الإتحاد العام للآثاريين العرب

كتاب المؤتمر الثامن

للإتحاد العام للآثاريين العرب

فى الفترة من ٢٦ ـ ٢٧ نوفمبر ٢٠٠٥م

الندوة العلمية السابعة
دراسات فى آثار الوطن العربى
الحلقة السادسة

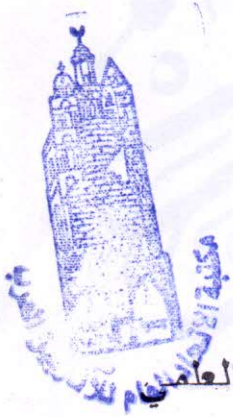
إصدار
المجلس العربى للدراسات العليا والبحث العلمى
لإتحاد الجامعات العربية

القاهرة ١٤٢٦هـ ٢٠٠٥م

الاتحاد العام للاثاريين العرب

كتاب المؤتمر الثامن للاتحاد العام للاثاريين العرب

في الفترة من ٢٦-٢٧ نوفمبر ٢٠٠٥م



مكتبة الإسكندرية

الندوة العلمية السابعة
دراسات في اثار الوطن العربي
الحلقة السادسة

اصدار
المجلس العربي للدراسات العليا والبحث العلمي
لاتحاد الجامعات العربية

القاهرة
١٤٢٦ هـ / ٢٠٠٥م

بسم الله الرحمن الرحيم

الهيكل التنظيمى
لإدارة الاتحاد العام نلآثاريين العرب
المنبثقة عن المجلس العربى
للدراسات العليا والبحث العلمى
لاتحاد الجامعات العربية

ادارة اتحاد الجامعات العربية:

أ.د. صالح هاشم	الأمين العام لاتحاد الجامعات العربية
أ.د. فيصل عبد الله الحاج	الأمين العام المساعد لاتحاد الجامعات العربية
أ.د. ابراهيم الأمين حجر	الأمين العام المساعد لاتحاد الجامعات العربية

ادارة المجلس العربى للدراسات العليا والبحث العلمى:

أ.د. على عبد الرحمن يوسف	رئيس جامعة القاهرة ورئيس مجلس ادارة المجلس العربى
أ.د. معتز محمد حسنى خورشيد	نائب رئيس جامعة القاهرة ومدير المجلس العربى
أ.د. ضياء أحمد القاضى	نائب مدير المجلس العربى
أ. يسرى عبد الحميد رضوان	أمين المجلس العربى

ادارة الاتحاد العام للآثاريين العرب:

أ.د. على رضوان	رئيس الاتحاد العام للآثاريين العرب
أ.د. محمد محمد الكحلاوى	أمين الاتحاد العام للآثاريين العرب
أ.د. عبد الرحمن الطيب الانصارى	نائب رئيس الاتحاد العام للآثاريين العرب
أ.د. يوسف الأمين	الامين المساعد لالاتحاد العام للآثاريين العرب

لجنة التنظيم والاعداد:

أ. لمياء حسن عبد الغفار	د. اسامة طلعت
د. محسن نجم	د. ياسر اسماعيل
د. حسنى عمار	أ. خالد محمد درويش

قواعد تقديم البحوث للنشر

طبقا للقواعد المقررة للنشر فإن إدارة الاتحاد ترجو من السادة الباحثين الالتزام بما يلي:-

١- أن يكون البحث جديداً ولم يسبق نشره في أية دورية أخرى.

٢- أن يكون عدد صفحات البحث خمس وعشرين صفحة حجم ١٧,٥ × ٢٤ ومزوداً بملخصين واحد باللغة العربية والآخر بلغة أجنبية .

٣- أن تتبع القواعد العلمية فى إثبات مصادر و مراجع المقالات و الأبحاث وفقاً للترتيب التالي :-

(اسم المؤلف – عنوان الكتاب – دار النشر – مكان النشر – التاريخ – الجزء – الصفحة) علي أن تكون الهوامش مسلسلة بأرقام متتابعة من ١ -١٠٠ مثلا وأن تكون أسفل كل صفحة وليس في نهاية البحث، علي أن تكون الهوامش بنط ١٢.

٤- أن ترد المقالات مطبوعة وفق نظام الناشر المكتبى "IBM" بنط (١٤) والعنوان الرئيسي بنط (١٦) أسود (B)، والعناوين الفرعية بنط (١٤) أسود (B)، وأن يكون نوع الخط (عربى Arabic Transparent) (اجنبى Times New Roman) ويرفق مع البحث عدد ٢ CD.

٥- أن ترد المقالات بعد تصحيحها لغوياً .

٦- يشترط في حالة وجود لوحات أن تكون اللوحات مصورة فوتوغرافيا و تكون مأخوذة Scanner وان تكون بتنسيق Jpg وأن تكون اصور مدرجة فى Folder خاص على الـ CD طبقاً لتسلسلها فى البحث.

٧- تستقبل المجلة أيضاً البحوث المدونة باللغة العربية أو اللغات الأجنبية .

علماً بأن المجلة لا تلتزم برد المقالات التى لا توافق لجنة التحكيم على نشرها.

يرجى في حالة الاستفسار أو الرغبة فى إرسال مقالات الاتصال بنا على العنوان التالى:-

الاتحاد العام للآثاريين العرب – المجلس العربى للدراسات العليا و البحث العلمى

جامعة القاهرة –المدينة الجامعية للطلاب

شارع ثروت –رقم بريدى ١٢٦١٢ الجيزة –جمهورية مصر العربية

تليفون:٥٦٧٦٠٣٦ –٥٦٧٦٠٥٥ – ٥٦٧٦٠٤٨ فاكس :٧٦٠٢٦٥٨

بريد الكترونى: info@acgssr.org

ملحوظـــة:-

فى حالة وجود صفحات زائدة عن العدد المقرر أو لوحات فوتوغرافية أو مخططات معمارية يدفع عند كل صفحة أو لوحة عشرة جنيهات وعن كل مخطط خمسة جنيهات، وادارة الاتحاد تعتذر عن عدم قبول أو نشر أى بحص يرد اليها بدون الالتزام بالقواعد المنشورة.

والله ولى التوفيق،،

يعد المجلس العربى للدراسات العليا والبحث العلمى التابع لاتحاد الجامعات العربية إحدى ثمرات العمل المشترك بين مراكز البحث العلمى فى العالم العربى، وتهدف سياسته إلى تفعيل دور الجامعات العربية من خلال ايجاد منظومة مشتركة بينها فى كافة المجالات العلمية، ويعتبر الاتحاد العام للآثاريين العرب واحد من أهم الانجازات التى أفرزتها سياسة المجلس العربى للدراسات العليا والبحث العلمى، حيث احتضن الاتحاد العام للاثاريين العرب ممكنا اياه من تأدية دوره على الصعيدين المحلى والعربى، وهيأ له كل السبل من أجل الوصول به إلى قمة نجاحه وتفوقه. وليس أدل على ذلك من تتابع اصداراته العلمية وهذا الاصدار الذى بين أيدينا هو حصاد أعمال المؤتمر الثامن للاثاريين العرب – الندوة العلمية السابعة والذى يضم مايقرب من الف صفحة حيث شارك أكثر من مائة باحث وباحثة من مصروالعالم العربى، وقد تضمن هذا الكتاب مايقرب من ٤٠ بحثاً مزودة باللوحات الفوتوغرافية والمخططات المعمارية فى كافة مجالات الدراسات الأثرية (قديم – اسلامى – ترميم) استوعبتها كافة محاور المؤتمر الذى انعقد تحت مسمى ''دراسات فى آثار الوطن العربى ٦''، وتمتاز أبحاث هذا الاصدار بالجدية والابتكار وتحمل بين توصياتها كل جديد، وان تفعيل تلك التوصيات فى مراكز البحث يعد خطوة جديدة على طريق التنسيق بين الجامعات العربية المعنية بالدراسات الأثرية، وفى الوقت الذى يخطط المجلس العربى للدراسات العليا والبحث العلمى سياسة موحدة بين المراكز البحثية بالجامعات العربية فى مجال التطبيقات والتدريب على استيعاب أحدث الاساليب العلمية، ويقوم المجلس العربى أيضاً من خلال تفعيل دور الاتحاد العام للآثاريين العرب والذى يعمل بكل صدق على توثيق الجذور الحضارية والتأكيد على وحدة التقارب العربى.

وفى النهاية لا يسعنا الا ان نتقدم بخالص الامتنان والشكر لكل العلماء والباحثين الذين شاركوا او ساهموا فى انجاز هذا العمل الضخم.

والله من وراء القصد وهو يهدى الى سواء السبيل ...

كلمة الاتحاد العام للاثاريين العرب

أ.د/ علي عبد الرحمن يوسف
رئيس جامعة القاهرة ورئيس مجلس إدارة المجلس العربي
أ.د/ معتز خورشيد
نائب رئيس الجامعة ومدير المجلس العربي
أ.د/ علي رضوان
رئيس الاتحاد العام للآثاريين العرب
أ.د/ زاهي حواس
الأمين العام للمجلس الأعلى للآثار المصرية
سعادة المستشار/ طلعت حامد
مدير الإدارة الثقافية ومدير إدارة المؤتمرات بجامعة الدول العربية
أ.د/ مصطفى أعشى
ممثلا للوفود العربية
أ.د/ضياء احمد القاضي
نائب مدير المجلس العربي

السادة الحضور من الأساتذة والزملاء والضيوف الأكارم أيها الحفل الكريم، أهلا بكم ومرحبا في مؤتمركم الثامن بالاتحاد العام للاثاريين العرب الذي يجمعنا اليوم تحت مظلة جامعة الدول العربية برعاية أمينها العام السيد/ عمرو موسى تلك المظلة التي مازالت تمثل السياج الرابط الآمن لأبناء هذه الأمة.

أيها السيدات والسادة أن مؤتمركم في بيت العرب يحمل اكثر من دلالة فهو يؤكد على مكانة الاتحاد في المنطقة العربية فهو اكبر تجمع للاثاريين العرب من المحيط إلى الخليج، وهو اقرب في تكوينه للمنظمات المدنية الغير حكومية، ومن هنا كانت أهدافه وتحركاته ومسيرته لا تتبع جهة حكومية، بل هي مسيرة تنطلق من داخل كياننا وانتمائنا لتراثنا الحضاري، وان غاية أهدافه تكمن في جمع شمل الاثاريين، وفي توحيد رؤاهم حول مستقبل العمل الاثري في وطننا العربي وحماية مقدراته وموروثه الثقافي المادي، والتصدي لكافة الهجمات الشرسة التي يتعرض لها تراث امتنا في فلسطين والعراق، وما يهدد وطننا العزيز في سوريا الشقيقة واسمحوا لي أن أقول وبدون مبالغة إن اتحادكم كان سباقا عندما أعلن من هنا من داخل هذه القاعة في بيت العرب قبيل العدوان الانجلو أمريكي على بلاد الرافدين ومناشدا المجتمع الدولي والأمم المتحدة والمنظمات العالمية التدخل لحماية المواقع الاثرية والمتاحف العراقية وقد قام

السيد/ عمرو موسى مشكورا بتبني توصياتكم هذه ورفعها إلى أمين عام الأمم المتحدة ووزير الخارجية الأمريكية ومنظمة اليونسكو ولكن قام العدوان وكان من أهم أهدافه هو تدميره للإنسان وللتراث معا في بلاد الرافدين، ولم تكن أرضنا المحتلة في فلسطين بمنأى هي الأخرى عن العدوان العمد على تراثنا العربي، فقامت إسرائيل بطمس معالم مدينة نابلس وتدمير المباني والمواقع الأثرية في اكثر من سبعة عشر مدينة فلسطينية، وشيدت جدارا فاصلا يحتوي الجانب الإسرائيلي منه على اكثر من موقع اثري بينما الجانب العربي لا يحتوي على شئ، وكذلك تقوم إسرائيل بتهويد الأسماء العربية للأحياء والمناطق والشوارع في مدينة القدس العربية وسلب أوقافها الإسلامية والاعتداء على الوثائق بشكل سافر لطمس هويتها العربية والإسلامية تلك المخاطر وغيرها الكثير جعل إدارة الاتحاد تستشعر المخاطر المحدقة بالتراث الحضاري لامتنا، فتوجهنا العام الماضي إلى سوريا لنلتقي بفخامة الرئيس بشار الأسد نضع أمامه مخاوف الاتحاد من المخاطر التي يمكن أن تهدد التراث الحضاري بسوريا الشقيقة وقد تفهم فخامته تماما تلك الرؤية ووضع تحت أيدينا كافة الإمكانات من اجل وضع خطة عاجلة تنمي الوعي لدى الشعب السوري بحضارته، كما عهد إلينا بوضع خطة عاجلة تنمي الوعي لدى الشعب السوري بحضارته، كما عهد إلينا بوضع خطة لحماية التراث بسوريا، وهذا يدل على أن نشاط الاتحاد لم يقف على إقامة المؤتمرات فحسب بل تحركنا بحس الآثاري الذي يعد السياج الآمن لحضارة بلاده، وها نحن الآن نجد تلك المخاوف أصبحت حقيقة وان أطماع أعداء امتنا أصبحت تجهر بمطامعها دون ان تبالي ودون ان يردعها أحد.

أيها الحفل الكريم ..... أن مؤتمركم هذا هو درع واقي لتراث امتنا العربية فإذا كانت من مهام الجيوش الدفاع عن سيادة الأوطان من الاعتداء فان من مهام الآثاريين الحفاظ على المقدرات الحضارية لامتنا وحمايتها من العبث والتزوير والتبديد ومخاطر العولمة تلك هي واحدة من مهام اتحادكم الموقر، أما فيما يتعلق بالنشاط الثقافي والأكاديمي للاتحاد فان الوضع يكاد يكون متوافقا، فلم نستطع ان نحقق طموحاتنا في مجال اعداد قاموس المصطلحات الاثرية، او انشاء مركز للدراسات الاثرية العربية او انشاء قاعدة بيانات للمواقع الاثرية في الوطن العربي، او حتى للاثاريين انفسهم، او عمل اطلس رقمي للمواقع الاثرية، او تطبيق مشروع نظم المعلومات الجغرافية لبعض المواقع الاثرية المهددة من مخاطر الزحف العمراني او الحروب، او استكمال سلسلة الدليل الموجز الذي يعتني باثار وطننا العربي، ويعمل على إنماء الوعي الاثري لدى المواطن العربى، او غيرها من الطموحات الكثيرة التي غلت ايدينا عن تحقيقها بسبب قلة الامكانيات المادية، او عدم وجود ميزانية مستقلة للاتحاد تمكننا من انجاز تلك المشروعات الطموحة.

ان الاتحاد يضم اكثر من الف وخمسمائة عضو فلو حرص الجميع على دفع رسوم العضوية والتي لم تتعد الثلاثين جنيها في السنة لاستطعنا ان نحقق بعضا من تلك الطموحات وحافظنا على استقلالية ادارة الاتحاد وحرية قراراته تلك الاشكاليات تجعلني دائما اطمع واحلم في نفس الوقت بان تعتمد ادارات الاثار في الوطن العربي اتحادنا كبيت خبرة يقدم الاستشارات الاثرية لكافة المشروعات او يعهد اليه باعداد دورات تدريبية للكوادر الفنية في مجال علوم الاثار والترميم والمتاحف، وهو ما يضمن دخلا ثابتا يمول العمل الاكاديمي داخل الاتحاد، وعلية فقد طلب مجلس ادارة الاتحاد من الاخ العزيز أ.د/ زاهي حواس امين المجلس الاعلى للاثار المصرية باعتماد اتحادكم هذا ضمن المراكز الاستشارية التي تقوم باعداد المشروعات ودراستها للشركات العاملة في مجال ترميم الاثار والمتاحف، وقد وعد سيادته مشكورا بدراسة هذا الطلب، وهذا ما يجعلنا نهيب بالاستاذ الدكتور/ علي عبد الرحمن رئيس جامعة القاهرة ورئيس مجلس ادارة المجلس العربي بان يتبنى توصية لدى مجلس ادارة اتحاد الجامعات العربية تلزم كافة الجامعات العربية التي بها كليات او اقسام للاثار بدفع مخصص مادي يمول فيه صندوق اتحاد الاثاريين العرب بصفته الواجهة الاكاديمية الاثرية التي تضم كافة الاعضاء من الاثاريين في عالمنا العربي.

الاخوة والاخوات ... في نهاية كلمتي ارجو ان تكون توصيات مؤتمركم هذا لاتقف عند رؤى خاصة بل نجعلها تتوافق مع مايهدد التراث الحضاري والثقافي في العراق وفلسطين وسوريا، وتاتي توصياتكم لتلبي طموحات كل الاثاريين في وطننا العربي الكبير، وتتصدى لكل محاولة تعمد الى تشويه تراث امتنا او تبديده او تدميره، واتمنى ان تخرج توصياتكم بلم شمل اسرة الاثار العربية في كيان واحد، والتصدي لكل محاولات التفرقة التي يعمد اليها البعض من اجل النيل مما حققتموه من مكانه ونجاح، اتمنى ان تخرج توصياتكم بكلمة شكر وعرفان وتقدير للعروبي المخلص السيد/ عمرو موسى الذي اولانا الرعاية والعناية والتقى بنا اكثر من مرة من اجل درء خطر كافة المحاولات التي ترمي الى زعزعة امن اتحادكم، واتمنى ان تخرج توصياتكم مناشدة أ.د/ علي عبد الرحمن رئيس جامعة القاهرة ورئيس مجلس ادارة المجلس العربي وأ.د/ معتز خورشيد نائب رئيس الجامعة ومدير المجلس العربي بوضع اتحادكم في المكانة التي يستحقها داخل المجلس، وان تضاعف له الامكانات المادية والبشرية اللازمة من اجل اتمام مسيرته العلمية والعملية، كما اتمنى ان تتضمن توصياتكم الشكر والعرفان لاخي العزيز أ.د/ زاهي حواس امين المجلس الأعلى للاثار وعضو مجلس ادارة الاتحاد العام للآثاريين العرب والوقوف بحزم مع المجلس العربي للاثار ضد كافة محاولات التشكيك والادعاء التي يروجها بعض المغرضين ضد انجازات المجلس الاعلى وقياداته، وكلكم تعلمون ان أ.د/ زاهي حواس قد وقف بجانب اتحادكم وقفة صلبه رافضا كافة المحاولات والضغوط التي يتعرض لها من الاعتداف

بالاتحاد المقام فى سوريا، على الرغم من مساندة ومباركة بعض الزملاء الذين يتشدقون بحب مصر والانتماء اليها وهم انفسهم ادعياء التشكك في انجازات الرجل وماقدمه من جهود مضيئة في خدمة التراث والحضارة المصرية، هذا بخلاف مايقدمه من دعم مادي ومعنوي في كل مؤتمراتكم، حيث يستضيف وفود المؤتمر في حفلات عشاء تقام خصيصا على شرف الوفود المشاركة، وكذلك يتحمل كافة تنقلاتهم وزيارتهم لكافة المواقع الاثرية والمتاحف بدون مقابل فجزاه الله عنا خير الجزاء .

ولا يفوتني ان اشكر جامعة الدول العربية وأمينها العام السيد/ عمرو موسى على استضافته لمؤتمركم هذا واخص بالشكر سعادة السفير/ محمد علي ناصر مدير ادارة المواسم والمستشار/ طلعت حامد مدير الإدارة الثقافية ومدير إدارة المؤتمرات بجامعة الدول العربية، والسيد اللواء/ إسماعيل عبد المقصود مدير الامن، والاستاذ/ أسامة رضوان مدير شئون المقر، ومن أسره المجلس العربي اشكر اخي أ.د. ضياء القاضي نائب مدير المجلس العربي وأ. يسري رضوان أمين المجلس وباقي العاملين بالمجلس الذين يشاركون المسؤلية .

وكذلك لا يفوتني ان اشكر باسمي وباسمكم جنود هذا المؤتمر الذين تحملوا معي مشقة الاعداد والتجهيز للمؤتمر بكل ما يتطلبه من مسؤوليات واصلين معي مشقة الاعداد والتجهيز للمؤتمر بكل ما يتطلبه من مسئوليات واصلين الليل بالنهار دون كلل او ملل فاشكر ابنتي الآنسة لمياء حسن سكرتيرة الاتحاد، وأبنائي وزملائي د. ياسر إسماعيل ود. أسامة طلعت والأستاذ حسني عمار، ومحسن نجم، وسليمان حامد الى جانب أبنائي الطلاب الذين يتولون مسؤولية تنظيم المؤتمر.

وهذا الكتاب يمثل حصاد فعاليات المؤتمر الثامن وقد شارك فيه ٤٧ باحث من مصر والوطن العربي وقد اشتمل هذا الكتاب على البحوث علمية جادة في مجال الدراسات الآثارية وترميم الآثار آملين من الله العلي القدير أن يحقق به الأهداف المرجوة في خدمة تراث وآثار حضارة الوطن العربي.

أمين الاتحاد العام للآثاريين العرب

أ.د. محمد محمد الكحلاوي

رئيس الاتحاد العام للآثاريين العرب

أ.د. علي رضوان

ابحاث قسم الاثار القديمة

م	الباحث	موضوع البحث	صفحة
١	ابراهيم بدوى ونهال عبد الجواد	فلسفة الرمز فى الفن المصرى القديم	١٥-١
٢	أحمد غانم حافظ	معالم صورة المجتمع الفاضل فى ملحمة الاعمال والايام لهوميروس الاثر المصرى على اليونان	٣٧-١٦
٣	اشرف زكريا	تمثال آدمى فى الجولان	٤٧-٣٨
٤	ام الخير العقون	اطلالة على الصلات بين مصر وشمال غرب افريقيا فى فجر التاريخ ومرحلة ما قبل الأسرات	٦٤-٤٨
٥	راندا بليغ	ارتباط الطب فى مصر القديمة بما يعرف بالطب البديل او التكميلى	٩٤-٦٥
٦	سلطان الدويش	اثار دولة الكويت (مستوطنة الصبية من الالف السادس ق.م) حضارة العبيد	١٣٢-٩٥
٧	سلوى حسين	دراسة اثرية لمجموعة اللوحات الجنائزية فى العصر القبطى بمتحف الاسكندرية	١٥٧-١٣٣
٨	صبرى طه حسنين	العثور على تمثال راكع للكاهن بنجو	١٦٦-١٥٨
٩	عبد المنعم عبد الحليم	حول مشكلات ترجمة نقش تابوت التاجر	١٨١-١٦٧
١٠	فايزة صقر	اخلاقيات المهن والحرف بين مصر وسوريا والعراق	٢١٩-١٨٢
١١	فيصل عبد الله العمر	الحوار الحضارى فى وادى النيل	٢٣٤-٢٢٠
١٢	ماجدة احمد عبدالله	مجموعة تماثيل الالهة سخمت فى مدينة الاسكندرية	٢٦١-٢٣٥

١٣	مفيدة حسن الوشاحى	دراسة المعبودات التى اتخذت شكل الارنب البرى فى مصر القديمة	٢٦٢-٣٠٧
١٤	نور جلال	مشكلات وافكار حول مجموعة جسر بسقارة	٣٠٨-٣٢٧
١٥	وحيد شعيب	الكلمات والمناظر الدالة على المقبرة	٣٢٨-٣٦٨
١٦	د. وفاء عماد عبد الفتاح	قوارير طراز تل اليهودية ومكتشفات حديثة منها	٣٦٩-٣٨٦

ابحاث قسم الاثار الاسلامية

م	الباحث	موضوع البحث	صفحة
١	احمد رجب	انماط عمارة مساجد العين التقليدية فى القرن ١٣هـ-١٩م	٤٣٠-٣٨٧
٢	امال منصور	رؤية جديدة لبعض القطع الزجاجية المرسومة بالذهب والمموهة بالمينا فى ضوء مجموعة بتحف الجزيزة بالقاهرة	٤٥٣-٤٣١
٣	خديجة نشار	المنشآت المعمارية المائية فى الجزائر العهد العثمانى نموذج – الخربة	٤٦٢-٤٥٤
٤	رأفت عبد الرازق	كنيسة القديس انطونويس البدوانى بالاسكندرية	٤٨٦-٤٦٣
٥	سحر القطرى	دراسة زخرفية لقطع من الحلى النسائية العمانية	٥٠٨-٤٨٧
٦	شاهيناز مصطفى	تأريخ الانبياء وبناء الكعبة المشرفة	٥٢٥-٥٠٩
٧	عائشة التهامى	الكتابات العربية على بعض شواهد وتراكيب القبور العثمانية شاهدى قبر باسم اميرى لواء وحاج بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة	٥٥٠-٥٢٦
٨	شروق عاشور	اشهر فنانى ايقونات القرن الثامن عشر الميلادى	٥٧٩-٥٥١
٩	عبد الرحيم ريحان	المدينة البيزنطية المكتشفة بوادى فيران جنوب سيناء	٦٠٢-٥٨٠
١٠	عبد الله كامل	دراسة معمارية وفنية لبوابات ومنازل مدينة اوسيم الاثرية فى القرن ١٣هـ-١٩م	٦٥٠-٦٠٣
١١	فتحية عمار	قراءة جديدة للكتابة اللاتينية للوحة فسيفسائية بمدينة الشلف	٦٥٩-٦٥١

١٢	فرج الله محمد يوسف	اغتصاب تاريخ فلسطين وآثارها	٦٦٠-٧٠٧
١٣	محمد صاجى	المخطوطات الاسلامية فى جنوب الجزائر وادوات البحث فيها	٧٠٨-٧٣٥
١٤	ناجية عبد المغنى	١- قصر الامير يوسف كمال ٢- نحو استرتيجيات فعالة للحفاظ على التراث	٧٣٦-٧٤٨ ٧٤٩-٧٦٨
١٥	نبيلة حسانى	جوانب من بحوث المستشرق الفرنسى جاك بيرك	٧٦٩-٧٧١
١٦	ياسر اسماعيل	مجموعة الست خديجة الخازندارة المعمارية بالقاهرة	٧٧٢-٨١٥

ابحاث قسم الترميم

م	الباحث	موضوع البحث	صفحة
١	ابراهيم بدوى ومحمد زينهم	اعادة ترميم وتأهيل سقف الزجاج المعشق بالرصاص ببنك مصر الفرع الرئيسى	٨١٦-٨٤٢
٢	سوسن الطوخى	تجربة رائدة فى اعداد المعمارين بمجال الحفاظ على المبانى والمواقع الاثرية	٨٤٣-٨٤٨
٣	فاطمة صلاح مدكور ومحمد كمال	دراسة تلف وتقنيات الترميم والصيانة لجدران الجامع الازرق المكسوة بالخزف – القرن ١١هـ/١٧م القاهرة	٨٤٩-٨٦٦
٤	محسن محمد صالح	نحو اطلس لمظاهر تلف الاثار الحجرية بمصر	٨٦٧-٨٨٣
٥	محمد عبد الهادى وآخرون	دراسة مظاهر تلف المسارج الخزفية بالمتحف الاسلامى بكلية الاثار جامعة القاهرة	٨٨٤-٩٠٢

فلسفة الرمز في الفن المصري القديم

دراسة تحليلية برؤية معاصرة

دكتورة/ نهال عبد الجواد محمد أبو الخير* دكتور/ إبراهيم بدوي عوض **

المقـدمة:

إن الفن محاولة لخلق أشكال تشبع إحساسنا بالجمال ، وذلك حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة والتناغم بين مجموعات العلاقات الشكلية من خلال حواسنا ، والفنان في عملية الإبداع لا يعنيه تسجيل الحقائق بقدر ما يعنيه تسجيل ما يشعر به من إنفعالات تجاه هذه الحقائق بصدق ، وهو عندما يقدم فنه لا يقلد الطبيعة ولكن التعبير بالنسبة له هو الطبيعة مضافاً إليها تجربته الشخصية ومهاراته ، ويمكننا أن نقول أن الفنان المبدع هو مرآة حية للطبيعة ترى منها ما يؤثر فيها وتعكس الصورة محملة بمقومات شخصية هذا الفنان وثقافاته وخلفياته الإجتماعية والتاريخية.

فكـرة البحـث:

قامت فكرة البحث على محاولة الغوص في فلسفة الفن المصري القديم وما تحمله من رموز ودلالات لتفسير مظاهر الكون ولترجمة إنفعالات الفنان وتأثره بالطبيعة من حوله ، وذلك لتحديد الملامح المميزة لأهم تلك الرموز والدلالات وإستغلال ذلك في تصميمات معمارية تحمل الطابع المصري القديم برؤية معاصرة تناسب معطيات العصر وظيفياً وتقنياً وجمالياً ، وتوظيف هذه التصميمات للتأكيد على المعاني المرتبطة بوظيفة المبنى وما يفترض أن يعكسه من ملامح وشخصية بلده.

مشكلة البحث:-

- نقص التصميمات المعمارية الفنية المستمدة من التراث المصري القديم وعدم إستغلال مفردات الفن المصري القديم بصورة كافية في التصميمات المعمارية الخاصة بالمباني التي تؤدي خدمات عديدة للجمهور من المصريين والأجانب كالمطارات والأسواق الحرة وغيرها.
- عدم الربط بين المعاني الخاصة بالوظيفة التي يؤديها المبني والمفردات المعمارية المستغلة في تصميمه.

* مدرس بكلية التربية النوعية جامعة بنها.
** المدير التنفيذ بمكتب A3R للتجميل المعماري والترميم.

أهميـة البحـث:

- ثراء الحضارة المصرية القديمة وتعدد رموزها ودلالاتها وإمكانيات الإستفادة منها تشكيلياً في العمارة.
- ضرورة البحث في الفن المصري القديم ومحاولة إستنباط تصميمات تعتمد على فلسفة الفن القديم برؤية معاصرة وتطبيقها في العمارة.

هدف البحـث:

- التأكيد على الحفاظ على روح الشخصية المصرية والطابع القومي لها وأهمية إستلهام التراث المصري القديم لتأكيد تلك الشخصية.
- التأكيد على الربط بين المعاني الخاصة بالوظيفة التي يؤديها المبنى ومفرداته المعمارية.

وللوصول لهدف البحث تم دراسة الفن المصري القديم وملامح العمارة المصرية القديمة ثم دراسة تأثيرها على الإتجاهات المعاصرة في العمارة الحديثة.

أولاً: الفن المصري القديم وطبيعة الفنان المصري:

إن طبيعة جليلة هادئة وثرية في عطائها كتلك الطبيعة السائدة في وادي النيل كان من الضروري أن بنبثق من خلالها مفاهيم روحانية ورمزية تصدر من عقيدة قوية الجانب كعقيدة المصري التي وجهته إلى أن يتقبل بفطرته الأفكار والتصورات المرتبطة بالحياة الأخرى ودوامها بعد الموت.

إن المصري القديم أول من اتخذ من الطبيعة مصدراً ملهماً له ومشبعاً لحاجاته النفسية والوظيفية ، وصنع لنفسه نماذج فنية تطبيقية تركها لنا تراثاً حياً متجدداً نراه اليوم في الأعمال الفنية والمعالم الأثرية التي شكلت جزءاً كبيراً من تراثنا القومي ، ونراه أيضاً في ملامح حياتنا اليومية وأحداثها المتكررة المتواصلة عبر العصور المتعاقبة.

كان الفنان المصري القديم صاحب نظرة عميقة للكون من حوله لذا حاول أن يفسر الطبيعة بظواهرها وأحداثها ومقوماتها وفق معارفه ومعلوماته وتقنياته ، وذلك حتى يستطيع أن يحيا متناغماً معها ويحقق لنفسه التوافق النفسي والوظيفي ، وفي سياق ذلك وضع قصص وأساطير شكلت في ظاهرها تفسيرات قد نراها اليوم سطحية أو ساذجة ، ولكنها في مضمونها تحمل صورة للعقيدة التي اعتنقها المصري القديم وشكلت وجدانه وفلسفته وزادت من عمق نظرته للطبيعة من حوله.

وقد شُغل الفنان المصري القديم منذ أزمنته الأولى بتصوير آلهته أو القوى العظمي التي اعتقد بتحكمها في مصيره وفي ظواهر الطبيعة من حوله وشكل هذه الآلهة على شكل الإنسان والطير والحيوان وأخذ من صفات تلك الأشكال (الحكمة ـ الذكاء ـ العلم ـ القوة ـ المكر ـ الشر ـ الخير ـ ... إلخ) ومزج بين هيئاتها في تنويعات رمزية تتغير وتتباين طبقاً لحال الطبيعة من حوله ومدى تطور علاقته معها وقدرته عليها في أحيان وخضوعه لها في أحيان أخرى.

وقد شكل الإيمان الصفة الأولى لحضارة مصر ، فهى منذ البداية حضارة دينية عقائدية وتشكلت من عناصر البيئة المحيطة بالمصري بصورة أساسية (النور ـ السماء ـ الماء ـ الحجر) وشكلت هذه العناصر أيضاً الشخصية المصرية وفلسفتها القوية ، تعلم المصري من النور البهجة ، ومن السماء الرحمة والسعة ، ومن الماء الرقة والعذوبة ، ومن الحجر الصبر.

يقطع المصري الحجر فينتفي عنه الضعف ويتأكد العزم وتتولد القيمة ، ويفيض النيل وينحسر لتبدو الأعمدة كسيقان نباتات حية ويبدو الحجر وكأنه نوع جديد من الشجر ، ويتسع صحن المعبد لدعوة النور الخارجي لأن يغمر المكان ولدعوة النور الداخلي ليغمر النفس ، وتتجسد قوة العقيدة المصرية في البناء والزراعة.

البناء كخط أساسي يكمن هادئاً في كل الأنشطة الحياتية اليومية فها هو الإناء عبارة عن بناء له جدار يلتف ليلتقي أوله بآخره ويشكل بيت الزهر ، وها هو النسيج يحمل روح البناء ومن مجموع الأفراد يتكون النسيج الإجتماعي ، ونرى النيل يبني طبقة فوق طبقة وينمو النبات مرحلياً يوماً بعد يوم ، ويبني المصري حكومته ونظامه التشريعي ليحقق العدالة التي تمثل أعظم بناء إنساني ويمكننا القول بأن المصريين القدماء هم أعظم البناؤون في التاريخ كله بلا جدال.

أما الزراعة فهى العمل المتواصل بنظام وحسابات دقيقة مع الصبر والإعتماد على الخالق في الوصول للنتيجة وبعبقرية إنفعال ذكي منظم ، فقد زرع المصري الحجر بعد الأرض وأخرج منه أشكالاً فنية مختلفة ، أخذ من الحجر البيت والمعبد والتمثال ورفع الهرم ، حول الصخر إلى حجر كريم حين رواه بالمعنى وشحنه بالرؤى وحمّله من أسرار الفن والأدب والكمة ما جعله مصدر تاريخ ومظهر حضارة.

وتشتد الألفة بين فنون العمارة والنحت والتصوير والحرف والأنشطة اليومية وتتواصل في الحضارة المصرية لعصور طويلة ممتدة. وتقوم في مصر أقدم حضارة مدنية لم تنقطع ملامحها من حياة المصريين المحدثين والعالم أجمع.

ثانياً: النزعة الرمزية في الفن المصري القديم:

نجد الأسطورة المصرية القديمة تحكي أن إيزيس كانت زوجة لأوزيريس إله الخصب في الريف وشقيق ست إله الشر ، وحين طمع ست في ملك أخيه ، قرر أن يتخلص منه وتم له ما أراد بأن قطعه إرباً وألقى بأشلاء أخيه في النيل.

ولكن إيزيس لم تخضع لإرادة الشر وبالحب والعقل والإرادة والتشكيل الجمالي تمكنت من إعادة أوزيريس إلى الحياة بعد أن جمعت أشلاءه المبعثرة ، لقد خلقته من جديد وقررا سوياً أن يظل هذا الخلق متجدداً موصولاً فأنجبا حورس.

وتوجد روايات عديدة ومختلفة لتفاصيل تلك الأسطورة ولكنها كلها تحكي الصراع بين الخير والشر بإستمرار للحفاظ على الحياة.

وقد كان الرمز عند الفنان المصري القديم محاولة فنية لتفسير الواقع وقد استمرت أصالته وصدقه التعبيري في التواصل عبر الأجيال وكان الشكل عنده وسيلة

لتوصيل تفسيره الذاتي لمضمون الواقع من حوله شأنه في ذلك شأن التعبيريين ، وكان الفنان المصري منذ البداية مرتبطاً بفكرة حول جهده أي يحققها ويبرزها في إطار التسجيل التاريخي والديني فنراه يظهر القائد مرة على هيئة ثور قوي ومرة أخرى على هيئة أسد يفتك بخصومه ثم نراه في هيئة بشرية وتمثل لوحة الملك نارمر المحفوظة بالمتحف المصري تأكيداً قوياً على أن الفن هو الوسيلة الفعالة للتعبير رمزياً عن الواقع ومعطياته ومحدداته فهو يصور الأشياء على نحو ما يتصورها عقله وخياله ويتجاوز الطبيعة وتكون السيادة للأفكار والتصورات ويميل الفنان للمذهب التجريدي بصورة خاصةحيث نجد فناً رمزياً تعبيرياً تجريدياً بصورة يصعب معها الفصل بين الرمز ومعناه الواقعي.

ونحن إذا نظرنا إلى الكتابة الهيروغليفية نجدها تصويراً ، وإذا نظرنا إلى التصوير المصري نجده ضرباً من الكتابة حتى يصح القول ـ كما قال دريتون مدير الآثار المصرية ذات يوم ـ بأن الكتابة المصرية القديمة تسجيل بصري للمسموع والتصوير المصري القديم تسجيل بصري للمنظور ، فقد كان الكاتب يرسم ما يريد أن يقوله وكان المصور يريد توصيل معنى معين ، وكان يختار العناصر التي تكون ذلك المعنى وكأنه يضع الكلمات بجانب بعضها ليصوغ منها جملة مفيدة.

وقد اتخذ المصري الرمز كلغة خاصة للتعبير عن تأملاته في الحياة ، تحمل مفردات هذه اللغة تميزاً خاصاً وثراءاً لذلك الفنان الذي يميز أعماله ذوبان الفاصل بين الواقع والخيال ، ووجود أشكال ورموز تطورت عبر التاريخ وحملت معاني مختلفة واستطعنا نحن الآن ـ وإن اختلفت تفسيراتنا لمعاني هذه الرموز ـ أن نستغل هذه الرموز ومميزاتها التشكيلية في إنتاج أعمال فنية ومعمارية تحمل روح الأصالة في ذات الوقت الذي تعبر فيه عن مقومات ومعطيات وإحتياجات العصر الحديث وأمكن لفنان العصر الحديث أن يقدم تفسيراته الذاتية لتلك الرموز ويقدم لها حلولاً حديثة تناسب متطلبات العصر الحديث.

ومن أهم الرموز التي نراها في الحضارة المصرية:ـ

- العين:ـ وهي التي أسماها "وادجت" وهي العين اليسرى للإله حورس التي فقدها في صراعه الأبدي مع عدوه الشرير ست ويرمز إكتمالها للصحة والقوة وتمثل هي ترجمة جرافيكية للرياضيات المصرية القديمة وتعد معادلاً حسابياً لأجزاء الواحد الصحيح ، وقد استخدمت في التمائم والقلادات للحماية والوقاية حيث تندمج في شكل حية الكوبرا التي تقي من الأذى على جبين الإله ، وهي من أكثر الرموز شيوعاً في الفن المصري وأغربها. وفي مطلع التاريخ كان الإله الأعلى عند المصريين صقر يمثل جاثماً على مبنى أو خارجاً من المياه الأزلية وكانت عينه اليمنى هي الشمس وعينه اليسرى هي القمر. وقد عبر المصري عن أطوار القمر ودورة الشمس تعبيراً رمزياً في الأساطيرالمتصلة بعلاج

العين والعثور عليها. والعين في الديانة المصرية القديمة هي اللهب وهي الإلهة المدمرة وهي حية الكوبرا وأيضاً التاج. وهي على الأرض رمز الملكية بمعناها الدال على القوة وفي الكون هي عينا الرب وتمثيل لحرارة الشمس. وهناك أيضاً عين حورس التي انتزعها ست الشرير أثناء المعركة بين الخير والشر ، وقد أطاح بها ست خلف حافة لعالم وذهب توت روح القمر وحاميه وعثر عليها

- المياه: المياه الأزلية كانت عنصراً رئيسياً في الأساطير المصرية المتعلقة بالخلق وقد شاع ذكرها في الروايات التي تتناول نشأة الكون وإن اختلفت في التفاصيل ، ولكنها جميعاً تفترض وجود لجة من المياه الأزلية سابقة لظهور المخلوقات وكانت تمتد إلى ما لا نهاية في جميع الإتجاهات ولم تكن بحراً حيث تمتد إلى أعلى وأسفل ولم يكن لها سطح وتخلو من الهواء وكانت ظلاماً.
- العنقاء:- طائر النور الذي هبط على ركيزة مقدسة عند بدء الخليقة وعرفت باسم "بنبن" أو "البنو" وهو أيضاً أحد الأشكال الأزلية للإله التي ظهرت من المياه وأطلق صيحة الحياة والقدر وهو إذن تجسيد للكلمة الأصلية وقد خلق نفسه ولذا لا يعد إلهاً ثانوياً كما تعد صيحته الأولى بداية دورات الشمس والقمر والنجوم مما جعله رباً للتقسيمات الزمنية.
- عمود الجد: وهو رمز أوزوريس وعودته قوياً للحياة وهو عبارة عن عمود خشبي يضعه الكاهن في وضع قائم في شعائر الديانة الأوزيرية وتعني كلمة "جد" الثبات والدوام ولذا اعتبره المصريون عموداً لتثبيت الكون أو رفع السماء كما كان رمزاً للعودة للحياة.
- الجعران:- "خبري" تلك الحشرة التي رأى فيها قدرة كبيرة على التجدد والحياة حيث اعتادت أن تضع بيضها في كرة من الروث تدحرجها على الرمال فيما رأى فيه هو الإه عندما جاء إلى الوجود والشمس المشرقة بما تمثله من إعادة يومية للحياة.
- الثعبان:- هو صورة الإله في بدء الخليقة التي استبدلها بعد ذلك وهو الثعبان العظيم الذي سيبقي حينما يرتد سائر البشر للتراب ، كما أنه هو الوحش الذي يجب السيطرة عليه قبل أن يسود النظام العالم ، وهو روح الخصب ، وهو حارس الأرض أو الروح السفلي واستخدم كرمز للحماية من الأرواح الشريرة ولجأ المصري لتمثيل الثعبان برأسين أحياناً حتى يتمكن من النظر في إتجاهين في وقت واحد وكانت الكوبرا هي الثعبان الأنثوي المثالي ومن أكثر أشكالها تلك الحية المنتصبة التي

تقبض على صولجان أو رمز لرخاء الملك أو الإله وأيضاً الكوبرا التي تحمل الشمس على رأسها.

- مياه الخلود:- وهي التي ترمز لرب ملايين السنين الذي يمثل عارياً إلا من حزام تتدلى منه ثلاث أشرطة في مقدمته وهو الزي التقليدي لرجال البحر في الدولة القديمة.
- الكا:- وهي الروح وقد مثلها المصري القديم على هيئة ذراعين ممتدين إلى أعلى تخرجان من قاعدة تخطيطية المفترض أنها تمثل عضلات الصدر كما لو كانتا في وضع التعبد والكا ليست وضع فحسب وإنما هي رمز لإنتقال قوة الحياة من الأرباب إلى البشر وهي أيضاً مصدر هذه القوة.
- زهرة اللوتس:- التي ترمز لظهور الروح العظيمة من المياه التي تتفتح وتنحني براعمها إلى الوراء ليبرز إله النور والحركة ويرقى السماء واعتبرت في بعض الأحيان رمزاً للإله الأعلى. وإلى جانب القيمة الرمزية لزهرة اللوتس لدى المصري القديم فقد اتخذها عنصراً تشكيلياً هاماً في التصوير والزخرفة والنحت والعمارة ، وأخذت تتشكل وتتطور في واجهات المعابد أروقتها الداخلية ونرى منها نماذج عديدة (متفتحة في تاج العمود أو تتجمع فيه براعمها وأجزائها أو تتنوع أشكالها التجريدية في بدن العمود نفسه وقاعدته) وملهمة لفناني العصر الحديث في تشكيل وتكوين مبانيهم التي يجب أن تحقق القيم الجمالية إلى جانب القيم الوظيفية والتكولوجية الحديثة.

ثالثاً: ملامح العمارة المصرية القديمة:

من أهم ما تفخر به العمارة المصرية القديمة أنها كانت الأولى في إستعمال الأعمدة بأجزائها المكونة من تاج وبدن وقاعدة وتكنة وهو ما يشبه تكوين جسم الإنسان.

وللأعمدة أهمية كبيرة في العمارة حيث تساعد على إقامة الأبهاء الفسيحة المسقوفة وتخفف من حدة المساحة الواسعة كما تضفي عليها فخامة وقوة.

وقد زينت هذه الأعمدة في أول الأمر بأوراق الأشجار أو سعف النخيل أو زهرة اللوتس أو البردي ثم بدأت مع الزمن تتطور أشكالها وتتغير مستقلة عن أصلها النباتي تصل إلى التشكيل المعماري المجرد الذي يحمل روح الطبيعة المحيطة به.

والأعمدة في بداياتها لم تكن أكثر من مجرد قوائم خشبية من فروع الأشجار التي تسهم مع الحوائط في حمل الأسقف المبنية.

ثم تطورت تلك الأعمدة البسيطة وأصبحت من الحجر وقد أضاف لها الفنان المصريهن حسه المرهف ما جعلها عنصراً تجميلياً إلى جانب كونه عنصراً وظيفياً هاماً.

وقد صورت الأعمدة على هيئة نباتات كالنخيل والبشنين والبردي وأيضاً نحتت رؤوسها على شكل زهور اللوتس أو الآلهة ، وكان لها دوراً بارزاً في رمزية القصص الديني المصري حيث تتمثل عودة الحياة للإله أوزيريس من خلال جسم عمود أخذ من جزع شجرة ليمثل جسم الإله الذي يفترض فيه وجود أرجل "قاعدة" تحمل جسم المعبود وهو البدن كما أنه لملك يلبس التاج الذي يمثله تاج العمود.

إن إستمرار الحضارة المصرية القديمة لفترات طويلة متعاقبة يعني وجود سلسلة متدفقة ومتصلة من التحولات الفنية وحلقات متنامية من الطرز والأساليب التي تتغير وتتنوع طبقاً للعصر والدين والعقيدة ، تحقق هذه السلسلة ذاتية الإنسان وتكشف عن روحه الأصلية ورؤيته الخاصة في الحياة والوجود.

ويمكن تقسيم أشكال الأعمدة المصرية القديمة كالتالي:

١. الأعمدة المربعة
٢. الأعمدة المستديرة
٣. الأعمدة ذات القنوات
٤. الأعمدة الحتحورية
٥. الأعمدة النخيلية
٦. أعمدة اللوتس
٧. أعمدة البردي
٨. أعمدة الزهرة المقلوبة
٩. الأعمدة المركبة
١٠. الأعمدة الأوزيرية

الأعمدة المربعة:-

كتل حجرية ضخمة مربعة تعبر عن القوة والعظمة وتميزت بها الأسرة الرابعة وصنعت من أحجار الجرانيت الصلبة ولم يكن بها أي نوع من الزخرفة واستنبط المصري منه نوعاً آخر له من ثمانية إلى ستة عشر ضلعاً وأضيفت له بعض الزخارف البسيطة أو ألصقت به تماثيل كما في أعمدة معبد الرمسيوم.

الأعمدة المستديرة:-

وظهر هذا النوع منذ الدولة القديمة وكان لهذا العمود المستدير قاعدة تبرز عنه ونراها في أعمدة ساحو ـ رع وكانت هذه القاعدة تمنع تسرب الرطوبة للعمود نفسه واستخدم هذا العمود في معبد سيتي الأول بأبيدوس.

الأعمدة ذات القنوات:-

وهو ما يسمي "ما قبل الدوري" وقد ظهر هذا العمود نتيجة تطور المباني كما في الهرم المدرج وظهر أيضاً على أجمل صورة في مقابر بني حسن مباني الدير البحري وفي معبد بتاح بالكرنك من عهد الأسرة الثامنة عشر.

الأعمدة الحتحورية:-

وهي ما خصصت لمعابد الربات وقد ظهرت منذ الأسرة الثامنة عشر وكان يعلو تيجانها التي شكلت برأس الإلهة حتحور كما في معبد دندرة وهو كبير الشبه بتلك الآلة الموسيقية المعروفة باسم سيسترون وهي شخشيخة لها رأس الإلهة حتحور ويوجد

منها نوع مركب من حزمة من من عروق اللوتس مربوطة بخمسة أشرطة بالقرب من التاج.

الأعمدة النخيلية:-

وقد اقتبس شكلها من شجرة النخيل وتتميز بسيقان طويلة ملساء يقل قطرها قليلاً من أسفل إلى أعلى ويتوجها السعف الذي يعلو مستقيماً ثم يتقوس قليلاً في أعلاه ومن فوقه ركيزة قليلة السمك وتميز هذا النوع من الأعمدة بالزخرفة الملونة المشابهة للطبيعة.

أعمدة اللوتس:-

وقد شكلت على هيئة مجموعة من أغصان اللوتس ذات براعم متضامة مغلقة أو مفتوحة وكل غصن فيها مستدير ويوازي غيره ويصغر قطره تدريجياً من أسفل إلى أعلى.

أعمدة البردي:-

وهى من أكثر الأنواع إنتشاراً وتمثل مجموعة من أغصان البردي تقوم على قاعدة مستديرة.

أعمدة الزهرة المقلوبة:-

وتظهر على هيئة زهرة البردي المفتوحة مقلوبة ومنها ما نراه في وسط قاعة الإحتفالات التي أقامها تحتمس الثالث بالكرنك.

الأعمدة المركبة:-

ويعد العمود المركب من أبدع ما أخرجته عبقرية الفنان المصري ويتكون تاجه من طبقتين من البردي على شكل مضلعات بعضها فوق بعض يتكون من مجموعها حزمة كبيرة ونجد هذا العمود في قصر أنس الوجود بجزيرة فيلة بأسوان.

الأعمدة الأوزيرية:-

كتل حجرية ضخمة مربعة تعبر عن القوة والعظمة وظهرت في الأسرة الرابعة

رابعاً: إتجاهات معمارية معاصرة تحمل روح التراث ورمزيته:

إن الفن إستجابة مباشرة للعوامل الفكرية والإجتماعية والتاريخية لأي مجتمع من المجتمعات الإنسانية وهو كذلك إنعكاس للظروف البيئية والجغرافية للمكان الذي يوجد فيه الفنان وهذه العوامل مجتمعة هي التي تحدد مفاهيمه وتلهمه مواضيعه وتعين أشكاله وبطبيعة الحال ينطبق هذا القول على الإنتاج الفني لفنان المصري عموماً على مدى العصور.

وتتصف العمارة فى العصر الحديث بالتنوع الشديد بما يتناسب مع التحولات والتطورات التي تمت في المجتمعات الإنسانية في العالم في كافة النواحي الإجتماعية والإقتصادية وما يقتضيه ذلك من ظهور أنشطة وإحتياجات جديدة امتازت بالعقلانية والتقنية والحاجة إلى تحقيق الناحية الجمالية مع الإستفادة الوظيفية الأساسية للمبنى ذاته

، وظهرت التطبيقات الحديثة لإستخدام مواد هامة كالزجاج والسيراميك والحديد في تنفيذ الأعمال المعمارية جمالياً ووظيفياً.

وهو ما نؤكد عليه في هذا البحث ونراه في أعمال معمارية متكاملة حديثة من أهمها مطار أسوان الدولي الذي تمثل واجهته تصميم تجريدي لصورة أميرة من الجنوب تستقبل زوار بلدها بنفس النظرة الوادعة الهادئة لمعظم التماثيل ونماذج التصوير المصرية القديمة وتم تنفيذه بخامات حديثة وتقنيات عصرية.

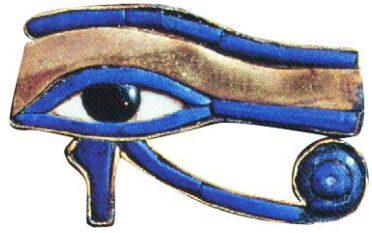
ومبنى المحكمة الدستورية العليا بكورنيش المعادي بالقاهرة الذي استلهم الطابع المصري القديم المميز لمداخل وواجهات المعابد بأعمدتها الضخمة ومفرداتها الزخرفية كزهرة اللوتس كمثل واضح للتجدد والحياة مع الثبات والقوة ، بالإضافة إلى إضفاء روح العصر الحديث ومعطيات التصميم به من خلال التشكيل المنحني للواجهة وفتحاتها الزجاجية المستطيلة.

ومبنى مطار الأقصر الدولي الذي استغل زهرة اللوتس أيضاً ونموذج لأحد الطيور في تشكيل المبنى وتجميل واجهاته بما يحقق للمبنى القيمة المعمارية الإنشائية ويضفي عليه أيضاً الطابع الذي يجب أن يستقبل الزائر الأجنبي عند وصوله لمدينة بها ربع آثار العالم ، وكذلك يتعايش مع الزائر المصري للمدينة ويصله بماضيه الزاهر.

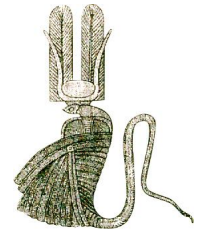
وأيضاً مبنى الهيئة العامة للمعارض وشئون المعارض والأسواق الدولية الذي تم فيه إستخدام التقنيات والخامات الحديثة بصورة متوازية مع الملامح العامة المميزة للعمارة المصرية القديمة بما يعكس الصورة المصرية الحديثة المفترضة في مبنى يتعامل معه المصريين والأجانب من جميع أنحاء العالم.

وقامت الباحثة بالتأكيد على أهمية التواصل في الفنون المعمارية وخامات تنفيذها وتقنياتها الحديثة من خلال تصميم لنافورة تجميلية ـ تصلح للإستخدام في تجميل مدخل قرية سياحية ـ يستلهم هذا التصميم الرموز المصرية القديمة وأهمها زهرة اللوتس التي ترمز في العقيدة المصرية القديمة لظهور الروح العظيمة من الحياة وترمز هنا في هذا التصميم إلى النمو والرغبة في التطور والتطلع إلى العالم الخارجي.

صورة ١ العين المصرية رمز يحمل تفسيرات عقائدية عديدة وقيم جمالية متنوعة
كما يعد تعبيراً عن القيم الرياضية المقابلة للواحد الصحيح.



صورة ٢ تعدد النماذج التشكيلية للعين كرمز مصري قديم



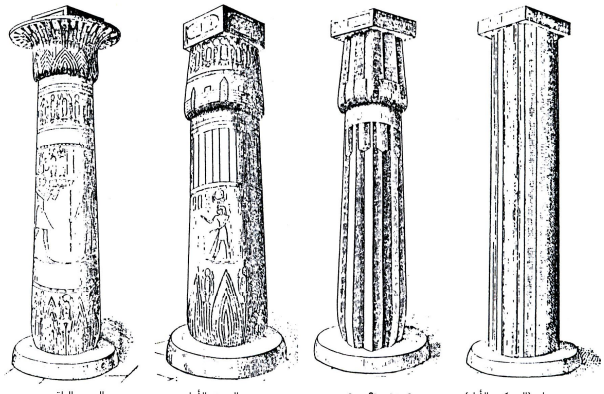
صورة ٣ الثعبان ورمزه في العقيدة المصرية للإله في بدء الخليقة.

صورة ٤ الجعران رمز التجدد والحياة.

صورة ٥ زهرة اللوتس من أهم الرموز المصرية القديمة.

صورة ٦ القلائد المصرية القديمة وتكوينها من عدد من الرموز التي تحقق لحاملها الحماية وتحدد طبقته الإجتماعية.

صورة ٧ عمود الجد الذي يمثل أوزيريس وعودته قوياً للحياة



العمود الناقوسي
زهرة البردي المفتوحة
معبد الأقصر

عمود البردي الأملس
بمعبد الكرنك
والرمسيوم

عمود بردي برعمي
معبد الأقصر
ومقابر تل العمارنة

عمود مصلع (الدريكي الأول)
معبد أنوبيس
بالدير البحري

صورة ٨ زهرة اللوتس كمفرد تشكيلي تم تجريده بعدة صور مختلفة ليكون أحد أهم المفردات المعمارية الموجودة بكل المعابد المصرية القديمة بما يبين إمكانية تطويعها واستخدام أجزائها في تركيبات معاصرة.

صورة ٩ إستلهام الروح المصرية القديمة والدراسة التجريدية لتمثال الأميرة نفرت زوجة الأمير رع حتب ابن الملك سنفرو من عصر الدولة القديمة واستخدامه على واجهة مطار أسوان الدولي بخامات حديثة وتقنيات تنفيذ عصرية في تصميم تجريدي لصورة أميرة من الجنوب تستقبل زوار بلدها بنفس النظرة الوادعة الهادئة لمعظم التماثيل ونماذج التصوير المصرية القديمة.

صورة ١٠ مبنى المحكمة الدستورية العليا الذي استخدم فيه المصمم المعماري زهرة اللوتس كمفردة أساسية في تشكيل الواجهات وأعمدتها النباتية والهيكل العام للمبنى.

صورة ١١ ظهور معنى الصمود والقوة والثبات الذي ينبع من وظيفة المبنى وإرتباطها بتلك المعاني.

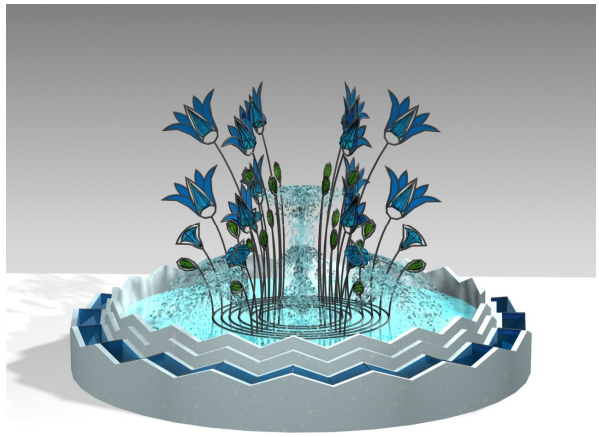
صورة ١٢ إضافات عصرية مثل الواجهة المنحنية بالمدخل لتأكيد التواصل والإستمرارية في فلسفة الفن المصري القديم.

صورة ١٣ مطار الأقصر الدولي واستخدام زهرة اللوتس المجردة في الأعمدة والواجهات التي يتم تشكيلها من هياكل معدنية وتكسياتها من القاشاني الملون

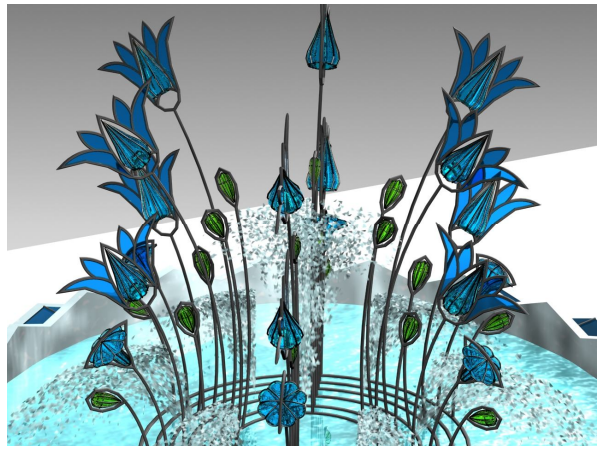
صورة ١٤ التقنيات والنظم الحديثة للعمارة التي يتطلبها مثل هذا النوع من المطارات الدولية التي يجب أن تكون ممثلة لطبيعة وشخصية بلادها ومع توفر كافة التسهيلات والخدمات بأعلى مستوى.

صورة ١٥ الهيئة العامة للمعارض وشئون المعارض والأسواق الدولية ونرى فيها أيضاً إستلهام الشخصية المعمارية القديمة.

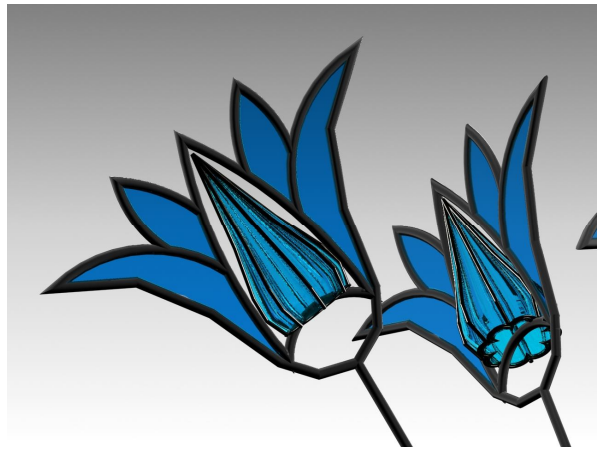
صورة ١٦ إستخدام التقنيات والخامات الحديثة بما يعكس الصورة المصرية المفترضة في مبنى يتعامل معه المصريين والأجانب من جميع أنحاء العالم.



صورة ١٧ إستلهام الرموز المصرية القديمة وأهمها زهرة اللوتس في تصميمات العمارة واستخدامها في تجميل مدخل إحدى القرى السياحية في تشكيل نافورة تحمل مقومات الروح المصرية القديمة ومعطيات الشخصية المصرية الحديثة.



١



صورة ١٩ التوظيف الحديث للزجاج والمعادن في تصميم النافورة التجميلية.

المراجع

أولاً المراجع العربية:

١. أميرة حلمي مطر: "الدكتور" مقالات فلسفية حول القيم والحضارة ـ مكتبة مدبولي ـ القاهرة ـ ١٩٨٤م.
٢. رندل كلارك: ترجمة أحمد صليحة ـ الرمز والأسطورة في مصر القديمة ـ الهيئة العامة المصرية للكتاب ـ القاهرة ـ ١٩٨٨م.
٣. زكي نجيب محمود: "الدكتور" الشرق الفنان ـ سلسلة المكتبة الثقافية ـ وزارة الثقافة والإرشاد القومي دار القلم ـ القاهرة ـ العدد ٧ ـ أغسطس ١٩٥٩م.
٤. صبحي الشاروني: فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين "دراسة مقارنة" ـ الدار المصرية اللبنانية ـ القاهرة ـ ١٩٩٣م.
٥. عاطف عبد السلام محمد جمعة: نحت الأعمدة قديماً وحديثاً دراسة تحليلية تاريخية ـ رسالة ماجستير ـ كلية الفنون الجميلة ـ جامعة حلوان ـ القاهرة ـ ٢٠٠٢.
٦. عزت جمال الدين محمود: "الدكتور" ـ بحث منشور "التجريد والرمز في تاريخ الفن" ـ مجلة علوم وفنون ـ العدد الرابع ـ جامعة حلوان ـ أكتوبر ١٩٨٩م.
٧. كريستيان ديروش نوبلكور: ترجمة محمود خليل النحاس ، أحمد محمد رضا ـ الفن المصري القديم ـ القاهرة ـ ١٩٩٠م.
٨. مصري عبد الحميد حنورة: "الدكتور" الخلق الفني ـ سلسلة كتابك ـ دار المعارف ـ العدد ٣٣ ـ القاهرة ـ ١٩٧٧م.
٩. مصطفى سويف: "الدكتور" العبقرية في الفن ـ سلسلة المكتبة الثقافية ٧ ـ وزارة الثقافة والإرشاد القومي دار القلم ـ القاهرة ـ العدد ٢٠ ـ سبتمبر ١٩٦٠م.
١٠. نعمات أحمد فؤاد: "الدكتور" شخصية مصر ـ الهيئة العامة المصرية للكتاب ـ القاهرة ـ ١٩٨٩م.
١١. نعيم عطية: "الدكتور" التعبيرية في الفن التشكيلي ـ سلسلة كتابك ـ دار المعارف ـ العدد ٦٥ ـ القاهرة ـ ١٩٧٨م.

ثانياً المراجع الأجنبية:

12. Description De L'Egypte – Complete Edition – The American University in Cairo Press – Cairo – 1997.
13. Lucie Lamy: New light on ancient knowledge Egyptian Mysteries – Thames & Hudson – London – 1981.

معالم صورة المجتمع الفاضل فى ملحمة "الأعمال والأيام " لهسيودوس الأثر المصري على اليونان

د. احمد غانم حافظ احمد*

يأتى اختيار موضوع هذا البحث فى إطار مواكبة الدراسات الدولية والمحلية التى تعنى بدراسة نشأة المجتمعات الكلاسيكية وتطورها على الصعيدين الفكري والحضاري ، على أعتبار أن هذه المجتمعات بما قدمته من فكر تعد جزءا أساسيا من الهوية الفكرية لعدد غير قليل من المجتمعات المعاصرة ، وفى هذا الصدد نجد أن دراسة المجتمع الأثينى ونظيره الإسبرطي قد احتلت مرتبة الصدارة فى قائمة اهتمامات الباحثين فى حقلي كل من التاريخ والحضارة الإغريقية وذلك لقناعتهم بمدى أهمية إسهامات هذين المجتمعين فى الحضارة العالمية الحديثة أو لاعتقادهم الراسخ أن كثيرا من معالم التاريخ والحضارة الإغريقية إنما قد تكون نتيجة العلاقات بين هذين القطبين وأعنى " أثينا " و " اسبر طه " وهذا ما تدعمه الحقيقة التاريخية .

ويهدف هذا البحث إلى رصد تطور فكرى مجتمعي بعينه قد قام بتسجيله هسيودوس - الشاعر الملحمي التعليمي - بالمقارنة مثلا بفكر المجتمع الإغريقي الذى سجله سابقه " هوميروس " سواء من خلال " الإلياذة " أو " الأوديسية " وفى الواقع فأن المجتمع الإغريقي قد أثبت أنه كان قادرا على التكيف والتطور والتغيير وفق ما تفرضه عليه الظروف سواء فى الفترة التى كتب عنها هوميروس التى سجلت تفاصيل فكرية سادت أثناء " عصر الأبطال " أو فى الفترة التى كتب عنها هسيودوس التى شهدت فترة ظهور رؤساء الأسر الأرستقراطية و الذى وجه حديثه لهم بصفتهم οι Βασλλεις " الملوك " .

ولقد ظهرت عديد من الدراسات التى تناولت شخصية هسيودوس و أعماله بالبحث ، ومن هذه الدراسات ما يركز على جانب البراعة الأدبية فى أعماله [١] ومنها كذلك ما يركز على دراسة استخدامه لابتكاراته النظرية [٢] فى تصوير القوى التى تتحكم في كل من الطبيعة والبشر ، أو تناول مدلول الفساد السياسي الذى يعكسه الصراع الذى نشب بينه وبين أخيه بسبب نجاح الأخير في رشوة القضاة ليحكموا له بالنصيب الأكبر من تركة والدهم [٣].

---

* مدرس بقسم الاثار والدراسات اليونانية والرومانية- كلية الاداب – جامعة الاسكندرية .

(1) Bowra C.M. , Ancient Greek Literature , Oxford university press , 1948, pp.40-7.

(2) Albrech Dihle , A History of Greek Literature from Homer to the Hellenistic period , trans.by Clare Krojzl , Routledge ,1994,p.22.

(3) Sinclair T.A ., A History of Greek Political Thought , Routledge ,1951,pp.19-20.

وعن فكره السياسي راجع : لطفي عبد الوهاب يحي ، اليونان مقدمة فى التاريخ الحضاري ، الإسكندرية ،دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٤ ، ص.ص٢٣٤-٢٣٩ .

وسوف يحاول الباحث من خلال هذه الورقة أن يوضح معالم صورة المجتمع الفاضل كما رسمها هسيودوس وذلك فى فترة انتقالية هامة من تاريخ المجتمع الإغريقي وأعنى بها فترة ظهور طبقة جديدة فى توجهها نحو السعي وراء الثراء المادي – أيا كان مصدره – بهدف تحقيق مكاسب سياسية فى المقام الأول ، وذلك من خلال ملحمة (الأعمال والأيام) التى تحمل عديدا من الدروس الأخلاقية و التى حاول الشاعر أن يجعل منها قيما ثابتة للمجتمع [٤]

المعلم الأول : العمل تحت مظلة العدل

يعد العمل تحت مظلة العدالة أول معالم صورة المجتمع الفاضل عند هسيودوس ، ليؤكد على قيمة كل من العمل والعدل في دعم تقدم المجتمعات وتحقيق مبدأ العدالة الاجتماعية ومبدأ تكافؤ الفرص .

ومن هذا المنطلق يضعنا هسيودوس منذ البداية أمام حقيقة هامة ، وهي أن العمل الصالح هو فقط ما يتسق والعدالة [٥] ويسوق لنا من الأمثلة ما يؤكد به على تلك الحقيقة ، حيث تنقسم أمثلته إلى ثلاثة أنواع : النوع الأول : تعبر عنه أمثلة مأخوذة من عالم الغيبيات (الأساطير) ، أما النوع الثاني فتعبر عنه أمثلة مستوحاة من عالم الحيوان ، والنوع الثالث والأخيرة فتعبر عنه أمثلة مأخوذة من الواقع الحياتي .

أما بشأن أمثلة النوع الأول المأخوذة من عالم الأساطير والتي تحث على ضرورة ارتباط العمل بالعدالة ، نجد أنه يعبر عنها من خلال مثل يمكن استنتاجه من خلال قصة صراع زيوس – كبير الآلهة والبشر – مع بروميثيوس سارق النار [٦] ، وفى هذا المثل يؤكد هسيودوس على أن العمل الصالح هو ما يتسق والعدالة مهما سمت ونبلت أهدافه ، حيث يورد القصة المشهورة التى تروى سرقة بروميثيوس للنار المقدسة من فوق جبل الأوليمبوس وأعطائه إياها للبشر .

---

(4) هناك دراسة طريفة تتحدث عن الحكم والأمثال عند هسيودوس وتقارن بينها وبين الأمثال عند العرب فى العصور القديمة ل:فكرية مصطفى صالح : الحكم والأمثال واستخداماتها عند هسيودوس ، الجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية ، الكتاب السنوي الثالث ، القاهرة ، ١٩٨٨، ص.ص.٣٥-٥٦ .

(5) Hesiod , Τα Εργα και Αι Ημεραι , ll.213-16 .LCL.

وقد تحدث أستاذنا لطفي عبد الوهاب يحي عن هذه الفكرة تفصيلا وذلك فى مجال عرضه تاريخ تطور الفكر السياسي اليوناني،حيث خلص بعد هذه الفكرة إلي أن أدباء هذا العصر ويمثلهم هسيودوس رأوا أن هناك ضرورة للعيش في مجتمع وصفة بالطيب راجع : لطفي عبد الوهاب يحي ، المرجع السابق ، ص ٢٣٩ .

(6) Idem , ll. 54- 59 .

ويحاول الباحث من خلال هذا المثال توضيح عدة أمور

الأمر الأول: قيمة العمل تحت مظلة العدل فى المفهوم الأسطوري القديم حيث يؤكد هسيودوس على غضب الآلهة من البشر العازفين عن العمل أو حتى المتواكلين منهم عليها اعتمادا على ما لديها من خيرات ، وهنا يمكن أن نلاحظ أن للآلهة أهدافا نبيلة تتمثل فى دفع البشر وحثهم على العمل فهو سر البقاء .ولأن الآلهة ذات دور تعليمي وتوجيهي فمن ثم كان لزاما على البشر أن يدركوا أن عليهم أن يعملوا من أجل الحصول على ما يرغبون وألا يستولوا عليه ، لأنه من جهة لن يصبح بمقدورهم التمتع بما استولوا عليه ، ومن جهة أخرى لن يستطيعوا الحفاظ عليه طويلا . ولأن السرقة تعد عملا لا يتسق والعدل – حسب مفهوم الآلهة – فقد أستحق البشر العقاب ، وهذا ما ندركه من حديث زيوس لبروميثيوس الذى يقول فيه :

" ... يا بن يابيتوس Iapetus تجاوزا منك فى براعة للجميع ، فقد تسعد بأن خدعتني واستوليت على النار ، ولسوف ينالك وبنى جنسك منى بلاء عظيم ، وسوف أجازي البشر على النار التى أخذوها بشيء هو كره لهم وستسعد له قلوبهم غير مدركين أنهم إنما يتقبلون بذلك هلاكهم بسعادة .. " (١٠)

... Ιαπετιονιδη , παντων περι μηδεα ειδως , Χαιρεις πυρ κλεψας και εμας φρενας ηπεροπευσας , σοι τ αυτω μεγα πημα και ανδρασιν εσσομενοισιν τοις δ εγω αντι πυρος δωσω κακον, ω κεν απαντες τερπωνται κατα θυμον εον κακον αμφαγαπωντες ....

ويدلل هسيودوس على أن هناك إجماعا عاما بين الآلهة بشأن ضرورة العمل من أجل تقدم وتحضر المجتمع وإعلاء قيمة العدل بين البشر ، ويظهر تعاونا بين الآلهة فى معاقبة البشر جزاء تواكلهم ، وقبولهم التمتع بما لا يحق لهم ويقدم الشاعر هذا التصور على شكل قصة الفتاة باندورا Πανδωρα التى جلبت الشرور للبشر . وفى هذه القصة نجد هيفايستوس يقوم بخلط التراب بالماء ووضع صوت وقوة الجنس البشرى فى هذا الخليط ، وكان الناتج فتاة ذات مظهر جميل أشبه بربة خالدة فى ملامح الوجه وذلك تمشيا مع أوامر زيوس .

Ως εφατ . εκ δ εγελασσε πατηρ ανδρων τε θεων τε .Ηφαιστον δ εκελευσε περικλυτον οττι ταχιστα γαιαν υδει φυρειν , εν δ ανθρωπου θεμεν αυδην και σθε νος αθανατης δε θεης εις ωπα εισκειν ....(11)

ونجد الربة أثينة تعلم تلك الفتاة أعمال الحياكة وغزل الخيوط

(10) Idem ., ll.54 –59.
(11) Idem ., ll.,59- 62 .

Αυταρ Αθηνην εργα διδασκησαι, πολυδαιδαλον ιστον υφαινειν

أما أفروديتى الذهبية Χρυσεη Αφροδιτη فقد نثرت على رأسها حسنا وجمالا وأضفت عليها رغبة شديدة جامحة وسيقان متناسقة ، وكذلك أمر هرميس – المرشد – سفاح أرجوس أن يضع فيها عقلا جامحا لا يعرف الخجل وطبعا مخادعا ، وعندما أمر زيوس أطاعه الجميع فخرجت إلى الوجود فتاة من أجمل الفتيات كما رغبها زيوس بن كرونوس ، وإذا بأثينة –ذات الأعين اللامعة – تتولى مهمة تنظيفها واختيار ملابسها واضعة العقود الذهبية على شعرها كما زينت التاج الذى وضعته على شعرها بأزهار ربيعية ، وعلمها المرشد عددا من الكلمات ولكن هذه الفتاة حملت كل الشرور للبشر عقابا لهم على قبول ما ليس من حقهم وما لم يكدوا من أجل الحصول عليه إذ لا ترضى الآلهة عن سارق ، وبالتالي فلا حق للبشر أن يقبلوا بوجود السارق وأفعاله التى قد تضر بهم رغم ظاهرية وعدم ديمومة نفعها .

أما الأمر الثاني التى يحاول الباحث توضيحه من خلال هذا المثال هو نسبية مفهوم العدالة في الفكر اليوناني ، فمن خلال عرض قصة بروميثيوس نعرف أن البشر قد رأوا أن احتفاظ الآلهة بالنار المقدسة يعد – من وجهة نظرهم – عملا لا يتسق ومفهوم العدل ، فهم أيضا فى حاجة للنار ولا يصح أن تصبح حكرا على الآلهة دون البشر ، ومن جهة أخرى نجد أن الآلهة تعتبر سرقة النار وهى إحدى الميزات التى تختص بها عملا لا يتسق والعدل ، ولعلها كانت ترغب فى اختبار البشر ومدى مثابرتهم من أجل التغلب على مشكلة الحاجة إلى النار وهكذا يصبح ما هو تمام العدل بالنسبة للآلهة وهو عين الظلم بالنسبة للبشر [١٢]

وأما بشأن ما يتعلق بالنوع الثاني من الأمثلة والمأخوذة من عالم الحيوان فهو ما يمكن التعرف عليه من قصة الصقر والكروان التي عمد فيها هسيودوس إلى نوع من الإسقاط الاجتماعي من خلال ما يحدث فى عالم الحيوان على عالم البشر [١٣] ، فكلاهما يفتقر إلى الحكمة العقلية والحكم المنطقي ويعلى من راية المبدأ القائل بأن البقاء للأقوى .

وفى هذا المثال نجد الشاعر يصور موقفا طبيعيا بالنسبة لما يحدث فى عالم الحيوان ولكنه فى سياق الفكرة – التى ربما كانت مقصودة – يصبح بالنسبة للباحث موقفا غير طبيعيا ، حيث صور هسيودوس صقرا (ليرمز به للقوة) ينقض علي كروان (و يرمز به للضعف) و هنا ربما أراد هسيودوس – تمشيا مع المعلم الأول لصورة

[12] ينسب هذا الرأي إلى أ.د محمد السيد عبد الغني أستاذ التاريخ اليوناني والروماني بآداب الإسكندرية ،وقد أفاد به الباحث بعد مناقشة هذه الورقة مع سيادته قبل إلقائها .

[13] Hesiod , op.cit., ll.207- 11.

المجتمع الفاضل – أن يوضح للبشر أنه لا يجب عليهم الإتيان بأفعال إنما تصدر فقط عن الحيوان ، فالانقضاض و السطو باستعمال العنف و القوة هو أيضا عمل لا يتسق و العدالة و لا يصح أن يصدر عن بشر عاقل و ذلك لما له من آثار سيئة علي مجتمع البشر العاقل إذ ينطق هسيودوس الصقر بكلمات [١٤] يفهم منها الآثار السيئة لمثل هذه الممارسة قائلا :

" .... أحمق من يحاول أن يواجه الأقوى منه فهو لا يملك السيادة ، كما أنه يعاني الألم إضافة إلي العار(الخجل) .... "

ويتحدث هسيودوس هنا عن حقوق الإنسان الطبيعية و التي تكفلها له الآلهة التي لا ترضي بضياع الحقوق و من بينها إمكانية تعايش الضعيف مع القوي في مجتمع واحد دون تعدي أي منهما علي حقوق الآخر .

وإن ضياع حقوق الضعيف و إن كان في صالح القوي فإنه خطر يهدد بناء المجتمع ككل من حيث أن ذلك يقضي علي ما للضعيف من سيادة – علي مقدرات نفسه علي الأقل - ، كما أنه سيجعله في شعور دائم بالألم الناتج عن ضعفه و لكلاهما نتيجة واحدة هي ضياع الكرامة و المعاناة من العار ، و هى عوامل إذا تضافرت تصبح كفيلة بتهديد استقرار المجتمع علي جميع المستويات .

فمثلا على المستوي الاجتماعي لن يتوافر عنصر الوفاق الطبقي ، وأما على المستوى السياسي فسوف يكون هناك قطعا نوع من التوتر بسبب توجه أولئك الضعفاء إلى الساسة وأولي الأمر باحثين عن الأمان لديهم من منطلق أنهم هم المنوطون بتوفيره ، وعلى المستوي الاقتصادي فسوف تقل قيمة العمل طالما غابت العدالة لترتفع فى المقابل قيم أقل وأضعف لا ترتقى بالمجتمع ولا تحقق له الصورة الفاضلة المنشودة .
وأخيرا نأتي إلى النوع الثالث والأخير وهو المثل الذى ساقه هسيودوس من خلال الحياة اليومية العملية للواقع الحياتي والتى تركز على أهمية قيمة العمل وفق العدالة ، ويجد الباحث فى هذا المثل أهمية خاصة لعدة أسباب:
أولها : بسبب معاصرة الشاعر للأحداث التى كتب عنها ، وثانيها : لأنه يعبر عن تجربة شخصية عاشها الشاعر بنفسه .
ويقصد بالمثل هنا قصة استيلاء أخيه بيرسيس Περσης على النصيب الأكبر من إرث الوالد ، وقد روى هسيودوس تفاصيل هذه القصة فى ملحمته الأعمال والأيام حيث يبدو غير راض فيها عن أفعال أخيه قائلا له :

[14] Idem., ll.210-12.

... " لأننا قد قسمنا الإرث بالفعل ، لكن قمت أنت بالاستيلاء على النصيب الأكبر احتفظت به لنفسك ، لقد تمتع سادتنا المرتشين الناهبين بمجد فى تزايد متعاظم وهم الذين أرادوا الفصل فى هذه القضية ، أنهم حمقى إذ لا يعرفون كيف تكون القسمة العادلة بين اثنين ولا حتى ما هي الأهمية القصوى لطعام الفقير ..... " (١٥)

....ηδη μεν γαρ κληρον εδασσαμεθ , αλλα τα πολλα αρπαζων εφορεις μεγα κυδαινων βασιληας δωροφαγους , οι τηνδε δικην εθελουσι δικασσαι νηπιοι , ουδε ισασιν οσω πλεον ημισυ παντος ουδ οσον εν μαλαχη τε και ασφοδελω μεγ ονειαρ ....

يعبر الشاعر هنا عن مبدأ ضرورة اتساق العمل مع العدل ، ونجد هنا أن الشاعر يوجه رسالته تلك ليس فقط إلى العامة من المحكومين ، ولكن أيضا يوجهها إلى الخاصة من السادة الذين كانت لهم صلاحية الفصل فى المنازعات والذين بات ينظر إليهم فى تلك الفترة على أنهم بمثابة حكام (**) ، وفى هذا الصدد يقدم هسيودوس لمستمعيه مقارنة بين نوعين من المجتمعات النوع الأول : مجتمع يعمل تحت مظلة العدل ، و النوع الثاني : مجتمع يعمل فى ظل غياب العدل .

أما بالنسبة للطراز الأول وهو المجتمع الذى يعمل تحت مظلة العدالة ، فقد أوضح هسيودوس أن هذا المجتمع يتمتع بالازدهار ، و الذى تتمثل معالمه فى رخاء المدينة وسكانها كما أن السلام η ερηνη سيعم أرجاءها وبذلك تسنح الفرصة لتنشئة الأطفال ، كما أن زيوس – الذى يرى كل شيء – لن يقرر أبدا ضدهم أي حرب ، ولن تضرب المجاعة ولا الكوارث السكان الذين يحرصون على ممارسة العدالة ، وسوف يرعون حقولهم بقلوب مستنيرة ، فتهب لهم الأرض وفرة فى الزاد ، وعلى قمم الجبال سيثمر شجر البلوط ، وسوف ترعى ماشيتهم ويزداد فروها ولحومها ، وستنجب نساؤهم الأطفال كما أنجب آباؤهم من قبل ، وسوف يستمر انتعاش المدينة بشكل متواصل ، ولن

(15) Idem ., ll.37-41 .

(**) لقد شهد المجتمع الإغريقي تطورا سياسيا وذلك بعد ضعف الدور الذى كان يقوم به الملوك فى الدويلات المختلفة ، وبعد استنفاذ الملوك لدورهم بات طبيعيا أن تطفو طموحات أصحاب الأراضي الزراعية أو الرعوية على السطح بهدف الحصول على ما للملك من صلاحيات وكانت دعواهم أنهم ذو قوة اقتصادية تضاهى قوة الملوك- وربما زادت عنها فى أحيان كثيرة وأنهم أصحاب الجياد التى تلزم لرعاية تلك القوة الاقتصادية والدفاع العسكري عنها إذا لزم الأمر ، وكان الإغريق فى تلك الفترة من تاريخهم السياسي يرون فى القوة الاقتصادية خير حاكم ومرد ذلك بلا شك هو ضعف الموارد الاقتصادية فى بلاد الإغريق في تلك الفترة ، ويصبح طبيعيا أن يعتبر العامة الأغنياء سادة لهم فهم مصدر رزقهم الأساسي . راجع : لطفي عبد الوهاب يحيي ، نفس المرجع السابق ، ص. ص.١٠٩-١١٠ . ، وكذا حسين أحمد الشيخ ، اليونان ، دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية ، ٢٠٠٥ ، ص. ص ٢٠-٢٥ .

يكون السكان فى حاجة إلى ركوب البحر من أجل الحصول على الحبوب إذ ستهب لهم الأرض ثمارها [١٦]

الملاحظ هنا من خلال الاقتباس السابق من قصيدة هسيودوس محل الدراسة ، أن الحديث يدور حول فئة معينة من البشر وهى الفئة التى تتحرى العدل مع الغرباء والأهل على حد سواء ، ونجد هسيودوس فى مجال تأكيده على مدى حرص تلك الفئة على ممارسة العدل يورد كلمة الغرباء οι ξενοι قبل كلمة الأهل οι ενδημοι ولعل فى ذلك تأكيدا منهم على تحرى العدل حتى مع الغرباء أو الضيوف ، وهذا يحمل مضمون اتباعهم نفس المبدأ بالضرورة مع الأهل أو السكان المحليين ، وربما أراد بهذا أن يعلمنا بشكل غير مباشر أن من لا يتبع العدل لن يتبعه لا مع الغريب ولا حتى مع الأهل .

ويوضح لنا هسيودوس فى جلاء آثار اتباع تلك الفئة أو مثل هذا الطراز المجتمعي للعدل فى العمل ، حيث ينعكس ذلك أولا فى كسب مرضاة الآلهة وعلى رأسهم أبو الآلهة والبشر زيوس ، ذلك الرضا الذى سينعكس على المجتمع فى صور شتى ، منها أن تنعم الآلهة على المدينة التى يقوم عليها هذا المجتمع بالرخاء والسلام ، هذا السلام هو الذى يسمح لهم برعاية حقولهم بقلوب مستنيرة وهذا ما ينتج عنه أن يحصدوا ثمار عملهم – الذى هو متسق مع العدل الذى ترضى عنه الآلهة – بوفرة ملحوظة ، كما أن أغنامهم سوف تزيد لحومها وأصوافها ، ومن آثار السلام الذى سوف تغدقه الآلهة أن تنعم على النساء بالخصوبة كما أنعمت على الأرض وما عليها من ماشية ، وبالتالي سوف تتوافر الأيدي العاملة التى ستنعم بالعمل فى سلام وتجنى ثمار عملها وفقا لمعايير عادلة .

أما بالنسبة <u>للطراز الثاني</u> من المجتمعات التى تحدث عنها هسيودوس فهو المجتمع الذى يتفشى فيه الظلم والعنف بين أفراده حيث يقول بشأنه ... " أما أولئك الذين يمارسون الظلم والأعمال الشريرة فقد أعد لهم زيوس عقابا . وفى الغالب فإن المدينة كلها تعانى لأجل ما أقترفه إنسان سيئ من خطيئة وأفعال سيئة ، حيث يغضب ابن كرونوس على السكان ويرسل إليهم المجاعة والمرض معا λιμον ομου και λοιμον ، لذلك يهلك السكان ، ولا تحمل نساؤهم أطفالا ουδε γυναικες τικτουσιν ، وتصبح منازلهم قليلة العدد μινυθουσι δε οικοι Ζηνος ، ويواجهون صراعا مع زيوس الأوليمبي Ολυμπιου φραδμοσυνησιν ، وفى وقت آخر إما أن يدمر بن كرونوس جيشهم العرمرم أو أسوار مدنهم أو سفنهم الموجودة فى البحر .[١٧]

---

[16] Hesiod , op.cit, ll.225- 237 .
[17] Idem ., ll.245-247.

Αλλοτε δ αυτε η των γε στρατον ευρυν απωλεσεν η ο γε τειχος η νεας εν ποντω Κρονιδης αποαινυται αυτων.

ويعرض هسيودوس آثار غضب الآلهة على المجتمع الذى لا يعمل وفقا للعدالة موجها حديثه إلى أخيه ، وينهى حديثه بتوجيه النصح والإرشاد إلى الحكام من رؤساء العشائر والعائلات والذين يدعوهم بالملوك أو الأمراء حيث يقول لهم ..." أيها الملوك عليكم أن تتحروا تلك العدالة جيدا لأن الآلهة الخالدة قريبة من البشر وتلاحظ كل أولئك الذين يحكمون بقرارات قضائية جائرة ، فلا تثيروا غضب الآلهة ، لأن زيوس لديه ثلاثون ألفا من الأرواح الذين يقومون بمراقبة البشر ، وأولئك يراقبون الأحكام القضائية وأفعال المخطئين .... " (١٨)

وهنا يحدد هسيودوس فى هذا المثل اتجاهين للعمل وفقا للعدالة .

الاتجاه الأول : اتجاه اجتماعي وفيه نجد الدعوة إلى أن يتعامل الأهل فيما بينهم بنوع من العدل حتى لا يجور أحد منهم على حق الآخر وهنا يعطي هسيودوس مثالا على ما حدث بينه وبين أخيه الذى جار بالفعل على حقه فى الميراث مما ترتب عليه أن عاش هسيودوس حياة شاقة يعاني الجوع والألم بينما تمتع أخوه – دون وجه حق – برغد العيش .

أما الاتجاه الثاني : فهو الاتجاه السياسي وفيه نجد هسيودوس يتسع بنطاق دعوته ليصل بها إلى أولي الأمر ، من منطلق أنهم المسئولون عن المجتمع واستقرار طبقاته بفضل اتباعهم العدل الذى ترعاه الآلهة وتحرص عليه ، حيث يوضح لهم ضرورة أن يتوخوا العدل فى جميع أعمالهم ، لأن هذا هو السبيل الوحيد التى يتجنبوا بها غضبة الآلهة ، ومن جهة أخرى يوضح هسيودوس لأولى الأمر أن كل ما قد يفعلوه من أمور مخالفة للعدل سعيا وراء السلطة والجاه والنفوذ هي نفسها تصبح سبب دمارهم فتصيبهم المجاعات وتقل خصوبة الأرض والنساء ، كما يكون مصير سفنهم وهى أحد مصادر رزقهم إلى زوال . وهنا يؤكد هسيودوس على أحقية تطلع البشر إلى الأفضل لكن بشرط أن يكون السبيل إلى تحقيقه أخلاقيا ، وتأكيدا على هذه الأهمية الأخلاقية نجد هسيودوس يوجه حديثا لأخيه يقول فيه : ..." الشر يسهل الوصول إليه وفى أسراب والطريق إليه ممهد ، كما إنه قريب جدا منا ، أما الخير فقد وضعته الآلهة كأفضل ما يمكن أن تصل إليه أيدينا وطريقه طويلة شاقة فى البداية ، وعندما يصل المرء إليه يدرك مدى سهولته التى كان يعتقد فيما قبل فى عكسها ... " (١٩)

(18) Idem ., ll.248-255.
(19) Idem., ll.286-292 .

وفى تأكيد آخر يقول .... " الثروة لا تسلب ، والثروة التى ينعم بها الإله على المرء أفضل بكثير من ثروة عظيمة قد يستولي عليها المرء بالقوة والضغط .. ، ومن يفعل ذلك فكأنه نهر ضيفا له أو طالبا لعون ، أو كمن خان أخاه فى الفراش الزوجية وارتكب خطيئة ضد الطبيعة بمعاشرة زوجة أخيه ، أو كمن عامل أطفالا أيتاما بقسوة ، أو كمن ضايق والده وهو فى سن حرجة بكلمات قاسية ... " (٢٠)

إن الحديث الذى وجهه هسيودوس إلى أولى الأمر من رؤساء الأسر والعشائر الأرستقراطية لا يخلو من دلالات سياسية يرى الباحث أنها ذات صلة وثيقة بمعالم صورة المجتمع الفاضل ، فالفترة التى ينتمي إليها هسيودوس هي التى شهدت ضعف النظام الملكي فى دولة المدينة η πολις بعد أن استنفذ مبررات وجوده ، كما شهدت صعود تلك الطبقة الجديدة التى بدأت تتطلع نحو ممارسة دور سياسي مماثل لنفس دور الملوك .

وفيما يبدو أن هذه الطبقة وهى بصدد دعم سلطتها الاقتصادية وصولا للفوز بكل الصلاحيات السياسية لم تكن تمانع من أن تأتى بأي فعل – عادل كان أم غير عادل – يدر عليها دخلا يسهم فى دعم قوتها الاقتصادية ، وهذا ما يمكن التعرف عليه من رواية هسيودوس بشأن قبول القضاة – الذين كانوا بالضرورة من بين صفوف الطبقة الأرستقراطية – رشوة أخيه . ذلك الفعل الذى اتخذته السلطة السياسية والذي كان غير عادل أنعكس بدوره على ظلم أحد أبناء المجتمع ، وعموما فيمكن للباحث أن يتخذ من هذا التصرف قرينا يؤكد به على تدهور أوضاع العامة فى ظل السيطرة الأرستقراطية الجديدة والذي لم يشمل فقط المستوي الاجتماعي ولكن أيضا المستوي الاقتصادي (٢١)

أما على المستوي الاجتماعي فقد عبر لنا هسيودوس عن القهر الذى عانت منه طبقة العامة التى أعتبر نفسه واحدا من بين صفوفها ، إذ حاول الأرستقراطيون وهم المسيطرون على الشئون القضائية أن يخفوا القوانين التى كان يحكمون بمقتضاها على طبقة العامة ، واحتفظوا بحق معرفتها لأنفسهم فقط ، وحين قرروا إعلان القوانين بمساعدة دراكون Dracon ليعلم العامة مواقع أقدامهم لم يلتزموا بتطبيق هذه القوانين تطبيقا سليما برغم قسوتها على طبقة العامة ، و ها هو هسيودوس يصور فساد الهيئة

(20) Idem., ll.320-330.
(21) Maria S.Marsilio, Farming and Poetry in Hesiod s Works and Days , university press of America,2000,p.3.

القضائية الأرستقراطية التي قبلت الرشوة التى قدمها بيرسيس فأفسدت بذلك العلاقة الاجتماعية بين الأخ وأخيه [٢٢]

المعلم الثانى : ترسيخ العلاقات الطيبة بين سكان المجتمع

يأتى ترسيخ العلاقات الطيبة بين سكان المجتمع ليصبح ثاني معالم صورة المجتمع الفاضل عند هسيودوس ، وفى هذا الصدد نجد هسيودوس فى مجال توجيه النصح لأخيه يفرق بين نمطين من السكان النمط الأول: هو المتجاورون أما الثاني فهو: غير المتجاورين .

وسوف نتعرض الآن لهذه العلاقات كما ظهرت من خلال ملحمة هسيودوس محل البحث

(١) علاقة التشاور

يبدأ هسيودوس بالحديث عن أول علاقة يجب أن تربط سكان المجتمع الفاضل سواء أكانوا متجاورين أم غير متجاورين ، وقد رأى أن المجتمع الفاضل كي يكون مجتمعا خيرا فيجب أن تسوده الشورى " ... الخير من يستمع لنصيحة الخير ، أما من لا يفكر إلا فى نفسه ولا يستمع إلى ما يقوله له الآخر فهو شخص تعس ... " [٢٣]

يؤكد هسيودوس على فضيلة التشاور وعلى أن الشورى من فعل الأخيار، وذلك لأن الشورى فى المجتمع تزيد من تفاعل الأفراد كما تزيد من ارتباطهم ، فبالتشاور يستطيع المجتمع إدراك عيوبه ومشاكله بدلا من تعمد تجاهلها مما يتسبب فى تفاقم المشكلات وتعذر إيجاد حلول لها ، فالتشاور يوفر تبادل الخبرات والانفتاح على الآخر مما يساعد كثيرا فى حل مشكلات المجتمع كما أن التشاور لابد وأن يحدث بشكل عملي ودون الاقتصار فقط على المناداة بمبدأ الشورى فيجب على الأفراد الاستماع إلى نصيحة أصحاب الخبرة والعلم ، وإلا سيتحول المجتمع إلى مجموعة من النفعيين الذين يسعون فقط وراء تحقيق مصالحهم .

لقد ربط هسيودوس ربطا مباشرا بين الشورى وتحقق السعادة للمجتمع ، وربما كان المقصود بالسعادة هنا الرخاء الاجتماعي الناجم عن الاستقرار والتفاهم بين غالبية

(22) P.E.Easterling & B.M .W.Kenox , The Cambridge History of classical Literature , Early Greek Poetry , vol. I , part I , Cambridge univ.press, 1989 ,p.56.
(23) Hesiod , op.cit., ll.295-97.

عناصر المجتمع ، ومن جهة أخرى يمكن أن يفسر مبدأ الشورى على إنه مبدأ سياسي ربما قصد هسيودوس به توجيه رسالة غير مباشرة إلى أولى الأمر من الأرستقراطيين يدعوهم فيها إلى اتباع منهج الشورى سواء بين بعضهم البعض أو بينهم وبين الرعية ، وربما أراد هسيودوس أن يقول أن اتباع منهج الشورى من شأنه إسعاد كل من الحكام (الأرستقراطيين) والمحكومين (العامة)

(٢) حسن الجوار

العلاقة الثانية التى رأى هسيودوس ضرورة ترسيخها بين سكان المجتمع الفاضل وخصوصا بين الأصدقاء والجيران هي علاقة حسن الجوار ومراعاة حقوق الجار وهنا نجد هسيودوس يقول ناصحا مستمعيه " ... أدع الصديق للعيد ، وأترك العدو وحيدا ، وأدع من يسكنون بالقرب منك بشكل خاص ، إذ لو أصابك مكروه سيأتي إليك جارك على عجل دون أن يحزم ملابسه αζωστοι ، أما الأقارب فيأتون بعد أن يضيعوا الوقت بالاستعداد للخروج ... " (٢٤)

يدعو هسيودوس سكان المجتمع من خلال الاقتباس السابق إلى نوع من الإخاء يتفاعل بفضله الأصدقاء ويتحاب عن طريقه الأهل والجيران ، إذ يرسي هسيودوس دعائم العلاقات الطيبة بين الأصدقاء ويدعو إلى ضرورة الاختلاط بدلا من الانعزال ، فعلى الأصدقاء أن يتزاوروا بما يتيح الاندماج المطلوب لحدوث التفاهم الذى ينشأ عنه نوع من وحدة الأهداف والشعور بوحدة المصير مما يزيد من قوة البناء الاجتماعي من جهة ، ومن جهة أخري سوف تنعكس هذه القوة على علاقة الأفراد بالمجتمع الذين يحيون فى إطاره إذ سيرتبط الأفراد بالأرض وبالجنس الذين ينتمون إليه بنوع من الولاء .

يتضح هنا إذن أثر حسن الجوار على الأفراد وعلى المجتمع (الدولة) فى وحدة النسيج الاجتماعي و فى زيادة ولاء الأفراد لمجتمعهم وجنسهم الذين ينتمون إليه ، وهو أثر مطلوب تحقيقه والشعور به فى مختلف المجتمعات الإغريقية إذا ما ذكرت النزعة الانفصالية التى طالما ميزت تاريخ الإغريق ، والتي كان لها أثرها ليس فقط على علاقة الأفراد ببعضهم البعض ولكن أيضا على بلاد الإغريق ككل فيما عرف بنظام دولة المدينة أو الـ η πολις

(24) Idem ., ll.342-345.

وفى مجال تأكيد هسيودوس على أهمية العلاقات بين الجيران ، نجده يفرق نوعين من الجيران وهم : الجار الطيب والجار السيئ ، ويبدى رأيا واضحا فى كليهما حين يقول :
" ... الجار السيئ بلاء عظيم كما أن الجار الطيب نعمة كبيرة ، ومن ينعم بجار طيب فهو يملك شيئا فريدا ... " (٢٥)

يوضح هسيودوس قيمة الجار الطيب بالنسبة لجاره ويقارن بينه وبين الجار السيئ ، حيث يوضح أن حتى الثور إذا أصيب بجار سيئ فسوف يرغب فى التخلص من حياته ، كما يؤكد هسيودوس على ضرورة استعانة الجار بجاره لكن على أساس من العدل وليس الاستغلال فيمكن أن يأخذ الجار من جاره مكيالا ولكن على أن يرده بالعدل وهذا ما يحقق التكافل فى المجتمع .

(٣) الاحترام والتراحم

أما فيما يخص الحديث عن جانب العلاقات الاجتماعية الطيبة بين الأهل فقد ورد تفصيل الصورة كاملة عند شاعرنا ، وذلك حينما يتحدث عن العصور البشرية ، وكيف أن البشرية قد تدرجت فى انحدار ملحوظ من العصر الذهبي Χρυσεον إلى العصر الفضي Αργυρεον ثم للعصر البرونزي Χαλκειον ، وكيف حدثت للبشرية ثورة فشهدت عصر عرف بعصر البشر الأبطال Ανδρων ηρωων θειον γενος وأخيرا يأتى العصر الخامس ، الذى شهد الجيل الذى عاش فيه هسيودوس نفسه و الذى أسماه بعصر الحديد γενος εστι σιδηρεον وقد وجه إليه هسيودوس قدرا كبيرا من النقد لكنه نقد بناء فى وجهة نظر الباحث .

وسوف نعرض بداية جزءا من النقد الذى وجهه هسيودوس إلى جيل عصر الحديد ، وهو الجزء الذى يخدم الفكرة ، ثم سيتناول بعد ذلك هذا النقد بالدراسة والتعليق .

يقول هسيودوس عن الجيل الخامس Πεμπτον γενος :
" .... (فى هذا الجيل) لا يكون الأب على وفاق مع أبنائه ، وبالمثل لا يكون الأبناء على وفاق مع والدهم ، كما لا يكون الضيف على وفاق مع مضيفه ولا الزميل مع زميله ، كما لا يصبح الأخ عزيزا عند أخيه كما كان فى السابق ، كما أصبح الأبناء يحقرون من شأن آبائهم بمجرد بلوغهم الكبر، وكذا أصبحوا يعيبون عليهم بأقذع الكلمات ، لقد

(25) Idem ., ll. 346-350.

أصبحت قلوبهم قاسية ، ولأنهم لا يعرفون مخافة الآلهة ، فلا نجدهم يعوضون آبائهم ما تكلفوه من مشقة رعايتهم معتبرين ذلك حقا لهم ، كما سينهب الواحد منهم الآخر ... " (٢٦)

ويركز هسيودوس فى الاقتباس على الأسرة على أعتبار أنها نواة المجتمع ، وربما رأى أن صلاح المجتمع إنما يبدأ من صلاح الأسرة ، ويلاحظ أنه دائما ما تكون هناك حاجة ما ملحة لدراسة نظام الأسرة خاصة فى المجتمعات التى تواجه بعض المشكلات الاجتماعية التى ربما تكون – من وجهة نظر الباحث – ذات مردود سياسي واقتصادي ، وذلك من منطلق أن المجتمع يشكل وحدة واحدة من مجموعة عناصر سياسية واقتصادية واجتماعية كل منها يؤثر فى الآخر ويتأثر بالضرورة به ، ولعل مؤلف سينثيا ب . باتيرسون الذى جاء بعنوان
" الأسرة فى تاريخ اليونان " يعد من أهم الدراسات فى هذا المجال (٢٧)

ويشير الشاعر إلى الأسرة فى عصر الحديد فيصفها بأنها أسرة مفككة فقدت عنصرين أساسيين من العناصر التى تحكم العلاقات البشرية السوية وهما الاحترام والتراحم ، فلم يعد الأب على وفاق مع أبنائه ولم يعد الأبناء على وفاق مع آبائهم ، كما فقد الأخوة دفء العلاقات المفروض أنها تربط بينهم ، فلم يعد الأخ حريصا على صالح أخيه ، وراح كل يعمل على الحفاظ فقط على أسباب استمراره وبقائه بغض النظر عن قيمة الأخوة وما يكتنفها من قيم جميلة كالحب والاحترام والتضحية ، ويبدو أن الشاعر قد عمد إلى ذكر الأب بالتحديد وعلاقته بأبنائه وعلاقة الأبناء به ، دون التعليق على موقف الأم ، ذلك لأن الأب هو عماد الأسرة وأساسها وأي ضعف أو خلل يصيب الأسرة يعنى خلل البناء كله .
لقد فقد أفراد الأسرة الحب الذى يولد الاحترام η τιμη ، ونتج عن ذلك أن لم يعد الأبناء يأبهون لكبر سن الآباء ففقد الآباء احترام الأبناء ، وكذلك فقدوا كل مشاعر الحب التى كان يكنها الأبناء لآبائهم منذ العصر البطولى (الملكي) .

ويعتبر هسيودوس أول من تحدث عن الحب το Ερως ، فيذكره بوصفه أصلا من الأصول التى وجد بسببها العالم ، فقدم ثلاثة آلهة أزلية متناهية فى القدم وهم :

---

(26) Idem ., ll.182-189 .

(27) Cynthia B. Patterson , The Family In Greek History , Harvard university press, 1998. حيث ناقشت عدد من قضايا المجتمع اليوناني مثل وضع الأسرة عند هوميروس وهسيودوس ، وكذا موقف الأسرة من القانون اليوناني المبكر ، وقضية الزواج والزنا فى أثينا فى القرن الخامس ، وكيف نظر كل من المجتمع والقانون إلى قضايا الزنا .

خاؤؤس ο Χαος و الأرض η Γη والحب το Ερως ، وقد تأثر بهذه الفكرة الكثير من الشعراء بعد هسيودوس ، ويتضح ذلك من شعر كسينوفانيس حيث دلل على أهمية الحب فى قصيدته الغنائية (الطيور) مستشهدا بهسيودوس فى تقديمه لتلك الآلهة [٢٨] .

ويقدم هسيودوس بالمثل فى قصيدته انساب الآلهة η Θεογονια بداية معالجة لأصل العالم جاعلا من الحب واحدا من أقدم وأعظم الآلهة ، معادلا للأرض والسماء ، أول زوجين تزاوجا بفعل تأثيره ، وربما فكر هسيودوس تفكيرا منطقيا عندما أستنتج أنه طالما كان الأمر كذلك فأن الحب الذى هو سبب تألفهما وجميع أبنائهما فيما بعد لا يمكن إلا أن يكون أجدر من هذه القوى الطبيعية و التى هي فى نفس الوقت آلهة مشخصة بصفة الألوهية ، فهو إله من أقدم الآلهة [٢٩] ويتضح ذلك من خلال الأبيات التالية :

...Ηδ ερως , ος καλλιστος εν αθαντοισι , λυσιμελης , παντων τε θεων παντων τ ανθρωπων δαμναται εν στηθεσσι νοον και επιφφονα βουλην..

" ... الحب أجمل بين الآلهة الخالدين ، يحل الأطراف ، فهو يضع العقل والمشورة (النصيحة) الحكيمة فى صدر كل من الآلهة والبشر ... " [٣٠] .

هذا وقد رأى الكاتب والفيلسوف الفرنسي لويس مينار Louis Menard أن هسيودوس لم يقصد إلا التعبير عن الحكمة الإلهية بطريقة شعرية، فخضوع الإله للحب معناه أن لأفعاله غاية أو حكمة يرمى إليها [٣١] وعندما يفقد الأبناء حبهم لآبائهم ، فلن يتورعوا حينئذ عن احتقار وتسفيه آرائهم ، بدعوى أنهم بلغوا سنا يفتقدون معها أهلية التفكير المنطقي، و بالتالي فإن ذلك إن دل على شيء فإنما يدل على غياب التراحم بين الأبناء والآباء ، فلن يرحم الشاب والده المسن الضعيف ، كما لن يسلم الآباء من النقد اللاذع للأبناء .

وفى الواقع فإن القارئ يستطيع أن يحلل وبوضوح معالم تلك الصورة القاسية التى يعكسها هسيودوس عن أبناء الجيل الخامس – جيل عصر الحديد – ليصل إلى ما يوده

---

[28] عبد المعطي شعراوى ، أساطير إغريقية ، الجزء الأول ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الثانية ،١٩٩٢، ص١٤، ١٧ .

[29] David A. & Camphell , The Golden Lyre , N.Y., Duck Worth press , 1983,p.3.

[30] Hesiod , η Θεογονια ,LCL.ll.120- 2.

[31] محمد غنيمى هلال ، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الثانية ،١٩٦٠، ص ٢٢٧ .

هبة ربيع أحمد ، مفهوم الأيروس το Ερως فى فلسفة أفلاطون ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب ، قسم الفلسفة ،٢٠٠٥ ، ص.ص٧-٨ .

الشاعر من عرض لمظاهر عقوق الأبناء ، ومنها أنهم نسوا فضل الآباء عليهم وهم سبب وجودهم ، وسبب قوتهم الجسمانية بفضل ما بذلوه فى السابق من كد فى سبيل تربيتهم ورعايتهم ، وبرغم ذلك ، أعتبر الأبناء أن هذه هي مهمة الآباء الأساسية وأنهم إنما قاموا بواجبهم الطبيعي ، وأن ما حصل عليه الأبناء هو حق طبيعي كفلته لهم ضرورة استمرار الحياة وتعاقب الأجيال .

وهكذا أورد الباحث معلمين من معالم صورة المجتمع الفا ضل فى فترة تاريخية هامة مر بها المجتمع وهى فترة ضعف النظام الملكي وبداية النظام الأرستقراطي ، ويمكن من خلال المعالم السابقة التعرف إلى عدد من المتغيرات الاجتماعية التى أصابت المجتمع استجابة منه للمتغيرات السياسية الجديدة ، ونأتي الآن للمعلم الثالث والأخير من معالم صورة المجتمع الفاضل عند هسيودوس وهو ضرورة تحديد طبيعة دور المرأة فى المجتمع .

المعلم الثالث : ضرورة تحديد طبيعة دور المرأة

لقد أشتهر هسيودوس بعدائه نحو المرأة وذلك ما تقر به معظم الدراسات التى تناولته ومن بين هذه الدراسات دراسة للكاتبة سينثيا ب. باتيرسون التى سبق للباحث أن أشار إليها فى معرض سابق ، ورغم أن هذه الدراسات ومن بينها دراسة باتيرسون قد أجمعت على موقف هسيودوس العدائي تجاه المرأة ، إلا أن تناول باتيرسون لهذا العداء جاء يتميز بالموضوعية الشديدة رغم كونها امرأة .

فنجد باتيرسون تستهل حديثها فى هذا الصدد بموافقة تامة على موقف هسيودوس تجاه المرأة وتلت هذه الموافقة تبريرا لموقف هسيودوس حيث نجدها تقول " لقد عرف هسيودوس بعدائه للمرأة ، وليس هناك أدنى خطأ فى وجهة نظره القائلة بأن المرأة شيء سيئ (٣٢) ، ومع ذلك فأن هذا السوء يكون لذيذا ومؤلما لأن المرأة دائما ما يكون مرغوبا فيها فهي " الشر الجميل " و " الخداع المطلق " ، وبسبب دورها الضروري فى العائلة فلا يمكن الاستغناء عنها مطلقا .

ويود الباحث فى الواقع أن يختلف مع الرأي السائد بين الدارسين وتحديدا فيما يخص موقف هسيودوس من المرأة ، حيث يرى الباحث أن هسيودوس كان فى الواقع فى صف المرأة ، ونادى بعدد من حقوقها التى يحاول المستنيرون الآن فى الدول المتقدمة والنامية إبرازها ، وسوف يسوق الباحث عددا من الأدلة على صحة رأيه ، يأتى فى مقدمة هذه الأدلة رأى هسيودوس الصريح فى المرأة (الصالحة) وهو بصدد توجيه المجتمع إلى قيمة العطاء حيث يقول نصا ... " أعط من يعطى ولا تعط لمن لا يعطى .. فالعطية كالفتاة الصالحة .." (٣٣)

Και δομεν , ος κεν δω , και μη δομεν , ος κεν μη δω , δως αγαθη

من خلال الاقتباس السابق مباشرة يمكن إدراك حقيقة صورة المرأة فى ذهن هسيودوس ، إذ قرن الشاعر فى صورة جمالية بين قيمة العطاء وبين قيمة المرأة فيشبه العطية بالفتاة الصالحة ، ولعلة رأى أن الفتاة الصالحة كالهدية أو العطية الثمينة فى قيمتها .

وبالمثل وفى إطار حرص هسيودوس على وضع المرأة فى المجتمع اليوناني نجده يعمل فكره من أجل تحديد السن المناسبة للزواج ، والأكثر من ذلك قد يعد هسيودوس من

---

(32) Hesiod , Τα Εργα και Αι Ημεραι , l.57., η Θεογονια , l.602. حيث يشير فى كلا العملين إلى البانــدورا .

(33) Idem., Τα Εργα και Αι Ημεραι , l.354,356 .

رواد الدعاة إلى الزواج وتكوين أسرة ذات أساس سليم ، ويمكن معرفة ذلك من خلال الاقتباس التالي من حديث هسيودوس حيث يقول : ..." احضر إلى المنزل زوجة ، عندما تبلغ السن المناسبة ، عندما تكون قد قاربت الثلاثين أو تخطيتها قليلا ، فهذه هي السن المناسبة للزواج ، ولتدع المرأة تصل لعامها الرابع والثلاثين ثم تتزوجها إذا ما بلغت الخامسة والثلاثين ، تزوج من عذراء حتى تستطيع تعليمها ، وعلى وجه الخصوص تزوج من فتاة تعيش فى الجوار ..، المرء لا يفوز بشيء أفضل من زوجة صالحة ، كما انه لا يفوز بشيء أسوأ من زوجة طالحة..." (٣٤) .

من خلال الاقتباس السابق تتضح صورة المرأة فى ذهن هسيودوس وإلى أي مدى كان حريصا على استقرارها فى بيت الزوجية ، لدرجة أنه يحدد لها وللزوج السن المناسبة لاتمام الزواج بغض النظر عن موافقة الباحث أو عدم موافقته عليه.

كما تتضح أيضا طبيعة العلاقة التى يجب أن تربط الزوج بزوجه ، ويشير الاقتباس إلى علاقة المودة التى يبرهن عليها حرص الزوج على تعليم زوجه العذراء بعض الأخلاقيات الضرورية لإنجاح الحياة الأسرية بينهما .

ويوصى هسيودوس أيضا الرجل باختيار زوجه معروف له سلوكها وأسلوب تنشئتها ويفضل أن تكون من الجيران ، وينهى الشاعر حديثه فى تلك الجزئية باعتراف فحواه أن الزوجة الصالحة كسب عظيم لزوجها بل هي أفضل ما يمكن أن يفوز به ، هكذا ومن العرض السابق يمكن للباحث أن يرى أن هسيودوس كان منصفا للمرأة مقدرا لدورها وقيمتها لزوجها وللمجتمع حينما تكون صالحة وذلك على العكس تماما مما ألصق به من تهمة عدائه للمرأة .

أما السؤال المنطقي الذى يفرض نفسه الآن فهو على أية أساس اتهم هسيودوس بهذه التهمة ؟

وللإجابة على هذا السؤال يجدر عرض بعض سطور من حديث هسيودوس نفسه وهي فى الغالب التى بنى عليها أغلب الدارسين ومنهم باتيرسون اتهامهم له بعدائه للمرأة وهى كالتالي ".... لا تدع امرأة متباهية تلاطفك وتحتال عليك بالخداع ، أنها (تسعى) وراء مخزن الغلال الذى تملكه ، فالرجل الذى يثق بجنس النساء يثق بالمخادعين ... " (٣٥)

Μη δε γυνη σε νοον πυγοστολος εξαπατατω αιμυλα κωτιλλουσα , τεην διφωσα καλιην . ος δε γυναικι πεποιθε , πεποιθ ο γε φηλητησιν .

(34) Idem., ll.695-700, 702-3 .
(35) Idem ., ll.373-375 .

يتحدث هسيودوس هنا عن نوع معين من النساء وهو المخادعات المتباهيات وليس كل النساء وهذا النوع هو الذى حذر منه هسيودوس دون التعرض لكل النساء فهو لم يستعمل الصفة اليونانية πασαι التى تعنى كل (النساء) ، كما أنه حين تحدث عن هذا النوع من النساء تعمد استعمال صيغة المفرد فلم يستعمل الاسم الجمع γυναικες التى تعنى (النساء، الزوجات).

وفى تحليل باتيرسون لسبب هذا العداء نجد أنها ترده إلى عامل اقتصادي فى الأساس حيث رأت أن الزوجة η γυνη إنما هي شريك ومنافس قوى فى الوقت ذاته وذلك لما لها من اهتمامات اقتصادية فهي وراء مخزن الحبوب [٣٦] فنجد أنها تتمتع بعقل ذو أهداف واضحة ، وفى تحليل باتيرسون تنتهي بالإضافة إلى أن المنافسة التى تؤدى فى أغلب الآحايين إلى القسوة ربما كانت وراء موقف هسيودوس و اتفقت بدورها مع هسيودوس فى أن ذلك أمرا طبيعيا على أساس أن المنافسة والقسوة يعدان من ملامح الحياة البشرية الأساسية وفى الواقع فإن تحليل باتيرسون والنتائج التى توصلت إليها، على الرغم من وجاهتها ، إلا أن الباحث يرى أنها يمكن الرد عليها ، ويتمثل هذا الرد فى أن موقف هسيودوس من سعى المرأة وراء الاهتمامات الاقتصادية التى راحت معظم شرائح المجتمع فى الواقع تسعى وراءها ربما يأتى فى ظل حرص هسيودوس على وضع المرأة فى المجتمع اليوناني كزوجة وأم ، وربما رغب فى أن تظل محتفظة ببريقها وجمالها بعيدا عن السعي وراء الثروة لما يشمله هذا السعي من مشقة أرتضى الزوج أن يتحملها لأجلها ولأجل نفسه وأطفاله إن وجدوا ، كما أن المنافسة داخل إطار الأسرة الواحدة أمر من شأنه أن يكرس النزعة الفردية فى الفكر اليوناني على الصعيد الاجتماعي (ومن ثم على الصعيد السياسي) وهو أمر لا يرغبه هسيودوس الذى يحرص على الأسرة وينصح بأتباع القيم الأصيلة .

وتبقى فى نهاية البحث نقطة مقارنة يدعم الباحث بها حديثه عن موضوع البحث وذلك بعد أن أوضح الباحث فيما سبق معالم صورة المجتمع الفاضل فى ملحمة (الأعمال والأيام) للشاعر التعليمي اليوناني هسيودوس .

وفى هذا الصدد فمن الطريف أن نجد لهذه المعالم مشابها فى المجتمع المصري القديم وذلك فى كتابات الحكيم المصري إيبو- ور ، حيث يتبادر إلى الذهن على الفور ما كان يسديه هذا الحكيم المصري من نصح وإرشاد بغية صلاح المجتمع الذى سادته الفوضى ، ويود الباحث أن يربط فى هذا الصدد بين الظروف السياسية التى مر بها المجتمع

(36) Cynthia B. Patterson , op.cit., pp.62-3.

اليوناني التى كانت دون شك ذات صلة بالتغيير الاجتماعي الذى صوره لنا هسيودوس فى قصيدته محل الدراسة مما دفع به إلى وضع صورة كاملة لأركان المجتمع الفاضل فى شكل تعاليم، وبين حالة الفوضى التى عمت مصر فى أعقاب اضطرابات الثورة الاجتماعية التى شهدتها البلاد مع نهاية الدولة القديمة وإبان مرحلة الانتقال الأولى حوالي ٢١٩٠-٢٠٧٠ ، التى أشعرت الحكيم إيبو- ور وغيره من المفكرين الاجتماعيين فى ذلك العصر بأهمية الحاجة إلى وجود حاكم عادل .

وكان من بين الحكماء الذين يتطلعون إلى وجود مثل هذا الملك العادل الحكيم إيبو-ور ، وقد كتب مقالا هدف فيه إلي تصوير انقلاب الأوضاع حيث ينتقل من خلال النص الذى كتبه من اليأس ، الذى يسهب النص فى التعبير عنه ، إلى التحسر على التوازن المفقود للمملكة المستقرة ، ثم الأمل فى مستقبل يكفل العودة إلى الحياة المعتادة والمحبوبة على شطآن النيل
(٣٧) ، إذ يقدم إيبو- ور فى تعاليمه عددا من التعاليم التى شابهتها تعاليم هسيودوس إلى حد كبير مما أوحى للباحث بمدى تأثر الفكر اليوناني بنظيره المصري .

وسوف نسوق بعضا من الأمثلة من تلك التى وردت فى بردية الحكيم إيبو- ور (٣٨)
و التى رأى أنها تتشابه – إلى حد كبير – مع ما عبر عنه هسيودوس فى قصيدته الأعمال والأيام (٣٩) ومنها قوله :

---

(37) من المؤسف أن هذا النص شديد التشويه وبدايته ونهايته مفقودتان حاليا ، كما تعانى بعض المقاطع من فجوات خطيرة راجع : كلير لالويت ، نصوص مقدسة ونصوص دنيوية من مصر القديمة ، المجلد الأول
(عن الفراعنة والبشر) ، ترجمة : ماهر جويجاتى ، مراجعة د.طاهر عبد الحكيم ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع بالتعاون مع اليونسكو ، ١٩٨٤، ص.٢٩١.

(38) الوثيقة المذكورة تعد من أهم الوثائق من بين كل المقالات الاجتماعية والخلقية التى كتبت فى ذلك العهد الإقطاعي ويستحسن البعض تسميتها (تحذيرات المتنبئ إيبو-ور) ، و ملخصها هو أن الحكيم إيبو-ور يقوم بإلقاء اتهام طويل مفعم بالغضب علي حالة عصره أمام حضرة الملك (غير معروف اسمه للآن) ، و ينتهي بإسداء النصح لقومه فيحذرهم الإهمال و يدعوهم إلي الصلاح . راجع : سليم حسن ، موسوعة مصر القديمة ، الأدب المصري القديم ، الجزء السابع عشر ، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٠ م ، ص ٠ ٢٩٦ ، ٢٨٩ ، ٢٩٩ .

(39) ظهرت دراسة قيمة على شبكة الإنترنت تقابل بين الفكر المصري فى أدب الحكم من خلال تعاليم كل من أنى وأمنحتب وبين الفكر العبري من خلال كتابه المقدس وبين الفكر اليوناني من خلال تعاليم هسيودوس التى وردت فى ملحمته الأعمال والأيام ، وقد جاءت هذه الدراسة بعنوان Selections From Egyptian and Hebrew wisdom Literature ويمكن الاطلاع عليها من خلال الدخول على الموقع التالي :

www.utexas.edu/courses/clubmed/wisdomgde.ht

.. " فالرجل يذبح أخاه من أمه . فما العمل فى ذلك ؟
.. أنظر إن الرجل يذبح بجوار أخيه فيتركه وحيدا لينجى بنفسه .
.. الرجل ينظر لأبنه نظره لعدوه ..."
وقوله فى مجال التعبير عن الانحطاط الأخلاقي :
... " المتحلي بالفضائل يسير وهو محزون ، ويقول الرجل الأحمق ، إذا عرفت أين يوجد الإله فأنى أقدم له قربانا ، وفى الحق كانت العدالة موجودة فى الأرض باسمها ، وما يفعله الناس حينما يلتجئون إليها هو العسف .. ، وفى الحق لقد أصبحت الأرض تدور كعجلة صانع الفخار . ونظام البلاد قد قلب رأسا على عقب فمن كان لصا صار رب ثروة ، والغنى صار إذ ذاك إنسانا منهوبا .. "

من خلال الأسطر السابقة التى اقتبسها الباحث من خلال ما ورد فى بردية الحكيم إيبو-ور يتضح مدى تأثر الفكر الاجتماعي اليوناني بالفكر المصري القديم [٤٠]، الذى يمثله لدينا فكر الحكيم إيبو- ور . وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك من الباحثين من يرى أن تعاليم إيبو- ور بما تشمله من فكر إنما هي أقدم فى الواقع من التعاليم المعزوة لامنمحات [٤١] ، ووجه التأثر هنا فى وجهة نظر الباحث ، هو اعتماد هسيودوس تصوير مثالب المجتمع محاولة منه لإيجاد نوع من الحل للمشكلات التى برزت على سطح المجتمع وهى نفس الطريق التى اتبعها إيبو-ور ، وللأسف الشديد ، ففي حالة إيبو- ور لم تساعد حالة النص الموجود (المنشور) الباحث على اقتفاء أثر الحلول التى قدمها إيبو-ور للمجتمع فى فترته التى ينتمي إليها .

ولذا فيجد الباحث نفسه – فى ضوء ما توافر له من معلومات – قانعا بمقابلة ظروف المجتمع المصري القديم فى ظل العصر الإقطاعي بعد سقوط الدولة القديمة بظروف المجتمع اليوناني فى ظل العصر الأرستقراطي بعد سقوط النظام الملكي فى بلاد اليونان

---

[40] هناك فى البردية ذاتها دليل على اتصال تجارى قديم كان قائما بين مصر واليونان فى تلك الفترة ، ويمكن أن يكون هذا الاتصال سببا فى تعرف الإغريق على الفكر المصري وتأثرهم به ، حيث نجد إيبو –ور يقول : ..." لا يبحر أحد إلى بيبلوس هذه الأيام ، كيف سنتصرف للحصول على خشب الأرز من أجل مومياواتنا ؟ إن الكهنة يدفنون مع منتجاتهم فحسب . والأثرياء يدفنون مع زيت ورد من أماكن قصية ، مثل جزيرة كريت ، ولكنهم لا يعودون أبدا .. " راجع : كلير لالويت ، نصوص مقدسة ونصوص دنيوية من مصر القديمة ، المجلد الأول (عن الفراعنة والبشر) ، مرجع سابق ، ص . ٢٩٤

[41] سليم حسن ، نفس المرجع السابق ، ص. ٢٩٤

بهدف توضيح الأثر السيئ لتحكم الفئة الثرية فى المجتمع فى مقدرات المجتمع بأسره ((**))

هذا وتبقى للباحث كلمة أخيرة ، وهى أن تصور الكتاب شعراء كانوا أم حكماء لمعالم مجتمع فاضل أنما هو أمر يرتبط أساسا و ظروف المجتمعات التى عاشوا فى ظلها ، كما يتوقف شكل هذا التصور على مدى ارتباطهم و أفراد هذا المجتمع أو ذاك بالعقائد الدينية وهذا ما يؤكده الكاتب تشارلز فريمان أحد ألمع المشتغلين بمجال تاريخ الحضارات ، حيث رأى أن تصور هسيودوس لمعالم المجتمع الفاضل يعزو إلى شدة إيمانه الشخصي بالآلهة في حين كانت هناك نسبة من المجتمع لا تأبه لأمر الآلهة (٤٢) .

(**) رغم أن هذه النتيجة تدعمها الحقائق التاريخية سواء على الجانب المصري أو اليوناني إلا أن الباحث يود أن يستثنى من تلك النتيجة فترة الحكم الأوليجركي فى بلاد اليونان والتي تلت العصر الأرستقراطي ، حيث أنه على الرغم من أن أفراده كانوا من الأقلية التجارية الثرية ، إلا انهم استطاعوا اجتذاب عدد كبير من أبناء طبقة العامة ، وربما كان الصراع بين الأرستقراطيين والأوليجركيين على الحكم هو الذى خدم طبقة العامة ، لكن هذا لا ينفى حقيقة الاستثناء .

(42) Charles Freeman , Egypt , Greece and Rome : Civilizations of the Ancient Mediterranean , N.Y., Oxford university ,1996 , pp.393- 4 .

Sources

1- Hesiod , Homeric Hymns Epic , cycle homerica , LCL , 1998.

References

1- Albrech Dihle , A History of Greek Literature from Homer to the Hellenistic Period , trans. By Clare Krojzl , Routledge ,1994.

2- Bowra C.M , Ancient Greek Literature , Oxford university press, 1948.

3- Charles Freeman , Egypt , Greece and Rome : Civilizations of the Ancient Mediterranean , New York , Oxford university press, 1996.

4- Cynthia B. Patterson , The Family In Greek History , Harvard university press, 1998.

5- David A. & Camphell , The Golden Lyre , New York , Duck Worth press , 1983 .

6- Easterling P.E & Kenox B.M.W , The Cambridge History of Classical Literature : Early Greek Poetry , vol. I , part I , Cambridge university Press , 1989 .

7- Maria S. Marsilio , Farming & Poetry in Hesiod's Works and Days , university press of America ,2000 .

8- Sinclair T.A, A History of the Greek Political Thought , Routledge , 1951.

تمثال آدمى من الجولان

أشرف زكريا سيد*

تثير فنون العصور الأولى ، عصور ما قبل الكتابة ، العديد من التساؤلات كما تلقى الكثير من الضوء على التطورين العقلى و المعرفى للإنسان فى عصور ماقبل التاريخ ، لذلك كان لفنون العصر الحجرى القديم* – على وجه التحديد – أهمية خاصة من خلال توضيح متى استطاع الإنسان لأول مرة إبداع صورة ، مسطحة أو مجسمة ، تصف – أو ترمز إلى – شكل ما من العالم المحيط به ، و متى توفرت لدى ذلك الإنسان القدرة على تشكيل مفاهيم مجردة و على استخدام الرمز و التواصل مع الآخرين على مستوى متقدم.[١]

يعتبر العثور على تمثال آدمى فى موقع مفتوح فى بركة رام شمالى مرتفعات الجولان المحتلة فى عام ١٩٨١ م أحد أهم الأكتشافات الأثرية التى تثير الكثير من الجدل حول هدا الموضوع .

تقع بركة رام جنوبى شمس مجدل و شرقى بانياس و غربى جبل هرمون فى شمالى الجولان الذى عثر فيه على مجموعة من مواقع عصور ما قبل التاريخ - بعضها عبارة عن ورش لصناعة الأدوات الحجرية تقع قرب مصادر لمواد خام طبيعية - ينتمى أغلبها إلى الأشولية العليا.[٢]

عثر على التمثال بين طبقتين من البازلت تكونتا نتيجة تدفقات بركانية حدثت خلال عصر البلايستوسين. أرخت الطبقتان بواسطة تقنية أرجون / أرجون الراديومترية مما أعطى تأريخا للتمثال يتراوح بين ٨٠٠ أو ٤٧٠ – ٢٣٣ ألف سنة ق م.[٣]

---

* مدرس كلية الآداب-جامعة المنصورة.

* يقسم العصرى الحجرى القديم إلى ثلاث عصور متتابعة هى العصر الحجرى القديم الأسفل و الأوسط و الأعلى و ذلك وفقا لاعتبارات زمنية و تيبولوجية تتعلق بتطور صناعة الأدوات الحجرية على رضوان ، الخطوط العامة لعصور ماقبل التاريخ و بداية الأسرات فى مصر ، القاهرة ٢٠٠٤ ، ص ١٢

; H.L.Dibble , " The Palaeolithic Archaeology " , Expedition 34/3 (1992) , p.16

١- روبرت ج. بيدناريك ، " الإرهاصات الأولى للخليقة " ، رسالة اليونسكو ٤٨(١٩٩٨) ، ص ٤-٥

2 - N.Goren – Inbar ," Golan " , in : E.Stern , The New Encyclopaedia of Archaeological Excavations in the Holy Land , New York 1993 ,pp.527-528

3 - G.Feraud – al ," 40Ar /40AR Age Limit for an Acheulian Site in Israerl " , Nature 304 (1983) , pp.263-265 ; N.Goren – Inbar , " Additional Remarks on the Berekhat Ram Figurine " , Rock Art Research 12/2 (1995) , pp.131-132

نسب التمثال إلى الطور الأشولى الثالث - الأشولى المتأخر ٥٠٠ الى ١٠٠ ألف سنة ق م - حيث عثر عليه فى وسط أدوات ظرانية من نمط أدوات الأشولى الأعلى و الصناعة اللفلوازية تتضمن نوايات و شظايا و فؤوس يدوية و مكاشط طرفية و جانبية و مناحت و مسننات.[٤]

شكل التمثال (شكل ١) بفعل الطبيعة فى هيئة آدمية ، و هو عبارة عن حصاة غير منتظمة الشكل من بازلت Scoria - المتوفر فى الجولان[٥] - طولها ٣٥ ملم و عرضها ٢٥ملم و سمكها ٢١ ملم و وزنها ١٠,٣٣جم.

يتضمن التمثال / الحصاة مجموعة من الحزوز المشكلة طبيعيا ، أحدها حز عرضى - أكثر عمقا فى الخلف عنه فى الجانبين - يحدد الرأس الذى يمثله الثلث العلوى من الحصاة ، و يمثل موضع الرقبة .

يفصل بين الجزع و الزراعين خطان محزوزان ضحلان - الأيسر منهما أكثر وضوحا ، و هما معا أقل عمقا من الحز المحدد لمنطقة الرقبة -[٦] طوليان مقوسان يمتدان أسفل خط الرقبة ، و قد جاءا فى الأمام أوضح مما هما عليه على ظهر التمثال / الحصاة .[٧]

لم يتوقف الفنان عند حد ملاحظة المشابهة الطبيعية بين شكل الحصاة و هيئة جسد المرأة ، و لكنه عمد إلى تأكيدها بمجموعة من الحزوز التى أحدثها بواسطة أداة حجرية ، مما جعل من هذه القطعة عمل فنى لاشك فيه.[٨]

لقد أثبت الفحص الذى أجرى على التمثال وجود تدخل انسانى فى التشكيل يتمثل فى تسوية أحد جانبى الرأس بعناية ، و الشطف المائل لحواف التجويف الموجود عند الرقبة، و تسوية سطح أحد الكتفين ، و تشكيل ثنية الكوع الأيسر ، وتحديد تجويف الصرة - المشكل طبيعيا - بلون أسود . أثبت الفحص كذلك تسوية الجزء السفلى من التمثال ، ربما لعمل قاعدة يمكن بواسطتها إقامته منتصبا.[٩]

ساهم تشكل التمثال من حصاة من البازلت فى إتصافه بالخشونة و الجمود. يعد البازلت من أندر المواد الخام المستخدمة فى نحت التماثيل فى عصور ماقبل التاريخ ، إذ لم يسجل استخدامها فى تشكيل التماثيل الآدمية فى سوريا و فلسطين إلا نادرا ، و ذلك

4 - N.Goren – Inbar , " The Lithic Assemblage of the Berekhat Ram Acheulian Site , Golan Heights " , Paléorient 11/1 (1985) , pp.7-29

5 - C.Epstein , " The Chalcolithic Culture of the Golan " , Biblical Archaeologist 40 (1977) , p.58 ; T.E.Levy , " The Chalcolithic Period , Archaeological Sources for the History of Palestine " , Biblical Archaeologist 49 (1986) , p.96

6- C.Renfrew -.P.Bahn , Archaeology , London 2000 , p.374

7 - N.Goren – Inbar , " A Figurine from the Acheulian Site of Berekhat Ram " , Mitekufat Haeven 19 (1986) , p.7, 9 , fig.2

8 - Renfrew – Bahn , op.cit. p. 374

9 - A.Marshack , " The Berekhat Ram Figurine , A Late Acheulian Carving from the Middle East " , Antiquity 71 (1997) , pp.327-337

ابتداءا من العصر الحجرى الحديث فى العمق A و تشطل هويوك حيث اتسمت التماثيل بالجمود.[١٠]
كشفت إضافات فنان بركة رام إلى الحصاة عن مهارة عقلية ويدوية يؤكدها ما عثر عليه فى موقعه من أدوات حجرية تكشف عن مهارات فى التقنية و فى قيم الشكل و السيمترية.[١١]
تميزالتمثال / الحصاة ببعض الخصائص التى جعلته قريبا من نمط تماثيل فينوس فى أوروبا الباليوليثية العليا[١٢] و التماثيل الآدمية الحصوية من العصر الحجرى الحديث ما قبل الفخار فى سوريا – فلسطين و الأناضول ، مثل اختيار حصاة توحى هيئتها بالشكل المراد تمثيله ، [١٣] صغر الحجم ، [١٤] التأكيد على موضع الصرة (قارن نقوش لوسيل و بردموستى) ، [١٥] اللون الأحمر[١٦] (استخدم اللون الأحمر منذ الباليوليثى الأسفل)[١٧] ، أما تجهيز قاعدة مستوية للتمثال فيعد أمرا نادر الوجود فى التماثيل الباليوليثية العليا نظرا لأن التماثيل الصغيرة كانت تخصص للحمل و التنقل ، لتحس باليد لا لترى بالعين ، و إن خصصت بعض التماثيل الأوروبية الباليوليثية العليا للتثبيت فى قاعدة أو فى الأرض.[١٨]

يبدو انتساب التمثال / الحصاة من بركة رام إلى الثقافة الأشولية العليا / العصر الحجرى القديم الأسفل أمرا ممكنا فى ضوء الإعتبارات التالية :

١ – الإشارة إلى قدرة بعض البشريات / طور أولدوفاى فى أفريقيا- على جمع بعض الحصوات المشكلة طبيعيا فى هيئة رأس بشرى أو رأس قرد البابون ، ممايشير إلى

---

atal ا10 - J.Filip – J.Mellink , Frühe Stufen der Kunst , Berlin 1974 , taf.32a-b ; J.Mellaart , Hüyük , A Neolithic Town in Anatolia , London 1967 , fig.80
11 - Goren-Inbar , op.cit. , p.11
12 - Renfrew – Bahn , op.cit.,p.374
13 - G.Comps , Manuél de researche préhistorque , Paris 1972 , p.130 ; Mellaart , op.cit. , p.108 ; E. Yeivin – I. Mozel , " A Fossil ' Directeur ' Figurine of the Pottery Neolithic A " , Tell Aviv 4 /3-4 (1977) , p.196 ; J.Cauvin , Religions Néolithiques de Syro – Palestine , Paris 1972 , p.72
14- J. Maringer , The Gods of Prehistoric Man , London 1960 , p.109 ; S.Giedion , The Eternal Present , Washington 1957., p.436
15- Ibid. , pp.445,469 ; G Lalanne , " Découverte d` un Bas-relief à Représentation Humaine dans Les Fouilles de Laussel " , L´Anthropologie 22 (1911) , p.253
16 - G.Clark , World Prehistory , An Outline , Cambridge 1962 , p.64 ; ; T.Noy , " The Natufian Culture " in : Treasures of the Holy Land , New York 1986 , p.14 ; I.Mozel , " A Special Human Figurine from The Pottery Neolithic in Israel " , Mitekufat Haeven 13 (1983) , p.74
17 - R.G.Bednarik , " Palaeoart and Archaeological Myths " , Cambridge Archaeological Journal 2 / 1 (1992) , pp.27-43
18- Giedion , op.cit. , p.436-437 ; Maringer , op.cit., p.110

تمييزهم بين الأشكال العادية و الغريبة و المتكررة مما كون لديهم مفاهيم عن عالم تصنف فيه الاشياء إلى درجات متفاوتة.[١٩]

- عثر فى كهف ماكابانسجات فى جنوب افريقيا على حصاة شكلت طبيعيا فى هيئة رأس انسان[٢٠] بينما اتخدت حصاة أخرى من أولدوفاى شكل رأس قرد البابون[٢١].

٢ - استخدام انسان العصر الحجرى القديم الأسفل – فى أوروبا و آسيا – لخطوط غير ذات غرض نفعى مما يشير إلى تطور معرفى و فنى.

- عثر فى أحد مواقع الثقافة الأشولية فى المانيا / حوالى ٣٥٠ ألف سنة ق م على قطعة من العاج حفرت عليها خطوط غير ذات غرض نفعى، كما عثر على أشكال كوبية محفورة على صخر كهفى فى موقع أشولى فى الهند / حوالى ٣٠٠ – ٢٠٠ ألف سنة ق م.[٢٢]

٣ - يكشف تصميم الأدوات الحجرية فى الثقافة الأشولية عن قدر كبير من المهارة فى تحقيق الشكل و السيمترية و التخصص الوظيفى المناسب ، وهى أمور تتعلق بقدرة فنية معرفية – إذ تعنى كلمة فن المهارة و الحذق فى التقنية أو المهارة فى الصنعة و الحيلة و الحنكة و الخبرة[٢٣] - ميزت البشر عن القردة العليا.[٢٤]

٤ - العثورعلى عملين نحتيين مجسمين فى موقعين نسبا للأشولية - فى شمال أفريقيا – مما يشير إلى إدراك تشكيلى و رمزى لصاحب هده الثقافة.

- عثرعلى تمثال آدمى - لعبت الطبيعة أيضا الدور الأكبر فى تشكيله - فى موقع تانتان الأشولى جنوبى المغرب / حوالى ٥٠٠ - ٣٠٠ ألف سنة ق م ، و قد تميز بتلوينه بالمغرة الحمراء بما يشير إلى إدراك رمزى و تشكيلى أشولى.[٢٥]

- احتفظت جماعة تنتمى إلى الاشولية العليا فى ارفود و ريسانى شرقى المغرب بحصاة حجرية مشكلة طبيعيا فى هيئة عضو التذكير ، بما يعكس إدراكا للقيمتين التشكيلية و الرمزية لهذه الحصاة.[٢٦]

٥ – العثور على مجموعة من التماثيل فى هيئة المرأة و الرأس الآدمى و بعض الحيوانات و الطيور فى موقعى جروس بامباو و هامبورج المنتسبان إلى الأشولية العليا فى ألمانيا حوالى ٥٠٠ ، ٢٠٠ ألف سنة ق م.[٢٧]

19- بدناريك ، المرجع السابق ، ص ٥

20 - R.Dart , " The Waterworn Australopithecine Pebble of Many Faces from Makapansgat " , South African Journal of Science 70 (1974) , pp.167-169 , fig.1

21 - M.Leakey , Olduvai Gorge , vol.3 , Cambridge 1971 , pl.18

22 - بدناريك ، المرجع السابق ، ص ٥

23- على رضوان ، تاريخ الفن فى العالم القديم ، القاهرة ٢٠٠٣ ، ص ٢٠

24 - Goren-Inbar , op.cit. , p.11 ; Bahn , op.cit., P.371-372

25 - R.G.Bednarik , " An Acheulian Figurine from Morrocco " , Rock Art Research 18 /2 (2001) , pp.115-116

26 - R.G.Bednarik , " An Acheulian Figurine from Morrocco " , Rock Art Research 19/2 (2001) , pp.137-139 , fig.2

يترتب على التسليم بانتساب التمثال / الحصاة إلى الثقافة الأشولية العليا / العصر الحجرى القديم الأسفل عدة نتائج هامة :

١ - اعتبارالتمثال أقدم تجلى معروف لعمل نحتى مجسم ، حيث يسبق أعمال الفن الأوروبى التى تنتمى إلى العصر الحجرى القديم الأعلى Î التى كان Delporte قد اعتبرها أقدم أعمال الفن Î بمئات الآلاف من السنوات.[٢٨]

٢– اعتبار الثقافة الأشولية و العصر الحجرى القديم الأسفل و ليس العصر الحجرى القديم الأعلى مهدا لمعرفة فن النحت المجسم.

٣- الإشارة إلى تطور معرفى فنى اسيوى (الهند ، بركة رام) يسبق نظيره الأوروبى (سيبيريا و وسط أوروبا ثم غرب أوروبا)[٢٩]

٤– إفتراض معرفة جنس homo erectus - الذى ظهر فى العصر الحجرى القديم الأسفل [٣٠] - للاشياء غير ذات الغرض النفعى أو الفن[٣١] قبل الانسان الحديث Homo Sapiens sapiens صاحب حضارة العصر الحجرى القديم الأعلى.

٥– الإشارة ضمنا إلى قفزة انسانية عقلية معرفية مدهشة – إذ أن الفن التمثيلى هو وسيلتنا لمعرفة التطورات المعرفية لمجتمع ما قبل ظهور الكتابة[٣٢] - تشهد بها إعادة خلق شكل رمزى ثلاثى الأبعاد لطور ما من العالم ، و افتراض وجود علاقة بينه و بين ما يمثله و يحاكيه فنيا .[٣٣] مثل هذا التدخل الفنى يفترض وجود ثورة عقلية و معرفية تتمثل فى :

أ - ملاحظة و تصور الشكل الثلاثى الأبعاد فى الواقع.

ب - القدرة على استعادة و تصور هذا الشكل.

ج - القدرة على إعادة تمثيل هذا الشكل بصورة رمزية ثلاثية الأبعاد و هو ما يتطلب مهارة يدوية أيضا.

٦ – افتراض قدرة جنس Homo erectus صاحب حضارة العصر الحجرى القديم الأسفل على تشكيل مفاهيم مجردة و على استخدام الرمز فى اطار فن جمعى يصف

---

27 - U.Benekendorff , " From the Information Recorder Stone to A Picture Book of the Stone Age " , Archaeologische Berichten 20 (1990) , pp.14-28,43-64 ; Gr.Otterndorf , " Niederelbe-Verlag , Die Entdeckung der Kunst des Alteren und Mittleren Palaeolithikum in Norddeutschland " , Jahrbuch für Prahistorische und Ethnographische Kunst 21 (1964-1965) , pp.1-18

28 - Goren-Inbar , op.cit. , p.11

[٢٩] - بدناريك ، المرجع السابق ، ص ، ٥ - ٦

30- على رضوان ، عصور ماقبل التاريخ ، ص ٢٦

31 - Renfrew – Bahn ,op.cit. , p.374

32 - Ibid., p.375

33 - Ibid., p.395

العالم من خلال الفن المثيلى ،[٣٤] و افتراض وجود دافع أكبر من مجرد الرغبة فى المحاكاة و الزخرفة المادية يتمثل فى الضرورة الاجتماعية للفن كوسيلة للتعبير عن الافكار و توصيلها[٣٥] لتنظيم العلاقة مع الآخر و العالم الفوقى مما أدى لاحقا إلى معرفة الدين و الشعيرة.
اعتبر التمثال - على ذلك - دليلا على تمثيل لأم الطبيعة و البشر ، و لمعطية الميلاد و الحياة و ربما الموت[٣٦] - على غرار تماثيل العصر الحجرى القديم الأعلى الأوروبية التى ربطتها الآراء بالإلهة الأم و شعائر الخصوبة[٣٧] - بما ربما يعكس وجود ممارسات طقسية كان الاعتقاد السائد أنها بدأت فى الكهوف الأوروبية خلال العصرالحجرى القديم الأوسط ثم الأعلى[٣٨].

هناك مجموعة من الحقائق التأريخية و الفنية التى تجعل انتماء هدا التمثال الى الثقافة الأشولية العليا محل شك :

١ - تم تحديد انتماء تمثال بركة رام إلى الثقافة الأشولية بناءا على إقترانه بأدوات من نمط أدوات العصر الحجرى القديم الأسفل بينما أغفل المكتشفون حقيقة اقترانه بنسبة كبيرة من الأدوات الحجرية من نمط العصر الحجرى القديم الأعلى[٣٩]
٢ – اعتمد الفنان فى تشكيله لتمثال بركة رام على انتقاء حصاة توحى هيئتها بالشكل الآدمى مع الاكتفاء بمجموعة من الحزوز ، و هى التقنية التى لا يوجد دليل آخر على معرفتها فى الشرق الأدنى القديم قبل بدايات العصر الحجرى الحديث ما قبل الفخار " أ " PPNA - سبقتها ثقافات من العصر الحجرى القديم الأعلى فى أوروبا - فسوريا و فاسطين (وادى فلاح II و جلجال I و رأس الشمرة VC و الصليبية IX) ، ثم فى العصر الحجرى الحديث (تشطل هويوك و جبيل و مجدو و أبو مطر و المنحطة و أبو مطر و فى الثقافة اليرموكية فى شعارهاجولان).[٤٠]

34- روبرت ج بدناريك ، المرجع السابق ، ص ٥
35- راندال هوايت ، البنية و المغزى و الثقافة : تفسيرات مختلفة للتصوير و ملابساتها الأثرية ، ديوجين ١٢٤/١٨٠ (٢٠٠٠) ، ص ٧٣- ٨١
36 - F.D'Enrico – A.Nowell , " A New Look at the Berekhat Ram Figurine , Implications for the Origin of Symbolism " , Cambridge Archaeological Journal 10 (2000) , pp.123-167
37 - P.Ucko , Anthropomorphic Figurines of Predynastic Egypt and Neolithic Crete with Comperative Material from the Prehistoric Near East and Mainland Greece , Royal Anthropological Institute Occasional Paper 24 (1968) , pp.410-412
38 - J.Clottes , " What did Ice Age People do in the Deep Caves ": , Expedition 47/3 (2005) , p.21
39 - Goren-Inbar , Golan , p.528
40 - Cauvin , op.cit. , figs.8 ; 20-25 ; M.Stekelis , Two More Yarmokian Figurines , Israel Exploration Journal 2 (!952) , pp.216-217
، أشرف زكريا ، تماثيل و رموز الأمومة فى مصر و الشرق الأدنى القديم فى عصور ما قبل التاريخ ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ١٩٩٦ ، لوحة ٢١

٣ - أن أقدم تماثيل معروفة من منطقة الجولان Î التى تقع بركة رام فى شمالها - تنتمى إلى عصر الحجر و النحاس ، و هى المعروفة بتماثيل إله المنزل البازلتية شديدة البساطة و البدائية[٤١] ، مما لا ينم عن وجود تقاليد فنية مترسخة فى الإقليم
٤ – ينتمى أقدم عمل فنى عثر عليه في الشرق الأدنى القديم - و هو عبارة عن حفر بسيط فى هيئة الحصان على قطعة من الحجر الجيرى عثر عليها فى أحد كهوف الجليلي شمالى فلسطين - إلى العصر الحجرى القديم الأعلى حوالى ٤٠ - ١٨ ألف سنة ق م.[٤٢] لم تعرف التماثيل هنا قبل عصر الثقافة النطوفية حوالى ١٠٣٠٠ – ٨٥٠٠ ق م (أم الزويتية و تل صخرى و مغارة الواد و مغارة كبارا و عين الملاحة و الخيام و نحال أورن)[٤٣] ، ثم خلال العصر الحجرى الحديث ما قبل الفخار " أ " .[٤٤] فهل توقف الانسان قى هده المنطقة الهامة من العالم القديم عن انتاج الفن طوال العصور- التى تقدر بعشرات الآلاف من السنوات - التى تفصل بين عصر الثقافة الأشولية – التى نسب إليها التمثال / الحصاة - وعصر ثقافة العصر الحجرى القديم الأعلى ؟
ان ذلك الغياب المتواصل لعملية الابداع الفنى ذاته - بما تشمله من موضوعات و أساليب و تقنيات – بعد هذه النشأة المزعومة قبل ٢٣٣ ألف سنة ق م هو أمر غير منطقى يتنافى مع ما نعرفه من حتمية ممارسة التقاليد الفنية المتوارثة جيلا بعد جيل ، و هو ما تشهد به مواقع الثقافات الأورجناسية و الجرافيتية و المجدلينية الأوروبية[٤٥] ، و ثقافات العصر الحجرى القديم الأعلى ثم النطوفية ثم العصر الحجرى الحديث بأطواره المتعاقبة فى سوريا و فلسطين.
٥ - أشير إلى ارتباط التمثال الحصاة بممارسات تتعلق بأم الطبيعة ، بما يتضمن اشارة إلى معرفة الثقافة الأشولية لفكرة الأمومة دينيا ، على الرغم من أن أقدم آثار تكشف عن ممارسات طقسية فى الشرق الأدنى القديم - و التى استدل عليها فى كهفى السخول و شانيدار- و تنتمى إلى العصر الحجرى القديم الأوسط ، لا تحتوى على ما يشير إلى طقوس ترتبط بالأمومة ، كما أن أقدم ما عثر عليه فى الشرق الأدنى و يرتبط بهده الفكرة هو ما استدل عليه فى قصر أخيل و يعود إلىالعصر الحجرى القديم الأعلى.[٤٦]
٦ - لم يسجل اقتران أعمال الفن الأشولية من بركة رام و شمالى غرب أفريقيا و ألمانيا و الهند بعظام بشرية ، كما أن آثار جنس Homo erectus صاحب حضارة العصر

41 - C.Epstein , " Basalt Billar Figures from the Golan " , Israel Exploration Journal 25 (1974) , pp.195-197
42 - T.Noy , " Prehistory " , in : Treasures of the Holy Land , New York 1988 , p.29
43 - Cauvin , op.cit. , figs 3-6 ; Noy , op.cit., pp.33-40
44 - S.K.Kozlowzky , " Nemrik 9 , A PPN Neolithic Site in Northern Iraq " , Paléorient 15/1 (1989) , figs 8-9 ; T.Noy , Gilgal I , A Pre – Pottery Neolithic Site , Israel , Paléorient 15/1 (1989) , p.13
45 - Clottes , op.cit. , pp.21-22
46 -M.Gimbutas , " Prehistoric Religion " , Encyclopaedia of Religion X , p.508

الحجرى القديم الأسفل – فى العالم القديم كله – لا تشير إلى تمتعه بحياة دينية من أى نوع.[٤٧]

٧ - ترك لنا انسان نياندرتال صاحب حضارة العصر الحجرى القديم الأوسط - الأكثر رقيا والأحدث زمنا من حضارة العصر الحجرى القديم الأسفل - ما يشير إلى معرفة الطقوس[٤٨] (تقديس الدب فى جبال الألب[٤٩] ، معتقدات جنزية تشمل دفن الموتى و تقديم قرابين – حيوانات و أزهار و أدوات - فى كهف السخول فى جبل الكرمل فى فلسطين و كهف شانيدار فى العراق و تشيك تاش فى أوزبكستان و تل الترمسا قرب دندرة فى مصر[٥٠]) ، إلا أن أقدم ما أنتجه من أعمال فن شديدة البساطة لم يظهر إلا فى المرحلة الأخيرة من الحضارة الموستيرية حوالى ٤٥ – ٣٠ ق م ، و هى المرحلة الإنتقالية التى شهدت إحلال جنس Homo sapiens sapiens محل جنس Neandertal ، و قد اعتبر ظهور الفن فى هذه المرحلة أحد التغيرات الثقافية الدراماتيكية التى حدثت تأثرا بثقافة الإنسان العاقل أول مبدع للفنون البصرية حوالى٤٠ ألف سنة ق م.[٥١]

٨ - اعتبرت أعمال الفن المنسوبة إلى ماقبل المرحلة الإنتقالية بين العصر الحجرى القديم الأسفل و الأوسط حوالى ٤٠– ٣٠ ألف سنة ق م مجرد تشكلات من عمل الطبيعة أو أعمال فن لعصور متأخرة زمنا عن هذه المرحلة ، و إن اختلطت بأدوات تنتمى لثقافات سابقة عليها.[٥٢]

يمكن - فى ضوء ما سبق من معطيات زمنية و أسلوبية و تقنية - نسب تمثال بركة رام إلى العصر الحجرى القديم الأعلى ، و ذلك فى ضوء الاعتبارات التالية :

١ – وجود أدوات من نمط العصر الحجرى القديم الأعلى فى الطبقة التى عثر فيها على التمثال / الحصاة ، و إن اعتبرها المكتشفون عنصرا دخيلا على الثقافة الأشولية المتأخرة فى بركة رام.[٥٣]

٢ – تأريخ مواد عضوية من بركة رام بحوالى ٢٩٠٠٠ ± ٤٠٠٠ ق م[٥٤] ، و هو ما يتفق مع الامتداد الزمنى للعصر الحجرى القديم الأعلى فى سوريا – فلسطين. لم يعثر

47- فراس السواح ، دين الأنسان : بحث فى ماهية الدين و منشأ الدافع الدينى ، دمشق ١٩٩٤ ، ص ١٢٤

48 - Clottes , op.cit. , p.21

49 - P.G.Chase , " The Cult of the Bear Cave " , Expedition 29 (1987) , p.19

50- فراس السواح ، المرجع السابق ، ص ١٢٥-١٣١ ؛ بياتريكس ميدان رينيس ، عصور ما قبل التاريخ فى مصر ، ترجمة ماهر جويجاتى ، القاهرة ٢٠٠١ ، ص ٦٣

51- على رضوان ، عصور ما قبل التاريخ ، ص ٢٢ ؛ على رضوان ، تاريخ الفن ، ص ٢٢ ; R.White , " The Earliest Imager " , Expedition 34/3 (1992) , pp.37-38 ; Dibble , op.cit., p.21

52 - White , op.cit. , p.37

53 - Goren – Inbar , " Golan " , p.528

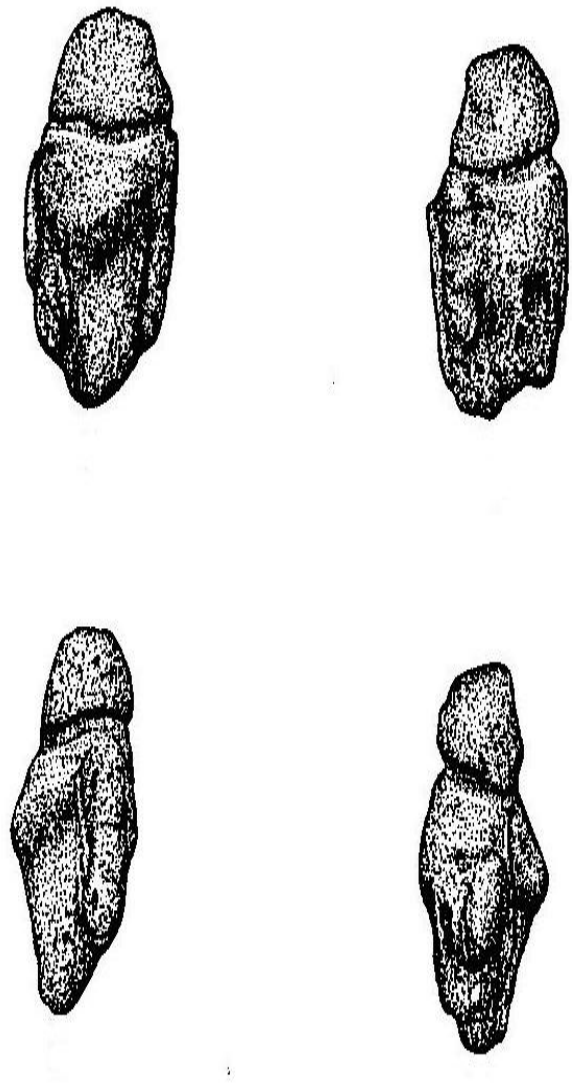
54 - Ibid. , p.528

على هذه المواد العضوية مقترنة بالتمثال ، إلا أن حدوث اختلاط لمواد من عصور مختلفة يظل أمرا محتملا.

٣ – يتسق افتراض نسب التمثال إلى العصر الحجرى القديم الأعلى مع مشابهته الأسلوبية للتماثيل الآدمية الحصوية من سوريا – فلسطين ، مع اعتبار بدائيته الفنية الشديدة أمرا منطقيا يتفق مع كونه المحاولة الأولى فى سبيل تشكيل هذه التماثيل.

٤ - يتفق هذا الإفتراض مع حقيقة تواصل و استمرارية أعمال الفن فى سوريا – فلسطين منذ العصر الحجرى القديم الأعلى فى الجليلى ، ثم فى النطوفية فى وسط و شمال فلسطين ، ثم خلال الأطوار المتعاقبة للعصر الحجرى الحديث و مابعده.

٥– نسب التمثال / الحصاة إلى العصر الحجرى القديم الأعلى يربطه بالانسان العاقل Homo Sapiens sapiens، و هو أمر يتسق مع ما نعرفه من ابداع هذا الجنس البشرى لأعمال الفن ، و ما اتفق عليه من غياب الإبداع الفنى خلال العصور السابقة على ظهوره.



شكل ١ : تمثال آدمى من الجولان

إطلالة على الصّلات بين مصر وشمال غرب إفريقيا " في فجر التاريخ و مرحلة ما قبل الأسرات"

دكتورة أم الخير العقون*

مقدمـة

يمكننا تعريف فجر التّاريخ بأبسط معانيه بأنه المرحلة الانتقالية التي تفصل وتصل في آن واحد بين المرحلة الماقبل التّاريخية بالعصور التّاريخية ، وهي المرحلة التي تختصّ بدراسة حضارة المجتمعات البشرية المعنية قبل إكتشافها للكتابة. وهي أيضا المرحلة التي اكتشف فيها الإنسان المعادن صناعة واستعمالا.

ولقد اصطلح على تسمية هذه الفترة في مصر باسم عصر " ما قبل الأسرات" على أساس أنّها مهّدت لقيام الأسرات الحاكمة في العصور التّاريخية.

ففي هذه الفترة التزم المصريون بالزّراعة و اعتنوا بملكية الأرض ، ممّا أدّى إلى قيام الوحدات الإقليمية. كما عرفوا استخدام المعادن ومنها النّحاس،الأمر الّذي أدى إلى تطوّر أسلوب البناء وخاصّة عمارة المقابر في العصر العتيق، ومهّد إلى بروز الإرهاصات الأولى للكتابة.

لقد اخترت هذه المرحلة الخطيرة من تاريخ الحضارة المصرية القديمة موضوعا لمداخلتي ، لأستقصي الآثار والصّلات بين طرفي إقليم شمال إفريقيا - شرقه و غربه - لأنه وأمام هذا الحشد من التغيّرات الهائلة التي طرأت على حضارة ما قبل الأسرات، ذهب العديد من الباحثين إلى القول بأنّ هذ التطوّر و التميّز الحضاري قد بدأ فجأة ، وأنّ هذه الحضارة لم تنشأ في مصر، بل طرأت عليها مع وافدين غزوها . بينما تباينت وجهات هؤلاء العلماء حول الجهة التي نزح منها الغزاة ، فتعدّدت فرضياتهم، لكن لم يصمد منها غير فرضيتين هما :

- يتّفق أصحاب الفرضية الأولى على أنّ عناصر هذه الحضارة إنّما أتت من الشرق أي من آسيا، وإن اختلفوا فيما بينهم عن الجهة التي نزح منها الغزاة، أهي من الشمال الشرقي عبر شبه جزيرة سيناء ، أم من الجنوب الشرقي عبر واد الحمّامات ؟

ومن الأوائل الذين أخذوا بهذا الاتجاه الأخير : العالم الألماني " شارف **SHARFF**" ، الّذي يرى بأنّ أصل هذه الحضارة من آسيا ، وأنّها قد دخلت عن طريق بلاد العرب والنوبة مخترقة البحر الأحمر.[١]

* قسم التاريخ والاثار – جامعة وهران / الجزائر .

وإلى هِلاء القوم نسب المتخصّص في الرسوم الصخرية في مصر هانز ونكلر، الرسوم الموجودة في صحراء، مصر الشرقية، وخصّص لهم مرحلة أسماها مرحلة الغزاة الشرقيين وهي معاصرة حسب رأيه لحضارة نقادة ما قبل الأسرات. [٢]

و ينسب أصحاب الفريق الأوّل التطوّر الحضاري الذي جدّ على مرحلة نقادة إلى الحضارة العراقية –السومرية- وقد إلتمسوا الشواهد لتأييد زعمهم هذا في بعض المناظر مصوّرة على يد سكين- حبل العركي- ومها الحيوانات الخرافية والقوارب من النوع الذي استخدمه السومريون ، و كذلك أسلوب الدّخلات والخرجات الذي جدّ على بناء المقابر في أبيدوس ، والأختام الأسطوانية وكلّها تقنيات وأساليب نسبها المتخصّصون إلى قدماء العراقيين ، وأطلقوا على هؤلاء الغزاة الشرقيين"أتباع حورس" **Les serviteurs d Horus** ، وأنّ هؤلاء هم من أرسى اللّبنة الأولى للحضارة الفرعونية حسب زعمهم.

- أمّا أصحاب الفريق الثاني فقد لاحظوا أوجه الشبه بين هذه الحضارة – نقادة- والحضارةاللّيبية (شمال غرب إفريقيا) . ويرى ماسولار **Massaulard** ، بأنّ التماثل بين حضارة مصر في عصر ما قبل الأسرات من جهة والحضارات اللّيبية كثيرة ولا يمكن إنكارها . [3] و كان قد سبقه إلى ذلك "بتري **PETRIE** " الذي افترض حدوث غزوة ليبية على صعيد مصر في مرحلة لاحقة لحضارة البداري النيوليتية في المنطقة اي حضارة نقادة .

---

[1] -A.SHARFF, some prehistory vases in British museum, in « Journal of Egyptian archeology » XIV T.3, 4. London : 1928, p. 268.

[٢] -H. Winkler :Rock drawings of the Southern Egypt V I Oxford University Press, London 1938, pp 29-30

– قام هاتر ونكلر بدراسة الرّسوم الصخرية في مصر العليا من ١٩٣٢- ١٩٣٧، وأصدركتابه الأوّل سنة ١٩٣٨، ثمّ أصدر الجزء الثاني منه سنة ١٩٣٩، وقد خصّصه لدراسات رسوم منطقة العوينات، وقد قسّم ونكلر الرّسوم الصخرية في مصر إلى أربعة مجموعات : الصيادون الأوائل، سكان الجبال(أصحاب اللّباس اللّيبي) وهم معاصون للغزاة الشرقيين ثمّ ظهلر في وقت متاّخر سكان وادي النّيل (أصحاب القوارب) .

[3]–E. Massaulard, Préhistoire et protohistoire de l’Egypte .Travaux de l’institut d’ethnologie, Paris :1949, P. 171.

حضارة نقادة:

تمثّل حضارة نقادة بمراحلها الثلاث: العمرة ، جزرة والسمانية *، مرحلة ما قبل الأسرات في صعيد مصر. ولقد جلبت انتباه الباحثين لانّ مكتشف الحارة (و هو بتري) قال بأنّ حضارة نقادة في مرحلتها الأولى أي العمرة، هي من إنتاج جنس جديد **New race** قد استقرّ في مصر على طول مسافة ٢٦٠ كم بين سوهاج وكوم أمبو. وذهب إلى الاعتقاد بأنّ هذا الجنس قد دمّر و هجّر جميع السّكان .

وعندما درس جماجم أصحاب العمرة وكانت بمجموع ٢١٩٣ جمجمة، وجد أنّهم يشبهون اللّيبيين القدامى إلى حدّ كبير ، وافترض أنّ إقامتهم في مصر بين أبيدوس والجبلين يدلّ على أنّهم قد أتوا من الصحراء الغربية عبر الواحات.[4]

ثمّ أعاد «دي مورجان **De Morgan**» سنة بعد ذلك التاريخ دراسة هذا الموقع، وتوصّل إلى أنّ هذا الجنس الجديد لم يقتبس شيئا من حضارة الأقوام السابقة له، وأنّ العملية لم تحدث بين الدّولة القديمة والوسطى كما اعتقد بتري ،وإنّما هي سابقة لتكوّن الأسرة الأولى، أي ما قبل الأسرات.[٥]

ومن يومها تضاربت آراء الدّارسين حول أصل هذه الحضارة مستندين في إفتراضهم إلى ما أسفرت عنه نتائج الحفريات الأثرية الماقبل التّاريخية في كلّ ربوع مصر، فمرة تميل كفة أصحاب الرّأي الأوّل وأحيانا ترجّح لصالح الفريق الثاني وهكذا دواليك.

ممّا لاشكّ فيه أنّ التشابه في الأفكار الحضارية وفي تقنيات صنع الأدوات أو الرّسم يشير إلى أنّ التّواصل والتبادل الحضاري و الفكري كان موجودا منذ عصور ما قبل التّاريخ. وفي الفترة التي نحن بصدد دراستها و هي عصر ما قبل الأسرات، لم تكن هناك من الحدود الطبيعية أو السياسية ما يعوق هجرات الجماعات والأقوام ،و قد أثبتت الحفريات الأثرية أنه كانت هناك اتصالات بين

---

*- اكتشف وليام ماثيو فلندر تيري بمعاونة إدوارد كويبل حضارة نقادة فيما بين ١٨٩٥ و ١٨٩٦، وقسّماها إلى ثلاثة مراحل، أولاها مرحلة العمرة وأرّخ لها من الدّرجة ٣٠ إلى ٣٩ ثمّ تلتها مرحلة جرزة من درجة ٤٠ إلى ٦٠ و أخيرا مرحلة السمانية وهي أحدثها. ولقد استمرت لغاية٧٨، وذلك حسب النّظام الذي أوجده بتري سنة ١٩٠١ والمعروف بالتتابع الزمني Séquence dates معتمدا على تصانيف الفخاريات الكثيرة بهذه المرحلة . وقد بقي معمولا به رغم سلبياته لغاية إكتشاف الكربون ١٤ سنة ١٩٤٧.

[4]- W.N.F. PETRIE & J.E QUIBELL, Naquada and Ballas London : 1896, P. P: 58-60.

[٥]- DE MORGAN, J, recherche sur les origines de l'Egypte.T2 , Paris : 1897. p.p : 13-18

الأقاليم وتأثيرات متبادلة، إلاّ أنّ زيادة أو قلّة حجم هذه التأثيرات قد توقفت على الموقع الجغرافي لكلّ إقليم ومدى قربه أو بعده عن مصر.

وأخذا بهذا المقياس-القُرب و البُعد – نجد أنّ مصر وشمال غرب إفريقيا قد ضمّهما إقليم واحد هو شمال إفريقيا. لذلك نتساءل لماذا نبحث عن ملهم الحضارة الفرعونية في الخارج ولا نعتبره من أصل محلّي، وأنّه إرتقاء حضاري في فصله الأخير ، بعد أن كان قد تجذّر في المهد أي في " الصحراء الكبرى " ؟ ولماذا نبحث عنه في آسيا وليس في إفريقيا، خاصّة وأنّ الحفريات الأثرية قد أثبتت دون أدنى شكّ بأنّ الصّلات لم تنقطع بين طرفي شمال إفريقيا(مصر وشمال غرب إفريقيا)طيلة العصرين الحجريين القديم والحديث؟ فلماذا تتوقف هذه الصّلات فجأة في مرحلة ما قبل الأسرات، لتعاود الظهور بعد ذلك طيلة العصور التّاريخية كما أشارت إليه النصوص المصرية القديمة فيما بعد ؟

وقبل أن نتناول ما يُثبت استمرار الصّلات بين مصر و شمال غرب إفريقيا في مرحلة ما قبل الأسرات أرى من الضروري أن أشير و لو باختصار شديد ما يثبت هذه الصلات أثناء العصرين الحجريين القديم والحديث ، لأن هذه الصلات كانت عبارة عن حلقات متصلة عبر كل العصور ولم تنقطع أبدا ،وإن كانت قد تراوحت من حيث حجمها وطبيعتها.

- الصّلات بين مصر وشمال غرب إفريقيا أثناء العصور الحجرية

١- العصر الحجري القديم:

يمكننا أن نلخّص تلك الصّلات في انتشار الحضارة العاترية ، وقد ظهرت في شرق الجزائر نواحي تبسة أثناء البالليوليتي الأوسط وبعد مرورها بليبيا حيث عثر على مواقعها "ماك برني **M.C.BURNEY**" بالجبل الأخضر في كلّ من "وادي درنة" و "وادي مصمودا ". وصلت الأقوام العاترية إلى واحات سيوة الدّاخلة الخارجة، حيث وجدت في موقع "عين العمر" [6] . ثمّ انتقلت جنوبا إلى نقادة و "دندرة " ولم تنتشر أبعد من وادي النّيل لأنّ هذه الأقوام وجدت المكان مناسبا للإستقرار بعد أن فرّت من شمال غرب إفريقيا تحت ضغط إنسان المشتى العربي حامل الحضارة الوهرانية أثناء الحجري القديم الأعلى[٧] كما تذهب إليه المعطيات و المؤشّرات.

أمّا الحضارة القفصية - تتمركز مواقعها النموذجية بالهضاب العليا بين تونس وشرق الجزائر- فهي من صناعات العصر الحجري القديم الأعلى ،فقد

---

[٦] -CATON THOMPSON & W.GARDNER : Kharga oasis in Prehistory. London: 1952, P.P: 31-89.

[7] -ARKELL & SQNDFORD : Paleolithic man and the nile valley in the upper and middle Egypt,.University of Chicago over institute publication. VXVII 1934 P.110.

اكتشف بعض مواقعها "ماك برني " في كهف هوافتيح بليبيا ومنه نزحت باتّجاه الشرق نحو مصر. وقد عثرت " كاتون تومبسون CATON THOMPSON" على مواقع لها في واحة الخارجة في طبقة تلي الطبقة العاترية مباشرة . وأطلقت عليها اسم "الميكروليتي البدوي" ونسبتها إلى أقوام متنقّلة جاءت من شمال غرب إفريقيا وإستقرت في مثلث بين الدّاخلة والخارجة والجلف الكبير (صحراء مصر الغربية).[8]

كما اكتشف الأمير كمال حسن مواقع القفصية في منخفض "عين دالة" وشمال الفرافرة، وقد اعتقد بأنّ السبب في نزوح الأقوام القفصية بإتّجاه النيل هو ميل المناخ نحو الجفاف في أواخر البالليوليتي الأعلى [9] . كما عثر "جرودي كوتفيل GIRAUDET- COTTEVILLE "مواقع القفصية في كلّ من طيبة والفيوم ، وبعد دراستها وجد كوتفيل بأنّ هذه الصناعة الوافدة (القفصية) متقنة الصنع ومتفوقة على السبيلية المحلية المنشأة (مصر).[١٠] كما عثر على مواقع للقفصية شمال مدينة حلوان ، بين خط السكة الحديدية وعزبة الوالدة..[11]

٢-العصر الحجري الحديث:

لقد تواصلت هجرات الجماعات البشرية في الفترة اللاّحقة ناقلة معها خبراتها الفنّية. وقد اشترك الإقليمان في تقنيات صنع الأدوات وفي عادات واحدة، و تعتقد الباحثة" كاتون تومسون " بأن أدوات المستوى "ب" من حضارة الفيوم النيولينية ، من إنتاج أقوام قفصية كانوا يعيشون في الصّحراء.،وتحت طائلة الجفاف انتقلوا إلى الفيوم .[12]

وتؤكد السيّدة "هو لمز HOLMES " - رئيسة البعثة الإنجليزية الأمريكية في دراسة صدرت في سنة ١٩٨٩- هذه التأثيرات الغربية (شمال غرب إفريقيا) التي جدّت على حضارة الفيّوم .[١٣]

و تبيّن الدّراسات الما قبل التاريخية التي مسحت بقاعا واسعة من النوبة وجنوب ليبيا، هي الأخرى بأنّ حضارة البداري النيوليتية (صعيد مصر) وهي سابقة لحضارة العمرة(ماقبل الأسرات) ، قد اتبعت في صناعة أدواتها

---

[8] - CQTON THOMPSON & W, GARDNER , Op. cit . P :34-35.

[9] - KAMEEDDINE HASSAN & BOVIER LA PIERRE , Récentes explorations dans le desert libyque ., LE CAIRE : BIE (bulletin de l'institut de l'Egypte, 1929-1930 T12 p.p. 123-126.

[10] -GIRAUDET- COTTEVILLE : L'Egypte avant l'Histoire. BIFAO, V.32,1933, p.24.

[11] - ARKELL & SANDFORD ,Op.cit. p.p :116-118.

[12] - CATON THOMPSON &GARDNER W , the desert Fayoum Royal anthropological institute publication , London 1934 p.p57-58.

[13] -MIDANT BEATRIX REYNES, préhistoire de l'Egypte des premiers hommes aux premiers pharaons. Paris : Armant colin,1992.p.107.

الحجرية المتنوّعة (رؤوس سهام حادّة ومجنّحة، أسلحة على شكل ورق الصفصاف المكاشط والسكاكين) تقنية التشطية على الوجهين . وكلّ هذه الأدوات وهذه التقنية هي نفسها التقنية المميّزة للعصر النيوليتي في الصحراء الوسطى (الجزائر) . وترى **"ميدانت Midant "** المتخصّصة الفرنسية لما قبل التّاريخ -وقد درست مواقع نيوليتية كثيرة في صعيد مصر - بأنّ أهالي البحرية والفرافرة والدّاخلة ، كانوا يمتهنون الرّعي وتحت تأثير الجفاف، انتقلوا في أواخر الألف الخامسة إلى نواحي أسيوط قريبا من مواقع البداري النيوليتية.[١٤]

إنّ الصّلات كثيرة بين وادي النيل وشمال إفريقيا خلال العصر الحجري الحديث*.و إن لم يتأخر الباحثون المختصون في إرجاعها إلى تأثير منتقل من إقليم إلى آخر، إلا أننا نُرجع هذا التشابه إلى الأصل الواحد للمؤثرات ، على أساس أنّ الصحراء كانت همزة وصل بين طرفي شمال إفريقيا ، فمنه انطلقت المؤثرات الواحدة للإقليمين أو عبره..

- الصّحراء مهد حضارات شمال إفريقيا النيوليتية:

لقد أصبح أمرا مسلّما به لدى المختصّين بأنّ الصّحراء كانت في عصور ما قبل التّاريخ تختلف تماما على ما هي عليه اليوم من حيث مظاهر السّطح الطبيعية . ولمّا حلّ الجفاف بعد المرحلة المَطرة الثانية ، أي بعد العصر الحجري القديم الأعلى ، وقبل العصر الحجري الحديث ، أصبحت الهجرات في هذه الفترة تخرج من الصّحراء صوب النيل و ليس العكس.

ولذلك نفترض وجود أصول مشتركة تجمع الجذور الأولى لحضارات الإقليمين أثناء العصر الحجري الحديث،و أن ما يُعرف اليوم بالصحراء كان بمثابة معمل بشري يصدّر المؤثّرات بظهور الجفاف قبل مرحلة المناخ الأمثل التي سادت العصر النيوليتي ..

وأستند من أجل توضيح هذه الفرضية إلى المؤشّرات التالية:

١- اشتراك الإقليمين في تقنية التشطية والأدوات المميّزة للعصر، وأيضا لبعض العادات مثل دفن الموتى تحت أرضية المسكن في حضارة مرمدة بني سلامة (نيوليتي الوجه (البحري) فهي تشبه عادة الأقوام القفصية النيوليتية(شمال غرب إفريقيا). ومقابر المعادي نيوليتية وجه بحري) مشابهة هي الأخرى للنوع المعروف بـ الدولمن في شمال غرب إفريقيا .

٢- لا يكمن التشابه في الأدوات و التقنيات فحسب ، بل تعدّاها إلى صفات الإنسان الصّانع لهذه الحضارات أيضا ، إذ تعتقد " شاملا **CHAMLA** "بالأصل

---

[14] – OP.CIT, p.155.

- أنظر مقالة للدكتور عبّاس سيد أحمد محمد تحت عنوان الصّلات الحضارية بين وادي النّيل وشمال إفريقيا خلال العصر الحجري الحديث ٨٠٠٠ – ٣٠٠٠ ق.م . في كتاب الملتقى الثاني لجمعية الإثاريين العرب القاهرة ١٩٩٩.

الزنجي لإنسان" أسلار Asselar " في أقصى جنوب الصّحراء (الجزائر)، فهو مشابه لإنسان الخرطوم الزنجي الذي عرّفه "لوبلان Le Blanc » بأنّه متميّز ببنية قوّية وجمجمة طويلة وضيّقة ، و بفكّ عريض وذقن بارزة .[١٥] ولم يبق إنسان مصر بعيدا عن السّلالة الزنجية -كما ثبت علميا بعد دراسة جماجم البداري و العمرة -أنّ نسبة الزنوج تمثّل ٣٦ بالمائة.[16]

و يعتقد "أركل ARKELL أيضا بأنّ إنسان مرمدة وإنسان بني سجوال (بجاية على السّاحل الجزائري) ذو ملامح زنجية اختلط أو تزاوج بجنس قادم من أوربا(سلالة البحر المتوسّط).[١٧]

وفي ملتقى القاهرة حول أصل سكان مصر القديمة المنعقد فيما بين ٢٨ جانفي لغاية ٣ فيفري ١٩٧٤، اختتم أشغاله بالنتيجة التالية من طرف الخبراء: " إنّ سكان مصر ولغاية ما قبل الأسرات من أصل صحراوي بإختلاف ألوانهم من بيض وسود، فكلّهم من إفريقيا، و أنّ مصر لم تدخلها أقوام شرقية أو أسيوية على شكل هجرة أو غزوة لغاية دخول الهكسوس،وبالتالي نرفض نظرية أتباع حورس . فعلى العكس من ذلك فإن الاتصال كان مباشرا بالمناطق المتاخمة لإفريقيا. [18]

- فن الرّسوم الصخرية:

وتعدّ هذه الرسوم من أهمّ ما خلّفه الإنسان في العصور الحجرية،فقد أنتج أصحاب حضارة الصيادين - وهو الاسم الذي يطلق على النيوليتي ذي التقليد السوداني – فنّا واحدا عبر كل شمال إفريقيا ، لكن بأسلوبين مختلفين . وهذا الاختلاف في الأسلوب لا يُنقص من طبيعة وحدة هذه الأقوام ، بل يؤكدها ، إذ أنّ هناك ثقافات بأسلوب أو أكثر في الرسم.[١٩]

وهؤلاء الصيادون هم أصحاب تلك الرسومات في وادي جرات بالتاسيلي (الجزائر) وعين هابيتر بفزان (ليبيا) وجبال جرجد جنوب سولاب ووادي السبوعة، وامتدت إلى غاية واحة الداخلة والعوينات (مصر). وأمّا عن صفات

---

[15] - MARIE CLAUDE CHAMLA, les populations anciennes du Sahara et des régions limitrophes «études des restes osseux humains néolithique .et protohistoriques »in memories crape IX Paris :1968.p.201.

[16] -H.ALIMEN,Préhistoire de l'Afrique du nord. Paris :ED.N.Boubée, 1955. p.42.

[17] –J.ARKELL,SHAHEINAB. OXFORD :1953, p. p : 114-115.

[18] –CHEIKH ANTA DIOP, « origine des anciens Egyptiens » in HISTOIRE GENERALE DE L'AFRIQUE , T.II , AFRIQUE ANCIENNE. PARIS :UNESCO,1987, p. p :77-79.

[19] –HUARD &LE CLANT, la culture des chasseurs du Nil et du Sahara .in mémoires du centre de recherche anthropologique, préhistorique, et ethnologique II, ALGER :1977,p.517.

هؤلاء الصيادين أصحاب الحضارة النيوليتية في الصحراء ،فقد أظهرتهم رسوماتهم الموجودة بالتاسيلي بأجسام عارية يحيط بالخصر حزام يرتبط من الأمام بساتر العورة(كرنطة)، ومن الخلف بذيل طويل .وقد زيّنوا أذرعهم بما يشبه قلادة أو وشم ، وكانت لهم لحيّ مدببة وسلاحهم أقواس وهراوات، وهي أقدم من مثيلاتها التي وجدت في مصر في عصر ما قبل الأسرات حوالي ٣٥٠٠ ق.م[20]

و قد سبق "هوارد" إلى ذلك، "جوردون تشايلد G.CHILDE" ، الذي يرى أنّ فن الرسم في مصر، يرجع الفضل في وجوده إلى قدوم أقوام صحراوية خالصة للإستيطان فيها، وهي أقوام قد إضطرتها إلى الهجرة ظروف الجفاف، وقد إكتسحت النيل وإندمجت مع حضارة البداري.و بناء على هذا التلاقي،إنبثقت أولى ثقافات حضارة ماقبل الأسرات في فجر التاريخ.[٢١]

- الصلات أثناء مرحلة ما قبل الأسرات:

لقد استمرت الصلات بعد العصرين الحجريين القديم والحديث ، لتتواصل العلاقة بين الجارين أثناء مرحلة ما قبل الأسرات وخلّد الرّسام المصري القديم كلّ ذلك على ألواح و صلايات حجرية التي أصبحت في أواخر مرحلة ما قبل الأسرات ذات أهمّية قصوى ، لأنّ الرّسم كان مصحوبا ولأوّل مرّة، بأوّل العلامات للكتابة المصرية القديمة . وإنّه لذو مغزى أن تكون بعض العلامات الأكثر قدَما في الكتابة المصرية القديمة تشير إلى بلد وشعب ليبيا (شمال غرب إفريقيا).

وتشير هذه الألواح في مجموعها إلى علاقة الأقوام اللّيبية بوادي النّيل ودلتاه، وتقدّم دليلا على أنّ هذه الأقوام قد شكلت جزءا هامّا من التركيبة البشرية والإجتماعية لمصر القديمة.

- مقبض سكين "جبل العركي".

اختلف الدّارسون حول هذه القطعة الأثرية التي هي عبارة عن مقبض عاجي لسكين حجرية مزيّن برسومات تعود إلى المرحلة الثانية من حضارة نقادة (أي جزرة).

ويكمن سبب الإختلاف في أنّ المقبض يحمل ما يشير إلى وجود تأثيرات عراقية، وخاصّة مرحلة " أوروك". يظهر على أحد وجهي المقبض رسم شيخ كبير ملتح يشبه السّاميين القدامى، يلبس عمامة فوق رأسه، و هو في هيأة معبود

[20] – HUARD &LE CLANT , « contribution saharienne à l'étude de questions interessant l'Egypte ancienne » in, bulletin de la societe Française d'Egyptologie n°45,Dordogne : 1966, p.15.

[21] G. CHILDE , l'Orient préhistorique. Paris: Payot 1935, p.86.

عراقي، وبيديه المجرّدتين يفصل أسدين مشتبكين، وبجانبهما مركبتين غريبتين عن الطراز المصري ، يرى فيه بعض الدّارسين طرازا سومريا. [٢٢]

أمّا الوجه الثاني، و فيه دلالة على العلاقة المبكرة باللّيبيين، فنتبيّنه في مشهد معركة على البر والماء بين فريقين اتخذ أحدهما هيئة المصريين ، واتّخذ ثانيهما هيئة اللّيبين بشعور مسترسلة على الأكتاف ،متمنطقين بحزام مزوّد بجراب العورة.

وبمقارنة هؤلاء بالليبيين بأولئك الّذين ظهروا على صلاية الملك العقرب ،و على معبد الفرعون سحورع فيما بعد وجدت " دوزانج **DESANGES** " أنهم قوم التّحنو الليبيين المتميّزين بطول القامة والشفاه الغليظة ، يضعون على الصدور خيوط متقاطعة تعلوها حلية على الرقبة. [٢٣]

- لوحة الصّيادين :

ويطلق عليها أيضا إسم لوحة صيد الأسود. وتعود في تاريخها إلى مرحلة جرزة حوالي ٣٥٠٠ ق.م مثل مقبض السكين.

وتصوّر النقوش على أحد وجهي هذه اللّوحة ، ما يرجح قيام صلات طيبة بين المصريين وجيرانهم اللّيبين وخروجهم معا للصيد . ولقد نقش على أحد وجهيها، مجموعتان من الرّجال انتظموا في صفين على حافتي اللّوحة العريضتين، تفصل بينهما ساحة صيد ، تفرّقت فيها الغزلان وطائر النعام والأرانب والأسود وكلاب وحيوانات خيالية. ويقابلها أسدان مرشوقين بالسّهام، وغزالة عالقة في حبل الصيد. و ظهر الرّجال بشعر مستعار ولحية مستعارة أيضا .أمّا الرّداء فكان عبارة عن نقبة قصيرة تبدأ من الخصر وتقف أعلى الركبتين، ويحيط بها حزام يلتصق به من الخلف ذيل وقد وَضع كلّ رجل ريشة أو إثنتين على رأسه[٢٤] ، كما توضحه اللوحة رقم ١.

وهذه الصفات مجتمعة من مميّزات اللّيبيين كما ستوضّحه بقية الألواح التي تحمل الكتابة الدّالة على نسبهم اللّيبي.

---

[22] – MIDANT REYNES BEATRIX , Op.cit, P.223.

[23] – J. DESANGES, « les Protobèrbères » in Histoire générale de l'Afrique. T. II. l'Afrique ancienne.Paris: UNESCO,1987.P.P: 315-316.

- راجع ذلك أيضا : سليم حسن ، مصر القديمة،ج.٧. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١ ، ص.٢٨.

[24] - عبد العزيز صالح ، حضارة مصر القديمة وآثارها في الاتّجاهات الحضارية العامّة حتّى الألف الثالثة ق.م، ج٢ القاهرة، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميرية ١٩٦٢، ص. ١٩١.

ونتساءل عمّا إذا كان هناك استقرار ليبي في المقاطعة الثالثة في الدلتا المصرية ،خاصّة وانّ اللّوحة قد حملت أيضا رمز المقاطعات الثالثة (غرب الدّلتا) والرّابعة عشر (شرق الدلتا) وخروجهما معا للصيد .[٢٥]

- لوحة الأسد والعقبان:

ويُصنّفها المختصون في نفس المرحلة التي وقع فيها تأثير على حضارة نقادة أي مرحلة جرزة * . وتكمن أهمّية هذه اللّوحة في أنّها تتضمن جزءا أو بقايا علامة تصويرية. ويعتقد أنّها من أقدم العلامات الكتابية وتعني أرض التحنو. ويصوّر المنظر على أحد وجهي اللّوحة، وحدة زخرفية ،بينما صوّر على الوجه الآخر معركة غاية في العنف،إذ يتوسّط وجه اللّوحة أسد غاضب يمزّق صدر عدو يتلوّى جسده على الأرض، و الأسد ربما يرمز إلى قوّة الملك. وقد توزّعت حول الأسد وفريسته عناصر أخرى منها: شخصية لم يبق منها غير نصفها الأسفل، ترتدي زيّا طويلا مزركشا ،أغلب الظّن أنّها تمثّل معبودة مصرية. وقد دفعت أمامها أسيرا عاريا إلاّ من جراب العورة ،وشدّت ذراعيه خلف ظهره، ويبقى أمام الأسير جزء من علامة تصويرية، تعبّر على اسم التّحنو-أقدم القبائل اللّيبية الي أشار لها المصدر المصري- وترامى أمام الأسد أفراد من نفس الأعداد وقد إنقضّت على جثثهم أسرابا من العقبان، .[٢٦] كما يتضح على اللوحة رقم ٢.

- لوحة الحصون والغنائم:

وتسمّى أيضا لوحة "ليبيا"، وتعتبر أقدم وثيقة وصلت إلينا تعبّر صراحة عن وجود ليبيا كأرض معروفة ومعمورة تتزامن مع بدايات الحضارة المصرية القديمة-الفرعونية- وبالتالي فهي تُخرج ليبيا وأيّام حكم التحنو من ظلام ماقبل التّاريخ وتحتوي اللّوحة هذه المرّة على العلامة التصويرية -الدّالة على أرض ليبيا – كاملة . وقد أُتخذت فيما بعد رمزا تقليديا يشير إلى ليبيا واللّيبيين(التحنو) في النقوش المصرية ،وهذه العلامة هي رمز البومرنج[٢٧] ، أي العصا المعقوفة.**

---

[25] – MIDANT REYNES BEATRIX ,Op.cit , P.224.

* - يعتقد "فركوتر VERCOUTTER" بأنّها تنتمي إلى مرحلة السمانية اوليست مرحلة جرزة.

[26]–MIDANT, OP. CIT. P.226. & عبد العزيز صالح، المرجع السّابق، ص ١٩٥.

[27] -ألن جاردنر، مصر الفراعنة، تر. نجيب إبراهيم ميخائيل ،ط.٢ القاهرة:الهيئة المصرية العامّة للكتاب ١٩٨٧،ص. ٤٢٦.

**-العصا المعقوفة أداة صيد اتّخذها الكاتب المصري رمزا من رموز كتابته التصويرية.

ولم يبق من هذه اللّوحة إلاّ الجزء الأسفل، وهي محفوظة في القاعة الكبرى بالمتحف المصري بالقاهرة وتحمل رقم J.E27434 (اللوحة رقم ٣). يصنّفها المختصون في مرحلة انتقال بين نقادة الحديثة أي السمانية والمرحلة التّاريخية .ويعطى لها عمر بين ٣٢٠٠ و٣١٠٠ ق.م[٢٨]

ولقد صوّر الفنان على أحد وجهيها قطعان من الثيران والحمير والكباش ،تسير في صفوف فوق بعضها البعض، وتحتها صور لشجر يشبه أشجار الزيتون وتُقشت أمامها علامة تدلّ على أرض التحنو ، وقد صوّر على الوجه الآخر سبعة مربّعات محاطة بأسوار قد تعبّر عن مدن محصّنة، وقد يكون من المبالغة القول بأنّها مدن ،بل إن الأمر لا يعدو أن يكون قلاعا ومعسكرات ،لها أسوار من الطوب اللبّن ومزوّدة بأبراج ، كما تظهر على اللوحة وبوضوح صورة عقرب وأسد وصقر مزوّدة بآلة هدم تشبه الفأس، وقد تكون هذه الحيوانات صفات للملك. [٢٩] وإن كان جاردنر لا يرى فيها صفات زعيم بل يعتقد أنّها تميّز أقاليم معيّنة تحارب معا كحلف، خاصّة مشهد لواء الطائرين وهما يحطّمان قلعة في الرّكن السفلي الأيسر للوحة، المربّع الخامس داخل اللّوحة رقم ٣. ويعتقد أنّها تمثّل المقاطعة القفطية فيما بعد - خامس مقاطعات مصر العليا.[٣٠]

وداخل كلّ مربّع من المربّعات السبع توجد صورة مميّزة ليست إلاّ شعارات وأسماء لهذه المدن أو القلاع . وهذه الصور غير واضحة ،ويعتقد أنّها تمثّل-من يسار اللّوحة إلى يمينها- جعران، مصارعان، طائر ذو عنق، بومة، نبات يشبه النّخلة ، كوخ وذراع مزدوج.

وفي حالة إرتباط الشكلين ببعضهما البعض، فإنّ الوجه الأوّل يكون تخليدا لإنتصار ملك مصري، بينما يكون الوجه الثاني تسجيلا للغنائم التي استولى عليها من الزرع والماشية من أرض التحنو اللّيبية .

- الختم الأسطواني للملك نعرمر ولوحته:

لقد عثر على الختم في هيراقنبوليس (صعيد مصر) ، وتمثّل المناظر المرسومة مرحلة من مراحل كفاح نعرمر في توحيد مصر ، فهي تصوّر ثلاثة صفوف من الأسرى اللّيبيين ، قُيّدت أيديهم وفي الجانب الأيمن من المنظر كُتب اسم نعرمر ،وعلى اليسار منه كُتبت العبارة التّالية: Hsf.thnw خسف التحنو أي قتل التحنو.

---

[28] –J.VERCOUTTER,l'Egypte et la vallée du Nil , tome I « des origines à la fin de l'ancien empire de 12000a 2000A.C.» Paris : Presses Universitaires de France, 1992.P.196.

[29]MIDANT, OP. CIT, P.226.

[30]- ألن جاردنر ، المرجع السابق ، ص.ص:٤٢٦-٤٢٧

أمّا اللّوحة ، فيظهر على أحد وجهيها (اللوحة رقم ٤ - أ) الملك نعرمر بحجم كبير وقد ظهر بتاج مملكة الوجه القبلي فقط ، يضرب عدوا جاثما على ركبتيه ، وقد ظهرت فوق رأسه العلامة الدّالة على اسم بلده وهي عبارة عن طائر الخطّاف وحوض ماء .

وقد ظلّ الخطّاف رمزا لأقصى الأقاليم الشمالية الغربية للدلتا اتي تسكنها الأقوام اللّيبية .[٣١] أمّا الباحثة " ألكسندرا نيبي" فترى في طائر الخطّاف وحوض الماء، بحيرة الفيوم ، وتعتقد بأنّها كانت من أماكن استقرار اللّيبيين قبل إستيلاء ملوك العصر الثيني عليها.[٣٢] وإن كان قد ظهر في لوحة الحصون والغنائم أوّل رمز يشير إلى اللّيبيين وهو البومرنج أي العصا المعقوفة ، بإعتباره رمزا لإقليم يقع في الشمال، فإنّه قد أضيفت إلى هذا الرّمز علامة تصويرية جديدة هي عبارة عن جسم بدون أطراف، كشكل إهليليجي(**OVALE**)، وقد برزت منه ورود من البردي، والرّمز ككلّ يعني الدلتا .[٣٣] في حين يرى جاردنر في ذلك جزيرة أو واحة في الصّحراء تعبّر عن البلاد الأجنبية.[٣٤]

أما على الوجه الآخر من اللّوحة (اللوحة رقم ٤-ب) فيظهر الموضوع أكثر وضوحا، حيث يبدو الملك نعرمر وعلى رأسه تاج مملكة الوجه البحري.

و تتضح الصورة فيما بعد ،إذ ورد على الآثار ، بأنّ الملك نعرمر شنّ غارة على اللّيبيين غرب الدلتا وأسر منهم حوالي مائة وعشرين ألف نسمة ، عدا مليون وأربعمائة وعشرين ألف من الأغنام وأربعمائة من البهائم. ويعلّق "برستد" بأنّ هذه الغنائمكانت بمثابة طرد عامّ للّيبيين. [٣٥]

إن ما يمكن استخلاصه بعد قراءتنا لهذه الألواح الصّريحة في تعبيرها ،مايلي:

١- نلاحظ في الألواح الثلاثة الأولى بأنّ الأشخاص هم بنفس مواصفات اللّيبين ، التي تعود عليها الرّسام المصري طيلة العصر الفرعوني القديم ، وهي تشبه مواصفات سكان الدّلتا " المهزومين" في الّلوحة الرابعة (لوحة نعرمر)؛ لكنهم يختلفون عن الأشخاص المصاحبين له(لنعرمر) من أهل مصر العليا.[٣٦]

---

[31] عبد العزيز صالح، المرجع السّابق. ص. ٢٢٤ & Midant, op. cit. -,p.227.

[32]:ALEXANDRA NIBBI? Lapwings and Libyens in ancient Egypt Oxford :B,O card press,1986.p.86-88.

[33] -Vercountter,Op.cit. p.p :188-190.

[34]- Alan Gardner, Egyptian Grammar. Third ed. revised ,OXFORD: griffith institute ,1982 .,p. 487.

[35]- جيمس هنري برستد ، تاريخ مصر من أقدم العصور إلى الفتح الفارسي ، تر، ط٢. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ١٩٩٧، ص.ص:٤٤-٤٥.

[36] –J.VERCOTTER , op.cit.p.189.

٢- تشير هذه الألواح في مجموعها إلى مرحلة المرور من فجر التّاريخ إلى المرحلة التّاريخية . وتشير بوضوح إلى نوع العلاقة بين الطرفين ، فتروي نقوش الصّلاية الأولى- لوحة الصيد- صلات طيّبة ، وخروج الجارين اللّيبي والمصري معا في نزهة صيد. أمّا بقية الألواح فتؤكد العداء والإصطدام بين الفريقين في مرحلة حرجة من تاريخ مصر، وهي لم تتبيّن بعد سياستها الخارجية ولم تضع حدودها الجغرافية الثابتة.

٣- قد تُفسَّر مناظر العداء و الاصطدام هذه على أنّها محاولات لجماعات ليبية تريد الإستقرار حول مجرى النّيل أو العكس، أي عملية تهديم معسكراتها و طردها من مصر. وهذا الافتراض الثاني أكدته لوحة نعرمر، وقد تأكدت الفرضية أكثر في المرحلة اللاّحقة وهي مرحلة بداية الأسرات في تاريخ مصر، التي تبيّن بوضوح إستعادة اللّيبيين "أراضيهم" في مصر وردع الفراعنة لهم من جديد في الأسرة الثانية.

٤- إنّنا نفترض بأنّ فكرة ليبيا كبلد أجنبي، قد تبلورت في وقت وسط بين زمن لوحة الحصون والغنائم، وزمن لوحة نعرمر ، عندما كان هذا الأخير في طريقه إلى توحيد مصر. وعليه فإنّ الحملة على ليبيا والحروب من أجل الوحدة ، لم تكن مختلفة عن بعضهما البعض ، وتتمثّل لنا العلاقة الجديدة بين البلدين جلّيا -من خلال استخدام علامة كتابية جديدة على لوحة نعرمر - عندما تتحدث عن ليبيا بوصفها بلادا أجنبية معادية، وإنّ اللّيبيين قد أصبحوا بالنسبة لمصر قوما أجانب.

الخاتمة:

يؤكد علماء مصريات **EGYPTOLOGUES** ممن لهم باع طويل في تخصصهم، واستنادا إلى دلائل أثرية كثيرة – غير التي عرضناها أمامكم - ما اتفق عليه علماء ما قبل التاريخ، في أن الصلة لم تنقطع أبدا بين مصر وشمال غرب إفريقيا طيلة العصور القديمة. فهذا برستد يعتقد في استقرار أقوام ليبية في شمال غرب الدلتا قبل مرحلة ما قبل الأسرات وأثناءها وأن مدينة صان الحجر(سايس) كانت مركز نفوذ الزعيم(الملك)الليبي في مصر.[٣٧]

ولقد كانت معبودة مدينة سايس هذه، هي الإلهة اللّيبية " نيت " و استخدم رمز هذه المعبودة في الوشم على أذرع الليبيين كما تبيّنه رسوم كثيرة و منها الموجودة على جدران مقبرة الفرعون سيتي الأول (الأسرة ١٩) بالأقصر ،والتي تمثّل منظرا عاما لشعوب العالم الأربعة ومنها الليبيون.

وقد اكتشف الأثري "بتري" من جهته قبرا بـ"أبيدوس" لملكة من الأسرة الأولى ،تحمل اسم "مري- نيت " ،أي محبوبة الإلهة نيت . ويعتقد "كابار **CAPART** "

[37] –ج. هـ.رستد ، المرجع السابق. ص.٣٤.

بأنها أرملة الملك اللّيبي الذي هزمه "نعرمر" وتزوجها هذا الأخير لتأكيد الوحدة.[٣٨] أمّا "وينرايت **Wainright**" فقد لاحظ في دراسة لفخّار حضارة نقادة ما يشير إلى خروج مؤثرات ليبية من سايس (عاصمة مملكة الوجه البحري) باتجاه نقادة، بحسب زعمه. واستدل على ذلك بوجود التاج الأحمر، وهو رمز مملكة الشمال مرافقا لرمز الإلهة نيت ، على الكثيرين من الآنية. ويذهب "وينرايت "إلى أن الأقوام الليبية في طريقها إلى الجنوب(نقادة)، قد تركت ما يشهد على هذا المرور. ومنها اتخاذ الكثير ن مقاطعات الصعيد، وهي: الكاب، طيبة، قفط ، دندرة، ديوسبوليس، بارفا (هو)، أبيدوس، بانوبوليس(أخميم)،الريشة رمز الليبيين شعارا لهم.[٣٩]

وإلى جانب سعة انتشار واستخدام الريشة و رمز الإلهة " نيت" وهما رمزان ليبيان، هناك أمر آخر يثير الحيرة والاستفسار، ويتعلّق بطبيعة وأصل الإله "ست" إله الشر وإله الصحراء الجدباء في نفس الوقت،على أختام الملك، "برايب سن" (الأسرة الثانية) ،فقد كُتب اسم "آش" فوق رسم الحيوان الذي يشير للإله ست.[٤٠] ونحن نعلم أن آش إله ليبي ورد ذكره في النصوص المصرية (معبد سحرورع الأسرة الخامسة). فهل التبس الأمر على الرسام المصري لأن الشكل الحيواني للإلهين متشابه ؟ أم أن للأمر ما يفسره، خاصة إذا علمنا أن الإله ست كان المعبود المحلي لمدينة أمبوس التي تبعد عن مدينة نقادة بخمس كيلومترات فقط ؟

ومن الأهمية بمكان الإشارة أيضا إلى أنه ضمن آنية العمرة و هي المرحلة الأولى من حضارة نقادة، يوجد إناء مرسوم عليه حيوان، قال عنه" شارف" أنه يمثل الحيوان الذي يُرمز به للإله ست.

إذن ما هي الصلة بين الإلهين آش وست ؟ إذ يرى "أدولف إرمن" بأن الإله "آش" الذي كان يُعبد في واحات الصحراء الغربية، يشبه الإله ست عند المصريين، وقد حلّ محلّه فيما بعد .[٤١]

هل يجوز لنا أن نفترض بعد هذا الطرح أن يكون الإله " آش" هو نفسه الإله " ست"؟ أم أن " آش "قد تطوّر فأصبح ست؟ وفي هذا الصدد ورد عند "

---

[38]- M.Caprat Le Préhistorique égyptien . Bruxelles : société d'Anthropologie. T .XX.1904, p.6.

[39] –G.A.WAINWRIGHI, « the red crown in early prehistoric times » in J.E.A N° 9. LONDON : The Egypt exploration society,1923, p.p:2829.

[40] -ألن جارد نر ، المرجع السابق. ص.٤٥٣.

[41] -أدولف إرمان، ديانة مصر القديمة. تر. عبد المنعم أبوبكر ومحمد أنور شكري. القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٥،ص. ٤٦٤.

جاردنر" بأنه من الطبيعي أن نربط ما بين الصراع بين حورس و ست، وذلك العصر الذي ازدهرت فيه حضارة نقادة ، فبلغت قمتها.[٤٢]

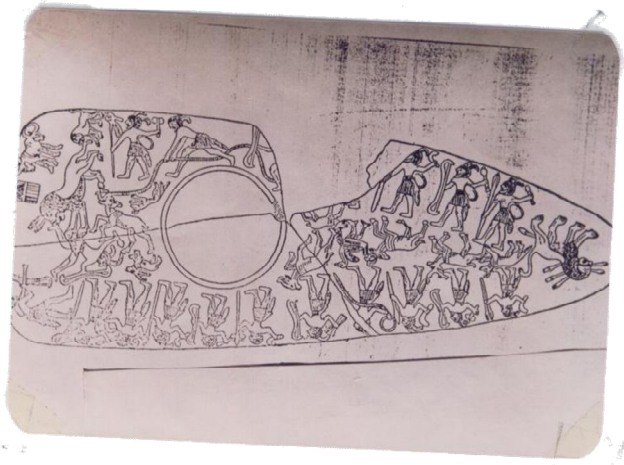
هل لنا أن نفهم من وراء تلميحات "جاردنر" بأن حضارة ما قبل الأسرات في صعيد مصر، قد نتجت أثناء الصراع بين الإلهين ست(إله الصحراء الجدباء) وحورس الإله الطيب إله الخيرات ؟ أي أنه صراع بين الأقوام الليبية (الصحراوية) والأقوام المصرية المستقرة المزارعة ؟

وبالتالي تكون الأسطورة ذات دلالات تاريخية عميقة تعكس قصة صراع الأحداث التاريخية والسياسية،خاصة وأن أخبار اللّيبيين لم تنقطع في المصادر المصرية بعد ذلك، بل أن أخبارهم قد ترددت بشكل غير عادي ، حتى أمست شيئا مألوفا في تاريخ مصر الفرعونية...

[42]– ألن جاردنر ، المرجع السابق. ص.٤٦٢.

اللوحة رقم ٤-أ-

اللوحة رقم ٤-ب-



اللوحة رقم 1

اللوحة رقم 2

ارتباط الطب في مصر القديمة بما يعرف بالطب البديل أو التكميلي

د. راندا بليغ *

كثر الحديث في الآونة الأخيرة عن الطب البديل أو التكميلي. و قد ظهر هذا الاهتمام في العالم الغربي منذ عدة سنوات حينما اكتشفوا أن الطب الحديث لم يساعد في علاج الكثير من الأمراض، بينما تتمتع الكثير من الدول التي تعتبر من دول العالم الثالث بصحة أفضل لاستخدامها الوصفات المحلية في التطبيب. و قد اهتمت دول مثل الصين و الهند بتدوين تراثها الحضاري و من ضمنه التراث الطبي التقليدي، و اهتم الغرب بالعلوم المصرية و منها الطب المصري القديم، بينما لم نهتم نحن باستخدام ما وصل إلينا عن الطب المصري القديم. و قد ظهرت أنواع من العلاج حديثا تعتمد على الدعاية باسم مصر القديمة، منها ما يعلن عنه حاليا على الانترنت مثل "العلاج المصري" Egyptian Healing و هو نوع من العلاج بالضغط على مراكز معينة في الجسم مثل ال Acupressure، و منها أيضا الزهور المصرية و العلاجات المصنوعة من نباتات مصرية نبتت تحت الشمس المصرية و طاقتها الإيجابية. و من أحدث هذه الأنواع، علاج بالعصى المصرية أو ال Egyptian Rods.[١] و هي عصي يشاع أنها كانت تستخدم فقط للملوك أو الفراعنة المصريين.

و قد عرّف د. ياسر النجار الطب البديل بتعريف بسيط هو: "الطب البديل- هو طب الطبيعة لا يلوث الجسم و لا يستخدم كيماويات، و العالم كله يتجه نحو المحافظة على البيئة من التلوث من أجل صحة و سلامة البشر، و الانسان هو محور المحافظة على البيئة."[٢]

و قد اهتم الغربيون بأنواع الطب التقليدية المختلفة و ظهر اتجاه آخر يفيد بأن أهم شيء هو أن يعيش الإنسان أطول بصحة جيدة و أن يتم العلاج بأرخص الأسعار الممكنة و أقل الآثار الجانبية، لذا إتجهت الأنظار إلى أساليب الطب الأخرى و بعضها قديم و بعضها الآخر حديث. و الحديث في هذه الأساليب التي يفضل أن تعرف الآن باسم الطب التكميلي منها العلاج بالأوزون و العلاج بتسخين دم مريض السرطان ثم إعادته للمريض في أمراض مثل سرطان الدم، و العلاج بالماء البارد ثم الساخن، و هو أسلوب شبيه بالساونا.

---

* مدرس الآثار المصرية القديمة /كلية الآداب/جامعة المنصورة

[١] http://www.welcome.egyptianhealingrods.com.welcome.html

[٢] د. ياسر النجار، *التدليك شفاء لكل داء في الطب الصيني* (القاهرة: النهار للطبع و النشر و التوزيع، ١٩٩٩)، ص. ١٣.

أما القديم ففيه أنواع كثيرة، منها الطب الصيني المعتمد على سبعة أو ثمانية مراكز للطاقة في الجسم، و ينبثق منه العلاج بالإبر الصينية أو ال Acupuncture ، و تدليك أو الضغط على أماكن معينة في الجسد أو ال Acupressure، و طب الآيورفيدا الهندي التقليدي، و طب الأعشاب و هو منتشر في أغلب الحضارات من المصرية للصينية للهندية للأوروبية و الافريقية، و الجين شين جيتسو، و الريكي Reike الياباني و يعتمد على أن يعالج المرء بيديه و يقوم باستخراج الطاقة السيئة داخل جسم الشخص المريض، و العلاج بالأحجار الكريمة، و العلاج بالألوان أو ال colour therapy، و العلاج بالزيوت الطبيعية الأساسية أو ال essential oils مثل زيت اللوز و الخروع و البرتقال و غيرهم، و العلاج بالروائح و هو ما يعرف بال Aromatherapy. و قد ظهر في مصر مؤخرا اهتمام بالحجامة و هي تنسب للطب النبوي و تعتمد على التشريط و سحب الدماء الملوثة أو الفاسدة بالتفريغ بكئوس الهواء. و انتشر أيضا العلاج بالهوميوباثي Homeopathy، و هو أسلوب علاج يعتمد على العلاج بالمثل و ليس بالضد، و رج المواد التي يصنع منها العلاج في الماء أو الكحول حتى يتم العلاج بالطاقة المستخرجة منها و ليس بالمادة نفسها. و هناك مجموعات أخرى و اتجاهات مثل هندسة التشكيل الحيوي التي قدمها الدكتور مهندس إبراهيم كريم. و قد طور نظاما طبيا يعتمد على مسارات الطاقة الكونية و استخدام البندول للتعرف على مدلولها.[٣] و قد قال هيرودوت قديما أن المصريين القدماء هم أسعد و أصح شعوب الأرض، و يعتقد د. كريم أن هذا كان مرتبطا بفهمهم للعلاقات بين الأشياء جميعها مثل فهمهم لزوايا الأجرام السماوية، و احترامهم للطبيعة حيث عبدوا آلهة تمثل الطبيعة و غيرها. و بالتالي فزوايا النجوم هامة و قد تؤثر في مسارات الطاقة الكونية. و قد عين المصريون القدماء آلهة للإتجاهات الأربعة لأهميتها، كما ميزوا آلهة لكل ساعة من ساعات الليل.

و قد ظهرت أنواع أخرى من العلاجات في مصر كالعلاج الذي ظهر ببول الإبل في مرسى مطروح، و العلاج بوضع مؤخرة الحمام على الشخص، خاصة لعلاج فيروس الكبد سي المتفشي في مصر، و العلاج بوخز النحل. و رغم أنها علاجات غريبة و أثارت الرأي العام، إلا أنه من الملفت أن كثيرا من الناس قالوا أنهم تحسنوا بعد أخذها. و هناك أنواع من الرياضات الروحية من الشرق الأقصى هي بمثابة أساليب علاجية متقدمة، و منها اليوجا و التاي تشي و التشي كونج، بالاضافة الى

[٣] هندسة التشكيل الحيوي (البايوجيومتري) هي نظام اكتشفه و سجله و وضع أسسه العلمية الدكتور/مهندس معماري إبراهيم كريم على مدار ثلاثون عاما من الأبحاث. للمزيد من المعلومات راجع موقع الانترنت http://www.biogeometry.com/arabic/index.asp

التأمل العميق و إفراغ العقل أو التركيز العميق، و يعرف بال Transcendental Meditation or TM. و قد قدم ماهاريشي ماهش يوجي هذا النظام المعيشي و ليس العلاجي عام ١٩٨٠ عندما نادى بإحياء بل و نشر نظام العلاج بالأيورفيدا. و قد اشتهرت كل من الهند و مصر بالطب الشعبي، و إن احتفظوا به هم و مازالوا يمارسونه بنجاح بالغ، بل و يصدرونه الآن للعالم الغربي. و في بحث للأستاذ عكاشة الدالي ما يفيد بأن الحضارة المصرية قد حدث احتكاك بينها و بين حضارة الهند في العصور الفرعونية.[٤]

و هناك إتجاه قوي في الغرب ينادي بالعودة إلى الطبيعة. و يندرج تحت هذا المسمى أو ال Naturopathy أساليب عديدة، منها:

أولا: النباتات Plants:

. طب الأعشاب Herbal Medicine

. العلاج بالروائح أو ال Aromatherapy

. زهور باخ Bach Flower Remedies

ثانيا: الحياة الطبيعية Natural Lifestyle:

. الطعام الصحي و التمرينات الرياضية Diet and Exercise

. العلاج بالماء Hydrotherapy

. العلاج بالتعرف على حدقة العين Iridology

. الهوميوباثي أو العلاج بالمثل Homeopathy

ثالثا: التحكم في الضغط العصبي Stress Management

. التنويم المغناطيسي Hypnotherapy

. التأمل Meditation

. العلاج النفسي Psychotherapy

. تمرينات لإراحة الجهاز العصبي Autogenics

. المعالجون الروحانيون (Faith) Healers

رابعا: الجسد Body Work:

. التدليك Massage

. علاج رولف، و يعتمد على تدليك لآماكن معينة بالجسد Rolfing

. العلاج من المراكز الموجودة ببطن القدم و الكف و الأذنين Reflexology

[4] Okasha El Daly, *Egyptology: The Missing Millennium: Ancient Egypt in Medieval Arabic Writings* (London: UCL Press, 2005), pp. 5-6.

. العلاج بضغط العظام بشكل معين Chiropractic
. العلاج عن طريق تدليك الجمجمة Cranio-Sacral Therapy
. العلاج عن طريق العامود الفقري و الوضع السليم Osteopathy
. أسلوب آليكسندر ويعتمد على الوضع المسترخي للجسم Alexander's Technique
. أسلوب تريجر للتدليك The Traeger Way

خامسا: الطرق الشرق آسيوية Eastern (Oriental) Approaches

. الشياتسو Shiatsu
. ماكو هو Makko Ho
. اليوجا Yoga
. موكسيباستيون (علاج بالابر الصينية التي تحمل في طرفها علاجا فعليا) Moxibustion
. التاي تشي Tai Chi
. التشي جونج Chi Kung
. الجين شين جيتسو Jin Chin Jitsu[٥]

الطب المصري القديم:

اشتهر المصريون القدماء بالتقدم الطبي بين شعوب العالم القديم،[٦] و سيحاول البحث أن يتناول علاقة الطب الذي مارسه المصريون القدماء بالطب البديل أو التكميلي، و اللفظ الأخير هو الذي يفضله الغرب الآن. فإذا نظرنا إلى معلوماتنا عن الطب في مصر القديمة، لوجدنا أن أغلب مصادرنا من البرديات الطبية، مثال بردية كاهون و هي أقدم البرديات الطبية و ترجع لعصر الملك أمنمحات الثالث (حوالي ١٨٤٠-١٧٩٢ ق م). تليها بردية إدوين سميث و هي أخت بردية إيبرز حيث ظهرتا في محل لبيع العاديات في الأقصر و ترجعا لعصر الدولة الحديثة، و بردية هيرست من دير البلاص، و بردية برلين من صقارة، و بردية بيتي ٦، ثم برديات لندن من حوالي ١٣٥٠ ق م، و كارلزبورج ٨ من حوالي ١٢٠٠ ق م.[٧] أما عن معلوماتنا

---

[٥] Mark Evans, *Nature's Way: The Complete Guide to Natural Healing Therapies* (UK: Southwater, Anness Publishing Limited, 2000), p. 5.

[٦] John F. Nunn, *Ancient Egyptian Medicine* (London and Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press with the British Museum Press, 1996), p. 131-132.

[٧] Cornelius Stetter, *The Secret Medicine of the Pharaohs: Ancient Egyptian Healing* (Chicago: Edition Q, 1993), pp. 29-34.

الخاصة بالعلاج بصفة عامة فهي من مصادر مختلفة مثل الدفنات و الكشف على بقايا الأجساد، و من الكتب المقدسة، و غيرها من المصادر. فقد اكتشفنا أن المصري القديم قام بعمليات تربنة في الجمجمة، و قام بتجبير العظام المكسورة و إعادتها لوضعها كي تلتئم، و قام بصنع كوبري للأسنان و غيرها من الأشياء التي تمارس في الطب الحديث.

و قد اعتمد الطب المصري على الأدوية و التدخل الجراحي إذا استدعت الحالة ذلك، إلا أن الكلام و السحر بالكلام المكتوب أو المنطوق كان أيضا من الأساليب العلاجية المستخدمة. و كما سنرى، استخدم المصري أساليب أخرى غير تقليدية، كالعلاج بالموسيقى و الروائح و التدليك و غيرها.

أما عن الأدوية، فقد استخدم المصري القديم موادا علاجية من عدد كبير من المركبات النباتية و الحيوانية و المعدنية و الأملاح. فعلى سبيل المثال، استخدم الأفيون في العلاج و كان اسمه "shepen." و الحشيش أو "*Cannabis sativa*،" كان هو ال"shemshemet."[٨] كذلك نبات اللوتس المائي، و شجرة الصفصاف أو الwillow و كانت تستخدم في تقليص الآلام. أما عن المشتقات الحيوانية، فقد عرف المصري أدوية كثيرة مشتقة من الحيوانات منها فضلات الجسد، و الدم، و سائل المرارة و الدهون الحيوانية، و المشيمة "*mwt rmt*،" فضلا عن استخدام اللبن و العسل و هو مشتق من حشرة . و قد استخدم المصري الخروع كثيرا. و في بردية هيرست الطبية وصفات من الحنظل، و غيرها من برادة النحاس.[٩] أما عن المعادن و الأملاح، فقد استخدم المصري الطمي أو سيليكات الألومنيوم، و النحاس و اللازورد و الجالينا أو لون العين الأسود و هو مكون من سلفات الرصاص.[١٠] هذا بجانب المعادن المختلفة و صدأها. و استخدم النطرون "*hesmen*" و ملح الطعام "*hemʿt*" في العديد من الوصفات الطبية، لاستخراج الصديد، كما في بردية إيبرز الطبية ٥٩٥.[١١]

العلاج بالأعشاب:

و قد أفادت عدة مصادر طبية مصرية هامة على العلاج بالأعشاب المختلفة سواء بالشرب أو بأكلها أو وضعها موضعيا. و في بردية إيبرز الطبية وحدها قائمة طويلة بأنواع مختلفة من النباتات و استخداماتها في الطب، و تأثيرها على أمراض بعينها أو مناطق معينة في الجسم. و اشتملت على جميع أجزاء النبات كالجذور و

---

[٨] John F. Nunn, *Ancient Egyptian* Medicne, pp. 155-156.

[٩] د. حسن كمال، *الطب المصري القديم*، الطبعة الثانية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)، ص. ٥٧٨، وصفة ٦٠ و ٦١.

[١٠] Nunn, *Ancient Egyptian Medicine*, p. 146.

[١١] Nunn, *Ancient Egyptian Medicine*, p. 146.

الساق و الأوراق و الثمرات و الحبوب، و حتى القشور. و من ضمن العطارة المستخدمة في العلاج الكثيرة و قد عثر عليها في مقبرة توت عنخ آمون، و القرفة و الزعتر، بالاضافة للتفاح و الخروب و البلح و التين و الزيتون و الدوم و العنب و التنوب الأناطولي أو الشوح،[١٢] و السنط و الصبار،[١٣] و الخضارات كالخس و البصل و العدس و الكرفس و الفجل و الكرات.[١٤] و كل هذه الأشياء فوائدها الصحية معروفة في الوقت الحالي.

العلاج بالروائح:

و هذا الفرع من الطب البديل المعروف بال Aromatherapy، عرفه المصريون القدماء كما عرفته حضارات أخرى. و يعتمد على الخصائص الواضحة لروائح بعض المواد. و لا يعتمد العلاج على الشم فقط، و لكن فوائد الرائحة تتغلغل الجلد كذلك. و قد عرف المصري فوائد الزيوت الأساسية و العلاج بالروائح ، و يمكننا أن نستشف ذلك من كم المتاع الخاص بالمتوفى الذي كان به زيوت أساسية و دهون عطرية، منها ما يساعد على الاسترخاء أو النوم أو التركيز أو الهضم، أو علاج آلام العظام. فقد استخدم زيت الأكاسيا كما في بردية برلين رقم ٣٠٣٨، لعلاج ما يعرف "بأخذ الدم للقلب و نشره."[١٥] و فيها يتم وضع ضمادة بالزيت الدافىء. و هناك عدة أمثلة أخرى على استخدام الريحان و الكرفس و البابونج، و الكمون و كان اسمه "تبنن" و استخداماته عديدة كزيت عطري.[١٦] كانت العطور تستخدم للتزيين في أوقات الاحتفالات كما في عيد الوادي بطيبة و كانت الدهون العطرية تحضر من المعبد. و في أحد المشاهد الخاصة بالاحتفال، يشم الحاضرون نباتات عطرية.[١٧] و قد كان لزهرة اللوتس مكانة خاصة اذ كانت كثيرا ما تصور على جدران المقابر و هي مفتوحة و تستنشق، و يبدو أن عطر الزهرة كان له دخل باعادة الحياة أو الحيوية.[١٨] و قد استخدم في العلاج كذلك في الحمى، و كان المريض يوضع في غرفة دافئة حتى يفرز الكثير من العرق، ثم يتم تضميخ جسده بزيت اللوتس و يوضع في حمام فاتر.[١٩]

---

[١٢] ليز مانكه، *التداوي بالأعشاب في مصر القديمة* (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٣)، ص. ١٢٩.

[١٣] ليز مانكه، *التداوي بالأعشاب في مصر القديمة*، ص. ١٣٧. و ١٤٩.

[١٤] Nunn, *Ancient Egyptian Medicine*, pp. 14-15.

[١٥] Lise Manniche, *Egyptian Luxuries: Fragrance, Aromatherapy, and Cosmetics in Pharaonic Time s* (Cairo: The American University in Cairo Press, 1999), p. 114.

[١٦] بردية إيبرز الطبية، ١٤٢.

[١٧] Manniche, *Egyptian Luxuries*, pp. 94-95.

[١٨] Manniche, *Egyptian Luxuries*, p. 100.

[١٩] Manniche, *Egyptian Luxuries*, p. 121.

و قد صنّفت د. هالة بركات الزهور و النباتات العطرية في مصر، و من أهمها البشنين الأزرق و الأبيض، اللوتس و البردي، الزئبق و الديدحان و الأقحوان و الريحان، و الورد و ورد الجبل.[٢٠] كما نجد أن الشعر الغزلي المصري قد أعطى أهمية و ركز على عطر نبات اللفاح.[٢١]

الدهون:

كان المصري يستخدم الدهون لتنعيم البشرة و الشعر و منع التشقق و التقليل من علامات السن و التقليل من التأثير الضار لأشعة الشمس. و في كثير من مناظر الدولة الحديثة نرى الرجال و النساء و على رءوسهم أقماع مخروطية الشكل غالبا ما تكون بيضاء و مزركشة بلون بني. و كان يرتديها الخدم و الموسيقيون و ليس فقط النبلاء أو علية القوم. و يعتقد أنها كانت دهونا عطرية تسيح ببطء و هي تنعم و تعطر الجسد و تساعد على الاسترخاء، و ربما كانت تبعث على السعادة أو تستخدم في العلاج.[٢٢]

العلاج بالماء:

اهتم المصري القديم بالنظافة الشخصية و الاستحمام، و هناك أمثلة عديدة على استخدام الماء في العلاج منها ما ذكر بأعلى عن شرب الماء الذي سكب على كلام معين، أو شرب الماء الذي قرئت عليه أشياء معينة. و هناك أمثلة على وضع مريض الحمى في حمام من الماء الفاتر مع زيوت معينة،[٢٣] و لا يزال الماء الفاتر هو أفضل الوسائل لتخفيض درجة حرارة الجسم. و كان المصريون يستحمون بالماء الجاري، و هناك مشهد في احدى المقابر بالأقصر لسيدة تستحم بينما تقوم أربع سيدات بخدمتها و صب الماء عليها، و تقرب إحداهم زهرة من أنفها.[٢٤] و يبدو أن الفوائد الصحية للماء و الروائح و التدليك بالماء و الزيوت، كانت معروفة تماما لدى المصري القديم.

العلاج بالتدليك:

و يعتمد على تدليك مناطق معينة في الجسم مثل باطن القدم كال Reflexology. و هناك مشاهد في مقابر عنخ ما حور و خنتيكا من الأسرة السادسة بصقارة بالقرب من هرم تيتي، يظهر فيه تدليك الأيدي و الأقدام و منه يبدو

---

[٢٠] هالة نايل بركات، *دليل النباتات في مصر القديمة* (القاهرة: مجموعة الشرقاوي الدولية، ٢٠٠٢)، ص. ٥.

[٢١] *العطور و مستحضرات التجميل في مصر القديمة*. القاهرة-باريس-مارسيليا-(أبريل ٢٠٠٢)، ص. ١١٠.

[٢٢] *Egypt's Golden Age*, p. 199.

[٢٣] Manniche, *Egyptian Luxuries*, p. 121.

[٢٤] Hassan Kamal, *A Dictionary of Pharaonic Medicine*, first edition (Cairo: The National Publication House, ca. 1967), pp. 414-415.

أن الضغط عليها يسبب راحة أو سعادة. و فيها يقول الشخص "اجعل هؤلاء حلوين أو مسكرين أيها العزيز." فيقول الذي يمسك بالقدم: "سأعمل من أجل ثنائك." و في مشهد آخر يقول "اجعله جيد أيها العزيز،" و في مشهد ثالث: "تسبب في أن تعطي قوة لهؤلاء." و في جميع المشاهد، يقوم بتدليك أو تحريك الجسد بشكل معين.[٢٥] و الحوار بينهما يدل على أن هذا التدليك مريح و استخدامه علاجي.

الأحجار الكريمة، و الذهب و الفضة:

عرفت الشعوب القديمة الأحجار الكريمة بأنواعها. و من المعروف أن ألوانها و الطاقة المنبعثة منها تساعد في علاج الكثير من الأمراض. تتميز الأحجار الكريمة بصلابتها و بأنها كانت في حالة سائلة تحت درجات حرارة مرتفعة، ثم صارت جمادا. و العلاج بها يساعد على أن يصل الشخص الى حالة من التوافق الجسماني و النفسي. و قد استخدم المصريون عدة أحجار كريمة و شبه كريمة بكثرة و هي معروفة حاليا بطاقتها الجيدة و تأثيرها الإيجابي على الصحة، و منها اللازورد و الفيروز و المرجان، كما استخدم الذهب و الفضة. وقد انتشر العلاج بالأحجار الكريمة و الكريستالات العلاجية في الآونة الأخيرة. و هناك خصائص معينة للأحجار الكريمة غالبا ما جعلت المصريين يستخدمونها بكثرة. و منها على سبيل المثال الفيروز و اللازورد. و قد استخدم المصريون اللازورد بكثرة رغم أن أغلب مناجمه في أفغانستان و آسيا. و كانت أسماؤه *khesbed m*ʿ*, tfrr* ، و هو يفيد في تنقية الروح و الابتعاد عن الهموم الدنيوية و السمو بالروح.[٢٦] و هناك نص يفيد بأن تحتمس الثالث قد تسلم هدية من اللازورد الجيد من بابل، و هدية من اللازورد الحر من آشور.[٢٧] أما الفيروز فيقال أنه يفيد الجهاز المناعي بالجسد و يحميه، و يزيد الشجاعة.[٢٨] و قد أسماه المصريون القدماء *mfk3t*، و أصبحت الكلمة تعبر عن السعادة في العصر المتأخر. و هناك عدة أساور بالذهب و الفيروز في المتحف المصري بالقاهرة من عصر الأسرة الأولى من مقبرة الملك جر بأم الجعاب بأبيدوس (JE 35054=CG 52008-52011 and 53835).[٢٩] و هناك نظريات حديثة عن

---

[٢٥] John F. Nunn, *Ancient Egyptian Medicine*, p. 133.

[٢٦] *The New Guide to Remedies* (Bath, UK: Parragon, 2002), p. 163.

[٢٧] د. عبد العزيز صالح، *الشرق الأدنى القديم*، الجزء الأول (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦؟)، ص. ٢٣٤. *Urk. IV*, 668, 13 and 6.

[٢٨] *The New Guide to Remedies*, p. 158.

[٢٩] Ian Shaw, "Gems," in: *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, Donald B. Redford, ed., vol. 2 (Cairo: The American University in Cairo Press, 2001), p. 10. Mohamed Saleh and Hourig Sourouzian, *Official Catalogue: The*

فوائد و مضار كل من الذهب و الفضة و غيرهم من المواد. و كان الذهب يعتقد أنه يفيد الجسد كله و يجذب الطاقة الإيجابية. و يستخدم حاليا في علاج الروماتويد، و القرح، و بعض أنواع السرطان.[٣٠] و قد عرف الطب الإسلامي فوائد الذهب، فقد قيل أن برادته إذا خلطت بالأدوية نفعت من ضعف القلب، و الرجفان العارض و من الحزن و الغم و الفزع، و الجذام و جميع الأمراض السوداوية، خاصة في داء الثعلب، كما يجلو الذهب العين و يقويها، و يقوي جميع الأعضاء.[٣١]

و تستخدم الأحجار الكريمة و الكريستالات في العلاج عن طريق وضعها على الجسد في أماكن معينة، أو حملها على اليدين، أو الجلوس بجانبها و إغلاق العينين و التأمل، أو توضع في نهاية بندول و يتم تمريرها على الجسد. و من الأفضل أن يتم ذلك في مكان هادىء. و قد يستعين البعض بإضاءة شمعة ووضع بعض البخور و الاسترخاء و التركيز. و يجب أن تغسل الكريستالات العلاجية قبل و بعد الاستخدام بتمريرها تحت الماء البارد عدة مرات. و من الأحجار الكريمة المعروفة على سبيل المثال:

الكهرمان، آمبر amber، و هو برتقالي اللون و به بقايا حشرات. و كان في الأصل من أشجار الصنوبر. يساعد في علاج أمراض القلب و البطن و أسفل الظهر. يحمي من التأثيرات الضارة من كل ما يحيط بالشخص و يبعث على السعادة.

البريدوت peridot الأخضر الزيتوني. لشاكرا القلب. عرفه المصريون القدماء و الأزتك. يساعد على الإتيان بأفكار جديدة و يعطي توازن للشخص. عرفه المصريون القدماء و يقال أنه كان الحجر المفضل للملكة كليوباترا. يستخدم في علاج القلب و طحال و الغدد فوق الكلوية، يقلل التوتر و القلق و يبعث على السعادة.

الفيروز، التركواز turquoise. مرتبط بشاكرا القلب. يزيد الشجاعة و الإقدام و يعاج الرئتين و الصدر و الزور، كما يزيد مناعة الجسم.

السفير، السافاير sapphire و هو حجر أزرق شفاف. مرتبط بالولاء و لذا يتم إستخدامه كثيرا في خواتم الخطوبة. مرتبط بالملكية و الحكم. في العلاج، غالبا ما يتم وضعه على الجبين. مفيد للكليتان و القلب و الحالة النفسية المستقرة.

Egyptian Museum Cairo (Cairo: The Organisation of Egyptian Antiquities, Verlag Philipp von Zabern, Mainz, 1987), fig. 10.

[٣٠] *The New Guide to Remedies*, p. 176.

[٣١] *الطب النبوي* للإمام ابن قيم الجوزية، ص. ٢٢٠.

اللابيز لازولي lapis lazuli أو اللازورد. مرتبط بشاكرا العين الثالثة. اهتم به المصريون القدماء و استخدموه بكثرة خاصة في آثار توت عنخ آمون. وضعه في منتصف الجبهة يزيد الإدراك و ينشط الجسد كله.

الأماثيست amathyst، بنفسجي. مرتبط بشاكرا الرأس أو التاج. يستخدم كثيرا في العلاج بوضعه على الجبين أو أعلى الرأس.

الكوارتز الوردي rose quartz. مرتبط بشاكرا القلب و يساعد في علاج حالات القلب. يساعد على النوم و الهدوء و الاسترخاء، لذا ينصح بوضعه بجانب الفراش. يساعد على التخلص من المشاعر المضطربة كالغيرة و الغضب. مرتبط بالهدوء و السلام، و البراءة.

الكوارتز البني أو الأسود quartz. مرتبط بالأرض و يعتقد أنه تعرض لإشعاعات كثيرة عند تكوينه. مرتبط بشاكرا الجذر. يستخدم بشدة في العلاج، خاصة كمنشط جنسي عند وضعه أسفل البطن أو الظهر. ينصح بوضع حجر منه بجانب الكمبيوتر لأنه يحمي ضد الموجات و الاشعاعات الكهرومغناطيسية، كما يمكن وضعه فوق شاشة الحاسب الآلي أو التليفزيون.

الذهب gold. مرتبط بشاكرا التاج. عرف في مصر القديمة و سومر و أمريكا الجنوبية. فوائده العلاجية لا تكاد تعد و لا تحصى. يستخدم في علاج المخ و الجهاز العصبي و الروماتويد و القرح، و أنواع معينة من السرطان، و في النقاهة بعد العمليات. يتناوله الهنود كثيرا كطعام عن طريق تزيين الحلوى به، و هو يفيد الحالة النفسية كذلك.

الفضة silver. شاكرا العين الثالثة. مرتبط بالنفس التي تظهر في الأحلام، و مرتبط بالغموض. يساعد على التصرف بعفوية، و قديما ربط كثير من القدماء بين الذهب و الشمس في قوتها و سطوعها ووضوحها، و بين الفضة و القمر بضوئه الهادىء و غموضه.

الطعام الصحي:

هناك اتجاهات حديثة تفيد بأن الغذاء المتوازن هوأفضل وسيلة للحفاظ على الصحة و أيضا لعلاج بعض الأمراض، و هو ما نراه كثيرا في اهتمام المصريون

القدماء بالغذاء المتوازن و المحتوي على مجموعات الطعام الرئيسية كلها.[٣٢] و تعتمد معلوماتنا عن الطعام في مصر القديمة كثيرا على مناظر القرابين في المقابر و المعابد، و فيها مجموعات متوازنة من الطعام. إلا أن هذا كان في الغالب لطبقة الأغنياء أو النبلاء. و تحتوي القوائم على مجموعة من الأصناف منها اللبن و الجعة و أنواع مختلفة من الخبز و المعجنات كالفطائر و الحلوى، و اللحوم المقطوعة من أجزاء مختلفة من الحيوانات، و الأوز و الحمام و الذرة و الشعير و أنواع من الخضر و الفاكهة الطازجة.[٣٣] و رغم أن الفلاح و العامل المصري القديم كان قوام غذاؤه هو الشعير و الجعة، و كلاهما يصنع من الشعير، إلا أنه كان في الغالب يتناول الكثير من النباتات الخضراء التي تنمو طبيعيا في طمي النيل الخصب. و هناك أنواع أخرى حديثة من العلاج تفيد أن الطعام لا يؤثر فقط على الصحة، و لكن أن تناول الطعام و كذلك الأدوية يجب أن يتم تطويعه لكل شخص على حدة لاختلاف الأجساد و احتياجاتها. و لذلك ظهر مؤخرا نظام غذائي جديد يتم تحديده بواسطة تحليل الدم للشخص، و أيضا فصيلة دمه، و نظام آخر يعرف بال Macrobiotic diet، و يعتمد على أكل النباتات فقط و الابتعاد عن الحيوانات بأنواعها، و اجتناب الملح و التوابل الحريفة ، و الطهي و تقديم الطعام في أواني فخارية أو زجاجية، و الابتعاد عن الأطعمة المحفوظة و المثلجة أو المحفوظة بكيماويات. و قد ساعد النيل و الأرض الخصبة في وجود الغذاء بكثرة في مصر حتى أن الرومان أطلقوا على مصر إسم سلة الخبز للإمبراطورية. و كانت الخضروات الطازجة و الفاكهة و لحوم الحيوانات و الطيور تستهلك كذلك. و حتى الأسماك و إن كانت تعتبر غير نظيفة مائة بالمائة فكانت لا توضع مثلا في مناظر القرابين و التقدمات بالمقابر. و قد ذكر هيرودوت في كتاب ٢: ٧٧، أن المصريين يأكلون الخبز و يشربون نبيذا مصنوعا من الشعير، و بعض أنواع الأسماك التي كانوا يأكلونها نيئة أو مجففة أو مملحة. و

---

[٣٢] راجع الأعمال التالية عن الطعام في مصر القديمة:

Paul Ghalioungui, William Jefferson Darby, Louis Grivetti, *Food: The Gift of Osiris* (London; New York: Academic Press, 1977).

Salima Ikram, *Choice Cuts: Meat Production in Ancient Egypt*. Series: *Orientalia Lovaniensia* analecta, 69. (Leuven: Uitgeverij Peetersen Departement Oosterse Studies, 1995).

Ursula Veerhoeven, *Grillen, Kochen, Backen im Altag und im Ritual Alt*ن*gyptens: ein Lexigographischer Beitrag* (Bruxelles: Fondation Egyptologique Reine Elisabeth, 1984).

[٣٣] Nunn, *Ancient Egyptian Medicine*, p. 18.

قال أنهم يأكلون السمان و البط و أنواع أخرى من الطيور و الأسماك التي لا يقدسوها، بعد تخليلها في محلول ملحي.[٣٤]

و اهتم المصري كذلك بالرشاقة و أغلب المناظر و التماثيل لأشخاص في سن الشباب موفوري الصحة و الرشاقة. هناك عدة مناظر أو تماثيل تظهر البدانة، إلا أنها لم تكن منتشرة بقدر المناظر الرشيقة. وو هناك مثال على ازدراء البدانة في التعليق المصاحب لمنظر ملكة أو زعيمة بونت في معبد الدير البحري لحتشبسوت بالأقصر. و يقول هيرودوت في كتاب ٢: ٧٧، أن المصريين ينظفون أمعاءهم بالشربة أو الحقنة الشرجية ثلاث مرات في الشهر.[٣٥] و قد استمر استخدام الشربة بكثرة في البيوت المصرية حتى عصر آباءنا، و هو الآن إتجاه حديث في الخارج.

الاتجاهات و مسارات الطاقة:

و هناك اقتراح يفيد أن اهتمام المصريون القدماء الشديد بالاتجاهات في عمارتهم تدل على معرفتهم بأهمية الاتجاهات لصحة الانسان و الحفاظ على التوازن، مما قد يشي أيضا بمعرفتهم باتجاهات الطاقة الكونية التي يتحدث عنها الفيزيائيون و التي تؤثر على صحة الانسان. و ربما عرفوا أيضا مسارات الطاقة بالجسد التي يعتمد عليها الطب التقليدي الآسيوي، و لهذا اهتم بالألوان و الأحجار الطبيعية التي تعالج كل منها. و نظرية التشاكرات التي يعتمد عليها الطب الصيني و غيرها تميز سبعة أو ثمانية مراكز بالجسد يفيد كل منها بأصوات أو حروف معينة (هناك ربط بين فوائدها و الحروف غير المفهومة في أول بعض صور القرآن و التي يؤدي نطقها إلى فوائد صحية جمة)، و ألوان معينة، و أحجار كريمة معينة. و هناك عدة قطع بالمتحف المصري يحتمل أنها كانت تستخدم كبندولات لقياس الطاقة، و منها JE 51045، و هو حجر بني، و JE 40353، و هو حجر رمادي، و الاثنان حاليا في حجرة ٣٤ بالدور الثاني بالمتحف المصري بالتحرير.

الشكل الهرمي:

هناك نظريات عديدة خاصة بفوائد الشكل الهرمي و ربما لهذا بناه المصريون القدماء، كما أن هناك عدة نظريات خاصة بمواقع الأهرام المختلفة ووضعها في زوايا معينة. و قد انتشر العلاج بالشكل الهرمي مؤخرا في مصر ، و إن كان من الأفضل أن نسمي هذا بفوائد الشكل الهرمي بصفة عامة. و يعتمد على وضع الماء تحت شكل هرمي بنسب دقيقة مصنوع من مادة يفضل أن تكون طبيعية كالخشب أو الورق

[٣٤] Nunn, *Ancient Egyptian Medicine*, p. 19.

[٣٥] Kamal, *A Dictionary of Pharaonic Medicine*, p. 114.

المقوى، و شرب الماء المشحون بالطاقة العلاجية الهرمية لعلاج كافة الأمراض الجسمانية و النفسية و حتى السحر و الحسد من منطلق أن هذا الشكل يطرد الطاقة السلبية التي قد تسبب المرض. و قد ثبت أن الشكل الهرمي يحمي اللحم النيء بداخله لفترة طويلة. و قد صنع أحد الوزراء السابقين بمصر مكتبا لابنته تحت شكل هرمي بحجرتها من منطلق أنه يساعد على التركيز و صفاء النفس. و من المؤكد أن المصريين القدماء قد عرفوا فوائد عديدة للشكل الهرمي، و هناك معالجة روحانية أجنبية مشهورة تقطن حاليا بالقرب من الهرم الأكبر بالجيزة لأنها تشعر بطاقته الجيدة القوية. و هي تؤكد أن عمل دراسة للحالة الصحية للسكان بمنطقة الهرم قد تؤكد نظريتها من أنهم يمرضون أقل من سكان المناطق الأخرى بالقاهرة.

العلاج بالموسيقى و الألوان:

و قد أفاد بعض مؤرخي الإغريق الذين زاروا معهد امحوتب "إله" الطب الملحق بمعبد بتاح و المشرف عليه الكهنة العلماء، أن أساليب العلاج المتبعة في المعبد كان من ضمنها العلاج بالموسيقى و الألوان و الروائح و الأعشاب.[٣٦] و يقال كذلك أن كهنة معبد أبيدوس كانوا يعالجون الأمراض بالترتيل المنغم، لذلك كانت فرق موسيقية تعزف في المراكز الطبية،[٣٧] ربما على اعتبار أن الموسيقى تقرب المرضى من الآلهة التي كانت تطرب لسماع الموسيقى. إلا أن العلم الحديث يحاول أن يجد تفسيرا علميا للعلاج بالموسيقى. يقول العلماء أن العلاج بالموسيقى يعد بمثابة تنظيم أيقاع الحركة بداخل الأجساد الحية بواسطة موجات أو ذبذبات الموسيقى. و يؤدي العلاج بالموسيقى إلى إخراج الطاقة الزائدة من الجسم.[٣٨] من هنا نجد أن الموسيقى تؤثر إيجابيا على كل المخلوقات الحية من حيوانية و نباتية، فضلا عن الانسان. و قد ظهر الموسيقيون كثيرا في الرسوم و مناظر المقابر في مصر القديمة، و يبدو أنهم كانوا دائمي التواجد في المآدب و شتى المناسبات. ولم يقتصر العلاج بالموسيقى على المصريين القدماء، بل امتد الى سائر الحضارات القديمة كالصين و الهند. و قد اهتم المصريين القدماء بمعاني و رموز الألوان. أما عن استخدامها العلاجي، فلم يتم ذكره كثيرا. و إن ظل المصريون في العصر الحديث محتفظين ببعض الأساليب العلاجية التقليدية، منها أن مريض الحصبة يجلس تحت لمبة حمراء و يغطى بغطاء أحمر كي يتماثل للشفاء. و يشاع أنه أسلوب فعال.

---

[٣٦] مؤلفات بخط يد د. سيد كريم، لم يتم نشرها و تفضلت باهدائها لي الأستاذة زينب حمدي، المدير التنفيذي لشركة د. إبراهيم كريم.

[٣٧] نبيلة ميخائيل يوسف، *العلاج بالموسيقى* (القاهرة، ١٩٩٩)، ص. ٣١.

[٣٨] نبيلة ميخائيل يوسف، *العلاج بالموسيقى*، ص. ٢٦.

العلاج بالمثل:

استخدم المصريون في العلاج و الوقاية عدة سموم طبيعية من مشتقات نباتية و حيوانية، و هذا قريب الشبه من نظرية العلاج بالمثل و ليس بالضد، و هي من أساليب الطب التكميلي أيضا. و هناك أمثلة كثيرة للغاية عن استخدام السموم في العلاج، سواء سموم نباتية أو سموم حيوانية مثل سم العقارب و الحيات. و استخدام المواد التي تسبب بعض الأمراض الضارة أمر معروف حتى في الطب الحديث. و تعريف لفظة "drug" أو دواء بالإنجليزية يعني مادة أو أكثر تسبب أعراضا فسيولوجية واضحة كزيادة ضربات القلب أو ارتفاع درجة الحرارة أو انخفاضها. من هذا المنطلق، تعتبر المكيفات مثل الشاي و القهوة و المشروبات الكحولية كلها بمثابة "drugs." و هناك أمثلة عديدة في الطب المصري القديم استخدم فيها المصري سموما نباتية أو معدنية في العلاج. فعلى سبيل المثال، استخدم المصري موادا غاية في السمية في العلاج مثل صدأ الرصاص الأحمر، و سلفات الزرنيخ أو ال " arsenic sulphide."[٣٩]

الهوميوباثي:

و قد انتشر هذا النوع من العلاجات التكميلية مؤخرا في مصر. و هو نظام علاجي أسسه ووضع قواعده طبيب و كيميائي ألماني هو صموئيل هانمان Samuel Hahnemann في القرن التاسع عشر. و يعتمد على نظرية العلاج بالمثل و ليس بالضد، و هذا هو معنى الكلمة باللاتينية. و تعتمد النظرية العلاجية فيه على استخلاص طاقة المادة المستخدمة في العلاج عن طريق الرج الشديد و المتكرر للمادة الموضوعة في سائل كالماء أو الكحول، ثم تخفيفها و استخدامها في العلاج. و النظرية هنا أن المادة المستخدمة في العلاج هي مادة إذا أخذها الشخص و هو سليم، تسبب له أعراضا تشبه المرض الذي يعاني منه حاليا. و المواد المستخدمة في العلاج هي نباتات و مشتقات حيوانية، و معادن و أملاح. باختصار؛ كل شيء يمكن استخدامه في العلاج حتى جزء مصاب بالمرض.

و هناك تشابه بين الهميوباثي و بعض الممارسات الطبية في مصر القديمة، منها العلاج بمواد سمية مخففة، و العلاج بمواد طبيعية، و الكثير منها عضوي، و استخدام بعض المشتقات الحيوانية في العلاج كالعسل و اللبن، الى جانب الدم و البراز و البول، و العلاج بالمشيمة و عصارة الطحال، و أجزاء حيوانية مثل قلب طائر المسا، و أمخاخ بعض الحيوانات، و غيرها.

[٣٩] Nunn, *Ancient Egyptian Medicine*, p. 146.

العلاج بالبول:

و قد ظهر مؤخرا في مصر، و اشتهرت بهذا العلاج طبيبة بيطرية بدوية الأصل تمارس هذا العلاج في مرسى مطروح بشارع اسكندرية، ثم ظهر آخرون. و لا بد أن يكون بول إبل صغيرة السن، و غالبا ذكور الإبل. و قد أثبت هذا العلاج فعالية في علاج حالات من فيروس الكبد الوبائي سي C أو جيم. و قد ذكر المصري القديم بالعلاج بالبول بصفة عامة، و أكثره بول الإنسان. و كان في الغالب للاستعمال الخارجي كما كان يتم غليه في معظم الأمثلة، أو كان من ضمن عدة مركبات تدخل في أدوية معينة. و هناك وصفة ببردية الرمسيوم ٣ أ، ١٩-٢٠، تنصح بوضع بول بشري في العينين.[٤٠] و قد عرف سكان الصحراء بالدول العربية العلاج بالبول، كما عرفه الأيرلنديون و غيرهم و يستخدمه البحارة هناك لعلاج الأيدي التي تجرحها الحبال. و هناك معالج طبيعي شهير هو روبين ميرفي Robin Murphy، يعتمد على العلاج بالبول اعتمادا شديدا و قد أثبت فعالية شديد في علاج الكثير من الحالات.

العلاج بالسحر:

المقصود بالسحر هو جعل أشياء تحدث بفضل قوى خفية. و في العلاج بالسحر يتم العلاج بقوة الكلمة المنطوقة أو المكتوبة، أو بإذابة الكلمة المكتوبة و شرب السائل المتخلف منها. كما يعتمد السحر على توظيف طاقة عليا كونية في التسبب في أشياء معينة. من هذا المنطلق يمكننا أن نرى لماذا يختلط السحر بالديانة في كثير من الأحيان لأن كليهما يعتمد على الإيمان المطلق و التصديق بدون رؤية. فإذا نظرنا لمصر القديمة، لوجدنا أن أهمية الصوت أو النطق لهو واضح عندنا منذ أن أطلق الطائر صيحته التي شقت السكون و بدأت الخلق أو الوجود (من نظريات بدء الخليقة). و هناك في متون الأهرام، أرقام ٢٧٣-٢٧٤، و متون التوابيت رقم ٣٤١، ما يثبت أن استخدام نظام إذابة الكلام في الماء ثم شربه للاستفادة من السحر الكامن فيه، كانت تتم قبل ذلك بكثير. "This spell is to be spoken over seven sketched eyes of Horus, washed off in beer and natron and drunk by the man." هذه التعويذة تقرأ على سبعة أشكال لعين حورس، ثم تغسل بالجعة و النطرون و يتم شربها. و هناك أيضا نظام مماثل يقوم فيه الشخص بلعق الوصفة السحرية أو التعويذة المكتوبة على يده كما يتردد في متون

[٤٠] Nunn, *Ancient Egyptian Medicine*, p. 149.

التوابيت تعويذة رقم ٨١.[٤١] لهذا صارت كلمة البلع تعني الفهم أو الاستيعاب على عصر الدولة الحديثة. و قد استمر نظام الشرب أو اللعق في الطقوس السحرية في كتابات اللغة المصرية في العصر المتأخر و الديموطيقي و البطلمي و الروماني و القبطي، و حتى في العصر الحديث خاصة في الريف المصري. و في الطب النبوي، هناك العلاج بالرقي و بالقرآن، لكن التركيز هنا يكون على الكلمات المنطوقة مع تمرير يد المعالج أو الذي يقوم بالرقية، على الشخص المريض، ربما باستثناء النبي صلعم، حيث كانت السيدة عائشة ترقيه و تمرر بيده هو على جسده لأن بها بركة أكثر من يدها. و يقوم الشيوخ المعالجون بكتابة الكلام عادة بالزعفران، و يذيبه المريض في ماء ثم يقوم بشربه أو الاستحمام به، أو كلاهما. و يبدو هنا أننا أمام مثال واضح مما يطلق عليه الديانة الشعبية أو ال Popular Religion. و فيها يضمغ الدين مع العادات و التقاليد القديمة، حتى قبل ظهور الديانات السماوية. و هذا النظام الخاص ببل الكلام و شربه للإفادة منه، يمكننا أن نقول أنه مصري صميم. و هناك أشياء أخرى كان المصري القديم يستخدمها في العلاج و الحماية، مثل العصي الملتوية التي كانت تصنع من أنياب فرس النهر و كانت تستعمل لحماية السيدات و الأطفال و المنزل. و ربما كانت التمائم كالمكس mekes الذي كان الملوك يمسكونه بأيديهم للحماية، ذات أغراض علاجية كذلك. بالاضافة للتمائم و الأقنعة و المباخر و غيرها من الأشياء، بل إن استعمال البخور بواسطة السحرة و المشعوذين في مصر قد يكون من العادات التي أخذت من طقوس السحر في العصر الفرعوني. و غالبا ما يقصد مروجوا العلاج بالعصي المصرية على الانترنت هذه العصي بالذات.[٤٢] و تعد لوحات حورس/هربوقراط أو ال "cippi" المعروفة في العصر المتأخر، بمثابة أصدق دليل على العلاج بالكلام و المناظر السحرية. و هي لوحات تبين هربوقراط الإله الطفل و هو يمسك بيديه عددا من الثعابين و العقارب، و ربما يقف على ظهور تمساحين، و حوله عدد من النصوص السحرية المفيدة لعلاج اللدغات الضارة. و كثيرا ما كان يظهر الإله بس كذلك بأعلى اللوحة. و يصب الماء على اللوحة ثم يتجمع أسفلها في تجويف بمثابة وعاء، ثم يشربه الملدوغ ليشفى. و يعد علاج لدغ الثعابين بالسحر من أقدم أنواع العلاج في مصر القديمة (متون الأهرام أرقام ٢٢٦-٢٤٤، ٢٧٦-٢٩٩،

[٤١] Robert K. Ritner, "Magic: An Overview," in: *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, Donald B. Redford, ed., vol. 2 (Cairo: The American University in Cairo Press, 2001), p. 325.

[٤٢] http://www.welcome.egyptianhealingrods.com.welcome.html

٣١٤، ٣٧٥-٣٩٩، ٤٩٩-٥٠٠، ٥٠١، ٥٣٨، و غيرهم).[٤٣] و تحتوي بردية إيبرز على حوالي سبعة عشر وصفة و نصيحتان للولادة يمكن أن نعتبرهما سحريتان. و كان علاج لدغ العقارب بمصر القديمة غالبا ما يتم بالسحر و تلاوة الأدعية.[٤٤] و هذا قريب الشبه بالطب النبوي حيث كان الرسول صلعم يعالج لدغة العقرب بإناء فيه ماء و ملح، و قراءة سورة الإخلاص و المعوذتين عليها.[٤٥]

الطب النبوي و الطب الإسلامي:

و قد عاد الاهتمام بالطب النبوي أو الطب الإسلامي كما يفضل البعض أن يسميه للشمولية، في مصر مؤخرا. و فيه شق روحاني يعتمد على الرقية الشرعية و تمرير اليد على الأجزاء المصابة. و يقول سبحانه و تعالى: "و ننزل من القرآن ما هو شفاء و رحمة للمؤمنين." (سورة الإسراء، الآية ٨٢). بالإضافة للكي و عصابة الرأس و الحجامة الجافة، أوصى الرسول صلعم باستخدام النباتات الطبيعية المباركة مثل حبة البركة و الحناء و عسل النحل و العود الهندي و الأراك (الكباث لأوجاع الظهر و تقوية المعدة)، و السواك لتطهير الفم،[٤٦] بالإضافة الى حياة سليمة و أكل صحي، و الصلاة التى تؤدي فيها تمارين جسمانية و نفسية تساعد على الإستشفاء لتركيزها على أجزاء معينة في الجسد (مراكز مسارات الطاقة بالجسد و التي تعرف بال chakras)، و هي في هذا شبيهة باليوجا. فإذا نظرنا للوضوء، وجدناه يطبق نظرية العلاج الطبيعي أو ال physiotherapy، و ال reflexology الذي يعتمد على الضغط على مراكز معينة بالكف و بطن القدم و الأذنين و غيرها، كما يبدو فيه أيضا العلاج بالماء أو ال hydrotherapy. و من أمثلة العلاج بالماء علاج سيدنا أيوب "هذا مغتسل بارد و شراب." و أوصى الرسول بعلاج الحمى بالماء: "إنما الحمى أو شدة الحمى من فيح جهنم فأبردوها بالماء."[٤٧] و هناك علاج العين بأن يغتسل العائن من ماء وضوء المعين أو الحاسد.[٤٨] أما عن العلاج بالحركة، فقد حث الرسول الكريم على الرياضة بقوله: "علموا أولادكم السباحة و الرماية و

---

[٤٣] Robert K. Ritner, "Magic: Magic in Medicine," in: *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, Donald B. Redford, ed., vol. 2 (Cairo: The American University in Cairo Press, 2001), pp. 326-329.

[٤٤] Nunn, *Ancient Egyptian Medicine*, p. 189.

[٤٥] *الطب النبوي* للإمام ابن قيم الجوزية، حققه و خرج أحاديثه محمد محمد تامر (القاهرة: دار التقوى للنشر و التوزيع، ٢٠٠٣)، ص. ١٣٠.

[٤٦] د. عبد الباسط محمد سيد، *الهدي النبوي في العلاج*، ص. ٣٤.

[٤٧] د. عبد الباسط محمد سيد، *الهدي النبوي في العلاج*، ص. ٣٥.

[٤٨] *الطب النبوي* للإمام ابن قيم الجوزية، ص. ١١٧.

ركوب الخيل." هذا بالاضافة لحركات الصلاة كما ذكرنا من قبل. و أيضا الصوم و فيه علاج للكثير من أمراض القولون و غيره. و قد أوصى الرسول بالاعتدال في كل شيء و عدم الإسراف في الطعام و الشراب، كما قال: "ما ملأ ابن آدم وعاء شرا من بطنه،"[٤٩] كما قال: "بحسب ابن آدم لقيمات يقمن صلبه."[٥٠] و في تعاليمه مبدأ الوقاية خير من العلاج و تجنب الخبيث و مراعاة الفطرة السليمة و احتياجات الجسد. و قد دعى الى إصلاح الطعام و عدم تلويثه، و عدم الجمع بين نقيضين في المعدة (و لا نفهم ما المقصود بالنقيضين)، و عدم النوم بعد الأكل "لأنها تربي التخمة و بلادة الذهن. و أوصى بعدم إكراه المرضى على الطعام و أن يغذى المرضى بالأغذية الخفيفة. و في هذا مراعاة للجسد و احتياجاته، و الجسد أقدر على تحديد احتياجاته إذا راعينا ما يقوله لنا من جوع و تعب و خلافه. و كان سباقا في الحرص من نقل العدوى، فقد قال صلعم: "لا يورد الممرض على المصح." و قال: "لا تدخلوا بلدا يصاب أهله بالطاعون و إذا وقع ببلد فلا تخرجوا منه." أي أنه طبق قواعد الحجر الصحي و النظريات الحديثة في الصحة منذ قرون عديدة.

من أحاديث رسولنا محمد صلى الله عليه و سلم، عن ابن عباس عن النبي صلعم قال: "الشفاء في ثلاثة: في شرطة محجم، أو شربة عسل، أو كية بنار، و أنا أنهي أمتي عن الكي." و عن جابر بن عبد الله رضي الله عنهما قال: "إن كان في شيء من أدويتكم أو يكون في شيء من أدويتكم خير ففي شرطة محجم، أو شربة عسل، أو لذعة بنار توافق الداء، و ما أحب أن أكتوي."

و أوصت الملائكة النبي صلعم بالحجامة في قوله: "ما مررت ليلة أسري بي بملأ من الملائكة، إلا كلهم يقول لي: عليك يا محمد بالحجامة."[٥١]
و الحجامة هي إخراج الدم الفاسد من الجلد، و هناك عدة مؤلفات حديثة تشيد بمدى فعاليتها. و الطب النبوي يعتمد على عدة أشياء، منها الرقية الشرعية و تقرأ مباشرة على المريض أو ينفث عليه، و و القرآن و أسماء الله الحسنى، و قد قال إبراهيم كريم أن بعض أسماء الله الحسنى مناسبة لعلاج أعضاء أو أمراض معينة، و هذا شبيه بأسلوب الصينيين في تلاوة أصوات معينة لعلاج أعضاء معينة في الجسد. و منها أيضا العسل و الحجامة في أيام معينة في الشهر هي ١٧ و ١٩ و ٢١.[٥٢] و قد ثبت

[٤٩] د. عبد الباسط محمد سيد، *الهدي النبوي في العلاج*، ص. ٤.
[٥٠] د. عبد الباسط محمد سيد، *الهدي النبوي في العلاج*، ص. ٣٦.
[٥١] *كتاب الصيدلي المسلم*. جمع و ترتيب مجموعة من الطلاب بصيدلة القاهرة (القاهرة: دار أم القرى الإسلامية، ٢٠٠٥)، ص. ٦٩-٧٠.
[٥٢] *الصيدلي المسلم*، ص. ٧١.

أن النبي صلعم استخدم الأدوية الطبيعية، و الرقية و التعاويذ الشرعية فلا تعارض بينهما، و قال صلعم: "احرص على ما ينفعك و استعن بالله و لا تعجز،" كما قال صلعم: "تداووا عباد الله و لا تداووا بحرام."[٥٣] و من الصعب تفسير هذا الجزء، فقد أثبت البول مثلا نجاحه في علاج الكثير من الأعراض و هو مركب طبيعي و نافع،[٥٤] أما بعض الأدوية المصنعة كيميائيا فلها آثار جانبية ضارة. فأيهم يمكن أن نعتبره خبيث أم طيب، أو "حرام." كما أن الرسول صلعم له حديث رواه أبو هريرة]امر فيه بغمس الذباب في الطعام إذا سقط فيه من أجل الشفاء الذي بجناحه، و هو هنا كالترياق للسم الموجود في الجناح الآخر.[٥٥] و هذا قريب الشبه من نظام العلاج الهوميوباثي على سبيل المثال.

و قد عرف المصري القديم العلاج بالعسل و استخدمه في علاج الجروح المفتوحة،[٥٦] و يبدو أنه اكتشف مبكرا أن الميكروبات لا تنمو بالعسل و لذا فهو مفيد في عدم التلوث و العلاج. أما عن الجانب الروحاني كالأدعية و تلاوة الكلمات الشافية، فقد عرفته كل الشعوب الأولى و ليس فقط الشعب المصري. كذلك الفوائد الصحية للأعشاب و الماء و بعض الزيوت، و التدليك، و الاعتدال في كل شيء و عدم الاسراف.

الأطباء في مصر القديمة:

و يطلق عليهم لفظ السونو *swnw* ، و كانوا يدرسون الطب غالبا في ال"بر عنخ" أو بيت الحياة، و هو بمثابة الأكاديمية أو مدرسة العلوم الملحقة بالمعبد. و كان الطب، مثل كافة العلوم، يقع في دائرة إختصاص الإله جحوتي، رغم أن بعض الآلهة كان لهم اهتمام خاص بالطب و منهم آمون و إيزيس و حورس، بالاضافة إلى أشخاص مثل إمحوتب و أمنحتب ابن حابو، و هم أشخاص ألهوا في عصور لاحقة. إلا أن أهم الأطباء الممارسين كانوا كهنة الإلهتين القويتين سخمت اللبؤة أو القطة، و سلكت، إلهة العقارب و الثعابين. و يظهر هنا أيضا ارتباط واضح بين المتناقضات. فإلهة الحرب و القتل و الدمار و القوة سخمت هي نفسها الإلهة المرتبطة بالشفاء و العلاج، كما أن أوزوريس ملك الموتى مرتبط بالاخصاب، و كما أن الإله بس الوديع المرتبط بالسيدات و المنزل، ظهر في صورة شرسة في العصور المتأخرة، خاصة في

---

[٥٣] *الصيدلي المسلم*، ص. ٥٩.

[٥٤] جلال الأمير، " عندما استضاف المذيع ناقة،" *القاهرة* (جريدة أسبوعية)، العدد ٢٦٩ (الثلاثاء ٧ يونيو، ٢٠٠٥)، ص. ٢٣. و يهاجم المقال العديد من العلاجات التي انتشرت و منها الباذنجان و البلح و الذباب و العدس و بول الإبل .

[٥٥] *الطب النبوي* للإمام ابن قيم الجوزية، ص. ٢٢٠.

[٥٦] Nunn, *Ancient Egyptian Medicine*, p. 148.

الواحة البحرية، فكان يصور و هو مكشر عن أنيابه و يحمل سيوفا و خناجر مشهرة. ، هناك أسماء عديدة لمعالجين، و عدد من المعالجات أو الطبيبات أيضا. و قد حملت السيدة بسشت في الأسرة السادسة لقب كبيرة أطباء أو طبيبات ووزيرة.[٥٧]

الصيدلة:

تفيد صيغة الكلام في البرديات الطبية المبكرة أن الطبيب نفسه هو الذي كان يقوم بصنع الأدوية ثم إعطائها للمريض. و لكن أحيانا كانت الصيغة تفيد ما معناه أن يسبب تحضيرها، في الغالب بواسطة آخر. و عندنا شخص اسمه با حري بدجف من دير المدينة من عصر الملك رمسيس الثاني،[٥٨] و يفيد النص بأن المذكور لم يحضر في أيام معينة لإعداد الأدوية. و معنى هذا أن هذا الشخص هو أول صيدلي عرف بالاسم في مصر القديمة. و قد قال د. بول غليونجي أن لفظة "فارماسي" أو الصيدلة قد تكون نابعة من اللفظ المصري القديم "بحرنكاو." كما أن كلمة أمونيا و هي النوشادر مشتقة من اسم الإله أمون.[٥٩] و من المعروف أن لفظة الكيمياء من اللاتينية، alchemy و هي الاسم القديم لمصر كيمي بعد وضع الألف و اللام العربية قبله، و هي شديدة الارتباط بالصيدلة.

في النهاية، يمكن أن نقول أن أغلب أساليب العلاج التي أثبتت فعالية تعتمد على عدم الاسراف، و الاهتمام بالطعام و الحياة الصحية، و بمعاملة المريض على أنه إنسان متكامل و عدم إغفال الجانب النفسي و العاطفي لتأثيره القوي على صحة الإنسان. نحن الآن في عالمنا المعاصر نؤمن كثيرا بالتخصص و التخصص الدقيق، و نحب أن نضع الأشياء تحت خانات منفصلة. المثال على ذلك هو تصنيفنا للأشياء، فهناك علم الفلك و هناك سحر و هناك ديانة، و هناك صيدلة و تمريض و طب، و هناك كيمياء و فيزياء، و هناك عادات و تقاليد. و نحن نحاول أن نفرض هذه المفاهيم و المعتقدات على دراستنا للمصريين القدماء، إلا أنهم هم لم يقسموا العالم مثلما فعلنا. و يبدو أنهم كانوا شموليون و ينظرون للعالم بنظرة مختلفة كلية عنا، و بالتالي فلن نفهمهم فهما صحيحا حتى نتعلم أن ننظر للعالم مثلما فعلوا.

---

[٥٧] Nunn, *Ancient Egyptian Medicine*, pp. 124-125.

[٥٨] شقفة في المتحف البريطاني بلندن. BM 5634. Nunn, *Ancient Egyptian Medicine*, p. 132.

[٥٩] Paul Ghalioungui, *Magic and Medical Science in Ancient Egypt* (GB, London: Hodder and Stoughton, 1963), pp. 138-9.

مراجع:

ابن قيم الجوزية. *الطب النبوي* (للإمام ابن قيم الجوزية). خرج أحاديثه و علق عليه محمد محمد تامر، و محمد السعيد محمد. القاهرة: دار التقوى للنشر و التوزيع، ٢٠٠٣.

د. حسن عباس زكي (وزير الاقتصاد الأسبق و عضو مجمع البحوث الاسلامية). *الإنسان و الوجود*. القاهرة: النهار للطبع و النشر و التوزيع، ١٩٩٩.

د. حسن عباس زكي (وزير الاقتصاد الأسبق و عضو مجمع البحوث الإسلامية). *تفجير الطاقات الكامنة في الإنسان*. القاهرة: النهار للطبع و النشر و التوزيع، ١٩٩٩.

د. حسن كمال. *الطب المصري القديم*. الطبعة الثانية. صفحات من تاريخ مصر الفرعونية. القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٦.

د. حسن كمال. *الطب المصري القديم*. الطبعة الثالثة. سلسلة الألف كتاب الثاني، ٣٠٠. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

دليل الغذاء الصحي للأسرة المصرية. الطبعة الأولى. القاهرة: معهد التغذية، ١٩٩٥.

د. سامي محمود. *الصحة و العلاج في الطبيعة و الأعشاب*. الإسكندرية: مكتبة معروف (لا يوجد تاريخ، حتى للمراجع المستخدمة).

د. سمير يحيى الجمال. *كنوز العلاج بالأعشاب*. الطبعة الأولى. الجيزة: مكتبة النافذة، ٢٠٠٥.

د. عبد الباسط محمد سيد. *التداوي بالأعشاب و الطب النبوي: دعوة للتقنين العلمي لأعشاب الطب النبوي و التراث العربي*. الجيزة: الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ٢٠٠٤.

د. عبد الباسط محمد سيد. *الهدي النبوي في العلاج. كتاب الجيب الإسلامي*، رقم ٢٧. القاهرة: دار ابن لقمان للنشر و التوزيع، ٢٠٠٣.

العطور و مستحضرات التجميل في العالم العربي الإسلامي. (بالفرنسية و العربية) القاهرة: مجموعة الشرقاوي الدولية ESIG (المركز الثقافي الفرنسي بالتعاون مع سفارة فرنسا بجمهورية مصر العربية)، ٢٠٠٢.

العطور و مستحضرات التجميل في مصر القديمة. (بالفرنسية و العربية) القاهرة: مجموعة الشرقاوي الدولية ESIG (المركز الثقافي الفرنسي بالتعاون مع سفارة فرنسا بجمهورية مصر العربية)، ٢٠٠٢.

علاء الدين حسني. *معجزات الشفاء بالحجامة*: قديما و حديثا. دمشق/القاهرة: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٥.

كتاب الصيدلي المسلم. جمع و ترتيب مجموعة من الطلاب بصيدلة القاهرة (كلية الصيدلة، جامعة القاهرة). القاهرة: دار أم القرى الإسلامية، ٢٠٠٥.

ليز مانكه. *التداوي بالأعشاب في مصر القديمة*. ترجمة د. أحمد زهير أمين. القاهرة: مكتبة مدبولي ١٩٩٣.

محمد السيد أرناؤوط (و صحتها أرناءوط). *الأعشاب و النباتات: غذاء و دواء*. الطبعة الرابعة. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، فبراير ٢٠٠٣.

نباتات و عطور. (بالفرنسية و العربية) القاهرة: مجموعة الشرقاوي الدولية ESIG (المركز الثقافي الفرنسي بالتعاون مع سفارة فرنسا بجمهورية مصر العربية)، ٢٠٠٢.

نبيلة ميخائيل يوسف، *العلاج بالموسيقى*. القاهرة، ١٩٩٩.

هالة نايل بركات. *دليل النباتات في مصر القديمة*. (بالفرنسية و العربية) القاهرة: مجموعة الشرقاوي الدولية ESIG (المركز الثقافي الفرنسي بالتعاون مع سفارة فرنسا بجمهورية مصر العربية)، ٢٠٠٠-٢٠٠٣؟

د. ياسر النجار (أستاذ التخدير بطب الزقازيق و المتخصص في العلاج البديل). *التدليك شفاء لكل داء في الطب الصيني*. القاهرة: النهار للطبع و النشر و التوزيع، ١٩٩٩.

د. يوليوس جيار، د. لويس ريتر. *الطب و التحنيط في عهد الفراعنة*. تعريب أنطون ذكري. القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٦.

Bibliography

Abd al-Rahman, Ismail. *Folk Medicine in Modern Egypt being the Relevant Parts of the Tibb al-Rukka or Old Wive's Medicine*. Tr. By John Walker. London: Luzac and Co., 1934.

Bedevian, Armenag K. *Illustrated Polyglottic Dictionary of Plant Names in Latin, Arabic, Armenian, English, French, German, Italian, and*鋗airo: Madbouli Library, 1997.

Beinfield, Harriet and Efrem Korngold. *Between Heaven and Earth: A Guide to Chinese Medicine*. New York: Ballantine Books, 1991.

Bibliograhy of Mediaeval Arabic and Jewish Medicine and Allied Sciences. *Occasional Series*, 2. London: Wellcome Institute of the History of Medicine, 1971.

Brewer, Douglas J., Donald B. Redford and Suzan Redford. *Domestic Plants and Animals: The Egyptian Origins*. Warminster: Aris and Phillips, 2000.

Brown, Denise Whichello. *Aromatherapy: A Beginner's Guide*. Devon, UK: D&S Books Ltd., 2003.

Budge, E. A. Wallis. *Herb-Doctors and Physicians in the Ancient World: The Divine Origin of the Craft of the Herbalist*. Chicago: Ares Publishers Inc., 1978.

Crawfoot, Grace M. and Louise Baildensperger. *From Cedar to Hessop: A Study in the Folklore of Plants in Palestine*. London/New York: The Sheldon Press, The Macmillan, 1932.

El Daly, Okasha. *Egyptology: The Missing Millennium: Ancient Egypt in Medieval Arabic Writings*. London: UCL Press, 2005.

Dee, Jonathan, and Lesley Taylor. *Colour Therapy: The Symbolism, Use and Healing Effects of Colour*. Leicester, UK: Silverdale Books (D&S Books), 2002.

A Dictionary of Pharaonic Medicine. Cairo: The National Publication House, 1967.

Ebeid, Nabil I. *Egyptian Medicine in the Days of the Pharaohs*. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1999.

Egyptian Plants: A Photographic Guide, part I. Cairo: Dar el Kutub, 1999.

Evans, Mark. *Nature's Way: The Complete Guide to Natural Healing Therapies*. UK: Southwater, Anness Publishing Limited, 2000.

Germer, Renate. *Die Heilpflanzen der ؤgypter*. Z黵ich: Artemis and Winkler, 2002.

Id. *Untersuchungen 黚er Arzneimittelpflanzen im 鈖ten 蓾gypte: Dissertation zur Erlangung der W黵de des Doktors der Philisophie der Universit鈞t*. Hamburg, 1979.

Ghalioungui, Paul. *Magic and Medical Science in Ancient Egypt*. London, GB: Hodder and Stoughton, 1963.

Greiss, Elhamy A. M. *Anatomical Identification of Some Ancient Egyptian Plant Materials. M閙oires de l'Institut d'鈍gypte*, LV, 1957.

Groser, William H. *Scriptural Natural History: 1. The Trees and Plants mentioned in the Bibl*e. By-Paths of Bible Knowledge, X. London: The Religious Tract Society, 1888.

Herophilus: The Art of Medicine in Early Alexandria. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

The Holy Bible: Containing the Old and New Testaments in the King James Version. Nashville, Thomas Nelson Publishers, 1984.

Hopkins, Cathy. *Aromatherapy: Remedies for Everyday Ailments*. Bristol, UK: Parrallel Books, 1995.

James, Andrew. *A Guide to Homeopathy*. Bath, UK: Parragon, 2002.

Kamal, Hassan. *A Dictionary of Pharaonic Medicine*. Cairo: The National Publication House, ca. 1967.

Keimer, Ludwig. *Die Gartenpflanzen im alten 蓾gypten: 蓾gyptologische Studien, Band I*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1967.

Id. *Die Gartenpflanzen im alten ؤgypten, Band II: Herausgegeben von Renate Germer*. Mainz: Philipp von Zabern, 1984.

K◌cher, Franz. *Keilschrifttexte zur assyrisch-babylonischen Drogen-und Pflanzenkunde. Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Institut f黵 Orientforshcung, Ver◌ffentlichung, no. 28*. Berlin: Akademie Verlag, 1955.

Kremers and Urdang's *History of Pharmacy*. Fourth Edition. Philadelphia/Toronto: J.B. Lippincott Company, 1976.

Lectures in the History of Medicine. Cairo: Fouad I University Press, 1949.

Leung, Albert Y., and Steven Foster. Encyclopedia of Common Natural Ingredients used in Food, Drugs, and Cosmetics. Second Edition. New York: John Wiley and Sons, Inc., 1996.

Lewin, Bernhard. *The Book of Plants of Abu Hanifa ad-Dinawari: Part of the Alhabetical Section*. Uppsala Universitets Arsskrift, 10. Uppsala-Wiesbaden: A.-B. Lundequistska Bokhandeln. Otto Harrassowitz, 1953.

Lockie, Andrew. *The Family Guide to Homeopathy: The Safe Form of Medicine for the Future*. London: Hamish Hamilton, 1998.

Medieval Islamic Medicine: Ibn Radwan's Treatise "On the Prevention of Bodily Ills in Egypt," tr. Series: *Comparative Studies of Health Systems and Medical Care*, XV. Berkeley, California: University of California, Berkeley, 1984.

Lucas, A. *Ancient Egyptian Materials and Industries*, third edition. London: Edward Arnold and Co., 1948.

Manniche, Lise. *Egyptian Luxuries: Fragrance, Aromatherapy, and Cosmetics in Pharaonic Times*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1999.

Moughrabi, Daniel. *Essential Oil-Holistic Approach (for Better Health and Wellbeing)*. Reading, England: Aromaland Natural Health and Beauty Care, 2000.

Moursi, Hanifa. *Die Heilpflanzen im Land der Pharaonen: ؤgyptisch-Nubisch Volkmedizin*. Kairo, ؤgypten: Druckerei Toukhy Misr Printing, c. 1993.

The New Guide to Remedies: Homeopathy, Essential Oils, Crystals, Home Remedies. Bath, UK: Parragon, 2002.

Nunn, John F. *Ancient Egyptian Medicine*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, by special arrangement with the British Museum Press, 1996.

Outline of Arabic Contributions to Medicine. Beirut: The American Press, 1949.

Perho, Irmeli. *The Prophet's Medicine: A Creation of the Mulsim Traditionalist Scholars*. Helsinki: Finnish Oriental Society, 1995.

Id. *The Use of the Koran and the Sunna in the Medicine of the Prophet. Studia Orientalia*, 64, 5. Helsinki: Societas Orientalis Fennica, 1988.

Post, George E. *Flora of Syria, Palestine and Sinai: A Handbook of the Flowering Plants and Ferns, Native and Naturalized from the Taurus to Ras Muhammad*. Beirut: American Press, 1933.

Redford, Donald B., ed. *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*. Three volumes. Cairo: The American University in Cairo Press, 2001.

Ritner, Robert K. *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice. Studies in Ancient Oriental Civilizations (SAOC)*, 54. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Schultes, Richard Evans, and Albert Hoffmann. *Les plantes des dieu: Les plantes hallucinog鑞es, botanique et ethnologie*. Cairo: Les 閆itions du L閔ard, 1989.

Stetter, Cornelius. *The Secret Medicine of the Pharaohs: Ancient Egyptian Healing*. Chicago-Berlin-Moscow-Tokyo: Edition Q, a Division of Quintessence Publishing Co., 1993. (Original German edition: *Denn alles steht seit Ewigkeit geschrieben-Die geheime Medizin der Pharaonen*. Munich: Quintessence Publishing Co., 1990).

Thompson, R. Campbell. *The Assyrian Herbal: A Monograph of the Assyrian Vegetable Drugs, the subject matter of which was communicated in a paper*. London: Luzac and Co., 1924.

Tyldesley, Joyce. *Pyramids: The Real Story behind Egypt's Most Ancient Monuments*. London: Viking, Penguin Books, Ltd., 2003.

Ullmann, Manfred. *Islamic Medicine*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1978.

Watson, Ian. *A Guide to the Methodologies of Homeopathy*. Cumbria, UK: Cutting Edge Publications, 1999.

Watson, Ian. *The Tao of Homeopathy*. Cumbria, UK: Cutting Edge Publications, 2004.

WHO Traditional Medicine Strategy 2002-2005. Geneva: World Health Organization, 2002.

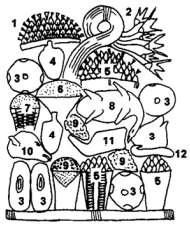
Wly, Henein and Usama Tharwat Latif. *Master on Therapeutic Drugs*. Cairo: Nubar Printing House, 2005.

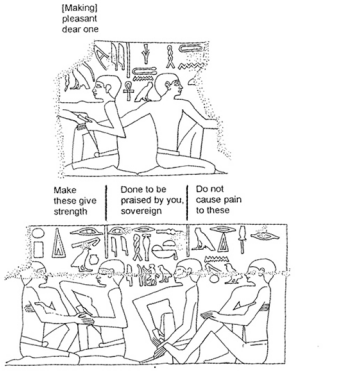
Woenig, Franz. *Die Pflanzen im alten Aegypten: Ihre Heimat, Geschichte, Kultur und ihre mannigfache Verwendung im sozialen Leben, in Kultur, Sitten, Gebrنuchen, Medizin*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich, 1886.

Van Zeist, W., and W. A. Casparie, ed. *Plants and Ancient Man: Studies in Palaeoethnobotany*. Boston: A. A. Balkema, 1984.

Zohary, Michael. *Plants of the Bible: A Complete Handbook to all the Plants*. Cambridge and London: Cambridge University Press, 1982.

1.5 An offering table shown in a wall painting from the tomb of Nebamun, Thebes, 18th Dynasty. (British Museum, EA 37985)
1: Notched sycomore figs. 2: Lotus. 3: Loaves. 4: Heart. 5: Figs (*Ficus carica*). 6: Honeycombs. 7: Unidentified fruit. 8: Roast duck or goose. 9: Grapes. 10: Head of ox. 11: Leg of ox. 12: Gourd, ? cucumber. Wine jars are shown below.





TOMB OF ANKH-MA-HOR

آثار دولة الكويت
" مستوطنة الصبية منذ الألف السادس قبل الميلاد "
"حضارة العبيد"

أ.سلطان مطلق الدويش*

الوصف الجغرافي لدولة الكويت

تقع دولة الكويت في الشمال الشرقي من الجزيرة العربية ، على رأس الخليج العربي، وتقدر مساحتها بـ١٧،٨٠٠ كلم ، أغلب أراضيها منبسطة ماعدا بعض المرتفعات مثل اللياح وجبل واره والقرين في جنوب البلاد .

تتكون المناطق الشمالية والشرقية (قمة مرتفعات جال الزور) من "رواسب حصبائية تعرف بتكوين الدبدبة والذي يرجع تكوينه إلى العصر البلوستيسيني. تتكون تلك الرواسب بشكل كبير على بلورات صخرية دائرية تماما يتراوح قياسها بين ٥:٥٠ سم "[١]أما منطقة الصبية فتتكون من صخور رسوبية نشأت في فترة العصر المايوسيني مابين الفترة ١٥٠٠٠- ٢٠٠٠٠ مليون سنة [٢] . أما الجزء الجنوبي من البلاد فتغطيه الرمال المتحركة وهي أرض متصحرة . يبلغ امتداد سواحل الكويت ٣٠٠كلم تقريبا يتوسطها خليج الكويت (جون الكويت) وهو على شكل لسان يمتد في اليابسة يبلغ طوله ٥٠ كم على شكل نصف دائرة يبلغ أقصى عمق له ٢٠كم ، وأقل عمق ٥، كم.

مقدمة :

انتقل الإنسان البدائي وعاش على أرض الكويت في العصر الحجري الحديث وتبدلت بذلك أساليب عيشه وانتقل من حياة جمع القوت بالصيد إلى الاستقرار واكتشاف النار، وتدجين الحيوان وبناء المساكن وصناعة الفخار والخرز ، ومعرفة الملاحة والصيد البحري ، وبذلك استغنى عن التجوال لمطاردة الحيوان بالاستقرار . وفي نهاية هذا العصر أقام الإنسان مجموعة من المساكن الصغيرة التي تعتبر انطلاقآ لتطور حياة ذلك الإنسان[٣].

وكانت أدوات الإنسان محدودة وحياته أيضا محدودة ومن أهم الأدوات الرحى، وهي أداة مصنوعة من الحجارة لجرش الحبوب، وكذلك الفؤوس والسكاكين ومناجل لها أسنان من الصوان وقد عرف إنسان العصر الحجري الحديث الغزل والحياكة

---

* استاذ في دولة الكويت .

[١]- هايكو كالويت، مارك بيتش (تقرير عن مسح أثري لجال الزور) ، أرشيف المتحف الوطني، الكويت ٢٠٠٢ ،ص٤

[٢]- مارك بيتش (تقرير عن أحفورة في منطقة الصبية) ، أرشيف المتحف الوطني، ٢٠٠٢، ص ٣

[٣]-عبد الحميد زايد (الشرق الخالد) دار النهضة العربية ، ص ٢١

والتى تشمل القماش والجلود ، وذلك بعثورنا على أقراص المغازل الفخارية. وفي أواخر العصر الحجري الحديث أي في منتصف الألف السادس قبل الميلاد تقريبا استقر إنسان الخليج العربي في المناطق القريبة من سواحل البحر[٤].

لقد أطلق علماء الآثار على الفترة التي تمتد من منتصف الألف السادس الى نهاية الألف الرابع قبل الميلاد تقريبا ، اسم (حضارة العبيد) نسبة الى تل العبيد[٥] الواقع غرب مدينة أور العراقية على مسافة ٦ كم [٦].

وفي عام ١٩٨٤ م كشف عن كسرفخارية في شمال شرق جون الكويت حيث يمتاز بالخشونة واللون الأخضر، وكانت أغلبها من الأواني والقدور وقد زينت بعضها برسوم هندسية مزخرفة باللون البني أو الأحمر .

منذ عام ١٩٩٨ م ، اتجهت أنظار باحثي الآثار في دولة الكويت إلى منطقة تعد جديرة بالاهتمام الواسع من حيث التنقيب الأثري ، وهي " منطقة الصبية" ، حيث كشفت عمليات التنقيب والبحث الأثرى التي قامت بها البعثة الكويتية – البريطانية المشتركة عن الكثير من الدلائل التي تشير إلى وجود موقع استقر به الإنسان منذ منتصف الألف السادس قبل الميلاد وهو موقع تجاري كانت له صلة مع المراكز الحضارية في منطقة الخليج العربي آنذاك .

ومما لاشك فيه أن وجود مقومات الاستيطان البشري في تلك المنطقة ، وموقعها الاستراتيجي الهام على رأس الخليج العربي ، وتوفر مصادر المياه الصالحة للشرب والأرض الخصبة للرعي، وتمركز الأسماك والطرائد البرية ، إضافة الى وجود الحجارة بأنواعها، والتي ساهمت بمساعدة الإنسان في تلك الفترة على بناء سكنه وصناعة أدواته المختلفة قد مكنت الإنسان في تلك الحقبة من الزمن على البقاء والتكيف مع البيئة واستغلال مواردها الطبيعية ، واقتحام مجالات جديدة لم يكن قادرا على استغلالها من قبل ، مما مكنه من توفير جميع متطلباته الحيوية والأساسية من مأكل وملبس ومسكن وحاجات مادية أخرى ، إضافة إلى متطلباته الفكرية الأخرى التي ساهمت في عملية الإبداع في تلك الحقبة من الزمن.

نبذة عن العصور الحجرية في أرض الكويت

تم تحديد الفترات الزمنية للعصور الحجرية في دولة الكويت من خلال المسح والتنقيب الأثريين[٧] ، ولابد أن نشير في البداية إلى أنه لم يعثر حتى الآن على أثر

---

[٤]– المصدر السابق ص ٢٢

[٥] – غولايف فاليرى (المدن الأولى) ، دار التقدم ١٩٨٩م ، الاتحاد السوفيتي ، ترجمة طارق معصراني ، ص ٢٩

[٦] – نقبت بها البعثة الإنجليزية أواخر العشرينات .

[٧]– تقرير شامل عن الحفريات الأثرية في جزيرة فيلكا ، وزارة الإرشاد والأنباء ، الكويت ، ص ٥

لسكن الانسان في العصر الحجري القديم في غرب الخليج العربي[٨]. وقد فسر بعض العلماء ذلك بأن الخليج العربي كان قبل ١٤٠٠٠سنة مضت عبارة عن حوض كبير جاف ، يخترقه نهر عظيم وتحيط به سبخات ، ويعتقد أن انسان العصر الحجري القديم كان يعيش على جانبي النهر، وقد ارتفع منسوب مياه البحر ، وغطى حوض الخليج ، واستقرت مياه الخليج عند منسوبها الحالي قبل ٤٠٠٠ سنة [٩].

أما العصور الحجرية التي كشف عنها فهي على الشكل التالي:

العصر الحجري الوسيط ١٣٠٠٠-٨٠٠٠ قبل الميلاد

تتميز حضارة هذا العصر بالأدوات المصنوعة من الكسر الحجرية الصغيرة الحجم والمتوسطة وقد استخدمت في صيد الطيور والحيوانات الصغيرة.

وفي هذا العصر تجولت جماعات من الصيادين مخلفة وراءها ما استخدمت من أدوات حجرية قرب برك القطران بحوض برقان، وأغلب هذه المواد مصنعة من كتل صوانية شبه شفافة قد اشتملت على رؤوس سهام وسكاكين ومكاشط وأزاميل.[١٠]

العصر الحجري الحديث ٨٠٠٠-٥٥٠٠ قبل الميلاد

لقد تزايدت الأدلة الأثرية في هذا العصر حيث يعتبر موقع تلال القرين في جنوب الكويت من أهم المواقع التي تعود إلى هذا العصر، بالإضافة إلى موقع تل الصليبيخات الذي اعتبر مكانا لتصنيع الأدوات[١١]، وقد عثر في كلا الموقعين على العديد من أدوات الصوان المتطايرة جراء التصنيع، وهناك موقع آخر من المحتمل أنه يعود لهذه الفترة وهو موقع صخرة أمديرة وهو عبارة عن نقوش حيوانات كالزرافة والنعامة والجيرانوك[١٢].

تل صليبخات:

يقع على الساحل الجنوبي لخليج الكويت ، ويتكون من عدة تلال ترتفع عن سطح البحر ٧أمتار تقريبا، (وهو تل مغطى بطبقة من الحصى الصوانية غير النقية ، والتي من الواضح أن معظمها تعرض للنحت بواسطة عوامل التهوية– التعرية من رياح وغبار، ولكن قسما من هذه الصخور صنع من قبل الإنسان وذلك لوجود آثار

---

[٨]– دانيال بوتس (الخليج العربي في العصور القديمة) ،ترجمة أبراهيم الخوري،المجمع الثقافي ،أبو ظبي ٢٠٠٣، ج١، ص ٨٩.

[٩]– المصري عبدالله (وحدة الخليج في الآثار والتاريخ) ، المطابع الأهلية ، الرياض ١٩٨٧م ، ط١ ، ص ٨

[١٠]– حجاوي غادة ،(بين التاريخ والآثار في منطقة الخليج العربي) ، الكويت،٢٠٠١م ، ص ٣٩

[١١]– باولو بييجي (تقرير أولي للحفائر التي نفذت في تل الصليبخات مابين ١٧–١٩٨٥/١١/٢٠م) الكويت ١٩٨٥م، ص٢–٣

[١٢] – هشام الصفدي وآخرون(الدليل الأثري والحضاري لمنطقة الخليج العربي) .(معالم آثار وحضارة دولة الكويت) ،ط١، الرياض ١٩٨٨م، ص ١٣٢

للنقر على أوجهها الباطنة وبالنسبة لطبقات الأرض فقد أوضحت الحفائر وجود طبقة علوية بسمك ٢٠ سم تقريبا، بنية اللون رملية التكوين ،تحتوي على صخور صوانية غير نقية ، أما الطبقة السفلية فهي تنتمي لطبقة التكوين الجيولوجي للتل حيث أنها تحتوي على رواسب ملحية بيضاء مجصصة). [١٣]

موقع قرين ٢:

كشف عن هذا الموقع أول مرة عام ١٩٧٥م من قبل باحثي الآثار حيث ذكر في تقرير من ورقة واحدة " في جهة الشمال الغربي من تل القرين عثر على عدة تلال بيضاء اللون تشاهد من بعد وهي تبعد حوالي ١٥كم عن تل القرين . وأن هذه التلال تشكل حلقة دائرية الشكل وبوسطها سهل منخفض .وعلى رؤوس هذه التلال تنتشر أكوام من الحجارة الظرانية المختلطة بالرمال ويبلغ عددها ما يقارب ١٠٠كومة، وارتفاع كل كومة حوالي متر واحد وقطرها مترين ونعتقد بأن هذه الأكوام ربما كانت قبورا انتشرت على رؤوس التلال بالعصر الحجري وإن كثرتها لتوحي إلى الناظر بأنه يشاهد مستعمرة من العصر الحجري أحاطت تلالها السهل المنخفض "[١٤] وفي عام ٢٠٠٣م قام فريق من إدارة الآثار والمتاحف [١٥]بزيارة للمنطقة وجرى تسجيل موقع القرين ٢ ضمن مواقع العصور الحجرية في دولة الكويت، وهو يقع إلى الجنوب من مدينة الكويت على بعد ٩٠كم وشمال تل برقان" ١" مسافة ٥ كم وعلى مسافة قريبة من قرية الصباحية التي تتوفر بها آبار المياه والمهجورة الآن. والموقع عبارة عن تلال صغيرة من صخور الصوان لاتزيد عن ١٠٠سم، متقاربة ومنتشرة على مساحة ١,٥كم جمع الفريق عينات من سطح الموقع ، ويبدو أن هذه التلال هي ورشات عمل لصناعة الأدوات الحجرية كما أن تاريخ الموقع يعود إلى العصر الحجري الحديث.

وقد استغلت إدارة الآثار فرصة زيارة روبرت كارتر ود. هايكو[١٦] إلى البلاد لمشاهدة الموقع فأكد أهمية الموقع وأشاروا إلى احتمال تجمع قبائل في المنطقة خلال فترة العصر الحجري الحديث.

---

[١٣]– باولوو بييجي (تقرير أولي للحفائر في تل الصليبخات) أرشيف المتحف الوطني،الكويت ١٩٨٥م ، ص٢

[١٤]– الوهيبي فهد وعمران عبده (تقرير عن منطقة القرين) ارشيف المتحف الوطني، الكويت ١٩٧٥م ، ص١

[١٥]– الدويش سلطان والمطيري حامد (الاكتشافات الحديثة في جنوب دولة الكويت) أرشيف قطاع الآثار ، الكويت ، ٢٠٠٣ ، ص٤

[١٦]– أعضاء الفريق الكويتي البريطاني في حفرية الصبية لعام ٢٠٠٢م

آراء حول العصور القديمة في أرض الكويت :

١. ديكسون : " عثر على حجارة من وادي الباطن ، حدد تاريخها بالعصر الحجري القديم المتأخر" .[١٧]
٢. ما يكل رايس : " أجريت عملية مسح للأرض الرئيسة في الكويت في أواخر الثمانينات ، وكان معلوما أن الخط الساحلي قد غار في البحر على مر أربعة آلاف سنة ، ولهذا لم يكن متوقعا أن يعثر على بقايا كثيرة . وقد عثر على بعض الفخاريات من العصر البرونزي . ويحتمل أن الكويت كانت مأهولة في عهد ازدهار دلمون ولكن أية مستوطنة كانت هناك لابد أنها ضاعت تحت الطمى والمياه الساحلية "[١٨] .
٣. دانيال ت. بوتس " ما يزال بر الكويت الرئيس بحاجة إلى استقصاء منهجي ، وتتوافر دلائل تشير إلى أن بعض أصغر الجزر الكويتية كانت آهلة بالسكان في العصور القديمة ، وأن موضعا عائدا إلى عصر العبيد حدد وسبر في إحدى هاتين الجزيرتين " [١٩]
٤. تريزا هاورد كارتر " استطلاع بعثة جونز هوبكنز إلى الخليج العربي" ١٩٧٢ م أشار إلى أنه (شاهد مجموعة صفائح من أدوات الصوان والتي جمعت عام ١٩٣٩ من تلال برقان : ويبدو أن الحجر في أكثر حالاته متلون قليلا وشفاف . وهناك مواد أخرى مثل رقامة ، مكشطة ، نصل حاد ومنقاش للنحت ، وهذه الموجودات تلقي الضوء على أنها لابد كانت مرتبطة باقتصاديات الصيد للرحل أو شبه الرحل في فترة النمو والتي عادت تدرج تحت مازيلوتي" [٢٠]
٥. كارتر وهاريت كراوفود (لقد كان السكان الذين عاشوا في الصبية (H3) مكتفين ذاتيا إلى حد كبير من البضائع الأساسية وقد قاموا بصنع الأدوات الصخرية والقواقع المزخرفة ، وربما قاموا بصناعة الخزفيات المحلية البسيطة الخاصة بهم على الرغم من أن ذلك ربما كان يصنع في المنطقة الوسطى من

---

[١٧]– دكسون(عرب الصحراء) ترجمة سعود الجمران ، الكويت ، ص٥٠
[١٨]– مايكل رايس (الآثار في الخليج العربي) ص٢٧
[١٩]– دانيال ت بوتس " الخليج العربي في العصور القديمة " ،ترجمة ابراهيم خوري ،ج١ ،المجمع الثقافي ٢٠٠٣ ، ص٤٠٥
[٢٠] – تريزا هاورد كارتر (استطلاع بعثة جونز هوبكنز الى الخليج العربي) الكويت ابريل ١٩٧٢، ص ١٧

الخليج العربي في مواقع مثل الدوسرية حيث وجدت مواقع رمي بقايا أفران الكلس .)[٢١]

مدخل إلى فترة العبيد ٥٥٠٠-٤٥٠٠ قبل الميلاد

لقد أطلق علماء الآثار على الفترة الممتدة من الألف السادس قبل الميلاد إلى الألف الرابع قبل الميلاد اسم حضارة العبيد نسبة إلى تل صغير يعرف بتل العبيد[٢٢]يقع غرب مدينة أور العراقية ، وتعتبر حضارة العبيد أقدم استقرار إنساني في منطقة جنوب بلاد الرافدين[٢٣] ، ولاشك أن هذه الفترة تضاهي بداية الاستيطان البشري في منطقة الصبية ، حيث عثر على دلائل وجود مظاهر للحياة التي عاشها الإنسان على أرض الكويت منذ ٧٣٠٠ سنة .

وأهم هذه الأدوات الرحى وهي أداة مصنوعة من الحجارة لجرش الحبوب، وأقراص المغازل الفخارية (شكل ١٦) حيث عرف الإنسان هذه الفترة الغزل والحياكة وبناء وحدات سكنية بيضاوية الشكل، واستخدم الفخار الذي امتاز بالخشونة واللون الأخضر وكانت غالبيته من الأواني والقدور والتى طلي بعضها باللون الأسود والبني وزينت بالرسوم الهندسية.(شكل ٦)

<u>الوصف العام</u>

تقع منطقة الصبية في الجهة الشمالية الشرقية من دولة الكويت وتبعد عن مدينة الكويت مسافة ١٠٠ كيلومتر، وللمنطقة رأس يمتد في عرض البحر يطلق عليه رأس الصبية.[٢٤] يحد الصبية من الشمال الغربي مرتفعات جال الزور ومن الجنوب جون الكويت ومن الشرق جزيرة بوبيان ، وأما شبه جزيرة طبيج فهي عبارة عن مرتفع طولي يقع في الجنوب الغربي من آبار أمغيرة* وتمتد على شكل لسان تحيط بها منطقة ملحية (سبخة). أقصى طول للجزيرة هو ٧٥٠ مترا تقريبا وأقصى عرض لها هو ٣٠٠ متر تقريبا وأعلى نقطة ارتفاع للجزيرة عن مستوى سطح البحر هو ٧,٥

---

[٢١] – كارتر وهاريت كراوفورد (تقرير حول الموسم الثالث ٢٠٠١م ، ترجمة سعود المطوع ص ١٧

[٢٢]– غولاين (المدن الأولى) ص ٤٥

[٢٣]– سليمان البدر (المراكز الحضارية المنتمية إلى عصر حضارة العبيد) ص٤٩

[٢٤]– كشف أثناء المسح الأثري للفريق الخليجي في منطقة الصبية عن مجموعة من الأدوات من حجر الصوان ، وكذلك فأس حجري (شكل ١٠)

* وعلى صعيد آخر، فقد تم أخذ بعض العينات من تربة البئر الطينية الواقعة جنوب شرق الموقع على مسافة الكيلومتر تقريبا التي يشتبه بها أن تكون قد استخدمت في صناعة الفخار المحلي. هذا وسوف يتم دراسة هذه العينات ومقارنتها بالفخار المعثور عليه في الموقع والبحث فيما إذا كانت هذه البئر قد استخدمت في الماضي أم لا.

متر تقريبا. تنتشر المواقع الأثرية في الجزء الغربي من الجزيرة حيث يتميز سطحها بالانبساط ووجود بعض التكوينات الصخرية (صخور رملية حمراء).

موقع H3

استمرت أعمال الاستكشاف الأثرى للفريق الكويتي البريطاني في موقع العبيد أربعة مواسم وهي ١٩٩٨، ١٩٩٩، ٢٠٠١ ، ٢٠٠٢ ،وقد تركز العمل في التل الرئيسي حيث تم تقسيم الموقع إلى مناطق صغيرة، سميت بحروف الأبجدية الإنجليزية G ، F, C, B, A

التل الرئيسي A

كشف عن مجموعة من أساسات الغرف السكنية تشبه خلية النحل[٢٥]، ونعتقد أن الجدران قد بنيت من الأخشاب وخاصة عيدان شجر البوص ، أما السقف فنعتقد انه من جلود الحيوانات، وقد تحلل الخشب والجلود ولم يتبق سوى الأساسات الحجرية . وقد تم تحديدها بست غرف وهي ١،٦،١٧،١٨،٧،١١ ومن المحتمل أن تكون هناك غرفة في الجهة الجنوبية موازية للغرفة رقم ٧ لكن لم يتم الكشف عنها ولم تتضح معالمها. وتتميز هذه الغرف بأنها بيضاوية الشكل بنيت من الحجارة الطبيعية المتوفرة في المنطقة بالإضافة إلى الحجارة الرملية الحمراء ناهيك عن استخدام بعض الصخور البحرية في بناء أساس الجدران. ومن مميزات تلك الغرف عدم احتوائها على زوايا حادة بل إن شكلها العام يعد من الشكل البيضاوي واستخدمت تربة مخلوطة للربط بين صخورها. [٢٦] ومن الواضح أن الصخور كانت توضع على شكل متواز بجانب بعضها البعض وليس على شكل تعشيق. من جهة أخرى تعتبر الصخور في هذه المنطقة غير مشذبة وغير متساوية وتختلف أحجامها فيما عدا الغرفة رقم ١٥ والتي استخدمت فيها الحجارة الصغيرة المنتقاة بشكل جيد. ويبدو أن الجدار الشمالي الغربي للغرفة ١٨ ما هو إلا إضافة متأخرة للبناء، أما الغرفة رقم ٧ فتتكون أرضيتها من مجموعة طبقات من المحروقات حيث تم النزول بها إلى عمق ٤٥ سم، وتعتبر أقدم من الغرفة رقم ١١ ويبدو أن جدارها الشرقي قد أضيف فيما بعد، ومن المحتمل أنه قد أعيد بناء الغرفة، ومن ثم تم أخذ مجسم صغير في الجهة الشرقية من الغرفة والنزول به إلى عمق ١٩ سم حيث توقفت طبقة المحروقات على عمق ١١ سم وتلتها طبقة رملية داكنة اللون ثم ظهرت الطبقة الصدفية المنتشرة أسفل جدران المنطقة C والتي ظهرت أيضا في أرضية الغرفة رقم ١٧. أما الغرفة المميزة فهي الغرفة رقم ١١ حيث كانت أرضيتها

---

[٢٥]– يبدو أن الجدران بنيت من الأخشاب (عيدان شجر البوص) ، أما السقف فهو من جلود الحيوانات ، ولم يبقى منه سوى الأساس الحجري.

[٢٦]– الدويش سلطان (ندوة الخليج الأولى لآثار دول مجلس التعاون الخليجي٢٠٠١) ط١، الكويت ٢٠٠٣ ،ص١٥٠

مبنية من الحجارة المصفوفة بشكل جيد، وهي الغرفة الوحيدة التي لها هذه الأرضية وقد كشف عن غرفة شبيهة لها في دولة قطر الشقيقة في موقع الخور[٢٧].ومن الملاحظ أن أساس الجدران في المنطقة A والمنطقة C قد بنيت فوق طبقة من المحار مخلوطة بكسر فخارية وصوانيات وبعض العظام، وهذا يقودنا إلى أن هناك فترة قد سبقت هذا البناء وأن هذه المرحلة توازي طبقات المحروقات في المنطقة F والمنطقة B والتي ربما تمثل المرحلة الأولى من الاستيطان وقد أثبت تحليل (كربون ١٤، C-14) من خلال عينة أخذت من داخل إحدى الحفر، وتم تحديد بداية الاستيطان في هذا الموقع ٥٥٠٠ق.م – ٥٣٠٠ق.م [٢٨].

الغرفة (CH27)

لم تكن الغرفة واضحة فقد كانت عبارة عن كتل كبيرة من الصخور الحمراء والتي كنا نعتقد أنها مصاطب نصبت أمام الغرف ، وبعد إزالة الصخور برزت الجدران المكونة للغرفة والتي تتصل بمدخل مع (CH1) . والغرفة (CH27) طولها ٢٤٠سم ،وعرضها ١٦٠ سم ، وارتفاعها ٤٣ سم ، ونعتقد أنها تعود إلى المرحلة الثانية من الاستيطان في الموقع H3 .

الغرفة (CH23)

اعتقدنا في بداية العمل في موقع H3 أن هذه الحجارة المصفوفة هي عبارة عن بناء حديث وربما تكون مسجدا وذلك بسبب صف الحجارة بطريقة بيضاوية باتجاه القبلة ، ولكن اتضح عكس ذلك إذ اكتشفنا أنها جدار يقع بين وحدتين من البناء .
وقياسات هذه الغرفة هي ٢٨٠ سم طولا ، أما العرض المكشوف منها فيبلغ ١٣٠ سم. وقد تم النزول بعمق ٣٧ سم في النصف الغربي من الغرفة حيث تم الكشف عن ستة صفوف من الحجارة .

الغرفة (CH7)

وقد استمر العمل للموسم الثاني فيها و كشف عنها بالكامل واتضحت معالمها وتم إزالة طبقة التربة السوداء من وسط الغرفة وكشف عن أجزاء من الأرضية المبنية من الحجارة عرضها ١١٠ سم تصل بين جداري الغرفة الجنوبي والشمالي .
تم النزول في الغرفة إلى عمق ٦٦ سم وقد توقف الجدار عند عمق ٦٠ سم ، ونحن نعتقد أن هناك إضافات في فترات لاحقة لهذه الغرفة تتمثل في المدخل السابق للغرفة من الجهة الجنوبية واتضح ذلك من خلال المقطع الغربي للمدخل ، كما نعتقد أنه قد تم

---

[٢٧]– منير طه (قطر في عصور ما قبل التاريخ) المجلس الوطني ، الدوحة ٢٠٠٣ ص ٩١

[٢٨]– روبرت كارتر وهاريت (تقرير البعثة البريطانية الكويتية – الصبية) الكويت ٢٠٠٢ ، ص ١٢

فتح مدخل على الغرفة (CH11) والتي نعتقد أنها أحدث في البناء من الغرفة رقم (CH7)

سبر اختباري :

يقع السبر في الزاوية الجنوبية الشرقية من المنطقة A والهدف من عمله هو دراسة الطبقات الأرضية ومقارنته بالمنطقة F وتبلغ قياسات السبر ١٠٠X ٢٣٥ سم من الجنوب إلى الشمال حيث تم النزول الى عمق ١٩ سم وقد ظهرت لنا حفرتان :

١. الأولى تقع على الزاوية الجنوبية الغربية على عمق ٦٠ سم وقطرها ٤٠ سم وهي حفرة حريق (فرن) شبيهة بالحفر التي عثر عليها في المنطقة B
٢. والثانية أكبر منها تقع بجانبها على عمق ٥٤ سم طولها ١٠٠ سم ، وعرضها ٦٠ سم ، ونعتقد أن هذه الحفر تمثل المرحلة الأولى من الاستيطان وتسبق عملية بناء الوحدات السكنية .
٣. كما كشف في جنوب المنطقة A بمحاذاة (CH2-CH3) عن صخور قائمة على عمق ٣٠ سم وطولها ١٧٠ سم وعرضها ٩٠ سم وتنتشر على السطح بين هذه الصخور طبقة من المحار ، ولم نستطع تحديد وظيفة هذه الصخور .

المنطقة C

تقع هذه المنطقة ما بين المنطقتين A, B وتتميز هذه المنطقة (الغرفة رقم ١٥) بأنها كبيرة الحجم مستطيلة الشكل تتراوح قياساتها ما بين طول مقداره ٣,٥٠ متر وعرض مقداره ٣,١٧ متر، ولها باب من جهة الغرب. وقد أظهر لنا العمل في هذه الغرفة أنها تحوي في طبقاتها على أدوات شحذ الحجارة وبعض الفؤوس الحجرية والكسر الفخارية مما يعطينا انطباعا بأنها كانت ورشة للعمل.

وقد بنيت هذه الغرفة من ٤ إلى ٧ صفوف من الحجارة المنتقاة بشكل جيد والتي تعتبر من أصناف الحجارة القليلة السمك (صفائح حجرية)، وقد تم حشو الفجوات التي بين الصخور بطبقة من الرمال للربط فيما بينها.

أما الجزء الجنوبي الغربي من الغرفة فإنه يحتوي على غرفة أخرى بيضاوية الشكل لها باب من جهة الشمال من المحتمل أنها كانت تستخدم كمخزن صغير وتحمل رقم ٩ وقياساتها (طول ١٥٥ سم وعرض ٧٠ سم وارتفاع الجدار ١٤ سم). ومن المحتمل أنها كانت مفتوحة (فناء) وجدرانها قد تكون استخدمت كمصدات رياح عمودية وأن يكون قد بني عليها سقف. وقد تم الكشف عن حفرة وهي مشابهة لحفر أخرى في

منطقتي B,F وتحتوي على ترسبات محترقة وخليط من الفخاريات تشمل أواني طعام محلية، أواني مطلية من فترة العبيد وكسر من أوان للحفظ من صنع العبيد، وفي الجزء الجنوبي عثر على كسر مطلية بالقار[٢٩].

المنطقة F (الخندق العراقي)

بدأت خطوات العمل بإزالة الطبقات المتراكمة من آثار الغزو العراقي الغاشم. وقد تم النزول في الجهة الشمالية الشرقية حيث تم جمع عينات من المحروقات لتحليلها بالكربون ١٤ كما تم رصد الطبقات التالية:

الطبقة الأولى وهي عبارة عن تربة داكنة اللون مخلوطة بعظام أسماك ومحار.

الطبقة الثانية عبارة عن طبقة محروقات كبيرة من المحتمل أنها استخدمت لإعداد الطعام حيث عثر على أربع صخور موزعة بجانب المحروقات من المحتمل أنها قد كانت موقدا (الفرن)[٣٠].

وبعد إزالة طبقة المحروقات التي ظهرت لنا في الجهة الشمالية من المربع تم النزول بعمق ٨٠ سم من الجهة الشمالية الغربية حيث ظهرت لنا أرضية بيضاء مكونة من حبيبات رملية خشنة توجد في وسطها طبقة حريق. وهذه الأرضية البيضاء خالية من المعثورات ماعدا بعض الأصداف البحرية الصغيرة ، كما عثر على طبقة محروقات أخرى في الزاوية الشمالية الغربية من المربع .

ظهرت لنا بعد ذلك طبقة من الرمال البيضاء وتقع أسفل منها طبقة من الصخور الطبيعية. هذا وقد استكمل التنقيب في هذه المنطقة. وهناك فرضية محتملة أن يكون الموقع في الأصل قد تم استيطانه عندما كان على ساحل البحر وأنه كان يتألف من عدة حفر حريق وهناك موقع مشابه له في دولة قطر الشقيقة يتألف من ١٠٠ حفرة.

المنطقة D

تقع شرق المنطقة A وجنوب المنطقة F وتشمل الجزء الشرقي من الغرفة (CH11) وهي عبارة عن غرفة كبيرة (بهو) طوله ٦ أمتار تقريبا وعرضه ٢متر تقريبا ...

كما كشف عن الغرفة المميزة (CH33) وهي غرفة بيضاوية الشكل طولها ٢١٠ سم وعرضها ١٩٠ سم تقريبا وعمقها ٣٥ سم ، لها باب عرضه ٨٠ سم يشرف على الغرفة الكبيرة أو البهو (CH11) وأرضية الغرفة (CH33) مرصوفة

---

[٢٩]– الدويش سلطان (ندوة الخليج الاولى ٢٠٠١) ص ١٥٢

[٣٠]– روبرت كارتر (تقرير الصبية الميداني) الكويت ٢٠٠٢، ص ١٠

بالحجارة وقد أستخدم الطين أول مرة لسد الفراغات بين الصخور الصغيرة. كما تم العثور على طبقة محروقات أخرى في الزاوية الشمالية الغربية من المربع.

المنطقة G

عبارة عن تل صغير يقع شمال الموقع H3 جرى تحديد مساحة التل بـ ٦X ٦ م وقسم إلى مربعات قياس ٢X ٢ م ، وقد كشف عن مبنى بيضاوي الشكل عبارة عن غرفة سكنية قياساتها 2X3 م وملحق به ثلاث غرف صغيرة من المحتمل أن تكون للتخزين وتم النزول في المبنى حتى عمق ٤٥م تقريبا ، وقد بنيت الجدران من الحجارة الجيرية ويتكون البناء من ستة مداميك على شكل صفوف ، لقد تم بناء هذا المبنى على ثلاث مراحل،"الاستقرار الاول تشييد مبنى منفرد يشمل غرفة (٣٠) ومخزن صغير (٣٢) قطره ١م ملحقة بالطرف الغربي" [٣١]، ويظهر هذا في الغرفة (٢٩) في الجهة الشمالية الغربية من خلال صف من الحجارة تمثل جداراً وهناك ظاهرة اخرى في الغرفة (٣٠) تتمثل في جدار ينطلق من الغرب ثم ينحرف باتجاه الشمال ، "الاستقرار الثاني اضيفت خلاله حجيرة صغيرة خارجية غرفة (٣١) وأضيف حائط في الجانب الشمالي. كانت المرحلة غنية بالأصداف ، الأواني الفخارية ومسامير وسدادات طينية وقطعة من السبج (زجاج بركاني) المخضر والمشغول صقلت لتتحول إلى صحيفة رقيقة ، لها طرف دائري بينما الآخر له حافتان مثل تعشيقة غنفارية ، كما وجدت قطعة مميزة من الخزف الأحمر الخشن المحلي من الممكن أنها كانت تمثل كسرة مصباح[٣٢] الاستقرار الثالث لعل أهم ملامح الغرفة الصغيرة (٢٩) كما يوجد في وسط الغرف أسفل كومة من الصخور الحمراء آثار حريق ربما كان جزءآ من موقد ، وقد وجد جزء من حوض كبير مستطيل أو مربع في الطرف الغربي للغرفة (٣٠) وعلى مقربة منه وجدت فقاريات سمك متراصة طوليا وبانتظام من سمك القرش[٣٣]، ونعتقد أن الغرف ٢٩ تشبه الغرفة (CH7) وهي قريبة الشبه من الوحدات السكنية التي كشف عنها في موقع شقراء في دولة قطر الشقيقة . [٣٤]

---

[٣١]– روبرت كارتر (التنقيبات في H3 الصبية تقرير عن المنطقة G) الكويت ٢٠٠٢ م ص٢

[٣٢]– المصدر السابق ص ٣

[٣٣]روبرت كارتر المصدر السابق ص٤

[٣٤]– الخليفي جاسم محمد (المواقع الآثارية في قطر) ط١، المجلس الوطني ،الدوحة ٢٠٠٠م ، ص ٣٤

الفخاريات

عثر على ٨٠٠٠ كسرة فخارية تقريبا (٨٠% فخار عبيدي مستورد و٢٠% فخار محلي) حيث تم تمييز أربعة أنواع أثناء الدراسة المخبرية وهي:

- **الفخار الأخضر المطلي:** فخار جيد الصناعة منقى من الشوائب وهناك احتمال أن يكون هذا الفخار مستوردا وغالبا ما توجد زخرفة على سطحه الداخلي والخارجي وهو شبيه لفخار موقعي عين قناص[٣٥] والدوسرية[٣٦] في المملكة العربية السعودية. وتمثل النسبة الأكبر من فخار العبيد، وتشكل الأواني السلطانية (الطاسة) الكبيرة ذات النموذج الدائري والسلطانية ذات الحلقات الداخلية المدلاة بشكل خاص شائع في الموقع[٣٧] . وقد ظهرت الجرار في المستويات السفلى من الموقع ، وكانت هذه الاواني متوسطة الاحجام وذات حواف بسيطة مع عنق قصير أو بدون عنق ، وقد استخدم الطلاء الأسود والأحمر الغامق المائل إلى البني.

١. كسرة من شفة وبدن لإناء قطرة ١٦ ملم ، سمك البدن ٥ ملم، مطلي باللون البني من الوجهين لها شفة مائلة إلى الخارج (شكل١)
٢. كسرة من شفة وبدن لإناء ،قطرة ٢٤ملم ، طينته خضراء ، مطلي من السطح الخارجي بزخارف باللون الأسود ، الشفة عريضة وتميل إلي الخارج ،سمك الشفة ٣ ملم ، سمك البدن ٥ ملم . (شكل ٢)
٣. كسرة من الفخار ، لون الطينة اخضر ، سمكها ٧ملم، بها آثار زخرفة باللون الأسود عبارة عن دائرة كبيرة يحيط بها خط على شكل نقاط. (شكل ٣)
٤. كسرة من الفخار ، لون الطينة أخضر ، سمكها ٧ملم ، على سطحها زخرفة باللون الاسود على شكل قرص الشمس.(شكل ٥)
٥. كسرة من الفخار (١٧٠٣) لون الطينة أخضر ، سمك البدن ٥ ملم ، على سطحها زخارف باللون الأسود على شكل خطين متوازيين بالأسفل تتقاطع مع خطوط متوازية (عمودية) .(شكل ٤)
٦. كسرة فخارية (٢٧٠)، لون الطينة أخضر، وقد زينت بمربعات باللون الأحمر المائل الى البني وداخلها نقط سوداء عملت بمادة البيكرومات[٣٨] في غاية الدقة،

---

[٣٥]– عين قناص (منطقة الاحساء – السعودية) ، عثر على فخار شبيه بمرحلة العبيد الثانية في بلاد الرافدين ، وكشف عن ١٤ طبقة .

[٣٦]– الدوسرية : موقع بلقرب من مدينة الجبيل – السعودية ، كشف عن كسر فخارية وقطع من الجص تحمل انطباع القصب .

[٣٧]– كارتر روبرت وهاريت كراوفورد (تقرير حول أعمال الموسم الثالث (٢٠٠١) ترجمة سعود المطوع الكويت ٢٠٠١،ص٩

[٣٨]– المرجع السابق ص ١٠

كما وجدت قطعة مشابهة لها في تل العويلي[٣٩] مزينة باستخدام نفس الاسلوب تعود إلى المستوى الثالث .

- **الخزف الدقيق :** فخار دقيق ناعم الملمس، يتكون من أوان فخارية كبيرة الحجم كجرار المياه والسلطانيات . ويتميز هذا الفخار بالرقة وقلة السمك مما يعرضها لسرعة الكسر وهي تشبه قشر بيض النعام، كما تتميز فوهتها بالحجم الكبير. وقد زينت هذه الأواني بزخارف على شكل خطوط أفقية على السطح الداخلي والخارجي من الإناء .

١. كسرة من الفخار (١٦١٠) لإناء طينته خضراء ، رقيق البدن . ناعم الملمس ، مطلي من الخارج باللون الأسود ، سمكها ٢ ملم.
٢. كسرة من الفخار (١٥١٨) لإناء رقيق البدن ناعم الملمس ، سمك البدن ٢,٥ملم .
٣. كسرة من الفخار (١٠٤٦) لون الطينة أخضر ناعم الملمس سمك البدن ٣ ملم .
٤. كسرة من الفخار لإناء لون طينته أخضر ، ناعم الملمس ، سمكها ٢,٥ ملم .

الفخار الأخضر الخشن: برزت السلطانيات (الطاسة) الملونة بالأخضر والمخلوطة بقش ونباتات خشنة ، وكان قليل من الأواني مطلي ، وقد عثر في المنطقة G على حوض كبير الحجم من الفخار وهناك أحواض فخارية مشابهة لها في بلاد الرافدين.

١. كسرة من الفخار(١٠٣١) لون الطينة أخضر ، سمكها ١٠ ملم
٢. كسرة من الفخار (١٠٢٠) لون الطينة أخضر ، سمكها (١٠-١٥) ملم ، طولها ٧٥ سم ، وعرضها ٥٥سم ،مخلوطة بالقش أو الأعشاب
٣. كسرة من شفة وبدن لإناء أخضر اللون ، له شفة عريضة مائلة إلى الخارج ، قطرها ١٤ ملم

- **الفخار المحلي :** فخار أحمر خشن الملمس من المحتمل أنه قد استخدم لصناعة الأواني الخاصة بالطهو، حيث توجد على سطحه مسامات صغيرة. ومن الأرجح أن يكون قد أضيف لمادته الطينية بعض القش أو الأعشاب[٤٠]. وقد وجد إناء كامل

---

[٣٩]- جان لويس هيو (العويلي أعمال التنقيب في سنة ١٩٨٧- ١٩٨٩) بحوث عن الحضارات باريس، ص٤١

[٤٠]- الدويش سلطان (الصبية مستوطنة من الألف الخامس – ندوة الخليج الاولى) الكويت ٢٠٠٣م ص

في الغرفة (٩) في حالة سيئة ، وهناك مشابه له في موقع الدوسرية [٤١] ومن المحتمل أن يكون هذا النوع من الفخار قد صنع محليا.

١. كسرة من الفخار ، الطينة حمراء، عليها آثار قش أو نباتات ، سمكها ١٠ ملم.
٢. كسرة من الفخار (١٠٢٠)، اللون أحمر ، سمكها ٦ – ٨ ملم ،يبدو عليها آثار حرق .
٣. كسرة من الفخار ، لونها أحمر (١٠٢٢) ، سمكها من٥–٧ ملم ، يلاحظ أن الفخار غير منتظم السمك

الحلي (أدوات الزينة)

كانت الحلي تستخدم للزينة كمظهر للثروة أو كعرض للاحترام ، ولعل أصحاب ما قبل التاريخ كانوا يضيفون إليها مظاهر دينية أو سحرية [٤٢] تم جمع(٧٨٠ ١) خرزة صدفية (شكل ١٩) تقريبا وهذا العدد الكبير يعطينا الدليل الكافي على أن هذا الموقع كان قد اشتهر بصناعة الخرز [٤٣] والتجارة آنذاك.

وأنواع الخرز هي:

- خرز مصنوع من الأصداف البحرية.(شكل ٢٠)
- خرز فخاري.(شكل ٧)
- خرز من الأحجار .
- أداة من الفخار على شكل قرص (لابرت).

<u>الصخور</u>

كشف لنا في موقع العبيد عن الكثير من الأدوات الصوانية ذات الأشكال والأحجام المختلفة بالإضافة إلى صخور أخرى استخدمها الإنسان العبيدي في جمع قوته وهذه الصخور أغلبها محلي حيث تتوفر مصادر الحجارة في المنطقة "ومن بين أنواع الصخور المعروضة صخور جرانيتية ، كوارتز أبيض وصخور صوانية متنوعة ، كما أنه من المحتمل أن تكون هذه المنطقة مصدرا رئيسيا للمواد الخام للموقع H3 في الصبية وقد تم تأكيد ذلك بواسطة الاختبارات الميكروسكبية لأنواع مختلفة من الأحجار جمعت من المواقع الأثرية وهي تتماثل في اللون والتكوين مع عينات حديثة جمعت من المنطقة في الموقع رقم ٤" [٤٤] وكذلك تتوفر صخور الصوان في تل الصليبخات ،حيث أثبت تحليل عينات من الصخور أنها مصدر للأدوات

---

[٤١]– روبرت كارتر وهاريت كراوفورد (تقرير عن أعمال الموسم الثالث) الكويت ٢٠٠١ م ص١١

[٤٢]– ديفيد وجوان أوتيس (نشؤ الحضارة) ترجمة لطفي الخوري ١٩٨٨م بغداد ص٤١–٤٢

[٤٣]– القواقع والأصداف البحرية متوفرة على شواطئ خليج الكويت

المصنعة في موقع H3. وهناك القليل من الصخور المستوردة ولعل أهمها حجر السبج، والذي جلب من جنوب الجزيرة العربية وكذلك فأسان من حجر الديورايت (شكل ٩) الذي لا تتوفر حجارته في الكويت، ويعتقد أنه جلب من بلاد الرافدين .

الأدوات الصوانية

عثر على الكثير من النوى الصوانية التي كان يصنع منها الإنسان العبيدي أدواته الصوانية حيث يوجد على بعضها آثار استخدام أكثر من مرة وتوجد هناك بعض الطرق لصنع الأدوات الصوانية ومنها:

- الطرق والسحب.
- طرق المواد المصنعة بواسطة بعض العظام القوية.
- استخدام حجر البازلت كمطرقة ثقيلة لنحت وتشكيل الأدوات الصوانية.

أهم الأدوات الصوانية

رؤوس السهام(شكل ١٢)،رأس رمح من حجر الصوان (شكل ١١) المقاشط، المدقات ، السكاكين، الإبر، الفؤوس الحجرية، أدوات الزينة.

الأبسادين (السبج) والكوارتز

عثر على قطعتين من حجر الأبسادين (الزجاج البركاني الأسود) ، وهذا النوع من الحجر جلب من جنوب الجزيرة العربية وله حافة حادة. كما عثر على مجموعة كبيرة من حجر الكوارتز وهي حجارة زجاجية شفافة.

حجر البازلت

عثر على مطرقة دائرية الشكل تستخدم لطرق الأدوات وتغيير أشكالها. وكذلك عثر على فأس من حجر البازلت أسود اللون ، كما كشف عن حجر دائري به ثقب في الوسط يستخدم كهراوة.(شكل ١٧)

أهم المعثورات

- نواة تمر تعتبر الأقدم في منطقة الخليج العربي.
- عدد ٧٨٠ أداة زينة أغلبها من الخرز الصدفي.
- عدد ١١ من رؤوس السهام الصوانية.
- عدد ٢ كسر من حجر الأبسادين.
- جزء من رحى حجرية.
- مجموعة من الصنارات المدببة من العظام تستخدم لصيد الأسماك والطيور.
- عدد ٢ فأس حجري من حجر البازلت.

---

[٤٤]– هايكو كالويت ، مارك بيتش(تقرير عن مسح أثري ميداني) الكويت ٢٠٠٢ ،ص ٤

- قلادة من الخرز تتكون من ٤٤ خرزة صدفية.
- قطعة صغيرة من الفخار تستخدم كمغزل مكسورة من الأعلى.
- مجموعة كبيرة من الفخار ذو الأشكال الهندسية المطلية باللون الأسود أو البني وأعداد كبيرة من الفخار العادي.
- كسر من عظام الحيوان (الأبقار والماعز والغزلان) وعظام الأسماك (٢٤٠ عظمة من سمكة الجم، وعدد كبير من عظام الهامور والشعم والعندق)[٤٥] والطيور.
- عدد ٢٦ قطعة من القار عليها آثار حزوز طولية من المحتمل أنها استخدمت لمنع تسرب المياه في السفن القديمة.
- مجموعة من حجر القداحة التي تستخدم لإشعال النار.
- المسامير(شكل ١٣) والسدادات الطينية (شكل ١٨) : من المحتمل أنها قد صنعت من الطين المحلي وهي شبيهة بالأدوات التي عثر عليها في بلاد الرافدين ، ويعتقد أنها مسامير تأسيس وضعت في أساسات المعابد أو الأبنية الهامة [٤٦]
- حوض كبير من الفخار الأخضر الخشن.
- كسر شفيهات (حلية تعلق بالشفة) (شكل ١٥)
- قطعة دقيقة من السبج (الزجاج البركاني) المخضر والمشغول، صقلت لتتحول إلى صفيحة رقيقة لها طرف دائري بينما الطرف الآخر له حافتان مثل تعشيقة غنفارية.
- قطعة من الخزف الأحمر الخشن المحلي من الممكن أن تكون كسرة مصباح أو ملعقة كبيرة من الفخار
- قطعة دائرية الشكل من الفخار عليها زخرفة لزورق شراعي ذي سارية ثنائية.

النشاط الاقتصادي والتجاري :

أثبتت الدراسات الأثرية أن هناك تواصلاً حضارياً بين مراكز الاستيطان في مناطق الخليج العربي جنوبا، ومدن بلاد الرافدين شمالا، في فترة العبيد من خلال تبادل المواد التجارية مثل "الفخار والأحجار النادرة والأسلحة والصدف، أن انتشار

---

[٤٥]- مارك بيتش (تقرير عن الحياة البيئية والحيوانية في موقع الصبية) الكويت ٢٠٠٢ غير منشور، ص ٧

[٤٦]- محيسن سلطان (عصور ما قبل التاريخ) مطبعة جامعة دمشق ، ١٩٨٩، ص ٣٢٨

العبيد الواسع كان له الأثر الكبير ليس فقط على التجارة بل شمل أنتقال المعلومات والأفكار"[٤٧].

ولا شك أن الإنسان الذي عاش في منطقة الصبية كان يعيش حياة كريمة ، كان يقتات من صيد السمك والقنص ويربي الأغنام والماعز والبقر ....، كما استطاع هذا الإنسان أن ينشئ حرفآ جديدة مثل عمل الخرز وصناعة الفخار الأحمر الخشن .

دلت بعض المعثورات على أن الإنسان العبيدي كان يمارس الصيد برا وبحرا. فقد تركز صيده على الطيور وبعض الحيوانات البرية كالغزلان والخراف بالإضافة إلى صيد الأسماك؛ فكان يستخدم بعض أدوات الصيد ومنها:

رؤوس السهام الصوانية لصيد الحيوانات البرية والطيور، صنارات من العظام مدببة الرأسين لصيد الأسماك، وقد عثر على أثقال وصنانير صيد الأسماك مشابهه لها في موقع رأس الحمراء – سلطنة عمان وهي تعود إلى نفس الفترة [٤٨].

إن الأدوات التي خلفها إنسان الصبية تدل على طريقة صيده للأسماك ، فالأثقال البحرية من الحجر وقد بدت على سطحها الخارجي آثار ربط الخيط ، كما أن هناك من الأثقال ماهو مصنوع من الفخار، ولعل استخدامها أنها تغوص مع الخيط والصنارة إلي الأعماق . اكتشفت صنارات من العظام ذات طرفين مدببين لا يتجاوز طولها ٢,٤ سم، يتم تثبيت خيط الصيد في وسطها ثم يوضع الطعم ، عندئذ تبتلع السمكة الطعم وتحاول أن تهرب بعيدا وتشد الخيط حيث تعلق الصنارة في حلقها أو أحشائها. [٤٩]

قد كشف في موقع الصبية عن بقايا عظام اسماك ، وعظام تميزت بطولها وزخارف على شكل "أزرار زجاجية مصنوعة من القواقع [٥٠] ، كما عثر على أحد الحفر المليئة بالرخويات والأصداف، وفقاريات سمكة متراصة طوليا وبانتظام من سمك قرش الريكويم الكبير .

وقد عثر على حفرة ترسبات رمادية ، مملوءة بطبقة ثخينة من القواقع ، وغالبا ما تكون من النوع الصالح للأكل المعروف باسم (LUNELLA CORNATUS)

---

[٤٧]– محيسن سلطان (بالد الشام في عصور ماقبل التاريخ – المزارعون الأوائل) ، الأبجدية للنشر ، دمشق ١٩٩٤م، ط١، ص ١١٧.س

[٤٨]– دانيال بوتس (الخليج العربي في العصور القديمة) ج١ ترجمة ، ابراهيم الخوري ، المجمع الثقافي ابو ظبي ، ٢٠٠٣ ، ص ١١٧

[٤٩]– روبرت كارتر (تقرير البعثةالبريطانية) الكويت ٢٠٠١ ص

[٥٠] - روبرت كارتر (تقرير البعثة البريطانية عن موقع H3) الكويت ٢٠٠١ ، ص ٣

و في الغرفة(٧) عثر على بقايا سوداء من عظام أسماك مشوية وقواقع ، وكذلك أجزاء من سمك الحبار .[٥١]
وكشف عن حفرة خاصة بالمواقد أو إشعال النار ، وهذه المواقد غير واضحة الاستخدام ، وقد كان بعضها ذا إنشاء دقيق ومتخصص ،مثل تلك المكسوة بالمحار . وربما استخدمت للعديد من الأغراض مثل الطبخ أو تدخين السمك أو منتجات القواقع أو شي لحوم الحيوانات أو إذابة القار أو إعداد الفحم ... الخ [٥٢]
وفي المبنى الرئيسي كشف عن حفرة مملوءة بكسر فخارية مكسورة وأصداف صغيرة إلى جانب الرماد ، وهنالك حفرة أخرى كشف فيها عن عدة طبقات تحتوي على عظام الأسماك وبقايا آثار نباتية ، وربما تمثل الغرفة رقم (١١) طبقة رماد محترقة.
ولعل الطبقة الصدفية التي كانت تحت المباني في المنطقة C تحتوي كلها تقريبا على أصداف محارية. أما في الغرفة (٢٩) فقد عثر على خليط من أصناف تشمل على الأغلب رخويات من مثل حيوان ذي صدفتين وأصداف معمعة. في كلتا الحالتين تشير كثافة وتجانس الأصداف إلي حدوث تخزين متعمد أو وجود مقلب للنفايات [٥٣]. وقد كانت الرخويات تصدير إلى الخارج ، أما لأكلها أو لصنع الفصوص أو الحلي. أو من أجل اللآلى المضمنه في محار اللؤلو الى فارس وبلاد الرافدين وسوريا والأناضاول ووادي الهندوس كان الخليج العربي أصلها. [٥٤]
إن أكثر مخلفات الطعام في موقع الصبية من الأسماك التي جرى التعرف على أنواعها مثل الجم ، والهامور ، والشعم ، والعندق ، وبقايا أصداف، بالإضافة إلى عظام الطيور والحيوانات مثل الماعز والخروف والبقر والسلحفاة و الثعلب [٥٥] ، لقد عثر على عظمة ضخمة من المحتمل أنها تعود إلى ماشية أو جمل .
أن وجود حبتين من نواة البلح يطرح تساؤلا : هل هناك زراعة في شمال الكويت مع توفر الاستيطان، أم أن هذه التمور كانت تجلب من أرض مجاورة ؟.
أن التبادل التجاري شمل بعض المواد التي لاتظهر في السجلات الأثرية مثل المنسوجات والجلود والمواد الغذائية ، كان سمك الخليج يستهلك أحيانآ في بلاد الرافدين حيث عثر على نماذج متنوعه من أسماك البحر في بعض مواقع العبيد

[٥١]– بروبرت ، المصدر السابق ، ص٤
[٥٢]– روبرت ، المصدر السابق، ص ٧
[٥٣]– روبرت ، المصدر السابق ، ص ٧
[٥٤]– دانيال .بوتس ، المصدر الصابق ، ص ٨٥
[٥٥]– روبرت ١٩٩٩م ص ١٥

الجنوبيه.[٥٦] ويشمل كذلك تجهيز السفن البحرية من بناء أو تصليح ،حيث عثر على قطع من القار كانت في أحد المخازن في موقع H3 .

وسائل النقل البحرية

لقد عرف سكان الصبية القدماء وسائط النقل البحرية منذ وقت مبكر لنشوء حضارتهم. فقد كشفت البعثة الكويتية البريطانية أثناء أعمال التنقيب على نموذج قارب من الفخار لونه أحمر وطوله ١٤ سم ، وعرضه ٧ سم وارتفاعه ٥ سم وتزين سطحه حزوزآ متموجة، وبه ثقب صغير على أطراف الشفة، كان على مستوى عال من حيث جودة الصناعة ودقة التفاصيل. وقد وجد قارب شبيه في منطقة (مشنقة) في جمهورية سوريا الشقيقة، كما عثر في منطقة (أريدو) في بلاد الرافدين على قارب نهري آخر أرخ بالألف الرابع قبل الميلاد[٥٧].

ويعتبر قارب الصبية من أقدم القوارب الفخارية في منطقة الخليج العربي ويحتمل أن يكون الأقدم في العالم .كما عثر على أداة من الفخار رسم على سطحها الخارجي باللون الأسود قارب له سواري، وهذه هي المرة الأولى التي يستخدم فيها الإنسان السفن الشراعية تقريبا . كما تم العثور على لؤلؤة صغيرة (قماشة) مثقوبة تستخدم كأداة زينة كدليل آخر على معرفتهم بالغوص واستخراج اللؤلؤ. وتم العثور أيضآ على ٢٦ قطعة من الألواح والصفائح طبع عليها قار معدني، وقد أثبتت الدراسات الأولية التي أجريت أنها بقايا لأقدم مركب في الخليج العربي ، وكان من ضمنها ٢١ قطعة جزء منها عليه طلاء بالدهان القصبي ، وأخرى عليها بقايا لحيوانات بحرية قشرية . ومن المحتمل أن تشير تلك الاكتشافات إلى دلائل تعبر عن نشأة وتطور أقدم المراكب التي عبرت البحار وإلى النشاط التجاري وكثرة صيد اللؤلؤ في تلك المنطقة. وهي أهم ما كشفت عنه عمليات التنقيب الأثري في تلك المنطقة

---

[٥٦]– دانيال . بوتس ، المصدر السابق ، ص ٨٥س

[٥٧]– الهاشمي رضا جواد (الملاحة النهرية في بلاد وادي الرافدين) ، سومر ، وزارة الثقافة والأعلام ، ١٩٨١م ، ج١،٢، مجلد ٣٤، ص ٣٧.

الخاتمة

إن الاختلاف بين الأثريين في أصل حضارة العبيد مازال مستمرا حتى الآن، وإن كانت الغالبية تعتقد بنشأتها في بلاد الرافدين وانتقالها في طور العبيد الثاني أو الثالث في المنطقة المحصورة بين بلاد الأناضول وسواحل الخليج العربي . وبعد الاكتشافات التي وقعت في عام ١٩٦٨ م في شرق المملكة العربية السعودية[٥٨] والعثور على كسر فخارية ملونة من حضارة العبيد ظن الكثير من الأثريين أن قضية دور العبيد قد انتهت ، وأشاروا بأن الساحل الشرقي من الخليج العربي هو موطن حضارة دور العبيد. "[٥٩]"

ولاشك أن موقع الصبية H3 كان اكتشافا غاية في الأهمية بالنسبة لعلماء الآثار، وخاصة لموقعه الاستراتيجي على رأس الخليج العربي، ولما احتواه من منشآت معمارية ولقى أثرية . ولعله اكتسب أهمية كمركز حضاري وتجاري ولعب دور الربط بين المراكز الحضارية في بلاد الرافدين وشرق الخليج العربي . وقد حظي موقع الصبية بصناعة المجوهرات الصدفية والفخار المحلي، وهي لا تتوفر في مواقع العبيد القديمة في جنوب بلاد الرافدين، ولم يعثر إلا على أدوات زينة في مدافن أور ، كما برهن موقع الصبية على أن ساكنيه كانوا رواد بحر حقيقيين، ولعلهم كان يصدرون الأسماك واللؤلؤ إلى المراكز الأخرى.

[٥٨]– كشف عن ٤٠ موقع تعود الى حضارة العبيد .

[٥٩]– دانيال بوتس (الخليج العربي في العصور القديمة) المجمع الثقافي ابو ظبي ج١، ص ١٠٨

المراجع

١- مارك بيتش (تقرير عن أحفورة في منطقة الصبية) ٢٠٠٢، ص ٣
٢- غولايف فاليرى (المدن الاولى) ، دار التقدم ١٩٨٩م ، الاتحاد السوفيتي ، ترجمة طارق معصراني ، ص ٢٩
٣- نقبت بها البعثة الأنجليزية أواخر العشرينات .
٤- تقرير شامل عن الحفريات الاثرية في جزيرة فيلكا ، وزارة الارشاد والنباء ، ص ٥
٥ - المصري عبداللة (وحدة الخليج في الآثار والتاريخ) ،ط١، المطابع الاهلية ، الرياض ١٩٨٧م ، ص ٨
٦- حجاوي غادة ،(بين التاريخ والاثار في منطقة الخليج العربي) ٢٠٠١م ، ص ٣٩
٧- باولو بييجي (تقرير أولي للحفائر التي نفذت في تل الصليبخات مابين ١٧-٢٠/١١/١٩٨٥م) الكويت ١٩٨٥م، ص٢-٣
٨- هشام الصفدي وآخرون(الدليل الأثري والحضاري لمنطقة الخليج العربي) .(معالم آثار وحضارة دولة الكويت) ،ط١، الرياض ١٩٨٨م، ص ١٣٢
٩- الوهيبي فهد وعمران عبده (تقرير عن منطقة القرين) ارشيف المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ١٩٧٥م
١٠- أعضاء الفريق الكويتي البريطاني في حفرية الصبية لعام ٢٠٠٢م
١١- الدويش سلطان والمطيري حامد (الاكتشافات الحديثة في جنوب دولة الكويت) ص
١٢- دكسون(عرب الصحراء) ص
١٣- مايكل رايس (الآثار في الخليج العربي) ص٢٧
١٤- دانيال ت بوتس " الخليج العربي في العصور القديمة " ،ترجمة ابراهيم خوري ،ج١ ،المجمع الثقافي ٢٠٠٣ ، ص٤٠٥
١٥- تريزا هاورد كارتر (استطلاع بعثة جونز هوبكنز الى الخليج العربي) ابريل ١٩٧٢ الكويت ص ١٧
١٦- كارتر وهاريت كراوفورد (تقرير حول الموسم الثالث ٢٠٠١م ، ترجمة سعود المطوع ص ١٧
١٧- غولاين (المدن الاولى) ص ٤٥
١٨- الدويش سلطان (ندوة الخليج الاولى لآثار دول مجلس التعاون الخليجي٢٠٠١) ط١، الكويت ٢٠٠٣ ،ص١٥٠

١٩- منير طه (قطر في عصور ماقبل التاريخ) المجلس الوطني ، الدوحة ٢٠٠٣ ص ٩١
٢٠- روبرت كارتر وهاريت (تقرير البعثة البريطانية الكويتية – الصبية) ٢٠٠٢ ، ص
٢١- الدويش سلطان (ندوة الخليج الاولى ٢٠٠١) ص ١٥٢
٢٢- روبرت كارتر (تقرير الصبية ص
٢٣- الخليفي جاسم محمد (المواقع الآثارية في قطر) ط١، المجلس الوطني ،الدوحة ٢٠٠٠م ، ص ٣٤
٢٤- عين قناص (منطقة الاحساء – السعودية) ، عثر على فخار شبية بمرحلة العبيد الثانية في بلاد الرافدين ، وكشف عن ١٤ طبقة .
٢٥- الدوسرية : موقع بلقرب من مدينة الجبيل – السعودية ، كشف عن كسر فخارية وقطع من الجص تحمل انطباع القصب .
٢٦- كارتر روبرت وهاريت كراوفورد (تقرير حول أعمال الموسم الثالث (٢٠٠١) ترجمة سعود المطوع الكويت ٢٠٠١،ص٩
٢٧- المرجع السابق ص ١٠
٢٨- جان لويس هيو (العويلي أعمال التنقيب في سنة ١٩٨٧- ١٩٨٩) بحوث عن الحضارات باريس، ص٤١
٢٩- ديفيد وجوان أوتيس (نشؤ الحضارة) ترجمة لطفي الخوري ١٩٨٨م بغداد ص٤١-٤٢
٣٠- القواقع والأصداف البحرية متوفرة على شواطئ خليج الكويت
٣١- دانيال بوتس (الخليج العربي في العصور القديمة) ج١ ترجمة ، ابراهيم الخوري ، المجمع الثقافي ابو ظبي ، ٢٠٠٣ ، ص
٣٢- مارك بيتش (تقرير عن الحياة البيئية والحيوانية في موقع الصبية) الكويت ٢٠٠٢ غيرمنشور ص ٧
٣٣- محيسن سلطان (عصور ما قبل التاريخ) مطبعة جامعة دمشق ، ١٩٨٩، ص ٣٢٨

شكل ١

شكل ٢

شكل ٣

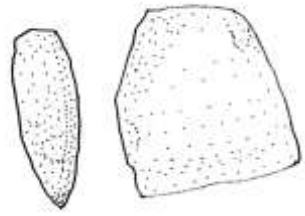
شكل ٤

شكل ٥

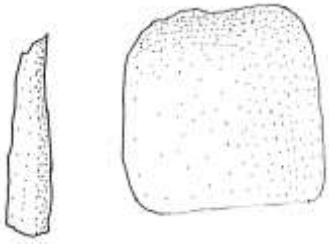
شكل ٦

شكل ٧

شكل ٨



شكل ٩



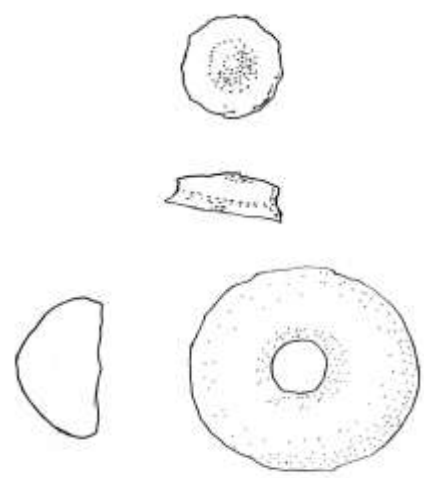
شكل ١٠

شكل ١١

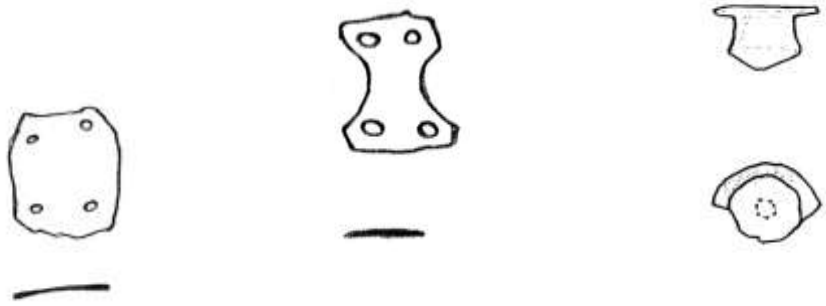
شكل ١٢

شكل ١٣

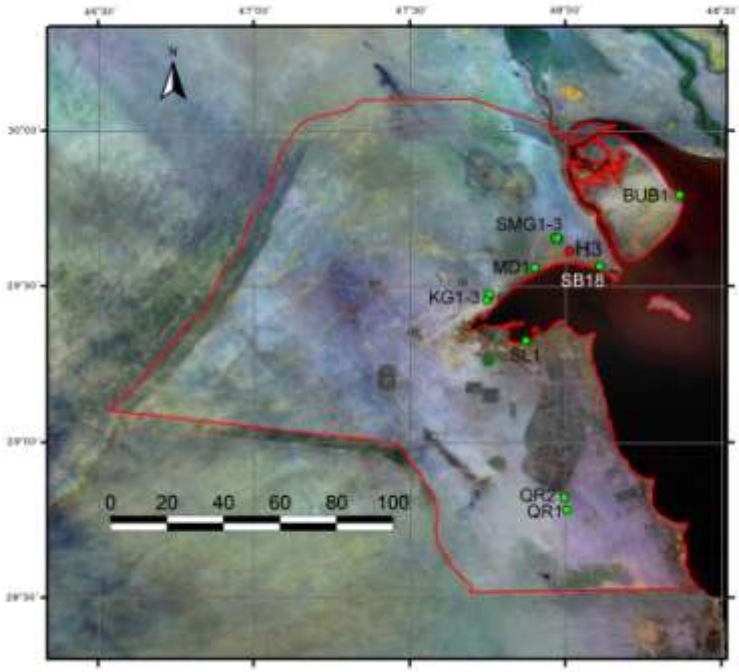
شكل ١٤



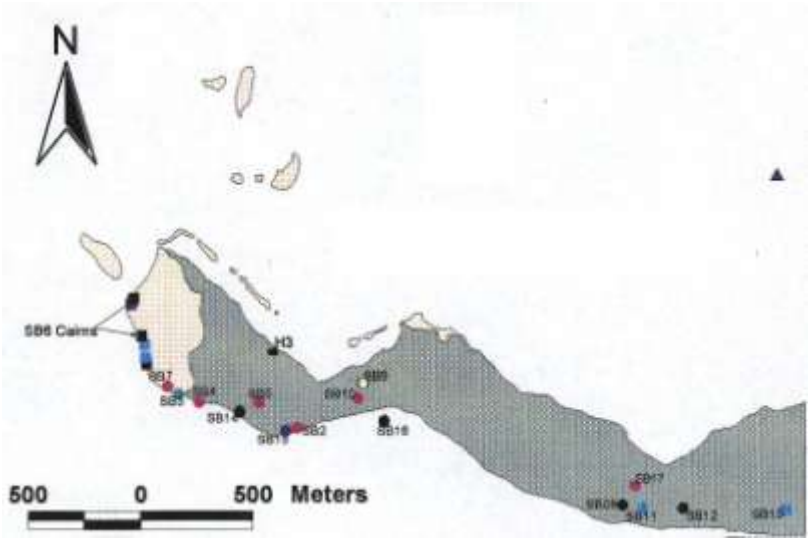
شكل ١٥ شكل ١٦ شكل ١٧



شكل ١٨ شكل ١٩ شكل ٢٠



صورة (١) بالاقمار الصناعية لدولة الكويت ، توضح مواقع العصور الحجرية في دولة الكويت المصدر تقرير البعثة البريطانية



خريطة توضح جزيرة طبيج وموقع H3

صورة عامة لمنطقة الصبية

التل الرئيسي وتبدو اساسات الوحدات السكنية H3

صورة توضح المبني الرئيسي من الشرق وتظهر الأرضية المرصوفة بالحجر

صورة توضح الاستيطان في المنطقة G

الغرفة (٣٠) ويظهر فتحة الباب كما نلاحظ الجدار الجنوبي

صورة توضح الحوض الفخاري الكبير في المنطقة G

بئر ماء في منطقة طبيج ويعتقد أن المصدر الرئيسي للمياه في تلك الفترة

طبقة حريق تمثل الاستيطان الأول في موقع الصبية

رؤوس سهام مختلفة الأشكال من حجر الصوان

صورة لثلاث قطع من فؤوس لحجر الديورايت موقع H3

شفرات من حجر البسج التل الرئيسي

أدوات تثقيب من حجر الصوان

أدوات زينة من المحار على شكل خرز له ثقب واحد

صورة توضح أدوات الزينة (ازرار)

صورة توضح لولؤة بها ثقب صغير تستخدم للزينة

أواني فخارية تظهر عليها زخرفة لأشكال هندسية

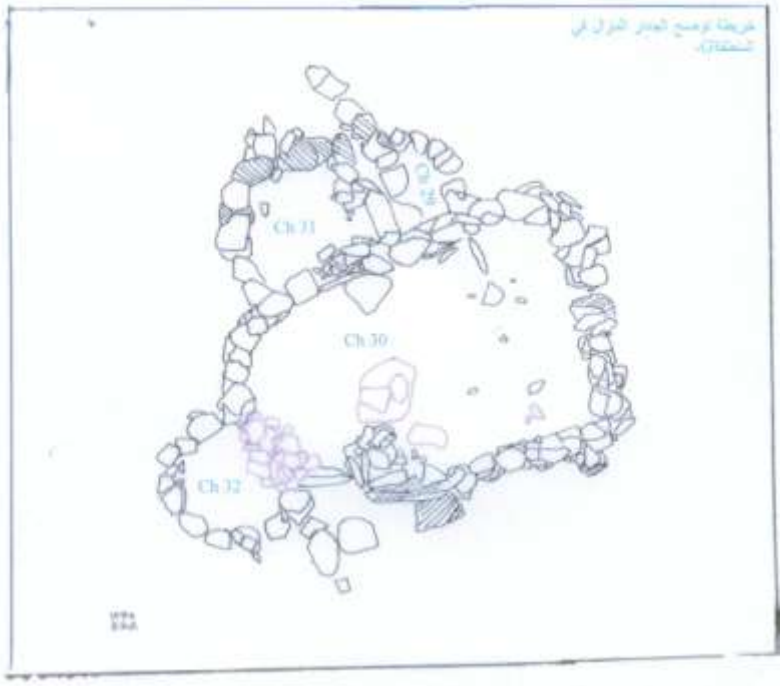
كسر فخارية عليها طلاء باللون الأسود أو البني

قدر من الفخار الأحمر المنطقة C

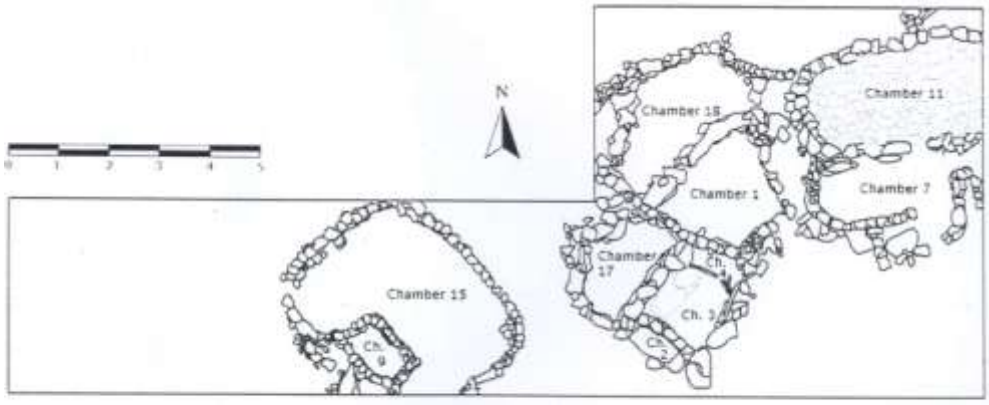
صورة عظام غزال عثر عليها في التل الرئيسي

نموذج لأقدم قارب بحري في العالم يكتشف يعود إلى سبعة الأف سنة

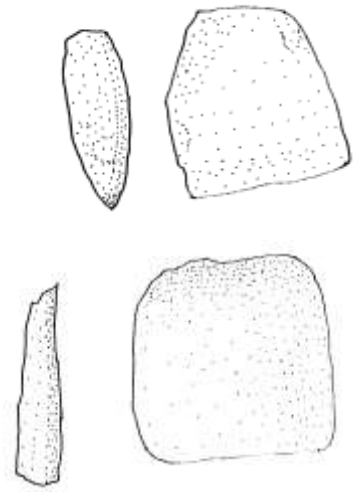
زخرفة على كسرة دائرية ، لجرة تحمل صورة قارب ذو سواري



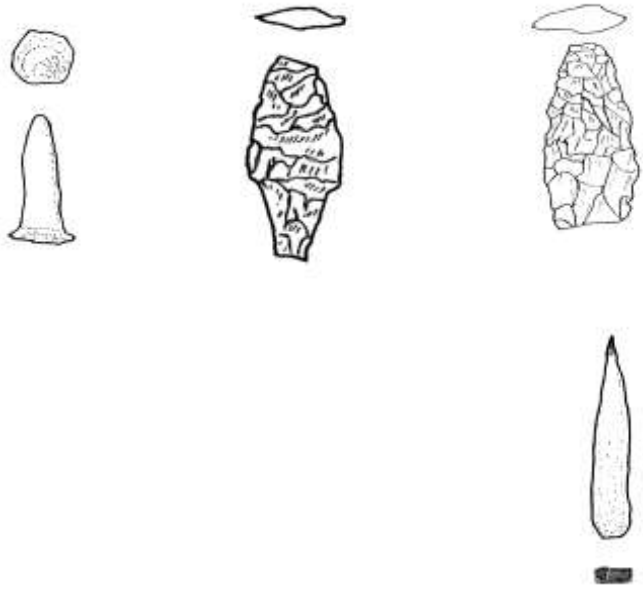
خريطة توضح الوحدات السكنية في المنطقة G



البعثة الكويتية البريطانية 2001



شكل 9 شكل 10



شكل 11 شكل 12 شكل 13 شكل 14

دراسة أثرية لمجموعة اللوحات الجنائزية من العصر القبطى بمتحف الإسكندرية القومى

د/ سلوى حسين*

يضم المتحف القومى بالإسكندرية عددا من اللوحات الجنائزية المتميزة التى تعكس طرزا وأساليب فنية متعددة وموضوعات جنائزية ودينية ورمزية مختلفة ومتنوعة، وتعتبر هذه اللوحات* (وعددها ٩ لوحات من الحجر الجيرى) نماذج فنية غاية فى الأهمية لأنها تمثل تجربة خاصة لطبيعة كل مدرسة فنية جاءت منها هذه القطع، كذلك نجد أن العنصر الموضوعى يعكس مزيج من العناصر والأفكار والمورثات المصرية واليونانية فى بعض النماذج وبين الموروثات والملامح المصرية المختلطة (اليونانية والرومانية) مع الطابع الروحانى الذى تأثرت به العديد من الأقاليم المصرية بعد دخول المسيحية فى البعض الأخر.

وقد حاولت الدراسة إلقاء الضوء على طبيعة الحياة العقائدية الدينية فى العصر المسيحى بمصر (العصر القبطى) وطبيعة الجو السياسى المحيط بالفترة من القرن الثانى – الثالث م وحتى القرن السادس م وهى تقريبا الفترة التقريبية لإنتاج هذه اللوحات، وهذا طبقا لدراستها ومقارنتها بمثيلاتها من النماذج الأخرى المنشورة وغير المنشورة والمحفوظة بالمتحف القبطى أو بالمتاحف العالمية الأخرى.

ونظرا لأن معظم اللوحات غير معلومة المصدر وغير مؤرخة فقد حاولت الدارسة تحديد المصدر قياسا بالنظائر من النماذج المنشورة ومعلومة المصدر وذلك من خلال التركيز على أسلوب الصناعة أولا، ثم الطراز والموضوع، حيث أن الموضوعات والطرز تكاد تكون واحدة فى كل المدارس ولكن يفرق بينها أسلوب الصناعة والتكنيك الذى يختلف من مدرسة لأخرى وهو ما أتضح من خلال الدراسة (كما سنرى) كذلك هناك محاولة لتقديم أقرب تأريخ لكل قطعة طبقا للنماذج المتشابهة معها والمؤرخة بالإضافة إلى الاعتماد على بعض التقنيات الفنية والعناصر والأساليب الخاصة بالملابس وتسريحات الشعر والزخارف والأثاث وغيرها من العناصر الفنية المختلفة فضلا عن ربط كل العوامل السابقة للتاريخ مع عامل آخر مساعد وهو التطور الفكرى والعقائدى للفنان وانعكاس ذلك على الفن المسيحى فى مصر حيث أن الفن مر بعده مراحل تطور فكرية وعقائدية كان لها إنعكاس على الفن ليس الغرض منه تطور

* أستاذ الأثار اليونانية والرومانية ، المساعد بكلية الآداب جامعة طنطا.

* هذه القطع كانت محفوظة بالمتحف القبطى بالقاهرة ثم نقلت للمتحف القومى بالإسكندرية فى ٢٠٠٣م وكانت تحمل أرقام : بالترتيب (١) ٦٧٨٤٨ / (٢) (٣) متحف المضبوطات/ (٤) ١٢٣٤٧ ، (٥) ١٢٣٤٩، (٦) ٨٦٩٨، (٧) ٨٠٠٤، (٨) ٨٥٦٤، (٩) ٨٠٣٢.

الفن للفن بل استخدام هذ الفن للتعبير عن تأثيرات روحية ومتغيرات دينية فى صورة رموز لها مدلولها الدينى والعقائدى أكثر من مدلولها الفنى.

هذه المراحل نلمسها فى مجموعة الشواهد موضوع الدراسة حيث أنها تمثل تقريبا ٣ مراحل تاريخية مختلفة الأولى هى فترة ما قبل إعلان المسيحية الدين الرسمى للبلاد، ثم مرحلة إعلان المسيحية دينيا رسميا فى القرن الرابع م، ثم فترة ممارسة حرية العقيدة وتطور الأفكار الدينية وبداية الصراعات المذهبية منذ نهاية القرن الخامس م وحتى السادس م.

كل فترة من هذه الفترات بأفكارها ومفاهيمها وموروثاتها العقائدية والاجتماعية أنعكست بوضوح على الفن الجنائزى الذى يتميز بأنه فنا مختلطا يجمع الدنيا والآخرة فى لوحة من خلال فكرة قامت على المزج بين الفكر الفلسفى الأسطورى الموروث وبين العقيدة الجديدة.

وفيما يلىعرض موصف لتلك القطع من شواهد القبور. يسبقه تمهيد للظروف التاريخية والسياسة والدينية المؤثرة على الفن المصرى أنذاك والعوامل التى دفعت به لأن يكون فنا مختلطا سواء على المستوى الفكرى الفلسفى أو الدينى العقائدى والفنى المحلى، ثم يتبع الوصف دراسة تحليلية للقطع الفنية من حيث الموضوعات والطرز والأسلوب الفنى والنقوش متضمنة دراسة مقارنة للقطع المتشابهة والمناظرة لها مع محاولة التأصيل ولتحديد المكان الذى جاءت منه القطعة وتقديم تأريخ مقترح لها حيث أن معظم القطع غير محددة المصدر وغير مؤرخة.

– عندما جاء السيد المسيح بالديانة الجديدة أصبحت هى الوسيلة التى لجأ إليها المصريون للتخلص من الأختلاط الدينى فى العقائد المتعددة التى كانت سائدة فى مصر أنذاك. حيث كانت مصر تزخر بعدد من الأديان المتعددة متمثلة فى المصرية، الأغريقية، الرومانية إلى جانب اليهودية التى انتقلت لمصر مع بداية الحكم البطلمى، وكان لهذا الأختلاط فى المفاهيم الدينية والسياسية أثره فى فقدان المصرى لإحساسه بالعقيدة والروحانية والقيم والمفاهيم التى ورثها عن أجداده القدماء.

هذا ولم يجد المصريون أى اختلاف جوهرى فى مبادئ الدين الجديد عن مبادئ عقيدتهم المصرية القديمة مثل عقيدة الخلود والثواب والعقاب والبعث والثالوث ولقد كان لهذا التشابه الجوهرى بين العقائد والديانة المصرية القديمة أثره الكبير فى وجود بعض التأثيرات المصرية من ناحية الموضوع خاصة على الموضوعات القبطية المصورة جداريا.

وقد شهدت الثلاث قرون الأولى من الميلاد أحداث سياسية مؤثرة على المفهوم الاجتماعى والدينى المسيحى فى الفترة المبكرة بمصر. حيث كانت الاضطهادات الدينية والمذابح البشرية التى تعرض لها المسيحيون الأوائل من أهم الأحداث المؤثرة حيث أصبح اضطهاد المسيحية هو السياسة الرسمية للدولة خاصة فى عهد سبنتيموس

سفيروس الذى أصدر مرسوما ضد المسيحية عام ٢٠٢م، وقد بلغ الاضطهاد الدينى ذروته فى عهد دقلديانوس حيث عرفت هذه الفترة بفترة الاضطهاد الأعظم، والذى كان من نتيجته رسوخ قواعد المسيحية بمصر وزيادة الكره للرومان من قبل المصريين، حتى جاء الأمبراطور قسطنطين وأصدر مرسوم ميلان بحرية الديانة الجديدة وأعتنق هو نفسه المسيحية.

وطبقا لهذه المتغيرات السياسة والدينية ظهرت متغيرات ومفاهيم فنية واجتماعية جديدة ورؤية اجتماعية إبداعية مركبة من عدة فنون مختلفة مزجها الفنان المصرى فى بوتقة تضم المؤثرات المصرية واليونانية والرومانية واليهودية ولم يتجاهل المواريث العقائدية التى ارتبط بها بيئيا وحضاريا ونتج عنها فنا محليا مصريا (قبطيا).

ولقد ساهمت الظروف والأحداث التاريخية والسياسية فى حياة المصريين فى بداية الثلاث قرون الميلادية الأولى فى إيجاد الرمز فى الفن المسيحى المبكر حيث أن العقيدة المسيحية لم تكن صاحبة فكر رمزى فى مضمونها الأصلى، ولكن ربما جاء ذلك إما من أجل التخفى من السلطة الحاكمة أنذاك التى أتخذت موقف عدائى من معتنقى الدين الجديد ومن أجل إيجاد وسيلة سهلة وسريعة لتحديد ماهية العقيدة الجديدة تحت وطأة الاضطهاد الدينى من قبل الرومان استخدم الفن المسيحى المبكر الرمز من أجل تفادى الغموض والسرية فى العقيدة الجديدة حتى يقر بها ن المحلية المصرية ويهرب بها من الاضطهاد الدينى.

والرمز الدينى لم يكن جديدا على المصريين الذين عايشوه فى ممارساتهم الدينية والسحرية وخاصة فى طقوسهم الجنائزية التى اختير لها من الرموز ما يتناسب مع عناصر ومقومات الدين الجديد.

هذا وقد واجه الفنان صعوبات كثيرة كان عليه التغلب عليها سواء باستعارة تأثيرات مختلفة من البيئات المحلية أو استلهام بعض التأثيرات الوثنية المستمدة من الموروث الجنائزى المصرى القديم وأعيد توظيفها من جديد كما سنرى من خلال العرض التالى للنماذج:

نموذج [١]

رقم سجل المتحف القومى: ٨٢٣

المـــادة : حجر جيرى

الابعـــاد : الطول ٣٥ ، العرض ٤٠ تقريبا، السمك ٦سم.

المصـــدر : غير معلوم

الوصـــف :

اللوحة تمثل شاهد قبر مصور عليه بالنحت البارز منظر بشكل واجهة معبد أو هيكل ذو قمة نصف دائرية بين عمودين على الطراز الكورنثى المركب، يتوسط المنظر

سيدة تضطجع على أريكة أو سرير فى وضع ٤/٣ للجسم تضع ساق على ساق وتستند بذراعها اليسرى على ٣ وسائد، وتضع يدها اليسرى على خدها بينما اليمنى تمسك بها كأس بشكل كنثاروس رمز الخلود، ترتدى ملابس شفافة وهو ما يتضح من الجزء العلوى من جسمها والذى يبدو شبه عاريا ويبدو الثدى بتفاصيله التشريحية واضحا، الوجه ممتلئ الوجنات بارزة العيون واضحة وبارزة، الشعر مصفف من الأمام على شكل بوكلات متراصة بجوار بعضها البعض. تسريحة الشعر تشبه تسريحة الأمبراطورة (جوليا دومنا)[١] وهذه الموضة سادت فى تصفيف الشعر للسيدات خلال القرن الثانى م، وربما استمرت فيما بعد فى سائر الولايات الرومانية ومنها مصر، أعلى السيدة توجد صدفة ، اللوحة خالية من الأثاث الجنائزى.
شكل السرير من حيث الطراز يذكرنا بالأسرة والآرائك التى عرفت فى العصر الرومانى، ذات الظهر من الخلف وانتشر فى العصر الرومانى فى مصر وخارجها وهو طراز رومانى الأصل[٢].

نموذج [٢]
سجل المتحف القومى: ٨٢٧
المـــادة : حجر جيرى
الأبعـاد : الطول ٣٥ ، العرض ٤٢سم ، السمك : ٦سم
المصدر : غير معلوم
الوصف :
اللوحة تمثل شاهد قبر نقش عليه بالحفر الغائر منظر السيدة تضطجع على أريكة فى وضع أمامى وإن كان الغرض منه أن يبدو جانبى بينما لم ينجح الفنان فى إبراز وضع ٤/٣ للسيدة فبدت أمامية إلا من وضع الساق على الساق بحيث بدت إحداهما تعلو الأخرى بدل من تلتف حولها، السيدة ترتدى الخيتون والهيمايتون معا وتبدو ثناياهما واضحة من خلال إبراز الفنان لعدد الخطوط الأفقية البارزة بالرداء ليعطى إحساس بالثنايا المتعددة، تستند السيدة بزراعها اليسرى على وسادتين بينما تمسك باليمنى الكنثاروس يوجد أعلى الكنثاروس رسم محدد بخط رفيع لحيوان يشبه الكلب ربما (ابن آوى) عند أقدام السيدة يوجد طفل رافعا يديه لأعلى فى وضع دعاء أو تضرع يرتدى الهيمايتون والحيتون معا، شعر السيدة مصفف من الأمام على شكل صفوف متراصة

[١] عزيزة محمود: النحت الرومانى. ٥ن ٢م ص ٦٦ (صورة ١٥٥).
[٢] حسين عبد العزيز: دراسة الأثاث مصر فى العصرين اليونانى والرومانى، رسالة دكتوراه غير منشورة، ١٩٩٠م جامعة الإسكندرية شكل (٧٥/ ٧٦ / ٧٧).

رأسية بحيث يبدو منفصل عن الجزء الخلفى الذى قسم إلى قسمين خلف الأذن على الجانبين بشكل جدائل . شعر الطفل على شكل لوليبات متداخلة.
اللوحة كانت ملونة وبها بعض بقايا من اللونين الأسود فى شعر الطفل والأحمر على ذراعيه ووجهه وأقدامه.
أسفل السرير يوجد بعض قطع من الأثاث الجنائزى تتمثل فى منضدة صغيرة عليها بعض الأوانى بشكل كنثاروس وليكيثوس وأمفورا تقف على حامل، وحزمة من النبات الزهرى المقدس، أسفل المنظر يوجد نقش باللغة اليونانية (أنظر النقش رقم (١))[١].
النقش يقول: ثيون ابن أيون وثيرموثيس البالغ من العمر ٣٦ عاما والمتوفى فى العام الرابع عشر ، التاسع من كيهك.

نموذج [٣]

السجل القومى : ٨٢٨

المـــادة : حجر جيرى

الأبعـــاد : الطول ٥٥ ، العرض ٣٠سم ، السمك ٦سم

االمصـــدر : غير معلوم

الوصـــف :

شاهد قبر نقش عليه بالنحت الغائر واجهة معبد ذات قمة مثلثة القمة بداخلها منظر يبدو مكررا بحيث نجد سيدتان مضطجعتان على أريكة تستند بالزراع اليسرى على وسائد بينما الكنثاروس فى اليد اليمنى ترتدى الهيمايتون والخيتون نفس تسريحة الشعر للنموذج السابق ونفس الجلسة، على شمال ويمين اللوحة طفل يبدو واقفا رافعا يداه لأعلى فى وضع دعاء وتضرع يرتيدى الخيتون والهيماثيون ونفس تسريحة الشعر الصبى فى النموذج السابق.
أسفل الأسرة يوجد أثاث جنائزى عبارةعن حزمة النبات الزهرى المقدس (المكرر فى شواهد القبور) والأمفورا والمائدة التى يعلوها بعض الأنية والأطباق.
أسفل المنظر يوجد نقش باللغة اليونانية (أنظر النقش رقم (٢) .
النقش يقول: أموناريس ابن نيوس المتوفى فى عمر السادسة، والذى دائم التردد طيفه على (.....) رقد (.....)

---

[١] نفس الشكل والطراز من كوم أبو بللو راجع:
I. Kamél: Coptic Funerary stelae, le caire, 1987, pl. 111no.6, V, no. 11; Hooper, F.A: Funerary stelae from kon Abou Billow, (An Arbor) 1961, pl. X, no.D; Aly, Z: "More Funerary stelae form Kom Abou Billow, B.S.A.A, 1958, Vol.. 40; Elnassery, S.A.A.x wagner. G: Nouvelles steles de kom Abou Billow, Bifao . 78.

من خلال قراءة النقش يتضح أن المتوفى هو الطفل ذو الست سنوات ويبدو أن الأم وضعت صورتها معه لتكون مصاحبة له فى الدنيا وفى الأخرة حتى ولو بالصورة ويبدو أن تكرار المشهد دليل على التأكيد والإصرار على عمق الحزن خاصية لوجود كلمة θuMEUSWLS بمعنى دائم التردد على ..... (ربما تعنى أن طيفه لا يفارق خيالها).

وعلى الرغم من أن الطفل هو المتوفى وكان يجب طبقا للتقاليد الجنائزية المتبعة فى شواهد القبور أن يجلس الطفل لأنه المتوفى ولكن كان الأقباط يعتقدون أن الأطفال يدخلون مملكة الجنة بدون حساب فهم ليسوا بحاجة لإتخاذ الوضع الجنائزى التقليدى[١]. وربما كان الفنان والفكر العقائدى انذاك مازال تحت التأثير المصرى القديم و لعلى المنظر المكرر فى اللوحة يمثل المتوفى وروحه.

النموذج [٤]

السجل القومى : ٨٣٤

المـــادة : حجر جيرى

المصـــدر : كوم أبو للو*

الأبعـــاد: الطول ٢٨ ، العرض ٢٥ سم ، السمك : ٥سم

الوصف :

اللوحة نحت عليها بالبارز منظرا يمثل المتوفى يقف فى وسط واجهة معبد بشكل هيكل بين عمودين يحملان قمة مثلثة على جانبيها أكروتيريا، المتوفى يقف رافعا يديه لأعلى فى وضع تضرع يرتدى الملابس اليونانية المتمثلة فى الهيمايتون والخيتون يعلو رأس المتوفى ويديه شريط عريض بارز يشبه الشال أو الإزار يأخذ شكل القوس من أعلى، كان يستخدم فى غلق مدخل الضريح[١]. على جانبى المتوفى، جهة اليمين نجد حورس الصقر إله الشمس والحياة وعلى اليسار (ابن أوى) الذى يصاحب المتوفى للحياة الأخرة وحارس الجبانة.

أسفل اللوحة يوجد نقش (أنظر نقش رقم ٣) يحمل اسم المتوفى (أبو للو) البالغ من العمر ١٧ عاما.

---

[١] I.Kamel: op. cit. p. 27.

* يقع تل أبوبللو فى زمام قرية طرانة شمال غرب مدينة منوف، وتتبع حاليا مركز السادات ويقوم قرية طرانة على اطلال مدينة ترينوثيس التى ترجع للعصر البطلمى (عبد الحليم نور الدين موقع الآثار اليونانية والرومانية فى مصر ١٩٩٩م، القاهرة، ص ٤٧)

[١] L'art copté, p.48. no. 22; Elnassery: S.A.A X wagner. G: Nouvelles steles de kom Abou Billow Bif Ao, 78, pls, LXXl, 6.

هذا الطراز من الشواهد يعرف باسم المتضرعين Orante والذى يمثل لحظة خروج المتوفى من المقبرة للحساب[٢].

النموذج [٥]
السجل القومى : ٨٣٧
المـــادة : حجر جيرى
الأبعـــاد : الطول ٣٣ ، العرض ٢٠سم ، السمك : ٥سم
المصـــدر : غير معلوم .
الوصـــف :

شاهد قبر من الحجر الجيرى نقش عليه بأسلوب الحفر البارز واجهة لهيكل ذات قمة نصف دائرية تستند على عمودين على شكل زهرة اللوتس المتفتحة، يتوسطه شخص جالس على وسادة (يبدو المتوفى) الرجل اليسرى فى وضع ثنى بينما اليمنى مفرودة يرتدى التونيك، رافعا يديه لأعلى فى حالة تعبد وتضرع على يساره يوجد حورس الصقر، على اليمين يوجد نحت لحيوان رابض يبدو طبقا للعادة (ابن أوى). أسفل الشاهد يوجد نقش من سطرين باللغة اليونانية. (أنظر النقش رقم (٤)) يقول : " هيفابيستوس وداعا " يوجد أثار لبقايا اللونين الأحمر والأسود.
الشعر مصفف على شكل جديلة من الجانب الأيمن خلف الأذن تشبه طراز شعر حربقراط ويوجد من أعلى الشعر جديلة أخرى مسحوبة لأعلى، الوجه ممتلئ والوجنات بارزة، الملامح من أنف وشفاة وعينان تعتبر صغيرة قياسا بحجم الوجه[١] الممتلئ.

نموذج [٦]
رقم سجل القومى : ٨٣٢
المـــادة : حجر جيرى
الأبعـــاد : الارتفاع ٣٠ ، العرض ٥٦ سم ، السمك : ٥سم

---

[٢] L'art copté: p. 48.

[١] لمزيد من طراز أخر من نفس الطراز راجع:
I.Kamel: op. cit. p 75. no. 249- 50. p. 33. pl. CXVIII, CXIX. no. 249-50.
نفس الجلسة لحريقراط مصورة على جدار أحد المنازل بكرانيس (الفيوم) يرجع للقرن الثانى م. يبين الجلسة والشكل ويقف عند القدمين الحيوان الرابض وحورس الصقر.
Husselman, E.M., Karanis, (Ann Arbor) 1979, pp61-2, Pl 102,a.

المصـــدر : الفيوم

الوصـف :

اللوحة مستطيلة الشكل قمتها على شكل نصف دائرة يحليها إطار من الزخارف النباتية التى تحيط بالصدفة التى تعلو المشهد أسفل الصدفة نقش من ٥ أسطر باللغة اليونانية " يارب أعطى الراحة لجسد خادمتك طومانا والذى يحتاج لأن يكون فى كنف الإله، السلام، أمين" (أنظر نقش (٥)) أسفل النقش وفى وسط اللوحة منظر لسيدة رافعة يديها لأعلى فى وضع تضرع تقف بين عمودين على شكل زهرة اللوتس المتفتحة، ترتدى التونيك بدون أكمام عند كل جانب من جانبيها يوجد إناء به نبات ذو أوراق كبيرة يشبه أغصان الزيتون، يوجد غطاء يحيط برأسها ووجهها الغير واضح المعالم الآن، المتوفاه ترتكز على ستارة ممثلة بطريقة مبسطة ترمز إلى المحراب، على أحد الأعمدة الذى على يمينها نقش الحرف A بينما العمود الأخر نقش عليه W . بمعنى الأول والأخر[٢].

نموذج [٧]

رقم سجل القومى : ٨٣٣

المـــادة : حجر جيرى

الأبعـــاد : الارتفاع ٧٠ ، العرض ٤٥سم ، السمك : ٤,٥سم

المصـــدر : غير معلوم

الوصف :

اللوحة تمثل المتوفى يقف أسفل مدخل كنيسة أو محراب يرتكز على عمودين على شكل زهرة اللوتس المتفتحة بين العمودين خلف المتوفى يوجد خلفية زخرفية على شكل مثلثات هذه الخلفية بمثابة السياج بين الكنيسة والهيكل الذى يقف فيه المتوفى، أعلى المتوفى يوجد صدفة وعلى يمينه ويساره أعلى كفية المرفوعين يوجد صليب على الطراز اليونانى[١].

المتوفى يرتدى التونيك والشال الذى يتدلى على كتفيه وينتهى بشراشيب ووحدات على شكل وردات عند نهاية كل طرف على رأسه غطاء للرأس ينسدل خلف الرأس من

---

[٢] تتشابه هذه اللوحة من حيث الطراز مع عدد من اللوحات من كوم أبو بللو بنفس الوقفة والشكل كذلك مع عدد من الفيوم وخاصة المعروف باسم المطرانة Motrana والمحفوظ حاليا بمتحت موسكو.

L'art copte: p. 126 no. 102; p. 127 no. 103; I. Kamel: op. cit. pl. LXXX, II, no. 173.

[1] See. I.Kamel: Op. cit. p. 34. crosses Types. no. 4. Greek. Cross.

الخلف. أعلى المنظر خارج مثلث القمة على اليمين واليسار طائر يحمل بمنقاره غصن الزيتون رمز السلام، وحولها بعض الزخارف النباتية. الوجه مستدير، العيون محددة وبارزة، الشعر مقسم على الجانبين ويأخذ شكل بوكلات متراصة رأسية بجوار بعضها البعض كل بوكلة مقسمة ومدرجة أفقيا بخطوط، المتوفى يرتدى حول الرقبة سلسلة ملتصقة على الرقبة بها بعض الحليات غير الواضحة. ما يجعلنا نقترح أنها ربما سيدة وليست رجل[٢]. خاصة أن معظم النماذج المتشابهة من هذا الطراز لسيدات[٣]. المنظر العام للمتوفاه أو المتوفى يمثل لحظة الخروج من المقبرة يوم الحساب[٤].

نموذج [٨]

رقم سجل المتحف القومى : ٨٣٦

المـــادة : حجر جيرى

الأبعـــاد : الطول ٥٠سم ، العرض ٤٧سم ، السمك ٤سم

المصـــدر : غير معلوم (ربما مصر العليا ؟)

الوصف :

اللوحة مربعة تقريبا تمثل واجهة أو هيكل بين عمودين يحملان زخارف نباتية على شكل أوراق النخيل يحصران بينهما المنظر الرئيسى وهو عبارة عن واجهة ذات قمة نصف دائرية يحدها إطار من الزخارف النباتية لعناقيد العنب بداخل الإطار توجد زخرفة الصدفة القمة تستند على عمودين ذى تيجان على شكل زهرة اللوتس المتفتحة بينما بدن العمود فى مزخرف بزخارف طولية flutes. العمودان الصغيران يحصران بينهما صليب يتوسط اللوحة على شكل الصليب اللاتينى[١]. الصليب يستند على دعامة صغيرة وليست درجة pedestals[٢].

نموذج [٩]

رقم السجل القومى: ٨٣٥

المـــادة : حجر جيرى

---

[2] نشر هذا النموذج فى الـــ M.H. Ruts chowscaya: L'art capté p.125 وقد قالت أنه رجل ولم توجد إشارة للحلية وتسريحة الشعر.

[3] I.Kamel: op. cit p: 127. no. 104, p. 128. no. 105.

[٤] Rutschows caya: op. cit p. 125.

[١] أنظر أشكال الصلبان فى I. Kamel: op. cit .p. 35 no; 5

[٢] يوجد عدد من الشواهد تتشابه مع هذا الطراز ج محفوظة بالمتحف القبطى وتحمل أرقام : ٥٨٤٠/ ٧٩١٨/ ٩٨٠٠/ ٨٦٠٥/ ٤٣٠٢/ ٨٥٨٥/ ٨١٦/ ٧٧٣٠ وغيرها أنظر :

I. Kamel: op. cit: pl. XCIV, XCVII, CXIII, CV.

الأبعـــاد : الطول ٥٩ ، العرض ٣٧ ، السمك ٦سم
المصـــدر : غير معلوم
الوصف :
اللوحـــة نقش عليهـــا بأسلوب الحفر البـــارز واجهة لهيكل ذات قمة مثلثة يعلوها فرعان لنبات الزيتون على كل ضلع من ضلعى المثلث الجانبين، يتوسط مثلث القمة صليب على الطراز اليونانى باقى اللوحة قسم إلى قسمين الأوسط يتوسطه صليب على طراز الـــ monogram of the christ (رمز السيد المسيح) الذى يرمز له بالحرفين (XP) على يمين ويسار الصليب الحرفين A- W رمز البداية والنهاية الصليب محصور بين أثنين من الأعمدة الصغيرة ذات تيجان على شكل زهرة الوتس.
الجزء السفلى به نقش باللغة اليونانية يقول: الأب بلينيس الراهب المتوفى عام (.....) فى الخامس والعشرون من كهيك (أنظر نقش رقم (٦)) محصور بين أثنين من الصلبان على طراز العنخ. ANKH Cross[١]

ومن خلال العرض السابق لنماذج شواهد القبور بالمتحف القومى نستطيع أن نلمح تطورا فنيا فى مصر خلال العصر الرومانى وحتى العصر المسيحى وهى الفترة ما بين القرنين (الثانى–الثالث م حتى السادس م) هذا التطور الفنى يعتبر انعكاسا للتطور الفكرى والعقائدى والتاريخى المعاصر لها فبرغم خضوعها للتقاليد والموروثات المصرية المختلفة باليونانية والرومانية إلا أنها تأثرت كثيرا بالصعوبات والأزمات السياسية والاقتصادية التى أثرت بدون شك فى الحياة الاجتماعية والعامة الأمر الذى انعكس بصورة واضحة على الإنتاج الفتى كما وكيفا الذى تميز بأنه كان أقل خصوبة فنيا وأكثر غزارة كما. أولا فمن حيث الموضوعات قدمت لنا هذه المجموعة عدة موضوعات مختلفة منها المتضرعين أو أشباه القديسين أرقام: ٤/ ٥/ ٦ وهذا الطراز من الشواهد اثار العديد من التساؤلات والاستفسارات بين الدارسين[٢] الذين فسروا حركة رفع الآيادى هذه بأنها تطور لفكرة "الكا" أو "القرين" للمتوفى، وتظهر التماثيل المكتشفة للكا أن القرين هو نسخة مشابهة تماما للمتوفى بأذرع مرفوعة لأعلى وبالتالى فإنه مؤهل لاستقبال روحه عند الحاجة وظل هذا الاعتقاد طوال العصرين اليونانى والرومانى فى مصر فعلى الرغم من الأسماء اليونانية المحفورة للمتوفين على شواهد القبور يقابل المرء صور لتلك "الكا" والتى يشار إليها بشكل واقفا رافعا ذراعيه وكف

[١] I.Kamel: op. cit CXL, no. 232- pl. CXIII. No. 237- 38, CVIII, No, 226.
[٢] W, Crum, Proceeding of the society of Biblical Archaeology XXI 1899, PP.251-252. C.Bonner: Proceeding of the American philosophical society, vol. 85, no.1, November, 1941.

اليدين مفتوحا لأعلى[٣]. هذا ولم يتم التخلى عن فكرة الكا طوال الفترة القبطية حيث أن العديد من المسيحيين تأثروا كمصريين بالعادات المصرية الموروثة وذلك بنحت " كا " المتوفى على شواهد قبورهم وهو ما نجده فى العديد من شواهد القبور سواء من القيوم أو كوم أبوبللو وغيرها[١].

وربما يكون هناك اختلاف طفيف فى أذرع الشكل الواقف على شواهد القبور الوثنية قبل المسيحية حيث تظهر أكثر ارتفاعا مثل نموذج (٤) بينما النماذج التى ترجع للفترة المسيحية تبدو أقل ارتفاعا من مستوى الكتفين كما فى نموذجى (٦/٥) وربما تفسر هذه الأشكال ذات الأزرع المرفوعة فى وضع صلاة أو تعبد على أنها تصور روح المتوفى فى حالة تبرك أو فرح وسرور.

ويرفض بعض الدارسين فكرة قبول التفسيرات التى تشير إلى أن الأشكال المصورة على شواهد القبور كانت إما لقدسين أو ملائكة يرفعون أذرعهم فى وضع تعبد وأنهم كانوا يصلون للرب طلبا للرحمة والمغفرة للمتوفى ومنح روحه الراحة الأبدية[٢] فى الآخرة.

يرى البعض أن طراز المتضرع أو المبتهل هى ظاهرة فنية تميزت بها شواهد قبور كوم أبوبللو والفيوم من نفس الطراز فهى تعكس مفهموم دينى خاص من المحتمل أن يكون هذا الوضع تعبيرا عن حالة استسلام من جانب المتوفى، أو هى استعداد لدخو العالم الأخر أو هى تحية دخول لهذا العالم الجديد، والتحليل العلمى لهذا الوضع يرجع للألهة (نوت) التى تصور رافعة يدها داخل التوابيت المصرية القديمة والتى ظلت مستمرة حتى العصر الرومانى[٣].

<u>الموضوع الثانى هو موضوع المضطجعين</u> على الأرائك (أمثلة ١/ ٢/ ٣) ويحملون كؤوس الكنثاروس مليئة بالنبيذ وهو رمز لكأس ديوينسيوس الذى عبر عن كأس الخمر المقدس الذى يتحول شاربه إلى العالم الملكوتى ويصبح من خلاله رمز إلهى كامل[٤]

---

[٣] أنظر: هشام عجلان: تصوير الطقوس والمراسم الجنائزية فى مصر خلال العصرين البطلمى والرمانى، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة طنطا، ٢٠٠٥م. ص ٩٦ أشكال ٢٢٤/ ٢٢٥/ ٢٢٦.

[١] I.Kmil: op. cit. pl. CXVI, 245, pl. CXVII, 246, pl. c, no208, pl. XCV. Nos. 201,202 من سقارى

[٢] Erman, Aegypten, p. 174; Aly, z: op. cit, 63-64.

[٢] حول علاقة صفة التضرع بالفكر المسيحى المبكر واستمرارها كظاهرة مألوقة فى الفن الجنائزى القبطى راجع: محمد عبد الفتاح، المصرية والأيقونوجرافية المصرية، مؤتمر الأثاريين العرب، المتلقى الرابع، القاهرة (٢٠٠٠) ص ٤٩٣ –٥١٨. وكذلك راجع .

G. wagner: steles Funéraires from- Kom Abou Bellou, BIFAO,no. 55, 1985, p.82.

[٤] هشام عجلان: نفس المرجع. ص ١٤٤.

وبالنسبة للأريكة أو السرير والأثاث الجنائزى اسفلها وكذلك المنضدة وموطئ القدم أسفل السرير كل هذه المظاهر هى تجسيد لفكرة عودة الروح للمتوفى بعد الوفاة مرة أخرى. وبالنسبة للأرائك فهى من النوع المخصص للأضطجاع وليس للنوم وهى متشابهة من حيث الطراز بينما يبدو رقم (١) طراز مبكر عنها من حيث طراز أسلوب تسريحة شعر المتوفاة وملابسها كذلك زيادة عدد الوسائد وسادة عن النموذجين السابقين[١] فهى فى هذا المنوذج ٣ بينما الأخرين وسادتين فقط.

كذلك نلاحظ وجود الأطفال على جانبى بعض شواهد القبور للمضطجعين على الأرائك ويرى البعض أن هذا تقليد رومانى[٢]، حيث يرى البعض أن شكل السرير الجنائزى الذى يرقد عليه المتوفى ووضع الاضطجاع نفسه والحركة لا تمت بصلة للعادات المصرية القديمة والتقليدية للمتوفى ولشواهد القبور الفرعونية. كذلك المأدية الجنائزية أسفل السرير لا تكشف عن نوع الطعام حيث أن الموجود عامة فى كل الشواهد من كوم أبو بللو (ومنها الثلاث نماذج الأولى موضوع الدراسة) أوانى شرب وكؤوس وامفورات نستنتج منها أنه لا يوجد سوى مشروبات وهو ما لا يتفق مع العادات والتقاليد المصرية الفرعونية والتى كانت تمتلئ بالعديد من الأطعمة المختلفة (خبز، لحم، طيور... الخ) وبالنسبة للأطفال لقد كان الأقباط يعتقدون أن الأطفال يدخلون مملكة الجنة وأنه إذا صحب المتوفى طفلا فسوف يدخل المتوفى الجنة (وهذا التقليد أو الاعتقاد موروث عند المصريين مسيحيين ومسلمين حيث يعتقد أن الطفل سوف يمنح الرحمة للمتوفى المدفون معه) ويعتقد البعض أن هؤلاء الأطفال هم المتوفين وأنهم حبا فيهم كان يصورونهم على شواهد القبور الخاصة بهم حتى يصحبوهم فى الدنيا والآخرة[٣].

الموضوع الثالث هو الصلبان والعنخ : كما فى نموذج (٩) (٨) فنجد أن الصليب هو رمز المسيحية كما هو أيضا وسيلة التعذيب التى عانى عليها المسيح وهو الأكثر عالمية بين كل الرموز والعلامات القبطية الأخرى. فمجرد أن أصبحت المسيحية الدين الرسمى للأمبراطورية الرومانية فى ظل ثيودوسيوس عام ٣٩١م لم ينتظر أقباط مصر طويلا حتى يرضوا مشاعرهم بإعلان المسيحية فى صورة أشكال عديدة من الصلبان ذات أنواع وأشكال متعددة[٤] وقد حملت كل شواهد القبور صليبا واحد على الأقل[٥]

---

[١] لمزيد من التفاصيل عن الأسرة ودورها فى الحياة الجنائزية راجع: حسين عبد العزيز: دراسة للأثاث الجنائزى فى مصر خلال العصرين اليونانى- الرومانى دكتوراه غير منشورة، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٠ ص ١٧٤، وما بعدها.

[٢] I.Kamil: op. cit, p. 25. Hopper: op. cit. p. 21; wagner: op.cit. p.76.

[٣] Elnassry: op.cit, p.254, nos: 44, 50,53, 54,55, A.Zaki: More Funerary stelae from kom About Bellou. Fig. 17,18,19.

[٤] I. Kamil: op. cit. p . 34 -35.

وتطورت أشكال الصلبان من قرن لأخر* ففى نموذج رقم (٨) نجد أن الصليب على الطراز اللاتينى Latin Cross وهذا النوع بدأ منذ القرن السادس م وما بعده يؤكد وجوده فى الفن القبطى وخاصة على شواهد القبور وقد تم حفر بعض هذه الصلبان على شواهد القبور على قوائم كما فى نموذج (٨) حيث يقف على قائم واحد فقط، بينما فى نماذج أخرى يقف على أكثر من درجة.

أما فى (نموذج ٩) فنجد ٣ أنواع من الصلبان النوع الأول Ansata crux وهو الذى يحصر بينه النقش و يطلق عليه صليب عنخ مستمد من العلامة الهيروغليفية (عنخ) وهى تعنى الحياة لدى القدماء والخلود لدى الأقباط فضلا عن وجود الصليب الثانى الذى يطلق عليه رمز المسيح Monogram of the christ والذى يشكل بالحرفين (XP) متقاطعين معا، وهو الذى يتصدر المنظر الرئيسى فى الوسط، بينما الثالث صليب يعلو قمة الشاهد المثلثة من أعلى على شكل الصليب اليونانى Creekcross* وهو يرمز إلى كنيسة المسيح أكثر منه إلى المسيح نفسه وتضحيته من أجل البشرية.

وهكذا نجد أن بعض الشواهد نقش عليه صليب واحد على الأقل كنموذج (٨) وبعضها حفر عليه بأكثر من صليب كنموذج (٩).

الموضوع الرابع هو ما يعرف باسم (شباب حربقراط) كنموذج (٥) هذا الموضوع من الموضوعات التى شاع استخدامها فى مدينة انتينوبوليس[١] (الشيخ عبادة حاليا) وشواهد القبور من هذا الطراز مميزة وتعتبر طرازا فريدا بين كل شواهد القبور المكتشفة، حيث يصور كل شاهد قبر شاب جالسا داخل حنية حوله الإطار المميز المكون من العمودين يعلوهما قمة متلثة أو دائرية، يرتدى الشاب تونيك قصير الزى المميز للشاب المسيحى، يبدو فى بعض الشواهد رافعا يديه كما فى وضع نموذج (٥)، فبينما فى بعضها يبدو ممسكا عنقود عنب أو رموز أخرى كحمام أو ضفادع، ملامح الشباب تبدو واحدة من حيث الوجه الكبير الممتلئ والوجنات البارزة، العيون الكبيرة المستديرة الجاحظة، تسريحة الشعر على طراز حربقراط ، جميع شواهد القبور من هذا الطراز كانت ملونة كنموذج (٥) و تبدو متشابهة والأختلافات بينها ترجع إلى مهارات الفنانين المختلفة وليس إلى الخصائص الفردية للموضوع، ولكن هذا الشاهد عثر عليه فى كوم

---

[٥] تقدم مجموعة كبيرة من شواهد المتحف القبطى عدد كبير من الصلبان ذات اشكال مختلفة والسبب فى هذا الاختلاف هو التأثيرات العديدة التى أثرت على الفن القبطى من القرن ٥-٧م. راجع I.Kamil op.cit p. 23.

* Latin cross عبارة عن صليب القائم السفلى له أطول من القوائم الثلاثة الأخرى.
يوجد عدد من الشواهد بالمتحف القبطى عليها نفس شكل الصليب تحمل أرقام: ٤٨٥٥/ ٨٦٣٣/ ٨٦٣٤.

* لمزيد من التفاصيل عن الصلبان وأنواعها راجع I.Kamil : op. cit p. 34 – 35.

[١] I.Kamel: op.cit.

أبو بللو ضمن مجموعة تضم ٥٨ شاهد آخر ويعتبر طراز فريد ضمن المجموعة المنشورة[٢].

والتفسير الوحيد الذى أعطاه الدارسون الأجانب الذين تعاملوا مع هذا الموضوع هو أن المتوفى كان شخص عادى أى كانت جنسيته، تتم المساواة بينه وبين حر بقراط ابن ايزيس وأوزوريس، وطبقا لهذا الاعتقاد فقد فسرت الرموز فى أيدى الشباب مثل الحمامة وارتباطها بإيزيس التى تمت المساواة بينها وبين أفروديتى بينما كان الكلب هو نجمها " النجم الكلبى" والضفدعة هى رمز الخلود المصرى القديم، وبينما الشاب الجالس فى الحنية هو الإله حربقراط.

وهذا الموضوع كان شائعا خلال الفرنين الثاث- الرابع م خلال فترة الاضطهادات الدينية وهى تتبع متوفين مسيحيين نظرا لوجود بعض العلامات التى تعلن مسيحية المتوفى مثل الحمام/ عناقيد العنب، طراز الواجهة المثلثة أو الحنية يشير إلى واجهة مملكة الجنة لدى المسيحيى[١].

ثانيا: من الناحية الفنية تعكس هذه الشواهد الجنائزية تأثيرات الفن المصرى القديم ورموز الدين الجديد بحبث يشعر المرء أنه أمام عمل يشمل خليط من الفن المصرى واليونانى والرومانى وذلك من خلال العناصر المختلطة فى هذا المجتمع المركب، حيث يلاحظ أن المناظر المصورة على شواهد القبور هذه هى مناظر مصرية من الناحية الجوهرية ولكن لا نغفل علاقتها بالفن اليونانى والرومانى، فلا يوجد مجال للشك من أن الفن المصرى قد أثر على الفن اليونانى الرومانى وهو ما تعكسه لنا هذه الشواهد فهى تجمع ما بين التأثيرات المصرية المتملثة فى الأفكار التى نقشت على الشواهد مثل "ابن أوى" الإله المصرى أنوبيس المصور مصحوبا بالأله المصرى حورس (٤،٥) وهى الهة ذات مخصصات دينية هامة فى الطقوس المصرية القديمة. ويمكن ملاحظة الملامح اليونانية الرومانية الرئيسية فى الملابس الرجال والنساء والتى يكون دائما متمشية مع موضة العصر سواء الخيتون أو الهيماتيون أو التونيك أو الشال والأزار كما فى نماذج (٤/٦/٧).

بالنسبة لتسريحات الشعر فهى تتباين مواكبة للعصر وموضة الحال السائد سواء بين الرجال أو النساء فهى تختلف باختلاف العصر. ففى النماذج الـــ ٩ للشواهد نجد حوالى ٦ تسريحات شعر مختلفة باختلاف موضة العصر.

بالنسبة للملامح الشخصية نجدها تعكس قسمات مصرية بينما تسريحة الشعر والملابس يونانية وقد أكد الفنان على هذا من خلال الصياغة الفنية للشاهد ما عدا تسريحة الشعر

---

[٢] Elnassery and wagner: op.cit. pl. LXXV, no. 20.

[١] I. Kamil: op . cit , p. 22.

رقم (٥) فهى تسريحة مصرية تحمل شكل جديلة حربو قراط على الجانب الأيمن خلف الأذن.

تميزت شواهد القبور لهذه المجموعة ببعض العلامات والرموز المحفورة عليها تتمثل فى الآتى:

(١) الشكل المثلث الجمالونى أو الـ Nicskos (ناسكوس) وهو بشكل عام رمز للثالوث المقدس كما فى أشكال رقم (٣) ، (٤) (٧) (٩) وهو شكل معمارى يشبه الهيكل.

(٢) الشكل ذو القمة المستديرة من شواهد القبور أرقام: (١) (٥) (٦) (٨) وهى كانت مألوفة خلال الفترة القبطية والقمة المستديرة لشاهد القبر كانت تمثيل جيد للسماء وتحت هذا القبر المرتفع للسماء كان يطفو الفلك السماوى ولقد تأثر الفنانون الأقباط بهذه النظرية من خلال شواهد القبور المستديرة القمة.

(٣) الإطار الذى يحصر بداخله المنظر يأخذ شكل واجهة معبد ذات عمودين يعلوها تيجان مختلفة الأشكال فهى أما تأخذ الشكل المصرى لنبات اللوتس المفتوح كما فى (٨) (٩) (٦)، أو على شكل نبات الأكانثاوس (٧) أو تاج مركب كما فى (١). هذه الواجهة هى رمز آخر للمسيحين حيث كان دائما يحفر المدخل بشكل عميق لكى تصور المدخل إلى الجنة.

(٤) الصلبان بأشكالها المتعددة كما فى (٨) وهو بشكل latin cross ، ونموذج (٩) حيث يوجد ٣ أشكال من الصلبان والـ Ankh cross. كذلك شكل الصليب الأغريقى creek cross، والـ Monogram of the Christ.

(٥) الحرفين AW وهما رمزان للمسيح الذى هو رمز البداية والنهاية.

(٦) الإناء بشكل الكانتاروس Kantharos مثل كأس ديوتيسيوس الذى عبر عن كأس الخمر المقدس الذى يتحول شاربه إلى العالم المكلوتى ويصبح من خلاله رمز إلهى كامل، هذا إلى أنه يعبر أيضا عن معجزة عرش قانا الجليل الذى تحولت فيه الماء إلى خمر مقدس أدى إلى إيمان العديد من الحاضرين لعرض المسيح. كما فى (١) (٢) (٣) وهو موروث هلينستى الطابع.

(٧) أوراق الكروم وعناقيد العنب فهى أحد أكثر الرموز المسيحية حيوية حيث يستخدم للتعبير عن العلاقة بين الرب وشعبه[١]. وكذلك عناقيد العنب هى رمز لدم المسيح كما فى (٨).

– غصن الزيتون كما فى (٧) هو رمز السلام وهو مرتبط بالحمامة المقدسة رمز السلام أيضا . كما فى نموذج (٥).

---

[١] I Kamel: K. op. cit. p. 17.

(٨) الصدفة والتى تعلو عادة شاهد القبر كما فى: (٦) (٧) (١) (٩) فهى ذات معنى خاص بالرهبان والنساك ولا يسمى فى العقيدة الغنوسية والتى اعتبرت الرهبان ما هم إلا زهور تنبت فى الصحراء القاحلة وبالتالى فإن ارتباطها بالصدفة الرومانية جاء من خلال الربط بينها وبين ولادة أفروديتى فالراهب أو الناسك يعتبر نفسه قد ولد من جديد مثل أفروريتى ومن هنا جاءت الزهرة المنبثقة بهديا الشكل الذى يشبه الصدفة وهى تحدد مفهوم الولادة الجديد من خلال مباركة السيد المسيح.

ثالثا: من حيث المكان أو المصدر نجد أن بعض النماذج السابقة لشواهد القبور من المتحف القومى لا تعطى أية إشارة حول أصلها وهى لم تحمل أى معلومات يمكن الاعتماد عليها. سوى إشارة غير معلومة المصدر.

– ويمكن الاعتماد فى تصنيفها وتأصيلها على مقارنتها بمثيلاتها فى الطراز وكذلك إلى الأسلوب الفنى والموضوع والعناصر الزخرفية طبقا للمدارس الفنية المختلفة من مصر آنذاك.

– مثال ذلك نموذج رقم (٧) فهو غير معلوم المصدر ومن خلال مقارنة الطراز وأسلوب النحت والزخرفة بالشواهد الأخرى المتشابهة نجد أن معظم النماذج المتشابهة معه جاءت من الفيوم[١] من حيث الأسلوب الفنى الزخرفى والطراز ووضع المتضرع ووجود الصدفة أعلى اللوحة والصليب أو العنخ أعلى اليدين المرفوعتين دائما.

– كذلك يوجد أمثلة من سقارة متشابهة مع هذا الطراز ولكن مختلفة عنها فى الأسلوب الفنى و نجد أن الصنعة المتقنة فى هذا النموذج عنها فى النماذج الأخرى من سقارة[٢]. فضلا عن أن نماذج سقارة مبكرة فى التاريخ عنها فى هذا النموذج الذى يتشابه بصورة أكثر مع النماذج من الفيوم والتى آرخت بالفترة من نهاية القرن الرابع م وحتى بداية القرن الخامس م. بينما مجموعات سقارة آرخت ببداية القرن الثالث م ولذلك هو أقرب فنيا لمجموعات الفيوم منه سقارة.

فضلا عن اختلاف أسلوب الصناعة بين نماذج الفيوم عنها فى نماذج سقارة حيث تميزت الأولى بدقة الصنعة وتميز الأسلوب الفنى، بينما مجموعة سقارة اتسمت بالخشونة والسرعة فى التنفيذ مما ترتب عليه عدم دقة الملامح أو تحديد الشخصيات فبدت فى بعضها كما لو كانت اسكتشات أكثر منها لوحات فنية.

– وعليه يمكن أرجاع النموذج رقم (٧) إلى منطقة الفيوم من القرن الخامس م تقريبا.

---

(1) Op.cit. Pl. CXVI, 245, CXVII, 246. pl. LXXVIII, no. 164, pl. XLIX, no. 108, S.A.Shaheecl: L'Arte. Copte én Egypte, p.128 no.5 105, 106, p. 48. no. 23.

(٢) I. Kamil: op. cit. pl. XCV, nos. 202, 203, pl.c, no 208, pl. LV, no. 121;

أما النماذج أرقام : ١/ ٢/ ٣ وهى غير معلومة المصدر أيضا. فنجد أن أسلوب النحت والزخرفة والموضوع والعناصر الزخرفية تجعلنا نضعها فى مجموعات كوم أبو بللو من نفس الطراز والتى آرخت بالفترة من نهاية القرن الثاني م وبداية القرن الثالث م.
– وهى من ذلك النوع المميز للمضطجعين على الأرائك والأسرة ويحملون كؤوس الكنثاروس مليئة بالنبيذ فى أيديهم وهو هنا رمز لكأس ديونيسيوس الذى عبر عن كأس الخمر المقدس الذى يتحول شاربه إلى العالم الملكوتى ويصبح من خلاله رمز الهى كامل، هذا إلى أنه يعبر أيضا عن معجزة عرش قانا الجليل كما سبق ذكره[١] الأرائك فى النماذج الثلاثة تكاد يكون متشابهة وهى من النوع الذى خصص للاضطجاع والجلوس وليس للنوم ويقع أسفلها الأثاث الجنائزى الذى ينحصر فى (المائدة التى خصصت للطعام وأناء الخمر وموطئ القدم والنبات الزهرى المقدس) جميع الأشكال المتشابهة مع هذا الطراز السابق جاءت من "كوم أبو يللو"[٢].

رابعا: من الحيث التاريخ فالشواهد السابقة ترجع لفترات مختلفة بدءا من القرن الثانى م وحتى القرن السادس م والسابع م. أى إنها تبدأ من بداية ظهور المسيحية حيث الأضطهاد الدينى مرورا بإعلان المسيحية دينا رسميا للبلاد فى القرن الرابع م وحتى القرن السادس والسابع م.
فالنماذج أرقام ١/ ٢/ ٣/ ٤ من كوم أبو بللو ترجع للفترة من القرنين الثانى– الثالث م طبقا لمجموعات المقارنة معها والتى آرخت بالفترة السابقة ومن كوم أبو بللو أيضا[٣].
هذا التشابه يشمل الطراز العام وأسلوب تسريحة الشعر وكذلك الملابس، وتعتبر شواهد (كوم أبو بللو) نماذج فنية غاية فى الأهمية، لأنها تمثل تجربة فنية خاصة جدا بسكان تلك المنطقة وتوحدها وأنفرادها فى الفترة من القرن الثانى وحتى الرابع م. فالعنصر الموضوعى هنا يمزج بين الموروث المصرى الهلينستى وبين الطابع الروحانى الذى تأثرت به العديد من الأقاليم المصرية بعد دخول المسيحية وأصبحت الملامح العامة

---

[١] لمزيد من التفاصيل عن الأسرة ودورها فى الحياة الجنائزية راجع: حسين عبد العزيز: دراسة للأثاث الجنائزى فى مصر خلال العصرين اليونانى والرومانى (دكتوراه غير منشورة، ١٩٩٠م) ص ١٧٤، وبعدها.

[٢] Hopper, F.A: Funerary stelae from, Kom Abou Bellou. (An Arbor) 1961. pl. X no o.d; Aly, Z," More funerany stelae form kom Abou Bellou, B.S.A.^., 1953. (Vol. 40); El nassery, S,AA.∝ .Wagner. G. Nouvelles steles de kom Abou. Bellou. B.L.F.AO, no. 78.

[٣] I.Kamil: op. cit. pl. III, no6, pl.V, no. 11; Hooper; F.A: Funerary stelae form Kom Abou Billow, (An Arbor) 1961, pl.X, no. D; Aly, Z: More Funerary stelae form Kom Abou Billou, B.S.A.A, 1953, Vol. 40; El nasserey, S, A.AX wagner. G: Nouvelles steles de kom Abou Billou BifAo. 78. pls. LXXI,6, L'arte copte. P48. no. 22.

لشواهد كوم أبو بللو هى القاعدة الأساسية التى قامت عليها شواهد القبور فى مصر المسيحية[٤].

أما نموذج رقم (٥) والذى يعتبر نموذجا وطرازا فريدا على مجموعة كوم أبوبللو من حيث الشكل والطراز والصناعة وهو يبدو أقرب من حيث الصناعة والأسلوب مع تلك المجموعة المتشابهة معه والتى جاءت من مدينة أنتينوبوليس (شيخ عبادة) فمن المقترح أنه ربما استورد من منطقة انتينوبوليس نظرا لأنه يعتبر النموذج الوحيد ضمن مجموعة كوم أبوبللو للشباب الجالس فى الحنية بطراز تسريحة شعر حربقراط بينما كل المجموعات المتشابهة معه جاءت من أنتينوبلويس طبقا لتاريخ المجموعات المتشابهة معه فهو يرجع للقرن الثالث وحتى بداية من القرن الربع م. وكانت هذه الشواهد تتبع متوفين أقباط[١]. نظرا لوجود بعض الرموز التى تعلن مسيحية الشخص المتوفى خلال فترة الاضطهاد الدينى.

بالنسبة للنموذجين (٦) (٧) من الفيوم فهما يمكن أرجاعهما للفترة من القرنين الرابع – الخامس م من حيث الطراز نظرا للتشابه بينهما وبين شواهد من سقارة فى الوقفة والأسلوب[٢]. ولكن إذا قارنا بينهما وبين مجموعة أخرى من الفيوم تتشابه معها من حيث طريقة الصناعة وأسلوب النحت والطراز وأرخت بالفترة من القرن الرابع– الخامس م نجد أنها أقرب لتاريخ مجموعة الفيوم عنها إلى مجموعة سقارة فمن المرجح أنها ترجع للفترة من القرن الرابع– الخامس وخاصة الشاهد المعروف بأسم: الـــ Motrana والذى آرخ بالعصر البيزنطى دون تحديد فترة محددة من العصر البيزنطى ونجد أن هذا الشاهد يتشابه تماما مع الشاهد رقم (٦) المعروف باسم Tomanna مما يجعلنا نرجعه لنفس الفترة[٣] تقريبا.

بينما النموذج رقم (٧) من الفيوم أيضا قد أورخت المجموعات المتشابهة له فى أسلوب الصناعة والطراز بنفس الفترة السابقة القرن الرابع – الخامس م[٤] .

وهذان النموذجان يمثلان المرحلة الثانية للفن المسيحى فى مصر حيث اعتمدت هذه المرحلة على إبراز القليل من الحرية التى تمتعت بها المسيحية فى مصر فى الفترة ما بين القرنين الرابع٠ الخامس م. حيث كان الهدف الأساسى للقائمين على العقيدة أنذاك هو حمايتها من الزوال بعد فترة الاضطهاد الدينى العنيف وبالتالى اعتمد عنصر

---

(٤) I.Kamil: op. cit. pp56- 76; Badowy, A: Captic art and Archaeology, London, 1978, pp. 200-211.

١) I.Kamil: op. cit. p.21. pl CXVIII, CXIX. nos. 249-50. p. 75.

٢) I.Kamil: pl.XLV, no. 104, CXVI no. 245, CXVII no, 246. p. 199; LArte Copte: no. 101, p. 125.

(٣) L'arte copte: p. 126, no. 102.

(٤) op. cit: 127. no. 104, p. 128. no. 106.

الموضوع والزخرفة على تثبيت العقيدة وتوضيح معنى[٥] العقاب الألهى للمؤمنين على أن أحد وسائل الخلاص الإلهى من الحياة الدينوية وهو ما نلمسه فى الوقفة والصدفة والواجهة التى تمثل المدخل للجنة فضلا عن وجود الصلبان على يمين ويسار المتفرع والأهم هو النقش نفسه فى نموذج (٦) والذى يشير إلى الرب وخاتم الدعاء بأمين.
بالنسبة للنماذج أرقام (٨) (٩) والتى تحمل زخرفة الصليب بأشكال وأنواع مختلفة فهى طبقا لشكل الصلبان ترجع للقرنين السادس – السابع م.
فنموذج (٨) والذى يحمل شكل الصليب اللاتينى الذى وجد طريقه على شواهد القبور خلال فترة القرن السادس م[١] وما بعدها والأمثلة على ذلك عديدة بالمتحف القبطى لمثل هذا الطراز بينما رقم (٩) والذى يحمل أكثر من نوع وشكل للصليب منها الـــ AnKH- cross (العنخ) والـــcreek والـــ Monogramn of Christ فالشكل الأول والثانى استخدما منذ القرن الرابع م بينما الشكل الثالث وهو المكون من الحرفين (XP) فقد استخدم منذ القرن السادس م وجت السابع م وعليه فهذا النموذج يرجع للقرن السابع م[٢] ويوجد عدد من الشواهد الجنائزية بالمتحف القبطى متشابه وهذا النموذج[٣]. كذلك نلاحظ أن علامة العنخ تتفق والمرحلة المتأخرة لتطور الفتح منذ عصور الاضطهاد وحتى القرن السادس والسابع م. فهى على شكل دائرة مستديرة بداخلها دائرة أخرى أصغر والأطراف الثلاثة للفتح على شكل هندسى زخرفى. وتمثل هذه اللوحة تجسيد للأمتزاج بين الحضارات والأذواق فى مفهوم دينى واحد هو الدين المسيحى حيث نجد نموذج الفتح المصرى، والصليب اليونانى، والصليب الذى يرمز للمسيح وهو نوع من اللوحات انتشر فى هذه الفترة من القرن السادس والسابع وهو تجسيد لعقيدة الطبيعة الواحدة المصرية التى أنعكست على ثقافة تلك الفترة. وهى فترة بداية الصراعات المذهبية بعد سلسلة المجامع الدينية.

---

٥) T.F. Mathews, the Art Byzantium, London, (1999) pp. 44.45.

(١) I. Kamil: op.cit. p.24.

(٢) op.cit. p. 24.

٣) الأمثلة من المتحف القبطى تحمل أرقام ٨٠٣٢/ ٨٥٥٣/ ٨٥٥٧/ ٨٥٩٤ وهى من طيبة – أرمنت– الأقصر. لمزيد من التفاصيل عن هذه المرحلة المحلية الطابع راجع:

Badawy, A., Coptic Art and Archeology, London, (1978). Pp.220-221.
Rulschowscaya, M.H., La Sculpture Copte, Musee de Louvre. B.i. F.A.O (1993), pp. 317-332; Duthuit, G., La Sculpture Copte, Paris, (1931), pp 50-54.
Torok, L., On The Chronology of the AHNAS Sculpture, AAASH, 22, (19700, pp. 163-166.

خامسا: أما بالنسبة للنقوش وعددها ٦ نقوش كتبت جميعها باللغة اليونانية وهى لا تساعد كثيرا فى التأريخ حيث أن اللغة اليونانية ظلت مستخدمة رسميا وككتابة رسمية فى مصر حتى القرن السادس م [٤] حين أستبدلت بها اللغة القبطية فيما بعد ومعظمها تتحدث عن اسماء المتوفين، أعمارهم، عام الوفاة مؤرخ بسنة الحكم بدون ذكر الحاكم أو فترة الحكم، ومن ثم فمن الصعب التأريخ من خلال النقوش حيث أنها لا تعطى أى دليل أو إشارة تساعد على التاريخ.

وإن كنا نلاحظ تطور فى كتابة النقوش على الشواهد اختلف من فترة لأخرى وربما من منطقة لأخرى. أيضا ففى الشواهد من كوم أبوبللو وهى التى ترجع للفترة من القرنين الثانى- الثالث م نجد أن الكتابة تمت بحفر خفيف وكانت ملونة حيث تأخذ اللون الأسود الذى مازلت بقاياه موجوده حتى الآن يحدها خطان فاصلان باللون الأحمر بين كل سطر وآخر بحيث تكون الكتابة محصورة بين الخطين باللون الأحمر.

وكانت تكتب أسفل اللوحة فى سطر أو سطرين وتتضمن أسم المتوفى وعمره بالسنين وعام الوفاة وشهر الوفاه كما فى النقوش (٣/٢/١) ففى نقش (١) تلاحظ اسماء (يثون) – يثرموسبس- وفى نقش (٢) اسم أموناريس AMWVPIEs (ابن) نيوس، واسم أبو للو فى النقش الثالث.

بينما فى الشاهد رقم (٥) لنقش (٤) نجد النقش فى سطرين كتب بحفر أعمق من النماذج الأخرى ومن كوم أبوبللو والأحرف حجمها أكبر مع الالتزام باللون الأسود فى كتابة الأحرف والأحمر لتحديد الخطوط الفاصلة بين السطرين، وإن كان المضمون واحد فالنقش لا يتعدى اسم المتوفى (هيفايستاموسس) وكلمة وداعا فى النهاية وهى لم نجدها فى شواهد كوم أبو بللو، (ربما كانت موجوده وطمست).

- أما الشاهد رقم (٦) النقش (٥) وهو الخاص بالمدعوة طومانا Tomanna والذى يرجع للقرن الرابع- الخامس م نجد أن النقش أتخذ مكانه أعلى الشاهد على صورة دعاء أو تضرع وأبتهال وختم بكلمة أمين وهى لم تكن تكتب فى الشواهد الأخرى السابعة لإعلان المسيحية الكتابة نفسها أتخذت شكل أسطر ولكن بدون فواصل بين السطر والأخر كما فى النماذج الأولى بحيث تبدو الأحرف كما لو كانت متداخلة، لا يوجد نسبة وتناسب بين الأحرف بعضها وبعض فبعض الأحرف كتبت كبيرة فى الحجم بينما البعض جاء صغير قياسا بحجم المجاور له. الحرفان AW فى معظم النقوش القبطية الجنائزية نجدها فى نهاية النقش وهى طبقا للتعاليم المسيحية يرمزان للسيد المسيح الذى هو البداية والنهاية*.

---

[٤] لمزيد من التفاصيل عن اللغة والكتابة القبطية راجع A.Boud' hors: l'art copte. P. 54 ff

* سفر الرؤيا (1:8) الذى يقرأ " أنا الـــ A والـــ W البداية والنهاية هكذا يقول المسيح.

I. Kamel: op. cit. p. 17

– بينما النقش رقم (٦) الشاهد رقم (٩) نجد وظيفة المتوفى وهو راهب Monarxos ولذلك بدأ النقش بكلمة Απa– الأب– واسمه (بلينيس) والمتوفى فى٢٥ كيهك..

ونلاحظ وجود بعض الأخطاء اللغوية فمن الواضح أن الفنان أو الصناع لم يهتم أو يراعى الدقة اللغوية لتركيب الكلمات وتصريفها فكلمة (ETOU) والتى تعنى السنة كان من المفترض أن تكون ETOU(s) حيث أنها فى حالة الـــ genitive case* .

توجد أثار لبقايا اللون الأحمر على بعض الأحرف فى النقشين السابقين إذ يبدو أن اللون الأسود استبدل باللون الأحمر فيما بعد وربما استخدما معا.

نلاحظ من النقوش السابقة أن أسماء الأشخاص يونانية على الرغم من أن المناظر المصورة على شواهد القبور والعناصر هى مصرية من الناحية الجوهرية.

بينما التاريخ المستخدم هو للتقويم المصرى فأرخ بشهر (كهيك) المصرى وهكذا نجد أن النقوش لا تحدد بدقة أصل الشخص هل هو مصرى أم يونانى فالاسم يونانى والتقويم بشهر كهيك مصرى.

ومما سبق يتضح لنا التميز والتباين بين المدارس الفنية والورش المختلفة فالأسلوب والصنعة اختلفت وتباينت بين كوم أبوللو مثلا وبين سقارة والفيوم على الرغم من وحدانية الموضوع كذلك لاحظنا تطورا فى أسلوب الكتابة والنقوش على الشواهد على مدى الفترة من القرن الثالث وحتى السادس م. وعليه فهذه الشواهد تمثل نموذجا للاختلاط الفنى المصرى اليونانى– الرومانى وتعكس أنطباع وروح اجتماعية جماعية تميزت بوحدة المضمون والسياق فى الشكل أنعكس بصورة كبيرة على الإنتاج الفنى الذى تميز بأنه كان أقل خصوبة من الناحية المادية والفنية وأغزر من الناحية الكمية، بينما كانت موضوعاته أكثر عمقا وتنوعا وتأثيرا مباشرا فى المجتمع، بل وتجاوبت مع التطورات المتلاحقة للذوق العام وتنوعة وأختلاطة بالأفكار الدينية والفلسفية الجديدة.

* تم ملاحظة هذا الخطأ من خلال مناقشة مع د. محمد عبد الغنى أستاذ التاريخ اليونانى والرومانى بقسم الأثار جامعة الإسكندرية.، ويبدو أن الصانع كان يقلد شكل الأحرف بدون علم أو دراية بأصول وقواعد اللغة

شكل(١)

شكل(٢)

شكل (٣)

شكل(٤)

شكل(٥)

شكل (٦)

شكل (٧)

شكل(٨)

شكل(٩)

العثور على تمثال راكع للكاهن (بدبحو)
(الكاهن المطهر لتمثال قدس الأقداس بمعبد " نيت" بسايس)

د.صبري طه حسنين *

تقديم :

أثناء قيامنا بأعمال الحفائر بموقع آثار (صاالحجر) (سايس) ، عام ١٩٩٠ م ، بحوض داير الناحية ، في الجهة الغربية على مسافة ٢٥م من الحمام اليوناني الروماني المكتشف ، وعلى مسافة ٢٠و١م من سطح الموقع ، وسط مداميك من الطوب اللبن ، عثر على تمثال راكع من الجرانيت الرمادي للكاهن (بدبحو) [١] (شكل-١،٢) ، يرتكزعلى قاعدة مستطيلة ، قابضا بين كفيه الممتدين إلى الأمام على (تمثال للمعبود "أوزوريس" الذي يلبس تاج الاتف ،على هيئة أوزيرية)، والتمثال فاقد الرأس وجزء من الصدر والكتف ، والقاعدة تحوى شريط لسطرعرضى من الكتابة ، بقى منه نقوش من الأمام واليمين والخلف ، أما النقش على الجهة اليسرى فقد محي تماما ، كما يوجد سطران رأسيان على مسند التمثال من الخلف٠

مدينة سايس :

"سايس" عاصمة المقاطعة الخامسة من مقاطعات الوجه البحري ، وتدعى "نيت محيت" ، أي مقاطعة الإلهة "نيت" الشمالية ، وأسماها المصريون القدماء "ساو" ونطقها الإغريق "سايس" ، وبقيت في المصرية الحديثة باسم "صاالحجر" ، وكانت من أهم المدن التى لعبت دورا هاما في التاريخ المصري القديم من حيث الديانة والسياسة٠

فقد كانت منذ نشأتها مركزا لعبادة الإلهة "نيت" ، التى كانت تعبد في أماكن عدة وبخاصة في عاصمة المقاطعة الرابعة من مقاطعات الوجه البحري ، والتى كانت تدعى (نيت شمع) ، أو (نيت الجنوبية) ،

وعاصمتها (بر زقع) ، التى تشغل الآن مكان (قرية زاوية روزين -مركز منوف – منوفية) [٢] ٠

وأخذت مدينة (سايس) تظهر بصفة خاصة في عهد الأسرة الخامسة والعشرين، عندما تألق نجم الأمير (تف نخت) في ضوء السياسة المصرية ، وفى عصر الأسرة السادسة والعشرين ، أصبحت عاصمة الملك وصار ملوكها حكام مصر ،فقد توج (بسماتيك الاول) على عرش مصر ، وهو ينحدر فى الوقت نفسه من سلالة (تف-نخت) أمير سايس ، وبذلك أصبح له الحق فى تولى عرش مصر ٠ ونظرا الى أن أباه قد لقى

---

* د. صبري طه حسنين – كلية السياحة والفنادق – جامعة المنوفية .

[١] طول التمثال ٥و٢٠سم ، والقاعدة بها تكاسير وتهاشير، طولها ١٣سم وعرضها ٨سم وارتفاعها ٥ سم ، وسجل تحت رقم٥٨١بسجل تفتيش آثار الغربية ، وحاليا بالمخزن المتحفي بتل بسطه بالزقازيق ٠

[٢] Habachi,L.“ Sais and its Monuments “ , ASAE,XLII,p.370

مصرعه منذ عامين سابقين ، فانه أرخ توليه العرش بعام ٦٦١ق٠م والذى يعادل السنة الثالثة من حكمه ، واتخذ لقب فرعون أمام أسمه [٣] ٠ وأصبحت سايس – مدينة الاجداد– عاصمة لمصر وتقع فى شمال وغرب الدلتا ، على الشاطىء الايمن للفرع الكانوبى للنيل ، وكانت تعد من أقدم مدن مصر ، ومركزا لعبادة المعبودة (نيت) ، وكان معبد (نيت) من أكبر وأجمل معابدها [٤] ٠

وسيطرملوك الأسرة على (سوريا) مدة من الزمن ،فقام (نكاو الثانى) أثر توليه الحكم بحملة الى سوريا مكونة من قوات مصرية ويونانية ، وذلك لاستعادة السيطرة من جديد على هذه البلاد بعد أن كانت قد دانت
للفرس وبابل[٥] ٠ وفى خلال تلك المدة وصلت مصر إلى درجة عظيمة من المدنية ونمت تجارتها وأحيى فنها القديم [٦] .

ووضع أمامنا (هيرودوت) الذي زار مصر في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد ، أي بعد نهاية الأسرة السادسة والعشرين بقليل وصفا مسهبا لمبانيها ، فقد تحدث عن قصورها التى وصفها بأنها شاسعة الأرجاء تستحق الإعجاب ٠

أما عن مقابر ملوكها فانه يقول أن ضريح (أبريس) وأسرته يقعان في داخل حرم جدار معبد الإلهة "نيت" ، وهذا الجدار يوجد في داخله قبر (أمازيس) أيضا [٧]، وفى داخله أيضا قبر (أوزوريس) الذي يوجد خلف المعبد ، وكذلك مسلات كبيرة من الحجر ، وبحيرة مقامة من الحجر يمثل المصريون عليها مأساة (أوزوريس) [٨]

أما عن معبد هذه المدينة فكان من أجمل المعابد وأكبرها [٩] ٠

ويذكر(هيرودوت) أن (أمازيس) قد أضاف له بوابة أمامية ، تعد عملا مدهشا يفوق كل المباني الأخرى من حيث السعة والارتفاع ، كما أضاف عددا من التماثيل الضخمة وتماثيل (أبو الهول) ٠

ولعل مدينة (سايس) القديمة تقوم على أنقاضها (صاالحجر) الحالية ، وآثارها لا يزال بعضها ظاهر على الشاطئ الأيمن من الفرع الكانوبى للنيل ٠ وقد أخذت أنقاض هذه

---

[٣] Gauthier , LR,IV,p.441

[4] El-Sayed, R. Documents Relatifs a Sais (BdE 69) , Le Caire, 1975,p.5-217

[5] Yoyotte,S. Dictionnaire de la Bible supplement VI, 1958, col.365-370

[6] Vercoutter , J., L`Egypte Ancienne , Que Sais – Je ? No.247 (2e edition) , Paris, 1949 , p.111-112

[7] Herodote,Herodotus, with an English translation by A.D., Godley.Loeb classical library , Nos.117-120 , London, 1946, .,II&169

[٨] Ibid.,170-171

[9] El Sayed. R. , Documents Relatifs a` Sais, Le Caire , 1975 , p.5-217

المدينة العظيمة تختفي بسرعة ، عندما أخذ المصريون في العصر الحديث يقيمون بلدتهم (صاالحجر) ، وكذلك منذ أن أخذت القرى المجاورة تستخرج السماد من هذا البلد العتيق ، ولما كانت هذه المدينة على مقربة من فرع النيل فان معظم آثارها قد غمرتها المياه ٠

ودلت البحوث على أن قرية (الكوادى) القريبة من (صاالحجر) كانت على ما يظن مكان الجبانة الرئيسية (لسايس)، ولحسن الحظ أن هذه الجهة على مساحة بعيدة عن أيدى السباخين لان تربتها لا تصلح للتسميد ٠[١٠]

وعثر على آثار عديدة لمؤسسها بسماتيك الاول فى مندس والاسكندرية ودفنة وطيبة وأدفو ، كما جاء ذكر أسمه على لوحات سيرابيوم منف [١١]، وقام أيضا بمنح وقف من الاراضى لصالح معبد المعبودة (نيت) [١٢] ٠

نقوش تمثال الكاهن (بدبحو) :

****

نقوش شريط السطر العرضى على القاعدة :

من الأمام :(شكل-٣)

---

htp-di-nsw(1) (wsir(2) c3)

" قربان يقدمه الملك للمتوفى العظيم "٠

ملاحظات :

htp di nsw = فاتحة الكتاب (قربان يقدمه الملك) - أنظر :

JEA, 25,34

Urk,IV,46,6

يلاحظ أن حرف *t* لكلمة *htp* يأتى أحيانا فوق العلامة أو تحتها ٠ وأحيانا جاء هذا الاصطلاح على شكل ملك متوج بتاج الشمال يقدم علامة *htp* ٠ أنظر :

urk.IV,46,6

(Wsir- c3) = أوزير (المتوفى) العظيم - أنظر :

JEA.25, 34

BH.I, 12,I, 15

النقوش على الشريط جهة اليمين :(شكل-٤)

---

١٠ Gauthier, LR, IV,p.65-82

١١ El-Sayed, R. Les activites des Rois de le XXVI dynastie a Sais, Revue d`Etudes Historiques , 21, 1974,p.27

١٢

prt-hrw n.f m hbyt pw hwt-Nt hrp- hwt Pdbhw ms..

"التقديمات له ، كما (العيد) ، هذا معبد "نيت" ،لمدير المعابد "بدبحو" أبن ٠٠٠ "

ملاحظات :
---

prt-hrw = التقديمات ولعلها أختصار لكلمة *prt -r- hrw* أنظر : *Gr.p.172*
Faulkner, R.O., Dictionary of middle Egyptian , p.91

hbyt = العيد ، تقديم الأحتفالات – أنظر :

Les , 68,8
Urk , IV,162; 64,3

hrp = مدير – أنظر :

Urk , IV , 47, 14

hwt = معابد – أنظر :

BD , 28, 11, ;47,11 : 67, 13
JEA , 26, 127

pdbhw = أسم الكاهن " بدبحو " – صاحب التمثال ٠
ms = أبن ، مولود (أسم والدته) ٠٠٠٠

نقوش الشريط من الخلف :(شكل–٥)

T3-Sbn-Nt(1) nt sm3w(2) hry(3) cnh hwt hrp pdbhw(4)
" ٠٠٠ (تا شبن نيت؟) (كاهنة) الجنوب (مصر العليا) ، لها السلطة العليا لأجل حياة المعابد ، المدير (بدبحو ؟) ٠٠٠"

ملاحظات:
---

t3-šbnNt (1) = ربما كانت والدة الكاهن (بدبحو) ، وأيضا ربما كانت والدة الكاهن (واح أيب رع) الذي عثر له على تماثيل أيضا تحمل هذا الاسم ومن أهمها التمثال الذى عثر عليه بالقرب من بحيرة مريوط ، وحاليا محفوظ بالمتحف البريطانى (١) ،

ونقش عليه أن الذى أنجبه مدير المعابد المسمى (بف ثو دى نيت) (أى نفسه هدية من الألهة نيت) وأن الذى وضعته (تا شبن نيت) ، والذي عمل كاهنا بمعبد المعبودة "نيت" بسايس ، وعلى هذا فربما كان هذان الكاهنان أخوان لام واحدة هي "تا- شبن نيت" الكاهنة التى عملت بمعابد "سايس" ، وقد أشار (بيحل) الى هذا الأمر حينما ذكر" أن أبناء الكاهن (بف ثاو دى نيت) هم ستة من الكهنة" هم : (واح أيب رع) ، و (بدبحو) ، و (بسماتيك سنب) ، و (حور حبيت) ، و (حور منخ أيب) ، و (وجا حور نسو) ٠ أنظر :

Karl Piehl., ZAS., tomes, XXXI, pp.86-91; XXXII, pp.118-122; XXXIV, pp.81-83.

وأنظر :

H.Gauthier, "A Travers la Basse-Egypte ,Un Notable de Sais , ASAE,22,p.81

وعن (بف ثو دى نيت) – أنظر :

PSBA, Tome, XIII,p.236

(2) *šm3w* = مصر العليا – أنظر : ZAS. 44,8 ; Gr. P.483

(3) *hry* = لها السلطة العليا – أنظر : (4) Urk. IV,1104 أسم الكاهن *pdbhw*

نقوش السطر جهة اليسار : محيت تماما :

نقوش لسطران رأسيان على مسند الظهر :(شكل-٦)

السطر الأول:

... n hrp- hwt n shmty Inbw-t3 hm-ntr
Pth crk- hh n hwt-Nt c3 wcb n pr Nt nb...

"٠٠٠لمدير معابد الوجهين القبلي والبحري ، (أنوبيس السماء) ، كاهن (بتاح) ، الذى عنده دراية بالملايين (بلا حدود) بمعبد "نيت" ، الكاهن المطهر العظيم لمعبد "نيت" ،السيد ٠٠ "

ملاحظات :

hrp = مدير – رئيس إدارة – أنظر:

Urk. IV, 31,7;966,5
BH,I,26,11
Les,77,2

hwt = معابد – أنظر :

BD, 28,11; 47,11 ; 67,13

JEA, 26, 127

shmty = الوجهين (القبلى والبحرى) – أنظر :

Urk, IV, 565,14

śrk hh = الذى له معرفة كاملة بالملايين(بلا حدود) – أنظر :

Faulkner, R., Dictionary of Middle Egyptian, Oxford, 1967, p.45

hm-ntr = كاهن – أنظر:

AEO, 1,30,47

wśb = كاهن مطهر – أنظر:

Ibid. I,53

نقش السطر الثاني :

.... Pdbhw sps rdit T3-mhw.f ht.f k3.f m-b3h.f n d3yt.f Iwny pw m3c-hrw

" ٠٠٠النبيل الوراثي (بدبحو) ، أعطى دلتاه(الدلتا) كل ما يملك (أشياؤه) ، روحه أمامه ، أنه (أوزير) ، لم يفعل الخطأ ، هذا هو المتوفى (صادق القول) ٠

ملاحظات :

١٣Pd*bhw* = أسم الكاهن المطهر بمعبد "نيت" ، وصاحب التمثال ٠

šps = النبيل الوراثي – وهو لقب أخذه كبار الكهنة تقربا من الملك – أنظر:

Faulkner, p.264
Urk, IV,122,5 ; 123,12

t3-mhw.f = (دلتاه)– الدلتا – أنظر :

Louvre, c, 172
Urk, IV, 583,7

m-b3h = أمامه (فى حياته) ٠

n d3yt .f = لم يفعل خطأ (في حياته) – أنظر :

Urk., IV., 177,6,16

Ỉwny = أى (أوزير) ، (وهذه صيغة أستخدمت للتعبيرعن المتوفى ، وهو لقب أطلق على أوزير)٠ – أنظر :

١٣

Maspero,G.,Melanges d`Archeologie Egyptien, Bulletin de l`Institute Francais d`Archeologie orientale, caire,p.375

وربما بنى معبد خاص بالاله (أوزير هماج)فى (سايس) عاصمة المقاطعة الخامسة من مقاطعات الوجه البحرى ، وهى (صاالحجر) الحالية ، والذى أطلق عليه (حت – بيتى) أى (قصر النحلة أو ملك الوجه البحـرى) ، وكمـا أورد (بروجش) أنها كانت مدفن المقاطعة الصاوية ، وكان قد دفن فيها (أذن أوزير) – أنظر :

Brugsch,H., Dictionnaire Geographique de l`ancienne Egypte, Leipzig,1879,tomIV,p.65

التعليق :

النص لنقوش تمثال الكاهن (بدبحو) يوضح وظائف هذا الكاهن :

١- الوظائف الدينية :

- كاهن معبد المعبود (بتاح) ،(وربما يشير الى معبدا خصـص للاله بمدينة (سايس))٠

- ربما أرتقى لدرجة الكاهن المطهر لتمثال المعبـودة (نيـت) بقدس الأقداس بمدينة (سايس) ، والذى له دراية كبيرة بمعبدها٠

٢- الوظائف والصفات المدنية للكاهن :

- عمل مديرا لمعابد الوجهين القبلى والبحرى ٠
- هو" النبيل الوراثى للملك" (أمازيس) (وعادة ما أخـذ كبـار الكهنة هذا اللقب)٠

عائلة الكاهن (بدبحو) :

- والد الكاهن ووالدته :

لم يذكر أسم والد الكاهن (بدبحو) ضمن نقوش التمثال ، وأن ظهرت أحرف عديدة من أسم والدته ، التى عملت أيضا كاهنة بمعابد الوجهين القبلي والبحري ، وخاصة معبـد "نيت" بسايس ، وربما كان أسمها (تا– شبن نيت ؟) ، والتى ربما كانت أيضـا والـدة الكاهن (واح أيب رع) ، الذي عثر له على العديد من التماثيل نقش عليها أسم والدتـه

(تا شبن نيت) بجبانة "سايس" وبالقرب منها ٠وعليه فيكون أسم والده (بـــف ثـــاو دى نيت) والذى يعنى (نفسه هدية من الالهة نيت) ، والذى أخذ لقب (مدير المعابد)٠[١٤]
واذا صح هذا القول فان الكاهن (بدبحو) ربما كان أخا للكاهن
(واح أيب رع) واللذان عملا في معبد "نيت" بسايس مع والدتهما (تاشـــبن نيـــت ؟) ، أضافة الى أربعة من ألأخوة عملوا بالكهانة بمعبد (نيت) أيضا ٠

ـ- الكهنة أخوة الكاهن :

أذا صح القول بأن (تا شبن نيت) هى والدة الكاهن (بدبحو) ، فانه يمكـــن القـــول بأن الكهنة أخوة هذا الكاهن هم (واح أيب رع) ، (بســـماتيك ســـنب) ، (حـــور حبيت) ، (حور منخ أيب) ، (وجا حور نسو) ٠
والتمثال صنع تكريما له بعد وفاته لخدمته فى المعابد ورعايته وإخلاصه أثناء حياته ٠

الأختصارات :

AEO. = Gardiner,A.H., Ancient Egyptian Onomastica,text volumes.
ASAE.= Annales du service des Antiquites de l`Egypte.
BD. = Budge,E.A.W., The Book of the Dead, 1898,edition.vol.I,text.
BH. = Beni Hassan.
JEA. = Journal of Egyptian Archaeology.
Les. = Sethe,K., Aegyptische Lesestucke zum Gebrauch in akademischen unterricht.
Louvre . = Stela Quoted by registration, e.g.
PSBA.= Proceedings of the society of Biblical Archaeology.
Urk. IV = Helk,W., Urkunden der 18.Dynastie.
ZAS.= Zeitschrift fur agyptische sprache und Altertumskunde.

الأشكال :

---

[١٤] Budge,E.A.W.Egyptian sculpture in British Museum 1913, p.21,pl,XLVII
Borchards,s. Statuen und statuetten von Konigen und privalueten, Catalogue general des Antiquities Egyptien du Musee du Caire, Berlin,1925,191,no.677 H.K.,Thesaurus inscriptionum Aegyptiaearum Altaegyptishe inschrifien Brugsch gesammelt verglichen ubertragen, erklart und Autographiert von Brougsch Abteilung,V,p.1067

(شكل-١)

(شكل-٢)

حول مشكلات ترجمة نقش تابوت التاجر المعينى " زيد ايل بن زيد "

د. عبد المنعم عبد الحليم سيد*

اشترى المتحف المصرى بالقاهرة هذا التابوت من أحد تجار الآثار منذ أكثر من مائة عام وهو محفوظ الآن فى مخازن المتحف . والتابوت بدون غطاء (شكل ١) وهو مصنوع من خشب الجميز وعلى أحد جانبيه حفر نقش باللغة العربية الجنوبية باللهجة المعينية ، بالخط المسند المعينى (شكل ٢) (خط دولة معين القديمة فى شمال اليمن) . والتابوت يرجع لعصر البطالمة نظرا لورود عبارة " ت ل م ى ث / ب ن / ت ل م ي ث " أى "بطلميوس بن بطلميوس" ضمن نصوصه وان لم يمكن تحديد اسم الملك البطلمى الذى يرجع الى عهده هذا التابوت ولكن رجح العلماء أنه يرجع لعصر الملك بطليموس الثانى فيلادلفوس (٢٨٥ – ٢٤٦ ق.م.) الذى تميز عصره بفتح طريق التجارة مع الجزيرة العربية . وقد اختلف علماء الآثار فى مصدرالتابوت نظرا لعدم العثور عليه نتيجة حفائر ، فقال بعضهم أن مصدره الفيوم نظرا لوجود جالية عربية فى الفيوم فى عصر البطالمة كان أفرادها يشتغلون كحرس فى الصحراء فى ذلك العصر(Rhodokanakis 1924, p.21) . وأطلق باحثون آخرون على التابوت اسم " تابوت بولاق" نسبة الى متحف بولاق حيث حفظ التابوت لأول مرة ثم "تابوت الجيزة" ، عندما نقلت معروضات المتحف من بولاق الى الجيزة (بسبب حدوث غمر لمياه الفيضان لمنطقة بولاق فى ذلك الوقت) . ولكننى من دراسة النقش (كما سيأتى بعد) توصلت الى أن المصدر الأصلى للتابوت فى أغلب الاحتمالات ، لابد أن يكون جبانة سقارة .

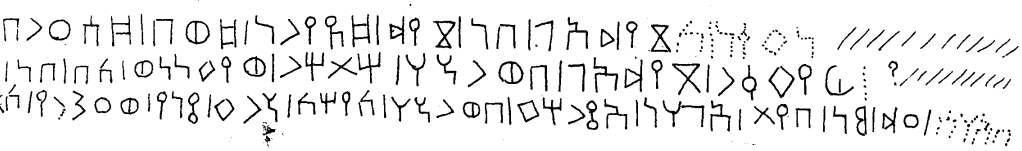
وقد اختلفت آراء الباحثين فى طبيعة نص التابوت ، وكان آخرهم عالم الدراسات السامية Rhodokanakis الذى رجح أنه ذو طابع مالى أو تجارى , (RÉS 3427) ولكن تحليل بعض كلماته ذات الأصول المصرية القديمة تثبت أن النقش ذو طابع جنازى كما سنوضح بعد من ترجمة النقش ومن توضيح الأصول المصرية بكل من الكتابة الهيروغليفية والديموطيقية.

والحقيقة أن علماء آخرون تعرفوا على الطابع الجنازى لهذا النقش وان كانوا قد خلطوا بين هذا الطابع وبين الطابع التجارى عندما حددوا الغرض من السفينة المشار اليها فى النقش بأنها سفيتة بحرية استخدمها زيد ايل فى استيراد وتصدير السلع بين مصر

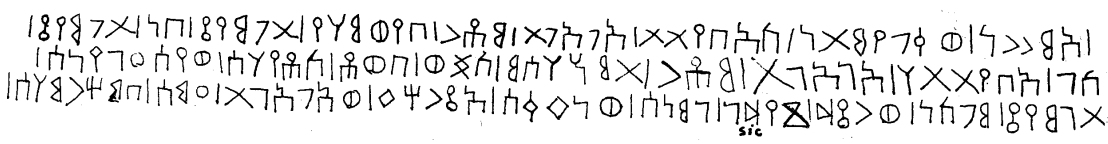
* استاذ التاريخ القديم والاثار غير المتفرغ قسم التارخ والاثار – كلية الاداب – جامعة الاسكندرية .

وبين بلاده فى الجزيرة العربية (RÉS 3427,p151) بينما الترجمة التـــى أوردناهـــا توضح أنها سفينة نهرية جنازية.
وفيما يلى قراءة وترجمة النقش ويلاحظ أننا أوردنا النقش بخطه الأصلى وهـــو خـــط خشن وغير دقيق إذ يبدو أن الذى حفره على التابوت كاتب مصرى ليس لـــه درايـــة كافية بالخط المسند اليمنى .
هذا ونظرا لطول سطور النقش فقد قسمناه الى نصفين متساويين ، أيمن وأيسر كما يلى :

النصف الأيمن



النصف الأيسر



والقراءة (ق) والترجمة (ت) للسطر الأول من بداية نصفه الأيمن الى نهايـــة نصـــفه الأيسر هى :
(١)(ق)... ن ف ق ن / ك ز ى د ا ي ل / ب ن / ز ي د / ذ ظ ى ر ن / ذ و ب / ذ س ع رب /
(ت) ...(هذا) التابوت لزيـــــــد أيـــل بـــن زيـــد (مـــن) قبيلـــة ظيرن المطهر الذى (كان) يستورد

(ق)أ م ر ر ن/و ق ل ى م ت ن/ ك أ ب ى ت ت / أ ل أ ل ت/ م ص ر/ب ى و م هـــ ى/ت ل م ى ث
(ت) المـــر و القليمـــــــه لبيـــــــــوت آلهـــــة(معابـــد) مصـــر فى أيـــامـــه بطلميوس
(ق) ب ن / ت ل م ى ث /
(ت) بن بطلميوس

والقراءة والترجمة للسطر الثانى من بداية نصفه الأيمن حتى نهاية نصفه الأيسر هى :

(٢)(ق) .. وي ف ق ر/ز ي د ا ل/ب و ر خ هـــــــ/ح ت ح ر/و ى ف ن ن و/ك ب/ب ن/ك ل/أ ب ى ت ت هـــ/
(ت)... ومـــــــات زيـــــد إيـــل فـــى شهـــــــر هـــــاتور وأرســـــــلوا بخور ا من كل بيـــــــــــوت

(ق) أ ل أ ل ت/م ص ر/ت م خ هـــ س م/ك س و/ب و ص/ك ص ى هـــــ س/و ى س ع ل ى ن س
(ت) آلهة(معابد) مصـــر (و)أهـــــــــدوه كســـوة كتـــان لقاربـــه (الجنازى) ورفعـــــــــــــوه

والقراءة والترجمة للسطر الثالث من بداية نصفه الأيمن الى نهاية نصفه الأيسر هى :

(٣)(ق) ب أ هـــ س/ع د/م ن/ب ى ت/ا ل هـــ ن/أ ث ر ح ف/ب و ر خ هـــــ/ك ى ح ك/خ ر ف/ث ن ى/
(ت) بواسطة ندابيه الى مرسى معبد الالـــــــه أوزير- حعبى فى شهـــــــر كيهـــــــك ســـــنة اثنيـــن

(ق) و ع ش ر ى/ك ت ل م ى ث/م ل ك ن/و ر ث د/ز ي د ل/ج م ن س/و ن ف ق س/أ ث ر ح ف/
(ت) وعشـــرين لبطلميـــــوس الملـــك وكـــــرس زيـــد(إ)ل/ جثمـــانـــه وتابوتـــــــه (ل) اوزيرحعبى

(ق) و أ ل آ ل ت/ع م س/ب م ح رم س .
(ت) وآلهـــــــة قرابته بمعبـــــــده .

ونظرا لاحتواء نقش هذا التابوت على كلمات وتعبيرات ذات أصول مصرية قديمة كما لاحظ علماء المصريات الأجانب وفى مقدمتهم العالم الروسى " جولينشف" الذى كان أول من نشر نص الـــنقش (Golenischeff 1893: p.219) ثـــم اعتـــراض علمـــاء الدراسات السامية على هذه الأصول المصرية التى ارجعوها الـــى أصـــول ســـامية

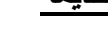
Rhodokanakis 1924:p.113-133 ، فقد قمت بمحاولة حل هذه المشكلة بدراسة النقش وتبين لى أن الأصول المصرية القديمة هى الغالبة على هذه الكلمات محل الخلاف والقيت فى ذلك بحثا فى ندوة الدراسات العربية التى عقدت فى لندن فى عام ١٩٨٤ ، نشر فى مجلة هذه
الندوة بعنوان Reconsideration of the Minaean Inscription of Zayd ‘il Bin Zayd “ PSAS, Vol 14, pp.93-99 , London, 1984

وعلى أثر نشر البحث الذى أرجعت فيه أصول الكلمات المعينية الى أصول مصرية مدونة بالكتابة الهيروغليفية ، تلقيت اعتراضات بعضها من علماء الدراسات السامية وبعضها من علماء المصريات وخاصة علماء الديموطيقية مؤداها أن الأصول المصرية لهذه الكلمات ليست هيروغليفية (أى لا ترجع للعصر الفرعونى) بل ديموطيقية ترجع للعصر البطلمى مما جعلنى أرجع للنصوص الديموطيقية وأقارن أصول هذه الكلمات فى كل من النصوص الهيروغليفية فى العصر الفرعونى والأصول الديموطيقية فى العصر البطلمى وتوصلت من هذه المقارنة الى أنها رغم كونها ترجع للأصول الديموطيقية القريبة ، الا أن تعبيرات هذه النصوص ترجع الى الأصول الهيروغليفية البعيدة (فى العصر الفرعونى) للأسباب التى سأوضحها فيما بعد .
ونظرا لأنه لم تأتينى الفرصة للسفر الى لندن للاشتراك فى الندوة المذكورة التى تعقد كل عام فى احدى المدن الانجليزية ، لالقاء هذا البحث ونشره فى مجلة الندوة المذكورة ، فاننى أنشره هنا فى مجلتنا المصرية .

الطابع العام للنقش

واضح من ترجمة النقش أنه ذو طابع جنازى وبعيد تماما عن الطابع المالى أو التجارى الذى افترضه رودوكاناكس والذى جاء فيه أن النقش يبدأ بكلمة سامية المعنى هى " التزام (بدفع دين) " Schuldsein (وليس بكلمة "تابوت" (ن ف ق ن).(Rhodokanakis , RÈS, 3427).

التعليق على النقش وشرح مفرداته ذات الأصول المصرية القديمة

سطر (١) " ذ و ب " 
حرف الذال فى أول الكلمة المعينية اسم موصول بمعنى "الذى" " ثم كلمة " وب " وهى نفس الكلمة المصرية القديمة " و ع ب " والتى صارت

فى القبطية ⲟⲩⲁⲃ (أ و ا ب) و التى من معانيها " كاهن " ا و " المطهر " وهذا المعنى الأخير هو معناها هنا ، فهى تشير الى عملية التطهير التى كانت تجرى لجثة الميت قبل دفنه طبقا للطقوس المصرية القديمة لنطهبره من أدران الحياة الدنيا واعداده للبعث المنشود ويتضمن هذا الطقس كما هو معروف صب الماء المقدس على الجثة (Wb. I, p.282) وهذا الطقس لاشك أجري لجثة زيد ايل كما يدل على ذلك تضرع زيد ايل لاله مصرى هو" أوزير – حعبى " الذى ورد اسمه فى النص المعينى محرفا الى " أ ث ر – ح ف " .

. أما سبب تفضيل معنى " المطهر" على " كاهن " فى رأيى (والمعنى الأخير نادى به عالم الدراسات السامية رودوكاناكس (Rhodokanakis , RÉS, 3427) أن الكهنة المصريين لم يكونوا ليسمحوا لشخص أجنبى أن ينخرط فى سلك الكهنوت بينهم ودليل ذلك شكوى تقدم بها كاهن يونانى يدعى بطلميوس بن جلوكياس الى الملك البطلمى يتضرر فيها من تعصب الكهنة المصريين فى معبد السرابيوم وعدم قبوله كاهنا بينهم (Wilcken .1927: p142.177)

. فاذا كان هذا هو موقف الكهنة المصريين من كاهن يونانى ينتمى الى جنسية حكام مصر اليونان ، فليس من المعقول أن يقبل هؤلاء الكهنة شخصا ينتمى للجنس السامى ليكون كاهنا بينهم وخاصة أن الساميين كانوا يعتبرون فى نظر المصريين فى العصر الفرعونى جنسا مكروها بسبب اعتداءاتهم المتكررة على حدود مصر .

وهناك آراء أخرى نادى بها علماء الدراسات السامية بشأن كلمة " ذ و ب " هذه ، منها رأى العالم الألمانى Hommel الذى كان أول من حاول ترجمة النقش ، ومؤداه أنها نفس الكلمة السامية " ذ و ب " بمعنى "يذوب فى الماء" وفسرها بأنها "قربان سوائل" ولكن الرد على ذلك أن حرف الذال ليس من صلب الكلمة بل هو فى اللهجة المعينية اسم موصول بمعنى "الذى" كما ذكرنا سابقا . ومن الآراء الأخرى أيضا ، رأى العالم الانجليزى الفريد بيستون ، بأنها اسم قبيلة معينية (Beeston 1937:p.60) . والرد على ذلك أن هذا الاسم أو بالتحديد الاسم " و ب " لم يرد اطلاقا فى النقوش المعينية كاسم لقبيلة سواء فى منطقة معين الأصلية فى شمال اليمن (RÉS. VIII, p.156)أو فى المستوطنة المعينية فى العلا التى ينتمى اليها زيد ايل (Winnett & Reed 1970:p.191)، بينما ورد الاسم "ظ ى ر ن" (وهو اسم قبيلة زيد ايل فى النقش ، السطر الأول) – ورد كثيرا فى هذه النقوش كما توضح أرقامها التالية :

(RÉS 2773,3277,3427,3445,3458,3708,3814,3815)

والتفسير الذى ذكرته فيما سبق هو الأقرب الى تفسير الكلمة أى أن كلمة " و ب " محورة من الكلمة المصرية القديمة " و ع ب " بمعنى " المطهّر " بدليل أن هذه الكلمة وردت فى نص فى كتاب الموتى (الفصل ٨٣.الذى يصف المتوفى بأنه " و ع ب "

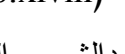
(أى المطهر) الذى يمكنه الخروج نهارا " والجملة الهيروغليفية التي وردت فيها كلمة "و ع ب" بمعنى "المُطهَّر" هى :

وعب ب ر ت (إ)م هـ ر و (إ)م-خت م ن ي . (إ)ف
المُطهَّر يخرج في النهار بعد دفنِهِ

(Budge 1967:p.177)

وقد اعترض عالم الدراسات الديموطيقية الفرنسى D. Devauchelle على هذا التفسير بقوله ان كلمة " و ع ب " كوصف للشخص المتوفى لم ترد فى النصوص الديموطيقية وعليه فهو يرجح أنها اسم مهنة بمعنى "كاهن"، والرد على ذلك أن وجود " ذو " قبل الكلمة وهو اسم موصول بمعنى "الذى" كما ذكرنا سابقا ، يؤكد أن كلمة " ذ و ب " هى وصف لشخص وليس اسم لمهنة بمعنى " كاهن ".

وبالنسبة لاعتراض Devauchelle على عدم ورود الكلمة فى الديموطيقية فان هذا يثير مشكلة تناولها علماء الديموطيقية وهى أن الأصول المصرية القديمة للكلمات المعينية على تابوت زيد ايل مأخوذة من النصوص الديموطيقية وليست من النصوص الهيروغليفية لأن اللغة والكتابة الديموطيقية هى التى كانت سائدة فى العصر البطلمى . ولكن للرد على ذلك أنه ثبت أن النصوص الدينية فى العصر البطلمى ليست سوى نسخ مبتورة من نصوص العصر الفرعونى المكتوبة بالهيروغليفية ، فالكتبة فى العصر البطلمى لم يكونوا يفقهون ما ينسخون من النصوص القديمة ، ولذلك كانوا يحذفون مالا يفهمون من العلامات والكلمات بل فقرات بأكملها ، لدرجة أنه لايمكن لعلماء المصريات ، [illegible] المدونة على آثار العصر البطلمى بدون الرجوع الى النصوص الهيروغليفية التى ترجع للعصر الفرعونى (Budge 1967:p.xlviii)

سطر (٢) ح ت ح ر  واضح أنه اسم أحدالشهور القبطية المسمى حاليا " هاتور " والطريف أنه كان لايزال بالنطق المصرى القديم *ḥthr* . وذلك لأن اللغة العربية الجنوبية فيها حرف الحاء مثل اللغة المصرية القديمة بينما اللغة القبطية اختفى منها حرف الحاء وحل محله حرف الهاء لكتابتها بالحروف اليونانية .

سطر ٢ " ك ب"

ترجم Beeston هذه الكلمة "الفائف" (wrappings)على أساس أنها مشتقة من كلمة *k3p* الديموطيقية ومعناها " قطعة من الكتان" (مسترشدا فى ذلك برأى عالم

الديموطيقية (*M*ark Smith (Beeston 1984, p.100) بينما فضل De Cenival عالم الديموطيقية ، الكلمة الديموطيقية qb بمعنى "يلف" (to wrap) وفى رأيه أن حرف"q " تحول الى "k" وهو تغيير حدث لهذا الحرف فى العصر البطلمى

وفى رأيى فانه من الصعب قبول هذا التفسير لسببين : اولهما ، أن كلمة *k3p* لم تكن الكلمة الشائعة للفائف المومياء أو حتى الرداء فى نصوص العصر البطلمى وخاصة فى منطقة منف ، فالكلمات الشائعة فى هذا العصر للدلالة على الرداء هى *tby* - *ḥbs* – *mnḫw*

, (Reymond 1981:p.134 , L.22-23) (وكلمة *tby* وردت أيضا *tbty* فى نصوص من نفس العصر(Reymond 1981:p230 L.13) ولكى يستعير أجنبى كلمة مصرية لابد أن تكون هذه الكلمة هى الأكثر شيوعا . والسبب الثانى ، أن العبارة التى تتبع كلمة kb فى النص تعنى أن زيد ايل أهداديت اليه لفائف مومياء " من كل معابد مصر" ، وهو فى رأيى غير معقول لأن المومياء – أى مومياء – لاتحتاج الى مثل هذا الكم الهائل من لفائف الكتان التى ترسلها كل معابد مصر .

وقد استند Beeston على Mark Smith فى تقديم نص ديموطيقى يفيد تقديم معابد مصرلهذه اللفائف لكاهن من منف عاش فى القرن الأول قبل الميلاد ، ومات سنة ٧٦ قبل الميلاد فقد جاء فى هذا النص طبقا ل Mark Smith "أنه قد أحضر اليه (لهذا الكاهن) الكتان الناعم من (كل) معابد مصر" لكن عندما

راجعت هذا النص الذىيخص كاهن يدعى Petubast II وجدت أنه يختلف اختلافا كبيرا عما أورده Mark Smith ، فالنص يقرأ :

Line 23: in.w n.f ḥbs <n> pr-rsy (r) tby r-ḫt n3 rpyw <n> Kmy

وقد ترجمت Reymondهذا النص كما يلى :

"… they brought for him a complete set of bandelettes of linen <u>from the Southern House</u> <for the> mortuary robing according to <the custom> of the dukes of Egypt" (Reymond 1981: p.130 &134)

وواضح من قراءة هذا التص وترجمتة أن لفائف أو شرائط الكتان أحضرت من معبد واحد هو المسمى <u>"البيت الجنوبى"</u> فى النص وليس "من كل معابد مصر" ، كما أن الكلمات الديموطيقية التى أطلقت على شرائط الكتان ليس من بينها كلمة "*k3p*" كما افترض Beeston فهى *ḥbs*

و *tby* ، وكذلك وردت كلمة *mnḫw* فى نفس النص فى سطر آخر كمايلى :
Line 22: ir n3y.f mnḫw r (t3) wʿbt ʿ3t nty m-s3.f n p3y ʿwy
ترجمتها Reymond كمايلى :
“ was made his mortuary clothing for <the> great embalmment ceremony which pertains to him in this house”. (Reymond 1981:p.130&134)

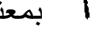
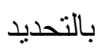
والحقيقة أن كلمة " ك ب " لها أصل هيروغليفى هــو *k3p*

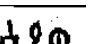
(*Wb.* *1, 104*) بمعنى " بخور" (Wb.V,103) كتب فى العصر البطلمى بالصيغة ويؤكد ذلك أن هذه الكلمة فى الغالب هى أصل الكلمــة اليونانيــة *Kyphi* أو *Kuphi* التى أطلقها الكتاب الكلاسيكيون على نوع من البخور يتكون من ١٦ (ســتة عشر) عنصرا ومن أهم هذه العناصر كما وردت فى رواية بلوتارك هى : شهد ونبيــذ و زبيب وكياب وصمغ وصبر وخشب الورد والكرفس الجبلى ومصطكا وقفر اليهودية وعود وعرق المسهل وحبهان" (بلوتارك ، ايزيس وأوزوريس ، فقرة ٨٠) وعلى هــذا فيمكن تصحيح ترجمة Mark Smith باحلال كلمة " بخور" محــل كلمــة "الكتــان الناعم" فتتغير عبارة "أنه قد أحضر اليه (لهذا الكاهن) الكتان الناعم من (كــل) معابــد مصر" التى اقترحها Mark Smith الى عبارة " وأرســـــلوا بخورا من كــل بيـــــــــوت آلهة(معابد) مصــر " وبذلك يمكن تفسير الجملة تفسيرا أقرب الى المنطق وهو بأنه فى مقابل قيام زيد ايل بامداد المعابد المصرية فى حياتــه بــالبخور الذى كان يستورده من بلاده ، فان المعابد المصرية ردت اليه هذا الصنيع بامداده بعــد موته (أو بالأحرى امداد مقبرته) بكميات وفيرة من البخــور اللازمــة لأداء الطقــوس الجنازية التى ستجرى لروح زيد ايل فى مقيرته طبقا للعادات الجنازيــة المصــرية ، وهذا يفسر اشتراك كل معابد مصر فى تقديم هذه الهدية الكبيــرة المتواصــلة لأن أداء هذه الطقوس لا يقتصر على الدفن مثل تقديم لفائف الكتان للمومياء وانما يســتمر الــى مابعد الموت والدفن .

سطر(٢) " ت م خ هــ س م " هذه الكلمة وان كانت تشــبه كلمــة مصرية هى " م ن خ ت " بمعنى " قماش " أو ثوب " (Wb. II,87) الا أنها أقرب الى الكلمة السامية " ت م ن ى ح " والتى منها الكلمة العربيــة " منحــة " واذا حللنــا

الكلمة نجد أنها تبدأ بالفعل " ت م خ ــ " بمعنى " أهدى " كما يرى Derenbourg (1895,22) ثم ضمير الغائب الجمع " هــ س م " فى اللهجة المعينية فيكون معنى الكلمة " أهدوا " .

سطر (٢) " ك س و " "ب و ص" معناها فى النص "ستائر كتان" والكلمتان هما نفس الكلمتين العربيتين فى الفصحى " كسوة بز" والمعروف أن كلمة البز فى الفصحى تطلق على القماش الفاخر .

سطر (٢) " ك ص ى هــ س " هذه الكلمة تتكون من حرف الجر المعينى " ك " بمعنى " ل " أو " لأجل "ثم كلمة" ص ى " بمعنى " قارب أو مركب " وهى مصرية الأصل من كلمة  والتى صارت فى القبطية ⲭⲟⲓ ϣϣ بنفس المعنى وقد فسرها الباحثون بأنها المركب التى كان زيد ايل يستخدمها فى نقل تجارة البخور من بلاده الى مصر . ولكننا اذا تتبعنا سياق الكلام نجد أن هذا التفسير لايتمشى مع الجملة السابقة ومؤداها أن زيد ايل تلقى بخورا من معابد مصر أى لهدف جنازى ، فعلى ذلك لابد أن تنسجم الجملة التالية لها مع هذا السياق ، أى يكون مضمونها جنازى . والتفسير المناسب للكلمة الذى يتمشى مع الكلمة السابقة هو " القارب الذى حمل مومياء زيد ايل فى النيل الى البر الغربى حيث توجد مقبرته فى سقارة" (فى أغلب الأحوال) طبقا للعادات الجنازية المصرية ، وهذا القارب كان يحتوى على مقصورة يوضع أسفلها التابوت الذى يحوى مومياء المتوفى . وكانت هذه المقصورة تغطى بستائر كتانية كما تدل على ذلك أشكالها الملونة فى الرسوم المصرية (شكل ٣) . وهذا التفسير يتمشى من ناحية أخرى مع عبارة " ك س و ب و ص  " أى كسوة بز" أو بالتحديد "ستائر مقصورة التابوت فى القارب الجنازى " والواضح أن هذه الستائر كانت فاخرة غالية الثمن وربما فوق امكانيات تاجر أجنبى فاشتركت المعابد المصرية فىأهدائها اليه كما أهدت اليه البخور اللازم لطقوسه الجنازية فى مقبرته .

سطر ٢: وي س ع ل ى ن س / ب أ هــ س  ترجم بعض علماء اللغات السامية وى س ع ل ى ن س " ب " "يصعد" وفسروها بابحار قارب زيد ايل جنوبا ليتمشى مع الرأى بأن الفيوم هى مصدر التابوت حيث توجد الجبانة االتى دفن فيها (Derenbourg 1895, p. 24) ، ولكن اذا حللنا الكلمة نجد أنها تتكون من المقطع الأول الذى يتكون من واو العطف فى اللغة العربية الجنوبية (مثل الفصحى) ثم حرف الياء وهويقدم صيغة الفعل فى هذه اللغة (مثل الفصحى أيضا) ثم كلمة" س ع ل ى ن س " وهى مكونة من المقطع " س ع ل"

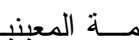
وفى رأيى أنه من الكلمة المصرية " س ع ر " بمعنى "يصعد" أو "يرفع لأعلى" (Wb.IV,32) وقد صارت كلمة " ع ر " (بدون حرف السين الذى يفيد التعدى) – صارت فى اللغة القبطية ⲁⲗⲉ (آ ل ى) أى تحولت الراء الى لام وهو نفس نطقها فى نص زيد ايل . ثم المقطع الأخير فى الكلمة وهو " ى ن س " فاليـاء والنون هما ضمير الغائب الجمع فى اللهجة المعينية يليها ضمير الغائب المفرد فى اللهجة المعينية أيضا وهو حرف السين ، فيكون معنى الجملة كلها " وأصعدوه " .وتفسير ذلك أن الكلمة تشير لطقس " صعود " أو" رفع" وكان هذا الطقس جنازيا يرمز الى اصعاد أو رفع الاله أوزير من المياه وارسائه على الأرض بواسطة أختيه ايزيس ونفتيس ، فأطلق فى النقوش عليهن تسمية " م ن ى ت " أى اللتان " أرسيتا "(أخيهما) علىالأرض (Wb.II,72) (بعد رفعه من المياه).

أما الرأى بأن الكلمة معناها الابحار صعودا أى جنوبا كما يرى علماء اللغات السامية فان الكلمة المصرية للابحار جنوبا فى اللغة المصرية هى " خ ن ت ى" (Wb.III,309) وليست " ع ر " أو " س ع ر ".

والكلمة التالية لكلمة "و ى س ع ل ى ن س " وهى كلمة "ب أ هـ س " تكملها فهى من الكلمة

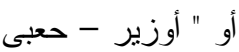
الهيروغليفية " آ هـ و" بمعنى " ندابون " (Wb.I,12)(بعد حرف الباء بمعنى " بواسطة " فى اللهجة المعينية ، فيكون المعنى " ورفع بواسطة ندابوه أو نداباته " وتفسير ذلك أن المومياء حملت فى قارب عبر بحيرة الى السرابيوم فى موكب ندابين أو ندابات (Vercoutter 1962,xii-xiv,125 ff) ، ونحن نعلم من المناظر المصرية أن الندابين كانوا من النساء تقودهن ندابتان محترفتان تمثلان الالهتين ايزيس ونفتيس الاختان للاله أوزير . وكانت توجد فى معبد السرابيوم فى العصر البطلمى فى منف أختان تدعيان Thaoues و Taous كانتا الندابتان المحترفتان للاله أوزير – حعبى كما تفيدنا بذلك وثيقة يونانية من السرابيوم (Wilcken 1927:I,177)

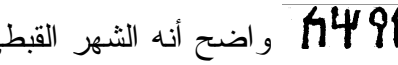
وقد وصف ديودور الصقلى طريقة عبور جثة المتوفى للبحيرة كما يلى : " وعندما تجهز الجثة للدفن يخطر أهل المتوفى وأصدقاءه بيوم الجناز . ويعلنون للملأ أنه على وشك عبور البحيرة ....." (ديودور فى مصر فقرة ٩٢)

سطر ٣: " م ن " توجد كلمة هيروغليفية تقابل هذه الكلمة المعينية هى  *mni* التى صارت فى القبطية ⲙⲟⲛⲉ (Wb.II,74) ومعناها فى

اللغة المصرية " ميناء" أو " مرسى " وربما تشير الى مرسى معبد أوزير – أبيس (حعبى) حيث رسا قارب مومياء زيد ايل ورفعت المومياء بفعل الندابتين وسار الموكب الجنازى الى المعبد ، والدليل على ممارسة هذه الرحلة المائية وطقس الندب فى منطقة المعبد أنها مسجلة على لوحة وجدهاMariette ونشرها Vercoutter وهى التى ذكرناها سابقا .

سطر (٣) " أ ث ر ح ف " الاسم محرف فى اللهجة المعينية من الاسم المصرى "

أ و س ر – ح ع ب ى " أو " أوزير – حعبى "  وهو اله الموتى فى معبد السرابيوم بسقارة

سطر (٣) " ك ى ح ك "  واضح أنه الشهر القبطى المسمى حاليا " كيهك " ويكتب فى

القبطية ⲕⲓⲁⲕ (ك ى هـ ك) وأصله فى اللغة المصرية القديمة " ك ا – ح ر – ك ا " أى اجتماع الروح بالروح وهو عيد دينى ويلاحظ أن الكلمة المصرية فيها حرف الحاء ، وقد حل حرف الهاء محل حرف الحاء لنفس السبب الذى ذكرناه بالنسبة لشهر " هاتور "

هذا ولم تنشأ خلافات بين العلماء بشأن الكلمات " ح ت ح ر " و أ ث ر ح ف " و ك ى ح ك " فلم يحتاج الأمر لدراسة اشتقاقها وأصولها كما هو الشأن بالنسبة للكلمات الأخرى .

Abbreviations

JEA = Journal of Egyptian Archaeology, London

JRAS = Journal of the Royal Asiatic Society, London

PSAS = Proceedings of the Seminar for Arabian Studies, London.

RÉS = Répertoire d'Épigraphie Sémitique, Paris.

Wb = Erman – Grapow, Wörterbuch der Aegyptischen Sprache, Berlin

WZKM = Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes (Vienne)

Z.f.S. = Zeitschrift für Semtistik (Berlin)

المراجع :

١ – بلوتارك ، ايزيس وأوزيريس ، ترجمة حسن صبحى البكرى ومراجعة محمد صقر خفاجة ، القاهرة ،١٩٥٨

٢ –، ديودور الصقلى فى مصر ، ترجمة وهيب كامل ،، القاهرة ، ١٩٥٩

3 - Beeston 1937 = Beeston, A.F.L., " Two South Arabian Inscriptions",JRAS,p.59 ff.

4 – Beeston 1984 = Beeston, A.F.L., "Further remarks on the Zayd-il sarcophagus text", PSAS. Vol. 14, pp.100-102

5 – Budge 1967 = Budge E.A. Wallis, The Egyptian Book of the Dead, London, Dover edition, New York, 1967.

6 – Derenbourg 1895 = Derenbourg, H., Nouveau mémoire sur l'épitaphe minéenne. Paris.

7 – Golenischeff 1893 = Golenischeff, V., "Egipto - sarkofag v Gize, St. Petersburg

8 – Müller 1894 = Müller, W.Max, "Zu der minäischen Inschrift aus Aegypten" WZEM 8, 332 ff. Wien.

9 – Reymond 1981 = Reymond, E.A.E., From the records of a Priestly Family from Memphis, Vol.I Wiesbaden.

10 - Rhodokanakis 1924 = Rhodokanakis, N., "Die sarkophaginschrift von Gizeh", Z.f.S., 2,ii,113-133.

11– Vercoutter 1962 = Vercoutter, J., Textes biographiques du Sérapeum de Memphis, Paris.

12 – Wilcken 1927 = Wilcken, U., Urkunden der Ptolemäerzeit. Berlin.
13 - Winnett & Reed 1970 = Winnett, F. V. & Reed, W.L, Ancient Records from North Arabia,Toronto.

ملاحظة : أسماء العلماء المذكورة بدون عنوان (أو اسم) مرجع وهما De Cenival و Devauchelle تلقيت آرائهم فى خطابات شخصية وقد رجعت الى الوثائق الموضحة فى البحث لاثبات صحة أو عدم صحة هذه الآراء وعليه فان عدم وجـود أسـماء أو عناوين مراجع من تأليفهم لا ينقص من الردود على آرائهم طالما استندت هذه الـردود الى الوثائق المثبتة فى البحث . والبيانات الكاملة لهؤلاء العلماء هى :

1 – Françoise De Cenival , Ecole Pratique des Hautes Études, Sorbonne.
2 - Devauchelle,Didier , Amiens, France

(شكل ١) منظر جانبى لتابوت زيد ايل الخشبى حيث حفر النقش المعينى ويبلغ طـــول التابوت ٢٠٠سم وعرضه ٦٠ سم وارتفاعه ٣٩ سم وسمك الخشب حوالى ١٥ سم وقد شكل من الداخل على هيئة جسم انسان بطريقة تقريبية غير متقنة . وقد حفرت احـــدى عشر فجوة حول حواف التابوت (ست فجوات فى الناحية اليمنى وخمس فجوات فـــى الناحية اليسرى) لتثبيت الغطاء الذى فقد كما ذكرنا.

(شكل ٢) الجزء الأمامى من تابوت زيد ايل لبيان تفاصيل حفر الحروف المعينية وخشونة نحت التابوت

(شكل ٣) القارب الجنازى الذى كان يحمل مومياء المتوفى الى الجبانة كما صور على الآثار المصرية القديمة وتظهر فوقه المقصورة وقد غطيت بأستار سميكة (التى أطلق عليها فى نص زيد ايل " ك س و/ ب و ص) وقد أظهر الفنان المصرى وراءها مومياء المتوفى تمشيا مع الآسلوب المصرى فى الرسم الذى لايخفى الأجسام أو أجزاءها حتى لا تحرم من البعث اوتبعث ناقصة . وقد وقفت على جانبى المقصورة الندابتان اللتان تمثلان الالهتين ايزيس (الى اليسار) ونفتيس (الى اليمين)

أخلاقيات المهن والحرف بين مصر وسوريا والعراق القديم

د٠ / فايزة محمود صقر*

مقدمة:

إن دراسة أخلاقيات الأعراف والتقاليد التي تنظّم علاقات مجتمع ما فيما بينهم أو مع الدولة هي خير معين على الإلمام بمستوى تطور هذا المجتمع، ومن ثمْ نخلص على وجه التقريب إلى معرفة المبادئ العامة التي وجّهت التطور الاجتماعي. وهذه الفلسفة الحقوقية الأساسية أكثر أهمية من معرفة كبرى القضايا التي نظرت على امتداد تاريخ الشعوب القديمة [١].

كانت عادات الشعوب وأخلاقها وتقاليدها الدينية نبعاً يُشيطر على ذهن المُشرّع كما يتضح للمؤرخين:

"إن أحسن القوانين توجد في قلوب الناس قبل أن أن توجد في التشريعات" [٢].

ومن أبرز العادات عند قدماء المصريين حتمية حصول كل ذي حق على حقه، وهذا سبب ازدهار حضارتهم. وتصوّر قصة القروي الفصيح أكثر من جانب من جوانب الحياة في عصرها، فصوّرت لؤم الموظفين، وسوء استغلالهم لسلطتهم، وتستر بعضهم على البعض، ولكن المصري القديم لم يأب أن يُصوّر إلى جانبهم موظفين آخرين يتقبلون الشكاية والمظالم ويودون إزالة أسبابها، ولم يأب الملك أن يصور ملكاً يستعذب فصاحة قروي من رعاياه ويتمنى أن يستزيد منها ثم يأمر بالإحسان إليه في عاصمته دون أن يعرف من هو المُحسن عليه، ودون أن يشعر بفضل أحد عليه، فضلاً عن الإحسان لأسرته في قريتها والتكفل برزقها.

وقد عنيت التشريعات العراقية القديمة بأمور المعاملات وتحديد أجور المهن المختلفة، فتوسعت فيما تضمنت تشريعات 'إشنونا' و 'إسين' بالنسبة لأجور العمال والمزارعين، وشروط المشاركة في الزراعة والتجارة وتربية الأغنام والمواشي وتعويضاتها، وأجور المراكب تبعاً لحمولتها، وأجور حيوانات النقل والزراعة، وأجور النساجين وصانعي الجلود والحُلي والبنائين وغيرهم، كما حددت أجور الأطباء مع مراعاة الحالة الطبقية والاقتصادية للمرضى [٣].

كما أن صانع السفن كان يتحمل مسئولية خاصة، فإذا لم يكن عمله جيداً وصارت السفينة غير متماسكة كان عليه تفكيكها وإعادة بنائها على حسابه الخاص:

---

*أستاذ تاريخ مصر والشرق الأدنى القديم المساعد - كلية الآداب جامعة الإسكندرية - فرع دمنهور.

١ جون ويلسون، *الحضارة المصرية القديمة*، ترجمة أحمد فخري (القاهرة، ١٩٥٥)، ص ١٤٥-١٤٦.

٢ عبد الرحيم صدقي، *القانون الجنائي عند الفراعنة* (القاهرة، ١٩٨٦)، ص ١٠.

٣ عبد الحكيم الذنون، *التشريعات البابلية* (دمشق، ١٩٩٢)، ص ٦٩.

"التاجر الذي يستأجر سفينة ويؤدي إلى الإضرار بها بسبب إهمال ما فعليه تعويض صاحب السفينة، وإذا استخدم السفينة في نقل الحبوب أو الصرف أو الزيت أو التمر وأصيبت بشرخ فهو المسئول عن السفينة".

ويُمكننا القول بأن أغلب أخلاقيات التشريعات كانت راقية ومنطقية يتقبلها المنطق في كل عصر، وأحيانا يبدو بعضها سابق لعصرها، على الرغم من ورود أحكاماً أخرى يصعب علينا قبولها إلا بمنطق ظروف الحياة والمجتمع في عصرها [٤].

الحرف والمهن في مصر القديمة:

لقد اصطبغ السلوك الاجتماعي وإدراك الفرق بين الحق والباطل لدى المصري القديم بالمعتقدات الدينية وتقديس الأرباب. فقد كانت المعبودة "ماعت" التي تُعد تجسيداً للحقيقة وتناغم وتناسق النظام الكوني المتكامل، هي بؤرة الأخلاقيات في مصر القديمة وحلقة الوصل بين النظام الكوني والنظام البشري، وليس أدلّ على ذلك مما أتي في "السير الذاتية النموذجية" عندما يُقِرُّ صاحبها: ***"أديت الماعت لصالح سيدي، ....، قلت الماعت وطبقت الماعت، ...."*** بما يتطلبه ذلك من فعل الخير للجميع دون تفرقة –وبخاصة المعوزين منهم (الجائع، العريان، الفقير، اليتيم، ...)– فمثلاً من حكم "بتاح حتب" يقول: ***"إذا كنت قائد تعطي أوامر لعدد من الرجال، فأبحث عن المناسبات التي تُمكّنك فعل ما فيه الخير؛ بحيث يكون سلوكك لا غبار عليه ..."***. كانت ريشة "ماعت" توضع في كفة الميزان التي تقابل الكفة الأخرى التي تحمل قلب المتوفى. كما أن الاعترافات السلبية (Negative Confession) والتي أسماها "يان أسمان" بـ "إعلان البراءة" (الفصل ١٢٥ من كتاب الموتى) –وهي قائمة بالخطايا التي لم يرتكبها المتوفى– جعله ينال في العالم الآخر لقب المبرأ (فماعت مصر القديمة هي ما نعرفه اليوم تحت مسمى الدين والحكمة والأخلاقيات والشرع) [٥]، وأيضاً جاء من ضمن تلك الاعترافات: ***"لم استول على ممتلكات أي شخص. لم أتفوه بالسيئ من القول عن أي شخص إلى الملك أو إلى الحاكم، لأنني رغبت أن أُشرّف أمام المعبود. لم ارتكب الشر لأي إنسان "*** [٦].

وتعد التعاليم من أهم سمات أدب الحكمة (sebayt) والتي سُجِّلت على برديات تمتد منذ عصر الدولة القديمة حتى العصر الروماني (٣٩٥م)، وتعد سجلاً يصف القيم والأخلاقيات التي يتصف بها المصري، سواء في الحياة الدنيا أو في العالم الآخر.

---

٤ أحمد سليم، *حضارة العراق القديم* (الإسكندرية، ٢٠٠١)، ص ١٧.

٥ راجع: يان أسمان، *ماعت مصر الفرعونية وفكرة العدالة الاجتماعية*، ترجمة د. زكية طبوزاده و د. علية شريف (القاهرة، ١٩٩٦)، خاصةً ص ١١، ٢٠، ٣٥ وما بعدها، ٥٣، ٥٨، ٦٣ وما بعدها، ٧٨-٨١... الخ.

6 Lichtheim, M., *Ancient Egyptian Literature*, vol. I (London, 1973), p. 156.

ومنذ الألف الثاني قبل الميلاد، أصبحت التعاليم تُعنى بالفضائل التي تقدم الطاعة للمعبودات أكثر من تقديم نموذج للنجاح في الحياة [٧].

وأقدم مصدر للقيم الأخلاقية يرجع إلى عصر لأسرة الخامسة (٢٥١٠-٢٣٧٤ ق.م) لأحد الموظفين يُدعى "**نفر-سشم-رع**" إذ يذكر:

"لقد تركت مدينتي، وقد تركت إقليمي، قمت بالعمل الطيب الصحيح (ماعت) من أجل المعبود وأرضيته بما يُحبه،

لقد تكلمت الماعت، وفعلت الماعت، تفوهت بالطيب وأخبرته، أنقذت الضعيف من يد الأقوى قدر استطاعتي، أعطيت خبزاً للجائع، وملبساً (للعاري)، ومرسىً ومركباً للذي لا يملك مركب، دفنت كل من ليس له ابناً، صنعت زورق للذي لا يملك زورق، بجّلت أبي وأسعدت أمي، وربيت الأبناء" [٨].

الحرف والمهن في الأدب الحكمي المصري القديم:

بردية إيبوور:

"انتبه! لقد أصبح من لا يملك شيئاً ثرياً. انتبه! السيدات النبيلات (الآن يرحلن) على زوارق (خشب متهالك). انتبه! لقد سرقت المكاتب، ونُهبت السجلات. انتبه! لقد ألقيت القوانين، والرجال يدسونها في الشوارع. المتسولون يبكون في الأزقة. انتبه! القاعة الكبرى تم اغتصابها " [٩].

قصة القروي الفصيح [١٠]:

ألفها أديب في العصر الأهناسي أو فيما بعده بقليل ليصوغ بها ما هو كان فعلا في عصره من أوضاع الحكم والإدارة، ويعقب عليها بما كان يرجو أن يود عصره من أوضاع مستحبة بين الحكام والمحكومين.

وتروى القصة أن قرويا يسمى " خون إنبو" خرج من بلدة تسمى "غيط الملح" – نواحي الفيوم– وترك فيها زوجته "مارية" وأولادها وجانبا مما يدخره من غلال، وحمل حميره نطرون وأعشاب وجلود وأحجار شبه كريمة للتجارة بها في أهناسيا عاصمة الملك في عهده٠ ومر فى طريقه على قرية تسمى "برفيفى" كان يتولى أمرها موظف يدعى "جحوتي نخت" نيابة عن موظف آخر كبير كان يرأس نظارة الخاصة الملكية ويدعى "دنس بن مرو"، وطمع "جحوتي نخت" فى تجارة القروي وحميره وأراد أن يكون له نصيب منها، وتفتق ذهنه عن حيلة خبيثة فاعترضه على طريق زراعى ضيق كان لابد له أن يمر عليه وأوعز إلى خادمه أن يبسط على الطريق

---

7 Shaw, I., and Nicholson, P., *British Museum Dicionary of Ancient Egypt* (London, 1995), p. 94; James, T. G. H., *Pharaoh's People* (Oxford, 1984), pp. 73-99; Strouhal, E., *Life in Ancient Egypt* (Cambridge, 1992), pp. 31-34.

8 Lichtheim, M., *Ancient Egyptian Literature*, vol. I, p. 17; Otto, E., "Ethik", in: *LÄ* II, cols. 34-39; Ckingo, B., "Ethics and Morality", in: Redford, D., *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, AUC (Cairo, 2001), vol. I, pp. 484-487.

9 Lichtheim, M., *Ancient Egyptian Literature*, vol. I, p. 155.

١٠ سليم حسن، *موسوعة مصر القديمة*، مكتبة الأسرة (٢٠٠٠)، الجزء ١٧، ص ٥٤-٥٩.

قماشا يغطيه بالعرض، ولما تقدم القروي من الطريق نهاه "جحوتي نخت" أن يمر على قماشه المبسوط، فاعتذر القروي بأنه كان حسن النية فيما أقدم عليه، وابتعد عن القماش وسار قرب الزراعة فنهره "جحوتي نخت" مرة أخرى وفجأة قضم أحد حمير القروي قضمة من سنابل الغلال فاعتبرها "جحوتي نخت" فرصته، وأصر على أن يستولى على الحمار جزاء جرمه،[١١] فاحتج القروي وهدد بإبلاغ الأمر إلى ناظر الخاصة وصاحب الأرض فغضب "جحوتي نخت" وأخذته العزة بالإثم واستولى على بضاعة الرجل وحميره كلها وولول القروي واشتد عويله، فنهره "جحوتي نخت" في صفاقة غريبة قائلا له:

"لا ترفع صوتك يا فلاح، أنت قريب من بلد رب السكون" وكان رب السكون هذا المعبود "أوزير"، ويبدو أنه كانت له مقبرة بالقرب من "برفيفى" يهابه الناس ويحترمون".

لكن القروي لم يهتم به وقال بلهجته الريفية اللطيفة:

"لا تضربني وتنهب متاعي، وتوقف الشكوى على لساني، يا رب السكون أعطني إذن حاجتي حتى أبطل الصراخ الذي يقلقك".

واستمر القروى طيلة أيام يشكو حينا ويسترحم حينا آخر ولكن بغير طائل، فاتخذ سبيله إلى العاصمة أهناسيا ليشكو إلى ناظر الخاصة "رنس"، وقابله ذات صباح وهو فى طريقه من داره إلى النهر ليستقبل قارب المحكمة، ورجاه أن يرسل معه تابعا من عنده حتى يعهد إليه بقصته، ورجع التابع بنص القصة إلى رئيسه، فعرضها "رنس" على من كانوا بصحبته من الموظفين فهونوا الأمر عليه وانحازوا إلى جانب زميلهم "جحوتي نخت" وعز عليهم أن يعاقب من أجل فلاح، وحاولوا أن يشككوا رئيسهم فى صحة الدعوى ولكن "رنس" أسر أمرا فى نفسه.

واستبطأ القروى رد "رنس" فوجه إليه استعطافا رقيقا لينا علّه يستثير نخوته وكان من قوله: **" إذا كنت حقا أبا لليتيم، وزوجا للأرامل، وأخا للمنبوذ فشجعني على أن أنشر سمعتك فى هذه الأرض بما يتفق مع القانون الصحيح، وحين تكون حاكما برينا من الجشع، ونبيلا منزها عن الدنيسة وتزهق الباطل وتحقق الحق وتلبى نداءه- وهاأنذا أقول وأنت تسمع، أقم العدل أمدحك ويمدحك المادحون- أزل كربى واحمنى..."**

وفعل استعطاف القروى لدى ناظر الخاصة أو على الأصح فعل مديحه فعله لديه، فأعجب به وأسرع إلى ملك ه وهو يقول:

"مولاي وجدت واحدا من أولئك القرويين جيد الكلم يتحدث بالصواب نهب متاعه وأتاني (حماري الصغير) يتظلم إليَّ".

وقص قصته على الملك المصري، فرد عليه الملك بقوله: **"استحلفك بحق ما تحب أن تراني معافى، أن تؤخره ها هنا، ولا تعقب على شئ بقوله، عساه يواصل الحديث، ثم يؤتى إلينا بحديثه مكتوبا فتسمعه بشرط أن تتكفل برزق زوجته وعياله فالقروي من هؤلاء القرويين يأتينا عادة**

---

[١١] **عبد العزير صالح، *الشرق الأدنى القديم*، الجزء الأول، *مصر والعراق* (القاهرة، ١٩٨٢)، ٣٦٦.**

بعد إملاق، وعليك كذلك أن تتكفل معاشه- طيلة بقائه هنا- بشرط أن تصرف له (رزقه) دون أن تشعره بأنك أنت معطيه".

وعمل ناظر الخاصة بتوجيهات ملكه، فتغافل عن الرد على "خون أنبو" وظن هذا أنه أهمله فتحول من الاستعطاف إلى الشكاية ثم إلى الشراسة وتحول من لين الحديث إلى العنف والنقد الصريح، وتوجه إلى "رنس" بثمان شكايات متتابعة بعد استعطافه الأول لم يسلم حين قدمها من الأذى وضرب الحجاب وإهانة الحراس ولكنه لم يتخل عن عناده، واستمر يصر على سماع صوته للحاكم ولو ناله الضرب والأذى وعمل على أن يصور في هذه الشكايات مبادئ العدالة الاجتماعية والسياسية والقانونية التى كان يطمع فيها المفكرون في عصره.

تصور "خون إنبو" أن الحاكم يشبه دفة السفينة التى تحدد مسيرتها، ويشبه السند الذى يعتمد الناس عليه، ويشبه خيط الميزان في دقة تعبيره عن وزن الأمور، فقال لناظر الخاصة وهو يشكو إلى نفسه:

"أيها الدفة لا تنحرف ويا أيها السند لا تميل، ويا أيها الخيط لا تتذبذب ..."

"لقد انفلت العدل من تحتك وأقصى عن موضعه، والموظفون يشاغبون والموعظة الحسنة أهملت وهاهم القضاة يتخاطبون ما سلب منى ..."

وقال في تشبيه لطيف وتجسيم للصورة:

"ها أنت رئيسك وبيدك الميزان، إذا اختل التوازن فأنت مختل ولسانك هو اسانه الصغير، وقلبك ضجته، وشفتاك قبة، فإذا سترت وجهك عمن يضغن، فمن يرفع العار؟!".

وقال فى شكاية طريفة الأسلوب بليغة المعنى وهو يحضه على العدل:

"أقم العدل لرب العدل الذى عدل عدالته موجود، ويا قلم جحوتي وقراطاسه ولوحته، تنزهوا عن عمل السوء، فإنما الخير بالخير والحسنى لها ما هو أحسن منها، والعدل باق إلى الأبد يهبط مع صاحبه إلى الجبانة، فإذا دفن احتوته الأرض معه، ولن تزول سمعته من هذه الدنيا، ولسوف يذكر بالخير وهذا هم خير ما في أقوال المعبود ... فمن يكون سندا لا ينبغي له أن يميل، ومن يكن ميزانا لا ينبغي له أن يتذبذب. وسواء جئت أنا أم أتى غيري، وجب عليك أن تتحدث ولا تنعت هكذا إلى كما لو كنت أحادث شخصا أخرس... إنك لا تلين ولا تضعف ...، وما جازيتى على أحاديث اللسان التى صدرت عن فم الإله رع نفسه،.. قل الحق إذا وافعل الصواب فالعدل عظيم خالد..."

ولم يكتف القروي بالنصيحة والحديث عن واجبات الحكام، وإنما أخذ يشتد على ناظر الخاصة ويعنفه، وكان من قوله له:

" إنك قادر ومقتدر، وذراعك طائلة، ولكن فؤادك قاس، والرحمة قد تجاوزتك، فما أتعس المحزون الذى تحطمه، ولكأنك رسول لمعبود التمساح، بل إنك زدت عن المعبود الوباء، وإذا كان العدم يرتجى منها، ارتجى منك العدم..."

وترتب على عنف القروى فى حديثه أن أمر "رنس" بضربه بالسياط ولكنه لم يرتدع، وقال بعد ضربه:

"ضل ابن مرو طريقه، وعمى وجهه عما يراه وأصيب بالصمم عما يسمعه، وضل ضميره عما يذكر به، إنك أشبه بقرية بغير عمدة، وجماعة لا كبير لها ومركب لا ربان فيها، وعصية لا

هادى لها٠ أنت نبيل نهاب، وحاكم مرتش، وكبير لمنطقة كان ينبغى أن يمنع الاختلاس ولكنه أصبح نموذجا لمن يود أن يختلس"٠

وزاد "خون انبو" فعرض خلال شكاواه لناظر الخاصة بالصفات التي كانت تنسب عادة إلى الملك ولو أنه لم يذكر الملك صراحة، فقال:

"أنت رع معبود السماء وسط حاشيتك ومنك قوام الخلق جميعهم وأنت كالفيضان، بل أنت حعبي صاحب الفيضان الذي يسع الخضرة على الحقول ويعمر البراري، فاقطع إذا دابر الذهب وأوقفه وأكرم البائس، ولا تكن فيضانا تأخذ الشاكي، واحذر قرب الآخرة"٠

وأطال القروي في شكاياته، ولما فرغ معينه منها استدعاه ناظر الخاصة ، فتوقع الرجل أن تكون دعواه لمقتله، وأخذ يروض نفسه على ملاقاة الموت في شجاعة. وأخيرا نسخت شكاواه على برديات جديدة أعدت للعرض على الملك حتى يقضى فيها، وانتهت بأن قضى بتجريد "جحوتي نخت" من ممتلكاته، ووهبها الملك كلها للقروي فضلا عن حميره وبضاعته.

ومن هذه القصة يمكن أن نستنبط ما ينزل بالموظف الذي يطمع في ممتلكات الغير وهى تجريده من أملاكه كما يتضح لنا ذلك من خلل قصة القروي الفصيح [١٢].

وبغض النظر عن لتفاصيل العناصر السابقة من قصة القروي الفصيح، يتضح من نصها التركيز على (الماعت) دون الالتفات إلى الحاكم، "**اصنع الماعت من أجل المعبودة ماعت**"، بما فيه من إشارة إلى أن الملك–الإله كان سبباً في انهيار الملكية في نهاية عصر الدولة القديمة رغم استمرارية دور الملك زمن الدولة الوسطى كمركز للسلطة المتمثلة في الماعت [١٣].

<u>تعاليم بتاح حتب :</u> [١٤]

كان المصرى عندما يشعر بدنو أجله يكتب وصيته فيقسم أملاكه، وغالبا ما كان ينقش صورة من هذه الوصية على جدران مقبرته٠ وأحيانا كان يخلف لإبنه الأكبر نصائح وتعاليم عن تجاربه فى الحياة وفى وظيفته لتكون عونا لأداء عمله الحكومى٠ ومن أقدم من خلف لابنه نصائح من هذا النوع هو "بتاح حتب" وزير الملك " إسيسى" (٢٦٧٠ق٠م) وقبره فى سقارة حتى الآن، ومن نصائحه التى تعبر عن أخلاقيات مهنته نذكر بعضا منها: **"لاتكونن متكبرا بسبب معرفتك، ولا تكونن منتفخ الأوداج، لأنك رجل عالم، فشاور الجاهل العاقل، لأن نهاية العلم لا يمكن الوصول إليها، وليس هناك عالم مسيطر على فنه تماما٠ وإن الكلام الحسن أكثر اختفاء من الحجر الأخضر الكريم، ومع ذلك فإنه يوجد الإماء اللاتى يعملن فى إدارة أحجار "الطواحين"٠**

---

[١٢] **فايزة صقر، *الكتبة في مصر القديمة*، رسالة ماچستير غير منشورة، كلية الآداب (جامعة الإسكندرية، ١٩٨٤)، ص ١١.**

[13] **Lichtheim, M., *Ancient Egyptian Literature*, vol. I, p. 155.**

[١٤] **أحمد فخري، *تاريخ الحضارية المصرية* (القاهرة، ١٩٥٥)، ص ٤٣٥.**

وقد خصص الناصح جزءا كبيرا من حكمه لبيان الطرق السديدة الموصلة إلى حسن سير الأعمال فقال: **"إذا كان رئيسك فيما مضى من أصل وضيع، فعليك أن تتجاهل وضاعته السابقة، واحترمه حسبما وصل إليه، لأن الثمرة لا تأتى عفوا، ولا تعيدن قط كلمات حمقاء خرجت من غيرك فى ساعة غضب٠ التزم الصمت فإن هذا أحسن من أزهار (تفتف)٠ وتكلم فقط إذا كنت تعلم بأنك ستحل المعضلات٠ وإن الذى يتكلم فى المحفل لمفتن (يعنى فى الكلام)، وصناعته الكلام أصعب من أى حرفة أخرى"٠**

وفضلا عما تقدم فقد رأى أن حياة الموظف المدنية محفوفة بالمخاطر، ولذلك يقول ناصحا: **"احترس من الأيام التى يمكن أن يأتى بها المستقبل"٠**

وعن الحق والعدالة يقول: **"إذا كنت حاكما فكن شفيقا حينما تسمع كلام المتظلم، ولا تسئ معاملته إلى أن يغسل بطنه، وإلى أن يقول من أجله ... وإنها لفضيلة للقلب أن يستمع مشفقا". "أقم العدل (ماعت) وعامل الجميع بالعدالة (ماعت)"**[١٥].

ويتناول "بتاح حتب" أخلاق الإنسان وسلوكه، ويلاحظ بوجه عام أن تلك الحكم ترشد إلى اللطف والاعتدال والحزم الذى يصحبه التثبت، فهى بذلك تنم عن تقديره للأمور ووزنها بالميزان الصحيح عند توصيته باتباعها والسير على نهجها٠

تعاليم كاجمنى: [١٦]

وهو جزء صغير محفوظ مع تعاليم "بتاح حتب" فى "ورقة بارس"٠ ومن المحتمل أن الجزء المفقود قد ذكر فيه أن الملك "حونى" الذى ينسب حكمه لأواخر الأسرة الثالثة قد أمر وزيره بأن يفرغ تجارب حياته فى كتاب ليكون مواعظ لأبنائه، ومن بينهم وزير يدعى "كاجمنى" ونذكر بعضا من أقواله: **"٠٠٠٠ والمتواضع يبقى صحيحا، ومن يستقم فى معاملته يمدح، وتفتح الخيمة للمتواضع، والحذر فى كلامه يفسح له مكان رحب، ولكن السكين ترهف لمن يحيد عن الصراط ٠٠٠"٠ " لا تكونن فخورا بقوتك بين من هم فى سنك، واحذر من أى فرد يغالبك (؟)، لأن الإنسان لا يعرف ماذا يكون حظه، وما يفعله الله عندما ينزل العقاب".**[١٧]

تعاليم مريكارع: [١٨]

هذه الوثيقة تنسب لملك من الأسرة العاشرة لم يعرف اسمه بعد على وجه التحقيق، وقد كتبها لإبنه "مريكارع" فى آخر لحظات حياته٠وتلك الوثيقة مدونة على بردية محفوظة الآن بمتحف "لينجراد"، وهى تحمل بين سطورها أدلة قاطعة على أنها كتبت فى العصر التى نسبت إليه من ملك عاصمة ملكه هيراكليوبوليس "أهناس المدينة".[١٩] ويتحدث هذا الملك العظيم عن أمور كثيرة، ومنها على سبيل المثال عن

---

١٥ سليم حسن، *موسوعة مصر القديمة*، الجزء ١٧، ص ١٧٦-١٨٧.
١٦ سليم حسن، *موسوعة مصر القديمة*، الجزء ١٧، ص ١٨٨.
١٧ أحمد فخري، *تاريخ الحضارية المصرية*، ص ٤٣٥.
١٨ فايزة صقر، *الكتبة في مصر القديمة*، رسالة ماچستير، ص ١٠٣.
١٩ فايزة صقر، *الكتبة في مصر القديمة*، رسالة ماچستير، ص ١٠٨.

الحكيم فيقول: **"إن الصدق "ماعت" يأتى إليه مختمرا حسبما كان عليه الأجداد، فعليك إذن أن تقلد أجدادك٠ وتأمل ! إن كلماتهم مدونة فى المخطوطات فافتحها لتقرأها وقلد معرفتهم، وبتلك الطريقة يصير صاحب الصناعة على علم"٠** ويحض الوالد ابنه فى وصيته التى تعد من أنبل ما جاد به التفكير الخلقى على أن يحفظ فى ذهنه: **" إن فضيلة الرجل المستقيم أحب (عند الله) من ثور (يقدم قربانا) من الرجل الظالم"٠ "أقم العدل لتوطد مكانتك فوق الأرض، وواس الحزين ولا تعذبن الأرملة، ولا تحرمن رجل ميراث والده، ولا تضرن الأشراف فى الأشراف فى مراكزهم، ولا تتول العقاب (أى بنفسك)، فإن ذلك لا يرفعك، ولكن توله بالجلادين من غير إسراف، وبذلك تستتب الأرض ٠٠٠٠ والله عليم بالرجل الثائر، والله يجارى عسفه بالدم ٠٠٠٠ ولا تقتلن رجلا تعرف قدره، وتكون قد جودت معه الكتابة (أى كنت معه تلميذاً فى المدرسة)"٠**

ويرى الملك الصالح أن الحياة الصالحة فوق الأرض هى العماد الأعظم الذى ترتكز عليه الحياة الأخروية فيقول: **" إن الروح تذهب إلى المكان الذى تعرفه ولا تحيد فى مسيرها عن طريق أمسها"٠** وقد كان القبر فى نظره فى الوقت نفسه من الأشياء الهامة حيث يقول: **"زين مثواك (أى قبرك) الذى فى الغرب، وجمل مكانك فى الجبانة بصفتك رجلا مستقيما مقيما للعدالة، لأن ذلك الشئ الذى تركن إليه قلوبهم (أى أهل الاستقامة)"**. ومن بين تلك التعاليم نصح للملك "مريكارع" بكيفية معاملة موظفيه الملكيين قائلاً: **"اصنع طيب لموظفيك، كي يحافظوا على قوانينك. فصاحب ... الذي لا يمكن أن يتحيز، الرجل الذي يملك هو الذي لا ينتقص. (بينما) الرجل الفقير لا ينطق عدلاً، والذي يقول: هل هذا ما أملكه؟ ليس مستقيماً .. إنه متحيز لنفسه التي يحبها، مفضلاً الذي يقدم له الرشوة"** [٢٠].

تعاليم خيتي بن دواوف لابنه بيبي: [٢١]

اسم كاتبها هو "خيتي بن دواوف" وقد كتبها لابنه "بيبى". وقد وصلت نسخ كثيرة من هذه التعاليم بعضها على أوراق بردية، وبعضها على لوحات خشبية، وفقرات على الخزف، وشظيات من الحجر الجيرى الأبيض الأملس، ويرجع عهدها إلى أوائل الأسرة الثامنة عشرة، وربما كان "خيتى" هذا هو الذى كتب تعاليم الملك "أمنمحات الاول" إلى ابنه سنوسرت الأول. وهذا يشير إلى شعبية أدب "خيتى بن دواوف".

ونجد أن أول ما يُلقى "خيتي" على ابنه من النصائح أن صناعة الكتابة تفوق كل الحرف، وانه لو تعلمها فان القوم يهنئونه على ذلك. [٢٢]

" لقد رأيت من ضرب ، فعليك ان توجه قلبك لقراءة الكتب ، ولقد شاهدت من اعتق من الاشغال الشاقة ٠ تأمل ! لا شئ يفوق الكتب"٠ اقرأ فى نهاية " كمت " (لعله اسم كتاب قديم ؟) تجد فيه هذه : ان الكاتب عمله فى كل مكان فى حاضرة الملك ولن يكون فقيرا٠ والرجل الذى يعمل على حسب عقل غيره لا ينجح ٠ ليتنى اجعلك تحب الكتب اكثر من والدتك ٠ وليت فى مقدورى ان

---

[20] Gardiner, A.H., "New Literary Works from Ancient Egypt", in: *JEA* (1914), I, pp. 20-23; Lichtheim, M., *Ancient Egyptian Literature*, vol. I, p. 100.

[21] Erman, A., *The Literature of Ancient Egyptian*, Trans. By M.A. Blackman, (London, 1927), p. 67.

[٢٢] نجيب ميخائيل، *مصر والشرق الأدنى القديم*، ج٤، *الحضارة المصرية* (الإسكندرية، ١٩٦٦)، ص ١٣-١٥.

اظهر جمالها امام وجهك ٠ انها اعظم من اى حرفة ٠٠٠٠ واذا أخذ (التلميذ) فى سبيل النجاح وهو لم يزل طفلا فان الناس تهنئه ، ويكلف تنفيذ الاوامر ، ولايعود الى البيت ليرتدى ثوب العمل (مثل ارباب الحرف الاخرى) ٠

بعد ذلك يصف الاب لابنه الفرق بين مهنة الكاتب وما ينال صاحبها من الشرف وبين المهن الاخرى التى يكون من جرائها تعب الجسم واضمحلاله ، وتعرض محترفها للاخطار فيقول: **"على اننى لم ار قط قاطع احجار كلف برسالة ولا صانعا ارسل فى مهمة ".** ثم يتناول بالشرح كل مهنة وما فيها من متاعب وحقاره بالنسبة لمهنة الكتابة".

فيتكلم اولا عن صانع المعادن فيقول : **" ولكنى رأيت النحاس يقوم بعمله عند فوهة الاتون واصابعه كجلد التمساح (اى انها مجمدة وخشنة كجلد التمساح) ورائحته اكثر كراهية من البيض والسمك ".**

ثم ينتقل الى الخراط فيقول : **" وكل صانع يقبض بمهارة على المخرطة (؟) فان الاعياء يناله اكثر ممن يفلح الارض، وميدانه الخشب وفأسه المخرطة (حرفيا المعدن) وفى الليل حينما يطلق سراحه يعمل فوق طاقة ساعديه. وفى الليل يشعل النور " (أى يستمر عمله فلا راحة له).**[٢٣]

ثم ينتقل الى الكلام على البناء وما يناله من التعب الجثمانى فيقول : **" والبناء يبحث عن عمل له (؟) فى كل انواع الاحجار الصلبة ٠ وعندما ينتهى منه تكون ذراعاه قد تكسرتا ، ويصبح مضنى ، وعندما يجلس امرؤ كهذا عند الغبش فان فخذيه وظهره تكون قد تحطمت " ٠**

بعد ذلك يتناول حرفة الحلاق فيظهر لابنه انها مضنية ، صاحبها لابد ان يجول فى الشوارع ليبحث عن عمل يسد رمقه بما يكسبه منه فنراه يقول : **" والحلاق يحلق متأخرا الى الغروب ٠٠٠٠٠٠٠ ويجول من شارع الى شارع ليبحث عمن يحلق له ، وينهك زراعه لاجل ملء بطنه ، كالنحلة التى تأكل وهى تكد" ٠**

وكذلك يظهر له المتاعب التى يلاقيها التاجر (؟) الجوال ليحصل على ثمن سلعه فيقول : **" والتاجر(؟) يسيح الى الدلتا ليحصل على ثمن سلعته ، ويكد فوق طاقة ساعديه ، والبعوض يقتله (لما يحمله من الجراثيم)٠٠٠٠ "**

ويتناول بعد ذلك احقر الحرف وهى صناعة الطوب اللبن فيقول : **" وصانع اللبن (ضرب الطوب) الصغير الذى يصنعه من غرين النيل يقضى حياته بين الماشية (؟) وهو على اى حال مختص بالكروم والخنازير (فى المصرية تورية بين كلمة كروم وخنازير ، وربما كان ذلك هو السبب فى ذكرها هنا) وملابسه تكون خشنة ٠٠٠٠ وهو يعمل بقدميه ويدق ٠٠٠٠"**

والظاهر ان حرفة البناء كانت شاقة عند المصريين ، حتى ان حكيمنا هنا قد رصد لها فقرتين غير ما ذكر ، ولكن الفقرة الثانية فيها بعض الغموض فيقول :

" دعنى احدثك فضلا عن ذلك عن البناء الذى يكون غالبا مريضا (؟) وملابسه قذرة وما يأكله هو خبز اصابعه، ويغسل نفسه مرة واحدة ٠٠٠٠ وهو اتعس مما يكون ان يتحدث عنه الانسان بحق (؟) ٠ فهو كقطعة حجر (؟) فى غرفة طولها عشر أذرع فى ست ٠٠٠٠ والخبز يقدمه

---

23 **Piankoff, "Quelques Passages des Instructions de Douaf sur une Tablette du Musee du Louvre", *Revue d' Egyptologie*, Tome II (1933), pp. 51-74.**

الى بيته ، واطفاله يضربون ضربا ..." وهذه العبارة تشير إلى مشقة وعناء صاحب هذه المهنة٠

ثم يصف الحكيم لابنه حال البستانى ٠ ويظهر انه يقصد به زارع الخضر والفاكهة على السواء فيقول : **"اما البستانى فيحمل اثقالا وذراعه ورقبته تتألمان من تحتها ٠ وفى الصباح يروى الكراث وفى المساء الكروم (لان ذلك احسن وقت لريها عندما تكون محمله بالفاكهة) ٠٠٠٠ فحرفته أسوأ من أية حرفة ٠ "**

ثم ينتقل الى وصف حالة الفلاح ، وهو ذلك الوصف الذى ينطبق على حالة فلاح مصرنا ، فالامراض تفتك به وصاحب الاملاك يستنفد كل محصوله ، فهو كالحيوان الضعيف الذى يعيش بين الاسود فهو لابد مأكول ٠ فيقول الحكيم : **" أما الفلاح فحسابه مستمر (اى ان صاحب الارض يطالبه دائما بتأدية ما عليه من الديون) الى الابد ، وصوته اعلى من صوت الطائر " آبو " ٠٠٠٠٠ (دائما يشكو) ، وهو كذلك اكثر تعبا ممن يمكن التحذى به ، وحالته كحال الذى يعيش بين الاسود ، وهو فى غالب الاوقات مريض (؟) وعندما يعود الى بيته فى الغروب ، فان المشى يكون قد مزقه اربا اربا " (اى ان طول الطريق يجهده اجهادا كبيرا فوق ما لاقى من التعب خلال اليوم)٠**

يتناول بعد ذلك " خيتى " النساج الذى يعمل وهو جالس طول اليوم ، فيشبهه بقعيدة البيت ، فهو لا يتمتع بالهواء الطلق ، وهو مراقب دائما ، فاذا تباطأ عن العمل يوما ضرب بالسوط٠ وفى رواية اخرى انتزع من مكان راحته كما تنتزع زهرة السوسن من البركة٠ واذا اراد ان يخرج من مصنعه ليستنشق الهواء فلا يصل الى ذلك الا بالرشوة. فيقول: **"وحال النساج داخل مصنعه اتعس من حال المرأة ، فركبتاه تكونان فى بطنه ، وهو لا يمكنه ان يستنشق الهواء واذا امضى يوما دون عمل انتزع (من مكان راحته) مثل ما تنتزع زهرة السوسن (فى رواية اخرى فانه يضرب بسوط ذى ٥٠ شعبة) او (فانه يضربي كسائمة الضحية ٥١ سوطا). وهو يقدم لحارس الباب خبزا ليسمح له بالخروج فى ضوء النهار".**
بعد ذلك يصف هذا الحكيم المحنك لابنه " حرفة " من الحرف التى كانت شائعة فى ذلك العصر ، ولكنها قد اختفت فى عهدنا تدريجيا بانتشار المدنية ، واعنى بذلك صناعة " السهام " التى لم يفتأ يستعملها المصرى لانها كانت من اهم اسلحة الحرب ، فيصف كيف يحتم على صاحبها ان يذهب الى الصحارى والجبال حيث الظران الذى تصنع منه السهام ، وما فى ذلك من بعد المسافة ، وما يعانيه هو وحماره ، وما يستلزمه من المال لمن يرشده الى الطريق فى وسط تلك الفيافى والقفار ، وما يتطلبه كل ذلك من وقت ونصب فيقول : **"وصانع السهام يكون تعسا عندما يرحل الى الصحراء ، وان ما يعطيه حماره لكثير ٠ هذا فضلا عن انه عمل يستغرق وقتا طويلا ٠ ويعطى كذلك الذين فى الحقول والذين يرشدونه الى الطريق كثيرا ايضا ٠ وعندما يصل الى بيته فى المساء فان السير يكون قد انهكه " ٠**

ثم يتناول بعد ذلك حرفة اخرى من التى اخذت تتلاشى فى مصر وان كانت لم تزل باقية فى بعض الجهات المتطرفة التى لم تصلها المدنية الحديثة ، واعنى بها نقل البريد برجال خصصوا بذلك ٠ فيصف لنا كيف ان عامل البريد عند ذهابه الى بلد

اجنبى يترك وصيته خوفا من عدم عودته ، لما فى رحلته من المخاطر ، وحتى اذا عاد الى مصر ثانية فانه لا يعود مرتاح النفس ، لأن التعب يكون قد اضناه فيقول : **"وحامل البريد عندما يسافر الى بلد اجنبى يوصى باملاكه لاولاده خوفا من الاسود والاسيويين ، وهو يعلم ذلك وهو فى مصر ٠ وعندما يعود الى بيته يكون تعسا لان المشى قد كسره ٠ وسواء أكان بيته من النسيج او اللبن (؟) فانه لا يعود منشرح القلب". (وفى رواية أخرى: *"وعندما يصل الى بيته مساء فان قلبه يكون فرحاً"*.)**

ويعقب ذلك كلام على حرفة لم نصل الى كنه معناها ، والغرض من ذكرها هنا هو ان يظهر له بشاعة رائحة محترفها ، ولذلك سنورد الكلمة هنا باصلها المصرى: **" اما الـ" سثنوى " فان رائحة اصبعه تكون نتنه ، والرائحة التى تتصاعد منها هى رائحة جثة ، وعيناه تكونان مثل ... (؟) .... بسبب المسوح ..... وهو لا يقصى عنه " سثناوى " وهو يقضى وقته فى تقطيع الخرق (؟) وما يمقته هو الملابس " .**

ثم يشفع ذلك بالتحدث عن حرفة يظهر انها تشبه السابقة فى قذارتها ، واعنى بها حرفة الاسكاف ٠ فيصغ الحكيم لابنه كيف ان هذا التعس يحمل اوانيه التى فيها الاته وجلده ، وكيف ان صحته تسوء وجسمه يهزل وقد يجبر على قطع الجلد باسنانه فيقول : **" والاسكاف يحمل اوانيه الى الابد (** وفى نسخة اخرى**: يحمل آلاته الى الابد) ٠ وصحته تكون كصحة الجيفة ، وما يعض عليه هو الجلد " ٠**

ثم يأتى بعد ذلك الكلام على حرفة الغسال وجازفة صاحبها بنفسه امام التمساح ، وما يلاقيه بسببها من تعب جثمانى ، وما يشعر به من تعس عندما يضع مئزر سيده ليؤدى فيه عمله فيقول : **" والغسال يغسل على الموردة ، واذ ذاك يكون جارا قريبا للتمساح (فى صورة اله) وعندما يخرج الوالد (الغسال) متجها نحو الماء المضطرب فان ابنه وابنته يكونان فى عمل هادئ منعزل عن كل عمل اخر ، وعندئذ يقول ابنه وابنته : ان هذا ليس بعمل يجد فيه الانسان راحة ، وهو منفصل عن اى عمل آخر ٠ وغذاؤه يكون مختلطا بمكان حساباته ٠ وليس فيه عضو سليم ٠ واذا ارتدى مئرز المرأة فانه وقتئذ يكون تعسا ، وهو يبكى حينما يمضى وقته حاملا الـ" مكائن "٠٠٠٠ ويقال له--- " الغسيل "--- اسرع إلى٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠ " ٠**

ويعقب هذا بحرفة اخرى ليست من نوع الحرف السابقة ، بل هى حرفة لهو ، ولذلك يقول عنها انها تجعل صاحبها يهمل اعماله ، واعنى بها حرفة صيد الطيور ، فيقول : **" وصائد الطيور تراه فى منتهى التعاسة عندما يشاهد ما فى السماء ويهمل اعماله (وفى رواية اخرى : وعندما تطير الطيور المتنقلة فى السماء يقول : ليت عندى شبكة هنا ٠ ولكن الله لا يهئ له نجاحا (؟) " ٠**

بعد ذلك ينتقل الى حرفة صيد السمك ، ويصف الحكيم لابنه ما فيها من اخطار التمساح ، فيقول : **" انى مخبرك كيف ان حرفة صياد السمك اكثر تعاسة من اية حرفة اخرى ٠ فانه يشكو منها ٠ أليس عمله على النهر حيث يختلط بالتماسيح (؟) ٠ واذا لم يقل له الانسان يوجد تماسيح فان خوفه يعميه " .**

وهنا ينتقل الكاتب الحكيم الى اطراء حرفة الكتابة ٠ فيقول: **" ان صاحبها هو الذى يصدر الاوامر " .**

ثم يصفها بانها احسن من كل الحرف التى استعرضها امامه فيقول : **" فإنه لا توجد حرفة من غير رئيس لها الا صناعة الكاتب فهو رئيس نفسه ٠ فاذا عرف الانسان الكتب فانه يقال عنه بحق : انها مفيدة لك٠٠٠ وما اقوم به فى سياحتى الى الحاضرة تأمل ! انى اقوم بها حبا فيك٠ ويوم فى المدرسة مفيد لك وما تعمله فيه يبقى مثل الجبال " .**

نصائح آنى : [٢٤]

تعتبر نصائح "آنى" لابنه "خنسحتب" وثيقة تمثل أدب عصر الدولة الحديثة واللغة التى كتبت بها هذه النصائح يرجع تاريخها إلى بداية العصر الذى استعملت فيه هذه اللغة المصرية الجديدة وهو نهاية عصر الهكسوس، وفيما يختص بالحرف والمهن فقد ذكر "آنى" موضوع المعرفة ومكانتها وسمو حرفة الكاتب إذ يقول: **"إذا كنت ماهرا فى الكتابة فإن الناس أجمع يفعلون كل ما تقوله٠ إذن خصص نفسك للكتب وضعها فى لبك، وبذلك يكون كل ما تقوله ممتازا، كل وظيفة يعين فيها الكاتب فإنه (لابد) يستشير فيها الكتب (وبذلك يلازمه النجاح)٠ فليس هناك ولد للمشرف على الخزانة ولا وارث للمشرف على الحصن... الوظائف لا أولاد لها ..(وفى هذه الحالة يحصل عليها الأكفاء الذين تعلموا كثيرا)".**

خطاب *"كن كاتباً ولا تكن جندياً"* : [٢٥]

فى هذا النص إشارة إلى أن أخلاقيات مهنة العلماء لا وساطة فيها ولا فساد وإنما يحكمها فقط كفاءة صاحبها الذى يتمتع بصفات الباحث الذى دأب على البحث فى الكتب٠

"تعال ودعنى أصف لك حالة الجندى ذلك الفرد الذى يعذب كثيرا يوم أن تدعى طيبة لإقامة الأفراح فى الهواء الرطب فى الشهر الثانى من الشتاء، فالمرء (أى الجندى) يكون فى موقف مؤلم عندما يتعثر فى طريقه من غير حذاء، والحلفاء تعوق طريقه، والحشائش تكون كثيفة متشابكة، والأعشاب منيعة، والضباط من خلفهم بالعصى، ويضربون ثم يضربون، ويكون عطشان٠ على أن شرب الماء لا يتغلب على القيظ والعرق، وذلك فى وقت ظهور الملك بفخامته فى أول يوم الاحتفال بالتتويج، وهو اليوم الذى تؤذن فيه "عين شمس" بإقامة الأعياد٠ تعال ودعنى أخبرك بنزوله (أى الجندى) إلى سوريا ومشيه على قمم التلال٠ وخبزه وماؤه على كتفيه مثل حمل الحمار، وهو يشرب الماء الآسن، ولا يقف عن السير إلا وقت الحراسة بالليل، فهل أنت حمار سيسوقه الإنسان؟ هل الجسم خلو من الفهم؟ اعتنق الحرفة التى يحترفها الحكام، وإن أدوات كتابتك تغدق عليك السرور والثراء وبكون قلبك فرحا كل يوم٠ فافطن لذلك"٠

أخلاقيات الوزير .. خطاب تنصيب الوزير "رخ-مي-رع":

ومن أكثر النصوص وضوحاً حول أخلاقيات المهن والوظائف في مصر القديمة، هو **نص خطاب تنصيب "رخ-مي-رع" منصب الوزارة** من قبل الملك "جحوتي–مس الثالث" [٢٦] والمسجل **بمقبرة "رخ-مي-رع" (رقم ١٠٠) بشيخ عبد**

---

[٢٤] **سليم حسن، *موسوعة مصر القديمة*، الجزء ١٧، ص ٢١٩-٢٣٠.**

[25] **Gardiner, A.H., *The Hiratic Papayri in the Breitish Museum*, vol. I, p. 47.**

[26] **Lichtheim, M., *Ancient Egyptian Literature*, vol. II (London, 1976), pp. 22-24.**

القرنة [٢٧]، بالإضافة إلى أربعين (سشم) ملفاً من الجلد مُثِّلت في إحدى مناظر المقبرة كانت تضم –حسبما اتفق العديد من الباحثين– مختلف مواد القانون المصري في شكله الدستوري [٢٨] يجب عليه العودة إليها عند حكمه بين الناس بالعدل. ويُرسي الخطاب الملك لتنصيب "رخ–مي–رع" الوزارة، **أهم المبادئ والقيم الخلقية المتعلقة بمنصب الوزير وواجباته** التي أصبحت منذاك منهجاً ونبراساً للوزراء من بعده [٢٩] تلك القيم والمبادئ التي تعكس سياسة الدولة في التمسك الشديد بالقانون لتحقيق مبدأ العدالة (ماعت) [٣٠]، ومن أهم تلك المبادئ والقيم الأخلاقية لمهنة الوزير التي وردت بخطاب التنصيب:

إخ ما ن.إك ن.إك إرت خت نبت مي نتت ر هب

"**يجب أن ترى أن كل شيء يتم طبقاً لما جاء في القانون**" [٣١].

كما يعكس النص التالي من الخطاب مدى قوة شخصية الملك وإصراره على الحفاظ على أخلاقيات مهنة الوزير من أجل تطبيق العدالة الاجتماعية، فيصف الملك بقوله: "**حقاً إن جلالته عليم بما يجري، فلا يوجد شيء ما يجهله فهو جحوتي حقاً**" [٣٢].

ولا يكتف نص الخطاب بالتأكيد على إقامة العدل (ماعت) فقط، وإنما على ضرورة إظهار ذلك للرأي العام في قوله:

مك إر سر سجم–ون–حر سمي مو ثاو ن إروت.إف نبت

"**إن القاضي الذي يحكم بين العامة، الماء والريح تحمل تقريراً عن كل ما يفعله**"[٣٣].

---

27 **Davies, N. de G., *The Tomb of Rekh-mi-Re^{c} at Thebes* (New York, 1943).**

28 **Davies, N. de G., *The Tomb of Rekh-mi-Re^{c} at Thebes*, pp. 31-32.**

29 **Faulkner, R. O., "The Installation of the Vizier", in: *JEA* 41 (1955), pp. 22-29 (with its figs.); Boom, G. P. F., *The Duties of the Vizier* (London, 1988), especially pp. 31-32, 365-369;**

- للمزيد راجع: فايزة محمود محمود صقر، *الوزير في عصر الدولة الحديثة*، دكتوراه غير منشورة في تاريخ مصر والشرق الأدنى القديم، كلية الآداب (جامعة الإسكندرية، ١٩٩٤م-١٤١٥هـ).

30 **Tobin, Vincent Arieh, *Theological Principles of Egyptian Religion*, Foreword by Roland G. Bonnel, American University Studies, Series VII, Theology and Religion, vol. 59, Peter Lang (New York. Bern. Frankfurt am Main. Paris, 1985), pp. 77-88 (V. Ma'at).**

31 **Faulkner, R. O., in: *JEA* 41, p. 22.**

32 **Lichtheim, M., *Ancient Egyptian Literature* II, p. 22.**

33 **Faulkner, R. O., in: *JEA* 41, pp. 22 and 29.**

ولهذا كان لزاماً على الوزير ألا ينحاز إلى النبلاء وذوي المكانة على حساب البسطاء، وألا يتخذ من أي شخص نصيراً [٣٤]، مثلما جاء في النص:

مـك تـم واح حـر.إف بـو حر سرو جـاجـات تـم

إر ن.إف مروت م رمث نبت.

والذي ترجمها "ديفيز" Davies – بخلاف "فوكنـر" Faulkner – **"ألا يتخذ عبيداً من عامة النـاس"** [٣٥].

كما على الوزير مراعاة سير الأمر وفقاً للقانون والإنصات لجميع من له مظلمة أو شكاية دون تفرقة: **"انظر (عندما) يأتي ملتمس من الصعيد أو الدلتا أو من البلاد كلها، استعد لسماعه في قاعة الوزير"** [٣٦]. مؤكداً الخطاب على العدل وعدم الإنحياز الذي يُعدّ طغياناً على الإله نفسه: **"لا تحكم (ظلماً) لأن الإلـه يمقتُ المُحاباة"** [٣٧]. **"ليتك ترى من تعرفه كمن لا تعرفه، والقريب منك مثل البعيد عنك"** .
"لا تغضب على أي رجل بالباطل، بل أغضب على مَن يستحق الغضب" [٣٨].

وتتحدث فقرة من **أنشوة للمعبود آمون (الأسرة الثامنة عشرة)** أيضاً عن أخلاقيات الوزير فتذكر أن: "**وزير الفقير، لا يتقبل الرشاوي من المجرمين، لا يتحدث مع الشهود، لا ينتظر (فضلاً) من الذي يُعطي وعداً**" [٣٩].

أخلاقيات الطبيب المصري القديم:

هناك العديد من النصوص التي تتناول أخلاقيات الطبيب في مصر القديمة، وإن كان بشكل غير مباشر، ومنها على سبيل المثال لا الحصر **نص وجا حور سنت** وقد كان كاهناً مصرياً وكبيراً للأطباء؛ حيث طلب منه "دارا الأول" ملك الفرس (الأسرة ٢٧) أن يذهب إلى "بيت الحياة" في مدينة صا الحجر وهي مدرسة لتعليم الطب، ويرد النص في مقدمة بردية "إدوين سميث" الطبية: **" قال: أمرني جلالة الملك دارا أن أتوجه إلى مصر، لما كان في (...) كملك عظيم على كل قطر وأمير عظيم على مصر، لتأسيس صالة بيت الحياة و بيت .... بعد ما أصابهما التلف.لقد دلّني على الطريق؛ إذ مصر جماعة من البدو، كما أمر جلالته بذلك. نفذت أمر جلالته. وزودتهما (البيتان المذكوران) بالطلبة من أبناء الأسر الراقية. فلم أُدخل معهم طالباً من أبناء الفقراء. ولقد وكلت أمر هؤلاء الطلبة إلى جل عاقل .. في كل ما يختص**

---

34 **Faulkner, R. O., in: *JEA* 41, p. 23.**
35 **Davies, N. de G., *The Tomb of Rekh-mi-Re^{c} at Thebes*, p. 86.**
36 **Davies, N. de G., *The Tomb of Rekh-mi-Re^{c} at Thebes*, p. 86; Faulkner, R. O., in: *JEA* 41, p. 22; Lichtheim, M., *Ancient Egyptian Literature* II, p. 23.**
37 **Faulkner, R. O., in: *JEA* 41, fig. 2, p. 22.**
38 **Faulkner, R. O., in: *JEA* 41, fig. 2, p. 22; Lichtheim, M., *Ancient Egyptian Literature* II, pp. 23-24.**
39 **Lichtheim, M., *Ancient Egyptian Literature*, vol. II, p. 111**

بعملهم. لقد أمرني جلالته أن أعطيهم كل شيء طيب حتى يتمكنوا من أداء جميع مهامهم، فزودتهم بجميع ما احتاجوا إليه وبكل الآلات الواردة في النصوص حسب ما كانت موجودة في حيزة المعابد سابقاً. فعل جلالته هذا لأنه كان يقدّر هذه المهنة (والأخلاقيات التي يجب أن يتحلى بها ممارسيها) ويرغب في شفاء كل مريض ويحرص على تدعيم أسماء الأرباب ومعابدهم ومواردهم فيحتفل بأعيادهم على الدوام دائماً" [٤٠].

ومن نصوص أحد الأطباء يذكر عن نفسه وأخلاقياته ومهارته كطبيب قائلاً: "**كنت كاهن (سخمت) قوياً وماهراً في المهنة، أضع يدي على المريض فاتعرف على مرضه، كنت ماهراً بيدي**". ومن النصوص الأخرى الدالة على أمانة الأطباء وصراحتهم في إعلان حالة المريض دون تردد أو موارة للحقيقة مهما كان وقعها، نص الوزير "واش بتاح" وزير الملك "نفر إير كا ع" (الأسرة السادسة)، حيث استدعى الملك الكهنة ورؤساء الأطباء وأرسل إلى "بيت الحياة" لإحضار البرديات الطبية لمراجعتها، فلما حضر الأطباء قرروا أن حالة الوزير "واش بتاح" خطيرة فتكدّر الملك واختلى في غرفته يتضرع إلى الأرباب لتشفي وزيره [٤١].

ومن أخلاقيات الطبيب ضرورة إقامة حوار مع المريض لاستبيان حالته وأيضاً التهوين عليه من آلام مرضه ومواساته؛ حيث تشير النصوص الطبيبة إلى أن الطبيب كان يوجّه أسئلة إلى المريض ليتعرف على الداء، فكان يسأله عن تاريخ مرضه وسيره وعن نومه ويقظته. فقد جاء –على سبيل المثال– في الفقرة رقم (٢٠) من بردية "إدوين سميث" الطبية: "**فإذا سألته عن مرضه ولم يجبك**" كان الطبيب يتحرى ذاكرة المريض وقدرته على النطق أيضاً [٤٢].

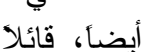
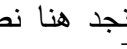
خطابات ووثائق عمال دير المدينة ـ التغيب عن العمل:-

يتضح من دفتر يومية العمال الذي كان يحتفظ به كاتب المقبرة أنه كان بوسع العمال التغيب عن العمل لمختلف الأسباب: ففي العام الأربعين من حكم "رعمسيس الثاني" (حوالي ١٢٤٠ ق.م)، كان "باحر باحت" –الذي كان يعمل طبيباً لقرية دير المدينة– مسافراً لرعاية "عا بحتي" المريض، وذلك في الشهرين الثالث والرابع من فصل آخت، وتعيّن عليه فيما بعد العناية بالعامل "خونس" وزوجة الكاتب وبالعامل "حور مويا". كم كان وقوع حال وفاة في العائلة عذراً قهرياً، وكذلك التغيب للاحتفال بالأعياد والمواسم. وهناك أسباب عائلية مثل "خناقة زوجية" تكون نتيجتها التغيب عن العمل. أما الأعذار الغير مقبولة مثل التغيب للشراب أو بناء منزل لأحد العمال [٤٣]. كل تلك الأسباب المقبولة للتغيب عن العمل تعكس أخلاقياته التي اتبعها قدماء المصريين بمختلف طبقاتهم ومهنهم.

---

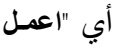
٤٠ **حسن كمال، *الطب المصري القديم*، الجزء الأول (القاهرة، ١٩٦٤)، ص ١٠٣ و ١٠٥.**
٤١ **حسن كمال، *الطب المصري القديم*، ج١، ص ١٠٦.**
٤٢ **حسن كمال، *الطب المصري القديم*، ج١، ص ٢٣٩.**
٤٣ **موريس بيربيرايرصُنّاع الخلود، ترجمة عكاشة الدالي (القاهرة، ١٩٩٣)، ص ٦٥.**

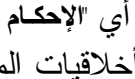
المناظر ونصوصها الدالة على أخلاقيات العمال والحرفيين في مصر القديمة:

ربما تطلبت أخلاقيات المهنة في مصر القديمة، وجود أسلوب معين في الحديث أثناء العمل كما يتضح من حوار حدث أثناء ضم وحصار نبات البردي في صورة حزم من أجل صناعة القوارب، وكان ذلك ضمن مناظر ونقوش من عصر الأسرة الخامسة في **مقبرة "تي"** (رقم ٦٠) شمال هرم "نثر-إر-خت" (زوسر) بسقارة؛ حيث ظهر أربعة أشخاص يحملون حزم كبيرة من البردي، وقد همَّ أحدهم بالوقوف عقب سقوطه على الأرض، وقد هبَّ زميلاه لمساعدته في ذلك ويحاول أحدهما أن يسنده ويرفعه على الرغم من حمله الثقيل هو أيضاً، قائلاً له:  شس ثو أي "**انهض**"، بينما يظهر رجل ثاني يحاول مساعدته، فيقوم برفع الحزمة التي بيده اليسرى في حين يحاول معاونته بيده اليمنى، بينما نجد هنا نص -ربما على لسان الشخص الذي يُؤمر بالنهوض- يقول:  إري(.إي) إر حست.إك أي "**إنـي أفعل مـا يحلـو لـك**"، ومعناها "سمعاً وطاعة" أو "(إنني) أفعل كما ترغب" [٤٤].

وفي منظر آخر من مناظر مقبرة "تي" يوجد نص آخر يُشير إلى حوار يدور بين ثلاثة من صُنّاع القوارب البردية؛

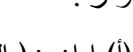
حيث يقول أحدهم: ثـس إر.إك أي "**اجذب نحوك**".

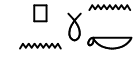
فيُجيبه الثاني آمراً إياه:  إر منـخ أي "**اعمل جيداً**".

بينما يقول الثالث:  عـق ورت أي "**الإحكام جيداً (الإحكام بشدة)**"(؟) [٤٥].

وكلها عبارات تُشير إلى دقة العمل وأخلاقيات المهنة لإخراج عمل كامل ومتقن ومُحكم بالطبع.

ومن أخلاقيات المهنة **احترام الحرفي الصغير لمعلمه خاصة إن كان والده.** إذ سجلت لنا **مقبرة "بتاح-حتب"** بسقارة من عصر الأسرة الخامسة، حوار دار أيضاً بين صُنّاع القوارب البردية، فيقول أحد صُنّاع القوارب مخاطباً صبي صغير:

 إ سـبـق (أ) إ إن.ن(.إك) شـسـو أي "**أيها الصغير فلتحضر الحبال**".

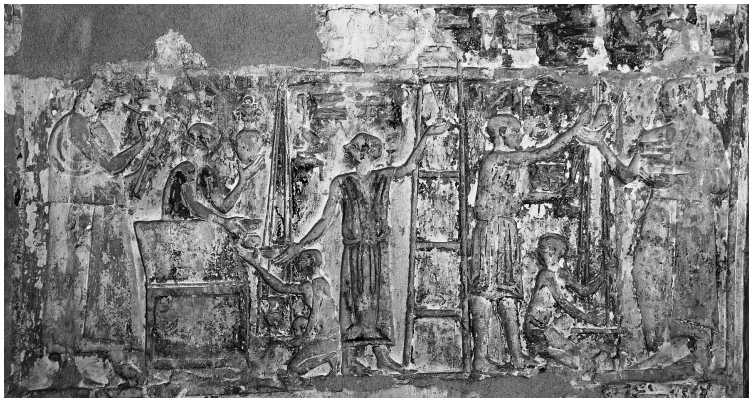
فيرد عليه الصغير بالإجابة:  إ إت مي ن.إك شـس بـن أي "**أيها الوالد إليك لفة الحبال هذه**" [٤٦]. وواضح هنا احترام وطاعة الصغير للكبير.

---

[44] **Capart, I., *Une Rue de Tombeaux a Saqqarah* (Brusseles, 1907), p. 383, fig. 371; PM III^2, *Memphis*, part 2, fasc. 1 (Oxford, 1978), p. 476, 45.**

[45] **Montet, P., *Les Scénes de la Vie Privée dans les Tombeaux égyptiens de l'oincien empire* (Paris, 1925), p. 80; PM III^2, *Memphis*, part 2, fasc. 1, p. 469.**

وفي **مقبرة "با-دي-أوزير"** (بتوزيريس) بتونا الجبل (مركز ملوي–محافظة المنيا)، من **نهايات العصر المتأخر وبداية العصر اليوناني- الروماني،** وردت مناظر لإحدى الورش المصرية للصناعات المعدنية، يحوي إحداها منظراً يوضح وزن القطع البرونزية بعد تصنيعها، وتتم عملية الوزن في حضرة كاتب يقوم بتسجيل وزن كل قطعة، ويُشير النص المصاحب لعملية الوزن –وقد سُجِّلَ النص أسفل الميزان– إلى طلب الكتاب من العامل القائم على الميزان بأن يكون دقيقاً في الميزان فيقول: "**احفظ يدك من الظلم**". وكلمة "يـد" (ترجمة حرفية)، فالمقصود من النص المصاحب على يسار المنظر: **م إثي إني م.س "لا تجعلها تهتز (أي كفة الميزان)"** أي تحكم في كل كفة للميزان وليست اليد "(جرت نب = كل كفة)، مثلما في النص المصاحب على يمين المنظر فيقول: **سروج جرت نب م إتي إني أي "تحكم في يدك من الاهتزاز (أي من الاختلاس)"** [٤٧]. وهي جملة تعكس إحدى القيم الخلقية للمهنة، وخاصة في الميزان حيث يطلب الكاتب من زميله (العامل) أن يتحرى الدقة دون زيادة أو نقصان.



وأخيراً نجد أن المصري القديم انتقد الأخلاق الشائنة في العديد من المهن والحرف في فن الفكاهة والكاريكاتير لديه؛ حيث انتقد في حرفة الحارس كونه عابثاً أو غافلاً عن مهامه، وفي مهنة القاضي عندما يكون ممتهنها غير ذي علم فصوره ساخراً تارة على هيئة فأر يقضي بين آخرين وتارة أخرى صور الفنان المصري القديم انتقاده للقاضي غير المراعي لأخلاقيات مهنته وضروریاتها .. مجموعة من القضاة برؤوس الحمير ولم يكتف بذلك بل صوّر تابع القاضي أو حاجبه على هيئة الثور في حين صوّر المتهم بينهما على هيئة القط [٤٨]، بما يشير لإنقلاب الأوضاع بالمجتمع وغياب الماعت عنه وما تبعه من ضياع الأخلاق.

الحرف والمهن في الأدب السوري القديم :

---

46 **Wreszinski, W., *Atlas zur Altaegytischen Kulturgeschichte*, Teil 3, Tafeln 14-15; Davies, N. de G., *The Mastaba of Ptah Hetep and Akhet Hetep at Saqqareh* (London, 1900), Pl. 25.**

47 **Lefebvre, G., *Le Tombeau de Petosiris*, T. III (Le Caire, 1923), Pl. VIII.**

٤٨ **عبد العزيز صالح، *الفكاهة والكاريكاتير في الفن المصري القديم*، ص٣-١٢ ولوحات(١٠)و(٢٠)، (٨) و(١٤).**

كان المجتمع فى كنعان (فينيقيا) مقسما إلى عدة طبقات، ففى الطبقة الاجتماعية الأولى نجد جماعة الأشراف والنبلاء من الملاك الإقطاعيين والمحاربين الذين كانوا يستطيعون اقتناء مركبات حربية وكانت هناك جماعة من الارستقراطيين من التجار وأصحاب المال، وفئة الملاحين الكبار، قباطنة السفن الذين يؤلفون جماعة لها نفوذها واحترامها فى المجتمع٠ كما كان الصناع والتجار يحتلون مركزا وسطا فى المجتمع الفينيقى٠ أما فى الطبقة الدنيا نجد الأفنان (الذين لا يملكون الأرض) والعبيد٠ وكانت العادة أن ينشأ أبناء الصناع على تعلم صناعة آبائهم٠ ويظهر أن أصحاب الصناعات والفنون والحرف كانوا ينتظمون فى نقابات حيث تجمعهم الصنعة أو المهنة الواحدة وتربط بينهم قرابة الرحم أحيانا، ويسكنون فى أحياء خاصة بهم٠

وكان فى المجتمع الكنعاني (الفينيقى) فلاحون يملكون الأرض وطبقة من أقنان الأرض وكان الفلاح يحصد القمح والشعير ويصنع منه خبزه. أما الطعام فلم يكن يعتمد على اللحم، لأن اللحم (الذى كانوا يطبخونه فى قدور خزفية واسعة الفوهة وما كان يؤكل إلا فى الأعياد والمناسبات) وكانوا يشربون ماء الآبار أو العيون الجارية وينقلونها إلى منازلهم إما فى جرب من الجلود أو فى جرار خزفية كبيرة. وكانوا يضيئون منازلهم بحرق زيت الزيتون فى مسارج بسيطة الصنع، وهى عبارة عن صحون خزفية لها فى خافتها نتوء مقعر لتستقر فيه الفتيلة.

كما كانت تجارة الأفاوية والعطور والبخور الذى يستخدم فى الطقوس الدينية القديمة حكراً على الكنعانيين (الفينيقيين). وكانوا يذهبون إلى شواطئ الجزيرة العربية والشاطئ الشرقى لأفريقيا بغية الحصول على هذه المنتجات وقد أحاطوا المسالك البحرية التى كانت تسلكها مراكبهم بسياج من الكتمان التام، وأسرفوا فى نشر الأخبار عن المخاطر والمخاوف التى كانوا يلقونها فى البلدان التى تنتج البهارات والأفاوية والبخور ونقله إلى سائر البلدان٠ حتى أن الناس فى العهد اليونانى كانوا يعتقدون أن سوريا كانت بلد المر والبلسم ولم يدرك الناس أن البلد الذى ينتج المر هو جنوب الجزيرة العربية٠ وأن القوافل التى كانت تنقله إلى حوض البحر المتوسط كانت القوافل السبئية.

ويذكر عن القرطاجيين دهائهم فى التجارة وابتكارهم مختلف الوسائل للمقايضة٠ ويقول هيرودوت أن الملاحين الكنعانيين (الفينيقيين) كانوا يبحرون إلى شاطئ أفريقيا الغربى، وعند الشاطئ كانوا ينزلون البضائع والسلع ويشعلون النار علامة على وصولهم ثم ينسحبون إلى مراكبهم. وكان السكان الأفارقة عند رؤيتهم النار على الشاطئ يتقدمون وبأيديهم الذهب فيتركونه على الشاطئ كثمن ثم يتراجعون قليلا إلى الوراء ليروا ما إذا كان الثمن مرضيا عند التجار الكنعانيين (الفينيقيين) فينزل الملاحون الكنعانيون (الفينيقيون) إلى الشاطئ ثانية لفحص مقدار الذهب فإذا وجدوا أن كمية الذهب ترضيهم حملوه وقفلوا راجعين تاركين سلعهم على الشاطئ ٠٠٠ وإذا

كانت الكمية أقل مما ينتظرونه فإنهم يعودون ثانية إلى مراكبهم ويترقبون عودة الأهالى مرة أخرى ليزيدوا من كمية الذهب وبهذه الطريقة من المساومة الصامتة يقول هيرودوت كان الفريقان يتفقان على البيع والشراء دون أن يغش أحدهما الآخر.[٤٩] مما يشير إلى الثقة المتبادلة بين الطرفين رغم اختلاف البيئة الحضارية.

رحلة ون آمون: [٥٠]

تدور حوادث الرحلة عن قيام " ون آمون" باعتباره " سفيرا من بنى الإنسان " إلى ساحل كنعان (فينيقيا) ليحضر خشبا كان لازما لإصلاح قارب " آمون" وقد رحل ون" آمون" فى فترة كانت السلطة في مصر منحلة موزعة بين الكاهن الأول حريحور في طيبة وبين سمندس فى تانيس ٠ وقد اختير " ون آمون" باعتباره احد كبار الموظفين قد اخذ معه تمثالا لامون يسمى " آمون الطريق " ليكون الممثل الشخصي أو المبعوث فوق العادة الذي يمثل الإله في الخارج. وبعد أن مر" ون آمون" على "تانيس" واطلع أمراءها على الخطابات التى معه من "حريحور"، أبحر متجها إلى فينيقيا وقد سرقت أمواله في أول ميناء نزل به ، ثم تتابعت عليه المحنة فلاحقته في صور و جبيل (بيبلوس) وقبرص، ولا نعرف نهاية الرحلة لفقدان خاتمتها.

كانت الرحلة مؤرخة للسنة الخامسة من سنى عصر النهضة ، وكان حريحور" كبيرا للكهنة بالكرنك ، بينما كان "نسى بانب جد" او "سمندس" الملك الاول من ملوك الأسرة الحادية والعشرين فى "تانيس" ٠ كان هذان الرجلان على وفاق تام ، ولم يطلب اى منهما التاج لنفسه فى تلك الاونة وكان الملك الحقيقى رمسيس الحادى عشر وذكر مجازيا فى نص من نصوص ٠ وفى مثل هذه الظروف ، كانت مصر حقيقة ضعيفة جدا لتلقى احتراما خارجيا ٠ وان محاولات "ون آمون" مع الامراء الذين اتصل بهم ، تعطينا فكرة عن العالم المعاصر الغير متكافئ ٠

وتروى القصة أنه **فى السنة الخامسة ، الشهر الرابع لفصل الصيف ، اليوم السادس عشر ، وهو اليوم الذى ذهب فيه" ون آمون" كبير حجاب معبد "امون" ، رب عروش الارضين ، وذلك للبحث عن خشب للقارب العظيم المبجل ، ملك الاله ، الذى كان على النهر ، وكان يسمى " آمون اوسر حية"، وعند يوم وصولى الى "تانيس" حيث المكان الذى اقام فيه "نسى بانب جد" ، و"تنت آمون" ، اعطيت لهما رسالة "امون رع" ، ملك الاله ٠ امر بان تقرأ عليهما ثم قال سنعمل بكل تأكيد كما امر "امون رع" ، ملك الاله ٠٠٠٠**

ولقد بقيت حتى الشهر الرابع لفصل الصيف (التواريخ فى الاصل غير متفق على صحته) فى تانيس ٠ وارسلنى نسى بانب جد وتنت آمون مع قبطان السفينة منجبت ، وذهبت متجها الى البحر العظيم لسوريا فى الشهر الاول لفصل الصيف ٠

---

[٤٩] رمضان عبده، *تاريخ الشرق الأدنى القديم وحضارته منذ فجر التاريخ حتى مجئ الإسكندر الأكبر*، الجزء الأول، *إيران والعراق* (جامعة المنيا، ٢٠٠٢)، ص ١٧٨- ١٩٠.

[٥٠] عبد الحميد زايد، *الشرق الخالد* (القاهرة، ١٩٦٦)، ص ٢٦١-٢٦٩.

ولما وصلت الى دور ربما تكون دور واقعة فى جنوب جبل "الكرمل" وامر اميرها "بيدر" ان يحضر لى خمسين رغيفا ، وقنينة من نبيذ وفخذ ثور ٠ وقد هرب رجل من سفينتى بعد ما سرق اناء من ذهب قيمته خمسة دبن واربعة اوان من الفضة قيمتها عشرين دبنا، وحقيبة من الفضة قيمتها ١١ دبنا ، ومجموع ما سرقه ٥ دبنات من ذهب ، ٣١ دبنا من فضة ٠ (كان وزن الدبن فى هذا العصر ٩١ جراما تقريبا ٠ وبذلك يصبح وزن ما سرق : ٤٥٥ جراما من ذهب ، ٢٨٢١جراما من فضة) ٠

استيقظت فى الصباح ، وتوجهت الى المكان الذى كان فيه الامير (القصر) قائلا له : لقد سرقت فى ميناءك ٠ ولكن انت امير هذا البلد وانت راعيها ٠ فابحث لى عن مالى ، والحقيقة ان هذا المال ملك "لامون رع" ملك الاله ، سيد العالم ، إنه ملك لنسى "بانب جد" ، إنه ملك" لحريحور" ، سيدى ، وملك عظماء مصر ، إنه ملك لك ، إنه ملك لورات إنه ملك لمقمار ، إنه ملك لثيقار بعل امير بيبلوس ، ٠

وقال لى :

"اتتحدث بحق ام انك تخترع ؟ لاننى حقا لا اعرف شيئا عن هذه القصة التى اخبرتنى اياها ٠ اذا كان السارق رجلا من بلدى ونزل الى سفينتك وسرق مالك ، فاننى لابد ان اعيده اليك من مخازنى حتى يوجد اللص من اذن يحتمل ان يكون ، ولكن الحقيقة ان اللص الذى سرقك ، هو من عندك ، انه تابع لسفينتك ٠ فلتبق معى بضع ايام فسوف ابحث عنه" ٠

امضيت تسعة ايام قائما فى ميناؤه وبعد ذلك ذهبت اليه٠ وقلت له :

" انظر ، ما دمت لم تجد مالى فسأبحر مع بحارة السفينة ومعى من يريد ان يبحر ٠٠٠" ٠

ثم تاتى بعد ذلك فقرات مشوهة من النص ، خلاصتها ان ون آمون اراد ان يقلع مع بعض رجال السفينة، ولكن نصحه الامير بالامتناع ، مقترحا عليه انه سوف يأخذ بعض السلع الخاصة بالاشخاص المشتبه فى امرهم كرهينة حتى يذهبوا للبحث عن اللص ٠ ومع ذلك كله فضل ون آمون الاستمرار فى رحلته ٠ وبعد ان وصل الى صور ، ترك هذا الميناء فى الصباح ، ووصل بيبلوس حيث كان اميرها "ثيقار بعل" ، وهناك التقى بسفينة تحمل ٣٠ دبنا من فضة ، وذكر ايضا ان المال سيبقى معه حتى يحضر هؤلاء الاشخاص اللص[٥١].

ثم يستمر النص :

... ولما رحلوا احتفلت (بعيد) فى "فسطاط" على شاطئ البحر فى ميناء "بيبلوس" ٠ ووجدت مكانا خفيا (للتمثال المسمى) آمون الطريق ، ثم وضعت امواله داخلها ٠

وارسل الى امير بيبلوس قائلا:

"ارحل من مينائي" وارسلت اليه قائلا:"الى اين اذهب؟ ...اذا كنت تستطيع ان تجد سفينة تحملنى دعنى اعود الى مصر ثانية" ٠

وقد امضيت ٢٩ يوما فى ميناؤه ، وهو يبعث الى يوما قائلا: "ارحل من مينائى".

وفى ذات يوم ، حينما كان يقدم الى الهته ، قبض الاله على رجل صغير من رجاله الصغار والقى الرعب فى قلبه ، وقال له :

"احضر الاله واحضر الرسول الذى يحمله ٠ انه آمون الذى ارسله ، انه هو الذى عمل على احضاره ٠ وكان الرجل الغاضب فى حالة غضب طوال هذه الليلة ، ولما وجدت سفينة تولى وجهها

---

٥١ رمضان عبده، *تاريخ الشرق الأدنى القديم*، ج١، *إيران والعراق*، ص ١٨٠.

نحو مصر ، وكانت قد حملت كل اغراضى عليها وراقبت الظلام قائلا حينما تبحر (تنزل الى مصر) ، فسوف اضع (تمثال) الاله فى السفينة ، وسوف لا تراه عينا اخرى" ٠

وجاء المشرف على الميناء الى قائلا :

"**انتظر هنا حتى باكر. هكذا قرر الامير. وقد قلت له: ألم تكن انت الذى انفقت وقتا فى الحضور الى يوميا قائلا: ارحل من مينائى ٠ الم تقل انتظر هنا هذا المساء، وذلك لتضع السفينة التى وجدتها ترحل وبعد ذلك ستحضر وتخبرنى لارحل ؟"٠**

وذهب واخبر الامير ٠ وارسل الامير الى قبطان اللسقينة قائلا: " انتظر حتى الصباح بامر الامير " ٠

وعندما قابلت الأمير سألنى: " هب انك على حق ، اين هى رسالة آمون التى تحت يدك ، اين خطاب الكاهن الاول لامون التى تحت يدك ؟ " وقلت له: **" اعطيتها لنسى" بانب جد" و"تنت آمون" ٠ فغضب جدا وقال لى :**

" حسنا الان ، لا يوجد معك خطاب ، ولكن اين سفينة خشب الصنوبر التى اعطاها لك نسى بانب جد ؟ واين بحارتها السوريون ؟ الم يسلمك الى قبطان تلك السفينة الاجنبى ليقتلك ، ولسوف يلقونك فى البحر ؟ عند من اذن كنا نلتمس الاله ؟ وانت نفسك عند من كنا نجدك" ٠ هكذا قال لى ، فاجبته : **" ولكن اليست هى سفينة مصرية وبحارة مصريون الذين كانوا يحملون (يجدفون) نسى بانب جد ؟ لم يكن لديه بحارة سوريون "** ٠ فقال لى: **" الم توجد فى مينائى عشرين سفينة تقوم بربط العلاقات التجارية مع " نسى بانب جد" وأما من جهة "صيدا" ، ذلك المكان الذى تمر عليه ، الم يوجد اكثر من ٥٠ سفينة هناك تعمل مع "واركاتير" وتبحر الى منزله؟"٠**

وقد لزمت الصمت فى هذه اللحظة الدقيقة ٠

ثم استطرد قائلا لى :

" ما هى المهمة التى جئت من اجلها ؟ " فقلت له : " اننى جئت فى طلب خشب المركب المقدس العظيم "لامون رع" ، ملك الالهة ٠ ما فعله ابوك وما فعله والد والدك سوف تفعله انت " ٠

هكذا قلت له وقال لى :

" فعلوها حقا ٠ سوف تدفع لى من اجل عملها ، ولسوف افعلها وبالتأكيد انجز رجالى هذا الطلب ، ولكن ذلك بعد أن عمل ملك على ارسال ٦ سفن محملة بالخيرات المصرية فكان يفرغونها فى مخازنهم ٠ ولكن ما الذى احضرته لى ؟ "

وارسل فى طلب السجل اليومى لابائه وامرهم بان يقرأ امامى ووجدوا داخل هذا الملف اشياء من كل صنف قيمتها الف دبن من الفضة ٠ وقال لى :

" اذا كان حاكم مصر صاحب ما املك ، وانا ايضا خادمه "٠

فلم يكن هناك مايستوجب احضار فضة وذهب حينما قال لى : **" انجز رسالة آمون "** ٠ (ويقصد من ذلك انه اذا كان آمون يقصد تنفيذ امر من الاوامر فلن يدفع له اى مقابل)

" لم تكن الاشياء التى يقدمونها لوالدى على سبيل الهدية بدون مقابل ٠ وأنا ايضا لست خادما لك ولست خادم من ارسلك ايضا (يقصد هنا حريحور الذى يعتبره ون آمون سيده) ٠ **حينما ارفع صوتى انشقت السماء وامتدت الاشجار هنا على شاطئ البحر ٠ اعطنى القلاع التى احضرتها**

لاحمل سفنك التى معك لانقل خشبك الى مصر ، اعطنى الحبال التى احضرتها لاحزم (أشجار الارز) **الذى ساسقطه لك** (سأقطعه) **لاقدمها لك (وإلا كيف نأخذ الاخشاب التى سأمدك بها؟)٠فربما تكون الاحمال ثقيلة على قلاع سفنك ، وربما تهلك وسط البحر٠ انظر ! سوف يعلو صوت آمون فى السماء وقد وضع ست بجداره ٠ حقا ، ان آمون انشأ كل البلاد ، لقد انشأها ولكن انشأ من قبل ارض مصر التى اتيت منها ٠ لقد اتت منها الصناعة لتصل الى مكانى ٠ لقد اتت الحكمة منها لتصل الى مكانى** (اى إلى بلادى) ٠ **فما معنى هذه الرحلات السخيفة التى تقوم بعملها "٠**

ولكنى قلت له :

"كذب ! ليست رحلات سخيفة تلك التى اقوم بها الان ٠ فما من سفينة فى النهر ليست لامون ٠ ان البحر ملك له ٠ اما عن قولك بان الملوك الاوائل قد عملوا على احضار الذهب والفضة ، (فانى اجيب) بانهم عملوا على ان ترسل منتجات لاجدادك ٠ ولكن "امون رع" ، ملك الالهة ، انه صاحب هذه الحياة والصحة ، وانه سيد اجدادك ٠ قد امضوا حياتهم يقدمون القرابين لامون وانت ايضا خادم "امون" ٠

اذا قلت: **" نعم ، سوف اعملها الى "امون" ، ام اتممت طلبه سوف تعيش ، وسوف تكون ناجح ، وسوف تكون بصحة ، وسوف تكون محبوب لكل بلادك ولكل رجالك ٠ فلا تطمع فى مال "امون رع" ، ملك الالهة – الحق ان الاسد يحب ماله ٠ دع كاتبك يحضر الى لارسله الى "نسى بانب جد" و"تنت آمون" ، وهم الولاه الذين ولاهم "امون" على شمال بلادهم ، ولسوف يعملون على إعطائك كل ما تحتاجه من اموال ٠**

سوف ارسله اليهما قائلا :**" دع هذا يرسل حتى اعود الى الجنوب " (اى فى طيبة عند "حريحور")، وسأعمل على ان احضر اليك كل ما ادين به لك ايضا ؟"** [٥٢] هكذا قلت له ٠

ووضع خطابى فى يد رسوله ، وحمل السفينة ، جدفها ومقدمتها ، ومؤخرتها ، واربعة الواح خشب سميكة مبخرة ، والمجموع سبع (قطع) ، وعمل على ارسالها الى مصر ٠ واما عن رسوله الذى ذهب الى مصر فقد عاد الى فى سوريا فى اول شهر من فصل الشتاء ، وارسل نسى بانب جد وتنت آمون اربعة اوان من ذهب ، ووعاء (يسمى باللغة المصرية القديمة "كاكامن") ، وخمسة اوان من فضة ، وعشر قطع من غطاء فراش من الكتان الملكى ، وعشر خمر من كتان مصر العليا ، وخمسمائة ملف من البردى وخمسمائة من العجدل، وخمسمائة حبل ، وعشرين جرارة عدس وثلاثين سلة سمك (مجفف) ٠ وارسل (تنت آمون) الى خمس قطع من غطاء الفراش من كتان مصر العليا الدقيق ، وخمسة خمر من كتان مصر العليا الدقيق ، وجرار العدس ، وخمس سلال من سمك ٠ وسر الامير وجهز ثلاثمائة رجل وثلاثمائة ثور : ووضع على رأسهم مشرفين ليعملوا على قطع (النص الاصلى اسقاط) كتل الخشب ٠ واسقطوها ، وتركوها هناك طوال الشتاء ٠ وفى الشهر الثالث من الصيف ، سحبوها الى شاطئ البحر ٠ وذهب الامير ووقف قريبا منها ، وارسل الى يخبرنى بالحضور ٠ ولما جئت اليه ، ضمنى ظل مروحته اللوتية (اى التى على شكل زهرة اللوتس ٠ والمعنى الحرفى لتلك العبارة : سقط على ظل مروحته اللوتية) ٠ وجاءنى تابعه (بن آمون pen amon) قائلا: "لقد وقع عليك ظل سيدك ملك فغضب عليه (الملك) وقال: " دعه وحده " وجئ بى اليه ، وتوجه الى قائلا : **" انظر؟ لقد قمت بانجاز الطلب الذى قام به ابائى من قبل ، ولكن لم تفعل لى انت ما فعل آباؤك لآبائى. انظر ؟ وصلت اخر اخشابك وفى مكانها. اعمل على حسب رغبتى ، وتعال وضعها فى السفينة ، لسنا مشتعدين لتسليمها لك ؟ لا تحضر لى مخاطر البحر ،**

---

[٥٢] **عبد الحميد زايد، *الشرق الخالد*، ص ٢٦٥.**

ولكن اذا نظرت الى مخاطر البحر ، انظر ايضا الى مخاطرى. حقا اننى لم افعل بك ما صنع برسل (خع ام واست Kha'mwase) حينما امضوا ١٧ عاما فى هذه الارض ومات فى مكانهم" ، وقال لتابعه :

"**خذه ودعه يرى قبورهم حيث يرقدون "** ولكنى قلت له :**" لا تجعلنى اراها ٠ اما بالنسبة للرسل التى ارسلها اليك خع ام واست من الرجال ، وهو ايضا رجل ٠ ولكن ليس لديك واحد من رسله حينما تقول " اذهب وانظر رفاقك " ٠ لما لا تفرح وتعمل على ان تقام لوحة وتستطيع ان تقول فيها : "امون رع" ، ملك الالهة"، ارسل الى "امون" الطريق رسله ، وذلك مع "ون آمون" سفيره من بنى الانسان ، ليحضر الخشب لقارب "امون رع" العظيم الفاخر ملك الالهة لقد قطعتها** (النص الاصلى اسقطه) **وحملتها على السفينة ، فزودته بسفنى وبحارتى ٠ وعملت على ان يصلوا الى مصر يرجدن من اجلى آمون ليطيل عمرى خمسين عاما فوق ما قدر لى٠ حتى اذا قدم من مصر رسول يعرف الكتابة ويقرأ اسمك على هذه اللوحة ، فبقدم لك ماء الغرب كما يقدم للالهة التى هناك " ٠**

فاجابنى : **" ان هذا لدرس ثمين ، ذلك الحديث الذى تقوله لى "** فقلت له : **" اما من حيث الاشياء التى ذكرتها لى ، فاذا ما وصلت الى المكان الذى اقيم فيه الكاهن الاول لامون ، وأى ان طلبه (قد انجز) ، فسوف تنال جزاء ما ابديت " ٠**

ورحلت الى شاطئ البحر عند المكان الذى وضعت فيه كتل الخشب٠ فرأيت احد عشر سفينة تقبل على البحر كانت ملكا لقوم ثيكر Tjekker ، فقالوا : **"اسجنوه ، لا تدعوا سفينة له تبحر الى ارض مصر"** ، عندئذ جلست وبكيت ٠

وخرج الى كاتب خطابات الامير وقال لى : **" ما الذى يضايقك ؟ "** فقلت له **:" الم تر الطيور التى تنزل الى مصر مرتين ؟ انظر اليهم ، كيف اتوا الى المياة الباردة ٠ وحتى متى سأظل مهملا هنا ؟ الم ترى الذين اتوا ليسجنونى مرة اخرى ؟ "** وذهب واخبرها الامير ٠ وبدأ الامير يبكى متأثرا مما قيل له من احزان ، وارسل الى كاتب خطاباته ومعه قدحين من نبيذ وخروف ، وعمل على ان يبعث الى تنتاو ، مغنية مصرية كانت لديه ، قائلا : **" غنى له ، لا تترك قلبه منزعجا "** ٠وارسل الى قائلا **: " كل واشرب ولا تدع قلبك يتملكه الرعب سوف تسمع فى الغد كل ما اقوله "** ٠ ولما جاء الغد عمل على استدعاء مستشاريه ووقف بينهم وقال: **"القوم** ثيكر ما معنى مجيئكم هنا؟ " فأجابوه: **" اننا جئنا نتعقب السفن المحاربة التى ترسلها الى مصر مع اعدائك "** فقال لهم: **" لا يمكننى اسجن رسول آمون فى ارضى. فدعنى ارسله ثم طاردوه لتحاصروه "**. وحمل لى السفينة وارسلنى الى ميناء البحر. ودفعتنى الرياح نحو بلاد "السيا" وخرج اهل المدينة (فى الاصل المكان) ضدى ليقتلوننى ، ولكن اخترقت طريقا بينهم حيث "حاتيبة" ، اميرة هذه المدينة ، فوجدتها وهى خارجة من احد منازلها لتدخل منزلا اخر ٠ فحييتها ، ثم قلت لمن وقفوا حولها : **" اليس بينكم واحد يفهم لغة مصر ؟ "** فأجاب احدهم قائلا : **" اننى افهمها "** ٠ فقلت له : **"بلغ سيدتى انه من هنا حتى (لى) اننى كثيرا ما سمعت فى المدينة حيث يقيم آمون ان المظالم ترتكب فى كل مدينة ، ولكن العدالة تقام فى السيا ٠ فهل ترتكب المظالم كل يوم هنا، "** فقالت: **" ما الذى تقصد من قولك ؟ "** فقلت لها : **" اذا ما يهيج البحر وتدفعنى الرياح الى الارض التى انت فيها ،**

لسوف تسمحى بان يمسك رجالك بى ليقلوننى ، مع اننى رسول آمون ؟ انتبه الان ! بالنسبة الى ، فلابد انهم سيبحثوا عنى الى الأبد ، ولكن بالنسبة لبحارة امير بيبلوس الذين يريدون رجالى قتلهم ، اليس فى مقدور رئيسهم ايجاد عشرة بحارة من رجالك وهو معهم لقتلهم ؟ " وعملت على استدعاء رجالها ، ووجهت اليهم الاتهامات ٠ ثم قالت لى : **" نم فى (امان) ... "** ٠

وقد ضاع الجزء الاخير من النص ، ومع ذلك فنحن نستطيع ان نستنتج ان ون آمون قد استطاع العودة الى مصر ، فلو لم يكن قد عاد الى الوطن لما وصلت الينا تلك القصة وتظهر لنا صفحة من صفحات التاريخ المصرى ٠

فى هذه القصة حوار ادبى ممتاز : فحينما حلت به الكارثة الاولى فى دور وسرق فى هذا المكان

" وقد سرقت فى ميناءك) ، ولكن انت امير هذا البلد، وانت راعيها ..." ثم حينما وصل الى قوم ثيكار **" اسجنوه ، لا تدعوا سفينة له تبحر الى ارض مصر ! ٠٠ "** ويخرج من المأزق الاول بان يأخذ ثلاثين دبنا من الفضة رهينة حتى ترد اليه اغراضه ٠ وفى المأزق الثانى يستخدم فى الخروج منه اسلوبا عاطفيا اذ يقول: **" الم ترى الطيور التى تنزل الى مصر مرتين ؟ انظر اليهم ، كيف اتوا الى المياة الباردة ٠ وحتى متى سأظل مهملا هنا ٠٠ " وقد كان لحديثه اثر كبير حتى " بدأ الامير يبكى متأثرا مما قيل له ... وارسل الى كاتب الخطابات ومعه القدحان من نبيذ وخروف ... مغنية مصرية ... كل واشرب ... "** ٠ ثم يظهر قوة حجة ون آمون وبيانه حينما اقنع الامير بان يقيم لوحة يسحل فيها ما قام به من اعمال نحو المعبود " آمون" ٠ وهى تعطينا فكرة طيبة عن قوة مركز آمون ، كما تدل على قوة حجة بطل قصتنا فهذا الامير نفسه يقول: **" ان هذا الدرس ثمين "** ٠ واستطاع ون آمون ان يوضح للامير قوة سيده حريحور ومكانته ٠ ففى بداية الحديث قال امير بيبلوس لون آمون **" لست خادم من ارسلك ايضا "** ، ثم هو فى نهاية الحديث ، وبعد ان يبين له خطورة عدم امداده بما يطلبه آمون نراه يقنعه بضرورة انجاز ما طلبه ويقول له" **" اذا ما وصلت الى المكان الذى يقيم فيه الكاهن الاكبر لامون (** يقصد حريحور **) ورأى ان طلبه قد انجز فسوف تنال جزاء ما ابديت "** ٠

ثم ظهر ايضا اهتمام المصريين بالاحتفال باعيادهم الوطنية فى الأراضى السورية مما يدل على تمسكهم بالتقاليد حتى فى السفر ، اذ يقول" ون آمون": **" احتفلت بالعيد على شاطى البحر فى ميناء بيبلوس "** ٠ ثم كذلك عالمية "امون" واعتراف اهل الشرق بسلطانه العالمى اذ يقول امير بيبلوس على لسان "ون آمون" :**" ان "امون" انشأ كل البلاد ٠ لقد انشأها بعد ان انشأ من قبل ارض مصر " وهو اعتراف صريح من حاكم سورى بسلطان "امون" ٠ ثم يظهر له" ون آمون" قوة "امون" اذ يقول " ان البحر ملك "لامون" ٠ إن الأراضى السورية التى تقول عنها انها ملكا لى انها ملكا له "٠" آمون سيد لنا "** ثم يقول للامير: **" انت خادم آمون"٠**

والقصة توضح العلاقات التجارية بين مصر واقطار الشرق القريب ٠ اذ قال الامير لون آمون: **" الم توجد فى مينائى عشرين سفينة تقوم بربط العلاقات التجارية مع" نسى بانب جد" (سمندس)**٠ ثم كان فى مصر ممثلون تجاريون اذ يقول :

" الا توجد اكثر من خمسين سفينة هناك تعمل مع" واركاتير" ٠٠ " ٠

وهو اسم احد الفينيقيين الذين كانوا مقيمين فى "تانيس" ويعملون فى التجارة وشحن وتفريغ السفن ٠

وفى الواقع رغم أن القصة دونت ضمن الأدب الشعبى المصرى القديم إلا أنها مرآة للأحوال التجارية وأخلاقيات المهن البحرية والتجارية لدى المدن السورية القديمة حيث تحكمها الطابع المادى للمعاملات ولكن دون غش أو خداع٠ ورغم تعرض "ون آمون" لبعض محاولات الاستيلاء على أمواله إلا أنه وجد من حكام المدن السورية رعاية وحماية وإدراك لمكانة المصريين فساعدوه وأقاموا العدل٠

رحلـة حنـون البحريـة : [٥٣]

حدثت فى الربع الأول من القرن الخامس قبل الميلاد قصة شعبية دونت فى سجلات الاستكشاف البحرى تحت عنوان "رحلة حنون البحرية"، والتى قام بها حنون ملك القرطاجيين فى بلاد ليبيا، خارج أعمدة هرقل، والتى نقشها على صخرة فى معبد كرونوس (ملقارت)٠

نقشت أحداث هذه الرحلة فى معبد ملقارت فى قرطاجة ولكن لسوء الحظ هدم المعبد مثلما هدمت قرطاجة نفسها٠

وقد جاءت أخبار الرحلة حسب النص اليونانى مرتبة فى فقرات قصيرة ومتسلسلة نذكر منها:

- **"ثم تابعنا طريقنا فوصلنا إلى نهر "ليكسوس" العريض الذى ينبع من ليبيا٠ وعلى مسافة منه رأينا بعض البدو الرحل الذين يعرفون باسم الـ "ليكسيت" تتقدمهم قطعامهم٠ مكثنا عندهم بعض الوقت وأصبحت بيننا وبينهم مودة"٠**

- **"بعد أن أخذنا حاجتنا من المياه، أبحرنا عندئذ مدة خمسة أيام بمواجهة السواحل حتى بلغنا خليجا كبيرا كان يسميه مترجمونا "قرن الغرب" وكانت توجد فى هذا الخليج جزيرة كبيرة فيها بحيرة ملحية، وفى البحيرة أيضا جزيرة أخرى صغيرة٠ خلال النهار لم يكن بإمكاننا أن نرى سوى غابة٠ لكن عندما أقبل الليل رأينا نيرانا مشتعلة فى كل الأنحاء وسمعنا صياحا عاليا فانتابنا الرعب وقررنا أن نغادر تلك الجزيرة"٠**

– نتذوق من النص –بلا جدال– نكهة المغامرة الحقيقية بالرغم من طابعه الأسطورى.

– معظم الباحثين للنص بشكل عام يرون أنه على كل حال قد بلغ نهر السنغال٠

---

[٥٣] **جان مازيل، *تاريخ الحضارة الفينيقية الكنعانية*، ترجمة ربا الخش (سوريا، ١٩٩٨)، ص ٢٠٣.**

– أن المدن الخمس تنطبق على المراكز التجارية الموزعة على طول الساحل المغربى وحتى موريتانيا٠

– يفترض أن إحدى هذه المدن مماثلة للمنشأة التى كانت فوق جزيرة موغادور والتى كانت بالتأكيد أحد المراكز التجارية البونية الأكثر نشاطا على الساحل٠

– من بين الأسماء التى ذكرها حنون اسم "أكرا" ولكن فى المغرب عدة مواقع تحمل اسم "أكرا"، وأحداها قريب جدا من المحيط الأطلسى، ويعتبر سوقا للجمال٠ ويقع قريبا من وادى الدراع ويقصده كبار رعاة المورس٠ وهذا يشجع على الإعتقاد أن النهر المسمى "ليكسوس" ربما هو وادى الدراع وأن الرعاة الـــ "ليكسيتيين" هم رعاة المورس الذين ما زالوا حتى اليوم يجوبون تلك الأنحاء٠ وقد ذكر حنون حينذاك أن بعضا من هؤلاء رافقوهم على سفنهم وعملوا كمرشدين لهم ومترجمين.

– أن بلاد السنغال بها نهر "Fademe" وبلاد "Bambouk" الشهيرة بمناجم الذهب الأسطورية وأن حنون يقدم لنا وصفا للاستقبال الذى لاقاه والذى يمكن أن يرهب كل الذين حاولوا ربما تقليده. و أن المسافات المبينة من خلال ذكر أيام الإبحار ليست مطابقة أبدا وهذا ربما يكون ناتجا عن تشويه أو تحريف فى النص وخلل تعرض إليه الترتيب الزمنى للفقرات٠

الحرف والمهن فى الأدب الشعبى العراقى القديم:

اشتهرت بلاد النهرين بما عثر فيها من قوانين تعد أقدم ما عرف فى العالم القديم، ومن أوائل التشريعات القانونية التى وصلتنا من العراق القديم كانت تشريعات الملك "أوركاجينا" أحد ملوك أسرة لجش (٢٥٢٠ – ٢٣٧١ق٠م) الذى يمكن أن يعتبر من أوائل المشرعين فى تاريخ البشر ٠وبها بعض التشريعات المتعلقة بالنواحى الإدارية٠[٥٤]

ومن القوانين الهامة التى وصلتنا من بعده "قانون أورنمو" وهو الملك الذى أسس أسرة أور الثالثة "٢١١٢ – ٢٠٩٥ق٠م)، ولقد اهتم فى قانونه بشكل كبير بتثبيت المكاييل والأوزان، كما تعرض وبعض قوانين العقوبات٠

ويلى قانون "أورنمو" قانون مملكة "أشنونا" الذى بقيت منه احدى وستون مادة، وينسب أحد الباحثين هذه القوانين إلى أحد ملوك مملكة أشنونا البارزين، وهو الملك "بلالاما"٠[٥٥]

وجاء بعده "قانون لبت عشتار" الذى ينسب إلى الملك "لبت عشتار" (١٩٣٤ – ١٩٢٤ق٠م) خامس ملوك أسرة أيسين، ويتكون هذا القانون من مقدمة ونصوص قانونية وخاتمة وتعالج مواده شئون الأراضى الزراعية والحدائق والعبيد٠

---

٥٤ أحمد سليم، *حضارة العراق القديم*، ص ١٨-٢٠.

٥٥ رمضان عبده، *تاريخ الشرق الأدنى القديم*، ج١، *إيران والعراق*، ص ٢٣٢.

يلى ذلك قانون حمورابى (١٧٢٨ – ١٦٨٦ق٠م) والذى سوف نتعرض له بالتفصيل فيما يخص بحثنا.[٥٦]

ويمكننا أن نقسم النماذج التى أتت من العصر الآشورى من حيث زمنها إلى مجموعتين : القوانين الآشورية القديمة (غير كاملة فى أواخر القرن الثالث قبل الميلاد) والقوانين الآشورية المتوسطة وقد عثر عليها مدونة فى عدة ألواح من الطين ويمكن تأريخها على وجه التقريب بين ١٤٥٠ – ١٢٥٠ ق٠م٠

لقد كان حب الخير والحض على القيام به، والنهى عن الشر والتحذير من عمله، من الأمور الهامة التى حث عليها الحكماء العراقيون القدامى فيما أسدوه من نصائح وحكم، كما حرصوا على أن يتمسك الإنسان العراقى القديم بقضائل السلوك الأخلاقية وإظهار مقتهم للشر والكذب والزور، وعصيان القانون، والإخلال بالنظام، والظلم، والاضطهاد، وارتكاب المعاصى، والغيبة والنميمة.

- **" إذا ذهبت واستوليت على ثمار الآخرين، فإنهم سيأتون ويستولون على ثمار حقلك".**[٥٧]
- **"من بدل الوزن الكبير بالوزن الصغير٠٠٠".**
- **"من بدل الكيل الكبير بالكيل الصغير ٠٠٠".**
- **"من قال لآكلن ما حرم ٠٠٠".**
- **"من قال لأشربن ماحرم ٠٠٠".**
- **" إذا وعدت بشئ فاعط ٠٠٠".**
- **"من الصعب الحصول على الثروة، ولكن الفقر قريب".**
- **لا تتحدث مع ناقل الإشاعات".**
- **"إذا قوبلت بمشاجرة أو نزاع، فامض فى طريقك ولا تعرها أى اهتمام، وإذا كان النزاع يتصل بك، فاعمل على إخماد لهيبه، فإن النزاع حفرة مغطاة".**
- **"إذا استولى على قطعان أغنامهم، فإن آدو المشرف على القنوات فى السماء والأرض، سوف يصيب حيواناتهم بالجوع".**
- **"الذى يملك كثيرا من الفضة، سيكون سعيدان والذى يملك كثيرا من الحبوب، سيكون مسرورا، ولكن الذى لا يملك شيئا، يستطيع النوم".**
- **"كن حكيما، فتعرض فهمك ومعرفتك بأدب، اغلق فمك، واحرس لسانك، اجعل شفتيك ثمينة مثل الكنز، لا تتحدث أبدا ببذاءة، ولا تعطى مشورة غير موثوق فيها، فكل من يعمل شيئا مذموما يستهان به".**
- **"من كان عمله الزراعة ، فعليه زراعة حقله، ومن كان عمله حصاد الشعير، فعليه القيام بحصاده".**
- **"لا ينبغى اقتناء حمار مزعج النهيق، ولا ينبغى زراعة حقل على الطريق".**

قانـون مملكـة أشـنونـا: [٥٨]

---

٥٦ عبد الحكيم الذنون، *التشريعات البابلية*، ص ٦٩.

٥٧ ديلايورت، *بلاد ما بين النهرين*، ترجمة محرم كمال (القاهرة، ١٩٩٧)، ص ٢٩٨.

عثرت البعثة العراقية للآثار فى منطقة تل حرمل (قرب بغداد) على آلاف الرقم الطينية، كان منها اثنان متصلان بتشريعات قانونية وقد كتبا بالخط المسمارى وباللغة البابلية القديمة، ويوجدان فى المتحف العراقى تحت رقم ٥١٠٥٩ و ٥٢٦١٤ ٠ ومن المسائل التى تناولتها هذه التشريعات تحديد أجور العربات والقوارب ومن يعملون عليها، وأجور العمال الزراعيين، وأجرة الدواب التى تستخدم فى الحمل مثل الحمير والجمال. ونذكر بعضا من هذه المواد:

مادة (١): (يسعر) الكور الواحد من الشعير بشيكل واحد من الفضة وتسعر كل/٣/ قا qa من الزيت- نخب أول – بشيكل واحد من الفضة وبسعر السيه Seah مع اثنين قا qa من زيت السمسم بشيكل واحد من الفضة، وبسعر كل Seah (مع) قا qa من الشحم بشيكل واحد من الفضة وبسعر كل أربعة سيه Seah من "زيت النهر" بشيكل واحد من الفضة، وتسعر كل ستة مينا mina من الصوف بشيكل واحد من الفضة، وتسعر كل ثلاثة مينا من النحاس بشيكل واحد من الفضة ويسعر كل اثنى مينا من النحاس الصافى بشيكل واحد من الفضة.

مادة (٣): أجرة عربة النقل مع ثيرانها وسائقها بان pan واحد وأربع Seah من الشعير، أما إن دفعت الأجرة فضة فتكون ثلث شيكل على أن يقودها السائق يوماً كاملاً .

ملدة (٤): أجرة قارب اثنان قا على كل كور qur وأجرة النوتى سيها واحدا وقا واحدا٠ يديره اليوم بأكمله.

مادة (٥): إذا أهمل المراكبى وتسبب اهماله فى غرق القارب، يدفع تعويض كل ما تسبب فى غرقه.

مادة (٦): لو استولى رجل ٠٠٠٠ على قارب (ليس له) يدفع عشر شيكلات من الفضة.

مادة (٧): أجرة الحصاد اثنان سيه من الشعير، فإذا دفعت فضة تكون اثنتا عشر قمحة.

مادة (٨): أجرة المذرى سيها واحدا من الشعير.

مادة (٩): لو دفع شخص شيكلا واحدا من الفضة لرجل على أن يقوم بحصاد زرعه له، لكن (الرجل المستأجر) لم يضع نفسه تحت تصرف الرجل المستأجر له أو لم يكمل الحصاد له، على الأجير أن يدفع عشر شيكلات من الفضة للمستأجر. أما إذا كان قد أخذ سيها واحدا وخمسة قا من الشعير أجرة له وترك حصص (الشعير) والزيت (و) الكسوة، يطالب برد ما أخذ أيضا.

مادة (١٠): أجرة الحمار سيها Seah واحدا من الشعير وأجرة سائسه سيها واحدا من الشعير أيضا، يسوقه يوما بأكمله.

مادة (١١): أجرة الأجير لمدة شهر شيكلا واحدا من الفضة وتكون زوادته بانا pan واحدا من الشعير.

مادة (١٢): كل من يقبض عليه فى حقل muskenum أثناء النهار يدفع عشر شيكلات من الفضة، ومن يمسك فى الحقل ليلا يموت؛ لن ينجو بحياته.

قانـون لبـت عشـتار:

---

[٥٨] عامر سليمان، *العـراق فى التـاريخ* (بغداد، ١٩٨٣)، ص ٢٠٤.

ينسب هذا القانون للملك "**لبت عشتار**" [٥٩] (١٩٣٤-١٩٢٤ق٠م) خامس ملوك أسرة أيسين، وسجل هذا القانون باللغة السومرية، والنسخة الموجودة من هذا القانون مسجلة على كسر من ألواح الطين وهى غير كاملة، أما النسخة الأصلية فيرجح أنها كانت مدونة على نصب أو مسلة من الحجر مثل قانون حمورابى.

ومواد القانون الموجودة مسجلة على سبعة ألواح، عثر على ستة منها فى نيبور، وهى محفوظة الآن فى متحف الجامعة بلندن، أما القطعة السابعة ومصدرها غير معروف، فهى حاليا فى متحف اللوفر فى باريس.

ويتكون قانون "لبت عشتار" من ثلاثة أجزاء رئيسية:مقدمة، ونصوص قانونية وخاتمة٠ أما النصوص القانونية فهى تالفة فى معظمها ولم يتمكن العلماء من استعادة سوى ثمانية وثلاثين من بنودها، وهى تعالج شئون الأراضى الزراعية والحدائق والعبيد، وحالات الاعتداء على الآخرين، وشئون الضرائب، والأحوال الشخصية. [٦٠]

ومن بنود القانون:

٣٤- لو استأجر رجل ثورا (فـ) ثلم حطم الثور، يدفع ثلث ثمنـ(ـه).

٣٥- لو استأجر رجل ثورا (فـ) عطل عينه، يدفع ربع ثمنـ(ـه).

٣٦- لو استأجر رجل ثورا (فـ) شوه ذيله، يدفع ربع ثمنـ(ـه).

٣٧- لو استأجر رجل ثورا (فـ) كسر قرنه، يدفع ربع ثمنـ(ـه).

قـانـون حـمـورابـى : [٦١]

يعتبر حمورابى سادس ملوك الأسرة البابلية الأولى من أشهر ملوك هذه الأسرة وذلك نظرا لشهرة قانونه الذى خلد ذكره وجعله من ملوك العراق القديم المعروفين.

ولقد اختلف المؤرخون فى فترة حكم حمورابى فهناك من يضعه فى الفترة من ١٧٢٨-١٦٨٦ ق٠م، وإن كان أصحاب التاريخ المطول يرون أن حكم حمورابى كان فى الفترة من ٢٠٠٣-١٩٦١ق٠م، وإن كان الأرجح هو الرأى الأول.

هذا ويتكون اسمه من مقطعين الأول: "حمو" وهو أحد الآلهة السامية الغربية، الذى قد يقرأ أيضا "عمو" أما المقطع الثانى "رابى" فهو يعنى "عظيم" أو "نامى" أو "مكثر" وعل ذلك يكون معنى اسمه الإله حمو عظيم أو نامى أو مكثر.[٦٢]

وقام حمورابى بالعديد من الإصلاحات الإدالرية والمعمارية والعسكرية فمن أهم أعماله إعادة تخطيط عاصمته بابل وتنمية التجارة مع أقاليم البحر المتوسط وشق الترع

---

[59] **F.R. Steele, in: *AJA*, vol. LII (1948), pp. 425 – 450.**

[٦٠] **طه باقر، *مقدمة فى تاريخ الحضارات القديمة*، القسم الأول، *تاريخ العراق القديم* (بغداد، ١٩٥٥)، ص ٢٩.**

[61] **A. Demel, *Codex Hammurabi* (1930).**

[62] **G.R. Driver, and J.C. Miles, *The Babylonian Laws*, vol I, II, *Legal Commentary,* (1952).**

والقنوات لتيسير التبادل التجارى وزيادة رقعة الأراضى الزراعية وفى المجال الخارجى تمكن من كسر شوكة أعدائه التقليديين العيلاميين حتى اعتبر انتصاره عليهم حدثا خطيرا فى تاريخ العراق القديم.

ولكن تعتمد شهرة حمورابى فى التاريخ على قانونه الشهير الذى بدأ فى إصدار تشريعاته منذ العام الثانى من حكمه، ولقد سجلت هذه القوانين على العديد من النصب أشهرها النصب الذى كتب على حجر الديوريت فى السنوات الأخيرة من عهده.

سجل هذا القانون على لوحة من الديوريت يوجد فى أعلاها نقش بارز للملك حمورابى وهو يتلقى الموافقة من إله العدالة الشمس لكتابة مواد قانونه٠ وكانت هذه اللوحة قد نقلت إلى العاصمة العيلامية سوسة فى الفترة من ١٢٠٧-١١٧١ ق.م أثناء حكم الملك العيلامى شوترك- ناهونتى Sahutruk- Nahhunte وذلك كغنيمة حرب٠ولقد عثرت عليها البعثة الفرنسية للآثار فى شتاء عام ١٩٠١- ١٩٠٢م حيث تم نقلها إلى متحف اللوفر فى باريس٠ ويلاحظ أن جميع المواد القانونية بدءاً من المجموعة ١٦(٧٧) وحتى نهاية الوجه (من نهاية السطر ٦٥ وحتى نهاية السطر ١٠٠) قد قام العيلاميون بتدميرها، ولكن تم التعرف على محتوياتها من النسخ الأخرى المحفوظة للقانون.

وتتكون المسلة فى الأصل من ٤٤ حقلا من الكتابة المسمارية، فيما عدا بعض الأجزاء التالفة عمدا فى أسفل الأعمدة الكتابية٠ويبلغ ارتفاع المسلة إلى ثمانية أقدام وقطرها قدمين، وقد نقش فى أعلى المسلة صورة بالنحت البارز تمثل إله الشمس (شمش) وهو إله العدل. [٦٣]

وأول من قام بنشر اللوحة الأصلية:

V. Scheil, Memaires de la Delegation en Parse, IV, 1920.

وبعد ذلك قام العديد من العلماء بنشرها ونذكر منهم:

- A. Deimel, *Codex Hammurabi* (1930).
- W. Eilers, in: *Der Alte Orient*, Vol. XXXI, (1931).
- G.R. Driver, and John C. Miles, T*he Balblonian Laws*, I, *Legal Commentary* (1952).

ولقد قاما بعد ذلك بنشر ترجمة كاملة للقانون.

- T.J. Meek, "The Asyndeton Clause in The Code of Hammurabi", in: *JNES* V (1946), pp. 64-72.

---

[63] Cf. T.J. Meek, "The Code of Hammurabi", in: *ANET*, pp. 164- 165.
- والترجمة العربية لها فى: عبد الحكيم الذنون، *التشريعات البابلية*، ص ٩٧-١٠١.

وتتألف شريعة حمورابى من ثلاثة أقسام رئيسية المقدمة والمواد القانونية ثم الخاتمة، ولقد أشار فى المقدمة إلى ألقابه وأعماله، وأن ربه مردوك أمره بأن يرشد الناس إلى الطريق المستقيم وأن يحق الحق والعدالة، وأن يدونها بلغة البلاد.

ولقد حاول الدارسون تقسيم قانون حمورابى إلى مجموعات حسب موضوعاتها فمنهم من رأى أنها تقسم إلى ثلاث مجموعات، وتقسيم آخر إلى ثلاثة عشر قسما، وتقسيم ثالث إلى خمس مواد.

ولقد نظم القانون المحاكم وحدد دور القاضى، ونظم أمور التقاضى، كما اهتم بالأحوال الإقتصادية من زراعة وبساتين ومواشى وما يتصل بها من بيع وشراء وإيجار ورعاية، كما نظم أمور التجارة والديون وشئون الملاحة والرهائن وبناء المنازل وشرائها وايجارها، ونظم القانون كل ما يتصل بالأسرة من أمور وكذلك المحافظة على الأملاك العامة سواء كانت خاصة بالقصر أو المعبد، كما نظم أيضا أمر الخدمة العسكرية وأجور الحرفيين والمهن الحرة وأحوال العبيد.

يقسم قانون حمورابى المجتمع العراقى إلى ثلاث طبقات:

- الطبقة العليا ويسمى الواحد منها "أويل" وهم الأشراف ويتمتعون بحرية كاملة وبجميع الامتيازات.
- الطبقة الثانية وتتكون من مواطنين ويسمى الواحد منهم "مشكن" ويمكن أن نسميهم العامة، وكانوا أحرارا ولكنهم يخضعون لقيود قانونية معينة.
- الطبقة الثالثة هى طبقة العبيد ويسمى الواحد منهم "ورد" ولم ينظر إليهم كبشر وإنما كالمتاع يعرفون بأسماء أصحابهم.

توسعت تشريعات حمورابى فيما يتصل بأمور المعاملات التجارية فحددت أجور العمال الزراعيين والنساجين وصانعى الجلود والبنائين وغيرهم وكذلك أجور الأطباء ومراعاة الحالة الطبقية والإقتصادية فى معاملة المرضى، وكذلك أجور معالجة الحيوانات وتعويضاتها٠ وحددت التشريعات شروط المشاركة فى الزراعة والتجارة وتربية الأغنام والماشية وتعويضاتها، وأجور المراكب تبعا لحمولتها، وأجور حيوانات النقل والزراعة.

وقد تعرض قانون حمورابى للجنود ومهنتهم

وورد به العديد من المواد المتصلة بشئون الجيش والتى كان الهدف منها معالجة السلبيات التى تبلورت من جراء الممارسات العسكرية من اللف الثالث قبل الميلادن نذكر منها: (٦٤)

---

[64] **Cf. T.J. Meek, "The Code of Hammurabi", in: *ANET*, 166-167.**
- ولقد قام بترجمة مواد القانون أو بعضها إلى اللغة العربية العديد من الباحثين والعلماء؛ انظر:

المادة (٢٦)- إذا طلب ريدوم أو بايروم للإشتراك فى حرب ملكية، ولم يأت، وإنما استأجر أحدا بدلا عنه، فعقوبة الريديوم أو البايروم الإعدام، أما البديل فإنه يحجز فى بيته ويحتفظ به.

وكان الريديوم جندى مسلح بينما البايروم فكان قناصا مسلحا بالقسى والسهام، بينما يرى البعض أن الريديوم كان جندى جوال بينما البايروم تعنى صياد السمك وهو أدنى مرتبة من الجندى الجوال، وكان الصيادون من مستخدمى الملك.

المادة (٣٠)- إذا أهمل الريديوم أو الباريوم حقله وحديقته وبيته بسبب صعوبة أداء واجبه وظل غائبا، وتملك شخص آخر أثناء غيابه حقله وحديقته وبيته، وقام بواجبه ثلاث سنوات، ثم عاد وطالب بحقله وحديقته وبيته، فلا يعاد له ذلك، بل يحتفظ به الشخص الآخر الذى أخذه وقام بواجبه، وعليه أن يستمر بالقيام بهذا الواجب.

المادة (٣١)- فإن غاب لمدة سنة واحدة فقط ثم عاد، يرد له حقله وحديقته وبيته، ويؤدى التزاماته الإقطاعية بنفسه.

<u>وفيما يختص بنصوص مواد المهن الطبية</u> : [٦٥]

المادة (٢١٥) – اذا اجرى طبيب عملية جراحية كبيرة بسكين من البرونز لرجل وانقذ (حياة) هذا الرجل او فتح له خراجا وانقذ عينه، فيحصل الطبيب على ١٠ شقل من الفضة أجره.

المادة (٢١٦) – اذا كان طفل رجل من العامه ، فيحصل الطبيب على ٥ شقل من الفضة.

المادة (٢١٧) – اذا كان عبد رجل ، فعلى صاحب العبد ان يعطى الطبيب ٢ شقل فضة.

المادة (٢١٨) – اذا اجرى طبيب عملية جراحية بسكين من البرونز لرجل وسبب ذلك موت الرجل ، او فتح خراجا بسكين برونزية لرجل وخرب عينه ، فعقوبته قطع يده.

المادة (٢١٩) – اذا اجرى طبيب عملية جراحية بسكين برونزية لعبد رجل وسبب موته فعليه ان يعوض عليه عبدا بعبد.

المادة (٢٢٠) – اذا فتح له خراجا بسكين برونزية وخرب له عينه ، فعليه ان يزن نصف ثمنه فضة.

المادة (٢٢١) – اذا اصلح طبيب عظما مكسورا لرجل وعالج له عصبا مريضا وتعافى، فعلى المريض ان يعطيه ٥ شقل فضة.

المادة (٢٢٢) – اذا كان هذا ابن رجل من العامة فعليه ان يعطى الطبيب ٣ شقل فضة.

المادة (٢٢٣) – اذا كان هذا عبد رجل فعلى صاحب العبد ان يعطى الطبيب ٣ شقل فضة.

المادة (٢٢٤) – اذا اجرى طبيب بيطرى عملية جراحية كبرى لثورا او حمارا وانقذه فعلى صاحب الثور او الحمار ان يعطيه اجره من الفضة ما يعادل سدس ثمن شراء الحيوان.

طه باقر، *مقدمة فى تاريخ الحضارات القديمة*، القسم الأول، *تاريخ العراق القديم* ، ص ٢٩٤ وما بعدها؛ عبد الحكيم الذنون، *التشريعات البابلية*، ص ١، ٢-١٣٤ ؛ نجيب ميخائيل ابراهيم، *مصر والشرق الأدنى القديم*، الجزء الرابع، *الحضارة المصرية*، ص ٥٣-٨١ ؛ البريشت جونز (وآخرون)، *شريعة حمورابى وأصل التشريع فى الشرق القديم*، ترجمة أسامة سراس (دمشق، ١٩٢٣).

[٦٥] أحمد سليم، *حضارة العراق القديم*، ص ٣٠٢.

المادة (٢٢٥) – واذا اجرى عملية جراحية كبرى لثور او حمار وسبب موته فعليه ان يعطى صاحب الثور او الحمار ربع الثمن.

أما فيما يختص بنصوص مواد مهنة البناء: [٦٦]

المادة (٢٢٨) – اذا شيد بناء لرجل بيتا، فعلى الرجل ان يدفع له اجرا هو ٣ شقل من الفضة عن كل مساحة قدرها سار واحداً من البيت.

المادة (٢٢٩) – اذا شيد بناء بيتا لرجل ، ولم يتقن عمله وانهار البيت الذى بناه وسبب موت صاحب البيت فيجب ان يقتل هذا البناء.

المادة (٢٣٠) – اذا سبب موت ابن صاحب البيت ، فيجب ان يقتل ابن البناء.

المادة (٢٣١) – اذا سبب موت عبد صاحب البيت ، فعليه ان يعطى صاحب البيت عبدا عوضا عنه.

المادة (٢٣٢) – اذا خربت بسبب ذلك املاك وحاجيات ، فعليه ان يعوض كل ما سبب بخرابه وعليه ان يعيد بناء البيت على حسابه الخاص ، لان عمله لم يكن متقنا.

المادة (٢٣٣) – اذا شيد بناء لرجل بيتا ولكن عمله لم يكن متقنا بحيث تداعت احدى اركانه ، فعلى البناء ان يعيد تدعيم الجدار من حسابه الخاص.

أما فيما يختص بمهنة صناعة السفن وإدارتها وتسييرها: [٦٧]

المادة (٢٣٤) – اذا صنع مراكبى هيكل سفينة لرجل ما سعتها ٦٠ كورا ، فعلى هذا الرجل ان يدفع له اجرا مقداره ٢ شقل من الفضة.

المادة (٢٣٥) – اذا صنع مراكبى سفينة لرجل ما وكان مهملا فى عمله ، بحيث تفكك احد اقواسها خلال نفس السنة او ظهر خطأ فى ذلك ، فعلى المراكبى ان يفكك السفينة على حسابه الخاص وان يصنع (سفينة) قوية ويسلمها لصاحبها.

المادة (٢٣٦) – اذا اجر رجل سفينة لبحار ، وكان البحار مهملا وغرقت السفينة او تحطمت ، هكذا على البحار ان يعوض لصاحب السفينة سفينة بدلا عنها.

المادة (٢٣٧) – اذا استأجر رجل سفينة وبحارا وحمل السفينة حبوبا او اصوافا او زيتا او خمورا او اشياء اخرى ، وكان البحار مهملا فغرقت السفينة ، ودمرت حمولتها ، فعلى البحار ان يعوض (للرجل) السفينة التى غرقت وما دمر فيها.

المادة (٢٣٨) – اذا اغرق بحار سفينة رجل ما ولكته تمكن ان ينتشلها، فعليه ان يدفع من الفضة ما يعادل نصف ثمنها.

المادة (٢٣٩)– اذا استأجر رجل بحارا ، فعليه ان يعطيه فى السنة ٦ (كور من الحبوب).

المادة (٢٤٠) – اذا اصطدمت سفينة مبحرة مع التيار ، بسفينة مبحرة بعكس التيار واغرقتها ، فعلى صاحب السفينة الغارقة ان يذكر امام الاله ما غرق مع سفينته وعلى صاحب السفينة المبحرة مع التيار، التى اغرقت السفينة المبحرة بعكس التيار، ان يعوض له كل ما غرق له.

---

[٦٦] أحمد سليم، *حضارة العراق القديم*، ص ٣٠٣.

[٦٧] أحمد سليم، *حضارة العراق القديم*، ص ٣٠٣-٣٠٤.

أما فيما يختص بنصوص مواد الرعى واستئجار المواشى: [٦٨]

المادة (٢٤٢ – ٢٤٣) – اذا استأجر رجل ماشية لمدة سنة واحدة ، فعليه ان يدفع لصاحب المشاية (٤ كور من الحبوب) اجرة حيوان الجر ، (٣ كور من الحبوب) اجرة ثور الشد الصغير.

المادة (٢٤٤) – اذا استأجر رجل ثوراً أو حمار وافترسه اسد فى العراء ، فعلى صاحبه لوحده ان يتحمل الخسارة.

المادة (٢٤٥) – اذا استاجر رجل ثوراً ومات الثور بسبب اهماله أو جلده له ، فعليه ان يعوض لصاحبه ثوراً بديلاً.

المادة (٢٤٦) – اذا استأجر رجل ثورا وكسر حافره او جرحه فى عضل رقبته ، فعليه أن يعوض لصاحب الثور ثوراً بديلاً.

المادة (٢٤٧) – اذا استأجر رجل ثورا وخرب له عينه ، فعليه ان يعطى صاحب الثور ما يعادل نصف ثمنه من الفضة.

المادة (٢٤٨) – اذا استأجر رجل ثورا وكسر له قرنه او قص له ذيله او اصاب لحم ظهره فعليه ان يعطى (لصاحبه) ما يعادل خمس ثمنه فضة.

المادة (٢٤٩) – اذا استأجر رجل ثورا ولن الاله ضربه وسبب موته فعلى الرجل الذى استأجره ان يقسم بالاله ويصبح بذلك حراً.

المادة (٢٥٠) – اذا نطح ثور بقرنيه ، عند اقتياده فى الشارع ، رجلا وسبب موته ، هكذا لا يجوز المطالبة بالتعويض قضائياً.

المادة (٢٥١) – اذا (عرف) ثور رجل (بعادة) النطح ، وقال له مجلس المدينة " انه ينطح " ولكنه لم يخفف من قرنيه ولم يربطه ، ثم نطح هذا الثور ابن رجل ما وسبب موته ، فعليه ان يدفع نصف مينة من الفضة.

المادة (٢٥٤) – اذا اخذ الحبوب ، أو أجهد الثيران ، فعليه ان يعوض بمقدار ضعف ما اخذه من حبوب البذور.

المادة (٢٥٥) – اذا سلم رجل ماشية مقابل اجرة او سرق البذور وسبب فى عدم انبات شيد فى الحقل فيجب اثبات ذلك وعليه عندئذ ان يكيل فى موسم المحصول ٦٠ كورا من الحبوب لكل ١٨ اكو.

المادة (٢٥٦) – واذا لم يستطع ان يسدد ما تكفل به ، فعلى المرء ان يجره بالثيران على الحقل.

أما فيما يختص بمهنة الزراعة: [٦٩]

المادة (٢٥٧) – اذا استأجر رجل مزارعا فعليه ان يعطيه ٨ كور من الحبوب فى السنة.

المادة (٢٥٨) – اذا استأجر رجل راعى غنم فعليه ان يعطيه ٦ كور من الحبوب فى السنة.

---

[٦٨] أحمد سليم، *حضارة العراق القديم*، ص ٣٠٤-٣٠٥.

[69] **Cf. T. J. Meek, "The Code of Hammurabi", in *ANET*, pp. 177-179.**

المادة (٢٥٩) – اذا سرق رجل محراثا فى الحقل فعليه ان يعطى صاحب المحراث ٥ شقل من الفضة.

المادة (٢٦٠) – اذا سرق رجل اداة البذور او تقليب الارض فعليه ان يعطى ٣ شقل من الفضة.

المادة (٢٦١) – اذا استأجر رجل راعى ليرعى ماشية او غنما ، فعليه ان يعطى ٣ شقل من الفضة.

المادة (٢٦٨) – اذا استأجر رجل ثورا للدراسة ، فتكون اجرته (٢٠ كا) من الحبوب.

المادة (٢٦٩) – اذا استأجر حمارا للدراسة ، فتكون اجرته (١٠ كا) من الحبوب.

المادة (٢٧٠) – اذا استأجر عنزة للدراسة ، فتكون اجرتها (١ كا) من الحبوب.

المادة (٢٧١) – اذا استأجر رجل ثيرانا وعربة وسائقها ، فعليه ان يدفع اجرة مقدارها (٣ بى) فى اليوم الواحد.

المادة (٢٧٢) – اذا استأجر الرجل العربة فقط ، فعليه ان يدفع اجرة قدرها (٤٠ كا) فى اليوم الواحد.

وفيما يختص بالحرف المتنوعة: [٧٠]

المادة (٢٧٣) – اذا استأجر رجل مستخدما فعليه ان يدفع منذ بداية السنة حتى الشهر الخامس (٦ جران) فضة فى اليوم الواحد.

المادة (٢٧٤) – اذا استأجر حرفيا (ابن حرفى) فعليه (لـ٠٠٠٠٠٠) ٥ جران فضة ولصانع الطوب ؟ ٥ جران فضة لعامل النسيج؟ ٠٠٠ (جران) فضة ، وللصائغ ٠٠٠ (جران) فضة ، وللحداد ٠٠٠(جران) فضة ، وللنجار٠٠٠ ٤(جران) فضة ، للدباغ (٠٠٠) جران فضة ، ولصانع السلاسل (٠٠٠) جران فضة ، وللبناء (٠٠٠) جران فضة كأجر عن كل يوم .

المادة (٢٧٥) – اذا استأجر رجل قاربا طويلا ، فأجرته ٣ جران فضة فى اليوم الواحد.

المادة (٢٧٦) – اذا استأجر رجل قارب تجديف، فعليه ان يدفع ٢٠٥ جران فضة في اليوم الواحد.

المادة (٢٧٧) – اذا استأجر رجل سفينة (طاقتها الاستيعابية) ٦٠ كورا فعليه ان يدفع سدس شقل فضة اجرتها اليومية.

ومن أهم ما يعاب على تشريعات حمورابى هو اعترافها بالتفاوت فى الحقوق والعقوبات بين الطبقات فهى وإن استحدثت مبدأ العين بالعين والسن بالسن (المادة: ١٩٦) والولد بالولد، إلا أنها أقصرت تطبيقه وأمثاله على أفراد الطبقة الواحدة ولمصلحة الطبقة العليا بخاصة بينما قضت بالتعويض المادى وحده جزاء اعتداء أحد أفراد الطبقة العليا على فرد من طبقة أخرى أقل منزلة من طبقته٠كان قانون حمورابى

[70] **Cf. T. J. Meek, "The Code of Hammurabi", in *ANET*, p. 188.**

قاسيا فى توقيع العقوبات ولم يعترف للفرد بأية حقوق قبل الدولة، كما كان المجتمع مقسما إلى ثلاث طبقات فكان الناس غير متساوين بحكم القانون:

-فإذا أهمل معمارى فى عمله وانهار المنزل الذى بناه على ابن صاحبه قتل ابنه٠

وإذا أدت العملية الجراحية إلى وفاة مريض حر أو إلى ذهاب نور عينه قطعت يد الطبيب (وليس ما يعرف أن كان ذلك مشروطا بإهمال الطبيب أم لا)، فإذا كان المريض عبدا عوض الطبيب سيده عن حياته بعبد مثله وعن عينه بنصف ثمنه من الفضة (المواد: ٢١٨-٢١٩).

المادة (١٧) من القوانين الآشورية القديمة: [٧١]

"إذا كان لابد من جلب المياه من بئر إلى أرض مستغلة، فيجب أن يتعاون أصحاب الحقول بهذا الصدد، على كل منهم أن يقوم بالأعمال الخاصة به على أرضه ويسقى أرضه، وإذا لم يتم الاتفاق فيما بينهم، فعلى الموافق للقيام بالأعمال من بينهم، أن يوصل القضية إلى القضاة، وأن يحصل على وثيقة من القضاة وينفذ العمل وأنه يستطيع أن يأخذ المياه لنفسه ويروى حقله، ولا يحق لأى شخص آخر أن يروى (حقله).

أدب الحكمة : [٧٢]

عثر فى بلاد الرافدين على الكثير من الوحات المتصلة بأدب الحكم والأمثال والنصائح، فلقد تم التعرف على ما يقرب من سبعمائة لوحة وقطعة تتصل بالحكم السومرية، ولم يكن من الميسور تحديد معظمها قبل ١٩٥٣.

وضمت هذه اللوحات مجموعات الحكم، وكان بعضها يضم أحيانا حكمة واحدة، وقد رتبت بعض هذه الحكم طبقا لعلامات فى بدايتها، وأحيانا تسجل الحكم التى تعالج موضوعا واحدا بجوار بعضها، وقد تم الكشف كذلك عن ما يقرب من عشرين لوحة وقطعة ترجع إلى العصر السومرى والأكدى وجدت فى مكتبة الملك آشور بانيبال (٦٦٨– ٦٢٦ق٠م) فى نينوى القديمة، وبالإضافة إلى هذه اللوحات، فقد نشرت لوحتين من الحكم الأكدى التى عثر عليها فى بوغاز كوى والتى يرجح أنها ترجع إلى عهد الملك سرجون الثانى (٧٢١–٧٠٥ق٠م) فى آشور٠ هذا وقد وردت أحيانا حكم مفردة فى نصوص الأدب السومرى والأكدى، وفى خطابات مارى وتل العمارنة وبصفة خاصة فى عصر الامبراطورية الآشورية الحديثة. كما يوجد حاليا بالمتحف

---

٧١ أحمد سليم، *حضارة العراق القديم*، ص ٣١٥.

٧٢ أحمد سليم، *حضارة العراق القديم*، ص ٤٣٢-٤٣٣.

البريطانى من لوحات الحكم التى ترجع إلى عصر الامبراطورية الآشورية الحديثة والدولة البابلية الحديثة.

وجاءت بعض هذه الحكم والأمثال مزدوجة اللغة، وتراوحت طريقة التعبير ما بين التعبير الواقعى الصرف والرمزية الرفيعة، وتراوحت طريقة كتابتها ما بين الشعر والنثر٠ ومما يقال عنها بصفة عامة، أنها مثل أقرانها فى آداب الشعوب الأخرى، يصعب فهم الكثير منها حتى لو كانت مفهومة من الناحية اللغوية، لأنها عبارة عن جمل قصيرة مقتضبة ومركزة المعنى وتعبر عن تجارب وحالات خاصة فى حياة المجتمع، كما أن الكثير منها نشأ من واقائع أو حوادث قيلت فيها تلك الأمثال والحكم والنصائح.

ومما هو منصوص عليه فيما يختص بالقروض حوار بين السيد والعبد : [٧٣]

السيد : عزمت على أن أقرض الناس وأساعدهم.

العبد : افعل يا سيدى، افعل لإن من يقرض الناس تبقى حنطته خالصة ويكون ربحه عظيما.

السيد : لا أيها العبد، لن أقرض الناس.

العبد : لا تفعل يا سيدى، لا تفعل٠ إن من يقرض الناس كمن يحب امرأة ٠٠٠ فاسترجاعها أمر عسير مثل ولادة طفل، ثم انهم سيأكلون حنطتك وينزلون عليك لعناتهم دون هوادة ويحرمونك من الفائدة على حنطتك.

السيد : اسمعنى أيها العبد.

العبد : أجل يا سيدى، انى مصغ إليك.

السيد : أريد أن أساعد بلادى.

العبد : افعل يا سيدى إن من يساعد بلاده ٠٠٠٠ توضع حسناته أمام الإله مردوخ.

السيد : لا أيها العبد، لن أساعد بلادى.

العبد : لا تفعل يا سيدى، لا تفعل٠ اصعد فوق الأطلال القديمة وتمشى هناك، وانظر إلى جماجم الأسبقين واللاحقين فأيهم الأشرار وأيهم الأبرار.

السيد : اسمعنى أيها العبد.

العبد : أجل يا سيدى، انى مصغ إليك.

السيد : إذا مهو الخير فى هذه الدنيا؟

العبد : أن يدق عنقى وعنقك ونرمى فى النهر، ذلك هو الخير فى الدنيا ترى من يستطيع أن يطاول السماء، ومن يستطيع أن يحتوى العالم السفلى.

السيد : أيها العبد، إنى سأقتلك، وأدعك أولا ٠٠٠

العبد : إن سيدى لن يستطيع العيش من بعدى حتى لو كان ذلك لثلاثة أيام.

كما أن مختلف نصوص العراق القديم –ومن بينها ما جاء في نص "آشور بانيبال"[٧٤]– أكدت على العديد من جوانب أخلاقيات المهن والحرف. فبالإضافة إلى ما

[73] **Lambert, W.G., *Babylonian Wisdom Literature* (1960), p. 139.**

[74] **Cf. Roux, Georges, *Ancient Iraq*, Penguin Books, 3rd Edition (London, 1992), 339 ff.**

سبق ذكره أعلاه خاصة ما ورد بخصوصها في قانون حمورابي (فيما يخص مهن الطب والبناء والجنود والقضاء ...الخ) [٧٥]، فإنه كان هناك تحذير من رشوة المدرس[٧٦]، وما يتعلق بأخلاقيات تاجر النحاس [٧٧]، والحث على تحصيل العلوم والاهتمام بوظيفة وطبقة الكتبة وأهميتهم [٧٨] مثلما هو جلي أيضاً في أدب ونصوص ومناظر مصر القديمة.

75 **Cf. Roux, G., *Ancient Iraq*, p. 205 sq.**
76 **Cf. Roux, Georges, *Ancient Iraq*, p. 223.**
77 **Cf. Roux, G., *Ancient Iraq*, p. 223-224.**
78 **Cf. Roux, G., *Ancient Iraq*, p. 355 ff.**

الحوار الحضاري في وأدي النيل القديم من خلال المنظور الأثرى الحضاري

فيصل عبد الله عمر(*)*

مقدمة:

قامت في وأدي النيل القديم العديد من الحضارات ،كانت لها صلات حضارية مع بعضها البعض ، مما أدى إلى أن تكون مناطق وأدي النيل القديم مسرحا لتداخل واتصال وحوار لهذه الحضارات ، ومن هذه الحضارات الحضارة السودانية والحضارة المصرية.

تحاول هذه الورقة إلقاء الضوء على الحوار الحضاري في وادي النيل القديم بالتركيز على الفترة المعروفة بحضارة (نبته – مروى) وما عاصرها من حضارات مصرية من خلال المنظور الأثرى الحضاري وتحاول الورقة الإجابة على السؤال التالي:

ما هي أهم ملامح الحوار الحضاري في وأدي النيل القديم ،وما هي انعكاساته في الماضي والحاضر والى أي مدى يمكن الاستفادة من هذا الحوار الحضاري في تكوين رؤية مستقبلية لتدعيم الصلات ودراسة التأثيرات المتبادلة بين الحضارتين؟

إذاً فدراستنا ليست مقصورة للذاكرة التاريخية والاختزان الحضاري ، ولكنها دراسة تهتم بالحوار الحضاري والاتصال الحضاري الذي تتبادل التأثير فيه ثقافتان والذي يتم عن طريق انتشار محدود للعناصر الثقافية والمركبات الثقافية عن

طريق الحوار والتداخل الثقافي والحضاري العميق. وفى هذا المجال نحسب أن مناهج البحث المتكاملة خير عونا في دراسة هذه الظاهرة ، ويكون فهم الحوار والاتصال الحضاري ميسرا كلما كانت هنالك دلائل ووثائق تؤكد ذلك، اذ لا يمكن تأكيد واثبات الفرضيات للدلالات الحضارية والحوار الحضاري والصلات ما لم تشير المعطيات لتلك المجتمعات التي عاشت في وأدي النيل القديم والنظام الذي وجدت فيه.

ويمكن بهذا المنظور التحليلي فهم وإدراك الأسئلة التي طرحناها من خلال الأدلة الأثرية والتاريخية.

والحديث عن حوار الحضارات (Civilization Dialogue)[١][١] كان واسع الصدى خلال العقود في القرن الماضي ، كما أشارت العديد من المنظمات والهيئات حوار (الثقافات) والتي قامت بنشر العديد من الإصدارات والتي تتعلق بهذا الجانب.

(*)* محاضر بقسم الآثار – كلية الآداب – جامعة دنقلا.

يلاحظ في هذا السياق ظهور مقال الكاتب الأمريكي صموئيل هنتقتون عن (صراع الحضارات أو صدامها) [٢] (Clash of Civilizations) والذي هو (الحديث عن حوار الحضارات) وربما نن أهم شروطه أي هذا الحوار الحضاري الاعتراف بالآخر وان يتحقق لهذا الحوار معنى التبادل والتجدد والاستمرارية.

هنالك العديد من الآراء التي تقف بعكس ما نادى به هنتقتون فالعملية التطورية التراكمية للحضارات تنفى الصدام بين الحضارات المتقابلة أو المختلفة فلا صدام بين الحضارات بل حوار متصل يؤدى إلى تطور ونصوع واكتمال[٣].

١- النيل ودوره في مسار الحضارات في وأدي النيل:

لعب الموقع الجغرافي لوادي النيل دورا كبيرا في المناخ وتركيب السكان ، كما أثرت جوانبه الطبوغرافية في تاريخه العام ، إذ لعبت طرق الاتصالات بين السودان ومصر دوراً كبيراً في إثراء العلاقات والاتصال الحضاري بين السودان ومصر ، وقد ظهر ذلك منذ فترات ما قبل التاريخ مرورا بالمجموعات الحضارية ، حضارة نبتة ومروى ثم الفترات المسيحية والإسلامية.

أن المتأمل للحضارات والمدنيات يجد أن نشؤها قد تركز حول مصادر المياه مثل الأنهار والواحات... الخ) ، والناظر إلى الحضارات والمدنيات التي قامت في وأدي النيل يجد أن مياه النيل قد ساهمت في قيامها واستقرارها وتطورها. فنهر النيل منذ الفترات القديمة استغله سكانه في الزراعة ، كما قامت الكثير من المدن القديمة في السودان ومصر حول نهر النيل ووديانه ، وكان لنهر النيل مصدرا للمصادر الطبيعية والموارد المائية (اسماك ، وحيوانات مختلفة) كما ساهم نهر النيل في النقل والمواصلات النهرية ، والحركة التجارية والاتصال بين المناطق المختلفة على طول مجرى النيل.

---

[١] وهي النظرية التي دار حولها نقاش بين مختلف المدارس الفكرية المعاصرة في العالم.

[٢] Samuel.p-Huntington. The Clash of Civilization and Remarking of World Order-Simon and Schuster, New York, 1996.

[٣] علي عثمان محمد صالح " صدام الحضارات وحوارها بين الشرق والغرب رؤية جديدة" – المعرفة مج ٤٢ العدد ٤٨٧. ٢٠٠٣م.

يجرى النيل على ارض مختلفة الأقسام الطبيعية ، إذ يلاحظ أن الأرض التي يقع فيها وادي النيل بل حوض النيل بصورة عامة أنها تنقسم إلى عدة أقسام ، مما جعل المجموعات البشرية التي تعيش في هذه المناطق تستغل هذه الطبيعة عبر الحقب الزمنية المختلفة ، وتشمل هذه الأقسام الصخور النارية (صخر الجرانيت الذي استخدمه قدماء السودانيين والمصريين في صناعة كثير من التماثيل والمسلات وهنالك حجر البازلت الذي يستخدم في أغراض الطرق والجسور ، ومن الأقسام الأخرى الصخور الرسوبية وهى اكثر انتشارا ، وكذلك الصخور المتحولة (الرخام ، الاردواز).

ومن اجل الاستفادة من مياه النيل قام قدماء السودان ومصر باستخدام رافعات المياه مثل الساقية والشادوف لري الأراضي الزراعية ، كما تم اكتشاف العديد من تقنيات الزراعة والري ، وبسبب أهميته تصارعت العديد من الشعوب في العالم القديم لاستغلاله مثل الآشوريين ، والرومان ، والبطالمة وغيرهم ، ومازال الصراع حتى الآن بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، كما قامت على نهر النيل العديد من السدود منذ عهد الدولة المصرية القديمة والوسطى والحديثة ونبته ومروى. وتوجد فيه الآن العشرات من السدود في فروعه المختلفة بغرض استغلال مياهه.

هذه الأهمية لنهر النيل جعلت منه أن يكون مقدسا لدى قدماء المصريين والسودانيين خلال الحقب التاريخية القديمة ، وكان للنيل دورا كبيرا في مسار الحضارة في السودان ومصر إذ استطاعت المجتمعات السودانية والمصرية خلال الفترات الزمنية المختلفة الاستفادة منه اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا ، مما جعل منها أن تكون لها اتصالات وعلاقات وتأثيرات ثقافية وحضارية متبادلة تعكس حوارا واضحا بين الحضارات في وأدي النيل ومن نهر النيل تم اكتشاف المئات من المواقع الأثرية الحضارية مثل حضارة الخرطوم الباكرة [٤] والشهيناب [٥]ونبته ومروى في السودان والفيوم ونقادة والعمري في مصر ... الخ).

ساهم نهر النيل بجماله وروعته في الهام العديد من الكتاب والفلاسفة والشعراء في صياغة الكثير من القصائد والقصص والملاحم فجاءت رائعة ، كما غنى له العديد من المبدعين عبر الفترات المختلفة ، كما وفدت إليه العديد من المجموعات البشرية لتعيش حوله على امتداد السودان ومصر ، فكان لوجود وتداخل هذه المجموعات أن انصهرت فيما بينها مما أدى أن يكون هنالك تعايش بينها ، كما ساهم التنقل عبر النيل

---

[٤] A.J.Arkell. Early Khartoum, Oxford. 1949.

[٥] A.J.Arkell. Early El.Shahienab, Oxford. 1953.

إلى انصهار العديد من القبائل التي كانت تعيش في الفترات القديمة بين السودان ومصر منذ فترات قديمة.

لهذا يمكن القول فيما يتعلق بنهر النيل انه ساهم بصورة فاعله في مسار الحضارة في مصر والسودان كما ساهم أيضاً في التفاعل الحضاري على امتداد وادي النيل ، وكان هذا الدور واضحا في الاستقرار البشرى والاقتصادي والسياسي والاجتماعي لفترات طويلة في كل من السودان ومصر، كما ساهم أيضاً في وجود تأثيرات متبادلة بين مصر والسودان.

الحضارة السودانية والمصرية خلال العهد النبتى –المروى (نموذج الحوار):-

أثرت الأحوال الاقتصادية والسياسية والدينية والثقافية على بلدان وادي النيل تأثيراً كبيرا، إذ ساهمت في تدعيم العلاقات بينها وفى تبادل التأثيرات الحضارية المختلفة بينها ، وكذلك في ترسيخ الصلات الحضارية بينها ، هذا الوضع جعل بعض الحضارات أن تتأثر ببعضها البعض في شكل حوار حضاري مع الاحتفاظ بأصول حضارتها وثقافتها ، وهذا ملاحظ على الحضارة السودانية والمصرية ، ومن أهم الملامح والجوانب أو الأبعاد التي عكست الصلات والتأثيرات الحضارية المتبادلة وكذلك جوانب الحوار الحضاري هي الأحوال الاقتصادية والسياسية والثقافية الدينية.

أ/ البعد السياسي:

ويظهر ذلك بوضوح في جانب المعمار الديني في كل من السودان ومصر فعلى الرغم من أن المعمار الديني لم يكن من الإيحاء الديني فقط بل ابعد من ذلك فقد كان فنا معماريا ملكيا خضع للأنظمة الحاكمة التي توالت على العرش في كل من مصر والسودان.

فالملوك الذين أداروا الحكم في كل من كوش (نبته – مروى) لم يعتبروا منذ بداية حكمهم انهم رؤساء للدولة فقط وإنما كانوا ينظرون إلى أنفسهم بأنهم المكلفون بتطبيق المبادئ الدينية الإلهية في بلادهم ، وكان هؤلاء الملوك يسيطرون على الحياة الاقتصادية والسياسية والإدارة العامة للدولة ، والتي في الغالب الاعم أنها قامت على نظام طبقي لذا فلا عجب أن وجدنا كل النصول والنقوش التي وجدت في المعابد تخص هؤلاء الملوك إذ كانوا يتمتعون بكل سيادتهم داخل المعابد لذا نجد أنفسنا أمام مجموعة المعابد التي شيدت في كل من مصر والسودان خلال العهد النبتي – المروى ، في قمة الفن المعماري في وادي النيل الذى جمع بين القوة والجمال.

ففي منطقة النيل الوسطى ، برزت حوالي القرن الثامن قبل الميلاد مملكة نبته عند جبل البركل ، وقد اكتسبت هذه المملكة قوة ونفوذاً اكثر من ممالك أخرى ، وفرضت نفسها على بيئتها التاريخية والسياسية واستولت على أراضى شاسعة ونجحت في البقاء حوالي عدة قرون وقد سميت في الكتب المصرية والآشورية والعبرية بمملكة (كوش) مع ملاحظة أن هذا الاسم قد أطلق على مملكة كرمة التي استولى عليها

المصريون قبل ذلك بثمانية قرون ، وقد حكمت مصر خلال اكثر من خمسين عاما تحت اسم الأسرة الخامسة والعشرين.

من خلال المصادر المنقوشة يلاحظ أن ملوك هذه الدولة كانوا قليلي التأثير بالثقافة والحضارة المصريتين ن إذ أصبحت المدن القديمة للإمبراطورية الحديثة شبه خالية ومعابدها مهجورة[٦]وبداء في تلك الفترة ظهور بعض مراكز السلطة في النوبة السفلي في قصر ابريم والذي تعود تحصيناته إلي نهاية القرن العاشر قبل الميلاد[٧].

تشير النصوص الآشورية من نهاية القرن التاسع إلى أن الفراعنة كانوا يرسلون لملك أشور كهدية بضائع مصدرها النوبة العليا[٨] ، مما مما يشير الى أن الصلات والعلاقات التجارية مع بلاد النوبة السودانية كانت قد استونفت على الرغم من عدم معرفة كل الأسباب ، فقد نشأت في بلاد النوبة منذ القرن العاشر إمارات كان بينها وبين المصريين علاقات تجارية ، كما كان عليه الحال في فترة كرمة. وتؤكد مدافن دبيرا شرق والكرو على العديد من الأدلة لهذه الصلات مع مصر مثل (الخزف المزخرف ، الأواني المصنوعة من الحجارة ، الحلي وأدوات الزينة [٩].

وفى عهد بي (بعنخى) الذي اعتلى العرش بعد كشتا وجد له نصب يعود إلى السنة الثالثة من حكمه أعلن فيه نفسه ملكا (لمصر وسائر البلاد) فعلى الرغم من انتصاره لم يكن مستعدا لتوطيد مملكته في الشمال ، فاكتفى بالسيطرة على طيبة وعلى الواحات المتواجدة في الصحراء الغربية. وعندما عاد إلى نبتا أعلن عن نصره بتخليد انتصاراته على جدران معبده الجديد[١٠]. وقد انعكس هذا الانتصار في جميع نصوصه إذ اصبح ملكا وصار على قدم المساواة مع الملوك الفراعنة المصريين ، وقد قام فنانون

---

[٦] محمد ابراهيم بكر - تاريخ السودان القديم – القاهرة - الطبعة الثانية ١٩٨٧ . ص ٠١٧٣

[٧]M.L Macadam, The Temples of Kaw, 11 History and archaeology of the site, London, 1955, p. 14; Ressner, in JEA6, 1920, P, 264, Reisner in Zas 66, 1931, pp (264-268).

[٨]Horton, in W.V. Davies (ed), Egypt and Africa in Meroitica 15, 1997.

[٩]Morkot, in CRIPEL 17, 1995, pp 185-186; Heidorn in Meroitica 15, 1997.

[١٠]Heidorn, in Seventh International Conference for Meroitic Studies, Humboldt Universitat Zu Berlin, 1992; T. Kendal, in Meroitica 15, 1997.

مصريين بتمثيل فتحه لمصر السفلى وفق القواعد التصويرية التي كان الفراعنة القدامى قد صورا بها انتصاراتهم على الآسيويين والليبيين والكوشيين.

أما عن البنية الداخلية لدولة نبته ، فقد كانت النوبة العليا مقسمة إلى (ولايات) يحكمها أمراء ينتمون جميعا إلى الأسرة المالكة[١١]. ومن أهم المدن التي نشأت مثل – بنوبس الكوة، صنم ، نبته ، مروى وقد نشأت في عهد بي (بعنخى) وكان لكل منها معابده الخاصة به. أما بالنسبة للسكان الذين كانوا في هذه المدن فقد كانوا قليلي التأثير بمصر.

من خلال هذا النشاط يمكن أن نستنتج تأثير بلاد النوبة(السودان) بمصر في ظل الإمبراطورية الحديثة ، خلال عهد دولة نبته نجد لها آثار عميقة حتى في مصر ، وقد ظهر ذلك من خلال تأثر التصوير البشرى في هذه الحقبة بنمط ملوك نبته ، فالنقوش البارزة تظهر ملامحهم ونشاطهم[١٢]. لذا يمكن الإشارة بان هنالك تأثيرات متبادلة عكست حوارا حضاريا بين البلدين في تلك الفترة.

ب/ البعد الاقتصادي:

ساعدت طبيعة بلاد السودان على تفرده في مجال الثروات الطبيعية المختلفة فالبيئة الطبيعية ساعدت على إيجاد أنماط اقتصادية متنوعة ففي هذه الرقعة من الأرض اكتشفت الزراعة وتطورت وغدت من أهم النشاطات السكانية لدى سكان السودان القديم وخاصة سكان دولة نبته ومروى ، واحتلت الزراعي المرتبة الأولى ، ثم بعدها الرعي.

يشير شيني إلى أن زراعة المحاصيل كانت من أهم النشاطات السكانية التي اعتمد عليها السكان في حياتهم في دولة مروى ، وقد استخدم المرويون تقنيات الزراعة المختلفة ، مثل الساقية والشادوف[١٣]، كما يلاحظ أن تربية الماشية والأغنام أيضاً لعبت

---

[١١] T.Kendall, Gebel Barkal Epigraphic Survey Report To visiting Committee of Department of Egyptian and Ancient near art MEA. Boston; TOROK, in CRIPEL 17, 1995, P. 226 pp. 7-20; ill 8-10.

[١٢] جان لوكلان ، الإمبراطوريتان القديمة الوسطى ، ١٢٦٠ – ١٦٥٠ ق م. في السودان ممالك على النيل ، ترجمة بدر الدين عردوكي ، باريس ١٩٩٧ ص (٣٢-٣٧).

[١٣] P.L. Shinnie, Meroe. A Civilization of Sudan New York. 1967. P 156.

دورا كبيرا في الاقتصاد السوداني وتؤكد بعض الدراسات [١٤] اهتمام المرويين بالماعز بجانب الماشية ، وبالتالي فهو دعامة اقتصادية ساعدت على نمو وتطور العلاقات التجارية مع الكثير من الدول خاصة مصر مما أدي إلى تقوية الصلات بينها وعلى المستوى الحضاري والثقافي.

أما في مجال تصنيع واستخراج المعادن ، فقد اشتهرت مروى باستخراج وصناعة الحديد واستخدامه ،وبسبب أهميته فقد عملت مروى على احتكاره ومن ثم عملت على تصديره ، مما جعل بعض العلماء أن يطلق عليها برمنجهام إفريقيا(١٥) [١٥]أيضاً في المجال الصناعي نلاحظ ظهور الفخار كأحد عناصر الصناعة ابتداء منذ فترة نبتة ، وكان يتم تصنيع الفخار عن طريق العجلة واليد ، وتميزت بلاد (نبتة – مروى) بصناعة الأواني الخزفية المختلفة الأشكال والأنواع. أيضاً ظهرت في بلاد السودان القديم خاصة عهد صناعة مروى صناعة الغزل، ومن أهمها غزل القطن والذي تؤكده الأدلة الأثرية ، إذ تم العثور على بعض الانوال المصنوعة من الطين في المواقع الأثرية القديمة، ومن الصناعات أيضاً صناعة الحلي واوات الزينة ، والملبوسات والأحذية ... الخ

أدي هذا الوضع الاقتصادي لبلاد السودان القديم إلى إيجاد مبادلات تجارية مع مصر فقد كانت تصدر من بلاد السودان الكثير من الصادرات والتي أكدتها الأدلة الأثرية ، ومن أهم السلع التي كان مصدرها بلاد السودان القديم وتصدر إلى مصر وغيرها من بلدان العالم القديم مثل ريش النعام ، العاج، وجلود النمور ، والفهود والحيوانات البرية [١٦]. أيضا كان المصريون القدامى يتحصلون على حجارة الديورايت التي وجدت بالقرب من توشكى ، وكذلك خام النحاس الذي كان مصدره بلاد النوبة السودانية ، ومن أهم السلع التجارية التي راجت بين مصر والسودان ، القطن والكتان

---

[١٤]Ali-ElTajani El. Mahi-"The Meroitic Civilization Fauna and Ecology" in The Nile Geographer Dep. U of K Pp (19-25).

[١٥]A.H. Sayce, Second anterim report on the Excavations at Meroe in Ethiopia, The historical Results, L.AAA,4. 1911, P. 55

[١٦] كما أشارت إليها الرسوم الجدارية خاصة التي وجدت في مقابر (نواب الملك كوش).

وأوراق البردى والمحاصيل الحقلية والخزف والفخار الذي وجد في كل من البلدين يؤكد الاتصال الحضاري والعلاقات التجارية بين البلدين وتناقل الخبرات بينهما.

اعتمادا على كل الأدلة التي أوردناها يمكن الإشارة إلى أن الجانب الاقتصادي قد ساهم في تدعيم وتوطيد الصلات بين مصر والسودان وفى نقل التأثيرات الثقافية والحضارية بين البلدين.

البعد الثقافي الديني:-

في هذه الفترة ارتبطت الثقافة بالدين ، فقد كانت معظم ضروب الفنون والعمارة والكثير من الصناعات المادية مرتبطة بالمعتقدات الدينية ،فالفن المعماري كان أساساً يدور محوره حول العمارة الدينية والنحت والنقوش الخاصة بالآلهة والملوك.

ففي مجال الدين فقد أبدى النبتيون اهتماما بالتصوير والطقوس الدينية وقام الملوك بحملات تجديد وترميم للمعابد القديمة وبذلوا فيها جهدا كبيرا حتى يعيدوا لها ازدهارها الأول ، وانتشرت معابد ملوك نبته التي بنيت على الطراز المحلى والمصري في البركل[١٧] وفى (الكوة) وفى صنم وغيرها من المدن ، وهذا يدل بصورة واضحة على أن المعبودات المصرية كانت أيضاً تعبد في مملكة نبتة ، ويظهر ذلك بوضوح في معبد امون بجبل البركل الذي يعتبر مستقرا (لامون) بعد معبد الكرنك في طيبة وقد قام طهارقا ببناء البوابة الأولى الخارجية لمعبد الكرنك بطيبة، كما قام بتكملة القاعة الواقعة خلف تلك البوابة مباشرة ، وكذلك مجموعة الأعمدة المقامة في وسط تلك القاعة الأولى لمعبد الكرنك ، وتتألف من خمسة أعمدة في كل جانب تحاكى تيجانها زهرات البردى المتفتحة.

كما بنى طهارقا معبدا في جبل البركل كرسه لعبادة الآلهة حتحور الجبل التي كانت ترمز للأمومة والحنان ، ونصف هذا المعبد محفور داخل الجبل حيث صور الملك مع عدد من الآلهة مع وجود بعض الأعمدة ذات التيجان على شكل رمز حتحور.

وتدل المخلفات الأثرية لأهل حضارة (نبتة ومروى) إلى أن هنالك اتصال حضاري بين السودان ومصر فقد استخدمت اللغة الهيروغلفية [١٨]المصرية في كل من البلدين ، وكذلك في جانب أشكال المقابر فقد اتخذت الشكل الهرمي مع تمايزها بفوارق

---

[١٧] D. Dunham, The Barkel Temples 17, Boston 1971.

[١٨] تيموثي كيندل (نبتا وأسرة الكوشيين) في فريدريش فيلدونح وآخرون – السودان ممالك على النيل ، ترجمة بدر الدين عردوكي – باريس ١٩٩٧.

في الحجم والتصميم والمادة الحجرية المتوفرة. وقد قام أهل نبتة ومروى بتزيين غرفات الأهرامات بالمناظر والنصوص الدينية والتي وجدت في مصر أيضاً.

وتؤكد جدران غرفة الملكة قلهته Galhata [١٩]ازدهار الفنون في عهد ملوك نبتة ، إذ صورت الملكة وهى راقدة على بطنها داخل تابوت على سرير متخذ شكل الأسد ، وهى رافعة رأسها لتطل خارج التابوت وما يميز هذا المشهد هو وجود صور للسهام والأقواس ، وهى ميزة تميزت بها حضارات السودان القديم. ورما يماثل هذا المنظر وجود مشهد آخر بالمصورات الصفراء وجد فيه المعبود الأسد (ابادماك) وهو يقدم شارته للملك أرنخ-أماني بإحدى يديه ويمسك باليد الأخرى قوسا كبير ومجموعة من السهام وبحبل موثوق به أسير.

وما يؤكد الصلة الثقافية الدينية بين السودان ومصر ففي تابوت الملك انلمانى Analmani (بمحتف الخرطوم ٢٢,٧٢٩) والملك اسبلتا Aspalta والتي وجدت فيها مناظر دينية ونصوص فان اغلبها يماثل ما كان موجودا في مصر أيام الدولة الحديثة والتي كان بعضها من نصوص الأهرام والبعض الآخر من نصوص التوابيت ومن كتاب الموتى [٢٠]وهذا يؤكد مدى الصلات والارتباط بين الحضارتين السودانية والمصرية.

أما عن العادات الجنائزية في فترة نبتة فقد كانت اقدم المدافن في الكرو ، وهى عبارة عن اكوام من الحجارة المدورة وكان الموتى يدفنون تحتها في اضرحة محفورة داخل الصخر والوضع الغالب عليها هو وجود عناقريب جنائزية. وتحولت الحجارة المنحوتة إلى الواجهات ثم ظهرت الأهرامات ذات الأطراف المنحدرة ، والمدافن الواسعة بدلا من الأضرحة الضيقة المحفورة في الصخر ، وكان الموتى المحنطون يؤسدون فيها داخل توابيت[٢١] وهذا الأسلوب الأخير قد استخدم في مصر والسودان.

أن ظهور دولة نبتة عند جبل البركل ترك آثارا عميقة حتى في مصر نفسها ، فالتصوير البشرى في فن هذه الفترة تاثر بنمط ملوك نبتة ، اذ تظهر النقوش البارزة أشخاصاً قصيري القامة بدينين ذو أعناق مضمومة وذقون قوية وشفاه ممتلئة وانف

---

[١٩] كانت لغة المكاتبات الرسمية.

[٢٠] محمد إبراهيم ١٩٨٧ – مرجع سابق ، ص ١٥١.

[٢١] هي نصوص دينية لمساعدة روح الميت في العالم الآخر.

افطس وجبهة واطئة [٢٢]ويمثل تمثال الملك تانوت أمون بكتفيه العريضتين وساقيه الطويلتين أحد مميزات وخصائص الفن الكوشي[٢٣].

من رموز الدينات التي انتشرت عبادتها في السودان [٢٤]ومصر وبعض منها اختص به السودان هي (امون – (الإله الأسد – ابادماك) – ابيس – ارنسوفيس – اوزيريس – ايزيس – توت – ديديدون [٢٥]- حتحور – حورس – خنوم –رع – ساتيس – سيبومكر) وهى تؤكد الصلات الدينية بين البلدين مع وجود خصوصية للمعبودات السودانية الصرفة مثل الإله الأسد بادماك الذي امتازت به الحضارة السودانية.

من خلال ما أوردناه عن اثر البعد السياسي والاقتصادي والثقافي الديني على الصلات الحضارية بين السودان ومصر ، يمكن الإشارة إلى أن هذه الصلات وهذا الاتصال الحضاري بأنه أحد الأسباب التي أدت إلى أن تتأثر كل حضارة بأخرى مع احتفاظ كل حضارة بخصوصيتها وذاتيتها ، مع وجود تفاعلات حضارية بسبب التقائها في هذه الرقعة من وادي النيل الشمالي والجنوبي، ويمكن أيضاً أن نعزى احتفاظ الحضارة السودانية بتميزها وخصوصيتها في هذه الفترة إلى مقدرتها على الصمود ، رغم الموجات٩ الثقافية الخارجية التي حدثت في بيئتها الحضارية انعكس ذلك في شكل حوار عكسته أبعاد ثقافية مختلفة خاصة الجانب الديني.

---

[٢٢]D. Dunham, OP. Cit Vol 1.

[٢٣]J. Leclant, Recherches Sur Les- Monuments Thebains de la xxv dynastie dite ethiopienne, Le Caire, 1965.

[٢٤]D. Dunham. Op. Cit. Val IV pp 17-21. ill 8.

[٢٥] أنظر ، محمد ابراهيم بكر ، مرجع سابق ، عمر حاج الزاكي: الإله أمون في مملكة مروي ، مطبوعات ، كلية الدراسات العليا ، جامعة الخرطوم ١٩٨١.

الانعكاسات الحضارية في الماضي والحاضر:-

هذه الصلات الحضارية والثقافية بين شعبي وادي النيل (مصر – السودان) في الفترات القديمة خاصة فترتي (نبتة - مروى) كانت له انعكاسات متمثلة في عدة مستويات اقتصادية وسياسية وثقافية بين البلدين.

الماضي:-

من أهم مميزات هذا الاتصال ، إذ ساعد على التعاون الاقتصادي خاصة التجارة بين السودان ومصر والتي ظهرت بصورة واضحة في أوقات السلم والحرب.

صارت الكثير من المدن السودانية والمصرية مراكز تجارة وأسواق [٢٦]خاصة المدن الحدودية، كما ساهمت السلع التجارية المصنعة في نقل الخبرات من بلد إلى أخرى (وجود تأثيرات متبادلة).

- حدث في بعض الفترات التاريخية القديمة أن احتل كل بلد الآخر بقصد التامين السياسي والاقتصادي.
- انتقال بعض
- المؤثرات الثقافية المصرية إلى السودان وتأثر المصريين بالمجتمعات السودانية وذلك بتصويرهم في قصورهم ومعابدهم.
- انتشار اللغة الهيروغلفية في كل من السودان ومصر والتي غدت لغة المكاتبات الرسمية في بعض الفترات التاريخية مع تميز السودان بلغته الخاصة والمعروفة باللغة المروية.
- تشابه بعض العادات الجنائزية في كل من مصر والسودان وضع الأثاث مع الموتى).
- انتشار فن النحت والتصوير في كل من البلدين مع ظهور بعض المميزات الخاصة لكل بلد (الهيئة والأوضاع) وانتشار بناء المعابد والأهرامات في كل من البلدين.
- ظهور التداخل الاجتماعي إذ وجدت العديد من الأسر المصرية من عمال وموظفين في بعض المدن السودانية القديمة ، مثل صنم أبو دوم ، والكرو ، وكرمة، وكذلك وجود بعض الأسر السودانية خاصة في منطقة الكرنك.

[٢٦]W.Budge, Annals of Nubian Kings 1912. London ppxxiii-xxix.

الحاضر:

بما أن هذه الصلات الحضارية والعلاقات السياسية والثقافية والاجتماعية كانت بين مصر والسودان حدثت منذ آلاف السنين إلا أن هنالك بعض النشاطات السياسية والثقافية والدينية والاجتماعية تذكرنا بما كان يجرى في الماضي وبأنها انعكاس للماضي في الوقت الحاضر فيمكن استنتاجها وملاحظتها من خلال الأتي:

- التبادل والتعاون الاقتصادي بين السودان ومصر
- انتشار اللغة العربية في كل من البلدين مع ملاحظة كثرة اللهجات واللغات المحلية في السودان.
- انتشار الثقافة الإسلامية في كل من البلدين وتشابه الكثير من التيارات الفكرية فهي تذكرنا بالماضي الثقافي الديني في وادي النيل القديم.
- تعتبر المشاريع المائية من سدود وقنوات والمنشاة الآن على النيل وفروعه انعكاس لأفكار قديمة كانت سائدة بين الدولتين.
- كل من البلدين يعتقدان في حتمية الاستقرار السياسي والأمني بينهما وذلك انه إذا تأثر أي منهما يؤثر على الآخر فكان خيار التكامل بينهما والدعوة لها عبر فترات مختلفة.
- تشابه أنظمة الحكم في كل من البلدين خلال تاريخهما الحديث وهو ما يذكرنا بالأنظمة القديمة التي كانت سائدة في بلاد وادي النيل.

الخاتمة:-

أكدت الدراسة قدم الاتصال الحضاري بين شعبي وادي النيل السودان ومصر وعبر الفترات التاريخية المختلفة خاصة فترتي (نبتة- مروى) ومدى انعكاس هذا الاتصال في الماضي والحاضر فقد لعب نهر النيل دورا بارزا وهاماً في الاتصال الحضاري والثقافي بين السودان ومصر عبر الفترات المختلفة ، كما ساهم هذا الاتصال في وجود حوار حضاري بينهما ن وعلى ترسيخ مبادئي التكامل في الفترات التاريخية المختلفة ، وظهر ذلك من خلال التأثر والتأثير والتداخل الحضاري والثقافي بينهما ، كما أن معظم الأدلة الأثرية والتاريخية تؤكد هذا الاتصال الحضاري.

من خلال هذه النتائج يمكن إبداء رؤية جديدة لتدعيم وإرساء العلاقات والصلات الحضارية والثقافية بين القطرين وتكمن هذه الرؤية في الآتي:

- فهم الواقع المعاش من خلال الخلفية الحضارية والثقافية لكل من القطرين
- الاهتمام بمبدأ ترسيخ الحوار مع بلدان وادي النيل خاصة السودان ومصر واستخدام الموروث الحضاري والثقافي في تقوية الصلات بينهما.
- تطوير العلاقات السياسية والاقتصادية والثقافية ودراستها من خلال المنظور الحضاري والثقافي
- ربط الواقع الثقافي والحضاري المعاش بالماضي الثقافي والحضاري لكل من القطرين.

قائمة الهوامش والمصادر والمراجع:-

١- وهي النظرية التي دار حولها نقاش بين مختلف المدارس الفكرية المعاصرة في العالم.

٢- Samuel.p-Huntington. The Clash of Civilization and Remarking of World Order-Simon and Schuster, New York, 1996.

٣- علي عثمان محمد صالح " صدام الحضارات وحوارها بين الشرق والغرب رؤية جديدة" – المعرفة مج ٤٢ العدد ٤٨٧. ٢٠٠٣م.

٤- A.J.Arkell. Early Khartoum, Oxford. 1949.

٥- A.J.Arkell. Early El.Shahienab, Oxford. 1953.

٦- محمد ابراهيم بكر - تاريخ السودان القديم – القاهرة - الطبعة الثانية ١٩٨٧ . ص ٠١٧٣

٧- M.L Macadam, The Temples of Kaw, 11 History and archaeology of the site, London, 1955, p. 14; Ressner, in JEA6, 1920, P, 264, Reisner in Zas 66, 1931, pp (264-268).

٨- Horton, in W.V. Davies (ed), Egypt and Africa in Meroitica 15, 1997.

٩- Morkot, in CRIPEL 17, 1995, pp 185-186; Heidorn in Meroitica 15, 1997.

١٠- Heidorn, in Seventh International Conference for Meroitic Studies, Humboldt Universitat Zu Berlin, 1992; T. Kendal, in Meroitica 15, 1997.

١١- T.Kendall, Gebel Barkal Epigraphic Survey Report To visiting Committee of Department of Egyptian and Ancient near art MEA. Boston; TOROK, in CRIPEL 17, 1995, P. 226 pp. 7-20; ill 8-10.

١٢- جان لوكلان ، الإمبراطوريتان القديمة الوسطى ، ١٢٦٠ – ١٦٥٠ ق م. في السودان ممالك على النيل ، ترجمة بدر الدين عردوكي ، باريس ١٩٩٧ ص (٣٢-٣٧).

١٣- P.L. Shinnie, Meroe. A Civilization of Sudan New York. 1967. P 156.

١٤- Ali-ElTajani El. Mahi-"The Meroitic Civilization Fauna and Ecology" in The Nile Geographer Dep. U of K Pp (19-25).

١٥- A.H. Sayce, Second anterim report on the Excavations at Meroe in Ethiopia, The historical Results, L.AAA,4. 1911, P. 55

١٦- كما أشارت إليها الرسوم الجدارية خاصة التي وجدت في مقابر (نواب الملك كوش).

١٧- D. Dunham, The Barkel Temples 17, Boston 1971.

١٨- تيموثي كيندل (نبتا وأسرة الكوشيين) في فريدريش فيلدونح وآخرون – السودان ممالك على النيل ، ترجمة بدر الدين عردوكي – باريس ١٩٩٧.

١٩- كانت لغة المكاتبات الرسمية.

٢٠- محمد إبراهيم ١٩٨٧ – مرجع سابق ، ص ١٥١.

٢١- هي نصوص دينية لمساعدة روح الميت في العالم الآخر.

٢٢- D. Dunham, OP. Cit Vol 1.

٢٣- J. Leclant, Recherches Sur Les- Monuments Thebains de la xxv dynastie dite ethiopienne, Le Caire, 1965.

٢٤- D. Dunham. Op. Cit. Val IV pp 17-21. ill 8.

٢٥- أنظر ، محمد ابراهيم بكر ، مرجع سابق ، عمر حاج الزاكي: الإله أمون في مملكة مروي ، مطبوعات ، كلية الدراسات العليا ، جامعة الخرطوم ١٩٨١.

٢٦- W.Budge, Annals of Nubian Kings 1912. London ppxxiii-xxix.

٢٧- مثل أسوان التي كانتمركزاً تجارياً وسوقاً كما يدل اسمها على ذلك.

بسم الله الرحمن الرحيم

مجموعة تماثيل الآلهة " سخمت " فى مدينة الإسكندرية

*د. ماجدة أحمد عبد الله

عـرف المصرى القديم "سخمت " *šḫmt* "القوية"،[١] كآلهة للحرب مـنذ عصر الدولة القديمة ،[٢] وكان يكتب أسمها أحياناً بإضافة مخصص لامرأة جالسـة برأس لبؤة ،[٣] ويبدو أن اسم هذه الإلهة – المختلطة فى كثير من الأحيان مع عدد آخر من الإلهات – يدلل على طبيعتها الشرسة والخطرة وقوتها فى آن واحد،[٤] ومن الملاحظ أن المصرى القديم قد اعتقد فى قوة هذه الإلهة منذ

---

* ماجدة أحمد عبد الله : مدرس بكلية التربية – جامعة طنطا – كفر الشيخ.

١- اشـتق هـذا الاسم من الفعل " سخم " بمعنى " قوى " ، وكتب أسم هذه الإلهة باستخدام العلامة الدالة على الصولجان " عبا "الذى يدل على " السلطة ". أنظر :
Wb IV , pp. 294, 295 ;7 .A.H . Gardiner , Egyptian Grammar, Oxford 1979 , p. 509 , S, 42.
وجديـر بالذكـر هـنا أن اسم هذه الآلهة قد كتب فى بعض الكتب العلمية القديمة " سوخيت ، وسـخيت ، وقرئ اسمها بدءاً من عام ١٨٩١ " سخمت " ، انظر : عماد عبد التواب لاشين : اللبؤة فى مصر القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة ، رسالة ماجستير لم تنشر بعد ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٩٨ ، ص ٧ .

٢- H.Bonnet, Reallexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte, Berlin 1952 , p. 643.

٣- R.Hannig , Die Spache der Pharaonen , Groβes Handworterbuch Agyptisch- Deutsch (2800-950 V.Chr) , Mainz 1955 , p. 745.

٤- لقد استمرت عبادة هذه الإلهة طوال العصر الفرعونى وحتى العصور المتأخرة، انظر :
H. Sternberg , Sachmet , LÄ V , 1984 , pp.323 - 324.
وعن هذه الإلهة بالتفصيل انظر :
S. E. Hoenes , Untersuchungen zu wesen und Kult der Gottin Sachmet , Habelts Dissertationsdrucke , reihe Agyptologie Heft I, Bonn 1976.

بداية عصر الأسرات ولذا تم الكشف عن عدد من تماثيلها صغير الحجم والهدف منها منح من يمتلكها القوة.[٥]

ولقد كان لأشكال الأسود وما شابهها أثرٌ كبيرٌ على الملكية المصرية إذ تهبها القوة والسلطة ،[٦] ولذلك اعتبرت " سخمت " إلهة حامية للملوك ، وأم الملك التى حملت به ،[٧] كما أنها أم الإلهة وحاميتهم ، فهى " القوية " التى قضت على أعداء " رع " وخاضت فى دمهم ،[٨] بل هى " عين رع " ابنة الشمس ، وهى ذاتها " حية الجبين " الحامية للتاج وللملكية ،[٩] وهى " سخمت الملتهبة " التى تلهب أنفاسها الأعداء وتصيبهم بالأمراض .[١٠] وهى " عظيمة السحر "[١١] التى تحمى من الحسد ولدغات الثعابين،[١٢] فهى " سيدة السماء ، وسيدة الأرضين "[١٣].

٥- انظر منحوتات صغيرة لأسود ولبؤات منذ بداية الأسرات .
H. W. Müller , Ägyptische Kunstwerke , Kleinfunde und Glas in der Sammlung E und M .Kafler- Trunger , Luzern , Berlin 1964 , pp. 22- 24 .

٦- P. F. Houlihan , The Animal World of the Pharaohs, Cairo 1996 , p. 94.

٧- R.O. Faulkner , The Ancient Egyptian Pyramid Texts , Translated into English , Oxford 1969 , p. 60 , Utterance 284 , § 262.

٨- والاس بدج: آلهة المصريين ، ترجمة محمد حسين يونس ، القاهرة ١٩٩٨ ، ص. ٤٥٠ .

٩- Sternberg , op. cit., pp. 326- 327 .

١٠- عماد عبد التواب لاشين : المرجع السابق ، ص . ٤٧- ٤٩.

١١- M. Lurker , The Gods and Symbols of Ancient Egypt , London 1982 , pp. 105- 106 .

١٢- من المعروف أن هذه الآلهة تعتبر مسببة للأمراض التى ليس لها سبب فسيولوجى مثل الأنفلونزا- على سبيل المثال - ، انظر :
H. Goe , Seuche , LÄ V , Berlin 1983 , p. 918 . J. F. Borghauts , The Evil eye of Apopis , JEA 59 , (1973) , pp. 146- 147 , fn. 2 .

١٣- G. Lefebvre , Prôtres de Sekhmet , ArOr 20 (1952) , p. 58.

وعلى الرغم من أن الإقليم الثانى من أقاليم مصر السفلى والمعروف باسم " دواو " أو " سـخم " كان مسقط رأس الإلهة سخمت ،[١٤] إلا أن مدينة " منف " اعتبرت مركزاً لعبادة هذه الإلهة مع زوجها الإله " بتاح " وابنها الإله " نفرتوم.[١٥] ويـبدو أن مقاصير عبادة هذه الإلهة قد انتشرت فى مصر باسم " بر – سخمت pr sḫmt" وعثر على إحداها فى أقصى الجنوب بجزيرة بيجة .[١٦]

ونظـراً للدور الهام الذى لعبته هذه الإلهة ، فقد صورت فى معابد بعض ملوك الدولة القديمة ، وظهرت وهى تحيطهم بإحدى ذراعيها فى رعاية وتقترب بأنفهـا من أنفهم لتقديم " نفس الحياة " ،[١٧] كما صورت فى معبد الملك نى وسر رع بأبوصير وهى تقوم بدور الأم فترضع الملك من ثديها (شكل ١) ،[١٨] بل

١٤- عـرف هـذا الإقليم فى العصر البطلمى باسم " ليتوبوليس " أما سخم فتعرف حالياً باسم " أوسيم " ١٣ كم شمال غرب القاهرة . انظر :
سـليم حسـن : أقسام مصر الجغرافية فى العصر الفرعونى، القاهرة ١٩٤٤ ، ص. ١٩٣- ١٩٤ .
Sternberg , op. cit ., p. 324 ; 21, 22. A. H. Gardiner , Ancient Egyptian Onomastica , Vol , II , Oxford 1947, p. 161 .

١٥- لم يعثر للإلهة سخمت على معبد فى منف وربما عبدت داخل معبد بتاح نفسه .
Bonnet , op. cit ., p. 643 . A. H. Gardiner , AEO , vol. II , p. 124 .

١٦- Sternberg , op. cit ., p. 324; 27 . H. Gauthier , Dictionnaire des Nomes Gèographiques contenus dans les texts Hieroglyphiques , Tome II , Egyptè 1925 , p. 130 .
عبدت هذه الإلهة أيضا فى منطقة كوم الحصن ، انظر :
M. G. Daressy , Rapport sur Kom El – Hisn , ASAE IV , (1903) , pp. 281- 285 .

١٧- A. Fakhry, The Monuments of Senferu at Dahshur , II , The Valley Temple I , Cairo 1961 , p. 126 , fig. 141. Sternberg , op. cit , p. 324 .

١٨- L. Borchardt , Das Grabdenkmale des Konigs Ne-Us-rec , WVDOG 7, 1907 , Abb. 72 .
انظر مناظر أخرى من معبد الملك ساحورع فى :
=

ظهـرت فـي هيـئة منحوتات تمثل الإلهة في وضع الوقوف أما ذراعاها فإما موضوعتان بجانب جسدها أو تقبض بإحدى يديها على صولجان اللوتس ويقف بجـوار قدمـيها شكل يمثل طفلاً ملكياً صغير الحجم ،[١٩] (شكل ٢) ربما لكي يلتمس منها الحماية والرعاية والقوة في ذات الوقت.

وظل الملك المصري القديم يستمد قوته من " قوة " سخمت وكذلك القادة ، فسجلت لنا النصوص المصرية القديمة عبارة تصف شجاعة أحد القادة بأنه " مثل سـخمت فـي يـوم القتال " ،[٢٠] كما أظهرت النصوص المؤرخة بعصر الدولة الوسـطى أن قـوة الملـك المصري " مثل سخمت في عام الوباء " .[٢١] فذراعها القويـة تسـاند الملوك ، وتقضي على أعدائهم ، ويهابها كل البشر فالخوف منها يسـري فـي كل أرجاء الأرض ،[٢٢] وبالتالي يخشون ابنها الملك الذي تغلغلت قوتها بداخلة .

وفـي عصر الدولة الحديثة حدث تطورٌ في شكل وهيئة الإلهة سخمت وارتبطـت بعدد من الآلهات مثل باستت واعتبرت هذه الأخيرة أحياناً هي زوجة بـتاح عوضاً عن سخمت ، [٢٣] كما اختلطت " سخمت " بالإلهة " موت " وعبدت

=L. Borchardt , Das Grabdenkmal des Königs Sa3hu-rec , Vol. II, WVDOG 14 (1910- 1913) , tf . 35- 36.

١٩- سـاكوجي يوشيمورا : " أبحاث معهد المصريات بجامعة واسيدا اليابانية موسم ٢٠٠١ ، حوليات المجلس الأعلى للآثار ، المجلد الأول، القاهرة ٢٠٠٤ ، ص. ٦١ ، صورة ٦ .

٢٠- R. O. Faulkner , The Rebellion in the Hare Nome , JEA 30 , (1944) , pp. 62- 63.

٢١- انظـر وصـف لقـوة الملك " سحتب أيب رع " في قصة سنوهي : سليم حسن : الأدب المصري القديم أو أدب الفراعنة ، الجزء الأول ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص . ٤٦ .

٢٢- K . Sethe , Aegyptischen Lesestücke , Leipzig 1928 , p. 6 ; 5 ; 6 . Bonnet , op. cit , p. 644 .

٢٣- يبدو أن باستت وسخمت كانتا سيدتين لأشرو (اسم المكان الذي يقع فيه معبد الإلهة موت بالكرنك) قبل أن تعبد به موت نفسها ، انظر : =

فى معقلها بطيبة وأصبحت " سيدة أشرو " ،[٢٤] واستمرت هذه الإلهة تقوم بدورها الهـام فى حياة ملوك مصر فسجلت النصوص المصرية وصفا للملك " تحوتمس الثالـث " بأنـه " الأسد ابن سخمت " ،[٢٥] بل اعتبرت النصوص أن الأسهم التى يطلقها الملوك تطير خلف الأعداء مثل " سخمت " لتحرقهم بلهيبها .[٢٦]

ويـبدو أن هـذه الإلهة كان لها درجة كبيرة من الأهمية فى عهد الملك " أمنحتـب الثالث " (١٤٠٤- ١٣٦٥ ق.م تقريبا) ، لذلك نُحت لها عدد ضخم من التماثيل من أحجار الجرانيت أو البازلت الأسود ، وعثر على عدد كبير منها داخـل معـبد الإلهة "موت " بالكرنك ، [٢٧] ونحتت أغلبها للإلهة وهى فى وضع الجلوس على العرش تتشابه فى ذلك مع تمثال لجدة الملك وهى " الملكة إيزيس " والـدة الملك " تحوتمس الثالث " ،[٢٨] وعلى ما يبدو لم تصنع هذه التماثيل لتوضع

Zenb El Kordy , La Déesse Bastet , Le Caire , pp. 116 -117 , Summary in Arabic , pp. , 8-9 .

٢٤- Sternberg , op. cit., pp. 327- 328 .

٢٥- انظر " قصة الاستيلاء على يافا " فى : سليم حسن: الأدب المصرى القديم، ص. ١٢١. وانظر النص فى :

A. H. Gardiner , Late Egyptian Stories , Bruxelles 1932 , p. 83 ; 4 ; 5 .

٢٦- Bonnet , op. cit ., p. 644 .

٢٧- تـم تكريس هذه التماثيل لمعبد " موت "بالكرنك خلال احتفال الملك " بعيد الحب سد " ، انظر :

J. Vandier , Manuel d' Archèologie Égyptienne , Tome III , Paris 1958 , p. 383 . B. Porter and R. Moss , Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and paintings , Vol. II , Oxford 1991, pp. 262- 268 .

٢٨- Mohamed Saleh and H., Sourouzian , Official Catalogue , The Egyptian Museum Cairo , Mainz am Rehin 1987 , Nr. 137 .

وعـن تلـك التماثـيل وانتشـارها فـى عدد من متاحف العالم مثل متحف اللوفر أو المتحف البريطانى على سبيل المثال انظر :

E. Naville , L. Borchardt and K. seethe , Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien , Text , Vol. III, Theben , Leipzig 1900, p. 76. A. P. Kozloff,=

فقـط داخـل الكـرنك بل نشرت فى أرجاء مصر ولذلك عثر على بعض منها بالإسكندرية .

إذ يوجد فيما يعرف باسم " ميدان الخرطوم "[٢٩] بمدينة الإسكندرية تمثالان للإلهة سخمت،[٣٠] من حجر الجرانيت الأسود جالسة على عرش أسفل عمود من الجرانيت ،[٣١] ومن الملاحظ أن هذين التمثالين لم يحددا بدقة عند جوتية وتبعه فى ذلك الخطأ السيدتان بورتر وموس .[٣٢]

=B. M. Byran , L. M. Berman and E. Delange , Amènophis III , Le Pharaon – Soleil , Paris 1993 , pp. 187- 190 . J. Yoyotte , " Une monumentale Litaine de granit : Les Sekhmet d'Amenophis III et la conjuration permamente de la déesse dangereuse " , BSFE 87- 88 (1980), pp. 46-75 .

٢٩-عرف هذا الميدان فيما سبق باسم " ميدان سعيد " إذ كان فى حديقة الميدان تمثال للخديوى (١٨٥٤- ١٨٦٣ م) ، أمـا النصب التذكارى فيمثل كعمود من حجر الجرانيت ضخم الحجم، وأسفله على كلا الجانبين تمثالان للإلهة سخمت ، وأسفل النصب يوجد لوحة نقش علـيها باللغتين العربية والإنجليزية العبارة التالية : " عامود من زمن البطالسة أقيم تذكاراً لاسترجاع الخرطوم فى ٢ سبتمبر ١٨٩٨ .

Ptolemaic Column erected in Memory of the relating of Khartum, on September 2nd. 1898.

أ. م. فورستر : الإسكندرية تاريخ ودليل ، ترجمة حسن بيومى، القاهرة ٢٠٠٠ ، ص. ٢٠٧ .

٣٠- PM II , p. 268 .

٣١- عثر على هذا العمود فى أرض منشا بالإسكندرية ويبلغ ارتفاعه نحو ٥٠و ١٠م وقطرة ٢٥و ١ م انظر :

G. Botti, Fouilles a la colonne Thèodosine (1896), alexandrie 1807, p. 85 .

٣٢- H. Gauthier , Les Statues Thebaines del' Dèesse Sakhmet , ASAE 19 , (1919) , pp. 181 , 192 , Nr. 70 . (No. 401). PM II , p. 268 .

من الملاحظ أن هذين التمثالين لم يسجلا برقم ٤٠١ فى سجل المتحف بالإسكندرية بل إن هذا الـرقم خـاص بتمثال للإلهة سخمت عثر عليه فى حفائر بمنزل مافريدس بشارع شريف باشا وهو من البازلت الأسود ، ومن نفس العهد ، انظر :

V. Bereccia , Alexandrea ad Ægyptum , Bergamo 1922 , p. 152 , (9) .

إذ يظهر على التمثال الأول وهو بحالة جيدة عن مثيله الآخر،[٣٣] (شكل ٣) وتبدو فيه الإلهة سخمت جالسة فى هيئة جسد امرأة ورأس لبؤة يعلو رأسها بقايا تاج تتوسطه الحية " الأوريوس " وفوق التاج أجزاء من قرص الشمس – محطم حالياً أغلبه – ويحيط برأسها خصلات شعر تنسدل على كلا الجانبين فوق كتفيها ويحيط بالشعر ما يشبه لبدة الأسد ، وتمد الإلهة كلتا ساعديها أعلى ركبتيها وتبسط يدها اليمنى أما يدها اليسرى فتقبض بها على علامة الحياة " عنخ " بأربع أصابع من يدها تمر عبر الحلقة الخاصة بالعلامة ، أما إصبع الإبهام فملاصق للعلامة من الخارج، واليد اليمنى تبسطها فوق ركبتها وراحة يدها لأسفل ، وترتدى الإلهة حلية صدر تمثل قلادة محزوزة فى صفوف ، أما رسغاها وقدماها فقد ارتدت بهما ما يشبه السوار ، ويوجد على كلا جانبى العرش علامة الوحدة " سماتاوى " مُقيد إليها نباتا اللوتس رمز الجنوب والبردى رمز الشمال (شكل ٤) ،[٣٤] النوع الأول يمثل ثلاث سيقان مزهرة تنبت من علامة تمثل قنوات الرى المنتظمة ربما لتدل على كلمة " شا" *šȝ* – بمعنى أحواض اللوتس – [٣٥] وتم جمع الكلمة بثلاث زهرات لوتس ، أما سيقان البردى فتنبت من قطعة أرض غير منتظمة الشكل وربما تعبير عن الدلتا ومستنقعاتها، وللدلالة على الكلمات التى تعنى أحراش *idḥw*،

٣٣- ارتفاع التمثال ٢،٠٨ متر ، ارتفاع العرش فقط نحو ٦٧ سم بالمسند الخلفى ، وعرض العرش نحو ٥١ سم.

٣٤- عن هذه العلامة انظر :

H. Goedicke , " *ZMȝ – tȝwy* " , BdE 97 ,1 (1985) , pp. 309- 324 .

٣٥- A. Gardiner : Egyptian Grammar , Oxford 1979 , p. 480 M , 8 .

أو *ḏyt* بمعنى " أحراش البردى "، [٣٦] وجمعت الكلمة أيضاً بثلاث زهرات للبردى ، وعقدت فروع النباتات معا فى عقدة منتظمة الشكل ، وبذلك يعنى المنظر ما يلى:

" وحدة أحواض اللوتس وأحراش البردى " كناية عن وحدة الجنوب والشمال . [٣٧]

وأحيط هذا المنظر بإطار مزخرف بخطوط عرضية لإعطاء شكل العلامة المستخدمة فى عدة كلمات منها *Ḳnbt* .والتى تعنى " زاوية ، أو كلمة *ꜥrrt* والتى تعنى " بوابة " ، [٣٨] وربما هذا التمثيل يعنى أن سخمت قد جلست فوق عرشها على بوابة مصر الموحدة الواقعة تحت سيطرتها وتحميها بقوتها.

ويوجد على يمين ويسار العرش من الأمام نقشان طوليان جاء بهما مايلى :

الجهة اليمنى (شكل ٥): ←↓

sꜣ Rꜥ mr(y) .f (Imn – ḥtp(w) ḥḳꜣ Wꜣst) [٣٩] *mry sḫmt wšbt r Ḳs(w)* [٤٠] *di ꜥnḫ*

٣٦- Ibid ., p. 481 M, 15 .

٣٧- H. Gauthier , Les statues Thébaines de la Déesse Sakhmet , ASAE Vol. 19 (1919) p. 183.

٣٨- Gardiner , Egyptian Grammar , p. 497 , O; 38.

٣٩- عن ألقاب هذا الملك بشكل عام ، وأسم مولده بشكل خاص انظر :
J. von Becherath , Handbuch der Ägyptischen Köngisnamen , Berlin 1984, pp . 86 , 229 , 230 , E1.

٤٠- Wb V ,p. 68 , 10 .

" ابن رع محبوبه ، (أمنحتب ، حاكم طيبة) محبوب سخمت التى تشرع " أو تجيب " فى تحطيم عظام الأعداء ، فليعط الحياة "

أما الجهة اليسرى فنقش عليها (شكل ٦) : ←↓

Nṯr (nfr) (nb) tȝwy (nb mȝꜥt Rꜥ) [٤١] *mry sḫmt wšbt r Ḳs(w) di ꜥnḫ*

" الإله الطيب ، سيد الأرضين (نب ماعت رع) محبوب سخمت المجيبة فى تحطيم عظام الأعداء "

ويوجد فى الجزء الخلفى لهذا التمثال جزء من حجر الجرانيت الوردى، وهذا يؤكد احتمالية التصاق هذا التمثال بجدار من نفس لون الحجر فى مكان ما ! وتم قطعة بجزء من الحائط الذى كان مسنوداً إليه .

أما التمثال بالجهة اليسرى للعمود ، [٤٢] فظهرت به الإلهة سخمت جالسة على عرشها فى نفس الوضع السالف الذكر ، ويعلو رأسها قرص الشمس والحية، وحطم جزء من تاجها ومن وجهها ويحيط بوجهها شعر ممثل كلبدة الأسد .

وعلى جانبى العرش نقش مايلى :

الجهة اليمنى (شكل ٨) : ↓→

sȝ Rꜥ mr it .f (Imn " ḥtp ḥkȝ Wȝst ") " mry" sḫmt gmt m bȝw tȝ mry di ꜥnḫ

٤١- هذا لقب العرش الخاص بالملك أمنحتب الثالث ، انظر :
Becherath , op. cit ., p. 229 , T 3 .

٤٢- ارتفاع التمثال ٠٤ و٢ متراً ، ارتفاع العرش بمسند الظهر نحو ١٠٤ سم أما عرض العرش فنحو ٥١ سم.

" ابن رع محبوب والده (أمنحتب حاكم طيبة) " محبوب "[٤٣] سخمت التى أوجدت قوة تا مرى فليعط الحياة "

والنقش فى الجهة اليسرى من قاعدة العرش: ↓←

nṯr nfr nb tȝwy (nb mȝᶜt rᶜ) " mry " sḫmt gmt m bȝw tȝ mry di ᶜnḫ

" الإله الطيب ، سيد الأرضين (نب ماعت رع) محبوب سخمت التى أوجدت قوة تا مرى فليعط الحياة "

أما التمثال الثالث للإلهة سخمت[٤٤] والمؤرخ بعهد الملك أمنحتب الثالث أيضاً (شكل ٩) ، [٤٥] فقد نُحت من حجر البازلت الأسود ، [٤٦] ويوجد هذا التمثال حالياً داخل " مخزن البهنسا " بالمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية،[٤٧]

٤٣- من الملاحظ أن كلمة " مرى " الملحقة بكلم " تا " فى نهاية الجملة لها دلالتان إحداهما اسم مصر " تا- مرى " والثانية كاسم مضاف لسخمت لإعطاء معنى " محبوب سخمت".

٤٤- ذكر هذا التمثال تحت أسم " سخت " .

Berccia , op. cit., p. 125 .

٤٥- M. G. Daressy , " Inscription Hiéroglyphiques du Musée d` Alexandrie " , ASAE V , (1904) , p. 119 , Nr. XVII , no. 9 .

٤٦- نعتقد أن المصرى القديم قد نحت تماثيل هذه الإلهة من أحجار تتسم باللون الأسود لمنحها " قوة الموت " والعالم السفلى وفى ذات الوقت " قوة البعث والخلود " انظر : ضحى محمود مصطفى : الألوان فى مصر القديمة ودلالتها التاريخية ، مجلة المؤرخ المصرى، كلية الآداب جامعة القاهرة ، العدد الخامس ، يناير ١٩٩٠ ، ص . ١٣- ١٤ . جورج بوزنر ، وآخرون : معجم الحضارة المصرية القديمة ، ترجمة أمين سلامة ، مراجعة سيد توفيق ، القاهرة ١٩٩٦ ، ص . ٥٥- ٥٦ ..

٤٧- يبلغ ارتفاع هذا التمثال نحو ٥و١٥٢سم ، وعرض التمثال من عند المقعد نحو ٦٦ سم ، أما عرض العرش فنحو ٥٠ سم ، ومسند الظهر للعرش يبلغ نحو ٨٠ سم، وسجل فى المتحف تحت رقم ٤٠١ . انظر :

وعثر على هذا التمثال فى أساسات منزل السيد " مافروديس "Mr .Mavroidis بشارع شريف باشا فى عام ١٨٩٢ .[٤٨] وظهرت الإلهة سخمت جالسة على عرشها ويحيط برأسها الشعر المستعار مصففاً فى خصلات واضحة ويصل فى الطول حتى منتصف الظهر من الخلف وعلى الكتفين ، ومدت الإلهة ساعديها أعلى ساقيها (بهما حالياً تحطم شديد خاصة الذراع الأيسر) ، وقبضت بيدها اليسرى على علامة الحياة " عنخ " أما اليد اليمنى فقد بسطتها أعلى فخذها، وحطم وجهها بشدة ، وعند رسغيها زخرفة تمثل السوار (لازالت أثارها على المعصم الأيمن أما الأيسر فمحطم) ، ويبدو على الصدر زخرفة تمثل قلادة عريضة مصفوفة تحاكى صفوفاً من أحجار نصف كريمة ، وعلى جانبى العرش علامة السماتاوى " وحدة الأرضين " وقيد إليها نباتا اللوتس رمز الجنوب والبردى رمز الشمال .[٤٩]

وسجل على العرش من الأمام على جانبى سيقانها النقش التالى :

جهة اليمين : ↓←

s3 R^c mr . f (Imn ḥtp ḥk3 w3st) mry sḫmt tp(ṯ) .s wn iwn .s

=G. Botti , Notice des Monuments expasès au Musée Greco – Romain d' Alexandrie , Alexandrie , 1893 , p. 63 ..

٤٨- A . Abd El Fattah , " The Question of the presence of the Pharaonic Antiquities in the City of Alexandria and its Neighboring Sites (Alexandria pre – Alexander the Great), in : Z. Hawasss ed. Egyptology at the dawn of the Twenty – First Century) Cairo 2003 pp. 67 Fig. 2 .
ذكر أحمد عبد الفتاح أن هذا التمثال نقل من الكرنك ؟

٤٩- G . Botti , Plan de la ville d'Alexandrie a l' époque Ptalemaique , Alexandrie 1898 , 125.

" ابن رع محبوبه (أمنحتب حاكم طيبة) محبوب سخمت (التى) رأسها تكون عمودها "[٥٠]

وجهة اليسار من العرش نقشت العبارة التالية : ←↓

(*nṯr nfr*) *nb tȝwy* (*nb MȝꜥtRꜥ*) *mry sḫmt tp(ṯ).s wn iwn .s*

" الإله الطيب ، سيد الأرضين (نب ماعت رع) محبوب سخمت (التى) رأسها تكون عمودها " .[٥١]

أما عن كسرات لتماثيل هذه الإلهة فيضم المتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية كتلة تمثل قاعدة عرش الإلهة سخمت من حجر الجرانيت الأسود مثل النمط السالف الذكر، وتؤرخ بعهد الملك أمنحتب الثالث، وجاء عليها نقش فى ثلاثة صفوف رأسية :[٥٢]

→↓

٥٠- Gauthier , op. cit ., p. 192 Nr . 70 .

ومن الواضح أن هناك خطأ ما فى تسجيلات جوتيه لتماثيل " ميدان سعيد " إذ أن الأخيرة لايوجد بها هذا اللقب أما اللقب السالف الذكر فقد نقش على تمثال واحد فقط داخل مخزن البهنسا بالمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية مما يعنى أن تمثالى ميدان الخرطوم حالياً " سعيد سابقاً " مجهولا المصدر . انظر :

Daressy , op. cit ., p. 119 Nr. XVII . Urk IV , 1767 ; 12 .

ويمكن ترجمة العبارة بأن " رأسها يكون عمادها " مثل وصف حورس أحيانا بأنه " عماد أمة " انظر :

A. Badawi , and H. Kees , Handwörterbuch der Aegyptischen Sprache , Kairo 1958 , p. 13 .

٥١- ربما نقلت الحضارة الميكينية هذا المعنى اللفظى إلى شكل معمارى ، فقد نحت على مايعرف باسم " بوابة الأسود " لأحد القصور الميكينية فى بلاد اليونان وعلى العتب العلوى لبوابة الدخول للقصر شكل لأسدين أو ربما " لبؤتين " تحرسان عموداً فى المنتصف وتحيطا به. انظر : محمود إبراهيم السعدنى : تاريخ وحضارة اليونان ، القاهرة ٢٠٠٢ ، ص . ١١٧ ، ٢٦٩ .

٥٢- Daressy , op. cit ., p. 120 , Nr . XXI .

s3 Rᶜ (Ỉmn ḥtp ḥḳ3 W3st) (di ᶜnḫ) nṯr nfr (Nb M3ᶜt Rᶜ) ᶜnḫ ḏt mry sḫmt ityt

" ابن رع (أمنحتب حاكم طيبة) (فليعط الحياة) الإله الطيب (نب ماعت رع) فليعش للأبد محبوب الأميرة (أو الملكة) سخمت " . [٥٣]

أما عن السبب وراء انتشار هذه النوعية من التماثيل لهذه الإلهة خاصة فى عهد الملك أمنحتب الثالث ،[٥٤] فقد أعتبر أمنحتب الثالث نفسه ابناً لأمون من صلبه ،[٥٥] وفى نقش أخر بالأقصر ذكر أنه ابن بتاح وربيب سخمت ،[٥٦] ولذلك نحت عدد كبير من التماثيل لهذه الإلهة باعتبارها أمه التى ستحقق له عدداً من الأهداف فى وقت واحد وهى كما يلى :

١- من المعروف أن الملك أمنحتب الثالث لم يكن رياضياً أو عسكرياً، [٥٧] ولذلك اقتصر نشاطه الحربى على حملة واحدة أرسل بها قائده بالنوبة "مر- مس"

٥٣- Gauthier , op. cit ., p. 192 , Nr . 71 .

٥٤- بمعبد الكرنك يوجد نحو ٥٧٥ تمثالاً لسخمت : جورج بوزنر وآخرون: المرجع السابق، ص. ١٨٩- ١٩٠ .

٥٥- انظر مناظر الولادة المقدسة على جدران حجرة الولادة بمعبد الأقصر : سيد توفيق : أهم آثار الأقصر الفرعونية ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص . ٣٥ .

٥٦- Sternberg , op. cit., p. 327 , fn. 77 . L. D III , pl. 194 .

٥٧- رمضـــان السيد : تاريخ مصر القديمة ، الجزء الثانى ، القاهرة ١٩٩٣ ، ص . ١٠٢- ١٠٣ .

فى عام حكمه الخامس[٥٨] ، ويبدو أنه أعتبر هذه التماثيل هى البديل عنه لدرء خطر الأعداء عن مصر وبذلك يستخدمها تحت مغزى " الدرع الواقى للبلاد " التى تحمل فى يدها اليسرى الحياة لمصر " علامة عنخ " ، أما اليد اليمنى – وهى اليد الأقوى عند الاستعمال – فقد وضعتها منبسطة وراحتها لأسفل لتخفى تحتها قوتها وسحرها وعذابها الذى تستطيع أن تصبه على أعدائها وأعداء ابنها " الملك " متى شاءت . كما أنها فى ذات الوقت تحافظ له على وحدة الأرضين بربط النباتين الرمزيين للجنوب والشمال "اللوتس والبردى"،[٥٩] وتعلن هذه الوحدة عند كل بوابات مصر وعبر أراضيها.[٦٠]

ويتضح لنا هذا الأمر بصورة مؤكدة من خلال أنشودة آمون بمعبد صولب ، فيتوجه الإله للملك " نب ماعت رع " قائلا :

" يابنى من جسدى .....ويامن حملته لى " موت " سيدة أشرو فى طيبة ، وهى سيدة الأقواس التسعة ....." ثم يستطرد الإله حديثة قائلا عن معجزاته التى يعملها من أجل جلالته فى كل مكان يوجه له وجهه فيأتى سكانه حاملين

٥٨- J. H., Breasted, Ancient Records of Egypt, vol. II, Chicago, 1906-1907, § 851.

٥٩- عن البردى كرمز لمصر السفلى وأستخدامة فى دلالات مختلفة . انظر :
K. Sethe, Die Namen von Ober – und Unterägypten und die Bezeichnunen für Nord und Süd , ZÄS 44 (1907) , pp. 1 , 10 .

٦٠- نعتقد أن هذه النوعية من التماثيل قد صنعت خصيصا لتوضع فى القلعة المعبدية التى كانت توجد فى المدينة القديمة قبل بناء الإسكندرية ، إذ عثر على تمثال أخر مدفون بمنطقة السرابيوم بالإسكندرية – من عهد رعمسيس الثانى – الفرعون المحارب . انظر : ماجدة أحمد عبد الله : " الإسكندرية وأتوم قبل الإسكندر الأكبر" ، الندوة العلمية الخامسة ، الاتحاد العام للآثاريين العرب ، دراسات فى آثار الوطن العربى ، القاهرة ٢٠٠٢ ، ص . ٣٩٣- ٤١٢ .

جزيتهم على ظهورهم فى خضوع ، ويصبح المنك – الذى لم يخرج بنفسه لقتال – حاكم الأقواس التسعة ورب الأرضيين .[٦١]

وبالتأكيد لن يتحقق هذا النصر إلا بمساعدة " سخمت " التى امتزجت بالإلهة " موت " ممثلة أمه ، وهى ذاتها " سيدة الفزع ، والقشعريرة" ، "وسيدة اللهب"، بجانب أنها " سيدة الصحراء الغربية – الصحراء الليبية "[٦٢] ، ولذلك تأتيه كل الأراضى " لقوته "[٦٣] التى يستمدها من " سخمت " .

٢- كان الملك أمنحتب الثالث بحاجة لتماثيل سخمت الكثيرة باعتباره "ابن الشمس رع – من جسده "كما جاء فى ألقابه ،[٦٤] فيحقق من وراء تماثيلها مغزى دينياً فلسفياً ، إذ إنه بحاجة لها لحمايته كما تحمى رع إله الشمس من أعدائه طبقاً لما ورد ذكره فى الأساطير الدينية .[٦٥]

٣- كان الملك أمنحتب الثالث فى حاجة مادية لتماثيل سخمت ، فبجانب دورها المعنوى كحامية له وللبلاد ، فيبدو أنه يحتاج العون منها فى الجانب الصحى، إذ إنه قد ألم به مرض قرب نهاية حكمه ، ونظراً لدورها كإلهة تنشر الأوبئة والأمراض ، وتدرأ عن من تشاء الأمراض ولذلك سجلت بردية " أدوين سميث " الطبية عدداً من الرقيات الخاصة بعلاج الطاعون أو

٦١- سليم حسن : مصر القديمة ، الجزء الخامس ، القاهرة ٢٠٠٠ ، ص . ٨٤ .

٦٢- K. Sethe , " Zu den Sachmet – Statuen Amenophis III " , ZÄS 58 (1923) , pp. 43- 44 .

٦٣- Urk IV , 1669 ; 12; 14 .

٦٤- R. K. Glonville , " Some Notes on Material for the reign of Amenophis III " , JEA vol. XV (1929) , p. 6 . fig .1. Urk IV , 1757 . 4;15 .

٦٥- ياروسلاف تشرنى : الديانة المصرية القديمة ، ترجمة أحمد قدرى، مراجعة محمود ماهر طه ، القاهرة ١٩٨٧ ، ص. ٢٤٢ .

الأهمية عمل المصرى القديم عدداً من تمائمها لتمنحه القوة واستمر فى هـذا الاعتقـاد حتـ نهاية الأسرة الثلاثين.[٨٦]

ويبدو أن هذا الدور الهام ظلت الإلهة سخمت تقوم به حتى العصر البطلمـى ، إذ تظهر فى نقوش معبد إدفو ،[٨٧] والمناظر الخاصة بالتتويج توجه حديثها للملك قائلة : " لقد أنقذت جلالتك من هجمات رسلى ، سمهم لن يدخلك " أما ابنها نفرتـوم فيتعهـد للملك بأن ينقذه ويحمى أعضاءه من كل الهجمات ، ويبدو مـن خـلال النصـوص أن الابتهالات الخاصة بالإلهة " سخمت " كانت تؤدى لها يومياً على مدار الشهر لحمايـة الملك من الشرور وتكرر لكى تحفظه سالماً ، كما أن هذه الابتهالات تحمـى الصـقر حورس والبيت الملكى والأسرة الحاكمة من كل شر أو أذى.[٨٨]

ومن المؤكد أن هذا الدور البارز لهذه الإلهة فى العصر البطلمى كما أظهرتـه النقوش ، كان لا يقل أهمية عن دورها فى العصر المصرى القديم، ولكن هـذا الـدور أحاطه كهنتها بنوع من الغموض باعتباره سراً من أسرارهم الدينية.

٨٦- W. F. Petrie , Amulets , London 1914 , p. 41 .

٨٧- معبد حورس فى إدفو بدأ بناءه الملك بطلميوس الثامن وأكمله الملك بطلميوس الثانى عشـر ، أنظر :

D. Arnold , Temples of the Last Pharaohs , Oxford 1999 , pp. 216- 220 .

٨٨- Mohy El- Din Abd El- Latief Ibrahim , Aspects of Egyptian Kingship According to the Inscriptions of the Temple of Edfu , Ph. D., Thesis , 1966 , Published at Cairo 1972 , pp. 34 , 35 , 39 , 96 , 97 .

ويبدو أن المرض الذى أصاب الملك أمنحتب الثالث كان من الأمراض المستعصية على كهنة سخمت، ويبدو أن الملك المصرى طلب المساعدة من ملك ميتانى توشراتا ، فأرسل له تمثال الإلهة " عشتار " سيدة نينوى ، وسيدة السماء ، لكى تحقق له الشفاء وتحميه وتدخل إليه السعادة .[٧٥]

ولقد حاول الملك أبعاد السوء عنه بشتى الطرق المتاحة له ، فقد أحتفل بعيد "الحب سد" نحو ثلاث مرات خلال الأعوام الثلاثين، والرابع والثلاثين، والسادس والثلاثين ، [٧٦] لتجديد حكمه على البلاد وحيويته وازدياد بأسه وقدرته على مواصلة الحكم .[٧٧]

وبذلك يتضح أن الملك أمنحتب الثالث كان فى أشد الحاجة لنشر تماثيل الإلهة سخمت فى طول البلاد وعرضها لكى تحميه ، وتحمى بلاده ، وتصد أعداءه ومنهم ساكنو الصحراء الغربية ، وتمنحه السيطرة عليهم ويكون " سيد الأقواس التسعة " كما تدرأ الأمراض عنه وتحقق له الشفاء.

وعلى الرغم من أن عدداً من الدارسين قد أشاروا إلى أن تمثالي "ميدار الخرطوم" أصلاً من الكرنك ، إلا أننا نرى أن هذين التمثالين ربما عثر عليهما بالإسكندرية وأن تمثيلهما أسفل العمود الجرانيتى ماهو إلا محاكاة لموقع عمود السوارى ومنطقة السرابيوم – التى يحتمل أنها منطقة الكشف – وأن هذه التماثيل قد صنعت لتكون فى موقع " ماقبل الإسكندرية " لأن هذه التماثيل لها دور هام فى هذه المنطقة إذ إنها من المناطق المعرضة لهبوب الرياح الخماسينية

٧٥- J. A. Kundtzon , Die El – Amarna Tafeln , Vol. I , Leipzig 1915 , pp. 179- 181 , Nr. 23 .

٧٦- سليم حسن : مصر القديمة ، ص ٨٨ .

٧٧- عبد العزيز صالح : حضارة مصر القديمة وآثارها ، الجزء الأول ، القاهرة ١٩٩٢ ، ص ٢٦٠.

والعواصف الرملية الفجائية التى تحملها الرياح الشمالية الغربية وهى رياح محملة بالرمال الساخنة وتضر بالصحة وتسبب أمراض الصدر والعيون .[٧٨] ولذلك كان دور الآلهة هاما فى هذه المنطقة فهى الإلهة المسببة للرياح الملتهبة وعواصف الخماسين ، ولعل عمل الطقوس لها بشكل يومى يجنب المنطقة خطر العواصف الرملية ، لكى تحفظ البلاد مما تجلبه " أيام النسيء الخمسة " من أمراض .[٧٩]

وفى عهد الرعامسة استمرت هذه الإلهة وثالوثها ،[٨٠] تلعب دورها كحامية للملك وللبلاد ، فعلى سبيل المثال من خلال نقش فى معبد الرامسيوم للملك رعمسيس الثانى يظهر الملك فى المنظر مقدماً رغيفاً مخروطياً أبيض ، وأمامه حامل علية وعاء تعلوه زهور ، وأمام الملك الإله بتاح وزوجته الإلهة سخمت ، ويعده الإله بمنحه أشياء جميلة ومنها الحياة " مثل رع " أما سخمت المصورة فى هيئة امرأة برأس لبؤة تقبض على صولجان الواس فى يد وفى الأخرى علامة الحياة، وجاء على لسانها :

٧٨- تكـون هذه الرياح المحملة بالرمال تربة يطلق عليها أسم " الليس " وتم الكشف عنها فى قـاع خلـيج الإسكندرية البحرى وهى نتاج رياح هبت على المنطقة فى عصور مناخية قديمـة ، انظـر : جمال حمدان : شخصية مصر ، دراسة فى عبقرية المكان ، الجزء الأول ، القاهرة ١٩٨٤ ص . ٣١٩- ٣٢١.

٧٩- انظـر عمـل طقـوس لهذه الإلهة بعدد نحو ٣٦٥ تمثالاً على مدار أيام السنة فى عهد أمنحتب الثالث فى معبد موت بالكرنك فى : ايفان كونج : السحر والسحرة عند الفراعنة ، تـرجمة فاطمة محمود عبد الله ، مراجعة محمود ماهر طه ، القاهرة ١٩٩٩ ، ص . ٢٣- ٢٤ ، ٣٠- ٣٣ .

٨٠- انظر منظر لسخمت وبتاح ونفرتوم فى معبد جرف حسين – عصر رعمسيس الثانى . LD III, Bl. 178 , b .

" كلمات تقولها سخمت العظيمة، محبوبة بتاح لابنها سيد التيجان رعمسيس ...."
أعطيت لك الأراضى ، البلاد الأجنبية ، الأقواس التسعة سقطت تحت سيفك (أو حربتك) لقد وضعت جلالتك فى قلوبهم ، والخشية منك فى أجسادهم للأبد" . [٨١]

ولذلك حرص رعمسيس الثانى على نشر تماثيلها فى البلاد لتحقق له ما وعدته به ، فعثر فى منطقة السرابيوم بالإسكندرية على تمثال من حجر الجرانيت الأسود يمثل الإلهة سخمت جالسة على عرشها بجسد امرأة ورأس لبؤة (شكل ١٠) . [٨٢]

ونقش على التمثال أسماء وألقاب الملك رعمسيس وعبارات أخرى، فجاء على الجانب الأيمن من العرش وبجوار ساق الإلهة مايلى :

Nb ḫ3ʿw (Rʿ msj-sw mrj Ỉmn nṯr ḥḳ3 Ỉwn) [٨٣] *mry sḫmt ʿ3t nbt t3wy*

" سيد التجلى (رعمسسو محبوب أمون حاكم أيونو) محبوب سخمت العظيمة سيدة الأرضين "

وعلى الجزء الأيسر للعرش نقشت العبارة التالية :

٨١- Ahmad Abd el Hamid Youssef , A Nineteenth Dynasty New Word for Blade and the Semitic Origin of the same Egyptian weapon- Names and other related words , MDAIK Vol. 39 (1983) pp. 255- 257 fig. 1 .

٨٢- على الرغم من أن هذا التمثال الذى يبلغ ارتفاعه نحو ٦٠ و ١سم قد عثر عليه فى الإسكندرية إلا أن بورتر وموس أشارا لإمكانية أنه من الكرنك !
PM II , p. 264. M. G. Daressy , Cat. General , Statues de Divnitès , Le Caire 1906 , p. 266 , CG 39067.

٨٣- Von . Beckerath , op. cit ., pp. 90 , 238 , E1 , E13.

Nb tȝwy (wsr mȝᶜt Rᶜ stp n Rᶜ) [٨٤] *mr(y) sḫmt ᶜȝt mr pṯḥ*

" سيد الأرضين (وسر ماعت رع ستب أن رع) محبوب سخمت العظيمة محبوبة بتاح "

وعلى جانب العرش جاء نقش العبارات التالية :

Nb tȝwy (wsr mȝᶜt Rᶜ stp n Rᶜ) nb ḥᶜw (Rᶜ msj-sw mry Ỉmn nṯr ḥḲȝ Ỉwn)

" سيد الأرضين (وسر ماعت رع ستب أن رع) سيد الشروق " التجليات " رعمسسو محبوب آمون الإله حاكم أيونو "

وبجانب النقش السالف الذكر جاءت العبارات التالية :

sḫmt ᶜȝt mrt pṯḥ

" سخمت العظيمة ، محبوبة بتاح "

ḏi .s ᶜnḫ ḏdt wȝs dšrt [٨٥]

" تعطى الحياة والثبات والسلطان وتاج مصر السفلى "

ولقد تكرر أسمه وألقابه على العمود الخلفى للتمثال :

٨٤- Ibid., pp. 90, 238 , T 9.

٨٥- تستخدم هذه العلامة للدلالة على تاج مصر السفلى، انظر :

Gardiner, Egy. Gram., p. 503 , S. 3 . *mḥs*

Nb t3wy (wsr m3ᶜt Rᶜ stp n Rᶜ) nb ḥᶜw (Rᶜ msj- sw mrj 'Imn ntr ḥḳ3 iwn)

" سيد الأرضيين (وسر ماعت رع ستب أن رع) سيد التجليات (رعمسسو محبوب آمون ، الإله حاكم أيونو)

وبذلك نرى أن سخمت كان لها دور هام طوال العصور المصرية القديمة كحامية للبلاد وللملك وموحدة للأرضين وحامية للشعب من الأوبئة ، وانطلاقاً من هذه الأهمية عمل المصرى القديم عدداً من تمائمها لتمنحه القوة واستمر فى هذا الاعتقاد حتى نهاية الأسرة الثلاثين.[٨٦]

ويبدو أن هذا الدور الهام ظلت الإلهة سخمت تقوم به حتى العصر البطلمى ، إذ تظهر فى نقوش معبد إدفو ،[٨٧] والمناظر الخاصة بالتتويج توجه حديثها للملك قائلة :

" لقد أنقذت جلالتك من هجمات رسلى ، سمهم لن يدخلك " أما ابنها نفرتوم فيتعهد للملك بأن ينقذه ويحمى أعضاءه من كل الهجمات ، ويبدو من خلال النصوص أن الابتهالات الخاصة بالإلهة " سخمت " كانت تؤدى لها يومياً على مدار الشهر لحماية الملك من الشرور وتكرر لكى تحفظه سالماً ، كما أن هذه

٨٦- W. F. Petrie , Amulets , London 1914 , p. 41 .

٨٧- معبد حورس فى إدفو بدأ بناءه الملك بطلميوس الثامن وأكمله الملك بطلميوس الثانى عشر ، انظر :
D. Arnold , Temples of the Last Pharaohs , Oxford 1999 , pp. 216- 220 .

الابتهالات تحمى الصقر حورس والبيت الملكى والأسرة الحاكمة من كل شر أو أذى.[٨٨]

ومن المؤكد أن هذا الدور البارز لهذه الإلهة فى العصر البطلمى كما أظهرته النقوش ، كان لا يقل أهمية عن دورها فى العصر المصرى القديم، ولكن هذا الدور أحاطه كهنتها بنوع من الغموض باعتباره سراً من أسرارهم الدينية.

٨٨- Mohy El- Din Abd El- Latief Ibrahim , Aspects of Egyptian Kingship According to the Inscriptions of the Temple of Edfu , Ph. D., Thesis , 1966 , Published at Cairo 1972 , pp. 34 , 35 , 39 , 96 , 97 .

شكل (١): منظر يمثل الإلهة سخمت تقوم بإرضاع الملك نى وسر رع
معبد الملك نى وسر رع – أبو صير
Borchardt, Das Grabdenkmale Ne-User-Rec, Abb 72.

شكل (٢): تمثالان للإلّهة سخمت وبجوار قدميها شكل يمثل طفلاً ملكياً
حفائر البعثة اليابانية – شمال سقارة
ساكوجى يوشيمورا: أبحاث معهد المصريات جامعة واسيدا اليابانية موسم ٢٠٠١
صورة ٦.

شكل (٣): التمثال الأول للإلّهة سخمت – ميدان الخرطوم بالإسكندرية.
عهد أمنحتب الثالث – تصوير الباحثة

شكل (٤): منظر يوضح العلامة سماتاوى ونباتى اللوتس والبردى – والجزء الخلفى به بقايا حجر جرانيت وردى
عهد أمنحتب الثالث – الإسكندرية – تصوير الباحثة

شكل (٥): النقش على الجانب الأيمن لعرش سخمت – التمثال الأول.
عهد أمنحتب الثالث – الإسكندرية – تصوير الباحثة

شكل (٦): النقش على الجانب الأيسر لعرش سخمت – التمثال الأول.
عهد أمنحتب الثالث – الإسكندرية – تصوير الباحثة

شكل (٧): تفاصيل رأس الإلّهة سخمت – التمثال الثانى عهد أمنحتب الثالث – الإسكندرية – تصوير الباحثة

شكل (٨): النقش فى الجهة اليمنى على عرش سخمت – التمثال الثانى عهد أمنحتب الثالث – الإسكندرية – تصوير الباحثة

شكل (٩): تمثال سخمت بالمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية.
مخزن البهنسا – سجل رقم ٤٠١ – عهد أمنحتب الثالث – تصوير الباحثة

شكل (١٠): تمثال الإلهة سخمت من منطقة السرابيوم بالإسكندرية.
عهد رعمسيس الثانى، المتحف المصرى بالقاهرة برقم كتالوج -39067
Daressy, Cat. Genr. Statues, pl. LI, CG Nr. 39067.

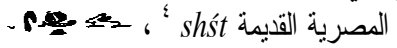
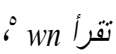
دراسة المعبودات التي اتخذت شكل الأرنب البري(*The Cape Hare*) في مـــصر القـــديمة

د. مفيدة الوشاحي*

مقـــدمـــة

ظهر الأرنب البري *The Cape Hare* – الذى يعتبر من فصيلة الثدييات القاضـــمة *Lagomorphs* مـــن الفصيلة *Lepus Capensis*[١] - في مناظر و نقوش الحضارة المصرية منذ عصور ما قبل التاريخ على أقـــل تقدير. و قد عثر على عظام ذلك الحيوان مع عظام كلا من الظباء وأفراس النهر في موقع المخادمة (قطاع جبل السلسلة) منذ العصر الحجري القديم الأعلى حوالي ١٢,٥٠٠ ق.م[٢] ، و لكنه لم يعـــرف فـــي النقـــوش الصخرية ؟ [٣]. كما ظهر كذلك في نقوش الأقاليم المصرية القديمة كرمز للإقليم الخامس عشر مـــن مصـــر العليا و الذي عرف باقليم الأرنب ، و مناظر الحياة اليومية.

أولاً : تصوير الأرنب البري في الحضارة المصرية

سمي الأرنب البري في الحضارة المصرية القديمة *shśt* [٤] ،  كما استخدم كعلامة هيروغليفية  ت قيمة صوتية *تقرأ wn* [٥]، و كذلك تقرأ *w* [٦]، و *3š* ، فـــي العصر اليوناني الروماني[٧]. رسم بلون رمال الصحراء الصفراء مع خطوط أو نقاط متقاطعة و متناثرة على الجلد في مناظر الصيد و على الأواني و كعنصر زخرفي للأثاث الجنائزي ، كما يتميز هذا النـــوع بـــأذنين طويلتين واسعتين قمعيتين و ذيل قصير ، مع وجود شعر لونه أبيض حول الفم أحيانًا ربمـــا ليعبـــر عـــن

---

* استاذ مساعد الآثار المصرية ، كلية السياحة و الفنادق ، جامعة قناة السويس.

[1] Patrick F. Houlihan, "Hare", *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, Vol. II (2001), 80; Patrick F. Houlihan, *The Animal World of The Pharaohs* (1996), 70.

[٢] بياتريس.م. رينيس ،عصور ما قبل التاريخ في مصر-مترجم ،القاهرة (٢٠٠١) ،٩٠.

[٣] لمياء الحديدي ، دراسة مقارنة بين النقوش الصخرية في مصر و النوبة السفلى و رسوم الفخار في المرحلة النقادية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآثار جامعة القاهرة (٢٠٠٠) ، ١٢٠.

[4] Wb, IV (1971), 268.11; E. Brunner-Traut, "Hare", *LÄ* II (1977), 1023f; R. O. Faulkner, *A Concise Dictionary of Middle Egyptian* (Oxford, 1964). 244; E. P. Newberry, *Beni Hassan*,Vol. II (1893),13, pl.IV; Patrick. F. Houlihan, *OEAE* 2 (2001), 80.

[5] A.Gardiner, *Egyptian Grammar* (London, 1973), E. 34, 461, 561; E. Brunner-Traut, "Hase", *LÄ* II (1977), 1023; Wb, I (1971), 314-317.

[6] F. Daumas, et. al, *Valeurs Phonéiques Des Signes Hiéroglyphiques* D'époque Gréco-Roman(Muntpellier ,1988), Tom. 1, 211 (3, 7, 9).

[7] F. Daumas, Ibid (1988), 211; Wb, I, 21.

الذكور من ذلك النوع (شكل ١)[٨]، أما الأرنب البري المستأنس اليوم*Oryctologus Cuniculus* فقد عرف منذ العصر اليوناني الروماني في مصر[٩]، و بدأ تصويره منذ عصر نقادة الأولى على أقل تقدير على الإناء رقم JE.66801

بالمتحف المصري، و الإناء رقم E.2631 بالمتحف الملكي للفنون بلندن، والإناء رقم E.2777 بالمتحف الأشمولي

رسم يعدو بأذنيه الطويلتين مع حيوانات الصحراء وسط التلال على إناء فخاري يرجع إلى عصر نقادة الاولى (شكل ٢-أ)[١١]، ثم نقش على ما يعرف باسم المقابض العاجية (السكاكين) منذ عصر نقادة الثانية و بداية الثالثة من هيراكونوبوليس مع حيوانات الصحراء في ثلاثة صفوف ،حيث نقش في الصف الأخيرعدد سبعة أرانب برية بشكل القطيع (شكل ٢-ب) [١٢]، كما نقش الارنب يعدو مع حيوانات الصحراء هرباً من الصيادين على صلاية الصيد *Hunter Palette* عصر نقادة الثالثة (شكل ٣-أ) [١٣].

و نقش أيضًا على صلاية منشأة عزت عصر الأسرة صفر(شكل ٣-ب) [١٤]، فقد صور الأرنب البري يعدو ضمن مجموعة من الحيوانات الصحراوية الضعيفة هربًا من الحيوانات المتوحشة. يرى أ.د/ عبد العزيز صالح أن ذلك يشير إلى عهود مضطربة طغت فيها الجماعات القوية على الجماعات الضعيفة [١٥]، بينما يرى "*Cialowicz*" أنها تشير إلى الخير و الشر ، القوة و الضعف ، الحرب و السلام ، الحياة و الموت بحيث يظهر المنظر على الصلاية و كأنه أسطورة

---

[8] E. Hornung, *Das Grab des Horemhab in Tal der Könige* (1971), taf. 11; R.O. Faulkner, *Ancient Egyptian Book of The Dead, The Book of Going Forth by Day* (1998), pl. II (Ch. 147), pl. 24 (110); E. Hornung, E. Staehelin, *Skarabäen und Andrre Siegelamulette aus Basler Samnlungen* (Mainz, 1978), 116f.

[9] M. Cary, W. D. Ross, et. al, "Food", *The Oxford Classical Dictionary* (Oxford, 1949), 367; Patrick. F. Houlihan, "Hare", *OEAE* 2 (2001), 80.

[١٠] لمياء الحديدي ، المرجع السابق ، غير منشور ، ١٢٠.

[11] W. F. Petrie, Corpus of Prehistoric Pottery and Palettes, *BSAE* (London, 1921), pl. XXV. 98D; J. Vandier, *Manuel D' Archéologie* I (1952), fig. 173.

[12] J. Vandier, *Manuel D' Archéologie* I (1952), fig. 372-1, 554, 555.

[13] K. M. Cialowicz, Les Palettes Égyptiennes aux Motifs Zoomorphes et sans Décoration, *SAAC* 3 (1991), 66/45, fig. 24; B. Adams, K. M. Cialowicz, Protodynastic Period, *Shire Egyptology* 25 (1997), fig.11 a, b; W. Emery, *Archaic Egypt* (London, 1991), fig.7, pl. 1-b;

على رضوان ،الخطوط العامة لعصور ما قبل التاريخ و بداية الأسرات في مصر، القاهرة (٢٠٠٤) ١٥٠ ، رقم ٥١.

[14] Z. Hawas, *Hidden Treasures of The Egyptian Museum* (2002), 5.

[١٥] عبد العزيز صالح ، حضارة مصر و آثارها ، الجزء الأول (القاهرة، ١٩٩٢), ١٧٢ ، ١٧٣.

دينية[١٦]، و من هنا سؤال يطرح نفسه هل الأرنب البري من الحيوانات الضعيفة؟ و كيف تحول هذا الحيوان الضعيف إلى أن يكون أحد الآلهة الحارسة في العالم الآخر منذ عصر الدولة الحديثة؟.

صور في مناظر الصحراء في عصر الدولة القديمة إما رابضًا أو يعدو أو مختبئًا خلف كومة من الرمال (شكل ٤ أ،ب) على الطريق الصاعد للملك ونيس[١٧]، وكذلك فى هرم الملكة مرى عنخ اس ان بيبى II من اسرة الملك بيبى الاول [١٨] ،أو صور مختبأ خلف شجرة كما في مقبرة جحوتى حتب عصر الدولة الوسطى من البرشا (شكل ٥–أ) [١٩] ، أو يهرب بسرعة من سهام الصيادين في مقبرة سنبي من مير (شكل ٥–ب) [٢٠]، و مقبرة أمنمحات رقم ٢ في بني حسن (شكل ٦)[٢١]، و كذلك مقبرة رقم ١٣ من بني حسن (شكل ٧)[٢٢]، ومقبرة خيتى رقم ١٧ فى بنى حسن ايضا وقد رسم فيها الارنب بداخل مربع كتب اسفله *sẖ^{c}t* بمعنى الارنب[٢٣] .

أستمر تصوير هذا المنظر في مقابر الأفراد أثناء عصر الدولة الحديثة، و على سبيل المثال مقبرة الوزير أوسر عصر الملك تحتمس الأول (شكل ٨–أ) [٢٤]، و كذلك منظر مقبرة رقم ٢٠ مونتو حر خبش إف عصر الملك تحتمس الثالث (شكل ٨–ب) [٢٥]. كما بدأ يظهر الأرنب البري في مناظر تقديم القرابين وعرض منتجات الحقول منذ بداية عصر الأسرة الثامنة عشرة ، عصر الملك تحتمس الأول كما في مقبرة الوزير " باحري" بالكاب (شكل ٩)[٢٦]، و مقبرة الوزير أوسر الحائط الشمالي الصف الأول و الأخير (شكل ١٠ أ ،

16 K. M. Cialowicz, "Palettes", *OEAE* 1 (2001), 19.
17 A. Labrousse, A. Moussa, La Chaussèe du Complexe Funéraire du Roi Ounas, *IFAO*, *BdE* 134 (2002), 147, fig. 42, Doc 28; 151, fig. 57 Doc.43.
18 A.Labrousse , " La Nécropale De Famille Royale De Pépy I^{er} " *ASAE* 77 (2003), 139,fig.9
19 P. E. Newberry, *El Bersheh,* I (1893), pl, VII; М. Э, MATbE, *ИСТОРИЯ ИСКУССТВАД РЕВНЕГО ВОСТОКА*, Tom. I (1941), 22.
20 W. S. Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* (London, 1990), fig. 187, 192; L. Maniche, *The Tomb of The Nobels at Luxor* (Cairo, 1987), fig. 106; М. Э, MATbE, *ИСТОРИЯ ИСКУССТВАД РЕВНЕГО ВОСТОКА*, Tom. I (1941), 21.
21 F. de Cenival, "Lyco-Lynx et Chacal-Singe Dans Le Mythe de l' Oeil du Soliel", *BIFAO* 99 (1999), 82, fig. 2= Rosellini, *Monumenti Civilli*, pl. XV.
22 P. E. Newberry, *Beni Hassan* II (1893), pl. IV. Tomb 13.
23 S.Donadoni ,*L' Art Ēgyptian* (Paris ,1992) ,140.
24 N. de G. Davies, *Five Theban Tombs* (London, 1913), pl. XXII-1,.
25 N. de G. Davies, *The Tombs of Menkheperrasonb, Amenmosi and Another* (London, 1933) ,pl. XII (T. 20).
26 J. J. Tylor, F. L. Griffith, *The Tomb of Pahri* (London, 1894), pl. VI.

ب)[٢٧]، و يظهر بالمنظر التفاصيل الدقيقة لتمثيل الشعر و الأذن الطويلة و بقايا الشعر على الوجه ،و كذلك من مقبرة انيني رقم ٨١ عصر الملك تحتمس الاول [٢٨] ، و كذلك مقبرة أمنمحات رقم ٥٣ [٢٩] ، و مقبرة مونتو حرخبش إف رقم ٢٠ بطيبة الغربية (شكل ١١) [٣٠]، وعلى قطعة من مقبرة نب آمون نهاية عصر الأسرة الثامنة عشرة بالمتحف البريطاني (شكل ١٢) [٣١]، و غيرها [٣٢].

اعتبر الأرنب البري رمزًا للملك الرياضي فقد ذكر في نقوش الملك امونتحب الثاني في لوحة الكرنك أنه قام باصطياد الأرانب البرية بالقرب من قادش في احدى حملاته الآسيوية " تجول الملك في غابات جبال رابيو و قنص غزلانًا و جيادًا و أرانب برية و حميرًا يخطئها العدد" [٣٣] ، كما ظهر على قطع الأثاث الجنائزي ومنها صندوق الزينة الخاص بالملك توت عنخ آمون ، و هو يعدو مع حيوانات الصحراء [٣٤].

ثانيا : المقاطعة الخامسة عشرة من مصر العليا

تقع هذه المقاطعة والتى تسمى مقاطعة الأرنب wnw,wnt,wnwt " الرشيقة" الى الجنوب من اقليم الوعل المقاطعة السادسة عشر m3-hd ، والى الشمال من الإقليم الثانى عشر 3tft على الجانب الشرقى للنيل. امتدت المقاطعة على الجانب الغربى للنيل، حيث الإقليمين الثالث عشر ndft-hntt والإقليم الرابع عشر ndft-pht (شكل ١٣) ٣٥، وصورت فى نقوش تقديم القرابين منذ بد ايـــة عصر الدولة القديمة وحتى العصور الرومانية فى مصر، حيث رسمت بشكل الارنب على علامة المقاطعة wnw.

---

[27] N. de G. Davies, *Five Theban Tombs* (London, 1913), North wall, pl. XXII-3, pl. XXIII, pl. XXII-1.

[28] W. S. Smith, *The art And Architetcture of Ancient Egypt* (1990), fig. 247.

[29] W.Smith ,Ibid (1990) , fig .245 .

[30] N. de. G. Davies, *The Tombs of Menkheperasonb, Amenmore and Another* (London, 1933), pl. XII. T. 20.

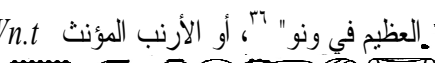
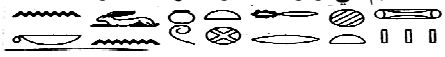
[31] Patrick, F.Houlihan,*The Animal World of The Pharaohs* (1996),70,71, fig. 52.

[32] E. Hornung, E. Staehelin, op. cit. (1976), 115, 16f.

[33] URK, IV, 1034.6; Patrick F. Houlihan, *OEAE* 2 (2001), 80; E. Brunner-Traut, *LÄ* II (1977), 1023 f; E. Hornung, E. Staehelin, op. cit. (1976), 115f.

[34] Christiane D. Nablecourt, *Tutankhamon, Life and Death of a Pharaoh* (1963) p.80, 297. XVI; J.- Pierre Corteggiani, *The Egypt of The Pharaohs at The Cairo Museum*(1987), 118, No.73, No.T.324; Peter P.Riesterer, et. al, Egyptian Museum (Cairo, 1986), No. 61; E. Horung, E. Staehelin, op. cit. (1976), 116f.

[٣٥] ياروسلاف تشرني ، الديانة المصرية القديمة ، ترجمة د.أحمد ، مراجعة محمود ماهر طه (١٩٩٨)، ٢١٨ ; والاس برج ، آلهة المصريين ، ترجمة محمد حسين (١٩٩٤)، ٤٩٨;
W. Helck, Gaue, *LÄ* II (1977), O. a, 915, 390f; E. Graefe, Unut, LÄ VI (1987), 1023.

او *wr m wnw*  العظيم في ونو" [٣٦]، أو الأرنب المؤنث *Wn.t*

[٣٧] *n.k wnwt hrt hrw nbw...* ، أى "..... لك كل قرابين ونوت ....."

كما صورت المقاطعة بشكل سيدة برأس أرنب تمسك صولجان *w3ḏ* [٣٨] ، وهى المعبودة ونوت ربة هذا الاقليم، كما نقش رمز المقاطعة داخل نقوش المقاطعات فى معبد الوادى للملك سنفرو وبجانبها الرمز *wn.t* ، وظهر بجوارها ذلك الطائر صائد السمك الذى ربما يمثل هرموبوليس الشمالية؟ (شكل ١٤-أ)[٣٩]، وكذلك في تماثيل المقاطعات عصر الملك منكاورع بالجيزة (شكل ١٤-ب) [٤٠] ، وعصر الملك بيبى الأول بسقارة [٤١].

من أجمل وأهم نقوش المقاطعات تلك التى جاءت على المقصورة البيضاء للملك سنوسرت الأول بالكرنك، حيث ظهر رمز المقاطعة أعلى وأسفل صورة الالهة ونوت بشكل حية تجلس على علامة السلة والى جوارها اله يقرأ *ch3* واتخذ مخصص السكين (شكل ١٥)[٤٢] ، ومن الطريف أن أحد ألقاب الالهة ونوت المحاربة أو سيدة الحرب *nb.t śh3* [٤٣]، و كذلك نقش مدخل مقبرة جحوتي حتب بالبرشا -*irj pś h3ty-c3 hr ib wnwt hry sš t3 n rw prw* (شكل ١٦) [٤٤] أى" الحاكم الكبير القائم على الاسرار فى مقاصير مقاطعه ونوت " . وتصوير رمز المقاطعة بنقش الارنب الرابض يعلوه رأسين بشكل علامة *hr* (الوجه)، ويحيط بهم الثعبان الكونى ربما نحب كاو على أحد توابيت الأسرة الحادية والعشرين (شكل

---

[36] S. Cauville, *Le Temple de Dendara*, IFAO.117, XI (1997), pl. XI 85, 16, 327; E.A.W. Budge, *The Mummy*, *A Hand Book of Egyptian Funerary Archaeology* (New York, 1989),3.

[37] Wb, I (1971), 315. 15; S. Cauville, *Dandara* XI (1997), 327; والاس برج، الهة المصريين(١٩٩٤)، ٤٩٨.

[38] E.A.W.Budge, op. cit. (1989), 4.

[39] A. Fakhry, *The Monuments of Senefru at Dahshur*, Part I, The Valley Temple (1961), 34, pl. 15
وقد ناقش ا.د / أحمد فخرى هذا الطائر، هل يرمز الى اقليم ماريوت أو الاله جحوتى بشكل طائر الأيبس ؟ .

[40] G. Riesner *Mycerinus,The Temple of The Third Pyramid of Giza* (Cambridge, 1933),pl. 39, 4; C. Aldred, *Egyptian Art* (1988), fig. 155.

[41] URK, I, 96.3; PM, III, *Memphis* I (1934), 28.

[42] P.E. Newberry, *El- Bersheh*, *The Tomb of Tehuti HotepI* (London, 1893), pl.VI, 3.

[43] C.Leitz , *Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnugen*, III (2003), 141 (G. I).

[44] P. E. Newberry, *El Bersheh*, (1893), pl. VI, 13.

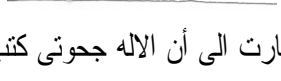
١٧)[٤٥]، ويؤكد هذا إرتباطها بثامون الأشمونين منذ أقدم العصور[٤٦]، وتؤكد النصوص أن هنـــاك مقـــاطعتين شمالية وجنوبية تحمل اسم هيرموبوليس

wnw.t mhjt, wnw.t šmśyt [47].

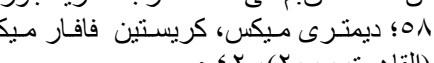
المعبـــودات بشـــكل الأرنـــب المـــؤنث

أولا : المعبـــودة ونـــوت

كان على رأس المعبودات التـــى ات خذت شكل الأرنب المؤنث الالهة *ونوت Wnwn.t, wn.t, wnw.t* بمعنى "الرشيقة" و قد اتخذت مخصص الحية (شكل ١٨-أ) [٤٨] ، وقد لعبت دوراً خلاقاً وهاماً فى الحضارة المصرية القديمة[٤٩]،خاصة ارتباط اسمها بفعلي الوجود والكينونة *to exist* و *to be* [٥٠]، وأنها جسدت الشكل الحيوانى للأرنب خاصة وأن قوته تكمن فى الاخصاب والعـــــدو والتى تفوق عادة القـــــــدرات البشرية[٥١]. كما سيتضح من البحث أنها " سيدة هرموبوليس "*nbt wn.t* و "التى على قلب هرموبوليس" *hry ib wn.t* " و التى فى هرموبوليس" *imy.t wn.t* [٥٢]، و سيدة دندرة *hnwt t3 rrt* ، وكذلك سيدة هيبس *hry ib hbt* ، و *wnwt nbt wnw* [٥٣] اى ونوت سيده هرموبوليس .



، كما أن هناك عبارة أخرى وردت فى كتاب الموتى الفصل ١٣٧ حيث أشارت الى أن الاله جحوتى كتب بنفسه ".....فى معبد ونوت سيدة ونو"



---

[٤٥] راندل كلارك، الرمز والاسطورة فى مصر القديمة، ترجمة أحمد صليحة(١٩٨٨)،٥٠ شكل ٨.

[٤٦] فرانسوا ديماس، آلهة مصر، ترجمة زكى موسى (القاهرة،١٩٩٨) ، ٨١، ٨٤؛ فرانسوا دونان وكريستيان زفى كوش، الالهة والناس فى مصر من ٣٠٠٠ ق.م الى ٣٩٥، ترجمة فريد بورى مراجعة زكية طبو زادة (القاهرة، ١٩٩٧) ، ٤٧، ٤٨، ٥٨؛ ديمترى ميكس، كريستين فافار ميكس، الحياة اليومية للالهة الفرعونية، ترجمة عبد الله محمود (القاهرة،٢٠٠٠)، ٤٢ ;

W. Barta, "Nehebkau", *LÄ* IV (1982), 389; Patrick F. Houlihan, *OEAE* 2 (2001), 51.

[47] Wb, I (1971), 317, 13; C. *Leitz, Lexikon der Ägyptischen Gőtter* III (2003), 141;

والاس بدج، آلهة المصريين، مترجم (القاهرة،١٩٩٤) ،٤٩٩.

[48] Wb, I, 318, 5; S. Cauville, op. cit. (1997), 304-307.

[49] C.Leitz, op. cit. (2003), 141.

[50] A. Gardiner, *Egyptian Grammar* (London, 1973), § 470 - 475, 395, 492, 205, 107, 108, 249, 461, 560, 561;

عبد الحليم نور الدين، اللغة المصرية القديمة (القاهرة،٢٠٠٦) ،٩٣، ٩٤.

[٥١] ديمترى ميكس، المرجع السابق(٢٠٠٠)، ١١٤، ١١٥.

[52] C. Leitz, op. cit. (2003), 141 A, B.

[53] Wb, I, 317 / 14; E. Brunner – Traut,"Hase", *LÄ* II (1977), 1023 f;
C. Leitz, op. cit. (2003), 141 (B.2).

pr wnwt nbt wnt[٥٤]. وهذا يدل على وجود معبد لتكريم المعبودة ونوت فى هرموبوليس مدينة جحوتى ، وقد رسمت بشكل ارنبة أو ثعبان أو سيدة تمسك بيدها سكيناً أو صولجاناً أو علامة الحياة[٥٥]، و ذكرت باسم وننوت في مقصورة رع حور اختي بمعبد أبو سمبل الكبير (شكل ١٨–ب) [٥٦].وقد كانت القرين الانثوى للاله ونو *wnw* والتى من صفاتها "تلك التى تدمر بسكاكينها" وفى هذه الحالة تسوى بالمعبودة منحيت *mnhjt* ربة التاج الاحمر للدلتا[٥٧]، وتتخذ شكل *الحية wnnt mnhjt* كما ذكر ع ، المصرى [٥٨]. انها الحية *išrt* حيث عد نص مقبرة الملك سيتى الأول كل آلهات مصر اللاتى اتخذن شكل الحية ومن بينهن "ونوت سيدة منحيت" *wnwt nb mnhjt* (شكل ١٩)[٥٩]، حيث ذكر اسمها مع ورت حكا، واجيت ، سخمت ، نسرت ونبتو، وقد ذكر فنان عاش فى عصر الأسرة التاسعة عشر التماثيل الآلهية التى كان يصنعها قائلاً ".....لقد كان فى استطاعتى رؤية.....وونوت فى تحولاتها....."[٦٠]، وهذا يدل على تعدد أشكالها وتحولاتها الى الأرنب والحية والسيدة وأنثى الأسد.

(أ) شكل الأرنب

ان الشكل الاساسى للالهة ونوت وأيضاً رمز المقاطعة هو الأرنب البرى ذو الاذن الطويلة والذيل القصير والظهر المرتفع من الخلف ، وترى الباحثة أنه قدس منذ عصور ما قبل التاريخ فى مصر حيث عثر على تمثال صغير من العظم طوله ٦و٧سم ، لارنب من مر مدة ٢ (العصر الحجرى الحديث)، وذلك أسلوب نحت الجزء الامامى للفم والاذن والجزء الخلفى عند الذيل ، بينما يرى أ.د/ على رضوان أنه لهيئة حيوانية ربما لفرس النهر؟ (شكل ٢٠)[٦١] ، وان كان هذا التمثال الصغير لارنب فهو اما وضع فى المقابر لاغراض دينية جنائزية أو يكون أول تمثيل لتقديس ذلك الحيوان.

---

[٥٤] والاس بدج، آلهة المصريين، المرجع السابق (١٩٩٤)،٤٩٨ ;
D.Meeks, *Année Lexicographique* I (1977), 77.0934; II (1980), 78. 0981.

[55] E. Graefe, "Unwt" *LÄ* VI (1987), 859f; Robert A. Armour, *Gods and Myths of Ancient Egypt* (1995), 198;
فرانسوا ديماس، آلهة مصر، ترجمة زكى سوس (١٩٩٨)،٨١.

[56] I. Badawy, et.al, La Chappell de Rê Horakhty, *CEDSAE* 45 (1989), pl. XVIII, p. 41 (w.4).

[57] D. Meeks, "Menhit", *LÄ* IV (1982), 48, 49f. ; Ramadan EL- Sayed, La Deesse Neith de Sais I, *BdE* 86 (1982), 137 (29). Doc. 1045, 1071,1072.
حيث اتخذت لقب منحيت سيدة اقليم نيت.

[58] W.Golenischeff, *Herateic Papyri*, (1912), 156, 161 (2) 16, pag .III, CG. 580031, pl. XXVII, XXIV.

[59] M.G. Lefebvre, *Le Hypogees Royoux des Thebes* II ((Paris, 1886), pl. XIII-4.

[٦٠] فرانسوا ديماس، المرجع السابق (١٩٩٨)،٨١.

[٦١] على رضوان ، الخطوط العامة لعصور ما قبل التاريخ وبداية الأسرات فى مصر (٢٠٠٤)، ١٢٢، شكل ٥ .

ظهر الأرنب منذ عصر الأسرة السادسة فى قاو الكبير على الأختام ذات الغرض التمائمى فقد عثـر علـى ختم من الفيانس مثقوب من أعلى للتعليق، ونقش على القاعدة المربعة شكل أرنب برى رابض (شكل ٢١-أ)[٦٢]، كما عثر على ختم بشكل الزرار مثقوب من أعلى، ونقش على قاعدته علامة الحياة مـع الأرنب البرى (شكل ٢١-ب)[٦٣]، ليؤكد صلة الأرنب البرى بالبعث فى العالم الأخر.

(ب) ونوت فى نصوص التوابيت

أشارت خريطة نصوص التوابيت الى الالهة ونوت حيث رسم أرنب يعدو بين التعويـذتين ٢٨ و٢٩ وهـو يمسك بالسكين بالساق الامامية اليمنى (شكل ٢٢)[٦٤] ، على الرغم من ذلك ذكر فى النصـوص بمخصـص السيدة أو الحية كالتالى :

* التعويذة ٤٩٥ (شكل ٢٣)[٦٥] ، *3w.f ś3.f hnś □w , sfh.tw.f hnś wnwt*

" هو مد ذراعه مع شو ، وغسل مع ونوت " مما يوضح النص علاقتها بالاله شو.

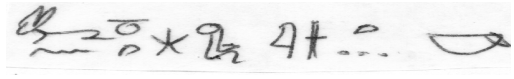
* التعويذة ٧٢٠ (شكل ٢٤)[٦٦]، *iry. i/ mki. n. sn ntrw hrw. s wnwt*

"أنا أعمل (أجعل) أنهم يحمون الآلهة ، صوتها يكون ونوت".

* *التعويذة ٤٧ (شكل ٢٥)*[٦٧]، *sśhśw.tw dhwty m nfr.f šmn n.k wnwt tp.f*

" جحوتى أقامك بجماله و ونوت ثبتت لك رأسك ".

* *التعويذة ٩٤٢ (شكل ٢٦)*[٦٨] ، *nn s iry.t r.s m /////n wnwt di.n.s st□ hry k3bw.s* لايوجد *فعل ضدها..... لونوت، هى وضعت ست تحت لفاتها" ، وتتحدث تلك التعويذة عن الفوضى التى اثارها سوتخ فى الاشمونيين ولكن رع أعطى الأذن لونوت، التى استطاعت أن تضعه تحت سيطرتها، كما ذكرت*



62 G. Brunton, Qau and Badari I, *BSAE* (London, 1927), pl. XXXII- 7,8,9.

63 E. Hornung, E. Staehelin, *Skarabäen und ander Sigelamulette aus Basler Sammlungen* (Maniz, 1976), Nr. 769, taf. 86, s. 343.

64 A. de Buck, *The Egyptian Coffin Texts*, vol.VII (1962), pl.I(spells 28,29,26.

65 A.de Buck,CT.VI(1956),76,(spell 495;R.O.Faulkner,*The Ancient Egyptian Coffin Texts*, Vol II(1977),135 *(I extended my arm in a company with Shu, I am released in a company with wnwt)* ; E. Graefe, *LÄ* VI (1984), 854f .

66 A. de Buck, CT. VI (1956), 349, spell 720 ; R. O. Faulkner, op. cit. Vol. II (1977), 73(*I will act as one who is in them – namely – the gods and my voice is that of wnwt).*

67 A. de Buck, CT. I (1935), 210; R.O. Faulkner,op.cit. I (1973), 43 " *may Thoth enable you with his beauty, may wnwt make firm your head for you"*; E. Graefe, *LÄ* VI (1987), 859.

68 A. de Buck, CT. VII (1962), 56 h, i; R.O. Faulkner, *Coffin Texts*, Vol III (1978), 81" *She has nothing which has been done against her……. Of wnwt, Seth has been placed beneath her coils".*

wnwt imyt.k *بمخصص الحية فى كتاب ما هو موجود بالعالم الآخر*
أى " ونوت التى بداخلها"٦٩ .

(ج) ونوت والفصيلة القطيه

اتخذت ونوت شكل سيدة برأس انثى الأسد كما جاء فى كتاب ما هو موجود بالعالم الآخر(شكل ٢٧-أ)[٧٠]، *wnwt imyt niwt tn* " ونوت التى بداخل تلك المدينة" ، وفى هذه الحالة سويت بكلاً من الالهتين سخمت ومنحيت [٧١]. و كذلك برأس أنثى الأسد على لوحة الكاهن واع نب من الأسرة التاسعة عشر و من خلفها الإله سوبك برأس التمساح (شكل ٢٧-ب) [٧٢]، وقد اقترن أسمها بالالهة باستت فى نقوش الاسرة الثلاثين من "عطفة ابو خربة" تل بسطه (شكل ٢٨-أ).[٧٣]

كما ظهرت ونوت برأس الأسد فى تمثال من حجر الديوريت بمتحف اللوفر- عصر الأسرة الخامسة والعشرين – وقد كتب على التمثال " ونوت التى جاءت من معبد هرموبولس (ونو)"[٧٤] ، ويؤكد الترابط بين الفصيلة القطيه والأرنب ، نقش على قاعدة تمثال من الفيانس بشكل سيدة ورأس انثى الأسد للألهه باخت سيدة سبيوس ارتميدوس ، قطة جالسة خلف القدم بأذنى أرنب ، ويؤكد أيضاً التسوية بين الالهتين فى الشكل الحيوانى شكل ٢٨)- ب)[٧٥]، و سوف تتضح تلك الصورة القطيه لشكل الأرنب في التوابيت و التمائم- راجع شكلي (٥٠ و ٧٥) حيث رسم برأس يشبة القط و أذني أرنب.

(د) ونوت بشكل سيدة و رأس أرنب

ظهرت ونوت بشكل سيدة و رأس أرنب و أحيانا أذني أرنب ٧٦، منذ عصر الأسرة الخامسة ؟ على أقل تقدير في المجموعة الجنائزية للملك ونيس الذي ارتبط اسمه بتلك الإلهة و إن كان المنظر مهشمًا

---

[69] E. Hornung, Das Amduat (1963), s. 2017.

[70] E. Hornung, Ibid (1963), s. 130; E. Brunner- Traut, *LÄ* II(1977), 1023 = CT.V,57, c.

[٧١] والاس برج، آلهة المصريين (١٩٩٤)، ٤٩٨ ;

E.OTTO, *AnOr*, XVII (1938),22f.

[72] J. Quibell, *The Ramesseum* (London, 1898), pl. XXVII 2, 19, 20; PM. I, *Theban Necropolis*, Part 2 (Oxford, 1989), 682.

[73] L.Habachi ,Tell Basta ,*Supplément aux ASAE ,Chaier* 22(1951),129,fig.29,pl.XLII-c.

[74] J. Malek, D. Magee, E. Miles, *Bibliography*, PM, VIII, part 2 (1999), 1154 (802. 120. 160) = Louver Mus. N. 4535; P. Vernus, Egypt at The Louvre (1998) N. 55.

[75] S. Schaske, *Gott und Götter im Alten Ägypten* (Berlin, 1999), Nr. 108;
وكذلك صورت بشكل رأس أسد وأذن أرنب راجع :
G. Marietta, *Dandara* IV, pl. LXXXIII; E. Graefe, " Unut, *LÄ* VI (1987), 859, Foot not. 5.

[76] A. Gardiner, *Ancient Egyptian Onomastica*, Vol. II (1974), 82.

(شكل ٢٩) ٧٧، ثم تتابع ذلك الشكل في الظهور حتى العصر المتأخر، على سبيل المثال من مقبرة الكاهن ثاي بالواحةالبحرية عصر الملك إبريس ، حيث صورت بجسم سيدة و رأس الأرنب مع كلاً من الإلهين جحوتي و نحمت عاوي ٧٨، ظهرت ونوت في معبد هيبس عصر الملك دارا الأول بشكل سيدة واقفة تمسك صولجان w3d و لكن المنظر مهشم و لا يظهر غير الأذن فقط /////// hr-ib /////// dd mdw n wn ir/n.s dỉ śnh dt أي "ابتهال إلى ونوت التي في ونوت /// عمل لها فلتعطى الحياة أبديًا" (شكل ٣٠) ٧٩.

و أهم هذه المناظر تلك التي ظهرت في مناظر المقصورة الأوزيرية في معبد دندرة ،حيث ظهرت ونوت بشكل سيدة واقفة تتخذ رأس الأرنب بأذنيه و تمسك بالسكاكين و تلقب بـ wnwt nb.t " wnwt ʾIśrt " أي "ونوت سيدة ونوت الحية" (شكل ٣١) ٨٠. و تقف بعدها تمامًا الإلهة "واجيت". و أيضًا المنظر الذي يصور ونوت واقفة تمسك السكاكين في حركة مختلفة للذراعين ربما تدل على تحريك الذراعين برأس أرنب و تقف بعدها الإلهة باسنت برأس الحية و كتب بجوارها السطر التالي: " dd mdw n wnwt nbt wnwt hnwt t3 rrjt" أي "ابتهال إلى ونوت سيدة ونو (هرموبوليس)، سيدة دندرة (شكل ٣٢) ٨١.

(هـ) ونوت بشكل سيدة

من مناظر العصر المتأخر في نقوش معبد هيبس بالواحة الخارجة عصر الملك دار الأول ، صورت ونوت تقف خلف جحوتي برأس طائر الأيبس كرفيقه له.

ḏd mdw ỉn wnwt hrj ỉb wnwt ỉr n.s dỉ śnh

أي "ابتهال إلى ونوت التي في ونو هرموبوليس ، عُمل لها فلتعطي الحياة أبديًا (شكل ٣٣) [٨٢].

و ظهرت ونوت الشمالية wnwt mhjt في المعبد أيضًا و هي بشكل سيدة نائمة بداخل مقصورة يعلو رأسها تاج الوجه البحري الأحمر أمام الإله جحوتي فى المكان العظيم dhwty m st wr t (شكل ٣٤) ٨٣.

كما ارتبطت ونوت في معبد هيبس بالإله موت وسويت بها حيث ظهرت بشكل جديد خلف الإله آمون ʾImn hrj ỉb wnwt rsyt "امون الذى فى ونوت الجنوبيه "، ثم "موت ونوت الجنوبية" mwt wnwt

---

77 A. Labrousse, A. Moussa, op.cit.,*BdE*. 134 (2002), 193, fig. 158.

78 PM, VII, Nubia (1962), p. 304, fig. 91; A. Fakhry, "Baharia Oasis", *ASAE* XL (1960), 860 (16:19) inner hall.

79 N .de G. Davies, *The Temple of Hibis in Kharga*, III Oasis (1953), pl. 5/7 (South Janb-Lower Scene, inner gateway, 30.

80 S. Cauville, *Le Chappell Osiriennes, Les Temple de Dendara* X/2, *IFAO* 117 (1997) pl. X.104; Tom X.1, 225; PM VI, *Upper Egypt, Chief Temple* (Oxford, 1991), 95.

81 S. Cauville, Ibid (1997), pl.X.200-*paroi sud -ouest*; Tom X.1, 365; C. Leitz, op.cit. (2003), 141 (B-2).

82 N. de G. Davies, *Hibis*, Vol. III (1953), pl. 36, 26 (Hyp.M.); PM, *Nubia and Westren Desert* VII (1962), 281, 289; C. Lietz, op.cit. (2003), 141(B-2).

83 N. de G. Davies, *Hibis* (1953), pl. 5/VII, North side, 13.

rsyt (شكل ٣٥) ٨٤. و من هنا يتضح أن ونوت عندما تكون رفيقة لآمون تظهر بصورتها موت.و خاصة أن آمون أساسًا من آلهه الثامون ٨٥. و من منطقة صفط الحنة مقصورة الأسرة الثلاثين ، صورت ونوت الشمال wnwt mhyt جالسة على كرسي و ترضع الطفل بشكل سيدة و التاج المزدوج و أمامها على السرير الذى رسمت مقدمته بشكل الأسد ، ونوت الجنوبية نائمة على هذا السر wnwt rsyt يـــر (شكل ٣٦) ٨٦. هذا يؤكد علاقتها القوية بالإله سبد إله صفط الحنة pr spd ، فقد كانت له بمثابة الأم كما جاء في نقوش معبد هيبس ، حيث صور الملك يقدم البيرة أمام الإله سبد و قد تلقب بـ" dd mdw in spd nfr s³ wnwt" أى "ابتهال الى سبد الطيب ابن ونوت" (شكل ٣٧) ٨٧، و قد اتضحت تلك الصلة في نقوش الميدامود من العصر المتأخر أيضًا حيث اقترن اسمها باسم الإله سبد على قطعة من الجوسق الشمالي رقم INḥ.6529 تحمل بقايا خمسة أسطر من النصوص الهيروغليفية . أشارت النصوص إلى:

"dd mdw in spd di iśrt nbt //// iśrt wnwt ms3k wsir /////"

"ابتهال إلى سبد و إلـى الحـية السيدة //// ، و الحية ونوت في حمايتك ، أوزير /////" (شكل ٣٨) [٨٨]. و في النهاية لابد من الإشارة إلى الدور الكوني للإلهه ونوت إلهة هرموبوليس "،حيث صورت في معبد كوم أمبو (العصر اليوناني الروماني) في دور الإلهة "نوت" ترفع السماء بذراعيها (شكل ٣٩) [٨٩] ، و لكن لابـــد مـــن التفرقة بينها و بين ونوت ربة الســاعات بمعبد دندرة "وننوت" *wnnwt* وكذلك ونوت التي على نوت" *wnwt tp,.t nwt* "[٩٠].

و يؤكد ذلك أن بلوتارخ تحدث عن الدور الكوني للآلهة التي تتخذ شكل الأرنب في مصـــر [٩١]. و هناك منظر فريد في الحضارة المصرية القديمة جاء على ماينزي معبد كوم أمبو اتضح فيه أن الإلهة ""إيت" آلهة الولادة و التي صورت بشكل أنثى فرس النهر تقف مستندة على علامة ال *s3* و تعلو رأســها الحيــة، بينما يشير النص إلى دور الإلهة ونوت كأم لها :

"šryt nryt ipt nbt pt hk3.t t3wy di.t śnh s3t wnnut //// pt"

---

[84] Davies, *Hibis* III (1953), pl. 4.V, 11.

[85] E. Brunner-Traut, *LÄ* II (1977), 1023;

[86] E. Naville, *The Shrine of Saft el Henneh and The Land of Goshen* (London, 1887), pl. 6.M. 6.

[87] Davies, *Hibis*, III (1953), pl. 18, Room G.

[88] F. Bisson, de La Rogue, Médamoud Fauilles de *IFAO* (Le Caire, 1933), 64, 65, 29.

[89] J. de Morgan, Kom Ombos I, *Câtalogue des Monuments et Inscription de l'Égypte Antique* II (1895), pl. 257/326.

[90] S. Cauville, op.cit. (1997), X.1, 304, 307, 128, 134.

[91] E. Brunner-Traut ,"Hase", *LÄ* II (1977), 1023 f; M. Luuker, *Götter und Symbole der Ägypter* (1991), 115f.

أي "أبت" المربية (المرضعة) سيدة السماء حاكمة الأرضيين فلتعطى الحياة ، ابنة وننوت //// السماء" (شكل ٤٠) [٩٢].

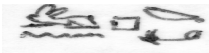
ثانيًا : نحمت عاوي

المعبودة "نحمت عاوي" Nhmt-ś3wy أي حامية الأرضيين هي زوجة و رفيقة الإله جحوتي و ابنة رع التي تشبهت بالإلهة حتحور و لذلك تضع المصلصله على رأسها ٩٣ ، و هي من الإلهات المهمات في هرموبوليس الجنوبية و الشمالية حيث لها ابن في هرموبوليس الشمالية يدعى ḥr nfr ، حورس الجميل (الطيب) ٩٤.

و قد ارتبطت ارتباطًا شديدًا بالمعبودة الأرنبة ونوت إلهة الاقليم الخامس عشر، و هناك منظر فريد في الحضارة المصرية يصور "نحمت عاوي" في معبد هيبس و هي نائمة بداخل مقصورة بجسم سيدة و رأس أرنب بري بأذنيه الطويلتين و كتب أعلاها نص يقرأ:-

"nhm-ś3wjt hrj st wrt"

أي "نحم عاويت [٩٥] ،التي على المكان المقدس" و تعلو المقصورة المصلصلة بشكل رأس الإلهة حتحور ومن خلفها المعبود *wn.p3* (ونبى) (شكل ٤١) [٩٦]، و ذلك المعبود *wn.p3* [٩٧]، الذي



أشارت إليه نصوص التوابيت على أنه ابن لجحوتي [٩٨]، و هنا يتأكد رأي كاتب الرعامسة الذي أشار فية أنه رأي ونوت في تحولاتها.و بالتالي اتخذت هما نحمت عاوي دور ونوت.

ثالثًا: إلهة الغرب

صورت إلهة الغرب على تابوت لرجل مجهول الاسم عثر عليه في الخبيئة الثانية للدير البحري عصر الأسرة الحادية و العشرين بشكل جسم سيدة و رأس الأرنب البري بأذنيه الطويلتين واقفة في حالة سير و تمسك بكلتا يديها ثعبان رأسه أمامه و الذيل في الخلف و لقبت بـ "سيدة الغرب السرية" ، و يقف خلفها إله ر بما يكون رفيقها بشكل جسم إنسان و رأس أرنب بري واقفًا في حالة سير و يمسك بصولجان ال *w3s* و يشير النص إلى:

---

[92] J. de Morgan, *Kom Ombos I* (1895), pl. 46/47.

[٩٣] فرانسوا ديماس ، الرجع السابق(١٩٩٨)،٨٦ ، ٨٨;

A. Pierre Zivie,"Nehemet-auai", *LÄ* IV (1982), 390, 391F; P. *Boylan, Thoth, The Hermes of Egypt* (Oxford, 1922), 208, 209.

[94] A. Pierre Zivie, Hermopolis et le Nome de l'Ibis I, *BdE* 66.I (1975), Doc. 21, 73, 38, 62, 63, 73, 78, 88, 103.

[٩٥] حيث كتب اسمها بهذا الشكل على العديد من الآثار راجع ;

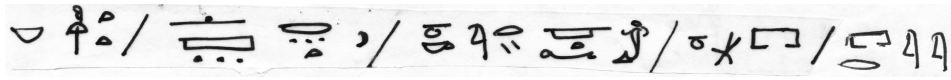
A. Pierre Zivie, *LÄ* VI (1982), 391.

[96] Davies, *Hibis* III (1953), pl. 4. V, 11.

[97] Wb, I (1971), 319-4.

[98] R. O. Faulkner, *The Ancient Egyptian Pyramids Texts*, Vol. 11 (1977), 16.§127.

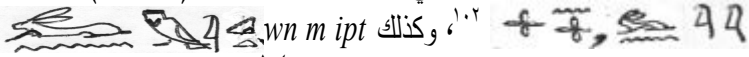
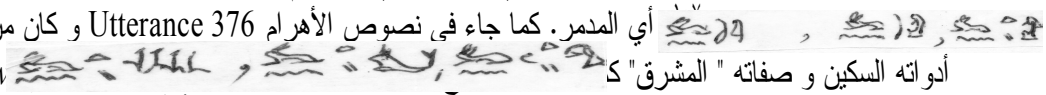
"…*I'm a Child of wnpy, Son of dhwty*"



*nbt imtt š st3 ỉnk ỉry-ś nw dw3t pr*ỉ

أي "سيدة الغرب السرية ، أنا حارس بوابة الغرب المبعث" الخارج" (شكل ٤٢) [٩٩]. وقد تلقبت ونوت بلقب "*hnwt sb3w nw dw3t*" أي "سيدة بوابات الغرب" [١٠٠]، كما أنها اتخذت لقب " المتقيظة" أي الحارسة في لقب "*rst-nfr ᶜ3t*" [١٠١]، و هذا يؤكد ارتباط دور الحراسة الذي تقوم به إلهة الغرب برأس الأرنب.

***المعبودات بشكل الأرنب المذكر**

هناك العديد من الآلهة أو المعبودات الثانوية التي استخدمت في أسمائها القيمة الصوتية (*wn*) مثل المعبود "ونبى" *wn.p* ابن الإله جحوتي و أحد آلهة الأشمونين (شكل ٤١)، و معبود يدعى *wn wn* أو *wny*  ، وكذلك *wn m ipt* [١٠٢]، أو *wn wr* [١٠٤]، وكذلك أحد الأشكال التي ظهرت في كتاب *imy-dw3t* الساعة الثانية عشرة و يدعى *wnw* و أتخذ مخصص الطفل (شكل ٤٣-أ) [١٠٥]، و أحد القرود المتعبدة للشمس الساعة الثانية عشرة *wn-t3* (شكل ٤٣-ب) [١٠٦]، أهم تلك المعبودات هو *wnty*  أي المدمر. كما جاء في نصوص الأهرام Utterance 376 و كان من أهم أدواته السكين و صفاته " المشرق" كـ و قد اتخذ مخصص ثعبان يعلوه سكاكين أو شكل الإله ستخ أو مخصص الأسد [١٠٩]،و أخيرًا قد ظهر الإله "جب" في أحد مناظر مقبرة الملك رمسيس السادس بشكل جسم انسان و رأس أرنب [١١٠].

---

[99] E. Chassinat, *La Seconde Trauvaille de Dier El Bahari* (Sarcophages)-CG.6001-2029 (Cairo, 1909), 56, fig. 36 =CG. 6016.

[100] C. Leitz, *Lexikon der Ägyptschen Götter* III (2003), 41. A.

[101] C. Leitz, Ibid (2003), 141, 4, S.

[102] Wb, I (1971), 310/3, 318, 1-9.

[103] E. Hornung, E. Staehelin, *Skarabäen* (1976), 177; A. E. W., Budge, *The Egyptian Book of The Dead (Egyptian Texts)* (1976), 24, pl. VI, Ch. LXXII.

[104] E. Hornung, E. Staehelin, op.cit (1976), 116.

[105] E. Hornung, *Das Amduat, Die Schrift des Verborgenen Raumes* (1963), 197, Nr. 841.

[106] E. Hornung, Ibid (1963), 4, Nr. 7.

[107] Wb, I, 325/13.

[108] R. O. Faulkner, *Ancient Egyptian Pyramid Texts* (Oxford, 1969), 125. : *"O Knife of the castrator, O Shining one, wnty, O Sailor who was his garment for day-vok"*.

[109] Wb, I, 325/14, N., sp.

[110] E. Hornung, E. Staehelin, *Skarabäen* (1976), 114.

أولاً: المعبود ون نفر

يعتبر المعبود ون نفر *wn nfr/Gr.Qnqphqris* أو ونن نفر *wnn nfr* وريث جب و شو و حاكم الأبدية و سيد العدالة (شكل ٤٤-أ-١)[١١١] ، وكتب كذلك بشكل أرنب يقف على أرجله الخلفية و يمسك بالأمامية علامة نفر من معبد دندرة (شكل ٤٤-أ-٢) [١١٢] ، قد رسم بشكل الجزء العلوي من علامة نفر *nfr* الذى يلتف حول علامة *wn* بشكل الزهرة الرباعية من معبد دير الشلويت (شكل ٤٤-أ-٣) [١١٣]. و قد ارتبط هذا المعبود بالإله أوزير ليصبح "أوزير ون نفر"[١١٤]. أي أوزير الطيب (الشاب) أو طيب الخلق [١١٥].

و كذلك أوزير ون نفر صادق الصوت (المنتصر) *wsir wn nfr m3ś hrw* أو سيد المنتصرين *wsir wn nfr nb m3ś hrw* [١١٦] ، و كذلك ارتبط ذلك الأرنب ون نفر بدفن الإله أوزير لقب بـ:

Wn nfr hnty pr-krst wsir

أي "الذي أمام بيت الدفن (مقبرة) أوزير" [١١٧] ، كما أضيف إلى لقبه "القافز" و كانت أحد صفاته "الذي يقفز مثل الأرنب عند شروق الشمس" [١١٨]، حيث تصل سرعته إلى ٥٥-٧٠ كم /ساعة [١١٩]، تدل بل تؤكد نقوش المقصورة الأوزيرية في معبد دندرة الذي صور فيها إله بشكل جسم إنسان ملفوف كأنه مومياء و الذراعين وضع أوزيري و رأس أرنب بأذنيه القمعيتين الطويلتين، أنه أحد صور الإله أوزير ون نفر و قد تلقب بـ *nswt bity wsir wn nfr m3ś hrw* أي "ملك الشمال و الجنوب أوزير ون نفر صادق الصوت" (شكل

---

[111] C. Leitz, *Lexikon de Ägyptischen Götter* III (2003), 139, 140, 141; Wb, I (19741), 311; E.W. Budge, *The Egyptian Book of The Dead, Egyptian Texts* (1967), Ch.XI, pl. II, 8, 254; E. Hornung, E. Staehelin, *Skarabäen und Andere Siegelamuette* (1976), 177.

[112] F. Daumas, *Valeus Phonétiques Des Signes Hiéroglyphique D'époque Gréco-Romaine* Tom. I (Muntpellier, 1988), 211/15 (2763b).

[113] F. Daumas, Ibid, Tom. II (1988), 429/697 (1811).

[114] N. de G. Davies, *The Temple of Hibis in Kharga Oasis* (11953), pl. 3-VI.

[115] J. Gwin Griffith,"Osiris",*OEAE*.2 (2001),618; J.Gwin Griffiths, "Osiris", *LÄ* IV (1982), 624 f; Robert A.Armour, *Gods and Myths of Ancient Egypt* (1995), 42-44; C. Leitz*, Lexikon der Ägyptischen Götter* III (2003), 139.

[116] C. Leitz, Ibid III (2003), 140-M.5; S. Cauville, op. cit. (1997), pl. X-197, p. 61, 19, 28, 54, 305, 307; P. du Bourguet, Le Temple de Deir al-Médîne, *MIFAO* 21 (2002), 36, 116, 118, fig. 34.

[117] C. Leitz, op. cit. (2003), 139.

[118] E. A. Budge, *The Mummy*, *A Hand Book of Egyptian Funerary Archaeology* (New York, 1989), 387/10; E. A. W., Budge, *The Egyptian Book of The Dead, Egyptian Text* (1967), pl. CXXII;

والاس بدج ، آلهة المصريين ، ترجمة محمد بيومي (١٩٩٤)، ٤٤٩.

[119] E. Hornung, E. Staehelin, *Skarabäen* (1976), 114.

٤٤-ب) [١٢٠]، و من نفس المقصورة الأوزيرية بمعبد دندرة صور الإله أوزير جالسًا بشكل جسم انسان و رأس أرنب و يمسك السكاكين بكلتا يديه أمام تاروت التي تستند على علامة *hpr* الجعران ، و النص المصاحب له يقرأ:

'I3t 12 (*md snw*) *dd mdw nw i3t wsir wt.y nty wnw*

أي "التل الثاني عشر ، ابتهال إلى تل أوزير (المسمى) وتي الذي فى هرموبوليس" (شكل ٤٥)[١٢١]، و ربما هذا هو الفصل ١٤٩ من كتاب الموتى. كما صور أوزير ون نفر ماع خرو في معبد إدفو بشكل جسم إنسان و رأس أرنب يمسك صولجان *w3s* أمام الملك الذي يقدم له الخبز (شكل ٤٦) [١٢٢]، و هذا يدل على أن أوزير ون نفر (المتوفى) أتخذ شكل الأرانب أو ارتباط الأرنب بكلا من أوزير و هرموبوليس.

ثانيًا: تصوير الإله الأرنب المذكر على التوابيت (عصر الأسرة الحادية و العشرين)

يشير تصوير الأرنب بشكل جسم إنسان رأس أرنب بأذنيه الطويلتين إلى الأرواح الخيّرة أو الشريرة *demons* في العالم الآخر و التي تحرس بواباته ، و بدأ في الظهور منذ عصر نهاية الدولة الحديثة [١٢٣]، حتى نهاية العصر المتأخر و بداية العصر البط لمى، حيث ظهر الجعران برأس أرنب على تابوت المدعو "أيوف عا" في أبو صير [١٢٤]، هذا يدل على العلاقة القوية بين الأرنب و الجعران ، حيث زخرفت أرضية الجعران بنقوش تدل على وجود الأرنب البري مرتبطًا بالإله رع أو الحياة ، كما ظهر ذلك على قاعدة جعران من الاستياتيت، حيث نقش من أعلى إلى أسفل شكل الأرنب الرابض أمامه دائرة تمثل قرص الشمس بينهما شكلين أعلى و أسفل تمثلان رأس الإله حتحور على علامة الذهب "حتحور الذهبية" (شكل ٤٧-أ) [١٢٥]، و جعران آخر رسم عليه أرنب في حالة سير و من خلفه قرص الشمس (شكل ٤٧-ب) [١٢٦].

(أ) الإله حارس الغرب

و قد سبق الإشارة إلى الإله الأرنب الذي يخرج و يحرس البوابة و ظهرت أمثلة لهذا الشكل في العالم الآخر على التابوت رقم CG.6016 (شكل ٤٢).

(ب) الإله الذي في الغرب

120 S. Cauville, op. cit., X/2 (1997), pl. X197; XI (1997), 359 (99.h, 100).

121 S. Cauville, op.cit. (1997), X2, pl. X203; X1, 372-XIII (219: 221).

122 E. Chassiant, Le Temple De'Edfou Tom Dixéme, *IFAO* (1960), pl. CXLV-Paroi ou-est 1re section.

123 Patrik F. Houlihan,"Hare" *OEAE* 2 (2001), 81.

124 B. Ladislave, "Recent Work in The Tomb of Iufaa at Abusir", *Eighth International Congress of Egyptologists, Abstracts of Papers*, *IAE* (Cairo, 2000), 26.

125 E. Hornung, E. Staehelin, *Skarabäen und Andere Siegelamultte aus Basler Sammlungen* (Maniz, 1976, Nr. 678, taf. 75, 352f.

126 E. Hornung, E. Staehelin, Ibid (1976), Nr. 770, taf. 86, 343f.

منظر على تابوت نس خونسو رقم CG.6024 بالمتحف المصرى ، يمثل آلهة الغرب الذين يحرسون بواباته ، و منهم إله بشكل جسم انسان و رأس أرنب بري يمسك بالثعابين من عند الرأس، يجلس بداخل مقصورة مع إله ذو رأس ثعبان مزدوج، و قد زينت المقصورة بحيات الكوبرا و كتب بداخلها :

Ntrw imyw dw3t ś3wt

أي "الآلهة الذين في بوابات الغرب" (شكل ٤٨) [١٢٧].

(جـ) الإله الذي على قمة الغرب

منظر على تابوت بادي آمون بالمتحف المصري CG.6020-B يمثل أحد الآلهة الحارسة بشكل جسم انسان مكفن و رأس أرنب بري خلف إلهة برأس تمساح، و يجلس هذا الإله بداخل مقصورة يعلوها حيات الكوبرا و على الجانبين خمسة علامات للهب *sdt* و يلقب بـ

i3m.t hrj tp dw3t .

أي "الخيمة (المقصورة) التي على قمة الغرب" (شكل ٤٩) [١٢٨].

(د) الإله سيد الرعب

منظر على تابوت المتحف المصري CG.6060 للمدعو خونسو أيوف عنخ بالدير البحري تمثل إلهًا واقفًا بشكل المومياء المكفنة في لفائفها و رأس الأرنب بأذنيه الطويلتين ، ثم ثعبان ذو رأسين ، و يلقب هذا المعبود " *nb hrj.t* "[١٢٩]، بـ "سيد الرعب" (شكل ٥٠) [١٣٠].

(هـ) منظر من تابوت المدعو "باي نجم" CG.6104 مصور على الغطاء من الداخل، يمثل إله جالس على الحصير ، و يظهر الجلد المبرقش في الوجه و الأذن، يمسك بكلتا قبضتيه السكين (شكل ٥١) [١٣١].

(و) منظر على تابوت بادي آمون بالمتحف المصري يصور إله بشكل أرنب جالسا القرفصاء في وضع تحفز ،و ينفث من فمه ثعبانًا مجنحًا . الملاحظ أنه يجلس على مائدة قرابين اسفلها علامة *t3wj sm3* أي توحيد الأرضيين و يشير النص إلى:

imy pr dw3t أي "الذي في الغرب" (شكل ٥٢) ١٣٢.

ثالثًا : الأرنب البري على البرديات

---

127 E. Chassinat, *La Seconde Trouvaille de Dier El Bahari* (1909), pl. XIII-8=CG. 6024.

128 E. Chassinat, Ibid (1909), 62, fig. 42, pl. VII-B.

129 Wb, V, 355; A. Gardiner, *Egyptian Grammer* (1977), Aa. 19.

130 A. Niwiński, *La Seconde Trouvaille de Dier El Bahari* (Sarcophagoes), I (Le Caire, 1996), 85, Fig. 68.

131 A. Niwiński, Ibid (1996), fig. 49.C, 64, 65.

132 A. Niwiński, *The Second Find of Deir El Bahari* (Coffins), Vol. II (Cairo, 1999), 62, fig. 91-B.

ظهر الأرنب البري البرديات منذ عصر نهاية الدولة الحديثة و خلال عصر الأسرتين الحادية و العشرين و الثانية و العشرين كأحد المخلوقات السحرية التي خلقها رع كي تحمي الشمس و تحرس بوابات العالم السفلي أثناء مروره في رحلته الليلية، و يتم التعرف على تلك المخلوقات بواسطة جلوسهم في المقاصير التي يعلوها الحيات و السكاكين التي يحملونها في أيديهم [١٣٣]، و على رأسهم ذلك الإله الذي صور برأس الأرنب يقف أو يجلس في وسط مجموعة من الآلهة الحراس، كأنه جزء منهم جميعًا خاصة في كتاب الموتى الفصول ١١٠، ١٢٦ ، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩ [١٣٤] ، و لعل من أهم تلك المناظر هو المنظر الذي يصور الآله الأرنب واقفًا بشكل مومياء و رأس أرنب ممسكا بالسكين، ويقبض بفمه على حيه رأسها الي اعلى مع سته من الإلهة الاخرى صورت برأس ابن اوى ،تمساح ،كبش،اسد، ثم ابن اوى (شكل ٥٣) [١٣٥] ، أو انه صوره خلط بين القط والأرنب راجع (شكل –٢٨–ب) صور الارنب البرى يقوم بالقضاء على الثعبان "عبب"[١٣٦] ، وهو بذلك يحل محل قط رع الذى يدافع عن رغ (الشمس)، وهو يقطع رأس الثعبان الذى يمثل الظلام كما جاء فى الفصل السابع عشر من كتاب الموتى [١٣٧]، او ربما يأتى كرمز للاله أوزير ، حيث يقوم احد آلهه الغرب باصطحاب آله برأس الارنب الى بوابات العالم الاخر دون ان يمسك بالسكاكين او الثعابين (شكل ٥٤)[١٣٨] .

*** مناظر كتاب الموتى كالتالى**

أ– الفصل ١١٠ من كتاب الموتى :–

---

[133] D. Meeks, "Demons", *OEAE*1 (2001), 377, 378; E. Grasfe "Unut", *LÄ* VI (1987), 86D f./8; Boser, Pap. Leiden VIII, taf.2; Y. Koenig, *Magie et Magiciens Dan L'Egypte Ancienne* (1995), 145, 146; M. Lurker, *Götter und Sympole der Alten Ägypter* (1991), 77.

[134] Pap. Cairo-Mus JE. 95659, 95650, 95655, 95647…., Cairo 25, 67; R. O. Faulkner, *The Egyptian Book of The Dead The Book of Going Forth by Day* (1998), pl. II, 120, 121; E. Hornung, *Das Totenbuch der Ägypter* (Zurich, 1979), 502-507.

[135] A. Niwiński, Studies on The Illustrated Theban Funerary Papyri of The 11 th and 10 th Centuries .B.C.,*OBO 86* (1989), 153-155,fig.46

[136] Cario Mus .JE .51946 .

[137] E.Hornung , *Das Totenbuch* (1979) ,96ff,a66.89 ;E.A.W .Budge, *The Book of The Dead Egyptian Texts* (1967),280;*Y.Koenig*,op.cit.(1995), 189;E.Hornug, *Tal Der König ,Die Ruhestaüleder Pharaonen* (1995) , 108;R.O Faulkner, The Egyptian Book of The Dead (1998), pl.10;E.A.W. Budge , *The Egyptian Book of The Dead , The Papyrus of Ani ,Egyptian Text* (London,1967),280, Ch .17 and Pap .of Dublin ,Pap. of Hunefer ,pl.x..

[138] A.Niwinski , *OBO,86*(1989),fig.25,pap.Cairo 67.

رسم على البردى الفصل ١١٠ من كتاب الموتى برديه آنى (المتحف البريطانى) المتوفى واقفا رافعا ساعديه فى وضع العبادة أمام ثلاثة آلهة جالسين ، الاول رأس الارنب بتفاصيل الأذن والوجه والشعر على جانبى الوجه والثانى ثعبان والثالث ثور، ثم الإله جحوتى .وقد كتب بالهيروغليفية 2 *psḏt* اى التاسوع الثانى (شكل ٥٥) [١٣٩] . ويظهر الاله الارنب كما لو كان واحدا من مجموعه تشرف على العالم السفلى ، كما فى برديه Berlin.3008 ، حيث صورت المتوفاة تقف فى حاله تعبد امام ثلاثة آله جالسين على مقصورة أمام مائدة قرابين وكل منهم يمسك ريشه العدالة اولهم براس الارنب (شكل ٥٦) [١٤٠]، وثم العديد من البرديات بمتحفى اللوفر والمصرى التى صورت هذا المنظر المميز بالفصل ١١٠ من كتاب الموتى[١٤١] .

ب – الفصل ١٢٦ من كتاب الموتى:-

أن أندر مناظر التعويذة ١٢٦ من كتاب الموتى والمعروفة " ببحيرة اللهب " [١٤٢]،هو ما يمثل اله بشكل رأس الارنب واقفا متجها الى اليمن نحو بحيرة اللهب ممسكا بالسكين فى وضع افقى باليد اليمنى، بينما يشير باليسرى الى بحيرة اللهب، وقد رسم أربعه قرود على الاركان وبينهم الى أعلى وأسفل عدد اثنى عشر شعلة (علامة اللهب)، موزعة ست علامات الى اعلى و سته آخرين الى أسفل (شكل ٥٧)[١٤٣] .

جـ – الفصل ١٤٥ من كتاب الموتى :-

صور الاله الارنب فى كتاب الموتى واقفا ممسكا بالسكين أمام مقصورة يعلوها السكاكين بينما يقف المتوفى *tjmm3* أمام هذه المقصورة فى حاله تعبد (شكل ٥٨) [١٤٤].

د – الفصل ١٤٦ من كتاب الموتى :-

برديه حورى بمتحف كليفلاند حيث صور سته عشر مقصورة فى صفين ، تمثل المقصورة قبل الأخيرة مدخل بوابة تعلوها حيات الكبرى، يجلس بداخلها اله برأس أرنب بأذنيه الطويلتين والشعر حول وجهه وممسكا بسكين (شكل٥٩)[١٤٥].

---

[139] R.O.Faulkner, op.cit.(1998), pl.34,.262,26.
والاس بدج ، كتاب الموتى الفرعونى عن برديه انى بالمتحف البريطانى ، ترجمه فيليب عطية والاس بدج الهه المصريين (١٩٩٤)، ٤٩٨،٤٩٩ ; ١١٣, (١٩٦٧).

[140] A.Ermen,A *Handbook of Egyptian Religion* ,*Translated by A.S. Griffith* (London ,1907), 927,fig.56.

[141] P.Barguet ,*Les Livre Des Morts Des Anciens Egyptiens* (Paris ,1967),144 ; A.Piankoff,op.cit (1957),NR.10,11,12.

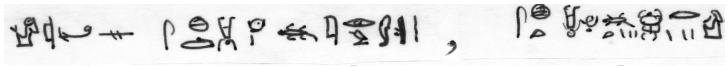
[142] M . Elweshaly, Studing Representation of Flame Lake in Egyptian Underworld , *IX^e Congrés International des Egyptologues* (2004),fig.1-16 .

[143] Pap.Cairo Mus.25,of Nsypantawy ; A. Niwński ,*OBO* 68(1989), Cairo.25; A.Piankoff , N. Rambova , Mythologicol Papyri Texts , *Boliongen Series* XL ,(New York , 1957),25.

[144] P.Barguet ,op.cit.(1967) ,196 Ch .145 ,Pap.de Tjenna.

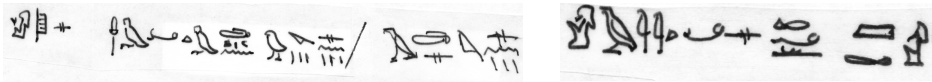
هـ- الفصل ١٤٧ من كتاب الموتى :-

صورت بردية آنى بالمتحف البريطانى سبع بوابات لكل بوابة حراسها ، تمثل البوابة الاولى مدخل يعلوه علامتى الحياة والقوه والثبات واسفله ثلاثة آلهة جالسين، اولهم بشكل رأس الارنب ويمسك بالسنابل (رمز الخصوبة والخضره) حيث لقب ب" حارسها معكوس الوجه متعدد الاشكال والصور"



شكل (٦٠- أ)[١٤٦]،

وكذلك على البوابة رقم سبعه حيث يجلس الاله الارنب فى المقدمة ولكن يمسك بالسكين (شكل ٦٠- ب) [١٤٧]، ويوضح هذا الفصل انه يبدأ بالقمح وسنابله وينتهى كذلك به والهدف يظهر فى نهاية هذا الفصل " لتجهز لى جميع الطرق التى تؤدى اليك" ومن هذا تتضح الوظيفة الهامه لهؤلاء الإلهة الحراس بفتح الطرق وتسهيلها أمام المتوفى، أن اولهم " الحارس" ثم " المراقب" .



iry-ś .s shm .t m dsw. š3w (t) .s ś3 m3ś- hrw[١٤٨]، اى "اسم حارسها القوي بسكاكينهم" و مراقبها " صادق الصوت العظيم "" عامع خرو" وهى أحد صفات ون نفر[١٤٩] .

و - الفصل ١٤٨ من كتاب الموتى :-

ونفس المنظر مكرر للاله الارنب جالسا بداخل بوابة من برديه" نستى تانبت تاوى" ممسكا بالسكين .[١٥٠]

---

[145] L.M.Berman ,J.K.Boha,*Catalougue of Egyptian Art ,The Cleveland Museum of Art* (New York , 1999) , 271,272 ,No.281 .

[١٤٦] والاس بدج ، كتاب الموتى الفرعونى من برديه انى ترجمه فيليب عطية (١٩٦٧) ، ١٤٣ .R.O Faulkner , *The Egyptian Book of The Dead* (1998) , Pl .II .Ch.147 ,PL .II., 120 Ch.144;

حيث ان هذا الفصل هو جزء مكمل للفصل ١٤٤ ويدل النص على ان هذه بوابات خاصة بقاعه الاله اوزير.

"O You Gates, O you Who Keep The Gates Because Of Osiris ... "

- E.A.W Budge ,*The Book of The Dead ,Egyptian text* (1967),291,Ch .1147 /10 ,PL .XI.

[147]; والاس بدج ، المرجع السابق ، ١٩٦٧ ، ١٤٨

R.O. Faulkner op. cit, pl II .

[148] E.A.W Budge , op.cit (1967),62.Ch.147,294.

[149] C.Leitz ,op.cit (2003) ,140(m.5).

[150] A.Piankoff ,N.Rambova , *Mythological Papyrus* (New York ,1957), 97, 99,103 .

ز- الفصل ١٤٩ من كتاب الموتى :-

منظر من برديه برلين وترجع الى العصر اليونانى الرومانى وتمثل الاله الارنب جالسا بشكل جسم مومياء ورأس الارنب يمسك بكلتا يديه سكنتين أمام العلامة الهيروغليفية *ih* أو ربما علامة s3 ، ثم الإلهة تاورت بشكل انثى فرس النهر وعلى ظهرها جلد التمساح واقفه وتفتح فاهها وتستند على علامة الجعران *hpr* (شكل ٦١)[١٥١].

التمـــائم بشكـــل الارنب الـبردى والغرض منها

تعتبر التمائم بشكل الارنب البرى من التمائم الهامه التى بدأت بالظهور منذ نهاية عصر الدولة القديمة وبداية عصر الانتقال الاول، فكثر استخدامها فى عصر الدولتين الوسطى والحديثة ، ثم أصبحت اكثر شعبيه فـــى خلال العصر المتأخر واستمرت فى العصر اليونانى والرومانى وكانت تصنع من الفيـــانس أو العقيـــق او العاج [١٥٢].

والغرض من هذه التمائم مازال غير مؤكد ويرى البعض انها ترمز الى اعاده وكثره الاجيال *regenerations* [١٥٣] ، خاصة ان الالوان اخضر وازرق تدل على الخصوبة والنماء والنمو [١٥٤]، اذنها ترمز الى المعبود اوزير ون نفر [١٥٥] ، فهى ربما ايضا تمثل المعنى السحرى للتمائم بشكل عام [١٥٦] ، حيث تم تصنيفه تبعا للتصنيف الرابع لبترى [١٥٧]. نظرا لأنه من حيوانات الصحراء الرشيقة التى لها القدرة على الهرب ويقال انه ينام وعيناه مفتوحتان ، وكان الغرض الاساسى لهذه التمائم فى الحياة هى القدرة على

---

151 P.Barguet , *Lé Livre de Morts* (1967), Ch.149 , 212 ; E.A.W .Budge, *The Mummy* (New York,1989) ,Pl.XVII ,PL.239 . BM. No .10558; E.Hornug ,*Das Totenbuch* (1979),315,Abb.75; R.O.Faulkner ,op.cit (1998) ,The Chapters of Comprising The Theban Recension of The BD. *Which do not Appear in The Pap .of Ani*, 121,122.

152 W.F.Petrie , *Amulets*, *Illustrated by Egyptian College* (London ,1914),44 ; C.Andrews ,*Amulets of Ancient Egypt* ,BM(London ,1994),63 ;E.Brunner-traut ,"Häse" *LÄ* II (1977),1033f.

153 Patrik F.Haulihan "Häse".*OEAE* .II(2001),80;C.Andrews,"Amulets "*OEAE* I (2001),77.

154 A.Kurth ,"Amulet" , *LÄ* I (1975), 234 ; J.Lefebvere ,*JEA* 35 (1949),42.

155 E.A.W .Budge , *The Mummy* .(New York .1989) . 387 /10 ; W.F Petrie ,*Amulets* (1914),44.

156 Patrik F.Houlihan , *The Animal World of The Pharaohs* (1996) , 70 ; A.Kurth ,*LÄ*I (1975),232,233.

وخاصة ان بعض أشكالها جاءت فى كتاب الموتى الفرعونى وتساعد الموتى فى العالم الاخر للحصول على الراحة والسعادة ، خاصة ان اللون الاخضر يشير الى الحياة واعاده الولادة من جديد والخضره والخصوبة أن اغلب التمائم جاءت من المقابر ولها وظيفة الحماية والحراسة

; C.Andrews, *OEAE* I (2001) .75.

157 W.F. Petrie , *Amulets* (1914) ,83-137 0.

الاخصاب وسرعه الحركة وتعدد الاجيال بينما الهدف من توجداها بعد الموت هى انها تعطى المتوفى القدرة على البعث واعاده الولادة فى العالم الاخر[١٥٨] .

أما بالنسبة لتصنيف بترى الخامس فهو يضع التمائم الحيوانية بشكل الألهه فى .

(phyloctic protective *Category)* ، او انـــــها تحـــــت تصـــــــنيف *(Homophonic category)* وهى أن الافراد يتمنون ان يكون لهم نفس صفات الحيوانات المؤلهة فى العالم الاخر [١٥٩].

أمثله من التمائم او الخرزات بشكل الارنب البرى

أ – مجموعه تمائم صغيره من العاج او الفخار او الفيانس ترجع الى عصر نهاية الدولة القديمة عثر عليها فى قاو و البدارى التميمة الاولى بشكل أرنب رابض ومثقوب من الامام ،يظهر الكثير من التفاصيل (شكل ٦٢)[١٦٠]، ثم تميمة اخرى لارنب جالسا بذيل قصير وأذن صغيره وثقب التعليق الى الجانب (شكل ٦٣) [١٦١]، وكذلك بشكل خرزه لارنب صور رابضاً على قاعدة والثقب الى اعلى (شكل ٦٤)[١٦٢]، واخيرا هذه التميمة من العاج والتى ترجع الى عصر الاسرة السادسة من مقبرة رقم ٦٩٦ من قاو والتى تمثل ارنباً رابضا بأذنيه وذيله القصير (شكل ٦٥) [١٦٣].

ب – شكل تمثال صغير لارنب برى من الفيانس رابضا والاذنين مستقرتين على الظهر عثر عليه فى اللاهون بمتحف برلين من الاسرة الثانية عشر ، وطوله ١٢ سم (شكل ٦٦) [١٦٤]، او بشكل الغطاء من البرونز[١٦٥].

جـ – تمائم مجموعه بترى بشكل الارنب :-

توجد مجموعه كبيره فى متحف مجموعه بترى تحت رقم ٢١٣ حيث تضم تميمه بشكل الارنب رابضا باذنين طويلتين كبيرتين ممتدة أعلى الظهر من الفيانس الاخضر الفاتح المزجج (شكل ٦٧) [١٦٦] ، و اخر من الفيانس الاخضر الباهت (شكل ٦٨) [١٦٧]، وكذلك من الفيانس الاخضر وعددهم وعددهم اثنان وعشرون[١٦٨] ، وكذلك مجموعه من الفيانس الازرق وعددهم سبعه عشر (شكل ٦٩) [١٦٩]، ومجموعه من الفيانس الفاتح [١٧٠]، ثم واحده من الفيانس الاصفر المزجج وواحدة من العقيق [١٧١].

---

158 C.Andrews, Amulets (1994) ,.64 ; C.Andrews , *OEAE* 2 (2001) ,80.

159 C.Andrews, *OEAE*.2 (2001) ,81; A.Kurth ,Amulets *LÄ*I (1975) ,233 Class V ; W.F .Petrie ,*Amulets* (1914), 138-261 .

160 G.Brunton ,Ibid ,pl.XCV.28-D.3 .

161 G.Brunton ,Ibid ,pl.XCV.28-3.

162 G.Brunton ,Ibid ,pl.XCV.28- 3 .

163 G.Brunton ,*Qau and Badari* I (1927) , pl .XlIV.

164 Patrik F.Houlihan ,*The Animal World of The Pharaohs* (1996) ,70 fig .51

165 G.Roeder , *Agyptischen Bronzefiguren* ,Berlin (1956) § 5006,taf.54.e

166 W.F.Petrie,*Amulets*,pl.XXXVIII , NO .213 ,P.44.

167 Petrie, Ibid ,.44,No 213-b.

168 Petrie ,Ibid ,.44,No 213-b-2.

169 Petrie ,Ibid, 44,No 213-c.

د – مجموعه المتحف المصرى :-

تشبه المجموعة السابقة بشكل الارنب الرابض وآذنتين طويلتين ملتصقتين بالجسم فيها ثقب التعليق وذيل قصير صنعت من الفيانس الازرق الشاحب المزجج طولها ٣,٦ سم ، الاذنان على الظهر (شكل ٧٠)[١٧٢]. تميمه من الفيانس الازرق المائل الى الاخضرار الباهت طولها ٢,٢ سم لارنب برى كالسابق (شكل ٧١)[١٧٣] ،وتميمه اخرى بشكل الارنب كالسابق من الفيانس الاخضر اكتشفت بالقرب من الاهرامات عام ١٨٩٣ خشنة الصناعة[١٧٤]. وأخيرا تميمه بشكل أرنب من الفيانس الازرق المائل الى الاخضرار طولها ٢,٤ سم (شكل ٧٢)[١٧٥].

هـ– متحف المتروبولتيان :-

وبنفس الاسلوب الفنى والتقنى لصنع التمائم ، توجد تميمه بالمتحف بكثير من التفاصيل خاصة الاذن والساقين الأماميتين والذيل الصغير (شكل ٧٣)[١٧٦] .

و – المتحف البريطانى :-

تميمه بشكل الارنب من الفيانس المزجج الاخضر الشاحب، صور رابضا على قاعدة وله أذن طويلة نسبيا، ويوجد ثقب مستدير ما بين الظهر والاذنين من العصر الصاوى طولها ٤,٤ سم (شكل ٧٤)[١٧٧]، .وبنفس الشكل السابق تميمه ذات أذن طويلة نسبيا صنعت من الفيانس المزجج ، عثر عليها فى تل بسطه وقد علق عليها *E. Naville* بأنها *Hare god* (شكل ٧٥ – أ)[١٧٨]. وحديثا عثر على مجموعه من التمائم من الفيانس الازرق بجانب الجدار الجنوبى لمقبرة الملك حور محب بسقارة *burial 99/4B* ومنها تميمه بشكل أرنب رابض ومثقوب من أعلى الظهر بين الأذنين والجسم ويرجع الى حوالى ٤٥٠ ق .م (شكل ٧٥ – ب)[١٧٩].

الخـــاتـــمة

---

170 Petrie, Ibid, 44,No.213 e .

171 Petrie, Ibid, 44.

172 M.G.Reisner, Amulets II, *Câtalogue Général du Musée du Caire* (1958), 5, pl. II, XXI-CG.12566.

173 G.Reisner , pl .XXI –CG.12567.

174 Ibid,.5, CG.12568 , JE .30355.

175 Ibid,.5, pl.II, CG.12569.

176 Patrik .F.Haulihan, *OEAE* 2 (2001) , 81=MMA.44.425.

177 C.Andrews ,*Amulets Of Ancient Egypt* BM., (London ,1994),fig .60-e , 63,64.

178 E.Naville ,*Mound of The Jew and The City of Onias , The Antiquities of Tell el Yahŭdyeh* (London , 1887),pl.XVII-22.

179 R.Van Walsen, "The Dutch Excavations at Saqqara: Season 2000", *ASAE* 77 (2003), 189, pl. IV-G.

* أتضح من البحث الاتى: أن الارنب البرى يعيش فى البيئة المصرية منذ العصر الحجرى القديم الاعلى [١٨٠] وان كان التمثال الصغير المصنوع من العظم والذى يرجع الى عصر مرمده ٢ يمثل ارنب ارنب برى (شكل ٢٠) ، فيكون بذلك من أوائل التماثيل الحيوانية لهذه الفصيلة القاضمة والتى صنعت كطوطم للالهة منذ عصور ما قبل الاسرات وهذا أيضا يدل على الأهمية الدينية لهذا الحيوان .

* ان أهم المعبودات التى اتخذت شكل الارنب البرى المؤنث هى "ونوت" وان كانت كتبت بمخصص سيدة أو حية غالبا (شكل ١٥،١٧،١٨،٢٣،٢٥) ويبدو انها أقدم من "حج ور" فى هرم موبوليس ، وقد تعاونت مع حجوتى والثامون والثعبان الكونى فى خلق العالم ومن ثم فقد تلقبت بلقب "*km3t*" أى الخالقة [١٨١]، وبذلك تكون البدايات الأولى لتلك الإلهة ربما حيه ؟

* رسمت ونوت نحمت عاوى بشكل سيدة نائمة على سرير ذو أربعه توائم أو بداخل مقصورة أو تابوت. فهل هى فى حاله موت ؟ أو تتخذ هذا الوضع للتحول من سيدة الى سيدة برأس الارنب أو أذن ارنب ، أو حيه او اسد [١٨٢]، وترى الباحثة انها أحد ادوار تلك الإلهة كالهه للجبانة حيث انها لقبت بـ *hnt(j) hsrt* أى" التى فى مقدمه جبانة هرموبوليس" [١٨٣]، وربما كذلك لارتباطها بالهه أوزير اله العالم الاخر الذى اتخذ شكل الارنب كذلك، وأصبح "ون نفر" أو " ونن نفر" احد اسمائه وصفاته .

* أن اهم المعبودات التى اتخذت شكل الارنب المذكر هو "ون نفر " [١٨٤]. والذى لقب ب *m3 ᶜhrw* اى صادق الصوت [١٨٥] ، وتشير صراحة الى وفاه أوزير وقد ارتبطت هذه الصفة بالإله أوزير بعد وفاته أو كملك أبدى للعالم الاخر وكذلك كتب اسمه بداخل خرطوشه (شكل ٤٤،٤٥،٤٦) ، ويؤكد ذلك الرأى ا.د / عبد العزيز صالح أن الارنب من ضمن الحيوانات الضعيفة التى ترمز الى الشعوب الضعيفة وترى الباحثة ربما هذا يمثل " ضعف الإله أوزير " لكن على الرغم هذا الضعف للاله اوزير فى الحياة الدنيوية فكان يوصف بأنه ملك الأبدية *nswt nhh , nswt dt* وحاكم العالم الاخر *hk3 imntt* [١٨٦] ، حتى انه لو لم يحصل على حق الحياة الأرضية .

* صور الارنب غالبا يمسك سكينا (شكل ٢٢)، حيث ارتبط فى كتاب الموتى بالسكين واللهب أو بالثعابين (شكل ٤٢) . وقد ظهرت الإلهة الحارسة بألقاب معينه ولكن الإله الارنب تلقب ب " متعدد الوجوه والاشكال " أو " الغالب بسكاكينه " (شكل ٦٠ ا ، ب) وكذلك "سيد الرعب" (شكل ٥٠)، او لقب "حامل

---

[١٨٠] بياترس م.رينيس ، عصور ماقبل التاريخ فى مصر (٢٠٠١) ،٩٠.

[١٨١] فرانسوا ديماس آلهه مصر ترجمه زكى سوس (١٩٩٨)،٨٧؛

C.Leitz, *Lexikon Der Ägyptischem Götter* III (2003), 141.

[182] E. Graefe, "Unut", *LÄ* VI (1987), 859 f.

[183] C. Letiz, op.cit III (2003), p. 141 (B.7).

[184] Wb. I, 311-1; M. Lurker, *Götter und Symbole der Alten Ägypter* (1991), 192, 193.

[185] J. G. Griffiths, "Osiris", *LÄ* IV (1982), 629, 603 f.

[186] C. Letiz, Ibid, III (2003), 140 O.

السكين " فى برديه حور متحف كليفلاند (شكل ٥٩)، أو " ذلك الاله الذى فى الغرب " (شكل ٤٨) ، وكذلك لقب بأنه أحد أعضاء التاسوع الثانى برديه " آنى الفصل ١١٠ " (شكل ٥٥) .وقد كان للاله "ون نفر" علاقة هامة بالتاسوع حيث سمى على أحد تماثيل الإلهة أوزير *mswt nfr nt msw n psdt* " الطفل (المولود) الجميل لاتباع التاسوع " [١٨٧].

* هناك العديد من الإلهة التى استخدم فى أسمها العلامة الصوتية *wn* (شكل ٤٣ ا ،ب) ، (شكل ٤١) وذلك مثل *wn, wnn ,wnty ,wn-t3 ,wnw , wnpy,wnp3,wn-wr,wn nfr* [١٨٨] *وتحمل مميزات مثل الكيوننه والوجود.*

* بالنسبة لموضوع تمائم او خرزات الارانب المستخدمة فى الحلى والاختام عرفت منذ عصر الأسرة الخامسة على اقل تقدير، و زادت انتشارا فى العصر المتأخر[١٨٩]. من الجدير بالذكر ان استخدام التمائم بشكل الارنب قد بدا مع بداية انتشار عبادة الإلهة أوزير مما يدل فعلا على انه قد يرمز الى اوزير فى صفته " ون نفر" ثم ازداد استخدمها فى عصر الأسرة الثانية عشرة مع ازدياد عباده الإلهة أوزير .

* علاقة الإلهة الارنب بالإلهة الاخرى

اعتبرت ونوت وكذلك نحمت عاوى زوجتا أو رفيقتا للإله جحوتي (شكل ٣٢،٣٤،٢٥،٤٠،٣٣)، كما كانت ونوت رفيقه لسبك (شكل ٢٧- ا)، وكذلك كزوجة او رفيقه لحورس وتلقبت ونوت فى هذه الحالة بلقب *"hrt"* [١٩٠]، وزوجه أبوللو فى العصر اليونانى الرومانى [١٩١] ، كما ارتبطت بالشمس وعباده الإلهة رع (شكل ٤٧- ب). والحياه واعاده الولادة (شكل ٢١-ب)، كما سويت بحتحور (شكل ٤٧-ا ، شكل ٤١)، حيث لقبت احدى أميرات الأسرة الثانية عشره باسم "سات حتحور ونوت "[١٩٢]، وكذلك سويت "نوت" (شكل ٤٩)، وموت ونوت كرفيقه لامون رع (شكل ٣٥)، وكذلك العلاقة بباخت (شكل ٣٨) ، و واجيت (شكل ١٩،٣١،٣٢).

اعتبرت كذلك أما لكل من "سبد" فى صفط الحنه ومعبد هيبس (شكل ٣٧،٣٨). وأمالـ " إيت "فى معبد كوم أمبو . انها التى انتقمت من الاله ست بلفافتها (شكل ٢٦) . انها صوت الإلهة (شكل ٢٤) ، واخيرا فأن للالهه الارنب علاقة هامة بتل الإله أوزير فى هرموبوليس المسمى " وتى " (شكل ٤٥)، كما أن لونوت تل اخر ذكر فى الفصل١٥٠ المكمل للفصل ١٤٩، من كتاب الموتى وهو التل السابع الذى بدأ ب " مدمر الارواح " .

"*the mound of the wenet,. the god who is in it , is the destroyer of souls* " [193]،

---

187 C.Letiz , op.cit III (2003) , 140.O.
188 Wb ,I ,311, 4,10,11,12,13,14 .
189 C.Andrews , *Amulets* , 64 .
190 C.Letiz , op.cit (2003) ,141.X.
191 E.Hornung ,E.Staehelin ,*Skarabäen* (1976),115.
192 H.E.Winlock,*The Treasure ôf Lāhum* (NewYork,1934),3,4,pl.XXII, fig.1.
193 R.O Fanlkner , *The Book of The Dead*,123 .

ملـــخـــــص

ظهر الأرنب البري *Hare shct* في الحضارة المصرية القديمة كعلامة هيروغليفية ، و هو رمز المقاطعة الخامسة عشر من مصر العليا و التي تضم مدينة الثمانية *ḥmnw* ، كما صور في المناظر الصحراوية منذ عصر نقادة الاولى على أقل تقدير ، و ظهر في مناظر تقديم القرابين و خاصة في عصر الدولة الوسطى و الحديثة ، حيث اعتبر أيضا مثلاً " للملك الرياضي" . و نظراً لسرعته و قدرته على الهرب من سهام الصيادين أو كلاب الصيد و لذلك فقد تم تقديسه ، فمنذ نهاية الدولة القديمة و حتى العصر البط لمى ، ظهرت التمائم بشكل الأرنب البري المصنوعة من الفيانس الأخضر ، التي ترمز إلى تعدد الأجيال و كثرتها.

تم تقديس الأرنب البري متمثلا فى النموذج المؤنث بشكل المعبودة "ونوت" *wnwt* الرشيقة سيدة هرموبوليس ماجنا ، و التي ظهرت بشكل الأرنب البري أو رأس الأرنب البري و شكل سيدة برأس أسد أو رأس حية تعبيراً عن صفاتها الإلهية ، و لذلك ارتبطت بالإلهة حتحور و سخمت و سبد و جحوتي و ماعت و نحمت عاوي . كما تم تقديس الأرنب البري الذكر في شكل "*wnw*" و ربما ارتبط بأوزوريس؟ الذى أتخذ شكل الأرنب البري أو شكل إنسان برأس الأرنب، كما ظهرت فى معبدى دندره و أدفو، و كذلك ظهر هذا الشكل المقدس في العديد من الـــ *demons* و الآلهة الحارسة للبوابات فى كتب العالم الأخر و التي تظهره يمسك بالسكاكين.

* يهدف البحث الى دراسة كل المعبودات التي اتخذت شكل الأرنب البري في الحضارة المصرية القديمة بنموذجيه المؤنث و المذكر ، و دراسة علاقتهم بالآلهة الأخرى ، وايضا دراسة التمائم التى اتخذت شكل الارنب البرى وينقسم البحث إلى:-

*المقدمة عن فصيلة الارنب وتنقسم الى قسمين الأول هو تصوير الارنب البرى فى الحضارة المصرية القديمة والقسم الثانى يتحدث عن المقاطعة الخامسة عشره " ونوت" او " ونو" هرموبوليس .

* ثم يتناول البحث كذلك المعبودات التى اتخذت شكل الارنب فى صورته المؤنثة او اولا :" ونوت" ، وثانياً: "نحمت عاوى " ، ثالثا : إلهه الغرب فى طيبه .

* ثم يتناول البحث المعبودات التى اتخذت شكل الارنب المذكر وتنقسم الى اولا: وزير ون نفر و ون ور ثانيا : إلهه الغرب الحارسة على التوابيت ثالثا: الهه الغرب الحارسة على البرديات.

* ويتحدث البحث عن التمائم بشكل الارنب البرى والغرض منها مع ذكر امثله تدل أمثله تدل عليها

* خاتمه البحث .

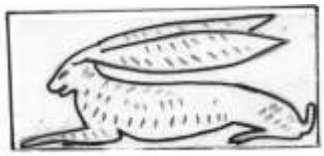
Studying of the Cape Hare Deities in Ancient Egypt

Abstract

The cape hare *(Lepus Capensis*) has appeared in the ancient Egypt as hieroglyphic sign and as a symbol of the fifteen province of upper Egypt that included the city of the eight it was represented in the desert's scenes, at least from the first Naqqada also it was appeared in sacrificing sense especially in the Middle and New Kingdom where it was regarded an example for the sportive king. Because of his speed and ability in fleeing from the hunter's arrows or hunting dogs, was worshipped since end of Old Kingdom till Ptolemaic period when amulets appeared in the shape of the cape hare, made of green fiancé that symbolize regenerations. A female cape-hare was worshipped as shown in the form of the goddess "*wnt*" the swift one "the lady of Heromoplice Magna". *Wnwt* appeared as a cape hare or, cape hare, lioness, serpent headed goddess, so it associated with the goddess Hathor, Skhmet*, Sped, Djhwty, Mat and Nhmet -awe* also the male cape hare was worshipped in the form of "*wnw*" and perhaps associated with Osiris, he appeared in form of the cape hare or cape hare – headed god which represents demons and the gates guardian gods, The research aims to study all deities that formed cape hare in ancient Egypt in its two styles male and female and its relationships with other deities ,also studying all cape hare's Amulets.

The research consists of: -

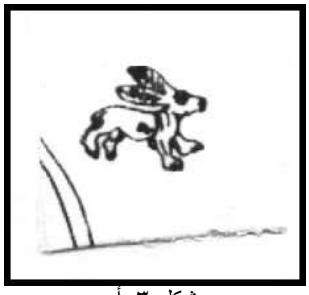
- The Introduction shows the ancient cape hare subfamily that consists of two category firstly: - depicting the cape hare in ancient Egypt, the second: - about the fifteen Nome "*wnt*" or "*wnw*" Heromoplise.
- Then the research studies the deities of the cape –hare as shown in male and female.
- The research also talks about the Amulets in form of cape hare and its purpose and examples.
- Research conclusion.



شكل ١
الأرنب البري ، مقبرة الملك حور محب
E. Hornung, *Das Grab des Haremhab* (1907), Taf. 11.

شكل ٢–أ
أرنب بري يعدو في مناظر الصحراء
W.F. Petrie, *Corpus of Prehistoric* (1921), pl. XXV-98 D.

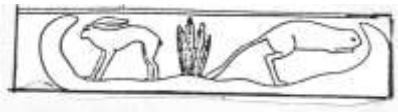
شكل ٢–ب
مقبض سكين من هيراكونوبوليس نقادة III
J. Vandier, *Manuel I* (1952), fig. 372. 1.



شكل ٣–أ
الأرنب البري على صلاية Hunter's Palette
Ashm. Mus. E. 3924.
K. M. Cailowicz. Les Palettes Égyptienne, *SAAC*. 3 (1991), fig. 24, 55.

شكل ٣–ب
أرنب الصحراء ، صلاية منشأة عزت–المتحف المصري
Z. Hawas, *Hidden Treasures of The Egyptian Museum* (2002), 5.

شكل ٤–أ
Fig. 42, Doc. 28.



شكل ٤–ب
Fig. 57, Doc. 43.

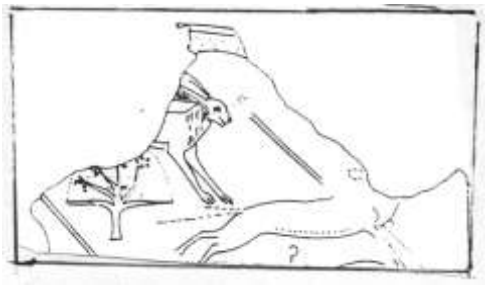
الأرنب البري في مناظر الدولة القديمة – الأسرة الخامسة
A. Labrousse, A. Moussa, La Chaussée du Complexe Funéraire du Roi Ounas *BdE* 134 (2002), 151, 147.

شكل ٥–أ
أرنب يقف خلف شجرة–البرشا
N. Newberry, *El Bersheh*, pl. VII.

شكل ٥–ب
أرنب بري يعدو، مقبرة سنبي/مير الدولة الوسطى
S. Smith, *Art and Architeclure of Ancient Egypt* (1990), fig. 187.

شكل ٦
أرنب بري يعدو الدولة الوسطى
F. de Cenival, "Lyko-Lynx" igge dans Le et Chacal-Mythe de l'Oeil du Soliel, *BIFAO* 99 (1999), fig. 2, 82.

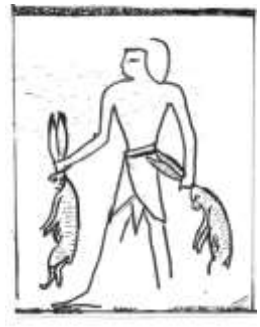
شكل ٧
الأرنب البري في مناظر صيد الصحراء بني حسن مقبرة ١٣ الدولة الوسطى
P. E. Newbery, *Bani Hassan II*, pl. IV-T. 13.



شكل ٨–أ
أرنب بري يعدو مع حيوانات الصحراء هربًا من السهام
N. de G. Davies, *Five Theban Tombs* (1913), pl. XXII-1.

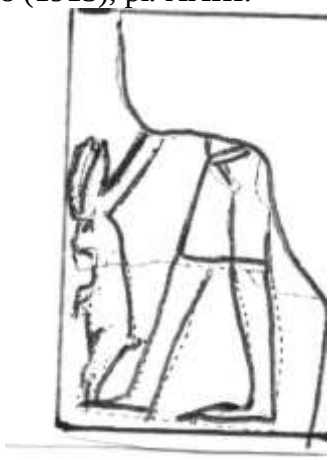
شكل ٨–ب
أرنب يعدو من مقبرة ٢٠ ، طيبة الغربية (مونتو حر خبش إف) بداية الدول الحديثة
N. de. G. Davies, *The Tomb Menkheperrasab, Amenmosi and Another* (1933), pl. XII. (T. 20).

شكل ٩
مناظر تقديم الأرنب البري بداية الدولة الحديثة – مقبرة با حري–الكاب
J. Tylor; F. L. Griffith, *The Tomb Paheri*, (1894), pl, VI.



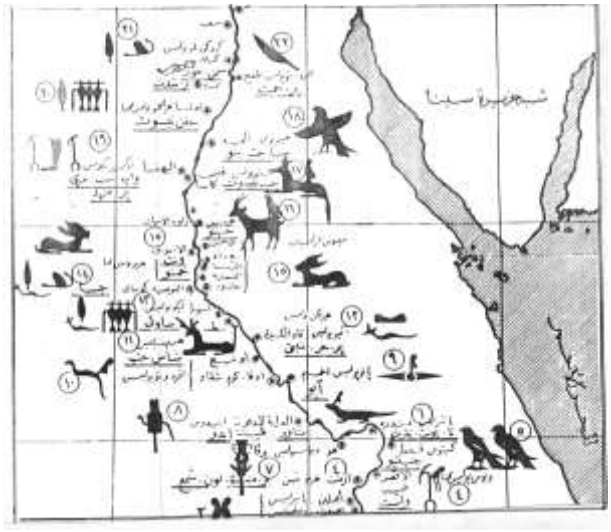
شكل ١٠–أ
حمل الأرنب البري في مناظر تقديم القرابين–مقبرة أوسر–طيبة الحائط الشمالي الصف الأخير
N. de. G. Davies, *Five Theban Tombs* (1913), pl. XXIII.

شكل ١٠–ب
مناظر تقديم الأرنب البري–مقبرة أوسر عصر الملك تحتمس الأول
N. de. G. Davies, *Five Theban Tombs* (1913), pl. XXII-1.



شكل ١١
تقديم الأرنب البري–مقبرة ٢٠ طيبة الغربية
N. de. G. Davies, *The Tomb of Menkheperrasonb* (1933), pl. XII. T. 20.

شكل ١٢
تقديم الأرنب البري–نب آمون–المتحف البريطاني
Patrick F. Haulihan, *The Animal World of The Pharaohs* (1996), 70, 71, fig. 52.



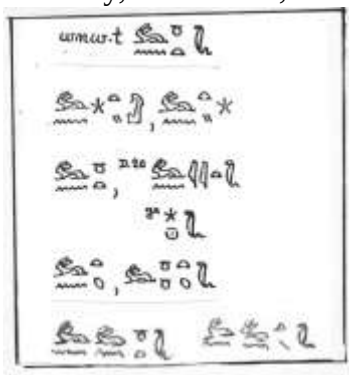
شكل ١٣
موقع إقليم الأرنب الخامس عشر –مصر الوسطى
ياروسلاف تشرني،الديانة المصرية القديمة ، ترجمة أحمد قدري ، مراجعة د. محمود ماهر طه ، القاهرة (١٩٩٦) ، ٢١٨.

شكل ١٤–أ
نقوش الإقليم ١٥ من معبد الوادي الملك سنفرو–دهشور
A. Fakhry, *Dahshur*, Vol. II (1961), pl. 15.

شكل ١٤–ب
ممثلة الإقليم الأرنب من مجموعة الملك منكاورع متحف بوسطن.
C. Aldred, *Egyptian Art* (1988), fig. 155.

شكل ١٥
المقاطعة الخامسة عشر–المقصورة البيضاء–الكرنك
P. Lacon, H. Chevier, *une Capelle de Sésostris I^er^* (Paris, 1956), 288. Pl. 3. 26.

شكل ١٦
نقش المدخل الخاص بمقبرة جحوتي حتب بالبرشا
P. E. Newberry, *El-Bersheh, The Tomb of Tehuti-Hetep*, pl. VI, 13.



شكل ١٧
الثعبان الكوني في هرموبوليس يحيط برمز المقاطعة
رندل كلارك ،الرمز و الأسطورة ،١٩٨٨، شكل ٨.

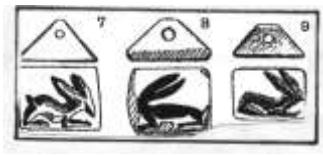
شكل ١٨–أ
اسم الإلهة ونوت أو نت أو ون ونت
Wb, 1, 318-5.

شكل ١٨–ب
وننوت في مقصورة رع حوراختي بأبي سمبل
I. Badawy, *La Chapelle de Rê Horakhty* (1989), pl. XVIII.

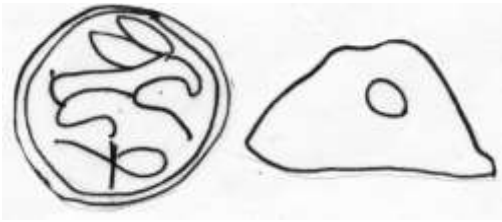
شكل ١٩–أ
ونوت معبد إسنا *wnwt*
F. Daumas, *Hiéroglyphiques* (1988). 247/612, 613.

شكل ١٩–ب
ونوت منحنية بشكل الحية
M. G., Lefébure, *Theban* II (1886), pl. XIII-4.

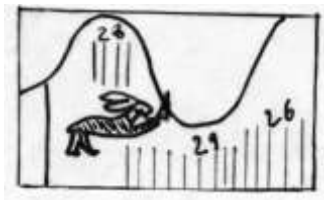
شكل ٢٠
هيئة حيوانية من العظم ربما لأرنب بري (فرس نهر؟؟) الطول ٦,٧ سم.
علي رضوان ،الخطوط العامة لعصور ما قبل التاريخ (٢٠٠٤) ،١٢٢ شكل ٥.



شكل ٢١–أ
أختام من الفيانس نقش عليها الأرنب البري من "قاو"
G. Brunton, *Qau and Badari I* (1927), pl. XXXII-7, 8, 9. (dy. VI-XI)



شكل ٢١–ب
ختم من الفيانس من "قاو"
E. Hornung, E. Staehelin, *Skarabäen* (1976), Nr. 769, taf. 86.

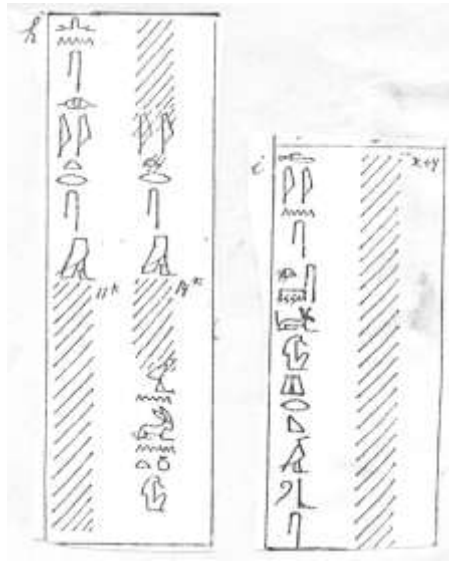


شكل ٢٢
أحد مناظر نصوص التوابيت الأرنب يمسك بالسكين
A. de Buck, *The Egyptian Coffin Texts*, Vol. VII (1962), pl. 1 (Spells 28, 29, 26).

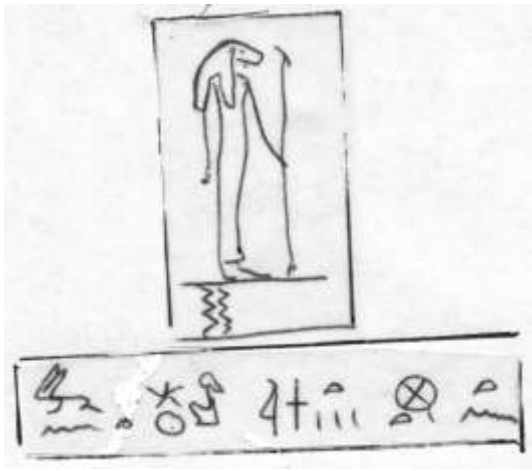
شكل ٢٣
التعويذة رقم ٤٩٥ من نصوص التوابيت
A. de Buck, CT. VI (1956), 76.

شكل ٢٤
ونوت في التعويذة ٧٢٠ من نصوص التوابيت
A. de Buck, CT. VI (§ 349), spell 720.

شكل ٢٥
ونوت في التعويذة رقم ٤٧ نصوص التوابيت
E. Greafe, *LÄ* VI (1987), 859f.



شكل ٢٦
ونوت في التعويذة ٩٤٢ من نصوص التوابيت
A. de Buck, CT. VII (1962), spell 942, 156. Texts, Vol. III (1978), 81.

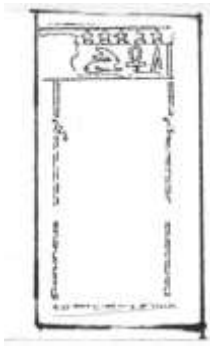


شكل ٢٧–أ
ونوت ربما ربة الساعات بشكل سيدة و رأس الأسد كتاب *imy-dw3t*
E. Hornung, *Das Amduat* (1963), 130f.

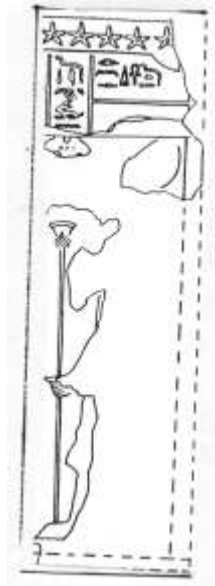
شكل ٢٧–ب
ونوت بشكل رأس أنثى الأسد من الرامسيوم–أسرة ١٩ لوحة ٩ع–بن.
Quibille, *Ramesseum* (1898), pl. XVII, 2.

شكل ٢٨–أ
ونوت تل بسطه–الأسرة الثلاثين
L. Habachi, *Tell Basta* (1951), fig. 29.

شكل ٢٨-ب
أرنب بري؟ على تمثال الإلهة باخت
S. Schoske, *Gott und Götter un Alten Ägypten* (1992), No. 108, S. 159.

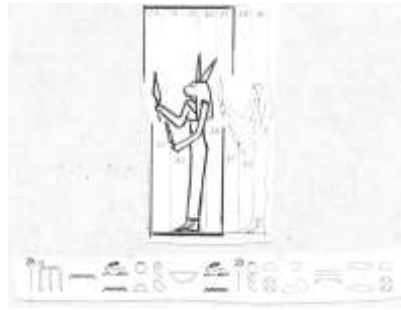


شكل ٢٩
معبود أو معبودة
بشكل رأس الأرنب بين جب و إله آخر أسرة خامسة
A. Labrousse, A. Mossa, La Chaussée du Complexe Funéraire du Rai Ounas, *BdE*. 134 (2002), 193, fig. 158.



شكل ٣٠
ونوت بشكل أرنب خلف حجوتي برأس آبيس و نحمت عاوي على رأسها المصلصل-و المنظر مهشم
N. de G. Davies, *Hibis*, III (1953), pl. 5/7.

شكل ٣١
ونوت سيدة ونو في معبد دندرة-العصر اليوناني الروماني
S. Couville, de Chapelles, Osiriennes, Photographies, *IFAO* 117 (1997), *Les Temples de Dendara* X/2, pl. XX2. 104, 225. (X.1).

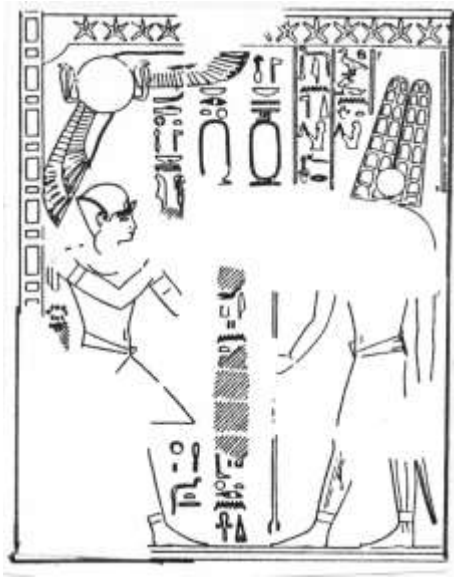


شكل ٣٢
ونوت سيد ونو – المقصوره الاوزيريه – دندره
S. Couville, Les Temple De Dendara, *BdE* 117(1997), XI .365

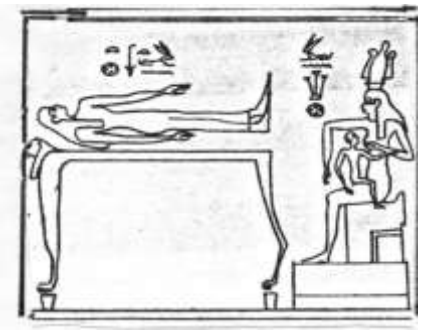
شكل ٣٣
ونوت شكل سيده خلف حجوتى – معبد هيبس اسرة ٢٧
Davies, *Hibis* (1953), pl. 36.

شكل ٣٤
ونوت الشماليه بتاح الشماليه – معبد هيبس
Davies, *Hibis* III (1953), pl. 5/VI

شكل ٣٥
"موت ونوت " خلف آمون – معبد هيبس
Davies, *Hibis* III (1953), pl. 4 V.

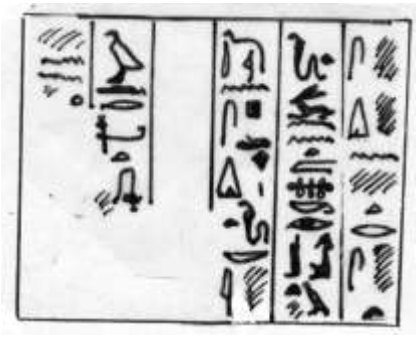


شكل ٣٧
"سبد ابن ونوت" أسرة ٢٧
Davies, *Hibis* III (1973), pl. 18.



شكل ٣٦
ونوت الشماليه والجنوبيه الاسره ٣٠ صفط الحنه
E. Naville, *The Shrine of Saft El-Hennah* (1887), pl. 6. M. 6.

شكل ٣٩
ونوت تتخذ دور نوت فى رفع السماء معبد كوم امبو
J.de Morgan, *Kom Ombos* I, pl. 257/326.



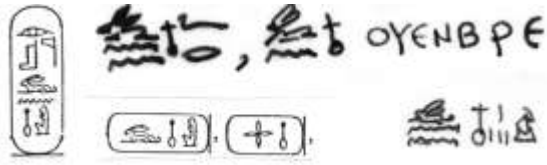
شكل ٣٨
علاقة سبد و ونوت في الميدامود الأسرة ٢٥–٢٦
M. F. Bisson de la Roque, *Médamoud* (1933), 64, Inv. 6529.

شكل ٤٠
إيت الغرب بشكل سيدة ورأس أرنب برى طيبه أسره ٢١
E.Chassinat, *La seconde Travville de Deir el Bahari* (1909), fig.36=CG.6016, 56.

شكل ٤١
نخمت عاوى بشكل سيدة ورأس أرنب برى معبد هيبس أسره ٢٧
Davies, *Hibis* III (1953), pl. 4 V, II.

شكل ٤٢
سيده الغرب بشكل سيده ورأس أرنب برى طيبه أسره ٢١
J. de Morgan, *Kom Ombos* I (1895), pl. 46/47.

شكل ٤٣ – أ
مخصص الطفل كتاب *imy dw3t* دولة حديثة
E. Hornung, *Das Amduat* (1963), 841/p. 197.



شكل ٤٤–أ –١
اوزير ون نفر
Wb, I, 311.

شكل ٤٤–أ–٣
ون نفر من معبد دير الشلويت
F. Daumas, Ibid VI, 429, 697 (1811).

شكل ٤٣ –ب
زن –تا *imy dw3t*
E. Hornung, *Das Amduat* (1963), 7/4.

شكل ٤٤–أ–٢
"ون نفر من معبد دندره "
F. Daumas, *Phonétiques des Signes Hiérographiques d'Époque Gréco-Romane* I (1988), 211/15 (2763-6).

شكل ٤٤-ب
أوزير ون نفر ماع خرو – بشكل برأس الارنب – معبد دندره
S.Couville ,*Le Temple de Dendara*, pl. XX/2-197.

شكل ٤٥
أوزير الذى فى ونو
S.Couville, Le Temple de Dendara Chapelles Osirinnie *IFAO* 117(1997), pl X. 203, 372-XII (219:221).

شكل ٤٦
أوزير ون نفر ماع خرو – معبد ادفو
E.Chassiant, *Le Temple d'Edfou* (1960), Tom Dixéme, pl CXLVI.

شكل ٤٧-أ

شكل ٤٧-ب

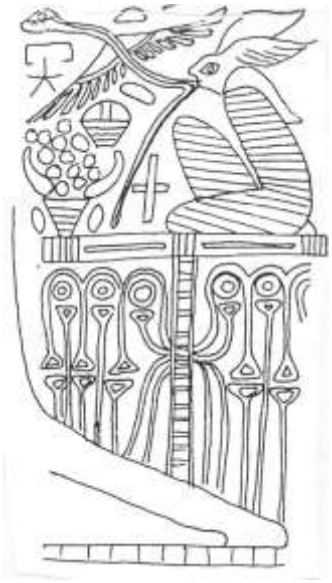
جعرانان زخرفت قاعدتهما بعلامة الأرنب
E. Hornung E. Staehelin, *Skarabäen* (1976) Nr.678, taf. 75, 352; Nr.770, taf. 86.

شكل ٤٨
الأرنب إله الغرب–الدير البحري أسرة الحادية و العشرين
E. Chassinat, *La Seconde Trouvaille de Deir El-Bahari* (1909), pl. XIII-B, CG. 6024.

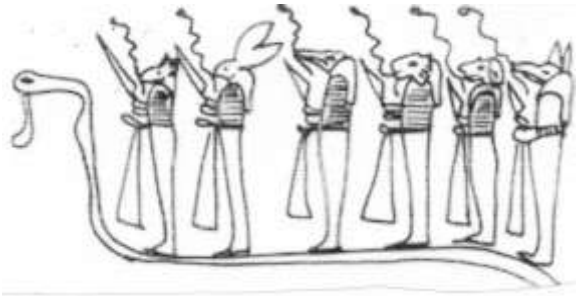
شكل ٤٩
الأرنب الذي على قمة الغرب الدير البحري–بادي آمون الأسرة الحادية و العشرين
E. Chassinat, *La Seconde Trouvaille de Deir El-Bahari* (1909), pl. VII-B=CG.6020-B, 62, fig, 42.

شكل ٥٠
إله بشكل أرنب بري و حجم مومياء سيد الرعب الأسرة الحادية و العشرين
A. Niwinski, *La Seconde Trouvaille de Deir El-Bahari* (1996), I, 85, fig, 68.

شكل ٥١
إله جالس يمسك سكين برأس أرنب ، تابوت باي نجم CG.6104الأسرة الحادية و العشرين
A. Niwinski, *La Seconde Trouvaille de Deir El-Bahari* (1996), fig. 49. C., 64, 65.

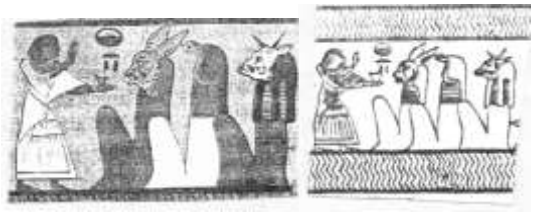


شكل ٥٢
إله بشكل أرنب ينفث حية مجنحة تابوت بادي
آمون–الدير الأسرة الحدية و العشرين
A. Niwinski, *La Seconde Trouvaille de Deir El-Bahari "Coffins"*, Vol. II (1996), fig, 91-B.



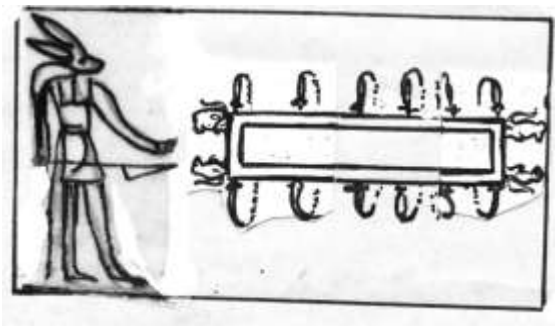
شكل ٥٣
الأرنب البري بين ستة آلهة حامية تمسك السكاكين و تقبض بفمها على ثعبان رأسه لأعلى–الأسرة الحادية و العشرين
A. Niwinski, Papyri, *OBO* 86 (1989), fig. 46.

شكل ٥٤
الإله الأرنب رمز أوزير الأسرة الثانية و العشرين
A. Niwinski, Papyri, *OBO* 86 (Friborg, 1989), fig. 25.



شكل ٥٥
الإله الأرنب في الفصل ١١٠ كتاب الموتى بردية آني المتحف البريطاني دولة حديثة
R. O. Faulkner, *The Egyptian Book of The Dead, The Book of Going Forth by Day* (1998), pl. 34. Ch. 110.

شكل ٥٦
الإله الأرنب في الفصل ١١٠ كتاب الموتى
A. Erman, *A Handbook of Egyptian Religion*, Translated by A. S. Griffith (1907), fig, 56, 92.

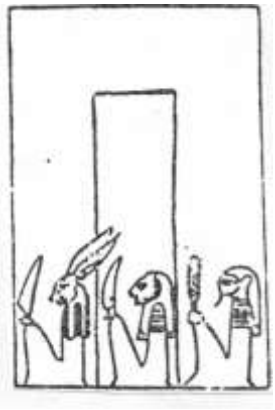


شكل ٥٧
الأرنب في الفصل ١٢٦ من كتاب الموتى
A. Piankoff, *Mythological Papyri* (1953), 25.

شكل ٥٨
الإله الأرنب الفصل ١٤٥ كتاب الموتى
Barguet, *Le Livre des Morts des Anciens Egyptiens* (Paris, 1967), 196.

شكل ٥٩
الإله الأرنب في الفصل ١٤٦ Pap of Hori-Ch. 146
Berman, et al *Catalogue of Egyptien Art, The Cleveland Museum of Art* (1999), 371, No. 281.

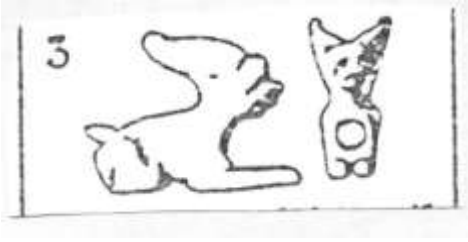
شكل ٦٠–أ
الإله الأرنب الفصل ١٤٧



شكل ٦٠–ب
الإله الأرنب الفصل ١٤٧

والاس بدج ، كتاب الموتى الفرعوني من بردية آني ، ترجمة فيليب عطيه (١٩٦٧) ، ١٤٣.

شكل ٦١
خرز من العاج لأرنب جالس بأذن قصيرة نهاية عصر الدولة القديمة
Budg, *The Mummy* (1989), 239-BM. 30558.



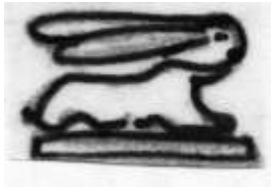
شكل ٦٢
خرزة من العاج لأرنب جالس نهاية عصر الدولة القديمة
G. Brunton, *Qau and Badari* II (1928), pl. XCV.

شكل ٦٥
خرزة من العاج بشكل أرنب بري
أسرة سادسة مقبرة ٦٩٦–قاو
G. Brunton, *Qau and Badari* I (1927), pl. XLIV.

شكل ٦٦
تميمة من الفيانس من اللاهون بشكل الأرنب من الأسرة الثانية عشر
Ägyptisches Museum Berlin, Patrick F. Houlihan, *The Animal World of The Pharaohs* (1996), 701, fig. 51.

شكل ٦٧
تميمة بشكل الأرنب من الفيانس الأخضر الفاتح
Petrie, *Amulets* (1914), 44, No. 213, d, pl. XXXVIII.

شكل ٦٨
تميمة بشكل الأرنب من الفيانس الأبيض الباهت
Petrie, *Amulets* (1914), 44, No. 213, b, pl. XXXVIII.



شكل ٦٩
تميمة بشكل الأرنب من الفيانس الأزرق الباهت
Petrie, *Amulets* (1914), 44, No. 213, c, pl. XXXVIII.

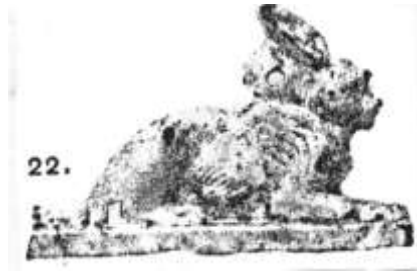
شكل ٧٠
أرنب بري الأذن كبيرة ملتصقة بالجسم
G. Reisner, *Amulets* II (1985), p. 5, pl. I.

شكل ٧١
أرنب بري بأذن كبيرة ملتصقة بالجسم
G. Reisner, *Amulets* II (1958), 5, pl. II.

شكل ٧٢
أرنب بري بأذن كبيرة ملتصقة بالجسم
G. Reisner, *Amulets* II (1958), 5, pl. XXI.

شكل ٧٣
أرنب بري من العصر المتأخر متحف المتروبوليان
Patrick F. Houlihan, *OEAE* II (2001), 81.

شكل ٧٤
أرنب بري رابض ذو أذن كبيرة نسبيًا المتحف البريطاني
C. Andrews, *Amulets* (1994), fig. 60-e.



شكل ٧٥–أ
أرنب بري رابض من تل بسطة
E. Naville, *Mound of The Jews* (1887), pl. XVII-22.

شكل ٧٥–ب
تميمة بشكل أرنب رابض من سقارة
R. Van. Walsem, *ASAE* 77 (2003), pl. IV-B.

مشكلات وأفكار حول مجموعة جسر بسقارة

نور جلال عبد الحميد*

الملك جسر *ḏsr* بألقابه *ḏsr itt* , *ḏsr-iti* , *ḏsr-ꜥ3* هو الملك الثاني في الأسرة الثالثة (٢٦٥٠-٢٦٠٠ق.م) وأسمه الحوري " نثري-خت " *nṯri-ḫt* [1] والأخير هو الذي ظهر في مجموعته الجنائزية. ارتبط اسمه بمجموعته الشهيرة في منطقة سقارة(شكل٢) وقد كانت المقابر الملكية من قبله تارة هناك وتارة في أبيدوس و تعد الأخيرة من أقدم مناطق المقابر الملكية و المكان المفضل للدفن للملوك الأواخر للأسرة الثانية، أما الملوك الأوائل من نفس الأسرة فدفنهم في سقارة أمراً وارداً.

في البداية نتفق على أن مجموعة جسر هي مجموعة رائدة وفريدة في تاريخ العمارة المصرية وتدور حولها عدد من المشاكل لم يحل حلاً نهائياً بسبب ضياع كثير من الأدلة وقلة الكتابات وإيجازها وتهدم المجموعة بدرجة كبيرة وسرقة محتويات قبورها[٢]. جاءت بما هو متوارث وبما هو جديد في العمارة و الفكر وبما هو محيربالنسبة لنا. المتوارث وهو الذي وضح تواصلها المنظوم في عقد العمارة المصرية في كون الهرم المدرج ما هو إلا تطور طبيعي عن المصطبة السابقة وقد سبقه الملك عج إيب من ملوك الأسرة الأولى بمصطبة مصمتة مدرجة بداخل بناء علوي له سور ذو مشكاوات في نفس المنطقة S 3038 ، ووجود المعبد الجنازي واستمراره حيث استدل على بقايا هذه المعابد حول عدد من المقابر الملكية في الأسرة الأولى والثانية حتى وإن كانت فكرتها بسيطة كلوحتين ومائدة قربان[٣]، و مقبرة قا عا

---

* مدرس الآثار المصرية –كلية الآداب جامعة عين شمس

[1] J. von Beckerath , Doser in: Lؤ I,111.

[٢] عن مجموعة جسر:

PM III [2] 399-415; J.Ph, Lauer, Fouilles a Saqqarah, La Pyramide a degrés. L' architecture. Cairo, Institut Francais d' Archeologie Orientale, 1936; id, Histoire Monumental des Pyramides d' Egypte I. Les pyramides a degrés (IIIe Dynastie). Bibliotheque d'Etude 39. Cairo, Institut Francais d' Archeologie Orientale. 1962; Ricke,Bemerkungen zur ؤgypischen Baukunst des Alten Reiches, Zurich,1944; W.Kaiser, Zu den Koniglichen Talbezirken der I. Und 2.Dynastie in Abydos und zur Baugeschichte des Djser-Grabmals, MDAIK 25,1-22.

[٣] مثل لوحة مريت نيت الجنائزية؛

Regine Schulz- Matthias Seide, ؤgypten, pl.43.

في سقارة S 3505 بها معبداً جنازياً كاملاً يبدو أنه كان الأصل لمعبد جسر[٤]،كما عثر فيه على ما يدل على بقايا تمثالين من الخشب[٥]. وميراث مجموعة جسر لأفكار كثيرة مرتبطة بسلفه القريب خع سخموي آخر ملوك الأسرة الثانية فحجرة الدفن في قبره في أبيدوس كانت مغطاة بألواح من الحجر الجيري، وتقسيم البناء السفلي للقبر[٦] يتشابه مع البهو الطويل الموجود بعد المدخل للبناء العلوي لجسر المقسم عن طريق جدران قصيرة والمنتهي كل منها بعمود. كما تشابه التخطيط المستطيل لجسر مع التخطيط المستطيل للحوش الجنازي لنفس الملك في أبيدوس وهو المعروف باسم شونة الزبيب (شكل ١) فالمدخل في كليهما يقع في أقصى الجنوب من الجانب الشرقي، وما دل على وجود تل مرتفع في وسط هذا الحوش[٧] والذي قد يكون له صلة بالهرم المدرج[٨]. وميراث مجموعة جسر من أفكار دينية سابقة واضح من خلال دراسة المناظر الموجودة في أسفل الهرم أو أسفل المقبرة الجنوبية خاصة مناظر الحب سد، كما حوت مجموعة جسر أفكاراً متوارثة عن المعابد الإلهية السابقة كما سنوضح فيما بعد.

والتجديد المعماري تمثل في استخدام الحجر الجيري في بناء كامل المجموعة[٩]. كما أن العديد من عناصرها حقق الربط بين عمارة النبات –كعنصر أساسي للبناء مع الطوب اللبن في الفترة السابقة– وبين عمارة الحجر ولتحقيق هذه النقلة في شكل تدريجي وجميل فقد أخذ ميزة الأشكال الجمالية التي يمكن أن يكونها النبات وأحتفظ بها وقلدها في الحجر واستفاد من الحجر صلابته واستقامة أشكاله وضخامة أعماله، كما أن كثير من عناصر المجموعة كانت البداية ومن بعدها التقليد كظهور حجرة السرداب صراحة(وأن كانت لها شواهد من عصر دن)[١٠]، وأول تمثال يصلنا بالحجم الطبيعي حتى الآن، وفكرة التماثيل الجماعية[١١]، كما أن هناك بعض العناصر لم تظهر مرة أخري على الإطلاق كالأعمدة الرشيقة المتصلة ذات ورقتي الشجر بينهم مكعب بارز

---

4 R. Stadelmann, *Das Dreikammersystem der Konigsgraber der Fruhzeit und des Alten Reiches*, MDAIK 47(1991), pl.4; W. B. Emery, Great tombs of the first Dynasty III, Oxford,1958,10, pls.24-27; Lauer, BIFAO80,1981,60 ff.

5 W.B. Emery, op.cit., pl. 27.

6 Gunter Dreyer, *Umm el-Qqaab*, MDAIK 59(2003), pl. 22.

7 O' Connor, *New Funerary Enclosures of the early Dynastic at Abydos*, JARCE 26, 51-86.

8 Id., *The Status of Early Egyptian Temples*, in R. Friedmann and B. Adams, eds., The Followers of Horus, Studies Dedicated to Michael Hoffman, Oxford, 1992, 85-86.

9 Traunecker, Kalkstein In: Lؤ III, 301-303; Arnold, Building, 27-36; Nicholson, Materials, 40-42.

10 G.Dreyer, MDAIK(1990), pl.8.

11 R. Stadelmann, *Representations de la Familli royale dans L' Ancient Empire*, in: L" Ancient Empire Egyptien, 169-192.

من الحجر. وكان من الغريب أفراد مساحات واسعة للاحتفال بعيد الحب سد وأزدواجية كثير من عناصرها بما يؤكد على أزدواجية الطقوس.

والتجديد الفكري تمثل في توسيع دائرة الفكر المحددة بنقاط معينة لدينا في شأن الغرض من القبر فلم يعد القبر مجرد مكان للدفن وحفظ المستلزمات الجنازية وأداء مجموعة من الطقوس المتعلقة بالخدمة للملك المتوفى بل أصبح هناك مفاهيم أخرى هامة وهي التأكيد على ألوهية الملك وخلوده ودمجه مع الآلهة التي خصص لها مقاصير رمزية فى داخل المجموعة بهدف تحوله من إنسان عادي عرضة للموت لإنسان خالد خاصة مع طقوس الحب سد. والتواصل المبني على المجموعة موجود بدوره إذ تشابه هرم سخم خت وأهرام زاوية العريان [١٢]مع هرم جسر في كونها أبنية مدرجة بنيت بنظام الطبقات[١٣] والتوارث يعني التشابه في التخطيط المعماري وفي الأفكار وتزداد شدته خاصة ما إذا كانت الفترات متقاربة وما زالت الآثار قائمة ولا يشترط قرب المكان فقد تشابه المعبد الجنائزي لحوني مع نظيره للملكة "مريت نيت" في أبيدوس[١٤] رغم كون الأول شمالاً والثاني جنوباً.

و نتفق في وصف مكونات مجموعة جسر: سور خارجي –المدخل – ممر المقاصير الطولي– المقبرة الجنوبية – أماكن الحب سد – معبد الشمال والجنوب – المعبد الجنازى –بيت السرداب – جسم الهرم والممرات السفلية وآبار الدفن الأخرى. والاختلاف المحير في الأفكار والمعاني والأغراض المتعلقة ببعض عناصرها وهنا دارت كثير من الأبحاث وأتناول في هذا البحث مناقشة مجموعة محددة من الأفكار؛ النقطة الأولى مناقشة التأثيرات المتبادلة بين المجموعة والآثار المعمارية الأخرى فقد جرى تكرار ما يفيد بأن المجموعة هي تقليد للقصر الملكي في منف[١٥] بناءاً على شكل السور الخارجي وتفسير دور بعض المباني المعمارية من داخل المجموعة ولكن يرى البحث ضرورة الفصل في هذه المرحلة بالذات ما بين الحياة الدنيا وقصورها وبين القبور وأشكالها وبعض التشابه أن وجد قد يرجع إلى أن هذه هي الطرز العامة

---

12 Dows Dunham, Zawiyet el- Aryan: Boston, 1978.

13 A. Badawy, Egyptian Architecture, vol.I, 176-179, figs. 86-87.

ويعد هرم زاوية العريان هو الهرم الثالث المدرج لملك غير معروف ولكن يرجح ترتيبه بعد هرم سخم خت بناء على تشابه البناء السفلي والعلوي لكل منهما؛

Mark Lehner, *Z 500 and Layer Pyramid of Zawiyet el-Aryan*, Studdies in Honor of William Kelly Simpson,vol. II, Boston,1996, 507, fig.1.

14 G. Dreyer , *Zur Rekeonstruktion der Oberbauten der Konigsgraber der 1. Dynastie im Abydos*, MDAIK 47(1991), pl.4.

15 J.ph.Lauer, La Pyramide a dégres I, 1936, p.90; H. Ricke, Bemerkungen I, Beitrage 4, 1944, 66; H.Goedicke, *Jurisdiction in the pyramid Age*, MDAIK 47(1991), 135-141.

التي كانت موجودة ومتعارف عليها وتستخدم في البناء بصفة عامة فيما هو دينى أو دنيوى أو جنا زى، وإذا كان هناك تماثل جزئي أو مزج فهو بالمعابد وهنا جاء مقصود وله قيمة وإضافة في المجموعة وهو ما نلحظه في الأجزاء المرتبطة باحتفالات الحب سد من الأبنية العلوية –حتى ولو كانت واجهات مصمتة – وهنا يؤيد البحث رأي بابارا آدمز بأن ما يسمى ببيت الشمال هو تقليد للـــ"بر نو"، وبيت الجنوب هو تقليد للـــ"بر ور" بناءًا على التشابه مع عناصر معمارية في معبد نخن القديم[١٦]، كما تشابه السور الجنازي لجسر في أبيدوس مع سور معبد نخن[١٧] ، ويجب التفريق بين البناء المعماري للقبر –وهنا يكون الهدف الأول آمان هذا القبر بكل الطرق المعمارية المتاحة– وبين أمكانية التصرف في الزخارف التي لا مانع هنا من أن تقلد أو تحاكي أساليب الزخارف الدنيوية في القصور الملكية ولو أن تلك الزخارف هي في حقيقة الأمر رموز تعطي رسالة موجزة لها أثرها الديني المطلوب أيضاً في الدنيا والآخرة، والهدف الأول من السور حماية عناصر المجموعة وشمولها وتوضيح وحدة هدفها وترابط أفكارها وهو مشكل على هيئة مشكاوات (دخلات وخرجات) بسمك زائد بهدف أساسي زيادة متانته وحصانته، وبشكل السور المستطيل ينطبق عليه كلمة *ḥt* "حت" كتسمية لمنطقة مسورة ومحمية[١٨]، وسور جسر متوارث عن تلك الأطر المستطيله المحصنة التى ظهرت فى عصر الأسرة الأولى وسماها الباحثون حصون الآلهة وكانت ترسم وهي تحوط أسم البناء[١٩] منها ما خص الملك جسر نفسه وسمى *smr nṯrw* "سمير الآلهة" ، وتسمية حصون الآلهة تشير إلى أن تلك الأماكن كانت خاصة بتجميع عدد من الآلهة ورموزها في داخل هذا المكان وهم في الغالب المعروفين باسم "أتباع حورس" ولا يوجد منها على الطبيعة شئ الآن ولكن هناك ما يشير إلى احتمالية وجودها في نخن وآون وأبيدوس[٢٠]، ونقلت الفكرة فيما بعد لفكرة الأحواش الجنازية ليخص هذا البناء الملك بوصفه حورس مع بقية الآلهة كما استدل على وجود تلال في

16 Barbara Adams, Ancient Nekhen, Sia publishing, 1995, 57; Pierre Grandet_ Bernard Mathieu, Egyptien Hieroglyphique, Kheops,1997,O 19,O20.

17 Barbara Adams, op.cit., figs 20 a-d,26.

وعن البر نو والبر ور نقرأ:

H. Frankfort, Kingship and the Gods, Chicago 1948, 95-96; D. Arnold, *Per-nu* in: Lؤ IV 932f; Ricke, Bemerkungen AR, I, 36-38; id., *Rituale und Pyramidentempel*, MDAIK 33,1977, 6f.

18 Wb III, 5; P.Grandet - Bernard Mathieu, op.cit., 696,O6,O7.

19 Vandier, Manuel, I,562.

20 *D. Arnold, Royal cult complexes of the old and Middle Kingdoms* in: Temples of Ancient Egypt edited by B.E.Shafer, New York,1997, 34.

تلك المعابد وهو الأصل فيما يبدو للشكل الهرمي المتدرج[٢١] والذي أصبح رمز من رموز الملكية في مصر القديمة.

و كانت النقطة التالية محاولة إيجاد علاقة واضحة بين الهرم وبنائه السفلي وما يناظره في البناء السفلي للمقبرة الجنوبية، ففي حقيقة الأمر هناك ترابط واضح أساسه ارتباط كلاهما بعيد الحب سد[٢٢]، ذلك العيد الذي ترجع أقدم شواهده لدينا من عصر عج-إيب ، وقاعا من الأسرة الأولى[٢٣] ومن بعدهما تتوالى المناظر المتفرقة دون إعطاء الصورة الكاملة للاحتفال[٢٤].

تلك الساحة المكشوفة الواسعة التي تشغل الفراغ ما بين الهرم من جهته الجنوبية حتى الجانب الشمالي من المقبرة الجنوبية التي سمى ما يماثلها بالهيروغليفية أفنية الأوسخت *wsḫt* ٢٥، وقد ظهر لقب *imy-r³ wsḫt* ٢٦ في عصر الدولة القديمة وبهذا الفناء بقايا بناءين صغيرين مبنيين من الحجر على شكل حرف *d* ٢٧ متقاربين بدرجة كبيرة متقابلين، أثنان في الجهة الشمالية وأثنان في الجهة الجنوبية وعلاقاتهم بالعلامات المصورة باللوحات وبطقوس الحب سد مؤكدة ويرى لوبير أنها تمثل أبنية تحد المساحة التي يجرى فيها الملك وهو يؤدي الطقوس٢٨ كما أكدت متون الأهرام

---

21 D.Arnold, op.cit, 36; D.O'Connor, *New Funerary Enclosures(Talbezirke)of the Early Dynastic Period at Abydos*, JARCE 26(1989),51-86.

٢٢ كلمة سد غير معروف حقيقة معناها تماماً إلى الآن وان كان البحث يميل لارتباطها باسم سد وهو الاسم الذي أطلق على ابن آوى قبل اسمه الشهير وب-واوات "فاتح الطريق "خاصة وأن هذا الإله بتلازم مع مناظر الطقسة و قد يفيد التأكيد على شرعية حكم الملك كأول مولود -حورس ابن إيزيس ؛

V,779; ؤF. Frankfort, Kingship and the Gods, Chicago, 1948,71; E. Brovarski, Sed in: L E.Hornung-E. Staehelin, Studien zum Sedfest, AH 1, 1974; Bleeker, Festivals,91ff.

23 J. Beckerath, *Gedanken zu den Daten der Sed-Feste*, MDAIK 47(1991), 29.

24 V.Bissing and H. Kees,Das Re-Heiligtum des Konigs Ne-Woser-Re Leipzig,1923,II-III ; Thutmosis III., LDII 336;V.Bising, Amenophis III.(Solep): 83-86, Text V, 234-35; Cheruef-Grab(Eepiger.Survey, The tomb of Kheruef, Chicago 1980, Oserkon II. ; E.Naville, Festival Hall of Osorkon II, London,1892,pl.15,no.6 ; Barta , SAK 6, 1977,pp. 25-42.

25 Spencer, A. G., *"Two Enigmatic Hieroglyphs and their Relation to the Sed -Festival* ". *JEA* 64(1978), 54. N. 29; Gardiner, Sign-List O 15; Diter Arnold,Plast, L ؤIV,645.

26 D. Johens, An Index of Ancient Egyptian Titles , *Epithets and phrases of the Old Kingdom*, BAR International series vol. I (2000), p.428.

27Gardiner, Sign-List O 15; J. Spencer, *Two Enigmatic Hieroglyphs and their relation to the Sed Festival*, JEA 64(1978),pp.52 ff.

28 J.Ph. Lauer, Pyr. A degrés I,168.

الفكرة بقولها عن الملك: "هو أحاط الحدين" *pḫr.n.f idb.wi* ٢٩ وأيضاً طقسة *pḫr ḥ3 inbw* "دوران حول الأسوار" وهذه الطقسة الأخيرة سجلت على حجر بالرمو وارتبطت باحتفالات الإله سوكر ٣٠ ومن النصوص أيضاً ما ذكر عن الملك *ʿḥʿ .f r ḏnb mḥty* "هو يقف عند حده الشمالي"٣١.

وتعد المقبرة الجنوبية من أكبر مشكلات المجموعة وهي بناء على شكل المصطبة وكأنه قبر حقيقي وصفه معلوم ووجود حجرتان للدفن فكرة ظهرت من قبل في الجبانة رقم B في ابيدوس[٣٢] و الآراء التى قدمت بصدد الغرض من المقبرة الجنوبية كثيرة منها على سبيل المثال:

ارتباطها باحتفالات الحب سد[٣٣]، انها مدفن للكا[٣٤]، مدفن رمزي باعتبار الملك ملكاً للجنوب[٣٥]، مدافن ؛ لمشيمة الملك[٣٦]، للأحشاء[٣٧]، لجسد الملك بصفة مؤقتة[٣٨]، للتيجان الملكية[٣٩]، حجرة لتغيير الملابس أثناء طقوس الحب سد[٤٠]، تقليد للقصر الملكي[٤١].

يرى البحث ضرورة تهميش الكثير منها وتصدير ما هو مؤكد بشواهد ويصدر البحث فكرة الحب سد وهذا ليس بجديد ولكن يربط هذا العيد بالمجموعة ككل فقد أراد الملك التعبير عن أفكار واحدة فالمجموعة مترابطة الأفكار فما وجدناه أسفل الأرض له ما يماثله من أفكار فوقها وما وجدناه في المقبرة الجنوبية ودلل على هذا

---

[29] Pyr.406.

[30] G.A. Gaballa and K.A. Kitchen, *The Festival of Sokar*, Orientalia 38(1969), 15,16,18.

[31] Spencer, op.cit., p.64.

[32] Kaiser and Dreyer, *Umm el-Qaab*, MDAIK 38 (1982), fig.12.

[33] J.Ph. Lauer, Histoire monumentale des Pyramides de Egypt, I. Le Pyramids a degrés III edynastie, le Caire,1962, 134.

[34] H. Goedicke, Re-used Blockes from the Pyramid of Amenemhet I at Lisht (New York,1971), 9; H. Ricke, Bemerkungen des Alten Reich, II, BؤBA 5, (Zurich and Cairo, 1950), 106; Lehner, Pyramid Tomb, 36.

[35] Ricke, Bemerkungen, II, 127-135.

[36] Brinkes, Entwicklung, 76-79.

[37] J.ph.Lauer, Histoire monumentale I, 134.

[38] J.ph. Lauer, *le temple haut de la pyramide du roi Ouserkaf a Saqqara*, ASAE 35(1955), 130.

[39] Lehner, pyramid Tomb, 53.

[40] Zahi Hawass, *The Discovery of he Pyramidion of the Satelite Pyramid of Khufu* , Iubilate conlegae Studies in Memory of Abdel Aziz Sadek, Part I,USA, 1997, 107.

[41] Stadelmann, Pyramiden, 43-44; 48.

العيد وجدناه أسفل الهرم ونستشهد أيضاً بأن مستوي عمق غرفة الدفن في أسفل الهرم تكاد تكون متوافقة مع عمق حجرة الدفن للمقبرة الجنوبية، كما أن بين وضع المصطبة الجنوبية والهرم توازي متوافق بالإضافة إلى ظهور صور للملك على ستة لوحات بمثابة أبواب وهمية (ثلاثة هنا وهناك) من الحجر الجيري وتظهر الملك أما واقفاً أو جارياً مؤدياً الطقوس(شكل ٣)؛ لوحات الهرم من الشمال الملك فيها (واقفاً –جاريًا – جارياً) ، لوحات المقبرة الجنوبية (جارياً– واقفاً– واقفاً) ووجهته دائما نحو الجنوب أيضاً[٤٢] وفي تقديري أنه بالنظر إلى توزيع حركة الملك بالوضع السابق فكأن الملك يبدأ متقدماً بثبات من مقبرة الهرم ثم يهم بالخروج والهرولة متجهاً إلى الفناء الواسع ليؤدي الطقوس في الأماكن العلوية المعدة لذلك ثم يستقر في المقبرة الجنوبية ونلاحظ التزامه بالوضع الأول في اللوحة الوسطي والأخيرة من لوحات المقبرة الجنوبية ، فلوحات المقبرة الجنوبية هي استكمال للوحات الهرم ورغم اختلافها في التفاصيل إلا أنها تشترك في كون الملك هو الشخصية الرئيسية فيها و مسجل اسمه الحوري دائماً أمام وجهه في داخل السرخ، وأنه لا يوجد بها آدميين سواه وحتى حامل رمز الإله وب واوات المتقدم الملك نصب على الأرض ومن قام بالتهوية على الملك هما علامتان العنخ والواس ، وثلاثة من اللوحات تصوره في جرية تظهر شباب الملك وقوته[٤٣] بين علامات الحدود ممسكا حاوية الـــ *mks* وبداخلها *imi-pr* حرفياً "الذي في البيت" وهي وثيقة تدل على ملكية الملك لممتلكات البلاد[٤٤]. والمناظر في مجملها تؤكد على صفة الملك الشرعية كحاكم وتخدم مفهوم الحب سد ، وإقرار صفته كملك واضح من خلال الرموز الملكية وقد لبس الملك التاج الأبيض في أربع لوحات والتاج الأحمر مرة والتاج السادس غير محدد بسبب تهدم الجزء العلوي من المنظر، وظهور حورس بحدت يحمي الملك ويمده بعلامة الـــ "شن"[٤٥] والإله وب واوات الذي اعتبر تجسيداً للملك الحي[٤٦] ، ورمز المشيمة[٤٧].

---

[42] G. Jequier, , *"Les Steles de Djeser*" CDE 27(1939) , 29-35; J.Ph. Lauer, Remarques sur les Steles Fausses-Portes de L' Horus Neteri-Khet (Zoser) a Saqarah' Mon. Piot 49 (1957) 1-15, pls. I-III; F.D. Friedman, *The Underground Relief Panels of King Djoser at the Step Pyramid complex*, JARCE 32(1995), 12-14.

[43] W. Decker, sports and Games of Ancient Egypt , New Haven, London, 1992, 34; id., SAK 5(1977),9-10.

[44] K.B. Gdecken, Imet-per in: Lؤ III, 141-45.

[45] C. Müller- Winkler, Schen-Ring in : Lؤ V, 578.

[46] O. Golet, Two Aspects of the Royal Palace in the Egyptian old Kingdom(University Microfilms International , 1982), 313-14.

[47] A.M .Blackman, Some Remarks on an Emblem upon the Head of an Ancient Egyptian Birth Goddess, JEA 3(1916),199-206,id., JEA 3(1916),235-49; H. Frankfort, Kingship,71.

ورغم أن ما صاحب المناظر من نصوص مقتضبه للغاية وغامضه بما جعلها عرضة للتأويلات والبحث لكنها كانت بمثابة إشارات حرص فيها على تسجيل مكان الحدث أثناء الطقسة فاللوحة الأولى أسفل الهرم تحدد مكان الملك (أمام في الغالب وليس بداخل) aH pHdty wr "مقصورة مصر العليا لحورس البحدتي"، والثانية (الوسطى) تحدد الملك أمام aH – HD wrw "مقصورة العظماء البيضاء" ، والثالثة تحدد الملك Hr wsXt rsit imntt "في الفناء الجنوبي الغرب" وهذه الأماكن هي أماكن إجراء الطقوس فوق سطح الأرض[٤٨]، فتواصل الحب سد مع الهرم موجود بدليل اللوحات وكذلك العثور بداخل الهرم العديد من الأواني التي تشير إلى هذا العيد مثل ذلك الإناء المرمري الشهير برموزه البارزة ونص بالمداد يشير إلى ذلك العيد[٤٩]. وكأن الملك أراد تثبيت صورة واحدة هنا وهناك فهذا العيد يؤكد على صفة الملك كأوزير بما عبر عنه من أفراد مساحات واسعة لذلك العيد بما فيها من قاعدة التتويج ومقاصير الآلهة وتحت الأرض ملكاً أيضاً موحداً مع أوزير كما دلت مناظر اللوحات، ملكاً هنا وهناك والهرم نفسه كفكرة مرتبط بالتل الأزلي الذي صور في هيئة هرم مدرج وبداخله أوزير وفي قمة الهرم من الداخل قرص الشمس[٥٠]، وعيد الحب سد هو عيد دنيوي وجنازي وعن طريق طقوسه يولد الملك من جديد وكانت اللوحة الشمالية أسفل المقبرة الجنوبية من أدل اللوحات على ارتباط عيد السد بالميلاد (شكل ٧) إذ تقرأ:

mst ḥr wsḫt imntt rsit "خلق (ميلاد) في الفناء الجنوبي الغربي"٥١ يبعث الملك ويتوحد بأوزير وعقيدته التي ترى كما ورد في كتاب الموتى أن الروح تكون خالدة وتسلك حياتها كما كانت في الحياة الأولى وقد حرص الملوك على الظهور بلقطة أو أكثر من هذا العيد وكانت من أكثر اللقطات شيوعاً لقطة جلوس الملك على منصة العرش المزدوجة٥٢ كتلك الموجودة في مجموعة جسر ولما لا وهي أهم اللقطات ولب المراد من تلك المسرحية٥٣ وكذلك لقطات جري الملك بين الحدود وتختلف المناظر

---

48 D. Frieman, JARCE 32(1995),figs.12,14,16.

49 Helk, *Die Datierung der Gefassaufschriften der Djoser Pyramide* , ZÄS 106(1979), pp.120-32.

50 M. Lehner, The Complete Pyramids, The American University in Cairo press,1997, p.35.

51 D. Friedman, JARCE 32(1995), p.31, fig.17.

52 Vandier, Manuel I, Fig.574.

٥٣ مثل : نقش دن جالساً على المنصة وجارياً بين العلامات :

W.E. Petrie, The Royal Tombs of the First Dynasty, London,1900, pl.XV.16; J. Bains, *Forerunners of Narrative Biographies* in: Occasional Publications 13. Studies on the Honour of H.S.Smith, EES 1999, p.27,fig.2.

لوحة الملك سنوسرت الثالث وهو في ذلك الاحتفال في (المتحف المصري): JE.56497A

في التفاصيل٥٤ ،ومكان هذه الطقوس التي يؤديها الملك أثناء حياته هو معابد الآلهة، وهناك نقش في متحف برلين من معبد آون يظهر الملك جسر نفسه يقوم بهذا الطقس٥٥، وتمت الطقوس في عهد ني وسر رع بمعبد الشمس في ابو غراب(شكل ٨) ومناظر احتفال الملك سنوسرت الثالث كانت مسجلة في معبد منتو بالميدامود، ومناظر لأمنحتب الثالث في معبد صولب بالنوبة٥٦، ومناظر لأخناتون من بقايا معبد آتون في شرق معبد الكرنك٥٧ ولكن لم توجد المناظرمرة أخرى بوضعها الذي ظهرت به في مجموعة جسر.

يؤيد البحث العلاقة بين هذا العيد وبين البعث وأوزير والملكية وقد وصف أوزير بأنه خرج من رحم أمه متوجاً وبصفته نب تم "سيد الكون" وكانت تلك الصفة مستحبة عند الملوك وقد ظهرت بالفعل صور للملوك في طقسة السد محمولين على علامة الـــ"نب"، ولم يكن أوزير مرتبطاً فقط بعالم الموتى بل بعالم الأحياء وكان يخاطب في متون التوابيت "أنت رحلت حيا ًولم ترحل ميتاً"[٥٨] ، فالمجموعة ككل مرتبطة بأوزير وتمثل المقبرة الجنوبية ضريح رمزي يضم جسد الملك أوزير[٥٩]، كما أنه من الملاحظ اختيار موقع المقبرة الجنوبية بالقرب من ممر الدخول في حين كان الدخول للمناطق المؤدية للهرم من أضيق المنافذ داخل المجموعة إلا يمكن أن يشير ذلك للسماح للزائرين بالدخول وتقديم القرابين في حدود هذا النصف الجنوبي والمقبرة الجنوبية من المجموعة؟ على اعتبار أنه مزار متاح لعامة الناس وكأنه حج فعلى لذلك الضريح الرمزي وفي هذا يذكرنا بما يعرف بالأوزيريون – مقر أو ضريح أوزير الموجود خلف معبد سيتي الأول من الناحية الغربية[٦٠].

واحتمالية تواجد تمثال للملك في المقبرة الجنوبية يمثل دفنة أوزيرية (تمثال السد) ترجح بنسبة كبيرة و بصفة عامة يجب التفريق بين تماثيل الملك في بقية المجموعة

---

54 Kees, Der Opfertanz des ؤgyptischen Kṇigs,pls.2,3,6,7.

55 W.S. Smith, A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom , New York,1946,pp. 133-36.

56 Laclant,in: Annuaire du college de France 1979-1980, 525-533.

57 J. Gohary, Akhenaten 's Sed- Festival at Karnak(London and New York), 1992; M.Rosalined - Jac.J.Janssen,Getting Old in Ancient Egypt, The Rubicon Press,1996,106ff.

58 G. Griffiths, The origins of Osiris, MؤS 9(1966), p.44.

٥٩ والمقابر الرمزية واردة في الحضارة المصرية وفي هذا نذكر مقبرة سنوسرت الثالث ومقبرة احمس الأول والملكة تتي شيري في ابيدوس.

60 Barry J. Kemp, Osireion, Lؤ IV,622-623.

الجنائزية وبين صفة التمثال في داخل حجرة الدفن على فرضية وجوده وتوضح الفكرة كالتالي:

داخل القبر: الجانب المادي متمثل في جثمان الملك و الآثاث الجنائزي نصوص ومناظر و التمثال أن وجد هو تمثال للحراسة[٦١] أو يمثل دفنة أوزيرية[٦٢] والجانب الميتافيزيقي يستمد تفعيل دوره من خلال الطقوس .

خارج القبر: تماثيل الملك سواء الموضوعة في ملحقات القبر السطحية أو الموضوعة في المعابد ودور الكهنة ومقدمي القرابين و قواه الميتافيزيقية وخاصة الكا[٦٣]بوصف التمثال هنا البديل المرئي للجسد بالقبر أو للجسد الفاني على مدى زمنى مقدر وهذا التمثال يكون مرتبط بالطقوس وهو الذي يمكن من خلاله التعامل مع المتوفى الحي مع ملاحظة صلاحية تواجد تماثيل للملوك بهيئة أوزيرية في المعابد باعتبار أن الملك هو أوزير في الدنيا والآخرة.

كما يؤكد البحث على العلاقة القوية بين طقوس الحب سد وبين الإله أوزير[٦٤]ورمزه عمود الجد ذلك العمود الثابت الحامل للسماء والمقاوم لكل عوامل الفناء والهدم[٦٥]وهو هنا لتمجيد العمارة والبناء وضمان دوامها ،ونتذكر ما ألفنا عليه من إهداء مباني دينية للآلهة في احتفال الحب سد ومن أحد الطقوس طقسة إقامة عمود الجد*ḏd s ʿ h ʿ*[٦٦](وردت في مقبرة خرو اف بطيبة TT 192)، ويؤكد البحث على ارتباط أوزير بالمعبود حب (أبيس)[٦٧]فبعد موت الأخير يأخذ صفة أوزير وارتباط كلاهما بالخصوبة والملكية[٦٨] والملك هنا في جريته الطقسية على اللوحات يأخذ صفة المعبود أوزير –حب تطابقاً مع أقدم نص من عصر حور–عحا واصفاً جري الملك *sp tpy pḥrr ḥp* "المرة

---

[٦١] مثل تمثال الكا للملك توت عنخ آمون CG 60708 وهما في حقيقة الأمر تمثالان ملكيان حارسان لغرفة الدفن.

[٦٢] مثل دفنة تمثال منتوحتب نب حبت رع :

Dd. Arnold, Der Tempel des Konigs Mentuhotep von Deir el-Bahari, II, Architektur und Deutung Mainz amm Rhein, 1974, 51-3.

[63] Bolshakov, Man and his Double, ؤA T 37, 1997, 106-110.

[٦٤] والآراء التي ربطت بين عيد الحب سد وبين أوزير كثيرة مثل ما ورد في :

Gardiner, JEA 2, 134: id., 41, 127-8; E.O. James, Prehistoric Religion, London, p. 94.

[65] Somers Clark, Myth and Symbol in Ancient Egypt, figs 36,37.

[66] H. Altenmüller, Djed-Pfeiler in: Lؤ I 1101; Urk. IV,1860,13; Parker, Calendars, 62; Fakhry, ASAE 42, 1943,478, pl.39.

[٦٧] كما ربط أيضاً ما بين بتاح وأوزير والإله سكر والإله نفر تم في لقب ptH -skr-wsir-nfr-tm وهم من آلهة منف ومن الملاحظ أنها ألقاب ارتبطت بدرجة كبيرة بصيغة تقدمة القرابين؛

Lؤ(der Agyptischen Gṭter), III,177; E.Brovarski, Sokar, Lؤ V,1055-1074.

[٦٨] وقد صور الملك منذ فترات مبكرة في تاريخ الحضارة كثور وصقر وحية الكبرى والفيل ؛

John Bains, Kingship, *Definition of culture, and Legitimation*,in: Ancient Egyptian Kingship, Brill,1995, 112.

الأولى لجرية الثور"[٦٩] وقد ظهرت بعض مناظر العيد المبكرة تسجل جري الملك بمصاحبة ثور (شكل ٥) ،والربط ما بين هذه الطقوس بالذات وبين مجموعة جسر لوجود المجموعة في مقر عبادته وما أشار إليه ماريت قديماً بأنها بنيت على موقع خاص بعبادة هذا الإله[٧٠] وكما أشارت آثار الأسرة الأولى والثانية من كون تلك العبادة كانت لها وضع خاص لاسيما وقد بدأ يظهر ارتباط ديني بتلك المنطقة كمكان رئيسي للمعبود حب وقد لاحظ كايزر بالفعل وجود خط من المقابر مرتبط بالسيرابيوم[٧١] ولا ننسى ظاهرة تثبيت رؤوس الثيران على القمة العلوية لسور عدد من المقابر[٧٢]وما زال عيد الحب سد غامض لعدم وجود مناظره مجتمعة وقلة الكتابات المرتبطة بوصف ذلك العيد ونستجمع المناظر من هنا وهناك حتى ولو كانت متباعدة زمنياً أو حتى من عصر وسركون الثاني[٧٣].

فكرة التوجيه جهات معينة فى البداية أوضح أن كل الجهات هامة عند المصريين القدماء وكل جهة ربطها في ذهنه بدلالات دينية معينة ويتناول البحث هذه النقطة بالنسبة للمجموعة:

فالجهة الشمالية من الهرم توجد بها حجرة السرداب والمعبد الجنازي ومدخل الهرم ومائدة قرابين ضخمة . ويتفق البحث على ارتباط الجهة الشمالية من السماء في نظر المصريين القدماء بفكر معين لوجود كوكبة الدب القطبي وهي تقع قرب النجم القطبي ولا تغرب أبداً بل تظهر كل ليلة على مدار العام ونظراً لوضوحها يمكن اعتبارها نقطة الارتكاز عند بدء تمييز النجوم ونلاحظ أن أوضاع نجوم الكوكبة تتغير مع تقدم ساعات الليل ولكن يبقى النجم القطبي في موضعه ويظهر وكأن النجوم تدور حوله وإذا راقبناها حتى نهاية الليل نجد أنها دارت حول النجم القطبي نصف دورة وفي الليلة التالية تعود إلى نفس الوضع الذي كانت عليه في الليلة السابقة، وكوكبة الدب الأكبر يبلغ عددها سبعة نجوم واضحة لامعة على هيئة الكرسي(شكل ٩)[٧٤]، ويمكن أن تكون تلك الهيئة تذكرهم بكرسي العرش رمز الملكية وكانت سبباً آخر لأهمية تلك الجهة بالنسبة لهم. نعم يتفق البحث مع ما ورد في نصوص الأهرام عن تلك الجهة وأرواح الملوك منها مخاطبة الملك: "أذهب إلى السماء حيث النجوم التي لا تفنى"

---

69 Mohamed Ibrahim__David Rohl, *Apis and the Serapeum*, JACF 2(1988),fig.4, 20.

70 Ibid., 23.

71 W. Kaiser, *Eine Kultbezirk des Konigs Den in Sakkara*, MDAIK 41(1985), 47-60.

72 Regine Schulz,op.cit, pl.48.

73 W.Barta, Die *Sedfest-Darstellung Osorkons II im Tempel von Bubastis*, SAK 6(1978):25-42, pls.1-4.

٧٤ سعد شعبان ، مواقع النجوم ، الجزء الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ص٢٩، ١٠٠، ص١٢١،١٢٣.

وغيرها الكثير[٧٥] ولا نحتاج لأدلة على أهمية العالم السماوي في الفكر الديني[٧٦] وهو عالم ليس بغريب عن أوزير فهو ابن نوت ، كما توحد مع إله الشمس رع[٧٧]، وقد جاءت المناظر السفلية في المجموعة برموز متعلقة بعبادة الشمس مثل علامة الـــ" شن Sn "، و علامة نصف السماء mdnb المزدوجة والتي تشير لسماء العالم السفلي والعالم السماوي(شكل ٧) والتي يعتقد أنه كان لها تمثيل معماري حقيقي في فناء الأوسخت الكبير. وكان توزع مقابر عدد من الملوك من عصور تالية حول هرم جسر رغم ضيق المنطقة الممهدة لبناء مجموعة جنائزية –وهي عادة متوارثة من قبل[٧٨]– فتبدو تلك الأهرام بقممها الهرمية المذهبة وكأنها النجوم على الأرض.

ولكن ينظر البحث بحذر لفكرة الربط بين جهة الشمال وبين ترتيبات معمارية مقصودة تجرى لها ويسأل لماذا تغيرت الجهات الفعالة في المجموعات الجنائزية بعد ذلك لجهة الشرق ؟ كما أن الملك يقول عن نفسه في نصوص الأهرام: "أنا أبحر إلى الجانب الشرقي للسماء حيث تقوم الآلهة بخلقي جديد وشاب"[٧٩]. ويرى البحث ضرورة الفصل بين التعبير الرمزي بعناصر معمارية كالأبواب الوهمية فهي كظاهرة ترضي الأحياء لما جبلت عليه النفس البشرية من قنوع برؤية للماديات والرموز وبين كونها مرشدة للكا التي آمن بحرية حركتها إيماناً تاماً وحينما تأتي للقبر تجد سبيلها من أية جهة تشاء.

– جهة الجنوب لها مكانتها في المجموعة سواء في مكان المقبرة الجنوبية أو في توجيه وجهة الملك صوبها على اللوحات الستة الموزعة ما بين الهرم و المقبرة الجنوبية وهذه الجهة مرتبطة بأوزير وآتوم ومركب الليل مسكتت[٨٠]ومرتبطة بالغرب أيضاً وكلمة إمنت[٨١] معناها الجهة اليمنى ومعناها الغرب وذلك لأن يمين المصريين

---

75 Pyr.,10806, 1123, 1171,1454b ,17606; James Allen , *The cosmology of the Pyramid Texts,*Yale Egyptological Studies 3(1989),p.1; R.O.Faulkner,*The King and the star-religion in the Pyramid Texts*, JNES 2(1966),153ff.

76 Richard H. Wilkinson,A *Possible Origin for the Shoulder Ornaments in Egyptian Representations of Lions*,AV vol. 5,N.1(March 1989),fig.5,6.

77 John G. Griffith, Osiris, Lؤ IV,629.

٧٨ نلاحظ هذا من خلال النظر لموقع مقبرة دن وكبر حجمها في ابيدوس وتوزع مقابر مريت نيت، وجر، ووجي وعج ايب في الجهة الشمالية منها ومقبرة سمر خت وقاعا في الجهة الجنوبية؛
G. Dreyer, *Umm el-Qaab*, MDAIK 59(2003),p.95, pl.9.

79 Pyr. 344a-b.

80 Jan Assmann, Sonnen got in : Lؤ V, 1088.

81 W.Helck, Westen in: Lؤ VI,1235.

هو الغرب إذ كانت قبلتهم في الجنوب حيث منابع النيل شريان الحياة[٨٢] وهنا نرتبط بأوزير مرة أخرى وبصفته الشهيرة كإمام الغربيين*nb-imntyw* ،وسيد الغرب و-*nb imntt* ،وسيد الغرب والعالم الآخر *nb-imntt-dw3t*[٨٣] وبالفعل كانت الجهة الشرقية ترمز للوجه البحري والجهة الغربية ترمز للجنوب كما في معبد الوادي للهرم الجنوبي بدهشور للملك سنفرو حيث مثلت صفوف من الفتيات اللاتي يمثلن الضياع الملكية جهة الشرق ضياع الوجه البحري وجهة الغرب يمثلن ضياع مصر العليا[٨٤].والشمال والجنوب جهتان ارتبطا بالوحدة ويمكن الإشارة إليهما في عناصر المجموعة من خلال التوزيع المعماري للعناصر وازدواجيتها وهذا واضح من خلال الرموز المميزة لما يعرف ببيت الشمال وبيت الجنوب.

من الملاحظ أن عناصر كثيرة من المجموعة مصمتة ولكن المعبد الجنائزي معد إعداداً جيداً لاستخدام الكهنة (شكل ٤)[٨٥]ويتكون من مقصورتين وفناءين مكشوفين وبابين وهميين تأكيداً على ازدواجية طقوس العبادة للشمال والجنوب[٨٦]،بالإضافة لهذا المعبد بما فيه من صلاحيات عملية مناسبة لخدمة فعلية وأحواض تطهير فأننا نستطيع تحديد الأماكن الصالحة لطقوس العبادة من خلال تفحص مواقع موائد القرابين[٨٧] وبالفعل عثر على مائدة قرابين ضخمة[٨٨] arrit وهي تشابه تلك التي عثر عليها في مجموعة الملك نفر إير كا رع من الأسرة الخامسة[٨٩]وهي الموجودة في أقصى الجهة الشمالية من المجموعة ويتقدمها درج وتقع في داخل سور يأخذ شكل حرف T[٩٠] كما كانت هناك مائدة أخرى كبيرة تقع بالقرب من الضلع الجنوبي للهرم مطلة على الفناء الواسع ، ومن المفيد تفحص أماكن التماثيل تمثال السرداب والقاعدة الجماعية

---

[٨٢] أحمد بدوي صفحات من التاريخ والحفائر (سقارة – ميت رهينة ، هيئة الآثار المصرية ، قطاع المتاحف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤، ص ١١٧.

[83] L؛(der Agyptischen Gţter),III,283-5; Ricardo A. Caminos, *A Prayer to Osiris*, MDAIK 16(1958), 22.

[٨٤] أحمد فخري ، الأهرامات المصرية ، ترجمة أحمد فخري ، القاهرة ١٩٨٢، ص ١٢١، ١٢٢، شكل ٤٥.

[85] R. Stadelmann, *The development of the pyramid temple in the Fourth Dynasty*,in: The Temple in Ancient Egypt Edited by Stephen Quirk,London, 1997, fig.2.

[86] Ibid.,p.2.

[87] J.ph.Lauer,L Pyrmid a Degrés:L'Arctecture II,Le Caire,111936, pl.III

[88]Posener-Krieger, Les archives du temple funeraire de Neferirkare-Kaki I, BdE 65.1,1976,53 ff.

[89] Roth, Egyptian phyles in the Old Kingdom, 181.

[٩٠]وحول ما ترمز إليه الأشكال المعمارية الجنائزية وأحواض التطهير المتخذة شكل T :

A. Bomann, The Private Chapel in Ancient Egypt, London and New York,1991,113.

والتماثيل الأوزيرية وقاعدة التمثال المكتشفة في الصالة الطولية بعد مدخل المجموعة JE 49889[٩١]، حيث ورد في بردية أبو صير من عصر الأسرة الخامسة طقوس مفصلة مرتبطة بتماثيل الملك فهى تنظف وتكسي وتزين وتبخر وكل هذه المهام يؤديها طبقة من الكهنة مذكورين بالألقاب التالية *ḫri-ḥb* الكاهن المرتل ، *sḫḏ ḥm*-nTr كاهن الإله المفسر ، *imi*-xt *ḥm-nṯr*[٩٢] تابع كاهن الإله، ولقب المشرف على توزيعات القرابين *imy-r3 wp*(w)t *ḥtpw*[٩٣].

– يرى البحث أن مجموعة جسر كانت مرحلة انتقالية هامة ليس فقط في العمارة ولكن في الفكر ساهمت في تنظيم الأفكار حول الشكل الأمثل للقبر الملكي من الناحية المعمارية قياساً على مدى المنافع المرجوة من تلك المنظومة بما يتفق مع المفاهيم الدينية و تم فيها التوفيق بين المتوارث والجديد الذي تمثل في دمج أفكار متعلقة بالأحواش الجنائزية وحصون الآلهة بداخل المجموعة والتأكيد على عيد الحب سد وعلاقته بالمجموعة ككل وهو تأكيد على أحقية الملك في العرش في العالم الآخر بوصفه أوزير ، كما أشار البحث لعدم حتمية ربط جهة الشمال بترتيبات معمارية مقصودة لكون كل الجهات هامة عند المصريين القدماء.

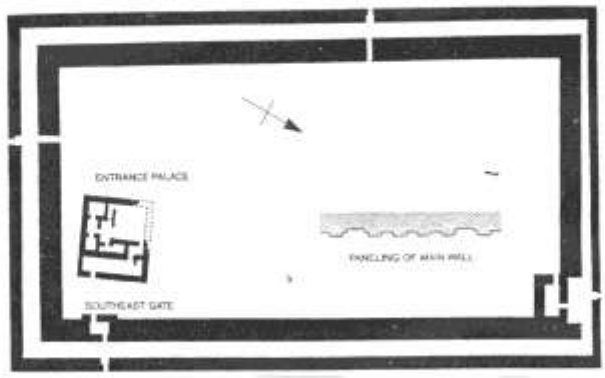
[91] Jean-Philippe Lauer, *Remarques concernant L'inscription d' L'Horus Neteri-Khet(roi Djoser)*,Studies in Honor of Kelly Simpson,vol.2.Boston, 1996,pp.493-498.

[92] Wolfgang Helck,, Statuenkult in: Lؤ5(1984), 1265-1267;

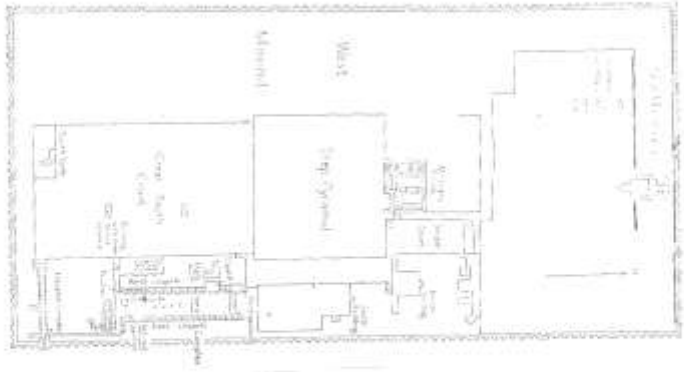
وتزود التماثيل بأدوات لطقوس العبادة مثل أواني من الفضة والنحاس والمباخر وهي نفس الأدوات التي تستخدم في معابد الآلهة؛

Labib Habachi, Tell Basta, SASAE 22,1957, 11 ff; Urk, 279.

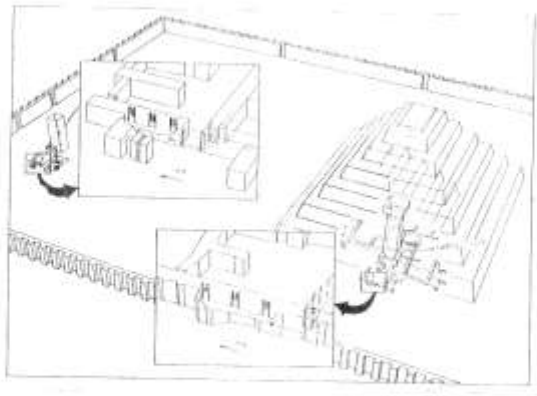
[93] D. Johens, op.cit , 401.



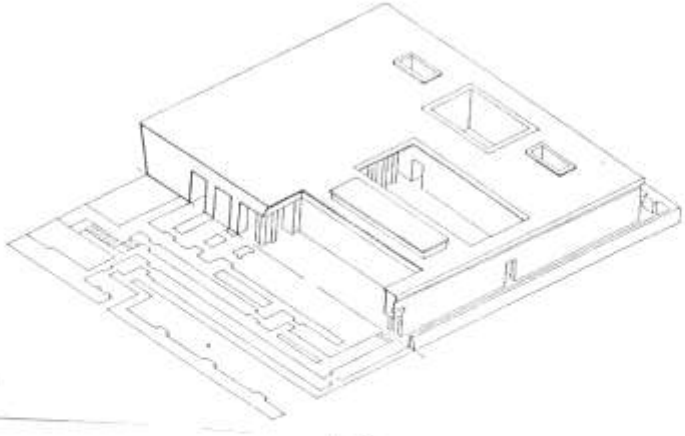
شكل ١
الحوض الجنائزي للملك خع سخموي بأبيدوس



شكل ٢
مسقط لمجموعة جسر بسقارة



شكل ٣
تفصيل من داخل الهرم والمقبرة الجنوبية
يظهر انشاءه ووضع الالواح



شكل ٤
المعبد الجنائزي لحسر

شكل ٥
الملك دن في ملقوس الحب سد

شكل ٦
أحداث عام في عصر دن

شكل ٧
اللوحة الشمالية أسفل المقبرة الجنوبية

شكل ٨
منظر من معبد الشمس في أبو غراب يظهر الملك ني وسرزع
يمثل الملك في طقوس الحب سد

شكل ٩
مجموعة الدب القطبي في الجهة الشمالية من السماء
وسبعة نجوم تدور حول النجم القطبي في هيئة كرسي العرش

مصادر الأشكال

شكل ١

O. Connor, JARCE 26, 52,Fig.1.

شكل ٢

PM III^2,pl.XLIII

شكل ٣

D.Friedman, JARCE 32(1995),fig.9.

شكل٤

R. Stadelmann,The Development of the Pyramid temple in the Fourth Dynasty in: Stephen Quirke(editor),The Temple in Ancient Egypt, England,1997,fig.2

شكل٥

Kaplony, IزF, III, Taf. 59, fig.211.

شكل٦

F. Petrie , The Royal Tombs of the first Dynasty I (London),1999, pl.XV,16.

شكل٧

D.Friedman, JARCE 32(1995), Fig.17.

شكل٨

M. Verner, Abusir, The American University press(Cairo-New)York,2002,p. 83.

شكل٩

سعد شعبان ، مواقع النجوم ، الجزء الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩، ص ١٢١.

الكلمات والمناظر الدالة على المقبرة وأهميتها التاريخية والحضارية

د. وحيد محمد شعيب*

أولاً : الكلمات الدالة على المقبرة فى النصوص المصرية القديمة

أ- مفاهيم بناء المقابر

كان إيمان المصرى القديم بالبعث دافعاً له لكى يهتم بمثواه الأخير الذى يمثل وسيلة رئيسية من وسائل حياته بعد الموت، فالمقبرة لم تكن فى تصوره بناءً حجرياً يحافظ فقط على جسده بقدر ما كان بناءً فعالاً وحيوياً لاحتوائه على كل مقومات البعث حيث كان يوضع فيه مومياء المتوفى وتماثيله ولوحاته الجنائزية وموائد قرابينه وأثاثه الجنائزى. علاوة على استغلال جدرانه الداخلية لرسم مناظر دنيوية ودينية تفصح عن شكل الحياة الأبدية التى سوف يعيشها المتوفى. كما أنه بدون المقبرة لا تتمكن الروح من استقبال القرابين من الأحياء، ولا تتمكن من زيارة صاحبها الميت، ومن ثم تصير الروح هائمة فى عالمها الغيبى تعانى من سوء قدرها[١].

وقد أكدت النصوص المصرية القديمة على أهمية تلك المفاهيم عند المصرى القديم، فدورة الحياة بالنسبة له لم تقتصر فقط على الحياة الدنيا وإنما امتدت أيضاً إلى العالم الآخر حيث يعيش فى مقبرته[٢]:

ʿnḫ.(n.i) tp tȝ ḥrt-nṯr pri.n.(i) m pr.(i) hȝi.n.(i) m is.(i)

" عشت فوق الأرض (وفى) الجبانة حيث خرجت من بيتى ورحلت إلى مقبرتى."

وآمن المصرى القديم بالتواصل بين العالمين – عالم الأحياء وعالم الأموات – من خلال وجود المقبرة حيث يرقد جثمانه وترفرف روحه، وبالتالى يظل اسمه[٣] مذكوراً على ألسنة الأحياء مما يضمن خلوده فى العالم الآخر[٤]:

Bȝ.k ʿnḫ ḫȝt.k [mnt.i] m is.k n ḥrt-nṯr [rn.k] wȝḥ m rȝ msw.k ḏt

---

* كلية التربية – جامعة المنصورة.

[١] H. Kees: Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der Alten Ägypter, Berlin 1956, pp.38ff. L.H.Lesko, Death and the Afterlife in Ancient Egyptian Thought, in: Civilizations of the Ancient Near East. III, pp. 1763ff.

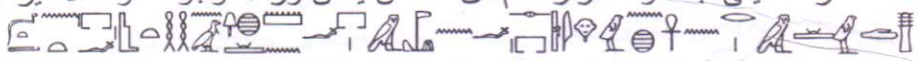
[٢] W.M.F.Petri, Qurneh, London,1909, p. 3.

[٣] عبد العزيز صالح، ماهية الإنسان ومقوماته فى العقائد المصرية القديمة، المجلة ، العدد ٢٦ فبراير ١٩٥٩، ص ١٦٦ وما بعدها.

[٤] Wb net, Dokument DZA 21.275.200.

" روحك تعيش، وجثمانك [يبقى] فى مقبرتك فى الجبانة،
ويدوم [اسمك] فى فم أولادك للأبد."

فالسر الحقيقي لبقاء واستمرار اسم أى شخص يكمن وراء وجود مثواه الأخير[٥]:



ḏdw.(f) m rȝ n ʿnḫw ḥr is.f n ḥrt-nṯr m pr.f mnḫ nḥḥ st.f nt ḏt
" ويبقى (أى الاسم) فى فم الأحياء بسبب مقبرته فى الجبانة، ومن خلال بيته
(= مقبرته) الممتاز الأبدى ومكانه الأبدى (= مقبرته)."

ولا يتأتى خلود المتوفى أو اسمه داخل وخارج مقبرته إلا بتفعيل ذلك من خلال تقديم القربان، ولذلك نجد المتوفى يتوسل إلى الأحياء لتقديم القربان الجنائزى له[٦]:

i.ʿnḫw tpyw tȝ swȝi.sn ḥr is pn m ḫdi ḫsfi ḏd.sn ḫȝ t ḥnḳt n nb n is pn
" أيها الأحياء الذين على الأرض والذين سيعبرون أمام هذه المقبرة، فلتقولوا
سواء كنتم تصعدون النهر أو تهبطونه:" ليت ما يناهز الألف رغيف
وإناء جعة تكون ملكاً لصاحب المقبرة."

ولم تمنع سلطة الملوك الإلهية عن عجزهم البشرى فى الآخرة وحاجتهم الضرورية لتقديم القرابين لهم من خلال مقابرهم حتى يخلدوا في العالم الآخر، وبالتالى ناشد أحدهم وهو تحوتمس الأول الكهنة القيام بهذا الأمر الحيوى[٧]:

wʿbw ḫrw-ḥbt ỉmyw st ʿw wnwt ḫwt-nṯr mi-ḳd ḥnkw n mr.(i) drpw n ʿbȝ smnḫw mnw nw ḥm.i drpw rn.i sḫȝw nḫbt.i imyw ḥknw n twt.i swȝš ḫnty ḥm.i ỉmyw rn.i m rȝ n ḥmw.ṯn shȝ.i ḫr msw.ṯn
"أيها الكهنة والكهنة المرتلين الموجودين فى المكان، يا كهنة المعبد الميقاتيين أيضاً: قدموا القرابين إلى مقبرتـ(ـى) (حرفياً هرمى) ، أمدوا مائدة قرابينى بالأطعمة، اعملوا على عمل استمرار آثار جلالتى، انطقوا باسمى، استرجعوا ألقابى، قدموا

[٥] P.E.Newberry, Beni Hasan, I, London 1893, Pl. XXVI. LD, II,125.
[٦] Urk,I,122;8-11.
[٧] Urk,IV,100f.

التبجيل لصورتى، قدموا القرابين لتمثال جلالتى، وابقوا على اسمى فى فم خدمكم وعلى ذكراى لدى أبنائكم."

ولوقف خاصية قدرة المقبرة على خلود صاحبها فى الدنيا والآخرة، استعمل الخصوم والحاقدون وسيلة صب اللعنات على المقبرة لإبطال مفعولها الحيوى[٨]:

iir.f sḏr iw wʿ3.n.f is

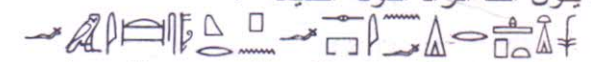
" قضى الليل وهو يلعن المقبرة."

ومن المفترض أيضاً أن فكرة لعن المقابر قد استخدمت لأهداف سياسية ودينية ضد مقابر المغتصبين للعرش والمارقين على ديانة الدولة الرسمية مثلما حدث فى أعقاب فترة العمارنة مع المقبرة رقم ٥٥ بطيبة التى دفن فيها أغلب الظن امنحوتب الرابع اخناتون[٩]. كما كانت تلك المقابر الملعونة معروفة للمصريين لعدم الاقتراب منها لتجنب الإصابة باللعنة[١٠]:

..... wʿ3 is ḫr imntt pȝ ḫr

" ..... مقبرة ملعونة فى غرب الجبانة."

وبالإضافة إلى المفاهيم السالفة الذكر، فثمة مفاهيم أخرى سياسية وأخلاقية مرتبطة ببناء المقابر ومفادها أن رضاء الملوك وتجنب الآثام والفواحش أمراً جوهرياً يفضى بالشخص إلى بناء مقبرته. فلم يتفاخر المصرى فى نصوصه أكثر من تفاخره بإشرافه شخصياً على متطلبات مقبرته فى أثناء حياته وإنفاقه عليها لتخرج فى أبهى صورة. وكان ذلك فى الفترات التاريخية التى اتسمت بالنزعة الفردية للمصريين القدماء على عكس الفترات التى سادت فيها واستبدت السلطة الملكية الصارمة[١١] التى اعتبرت أن من اختصاصاتها حق ملكية تخصيص المقابر للمقربين من الأمراء وكبار رجال الدولة. وعن ذلك يقول أحد أفراد الدولة القديمة[١٢]:-



ḥtp-di-nswt rdi n.f is.f pn ḳrs im.f

" قربان يقدمه الملك: العمل له مقبرته تلك من أجل أن يدفن فيها."

---

[٨] Pap. Turin,43,9.RAD,54,17.

[٩] C.Aldred, Akhenaton, King of Egypt, London 1988, pp.198,207ff. M.R.Bell, An Armchair Excavation of KV 55, in; JARCE 27 (1990), p.136.

[١٠] Pap. Salt 124,verso 1,1.

[١١] راجع : عبد العزيز صالح، قضية الفرعون المؤله أو نظرية الحكم الإلهى، دراسات فى التاريخ الحضارى لمصر القديمة، مطبعة لجنة البيان العربى، القاهرة ١٩٥٧.

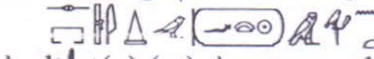
[١٢] A.Mariette, Les Mastabas de l'ancien empire, Paris 1889, D.4 O.

وكذلك يقول آخر:

ḏd.f ir is pn in nswt-bity Mn-kȝw-Rᶜ... di n it.(i).

"هو يقول (أى المتوفى):" بخصوص هذه المقبرة التى أعطاها ملك مصر العليا والسفلى من – كاو – رع .... لوالد(ى)."[١٣]

وقد نتج كذلك عن قوة السلطة الملكية المقدسة ومركزية الحكم لاسيما خلال الأسرة الرابعة أن شيد النبلاء وكبار الموظفين مقابرهم بجوار أهرامات ملوكهم حتى يكونوا فى معيتهم فى العالم الآخر كما كان حالهم فى الحياة الدنيا[١٤]:



is ḏt.ḥt(y) (m) imnt m wr ḫᶜ.f-Rᶜ

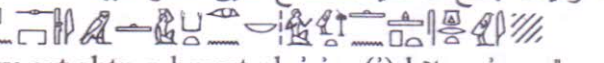
" مقبرة الأبدية التى فى جبانة عظيم خعفرع (اسم هرم خعفرع)."

وكذلك :

ḫdi m ḥtp r ȝḫt- ḫwfw r is

" الإبحار شمالاً بسلام إلى آخت خوفو وإلى المقبرة ".[١٥]

غير أن الوضع السياسى للسلطة الملكية قد تأثر بصورة كبيرة خلال عصر الانتقال الأول نتيجة الثورة الاجتماعية والفكرية على النظام السياسى والاجتماعى القديم، وهو الأمر الذى شجع حتبى الذى عاش فى عصر الانتقال الأول على أن يتفاخر بتشييد مقبرته وقيامه بدفع ما عليه للصناع الذين عملوا فيها[١٦]:



... iw grt sḥtp n ḥmwt nb iri n.(i) kȝt m is pn"

" ... ودفعت لكل الحرفيين الذين عملوا لى العمل فى هذه المقبرة."

وطبقاً للمفهوم السياسى للسلطة الملكية خلال الدولتين الوسطى والحديثة والذى تفاعل مع المتغيرات السياسية والاجتماعية التى طرات على الحياة السياسية والاجتماعية فى مصر القديمة، فلم يملك ملوكها سوى الرضا والتشجيع على تشييد كبار رجال الدولة لمقابرهم ، وعن ذلك يقول سرنبوت الأول من عصر الأسرة الثانية عشرة[١٧]:

---

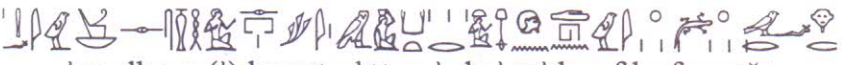
[١٣] LD,II,35ff.

[١٤] E. de Rougé, Inscriptions Hiéroglyphiques copiées en Égypte, I, Paris 1877, No. 1432.Hannig, Handwörterbuch, p.100.

[١٥] W.K.Simpson, Mastabas of the Western Cemetery, Part I, Boston 80, p.30, fig.41.

[١٦] W.M.F.Petri, Dendereh, London 1900, Tf.11 B.

[١٧] J. de Morgan, Catalogue des monuments et inscriptions de l' Égypte antique, I, Wien 1894, p. 185.



iw dhn.n.(i) ḥmwt r kȝt m is ḥsi wi ḥm.f ḥr.f wr ᶜšȝ

" أنا عينت عمالاً للعمل فى مقبرتى، وامتدحنى جلالته بسببها كثيراً جداً ."

كما تباهى احمس ابن إبانا من الفترة الأولى للأسرة الثامنة عشرة بأنه عمل مقبرته بنفسه:

ḥtp.i m ḥrt irt n.i ḏs.i

" سوف أرقد (أستريح) فى المقبرة التى أعددتها لى بنفسى."[١٨]

ولكن ذلك لم يمنع من التأكيد على قدسية الشرعية الملكية وارتباط ذلك ببناء المقابر حفاظاً على أمن النظام الكونى المصرى، فكل من تسول له نفسه على الخروج على الملك الحاكم ويشق عصا الطاعة ويدمر قدسية النظام الكونى الأمنى، فإنه يحرم من بناء مقبرة حتى لا يبعث فى العالم الآخر[١٩]:

nn is n sby ḥr ḥm.f iw ḫȝt.f m ḳmȝ n mw

" لا مقبرة لمتمرد على جلالته، وتلقى جثته فى الماء."

كما لم ينس المصرى القديم قدرة ملكه فى الدنيا والآخرة على مساعدته فى بلوغ أعلى الدرجات من خلال قيامه بدور الوسيط بين رعيته وأربابه، وهو الدور الذى لم يتغير على مر التاريخ المصرى القديم. فرضاء الملوك على كبار رجال الدولة الأكفاء سبباً فى راحتهم داخل مقابرهم[٢٠]:

ii.n.i m ḥtp r is ḫr ḥswt nt nṯr- nfr iri.n.i ḥswt nswt n rḳ.i

" وصلت فى سلام إلى مقبرتى لأننى نلت إحسان الإله الطيب،

ولأننى قمت بسرور الملك فى زمنى."[٢١]

ونظراً إلى عمليات السلب والنهب والتدمير التى لحقت بالمقابر الملكية والشخصية خصوصاً فى عصور الاضطراب السياسى وانتشار البيروقراطية والفساد الإدارى مثلما حدث خلال عصرى الانتقال الأول وفى نهاية الدولة الحديثة، فقد حرص المصرى القديم على تبرئة ساحته من تلك الأعمال الإجرامية التى سوف يحاسب عليها

---

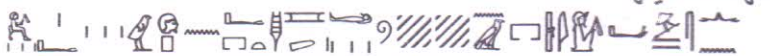
[١٨] Urk,IV,10;44.

[١٩] H.O.Lang und H. Schäfer, Grab- und Denksteine des Mittleren Reiches im Museum von Kairo, T. II, Berlin 1908, CG No.20538.

[٢٠] Urk,IV,1777;3-5.

[٢١] BAR,II,§ 947.

فى العالم الآخر، وهذه دعوة أخلاقية طيبة تهدف أيضاً إلى الحفاظ على سلامة المقابر وعدم انتهاك قدسيتها[٢٢]:



nn sẖnn.i is ntyw-[im?] mᶜḥᶜt n tpyw-ᶜ

" إننى لم أحطم قبراً للموتى ولا ضريحاً للأسلاف."

ويبدو أن هذه الدعوة الأخلاقية الطيبة التى حرص المعنيون من رجال السلطة والدين على بثها فى نفوس المصريين لاسيما فى الدولة الحديثة، قد جاءت بعد فشل محاولات أصحاب المقابر فى إرهاب وترويع خصومهم واللصوص بصب اللعنات عليهم وتحذيرهم من مغبة انتهاك أو تدمير مقابرهم. وهى النغمة التحذيرية التى تنامت على وجه الخصوص فى النصف الثانى من الأسرة السادسة مما يدل على وجود مقدمات ملموسة آنذاك لظاهرة سرقة وتدمير المقابر، وهي الظاهرة التى انتشرت خلال الثورة الاجتماعية الأولى وصارت إحدى سماتها السلبية[٢٣]:

ir s nb ᶜḳt f r is pn m ᶜbwty.f iw.(i) r iṯt.f mi pd iw.f r wḏᶜ ḥr.s in nṯr-ᶜ3.

" وبالنسبة لأى رجل قد يدخل إلى هذه المقبرة وكأنها ملكه فسوف أمسك رقبته مثلما (أمسك رقبة) طائر، وليحاكم لهذا السبب من قبل الإله العظيم."

وكذلك:

ir s nb ᶜḳtyfy r is pn n wᶜb.n.f mr wᶜb n nṯr iw ir.t (i) n.f ḫsft ḥr.s ḏw

" أما بخصوص أى رجل سوف يدخل إلى هذه المقبرة بدون أن يطهر نفسه مثل تطهر إله، فإننى سوف أعاقبه بسببها بصورة مؤلمة."[٢٤]

وكذلك ورد من عصر الأسرة السادسة[٢٥] :

smsw-pr Mni iḏd.f msḫ ir.f m mw ḥfȝw ir.f r ḥr tȝ irit.f ḫt ir nw sp iri.(i) ḫt ir.f in nṯr wḏᶜ.f

---

[٢٢] Wb net, Dokument DZA 21272400.

[٢٣] Urk,I,122;14-16.

[٢٤] W.K.Simpson, The Mastabas of Qar and Idu, Boston 1976, p.21, fig.34.

[٢٥] Urk,I,23,11-16.

" كبير البيت منى، هو يقول:" التمساح ضده فى الماء والثعبان ضده فوق الأرض الذى هو يعمل شيئاً ضد هذه المقبرة[٢٦] (لأننى) لم أفعل شيئاً ضده، وسوف يحاكمه الإله."

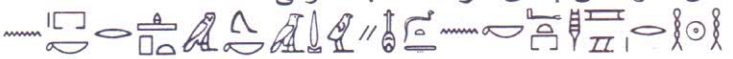
ب- **الكلمات الدالة على المقبرة وأبعادها التاريخية والحضارية.**

عبرت اللغة المصرية القديمة عن المقبرة بأكثر من كلمة كما هو مذكور فى الجدول التالى:-

الكلمة	القيمة الصوتية	الكلمة	القيمة الصوتية
	pr		ḥrt
	is		ḫr
	mr		ȝḫt
	ḥȝt -		ḥwt
	mᶜḥᶜt		st

ومما تجدر الإشارة إليه قبل تحليل تلك الكلمات هو أن العديد من النصوص المصرية قد جمعت بين أكثر من كلمة من الكلمات السالفة الذكر مما يبرهن على وجود اختلافات جوهرية فيما بينها سواء من الناحية المعمارية أو الدينية أو التاريخية. وفيما يلى أمثلة من تلك النصوص:-

- النص الأول من إحدى فقرات كتاب الموتى[٢٧]:



nfr.wy ḏȝ.k m ḥtp r pr.k n nḥḥ r mᶜḥᶜt .k n ḏt

" ما أجمل أن ترحل بسلام إلى pr.k n nḥḥ وإلى mᶜḥᶜt .k n ḏt " .

- النص الثانى من إحدى برديات سرقات المقابر وهى بردية ليوبولد[٢٨]:

---

[٢٦] راجع: Wb,II,216. وقد وردت nw أو nwy للإشارة إلى ما يملكه الشخص المتوفى وهو مقبرته فى نص آخر يؤرخ بالدولة القديمة: sš Rdi-Ns ḏd.f iri.n.(i) nwy(.i) mist.(i) mȝᶜ in nṯr wḏᶜ.f mdw.(i) ḥnᶜ ir.t(y).f(y) ḫt r.s " الكاتب ردى – نس ، هو يقول ": أنا شيدت (قبر)ى هذا بطريقتى الخاصة. إنه الإله الذى سوف يفحص قضيتـ(ـى) مع الذى هو يعمل أى شئ ضدها."

P.der Manuelian, The Giza Mastaba Nich and Full Frontal Figure of Redi-Nes, in: For his Ka, Studies in Ancient Oriental Civilization. No. 55, Chicago 1944, p.65.

[٢٧] E. Naville, Das ägyptische Totenbuch der XVII. bis XX. Dynastie, Graz 1971, 170;8-9.

iw n gmy pȝ mr n nswt Sḫm-Rᶜ šd-tȝwy sȝ-Rᶜ Sbk-m-sȝf iw bn sw mi ḳdnw nȝ mrw mᶜḥᶜwt n nȝ srw

" ونحن (أى لجنة الفحص عن المقابر) وجدنا mr الملك سخم – رع شد – تاوى ابن رع سوبك – إم – سا.ف ، وإنه لم يكن مثل mrw و mᶜḥᶜwt النبلاء."

□ النص الثالث من إحدى البرديات الأخرى لسرقات المقابر وهى بردية آبوت[٢٩]:

nȝ mrw isw mᶜḥᶜwt sip m hrw pn in nȝ rwḏw

" الـ mrw و الـ isw و الـ mᶜḥᶜwt تم فحصها فى هذا اليوم من قبل المفتشين".

□ النص الرابع من لوحة الملك أحمس من أبيدوس والمحفوظة حاليا بالمتحف المصرى[٣٠]:

ink pw sḫȝ.n.i mwt-mwt.i mwt-it(.i) ḥmt-nswt-wrt mwt-nswt Tty - šri mȝᶜt-ḫrw wnn is.s mᶜḥᶜt .s m tȝ ȝt ḥr tȝ w wȝst tȝ-wr ḏd.n.(i) nn ḫrt iw ȝbi n ḥm dit irt n.s mr ḥwt m tȝ-ḏsr m-sȝḫt mnw nw ḥm

" إنه أنا الذى كنت أفكر بشأن أم أمى (أى جدتى من ناحية أمى) وأم أبى (أى جدتى من ناحية أبى) والزوجة الملكية الكبرى والأم الملكية تتى – شيرى. يوجد is.s و mᶜḥᶜt.s فى ذلك الوقت فى منطقة طيبة وأبيدوس، (ولكنى) أنا أقول على الرغم من ذلك أن جلالتى يرغب فى أن يهب لها mr و ḥwt فى الأرض المقدسة (العرابة المدفونة بأبيدوس) بالقرب من آثار جلالته."

وفيما يلى عرض للكلمات الدالة على المقبرة ومفاهيمها اللغوية والتاريخية من خلال النصوص المصرية القديمة:

□

١- pr

---

[٢٨] Pap. Leopold II.
[٢٩] Pap. Abbott 2,1.
[٣٠] Urk,IV,27f,8-11.

استخدمت هذه الكلمة بأشكالها العديدة والمتنوعة لتعبر عن مقابر الأفراد منذ الدولة القديمة حتى نهاية العصر اليونانى الرومانى، وبالتالى تمثل واحدة من الكلمات القليلة المستعملة طوال التاريخ المصرى القديم، وربما يعود ذلك إلى ما تعنيه الكلمة حرفياً وهو " بيت "[٣١]. وهى نفس الكلمة التى كان يستخدمها المصرى القديم للدلالة على بيته الدنيوى مما يعكس بوضوح تصوره عن مقبرته وشكل الحياة فيها حيث كان يوضع بداخلها جثمانه وأثاثه الجنازى ليحيا حياته الأبدية بنفس شكل حياته الدنيوية. غير أن هذا لا يعنى وجود تشابه معمارى بين عمارة القبور وعمارة البيوت كما ذهب إمرى الذى اقترح أن القبر فى مصر القديمة كان صورة لبيت صاحبه أو قصره فى الحياة الدنيا، مستنداً فى ذلك كما افترض على طلاء السطوح الخارجية للمقابر ذات الدخلات والخرجات بألوان زاهية فى زخارف تشبه للأسطح الخارجية لمساكن الأحياء[٣٢].

والملاحظ أن كلمة pr التى كثر استعمالها منذ العصر المتأخر فصاعدا، قد استخدمت بصفة رئيسية للإشارة إلى مقابر الأفراد سواء بمفردها أو متبوعة بإضافات مثل : pr n nḥḥ[٣٣]، pr n mɜʿ-ḫrw[٣٤]، pr n imntt[٣٥] و pr n nḏm-ib[٣٦].

فمن النصوص التى ذكرتها مفردة[٣٧] ما ورد فى مقبرة كاتب القرابين الإلهية خعى بطيبة (رقم ١٧٣)[٣٨] والمؤرخة بالأسرة ١٩:

[٣٩]

n kɜ n iri hrw nfr m pr.k nfr

" فلتفرح الـ " كا" بيوم جميل فى بيتك الجميل (أى فى مقبرتك الجميلة)."

وكذلك ما جاء فى مقبرة با- دى-أوزير (بيتوزيريس) بتونة الجبل فى المنيا، والتى تعود إلى العصر المتأخر:

[٤٠]

---

[٣١] Wb,I,514 E. Hannig, Handwörterbuch, pp.278f.Urk,IV,1012;2,1063;13,1200;5, 1207;6,1225;2,1373;17;1602;11,1853;16,1884;12.

[٣٢] W.B.Emery, Archaic Egypt, Edinburgh 1963, p.129.

[33] Wb,I,514;3.

[34] Cf. " ḥwt mɜʿ-ḫrw" : Urk,IV,1214;17,1639;2.

[35] Urk,IV,1063;13,1853;16.

[36] Urk,IV, 1012;2. Hannig, op.cit, p.279.

[٣٧] Urk,IV,1207;6,1225;2;1373;17;1884;12.

[٣٨] PM,I/1, Oxford 1960, p.281;No. 173.

[39] K.Piehl, Inscriptions Hiéroglyphiques Recueillies en Europe et en Égypte, I, Stockholm – Leipzig 1886,145B.

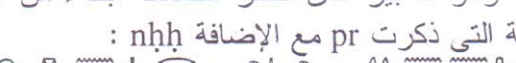
ḫwsi.n.k pr pn m nḏm-ib s nb ḥr irt bit[41] im.f ib.s(n) m ḥ^{cc}
" إنك شيدت هذا البيت (أى المقبرة) بابتهاج، وكل امرئ عمل فيه كان فؤاده فرحا."

والجدير بالذكر هو أن المؤرخ اليونانى القديم ثيودور الصقلى قد أشار إلى أن المصريين القدماء أطلقوا على مقابرهم تسمية " بيوت الأبدية"[42]. وربما من الخطأ قبول فكرة أن هذه التسمية مرتبطة بالتعبير المركب pr-(n)-ḏt[43] الذى كان يختصر أحياناً كثيرة بالشكل فقط[44]، لأن كل الشواهد اللغوية والأثرية فى الدولة القديمة تؤكد على أن هذا التعبير المركب يشير إلى الضياع الجنازية التى كان يخصصها أصحاب المقابر قبل وفاتهم للإنفاق على شئون مقابرهم لاسيما القرابين الجنازية ونفقات العمال والكهنة الملحقين بخدمة مقابرهم[45]. ومن نصوص الدولة القديمة الدالة على هذا المفهوم:

[46]

m33 nḏt-ḥr in nt m niwwt nt pr-ḏt ntt m t3-mḥw šm^{c}w
" مشاهدة العطايا والهدايا التى (تأتى) من العزب الجنائزية التى فى الدلتا والصعيد."

ومن الأفضل اعتبار أن الترجمة اليونانية مأخوذة من التعبير المركب pr-n-nḥḥ الذى يترجم حرفياً " بيت أو دار الأبدية " أى " المقبرة الأبدية"[47] ، وهو التعبير الذى انتشر استعماله ابتداءً من عصر الدولة الحديثة فصاعداً. ومن الأمثلة التى ذكرت pr مع الإضافة nḥḥ :

[48] 

nṯrw ḏd.sn n.k ii.wy wḏ3w r.k m33.n.k ḫrt m pr.k nḥḥ

---

[40] G.Lefebvre, Le Tombeau de Petoisiris. Deuxieme Partie: Les Textes Deuxieme Partie: Les Textes, Le Caire1923, p.30;L.23.

[41] من المقترح أن هذه الكلمة هى نفسها bit بمعنى " أعجوبة" ، وبالتالى تصبح الترجمة المقترحة:" إنك شيدت هذه المقبرة بابتهاج، وكل امرئ عمل أعجوبة بداخلها، وفؤاده كان فرحا."

[42] Diodorus, I, 51.

[43] Wb,II,514. Hannig, Handwörterbuch, p.282.Cf, G.Maspero, Etudés de mythologie et d'archéologie égyptiennes, vol. IV, Paris 1898, p.351.

[44] N.de G.Davies, The Rock Tombs of Deir el Gebrawi, I, London 1902,13,7;23,II, 7.

[45] Urk,I,11,36.N.de G.Davies, The Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep at Saqqareh, vol.II, London 1901, pl.13. LD,II,49-54, 65-70.

[46] G. Steindorf, Das Grab des Ti , Leipzig, 1913, Tf.128.

[47] من الممكن أيضاً ترجمة هذا التعبير المركب بدار البقاء أو دار الخلود كما نستخدمه حالياً للدلالة على الآخرة عكس تسمية الحياة الدنيا بدار الفناء وذلك على اعتبار أن القبر كان يمثل عند المصرى القديم الآخرة حيث يبعث ويخلد فيه خلوداً أبديا.

[48] Navill, Totenbuch, 170;12-13.

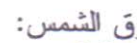
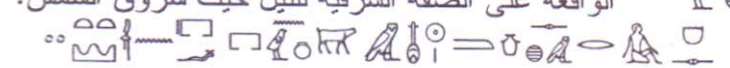
" تقول الآلهة:" مرحبا! الحضور إليك (من أجل) أن تشاهد احتياجاتك فى دارك الأبدى (= مقبرتك الأبدية)."

بيد أن ثمة أمثلة قليلة تعود إلى الدولة الحديثة تذكر pr n ḏt[٤٩] ، ومن المرجح أنها تعنى "بيوت أبدية" أو "مقابر أبدية" نظراً لعدم ذكر أية معانى مرتبطة بمشاهدة أو تسلم المتوفى للقرابين من أوقافه الجنائزية.

أما التعبير pr-n-mɜᶜ-ḫrw أى " دار التبرئة "[٥٠]، فإنه يشير إلى إحدى تصورات المصرى القديم عن قبره وهو اعتباره المكان الذى سيتطهر فيه من كل ذنوبه ليعيش نقياً مع الأبرار بعد إعلان تبرئته أسوة بربه وراعيه فى الآخرة أوزير الذى برئته الآلهة وأيدته ضد غريمه ست[٥١]. وقد ورد هذا التعبير ضمن نقوش مقبرة عمدة مدينة طيبة الجنوبية (رقم ٩٦ بالحوزة العليا – جبانة الشيخ عبد القرنة [٥٢]) المدعو سن– نفر فى عهد حكم امنحوتب الثانى[٥٣]:–

ᶜbw Wsir ḥɜty-ᶜ Sn – Nfr m pr.f mɜᶜ-ḫrw st.f nfrt n ḏt

" تطهير أوزير (أى المتوفى) سن – نفر فى داره الخاصة بالتبرئة (أى مقبرته) ومكانه الجميل الأبدى."

ويعكس التعبير المركب pr-n-imntt بمعنى " دار الغرب " أى " مقبرة الغرب "، الإحساس الجغرافى لدى المصرى القديم وإدراكه لموقع مقابره ناحية الغرب حيث غروب الشمس وعالم الأموات على عكس مساكن الأحياء الواقعة على الضفة الشرقية للنيل حيث شروق الشمس:[٥٤]  [٥٥] 

ḥmsi sḫmḫ-ib m hrw nfr m ḫnw pr.f n imntt

" ليته يجلس من أجل أن يسعد فؤاده بيوم جميل فى داخل بيته الخاص بالغرب (أى فى مقبرته الواقعة فى الغرب).

وآخر الإضافات المرتبطة بكلمة pr هى ndm-ib[٥٦] ليكون معنى التعبير المركب هو " بيت أو دار بهجة القلب " أى المقبرة التى يبتهج فيها قلب المتوفى[٥٧]:

---

[49] Urk,IV,1200;5,1602;11.

[٥٠] Hannig, op.cit, p.316.

[٥١] Budge, Osiris & the Egyptian Resurrection, I, (Dover Publications, 1973), pp.305ff.

[٥٢] PM,I/1,pp.197ff, No.96.

[٥٣] R. Gundlach und Andere, Sennefer, Mainz 1991, p.42,60.

[54] Wb,I,201.

[55] Urk,IV,1853;16.

iri hrw nfr šsp.k snw n Imn m pr.k nḏm-ib

" ليتك تمضى وقتاً ممتعاً وتتسلم خبز قربان الإله آمون فى دارك الخاصة ببهجة القلب".

غير أنه على الرغم من الأهمية اللغوية والحضارية لكلمة pr سواء جاءت بمفردها أو متبوعة بالإضافات المذكورة أعلاه ، إلا أنه لم يثبت بأنها استخدمت للدلالة على المقابر الملكية[٥٨]. كما افتقدت المدلول المعمارى إذ أنها لم تعكس مطلقاً الطراز المعمارى لمقابر الأفراد.

٢- is

تعد هذه الكلمة من أشهر الكلمات التى استخدمها المصرى القديم للدلالة على المقبرة منذ الدولة القديمة حتى العصر اليونانى[٥٩]. ولا تخلو أية مقبرة للأفراد تقريباً فى مصر القديمة من ذكر تلك الكلمة مما يوحى بأنها تمثل لدى المصرى القديم الكلمة الرئيسية التى عبر بها عن مقبرته[٦٠]. والدليل غلى ذلك أيضاً هو أن تلك الكلمة هى الوحيدة من ضمن الكلمات الدالة على المقبرة التى ظهرت فى النصوص المرتبطة ليس فقط بكل الطقوس الجنازية قبل وبعد الدفن، ولكن أيضاً النصوص المرتبطة بعمليات البناء المختلفة وبالعناصر المعمارية للمقبرة. ومن النصوص الدالة على ذلك:-

□ النص الأول[٦١]:

ḥtp- di- nswt ḥtp- di- Inpw tpy- ḏw.f imy wt nb tȝ-ḏsr ḳrst.f nfr m is.f nt(y) m ḫrt-nṯr smyt imntyt iȝwi nfr wrt pr- ḫrw (t ḥnḳt) n.f n imȝḫw ḫr nṯr-ᶜȝ

" هبة يقدمها الملك، وهبة يقدمها أنوبيس الذى يعتلى تله والكائن فى مكان التحنيط وسيد الأرض المقدسة (أى الجبانة) : أن يدفن (أى المتوفى) فى مقبرته التى توجد فى

---

[٥٦] Hannig, op.cit, p.279.

[٥٧] Urk,IV,1012;1-2.

[٥٨] ذكرت كلمة pr على لوحة العجل أبيس (متحف اللوفر) الخاصة ببتاح – حوتب من الأسرة الحادية والعشرين، وتسجل هذه اللوحة آخر سنة حكم للملك عا – خبر – رع شاشانق الخامس وهو العام السابع والثلاثون. وتفيد اللوحة أن الملك يدخل إلى pr.f، ولكن من الصعب اعتبار pr هنا تعنى مقبرة..Cat.Sérapéum, nos.26,31

[٥٩] Wb,I,126ff.

[٦٠] Urk,IV,939;7,965;10,979;11,1048;3,1120;5,1164;9,1189;2,1197;3,1610;7,1622;11, 1624;3,644;11,1777;4,1909;13.

[٦١] Simpson, Qar and Idu, p.23,figs.36,37

جبانة الصحراء الغربية، وأن ينال عمراً جميلاً وعظيماً، وليعطى القرابين (المكونة من خبز وجعة) له، للمبجل (أى المرحوم) أمام الإله العظيم."

□ النص الثانى[٦٢]:

iri.tw ḫbb nnyw r ri is.k "سيعمل الرقص بواسطة الراقصين المقدسين عند باب مقبرتك ".

□ النص الثالث[٦٣]:

iri.n.i ꜥ3 n mḥ 7 m ꜥš .... ḫr sb3 tpy n is ꜥ3wy-r3 mḥ 7 r k3ri n ꜥt –špsst ntt m-ḫnw is pn

" أنا عملت الباب من ستة أذرع من خشب الأرز .... فوق الباب الأول للمقبرة ، ومصراعيه من سبعة أذرع بجانب مقصورة عت – شبسست (حجرة النبيل) التى فى داخل هذه المقبرة."

□ النص الرابع:

ḫnty.f nty m rdw ḫr n is

" تمثاله (أى تمثال المتوفى) الذى يوجد فى بئر مقبرته."

□ النص الخامس:

ḫrp – k3wt m is pn

" رئيس العمال فى هذه المقبرة."

كما استخدمت متون الأهرام كلمة is فى أكثر من موضع باعتبارها الكلمة اللغوية الرئيسية الدالة على المقبرة[٦٦]. وعندما وضع مؤلف كتاب الموتى فصلاً عن خروج روح المتوفى من مقبرته، استخدمت فقط is للدلالة على ذلك[٦٧]:

r3 n wni is n B3 n šwt.f N r prt.f m hrw r sḫm m rdwy.fy

" تعويذة بخصوص فتح المقبرة لروح وظل فلان (المتوفى) من أجل أن يخرج إلى النهار وتسرى القوة فى قدميه."

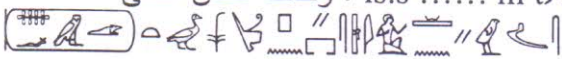
---

[٦١] A.H.Gardiner, Notes on the Story of Sinuhe, p.70;194 - 195.
[٦٢] P.E.Newberry, Beni Hasan, I, London 1893, Pl.26. LD,II,125.
[64] F.Ll.Griffith, The Inscription of Siût and Dér Rîfeh, London 1889, p.308.
[65] LD,III,12.
[٦٦] Pyr., 216b, 410, 572e, 1361b, 2009a.
[٦٧] Naville, Totenbuch, p.198; Kap.92

وقد أطلقت كلمة is بصفة أساسية على مقابر الأفراد بكل أشكالها وطرزها المعمارية ابتداءً من الدولة القديمة حيث المقابر المصطبية الشكل، وعبوراً بالمقابر الصخرية فى الدولة الوسطى، ووصولاً إلى المقابر الصخرية والهرمية الشكل فى الدولة الحديثة. ومما يبرهن على أنها أطلقت فى أول الأمر على المقابر المصطبية الشكل فى الدولة القديمة هو أنها وبدلاً من مخصصها الأصلى ، قد اتخذت أحياناً فى ذلك الوقت فقط المخصصات[٦٨] : ، و التى تشير إلى شكل المقابر المصطبية الشكل بسطوحها الخارجية الصماء أو ذات المشكاوات (الدخلات والخرجات).

وعندما شيد نبلاء ورجال الدولة الحديثة فى الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين مقابرهم على هيئة أهرامات كما هو موجود فى سقارة ودير المدينة[٦٩] بعد أن كان هذا الشكل حكراً على ملوك الدولتين القديمة والوسطى لاعتبارات سياسية ودينية، فقد استخدم هؤلاء النبلاء كلمة is للدلالة على مقابرهم وكتبوها فقط بمخصص وليس بمخصص الهرم . وربما المثال المذكور فى نقوش مدينة هابو على لسان رمسيس الثالث[٧٠] هو الوحيد الذى يذكر تلك الكلمة فى الدولة الحديثة بمخصص هرم لأن الملك أراد من خلالها أن يشير إلى مقابر أسلافه من الملوك بطرزها المعمارية المختلفة وعدم تعرضه لها بالهدم أو التخريب.

ونجد أحياناً بعض نصوص الدولة الحديثة تستخدم is للدلالة على المقابر الملكية مثل النص السابق للملك رمسيس الثالث، ونص لوحة أبيدوس للملك أحمس الأول السالف الذكر والذى يذكر مقبرة جدته الملكة تتى – شرى فى جبانة طيبة (wnn m t3 3t ḥr t3 w w3st ..... is.s . وكذلك النص التالى[٧٢] :



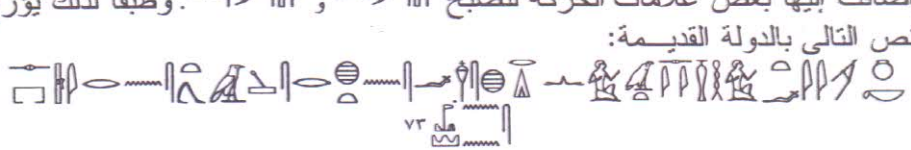
sm3w.n.i is pn n s3t-nswt Sbk-m-s3.f

" أنا جددت هذه المقبرة للابنة الملكية سوبك– ام – سا.ف."

واختلفت طريقة كتابة هذا الكلمة من عصر لآخر مما يعطيها أهمية تاريخية فى عملية تأريخ النصوص. ففى الدولتين القديمة والوسطى تم كتابتها بصورة مبسطة مع علامة ( ) على عكس معظم نصوص الدولة الحديثة التى كتبتها بعلامة

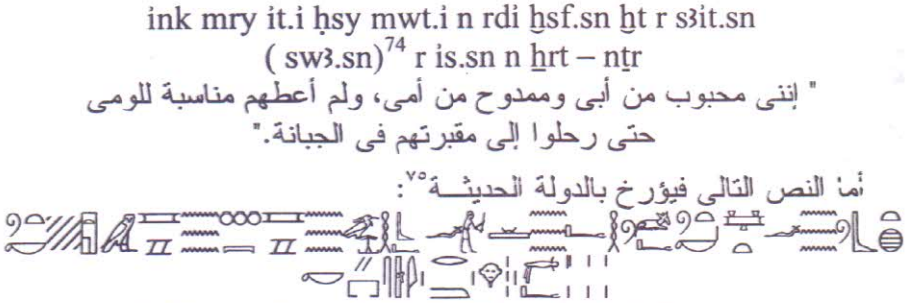
[٦٨] Wb, loc.cit. Hannig, op.cit, p.100.
[٦٩] R.Stadelmann, Die ägyptische Pyramiden, Darmstadt 1997, Taf. 38,84 a und b.
[٧٠] Wb net, Dokument DZA 21272400.
[٧١] Urk, IV, 27;16.
[٧٢] Urk,IV, 30;8.

وأضافت إليها بعض علامات الحركة لتصبح . وطبقاً لذلك يؤرخ النص التالى بالدولة القديـمة:



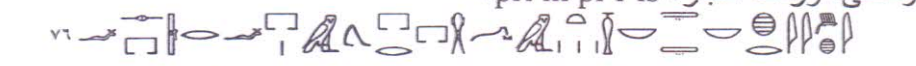
ink mry it.i ḥsy mwt.i n rdi ḫsf.sn ḫt r sʒit.sn
(swʒ.sn)[74] r is.sn n ḫrt – nṯr
" إننى محبوب من أبى وممدوح من أمى، ولم أعطهم مناسبة للومى
حتى رحلوا إلى مقبرتهم فى الجبانة."

أما النص التالى فيؤرخ بالدولة الحديثـة[٧٥]:



bʿḥ Nwn m ḥwt. k tḫb.f wʒt.k iwḥ.f mḥ 7 r-gs is.k
" يتدفق نون فى محرابك، ويرطب طريقك، ويفيض سبعة أذرع بجوار مقبرتك."

وظهرت كلمة is ضمن عبارات لم تظهر فى نصوص الدولة القديمة وإنما فـى نصوص الدولتين الوسطى والحديثة مما يعطيها أيضاً مدلولاً وأهمية تأريخية. وهـذه العبارات هى pri m pr (N) r is التى انتشرت فقط فى نصوص الدولة الوسطى، و ḫ r is ʿ التى انتشرت فقط فى نصوص الدولة الحديثة، وأخيراً العبارة ii r is فـى نصوص الدولتين الوسطى والحديثة. فعلى إحدى اللوحـات المكتـشفة مـن القرنـة والمحفوظة حالياً فى المتحف المصرى (رقم ٢٠٤٧٦) والمؤرخـة بنهايـة الدولـة الوسطى، وردت العبارة pri m pr r is:-



imʒḫy ḫr nb – tʒwy nb ḥswt m stp-sʒ (ḥr) pri m pr.f r is.f
" المكرم عند رب الأرضين وصاحب الحظوة فى القصر يخرج من بيته إلى قبره."

وفى نصوص المقبرة رقم ٥٧[٧٧] بمنطقة الشيخ عبـد القرنـة للكاتـب الملكـى والمشرف على المخازن الملكية خع – ام – حات (المـشهور بمحـو) مـن عـصر امنحوتب الثالث، وردت العبارة ḫ pri r is ʿ:

---

[73] Urk, I, 216;6-7. D.Dunham, The Biographical Inscriptions of Nekhebu in Boston and Cairo, in; JEA 24(1938), p.4.

[74] Dunham, op.cit, p.4;n.10.

[٧٥] H.Gardiner, Egyptian Hieratic Texts, Part I (Papyrus Anastasi I and Papyrus Koller), Leipzig 1911, anasti. I,3,7-8. Hannig, op.cit, p.399.

[76] Lang und H. Schäfer, Grab- und Denksteine des Mittleren Reiches, CG No. 20476.

[٧٧] PM.I/1,pp.113ff, No. 57.

[٧٨]

dd-mdw in ḫry-ḥbt sm sˁḳ s3(.f) mr.f r ḫnw is

" تلاوة بواسطة الكاهن المرتل وكاهن – سم :" فليدخل ابنـــ(ـــه) ، محبوبه، إلى داخل المقبرة."

وذكرت أيضا ii r is في نصوص الدولة الحديثة كما هو موجـــود فـــى مقبـــرة الوزير رع – مس (رعموزا) رقم ٥٥ بمنطقة الشيخ عبد القرنة[٧٩]:

[٨٠]

ii.n.i m ḥtp r is. i ḫr ḥswt nt nṯr-nfr

" أنا وصلت بسلام إلى مقبرتى واستحوذت على كرم الإله الطيب."[٨١]

كما ألحقت كلمة is بإضافتين فقط وهما dt و ḥrt-nṯr للتأكيـــد علـــى ديمومتهـــا وارتباطها بالعالم الآخر: [٨٢]

... m niwt nḥḥ m is.i n dt

" .... فى مدينة الأبدية، وفى مقبرتى الخاصة بالأبدية."

وكذلك المثال التالى:

[٨٣]

ḥtp-di-nsw Inpw ḥr ḏw.f imy wt nb t3-ḏsr ḳrs nfrt m smyt imntt m is.f pn nfr n ḫrt-nṯr

" هبة يقدمها الملك وأنوبيس فوق جبله والذى يوجد فى مكان التحنيط وسيد الأرض المقدسة: جنازة جميلة فى الصحراء الغربية فى مقبرته هذه الجميلة الخاصة بالجبانة."

ومن ناحية أخرى ربما عبرت كلمة is أحيانا عن المقابر التذكارية التى شـــيدها أصحابها فى منطقة أبيدوس المقدسة[٨٤] من أجل أن تنعم أرواحهم ببركة الإلـــه أوزيـــر وتشاركه فى احتفالاته السنوية وقرابينه الجنازية. غير أن استخدام تلك الكلمة للتعبيـــر عن هذا المعنى كان أمرا استثنائيا نظرا لوجود كلمة أخرى استخدمت بصفة رئيـــسية للدلالة على المقابر التذكارية وهى كلمة mˁḥˁt كما سيأتى ذكره لاحقا.

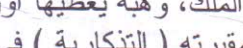
---

[٧٨] H. Brugsch. Recueil de monuments égyptien, Band 11. Leipzig 1863. 67.2.
[٧٩] PM.I/1,pp.105ff. No.55.
[80] Helck. Urk.IV. 1777;3.
[٨١] BAR. II. § 947.
[82] Urk. IV. 447; 8-9.
[83] Griffith, op.cit,p.3.
[٨٤] E.Brovarski. Abydos in the Old Kingdom and First Intermediate Period. Part I. in: Hommages Leclant. 1 (1994), pp.99ff.

ومن النصوص القليلة التى ربما ذكرت is بمعنى مقبرة تذكارية:

ḥtp-di-nsw ḥtp-di-Wsir Inpw ḳrs.t.(i).f m is.f n ȝbḏw

" هبة يعطيها الملك، وهبة يعطيها أوزير وأنوبيس: ليدفن فى مقبرته (التذكارية) فى أبيدوس."

وكذلك  " صاحب مقبرة (تذكارية) فى أبيدوس."

٣-

تؤرخ تلك الكلمة فى النصوص المصرية القديمة منذ عصر الدولة القديمة حتى العصر الصاوى، ودلت على معنى " هرم."[٨٧]. فكثيراً ما وردت تلك الكلمة فى المسائل الرياضية لتعبر عن الشكل الهرمى[٨٨]:

mr pri-m-wsi n.f im-m 93 di.k rḫ sḳd.f iw 140 m wḥȝ-ṯbt

" هرم ارتفاعه العمودى 93 ، خبرنى عن زاويته، (علماً بأن) طول قاعدته 140 ."

كما استخدمت تلك الكلمة للدلالة على المقابر التى أخذت الشكل الهرمى وهى المقابر الهرمية التى شيدها الملوك وأفراد العائلة المالكة خلال الدولتين القديمة والوسطى. فكثيراً ما وردت تلك الكلمة ليس فقط فى نصوص مصاطب الأفراد بالجيزة وسقارة، ولكن أيضاً فى متون الأهرام[٨٩]:

ind.f mr pn [٩٠] N

N " ليته يحمى هذا الهرم الخاص (بالملك) فلان ."

وعندما زار الملك امنحوتب الثانى منطقة الجيزة حيث شاهد هناك عظمة وروعة الأهرامات وأبو الهول، سجل زيارته على لوحة أقامها بجوار أبو الهول وذكر فيها:

---

[85] Cairo CGC No.20106. Brovarski, op.cit, pp. 102ff.

[86] J.R.Black, The Instruction of Amenomope, Madison 2002, p.469,543.

[٨٧] Wb,II,94.

[٨٨] pRhind, 58.

[٨٩] Pyr. 1277b, 1277c, 1277d, 1278a, 1649c, 1650a, 1653c, 1654b, 1656b, 1657b, 1657d, 1660b, 1661c, 1662c, 1663c, 1664c, 1665c, 1666c, 1667c, 1668c, 1669c, 1670c, 1671c, 1932.

[٩٠] Pyr.367.

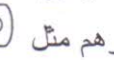
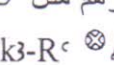
sḫ3t in ḥm.f st[92] sḏ3y-ḥr.f r- h3w mrw Rᶜ-ḥr-3ḫty

" تذكر جلالته (أى الملك امنحوتب الثانى) المكان الذى تمتع فيه بجوار الأهرامات ورع – حور– آختى."

أما إنسان بردية اليائس من الحياة فقد ذكر فى برديته عصر بناة الأهرامات – الدولة القديمة – الذى شيد فيه الملوك مقابرهم على الطراز الهرمى مما جعلهم آلهة فى العالم الآخر، ولكنهم فقدوا الاحترام على الأرض بين شعبهم الذى نقم عليهم وتجاهل إحياء ذكراهم[93]:

ḳdw m inr n mɜt ḫwsi sḫw m mr(w) nfrw m kɜwt nfrt ḫpr sḳdw m nṯrw ᶜbɜw iry wš mi nnwt mwt ḥr mryt n gɜw ḥr pt tɜ

" أولئك الذين بنوا (مبان) من الجرانيت الأحمر وشيدوا قاعات وأهرامات جميلة وهى أعمال مكتملة، هؤلاء البناءون صاروا مثل الآلهة (ولكن) موائد قرابينهم خاوية مثل أولئك المتعبين الذين ماتوا على شاطئ النهر بلا ذرية."

وقد ألف ملوك الدولتين القديمة والوسطى الذين حرصوا على تشييد مقابرهم على الطراز الهرمى أن يسموا أهراماتهم بمسميات تشير إلى أسمائهم وتصفهم وأهراماتهم بصفات ونعوت بعينها. كما أخذت تلك المسميات وغيرها من أسماء المدن الهرمية[94] مخصص الهرم دلالة على الطراز الهرمى لمقابرهم مثل  wr ḫᶜ.f- " عظيم خعفرع"[95] و  ḫnm-swt-ḫpr-kɜ-Rᶜ " فلتتحد أماكن خبر – كا – رع (سنوسرت الأول)"[96]. غير أنه عندما خالف الملك شبسسكاف أسلافه فى بناء مقبرته على الطراز الهرمى وبناها على هيئة تابوت ضخم مستطيل فى منطقة سقارة الجنوبية وذلك بهدف الحد من تعاظم عبادة رع وكهنوته[97]، فقد ظهر اسم

---

[91] Urk,IV,1283;10-11.

[92] مكتوبة خطأ bt .

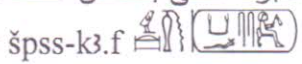
[93] Berlin Papyrus No.3024, 60-64. R.O.Faulkner, The Man who was Tired of Life, in; JEA 42 (1956), pp.21ff.

[94] Davies, Ptahhetep, II, pl.6.

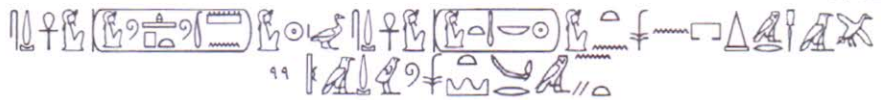
[95] Urk,I, 15. LD,II, 8.

[96] Gardiner, Sinuhe, p.9.

[97] Stadelmann, Pyramiden, pp.151ff.

مقبرته في بعض الحالات بمخصص التابوت الحجرى بالشكل التالى  ḳbḥw špss-kɜ.f بمعنى " (مكان) تطهر شبسسكاف ."[٩٨]

وحدثتنا برديات سرقات المقابر عن مقابر ملكية هرمية فحصتها لجان التفتيش للوقوف على حالتها الأمنية. وذكرت إحدى هذه البرديات وهى بردية آبوت هرم الملك منتوحوتب الأول نب حبت رع من الأسرة الحادية عشرة مما يدل على أن الشكل الذى كان يعلو معبده الجنازى بالدير البحرى كان هرماً وليس مسلة كما ارتأى بعض العلماء:



pɜ mr n nswt Nb-ḥpt-Rᶜ ᶜnḫ-wḏɜ-snb sɜ-Rᶜ Mntw-ḥtp ᶜnḫ-wḏɜ-snb nty m ḏsrt sw wḏɜ

" هرم الملك نب – حبت – رع، له الحياة والعافية والسلامة، ابن رع منتو – حتپ، له الحياة والعافية والسلامة، الذى فى دير البحرى، وهو (أى الهرم) كان سليما."

كما تخبرنا نفس البردية أن أمراء وملوك طيبة فى الأسرة السابعة عشرة قد بنوا مقابرهم على هيئة الطراز الهرمى[١٠٠]:

pɜ mr n nswt Wɜḏ-ḥpr-Rᶜ ᶜnḫ-wḏɜ-snb sɜ-Rᶜ Kɜ-ms ᶜnḫ-wḏɜ-snb sip m hrw pn sw wḏɜ pɜ mr n nswt iᶜḥ-ms sɜ pɜ ir-si ᶜnḫ-wḏɜ-snb sip gmy wḏɜ

" هرم الملك واچ – خپر – رع، له الحياة والعافية والسلامة، ابن رع كا – مس ، له الحياة والعافية والسلامة، تم فحصه فى هذا اليوم وكان سليما. وهرم الملك إعح – مس – سا – با – إر ، له الحياة والعافية والسلامة، تم فحصه ووجد سليما."

وتفاجئنا قصة سنوهى بأنه بعد العفو الملكى عنه قد منحه الملك مقبرة هرمية أشرف على بنائها كبار المعماريين والفنيين الملكيين، وتم تجهيزها بكافة متطلباتها الجنائزية[١٠١]:-

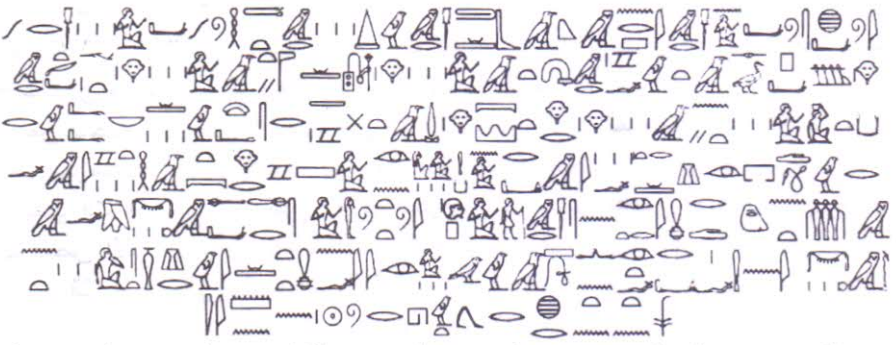
---

[٩٨] Jéquier, Le Mastabat Faraoun, Cairo, 1928, p.9. LD,Text, I, pp.199f. Gauthier, L.R, I, pp.101f. Stadelmann, Pyramiden, p.152.

[٩٩] Abott 3;14.

[١٠٠] Ibid, 3;12,13.

[١٠١] Gardiner, Sinuhe, pp.113ff, 150 f, 176. Berlin 3022, 300-310.



iw ḫws n.i mr m inr m ḳ3b mrw imy-r ṯḥntyw mr ḥr šsp s3tw.f imy-r ḫtmtyw ḥr sš gnwtyw ḥr ḫtt imyw-r k3t ntyw ḥr ḥrt ḥr ḏ<t t3 r.s ḫ<w nb ddw r rwd ir ḫrt.f iṯn rdi n.i ḥmw-k3 ir.n.i š ḥrt 3ḫwt im.f m ḫnt r dmi mi irt n smr tpy iw twt.i sḫkr m nbw šndyt.f m ḏ<m in ḥm.f rdi irt.f nn šw3w iry n.f mitt iw.i ḫr ḥswt nt ḫr nswt r iwt hrw n mni

" وقد شيد لى هرما من حجر وسط الأهرامات، وقام المشرف على البنائين بدراسة أرضيته، ورسم المشرف على الرسامين الرسم التخطيطى، وقطع المشرف على النحاتين بقطع (الحجر). فى حين كان المشرف على أعمال الجبانة يباشر العمل، ووضعت كافة الامدادات المعهودة فى بئر المقبرة هناك، وخصص لى كهنة الـ " كا "، وخصصت من أجلى أملاك جنائزية (تشمل) حقولاً وحديقة كما جرى العرف مع صديق رفيع المنصب. وزين تمثالى بالذهب ونقبته من الذهب الخالص. إنه جلالته الذى قام به، ولم يعمل مثله لأى رجل فقير وذلك لأننى نلت فضل الملك إلى أن جاء يوم الرسو (أى يوم الوفاة)."

ولو سلمنا بصدق ما قاله سنوهى، فإنه يمكن تفسير هذا التكريم الملكى له باعتبار أنه كان ابناً ملكيا وأحد المرشحين لوراثة العرش المصرى كما ارتأى أحمد عبد الحميد يوسف[١٠٢]، وبالتالى وهبه الملك سنوسرت الأول مقبرة هرمية حجرية التى كان منحها مقصوراً فقط خلال الدولتين القديمة والوسطى على المقربين للملك من العائلة المالكة. كما اتبع أيضاً ملوك الأسرة الخامسة والعشرين وخلفاؤهم ملوك مملكة نباتا سنة بناء المقابر الهرمية[١٠٣] ومنح الأمراء الملكيين مقابر هرمية بدليل ما ذكره الأمير خاليوت

---

[١٠٢] أحمد عبد الحميد يوسف، من عساه سنوهى، كتاب الملتقى الثالث للاتحاد العام للأثريين العرب، الندوة العلمية الثانية، القاهرة ٢٠٠٠، ص ٦٥ وما بعدها.

[١٠٣] Stadelmann, Pyramiden, pp.258ff.

محمد ابراهيم بكر، تاريخ السودان القديم، القاهرة ١٩٨٧، ص١٥٠ وما بعدها، ١٥٥ وما بعدها، ١٧٠.

على لوحته التى تم العثور عليها فى جبل برقل حيث يذكر فيها أن أحد ملوك نباتا وهو مر – كا – رع إسبلتا[١٠٤] قد وهبه هرماً من الحجر الرملى.[١٠٥]

ومن ناحية أخرى تفيد النصوص أن الأشراف وكبار الموظفين قد بدأوا بتشييد مقابرهم الهرمية منذ بداية الدولة الوسطى حتى الدولة الحديثة[١٠٦]، وربما كان ذلك نتيجة التغيرات التى أحدثتها الثورة الاجتماعية الأولى خلال عصر الانتقال الاول والتى أعطت بعض الامتيازات الملكية للحكام وكبار الموظفين[١٠٧]. فقد ورد فى إحدى النصوص التى تعود إلى مقبرة أحد الملوك الأتاتفة والذى أعيد نسخه فى الدولة الحديثة على بردية هاريس ٥٠٠، وهو النص المعروف بالعازف على الهارب[١٠٨]:

ntrw ḫprw ḥry-ḥ3t ḥtpw m mrw.sn sʿḫw 3ḫw m mitt ḳrsw m mrw.sn

" الآلهة (أى الملوك) الذين كانوا فى الماضى والراقدون فى أهراماتهم، والنبلاء المتوفون والمبجلون أيضاً والمدفنون فى أهراماتهم."

ولكنه يمكن أيضا افتراض أن كلمة mr و mrw المذكورتين فى قصة سنوهى وأنشودة العازف على الهارب تمثلان إضافة لاحقة من الإضافات اللغوية التى تضمنتها القصة والأنشودة من العصر الذى أعيد فيه نسخهما وهو عصر الدولة الحديثة لاسيما فى فترة الرعامسة[١٠٩]، وهى الفترة التى شهدت قيام النبلاء وكبار رجال الدولة بتشييد مقابرهم على هيئة أهرامات حجرية وليست من اللبن[١١٠].

ومما تجدر الإشارة إليه هو أن بعض النصوص الرسمية فى النصف الأول من الأسرة الثامنة عشرة قد ذكرت قبوراً هرمية لبعض الملوك على الرغم من قيامهم بنحت قبور صخرية. ومن هؤلاء الملوك تحوتمس الأول الذى شيد مقبرته الصخرية

---

[١٠٤] A. Lohwasser: Die Ahnenreihe des Aspelta, in: IBAES V, Berlin 2004. pp.147ff.

[١٠٥] LÄ, I, 488. G.A.Reisner, Inscribed Monuments from Gebel Barkal IV, in: ZÄS 70(1934). 35ff.

[١٠٦] Wb.II, 94:1.b.

[١٠٧] أشار إرمان أن الأهرامات الصغيرة من اللبن غدت منذ الدولة الوسطى الطراز العادى للمقابر فى مدن المقاطعات لأنها تقليد لأهرام الملوك الكبيرة، على أن الذين قاموا ببنائها إنما كانوا من أوساط الناس نظراً لأن هذا النوع من المقابر كان أبسط الأنواع وأقلها كلفة. راجع : إرمان ، ديانة مصر القديمة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر وأنور شكرى، القاهرة ١٩٩٧، ص ٢٩٨.

[١٠٨] Pap. Harris 500, 6, 4-5. W.M.Müller, Die Liebespoesie der alten Ägypter, Leipzig 1899, pII.XII sq.

[١٠٩] Gardiner, Sinuhe, p.152. R. Koch, Die Erzählung des Sinuhe, BAe XVII, Bruxelles 1990. يذكر أيضا فى هذا الصدد أن ثمة كلمة أخرى ذكرت فى موضع آخر فى قصة سنوهى للتعبير عن مقبرته، وهى كلمة is التى كتبت بطريقة الدولة الحديثة. Gardiner, Sinuhe, p.70.

[١١٠] Stadelmann, loc.cit.

فى وادى الملوك رقم ٣٨[١١١]، ولكنه يقول فى نفس الوقت على لوحة أبيدوس المؤرخة بالفترة الأخيرة من حكمه: ḫnk n mr.(i) " قدموا القرابين لهرمى (أى مقبرتى)"[١١٢]. ويمكن تعليل ذلك بأنه فى النصف الأول من الأسرة الثامنة عشرة قد تم استخدام الكلمة المعروفة الدالة على المقبرة الملكية منذ الدولة القديمة وهى mr واستخدامها للتعبير عن المقابر الملكية الصخرية قبل استحداث كلمة أخرى وهى ỉr المستعملة منذ منتصف الأسرة ١٨ كما سيأتى ذكره لاحقا. وبالتالى فإن كلمة mr قد فقدت خلال تلك الفترة معناها المعمارى ولكنها احتفظت فى الوقت ذاته بمعناها السياسى.

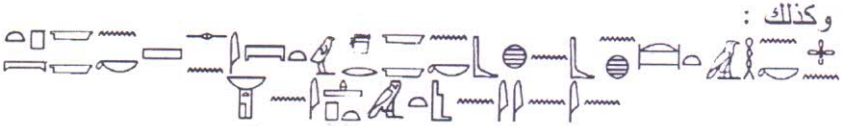
٤- ḥ3t

ظهرت هذه الكلمة فى النصوص المصرية للدلالة على المقبرة منذ الدولة القديمة واستمرت حتى الدولة الحديثة فقط[١١٣]، ولم يستخدمها المصريون فى نصوصهم على نطاق واسع وإنما استخدمت فى نطاق ضيق مما أدى أغلب الظن إلى تجاهلها تماماً فى فترة ما من الدولة الحديثة عندما كثرت وتعددت الكلمات الأخرى الدالة على المقبرة. وتعد كلمة ḥ3t من الكلمات الكلاسيكية نظراً إلى ذكرها أكثر من مرة فى نصوص الأهرام لاسيما فى الفقرات التى تتحدث عن بعث الملك المتوفى فى قبره وانطلاقه إلى السماء حيث يعيش هناك مخلداً[١١٤]:

wn n.k r3wy pt snḫbḫb n.k s wrw st3 n.k ḏbt m ḥ3t ʿ3t

" فُتِح لك بابى السماء، وسحب لك المزلاج الكبير، وسحب لك القالب من المقبرة العظيمة."

وكذلك :



wn n.k ḥ3t nḫbḫb n.k r3wy ḏrwt snš n.k r3wy pt nini in 3st m ḥtp in Nbt-ḥwt

" فتح لك القبر، وسحب لك بابى التابوت، وفتح لك بابى السماء. " مرحباً " تقول آست (ايزيس)، و " (تعالى) بسلام" تقول نبت-حوت (نفتيس)."[١١٥]

---

[١١١] E.Hornung, Tal der Könige, Augsburg 1995, p.36.
[١١٢] Urk. IV, 100.
[١١٣] Wb.III,12.19ff.
[١١٤] Pyr.572 d-e.
[١١٥] Pyr.2009 a-c.

وباستثناء متون الأهرام فإن كلمة ḫ3t عبرت عن مقابر الأفراد مثلما ورد في بردية اليائس من الحياة:

ʿḥʿt.fy ḥr ḫ3t hrw ḳrs

" الذى هو (أى البا) يقف أمام القبر يوم الدفن."

وكذلك وردت على إحدى برديات الدولة الوسطى:

ir t3y.i ḫ3t ḳrs.n.tw.i im.s ḥnʿ t3y.i ḥmt

" فيما يخص مقبرتى، فإننى أدفن فيها مع زوجتى."

٥-

تمثل كلمة mʿḥʿt الكلمة الرئيسيةُ التى عبرت ابتداءً من الوسطى حتى نهاية العصر المتأخر عن القبور التذكارية (أو مقامات كما ترجمها جاردنر[١١٨]) التى ألف أصحابها على تشييدها فى البقعة المقدسة أبيدوس[١١٩]. ففى أوساط الشخصيات الميسرة منذ الدولة الوسطى ترسخت عادة بناء مقابر تذكارية أو على الأقل لوحات جنائزية فى تلك المنطقة حتى يصبح وجودهم واضحاً وجلياً على مقربة من سيد الآخرة أوزير، فيلتفون على هذا النحو بعد وفاتهم حول الإله كما كانوا أثناء حياتهم رفاق الملك. وهكذا كان فى استطاعة أرواح الموتى أن يشاركوا إلى الأبد فى مراسم التأبين الكبرى التى تقام سنوياً إحياءً لذكرى حياة ووفاة وبعث الإله الأمثل للحياة الأبدية. وهذا يفسر العثور على العديد من اللوحات الحجرية الجنازية فى أبيدوس على مقربة من " سلم الإله "[١٢٠] بجوار المقبرة التى كان يعتقد أن أوزير يرقد فيها[١٢١].

---

[١١٦] Berlin Papyrus No.3024, 53-54. Faulkner, loc.cit.

[١١٧] F.LL.Griffith, The Petri Papyri: Hieratic Papyri from Kahun and Gurob, London 1898,Pls. XII;12 recto, Text, 32;12.

[١١٨] Gardiner, Eg. Hier. Texts (Anastasi I), 12*.
ربما استند جاردنر على اشتقاق mʿḥʿt من الفعل ʿḥʿ بمعنى " وقف أو قام " ، وبالتالى ربما تشير الكلمة إلى مكان بعث وقيامة أوزير أو المتوفى وهو القبر.

[١١٩] Wb, II, 49ff. D.O'connor, The " Cenotaph " of the Middle Kingdom, in; Mélanges Gamal Edin Mokhtar II, BdE 107/2, Kairo, IFAO 1985, pp.161ff.

[١٢٠] Wb, II, 409;2. Hannig, Handwörterbuch, p.462.

[١٢١] ج.هـ. برستد، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، القاهرة ١٩٨٠، ص ٢٥٧ وما بعدها.BAR, I, § 699;n.b كما أشارت نقوش الأوزيريون بأبيدوس إلى أن أوزير موجود فى كل مقابره التذكارية " Wsir m mʿḥʿwt.f nbt" راجع: M.A.Murray, The Osirion at Abydos, London 1904,pl.9;Reg.3,L.37. ومن المعتقد أن الرسومات

كما ورد فى لوحة حامل الأختام ايخرنوفرت[١٢٢]:

iw wḏ.n.ḥm dit ḫnti.kwi r ȝbḏw r irt mnw n it.f Wsir ḫnty imntyw r smnḫ bw.f štȝ ḏᶜm ..... iw ḏsr.n.i wȝwt-nṯr r mᶜḥᶜt.f ḫntt Pḳr. "

" أمر جلالة الملك (أى الملك سنوسرت الثالث) أن أبحر جنوباً إلى أبيدوس من أجل عمل آثار لوالده أوزير إمام الغربيين (أى المتوفيين) ولتزيين مكانه السرى بالذهب الخالص .... ونظفت طريق الإله المؤدى إلى قبره التذكارى (مقامه) أمام بقر."

ومن اللوحات الجنازية المهمة التى تم العثور عليها فى أبيدوس والتى تذكر تشييد أصحابها لقبور تذكارية هناك، لوحة رئيس خدم الملك سنوسرت الأول المدعو إقو-ديدى الذى ذكر فيها مناسبة زيارته إلى أبيدوس وقيامه ببناء قبر تذكارى هناك بعد أن أتم بنجاح حملته إلى منطقة الواحات الواقعة فى الصحراء خلف أبيدوس فيقول[١٢٣]:

ᶜḥᶜ.n iri.n.(i) mᶜḥᶜt tn rwḏ n nṯr-ᶜȝ n mrt wn m šmsw.f

" حينئذ شيدت هذا القبر التذكارى (المقام) عند سلم الإله العظيم لكى أكون بين أتباعه."

وكذلك لوحة المتحف المصرى رقم ٢٠١٥٣ المؤرخة بنهاية الدولة الوسطى[١٢٤]:

ḏd.f iri.n.i n.i mᶜḥᶜt tw sȝḫt smnḫ st.s r rwd n nṯr-ᶜȝ nb-ᶜnḫ

" هو يقول:" أنا شيدت لى هذا القبر التذكارى ومكانه فخم وجليل عند سلم الإله العظيم (أوزير) وسيد الحياة."

واستمر بناء المقابر التذكارية فى أبيدوس خلال الفترة الأولى من الأسرة الثامنة عشرة بدليل لوحة الموظف كارس الذى عاش فى عهد الملك امنحوتب الأول وشغل عدة مناصب أهمها إدارة بيت الأم الملكية إعح – حوتب التى عاشت حتى العام العاشر من حكم حفيدها طبقا للتأريخ المذكور على تلك اللوحة التى تم العثور عليها فى ذراع

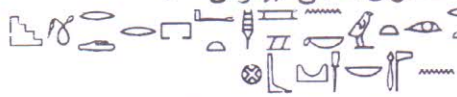
والمناظر التى تزين جدران مقابر الملوك هى فى الحقيقة محاكاة للرسومات والمناظر التى نفذها حورس فى مقبرة أبيه بعد دفنه فيها.Ibid, p. 29

[١٢٢] K.Sethe, Ägyptische Lesestücke zum Gebrauch im akademischen Unterricht : Texte des Mittleren Reiches, pp. 70-71

[١٢٣] Berlin 1199. BAR, I, §§ 524ff.

[١٢٤] Lang und Schäfer, Grab- und Denkstein, T.I, Kairo CG Nr. 20153

أبو النجا ومحفوظة حالياً فى المتحف المصرى[١٢٥]. وتخبرنا نقوش لوحة كارس بأن الأم الملكية قد كافأته بتكريس قبر تذكارى له فى أبيدوس[١٢٦]:



iw wḏ.n.mwt-nswt rdit ir.tw n.k mᶜḥᶜt r rwd n nṯr-ᶜ3 nb – 3bḏw"

" أمرت الأم الملكية (أى إعح – حوتب) أن يشيد لك قبراً تذكارياً عند سلم الإله العظيم وسيد أبيدوس ."

وقيام الأم الملكية إعح – حوتب بإهداء مقبرة تذكارية لأحد موظفيها يدل على الوضع السياسى الجديد الذى طرأ على مكانة المرأة الملكية منذ بدايات الدولة الحديثة خصوصاً بعد مساهمتها الإيجابى في طرد الهكسوس ومشاركة الملوك فى إدارة البلاد على الصعيدين الداخلى والخارجى[١٢٧].

كما ذكر الملك أحمس على لوحته من أبيدوس أن لجدته تتى شيرى مقبرتين : الأولى فعلية (is) فى طيبة ، والثانية تذكارية (mᶜḥᶜt) فى أبيدوس : wnn is.s mᶜḥᶜt .s m t3 3t ḥr t3 w w3st t3-wr " يوجد قبرها وقبرها التذكارى فى ذلك الوقت فى منطقة طيبة وأبيدوس."[١٢٨]

وثمة دليل آخر يؤكد على أن الملوك قد شيدوا أيضاً قبوراً تذكارية فى منطقة أبيدوس وهو العثور على المقبرة التذكارية للملك سنوسرت الثالث[١٢٩]، علاوة على ما ورد فى وثيقة الإهداء الكبرى بمعبد أبيدوس للملك رمسيس الثانى بأنه أخذ على عاتقه مهمة ترميم المقاصير والقبور التذكارية لأسلافه بعد أن تعرضت للخراب والإهمال[١٣٠]:

gm.n.f ḥwwt nw t3-ḏsr n nswwt imyw ḥ3t mᶜḥᶜwt.sn imyw 3bḏw w3-r ḫpr m-tp šw gs.sn ỉry m r3-ᶜ k3t

" هو وجد مقاصير الأرض المقدسة للملوك السابقين، وقبورهم التذكارية التى توجد فى أبيدوس آيلة للخراب، وجزءاً منها مازال تحت التشييد."

---

[١٢٥] BAR, II, §§ 49ff.
[١٢٦] Urk, IV, 3-4. BAR, II, § 52.
[١٢٧] L.Troy, Patterns of Queenship, Uppsala 1986, pp.108ff.
[١٢٨] Urk, IV, 27:9.
[١٢٩] Ayrton, Currelly and Weigall, Abydos, III, London 1904, pp.11ff, pl.36.
[١٣٠] Gauthier, H., La grande inscription dédicatoire d'Abydos, N°4, Bibliothèque d'étude IFAO, Le Caire, 1912, l.30-31. KRI, II A, p.165.

ومثلما وجه المتوفون التماسات لتقديم القرابين عبر نقوش مقابرهم الفعلية (is)، فإنهم ناشدوا عبر لوحاتهم الجنائزية بأبيدوس الكهنة والزائرين من حجاج البقعة المباركة لتقديم القرابين لهم مما يدل على أهمية القبور التذكارية لهم ومدى استفادة أرواحهم من تلك القرابين[١٣١]:

i ꜥnḫw tp tɜ ḫrw-ḥpt wꜥbw ḥmw-nṯr swɜt.sn ḥr mꜥḥꜥt tn mr ṯn ḥtp ḥwt nṯr nt Wsir ḏd.ṯn.....

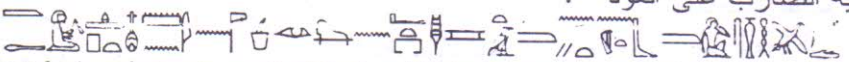
" يا أيها الأحياء على الأرض والكهنة المرتلون والكهنة المطهرون وكهنة الـ " حم – نثر (خدام الإله)، عندما تمروا على هذا القبر التذكارى، وعندما تحبوا ان تجتازوا معبد أوزير، فقولوا...." (يلى ذلك قائمة بأسماء القرابين).

ونظرا للأفكار الثورية للديانة الآتونية التى حرمت على أتباعها ممارسة الشعائر الأوزيرية بما فيها طقوس الدفن أو تشييد مقابر تذكارية فى جبانة أبيدوس، فقد استخدم الآتونيون أحيانا كلمة mꜥḥꜥt فيما يبدو بمعنى ضريح للدلالة على مقابرهم الصخرية الفعلية فى جبانة تل العمارنة[١٣٢] مثلما حدث على سبيل المثال مع الكاهن مرى– رع الذى قال فى نقوش مقبرته[١٣٣]:

mꜥḥꜥt n ir sy ḥtp Bɜ.(i) ḥr ḫɜt.f (m) st-n-nḥḥ.

" الضريح الذى شيدته حيث تستريح "بائـــ(ـــى)" فوق جثتها (فى) المكان الأبدى."

كما اتبع الكثير من أشراف طيبة تسمية مقابرهم الصخرية بـــ mꜥḥꜥt حيث وردت فى نقوش بعض مقابرهم مثل مقبرة الأب الإلهى لأمون – رع المدعو نفر – حوتب (رقم ٥٠ بالشيخ عبد القرنة)[١٣٤] من عهد الملك حورمحب وذلك ضمن فقرات أغنية الضارب على العود[١٣٥]:



ḏd pɜ ḥsi m bnt nty m tɜ mꜥḥꜥt n Wsir it-nṯr n Imn nfr-ḥtp mɜꜥ-ḫrw.

---

[١٣١] Lang und Schäfer, op.cit, CG Nr.20141.

[١٣٢] شمل الأمر الملكى للملك اخناتون المنقوش على لوحات الحدود على قرار بناء أضرحة mꜥḥꜥwt للكهنة ولآباء الآلهة ولكبار الموظفين فى جبانة تل العمارنة. راجع :
Urk.IV.1975:2-5.

[١٣٣] N. De G.Davies, The Rock Tombs of El-Amarna, I, pl.34.

[١٣٤] PM.I/1,pp.95ff, No.50.

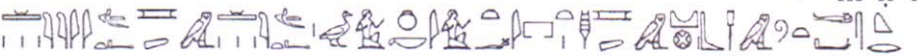
[١٣٥] J.Dümichen, Historische Inschriften altägyptischer Denkmäler, II, Leipzig 1869, 1. Müller, Liebespoesie, 31,Taf.1.ANET, 33.

" يقول العازف على الهارب الذى يوجد فى ضريح أوزير (أى المتوفى) ، الأب الإلهى لآمون نفر – حوتب صادق الصوت."

وقد ذكرت m^{c}ḥ^{c}t بمفهومها الجديد في محاضر سرقات المقابر التى سجلت عمليات التفتيش على مقابر الملوك والأفراد[١٣٦]:

nȝ m^{c}ḥ^{c}wt iswt nty nȝ ḥsyw ḏrtyw ^{c}nḫ nw niwtyw rmṯw n pȝ tȝ-ḥtp
im sn ḥr tȝ imntt niwt gmy iw thy st nȝ iṯȝyw r-ḏrw
" المقابر والأضرحة التى تخص المنعمين السابقين والمواطنين نساءً ورجالاً (الموجودين على) الأرض والذين سوف يستريحون فيها فى غرب المدينة (أى طيبة) ، فقد وجد أن اللصوص نهبوها كلها."

وعلى الرغم من تغير المفهوم الدينى والمعمارى والجغرافى لتلك الكلمة تقريباً منذ عصر العمارنة فصاعداً، إلا أن البعض آنذاك كان ما يزال لديه الرغبة فى أن يدفن فى أبيدوس مستخدماً نفس الكلمة الدينية الدالة على المقبرة الأوزيرية التذكارية وهى m^{c}ḥ^{c}t[١٣٧]:-



ḳrst.(i) w(i) m ȝbḏw m m^{c}ḥ^{c}t it.i ink sȝ mȝ^{c}t m iw-mȝ^{c}ty
" سوف أدفن نفسى فى أبيدوس فى ضريح أبى لأننى ابن صالح فى جزيرة العدل (أى فى أبيدوس).

٦-

كانت الظروف الاجتماعية والسياسية فى الدولة الوسطى مختلفة تماماً وإلى حدٍ كبير عن تلك الظروف التى سادت فى الدولة القديمة. فالحرية التى حصل عليها الحكام والأمراء أقنعتهم بالانسحاب من حاشية الملك حتى بعد وفاته، ولأنهم أقاموا فى نفس مدنهم فى مصر العليا ومصر الوسطى بطول شواطئ النيل الضيقة التى يحدها تماماً سفوح الجبال، فربما كان الدافع الأساسى الذى أدى بهم إلى نحت مقابرهم فى تلك السفوح. بالإضافة إلى أن الذى دفعهم إلى ذلك أيضاً هو رغبتهم فى حماية مقابرهم من

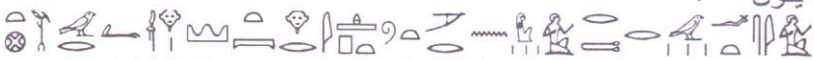
[١٣٦] Abbott IV,1-2.
[137] Gardiner, Eg. Hier. Texts (Anastasi I), 8;3-5.7*,n.1.

لصوص المقابر الذين انتشروا فى البلاد خلال عصر الانتقال الأول نتيجة الفشل السياسى والاجتماعى الذى ألم بالدولة القديمة[١٣٨].

ومن ناحية أخرى ظهرت فى ذلك التاريخ كلمة مصرية جديدة عبرت أحياناً عن تلك المقابر الصخرية وهى كلمة ḥrt التى يبدو أنها عبرت عن الأسلوب المعمارى الجديد، ولكن مع عدم الاستغناء عن كلمة is التى انتشرت فى نصوص الدولة الوسطى[١٣٩]. فكلمة ḥrt المشتقة من ḥr و ḥri ، تعنى فى اللغة المصرية القديمة " سماء" ، وكذلك تدل على كل ما هو عالى[١٤٠]، وبالتالى فإن هذه المقابر العلوية هى المقابر الصخرية المنحوتة فى سفوح الجبال أعلى مدن حكام وأمراء الدولة الوسطى.

ومما يبرهن على ذلك هو ظهور هذه الكلمة الجديدة فى أحيانا كثيرة بمخصص الذى يعبر عن السماء أو الأشياء العالية. هذا وقد استمر استخدام تلك الكلمة منذ ذلك التاريخ حتى العصر البطلمى[١٤١].

ومن النصوص التى ذكرت ḥrt من الدولة الحديثة[١٤٢] النص الموجود فى مقبرة الوزير رع – مس (رقم ٥٥ بالشيخ عبد القرنة)[١٤٣] من عصر أمنحوتب الرابع اخناتون إذ يقول[١٤٤] :



n iri.i isft r rmṯ n-mrwt ḥtp.i (m) ḥrt ḥr wnmy wr-W3st

" لم أفعل شراً ضد الناس من أجل أن استريح فى قبرى الصخرى على الجانب الأيمن من طيبة."

وكذلك جاءت ضمن نقوش مقبرة الوزير با– سر (رقم ١٠٦ بالحوزة السفلى)[١٤٥] من الأسرة التاسعة عشرة[١٤٦]:

ḏd.tn p3 ḥsi n m3ᶜt nty m t3 ḥrt imntt W3st n imy-r niwt t3ty P3-Sr m3ᶜ-ḫrw ḏd.f.....

---

[١٣٨] اسكندر بدوى، تاريخ العمارة المصرية، عصر الانتقال الأول والدولة الوسطى وعصر الانتقال الثانى، ج ٢، ترجمة صلاح الدين رمضان، القاهرة ٢٠٠٣، ص ١٤٨ وما بعدها.

[١٣٩] Urk (des mitt. Reiches), VII,1;12,2;9;14,23;17,26;1, 33,16,34;18;20,48;16,53;18.

[١٤٠] Wb, III, 144ff.

[١٤١] Wb,III,143.

[١٤٢] Urk,IV,1010;3,1084;13,1183;14.

[١٤٣] PM,I/1, pp.105ff, No.55.

[١٤٤] Urk,IV, 1777;7-8

[١٤٥] PM,I/1,pp.219ff, No.106.

[١٤٦] M.Lichtheim, The Songs of the Harpers, in; JNES 4(1954), 203,pls.3;5.

" ما الذى قاله مغنى الـ"ماعت" الذى يوجد فى المقبرة الصخرية غرب طيبة لعمدة المدينة والوزير با – سر صادق الصوت ، هو يقول..."

والجدير بالذكر هو أن المهندس إنينى قد استخدم كلمة ḫrt للدلالة على القبر الصخرى للملك تحوتمس الأول حيث يقول على لوحته المحفوظة فى مقبرته رقم ٨١ بمنطقة الشيخ عبد القرنة[١٤٧]:

iw ir mɜw.n.i šsḏ ḫrt nt ḥm.f m-wʿw n mɜɜ n sḏm

" أشرفت على حفر المقبرة الصخرية لجلالته بمفردى دون أن يرى أو يسمع أحد."

ومن الملاحظ أن المهندس إنينى لم يستخدم كلمة mr الدالة على المقابر الملكية خلال الدولتين القديمة والوسطى نظراً لأن مقبرة ملكه الذى أشرف على نحتها بوادى الملوك لم تأخذ الطراز الهرمى[١٤٨]، وهو الأمر الذى جعله فى ظن الباحث يستخدم كلمة ḫrt بصفة استثنائية فى هذا النص للدلالة على المقبرة الملكية للملك تحوتمس الأول نظراً لأنها كانت تمثل الكلمة الوحيدة التى عبرت آنذاك عن المقابر الصخرية وذلك قبل استخدام كلمة ḫr الدالة على المقابر الصخرية الملكية منذ منتصف الأسرة الثامنة عشرة.

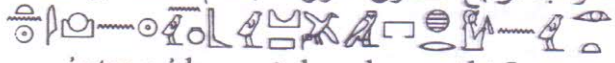
٧- ḫr

أصبح الشكل الهرمى خلال الدولة الحديثة من حق أفراد الشعب بعد أن كان حقاً للملوك والملكات وحدهم قبل ذلك[١٤٩]، وبالتالى لم تعد كلمة mr تعبر فى الحقيقة عن المقبرة الملكية آنذاك. وربما استدعى هذا الأمر الملوك منذ منتصف الدولة الحديثة تقريباً إلى استعمال لفظ آخر يدل على مقابرهم من أجل أن يميزها عن بقية مقابر رعيتهم حفاظاً على مكانتهم الملكية المقدسة. وكان هذا اللفظ الجديد هو ḫr الذى عبر فى الوقت ذاته على الجبانة الملكية فى غرب طيبة[١٥٠]. وعوضاً عن رغبة ملوك الدولة الحديثة بدءاً من تحوتمس الأول فى إخفاء مقابرهم بنحتها فى تكتم شديد فى صخر الجبل بوادى الملوك[١٥١]، فإن تخليهم عن الشكل الهرمى والكلمة الدالة على المقبرة الملكية الهرمية – mr – تدل فى الوقت ذاته على التغير الذى طرأ على الشكل العام

[١٤٧] Urk,IV,57;3-5. PM,I/1,pp.159;No.81.
[١٤٨] Hornung, Tal der Könige, p.36.
[١٤٩] Stadelmann, Pyramiden, pp.229ff,
[١٥٠] Wb,III,323ff. J.Černý, A Community of Workmen at Thebes in the Ramesside Period, IFAO, le Caire 2004, pp.1ff.
[١٥١] C.N.Reeves, Valley of the Kings, London 1990, pp.13ff.

للملك بحيث لم يعد مجرد إله ذو قوة ونفوذ، وهو ما يعبر عنه الشكل الهرمي[١٥٢]، بل هو بطل قومي وقائد عسكرى مما زاد من مكانته وقدسيته عند رعيته[١٥٣].

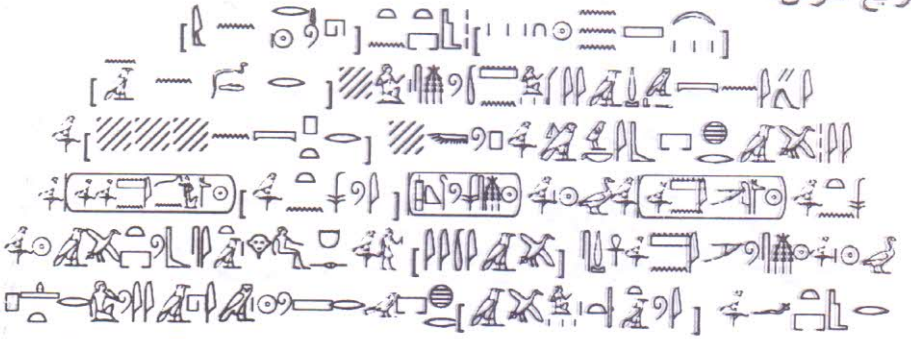
ومن المستبعد تماما أن تكون لكلمة ḥr أى مدلول دينى بدليل ذكرها على لوحة الحدود للملك امنحوتب الرابع اخناتون المؤرخة بالعام الثالث من حكمه[١٥٤]:



ir.tw n.i ḥr m pȝ ḏw wbnw n ȝḫt-Itn

" وتُعْمَل لى مقبرةً (ملكية صخرية) فى الجبل الشرقى من آخت – أتون."

وتخبرنا إحدى برديات متحف تورين واقعة ذهاب رئيس الشرطة إلى عمال المقبرة الملكية للملك رمسيس الثالث ليخبرهم نبأ وفاة الملك واعتلاء ابنه رمسيس الرابع العرش:



[ȝbd 3 šmw 16] (m) st tn [hrw n ii] in ḥry-Mḏȝy Mntw-ms [r-ḏd n nȝ]y pȝ ḥr bik pȝy [r pt n...] nswt Wsr-Mȝᶜt-Rᶜ mry-Imn sȝ Rᶜ Rᶜ-ms-sw ḥḳȝ-Iwnw [iw nswt] Wsr-Mȝᶜt-Rᶜ stp n Imn sȝ Rᶜ Rᶜ-ms-sw mry Imn ᶜnḫ-wḏȝ-snb [pȝ ity] ḥmsi ḥr tȝ isbt pȝ Rᶜ r st.f [iw tȝ iswt pȝ] ḥr wrš m ihȝy r ḥtp[155]

" [الشهر الثالث من فصل الصيف، اليوم السادس عشر] (فى) هذا المكان. [اليوم الذى جاء] (فيه) رئيس الشرطة منتو – مس [قائلاً] لهؤلاء (العمال العاملين فى) المقبرة (الملكية الصخرية):" إن الصقر قد طار [إلى السماء] ، الملك وسر ماعت رع محبوب أمون، ابن رع رعمسسو حاكم ايونو، [فى حين أن الملك] وسر ماعت رع المختار من أمون، ابن رع رعمسسو محبوب أمون، له الحياة والفلاح والعافية،

---

[١٥٢] Stadelmann, Pyramiden, pp.35ff.

[١٥٣] راجع: عائشة محمود عبد العال، الملكية الإلهية فى العصر المتأخر، القاهرة ٢٠٠٤، ص ٣١ وما بعدها.

[١٥٤] Urk.1974;5.

[155] J.Černý, Datum des Todes Ramses' III und der Thronbesteigung Ramses' IV. in: ZÄS 72(1936), p.112.

[الحاكم] ، قد جلس على عرش رع بدلاً منه." [وقد قضت اليوم فرقة عمال] المقبرة (الملكية الصخرية) فى سرور حتى غروب الشمس."

٨- 3ht

وصف المصريون المقبرة الملكية بكافة طرزها المعمارية بكلمة 3ḫt أى " الأفق " منذ الدولة القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة[١٥٦]. وبذلك أعتبر المصريون الملك المتوفى بمثابة الشمس المشرقة التى تشرق كل يوم فى " الأخت " أى جبل الأفق المضئ[١٥٧] دلالة على خلوده خلود الشمس بدورتها اليومية المتجددة. وتعزز هذه التسمية الهالة المقدسة التى أضفاها الملوك هم وأنصارهم على حكمهم وأنفسهم باعتبارهم مولودين من صلب الإله رع، وبالتالى فإن فكرة الموت والفناء غير موجودة فى قاموس لغتهم باستثناء اعتراف امنحوتب الرابع اخناتون بها عندما أقر على إحدى لوحات الحدود بحقيقة موته ودفنه فى مقبرة مثل زوجته وبناته وبقية رعيته[١٥٨].

وبالإضافة إلى تسمية ثانى ملوك الأسرة الرابعة لهرمه بالتسمية " أخت – خوفو " أى " أفق – خوفو "[١٥٩]، فقد أشارت أيضاً بردية وستكار إلى هرمه بكلمة 3ḫt بمعنى مقبرة[١٦٠]:-

iw.f rḫ(-w) tnw ipwt nt wnt nt ḏḥwty ist wrš ḥm n nswt-bity ḫwfw mɜʿt-ḫrw ḥr ḥḥy n.f nɜ n ipt nt wnwt nt ḏḥwty r irt n f mitt iry n 3ḫt.f

"هو يعرف (أى الساحر ددى) عدد الحجرات السرية لمعبد تحوت. وبالنسبة لجلالة ملك مصر العليا والسفلى خوفو صادق الصوت، فقد قضى معظم الوقت فى البحث لنفسه عن تلك الحجرات السرية لمعبد تحوت من أجل أن يعمل مثلهم فى أفقه (أى مقبرته)."

وعلى لوحة الموظف ثتى الذى عاصر كل من انتف الأول والثانى، وهى اللوحة المحفوظة حالياً بالمتحف البريطانى (رقم ٦١٤) ، نجد هذا الموظف الكبير يشير

---

[١٥٦] Wb.I.17. Hannig, Handwörterbuch. p13. Černý, A Community, pp.74ff.

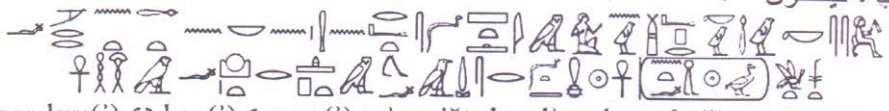
[١٥٧] راجع: اسكندر بدوى، المرجع السابق، ص ١٤٨.

[١٥٨] Urk.IV,1974f.

[١٥٩] Urk.I,66. Hannig, op.cit, p.1294.

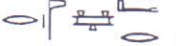
[١٦٠] Pap. Westcar 7,5-8. A. de Buck, Egyptian Readingbook, Leiden, 1948, p. 79.

بكلمة 3ḫt إلى هرم سيده انتف الأول واح عنخ الذى شيده بالطوب اللبن فى غرب طيبة، فيقول[١٦١]:-



špss kw(i) ʿ3 kw(i) ʿpr.n.(i) wi m išt ḏs rdit.n.ḥm nb.(i) n ʿ3t nt mrr.f ḥr w3ḥ - ʿnḫ nswt- bity s3-Rʿ Ini-it.f ʿnḫ mi Rʿ ḏt r sḏ3.f m ḥtp r 3ḫt.f

" كنت نبيلاً وعظيماً لأننى كنت أمد نفسى من أملاكى الخاصة التى وهبنى إياها جلالة سيدى بسبب عظمة حبه (لى)، حورس واح – عنخ ، ملك مصر العليا والسفلى ابن رع انتف، فليعطى الحياة مثل رع، حتى ذهب فى سلام إلى أفقه (أى مقبرته)."

كما سجل سنوهى فى قصته تاريخ وفاة الملك امنمحات الأول بالعام الثلاثين، الشهر الثالث من فصل الأخت عندما  " رحل الإله إلى أفقه (أى إلى مقبرته)."[١٦٢]

أما فى الدولة الحديثة فقط ألحقت 3ḫt بالإضافة nḥḥ كما جاءت على سبيل المثال فى بردية ايبوت[١٦٣]:

t3 3ḫt-nḥḥ n nswt ḏsr-k3-(Rʿ) ʿnḫ-wḏ3-snb s3-Rʿ Imn-ḥtp ʿnḫ-wḏ3-snb

" أفق الأبدية (أى مقبرة الأبدية) للملك جسر-كا-(رع) ، له الحياة والفلاح والعافية، ابن رع امون –حتب، له الحياة والفلاح والعافية."

٩- ḥwt

عبرت هذه الكلمة عن مقابر الأفراد منذ بداية الدولة الحديثة حتى نهاية العصر المتأخر[١٦٤]، وبذلك اعتبر المصرى القديم مقبرته لا تقل قدسية وخلوداً بأى حال من الأحوال عن قدسية وخلود المعابد والهياكل الإلهية والمعابد الجنازية الملكية التى عبرت عنها أيضا كلمة ḥwt[١٦٥]. فمثلما تستقر وتستريح وتعيش أرواح الآلهة والملوك للأبد فى معابدها، فإن أرواح المتوفين تستقر هى أيضاً وتستريح وتعيش فى مساكنها الأبدية.

---

[١٦١] BM No. 614. A.M.Blackman, The Stele of Thethi, Brit. Mus. No. 614, in: JEA 17(1931), pp.55ff.J.J. CLERE - J. VAUDIER, Textes de la Première Période Intermédiaire et de la XIe Dynastie (Bruxelles, 1948), pp.15ff. BAR, I, §§ 423A-G.

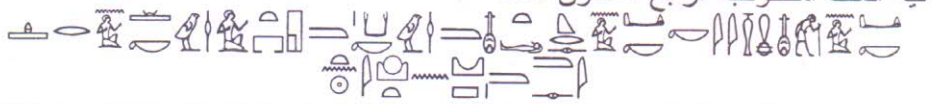
[١٦٢] Gardiner, Sinuhe, p.121;R6. BAR, I. § 491.

[١٦٣] Černý, op.cit, pp.74f. E.Otto, Topographie des thebanischen Gaues , Berlin 1952, p.59.

[١٦٤] Wb, III, 2 C. Hannig, op.cit, p.516. Urk.IV,1038;2,1183;15,1214;17,1225;8,1398; 16,1440;3,1639;2,1830;11,2016;20,2171;4.

[165] Wb,III,1ff. Hannig, loc.cit. Otto, op.cit. pp.17ff.

ونظراً للتقارب اللغوى بين ḥwt و pr ، فإن ḥwt تـأتى أيـضاً مفـردة[١٦٦] أو متبوعة بعدة إضافات مثل nḥḥ [١٦٧]، dt [١٦٨] و m3ʿ-ḫrw[١٦٩] وذلك بهدف التأكيد علـى المعنى الدينى للمقبرة وربطها بمفاهيم الحياة الآخروية. ومن النصوص التى ذكرتهـا مفردة، النص المذكور على لسان أبى الإله آى فى مقبرته بتل العمارنة حيث يخاطـب فيه الملك امنحوتب الرابع اخناتون قائلاً[١٧٠]:



di.k n.i i3wi nfr mi ḥsyty.k di.k n.i ḳrst nfr m wḏ k3.k m ḥwt.i wḏ.k n.i r ḥtp im s m ḏw n 3ḫt-Itn

" ليتك تمنحنى عمراً طيباً مثل مقربيك، وليتك تمنحنى جنازة طيبة من خلال أن تأمر كائك (أى فاعليتك) فى مسكنى (= مقبرتى). ما الذى تأمره لى ؟ هو أن أستريح فيها (أى فى مقبرتى) فى جبل آخت- آتون."

أما حاكم طيبة والوزير امون- إم -ٓ إبت الذى عاصر الملك امنحوتب الثانى، فقد ذكر ḥwt n(t) nḥḥ ضمن نصوص مقبرته رقم ٢٩ بالحوزة العليا، فيقول لأخيه سن - نفر[١٧١]:-

iw k ḥnʿ sn.k p3 imy-r niwt m ḥwt.f n(t) nḥḥ

" إنك مع أخيك يا عمدة المدينة فى سكنه الأبدى (أى مقبرة الأبدية)."

غير أن حاكم طيبة والوزير وسر الذى عاصر الملك تحوتمس الثالث، فقد ذكـر ḥwt nt ḏt ضمن نصوص مقبرته رقم ٦١ بالحوزة العليا أيضاً حيث قـال[١٧٢] :

n-mrwt w[ḏ]3 [ḥ]ʿw.i ḥtp.i (m) ḥwt tn nt ḏt

" من أجل أن تسلم أعضائى وأستريح (فى) سكنى (= مقبرتى) هذا الخاص بالأبدية."

---

[١٦٦] Urk,IV, 1183;15,2016;20.

[١٦٧] Wb,III,2. Hannig, loc.cit.Urk,IV,131;2, 1440;3. Davies, The Rock Tombs of El-Amarna,I, Pl.39, II,Pl.21, VI, Pl.33.

[١٦٨] Wb, loc.cit. Hannig, loc.cit. Urk,IV,1038;2, 1830;11.

[169] Urk,IV,1214;17,1639;2.

[١٧٠] Davies, op.cit, VI, Pl.25;17.

[١٧١] Urk,IV,1440;3. Davies, op.cit,III; 2. PM.I/1,pp.45f, No. 29.

[١٧٢] Urk,IV,1038;1-2. PM,I/1,pp.123ff.

ومن النصوص التى ذكرت ḥwt nt mȝʿ-ḫrw نص ورد فى المقبرة رقم ٣٨ بالحوزة السفلى للكاتب ومحاسب الغلال للإله امون المدعو جسر- كا- رع - سنب من عصر الملك تحوتمس الرابع[١٧٣]:

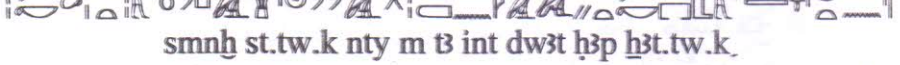
ḏd.sn kȝ.k iri hrw nfr pȝ ḥsb-it m ḥwt.k n(t) mȝʿ-ḫrw iri.n.k n.k ḥr rmn n niwt

" هم يقولون (أى زوجة وابنتا المتوفى):" لروحك الاستمتاع بيوم طيب يا محاسب الغلال فى مسكنك (= مقبرتك) الخاص بالتبرئة الذى شيدته لنفسك على الجانب الغربى للمدينة (طيبة)."

١٠- st

تطور مفهوم هذه الكلمة فى الدولة الحديثة لتعطى معناً جديداً ضمن معانيها الأخرى وهو المقبرة[١٧٤]، وبذلك انضمت st مع pr و ḥwt لتعبر عن المكان الذى يحتوى على بعث وولادة المتوفى حيث يعيش للأبد. وكما هو حال الكلمتين الأخريين، فإن الكلمة الأولى وهى st ظهرت فى نصوص الدولة الحديثة فى شكلين وهما: إما أن تأتى مفردة أو ملحقة بإضافات زمنية مثل nḥḥ[١٧٥] وḏt[١٧٦]. كما عبر التعبيران المركبان st-mȝʿt و st-ʿȝt عن المقبرة الملكية فى الدولة الحديثة لاسيما خلال عصر الرعامسة[١٧٧].

وقد ذكرت كلمة st بدون إضافات على سبيل المثال فى تعاليم آنى الذى قال[١٧٨]:-



smnḫ st.tw.k nty m tȝ int dwȝt ḥȝp ḫȝt.tw.k

" أكمل مكانك (= مقبرتك) الذى فى الوادى حيث العالم الآخر الذى يخفى جثمانك."

وذكرت st nt nḥḥ فى المقبرة رقم ٧٩ بالحوزة السفلى لملاحظ مخازن الغلال الملكية المدعو من - خبر - رع - سنب المشهور باسم من - خبر الذى عاصر الملك تحوتمس الثالث، والذى يقول[١٧٩]:

---

[١٧٣] Ch, Kuentz, Les textes du tombeau no. 38 à Thèbes (Cheikh Abd-el-Gourna), in; BIFAO 21(1923), p.128. PM.I/1,pp.69f, No. 38. Urk,IV,1639; 1-3.

[١٧٤] Wb,IV,3. Hannig, op.cit, p.648.

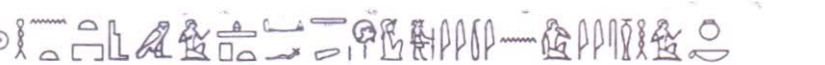
[175] Urk,IV,1192;17,1200;4,1590;15-16,1628;10.

[176] Urk,IV,1591;10,1594;18-19;1614;14.

[١٧٧] Černý, A Community, pp.41ff, 70ff.

[١٧٨] J.F.Quack, Die Lehren des Ani, Ein neuägyptischer Weisheitstext in seinem Kulturellen Umfeld, OBO 141, Universitätsverlag Freiburg, 1994, p.291;17,14.

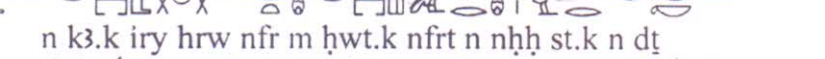
[١٧٩] Piehl, Inscriptions Hiéroglyphiques, I, pp.136ff. Urk,IV,1192;16-17.PM,I/1, pp. 156ff, No.79.



ink ḥsy n ity tp ꜣ di.f ḥtp.i m st nt nḥḥ

" أنا الممدوح من الحاكم على الأرض الذى يجعلنى استريح
فى مكان الأبدية (مقبرة الأبدية)."

وذكرت st nt ḏt فى المقبرة رقم ٧٨ بالحوزة العليا لصاحبها حور- إم- حب الذى عاصر الملوك من تحوتمس الثالث حتى امنحوتب الثالث، والذى يقول[١٨٠]:



n kꜣ.k iry ḥrw nfr m ḥwt.k nfrt n nḥḥ st.k n ḏt

" لروحك أن تقضى وقتاً ممتعاً فى مسكنك الجميل الخاص بالأبدية (= مقبرتك)،
مكانك الخاص بالأبدية (= مقبرتك)."

ثانياً : المناظر الدالة على المقبرة

تأثر الفنان المصرى القديم خلال الدولة الحديثة والفترة اللاحقة لها بأشكال المقابر لاسيما ذات الطراز الهرمى التى شاعت بين مقابر الأشراف والأفراد على وجه الخصوص فى جبانة طيبة[١٨١] (صورة ١) مما دفعه إلى رسمها على جدران المقابر وصفحات البردى، على عكس عصر الدولتين القديمة والوسطى الذى لم يعثر فيه أغلب الظن على أية مناظر للمقابر المصرية القديمة[١٨٢]. وتعطينا تلك المناظر فكرة واضحة ليس فقط عن طرز المقابر المعمارية أو إقامة اللوحات الجنازية أمام المقابر أو تصوير إلهة الجبل الغربى فى أشكال عديدة[١٨٣]، ولكنها أيضاً تبين بعض المعتقدات الدينية المصرية القديمة المتعلقة بالحياة الأخروية لاسيما فيما يخص طقسة فتح الفم وزيارة الروح لصاحبها المتوفى فى مقبرته، وهى معتقدات سادت وانتشرت خلال الدولة الحديثة على الرغم من رجوعها إلى عهود غاية فى القدم[١٨٤].

ومن أهم المناظر الدالة على المقبرة المنظر الذى تم العثور عليه ضمن الكتل الحجرية لمقبرة الوزير نفر – رنبت بسقارة من عصر الأسرة التاسعة عشرة[١٨٥] (صورة ٢). وتوضح الصورة أن مقبرة الوزير أخذت الطراز الهرمى مما يدل من

---

[١٨٠] U.Bouriant, Tombeau de Harmhabi. MMAF,V, Le Caire 1889, pl.I; p.428. Urk. IV. 1594;17-18.

[١٨١] W.Helck, Grabdarstellung, LÄ,II,851f.. سيد توفيق، الأقصر، القاهرة ١٩٩٠، ص ٣٤٩

[١٨٢] اسكندر بدوى، المرجع السابق ، ص ١٤٥.

[١٨٣] Helck, loc.cit.

[١٨٤] A.M.Roth, Fingers, stars and the 'Opening of the Mouth' : the nature and function of the ntrwy-blades, in; JEA 79 (1993), pp.57ff.R. Grieshammer, Mundöffnung. LÄ IV, 223f. Pyr., 9 b, -40.

[١٨٥] Stadelmann, op.cit, Taf.84.

ناحية على أن هذا الطراز من المقابر للأشراف لم يقتصر فقط على جبانتى طيبة ودير المدينة[١]، وإنما امتدت إلى مناطق أخرى مثل منطقة سقارة التى استعادت أهميتها كجبانة مقدسة خلال الدولة الحديثة[٢]. كما تظهر الصورة أيضاً مدخل المقبرة يعلوه الكورنيش المصرى ويتقدمه أسطونان من الطراز البردى بتاج مقفل، علاوة على الشكل الهرمى فوق المقبرة.

واشتهرت مقابر الأشراف فى طيبة ببعض مناظر المقابر[٣] مثل المنظر الموجود فى المقبرة رقم ٣١ بالشيخ عبد القرنة للكاهن الأول للملك تحوتمس الأول المدعو خنسو الذى عاش أيام حكم الملك رمسيس الثانى، وهو المنظر الذى يبين مقبرة هرمية يزين الجزء العلوى من مدخلها الكورنيش المصرى. ويوجد أمام المدخل أسطونان من طراز البردى ولوحة جنائزية ضخمة تظهر المتوفى وهو يتعبد لأحد الآلهة، وخلفها أسطون بتاج بردى يانع (شكل ١)[٤]. وكذلك المنظر الموجود على الصف الأول للجدار الجنوبى من الصالة الكبيرة للمقبرة رقم ٢٣٣ بذراع أبو النجا للكاتب الملكى للمائدة الملكية المدعو ساروى من عصر الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين[٥]. ويحمل المنظر صورة للمقبرة الهرمية بمدخلها الذى يعلوه الكورنيش المصرى وبأسطونيها من الطراز البردى. وأمام المقبرة بعض المناظر الجنائزية للمتوفى وزوجته مثل استقبالهما من قبل إلهة الجبل الغربى والإلهة حتحور، وإجراء شعائر طقسة فتح الفم لكل منهما[٦](شكل ٢).

ومن إحدى لوحات الأسرة الثانية والعشرين للسيدة چد – امون – يو- إس- عنخ بالمتحف المصرى،نجد منظراً جديداً ربما لمقبرة زوجها حيث صورها الفنان فى الجزء الأسفل من لوحتها وهى تندب أمام القبر الذى يتكون أغلب الظن من جزئين أولهما عبارة عن صرح ذى برجين يتوسطهما المدخل الرئيسى للمقبرة والذى ربما كان يقود إلى فناء فى نهايته درج يوصل إلى الجزء الثانى وهو الهرم[٧] (صورة ٣).

كما زخر كتاب الموتى بالعديد من مناظر المقابر مثل المنظر الموجود على البردية المحفوظة بالمتحف البريطانى (رقم ٩٩٠١) للكاتب الملكى وحاجب الملك سيتى الأول المدعو هو- نفر. ويوضح المنظر مقبرة المتوفى ذات الطراز الهرمى وأمامها اللوحة الجنازية الكبيرة التى تصور المتوفى وهو يتعبد للإله أوزير فى الجزء الأعلى بينما يحتوى الجزء الأسفل على نص جنازى يتكون من إحدى عشرة سطراً بالخط

---

[١] سيد توفيق، المرجع السابق، ص ٣٤٦ وما بعدها.

[2] G.T.Martin, The Hidden Tombs of Memphis, London 1991, pp.21ff. J.van Dijk, The New Kingdom Necropolis of Memphis, Bergum 1993, pp.1ff.

[3] N.de G.Davies, Some Representations of Tombs from the Theban Necropolis, in; JEA 24(1938), pp.25ff.

[4] Ibid, p.31, Fig.11.

[5] B.G.Ockinga,Theban Tomb 233 - Saroy Regains an Identity, in; BACE 11 (2000), pp.103ff.

[6] Ockinga, op.cit, fig.2.

[7] M.Saleh und H.Sourouzian, Die Hauptwerke im ägyptischen Museum Kairo, Mainz 1986, Taf.243.

الهيروغليفى. ولم يقف المنظر عند هذا الحد وإنما يمتد ليصور تأدية طقسة فتح الفم لومياء المتوفى أمام مقبرته فى حضور الكهنة وزوجة وابنة المتوفى[٨] (صورة ٤).

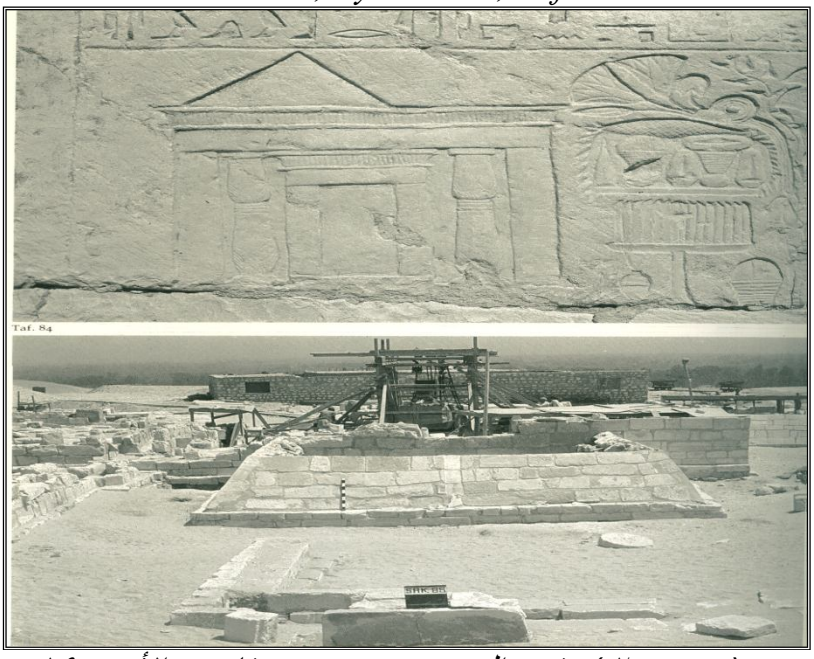
وثمة منظر آخر من كتاب الموتى من البردية المحفوظة أيضاً بالمتحف البريطانى (رقم ١٠٤٧١) للكاتب الملكى وقائد الفرق والمشرف على الأقاليم الجنوبية المدعو نخت، تصوره وهو يقف أمام مقبرته ذات الطراز الهرمى بينما تحوم روحه حول المقبرة تمهيداً لدخولها. وخلف نخت منظر الشمس المشرقة دلالة على إحياء وبعث المتوفى[٩] (صورة ٥).

ولم ينس كاتب القرابين المقدسة لكل الآلهة المدعو آنى من تصوير مقبرته ذات الطراز الهرمى على برديته بالمتحف البريطانى (رقم ١٠٤٧٠)، ولكنه أضاف إليها عنصرين: أحدهما بيئى وهو تلال الجبل الغربى لطيبة حيث تقع مقابر أشراف الدولة الحديثة، والآخر دينى يمثل سيدة الغرب أو الجبانة الإلهة حتحور وهى تخرج فى هيئتها الحيوانية من وسط التلال وأغصان البردى[١٠] (صورة ٦).

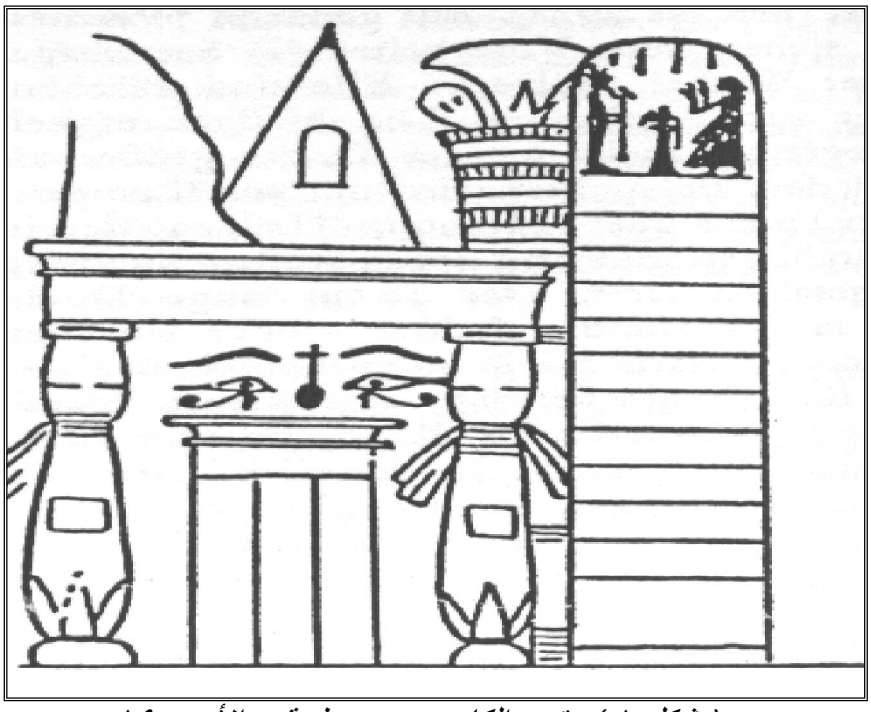
الصور والأشكال

[8] Faulkner, Book of the Dead, p.54. S.Quirke and J.Spencer, The British Museum Book of Ancient Egypt, London 1992, p.149.
[9] Faulkner, op.cit, p.89.
[10] Quirke and Spencer, op.cit, p.85.

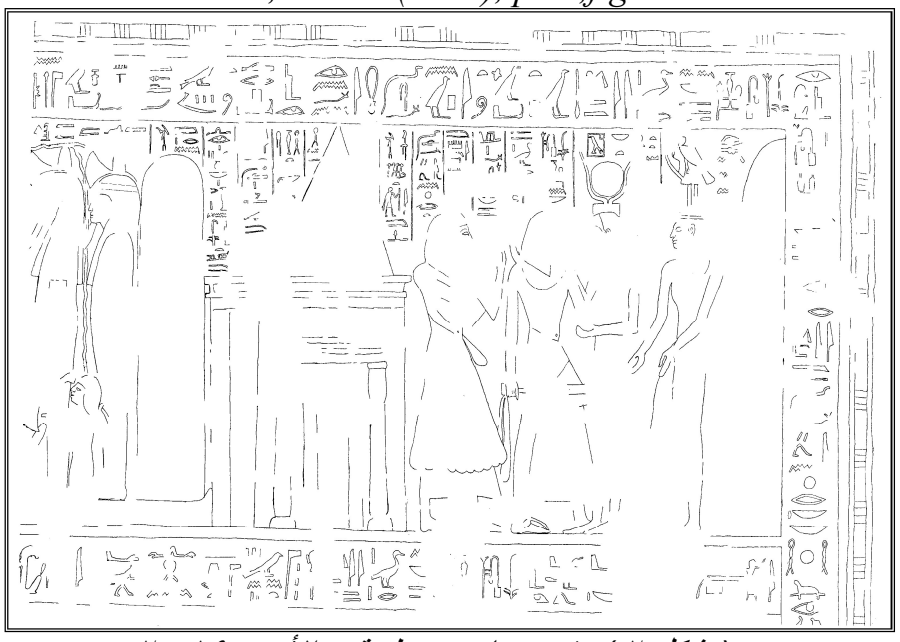
(صورة ١) مقابر هرمية فى جبانة طيبة
Stadelmann, Pyramiden, Taf.83.



(صورة ٢) مقبرة الوزير نفر- رنبت بسقارة – الأسرة ١٩ .
Ibid, Taf.84

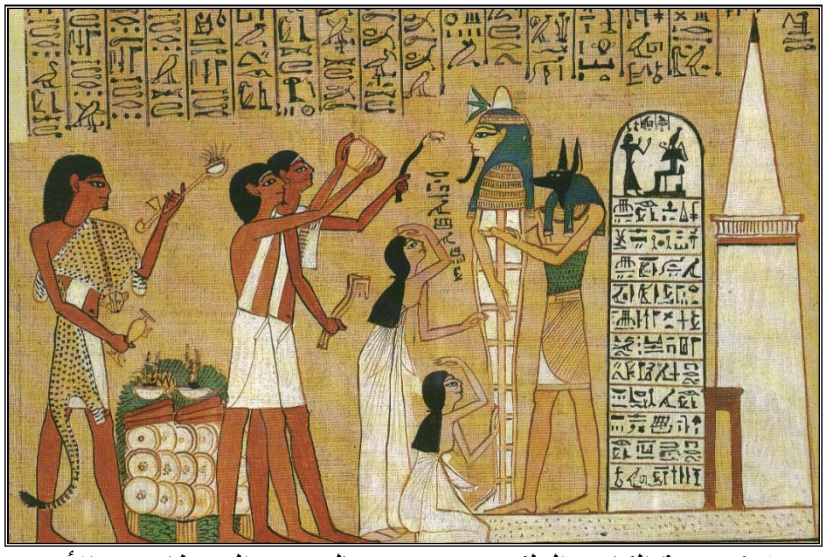


(شكل ١) مقبرة الكاهن خنسو بطيبة – الأسرة ١٩ .
Davies, JEA 24(1938), p.31,fig.11.



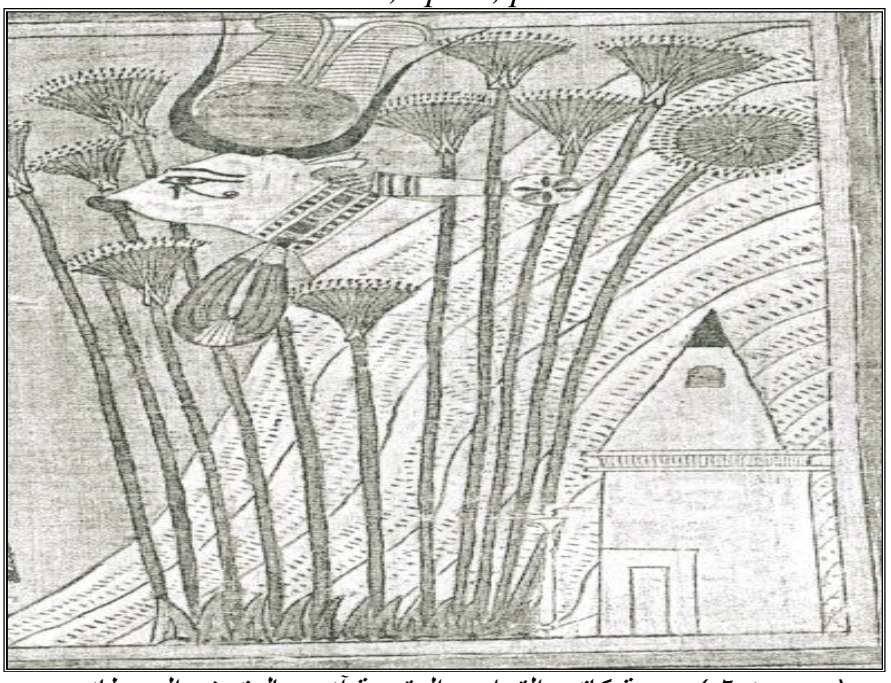
(شكل ٢) مقبرة ساروى بطيبة – الأسرة ١٩-٢٠ .
Ockinga, BACE 11 (2000), fig.2.

(صورة ٣) لوحة السيدة چد – امون – يو- إس- عنخ بالمتحف المصرى – الأسرة ٢٢ .
Saleh und Sourouzian, Museum Kairo, Taf.243



(صورة ٤) بردية الكاتب الملكى هو – نفر بالمتحف البريطانى – الأسرة ١٩ .
.Faulkner, Book of the Dead, p.54

(صورة ٥) بردية الكاتب الملكى نخت بالمتحف البريطانى.
Faulkner, op.cit, p.89.



(صورة ٦) بردية كاتب القرابين المقدسة آنــى بالمتحف البريطانى.
Quirke and Spencer, The British Museum Book of Ancient Egypt, p.85.

قوارير طراز تل اليهودية ومكتشفات حديثة منها

د/ وفاء عماد عبد الفتاح

لعله جدير بالدراسة وجود مكتشفات حديثة لقوارير من طراز تل اليهودية التى انتشرت واشتهرت بين العديد من بلدان العالم القديم؟ خاصة وأنها لم تنشر بعد. ويرجع مسماها إلى مكان الإكتشاف الأول لهذا الفخار[١]، الذى عثر عليه بموقع قرب شبين القناطر (بمحافظة القليوبية) حوالى ٢٠كم ش ق القاهرة[٢]. ويرجع الإسم إلى معبد شيد للإله يهوه بها، حوالى ١٦٠ ق.م. بإذن من بطليموس السادس[٣] ويعتبر أول مكتشف لهذه القوارير Naville[٤]، وليس Petrie كما إختلط الأمر على البعض[٥].

اتسمت نسبة كبيرة من قوارير تل اليهودية بأحجام صغيرة وتنوعت أشكالها فإتخذت شكل بشرى أو حيواني أو فاكهة[٦] ـ وإن كانت قليلة ـ أو طائر أو سمكة[٧]. وقد

---

* د. وفاء عماد عبد الفتاح ـ المجلس الأعلى للآثار.

[١] عبد الرؤف على يوسف، دراسة فى الفخار المصرى ـ قوارير النفط، جـ١ القاهرة، ١٩٧٨.

Navill, E.& Griffith, F.LI., The Mound of the Jew and the City of onians, London, 1890, P. 38, Kaplan, M., The origin and distribution of Tell el-Yahudiyeh ware, 42, Götebörg, 1980, P. 56.

[2] Bietak, M., Encyclopedia of the Archaeology of Ancient Egypt, London, 1999, P. 791, Zivie, A.P., Tell el- Jahudiya, LÄ, VI, S.335.

[3] Bietak, M., Op. Cit.

[4] Naville, E. & Griffith, F. LI., Op. Cit, Bietak, M., Aaris & Piramesse, Archaeological Exploration in the Eastern Nile Delta, Oxford University, 1986, P. 231.

[5] Mackay, D.A Guide to the Archaeological collections in the university museum, London, 1957, P. 16.

[6] Amiron, R.,A fruit- Like Juglet and some notes on the tell el- Yahudiyeh Style, Jerusalem, 1975, P. 40, Ziffer, I., At that time the Canaanite were in the London 2000- 1550 B.C.E., Tel Aviv, 1990, P. 47.

[7] Merrillees, R.S., El- Lisht & Tell El Yahudiya ware in the Archaeological Museum of the American University of Beriut, London 10, 1978, P. 90, Ziffer, I, Op. Cit. P. 47

لاحظت أن الشكل الكمثري والمخروطي صنع بكثرة نسبياً، وكذلك الإسطواني[٨]. وفى المرحلة المبكرة من عصر البرونز المتوسط الثانى (أ) لصناعة هذا الطراز، أتخذ حجمها الصغير جسم بيضاوى بقاعدة مسطحة، واتسمت بحرف أسفل الفوهة، برزت اليد منه أحياناً، شكلت الفوهة بشكل الميزاب فى بعض القوارير لتكون ملائمة للسكب، وهاتان السمتان تلاشت فى المرحلة التالية لعصر البرونز المتوسط الثاني (ب).

وفى عصرى البرونز المتوسط الثاني (أ) و(ب) كان الجسم والحافة ذا سمات رئيسية شهيرة فى القوارير "ذات اللون الواحد من الزخارف" Piriform فتطور الجسم البيضاوى الذى يميز عصر البرونز المتوسط الثاني "أ"تدريجياً إلى جسم بشكل كمثرى ولون واحد من الزخارف وأكتاف واضحة فى عصر البرونز المتوسط الثاني (ب). أما الفوهة فأصبح الشكل السائد لها مقلوب بشكل القمع، ثم اتسعت تدريجياً نحو الخارج وفيما يتعلق بالأيدى فكانت ذات مقبض واحد مزدوج غالباً، قاعدة زرارية[٩]، سطح أسود وصقله بالغ الذروة، زين بوخذ ملئ بطباشير بتصيمات هندسية بسيطة[١٠].

وقد تطورت الأشكال المستطيلة المصقولة الملساء المصنوعة على عجلة الفخراني بشكل تدريجى حتى أصبح هناك أنواع قصيرة وممتلئة أو منتفخة كالكيس بلون أحمر محروق كالطوب الأحمر وذلك فى عصر البرونز المتأخر[١١].

وارتبطت زينة قوارير تل اليهودية بوجود الوخذ أو عدم وجوده لدرجة أن Reisner قد قسمها إلى مجموعتين على هذا الأساس، كما تميزت هذه القوارير بالتحزيز أو بدونه، وقد وجد أن زينة القوارير الصغيرة جداً غطت الجسم كله فيما عدا القاعدة، والرقبة بينما بعض القوارير الأسطوانية ملئت الزينة الجزء الرأسى من جسم القارورة[١٢] التى انتمت إلى بداية عصر البرونز المتوسط الثاني (أ)[١٣] حيث لاحظت أن أغلب زينة

---

[8] Ibid., P. 28.

[9] Amirain, R, Ancient Pottery of the Holy Land, Rutgers University 1970, P. 106, 107, 112, Albright, W.F., The Archaeology of Palestine, Baltimore, 1961, P. 94, Ziffer, I, Op. Cit., P.37.

[10] Albright, W.F., Op. Cit. P. 94.

[11] Tufnell, O., Locish IV (Tell ed – Duweir) The Bronze age Oxford, 1958, P. 192.

[12] Kaplan, M., The origin and distribution of Tell el Yahudiyeh ware, 42, Götebörg, 1980, P. 4, 12.

[13] Amiran, R., Op. Cit., P. 112.

هذه القوارير كانت أفقية. وقد أمكن تمييز الطرازين الرئيسيين لزينة الوخذ بتصميمات تحددت بالتحزيز وأخرى بدون، وكان التحزيز يملئ بشكل مستقيم أو مائل أو بخطوط ذجزاجية موخوذة، وفى كلا الطرازين كانت التصميمات الأفقية أكثر شيوعاً، لكن التصميمات القائمة كانت قليلة ومتنوعة. أما الموضوعات الغالبة فكانت المثلثات والمربعات والمعينات والثلاث دوائر المركزية التى تكونت داخل شريط أفقى وأحيطت بأشرطة أخرى أفقية ملئت بوخزات ومنها ما أكتشف بمقبرة مجدو لينا بلبنان (شكل ١)[١٤]. كما وجد هذا الطراز فى فلسطين أيضا[١٥].

وكان الشكل الكروى نادر جداً بالنسبة للأشكال الأخرى، وفى جميع الأشكال يعتبر الوخذ وملئه بعجينة بيضاء شيء جوهري وأساسى لعمل النموذج وانقسمت النماذج الهندسية إلى الأفقية وهى الشائعة فى معظم الطرز حيث تكونت من عدد من الأشرطة الأفقية بأشكال متعددة. أما الزينة الرأسية فالسطح كله قسم إلى مناطق مخططة رأسياً وموخوذة بالتناوب، واتخذ الوخذ أحياناً شكل الشارة العسكرية، ويبدو أن الطراز الأفقي ظهر قبل الرأسى، وخلال عصر البرونز المتوسط الثاني (أ) صنعت القارورة الشبيهة بالفاكهة كذلك وجدت قوارير معظمها بشكل الحيوان فى نفس العصر[١٦]. وتميزت القوارير "ذات اللون الواحد من الزخارف" فى عصر البرونز المتوسط الثاني (ب) ببروز اليد من الفوهة أو أسفلها، أما القاعدة فأصبحت زراريه[١٧]، وهى تطور من فخار الفترة السالفة لعصر البرونز المتوسط الثانى (أ) حيث كانت القاعدة صغيرة منبسطة ـ كما تميزت هذه القوارير فى هذه الفترة بأن أصبح أكثرها ذا لون واحد من الزخارف، وأكتافها أكثر تحديد ووضوح وامتد هذا الطراز إلى الفترة التالية أى من عصر البرونز المتوسط الثاني (ب) إلى (جـ)، كما اتسمت القوارير بالميل إلى الشكل القصير الممتلئ (شكل ٢).

وتطورت الحافة فيما بين فترتى عصر البرونز المتوسط الثاني (أ) و(ب)، فالأشكال المبكرة كانت الحافة ذات تنوعات كثيرة خاصة وجود الحرف أسفل الفوهة. أما القوارير المتأخرة فأصبحت الفوهة مقلوبة، مستديرة عادة وسميكة، برقبة ضيقة،

14 Ibid., P. 114, PL. 36, Nos. 21, 25, 26.

15 LÄ, S. 337.

16 Amiran, R., Afruit – Like Juglit, P. 40, 41., Kemp, J. & Merrilees, R. S., Minoan Pottery in Second Millennium Egypt, Mainz am Rhein, 1980, P. 220, Amiran, R., Ancient Pottery, P. 90, 112, Ziffer, I., Op. cit., P. 50.

17 Amiran, R., Ancient Pottery, P. 112.

وجود اليد أسفل الفوهة كانت إحدى سمات فخاد فترة عصر البرونز المتوسط الثانى (ب) إلى (جـ).

ومن الجدير بالملاحظة أن القوارير الإسطوانية ظلت متشابهة دون تطور فكان صعب التفريق بين النماذج المبكرة والمتأخرة لأن الزينة نشأت من خيال الصناع الذين أنتجوها[١٨].

وفى نهاية عصر البرونز المتوسط الأول استخدمت العجلة أى فى الفترة السابقة مباشرة على صناعة قوارير تل اليهودية، أما فى عصر البرونز المتوسط الثاني (أ)، أصبح هناك من جديد ومستويات فن الصناعة، حيث أعطت العجلة الفخار براعة فى جرفه الصنعة أكثر وظهر ذلك على سبيل المثال فى الرقة الكبيرة التى دخلت على شكل الحافة والقاعدة[١٩]، كما أتاحت الفخرانين تقديم أفكار جديدة من الخارج[٢٠].

وبدراسة عصر البرونز المتوسط الثانى (أ) وعصر البرونز المتوسط الثانى (ب) و(جـ)، ظهرت اختلافات أمكن ملاحظتها فى الشكل والزينة. ومع تميز العصرين بالفخار الأحمر المصقول الأملس، ففى عصر البرونز المتوسط الثانى (ب) فقد اللون الأحمر الداكن والسطح الأملس جزء من ميزته وأصبحت هناك العديد من القوارير البسيطة[٢١]، حيث استمر استخدام الفخرانيون لاسلوب التحزيز فى الزينة رغم استخدامهم للعجلة وبإزدياد استخدامهم لها أصبحوا ماهرون وإزداد الإنتاج وصدر للخارج. وفى نفس الوقت أصبحت الأشكال أكثر زينة وجوده، كما ظهرت أشكال وطرز جديدة[٢٢]، وافترضت Amiran أن السطح أظهر تصميمات هندسية وأشكال موخوذة بأشواك متعددة[٢٣]، حيث صنعت الزينة بطريقتين إما بالتمشيط المسنن أو بالتحزيز[٢٤]. كما صنع الوخذ بواسطة التمشيط فى شكل زجزاج، واتخذت القوارير اللون الأصفر البرتقالى

18 Ibid., P. 112, 119, PL. 36, 6-12..
19 Amiran, R. Ibid., P. 90.
20 Mockay, D., Op. Cit., P.15.
21 Amiran, R., Op. Cit., P. 90.
22 Ziffer, I., Op. Cit., P. 26.
23 Ibid., P. 48.
24 Kaplan, M., Op. Cit., P. 12.

والبنى والأحمر المائل للبنى والرمادى[٢٥]، أو أحمر بخطوط أفقية بلون بنفسجى بينهما خط متعرج[٢٦]، أو أسود وبرزت تصميماتها الهندسية الموخوذة المملوءة بلون أبيض فى تضاد مع الخلفية السوداء[٢٧]. أما القوارير ذات اللونين من الزخارف Bichrome فزينت غالباً بالأسود والأحمر، وكانت تصميماتها الهندسية رائعة مع الطيور والسمك ومناظر موضوعات الحيوانات[٢٨]. ويبدو أن ٨٥% من القوارير كانت بنى فاتح أو بنى مائل للأحمر، بما يشير بأن معظمها كان يميل إلى اللون الغامق، وأن اللون الفاتح لم يكن أساسى[٢٩].

من الجدير بالذكر أن قوارير تل اليهودية وجدت فى مصر كلها وفلسطين وسوريا وقبرص[٣٠]. وحاول Dussaud تحديد مناطق هذه الآنية بمصر السفلى وفلسطين وفينيقيا وشرق قبرص[٣١].

وذكر Merrilless أن هذه القوارير ارتبطت بوادى النيل حيث وجد به طراز مبكر منها[٣٢] ويضيف Ziffer بأنها انتشرت من دلتا النيل إلى السودان حيث اكتشفت فى عنيبة

---

[25] Bietak, M., Avaris & Piramesse, P. 261, Holladay, J.S., Yahudiyya, Tell el-, The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, Vol. III Edited by D.B., Redford, Oxford, 2001, P. 527.

[٢٦] محمد سالم الجنحودى، الإقليم الثامن بالوجه البحرى فى عصر الانتقال الثانى، دراسة أثرية دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب جامعة طنطا، ٢٠٠٣، ص١٩٦.

[27] Ziffer, I, Op. cit., P.28, LA, S. 335, Bietok, M., Op. Cit., P. 254, Navill, E.& Griffith, F. LI., Op. Cit., P.45.

[28] Ziffer, I., Op. cit., P. 28.

[29] Kaplan, M., Op. cit., P.10.

[30] Englberg, R.M., The Hyksos Reconsidered, Chicago, 1939, P.18. Otto, H., Studien Zur Keramik der mittleren Bronzezeit in Palatine, ZDPV, 61, Leipzig, 1938, P. 168, Stewart, J.R., Handbookto the Nicholson museum, Sydney, 1948, P. 57.

[31] Dussaud, R., Les voses ditsde Tell el – Yahodiyeh, Syria, 9, 1928, PP. 147-150. Petril, W.F., Hyksos & Israelite Cities, London, 1906, P.15 FF' Speiser, E.A., Ethnic Movements in the Near East in the 2nd Millennium B.C. "AA SOR XIII", 1933, P. 13F' Englberg, R. M., The Hyksos Reconsidered, Chicago, 1935, P.20F., Amiran, R., Tell El- Yahadiyeh ware in Syria, IEJ vol. 7, 1957, P. 93F.

بمقبرة S.87 وإنتشر وجوده إلى الجندل الثانى[٣٣]. كما وجدت فى كرمه حيث صنعت هناك بوفرة ويبدو أن كرمه كانت مركز توزيع هذه القوارير ويعتقد Reisner أنها أنتجت لأغراض شعائرية[٣٤] وأظهر Bruce Williams أن مقابر كرمه إحتوت قوارير تل اليهودية حيث إحتوت مقابرها أدوات استوردت من تل اليهودية، كما هو الحال فى تل الضبعة[٣٥]. ويضيف Petrie، أن قوارير مشابهة اكتشفت فى كوش إلا أنها لم تنشر[٣٦]. وعلى سبيل المثال وجدت قوارير تل اليهودية فى كاهون مع قوارير أخرى فلسطينية من عصر البرونز المتوسط الثاني (أ)[٣٧]. كما أكد Junker أن القوارير السوداء المخزنة وجدت فى مصر وفلسطين وشرق قبرص إلا أنها لم توجد أبداً غرب قبرص أو آسيا الصغرى أو اليونان[٣٨] إلا أن Negbi ذكر أنها وجدت فى أكثر من مكان ش غ قبرص وأضاف بأنها استوردت من سوريا أو فلسطين أو مصر، بل أمكن صناعة نفس الطراز فى قبرص فى فترة تالية إلا أنه لم يتطرق إلى وصف هذه القوارير[٣٩]. وقد بلغ انتشار هذا الطراز أن وجدت نماذج قبرصية فى فلسطين[٤٠]. كما بلغت عالمية هذا الطراز أن اعتقد Petrie أن هذه القوارير شابهت تماماً الفخار الإيطالي المبكر[٤١].

ويبدو أن التجارة السورية وصلت مصر فى بداية عصر البرونز المتوسط الثاني (ب) إلى (جـ) وقد وجدت بمصر فى الدلتا بالختاعنة ووسطها فى كاهون وجنوبها فى

---

32 Merrillees, R.S., Trade & Transcendence in the Bronze Age Levant, Göteborg, 1974, P. 59.

33 Ziffer, I, Op. cit., P.47.

34 Merrillees, R.S., Evidence for the Bichrome wheel- made ware in Egypt, Australian. Journal of Biblical archaeology, Australian, 1970. P.23; Steindorff, G., Aniba, Vol. II, Hamborg, 1937, PL. 86. 45; Kaplan, M., Op. cit., P. 81.

35 Bietak, M., Avaris & Piramesse, P. 231; Reisner, G.A., Excavations at kerma, HAS vol. V, VI, Combridge, 1923, P. 388, groves K 1042, 1024.

36 Mackay, D., Op. cit., P.16.

37 Amiran, R., Ancient Pottery, P.120.

38 Junker, H., Der Nubische ursprung der Sogenanntен tellel- Jahudiye- Vasen, 1921, P. 62; Petrie, W.F., Op. cit, P.15.

39 Negbi, O., Cypriote Imitations of Tell el- Yahadiyeh ware from Tomba tou Skourou, AJA82 No.2 Baltimore, 1978, P. 137, 138, 142.

40 Amiran, R., Op. Cit., P. 121.

41 Kaplan, M., Op. cit, P.1; Reisner G.A., Op. cit., P. 388.

بوهن وكرمه[٤٢]. وأصبح اتصال فلسطين بمصر قوى جداً فى عصر الأسرة الخامسة عشرة خاصة منطقة الدلتا[٤٣]. ومن جانب آخر وصلت هذه القوارير من مصر وسوريا وفلسطين إلى الجزء الجنوبى الشرقى من قبرص وأيضاً الجزء الشمالى الغربى منها ولعل أشهرها Tomba tou Skourou[٤٤].

وتعتبر صناعة نفس الطراز فى منطقتين جغرافيتين مثل مصر من جانب وسوريا وفلسطين من جانب آخر حيث انتقل الفخرانيون من منطقة إلى أخرى خلال فترة الهكسوس أو أنهم وصلوا كجزء من هجرة كبيرة أو وجود تجارة بين المناطق أو إغارة منطقة للأخرى[٤٥].

أشارت التحاليل الكيميائية والترتيب التاريخى أن هذه القوارير صنعت أولاً فى مصر حيث النماذج المبكرة لها فى فينيقيا لم تكن موجودة فى الجزء الأول من عصر البرونز المتوسط الثاني (أ)[٤٦]، وكانت طرزها وزينتها مطابقة لثقافة الدلتا فى عصر البرونز المتوسط الثانى (ب)[٤٧]. كما أن النماذج المبكرة كانت مستوردة من مصر، وصناعة القوارير فى فينيقيا لم تظهر حتى عصر البرونز المتوسط الثاني (ب)[٤٨]. إلا أن Amiran أشارت إلى وجود قوارير كنعانية طرز تل اليهودية فى كاهون من عصر البرونز المتوسط الثانى (أ)، وفى سن الفيل إكتشفت قوارير ترجع إلى عصر البرونز المتوسط الثاني (أ) أيضاً. وتقترح بعض المدارس أنها وجدت فى مصر عصر الأسرة الثانية عشر[٤٩]، ولم تكن قوارير تل اليهودية موجودة فى دفنات الهكسوس المبكرة بتل الضبعة فى المستوى F لكن وجد تطور كبير لأشكال جديدة فى المستوى E، وقد دعى

---

42 Adan, S., repor on the Excavation at Ezbet Rvshdi, ASAE 56, Kairo, 1959, P.226, PL. XV, XVI.; Petrie, W.F., Illahun Kahum, London, 1891, PL. INos. 17, 20, 21, Mociver, D.R. & Woolley, C.L., Bulen, Philadelphia, 1911, P.133 F., Pls. 49-92; Reisper, G.A., Op. cit., P. 381 F.; pan Seters, The Hyksos, A new Investigation, New Haven, 1966, P. 52,51.

43 Van Setes, Ibid., P.52.

44 Negbi, O., Op. Cit., P. 137, 138, Merrillees, R.S., The Cypriote Bronze Age Pottery found in Egypt, Vol. XVIII, Lund, 1968, P.73, 76.

45 Kaplon, M., Op. cit., P.2.

46 Ibid., P. 121.

47 Bietak, M., Avaris & Piramesse, P. 262.

48 Kaplan, M., Op. cit., P. 121.

49 Van Seters, Op. cit., P.51. Amiran, R., Op. cit, P.120.

هذا إلى تصور أن الهكسوس الذين استعاروا الأسماء التعريفية والألقاب والأعمال الفنية والجعارين، ربما استعاروا طراز هذه القوارير أيضاً[٥٠].

كما أن مادة صناعة هذه القوارير كانت عادة من الطهى الذى وجد بطول وادى النيل من الخرطوم إلى الإسكندرية[٥١].

اعتبرت قوارير تل اليهودية لفترة طويلة من فترة الهكسوس إلا أنها استخدمت من قبل بالتأكيد، فربما ترجع إلى عصر الأسرة الثانية عشرة، ولعله مما يؤكد ذلك أن قوارير مشابهة جداً اكتشفت بفناء مقبرة بتل العجول ترجع أيضاً إلى فترة مبكرة عن الهكسوس[٥٢].

وفيما يتعلق بالفترة التاريخية لهذه القوارير ذكر Merrillees أنها اكتشفت بكمية كبيرة فى اللشت وترجع إلى عصر الدولة الوسطى وعصر الانتقال الثاني[٥٣]. أى أنها عاصرت عصر البرونز المتوسط الثانى (أ) فى فلسطين ويقابل فى مصر عصر الأسرات الثانية عشر والثالثة عشر[٥٤]. ويضيف Ziffer بأن الطرز المبكرة ظهرت فى المراحل المتأخرة من عصر البرونز المتوسط الثانى (أ)[٥٥]. وإن كان البعض قد أرجعها إلى عصر البرونز المتوسط الأول[٥٦] أما Van Seters فرأى أنها تنتمى لعصر البرونز المتوسط الثانى (ب) - (جـ) التى تقابل عصر الانتقال الثانى[٥٧]. واستمر هذا الفخار فى الفترات التالية إلا أن هيئته أصبحت صغيرة غالباً حتى بداية الدولة الحديثة والتى تقابل نهاية عصر البرونز المتوسط الثانى[٥٨] ومما سبق عرضه يبدو أنها ظهرت فى عصر

50 Kaplan, M., Op. cit., P. 121.

51 Reisper, G.A., Op. cit. P. 388.

52 Tufnell, O., Lacish IV (Tell ed – Duweir), The Bronze age, oxford, 1958, P. 33, 63.

53 Merrillees, R.S., Trade & Transcendence, P.59.

54 Amiran, R., Ancient Pottery, P.90, 120.

55 Ziffer, I., Op. cit., P. 47.

56 Prag, K., A Tell El- Yahudiyeh style vase in the Manchester Museum, Levant V, London, 1973, P. 129.

57 Kelley, A. L., The Pottery of Ancient Egypt Dynasty I to Roman times, 1976, PL. 46, 1-4.

58 Reisner, G.A., Op. cit. P. 388.

البرونز المتوسط الأول إلا أنها كانت قليلة ولم تنتشر بعد ثم استمرت حتى بداية عصر الدولة الحديثة.

واستدل من حجمها الصغير وضيق رقبتها أن غرضها كان للاحتفاظ بسائل غالي جداً كان يخشى تبخره[٥٩]، ومن أشكالها المختلفة والمتنوعة يبدو أنها إحتوت أنواع مختلفة من الزيوت أو العقاقير - وإن كانت التحاليل الكيميائية لم تظهر حتى الآن نتائج حاسمة - وبخلاف ذلك فربما تكون استخدمت فى إحتواء خليط من الدهون الحيوانية والنباتية[٦٠] - وإن كنت استبعد الاستخدام الأخير وذلك لضيق رقبتها إلا إن كان سيتم التسخين قبل الاستخدام - ويرى آخرون أنها استخدمت للعطور[٦١]، ويفترض أن القوارير الشبيهة بالفاكهة كانت مملوءة (بذور أو مسحوق أو سائل؟)[٦٢]، من نفس شكل القارورة، أما القوارير التى بشكل حيوانى أو آدمى فكانت تستخدم للتطهير والشرب فى الطقوس والشعائر[٦٣]، كما استدل من كثرة إعدادها فى كل مقابر تل اليهودية أنها استخدمت كقوارير شعائرية بالأخرى عن الاحتفاظ بالمواد القيمة التى كانت تحتويها[٦٤].

وتميزت إحدى القوارير التى عثر عليها بالفيوم من هذا الطراز بوجود علامة الآنية داخل أحد مربعاتها (شكل ٣)[٦٥] ، وتعد من العلامات النادرة على هذا الطراز.

وجدير بالذكر أن قوارير تل اليهودية قد عثر عليها فى المقابر وفى مناطق السكنى[٦٦]، ومنها على سبيل المثال مستوطنات أبيدوس[٦٧]، كما اكتشفت فى معابد تخليد الذكرى أيضا[٦٨]. وكان لوجود قوارير طراز تل اليهودية، التى اكتشفت بتل آثار الكوع* ولم تنشر بعد دافعاً لى للبحث وكتابة هذا المقال وسأعرض بعضها على النحو التالى:

---

59 Kaplan, M., Op. cit., P. 121.

60 Amiran, R, A fruit – Like Juglet and some notes, P. 40; LÄ, S. 335; Ziffer, I., Op. cit., P. 48.

61 Albright, W.F., Op. cit., P. 94

62 Amiran, R., Op. cit., P. 41.

63 Ziffer, I., Op. cit., P. 48.

64 Reisner, G.A., Op. cit., P. 388.

65 Weigall, A., Upper Egyptian notes, ASAE IX, Kairo, 1908, P. 110.

66 Zirie, A.P., OP. cit., S. 335.

67 Kaplan, M., Op. cit., P. 81.

68 Bietak, M., Avaris & Piramesse, P. 288.

قارورة (شكل ٤) كمثرية الشكل برقبة ضيقة حيث كانت سمة لقوارير تل اليهودية عادة، ذات حافة وفوهةمستديرة سميكة وهو الطراز الشائع غالباً حيث كانت مقلوبة بشكل القمع، أما اليد تبدأ من الفوهة إلى بداية الجسم، بقاعدة كروية مسطحة[٦٩]، وزينت بتصميم هندسي بشكل أربعة أشرطة متقاطعة غير منتظمة الشكل بدأت من القاعدة إلى بداية العنق[٧٠]،وقسمت الجسم إلى أربعة أجزاء زين كل جزء منها بإسلوب الوخذات التى ملئت بعجينة بيضاء فبرزت فى تضاد مع الخلفية السمراء[٧١]، وبهذا تكون زينة الوخذ قد غطت الجسم كله فيما عدا الأشرطة والرقبة[٧٢]، وهى ذات لون أسود ارتفاعها ١١,٥سم وعرضها ٦,٥سم وقطر الفوهة ٣سم[٧٣]، وقد أورد Bietak قارورة مشابهة إلا أن زينة الوخذ أخذت شكل شبيه بالرقم (٧) أما اليد فبدأت من أسفل الفوهة وانتهت أيضاً عند أعلى الجسم ولكن اليد كانت أكثر سمكاً[٧٤].

قارورة (شكل ٥) بيضاوية الشكل، برقبة مماثلة للمزهرة السابقة إلا أنها أقصر بفوهة مشابهة للسابقة، أما اليد تبدأ من أسفل الفوهة إلى بداية البدن، القاعدة زراية الشكل[٧٥].وزينت بتصميم هندسى بشكل أربعة أشرطة رأسياً أكثر انتظاماً من المزهرة السابقة إلا أنها بدأت من بعد القاعدة الزرارية إلى بداية العنق[٧٦]، وقد قسمت الأشرطة الجسم إلى أربعة أجزاء زين كل جزء منها باسلوب الوخذات التى ملئت بعجينة بيضاء[٧٧]، ولكن إتخذت الوخذات أشكال متعرجة[٧٨]، ولون المزهرة أسود، ارتفاعها ١٠,٢سم وعرضها ٦,٢سم وقطر الفوهة ٣سم ويلاحظ أنها فاقدة جزء من الفوهة[٧٩].

---

* يقع تل آثار الكوع، بالقصاصين مركز التل الكبير محافظة الإسماعيلية، على بعد حوالى ١٠ كم شرق التل الكبير، ٤٠ كم غرب الإسماعيلية، ٧٠كم شرق القاهرة، ٣٠كم جنوب تل الضعة وترجع معظم آثار هذا التل إلى عصر الانتقال الثانى غالباً. نبيل عزت الشريف، التقرير العلمى عن حفائر تل آثار الكوع، ١٩٩٠.

69 Amiran, R., Ancient Pottery, P. 16 FF.

70 Ziffer, I., At that time, P. 48.

71 Ibid., P. 28, 47. Bietak, M., Op. cit., P. 261.

72 Kaplan, M., Op. cit., P. 12.

٧٣ نبيل عزت الشريف، المرجع السابق.

74 Bietak, M., Op. cit., PL. XXIX.

75 Amirain, R., Op. cit.

76 Ziffer, I., Op. cit.

77 Bietak, M., Encyclopedia of the Archaeology, P. 791, Ziffer, I, Op. cit., P. 48.

قارورة (شكل ٦) كروية وتعتبر من الأشكال النادرة تواجدها فى هذا الطراز برقبة ضيقة وقصيرة نسبياً وحافة أيضاً ضيقة تستقيم مع الرقبة وربما كان غرضها الاحتفاظ بسائل غالى جداً كان يخشى تبخره[٨٠] إلا أنها فاقدة جزء صغير منها، ذات يد تبدأ من أسفل الفوهة إلى الجزء العلوى من الجسم، أما القاعدة فكروية مسطحة وزينت بتصميم هندسى بشكل ثلاثة أشرطة رأسية غير منتظمة الشكل بدأت من القاعدة إلى بداية العنق[٨١]، وبهذا تكون قسمت الجسم إلى ثلاثة أجزاء زين كل جزء منها بإسلوب الوخذات التى ملئت بعجينة بيضاء[٨٢]، أو مادة طباشيرية[٨٣]، وغطت زينة الوخذ الجسم كله فيما عدا الرقبة[٨٤]، وإتخذت الزينة شكل زجزاج ولكن غير منتظم، ورغم أن فكرة تزينها تشابه المزهرة السابقة إلا أنها تقل جودة عنها فى عشوائية زينتها وربما يرجع هذا إلى اختلاف الصانع من قارورة إلى أخرى أما زينتها فصنعت بإسلوب الوخذ بالتمشيط[٨٥]، ولونها أسود وارتفاعها ١١سم وعرضها ٧سم[٨٦].

قارورة (شكل ٧) تميز شكلها بإزدواج مخروطي[٨٧]، رقبة ضيقة كالمعتاد من هذا الطراز، فوهة مستديرة رقيقة تتسع بإنسياب نحو الخارج والفوهة مقلوبة كالمعتاد غالباً، ذات يد تبدأ من أسفل الفوهة إلى بداية الجسم، أما القاعدة فزرارية[٨٨]، وزينت بتصميم هندسى لكنه أفقى تحددت بشكل شريطين صنعا بإسلوب التحزيز داخلهما وخذات بشكل مائل ملئت بعجينة بيضاء[٨٩]، ولونها أسود، ارتفاعها ٨,٧سم، عرضها ٧,٥[٩٠]، ويبدو أن الطراز الأفقى ظهر قبل الرأسى حيث صنعت بداية مع المزهرة الشبيهة بالفاكهة خلال

---

[78] Bietak, M., Avoris & Piramesse, . 261.

[٧٩] نبيل عزت الشريف المرجع السابق.

[80] Kaplan, M., Op. cit, P. 121, P. 121.

[81] Ziffer, I., Op. cit., P. 48.

[82] Ibid, P. 28, 47.

[83] Albright, W.F., Op. cit., P. 94.

[84] Kaplan, M., Op. cit., P. 12.

[85] Ibid., P.261.

[٨٦] نبيل عزت الشريف المرجع السابق.

[87] Bietak, M., Avaris & Pirammess, P. 261.

[88] Amiran, R., Ancient Pottery, P. 16 FF.

[89] Ziffer, I., Op. cit., P. 48.

[٩٠] نبيل عزت الشريف المرجع السابق.

عصر البرونز المتوسط الثانى (أ)[٩١] ، وقد أورد Zivie قارورة مشابهة إلا أن زينة الوخذ اتخذت شكل الشارة العسكرية[٩٢].

قارورة (شكل ٨) تميز شكلها بإزدواج مخروطي[٩٣]، رقبة ضيقة، فوهة مستديرة سميكة تتسع تدريجياً نحو الخارج والفوهة مقلوبة بشكل القمع، ذات يد تبدأ من أسفل الفوهة إلى بداية الجسم[٩٤]، وزينت بتصميم هندسى عبارة عن شريط أفقى تحدد بالتحزيز ثم زين الجسم بأكمله من نهاية العنق حتى القاعدة بشكل خطوط مائلة بإسلوب الوخذات التى ملئت بعجينة بيضاء[٩٥]، وهى ذات لون أسود، ارتفاعها ١٠,٧سم وعرضها ٨,٢سم[٩٦]، وهى تشبه إلى حد كبير القارورة السابقة من حيث شكل الجسم ووجود الزينة الأفقية ويبدو أنها تنتمى إلى نفس الفترة التاريخية[٩٧]، وهى تشبه القارورة التى أوردتها Kelley إلا أن هذه القارورة خطوط الوخذات أكثر انتظاما[٩٨].

قارورة (شكل ٩) بشكل السمكة، ذات رقبة ضيقة تخرج من فم السمكة المفتوح[٩٩]، وقد لاحظت أنها سمة لقوارير السمكة، أما قارورة كهف تل بولج* فكانت مما ندر منها، حيث شكلت كسمكة بفم مفتوح بدون رقبة[١٠٠].

---

[91] Amiran, R. AF ruit- Like Juiglet, P. 41.

[92] Zivie, A.P., LÄ, VI, S. 341.

[93] Bietak, M., Op. cit., P. 261, PL. xxxa.

[94] Amiran, R., Ancient Pottery, P. 16 FF.

[95] Ziffer, I., Op. cit., P. 48, Bietak, M., Encyclopedia of the Archaeology P. 791.

[٩٦] نبيل عزت الشريف المرجع السابق.

[97] Amiran, R., AF ruit, P. 41.

[98] Kelley, A.L., The Pottery of Ancient Egypt Dy. I to Roman times, 1976, PL. 46-1-11.

[99] Prag, K., A Tell El- Yahudiyeh style vase, P. 130.

* تل بولج: يسمى بالعربية نهر الفالق حوالى ٤كجم جنوب نتانيا و١,٥كم على الطريق المؤدي إلى البحر المتوسط.

Gophna, R, Poleg, NAHAL, The New Encyclopedia of Archaeological Excovations in the Holy land, vol. 4, Jerusalem, 1993, P. 1193, 1194.

[100] Ziffer, I., Op. cit., P. 49, Fig 23, Merrilles, R.S., El – Lisht, P. 80.

كما لاحظ Montet تشابه رقبة ويد القارورة التى عثر عليها فى بيلوس مع قوارير تل اليهودية وبالفعل وجدت تطابق نفس الأمر مع قارورة منشستر[١٠١]، التى نشرتها Pragوأيضاً لاحظت نفس الأمر فى قارورة تل الكوع ـ وهى ذات يد حلقية بدأت من أسفل الفوهة مباشر أ وتنتهى عند أعلى خياشيم السمكة مباشرة، العيون مستديرة مثل قارورة بيبلوس "جبيل" التى نشرها Montet[١٠٢]، وليست بيضاوية كالتى نشرتها Prag[١٠٣]، القاعدة تمثلت فى زيل السمكة الذى زين بوخذات فى خطوط أفقية، أما زعنفة الظهر فقد زينت بوخذات فى خطوط مائلة، زعنفة البطن حزونها عشوائية، الزعنفة الشرجية حزوزها رأسية، الفم والعينان والخيشومان وذعنفتى البطن تحددت بخطوط محززة[١٠٤]، حيث كانت ترسم على الطمى ويبدو بوضوح أن قوارير السمكة صنعت بدولاب الفخراني[١٠٥]، وشكل قارورة الكوع يُظهر أن الفنان الذى شكلها قد إستوحها من الطبيعة حيث السمك البلطي النيلي وبالمقارنة فهى تختلف عن قارورة بيلوس، وهى ذات لون أسود ارتفاعها ١٤,٦سم وعرضها ٦,٨سم وقطر الفوهة ١,٤[١٠٦]، بمقارنة Prage لقارورتها مع القارورة التى نشرها Montet وبما اكتشف بمقبرة رقم ٣٠٣ (ب) بتل العجول[١٠٧]، وبتشابه القارورتان مع ما وجد بكهف سن الفيل قرب جبيل فأرختها بعصر البرونز المتوسط الأول، إلا أن Amiran قد أرجعت هذا الطراز إلى عصر البرونز المتوسط الثانى وبداية عصر البرونز المتأخر وفيما يتعلق بقارورة الكوع فأرجح أنها ترجع إلى فترة تالية على ما أرخه Montet، حيث لم يكتشف بالكوع حتى الآن آثار قبل عصر الانتقال الثاني والذى ترجع إليه معظم آثاره وخاصة بمقارنة مقابره وعادلت الدفن بمقابر تل اليهودية وتل الضبعة التى تعاصر نفس الفترة.

وقد وجد فى قبرص قوارير اليهودية شاملة قارورة السمكة حيث صدرت إليها من أماكن عديدة لكن أغلبها بالتأكيد كان من مصر[١٠٨]..

---

101 Prag, K., A Tell El- Yahudiyeh style vase, P. 128.

102 Montet, P., Byblos et L'Egypte, Paris, 1928, P. 244, PL. Cx LV- 910.

103 Prag, K., Op. cit.

104 Merrilles, R.S., Op. cit., P. 80, Prag, K., Op. cit., P. 128.

105 Kaplan, M., Op. cit., P. 32, 33.

١٠٦ نبيل عزت الشريف المرجع السابق.

107 Tufnell, O, The courtyard Cemetery at Tell el Ajj UL, Palestine, BI Au III, London, 1962, . 33 Fig 13.52.

108 Merrilles, R.S., Some Notes on Tell El – Yahudiyeh ware, Levent VI, London, 1974, P. 194.

واقترح Montet أن قارورة السمكة تنتمى إلى نوع من القوارير بأشكال كلاب، قرود وأوز محببة للمصريين[١٠٩]. وذكرت Prag أن قوارير السمكة استمرت أقل دراسة من غيرها وظلت فى موطنها مصر بعد أن انقرضت من منطقة سوريا وفلسطين[١١٠].

ويدل انتشار هذا الطراز بين سوريا وفلسطين ولبنان ومصر بالإضافة إلى قبرص على وجود شبكة تجارية بينهم اشتملت على مواد وأدوات.. علاوة على براعة صنعه وأفكار، كما عكست مدى قرب العلاقات بين هذه البلدان.

[109] Prag, K., A Tell El – Yahudiyeh style Vase, P. 130.

[110] Idem., A Tell El- Yahudiyeh ware Fish, P. 192.

ملخص بحث

قوارير طراز تل اليهودية ومكتشفات حديثة منها

د/ وفاء عماد عبد الفتاح ـ المجلس الأعلى للآثار

بدراسة البحث لقوارير هذا الطراز وجد أن نسبة كبيرة منها إتخذت أحجام صغيرة وتنوعت أشكالها، فمنها البشرى والحيواني أو الفاكهة أو طائر أو سمكه، وقد لاحظت أن الشكل الكمثرى والمخروطى والإسطوانى صنع بكثرة نسبياً، ويصف البحث تطور أشكالها وأحجامها خلال عصر البرونز المتوسط الأول ثم الثانى (أ) و(ب) و(جـ) ويصف تصميمات الزينة المتنوعة وتطورها.

وتتبعت الدراسة أماكن تواجد هذه القوارير ومدى انتشارها، وتعرض بداية صناعتها والآراء المختلفة المتعلقة بها، حيث ظهر رأى غير شائع عن هذه القوارير يرجح أنها ترجع إلى عصر الأسرة الثانية عشرة. ويتجه البحث إلى الربط بين ما يذكر عن مصر وغيرها من البلدان الأخرى، مع محاولة للخروج برأى مما سبق عرضه، كذلك الربط بين أشكالها المتنوعة واستخداماتها المختلفة. وقد تم وصف القوارير التى لم تنشر وصفاًتفصيلياً دقيقاً مع مقارنة بعضها بما نشر.

وخلص البحث إلى أن إنتشار هذا الطراز بين سوريا وفلسطين ولبنان ومصر بالإضافة إلى قبرص دل على وجود شبكة تجارية بينهم اشتملت على مواد وأدوات.. .. .. علاوة على براعة صنعه وأفكار، كما عكست مدى قرب العلاقات بين هذه البلدان.

Abstract

Tell El Yahudiyeh Juglets Style

Recently discovered

Dr. Wafaa Emad Abd Al- Fattah

Supreme Council of Antiquity

After the study of this Subject, i.e. Tell El-Yahudiyeh Juglets style, It was found that large number of this Juglets were made of different shapes and Sizes. Some were Shaped like human beens, animals, birds, Fishs or fruits.

It was also noticed that more of this juglets were made to look like bear, cylinder and conical. The study followed the development of these stylies and sizes during the MBI and II A, B and C, describing the variant illustrated designs and its development.

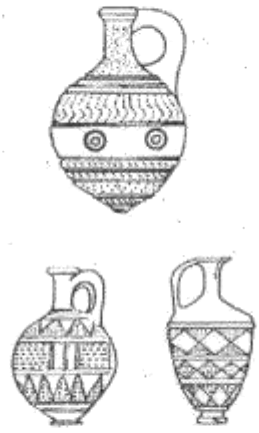
The study dealt with the different locations of these juglets where found and How they used in a large scale.

Another subject was when the manufacturing started of this Juglets, the different studies related to this subject, uncommon opinion related this style to the time of 12 dynasty.

The Author trayed to make a connection between what was found in Egypt and other countries and went on make a comparison of a different shapes and its uses.

A full description of this juglets was given and a comparative study between our Juglets and others published before. It can be concluded that this style spreaded in Syria, Palestine, Lebanon, Egypt and Cyprus.

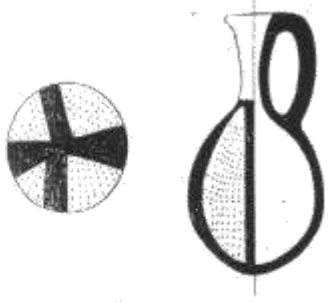
The spreaded of this style between these countries referes to a commercial …..… etc. relations between them, More over the manufacturers of these jugletes ware talented.



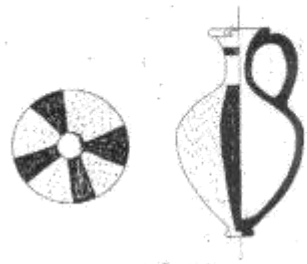
شكل رقم (١)

شكل رقم (٢)

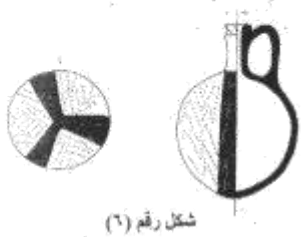
شكل رقم (٣)



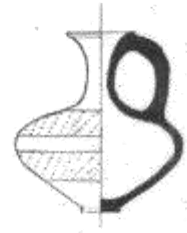
شكل رقم (٤)



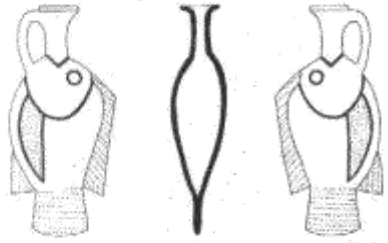
شكل رقم (٥)



شكل رقم (٦)



شكل رقم (٧)



شكل رقم (٧)

أنماط عمارة مساجد العين التقليدية في القرن ١٣هـ ١٩م

د. احمد رجب محمد علي *

تقع منطقة الإمارات على الساحل الجنوبي الغربي للخليج العربي بالقرب من مضيق هرمز وللإمارات سواحل طويلة على الخليج وحدود طويلة مع جيرانها إذ يبلغ طول سواحل الإمارات حوالي ٧٣٠ كم ولها حدود مع المناطق الأخرى المجاورة تقدر بحوالي ١٠١٠ كم ، اما مساحتها فتبلغ حوالي ٧٧ كم ، وبهذا جمعت بين نقيضين أطول حدود مع أضيق مساحة [١].

وقد كان لمنطقة الإمارات دور مميز خلال مراحل تطور الحضارة الإنسانية في الخليج العربي فهي منذ العصور القديمة كانت ممرا بحريا تجاريا رئيسيا لكونها تقع علي الخليج العربي فهو أحد الطرق الرئيسية للمواصلات في العالم القديم الذي يربط بين الشرق والغرب يشاركه في ذلك طريق البحر الأحمر وهما بموقعهما الجغرافي يشكلان الذراعين العربيين المائيين اللذين يربطان أوروبا بالهند [٢].

وقد دخل الإسلام إلى منطقة الإمارات علي يد عمرو بن العاص رسول الله صلي الله عليه وسلم إلى أبناء الجولندي حكام الإمارات (حيث ان منطقة الإمارات الحالية كانت في تلك الفترة ضمن مملكة عمان).

وكانت قد سكنت منطقة الإمارات العديد من القبائل المنتمية إلى قبائل عربية قحطانية وعدنانية كانت قد هاجرت إلى المنطقة وعاشت في ربوعها وتفرعت منها قبائل انقسمت إلى بطون وأفخاذ متعددة أطلقت على أنفسها أسماء من اشهر شيوخها وقادتها او أسماء المناطق التي سكنتها فكانت الحصيلة ان هناك المئات من التسميات القبلية التي تشكل في مجموعها شعب الإمارات [٣] ومن اشهر القبائل الموجودة بالإمارات حاليا قبيلة بني ياس في ابو ظبي ودبي حيث بدأت نواة أمارة ابو ظبي منذ ثلاثة قرون في واحة ليوا بأرض الظفرة علي يد شيوخ آل نهيان ، بينما حكم دبي شيوخ آل مكتوم وكلاهما من قبلة بني ياس [٤] أما الشارقة ورأس الخيمة فكان حكامها من القواسم وهم من أشهر القبائل التي سكنت الساحل الغربي للخليج [٥] كما حكمت قبيلة النعيم منطقة عجمان وقبيلة

---

* أستاذ مساعد بقسم الاثار الاسلامية –كلية الاثار – جامعة القاهرة .

[١] د. عبد القادر عبد الحميد غنيم : جغرافية الامارات ،الطبعة الاولي ،دار الكتاب الجامعي – العين ٢٠٠١ ص١١٨.

[٢] د.فاطمة الصايغ :الامارات العربية المتحدة من القبيلة الي الدولة ، الطبعة الاولي ، مركز الخليج للكتب ، دبي ١٩٩٧ ، ص ١٨ .

[٣] نفس المرجع ، ص ١٥.

[٤] نبوية حلمي ابو باشا:البيئة الاجتماعية والسياسية وأثرها في قيام دولة الامارات العربية المتحدة ،الطبعة الاولي ، مركز الوثائق والبحوث ،ابو ظبي ٢٠٠٢ ، ص٤٣.

[٥] سالم حمود السيابي : ايضاح المعالم في تاريخ القواسم ،الطبعة الاولي ، الشارقة ١٩٩٦ ص٢٨ :٣٠ .

المعلا منطقة ام القوين وقبيلة الشرقيين منطقة الفجيرة [٦] وقد انقسمت جميع هذه القبائل الى بطون وأفخاذ متعددة.

وقد دخلت هذه القبائل في صراع مع قوات الاستعمار خصوصا الاستعمار البريطاني الى ان وقعت اتفاقية سلام مع بريطانيا سنة ١٨٢٠ م حيث وقعت في مربعة الفلية براس الخيمة [٧] كما تم عقد اتفاقية سلام جديدة بين شيوخ الإمارات وعلي رأسهم الشيخ زايد بن خليفة الأول شيخ أبو ظبي وشيوخ القواسم وبين بريطانيا سنة ١٨٩٢م[٨]

ومن الجدير بالذكر ان منطقة الإمارات قد شهدت في القرن التاسع عشر تغيرا في الأحوال الاقتصادية وازدهارا لتجارة اللؤلؤ خصوصا في أبو ظبي مع نمو العلاقات الودية بين شيوخها وبين الحكومة البريطانية [٩]

وتعتبر مدين العين من أهم المدن الداخلية في الإمارات وهي تابعة لإمارة أبو ظبي وتوجد بجوار الحدود العمانية علي بعد حوالي ١٧٠ كم الى الغرب من مدينة أبو ظبي ومدينة العين عبارة عن واحة كانت تعتمد في الأصل علي الاقتصاد الرعوي والحياة الصحراوية الا انها غنية بالمياه العذبة والعيون ولعل ذلك سبب تسميتها بالعين[١٠] وهو الاسم الحديث حيث كانت واحة العين في بداية العصر الإسلامي تعرف باسم (توام) [١١] وقد عبر القائد العباسي محمد بن نور [١٢] مدينة العين في نهاية القرن التاسع في طريقه الى عمان وأوقع العديد من ألوان التنكيل بأهل المدينة حيث أرسله الخليفة العباسي المعتضد لمساعدة محمد بن القاسم والبشير بن المنذر القائدان العمانيان اللذين أرادا ان يبسطا نفوذهما علي عمان ضد المنافسين وخصوصا القائد عزام بن تميم وتستقر الأمور لهما فطلبا التبعية للخليفة العباسي ومساعدته[١٣] .

وقد ساعد على ازدهار مدينة العين وكثرة سكانها من القبائل كثرة المياه وكثرة المخزون من المياه الجوفية وابتكار أهلها لنظام متقدم في ري بساتين النخيل التي كانت

---

[٦] د. فاطمة الصايغ : المرجع السابق ، ص ١٩ .

[٧] د. محمد مرسي عبد الله:تاريخ الامارات العربية المتحدة (مختارات من أهم الوثائق البريطانية – بريطانيا والامارات ١٧٩٧: ١٩٦٥) ، المجلد الاول ،مركز الدراسات العربية ، لندن ١٩٩٦ ص ١٠٧.

[٨] د. عائشة علي السيار :التاريخ السياسي لدولة الامارات العربية المتحدة ،مكتبة الجامعة ، جمهورية مصر العربية ، ١٩٩٦ ص ٢٩ .

[9] Dr Jayanti Maitra : Qasr Al Hosn, center of Documentation and Research , abu Dhabi.U.A.E,2001 ,p11.

[١٠] احمد خليل عطوي : دولة الامارات العربية المتحدة نشأتها وتطورها ،الطبعة الاولي ، بيروت ١٩٨١ ص ٤٥

[11]Peter Hellyer: Hidden Riches,(an Archaeological introduction to the united Arab Emirates) ,Abu Dhabi ,1998, p 135.

[١٢] محمد بن نور هو الوالي العباسي للقطيف زمن الخليفة العباسي المعتضد ، انظر حميد بن محمد بن رزيق : الشعاع الشائع باللمعان في ذكر ائمة عمان ، وزارة التراث القومي العماني ، مسقط ١٩٨٢ ص ٥٦ .

[١٣] سرحان بن سعيد الازكوي :تاريخ عمان المقتبس من كشف الغمة تحقيق حسيب القيسي ، وزارة التراث القومي ، سلطنة عمان ، ١٩٨٠ ، ص ٥٥ .

تعد العمود الفقري للاقتصاد في العين وهذا النظام هو المعروف باسم الافلاج[١٤] وتشتمل مدينة العين علي اكثر من عشرة افلاج يصل طول بعضها الي اكثر من عشرة كيلو مترات[١٥] .

وتتكون مدينة العين من واحة كبيرة مركزية وعدد من الواحات الصغيرة (الأحياء) ومن أهم هذه الواحات واحة القطارة ، واحة الرميلة ، واحة الهيلي ، واحة الجيمي ، وكانت هذه الواحات يسكنها الناس في بيوت من الطين مختلفة المساحات قريبة من بعضها في فريجات (جمع فريج اي حارة) وتفصل بينهما سكك ضيقة واغلب السكك غير مستقيمة وانما متعرجة[١٦] .

وقد أمدتنا مدينة العين في القرن التاسع عشر بخمسة مساجد اغلبها في واحتي الرميلة والقطارة، وبصفة عامة يمكننا تقسيم هذه المساجد الخمسة الى أربعة أنماط معمارية طبقا لفروقات بسيطة في التخطيط وان تشابهت معظم عناصرها المعمارية والتي تكيفت مع البيئة فكانت مثالا طيبا لتكيف الإنسان مع بيئته الطبيعية واستخدام المعطيات المتاحة ولم تخل أيضا من لمحات فنية تثبت إبداع الإنسان في كل زمان ومكان وابتكاره وتحديه للطبيعة والتحايل عليها وتوظيف البيئة بكل معطياتها في خدمته وقد اعتمدت في هذا البحث علي الدراسة الميدانية بصفة أساسية حيث قمت برفع هذه المساجد الخمسة وعمل مساقط أفقية لها وتوصيفها وتصويرها فوتوغرافيا ودراستها فضلا عما توافر من مراجع خصوصا في الجوانب التاريخية هذه الأنماط الأربعة هي :

أولاً : مساجد تتكون من بيت للصلاة من رواقين تتقدمه سقيفة تشرف علي ساحة غير محددة ويمثلها مسجد محمد بن سرور الظاهري[١٧].

ثانيا : مساجد تتكون من بيت للصلاة من رواق واحد وفناء مكشوف ويمثلها مسجدي حمد بن سلطان[١٨]، وعيسي الظاهري[١٩].

---

[١٤] الافلاج نظام لتوصيل الماء من الخزانات الجوفية المرتفعة الي الوديان وهو عبارة عن شقوق او قنوات تحت الارض متصلة ببيارات تساعد علي تدفق الماء من سفوح الجبال الي الوديان المنخفضة ويعرف هذا النظام في ايران بإسم (القناة) بينما يعرف في العراق بإسم (الكهريز) – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، دولة الامارات العربية المتحدة دراسة مسحية شاملة ، الطبعة الاولي ، ١٩٨٧ ص ٢٠٣ .

(١) د/ يوسف ابو الحجاج : الخريطة العمرانية لامارة ابو ظبي ، ابو ظبي ١٩٨١ ص٥٤ .

(٢) د/ ناصر حسين العبودي :دراسات في اثار وتراث دولة الامارات العربية المتحدة ، المجمع الثقافي ،ابو ظبي ١٩٩٠ ص ١٦٢.

[١٥] الظواهر نسبة الي أرض الظاهرة في عمان وهي قبيلة سكنت العين خصوصا واحتي الهيلي والقطارة بشرقها واهم بطون هذه القبيلة ال علي بن سعيد ، وال هلال ، وال حمود ، والمطاريش ، والشيخ محمد بن سرور من شيوخ هذه القبيلة في اوائل القرن التاسع عشر ، انظر محمد خليل عطوي : المرجع السابق ص ٤٤ .

[١٦] من شيوخ قبيلة الظواهر في القرن التاسع عشر ، مزيد من التفاصيل راجع عطوي : نفس المرجع السابق ص ٤٥ .

[١٧] من شيوخ قبيلة الظواهر في الربع الاخير من القرن التاسع عشر ، ومن الجدير بالذكر ان قبيلة الظواهر في تلك الفترة اي في الربع الاخير من القرن التاسع عشر قد دخلت في منافسة مع قبيلة اخري

[١٨] كبيرة تسمي الشوامس من اجل السيطرة علي العين ، ولكن الشيخ زايد بن خليفة الاول زعيم بني ياس وحاكم ابو ظبي في تلك الفترة استطاع ان يتدخل بين القبيلتين وينهي الخلاف ويعيد الهدوء ببين المتخاصمين وقام بتعيين شيخ الظواهر انذاك احمد بن محمد بن هلال واليا علي العين يحكم بإسمه وينوب عنه علي ان تكون اقامته في واحة الجيمي ، انظر د/

ثالثا : مساجد تتكون من بيت للصلاة من رواق واحد وسقيفة وفناء مكشوف ويمثلها مسجد سلطان الخميساني [٢٠].

رابعا : مساجد مغلقة من رواق واحد ويمثلها مسجد عاتي الدرمكي [٢١] وفيما يلي توصيف لهذه المساجد واهم عناصرها المعمارية:

أولا :مساجد تتكون من بيت للصلاة مكون من رواقين تتقدمه سقيفة تشرف علي ساحة غير محدده.

ويمثل هذا النمط من المساجد مسجد الشيخ محمد بن سرور الظاهري والذي يوجد في جنوب منطقة العين بالقرب من منطقة الرميلة الأثرية وبالقرب من واحة نخيل قديمة لازالت تنتج حتى الآن ويرجع هذا المسجد إلى أوائل القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي ويشغل هذا المسجد مساحة مستطيلة تمتد من الشرق إلي الغرب بطول ١٣ متر من غير بروز المحراب وعرض ١١ متر تتكون من بيت للصلاة تتقدمه سقيفة وفيما يلي تفصيل لعمارة هذا المسجد.

بيت الصلاة (لوحة ١٤):

مستطيل الشكل ولكن يمتد من الشمال إلى الجنوب بطول ١١متر وعرض حوالي ٩ أمتار يتكون من رواقين متساويين تقريبا في المساحة طول كل منهما ١١متر وعرضه حوالي أربعة أمتار ونصف تفصل بينهما بائكة من دعامتين يحملان أعتاب من الخشب المكسو بالمونة تحملان الي جانب الجدران الخارجية للمسجد سقف المسجد والذي يتكون من أنصاف جذوع النخل التي يتعامد عليها سعف النخيل المغطي بالصاروج (لوحة ١٤ ، لوحة ١٩)، بالنسبة لرواق المحراب يوجد به دخلتان دخلة في الجدار الشمالي وأخرى في الجدار الجنوبي وهما متشابهتان كل دخلة مستطيلة الشكل معقودة بعقد مدبب يشغل الجزء السفلي منها نافذة مستطيلة ارتفاعها ١٢٠ سم وعرضها حوالي متر عليها حجاب من اسياخ الحديد ربما يكون مضافا وغير اصلي ويغلق عليها مصراعين من الخشب ويوجد مثل هذين النافذتين في الرواق الخارجي من بيت الصلاة حيث يشتمل علي نافذتين أحدهما في الجدار الشمالي وأخرى في الجدار الجنوبي تشبهان تلك الموجودتان في رواق القبلة وهناك دخلتان مسدودتان موجودتان في الجدارين الشمالي والجنوبي لبيت الصلاة علي نفس محور الدعامتين وهما صغيرتين اتساع كل

فالح حنظل : المفصل في تاريخ الامارات ، الجزء الثاني ، وزارة الثقافة دولة الامارت العربية المتحدة ، ابو ظبي ١٩٨٣ ص ٧٠٠

[١٩] سلطان الخميساني من شيوخ ال خميس وهم فخذ من افخاذ قبيلة العوامر ذات العلاقة الوطيدة القديمة مع ال نهيان زعماء قبيلة بنو ياس وحكام ابو ظبي وخصوصا الشيخ زايد بن خليفة الاول في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، انظر عطوي : المرجع السابق ، ص ٤٥ – وانظر ايضا عبد الله بن صالح المطوع : الجواهر واللاءلي في تاريخ عمان الشمالي ، تحقيق د/ فالح حنظل ، مركز جمعة الماجد ، دبي ١٩٩٤ ، ص ٣٥ .

[٢٠] عاتي الدرمكي من شيوخ الدرامكةوهم من بطون قبائل الشامسي التي سكنت العين ، انظر فالح حنظل ، المفصل في تاريخ الامارات ، ص ٧٠١.

[٢١] بلدية دبي :العمران التقليدي بدبي ،الطبع الاولي ،دبي ٢٠٠٤ ص ١٥.

منهما حوالي نصف متر وارتفاع كل منهما حوالي ٧٠ سم وعمق ٣٠ سم لعلهما كانتا يستخدمان لوضع المسارج او أدوات الإضاءة المختلفة ليلا أما جدار القبلة فيتوسطه المحراب وعلي جانبيه دخلتين ارتفاع كل دخلة حوالي متر ونصف واتساعها حوالي متر (لوحة ١٥ ، ١٦).

المحراب (لوحة ١٦) :

يتوسط محراب المسجد الجدار الغربي وهو محراب مجوف ذو دخلة معقودة بعقد مدبب ارتفاع عقده حوالي ٢٥٠سم واتساعه حوالي ١٢٠سم وعمقه ١٦٠ سم ، وتجويف المحراب موجود داخل دخلة مستطيلة ارتفاعها حوالي ٢٨٠سم واتساعها ١٦٠ سم وعمقها ٢٠ سم زواياها العليا بها حليات تشبه الكوابيل المدرجة بينما اسفل الدخلة يوجد ما يشبه المصطبتين علي جانبي تجويف المحراب ، والشيء الملفت للنظر في هذا المحراب هو وجود فتحتين مثلثتين في صدر التجويف من الداخل اكثر اتساعا من الخارج ، يذكر أهالي الواحة المقيمين بجوار المسجد خصوصا من كبار السن ان هذه الفتحات لاخراج صوت المؤذن من داخل المسجد إلى الخارج حتى يتمكن من سماعه سكان الواحة خصوصا انه قديما كان لا يوجد وسائل لتضخيم الصوت فابتكرت هذه الحيلة حيث ان المحراب المجوف الأملس النصف دائري يجمع صوت المؤذن او الإمام ويضخمه ثم تقوم هذه الفتحات بتركيزه لانها متسعة من الداخل وضيقة من الخارج وترسله قويا إلى الخارج وهو في رأيي تفسير منطقي لهذه الدخلات هذا بالطبع بالإضافة إلى الأسباب التقليدية مثل الإضاءة او التهوية وان كان الرأي الأول اقرب إلى المنطقية نظرا لجودة تهوية وإضاءة المسجد رغم صغر مساحته حيث يشتمل علي نافذتين كبيرتين في الجدار الشمالي ومثلهم في الجدار الجنوبي بل ومثلهم في الجدار لغربي (جدار القبلة) علي يمين ويسار المحراب مما يرجح الاستخدام الأول لهذه الفتحات وهو توصيل الصوت (لوحة ٩ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨)

السقيفة التي تتقدم بيت الصلاة (لوحة ٢ ، ٣) تتقدم هذه السقيفة بيت الصلاة من جهة الشرق وتفتح عليه بفتحة باب ارتفاعها ٢٢٠سم واتساعها ١٢٠سم يغلق عليها مصراعين من الخشب المزخرف بزخارف محفورة قوامها أشكال معينات فوق بعضها راسيا تحصر فيما بينها دوائر معدنية عددها ٣ دوائر بين كل معينين في صفوف أفقية (لوحة ١٣) وهذه السقيفة مستطيلة المساحة طولها حوالي ١١ متر وعرضها حوالي ٤ أمتار تطل علي خارج المسجد علي ساحة فضاء غير محددة بسور ببائكة من ثلاثة عقود كل عقد مكون من معبره وكابولين محمولين علي دعامتين كبيرتين في الوسط وعلي الجدران في الطرفين ولهذه السقيفة سقف من جذوع النخل والطين (لوحة١ ،٣)

.

ومن الجدير بالذكر ان هذه السقيفة كانت ولا زالت حتى الآن تستخدم ككتاب للأطفال لتعليمهم القراءة والكتابة حيث كان أمام المسجد هو المعلم وان كان دورها

قديما أساسي أما الآن فدورها ثانوي نظرا لتوافر المدارس بل والمساجد الكبرى الحديثة التي تقوم بهذا الدور.

غرفة الأمام(لوحة ٤):

بالزاوية الشمالية الشرقية من المسجد وبالطرف الشمالي من واجهة المسجد علي يمين الداخل إلى المسجد توجد غرفة الإمام وهي غرفة مستطيلة المساحة طولها ٤ أمتار وعرضها ٢٥٠سم تفتح علي الساحة الموجودة أمام المسجد بباب مستطيل اتساعه ٨٠سم وارتفاعه ٢ متر ولها نافذة مستطيلة بجدارها الغربي يطل علي مساحة فضاء بالجهة الشمالية من المسجد (شكل ١) ولوحة ٢) ولهذه الغرفة سقف من جذوع النخل والطين ، الدرج المؤدي إلي سطح المسجد والسطح والمزاريب (لوحة ٦ ، ٧ ، ٨ ،٩ ، ١٠ بالطرف الشمالي من الواجهة وفيما بين غرفة الإمام والمسجد يوجد درج مكون من ٣ قلبات من الدرج الطيني تؤدي الي سطح المسجد وسطح المسجد كما يذكر بعض الأهالي كان يستخدم قبل الغروب وحينما تصبح الشمس اقل حرا ككتاب للأطفال أما في أوقات الحر أو المطر فكانت سقيفة المسجد تقوم بهذا الدور كما كان يعقد فوق سطح المسجد وأحيانا في الساحة التي تتقدمه الاجتماعات بين أعيان القبيلة وأحيانا عقد القران أو الولائم وسطح المسجد له سور طيني منخفض يحيط به وهو ما يؤكد دوره واستخدامه وتنبثق منه المزاريب التي تفتح علي الخارج لتصريف مياه المطر والمزاريب هنا توضح إبداع الصانع فهي من خامات محلية عبارة عن نصف جذع من جذوع النخل مفرغ لحاؤه ليصبح أشبه ما يكون بماسورة بل افضل من الماسورة لانه يتحمل الحرارة والبرودة والتقلبات البيئية المختلفة .

حوض الوضوء :

خارج المسجد يوجد حوض للوضوء مستطيل الشكل بالساحة التي توجد بالجهة الشرقية من المسجد وكان هذا الحوض بمليء بالماء من الفلج المجاور الذي يروي واحة النخيل (لوحة ١، ٢).

ثانيا:مساجد تتكون من بيت للصلاة من رواق واحد وفناء مكشوف

ويمثل هذا النمط من المساجد في مدينة العين مسجدين هما مسجد حمد بن سلطان ويرجع لاوائل القرن التاسع عشر الميلادي ومسجد عيسي الظاهري ويرجع الي الربع الاخير من القرن التاسع عشر ، وفيما يلي توصيف لهذين المسجدين :

(١) **مسجد حمد بن سلطان:**

ويوجد هذا المسجد بواحة القطارة شرق مدينة العين ويتكون هذا المسجد من مساحة مستطيلة طولها من الشمال الي الجنوب حوالي ٩ أمتار ومن الشرق إلى الغرب حوالي ٧ أمتار هذه المساحة مقسمة إلى بيت للصلاة وفناء مكشوف .

بيت الصلاة :

مستطيل الشكل طوله من الشمال إلى الجنوب ٩ أمتار ومن الشرق إلى الغرب ٤ أمتار بالضلع الشمالي منه توجد نافذة مستطيلة الشكل طولها ١٤٠ سم وعرضها حوالي متر يغلق عليها مصراعين من الخشب وبالجدار الجنوبي توجد نافذة في مقابل النافذة الشمالية تماثلها تماما وتصنع معها تيار هوائي جيد مما يضمن إضاءة وهواء متجدد داخل بيت الصلاة ، اما جدار القبلة فيتوسطه المحراب وعلي جانبيه توجد دخلتين مسدودتين علي ارتفاع حوالي متر ونصف كل دخلة معقودة ارتفاعها ٦٠ سم واتساعها ٥٠ سم ربما لوضع أدوات الإضاءة او أدوات الكتابة حيث استخدم المسجد ككتاب او المصاحف ... الخ .

المحراب :

مسقطه علي شكل شبه منحرف (شكل ٢) يبلغ اتساع فتحته من الخارج ١٢٠ سم ويضيق المحراب كلما اتجهنا إلى العمق حيث يبلغ اتساع صدره حوالي ٨٠ سم فقط وعمقه جوالي ١٢٠ سم وهذا المحراب نصف دائري ارتفاعه عن أرضية المسجد حوالي مترين ويقابل تجويف المحراب بروز من الخارج حوالي متر عن سمت الواجهة ولا توجد بهذا المحراب فتحات لتوصيل الصوت إلى الخارج مثل تلك الموجودة في مسجد محمد بن سرور (لوحة ٢٤)

ولبيت الصلاة سقف من الجذوع الخشبية والطين (لوحة ٢٤) ويحيط بسطح بيت الصلاة صف من الشرافات المثلثة وينبثق من اعلي السقف من الجهة الغربية مزرابين من أنصاف جذوع النخل المفرغ فوق بروز المحراب لتصريف مياه الأمطار من اعلي سقف بيت الصلاة (لوحة ٢٠) .

الفناء المكشوف : (لوحة ٢١):

وهذا الفناء مستطيل الشكل طوله من الشمال إلى الجنوب ٩ أمتار وعرضه من الشرق إلى الغرب ٣ أمتار تقريبا محاط بسور اقل ارتفاعا من بيت الصلاة ارتفاعه حوالي متر ونصف يعلوه صف من الشرافات المثلثة (لوحة ٢٠) ويوجد مدخله من الخارج في منتصف ضلعه الشرقي وهو فتحة باب مستطيلة ارتفاعها حوالي ١٨٠ سم يغلق عليها مصراعين من الخشب المدعم بمسامير حديدية ضخمة (لوحة ٢٢) ويعلو المدخل عتب ثم قمة هرمية الشكل حيث يرتفع سور الفناء فوق المدخل عن باقي سور الفناء بأكثر من نصف المتر (لوحة ٢٢) ويفتح هذا الفناء المكشوف علي بيت الصلاة بفتحة باب مستطيلة ارتفاعها ١٩٠سم واتساعها حوالي المتر علي نفس محور المدخل الخارجي حتى تصنع تيارا هوائيا جيدا معه ويغلق علي هذا المدخل مصراعين خشبيين إذا ما اغلقا انعزل بيت الصلاة تماما عن الفناء ربما في فصل الشتاء حيث تتسم مدينة العين علي الرغم من ارتفاع حرارتها ربما إلى ٥٠ درجة في فصل الصيف في يوليو بانخفاض شديد في الحرارة في شهر ديسمبر ويناير (لوحة ٢١ ، ٢٢).

البئر :

خارج المسجد بالزاوية الشمالية الشرقية يوجد بئر ماء كان يتوضأ منه المصلون وهو بئر عميق جدرانه مكسوة بالحجارة ومحاط بدرابزين من الحجر (لوحة ٢٦).

(٢) مسجد عيسي الظاهري:

يوجد هذا المسجد في واحة بالقرب من منطقة الهيلي شرق العين ويرجع إلى منتصف القرن التاسع عشر الميلادي ويتكون من مساحة مربعة تقريبا طول ضلعها حوالي ٨ أمتار تتكون من بيت للصلاة من رواق واحد يفتح علي فناء مكشوف وملحق بالمسجد غرفة لامام المسجد (شكل ٣).

بيت الصلاة :

مستطيل الشكل طوله ٨ أمتار وعرضه حوالي ٤ أمتار بكل من جداره الشمالي والجنوبي توجد كانت توجد نافذة مستطيلة طولها حوالي ١٢٠ سم وعرضها حوالي ٩٠سم ولكن سدت النافذة الموجودة في الضلع الشمالي وعمل مكانها دخلة صغيرة مسدودة اتساعها ٥٠ سم وارتفاعها ٦٠ سم موجودة علي ارتفاع ١٢٠ سم من أرضية بيت الصلاة ولكن بقيت بعض آثار سد النافذة الأصلية علي الجدار الشمالي من الخارج مما يؤكد ان الجدار الشمالي كان مثل الجدار الجنوبي به نافذة مستطيلة وانها سدت في وقت لاحق ، اما جدار المحراب فيتوسطه المحراب وعلي جانبيه دخلتين مستطيلتين طول كل منهما حوالي متر وعرضها ٩٠سم وارتفاع أرضية الدخلة عن أرضية المسجد حوالي ٤٠ سم مما يجعلها مكان ملائم للجلوس او لوضع بعض الأدوات وبصدر كل دخلة توجد نافذة مسدودة بشبكة من الحديد ويغلق عليها من الداخل مصراعين من الخشب (لوحة ٣١) .

المحراب :

المحراب مجوف نصف دائري ولكن به استطالة نتيجة لعمقه معقود بعقد مدبب اتساعه حوالي ١٣٠ سم وعمقه حوالي ١٥٠ سم وارتفاع قمة عقده عن أرضية بيت الصلاة حوالي ١٨٠سم وهو مزود بفتحتين مثلثتين صغيرتين علي ارتفاع حوالي ١٢٠ سم لاخراج صوت الامام الي الواحة وإيصاله إلى الناس تشبهان تلك الموجودتين في مسجد الشيخ محمد بن سور الظاهري (لوحة ٣٢)

وبالضلع الشرقي من بيت الصلاة توجد دخلتين علي جانبي مدخل بيت الصلاة متماثلتين ارتفاع كل منهما حوالي متر وارتفاع كل منهما حوالي ١٢٠ سم وارضيتهما علي ارتفاع ٤٠ سم من أرضية بيت الصلاة وبيت الصلاة له سقف من جذوع النخل والطين (لوحة ٣١).

الفناء المكشوف :

مستطيل الشكل طوله من الشمال إلى الجنوب حوالي ٨ أمتار ومن الشرق إلى الغرب حوالي ٤ أمتار يفتح علي بيت الصلاة بفتحة باب مستطيلة اتساعها ١٢٠ سم وارتفاعها ١٨٠ سم يغلق عليها مصراعين من الخشب ويفتح علي الخارج بفتحة باب مماثلة ولكن ليست علي نفس محور مدخل بيت الصلاة حيث تميل إلى الطرف

الشمالي من واجهة المسجد (شكل ٣) ويغلق عليها مصراعين خشبيين مماثلين لمصراعي مدخل بيت الصلاة ،ويحط بالفناء سور من الضلعين الجنوبي والشرقي (الواجهة الرئيسية) ارتفاعه حوالي ١٥٠ سم باستثناء الجزء الموجود فوق المدخل حيث يرتفع السور فوق المدخل علي شكل مثلث بحوالي نصف متر عن باقي السور (لوحة ٢٧) اما الجهة الشمالية من الفناء فيوجد بها غرفة الإمام التي تفتح بباب عليه .

غرفة الإمام :

توجد بالجهة الشمالية من فناء المسجد وهي غرفة مستطيلة الشكل طولها من الشرق إلى الغرب حوالي ٤ أمتار وعرضها من الشمال إلى الجنوب حوالي ٢٥٠ سم تفتح علي الفناء بفتحة باب مستطيلة تعلوها كوة نافذة صغيرة مربعة الشكل طول ضلعها ٢٥ سم ربما حتى يسمع الإمام من ينادي عليه من فناء المسجد إضافة إلى انها علي الرغم من صغر حجمها لها دور في التهوية عندما يغلق باب الغرفة(لوحة ٢٨) ولغرفة الإمام نافذة مستطيلة في ضلعها الغربي تطل علي الفضاء الموجود بالجهة الشمالية من المسجد وهي في ذلك تشبه غرفة الإمام في مسجد محمد بن سرور الظاهري - الذي سبق ان تحدثنا عنه - وغرفة الإمام مثل باقي المسجد لها سقف من جذوع النخل والطين .

ثالثا: مساجد تتكون من بيت للصلاة من رواق واحد وسقيفة وفناء مكشوف

ويمثل هذا النمط من المساجد مسجد سلطان الخميساني بالقرب من منطقة الجيمي ويرجع للربع الأخير من القرن التاسع عشر الميلادي وهو مسجد مستطيل الشكل طوله من الشرق إلى الغرب حوالي ١٢ متر وعرضه من الشمال الي الجنوب حوالي ٩ أمتار يتكون من بيت للصلاة من رواق واحد وسقيفة تتقدمه من جهة الشرق وفناء مكشوف الي الشرق من السقيفة وغرفة للإمام بالجهة الجنوبية من السقيفة (شكل ٤)

بيت الصلاة :

بيت الصلاة مستطيل الشكل طوله من الشمال إلى الجنوب حوالي ٩ أمتار وعرضه من الشرق إلى الغرب حوالي ٤ أمتار بكل من ضلعيه الشمالي والجنوبي توجد دخلة مستطيلة ارتفاعها حوالي ١٢٠ سم واتساعها حوالي متر يغلق عليها مصراعين من الخشب وبالجدار الغربي يوجد محراب المسجد وعلي جانبيه نافذتين مستطيلتين ارتفاع كل منهما ٩٠سم واتساعها ٧٥ سم عليها شبكة من الحديد ويغلق عليها مصراعين من الخشب (لوحة ٣٦).

المحراب :

يتوسط المحراب الجدار الغربي لبيت الصلاة وهو محراب مجوف معقود بعقد نصف دائري ارتفاعه حوالي مترين واتساعه حوالي ١٢٠ سم وعمقه حوالي ١٥٠ سم فهو عميق إذا ما قورن بالمساجد الأخرى المماثلة والمعاصرة وبتجويف هذا المحراب

توجد ثلاث فتحات فتحة في صدر التجويف وأخرى ناحية اليمين وثالثة ناحية اليسار وهو في ذلك يختلف عن الفتحات التي سبق ان شاهدناها في المساجد المعاصرة في العين مثل مسجد محمد بن سرور ومسجد عيسي الظاهري فمحراب كل من هذين المسجدين كان يشتمل علي فتحتين فقط وليس ثلاثة وربما اشتمل هذا المسجد علي ٣ فتحات بمحرابه حتى يزيد من قوة الصوت الخارج من المحراب إلى خارج المسجد وربما يمثل زيادة عدد الفتحات بالمحراب إلى ثلاث فتحات بدلا من اثنتين التطور الطبيعي لهذه الفكرة خصوصا إذا وضعنا في الاعتبار ان مسجد سلطان الخميساني إنشاء بعد كل من مسجد محمد بن سرور وعيسي الظاهري بأكثر من ربع قرن ، والجديد أيضا في فتحات المحراب بمسجد الخميساني انها مربعة وليست مثلثة مثل فتحات محرابي مسجد محمد بن سرور وعيسي الظاهري ومن الجدير بالذكر ان بروز محراب مسجد الخميساني يوجد فوق مصطبة ارتفاعها حوالي ٣٠ سم (لوحة ٣٦) ربما لان ارضية بيت الصلاة مرتفعة عن أرضية خارج المسجد بنفس هذا القدر ، اما الجدار الشرقي لبيت الصلاة فتتوسطه فتحة المدخل المؤدي الي السقيفة التي تتقدم بيت الصلاة من جهة الشرق وهي فتحة باب مستطيلة ارتفاعها حوالي ١٩٠سم واتساعها حوالي متر يغلق عليها مصراعين من الخشب وعلي جانبي فتحة المدخل توجد دخلتين صغيرتين كل دخلة اتساعها حوالي ٦٠ سم وارتفاع عقدها المدبب حوالي ٦٠ سم وعمقها حوالي ٣٥ سم كانتا مخصصتين لوضع المصاحف والكتب لان هذه المساجد كما سبق القول كانت تقوم بمهمة الكتاتيب أيضا (لوحة ٤٢).

السقيفة :

هذه السقيفة مستطيلة الشكل طولها من الشمال إلى الجنوب حوالي ٩ أمتار وعرضها من الشرق إلى الغرب حوالي ٣ أمتار تفتح علي بيت الصلاة بفتحة باب مستطيلة علي جانبيها دخلتين صغيرتين في ظهر الدخلتين الموجودتين في بيت الصلاة وتشبهانهم تماما لوضع أدوات الكتابة وهو ما يؤكد قول بعض كبار السن من أهالي المنطقة بان هذه السقيفة واحيانا بيت الصلاة كانت تقوم بوظيفة الكتاب لتعليم الأطفال واحيانا الكبار القران والقراءة والكتابة ، وتطل هذه السقيفة علي فناء المسجد المكشوف ببائكة من ثلاثة عقود نصف دائرية كل عقد موجود داخل دخلة مستطيلة زواياها العليا مزخرفة بما يشبه أنصاف المراوح النخيلية والتي تأخذ شكل الكوابيل (لوحة ٣٩ ، ٤٠) ويلتف حول اسوار بيت الصلاة والسقيفة من اعلي صف من الشرافات المثلثة (لوحة ٣٥) كما ينبثق من سطح المسجد بالجهة الغربية اعلي المحراب مزرابين من أنصاف جذوع النخل المفرغ لتصريف مياه الأمطار (لوحة ٣٦) .

الفناء المكشوف :

هذا الفناء مستطيل الشكل طوله من الشمال إلى الجنوب حوالي ٩ أمتار ومن الشرق إلى الغرب حوالي ٥ أمتار تطل عليه السقيفة من جهة الغرب ببائكة من ثلاثة عقود ويفتح علي خارج المسجد بفتة باب مستطيلة ارتفاعها حوالي مترين واتساعها

والي متر يغلق عليها مصراعين من الخشب الا ان هذا المدخل به ظاهرة تختلف عن باقي المساجد المماثلة وهي انه ليس علي محور المحراب وانما هذا المدخل موجود في الضلع الشمالي من الفناء وربما انه ليس علي محور السقيفة ولا مدخل بيت الصلاة لان المسجد كانت تعقد فيه بكثافة حلقات التعليم ومن ثم عمل علي أبعاد المتطفلين من الطريق عن الموجودين داخل المسجد (شكل ٤) (لوحة ٤٣ ، ٤٤) ويحيط بالفناء صف من الشرافات المثلثة اقل ارتفاعا من تلك الموجودة اعلي أسوار بيت الصلاة والسقيفة حيث لا يتجاوز ارتفاعها هنا المتر والنصف فيما عدا الجزء الموجود اعلي المدخل الخارجي حيث يتعدى فيه الارتفاع المترين (لوحة ٣٤) .

غرفة الإمام:

بالجهة الجنوبية من السقيفة توجد غرفة الإمام الا انه ليس هناك باب للغرفة علي السقيفة وانما تفتح علي خارج المسجد وهي غرفة مربعة تقريبا طول ضلعها حوالي ثلاثة أمتار ونصف المتر لها مدخل بالضلع الشرقي تقابله نافذة بالضلع الغربي ولها سقف من جذوع النخل والطين (شكل ٤) .

رابعا : مساجد مغلقة من رواق واحد:

ويمثل هذا النمط مسجد عاتي الدرمكي بواحة الجيمي والذي يرجع لاواخر القرن التاسع عشر الميلادي ويتكون من مساحة مستطيلة طولها من الشمال إلى الجنوب حوالي ٨ أمتار وعرضها من الشرق إلى الغرب حوالي ٥ أمتار لا ان جدران المسجد تميل إلى الداخل ومساحة المسجد تقل كلما اتجهنا إلى اعلي حتى ان سطح المسجد طوله من الشمال إلى الجنوب اقل من سبعة أمتار وعرضه من الشرق إلى الغرب حوالي أربعة أمتار وهذه الظاهرة نجدها شائعة في العمائر الحربية بالمنطقة خصوصا الأبراج والمربعات حتى تزيد من متانتها وقوتها الا انها قليلة في العمائر الدينية وربما سبب وجودها هنا في مسجد الدرمكي ان هذا المسجد مجاور لقلعة الدرمكي واغلب الظن انشيء مع بناء القلعة ومن ثم تم بنيانه بنفس الأسلوب (لوحة ٤٥) ومدخل المسجد موجود في منتصف الضلع الشرقي وهو مدخل مستطيل طوله حوالي مترين وعرضه حوالي متر يغلق علي مصراعين من الخشب المدعم بمسامير حديدية ضخمة.

المحراب :

بالجهة الغربية من المسجد يوجد محراب المسجد وهو مجوف معقود بعقد نصف دائري ارتفاعه حوالي ١٩٠سم واتساعه حوالي ١٢٠ سم وعمقه حوالي ١٤٠ سم وليس بتجويفه فتحات لايصال الصوت يقابل تجويفه بروز من الخارج قائم علي مصطبة مرتفعه لان أرضية المسجد مرتفعة عن أرضية الخارج بحوالي متر (لوحة ٤٥) وعلي جانبي المحراب توجد دخلتين صغيرتين مسدودتين ربما لوضع أدوات الإضاءة ، كذلك في منتصف كل من الضلع الشمالي والجنوبي يوجد ما يشير الا انه كانت توجد نوافذ الا انها مسدودة الان والمسجد بوضعه الحالي لا توجد به أية نافذة او وسيلة

للتهوية والمسجد له سقف من العروق الخشبية والطين والتي تبرز عن واجهة المسجد الشرقية) ويعلو المسجد صف من الشرافات المثلثة (لوحة ٤٥ ، ٤٦).

مادة وأساليب بناء مساجد العين ومدي تكيفها مع البيئة:

مادة بناء مساجد العين هي الطين والحصي والقش وجذوع وسعف النخيل في الأسقف أي خامات من البيئة الصحراوية (خامات الواحة) والواقع فإن المباني الموجودة في الواحات الصحراوية دائما تتسم بالبساطة وندرة استخدام العناصر المعمارية إلى جانب بساطة ووضوح الكتلة العامة للمبني[٢٢] والعمارة الطينية رغم التقدم التكنولوجي الهائل الآن والتطور المذهل في المواد المعمارية لها مميزات متعددة لتوافر عناصرها وبساطة محتوياتها ورخص ثمنها وتناغمها مع الزمان وتوحدها مع المكان وارتباطها بالإنسان[٢٣] وعادة تبني منشات الواحات سواء مساجد او بيوت بهذه المادة (الطين) بعد خلطه مع القش ووضعه في قوالب خشبية ويشد هذا الطوب النى الي بعضه بالجص أو الكلس (الجير) الذي يستخرج من مناطق قريبة لموقع البناء ويحرق ويدق [٢٤] ودائما في العمارة التقليدية الصحراوية يراعي في البناء التركيز علي الحوائط والأسقف علي اعتبار أنها المسطحات الأكثر تعرضا لاشعة الشمس المباشرة ونفاذ الحرارة ومن اجل ذلك اتخذ المعماري احتياطات أهمها :

- سمك الجدران الطينية في الحوائط .
- المقاربة بين جذوع النخل والسعف في الأسقف وذلك لما لهذه المواد من قدرة علي الاحتفاظ بالحرارة مدة طويلة في فصل الشتاء وبالتالي الاستفادة منها في رفع درجة حرارة الغر ف الداخلية في الشتاء مما يحمي من في الداخل من برد الشتاء وفي نفس الوقت تصد أشعة الشمس في فصل الصيف أي ان هذه الجدران الطينية مفيدة صيفا وشتاء .
- صغر حجم النوافذ حتى لا يحدث تسرب حراري سواء من الداخل إلى الخارج شتاء او العكس في فصل الصيف خصوصا مع قوة الإضاءة والحرارة التي تتسم بها الصحراء صيفا [٢٥].
- وفي مساجد العين في القرن التاسع عشر إلى جانب صغر النوافذ ووجود مصاريع خشبية عليها وجدت ظاهرة جديدة جديرة بالملاحظة وهي الفتحات المثلثة الضيقة الموجودة في تجويف المحراب حتى توصل صوت المؤذن إلى

---

[٢٢] عاتي الدرمكي من شيوخ الدرامكةوهم من بطون قبائل الشامسي التي سكنت العين ، انظر فالح حنظل ، المفصل في تاريخ الامارات ، ص ٧٠١.

[٢٣] بلدية دبي :العمران التقليدي بدبي ،الطبع الاولي ،دبي ٢٠٠٤ ص ١٥.

[٢٤] د.حمدي نصر : العمارة الطينية (تناغم الابداع بين الزمان والمكان) بحث بمجلة التراث ، نادي تراث الامارات، ابو ظبي ٢٠٠٢ ص١٩.

[٢٥] د. ناصر العبودي : المرجع السابق ص ١٥١.

خارج المسجد لسكان الواحة وربما للإضاءة والتهوية إذا ما أغلقت النوافذ عند وجود رمال او حرارة شديدة او رياح .

اما الأسقف فللحصول على سقف يتحمل الحرارة والأمطار ورياح الشتاء تشد جذوع النخل إلى بعضها البعض وتقحم عروق السقف وكمراته داخل الجدار بينما تكون كمرات السطح علي الحائط الخارجي وتضاف طبقة من الطين والتبن فوق السقف واحيانا تقحم بين الطبقتين الحصائر المنسوجة من أوراق النخيل [٢٦]

أما علي الشواطيء أو في المناطق القريبة من الساحل فكانت مادة البناء الأساسية هي الاحجار البحرية الضخمة الغير منتظمة الشكل والتي تعرف بالفاروش تشد إلي بعضها البعض بالجص واحيانا كان يوضع الحصي بين كل طبقتين من الفاروش [٢٧] ، ومن الجدير بالذكر انه قد استخدام الطين والحصي والجص او الكلس مع جذوع النخل قديم في بناء المساجد ولعل من اقدم المساجد التي بنيت بهذه المواد في منطقة الامارات مسجد البدية اقدم مساجد الامارات والذي قيل انه يرجع الي عهد الخلفاء الراشدين زمن عثمان بن عفان رضي الله عنه [٢٨] وهذه المساجد الطينية بواحات الامارات علي صغر حجمها وبساطة عمارتها وتصميماتها الا ان هذه التصميمات البسيطة قد حافظت عليها وهذا يذكرنا بما قاله المهندس الشهير حسن فتحي (إن الشكل الهندسي البنائي وليس طبيعة المواد هو الذي يعطي القوة والصلابة للابنية الطينية) [٢٩] .ومن الجدير بالذكر أن عدد كبير من مساجد الامارات كانت تبني بجوار الحصون والقلاع وبيوت الحكام ومن أمثلة ذلك قلعة الفجيرة وقلعة الفهيدي بدبي وقصر الحصن بابو ظبي [٣٠] ، وحتى في الواحات الصغيرة توجد المساجد عادة بجوار بيت شيخ القبيلة او في مركز الواحة .

ومن المساجد المعاصرة لمساجد العين والمشابهة لها إلى حد كبير داخل دولة الإمارات العربية المتحدة مسجد الدليل بالشارقة والذي يتشابه إلى حد كبير مع مساجد العين موضوع الدراسة في أساليب البناء والتخطيط والعناصر مع فروقات بسيطة [٣١] (شكل ٦) كما تشتمل مدينة دبي القديمة علي العديد من المساجد التقليدية التي ترجع إلى

---

[٢٦] وزارة المعارف السعودية – وكالة الاثار والمتاحف : اثار منطقة الجوف ، سلسلة اثار المملكة العربية السعودية ، الطبعة الاولي ، الرياض ١٤٢٨هـ ٢٠٠٣م ص ١٩٠.

[٢٧] د. والتر دوستال : ملامح الثقافة التقليدية لمنطقة عسير ، ترجمة د. يوسف مختار الامين ،د. محمد عبد العزيز الراشد ،مؤسسة التراث ، الرياض ٢٠٠٢،ص ١٠٨.

[٢٨] جراهام انرسون : مشكلة حفظ المباني التراثية في إمارة الشارقة ، ترجمة حيدر الامين محمد سعيد ، د ناصر العبودي ، الطبعة الاولي ، الشارقة ١٩٩٥ ص ٢٩٣.

[29] Sherly kay :emirates archealogical hairtage , Dubai1996 , p .64.

[٣٠] د/ حمدي نصر : المرجع السابق ، ص ٢٠ .

[31] Arab urban development institute : The Arab City (its character and Hertage) ,Virginia,1982,p 124.

القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين ومن أشهر مساجد دبي مسجد المر بن حريز ، ومسجد عبد القادر ، ومسجد جامع حتا [٣٢].

ومن الأهمية بمكان أن نذكر أن مساجد العين في القرن التاسع عشر تتشابه إلى حد كبير خصوصا في مادة وتقنيات البناء مع معاصرتها في عمان خصوصا في منطقة صحار العمانية والقريبة من مدينة العين الإماراتية [٣٣] .ولعل من اشهر المساجد العمانية التقليدية المعاصرة لمساجد العين مسجد أبناء أبو علي[٣٤] (شكل ٧).

الأهمية الاجتماعية لمساجد العين:

إلى جانب الشعائر الدينية كان لمساجد العين في القرن ١٣هـ ١٩م دور كبير في المجتمع في واحة العين حيث أن العين كانت عبارة عن مجموعة من الواحات الصغيرة كل واحة تمثل قبيلة أو فرع من قبيلة تربط أفرادها أواصر قرابة أو نسب واقتصادهم ضعيف قائم علي الاقتصاد الرعوي والنخيل وبعض المزروعات البسيطة علي المياه المتدفقة من الافلاج وكانت حياتهم بسيطة وغير معقدة وكان المسجد يؤدي دورا هاما في حياتهم فهو مكان التقائهم خمس مرات كل يوم وفيه أو حوله أو علي سطحه كما في مسجد محمد بن سرور كانت تعقد عقود الزواج والولائم ومجالس الصلح حيث أن المسجد عادة ما تحيط به ساحة فضاء تتسع لأهل الحي جميعا كما كان المسجد والسقيفة التي تتقدمه أماكن لتعليم الصبية بل والكبار أيضا القراءة والكتابة والقران وعلوم الدين وكان يقوم بذلك إمام المسجد والذي كان يعرفه أهل الواحة حتى وقت قريب باسم (المطوع) ولعلها مأخوذة من وظيفته الهامة وهي انه يطوع عقول الناس ويرشدهم إلي الحق والعلم ومن هنا نجد أن مساجد العين لم يقتصر دورها علي كونها أماكن للعبادة فقط بل كان لها وظيفة اجتماعية هامة كانت تؤديها حتى وقت قريب .

نتائج البحث:

وأخيرا وبعد العرض السابق نستطيع أن نجمل أهم ما توصل إليه البحث من من نتائج فيما يأتي :

(١)وصلنا في مدينة العين في القرن ١٣هـ ١٩م خمسة مساجد تقليدية هي مسجد محمد بن سرور الظاهري ويرجع لأوائل القرن ١٣هت ١٩م ، ومسجد حمد بن سلطان ويرجع لأوائل القرن ١٣هـ١٩م ومسجد عيسي الظاهري و يرجع إلي الربع الأخير من القرن ١٣هـ ١٩م ،و مسجد سلطان الخميساني ويرجع للربع الأخير من القرن ١٣هـ ١٩م ، و مسجد عاتي الدرمكي ويرجع لأواخر القرن ١٣هـ ١٩م.

---

[٣٢] د.عبد الستار العزاوي : مسجد الدليل بالشارقة ، الشارقة ١٩٩٨ ، ص ١٤ .

[٣٣] رشاد محمد بوخش :التراث المعماري في دبي ،بحث بمجلة ليوا (مجلة مركز الوثائق والبحوث – ديوان رئيس دولة الامارات العربية المتحدة) ،العدد الثاني ،فبراير ٢٠٠٤ ، ص٨٨.

[34] Andrew Peterson: Dictionary of Islamic Architecture ,London,1996,p213.

(٢)هذه المساجد الخمسة وجدت في الواحات داخل العين حيث التجمعات السكنية ومنزل شيخ العشيرة والمياه المتدفقة من الافلاج حيث وجد مسجد محمد بن سرور في واحة الرميلة ، ومسجد مسجد حمد بن سلطان في واحة القطارة ، ومسجد عيسي الظاهري بواحة الهيلي ، ومسجد سلطان الخميساني ومسجد عاتي الدرمكي بواحة الجيمي .

(٣) تعددت أنماط تخطيط مساجد مدينة العين التقليدية في القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي حيث وصلنا أنماط هي مساجد تتكون من بيت للصلاة من رواقين تتقدمه سقيفة تشرف علي ساحة غير محددة بسور وهذا النمط ممثل في مسجد محمد بن سرور الظاهري،مساجد تتكون من بيت للصلاة من رواق واحد وفناء مكشوف وهذا النمط ممثل في مسج حمد بن سلطان ، ومسجد عيسي الظاهري ،مساجد تتكون من بيت للصلاة من رواق واحد وسقيفة وفناء مكشوف وهذا النمط ممثل في مسجد سلطان الخميساني ، مساجد مغلقة من رواق واحد ويمثل هذا النمط مسجد عاتي الدرمكي.

(٤) مادة بناء هذه المساجد هي الطين والحصى والجير والقش والأسقف من جذوع وسعف النخيل .

(٥) تميزت معظم مساجد العين في القرن ١٣هـ ١٩م بأن أسطحها عليها طبقة من الطين والحصى والجير فوق الأخشاب وأنها صنعت لتكون مائلة من أعلي بحيث لا تستقر مياه السيول فوقها وإنما تسيل إلي جوانب السطح حيث توجد مزاريب شكلت من أنصاف جذوع النخل المفرغة بحيث تشبه نصف الماسورة والموزعة توزيع جيدا اعلي واجهات المساجد ماعدا الواجهة الرئيسية وعادة يصعد إلي سطح المسجد عن طريق سلم متحرك أو حبل فيما عدا مسجد محمد بن سرور الظاهري حيث يوجد درج بالزاوية الشمالية من الواجهة الشرقية يؤدي إلي سطح المسجد (لوحة ٤).

(٦) تميزت بعض مساجد العين مثل مسجد حمد بن سلطان ، ومسجد سلطان الخميساني ، ومسجد عاتي الدرمكي بوجود شرافات اعلي واجهات بيت الصلاة والأسوار المحيطة بالفناء الخارجي هذه الشرافات عادة مثلثة الشكل

(٧) جميع مساجد العين لها مدخل واحد لأنها مساجد صغيرة مدخل بيت الصلاة عادة علي محور المحراب أما مدخل الفناء الخارجي في حالة وجوده فعلي محور المحراب وبالتالي علي محور مدخل بيت الصلاة كما في مسجد محمد بن سرور ومسجد حمد بن سلطان أو منحرف قليلا جهة الشمال كما في مسجد عيسي الظاهري وفي حالة واحدة نجد المدخل الخارجي للمسجد (مدخل الفناء) في الضلع الشمالي كما في مسجد سلطان الخميساني ولعل السبب في ذلك هو عزل بيت الصلاة والسقيفة التي تتقدمه والذي يستخدم ككتاب عن خارج المسجد وعن أعين المتطفلين .

(٨) اشتملت معظم المساجد علي دواليب حائطية كانت تخصص لوضع احتياجات المساجد من مصاحف وأدوات كتابة خصوصا مع قيام معظم المساجد بوظيفة الكتاب لتعليم القران لأطفال الواحة وبعض الدخلات الصغيرة لوضع أدوات الإضاءة ليلا.

(٩) اشتملت مساجد العين في القرن ١٣ هـ ١٩م علي نوافذ مستطيلة الشكل احيانا تكون داخل دخلات معقودة بعقود مدببة مثل نوافذ مسجد محمد بن سرور واحيانا لا تكون داخل دخلات مثل مسجد حمد بن سلطان ومسجد الخميساني ومسجد عاتي الدرمكي ، وعادة تغطي النوافذ أسياخ من الحديد وتغلق عليها مصا ريع من الخشب .

(١٠) تميزت بعض مساجد العين بان السقيفة التي تتقدم بيت الصلاة في بعضها من جهة الشرق عادة تفتح علي الخارج أو علي الفناء المكشوف ببائكة من ثلاثة عقود هذه العقود أحيانا يتكون كل عقد من كابوليين ومعبرة (عتب) كما في بائكة سقيفة مسجد محمد بن سرور (لوحة ٣) ، وأحيانا تكون عقود نصف دائرية كل عقد داخل دخلة مستطيبة يزخرفها من اعلي كابوليين زخرفيين كل كابولي علي شكل نصفي مراوح نخيلية ملتصقين كما في مسجد سلطان الخميساني (لوحة ٤٠) .

(١١) جميع محاريب هذه المساجد مجوفة تجويفها عميق ويقابله من الخارج بروز يتراوح عمق التجويف بين ١٤٠ سم كما في مسجد عاتي الدرمكي و١٦٠ سم كما في مسجد محمد بن سرور الظاهري ومسقط المحراب نصف دائري به استطالة كما في مسجد محمد بن سرور الظاهري ومسجد سلطان الخميساني ومسجد عاتي الدرمكي أو مسقطه علي شكل شبه منحرف كما في مسجد حمد بن سلطان .

(١٢) اشتملت محاريب بعض المساجد علي فتحات بتجويفها لتوصيل صوت الإمام إلي خارج المسجد حيث سكان الواحة ، وربما أيضا للإضاءة والتهوية هذه الفتحات عددها اثنين في يمين ويسار التجويف كما في مسجدي محمد بن سرور الظاهري ومسجد عيسي الظاهري وعددها ثلاثة في مسجد سلطان الخميساني واحدة في يمين يمين التجويف والثانية في يساره والثالثة في صدره (ساحة المحراب) هذه الفتحات صغيرة مثلثة الشكل في مسجدي محمد بن سرور وعيسي الظاهري ومربعة الشكل في مسجد سلطان الخميساني .

(١٣) بعض المساجد تشتمل علي غرفة لشيخ المسجد (المطوع) كما في مسجد محمد بن سرور الظاهري ، ومسجد سلطان الخميساني ، ومسجد عيسي الظاهري .

(١٤) بعض المساجد اشتملت علي حوض للوضوء مثل مسجد محمد بن سرور الظاهري والذي أشتمل علي حوض للوضوء مستطيل الشكل في الساحة

التي تتقدم المسجد من جهة الشرق (لوحة ١،٢) وبعض المساجد أشتمل علي بئر للوضوء مثل مسجد حمد بن سلطان الذي يوجد بئر خارج المسجد بالزاوية الشمالية الشرقية لوحة (٢٦) أما باقي المساجد فكانت عادة تقع بالقرب من مجاري الافلاج التي يتدفق منها الماء وسط واحات النخيل حيث كان المصلين يتوضئون منها .

(١٥) أدت مساجد العين في القرن ١٣هـ-١٩م وظائف أخري إلي جانب الصلاة حيث كانت تقوم في غير أوقات الصلاة بدور الكتاتيب لتعليم الأطفال بل والكبار أيضا القراءة والكتابة والقران الكريم ، وكان يعقد فيها وحولها القران والولائم ومجالس الصلح والدية وغيرها من الأمور الاجتماعية .

(١٦) تشابهت مساجد العين مع مساجد الإمارات الساحلية خصوصا الشارقة ودبي في التخطيط وبعض العناصر المحلية ولكن اختلفت في مادة البناء حيث لم تبني المساجد الساحلية بالطين وإنما بنيت بالفاروش (الأحجار البحرية) والجص .

(١٧) تشابهت مساجد العين في القرن التاسع عشر إلي حد كبير خصوصا في مادة وتقنيات البناء مع معاصرتها في عمان خصوصا في منطقة صحار العمانية والقريبة من مدينة العين الإماراتية ولعل من اشهر المساجد العمانية التقليدية المعاصرة لمساجد العين مسجد أبناء أبو علي.

المراجع المستخدمة في البحث

(١) أبو الحجاج (د.يوسف) : الخريطة العمرانية لإمارة أبو ظبي ، أبو ظبي ١٩٨١.

(٢) أبو باشا (د. نبوية حلمي):البيئة الاجتماعية والسياسية وأثرها في قيام دولة الإمارات العربية المتحدة ،الطبعة الأولي ، مركز الوثائق والبحوث ،أبو ظبي ٢٠٠٢ .

(٣) ألازكوي (سرحان بن سعيد):تاريخ عمان المقتبس من كشف الغمة تحقيق حسيب القيسي ، وزارة التراث القومي ، سلطنة عمان ، ١٩٨٠ ،

(٤) انرسون (جراهام) : مشكلة حفظ المباني التراثية في إمارة الشارقة ، ترجمة حيدر الأمين محمد سعيد ، د ناصر العبودي ، الطبعة الأولي ، الشارقة ١٩٩٥.

(٥) بوخش (رشاد محمد) :التراث المعماري في دبي ،بحث بمجلة ليوا (مجلة مركز الوثائق والبحوث – ديوان رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة) ،العدد الثاني ،فبراير ٢٠٠٤ ..

(٦) حنظل ٠ د. فالح) : المفصل في تاريخ الإمارات ، الجزء الثاني ، وزارة الثقافة دولة الإمارات العربية المتحدة ، أبو ظبي ١٩٨٣.
(٧) دبي (دائرة المباني التاريخية بالبلدية) :العمران التقليدي بدبي ،الطبعة الأولي ،دبي ٢٠٠٤ ص ١٥.
(٨) دوستال (د. والتر) : ملامح الثقافة التقليدية لمنطقة عسير ، ترجمة د. يوسف مختار الأمين ،د. محمد عبد العزيز الراشد ،مؤسسة التراث ، الرياض ٢٠٠٢.
(٩) رزيق (حميد بن محمد) : الشعاع الشائع باللمعان في ذكر أئمة عمان ، وزارة التراث القومي العماني ، مسقط ١٩٨٢ .
(١٠) السيابي (سالم حمود) : إيضاح المعالم في تاريخ القواسم ،الطبعة الأولي ، الشارقة ١٩٩٦.
(١١) السيار (د. عائشة علي) :التاريخ السياسي لدولة الإمارات العربية المتحدة ،مكتبة الجامعة ، جمهورية مصر العربية ، ١٩٩٦.
(١٢) الصايغ (د. فاطمة) :الإمارات العربية المتحدة من القبيلة إلي الدولة ، الطبعة الأولي ، مركز الخليج للكتب ، دبي ١٩٩٧ .
(١٣) عبد الله (د. محمد مرسي) :تاريخ الإمارات العربية المتحدة (مختارات من أهم الوثائق البريطانية – بريطانيا والإمارات ١٧٩٧: ١٩٦٥) ، المجلد الأول ،مركز الدراسات العربية ، لندن ١٩٩٦ .
(١٤) العبودي (د. ناصر حسين) :دراسات في أثار وتراث دولة الإمارات العربية المتحدة ، المجمع الثقافي ،أبو ظبي ١٩٩٠.
(١٥) عطوي (د. احمد خليل) : دولة الإمارات العربية المتحدة نشأتها وتطورها ،الطبعة الأولي ، بيروت ١٩٨١.
(١٦) العزاوي (د. عبد الستار) : مسجد الدليل بالشارقة ، الشارقة ١٩٩٨.
(١٧) غنيم (د. عبد القادر عبد الحميد) : جغرافية الإمارات ،الطبعة الأولي ،دار الكتاب الجامعي – العين ٢٠٠١ .
(١٨) المطوع (عبد الله بن صالح) : الجواهر واللاءلي في تاريخ عمان الشمالي ، تحقيق د. فالح حنظل ، مركز جمعة الماجد ، دبي ١٩٩٤ .
(١٩) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم : دولة الأمارات العربية المتحدة دراسة مسحية شاملة ، الطبعة الأولي ، ١٩٨٧ .
(٢٠) نصر (د. حمدي) : العمارة الطينية (تناغم الإبداع بين الزمان والمكان) بحث بمجلة التراث ، نادي تراث الإمارات، أبو ظبي ٢٠٠٢.
(٢١) وزارة المعارف السعودية – وكالة الآثار والمتاحف : أثار منطقة الجوف ، سلسلة أثار المملكة العربية السعودية ، الطبعة الأولي ، الرياض ١٤٢٨هـ ٢٠٠٣م .

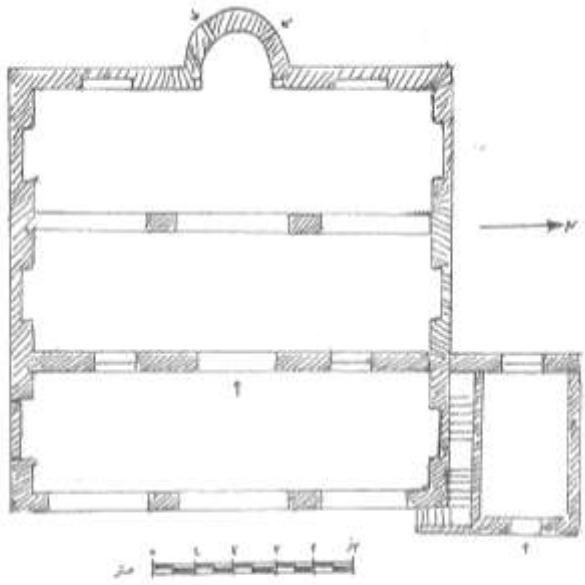
(٢٢) Arab urban development institute : The Arab City (its character and Heritage) ,Virginia,1982,p 124

(٢٣) Heller(Dr/peter): Hidden Riches,(an Archaeological introduction to the united Arab Emirates) ,Abu Dhabi ,1998, p 135.

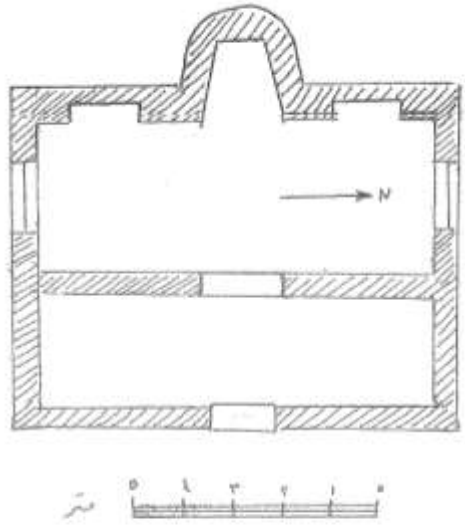
(٢٤) Kay(Dr/Sherly) :emirates archeological heritage , Dubai1996 , p .64.

(٢٥) Marita(Dr/Jayanti) : Qasr Al Hosn, center of Documentation and Research : Abu Dhabi.U.A.E,2001 ,p11.

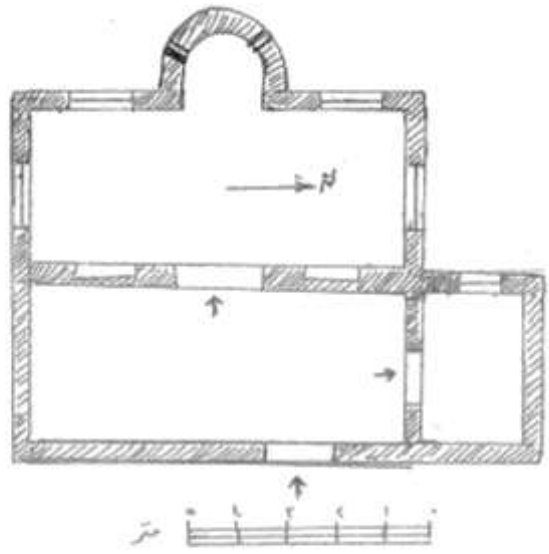
(٢٦) Peterson(Dr/Anderew): Dictionary of Islamic Architecture ,London,1996,p213.



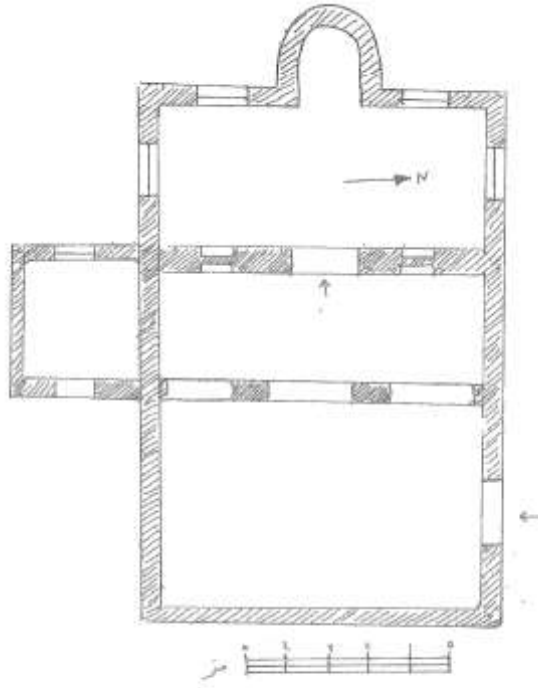
شكل (1) مسقط أفقي لمسجد الشيخ محمد بن سرور الظاهري
(من عمل الباحث)



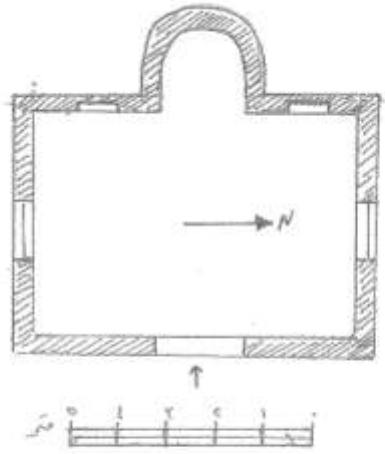
شكل (2) مسقط أفقي لمسجد حمد بن سلطان
(من عمل الباحث)



شكل (3) مسقط أفقى لمسجد عيسى الظاهرى
(من عمل الباحث)

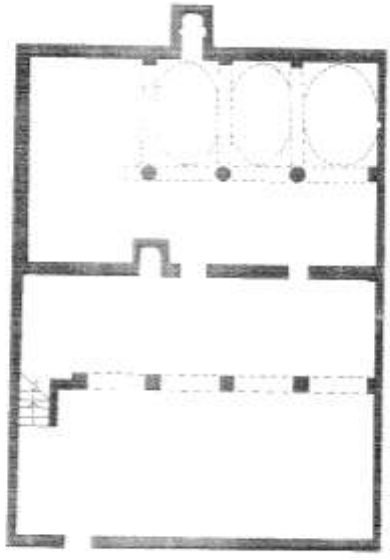


شكل (4) مسقط أفقى لمسجد سلطان الخميسانى
(من عمل الباحث)



شكل (5) مسقط افقي لمسجد عاتي الدرمكي
(من عمل الباحث)

شكل (6) مسقط افقي لمسجد الدليل بالشارقة (عن العزاوي)



شكل (7) مسقط افقي لمسجد ابناء ابو علي في عمان (عن بترسون)

لوحة (1) مسجد الشيخ محمد بن أحمد بن سرور الظاهرى فى واحة الجيمى بالعين (أوائل القرن 19م)

لوحة (2) واجهة مسجد الشيخ محمد بن سرور الظاهرى

لوحة (3) واجهة الرواق الذى يتقدم بيت الصلاة فى مسجد محمد بن سرور الظاهرى

لوحة (4) درج فى الطرف الشمالى من واجهة مسجد محمد بن سرور الظاهرى يؤدى إلى سطح المسجد

لوحة (5) الواجهة الجنوبية لمسجد محمد بن سرور الظاهرى

لوحة (6) الواجهة الغربية لمسجد محمد بن سرور الظاهرى و بها بروز محراب المسجد

لوحة (7) تكبير للواجهة الغربية لمسجد محمد بن سرور الظاهرى
(لاحظ بروز المحراب)

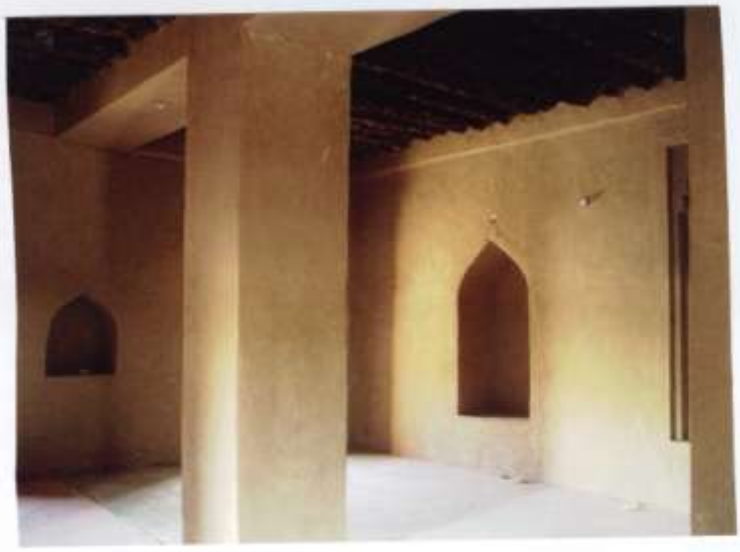
لوحة (8) تكبير للواجهة الغربية لمسجد محمد بن سرور الظاهرى
(لاحظ بروز المحراب و المزاريب من جذوع النخل أعلى الواجهة)

لوحة (9) صورة أقرب لمحراب مسجد محمد بن سرور الظاهرى و المزاريب أعلى الواجهة الغربية

لوحة (10) محراب مسجد محمد بن سرور الظاهرى من الخارج (لاحظ الفتحات المثلثة فى حنية المحراب)

لوحة (13) المدخل المؤدى إلى بيت الصلاة بمسجد محمد بن سرور الظاهرى

لوحة (14) داخل بيت الصلاة بمسجد محمد بن سرور الظاهرى و الجزء الشمالى –لاحظ الدعائم –



لوحة (15) الجزء الجنوبى من بيت الصلاة بمسجد محمد بن سرور الظاهرى

لوحة (16) جدار المحراب بمسجد محمد بن سرور الظاهرى (لاحظ الدخلات على جانبى المحراب)

لوحة(17) محراب مسجد محمد بن سرور الظاهرى (لاحظ الفتحات بحنية المحراب)

لوحة(18) أحد الفتحتين المثلثتين بمحراب مسجد محمد بن سرور الظاهرى – لخروج صوت الإمام –

لوحة (19) سقف مسجد محمد بن سرور (من جذوع النخل فوقه سعف النخل)

لوحة (20) مسجد حمد بن سلطان بمنطقة القطارة (أوائل القرن 19م)

لوحة (21) الواجهتين الشرقية و الجنوبية لمسجد حمد بن سلطان

لوحة (22) مدخل مسجد حمد بن سلطان بالواجهة الشرقية للمسجد

لوحة (23) الفناء الذى يتقدم بيت الصلاة من جهة الشرق بمسجد حمد بن سلطان

لوحة (24) داخل بيت الصلاة بمسجد حمد بن سلطان (لاحظ المحراب و الدخلات على جانبيه)

لوحة (25) محراب مسجد حمد بن سلطان

لوحة (26) بئر ماء كان يتوضأ منه المصلون بمسجد حمد بن سلطان (خارج المسجد)

لوحة (27) مسجد عيسى الظاهرى – غرب واحة القطارة بالعين – (أواخر القرن 19م)

لوحة(28) الواجهة الشرقية لمسجد عيسى الظاهرى و بها مدخل المسجد

لوحة (29) مدخل مسجد عيسى الظاهرى

لوحة (30) فناء مسجد عيسى الظاهرى و بطرفه الشمالى غرفة إمام المسجد

لوحة (31) داخل بيت الصلاة بمسجد عيسى الظاهرى (لاحظ السقف و الدواليب الحائطية)

لوحة (32) محراب مسجد عيسى الظاهرى (لاحظ فتحات الصوت بحنية المحراب)

لوحة(33) مسجد سلطان الخميسانى الظاهرى بسوق المسعودى بالعين
(منتصف القرن 19م)

لوحة (34) الواجهتين الغربية و الشمالية بمسجد الخميسانى

لوحة (35) الواجهة الشمالية بمسجد الخميسانى (لاحظ مدخل المسجد بالطرف الشرقى من الواجهة)

لوحة (36) الواجهة الغربية بمسجد الخميسانى (لاحظ بروز المحراب)

لوحة (37) بروز المحراب بالواجهة الغربية بمسجد الخميسانى (لاحظ الفتحات ببروز المحراب)

لوحة (38) الواجهة الشرقية لمسجد الخميسانى و الفناء الذى يتقدمها من جهة الشرق (لاحظ الشرافات)

لوحة (39) واجهة الرواق الذى يتقدم بيت الصلاة من الشرق بمسجد الخميسانى

لوحة (40) العقد الأوسط بواجهة الرواق السابق و يبدو فى الصورة مدخل بيت الصلاة

لوحة (41) محراب مسجد الخميسانى

لوحة (42) دخلة معقودة (دولاب حائطى لحفظ الكتب)

لوحة (43) فناء مسجد سلطان الخميسانى (صورة من داخل الرواق الذى يتقدم بيت الصلاه من جهة الشرق)

لوحة (44) فناء مسجد الخميسانى و المدخل المؤدى إلى الشارع

لوحة (45) مسجد عاتى الدرمكى بالعين (أواخر القرن 19م) –الواجهتين الغربية و الشمالية –

لوحة (46) بروز المحراب بمسجد عاتى الدرمكى

" رؤية جديدة لبعض القطع الزجاجية المرسومة بالذهب والمموهة بالمينا فى ضوء مجموعة بمتحف الجزيرة بالقاهرة "

د. آمال منصور محمود *

المقدمــة

لقد عرفت صناعة الزجاج فى مصر قبل العصر الإسلامى حيث إزدهرت هذه الصناعة منذ عصر قدماء المصريون والعصر اليونانى الرومانى ، ثم العصر البيزنطى ، وأستمرت هذه الصناعة فى إزدهار وتألق إلى العصر الإسلامى وبصفة خاصــة فى أوائـــل العصر الفاطمى ، ٥ هـ / ١٠ م ، بحيث زاعت وانتشرت طريقة زخرفة الأوانى الزجاجية بالبريق المعدنى والمينا ، حيث ظهرت كثير من ألوان المينا منها اللون الذهبى والفضى واللون النحاسى [١] ، وفى نهاية القرن السادس الهجري / ١٢ م إنتشر إسلوب آخر فى زخرفة وصناعة الزجاج فى مصر والشام [٢] .

وهو إسلوب الزخرفة بالتذهيب والمينا الزجاجية الملونة معاً [٣] ، وقد بلغت هذه الصناعة قمة نضجها وتألقها تحت رعاية سلاطين بنى أيوب وسلاطين المماليك ، فيما

---

* د. آمال منصور محمود / مدرس الآثار والفنون الإسلامية بالمعهد العالى للدراسات النوعية بالجيزة.

[١] نعمت إسماعيل علام (د.) فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية ، دار المعارف ، ١٩٩٢ ، صـ ١٢٤.

لقد قامت صناعة الزجاج منذ القدم فى مصر والإسكندرية والفيوم والأشمونيين وبلغت صناعة الزجاج فى مصر درجة عظيمة فى التلوين وبصفة خاصة صناعة الأوانى المرسومة بالبريق المعدنى ، كما وجدت بعض الأوانى الزجاجية ذات زخارف متنوعة من نقط بارزة بالأحمر والأبيض والأصفر والأخضر وكانت تغطيها طبقة من الذهب الصقت ببدنها.

- محمـد يوســف خضـــر (د.) تـــاريخ الفنـــون الإسلامية ، الإمارات العربية المتحدة ، أبو ظبى ١٩٩٤ ، صـ ١٢٣

كما أنتجت مصر أكواباً زجاجية مرسومة بالذهب البارز ومموهة بالمينا.

- مرزوق نحاس (د.) صناعة الزجاج ، دار النهضة العربية ١٩٦٩ ، صـ ٥٠ .

[٢] عبد الرؤوف على يوسف (د.) القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، مؤسسة الأهرام ، ١٩٧٧ ، بحث عن الزجاج ، صـ ٣٣٩ .

- زكى محمد حسن (د.) فنون الإسلام ، دار المعارف ، ١٩٤٨ ، صـ ٥٩٩ .

[٣] المينا أو المينو : Mina Or Mino هى كلمة فارسية ، وهى عبارة عن مساحيق زجاجية شفافة أو معتمة تخلط بمواد أو أكاسيد لتلوينها حسب الرغبة إذا أراد الصانع تغيير لون بآخر وقد أستخدمت المينا والتذهيب معاً منذ عصر قدماء المصريون مروراً بالعصر اليونانى الرومالنى ثم العصر البيزنطى والقبطى إلى العصر الإسلامى الذى إبتكر فيه المسلمون طريقة تثبيت المينا على الزجاج بالحرارة بعد أن كانت تستخدم على البارد ، كما أستخدم الذهب بعد تحويله إلى محلول ، وليس كرقائق ذهبية .

بين القرنين السابع والثامن الهجري / ١٣ ، ١٤ م حيث أمر صلاح الدين الأيوبى برعاية صناع الزجاج ، كما أمدهم بالمال لفتح مصانعهم بالرغم من انشغاله فى الحروب الصليبية ، وقد كانت الأسكندرية من أعظم المدن لإنتاج وبيع الأوانى الزجاجية المذهبة والمموهة بالمينا [٤] ، وقد إنتشر ت صناعة الزجاج المذهب والمرسوم بالمينا فى كل من إيران والعراق [٥] ، حيث عُثر بمدينة (الرقه) على أعداد كبيرة من أكواب وكؤوس ذات فوهات مفرطحة ، ولعل من أشهر هذه الكؤوس الكأس المنسوبة (لشارلمان) [٦] ، والذى يحتفظ به متحف شارتر (Charters)).

ومن الأوانى الزجاجية المذهبة والمموهة بالمنيا فى العصرين الأيوبى والمملوكى دوارق وقماقم وصحاف وطسوت وشمعدانات وغيرها .

وظلت هذه الصناعة فى إزدهار حتى دب إليها الضعف والتدهور ، بسبب إستيلاء (تيمور لنك) على دمشق فأمر بنقل صناع الزجاج إلى سمرقند عاصمة آسيا الوسطى.[٧]

ومن هنا جاءت أهمية الدراسة التى سوف تركز على مجموعة من الأوانى الزجاجية المرسومة بالذهب والمموهة بالمينا من كؤوس ودوارق وقماقم والتى يرجع تاريخ إنتاجها إلى القرن السابع والثامن الهجري / ١٣ – ١٤ م.

المواد الخام :-

يتركب الزجاج المصرى فى العصر الفرعونى من سليكا الصوديوم والكالسيوم ، أما تركيب الزجاج فى العصر الإسلامى ، فلا يكاد يختلف عن التركيب السابق إلا فى بعض الإختلاف فى نسبة الكالسيوم والسيلكا الذى يجب أن تكون نسبته أكبر ، وعلى نسبة أقل من أكسيد الحديد والألمنيوم ومن القلويات ، وفى الزجاج المصرى القديم يجب أن تكون درجة الحرارة اللازمة للإنصهار أقل بكثير عن درجة إنصهار الزجاج

- رؤوف مختار (د.) صناعة الزجاج ، دار النهضة العربية ١٩٦٨ ، صـ ٤١٤ ، محمد يوسف خضر (د.) ، المرجع السابق صـ ١٩٧ ، على أحمد الطايش (د.) الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة فى العصر بين الأموى والعباسى ، زهراء الشرق ، ٢٠٠٠ ، صـ ٤٩ .
إبراهيم عامر (د.) دراسة ونشر لمشكاوات زجاجية فى عهد أسرة محمد على ، مجلة كلية الآثار ، ١٩٩٨ – ٢٠٠١ ، عدد ٩ ، صـ ٤٠٤ .

[٤] مرزوق نحاس (د.) المرجع السابق ، صـ ٥٠ .

[٥] عبد الرؤوف على يوسف (د.) ، المرجع السابق ، صـ ٣٣٩.

[٦] المقاس : الإرتفاع : ١٤ سم وقوام زخارفها شريط يتألف من عبارة دعائية وشريط آخر ذات زخارف نباتية تحصر بينها منطقة ذات زخارف هندسية باللون المينا البيضاء والزرقاء .
- زكى محمد حسن (د.) المرجع السابق ، نفس الصفحة .

[٧] إبراهيم عامر (د.) المرجع السابق ،جـ ٩ ، صـ ٣٧٨ .

الحديث [٨] ، وتعتبر السيلكا الهيكل العظمى للتركيبة الزجاجية ، أما الصودا أو البوتاسا فهى تعمل على مساعدات الصهر ، أما أكسيد الكالسيوم أو الجير فيعتبر من أهم عوامل التثبيت بالزجاج [٩] ، وتختلف خواص الزجاج تبعاً لإختلاف النسب التى يتكون منها من السيلكا والكالسيوم والقلوى ، فإذا كانت هناك نسبة عالية من السيلكا ففى هذه الحالة يحتاج إلى درجة حرارة مرتفعة لتساعد على الإنصهار وبذلك يمكن التخلص من الفقاقيع الهوائية التى تعتبر من أهم عيوب الصناعة ، والتى تعمل بدورها على سهولة كسر الزجاج ، كذلك إذا زادت نسبة القلوى فى تكوين الزجاج فإن ذلك يعمل على خفض درجة الإنصهار والتى تعمل على أن يكون الزجاج أكثر صلابة ، ولكنها تعمل على تلف الزجاج بمرور الوقت خاصة إذا كانت فى محيط رطب ، وإذا كانت نسبة الكالسيوم محددة بنسبة معينة فإنها جيدة جداً بالنسبة للصناعة حيث أنها تعمل على تقليل نسبة الرطوبة ، كما أنها تعمل على زيادة صلابة الزجاج ، ومن المواد التى تعمل على زيادة صلابة الزجاج أيضاً أكسيد الحديد و الماغنسيوم والألمونيوم والكروم والنيكل والشوائب فهى تعمل جميعاً على زيادة صلابة الزجاج[١٠] ، وتختلف جودة الزجاج المنتج تبعاً للمواد الخام التى يتركب منها ودرجة نقائها ، فتعتبر السيلكا Sources of Silica وتعتبر رمال الكوارتز أهم مصادر السيلكا ، وهى أيضاً أنقى أنواع الرمال المستخدمة فى صناعة الزجاج ، ومنها ثلاثة أنواع ، رمال (بيضاء ، وصفراء ، وحمراء) [١١].

أما الكالسيوم والذى يعتبر ذات ضرورة أساسية فى تركيب الزجاج وأهم مصادر الكالسيوم هو الحجر الجيري (Limestone Powder) أما عن المادة القلو ية أو المادة الصاهرة (Sources Of Alkoli) إنه من المفيد بل ومن الضرورى عند صناعة الزجاج إضافة المواد المصهرة حتى يصل المصهور إلى درجة الحرارة المطلوبة كما أن للقلوى خاصية هامة وهى الإتحاد لتكوين مركبات سيلكا الصوديوم أو البوتاسيوم ، وهو الهيكل الأساسى لتركيب الزجاج[١٢].

---

[٨] ألفريد لوكاس ، المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة زكى إسكندر ، محمد زكريا ، صـ ٣٠٥ .

[٩] Basta ,S.J:Astudy of ancient Islamic glass in Egeypt , Master thesis, faculty Of Science Ain Shams Universty , Cairo , 1976 , P.15

[١٠] رمضان عوض (د.) الآثار الزجاجية بالمينا والمموهة بالذهب ، مخطوط ماجستير لم ينشر ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، صـ ٩.

[١١]) تعتبر الرمال البيضاء أنقى أنواع الرمال ، أما الرمال الصفراء فهى تحتوى على نسبة من أكسيد الحديد وبدورها تعطى للزجاج المنتج اللون الأخضر المائل إلى الإصفرار ، أما الرمال الحمراء ، فتعبر غير جيدة لصناعة الزجاج ، وتحتوى على نسبة عالية من أكسيد الحديد ونسبة من الشوائب التى من خواصها تأثيرها السيئ على صناعة الزجاج .
-رمضان عوض (د.) المرجع السابق ، صـ ٥ .

[١٢] صالح أحمد صالح (د.) تكنولوجيا المواد والصناعات القديمة غير العضوية – كلية الآثار - جامعة القاهرة – ١٩٩٢ – ١٩٩٣، صـ ٤٠ .

ويعتبر التركيب الكيميائى للطلاء الزجاجى هو نفس التركيب الكيميائي للزجاج وإن إختلفا فى وظيفة كل منهما [١٣]، ويمكن للصانع الحصول على الألوان التى يريد الحصول عليها من خلال المركبات المختلفة ، فللحصول على اللون الأزرق يستخدم مركبات الكوبالت ، أما الزجاج الأسود فيمكن الحصول عليه من خلال مركبات الحديد ، كما يمكن الحصول على اللون الأخضر عند إستعمال مركبات سائل الرصاص والنحاس ، ويمكن الحصول على اللون الأحمر من خلال وجود أكسيد النحاس ، أما الزجاج الأصفر فيمكن الحصول على ذلك اللون من خلال إضافة حامض الأنتيمون والرصاص ، كما يمكن الحصول على الزجاج الأبيض المعتم بعد إضافة أكسيد القصدير .

ويكون الوسيط فى جميع هذه الحالات مادة زجاجية سائلة حتى تكون وسيطاً من نفس المادة وذلك لزيادة إلتصاقه بسطح الأوانى[١٤] .

طريقة الصناعة :-

بعد الحصول على مصهور الزجاج يبدأ الفنان بغمس طرف ماسورة النفخ فى الفرن ويخرج بالماسورة بعد أن تعلق بها كمية معينة من الزجاج المنصهر يمسك بالماسورة بيديه وينفخ فيها بينما يضغط كتلة الزجاج على السطح الخارجى أمام الفرن ، ويلف الماسورة حول محورها وينفخ وبين الحين والحين يطرح الماسورة يميناً ويساراً وباقتدار ودراية تتشكل المعالم العامة للإناء ، ويستخدم الفنان الصانع قضيباً مثنياً من الحديد لتشكيل أجزاء معينة من الإناء ، وقد يستخدم قضيباً طويلاً للحصول على كتلة أصغر من الزجاج المنصهر يلصقها على الإناء لتصبح يداً ، وعلى الصانع أن يترك الأوانى فى ركن جانبى فى الفرن لتنخفض حرارته ويبرد ببطء [١٥].

وقد وصلت صناعة الزجاج فى مصر منذ عصر قدماء المصريين إلى درجة عظيمة فى زخرفة أسطح الأوانى الزجاجية بخيوط من عجائن زجاجية ملونة بألوان متعددة ، وكان الصانع يقوم بضغطها على أسطح الأوانى وهى ساخنة فتصبح مساوية لأسطح الأدوات المصنوعة وكانت هذه تشبه ألوان المرمر ، وقد استخدمت هذه الطريقة (العصور الإسلامية) فى صناعة ، الحلى وقطع الشطرنج ولعب الأطفال.

ولا ريب فقد أستمر هذا الأسلوب فى صناعة الزجاج إلى القرن الرابع عشر الميلادى الذى شاعت فيه زخرفة الأوانى الزجاجية بالمينا المتعددة الألوان [١٦]، والرسم بالذهب ، وقد صنعت منه أوانى متعددة ، من أكواب وكؤوس وطسوت وشمعدانات

---

[١٣] Charls , Holmyard , History Of technology P 260
- ألفريد لوكاس ، المرجع السابق ، صـ ٣٠٤ .

[١٤] إبراهيم عامر (د.) المرجع السابق ، صـ ٤٠٤ .

[١٥] أسعد نديم ، سلسلة كتب بريزم المتخصصة ، فنون وحرف تقليدية من القاهرة ، وزارة الثقافة ، صـ ١٠

[١٦] عبد الرؤوف على يوسف (د.) المرجع السابق ، صـ ٣٣٦ .

ودوارق وقماقم وغير ذلك [١٧] ، أما عن أفران صناعة الزجاج فقد كان هناك إختلاف بين فيما بينها ، حيث أن أفران صناعة الأوانى الزجاجية الخالية من الزخارف تختلف عن الأفران الخاصة بصناعة الزجاج أو الأوانى الزجاجية المرسومة بالذهب والمموهة بالمينا ، حيث أن الأفران الخاصة بالزجاج المذهب والمرسوم بالمينا يحتاج لتثبيتها على الأوانى الزجاجية ، ولهذا فإنهما يحتاجان لإعداد خاص فى الأفران[١٨].

وقد عثرت مصلحة الآثار على بعض من بقايا هذه الأفران الخاصة بصناعة الزجاج المذهب والمموهة بالمينا ، ويعتقد بعض علماء الآثار أن هذه الأفران خاصة بصناعة الخزف والفرن عبارة عن مكان لإشعال النار وهو مسقوف ويبلغ قطره حوالى ٦,٥٠ م ، ومن المعتقد أن به أكثر من فتحتين للنار ، وكان لكل منهما صانع يجلس أما هذه الفتحات بحيث أنه كان لا بد من تعاونهما معاً حتى يتم تشكيل الآنيه ، وكان يعاون الصانع مجموعة من الصبية ، أما عن الفرن فإنه يفتح على (جيب)[١٩]، كما هو متعارف فيما بين أهل الصنعة ، وترجع أهمية هذا الجيب فى أنه يعمل على تكييف الآنيه بعد الإنتهاء من تشكيلها ، ويبلغ قطر الجيب حوالى ٣ م ، ويبدو أنه كان لا بد لأن يكون للفرن أكثر من جيب وذلك حسب عدد عيون الفرن ، وكذلك عدد الآنيه التى به ، وترجع أهمية هذه الجيوب فى أنها كانت خاصة بالعملية الصناعية فى تذهيب وتلوين الآنيه بالمينا ويطل الجيب الأول على الثانى عن طريق فتحه صغيره يبلغ عرضها حوالى ٩٠ سم ، وترجع أهميتها الوظيفية إلى مرور الآنيه بها من الجيب الأول إلى الثانى الأقل حرارة لأنه أكثر بعداً عن مصدر حرارة الفرن ، كما يتصل الجيب الثانى بالثالث أيضاً عن طريق فتحه أخرى وترجع ميزة هذا الجيب فى أنه أقل جيوب الفرن حرارة حيث أنه أبعدها عن الحرارة ويبلغ قطر هذا الجيب ١,٧٠ م وتمر الأوانى فى هذه الجيوب الثلاثة بعد رسمها بالذهب وتمويهها بالمينا قبل أن تصل إلى الفرن حيث أنه تبدأ بالجيب الثالث وهو أقل هذه الجيوب حرارة فالجيب الثانى الأكثر حرارة من الثالث ثم الجيب الأول الملاصق للفرن وبذلك تكون الآنيه قد مرت على جيوب الفرن بالتدريج فى درجة الحرارة وذلك حتى يتلافى الصانع لتلف المينا أو سيولتها أو أن تتعرض الآنيه للكسر والتهشم [٢٠] .

الأوانى الزجاجية المرسومة بالذهب والمموهة بالمينا .

---

[١٧] م . س . ديماند ، الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد عيسى ، أحمد فكرى الطبعة الثانية ، دار المعارف ، ١٩٥٨ صـ ٢٤٠ .

[١٨] George T. Scanton " Fostat expedition " Proliminary Report " 1965 Part # ,p.78, Fig 8, PL. V III 5.

[١٩] الجيب ، هو كان يشبه دائرى ذات سقف ، وهو ملتصق تماماً بجوار الفرن ، ويبلغ قطره حوالى ١,٤٠ م Goulmier , J , Note sur la Fabrication duverre a Armanay Bull , dl etudes orientals , V. I

[٢٠] رمضان عوض رمضان (د.) المرجع السابق ، صـ ١٧.

موضوع البحث

يحتفظ متحف الجزيرة بالقاهرة بمجموعة من الأوانى الزجاجية المذهبة والمموهة بالمينا المتعددة الألوان لم تسبق دراستها ، وتتكون هذه الأوانى الزجاجية من كؤوس ودوارق وقمقم (شكل١، ٢ ،٣، ٤ ، ٥) وبعض هذه الأوانى يرجع إلى العصر الأيوبى القرن السابع الهجرى / ١٣ م ، والبعض الآخر يرجع إلى العصر المملوكى فى القرن الثامن الهجرى/١٤ م.

أما عن الأوانى الزجاجية المذهبة والمموهة بالمينا والتى ترجع إلى العصر الأيوبى ، كأس يحتفظ به متحف الجزيرة بالقاهرة [٢١] ، وهو من الزجاج المرسوم والمموه بالمينا (لوحة ١)والكأس إنبوبى الشكل ينتهى بقاعدة حلقية مجوفة قليلاً ، وللكأس شفة تميل إلى الخارج قليلاً وعليه ثلاثة أشرطة زخرفية ، الأول منها عليه رسم سمكتين (حوت) لون بالمينا الحمراء ، (لوحة ٢) و (شكل ٦) وأحدى هاتين السمكتين فاقد معظمها نتيجة طبقة الكمخ الشديدة ، وأسفل هذه المنطقة شريط آخر خال من الزخرفة محاط بإطارين صغيرين من المينا الحمراء [٢٢] ، أسفله شريط عريض بداخله رسم لسيدتين تؤديان حركات راقصة إحداهما تمسك منديلين رافعة يديها إلى أعلى (لوحة ٣) وترتدى هذه الراقصة جلباب [٢٣] يزخرف بخطوط وتهشيرات صغيرة جداً باللون الأحمر الداكن وللجلباب كمين ضيقين ، ويحيط رقبة الراقصة شال [٢٤] يتدلى على زراعيها ويصل إلى متصف الثوب أما عن غطاء الرأس فهو عبارة عن قلنسوة تشبه الصحن أو (الباريه) [٢٥] يخرج من أعلاها منديل[٢٦] يحيط برقبة

---

[٢١] متحف الجزيرة بالقاهرة ، رقم السجل السابق ١٤٤ هـ ، الرقم الحالى ١٥٩ هـ ، المقاس : الأرتفاع ١٥ سم ، قطر الفوهة ٧,٣ سم مصدره من القصور المصادرة ، حالتى متوسطه ، يغطيه طبقة شديدة من الكمخ ، ويظهر آثار شرخ يحيط الفوهة ويحتاج إلى تنظيف وعلاج ، وإيقاف الشرخ بمعرفة المرمم الأثرى.

[٢٢] أنظر هامش (٣).

[٢٣] الجلباب أو القباء : هو نوع من اللباس الخارجى وهو من أصل فارسى ومن مميزاته أنه ضيق من منتصفه ويتسع من أسفل ومقور عند الرقة (ل . أ . . ماير ، الملابس المملوكية ، ترجمة (صالح الشيشى) ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، صـ ٤٠ .

[٢٤] الشال : كلمة فارسية ، وهو عبارة عن قطعة طويلة من النسيج ، وقد يستخدم فى تغطية الرأس ، كما يستخدم أيضاً فى ربط الملابس الخارجية على البدن ، ويمكن أن يكون طويلاً بحيث أنه يمكن أن يعقد من الوسط بعد أن يلتقى طرفاه ثم ينسدل أحد طرفيه إلى أسف ويرتفع لأعلى ليلقى على الكتف ثم ينسدل على الظهر (محمد نور الدين عبد المنعم) (د.) الألفاظ الفارسية من العامية المصرية (مقالة فى كتاب جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وإيران) .

[٢٥] زكى محمد حسن (د.) الصين وفنون الإسلام ، ١٩٤١ ، صـ ٥٣ .

الراقصة و ينسدل على الكتفين ، ويزخرف الرسم جميعه بالمينا ذات الألوان الأحمر والأصفر والأزرق ، أما الرسم الزخرفى للراقصة الأخرى (لوحة ٤) التى تقوم ببعض الحركات الراقصة كما إنها أيضاً تمسك بمنديلين فى يديها لتكمل بها حركات الرقص ، وتظهر هنا حركة الثوب [٢٧] الذى يضيق من الوسط ويتسع من أسفل فى حركة دائرية سريعة ، ويلاحظ إختلاف بين ثوب هذه الراقصة عن ثوب الراقصة السابقة ويبدو ذلك من خلال الخطوط الخارجية للثوب ، وشعرها الذى ينسدل على كتفيها وقد زخرف الرسم جميعه بالذهب والمينا ذات الألوان المتعددة من الأصفر والأزرق والأحمر ، ويفصل بين الراقصتين رنك (نسرين) ناشر ين أجنحتهما (شكل ٧) وربما يكون النسر هنا شارة لأحد ملوك أو أمراء المماليك ، وأسفل هذه المنطقة منطقة أخرى خالية من الزخارف ، ويظهر بها بعض التضليعات وطريقة صناعة الكأس النفخ فى قالب .

الدراسة التحليلية :

لقد وصلنا عدد كبير من الكؤوس الزجاجية المذهبة والمموهة بالمينا ، والتى قسمها (لام)[٢٨] إلى مجموعات حيث نسب بعضها إلى سوريا فيما بين سنة ١١٧٠ – ١٢٧٠ م ، ومجموعة الفسطاط والتى تقع فيما بين سنة ١٢٧٠ – ١٣٤٠ م ومجموعة دمشق التى تقع فيما بين ١٢٥٠ – ١٣١٠ م وقد أعتبر الكؤوس ذات الزخرفة المرسومة بالذهب والمموهة بالمينا والتى زينت بالنقط أو الحبيبات والتى أعتبرها من إنتاج مدينة الرقة ، وقد أثبتت الدكتورة / مايسه أن زجاج مصر أو سوريا فى تلك الفترة الزمنية متشابه ويصعب معه تحديد أو نسبته إلى إقليم معين ، كما أن أسلوب الزخرفة بالنقط أو الكتابات داخل أشرطة لا يمكن أن يكون دليلاً مادياً على نسبة هذه الأوانى إلى بلد معين ، لأن هذا الإسلوب الزخرفى قد ظهر على معظم التحف التطبيقية فى العصر الأيوبى ،

---

[٢٦] المنديل : يعتبر المنديل من أكثر أغطية الرأس شهرة للنساء ويمكن أن يكون للمنديل معنيين ، الأول يشير إلى معنى العمامة والثانى بمعنى حزام ، أما عن مادة التى كان يصنع منها ففى الغالب كان يصنع من القطن ، وهو عبارة عن قطعة من النسيج تلقى على الرأس وينسدل طرفاه على الرأس .

- أحمد الزيات (د.) الأزياء الإيرانية فى مدرسة التصوير العفوية على التحف التطبيقية ، مخطوط ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ ، صـ ١٣٨ .

[٢٧] الثوب أو السابله : هو نوع من الملابس ترتديه السيدات فوق الملابس الداخلية ، ومن أسماءه ، الفرجينه الشابه والإزار والكاملية والمرط وأكله .

- أحمد عبد الرازق (د.) المرأة فى مصر المملوكية ، مكتبة الشرق ، صـ ٣٨ .

[٢٨] Camm : Mittelolter Liche Glaser , P243 – 248.

وقد أعتمدت الدكتورة / مايسه فى ذلك على وجود هذه الزخارف على العملة المعدنية فى مصر أو سوريا أو دمشق لصلاح الدين الأيوبى والسلطان العادل والصالح نجم الدين أيوب [٢٩].

أما عن طريقة صناعة الزجاج فى العصر الأيوبى فقد سار على نفس الأساليب السابقة عليه فى تشكيل الأوانى من الناحية التطبيقية ، حيث أنها كانت تزخرف بالإضافة والحفر أو القطع ، وقد حلت الزخرفة المرسومة بالذهب والمموهة بالمينا محل الأساليب السابقة ، وإنه على الرغم من ندرة ما وصلنا من التحف الزجاجية فى العصر الأيوبى فإنها تشهد على مدى ما وصلت إليه هذه الصناعة من دقة وإتقان فى إخراج الرسوم والزخارف [٣٠]، ويعتبر كثير من العلماء والباحثين أن نهاية القرن الثانى عشر الميلادى وبداية القرن الثالث عشر هو بداية لازدهار فن صناعة الزجاج المذهب والمموهة بالمينا [٣١].

وقد وصلت هذه الصناعة إلى درجة الإكتمال والنضج فى النصف الأول من القرن الثامن الهجرى / ١٤ م [٣٢].

ولم يقتصر إنتاج الزجاج المرسوم بالذهب والمموهة بالمينا على الكؤوس فحسب ولكن إنتشر إنتاج الدوارق المخروطية الشكل ذات الرقاب الطويلة والقماقم والأكواب ، وقد تميزت هذه الأوانى جميعها بالرشاقة والانسيابية فى الشكل ولا حظنا ذلك فى شكل الكؤوس ذات الشكل المخروطى الرشيق والفوهات المتسعة [٣٣] ، أما عن العناصر الزخرفية التى ميزت زجاج العصر الأيوبى المرسوم بالذهب والمموهة بالمينا ، الرسوم الهندسية من أشكال بيضاوية وجامات مفصصة ونجوم سداسية ودوائر وحبيبات ونقط كانت محصورة داخل أشرطة أو مناطق أو منتشرة داخل أشكال هندسية ورسوم نباتية من فروع نباتية وأوراق وأزهار داخل أشرطة أفقية ورسوم نباتية كانت تفصل بين الرسوم الآدمية ، أما الرسوم الآدمية و الحيوانية فقد تميزت بالحيوية والحركة وقد وضح ذلك فى رسوم الراقصين والعازفين داخل جامات على القنينات والدوارق [٣٤] ، كذلك رسوم الحيوانات والطيور التى أتسمت هى أيضاً بالحركة السريعة .

---

[٢٩] سعاد ماهر (د.) الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ ، صـ ١٦٣ .

[٣٠] الباز العرينى (د.) مصر فى عصر الأيوبيين ، صـ ٢١٠ – ٢١٣ .

[٣١]) سعيد عبد الفتاح عاشور (د.) مصر فى العصور الوسطى ، صـ ٤٢٢ .

- م. س . ديماند ، الفنون الإسلامية ، ترجمة / أحمد عيسى ، دار المعارف الإسلامية ، ١٩٥٨ ، صـ ٢٣٧ – ٢٣٨ .

[٣٢] م . س . ديماند ، المرجع السابق ، صـ ٢٣٨ .

[٣٣] سعاد ماهر (د.) المرجع السابق ، صـ ١٦٢ .

[٣٤] م . س . ديماند ، المرجع السابق ، صـ ٢٤١ .

ولم تقتصر زخارف الزجاج المرسوم بالذهب والمموهة بالمينا فى العصر الأيوبى على الزخارف النباتية والهندسية والزخارف الآدمية والحيوانية بل حظى الزجاج الأيوبى بظهور الأشرطة الكتابية بخط النسخ والثلث إلى جانب الخط الكوفى المضفر على أرضية مورقة ، حيث احتلت هذه الأشرطة الكتابية مكان الصدارة بين زخارف الزجاج الأيوبى وأهم ما كان يميز هذه الأشرطة الكتابية ، أنها كانت تتكون من جمل دعائية مثل " الإقبال الزائد والنعيم الخالد " أو " العمر السالم والعز المقيم " أو " عز دايم وبقا شامل " أو " السلامة الدائمة " أو " العافية والنعمة السابغة " [٣٥] .

ومن أهم العناصر الزخرفية التي وردت على زخارف الأوانى الزجاجية فى العصر الأيوبى بداية ظهور الرنوك [٣٦] فى مصر مثل زهرة الزنبق والنسر رمز الشجاعة والقوة (شكل ٧) [٣٧]، وإن كانت العراق قد سبقتها فى ذلك.

تأريخ الكأس :-

لا تقتصر أهمية هذا الكأس على ما يحتويه من زخارف ذات دلالات خاصة بصناعة الزجاج المرسوم بالذهب والمموهة بالمينا ، ولكن لأنه من التحف الزجاجية القليلة التى زخرفت بطريقة التذهيب والمينا المتعددة الألوان ، كما أنه قد احتوت زخارف رنك (النسر) وهو من أهم شارات الشجاعة والإقدام فى العصر الأيوبى ، ومن ثم يمكن نسبة الكأس إلى العصر الأيوبى فى القرن السابع الهجرى / ١٣ م الذى شهد بداية إزدهار وتطور زخرفة الزجاج بالذهب والتمويه بالمينا .

كما يحتفظ متحف الجزيرة بالقاهرة [٣٨] على كأس (لوحة ٥) من الزجاج الأبيض الشفاف مزخرف برسوم مذهبة بالمينا بألوان متعددة ، والكأس ذات شكل أنبوبى

---

[٣٥] مايسه محمود (د.) المشكاوات الزجاجية فى العصر المملوكى ، مخطوط ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٧١ ، صـ ٤٦ .

[٣٦] الرنك : هو شارة لأكابر وملوك المسلمين حيث أنهم كانو ينقشون رنوكاً على كل ما يمتلكون .

Gustav , Old Oriental Glass P.77

وكانت هذه الرنوك بمثابة شارة أو دليل ، وقد كانت هناك رنوكاً وظائفية من موظفى البلاط كرنك الكأس والمقلمة ، وعصا البولو والبقجة والسلاح وما إليها ، وكانت تلون هذا الرنوك بألوان زاهية إذ سمحت بذلك المادة التطبيقية ، ومرجع ذلك لأهمية الرنك على الآنية فى العصور الوسطى .

-سعاد ماهر ، المرجع السابق ، صـ ٢٦٥.

- كرستى ، أرنولد ، بريجر ، تراث الإسلام فى الفنون الفرعية والتصوير والعمارة ، ترجمة (زكى حسن) ، دار الكتاب العربى ، ١٩٣٦ ، جزءان القاهرة ، صـ ٦٠ .

[٣٧] سعاد ماهر (د.) المرجع السابق ، صـ ١٦٥ .

له شفه تميل إلى الخارج قليلاً ، وله قاعدة دائرية مجوفة مضافه تميل قليلاً إلى الداخل ، وتتألف زخارف الكأس من رسوم لشريطين زخرفيين ، الشريط الأول يحاط بإطارين مستديرين من أعلى ومن أسفل عليهما بقايا تذهيب ومحددتان بخطين باللون الأحمر وتتألف زخارف الشريط من الداخل شرفات نباتية ثلاثية القصوص (شكل ٨) فى وضع تبادلى مع شرفات أخرى أصغر منها قليلاً بألوان المينا المتعددة الألوان من الأزرق والأبيض والأحمر والأصفر والأخضر ، ويمثل الشريط الأوسط الزخرفة الرئيسية على الكأس والذى يمثل رسم زخرفى لشخصين يقومان بحركات راقصة على أرضية نباتية من أفرع وأوراق وأزهار منتشرة على الشريط الزخرفى جميعه ، أما الألوان التى زينت بها هذه الزخارف كانت ذات ألوان متعددة من المينا ذات اللون الأبيض والأحمر والأخضر والأصفر والأزرق ، كما يوجد بعض آثار تذهيب وبعض من زخرفة الجدائل ، أما الجزء السفلى من الكأس أو الجزء الذى يلى الشريط الزخرفى فيكاد يكون خال من الزخرفة ، ويوجد بالقاعدة إضافة لحافتها لكى تعمل على حفظ توازن الكأس ، وهذه الإضافة من الخيوط الزجزاجية .

أما طريقة صناعة الكأس فكانت النفخ فى قالب .

الدراسة التحليلية :-

لقد أختلف الرسم الزخرفى على هذا الكأس عن الكأس السابق ، من حيث إتساع الأشرطة الزخرفية ، وأصبحت الرسوم الآدمية تمثل الموضوع الرئيسى فى الرسم بعد أن كانت تحتل جزء صغير على بدن الإناء ، وقد تنوعت العناصر الزخرفية على هذا الكأس ، من زخارف نباتية وهندسية ومنظر تصويرى ، أما الزخارف النباتية فقد تألفت من الخطوط الدائرية التى كانت تحدد الأشرطة الزخرفية ، والخطوط التى كانت تحيط الرسم جميعه ، بالإضافة إلى الحبيبات البارزة ، مع ملاحظة أنها جميعاً مرسومة بالمينا الحمراء والبيضاء ، وقد تألفت الرسوم النباتية من شريط زخرفى يتألف من ورقة نباتية ثلاثية الفصوص مع ورقة نباتية ثلاثية أخرى (شكل ٨) .

ومنذ القرن السابع الهجرى / ١٣ م أقبل صناع الزجاج المرسوم بالذهب والمموهه بالمينا على رسم الزخارف الآدمية من مناظر صيد وطرب وشراب مما كان له أكبر الأثر فى إضفاء الحياة والحركة على الرسوم بعد أن كان المسيطر عليها الجمود

---

(٣٨) متحف الجزيرة بالقاهرة ، رقم السجل ١٦٠ هـ ، المقاس : الإرتفاع / ١٦,٥ سم – قطر الفوهة ٨ سم ، مصدر ه / القصور المصادرة ، حالته سيئة ، متصدع فى معظم أجزاؤه ومرمم ، بأسلوب سيئ ، يحتاج إلى تنظيف وترميم من قبل المرمم الأثرى .

[٣٩] ، مع ملاحظة أن الرسوم الآدمية التى رسمت على الزجاج الأيوبى المزخرف بالذهب والمينا المتعددة الألوان أنها قد تأثرت بالرسوم الآدمية الصينية ، فأصبحت الوجوه ترسم من الأمام ويظهر ثلاثة أرباع الوجه وفى أحيان أخرى يظهر الوجه كله ، وقد رأينا هذه الميزات على الزخارف الآدمية على هذا الكأس [٤٠] ، كما أن الوجه وضح عليه التأثيرات الصينية فأصبحت السحنه مغولية وظهر ذلك فى رسم العيون الضيقة والوجه المستدير (شكل ٩) والمدقق لهذه الوجوه يعتقد أنها صينية[٤١]، ومما أضفى على الرسم الزخرفى الحيوية والحركة رسم طيات الملابس التى أصبحت ملائمة لعضلات الجسم ويلاحظ أن الرسم جميعه من نقوش زخرفية نباتية من أشجار وزهور وماء وزخارف هندسية وآدمية كأنها وحدة واحدة ممتلئة بالحياة [٤٢] ، ويبدو ذلك فى حركة أيدى الرجلين على الكأس ، التى يرتفع بعضها لأعلى ممسكا بها منديل والآخر يوضع فى خصر الرجل (لوحة ٥ – ٦) .

أما عن الأزياء التى يرتديها الرجلين فهما متشابهان حيث يرتدى كل منهما قميص [٤٣] أحدهما ذات لون أبيض بالمينا والآخر باللون الأخضر ، ويعلو كل منهما قفطان [٤٤] أحدهما باللون الأبيض عليه زخارف من حبات بارزة من اللون الأحمر بالمينا ، والقفطان الآخر ذات لون أزرق ويزينه زخارف من حبات بيضاء من المينا ، أما عن أغطية الرأس فقد كانت عبارة عن عمامة [٤٥] ذات ثلاثة طيات أسفلها قلنسوة ملونة بالمينا الزرقاء والبيضاء والحمراء والصفراء (لوحة ٥ – ٦) .

---

[٣٩] زكى حسن (د.) الصين وفنون الإسلام ، مطبوعات المجمع المصرى للثقافة العلمية ، القاهرة ١٩٤١، صـ ٤٤ .

[٤٠] زكى حسن (د.) المرجع السابق ، صـ ٤٤ .

[٤١] زكى حسن (د.) المرجع السابق ، صـ ٤٣ .

[٤٢] زكى حسن (د.) المرجع السابق ، صـ ٥٣ .

[٤٣] القميص : من الملابس التى يرتديها الرجال والنساء ، وهو من الملابس الداخلية ، وتظهر أجزاء منها من الملابس الخارجية والقميص مفرد والجمع قمصان ، وأهل الشرق يرتدون القمصان فوق السروال ، ويتألف من كمان واسعان ويتدلى القميص إلى أكثر من منتصف الساقين ، وقد لبسه جميع الطبقات .

-أحمد الزيات (د.) المرجع السابق ، صـ ١٤١ .

[٤٤] القفطان : هو رداء خارجى ، وهو رداء يفتح من الأمام وله أزرار من أعلى الصدر ، وقد عرف فى التركية بأسم (قفتان) وبالفارسية (قزاكنده) وقد يكون من القطن أو من الحرير .

- دوزى (رينهارت) المعجم المفضل بأسماء الملابس عند العرب ، ترجمة / إكرام فاضل ، وزارة الإعلام مديرية الثقافة ، دار الحرية للطباعة ، مطبعة الحكومة ، بغداد ، ١٣٩١ هـ / ١٩٧١ م – عن أحمد الزيات (د.) ، المرجع السابق ، صـ ١٤٢.

[٤٥] العمامه : عرفها إبن منظور أنه أسم لما يعقد على الرأس ويلف عليه فوق القلنسوة ، ويتفق معه إبن سيده فى أنها اللباس الذى يحيط بالرأس ، وقد عرف دوزى العمامة على أنها قطعة من القماش

تأريخ الكأس :-

يحتوى هذا الكأس على العديد من العناصر الزخرفية من رسوم نباتية وهندسية وآدمية جميعها كانت من أهم مميزات الزجاج المذهب والمموه بالمينا فى العصر الأيوبى فى القران ٧ هـ / ١٣ م ، ومن ثم يمكن أن ينسب هذا الكأس إلى القرن ٧هـ / ١٣ م.

ويحتفظ متحف الجزيرة بالقاهرة [٤٦] على دورق من الزجاج السميك الشفاف وقوام زخرفة الإناء تتألف من رسوم نباتية وهندسية وحيوانية تملأ سطح الإناء فى مناطق عديدة .

والدورق ذات بدن كمثرى الشكل يظهر فيه فقاقيع هوائية والتى تعتبر من أهم عيوب الصناعة ، وتتألف زخارف الرقبة من خمسة أشرطة زخرفية أعرضها الأوسط وقوام زخارفه أثنين من الطيور فى حالة صراع على أرضية نباتية تتألف من فروع وأوراق نباتية وزهرة الزنبق ويحيط هذا الشريط من أعلى ومن أسفل شريط ضيق من زخارف الأرابيسك باللون الأزرق بالمينا ، ويلى هذين الشريطين ، شريطين آخرين لزخارف نباتية باللون الأحمر ، أما بدن الإناء فقوام زخارفه ثلاثة جامات دائرية الشكل ، الأولى تتألف زخارفها من رسوم آدمية لشخص أو عازف على آله (الجنك) ، (لوحة ٧) (شكل ١٠) يمسك بإحدى يديه الآلة وباليد الأخرى يمسك كأس ، ويحيط الرسم من الجانبين زخرفة لزجاجتين من الخمر ، والرسوم جميعها على أرضية نباتية من فروع مورقة ومزهرة وقد زينت جميعها بالمينا الحمراء والخضراء والصفراء على أرضية بيضاء ، ويحيط الجامه شريط زخرفى ضيق من زخرفة لفرع نباتى متشابك ومنثنى ، ويحيط هذا الشريط من أعلى ومن أسف خط من المينا الحمراء ، ويرتدى العازف سروالا وغطاء للرأس يشبه الصحن (الباريه) ويلبس فى قدميه حذاء باللون الأحمر ، أما الجامة الثانية فتتألف زخارفها من رسم زخرفى لسيدة عازفة وراقصة فى نفس الوقت فتقوم بالعزف على آله الدف (شكل ٤) وترتدى السيدة سروال أسفله قميص باللون الأحمر الذى يختفى معظمه نتيجة طبقة الكمخ الشديدة عليه ، أما عن سحنة السيدة فإنها تشبه الوجوه الصينية من حيث إستدارة الوجه والعيون الضيقة ، أما رداء الرأس فكان قلنسوه مستديرة تشبه الصحن أو (الباريه) يخرج من جانبها الأيسر شال بالمينا

تلف عدة مرات حول الطاقية ، وفى أحيان أخرى كانت عبارة عن قماش يلف حول الرأس أو الرقبة والرأس معاً .

- أحمد عوض (د.) المجتمع الإسلامى فى بلاد الشام فى عصور الحروب الصليبية ، الجهاز المركزى للكتب الجامعية – ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م ، صـ ٣٨ ، عن أحمد الزيات (د.) ، المرجع السابق ، صـ ١٤٣ .

[٤٦] متحف الجزيرة بالقاهرة ، رقم السجل القديم ١٧١ هـ ، السجل الجديد ١٠٥ هـ ، المقاس : الإرتفاع / ٤٠,٣ سم ، قطر الفوهة / ٥,٥ سم ، مصدر الاقتناء / القصور المصادرة.

الزرقاء ، وتلبس حذاء (خُف) يغطى مقدمة القدم ذو إستطاله من الأمام ، ويحيط رسم العازفة من الجانبين زجاجة من الخمر ملونه بالمينا الحمراء والصفراء ونفذ الرسم على أرضية نباتية من فروع وأوراق وأزهار متفتحة خماسية ورباعية البتلات زينت بالمينا الحمراء ، ويحيط الجامه شريط زخرفى ضيق من فرع نباتى منثنى ومتشابك باللون الأبيض على أرضية زرقاء ويحدد الرسم جميعه خطوط بالمينا الحمراء ، وتتألف زخارف الجامة الثالثة من رسم آدمى لأميـر (لوحه ٩) ويتبين ذلك من خلال ملامح الوجه والتاج الذى يتألف من حبات مستديرة على هيئة صفين بالمينا البيضاء (شكل ١١) ، كما يرتدى ثوب مزركش أسفله سروال يبدو عليه الثراء الزخرفى ويزين الثوب باللون الأبيض ذات حبات زخرفيه باللون الأزرق من المينا ، كما يمسك الأمير بإحدى يديه كأس كبير وباليد الأخرى زجاجة خمر وزخرف الرسم بالينا الحمراء ، وعلى جانبى الزخرفة الآدمية توجد زجاجتين خمر لونت بالمينا الحمراء والخضراء ونفذت جميع الزخارف على أرضية نباتيه مورقة ومزهرة ويحيط الجامة شريط زخرفى من زخرفة الأرابيسك بالمينا البيضاء والزرقاء ويحدد الرسم جميعه بخطوط من المينا الحمراء ، ويفصل بين هذه الجامات الثلاثة ثلاثة مناطق زخرفية ذات زخارف نباتية وحيوانية (لوحه ١٠) ، أما عن الزخارف النباتية فقد تألفت من رسم لمزهريات يتفرع منها الفروع والأوراق النباتية المزهرة وتتألف الزخرفة الحيوانية من أثنين من الطيور فى حالة صراع (شكل ١٢) ، وقد زخرف المنظر جميعه بالألوان الزرقاء والصفراء والحمراء ، كما حدد الرسم جميعه بخطوط من المينا الحمراء ، وفى الجزء العلوى من هذا المنظر التصويرى يوجد رسم لببغاء و أوزه تسبح فى الفضاء مكرره فى جميع المناطق بالرسم ، وللإناء قاعدة حلقية مجوفة يوجد بمنتصفها من الداخل رسم عين الديك ، وهى نهاية النفخ فى القالب ، وهى بمثابة طريقة صناعة الإناء ، ويعلو القاعدة شريط زخرفى يحدد بخطين بالمينا الحمراء ، والشريط يتألف من مناطق دائرية مكررة ومتماثلة من أوراق نباتية منثنية ومتشابكه بالمينا الحمراء ، ويفصل بين هذه المناطق ثلاثة جامات على هيئة زهرة الزنبق المتفتحه باللون الأزرق والأحمر والأصفر .

الدارسة التحليليه :-

يزخرف هذا الدورق بالعديد من العناصر الزخرفية من عناصر نباتيه وهندسية وآدمية وحيوانية ، ولا غرو فقد وصلت صناعة الزجاج المرسوم بالذهب والمموه بالمينا فى العصر المملوكى إلى أعلى مراحل تطورها فى الطرق الصناعية والزخرفية أيضاً [٤٧] ، حيث زخرت الأوانى الزجاجية المذهبة والمطلية بالمينا فى ذلك العصر بالكثير من الزخارف النباتية والهندسية المتأثرة بالفن الصينى وقد لاحظنا ذلك من حيث أنها

[٤٧] محمد يوسف خضر (د.) ، المرجع السابق ، صـ ١٩٠ .

أصبحت قريبة من الطبيعة [٤٨] فظهرت رسوم زهور المرجريت وزهرة اللوتس وعود الصليب (Peony) وقد تحول الفن فى العصر المملوكى الجركسى ١٣٨٢ – ١٥١٧ م إلى تصوير الرسوم الآدمية على الأوانى الزجاجية المرسومة بالذهب والمموهة بالمينا [٤٩] ، وكانت هذه الرسوم متربعة على عرش العناصر الزخرفية بالإضافة إلى الرسوم الحيوانية والزخارف النباتية والهندسية ، حيث أنها كانت جميعاً تزخرف داخل مناطق أو جامات أفقية ذات إتساعات مختلفة [٥٠] وقد تميزت الرسوم الآدمية بأنها كانت محصورة داخل مناطق أفقية ، وكانت تمثل مناظر طرب وموسيقى وشراب ، ويلاحظ على الرسوم الآدمية أنها تمتعت بالحرية فى حركة الأيدى وعضلات البدن وحركة وطيات الأثواب ومن الآلات الموسيقية التى زين بها هذا الإناء آله الجنك أو (الصنج) [٥١] ذات الشكل الذى على هيئة مثلث وهو من الأدوات الموسيقية ذات الحامل ، وأنه قليل الظهور على التحف التطبيقية فى العصريين التيمورى والصفوى ، وقد شاع ظهوره منذ العصر الفاطمى حتى العصر العثمانى [٥٢] ، ومن الآلات الإيقاعية التى ظهرت على هذا الدورق (الدُف) [٥٣] ، ولم تكن مناظر الطرب والموسيقى والسماع من إبتداع الفنان المسلم ولكنها قد وجدت على جدران المعابد والمقابر وعلى التحف التطبيقية وعلى نقوش التوابيت فى الفن المصرى القديم ، ومن المقابر التى حظيت

---

[٤٨] سعاد ماهر (د.) ، المرجع السابق ، صـ ١٦٣ .

[٤٩] رؤوف نحاس ، المرجع السابق ، صـ ٥١ .

[٥٠] م . س . ديماند ، المرجع السابق ، صـ ٢٤٠ .

[٥١] الجنك : معناها باللغة الفارسية (الحرب) ، وتعنى الجنك فى القاموس الفارسى : آله موسيقية وترية ، عبد النعيم حسنين (د.) قاموس الفارسية ، صـ ١٩٧ . وتستعمل كلمة (Harn) وترجمتها العربية (قيثارة) عن صلاح البهنسى (د.) مناظر الطرب .
، وقد ظهر رسوم آله الجنك فى زخرفة مقابر (الأسره ١٨) الخاصة بأمنيوفيس الرابع) ، ويعد الجنك ذات الحامل من أكثر الأنواع شيوعاً فى التصوير الفارسى ، كما أنه قد ظهر فى العصر الساسانى ، كماظهر فى مناظر العيد نظراً لما يتميز به من شدة الصدق . محمود أحمد الحفنى (د.) موسيقى قدماء المصريين ، دار المطبوعات الراقية ، القاهرة ، ١٩٣٦ ، صـ ٥٥ ، عن صلاح البهنسى (د.) المرجع السابق.

[٥٢] ربيع خليفة (د.) الصور الشخصية فى التصوير العثمانى ، لوحة ٢١٠ ، عن صلاح البهنسى (د.) ، المرجع السابق ، صـ ١٩٣ .

[٥٣] الدُف : من الآلات الإيقاعية ، ويوجد منه نوعان ، نوع مستطيل وهو القديم حيث وجد منذ العصر الفرعونى وظل مستعملاً حتى نهاية الأسرة ١٨ ، وقد وجدت نقوش حجرية للملك الأشورى (سنحاريب) (٧٠٤ – ٦٠١ ق.م) وهو محفوظ بمتحف برلين ، وكان سائداً حتى عصر الخلفاء الراشدين ، وظل طوال القرن الأول الهجرى ، والنوع الثانى وهو المستدير والذى يعتبر من أكثر الآلات الإيقاعية ظهوراً على التحف التطبيقية ، وقد كان يظهر مصاحباً لبعض الآلات ، وفى أحيان أخرى كان يظهر منفرداً ، صبحى أنور رشيد (د.) الآلات الموسيقية فى العصور الآشورية ، الجلة الموسيقية ، عدد ١٥ ، مارس ، ١٩٧٥ ، صـ ٣٤.

بالعديد من مناظر الطرب مقبرة (تخت الأسرة ١٨) وبعض مقابر وادى الملوك بالأقصر وعلى وجه الخصوص مقبرة (عازف الهارب) ، (رقم ١١).

وظلت مناظر الطرب من أحب الموضوعات للفنان الرومانى وللفنان القبطى[٥٤] ، أما فى العصر الإسلامى فقد استهوت مناظر الطرب فنانى العصور الإسلامية ، حيث أنها فى بداية عهدها قد تأثرت بالزخارف الهلنيستية والساسانية ، حيث ظهرت مناظر الطرب من رسوم راقصين وعازفين وعازفات فى رسوم (قصر عمره) ٩٢ هـ / ٧١١ م ، كذلك رسوم قصر الحير الغربى (١١٢ هـ / ٧٣٠ م) حيث يشتمل على مناظر لعازفين سيدات [٥٥].

كما ظهرت نقوش مجالس الطرب فى العصر العباسى على التحف التطبيقية وعلى وجهة الخصوص على زخارف الخزف ذى البريق المعدنى ، والتى كانت من أهم المناظر المصورة فى الخزف ذى البريق المعدنى فى العصر الفاطمى ، كما أقبل مصور وا ذلك العصر في تصويرها على جميع التحف التطبيقية من خشب وزجاج وخزف ومعادن وغيرها [٥٦] ، ومما يزيد الرسوم الآدمية حياة وبهجة على هذا الدورق تلوين الملابس بالمينا ذات الألوان المتباينة مع باقى الألوان الأخرى بالرسم ، وقد لوحظ ذلك من خلال زخرفة ملابس الأمير والعازفين من رسوم لزهور متفتحة مما جعلها قريبة من الطبيعة إلى حد كبير [٥٧] ، كما تميزت سحنة الوجوه هنا بأنها تشبه السحنة المغولية ، التى تميزت بالوجوه المستديرة الشكل والعيون الضيقة ، هذا إلى جانب ظهور القلنسوات الخاصة بالسيدات والتى كان شكلها شبه الصحن المستدير أو الباريه [٥٨]، ومما يلاحظ أيضاً توزيع الأشخاص توزيعاً تميز بالتناسب بين أجزاؤه وحسن الذوق والدقة فى رسم الأشخاص ، مع ملاحظة مدى الحرية والحركة التى تنعم بها الزخارف الآدمية على هذا الدورق ، فقد ظهرت حركة أيدى عازف (الجنك) التى جمعت بين حركة العزف والشراب فى آن واحد ، وحركة أيدى الأمير من خلال حركة الشراب ومسك زجاجة الخمر باليد الأخرى ، كذلك حركة عازفة الدُّف بيديها تعزف وفى نفس الوقت تقوم بالحركات الراقصة وقد وضح ذلك من خلال حركة الثوب وتطاير

---

[٥٤] ثروت عكاشة (د.) الفن المصرى ، دار المعارف القاهرة ، صـ ٣ ، صـ ١١١٤ .
- رجب أحمد (د.) مدارس التصوير الإسلامى فى إيران والهند ، مخطوط ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٩ ، صـ ١٣١ .

[٥٥] Ettinghousen (R.) La Peinture Arabe, Geneve, 1977 , P.37

[٥٦] صلاح البهنسى (د.) ، المرجع السابق ، صـ ٣٣ .

[٥٧] م . س . ديماند ، المرجع السابق ، صـ .

[٥٨] زكى حسن (د.) ، المرجع السابق ، صـ ٤٣ .

المنديل [٥٩] الذى كان تحت غطاء الرأس ، ويعد ذلك جميعه من التأثيرات الصينية الواردة على الزجاج الأيوبى والمملوكى فى القرن السابع والثامن الهجرى / ١٣ ، ١٤ م المرسوم بالذهب والمموهه بالمينا (شكل ٤) [٦٠] .

أما عن الأزياء التى ظهرت على زخارف الإناء ، القفطان [٦١] الذى يرتديه الأمير ، والذى تميز بأنه مفتوح من المام ومغلق من أعلى الصدر ، وزين بالمينا ذات الألوان البيضاء لأرضية الثوب وحبيبات على هيئة زهور متفتحة باللون الأزرق ، وقفطان عازف الجنك ، الملون بالمينا الخضراء ، ويرتدي الأمير اسفل القفطان قميص[٦٢] الذى ظهر جزء منه من خلال الملابس الخارجية والذى تميز بزخرفة التنقيط أو الحبيبات البارزة .

أما عن لباس رأس الأمير فقد كان على شكل تاج (Crown) [٦٣] من صفين من الجواهر أو من الأحجار الكريمة ويبدو أن هناك صلة وثيقة بين مناظر الطرب والرقص والشراب ، حيث أننا وجدنا زجاجات الخمر منتشرة فى زخرفة الجامات الثلاثة التى زينت بالرسوم الآدمية لأمير وعازف وراقص ، أما عن لباس القدم (الحذاء) [٦٤] كان ذات شكل واحد لم يكن هناك أختلاف بين حذاء الأمير والعازرف والراقص وكان الحذاء يغطى القدم فقط وله مقدمة مدببة.

أما الأشكال الزخرفية للطيور على هذا الإناء فكانت بين الجامات الثلاثة وتمثل إثنين من الطيور فى حالة تصارع ، وقد تميز هذا الرسم بمحاكاته للطبيعة والإتقان ، ولقد كان المسلمون فى بداية عهدهم بالفنون كانوا يميلون إلى البعد عن الطبيعة ومن ثم نجد أنهم حوروها وجردوها حتى أنه يصعب فى كثير من الأحيان تميز فصيلة الحيوان

---

[٥٩] المنديل : يعتبر من أشهر أغطية الرأس للنساء ، وللمنديل معنيين ، الأول بمعنى عمامة ، والثانى بمعنى حزام ، ويصنع المنديل من القطن أو من الحرير ، والمنديل عبارة عن قطعة من القماش تلف حول الرأس ويترك طرفاه ينسدلان على الظهر أو على جانبى الرأس.
- أحمد الزيات (د.) ، المرجع السابق ، صـ ١٣٨ .

[٦٠] زكى حسن (د.) ، المرجع السابق ، صـ ٥٣ .

[٦١] قفطان : أنظر هامش ٤٤ .

[٦٢] القميص : أنظر هامش ٤٣ .

[٦٣] التاج : كان يطلقه الفرس على أغطية الرأس للزينة وقد لبسه رجال الحكم والبلاط والأمراء ، وبعض هذه التيجان كانت ذات شكل مستدير وبه نتوءات وقد يكون من الذهب ومرصعاً بالأحجار الكريمة ، وقد أستعملت التيجان منذ أوائل العصر الإسلامى ، فلبسه الخلفاء والسلاطين والملوك المسلمين .
- أحمد الزيات (د.) ، المرجع السابق ، صـ ١٤٢ .

[٦٤] الحذاء : يطلق على كل ما يلبس فى القدم من خف ومركوب ونعل وغيره ، والحذاء ، نوعان إما أن يكون قصير يكاد يغطى القدم فقط ، وربما يكون ذات رقبة طويلة تصل إلى الساق.
- دوزى رينهارت ، المعجم المفصل ، صـ ٣٣٥ ــ ٣٣٦ .

، ولكن بعد أن تأثروا بالفنون الأخرى وبصفة خاصة الفنون الصينية فأصبحوا يقلدونها تقليداً عظيماً ، مما أكسب هذه الرسوم الصدق والدقة فى محاكاة الطبيعة [٦٥] .

وفى الجزء العلوى من زخرفة الدورق السابق يوجد رسم زخرفى لبلبل يسبح ويغرد فى الهواء (لوحة ٩) كذلك يوجد فى الجانب الأيمن من الرسم مجموعة من الأوز الطائر يسبح فى الفضاء ، مما أضفى على الرسم الزخرفى الحياة والحركة والإتقان والقرب مـــن الطبيعة [٦٦] ومما سبق من زخارف واردة على الدورق حيث أنها جميعاً تمثل العنـــاصر الزخرفية فى العصر المملـــوكى أصدق تمثيل ومن ثم يمكن نسبة هذا الدورق بالقرن الثامن الهجرى / ١٤ م .

كما يحتفظ متحف الجزيرة بالقاهرة [٦٧] على دورق أو مزهرية من الزجاج الأبيض الشفاف المذهب والمموهه بالمينا المتعددة الألوان ، والمزهرية ذات بدن كروى الشكل ورقبة طويلة نسبياً (لوحة ١١) إذا قيست مع حجم بدن الإناء ، وهى ذات فوهة متسعة تميل إلى الخارج ، والإناء له قاعدة حلقية مجوفة أما زخرفة الفوهة ، فتتألف نم شريط من الزخارف النباتية المتداخلة مع بعضها البعض وقد زينت ورسمت بالذهب ، ويحيط منطقة وسط الرقبة شريط دائرى يحاط بإطارين من الزخارف المذهبة (شكل ٣) ، أما عن زخرفة الشريط فهى تتألف من زخارف نباتية متداخلة بالمينا الزرقاء على أرضية مذهبة ، أما عن منطقة عنق الإناء فزين بشريطين زخرفيين مذهبين من زخارف مجدولة ومجردة بخطوط من المينا الحمراء ، أما زخرفة بدن الإناء فقد تألفت من شريطين الأول عريض وتتألف زخارفه من ستة بخاريات غير كاملة ، بعضها مذهب وقوام زخرفتها ستة أشكال زخرفية ثلاثة منها ذات زخارف نباتية محورة من فروع وأوراق نباتية ومحددة بخطوط حمراء بالمينا ، والثلاثة الأخريات فقد تألفت زخارفها من أشكال وريدات رباعية البتلات وملونة بالمنيا الحمراء والزرقاء والخضراء ومحددة بخطوط حمراء ، وتنبثق من هذه الوريدات ورقتان نباتيتان ملونة بالمينا الخضراء والصفراء ومحددة بخطوط حمراء والجميع على أرضية مذهبة وهذه الزخرفة بالتبادل مع المناطق الثلاثة الأخرى ، وأسف هذا الشريط يوجد شريط زخرفى مذهب أضيق من الشريط الذى يعلوه ، ويحيط هذا الشريط من أعلى وأسفل بخطين من المينا الحمراء ، وقوام زخرفة الشريط عبارة عن فروع نباتية منثنية وملتوية تنتهى بوريقات نباتية متداخلة مع بعضها البعض، ويوجد فى أطراف بعضها نهايات تنتهى بشكل شرافات ثلاثية الفصوص ، وقد لونت هذه الشرافات بالمينا المتعددة الألوان من الأزرق والأحمر

---

[٦٥] زكى حسن (د .) ، المرجع السابق ، صـ ٤٣ .

[٦٦] زكى حسن (د .) ، المرجع السابق ، صـ ٥١ .

[٦٧] متحف الجزيرة بالقاهرة ، رقم السجل السابق ١٥٦ ، الرقم الحلاى ١٦٦هـ ، المقاس : الارتفاع / ١٤,٢ سم – قطر الفوهه / ٦,٣ سم ، حالة التحفة / متوسطه ، يوجد بها تصدع وترميم بالرقبة ، والفوهة عليها طبقة شديدة من الكمخ .

والأخضر والأصفر والأبيض أما الأفرع النباتية فهى مذهبة ومحددة بالمينا الحمراء ، أما قاعدة الإناء فهى حلقية الشكل مجوفة ، وطريقة صناعة الإناء النفخ فى قالب .

الدراسة التحليلية :-

تتألف العناصر الزخرفية على هذا الإناء من شريط يحيط الجزء العلوى من فوهة الإناء ، وتألفت زخارفه من رسوم نباتية وهندية تشبه الدنتيلا وهى مذهبة ، كما يحيط عنق الإناء شريطين زخرفيين يشبهان تماماً الشريط العلوى ، وقد تميزت هذه الزخرفة بالدقة وتمثيل الطبيعة أصدق تمثيل ، ويعتبر ذلك مما ألفه العصر المملوكى من رسوم مزهرة ومذهبة وترجع هذه الدقة إلى مدى تأثر الفنان المسلم بالفن الصين[٦٨] . كذلك فقد اعتمدت الزخارف المذهبة فى هذا العصر سواء ما كان منها مرسوم بالذهب أو المطلى بالمينا متأثر بما كان فى العصور السابقة وبصفة خاصة فى العصر الفاطمى [٦٩] .

ويلاحظ أن جميع الأشرطة الزخرفية على هذا الإناء أنها جاءت جميعها أفقية ودقيقة جداً وكانت متباينة فى أتساعها ، وكان يفصل بعضها عن بعض عن طريق أشرطة ضيقة (شكل ٣) ، ومما يلفت النظر أن زخرفة التذهيب على هذا الإناء جاءت جميعها فوق طلاء المينا ذات الألوان المتعددة من الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر ، ومن خلال شكل هذا الإناء حيث أنها مختلف من ناحية الشكل ، ومختلف أيضاً من حيث تناول العناصر الزخرفية من رسوم نباتية وبخاريات والتذهيب الذى جاء فوق طبقة المينا الملونة ، يمكن أن ننسب هذا الإناء إلى سوريا فى القرن (٨ هـ / ١٤ م) ، وربما تكون مصر قد استوردته من بين مجموعة أوانى زجاجية مذهبة ومموهة بالمينا .

ويحتفظ متحف الجزيرة بالقاهرة [٧٠] بكأس من الزجاج الشفاف المرسوم بالذهب والمموه بالمينا (لوحة ١٢ ، ١٣ ، ١٤) المتعددة الألوان ، والكأس ذات شكل أنبوبى يتميز بالرشاقة وينتهى بحافة متسعة وله شفة تميل إلى الخارج قليلاً ، وقوام زخرفة الكأس يزخرف الفوهة شريط عريض ذات زخارف كتابية بالخط النسخ المملوكى ، وفاقد أجزاء منها (شكل ١٣ ، ١٤) ويقرأ بعض أجزائها " عز لمولانا " ، " السلطان " ، " طال بقا " ويتخلل هذا الشريط الكتابى رنك " الأسد " داخل جامة مستديرة بالمينا البيضاء على أرضية حمراء ومذهبة (شكل ١٥) ويرمز رنك " الأسد" هنا إلى السلطان " بيبرس " ، أما الرسم الزخرفى الرئيسى على هذا الكأس فيوجد

---

[٦٨] م . س . ديماند ، المرجع السابق ، صـ ٢٤٦ .
- سعاد ماهر ، المرجع السابق ، صـ ١٦٣ .

[٦٩] م . س . ديماند ، المرجع السابق ، صـ ٢٣٣ .

[٧٠] متحف الجزيرة بالقاهرة ، رقم السجل السابق ١٣٤ هـ ، الرقم الحالى ١٧١ هـ ، المقاس : الإرتفاع ١٤,٣ سم ، قطر الفوهة ٧ سم ، مصدر الاقتناء ، القصور المصادرة ، الكأس يحتاج إلى إعادة ترميم بإسلوب أفضل بمعرفة الأثرى المرمم.

بالشريط الأوسط الذى يتألف من رسوم آدمية لشخصين يمسك كل منهما فى إحدى يديه كأس ويفصل بين الرسوم الآدمية فرعين نباتيين ينبثقان من مزهرية وزخرف الرسم بالمنيا ذات اللون الأبيض والأخضر والأحمر والأصفر ، ومما يضفى حركة وطبيعة على الرسم وجود رسم لأوزه تقف بين الفرعين النباتيين ويحيط هذا الشريط الزخرفى من أعلى ومن أسفل إطار بالمينا الحمراء ، أما قاعدة الإناء فهى حلقية مجوفة بعض الشئ ، وطريقة الصناعة النفخ فى قالب ، وقد صنعت قاعدة الكأس بهذا الشكل لكى تعمل على حفظ توازنه.

الدراسة التحليلية

لقد أتسمت الأوانى الزجاجية المرسومة بالذهب والمموهة بالمينا فى العصرين الأيوبى والمملوكى فى القرنين السابع والثامن الهجرى / ١٣ ، ١٤ م بالرشاقة والإنسيابية ، كما كان للزخارف الكتابيه عظيم الأثر فى هذا الإنتاج وقد كانت هذه الكتابات بالخط النسخ المملوكى وخط الثلث إلى جانب الخط الكوفى [٧١] .

وقد كانت معظم الكتابات الواردة على الأوانى الزجاجية داخل أشرطة زخرفية وقد تألفت من جمل دعائية مثل " الإقبال الزائد " أو " الجد الصاعد " أو " النعيم الخالد " أو " العافيه والنعمة السابغة والراحة " أو " العُمر السالم والعز المقيم والاقبال " أو " عز دائم " " وبقا شامل لصاحبه " أو " الدولة الباقية والسلامة الدائمة " [٧٢] .

كذلك فقد زخرفت بعض الأوانى الزجاجية المرسومة بالذهب والمموهة بالمينا فى العصر المملوكى بآيات قرآنيه من آية الكرسى وسورة التوبة وسورة النور [٧٣] ، وكانت هذه الزخرفة الكتابية فى الغالب كانت تكتب داخل مناطق أفقية مختلفة الإتساعات ويفصل بينها بعض الأشرطة الضيقة [٧٤] ، وقد حفل الكأس الذى نحن بصدد دراسته بالعديد من الزخارف ، وأولها شريط زخرفى أفقى بخط النسخ المملوكى يحيط الجزء العلوى من عنق الإناء ، ويتضمن هذا الشريط الكتابى نصاً دعائياً للسلطان يقرأ منه " عز لمولانا " " السلطان " " طال بقاه " والكتابة زخرفت بالمينا البيضاء حددت بخطين باللون الأحمر على أرضية من المينا الزرقاء ويفصل بين أجزاء هذا الشريط الكتابى جامه مستديرة بها (رنك الأسد) الذى يرمز للسلطان " بيبرس "[٧٥] ويعتبر الرنك هنا ذات أهمية خاصة حيث أنه يمثل شارة من شارات الحكم ، ونظراً لهذه الأهمية فقد لونه الصانع بألوان زاهية واضحة من المينا ذات اللون الأبيض والأحمر على أرضية مذهبة مما ساعد على إبراز الرنك (لوحة ١٣) ومما يدل على اهتمام السلطان بيبرس بالصناعة والصناع ، أنه أولى رعاية وعناية خاصة بهم وأوصى بذلك وأمر بفتح مصانع الزجاج للعمال كما أمر بإصلاح فنار الأسكندرية والحق بها عدسة زجاجية[٧٦] .

ويزين بدن الكأس شريط عريض أوسط ذات رسوم آدمية لحاكم أو سلطان أو أمير ويحدد الشريط من أعلى ومن أسفل خط من المينا الحمراء (لوحة ١٣) أما عن قوام زخرفة الشريط فكما ذكرنا كانت لأمير يقف وقفة جانبية ويظهر الوجه من الجانبين (برُفيل) وهو من المناظر التصويرية الغير مألوفة ، كما أن هذه المناظر لم تظهر بكثرة

---

[٧١] مايسه محمود (د.) ، المرجع السابق ، صـ ٤٦ .
- سعيد عبد الفتاح عاشور (د.) المرجع السابق ، صـ ٥٧٠.
[٧٢] سعاد ماهر (د.) ، المرجع السابق ، صـ ١٦٣ .
[٧٣] سعاد ماهر ، المرجع السابق ، صـ ١٦٥ .
[٧٤] م . س . ديماند ، المرجع السابق ، صـ ٢٤٠ .
[٧٥] كرستى وأرنولد وبريجز ، المرجع السابق ، صـ ٦٠ .
[٧٦] رؤوف نحاس (د.) المرجع السابق ، صـ ٥٦ .

على رسومهم والاهتمام بإبراز الصور الجانبية إلا منذ القرن الخامس عشر للميلاد [٧٧] ، ويحيط رأس الأمير هالة مستديرة من المينا الحمراء ، ويرتدى قميصاً[٧٨] يظهر جزء منه أسف الملابس الخارجية ، وقد لون بالذهب و المينا الحمراء ، ويزخرف الجزء الأسفل من القميص شريط زخرفى ضيق من خطين بالمينا الحمراء وبداخل هذين الخطين نقط بنفس لون المينا الحمراء ، أما الرداء الخارجى فقد كان عبارة عن قفطان [٧٩] مفتوح من الأمام فى الجزء الأسفل ويقفل من أعلى بأزرار ويزخرف القفطان دوائر باللون الذهبى والأخضر ومحاطه بالمينا الحمراء ، أما اللون الأساسى للثوب فكان اللون الأبيض ، أما غطاء الرأس فقد تالف من عمامة ذات عدة طيات ، يخرج منها جزء يحيط برقبة الأمير ، وتلون العمامة بالمنيا الحمراء والصفراء.

ومن التأثيرات الصينية التى وضحت على رسوم هذا الكأس الرسوم الآدمية والتى أصبحت تشبه الوجوه المغولية ذات العيون الضيقة ، وطيات الملابس التى من شأنها إظهار حركة الجسم مما أكسب الرسم الحيوية والمرونة والحركة .

كما وضحت التأثيرات الصينية فى رسم الأوزه التى تطير فوق الفروع النباتية مما يجعل الزخارف أكثر قرباً من الطبيعة [٨٠] .

أما قاعدة الكأس فهى مجوفة حلقية الشكل يعلوها منطقة مذهبة تخلو من الزخارف ، ومما سبق يتضح لنا أن هذا الكأس قد أمتلئ برسوم زخرفية لرسوم آدمية وحيوانية ونباتية وهندسية وكتابية ومن خلال ما ورد عليه من زخارف كتابية بالخط النسخ ، ورنك الأسد الذى يرمز للسلطان بيبرس فيمكن نسبته هذ الكأس إلى القرن الثامن الهجرى / ١٤م وهو القرن الذى شهدتطوراً عظيماً فى إنتاج الزجاج المرسوم بالذهب والمموهة بالمينا .

كما يحتفظ متحف الجزيرة بالقاهرة على قمقم [٨١] من الزجاج الشفاف المرسوم بالذهب والمموهة بالمينا (لوحة ١٥) وقوام زخرفة القمقم تتألف من منطقة عنق القمقم التى تخلو تماماً من الزخارف ويبدو أنها كانت مزخرفة بنفس العناصر الزخرفية التى زخرف بها بدن الإناء ، والعنق عليه طبقة كثيفة من الكمخ الذى عمل على طمس الألوان والزخارف فى تلك الجزء من القمقم ، ويفصل عنق القمقم عن البدن خطين زخرفيين بألوان المينا الحمراء والزرقاء ، وتنقسم زخارف البدن إلى نصفين عن طريق خطين دائريين بالذهبى ، أما الجزء العلوى من زخرفة البدن فتتألف زخارفه من

---

[٧٧] زكى حسن (د.) الصين وفنون الإسلام ، القاهرة ، ١٩٤١ ، صـ ٤٤ .

[٧٨] أنظر هامش (٤٣) .

[٧٩] أنظر هامش (٤٤) .

[٨٠] زكى حسن (د.) المرجع السابق ، صـ ٥٣ .

[٨١] متحف الجزيرة بالقاهرة ، رقم السجل السابق ٣٦٧ ، السجل الحالى ١٦٧ هـ ، المقاس : الإرتفاع / ١٧,٥ سم ، قطر الفوهة / ٧,٨ مليمتر ، ، مصدر الإقتناء ، القصور المصادرة ، عليه طبقة كثيفة من الكمخ ، ومرمم بإسلوب سيء ، يجب ‘عادة ترميمه بواسطة المرمم المتخصص .

مجموعة من الأشرطة الرأسية والتى تتكون من أربعة أشرطة مكررة ومتبادلة مع أربعة أشرطة أخرى ، وقوام زخرفة الشريط الأول يخلو من الزخرف ولكنه ملون بالمينا البيضاء على أرضية زرقاء وتتألف زخرفة الشريط الثانى من رسم طائرين باللون الأبيض والأزرق والأحمر والذهبى وتتألف زخارف الشريط الثالث من شريط خال من الزخارف وملون بالذهبى ، والشريط الرابع يخلو أيضاً من الزخارف وملون بالمينا الحمراء وتتكرر هذه المناطق الأربعة على الجزء الثانى من النصف العلوى للبدن ، أما النصف الأسف من البدن فهو ملون بالأحمر والذهبى ، ويحتوى على طبقة شديدة من الكمخ التى من شأنها إخفاء الألوان والزخارف على هذا الإناء .

ويكاد يخلو هذا القمقم من الزخارف فيما عدا بعض الأشرطة الزخرفية الملونة ، ومع ذلك فمن خلال ما جاء عليه من رسوم أشرطة مرسومة بالذهبى وملونة بالمنيا المتعددة الألوان ، يمكن نسبته إلى مصر فى العصر المملوكى خلال القرن الثامن الهجرى / ١٤ م .

وتوصل البحث إلى النتائج الآتية :-

- أمكن تأريخ بعض الآنيه موضوع البحث بناء على ما جاء عليها من زخارف ورسوم بالقرن السابع الهجرى والثامن الهجرى / الثالث عشر والرابع عشر الميلادى.
- أن المناظر التصويرية والزخارف على الآنية الزجاجية المرسومة بالذهب والمموهة بالمينا كانت تعبيراً صاداقاً عن العصريين الأيوبى والمملوكى من رسوم لسلاطين ، وحياة الترف التى كان من أهم سماتها مناظر الطرب والرقص والشراب.
- التأثيرات الصينية على الرسوم الآدمية والحيوانية والتى كان من شأنها إضفاء الحركة والحياة فى الرسوم الزخرفية وقربها من الطبيعة .
- أمكن التعرف على بعض عيوب الصناعة على الزجاج المرسوم بالذهب والمموه بالمينا ، وهى الفقاقيع الهوائية التى ظهرت على بعض العجائن الزجاجية من دوارق وغيرها .
- ظهور الرسوم الحيوانية المتأثرة بالفنون الصينية وبصفة خاصة رسم الأوزات الثلاثة التى تسبح فى الهواء والتى من شأنها إضفاء الحياة فى الرسوم الزخرفية .
- أصبحت الرسوم الآدمية تمثل أهم العناصر الزخرفية وأصبح لها مكان الصدارة بين الزخارف النباتية والهندسية والكتابية ٠
- انتشار الأشرطة الكتابية بالخط النسخ المملوكى والتى كان يتخللها رسوم الرنوك أو الشارات والتى كان من أهمها رنك (الأسد) الذى يرمز للسلطان " بيبرس ".

المنشآت المعمارية المائية في الجزائر
العهد العثماني (نموذج – الخربة)

د.خديجة نشار *

يعتبر الماء عنصرا أساسيا للحياة، لذا نجد أن المجتمعات في كل الفترات اعتمدت على طرق عديدة لإستغلال و صرف هذه المياه.

تتحكم طبيعة التضاريس و كمية الأمطار المتساقطة سنويا في الشبكة المائية لمدينة الجزائر. إن تضاريس المنطقة تتكون من هضاب تنحدر من الجهة الشمالية الشرقية على ساحل البحر و من الجهة الجنوبية الغربية على سهل متيجة.

إن مياه الأمطار هي المصدر الأساسي لتزويد الشبكة المائية الجوفية، علما أن نسبة الأمطار المتساقطة سنويا تتراوح مـا بين ٦٠٠ مم و ٨٠٠ مم. دراسات P.SELTLER تعطينا بعض الإحصائيات التي تخص نسبة تساقط الأمـــطار في مدينة الجزائر و ضواحيها :

١- محطة مدينة الجزائر : ٧٧٦ مم
٢- محطة بوزريعة : ٧٦٢ مم
٣- محطة الحـراش : ٦٧٢ مم

عرفت الجزائر نظام محكم، خلال الفترة العثمانية في طريقة توزيع المياه، سواءا كانت مياه الأمطار أو الآبار أو غيرها. كانت تتوزع على الجزائر شبكة مائية لتسيير وإيصال هذا المورد إلى السكان بشتى الطرق و الوسائل، مثل القنوات، القناطر، الصهاريج (الجب)، العيون و الآبار.

توجد في منطقة بوزريعة (أعلى نقطة عن مستوى سطح البحر) عدة مباني فخمة تحيط بها بساتين و مزارع، ترجع إلى عائلات غنية أو ذات مـــكانة في الحكم العثمـــاني.

إن المعلم الأثري المتواجد " بجنان الفسيان " و الذي يرجع تاريخه إلى نهاية القرن ١٨ م، يتكون من آثار لمبنـــى فخم (قصر) أعلى ربوة و أسفل المنحدر يوجد مبنى آخر يطلق عليه إسم " الخربة " يمر بجواره وادي بني مسوس.

يوجد بداخل هذا المبنى عنصر مـــائي طبيعي، كـــانت و لازالت تعتمد عليه العائلة للشـــرب كما كانت تستعمل هذه المياه ، عند فيضان الحوض من الماء، لسقي المساحات الزراعية القريبة منه.

*نشار خديجة معهد الثار جامعة الجزائر.

وصف المبنى :

يحتوي المبنى على مدخل رئيسي من الجهة الشمالية الشرقية يوصلنا مباشرة إلى العنصر المائي (صورة رقم ٠١) و مدخل ثانوي في الجهة الجنوبية الشرقية يؤدي إلى الطابق (الدور) الأول الذي يحتوي على غرفة ذات فتحة تعلو المدخل الرئيسي (لم يبق من الجزء العلوي إلا آثار للجدران و الشرفة).

الطابق الأرضي :

يتكون من مساحة مستطيلة تحتوي على صهريج تحيط من جهاته الثلاثة ممرات ضيقة و ممر أوسع يفصل مابين الصهريج و المبنى المربع الشكل الذي أنجز بغرض حفظ ماء العنصر المائي (صورة رقم ٣) نصل إلى الحوض المربع الشكل بواسطة ممر مبلط بأحجار عريضة غير ثابتة (صورة رقم ٤) ، تغطى قناة صرف المياه عند فيضانها من الحوض نحو الصهريج. تحيط بالحوض من جهاته الثلاثة مسطبة (صورة رقم ٥) تعلوها جدران تتوسطها خزائن جدارية ذات شكل إهليليجي (صورة رقم ٧-٨) و سقف المبنى على شكل قبو.

تكسو أرضية المسطبة بلاطات سداسية الأضلاع ذات لون أحمر بالتناوب مع مثلثات بطلاء أخضر تكون شكل نجمة (صورة رقم ٩).

في الجهة الجنوبية الشرقية من الممر الواسع نجد دكانة للإستراحة مغطات ببلاطات خزفية.

أما الصهريج (صورة رقم ١٠) يتوسطه عمود رخامي، كما نلاحظ أثر لمجموعة من الأعمدة تحيط بالصهريج ، ننزل بداخله بواسطة سلم ذو خمسة درجات لتنظيفه، و يوجد بجداره الشمالي الشرقي فتحة لصرف الماء الفائض خارج المبنى لسقي البساتين (صورة رقم ١١).

يعلو المبنى جدار حوافه على شكل هرمي (صورة رقم ١٢ –١٣) و أركانه مزينة بشرفات (صورة رقم ١٤).

إن طريقة و تقنية و مواد البناء المستعملة في هذا المبنى تنطبق مع المباني التي ترجع إلى الفترة العثمانية في الجزائر (حجارة، رخام، آجر و بلاطات).

نلاحظ أن المنشآت المائية قد تكون شخصية أو عمومية يستفيد منها الإنسان و المجتمع بصفة عامة، و نظرا لأهميتها وجدت خلال الفترة العثمانية إدارة لصيانتها و الحفاظ عليها من طرف " خوجة العيون ".

البيبليـــوغـرافيا :

BELHAMISSI , M. Histoire d'Alger par ses eaux 16eme – 19eme Siècle. Alger 1994

ESQUER, G.Iconographie de l'Algérie du 16 eme siècle à 1871 Paris 1929.

GOLVIN, L. palais et demeures d'Alger à la période Ottomane. Paris 1988.

GUIAUCHAIN, G. Alger Alger 1909

KLEIN, H. Feuillets d'El – Djazaïr. 7 Fascicules Alger 1910 – 1914. Reunion en 1 seul volume 1937.

SAدDOUNI , N.Feuillets Algérienne , et études et recherches en histoire Algérienne. 1e ed. Dar El-Gharb El-Islami 2000.

VENTURE DE PARADIS – Alger qu 18 eme siècle Alger 1898.

كنيسة القديس أنطونيوس البدوانى بالإسكندرية
دراسـة أثريـة معمـاريـة

د. رأفت عبد الرازق*

مقدمة :

أعتادت الكنيسة منذ العصر الرسولى أن تشيد معابدها لله وتدعوها بأسماء العذراء والرُسل والشهداء ، وليس معنى ذلك أنها لهم أو أقيمت لأجلهم، إنما هى لله ، أما التسمية فالغرض منها تكريم هؤلاء القديسين والرسل أو الشهداء من ناحية، ومن ناحية أخرى لتميز هذه الكنائس عن بعضها لمعرفتها، وتمثل دراسة العمارة المسيحية مرحلة هامة من مراحل تطور الحضارة المصرية القديمة والتى مازالت آثارها العظيمة شاهدة على هذا التطور الذى بلغته هذه الحضارة فهى تعكس لنا صورة صادقة عن حياة المصريين بعد اعتناقهم الدين المسيحى.

تعد دراسة العمائر المسيحية وخاصة الكنائس من الموضوعات الهامة فى مجال الدراسات الأثرية، وذلك لما تحتوية من فنون العمارة سواء فى التخطيط أو المداخل والنوافذ والأعمدة والعقود وأساليب التغطية المختلفة فى الأسقف، وما يحتاجه ذلك كله من فنون تشكيلية سواء فى زخارف الجص أو الرسم على الجدران أو الحفر على الخشب أو زجاج النوافذ الملون، ناهيك عما تضمه عمارة الكنائس من أيقونات وتماثيل القديسين والرهبان، وكان فن المعمار يحتاج إلى عشرات الفنانين والمهرة من نجارين ومرخمين وحدادين وزجاجين ونقاشين ومذهبين ... وغيرهم أبدعوا جميعاً كل فى مجاله فانعكس ذلك على أعمالهم التى أضفت على الكنيسة كثيراً من الرهبة والخشوع والقدسية فى نفوس رواد الكنائس.

وتعد كنيسة القديس أنطونيوس البدوانى بحى باكوس بالإسكندرية موضوع هذه الدراسة واحدة من هذه الكنائس الرائعة التى تبرز دراستها الكثير من هذه الخصائص المعمارية والفنية.

ترجمة حياة القديس أنطونيوس البدوانى:

ولد القديس [١] أنطونيوس البدوانى [٢] بمدينة لشبونة بالبرتغال عام (١١٩٥م) حيث مكث ست سنوات متفرغاً لدراسة الكتاب المقدس والعلوم الأخرى إلى أن أصبح

---

* د. رأفت عبد الرازق أبو العينين: مدرس بقسم الآثار الإسلامية – كية الآداب – جامعة طنطا.

(١) القديس:شخص عاش حياته طاهراً مع الله ، ورفعته الكنيسة إلى مصاف القديسين الأطهار.

- د.محمد عفيفى: الأقباط فى مصر فى العصر العثمانى، سلسلة تاريخ المصريين (٥٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٢٢، ص ٣٠٨.

كاهناً ، ثم ألتحق برهبانية الأخوة الأصاغر، وبعد فترة أتجه إلى صقلية ومكث بها عام، بعدها قصد مدينة إسيزى [٣] حيث التقى بالقديس " فرنسيس الإسيزى " الذى أكتشف مواهبه غير العادية فى الحكمة وغزارة العلم وشده تأثيره فى الآخرين ، فأولاه مهمة الوعظ وتدريس اللاهوت، فكان أول مدرس فى الرهبانية الفرنسيسكانية، فقد كان شديد الإيمان بالعقيدة المسيحية وحريصاً على غرسها فى النفوس، ولقب القديس انطونيوس بالعديد من الألقاب منها:

"تابوت العهد ومطرقة الهراطقة " و " المعلم الإنجيلى " و " شفيع الفقراء والأشياء الضائعة " .

ولقد توفى فى ١٣ يونيو (خزيران) سنة (١٢٣١م) وكان فى السادسة والثلاثين [٤]من العمر وشيدت له كنيسة ضخمة بمدينة " بادوا " حيث ترقد رفات قداسته بها.

نبذة تاريخية عن الكنيسة:

كان يعيش بمنطقة باكوس [٥] الرمل منذ القرن التاسع عشر الميلادى عدد كبير من المصريين وأبناء الجاليات الأجنبية المقيمة بالإسكندرية [٦] من الكاثوليك كانت لهم كنيسة صغيرة وكان يقوم أحد الآباء الفرنسيسكان من كتدرائية سانت كاترين بالمنشية ، بأداء القداسات ويلقى عليهم العظات، ومع تزايد عددهم، شرعوا فى بناء كنيسة كبيرة عام (١٨٨٠م) تليق بالمنطقة ، وفى عام (١٩٢٠م) أجريت عدة أعمال ترميم واسعة بالكنيسة تم الانتهاء منها عام (١٩٢٢م) ، وتم إفتتاحها على يد المبعوث الرسولى

---

(٢) مدينة بادوا: بادوفا حالياً ، تقع شمال شرق إيطاليا على بعد (٣٣ك.م) غرب مدينة فينسيا أمضى القديس أنطونيوس معظم سنين عمره بها، وشيدت له بها كنيسة ضخمة بعد وفاته لذلك عرف بالقديس أنطونيوس بالبدوانى.

- Harolad Dullard: New world Atlas, London, 1978, p.38.

(٣) مدينة إسيزى: اسيزينا حالياً، تقع على بعد (١٧ك.م) شمال مدينة روما، ولد بها القديس "فرنسيس الإسيزى" مؤسس الرهبانية الفرنسيسكانية ، والذى تتلمذ على يديه القديس انطونيوس البدوانى .

- Harolad Dullard: Ibid, p.47.

(٤) دليل كنيسة سان أنطوان: باكوس ، الإسكندرية ، د.ت ، ص ٤.

(٥) باكوس : Bachus، الاسم الرومانى للإله ديونيسيوس، إله الخمر عند الإغريق، ويعتقد أن منطقة باكوس كانت مزارع كروم ويرتبط أسمها به.

- د. عبد العاطى شعراوى : أساطير الإلهة الصغرى، الطبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٩٥ جـ ٢ ، ص ٥٠٣- ٥٠٤.

- د.ممدوح المصرى : "ديونسيوس وأتباعه فى الأدب والفن اليونانى " ، مخطوط رسالة ماجستير- غير منشورة ، جامعة طنطا، كلية الآداب – قسم الآثار، ١٩٩٧، ص ٢٧١.

(٦) د. حسن محمد صبحى : الجاليات الأوروبية فى مدينة الإسكندرية (١٨٠٥- ١٩٣٩م) ، مقال من كتاب محافظة الإسكندرية ، الإسكندرية ، ٢٠٠٤ ، ص ١٤٣- ١٤٧.

الإيطالى المطران " أجينونوتى " ومنذ عام (١٩٩٢م) أصبحت الكنيسة تابعة للرهبان الفرنسيسكان بمصر [٧] .

الموقع :تقع الكنيسة بحى باكوس شرق الإسكندرية ضمن منطقة الرمل [٨] وتطل بواجهتها الشمالية الغربية على شارع الفتح، أما الواجهة الجنوبية الشرقية فتطل على شارع علوى والواجهة الشمالية الشرقية على شارع الإذاعة (طوسون سابقاً) أما الواجهة الجنوبية الغربية فتطل حالياً على مبانى حديثة . (شكل - ١).

السور الخارجى للكنيسة:

الكنيسة محاطة بسور خارجى من الآجر المكسو بالملاط المطلى باللون الأصفر، بارتفاع (٢,٦٥م) ويتخلل السور ثلاثة مداخل اتساعها (٢,٩٠م) الخلفى بالجهة الجنوبية الشرقية ويطل على شارع علوى، والآخران بالواجهة الشمالية الغربية ويطلان على شارع الفتح، تؤدى إلى تلك المداخل إلى مساحة فضاء وحديقة تحيط بالكنيسة، ويغلق المداخل بوابات من الحديد كل بوابة لها باب من مصراعين من الحديد يعلوها صليب كبير [٩] بوسطه صليب متعدد الرؤوس داخل دائرة ، والكنيسة مستطيلة الشكل وتخضع من الداخل لجوهر التخطيط المعمارى البازيلكى المكون من الأروقة الثلاثة الممتدة من الشرق إلى الغرب أوسعها الرواق الأوسط وتقع الهياكل الثلاثة للكنيسة بالجهة الجنوبية الشرقية (شكل - ٢).

الوصف المعمارى للكنيسة (الواجهات – المداخل الجارجية):

١- الواجهة الشمالية الغربية :

(٧) دليل كنيسة سان أنطوان: المرجع السابق ، ص ٥.

(٨) د. محمد عواد حسين : تخطيط مدينة الإسكندرية ، مقال من كتاب محافظة الإسكندرية الإسكندرية ، ١٩٦٣ ، ص ١٧ – ١٨.

- على باشا مبارك: الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣، جـ ٧ ، ص ١٧١.

(٩) الصليب هو الرمز الرئيسى للدين المسيحى فهو شارة المسيح نفسه، وهو من الرموز الدينية التى شاع استخدامها على العمائر والمنتجات المسيحية، وقد شاع استخدامه فى القرن الرابع الميلادى بعد إعلان قسطنطين أن الدين الرسمى للدولة البيزنطية هو الدين المسيحى، ولقد تعددت استخداماته وتنوعت أشكاله وفمنه : الصليب اليونانى ، المثلث، ذو الأطراف المدببة والمعقوف... وغيرها من الصلبان ، والصليب يرمز إلى انتشار المسيحية فى العالم كله لأنه يأخذ الاتجاهات الأربعة.

- تادرس يعقوب ملطى: الكنيسة بيت الله (الايقونات - الصليب) ، الإسكندرية ، ١٩٧٧ ص ٤٨١- ٤٨٦ .

- Payley , H. : Lest language of sympolusm, London, 1951, vol.2, p.127.

هى الواجهة الرئيسية للكنيسة ويبلغ طولها (١٠,١٥م) وارتفاعها (٤,١٠م) حتى مستوى سقف الطابق الأول وتنقسم الواجهة إلى ثلاثة أقسام: (لوحة - ١).

القسم الأوسط :

تشغله كتلة المدخل ويبلغ اتساعها (٢,٩٥م) بعمق (٠,٧٥م) وتبرز عن سمك الواجهة بمقدار (١,٨٠م) واهتم المعمار بهذا القسم من الواجهة بشكل أبرز أهميتها كمدخل رئيسى وكقاعدة لمنارة الأجراس، وتتقدم كتلة المدخل خمس درجات من الرخام بارتفاع (٠,٢٠م) لكل درجة ، ويكتنف المدخل ثلاثة أزواج من الأعمدة الضخمة ذات تيجان كورنثية عليها إطارات معقودة مرتدة من النوع المدبب، يعلوها عقد منكسر يتوج قمته صليب جصى، وقد غشيت فتحة العقد بوردة نباتية مفرغة ثلاثية البتلات يعلو العقد نافذة معقودة بعقد مدبب مغشاة بالجص المعشق بالزجاج الملون لإضاءة الردهة بالطابق الثانى، قوام زخرفتها مجموعة من نوافذ طولية ذات عقود منكسرة يعلوها صلبان جصية مفرغة (لوحة – ٢، شكل - ٣) ويتوسط كتلة المدخل فتحة باب مستطيلة عرضها (١,٢٥م) وارتفاعها (٢,٤٠م) ،ويعلو فتحة الباب عتب يعلوه حشوة جصية بداخلها كتابة لاتينية نصها :"Dot oprmo ①aximo" وتعنى ترجمتها "الإله الواحد الأعظم " يعلوها حلية زخرفية من الجص قوامها صليب مثبت فى الحجارة تلتف حوله أيدى بشرية متشابكة [١٠] (شكل - ٤) ويغلق على فتحة الباب مصراعان من الخشب قسم كل مصراع إلى عشر حشوات وضعت فى إطار رأسى مزخرفة بالحفر البارز قوام زخرفتها فرع نباتى مجدول (لوحة -٣ ، شكل- ٥) يتدلى منه عناقيد عنب [١١] ، وكتلة

(١٠) كانت اليد فى فجر المسيحية تعبر عن وجود الله ، وذلك بأن ترسم اليد وهى تخرج من وسط السحاب كما كانت ترسم مفتوحة أو مغلقة أو متحدة أو متشابكة ، فلقد استخدمها الفنان فى التعبير عن إشارات مختلفة تخدم العقيدة المسيحية بطرق رمزية ، فاستخدم الفنان الأيدى المتحدة أو المتشابكة حول الصليب تعنى تكاتف المؤمنين والكنيسة حول عقيدتهم التى يرمز لها بالصليب.
- أنطون ذكرى : الأدب والدين عند قدماء المصريين ، المتحف المصرى ، القاهرة ١٩٩٢، ص ١٣٢.
- فيليب سيرنج: الرموز فى الفن والأديان والحياة ، الطبعة الأولى ترجمة / عبد الهادى عباس، دار دمشق ، ١٩٩٢ ، ص ٣٠٨.

(١١) استعملت أوراق العنب رمز للكنيسة ، والكرمة للدلالة على علاقة الله بشعبه وتدل تكعيبة الكرمة إلى المكان الذى يحفظ به أولاد الله ، ولقد قال السيد المسيح (أنا الكرمة الحقيقة وأبى الكرام) كما جاء فى الكتاب المقدس (بهذا يتمجد أبى أن تأتوا بثمر كثير فتكونون تلاميذى) .
- ١٣يوحنا : ١-٨. ، - د. ممدوح المصرى : المرجع السابق، ص ٢٧١.

المدخل ككل متأثر بالطراز الرومانسكى والقوطى [١٢]من حيث التكوين المعمارى والزخرفى .

القسم الأيمن :

يبلغ عرضه (٣,٦٥م) وارتفاعه (٤,١٠م) يشغل الجزء الأيمن من هذا القسم نافذة مستطيلة عرضها (٠,٦٥م) وارتفاعها (١,٩٥م) معقودة بعقد مدبب مغشاة بالزجاج الملون ، محصورة بين زوج من الدعامات الساندة التى تحيط بواجهات الكنيسة الأربعة لتدعيم الجدران الخارجية ضد الضغط الناتج من الأسقف المتقاطعة ويغطى سقف هذا الجزء من الواجهة سقف جمالونى مائل مغطى بالقراميد، يعلوه دعامات حائطية طائرة [١٣] لتدعيم الطابق الثانى لمغطى أيضاً بسقف جمالونى محدب مغطى بالقراميد، أما الجزء الأيسر من ذلك القسم فيشغله برج نصف دائرى مسمط يتخلل بدنه فتحات مستطيلة تشبه المزاغل ، ويتوج قمة البرج مجموعة من الشرافات تشبه الدراوى (لوحة – ٤ ، شكل -٦) .

القسم الأيسر :

يطابق هذا القسم من الواجهة الشمالية الغربية، القسم الأيمن السابق وصفه تخطيطاً وزخرفة.

٢- الواجهة الشمالية الشرقية :

---

(١٢) د. نعمت إسماعيل علام: فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك دار المعارف ، القاهرة سنة ٢٠٠١ ، ص ١٩- ٢٩.

- J. Devisse and M. Dauron : Rome et le Moyen Age, Parise, 1964 , p. 148.
- J. Timmers : A Hand Book of Romansque Art, London, 1969, pp 185- 188.

(١٣) الدعائم الساندة أو الأكتاف الطائرة ، تشيد لمعادلة الضغط المتجهة إلى الخارج فى المبانى ذات العقود أو الأقبية وهى دعائم ذات عقود دائرية مفتوحة خارج سقوف الرواقين الجانبين لتحمل الضغوط العرضية لأقبية المجاز الأوسط العريض، ولقد استخدمت بكثرة فى عمائر العصر الرومانسكى ، وقد طورها مهندسوا العمارة فى العصر القوطى إلى ما اصطلح عليه بالقوائم أو الأكتاف الطائرة التى تكون فيها المجازات أو الأورقة الجانبية أقل ارتفاعاً من المجاز العريض الأوسط .

- د. توفيق أحمد عبد الجواد: معجم العمارة وإنشاء المبانى، دار الأهرام للنشر، القاهرة ١٩٧٦، ص ١٥٢.
- د. ثروت عكاشة : فنون العصور الوسطى ، دار الصباح ، الكويت ، ١٩٩٤ جـ ١٢ ، ص ٥٤.

يبلغ طولها (١٩,٧٠م) ، وارتفاعها (٤,١٠م) حتى مستوى سقف الطابق الأول، وقد قسمت تلك الواجهة إلى أربع حنايا رأسية معقودة بعقد مدبب بواسطة خمسة أكتاف حائطية تحصر بداخلها أربعة شبابيك مستطيلة مغشاة بالجص المعشق بالزجاج الملون ، يعلوها كورنيش جصى بارز يعلوه سقف جمالونى مائل مغطى بالقراميد، يعلوه دعامات حائطية طائرة (الشكل - ٧) لتدعيم الطابق الثانى ضد الضغط الطارد الناتج عن إرتكاز السقف والأقبية المتقاطعة على الجدران.

ولقد فُتح بتلك الواجهة مدخلان [١٤] أحدهما بالركن الشمالى عرضه (٠,٨٠م) وارتفاعه (١,٦٥م) يتقدم هذا المدخل خمس درجات من الرخام تنتهى بفتحة باب مستطيلة يعولها عتب مستقيم يعلوه نافذة مستطيلة معقودة بعقد مدبب مغشاة بالخشب المعشق بالزجاج الملون (لوحة - ٥) أبعادها (١,٥م) عرضاً ، (١,٩٥م)طولاً وبالركن الشرقى من تلك الواجهة أيضاً يقع المدخل الآخر وهو عبارة عن فتحة باب مستطيلة يكتنفها عمودان مخلقان بتيجان كورنثية يرتكز عليهما عقد مدبب، ويغلق على فتحة الباب الذى تبلغ أبعاده (٠,٩٥م) عرضاً ، (١,٧٥م) ارتفاعاً ، مصراع خشبى خال من الزخارف (لوحة – ٦) يعلو عتبة حلية جصية قوام زخرفتها صليب كبير متساوى الأضلاع يحصر بين أركانه أربعة صلبان ، يعلوها عقد ثلاثى (شكل- ٨) .

برج الأجراس:

(١٤) نعبر إلى داخل كنيسة أنطونيوس البدوانى من خلال ثلاثة أبواب ، الرئيسى منها بالواجهة الشمالية الغربية ، والآخران بالركن الشمالى والشرقى من الواجهة الشمالية الشرقية ، ويتمشى ذلك مع قول الرسل : (فليكن لها ثلاثة أبواب)، مثالاً للثالوث المقدس، وتشير أبواب الكنيسة فى العقيدة المسيحية إلى أبواب ملكوت الله وهى : الطريق ، الحق والحياة.
- منقريوس عوض الله : منارة الأقداس فى شرح طقوس الكنيسة القبطية والقداس، الطبعة الثانية ، دار الجيل للطباعة، د.ت ، جـ١ ، ص ٢٩.

يقع برج الأجراس [١٥] أعلى كتلة المدخل (شكل – ٩) السابق وصفها بالواجهة الشمالية الغربية ، ولقد برع المعمار فى إعطاء إيحاء للمشاهد بأن البرج مقسم إلى خمسة طوابق، وذلك عن طريق حليات زخرفية وضعت على شكل كورنيش جصى بارز، ويلتصق البرج بالواجهة الشمالية الغربية حتى نهايتها ثم يرتفع عنها مكوناً بذلك قاعدة الطابق العلوى الذى تعلوه القمة المخروطية، ويتخلل الكتلة البنائية المفرغة التى تبدأ من مستوى سطح الكنيسة قوصرة يعلوها قمرية فى الأضلاع الأربعة غشيت بالزجاج للإضاءة والتهوية يزينها من الخارج صلبان خشبية يعلوها شمسيتان فى ألأضلاع الأربعة غشيت بحليات خشبية مفرغة للإضاءة، أما القمة المخروطية للبرج فهى من الخشب المصفح برقائق الرصاص، ويتوج قمته صليب معدنى متعدد الرؤوس، ويحيط بالقمة المخروطية أربعة أبراج بنائية صغيرة ذات قمم مستدقة يتوجها صلبان جصية، ويزين الإطار الخارجى لهذا الطابق أفريز جصى مفرغ قوام زخرفته أشكال صلبان ، يعلوه أربعة ساعات دائرية الشكل ذات أرقام لاتينية (لوحة - ٧) ويتم الصعود إلى قمة البرج عبر فتحة باب صغير بالردهة التى تعلو كتلة المدخل بالطابق الثانى للكنيسة تؤدى إلى سلم نصعد من خلاله إلى قمة برج الأجراس.

أسلوب تغطية الكنيسة من الداخل:

من الواضح أن نظام التغطية بالكنيسة قد أحدث ليتناسب مع التخطيط المعمارى البازيلكى [١٦] ليتناسب بدوره مع التغطية بدون استخدام الأخشاب، وتمتاز الكنيسة

---

(١٥) برج الأجراس أو منارة الأجراس، برج يحمل جرس الكنيسة ومكانه غالباً عند المدخل الرئيسى أو جهة الهيكل أحياناً، ويدق الجرس للتنبيه إلى مواعيد القداس أو فى المناسبات الدينية المختلفة، ويعلو البرج صليب رمزاً لمكان العبادة المسيحية، وأحياناً يحتوى على ساعات دقاقة لتحديد مواعيد القداس والصلوات.

- ألفريد .ج . بتلر : الكنائس القبطية فى مصر، ترجمة / إبراهيم سلامة، سلسلة الألف كتاب الثانى عدد (١٣١)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣، جـ ٢ ، ص ٣١٠.

(١٦) الطراز البازيلكى: هو أقدم الطرز المعمارية التى استخدمت فى تخطيط الكنائس المسيحية بصفة عامة والكنائس المصرية بصفة خاصة، وقد تعددت أراء العلماء والباحثين حول معرفة مصدر اشتقاق هذا الطراز ويعتمد تخطيط الكنيسة البازيلكية على مساحة مستطيلة تقسمها صفوف من الدعامات أو الأعمدة إلى ثلاثة أروقة طولية أوسعها وأعلاها الأوسط وفى النهاية الشرقية يوجد تجويف.

- د. سعاد ماهر: الفن القبطى ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧، جـ ١، ص ٦٢، ٦٣.

- د. مصطفى عبد الله شيحة: دراسات فى العمارة والفنون القبطية ن هيئة الآثار المصرية ١٩٨٨ ص ٥٧- ٦٢.

- Ademey, w. : The Greek and Eastern churches, New York, 1928, p.179.

- Eletchr, A : History of architecture on the comparative method, London, 1940, p. 252.

بأسلوب تغطيتها حيث تجمع بين الأسقف المقببة والمسطحة، حيث يغطى الرواق الأوسط من بازيلكا الكنيسة أقبية متقاطعة، الرواقين الجانبين سقف مسطح، أما الطابق العلوى للكنيسة فيعتمد فى تغطيته على الأقبية المتقاطعة فقط، هذا وتعتمد الكنيسة فى أسلوب تغطيتها على العقود المدببة والمنكسرة التى ترتكز على الدعامات والجدران.

الكنيسة من الداخل:

تؤدى كتلة المدخل السابق وصفها إلى دركاة مربعة الشكل مغطاة بقبو مروحى بوسطه دائرة بداخلها صليب مغور حفراً بارزاً، وقد فتح بضلعها الشمالى الشرقى والجنوبى الغربى نافذة مستطيلة يغلق عليها ودلفتان من الزجاج يتوسطهما دائرة بداخلها صليب، وبصدر الدركاة فتحة باب مستطيلة يغلق عليها باب خشبى يقع على محور الرواق الأوسط، وتخضع الكنيسة لجوهر التخطيط البازيلكى المكون من الأورقة الثلاثة الممتدة من الشرق إلى الغرب، وتقع الهياكل الثلاثة بالجهة الجنوبية الشرقية، والكنيسة من الداخل مستطيلة الشكل مقسمة إلى ثلاثة أروقة بواسطة صفين من البائكات بكل صف خمس دعامات شُكل بدنها الخارجى بحزم بنائية من الأعمدة المدمجة، ترتكز عليها أرجل العقود والأقبية المتقاطعة وتحمل الدعامات ثمانية عقود مدببة أربعة فى كل جانب تسير عمودية على الجدار الجنوبى الشرقى (لوحة- ٨) وتبلغ مساحة الرواق الأوسط (١٥,٥٠م)طولاً ، (٤,٢٥م) عرضاً ، ويغطى هذا الرواق سلسلة من الأقبية المتقاطعة (لوحة - ٩) تحصر فيما بيها جامات مستديرة بداخلها زخارف نباتية قوامها أوراق عنب (شكل- ١٠)ويمتاز هذا الرواق بارتفاعه عن الرواقين الجانبين ، وقد فُتح فى كل جانب أربعة عقود منكسرة بالطابق الثانى يعولها أربع نوافذ غشيت بالزجاج الملون للإضاءة والتهوية تسير عمودية على الجدار الجنوبى الشرقى، لتؤدى وظيفة المنور المسمى طابق النوافذ المشعة [١٧] .

أما الروقان الأيمن والأيسر، فتبلغ أبعادهما (١٥,٥٠م)طولاً ، (٢,٤٥م) عرضاً وينتهى كل منهما من الجهة الجنوبية الشرقية بهيكل جانبى، ويغطى كل منهما سقف مسطح خال من الزخارف، وقد غطيت أرضية الكنيسة ببلاطات مربعة من الرخام الأبيض يحيط بأركانها أربع قطع مربعة من الرخام الأسود (شكل - ١١) وقد فتح بالأورقة الجانبية للكنيسة خمس نوافذ مستطيلة بعمق (٠,١٨م) بكل رواق معقودة بعقد ثلاثى يعلوه عقد مدبب، وقد غشيت النوافذ بدلف من الخشب المعشق بالزجاج الملون،

- Rice, D.T.: Byzantion Art, London, 1954, pp. 54- 55.

(١٧) طابق النواقد المشعة "Clearstory" هى صف من النوافذ المتتابعة يكون فى أعلى الكنيسة ليشع الضوء إلى ما تحته ولقد شاع هذا العنصر المعمارى فى الكنائس الكبرى التى ترجع إلى عمائر العصر الرومانسكى والقوطى.

- ثروت عكاشة : المرجع السابق، جـ ١٢، ص ٥٤- ٥٥.

يتوسط تلك الدلف صليب خشبى مفرغ (شكل- ١٢) وتعد تلك النوافذ من أروع الأشغال الزجاجية التى أبدع الفنان فى زخرفتها بمناظر للعائلة المقدسة والملائكة والقديسين والرهبان، وفيما يلى وصفها :

أولاً : نوافذ الرواق الأيمن المطلة على الواجهة الجنوبية الغربية :-

النافذة الأولى: تقع بصدر الرواق الأيمن من الجهة الشمالية الغربية، قوام زخرفتها ورقة نباتية متكررة رباعية البتلات شُكلت على هيئة صليب (لوحة-١٠).

النافذة الثانية: تتكون من ضلفتين قوام زخرفتهما، السيد المسيح يعلو رأسه هالة [١٨] وأمامه أعمى يمس عينه بيده اليمنى ويقدم بيده اليسرى خبز ، وفى الأرض كسيح وفى الخلف أبرص (معجزة أشباع الجموع) [١٩]، وبأسفل سفر الحياة وعلى جانبيه ملاكان مجنحان (لوحة - ١١).

النافذة الثالثة:تتكون من ضلفتين قوام زخرفتهما، العائلة المقدسة فى رحلة الهروب[٢٠] إلى مصر (لوحة – ١٢).

النافذة الرابعة : تتكون من ضلفتين قوام زخرفتهما ، السيد المسح محاط بالقديسين ممسكاً بيده كأساً رمز الخلاص ، وأمامه قسط المن رمز لجسد المسيح. وبأسفل سفر الحياة على جانبيه ملاكان مجنحان (لوحة – ١٣).

النافذة الخامسة: تتكون من ضلفتين قوام زخرفتهما ،العائلة المقدسة أثناء رحلة الهروب فى وضع استراحة ،وخلفهما شجرة لعلها شجرة السيدة العذراء بالمطرية [٢١]،وبأسفل سفر الحياة على جانبيه ملاكان مجنحان (لوحة – ١٤).

ثانياً: نوافذ الرواق الأيسر المطلة على الواجهة الشمالية الشرقية:

النافذة الأولى والثانية: بهذا الرواق تطابق زخرفتهما الزخارف الوردة على النافذة الأولى والثانية السابق وصفهما بالرواق الأيسر.

---

(١٨) رسمت الهالة المقدسة بشئ من الإفراط فى الفن القبطى الذى أخذها بدوره من الفن الساسانى وترمز الهالة إلى القداسة والمجد الإلهى الذى يستمد من الشخص المصور، أما سبب إحطاتها بالرأس لأن الرأس هى مركز الروح والفكر والإدراك.
- د. سعاد ماهر: المرجع السابق ، ص ٤٥.

(١٩) د. حشمت مسيحة: مدخل إلى الآثار القبطية، سلسلة التراث القبطى، القاهرة ، ١٩٩٤، ص٧٩.

(٢٠) القمص أغاثون سدراك : رحلة شاقة ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ١٠- ١٥.

(٢١) جمال سعد نجيب : " الإيقونات الباقية بكنائس محافظة المنيا " دراسة آثرية فنية ، مخطوط رسالة ماجستير– غير منشورة ، جامعة طنطا ،كلية الآداب ، قسم الآثار ٢٠٠٣ ، ص ٧٦.

النافذة الثالثة: تتكون من ضلفتين قوام زخرفتهما، السيد المسيح يعلو رأسه هاله مستديرة ذهبية وحوله لفيف من القديسين وأمامه صورة للكرة ألأرضية رمز للعالم، ويومئ بيده اليمنى رمز البركة ، وعلى يساره السيدة العذراء بجوارها يوحنا الحبيب وإحدى القديسات، وبأسفل سفر الحياة على جانبيه ملاكان مجنحان (لوحة - ١٥).

النافذة الرابعة: تتكون من ضلفتين قوام زخرفتهما، السيد المسيح يجلس على كرسى العرش محاط بالقديسين ، وأمامه عدد من الرجال يتقدمهم بطرس الرسول يعلو رأسه هاله، وبأسفل سفر الحياة على جانبيه ملاكان مجنحان (لوحة - ١٦).

النافذة الخامسة: تتكون من ضلفتين قوام زخرفتهما، السيد المسيح يبارك السيدة العذراء (قلب يسوع المسيح) ، وبأسفل سفر الحياة على جانبيه ملاكان مجنحان (لوحة - ١٧).

قاعة السيدات:

نجح المعمار فى استغلال المساحة التى تعلو دركاة المدخل فى عمل ردهة مستطيلة مغطاة بأقبية متقاطعة ، ويتوسط تلك الردهة تمثال للسيد المسيح مثبت على قاعدة خشبية ، وبصدر الردهة عقد مدبب يعلوه صليب كبير محفور على الحائط (لوحة - ١٨) والإطار الخارجى لها محدد بإفريز جص مفرغ قوام زخرفته دوائر بداخلها صلبان متساوية الأضلاع (شكل - ١٣) وتؤدى تلك الردهة إلى ممشى يؤدى بدوره للقاعة جلوس السيدات أثناء القداس والاحتفالات الكنيسية المختلفة.

ويغطى قاعة السيدات بالطابق الثانى سلسلة من الأقبية المتقاطعة، ونصل لتلك القاعة عبر فتحة مستطيلة أبعادها (٠,٨٥م) عرضاً ، (١,٦٥م) طولاً تقع فى بداية الرواق الأوسط من الجهة الشمالية الغربية الذى نصعد من خلاله أيضاً إلى منارة الأجراس، وتطل قاعة السيدات على الرواق الأوسط الرئيسى عبر أربعة شرفات معقودة بعقود مدببة حُدد إطارها الخارجى بأفريز من الجص المفرغ قوام زخرفته دوائر بداخلها صلبان متساوية الأضلاع.

المعمودية:

تقع المعمودية [٢٢] بالركن الشمالى من الجدار الشمالية الغربي ، وهى معمودية لاتينية الطراز ، محاطة بسياج معدنى مشغول بزخارف هندسية ، وهى عبارة عن برواز خشبى مستطيل لحماية الأيقونة ، يعلو البرواز شكل مخروطى يتوج قمته صليب خشبى مذهب ، وقوام زخرفة الأيقونة (عماد السيد المسيح) [٢٣] (لوحة – ١٩) حيث يظهر يوحنا المعمدان وهو يعمد السيد المسيح بنهر الأردن ، بيده اليسرى صليب ، ويعمد المسيح باليمنى ، ويعلو رأس المسيح حمامة تشع منها الأنوار حيث ترمز إلى روح القدس (شكل – ١٤) وبجوار المعمودية حوض رخامى مثبت فى الجدار الشمالى الغربى لإجراء مراسم التعميد فيه.

الهياكل [٢٤]:

ينتهى جسم الكنيسة من الناحية الشرقية بثلاثة هياكل ، ويعد الهيكل الأوسط أكبرها وأهمها حيث تقام فيه الطقوس الدينية.

الهيكل الأوسط :

(٢٢) العماد: هو أحد الطقوس المسيحية التى اعتبرها الأقباط سراً من أسرار الكنيسة ، والهدف من هذا الطقس هو تعميد أو تنصير الأطفال بعد ولادتهم وذلك بتغطيس الأطفال فى الماء بعد أن يضاف إليه الطيب ويرشم المولود ثلاث مرات ويردد الكاهن بعض الترانيم الخاصة بالعماد.
- منفريوس عوض الله : المرجع السابق ، جـ١ ، ص ١٠٥.
- د. فتحى خورشيد : كنائس وأديرة محافظة الفيوم منذ انتشار المسيحية حتى نهاية العصر العثمانى المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ١٤٩.

(٢٣) جورج فيرجستون : الرموز المسيحية ودلالاتها ، ترجمة د. يعقوب جرجس ، تقديم د. زهران رياض ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ٣٤.
- د. حشمت مسيحة : المرجع السابق ، ص ٧٧ ، ٧٨.

(٢٤) الهيكل: مكان تقديم الذبيحة ، يبنى فى الجهة الشرقية للكنيسة ليكون أمام المؤمنين الذين ينتظرون المجئ الثانى للمسيح من الشرق ، ولا يجوز دخوله لغير ذو الرتب الكهنوتية ، كما لا يجوز دخوله بالأحذية.
- الفريد ج. بتلر : المرجع السابق ، جـ٢ ، ص ٣٠٧ .
- د. فتحى خورشيد المرجع السابق ، ص ١٥٢.

يعد الهيكل الرئيسى وهو عبارة عن حجرة مربعة ترتفع عن منسوب أرضية الكنيسة بمقدار (٠,٢٠م) ويغطى سقفه سلسلة من الأقبية المتقاطعة (لوحة – ٢٠) ويتوسط الجدار الشرقى للهيكل حنيه مجوفة (شرقية) يتقدمها حجاب خشبى [٢٥] فتح به مدخلان معقودان بعقد منكسر يتوجهما صليب مسدل عليهما ستائر من الحرير الأصفر، ويعد الحجاب تحفة فنية نظراً لثرائه الزخرفى العامر بالزخارف المحفورة والمذهبة والعقود المدببة والمنكسرة والمفصصة وأوراق وعناقيد العنب وصلبان متنوعة الأشكال فضلاً عن تماثيل وأيقونات القديسين والرهبان ، ولذا يعد حجاب الكنيسة آية من آيات فن النجارة نظراً لتناسق أجزائه وتناغم وثراء زخارفه.

- ويتصل الهيكل الرئيسى بالهيكل الأيسر الجانبى عبر فتحة باب مستطيلة أبعادها (٠,٧٠م) عرضاً ، (١,٢٠م) ارتفاعاً.

المذبح [٢٦]:

يتوسط أرضية حجرة الهيكل الأوسط المذبح وهو عبارة عن منضدة خشبية ثبت بوسطها أيقونة العشاء الأخير (العشاء الربانى)[٢٧] حيث يظهر السيد المسيح يتوسط الأثنى عشر أمامهم المائدة وعليها الأوانى والطعام (لوحة - ٢١).

الإنجيلية [٢٨] **:**

---

(٢٥) الحجاب : هو الستر وحجبه أى منعه من الدخول ، والغرض منه عزل العامة عن ما يحدث بداخل الهيكل الذى لا يدخله إلا لذوى الرتب الكهنوتيه ، ولذلك تحرص الكنيسة على إخفاء طقوسها داخل الهيكل عن المصلين حتى يكون فى ذلك تجسيداً روحياً فى إظهار أن أسرار ملكوت السموات لا يمكن الوصول إلى عمقها ، وأن ثالوث الأقداس لا يمكن إدراكه.
- منقريوس عوض الله : المرجع السابق ، جـ١ ، ص ٣٨ – ٤١.

(٢٦) المذبح : مائدة تقع وسط الهيكل توضع عليها الذبيحة المقدسة من الخبز والخمر وترمز إلى قبر السيد المسيح أو العرش الإلهى.
- د. فتحى خورشيد : المرجع السابق ، ص ١٥٣.
- G. Badger: The Nestorions and their Rituals, London, 1952, P. 228.

(٢٧) ولقد ورد بانجيل يوحنا "..... ولما كانت الساعة إتكأ والأثنى عشر رسولاً معه ... وقال خذوا هذه واقتسموها بينكم لأن هذا هو دمى المسفوك عنكم وعن كثيرين ، أصنعوا هذا لذكرى ...".
- يوحنا ١٣ : ٢١- ٢٥.

(٢٨) الأنجيلية: كلمة يونانية تعنى مكان الأنجيل أو القراءة، وهو المكان الذى يوضع عليه الأنجيل وغيرها من الكتب المقدسة ، ويعرف بالمنجيلية أو الوعظة أو القرّاءة.

تقع بالركن الأيسر من الهيكل الأوسط وهى بارة عن جسم أسطوانى ارتفاعه (١,١٥م)، بقطر (٠,٧٥م) بداخلها باب يأخذ شكل الاستدارة بعرض (٠,٤٦م) وطول (٠,٨٨م) وبأعلى الجسم الأسطوانى رفان خشبيان يتصلان بجسم الأنجيلية بواسطة قائم معدنى متحرك، لوضع الكتب المقدسة عليه ويزين البدن الخارجى صف من عقود محمولة على عُمد رشيقة مذهبة ثبت أسفلها أربعة تماثيل خشبية ملونة للسيد المسيح ، السيدة العذراء ويوحنا المعمدان ويوسف النجار (لوحة - ٢٢).

الهيكل الأيمن الجانبى:

عبارة عن حجرة مستطيلة مغطاة بسقف مسطح خال من الزخارف وأرضيته بمستوى أرضية الكنيسة، ويشغل جداره الشرقى مغارة صناعية يتوسطها تمثال للسيدة العذراء [٢٩] ، ويتقدم المغارة مذبح صغير من الرخام الأبيض (لوحة - ٢٣).

الهيكل الأيسر الجانبى:

عبارة عن حجرة مستطيلة مغطاة بسقف مسطح خال من الزخارف أرضيته بمستوى أرضية الكنيسة، يتوسط جداره حنية معقودة بعقد مدبب يرتكز على زوج من الأعمدة الرشيقة ذات تيجان مذهبة بداخلها تمثال للسيد المسيح مثبت على قاعدة رخامية، ويكتنف الحنية نافذتان طوليتان معقودتان بعقد مدبب مغشاة بالزجاج الملون قوام زخرفتهما فرع نباتى يتدلى منه أوراق وعناقيد عنب، ويتقدم الحنية مذبح رخامى أبيض، حفر بوسطه جامة مستديرة بداخلها " قلب يسوع المسيح " محاط بغصنى زيتون [٣٠] وقد زينت أركان المذبح بعُمد رشيقة من الرخام الأسود (لوحة - ٢٤).

- د. فتحى خورشيد: المرجع السابق ، ص ١٥٠.

(٢٩) شيدت تلك المغارة خصيصاً بمناسبة ظهور السيدة العذراء بمدينة (لورد) بفرنسا منذ حوالى ١٥٣ عام، حيث ظهرت فى شكل جسد بشرى منير، مرتديه رداء أبيض ممسكة بيدها سبحة من خرز أبيض بسلسلة من الذهب، ولقد ظهرت العذراء مرات عديدة فى عشرات من الدول حول العالم يأتى على رأسها مصر، ولقد ارتبط ظهورها فى حدوث معجزات أو كوارث أو ظواهر كونية.

- القس عبد المسيح بسيط أبو الخير: ظهورات العذراء حول العالم، القاهرة د.ت ، ص ١١-١٣.

(٣٠) تشير أغصان الزيتون فى المسيحية إلى السلام والأمن، فى حين يشير عصير الزيتون إلى القداسة ، فغصن الزيتون رمز لحلول سلام الله على الأرض.

- جورج فيرجستون: المرجع السابق ، ص ٥٤.

- القمس يوحنا سلامه: الآلى النفيسة فى شرح طقوس ومعتقدات الكنيسة مكتبة مارجرس، القاهرة ١٩٩١ ، جـ ٢ ، ٢٩٦.

أيقونات [٣١]كنيسة القديس أنطونيوس البدوانى:

أثناء دراستى للكنيسة عثرت على مجموعة من الأيقونات الأثرية غير مؤرخة تصور الأحداث المختلفة التى تواكب صلب السيد المسيح والعذراء والقديسين والشهداء والملائكة فى مناظر متعددة ، يبلغ عددها أربعة عشر أيقونة معروض منها ثمان أيقونات فقط ، أما الباقى فيجرى ترميمه حالياً ، وكافة الأيقونات متماثلة تماماً من حيث الحجم ، محاطة ببرواز خشبى مذهب مغطى بطبقة من الورنيش الشفاف ومحفوظة داخل مقاصير خشبية يتوج قمتها صليب مدبب متعدد الأطراف (شكل – ١٥) ، ولقد صورت كافة الأيقونات بالألوان الزيتيه على لوح من الخشب بعد صقلها بالبطانة ، ولقد أتبع الفنان أسلوب فنى موحد فى رسم تلك الأيقونات ونلاحظ ذلك من خلال الخطوط والزى الذى يرتديه كل منهم والألوان المستخدمة وملامح وتعبير الوجه ، فضلاً عن المهارة والمقدرة التى تحلى بها الفنان فى استخدام الدلالات والرموز الدينية الخاصة بالعقيدة المسيحية ، إضافة إلى استخدامه ألوان الأرضية داكنة كى يبرز جمال الصور وتناسبها مع ألوان الملابس التى تواكب أحداث ومناظر صلب السيد المسيح المتعددة ، وفيما يلى سنتناول كل منها على حدة بالتفصيل ، حسب الترتيب اللاتينى الوارد على تلك الأيقونات :

*** الأيقونة الأولى:**

- رقم الأيقونة اللاتينى : II. - أبعادها : (٤٣ × ٥٢ سم)
- الأسلوب الفنى : منفذة بالألوان الزيتيه على الخشب.
- النص اللاتينى الوارد على الأيقونة :

- Gesù prende la croce sull spalle.

---

(٣١) الأيقونة : كلمة يونانية مشتقة من اللفظة اليونانية Eikon وهى تعنى صورة على أن تكون صورة مقدسة للسيد المسيح أو السيدة العذراء أو القديسين الذين استشهدوا فى سبيل العقيدة المسيحية أو موضوعات من الكتاب المقدس بعهديه القديم والحديث.
والأيقونة صورة دينية مرسومة على الخشب أو غيره من المواد وكان الناس ينطرون ليس فى قيمتها المادية فحسب بل وفى قيمتها الروحية ، ولذلك كانت توضع فى الكنائس والأديرة والمنازل فضلاً تقديسها وتقبيلها والتبرك بها.
- الأب ساب أسير: الأيقونة (البنية الداخلية والبعد الروحى) ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٦-٧ .
- د. ثروت عكاشة: تاريخ الفن – الفن البيزنطى، دار الصباح ، الكويت ، ١٩٩٣. جـ ١١، ص ١٦٥.
- رؤوف حبيب: الأيقونات القبطية ، مكتبة المحبة، القاهرة ، د.ت ، ص ٥- ١١.
- د. عزت حامد قادوس : آثار مصر فى العصر اليونانى والرومانى، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٠ ، ص ٥٧١.
- Duchessne,L : Christian worship, London , 1949, pp. 19-21..
- Rice, D.T: The Beginnings of Chrisitian Art, New York, 1957, p.13.
-Losky Quspensky : The meaning of the iconst, vloldimr's semimary, New York, 1982, pp. 26-27.

- الترجمة : يسوع يوثق حزين الوجه مصفر اللون [٣٢]
- الموضوع : مجموعة من الأشخاص يساعدون السيد المسيح فى رفع الصليب على كتفه ويظهر المسيح وقد مد بصره إلى السماء وارتسمت على وجهه علامات الحزن (لوحة – ٢٥).

***الأيقونة الثانية:**

- رقم الأيقونة اللاتينى : IV. - أبعادها : (٤٣ ×٥٢ سم)
- الأسلوب الفنى : منفذة بالألوان الزيتية على الخشب.
- النص الاتينى الوارد على الأيقونة:

- Gesù incontre l'affitta sua Madre.

- الترجمة : يسوع يحمل الصليب مقطب الجبين [٣٣]
- الموضوع : السيد المسيح يحمل الصليب على كتفه الأيسر ، وأمامه جندى رومانى وخلفه السيدة العذراء ترتدى ثوباً يعلوه عباءة سوداء ويبدو على وجهها علامات الحزن الشديد ، وبجوارها مريم المجدلية [٣٤] تشاطر العذراء حزنها على ابنها حيث تفيض عيناها بألم وحزن عميق (لوحة – ٢٦).

*** الأيقونة الثالثة:**

- رقم الأيقونة اللاتينى : V. - أبعادها : (٤٣ × ٥٢ سم)
- الأسلوب الفنى : منفذة بالألوان الزيتيه على الخشب.
- النص اللاتينى الوارد على الأيقونة :

- Gesù aiutato dal cireneo.

- الترجمة : القيروانى يساعد الأب يسوع [٣٥].

---

(٣٢) ١٥ مرقس: ١٦ – ١٨.
(٣٣) القديسة مريم المجدلية : هى التى رافقت السيد المسيح فى أحداث الصلب المختلفة.
- د. ثروت عكاشة : فنون عصر النهضة – الرينيسانس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ ، جـ٩ ، ص ٣٠٥.
(٣٤) ١٥ مرقس: ١٨ – ٢٠.
(٣٥) ١٥ مرقس: ٢١ -٢٣.

- الموضوع: السيد المسيح وقد أعياه السير وأمامه القيروانى يحمل عنه الصليب ، وخلفه يوسف النجار يرتدى ثوباً يعلوه عباءة خضراء ، وقد ارتسمت على وجوه الجميع علامات الحزن والآسى وهم فى طريقهم إلى مكان صلب السيد المسيح (لوحة – ٢٧)

*** الأيقونة الرابعة:**

- رقم الأيقونة اللاتيني: VI. - أبعادها : (٤٣ × ٥٢ سم)

- الأسلوب الفنى : منفذة بالألوان الزيتيه على الخشب.

- النص اللاتينى الوارد على الأيقونة:

- Veronica parge a Gesù un sudaria.

- الترجمة : وجه يسوع على محرمة (منديل- غطاء رأس أمرأة) فيرونكا[٣٦] (شكل – ١٦).

- الموضوع : السيد المسيح وقد كده السير فى طريقه إلى الصلب وقد تصبب العرق من على جبينه ، وأمامه القديسة فيرونكا ممسكة بمنديل عليه صورة السيد المسيح حيث انطبع على المنديل وجهة حينما كان يجفف عرقه (لوحة ٢٨).

*** الأيقونة الخامسة:**

- رقم الأيقونة اللاتينى : X. - أبعادها : (٤٣ – ٥٢ سم)

- الأسلوب الفنى : منفذة بالألوان الزيتيه على الخشب.

- النص اللاتينى الوارد على الأيقونة :

- Gesù spogliata delle sue Vesti.

- الترجمة : ينزعون ثياب يسوع [٣٧]

(٣٦) يذكر أن السيد المسيح عندما كان فى طريقه للصلب تصبب العرق على جبينه ، فناولته القديسة فيرونكا منديلاً لها ليجفف به عرقه ، فانطبعت صورته على المنديل.
- د. ثروت عكاشه : فنون عصر النهضة – الباروك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٨، جـ١٠ ، ١٤١.

(٣٧) ١٥ مرقس : ٣٦ – ٣٨.

- الموضوع : شخصان ينزعان رداء من على جسد السيد المسيح قبل رفعه على الصليب ، ويظهر السيد المسيح وقد وجه نظره إلى السماء وارتسمت على وجهه علامات الحزن والألم (لوحة – ٢٩).

*** الأيقونة السادسة:**

- رقم الأيقونة اللاتينى : XII. - أبعادها (٤٣ × ٥٢ سم)

- الأسلوب الفنى : منفذة بالألوان الزيتيه على الخشب.

- النص اللاتينى الوارد على الأيقونة :

- Gesù innalqato spira sulla croce.

- الترجمة : يسوع يموت مقطب الجبين [٣٨] .

- الموضوع : السيد المسيح مثبت على صليب الصلبوت [٣٩] ويداه وقدماه مثبتة على خشبة الصليب بثلاثة مسامير[٤٠] ويعلو رأسه أربعة أحرف (i.N.R.i) وهى اختصار لتهمة المسيح بمعنى " يسوع الناصرى ملك اليهود "[٤١] ويقف على يساره السيدة العذراء تنظر لابنها وهو مصلوب وعيناها تفيضان حزناً وكمداً شديداً على ابنها ، وعلى يمينه تقف مريم المجدلية وقد ارتسمت علامات الحزن والألم على السيد المسيح (لوحة – ٣٠)

*** الأيقونة السابعة:**

- رقم الأيقونة اللاتينى : XIII. - أبعادها : (٤٣ × ٥٢سم)

- الأسلوب الفنى : منفذة بالألوان الزيتيه على الخشب.

- النص اللاتينى الوارد على الأيقونة:

- Gesù deposto della croce.

---

(٣٨) ١٥ مرقس ٣٩ – ٤١ .

(٣٩) صليب الصلبوت: هو الصليب الذى يحمل المسيح مصلوباً ، ويرتفع أمام جميع المؤمنين الذين ينظرون إلى الهياكل إنتظاراً لوصول المسيح من الشرق.
- Druck Hamns : WiR Erleben die Geschichte, Mümche. 1973, p.33.

(٤٠)ترمز المسامير إلى آلام السيد المسيح وقد استخدمت ثلاثة مسامير رمزاً للثالوث المقدس .
- جورج فيرجستون : المرجع السابق ، ١٠٤.

(٤١) خواجه أفندى كمال الدين : ينابيع المسيحية ، تعريب ، إسماعيل حلمى ، منشورات لجنة المحققين ، لندن ، سنة ١٩٩١، ص ١٢٠ ، ١٢١.

- الترجمة : يسوع يموت مصفر الوجه [٤٢].

- الموضوع : السيد المسيح بعد إنزاله من على الصليب فى حضن أمه (لوحة – ٣١) أمه وخلفهما يوسف النجار ومريم المجدلية ، ولقد ارتسمت على وجوه الجميع علامات الحزن والألم ، ولقد وفق الفنان فى إظهار ملامح الوجه ذات العيون اللوزية والحواجب المقوسة والأنف الدقيق وهذا الأسلوب عُرف فى التصوير القبطى [٤٣].

*** الأيقونة الثامنة:**

- رقم الأيقونة اللاتينى : XIV. - أبعادها : (٤٣ × ٥٢سم)

- الأسلوب الفنى : منفذة بالألوان الزيتيه على الخشب.

- النص اللاتينى :

- Gesù Viene posta nel sepolcro.

- الترجمة : يسوع يوضع فى التابوت [٤٤] .

- الموضوع : أيقونة الدفنة [٤٥] حيث يظهر السيد المسيح وقد لف جسده بقماش أبيض ، وشخصان يمسكان بأطراف الكفن لوضعه فى التابوت ، وفى الخلف تقف مريم المجدلية ولقد ارتسمت علامات الحزن والحسرة على وجوه الجميع (لوحة – ٣٢) ، ولقد وفق الفنان فى إظهار ثقل جسد المسيح فوق الكفن ثم نجاحه فى التعبير عن تفاصيل وملامح الأشخاص وسحنهم.

---

(٤٢) ١٥ مرقس : ٤١ – ٤٢ . ، - ٢٧ متى : ٥٥ – ٥٦.

(٤٣) - Lassus,J.:The Early Christian and Byzantian world, Skira,1952, p. 142.

(٤٤) ١٥ مرقس : ٤٣ – ٤٧.

(٤٥) د. ثروت عكاشه : فنون عصر النهضة ، الرينيسانس ، جـ٩ ص ٣٠٥.
- د. حشمت مسيحة : المرجع السابق ، ص ٨٣ ، ٨٤.

الخاتمة:

١- كشفت الدراسة أن تخطيط كنيسة القديس انطونيوس البدوانى ، قد صُمم على نمط التخطيط البازيلكى.

٢- تبين من خلال الدراسة أن نظام التغطية بالكنيسة قد أحدث ليتناسب مع التخطيط المعمارى البازيلكى ليتناسب بدوره مع التغطية بدون استخدام الأخشاب حيث يمتاز أسلوب التغطية فى الاعتماد على الأسقف المقبية والمسطحة.

٣- أظهرت الدراسة مدى تأثر كنيسة القديس انطونيوس البدوانى بالعديد من العناصر المعمارية والفنية التى كانت سائدة فى الطراز الرومانسكى والقوطى.

٤- أظهرت الدراسة مدى عناية واهتمام المعمار بالواجهة الشمالية الغربية للكنيسة من حيث التكوين المعمارى فلقد اشتملت على كتلة المدخل والباب الرئيس وبرج الأجراس.

٥- ألقت الدراسة الضوء على استخدام المعمار للدعامات الساندة فى واجهات الكنيسة بالطابق الأول ، والدعامات الحائطية الطائرة بالطابق الثانى لتدعيم الحوائط لتحمل

الضغط الطارد الناتج عن إرتكاز الأسقف والأقبية المتقاطعة ، فضلاً عن إكساب الحوائط الممتدة جمالاً والتى يمكن اعتبارها حلية معمارية زخرفية.

٦- ألقى الباحث الضوء على مجموعة من الأيقونات الأثرية القيمة بالكنيسة التى لم تنشر من قبل ، تتناول أحداث صلب السيد المسيح ، وقد بلغ عددها ثمان أيقونات تضمنت كتابات باللغة اللاتينية عند ترجمتها اتضح إنها نصوص مقتبسة من الكتب المقدسة.

٧- ألقى البحث الضوء على مجموعة من الرموز المسيحية ودلالاتها الدينية فى العقيدة المسيحية ، وذلك من خلال استعمال الفنان والمعمار لتلك الرموز على العناصر المعمارية والفنية بالكنيسة.

٨- إتمام للفائدة المرجوة من البحث فقد تم نشر (٣٢) لوحة لم تنشر من قبل وعمل (١٦) شكل لتلك اللوحات . وعمل المسقط الأفقى للكنيسة.

٩- توصى الدراسة بضرورة تسجيل الكنيسة ضمن الآثار القبطية بقطاع الآثار الإسلامية والقبطية بمنطقة غرب الدلتا ، لما للكنيسة من أهمية آثرية ، كما إنها تزخر بالعديد من التحف والأدوات الكنيسية القيمة الجديرة بالحفظ والحماية.

المراجع العربية والأجنبية:

أولاً: المراجع العربية

- الكتاب المقدس:

١- القمص أغاثون سدراك : رحلة شاقة ، القاهرة ,١٩٩٦

٢- الفريد . ج . بتلر : الكنائس القبطية فى مصر ، ترجمة – إبراهيم سلامة ، سلسلة الألف كتاب الثانى (١٣١) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ,١٩٩٣

٣- أنطون ذكرى : الأدب والدين عند قدماء المصريين ، المتحف المصرى القاهرة ١٩٩٢,،

٤- تادرس يعقوب ملطى : الكنيسة بيت الله (الأيقونات – الصليب) ، الإسكندرية ١٩٧٧,

٥- د. توفيق أحمد عبد الجواد : معجم العمارة وإنشاء المبانى ، دار الأهرام للنشر ، القاهرة ، ,١٩٧٦

٦- د. ثروت عكاشة : فنون عصر النهضة – الرينيسانس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ,١٩٨٧

٧- ـــــ : فنون عصر النهضة – الباروك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٨,

٨- ـــــ : تاريخ الفن – الفن البيزنطى ، دار الصباح ، الكويت ، ,١٩٩٣

٩- ـــــ : فنون العصور الوسطى ، دار الصباح ، الكويت ، ,١٩٩٤

١٠- جمال سعد نجيب: " الأيقونات الباقية بكنائس محافظة المنيا" دراسة أثرية فنية ، مخطوط رسالة ماجستير - غير منشورة ، جامعة طنطا ، كلية الآداب قسم الآثار سنة ٢٠٠٣م.

١١- جورج فيرجستون : الرموز المسيحية ودلالاتها ، ترجمة د. يعقوب جرجس ، تقديم د. زاهر رياض القاهرة ، ,١٩٦٤

١٢- د. حسن محمد صبحى : "الجاليات الأوروبية فى مدينة الإسكندرية (١٨٠٥ – ١٩٣٩م)" مقال من كتاب محافظة الإسكندرية ، ,٢٠٠٤

١٣- د. حشمت مسيحة : مدخل إلى الآثار القبطية ، سلسلة التراث القبطى القاهرة ، ,١٩٩٤

١٤- خواجة أفندى كمال الدين : ينابيع المسيحية ، تعريب إسماعيل حلمى ، منشورات لجنة المحققين ، لندن ، ,١٩٩١

١٥- دليل كنيسة سان أنطوان : باكوس ، الإسكندرية ، د.ت.

١٦- رؤوف حبيب : الأيقونات القبطية ، مكتبة المحبة ، القاهرة ، د.ت.

١٧- د. سعاد ماهر : الفن القبطى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، ,١٩٧٧

١٨- شروق محمد عاشور : " أيقونات كنيسة أبى سيفين المؤرخة بالقرن ١٨م " دراسة أثرية حضارية ، مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ، كلية الآثار ، ,١٩٩٨

١٩- القس عبد المسيح بسيط أبو الخير : ظهورات العذراء حول العالم القاهرة ، د.ت.

٢٠- عبد المعطى شعراوى : أساطير الآلهة الصغرى ، الطبعة الأولى القاهرة ، ١٩٩٥,

٢١- د. عزت زكى قادوس : آثار مصر فى العصرين اليونانى والرومانى منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ,٢٠٠٠

٢٢- على باشا مبارك : الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ,١٩٩٣

٢٣- د. فتحى خورشيد : كنائس وأديرة محافظة الفيوم ، منذ انتشار المسيحية حتى نهاية العصر العثمانى ، وزارة الثقافة ، المجلس الأعلى للآثار ، ,١٩٩٨

٢٤- فيليب سيرنج : الرموز فى الفن والأديان والحياة ، الطبعة الأولى ، ترجمة عبد الهادى عباس ، دار دمشق ، ,١٩٩١

٢٥- د. محمد عفيفى : الأقباط فى مصر فى العصر العثمانى ، سلسلة تاريخ المصريين ، عدد (٥٤) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢,

٢٦- د. محمد عواد حسين : "تخطيط مدينة الإسكندرية" مقال من كتاب محافظة الإسكندرية ، الإسكندرية ، ١٩٦٣,

٢٧- د. مصطفى عبد الله شيحة : دراسات فى العمارة والفنون القبطية ، هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٨,

٢٨- ممدوح المصرى : "دينسيوس وأتباعه فى الأدب والفن اليونانى" مخطوط رسالة ماجستير- غير منشورة ، جامعة طنطا ، كلية الآداب – قسم الآثار ، ١٩٩٧,

٢٩- منقريوس عوض الله : منارة الأقداس فى شرح طقوس الكنيسة القبطية والقداس الطبعة الثانية ، دار الجيل للطباعة ، القاهرة ، د.ت.

٣٠- د. نعمت إسماعيل علام : فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك دار المعارف القاهرة ، ٢٠٠١,

٣١- القمص يوحنا سلامة : اللآلئ النفيسة فى شرح طقوس ومعتقدات الكنيسة ، مكتبة مار جرجس ، القاهرة ، ١٩٩١.

ثانياً : المراجع الأجنبية

1- Adeney, W.F. : The Greek and Eastern churches, New Yourk 1928.

2- Druck Hamns : WiR Erleben die Geschichte, München, 1973.

3- Duchesne, L. : Christian worship, London, 1949.

4- Flelchr, A. : History of architecture on the comparative Method, London, 1940.

5- G. Badger : The Nestorions and their Rituals London, 1940.

6- Harold Fullard : New world Atlas, London, 1978.

7- Jameson : Sacred and Legendary Art, London, 1890.

8- J. Devisse and M.Dauran : Rome et le Moyen Age Paris, 1964.

9- J. Timmers : A Hand Book of Romansque Art, London, 1969.

10- Lassus, J. : The Early Christian and Byzantian world, Skira, 1952.

11- Losky Quspensky : The meaning of the iconst, vladimr's seminary, New Yourk, 1982.

12- Payley, H. : Lest lenguage of sympoly, London, 1951.

13- Rice, D. T. : The Byzantian Art, London, 1954.

14-—— : The Beginnings of Christian Art, New Yourk, 1957.

دراسة زخرفية لقطع من الحلى النسائية العمانية

د. سحر محمد القطـرى*

وجدت الحلى فى كل الحضارات القديمة والحديثة والغرض الأساسى منها هو التزيين والزخرفة ارتداها النساء والرجال على السواء لتدل على ثراء صاحبها تبعاً لخامتها وأيضاً تجميله وزينته استجابة للفطرة التى وضعها الله تعالى فى مخلوقه. نضيف إلى هذا الغرض السحرى أو الدينى الذى اعتقده الإنسان فى بعض أنواع وقطع الحلى كحافظة له من الشرور ومانحه إياه الخير والبركة والحظ السعيد وحسن الطالع[١].

وقد لبس الإنسان العمانى الحلى منذ أقدم العصور حيث عثر فى منطقة رأس الحد بالمنطقة الشرقية من عمان على مجموعة من المعثورات من جملة هذه المعثورات أزاميل كانت تستخدم فى إنتاج الخرز الصغير إضافة إلى مجموعة من الحلى الصدفية كالخواتم والعقود والمحار المحتوى على مادة الكحل. ومن جملة المعثورات أيضاً أنواع مختلفة من الخرز كالعقيق الأحمر واللازورد وأنيات من البورسلين الأخضر وجميعها ترجع إلى فترة الألف الثالثة ق.م كما تم الكشف على مقبرة تحتوى على ٢٢٠ مدفناً فى مواقع رأس الحمراء بشمال غرب مسقط وجدت الهياكل العظمية فيها فى وضع القرفصاء محلاه بحلى مصنوعة من الأصداف كالخواتم والأساور الصدفية والعقود المكونة من الخرز الحجرى تتدلى منها دلايات صدفية ذات أشكال تشبه أوراق النبات[٢].لوحة رقم(١) (٢)

كما عثر أيضاً على قلادة مصنوعة من النحاس على بعد بضعة كيلومترات جنوب مدينة "نزوى" بين أدوات قبور مبعثرة يعود تاريخها إلى بدايات العصر الإسلامى الأول[٣].

ويبدو أن عشق الإنسان العمانى الأول للزينة والتجمل كما دلت نتائج حفريات أراضيه على ذلك ظل متوارثاً فى أجياله. حيث تزخر المتاحف العمانية بالكثير من

---

* كلية الاداب جامعة طنطا .

١ محمد صالح على : الحلى والملابس وأهميتها الحضارية ، المنهل العدد ٤٥ لسنة ٥٣م ٤٨ ، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م ، ص ٦٨.

٢ نخبة من الباحثين : عمان فى التاريخ "صور من الحضارة العمانية القديمة" ، دار ايميل للنشر المحدودة لندن ١٩٩٥م ، ص٩٣.

٣ د. نيكول : صناعة وتجارة النحاس فى جنوب شرق الجزيرة العربية فى العهد الإسلامى الأول ، حصاد ندوة الدراسات العمانية ، وزارة التراث القومى والثقافة ١٩٨٠م ، جـ٨ ، ص ٢٣٢.

قطع الحلى النسائية العمانية والتى تتباين ما بين قلائد وعقود وخواتم وسلاسل تدل هذه المصوغات على مدى ما بلغه الصائغ العمانى من مهارة حرفية ودقة صناعة متوارثة ودلالة واضحة على أن عمان كان موطناً لصناعة وتجارة الحلى فى العالم الإسلامى كما اشتهرت بملابسها ومطرزاتها القديمة.[٤]

نتناول نماذج من قطع الحلى النسائية العمانية محاولين تأريخ هذه القطع وإرجاعها إلى فترتها التاريخية معتمدين على إيجاد نماذج شبيهة مؤرخة فى بلدان إسلامية أخرى وأيضاً النشاط التجارى والملاحى الذى اشتهرت به عمان منذ القدم والذى كان سبباً مباشر فى نقل الكثير من المؤثرات الحضارية.

هناك أيضاً المواد الخام اللازمة لصناعة الحلى والتى توافرت فى الأراضى العمانية بكثرة فمما لا شك فيه أن ازدهار الصناعات يرتبط إلى حد كبير بتوافر المواد الخام وحذق الصانع وخبرته.[٥] كما كان لطرق التصنيع التى استخدمها الصانع العمانى دوراً آخر فى التأريخ ودليل واضح أن عمان لعبت دوراً كبيراً فى صناعة وصياغة الحلى فى العالم الإسلامى وأن لم يظهر هذا الدور نظراً للفقر الشديد فى المكتبة العمانية فى الجوانب الأثرية والفنية وتأخر أعمال الحفر والتنقيب فى أراضيها واهتمام مؤرخى عمان بالجانب السياسى والمذهبى فى كتاباتهم وإهمال الجوانب الاجتماعية كل الإهمال كما تم الاستعانة بصور للأميرة سالمة بنت السلطان السيد سعيد بن سلطان البوسعيدى[٦] لوحة رقم (٣) (٤) حاكم عمان وزنجبار ١٨٠٤م – ١٨٥٦م

---

[٤] أنور الرفاعى : الإسلام فى حضارته ونظمه ، دار الفكر ، دمشق ١٩٩٧م ، ص ٧١.

[٥] ابن خلدون : المقدمة ، دار الشعب ، ص ٣٧٩.

[٦] الأميرة سالمة أو البرنسس "إميلى روث" إحدى بنات السيد سعيد بن سلطان البوسعيدى إمام مسقط وسلطان زنجبار فى الفترة ١٨٠٤ – ١٨٥٦ ولد فى زنجبار "بيت المتونى" إحدى قصور أسرة البوسعيدين والذى يبعد نحو ثمانية كليومترات من مدينة زنجبار الأفريقية على نهر يحمل نفس المسمى من أم شركسية الأصل ظلت الأميرة فى بيت أبيها حتى العشرينات من عمرها ثم هجرته حينما أحبت وتزوجت أحد التجار الألمان فخرجت عن تقاليد الأسرة وتركت ملك أبيها وسافرت للعيش مع زوجها فى برلين ولكن سرعان ما توفى زوجها بعد خروجها بثلاث سنوات وبعدما صارت أماً لثلاث أطفال فأرادت العودة إلى وطنها فأغلقت الأبواب فى وجهها فتأملت وحزنت ثم عكفت على كتابة مذكراتها بلغة المهجر حيث تناولت الأميرة فى مذكراتها الكثير من جوانب الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية ثم تناولت الكثير من عادات وألوان السلوك والعيش فى القصور وقصص الصراع وتشابك المصالح .

= لمزيد من التفاصيل :

سالمة بنت سعيد بن سلطان البوسعيدى : مذكرات أميرة عربية ، ترجمة عبد المجيد القيصى ، وزارة التراث القومى والثقافة سلطنة عمان ، ط١ ١٩٧٤.

ومذكراتها التى نشرتها وزارة التراث القومى والثقافة بسلطنة عمان فى عملية التاريخ حيث شملت المذكرات وصف لجوانب من الحياة الاجتماعية العمانية واهتمامات المرأة العمانية بشكل عام.

العقود والقلائـــــد

أقبلت المرأة بصفة عامة على استخدام العقود والقلائد لتـزيين رقبتهـا وقـد عرفت العقود والقلائد منذ القدم وقد يكون العقد بسيطاً أو يحتوى على دلاية والعقود قد تكون قصيرة ملتصقة بالرقبة أو قد تكون طويلة.[٧]

وتعتبر العقود والقلائد من قطع الحلى التى حرصت المـرأة العمانيـة علـى التزيين بها وقد انتج الصائغ العمانى الكثير من العقود والقلائد ذات الأشكال والتصاميم المختلفة والتى ارتبطت فى نفس الوقت بالحياة الاجتماعية والعـادات والتقاليـد فـى المجتمع العمانى .

١- قلادة ماريا تريـــزا[٨]

وصف القطعة : لوحة رقم (٥) (٦)

القلادة من الذهب ذات دلاية دائرية يبلغ قطرها ٢,٥ سم عليها تشكيل بالبارز عبارة عن رسم زهرة ذات ست بتلات ويحصر بين البتلات الست ست بتلات أخرى أصغر حجماً يجمع بينهما دائرة من "فستونات" حبيبات صغيرة يتوسطها دائرة أكبـر حجماً وأكثر بروزاً من مستوى تصميم البتلات تحجز البتلات بإطار مـن المثلثـات الصغيرة المتجاورة " أهرامات " يليه إطار آخر من الحبيبات أو الفستونات الـصغيرة لينيهى بها الإطار الخارجى لقطر الدلاية ثم تستكمل القلادة بشكل وحـدات كمثريـة الشكل مجوفة ليمر خلالها الخيط لضمها مع بعضها البعض ثم علـق الـصائغ سـت ريالات بالتناسق على طرفى السلسلة .

استخدم الصائغ زخرفة الحبيبات الصغيرة أو الفستونات لتزيين الشكل الكمثرى حيـث شغل طرفيه بصفين من الفستونات. أما الأشكال الكمثرية التى حملت الريـارت فقـد شغلها بثلاث صفوف دائرية من الفستونات أيضا .

تاريخ القطعـــة

تعتبر قلادة ماريا تريزا نموذج للقلائد التى استخدم فيهـا الـصائغ والـصانع العمانى العملة فى تشكيلها حيث استخدم ريال ماريا تريزا هذه العملة الفـضية التـى صدرت فى النمسا ١٧٨٠م ونسبت إلى ملكتها ماريا تريزا والتى تميـزت بنقاوتهـا

---

[٧] محمود إبراهيم حسين: المرأة فى إنتاج المصور المسلم، نهضة الشرق، القاهرة ١٩٨٣، ص ٤٠.

[٨] مجموعة المتحف الوطنى بمسقط .

ونقائها فقد احتوت على ٦٣٣,١٣٦٣ جنيه من الفضة بنقاوة ٥-٦ وقد أحب الناس هذه العملة لما تحتويه من فضة ولجمال رسوماتها وأصبحت هذه العملة منذ بداية القرن التاسع عشر الميلادى الوسيط الرئيسى فى مبادلات منطقة البحر الأحمر وخاصة على طول الشاطىء الجنوبى لشبه الجزيرة العربية ومنها عمان والقرن الأفريقى أيضاً. حيث تم تداولها لأكثر من ١٠٠ عام رغم أنها فى عام ١٨٥٨ م لم تعد العملة الرسمية فى النمسا.[٩]

طريقة التشكيل والمادة الخام المستخدمة

استخدام العملة كوحدات مكونة لقطع الحلى إحدى أساليب التشكيل التى لجأ إليها الصائغ المسلم فى العالم الإسلامى والتى ظهرت منذ العصر المملوكى فقد تزينت نساء القاهرة المملوكية بعقود طويلة من قطع النقد الذهبية وكان يعرف هذا العقد باسم البندقى.[١٠]

كما شاع استخدام قطع النقد الذهبية والفضية للزينة وكوحدات مكونة للقلائد والعقود خلال العصر العثمانى أيضاً فقد تزينت نساء مصر بالخيريات[١١] وهى نقد ذهبى ضربه الأتراك منذ عهد السلطان محمود الثانى وسمى بهذا الاسم نسبة إلى تعبير تنظيمات خيرية الذى بدىء باستعماله فى عهد هذا السلطان والذى اشتق منه مسمى القلادة.[١٢]

---

[٩] الريال : مقتبس من Real بمعنى ملكى وقد كان الأسبان أول من تداولوا هذا النقد فى الأسواق التجارية وهو نقد فضى وسمى بيزو. بينما أطلق عليه اسم الريال فى العالم العربى ومن أكثر الريالات تداولاً فى العالم العربى ريال ماريا تريزا .

عبد الرحمن فهمى: النقود العربية ماضيها وحاضرها، المؤسسة العربية العامة للنشر ١٩٦٤، ص٣٠

ميشيل ايدو: العملات المعدنية فى الخليج، مقال بجريدة الأهرام الصادر فى١٩٧٤/١٢/٢١، ص٧.

[١٠] البندقى: نقد ذهبى أجنبى انتشر فى مصر وسمى كذلك نسبة إلى مدينة البندقية التى بدأت فى ضربه حوالى ١٢٥٢م وقد أقبلت كل بلاد الشرق على التعامل به وأصبح نموذجاً لعلو القيمة والنقاوة وأصبح يضرب به الأمثال فيقال ذهب بندقى.

= عبد الرحمن فهمى: النقود المتداولة أيام الجبرتى ، فصله فى كتاب عبد الرحمن الجبرتى ، دراسات وبحوث الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٦ ، ص ٥٧٤.

[١١] على زين العابدين : فن صناعة الحلى الشعبية النوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ، ص ٣٤٣.

[١٢] عبد الرحمن فهمى : النقود العربية ، ص ١١٨.

كذلك استخدم الريال التركى أو المجيدى من قبل نساء عجلون بشرق الأردن لتشكيل قلائدهن والتحلى بهذه الحلية كان قاصراً على الطبقات الراقية بشرق الأردن.[١٣]

وتشكيل قطع الحلى من العملات أو النقد لا يحتاج سوى عمل قوالب تحمل زخارف ورسوم هذه العملات لعمل نسخ شبيهة لها من رقائق الذهب أو الفضة.[١٤]

ومع هذا تبدو المؤثرات الإيرانية واضحة فى تشكيل وصياغة قلادة ماريا تريزا والتى استخدمها الصائغ العمانى بكثرة سواء فى الدلاية أو فى السلسلة لتثبيت الريالات وهى أسلوب الحبيبات الصغيرة "الفستونات" فهذا الأسلوب من أساليب تزيين وتشكيل الحلى المعروفة فى إيران منذ القدم وعندما احتضن الإسلام إيران ازدهر هذا النمط وبلغ درجة كبيرة من الجمال والرقى على يد الصناع المسلمين فى العالم الإسلامى.[١٥]

وبالرغم من أن قلادة ماريا تريزا تقليد لعملة فضية إلا أن الصائغ العمانى استخدم الذهب فى صناعته حيث يعتبر الذهب من أهم المعادن الثمينة التى استعملت فى صناعة قطع الحلى وكان لخصائصه أثر فى كثرة استعماله من ذلك ليونته- وقابليته للطرق بحيث نحصل منه على رقائق دقيقة وأيضاً ساعدت قابليته للسحب إلى أسلاك رقيقة وطويلة على استعماله فى الزخرفة.[١٦]

ويعتبر الاتصال التجارى والتواجد العمانى فى الشرق الأفريقى والذى بدأت بوادره الأولى منذ العصر الأموى ثم عصر البناهنة والبوسعيديين[١٧] سببا مباشراً فى توفر

---

[١٣] انستاس الكرملى : النقود العربية وعلم النميات ، المطبعة المصرية القاهرة ١٩٣٩ ، ص ٩٥.

[١٤] الصب فى قالب إحدى طرق صناعة وزخرفة المعادن وتتم بصب المعدن المصهور فى قالب مكون من جزئيين حسب الشكل المراد تشكيله وينقش من الداخل بزخارف محفورة بالحفر الغائر لاستخراج زخارف بارزة أو منقوشة بالحفر البارز لاستخراج زخارف غائرة وعادة يزود القالب من أعلى بثقب مستدير نافذ بقناة إلى داخل القالب لصب المعدن المصهور من داخل القالب ثم يترك ليبرد ليأخذ السطح الملامس للقالب شكل الزخارف المحفور عليه .على أحد الطايش : الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة ، مكتبة زهراء الشرق ٢٠٠٠ ، ص ٥٥.

[١٥] عبد الرحمن زكى: الحلى فى التاريخ والفن ، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٥، ص ١٣٧-١٣٨.

[١٦] حسين عبد الرحيم عليوة : الحلى والقاهرة تاريخها – فنونها – آثارها ، مؤسسة الأهرام ١٩٧٠م ، ص ٥٦٥.

[١٧] عن الاتصال الحضارى والتواجد العمانى فى شرق أفريقيا وبوادره الأولى ونجاح العمانيين فى مد نفوذهم إلى شرق أفريقيا خلال عصر البوسعيديين انظر :
١- عبد الأمير دكس: تاريخ عمان فى العصر الأموى : مقال فى جملة الخليج العربى ، عدد ١ جامعة البصرة ١٩٧٣م .

معدن الذهب فالذهب هو القاعدة الرئيسية فى الاتصال التجارى بين عمان وشرق أفريقيا. وقد أشار السعودى إشارة واضحة إلى مناجم سفالة واندفاع العمانيين إليها لذا سماها أرض الذهب والتبر كما نجد الملاح العمانى أحمد بن ماجد يوجه اهتماماً خاصاً لمنطقة سفالة الأفريقية فهو يسمى أحد تآليفه باسم الأرجوزة السفالية كما يوضح فى كتاباته حدود منطقة سفالة ومدنها وموانيها. كذلك يصف ابن ماجد بدقة مناجم الذهب بها وفى هذا تعبير عن اهتمام العمانيين بذهب شرق أفريقيا.[١٨]

ولم يكن اهتمام العمانيين بذهب شرق أفريقيا لمجرد المتاجرة واعتباره سلعة مرور فقط بل توافرت للصائغ العمانى المعدن الثمين الذى استعمله فى الصياغة .

٢- الاحـــراز

تعتبر الاحراز [١٩] جزء هام من حلى المرأة العمانية تؤكد هذه الحقيقة الأميرة سالمة فى مذكراتها قائلة "كان أبى غريباً فيما يتعلق بمحيطه رغم أنه كان شخصياً يحب البساطة الشديدة إلا أنه لم يسمح لنا جميعاً أن نظهر أمامه فى غير الزى الكامل من الأبناء وحتى أصغر الغلمان فلابد من ارتداء الحرز الذى كتبت عليه الآيات القرآنية. وذات صباح ركضت دون أن انتظر وضع زينتى إلى أبى للحصول على الحلوى الفرنسية التى يقدمها لنا كل صباح ولكن بدلاً من أن أحصل على الحلوى أخرجت من الغرفة بأمر أبى ومن ذلك الوقت تجنبت الظهور أمامه دون ارتداء الزى الكامل".[٢٠]

٢- عبد الرحمن زكى : الإسلام والمسلمون فى شرق أفريقيا ، القاهرة ١٩٦٥م.

[١٨] نخبة من الباحثين: عمان فى التاريخ الصلات التجارية بين عمان وشرق أفريقيا فى العصر الوسيط، دار اميل للنشر المحدودة، لندن ١٩٩٥،ص١٨٧.

[١٩] لعبت الاحراز والتمائم والطلاسم دوراً حيوياً ومؤثراً فى صناعة المصاغ وفنون تشكليه منذ أقدم العصور فقد اعتقد المصرى القديم فى التمائم والاحراز وما تؤديه كل منها من = وظيفة نظراً لارتباط أشكالها وتصاميمها وألوانها بمعان فكرية وروحية ونفسية ومن التمائم المشهورة والتى أصبحت قاسماً مشتركاً فى الكثير من قطع مصاغ المصرى القديم العين التى تحمى من الحسد ومازالت العين لها مغزها فى مجتمعاتنا الحديثة ونراها فى مصوغاتنا الذهبية والفضية.
سيد كريم: المرأة المصرية فى عصر الفراعنة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤ ، ص ٥٨

[٢٠] سالمة بنت سعيد البوسعيدى : المرجع السابق ، ص ١٥.

حرز من الفضـــــة[٢١]

وصف القطعة : لوحة رقم (٧)

حرز غير مكتمل لم يتبق منه غير الدلاية التى تتدلى منه وإن كانـت تحمـل الكثير من خصائص وسمات الأحراز كحلية نسائية عمانية .

الدلاية من الفضة تأخذ الشكل المستطيل جانبى الدلاية بدتا بشكل برميلى تتدلى من الحلية خمس حلقات دائرية مدلاه بدورها من خمس عراوى مثبتـة فـى الجـزء الأسفل من الدلاية كل دائرة تتدلى منها سلسلتين تتدلى من كل سلسلة ما يشبه الورقـة الثلاثية. ويبدو أن رقم خمسة كان له مغزاه فى الحلى العمانية. أما الجزء الأوسط من الحلية فمطعم ومكفت بالذهب[٢٢] استخدم الصائغ الزخارف الكتابية لتجميل الحلية وبمـا يتفـق مـع الغـرض الأساسـى منهـا فيقـول الـنقش:

(يا حافظ يا حفيظ شعبان ١٢٧٧هـ)

لم يكتفى الصائغ بدعوته الحافظة المانعة للحسد بل وضع قفلين مكفتين بالذهب على طرفى الحلية فى حالة تأرجح مغلقين لتأكيد ما دعا إليه وكمانع لعدم إصابة العين والنظرة والحسد من ترتديها .

---

[٢١] مجموعة المتحف الوطنى بمسقط .

[٢٢] التكفيت كلمة فارسية بمعنى دق وهى تعنى زخرفة المعدن الأصلى بمعدن آخر أقـيم منـه ومختلف عنه فى اللون . وطريقة التكفيت إحدى طرق زخرفة التحف المعدنية والذى نشأ على يد الصناع المسلمين فى بلاد الجزيرة وإيران ثم بلغ غاية الدقة والإتقان فى منتصف القـرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى حيث كان لحركة الصناع وانتقالهم من بلد إلى آخر اكبر الأثر فى تطور هذا الأسلوب الفنى نضيف إلى هذا غنى = بلاد الجزيرة العربية ومنها عمـان بمناجم النحاس الأحمر والتى أمدت الموصل بالخامات اللازمة لازدهار هذه الصناعة لهذا لـم تكن الأساليب الفنية المتبعة فى التكفيت ببلاد الجزيرة مختلفة كل الاختلاف عن الأساليب التى ابتعتها إيران فالحق أنها تأثرت بها كل التأثير وأن تكن قد تقدمت عليها فى كثير من الأحيـان وأصبح التكفيت هو السائد فى التحف المعدنية ومن أهم الفروق فى التكفيت بين التحف المعدنية الإيرانية والعراقية أن الصناع فى بلاد الجزيرة كانوا يكفتون بالفضة ولم يـستعملوا النحـاس الأحمر كما أنهم استعملوا قليل من الذهب فى بعض الأحيان .

زكى محمد حسن : فنون الإسلام ، مكتبة النهضة المصرية ، ط١ ١٩٨٤ ، ص ٥٤٠ .

زكى محمد حسن : الفنون الإيرانية ، دار الكتب المصرية ١٩٤٠ ، ص ٢٤٣ .

الاســـــــاور

الاساور جمع أسورة والاسورة جمع سوار[٢٣] وقد ورد ذكر هذه الحليـــة فـــى القرآن الكريم وقول الله تعالى "فلولا ألقى عليه أسورة من ذهب أو جاء معه الملائكـــة مقترنين ".[٢٤]

ولهذا تعتبر الأساور من أقدم قطع الحلى التى استخدمتها المرأة وزينـــت بهـــا ذراعها وأبسط الأساور ما شكل على هيئة حلقة مستديرة تلف حول المعـــصم يـــسهل تحريكها وتكون أما مغلقه أو يمكن فتحها وغلقها.[٢٥]

وأساور المرأة فى سلطنة عمان عريضة نوعا ما وتتـــزين المـــرأة العمانيـــة بأسورة واحدة أو بعدد من الأساور التى يجاور بعضها.

البناجـــــرى[٢٦]

البناجرى أو المشوكة الاسم المحلى الذى عرفت به الأســـورة التـــى ارتـــدتها المرأة العمانية فى مختلف المناطق والولايات .

وصف القطعة : لوحة رقم (٨)

أسورة أسطوانية عريضة من الفضة يبلغ عرضـــها ٥ ســـم زيـــن محيطهـــا الخارجى بصفين من الأشكال الفنية التى تشبه الأقماع أو الأهرامات الموضوعة على قاعدة دائرية فـــى تناســـق تـــام اســـتخدام الـــصائع العمـــانى الزخرفـــة المجدولـــة لينهى بها طرفى الأسورة كما استخدمها أيضاً للفصل بين صفى الأقماع. يلـــى هـــذه الزخرفة المجدولة إطار آخر من زخرفة الحبيبات الصغيرة وبذلك نسق الصائغ تحفته بين إطارين من الزخرفة المجدولة وزخرفة الحبيبات ليـــشغل بهمـــا طرفـــى الحليـــة ومنتصف الحلية أيضاً.

ولمزيد من الرونق وإضفاء الجمال على الحلية فصل ما بين صـــفى الأقمـــاع بصفوف من البروزات الصغيرة بأشكال طولية ولهذا جاء كل شكل هرمى وحدة فنية منفردة بذاتها. أما مواضع اللحام فقد شغلها بصفين من البروزات أيضاً.

والحلية تحفة فنية رائعة تدل على مدى حذق ومهارة الـــصائغ العمـــانى فـــى صنعته.

---

[٢٣] رجب عبد الجواد : ألفاظ الحضارة فى القرن الرابع الهجـــرى ، دار الآفـــاق العربيـــة ٢٠٠٣ ، ص٣٥٣.

[٢٤] الآية رقم (٥٢) سورة الزخرف.

[٢٥] عبد الرحمن زكى : المرجع السابق ، ص ٥٧٥.

[٢٦] مجموعة المتحف الوطنى بمسقط.

البناجرى ذو القفل والمفصلة[٢٧]

لم يكتف الصائغ العمانى بصياغة البناجرى المغلقة بل صاغ البناجرى ذو القفل والمفصلة لتسهيل دخولها وخروجها من يد المرأة العمانية .

وصف القطعة : لوحة رقم (٩)

أسورة أسطوانية عريضة من الفضة يبلغ عرضها ٥ سم زين محيطها الخارجى بصفين من الأشكال الهرمية لها قفل عبارة عن مأسورة توضع داخل فتحة تنتهى المأسورة بحلقة دائرية مثبت بها سلسلة أما الطرف الثانى من السلسلة فمثبت فى المحيط الداخلى للبناجرى. استخدم الصائغ زخرفة الحبيبات الصغيرة لتفصل بين صفى الأشكال الهرمية .

تأريخ القطعة

تبدو البناجرى بصورة واضحة كأسورة ارتدتها الأميرة سالمة بنت السيد سعيد بن سلطان البوسعيدى ولم تكتفى الأميرة بارتداء إسورة واحدة بل ارتدت بكل يد أكثر من خمس أساور. لوحة رقم(٣)

ويذهب البعض أن ظهور الأساور العريضة كحلية ارتدتها المرأة المسامة إنما جاءت نتيجة طبيعية للحروب التى خاضها المسلمون. فقد كان للحروب أثرها الفعال فى الأشكال التى اتخذتها زينة وحلى المرأة خلال العصور الإسلامية. فمن الحلى ما كان على شكل ترس أو خنجر أو سيف.[٢٨]

ومن الحلى ما اتخذ مسمى آلات الحرب فمن أنواع الأقراط مثلاً الخنجر وهو على هيئة قبضة الخنجر وهناك حلق مشرف وهناك الأقراط التى اتخذت هيئة الترس وبالتالى جاءت الأساور العريضة التى هى أشبه بالدروع لوقاية اليد والذراع.[٢٩]

بينما ذهب البعض الآخر أن الأساور العريضة إنما جاءت لتحيط بالمعصم أو تلبس على الذراع لتصنع بذلك دائرة سحرية أو تحويطة تقى المرأة من العين والحسد [٣٠] وهذا الرأى يتفق مع ما لمسناه من عادات وتقاليد المجتمع العمانى بل يتفق مع ما ارتدته الأميرة سالمة من أعداد البناجرى .

ومن الجدير بالذكر أن الأساور العريضة التى زينت بصفان من البروزات استخدمتها نساء مصر خلال العصر العثمانى.[٣١] كما ارتدتها نساء النوبة والسودان

---

[٢٧] مجموعة المتحف الوطنى بمسقط.

[٢٨] شلبى إبراهيم الجعيدى:طبقة العامة فى مصر فى العصر الأيوبى،الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣، ص١٢٣

[٢٩] سعاد ماهر : الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥ ، ص٢٠٧.

[٣٠] محمد صالح على: المرجع السابق ، ص٧٠.

[٣١] آمال المصرى: أزياء المرأة فى العصر العثمانى: دار الآفاق العربية ١٩٩٩،ص١١٥.

خلال نفس الفترة وعرفت بسوار قبة زمزم[٣٢] أيضاً استخدمتها المرأة النجدية بالمملكة العربية السعودية وهى تشبه فى تصميمها البناجرى العمانية ويستخدم الذهب والفضة فى صناعتها وهى جزء من التراث النجدى[٣٣] مما نرجح معه أنها ترجع إلى نفس الفترة الزمنية التى استخدم فيها البناجرى العمانية .

طريقة التشكيل والمادة الخام المستخدمة

يبدو من المحيط الداخلى للبناجرى أن عملية التشكيل تمت بطريقة الدفع أو الضغط[٣٤] والمعدن لينا نظراً لوجود أماكن الأشكال الهرمية مفرغاً بالمحيط الداخلى للبناجرى.

أما المعدن الذى استخدمه الصائغ العمانى فهو معدن الفضة الذى يتمتع بخصائص صناعية وجمالية وضعته فى المرتبة الثانية من صناعة الحلى بعد الذهب. وأهم هذه الخصائص لونها الأبيض البراق وعدم تأثرها بالهواء أو بالماء وقابليتها للتطريق والسحب والصقل بالإضافة إلى رخص ثمنها عن ثمن الحلى الذهبية مما جعلها فى متناول يد أكبر عدد من الناس.[٣٥]

ومعدن الفضة توافر بكثرة فى سلطنة عمان وخاصة خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حين يعتبر ريال ماريا تريزا المصدر الرئيسى للفضة فى عمان نظراً لاحتوائه على نسبة عالية وحقيقة من الفضة ومن المصادر الأخرى للفضة فى عمان قطع الحلى القديمة والتى يعاد صهرها لإنتاج حلى جديدة.[٣٦]

---

٣٢ على زين العابدين: تاريخ فن صياغة الحلى النوبية والسودانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨، ص١٨٢.

٣٣ ليلى صالح البسام : التراث التقليدى لملابس النساء فى بجد ، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية ١٩٨٥، ص١٤٧.

٣٤ طريقة الزخرفة بالضغط أو الدق من أقدم وأبسط طرق التشكيل التى استعملها صناع المعادن فى ايران ثم انتشرت بعد ذلك فى العالم الإسلامى وطريقة الضغط تتم على مراحل تبدأ أولاً بقطع الصفائح المعدنية حسب الحاجة ثم توضع الصفيحة على قالب خشبى حفرت عليه الزخارف والتصاميم المطلوبة ثم يدق أو يضغط ضغطاً شديداً على الصفيحة حتى تأخذ التصميم المطلوب وترفع الصفيحة والمعادن التى تزخرف بطريقة الضغط تكون عادة لينة طيعة حتى يسهل تشكيلها على القالب وهى عادة من الفضة أو الذهب.سعاد ماهر:المرجع السابق،ص١٩٥

٣٥ حسين عبد الرحيم عليوة : المرجع السابق ، ص ٥٦٦.

٣٦ روث هول : الصناعات الفضية فى عمان ، سلطنة عمان وزارة التراث القومى والثقافة ١٩٨٠ ، ص١١.

الخلاخـــــل

الخلخال حلية تلبسها المرأة فى الساقين أختص بها الشرق والخلخال قطعتـان مستديرتان من المعدن مجوفتان وقد يثبت فى الخلخال بعض الجلاجل الصغيرة فتحدث صوتاً أثناء السير يستلفت أنظار المارة.[٣٧]

وقد ارتدت المرأة المسلمة فى العصر الإسلامى المبكر الخلخال الذى يـصنع من النحاس أو الفضة وقد ترغب المرأة الثرية فى صناعته من الـذهب فكـان علـى الصياغ أن يلبوا احتياجات الناس بحسب درجة ثرائهم فإلى جانب اسـتعمال الفـضة والذهب استعمل أيضاً النحاس الأصفر فى صنع الخلاخل.[٣٨] والخلخـال جـزء مـن مكمـــلات الـــزى للمـــرأة العمانيـــة وأن اســـتخدمن مـــصطلح حجل بديلاً عن الخلخال.

حجل من النحاس[٣٩]

وصف القطعة : لوحة رقم (١٠)

حجل من النحاس مجوف يبلغ قطره من الخـارج ١٠سـم ومـن الـداخل ٧٥مم مستدير يزين إطاره الخارجى زخارف هندسية قوامها مثلثات مقلوبة متـشابكة موزعة على إطاره الخارجى بالتناسق مع وجود أربعة فواصل بهيئة خطوط مستقيمة يبدو أنها مواضع لحام تجويفى الحجل.

زين الصائغ العمانى الجزء العلوى من الحجل بهيئة إطارين دائريين يحصران بينهما زخرفة بهيئة حبيبات غائرة. يتدلى من الحجل الجلاجل لأحداث الـرنين أثنـاء السير ولإعطاء رونق وجمال إلى حجل ساق المرأة العمانية والجلاجل عبـارة عـن إنصاف دوائر مثبتة على قاعدة مستديرة مهشرة مثبتة بدورها وموزعة على امتـداد التجويف الأسطوانى للحجل بحلقة دائرية كنقطة اتصال ما بين التجويـف المـستدير والجلاجل التى بلغت أثنى عشر جلجلة والحجل غاية فى إبداع الصائغ والفنان العمانى

تأريخ القطعـــة

يبدو فى الحجل السابق المؤثرات الهندية وذوق المرأة الهندية وقد تـأثر بهـا صناع المصاغ فى عمان بحكم الجوار و العلاقات التى ربطت عمان بالهند قـديماً و

---

[٣٧] عبد الرحمن زكى : المرجع السابق ، ص ٤٧.

[٣٨] السيد طه السيد أبو سديرة : الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية ، الهيئة العامـة للكتـاب ١٩٩١، ص ١٩٨.

[٣٩] مجموعة المتحف العمانى بمسقط .

حديثا[٤٠] فصنعن الخلاخل ذات الجلاجل لإحداث الرنين أثناء السير.[٤١] وشاركتهن في هذا الأمر المرأة اليمنية فاستخدام العراوى التى تنتهى بجلاجل من أهم ما يميز حلى ومصاغ المرأة اليمنية سواء كانت قلادات أو أساور أو حجول وخاصة تلك التى ترجع إلى فترة القرن ١٣هـ - ١٩م[٤٢]- ونقل وانتقال الذوق اليمنى إلى عمان أو العكس ليس بغريب فالعلاقة المكانية كفيلة بهذا النقل بالإضافة إلى العلاقات التجارية والتاريخية والمذهبية التى ربطت ما بين البلدين .

ومع هذا تبدو الحجول ذوات الجلاجل وقد تزينت بها أميرتنا البوسعيدية ولم تكتفى الأميرة بإرتداء حجل واحد بل زينت ساقيها بحجلين ذوات جلاجل تدلت الجلاجل على قدميها فى جمال ورونق. لوحة رقم (٤)

طريقة التشكيل والمادة الخام المستخدمة

يبدو من زخارف الحجل أن الصائغ استخدم طريقة الحز أو الحفر بآلة حادة على السطح الخارجى لإحداث زخارف وتتم هذه الطريقة بعد تشكيل المعدن[٤٣] أما المعدن الذى استخدمه الصائغ العمانى فهو معدن النحاس وهو متوافر بكثرة فى الأراضى العمانية فهى "مجان" أو أرض النحاس الذى تميز بنقاوته واعتدال أسعاره والذى تهافتت عليه معظم الحضارات القديمة وسعت إلى ضم عمان إلى مناطق نفوذها من أجل مدهم بما يحتاجونه من هذا المعدن الثمين.[٤٤]وظلت شهرة عمان باستخراج النحاس من أراضيها قائمة طوال العصر الإسلامى.[٤٥]

---

[٤٠] تعتبر الهند من الناحية التقليدية من أقدم وأهم الشركاء التجاريين والملاحين السكان الخليج بشكل عام وعمان بشكل خاص منذ ظلت عمليات المقايضة للسلع الهندية مثل الحبوب والتوابل والأقمشة والأدوات الحديدية والكماليات ومنها الحلى لمئات السنين وحتى القرن التاسع عشر تمثل نسبة كبيرة من النشاط التجارى والملاحى لتجار وملاحى عمان نظرا لتمتع الهند بمصادر عدة وبالتالى تصدير الفائض منها بما فيها رؤوس أموالها وخبراتها ومن قدر له أن يزور مسقط فى الثمانينات من القرن الثامن عشر كان لابد له أن يلتقى فيها بعدد كبير من التجار ورجال الأعمال الهنود.
روبرت جبرات لاندن:عمان منذ ١٨٥٦ مسيراً ومصيراً ، ترجمة حسن أمين عبد الله ، سلطنة عمان وزارة التراث القومى والثقافة ط٣ ١٩٨٣،ص٨٣.

[٤١] عبد الرحمن زكى : المرجع السابق ، ص٤٠.

[٤٢] ربيع حامد خليفة : الفنون الزخرفية اليمنية فى العصر الإسلامى ، الدار المصرية اللبنانية١٩٩١، ص٢٢٨-٢٢٩

[٤٣] على أحمد الطايش : المرجع السابق ، ص٥٥.

[٤٤] بيتر فاين : تراث عمان ، دار إيميل للنشر لندن ، ص ٣٥ - ٣٦.

[٤٥] السعودى : مروج الذهب ومعادن الجوهر ، تحقيق حسن محيى الدين عبد الحميد ، دار الكتاب اللبنانى ١٩٨٠ ، جـ١ ، ص ١١٢.

حلـــى الشعـــــر

للشعر وزينته نصيب كبير فى حلى المرأة العمانية.

القلـــــوب [٤٦]

وصف القطعة : لوحة رقم (١١)

حلية من الفضة توضع فى خلفية الرأس أو على جانبى الـرأس تأخـذ هيئـة وتصميم القلب لـذا أخـذت مـسماه. شـغل الـصائغ المحـيط الخـارجى للقلـب بصفين أو إطارين من زخرفة الحبيبات البارزة ثم قسم محيط القلب إلى قسمين القـسم العلوى شغله بأربع رقائق فضية متصلة تحصر بينها خمس مساحات مفرغة أما القسم السفلى من حلية القلوب فتأخذ هيئة المثلث المقلوب المفرغ ونقطة اتـصال القـسمين زينها بزخرفة الحبيبات الصغيرة فى انسجام تام مع زخرفة الإطار الخارجى. علـق الصائغ سبعة حلقات دائرية "عراوى" بالمحيط السفلى من حلية القلب كل حلقة ينـسدل منها سلسلتين تنتهى كل سلسلة بجلجلة عبارة عن نصفى دائرة ذات قاعدة مهشرة. أما الجزء العلوى فينتهى بنصف دائرة لتعليق الحلية .

المشاكـــــم [٤٧]

وصف القطعة : لوحـــة رقم (١٢)

حلية من الفضة لخلفية الرأس تأخذ تصميم الدائرة المحلاة بوريقـات ذهبيـة مربعة موضوعة بشكل أفقى بامتداد المحيط الخارجى الظاهر من الحليـة. ثـم قـسم الصائغ الدائرة إلى جزئيين بواسطة عمود أفقى يربط بين محيط الـدائرة ثـم ربـط النصف السفلى من الدائرة والعمود السابق بعمود ثالث مكفت بورقة مربعـة ذهبيـة أيضاً.

أما نقاط التقاء العمودين بالمحيط الخارجى للدائرة فأضاف الصائغ تصميم الجرة التى تتوسط دائرة من زخرفة الحبيبات الصغيرة فى حين يبدو منتصف الحلية باللون الأزرق البراق فى هيئة دائرة غائرة وأخيراً أنهى الصائغ تحفته بالجلاجل المعلقة فى ثلاث عشر حلقة دائرية "عراوى" موزعة على محيط الجزء السفلى من الدائرة بواقع سلسلتين وجلجلتين لكل حلقة . ولنا أن نتخيل الصوت الذى يحدث من تصادم الجلاجل عندما ترتدى المرأة العمانية المشاكم.

تأريـــخ القطعتـــــان

---

[٤٦] مجموعة المتحف العمانى بمسقط .

[٤٧] مجموعة المتحف العمانى بمسقط .

تذكر الأميرة سالمة فى مؤلفها " كنا نحن الفتيات نعقد شعرنا فى ضفائر صغيرة يصل عددها إلى عشرين غالباً تربط نهاياتها بصورة مائلة من الجهتين ويعلق بها القلوب والمشاكم وتتدلى فى الوسط حلية ذهبية ثقيلة مرصعة بالأحجار الكريمة غالباً. أو كانت تعلق بكل ضفيرة قطعة نقود ذهبية. وهى أجمل من التسريحة الموصوفة أعلاه وكانت هذه الحلى تنزع عنا عند الذهاب إلى النوم ويعاد ربطها فى الصباح التالى.[٤٨]

ما ذكرته الأميرة سالمة فى مذكراتها يتضمن الكثير من حلى زينة الرأس والشعر التى استخدمتها المرأة العمانية خلال القرن ١٣هـ - ١٩م فإلى جانب المشاكم والقلوب أفادتنا الأميرة باستخدام قطع النقد الذهبية وكيفية توزيعها على الضفائر كتسريحة استخدمت خلال هذه الفترة الزمنية. نضيف إلى هذا استخدام الأحجار الكريمة وتبدو أميرتنا فى صورتها المنشورة وقد ارتدت النظم[٤٩] من الأحجار الكريمة. لوحة رقم (٣)

طريقة التشكيل والمادة الخامة المستخدمة

استخدم الصائغ العمانى معدن الفضة فى صياغة حليتى القلوب والمشاكم ويبدو أن الفضة كانت أكثر رواجاً وقبولاً عند المرأة العمانية. إلا أن الصائغ فى حلية المشاكم استخدم طريقة الزخرفة بالمينا هذه المادة الزجاجية المؤكسدة التى وضعها بعد ما نفذ موضوعه الزخرفى (الجرة - الدائرة) فأكسب الحلية بريقاً ولمعاناً[٥٠] بالإضافة إلى استخدامه اللون الأزرق بمدلوله المعروف قديماً وحديثاً والذى يمثل الحماية من النظرة الشريرة والعين الحاسدة.[٥١]

نتائج الدراسة

دلت الدراسة السابقة لقطع من الحلى النسائية العمانية على ما يلى :

١- أن القطع التى تناولتها الدراسة ترجع إلى فترة القرن ١٣هـ - ١٩م سواء المؤرخة أو التى ارتدتها الأميرة سالمة أو التى ذكرتها فى مؤلفها.

---

[٤٨] سالمة بنت سعيد البوسعيدى : المرجع السابق ، ص٥٠.

[٤٩] النظم وسيلة من وسائل إضفاء الجمال على شعر ورأس المرأة وهو عبارة عن أنواع من الأحجار الكريمة والخرز المصفوف بواسطة أنواع من الخيوط الدقيقة كان يوضع فى مقدمة الرأس أو فوق شعر المرأة.
محمود إبراهيم حسين : المرجع السابق ، ص ٤١.

[٥٠] على أحمد الطايش : المرجع السابق ، ص٥٦.

[٥١] محمد صالح حسن : المرجع السابق ، ص٧٠.

٢- أن الحلى جزء هام من مكملات الزى الضرورية للمرأة العمانية (وكما يتوجب على كل امرأة محترمة أن تمتلك قبعة وقفازاً كأشياء ضرورية فإن الأمر لدينا فيما يتعلق بالحلى فالحلى جزء من مكملات الزى الضرورية حتى أن المرء يرى متسولات يذهبن لممارسة عملهن بمثل هذه الحلى.[٥٢]

٣- إلمام الصائغ العمانى بكافة طرق وصياغة الحلى المعروفة فى العالم الإسلامى وهذا الأمر لا يأتى اعتباطاً بل لابد أن يكون ميراث شعب مما يدلنا على أن عمان كانت إحدى المراكز الهامة لصياغة وصناعة الحلى فى العالم الإسلامى.

٤- أن الظروف التى أحاطت بإقليم عمان كانت سبباً مباشراً فى توافر المواد الخام اللازمة للصياغة سواء كانت ظروفاً جيولوجية خاصة بالأرض العمانية وما احتوته من معدن النحاس أو ظروفاً تاريخية واقتصادية أوجدت معدنى الذهب والفضة .

٥- أن موقع عمان الجغرافى ودورها البحرى المعروف منذ القدم كان سبباً فى نقل الكثير من المؤثرات الفنية إليه.

٦- كيفية ارتباط طرق الصياغة بالعادات والتقاليد والمفاهيم المتوارثة فى المجتمع العمانى .

والله ولى التوفيق ،،

[٥٢] سالمة بنت سعيد البوسعيدى : المرجع السابق ، ص ٧٨.

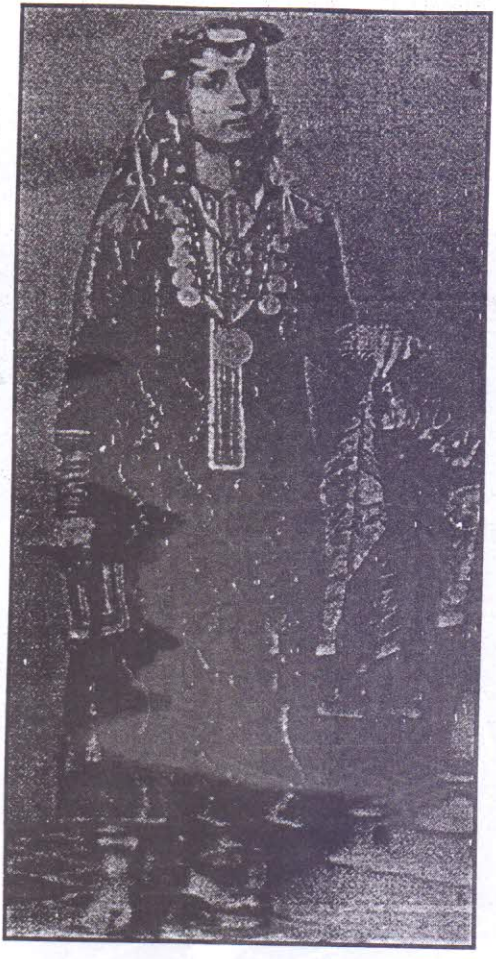
لوحة رقم (١)

حبيبات من العقيق الأحمر مكتشفة فى المنطقة الشرقية من عمان ترجع إلى فترة الألف الثالثة ق.م

لوحـــة رقم (٢)

عقد من الخرز الحجرى مكتشف شمال غرب مسقط

– ترجع إلى فترة الألف الثالثة ق . م

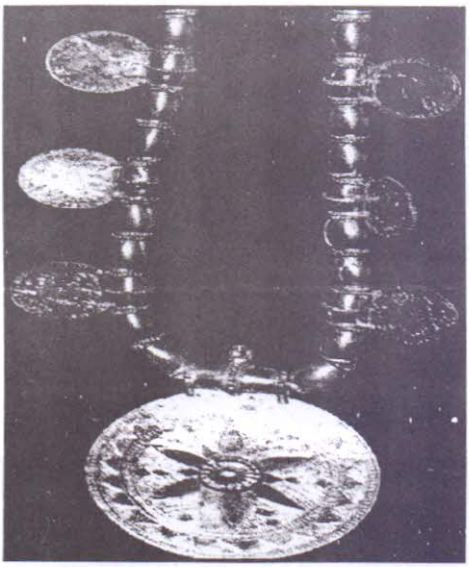


لوحـــة رقم (٣)

الأميـــرة سالمة بنت السيد سعيد بن السلطان البوسعيدى

لوحـــة رقم (٤)

الأميـــرة سالمة بنت السيد سعيد بن السلطان البوسعيدى

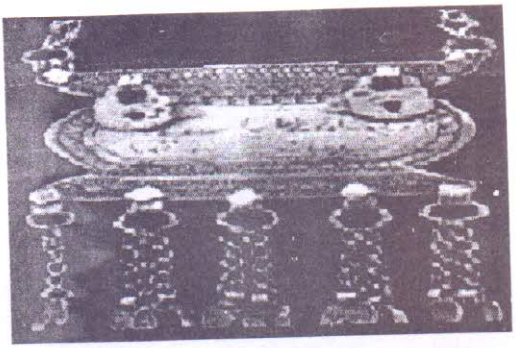


لوحـــة رقم (٥)

قـــلادة ماريـــا تريـــزا

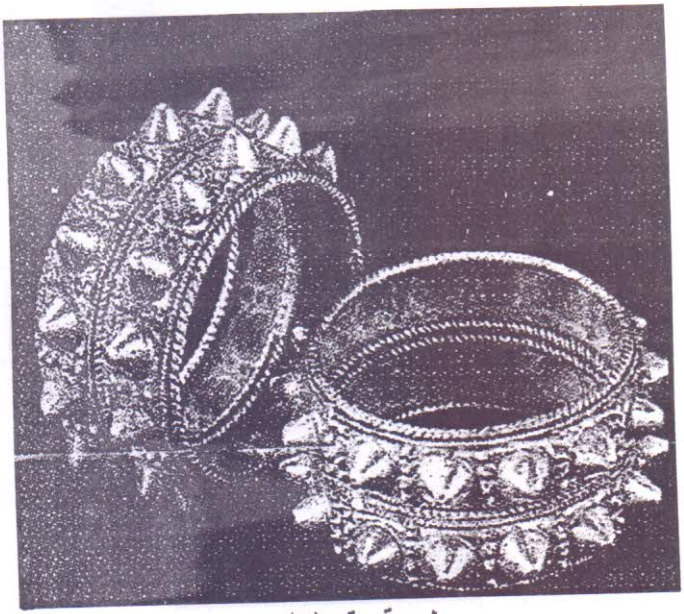
لوحة رقم (٦)

رسوم وزخارف ريـــال ماريـــا تريـــزا



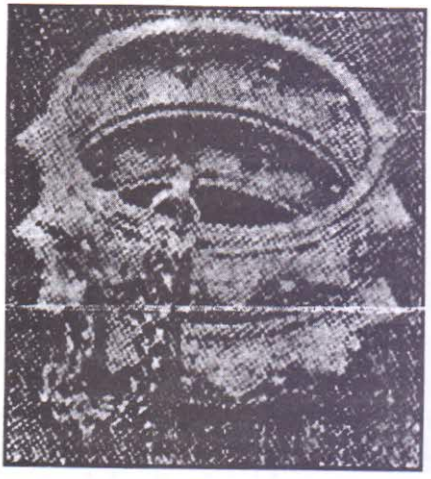
لوحـــة رقم (٧)

خـــرز غير مكتمل مكفت بالذهـــب



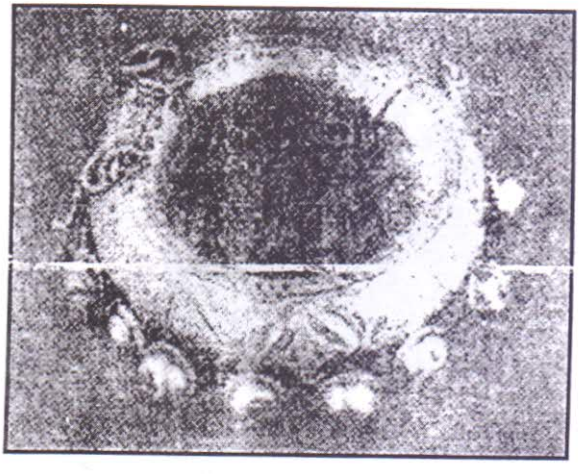
لوحة رقم (٨)

البناجـــرى المغلقـــة



لوحـــة رقم (٩)

البناجـــرى ذو القفـــل والمفصلـــة

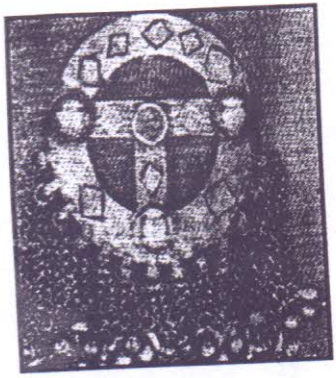


لوحـــة رقم (١٠)

الخلخـــــال ذو الجلاجـــل

لوحـــة رقم (١١)

حلـــى الشعـــر " القلـــــوب"



لوحـــة رقم (١٢)

حلـــى الشعـــر " المشاكـــم "

التأريخ العلمى لأنبياء الله إبراهيم ويوسف وموسى وبناء الكعبة المشرفة

د.شاهناز مصطفى على يوسف*

أولا: تحديد تاريخ رؤية سيدنا ابراهيم لملكوت السموات والأرض

ملكوت السماوات والأرض

وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ لأَبِيهِ آزَرَ أَتَتَّخِذُ أَصْنَاماً آلِهَةً إِنِّيأَرَاكَ وَقَوْمَكَ فِي ضَلاَلٍ مُّبِينٍ (٧٤) وَكَذَلِكَ نُرِي إِبْرَاهِيمَ مَلَكُوتَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَلِيَكُونَ مِنَ الْمُوقِنِينَ (٧٥) فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَباً قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لا أُحِبُّ الآفِلِينَ (٧٦) فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغاً قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِن لَّمْ يَهْدِنِي رَبِّي لأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ (٧٧) فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ (٧٨) إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ حَنِيفاً وَمَا أَنَاْ مِنَ الْمُشْرِكِينَ (٧٩) وَحَآجَّهُ قَوْمُهُ قَالَ أَتُحَاجُّونِّي فِي اللّهِ وَقَدْ هَدَانِ وَلاَ أَخَافُ مَا تُشْرِكُونَ بِهِ إِلاَّ أَن يَشَاءَ رَبِّي شَيْئاً وَسِعَ رَبِّي كُلَّ شَيْءٍ عِلْماً أَفَلاَ تَتَذَكَّرُونَ (٨٠) وَكَيْفَ أَخَافُ مَا أَشْرَكْتُمْ وَلاَ تَخَافُونَ أَنَّكُمْ أَشْرَكْتُم بِاللّهِ مَا لَمْ يُنَزِّلْ بِهِ عَلَيْكُمْ سُلْطَاناً فَأَيُّ الْفَرِيقَيْنِ أَحَقُّ بِالأَمْنِ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ (٨١) الَّذِينَ آمَنُواْ وَلَمْ يَلْبِسُواْ إِيمَانَهُم بِظُلْمٍ أُوْلَـئِكَ لَهُمُ الأَمْنُ وَهُم مُّهْتَدُونَ (٨٢) وَتِلْكَ حُجَّتُنَا آتَيْنَاهَا إِبْرَاهِيمَ عَلَى قَوْمِهِ نَرْفَعُ دَرَجَاتٍ مَّن نَّشَاء إِنَّ رَبَّكَ حَكِيمٌ عَلِيمٌ (٨٣)[1]

هذه الآيات البينات تصف رؤية سيدنا إبراهيم عليه السلام لملكوت السماوات والأرض

أولا: استحالة أن تكون هذه الظاهرة ظاهرة يومية

ولنفرض جدلا أنها ظاهرة يومية ويهمنا فيها شروق وغروب الشمس والقمر فيكون الترتيب كما يلى كما جاء فى آيات الملكوت

١- قدوم اليل وهذا بعنى غروب الشمس أولا
٢- شروق القمر
٣- غروب القمر
٤- شروق الشمس
٥- غروب الشمس

* قسم الفلك والأرصاد الجوية-كلية العلوم- جامعة القاهرة

[1] القرآن الكريم – سورة الأنعام . كتبالقرآن الكريم بواسطة برنامج الباحث لكتابة القرآن الكريم.

لقد فطن الألوسى[٢] إلى ذلك فى تفسيره لسورة الأنعام لعلمه بعلم الهيئة فالقمر يشرق مباشرة بعد غروب الشمس (قدوم الليل) عندما يكون بدرا ولكنه يغرب بعد شروقها وهذا مخالف للترتيب فى آيات ملكوت السموات والأرض التى تقتضى غروب القمر قبل شروق الشمس.
وكذلك ليس من المنطقى أن يرى الله نبيه ظاهرة يومية بل أراه ظاهرة فريدة.
ولكونها ظاهرة فريدة فقد جاء الإعجاز القرآنى البيانى فى استخدام كلمات فريدة فى هذا المقام ألا وهى بازغا وأفل .
أما الليل ومشتقاته فقد جاء ذكره فى القرآن الكريم ٩٢ مرة أى ربع عدد ليالىالسنة الشمسية الكبيسة مقربا إلا أنه جل وعلا قرن الليل فى آيات الملكوت بكلمة جن وهى أيضا كلمة فريدة لم تأت فى القرآن الكريم إلا فى هذا الموضع للدلالة أيضا على اختلاف ذلك الليل على ما عاداه من الليالى فهو ليل غطى سيدنا إبراهيم بسرعة وهذا معنى جن بينما الليل اليومى يغشى الأرض تدريجيا وهو ليل موضعى وليس بليل يغشى نصف الكرة الأرضية فى آن واحد بدليل قوله تعالى جن عليه.
والليل على الأرض هو ظل الأرض أما الليل فى آية الملكوت فهو ظل القمر الواقع على سطح الأرض كم هو مبين فى شكل (١).

الملك والملكوت

الملك هوالظاهر من الكون أما الملكوت فهو المختفى منه وقد جاء ذكر الملكوت أربع مرات فى القرآن الكريم وكما سيتضح من هذه المقالة فالمراد به هنا كسوف الشمس الكلى، ويوضح لنا شكل (٤) رسما توضيحيا لكسوف الشمس حيث تصطف الثلاثة أجرام السماوية الشمس فالقمر فالأرض على استقامة واحدة فيقع ظل القمر على الأرض. وإذا نظرنا إلى الملكوت من على الأرض وليل القمر ممتدا إلى الأرض لاختفت الشمس خلف القمر وهذا هو السر فى تسميته بالملكوت أو المختفى من الكون .

مراحل رؤية ملكوت السموات والأرض

١ فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَباً قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لا أُحِبُّ الآفِلِينَ (٧٦)

يمتد ليل القمر أوظله فيقع على الأرض كدائرة أوكشكل بيضاوى (شكل ١) يتحرك عليها من الغرب إلى الشرق بسرعات كبيرة جدا تقدرب ٦و١ مليون مترا فى الساعة فلما غطى ذلك الليل القمرى سيدنا إبراهيم أظلمت السماء نهارا فأمكنه رؤية أحد الكواكب الذى كان قريبا من الشمس ولكنه مالبث أن افل أى اختفى سريعا. ولما كان

[٢] أبى الفضل شهاب الدين السيد محمود الألوسى البغدادى (١٨٠٢-١٨٥٤)-روح المعانى فى تفسير القرآن العظيم والسبع المثانى.كتاب الشعب الدينى-القاهرة- ١٩٩١

سيدنا إبراهيم الفتى يبحث عن إله واحد ، إله دائم الوجود فقد نبذ فكرة كون الكوكب الذى ظهر فجأة واختفى فجأة إله.

٢فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغاً قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِن لَّمْ يَهْدِنِي رَبِّي لأكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ (٧٧)

وكلمة بازغا تستعمل لوصف سنة الطفل عندما تبدأ فى الظهور من اللثة ، أما فى حالة الملكوت فلما غطى القمر الشمس انعكست أشعة الشمس من على وديان القمر على جباله ظهرت حوافه متلئلة بما يعرف بالحلقة الماسيةأو بحبات بيلى(شكل ٢). واستمرت هذه الظاهرة نحو دقيقة وبانتهاء الكسوف أفل القمر أى اختفى. وهنا أدرك سيدنا إبراهيم أنه إن لم يدركه ربه بالهداية فإنه سيكون من الفوم الضالين.

٣فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ (٧٨)

وبانتهاء فترة الكسوف ابتدأ ت الشمس فى الظهور من خلف القمر فبزغت كهلال رفيع أصفر اللون أخذ يكبر حتى انفصلت الشمس تماما ظاهريا عن القمر (شكل ٣) فقال سيدنا إبراهيم هذا أكبر ثم اختفت الشمس ففطن سيدنا إبراهيم إلىزبف هذه الآلهه ووجه وجهه النفاطر الكون.

حجة إبراهيم على قومه

كان البابليون يعبدون الشمس والقمر والكواكب ويجعلون لكل منهم صنما يعبدونه، وبعد مناقشة احتجاج واستنكار من إبراهيم عليه السلام لعبادة الأصنام يبدو أن أباه آزر قال له إنها آلهة فى السماء.وقد تدخل الله سبحانه وتغالى فأرى الفتى إبراهيم كسوفا للشمس ليكون من الموقنين.

وكان إبراهيم عليه السلام يبحث عن إله واحد، إله لا يغيب ، إله أكبر وقد هيأت له رؤية ملكوت السموات والأرض الفرصة لأختبار فروض الآلهة البابلية المزعومة ورفضها واحدا تلو الآخر.

فى البداية رأى كوكبا قلما اختفى سقط ذلك الإله من القائمة، ثم ظهر القمر واختفى فسقط أيضا من القائمة، ثم ظهرت الشمس فقال هذا أكبر ثم أفلت وبسقوطها هوت نظرية الشرك البابلية واهتدى الفتى إبراهيم إلى خالق الكون الواحد الأحد فكان ذلك الملكوت الحجة التى أعطاها الله إبراهيم على قومه.

قائمة بكسوفات الشمس التى مرت ببابل فى الفترة ٢٤٧٠-١٤٠٥ قبل الميلاد

جدول رقم (١)

قائمة بكسوفات الشمس الكلية التى مرت ببابل والكواكب التى ظهرت

تاريخ الكسوف الكلى للشمس	الكواكب التى ظهرت
١- أول ابريل ٢٤٧٠ ق.م	**الزهرة**
٢- ١٣ بناير ٢٢٢٤ ق.م	عطارد – الزهرة- المشترى
٣- ٢٩ يونيو ٢١٥٨ ق.م	عطارد-الزهرة-المريخ-المشترى
٤- ١٤ مايو ١٨٥٨ق.م	عطارد-الزهرة- المريخ-المشترى-زحل
٥- ١٤ يوليو ١٤٠٥ق.م	عطارد-الزهرة

فى عام ١٩٧١ قام Kudlek and Mickler[٣] بنشرحسابات فلكية دقيقة لكسوفات الشمس المارة بالشرق الأدنى ومصر قديما كما قام (Stahlman and Gingerich 1963)[٤] بتحديد مواقع الشمس والكواكب فى الفترة ٢٥٠٠ قبل الميلاد و٢٥٠٠ بعده، وباستخدام هذه الحسابات وضع جدولا يضم كسوفات الشمس الكلية التى مرت ببابل والكواكب التى ظهرت حينذاك.

يتبين لنا من الجدول رقم (١) أن الكسوف الوحيد الذى ظهر فيه كوكب واحد هو كسوف الشمسى الكلى المار ببابل فى الأول من أبريل عام ٢٤٧٠ قبل الميلاد ألا وهو كوكب الزهرة.

نقطتان هاماتان

مرت ببابل خمسة كسوفات كلية للشمس بين أعوام ٢٤٧٠ و ١٤٠٥ قبل الميلاد فأى هذه الكسوفات هو الملكوت الذى رآه سيدنا إبراهيم ؟

لقد وضع القرآن شرطين لذلك الكسوف

أولا: رؤى فى هذا الكسوف كوكبا واحدا فقط.

ثانيا: لم تظهر الهالة الشمسة فى هذا الكسوف ببابل حيث لم يرد الإشارة إليها فى آيات الملكوت.

---

[3] Kudlek, Manfred and Mickler, Erich: Solar and Lunar Eclipses of the Ancient Near East from 3000 BC to 0 with Maps. Verlag Butzon&Bercker Kevelacr. Neukirchener Verlag des Erziechungsvereins Neukirchen Vluyn. Germany- 1971

[4]Stahlman, W.D. and Gingerich,O. Solar and Planetary Longitudes for yeas -2500 to +2500 by 10 days intervals.The university of Wisconsin Press Madison- USA. 1963.

كسوف أول ابريل ٢٤٧٠ قبل الميلاد

تبين لنا الخريطة(شكل ٤) مسار ذلك الكسوف. ويرى الكسوف كليا بداخل الخطان المنوازيان وهما يمثلان قطر الدائرة السوداء المبينة فى شكل (١) والتى تحدد مسقط ظل القمر على الأرض. أما خارجهما فيظهر الكسوف جزيئا بمعنى أن القمر يغطى جزء من الشمس ولا يغطيها كلها فلا تظلم السماء.

ويتضح لنا من فحص هذه الخريطة أن بابل وقعت على حافة منطقة الكسوف الكلى وفى هذه المنطقة لا تظلم السماء بدرجة شديدة فلا تظهر الهالة الشمسية بل طوال فترة الكسوف التى يغطى فيها القمر الشمس تظهر حافة القمر فيبدو بازغا كما يبدو فى شكل (٢) التى تبين رسما لتلك الظاهرة فى عام ١٧٩٨ فى أمريكا .

وإنه لمن الحكمة الإلهية انعدام الهالة الشمسية عند رؤية سيدنا إبراهيم لملكوت السموات والأرض لأنها تضفى جلالا وبهاء على الشمس .

وهكذا فإن كسوف الشمس الكلى المار ببابل فى أول إبريل عام ٢٤٧٠ قبل الميلاد وهى على حدود منطقة رؤية الكسوف الكلى يحقق الشرطين السابق ذكرهما عند تحديد الكسوف الذى رآه سيدنا إبراهيم ففيه لم تظهر الهالة الشمسية كما أن كوكب الزهرة هو الكوكب الوحيد الذى ظهر أثناء الكسوف.

ويرى كسوف الشمس كليا داخل الخطين المتوازيين (شكل ٤). والكسوف المقصود فى هذه الخريطة هوالذى مر بالدلتا فى مصر أولا ثم بفلسطين والشام فالعراق ويمكن استخدامه أيضا فى التحقق من شخصية ملك مصر آن ذاك فى حالة وجود إشارة إلى حدوث إظلام للسماء بضع دقائق أثناء النهار فى زمن ذلك الملك، وقد ظن القدماء أنه أثناء الكسوف الكلى يسبق الليل النهار

أهم ما فى هذه الخريطة أن بابل كانت على حافة مسار الكسوف الكلى للشمس لذلك لم تظلم السماء بالقدر الكافى لإظهار الهالة الشمسية.

ولادة سيدنا إسماعيل

قيل ولد سيدنا إسماعيل وعمر سيدنا إبراهيم ست وثمانين سنة (أبو الفدا كما ذكر عباس العقاد)[٥] كذلك ذكر نفس التاريخ ابن كثير[٦] عن أهل الكتاب. ولما كان إسماعيل وليدا عند نبع بئر زمزم فيمكن تقدير سنة ميلاده كما يلى:

[٥] عباس محمود العقاد -أبو الأنبياء الخليل ابراهيم-كتاب اليوم– مطابع أخبار اليوم-١٩٥٣

[٦] الإمام أبى الفداء إسماعيل بت كثير (٧٠١-٧٧٤) –فصص الأنبياء – تحقيق الدكتور مصطفى عبد الواحد –دار الكتب الحديثة-القاهرة- الطبعة الثانية – الجزء الأول-١٣٣.

بفرض أن عمر سيدنا إبراهيم وهو فتى عند رؤيته لملكوت السماوات والأرض خمسة عشر عاما فى عام ٢٤٧٠ قبل الميلاد فيكون مر ٧١ عاما (٨٦- ١٥)
وتكون سنة ميلاد اسماعيل ٢٤٧٠-٧١ أى نحو عام ٢٤٠٠ ق.م.

تأريخ البشرى بسيدنا اسحق وإهلاك قوم لوط

يذكر البدراوى[٧] أن عمر سيدنا إبراهيم عند هلاك قوم لوط كان ٩٨ عاما بينما كان عمره عند ولادة إسماعيل ٨٧ عاما . وعليه تكون البشرى بولادة اسحق وهلاك قوم لوط (٢٣٩٩-١١=) نحو عام ٢٣٨٨.

الدلائل الأثرية على إهلاك قوم لوط

إن الدلائل الأثرية[٨] التى تم الكشف عنها خلال الخمسون عاما الماضية تؤكد أن كافة المواضع الأثرية المتواجدة فى منطقة الشاطئ الشرقى للبحر الميت فى منطقة غور الصافى وغور الذراع (الجزء الجنوبى للبحر الميت) حيث تتواجد قرى قوم لوط عليه السلام تؤكد أن المواقع هذه ترجع إلى فترة العصر البرونزى المبكر ابتداء من الحقبة الثانية وحتى الرابعة

- EBII- EBIV 3000-2400

ومن هذه المواقع مقابر باب الذراع ومقابر النقع تل النميرة
أى أن الدلائل الأثرية لإهلاك قوم لوط تتفق تماما مع التقدير السابق ذكره المبنى على الحسابات الفلكية لرؤية سيدنا إبراهيم كسوف الشمس فى عام ٢٤٧٠ ق.م.

ثانيا: تحديد التاريخ التقريبى لرفع سيدنا إبراهيم وسيدنا اسماعيل القواعد من البيت

"وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ "(١٢٧)[٩]

[٧] رشدى البدراوى- قصص الأنبياء والتاريخ - International press مدينة الصحفيين القاهرة-ج.م.ع-١٩٩٧ (الجزء الثانى) إبراهيم أبو الأنبياء-٣٩٨

[٨] د. محمد وهيب على حسين - الاكتشافات الأثرية فى ضوء القصص القرآنى- مطبعة الخط العربى-عمان-٢٠٠٥-الجزء الأول-٦٨

[٩] الفرآن الكريم -سورة البقرة..

تأريخ بناء الكعبة المشرفة

جاء فى كتاب تاريخ الكعبة[١٠] باب بناء الكعبة
" قدم إبراهيم مرة أخرى إلى مكة وكان اسماعيل حينئذ فى الثلاثين من عمره وفى هذه المرة أمر الله عز وجل ابراهيم ببناء الكعبة وتعاون الأب والإبن على تنفيذ أمر المولى سبحانه وتعالى".
وبفرض صحة هذه التواريخ فيكون عمر سيدنا إبراهيم عند بناء الكعبة المشرفة
٨٦+٣٠ = ١١٦ سنة
كذلك جاء فى كتاب أبو الأنبياء الخليل ابراهيم" وكان بناء الكعبة بعد مضى مائة سنة من عمر ابراهيم بمده ". ويذكر البدراوى أيضا[١١] أن عمر سيدنا ابراهيم عند بناء الكعبة المشرفة كان ١٠١ سنة فى حين كان عمر سيدنا إسماعيل نحو ١٤ عاما.
ففى الحالة الأولى بفرض أن عمر سيدنا إبراهيم وهو فتى عند رؤيته لملكوت السماوات والأرض خمسة عشر عاما فى عام ٢٤٧٠ قبل الميلاد (٢٦٩٢ سنة قمرية) فيكون مضى بين الحدثين رؤية الملكوت وبناء الكعبة المشرفة ١٠١ عاما قمريا
ولتحديد العلاقة بين السنة الشمسية والسنة القمرية نعتمد غلى قول الحق
"وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلاثَ مِئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعاً"[١٢] (٢٥)
٣٠٠ سنة شمسية = ٣٠٩ قمرية
١٠٠سنة شمسية= ١٠٣ قمرية
بالتقريب فإن ١٠١ سنة قمرية = ٩٨ سنة شمسية
إذن تاريخ بناء الكعبة المشرفة= ٢٤٧٠- ٩٨= ٢٣٧٢ قبل الميلاد
وفى الحالة الثانية بفرض أن سيدنا إبراهيم كان عمره ١٠٠ سنة قمرية عند بناء الكعبة المشرفة فيكون مضى بين الحدثين رؤية الملكوت وبناء الكعبة المشرفة ٨٥ سنة قمرية أي نحو ٨٣ سنة شمسية
ويكون تاريخ بناء الكعبة المشرفة = ٢٤٧٠-٨٣ =٢٣٨٧ قبل الميلاد
وعليه فيمكن القول أن بناء الكعبة المشرفة يحتمل أنه حدث فى الفترة بين ٢٣٨٧ و ٢٣٧٢ قبل الميلاد والله أعلم .
كما يكون تاريخ رؤية سيدنا ابراهيم لملكوت السماوات والأرض ٢٤٧٠ م الموافق ٢٥٤٤ سنة قمرية قبل الميلاد . ولما كانت ١ هجرية =٦٢٢ م =٦٤٠ سنة

---

[١٠] على حسن الخربوطلى -تاريخ الكعبة- - دار الجبيل- بيروت ١٤١١ه-١٩٩١ م -الطبعة الثالثة-١٩.

[١١] [١١] رشدى البدراوى- قصص الأنبياء والتاريخ - International press مدينة الصحفيين القاهرة- ج.م.ع-١٩٩٧ (الجزء الثانى) إبراهيم أبو الأنبياء-٣٩٨

[١٢] القرآن الكريم- سورة الكهف

قمرية . أى أن بين رؤية سيدنا إبراهيم لملكوت السموات والأرض وهجرة رسول الله لى الله عليه وسلم ٢٥٤٤+ ٦٤٠ = ٣١٨٤ سنة قمرية
وبعبارة أخرى فإن رؤية سيدنا إبراهيم لكسوف الشمس كان عام -٣١٨٤ قبل الهجرة (ق.هـ).

ٍتأريخ السبع سنين العجاف فى عهد سيدنا يوسف عليه السلام

" يوسف أيها الصديق أفتنا فى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات لعلى أرجع إلى الناس لعلهم يعلمون (٤٦) قال تزرعون سبع سنين دأبا فما حصدتم فذروه فى سنبله إلا قليلا مما تأكلون (٤٧) ثم يأتى من بعد ذلك سبع شداد يأكلن ما قدمتم لهن إلا قليلا مما تحصنون (٤٨) ثم يأتى من بعد ذلك عام فيه يغاث الناس وفيه يعصرون "(٤٩)[١٣]

ذكر القرآن الكريم فى سورة يوسف حدوث سبع سنوات رخاء تلتها سبع شداد تبعها عام رخاء . ولما كانت الزراعة فى مصر القديمة تعتمد على رى الحياض
بعد فيضان النيل فيمكننا القول أن فيضان النيل كان مرتفعا لفترة سبع سنين ثم انخفض إلى حد كبير للسنوات السبع التالية ثم عاد فارتفع فى السنة الثامنة.
لذلك يمكننا من دراسة أرصاد النيل فى تلك الفترة تأريخ سيدنا يوسف عليه السلام.
يوجد تل يفصل بين النيل وبحيرة قارون فإذا كان الفيضان مرتفعا علا التل وملأ البحيرة وإلا انفصلت البحيرة عن النيل متى كان النيل منخفضا جدا وتقلصت مساحتها [١٤]وهكذا يعتبر التغير فى منسوب بحيرة قارون انعكاسا لحالة فيضان النيل . وبالاستناد إلى القياس الجيلوجى لمنسوب بحيرة قارون قبل الميلاد[١٥]) والذى يبين جزء منه فى شكل (٦) حيث يتضح منه ارتفاع منسوب البحيرة فوق سطح البحر وانخفاضها عنه فى حالة انخفاض فيضان النيل.
ونشير هنا إلى الجفاف الذى حدث فى البحيرة وكانت بدايته ٢٢٠٠ ق.م والذى سبقته فيضانات مرتفعة وكذلك تلاه فيضان عال . نعتقد أن تاريخ هذا الجفاف هو السبع السنين الشداد التى مرت بمصر عندما كان سيدنا يوسف عزيزا على مصر وهو يتفق مع تأريخ رؤية سيدنا إبراهيم الفتى لكسوف الشمس فى عام ٢٤٧٠ ق.م.

---

[١٣] القرآن الكريم سورة يوسف
[١٤]رشدى سعيد- نهر النيل - دار الهلال –القاهرة ج.م.ع-١٩٩٣

[15]Hassan, F.A. 1986: Holocene Lakes and prehistoric settlements of the Western Faiyum, Egypt. J, Archaeology Sci., 13, 483-501.

تأريخ سنوات الجفاف فى عهد سيدنا موسى عليه السلام

"ولقد أخذنا آل فرعون بالسنين ونقص من الثمرات لعلهم يرجعون " (١٣٠)[١٦]

"فأرسلنا عليهم الطوفان والجراد والقمل والضفادع والدم ءايات مفصلات فاستكبروا وكانوا قوما مجرمين" (١٣٣) سورة الأعراف

ذكر القرآن الكريم حدوث سنوات من الجفاف فى مصر فى زمن سيدنا موسى عليه السلام كما يتضح من آيات سورة الأعراف، وعليه فمن الممكن أيضا تحديد زمن ذلك الجفاف بالاستناد إلى أرصاد النيل كما حفظت فى التغير فى منسوب بحيرة قارون المبينة فى شكل (٦). ويتضح أن الجفاف الشديد التالى للجفاف الذى حدث فى زمن سيدنا يوسف كانت نهايته فى عام ١٢٠٠ قبل الميلاد أتى بعده الطوفان وهجوم الجراد على مصر[١٧] (Shahinaz Yousef 2005).

وهناك فائدة لعلماء الآثار المصريين ذلك أن الطوفان ترك مستنقعات عديدة ساعدت على انتشار الضفادع وقواقع البلهارسيا مما أدى إلى انتشار مرض البلهارسيا الدموى وهذا تفسير قوله تعالى فى سورة الأعراف " والدم"[١٨] (المرسى ٢٠٠٥) . لذلك نود أن نلفت نظر العلماء الذين يتفحصون موميات قدماء المصريين إلى إصابة الموميات التى دفنت من بعد عام ١٩٩٩ ق.م بفترة وجيزة بمرض البلهارسيا وربما وجدت ديدان البلهارسيا والبيض داخل الموميات.

الخاتمة

إن تأريخ رؤية سيدنا ابراهيم لملكوت السماوات والأرض فى أول ابريل ٢٤٧٠ هو تأريخ دقيق ويمكن أن يتخذ مرجعا لأى حسابات أخرى لأحداث هامة فى حياة خليل الله سيدنا إبراهيم عليه السلام. إلا أن هذه الأحداث مصادرها غير دقيقة لاعتمادها على مصادر أهل الكتاب ، لذلك هناك بعض التفاوت فى هذه التواريخ . يقدر ميلاد سيدنا إسماعيل ونبع بئر زمزم حوالى عام ٢٤٠٠ ق.م.

أما إهلاك قوم لوط والبشرى بميلاد سيدنا اسحق ٢٣٨٨ ق.م.

ويقدر أن نبى الله الخليل إبراهيم أبو الأنبياء بنى البيت الحرام بين عامى ٢٣٧٢ و ٢٣٨٧ ق.م والله أعلم

---

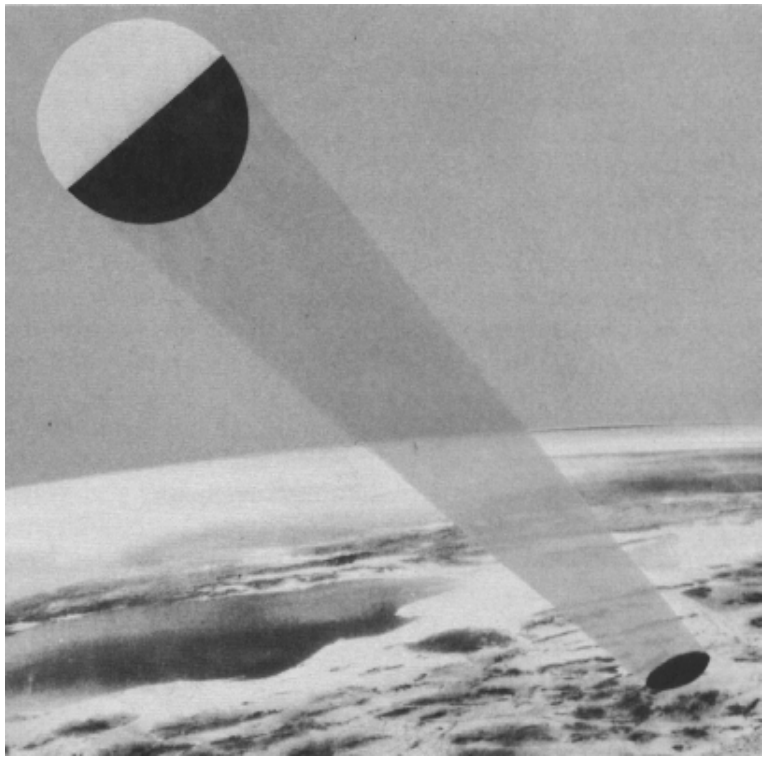
[١٦] القرآن الكريم –سورة الأعراف

[17] Shahinaz Moustafa Yousef-The Invasion of Locust To Egypt: The Earliest And Latest Plagues. Proceedings of the Third Conference of Applied Entomology- I.S.B.N. 977-403-024-9 - Cairo University- Faculty of Science- Department of Entomology-2005- (391-402).

[١٨] على على المرسى٢٠٠٥- مناقشة شخصية

كذلك بالاستناد إلى سجلات مناسيب بحيرة قارون الجيولوجية التى تعكس حالات الجفاف وفيضانات نهر النيل العالية تبين أن السنين الشداد فى عهد سيدنا يوسف بدأت عام ٢٢٠٠ ق.م بينما انتهت سنين الجفاف فى زمن سيدنا موسى عام ١٢٠٠ ق.م بفارق زمنى ألف سنة والله أعلم

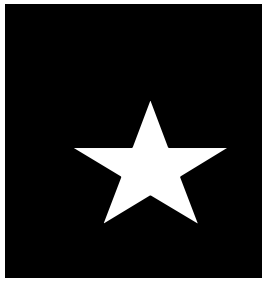
هذا ويعزم علماء الجيولوجيا على إجراء مسح جيولوجي جديد لبحيرة قارون باستخدام أحدث التقنيات العلمية فى المستقبل القريب.



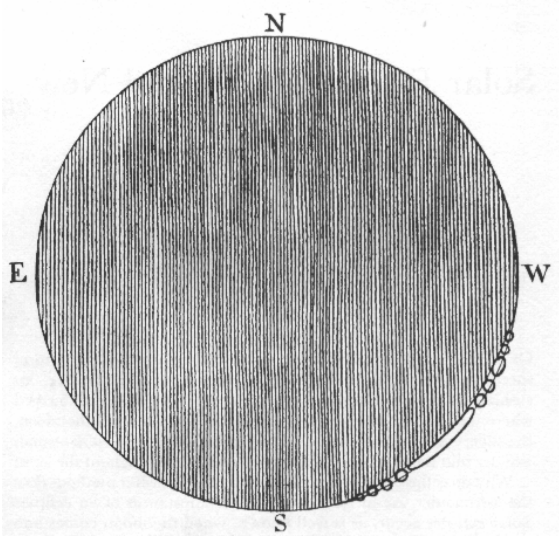
فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ

شكل ١: ظل القمر (ليله) المتحرك بسرعات كبيرة يتقاطع مع سطح الأرض فى دائرة مظلمة فتظلم السماء بداخلها فجأة. وإذا كان الراصد فى داخل الدائرة السوداء فإنه يري الكسوف كليا وتحيط الهالة الشمسية بالشمس والقمر. وفى حالة كسوف سيدنا ابراهيم كانت بابل على حافة الدائرة السوداء فلا ترى الهالة الشمسية أثناء الكسوف الكلى ولكن يرى القمر بازغا طوال الوقت.

رَأَى كَوْكَباً



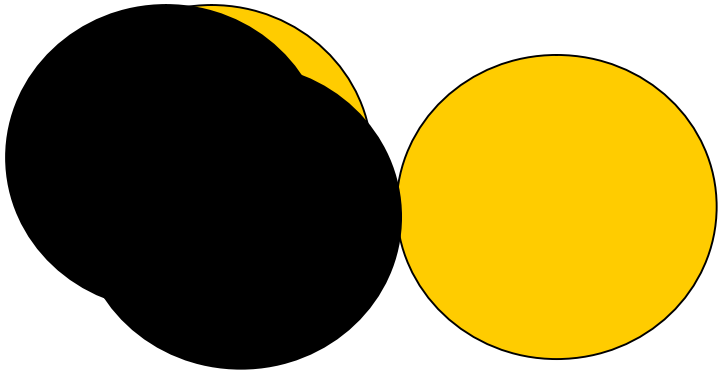
بمجرد اظلام السماء ظهر كوكبا واحدا كان قريبا من الشمس.



فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغاً

شكل ٢: أول رصد مسجل لحبات بيلى على حافة الدائرة السوداء فى شكل ١ أثناء الكسوف الكلى للشمس فى ٩ أكتوبر ١٧٨٩ فى أمريكا.
تنعكس أشعة الشمس وهى خلف القمرمن على وديان القمر إلى الجبال فتنير أجزاء بسيطة من القمر فيبدو بازغا . ويبدو أن سيدنا إبراهيم عليه السلام قد رأى الكسوف مقاربا لهذا الشكل بدون هالة شمسية.

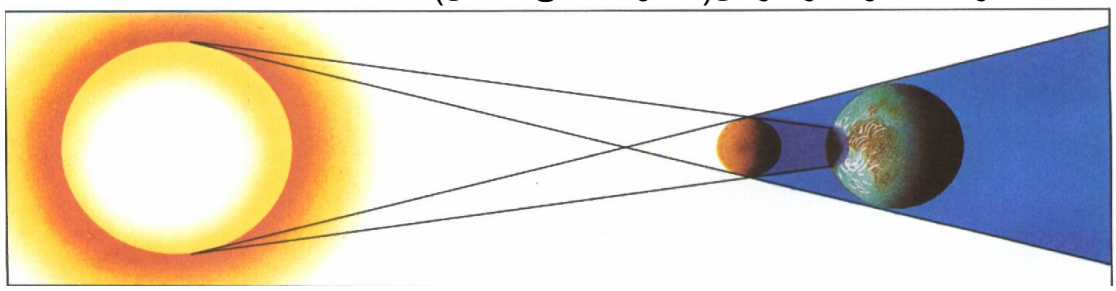
فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً



هَـذَا أَكْبَرُ

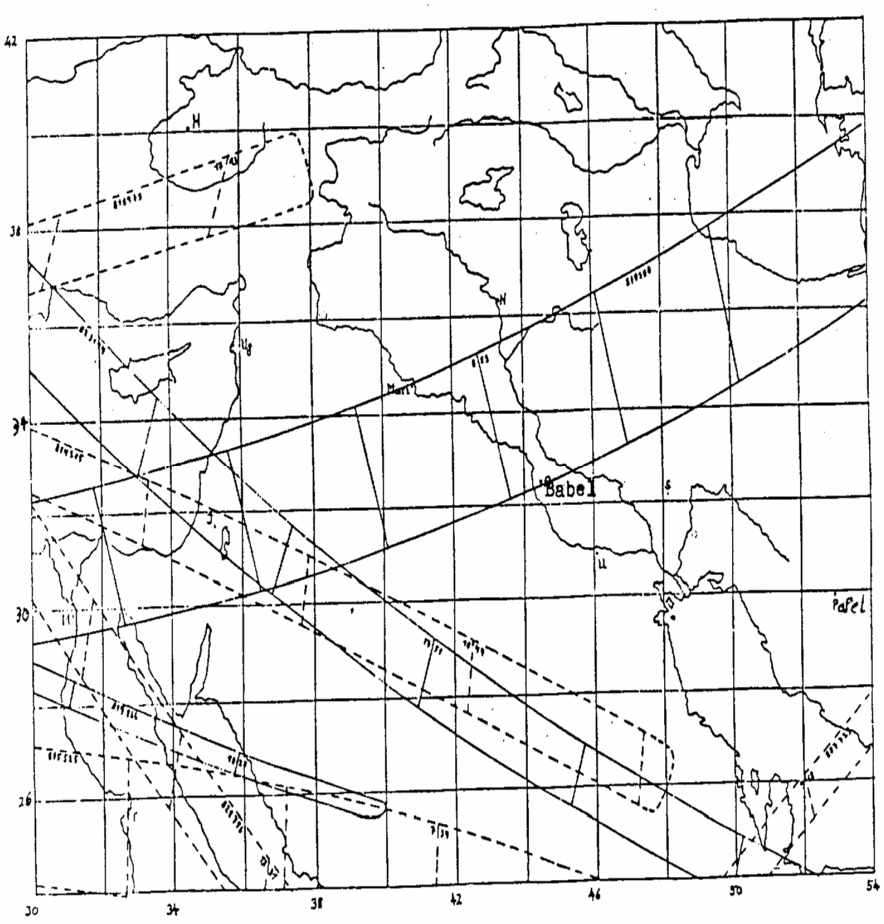
شكل ٣: انفصال القمر عن الشمس بعد انتهاء الكسوف فتبدو الشمس بازغة كهلال أصفر رفيع يأخذ فى الكبر حتى ينفصل القمر تماما عن الشمس فتبدو الشمس مكتملة فقال سيدنا إبراهيم هذا أكبر.

ملكوت السماوات والأرض(الكسوف الكلى للشمس)

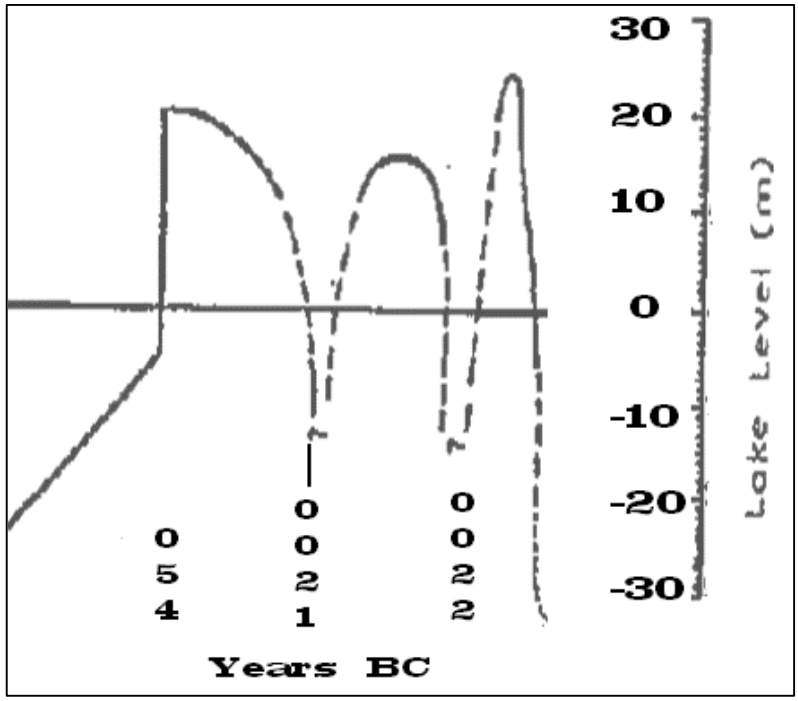


شكل٤: ملكوت السماوات والأرض .الشمس والقمر والأرض يصطفون على استقامة واحدة بحيث يقع(ظل) ليل القمر على الأرض. هذا و يحدث الكسوف الكلى فى آخر الشهر العربى وقد ذكر ابن عباس رضى الله عنه أن ملكوت السموات والأرض الذى رآه سيدنا إبراهيم حدث فى آخر الشهر العربى

.



شكل٥.: خريطة تبين مسار كسوف الشمس المار ببابل الذى رآه سيدنا ابراهيم فى صبيحة يوم أول ابريل ٢٤٧٠ قبل الميلاد.



شكل ٦: التغير فى منسوب بحيرة قارون ارتفاعا وانخفاضا عن سطح البحر. لاحظ سنين الجفاف التى بدأت عام ٢٢٠٠ ق.م والتى سبقتها سنوات من الفيضانات المرتفعة وذلك فى عهد سيدنا يوسف. أما فترة الجفاف التالية فقد انتهت عام ١٢٠٠ ق.م فى عهد سيدنا موسى وتلاها الطوفان.

الكتابات العربية على بعض شواهد وتراكيب القبور العثمانية شاهدى قبر باسم اميرى لواء وحاج بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة*

إن دراسة الكتابات العربية على شواهد[١] القبور الإسلامية من الدراسات المهمة، حيث أنها تفيد فى التعريف بأسماء المتوفين وجوانب حياتهم، وسلسله أنسابهم وذكر ألقابهم وتاريخ وفاتهم، علاوة على النصوص المدونة ذات المعلومات القيمة التى تقدمها لنا من أسماء هؤلاء المتوفين، ولما تبرزه أيضا من بعض الأضواء على تنقلات وهجرات بعضهم، وربما تكون تلك الأسماء مصحوبة بوظائف أو حرف أو مذاهب مما قد يفيد فى دراسات تاريخية، ونظم اجتماعية أو روابط أسرية،كل هذا يُعد بحق توثيقاً قوياً وتسجيلاً أثرياً، لكل قطر من أقطار العالم الإسلامى[٢].

هذا فضلاً عن الكتابات العربية والنقوش الأثرية والزخارف الفنية التى سُجلت على شواهد وتراكيب تلك القبور الإسلامية، وكانت سجل حافل فى تمثيل حضارة كل عصر من العصور الإسلامية، بجميع فتراته التاريخية وأحداثه السياسية وأوضاعه الاقتصادية وظروفه الاجتماعية، بالإضافة لمعتقداته الدينية[٣]. وقد عُثر بباطن أرض مصر، على الكثير من شواهد القبور والتراكيب التى سُجلت على ألواحها ونُقشت على أبدانها كتابات عربية لاسم المتوفى وتاريخ الوفاة، كما أنها تُكشف عن نوع الحجر المستعمل أو ستخدم.

---

* د. عائشة عبد العزيز التهامى - كلية السياحة والفنادق – جامعة القاهرة – فرع الفيوم

(١) كلمة مشهد تطلق على المكان الذى يدفن فيه الشهيد، وأحياناً يطلق على المشهد اسم المزار، شوهد لأول مرة فى الإسلام، فى قبة الصخرة، تصميم المشهد الذى بناه عبد الملك بن مروان سنة ٧٢هـ/ ٦٩١-٦٩٢م، ومما هو جدير بالذكر أن لفظ مشاهد " مشهد " قد أُستخدم لأول مرة عند الشيعة منذ مقتل الحسين بن على (رضى الله عنهما) حينما أخفوا الرأس لكى لا تستخدم فى التشهير بالخليفة يزيد بن معاوية، ومن ثم باقى آل بيت الإمام على، ضد خلفاء بنى أمية، وخشى آل بيت على أن يظهروا قبورهم حتى لا تنبش، ولهذا أخفوها، فلما هدأت الأمور أظهر الشيعة قبور الأئمة السابقين، وسموها مشاهد لأن الجميع شهدوا على صحة الأمام فى هذا المكان، ومن هنا جاءت تسمية مشهد على القبور.
- كمال الدين سامح، العمارة فى صدر الإسلام، ص ١٨
- سعاد ماهر، اسوان وآثارها فى العصر الإسلامى، ص ٢٢، لوحة ٤
- عبد الرحمن زكى، موسوعة مدينة القاهرة فى ألف عام، ص ٢٤١
- مصطفى شيحة، شواهد قبور إسلامية، ص ١٠

(٢) حسن الباشا، أهمية شواهد القبور، مج ٣، ص ١٩٠-١٩١

(٣) حسن الباشا، الكتابات الأثرية العربية وصلتها بالآثار والحضارة، مج ٣، ص٢٢١

وبالرغم من إجماع اراء الفقهاء، واتفاق أغلبية العلماء على البُعد عن العناية بتشييد شواهد القبور والكتابة عليها، والزخرفة بها، وذلك لمخالفة السُنة المطهرة فى هذا الأمر[٤]، إلا أن الكثير من المسلمين لم يلتزموا بأقوال علماء الإسلام، وتوجيهات فقهاء الدين فى هذه الناحية، بل تأنقوا فى كتاباتها و بالغوا فى زخرفتها، حتى أنها أصبحت تُعد بحق بما تُنقش على ألواحها، وكُتب على تراكيبهاسجلاً حافلاً – كما سبق الذكر- بالأحداث التاريخية والحياة السياسية والمكانة الاجتماعية والقوة الاقتصادية، والنصوص التذكارية والعبارات الدعائية والألقاب الفخرية والأنساب العائلية، وانعكاس كل هذا على الناحية الفنية والعناصر الزخرفية[٥].

ومن حسن الحظ أن متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يحتفظ بأعداد كثيرة، ومجموعة كبيرة من شواهد القبور الإسلامية التى ترجع إلى عصور تاريخية مختلفة،بينما يظهر جلياً واضحاً تأنق الكتابة العربية بالخط الثلث، فى تلك الألواح الرخامية[٦] لشواهد وتراكيب القبور العثمانية، وسوف أتناول بعض منها بالبحث والدراسة.

وخير مثال للكتابات العربية على لشواهد وتراكيب القبور العثمانية التى تؤرخ للنصف الثانى من القرن ١٢هـ / ١٨م،تاريخياً وسياسياً وانعكاس هذا فنياً، هو تلك المقبرة الرخامية التى تتكون من تركيبة أفقية، وأربعة شواهد رأسية[٧]، ذات أشكال متباينة وأطوال مختلفة، وعناصر زخرفية وكتابات عربية (لوحة ١).

---

(٤) ومما يؤكد ذلك ما روى عن جابر رضى الله عنه قال" نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم أن يُجص القبر، وأن يقعد عليه وأن يبنى عليه ".
- صحيح الأمام مسلم " بشرح الإمام النورى" ، مج ٣، ج٣، ص٣٧، مؤسسة مناهل العرفان، بيروت.

(٥) عائشة التهامى، شاهد قبر باسم " سُلن " محظية الأمير رضوان كتخدا، مجلة العصور، مج ١٤، جـ١، ص١٣١-١٣٢

(٦) الرخام Marble، ضرب بلورى من الحجر الجيرى متماسك مدكوك لدرجة تسمح بصقله صقلاً شديداً، ويكون عادة أبيض أو رمادياً، ولكنه قد يكون ملوناً بأى لون، وكثيراً ما يكون مجزعاً بمختلف الألوان، وتقتصر أماكن وجود الرخام فى مصر على الصحراء الشرقية بوجه خاص، وقد سُجل وجودة فى أماكن عديدة فى هذه الصحراء، ويوجد بالقرب من ساحل البحر الأحمر نوع من الرخام الرمادى سكرى المظهر، كما أن هناك نوعان أحدهما أبيض والآخر عديم اللون، فى جبل الرخام " فى مكان يقع شرق أسنا بين النيل والبحر الأحمر، هذا وقد استعمل النوع عديم اللون بقدر كبير فى العصور الإسلامية.
- لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ص٦٦٦

(٧) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة : ٦٨٩٨،

هذا وقد استخدم الفنان والنحات فى تنفيذ كتاباته الأسلوب البارز على أرض غائرة،حيث لعبت الكتابة بخط الثلث دوراً رئيسياً فى زخرفة تركيبة تلك المقبرة العثمانية بشواهدها الأربعة، وخاصة الخط الجلى أو الجليل الذى تداخلت حروفه بامتداد، وتشابكت كلماته باستطالة، وتدل الكتابة بهذا النوع من الخط على مدى ما وصل إليه الفنان والخطاط فى العصر العثمانى من اهتمام كبير وعناية فائقة فى تحسين فن الخط، ومزاولته بتعظيم وتكريم وقدسية، مكانة سامية عند الخطاطين العثمانيين(٨)، ولا غرو فى ذلك فإن فن الخط لم ينل عند أمة من الأمم من العناية والتقدير بقدر ما ناله عند المسلمين عامة والعثمانيين خاصة(٩).

ومما يدل على مكانة الخط ومنزلته عند الفنان العثمانى، ما يُروى من أن واحداً من هؤلاء الخطاطين العثمانيين، احتفظ بكل ما تخلف من برى أقلامه طوال حياته، وأوصى أن تحرق هذه البقايا، ويُغلى على نيرانها الماء الذى يُعد لغسله بعد مماته، كل هذا يعطى دلالة واضحة على أن فنانى وخطاطى العصر العثمانى اعتبروا الخط فنا قدسياً، لايصح أن يُقدم عليه الإنسان إلا إذا تطهر وتوضأ، ولاسيما إذا كان مقبل على كتابة آيات قرآنية، وأدعية دينية تتضمن اسم الجلالة(١٠).

ويتجلى فن الكتابة بهذا الخط واضحة فى أنامل خطاطى العصر العثمانى، ظاهرة فى سطور كتابات هذا الشاهد الرأسى لقبر المرحوم محمد چلبى(١١) (لوحة ٢) حيث نُقشت كلماته فى خمسة أسطر أفقية، داخل بحور صغيرة فى المساحة، مستطيلة فى الشكل، تبين مدى حرص الفنان والنحات فى التوافق بين النص والمساحة والشكل، وبين ما أحاطه به من زخارف(١٢) وهى مرتبة كالآتى :

السطر الأول : هذا قبر المرحوم محمد چلبى
السطر الثانى : ابن المرحوم رضوان كتخدا
السطر الثالث : عزبان چلفى توفى إلى
السطر الرابع : رحمة الله فى ٢٢ شهر
السطر الخامس : رمضان سنة ١١٧٢
وترجمة هذه الأسطر وتفسير ما جاء بها :

طول تركيبة المقبرة : ١٣٩سم ، ارتفاعها من الجهة الأمامية: ٥٠ سم ، ارتفاعها من الجهة الجانبية: ٦٦,٥سم - لم يسبق نشرها

(٨) اعتماد يوسف القصيرى، مساجد بغداد فى العصر العثمانى، ص ١٥٣، ١٥٧

(٩) محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى، ص ١٧٦- ١٧٧

(١٠) Arsevan , Les Arts Decoratifs Truc, P. 336

(١١) طول الشاهد : ٤٠ سم ، ارتفاعه : ٢٠,٥سم لم يسبق نشرة

(١٢) آمال العمرى، زخارف شواهد القبور الإسلامية قبل العصر الطولونى، ص ٢

المرحوم محمد جلبى[١٣]

إن كلمة "چلبى" تعنى مولى، سيد، قارى[١٤]، وقد ذكرت دائرة المعارف الإسلامية[١٥]، معانى كثيرة، وألفاظ عديدة لهذا اللقب، فقيل أن "چلبى" ذات أصول يونانية " على الله وقيل أنها مستخرجة من جلب، وتُكتب جلاب أى لفظ الجلالة الله، وقيل أنها فى اللغة تدل على القس النصرانى، أو عابد الصليب، أما فى التركية فقد أصبحت تدل على الأمير، ثم على الأديب، وعلى المسلم الفقيه فى العلم، ثم على الفاضل من الكُتاب، وفيما بعد أصبحت تدل على الرجل الفاضل من غير المسلمين.

وقيل أنها مشتقة من الكلمة العربية، جلب ومنها الجلب أى البضائع المستوردة، وقيل الجلب هو العبد ومما يؤكد ذلك، أنها عُرفت فى العصر المملوكى بهذا المعنى، حيث ذكرها ابن إياس[١٦]، صراحة فى أحداث ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م، عندما قال أن من بين من أخذهم السلطان سليم الأول عند عودته إلى استانبول بعد فتح مصر " علم الدين جلبى السلطان الغورى "، إذن فهى هنا يُقصد بها العبد.

أما فى العصر العثمانى فقد استعملت كلمة " چلبى " فى اللغة العثمانية المكتوبة حتى القرن ١١هـ /١٧م كلقب ونسب لمن هم فى مرتبة الأمراء، كما استعملت ايضا لكبار رجال الدين فى الأمبراطورية العثمانية، وخاصة شيوخ طرق الدراويش[١٧].

المرحوم رضوان كتخدا الجلفى

يذكر الجبرتى[١٨]، أنه كان مملوك "على كتخدا الجلفى " تقلد كتخدائية باب عزبان بعد مقتل أستاذة " عثمان بيك ذى الفقار " وأعتكف على لذاته وفسوقه وخلاعاته[١٩] ونزهاته، وأنشأ عدة قصور وأماكن بالغ فى زخرفتها وتأنيقها....، وكان يتنقل فى تلك القصور، وخصوصاً فى أيام النيل ويتجاهر بالمعاصى والراح والوجوه الملاح، وتبرج النساء ومخاليع أولاد البلد، وخرجوا عن الحد فى

---

[١٣] مصطفى بركات، الألقاب والوظائف العثمانية، ص ٢٠٥-٢٠٦

[١٤] محمد على الأنسى، الدرارى اللامعات، ص ٢١٣

[١٥] دائرة المعارف الإسلامية، مادة چلبى ، بارتولد

[١٦] ابن إياس، بدائع الزهور، جـ٥، ص٢٣١

[١٧] مصطفى بركات، المرجع السابق، ص ٢٠٥-٢٠٦

[١٨] الجبرتى، تاريخ الجبرتى، جـ١، ص٢٥١

[١٩] ومما يدل على خلاعة و فسوق الأمير رضوان كتخدا، أن متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يحتفظ بشاهد قبر من الرخام، من نهاية القرن ١٢هـ/ ١٨م، نُقش عليه أسم " سُلن " معتوقة ثم محظية الأمير رضوان كتخدا،
- لمزيد من التفاصيل: عائشة التهامى، شاهد قبر باسم سُلن محظية الأمير رضوان كتخدا، مجلة العصور، مج ١٤، جـ١، ص ١٣١-١٤٥، لوحات من ١-٨، شكل من ١-٣

تلك الأيام، ومنع أصحاب الشرطة من التعرض للناس فى أفاعيلهم فكانت مصر فى تلك الأيام مراتع غزلان ومواطن حور.. وهو الذى عمر باب القلعة الذى بالرميله المعروف بباب العزب ".

ويسترسل الجبرتى[٢٠] فى سيرة رضوان كتخدا فيقول " وألف فيه الشيخ عبد الله كتاباً سماه الفوائح الجنانيه فى المدائح الرضوانيه، جمع فيه ما مدح به الأمير رضوان كتخدا من قصائد ولطائف وتواشيح " نذكر منها:

ياجنة لفنون والأفنان محفوظة من طارق وجانى
نسيمها بالروح والريحان يهدى الشذا للملك الرضوان
بهجة ند مالها من ند
حبيبى بالذى ورد شقائق خدك التبرى
وثنى قدك المفرد بخمرة ثغرك الدرى
ومنك الجفن قد سود على هاروت السحر
ادر كأس الطلا واغنم زمان الفوز بالرضوان
مليك اوحد العصر وفى صادق الوعد
بدا فى طلعة البدر وهيبة طلعة الأسد
صديق العز والنصر حليف الجود والمجد
لهذا ترحم الأعجم بمدح الكتخدا رضوان

وكتخدا :

لقب وظيفى، بفتح الكاف وسكون التاء وضم الخاء، فى التركية، كتخدا من الفارسية كدخدا وهى تتكون من كلمتين " كد" بمعنى البيت، " خدا " بمعنى الرب والصاحب، إذن فالمعنى العام " لكتخدا " هو رب البيت، ويطلقها الفرس على السيد الموقر، وعلى الملك[٢١]، بينما يطلق الترك لقب كتخدا على الموظف المسئول والوكيل المعتمد والأمين والعريف والنقيب[٢٢]، ومنها الكخيا التى نحتها الترك نحتاً مرتجلاً من كتخدا التى أصلها فى الفارسية كدخدا[٢٣]، ويذكر أحد الرحالة الفرنسيين[٢٤]، بمصر آنذاك عن الكتخدا " الكخيا " بأنه هو رئيس

---

[٢٠] الجبرتى، المصدر السابق، جـ١، ص ٢٥٢-٢٦٤

[٢١] شفيق غربال، ترتيب الديار المصرية فى عهد الدولة العثمانية، ص ١٥
- أحمد السعيد سليمان، تأصيل ما ورد فى تاريخ الجبرتى، ص ١٧٦

[٢٢] محمد الأنسى، الدرارى اللامعات، ص ٤٥٣

[٢٣] أحمد السعيد سليمان، المرجع السابق، ص ١٧٧

[٢٤] Oliver , Voyages dans L,empire Ottoman L, Egypt , P. 225
- إلهام ذهنى، مصر فى كتابات الرحالة والقناصل الفرنسيين فى القرن الثامن عشر، ص ١١٢-١١٣

الحزب، وكان له نفوذ كبير فى القاهرة، ولابد لأى اوربى أو اجنبى أن يحصل على إذن من " كخيا ".

عزبان

من العربية عزب من لا زوج له،صارت فى التركية اسم جمع وعلماً على طائفتين من الجند العثمانى: أحدهما بحرية " عزبلر "، والأخرى برية، كانوا يؤخذون فى القرنين ٩-١٠هـ/١٥-١٦م من بين أشداء الشباب الترك بمعدل شاب من كل عشرين، أو ثلاثين بيتاً، وكانوا يتولون أداء خدمات التشريف للباشا وحراسة من يقيم فى القلاع، وعلى الحدود، ويتولون الرماية بالسهام والبنادق.[٢٥]

وخلاصة الأمر أن هذا الشاهد، لقبر المرحوم " محمد جلبى " ابن المرحوم الأمير " رضوان كتخدا عزبان الجلفى "،الذى كان يوم مولدة احتفالاً عظيماً وموكباً جليلاً ،أُرخ بسنة ١١٦٣هـ/١٧٤٩م، بحساب الجُمل، فكان بذلك مدحاً هنيئاً تمثل فى هذه الأبيات الشعرية، التى قيلت بهذه المناسبة السعيدة، كما سجلها لنا الجبرتى[٢٦]، وتحوى تاريخ مولده فى تلك السنة بحساب الجُمل، كما سبق القول، وهى :

لاحت لنا شمس السرور عياناً فغدا الحجا بشهودها نشوانا
شمس لها فُلك التهانى مطلع بوفود من يسمو على كيوانا
يا حبذا يوم السعود بمولد أضحى لأعياد الهنا عنواناً
وغدا ينا دى والزمان مهنئاً داعى الصفا ببشارة إعلانا
بشرى لقد جاد الزمان بمنحة أرخ حبا بمحمد رضوانا

---

[٢٥] شفيق غربال، المرجع السابق، ص ١٨
- أحمد السعيد سليمان، نفس المرجع السابق، ص ١٥١-١٥٢
- Granger , Le Sieur : Relation du Voyage Fait en Egypt , P. 18

[٢٦] الجبرتى، المصدر السابق، جـ١، ص ٣٠٦-٣٠٧

وفى ابيات أخرى :

نعمم بمولود لرضوان العلا سامى العلاء فسعده يتوقد
يهد ى له العمر المديد بصحة يحلو بها العيش الهنى الأرغد
حيث التهانى مقسم ومؤرخ بسما الهنا هذا السعيد محمد

أما تاريخ وفاته فقد سُجل على شاهد قبره من خلال هذه العبارة " توفى فى ٢٢من شهر رمضان سنة ١١٧٢هـ "،أى أنه مات طفلاً عمره ٩سنوات، حيث كان مولدهكما سبق الذكر سنة ١١٦٣م أى بعد وفاة والده بأربع سنوات، الذى وافتة المنية ١١٦٨هـ/ ١٧٥٤م.

ومما هو جدير بالملاحظة أن شخصية المرحوم " محمد جلبى " غير معروفة فى المجتمع المصرى عامة والقاهرى خاصة، فى العصر العثمانى، وذلك لأنه مات طفلاً صغيراً -كما سبق القول- لذا فقد نُسب لوالده المرحوم الأمير " رضوان كتخدا عزبان الجلفى " الذى كان ذو شهرة كبيرة وصيت عالى فى المجتمع القاهرى، لفترة زمنية طويلة[٢٧]، وقيل فى مدحه الكثير من كلمات الشعر وبديع النظم يذكر منها الجبرتى[٢٨]، هذه المقامة البديعة :

نسجت بمنوال البديع مقامة وتزركشت بالحس والإبداع
رقت حواشيها ووشى طروزها بجواهر الترصيع والإبداع
رغدت بحلى رضوان العلى طرل المدى تجلى على الأسماع

ويلاحظ أن هذا الشاهد ينتهى من أعلى بعقد ثلاثى مفصص، يتدلى من زخرفة نباتية قوامها زهرة اللاله Lale، أو شقائق النعمان Tulib، التى أكثر الأتراك العثمانيون من استخدامها فى موضوعاتهم الزخرفية، وخاصة على شواهد القبور لما لها من مكانة دينية، ومعتقدات قدسية، حيث أن شكلها يتكون من نفس حروف لفظ الجلالة (الله)، تلك الزهرة التى كثر استخدامها، على مختلف التحف التطبيقية التى ترجع للعصر العثمانى فى القرن ١٢هـ/ ١٨م، وتنوعت أشكالها وتباينت أحجامها.[٢٩]

كما يلاحظ أن هذا الشاهد ينتهى من أسفل بعنصر زخرفة الزهرية، التى يخرج منها أو ينبثق فيها أفرع ملتفة تحمل أوراق نباتية، وتحمل الأفرع بدورها أزهاراً، من أهمها وأشهرها زهرة القرنفل Koranfil، التى عشقها الأتراك عشقاً، مما جعل الفنانون والنحاتون يرسمونها وينحتونها على جدران مساجدهم ومشاهدهم وأضرحتهم وقبورهم، إلى جانب زهرة اللاله.[٣٠]

---

[٢٧] جرجى زيدان، مصر العثمانية، ص ٢٢٣-٢٢٤
[٢٨] الجبرتى، نفس المصدر السابق، جـ ١، ص٢٨٨
[٢٩] سعاد ماهر، الخزف التركى، ص ١٢٢-١٢٤
[٣٠] سعاد ماهر، المرجع السابق، ص ١١٨

ومما هو جدير بالذكر أن عنصر زخرفة الزهرية أو المزهرية، ظهر على معظم الفنون المعمارية والتحف التطبيقية فى العصر العثمانى[٣١]، بينما ترجع أصول هذا العنصر لزخرفة الزهرية التى يخرج منها أفرع نباتية وأوراق تنتهى بزهور، لبداية العصر الإسلامى، وأقدم مثال لها ظهر على زخرفة فسيفساء قبة الصخرة [٣٢] سنة ٧٢هـ/٦٩١-٦٩٢م.

وهناك شاهد قبر آخر يقف شامخاً بجوار أو بجانب شاهد القبر السابق للمرحوم " محمد چلبى "، لنفس تركيبة المقبرة السابقة، باسم أمير اللواء / إسماعيل[٣٣] (لوحة ٢)، تتجلى فى نقوش هذا الشاهد المثمن الشكل، تسعة أسطر من الكتابة بخط الثلث مؤرخ منها ألقاب وأنساب بعض أمراء نهاية القرن ١٢هـ/ ١٨م، وهى مرتبة كالآتى:

السطر الأول : أمير اللواء عليك اهلك قد بكت
السطر الثانى: والصبر ناء والمنام قليل
السطر الثالث: والدمع سال على الخدود من الجفا
السطر الرابع: والجسم من داء الفراق عليل
السطر الخامس: لكن لك العفو العميم مؤرخ
السطر السادس: قد قرت فى الجنات إسماعيل
السطر السابع: أخى المرحوم (ا) مير اللواء على بيك
السطر الثامن: أمير الحاج سابقا توفى
السطر التاسع: فى شهر رمضان سنة١١٩١ هـ

وفيما يلى استعراض لمعانى هذه الألفاظ ومدلولاتها فى ذلك العصر حسبما وردت بالترتيب:

أمير اللواء

الأمير فى اللغة ذو الأمر والتسلط، وهو لقب من ألقاب الوظائف التى استعملت كذلك ألقاب فخرية ويرجع استعماله فى الإسلام كاسم وظيفة إلى عصر النبى (صلى الله عليه وسلم) حين كان يقصد به الولاية على الحكم أو رئاسة الجيش[٣٤]. وهو لقب فخرى رسمى يحدد درجات وظيفية بعينها مثله مثل لقب باشا، بك، أفندى، وهذا اللقب يعنى أن حاملة صاحب لواء سلطانى أى من حقه أن

(٣١) ربيع خليفة، البلاطات الخزفية فلى عمائر القاهرة العثمانية، ص ٢٨٧
(٣٢) Papadopoulo , Elexandre , Islam and Muslim Art , P. 65, Pl. 14
- كمال الدين سامح، المرجع السابق، ص١٨-٢٠
(٣٣) طول الشاهد : ١٢٠ سم ، ارتفاعه : ٦٠ سم ، لم يسبق نشره
(٣٤) الرازى، مختار الصحاح، ص٦٠٩
- حسن الباشا، الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار، ص١٧٩-١٨٠

ترفع له راية سلطانية فى موكبه دليلاً على علو مكانته[٣٥]، وسمو وظيفته، وكان هذا الحق فى مصر العثمانية للباشا صاحب الولاية والبكوات والصناجق[٣٦] الأربع والعشرين، الذين يختارون سنوياً منذ عهد السلطان سليم الأول، الذين يُعهد إليهم بالمناصب المهمة.

وقد كان أمير اللواء فى ولاية مصر العثمانية يحكم الأقسام الإدارية[٣٧] المقسمة إلى سناجق، وبلغ عدد هذه السناجق إلى مائتى وتسعين سنجقاً، يحكمها بكوات يعقد لهم لواءها[٣٨]، وورد هذا اللقب على الكثير من النصوص التأسيسيه العثمانية بمدينة القاهرة[٣٩]، وكان " على بك الكبير " أشهر من مُنح هذا اللقب، إذ استطاع الانفراد بالسلطة من سنة١١٨٣-١١٨٧هـ/ سنة١٧٦٩-١٧٧٣م، وقطع علاقته بالدولة العثمانية، ولم يسمح لها بإرسال مندوب عنها للحكم[٤٠].

أمير اللواء إسماعيل

يذكر الجبرتى[٤١] فى أحداث ١١٩١هـ / ١٧٧٧م، فيقول : " ومات الأمير إسماعيل بيك الصغير، وهو أخو على بيك هم خمسة اخوة على بيك واسمعيل بيك هذا وسليم اغا... وعثمان وأحمد، ولما تآمر على بيك كان اخوته الأربعة بأسلامبول عندما تسامعوا بإمارة اخيهم بمصر، حضر إلية إسماعيل واحمد وسليم وعمل سليم عند أخيه على بيك، وقد كان إسماعيل بيك عاقلا حكيماً كوالده قاسم عيواط بك، الذى كان حاكماًعادلاً وأباً حنوناً، بالإضافة إلى شجاعته وبسالته وتمتعه بأباء النفس.[٤٢]

بيك

---

(٣٥) مصطفى بركات، المرجع السابق، ص١٥٣

(٣٦) الصناجق ومفردها صنجق أو سنجق، وهو العلم، القسم من ولاية كبيرة ، والحاكم على قسم من ولاية، وربما كانت الصنجقية أيضا مجرد رتبة، وعادة كان عدد الصناجق أربعة وعشرين، كما حددهم سليم الأول، وأحياناً لم يكن عددهم كاملاً، بينما حرصت الدولة على تعيين صناجق الثغور الثلاث المهمة كالأسكندرية ودمياط والسويس، أما باقى الصنجقيات فقد كان التعيين فيها، يتوقف على قوة المتنافسين على السلطة فى مصر.
- شفيق غربال، ترتيب الديار المصرية فى عهد الدولة العثمانية، جـ١، ص ١٤

(٣٧) الصفصافى أحمد المرسى، الدولة العثمانية والولايات العربية، ص ٨٠

(٣٨) كارل بروكمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، ص ٤٥٩

(٣٩) مصطفى بركات، المرجع السابق، ص ١٥٤-١٥٥

(٤٠) عبد الوهاب بكر، الدولة العثمانية و مصر فى النصف الثانى من القرن ١٨م، ص ٦٨،٦٦، حاشية ٧

(٤١) الجبرتى، المصدر السابق، جـ٢، ص ٢٥-٢٦

(٤٢) جرجى زيدان، المرجع السابق، ص ٢٠٨-٢٠٩

لفظ تركى بمعنى الكبير، وإن استعمال " بك " كلقب كان يلحق بالاسم[٤٣]، وبك لقب أو رتبة ظهرت فى العصر العثمانى بمصر على العديد من النقوش الكتابية والشواهد الأثرية، ومما هو جدير بالذكر أن عدد بكوات مصر آنذاك كان يبلغ اثنا عشر، كان ثلاث من هؤلاء البكوات هم الذين لهم حق حضور ديوانى الحكومة، وهم الكتخدا، وأمير الحج، والدفتردار، بينما يذهب ابن بطوطة[٤٤] بأن معنى بك هو الملك.

ويُذكر أن هذا اللقب قد منح لشخصيات عديدة بعضها يشغل مناصب إدارية، وبعضها ينتمى إلى الأسرة المالكة، كما أن هذا اللقب قد مر فى عصر محمد على بعدة تطورات،حيث تطور ليصبح مثله مثل لقب باشا لقباً فخرياً رسمياً تقتضيه مكانة الشخص فى المجتمع، فيقترن بها اسم من يحمل هذه الرتبة فى المخاطبات والمكاتبات، إما بصفة دائمة أو مؤقتة طبقاً للظروف، وحسب مكانته فى الدولة، فعلى سبيل المثال إذا كان اميرا لاى يخاطب "حضرة صاحب العزة"، وإذا كان قائمقام يخاطب " صاحب العزة "، وفى الرتب المدنية، فمن الجائز أن يلقب بك أو أفندى[٤٥].

ومما هو جدير بالذكر أن هذه الألقاب العثمانية التى صدرت فى سنة ١٩١٤-١٩١٥م لأصحاب الرتب المصرية، قد ألغيت فى سنة ١٩٢٣م، وحل محلها قانون جديد خاص بتنظيم الألقاب، وفى ظل هذا القانون الجديد، صُنفت البكوية إلى صنفين أو درجتين، الصنف الأول يلقب حاملها بـ "حضرة صاحب العزة "، ولا تمنح إلا للموظف الذى لا يقل راتبه عن " ألف ومائتين جنيهاً سنوياً، وأحياناً تمنح لبعض الأعيان الذين قاموا بخدمات جليلة للبلاد، الصنف الثانى يلقب بـ" صاحب العزة "، ولا تمنح إلا للموظف الذى لا يقل راتبه عن " ثمانمائة جنيهاً " سنوياً، ويجوز أن يمنح أيضا لبعض الأعيان الذين قدموا خدمات جليلة لبلادهم[٤٦].

أمير الحاج

اسم وظيفة عُرفت منذ عهد النبى " صلى الله عليه وسلم "، وسار من بعده على هذا الدرب وتلك السُنة، الخلفاء الراشدين والولاة المسلمين، وأول من وُلى هذه الوظيفة، الخليفة أبو بكر الصديق سنة ٩هـ، حين أنابه الرسول" صلى الله عليه وسلم " لقيادة الحجيج، وفى العام التالى، تولى الرسول" صلىالله عليه وسلم " قيادة الركب بنفسه، ومن يومها وإمارة الحاج واجب على الحُكام المسلمين، سواء

---

(٤٣) حسن الباشا، الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار، ص٢٢٥

(٤٤) ابن بطوطة، الرحلة، ص ٢٨٤

(٤٥) مصطفى بركات، نفس المرجع السابق، ص ٣٢٢-٣٢٣

(٤٦) أحمد تيمور، الرتب والألقاب المصرية، ص ٦٧
- مصطفى بركات، المرجع السابق، ص ٣٢٣

بأنفسهم أو من ينيبونهم، ويتكون هذا الاسم من كلمتين " أمير" بمعنى رئيس أو قائد أو وال، وحاج وهو قاصد مكة للنسك، وجمعها حجاج وحجيج وحج، ورغم أن الصيغة الشائعة هى أمير الحاج، إلا أن أمير الحج هى الأصح لغويا[٤٧].

وهكذا كان حرص الحكام المسلمين على مر العصور والأزمان على القيام بهذه المهمة الشرفية، ومن ثم فقد صار السلاطين العثمانيون وولاتهم على نفس النهج، فكان خروج أول ركب للحج من مصر فى العصر العثمانى سنة ٩٢٣هـ / ١٥١٧م، حيث أن خروج المحمل والكسوة، يُعد واحداً من رموز سيادتهم على العالم الإسلامى[٤٨].

أما عن أولى واجبات أمير الحاج فتتمثل فى قيادة الحجيج إلى مكة والعودة به، وله أيضا الإشراف الأدبى على الحجيج، كما كان عليه دفع أذية قُطاع الطريق وخاصة العربان عن الحجاج، كما كان عليه حفظ الصُرة التى تحوى مال الحرمين، التى توزع على أشراف الحرمين، وكان عليه أيضا دفع عوائد المسلمين، الممثلة فى أموال الصدقة وغلالها لفقراء الحرمين، كما كان عليه إعداد الآبار ومنازل الحجاج وحراستها، وأن يُصلح بين المتشاجرين والمتنازعين[٤٩].

ولا غرو أن يحرص أمراء الحاج على تبوأ هذا المنصب المهم، وهذه الوظيفة المشرفة، بالرغم من المتاعب الجمة والمشاق الكثيرة التى كانوا يتكبدونها أو يلاقونها، وذلك لما كان لهذا المنصب من مكانة سامية ومنزلة عالية، أضفت على هؤلاء الأمراء المهابة الجليلة والمكانة الرفيع وبالطبع كان يعاون أمير الحاج الكثير من الموظفين، الذين يشرفون بمساعدته فى هذا العمل الجليل[٥٠].

وبناء على ما سبق، فإن وظيفة أمير الحاج قد برزت فى مصر فى العصر العثمانى، وكانت من أجل الوظائف وخاصة الدينية، فقد وردت على العديد من المنشآت المعمارية بمدينة القاهرة فى ذلك العصر، وتألقت فى نهاية القرن ١١هـ/ ١٧م، وخلال القرن ١٢هـ/ ١٨م كله[٥١].

ومما هو جدير بالذكر أن وظيفة أمير الحاج كان يسبقها، أمير اللواء، ولا يلى هذه الوظيفة إلا صاحب لواء سلطانى[٥٢]، وذلك طبقا لأوامر سلطانية صدرت

---

(٤٧) حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، جـ١، ص ٢٠٢-٢٠٥

(٤٨) ابن زنبل، آخرة المماليك، ص ٤٦

(٤٩) إبراهيم رفعت، مرآة الحرمين، جـ٢، ص ٢٩٩

(٥٠) إبراهيم رفعت، المرجع السابق، جـ ٢، ص ٣٠٠-٣٠١

(٥١) شفيق غربال، المرجع السابق، ص ١٥-١٦

- مصطفى بركات، المرجع السابق، ص ١١٥-١١٦

(٥٢) أحمد الرشيدى، حسن الصفا والابتهاج بذكر من ولى إمارة الحاج، ص ١٦١

منذ سنة ٩٦٧هـ/١٥٥٩م تقضى بهذا المرسوم، حيث كان الأمير المملوكى الذى سبق له تولى منصب إمارة الحاج، يشُرف بحمل هذا اللقب دائما، فيكتب اسمه فى السجلات الرسمية بأنه " أمير اللواء٠٠أمير الحاج سابقا"، وهكذا فقد ظلت وظيفة أمير الحاج قائمة منذ عهد الرسول " صلى الله عليه وسلم "، حتى عام ١٩٥٤م، عندما ألغته حكومة الثورة واستبدلته بمسمى جديد هو " رئيس بعثة الحاج "[٥٣].

ومن ثم فإن اسطر شاهد قبر المرحوم أمير اللواء / إسماعيل، أخو أمير اللواء /على بيك، أمير الحاج سابقا، جاءت مؤثرة ومفعمة بالكثير من كلمات الرثاء والصبر والإناء، ونحيب البكاء وسيل الدموع، وداء الجسد من علة فراق الأهل، ولكن سلواهم أن فى جنات الخلد ونعيم الآخرة، وعفو المولى عز وجل، وحرصاً من الفنان على كسر حدة ووحشة كلمات الرثاء على شاهد هذا القبر، فقد زخرف نهايته بالأوراق النباتية وزهرة القرنفل، كما تنتهى قمته بشكل مقبب، أما قاعدته فيزخرفها ورقه ثلاثية مقلوبة لأسفل وزهرة اللاله، هذا بالإضافة إلى طلاء هذه النقوش وتذهيبها باللون الأحمر والأخضر والأصفر[٥٤].

ويلاحظ أن كلمات الرثاء على هذا الشاهد المؤرخ ١١٩١هـ، قد أرخت حروفها بحساب الجُمل والسنين كالآتـى :

قد (ق=١٠٠+ د=٤) = ١٠٤+ قر (ق=١٠٠ + ر=٢٠٠) =٣٠٠ +
فـى (ف=٨٠ + ى=١٠) =٩٠ +
الجنات (ا =١ + ل = ٣٠+ج =٣ + ل =٥٠+ ا =١ + ت =٤٠٠) =٤٨٥+
اسماعيل (ا =١ + س =٦٠ + م =٤٠+ ا =١+ ع =٧٠ + ى = ١٠ + ل =٣٠) = ٢١٢

بحساب الجُمل يكون المجموع ١١٩١

ويتفق هذا التاريخ لوفاة أمير اللواء إسماعيل بحساب الجُمل، مع تاريخ ما نقُش على شاهد قبره وتُعد كلمات هذا الشاهد مختلفة كثير عن الشاهد السابق، فى رثاءها وأنينها ووصف حالة الأهل، بالإضافة إلى التأريخ بحساب الجُمل، بينما كان شاهد قبر المرحوم الأمير محمد جلبى، مجرد إشارة إلى قبر صاحبه، مع تاريخ الوفاة، دون أى رثاء أو خلافة، ولكن كلا الشاهدين تشابها فى فكرة نسبه الأول (الأمير محمد جلبى) إلى أبية (الأمير رضوان كتخدا)، ونسبة الثانى (أمير اللواء اسماعيل) إلى أخيه (أمير اللواء على بيك أمير اللحاج سابقاً)، دلالة على أن الخطاط أو الفنان، قد نسب الأول إلى أبية، والثانى إلى أخيه، وذلك لشهرة كل

---

(٥٣) أحمد الرشيدى، المرجع السابق، ص ٥٥، حاشية ١

(٥٤) دائرة المعارف الإسلامية، مادة أمير الحج

من الأب والأخ، ونظراً لمكانتهما الاجتماعية، ومناصبهما الوظيفية فى الدولة آنذاك، لذا فقد نُسبا إليهما زيادة فى التعريف بشخصيتهما المتواضعة.

ويلاحظ أن تركيبة هذه المقبرة تحمل شاهدين راسيين آخرين[٥٥]، نُقش عليهما أدعية دينية وعناصر زخرفية (لوحة ٣)،فالشاهد الثالث يقع ماثلاً أمام الشاهد الأول " للأمير محمد چلبى" وهو ذو أربع أوجه مستطيلة الشكل، يزخرف الجزء العلوى منه رسم على هيئة غطاء رأسى عثمانى ذو زخارف هندسية بسيطة، تُلف حول عمامة[٥٦]، مطوية بشكل يبدو طبيعيا بزخارف نباتية، أما الجزء السفلى _ وهو يمثل ثلثى ارتفاعه _ من الوجه الداخلى يزخرفه شكل مشكاة[٥٧]، يتدلى من أعلاها سلسلتين تحصران بينهما وريدة، وتنتهى ببدن على هيئة مشكاة، وقد ظهر هذا الأسلوب بتلك الزخرفة على شاهد قبر قبل العصر الطولونى[٥٨] ، وداخل هذه المشكاة زخرفة منقوشة لخطوط تتكون من كتابة متعاكسة،تُقرأ طرداً وعكساً لعبارة البسملة (بسم الله الرحمن الرحيم)، وهذا النوع من الخط المُثنى أو الكتابة المتعاكسة، قد عُرف وانتشرت طريقة تقابله أى " طرد وعكس" منذ العصر المملوكى فى عمائره، وأشهر مانفذ منها على العمائر،

---

(٥٥) موسوعة وصف مصر، جـ ١، ص٢٢٢

(٥٦) الشاهد ذو العُمامة المطوية، طوله : ٧٩ سم قطره : ٥١ سم
الشاهد ذو العُمامة المدببة ، طوله : ١٢٨ سم قطرة : ٦١ سم لم يسبق نشره

(٥٧) عُمامة، يذهب دوزى فى قاموسه بأن هذه الكلمة ذات تفسير للمشمذ Turban، ويُعنى العمامة، بينما يذكر ابن سيدة، أن العمامة هى "ما يلاث على الرأس تكويراً، وقد تعمم بها وأعتم، وأنه لحسن العمة وقد عمته، وقد يعصب رأسه بالعصابة يعصبه تعصيباً، وهى لباس الرأس معروفة، وربما كُنى بها عن البيض والمغفر، والجمع عمائم وعمام. ٠٠ وعُم الرجل، سود، لأن تيجان العرب العمائم، والعرب تقول للرجل إذا سود : قد عُمم، وكانوا إذا سودوا رجلاً عمموه عمامة حمراء " عمم ".
- ابن سيدة، المخصص، جـ ٤، ص٨١-٨٢
- دوزى، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ص٩٢
- أحمد مطلوب، معجم الملابس فى لسان العرب، ص ٨٨

(٥٨) مشكاة، جمعها مشكاوات، وهى الكوة فى الجدار، وكان يوضع فيها وسيلة للإضاءة من مسرجة أو قرايه أو شمعة أو مصباح، وهى كلمة حبشية من الألفاظ غير العربية، لذلك فهى تجمع بطريقتين لكونها أعجمية، فتجمع جمع مؤنث سالم على " مشكاوات "، كما تجمع جمع تكسير " مشاكى "، وقد كان سلاطين المماليك وأمراؤهم وأثرياؤهم يهدونها إلى المساجد لتزين وتضئ تلك المنشآت الدينية تقرباً إلى الله، بل لعل الفنان المسلم أراد أن يجسم ما جاء فى سورة النور –آية ٣٥، من قولة تعالى " الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح فى زجاجة الزجاجة كأنها كوكب درى، يوقد من شجرة مباركة زيتونه ".
- الفيروز آبادى، القاموس المحيط، جـ ٤، ص ٢٤٩-٢٥٠
- سعاد ماهر، كتاب الفنون الإسلامية، ص ١٦٤

تلك الموجودة داخل محراب مدرسة الأمير قجماس الإسحاقى (٨٨٦هـ/١٤٨١م) بالدرب الأحمر بصيغة " عمل عبد القادر النقاش "[٥٩].

وقد انتشر هذا الخط فى العصر العثمانى، وهو ما يسميه العثمانيون " اينه لى " أو الكتابة المرآتية، ولا غرو أن يكشف هذا الخط عن مهارة الخطاط العثمانى وعبقريته، إذ هو يكتب العبارة الواحدة مرتين، بحيث يمكن قرءتها من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين.[٦٠]

فهو يمزج بين حروفها،ليكون من هذا المزج شكلاً زخرفياً جمالياً، بالرغم من أن البعض يرى أن هذه صورة معقدة للخط العربى، ولكن للرد عليهم، أنها ذات رؤية جمالية وأصول فنية.[٦١]

ونخلُص من هذا،أن الخطاط العثمانى قد بلغ حداً كبيراً من التمكن فى كتابة الخط الثلث بهذه الطريقة الزخرفية، رغم أن هذه الطريقة تخضع لمعايير فنية ونسب جمالية وقواعد ثابتة دقيقة فى كتابة حروفها، ولكن الفنان أو الخطاط أراد أن يعلن عن مهارته رغم كل هذه القيود، بالجمع بين أصول وقواعد هذا الخط وبين الطابع الزخرفى الجمالى[٦٢].

وكما وجدت هذه الخطوط الكتابية المتعاكسة، بشكل زخرفى وجمالى على شواهد القبور العثمانية، فقد استخدمت أيضا فى زخرفة الفنون التطبيقية، والعمائر الاجتماعية فى العصر العثمانى، وخير مثال لظهورها على التحف التطبيقية، تلك القطعة من نسيج الحرير، والمحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، ذات الكتابة المتعاكسة بعبارة " وهو الحى الباقى سبحان الله "، فى شكل مشكاة تتدلى سلاسلها من أعلى عقد مدبب.[٦٣]

وخير مثال لاستخدام تلك الكتابة المتعاكسة على العمائر الاجتماعية تتجلى على الاسبلة العثمانية بمحراب سبيل السلطان محمود " أثر رقم ٣٠٨ " حيث شكل الخطاط المشكاة التى تتدلى من عقد المحراب من أحرف كتابية متعاكسة بعبارة البسملة "بسم الله الرحمن الرحيم" مكررة مرتين.[٦٤]

كما لعبت الكتابة العربية بخط الثلث دوراً زخرفياً مهماً فى نقوش الجهات الثلاث للشاهدين الثالث والرابع حيث زُخرفت بكتابة الشهادتين، آيتان من سورة الرحمن (٢٦-٢٧)، بخط الثلث نقرأها فى الأربعة أسطر التالية:

السطر الأول : لا إله إلا اله محمد رسول الله

---

(٥٩) آمال العمرى، المرجع السابق، ص٧٢، رقم السجل بالمتحف الإسلامى بالقاهرة، ١٨٠٣٨

(٦٠) حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جـ ١، ص ٢٤٦

(٦١) محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى، ص ١٧٨-١٨٠

(٦٢) هدايت تيمور، جامع الملكة صفية، ص ١٠٩

(٦٣) مايسة داود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص ٦٨

(٦٤) عائشة التهامى، النسيج فى العالم الإسلامى، ص ٤٥٦، شكل ٢٧

السـطر الثانى : كل من عليها فان
السـطر الثالث : ويبقى وجه ربك ذو ا
السـطر الرابع : لجلال والإكرام
كمـا نقرأ الشهادتين والآيات فى الشاهد الثالث، ولكنها موزعة فى ثلاثة اسطر بخط الثلث ايضا وهـى :
السـطر الأول : لا إله إلا الله محمد رسول الله
السـطر الثانى : كل من عليها فان ويبقى وجه ربك
السـطر الثالث : ذو الجلال والإكرام

أمـا تركيبة المقبرة [٦٥] التى تحمل الشواهد الأربعة السابقة الذكر (لـوحة ٤)، فإن النحات لم يغفل نحتها، والنقاش لم يهمل زخرفتها بثلاث مناطق أفقية، فالمنطقة الوسطى زخرفت بخطوط كتابية بخط الثلث، ملتفة بالجوانب الأربعة لآية الكرسى، داخل بحور صغيرة، يفصل بين كل بحرين زخرفة نباتية بسيطة، يعلو هذه المنطقة الوسطى ذات العناصر الكتابية، منطقة أقل عرضا، عبارة عن إطار أو شريط رفيع يحتوى على زخرفة نباتية لزهرة اللاله متكررة بشكل منتظم ملتفة كذلك لجوانب الأربعة.

أما المنطقة السفلى وهى الأكبر مساحة، تحتوى واجهاتها على ثلاث دوائر متداخلة، داخل كل منها رسم وريده مركزية ثمانية البتلات، تتداخل مع أُخريتين متفرعتين، يتوسـط كل دائرتين من الدوائر الثلاث السابقة، زُهرية ينبثق منها أفرع نباتية تحمل أزهار اللاله والقرنفل وعباد الشمس، وأوراق رمحيه بأسلوب قريب من الطبيعة محفورة حفراً بارزاً على الرخام، لقد وجدت شكل هذه الزهرية بهذا الأسلوب الواقعى القريب من الطبيعة فى زخرفة واجهة بدن تركيبة رخامية لمقبرة الست " سُلن " من نفس الفترة الزمنية.[٦٦]

ومما هو جدير أن تلك الرسوم النباتية بعناصرها الزخرفية كانت محببة للفنان العثمانى فى زخرفة رسوم جدران مساجده ومشاهده وأضرحته وأسبلته[٦٧]، وأيضا مقابره، نخلص من هذا بأن الفنان أختار من مملكة الأزهار، زهرة القرنفل وزهرة اللاله، ومن أوراق الشجر أختار الشكل الرمحى[٦٨].

---

(٦٥) محمود الحسينى، الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة، ص ١١٣، لوحة ١٣٩

(٦٦) طول تركيبة المقبرة : ١٣٩ سم ارتفاعه من الجانبين : ٦٦,٥ سم
ارتفاعها من الواجهة : ٥٠ سم لم يسبق نشرها

(٦٧) عائشة التهامى، شاهد قبر باسم سُلن محظية الأمير رضوان كتخدا، ص ١٤٧، لوحة ٦، شكل ٣

(٦٨) لقد وجدت هذه العناصر النباتية، وخاصة شكل المزهرية فى زخرفة العديد من الأسبلة العثمانية من أمثلتها :
- سبيل السلطان مصطفى (أثر رقم ٣١٤)، لوحة ١٥٢، ١٥٣

أما الجانب الأيمن لتركيبة هذه المقبرة فقد نُحت على شكل عقد مدبب (لوحة ٥)، ذو إطار زخرفى رفيع لزهرة اللاله متكررة بانتظام، وأسفل هذا الإطار مساحة، على هيئة عقد نُقش داخلها عبارة " كل شئ هالك إلا وجهه " ، على أرضيه خضراء، يليها المنطقة الوسطى الرئيسية، حيث نُقش عليها بداية آية الكرسى " بسم الله الرحمن الرحيم لا إله إلا هو الحى "، داخل بحرين صغيرين بينهما زخرفة نباتية بسيطة.

والمساحة الكبرى لزخرفة الجانب الأيمن لتركيبة تلك المقبرة، تشغل الجزء السفلى منه، فتحتوى على منطقة عريضة يتوسطها دائرة نقش داخلها عبارة " أقبلت على رب كريم " مكررة ثلاث مرات بانتظام، حيث تتقابل ألفاتها و لاماتها فى مركز الدائرةمما أضفى على الخطوط شكلاً جمالياً وبعداً زخرفياً، وعلى جانبى هذه الدائرة، عنصر زخرفة الزهرية بنفس مكوناتها، كما مُثلت على واجهة التركيبة، ويبدو أن هذه الزخرفة، تميزت بها تركيبات شواهد القبور العثمانية، بما يتناسب مع جلال هذا المكان، وهيبة ذاك الموقف، لأن الإنسان مُقبل لا محالة على لقاء ربه عاجلاً أم آجلاً[٦٩].

أما الجانب الأيسر لتركيبة المقبرة السابقة (لوحة ٦)، فإن زخرفتها تماثلت تماما مع الجانب الأيمن، اللهم إلا فى كلمات مساحة العقد العلوى، حيث كُتبت باللغة التركية عبارة " روحيحون فاتحة "، أى إقرأوا الفاتحة على روحة، وتنتهى حروفها ببعض الزخارف النباتية البسيطة، والمنطقة الوسطى لذلك الجانب نُقش عليها آخر آية الكرسى " يعلم ما بين أيديهم "، " وما خلفهم ولا يحيطون "، كل منهما داخل بحر صغير، بينهما زخرفة نباتية بسيطة جدا.

- سبيل السلطان محمود (أثر رقم ٣٠٨)، لوحة ١١٧
- سبيل رقية دودو (أثر رقم ٣٣٧)، لوحة ١٥٧
- محمود الحسينى، المرجع السابق، ص ١٠٥

(٦٩) محمد عبد العزيز مرزوق، المرجع السابق، ٧٥

وخلاصــة القــول...

أن دراسة الكتابة العربية على شواهد وتراكيب القبور الإسلامية عامة، والعثمانية خاصة تُعد بحق توثيقاً تاريخياً وتسجيلاً اثرياً، لما تضمه وبما تحويه من معلومات ذات أهمية كبيرة فى بيان الحالة السياسية والأوضاع الاجتماعية والحياة الاقتصادية، لكل قطر من الأقطار العربية، وكل بلد من البلدان الإسلامية، وكل حضارة من الحضارات المروية فى فترات زمنية مؤرخة ومحددة.

ومما لاشك فيه أن شواهد القبور العثمانية، بتركيباتها الرخامية، وما سُجل عليها من أسماء عربية وأنساب أسرية وبلدان إسلامية وتراكيب لغوية ونصوص دينية وعبارات دعائية وألقاب وظيفية وكتابات خطية وزخارف نباتية ورسوم هندسية، تُعد وثيقة تاريخية ذات أبعاد أثرية.

تجلت عبقرية الفنان المسلم عامة والعثمانى خاصة فى نقوشه الكتابية التى اتخذ منها عنصراً زخرفياً وأسلوباً إبداعياً فى توزيع الأسطر والكلمات والحروف، فى نصوص كتابات شواهده الرأسية، وبدن مقبرته الأفقية، مما يبين مدى إلمامه بقواعد اللغة العربية، وتمكنه منها مع حرصه على التوافق بين النص والمساحة والشكل، وبين ما أحاطه به من زخارف.

لقد برزت الكتابة العربية بخط الثلث على تركيبات شواهد القبور العثمانية بحفر أو نقش عبارة " أقبلت على رب كريم "، بما يتناسب مع جلال المكان وهيبة الزمان،حيث أن الإنسان مقبل لا محالة على لقاء ربه عاجلاً أو آجلاً ، تاركا دنياه وحياته وملذاته. ومن ثم فإن الخط الثلث قد أحتل مكان الصدارة فى كتابة شواهد القبور الرخامية فى العصر العثمانى،والتى يقُرا على بعضها بالخط الثلث الجميل الحديث النبوى الشريف " المؤمنون لا يموتون بل يقبرون ".

يلاحظ أن شاهد القبر الذى يقف ماثلاً أمام شاهد قبر الطفل " محمد چلبى " (ابن المرحوم الأمير رضوان كتخدا)، مناسباً من حيث الطول والارتفاع، وكذلك شكل العُمامة لمن هو فى مثل عمرة، بينما نلاحظ أن طول وارتفاع شاهد القبر،الذى يقف ماثلاً أمام شاهد قبر أمير اللواء / إسماعيل (أخو أمير الحاج اللواء/على بيك)، يبدو شامخاً، وأيضا شكل العُمامة نحتت بصورة ملائمة ومناسبة لمكانته ووظيفته وأيضا عمره.

بالرغم من زخرفة شاهدى قبر الطفل " محمد چلبى "، " أمير اللواء /إسماعيل " بالنقوش الكتابية إلا أن الفنان والنحات لم يكتف بهذا، بل حرص على زخرفة أسفل وأعلى كل شاهد بعناصر زخرفية ممثلة فى انطلاق شجرة نخيل من القاعدة، ومن المعروف أن هذه الشجرة، كان لها معنى خاص عند الأتراك، إذ أنهم يعتبرونها من أشجار الجنة، وهى رمز الكفاف، وتوجد رسومها عادة فى الأماكن المقدسة، كجدران المساجد، وشواهد وتراكيب القبور.

لقد حرص الفنان والنحات فى العصر العثمانى على زخرفة بدن تركيبة المقبرة بزخرفة كتابية بخط الثلث، لآية الكرسى، فى شريط علوى، اسفله زخرفة نباتية ممثلة فى شكل زهرية ينبثق منها أفرع نباتية، تحمل أزهار اللاله والقرنفل وعباد الشمس وأوراق رمحيه بأسلوب قريب من الطبيعة،محفورة حفراً بارزاً على الرخام، وعلى جانبيها ثلاث دوائر متداخلة، تحوى كل منها وريده مركزية ثمانية البتلات، تتداخل مع آخريتين متفرعتين.

المصـادر والمـراجع العربيــة والأجنبيــة
القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة

أولا: المصـادر

ابن اياس (محمد بن أحمد الحنفى ت ٩٣٠هـ)
- بدائع الزهور فى وقائع الدهور، تحقيق د٠ محمد مصطفى، خمسة أجزاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م

*** ابن بطوطـة (عبد الله بن محمد ت ٧٩٩هـ)**
- الرحلـة، دار صادر، بيروت، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م

*** ابن زنبـل (أحمد الرمال، ت ٩٦٠هـ)**
- آخره المماليك، تحقيق د٠ عبد المنعم عامر، القاهرة، ١٩٦٢م

*** أحمد الرشيدى**
- حسن الصفا والابتهاج بذكر من ولى إمارة الحاج، تحقيق د٠ ليلى عبد اللطيف، مكتبة الخانجى بمصر، ١٩٨٠م

*** الجـبرتى (عبد الرحمن ت ٧٤٨هـ)**
- تاريخ الجبرتى، أربعة أجزاء، مطبعة الأنوار المحمدية بالقاهرة، بدون تاريخ

ثانيـا : المـراجع العـربية

*** إبراهيم رفعت باشـا**
- مرآة الحرمين، الجزء ٢، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٢٥م

أحمد تيمور باشـا
- الرتب والألقاب المصرية لرجال الجيش والهيئات العلمية و القلمية منذ عهد أمير المؤمنين عمر الفاروق، مطابع دار الكتاب العربى، الطبعة الأولى، ١٣٦٩هـ / ١٩٥٠م

أحمد السعيد سليمان (دكتور)
تأصيل ما ورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل، دار المعارف، ١٩٧٩م

***أحمد مطلوب (دكتور)**
- معجم الملابس فى لسان العرب، مكتبة لبنان ناشرق، ١٩٩٥م

*** اعتماد يوسف القصيرى (دكتور)**
مساجد بغداد فى العصر العثمانى، مخطوط رسالة دكتوراة، كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٨١م

الصفصافى أحمد المرسى (دكتور)
الدولة العثمانية والولايات العربية، مجلة الدارة، السعودية، الرياض، العدد الرابع، السنة الثامنة، أبريل ١٩٨٣م

*** إلهام محمد على ذهنى (دكتور)**
مصر فى كتابات الرحالة والقناصل الفرنسيين فى القرن الثامن عشر، تاريخ المصريين، ٥٢، ١٩٩٢م.
آمال حسن العمرى (دكتور)
- زخارف شواهد القبور الإسلامية قبل العصر الطولونى " مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة " ١٩٨٦م.
*** جرجى زيدان**
- مصر العثمانية، تحقيق د٠ محمد حرب، كتاب الهلال، العدد ٥١٧، ١٩٩٤م
*** حسن الباشا (دكتور)**
الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ثلاثة أجزاء، دار النهضة العربية، ١٩٦٥م
الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار، الدار الفنية، ١٩٨٩م
أهمية شواهد القبور، مقالة من " موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية "، مج ٣، مكتبة الدار العربية للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م
- الكتابات الأثرية العربية وصلتها بالآثار والحضارة، مقالة من " موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية "، مج ٣، مكتبة الدار العربية للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م
*** حسن عبد الوهاب**
- تاريخ المساجد الأثرية، جزءا ن، القاهرة، ١٩٤٦م
*** دوزى (رينهارت)**
- المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة د٠ أكرم فاضل، بغداد، ١٩٧١م
*** ربيع حامد خليفة (دكتور)**
فنون القاهرة فى العهد العثمانى، نهضة الشرق، ١٩٨٥م
سعاد ماهر (دكتور)
الخزف التركى، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية، ١٩٧٧م
مدينة أسوان وآثارها فى العصر الإسلامى، الجهاز المركزى للكتب الجامعية المدرسية، ١٩٧٧م
*** شفيق غربال**
- ترتيب الديار المصرية فى عهد الدولة العثمانية، مجلة كلية الآداب، الجامعة المصرية، مج ٤، الجزء الأول، مايو ١٩٣٦م

*** عائشـة التـهامى (دكتور)**
- النسيج فى العالم الإسلامى منذ القرن " ٨-١١هـ/ ١٤-١٧م "، دار الوفاء، الطبعة الأولى٢٠٠٣م.
شاهد قبر باسم سُلن محظية الأمير رضوان كتخدا، مقالة بمجلة العصور، دار المريخ، لندن، مج ١٤، الجزء الأول، يناير ٢٠٠٤م
*** عبد الوهـاب بـكر (دكتور)**
- الدولة العثمانية ومصر فى النصف الثانى من القرن ١٨م، الطبعة الأولى، دار المعارف، ١٩٨٢م
*** كـارل بروكلمـان**
- تاريخ الشعوب الإسلامية، بيروت، ١٩٨٤م
*** كمـال الدين سـامح (دكتور)**
العمارة فى صدر الإسلام، مطبعة مصر، ١٩٦٤م
مايسـة داود (دكتور)
الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى اواخر القرن الثانى عشرة للهجرة " ٧-١٨م "، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١م
*** محمـد أبـو بكـر الـرازى**
- مختار الصحاح، القاهرة، ١٩٩٢م
*** محمد عبد العزيز مرزوق (دكتور)**
الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م
محمد على الأنسـى
الدرارى اللامعات فى منتخبات اللغات، ١٣٢٠هـ/١٩٠٢م
*** محمود الحسينى (دكتور)**
- الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة، مكتبة مدبولى، ١٩٨٨م
*** مصطفـى بركـات (دكتور)**
- الألقاب والوظائف العثمانية دراسة فى تطور الألقاب والوظائف منذ الفتح العثمانى لمصر حتى إلغاء الخلافة العثمانية " من خلال الآثار والوثائق والمخطوطات " ١٥١٧-١٩٢٤م، دار غريب، ٢٠٠٠م
*** مصطفـى عبد الله شيحه (دكتور)**
- شواهد قبور إسلامية من جبانة صعده باليمن، الجزء الأول، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٨٨م

موسوعة وصف مصر
- المصريون المحدثون، الجزء الأول، مهرجان القراءة للجميع، ٢٠٠٢م، مكتبة الأسرة
*** هدايت تيمور**
جامع الملكة صفية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م

ثالثا : المراجع الأجنبية

-Arsevan , L,Art Turc depuis son origine ,Jusqu,s nos jours, Istanbul ,1935.
- Oliver , Voyages dans L, empire Ottoman L,Egypt,et la Perse fait par ordre du gouvernment pendant les six premiers annees de la republique +3.
Papadopoulo , El Exandre , Islam and Muslim Art , London , 1982 -
-Wiet(G):Combe (et) Sovagat (j), Repertoie chronalogiqe Caire ,1931. tome, Le d,epigraphie arabe, 16

-Van Berchem (M.V) : Corpus inscruptioum arabiceram , Egypte , Paris , 1903.

اللـوحـات

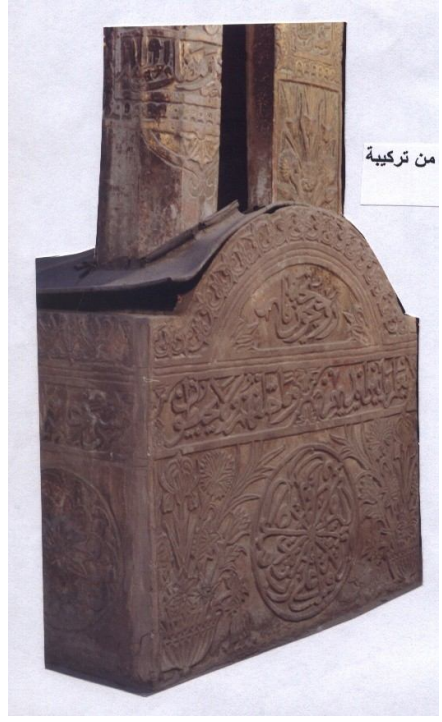
(لوحة ١) تركيبة رخامية لمقبرة من العصر العثمانى تحمل اربعة شواهد محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم السجل : ٦٨٩٨

(لوحة ٢) شاهدا قبر للتركيبة السابقة، عليهما كتابات بالخط الثلث باسم المرحوم محمد جلبى، والآخر باسم المرحوم أمير اللواء إسماعيل

(لوحة ٣) شاهدا قبر للتركيبة السابقة، عليهما كتابات بالخط الثلث لأدعية دينية، وعناصر زخرفية.

(لوحة ٤) زخرفة نباتية على بدن التركيبة السابقة، تحوى شكل زهرية تتوسط روزتتين نباتيتين، وأعلاهما شريط كتابى يحوى آية الكرسى.

(لوحة ٥) زخرفة كتابية وعناصر نباتية على الجانب الأيمن من تركيبة المقبرة السابقة.



(لوحة ٦) زخرفة كتابية وعناصر نباتية على الجانب الأيسر من تركيبة المقبرة السابقة.

أشهر فنانى أيقونات القرن الثامن عشر الميلادى

د. شروق عاشور*

تعريف الأيقونة

كلمة أيقونة (icon) مشتقة من الفعل اليونانى القديم (Eiko) ومعناها أنا أشبه أو أماثل و الاسم (Eikon) و معناها الأيقونة أو الصورة [١]

و تصبح الصورة أيقونة رسمياً بعد مراسم تكريس خاصة بزيت الميرون (وهو الزيت المقدس الذى تكرس لأول مرة بأورشيلم بالأطياب التى كفن بها جسد السيد المسيح) .

وأغلب الظن أن فكرة الصورة فى المسيحية ترجع إلى زمن قديم حسب ما ورد فى القصة التى ذكرها مؤتمن الدولة بن العسال فى الباب الثامن والأربعين من كتابه مجموعة أصول الدين ومسموع محصول اليقين ... وملخص القصة أن أبجر ملك الرها (تركيا حالياً) لما علم بمعجزات المسيح أرسل إليه رسالة لحضوره إلى مملكته لكى يمنحه الشفاء وختمها بقوله أنه يريد أن يرى وجه الأكرم ...فأرسل المسيح إليه منديلاً وقد طبعت عليه صورته . وقد ذكر هذه القصة المؤرخ الكنيسى يوسا بيوس القيصرى فى القرن الرابع الميلادى [٢]كذلك يروى عن القديس لوقا أنه كان مصوراً بارعاً ويقال

---

* مدير منطقة مصر القديمة والفسطاط ـ المجلس الاعلي للاثار.

[1] Linda Langen : Hans Honde link (icons Coptic Coptic Encyclopedia)Val..4 . New york 1991.P.12761280

[٢] كتاب سير البيعة المقدسة (تاريخ بطاركة الأسكندرية) . تحقيق وترجمة ايفنتس مجلد ١ صـ ٣٢٦ . وقد ذكرت كذلك فى مخطوط رقم ٢١١ لاهوت ورقة رقم ٣٢١ والمخطوط بعنوان (مجموع أصول الدين ومسموع محصول اليقين) ويرجع إلى القرن ١٤م

[٣] يوهان ميشيل فانسليب ..مستشرق ألمانى تعمق فى دراسة اللغات الشرقية وخاصة اللغة العربية والأثيوبية . حضر إلى مصر للمرة الأولى فى الفترة ١٦٦٤- ١٦٦٥ م بنية الذهاب إلى الحبشة ولكن البابا متاؤس الرابع أمتعه بعدم الذهاب فعاد إلى روما حيث تحول إلى الكاثوليكية وانضم لرهبة الدومفيكان فيما بعد فى باريس كلفه كولبير رئيس وزراء فرنسا فى عهد لويس الرابع عشر بالذهاب إلى الشرق لإقتناء مخطوطات للمكتبة الملكية . زار مصر للمرة الثانية وأقام فيها فى يونيو ١٦٧٢ إلى أكتوبر ١٦٧٣ ثم انتقل إلى استانبول ثم عاد إلى فرنسا عام ١٦٧٦م وتميز بمهارة خاصة فى جمع المخطوطات التى أفادته فى مؤلفاته وجعلته فى مقدمة من عرفوا الغرب بالمسيحية المصرية وأصبحت مؤلفاته مرجعاً هاماً للمهتمين بالقبطيات وتحول بكنائس وأديرة مصر وكتب كتباً تشير لذلك . توفى فى باريس عام ١٦٧٦م ونشرت مؤلفاته بعد وفاته بعام ١٦٧٧م .

أنه أهدى البشرية أول صورة للسيدة العذراء وهى فى الوضع التقليدى حاملة السيد المسيح وهو طفل وتم تداول رسمها بهذا الشكل نفسه بعد ذلك.وقد ذكر فانسليب Vanleb [٣] الرحالة الذى أوفده لويس الرابع ملك فرنسا لدراسة حالة كنائس وأديرة القطر المصرى نحوسنة ١٦٧١ م أنه شاهد أثناء زيارته لكنسية الإسكندرية أيقونة للملاك ميخائيل قديمة العهد وذكر له أنها من عمل الرسول لوقا [٤] كذلك عرف عن البابا كيرلس الأول . الرابع والعشرين من بطاركة الكنيسة المصرية (وكان تكريسه سنة ٤٢٠م) أنه تم اتخاذ الصور فى الكنائس لما لها من تأثير على الشعوب لا سيما الأميين منهم فى قبول الديانة فهى وسيلة تعليمية وتعتبر كتاباً مفتوحاً يسهل عليهم فهم الطقوس .

والمراسيم الدينية بطريقة سهلة وقد ظهرت فكرة التصوير على اللوحات الخشبية فى مصر فى العصر الرومانى عندما رسم الفنانون وجوه الموتى بالألوان على لوحات من الخشب أو القماش لتوضع مع المومياء أو على التوابيت (مدرسة الفيوم Fayoum Portraits)[٥] ثم استمر رسم الوجوه بهذا الشكل فى باكورة العصر القبطى على نسق مدرسة الفيوم إلا أنه لم يصلنا من القرون الثلاثة الأولى أى أمثلة كاملة لوجود أيقونات إلا فيما ذكر من نص فى لابوكريفا
(الكتب الدينية غير المعترف بها) .

وبالرغم من ذلك قد ذكر المقريزى [٦] أن فى القرن الرابع علقت الأيقونات فى الكنائس بالأسكندرية والبعض من كنائس مصر .

وقد عثر فى مصر على نماذج من الأيقونات ترجع للقرن الثانى الميلادى كنموذج لصورة السيد المسيح (قطعة غير كاملة محفوظة) بمدينة أثينا بمتحف بيانكى) ونموذج جبرائيل رئيس الملائكة (جزء من لوح مزدوج مرسومة على الخشب [٧] محفوظة بالمتحف القبطى بالقاهرة)[٨] وقد عثر على تلك النماذج بمصر بالرغم من

Atya : the Coptic Encyclopedia (9 volumes) . Pvli MAC mill on V.S.A 1st edition 1991 – Volume 7 – Po 2299

4 Vansleeb : Nouvelle relation en forme de Journal Egypt – paris 1689 –p- 392

٥ مرقس سميكة باشا – دليل المتحف القبطي وأهم الكنائس والأديرة الأثرية – المطبعة الأميرية – ١٩٣٠ جزءان ج ١ / ص : ١٢ .

٦ المقريزى (تقى الدين ابن العباس أحمد بن على المقريزى المتوفى سنة ٨٤٥ هـ - ١٤٤٢م – المواعظ والإعتبار فى ذكر الخطط والأثار المعروف بالخطط المقريزية جزءان – مكتبة الثقافة الدينية ج ٢ / ص : ٥٣.

٧ رؤوف حبيب " دليل المتحف القبطى " القاهرة ١٩٦٦ صـ ٦٤ .

٨ ظهر المتحف القبطى إلى الوجود سنة ١٩٠٢ كصالة ضمن المتحف المصرى وكان فى بولاق ثم نقل إلى الموضع الحالى وخصص لهمبنى إفتتحه رسمياً الملك فؤاد الأول عام ١٩٢٤م ثم أصبح هيئة حكومية تابعة لمصلحة الأثار عام ١٩٣١ م ويرجع الفصل الأول فى إنشائه إلى مرقص باشا سميكة ونخلة بك البارانى ناظر الكنيسة المعلقة .

وجود فترة اضطراب كبيرة جداً فى الدولة البيزنطية فى القرن الثانى الميلادى تعرف بالأيقونو كلازم icono elasm أى الحركة المعادية لتكريم الأيقونة فى الطقوس والخدمة الكنيسة ولكن من الواضح أن الأقباط يحملون تقديراً كبيراً لهذا النوع من الفن فإن ما ذكر ويشير إلى أزمة الأيقونات بإختصار شديد فلم يتعد طول الخبر السطرين إذا أزمة الأيقونات كانت ظاهرة معروفة عند الأقباط إلا أنها لم تترك أى أثر وهذا الخبر هو (ما أشار له أحد كتبه سير البطاركة الأنبا ميخائيل الأول[٩] وتضمن اعتراض يزيد بن عبد الملك ٧٢٠-١٠١م وطلبه بتدمير الصور من الكنائس فقط)وعادة ما يقول الأقباط :" كنيستنا كنيسة الشهداء والقديسين " والقبطى لا يتخيل حياته بدون قديس ..ذلك أنه اعتاد عليهم منذ طفولته والأيقونة بالنسبة له نافذة يتطرق من خلالها على القديسين. وسماتهم ويحاول التمثيل بهم كمارجرجس – أبو سيفين – مارمينا وعادة ما ظهرت أحاديث وسير عن الأيقونات – ذات وتعتبر سيرة الأيقونات ذات المعجزات صدى غير مباشر لجميع الحملات الموجهة ضد تكريم الأيقونات . .

وأقدم الأمثلة الباقية كعمل كامل للرسم على الخشب لوحة عبارة عن وجه من صندوق المذبح بكنيسة أبى سيفين بمصر القديمة مؤرخة ١٢٨٠م.. وهذه الأيقونة صغيرة أبعادها ٢٧سم×٢٤,٥سم وعليها رسم للقديسة مريم القبطية وهى مرسومة بمنتهى العناية والدقة .. وتحيط بالقديسة هالة القداسة وتشمل عدة ألوان هى الأحمر والأسود والأخضر.. هذا وتؤكد دقة رسمها والمهارة فى اتقانها وجود فترة سابقة مزدهرة فى رسم الأيقونات تسبق تلك اللوحة .[١٠]

ومن أهم اللوحات المصورة التى ترجع إلى ماقبل القرن الرابع عشر الميلادى أيقونة وجدت مكتملة من حيث الرسم بحالة جيدة إلى حد ما وهى أيقونة البشارة بكنيسة العذراء حارة زويلة [١١]ويرجع تاريخها إلى عام ١٣٥٥م

– وتحتوى كنائس مصر القديمة العامرة على مجموعة هائلة من الأيقونات تجعل من كل كنيسة متحفاً مفتوحاً لعرض الأيقونات[١٢] وتعتبر الفترة التالية للقرن الثالث عشر

---

[٩] سيد الباز العزبى : الدولة البيزنطية – دار النهضة العربية سنة ١٩٨٢ –صـ ١٠٢ .

[١٠] شروق محمد أحمد عاشور – الباحثة ذاتها – رسالة ماجستير (أيقونات كنيسة أبى سيفين) ١٩٩٨م .

[١١] كنيسة السيدة العذراء بحارة زويلة (منطقة الخرنفش) شارع بورسعيد بالقاهرة قائمة منذ القرن الرابع الميلادى وتعتبر من الأماكن التى أقامت بها العائلة المقدسة ويوجد بجوارها دير الراهبات عامر حتى الآن .

انظر فائق ادوارد رياض . الأماكن الأثرية بالكنيسة القبطية – مطبعة مدارس الأحد سنة ١٩٩١ م – صـ ١٦ – صـ ١٧ .

Denis an Rass : the ort of Egypt through the ages – London 1931-p 54

ضئيلة الأيقونات المؤرخة ما بين القرن الرابع عشر حتى القرن السابع عشر فيما عدا عدد سبع لوحات بيزنطية الطراز توجد بكنيسة أبى سيفين بمصر القديمة ترجع تقريباً إلى القرن الخامس عشر ويرجعها الأسلوب الفنى الذى رسمت به إلى رسامى أيقونات ارتبطوا بورشة العمل فى دير القديسة كاترين بسيناء حيث أنه من الثابت أن الفتح العربى لم يعرقل وصول الأيقونات إلى سيناء أو يحول دون انتاجها من الملاحظ أنه تم اكتشاف حوالى مائتى أيقونة بدير سانت كاترين عام ١٩٣٩ يعود تاريخها إلى القرن الخامس والسادس عشر –فضلاً عن أن مرحلة التحريم لم يشكل أى تغير فى أساليب التصوير بها .

وكذلك بقى القليل من الأيقونات التى ترجع للقرن السابع عشر وعكس ما وجد خلال القرن الثامن عشر والتاسع عشر وتعتبر تلك الفترات الهامة لعمل الايقونات فى معظم الكنائس.

تكنيك صناعة الايقونات

الآيقونة من الناحية التنفيذية لم تكن مجرد أسطح ملونة بل هى عبارة عن عدة طبقات فى العادة هى لوحات من الخشب كسيت فى الأغلب بطبقة من التيل لصقت عليها بالجيلاتين الساخن ثم غطيت بطبقة من البطانة البيضاء المصقولة (سبيداج – جيلاتين) ويرسم فوقها حيث تمتص الآلوان بسهولة ثم تحفظ الآلوان بعد ذلك بواسطة وضع طبقة من الغراء فوقها وفى بعض الآحيان أستغنى الفنان عن طبقة البطانة ورسم على التيل مباشرة أو أستغنى عن التيل ورسم على الخشب مباشرة[١٣] وفيما تختص بالآلوان فقد أستخدام مصوروا العصر القبطى نفس المواد والآصباغ التى كان يعرفها المصرى القديم لكنهم أذابوها فى نوع من الزيت وتسمى بالآلوان الزيتية إذ أستعاض عن الزيت بمادة غروية كالغراء أو الصمغ أو البيض[١٤] وقد أستخدم الفنان مسحوق ورقائق الذهب[١٥] بدمجة مع مواد طبيعية لاصقة كزلال البيض أو الصمغ العربى

---

[١٢] الكنائس العامرة هى : كنائس حصن بابليون : المعلقة – القديسان سرجيوس و واخس (أبو سرجة) دير مارجرجس للراهبات – العذراء قصرية الريحان – مارجرجس وبها قبر ابراهيم الجوهرى – القديسة بربارة – مارجرجس للروم الأرثوذكس – كنائس جنوب الحصن العذراء بابليون الدرج – الأمير تادرس – الشهيد أباكير ويوحنا – الملاك القبلي - كنائس شمال الحصن – العذراء الدمشيرية – أبى سيفين – الأنبا شنوده – ماريمينا – فم الخليج وفى نهاية القرن التاسع عشر بنيت كنائس ماريمينا بالزهراء – مارجرجس بالمنيل – مارجرجس فم الخليج – يوسف النجار بالملك الصالح – ماريمينا بالطاحونة - العذراء بالطاحونة .

[١٣] محمد حماد : تكنولوجيا التصوير – الوسائل الصناعية فى التصوير وتأريخها – الهيئة المصرية العامة للكتاب –ص٧٥

[١٤] صفار البيض استخدم كوسيط لدنى لأنه أقوى وكثيرآ من بياض البيض أذا أن الزيوت والدهون الموجودة به بكثرة تجف ببطء وتبقى معلقة فى الوسط الزلالى لما يجعل طبقة اللون اكثر ثباتآ وأقل ذوبانا فى الماء واكثر تحملا للظروف الجوية

أسباب الدمار للآيقونات

تبدا جميع الآعمال الفنية (الرسومات) فى التغير من لحظة أنتهاء العمل بها ولا يمكن لآيقونة البقاء على نفس حالتها الآصلية طالما هناك تغيرات جارية فى تركيبها[١٦] وقد تفاقمت العملية المركبة للتقادم الطبيعى للآيقونات من خلال الحقيقة بأنها حفظت داخل كنائس معظمة وقد تضاعفت كل الآخطار البيئة والتدخلات البشرية المتعلقة بالآيقونات بسبب التداول اليومى لها طبقا لوظيفتها الدينية فى الحياة الكنيسية.

مسببات التغير فى الآيقونات

- الخصائص المتأصلة (المتوارثة) للمواد المستخدمة (اتمام)
- التصنيع غير المتقن (تشقق – بروز)
- تغير فى المواد والتركيبات طبقاً للأحوال البيئية (من رطوبة وتلوث جوي – مياه جوفيه) [١٧]

تلفيات عرضة (تساقط – خدوش – حروق) [١٨]وهذه التلفيات العرضية جعلت سبب لفقد عديد من الأيقونات كما حدث فى أيقونة للسيدة العذراء مريم من عمل تحمل لوفا البشير حرقت بدير السريان بوادى النطرون .

- التدخل البشرى المتعمد فى صور عديدة كالتلامس أو التقبيل للأيقونة تبركاً بها أو سلوك متعمد كالقطع [١٩]أو التلوين على الرسم الأصلى ولدينا مثال واضح لرسم جديد على الرسم القديم
- لأيقونة مارمرقص بكنيسة العذراء : حارة الروم[٢٠] أو حتى التنظيف الزائد عند اللزوم.

عبد المعز شاهين : ترميم صيانة المبانى الآثرية والتاريخية هيئة الآثار – مشروع المائة كتاب ص ٩٠

[١٥] رقائق الذهب ورق الذهب عبارة عن خليط مكون من الذهب المضاف اليه نسبة قليلة من الفضة والنحاس يسبك فى سبائك خاصة على هيئة سبائك ثم يضغط عليه بين اسطوانتين فيخرج على هيئة رقائق رفيعة جداً سمكتها ١ مليمتر .

رياض خليل جاد : المعادن الثمينة – الهيئة المصرية العامة للكتاب –سنة ١٩٩٤ م –ص ٨

[١٦] سوزان سكالوفا : فى الفن والثقافة القبطية(المشكلات الخاصة بصيانة الآيقونات فى مصر – المعهد الهولندى للآثار المصرية والبحوث العربية – القاهرة سنة ١٩٩١ م –ص١٠١

[١٧] - انظر لوحة رقم

[١٨] - انظر لوحة رقم

[١٩] - انظر لوحة رقم

[٢٠] - كنيسة العذراء حارة الروم تعرف بإسم العذراء المغيثة – تقع فى حارة الروم المتفرعة من شارع الأزهر بالغورية وهى عامرة وقد كانت من الكنائس التى هدمها العامة فى واقعة هدم الكنائس سنة (٧٢١) فى زمن الناصر محمد بن قلاوون ثم جددت وظلت فترة طويلة مقر بابوي .

- وتعتبر علامات التقاوم الطبيعى للأيقونات مقبولة ولكن الأقل قبولاً هو بعض التدخلات الهدامة للأيدى البشرية على مر العصور لذلك تركز الوقاية اليومية على أهمية الحفاظ على العمل الفنى أكثر من ترميمه وهذا يتطلب جهداً كبيراً لتجميل وحفظ ما أتلفه الزمن [٢١]

-مما سبق نستطيع أن نستدل على أن لكل أيقونة مشاكل معينة خاصة بها ولذا فإن اختيار المواد المستخدمة فى أعمال الصيانة والتنظيف يعتمد على الطريقة الفنية التى يتم بها صيانة الأيقونة .

للصيانة أهمية أكبر من الترميم وبالتالى فإن المرمم أمامه عدة خيارات .

- صيانة وترميم مع عدم استخدام مواد مضافة .
- وفى الحالات الجسمية من الأضرار[٢٢] يجب ملء الثقوب والشقوق بطبقة جديدة من الطباشير (الجير) مع التنقيط باستخدام الطريقة التنقطية الواضحة المرئية أو بإستخدام درجة أخف من درجات الألوان .
- إعادة بناء وتركيب الأجزاء التالفة وهذا الحل كثيراً ما تدافع عنه السلطات الكنيسة التى ترى من الضرورة عمل إعتبار لأسلوب تفهم الجمهور المتأمل للأيقونة والذى ينظر إلى الأمر بأسلوب أقل تعقيداً فإن الإضرار بالصورة المقدسة شئ يبعث على الأسى فهو مؤثر على التأمل الروحى . حيث أشار الكتاب المقدس إلى الأيقونة فى رسالة أهل غلاطية قائلاً
- (أيها الغلاطية أنتم الذين أمام عيونهم قد رسم يسوع المسيح بينكم مصلوباً ً أى بمعنى أن هذا الرسم يجعلهم أمام حالة منظورة وملموسة تشير لشئ غير منظوراً أو ملموس ولكن بيقين الإيمان ينظر [٢٣] .

وهناك اللوحات المرسومة ذات التغيرات التى تقل فى ضخامة حجمها إلى عدم إمكان تقسيمها أو التحرف على معالمها ومغزاها بحيث يستحيل معها استخدام أسلوب in Painting– وبالتالى يصبح من الصعوبة على المرمم استخدام خياله لترميمها وهنا من الأفضل ترك الدعامة الخشبية على حالتها وإذا ما كانت فى حالة سيئة الإكتفاء بتنظيف الخشب أو صبغة للحصول على لون يتلاءم مع الأماكن المحيطة .

تنوع الأيقونات :- منها ما هو ثابت وما هو متنقل فالثابت يعلو الأحجبة الخشبية الفاصلة للهياكل عن صحن الكنيسة [٢٤] وكذلك داخل مقاصير[٢٥] خشبية مزخرفة ومزدانة بصلبان

- على باشا مبارك : الخطط التوفيقية الجديدة لمصر والقاهرة – الجزء (٢) الطبعة الثانية (١٩٦٩ م) مركز تحقيق التراث صـ ١٢٣

[٢١] - انظر لوحة رقم

[٢٢] - انظر لوحة رقم

[٢٣] - مكرر الكتاب المقدس – العهد الجديد – رسالة أضل غلاطية.

[٢٤] -لوحة رقم

[٢٦] ولا تخلو كنيسة من وجود مقصورة أو اثنين أو أكثر مكرر وتكون هذه المقاصير مخصصة للأيقونات ذات الأهمية لأيقونة العذراء أو القديس الذى تحمل اسمه الكنيسة كأبى سيفين أو مارجرجس وخلافه وأيقونات تعلق على جدران الكنيسة ولكن لم يلزم فى ترتيبها بطقس معين [٢٧] له علاقة كنيسة .

والأيقونات المتنقلة وهى ما تعرف أيقونات المناسبات والأعياد كما يحدث فى عيد خاص بميلاد قديس معين حيث يطاف بأيقونية فى الكنيسة إلا أن استخدام الأيقونة الرسمى يقتصر على فترات بعينها هى أيام الأحاد الأربعة السابقة للميلاد وعيد القيامة والأيام الأربعين بعده ويتميز عيد القيامة والفترة التى قبله وبعده بطقس تستخدم فيه الأيقونات التى تمثل الصلب على نطاق واسع وبخاصة تلك التى تصور موت المسيح[٢٨] وقيامته كما يحدث فى خميس العهد تنزل أيقونة الصلب [٢٩] من مكانها فى الكنيسة وتوضع على حامل خاص وفى الساعة السادسة من الجمعة الحزينة السابقة على عيد القيامة توضع الأيقونة وصلبان وورود وحنوط من حولها وفى الساعة (الحادى عشر) تستبدل أيقونة الصلب بأيقونة موت المسيح وفى الساعة (الثانية عشر) توضع هذه الأيقونة على المذبح[٣٠] ملفوفة فى كتان أبيض كما لو كانت تدفن وفى ليلة اليوم التالى تستبدل الأيقونة التى تمثل المسيح بعد الموت بأيقونة القيامه[٣١] وبعد طقس خاص

---

[٢٥] - انظر لوحة رقم

[٢٦] - ومن أجمل الأمثلة للمقاصير مقصورة كبيرة الحجم يصل أرتفاعها حوالى ٤,٥م وعرضها ٢م وهى مزخرفة بألوان ذهبية وسوداء وقرمزية وبها أيقونة لأبى سيفين وقد سجل عليها اسم الفنان ابراهيم الناسخ ومؤرخه بعام ١٤٨٨ للشهداء الأطهار الموافق ١٧٧٢م .

إ: صليب جمال رمزى : كنيسة أبى سيفين الأثرية – مطبعة الأنبا رويس ٢٠٠٢م –صـ ٣٨ .

[٢٧] - لفظ طقس يعنى نظام الخدمة المقدسة وترتيبها فى الكنيسة ولكل كنيسة طقسها فيقال مثلاً طقس الكنيسة القبطية وطقس الكنيسة الرومانية وطقس الكنيسة اليونانية وغيرها .

منقوريرس عوض الله : منارة الأقداس فى شرح طقوس الكنيسة القبطية والقداس – جزئين – القاهرة سنة ١٩٤٧ صـ ٢ صـ ١٧ .

[٢٨] - انظر لوحة رقم

[٢٩] - انظر لوحة رقم

[٣٠] - المذبح Altar عبارة عن بناء مربع أو مستطيل الشكل يتوسط هيكل الكنيسة ويكون بناؤه من الأجر أو اللبن أو الحجر أو الخشب ويقام عليه القداس الدينى أثناء الخدمة الكنيسة وهو من العناصر الثابتة المعمارية فى هيكل الكنيسة المصرية التى عادت ما يوجد بها ٣ هياكل بحيث يتوسط كل هيكل مذبح ولكن فى كثير من الأحيان يزيد عدد الهياكل وبالتابعة المذابح طبقاً لمساحة الكنيسة كما فى كنيسة أبى سيفين بمصر القديمة بها ما يقرب من (تسع) هياكل وغالباً تعلوه المذابح قه خشبية مقامه على اربع أعمدة مزخرفه غالباً بالمسيح فى المنتصف يحيط به الأربع حيوانات المجسدة .

مصطفى شيحه : دراسات فى العمارة والفنون القبطية ومشروع المائة كتاب لوزارة الثقافة – ١٩٨٩ صـ ٦٥

[٣١] - انظر لوحة رقم

يخرجونها وتحمل فى موكب ثلاث مرات حول المذبح وثلاث مرات حول الكنيسة من الداخل وفى الأيام الأربعين بعد عيد القيامه تحمل أيقونة القيامه فى موكب عند كل صلاة قداس .

فنـانى الأيقونات:

قد أشار العديد من المؤرخين إلى أن من قام بعمل الأيقونة أكثر من شخصية كما لو كانت تم عملها بورشة عمل بها مساعدين ورئيس للعمل ويعرف بالمعلم وكلا اختص بعمل شئ حيث خص المساعدينمثلاً برسم الخلفية أو التذهيب ورسم الملابس وكان ما يقوم به رئيس العمل الوجه والأيدى والهالات [٣٢] لما لها من تعبير كبير بالأيقونة التى كان ينظر لها الفنان للتعبير عن مثال روحى فى أغلب الحالات فهو يشير مثلاً للأصابع الكبيرة للدلالة على كثافة روحية عاليا [٣٣] حيث تتعلق برمزية معينة متعلقة بالرسم ومن هنا أصبحت هناك مدارس لفن الأيقونة تهذب وتنمى المواهب وتقودها فى طراز معين تتميز به كل مرسة على يدى فنان ما وله من يتأثر بأسلوبه وفنه وتلك الفنانين زينوا كل ما بالكنائس من أيقونات ومقاصير وكذلك قباب المذابح ولم يكن الفنانين ملتزمين بقواعد جامدة فى الرسم فكان لهم حرية الإختيار فى تصوير الموضوعات التى غالباً مستمدة من الإنجيل عهد قديم أو جديد أو شخصيات فردية كتلاميذ السيد المسيح والملك قسطنطين والملكة هيلانة أو آباء الرهينة كالأنبا بولا والأنبا أنطونيوس وقد خص المقاصير للسيدة العذراء وقديسات كبربارة وكاترينا أو للشهداء كمارجرجس وأبى سيفين ولكنه فضل رسومه بوجه خاص للرجال وخاصة السيد المسيح وكذلك معجزاته من الموضوعات الهامة التى استعان بها فى كثير من الأيقونات وقد أسند الفنان رسماً ثابت لا يتغير ولا تخلوه منه قبة من قباب مذابح الهياكل بالكنائس وهو منظر السيد المسيح على العرش ويحيط به الأربعة حيوانات المتجسده وقد وردت بشأنها نصوص دينية مسيحية [٣٤]مكرر ولهذه الرموز الأربعة عدة تفسيرات فى العقيدة المسيحية منها الشفاعة فضلاً عن الرمزية الأخرى فالنسر يرمز للقيامة ونظرية الروح المسيحية كما يرمز له للمسيح وللذين يتصفون بالعدل والإيمان والتفكير والأسد يرمز به إلى السيد

[٣٢] ـالهالة تعتبر مركز الموضوع المراد ابرازه فى الأيقونة وهى تعنى المجد الإلهى المشع من الإنسان المصور وهىتحيط بالرأس لأن الرأس مركز الروح والتفكير والإدراك وقد انتشرت انتشاراً كبيراً فى الفن المسيحى ويذكر أن بداية ظهورها فى القرن السادس الميلادي حول رأس العائلة المقدسة والقديسين والملائكه لذلك قد ارتبطت برمزاً دينياً .

الأب سابا أسير : الأيقونة البينية الداخلية والبعد الروحى

دار الطباعة القوسية ـ١٩٢٢ـصـ ٣٠

[٣٣] ـ منقوريوس عوض الله : المرجع السابق صـ ٢ ـصـ ٤٨

[٣٤] الكتاب المقدس : رؤيا يوحنا اللاهوين الإصحاح الخامس رؤيا أشيعاء النبى الأصحاح السادس .

المسيح وإلى مدينة البندقية تحت حماية القديس والثور كناية عن الصبر والقوة وجه الإنسان بمثابة رمز للقديس متى الرسول [٣٥] .

ومن الملاحظ أنه وجد على عديد من الأيقونات توقيع لفنانين قاموا بعمل تلك اللوحات وخلت كثير من الأيقونات من كتابه أسمائهم ولكنها تشابهت فى كثير مع من هى موقعه مما يرجعهم لنفس الفنانين بخلاف أيقونات أخرى مختلفة الأسلوب من حيث الرسم والألوان كذلك ومن قام بعملهم شخصيات تفضلت انكار الذات فمنهم من كان كاهناً أو راهباً والتعاليم الدينية لديهم تقوم على أساس هو (التواضع – المحبة – انكار الذات) ومن الأسماء اللمعة التى ظهرت لدينا أثناء البحث

١- بغدادى أبو السعود وقد ظهرت له توقيعات ما بين القرن السابع وبداية القرن الثامن
٢- الأنبا مقار البطريرك التاسع والخمسون (٩٣١-٩٥٠م)
٣- **ابراهيم الناسخ :**

وهو من أشهر فنانى الأيقونات بمصر فى فترة الإنتعاش التى بدأت فى العقد الخامس من القرن الثامن عشر ومن المفترض أن ابراهيم ولد حوالى: ١٧٢م ومات ١٧٨٠م أو بعد ذلك بقليل [٣٦]وقد ظهر أسلوبه منفرداً ومميزاً فى أعمال عديدة حيث قام بعمل مجموعة خاصة به وعليها توقيعات لكنيسه العذراء والدمشرية [٣٧]بمصر القديمة ولم يقتصر نشاطه داخل القاهرة فقط فقد توصلنا إلى أعمال خاصة به وعليها توقيعاته بكنيسة السيدة العذراء بدقادوس [٣٨] وكذلك بكنيسة مارجرجس بطوخ دلكا[٣٩] وكذلك كنيسة مارجرجس يميت دمسيس [٤٠]ولم يكن العمل يكتفى فقط بالأيقونات بل أيضاً زين

---

[٣٥] جورج فيرجستون : الرموز المسيحية ودلالتها ترجمة يعقوب جرجس بخيت ١٩٦٤ صـ٣٠

[36] - Mulack and langDan : the icons of yuhanna and ibrahim the scribe landon .1946. Ps

[٣٧] - العذراء الدمشيرية كنيسة بجوار كنيسة أبى سيفين وملاصقه للدير سميت بالدمشيرية نسبة إلى أحد أعيان القبط من دمشير وقد تول ترميمها فى القرن الثامن عشر الميلادى وقد ذكر المقريزى أنها هدمت في عالم ٧٨٥ م وقد أعيد بنائها فى عصر هارون الرشيد .

[٣٨] - دقادوس (كلمة قبطية) بمعنى (تى ثيؤطوكوس) معناها والدة الإله والكلمة (أو ثوكونوس) تعبير يونانى والتى تحرفت ال دوكودوس أودقادوس وهى بلدة صغيره تقع بجوار مدينة ميت غمر وهى قرية ممتده على الشاطئ الشمالى للنيل والكنيسة الحالية بدقادوس يرجع تاريخها إلى أكثر من مائة عام وهى مشيدة فوق الكنيسة القديمة التى يرجع تاريخها إلى عام ١٢٣٩م .

[٣٩] طرخ دلكا هذه قرية من قرى محافظة المنوفية مركز تلا بالجانب الغربى فى بحر سين بمسافة ٣٠٠م فى الجنوب الغربى لناحية تلا ومعظم سكانها النصارى حتى أنها تعرف بطوخ النصارى .
المقريزى – المواعظ والإعتبار – المرجع السابق – صـ ٦٠١

[٤٠] ميت رمسيس وهى إحدى قرى محافظة الدقهلية مركز ميت غمر وهى من الكنائس المشهورة التى يفد لها الف الزائرين (من المسيحين والمسلمين أيضاً)

كثير من كراسى المذبح وبعض المخطوطات كرسوم توضيحية لمتن المخطوط ووصلنا توقيع هذا الفنان بعده صيغ مختلفة وهى

(عمل ابراهيم سمعان الناسخ)

(عمل ابراهيم الناسخ)

(عمل الحقير ابراهيم الناسخ)

(عمل ابراهيم أبى سمعان الناسخ)

(وكان حريص على كتابه التاريخ باللغة القبطية فى أحيان كثير منفرداً أو ملاحق له العربى) أو العربى فقط وسنقوم بعمل دراسة وصفية وتحليلة لعديد من أعماله الفنية للوصول إلى أسلوبه الفنى المميز ومحاولة منا لمعرفه العديد من أعماله التى لم تكن موقعه أو مؤرخه منه .

٤- يوحنا الأرمنى :-

هذا الفنان كذلك من أشهر فنانى الأيقونات فى نفس الحقبة التاريخية لوجود ابراهيم الناسخ وهو من اسمه نستطيع أن نقول أنه أرمنياً واضافة لإسم كلمة القدسى أى أنه أرمنياً من القدس وقد انحصر نشاطه بين عامى ١٧٤٢ -١٧٨٣م وأى أنه جاء إلى مصر عندما كان رساماًناجحاً فلابد أنه ولد فى العقد الثانى من القرن الثامن عشر وأنه عاش على الأقل حتى عام ١٧٨٣م أو بعده بقليل وقد انفرد بأعمال كثيرة خاصة به كما بمجموع الأيقونات الكاملة بكنيسة العذراء قصرية الريحان ونجد فى لوحاته نفس المؤثرات التى واجهت الفنان القبطى وقد سار عليها بالرغم من أنه أرمنياً الأصل ويرجع ذلك إلى أنه عاش فى مصر مدة طويلة وورشة عمله بها عمال أقباط مهرة يقومون بعمل تحف قبطية تناسب الكنيسة القبطية وقد وصل لدينا توقيعاته بعدة صيغ أيضاً (عمل يوحنا أرمنى)

(عمل يوحنا القدسى) (عمل الحقير يوحنا أرمنى)

وقد حرص على كتابه التاريخ القبطى [٤١]وملتحق به كلمة قبطى أو عربى وملتصق به أيضاً كلمة عربى .

٥-منقاريوس : وهو كاهن يدعى منقاريوس جرجس ومعظم أيقوناته رسمت فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ما بين عام ١٧٥٦م- ١٧٩٣م وهو من تأثروا بوضوح بأسلوب ابراهيم الناسخ ويوحنا الأرمنى معاً .

---

[٤١] أنشأ الأقباط تقويمهم مبتدأ بالسنة التى تولى فيها الحكم الإمبراطور الطاغى دقلد يانوس ٢٨٤م معروف بتقويم الشهداء (وهو تقويم زراعى يتمشى مع سنة مصر الزراعية ومواسم الزراعة والحصاد والفيضان وذلك منذ العصر المصرى القديم .

رياض سوريال بشارة – المجتمع القبطى فى مصر فى القرن التاسع عشر – مكتبة المحبة – ١٩٦٨م- صـ ٢٣٢

٦- انسطاسى الرومى : وهو فنان يونانى من القدسى ظهر فى الربع الثانى من القرن التاسع عشر ما بين عام ١٨٣٢م – ١٨٧١م وقد ظهر إسمه بعد صور .
(انسطاس المقدسى الرومى) برسم الحقير انسطاسى
(الفنان انسطاسى الرومى)
(انسطاسى الرومى المصوراتى)
(الحقير انسطاسى القدسى الرومى المصوراتى)
وقد قام هذا الفنان بعمل العديد من الأعمال فى معظم كنائس مصر أجمع وكذلك كراسى المذبح وقد وقع بجميع أعمال بالتاريخ الهجرى والقبطى معاً أو القبطى فقط
٧- باسيليوس : مطران كرس اورشليم كما لقب نفسه فى عديد من أعمال وقد ظهرت له العديد من الأيقونات فى كثير من كنائس القاهرة وخارجها أيضاً وتنحصر أعماله ما بين عام ١٩٨٣- ٩٨٦م ولدينا العديد من أعمال سنقود يوحنا وقد تأثر تأثيراً واضحاً جداً بأسلوب انسطاسى الرومى .

سنقوم بدراسة وصفية لبعض من الأيقونات التى لم يذكر بها اسم الفنان التى قام بعملها ثم نقارنها بما هى عليها توقيع ومن خلال دراستها وتحليلها نستطيع أن نخص كل فنان بأسلوبه الخاص المميز به دون غيره كإبراهيم الناسخ ويوحنا الأرمنى كلاً على حدة ثم نقوم بتحليل أيقونات مشتركة قاموا معاً بعملها فى ورشة العمل الخاصة بهم . حيث تعتبر ورشة ابراهيم ويوحنا أهم ورش العمل بالقرن الثامن عشر[٤٢].

أيقونة العماد[٤٣]

الموقع توجد بكنيسة أبى سيفين بمصر القديمة ضمن مجموعة من الأيقونات تعلوه حجاب الهيكل الرئيسى بالكنيسة .

المقاس : ٥٣,٢ طول ٣١,٤ عرض

قصة الأيقونة : تقص هذه الأيقونة عماد السيد المسيح وقد سجل أعلاها باللغة العربية باللون الأحمر الفاتح على الأرضية الذهبية ما نصه (يوحنا يعمد المسيح) ويعتبر هذا من المناسبات الهامة [٤٤]التى يحتفل بها فى الكنيسة القبطية .

---

[42] paulvan mooresl : Coptic icon leiden university 1992.p.(3-7)

[٤٣] ولما اعتمد جميع الشعب اعتمد يسوع أيضاً وإذا كان يصلى انفتحت السماء ونزل عليه الروح القدس بهيئة مثل الحمامه وكان صوت من السماءقائلاً أنت ابنى الحبيب بك سررت .
الكتاب المقدس – العهد الجديد- انجيل لوفا – الإصحاح الثالث (ايه ٢١-٢٢) .

[٤٤] عيد الغطاس : له موسم عظيم ويعمل بمصر فى اليوم الحادى عشر من شهر طوبة وأصله عند النصارى أن يحيى بن زكريا عليه السلام المعروف عندهم بيوحنا المعمدان عمد المسيح أى غسله فى بحيرة الأردن وعندما خرج المسيح من الماء اتصل به الروح القدس مضار النصارى لذلك يعمدون أولادهم فى الماء فى ذلك اليوم المقريزى – المرجع السابق – ط صـ ٢٦٥ .

الوصف : نفذ الفنان هذه الصورة بعدة ألوان يغلب عليها الأخضر والأزرق والأصفر والأسود وهى تصور السيد المسيح فى النصف الأيمن من الأيقونة واقف تحيط به المياه ويبدو عارياً من ملابسه إلا من رداء يسترة فقط من وسطه حتى منتصف الفخذين والوجه رسمه الفنان مستديراً بعض الشئ وينظر المسيح بإيماء إلى أسفل وشعره ينسدل على ظهره والعينان لوزيتان واسعتان والأنف مستقيم والفم صغير يعلوه شارب واللحية متناثرة كذلك يحيط به على الجانبين تلال ويقف على تلال الجانب الأيسر (يوحنا) حيث يسكب على المسيح الماء بيده ويضع يده اليمنى على رأئسه . وأرضية الأيقونة نفذها الفنان التلال باللون الأخضر تتخللها تحديدات باللون الأسود والمياه باللون الأزرق تتخللها خطوط مستقيمة ومتعرجة باللون الأبيض والخلفية باللون الذهبى مع وجود حمامه أعلى السيد المسيح رسمت باللون الأبيض وحدد الأجنحة والذيل باللون الأسود وكتب بجوارها (الحمامه).

أيقونة القديسة دميانة [٤٥]

الموقع : كنيسة العذراء المعلقة بمصر القديمة [٤٦]

المقاس : طول ١٠٣سم ، عرض ٥٩

الوصف : تمثل تلك الأيقونة القديسة دميانة ويجاورها الاربعين عذارى قام الفنان برسمها بالجانب الأيمن من الأيقونة داخل عقد نصف دائرى ويعلوها ثلاثة عقود صغيرة بداخلها كتابات باللون الأسود ما نصه صورت عروسة- المسيح الست جميانه.

وبجوار قدم السيدة جميانة كما ذكر اسمها الفنان نص كتابى يوضح أن من قام بعمل تلك اللوحة ابراهيم الناسخ . فقد وقع الفنان على ثلاثة أسطر بجوار قدم القديسة دميانة على أرضه زرقاء فاتحة باللون الأسود ما نصه

رسم الحقير

[٤٥] دميانة هى بنت مرقص والى البرلس المعروف بتقاه وتدينه المسيحى وعلمه وحبه للتعاليم المسيحية وبنى لها قصراً للتعبد فيه مع صديقاتها الأربعين ولها دير كبير على اسمها يوجد به مقبرة دفنت بها هى والعذارى فى زمام محافظة الدقهلية بعد مدينة بلقاس .

ادوارد رياض : الأماكن الأثرية بالكنيسة القبطية صـ ٨٢ .

[٤٦] كنيسة العذراء الشهيرة بالمعلقة بمصر القديمة وتعرف بذلك لإقامتها على أحد أبراج الحصن اليونانى الرومانى وهى مجاورة للمتحف القبطى بها مجموعة هائلة من الأيقونات والأخشاب والمقتنيات الأثرية الهامة .

مصطفى شيحة – المرجع السابق

ابراهيم الناسخ
التاريخ باللغة القبطية لم يوضح تماماً
تقف السيدة بقامة قصيرة بالطول ترتدى رداء أخضر اللون يعلوه آخر أحمر اللون بطيات باللون الأبيض تمسك بيدها اليمنى صليب ترفعه إلى أعلى بعض الشئ ويعلوه رأسها تاج مزركش باللون الاسود على الأرضية الذهبية بالجانب الأيسر من الأيقونة من أعلى كتب أربعين عذرى وترصو خمس عذراء فى ثمان صفوف وتنوع ملابس العذراء ما بين اللون الأخضر والأزرق والأحمر بطيات بيضاء وكذلك يعلوه رؤوسهم التيجان الذهبية ويظهر جزء بسيط من الأرضية من أعلى نفذها الفنان باللون الأزرق الفاتح .

- بعد أن تم عرض نموذجين أحدهما موقع من عمل ابراهيم الناسخ والآخر لم يكن موقع من عمل ابراهيم الناسخ والإطلاع على العديد من أعماله كلوحة قزمان ودميانة وفيلوبس وتوماً بكنيسة اباكير ويوحنا نستطيع أن نتوصل إلى الخطوط العريضة لأسلوب ابراهيم الناسخ .

١- دوماً يقوم برسم القامة قصيرة
٢- الوجه عادة بيضاوى فى الشكل والعيون لوزية والحواجب مقوسة متصلة بأحد الخطوط الخارجية للأنف بينما الخط يظهر على شكل ظل .
٣- الحدود ممتلئة والأفواه صغيرة والشعر مجعد ومتناثر فى أحيان كثيرة .
٤- يحيط بالرأس الهالة المرسومة بإتقان وأن حرص على أن يكون الخط واحد يحيط الهالة على أرضية الأيقونة أو خطين بداخلهم لون عادة ما يكون أحمر مائل الى البرتقالى .
٥- الأيدى بها شئ من الإستطالة والأصابع دوماً متلاصقة فى كثير من الأحيان .
٦- الأشجار تبدو كالكتلة ووجود أوراق متناثرة على الأرضية تشبه الصبار لحد كبير
٧- حرص على رسم الماء بشكل خطوط زجزاج يوضح مدى تأثره بالفن المصرى القديم
٨- استخدامه بكثرة للون الأحمر المائل للبرتقالى
٩- رسمه للحيوانات بها شئ من الجمود .

أيقونة مار يعقوب المقطع[٤٧]

الموقع: كنيسة السيدة العذراء المعلقة
المقاس: طول ١٠٢سم × ٩٦سم عرض

[٤٧] مار يعقوب المقطع : من بلاد فارس ويعرف بالمقطع لانه قد عذب بتقطيع أصابعه إصبع اجمع وكذا رجليه امعاناً فى تعذيبه وتحتفل الكنيسة القبطية فى ٦ ديسمبر بتاريخ استشهاده .
فائق إدوارد رياض : المربع السابق صـ٦٣ .

الوصف :

وهى رسم للقديس ماريعقوب بالمقطع و هو يمتطى جواده وقد ذكر الفنان كتابات عربية بأكثر من مئات بالأيقونة حيث رسم القديس داخل عقد محدد نمط رفيع أحمر والمثلثات المحاطة بالعقد بها كتابات تعريف لصاحب الصورة وكذلك موقعها الكنيسة المعلقة ومن أسفل ذكر نص دعائى لمن أوحى بعمل تلك الأيقونة ولزوجته ثم وقع حنا أرمنى وتاريخ قبطى ١٤٩٣ للشهداء وقد نفذ الفنان الصوره بإتقان حيث يرتدى القديس ملابس الجندية عليها وشاح يتطاير برخاء إلى الخلف باللون الأخضر الداكن وطياتة البيضاء

ويمسك بيده حربة تقتل ما يمثل الشر فى أسفل الجواد نفده فى صورة انسان الحصان بلون أبيض وعلى ظهره سرج مزركش باللون الأحمر وكان الجواد ويهم بالحركة ملامح الوجه للقديس حاده العيون لوزيه ولكن مائلة إلى الإستداره الشعر واللحية والشارب مسترسل وإن كان الشعر على الكتفين به شئ من التوج .

وحدد الهالة بخطر أحمر عريض على أرضه الأيقونة الذهبية .

أيقونة العماد

المكان : باكير ويوحنا بمصر القديمة [٤٨] كنيسة اباكير ويوحنا.

المقاس : طول ٨٩ سم × عرض ٤٣ سم

الوصف

تمثل عماد السيد المسيح وهو يقف بالمنتصف عارى الجسد من أعلى ومن أسفل يلتف بوشاح يستره وكذلك كتفه الأيمن نفذ بلون أبيض بطيات بن فاتح ويقف فى منتصف ماء لونها أزرق وبها بعض من الأسماك وينحنى بعض الشئ الى الامام ملامح الوجه واضحة الوجه مسحوب والعيون لوزية والأنف مستقيم والشعر للشارب واللحية مسترسل.

يضع يديه على صدره ، و يحيط رأسه هالة مزركشة بخطوط حمراء ، و من خلفه يقف ثلاثة ملائكة يتلامسون الوشاح المتطاير من المسيح إلى الخلف يقفون في حقير من أسفل ملاك ، ثم يعلوه ملاكين يجاورهم نص كتابى من خمس أسطر قد سجل اسم الفنان عمل (الحقير حنا الأرسي) يعلو الملائكة التي تنوعت ألوان ملابسهم بين اللون الأزرق ، و اللون الأحمر المائل إلى البرتقالي مجموعة من الأشجار متراصة في الجانب الأيسر

[٤٨] تقع كنيسة أباكير ويوحنا مجاورة لكل من كنيسة العذراء بابليون الدرج وكذلك الأمير تادرس وترجع إلى القرن الثامن الميلادى وكرست على اسم الشهيد أباكير وهو طبيب بالأسكندرية وقد وشى به الوالى مهرب من العمران مع الناك وكذلك الشهيد يوحنا كان فى الجندية وقد تركها وفضل السير فى الصحراء مع النساك وقد أمر الوالى بقطع رقابهم هما الأثنين معاً وضع أجسادهم إلى كنيسة بضاحية بالأسكندرية تعرف بعد تحريف الإسم أبوقير .
فائق ادوارد رياض – المرجع السابق صـ ٤٢

مواجهة للملائكة يقف يوحنا يسكب الماء بيده اليمنى على المسيح ، و يرتدي رداءً ستر جسده من أسفل بلون أصفر مزركش الإطار بلون بني يمسك بيده اليسرى رمح في نهايته صليب ، و بجوار قدمه اليسرى يوجد نص كتابي يشير إلى مكان الأيقونة ، و دعاء .

ملامح وجه يوحنا متقاربة من ملامح المسيح ، العيون اللوزية المائلة للاستدارة و الشعر و اللحية .

١ –الأشخاص أكثر طولاً عن رسوم إبراهيم الناسخ .

٢ – العيون لوزية متسعة بعض الشئ و مائلة إلى حد ما إلى الاستدارة .

٣ – اليد ممتلئة و إن كانت تظهر بها استطالة بعض الشئ .

٤- الحواجب ممتدة مع خطم الأنف

٥ – الشعر بشكل مسترسل .

٦ – الألوان كثيرة و يغلب عليها الأزرق و البرتقالي .

٧ – حرص على وجود عنصر الصليب في معظم رسومه .

٨ – الاهتمام بزخرفة الملابس وإظهار طياتها بعناية .

٩ – التنوع فى عمل الهامة خطية بالحز أو خط أحمر أوهالة مزركشة من الداخل بزخارف منمنمة تقترب من التاج .

١٠- رسم للمياه كمساحة بلون أزرق .

١١ – الأشجار بعيدة عن شكل الكتلة المميز بها إبراهيم مائلة لحد ما إلى الطبيعة .

١٢ – رسم للحيوانات كالحصان كأنه سيهم بالحركة .

بعد العرض البسيط لنماذج أيقونات من عمل كلاً من إبراهيم الناسخ ، و يوحنا الأرمني ، و توصلنا إلى أسلوبهم الفني .

فقد وجد مجموعة هائلة من الأيقوانات، بكثير من كنائس مصر قام الإثنين معاً بالعمل بها كعمل مشترك و تم التوقيع عليها معاً كما مجموعة الأيقونات التي تعلوه الهيكل الرئسي بكنسية أبو سيفين بمصر القديمة ، و عددها إحدى عشر أيقونة ، و قد وقع على أحدها ما نصه (التصوير على يد الحقير إبراهيم بن سمعان الناسخ ، و يوحنا الأرمني القديسى)

أيقونة القديس بولص[٤٩]
الموقع : كنيسة أبو سيفين مصر القديمة.
المقاس : طول ١٠٥ سم ، **عرض** ٧٢ سم .
الوصف : صورة شخصية رسمها الفنان للقديس بولص بهيئة ثلاثية الأرباع ، و يرتدي القديس بولص رداءً واسعاً باللون الأصفر ، وطياته باللون الأصفر الداكن ، و يظهر من أسفلة رداءً آخراً أبيض بطلبات من اللونين الأسود و الرصاصي ممسكاً بيده اليمن كتاباً مغلقاً محدداً من الخارج بخط أسود ، و يسند الكتاب باليد اليسرى .
ملامح الوجه لشخص متقدم في العمر يظهر ذلك من تجاعيد أسفل العينين ، و تفذ الشعر باللون الأسود ، و تخلله شعيرات بسيطة بيضاء ، و يظهر و كأنه كالكتلة فوق الرأس و الأنف مستقيم أسفله فم ملون باللون الأحمر ، و شارب كثيف يلتحم مع اللحية الدائرية الطويلة ، و تحيط برأسه هالة القداسة الغير مكتملة التي حددها بخط أحمر على الأرضية الذهبية ، و تتقاطع معها أعلى الكتف الأيسر ورقة بيضاء ، و كبيرة عليها كتابات باللغة العربية بالخط الأسود على ثلاثة عشر سطراً ، و في نهايتها توقيع الفنان (التصوير على يد الحفير بن سمعان الناسخ و يوحنا الأرمني المقدسى)
و بدراسة نماذج أخر من المجموعة السابقة الذكر كالأيقونة السيدة العذراء ، و كذلك أيقونة السيد المسيح أمكنا أن نؤكد من قام بعملهم (كلاً من إبراهيم الناسخ ، و يوحنا الأرميني) قد وضع كلاً منهما لمساته الفنية المميزة له في أعماله ،فنجد الوجه قام بعمله يوحنا مع تكملة الشعر و اللحية ، و الشارب لإبراهيم ، و قد قام بعمل الأيدي كذلك يوحنا لتميزه بعمل الأيدي الممتلئة ، و من الواضح أن الأعمال التي قاما بها معاً تمت بمنتهى الإتقان و كأنه لم يضع يده فيها سواهم فالملابس مزركشة و ألوانها و طياتها منسقة كما بأيقونة السيد المسيح من المجموعة سابقه الذكر.
ويعتبر هذين الفنانين من أشهر فناني القرن الثامن عشر ، و قد تأثر بهم كثير من الفنانين منهم الفنان منقاريوس و فنانون آخرون فضلوا عدم ذكر أسمائهم ، و لكن من الواضح تأثيرهم أسلوب كل من إبراهيم ، و يوحنا .
كما هو واضح في لوحة خاصة بالصلب للسيد المسيح متواجدة بكنيسة أباكير ويوحنا فالفنان هنا تأثر برسوم يوحنا ، و لكن يظهر الاختلاف مما يجلها من عمل غيرهم فالقامة هنا طويلة جداً ، و الوجه مختلف عن رسوم يوحنا ، و إبراهيم ، و إدخاله ألواناً لم يعتادوها من البني
و الزيتي.

[٤٩]كان الاسم العبرى لبولص هو شاوول وبجانبه اسماً اخر رومانياً ولاء للدولة الرومانية التى كانت البلاد خاصعه لها وهو بولصى وهو الاسم الذى استشهر به –
الكتاب المقدسى- رساله أهل غلاطيه١:١٣:١٤.

نماذج لأيقونات أنسطاسى الرومى

أيقونة القديسة مارينا[٥٠]

الموقع : كنيسة العذراء المغيثة بحارة الروم بالغورية

المقاس : طول ١٠٢ سم ، عرض ٦٩ سم .

الوصف :

تعتبر تلك الأيقونة من الأعمال المتقنة للفنان أنسطاسى الرومي فقد وجد له أعمال عديدة جداً في هذه الكنيسة تعلوه الهيكل الرئيسي أو متناثرة على جدران الكنيسة بل أكثر من ذلك أنه تم تجليد الهيكل ككل بمجموعة من تلاميذ المسيح صور طولية من رسم هذا الفنان أيضاً[٥١]

رسم الفنان القديسة بمنتصف الأيقونة و أحاط رأسها بنص يشير إلى تلك الأيقونة كلها ما نصه (القديسة مارينا حارثة الشيطان تظهر بإيحاء الجلوس ، و لكنها ليست جالسة على شيئ ترتدي رداءً أخضر من أسفل يعلوه آخر بني فاتح .

ويلتف حول رأسها و شاح و تمسك بيدها صليب في نهايته حربة تضعها على حيوان خرافي أسفل قدميها.

ملامح الوجه واضحة الوجه مستدير، و العيون لوزية و الأنف مستقيم و الفم مرسوم ملاصق للذقن الأرضية كتلال بدرجات لون بن فاتح و غامق و تتناثر عليه وريدات والخلفيه ذهبية محدد عليها هالة القداسة حول الرأس بخط رفيع أحمر و كأن الرسم تم تنفيذه داخل عقد نصف دائري و عمودين بالجانبين .

أيقونة الشهيد مارجرجس

الموقع : كنيسة أباكير و يوحنا بمصر القديمة

المقاس : طول ١٠٥ سم ، عرض ٧١ سم .

الوصف :

تنوعت رسوم أنسطاسى بأكثر من لون و أكثر من أسلوب فهو فنان متمكن فقد نفذ تلك الأيقونه لمارجرجس يمتطي جواده بمنتصف الأيقونة و قد سجل هذا بالأيقونة محاطة برأس الشهيد العظيم مارجرجس ، و الجواد يهم بحركة رافع قدميه الأمامية إلى أعلى يرتدي مارجرجس ملابس الجندية نفذت الملابس بثلاث ألوان أحمر و أصفر و بني ،و وشاح أحمر يتطاير و يحدده خط أبيض و هو جالس على ظهر الحصان، و لكن

---

[٥٠] القديسى مارينا ترهبت فتره طويله بدير للرجال على انها رجل وتعرضت لحادث اتهمت فيه ظلم وظلت تعامل معامله سيئه حتى توفت واكتشفت امرها ويوجد رفاتها بكنيسة العذراء المغيثة بحاره الروم.

رياض سوريال – المرجع السابق ص ٨٥.

[٥١] انظر لوحه رقم

يظهر و كأنه مواجه للأمام يمسك بيده اليمنة حربة في نهايتها صليب ، و بدايتها في فم حيوان إشارة لنصرة الخير على الشر .

ملامح الوجه واضحة الوجه مائل للاستداره دائري العيون الدائرية و الأنف مستقيم و طويل ، و الفم مرسوم بلون أحمر يحيط برأسه هالة القداسة الذهب و محددة بخط أحمر على الخلفية الزرقاء اللون نفذ الجواد بلون أبيض عليه سرج بلون أحمد و محدد إطاره بلون ذهبي مزركش أرضية الأيقونة قسمت الى أكثر من مساحة شكل تلال بلونين بتي فاتح و داكن يتناثر عليه ما يشبه شجره السرو في تجمع كأربعة شجرات ثم ثلاث ثم ثلاث و جزء بسيط لونه أزرق فاتح كأنها مياه و تقف بالجانب الأيمن رسم شخص واقف يشير بيده اليمنى إلى مارجرجس .

ثم يليها مساحة أخرى بلون أحمرو عليها تهشيرات بلون أبيض ثم خلفيت الأيقونة بلون أزرق داكن و من أعلى يوجد بالركن الأيسر ملاك يرتدي رداء أخضر و الجزء الأيمن عباره عن مبنى معماري يعلوه شخصين يشيرا بأيديهما أيضاً إلى مارجرجس .

و بعد الوصف لا ايقونين من عمل أنسطاطسى الدوري و دراسة نماذج أخرى عديدة لنفس الفنان كأيقونة الأمير نادرس بكنيسة العذراء المغيثة بحارة الررم و الشهيد مارجرجس بنفس الكنيسة أيضاً وأيقونة الصعود بكنيسة العذراء الدمشيرية بمصر القديمة و ايقونه الأنبا شنودة و تلميذه بالكنيسة المعلقة مصر القديمة ، و أيقونة الملاك ميخائيل بكنسية أباكير و يوحنا وكذلك أيقونة الشهيد ما جرجس بكنيسة مارجرجس بحارة زويلة نستطيع أن نتوصل إلى أسلوب خاص بانسطاسى الرومي و دون سواء ميزت يه أعمالة في عديد من الأماكن بمصر و هي .

١. عدم التزامه بتكنيك الأرضية الذهبية للأيقونة فكثير ما كانت ذات لون أزرق أو بني فاتح كمجموعة أباكير و يوحنا .
٢. حرص على أن تكون الهامة منفذة باللون الذهبي و محددة بخط أحمر بسيط
٣. الاهتمام بارتداء أكثر من رداء ، و تنوع ألوانها و إظهارها مزركشة مزدانة في كثير من الحيان
٤. الوجه دائماً مستدير، و إظهار العيون متسعة محددة من أسفل بظلال .
٥. الشعر نفذ بشكل مسترسل .
٦. الأيدي و القدم دائماً تظهر الشعر صغيرة دون باقي الجسد
٧. عنصر الكتابة لا تخلوه أيقونة منه سواء تعريف بالأيقونة أو دعاء يليها توقيعه صغيره.
٨. الحيوانات حاول إظهارها بأنها في حالة حركة منفتعلة بتحرك الأقدام الأمامية بشكل كبير
٩. الاهتمام بالعنصر النباتي و إن كثر من شجرة السرو .

١٠. تنسيقه لكل أيقونة فالعنصر الآدمي أساسي ثم الحيواني و النباتي و المعماري أيضاً و الكتابات كتسجيل للعمل .

١١. تأثره البيزنطي الواضح في استخدامه عنصر المعادن سواء الفضية أو الذهبية لتطعيم الأيقونة .

بعد أن عرضنا أسلوب أنسطاسى الرومي وجد في فترة لاحقة له فنانوت كثيرون تأثروا باسلوبه الفنى منهم من ذكر اسمه و منهم من لم يوقع باسمه على الأيقونة منهم على سبيل المثال الفنان باسيليوس و له أيقونة يوحنا الأنجيلي بكنيسة أباكير و يوحنا و قد وقع عليها و ذكر التاريخ القبطي بها و يظهر من تأثره برسمه القامة طويلة و الوجه المستدير و الألوان العديدة للرداء و زركشة غلاف الكتاب بيديه كذلك فنان آخر مختلف عن باسليوس تأثره أكثر بأنسطاسى، و لكنه اختلط مع باسيليوس بانه يوقع بالتاريخ الميلادي و له أيقونات عديدة بأكثر من مكان منها أيقونة ماري مرقس الأنجيلى و أيقونة السيدة العذراء بكنيسة الأمير تادرس بمصر القديمة و قد ظهر مدى تأثر هذا الفنان الذي لا يوقع على الأيقونات بأسلوب أنسطاسى الرومى على الوجه الممتلئ الدائري و ملامح الواجة و الشعر المسترسل و غناء الأيقونة بالزخارف سواء الرداء و الكتاب أو الصليب الممسك به مامرفس و كذلك رداء السيدة العذراء و اتقانه لعمل الخلفية الذهبية و كأنها مشعة

التأثيرات الفنية

الفنان القبطي مثله مثل غيره تأثر بما سبقه و أضاف و ابتكر و استعان بقصصه الدينية المسيحية في الإضافة و الابتكار التي قام بها و قد قسم موضوعاته إلى ثلاثة مناطق و هي ميزة انفرد بها ، فالمنطقة الأولى تشمل السماوات العلى و عادا ما زودها بالملائكة و الرمزية التي اشتهر بها كالحمامة ثم المنطقة الوسطى و تحوي العناصر التي تحكي القصة سواء الشخصية أو حيوانية و المنطقة الثالثة و هي تعبر عن الأرض و نقدها بأكثر من شكل و حرص على أن يكون بها أكثر من عنصر طبعي من التلال و الأشجار بل و البحار أيضاً و قد التأثر الفنان بأكثر من مصدر نذكر منهم بشيئ من الإيجاز تأثرات المصرية القديمة و اليونانية و البيزنطية و الساسانية و الإسلامية أيضاً .

التأثيرات المصرية القديمة

كثير من الباحثين و على رأسهم اسكند بدوى حاولو إثبات أن للفن القبطي أصولاً مصرية قديمة مستوحاة من المدرسة المثالية في الفن القديم و قد أرجعت موضوعات بعينها تنبع أصولها المصرية و من بينها :

۞ علامة رفع اليد إلى أعلى للتعبير عن الاحترام أو التقديس أو العبادة

۞ تصوير حيوانات أليفة أو شرسة استسلمت للشهداء أو لم تعرضهم لأي نوع من الأذى مثلما في تصوير الإله انوبيس.

۞ الموضوع التقليدي الذي يمثل السيدة العذراء ترضع الطفل المسيح و قد حرص على إظهار عاطفة الأمومة عليها مثلما صور الإلهة إيزيس ترضع طفلها الإله حور

۞ و كذلك نموذج فني رائع يمثل تصوير رموز الخير و تتمثل في فارس و قد أمسك حربة طويلة أو سيف و من فوق جواده يطعن المقاتلين من الرومان أو رموز الشر مثل الأفاعي و التماسيح و حيوانات مختلفة يصعب تحديد هويتها يتشابه بمناظر الملاك و هم يمسكون بنواصي الأعداء و يضربونهم بفؤوس القتال .

التأثيرات اليونانية

نشأ في العصر البطلمي بمصر خليط من الفن المصري القديم المؤغرق و من أساليبه ليونة الرسم و الأوضاع – الخطوط الانسيابية في الملابس التي تظهر و كأنها خطوط هندسية مع إهمال مراعاة النسب التشريحية – محاولة للتعبير عن البعد الثالث وقد تأثر الفنان القبطى بتلك التأثيرات خاصاً فى رسوم للملابس.

التأثيرات البيزنطية

و هو مزيج من الفن الهلينيسي و الأصول الفنية الشرقية ازدهر في القسطنطينية و الإسكندرية في عصر الإمبراطورية البيزنطية و قد استمر هذا الطراز سائداً حتى سقوط القسطنطينية في أيدي المسلمين من الأتراك العثمانيين عام ١٤٥٣ م و بعد أن كانت عاصمة الدولة القسطنطينية أصبح اسم بيزنطة أستانبول .و قد تأثر الفن القبطي بمصر بالفن البيزنطي لقربه من هذه البلاد و نجد هذا التأثر بوضوح في بعض اللوحات التي رسمها مصورون يونانيون ففيها محاكاة للطبيعة ، و قوة و ليونة في

الحركة و إبراز العضلات مع الاهتمام بجمال الأشكال و تعابير الوجه و غناء الملابس بالزخارف .

و ظهرت في كثير من نواحي الفن القبطي و منها اتجاه الفنان للحرص على عدم وجود فراغ في الصور و الاهتمام بالحركة خاصة في الحيوانات و وجودهم بشكل متدابر أو مواجهة ، و لا نستطيع أن نتجاهل عنصر الهالة التي أحاطت برؤوس القدسيسن و كذلك وضع الصور في إطار .

التأثيرات الإسلامية

نظرا لسياسة التسامح التي امتاز بها الدين الإسلامي عند فتحه في البلاد فقد ساد الطراز الإسلامي بعد أن توطدت أركانه و قد ظهرت مظاهر عديدة لتأثر الفن القبطي بالفن الإسلامي و خيرها هو الخط العربي الذي ظهر بمحاذا الكتابات القبطية كما ظهر منفرداً كتابة أسماء القديسين و أدعية للشخص الذي أهرى الصور أو الفنان الذي قام برسمها و تاريخ الرسم – و كثير من الأيقونات مؤرخة بالتاريخ الهجري و شجرة السرو التي ظهرت خاصة في أعمال أنسطاسى الرومي لتأثره بالمدرسة التركية في فن التصوير .

قائمة المصادر والمراجع العربية

- مخطوط رقم ٢١١ لاهوت ورقه رقم ٣٢١ ويرجع الى القرن ١٤م.
- الكتاب المقدسى –العهد القديم والجديد.
- المقريزى (تقى الدين أبو العباس أحمد بن على المقريزى المتوفى – ٨٤٥هـ - ١٤٤٢م .
- الأب سابا أسير – الايقونة البنية الداخلية والبعد الروحي – دار الطباعة القومية سنة ١٩٩٢م .
- جورج فيرجستون- الرموز المسيحية ودلالتها - ترجمه يعقوب جرجس نجيب سنة ١٩٦٤م .
- رياض خليل جاد – المعادن الثمينة – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٤م .
- رياض سوريال - المجتمع القبطى فى مصر فى القرن التاسع عشر – مكتبة المحبة – ١٩٦٨م.
- رؤوف جيب - الموجز التاريخى عن الكنائس القبطية القديمة بالقاهرة – مكتبة المحبة – سنة ١٩٧٩م.
- سوزانا سكالوفا : فى الفنى والثقافة القبطية المشكلات الخاصة بصيانة الايقونات فى مصر- المعهد الهولندى للاثار المصرية والبحوث العربية – القاهرة سنه ١٩١٩ م .
- سيد الباز العريني - الدولة البيزنطية – دار النهضة العربية سنه ١٩٨٢م .
- صليب جمال رمزى – كنيسة أبى سبفين الأثرية – مطبعه الأنبا رويس سنة ٢٠٠٢ م
- على باشا مبارك.
- عبد المعز شاهين - – مراجعة زكى اسكندر - طرق صيانة و ترميم الآثار والمقتنيات الفنية. الهيئة المصرية العامه للكتاب سنه ١٩٦٥م
- فائق ادوارد رياض - الأماكن الأثرية بالكنيسة القبطية مطبعة مدارس الأحد سنة ١٩٩١م .
- مرقس سميكة- دليل المتحف القبطى وأهم الكنائس والأديرة الأثرية – جزءان – المطبعه الأميرية بالقاهرة – ١٩٣٠م .
- محمد حماد: تكنولوجيا التصوير – الوسائل الصناعية فى التصوير وتاريخها الهيئة المصريه العامه للكتاب.
- منقوريوس عوض الله - منارة الاقداس فى شرح طقوس الكنيسه والقداس – القاهرة سنه ١٩٤٧م .
- مصطفى شيحة : دراسات فى العمارة والفنون القبطية – مشروع المائة كتاب لوزارة الثقافة ١٩٨٩م .

قائمة المصادر والمراجع الاجنبية

1-Atya : the coptic Encyclopedia (9 volumes). Pvlimac mill on U.S.A 1ST edition 1991. volume 7. po 2299 .

2-Denis an Ross: the art of Egypt through the ages- London- 1931-p 54.

3- Linda langen : Hans Hondelink (icons Coptic the Coptic Encyclopedia) Val. 4 .New your 1991.P.12761280.

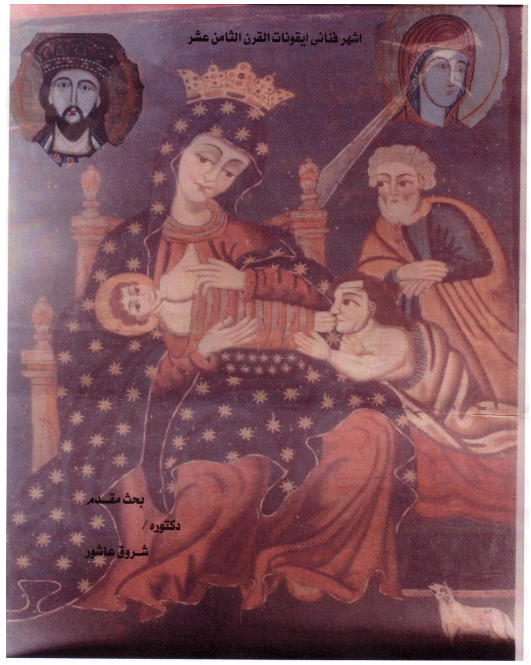
4-paulvan morsel : Coptic icons leiden university 1992. p(3-7).

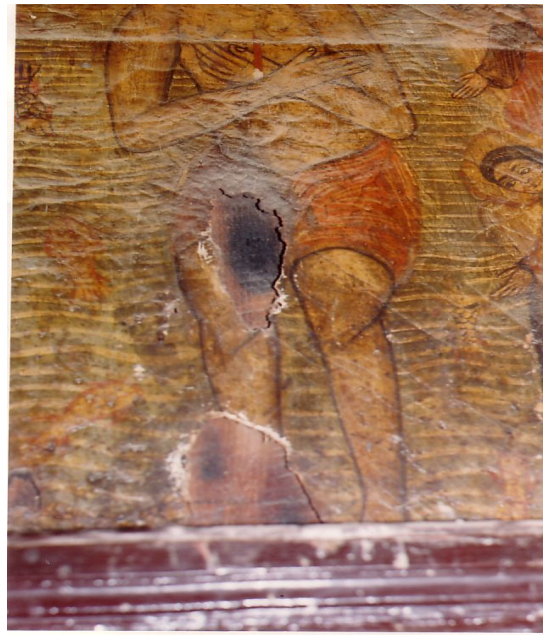
5-Mulack and langpan : the icons of yuhanna and ibrahim the scribe London . 1946.p8 .

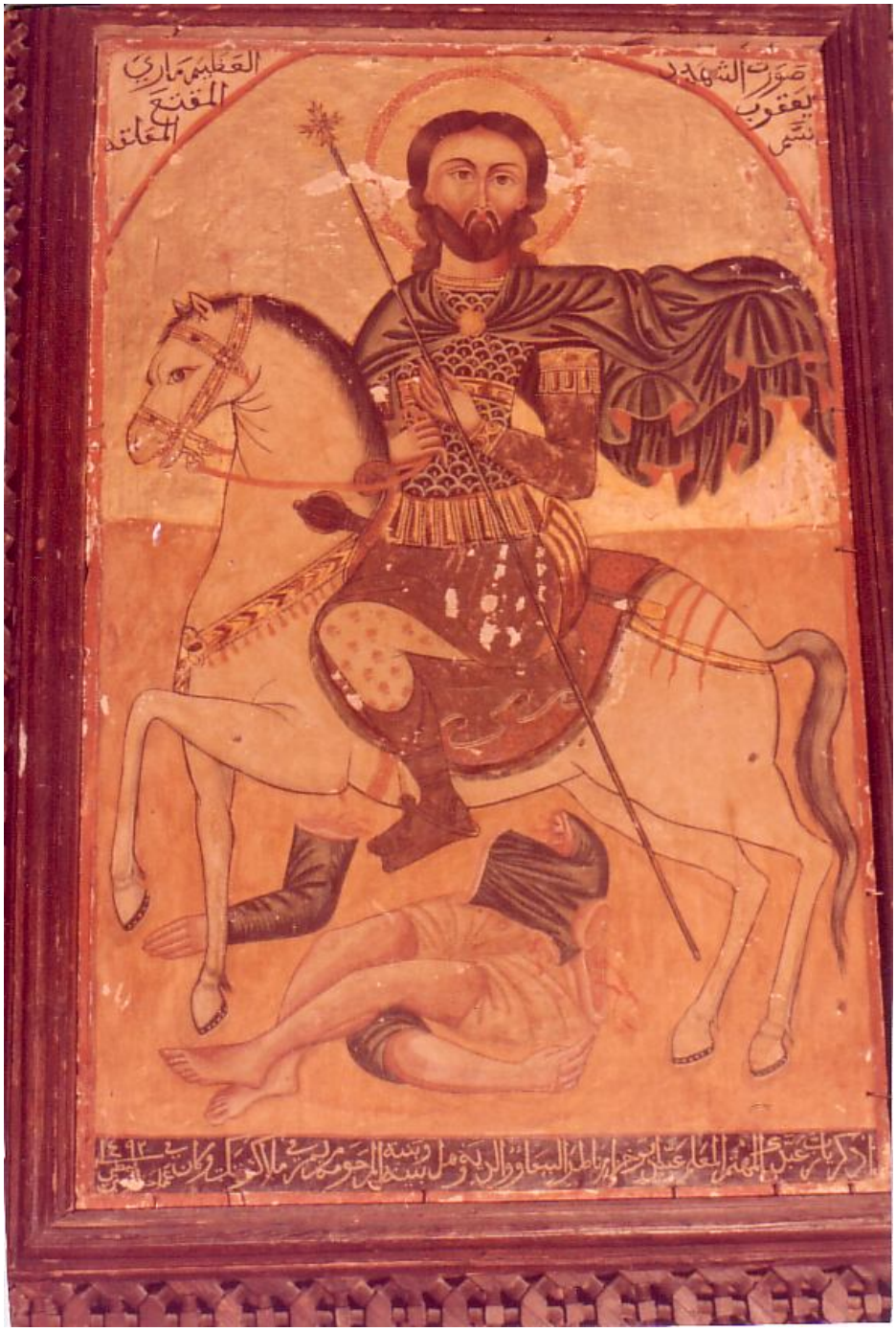
6- Vansleeb: Nouvelle relation en forme de journal Egypt . paris 1689.p.392.

قائمة اللوحات

١-ايقونة بها مظاهر التلف نتيجة للاحوال الجوية من جفاف.
٢-ايقونة متساقط منها الطبقه اللونيه.
٣-ايقونه تعرضت للحرق نتيجة للشموع.
٤-القطع المتعمد من مظاهر التلف .
٥-الرسم فوق الرسم القديم أيقونه ماري مرقس كنيسة العذراء حارة الروم بالغورية.
٦-الايقونات الثابته تعلو الهيكل الرئيسى بكنيسة ابى سيفين مصر القديمة.
٧-مقصوره بكنيسه الابنا شنودة بمصر القديمة وداخلها أيقونة للابنا شنوده و تلميذه.
٨-مقصورة خشبيه بدير السيده العذراء بحاره زويله.
٩-مقصوره خشبيه بكنيسه العذراء المغيثة بحاره الروم .
١٠- مقصوره خشبيه بكنيسة اباكير و يوحنا بمصر القديمة.
١١- ايقونة الصلب ضمن ايقونه المناسبات الهامه.
١٢- ايقونه الدفن تستخدم فى اسبوع الآلام ضمن ايقونات المناسبات.
١٣- نموذج لكرسى مذبح لكنيسه اباكير ويوحنا.
١٤- قبه الهيكل بكنيسة العذراء حاره الروم.
١٥-القبه التى تعلوه المذبح لكنيسه ابى سيفين.
١٦-جانب من قبه المذبح لكنيسه ابى سيفين.
١٧-ايقونه العماد نموذج من أعمال ابراهيم الناسخ.
١٨-ايقونه القديسه ميانه بكنيسة العذراء المعلقة.
١٩-ايقونة مار يعقوب المقطع بكنيسة ابى سيفين بمصر القديمة.
٢٠-ايقونه العماد بكنيسة اباكير و يوحنا بمصر القديمة.
٢١-ايقونة بولص الرسول بكنيسة ابى سيفين.
٢٢-ايقونة العذراء بكنيسة ابى سيفين.
٢٣-ايقونه السيد المسيح بكنيسة ابى سيفن.
٢٤-ايقونه للصلب توضح تأثر الفنان باسلوب ابراهيم الناسخ.
٢٥-ايقونة القديسه مارينا بكنيسة العذراء المغيثه حاره الروم .
٢٦-ايقونه مارجرجس بكنيسة العذراء المغيثة حاره الروم .
٢٧-ايقونة يوحنا الانجيلى بكنيسة اباكير ويوحنا .
٢٨-ايقونة مارمرقس بدير الامير تادرس بحارة الروم.
٢٩-ايقونة السيده العذراء بدير الامير تادرس حارة الروم.


اشهر فنانى ايقونات القرن الثامن عشر
بحث مقدم
دكتوره /
شروق عاشور




العظيم مارى
المقنع
المعلقه
صورة الشهيد
يعقوب
بسم

المدينة البيزنطية المكتشفة بوادي فيران جنوب سيناء

د.عبد الرحيم ريحان بركات*

١- أبرشية فيران وفترات ازدهارها

وادى فيران

يقع على بعد ٥٠كم شمال غرب دير القديسة كاترين ، ٣٥٠كم من القاهرة ، طول الوادى ٥كم وعرضه ما بين ٢٥٠ إلى ٣٧٥م (لوحة ١) ويحده من الشمال جبل البنات ، ومن الجنوب جبل سربال ، ومن الشرق جبل أبورا ومن الغرب جبل هداهد ، ويمتاز بالمياه الغزيرة من عيون أمامها خزانات تتجمع فيها المياه كالبركة وتسمى (محاسن) ثم من الخزان تخرج قناة إلى الحدائق [١].

ومما زاد فى شهرة هذا الوادى أنه يقع فى سفح جبل سربال العظيم الذى يبلغ ارتفاعه ٢٠٧٠م فوق مستوى سطح البحر ، واسم سربال مأخوذ من سرب بعل وتعنى نخيل الإله بعل إشارة إلى نخيل فيران فى سفحه وأن الناس كانت تقدسه قبل رحلة خروج بنى إسرائيل إلى سيناء وكانوا يحجون إليه ورأى بعض المحققين أنه هو جبل سيناء أو جبل حوريب الذى تلقى عليه نبى الله موسى عليه السلام الشرائع [٢].

ولقد ذكر وادى فيران فى التوراة باسم رفيديم (العدد٣٣: ١٣- ١٤) (الخروج ٣٧- ٣٨-٣٩ : ٢) [٣]

ويذكر المقريزى (أن مدينة فاران تقع على تل بين جبلين وفى الجبلين ثقوب كثيرة لا تحصى مملؤة أمواتاً والطور وفيران كورتان من كور مصر القبلية وهى غير فاران المذكورة فى التوراة ومدينة فاران من جملة مدائن مدين [٤] وبها نخل كثير مثمر أكلت من ثمره وبها نهر عظيم وهى خراب يمر بها العربان) [٥] كما يذكر Clayton أنه كان بوادى فيران نهر وأن المدينة غرقت بالماء واختفت [٦] .

---

* مدير منطقة اثار دهب – جنوب سيناء

١ – جمال حمدان : شخصية مصر ، ج ١ دراسة فى عبقرية المكان ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٦٠٦.

٢ - نعوم بك شقير: تاريخ سيناء القديم والحديث وجغرافيتها ، دير سانت كاترين ، ١٩٩٥، ص ٤٨.

3- Meinardus (F.A.): Christian Egypt Ancient And Modern, Cairo: American UNIV. 1977. p. 516 .

٤ – هى المدينة الواردة فى القرآن الكريم (سورة القصص أية ٢٣ حتى ٢٨) والتى قابل فيها نبى الله موسى عليه السلام بنات الرجل الصالح شعيب وسقى لهما وتزوج إحداهما .

٥ – المقريزى : الخطط المقريزية ، ج ١ ، بيروت ، ص ١٨٨ .

6– Clayton (R.): Journal From Aleppo To Jerusalem , London , 1810,p.260

وأعتقد أن المقصود بالنهر هنا هى مياه السيول التى تتجمع من كل الأودية المجاورة ، ولضيق وادى فيران فتكون مياه السيول كالنهر ، وكان هذا يحدث تدميراً عظيماً للمبانى قديما ، ووضح ذلك فى آثار وادى فيران كما أن هذه السيول فى وقتنا الحالى تسبب تدمير للمنازل وتقطع طريق الأسفلت بين عام وآخر .

والسكان الأصليون فى فيران كانوا من الأنباط بالإضافة إلى العرب (سكان المنطقة من البدو) والقادمين من مصر ، والعرب فى فيران بعضهم دخل المسيحية ثم تحول معظمهم للإسلام بعد دخوله أرضهم [٧]

المجتمع الرهبانى بوادى فيران

ذكر نيلوس الراهب الذى زار سيناء عام ٤٠٠م أن هناك مجتمع رهبانى بوادى فيران وعاش مع الرهبان هناك لفترة [٨] وزار وادى فيران من الحجاج المسيحيون الراهب كوزماس عام ٥٣٥م وأنطونيوس الشهيد عام ٥٦٥م ، ولقد التجأ النسّاك إلى وادى فيران وبنوا قلايا من الحجر [٩] ولجئوا لعدة مواقع بوادى فيران منها وادى سجلية حيث كشفت بعثة آثار إسرائيلية برئاسة Uzi Dahari فى مواسم حفائر ١٩٧٨ – ١٩٧٩ عن مواقع بوادى سجلية لجأ إليها الرهبان .

الأول موقع الكرم الذى يرتفع ١٢٠٠م فوق مستوى سطح لبحر وبه دير صغير يحوى أربع قلايا فقط وعين ماء وخمس شجيرات نخيل ومحاط بأماكن زراعية خصبة بوسطها معصرة نبيذ [١٠]

الثانى ويقع غرب موقع الكرم وبه قلاّية ويقايا كنيسة صغيرة وصلبان محفورة فى الصخر [١١] كما تجمع الرهبان على قمة جبل منحدر ٢كم شرق تل المحرض يسمى جبل البنات [١٢] .

وكشفت بعثة آثار المعهد الألمانى بالقاهرة برئاسة د. بيتر جروسمان موسم حفائر ١٩٩٠ [١٣] عن دير فوق هذا الجبل يطلق عليه دير البنات مبنى بنفس طريقة بناء كنائس تل المحرض ويعود للفترة من القرن الخامس إلى السادس الميلادى ويبدو المبنى كحصن ، وبحكم أنه يشرف على الطريق يذكر د. جروسمان أنه من المحتمل استخدام

7– Tsafrir (Y.) : Monks And Monasteries In Southern Sinai , In - Ancient Churches Revealed, Ed. Tsafrir (Y.), Jerusalem ,1993, pp. 319- 322 .

٨- أحمد فخرى : تاريخ شبه جزيرة سيناء منذ أقدم العصور حتى ظهور الإسلام ، موسوعة سيناء ، القاهرة ، ١٩٨٢ ص ١١٢ .

9- Meinardus (F.A.): op. cit., p. 516 .

10 – Dahari (U.): Remote Monasteries In Southern Sinai And Their Economic Base , In - Ancient Churches Revealed , Ed . Tsafrir (Y.) , Jerusalem , 1993 , pp. 341- 342 .

11– ibid.p. 343 .

١٢– سبب تسميته جبل البنات أن هناك فتاتين من البدو تم تزويجهما برجلين على غير رغبتهما فهربوا لهذا الجبل وعندما رأوا عائلاتهم يلاحقونهما ربطوا ضفائرهما معاً وقفزوا من أعلى الجبل . أنظر

Bailey (C.): Bedouin Place Names In Sinai , PEQ 116 , 1984 , p.49 .

١٣- أشرف علىأعمال البعثة مفتش الآثار محمد عمران ممثلاً لهيئة الآثار المصرية (المجلس الأعلى للآثار حاليا) .

المبنى فى وقت من الأوقات كنقطة عسكرية بيزنطية لتحمى المدخل الجنوبى إلى وادى فيران ، وعثر بالمبنى على كسر فخار يعود للقرن الخامس إلى السادس الميلادى [١٤] .

إيبارشية (أبرشية) فيران

فى القرن الرابع الميلادى أصبحت فيران مدينة أسقفية حولها العديد من القلايا[١٥]وكانت إيبارشية أو أبرشية فيران [١٦]تابعة لأبرشية البتراء إلى أن خمد ذكر البتراء فى آخر عهد الإمبراطور فالنس الرومانى (٣٦٥- ٣٧٨م) فأصبحت أبرشية فيران قائمة بذاتها [١٧] ، وفى مجمع خلقدونية عام ٤٥١م أعترف بالمطران نيترا مطراناً على فيران [١٨] وأصبحت فبران مقعد الباباوية وكان فيها عدة أديرة وكنائس ، وفى عام ٥٣٥م كان ثيوناس يحمل لقب أسقف ومندوب الجبل المقدس ودير رايثو وكنيسة فيران المقدسة وفى المجمع الذى عقد بالقسطنطينية فى هذا التاريخ وقّع على أعمال المجمع وأضاف تحت اسمه (أنا ثيوناس الكاهن بنعمة الله النائب عن رهبان طور سيناء ورايثو وأبرشية فيران المقدسة) [١٩] وآخر مطارنة فيران هو ثيودورس عام ٦٤٩م وكان من القائلين بأن للمسيح طبيعتين ومشيئة واحدة فحرمه مجمع الأستانة عام ٦٤٩م ، وبعد هذه الحادثة انتقل مركز الأبرشية إلى طور سيناء (منطقة سانت كاترين الحالية) بعد بناء دير طور سيناء الذى أطلق عليه بعد ذلك دير القديسة كاترين [٢٠] أى بعد بناء دير طور سيناء بحوالى ٩٠ عاما حيث أن الدير بنى ما بين ٥٤٨ إلى ٥٦٥ م وأصبح دير كاترين مركزاً لأبرشية سيناء وأصبح رئيس الدير مطراناً للأبرشية وأصبح لقبه مطران دير طور سيناء وفيران وراية [٢١] .

وما يزال الدور الحضارى لمنطقة فيران مستمرا ، فلقد حصل دير كاترين على حديقة كبيرة عام ١٨٩٨م يسقيها خزان كبير بجوار تل محرض الأثرى وقام راهبان من دير كاترين ببناء كنيسة بهذه الحديقة عام ١٩٧٠م استخدم فيها أعمدة قديمة أخذت من أبرشية فيران وتسمى كنيسة سيدنا موسى ، وتم بناء دير حول هذه الكنيسة عام ١٩٧٩م خصص للراهبات التابعين لدير كاترين ويسمى دير البنات [٢٢].

٢ - كنائس تل محرض

14- Grossmann (P.): Report On The Season In Firan (March 1990) pp. 8-9 .

15- Meinardus (F.A.): op. cit., p. 515 .

١٦- ايبارشية : منطقة تخضع لكرسى الأسقف وهى فى العادة مدينة بها عدد من الكنائس . أنظر
الفريد بتلر : الكنائس القبطية القديمة فى مصر ج ٢ ، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ٣٠٢

١٧- نعوم شقير : المرجع السابق ، ص ٥٢٠ .

18- Meinardus (F.A.): op. cit., p. 515 .

١٩- إبراهيم أمين غالى : سيناء المصرية عبر التاريخ ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ٤٦ .

٢٠- نعوم شقير : المرجع السابق ، ٤٦ .

٢١- المرجع نفسه ، ٥٤٨ .

22-Williams (V. S.) And Stoks (P.): Blue Guide (Egypt), London ,1993 ,p. 723 .

تل محرض

يقع تل محرض فى الجزء الجنوبى الشرقى من دير البنات الحديث بوادى فيران ، وتبلغ مساحته ٢٠٠× ٤٠٠م

(شكل١) وهذه المنطقة كانت تحوى مدينة بيزنطية لها سور خارجى كشفت عن الجزء الجنوبى منه بعثة آثار المعهد الألمانى للآثار بالقاهرة موسم فبراير١٩٨٦ [٢٣] كما كشفت نفس البعثة فى موسم فبراير- مارس ١٩٩٥[٢٤] عن الجزء الشمالى الغربى والشمالى الشرقى من السور الذى بنى فى القرن السادس الميلادى [٢٥])بنيت أساسات السور من حجر الجرانيت والأجزاء العليا بنيت من طوب لبن [٢٦] ومعالم السور من الناحية الشرقية غير واضحة ربما لأن التل شديد الانحدار من هذه الناحية مما يزيد من حصانة المدينة لذلك فليس هناك حاجة لسور من هذه الناحية ، وتهدمت أجزاء من السور فى الجزء الغربى منه بفعل السيول بالمنطقة ، ويتراوح سمك السور ما بين ١٨٥ إلى ٢٠٠م وارتفاع الأجزاء المكتشفة من ٥٠ إلى ١٧٠سم ، ولقد قامت البعثة فى موسم ١٩٩٥ بعمل ترميم للسور باستخدام الأحجار الجرانيتية المتساقطة .

وبالمدينة بقايا لمنازل عديدة وبمعظمها درجات سلم تؤكد أنها كانت من دورين ، وجدرانها من الطوب اللبن فوق أساسات من حجر الدبش الجرانيتى ومن الكتل الحجرية المتراكمة فى مجرى السيول وبقيت هذه الأساسات الحجرية بينما تهدمت جدران اللبن ، ونماذج الشوارع غير واضحة ولكن فى حالات نادرة نجد أن توزيع المنازل يدل على وجود بعض الطرق الضيقة ، كما توجد منازل مستقلة بالحافة الشمالية الغربية من المدينة [٢٧]، ولقد بنيت هذه المنازل قبل إنشاء السور وذلك لأن السور من الناحية الشمالية الغربية بنى فوق عدد من هذه المنازل [٢٨].

وتقع الكنيسة الأسقفية Episcopal Church فى أقصى الجزء الشمالى الشرقى من المدينة ، أما كنيسة المدينة فتقع فى المنتصف ، كما تم كشف كنيستين داخل المدينة فيكون عدد الكنائس ثلاث كنائس غير الأبرشية وحتى عام ٦٣٣م كان ما يزال يعيش بالمدينة رئيس أبرشية فيران ثيودوروس ويحتمل أنه مات قبل عام ٦٣٨م تاركاً خلفاؤه [٢٩] وذكر الحجاج المسيحيون الذين مروا بوادى فيران وجود حامية بتل

٢٣- البعثة برئاسة د. بيتر حروسمان وأشرف على أعمال البعثة مفتش الآثار / أحمد عبد الحميدممثلاً لهيئة الآثار المصرية .

٢٤- أشرف على أعمال البعثة مفتش الآثار/عبد الرحيم ريحان بركات ممثلاً لهيئة الآثار المصرية

25- Grossmann (P.): Report On The Season In Firan :Sinai , February – March 1995, p. 3

26- idem ., Report On The Season In Firan :Sinai , March – April 1986 , p. 3 .

27- idem ., Early Christian Ruins In Wadi Firan – Sinai (An Archaeological Survey) , ASAE70 , 1984, p. 75 .

28- idem., Report On The Season In Firan :Sinai , March – April 1986 , p. 3 .

29- ibid. p. 3 .

محرض[٣٠] وشاهد علماء الحملة الفرنسية هذا التل ونقلوا عن الرهبان والبدو أنها أطلال مدينة صغيرة كان يسكنها المسيحيون [٣١] .

وقد أنشئت هذه المدينة على أنقاض مدينة نبطية حيث كشفت البعثة الألمانية فى موسم ١٩٩٥ عن منازل للأنباط من الحجر الجرانيتى بعد حفر مجسات فى الرواق الجنوبى بكنيسة المدينة ، كما كشفت عن معبد للأنباط بتل المحرض [٣٢] وقد استمر الأنباط فى سيناء حتى سقوط دولتهم على يد الإمبراطور الرومانى تراجان ولم يختفى الأنباط من مصر ولا من أى مكان آخر بالأردن وفلسطين بانتهاء مملكتهم ، وظلوا فى أماكنهم السابقة مندمجين فى ثقافة وديانة البيئة المحيطة بهم [٣٣]واشترك الأنباط فى جيوش الرومان ووصل عددهم إلى خمسة آلاف جندى وفى القرن الثالث والرابع الميلادى حيث أصبحت البتراء مقعد للمطرانية كانت هناك علاقات تجارية بين الأنباط والبيزنطيين [٣٤] .

وكان الرهبان يدفنون موتاهم فى مقابر حول المدينة حيث عثرت بعثة آثار جامعة تل أبيب عام ١٩٧٨ عن مائة جثة اتضح أنها لرهبان كانوا يعيشوا بالمدينة فى الفترة البيزنطية [٣٥] .

الكنيسة الأسقفية (الكاتدرائية)

الكاتدرائية أو الكنيسة الأسقفية هى الكنيسة التى يوجد بها كرسى الأسقفية مقر الأسقف والتى يشرف منها على أنشطة وخدمات الكنائس التابعة له [٣٦] وكتب عن هذه الكنيسة ميناردیس عام ١٩٧٧قائلاً أن هناك بقايا بازيليكا بفيران حيث يوجد عدد من الأعمدة البيزنطية وتيجان أعمدة بعضها مزخرف بصلبان تشير إلى أنه كانت هناك كاتدرائية كبيرة بهذا الموقع ولقد دمرت بفعل العرب والسيول من جبل سربال[٣٧].

ونجد هنا إقحام كلمة العرب بجانب السيول بقصد الإساءة لكلمة عرب فى حد ذاتها سواء يقصد بدو المنطقة أو العرب المسلمون ، وهو يناقض نفسه لأن السيول فى

30-Tsafrir (y.): op. cit., p.323 .

٣١- ج. كوتل : ثمانية وعشرون يوماً فى سيناء ، وصف مصر ج ٢ العرب فى ريف مصر وصحراواتها ، إعداد علماء الحملة الفرنسية ترجمة زهير الشايب ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص ١١٦ .

٣٢- عبد الرحيم ريحان بركات : تقرير عن أعمال حفائر البعثة الألمانية بوادى فيران موسم فبراير – مارس ١٩٩٥ ، ص ٢

33- Glueck (N.): Deities And Dolphins – The Story Of The Nabataens , Newyork , 1995 p. 533 .

34- Hammarench (S. K.): The Role Of The Nabataens In The Islamic Conquest , In - Studies In The History And Archaeology Of Jordan , Part 1 , Ed . Hadidi (A.), Jordan , 1982 , p. 347.

35- Hershkovitz (I.):The Tell Mahrad Population In Southern Sinai In The Byzantine Era , IEJ38, 1988, pp. 51–58 .

٣٦- ألفريد بتلر : المرجع السابق ج ٢ ، ص ٣٠٢ : ٣٠٨ .

37- Meinardus (F.A.): op. cit., p. 516 .

هذه المنطقة وفى هذا الوادى الضيق خاصة (وادى فيران) كفيلة بأن تدمر كل شئ ويتضح ذلك من بقايا كم كبير من الغرين الناتج من السيول بتل محرض .

وتقع الكنيسة فى الركن الشمالى الشرقى من تل محرض (شكل ٢) وأقصى ارتفاع مكتشف لجدرانها ٣م ومساحتها ٢٣,٥م طولاً ١٧,٦٥م عرضاً ، واستخدم فى بنائها الحجر الجرانيتى فى الأساسات والطوب اللبن فى الأجزاء العليا من الجدران كما استخدم الحجر الرملى الأحمر فى الأعمدة وهو المتوفر فى منطقة وادى فيران واستخدم فى معظم المبانى بها ، وبنيت الأبرشية فى مواجهة الصخر واتضح ذلك فى الجزء الشرقى من الجدار الجنوبى فقد تم إنشاء جدار من الطوب اللبن سمكه يتراوح ما بين ٥٠ إلى ٧٥ سم فوق الأساسات الحجرية فى مواجهة الصخر ثم تم بناء جدار الكنيسة من الحجر الجرانيتى فنشأ بين الجدارين فراغ تم ملئه بالرديم والأحجار ونشأت وحدة صغيرة بين الجدارين ربما استخدمت كمخبأ ، وقد وجد مثيل لها فى دير الأنبا شنودة المعروف بالدير الأبيض بسوهاج [٣٨] .

وهى طراز البازيليكا سمك جدرانها ٨٠سم وليس لها مدخل بالناحية الغربية ولكن مدخلها بالجدار الجنوبى من سقيفة المدخل المستعرضة Narthix [٣٩] ويصعد إليها بدرج ومساحة سقيفة المدخل ١٧,٦٥م طولاً ٣,٦٥م عرضاً وبجدارها الشرقى ثلاث مداخل يفتح كل مدخل على رواق من الأروقة الثلاثة بالكنيسة

وصالة الكنيسة مساحتها ٩,٢٥م طولاً ١١,٥م عرضاً وتتكون من ثلاث أروقة أوسعها الأوسط اتساعه ٥م والرواقان الجانبيان متساويان ٢,٤٠م مقسمة بواسطة بائكتان كل بائكة من سبعة دعامات من الحجر الرملى وفى كلا الجانبين من البازيليكا توجد حجرات جانبية وهى جزء من النسيج الأصلى للبناء وتمتد الحجرات الشمالية إلى سقيفة المدخل المستعرضة .

وهى ظاهرة غير عادية فى العمارة المسيحية المبكرة فى مصر ولكنها وجدت فى كنيسة التجلى بدير القديسة كاترين ، وفى الجدار الغربى من سقيفة المدخل يوجد بقايا عوارض خشبية أفقية داخل مبانى الطوب وقد وجدت هذه الطريقة فى البناء فى مبانى عديدة فى مصر العليا حيث فقدت هذه الطريقة غرضها المعمارى وتحولت لشكل زخرفى ومن أمثلتها الكنيسة الجنوبية فى باويط [٤٠].

38- Grossmann (P.): Report On The Season In Firan :Sinai , February – March 1992, p. 1 .

٣٩- Narthex مستند من الكلمة اليونانية ΝΑΡΘΗΚΑΣنارثيكاس وتعنى سقيفة porch وأطلق عليها فريد شافعى سقيفة مدخل مستعرضة ويقصد بها الرواق المستطيل المستعرض الممتد بعرض الكنيسة فيما يلى المدخل الغربى مباشرة وفيما بينه وبين الصالة. أنظر أشرف سيد محمد حسن البخشونجى : دراسة أثرية للكنائس الباقية بمدينة ملوي فى العصر الإسلامى رسالة ماجستير كلية الآثار جامعة القاهرة ،١٩٩٤، ص١٨٢ .

واستخدمت هذه السقيفة فى عملية التعلم عن طريق السؤال والجواب كما استخدمت فى الإرشاد والتقويم ونصح التائبين أنظر

Krautheimer(A.): Early Christian And Byzantine Architecture , Middlesex- England ,1975.p106 .

40- ibid. p. 76 .

ويوجد بقايا نافذتين فى الجدار الشمالى من صالة الكنيسة، وأمام الشرقية جزء مرتفع Bema عثر بوسطها على بقايا أرجل منضدة خشبية (المذبح) (لوحة ٢)، كما تم كشف شرقية أخرى خلف الشرقية الحالية أساساتها قريبة من أساسات البازيليكا فى حين أن الشرقية الحالية أساساتها منخفضة مما يؤكد أن الشرقية الحالية أنشئت فى فترة تالية ، وعمق الشرقية القديمة ٢,٤٠م ، ونتيجة تشييد الشرقية الجديدة نشأ عن ذلك حجرة يتم الوصول إليها عن طريق الحجرة الشمالية .

ويحيط بالشرقية حجرتان تم كشف الشمالية Prothesis [٤١] وجدرانها غير منتظمة فالجدار الشمالى ٣,٤٠م والجنوبى ٣,٤٠ ، الشرقى ٦,٨٠م والغربى ٦م ولها مدخل فى جدارها الغربى ، وبها نافذتان بالجدار الشمالى ، وتختص بالإعداد للموائد المقدسة ، وكانت أرضية هذه الحجرة من بلاطات من الحجر الرملى عثر على بقاياها فى الجزء الشرقى .

وأرّخ جروسمان هذه الكنيسة للنصف الثانى من القرن السادس الميلادى على أساس أن تخطيط الحجرات الجانبية مستمد من كنيسة التجلى بدير كاترين المؤرخة للنصف الثانى من القرن السادس الميلادى [٤٢]، وقد قامت البعثة الألمانية بأعمال ترميم فى موسم فبراير ١٩٩٥ للجدران الشمالية والغربية بالكنيسة باستخدام طوب لبن تم عمله بالموقع ومعالجته بمواد كيميائية ليتحمل مياه المطار والسيول الناجمة عنها .

كنيسة المدينة

تقع بوسط المدينة القديمة (لوحة ٣)، قام بتأسيسها الراهب موسى وخصصت للرهبان الأطباء كوزماس ودميان وذلك من خلال نقش العتب العلوى للباب الجنوبى للكنيسة الذى عثر عليه فى حفائر البعثة الألمانية موسم فبراير ـ مارس ١٩٩٥ وهو نقش باللغة اليونانية ، وعلاوة على استخدام الكنيسة فى الخدمات الدينية أيام الأحد والأعياد فقد استخدمت أيضا لعلاج المرضى ويتضح ذلك من عمارتها حيث يوجد مقعد للجلوس على طول الجانب الداخلى للجدار الجنوبى ، وعلى طول جدران الحجرة جنوب

٤١- حجرتا الهيكل الجانبيتين يطلق عليهما باستوفوريا Pastophoria وهما الحجرة الشمالية Prothesis وتعنى طقس الإعداد وتختص بالإعداد للموائد المقدسة ، والحجرة الجنوبية Diaconicon تعبر عن مختصات الدياكون وتعنى شمَاس باللغة العربية وهو أحد رجال الكهنوت ، وتختص الحجرة بمتعلقات الدياكون من ملابس وأدوات مما يحتاجه فى أداء الطقوس داخل الكنيسة ، وأحياناً يتم تحويل هذه الحجرة إلى معمودية . أنظر

أشرف سيد محمد حسن البخشونجى : دراسة أثرية للكنائس الباقية بمصر الوسطى خلال العصر الإسلامى رسالة دكتوراه كلية الآثار جامعة القاهرة ،١٩٩٧، ص ٢٣:٢٢ .

وتستخدم أيضاً الحجرة الجنوبية فى حفظ أوعية الكنيسة والكتب الدينية ، وأحياناً يتم تحويل كلا الحجرتين إلى هيكلين جانبيين وأصبحت الباستوفوريا ميزة فى الكنائس الشرقية منذ القرن الخامس الميلادى ، وبمرور الوقت تحولت هاتين الحجرتين لكنائس صغيرة Chapelsوأحياناً حجرات لحفظ الذخائر . أنظر

Lowrie (W.) : Christian Art And Archaeology , New York, 1901, p.126

42- Grossmann (P.): Report On The Season In Firan :Sinai , February – March 1992 , p.1 .

الشرقية والتى استخدمت فى هذه الكنيسة لجلوس المرضى ، كما يوجد حجرة بالنهاية الغربية من الرواق الجنوبى استخدمت لتسخين المياه وتجهيز الطعام للمرضى[٤٣] .

وهى على طراز البازيليكا (شكل ٣) سمك جدرانها ٧٥سم ، مبنية بالحجر الجرانيتى ومدخلها بالناحية الغربية، اتساع فتحة المدخل ١,٥٠م تؤدى إلى سقيفة مدخل مستعرضة Narthex بالجزء الجنوبى من هذه السقيفة حجرة لتجهيز الطعام للمرضى بها درج يؤدى للقاعة العلوية بالكنيسة

وبالجدار الشرقى من السقيفة مدخل اتساعه ١,١٣م يؤدى لصالة الكنيسة ومساحتها ١٤,٥٠طولاً ١٢م عرضاً مقسمة لثلاث أروقة أوسعها الأوسط ٥,١٥م بواسطة بائكتان كل بائكة من خمس أعمدة بالإضافة إلى دعامتين مدمجتين بالجدار الغربى ، الرواق الشمالى اتساعه ٣,١٧م ، والجنوبى ٣,٥٠م وبه مدخل بالجدار الجنوبى ربما يكون مدخل خاص بالمرضى ، ومدخل بالجدار الشرقى يؤدى لحجرة بها مصاطب لجلوس المرضى ومدخل بالجدار الغربى يؤدى لحجرة إعداد الطعام .

وفى حفائر البعثة الألمانية موسم مارس١٩٩٠[٤٤] تم العثور على عامود كامل من أعمدة إحدى البائكتين ارتفاعه حتى الجزء العلوى من التاج ٢,٨٠م والقاعدة مربعة ضلعها ٥٥سم ، وأرضية الكنيسة من بلاطات حجرية فى الرواق الأوسط وبلاطات قاشانى فى الأروقة الجانبية والذى بقى منها أجزاء قليلة [٤٥] .

وقد قامت البعثة الألمانية موسم فبراير – مارس ١٩٩٥ بأعمال مجسات عن طريق عمل أربع حفر Trench بصالة الكنيسة تم تقسيمها كالآتى

حفرة A- مقاساتها ٥×٤,٨٠م عمق ٨٠سم

حفرة B - ٥× ٢,٧٠م عمق ١,٩٠م

حفرة C- من خمسة أضلاع عمق ١,٢٠م

حفرة D- مربعة طول الضلع ٢,٦٠م عمق ١,٥٠م

وكشفت هذه المجسات عن جدران لمنازل للأنباط تحت مستوى الكنيسة [٤٦].

وشرقية الكنيسة تقع جهة الشرق وهى غير كاملة الاستدارة اتساعها ٤م عمقها ٢,٥٠م ، وفى فترة متأخرة عندما أصبحت نصف القبة التى تغطى الشرقية معرّضة للإنهيار تم تدعيمها بجدار مستعرض داخل الشرقية وأمام الشرقية يوجد جزء مرتفع درجتين عن أرضية الكنيسة بعرض الرواق الأوسط Bema كان يقع بوسطها المذبح رغم عدم العثور على أى بقايا للمائدة .

أما الباستوفوريا Pastophoria وهما الحجرتان على جانبى الشرقية ، ففى هذه الكنيسة عبارة عن حجرة كبيرة تحيط بالجانب الخلفى للشرقية ويدخل لها من باب واحد

43- Grossmann (P.): Report On The Season In Firan :Sinai , February – March 1995 , p.1.

٤٤- أشرف على أعمال البعثة موسم ١٩٩٠ مفتش الآثار محمد عمران ممثلا لهيئة الآثار المصرية.

45- Grossmann (P.): Report On The Season In Firan :Sinai , March 1990 , p. 2.

٤٦- عبد الرحيم ريحان بركات : تقرير عن أعمال البعثة الألمانية بوادى فيران موسم فبراير – مارس ١٩٩٥ .

فقط بالنهاية الشرقية للرواق الجنوبى وقد استخدم الجزء الجنوبى من هذه الحجرة لجلوس المرضى ، أما الجزء الشمالى فهو للخدمات الكنسية وتشمل الإعداد للموائد المقدسة وحفظ الأدوات الخاصة بذلك ، وفى فترة تالية قسمت هذه الحجرة لجزئين بواسطة جدار ضيق يمتد من خارج الشرقية وفى منتصف هذا الجدار فتحة باب .

وأرّخ د. جروسمان الكنيسة للنصف الثانى من القرن الخامس الميلادى على أساس ما عثر عليه من منقولات من أوانى فخارية [٤٧]وتمت أعمال ترميم بكنيسة المدينة بواسطة البعثة الألمانية موسم ١٩٩٢ شملت ترميم الجزء العلوى من الجدار الشرقى والشمالى بارتفاع أقل من متر باستخدام نفس الأحجار المتساقطة من الكنيسة وأعمال ترميم موسم ١٩٩٥ شملت تدعيم الشرقية وترميم الدرج فى بداية الجزء المرتفع أمام الشرقية Bema.

كنيسة ٣

اكتشفتها البعثة الألمانية موسم ١٩٩٢ [٤٨] وتقع فى أقصى الشرق من تل محرض (شكل٤)، مساحتها ٩م طولاً ١٢م عرضاً ، سمك جدرانها ٨٥سم ، وتهدمت هذه الكنيسة بفعل السيول لوقوعها فوق الجزء الأكثر انحداراً من تل محرض كما أنها تقع فى مستوى منخفض بالنسبة للموقع المحيط بها فتتجمع فيها مياه السيول من المواقع المجاورة مما عرّضها للتدمير ، وتبقى منها الجزء الشرقى وشواهد أثرية لبعض الجدران وبقايا الدعامات .

وهى بازيليكا من ثلاث أروقة أوسعها الأوسط ٤,٥٦م بواسطة بائكتان كل بائكة من خمس دعامات بالإضافة إلى دعامتين مدمجتين بالجدار الغربى ، عرض الرواق الشمالى ٢م ، الجنوبى ٢,٤٥م ، وتم اكتشاف خزان مياه محفور فى الصخر بالرواق الأوسط عمقه ٣,٣٠م لتجميع مياه السيول ، وتقع الشرقية بالجدار الشرقى اتساعها ٣م عمقها ١,٧٥م وعلى جانبها حجرتان ويتم الدخول للحجرة الجنوبية من فتحة باب شرق الرواق الجنوبى ، وبهذه الحجرة فتحة باب بالجدار الشمالى تفتح على الشرقية ، وأمام الشرقية توجد حجرة مستطيلة بعرض الرواق الأوسط والرواق الجنوبى [٤٩].

كنيسة ٤

اكتشفتها البعثة الألمانية موسم ١٩٩٥ ، وتقع فى منتصف الطريق بين الأبرشية وكنيسة المدينة ، وهى كنيسة من رواق واحد وذلك لعدم العثور على أى بقايا لأعمدة تدل على أنها مقسمة لثلاث أروقة والكنيسة مبنية بالأحجار الجرانيتية مساحتها

47- Grossmann (P.): Report Of The Excavations In Firan Season March 1990, pp. 2- 3 .

٤٨- أشرف علىأعمال البعثة مفتش الآثار عبد الرحيم ريحان بركات ممثلاً لهيئة الآثار المصرية .

٤٩- عبد الرحيم ريحان بركات : تقرير عن أعمال حفائر البعثة الألمانية موسم فبراير – مارس ١٩٩٢ ، ص ٣ .

٦م طولاً ٨,٨٠م عرضاً ، سمك الجدران ٦٥سم ، ارتفاع الجدران المكتشفة ما بين ٣٠ إلى ٥٠ سم .

ومن المتوقع أن يكون مدخل الكنيسة بالجدار الغربى رغم عدم وضوحه لتهدم الجزء الغربى تماما ويؤدى هذا المدخل لسقيفة مدخل مستعرضة Narthex مساحتها ٧,٤٠ طولاً ٢,٥٠م عرضاً بها مدخل بالجدار الشرقى يؤدى لصالة الكنيسة والذى يتكون من رواق واحد مساحته ٨,١٠م طولاً ٧,٤٠م عرضاً ، وأهم ما يميزه القاعدة المرتفعة أمام الشرقية Bema والتى ترتفع درجتين عن مستوى أرضية الرواق وهى مستطيلة مساحتها ٣,٣٠م طولاً ٢,٤٥م عرضاً محاطة بجدار ربما يكون عوضاً عن حاجز المذبح [٥٠] .

وكان المذبح يقع أسفل العقد المفتوح للشرقية وكان من الرخام حيث عثر على قاعدة رخامية من بقايا أرجل المذبح ، ويوجد مدخل آخر لصالة الكنيسة بالجدار الجنوبى يصعد إليه بدرج تم كشف درجة من هذه الدرجات ، وتقع الشرقية بالجدار الشرقى وهى حنية نصف مستديرة اتساعها ٢,٥٠م عمقها ٢,٠٥م ، سمك جدرانها ٦٠سم ، والباستوفوريا عبارة عن حجرة خلف الشرقية مدخلها من صالة الكنيسة جنوب الشرقية وهى تشبه باستوفوريا كنيسة المدينة ، وهناك جدار متعامد على الجدار الشمالى للكنيسة من الخارج أضيف فى فترة لاحقة ربما يكون جزء من مبانى إضافية .

وقامت البعثة بأعمال ترميم بالكنيسة فى موسم ١٩٩٥ شملت جدران الكنيسة باستخدام نفس الأحجار المتساقطة ومونة من طمى الرديم بجوار الكنيسة ، وأصبحت الجدران بعد الترميم كالآتى

الجدار الشمالى ١,٤٣م ، الجنوبى ٦٠سم ، الشرقى ١٠٠سم [٥١] .

٣- كنائس جبل الطاحونة

50- Grossmann (P.): Report On The Season In Firan :Sinai , February – March 1995 , p .3 .
51- ibid. p. 3

جبل الطاحونة

جبل الطاحونة يواجه تل المحرض ، يرتفع ٨٨٦م فوق مستوى سطح البحر ويحوى الجبل كنيستان كبيرتان الأولى فى منتصف الطريق الصاعد لجبل الطاحونة ، والأخرى على قمة هذا الجبل بالإضافة لثلاث كنائس صغيرة Chapels وهى كنائس استخدمت للدفن ويتردد عليها أقارب المتوفى للاحتفال بالوجبات التذكارية التقليدية [٥٢] ويطلق عليها أيضاً مزار وقد شاهد علماء الحملة الفرنسية إحدى هذه الكنائس على قمة جبل الطاحونة تم تأريخها لنفس تاريخ المبانى أسفل هذا الجبل (يقصد تل محرض) [٥٣] .

كنيسة ١

تقع فى منتصف الطريق إلى قمة جبل الطاحونة ولقد تمت إعادة بناء لهذه الكنيسة (لوحة٤)

والتخطيط الأصلى عبارة عن كنيسة بازيليكا (شكل ٥) مبنية من حجر الجرانيت بينما الأعمدة من الحجر الرملى ، سمك جدرانها ٨٠سم ، مدخلها بالجدار الغربى اتساعه ٩٥سم بالإضافة إلى مدخلين آخرين ، مدخل بالجدار الشمالى وآخر بالجنوبى اتساعه ٩٥سم .

والمدخل الغربى يؤدى لصالة الكنيسة مباشرة والمقسمة لثلاث أروقة أوسعها الأوسط عرضه ٢,٥٥م بواسطة بائكتان كل بائكة من أربع أعمدة من الحجر الرملى تم كشف قواعدها ،كما عثر على تاج أحد الأعمدة ذو شكل مخروطى أسفله كسفة Abacus مربعة وسميكة بدون زخارف ، وعرض الرواق الشمالى مساوى للجنوبى ١,٨٠م ، وبصالة الكنيسة نافذتين إحداهما بالجدار الشمالى والأخرى بالجنوبى للإضاءة والتهوية اتساعها ٣٥سم [٥٤] والشرقية بالجدار الشرقى اتساعها ٢م عمقها ١,٥٠م وأمامها البيما Bema التى يصعد إليها بثلاث درجات والتى تقع بين العمودين الأخيرين شرق صالة الكنيسة وهى مستطيلة مساحتها ٣٤٥سم طولاً ٧٥سم عرضاً [٥٥] .

وتم كشف أربع حفر صغيرة بوسط البيما عثر بها على بقايا أخشاب ربما استخدمت لتثبيت أرجل المذبح وتقع الباستوفوريا خلف الشرقية ، ومدخلها بالنهاية الشرقية من الرواق الجنوبى وهى متهدمة تماماً عدا الجدار الجنوبى منها وكانت امتدادها من الغرب للشرق ١,٧٥م .

الإضافات على الكنيسة

52- Grossmann (P.): Report On The Season In Firan :Sinai , March 1990 , pp.5 - 6 .

٥٣- ج. كوتل : المرجع السابق ، ص ١١٦ .

54- Grossmann (P.): Report On The Season In Firan :Sinai , March 1990 , p. 6 .

55- idem ., Report On The Season In Firan :Sinai , February - March 1992 , p. 2 .

يبدو أنه قد حدث تدمير كبير لهذه لكنيسة بفعل السيول ويتضح ذلك من مجرى سيل خلف الكنيسة لذلك تمت إعادة بناء لها فى فترة تالية وشملت عمل سور مبنى بالجرانيت حول الكنيسة يلتصق بالجدار الشمالى وسمكه ١٠٠سم ويبعد عن الجدار الجنوبى ٢,٣٠م وسمكه ٥٥سم ، وبه مدخلين ويبعد عن الجدار الغربى ٢,٧٥م وسمكه ٤٥سم ، ونتج عن ذلك ممر جنوبى ١٦,٧٠ × ٢,٦٥م ، وممر غربى ١٠,١٧ ×٢,٦٥م .

أما من الناحية الشرقية فقد تم توسيع الباستوفوريا حتى صار امتدادها من الشرق للغرب ٤,٥٠م وبها حنية مربعة وشباك بالجدار الشرقى ، ومدخل بالجدار الجنوبى أغلق فيما بعد ، وداخل صالة الكنيسة تم إضافة عمودين بكل بائكة وضعت بالتناوب مع الأعمدة الأصلية ولكن حجمها أصغر، واتضح ذلك لأنها وضعت فوق بلاطات الأرضية أما الأعمدة الأصلية فقد وضعت فوق الصخر المبنية عليه الكنيسة مباشرة فأصبح يقسم أروقة الصالة بائكتان كل بائكة من ست أعمدة ، وبالنهاية الغربية من الصالة قرب الجدار الغربى حفرت مقبرتين فى الصخر عثر بإحداهما على عظام بشرية .

كما تم توسيع الشرقية فأصبح اتساعها ٢,٦٠م عمقها ٢م وبالتالى فقد اتسعت البيما وامتدت إلى الغرب فاصبحت ٣,٤٥م طولاً ١,٩٠م عرضاً ، كما تم إنشاء منصة خطابة شمال البيما وفى مقابل الجدار الشرقى للصالة وتتكون المنصة من كتلة بنائية مربعة أمامها حجر مسطح استخدم كدرج ووجد هذا فى كنائس كيليا [٥٦] ويوجد بقايا منزل صغير شمال الكنيسة من المحتمل أنه سكن قسيس الكنيسة والمسئول عنها والمنزل مكون من ثلاث حجرات ، والحجرة الشمالية الشرقية بها حنية صغيرة بجدارها الشرقى ، ويبدو أن هذه الحجرة استخدمت كمصلى للقسيس [٥٧].

كنيسة ٢

تقع على قمة جبل الطاحونة ، وتحوى إضافات عديدة من كل الجوانب والجزء الأصلى مساحته ٢,٨٥م طولاً ٨,١٥م عرضاً ويشمل الكنيسة بشرقيتها فقط ولا تحوى باستوفوريا (لوحة٥) .

والتخطيط الأصلى عبارة عن كنيسة بازيليكا (شكل ٦) مدخلها بالجدار الغربى واتساعه ١م يؤدى لصالة الكنيسة مباشرة المقسمة لثلاث أروقة أوسعها الأوسط ٢,٨٠م بواسطة بائكتان كل بائكة من أربع دعامات من الحجر الرملى بالإضافة لدعامتين ملتصقتين بالجدار الغربى وتم كشف دعامات البائكة الجنوبية ، أما الشمالية فتم كشف دعامة واحدة فقط ، والشرقية بالجدار الشرقى وهى حنية نصف مستديرة من الطوب اللبن فوق أساسات حجرية .

56- ibid.pp 2 – 3

57- Grossmann (P.): Report On The Season In Firan :Sinai , March 1990 , p. 6

وأضيفت للكنيسة عدة إضافات على مراحل:
المرحلة الأولى إضافة سقيفة مدخل مستعرضة Narthex ، وممرين إحداهما شمال الكنيسة والآخر جنوبها
المرحلة الثانية إضافة حجرة شمال الشرقية لها مدخل يفتح على الممر الشمالى ، ويبدو أن جدران هذه الحجرة كانت ضعيفة لذلك أضيف لها جدار حامى من الناحية الشرقية والجنوبية ومن المحتمل استخدام هذه الحجرة باستوفوريا ، وأضيفت لها حجرة أخرى من الناحية الشمالية بينهما مدخل (٥٨) .

وظلت هذه الكنيسة غير مستعملة لفترة وفى العصر الفاطمى تم تحويلها إلى مسجد طبقاً لما ورد فى نص كرسى الشمعدان بالجامع الفاطمى داخل دير سانت كاترين والمشار إليه فى النقطة الخاصة بهذا الجامع فى فصل دير القديسة كاترين ، وتم ذلك بعمل محرابين ، داخل الرواق الجنوبى والمحراب عبارة عن حنية نصف دائرية الإرتفاع الحالى ١,٧٥م وسمك الجدران ٨٠سم ، وحنية كل محراب محاطة بدعامتين من دعامات البائكة الجنوبية ، وحفر فى الصخر خزان لمياه الأمطار أمام المحراب الغربى مغطى بالملاط من الداخل عمقه ١,٥٧م ويتم تجميع المياه من خارج المبنى خلف المحراب لتصب فى الخزان عن طريق مواسير فخارية موضوعة بشكل مائل يرى د. جروسمان أنه ينتمى للكنيسة الأصلية (٥٩) .

ولقد ذكرت إيجيريا الراهبة التى زارت سيناء فى القرن الرابع الميلادى أن هناك كنيسة على قمة جبل يشرف على فيران وهو المكان الذى صلى عنده نبى الله موسى عليه السلام وهزم فيه يوشع بن نون (الذى خلف نبى الله موسى فى قيادة بنى إسرائيل) العماليق الذين تصدوا لبنى إسرائيل فى رحلة الخروج ، وهى تقصد بالطبع هذه الكنيسة .

ويرى د. جروسمان أن الأقرب أن تكون الكنيسة قد أنشئت فى القرن الرابع الميلادى لأن الإضافات العديدة لهذه الكنيسة من كل جانب توحى بأن وجود هذه الكنيسة كان منذ وقت طويل وهى تمثل أقدم نوع من كنائس البازيليكا وذلك لعدم وجود باستوفوريا التى أصبحت شائعة فى عمارة الكنائس الشرقية منذ بداية القرن الخامس الميلادى(٦٠)

الكنائس الصغيرة Chapels

يوجد ثلاثة أنواع من المقابر بجبل الطاحونة
١ – مقابر عبارة عن فتحات حفرت فى التربة الغرينية الناتجة من السيول المتجمعة عند سفح الجبل عمقها ١,٥٠م ارتفاعها ١م .
٢ – مقابر مكعبة صغيرة بنيت من الجرانيت متجاورة فى شكل مجموعات مندمجة .

58- Grossmann (P.): op. cit., ASAE 70 , 1984 – 85 , pp. 80 – 81 .
59- idem ., Report On The Season In Firan : Sinai , March 1990 , pp. 6 –7 .
60- ibid., pp.7-8 .

٣ – مقابر مبنية من الطوب أو الحجر كل واحدة تحوى حجرة مربعة داخلية مغطاة بقبة على حنيات ركنية عبارة عن بلاطات كبيرة من الحجر موضوعة فوق الأركان ، وبهذه الحجرة حنية نصف دائرية ناحية الشرق وأحيانا نجد حنيات جانبية إضافية ، وكان المتوفى يدفن فى مقبرة تحت الأرض يمكن الوصول إليها واستخدمت هذه المبانى أيضاً سكن للرهبان المنقطعين وكان يتردد عليها أقارب المتوفى للاحتفال بالوجبات التذكارية ويطلق على هذه المبانى الدينية مزار [٦١]

الكنيسة الأولى

تقع فى أول الطريق الصاعد لجبل الطاحونة (شكل ٧) وهى مربعة٣,٥٠×٣,٣٠م سمك الجدران ٥٠سم ، ارتفاعها ٢,٠٨م ، لها مدخل بالجدار الجنوبى الشرقى اتساعه ٧٥سم ، وبها شرقية نصف مستديرة بالجدار الشرقى ترتفع أرضيتها عن أرضية الكنيسة اتساعها ٩٠سم عمقها ٦٥سم وتبرز الشرقية للخارج ، وبها دخلتان دخلة تجاور الشرقية وأخرى بالجدار الشمالى الغربى لوضع مسرجة الزيت وحاجيات الراهب .

الكنيسة الثانية

تقع قرب قمة جبل الطاحونة وهى مستطيلة مساحتها ٥,٦٠م طولاً ٣,٧٠م عرضاً ، مدخلها بالناحية الجنوبية وشرقيتها بالجدار الشرقى ولها حنية أخرى بالجدار الشمالى .

الكنيسة الثالثة

تقع على مستوى منخفض قليلاً عن الكنيسة التى على قمة جبل الطاحونة وهىمربعة مساحتها٤,٥٠م طولاً ٤,٣٠م عرضاً ارتفاعها ٢,٣٠م بكل جدار من جدرانها مدخل عدا الجدار الشرقى بوسطه الشرقية النصف مستديرة وقد كانت هذه المداخل معقودة ويتضح ذلك من بقايا عقد المدخل الشمالى (لوحة٦) ، واتساع الشرقية ١,٠٥م ، عمقها ٨٠سم وتبرز من الخارج بمقدار ٧٠سم ، كما توجد دخلة بجوار الشرقية وكانت الكنيسة مغطاة بالملاط من الخارج بقيت أجزاء منه فى الجدار الشرقى.

طرز الكنائس المكتشفة بوادى فيران

١- كنائس صغيرة (مزار) التى وجدت على جبل الطاحونة .

٢- كنيسة من رواق واحد مع وجود باستوفوريا المكتشفة بتل محرض (كنيسة٤) ، والتى وجد مثلها بدير الوادى بالطور حيث اكتشفت ثلاث كنائس إثنين منهم بدون باستوفوريا والثالثة لها حجرة جنوبية فقط .

٣- بازيليكا من ثلاث أروقة مع عدم وجود باستوفوريا (كنيسة ٢ على جبل الطاحونة)

61- Grossmann (P.) : op. cit., ASAE 70 , 1984, pp. 81- 79.

٤- بازيليكا من رواق أوسط ورواقان جانبيان ومدخلها بالناحية الغربية يؤدى إلى صالة الكنيسة مباشرة بالإضافة إلى مدخلين جانبيين أحدهما بالجدار الشمالى والآخر بالجنوبى (كنيسة١ على جبل الطاحونة) .

٥- بازيليكا من رواق أوسط ورواقان جانبيان ومدخلها بالناحية الغربية يؤدى إلى سقيفة مدخل مستعرضة تؤدى إلى صالة الكنيسة وهى كنيسة المدينة بتل محرض .

٦- بازيليكا من رواق أوسط ورواقان جانبيان وحجرات جانبية كالكنيسة الأسقفية بتل محرض والتى وجد مثلها بدير سانت كاترين (كنيسة التجلى) ، وبمنطقة الفرما شمال سيناء (كنيسة تل مخزن) ، واستخدمت هذه الحجرات فى استضافة الحجّاج القادمون لجبل سيناء من القدس بطريق الحج المسيحى عبر أيلة على خليج العقبة (الطريق الشرقى) أو القادمون لجبل سيناء من القدس عبر شمال سيناء وشرق خليج السويس (الطريق العربى) .

قائمة الإختصارات

ASAE	Annales du Service des Antiquites de Legypte .
IEJ	Israel Exploration Journal .
PEQ	Palestine Exploration Quarterly .

(شكل ١) كروكى لمنطقة تل محرض بوادى فيران

١- الكنيسة الأسقفية

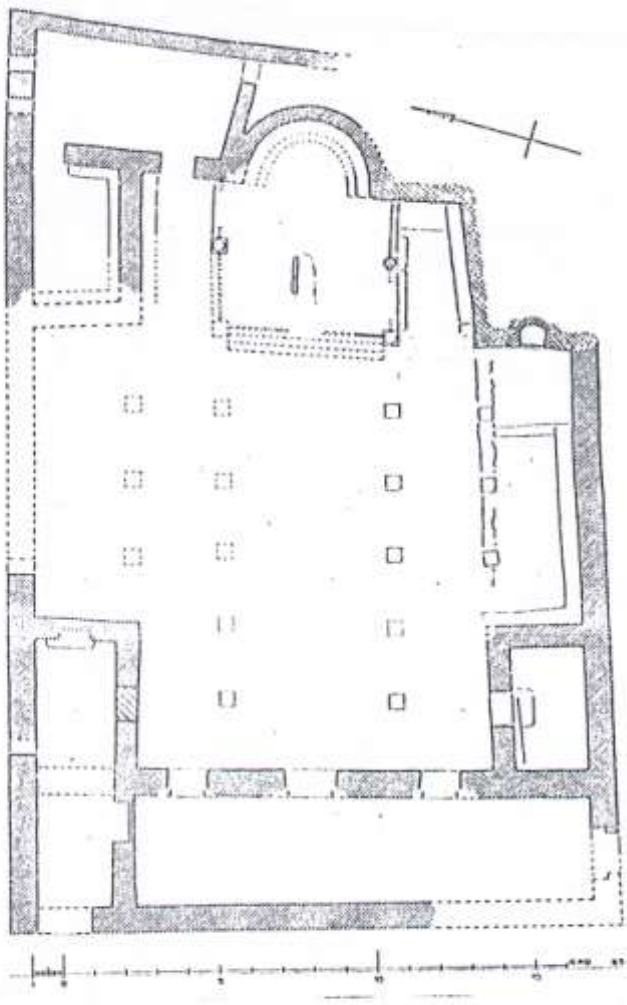
٢- كنيسة المدينة

٣- كنيسة ٣

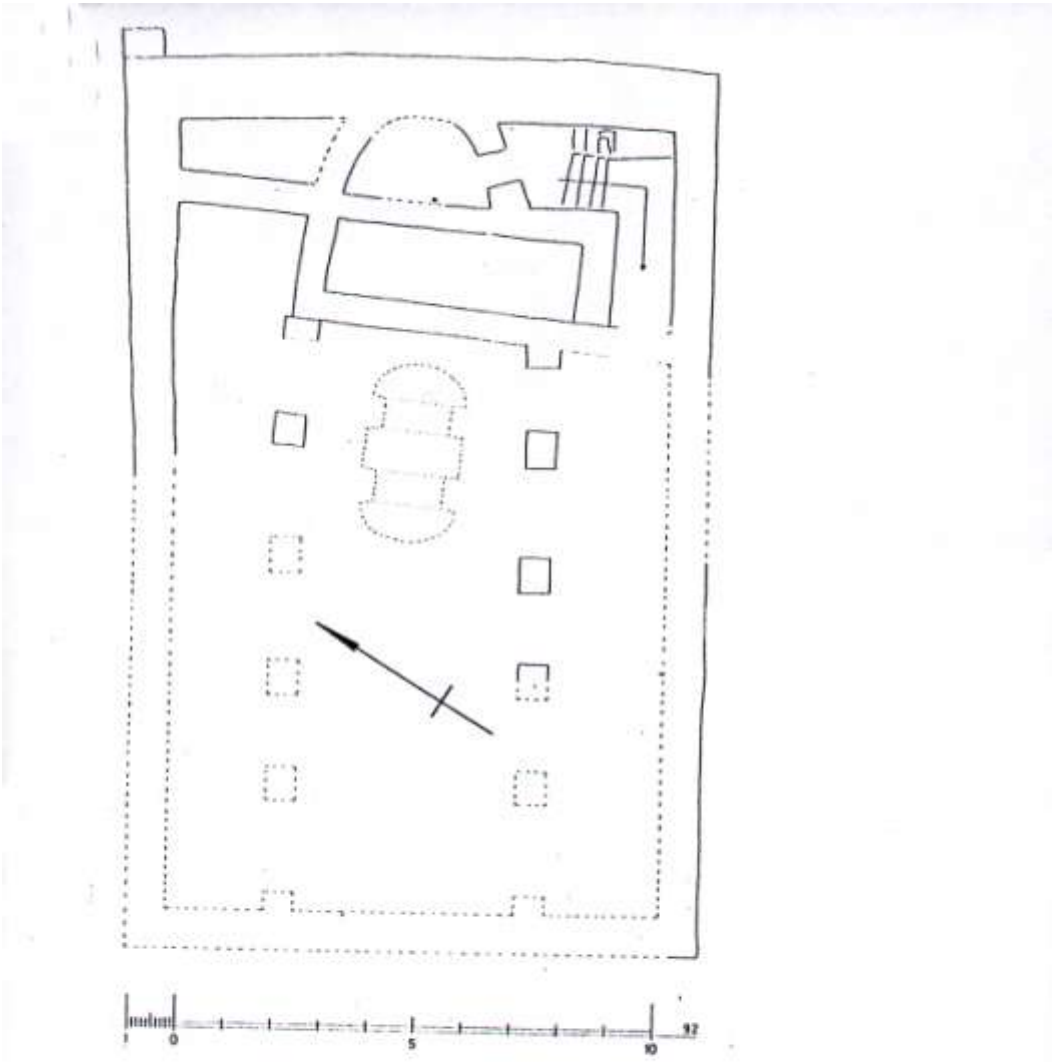
٤- كنيسة ٤

نقلاً عن

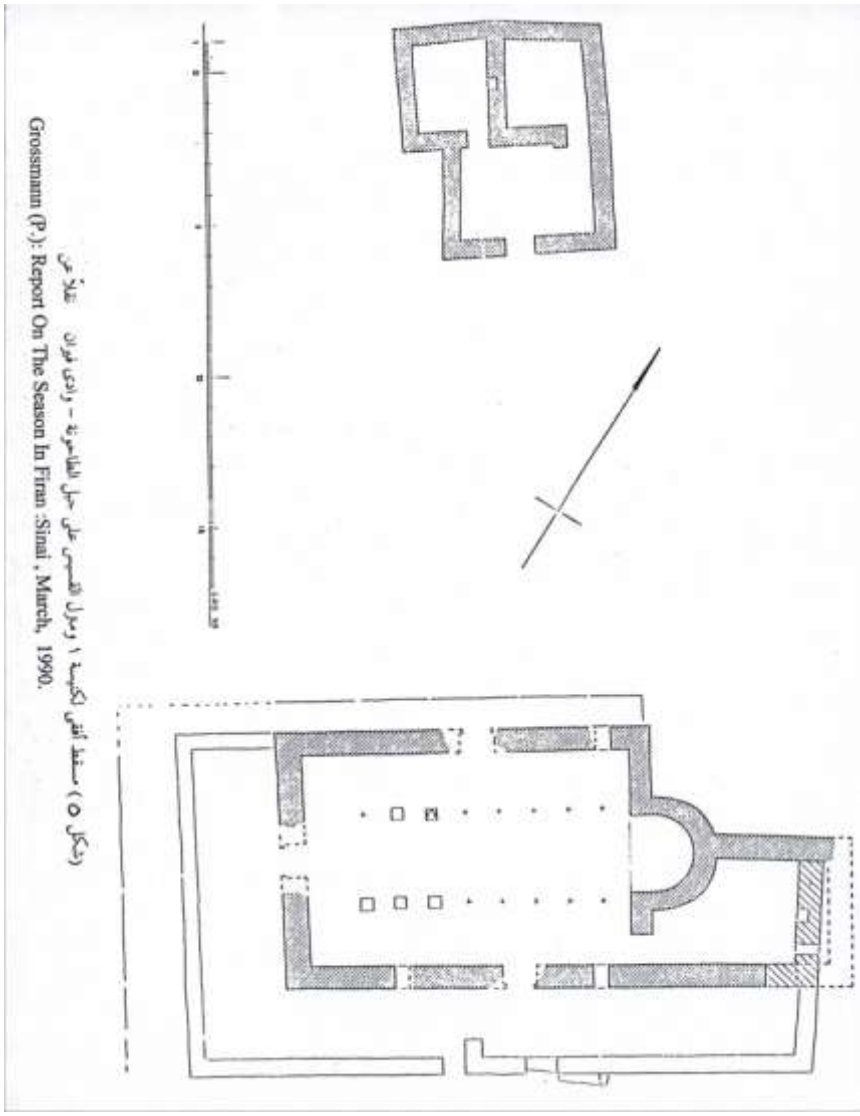
Grossmann (P.): Report In Firan , February - March,1995



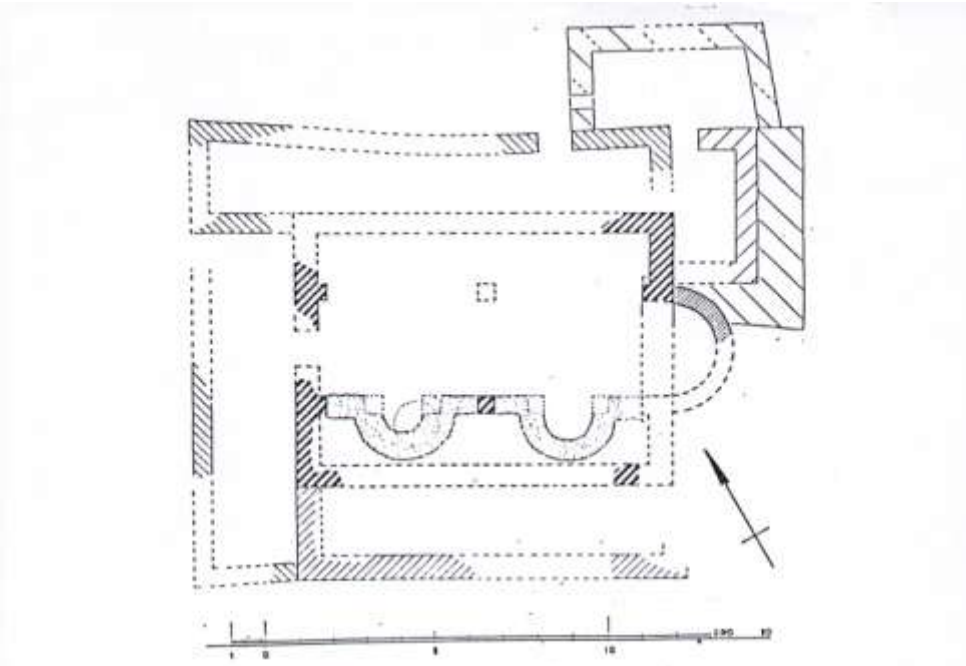
(شكل ٣) مسقط أفقى للكنيسة الأسقفية (الكاتدرائية) بتل محرض بوادى فوران نقلاً عن
Grossmann (P.): Report In Firan , March – April , 1986 .



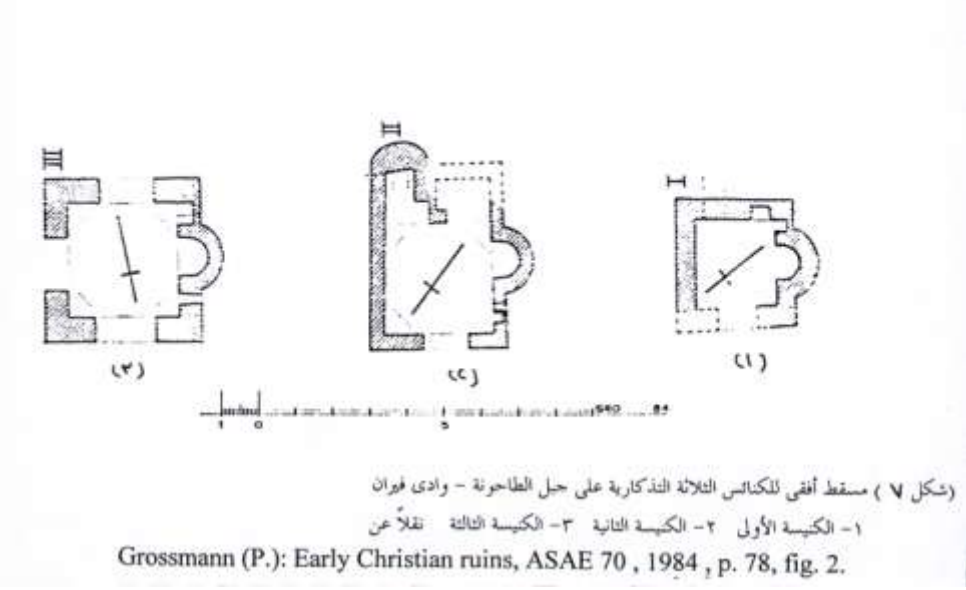
(شكل ٤) مسقط أفقى لكنيسة ٣ بتل محرض- وادى فيران نقلاً عن
Grossmann (P.): Report On The Season In Firan :Sinai , February -March,1992



(شكل ٥) مسقط أفقي لكنيسة ١ ومنزل القسيس على جبل الطاحونة - وادي فيران نقلاً عن
Grossmann (P.): Report On The Season In Firan :Sinai , March, 1990.



(شكل ٦) مسقط أفقى لكنيسة ٢ على قمة جبل الطاحونة – وادى فوران نقلاً عن
idem, Report In Firan , March , 1990.



(شكل ٧) مسقط أفقى للكنائس الثلاثة التذكارية على جبل الطاحونة – وادى فوران
١- الكنيسة الأولى ٢- الكنيسة الثانية ٣- الكنيسة الثالثة نقلاً عن
Grossmann (P.): Early Christian ruins, ASAE 70 , 1984 , p. 78, fig. 2.

(لوحة١) منظر عام لوادى فيران من قمة جبل الطاحونة.

(لوحة٢) شرقية الكنيسة الأسقفية والمساحة المرتفعة التى تتقدمها (يسار) .

(لوحة٥) كنيسة٢ على قمة جبل الطاحونة بعد تحويلها إلى مسجد ويظهر المحرابين .

(لوحة٦) الكنيسة الثالثة على جبل الطاحونة من الكنائس الصغيرة .

(لوحة٣) كنيسة المدينة بتل محرض .

(لوحة٤) كنيسة١ على جبل الطاحونة .

دراسة معمارية وفنية لبوابات منازل مدينة أوسيم الأثرية القرن ١٣هـ/١٩م

دكتور / عبد الله كامل موسى عبده * *

يهتم موضوع هذا البحث بدراسة سبع بوابات أثرية مسجلة فى عداد الآثار الإسلامية بمدينة أوسيم أو وسيم من الناحيتين المعمارية والفنية (الزخرفية) ، وهى بوابات لبعض المنازل التى اتسمت بها مدينة أوسيم فى القرن ١٣هـ/١٩م ، وهو موضوع على جانب كبير من الأهمية بالنسبة للعمارة المدنية الإسلامية ، حيث تعد هذه الدراسة أول دراسة أثرية معمارية وفنية تتناول عمارة وزخارف هذه البوابات ، خاصة وأنها تمثل قيمة معمارية رائعة وثروة زخرفية بديعة تنوعت ما بين تكوينات وعناصر زخرفية نباتية وهندسية وأشكال معمارية وغير ذلك من العناصر المعمارية والزخرفية التى تلقى ضوءا ساطعاً على عمارة وفنون إقليمية أى خارج مدينة القاهرة هذا من جهة ومن جهة أخرى تلقى ضوءا على أهمية مدينة أوسيم أو وسيم سواء من حيث النشأة أو التطور سواء فى الجاهلية أو الإسلام كمنتزه سلطانى رائع خلال العصور الإسلامية المتعاقبة .

وينقسم هذا البحث إلى ثلاثة محاور يمكن عرضها على النحو التالى : -

المحور الأول : - يتناول تاريخ مدينة أوسيم خلال العصور الإسلامية والجوانب الحضارية فيها من خلال نصوص المؤرخين والرحالة والجغرافيين المسلمين من جهة والعلماء والباحثين من جهة أخرى ، خاصة وأن أوسيم اشتهرت فى الجاهلية والإسلام وكانت متنزهاً سلطانياً رائعاً ومن ثم انعكس هذا على عمائرها طوال عصورها الإسلامية وهى دراسة جديدة للمدينة من كافة جوانبها التاريخية والحضارية والأثرية .

المحور الثاني : - يتناول بوابات مدينة أوسيم من خلال دراسة وصفية ميدانية سواء من خلال الصور القديمة أو الحالة الراهنة من الناحيتين المعمارية والفنية (الزخرفية) ، وهى دراسة جديدة تلقى ضوءا ساطعاً على خصائص عمارة وفنون هذه البوابات التى تعد بحق تحفة معمارية وفنية ، حيث تعد أول دراسة تتناول هذه البوابات بشكل خاص ومدينة أوسيم بشكل عام .

المحور الثالث : - يتناول بوابات مدينة أوسيم من خلال دراسة تحليلية مقارنة سواء من حيث العناصر المعمارية أو الزخرفية لهذه البوابات ومثيلاتها فى مصر خلال الفترة موضوع الدراسة سواء فى مدينة القاهرة أو فى بعض الأقاليم المصرية وذلك لإيضاح المؤثرات البيئية والتأثيرات الوافدة وبعض العوامل الهامة الأخرى مثل العامل التاريخى

* * أستاذ الآثار الإسلامية المساعد بكلية الآداب / جامعة جنوب الوادى ورئيس قطاع الآثار الإسلامية والقبطية بالمجلس الأعلى للآثار ، وزارة الثقافة .

والاقتصادى وغير ذلك من العوامل التى تلقى الضوء على هذه الثروة المعمارية و الزخرفية بالمدينة .

المحور الأول : مدينة أوسيم (وسيم)

أوسيم ذكرها محمد رمزى فى القاموس الجغرافى فقال "هى من المدن القديمة ، ذكرها جوتييه فى قاموسه فقال : إن اسمها المصرى الدينى أريت Arit ، والمدنى سخم Skhem ، والقبطى Ouchim ، ومنه إسمها العربى أوسيم ، والرومى Letopolis ، قال : وهى قاعدة القسم الثانى بالوجه البحرى ، وذكر لها إسماً آخر هو Bouchim أى بزيادة حرف B ، وهى علامة المكانية لإسم القرية ، وذكرها أميلينو فى جغرافيته فقال : إن إسمها القبطى Bouschim وردت أيضاً فى كتب القبط بإسم Bouschem و ouschem و schem و Wasim و Ousim وهو إسمها الحالى واسمها العربى القديم وسيم " .[١]

وتفصيل ذلك فى المصادر التاريخية وكتب الجغرافيين والرحالة المسلمين أن أوسيم أو وسيم ذكرها ابن عبد الحكم المتوفى ٢٥٧هـ/٨٦٧م فى فتوح مصر وأخبارها عند ذكره مر تبع الجند فقال " قال وكان إذا جاء وقت الربيع واللبن كتب لكل قوم بربيعهم ولبنهم إلى حيث أحبوا ... فكان آل عمرو بن العاص وآل عبد الله بن سعد يأخذون فى منف ووسيم " .[٢]

كما أورد فى موضع آخر عند ذكره مرتبع الجند "وكانت تجيب تأخذ فى تمى وبسطه ووسيم " .[٣]

كذلك أورد " وخرج عبد الله بن عبد الملك إلى وسيم وكانت لرجل من القبط " .[٤]

---

[١] ذكر محمد رمزى أيضاً أن أوسيم كانت قاعدة قسم أول جيزة ، ويعرف بقسم أوسيم لوجود مقره بها ، ثم نقل منها ديوان المركز والمصالح الأخرى إلى إمبابة ، لوقوعها على السكة الحديدية فى سنة ١٨٨٤ م ، على أن يبقى باسم مركز أوسيم ، وفى سنة ١٨٩٦ م صدر قرار بتسميته مركز إمبابة لوجوده بها .

مزيد من التفاصيل أنظر :

محمد رمزى : القاموس الجغرافى للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ م ، ق ٢ ، ج ٣ ، ص ص ٥٧ ــ ٥٨

[٢] ابن عبد الحكم (أبى القاسم عبد الرحمن بن عبد الله بن عبد الحكم بن أبى أعين القرشى المصرى) ت ٢٥٧هـ/٨٦٧م : فتوح مصر وأخبارها (صفحات من تاريخ مصر) ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ط١ ، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م ، ص ١٤١ .

أنظر عن نظام الارتباع :

إبراهيم أحمد العدوى : مصر الإسلامية درع العروبة ورباط الإسلام ، نحو وعى حضارى معاصر ، سلسلة الثقافة الأثرية والتاريخية مشروع المائة كتاب (١٧) ، وزارة الثقافة ، هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ، ١٩٩١م، ص ص٢٠٠ ــ ٢٠٧ .

[٣] ابن عبد الحكم : فتوح مصر ، ص ١٤٢ .

[٤] ابن عبد الحكم : فتوح مصر ، ص ٢٣٨ .

وأورد فى موضع آخر عند ذكره حاطب بن أبى بلتعة " ... عن حاطب بن أبى بلتعة أن عمر بن الخطاب قال يقاتلكم أهل الأندلس بوسيم ..." .[٥]

مما تقدم يتضح الاتفاق بين ما أورده محمد رمزى وتقدم ذكره والنصوص التى وردت فى فتوح مصر وأخبارها فى الاسم العربى القديم لمدينة أوسيم وهو " وسيم " ، كما يتضح أيضاً أن أوسيم أو وسيم قد ارتبطت بالتنظيم الإجتماعى الجديد للعرب فى الأمصار الإسلامية والذى عرف فى مصر باسم " نظام الإرتباع "[٦] منذ عهد عمرو بن العاص ، وهو الأمر الذى عبر عنه على باشا مبارك بقوله " وسيم ...وهى بلدة مشهورة فى الجاهلية والإسلام " [٧]

ووردت فى البلدان عند اليعقوبى المتوفى ٢٨٤هـ/٨٩٧م بما نصه "ومدينة اخنو ... والمدينة يقال لها وسيمة : يعمل بها القراطيس " .[٨]

كما ذكرها ابن خرداذبه المتوفى حوالى ٣٠٠هـ/٩١٢م فى موضعين أحدهما عند ذكره كور مصر بقوله "كورة منف ووسيم " [٩]، والآخر عند ذكره مملكة الإسلام وأعمالها وارتفاعها بقوله " ثم أعمال مصر والإسكندرية وكورها أما ما ينسب إلى أرض الصعيد منها الفيوم ومنف ووسيم " .[١٠]

---

[٥] ابن عبد الحكم : فتوح مصر ، ص ٣١٧ .

[٦] إبراهيم أحمد العدوى : مصر الإسلامية ، ص ص ٢٠٠- ٢٠٧ .

[٧] أورد على باشا مبارك فى الخطط التوفيقية الجديدة " (وسيم) بواو فسين مهملة فمثناة تحتية فميم ، كما فى خطط المقريزى ، وغيرها من كتب العرب وهو المعروف فى الاستعمال وفى بعض كتب الافرنج تسميتها ببوشيم بموحدة فواو فشين معجمة فتحتية فميم ، وهى بلدة من مديرية الجيزة ، بقسم أول غربى ناحية إنبابة بمسافة قليلة ، شرقى الكوم الأحمر فى حوض الجسر الأسود ، بينها وبين الجبل الغربى نحو ساعة وربع ، وسكة الحديد فى شرقيها بنحو مائتى قصبة ... "
مزيد من التفاصيل أنظر : على باشا مبارك : الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م ، ج ١٧ ، ص ١٦٢ .

[٨] اليعقوبى (أحمد بن أبى يعقوب بن واضح الكاتب) ت ٢٨٤ هـ/٨٩٧م : كتاب البلدان ، (السلسلة الجغرافية (٦)) ، دار إحياء التراث العربى ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م ، ص ٩٧ .

[٩] ابن خرداذبة (أبو القاسم عبيد الله بن عبد الله) ت فى حدود سنة ٣٠٠هـ/٩١٢م : المسالك والممالك ويليه نبذ من كتاب الخراج وصنعة الكتابة لأبى الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادى المتوفى سنة ٣٢٠هـ ، مكتبة الثقافة الدينية ، ص ٨١ .

[١٠] ابن خرداذبه : المسالك والممالك ، ص ٢٤٧ .

وقد وردت فى قوانين ابن مماتى المتوفى ٦٠٦هـ/١٢٠٩م فى موضعين أحدهما "شبرا وسيم" من "حوف رمسيس " [١١]، والآخر عند ذكره خليج الطيرية "شبرا وسيم " [١٢]

ووردت أوسيم عند ياقوت الحموى المتوفى ٦٢٦هـ/١٢٢٩م فى معجم البلدان بما نصه "وسيم : بالفتح ثم الكسر ، وميم : كورة فى جنوبى مصر ، قال البكرى **تخرج من الفسطاط وتصير إلى الجيزة وهى فى الضفة الغربية من النيل وبقرب الفسطاط على رأس ميل منها قرية يقال وسيم ...** [١٣] .

كما ذكرها ابن دقماق المتوفى ٨٠٩هـ/١٤٠٦م فقال " (أوسيم) عبرتها وهى أم الكورة وهى أيضاً جارية فى الديوان الشريف السلطانى وفى هذه البلدة يقول الرئيس شهاب الدين ابن فضل الله : -

ما مثل مصر فى زمان ربيعها لصفاء ماء واعتلال (اعتدال) نسيم
تا الله ما تحوى البلاد نظيرها لما نظرت إلى جمال وسيم[١٤]

مما تقدم يتضح أن مدينة أوسيم كانت من الأهمية والروعة والجمال سواء قبل أو بعد الإسلام بحيث ذكرت بهذه الأهمية فى المصادر التاريخية وكتب الجغرافيين والرحالة المسلمين كما تقدم هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإنها ظلت تعرف بـ "وسيم" منذ الفتح العربى الإسلامى لمصر حتى بداية القرن التاسع الهجرى / الخامس عشر الميلادى ، وبالتحديد منذ أقدم ما ذكر عنها ووصل إلينا فى كتابات ابن عبد الحكم المتوفى ٢٥٧هـ/ ٨٦٧م حتى ابن دقماق المتوفى ٨٠٩هـ/١٤٠٦م ، ثم عرفت فى بداية القرن ٩هـ/ ١٥م بـ " أوسيم" ، حيث أنه من خلال استعراض المصادر التاريخية وكتب الجغرافيين والرحالة المسلمين يتبين أن المؤرخ ابن دقماق هو أول من استخدم

---

[١١] ابن مماتى : ت ٦٠٦ هـ/١٢٠٩م : كتاب قوانين الدواوين ، تحقيق عزيز سوريال عطية ، الجمعية الزراعية الملكية ، مطبعة مصر ، ١٩٤٣م ، ص ١٥٧ .

[١٢] ابن مماتى : كتاب قوانين الدواوين ، ص ٢٢٧ .

[١٣] ويضيف ياقوت الحموى " عن بكر بن سوادة عن أبى عطيف عن عمير بن رفيع قال : قال لى عمر بن الخطاب ، رضى الله عنه : يا مصرى أين وسيم من قراكم فقلت : على رأس ميل يا أمير المؤمنين ، فقال ليأتينكم أهل الأندلس حتى يقاتلوكم بها ، فلما قام الوليد بن عابرة الأندلسى ببرقة وحشر الناس وغزا مصر سنة ٣٧٣ نزل يحاصر مصر بقرية وسيم وهى على ثلاثة فراسخ من مصر ، كذا قال أولاً وثانياً "
ياقوت الحموى (شهاب الدين ابى عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموى الرومى البغدادى ، ت ٦٢٦ هـ/١٢٢٩م : معجم البلدان ، دار صادر بيروت ، لبنان ، ط ٢ ، ١٩٥٧م ، مج ٥ ، ص ٣٧٧ .

[١٤] ابن دقماق (إبراهيم بن محمد بن أيدمر العلائى) ت ٨٠٩هـ/١٤٠٦م : الإنتصار لواسطة عقد الأمصار فى تاريخ مصر وجغرافيتها ، تحقيق لجنة إحياء التراث العربى فى دار الآفاق الجديدة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ق ١ ، ص ١٣١ .
وردت كلمة اعتلال فى البيت الأول ، وهى عند ابن إياس كما سيأتى فى هامش ٢٣ اعتدال .

اسم " أوسيم" أى بالألف الذى تعرف به المدينة اليوم والذى ورد فى القاموس الجغرافى عند محمد رمزى وتقدم ذكره على الرغم من أن على باشا مبارك ذكرها فى حرف الواو "وسيم" طبقاً للاسم العربى القديم كما تقدم .

وقد ذكرها المقريزى المتوفى ٨٤٥هـ/١٤٤١م فى الخطط[١٥] المقريزية ، كما ذكرها فى السلوك فى عدة مواضع أذكر منها على سبيل المثال فى أحداث سنة "اثنتين وستين وستمائة" والتى تقع فى عهد السلطان الملك الظاهر ركن الدين أبو الفتح بيبرس البندقدارى الصالحى (٥٥٨ – ٦٧٦هـ/١٢٦٠- -١٢٧٧م) بقوله " وفيه سار السلطان إلى وسيم ومضى إلى الغربية ". [١٦]

كما أورد فى أحداث سنة "أربع عشرة وثمانمائة" والتى تقع فى عهد الملك الظاهر أبو السعادات فرج (٨٠١ – ٨٠٨هـ/ ١٣٩٩ – ١٤٠٥م) (٨٠٨ - ٨١٥هـ/١٤٠٥ – ١٤١٢م) ما نصه " ثم خرج السلطان من الإسكندرية عائداً إلى القاهرة ، فترك ناحية وسيم فى يوم السبت تاسع عشرينه (شوال) ، وأقام على مرابط خيوله .... " . [١٧]

وفى أحداث سنة " ست وعشرين وثمانمائة " والتى تقع فى عهد الملك الأشرف برسباى الدقماقى (٨٢٥ – ٨٤١هـ/١٤٢٢- ١٤٣٨م) أورد " فى ثانيه (شهر ربيع الآخر) : عدى السلطان إلى بر الجيزة ، وأقام بناحية وسيم فى أمرائه ومماليكه يتنزه ، ثم عاد " [١٨] .

كذلك أورد المقريزى فى أحداث سنة " ثمان وعشرين وثمانمائة " أى فى عهد ذات السلطان ما نصه " وفى تاسعه (شهر ربيع الأول) : عدى السلطان النيل فى الحراقة ، ونزل بناحية وسيم ، وعاد إلى القلعة فى سادس عشره " [١٩]

وقد وردت أوسيم عند ابن الجيعان المتوفى ٨٨٥هـ/١٤٨٠م بما نصه " أوسيم من صفقة ذات الكوم مساحتها ٥٢٩٨ فدان للديوان السلطانى " . [٢٠]

---

[١٥] المقريزى (تقى الدين أبى العباس أحمد بن على) ت ٨٤٥هـ/١٤٤١م : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٧م ، ج١ ، ص ٢٠٨ .

[١٦] المقريزى (تقى الدين أبى العباس أحمد بن على) ت ٨٤٥هـ/١٤٤١م : السلوك لمعرفة دول الملوك ، تحقيق محمد عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م ، ج ٢ ، ص ٤ .

[١٧] المقريزى : السلوك ، ج ٦ ، ص ٣٠٢ .

[١٨] المقريزى : السلوك ، ج ٧ ، ص ٧٧ .

[١٩] المقريزى : السلوك ، ج ٧ ، ص ١١٢ .

[٢٠] ابن الجيعان (شرف الدين يحيى ابن المعز) ت ٨٨٥ هـ/١٤٨٠م : كتاب التحفة السنية بأسماء البلاد المصرية ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، ١٩٧٤م ، ص ١٤١ .

وفى تحفة الإرشاد وردت من الأعمال الجيزية بما نصه " أوسيم من الحبس" . [٢١]

هذا وقد وردت أوسيم عند السيوطى [٢٢] المتوفى ٩١١هـ/١٥٠٥م " وسيم " ، كما وردت عند ابن اياس المتوفى ٩٢٨هـ/١٥٢٢م فى عدة مواضع أذكر منها عند ذكره ما قيل فى أسماء مفترجات الديار المصرية " ما قيل فى وسيم التى بالجيزة ، وفيها يقول ابن فضل الله :

ما مثل مصر فى زمان ربيعـها لصفاء ماء واعتدال نسيم
اقسمت ما تحوى البلاد نظيرها لما نظرت إلى جمال وسيم[٢٣]

وقد ورد هذا النص كما تقدم عند ابن دقماق فى الإنتصار ، غير أن نص ابن دقماق جاء فيه فى البيت الأول "واعتلال نسيم " بينما هنا " اعتدال نسيم" وفى اعتقادى أنها " اعتدال نسيم " .

هذا وقد أورد ابن اياس فى أحداث سنة "سبع عشرة وثمانمائة والتى تقع فى عهد السلطان الملك المؤيد أبو النصر شيخ المحمودى الظاهرى (٨١٥ – ٨٢٤هـ/١٤١٢ – ١٤٢١م) " ما نصه " وفيه (شوال) ... نزل السلطان من القلعة ، وتوجه إلى وسيم ، بسبب التنـزه ، ثم رحل من هناك إلى تروجة " . [٢٤]

وذكر فى أحداث سنة " إحدى وعشرين وثمانمائة " أى فى عهد ذات السلطان ما نصه " فيها فى المحرم ، نزل السلطان إلى جامع أحمد بن طولون ... فلما صلى السلطان الجمعة ركب من هناك وعدى إلى وسيم " . [٢٥]

وأورد فى أحداث سنة " اثنتين وعشرين وثمانمائة " أى فى عهد ذات السلطان أيضاً مـا نصه " وفـى صفر ، عدى السلطان إلى وسيم ، وبات بها ، ثم توجه من هناك إلى بولاق ".[٢٦]

---

[٢١] دار الكتب المصرية : كتاب تحفة الإرشاد فى أسماء البلاد على حروف المعجم ، مطبعة دار الكتب المصرية – قسم التصوير ، ١٩٣٥م .

[٢٢] السيوطى (جلال الدين عبد الرحمن بن محمد بن عثمان) ت ٩١١هـ/١٥٠٥م : حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م ، ج ١ ، ص ١٣١

[٢٣] ابن اياس (محمد بن أحمد الحنفى) ت ٩٢٨هـ/١٥٢٢م : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، تحقيق محمد مصطفى الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ٢ ، القاهرة ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م ، ج ١، ق ١ ، ص ٥٧ .

[٢٤] ابن اياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، تحقيق محمد مصطفى ، مركز تحقيق التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م ، ط ٢ ، ج ٢ ، صص ١٧ – ١٨ .

[٢٥] ابن اياس : بدائع الزهور ، ج ٢ ، ص ٣٦ .

[٢٦] ابن اياس : بدائع الزهور ، ج ٢ ، ص ٤٣ .

وفى أحداث ذات السنة أورد فى موضع آخر "وفى ذى القعدة، نزل السلطان من القلعة، وعدى إلى بر الجيزة، وأقام فى وسيم إلى آخر النهار، وعاد إلى القلعة". [٢٧]

وفى أحداث سنة " ثمان وعشرين وثمانمائة " فى عهد الملك الأشرف برسباى الدقماقى الذى تقدم ذكره ما نصه " وفيه نزل السلطان وعدى إلى بر الجيزة ، وتوجه إلى وسيم وأقام بها أياماً ثم عاد " . [٢٨]

ووردت أوسيم فى الخطط التوفيقية باسم " وسيم " . [٢٩]

مما تقدم يتضح أن مدينة أوسيم منذ بداية القرن التاسع الهجرى / الخامس عشر الميلادى حتى اليوم عرفت بـــ " أوسيم" أو "وسيم" كما جاء فى المصادر التاريخية وكتب الجغرافيين والرحالة المسلمين من جهة ، والمراجع العربية من جهة أخرى ، كما يتضح أن مدينة أو قرية أوسيم أو وسيم تمتعت بقدر عظيم من الأهمية سواء قبل الإسلام أو خلال العصور الإسلامية ، حيث كانت من المتنـزهات السلطانية كما جاء فى العديد من النصوص التى تقدم ذكرها ، وهو الأمر الذى يتضح فى ضوئه ازدهار المدينة ازدهاراً عظيماً خاصة فى العصر المملوكى (٦٤٨ – ٩٢٣هـ/١٢٥٠ – ١٥١٧م) وهو الأمر الذى نرجح معه أن هذه المدينة شهدت ازدهاراً كبيراً فى منشآتها المعمارية التى من المرجح أنها تنوعت ما بين منشآت دينية ومدنية من جهة ومنشآت مائية من جهة أخرى ، وغير ذلك من العمائر شأنها فى ذلك شأن معظم المتنـزهات التى عرفتها مصر مثل متنـزه سرياقوس وعمائره فى العصر المملوكى على سبيل المثال والذى بدأ تعميره فى عهد الملك الناصر محمد بن قلاوون فى سلطنته الثالثة (٧٠٩ – ٧٤١هـ/ ١٣٠٩ – ١٣٤١م) فى سنة ٧٢٣هـ/١٣٢٣م. [٣٠]

---

[٢٧] ابن اياس : بدائع الزهور ، ج ٢ ، ص ٥٠ .

[٢٨] ابن اياس : بدائع الزهور ، ج ٢ ، ص ٩٦ .

[٢٩] قال على باشا مبارك " وكانت تسميها اليونان أقنطوس أو أقنطة أو قنطون "
مزيد من التفاصيل أنظر :
على باشا مبارك : الخطط التوفيقية الجديدة ، ج ١٧ ، صص ١٦٢ – ١٦٣ .

[٣٠] عبد الله كامل موسى : متنزه سرياقوس فى العصر المملوكى ، مجلة كلية الآداب بقنا ، جامعة جنوب الوادى ، العدد الثالث ، ١٩٩٤ م ، ص ص ١٤٧ – ١٤٨ .

المحور الثانى : الدراسة الأثرية الوصفية

تشتمل مدينة أوسيم أو وسيم على سبع بوابات لدور أو بيوت أثرية تمثل بقايا عمارة منازل ريفية بمدينة أوسيم اتسمت بالضخامة والفخامة من الناحيتين المعمارية والزخرفية شأنها فى ذلك شأن مثيلاتها فى العديد من قرى مصر فى أواخر القرن ١٣هـ/١٩م ، وتقع هذه البوابات التى سجلت فى عداد الآثار الإسلامية بالقرار الوزارى رقم "٢٦٢" لسنة ١٩٩٦م بشارع غراب بأوسيم – مركز امبابة – محافظة الجيزة ، والذى يتوصل إليه من شارع الجمهورية ثم بحارة المحمودية التى يتوصل إليها من شارع غراب ثم بزقاق شاكر الذى يقع فى نهاية حارة المحمودية من الجهة الشمالية الشرقية (شكل ١) (لوحة ١ – ٢) وتفصيل ذلك على النحو التالى:-

البوابة الأولى (شكل ١) (لوحه ٣)

تقع هذه البوابة فى أول شارع غراب الذى يتوصل إليه من شارع الجمهورية ، وذلك على يمين الداخل منه ، وتقابل هذه البوابة الواجهة الجنوبية الغربية لجامع غراب .

سجلت هذه البوابة باسم "محمد يوسف غراب" ، وهى الوحدة المعمارية الوحيدة التى تبقت من المنزل الأصلى القديم . [٣١]

بنيت هذه البوابة بالحجر الجيرى ، وهى على الرغم من أنها غير مزخرفة إلا أنها تعد تحفة معمارية سواء من حيث التصميم أو العمارة ، وتفصيل ذلك أنها بوابة مقنطرة أو معقودة ، حيث يتوجها عقد نصف دائرى نفذ بشكل رائع ، وتفصيل ذلك أن اتساع الفتحة يبلغ ٧٨و١م ، أما الارتفاع فيبلغ من قمة العقد إلى العتب السفلى ٣٦و٣م ، منها ٥٠و٢م ارتفاع كتفى البوابة ، أما ارتفاع العقد فيبلغ ٨٦سم ، والارتفاع الحالى ليس هو الارتفاع الأصلى حيث غطى الرديم الحديث جزءا من المستوى الأصلى لأرضية المدخل ، ويمتد كل جانب من جانبى واجهة البوابة على جانبى فتحة الباب بمقدار ٣٣و١م ، أما كتلة المدخل الحالية الظاهرة فتشتمل على ثلاثة عشر صفاً من المداميك الحجرية المشذبة المنتظمة والتى يتراوح عرضها ما بين ٢٩,٢٧سم .

يتوج فتحة المدخل المستطيلة عقد نصف دائرى جاء من إحدى عشرة صنجة حجرية وزعت بشكل متناغم خمس فى كل جانب ، أما الصنجة المفتاحية التى تتوسطها فقد جاءت مخروطية الشكل متميزة بتقعيرات وتحديبات متناغمة مع بقية الصنجات الحجرية للعقد بشكل خاص والبوابة بشكل عام ، وصنج العقد المائلة على جانبى فتحته تنكسر بزاوية لتستقيم أطرافها لتمتد مع مداميك الواجهة بشكل بديع متناغم ومتناسق من

[٣١] وزارة الثقافة ، المجلس الأعلى للآثار ، قطاع الآثار الإسلامية والقبطية ، مذكرة العرض على مجلس الإدارة بشأن تسجيل الواجهة الحجرية للمنازل القديمة بشارع غراب بأوسيم ، ص ١ .

الناحية المعمارية ، ويعلو العقد إطار بارز به تجويفات ، ثم يعلو ذلك المستوى الثانى من البوابة ، وهو عبارة عن ثلاثة صفوف من المداميك التى نفذت بشكل يتناغم وأحجار المستوى الأول أو السفلى ، يليها إطار بارز ، وهو الإطار الثانى فى هذه البوابة ، وقد قسم عرضياً إلى أربعة أجزاء على نسق عمارة الجزء أو المستوى الأول .

وتشتمل البوابة على كتفين من نصف مدماك يمتد بامتداد المستوى الأول ، يلى ذلك صف طولى من مداميك شكلت فى نصفها بهيئة منفرجة للخارج لتبرز باقى الواجهة ، يلى ذلك تكوين معمارى عبارة عن كتفين يبرزان للخارج بمقدار ٤ سم ، يتوج كل منهما هيئة قاعدة عمود حجرى مقلوبة مقسمة إلى بروزات تحصر بينها تقعيرات .

ويغلق على فتحة الباب مصراع خشبى (لوحة ٤) يتكون من تسعة ألواح طولية يربطها من أعلى وأسفل شريطان نفذا من الحديد بهيئة أفقية ، ويشتمل الباب على طبة لغلقه بها زخرفة محفورة عبارة عن حزوز متقاطعة على هيئة حرف X فى منطقتين مربعتين قوام زخارفهما أربعة مثلثات بواقع مثلث فى كل جانب ، ويعلو البوابة مداميك من الآجر كما بنيت بقية الواجهة بالطوب الأحمر (الآجر) الحديث على غرار القسم العلوى الحديث الذى يعلو البوابة.

بقايا بوابة غير مسجلة (شكل ١) (لوحات ٥ – ٧)

من خلال فحص الجانب الأيمن من شارع غراب وجدنا بقايا بوابة غير مسجلة فى عداد الآثار الإسلامية ضمن البوابات التى تقدم ذكرها ، وهى فى موقعها تلى البوابة الأولى التى تقدم ذكرها من خلال الوصف الأثرى المعمارى التفصيلى ، وبفحص هذه البقايا والصور القديمة (لوحة ٧) والأوراق [٣٢] الخاصة بتسجيل البوابات موضوع الدراسة تبين أنها هدمت قبل التسجيل ، لذا لم يتم تسجيلها من قبل هيئة الآثار المصرية (المجلس الأعلى للآثار حالياً) ، وهى تمثل فى الوقت الحالى بقايا منزل ورثة "مراد محمد إبراهيم غراب" وقد تبقى منها العضادة الشمالية وكوشة العقد التى ازدانت بشكل مروحى أو شكل المزولة والذى حصر بدوره داخل إطار حجرى جاء على هيئة مربعات حجرية هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يعلو كوشة العقد إطار حجرى بارز به تجويفات على غرار الإطار الحجرى الأول فى البوابة الأولى والتى تقدم ذكرها ، ثم يلى ذلك المستوى الثانى من بقايا هذه البوابة ، وتدل بقاياه البسيطة على أنه كان يزدان بزخارف نباتية وهندسية بشكل متناغم حيث يبدأ أغلب الظن بنصف ورقة نباتية ثلاثية ثم بقايا أفرع وأوراق نباتية يستدل من تصميمها على أنها وزعت بشكل متناغم ثم يلى ذلك الإطار الثانى ، وهو يشبه فى تصميمه الإطار الأول ، ويلى هذا القسم المتبقى من

[٣٢] مزيد من التفاصيل أنظر : وزارة الثقافة ، المجلس الأعلى للآثار ، قطاع الآثار الإسلامية والقبطية ، تقرير معاينة ميدانية عن واجهات منازل مدينة أوسيم المؤرخ فى ١٩٩٤/٤/٩م ، ص ص ١- ٨ .

البوابة جهة البوابة الأولى كتف يبرز إلى الخارج يمتد رأسياً حتى نهاية المستوى الأول من البوابة تتوجه هيئة قاعدة عمود حجرى مقلوبة مقسمة إلى بروزات بينها تقعيرات على غرار البوابة الأولى ثم يمتد هذا التكوين المعمارى فى المستوى الثانى من الواجهة ، ويوجد امتداد معمارى بنى بالآجر الحديث بين البوابة الأولى وبقايا البوابة التى نحن بصدد دراستها .

وعلى الرغم من أن هذه البوابة لم تصل إلينا كاملة من جهة وان الجزء المعمارى الذى وصل إلينا منها فى حالة سيئة للغاية إلا أنه يستدل من هذه البقايا البسيطة من جهة ومن الصور التى عثرنا عليها من جهة أخرى أنها كانت بحق تحفة معمارية (لوحة ٧) .

البوابة الثانية (شكل ١) (لوحات ٨ ــ ١٠)

تقع هذه البوابة على يسار الداخل من شارع غراب ، وهى على الخريطة بجوار العقار رقم (٩) المجاور لجامع غراب الذى تقدم ذكره ، حيث أنها متصلة من جانبها الشمالى بواجهة حجرية يبلغ امتدادها ٥٤و١١م ، وهى فى امتدادها تلاصق جامع غراب . (شكل ١)

سجلت هذه البوابة باسم ورثة منزل "توفيق محمد غراب" ، وقد شيدت بالحجر الجيرى شأنها فى ذلك شأن البوابة الأولى وبقايا البوابة غير المسجلة فى عداد الآثار الإسلامية [٣٣].

والبوابة كانت مقنطرة أو معقودة ، أى كان يتوجها عقد نصف دائرى (لوحات ١١ ــ ١٣) ، وتفصيل ذلك أنها عبارة عن فتحة مستطيلة يبلغ اتساعها ٨٨و١م ، أما الارتفاع فيبلغ ٣٥و٣م ، منها ٤٠و٢م ارتفاع كتفى البوابة ، أما ارتفاع العقد فقد كان يبلغ ٩٥ سم ، وهى متهدمة الآن حيث فقدت عقدها والعديد من أحجارها من جهة ومن جهة أخرى تم نقل العديد من الأحجار الخاصة بها بعد تهدمها إلى مخزن بالقلعة بعد ترقيمه لترميمه وحفظه لحين البدأ فى أعمال ترميم البوابة (لوحات ١٤ ــ ١٦) ، أما ما تبقى من البوابة فهو عبارة عن بقايا كتفى فتحة الباب ، وهى عبارة عن مجموعة من الأحجار ازدانت بتكوينات زخرفية نباتية عبارة عن ورقتين نباتيتين بشكل متدابر على هيئة ثلاثية بشكل زخرفى بديع ، يتوسط التقاء الورقتين شكل زخرفى هندسى على هيئة معين ، وقد أوجد الفنان هذا التكوين الزخرفى البديع داخل شكل بيضاوى رائع ينتهى من أعلى وأسفل بهيئة عقد مدبب وتخرج من الورقتين الثلاثيتين أفرع نباتية تخرج بدورها من أسفل الشكل البيضاوى لتلقى وريقات نباتية ثنائية الفصوص أو نصف مراوح نخيلية بشكل متناغم فى أركان التكوين الزخرفى .

[٣٣] وزارة الثقافة ، المجلس الأعلى للآثار ، قطاع الآثار الإسلامية والقبطية ، مذكرة تسجيل الواجهات ، ص ١ .

وقد كان يحدد هيئة العقد زخارف بارزة حافتها على هيئة سلسلة من العقود المتصلة ، والتى بقمتها توجد ميمات يحيط بها شكل جديلة متصلة ، وكان يربط ما بين رجلى العقد عتب خشبى ، وقد كان العقد مشغول بشراعة حديدية مزخرفة بتكوينات هندسية رائعة على هيئة أسهم منطلقة برؤوس مثلثات مزدوجة تشتمل فيما بينها على قوائم حديدية تنتهى بشكل حلزونى تحيط بها ، وفى سرة العقد من أسفل كان يوجد تاريخ سنة ١٣٠٠هـ (لوحات ١١ – ١٣) ، وكان يغلق على فتحة الباب مصراع خشبى يتكون من عشرة ألواح خشبية يربطها شريطان من الحديد ، وينفرج حجر الباب للخارج بمقدار ٤٠ سم ، ويوجد على جانبى البوابة شريط زخرفى يعلوه تاج ، وقوام زخارفه عبارة عن شكل بيضاوى بديع ينتهى من أعلى بورقة أحادية الفصوص متصلة بالشكل البيضاوى مما أوجد ثقباً بديعاً ، كما ينتهى من أسفل بورقة ثنائية الفصوص أو نصف مروحة نخيلية بشكل بديع غير متصلة بالشكل البيضاوى ، أما الشكل البيضاوى فيضم بداخله تكويناً زخرفياً عبارة عن ورقتين نباتيتين تشتملان على ثقب بديع ، تخرج الورقة الثنائية اليمنى من أسفل التكوين البيضاوى من أعلى ليتصل بورقة أخرى على نفس النمط بحيث تخرج منها ورقة ثلاثية بديعة نفذت بشكل مقلوب ، أما الورقة الثنائية اليسرى من التكوين البيضاوى فتخرج الساق من أعلى التكوين البيضاوى ليتصل بورقة أخرى على نفس النمط وتتكرر هذه العناصر الزخرفية بشكل بديع فى جميع أحجار هذا الكتف ، أما فيما يتعلق بالمستوى السفلى من الشكل البيضاوى فهو عبارة عن ورقتين ثنائيتين على هيئة متدابرة بحيث تخرج من الوريقة اليمنى ساق من أعلى التكوين البيضاوى وتخرج من الوريقة اليسرى ساق من أسفل التكوين البيضاوى ليتصلا بوريقات على نفس النمط ليخرج من اتصالهما أوراق نباتية ثلاثية الفصوص تقابل الأوراق الثلاثية التى تقع على جانبى الشكل البيضاوى من أعلى والتى تقدم ذكرها ، والتكوين الزخرفى فى مجمله يتسم بالروعة والجمال.

ويتوج هذا الشريط الزخرفى تاج نفذ على هيئة مستويين وذلك من خلال زخارف أوراق الأكانتس الثلاثية والخماسية ، ثم يلى ذلك مقرنصات على هيئة عقود منكسرة ، ثم يلى ذلك صف من المداميك عبارة عن ثلاثة مستويات من خطوط نصف دائرية يتوجها صف بارز من المداميك الحجرية .

البوابة الثالثة : (شكل ١) (لوحات ١٧ – ٢١)

تقع هذه البوابة (شكل ١) على يسار الداخل من شارع غراب أى فى نفس الجانب الذى يشتمل على البوابة الثانية وذلك فى الجهة الشمالية الشرقية من الشارع وتحديداً عند نهاية شارع غراب ، وهى تعد بحق تحفة معمارية وفنية لما تشتمل عليه من عناصر معمارية وزخرفية رائعة .

سجلت هذه البوابة باسم ورثة منزل "محمد نصر غراب" ، وقد شيدت بالحجر الجيرى شأنها فى ذلك شأن البوابات السابقة .[٣٤]

والبوابة مقنطرة أو معقودة ، وتفصيل ذلك أن فتحة الباب جاءت مستطيلة باتساع حوالى ٠٨و٢م ، ويبلغ ارتفاع كتفى الباب حالياً ٤٠و١م حيث ارتفعت طبقات الرديم بالشارع وبالتالى لا يظهر المستوى الأصلى للأرضية ، أما ارتفاع العقد فيبلغ ١٠و١م ، ويتوج فتحة الباب عقد نصف دائرى يرتكز على كتفين حجريين يزخرفهما تكوين على هيئة ورقة نباتية خماسية بارزة مجسمة تشبه ورقة الأكانتس بهيئة متقابلة وتخرج من أسفل هذه الأوراق أشرطة متقاطعة تشكل أشكال قلوب متقابلة ، وتتكرر هذه الزخرفة على امتداد المداميك الحجرية للكتفين ، أما المدماك العلوى الذى يرتكز عليه العقد فقد زخرف باطنه أيضاً بورقة خماسية ، ثم تعلوه أيضاً هيئة طرف ورقة خماسية قمتها لأسفل ، وقد شكلت زاوية المدماك بهيئة ورقة خماسية تنقسم فى الزاوية القائمة للمدماك ، أما العقد فيتكون من تسعة مداميك حجرية وزعت بشكل متناغم بحيث تتوسطه الصنجة المفتاحية البارزة والتى تزخرفها ورقة نخيلية كبيرة من أربعة مستويات مجوفة ، ويوجد أسفلها نتوء بارز من خمس وحدات مفصصة مجوفة على هيئة وريقات أحادية الفصوص ، ويتوج الصنجة هيئة تاج على هيئة ست وريقات أحادية الفصوص مجوفة ، وصنجات العقد زخرفت بأوراق نباتية خماسية مجسمة ، وهى تشبه الزخرفة المعروفة باسم كف السبع من مستويين متتابعين متكررين ، المستوى الأول من الأوراق له قاعدة ، والمستوى الثانى من الأوراق تعلوه وحدة زخرفية نباتية من ثلاثة فصوص مجوفة ، وينتهى المدماك المكون للعقد من الخارج ببروز شكل به عنصر يشبه الكلوة من أربعة فصوص مجوفة تتلاقى فى بروز ، وقد ازدان العقد فى كوشتيه بزخـرفة مكررة تحيط بكل توشيحة وهى عبارة عن أوراق أحادية مثقوبة فى تكوين زخرفى بديع ، وقد ملئت كل توشيحة بزخارف نباتية خماسية ومراوح نخيلية ذات أبعاد مختلفة مجسمة بالحفر البارز والغائر ، وعلى كل جانب من جانبى الباب أوجد الفنان شريطين زخرفيين يمتدان بامتداد البوابة إلى أعلى يبرزان إلى الخارج بمقدار ٤ سم ، أما فيما يتعلق بالشريط الأول الذى يلى الباب مباشرة فقد زخرف بتكوين زخرفى عبـارة عن عنصـر كفالسبع فى هيئة متقابلة ومتدابرة بامتداد الشريط

[٣٤] وزارة الثقافة ، المجلس الأعلى للآثار ، قطاع الآثار الإسلامية والقبطية ، مذكرة تسجيل الواجهات ، ص ١ .

يحيط بها أفرع نباتية وأوراق ثلاثية وخماسية فى تصميم بديع ورائع ويتكرر هذا التكوين الزخرفى بشكل متناغم ، ثم يلى ذلك النتوءات البارزةلأعلى ، أما الشريط الثانى فقد زخرف بأشكال جامات أو دوائر ، ويتوسط كل جامة نجمة ثمانية تحيط بها مراوح نخيلية ، وتتصل الجامات بهيئة مجدولة تحصر بجانبيها أنصاف مراوح نخيلية متماسة ، ويتوج الكتف نفس التاج ، ويعلو الباب صفان من المداميك ، الصف الأول يشتمل على سبعة مداميك بها وحدة زخرفية مكررة من وزرة ذات عشرين بتلة تحيط بها أربعة تكوينات زخرفية نباتية بهيئة قلبية وزخارف مسننة بديعة ، ثم يلى ذلك الصف الثانى والذى يزدان بزخرفة مكررة فى كل مدماك من مداميكه الثمانية عبارة عن أوراق خماسية وسباعية فى تكوينات نفذت بالتناوب بهيئة زخرفية بديعة فضلاً عن أشكال مراوح نخيلية ، ثم يلى كل ذلك إطار بارز .

وتشتمل البوابة فى الامتداد الحجرى لها من الجهة الجنوبية الشرقية على شباك مستطيل يبعد عن البوابة حوالى ٢٥و١م ، ويبلغ اتساع فتحته ٧٣سم بارتفاع ١,٥٥ م منها ٣٤سم ارتفاع العقد نفسه ، حيث يتوجه عقد نصف دائرى ، وقد ملء الشباك بتكوينات زخرفية حديدية على هيئة ستة مستويات أفقية ثم على هيئة مستويين رأسيين ، وتشتمل هذه المستويات الرأسية والأفقية على أشكال منحنيات حلزونية بشكل بديع ومتكرر .

البوابة الرابعة (شكل ١) (لوحات ٢٢ – ٢٧)

تقع هذه البوابة فى حارة المحمودية فى مواجهة الداخل من شارع غراب إلى حارة المحمودية ، وتمثل واجهة لعقار مكون من طابقين ، وتشتمل هذه الواجهة فى الجهة اليمنى أى على يمين الواقف أمامها على ثلاثة شبابيك من الخشب ، كما تشتمل فى الجهة اليسرى المقابلة على شباكين ، والواجهة بشكل عام فى حالة جيدة ، وهى مسجلة على الخريطة باسم ورثة "حسن مصطفى غراب" [٣٥]

بنيت هذه البوابة من الحجر شأنها فى ذلك شأن بقية البوابات ، والبوابة مقنطرة أو معقودة ، وتفصيل ذلك أن فتحة الباب يتوجها عقد نصف دائرى يرتكز على كتفى البوابة ، والارتفاع الحالى ليس هو الارتفاع الأصلى ، حيث غطى الرديم الحديث جزءا من المستوى الأصلى لأرضية البوابة ، وقد جاء العقد من صنجات حجرية وزعت بشكل متناغم على جانبى الصنجة المفتاحية ، يرتكز العقد على كتفين حجريين كما تقدم ، ينتهى كل كتف بتاج يزدان بتكوين زخرفى .

ويزدان العقد بعدة مستويات من الزخرفة المستوى الأول من أسفل على هيئة مجموعة من التجاويف الصماء المعقودة بعقود مدببة ومزدوجة بشكل زخرفى بديع ثم

[٣٥] وزارة الثقافة ، المجلس الأعلى للآثار ، قطاع الآثار الإسلامية والقبطية ، مذكرة تسجيل الواجهات ، ص ص ١ – ٢ .

تمتد عقودها لتكون أشكالاً حلزونية مثقوبة فى الوسط تشبه زخرفة الميمات فى تكوين زخرفى مركب بشكل متناغم وبديع ، ثم يلى ذلك إطار من حبيبات متماسة يليه المستوى الزخرفى الأخير والعلوى ، وهو بارز يزدان بأفرع وأوراق نباتية ومراوح نخيلية فى دقة واتقان ، والتكوين فى مجمله يمثل تحفة فنية رائعة ، وينتهى العقد فى أعلى الصنجة المفتاحية بتكوين زخرفى على هيئة بيضاوية عبارة عن إطار بارز يعد امتداداً للمستوى الزخرفى الأخير والعلوى وهو على نفس النسق من العناصر الزخرفية السابقة وينتهى هذا التكوين من أعلى أيضاً على هيئة إطار مستقيم أفقى على نفس النمط مما أضفى على التكوين شكل الميمة أو الشكل المضفور ، ويتوسط هذا التكوين زخرفة بارزة مجسمة على هيئة شكل بيضاوى يضم ورقة نباتية محورة متعددة الفصوص وتتدلى منه ورقة نباتية ثلاثية بشكل محور ، كما يزدان العقد فى كوشتيه بزخرفة على هيئة مثلثة عبارة عن إطار خارجى من أشكال أوراق ثلاثية متصلة ومنتظمة بشكل بديع فى الجوانب الثلاثة ، ويضـم هذا الإطار فى داخله بعض العناصر الزخرفية النباتية وهى عبارة عن وردة ثمانية بديعة بداخلها وردة أخرى ثمانية بينهما تفريعات أضفت على التكوين روعة وجمالاً وتتناثر فى أرضية التكوين الزخرفى بشكل عام بين الوردة الثمانية والإطار الخارجى أوراق ثلاثية بديعة وأفرع نباتية فى تكوينات بديعة ، وقد أوجد المعمارى على جانبى العقد ثلاثة أشرطة طولية يزدان الأول جهة البوابة بزخارف مجدولة وأفرع وأوراق نباتية ثلاثية فى تكوينات زخرفية نباتية بديعة أما الشريط الأوسط فيزدان أيضاً بزخارف مجدولة على هيئة أشكال بيضاوية ، وعناصر زخرفية على هيئة تشبه عناقيد العنب بشكل بارز وبديع وذلك على جانبى الزخرفة المجدولة التى تتوسط الشريط ، أما الشريط الثالث من الخارج فقوام زخارفه الأشكال المجدولة ولكن هنا نفذت بشكل أفقى بينما نفذت بشكل رأسى فى الشريط السابق مما أوجد تبايناً زخرفياً بديعاً بين الشريطين والتكوين كله عبارة عن زخارف مجدولة متباينة ومتناغمة،وتشبه زخارف تاج الشريط الأول الشريط الثالث وهى عبارة عن أشكال مثلثات يعلوها حبيبات متماسة ثم زخارف مجدولة ، أما التاج فى الشريط الأوسط فيزدان بزخارف أوراق ثلاثية وأفرع ومراوح نخيلية .

ويزدان المستوى الثانى أو العلوى بعدة مستويات زخرفية رائعة على هيئة أفرع وأوراق ثلاثية وأشكال ميمات فى تكوينات رائعة فى المستوى الأول ، أما المستوى الثانى فيزدان بزخارف نباتية بارزة ومجسمة ، ويزدان المستوى الثالث من أعلى بزخارف نباتية من أوراق ثلاثية رائعة انتظمت بشكل أفقى هذا فيما يتعلق بالمساحة أعلى العقد ، أما فيما يتعلق بالمساحة أعلى الأشرطة الثلاثة التى تقدم ذكرها على جانبى البوابة فقد ازدانت فى المستوى الأول بثلاثة تكوينات زخرفية أفقية ، التكوين الأوسط عبارة عن أفرع ومراوح نخيلية رائعة التكوين أما فيما يتعلق بالتكوين الخارجى فهو عبارة عن وردة سداسية يحيط بها أنصاف مراوح نخيلية بشكل بديع ، أما التكوين الداخلى فهو أيضاً من وردة سداسية يحيط بها أوراق ثلاثية وأفرع نباتية فى تكوين

يختلف التكوين الخارجى مما أوجد تبايناً زخرفياً بديعاً ، أما المستوى العلوى فقد جاء على نسق المستوى العلوى أعلى عقد المدخل والذى تقدم ذكره أى أنه يعد امتداداً أفقياً وزخرفياً رائعاً والبوابة فى مجملها تمثل آية من آيات الفن الإسلامى .

البوابة الخامسة (شكل ١) (لوحات ٢٨ ــ ٣٢)

تقع هذه البوابة فى حارة المحمودية التى يتوصل منها إلى زقاق شاكر ثم التى يتوصل إليها من شارع غراب ، وهى آخر منزل بحارة المحمودية على يمين الداخل من شارع غراب سجلت هذه البوابة باسم "ورثة منزل فؤاد أحمد السيد غراب" ، وقد سدت فتحتها من الداخل بالطوب الأحمر ، وقد بنيت بالحجر الجيرى شأنها فى ذلك شأن البوابات السابقة . [٣٦]

والبوابة مقنطرة أو معقودة وتفصيل ذلك أن فتحة الباب جاءت باتساع ٦٠و١م والأرضية مطمورة تحت طبقات من الرديم حيث لا يمكن الوصول إلى مستوى الأرضية الأصلى ، يتوج فتحة المدخل عقد نصف دائرى يتكون من سبع صنجات حجرية يزدان فى واجهته بأوراق نباتية سباعية نفذت بشكل رأسى ، يخرج من أسفلها فرع نباتى ينحنى يميناً ويساراً ليكون أشكالاً شبه دائرية تحصر بداخلها الأوراق السباعية التى نفذت بشكل بارز ومجسم عن طريق الحفر المائل بداخلها ، أما الصنجة المفتاحية فقد جاءت على هيئة مخروط كامل رأسه لأسفل ، نفذت بها الأوراق النباتية الثلاثية المتشابكة فى المستوى السفلى والمنفصلة فى المستوى العلوى بشكل متناغم على الجانبين ، وينتهى التكوين من أسفل ببروز حجرى عبارة عن ثلاث دوائر بارزة تحصر بينها هيئة دائرتين غائرتين ، ويتوج الصنجة وردة رباعية مفرغة أوجد الفنان على جانبيها ورقتين ثلاثيتين مجردتين ، وبزاوية التاج ورقة مقسومة على جانبيه الخارجى والداخلى ، ويزدان العقد فى كوشتيه بتكوين زخرفى يبدأ من الزاوية بورقة نباتية ثلاثية تخرج منها ساقان ينتهيان بورقتين ثلاثيتين ، ثم يمتد الفرع ناحية الصنجة المفتاحية بشكل مروحة نخيلية من ثمانية فصوص مزدوجة على جانبيها ، وبنهايتها يوجد فص يربط بينها ، وبأسفلها يوجد شكل حلزونى على هيئة القوقعة ، أما أسفل الورقة الثلاثية الأولى فيوجد شكل قوقعتين يليه ورقة نباتية مركبة عبارة عن تسعة فصوص وزعت ثلاثة فى كل جانب يحصران ثلاثة فى الوسط ، وتنتهى الورقة النباتية ذات الساق بشكل مروحة نخيلية ، وتتناثر بعض الأوراق النباتية فى أرضية التكوين لتملأ فراغ التكوين بشكل متناغم ، ويرتكز العقد على كتفين قوام زخارفهما ورقة خماسية يخرج منها فرع نباتى ينحنى إلى أعلى لينتهى بشكل ورقة ثلاثية بديعة التكوين ويتكرر هذا التكوين الزخرفى لأعلى ، ثم يتوج كل كتف تاج يبدأ ببروز به هيئة جديلة تربط دوائر وبأسفلها

[٣٦] وزارة الثقافة ، المجلس الأعلى للآثار ، قطاع الآثار الإسلامية والقبطية ، مذكرة تسجيل الواجهات ، ص ٢ .

توجد أشكال حنايا متبادلة وفى وسط التاج يوجد شريط مجدول ثلاثى ، وتتوج التاج أوراق من فصوص متقابلة يربط بينها أفرع نباتية ، ويكتنف كتفى المدخل شريط زخرفى يمتد لأعلى مستوى التوشيحة عبارة عن جديلة متداخلة تتوجها ورقة نباتية سباعية توجد على جانبيها أوراق نباتية خماسية قسمت على الجانبين .

يتوج المدخل ثلاثة أشرطة مستعرضة ، جاء الأول يزدان بورقة سباعية على غرار واجهة المدخل يعلوها شريط به الأوراق الثلاثية التى تحصر بينها الشكل الكلوى ، والشريط الثانى عبارة عن كورنيش من مستويين يبرز للخارج ، وهو خال من الزخرفة ويشتمل الباب على شراعــة حديدية تبدأ بتاريخ ١٢٩٦هـ يحيط بها أشكال حلزونية يليها نصف دائرة من أشكال ورود ثم أشكال حلزونية ، وتنطلق من التاريخ أسهم أسفل رؤوسها يوجد مستويان من الحلزونات ، ويغلق على فتحة الباب باب من الخشب من مصراعين قسم كل منهما إلى ثلاث مناطق متتابعة السفلية مستطيلة من أشكال مربعات بارزة يحيط بها إطاران بارزان ثم يوجد إطار ثالث به تهشيرات مائلة ، والمستوى الثانى على هيئة مربع يتوسطه شكل مربع بارز حافته محزوزة ، يحيط به إطار بارز مربع أيضاً ثم نجد إطارين بهما تهشيرات متقابلة ، ثم نجد إطاراً بارزاً خال من الزخرفة ثم زخرفة من تهشيرات مائلة على الجانبين أما المستوى الثالث فيتوسطه شكل على هيئة معين ينتهى بدوائر متماسة ، ثم هيئة إطار معين خال من الزخارف ثم زخرفة من تهشيرات مائلة متقابلة على مستويين وفى زوايا المربع توجد زخرفة على هيئة مثلثات تحيط بها تهشيرات على هيئة مثلثة ، ويعلو الباب رباط حديدى .

البوابة السادسة (شكل ١) (لوحات ٣٣ ــ ٣٦)

تقع هذه البوابة فى حارة المحمودية (شكل ١) على يسار الداخل من شارع غراب إلى حارة المحمودية فى مواجهة البوابة رقم (٥) تقريباً ، وهى مسجلة على الخريطة باسم "ورثة منزل محمود غراب " [٣٧]

بنيت هذه البوابة من الحجر الجيرى شأنها فى ذلك شأن البوابات السابقة ، وهى تعد بحق تحفة فنية رائعة والبوابة مقنطرة أو معقودة وتفصيل ذلك أن فتحة الباب جاءت باتساع ٣٧و١م ، ويبلغ امتداد واجهة البوابة حوالى ٤٠و٢م بسمك ١٥سم ، أما ارتفاع الباب حتى العتب السفلى فيبلغ ٣٥و٣م ، ويبلغ ارتفاع الكتفين حتى العتب ٥٨و٢ م ويتوج فتحة الباب عقد نصف دائرى من سبعة مداميك حجرية وزعت بشكل متناغم وبحيث تشغل الصنجة المفتاحية المدماك الأوسط ، ويرتكز العقد على كتفين حجريين يتكون كل منهما حالياً من عشرة مداميك وتزدان بعض المداميك من أعلى فى الجانبين بتكوينات عبارة عن ورقة ثلاثية نباتية مجسمة بالحفر تحصر بينها زخرفة زجزاجية

[٣٧] وزارة الثقافة ، المجلس الأعلى للآثار ، قطاع الآثار الإسلامية والقبطية ، مذكرة تسجيل الواجهات ، ص ٢ .

يتوجها إطار بارز مجدول الشكل ، أما التاج الذى يتوج الكتفين فهو يزدان بزخرفة عبارة عن ورقة نباتية ثلاثية مقلوبة ، ويمتد التكوين إلى باطن التاج ، وقد زخرف الكتف فى الجانبين بزخرفة على هيئة عقود نصف دائرية تنتهى فى طرفيها بأشكال أوراق نباتية ثلاثية ، وتحصر فى الوسط منها زخرفة زجزاجية رأسية بحيث تربط ما بين الجانبين ، ثم ينتهى الكتف فى الجانبين بتكوين زخرفى مجدول بارز يعلوه شريط زخرفى آخر عبارة عن أوراق نباتية ثلاثية مقلوبة ، وتمتد هذه الزخرفة إلى باطن التاج ، ويلاحظ أن الفنان هنا أوجد الورقة النباتية المزخرفة لزاوية التاج بهيئة نصفية حتى تربط ما بين جانبى التاج ، وجميع الأشكال الزخرفية منفذة بأسلوب الحفر البارز فى مستويين .

ويزدان العقد بثلاثة مستويات من الزخارف ، المستوى الأول عبارة عن أشكال مسننة على هيئة مثلثات فى الحافة ، والحافة الخارجية تمثل زخارف مجدولة نفذت بشكل متناغم على جانبى الصنجة المفتاحية للعقد ، ويحصران بينهما الزخرفة الأساسية المكونة من ورقة نباتية ثلاثية نفذت بأسلوب الطرد والعكس فى تكوين زخرفى بديع ، وتعد الورقة النباتية هنا مركبة بحيث أوجد الفنان على جانبيها من أسفل فصاً أحادياً بحيث تبدو وكأنها ورقة خماسية أما الصنجة المفتاحية فهى مخروطية تزدان فى جانبيها بخمس أوراق نباتية ثلاثية تتدرج بانسيابية وتناغم إلى أسفل الصنجة الذى يبرز بهيئة ورقة نباتية مجسمة بهيئة نصف دائرية ، وقمة الصنجة من أعلى عبارة عن ورقتين جانبيتين تحصران فى الوسط هيئة قلبين متدابرين مفرغين ، ويزدان العقد فى كوشتيه بأوراق نباتية مجسمة ثلاثية وخماسية نفذت بأسلوب التقابل والتدابر وأخرى نفذت بشكل منفصل بحيث تتناثر فى أرضية التكوين الزخرفى لتملأ المساحة المخصصة بشكل متناغم والتكوين فى مجمله يمثل قيمة فنية رائعة .

ويكتنف المدخل شريط زخرفى يمتد لأعلى يتكون من وحدات زخرفية متكررة عبارة عن أشكال مجدولة متداخلة تحصر هيئة أوراق ثلاثية من أعلى وأسفل وعلى الجانبين توجد أشكال أوراق نباتية ثلاثية متبادلة .

وتمثل الورقة النباتية الثلاثية فى التكوين العنصر الأساسى للزخرفة بحيث أوجدها الفنان بشكل متقابل أعلى وأسفل التكوين المجدول ، كما أوجدها الفنان فى الجانبين باسلوب الطرد والعكس مما أضفى على التكوين الزخرفى روعة وجمالاً ، ويتكرر هذا التكوين حتى نهاية الشريط من أعلى ، حيث ينتهى بشكل تاج على هيئة عقود مدببة متداخلة تحصر فيما بينها الأوراق الثلاثية .

ويرتكز التاج على شريط زخرفى يفصل ما بين التكوين الزخرفى السابق للشريط وزخارف التاج وهو عبارة عن ورقة نباتية ثلاثية أوجد الفنان على جانبيها ورقتين ثلاثيتين متقابلتين ويتوج كتلة المدخل من أعلى ثلاثة أشرطة عرضية ، الأول من أسفل يزدان بأشكال زخرفية مجدولة تنتهى على جانبيها بأوراق ثلاثية متقابلة ، أما الشريط

الأوسط فيزدان بزخرفة عنصر الكلوة المتكرر ، أما الشريط الثالث العلوى فيتوج كتلة المدخل وهو عبارة عن مستويين غائرين خاليين من الزخرفة .
ويغلق على فتحة الباب مصراع خشبى قسم إلى ثلاثة مستويات الأول من أسفل عبارة عن مستطيل خال من الزخرفة يعلوه المستوى الثانى الذى قسم إلى مستطيلين بكل منهما يوجد مستطيل آخر يتوسطه شكل وردة سداسية بداخلها نجمة سداسية تتوسطها سرة بارزة (مقبض) ، أما المستوى الثالث من أعلى فهو عبارة عن مثلثين وترهما جاء بشكل منحنى يزدان كل منهما بأشكال معينات ونجوم رباعية ، وفى الوسط نجد وردة خماسية غائرة .
يعلو فتحة الباب عتب خشبى مستقيم يزدان بزخرفة متكررة على هيئة مستويين من مروحة نخيلية مجردة ، يعلو ذلك الشراعة الحديدية التى زخرفت فى الوسط بتاريخ الإنشاء ١٢٩٦ هـ يحيط به شكل نصف دائرى بزخارف هندسية دقيقة على هيئة مثلثات ثم يلى ذلك زخرفة حلزونية تليها زخرفة على هيئة ورود يتفرع منها أشكال أسهم ، وقد وجدت زخرفة الأسهم فى المشغولات المعدنية التى تغشى عقد الباب الرئيسى بالواجهة الشرقية بقصر اسماعيل صديق بمدينة القاهرة فى القرن ١٩م على سبيل المثال ثم أسياخ متموجة ثم نجد مستويين من الحلزونات من أسفلها تنطلق أسهم متبادلة مع أشكال أهلة بداخلها نجوم خماسية وقد وجدت الأهلة بداخلها أشكال النجوم الخماسية بمدينة القاهرة فى القرن ١٩م بقصر إسماعيل صديق المفتش وفى واجهة قصر سعيد حليم وذلك بأسلوب التناوب .

البوابة السابعة (شكل ١) (لوحات ٣٧ ــ ٣٩)

تقع هذه البوابة (شكل ١) فى زقاق شاكر فى مواجهة أول حارة المحمودية ، وهى فى حالة سيئة سواء من الناحية المعمارية أو الفنية ، حيث فقدت العديد من العناصر الزخرفية ، وهى خاصه بمنزل "محمود مكاوى غراب" . [٣٨]
بنيت هذه البوابة من الحجر شأنها فى ذلك شأن البوابات السابقة ، والبوابة مقنطرة أو معقودة وتفصيل ذلك أنها تنخفض حالياً عن مستوى الزقاق بمقدار مدماكين ، ويبلغ اتساع فتحة هذه البوابة ٥٨و١م ، أما ارتفاع الكتفين فيبلغ حالياً ٧٨و١م ، وارتفاع العقد

[٣٨] وزارة الثقافة ، المجلس الأعلى للآثار ، قطاع الآثار الإسلامية والقبطية ، مذكرة تسجيل الواجهات ، ص ٢ .

الذى يعلو الكتفين ٨٦سم ، ويتوج فتحة الباب عقد نصف دائرى ، وقد زخرفت مداميك الكتفين بزخارف مجدولة فى الجانبين على هيئة شريطين رأسيين يحصران بينهما زخرفة متتابعة على هيئة رقم (٧) بشكل متتابع من زخارف مجدولة متداخلة تشبه أشكال السلال والزخرفة فى مجملها تشبه عش النحل وقد تساقط أغلبها ، وينتهى كل كتف فى أعلاه بشكل تاج عمود مدمج فى الجدار ، ويبدأ التاج بزخارف من أوراق الأكانتس يعلوها زخرفة مجدولة من مستويين متداخلين أحدهما يرتفع بارتفاع التاج ، والآخر يتخلله فى المستوى الأوسط شكل ورقة ثلاثية مكررة مقلوبة تعلوها حبيبات متماسة ، أما العقد فقد زخرف بهيئة أوراق نباتية ثلاثية يعلوها الأشكال المسننة من معينات مجوفة يحيط بها زخرفة مجدولة ثنائية ، والصنجة المفتاحية على هيئة مخروطية نقش بداخلها هيئة ورقة أكانتس مركبة من أربعة مستويات مقسمة إلى قسمين ، وتبرز من أسفل ورقة ثلاثية فى الوسط أوجد الفنان على جانبيها ورقة قالبية بكل جانب ، وقد طمست الزخارف فى كوشتى العقد حالياً حيث تقدم أن هذه البوابة فى حالة معمارية وفنية سيئة وإن كانت هناك بقايا توحى بأنها كانت على هيئة زخرفية مجدولة تحيط بها الأوراق النباتية ، ويحيط بالبوابة كتفان آخران يبرزان للخارج بمقدار حوالى ٤سم قوام زخارفهما الأشكال المجدولة وأنصاف المراوح النخيلية ، ويعلو ذلك زخرفة مروحية .

ويغلق على البوابة مصراعان من الخشب ينقسم كل منهما إلى ثلاث حشوات الوسطى منها خالية من الزخارف أما العلوية والسفلية فقد زخرفتا بسدايب تربط بين أوتارها مكونة شكل حرف (x) ، وقد ملئت شراعة الباب بالحديد المشغول ذات الأسياخ المستقيمة التى تحيط بها أسياخ منحنية حلزونية ، ويمتد على جانب الكتف الأيسر أمام الواقف بقايا شريطزخرفى يمتد رأسياً قوام زخارفه جديلة يحيط بها أوراق نباتية ثلاثية وأشكال ميمات أو أنصاف مراوح نخيلية .

المحور الثالث : الدراسة التحليلية

مما تقدم يتضح أن مدينة أوسيم أو وسيم قد اشتملت على سبع بوابات لدور أو بيوت أثرية تمثل بقايا عمارة منازل ريفية ، فضلاً عن وجود بقايا بوابة غير مسجلة فى عداد الآثار الإسلامية ، وقد اتسمت هذه البوابات بالضخامة والفخامة سواء من الناحية المعمارية أو الزخرفية فهى تمثل قيمة معمارية رائعة من جهة ، وثروة زخرفية بديعة من جهة أخرى فى تاريخ العمارة والحضارة الإسلامية ، خاصة من المنظور الإقليمى أى خارج مدينة القاهرة شأنها فى ذلك شأن مثيلاتها فى العديد من قرى مصر فى أواخر القرن ١٣هـ/١٩م ، وذلك من منظور أن كتلة المدخل تعد من أهم الوحدات المعمارية فى العمارة السكنية فهى تعكس بوضوح أهمية المنشأة السكنية من حيث إشرافها على

الطريق السالك من جهة ، وثراء المنشىء وعظمته من جهة أخرى ، وعمق التاريخ والحضارة الإسلامية لمدينة أوسيم من جهة ثالثة .

وتفصيل ذلك أن البوابة الأولى على الرغم من أنها غير مزخرفة إلا أنها تعد تحفة معمارية رائعة سواء من حيث التصميم أو العمارة ، فقد بنيت من الحجر الجيرى على هيئة ثلاثة عشر صفاً من المداميك الحجرية المشذبة المنتظمة فى دقة وإتقان ، يتوجها عقد نصف دائرى من احدى عشرة صنجة حجرية وزعت بشكل متناغم بواقع خمس فى كل جانب ، أما الصنجة المفتاحية التى تتوسطها فقد جاءت مخروطية الشكل متميزة بتقعيرات وتحديبات متناغمة مع بقية الصنجات الحجرية للعقد بشكل خاص والبوابة بشكل عام ، وهو الأمر الذى يتضح فى ضوئه مع التفاصيل المعمارية التى تقدم ذكرها أن هذه البوابة تعد قيمة معمارية رائعة ، أما بقايا البوابة غير المسجلة فى عداد الآثار الإسلامية فقد كان يتوجها ومن خلال الصور القديمة التى عثرنا عليها عقد نصف دائرى على غرار البوابة الأولى ، كما أنها بنيت من الحجر الجيرى المشذب المنتظم فى دقة وإتقان شأنها فى ذلك شأن البوابة الأولى غير أنها تتميز من خلال الزخارف التى تزدان بها ، وهى وإن كانت بسيطة سواء من حيث الشكل أو المضمون تتمثل فى شكل مروحى أو شكل المزولة داخل إطار حجرى بارز به تجويفات على هيئة مربعات حجرية فضلاً عن زخارف نباتية عبارة عن أفرع وبقايا أوراق نباتية ثلاثية متناغمة إلا أنها تمثل قيمة رائعة .

أما البوابة الثانية فهى على الرغم من تهدمها إلا أننا ومن خلال الصور القديمة التى عثرنا عليها تبين أنها كانت معقودة بعقد نصف دائرى على غرار البوابة الأولى وبقايا البوابة غير المسجلة فى عداد الآثار الإسلامية ، كما أنها بنيت من الحجر الجيرى المشذب المنتظم فى دقة وإتقان ، وتتسم هذه البوابة عن البوابتين السابقتين بزخارف نباتية وهندسية رائعة تقدم ذكرها بالتفصيل فى الدراسة الوصفية ، ويستدل من الصور القديمة لهذه البوابة أن الشراعة الحديدية المزخرفة بتكوينات هندسية والتى تقدم ذكرها اشتملت على تاريخ سنة ١٣٠٠ .

أما البوابة الثالثة فقد جاءت من فتحة مستطيلة يتوجها عقد نصف دائرى على غرار البوابات السابقة ، كما أنها بنيت من الحجر الجيرى شأنها فى ذلك شأن البوابات السابقة أيضاً ، وهى تعد بحق تحفة معمارية وفنية بديعة لما تشتمل عليه من تكوينات وعناصر زخرفية رائعة كما تقدم فهى تمثل ثروة زخرفية هائلة بحيث تعد أجمل البوابات موضوع الدراسة .

وتقع البوابات السابقة فى شارع غراب ، أما فى حارة المحمودية فتوجد البوابة الرابعة ، وهى مبنية من الحجر الجيرى شأنها فى ذلك شأن بقية البوابات ، يتوجها عقد نصف دائرى على غرار البوابات السابقة أيضاً ، وتزدان هذه البوابة بتكوينات وعناصر زخرفية بديعة كما تقدم تنوعت ما بين نباتية وهندسية ، وفى ذات الحارة تقع البوابة الخامسة التى بنيت أيضاً من الحجر الجيرى المشذب المنتظم فى دقة وإتقان ، يتوجها

أيضاً عقد نصف دائرى ، وتزدان بزخارف نباتية وهندسية بديعة ، فضلاً عن اشتمالها على شراعة حديدية اشتملت بدورها على تاريخ سنة ١٢٩٦ ، وفى ذات الحارة نجد البوابة السادسة التى شيدت بالحجر الجيرى شأنها فى ذلك شأن بقية البوابات ، يتوجها عقد نصف دائرى أيضاً ، وهى تعد بحق تحفة فنية رائعة حيث اشتملت على تكوينات وعناصر زخرفية نباتية وهندسية كما تقدم فضلاً عن وجود تاريخ ١٢٩٦ .

أما البوابة السابعة والأخيرة فتقع فى زقاق شاكر ، وهى فى حالة سيئة سواء من الناحية المعمارية أو الفنية ، حيث فقدت الكثير من عناصرها الزخرفية ، وهى مثل البوابات السابقة بنيت من الحجر الجيرى يتوجها عقد نصف دائرى ، ومن ثم فإن البوابات كلها موضوع الدراسة شيدت من الحجر الجيرى المشذب المنتظم فى دقة وإتقان سواء من خلال ما تبقى منها أو من خلال الصور القديمة ، كما أن البوابات كلها متوجة بعقود نصف دائرية نفذت بشكل متناغم فى صنجاتها الحجرية سواء من حيث التصميم أو العمارة أو الزخرفة .

والواقع أن منشآت مدينة القاهرة بشكل خاص والمدن الإقليمية بشكل عام قد تأثرت بالطرز المعمارية والفنية التى كانت سائدة فى كل من تركيا وأوربا فى القرن ١٩م حيث شهدت وفود الطراز الرومى التركى إلى مصر فى النصف الأول من القرن ١٩م ، كما شهدت قدوم الطرز الأوربية المستحدثة التى تم إحياؤها فى القرنين ١٨ ، ١٩م والعقود الأولى من القرن العشرين فى أوربا ، ووفدت إلى مصر فى النصف الثانى من القرن ١٩م ، ففى عهد الخديوى إسماعيل رأينا طرز الكلاسيكية الجديدة والنهضة والباروك والروكوكو ، أما فى عهد الخديوى توفيق فقد تجسد طراز النهضة الانجليزى، أما فى عهد عباس حلمى الثانى فقد تجسد الطراز القوطى والطراز الإسلامى . [٣٩] هذا وقد انتشرت الكلاسيكية الجديدة فى أوربا فى النصف الثانى من القرن ١٨م . [٤٠]

وعند مقارنة البوابات موضوع الدراسة ببعض البوابات سواء داخل القاهرة أو خارجها نجد أن بوابات مدينة أوسيم قد فقدت واجهاتها وتفاصيلها الداخلية واحتفظت فقط

---

[٣٩] عبد المنصف سالم حسن نجم : الطرز المعمارية والفنية لبعض مساكن الأمراء والباشوات فى مدينة القاهرة فى القرن التاسع عشر "دراسة مقارنة" ، رسالة دكتوراه ، جامعة القاهرة ، كلية الآثار ، المجلد الأول ، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م ، ص ١ .

[٤٠] الكلاسيكية الجديدة حركة مضادة للاسراف والتكلف الذى تميز به فن الروكوكو ، والمرحلة المتأخرة من فن الباروك وعبارة الكلاسيكية الجديدة استخدمت كمصطلح لأي عمارة أو فن قام بإحياء الفن الإغريقي والرومانى بشكل رئيسى مزيد من التفاصيل أنظر :

Guedes (p.) : The Macmillon Encyclopedia of Architecture technological change, london1979, p.39, Fletcher (B.) : A history of Architecture , london , 1961 , P. 1062, Myers (B.) : Art and civilization , london , 1957, P. 567 .

عبد المنصف سالم : الطرز المعمارية ، ص ٣١٢

بشكلها الخارجى وهى جميعاً قد شيدت بالحجر الجيرى المشذب المنتظم فى دقة وإتقان كما تقدم ، وقد كان البناء بالحجر من الطرق أو الأساليب الهامة التى شاعت فى قصور مدينة القاهرة المتأثرة بطراز عصر النهضة ، فقد اقتصر البناء بالحجر المنحوت ، وظهر ذلك فى الواجهة الشرقية والغربية لقصر الأمير طوسون [٤١] والواجهة الشمالية لقصر اسماعيل صديق المفتش [٤٢]

اتسمت بوابات مدينة أوسيم بأنها جميعاً متوجة بعقود نصف دائرية من صنجات حجرية رائعة ومتناغمة تعد من أهم السمات المعمارية والفنية لبوابات أوسيم موضوع الدراسة ، وقد استخدم هذا النوع من العقود فى بعض قصور مدينة القاهرة فى القرن ١٩م أذكر منها على سبيل المثال قصر طوسون .

وقد اتسمت البوابات فى مدينة أوسيم بارتكاز العقود على أكتاف بارزة حجرية بهيئة متماثلة فى تناغم رائع وبديع ، حيث أوجد المعمارى والفنان تطابقاً بين كتفى المدخل ، وقد استخدمت الأكتاف البارزة فى عصر النهضة متقاربة ، وفى أحيان أخرى متباعدة ، أما فيما يتعلق بقصور مدينة القاهرة التى تأثرت بطراز النهضة المستحدثة فقد استخدم فيها عنصر التماثل بين قسمى المنشأة وأيضاً تلك المتأثرة بالطراز الأوربى بشكل عام ، ومن أهم القصور التى تأثرت بطراز النهضة المستحدثة قصر طوسون ، وقصر فائقة هانم ، وقصر إسماعيل صديق ، وقصر سعيد حليم الذى تأثر بطراز النهضة المتأخرة والباروك ، وقد تجسدت عملية التماثل فى الواجهات الأربع لقصر طوسون باشا بروض الفرج .[٤٣]

أما فيما يتعلق بالتكوينات والعناصر الزخرفية فقد تميزت جميع المنشآت التى شيدت بمدينة القاهرة فى القرن ١٩م على الطراز الأوربى سواء كانت متأثرة بالطراز الكلاسيكى الجديد ، أو طراز النهضة الجديد ، أو طراز الباروك والروكوكو بأنها مزدانة بعناصر زخرفية تشمل الحليات والكرانيش ، وقد كانت هذه العناصر إما تزين الواجهات والمداخل والنوافذ والقاعات والحجرات أو الأسقف وأركانها ، وتعددت هذه العناصر الزخرفية ما بين أفاريز وكرانيش وسرر ووحدات نباتية وهندسية وزخارف الأربطة والأشرطة والدروع والفيونكات أو زخارف فروع الفاكهة والأزهار أو النوايا والأسنان ، وبعض هذه الحليات كانت ذات أصول إغريقية ورومانية والبعض الآخر متأثر بطراز عصر النهضة . [٤٤]

---

[٤١] عبد المنصف سالم : الطرز المعمارية ، ص٣٧٩-٣٨٠.

[٤٢] عبد المنصف سالم : الطرز المعمارية ، ص٢٨٠.

[٤٣]. عبد المنصف سالم : الطرز المعمارية ، ص ص ٣٢٢-٣٥٤.

[٤٤] عبد المنصف سالم : الطرز المعمارية ، ص ٣٨٠ .
أنظر أيضاً عن طراز الباروك الذى تميز بازدحام العناصر الزخرفية
عبد المنصف سالم : الطرز المعمارية ، ص ٤٠٢ .

هذا وقد انتشرت الزخارف النباتية والهندسية بالقصور التى تأثرت بالطراز الإسلامى والتى صممت فى القرن التاسع عشر نذكر منها على سبيل المثال واجهة القصر العالى ، وقصر الشواربى (دلور الغربى) ، وقصر دى لورى الشرقى ، وقصر اسماعيل باشا محمد بالزمالك.[٤٥]

[٤٥] عبد المنصف سالم : الطرز المعمارية ، ص ص ٥٠٤ ــ ٥٠٥ .

الخاتمـة وأهـم النتائــج

وبعد فقد ألقى البحث الضوء على عمارة وفنون سبع بوابات أثرية مسجلة فى عداد الآثار الإسلامية بمدينة أوسيم أو وسيم فضلاً عن بقايا بوابة غير مسجلة فى عداد الآثار الإسلامية ، وهى بوابات لبعض المنازل التى اتسمت بها المدينة فى القرن ١٣هـ/١٩م ، وهى الدراسة الأثرية الأولى لهذه البوابات ، خاصة وأنها تمثل قيمة معمارية رائعة وثروة زخرفية بديعة تنوعت ما بين تكوينات وعناصر زخرفية نباتية وهندسية وأشكال معمارية ونصوص تأسيسية وتفصيل ذلك على النحو التالى : -

- ❖ فى المحور الأول الذى تناول مدينة أوسيم (وسيم) ألقى البحث الضوء على أوسيم أو وسيم فى المصادر التاريخية وكتب الجغرافيين والرحالة المسلمين ، حيث كانت من الأهمية والروعة والجمال سواء قبل أو بعد الإسلام بحيث ذكرت بأهمية عظيمة من جهة ، ومن جهة أخرى فإنها ظلت تعرف بـ (وسيم) منذ الفتح العربى الإسلامى لمصر حتى بداية القرن ٩هـ/١٥م وبالتحديد منذ أقدم ما ذكر عنها ووصل إلينا فى كتابات المؤرخ ابن عبد الحكم المتوفى ٢٥٧هـ/٨٦٧م ، حتى ابن دقماق المتوفى ٨٠٩هـ/١٤٠٦م ، ثم عرفت فى بداية القرن ٩هـ/١٥م بـ (أوسيم) ، حيث تبين لنا أن المؤرخ ابن دقماق المتوفى ٨٠٩هـ/١٤٠٦م هو أول من استخدم اسم (أوسيم) الذى تعرف به المدينة اليوم . أوضحت النصوص التاريخية أن أوسيم أو وسيم كانت من المتنـزهات السلطانية ، وهو الأمر الذى نرجح معه أن هذه المدينة قد شهدت ازدهاراً عظيماً فى منشآتها المعمارية التى من المرجح أنها تنوعت ما بين دينية ومدنية ومائية شأنها فى ذلك شأن معظم المتنزهات التى عرفتها مصر مثل متنزه سرياقوس وعمائره فى العصر المملوكى ٧٢٣هـ/١٣٢٣م على سبيل المثال .
- ❖ ألقت الدراسة فى المحور الثانى والذى جاء بعنوان الدراسة الأثرية الوصفية الضوء على بوابات مدينة أوسيم أو وسيم الأثرية من حيث الموقع والمنشىء ومادة البناء والوصف المعمارى والزخرفى فى دراسة أثرية معمارية وفنية تعد الأولى من نوعها ويمكن عرض هذه البوابات على النحو التالى : -

بوابات شارع غراب : -

- البوابة الأولى : والتي سجلت باسم "محمد يوسف غراب"
- بقايا بوابة غير مسجلة فى عداد الآثار الإسلامية ، وقد أمكن العثور على الصور القديمة لها قبل تهدمها .
- البوابة الثانية : والتى سجلت باسم "توفيق محمد غراب " وقد أمكن العثور على الصور القديمة لها قبل تهدمها وتتضمن هذه الصور تاريخ الإنشاء سنة ١٣٠٠ وقد تم نقل أحجارها المتهدمة وهى عبارة عن ثمانين حجراً لمنطقة آثار القلعة يوم الاثنين الموافق ٢٠٠٥/٧/١٨م ضمن أعمال اللجنة الصادر بها قرار السيد أ.د. الأمين العام للمجلس

الأعلى للآثار رقم ١٧٦٦ بتاريخ ٢٠٠٥/٦/١٩م حيث تم تخزينها فى مخزن بجوار مسجد سليمان باشا الخادم (سارية الجبل) بالقلعة .

- البوابة الثالثة والتى سجلت باسم "محمد نصر غراب".

بوابات حارة المحمودية وزقاق شاكر : -

- البوابة الرابعة والتي سجلت باسم "حسن مصطفى غراب" .
- البوابة الخامسة والتي سجلت باسم "فؤاد أحمد السيد غراب" .
- البوابة السادسة والتي سجلت باسم "محمود غراب" .
- البوابة السابعة والتي سجلت باسم "محمود مكاوى غراب" .

❖ ألقت الدراسة الضوء فى المحور الثالث والذى جاء بعنوان الدراسة التحليلية على أهم خصائص البوابات موضوع الدراسة من الناحيتين المعمارية والفنية ، ومقارنتها ببعض قصور مدينة القاهرة فى القرن ١٩م .

قائمة المصادر والمراجع العربية وغير العربية

أولاً : - المصادر

❖ **ابن اياس (محمد بن أحمد الحنفى) ت ٩٢٨هـ/١٥٢٢م :.**
- بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، تحقيق محمد مصطفى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، طـ ٢ ،
القاهرة ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م

❖ **ابن الجيعان (شرف الدين يحيى ابن المعز) ت ٨٨٥هـ/١٤٨٠م :**
- كتاب التحفة السنية بأسماء البلاد المصرية ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، ١٩٧٤م .

❖ **ابن خرداذبة (أبو القاسم عبيد الله بن عبد الله) ت فى حدود ٣٠٠هـ/٩١٢م :**
- المسالك والممالك ويليه نبذ من كتاب الخراج وصنعة الكتابة لأبى الفرج قدامة بن جعفر الكاتب
البغدادى المتوفى سنة ٣٢٠هـ، مكتبة الثقافة الدينية .

❖ **ابن دقماق (إبراهيم بن محمد بن أيدمر العلائى) ت ٨٠٩هـ/١٤٠٦م :**
- الانتصار لواسطة عقد الأمصار فى تاريخ مصر وجغرافيتها ، تحقيق لجنة إحياء التراث العربى فى دار الآفاق الجديدة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، القسم الأول .

❖ **ابن عبد الحكم (أبى القاسم عبد الرحمن بن عبد الله بن عبد الحكم بن أبى أعين القرشى المصرى) ت ٢٥٧هـ/٨٦٧م :**

- فتوح مصر وأخبارها (صفحات من تاريخ مصر) ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، طـ ١ ، ١٤١١هـ/١٩٩١م .

❖ ابن مماتى (ت) ٦٠٦هـ/١٢٠٩م :

- كتاب قوانين الدواوين ، تحقيق عزيز سوريال عطية ، الجمعية الزراعية الملكية ، مطبعة مصر ، ١٩٤٣م .

❖ السيوطى (جلال الدين عبد الرحمن بن محمد بن عثمان) ت ٩١١هـ/١٥٠٥م :

- حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، طـ ١ ، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م .

❖ المقريزى (تقى الدين أبى العباس أحمد بن على) ت ٨٤٥هـ/١٤٤١م :

- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، طـ ٢ ، ١٩٨٧م .

- السلوك لمعرفة دول الملوك ، تحقيق محمد بن عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، طـ ١ ، ١٤٢٨هـ/١٩٩٧م .

❖ ياقوت الحموى (شهاب الدين أبى عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموى الرومى البغدادى) ت ٦٢٦هـ/١٢٢٩م :

- معجم البلدان ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، طـ ٢ ، ١٩٥٧م .

❖ اليعقوبى (أحمد بن أبى يعقوب بن واضح الكاتب) ت ٢٨٤هـ/٨٩٧م :

- كتاب البلدان ، (السلسلة الجغرافية (٦)) ، دار إحياء التراث العربى ، طـ ١ ،
١٤٠٨هـ/١٩٨٨م .

ثانيــاً : المراجع العربيــة

❖ إبراهيم أحمد العدوى (دكتور) :

- مصر الإسلامية درع العروبة ورباط الإسلام ، نحو وعى حضارى معاصر ، سلسلة الثقافة الأثرية
والتاريخية ، مشروع المائة كتاب (١٧) ، وزارة الثقافة ، هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ، ١٩٩١م .

❖ دار الكتب المصرية :

- كتاب تحفة الإرشاد فى أسماء البلاد على حروف المعجم ، مطبعة دار الكتب المصرية ، قسم التصوير ،
١٩٣٥م .

❖ عبد الله كامل موسى (دكتور) :

- متنزه سرياقوس فى العصر المملوكى ، مجلة كلية الآداب بقنا ، جامعة جنوب الوادى ، العدد الثالث ، ١٩٩٤م .

❖ عبد المنصف سالم حسن نجم (دكتور) :

- الطرز المعمارية والفنية لبعض مساكن الأمراء والباشوات فى مدينة القاهرة فى القرن التاسع عشر "دراسة مقارنة" ، رسالة دكتوراه ، جامعة القاهرة ، كلية الآثار ، المجلد الأول ، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.

❖ على باشا مبارك :

- الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م .

❖ محمد رمزى :

- القاموس الجغرافى للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤م .

❖ وزارة الثقافة ، المجلس الأعلى للآثار :

- مذكرة العرض على مجلس الإدارة بشأن تسجيل الواجهات الحجرية للمنازل القديمة بشارع غراب بأوسيم .

-تقرير معاينة ميدانية عن واجهات منازل مدينة أوسيم المؤرخ فى ١٩٩٤/٤/٩م .

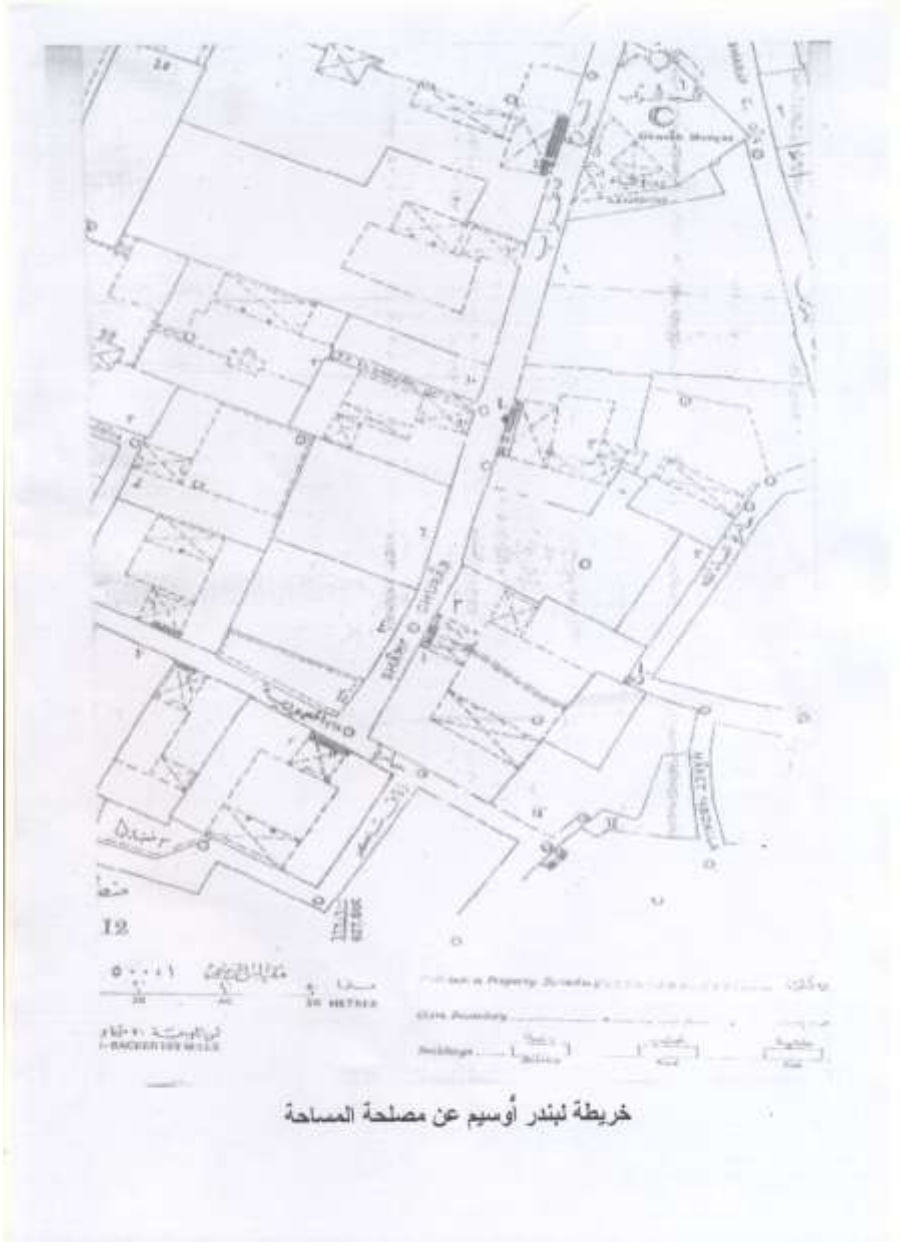
- البغدادى الكاتبالبغدادى البغدادى المتوفى سنة ٣٢٠هـ، مكتبة الثقافة الدينية

ثالثـاً : المراجع غير العربيـة

- Fletcher (B.) :
  - A history of Architecture, London , 1961.

- Guedes (p.) :
  - The Macmillon Encyclopedia of Architecture Technological change , London , 1974.

- Myers (B.) :
  - Art and Civilization, london. 1957.



خريطة لبندر أوسيم عن مصلحة المساحة

لـوحة (١)
شارع غراب والبوابة الأولى على الجانب الأيمن منه

لـوحة (٢)
حارة المحمودية والتي تنتهي إلى زقاق شاكر

لـوحة (٣)
البوابة الأولى بشارع غراب

لـوحة (٤)
تفاصيل من الباب الخشبي للبوابة الأولى

لـوحة (٥)
بقايا البوابة غير المسجلة فى عداد الآثار الإسلامية
بشارع غراب

لـوحة (٦)
تفاصيل من بقايا وزخارف البوابة غير المسجلة بشارع غراب

لـوحة (٧)
صورة قديمة للبوابة غير المسجلة وذلك قبل تهدمها
عن المجلس الأعلى للآثار

لـوحة (٨)
بقايا البوابة الثانية المتهدمة على الجانب الأيسر من شارع غراب

لـوحة (٩)
بعض أحجار من البوابة الثانية بشارع غراب

لـوحة (١٠)
تفاصيل زخرفية من البوابة الثانية بشارع غراب

لـوحة (١١)
البوابـــة الثانيـــة
عن المجلس الأعلى للآثار

لـوحة (١٢)
البوابـــة الثانيـــة
عن المجلس الأعلى للآثار

لـوحة (١٣)
صورة قديمة للبوابـــة الثانيـــة
عن المجلس الأعلى للآثار

لـوحة (١٤) تبين
الحجر رقم (١٥) من الأحجار المتهدمة للبوابة الثانية من بوابات أوسيم
عن المجلس الأعلى للآثار

لـوحة (١٥) تبين
الحجر رقم (٢٠) من الأحجار المتهدمة للبوابة الثانية من بوابات أوسيم
عن المجلس الأعلى للآثار

لـوحة (١٦) تبين
الحجر رقم (٣٤) من الأحجار المتهدمة للبوابة الثانية من بوابات أوسيم
عن المجلس الأعلى للآثار

لـوحة (١٧)
صورة قديمة للبوابة الثالثة
عن المجلس الأعلى للآثار

لـوحة (١٨)
البوابة الثالثة على الجانب الأيسر من شارع غراب

لـوحة (١٩)
تفاصيل من البوابة الثالثة بشارع غراب

لـوحة (٢٠)
تفاصيل معمارية وفنية من البوابة الثالثة بشارع غراب

لـوحة (٢١)
تفاصيل من البوابة الثالثة بشارع غراب

لـوحة (٢٢)
قسم من البوابة الرابعة بحارة المحمودية
ويظهر امتداد الحارة

لـوحة (٢٣)
واجهة البوابة الرابعة من جهة زقاق شاكر

لـوحة (٢٤)
البوابة الرابعة في حارة المحمودية
في مواجهة شارع غراب

لـوحة (٢٥)
تفاصيل فنية من البوابة الرابعة

لـوحة (٢٦)
تفاصيل من البوابة الرابعة

لـوحة (٢٧)
تفاصيل فنية من البوابة الرابعة

لـوحة (٢٨)
البوابة الخامسة بحارة المحمودية

لـوحة (٢٩)
البوابة الخامسة بحارة المحمودية

لـوحة (٣٠)
تفاصيل فنية من البوابة الخامسة

لـوحة (٣١)
تفاصيل فنية من البوابة الخامسة

لـوحة (٣٢)
تفاصيل فنية من الباب الخشبى للبوابة الخامسة

لـوحة (٣٣)
البوابة السادسة بحارة المحمودية

لـوحة (٣٥)
تفاصيل زخرفية من شراعة البوابة السادسة

لـوحة (٣٦)
تفاصيل زخرفية من الباب الخشبى للبوابة السادسة

لـوحة (٣٧)
صورة قديمة للبوابة السابعة
عن المجلس الأعلى للآثار

لـوحة (٣٨)
البوابة السابعة بزقاق شاكر

لـوحة (٣٩)
تفاصيل فنية من البوابة السابعة

قراءة جديدة للكتابة اللاتينية للوحة فسيفسائية مدينة الشلف

فتيحة عمار*

يعرض المتحف الوطني للآثار القديمة لوحة فسيفسائية أكتشفت سنة ١٨٨٣ في حمامات مقاساتها : 1,85 م x 1,70 م[1] ، بمدينة معروفة في غرب الجزائر كان إسمها "الأصنام"، تقع على مسافة حوالي ٢٥٠ كلم غرب العاصمة الجزائر، في سهول الشلف، أسسها، في ١٨٤٣ القائد الفرنسي بيجو Bugeaud ودعاها أورليان- فيل Orléans-ville على أنقاض مدينة أثرية تدعى كاستيلوم تانجيتانوم[2]، التي أسسها الرومان كمركز حربي وتجاري وديني في المنطقة[3]. حاليا تحمل هذه المدينة إسم " الشلف".

نقلت اللوحة الفسيفسائية إلى المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية قبل سنة١٨٩٩ ،[4] حاليا معروضة في القاعة التي تضم الفخاريات. مثلت اللوحـــــــــــــــــة على أرضية بيضاء، وعلى جوانبها شبكة سوداء، تتركب من سجلين، في السجل العلوي مثل صيادين بلباسهما القصير، أحدهما يحمل رمحا والآخر ترسا، يرافقهما كلب في حالة نباح، وهم جميعا يقتربون نحو الخنزير ذو اللون الأسمر القاتم، وهو في حالة إندفاع شديد، و يعتبر من بين الحيوانات المتوحشة التي شاع إصطيادها لخطورته[5]، وأيضا يسبب أضرار جسيمة في الأراضي المزروعة خاصة إذا كثر عدده[6] . الصيادون كانوا يقومون لإثارته بالكلاب ليخرج من مكمنه، وإرغامه بالإندفاع نحو الشباك، أو ينتظرونه وهم ماسكين رماح كبيرة لتوقيفه من الإندفاع [7] وهذه العملية الأخيرة جسدها الفسيفسائي في هذه اللوحة. (الشكل ١)

---

*المتحف الوطني للاثار القديمة الجزائر .

(1) De Pachtère (M.F.G.): Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, T. III, Paris, 1911, N. 450, p.108.

(2) مسعود الخوند: الموسوعة التاريخية الجغرافية، الجزء السابع، بيروت، لبنان، ١٩٩٦،ص٢٥٩.

(3) عبد القادر بوطبل،تاريخ مدينة حمو موسى في الماضي والحاضر ،الجزائر،١٩٨٦،ص١٢-١٣.

(4) De Pachtère (M.F.G.), op.cit, p. 108.

(5) Daremberg (CH.)-Saglio (ED.), Dictionnaire des antiquités grecques et romaines , T.V, article de G. Lafaye , Paris, 1918, p. 690.

(6) Precheur (C.) : La vie rurale en Afrique romaine d'après les mosaïques, Paris, S.D., p. 75.

(7) Daremberg (CH.) – Saglio (ED.), op.cit., p. 690.

أما في السجل السفلي فنشاهد فارسا مسلحا بترس، ويده اليمنى يرفعها، ونمر أصيب برمح هذا الأخير. والنمور كانت تصطاد لإستعمالها في الألعاب التي تقام في المدرجات[8]

هذه اللوحة جد مهمة حيث تمدنا بمعلومات حول اللباس والأسلحة والتقنيات المستعملة في الصيد في تلك الحقبة الزمنية.

لكن ما يهمنا حاليا في هذه اللوحة هي الكتابة اللاتينية التي تحمل في أعلاها بأحرف سوداء

و موضوعها:

SILIQUAFREQUENSFOVEASMEAMEMBRA

LA VACRO

هذه الكتابة رغم توفرنا على كل الأحرف ممل يسهل قراءتها بسهولة، إلا أن التعقيد فيها يتمثل في تحليلها، لأنها تحمل كلمات قد يتراءى لنا للوهلة الأولى أن ترجمتها تكون حرفية فتعطي معنى، إلا أنها تشير إلى معنى آخر تماما وهذا إذا تمعنا فيها جيدا .

هذه الكتابة تطرق إليها باحثين قدماء، ولكن إختلفت الآراء لديهم لكلمة siliqua التي تعتبر مصدر اللغز، حيث ذكر في مقال للباحث ريناك أن الباحث موقنس Mougins فسرهاعلى أنها عبارة عن قشور القمح تزين بها الحمامات،أما الباحث شميلSchmilt فيعطي إقتراحا آخر و هو إحتمال كونها المنبع الذي يمون الحمامات بالمياه. ويأتي إقتراح ثالث للباحث أليمر Allemerأنها عبارة عن نبتة توضع داخل الحمام[19].

و تواصلت الأبحاث حول هذه الكتابة فنجد قراءتها في كتالوج المعرض الذي أقيم من ٢٦-٠٤ إلى غاية ١٧-٠٨-٢٠٠٣ بفرنسا يحمل عنوان Algérie antique(الجزائر القديمة)، في مقال من إعداد الأستاذة الفرنسيةبلونشار- ليمي. م ، والباحثة الجزائرية نعيمة عبد الوهاب وهي كالتالي:

[20] Silique, puisses-tu souvent réchauffer mes membres dans le bain، أي: سيليكوا،هل بإمكانك غالبا تسخين أعضائي في الحمام .

فإذا إعتبرنا أن سيليكوا القصد بها ثمرة الخرنوب * وأن تصريفها جاء هنا للنداء (vocatif) وكلمة foveasفعل ومعناها تسخين وجاء بصيغة منصوبة أي

---

[8] Ibid , p. 689.

[19] Reinach (S.) : L'inscription de la mosaïque d'Orléans ville, dans B.C.T.H.S., Paris, 1891, p. 259.

[20] Catalogue de l'exposition 26-04 au 17-08- 2003, Algérie antique, Musée de l'Arles et de la Provence antique, France, 2003, p. 134.

يقابلها باللغة الفرنسية (présent du subjonctif) لضمير المخاطب أنت. ففي هذه الحالة يتبادر لدينا سؤال: كيف يمكن لثمرة أن تسخن أعضاء الجسم ؟

وانطلاقا من هذا السؤال حاولنا معرفة الطريقة التي يتبعها الرومان عادة في الحمام لتسخين الجسم وما الغرض من خلال ذلك ، علما أن الإستحمام لديهم يحدث بثلاث مراحل متتالية ليكون إستحماما صحيا ، فقبل الإنتقال إلى الحجرة المعتدلة tepidarium ثم إلى الحجرة الباردة frigidarium، يدخل المستحم في حجرات للتعريق:

١ - قاعات تسمى sudatoria وهذا للإستحمام الجاف، لينشط رشحه في هذا الجو المحرق.

٢ - بعدها ينتقل إلى le caldarium التي توجد بجانب هذه الأخيرة، أين تسود حرارة مرتفعة[21]. وكما يقول Gallien هذا يسخن كل أقسام الجسم: يسيل المواد السامة ، يزيل التفاوت ، يمدد الجلد ، ويخرج كمية معتبرة من المواد التي كانت من قبل عالقة تحت الجلد.[22]

وهنا يأتي سؤال آخر: ما هي التقنيات التي كانت تتبع في الحمامات لإحداث حرارة في الحجرات التي ذكرناها آنفا (sudatoria-caldarium) لتسخين الجسم

إن حمام التعريق وحمام البخار، يتم عن طريق مولدات الحرارة الموضوعة تحت الأرض التي تغطي القاعات بجو ساخن[23]. ومهما كان إختلاف مخطط الحمامات، فإن من الطبيعي في العالم الروماني أن نجد في الحمامات الطابقين، واحد على مستوى الأرض والآخر في القبو المخصص للأفران. الطابق الأرضي يقسم إلى عدة أقسام: حجرات للتعريق وكانت القاعات القريبة من الأفران، والهواء الساخن الذي يخرج من نار الجمر يسير تحت البلاطات، بين أعمدة من القرميد المشكلة الركيزة، وطول الجدران، داخل أنابيب من الفخار، منظمة في مقابل الجدران[24].

---

* من الفصيلة البقلية شجرته كبيرة الحجم ،الثمرة قرن لحمية تحتوي على ٣-٦ بذور وعندما ينضج القرن يجف ويسود لونه،تسحق الثمار وتؤكل أو
يعمل منها نقيع أو شراب ، وهي مغذية بها نسبة عالية من السكر، ونسبة من البروتين .

[21] Carcopino (J.) : La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'empire, France, 1939, pp. 301-302.

[22] Cagnat (R.) : Carthage, Timgad, Tébessa et les villes antiques de l'Afrique du nord, troisième édition, Paris, 1927, p. 96.

[23] Daremberg (CH.) – Saglio (ED.) , op. cit ., p. 652.

[24] Cagnat (R.) , op.cit ., pp. 96- 97.

فنستنتج من هذا أن التسخين يتم عن طريق مولدات الحرارة . ويتكون الوقود من فحم الخشب الذي يعتبر المادة الوحيدة الملائمة مع ضرورة تجنب إتساخ الأنابيب[25].
إذن أنفي أن تكون سيليكوا القصد بها هنا "ثمرة الخرنوب" لتأدية عملية التسخين.
وبالنسبة لكلمة lavacro التي أصلهاlavacrum جاءت مصرفة باعتبارها القابل datif و ليس ablatif أي بمعنى للإستحمام وليس في الحمام. هذه الكلمة أي للإستحمام هي التي أعتبرها من دلتني إلى معرفة القصد من الكلمات المتبقية. و جعلتني أيضا أنفي أن كلمة foveas عبارة عن فعل.
لذا أدت بنا الأبحاث أن تكون الترجمة ليست ترجمة حرفية بالنسبة ل: siliqua frequens foveas،
Foveas جاءت في صيغة الجمع، يمكن أن تعني في اللغة اللاتينية حفرة fovea .
Frequens هذه الكلمة نفسرها على حساب: سيليكوا فوفياسsiliqua foveas وميا ممبراmea membra ، إذن وظيفة الكلمة هنا تكون حسب المعطى الأول والثاني.
Mea هي نعت (صفة دالة على الملكية).
Membra أنا أرجح أنها تعني حجرة التي أصلها membrum فجاءت في صيغة الجمع أي حجرات.
إذن فبما أنه ذكر حجرات (الحمام) وأيضا للإستحمام (lavacro) فإن frequens يكون معناه يمون بغزارة فنتساءل حسب هذه المعطيات من يمون؟ - سيليكوا فوفياس.
لمن ؟ - للحجرات وتستطيع هذه الأخيرة أن تكون مفعول به: siliqua foveas(يمون)الماء بغزارة قاعاتي أو حجراتي .
لماذا عملت العملية؟ - للإستحمام: القابل datif (جرالمفعول إليه).
ونتساءل أيضا : ما هو الشيء الذي يفيض بغزارة؟ وبوجود كلمة فوفياس foveasالتي أشير إليها أرجح أن يكون هذا الشيء هو عبارة عن مصدر مجرى ماء (منبع المياه) ولكن ما علاقة سيليكوا التي تعني ثمرة الخروب في هذه الكتابة؟ أقترح أن صاحب الحمام يلمح إلى المكان الذي يوجد به المنبع حيث ربما توجد به أشجار الخرنوب فأعطي للمنبع تسمية سيليكوا فوفياس نسبة لذلك. والكتابة إذن القصد منها كالتالي: siliqua foveas frequens mea membra lavacro . وبالتالي المعنى القريب هو: سيليكوا فوفياس (إسم المنبع) الذي (يمون الماء) بغزارة حجراتي للإستحمام.

---

[25] Daremberg (CH.) – Saglio (ED.) , op. Cit ., p. 216.

إذا إفترضنا أنه مصدر مجرى ماء، فعلينا أن نعود إلى اللقى أو البقايا الأثرية التي تثبت ذلك.

إن الرومان كانوا دائما يهتموا للتزويد بذخائر كبيرة من المياه سواء الصالحة للشرب، أو لإستعمالها في الحمامات التي تتطلب كميات هائلة. فنجد في كثيرمن الأماكن بقايا لقنوات التي تستقبل المياه من العيون (الينابيع) وتنقلها إلى المراكز السكنية[26].

وبالنسبة لمدينة كاستيلوم تانجيتانوم فقد وصفت في المجلة الآثارية من طرف الملازم الأول Prévost الذي يتكلم عن عدة قنوات[27]،كالتالي : "حوض كبير إليه تصل قناة على بعد ٣ كلم (تجلب الماء من الينابيع الواقعة في واد تيروت)، وأين تنطلق عدة قنوات." [28]

إذن مأخذ الماء يتم في مجرى نهر تيروت جنوب المدينة (الشكل ٢) بواسطة "سد في المرتفعات الذي منه توجد قناة لتتلقى المياه"[29].

وهناك عدة وثائق تعود للملازم الأول Prévost غير منشورة جمعت من طرف المقدم Tripier، يذكر فيها أن مياه القناة تصل إلى خزان ٨ متر طولا على ٥ متر عرضا، ومن هنا تتوزع في عدة قنوات." [30]

يذكر أيضا عن: العثور على عينان تبعد كل واحدة عن الأخرى تقريبا بمسافة ١٥٠ متر، ويتساءل هل تشكلان عين واحدة أو مياه العين العلوية كانت تصل إلى العين السفلية عن طريق قناة، وهذا ما لا يمكنه تأكيده، ولم يتم العثور على أبنية قديمة إلا في العين السفلية، مع ذلك لو أن العينان كانتا موجودتان حينئذ فلا يمكن إعتقاد أن الرومان قد تركوا مياه العين العلوية المفضلة.

لكن المقدم Tripier يلاحظ أن ليس هنا المكان الأفضل للسد "حيث بفعل إحداث عين أخرى تخرج من فوق، وبهذا العمل الماء يفقد، واستدل أن هذه الحالة نتجت عن تغييرات لنهر تيروت الذي كان أقل عمقا مما هو عليه حاليا." فخط العين تراجع والسد الروماني وجد في موضع سيئ لاستخدامه ثانية[31].

فنستنتج أن العين السفلية هي العين التي أراد صاحب الحمام الإشارة إليها.

---

(26) Carcopino (J.) , op. Cit . , p. 247 .

(27) Leveau (PH.) – Paillet (JL.) : L'alimentation en eau de Caesarea de Mauritanie et l'aqueduc de Cherchel , Paris , 1976 , p. 172.

(28) Gsell (S.) : Atlas archéologique de l'Algérie, Tome 1, Alger, 1997, Feuille N. 12, N. 174, p. 9.

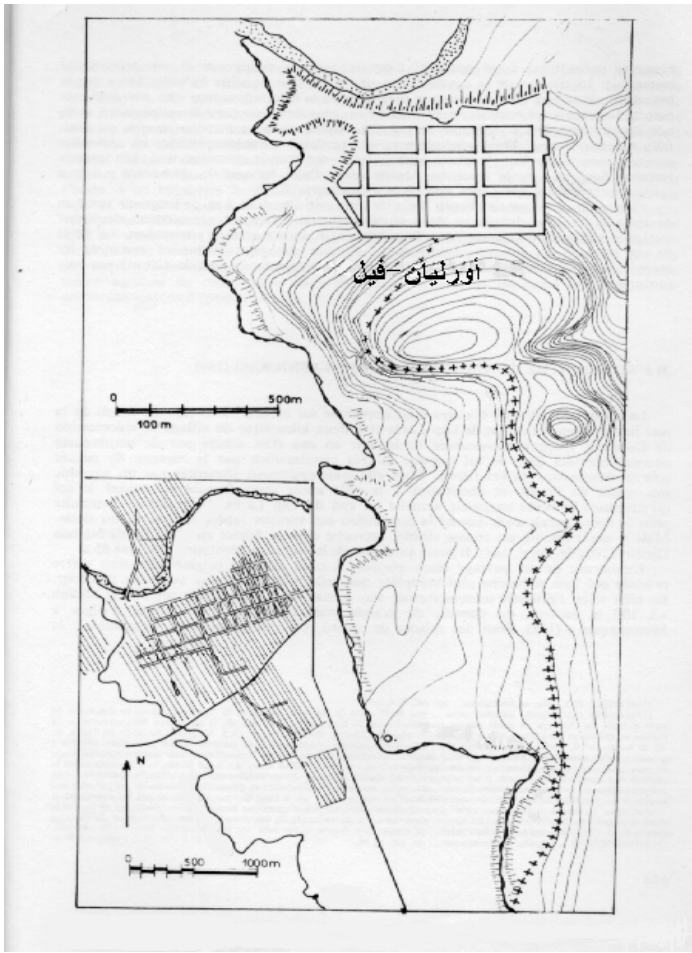
(29) Leveau (PH.) – Paillet (JL.) , op , cit . , p. 172.

(30) Ibid , p. 174 .

(31) Leveau (PH.) - Paillet (JL.), op.cit ., p. 172- 174.

يبقى تعليق أخير يتمثل في أن مضمون الكتابة لا يرتبط مع مشهدي اللوحة .
بما أن اللوحة الفسيفسائية عثر عليها في حمامات فأرجح أن تكون الكتابة التي تحتويها يكون لديها علاقة بها وليس بمشهدي الصيد.

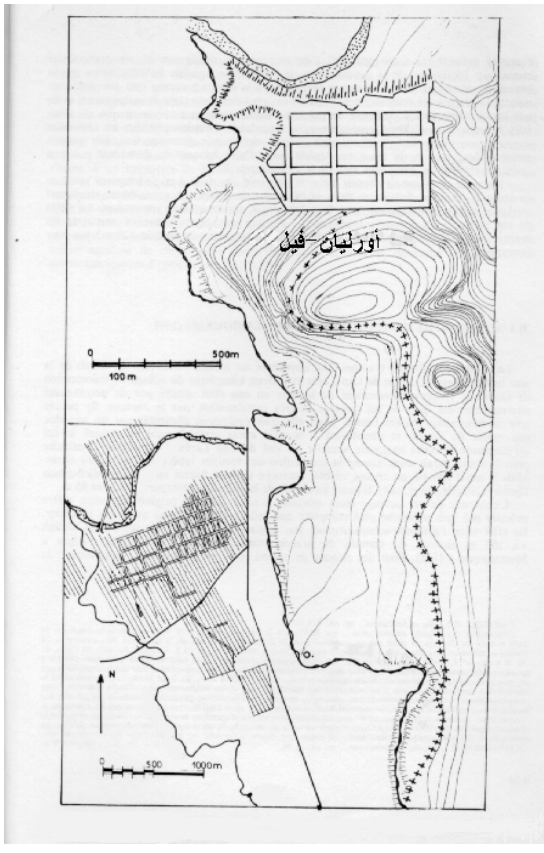
الشكل (١) : فسيفساء لمشهدي صيد خنزير ونمر
(المتحف الوطن للآثار القديمة والفنون الإسلامية)



الشكل (٢) : تخطيط لقناة كاستيلوم تانجيتانوم (الأصنام)
حسب مخطط قديم
المخطط في الضفة اليمنى لنهر تيروت، مثل بعلامة (x).
(Leveau (PH.) – Paillet (JL.) : L'alimentation en eau de Caesarea de Mauritanie et l'aqueduc de Cherchel , Paris , 1976 , p. 173.)

SILIQVA FREQVENS FOLEAS VEA MEMBRA
LA VACRO

SILIQVA FREQVENS FOLEAS VEA MEMBRA
LA VACRO


أورليان – فيل
0
500m
100 m
N
0
500
1000m

اغتصاب تاريخ فلسطين و آثارها

د.فرج الله أحمد يوسف*

بسم الله الرحمن الرحيم

(وقالوا كونوا هودًا أو نصارى تهتدوا قل بل ملة إبراهيم حنيفًا وما كان من المشركين قولوا أمنا بالله وما أنزل إلينا وما أنزل إلى إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وما أوتي موسى وعيسى وما أوتي النبيون من ربهم لا نفرق بين أحد منهم ونحن له مسلمون) (سورة البقرة، الآيتين ١٣٥-١٣٦)

(لتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا) (سورة المائدة الآية ٨٢)

سوف أشير في هذا البحث إلى مغتصبي فلسطين "بالصهاينة" أو "الكيان الصهيوني"، إذ لا جدوى في البحث عن الفرق بين اليهودية والصهيونية، ومن الأدلة على ذلك:

أولاً: تم تعديل تعريف معادة السامية في معجم وبستر (الصفحة رقم ٩٦، الطبعة الثالثة الصادرة في سنة ٢٠٠٢م):

التعريف القديم: العداء للسامية هو:

(العداء لليهود كأقلية دينية وعرقية).

التعريف الجديد: العداء للسامية هو:

(معارضة الصهيونية والتعاطف مع أعداء دولة إسرائيل).

ثانيًا: أصدر الفاتيكان بيانًا في يوليو سنة ٢٠٠٤م جاء فيه:

(نعارض معادة السامية في أي شكل ومن بينه عداء الصهيونية الذي تحول إلى تطبيق لمعادة السامية).

---

* دكتوراه في الاثار الاسلامية ، باحث - دار القوافل – الرياض .

مقدمة

يعد سقوط فلسطين في يد الصهاينة ثمرة لجهود التحالف الصليبي الصهيوني الذي استمر قرونًا عمل خلالها الطرفان بجد حتى تمكنا من إقامة الكيان الصهيوني في فلسطين، واستخدما في سبيل ذلك تزوير التاريخ، وتلفيق الأدلة الأثرية.

ومنذ أواخر القرن الثامن عشر الميلادي وإلى اليوم باءت محاولات التحالف الصليبي الصهيوني للادعاء بوجود يهودي على أرض فلسطين بالفشل، وتناقضت روايات التوراة مع الآثار المكتشفة في فلسطين، ولم تتطابق رواية واحدة من روايات التوراة مع الآثار المكتشفة في فلسطين.

دونت التوراة (العهد القديم) في الفترة الواقعة بين القرنين الخامس والثاني قبل الميلاد، رغم أنها تروي أحداثًا دارت في القرن العاشر قبل الميلاد، وتتكون التوراة من عدة أسفار هي: التكوين، والخروج، واللاويين، والعدد، والتثنية، وتنسب هذه الأسفار الخمسة إلى موسى عليه السلام. إلى جانب واحد وعشرين سفرًا تعرف بأسفار الأنبياء منها: يشوع، وإرميا، وحزقيال، وإشعياء، وثلاثة عشر سفرًا تعرف بالأسفار التاريخية منها: أخبار الأيام الأول والثاني، والمزامير، وأيوب.

والجدير بالذكر أن التوراة قد دونت بعد زمن موسى عليه السلام، ومن الأدلة التي تؤكد عدم نسبة الأسفار الخمسة الأولى إليه ما يلي:

جاء في سفر التكوين أن إبراهيم عليه السلام قد سار خلف أعدائه حتى مدينة دان: (فلما سمع أن أخاه قد سبي جر غلمانه المتمرنين ولدان بيته ثلث مئة وثمانية عشر وتبعهم إلى دان) (التكوين ١٤: ١٤)، رغم أن مدينة دان لم تعرف بهذا الاسم إلا بعد موت يشوع بن نون (خليفة موسى) بمدة طويلة إذ جاء في سفر القضاة: (ودعوا اسم المدينة دان باسم أبيهم الذي ولد لإسرائيل. ولكن اسم المدينة أولاً لايش) (القضاة ١٨: ٢٩)، مما يدل على أن الفقرة التي تحدثت عن المدينة في سفر التكوين قد دونت بواسطة كاتب عاش في زمن متأخر عن زمن موسى عليه السلام.

ورد في سفر التكوين أن إبراهيم عليه السلام عندما ماتت زوجه سارة اشترى أرضًا ليدفنها فيها من ملك يدعى عفرون، فقال عفرون طبقًا لسفر التكوين: (يا سيدي أسمعني أرضي بأربع مئة شاقل فضة ما هي بيني وبينك فأدفن ميتك فسمع إبراهيم لعفرون ووزن إبراهيم لعفرون الفضة التي في مسامع بني حث أربع مئة شاقل فضة جائزة عند التجار) (التكوين ٢٣: ١٥-١٦)، إن عبارة: (أربع مائة شاقل فضة جائزة عند التجار) تشير إلى مسكوكات كان يتم تداولها بين التجار آنذاك، ولكن الثابت تاريخيًا وأثريًا أن أرض كنعان لم تعرف ضرب المسكوكات في زمن إبراهيم عليه السلام.

حاول محررو أسفار التوراة الادعاء بقدم الوجود اليهودي في فلسطين وتضخيم ذلك الوجود فقد سطر محرر سفر العدد المنسوب كذبًا إلى موسى ما يلي: (جميع المدن التي تعطون اللاويين ثمان وأربعون مدينة مع مسارحها) (العدد ٣٥: ٧)، ونكتفي هنا بما ذكره اللورد بولينجبروك على ذلك إذ قال: (يبدو أن كاتب هذه النصوص التوراتية لاوي

جاهل، ويبدو أنها كتبت بعد عصر يشوع بن نون بعصور كثيرة إذ لم يكن لليهود في أي حقبة من تاريخهم ثمان وأربعين مدينة محصنة).

قص سفر التثنية خبر وفاة موسى عليه السلام كما يلي: (فمات هناك موسى عبد الرب في أرض موآب حسب قول الرب ودفنه في الجواء في أرض موآب مقابل بيت فغور ولم يعرف إنسان قبره إلى اليوم وكان موسى ابن مئة وعشرين سنة حين مات ولم تكل عيناه ولا ذهبت نضارته فبكى بنو إسرائيل موسى في عربات موآب ثلاثين يومًا فكملت أيام بكاء مناحة موسى، ويشوع بن نون كان قد امتلأ حكمة إذ وضع موسى عليه يديه فسمع له بنو إسرائيل وعملوا كما أوصى الرب موسى، ولم يقم بعد نبي في إسرائيل مثل موسى الذي عرفه الرب وجهًا لوجه) (التثنية ٣٤: ٥-١١)، وكما يبدو فإن هذه الفقرة قد كتبت بعد وفاة موسى بعهد بعيد حتى لم يعرف إنسان قبره إلى الوقت الذي كتبت فيه الفقرة، ولا علاقة لموسى بكتابتها، خاصة كما أن موسى لم يستخدم في جميع الأسفار المنسوبة إليه صيغة المتكلم قط أثناء حديثه عن نفسه بل استخدم دائمًا صيغة الغائب.

وأخيرًا يبقي التساؤل التالي: هل نزلت التوراة باللغة العبرية؟ وهل كان موسى الذي ولد وتربى في مصر يعرف اللغة العبرية؟ وهل كان المصريون الذين بعث لهم نبيًا يتكلمون العبرية؟ من المؤكد أن موسى عليه السلام وقومه الذين عاشوا في مصر لأجيال متعاقبة لم يكونوا يعرفون العبرية بل لابد أنهم كانوا يتحدثون، ويكتبون باللغة المصرية.

ولم تقف المتناقضات عند الأسفار المنسوبة لموسى فقط بل إنها أكثر من أن تحصى في الأسفار الأخرى المنسوبة لأنبياء بني إسرائيل وملوكهم.

وبذلك فإن التوراة لا تعد وثيقة تاريخية يمكن الرجوع إليها، ويعبر عن ذلك المؤرخ العربي محمد بيومي مهران بقوله: (إن التوراة – ولو كره المفتتنون بها – ليست من التاريخ في شيء، وإن سلمنا أنها قد اشتملت على وقائع لها سند من تاريخ ... أن التوراة ليست بوثائق تاريخية وإنما هي قد تشكلت من واقع تدوينات متعاقبة لأصول من مأثورات قديمة واستقرت أخر الأمر في صورة من وثيقة مكتوبة فيما بين القرنين الخامس والثاني قبل الميلاد، ولكنها أصلاً مجموعة من قصص لم يتهيأ لحرف منها أن يدون فيسجل إلا بعد أحقاب طوال تصل إلى ثمانية قرون في بعض الأسفار، وعشرة في أسفار أخرى، ومن ثم فلا عجب أن يكون الطابع العام الأول الذي يبقى في نفس قارئ التوراة ككتاب تاريخ أنها لا تكاد تزيد عن كونها مجموعة من الخراقات والقصص التي صيغت في جو أسطوري، حافل بالإثارة مجاف للعقل والمنطق، غاص بالمتناقضات، مشبع بالسخف، مفعم بمشاعر العدوان والتعطش إلى الدماء)..

ويوضح نقولا زيادة قيام محرري أسفار التوراة بالنقل من أدبيات حضارات الشرق الأدنى القديم بقوله: (إن أسطورة الخلق البابلية التي تعود إلى أيام السومريين في الألف الرابع قبل الميلاد لكنها لم تدون إلا أيام البابليين زمن حمورابي في القرن التاسع عشر

قبل الميلاد. نقلت إلى العهد القديم الذي النهب الأدبي لكل ما عرفه المشرق قبل ذلك، هذه الأسطورة "أسطورة الخلق البابلية" وضعت في أول سفر التكوين كاملة، وتم تغيير كلمة تدل على إله واحد بدل الآلهة القدامى).

بداية التحالف الصليبي الصهيوني للسيطرة على تاريخ فلسطين و آثارها:

بدأ الحج المسيحي إلى الأماكن المقدسة في فلسطين منذ القرن الثاني الميلادي يأخذ طابع التنقيب الأثري في محاولة من أتباع الديانة المسيحية لتتبع خطوات المسيح وحوارييه، ويمكن اعتبار رحلة والدة الإمبراطور البيزنطي قسطنطين إلى فلسطين والتي قامت بها بعد الاعتراف بالديانة المسيحية إثر انعقاد مجمع أزنيق (نيقية) سنة ٣٢٥م أول بعثة تأتي من الغرب للبحث عن الأماكن المقدسة التي ولد فيها المسيح وقضى فيها حياته مثل كنيسة المهد، وكنيسة القيامة وغيرها.

وبدلاً من أن نجهد أنفسنا للبحث عن الأسباب التي تدفع الصليبيين للتحالف مع الصهاينة فإننا نترك لاثنين من كبار الصهاينة تفسير أسباب مساعدة الصليبيين لهم في إقامة كيانهم على أرض فلسطين.

فعبر حاييم وايزمان أول رئيس للكيان الصهيوني عن سر دعم الإنجليز للصهاينة بقوله: (إن تدين الإنجليز، لاسيما أصحاب المدرسة القديمة، قد ساعدنا في تحقيق آمالنا، لأن الإنجليزي يؤمن بما جاء في التوراة من وجوب عودة اليهود إلى فلسطين وقد قدمت الكنيسة الإنجليزية من هذه الناحية أكبر المساعدات)

وبعد أن غربت شمس بريطانيا إثر العدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦م تكفلت الولايات المتحدة الأمريكية بدعم الكيان الصهيوني ، ولم يأت هذه الدعم من خلفية سياسية فقط، بل عن عقيدة إيمانية عبر عنها رئيس وزراء الكيان الصهيوني إسحاق رابين بقوله: (لقد حصلت إسرائيل على مكانة خاصة في الوعي الأمريكي تفوق كثيرًا حجم الجالية اليهودية في الولايات المتحدة، ويرجع هذا إلى أن جزءاً كبيرًا من الجمهور الأمريكي يرتبط بالتوراة ارتباطًا دينيًا أيدولوجيًا وأعني بصورة خاصة طوائف الإنجيليين والمعمدانيين وغيرهما التي تضم عشرات الملايين في الولايات المتحدة).

وارتباط الأمريكان العقائدي بالتوراة بدأ مع وصول طلائع المستعمرين الأوربيين الأوائل إلى القارة الأمريكية، وكان أولئك من غلاة البروتستانت الذين أطلق عليهم في الأدبيات الغربية اسم الأصوليين الذين اعتبروا غزوهم للقارة الأمريكية منحة من الله، وبهذه الحجة أبادوا سكان البلاد الأصليين، واسترقوا الأفارقة، وكانت التوراة هي الأساس الذي قامت عليه تجمعاتهم في أمريكا فأطلقوا على أبنائهم وقراهم أسماء عبرية، وكان أول كتاب طبع في أمريكا ترجمة لسفر المزامير.

وتأكيدًا للعلاقة الدينية الوثيقة بين أمريكا والكيان الصهيوني يقول القس الصليبي الأمريكي جيري فالويل: (لقد بارك الله أمريكا لأننا تعاونا مع الله في حماية إسرائيل التي هي عزيزة عليه... إن كل من يؤمن إيمانًا صحيحًا بالكتاب المقدس يرى المسيحية وإسرائيل متصلتين بعروة لا تنفصم).

وتجدر الإشارة إلى التفريق بين اليهودية بوصفها ديانة، وبين الصهيونية كونها حركة عنصرية، كما نفرق بين الديانة المسيحية، وبين الصليبية بوصفها حركة استعمارية، و نشأت الصهيونية أساسًا في أوروبا وعلى أيدي الصليبيين، ومر زمن طويل حتى تلقفها اليهود وقبلوا بها، ويوضح المؤرخ الأمريكي نوبيرجر الفرق بين اليهودية والصهيونية كما يلي: (يتعين علينا أن نوضح بجلاء أن اليهود ليسوا كلهم صهاينة وحسب، بل أن الصهاينة أيضًا ليسوا كلهم يهودًا فالبواعث لدى بعض العناصر غير اليهودية مثل اللورد بلفور على اعتناق الصهيونية تثير قدرًا كبيرًا من التساؤل والشك، والواقع أنه منذ بداية الحركة الصهيونية كان هناك عدد من غلاة الصهاينة ينتمون إلى رجال الدين المسيحي ولاسيما أتباع المذهب البروتستانتي فهؤلاء يمجدون الصهيونية تمجيدًا بالغًا ويعتبرونها تحقيقًا لنبوءة التوراة وبالتالي يخدمون قضايا الصهيونية بحماسة تستلف الأنظار).

في العقد الأخير من القرن الثامن عشر الميلادي مزج أتباع المذهب البروتستانتي بين نبوءة دانيال في العهد القديم، ورؤيا يوحنا في العهد الجديد وخلصوا إلى أن فلسطين بوصفها الأرض المقدسة ستشهد الهزيمة الحاسمة للقوى المناهضة للمسيح في هرمجدون (جبل مجدو)، وأن المسيح سيعود إلى هناك ليحكم أتباعه ألف سنة، ولكي يتم تحقيق هذه النبوءة لابد من عودة اليهود إلى فلسطين.

في سنة ١٧٩٨م عاد الغرب المسيحي إلى متابعة الحملات الصليبية فاحتل نابليون بونابرت مصر وتابع في السنة التالية إلى فلسطين لكنه توقف عند أسوار عكا التي صمدت بفضل مناعة حصونها، وللمساعدة التي تلقتها من قبل القوات البريطانية التي كانت حريصة على أن يكون سقوط فلسطين بيدها لا بيد الفرنسيين، لأن الغرب جاء ليبقي فبعد انسحاب نابليون وقواته نزلت في شاطئ عكا قوة بريطانية سارت حتى القدس وهي تحمل الأعلام والرايات المسيحية، وكانت بذلك أول قوة غربية تدخل القدس منذ سقوط مملكة عكا الصليبية سنة ١٢٩١م، وكان نابليون يرغب في تهجير اليهود إلى فلسطين فهو القائل: (ليجتمع كل رجال الشعب اليهودي القادرين على حمل السلاح وليأتوا إلى فلسطين).

ومع بداية القرن التاسع عشر الميلادي أصبح مشهد الأعلام والرايات المسيحية في القدس مألوفًا إذ انهالت على فلسطين موجات من البعثات الغربية للبحث عن الآثار، ولم يبق متر واحد في طول البلاد وعرضها إلا وجرت فيه حفريات أثرية كانت تهدف أساسًا لوضع تاريخ لليهود تمهيدًا للاستيلاء عليها بحجة أنها أرض الميعاد، اعتمادًا على روايات العهد القديم، ولعبت الجمعيات البروتستانتية دورًا هامًا في المشروع الصليبي الصهيوني لاغتصاب فلسطين، وكان في مقدمتها "جمعية لندن لنشر المسيحية بين اليهود" التي أسستها الحكومة البريطانية سنة ١٨٠٩م.

من الغريب أن الحماس الصليبي لخدمة الصهاينة ليس له ما يبرره إذ يشير التلمود بجميع أقسامه إلى أن المسيح ابن زنى وكاذب ومدع، لكن الصهاينة والصليبيين

يتجاهلون هذه النصوص، ويعلل زياد منى هذا التجاهل: (السبب واضح تمامًا لما تسببه هذه الاتهامات من إحراج في الوقت الذي يشهد هذا العصر تقاربًا بروتستانتيًا صهيونيًا لا مثيل له تمثل في احتضان بريطانيا والولايات المتحدة "البروتستانتيتين" المشروع الصهيوني وتنفيذه في فلسطين والموافقة على كل ما ترتكبه الحركة الصهيونية من مجازر باسم الحق التاريخي المزعوم، وتمكنهما من إجبار الكنيسة الكاثوليكية ممثلة ببابا روما من الخضوع للابتزاز متذكرين الدور السلبي الذي لعبته فيما يسمى "بالمحرقة").

وبرأت الكنيسة الكاثوليكية اليهود من دم المسيح، وصدر القرار إثر اجتماعات المجمع المسكوني (العالمي) الثاني الذي أنعقد في الفاتيكان (١٩٦٤ – ١٩٦٥م) برئاسة البابا يوحنا الخامس والعشرين، ولم تكتف الكنيسة الكاثوليكية بذلك وحسب بل أدانت كل تأويل يجعل اليهود مسئولين عن قتل المسيح رغم إجماع الأناجيل الأربعة (مرقس، ومتى، ولوقا، ويوحنا) على أن الحكم بالموت على المسيح قد صدر من قبل "قيافا" رئيس كهنة اليهود، وأن اليهود حرضوا الوالي الروماني بيلاطس على صلبه، فقد جاء في إنجيل يوحنا: (فخرج يسوع خارجًا وهو حامل إكليل الشوك وثوب الأرجوان فقال لهم بيلاطس هو ذا الإنسان فلما رآه رؤساء الكهنة والخدام صرخوا قائلين أصلبه أصلبه قال لهم بيلاطس خذوه أنتم وأصلبوه لأني لست أجد فيه علة أجابه اليهود لنا ناموس وحسب ناموسنا يجب أن يموت لأنه جعل نفسه ابن الله) (يوحنا ١٩: ٦ – ٨) كما يشير إنجيل يوحنا إلى أن اليهود كان يعدون المسيح نجسًا: (وأخذوا يسوع من عند قيافا إلى دار الولاية وكان صبح ولم يدخلوا هم إلى دار الولاية لكي لا يتنجسوا فيأكلون الفصح) (يوحنا ١٨: ٢٨).

وجاء في إنجيل متى: (قال لهم بيلاطس فماذا فعل يسوع الذي يدعى المسيح قال له الجميع ليصلب فقال الوالي وأي شر عمل فكانوا يرددون صراخًا قائلين ليصلب فلما رأى بيلاطس أنه لا ينفع شيئًا بل بالحربي يحدث شغب أخذ ماء وغسل يديه قدام الجميع قائلاً إني برئ من دم هذا البار أبصروا أنتم فأجاب جميع الشعب وقالوا دمه علينا وعلى أولادنا) (متى ٢٧: ٢٢-٢٦).

وروى إنجيل لوقا كيف أصر اليهود على قتل المسيح رغم أن الوالي الروماني بيلاطس لم يكن يريد قتله: (فدعا بيلاطس رؤساء الكهنة والعظماء والشعب وقال لهم قد قدمتم إلى هذا الإنسان كمن يفسد الشعب وها أنا قد فحصت قدامكم ولم أجد في هذا الإنسان علة مما تشكون به عليه ولا هيرودس أيضًا لأني أرسلتكم إليه وها لا شيء يستحق الموت صنع منه فأنا أودبه وأطلقه) (لوقا ٢٣: ١٣ – ١٦)، ولكن اليهود حسب رواية إنجيل لوقا أصروا على صلب المسيح: (فناداهم أيضًا بيلاطس وهو يريد أن يطلق يسوع فصرخوا قائلين أصلبه أصلبه فقال لهم ثالثة فأي شر عمل هذا إني لم أجد فيه علة للموت فأنا أؤدبه وأطلقه فكانوا يلجون بأصوات عظيمة طالبين أن يصلب فقويت أصواتهم وأصوات رؤساء الكهنة فحكم بيلاطس أن تكون طلبتهم) (لوقا ٢٢: ٢٠ – ٢٥).

ويتفق إنجيل مرقس مع الأناجيل الأخرى في تحميل اليهود مسؤولية قتل المسيح إذ جاء فيه: (فأجاب بيلاطس أيضًا وقال لهم فماذا تريدون أن أفعل بالذي تدعونه ملك اليهود فصرخوا أصلبه أصلبه فقال لهم بيلاطس وأي شر عمل فازدادوا جدًا صراخًا أصلبه فبيلاطس إذ كان يريد أن يعمل للجمع ما يرضيهم أطلق باراباس وأسلم يسوع بعدما جلده ليصلبوه) (مرقس ١٥: ١٢ – ١٥).

وهكذا نقضت الكنيسة الكاثوليكية ما جاء في الأناجيل الأربعة لتبرئ اليهود من دم المسيح، وواصلت الكنيسة الكاثوليكية إصرارها على تبرئة اليهود من دم المسيح، وعبر عن ذلك البابا يوحنا بولس الثاني بحديث أدلى به في العاشر من أبريل ١٩٩٧م قال فيه: (إذا أدرك المسيحيون أن المسيح كان ابنًا حقيقيًا لإسرائيل فأنهم لن يقبلوا بأن يضطهد اليهود أو تُسأ معاملتهم بوصفهم يهودًا. إن قرونًا من الأحكام المسبقة والمعارضة المتبادلة حفرت هوة عميقة تسعى الكنيسة حاليًا لردمها بتشجيع من المجمع الفاتيكاني الثاني).

هذا في الوقت الذي يعترف فيه اليهود بصلب المسيح عليه السلام، ويذكر المؤرخ الصهيوني إسرائيل شاحاك في كتابه: (الديانة اليهودية وتاريخ اليهود): (فبحسب التلمود أعدم السيد المسيح بحكم من محكمة حاخامية بتهمة عبادته للأصنام وتحريض اليهود على عبادة الأصنام واحتقاره للسلطة الحاخامية، والمصادر اليهودية الكلاسيكية كافة التي تذكر إعدامه وسعيدة بتحمل مسؤولية ذلك).

لكن العديد من الكنائس المسيحية تحفظت على قرار الكنيسة الكاثوليكية، ويقول البابا شنودة الثالث بطريرك الكرازة المرقسية في مصر إذا كانت الكنيسة الكاثوليكية تود العفو عن اليهود في الماضي فإن المسيح قد عفا عنهم: (فقال يسوع يا أبتاه أغفر لهم لأنهم لا يعلمون ماذا يفعلون) (لوقا ٢٣: ٣٤)، وأوضح البابا شنودة الثالث أن التبرئة تتطلب الاستغفار من الذنب. فهل تبرأ اليهود من الجرائم التي ارتكبت في حق المسيح طبقًا للأناجيل لتمنحهم الكنيسة الكاثوليكية الغفران؟

بدء التنقيب عن الآثار في فلسطين:

شهد القرنان السابع عشر، والثامن عشر الميلاديين بداية اهتمام الأوربيين بدراسة تاريخ فلسطين وآثارها اعتمادًا على المحاولات التي تمت في القرون السابقة مثل دراسة الراهب السويسري فيليكس شميد الذي زار فلسطين فيما بين سنتي ١٤٨٠ – ١٤٨٣م، وما كتبه الطبيب الألماني ليونارد راولف عن التاريخ الطبيعي لفلسطين سنة ١٥٧٥م، ورسومات البلجيكي جان زولارت لبعض الآثار الفلسطينية التي نشرت سنة ١٥٨٦م، وما قدمه الألماني جوهان فان كوتفيك من وصف لمختارات من الآثار الفلسطينية نشرت في أواخر القرن السادس عشر الميلادي.

ومن أهم الدراسات التي نشرت عن فلسطين في القرن الثامن عشر التقرير الذي أعده القس البروتستانتي الإنجليزي هنري مودريل عن زيارته لفلسطين سنة ١٧٠٣م، وكتاب المطران بوكوك عن رحلته إلى فلسطين والذي صدر سنة ١٧٣٨م، ثم جاء كتاب: "فلسطين موضحة بآثارها القديمة" للهولندي أدريان ريلاند خاتمة للجهود الأوروبية للتعرف على تاريخ فلسطين وآثارها في ذلك القرن.

وفي سنة ١٨٠٤م تم تأسيس رابطة فلسطين على أيدي مجموعة من الأثرياء الإنجليز بغرض استكشاف الأرض المقدسة (فلسطين)، لكن أحلام مؤسسي الرابطة ذهبت أدراج الرياح بوفاة والي عكا أحمد باشا الجزار الذي كانت الرابطة تعول عليه كثيرًا من أجل تسهيل مهمتها في القيام بكشوف أثرية في فلسطين(كانت إدارة أحمد باشا الجزار تضم بعض اليهود، ومنعم وزير المالية حاييم فارحي)، وكان اثنان من مستكشفي الرابطة قد وصلا إلى مالطا في طريقهما إلى فلسطين ولما علما بخبر وفاة أحمد باشا الجزار عادا أدراجهما إلى بريطانيا.

لكن هذه الأحداث لم تفت في عضد الرابطة التي واصلت الاهتمام بآثار فلسطين فقامت بنشر ترجمة إنجليزية لأحد التقارير التي كتبها الرحالة السويسري أوليرخ ستيزن بعنوان: "تقرير موجز عن البلاد المشاطئة لبحيرة طبرية، الأردن والبحر الميت"، وكان ستيزن قد قام بزيارة فلسطين سنة ١٨٠٢م مرسلاً من قبل دوق ساكسه – غوتا بألمانيا، والقيصر الروسي الكسندر الأول من أجل جمع بعض التحف والعاديات الشرقية، وبحلول سنة ١٨٠٩م كانت رابطة فلسطين قد حلت نفسها.

ثم تضافرت جهود الصليبيين على ضفتي الأطلسي فقد زار فلسطين في سنة ١٨٣٧م إدوار روبنسون أستاذ كرسي الآداب المقدسة في معهد الاتحاد اللاهوتي بأندوفر في ولاية ماساشوستس برفقة إيلي سميث عضو البعثة البروتستانتية في بيروت، وتنقل الاثنان في كل أرجاء فلسطين، وفي سنة ١٨٤١م عاد كل منهما إلى مقر عمله، وأصدرا بحثًا عن رحلتهما بعنوان: " أبحاث توراتية في فلسطين وجبل سيناء وبلاد العرب الصخرية"، وربطا بين الآثار الفلسطينية وروايات العهدين القديم الجديد مؤسسين بذلك ما أصطلح على تسميته بعلم الآثار التوراتي. فكتبا عن بئر سبع: (هنا إذن المكان الذي عاش فيه الآباء الأولين: إبراهيم، وإسحاق، ويعقوب، وهنا نصب صموئيل ابناه

قضاة)، وادعيا أنهما تمكنا من تحقيق الربط بين روايات العهدين القديم والجديد وأرض فلسطين وعبرا عن ذلك بقولهما: (قادتنا الجولة عبر مشاهد مرتبطة بالعديد من الأسماء والأحداث والأفعال مثل إبراهيم، ويعقوب، وسليمان، وشاول، ويوناثان، وداود، وصموئيل، فقد تمكنا من تحديد الأماكن التي عاشا فيها واستطعنا أن نتعقب ما يمكن اعتباره خطواتهم ذاتها)

في سنة ١٨٣٩م كانت بريطانيا أول دولة غربية تقيم قنصلية دائمة في القدس، ثم تبعتها كل من: روسيا سنة ١٨٤٢م، وفرنسا سنة ١٨٤٣م، أمريكا سنة ١٨٤٤م، والنمسا سنة ١٨٤٩م، وفي سنة ١٨٤١م تم توقيع معاهدة لندن التي أعقبت الحرب بين الدولة العثمانية ووالي مصر محمد علي، وساندت الدول الأوروبية الدولة العثمانية، ونصت المعاهدة على طرد محمد على من بلاد الشام وإعادتها للعثمانيين، وشهدت سنة ١٨٤١م تأسيس جمعية القدس الأردنية لتضم كل من يهتم بالآثار التوراتية.

أدى ترسيخ ما يعرف بعلم الآثار التوراتي إلى خلاف كبير بين الكاثوليك والبروتستانت، فقد رأت فرنسا أن ذلك سيفضي إلى سيطرة بريطانيا والولايات المتحدة على الأماكن المقدسة مما سيحرم أتباع المذهب الكاثوليكي من أي دور في السيطرة على فلسطين، فأقدمت على تعيين الآثاري بول إميل بوتا قنصلاً لها في القدس ليتولى الدفاع عن حقوق فرنسا والكاثوليك في فلسطين.

ووصل إلى القدس في أواخر سنة ١٨٥٠م مغامر فرنسي لا صلة له بالعلم ولا بالآثار هو المدعو لوي فيسليان دوسولسي فقام بجولة حول البحر الميت وزعم أنه تمكن من تحديد المواقع الصحيحة لسدوم وعمورية، ورجع إلى القدس وقام بالتنقيب في مكان يوجد خارج أسوار القدس يعرف بقبور السلاطين، وأعلن أنها تضم بقايا ملوك إسرائيل، كما قال أنه توصل إلى أن نمط البناء الحجري لأسوار المسجد الأقصى تشير إلى أنها شيدت في عهد سليمان عليه السلام.

عاد دوسولسي إلى فرنسا في أبريل ١٨٥١م وحظيت رحلته بأصداء إعلامية واسعة ألهبت حماس الكاثوليك كونها أعلنت أن ما يعرف بعلم الآثار التوراتي لم يعد حكرًا على البروتستانت فقط، وأعلن متحف اللوفر أن ما جلبه دوسولسي من آثار سيصبح نواة لجناح يهودي في المتحف، وارتفع شأن هذا المغامر بزواجه من ابنة الوزير الفرنسي المفوض في الدانمرك التي كانت صديقة مقربة من الإمبراطورة أوجيني مما وفر له فرصة للارتقاء في المجتمع الفرنسي فحصل على رتبة رائد في الجيش الفرنسي ثم عين عضوًا في مجلس الشيوخ.

وفي سنة ١٨٦٠م أرسل الإمبراطور الفرنسي نابليون الثالث حملة إلى لبنان أثناء الحرب التي دارت في لبنان بين الدروز والموارنة، وجاءت ضمن الحملة الفرنسية بعثة أثرية تحت إشراف إرنست رينان الذي اصطحب معه دوسولسي، وحفلت رسائل رينان إلى نابليون الثالث بالسخرية من نظرية دوسولسي الساذجة التي أساسها أن المسجد الأقصى قد أقيم على أجزاء من الهيكل المزعوم، وأن قبور السلاطين هي قبور ملوك

إسرائيل، لكن يبدو أن مكانة دوسولسي لدى نابليون الثالث قد هيأت له القيام برحلة أخرى إلى القدس سنة ١٨٦٣م، فعاد إلى قبور السلاطين مرة أخرى وكشف عن تابوت سجلت عليه كلمة "ملكة" بالعبرية فأعلن أنه تابوت زوجة الملك صدقيا، لكنه كان واهمًا فقد تبين أن التابوت للملكة التدمرية هيلين التي اعتنقت الديانة اليهودية في القرن الأول الميلادي (وتدمر مملكة عربية).

واصل الفرنسيون خدمة الأهداف الصهيونية إذ قام أحد رهبان مؤسسة الدومينيكان برحلة إلى القدس سنة ١٨٨٢م تم على إثرها اختيار موقع لبناء كنيسة ودير، ثم اقترح البابا ليو الثالث عشر إنشاء معهد للكتاب المقدس ونفذ الاقتراح القس لاجرانج وتم افتتاح المعهد سنة ١٨٩٢م، وألحق به مقر لإقامة خمسة عشر باحثًا وبهذا تم تأسيس المدرسة الفرنسية للدراسات التوراتية بالقدس.

أوفدت جمعية القدس للإغاثة المائية فرقة من سلاح المهندسين في الجيش البريطاني بقيادة النقيب تشارلز ولسن لعمل خريطة للقدس من أجل مد شبكة لمياه الشرب في المدينة، وبالإضافة إلى عمله في إعداد الخريطة قام ولسن بتمويل من اليهودي البريطاني موزس مونتفيوري باستكشاف الآثار الواقعة في الحي اليهودي بالقدس فأدعى ولسن أنه كشف قنطرة تحت حائط البراق تعود للهيكل الذي شيد في عهد هيرود.

ألهب هذا الادعاء حماس البريطانيين فأعلن جورج جروف وهو أحد قادة البروتستانت الدعوة لاجتماع في كنيسة وستمنستر تم خلاله تأسيس جمعية للاستكشافات الأثرية في فلسطين، وفي الثاني من مايو ١٨٦٥م تم إعلان قيام صندوق استكشاف فلسطين Palestine Exploration Found برآسة وليم طومسون، وأمانة سر جورج جروف، وحظي الصندوق بدعم العديد من رجال الأعمال البريطانيين، وبعض رجال العلم أمثال: ولتر سكوت رئيس جمعية العمارة الملكية، ورودري مورتشيسون رئيس الجمعية الجغرافية الملكية، وافتتحت أعمال الصندوق بكلمة من وليم طومسون جاء فيها:

(إن هذا البلد فلسطين عائد لي ولكم، إنه لنا أساسًا. فقد منحت فلسطين إلى أبي إسرائيل بالعبارات التالية: "هيا أمش في الأرض طولاً وعرضًا، لأنني سأعطيك إياها"، ونحن عازمون على المشي عبر فلسطين بالطول والعرض لأن تلك الأرض لنا. إنها الأرض التي تأتي أنباء خلاصنا منها. أنها الأرض التي نتوجه إليها بوصفها منبعًا لجميع آمالنا، إنها الأرض التي نتطلع إليها بوطنية صادقة تضاهي حماسنا الوطني لدى النظر إلى إنجلترا القديمة العزيزة هذه)، وبعد الانتهاء من كلمته التي تعد تمهيدًا لوعد بلفور أعلن رئيس الأساقفة أن الملكة فكتوريا تفضلت بالموافقة على أن تكون راعية للصندوق، وتبرعت له بمبلغ مائة وخمسين جنيهًا، وحددت وثيقة تأسيس الصندوق هدفها كما يلي: (دراسة دقيقة مبرمجة في المجالات الأثرية والطبوغرافية والجيولوجية والعرقية في الأرض المقدسة بغية إلقاء الضوء على نصوص التوراة).

بدأ صندوق استكشاف فلسطين نشاطه بإرسال بعثة بقيادة تشارلز ورن الملازم في الجيش البريطاني، فقام بحفر أكثر من سبعة وعشرين سردابًا رأسيًا في الجهتين الجنوبية والغربية من المسجد الأقصى هادفًا من وراء ذلك إلى إثبات أنه قد شيد على أنقاض الهيكل المزعوم.

وتم تأسيس الفرع الأمريكي لصندوق استكشاف فلسطين في شيكاغو سنة ١٨٦٩م، وفي السنة التالية خلص الاجتماع السنوي للصندوق في لندن إلى أنه ليس من الممكن أن تبقى الأرض المقدسة (فلسطين) بأيدي أصحابها الحاليين (العرب).

ظلت بعثات الصليبيين تجول في أرض فلسطين ويحمل مبعوثوها في جيوبهم فرمانات صادرة من السلاطين العثمانيين يخرجوها في وجه كل معترض من أهل فلسطين، ومن أدلة حماية العثمانيين للصليبيين أنه عندما تعرضت إحدى البعثات الإنجليزية للهجوم من قبل أحد شيوخ صفد سنة ١٨٧٥م، قامت السلطات العثمانية بمحاكمة الشيخ وحكمت عليه بالسجن لمدة تسعة أشهر، كما عاقبت كل من شاركه من شيوخ صفد وشبابها بالسجن لمدد تتراوح بين سنة وعشر سنوات، وألزمت جميع أهالي صفد بدفع غرامة قدرها مائتان وسبعون جنيهًا لصالح صندوق استكشاف فلسطين تعويضًا عن خسائره.

في أواخر القرن التاسع عشر بدأت الخطوات الأولى لعلم الآثار الحديث على يد الألماني هانريش شليمن الذي قام بالكشف عن طروادة بناءً على ما جاء في الألياذة والأوديسة للشاعر هوميروس، فالتقط أعضاء صندوق استكشاف فلسطين الفكرة فقرروا في اجتماعهم السنوي الحادي والعشرين المنعقد بلندن سنة ١٨٨٦م السير على خطى شليمن، ومحاولة إثبات ما جاء في العهد القديم عن فلسطين فاختاروا موقع خربة عجلان الواقع إلى الشرق من غزة، وكلفوا الآثاري البريطاني فلندرز بتري الذي كان ينقب عن الآثار في مصر آنذاك للتنقيب في خربة عجلان، ووصل بتري إلى غزة سنة ١٨٩٠م وما أن بدأ العمل في الموقع حتى تبين له عشوائية الاختيار وأن روايات العهد القديم لا صلة لها بالموقع، وانتقل بتري إلى موقع تل حاسي، وبعد عدة حفريات أعلن أنه موقع بلدة لخيش التي وردت في العهد القديم، إلا أنه سرعان لبث أن تبين عدم صحة ما توصل إليه فغادر فلسطين بعد فشله في تأكيد صحة روايات العهد القديم.

افتتح صندوق استكشاف فلسطين مقرًا بالقدس سنة ١٨٩٢م، وكان يوزع منشورات الصندوق وإصداراته، وينظم ندوات ومحاضرات ودورات لتدريب المرشدين السياحيين العاملين في فلسطين، وبحلول سنة ١٨٩٥م كان على المرشدين السياحيين اجتياز امتحان تحت إشراف الصندوق الذي كان آنذاك يضم في عضويته يهودًا مقيمين في المستعمرات الصهيونية التي بدأت تنتشر على أرض فلسطين.

ولم تقف الجهود الصليبية لإثبات روايات العهد القديم عند حدود العلم بل بلغت حد الهوس والهلوسة فقد جاءت إلى فلسطين سنة ١٨١٠م المدعوة هستر لوسي ستانهوب التي قالت بأنها سوف تعيد اليهود إلى فلسطين تحقيقًا لرؤيا حلم بها نزيل إحدى

المصحات العقلية بلندن، وبعد حوالي قرن من هذه الحادثة أدعى محتال فنلندي أنه اكتشف من خلال نص قديم لنبوءة حزقيال في العهد القديم مخبأ الهيكل الذي يضم تابوت العهد الذي أخرجه بني إسرائيل من مصر، وحاول هذا المحتال إثبات نظريته فبحث عمن يمول رحلته إلى فلسطين لكن أحدًا لم يلتفت إليه.

إلا أن البريطاني مونتاجو باركر أقتنع بالفكرة وعمل على تنفيذها فسافر إلى اسطنبول وحصل على فرمان عثماني يسمح له بالتنقيب في القدس، وبدأ باركر عمله في القدس منذ سنة ١٩٠٩م، وحتى سنة ١٩١١م لم يكن باركر قد وصل إلى مخبأ الهيكل فقام برشوة عزمي باشا الحاكم العثماني للقدس بمبلغ كبير لتمكينه وأربعة من معاونيه بالحفر في ليلة الثامن عشر من أبريل ١٩١١م داخل قبة الصخرة فلفتوا انتباه حراس المسجد الأقصى الذين هبوا يستصرخون أهل القدس، ففزع الناس من نومهم وتجمعوا في الشوارع فأمر الحاكم الخائن عزمي باشا بإغلاق أبواب المسجد الأقصى ليحمي باركر ومعاونيه لكن المقدسيين تمكنوا من الدخول لحماية المسجد الأقصى من التدنيس والخراب، ودبر عزمي باشا لباركر وأعوانه منفذًا فهربوا تحت جنح الليل إلى يافا ومنها عادوا إلى بلادهم وهم يجرون أذيال الخيبة والعار.

انتهزت بريطانيا فرصة قيام الحرب العالمية الأولى واشتراك الدولة العثمانية ضدها فأرسلت حملة من مصر للاستيلاء على فلسطين في ديسمبر سنة ١٩١٦م، وسارت الحملة في الطريق الذي سلكته من قبل حملة نابليون بونابرت سنة ١٧٩٩م، ووصلت الحملة إلى القدس في الحادي عشر من سبتمبر سنة ١٩١٧م بقيادة الجنرال البريطاني إدموند اللنبي، وهكذا سقطت القدس مجددًا في أيدي الصليبيين، وعبر اللنبي عن ذلك بقوله: (الآن انتهت الحروب الصليبية). لكنها لم تنته إلى الآن فقد وصف الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن حربه ضد المسلمين في مطلع الألفية الثالثة بعد الميلاد بأنها حرب صليبية، وبدأت بالحملة الصليبية على أفغانستان في أكتوبر سنة ٢٠٠١م، ثم الحملة الصليبية الصهيونية على العراق في مارس سنة ٢٠٠٣م.

وبعد انتهاء الحرب العالمية الأولى أقامت بريطانيا إدارة مدنية لحكم فلسطين، وأصدرت صك الانتداب الذي اشتملت مقدمته على نص وعد بلفور الصادر في الثاني من نوفمبر سنة ١٩١٧م، وجاءت المواد الثانية، والرابعة، والسادسة، والحادية عشرة، والثانية والعشرين، والثالثة والعشرين لتضمن تحقيق الأهداف الصهيونية، ومن أجل تسهيل ذلك ضمت الإدارة المدنية البريطانية في فلسطين موظفين صهاينة كان على رأسهم المندوب السامي هربرت صمويل، ونورمان بنتويتش – زوج ابنة شقيق هربرت صمويل – وشغل منصب النائب العام مما مكنه من الإشراف على جميع الدوائر الحكومية خاصة المحاكم ودوائر تسجيل الأراضي، ومن الموظفين الصهاينة الذين عملوا مع سلطة الانتداب: ألبرت هيامسون، وكان مديرًا لدائرة الهجرة التي عمل بها صهيوني آخر هو دينس كوهين، وشغل ماكس نوروك منصب المساعد الأول للسكرتير العام لسلطة الانتداب، ورالف هاراي مدير دائرة التجارة والصناعة، وهارولد سولوسون

مراقب المستودعات والمخازن، ولقد تفانى هؤلاء بالطبع من أجل إقامة الكيان الصهيوني على أرض فلسطين.

وظلت القدس في أيدي الصليبيين حتى سنة ١٩٤٧م فسلموا نصفها للصهاينة، وساعدوهم على الاستيلاء على نصفها الآخر سنة ١٩٦٧م، وكان من أهم غنائم البريطانيين في القدس نحو مائة وعشرين صندوقًا مليئًا بالقطع الأثرية التي جمعها العثمانيون من التنقيبات والحفريات التي قام بها الصليبيون في القدس، وقام البريطانيون بتأسيس جمعية استكشاف فلسطين اليهودية:

The Jewish Palestine Exploration Society وأطلقوا أيدي الصهاينة في أرض فلسطين، وقد ورد في المادة ٢١ من صك الانتداب البريطاني وجوب صدور قانون للآثار خلال سنة واحدة من تاريخ بدء الانتداب، كما أشار صك الانتداب إلى الروابط التاريخية المزعومة بين اليهود وأرض فلسطين، وأسس البريطانيون مصلحة الآثار الفلسطينية سنة ١٩٢٠م وكان أول رئيس لها جون جارستانج الأستاذ في جامعة ليفربول.

وقد أسس الصهاينة بالاشتراك مع الصليبيين منذ أواخر القرن التاسع عشر العديد من المعاهد والمراكز العلمية التي تهدف إلى السيطرة على تاريخ فلسطين وآثارها، ومن تلك المعاهد والمراكز:

الجمعية التاريخية الأمريكية اليهودية التي تأسست سنة ١٨٩٢م.

معهد الدراسات الشرقية. The Institute of Oriental Studies تأسس سنة ١٩٢٦م، وهو يمثل إحدى الأدلة البارزة على التحالف الصليبي الصهيوني لاغتصاب تاريخ فلسطين وآثارها، فالمعهد مؤسسة استشراقية متخصصة في الدراسات العربية والإسلامية تهدف إلى تلبية احتياجات الصهاينة خلال فترة الانتداب البريطاني على فلسطين مثل إعداد أفراد يتقنون اللغة العربية، والتعرف على عادات العرب وتقاليدهم لاختراق صفوفهم وجمع المعلومات المطلوبة لأجهزة الانتداب البريطاني، وإعداد أفراد من الصهاينة للتدريس في المعاهد الأوربية التي تعنى بالدراسات العربية والإسلامية، ويضم المعهد خمس تخصصات رئيسة هي: الثقافة الإسلامية، واللغة العربية وآدابها، واللغات السامية، والآثار في الشرق الأدنى، والآثار المصرية القديمة.

معهد الآثار. The Institute of Archaeology تأسس سنة ١٩٢٦م وتنقسم الدراسة فيه إلى ثلاثة أقسام هي: آثار ما قبل التاريخ، والآثار الكلاسيكية، والآثار البيزنطية.

مركز تاريخ الكيان الصهيوني، وتم تأسيسه سنة ١٩٧٤م بالتعاون بين الجامعة العبرية في القدس ، والمليونير الصهيوني بن تسفي، ويهتم المركز بدراسة تاريخ الرومان، والبيزنطيين، والتاريخ الإسلامي حتى فترة الاحتلال الصليبي لفسلطين، والعهدين الأيوبي والمملوكي.

مركز فيليب وموريل برمان للآثار التوراتية، تأسس هذا المركز سنة ١٩٩٠م بهدف البحث عن الآثار التي ورد ذكرها في العهد القديم، لكنه لم يتوصل إلى أية نتائج تؤكد ما جاء في العهد القديم.

المحاولات الصليبية الصهيونية للادعاء بوجود يهودي على أرض فلسطين:

"اليهود شعب بلا أرض، ذاهبون إلى أرض بلا شعب، ولأن أرض فلسطين يسكنها فلسطينيون، فلنعمل على إزالة الخط الفاصل بين الواقع والافتراض بكسر إرادة الفلسطينيين والتخلص من وجودهم".

زئيف جابوتنسكي

"ليس لليهود قيمة دون فلسطين، وليس لفلسطين قيمة دون القدس، وليس للقدس قيمة بدون الهيكل."

ديفيد بن جوريون

"لا وجود للفلسطينيين. وليست المسألة وجود شعب في فلسطين يعتبر نفسه الشعب الفلسطيني، وليست المسألة أننا أتينا وطردناهم وأخذنا بلادهم، إنهم لم يوجدوا أصلاً ."

جولدا مائير

حاول المؤرخون والآثاريون الصليبيون مساندة الادعاءات الصهيونية القائلة بوجود يهودي في فلسطين، ومنهم: الأب بوزي الذي عثر سنة ١٩٢٨م على أداة من حجر الصوان في منطقة تقع ما بين النقب وسيناء فكتب عن اكتشافه: (ومهما يكن من أمر الدقة في تحديد أزمان هذه العصور الغامضة فإن المفسرين لا يسعهم إلا أن ينظروا بعين التعاطف والإعجاب إلى إحدى القبائل المجدلانية وهي تعيش وتكدح جنوبي فلسطين ... إن كل ما يتصل بالأرض المقدسة يهمنا ... كما يهمنا أن نعلم أنه على مدى أعوام أو قرون كانت قبيلة مجدلانية تحرس طريق سيناء على مدخل أرض كنعان) وفيما بعد ثبت أن تاريخ القطعة يعود إلى نحو عشرة آلاف أو خمسة عشر ألف سنة.

أما المؤرخ الأمريكي وليام أولبرايت (١٨٨٥ – ١٩٧١م) الذي شغل منصب مدير المدرسة الأمريكية للبحوث الشرقية بالقدس، وأستاذ الدراسات السامية في جامعة جونز هوبكنز فيأتي في مقدمة الآثاريين والمؤرخين الصليبيين الذين حاولوا صنع تاريخ لليهود في فلسطين، ورغم أنه يعترف بأن المسح الأثري قد تغير تمامًا في فلسطين بعد قيام سلطة الانتداب البريطاني وصار هدفه إثبات الدعاوى الصهيونية، إلا أنه نشر تصورًا لتاريخ إسرائيل القديم سنة ١٩٤٠م بالتعاون مع منظمة الكتاب المقدس وهي منظمة تكرس جهودها لدراسة الأبحاث والدراسات المتعلقة بالعهد القديم ونشرها إمعانًا في ترسيخ هذه المفاهيم والتصورات في المجتمع الأمريكي، ويزعم أولبرايت أن وجود إسرائيل المهيمن على فلسطين حدث منذ نحو سنة ١٢٠٠ ق.م، وتتركز دراساته على تعزيز مكانة اليهود ومحاولة إظهار فضلهم المزعوم على الحضارات الشرقية القديمة في مصر، ووادي الرافدين، والجزيرة العربية، وأسهمت كتابات أولبرايت التي تفيض بالعنصرية البغيضة في الحض على استئصال العرب من أرض فلسطين، إذ جاء في كتابه: "التوحيد وتطوره من العصر الحجري إلى المسيحية" تعليقًا على ما جاء في سفر يشوع (سيطرد الرب الكنعانيين من أمامكم)، وما جاء في سفر الخروج (سأطرد الكنعانيين من أمامك طردًا) ما يلي: (وقد يحق لمعظم الأمم المعاصرة ولكن لا يحق لنا نحن الأمريكيين أن نحكم على الإسرائيليين في القرن الثالث عشر قبل الميلاد ما دمنا قمنا عن عمد أو غير عمد بإبادة آلاف مؤلفة من الهنود في كل زاوية من مساحة أرضنا الشاسعة ثم عزلنا من بقي منهم في معسكرات خاصة... إن المؤرخ وهو القاضي النزيه يرى على الأغلب أن من الضروري زوال شعب متخلف ليخلي مكانه لشعب آخر ذي ملكات متفوقة فقد يؤدي الاختلاط بين الأعراق البشرية إلى نتائج مدمرة ... ومن حسن طالع التوحيد ومستقبله أن الغزاة الإسرائيليين كانوا غلاظًا أجلافًا وأصحاب إرادة لا ترحم ليحلوا محل الكنعانيين الوثنيين عبدة الخصوبة ليمهدوا بذلك الطريق للرومان العظام لكي يسحقوا هؤلاء الكنعانيين فالرومان بقوانينهم الصارمة ووثنيتهم المهذبة يذكروننا من عدة أوجه بإسرائيل الأولى).

ولم تثبت الحفريات التي أجريت في فلسطين قيام اليهود بتدمير أية مدن أو مواقع كنعانية، ولكن أولبرايت الذي عبر في كلماته السابقة عن مدى عنصريته الفظة حتى في التفريق بين وثنية الكنعانيين والرومان حاول جاهدًا اختراع تاريخ لليهود وجعله حلقة الوصل بين حضارات الشرق القديم وأوروبا.

ويشرح كيث وايتلام فلسفة أولبرايت في دراسته للتاريخ بأنها قائمة على فكرة التقدم التطوري للكائنات، بحيث يصبح من الطبيعي أن تحل إسرائيل القديمة محل الشعوب التي كانت موجودة في فلسطين، ويأتي ذلك في إطار تبرير إبادة الشعب الفلسطيني ونفي تاريخه ويفصل ذلك أولبرايت بقوله: (لا يمكننا الارتقاء روحيًا إلا من خلال الكوارث والمعاناة، بعد التخلص من العقد النفسية وذلك عن طريق التطهر، وهذا التطهر العميق هو الذي يرافق التحولات الرئيسة وكل فترات المعاناة الذهنية والمادية التي يتم فيها القضاء على القديم قبل ولادة الجديد مما يثمر نماذج اجتماعية مختلفة وبصيرة روحانية أعمق).

ومكافأة له على جهوده نال أولبرايت كل درجات التكريم من قبل قادة الكيان الصهيوني، كما حظي بتكريم الصليبيين في بلاده ممثلين في الجمعية الأمريكية لأصدقاء جمعية استكشاف إسرائيل، والجدير بالذكر أن أولبرايت رغم انحيازه الفج وعنصريته السافرة كان يعد رمزًا للموضوعية في الدراسات الآثارية، ويعلق على ذلك كيث وايتلام بقوله: (إن الأساس الديني لاختلاق أولبرايت لإسرائيل القديمة وتصويره لها على أساس أنها تمثل الجذور الثقافية والعقلانية والروحية للمجتمع الغربي يبدو ظاهرًا في كل أعماله، وأن عدم تعرض الدراسات التوراتية لهذه الأفكار عند تقييم أعمال أولبرايت هو شيء يدعو للقلق ...لأنه مثل العديد من الباحثين التوراتيين الذين جاءوا بعده لم يفكر فيما سيترتب على تبرير قتل الإسرائيليين للشعب الفلسطيني).

وحاول أولبرايت أن يؤكد أنه عندما قدم إلى فلسطين لأول مرة فيما بين سنتي ١٩١٩-١٩٢٠م كان محايدًا وكان صديقًا للعرب بقدر ما كان صديقًا لليهود، إلا أنه يعترف بتعاطفه مع الصهيونية الثقافية ثم ما لبث أن صار متعاطفًا مع الصهيونية السياسية منذ سنة ١٩٤٠م، ومن ذلك الحين صار يطالب بالحقوق التاريخية المزعومة لليهود، والتأكيد على نفي التاريخ الفلسطيني، إذ يقول في هذا الصدد: (إن ما هو أهم من الحق التاريخي الصريح هو قوة الدفع العاطفية الهائلة لإعادة إحياء صهيون ففلسطين هي وطن آباء إسرائيل وشعرائها وأنبيائها، وفلسطين هي ورشة العمل التي انتج فيها اليهود وسائط الثقافة الغربية التوراة والعهد الجديد).

ومن الآثاريين والمؤرخين الصليبيين الذين ساروا على نهج وليام أولبرايت، سأذكر أتوقف عند ثلاثة هم مارتن نوت، وهيرمان، وجورج إرنست رايت:

يبدأ مارتن نوت كتابه: (تاريخ إسرائيل) الصادر في سنة ١٩٦٠م بالاعتراف بأن مصطلح أرض إسرائيل قد ورد مرة واحدة في سفر صموئيل الأول، ويتجاهل نوت تاريخ فلسطين ويصف تاريخ إسرائيل بقوله: (إن تاريخ إسرائيل كان دومًا وبشكل عميق

متأثرًا بالأرض التي نشأ فيها لذلك فإن معرفة الجغرافيا الطبيعية لفلسطين تعد أحد الشروط الأساسية لفهم حقيقي لتاريخ إسرائيل، وتفسير تاريخ إسرائيل يجب أن يكون مسبوقًا بعرض مختصر لخصائص الأرض ذاتها)، وبذلك تكون فلسطين مجرد ميدان دارت فيه أحداث تاريخ إسرائيل، ويتمادى نوت في غيه فيصف فلسطين بأنها: (أرض جرداء خالية من الوجود وخالية من الوجود الآدمي، وإن كان فيها سكان فهم مجهولون).

أما هيرمان فله عدة كتب وأبحاث منها كتابه: (تاريخ إسرائيل في أزمان العهد القديم) الصادر في سنة ١٩٧٥م الذي يصف فيه فلسطين بأنها كانت مجرد مشهد لتاريخ إسرائيل، ويتخلى الرجل عن العقل والمنطق بإصراره على أن أرض فلسطين لم تنبت زرعًا طوال تاريخها، ولم يستطع التغلب على ذلك إلا الصهاينة بعد قيام دولتهم في فلسطين، وهو بذلك يؤكد المقولة الأساسية في الخطاب الصهيوني: (أرض بلا شعب لشعب بلا أرض)، ولا يكتفي هيرمان باغتصاب فلسطين فقط بل يؤكد على الحدود التوراتية لأرض إسرائيل من النيل إلى الفرات، ويؤكد في الوقت نفسه نفي التاريخ الفلسطيني بقوله: (إن تاريخ إسرائيل مرتبط عضويًا بالأرض ذاتها، أو بالأحرى الأراضي التي حدث فيها هذا التاريخ، وهذا هو بالفعل ما حدث مع شعب إسرائيل في العهد القديم، وبإمكاننا أن نرى بدايات إسرائيل الأولية في شمال سوريا والعراق القديم من جهة، وفي شمال غرب مصر من جهة أخرى، قبل أن تجد إسرائيل وطنًا في فلسطين أرض الميعاد وهي ملكها الخاص الذي هو ليس محل نزاع إطلاقًا).

ثم نأتي إلى جورج إرنست رايت وهو تلميذ وليام أولبرايت النجيب الذي سار على خطى أستاذه، وحاول من خلال كتبه أن يجرد الفلسطينيين من حقوقهم والادعاء بأن أرضهم قد منحت من الله إلى شعبه المختار.

وخصص رايت فصلاً بعنوان: (الأرض هدية الله) في كتابه: (كتاب الأفعال الإلهية) الصادر في سنة ١٩٦٠م، جاء فيه: (أن احتلال أرض كنعان الذي بواسطته تمكنت إسرائيل من تأمين أرض لها قد فسر على أنه هدية إلهية لميراث هذه الأرض وهكذا أصبح هناك مفهوم خاص لمعنى الملكية والالتزام أمام الإله لأن الأرض كانت هدية من الإله ... أن الحضارة والديانة الكنعانيتين كانتا من أحط الثقافات اللاأخلاقية التي عرفها العالم المتحضر آنذاك، وهكذا فإننا نعتقد أن إسرائيل كانت الواسطة الإلهية في تدمير حضارة فاسقة، وهناك غاية إلهية من وراء اختيار إسرائيل للقيام بهذه المهمة وبإعطائها تلك الأرض، وهذه الغاية موضحة في الوعود الإلهية لآباء إسرائيل كما وردت في سفر التكوين).

لم يلتزم علماء الآثار الصليبيين والصهاينة بالأسس العلمية بل كانوا ينقبون ليس بهدف المعرفة بل إلى تأصيل جذورهم، وقد كشف بعض محاولات هذا التأصيل لورنس ديفيدسون أستاذ التاريخ بجامعة وستشستر بولاية بنسلفانيا في كتابه : "الآثاريات التوراتية والصحافة"، فشرح كيف استخدم الصهاينة الآثار لإيجاد موطئ قدم لهم في

فلسطين منذ عشرينيات القرن العشرين الميلادي، ودور الصحافة الأمريكية في مساعدتهم على ذلك حيث قامت صحيفة نيويورك تايمز في الفترة ما بين سنتي ١٩٢٠ – ١٩٢٩م بنشر ١١٩ مقالاً عن الآثار في فلسطين، كان ٩٣ منها عن الآثار المتعلقة بمواقع ذكرت في العهد القديم، وعشر مقالات عن مواقع ذكرت في العهد الجديد، وستة عشر مقالاً عن موضوعات مختلفة ليس من بينها مقالاً واحدًا عن تاريخ العرب وحضارتهم في فلسطين قبل الإسلام أو بعده، وقامت الصحيفة كذلك بدور في تغيير الأسماء العربية للمواقع الأثرية بفلسطين إلى أسماء عبرية، ومنها:

موقع بيسان (تل الحصن الذي يقع في وادي الأردن الشمالي)؛ تم تغيير اسمه إلى: بيت شآن، وهو المكان الذي ظهر فيه الملك شاؤل للمرة الأخيرة حسب الرواية التوراتية. (نيويورك تايمز ١٩٢١/٤/٢٤م).

موقع تل الفول (يقع على بعد ميلين شمال القدس)؛ تم تغيير اسمه إلى: جبعة شاؤل. (نيويورك تايمز ١٩٢٢/٤/٢٥م).

موقع تل مجدو (تل المتسلم)؛ تم تغيير اسمه إلى هرمجدون. (نيويورك تايمز ١٩٢٥/٩/١٣م).

هذا ويؤكد الآثاريين الصهاينة دائمًا على استخدامهم علم الآثار من أجل الادعاء بوجود يهودي في فلسطين، وحسبنا شهادة أحدهم الذي يقول: (ويظهر الدور الرمزي لعلم الآثار في الثقافة السياسية الإسرائيلية فعلماء الآثار الإسرائيليين وكذلك المحترفون والهواة من الإسرائيليين لا ينقبون عن الآثار لمجر الوصول إلى المعرفة أو العثور على الأدوات، إنما لتأكيد جذورهم).

وهكذا يحاول الصليبيين والصهاينة إنكار تاريخ فلسطين تارة، وإنكار وجود الفلسطينيين تارة أخرى، فعندما كانت فلسطين موجودة في الماضي لم يكن هناك فلسطينيون، والآن يوجد الفلسطينيون لكن فلسطين غير موجودة.

ويحاول الصهاينة منذ استيلاءهم على القدس سنة ١٩٦٧م تدمير المسجد الأقصى وتشييد الهيكل المزعوم، وفيما يلي أبرز المحاولات التي قام بها الصهاينة ورصدتها مؤسسة الأقصى:

عقب احتلال القدس في السابع من يونيو سنة ١٩٦٧م دخل مردخاي جور قائد القوت الصهيونية التي احتلت القدس إلى ساحة المسجد الأقصى في عربة مجنزرة، وقام برفع العلم الصهيوني فوق قبة الصخرة، وأنزل العلم بعد تدخل من القنصل التركي في القدس.

في الثامن من يونيو سنة ١٩٦٧م وقف موشي ديان وزير الحرب الصهيوني آنذاك أمام حائط البراق وقال: (لقد وحدنا من جديد القدس المبتورة عاصمة إسرائيل المشطورة، ورجعنا إلى قدس أقداسنا، عدنا إليها ولن نتركها إلى أبد الآبدين).

في التاسع من يونيو سنة ١٩٦٧م أقدم الصهاينة على منع المسلمين من أداء صلاة الجمعة في المسجد الأقصى وذلك لأول مرة منذ تحرير صلاح الدين الأيوبي الأقصى من قبضة الصليبيين سنة ١١٨٧م.

بعد احتلالهم للقدس استولى الصهاينة على حارة المغاربة التي تقع إلى الغرب من المسجد الأقصى وتواجه حائط البراق، وفي الحادي عشر من يونيو ١٩٦٧م هدم الصهاينة حارة المغاربة بما تشتمل عليه من مبان أثرية وتاريخية مثل: وقف أبي مدين الغوث، وزاوية المصمودي وغيرها من المساجد والمدارس والزوايا التي ترجع إلى عصور إسلامية مختلفة.

قام الحاخام الأكبر للجيش الصهيوني شلومو جورن وخمسين من الصهاينة بأداء طقوس يهودية في ساحة الحرم الشريف في الخامس عشر من يونيو سنة ١٩٦٧م.

قامت سلطات الكيان الصهيوني بالاستيلاء على مبنى الزاوية الفخرية الواقع في الجهة الغربية من ساحة المسجد الأقصى، وذلك في السادس عشر من يونيو سنة ١٩٦٧م.

في الثامن والعشرين من يونيو سنة ١٩٦٧م أعلنت وزارة الداخلية الصهيونية عن توسيع بلدية القدس لتمتد حتى رام الله شمالاً وبيت لحم جنوبًا، وفي اليوم التالي قامت سلطات الكيان الصهيوني بحل مجلس أمانة القدس العربية وصادرت جميع أملاكها.

في الثامن عشر من أبريل سنة ١٩٦٨م استولى الصهاينة على حارة الشرف، وفي الرابع من أكتوبر سنة ١٩٧٠م هدمت الجرافات الصهيونية الحارة بأكملها، وكان بها ستة مساجد هي: مسجد المحارب، والمسجد العمري، ومسجد عثمان ين عفان، ومسجد عمر المجرد، ومسجد حارة الشرف الكبير، ومسجد حارة الشرف الصغير، وثلاثة مدارس هي: المدرسة الطشتمرية (شيدت سنة ٧٨٤هـ/١٣٨٢م)، ودار الحديث (شيدت سنة ٦٦٦هـ/١٢٦٧م)، ودار القراء.

في الرابع عشر من يونيو سنة ١٩٦٩م هدم الصهاينة أربعة عشر أثرًا إسلاميًا ما بين مساجد وزوايا وخانات وغيرها كانت موازية للحائط الغربي للحرم الشريف.

في الحادي والعشرين من أغسطس سنة ١٩٦٩م قام الصهاينة بإحراق المسجد الأقصى سعيًا لتدميره، ولكن أبناء فلسطين المرابطين تصدوا للنيران وحالوا دون امتدادها إلى سائر أنحاء المسجد بعد أتت على المنبر الذي يعود لعهد السلطان نور الدين محمود.

في الثلاثين من يوليو سنة ١٩٨٠ أصدر الكنيست الصهيوني قرارًا بضم القدس للكيان الصهيوني.

في الثالث من سبتمبر سنة ١٩٨١ رفضت السلطات الصهيونية قيام لجنة أعمار الأقصى ببناء حائط خراساني حول بئر قايتباي.

في الثاني عشر من مايو سنة ١٩٨٢م قام مراقب بلدية القدس الغربية الصهيوني بتدنيس المسجد الأقصى للتأكد من تطبيق الأوامر الصهيونية التي تنص على عدم قيام مؤسسة الأوقاف الإسلامية بإجراء أي أعمال ترميم وإصلاح في المسجد الأقصى.

في السابع والعشرين من يناير ١٩٨٤ أجهضت يقظة الحراس المسلمين محاولة تفجير المسجد الأقصى من قبل إحدى الجماعات الصهيونية.

في الخامس من أكتوبر ١٩٨٤ قامت مجموعة من الصهاينة بالصلاة في إحدى غرف المدرسة التنكزية، وهي التي تقع ضمن الأروقة الغربية للمسجد الأقصى، وشيدت سنة ٧٢٩هـ/١٣٢٨م، في العاشر من سبتمبر ١٩٩٠م استولى الصهاينة على المدرسة التنكزية، وتستخدم الآن مقرًا لقوات حرس الحدود الصهيونية.

صادرت سلطات الكيان الصهيوني أكثر من ٢٥,٠٠٠ دونم من أراضي القدس الشرقية في الفترة ما بين سنتي ١٩٦٧، ١٩٩٧م منها ١,٤٣٠ دونمًا بعد توقيع اتفاقية أوسلو.

منع رئيس بلدية القدس الصهيوني يهود أولمرت إدارة الأوقاف الإسلامية من إتمام أعمال الترميم الجارية في المصلى المرواني بالحرم الشريف في العاشر من ديسمبر سنة ١٩٩٩م، وفي العشرين من الشهر نفسه هددت السلطات الصهيونية إدارة الأوقاف الإسلامية بقطع المياه عن الحرم الشريف إذا لم تتوقف أعمال الترميم.

منعت القوات الصهيونية التي تحاصر المسجد الأقصى شاحنتين محملتين بمواد بناء من الدخول إلى المسجد الأقصى في الخامس والعشرين من يناير سنة ٢٠٠٠م.

في الخامس عشر من فبراير سنة ٢٠٠٠م كشفت صحيفة (كول هعير) الصهيونية عن خطة لحفر نفق جديد تقوم بحفره وزارة الأديان في الكيان الصهيوني تحت حائط البراق.

في يوليو ٢٠٠٣م استقبل وزير الإسكان الصهيوني إيفي إيتام مجموعة من الصهاينة الأمريكان، وشرح لهم أثناء اللقاء الأساليب التي يتبعها الكيان الصهيوني لتهويد القدس فقال: (خلال مائة سنة كان اليهود أثرية داخل أسوار البلدة القديمة من دون أن تكون هناك أية قيود على تنقلاتهم بين الأحياء، واليوم لا يوجد أي سبب يمنع عودة هذا الوضع كما كان، ويجعل اليهود أكثرية داخل أسوار القدس، وسيتم ذلك عن طريق بناء مشاريع لإسكان المزيد والمزيد من اليهود)، ومن أجل تحقيق ذلك طرحت سلطات الكيان الصهيوني مشروع (الحوض المقدس) سنة ٢٠٠١م، وتشمل حدود هذا المشروع البلدة القديمة بالقدس، ويمتد من حائط البراق إلى بلدة سلوان، ويهدف إلى الإسراع بتحويل الأحياء العربية في القدس إلى مناطق ذات أكثرية يهودية.

وفي الثامن عشر من فبراير سنة ٢٠٠٤م وقع انهيار في الطريق المؤدي إلى باب المغاربة من جهة باب البراق في المسجد الأقصى، وهي المنطقة التي سيطر عليها الصهاينة بعد احتلال شرقي القدس سنة ١٩٦٧م، وأجريت فيها عدة حفريات في محاولة للوصول إلى أساسات الهيكل المزعوم، وصرح الشيخ عكرمة صبري مفتي الديار

الفلسطينية وخطيب المسجد الأقصى بأن مثل هذه الانهيارات كانت متوقعة لأنها تمثل جزءاً من مخطط صهيوني لتدمير المسجد الأقصى، وتندرج في إطار الجهود الصهيونية لتهويد مدينة القدس وطمس المعالم العربية والإسلامية بها.

وأشار عدنان الحسيني مدير الأوقاف الإسلامية بالقدس إلى أن أسباب انهيار الطريق تعود إلى الحفريات المستمرة التي تقوم سلطات الكيان الصهيوني وأخرها كان تفريغ التراب من التلة التي يستند عليها الممر المنهار واستبدالها بهياكل معدنية مما أدى لانهيار الطريق، ونوه الحسيني إلى أن استمرار الحفر يهدد وجود المسجد الأقصى لأن أساساته لا تتحمل حفر أية أنفاق تحت سطح مبانيه.

ويقول المهندس عصام عواد المسئول عن الترميم في المسجد الأقصى أن سلطات الكيان الصهيوني ومنذ سنة ١٩٦٧م تمنع إدارة الأوقاف الإسلامية من الدخول إلى منطقة باب المغاربة، بعد إزالة حارتي المغاربة والشرف وتخصيص حائط البراق مكاناً للصهاينة يؤدون فيه صلاتهم، كما تقوم السلطات الصهيونية بمنع إجراء أية ترميمات في المسجد الأقصى ومنع دخول أي مواد بناء للمسجد الأقصى منذ سنة ١٩٩٩م وحتى تاريخ انهيار الممر في سنة ٢٠٠٤م، وذلك للحيلولة دون إتمام عمليات الترميم الضرورية.

وفي الأول من أبريل ٢٠٠٤م نشرت صحيفة يديعوت أحرونوت الصهيونية أجزاء من تقرير عن الهزة الأرضية التي ضربت فلسطين في فبراير ٢٠٠٤م أعدته إدارة الآثار في الكيان الصهيوني، وجاء فيه أن تلك الهزة قد أحدثت تصدعات في الحائط الشرقي السجد الأقصى، ويخشى أن تؤدي إلى انهيار المصلى المرواني، وأشار الآثاري الصهيوني يوحنان زليجمان إلى أن الحائط الشرقي المسجد الأقصى معرض للانهيار في أي وقت، وأضاف: (هناك تسرب كثيف للمياه، وتصدعات واضحة في بعض الأعمدة والحائط يواصل التحرك، وعلى رغم أن هذه ظاهرة عمرها سنوات طويلة إلا أنها تشكل الآن خطرًا ملموسًا يجب معالجته من دون أي تأجيل).

وجاء في التقرير أيضًا: (أنه تم الكشف أخيرًا عن وجود علامات مقلقة في المسجد الأقصى قد تدل على حدوث تزعزع معيق في ثبات أرضية المسجد الأقصى، ولقد تم في السنة الأخيرة معالجة النتواءت التي ظهرت في الحائط الجنوبي، وأدت الهزة الأرضية التي حدثت في فبراير ٢٠٠٤م إلى تضرر باب المغاربة فضلاً عن زيادة الميل في الحائط الشرقي).

لكن المسئولين عن المسجد الأقصى نفوا المعلومات التي وردت في تقرير إدارة الآثار الصهيونية، وذكروا أن الانهيار المحتمل للحائط الشرقي للحرم الشريف أو المصلى المرواني يرجع إلى الحفريات المستمرة تحت الحرم الشريف، وقررت إدارة الأوقاف الإسلامية بالقدس استدعاء نائب رئيس لجنة أعمار المسجد الأقصى وقبة الصخرة المهندس رائف نجم لفحص الحائط الشرقي والمصلى المرواني، والبدء في إجراء ترميمات لكليهما.

وفي عددها الصادر في الثالث عشر من ديسمبر ٢٠٠٤م أشارت صحيفة يديعوت أحرونوت إلى أن البلدية الصهيونية بالقدس قررت هدم الجدار والطريق المؤديان إلى باب المغاربة، وتشييد جسر خشبي تستطيع القوات الصهيونية من خلاله اقتحام المسجد الأقصى عند الضرورة، ونقلت الصحيفة عن أحد مهندسي البلدية الصهيونية قوله: (إن التلة التي أقيم عليها طريق باب المغاربة غير ثابتة ومن المتوقع أن تنهار مع بداية موسم الشتاء، ولا بد من إزالة الجدار الإستنادي وهدم الطريق).

وحذرت مؤسسة الأقصى لأعمار المقدسات الإسلامية من هدم الجدار والطريق المؤديان إلى باب المغاربة، وصرح رئيسها علي أبو شيخة بأن المؤسسة التي يوجد مقرها في مدينة أم الفحم قد حاولت مرات عديدة ترميم الجزء المنهار من الطريق إلا أن سلطات الاحتلال الصهيوني منعت دخول مواد البناء إلى المسجد الأقصى.

واستولت سلطات الكيان الصهيوني على بيت الشرق وأغلقت كافة المؤسسات الفلسطينية العاملة في القدس بموجب اتفاقيات أوسلو الموقعة مع الفلسطينيين سنة ١٩٩٣م.

ويوضح الأرشمندريت عطا الله حنا الناطق الرسمي باسم الكنيسة الأرثوذكسية في القدس أهداف الصهاينة من الاستيلاء على بيت الشرق وإغلاق المؤسسات الفلسطينية بقوله: (إسرائيل تسعى منذ سنة ١٩٦٧م إلى تهويد المدينة المقدسة والمساس بمقدساتها العربية الفلسطينية وهي إجراءات مرفوضة وغير شرعية والاستيلاء على بيت الشرق عمل استفزازي خطير تحاول إسرائيل من خلاله طمس عروبة القدس والمساس بصمود المقدسيين الذين يسعون للحفاظ على مدينتهم العربية الفلسطينية الإسلامية – المسيحية، إن إسرائيل تعامل الفلسطينيين وهم أصحاب الديار والأرض وكأنهم غرباء، تسعى لجعلنا عابري سبيل خاصة في القدس، هي تأتي بالمهاجرين الجدد من روسيا وغيرها من الدول ليستوطنوا بلادنا، إن بيت الشرق رمز من رموز الوجود العربي في القدس والمساس به مساس بهذا الوجود).

الحفريات الصهيونية في القدس:

المرحلة الأولى: (أواخر سنة ١٩٦٧ – ١٩٦٨م)

تمت على امتداد ٧٠ متر ووصل عمقها إلى ١٤ متر، وكانت أسف الحائط الجنوبي للمسجد الأقصى.

المرحلة الثانية: (١٩٦٩م)

تمت امتداد ٨٠متر، بدأت من حيث انتهت المرحلة الأولى، واتجهت شمالاً حتى وصلت إلى باب المغاربة وتم خلال هذه المرحلة أربعة عشر أثرًا إسلاميًا.

المرحلة الثالثة: (١٩٧٠ – ١٩٧٤م)

بدأت أعمال الحفر أسفل مبنى المحكمة الشرعية وسارت تحت خمسة أبواب هي: السلسلة، والمطهرة، والقطانين، والحديد، وعلاء الدين البصيري، وامتدت الحفريات

لمسافة ١٨٠ متـر، ويتراوح عمقها ما بين ١٠- ١٤ متر، وتم بناء كنيس يهودي أسفل مبنى المحكمة الشرعية.

المرحلة الرابعة:

بدأت سنة ١٩٧٣م ولا تزال مستمرة حتى الآن، وكانت نقطة بدايتها خلف الحائط الجنوبي للمسجد الأقصى وامتدت لمسافة ٨٠ متر، واخترقت في يوليو ١٩٧٤م الحائط الجنوبي، ووصلت أسفل محراب المسجد الأقصى، وفي سنة ١٩٧٥م بدأ الحفر قرب منتصف الحائط الشرقي للمسجد مابين باب السيدة مريم والزاوية الشمالية الشرقية لسور القدس، وأما الاعتراضات الدولية على هذه الحفريات قرر الصهاينة أجراؤها بطريقة سرية إلى أن تم كشف النفق الذي افتتح في الرابع والعشرين من سبتمبر ١٩٦٦م.

وفي سبتمبر ٢٠٠٥م أعلنت سلطات الكيان الصهيوني عن قرب افتتاح ما تدعي أنه موقع أثري يهودي أسفل المسجد الأقصى، وكشفت مؤسسة الأقصى لأعمار المقدسات الإسلامية في تقرير صدر في العشرين من سبتمبر ٢٠٠٥م أن إدارة الآثار الصهيونية تقوم بحفريات أسفل المسجد الأقصى في شارع الواد وباب السلسلة، وتخطط إدارة الآثار الصهيونية لإقامة نواة لمدينة سياحية أسفل المسجد الأقصى ويتزامن ذلك مع عروض خيالية لأصحاب المنازل والمحلات في شارع الواد وباب السلسلة، ووصل الأمر إلى عرض مبلغ ٢٠ مليون دولار لصاحب أحد المطاعم ليتنازل عنه لصالح المشروع الصهيوني.

وفي يناير سنة ٢٠٠٥م نظم التحالف الصليبي الصهيوني مهرجان الهيكل الحادي عشر، ومن المنظمات الصهيونية التي شاركت في المهرجان: "معهد أبحاث الهيكل"، ومنظمة "حي وقيام" التي أسست صندوقًا باسم "بيت مال الهيكل" لجمع الأموال اللازمة لبناء الهيكل بعد هدم المسجد الأقصى وقبة الصخرة، كما شاركت منظمة"حركة مؤمني الهيكل وأرض إسرائيل"، ومنظمة "حركة بناء الهيكل"، ومنظمة "جوش أمونيم"، وحركة "كاخ"، أما المنظمات الصليبية التي شاركت في المهرجان فكان منها:"اتحاد المسيحيين من أجل إسرائيل"، و "أصدقاء إسرائيل المسيحيين"، و "مركز المسيحيين الصهيونيين"، و "الزعامة المسيحية الوطنية من أجل إسرائيل"، و "منظمة السفارة المسيحية العالمية"، وتعد الأخيرة من أكثر المنظمات الصليبية نشاطًا ودعمًا للكيان الصهيوني، وبوجد مقرها في القدس ولها فروع في مختلف أنحاء العالم، وتقدم الدعم المادي للمستوطنات الصهيونية المقامة على الأراضي العربية المحتلة سنة ١٩٦٧م في الضفة الغربية وغزة والجولان.

أملاك الكنيسة الأرثوذكسية في القدس:

إن التحالف الصليبي الصهيوني لاغتصاب تاريخ فلسطين وآثارها مستمرحتى مطلع القرن الحادي والعشرين، ويتجلى ذلك في التعاون الوثيق يسن الكيان الصهيوني والكنيسة الأرثوذكسية بالقدس التي تدار من قبل قساوسة أغلبهم من اليونان، وتملك

الكنيسة ما يعادل ٧% من أراضي فلسطين، و٢٧% من أراضي القدس، وهي عبارة عن أوقاف أوقفها المسيحيون العرب على الأماكن المقدسة.

ودأبت الكنيسة على بيع الأراضي المملوكة لها للصهاينة خاصة في القدس بقسميها الغربي والشرقي، ومن المباني التي شيدت على أراض مشتراة أو مؤجرة لسنوات طويلة من الكنيسة الأرثوذكسية الكنيست الصهيوني، ومقر رؤساء الكيان الصهيوني، وفي الوقت نفسه تقوم الكنيسة التي يسيطر عليها القساوسة اليونانيين بإبعاد القساوسة العرب من المناصب العليا بها، وعندما اختير أيرينيوس الأول بطريركا للكنيسة الأرثوذكسية في القدس سنة ٢٠٠٢م ربطت سلطات الكيان الصهيوني الاعتراف به بعزل الأرشمندريت عطا الله حنا الناطق الرسمي باسم البطريركية لاعتراض الصهاينة عليه لمواقفه الشجاعة في دعم كفاح أبناء أمته.

وفي مارس ٢٠٠٥م أقدم أحد مساعدي أيرينيوس الأول على بيع أراض تملكها الكنيسة الأرثوذكسية في القدس إلى شركة تتبع منظمة عطيرات كهونيم الصهيونية، وعلق مروان طوباسي عضو المجلس المركزي لكنيسة الروم الأرثوذكس على عملية البيع بقوله: (هذه أراض فلسطينية وليست في كريت أو اليونان).

وفي عددها الصادر في ٢٩ أبريل ٢٠٠٥م نشرت صحيفة معاريف الصهيونية صورة الاتفاق الذي أبرمه المسئول الملي في الكنيسة الأرثوذكسية بالقدس نيكولاس بابا ديموس مع محامي الشركة الصهيونية في ١٦ أغسطس ٢٠٠٤م، ومن ضمن وثائق الاتفاق توكيل يسمح بموجبه أيرينيوس الأول لبابا ديموس بإبرام الصفقة وتأجير فندقي إمبريال والبتراء الواقعين في ميدان عمر بن الخطاب بباب الخليل والمباني المجاورة لهما إلى الشركة الصهيونية لمدة ١٩٨ سنة، والتوكيل موثق لدى مكتب المحامي الصهيوني يعقوب ميرون وقد صدر في يونيو ٢٠٠٤م.

وتفاعلت الأزمة وفقد معها أيرينيوس الأول كرسيه، وتم انتخاب ثيوبيلوس الثالث بدلاً منه، لكن سلطات الكيان الصهيوني لم تعترف به فقدم التماسًا إلى المحكمة العليا الصهيونية، لكن السلطات الصهيونية اشترطت تصديقه على الصفقة للاعتراف به.

اغتصاب الآثار المسيحية والإسلامية في فلسطين:

في مطلع سنة ٢٠٠٤م وأثناء إقامة جدار العزل العنصري قام الجيش الصهيوني بتدمير موقع دير مسيحي يعود للعصر البيزنطي، وأزالت جرافات الجيش الصهيوني الجزء الأكبر من الدير الواقع بالقرب من بلدة أبو ديس، ولم يلتفت الجيش الصهيوني لنداء إدارة الآثار في الكيان الصهيوني التي حذرت من الإقدام على تدمير الموقع الأثري، وجاء في بيان للجيش الصهيوني ردًا على اعتراض إدارة الآثار: (إذا كانت إدارة الآثار تعتقد أن الجيش خالف القانون فليتقدموا بشكوى للشرطة).

ويأتي هذا الرد الجاهل المتعجرف ليعبر عن حرص الصهاينة على تدمير كافة المعالم الأثرية في فلسطين، لكنه في الوقت نفسه يظهر مدى حقدهم على الأرض الفلسطينية التي ما أن يضرب فيها معول إلا وتظهر آثار الحضارات المتعاقبة التي

مرت بها، وهيهات أن يكون أسلاف هؤلاء البرابرة مروا بها أو تركوا بها أثرًا ولو شقفة فخار.

وأوضح الآثاري الصهيوني ياحيل زلينجر أن الدير المسيحي الذي دمرته جرافات الجيش الصهيوني يتكون من كنيسة وعدة غرف وفناء خارجي يتوسطه بئر، وأضاف: (لقد كشفت أعمال التنقيب عن منطقة سكنية وإسطبلات، وعثر تحت الفناء الداخلي على لوحة من الفسيفساء تزينها أشكال هندسية وحيوانية منها غزال وإخطبوط، وقد تضررت اللوحة الفسيفسائية، وتم رفعها مع مجموعة من القطع الفخارية من الموقع).

في ديسمبر ٢٠٠٤م أصدرت المؤسسة العربية لحقوق الإنسان في مدينة الناصرة بحثًا تناولت فيه ما تعرضت له الأماكن المقدسة للمسلمين والمسيحيين في الأراضي الفلسطينية المحتلة سنة ١٩٤٨م من تدنيس على أيدي الصهاينة، ومن الأماكن المقدسة التي دنسها الصهاينة على سبيل المثال لا الحصر:

إنشاء مركز تجاري حول مسجد البحر في طبرية.

إقامة منطقة صناعية حول مسجد وكنيستين في قرية البصة.

تحويل مسجد عين الزيتونة بالقرب من صفد إلى حظيرة للبقر في سنة ٢٠٠٣م.

تحويل مسجد عين حوض في حيفا إلى حانة.

تحويل عدة مساجد في عسقلان وقيسارية إلى مطاعم.

انتهاك حرمة مقبرة دير ياسين بالقرب من القدس، وتحطيم شواهد قبورها، أما مقبرة قرية البصة فقد تحولت إلى جزء من منطقة صناعية بعد نبش القبور، كما نبشت قبور مقبرة صرفند الواقعة غرب مدينة الرملة، ونزعت شواهد قبورها واستخدمت في ترصيف الشوارع.

تدمير أكثر من ٨٠٠ قرية مدينة بما تحتويه من مبان أثرية وتراث حضاري.

تغيير أسماء أكثر من عشرين ألف موقع تاريخي وأثري، واستبدال الأسماء العربية بأسماء عبرية، وتدوين المعلومات المزيفة في موسوعة الأراضي المقدسة التي أصدرها الكيان الصهيوني، كما تم تثبيت الأسماء الجديدة على خرائط أعدت لهذا الغرض.

وفي الوقت نفسه يقوم الصهاينة بتدمير الآثار العربية والإسلامية في المدن الفلسطينية، فبعد تدمير أغلب المباني الأثرية في جنين أتى الصهاينة على آثار نابلس، وهي المدينة التي تضم آثار ترجع إلى فترات تاريخية مختلفة وتعد من أهم آثارها مجموعة من المعابد الكنعانية، والعديد من المساجد، والزوايا، والخانقاوات، والبيوت التي تعود لعصور إسلامية متفاوتة، وهي مواقع أثرية سجلتها منظمة اليونسكو ضمن قائمة التراث العالمي، فاجتاحتها دبابات الإرهابي الصهيوني شارون في ديسمبر ٢٠٠٣م، ويناير ٢٠٠٤م فدمرت حي القصبة بكل ما فيه من مبان أثرية ومشاهد حضارية.

وتتعرض مدينة الخليل منذ احتلالها سنة ١٩٦٧م لمحاولات تهويد مستمرة فقد قام حاخامات يهود في الثامن من يونيو ١٩٦٧م بالصلاة في المسجد الإبراهيمي، وأطلقوا

عليه اسم (كنيس ماكفيلا)، ثم أقام الصهاينة مستعمرة (قريات أربع) سنة ١٩٧١م، وفي سنة ١٩٨٧م بدا الصهاينة بالصلاة في المسجد الإبراهيمي، وبعد المجزرة التي نفذها أحد الصهاينة بالمسجد سنة ١٩٩٦م أقدمت سلطات الاحتلال الصهيوني على تقسيم المسجد بين المسلمين والصهاينة، ولما كان المسجد يتكون من خمسة أجزاء شيدت طوال العصور الإسلامية فقد استولى الصهاينة على ثلاثة أجزاء وتركوا اثنين فقط للمسلمين، ويغلق المسجد بالكامل أمام المسلمين لمدة عشرة أيام في السنة، وهي الأيام التي يحتفل فيها الصهاينة بأعيادهم، ولا يزال الكيان الصهيوني يسعى لطمس الطابع العربي الإسلامي للمدن الفلسطينية.

الرد على المحاولات الصليبية الصهيونية للسيطرة على تاريخ فلسطين وآثارها

اعتمد الصليبيين والصهاينة على العهد القديم في دراستهم لتاريخ فلسطين وآثارها رغم القصور الذي يعتريه، وهو الذي يتألف من أربعة وأربعين سفرًا دونت في أزمان متفاوتة، وكشفت النقوش المسمارية، و الهيروغليفية، والفينيقية، والأوجارتية عن تأثيرات حضارات الشرق الأدنى على أسفار العهد القديم.

وإذا كان الصهاينة يتمسكون بما يعدونه دليلاً على أن ربهم يهوه قد وهب لهم أرض فلسطين طبقًا لما جاء في سفر التكوين: (وأعطي لك ولنسلك من بعدك أرض غربتك كل أرض كنعان ملكا أبديًا وأكون إلههم وقال الله لإبراهيم وأما أنت فتحفظ عهدي أنت ونسلك من بعدك في أجيالهم) (التكوين ١٧: ٨ - ٩)، فالأرض إذا أرض الكنعانيين قبل أن يحل بها اليهود.

وهناك العديد من الأدلة في التوراة على أن الكنعانيين واليبوسيين كانوا يسكنون أرض فلسطين، وأنها لم تكن ملكًا لليهود، ومنها:

(ودفنه أسحق وإسماعيل ابناه في مغارة المكفيلة في حقل عفرون بن صوحر الحثي الذي أمام ممر الحقل الذي اشتراه إبراهيم من بني حث هناك دفن إبراهيم وسارة امرأته) (التكوين ٢٥: ٨ – ١٠).

(وقال الرب لموسى أذهب أصعد من هنا أنت والشعب الذي أصعدته من أرض مصر إلى الأرض التي حلفت لإبراهيم وأسحق ويعقوب قائلاً لنسلك أعطيها وأنا أرسل أمامك ملاكًا وأطرد الكنعانيين والأموريين والحثيين والفرزيين والحويين واليبوسيين) (الخروج ٣٢: ١ – ٣).

(أحفظ ما أنا موصيك اليوم ها أنا طارد قدامك الأموريين والكنعانيين والحثيين والفرزيين والحويين واليبوسيين احترز أم تقطع عهدًا مع سكان الأرض التي أنت آت إليها لئلا يصيروا في وسطك بل تهدمون مذابحهم وتكسرونا أنصابهم وتقطعون سواريهم) (الخروج ٣٤: ١١ – ١٢).

(وكلم الرب موسى في عربات مؤآب على أردن أريحا قائلاً كلم بني إسرائيل وقل لهم أنكم عابرون الأردن إلى أرض كنعان فتطردون كل سكان الأرض من أمامكم وتمحون جميع تصاويرهم وتبيدون كل أصنامهم المسبوكة وتخربون جميع مرتفعاتهم

تملكون الأرض وتسكنون فيها لأني أعطيتكم الأرض لكي تملكوها) (العدد ٣٣: ٥٠ – ٥٤).

ولقد أوضحت العديد من الدراسات مدى التناقض بين روايات العهد القديم والحقائق التاريخية والآثارية في فلسطين، ويعبر عن ذلك روجيه جارودي بقوله: (ونصوص التوراة في معظمها شواهد رائعة على ما يمكن للبشر أن يبدعوه على أنه صورة نموذجية لما هو إلهي في نفوسهم)، أما عمانويل أناتي فيقول: (ليس لأي اسم من أسماء الشخصيات الواردة في تاريخ آباء العهد القديم شخصية تماثله في النصوص التاريخية ... وكل ما يبرهن عنه علم الآثار أن هناك مجموعات بشرية كانت تجوب صحراء سورية والأردن وسيناء).

وجاء في كتاب: "اليهود في تاريخ الحضارات الأولى". للمؤرخ جوستاف لوبون: (إن تأثير اليهود في تاريخ الحضارات صفر ... وهم لم يستحقوا أن يعدوا من الأمم المتمدنة بأي وجه فما يسمى بحضارتهم القديمة كانت في حقيقتها ترقيعًا من عناصر مصرية وبابلية وهلنستية ... كان بنو إسرائيل متمردون على الفنون تمردًا مطلقًا ... أنهم لم يقيموا معابد أو قصور لم تكن فلسطين أو أرض الميعاد غير بيئة مختلقة لبني إسرائيل، فالبادية هي الوطن الحقيقي لبني إسرائيل)، وجاء في كتاب: "الانتداب على فلسطين" لفرانسيس نيوتن: (لم يوجد في فلسطين نقش واحد يمكن أن ينسب إلى المملكة العبرية لقد فشلت اليهودية في أن تقدم أي أثر لداود أو سليمان، أو أي نقش أو حجر أو حتى نصب تذكاري، ولهذا فإن قضيتهم تفتقر إلى دليل مادي مسجل على غرار الأمثلة التي توجد لحياة شعوب غرب آسيا).

كانت القدس تعرف باسم يبوس نسبة إلى اليبوسيين وهم من بطون العرب الذين هاجروا من الجزيرة العربية إلى فلسطين نحو سنة ٢٥٠٠ ق.م، وشيدوا قلعة في الجهة الجنوبية الشرقية من القدس سميت بقلعة يبوس، وهي التي أطلق عليها فيما بعد حصن صهيون، وتعرف الآن باسم الأكمة، أو هضبة أوفل، أو جبل صهيون، وصهيون كلمة كنعانية تعني الجبل أو الحصن، ويذكر حسن ظاظا أن يبوس: (هو الاسم الفلسطيني الأصلي لمدينة القدس، وهي من أصل سامي عربي مشترك "أ ب س" بمعنى سمن وامتلأ).

ولا يملك محررو التوراة إلا الاعتراف بقدم الوجود العربي السابق لوجودهم في فلسطين فقد جاء في سفر صموئيل الثاني: (كان داود ابن ثلاثين سنة حين ملك وملك أربعين سنة، في حبرون ملك على يهوذا سبع سنين وستة أشهر، وفي أورشليم ملك ثلاثا وثلاثين سنة على جميع إسرائيل ويهوذا وذهب الملك ورجاله إلى أورشليم إلى اليبوسيين سكان الأرض) (صموئيل الثاني ٥: ٤:٦).

ثم غلب على القدس الاسم الكنعاني "يورشاليم" والتي تعني مدينة المعبود شاليم وهو أحد المعبودات الكنعانية، وقيل: أنه معبود السلام، وهناك من يرى أنه معبود الغروب.

وعُرفت القدس في حضارات الشرق الأدنى بأسماء مشتقة من هذا الاسم الكنعاني، فقد أشارت مجموعة من النقوش كتبت بالخط المسماري وعثر عليها في تل العمارنة بمصر إلى القدس باسم "أورو سالم" أو "روشاليموم"، وهذه النقوش عبارة عن رسائل أرسلها حاكم القدس إلى الملك أمنوفيس الثالث (١٤١١ – ١٣٧٥ ق.م)، وإلى ابنه الملك أخناتون (١٣٧٥ – ١٣٥٠م)، ثم ورد ذكر القدس في نقوش آشورية ترجع لعصر الملك سنحاريب (٧٠٤ – ٦٨١ق.م) تحت اسم "أورو سليمو"، وذكرت في المصادر اليونانية منذ عهد الإسكندر الأكبر باسم هيروسوليما، والاسم "أورشليم" انتقل إلى العبرية من الاسم الكنعاني فالقدس مدينة الكنعانيين وليست مدينة اليهود.

وجاء في أسفار التوراة أن أورشليم مدينة اليبوسيين، وأنها غريبة على اليهود فقد ورد في سفر يشوع: (وأما اليبوسيون الساكنون في أورشليم فلم يقدر بنو يهوذا على طردهم فسكن اليبوسيون مع بني يهوذا في أورشليم)، ويعترف سفر القضاة بأن أورشليم مدينة غريبة على بني إسرائيل إذ جاء في السفر المذكور: (وفيما هم عند يبوس، وقد أنحدر النهار جدًا، قال الغلام لسيده تعال نميل إلى مدينة اليبوسيين هذه ونبيت فيها. فقال له سيده: لا نميل إلى مدينة غريبة حيث لا أحد من بني إسرائيل هنا) (القضاة ١٩: ١١-١٢).

وأكدت الحفريات الأثرية التي أجريت في فلسطين عامة وفي القدس الشريف خاصة كذب الادعاءات الصليبية الصهيونية، ومن الجهات العلمية، والمؤرخين، والآثاريين الذين قاموا بدراسة تاريخ فلسطين أو أجروا بها تنقيبات، وأثبتت تنقيباتهم، ودراساتهم عدم تطابق روايات العهد القديم مع تاريخ فلسطين، ولم يعثروا على أية أدلة أثرية تؤكد وجود يهودي بها:

المدرسة الأمريكية للبحوث الشرقية:

تأسست المدرسة الأمريكية للبحوث الشرقية في القدس سنة ١٩٠٠م، وبدأت أول بعثة أمريكية للتنقيب عن الآثار في فلسطين عملها في موقع بيسان تحت إشراف متحف جامعة بنسلفانيا واستمرت التنقيبات لمدة عشرة مواسم فيما بين سنتي ١٩٢١ – ١٩٣٣م، ولم تكشف سوى عن عدة حصون مصرية ترجع إلى الفترة ما بين القرنين الرابع عشر، والثاني عشر قبل الميلاد، وعثر أيضًا على بعض الهياكل للمعبودات الكنعانية، وبعد هذه النتائج المخيبة للآمال انتقلت المدرسة الأمريكية للتنقيب في موقع تل بيت مرسيم الذي يقع إلى الجنوب الغربي من الخليل، والمذكور في سفر يشوع على أنه قرية سفر أو دبير، وأكدت نتائج التنقيبات التي استمرت لمدة أربعة مواسم في الفترة ما بين سنتي ١٩٢٦ – ١٩٣٢م أن تاريخ هذا الموقع يرجع إلى الفترة ما بين الألف الثالث قبل الميلاد وحتى سنة ٥٨٩ق.م، مما يبعده كثيرًا عن التاريخ المفترض ليشوع.

وليم أولبرايت:

من أوائل الذين حاولوا الترويج للنظرية الصليبية الصهيونية القائلة بأن الآثار المكتشفة في فلسطين لا تتعارض مع التوراة بل تتوافق معها، كما يعد في مقدمة

الآثاريين الصليبيين والصهاينة الذين قيل عنهم أنهم جابوا أرض فلسطين حاملين التوراة في يد والمجراف في اليد الأخرى، وشغل منصب رئيس المدرسة الأمريكية للبحوث الشرقية، وعمل في فلسطين خلال الفترة ما بين سنتي ١٩٢٠ – ١٩٣٥م، ويقول عن الحفريات التي أجريت بين سنتي ١٩٢٣ – ١٩٢٨م: (وفيما بين سنتي ١٩٢٣ إلى ١٩٢٨م قامت سلسلة من البعثات بالتنقيب في تل الأكمة في القدس ... ووجدت بهذا التل كمية كافية من المباني والفخار تثبت بصفة قاطعة أنه كان النواة الأصلية لمدينة داود)، لكنه لم يلبث أن تصطدمه نتائج الحفريات التي تجرى في فلسطين فيعود للاعتراف بأن التنقيبات التي أجريت في تل الدوير (لخيش) فيما بين سنتي ١٩٣٢ – ١٩٣٨م أوضحت أن القلعة التي كانت تنسب إلى عهد داود ثبت أنها ترجع إلى العصر الهلنستي أي أنها أحدث من التاريخ المفترض حسب روايات العهد القديم بخمسة قرون، وأن شارع الأعمدة الذي عثر عليه في المنطقة نفسها، وكان ينسب إلى عهد هيرود الآدومي، إنما يرجع إلى القرن الثالث أو الرابع الميلاديين.

وكثيرًا ما يتناقض أولبرايت مع نفسه التي تجره لخدمة الأهداف الصهيونية، ومن الأدلة على ذلك قوله:(كثيرًا ما يدعى أن الناحية العلمية في حفائر فلسطين قد أصابها ضرر بليغ بسبب المعتقدات الدينية التي يعتنقها العلماء الذين قاموا بالتنقيب في الأراضي المقدسة)، ثم يعترف بوقوع ذلك ويذكر بعض النماذج، ويحاول التهوين من أثرها: (وقد كانت هناك بعض المشكلات مثل مشكلة شارلز مارستون الذي دفعه حماسه غير المهذب إلى تفسير بعض اكتشافات ستاركي تفسيرًا خاطئًا، ولكن الدمار الذي أصاب الحياد العلمي من هؤلاء المنقبين بسيط في الواقع).

وبعدما أعيت الحيل أولبرايت فإنه يعترف بأن مصر كانت أكرم من فلسطين مع الباحثين على نصوص التوراة، فقد عثر في الفيوم على بعض أجزاء التوراة المكتوبة باللغة العبرية لكنها لا تعود لأقدم من القرن الرابع الميلادي، ثم يصرح أولبرايت بالتناقض بين مرويات العهد القديم، وما أسفرت عنه الحفريات بقوله:(آثار فلسطين قلما تساعدنا في إلقاء ضوء مباشر على شخصيات التوراة، ويرجع ذلك بوجه أخص إلى ندرة النقوش، وفي الواقع ذكرت شخصيات من التوراة في النقوش التي عثر عليها خارج فلسطين أكثر مما ذكرت في النقوش التي عثر عليها في فلسطين).

ماركيت كراوس:

أجرى ماركيت كراوس حفريات في موقع مدينة عاي - تعرف باسم دير ديوان، وتقع بالقرب من القدس وهي مدينة كنعانية قديمة - المذكورة في سفر يشوع، ويقدم العهد القديم يشوع على أنه الشخص الذي احتل مدينة عاي وأحرقها فقد جاء في سفر يشوع: (فبكر يشوع في الغد إلى عاي وجميع رجال الحرب الذين معه صعدوا وأتوا إلى مقابل المدينة. ونزلوا شمال عاي ... ودخل "العبريون" المدينة وأخذوها وأسرعوا

وأحرقوا المدينة بالنار) (يشوع ٨: ١٠-١٥)، لكن نتائج الحفريات التي أجراها ماركيت كراوس فيما بين سنتي ١٩٣٣ – ١٩٣٥م دلت على أن عاي قد أحرقت في نحو سنة ٢٠٠٠ ق.م أي قبل التاريخ المفترض ليشوع بأكثر من ٧٥٠ سنة، وظلت المدينة غير مأهولة لمدة ألف سنة تقريبًا، ويعلق الأب ديفو وهو من الآثاريين الفرنسيين الذين عملوا في القدس لمدة طويلة على التناقض بين روايات سفر يشوع وما أكدته الحفريات التي أجريت في موقع مدينة عاي بقوله:(إن أحداث فتح هذه المدينة قد جرى تفصيلها بإسهاب شديد "في سفر يشوع" ... ومن المؤسف أن الحفريات الأثرية قد كذبت هذا الاستيلاء ... فعند وصول الإسرائيليين إليها لم يكن هناك مدينة بهذا الاسم وإنما كان هناك مدينة قديمة عمرها ١٢٠٠ سنة)، ومن الآثاريين الذين أجروا تنقيبات في عاي جيمس بريتشارد من جامعة برنستون، وأكد أنه لم يعثر في الموقع على مدينة معاصرة ليشوع.

كاثلين كينون:

قامت بإجراء حفريات بالقدس في الفترة من سنة ١٩٦١م إلى سنة ١٩٦٧م، ومما قالته عن نتائج حفرياتها: (إن أورشليم داود هي مفتاحنا للولوج إلى التاريخ الإسرائيلي، ولكن تنقيباتنا لم تكشف إلا القليل مما يمكن أن نعزوه لتلك الفترة، ولقد جهدنا من أجل توضيح هذا القليل، وإني لعلى ثقة بأن البينات الآثارية على أي شيء آخر قد فقدت تمامًا ... إذا كان على المرء أن يعتمد على البينات الأثرية في موقع أورشليم فمن المستحيل عليه أن يخرج بنتيجة عن نشاطات سليمان العمرانية)، وتعترف كينون بالتناقض بين التوراة والأدلة الأثرية بقولها: (لقد وصفت أسفار التوراة وبشكل احتفالي مجد المملكة الموحدة، وبقيت ذكراها مؤثرة على الأفكار والتطلعات اليهودية عبر العصور، ومع ذلك فإن الشواهد الأثرية عن هذه المملكة ضئيلة إلى حد كبير)

بنيامين مازار:

قام بالحفر في المنطقة الواقعة جنوب المسجد الأقصى في الفترة ما بين سنتي ١٩٦٧ – ١٩٧٨م، وذكر في أحد التقارير التي نشرتها الجمعية الأثرية الإسرائيلية سنة ١٩٧١م أن الحائط الجنوبي للمسجد الأقصى هو بناء إسلامي ولا يوجد أسفله أية آثار يهودية، ويلخص مازار نتائج حفرياته في القدس بقوله: (رغم أن حكم داود قد استمر في أورشليم قرابة أربعين سنة، إلا أننا لم نعثر إلا على القليل جدًا من اللقى الأثرية التي تعود إلى العصر الداودي سواء في موقع أورشليم أو خارجها، فما من بينة معمارية ضخمة أو منشأة هامة يمكن لنا بيقين وصفها بالداودية).

ويقول مازار عن روايات العهد القديم: (إن روايات سفر التكوين "المنسوب إلى موسى عليه السلام" تعود إلى أصول كتبت خلال الفترة التي كانت فيها مملكة داود قد تأسست، والإضافات والملحقات التي أضافها كتاب التوراة المتأخرون إنما قصد بها سد الفوارق للقراء المعاصرين، وعندما كتب السفر لأول مرة لم يرجع مؤلفوه إلى التراث القومي الشائع، ولكن أيضًا إلى الأعمال الأدبية المختلفة والتي اشتملت على أساطير

أرض الرافدين وكنعان وملاحمهم وقد طوعها كتاب السفر لروح التوحيد عند بني إسرائيل).

نحمان افيجاد:

أشرف على الحفريات الصهيونية بالقدس في الفترة من سنة ١٩٦٩م إلى سنة ١٩٨٣م، ولم يعثر على آثار تؤكد وجود الهيكل المزعوم.

ييجال شيلوح:

أشرف على الحفريات الصهيونية بالقدس في الفترة من سنة ١٩٧٨م وحتى سنة ١٩٨٥م، ولم يتوصل إلى ما يربط بين أرض فلسطين وروايات العهد القديم.

زئيف هيرتزوج:

رئيس قسم الآثار في جامعة تل أبيب أثبت من خلال أبحاثه وحفرياته التي استمرت لمدة ثلاثين عامًا بأنه لا يوجد في طول فلسطين وعرضها دليل أثري واحد يثبت المزاعم اليهودية، وختم نتائج أبحاثه بقوله: (مع الأسف لا وجود لنا في فلسطين ... إن الإسرائيليين لم يكونوا عبيدًا قط في مصر، ولم يتيهوا في الصحراء، كما أنهم لم يدخلوا إلى أرض كنعان كأبطال منتصرين).

ويعلق على التناقض بين روايات التوراة وما كشفته الحفريات بقوله: (هنالك شرخ كبير في رواية التوراة للتاريخ القديم كشفته الحفريات والأبحاث الأثرية، والعلم الحديث لا يعتمد على الروايات المكتوبة بل الآثار في الأساس، وعلم الآثار صار علمًا مستقلاً تمامًا، وما يحدث لنا في إسرائيل هو أننا لا نريده علمًا مستقلاً، بل نريد للآثار أن تثبت الرواية التاريخية وهذا معاكس ليس للعلم فقط بل للحقيقة التاريخية).

وجاء في مقال نشره بصحيفة هآرتس في ١٩٩٩/١١/٢٨م ما يلي: (إن الحفريات المكثفة في أرض إسرائيل خلال القرن العشرين قد أوصلتنا إلى نتائج محبطة. كل شيء مختلق ونحن لم نعثر على شيء يتفق والرواية التوراتية. إن قصص الآباء في سفر التكوين هي مجرد أساطير...إن المملكة الموحدة لداود وسليمان التي توصف في التوراة بأنها دولة عظيمة، كانت في أفضل الأحوال مملكة قبلية صغيرة ...إنني أدري باعتباري واحدًا من أبناء الشعب اليهودي، وتلميذًا للمدرسة التوراتية، مدى الإحباط الناجم عن الهوة بين آمالنا في إثبات تاريخية التوراة وبين الحقائق التي تتكشف على أرض الواقع. إنني أحس بثقل هذا الاعتراف على عاتقي، ولكنني ملتزم بتدقيق ونقد وتعديل تفسيراتي ونتائجي السابقة).

إسرائيل فنكلشتاين:

أستاذ الآثار في جامعة تل أبيب، قام بإجراء حفريات في كل المواقع الوارد ذكرها في التوراة وعرض نتائج الحفريات التي قام بها مع زميله في جامعة تل أبيب ديفيد أوسيشكين أمام مؤتمر جمعية علم الآثار التوراتي الذي عقد في سان فرانسيسكو سنة ١٩٩٧م، واختتم فنكلشتاين مداخلته أمام المؤتمر بقوله: (إن صورة أورشليم في زمن داود وابنه سليمان قد تلونت عبر العصور بظلال رومانسية وأسطورية. وقد ساعد

الحجاج الوافدون والصليبيون وأصحاب الرؤى من كل نوع على ذيوع القصص الخرافية عن عظمة مدينة داود ومعبد سليمان، لكن العمل الميداني لم يوفق في العثور على دلائل حياة سكنية خلال القرن العاشر قبل الميلاد في أورشليم التوراتية. إن غياب الدلائل على وجود الحياة السكنية هنا لا يقتصر على فقدان البنى المعمارية الضخمة بل يتعدى ذلك إلى كسر الفخار التي يتميز بها القرن العاشر قبل الميلاد في بقية المواقع).

أما ديفيد أوسيشكين فقد اختتم كلمته أمام المؤتمر قائلاً : (إنه ليصعب عليّ تقبل هذه الوقائع أرجو من الملك سليمان أن يسامحني).

وصرح فنكلشتاين أمام ندوة عقدتها جامعة بن جورين سنة ١٩٩٨م بأن التوراة قد فقدت أهميتها بوصفها مصدرًا تاريخيًا فيما يتعلق بأصول إسرائيل والمملكة الموحدة لأنها وثيقة متأخرة كتبت فصولها الأولى في القرن السابع قبل الميلاد، فلا يعقل أن تكون مصدرًا تاريخيًا لإحداث جرت في القرن العاشر قبل الميلاد. لذا فإن البحث عن أصول إسرائيل في الأراضي الفلسطينية يجب أن يعتمد على المعلومات الأثرية.

وأصدر فنكلشتاين كتابًا بالاشتراك مع المؤرخ الأمريكي نيل سلبرمن جاء فيه: (أثبت البحث الأثري في السنوات الأخيرة أنه لم يكن هناك شريحة من اليهود يعرفون القراءة والكتابة، ومن يقول أنه يكتب التاريخ القديم اليوم بالاعتماد على الوثائق فإنه يخدع فلا توجد مواد مكتوبة من فترات التاريخ القديم، وما وقع من أحداث في القرن الثاني عشر قبل الميلاد كتب بعد خمسمائة سنة من وقوعها وضم الكثير من القصص الوهمية).

جدعون فرستر:

أستاذ الآثار الرومانية في الجامعة العبرية بالقدس، أعلن في شهر يوليو سنة ٢٠٠٣م أنه عثر على أدلة أثرية تثبت أن الأثر المعروف بطنطورة فرعون (يد أبيشالوم) والتي تقع إلى الشمال الشرقي من القدس أثرًا مسيحيًا وليست لها أية صلة باليهود الذين كانوا يقدسونها منذ القرن الثاني عشر الميلادي على أساس أنها رمزًا مقدسًا للعن الأبناء المتمردين على آبائهم، لأن أبيشالوم كان متمردًا على أبيه داود.

وكان الآثاري الصهيوني نحمان أبيجاد قد حصل على درجة الدكتوراه عن أطروحة توصل فيها إلى أن طنطورة فرعون أثرًا يهوديًا، إلا أن الأدلة الأثرية التي قدمها جدعون فرستر ومنها نقش بالخط اليوناني أكدت أن الموقع مقدس لدى المسيحيين منذ القرن الرابع الميلادي.

نداف نئمان:

آثاري صهيوني رد على القائلين بكفر أي يهودي ينفي تطابق روايات التوراة مع الآثار المكتشفة في فلسطين بقوله: (على العكس نحن المؤمنون الحقيقيين لأننا نبحث عن الصدق فقط ولا نشارك في عملية تشويه التاريخ ... هناك من يحسب أنه عندما يقبل التوراة كما هي يصبح أكثر إيمانًا، ولكن التوراة كتبت بعد خمسمائة سنة من آخر إصحاحاتها فما الذي يضمن أن تحفظ كمية هائلة من القصص والكلمات كما هي طول

هذه المدة؟ من منطلق بحثنا عن الصدق والحقيقة نحاول أن نعيد قراءة التاريخ كما هو بلا تشويه).

توماس طومسون:

يعد من أبرز المؤرخين الذين تصدوا للنظريات الصليبية الصهيونية بخصوص فلسطين، ودفع ثمن ذلك غاليًا فبعد أن أنجز أطروحته لنيل درجة الدكتوراه من جامعة تيبنجن بألمانيا سنة ١٩٧١م، رفضت الجامعة منحه الدرجة لأنه ناقش في أطروحته تاريخ الآباء العبرانيين، وخلص إلى صعوبة إثبات تاريخية القصص الواردة في العهد القديم، كما توصل إلى أن فلسطين لم تقم بها أية سلطة سياسية ذات أهمية كبرى، ولم يقم بها تاريخ مشترك إلا في الفترات التي كانت تحكم فيها من قبل قوى خارجية مثل الآشوريين أو الفراعنة.

واضطر طومسون للعودة إلى الولايات المتحدة سنة ١٩٧٥م، ويتحدث عن تلك الفترة بقوله (وفي عام ١٩٧٥م تركت ألمانيا وعدت إلى الولايات المتحدة، لكن الجدل حول كتابي عن الآباء منعني من الدخول إلى ميدان التدريس الجامعي فامتهنت حرفة طلاء البيوت وتفرغت لها).

وظل طومسون يمارس عمله في طلاء البيوت حتى سنة ١٩٨٥م فتم تعيينه أستاذا في المدرسة التوراتية التابعة للرابطة التوراتية الكاثوليكية في القدس لمدة سنة واحدة، عاد بعدها إلى الولايات المتحدة للتدريس في جامعة ماريت في ولاية ويسكونسن، وما أن نشرت مراجعة لكتابه: "التاريخ المبكر لبني إسرائيل" في إحدى الصحف البريطانية حتى طرد من الجامعة لأنه تجرأ على القول بأنه لا مكان لداود و إمبراطوريته في تاريخ إسرائيل، ويعلق على الطرد بقوله: (كنت أطمع إلى البقاء في منصبي بجامعة ماريت، رغم كون المسئولون غير سعيدين ببحثي. لأني قد أثرت الدعاوى العقيدة اللاهوتية المحافظة، وبدا عملي يعارض الرسالة الكاثوليكية للجامعة).

والجدير بالذكر أن الصهاينة دأبوا على ملاحقة المؤرخين والباحثين الذين يشككون في الادعاءات الصهيونية فعوقب الكثيرون بسحب درجاتهم العلمية، أو تعرضوا لمحاكمات بالسجن والغرامة، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر الفرنسيان بول راسيينه، وهنري روكيه، والبريطاني ديفيد أرفنج، ولم يكتف الصهاينة بمطاردة من يشكك في تاريخهم ويكشف جرائمهم من غير اليهود بل شملت ملاحقتهم حتى لليهود أنفسهم فقد أقدمت جامعة حيفا على طرد الباحث الصهيوني تيدي كاتس الذي قدم أطروحة للحصول على درجة الماجستير حول المجزرة التي ارتكبتها العصابات الصهيونية في بلدة الطنطورة بالقرب من حيفا وقتلت خلالها أكثر من ٢٥٠ فلسطينيًا في ليلة الثاني والعشرين من مايو سنة ١٩٤٨م.

ويذكر طومسون في كتابه: "الماضي الخرافي التوراة والتاريخ": (في تشكيل العهد القديم لا نتعامل مع تراثات تم تقديمها واعتبارها قديمة. إذا كانت لفائف البحر الميت تعود للعهود الهلينية والإغريقية – الرومانية فإن أي شيء أقدم ليس معروفًا إلا كماض

مسرود أو ماض منقول ... إن تاريخ إسرائيل في معظمه تاريخ أوروبي. سواء كان يهوديًا أم مسيحيًا قد كتبته أوروبا لغايات أوروبية خالصة)، ويؤكد على التباعد بين مرويات التوراة وما أثبته علم الآثار بقوله: (إن إسرائيل التي يقدمها العهد القديم تقف في تباين حاد مع إسرائيل التي نعرفها من العمل الآثاري الميداني)، وبعد سنوات من الدراسة والتمحيص توصل إلى النتيجة التالية: (إن العهد القديم لم يكن تاريخًا تحول إلى خيال بل خيال تحو إلى تاريخ).

كيث وايتلام:

رئيس قسم الدراسات الدينية بجامعة ستيرلنج باسكتلندا، أصدر عدة أبحاث وكتب عن تاريخ فلسطين من أهمها كتابه: "اختلاق إسرائيل القديمة – إسكات التاريخ الفلسطيني" فضح فيه تزييف الصهاينة للتاريخ، وشرح كيف تجاهلت الدراسات التوراتية تاريخ فلسطين، ووصفها بأنها لا تمثل تاريخًا خاصًا وأن تاريخها هو تاريخ إسرائيل، ولم تكن فلسطين في نظر الدراسات التوراتية سوى معرض للآثار التوراتية النادرة.

كما أشار وايتلام إلى الدراسات التي تنكر التاريخ الفلسطيني خلال الفترات التاريخية المختلفة، وتصور فلسطين على أساس أنها المسرح الذي شهد فصول تاريخ إسرائيل القديمة، ويعلق على ذلك بقوله: (فمجرد إشارة كل هذه الدراسات إلى المنطقة الجغرافية على أنها فلسطين مع عدم الإشارة إلى السكان على أنهم فلسطينيون إنما هو إنكار وإسكات للتاريخ الفلسطيني، إن ما يقدم دومًا إلينا هو وصف للأرض ذاتها أما سكانها فمجهولون أو غير موجودين ... إن الدراسات التوراتية متورطة في تجريد الفلسطينيين من وطنهم ولهذا مقابل سياسي معاصر متمثل في السيطرة على الأرض وسلب الشعب الفلسطيني أرضه وتصويره على أنه شعب بلا تاريخ أو تجريده من هذا التاريخ... إن لفظ فلسطينيون باعتبارهم سكان هذه الأرض هو استعمال نادر للغاية في الدراسات التوراتية فإن كانت هناك أرض تدعى فلسطين فلماذا لا يمكن تسمية مواطنيها بالفلسطينيين).

ويشكك كيث وايتلام في قيام المملكة اليهودية وفقًا لنتائج الحفريات التي أجريت في طول فلسطين وعرضها ولم تسفر عن أية مكتشفات أثرية تدل على تلك المملكة المزعومة، وينتهي إلى نتيجة مفادها: (إن غياب أي سجل أثري يتعلق بهذه اللحظة الحاسمة في تاريخ المنطقة ساهم بقوة في تحقيق الإجماع على إسقاط هذا الماضي المتخيل، لأن غياب أي سجل أثري يثير اخطر الشكوك حول تصور إمبراطورية إسرائيلية كانت تعبيرًا عن حضارة نهضوية مجيدة مما يوحي بأننا أمام ماض متخيل ... إن البحث عن إسرائيل القديمة قد جعل المؤرخين وعلماء الآثار يميلون للتأكيد على أن الانقطاع في الآثار المادية هو دليل على عدم الاستمرارية في النواحي الثقافية والعرقية أيضًا).

ويختم كيث وايتلام كتابه بتوصية يطالب من خلالها الآثاريين والمؤرخين بالتحرر من قبضة الدراسات التوراتية، كما يطالب بموقع للتاريخ الفلسطيني ضمن الخطاب الأكاديمي في أقسام الجامعات الغربية التي تجاهلت هذا التاريخ مفترضة أنه جزء من تاريخ إسرائيل القديمة، ويحث وايتلام الآثاريين والمؤرخين على دراسة التراث الحضاري لفلسطين القديمة والذي تشهد به المصادر المكتوبة وفي مقدمتها التوراة نفسها إلى جانب المكتشفات الأثرية التي خلفها الشعب الفلسطيني على مر العصور، وبذلك ينتهي وايتلام إلى نتيجة مؤداها: (إن تاريخ إسرائيل القديمة يبدو لحظة قصيرة في التاريخ الفلسطيني القديم)

ليمك:

تأتي شهادة هذا المؤرخ لتبرز التناقض بين النصوص التوراتية، والتنقيبات الأثرية فيقول في هذا الصدد: (إن الهوة كبيرة بين النص الثابت والأحداث، بما يكفي لعدم تقبلنا العهد القديم مصدرًا أوليًا لإعادة بناء الماضي ... إن المحصلة لم تتغير، رواية تظهر عن تاريخ إسرائيل قبل المملكة الموحدة، سرعان ما يتم تعديلها إثر ظهور معطيات أثرية جديدة. لقد تطلب الأمر من الناحية العملية ضرورة خلق تصور ما لتاريخ إسرائيل القديم، ما يلبث أن يتم التراجع عنه بعد نقاش مضن يفند التصور السابق مبرهنًا على استحالته في ضوء المعلومات المستجدة).

إبراهام دوني:

ألف كتابًا بعنوان: "البدايات والنهايات لدولة إسرائيل" وصف فيه قصص العهد القديم بدخول اليهود إلى فلسطين بأنها مشوهة ومزيفة، وخلص إلى القول بأن دولة إسرائيل الحالية غير شرعية ولن تكون أرض الميعاد لأن أساسها باطل، وقد نشرت جامعة تل أبيب كتاب إبراهام دوني الذي أشار إلى آراء المؤرخين الذين يشاطرونه الرأي مما حدا بصحيفة معاريف الصهيونية أن تنتقدهم بقولها: (لا يمكننا قبول هذه الخرافات التي ينادي بها هؤلاء العلماء. نحن نحترمهم نعم، ونقدر علمهم نعم، لكن ليس من المقبول أن نتقبل إهانتهم للكتب التوراتية وقصص آبائنا ... ماذا يمكن أن يحدث بعد هذه التصريحات من قبل أعدائنا. سيقولون ألم نقل لكم أنكم تحرفون التوراة وأنكم تضعون قصصًا ومعتقدات من نسج خيالكم)، حقًا أنهم يحرفون الكلم عن مواضعه قاتلهم الله أنى يؤفكون.

ومن الآثاريين والمؤرخين العرب الذين تصدوا للادعاءات الصهيونية:

عبدالرحمن الطيب الأنصاري:

شارك في الحفريات التي أجرتها كاثلين كينون في القدس، ويذكر عن مشاركته تلك ما يلي: (لقد سبق وأن شاركت سنة ١٩٦٦م في حفرية في القدس مع عالمة الآثار الشهيرة كاثلين كينون وكانت أوسع حفرية أجريت في مناطق مختلفة من القدس وما حولها ونزلت إلى أعماق تصل إلى عشرين مترًا تحت الأرض ومع ذلك لم يظهر على توال الطبقات ما يدل على وجود يهودي أو عبراني. وهذا يدل على كذب ادعائهم في حقهم في بيت المقدس لأن الرومان اجتثوا المعبد الذي يدعونه، ولم يكن المعبد إن وجد آنذاك إلا مبان بسيطة لم تقو على عوادي الزمن ولكن خلال تلك الحفريات ظهر التتابع الطبقي لوجود عربي خلال العصور الكنعانية والرومانية والبيزنطية والإسلامية بل وما هو أبعد من ذلك فأين الادعاء اليهودي)، ويؤكد الأنصاري بأن سلطات الكيان الصهيوني في الوقت الذي تحاول فيه الادعاء بوجود يهودي على أرض فلسطين فإنها تقوم في الوقت نفسه بتدمير الآثار الإسلامية: (تمر الأيام، ويشاهد العالم كله ما تفعله إسرائيل في المسجد الأقصى، فلا تُسمع من القوى العظمى وهيئة الأمم المتحدة والمنظمات الدولية سوى القرارات والبيانات والتعليقات ... لقد هدمت الآثار الإسلامية في نابلس وفي غيرها، ولا مجير لهذه الآثار، التي كانت مفخرة للحضارة الإسلامية في فلسطين، أما المساجد والزوايا فحدث ولا حرج فقد تحول بعضها إلى حانات، وبعضها إلى مراقص وبعضها إلى مرابط للحيوانات. تلك هي حضارة القرن الحادي والعشرين التي يريدونها أن تصبح سمة الشرق، لتسود حضارة الهدم والاغتصاب، بمفهومه الواسع، لإخراج أصحاب الأرض منها ليتمتع بها آخرون هم عنها أغراب، وتتكرر مأساة سكان العالم الجديد، عندما وصل الرجل الأبيض إلى الأمريكتين).

فراس السواح:

من أبرز الباحثين العرب في مجال الرد الدعاوى الصهيونية في فلسطين، ومن مؤلفاته: "آرام دمشق وإسرائيل في التاريخ والتاريخ التوراتي"؛ و "تاريخ أورشليم "، وأبرز الباحث في الكتاب الأول الفشل الذي مني به علم الآثار التوراتي في محاولته للربط بين روايات العهد القديم وفلسطين (لقد فشلت حتى الآن كل الجهود التي بذلت من أجل إثبات تاريخية أحداث قصة الخروج، ولم يستطع المؤرخون وضع هذه الأحداث ضمن إطار تاريخي محدد ... وفي الحقيقة فإن البحث الأثري والتاريخي قد فشل حتى الآن في تحديد مسار الخروج اعتمادًا على الرواية التوراتية فالمواقع التي مر بها الإسرائيليون غير مذكورة خارج النص التوراتي والمواقع التي تحمل أسماء مشابهة في سيناء لم يعط المسح الأثري فيها نتائج تشجع على إجراء أية مطابقة بينها وبين مواقع الخروج).

وعن أخبار المملكة الموحدة في العهد القديم يقول فراس السواح: (إن مملكة داود وسليمان ليست مستبعدة تاريخيًا فقط بل إنها مستحيلة الوجود، ناهيك عن نتائج التنقيب

الأثري في موقع أورشليم ذاتها، والذي اظهر أن مدينة أورشليم في القرن العاشر قبل الميلاد لم تكن إلا بلدة صغيرة جدًا، ومن غير الممكن أن تكون هذه البلدة قد استطاعت بناء هيكل ديني يربو على مساحتها).

ويختم فراس للسواح النتائج التي توصل إليها في هذا الكتاب قائلاً: (لقد أوصلتنا دراسة المخلفات المادية للثقافة الإسرائيلية إلى القول بأن أرض فلسطين لم تعرف شعبًا متميزًا اسمه الشعب الإسرائيلي، ولا ثقافة خاصة يمكن تعريفها بالثقافة الإسرائيلية. فكل ما كشف عنه علم الآثار يشير إلى ثقافة كنعانية في تطورها الطبيعي ... إن اللغة التي نطق بها الإسرائيليون وكتبوا بحروفها هي لغة كنعانية، وآدابهم هي آداب كنعانية، ومعتقدهم التوراتي الذي وجدوا فيه مصدر تميزهم قد نشأ وتطور نتيجة لجدليات المؤسسة الدينية الكنعانية. ولا ينجم عن ذلك كله إلا القول بأن الشعب الذي أنتج ما يدعى بالثقافة الإسرائيلية، هو فئة كنعانية لم تغادر فلسطين قط، وربما استوعبت إليها فئة ضئيلة من النازحين من مصر).

وفي كتابه: "تاريخ أورشليم: يقول عن الهيكل المزعوم: (إن إعادة تصور هيكل سليمان على الورق اعتمادًا على وصفه الوارد في سفر الملوك الأول وبعض مقاطع من سفر حزقيال، تضع أمامنا مخططًا لمعبد سوري تقليدي (كنعاني) من المعابد المكرسة لمعبودات الخصب، التي شاع بناؤها في بلاد الشام فيما بين أواسط الألف الثاني وأواسط الألف الأول قبل الميلاد، ويعرف هذا المخطط لدى علماء الآثار بنمط المعبد السوري التناظري، وقد كشفت التنقيبات في بلاد الشام عن أكثر من عشرين معبدًا بنيت وفق هذا المخطط).

زياد منى:

يأتي زياد منى في طليعة الباحثين العرب الذين يتصدون للدعاوى الصهيونية في فلسطين، وله عدة كتب وأبحاث في هذه المجال يأتي في مقدمتها، كتابه الهام: "مقدمة في تاريخ فلسطين القديم"؛ وكتاب: "تلفيق صورة الآخر في التلمود – يسوع المسيح والعرب والمسيحيين والأميين"، وقد فند فيهما وفي غيرهما من مؤلفاته كافة الدعاوى الصهيونية في فلسطين من النواحي الدينية، والتاريخية، والأثرية.

سامي سعيد الأحمد:

له عدة أبحاث تتعلق بالادعاءات الصهيونية في أرض فلسطين، ومن أبحاثه: "نقد العهد القديم"؛ و"تاريخ فلسطين حتى التحرير العربي"؛ و"دراسة في معلومات العهد القديم التاريخية عن فلسطين"، وقال في مقدمة الأخير: (اعتمدت الغالبية العظمى من الباحثين الغربية العهد القديم كمصدر لتاريخ فلسطين القديم رغم معرفتهم طبيعة هذا الكتاب والدراسات النقدية الخاصة به والطعنات التي وجهت إلى محتوياته ابتداء من الحبر اليهودي ابن عزرة الذي أعلن سنة ١١٥٠م عن شكه بكتابة موسى للأسفار الخمس الأولى منه).

أحمد نسيم سوسة:

أصدر كتابًا بعنوان: (العرب واليهود في التاريخ حقائق تاريخية تظهرها المكتشفات الآثارية) فند من خلاله المزاعم الصهيونية في أرض فلسطين، ومما جاء فيه: (إن اليهود لم يتركوا أي كيان سياسي يهودي خاص بهم في تاريخ فلسطين القديم، ولكنهم تركوا ديانة يهودية متأخرة مقتبسة من تراث كنعاني وبابلي وآرامي، وأن عهد الملوك بما فيه عهد داود وسليمان كان عهدًا كنعانيًا بحضارته ولغته وثقافته ... إن اليهود لم يملكوا أي تراث قومي خاص بهم فكل ما مارسوه من لغة وثقافة وديانة وتقاليد وعادات مقتبس من الكنعانيين سكان فلسطين الأصليين، كما أنه لم يكن لهم وطن إذا كانوا غرباء طارئين على فلسطين.

وخصص في كتابه فصلاً لمناقشة التوراة في ضوء المكتشفات الأثرية خلص فيه إلى النتيجة التالية: (إن شريعة اليهود التي دونها الكهان في فلسطين وبابل لا تخرج عن نطاق الشرائع القديمة التي كان يعمل بها أقوام تلك العصور، ومما لا شك فيه أن مدوني التوراة الذين دونوا أكثر موادها في الأسر في بابل كانوا محيطين بالمدونات القديمة التي كانت في متناول أيديهم ومن الثابت أنهم اقتبسوا الكثير من هذه المدونات).

حسن علي مصطفى خاطر:

أسس المجلس العلمي الفلسطيني في القدس لكن لم يلق دعمًا من المنظمات العربية والإسلامية، ورغم أن المجلس قد أغلق أبوابه لضعف التمويل إلا أنه تمكن من إعداد موسوعة عن القدس، وعبر عن رغبة الصليبيين في طمس الآثار الفلسطينية بقوله: (إن أول الجهات التي تفاعلت مع وجود المجلس ومشاريعه هي المؤسسات الغربية الحكومية وغير الحكومية، وأذكر أننا خضنا جدلاً مع وفد السفارة البريطانية حول استعداد الحكومة البريطانية لدعم موسوعة المواقع الأثرية والمباني التاريخية في فلسطين، بشرط التعاون مع الآثاريين الصهاينة... وكان ردنا إننا نفضل إرجاء هذا الموضوع إلى حين توفر المال اللازم لتنفيذ هذه الموسوعة على أن نضع أسماءنا إلى جانب أسماء الصهاينة الذين قمنا لمحاربة أكاذيبهم وأباطيلهم في فلسطين)

إذن لم تسفر نتائج الحفريات التي امتدت إلى حوالي ثلاثمائة موقع أثري في فلسطين، وتواصلت منذ نهاية القرن التاسع عشر الميلادي حتى مطلع القرن الحادي والعشرين الميلادي عن اكتشاف مبان أو تحف منقولة تؤيد المزاعم الصهيونية في فلسطين، كما فشلت الحفريات الأثرية التي أجريت في القدس في العثور على مدينة أو هيكل أو أسوار أو بوابات في الفترة التي تذكر الرواية التوراتية أن القدس كانت خلالها عاصمة لداود وسليمان عليهما وعلى نبينا أفضل الصلاة والسلام.

إن فلسطين أقدم من إسرائيل في التاريخ فقد ورد مصطلح (فلست، فلسط) في النقوش المصرية التي تعود للقرن الثالث عشر قبل الميلاد، وتظهر فلسطين في النقوش الآشورية (فلشتو)، وكذلك وردت فلسطين في كتابات هيرودوت في القرن السادس قبل

الميلاد لتدل على سوريا الجنوبية، واستخدم الرومان وخلفاؤهم البيزنطيون الاسم بعد القرن السادس قبل الميلاد.

اتفق المؤرخون على هجرة الكنعانيين من شرق الجزيرة العربية إلى فلسطين، وفي مقدمة القائلين بذلك المؤرخ الإغريقي هيرودوت (٤٨٤ – ٤٢٢ ق.م)، والجغرافي الروماني استرابو (٦٤ ق.م – ١٩م)، كما اتفق المؤرخون على الصلة الثابتة بين الكنعانيين والفينيقيين كونهما شعب واحد نسبًا ولغةً وديًنا وتحضرًا، وأنهما انقسما إلى قسمين فسكن الكنعانيون فلسطين، واستقر الفينيقيون في السهل الساحلي لبلاد الشام.

وكشفت آثار أوجاريت عن قدم حضارة الكنعانيين وتطورها، ومنها هيكل للمعبود بعل معبود الكنعانيين الرئيس يرجع لسنة ٢٦٠٠ق.م، والجدير بالذكر أن اليهود قد اقتبسوا فيما بعد تخطيط معابدهم من تخطيط المعابد الكنعانية، وعن تأثر اليهود بالحضارة الكنعانية نتوقف أمام أقوال أربعة من المؤرخين هم:

جون جراي: يتحدث عما كشفته آثار أوجاريت عن التأثير الكنعاني في التوراة بقوله: (إن الدراسة التفصيلية لهذه الوثائق تكشف عن نقاط اتصال غزيرة بينها وبين التوراة، وفوائدها في دراسة التوراة جمة فهي تسجل بصورة وثائقية عبادة الخصب عند الكنعانيين التي تأثر بها العبرانيون، كما تسجل العادات الاجتماعية والعلاقات العائلية والفضائل المتبعة عند الإسرائيليين والمقتبسة من الكنعانيين).

فيليب حتى يؤكد على اقتباس اليهود التراث الكنعاني قائلاً : (إن كثيرًا من التراث الأدبي الكنعاني اقتبسه العبرانيون ودخل في كتبهم المقدسة، وينطبق هذا على القطع الغنائية والحكم التي استعارتها أسفار المزامير، والأمثال، ونشيد الإنشاد، والأخبار الخرافية التي دخلت في سفر التكوين وفي قصص الأنبياء، ولم يكن هذا معروفًا إلى أن اكتشفت مدينة أوجاريت).

أحمد عيسى الأحمد: يوضح كيف سرق اليهود لغة الكنعانيين وآدابهم: (إن ما حصل بالنسبة لكتابة أجزاء كبيرة من أسفار التوراة كان أشبه بعملية اقتباس قام بها كتبة هذه الأسفار، ونقول عملية اقتباس تخفيفًا ولكن ليس هناك مبرر للتردد بوصفها أنها كانت أقرب للسرقة الأدبية حيث أن اليهود أخذوا على عاتقهم في مهمة تدوين التوراة نسبة كل ما أخذوه من آداب وفنون المنطقة، حتى أنهم عندما نزلوا أرض كنعان جعلوا لغتهم كنعانية، وقال إشعياء وهو يتنبأ بغلبة قومه على أرض مصر: [في ذلك اليوم يكون في أرض مصر خمس مدن تتكلم بلغة كنعان] [إشعياء ١٩: ١٨].

والز GH.Wells: يشير إلى استقرار الكنعانيين في فلسطين: (لم يكن لبني إسرائيل أهمية تذكر في أيامهم مثلما أصبح تأثيرهم على تاريخ العالم فيما بعد، أن ما يسمى فلسطين الآن كانت معروفة بأرض كنعان وكانت مأهولة بشعب سام يدعى الكنعانيين وهم أقرباء الفينيقيين الذين أسسوا مدن صيدا وصور، وأقرباء العموريين الذين أخذوا بابل وأسسوا بقيادة حمورابي الإمبراطورية البابلية الأولى، بينما كان آباء اليهود آنذاك يعيشون حياة بدوية كرعاة في المنطقة الممتدة من بابل حتى مصر)،

وصدق الله القائل على لسان نبيه يوسف عليه السلام: (وقد أحسن بي إذ أخرجني من السجن وجاء بكم من البدو) (جزء من الآية ١٠٠ سورة يوسف).

وكان رئيس وزراء الكيان الصهيوني أسحق رابين (اغتيل في أواخر سنة ١٩٩٥م) قد كلف مجموعة من علماء الآثار الصهاينة أن يقدموا تقريرًا عن نتائج الحفريات الأثرية التي تم أجراؤها في فلسطين، ومدى تطابق تلك النتائج مع روايات العهد القديم، وتم تقديم التقرير إلى خلفه بنيامين نتنياهو، وأبرز ما جاء في التقرير عدم وجود دليل واحد على أن فلسطين هي أرض الميعاد للشعب المختار، وأن الحفريات التي تمت تحت اساسات المسجد الأقصى لم تسفر عن العثور على آثار يهودية، ومن علماء الآثار الصهاينة الموقعين على التقرير: زئيف هيرتزوج، وجدعون افني، و زوني رايخ، وياشير زكوابيتش، و توفيا ساجيف. وقد نشرت مجلة نيوزويك أجزاء من هذا التقرير سنة ١٩٩٦م بواسطة مراسلها في تل أبيب، لكن المجلة ما لبثت تحت الضغوط الصهيونية أن كذبت التقرير وأوقفت مراسلها عن العمل.

وذكر جوناثان تاب رئيس قسم آثار الشرق الأدنى في المتحف البريطاني في ملتقى علمي عقد بلندن في يونيو سنة ٢٠٠٢م ما يلي: (لما كان العرف قد جرى على اعتبار حكم سليمان في القرن العاشر قبل الميلاد فقد جرى تحديد تاريخ مملكة سبأ في نفس الوقت. وحاول الباحثون الذين يقبلون بتحديد وقت معين لحكم سليمان البحث عن مملكة مناسبة قامت في جنوب الجزيرة العربية في القرن العاشر قبل الميلاد. إلا أن التنقيبات الأثرية التي جرت في فلسطين لم تتوقف عند الشك في تحديد التاريخ المقترح لحكم سليمان بل إنها تتعارض مع حقيقة وجود مملكة إسرائيل المتحدة بالشكل الذي قدم في الرواية التوراتية).

وجاء في ختام تقرير مركز المعلومات الوثائقية حول إسرائيل CIDI ما يلي: (بعد عقود من البحث الأثري يتفق غالبية علماء الآثار الإسرائيليين على أن ما ورد من قصص في التوراة عن الشعب اليهودي لا أساس له من الصحة)

وأمام الحقائق الآثارية التي تصفع الصهاينة وتؤكد أن كيانهم المقام على أرض فلسطين لا يستند على أدلة أثرية أو تاريخية لجئوا إلى تزوير بعض الأدلة الأثرية أو تفسيرها بحيث تخدم أغراضهم لاغتصاب فلسطين، ومن أمثلة ذلك عل سبيل المثال:

أولاً : لا تزال سلطات الكيان الصهيوني ترفض دراسة مخطوطات البحر الميت (قمران) ونشرها، وهي المخطوطات التي عثر عليها في سنة ١٩٤٧م، وتتضمن أسفارًا من التوراة تختلف كليًا عن التوراة المتداولة بين اليهود، ومما يدعو للأسف أن هذه المخطوطات ظلت في القدس حتى استولى عليها الصهاينة سنة ١٩٦٧م، ويتضامن الفاتيكان مع الصهاينة في رفض نشر مخطوطات البحر الميت خشية من المس بالتوراة، وكشف معلومات جديدة عن البدايات الأولى للديانة المسيحية.

ثانيًا: ادعت منظمة "بناي بريث" الصهيونية حملة بعد الكشف عن وثائق إيبلا في سوريا سنة ١٩٧٥م أن لغة تلك الوثائق هي اللغة العبرية، وأن إيبلا هي أورشليم، لكن

لجنة دولية من علماء متخصصين في النقوش والكتابات القديمة أكدت أن لا صلة لوثائق إيبلا باليهود.

ثالثًا: عثر في سنة ١٩٩٣م في تل دان وهو موقع أثري بالقرب من جبل الشيخ على جزء من لوح حجري قام بعض علماء الآثار الصهاينة بقراءة النص على النحو التالي: (... ك بت دود)، وتلقفوا وأشياعهم من الصليبيين النص وسارعوا إلى تفسيره كما يلي: (ملك بيت داود)، بل فسروا كلمة (بت) بأنها تعني (سلالة)، وأرخوا النص بسنة ٨٨٣ ق.م. وربطوا بينه وبين إحدى المعارك التي ورد ذكرها في سفر الملوك الأول، وقد تصدى لهذه المحاولة العديد من الآثاريين والمؤرخين وفي مقدمتهم المؤرخ توماس طومسون الذي شكك في تفسير حرف (ك) الوارد في النقش على أنه جزء من كلمة ملك، وقال أن تفسير كلمة (بت) بأنها تعني سلالة ليس له ما يبرره، إذ أن (بت) تعني معبدًا.

وعلق فراس السواح على هذا الاكتشاف بقوله: (إن داود الذي يؤكد المؤرخون التوراتيون بناءه لإمبراطورية كبيرة امتدت من الفرات إلى البحر المتوسط عبر مناطق وسط وجنوب سوريا ليس في حقيقة الأمر إلا شبحًا تاريخيًا لم يعد يؤرق إلا الحلقات الأكاديمية المحافظة التي ما زالت تبحث وتأمل في الحصول على وثيقة واحدة تعطي تأييدًا للرواية التوراتية، وقد وجد هؤلاء ضالتهم المنشودة في نقش قصير ومشوه عثر عليه المنقب الإسرائيلي أفراهام بيران في موقع دان بشمال فلسطين، قرئت عليه كلمة واحدة تتألف من ستة أحرف هي "ب ي ت د و د"، وفسرت على أنها "بيت داود" وهو التعبير المستعمل في النص التوراتي للإشارة إلى أسرة أو سلالة داود، وتم تفنيدها بشكل علمي من قبل فيلب ديفس الذي جادل في أن الكلمة تدل على اسم مكان وليس اسم علم).

رابعًا: أعلن الحزب القومي الديني في الكيان الصهيوني في الثاني عشر من يناير سنة ٢٠٠٣م عن اكتشاف لوح حجري بالقرب من المسجد الأقصى سجل عليها نقش بالخط الفينيقي أدعى الصهاينة أنه يرجع إلى سنة ٢٨٠٠ ق.م، وأطلقوا عليه اسم (نص يشوع)، وزعموا أن النقش يشير إلى ترميم معبد أورشليم، لكن الآثارية الصهيونية إيليت مازار شككت في الاكتشاف، ثم أقرت لجنة من خبراء إدارة الآثار في الكيان الصهيوني أن اللوح مزيف لأن النقش يحتوي على أخطاء لغوية واضحة وتوجد به أحرف لا تتطابق طريقة كتابتها مع الفترة التاريخية.

خامسًا: في يونيو سنة ٢٠٠٣م تكشفت أبعاد جريمة تزوير أقدم عليها الصهيوني عوديد جولان الذي قام بتزوير ما أدعى أنه تابوت جيمس شقيق المسيح وابن يوسف، وأعلن الباحث الفرنسي أندريه لومبير أن النقش المكتوب بالخط الآرامي على التابوت يشير إلى جيمس شقيق المسيح، وبذلك أرجع التابوت إلى مطلع القرن الأول الميلادي.

اهتمت الدوائر العلمية الصليبية والصهيونية بالتابوت الذي وصف بأنه الأبرز في تاريخ الأبحاث الأثرية، ونشر عنه بحث في مجلة الآثار التوراتية، وبثت عنه قناة ديسكفري (قناة متخصصة في عرض البرامج والأفلام التاريخية والاكتشافات الأثرية)

فيلمًا تسجيليًا، وفي سنة ٢٠٠٢م عرض التابوت المزيف لمدة شهر في المتحف الملكي بأونتاريو في كندا.

وبدأت الشكوك تحوم حول التابوت والنقش المدون عليه وانقسمت آراء خبراء الكتابات القديمة، وعلماء الآثار حول ما إذا كان أصليًا أو مزيفًا، وأجريت عليه فحوص فيزيائية وكيمائية تركزت على الطبقة الدقيقة التي تغطى الحجر الذي صنع منه التابوت وأثبتت الفحوص أن الطبقة التي تغطي التابوت تم تحضيرها حديثًا بمعالجة كيمائية دقيقة، كما توصل خبراء الكتابات القديمة إلى أن الحروف الآرامية المدونة على التابوت قد استنسخت من نقوش آرامية نشرها أندريه لومبير من قبل، وفي الثامن عشر من يونيو سنة ٢٠٠٣م أعلنت إدارة الآثار في الكيان الصهيوني أن التابوت مزيف.

سادسًا: كان علماء الآثار في الكيان الصهيوني يفخرون بقطعة أثرية عرفت لديهم باسم (رأس عصا)، وكانت محفوظة في متحف الكيان الصهيوني الذي اشتراها من أحد تجار الآثار الصهاينة في أواسط الثمانينيات من القرن العشرين الميلادي، وقد أرجع الآثاريون الصهاينة تاريخها إلى القرن السادس قبل الميلاد، وفي ديسمبر ٢٠٠٤م أصدرت إدارة الآثار في الكيان الصهيوني تقريرًا اعترفت بموجبه أن القطعة مزيفة، وأقامت دعوى ضد التاجر الذي اشترت منه القطعة، ولكن بعد عشرين عامًا استخدمت خلالها كأحد الأدلة الأثرية على الهيكل المزعوم.

سابعًا: استغل الصهاينة احتلالهم لسيناء فيما بين سنتي ١٩٦٧ – ١٩٨٢م وحالوا العبث بآثار الطريق التجاري الذي كانت تسلكه قوافل الأنباط القادمة إلى مصر من الجزيرة العربية للادعاء بأنه طريق خروجهم من مصر، فعمدوا إلى تدمير الكتابات الآرامية، والنبطية، والقبطية، واللاتينية، واليونانية المنتشرة عبر الطريق، وسجلوا بدلاً منها بعض الكتابات بالخط العبري، وكان الطريق قد استخدم بعد انتشار المسيحية في مصر من قبل الحجاج المتجهين إلى زيارة الأماكن المقدسة في فلسطين، وقد رصد هذه التعديات الباحث عبدالرحيم ريحان في بحث قدمه أمام المؤتمر السابع لاتحاد الآثاريين العرب الذي عقد بالقاهرة سنة ٢٠٠٤م.

وختامًا إننا عائدون إلى فلسطين ليس بالتمني ولكن بالتصدي للتحالف الصليبي الصهيوني وإن طال أمد الصراع فقد حرر صلاح الدين الأيوبي القدس سنة ٥٨٣هـ/١١٨٧م، وطرد الأشرف خليل آخر فلول الصليبيين من عكا سنة ٦٩١هـ/١٢٩١م.

وصدق الله القائل في كتابه الكريم: (الذين قال لهم الناس إن الناس قد جمعوا لكم فاخشوهم فزادهم إيمانًا وقالوا حسبنا الله ونعم الوكيل فانقلبوا بنعمة من الله وفضل لم يمسسهم سوء واتبعوا رضوان الله والله ذو فضل عظيم) (سورة آل عمران، الآيتين ١٧٣- ١٧٤).

المراجع

الأحمد، أحمد عيسى:
محاولة لاستعادة تاريخ فلسطين الحقيقي. ص ص ٣٠ - ٣٥ (فلسطين روح العرب الممزق، كتاب العربي ٥٦، سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربي، الطبعة الأولى، الكويت ١٥ أبريل ٢٠٠٤م)
الأحمد، سامي سعيد:
نقد العهد القديم. ص ص ٢١٥ - ٢٣٨ (المؤرخ العربي، العدد الثاني والعشرين، بغداد ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م)
تاريخ فلسطين حتى التحرير العربي. (سلسلة الموسوعة التاريخية الميسرة، الطبعة الأولى، بغداد ١٩٨٨م)
دراسة في معلومات العهد القديم التاريخية عن فلسطين. ص ص ٦٣ - ٧٧ (المورد، المجلد الثامن عشر، العدد الأول، بغداد ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م)
أندرييف، يوري:
الصهيونية بين التخرصات والوقائع. (ترجمة فائزة العلوش، دار الجليل للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق ١٩٩٠م)
أولبرايت، وليم:
آثار فلسطين. (ترجمة زكي اسكندر، ومحمد عبدالقادر محمد؛ ومراجعة سعاد ماهر محمد، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، الكتاب الحادي عشر ١٣٩١هـ/١٩٧١م)
تاكسل، ليو:
التوراة كتاب مقدس أم جمع من الأساطير. (ترجمة حسان ميخائيل أسعد، الطبعة الأولى، الجندي للطباعة والنشر ١٩٩٤م)
جارودي، روجيه:
فلسطين أرض الرسالات. (دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٨٨م)
حجازي، عرفات:
مدينة الخليل والتحدي الصهيوني. (دار الصباح، عمان ١٩٨٥م)
حمادة، حسين عمر:
آثار فلسطين. (دار قتيبة، الطبعة الأولى، دمشق ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م)
خاطر، حسن علي مصطفى:
موسوعة القدس والمسجد الأقصى المبارك. (المجلس العلمي الفلسطيني، الطبعة الأولى، القدس ١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م)

أبوخلف، مروان:
من معالم الحضارة الإسلامية في فلسطين. (المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم، الرباط ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م)
خان، ظفر الإسلام:
تاريخ فلسطين القديم. (دار النفائس، الطبعة الثانية، بيروت ١٣٩٧٩هـ/ ١٩٧٩م)
دادياني، ليونيل:
الصهيونية على لسان قادتها. (دار الثقافة الجديدة، القاهرة، بدون تاريخ)
راشد، سيد فرج:
القدس عربية إسلامية. (دار المريخ للنشر، الرياض ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م)
الكتب اليهودية بين الوحي والتحريف. ص ص١٧١ – ١٨٧(العصور، المجلد الثاني، الجزء الثاني، ذو القعدة ١٤٠٧هـ/يوليو ١٩٨٧م)
ريان، جوزف:
الصهيونية واليهود واليهودية. ص ص ٤٣ –٤٩ (أبحاث مؤتمر طرابلس حول الصهيونية والعنصرية يوليو ١٩٧٦م، ترجمة عدنان كيالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٩م)
سميث، جاري:
الصهيونية السياسية: انتقادات يهودية. ص ص ٢١٥ - ٢٢٥(أبحاث مؤتمر طرابلس حول الصهيونية والعنصرية يوليو ١٩٧٦م، ترجمة عدنان كيالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٩م)
سلبرمن، نيل:
بحثًا عن إله ووطن صراع الغرب على فلسطين وآثارها (١٧٩٩ – ١٩١٧م). (ترجمة فاضل جتكر، مراجعة زياد منى، الطبعة الأولى، قدمس للنشر والتوزيع، دمشق ٢٠٠١م)
السواح، فراس:
آرام دمشق وإسرائيل في التاريخ والتاريخ التوراتي. (الطبعة الخامسة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق٢٠٠٢م)
تاريخ أورشليم. (الطبعة الأولى، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق ٢٠٠١م)
سوسة، أحمد نسيم:
العرب واليهود في التاريخ حقائق تاريخية تظهرها المكتشفات الآثارية. (العربي للإعلان والنشر والطباعة، دمشق ١٩٧٣م)

شاحاك، إسرائيل:
الديانة اليهودية وتاريخ اليهود. (ترجمة رضى سلمان، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت ١٩٩٧م)
شريف، حسن:
فلسطين من فجر التاريخ حتى القرن الأول الميلادي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٣م)
صالحية، محمد عيسى:
فتويان بشأن القدس وقبر النبي داود عليه السلام لكمال الدين محمد بن أبي شريف المقدسي. ت ٩٠٦هـ/١٥٠٠م. (عمان ٢٠٠٠م)
الصليبي، كمال:
البحث عن يسوع "قراءة جديدة في الأناجيل". (الطبعة الأولى، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٩م)
أبو طالب، محمود:
آثار الأردن وفلسطين في العصور القديمة. (وزارة الثقافة والشباب، الطبعة الأولى، عمان ١٩٧٨م)
طعيمة، صابر عبدالرحمن:
اليهود بين الدين والتاريخ دراسة للجوانب العقائدية والتاريخية عند بني إسرائيل. (مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٧٢م)
طومسون، توماس:
الماضي الخرافي التوراة والتاريخ. (ترجمة عدنان حسن، مراجعة زياد منى، الطبعة الأولى، قدمس للنشر والتوزيع، دمشق ٢٠٠١م)
ظاظا، حسن:
القدس مدينة الله؟ أم مدينة داود. (مطبعة جامعة الإسكندرية ١٩٧٠م)
المجتمع العربي القديم من خلال اللغة. ص ص ١٧٧- ١٨٦ (الأبحاث المقدمة للندوة العالمية لدراسات تاريخ الجزيرة العربية جمادى الأولى ١٣٩٩هـ/أبريل ١٩٧٩م، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض ١٤٠٤م/١٩٨٤م)
الفكر الديني اليهودي أطواره ومذاهبه. (دار القلم بدمشق، ودار العلوم ببيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٧م)
الصهيونية واستثمار الخرافات. ص ص ٥ - ٨ (الفيصل، العدد ٢٠١، ربيع الأول ١٤١٤هـ/أغسطس – سبتمبر ١٩٩٣)
الصهيونية والمسيح المنتظر. ص ص ١٩ – ٢٣ (الفيصل، العدد ٢٢٧، جمادى الأولى ١٤١٦هـ/سبتمبر – أكتوبر ١٩٩٥)

ظاظا، حسن وآخرون:

الصهيونية العالمية وإسرائيل. (الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية، القاهرة ١٩٧١م)

عبدالعال، صفا محمود:

التعليم العلمي والتكنولوجي في إسرائيل. (آفاق تربوية متجددة، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٢م)

عبدالعليم، مصطفى؛ وسيد فرج راشد:

اليهود في العالم القديم. (دار القلم بدمشق، والدار الشامية ببيروت، الطبعة الأولى ١٤١٦هـ/١٩٩٥م)

علي، فؤاد حسنين:

اليهودية واليهودية المسيحية. (معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة ١٩٦٨م)

العوري، هالة:

أهل الكهف. قراءة في مخطوطات البحر الميت. (الطبعة الأولى، دار رياض الريس للكتب والنشر، إبريل ٢٠٠٠م)

المسيري، عبدالوهاب محمد:

علامات مميزة للاستعمار الاستيطاني الصهيوني. ص ص ١٥١ – ١٥٧ (أبحاث مؤتمر طرابلس حول الصهيونية والعنصرية يوليو ١٩٧٦م، ترجمة عدنان كيالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٩م)

نهاية التاريخ دراسة في بنية الفكر الصهيوني. (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٩م)

المسيري، عبدالوهاب محمد وآخرون:

موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية "نموذج تفسيري جديد". (المجلدين الرابع والسادس، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٩م)

منى، زياد:

مقدمة في تاريخ فلسطين القديم. (الطبعة الأولى، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت ٢٠٠٠م)

تلفيق صورة الآخر في التلمود "يسوع المسيح والعرب والمسيحيين والأميين". (الطبعة الأولى، قدمس للنشر والتوزيع، دمشق ٢٠٠٢م)

مهران، محمد بيومي:

تاريخ العرب القديم. (الجزء الأول، الطبعة الحادية عشرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٤١٤هـ/١٩٩٤م)

مهنا، إبراهيم سليمان:

مقدسات تحت الاحتلال. (الطبعة الأولى، عمان ١٤٢٢هـ٢٠٠٢م)

نجم، رائف يوسف:
القدس الشريف. (وزارة الأوقاف والمقدسات الإسلامية، الطبعة الثانية، عمان ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م)
نويبرجر، جي:
الفرق بين اليهودية والصهيونية. ص ص ١٩١ – ١٩٩ (أبحاث مؤتمر طرابلس حول الصهيونية والعنصرية يوليو ١٩٧٦م، ترجمة عدنان كيالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٩م)
هداوي، سامي؛ و والتر لهن:
الصهيونية وأراضي إسرائيل. ص ص ٦٥ – ٨٢ (أبحاث مؤتمر طرابلس حول الصهيونية والعنصرية يوليو ١٩٧٦م، ترجمة عدنان كيالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٩م)
هيرمان، كلاوز:
أضواء تاريخية على الصهيونية السياسية واللاسامية. ص ص ٢٠١ – ٢١٣(أبحاث مؤتمر طرابلس حول الصهيونية والعنصرية يوليو ١٩٧٦م، ترجمة عدنان كيالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٩م)
وايتلام، كيث:
اختلاق إسرائيل القديمة - إسكات التاريخ الفلسطيني. (ترجمة سحر الهنيدي، مراجعة فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة،٢٤٩، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت جمادى الأولى ١٤٢٠هـ/سبتمبر ١٩٩٩م)
يوسف، فرج الله أحمد:
آثار فلسطين والعراق تحت الاحتلال. ص ص ٣٢ – ٤٩ (الفيصل، العدد ٣٣٧، رجب ١٤٢٥هـ/ أغسطس – سبتمبر ٢٠٠٤م

المخطوطات الإسلامية في جنوب الجزائر و أدوات البحث فيها.

دكتور: محمد صاحبي*

المقدمة

إذا كان الهدف الحقيقي من دراسات الآثار المادية كالمسلاّت و المعابد و المساجد و الكنائس والنقود مهما كانت الحقبة التاريخية التي تنتمي إليها- هو الكشف عن خباياها و استنطاقها من أجل التعرف على حياة الناس الذين شيدوها، و من ثمة وضع اللّبنات الأساسية لكتابة تاريخ الأمم الديني و العلمي والسياسي والعسكري.فإنّ للمخطوطات، باعتبارها آثارا مادية ومعنوية،قيمتها ودورها الريادي في إعادة بناء التاريخ العلمي للمجتمعات. وعلى هذا الأساس فقد خصّصت لها الهيئات العلمية في الدول المتقدمة مكانة متميزة، بحيث وضعت كل التدابير المادية والعلمية و التشريعية من أجل الحفاظ عليها من التلف أو السرقة؛ فشيّدت لها مخازن خاصة،متميزة بنمط يجعلها بمنأى عن الحرائق و السّرقات. وشرّعت في قوانينها بنودا، يُعتبر سارقها أو تالفها مجرما في حق المجتمع و الإنسانية جمعاء..

* قسم المكتبات والمعلومات جامعة وهران /الجزائر.

- الأهمية التاريخية و العلمية للمخطوطات:

للمخطوطات أهمية تاريخية و علمية خطيرة الشأن في حياة الأمم و الشعوب، إذ استطاعت بهاالعديد من الدول و الشعوب أن تلّم بجوانب كبيرة من حياتها الثقافية و الدينية و العلمية ، كما كان شأن الصينيين،الّذين كانوا إلى وقت قريب، يجهلون ما برع فيه أجدادهم في ميادين المعرفة العلمية المختلفة.بل كان الغرب إلى عهد قريب يستهزئ بالصين و الصينيين، وينفي أن يكون لهم علم بالمعنى الدقيق، حتى تكونت فرق من الأخصائيين والباحثين وراحوا يُنقبون بوسائل مادية ضخمة عن الإنجازات العلمية القديمة في مكتبات ومتاحف الصين وأوروبا وأمريكا..فكشفوا عن ثروات لم تخطر حتى على بال الصينيين أنفسهم. ولم يعد أحد يتساءل:هل كان للصين علم؟ بل أصبح الجميع يتساءلون: لماذا توقف سيل الإختراعات التقنيةو العلمية في الصين ؟

أما نحن العرب و المسلمين ، فلم يشكك أحد في وجود العلم المنظم في حياة أجدادنا العلمية و الثقافية . لكن لم يعد أحد حتى من أبناء الجلدة يتساءل عن مصير المؤلفات- المخطوطات التي صنعت مجد العلم وليس مجد العرب والمسلمين وحدهم.

و من أجل الوصول يوما إلى ماوصل إليه الصينيون من معرفة حول إنجازات أجدادهم ، علينا بالإضافة إلى الجهد المادي و المالي المعتبر، الإرادة السياسية أولا، ثم الإرادة العلمية ثانيا . وتكاد الإرادة الثانيةتتلخص في توفّر شروط تقنية ،وأخرى علمية، أما الإرادة السياسية فهي من أبعد الإرادات عن المثقفين و العلميين..

- مصادر المخطوطات بالجزائر قبل الإحتلال الفرنسي:

تشير بعض االمصادر التارخية الفرنسية، عن وثائق حررها كتّاب جيش الإحتلال، ومقالات مبثوثة بالدوريات التارخية –الجغرافية مثل " المجلة الإفريقية " و "ليبيكا " ; و تقارير رسمية لضباط و مستشرقين فرنسيين،أن ما تمّ جمعه من مخطوطات من مكتبات المدن الجزائرية و زواياها و شوارعها، غداة الإحتلال، لا يعد و لا يحصى . و ليس ذلك وحسب، بل اندهش هؤلاء الكتّاب أمام تنوّعها و جمال تجليدها، فقد اعترف البارون دي سلان الذي كتب تقريرا عن المكتبات بقسنطينة أن بعض المؤسسات و العائلات كانت تحتفظ بمخازن من المخطوطات في حالة جيدة و أن في هذه المخطوطات نوادر تعتبر فذة في موضوعها وضرب على ذلك مثالا بمكتبة " عائلة الفكون " الذي قال عنها أيضا شارل فيرو : أنها كانت غنية لا بالكتب الخاصة بالجزائر فقط بل حتى بالكتب المتعلقة بالبلاد الإسلامية المجاورة [1]

[1]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ج ١ بيروت : دار الغرب الإسلامي ١٩٩٨، صـ٢٨٧ (عائلة الفكون من العائلات المتميزة في نظر العثمانيين و كانت لها خطوة ‘إذ مكنتها من وظيفة شيخ الإسلام .و لقد تنافست مع عائلة ابن باديس و قتذاك علميا و سياسيا و أيضا في الريادة الروحية ...للمزيد من المعلومات انظر المصدر نفسه ص ٣٩٤ و ص ٤١٦).

أما عن مصادرها إجمالا، فيمكن تلخيصها في النقاط التالية :

١- و تمثل عنصرا مُهمّا وهو ه جرة أهالي الأندلس نحو المغرب الإسلامي و خاصة بعد سقوط غرناطة .

٢- الإنتاج المحلي، مادة و علما،حيث اشتهر العديد في ذلك ...

٣- انتقالها عبرالحجيج و العلماء، من مصر و الحجاز، فقد روى الجبرتي في "عجائب الآثار " أن والده قد ذكر له أنه ورد عليهم في مصر سنة ١١٩٥، بعض الحجاج الجزائريين و سألوه عن كتب يشترونها، من بينها " زيج الراصد " للسّمرقندي الذي كانت لديه نسخة منه " بخط العجم في غاية الجودة و الصّحة والإتقان" اشتراها بإثني عشرألف دينار . و حاول الحاج الجزائري إغراء الشيخ الجبرتي بشراء نسخة منه، و لكن الجبرتي أبى أن يسمح في نسخته العزيزة عليه .و بعد أن أدى الرجل الجزائري فريضة الحج عاد إلى مصر و حضر لدى الشيخ الجبرتي رزمة كبيرة من الكتب من بينها نسخة من الزيج المذكور وقال له:" أيهما أحسن نسختك التي ضننت بها أو هذه." و قد كانت فيما يحكيه الجبرتي تزيد عن نسخته في الحسن صغر حجمها ، و كثرة التقييدات بهامشها .."فكان ردّ الشيخ الجبرتي: "كيف وصلت إلى هذه اليتيمة..؟ إن مثل هذه الكتب لا توجد حتى في "خزائن الملوك ..." [2].

٤- أما تركيا و استانبول تحديدا،فقد كانت من المدن التي كان علماء الجزائر يقتنون منها كتبهم، وكذلك كان الشأن بالنسبة إلى مصر، وذلك بحكم العلاقة الخاصة التي كانت تربط الجزائر بهذين البلدين ..

٥- الاستنساخ : و كان هذا الأمر من الشيوع بمكان في الجزائر و غيرها من البلدان الإسلامية إذ كان الحريصون على جمع الكتب، ينسخون الكتب بأنفسهم، أو يستنسخون غيرهم، إما لندرتها بالنسبة للميسورين أو لعدم توفر الطاقة للحصول عليها بالنسبة للعلماء . و لقد شاعت هذه الحركة، حتى أنه كانت لها أسواق رائجة، واختصاصيون مشهورون، كان من بينهم : أبو عبد الله القطار الذي نسخ عددا من المخطوطات المتواجدة الآن بباريس،أو بمكتبة الجزائر العاصمة.

ووقف عدد مهمّ من المخطوطات على الجوامع و المساجد و الزوايا، سواء من طرف العلماء (و كانت هذه المسألة من العادات التي درج عليهاعلماء و أمراء الإسلام) أو من طرف العوام من الناس الذين كانوا يقومون بشراء الكتب ووقفها، معتبرين ذلك من الصدقات أو تقربا من الأولياء الصالحين الذين كانوا يُدفنون في بعض المساجد..

-Francis LALOE «Autour de l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie.. » in Revue Africaine n° 66, 1925 p. .103. – و انظر أيضا:

[2]– عبد الرحمان الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم و الأخبار.ج٣،القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٣، ص.٩٩.

- مصير هذه المخطوطات قبل الإحتلال الفرنسي للجزائر .

تتجه غالبية المصادر بشأن مصير هذه المخطوطات إلى الإقرار بأن عددا غير يسير منها قد تلف أو أحرق أو هُرّب، سواء خلال الحروب و الصراعات في فترة القلاقل و الثورات التي شهدتها الجزائر و المغرب الإسلامي عامة، أو فترة النهب المنظّم غداة الإحتلال الفرنسي للجزائر .و ما تبقى منه تمّ "تهريبه" للمحافظة عليه نحو الزوايا و المقامات بالجنوب الجزائري أو عند الأشخاص المنتمين إلى الزوايا(الطرق الصوفية) في الشمال ...

فعندما تعرضت مدينة الجزائر مثلا ،إلى القصف من أسطول إحدى الدول الأوروبية، اضطر بعضهم إلى نقل مكتبة الجامع الكبير إلى قلعة مولاي حسن، وكان النقل يتم بواسطة الجمال لمدة ثلاثة أيام، و كانت الكتب تُنقل في "الغرايز" . و لاشك أن نقلها على هذا النحو كما يقول أبو القاسم سعد الله، قد أضرّ بالكتب، كما أنه أدّى إلى تفريقها بين الأيدي أيضا ...

كما أوصى بعض أصحاب هذه المخطوطات بحمل مكتباتهم بعد وفاتهم إلى خارج الجزائر كالمدينة المنورة . فقد حكى العيّاشي في رحلته : إن الشيخ محمد بن اسماعيل بتكوران بأعماق الصحراء،قد أوصى أن تحمل مكتبته إلى الروضة النبوية مع جثمانه و أوصى كذلك بثلاثمائة دينار إلى من ينفذ ذلك، و لكن المكتبة قد عانت في الطريق قبل ان تصل إلى المدينة المنوّرة . فلم يصل من مجموع ألف و خمسمائة مجلد سوى مائة و سبعين كتابا..[٣] كما أوصى الثعالبى تلامذته بضرورة تهريب كتبه نحو الجنوب مخافة أن تقع في يد الكفار...

لقد عرفت الجزائر برُمتها أحداثا مماثلة، طيلة تلك الفترة، الأمر الذي أدّى إلى إنتقال كتب نادرة بأعداد ضخمة نحو مصر و المغرب وسوريا على سبيل المثال،و لا تزال بعض هذه المجلدات لحد الآن تحمل أختام أصحابها أو أسمائهم أو أسماء نسّاخيها الجزائريين، كما هو الشأن بالنسبة لعدد لا بأس به من مقتنيات زاوية الهامل (بوسعادة) في مكتبة " فاس " المغربية، أو كتب المفتى ابن العنابي التي تُفيت معه من العاصمة نحو القاهرة، والتي لا تزال هي الأخرى، تحمل ختمه .

- المخوطات العربية في الجزائر مع بداية الإحتلال:

كتب "فرنسيس لالويه Francis LALOÊ " وهوأحد رجال القانون الفرنسيين في المجلة الإفريقية لسنة ١٩٢٥ مقالا، يرّد فيه على أحد المثقفين البريطانيين- الذي يساوي بين ما تدّعيه بعض الأقلام الغربية،حول إحراق المسلمين لمكتبة الإسكندرية الشهيرة،و بين ماقامت به الحملات العسكرية الفرنسية من تدمير و بعثرة و إحراق و مصادرة للمخطوطات العربية- قائلا : إن القوانين التي كانت تحكم الجيش الفرنسي، كانت تحتم على الجنود عدم التعرّض لممتلكات الغير، و ذلك لسبب بسيط وهو أنهم

[3]– أبو القاسم سعد الله، المصدر السابق،ص.٢٩٠.

كانوا يتقاضون رتبة شهرية من الدولة، في حين أن المسلمين كانوا يعتبرون" نساء وممتلكات الأعداء غنائم" (؟!) إلاأنّ" لالوي"يعترف بعد ذلك، بأنّ مكتبات المدن الجزائرية العامة والخاصة قد تعرّضت فعلا للتلف والسّطو من طرف جنود الإحتلال،ويردّ هذا الأمر إلى الجانب البسيكولوجي للحرب، أو مايمكن أن يكون من "الأعراف"في كل جيوش العالم (؟!).[٤]

ويعترف كاتب المقال أي في موضع آخر،بأنّ الجنود الفرنسيين،كانوا يأخذون معهم عند رجوعهم إلى مدنهم و قراهم، بعض المخطوطات العربية،معتقدين بأنّها نسخ من القرآن،وقد شكّل بعضها النواة الأولى لبعض مكتباهم،مثل المكتبة الوطنية بباريس..

إنّ الأدهى والأمَرّ في شهادات بعض الضّباط وحتى بعض الدّارسين الفرنسيين حيال ما شاهدوه من هول ما صدمهم من إتلاف وسرقات لمقتنيات القصور والمساجد والمكتبات، أن ردّوا ذلك إلى الجزائريين أنفسهم،متهمين إياهم بما حدث.

ويتضح هذا المنحى في التفكير الإستعماري،فيماقاله"بربروجر BERBRUGER ": " لا يمكن الإعتقاد دائما بأنّ المنتصرين وحدهم،هم الّذين يقومون بعمليات السطو والسّرقة، بل إن سكان المدن من الأهالي يكونون في المقدّمة، وما يقوم به المنتصرون لا يعدو أن يكون تتمة لما بدأه السكان الأصليون.."[٥]

و من أبرز ما يُمثل عمليات السطو هذه، و يضفي عليها الطابع المخطط له، هو ما نجده في نفس التقريرالذي وضعه "بربروجر" حول دخول الجيش الفرنسي إلى مدينة قسنطينةوالّذي اتخذه "لالويه" وثيقة في دفاعه المستميت عن الجيش الفرنسي من التّهمة الموجهة إليه.

يُقرّ "بربروجر" بأنه قد دخل مع مجموعة من الجنود إلى منازل كل من بن عيسى، وكان من أهمّ مساعدي أحمد باي، وأخيه محد العربيقاضي قسنطينة. و في أثناء ذلك، لاحظ أن ممّن أوكلت إليهم مهمة الدّفاع عن تلك المنازل و القصور، "من القبايل"هم الّذين بادروا بتكيسر الصناديق و الخزائن ، بعدما تأكدوا بأن استماتتهم لن تجدي نفعا . و قد كانت تلك الصنايق تحوي نفائس المخطوطات العربية..[٦]

لقد قام "بربروجر" نفسه، بتجميع ما سمحت به الظروف من مخطوطات نفيسة،كانت ملقاة في باحات القصور و المنازل و الجوامع، مصطحبا من أجل إتمام " هذه المهمة النبيلة " مجموعات من الجنود الفرنسيين.. وعندما تبيّن لبربروجر بأنّ الأمر قد يتعقّد أكثر فأكثر، انكفأ يشتري من الجنود الفرنسيين ماخبّؤوه في معاطفهم..[٧]

---

[4] – Francis LALOE Op.cit.p.p : 96-97.

[5] –Op.cit, p.103.

[6] – Op.cit.p.103.

[7]- - يقول "لالويه" في تقريره هذا ما يبيّن أن أمر تجميع المخطوطات و المُقتنيات الأخرى مثل الجواهر و الأبلسة الفاخرة، كان بإيعاز من السلطات الإستعمارية،حيث شكلت لجنة من العلماء

على كل حال،إن ما يمكن استخلاصه هو أنّ جميع المدن الجزائرية، وليس قسنطينة وحدها هي التي تعرّضت للسّطو، بل إن الجزائر العاصمة و وهران و تلمسان و معسكر و بسكرة وغيرها من المدن قد تعرّضت لأبشع صور الإتلاف و التدمير،و ما لم يستطعه جنود الإحتلال، تمكن منه الغوغاء من أهالي المدن والقرى، إذ تركت لهم جحافل الجنود الإستعماريين، الباب مشرعا من أجل إتمام الحملة التحضيرية (من الحضارة). وما أشبه الأمس باليوم، حيث تتعرّض بغداد، رمز الحضارة العربية الإسلامية وعنوانها، إلي " الدمقرطة" الأمريكية، بنفس الأساليب أو أبشع مما تعرّض له إخوانهم الجزائريون في الثلاثينيات و الأربعينيات من القرن التاسع عشر..

- الشروط التقنية والعلمية للتصدي إلى مشكلات المخطوط في الجزائر:

من المهم التذكير بأن عملية وضع المخطوطات تحت تصرف الباحثين، تحقيقا أو اطّلاعا،، تستدعي أن تسبقها خطوات أخرى مهمة، ليست من مهام الباحثين و المحققين نبقدر ما هي من مسؤوليات مراكز وجود المخطوطات، سواء كانت مكتبات عامة أو مكتبات خاصة، مثلما هو شأن مكتبات الزوايا و العائلات..

ولايخفى على مسيّري هذه المؤسسات الإعلامية (باعتبار أن كل مكتبة هي مؤسسة ذات وظيفة إعلامية) أنه لايمكن للمشتغل في حقل المخطوطات القيام بعمله على أكمل مجه إلا إذا تظافرت شروط علمية و تقنية و ثقافية هامة. و من أجل ذلك عمدوا إلى البحث و التنقيب عن الوسائل المنهجية الكفيلة بحل هذا الإشكال.

ومن هذه الشروط مثلا ، الرجوع إلى الفهارس العامة و الخاصة للمخطوطات المنجزة في كل من المكتبة الوطنية بالجزائر العاصمة أو فهارس مكتبات المغرب الأقصى، وتونس؛ بالإضافة إلى البيبليوغرافيات العربية و الأجنبية المهتمة بالتاريخ الثقافي الاسلامي ، سواء بالمشرق العربي أوبمغربه ، مثل " كشف الظنون " لحاجي خليفة أو " تاريخ الأدب العربي " لكارل بروكلمان أو غيرهما . غير أن أهم تلك الفهارس و البيبليوغرافيات بالنسبة لطبيعة المخطوطات المتواجدة بالجزائر و المغرب العربي عامة، هي تلك الموضوعة من طرف بعض المستشرقين و المهتمين بالمخطوط الإسلامي بالجزائر مثل العمل المنجز من طرف المستشرق الفرنسي " أدمون فانيان " و هو العمل الذي ينم على معرفة و دراية واسعة بالثراث العربي الإسلامي . و الشيءنفسه يمكن أن يقال عن المستشرق الفرنسي الآخر " رونيه باصي" الذي وضع كتابا عن " المخطوطات العربية " بالمنطقة، خصّ فيه

والمؤرخين على غرار تلك التي صاحبت حملة نابليون على مصر،يترأسها الجنرال "بيريقو **PEREGAUX** " ،وذلك من أجل دراسة و ترتيب و تصنيف ما تمّ جمعه ..

- أنظر المرجع السابق،ص١٠٥.

مخطوطات زاوية الهامل بعناية خاصة ؛ وقد كان ذلك خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشرة.

و من الشروط التي لا بد من توافرها لدى المهتمين بالمخطوطات، يمكن ذكر مايلي :

أ- الشروط التقنية :

- المعرفة الكاملة بعالم المخطوطات من الناحية المادية أولا، لأن هذه المسألة جوهرية في التحقّق من المادة الأصلية دون غيرها .

١- المعرفة الواسعة بميدان التجليد (الجلد و أنواعه) .

٢- الدراية الواسعة بالورق و أنواعه : خصائصه و تاريخه .

٣- إلمام و معرفة بأنواع المداد (الحبر) المستخدم في كتابة المخطوطات أو في عملية الإستنتاخ..

٤- معرفة لا بأس بها في مجال الخطوط و الأقلام: تارخيه، فنونه، مدارسه .

ب- الشروط العلمية :

و هي ضرورية أيضا ،إذ لا تكفي الشروط التقنية وحدها، لسبر أغوار المخطوط، ذلك لأن المخطوط يختزن بين طيّاته، مادة علمية و ثقافية هي الأصل في وجود المخطوط ذاته .

١- و تدخل ضمنها النقطة الأخيرة من الشروط التقنية لأنهاوسيطة بين المجال المادي للوثيقة و المجال العلمي، الفني ..

٢- الإحاطة بتاريخ و لغة الحضارة الإسلامية، بعصورها المختلفة ، و هو ما عبّر عنه المستشرق الألماني "برجيستراسر" بالفهم المبني على شرطين، وهما: معرفة المادة التي يبحث فيها الكتاب،ثم معرفة اللّغةوالأسلوب.أما عن الشرط الأول –يقول برجرستراسر-أن قانون ابن سينا مثلا لا يمكن أن يفهمه إلا من فهم علم الطب و تاريخه بتعمق .[٨] أما الشرط الثاني، فلا ضرورة لذكره، لأنه يعتبر عماد نقد النصوص و تحقيها، و هو الإحاطة الكاملة باللغة و الأسلوب..

٣- الإلمام بالتاريخ الثقافي و العلمي للجزائر و الأقطار المجاورة لها منذ بداية دخول الحرف العربي (هذا الأمر ينطبق على المخطوط العربي أما إذاكان أجنبيا : إسبانيا أو فرنسيا فذلك شأن آخر).

٤- التعرّف على العلوم و الفنون الإسلامية :مجالاتها ، حدودها وتصانيفها، أي الإلمام الواسع بالنشاط العقلي و الديني بصفة عامة واهتمامات علماء و مثقفي المنطقة بصفة خاصة ...

---

[8] – برجرستراسر، أصول نقد النصوص و نشر الكتب.إعداع و تقديم محمد حمدي البكري.الرياض: دار المريخ للنشر، ١٩٨٢،ص.٥١.

غير أنه لا بدّ من الإشارة إلى أن هذه الصعوبات،ليست حالة خاصة تتميّز بها مخطوطات المغرب العربي أو الجزائر، بل هي حالة عامة يشترك فيها جميع المهتمين بعالم المخطوطات في البلاد العربية. و السبب الرئيسي وراء ذلك، يكمن في طرائق الكتابة والبحث عند المؤلفين و الكتاب العرب منذ بداية عصر التدوين خلال القرن الثاني الهجري، و إلى غاية بداية القرن العشرين، بل و هي مستمرة لحد الآن في بعض المناطق العربية.

و تتلخص هذه الصعوبات، في عملية الكتابة (أوالتدوين)فيما يلي:

– إن الكتّاب العرب كانوا يراجعون ما ألفوا و يزيدون فيه و ينقحون، و هوالأمر الذي يزيد في تعدّد النسخ و اختلافها، ليس من حيث النسخ فحسب، بل من حيث ما تتضمنه كتبهم من معاومات .

– أما الصعوبة الثانية، فمكمنها أن بعض المؤلفين كانوا يملون كتبهم عدة مرات،فيتعرض النص للزيادة و النقصان،وخاصة في أثناء تنقّلاتهم إلى مراكز العلم في مشرق العالم العربي أو غربه.

ضف إلى ذلك ما ينتج عن مجلس الإملاء من آلاف النسخ التي تختلف عن بعضها، أقلاما أو تباينا في الجودة و التحكم في اللّغة و الأسلوب. ومع أن البعض من المؤلفين العرب كانوا يكتبون أعمالهم بأنفسهم،مثلما هو شأن أبي حيان التةحيدي أو ياقوت الحموي، إلا أن نقولات كتبهم، قد تتعرض للخطإ أو الزيادة أوالنقصان..

إن من أهم الصعوبات المادية (المخطوط من حيث كونه مادة) و العلمية و الثقافية، في عملية الفرز و الترتيب و التصنيف التي قام بها مسيّرو مكتبات الزوايا في هذا الشأن، تكمن في أن عددا ليس باليسير من المخطوطات مفقودة الصفحة الأولى أو الصفحتين الأوليتين، و اللتين من المفترض إن نجد بهما إسم صاحب المخطوط و عنوانه .

و ليس هذا الأمر وحسب، بل إن صعوبات أخرى في هذا المجال بالذات، تستدعي القيام بعملية مسح شامل للفهارس الموضوعة في المكتبات العامة و الخاصة، مثل تلك التي ذكرت سابقا، للتغلب على هذه المعضلة .. و إجمالا يمكن حصر هذه الصعوبات فيما يلي :

- النقص في صفحات بعض الكراريس (أو الملزمات) سواء مع بداية النص أو وسطه أو آخره أو الثلاثة معا .و بذلك لا يمكن في بعض الحالات التعرف على عنوان أو ناسخ أو تاريخ النسخة ،مع العلم أن مادته و موضوعاته تومىء بأننا أمام مخطوط مهم، علميا و ثقافيا ...

- الاضطراب في الأوراق وهو الأمر الذي يشكل هاجسا كبيرا لدى مسيري خزائن المخطوطات و خاصة إذا ما علمنا بأن المخطوط لا يعتمد الترقيم المتعارف عليه (Pagination) بل على تقنية خاصة بالمخطوط الإسلامي وحده ...

- الصعوبة في إدراج بعض الكراريس التي لا يُعرف مكانها الصحيح، ذلك لأننا يمكن أن نجد بالمخطوط الواحد (أو المجلدة الواحدة) مخطوطات عديدة و لأسماء متعددة ...

و صعوبات أخرى من هذا القبيل لا يمكن التغلب عليها،لو لم يتسلّح المهتمون بماجاءفي الشروط التي يتوجب أن يلّم بها المشتغل بهذا العلم الفذّ ،و هذا العالم الواسع و هي الدراية الواسعة بالخطوط و الورق و الفنون من تاريخ وسيرة و فقه وما إلى ذلك ..

لا تنحصر مشاكل المخطوطات في الجوانب المذكورة آنفا فقط، بل في مسألة التعامل مع في نسخها ، حيث يجد الباحثون و المحققون المبتدئون مشاكل جمة، سواء عند الإطلاع أو التحقيق. و غالبا ما يُطرح السؤال عندهم بهذا الشكل: أيّ الطُرق أنجع في عملية التحقيق ؟

أولا: - هل تقتصر العملية على دراسة النُسخ المتعددة للكتاب واختيار أصل من الأصول ونشره مع بيان الاختلاف بينه و بين النُسخ الأخرى للكتاب ؟

ثانيا: عدم الإقتصار على المقابلة،بل تخريج النصوص التي أخذها امؤلف عن غيره؟

ثالثا: الإدلاء بالرأب أيضا فيما يُنشر، و يتدخلعند الضرورة للتصحيح و التعليق والتعريف؟ و كيف تُذكر هذه التصحيحات و التعليقات ؟

ولذلك،فالضرورة تحتّم الآن، وخاصة فيما نحن فيه من نشر للتراث العربي الإسلامي،في المغرب العربي أو مشرقه، التعامل مع هذه المسألة بجدّية، وذلك بوضع قواعد و أسس علمية، تكون بمثابة البيان المشترك لجميع الباحثين العرب . ويمكن أن تُستلهم صرامته من القواعد الفيلولوجية الأوروبية(نقد النصوص)التي أفرزها القرن التاسع عشرة الأوروبي و بداية القرن العشرين، و ما توصل إليه علماؤها من أمثال "برجرستراسر Bergstraesser و ب.كولومب P.Collomp،أو بلاشير و سوفاجي:R.Blachère , J.Sauvaget " و غيرهم ..[٩]

المخطوطات بالجنوب الجزائرى: الزوايا(الطرق الصوفية و مدارسها) نموذجا.

لا شك أن علاقة الجزائري بالمخطوطات- شأنه في ذلك شأن سائر المسلمين الذين تعرّضوا إلى محن التشريد و الاحتلال - علاقة تاريخية و عاطفية أيضا . لذلك إعتمد بعضهم للحفاظ عليها طريق مواراتها عن الأعين، سواء في مكتباتهم الخاصة " العائلية " أوالتابعة للزوايا..

و قد كان هذا الأمر على "سلبيته " سببا جوهريا في استمرار تواجد البعض من هذه المخطوطات إلى حد اليوم ...

---

[9]- قدّم الأول: أصول نقد النصوص و نشر الكتب سنة ١٩٣١، و نشر الثاني : Les critiques des textes في نفس السنة،بينما ألّف الإثنان المتبقيان في سنة ١٩٤٥:. Règles pour édition et traduction des textes Arabes .

و يمكن رصد هذه الأماكن -البعيدة عن الغارات و التهريب المنظّم- في كل المناطق الداخلية من الجزائر مثل تمنطيط،والأغواط و أدرار و بني عباس و ورقلة و الهامل ببوسعادة ،إذ لم يستطع الإستعمار الفرنسي مثلا من بسط نفوذه على كل التراب الجزائري أو معظمه إلا مع نهاية القرن العرين ومشارف القرن العشرين .

و لعلّ هذا الانتشار و الدّور التاريخي الذي لعبته الطرق الصوفية في الجزائر،ومنها الطريقة الرّحمانية في المنطقة الشرقية للجزائر و جزء مهم من تونس، من التفسيرات التي يمكن أن تميطاللّثام عن مسألة الإهتمام الكبير الّذي أولاه مشايخ الزاوية الرّحمانية- مثل الشيخ "علي بن عمر" ومحمد بن أبي القاسم الهاملي- وذويهم بتجميع المخطوطات واقتنائها. ذلك أن علاقة زاوية " علي بن عمر' بطولقة مثلا ، لم تنقطع عن الزوايا الرّحمانية الأخرى، التي عُدّت في نظر العديد من الباحثين بمثابة الأصل ، و بقية الزوايا المحيطة بها فروع.

أن منطقة بسكرة عامة، وطولقة خاصة، لم تكن بعدُ، قد عرفت ما يمكن أن تأتي به جحافل الجيش الإستعماري من تدمير و ويلات؛ إذ لم يستطع الإستعمار(الإستدمار)الفرنسي من الولوج إلى المنطقة إلاّ مع حلول سنة ١٨٤٣م.

ثمّ إنّ هذه المنطقة و الجنوب الجزائري عامة، كان ملاذ العديد من العلماء و الفقهاء و بعض مخطوطات مكتباتهم ،النازحين من الشمال الذي لحقه الأذى من طرف جيوش الإحتلال، كما كان شأن علماء ومكتبات مدينة قسنطينة، على سبيل المثال..

- <u>الطريقة الرّحمانية- العزوزية في الجنوب الشرقي الجزائري وتونس؟</u>

إن أهم ما يثير الإهتمام في موضوع الطرق الصوفية عامة في الجزائر و الطريقة الرّحمانية خاصة [١٠] أنّها كانت محلّ اهتمام منقطع النظير من طرف سلطات الاحتلال الفرنسية مع أواخر القرن التاسع عشرة و بداية القرن العشرين، حيث انكب العديد من الدارسين و المستشرقين الفرنسيين من أمثال "أ.كور A.COUR" [١١] و "رينه

---

[10]- لقد نشر "أ.كور" مقالاته في المجلة الإفريقية التي كانت تصدرها الجمعية التاريخية الجزائرية.في عدد ٦٢ الخاص بسنة١٩٢١ .ص.ص:٨٥-١٣٩و ص.ص:٢٩١-٣٣٤
-REVUE AFRICAINE N° 61 ,1921(ALGER :OFFICE DES PUBLICATIONS UNIVERSITAIRES).

[11]- من المرجّححسب الدراسة الميدانية و شجرة المتصوّفة الرحمانييّن اللّتين أنجزهما المستشرق الفرنسي" أ.كور" في سنة ١٩١٤ ، أنّ الشيخ محمد بن عبد الرّحمان الأزهري، المعروف بـ" بوقبرين" هو من أسّس الزاوية الرّحمانية سنوات قبل الاحتلال الفرنسي للجزائر. وقد عيّن الشيخ محمد بن عبد الرّحمان مُقدمَين (خليفتين) له في أثناء حياته، واحد في قسنطينة ومنطقة الشرق و

باصي R.BASSET " ؛ فقد قام الأول و هو "كور" ، الذي كان يشغل كرسي اللغة العربية بقسنطينة (CHAIRE PUBLIQUE D'ARABE) بإنجاز أهم دراسة عن الطريقة الرّحمانية بالشرق و الجنوب الشرقي الجزائري. ، بينما اهتم الثاني أي "رينه باصي " بالمخطوطات عامة [١٢] و بمخطوطات الزاوية الرّحمانية بالهامل في بوسعادة خاصة.

لقد اهتّم الدارسون والمستشرقون الفرنسيون سواء أولئك الذين صاحبوا الحملات العسكرية على المدن والقرى الجزائرية، أو أولئك الذين اهتموا بمحض إرادتهم و فضولهم العلمي ، بالطرق الصوفية عامة و بالطريقة الرّحمانية على وجه الخصوص فحاولوا اقتفاء آثارها ، ودراسة اتجاهاتها، فشجعوا بعضها و حاولوا محاربة البعض الآخر. وممّا وصلنا منهم على سبيل المثال ، ما كتبه " أ.كور- Cour" الذي يصف المنطقة الشرقية والجنوب الشرقي من الجزائر مع بداية القرن العشرين فيما يخصّ علاقة الإدارة الاستعمارية بالصوفيين،يصفهابالجيدةّ ناقدا ما قام به الأتراك من تشريد للعلماء ومن الحكم المتسلّط للعثمانيين. وهو ما أدّى في نظره إلى هروب العلماء وأقطاب الصّوفية خارج مناطق نفوذ حكم الأتراك. وإن كان ذلك صحيحا نوعا ما، حيثعُرف عن تلك الحقبة من تاريخ الجزائر بقلّة التأليف وعدم الإهتمام بالعلماء والمثقفين ممّا ترتّب عنه هجرة الرّاغبين منهم في طلب العلم،فأدّى الوضع العام إلى انتشار البدع وشيوع حلقات الذكر و الأوراد وتعدد طرق الصوفية وتطرّفها في عقائدها وقد كان بعضها يعمل بتشجيع واضح من الحكام العثمانيين[١٣] .

الجنوب و جزء من تونس هو محمد بن عبد الرّحمان باش ترزي، وآخر في كل المناطق الجزائرية الأخرى هو الشيخ بلقاسم بن محمد المعاتقي .راجع ذلك أيضا عند:

A.Cour « recherches sur l'état des confréries religieuses musulmanes dans les communes de Oum-elbouaghui,Ain-elbeida…en novembre1914. »in Revue Africaine n°62,1921.Alger :OPU

[12]- " المخطوطات العربية في زاوية الهامل ": رينه باصي. مجلة الجمعية الآسيوية الإيطالية، مجلد ١٠ ، ١٨٩٦-١٨٩٧,٢

[13]- أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر: أبو القاسم سعد الله .ج١.ط.٣، بيروت:دار الغرب الإسلامي،١٩٩٠،ص١٧٨.

- انظر أيضا:الزوايا في الجزائر:عرض وتحليل للأستاذ الإمام الشيخ عبد القادر عثماني.الجزائر:دار الهدى.١٩٩٨.(وفي هذا العمل راح الشيخ عثماني شيخ زاوية علي بن عمر بطولقة يفرّق بين الزوايا الحقيقية والزوايا المزيّفة، مستدلا في ذلك على ما شاهده وسمعه عن الزوايا عموما).

وعلى الرّغم من أنّ ما كتبه "أ.كور" صحيح إلى حدّ ما، فإنّه ينعت بداية الفترة الإستعمارية بالمرحلة التي تمكن خلالها بعض العلماء وأقطاب الصّوفية،من العيش في سلام،حيث "قام الصوفيون وأصحاب الزوايا بربط علاقات الود والتسامح مع الفرنسيين..." [١٤].إذن ففي المرحلة السّابقة على دخول الفرنسيين إلى الجزائر بعدّة عقود نزح بعض العلماء والفقهاء نحو الجنوب هاربين من تسلّط العثمانيين حيث أسّسوا زوايا تعليمية وصوفية في مناطق عديدة من الجنوب الشرقي مثل الخنقة(بسيدي ناجي)، منعة،، الرويسات، طولقة، تماسين، وكانت معظمها تتبع الطريقة الرّحمانية.

ولم يكتف هؤلاء العلماء و المتصوفة بفتح تلك الزوايا في الجنوب الشرقي، بل راحوا، ولأسبالب تاريخية متعلقة بالحملات العسكرية الإستعمارية على الجنوب الشرقي خاصة والجنوب الجزائري عامة مع بداية الأربعينيات من القرن التاسع عشرة، يؤسّسون زوايا أخرى إشتهرت بالعلم والتصوّف في كلّ من الكاف ونفطة التونسيتين..

ولقد اشتهر في غضون ذلك علماء وفقهاء عديدون،قاموا برحلات دينية علمية عُرفت إبّان العهد العثماني بالرحلات الحجازية،قام أصحابها بتأليف ما جادت قريحتهم و منها على سبيل المثال لا الحصر:

- رحلة البوني (أحمد بن قاسم بن محمد ساسي البوني).١٠٦٣-١١٣٩هـ وقد سمّى رحلته الروضة الشهية في الرّحلة الحجازية.
- رحلة بن حمادوش (عبد الرازق بن الحمادوش الجزائري ١١٠٧هـ، توفي وعمره ٩٠ سنة، رحلته: لسان المقال في النبأ عن النسب و الحسب والآل.

رحلة الورتلاني،١١٢٥-١١٩٣هـ. ورحلات أخرى لا يّتسع المقام هنا لذكرها كلّها.

وإن دلّ ما سبق على شيء،فإنّما يدّل على أنّ الحركة الثقافية والعلمية في الفترة السّابقة على إحتلال الفرنسيين للجزائر إنّما كانت فترة كتابة وتأليف علميين،هذا من جهة أمّا من جهة أخرى فإنّ ما ذكر من تلك الرّحلات كان الزاد العلمي لشيوخ ومريدي الزوايا في تلك المنطقة ومناطق أخرى،ولا عجب في ذلك، حيث لا تزال هذه الأعمال في شكلها المخطوط في معظم مكتبات الزوايا المذكورة.

- **زاوية « الهامل » ببوسعادة:**

اشتهرت هذه القرية الصغيرة و ذاع صيتها مع تأسيس " مقام الهامل "الديني، الصوفي "خلال القرن السادس الهجري، حوالي القرن الثالث عشرالميلادي، على يد " سيدي عبد الرحمن بن أيوب، وعمه سيدي أحمد بن عبد الرحيم بن عبد الله بن سيدي بوزيد دفين جبل راشد قرب أفلو بالأغواط، وكان الغرض من تأسيس هذا المقام هو نشر تعاليم الدين الإسلامي وسط أهالي المنطقة.

[14] --A.Cour,Op.cit.P. 86 .-

أما تأسيس الزوايـة التعليميـة، فكـان علـى يد الشيخ محمد بـن بلقاسم، سليل سيدي بوزيد خلال القرن التاسع عشر الميلادي .

يقول عنه الشيخ الحفناوي صاحب كتاب" تعريف الخلف برجال السلف "، الذي يُعتبر هو ذاته أحد تلامذة زاويته، وابن المنطقة "هو مالكي المذهب، أشعري الإعتقاد، رحمـاني الطريقـة، هـاملي المسـكن، جزائـري الإقلـيم ..." [١٥] بدايتـه بالتـدريس و الاهتمـام " بعلمـيّ الشـريعة و الحقيقـة " كانـت فـي سـنة ١٢٦٥ هـ ١٨٤٤م و كـان " يحضر درسه في الفقه نحو ثمانين تلميذا أو أكثر " من مختلف مناطق الجزائر، و كـان الوحيد ضمن مشايخ الزوايا، الذي أشرك شيوخا آخرين في تدريس علوم الفقه، و الحـديث و مـا إلـى ذلـك مـن علـوم تقليديـة. و ابتكـر طريقـة فـي التـدريس عرفـت ب"الطبقات "، حيث يتشكل التلامذة من طبقات، كل طبقة تعلّم ما دونها من طبقات في العلم .

اشتهر من بينهم العديد من العلماء و الفقهاء، الذين لم يُعرَفوا في المنطقة التي نشأوا فيها وحسب، بل ذاع صيتهم في بلدان أخرى مثل مصر و تركيا، كما كان شأن العالم الشيخ المكي بن عزوز، الذي تلّقى تكوينه العلمي في زاوية الهامل على يد الشيخ محمد بن أبي القاسم الهاملي،و لكن عندما اشتد عوده رفض التعامل مع الفرنسيين، فهاجر إلى تونس فالقاهرة، ومن ثمة إلى القسطنطينية حيث أصبح مفتي السلطان عبد الحميد، وظلّ العديد من المؤرخين والدّارسين يعتبرونه تونسيا،ولقّبوه بأستاذ إفريقيا ومُسندها.. [١٦]

والشيخ محمد بن عبد الرحمن الدّيسي، والشيخ محمد المازاري الدّيسي الفقيه العروف، والشيخ أبو القاسم الدّيسي المعروف بابن عروسة و الشيخ أبو القاسم محمد الحفناوي صاحب " تعريف الخلف ".

مع اتساع عدد الوافدين إلى الزاوية، من طلبة و شيوخ، اتسعت رقعة الإهتمام بالكتاب المخطوط فتكوّنت مع مرور الأيام مكتبة مرجعية، من الجزائر و تونس و المغرب و المشرق العربي عموما ...

و من محاسن الصّدف، أن تكون كنوز هذه المكتبة لا تتضمن المخطوطات و المطبوعات النادرة و حسب، بل تتضمن أيضا وثائق تاريخية : سياسية و إدارية باللّغتين، العربية و الفرنسية، تعود بعضها إلى عصور مضت، يعي المسؤولون عنها،

---

[15]- الحفناوي،(أبو القاسم محمد) تعريف الخلف برجال السلف . الجزائر : المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية . ١٩٩١ ج ٢ ص ١٧١

[16]- فهرس الفهارس و الأثبات ومعجم المعاجم والمشيخات و المسلسلات :عبد الحيّ بن عبد الكبير الكتّاني ،.تحقيق إحسان عباس، ج١،بيروت:دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٢، ص١٢.

بأهميتها الثقافية و العلمية و السياسية و بما يُمكن أن تكشف عنه من حقائق حول تاريخ المنطقة الثقافي و السياسي ...

و يمكن في هذا الصدد حصر هذه الوثائق في الإتجاهات التالية :

- مراسلات مع الأمير عبد القادر من دمشق .
- رسائل الشيخ المكي بن عزوز (الجزائري الأصل)مفتي الأستانة بتركيا، ومجموعة من الوثائق الأخرى تصل إلى حدود ستين وثيقة، هي عبارة عن رسائل من آل أب] داوود و زاويتها " بأقبو " بمنطقة زواوة بالقبائل، وعدد مماثل منهذه الوثائق من زوايا الرحمانية الأخرى في القطر الجزائري .
- رسائل من القيادة و السلطات و الشخصيات الفرنسية، وهي في أغلبها إدارية.
- رسائل تقارب المائة من تركيا – تونس – الحجاز و الجزائر و هي في أغلبها إخوانية .
- ثم تأتي الرسائل ذات الطابع الرسمي، و الخاصة بالإجازات و الفتاوي و ما إلى ذلك.. و لم يجد مشايخ الزواية مكانا تُحفظ فيه هذه الوثائق، أفضل من المخطوطات المجلدة ذاتها : إذ من خلال هذا العمل – ربما غير المقصود – تمكنت من مقارعة صروف الدّهور و الضياع و السرقة ،و لولا ذلك لتفرّقت بين الأيدي و اختفت إلى الأبد ..

إن ما يسترعي انتباه من تقع عيناه على مخطوطات هذه الزواية المقدرة بحوالي ألف و خمسمائة [١٧] هوأنها تتّسم في مجملها بحالة جيّدة، على الرّغم من قدم بعضها، الذي يصل تاريخ نسخها إلى خمسة قرون، كما هو الشأن بالنسبة إلى أحد المصاحف، الكبير الحجم، المُتقن النّسخ بخط مغربي و المزين بزخرفة زاهية الألوان ..أما الورق فهو من النوع الصقيل، الراقي، الذي لا يستخدمه إلا من كان ميسور الحال.و في ذلك إشارة واضحة لما استطاع مشايخ الزواية أن يبذلوه من مجهود معتبر لاقتناء بعض مخطوطاتهم ..

بل إن المجهود في عملية الإقتناء و النّسخ و تجشّم الصّعاب من أجل ذلك، لمثير الدهشة و الإعجاب حقا ،وخاصة عند ما ندرك أن الوضع المادي للمشرفين على الزاوية من مشايخ و مريدين ،متوسط الحال، وما تتميّز به المنطقة من تضاريس ومناخ لا يساهم كثيرا في جلب المساهمات و الإعانات .

لقد تخصّصت زاوية الهامل على ما يبدو دون الزوايا الأخرى، في ابتكار تقنية فريدة من نوعها، للحفاظ على المخطوطات من التلف، بصنع عُلب جلدية للحفاظ على

---

[17]- يرجع تاريخ أقدم مخطوط بزاوية الهامل إلى القرن التاسع الهجري ، و بالضبط إلى ٨١٣ه ،لصاحبه ابن هشام الأنصاري ،و هو معنون كالتالي : المغني اللبيب عن كتب الأعاريب.
و قد يكون مما هو موجود من مخطوطات ما هو أقدم تاريخا مما ذكر .ذلك لأن عددا هائلا منها لا يزال قيد الحصر و ربما " الاكتشاف " .

المجلدات ذاتها: مصنوعة من أجود الجلود وبحجم المجلد أو أكثر؛ وكان يقوم بتصنيعها مجموعة من الحرفيين المهرة - بالإضافة إلى تجليد المخطوطات ذاتها - ينتسبون إلى عرش من عروش المنطقة، ذائع الصيت في هذه الحرفة هو عرش "السوامع" .غير أن ما حصل من تطور في عالم المطبوعات حال دون إنتشار حرفة التجليد و التعليب هذه ،والتي لا تزال تدر على أصحابها في المشرق العربي خيرا كثيرا ؛ فاتجهوا إلى صناعة أخرى لا تخرج عن مادة الجلود،هي صناعة السروج وما إلى ذلك من أصناف تدخل في عالم الخيل .

- خزانة كتب ومخطوطات زواية "على بن عمر بطولقة (بسكرة):

عُرف عن الشيخ علي بن عمر ولعه باقتناء الكتب و المخطوطات، سواء بالشراء خلال رحلتيه إلى الحجاز(بُعتقد أنهما رحلتان،واحدة مع شيخه الأزهري،و أخرى مع أستاذه و شيخه الآخر محمد بن عزوز) أو بالإستنساخ.

ولم يختلف عنه أحفاده في ذلك، حيث عُرف عن الشيخ علي بن عثمان أيضا حبه للعلم وللكتب، الأمر الّذي دفعه إلى المساهمة في عملية تأسيس مكتبة مرجعية، يؤمها تلاميذ و طلاّب الزاوية التعليمية من مختلف النواحي.

إذن،فإنّ أبرز ما عُرف به شيوخ الزاوية الرّحمانية-العثمانية بطولقة،منذ نشأة الزاوية (و المكتبة أيضا) هو بالإضافة إلى ورعهم و علمهم، حبهم الشديد للكتب، فجمعوها من مختلف المظان و اشتروها بأثمان غالية؛ غيرأنّ الفضل في توسعة المكتبة و زيادة أعدادها(مخطوطات أومطبوعات) يرجع إلىالشيخ الحاج بن علي بن عثمان، والد شيخ الزاوية الحالي .

ولقد كانت عملية تجميع مخطوطات المكتبة خلال الفترات الأولى للإحتلال الفرنسي للجزائرفي الثلاثينيات من القرن١٩،ولمنطقة بسكرة في الأربعينيات منه تتمّ،بالإضافة إلى الشراء والإستنساخ، بالتبادل والهدايا.وربما يَظهر ذلك من خلال استقبال المكتبة وشرائها لعدد لابأس به من المخطوطات الوافدة إليها،ممّا تمّ تهريبه من المكتبات الخاصة التي تعرّضت للسّطو والسّرقة، مثلما هو الأمر بالنسبة لمكتبات قسنطينة الخاصة،والتي لاحظ أبو القاسم سعد الله،وجود بعض مخطوطاتها بخزانة طولقة.و خاصة تلك المنسوبة إلى مكتبة الشيخ الفكون القسنطيني.

لقد أحصى البارون " دي سلان" ،و هو مستعرب فرنسي مشهور في أثناء مهمته إلى قسنطينة للبحث عن المخطوطات النادرة، المئات من المجلدات، في مكتبات العديد من العلماء والأعيان،مثل مكتبة " سيدي حمّودة، من عائلة الفكون، التي يفوق عدد مجلداتها الألفين و خمسمائة(٢٥٠٠)،وكان معظمها مرتبطا بالفقه وأصوله. ثمّ مكتبة الباشترزي، التي يبلغ عددها خمسمائة مجلد.." [١٨]

و تكاد مخطوطات هذه المكتبة تتبع طبيعة ما يُدرّس في الزاوية من علوم ومعارف،حيث تتنوّع بين التصوّف والتوحيد والتفسير و العلوم الدينية عموما، كما تشما الأدب و التراجم والتاريخ العام و المحلي،وما كتبه شيوخ الزاوية و علماؤها على مرّ العصور،و يتجلى ذلك في مخطوطات الشيخ عبد الرحمن بن الحاج بن علي بن عثمان، مثل " الدر المكنوز في حياة سيدي علي بن اعمر و سيدي بن عزوز"و هي رسالة تمّ طبعها بقسنطينة عن مطبعة النّجاح بقسنطينة ..

كما تشمل مكتبة "العائلة " العثمانية بطولقة،مجموعة من الوثائق و المراسلات الخاصة،تنم على حركية تميّزت بها الزاوية وأهلها، وكان الأساس فيها، الظروف السياسية والفكرية التي مرّت بها.وكان لزاما و الحال هذه، أن تتم مراسلات بين شيوخ الزاوية و العلماء في تونس،بفعل الإرتباط الوثيق، الذي يحكم العلاقة بين الطريقة الرّحمانية في كل من طولقة و البرج (برج بن عزوز) و المدن الجزائرية الأخرى و وبين المدن التونسية كنفطة والقيروان و غيرهما. و قد تراسل شيوخ الزاوية طبعا مع السلطات الإستعمارية، و شيوخ التصوّف والعلم في المشرق و الصّحراء..

ومن نماذج هذه الوثائق و المراسلات، يمكن ذكر ما كتبه الشيخ علي بن عثمان إلى الشيخ محمد الأخضر بن على الخياري،و الشيخ علي بن الصادق البقلي ، و عبد الرّحمن بن الحفصي الحناشي، ومراسلات من الشيخ مصطفى بن محمد بن عزوز إلى شيخ الزاوية بطولقة.. ويبدو أنّ بخزانة الزاوية مراسلات أخرى ذات أهمية تاريخية وعلمية(في التصوف و في الفقه وفي غيرهما)لا يريد المشرفون على الزاوية الإعلان عنها، لسبب أو لآخر..

[18] -Francis LALOE , op.cit.p.106.

تحتوي القاعة،وهي مخزن أوخزانة في نفس الوقت، على مجموعة من الخزانات الخشبية (Rayonnages)، يبلغ عددها سبعة عشر (١٧)، تضم مايفوق الخمسة آلاف كتاب،بين مطبوع ومخطوط، تُسندها جدران القاعة ،وقد قيل لنا أنّ عدد المجلدات الخاصة بالمخطوطات وحدها ينيف عن الألف و خمسمائة مخطوطا.و إذا علمنا بأن المجلد الواحد من هذه المخطوطات، قد يكون بداخله مجاميع و رسائل منفصلة الموضوع والحقل الذي تبحث فيه،فإن عدد المخطوطات قد يزيد عن الرّقم المُقدّم..أما وسط القاعة، فقد وُضعت فيه طاولات عرضها حوالي متر و نصف المتر(١,٥م) ،وطولها حوالي ستة أمتار،أي ذات مساحة قد تبلغ تسعة أمتار مربّعة،خصّصها المُشرف على المكتبة لوضع عدد لابأس به من الكتب المخطوطة،وهي في انتظار أن تُفهرس، وقد أشرنا آنفا، بأن عملية الترتيب والتصنيف جارية، على قدم وساق. و أجل ذلك، يتابع الشيخ سعد عثماني، بين الفينة و الأخرى،تربُصات قصيرة المدى في المكتبة الوطنية للتعرف على تقنيات الفهرسة و الكشيف..

ومن أجل الحفاظ على مخطوطات المكتبة،عمدت إدارة الزاوية ممثلّة في الشيخ عبد القادر،على جلب أجهزة لتعديل الرطوبة في أقرب وقت ممكن، حيث تكون الدرجة المُثلى للحفاظ الجيّد على المخطوطات،بين درجة الحرارة °14-16 والرطوبة بين 40°- 60° درجة..[١٩] هذا عن الآفات الطبيعية، أما فيما يخص مسألة الحفاظ على المخطوط من الحشرات كالأرضة و الأمراض التي تصيب الورق والجلد و ماشابه، فإنّ المشرفين على المكتبة، لايقومون بأي تبخير يُذكر،والّتي من شأنه المساهمة في الإبقاء على الحالة الجيدة و المقبولة للمخطوط، وربما يرجع عدم الإهتمام بذلك إلى الحالة الجيدة للمخطوطات الموجودة بالمكتبة.غير أن ما يلاحظ في هذه المكتبة، و الذي يُمكن أن يُعرّض الكتب المخطوطة إلى الأمراض و الحشرات،هو وجود "الموكيت" على الأرضية، وقد تنبّه إلىذلك الشيخ سعد..

تتبع المكتبة في تصنيف و ترتيب مقتنياتها من المخطوطات على النظام المُتّبع في المكتبة الوطنية، وهو ذو سبعة حقول تبدأ بالعنوان ،المؤلف، نسبه، شهرته، وفاته بالهجري والميلادي، إلى غير ذلك من الحقول، كنوع الخط و الورق والمداد، و الشكل(الزخرفة) والناسخ ..

- نماذج من المخطوطات الموجودة بالمكتبة:

الواقع أنّ محاولة التّعرف على ما تحويه مكتبة العائلةمن مخطوطات،لايتطلب الجهد الفكري و العضلي فحسب، بل يتطلب الخلوة التامة لمدة من الزمن غير قصيرة. ومن هذه المخطوطات نماذج مختارة، لا تتبع عملية الاختيار أي معيار:

[19] –Jacquette REBOUL , du bon usage des bibligraphies .p.152

١- **روضة الأنوار و نزهة الأخيار، للشيخ عبد الرّحمن الثعالبي.** و قد انتهى منه صاحبه فب ١٥ جمادي الأولى سنة٨٣٦هـ، ونسخه مصطفى بن العربي، منسوخ بخ مغربي، تاريخ النّسخ غير مذكور، و يقع الكتاب في ثلاثة مجلدات.

٢- **تتمة يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر، لأبي منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري.** من القرن الرّابع الهجري،بخط مؤلفه،عدد صفحاته : ١٥٠ صفحة، مكتوب بخط مغربي – نسخي واضح. نوع الورق خشن . بدون آفات أو فليل التّعرّض إلى آفة الأرضة.

٣- **أمالي القظاعي في الحديث، للقظاعي، المتوفى سنة ٤٠٤ه.**مكتوب على جلد الغزال، من القطع الصغيرة، ويضم حوالي ٤٠ صفحة، منها صفحات فارغة.مكتوب بخط مغربي جميل.

٤- **إرشاد الطالبين إلى مراتب العلماء العاملين، للشيخ عبد الوهاب الشعراني** هو من مصر لكنّه تلمساني الأصل، كتبه بخط يده سنة ٩٣٣هـ، ويضم من الصفحات ٤٧ من القطع الكبير.

٥- **المنهج المسلوك في سياسة الملوك، لصاحبه الشيخ عبد الرحمن بن نصر** المتوفى سنة ٥٨٩هـ.

٦- **هداية الحيارى في أمور اليهود والنّصارى، للشيخ شمس الدين أبي عبد الله** المتوفى سنة١٠٣٨هـ.

في الواقع إن هذا إلا غيض من فيض فقط، ولا يمكن أن تمثّل هذه النماذج- العينة كل ما تحتويه مكتبة طولقة من مخطوطات نادرة، سواء من حيث الموضوعات التي تطرقها، أومن حيث قدم كتابتها أونسخها.لذلك فإن العدد الهائل، الذي تحتويه هذه المكتبة، يجعلها تتبوّأ مكانة مرموقة بين مكتبات وخزائن المخطوطات في العالم العربي ..و اليوم الذي يتم فيه تصوير المخطوط رقميا، أي وضعه في شكل أقراص مدمجة، كما ينوي المُشرفون على هذه المكتبة. حينئذ، سوف يضربون عصفورين بحجر واحد، الأول هو الحفاظ على هذا التراث العلمي و الفكري- الحضاري للأجيال القادمة، ثمّ وضع هذه المادة العلمية الغزيرة بين أيديّ الباحثين وطلاب العلم، لعلّهم يميطون اللّثام عن أكبر الحركات الثقافية والعلمية،التي عرفتها البشرية لحدّ الآن..

- **<u>زوايا منطقة توات و الحركة الثقافية:</u>**

منطقة "توات" أو إقليم توات [٢٠] هو مجموعة من الواحات الصحراوية الواقعة بالجنوب الغربي للجزائر ، فهي أقرب من الحواضر الإفريقية منها إلى مدن و قرى الشمال، الأمر الذي هيّأها لأن تكون منطقة تماس بين عالمين يكادان يختلفان في أشياء كثيرة، ابتداء بالطبيعة و المناخ و انتهاء بالتقاليد و العادات و الثقافة ، التي تنحو نحو

[20]- تقع منطقة توات حسب في جنوب القطاع الوهراني و شمال الأهقار. كما تحدها من الشمال العرق الغربي وهضبة تادمايت ومن الجنوب هضبة مويدر .

الطابع الإفريقي؛ لكنها ، و على الرّغم من كل ذلك ، فإنها ترتبط بالشمال برباط مقدس هو :الدين و اللّغة .

و تُطلق كلمة توات على ثلاث مناطق رئيسية هي: تيجرارين و تيدكايت و توات.[٢١]

و لقد عاشت هذه المنطقة بقصورها العديدة المترامية الأطراف في الواحات الجزائرية أزهى فترات حياتها الثقافية و العلمية خلال القرن التاسع و العاشر الهجري الموافقين للقرنين الخامس عشرة و السادس عشرة الميلادي.

و أصبحت هذه الحاضرة الإسلامية في تلك الفترة من التاريخ مركز إشعاع علمي و ثقافي ، لا ينير منطقة المغرب الأوسط فحسب ، بل شمل أيضا كامل الصحراء حتى التخوم الشمالية لبلاد السودان (النيجر و مالي الحاليين).و كانت من الأسباب المباشرة في انتشار الدين الإسلامي في كافة المناطق الإفريقية المجاورة. كما كانت الطريق الّذي من خلاله، عرفت المنطقة اكتساحا للطرق الصوفية ، مثل الطريقة القادرية و التيجانية و السنوسية و غيرها. وما يلفت الإنتباه في علاقة منطقة توات ببقية المناطق الإسلامية الأخرى هو تأثرها الشديد بمدينة تلمسان و علاقة مشايخها بعلمائها، مثلما هو شأن الشيخ المغيلي خلال القرن العاشر الهجري، و الشيخ بلكبير في القرن الرابع عشرة الهجري.

و لقد نبغ بالمنطقة عدد كبيرمن العلماء ، يذكرهم الشيخ محمد أبو القاسم الحفناوي في كتابه: تعريف الخلف برجال السلف.مثل الشيخ يحيى بن عثمان الكنتي،والشيخ عبد القاسم التواتي.غير أن أشهرهم في تلك الحقبة من التاريخ هوالشيخ محمد عبد الكريم المغيلي التواتي التلمساني،الذي يرجع بنسبه إلى منطقة مغيلة بتلمسان ، حيث ولد بها في حوالي سنة ٧٩٠هـ. وقد أسّس الزاوية القادرية بمنطقة توات في حوالي سنة ٨٨٥ هـ.[٢٢]

- زوايا أدرار وتوات وحركة التأليف والنسخ:

لقد عرفت منطقة توات ، مثلها مثل المناطق الأخرى التي كانت تخضع للمغرب الأوسط خلال القرن الذي عرف تأسيسا للزوايا التعليمية و الصوفية ، حركة

---

[21]- - تضم تيجورارين قصور عديدة تتخللها واحات كثيرة، عاصمتها : تيميمون.أما تيدكلت فتقع في أقصى الشرق من الواحات التواتية و جنوب هضبة تادمست، و شمال هضبة مويدر و تمتد إلى الغرب على مسافة ١٥٠كلم.

أما فيما يخص توات التي أخذت إسم المنطقة بأكملها فهي التي تطلق على المجموعة الجنوبية الغربية التي تقع في حوض واد الساورة . أما عدد قصورها فتقارب ٣٠٠ قصرا في مناطق مختلفة تمتد على مسافة ٢٠٠ كلم.تضم عددا من المدن المعروفة مثل أدرار و تمنطيطو غيرهما.

[22]- بدأ الشيخ أحمد بن عيسى المغيلي التلمساني دراسته بتلمسان حيث حفظ القرن ، و أجاد بها فنون مختلفة على يد مشايخ كبار علمائها. و من تلمسان انتقل الشيخ المغيلي نحو بجاية حيث التقى بجهابذة الفكر و العلم هناك . و بالإضافة إلى شهرته العلمية ، عُرف الشيخ المغيلي أيضا بجهاده و حروبه ضد يهود المنطقة إتاك .. راجع : محمد ابو القاسم الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف.الجزائر: المؤسسة الوطنية الفنون المطبعية، ج١ . ١٩٩١. ص ١٩٦

علمية وتعليمية مكثفة ،الأمر الذي أدى إلى توسّع عظيم في نسخ العديد من الكتب و المؤلفات، ساهم في خلق سوق رائجة للكتاب.

و كان القائمون على زوايا المنطقة من شيوخ و علماء ،يبذلون جهودا مضنية للحصول على الكتاب الجيد ، من المدن الجزائرية الأخرى مثل تلمسان و بجاية و غيرهما ؛ حيث يقومون بتكليف الناسخين من طلبة الزوايا أو من محترفي النسخ للقيام بعملية نقل و نسخ المؤلفات العلمية.

و مع مرور الأيام تمكن مثقفو المنطقة من امتلاك عدد كبير جدا من المخطوطات، بعضه متواجد الآن في العديد من الخزائن ، الخاصة (العائلات) و العامة (الزوايا).

و لقد بلغ عدد المخطوطات بها خلال القرن السابع عشرة الميلادي أكثر من ٢٧٠٠٠ مخطوطا، موزعا على تسع و عشرين خزانة في كل من توات و قوارة و تيدكلت..لكن هذا العدد قد تقلّص الآن إلى حوالي ١٢٠٠٠ مخطوطا حسب تقديرات سنة٢٠٠٣ .

٣- أدوات البحث في المخطوطات:

تتشكل أدوات البحث في المخطوطات، بالإضافة ما تمّ ذكره في ثنايا هذا البحث من معرفة تقنية وعلمية بعالم المخطوطات، من مجموعة من المصادر و المرجعيات الأساسية مثل فهارس المكتبات و الخزائن و البيبليوغرافيات وبرامج الشيوخ الذائعة الإنتشار في الثقافة العربيةعموما،والمغاربية عاى وجه الخصوص.

و لمعرفة دور هذه المصادر باعتبارها جزءا مهما من أدوات البحث الضرورة للباحث في مجال المخطوطات، تجميعا أو تحقيقا،، لا بدّ من الرجوع أولا،ليس إلى الأصل في تكوين هذه المصادر فحسب، بل بالرجوع أيضا إلى المنطلقات المنهجية و العلمية التي كانت وراء تكوينها..

إن بروز علم دراسة أحوال الكتب- وهو المصطلح الذي أعطاه حاجي خليفة- أو البيبليوغرافيا إذن ، كان النتيجة المنطقية و الموضوعية لنشأة و تطور المعرفة عند المسامين ، منذ أن كانت أقوال حكَمية أو أخبارية أو شعرية عند عرب ما قبل الإسلام ، إلى أن استوت في ثوب العلوم و الفنون الإسلامية ، و توسّعت مع ما تمّ نقله و ترجمته من علوم الأمم و الشعوب القديمة .

وأوّل من نبغ في ذلك ،هو محمد بن اسحاق بن النديم الورّاق(المتوفى بعد سنة ٣٧٧ه)في مؤلّفه " الفهرست "الّذي جمع فيه ،خلافا لكتب التراجم والطّبقات الّتي عرفت قبله أو بعده،بين التصنيف الّذي يتطلب إدراكا للنظريات المعرفية،و بين البيبليوغرافياالّتي هي في نظر حاجي خليفة"أهم العلوم وأولى مرحلة من مراحل البحث والتنقيب،ومن لم يعلم مألّف من الكتب في أيّ موضوع كان، يطول عليه أمد

بحثه بدون أن يحصل منه على طائل[٢٣] فأرّخ للنّشاط الثّقافي والعلمي السلامي للقرون الأربعة الهجرية الأولى..

ثمّ تبعته أعمال عديدة ، متّخذة من منهجه في تصنيف العلوم والمؤلفات و التّرجمة لأصحابها مثلما هو أمر كُتب برامج العلماء أو فهارس الشيوخ،التي اشتهر بها علماء وكتّاب الأندلس والمغرب على وجه الخصوص، مثل ابن خير الإشبيلي (القرن السادس الهجري) وأبي العباس الغُبريني البجائي (القرن السابع الهجري).ثمّ أخذ كتّاب المعاجم التاريخية والتّراجم مثل ياقوت الحموي في" معجم الأدباء" والخطيب البغدادي في تاريخ بغداد ،و القفطي في "إنباه الرّواة "و غيرهم،في ترجماتهم للمؤلفين و العلماء و الأدباء ،بمنهج الكتابة عن الكتب وتصنيفات المؤلفين.لكنّهم ،على الرّغم من ذلك،لم يكونوا منطلقين من فلسفة تصنيفية مثلما كان الحال عند ابن النّديم وغيره من البيبليوغرافيين ولم يتّخذوا من"ذكر مؤلفات"الكتّب منهجا عاما لأعمالهم.

غير أنّ هذا التأريخ للنشاط الحضاري العام ،لم يمنع من ظهور أعمال بيو-ببليوغرافية ، تتخذ من البعد المكاني أو الإقليمي منهجا لها ، كما هو الشأن عند الغبريني في "عنوان الدّراية"(القرن ٧هـ) أو عند العباس بن ابراهيم المراكشي في "الإعلام بمن حلّ بمراكش وأغمات من الأعلام " القرن ٨هـ)أو عند الشّيخ أبي القاسم الحفناوي في "تعريف الخلف برجال السّلف "القرن١٣هـ)وغيرهم ممّن أخذوا على عاتقهم التّعريف بأعلام عصرهم و أقاليمهم من الكتّاب و العلماء ، بقصد مواصلة ما سنّه الأوائل في هذا المجال ،سواء أولئك الّذين صنّفوا في علم البيبليوغرافيا أو أولئك الّذين اتّخذوا من روح هذا المنهج من أجل الكتابة عن شيوخم وما قدّموه لهم من العلم، عرفانا لهم و ترحّما عليهم في فهارس الشيوخ ..

٤ - نماذج من أدوات البحث في المخطوطات الإسلامية في الجزائر:

أ - فهارس الشيوخ أو برامج العلماء:

واصل المسلمون تأليف ما بدأوه من فهارس أو أثبات (من ثَبَت) في إطار علم الحديث [٢٤]،حيث كان العالم يقوم بتسجيل رواياته في الحديث بالسّند (الإسناد)

---

[23]- حاجي خليفة ، كشف الظنون ، ج١، المقدمة، ص١.

[24]- تصنيف الحديث : وهي المرحلة التي تصادف مرحلة تصنيف العلم وتبويبه عندالمسلمين، والتي تكاد تتفق -عند جلّ القدامى من أمثال أبي طالب المكي،والذّهبي - مع نهاية النّصف الأوّل من القرن الثاني الهجري،حيث باشر المسلمون،بإشراف الدولة،تدوين العلم(الحديث)و تبويبه .وقد طبعت هذه العملية الواسعة بطابعها حياةالمسلمين الفكرية والإجتماية، لفترة تزيد عن قرن من الزمان. و أهمّ ما نتج عن المراحل الثلاثة االمذكورة،هو إرساء قواعد الإسناد ونقد المتون؛ ويرجع الفضل في ذلك، إلى الطريقة المبتكرة،التي اتخذها المسلمون الأوائل في تسديد سير الأخذ بالصّحيح من الأحاديث النّبوية الشّريفة .

[25] - شعبان عبد العزيز خليفة، البيليوغرافيا أو علم الكتاب، ص١٤٩.

والكتب التي قرأها،مثل صحيح البخاري وغيره من الكتب الستة المشهورة .كما يُسجّل شيوخه الّذين درس عليهم ولا سيما شيوخه في علم الحديث .

و لقد عرفت هذه الفهارس تطورا ملحوظا في المشرق كما في المغرب والأندلس منذ القرن الثالث الهجري إلى غاية القرن الماضي (القرن الرّابع عشر الهجري) و كان يُقصد بهذه الفهارس التي اتخذت مصطلحات عديدة مثل : الأثبات،والبرامج،والمشيخات والمعاجم، والمسلسلات،و التقييدات والاسنادات، تلك القوائم الّتي كان بها العالم المسلم يحصُر و يسجّل و يصف الكُتب التي درسها على شيوخه، سواء كانت بالقراءة أو السماع أو الإجازة و كانت هذه الفهارس (البرامج) تُتداول بين العلماء، وممّا يتفاخرون به فيما بينهم ...

غير أن شغف علماء الأندلس بذلك، كان أكبر ممّا كان عليه في المشرق،و شارك فيه المتقدمون منهم و المتأخرون في إنتاجه مشاركة قوية،وحيثما كان الإطّلاع في كتب التّراجم، وجدنا بين الحين والأخر قولهم "و له برنامج "أو " له فهرستة " .و يذهب شعبان خليفة الى القول بخصوص هذا النّوع من البيبليوغرافيات " أنّ الغرب لم يعرفه، ولذلك لا نجد له مصطلحا غربيا مقابلا له أمّا عن عددها ، فهي تقارب ثلاثة آلاف فهرست أو برنامج. [٢٥]

و تكمن أهمية هده الكتب من الناحية العلمية في أنّها تُسهم في الوقوف على أهم مظهرين من مظاهر الثقافة في أثناء الفترة الممتدة من القرن الخامس إلى القرن السّابع الهجري في كل من المشرق أو المغرب و الأندلس .فهي في المظهر الأوّل تميط الّلثام عن حركة التعليم و التّدريس في الأندلس والمغرب خصوصا وفي مظهرها الثاني، تُلقي الضوء على المكتبة العربية، و النشاط التأليفي خلال تلك العصور المتفاوتة، كما تكشف عمّا يتصل بحياة الكتب في الأندلس، وصلتها بما كان يؤلف في المشرق، أو العكس.ذلك أن إسم الكتاب والسّند الّذي يذكره صاحب الثّبت أو البرنامج ،يجعلنا نقف على هاتين المسألتين، و أي أنواع العلوم كان محتكرا أو شبه محتكر للمشارقة و أيها كان وقفا على مؤلفين مغاربة و أندلسيين ؟

وإن كان أصل هذا النّوع من الكتب، يرتدّ بوجوده إلى علم الحديث، و يحتفظ ببعض مصطلحاته و أساليبه،إلاّ أنه استقل عنه، و تفرّد بطابع خاص، يكمن في إسناد المرويات إلى العلماء والشيوخ. أي أنّ الهدف هو غير الهدف الذي وُجدت من أجله، كتب المُحدّثين الأوائل، الذين يسندون أحاديثهم إلى الرّواة الذين نقلوا عنهم. فالمرويات لم تعد كما كانت في السابق محصورة في الأحاديث النّبوية الشريفة و أسانيدها، بل

" استعمل المغاربة و الأندلسيون من تلك المصطلحات ما يلي: فهرسة، فهرس، برنامج، مسلسل، مشيخة.. [١]

راجع ذلك عند: عبد العزيز الأهوانيي،"كتب برامج العلماء في الأندلس" مجلة معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، المجلد الأول،[١] الجزء الأول، ماي ١٩٥٥، ص٩١."

تعدّتها إلى كل أنواع المرويات الأخرى، في علوم الدين واللّغة و الأدب أو غير ذلك من أنواع "المرويات"..

وقد أدّت هذه الظاهرة غير المسبوقة في تاريخ الثقافات، بالعديد من العلماء منذ القرن السادس الهجري، إلى محاولة ضبط هذه الفهارس و البرامج ضبطا ببيليوغرافيا يسمح من النّاحية التقنية و الإحصائية، بالتّعرف على مجمل هذه الكتابات من جهة،و رصد أهم التيارات الفكرية و المذهبية المتحكمة فيها من جهة أخرى ؛ فكان أن قام ابن خير الاشبيلي في القرن السادس الهجري، بعد أن ستوفى موضوع فهرسته، بذكر سجل حافل لما رواه من كتب الفهارس الجامعة لروايات الشيوخ، والذي كتابه واحد منها .. و إبن حجر العسقلاني المتوفى سنة ٨٥٢ه الذي ذيّل فهرسه ،فوضع فيه، مروياته عن شيوخه، المعروف بإسم (المعجم المفهرس)، خصّصه من أجل حصر كتب الفهارس السابقة عليه، و قد رتّبها كرونولوجيا، أو حسب تواريخ أصحابها، و يعدّ هذا الجزء أهم ما في المعجم من الناحية الحصرية لما سبق من الفهارس.

كما يوجد إلى جانب هذا الفهرس الحصري (أو بالمصطلح الحديث : بيليوغرافية –البيليوغرافيات) عددٌ آخر ،منه على سبيل المثال "عمدة الثبات في الإتصال بالفهارس و الأثبات" لأبي عبد الله محمد المكي بن عزوز التونسي الجزائري الأصل(برج بن عزوز المنتمي إليه، يقع بالقرب من مدينة بسكرة المعاصر لعبد الحي الكتاني،اللّذين عاشا خلال القرن الهجري الماضي، ثمّ "فهرس الفهارس والأثبات ومعجم المُعجمات والمشيخات والمسلسلات" لعبد الحي الكتّاني ذاته،

<u>فهرس الفهارس و الأثبات..لعبد الحي الكتّاني:*</u> نموذجا.

إن لهذا الفهرس الأخير،مكانة علمية كبيرة، تكمن في أنه يركز على أعلام المغرب العربي، و يغطي من الأعلام و الشيوخ و الفهارس،ممّا لم تتعرض له الفهارس و لا كتب التراجم و الأعلام المتداولة قبله.[٢٦]

يقع الكتاب في سفرين كبيرين، الأول، في أكثر من ٤٤٠ صفحة، والثاني في أزيد من ٤٩٠ صفحة، يُترجم فيهما لما يزيد عن خمسمائة (محدث و شيخ)، ويثبت لما يزيد عن مائتي مشيخة و فهرسة و ثبت، وفي أثناء ذلك، يتعرض للمُحدّثين بصفة خاصة، وللعلماء بصفة عامة، بدءا من القرن السّابع الهجري إلى الثالث عشر منه .

---

*- عبد الحي الكتاني، فهرس الفهارس و الأثبات ومعجم المعاجم و المشيخات والمسلسلات.

[26]- شهدت كتابة البرامج أيضا نوعا آخر، اقتصر فيه بعض العلماء على ذكر أستاذاتهم من النساء مثلما هو الشأن بالنسبة الى "معجم النسوان" لأبي القاسم علي بن الحسن بن هبة الله بن عساكر المتوفي سنة ٥٧١ه.

راجع ذلك : شعبان عبد العزيز خليفة، البيبليوغرافيا أو علم الكتاب، ص١٧٨

وقد قدّم المؤلف لعمله هذا، بأربعة مقدمات، الأولى، ضمّنها ترجمة وافية للمؤلف رحمه الله (الشيخ عبد الحي الكتاني) و ماله من مؤلفات في شتى فنون العلم، أمّا المقدمة الثانيةفقد تعرض فيها للمُترجَم لهم و للأ َثبات التي يذكرها، يفرّق فيها بين الحافظ و المُحدّث و المُسند، و الثالثة، في الإسناد و فضله و الإجازة و دورها في إلحاق الأواخر بالأوائل، أما الرّابعة، فقد خصّصها للوفيات أو التراجم و أهميتهما.

ثم شرع في الكتاب بادئا بحديث الأوّلية، متتبعا في ذلك التّرتيب الهجائي المطابق للترتيب المعمول به في المغرب العربي.(أ.ب.ت.ث.ح.خ.د.ذ.ر.ز.ط...).ثم بكُتب الأوائل (و الأوائل هي كتب صغيرة الحجم وضعها أصحابها طلبا للإجازة فكتبوا جملة من أوائل مجموعة من الكتب الحديثة خاصة)، فالتّرجمة للمحدّثين وقد بلغ عدد الفهارس التي حصرها الكتّاني في فهرسه ١٢٢٥ منها ٦٦٢ بأسماء المُؤلفين و ٥٢٣ بعناوين الفهارس .. و لم يفوّت الكتّاني- كما سبقت الإشارة إلى ذلك- فرصة تعريف مصطلحاته أوالمصطلحات المتداولة في هذا المجال، فذكر معنى المسلسل و الثبت و الفهرسة و المشيخة و الإجازة وهي المصطلحات التي شملها عنوان الفهرس ذاته . [٢٧]

البيبليوغرافيات العامة أو الإقليمية والمعاجم البيبليوغرافية :

عرف العرب بالإضافة إلى البيبليوغرافيات التقليدية كالفهرست و كشف الظنون، نوعا آخر من أدوات البحث و المصادر،ي تأرجح بين البيبليوغرافية بمفهومها العلمي المتداول الآن، وبين المعاجم التاريخية مثل معجم الأدباء و غيره، إذ نجد فيها (وحتى في بعض الأعمال البيبليوغرافية القديمة) ترجمة وافية أو قصيرة للمؤلف أو العالم مع ذكر مؤلفاته أو بعض منها..

ولقد ظهرت هذه الأعمال التي تزاوج بين " الفهرسة" و الترجمة في المغرب و الأندلس أكثر من غيرها من مناطق العالم الإسلامي الأخرى، و ربما يرجع السبب في ذلك، إلى ذيوع كتابة برامج العلماء أو فهارس الشيوخ في المغرب و الأندلس، و التي تعدّ بالآلاف..و هي عديدة يمكن ذكر نماذج منها على سبيل المثال لا الحصر: أسماء الكتب لرياضي زادة، الديباج المذهب لابن فرحون، ونيل الابتهاج في تذييل الديباج لأحمد بابا التنبوكتي و غيرها. و النموذج الذي نحن بصدده، يكاد لا يخرج عن هذا المنهج و هو للشيخ أبي القسم محمد الحفناوي الجزائري الموسوم بـ " تعريف الخلف برجال السلف". [٢٨]

---

[27]- كمثال لكتب الأوائل، أوائل العجلوني، المذكور في "الفهرس"، و هو كتيب في أقل من أرعين صفحة من القطع المتوسط، جمع فيه صاحبه الحديث الأول من أربعين كتابا حديثيا..

- تعريف الخلف برجال السّلف لمحمد أبي القاسم الحفناوي نموذجا: (١٨٥٢-١٩٤٢)

ولد الشيخ الحفناوي في سنة١٨٥٢ ببلدة سيدي إبراهيم قرب مدينة بوسعادة، وهي الفترة الحالكة من تاريخ الجزائر الحديثة. عاصر الهوان و التشرد الدين لقي بهما الاحتلال الفرنسي شعب و علماء الجزائر..

يقول في مقدمة الكتاب عن اجتهاد علماء و مثقفي الجزائر في طلب العلم بجميع أسبابه:

« ..هذه أسماؤهم و تراجمهم مزاحمة لأسماء وتراجم أعيان الزمان في كتب المتيقظين لحفظ الطبقات العليا من عالم الإسلام في بطون الدفاتر لئلا تقع في أغوار التناسي وآبار الإهمال[٢٩][1] .»

ثم يذهب - بعدما يتحسر على التناسي الذي لقيه هؤلاء العلماء و الأولياء من طرف معاصريه- إلى ذكر مصادره، فيسرد مجموعة كبيرة منها :"ربح التجارة في مناقب سيدي أحمد بن يوسف الرّاشدي المليانى" و " سلك الدرر" و" نشر المثاني " و" كتاب الملالي في مناقب سيدي محمد بن يوسف السنوسي التلمساني " و عنوان الدراية " للغبريني و" البستان لابن مريم و غيرها..

و بذلك جمع عددا هائلا من تراجم المؤلفين و العلماء مع ذكر مؤلفاتهم،وصل ٤٢٠ ترجمة لأشخاص عاشوا بالجزائر (أو المغرب الأوسط) من القرن العشر الميلادي إلى غاية بداية القرن..

سار الحفناوي في ترتيب كتابه وفق الترتيب الهجائي، المتبّع في غالبية الأعمال البيبليوغرافية العربية الشاملة مثل " الكشف" أو الإقليمية مثل "البستان" ..لكنه،على العكس منهما، يذكر تحت كل اسم كل عالم المصدر الذي نقل منه ترجمته، إن كان مذكورا في المصدر، ويضع عند تمامها لفظة "انتهى"أو مختصرها، و يعطف عليها ترجمته في كتاب آخر إن وُجدت .

و اللافت للنظر في ذلك، أن الحفناوي قد اعتمد في هذا الكتاب كليا على الكتب المخطوطة، والسبب في ذلك راجع حسبه إلى عدم وضوح الكتب المطبوعة على الحجر، أو لأنها لا تخلو من خلل في الحروف و الأرقام..

على كل، إن " تعريف الخلف برجال السّلف" عمل مهم للباحثين في مجال النشاط العقلي و العلمي للجزائر في العصرين الوسيط و الحديث .كما يمكن اعتبار هذا العمل أداة بحث ضرورية للمشتغلين في حقل المخطوطات،ذلك لأنه يُسعفهم بالملاحظات الهامة حول الكتّاب و مؤلفاتهم..

---

[28] - محمد أبو القاسم الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف. جزءان، الجزائر موفم للنشر، ١٩٩١

[29]– محمد أبو القاسم الحفناوي، المصدر، ج١.ص.٢.

ت - البيبليوغرافيات والفهارس الأجنبية (أو ماقدمه المستشرقون في هذا المجال)

لا تقتصر إسهامات المستشرقين على نشر المخطوطات العربية و تحقيقها أو الدراسات الفيلولوجية للمخطوط(تحقيق النصوص) أو إبراز مكانة التراث العربي الإسلامي فحسب بل تمتد أيضا إلىالكتابة عن المخطوطات (الكتب) أو البيبليوغرافيا، أي الإهتمام بالتأريخ للثقافة و التأليف عند المسلمين ؛ حيث قام عدد كبير منهم بمجهود معتبر في هذا المجال،نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر:

- المستشرق "شنورر Schnurrer "الذي نشر Bibliothéca Arabica باللغة اللاتنية في الفترة من سنة ١٧٩٦ إلى ١٨٠٦ م ، ثم أعاد إصداره في سنة ١٨١١ في طبعة جديد معدلة . وقد أحصى شنورر في ذلك كل المؤلفات العربية التي طبعت في أوروبا ابتداء من عام ١٥٠٥، تاريخ بداية الطباعة في أوروبا إلى سنة ١٨١٠ ، و رتبها في سبعة أقسام موضوعية ، تبدأ بالنحو ثم التاريخ فالشعر..مع كشاف مرتب ترتيبا كرونولوجيا..

- ثمّ تبعه بعد ذلك المستشرق " زنكر Zenker" ، الذي حاول أن ينجز عملا أكثر شمولا من عمل سابقه في Bibliotheca Orientalis ، حيث عمد حصر كل المؤلفات العربية و الفارسية و التركية ، منذ بداية الطباعة إلى غاية ١٨٤٠ م.

- فيكتور شوفين "Victor Chauvin ليكمّل ما بدأه شنورر في "Biblio-Arabica "،فأنجز مؤلفا ضخما في إثنتي عشرة مجلد ، سمّاه: " Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes publiés dans L' Europe Chrétienne de ١٨١٠ à 1885.

والقائمة طويلة لا يتسع هذا المقام لذكرها كلها.[٣٠]

- نموذج من فهارس المستشرقين:

« الفهرس العام لمخطوطات المكتبة الوطنية الجزائرية لإدمون فانيان E.FAGNAN (١٨٤٦-١٩٣١) ».

يكتسي هذا الفهرس أهمية علمية وتاريخية بالغة في مجال المخطوطات الجزائرية، بحيث يعتبر المثال الحيّ لاهتمام الجزائريين بالعلم و الثقافة العربية الإسلامية، و بذل العطاءات من أجل اقتناء المخطوطات العلمية النادرة.

عمل " فانيان" قبل توليه إدارة مكتبة الجزائرمع نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، أستاذا للّغات الشرقية بكلية الآداب بجامعة الجزائر.ولما عهدت إليه السلطات الإستعمارية إدارة المكتبة،عمل على وضع فهرس عام لمحتوياتها من مخطوطات عربية،أسفر في سنة ١٨٩٣ على ظهور عمل ضخم يقع في ٦٩٠صفحة، تمّ طبعه بباريس من نفس السنة، به جرد لعناوين مخطوطات بأسماء مؤلفيها، يبلغ عددها

---

[30] - ج.أنجزغابريللي" G.GABRIELLI " MANUALE DI BIBLIOGRAPHIA MUSULMANA "و كارل بروكلمان و غيرها..راجع :ج.د.بيرسن J.D.Pearson , in' p1233-34 ENCYCLOPEDIE DE ISLAM T 3,

١٨٢٩، قدّم له مؤلفه بمقدمة موجزة، يشرح فيها بعض ظروف تجميع هذه المخطوطات، ومنهج تأليف الفهرس.كما قام بوضع قائمة يقبل فيهابين أرقام المخطوطات في المكتبة وبينأرقامها في الفهرس، مع الإشارة إلى أرقام المخطوطات المفقودة. ثم انتهى بإنجازفهرس مفصل عن موضوعات المخطوطات، و كشاف هجائي عام يحتوي أسماء مؤلفي المخطوطات وأسماء الأماكن و الموضوعات..[٣١]

يعترف "فانيان' في مقدمة الفهرس بأن ظروف الاجتياح العسكري على المدن و القرى الجزائرية غداة الاحتلال، قد حالت دون تجميع عدد أكبر من المخطوطات. ويكاد " فانيان" يصب جام غضبه في ذلك على " بربورجر" الذي لم يتمكن حسبه من تجميع كل محتويات المكتبات الخاصة في قسنطينة (مكتبة الفكون مثلا) حتى وإن استدعى الأمر شراؤها من جنود و ضباط الاحتلال،الذين إما باعوها لمجمعيّ المخطوطات بفرنسا،أو قاموا بترحيلها معهم إلى مدنهم و قراهم. وفي هذا الصدد يعترف "إسكر ESQUER " و هو أحد مدراء المكتبة أن " العديد من المكتبات الفرنسية تمتلك مجموعات من المخطوطات مصدرها مدينة قسنطينة، و قد كانت فيما يبدو هدايا من ضباط الحملةعلى قسنطينة". [٣٢]

أما عن مصادر المخطوطات التي يحتويها هذا الفهرس، فيذهب "فانيان" إلى الاعتقاد بأن أغلبها مجهول المصدر. و ماتمّ التعرّف على خزائنه الأصلية قد جُلب من مكتبات قسنطينة الخاصة (العائلات) و العامة (المساجد).غير أنه يعتقد جازما بأنّ ما وصل مكتبة الجزائر(التي أسست بعد الاحتلال مباشرة) لا يعدو أن يكون النزر اليسير، مما تمّ جمعه، أو ماكان موجودا فعلا في مكتبات المنطقة و المدن الجزائرية الأخرى، إذ يعترف أن قسنطينة كانت من أهم المدن الجزائرية من الناحية العلمية و الثقافية خلال الرّبع الأول من القرن التاسع عشرة.[٣٣]

ثم يشير "فانيان" إلى أمكنة أخرى، قد تكون مصدر بعض المخطوطات،منها منطقة القبائل التي استُبيحت بعد ثورة الشيخ الحدّاد..

هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن الموضوعات التي تطرقها هذه المخطوطات فإنها تشمل جميع المعارف و العلوم التي كان الجزائريون والمسلمون عامة يهتمون بها، وهي التاريخ (السيرة و غيرها) وعلوم القرآن و الحديث و التصوّف والفلك و غيرها..

ومهما تكن نقائص هذا الفهرس، إلا أنّه يعد أداة بحث أساسية بالنسبة للباحثين و المحققين، لأنه يشمل على العديد من المعلومات حول المخطوطات ليس فقط ذات

---

[31] –E.FAGNAN , CATALOGUE GENERAL DES MANUSCRITS DE LA BIBLIOTHEQUE D'ALGER.2° ed.BIBLIOTHEQUE NATIONALE D'ALGERIE , 1995.680p.

[32] –F.LALOE, op.cit, p.107.

[33] – OP.CIT, P.1

المصادر المذكورة بل أيضا من مصادر أخرى يمكن أن تكون جهات أخرى من الجزائر أو خارجها..

- خاتمة:

و في نهاية المطاف يمكن القول بأن مجال الاشتغال بالمخطوطات في الجزائر- باعتبارها إرثا مهما في التاريخ العقلي و الاجتماعي- لا يزال بكرا..ذلك لأن الاهتمام به جديا، لم يعرف انطلاقته الحقيقية، التي من شأنها أن تخلق ديناميكية مثل التي عرفه المشرق العربي، و مصر على وجه الخصوص، في بداية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين.. و الملفت للاهتمام، قبل هذا و ذاك،هو أن المخزون من المخطوطات الإسلامية في الجزائر،ليس في المكتبات الحكومية- و إن كان جزء منها موجودا في المكتبة الوطنية بالجزائر العاصمة وجامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة- و إنما في خزائن العائلات و الزوايا المنتشرة في كل أنحاء القطر و الجنوب منه على وجه الخصوص. فإذا علمنا أن عددها حسب إحصائيات ٢٠٠٣ يبلغ حوالي ٨٩٠٠ زاوية و٣٥ زاوية تعليمية(معاهد تعليمية شبه عليا)، و أن بزوايا منطقة أدرار وحدها حاليا ما يربو عن ١٢ ألف مخطوطا، بعدما كان يفوق ٢٧ ألفا خلال القرن الماضي، لأدركنا إن الأمر أعقد مما قد يتصوره البعض..

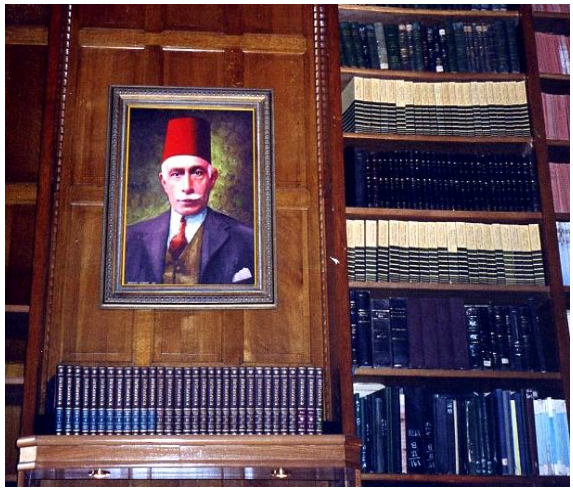
قصر الأمير يوسف كال بين إعادة التوظيف والحفاظ على التراث
حالة دراسية بمدينة القاهرة

د.م. ناجية عبد المغني سعيد* م. أحمد إسماعيل المصري**

أولا: نبذة تاريخية عن القصر
تاريخ بناء القصر

القصر من قصور أحد أبناء الأسرة العلوية وهو قصر الأمير يوسف كمال بن أحمد كمال بن محمد رفعت بن إبراهيم باشا بن محمد علي باشا الكبير، أحد أحفاد محمد علي باشا الكبير ذلك الرجل الذي سعى لتكوين إمبراطورية مصرية في العصر الحديث. استطاع وإبنه إبراهيم باشا أن يترجم الحلم إلى حقيقة، وكاد أن ينجح في تحقيقه لولا وقوف القوى الكبرى في ذلك الوقت من أجل عدم استكمال مشروع تكوين الإمبراطورية المصرية.

بدأ الأمير "يوسف كمال" التفكير في بناء القصر سنة ١٩٠٨ واستغرق بناؤه ثلاثة عشر عاما أي أنه انتهى من بناؤه عام ١٩٢١، هذه المنطقة كانت زراعية لم تكن بها أحياء سكنية آنذاك، ولكن أثناء بناء القصر تحول مساحات من هذه المنطقة إلى ورش لأعمال البناء مرتبطة بصناعات ذات صلة ببناء القصر مثل ورش الرخام والأخشاب والحديد وغيرها، وبالتالي تحولت المنطقة إلى منطقة صناعية.



شكل رقم (١)
صورة للأمير "يوسف كمال" موجودة على أحد جدران مكتبة القصر

* استشاري الاسكان وعمارة البيئة.
** مساعد باحث بمركز بحوث الصحراء.

اشتهر الأمير يوسف كمال بأنه مؤسس مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٥، وجمعية محبي الفنون الجميلة سنة ١٩٢٤.أشتهر بهوايته للصيد، وبالتالي فبعد ثورة يوليو ١٩٥٢ تحول هذا القصر إلى متحف حيث كان غنيا بكل مقتنيات الصيد والحيوانات المحنطة التي اصطادها أثناء رحلاته إلى أفريقيا كانت محنطة على الحوائط وفي أرضية الصالة الرئيسية للقصر. ومن الجدير بالذكر أن الأمير يوسف كمال امتلك العديد من الممتلكات في القاهرة والإسكندرية وصعيد مصر، منها قصر كان يقع بالإسكندرية في منطقة "الرمل" والعديد من العمائر السكنية، وفي صعيد مصر كان له قصرين أحدهما في نجع حمادي والآخر في آرمنت وكان يقضي شهرا من الصيف في هذين القصرين (خمسة عشر يوماً في كل قصر)، ويحوي هذا القصر لزائريه أن ذلك الأمير كان يعيش في عالمه الخاص بعيدا عن الأحداث السياسية، فهو كان من هواة الصيد ومن محبي الثقافة، ولا يرتبط هذا القصر بأحداث سياسية هامة.

موقع القصر.

يقع قصر الأمير يوسف كمال بالقاهرة في منطقة المطرية بجوار خط السكة الحديد القديم الذي تحول إلى خط مترو الأنفاق الواصل بين حلوان والمرج، ويحده شمالا شارع متحف المطرية، كما هو موضح بالشكل رقم (٢).

شكل رقم (٢)
خريطة مساحية تبين موقع قصر الأمير "يوسف كمال" بالمطرية
وقد أعيد توظيفه كمعهد ثم مركز لبحوث الصحراء

مصمم القصر.

شيده المعماري النمساوي الإيطالي انطونيو لاشياك Antonio Lasciac [1] وهو من أشهر المعماريين الإيطاليين الذين وفدوا إلى مصر في نهاية القرن الـ١٩ وبداية القرن الـ ٢٠. ولد انطونيو لاشياك سنة ١٨٥٦ وتوفى سنة ١٩٤١، تلقى تعليمه في فيينا بالنمسا وجاء إلى مصر سنة ١٨٨٢ عشية مهاجمة الإنجليز لثغر الإسكندرية، ويعد من أبرز المعماريين في عهد الخديوي عباس حلمي أخذ على عاتقه مهمة ترميم بعض المباني التي دمرها الإنجليز ومنها الحي الأوروبي وميدان محمد علي بالإسكندرية.

ثانيا: وصف القصر ومكوناته

القصر تحفة معمارية ذات ذوق رفيع يطل بواجهته على حديقة كانت في الأصل أكثر اتساعا من الآن، حيث كانت مساحة هذا القصر حوالي ١٤ فدانا. القصر تصميمه المعماري بطراز أوروبي، كما يبدو عندما ننظر إلى واجهة القصر الرئيسية، فالأعمدة والزخارف النباتية تظهر فيها روح التأثيرات الغربية، والقبة المفتوحة في أعلى العقد والتي تبدو أقرب إلى قرص الشمس حينما تشع بأنوارها على الكون. والأشكال رقم (٣)،(٤) توضح صور للقصر من الجهة الشمالية له.

شكل رقم (٣)
الواجهة الشمالية الرئيسية لقصر الأمير يوسف كمال بالقاهرة

[1] http://www.egy.com/people/98-10-01.shtml#lasciac

شكل رقم (٤)
جزء من الواجهة الرئيسية لقصر الأمير "يوسف كمال"

أما عن السلم الخارجي فهو ذو تصميم جدير في ذلك القصر حيث يسبق شكل دائري كحوض للزرع يعلوه شكل دائري آخر يلتقي عنده طرفي السلم الخارجي أما المدخل الرئيسي الذي يؤدي إلى بهو الاستقبال الذي تطل أعمدة الطابق الثاني عليه بشموخ وكبرياء فتجعلك تشعر وكأنك في أحد المعابد الرومانية القديمة حيث تظهر تيجان الأعمدة هذه التأثيرات الأوروبية في زخارفها، ويتصدر هذا البهو سلم رخامي ذو فخامة في التصميم، حيث يبدو أكثر اتساعا في أوله ثم تضيق درجاته بعد ذلك حتى يفترق طرفي السلم عند البسطة الصغيرة، ويؤديان إلى الطابق الثاني، سقف البهو قبو مستمر. والأشكال رقم (٥)، (٦) يوضحان السلم الخارجي للقصر والشرفة التي تعلوه.

شكل رقم (٥)
الشرفة التي تعلو السلم وتطل حديقة القصر

شكل رقم (٦)
جانب من السلم الخارجي للقصر

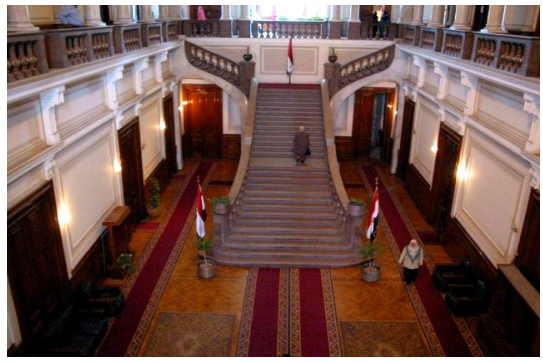
تصميم القصر يجمع بين طراز النهضة الفرنسية مع طراز النهضة الإيطالية، وله أربع واجهات في الأربع اتجاهاتالأ ًصلية. تتميز الواجهات بأنها صممت بنظام الكتل البارزة والكتل الغائرة، فالواجهة الشمالية يتوسطها كتل مدخل يعلوها شرفة

وهذه الشرفة يعلوها قبة هذا التصميم من الواجهات انتشر في طراز النهضة الإيطالية والفرنسية، بالإضافة إلى ما امتازت به الواجهات السمترية الشديدة، وعلى اليسار قاعة استقبال أخرى يشغلها حاليا مكتب رئيس مركز بحوث الصحراء، وهي قاعة خاصة بالأمير يوسف كمال، يتصدر أحد جدران هذه القاعة لوحة الأمير يوسف كمال وبعض رفاقه أثناء إحدى رحلات الصيد. والأشكال رقم (٧)،(٨) توضح تفاصيل معمارية لشرفات القصر على الواجهة الرئيسية.

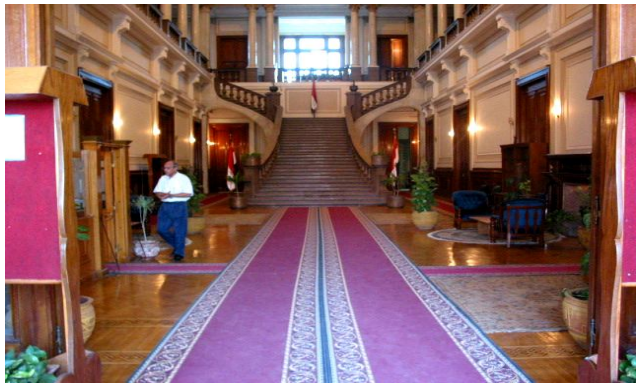
لقطات تبين تفاصيل معمارية لشرفات القصر

الطابق الثاني من القصر يشمل القاعات والحجرات الخاصة بالمعيشة ومنها قاعة ذات تأثيرات فنية صينية ظهر بها رسما للتنين في السقف إلى جانب بعض المظاهر الحياتية المختلفة.

على اليمين: القاعة العربية التي يسبقها غرفة الاستقبال بالتغطيات والعقود الخشبية التي تحيط بالباب الذي يفتح على فراندة (شرفة) القصر الخارجية وعلى النوافذ، كذلك السقف الذي تم تغطيته بالأخشاب والزخارف المحفورة في عدة مستويات وتغطى الجدران بأقمشة ذات ألوان وزخارف متكررة تحيط بها إطارات خارجية ويوجه بها أعمدة خشبية مضلعة يتصدر القاعة عقد بتصميم متميز يحيط بأحد نوافذ القاعة. وتوجد مدفأة من الرخام. وإذا نظرنا لأعلى نجد دوائر تشبه الشمس تحيط بها إطارات مذهبة هذا إلى جانب بعض الأشكال الزخرفية الأخرى. ويلي تلك القاعة قاعة الطعام وهي لا تقل فخامة من قاعات القصور الكبرى حيث ترى كل هذا الثراء في الزخارف والألوان على النوافذ الزجاجية. وعلى الأبواب وفي مختلف جدرانها وتوجد بها موائد رخامية تحملها أعمدة رقيقة ويوجد تجويف رخامي بزخارف جميلة كما يوجد بها تمثال لرجل بملامح إفريقية بقرنين من رأس أحد الحيوانات أما باقي الجدران فهي مجلدة بالرخام.هذا إلى جانب العديد من القاعات التي يظهر بها تغطية الجدران بالأقمشة والزخارف المختلفة ولا تخلو هذه الزخارف من تجميل السقف بلمسات فنية رائعة الجمال. والأشكال رقم (٩)، (١٠) توضح بهو المدخل والسلم الداخلي المؤدي للطابق الثاني.



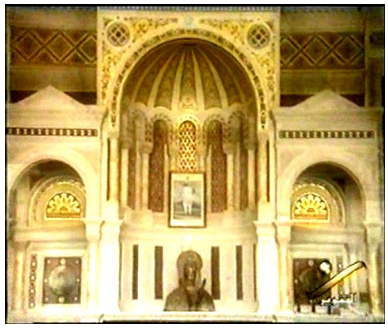
شكل رقم (٩)
صورة للسلم الرئيسي الداخلي في وضعه الحالي



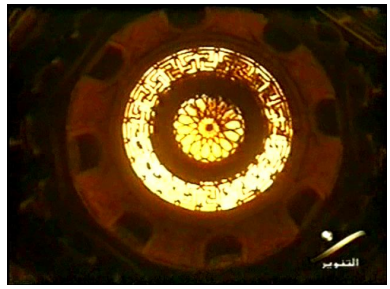
شكل رقم (١٠)
صورة تبين بهو المدخل حاليا

الأشكال من (١١) إلى (١٤) توضح بعض الصور الأرشيفية التي التقطتها عدسة قناة التنوير التليفزيونية لبعض التفاصيل المعمارية للقصر.

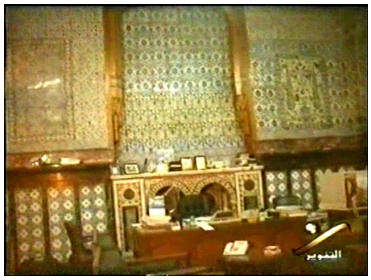
شكل رقم (١١)



شكل رقم (١٢)



شكل رقم (١٣)



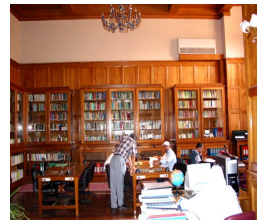
شكل رقم (١٤)

أشكال تبين تفاصيل القاعات التي تفتح على بهو القصر

حينما ندخل إلى القاعة العربية فنحن نعيش في أجواء عصر المماليك حيث جمع الأمير يوسف كمال محتوياتها من قصور بعض المماليك القديمة وتنطق الصورة بجمال هذه القاعة وعندما ننظر إلى السقف لتبدو هذه القبة والتي يشع زجاجها بضوء الشمس وزخارفها، يتناغم جمال الحلبيات الخشبية مع جمال باقي العناصر الزخرفية وتتماثل القبة مع النافورة في خط يربط بين مركزيهما، وتشع في هذه القاعة التأثيرات العثمانية على بلاطات القيشاني وعلى أحد جدران هذه القاعة توجد نافذتان تأخذان الشكل المتطور من فن المشربية حيث تظهر الزخرفة الخشبية التي يغطيها الزجاج الملون فتبدو وكأنها قرص من صناعة النحل. القاعة في مجملها تحتاج إلى وقت طويل لاكتناف مظاهر الجمال فيها.

المكتبة

يضم القصر مكتبة متميزة تجمع صفات الأمير يوسف كمال كفنان وكصياد وكمثقف، ومقتنيات المكتبة التي تخص الأمير يوسف كمال مقتنيات ثمينة جدا أهمها النسخة الأصلية من كتاب وصف مصر، وموسوعة في إطار التاريخ الطبيعي عن الطيور في العالم من تأليف (جون هود) ومكتوبة باللغة الفرنسية طبعت سمة ١٧٧١، وتحتوي على صور ملونة يدويا، حيث أنه لم يكن وقت ذاك التصوير بالألوان، والأمير يوسف كمال له مؤلف كبير من ١٤ مجلد عن رحلاته وخرائط مصر وأفريقيا باللغة الفرنسية، وعمل له ملخصاً باللغة العربية وسماه خرائط مصر وآثارها، وتنفرد مكتبة القصر بهذه الموسوعة حيث لم يذكر أنها موجود في مكتبة أخرى، وأيضا من مقتنياته مجموعات من الموسوعات الفنية أهما موسوعة متحف فلورنسا أي أن كل محتويات متحف فلورنسا موجودة في أربعة مجلدات، والمتحف بالكامل مصور سواء اللوحات أو التحف التي به. الأشكال رقم(١٥)، (١٦).


شكل رقم (١٥)

شكل رقم (١٦)

صور فوتوغرافية لمكتبة قصر الأمير يوسف كمال

رابعا: استغلال القصر بعد ثورة يوليو ١٩٥٢.

هذا القصر عاصر العديد من الأحداث التاريخية التي غيرت تاريخ مصر ومنها معاهدة ١٩٣٦ وثورة يوليو. وبعد الثورة صودر ضمن العديد من أملاك الأسرة المالكة وتحول إلى متحف.

كان القصر يضم العديد من الحيوانات المحنطة والتي انتقلت فيما بعد إلى المتحف الزراعي، ولم يزل متحفا إلى أن تم تحويله إلى معهد لبحوث الصحراء، والذي أصبح مركزا لبحوث الصحراء ويستخدم القصر كمقر إداري للمركز، ومن المعلوم أن الأمير يوسف كمال وقت قيام الثورة كان موجودا في يخته عائدا من سويسرا حيث كان يقضي الصيف وعلم بنبأ قيام الثورة فرجع باليخت ولم يعود إلى مصر ثانية.

خامسا: التعديات والمخاطر التي هددت القصر وملحقاته

بعد مصادرة القصر وإعادة توظيفه كمعهد ثم مركز لبحوث الصحراء ومع نمو المركز وتشعب أقسامه وزيادة أعداد العاملين به وتكدسهم وظهور الحاجة إلى مزيد من الفراغات المبنية لمزاولة نشاط المركز تم إضافة العديد من المباني تدريجيا إلى حرم القصر، تنوعت في طرزها، وفي أغلب الأحيان لم تتوافق تلك الطرز مع الطابع العام للقصر، كما تم إنشاء إمتدادات رأسية وأفقية لملحقات القصر دون مراعاة الطراز الغالب لهذه الملحقات.

وكان من أخطر هذه التهديدات تعرض القصر لخطر تسرب مياه الصرف الصحي التي كادت أن تغرقه وتؤثر على أساساته. والأشكال رقم (١٧) إلى (٢٣) بعض المخاطر والتعديات التي تعرض لها القصر وملحقاته.

شكل رقم (١٧)
صورة أرشيفية توضح خطر الصرف الصحي
على قصر الأمير يوسف كمال قبل إنقاذه

كما تعرض القصر لتراكمات من المخلفات والأثاث المتهالك التي اكتظ بها الأسطح والشرفات.

شكل رقم (١٨)

شكل (١٩)

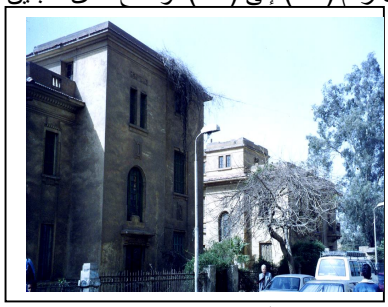
صور أرشيفية توضح تراكمات المخلفات على أسطح وشرفات القصر

شكل رقم (٢٢)
إضافات حديثة لملحقات قصر الأمير "يوسف كمال" انتقصت من
قيمتها التراثية

شكل رقم (٢٣)

مباني حديثة أضيفت في حديقة القصر وتعتبر تعديا على حرم القصر

الأشكال رقم (٢٤) إلى (٢٩) توضح مدى التباين بين المباني ذات القيمة والتغيرات السلبية في محيط القصر



شكل رقم (٢٤)

شكل رقم (٢٥)

بعض المباني ذات القيمة التي مازالت قائمة في محيط قصر الأمير يوسف كمال وهي شمال شارع متحف المطرية

شكل رقم (٢٦)

شكل رقم (٢٧)

كوبري علوي أنشئ حديثا فوق شارع متحف المطرية لعبور السيارات خط المترو وقد تسبب في إغلاق وحجب البوابة الرئيسية الأثرية لقصر الأمير "يوسف كمال" وقد استخدم اسفل الكوبري كجراج

البوابة الأثرية الرئيسية للقصر ويظهر خلفها الكوبري العلوي المستحدث

البوابة الحديثة لمركز أبحاث الصحراء ويظهر من خلفه المباني الحديثة التي أضيفت في حديقة القصر وحجبت رؤيته

شكل رقم (٣٠)

الوضع الحالي لقصر الأمير "يوسف كمال" وما طرأ على الحرم الأثري والمحيط الأثري من تغيرات حتى عام ٢٠٠٦[٢]

قصر الأمير يوسف كمال

سادسا: انتشال القصر وإنقاذه وإعادة الرونق له

في عام ٢٠٠٣ كان من الاهتمامات ذات الأولويه لـدى إدارة مـركز بـحوث الصحراء (برئاسة أ. د/ إسماعيل عبد الجليل) هي الاعتناء بهذا القصر والمحافظة عليه حتى إذا أتى الوقت الذي سيتحول فيه إلى اثر وجدته مصر في خير حال، فتمت العديد من أعمال الإصلاح في جنبات هذا القصر، منها إزالة المخلفات

[٢] مأخوذة من برنامج الخرائط Google Earth .

المتراكمة على أسطح الشرفات. وبالرغم من عظم المجهودات التي بذلت من أجل الحفاظ على هذه التحفة المعمارية من الداخل وفى المحيط الأثرى للقصر (حديقة القصر والأبنية المرفقة) إلا أنه يعد من أهم هذه الإنجازات هي "تغيير شبكة الصرف الصحي للقصر والمباني المحيطة" به حيث أن المنطقة الكائن بها القصر هي الأقل في منسوب الارتفاع عن ما يجاورها، الأمر الذي جعل منها مكانا لتجمع مياه الصرف الصحي اسفل القصر حتى تم تغير الشبكة للصرف الصحي بأكملها ومعالجتها بعوازل حتى لا تعود المياه للتجمع اسفل القصر الأمر الذي كان يهدد القصر بالانهيار خلال سنوات قليلة مقبلة كما ذكر بعض الخبراء في هذا المجال. وتوضح الأشكال من (٣١) إلى (٣٤) الجهد المبذول في ذلك. علما بأن كل الإصلاحات التي تمت في القصر كان يراعى فيها عدم حدوث أي تغيرات في صفات القصر كأثر اعتمادا على بعض الصور التي التقطت للقصر سابقا والمحفوظة في قصر عابدين وأيضا ما كتب عن القصر ضمن مكتبة الأمير يوسف كمال بذات القصر.

صور أرشيفية توضح تغيير شبكة الصرف الصحي المحيطة بالقصر وإزالة المخلفات من الشرفات

وقد شملت عملية الارتقاء بحرم الأثر إعادة بناء مسجد الصغير المقام في حديقة القصر بطراز يتلاءم إلى حد كبير مع الطراز المعماري للقصر. شكل رقم (٣٤). كما تم إزالة المخلفات والعهد المتهالكة من أجزاء كبيرة من الحديقة.

مبنى مسجد مقام فى حديثا فى حديقة القصر بطراز يتلاءم إلى حد ما مع الطابع العام للقصر

إيمانا من إدارة مركز بحوث الصحراء بأهمية الحفاظ على قصر الأمير يوسف كمال حقا تاريخيا لكل المصريين عملا بمقولة العالم الكبير الدكتور يونان لبيب رزق أن (التاريخ نوعان مقروء ومرئي) فحتى لا يتحول تاريخنا المصري إلى مقروء فقط يجب علينا الحفاظ على كل دلائل التاريخ .

وإدارة مركز بحوث الصحراء مقدرة لقيمة هذا القصر وقامت محاولات عديدة للخروج منه ليست كرفاهية ولكن حفاظا عليه تقديرا لقيمته وغيره من القصور.

وقد تم اختيار موقع جديد لمركز بحوث الصحراء في منطقة بالوظة شمال سيناء، وتم تصميم المركز الجديد بما يتلاءم ومتطلباته المعاصرة والمستقبلية، وبعد استكمال التشييد من المنتظر أن تنقل إليه أقسام المركز.

سابعا: رؤية مستقبلية

نأمل أن يتم توثيق القصر بتفاصيله المختلفة والسعي إلى تحويل هذا الأثر المتميز إلى مزارا ثقافيا وسياحيا وتضمينه محكى يعيد للأذهان ما كان عليه عند إنشائه، وكذلك ما كان عليه الحرم الأثري والمحيط. ويمكن التعاون مع مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي بالقرية الذكية في إعداد بانوراما تستخدم التقنية الحديثة للعرض، كما يمكن التفكير في معالجة واجهات المباني التي أضيفت في الحرم الأثري لتتلاءم مع الطابع العام للقصر أو إزالة بعضها بعد الدراسة المتأنية، ويا حبذا لو أمكن إزالة الكوبري العلوي وإعادة فتح وإبراز البوابة الرئيسية الأثرية والاكتفاء بالكباري العلوية الأخرى الموازية له في منطقة المطرية، أو الاستعاضة عن الكوبري بنفق سفلي للسيارات، ويستلزم ذلك دراسة مستفيضة للبدائل الممكنة واختيار البديل الأصلح. ومازال هناك ما يمكن عمله بالنسبة للترميم الدقيق لبعض العناصر والتشطيبات الداخلية للقصر ومعالجة وسائل التكييف الحديثة التي أدخلت عليه بما يتناسب وطابع الفراغات الداخلية. واستيحاء المعالجات من التفاصيل الدقيقة والجميلة الموجودة بالقصر.

شكر وتقدير

كل الشكر والتقدير لأسرة مركز أبحاث الصحراء، وخاصة الأستاذة الدكتورة/ سناء عبد العزيز لما قدمته من معاونة وإثارة للاهتمام بموضوع البحث.

نحو استراتيجيات فعالة للحفاظ على التراث في الوطن العربي

د.م. ناجية عبد المغني سعيد*

مقدمة:

تهدف هذه الورقة إلى استيضاح المعالم الرئيسية للوصول إلى استراتيجيات فعالة للحفاظ على التراث في الوطن العربي وحمايته مما يتهدده من مخاطر وتعديات، إما نتيجة عوامل خارجية أو عوامل داخلية من أهمها الافتقار في كثير من الأحيان إلى الوعي الآثاري والحضاري، ومنها الالتباس في بعض المفاهيم الخاصة بالحفاظ والترميم والسعي إلى التطوير والتجديد مع بيان أمثلة توضيحية لذلك. وفي هذا المقام لا يفوتنا التذكرة بأن أي قصور أو عدم كفاءة في استخدام الموارد قد يمكن التغلب عليه في ظل استراتيجية سليمة، ولكن ليس من المتوقع التغلب على الاستراتيجية الخاطئة مهما حسن الأداء، أي أن التخطيط الاستراتيجي يعتبر أهم مرحلة في عملية الحفاظ على التراث. وشكل (١) و (٢) يوضحان نموذج نظري لتلك العملية ومراحلها المختلفة في إطار البيئة المحيطة بكل ما فيها من موارد ومخاطر وعوامل مؤثرة وبناءا عليه سوف يتناول البحث بإيجاز الجوانب التالية:

أولا: القضايا، الهموم، المخاطر، التحديات التي تواجه الحفاظ على التراث في الوطن العربي

ثانيا: الفئات والجهات المشاركة

ثالثا: الفئات والجهات المستهدفة

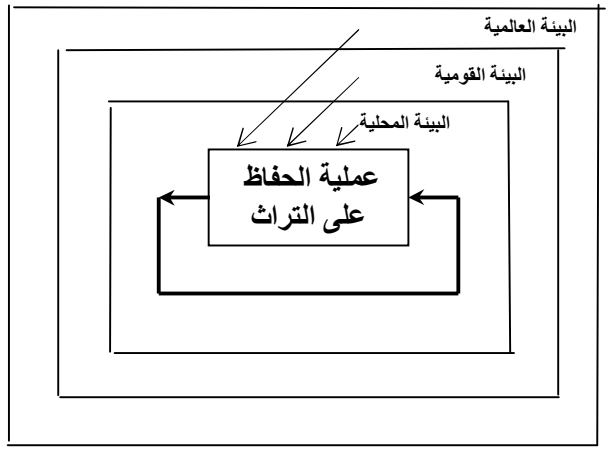
رابعا: المبادئ الحاكمة

خامسا: المواثيق والتشريعات الملزمة

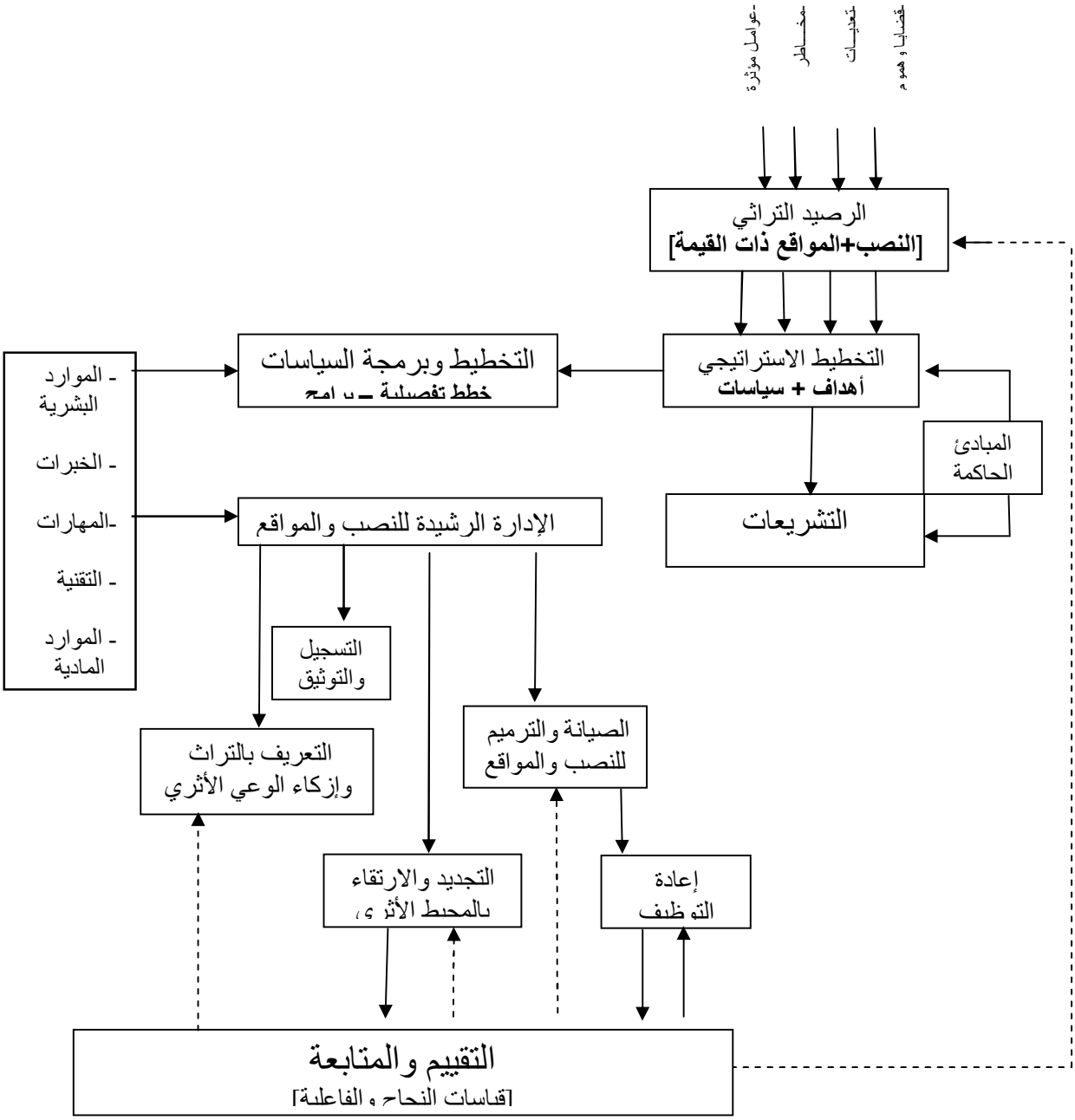
سادسا: الفكر الاستراتيجي ومواجهة التحديات

سابعا: توصيات

* استشاري الاسكان وعمارة البيئة .



شكل رقم (١) عملية الحفاظ على التراث عملية مستمرة
في إطار البيئة المحيطة ومؤثراتها



شكل رقم (٢) نموذج نظري يبين مراحل عملية الحفاظ على التراث

أولا: القضايا، الهموم، التحديات، المخاطر

إن تراثنا العريق في الوطن العربي يتعرض للعديد من المخاطر سواء نتيجة ممارسات أو ظروف وعوامل داخلية أو جرائم وعواصف خارجية. الممارسات الداخلية قد تكون نتيجة جهل أو عدم وعي بقيمة التراث وكيفية التعامل معه أو نتيجة الإهمال وعدم الشعور بالمسئولية أو الانحراف والسلوك العدواني أو فقدان الشعور بالانتماء وفقد الهوية أو نتيجة الطمع والجشع وتغليب القيم المادية. أما الجرائم والعواصف الخارجية فمنها الغزو الثقافي والغزو العسكري وتزييف التاريخ ومحاولات طمس التراث وسلب ونهب الآثار كما حدث في العراق ويحدث في فلسطين.

ولعل أهم القضايا التي يتعرض لها التراث في مصر والوطن العربي ما يلي:

- عدم ادراك أهمية وخصوصية الحرم الأثري وبالتالي التعدي عليه
- عدم الاعتراف أو الاهتمام بالمحيط الأثري
- الاكتفاء بالتركيز على الأثر ذاته دون الاهتمام بالحرم أو المحيط الأثري
- الصراع بين المصالح الخاصة أو الفوائد قصيرة الأمد وبين المصلحة العامة والفوائد طويلة الأمد
- ارتفاع سعر الأراضي داخل المدن وانحسار أو اختفاء الأرض الفضاء مما يشكل ضغوطا على المباني والمواقع ذات القيمة
- الجهل المؤدي للضرر حتى لو صلحت النوايا
- فقدان الهوية والامتثال للغزو الثقافي والانبهار بالثقافات الدخيلة
- التعجيل في إعادة توظيف الأثر بما لا يتلاءم مع طبيعته وظروفه وقبل إجراء الدراسات الكافية للاختيار الأصلح
- الخلط في المفاهيم والممارسات بين الترميم والتجديد وإسناد الأعمال لغير المتخصصين مثل شركات المقاولات العامة

- الزحف العمراني والامتداد الرأسي وأثره على المياه الجوفية وما ينجم من ذلك من تأثيرات على أساسات المباني ذا ت القيمة
- التلوث البيئي بكافة أنواعه وتأثيراته على النصب والمباني ذات القيمة
- التضحية بقيم حضارية من أجل تحقيق السيولة المرورية بالمدن المكتظة بالسكان

أمثلة توضيحية:

❐ **أمثلة سلبية**

- التعدي على الحرم الأثري لمسجد أبو السعود بمصر القديمة وذلك ببناء دار للمناسبات ومجمع خدمات يخنق الأثر ويحجب رؤية الواجهات الأثرية عالية القيمة والجمال.
- تسجيل بيت اسبنيان في منطقة الأهرام كأثر دون الالتفات للحرم الأثري، بل اقتطاع الأثر من مكملاته وامتداداته الطبيعية.
- وضع الملصقات على جدران ومحاريب المساجد الأثرية .
- السماح ببناء أحياء سكنية جديدة بمكة المكرمة على طراز روماني وإغريقي .
- تشويه غار حراء وغار ثور بالدهانات الصاخبة والكتابات .
- إهمال مباني ذات قيمة تراثية وتركها مهجورة وعرضة للاندثار مثل مبنى شركة الحليج بالقناطر الخيرية
- إنشاء مباني وإضافات جديدة في حرم القصور الأثرية وحدائقها مثل قصر الأمير يوسف كمال بالمطرية والذي تم استغلاله كمعهد ثم مركز لبحوث الصحراء. وكذلك إقامة كوبري علوي حديث ملاصق للبوابة الرئيسية لحديقة القصر.
- السماح بإضافات غير ملائمة سواء من ناحية المواد أومن ناحية الطراز مثل مسجد بالخازندار الذي اقتطع جزء من مدخله الأثري لعمل مخزن ومصلى صغير للنساء محاطة بحاجز من الألوميتال والفورمايكا
- مدرسة الناصرية بشامبليون (إعادة توظيف أدت إلى هدر قيمة القصر)
- مستشفى الجمعية الخيرية الإسلامية بالعجوزة (تجديد أدى إلى فقدان العديد من العناصر ذات القيمة التراثية في بعض أجنحة المستشفى)

والأشكال من رقم (٣) إلى رقم (٨) توضح بعضاً من تلك السلبيات.

شكل رقم (٣)

شكل رقم (٣)

شكل رقم (٥)

شكل رقم (٦): صورة جوية توضح مسجد الإمام الشافعي الأثري

شكل رقم (٧)

شكل رقم (٨)

إضافات ملائمة في الحرم الأثري لمسجد الإمام الشافعي بالقاهرة

أمثلة إيجابية

- بيت السحيمي بالدرب الأصفر وقد تم ترميمه وتشجيع السكان على الارتقاء بمحيطه الأثري
- مقر جهاز التنسيق الحضاري بقلعة صلاح الدين بالقاهرة

وقد أنشأ الجهاز القومي بالتنسيق الحضاري بالقرار الجمهوري رقم ٣٧ لسنة ٢٠٠١ كهيئة قومية عامة تكون لها الشخصية الاعتبارية ومقرها مدينة القاهرة وتتبع وزارة الثقافة، ومن ضمن مهام الجهاز إعداد قاعدة بيانات شاملة بجميع المباني الأثرية والقصور والفيلات والمباني ذات الطابع المعماري المميز، ووضع القواعد اللازمة للحفاظ عليها، وقد تم اختيار مبني اثري بقلعة صلاح الدين لترميمه وإعادة توظيفه كمقر للجهاز، افتتح في ٢٠٠٤/٨/١٠. شكل رقم(٩) و (١٠)

- حديقة الأزهر بالدراسة:

والتي تمثل إحياء للتراث في صورة حديثة ملائمة لما حولها من مباني ومناطق أثرية. وقد حصل مصمموها على جائزة الأغاخان. شكل رقم (١١) و (١٢) و (١٣)

- وكالة الخروب بالقاهرة الفاطمية:

تعتبر مثالا متميزا في الحفاظ على القيم المعمارية الأصيلة المستمدة من التراث والمرتبطة بمعطيات البيئة الطبيعية.

- مركز عمار بجدة القديمة يعتبر نموذجا للترميم وإعادة التوظيف بما يتلائم والمحيط الأثري.

شكل رقم (٩)

شكل رقم (١٠)

شكل رقم (٩) يبين مقر جهاز التنسيق الحضاري بقلعة صلاح الدين بالقاهرة وذلك بعد ترميمه واعادة توظيف المبنى الأثري الذي يشغله حاليا

شكل رقم (١١)

شكل رقم (١٣)

شكل رقم (١٣)

لقطات توضح حديقة الأزهر التي أنشئت حديثا بالقاهرة بالقرب من قلعة صلاح الدين الأيوبي والدرب الأحمر

أمثلة تجمع بين السلبيات و الإيجابيات

- ترميم / تجديد مسجد عمرو بن العاص بالقاهرة ، الأشكال من (١٤) إلى (٢١).
- التعدي على الحدائق التراثية بالتشويه بحجة التطوير أو الاستغلال المادي مثل ما حدث لحديقة الحيوان بالجيزة وحديقة الأورمان. الأشكال من (٢٢) إلى (٢٤).
- إزالة القلعة التركية بل ونسف الجبل الذي احتضنها بمكة المكرمة لإقامة برج متعدد الطوابق كوقف خاص بالحجيج. ومقترحات مجابهة الزحف العمراني. الأشكال من (٢٥) إلى (٢٧).

شكل رقم(١٤)

شكل رقم (١٥)

شكل رقم (١٦)

لقطات توضح الترميم والتجديد فى مسجد عمرو بن العاص أول مسجد بنى بمصر وافريقيا

شكل رقم (١٧)

الواجهة الرئيسية لمسجد عمرو بن العاص بعد التجديد عقب زلزال ١٩٩٢

شكل رقم (١٨)
الواجهة الغربية لمسجد عمرو بن العاص قبل التجديد يبدو فيها القوة والاصالة

شكل رقم (١٩)
الواجهة الغربية لمسجد عمرو بن العاص بعد التجديد واختلاف الطراز مما اضعف من قيمتها التاريخية

شكل رقم (٢٠)

شكل رقم (٢١)

تباين مستوى القيمة في القواطيع الداخلية المتحركة التي تحجز مصلى النساء في مسجد عمرو بن العاص بعد التجديد

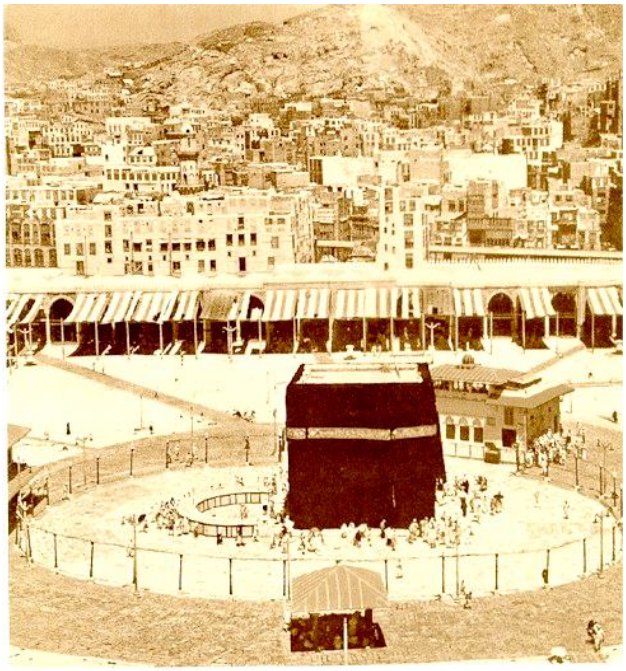
شكل رقم (٢٢)

صور أرشيفية لحديقة الأورمان التراثية

شكل رقم (٢٣)

شكل رقم (٢٤)

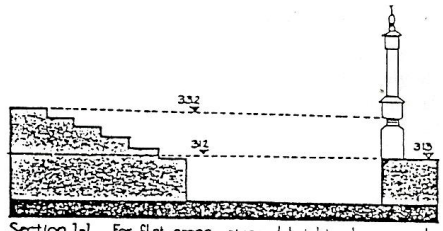
التعديات الصارخة على حديقة الأورمان التراثية أثناء إقامة معرض زهور الربيع في السنوات الأخيرة



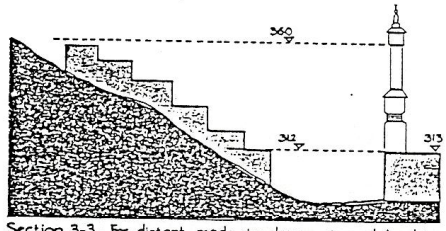
شكل رقم (٢٥)

شكل رقم (٢٦)

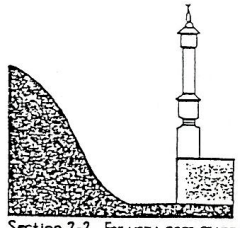
صورة جوية توضح مدى الزحف العمراني على الحرم المكي والارتفاع
غير المسبوق في المباني المحيطة



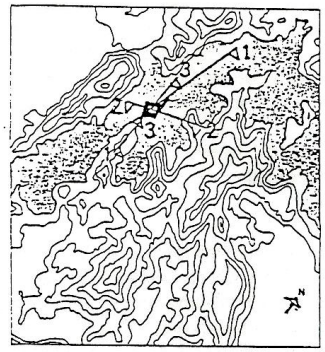
Section 1-1. For flat areas, stepped heights between the two contour lines of 312 & 332 m. slope of stepping 1 vert. : 2 horiz.



Section 3-3. For distant moderate slopes, stepped heights between the two contour lines of 312 and 360 m. Slope of stepping similar to natural slope. After first tier of buildings, building heights remain between 3 to 4 floors.



Section 2-2 For very near or very steep slopes, no building is allowed.



5: Recommended building height controls for the various slope zones surrounding the Holy Mosque, based on proximity to the Holy Mosque and steepness of slope.

شكل رقم (٢٧) يبين مقترحات للموائمة امتداد الكتلة العمرانية
في مكة المكرمة وبين الحفاظ على العلاقة البصرية المناسبة لقدسية الحرم المكي [١]

[١] د. عبد المحسن محمود فرحات - كلية تصاميم البيئة – جامعة الملك عبد العزيز. مؤشرات للحفاظ على البيئة في المحتوى الطبيعي التاريخي لمكة

ثانيا:الفئات والجهات المشاركة في عملية الحفاظ على التراث في العالم العربي:

هناك العديد من الفئات والجهات المشاركة فى عملية الحفاظ على التراث فى الوطن العربى يمكن تفعيل دورها والتنسيق بينها وربما تمثيلها فى مجلس عربى أعلى للحفاظ على التراث توكل له مهمة بلوره الاستراتيجيات على الصعيد العربى وتسهيل ربط تلك الاستراتيجيات بآليات التنفيذ والمتابعة كما يمكن عمل صندوق عربى للحفاظ على التراث الحضارى والطبيعى لتمويل تنفيذ تلك الاستراتيجيات، ويمكن أن تدخل فى موراد الصندوق التعويضات والغرامات على المخالفات والتعديات. وفيما يلى عرض لأهم الفئات والجهات المشاركة فى عملية الحفاظ.

- اتحاد الآثاريين العرب
- هيئة المعماريين العرب
- جامعة الدول العربية
- النقابات المهنية
- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم
- منظمة المدن والعواصم العربية والإسلامية
- المعهد العربي لإنماء المدن
- الجامعات العربية ومراكز البحث العلمي
- الوزارات والمصالح الحكومية مثل هيئة الآثار، وزارتي الثقافة والأوقاف
- جهاز التنسيق الحضاري (جهاز وليد في مصر).

ثالثا :الفئات المستهدفة:

قد تختلف الفئات المستهدفة مع اختلاف المواقع ذات القيمة التراثية والظروف المحيطة بها والمتغيرات على الساحة المحلية والقومية، إلا إنه يمكن الإِشارة لنوعيات من تلك الفئات مثل

- السكان والمستخدمين للآثار أو المباني ذات القيمة
- السكان والحرفيين والتجار المقيمين أو المتواجدين في المناطق ذات القيمة أو المحيطة بالآثار
- القائمين على المحليات والمجالس البلدية
- الجمعيات الأهلية المهتمة بحماية التراث والارتقاء بالبيئة
- رجال الأعمال والمستثمرين

رابعا: المبادئ الحاكمة

إن المبادئ الحاكمة لعملية الحفاظ على التراث في الوطن العربي هي نتاج للخبرة الإنسانية المتراكمة والبحث العلمي المستمر في هذا المجال سواء على الأصعدة المحلية أو العالمية ومن أهم تلك المبادئ ما عبرت عنه وارتكزت عليه المواثيق الدولية المعنية بالحفاظ على التراث الإنساني ومنها ميثاق البندقية عام ١٩٦٤م والذي أكد أن الفكرة المجردة لمفهوم النصب التاريخي لا تشمل العمل المعماري المنفرد فحسب وإنما

الوضع الحضري أو القروي الذي يعثر فيه على دليل حضارة معينة أو تطوير جوهري أو واقعة تاريخية وهذا لا ينطبق على الأعمال الفنية العظيمة فقط وإنما على الأعمال المتواضعة أيضا والمتوارثة من الماضي والتي اكتسبت أهمية ثقافية بمرور الزمن[٢].

ومن هذا المنطلق يمكن تقسيم تلك المبادئ إلى أربع مجموعات :

أ ـ المبادئ التي تحكم التعامل مع الأثر ذاته (نصبا كان أو موقعا)

ب ـ المبادئ التي تحكم التعامل مع الحرم الأثري

ج ـ المبادئ التي تحكم التعامل مع المحيط الأثري

ء ـ المبادئ التي تحكم التعامل مع الفراغات ذات القيمة التراثية والتي لا ترتبط بنصب أو موقع محدد ومن أمثلة ذلك الممرات الرئيسية التي تمثل محاور بصرية أو تربط بين النصب أو المواقع ذات القيمة كعلامات مميزة (Landmarks) داخل الحيز العمراني

هـ ـ المبادئ التي تحكم التعامل مع التراث الطبيعي وعجائب الطبيعة

خامساً: المواثيق والتشريعات الملزمة

حقا إن هناك مواثيق دولية تحكم حركة الحفاظ على التراث في العالم إلا أن هناك تشريعات محلية على مستوى الأقطار العربية ومن هذه التشريعات قانون حماية الآثار المصري كما أن هناك تشريعات تعود بالفائدة غير المباشرة مثل قانون حماية البيئة (قانون ٤ لعام ١٩٩٤)، فحماية البيئة من التلوث هو في حد ذاته حماية للنصب، والشواهد الأثرية شديدة الحساسية والتأثر بالتلوث البيئي بمختلف أنواعه

إن النظرة الواقعية للأمور تستتبع مراجعة القوانين الحالية ولوائحها التنفيذية لسد الثغرات التي قد تؤدي إلى التحايل على البنود الأساسية وبالتالي إلى فقدان القانون فاعليته. ولعل من أهم البنود التي يجب مراعاتها ما يتعلق بعمر المبنى الأثري وما يتعلق بالمباني ذات القيمة والتي يتوقع أن تتحول بمرور الزمن إلى شواهد أثرية وكذلك ما يتعلق بالحرم والمحيط الأثري. ويمكن تضمين اللوائح التنفيذية آليات تساعد على تطبيق التشريعات مثل آلية نقل حق البناء التي أمكن تطبيقها في بعض بلدان العالم لدفع الضرر والتوفيق بين المصلحة العامة والمصالح الخاصة وكذلك تخفيف الأعباء عن الدولة في مجال الحفاظ وعدم الاضطرار إلى نزع الملكية أو دفع تعويضات لأصحاب العقارات ذات القيمة التراثية.

---

[٢] ميثاق البندقية الصادر عن المؤتمر العالمي الثاني للمهندسين المعماريين والفنيين للنصب التاريخية ـ البندقية من ٢٥ إلى ٣١ مايو ١٩٦٤

سادسا: الفكر الاستراتيجي ومواجهة التحديات

إن الفكر الاستراتيجي في مواجهة التحديات يتميز ليس فقط بعلاج المشاكل من جذورها وإنما بالرؤية الثاقبة المستقبلية التي تتوقع المشاكل فتعمل على تجنبها قبل حدوثها.

وقد ضرب أحد الفلاسفة مثل حقل غمرته المياه وكادت أن تغرق الزرع بأكمله فهل ننتشل زرعة أم نوقف المياه من مصدرها ؟! ويؤدي هذا الفكر إلى المنهجية التالية:

١-**التخطيط الاستراتيجي:**

يعني أساسا بتحديد الأهداف والسياسات وما يقترن بالأهداف من أولويات. أي أنه عن طريق التخطيط الاستراتيجي يتحدد اتجاه القرارات الحالية والمستقبلية، والتخطيط الاستراتيجي لا يقتصر على محاولة حل المشاكل الحالية وإنما يمتد إلى توقع المشاكل ومحاولة تجنبها لأن الوقاية خير من العلاج.

٢- **التشريع:**

وضع الإطار القانوني لتحقيق ولتنفيذ الاستراتيجيات، وتنظيم العلاقات وتفاعلات الأطرف المختلفة في عملية الحفاظ على التراث.

٣- **التخطيط وبرمجة سياسات الحفاظ:**

وضع السياسات المحددة والقرارات الفعلية المتفقة والسياسة واتجاه الحركة المختارة، تحديد الأهداف الدقيقة وتتابع الأنشطة المكونة للبرامج وتخصيص الموارد لتحقيق الأهداف وأداء الأنشطة. ومنها التسجيل والتوثيق، إعادة التوظيف، التعريف بالتراث وإزكاء الوعي الآثاري

٤- **الصيانة والترميم:**

صيانة وترميم المباني الأثرية وتوفير الحماية للمواقع ذات القيمة الأثرية

٥- **التجديد والارتقاء بالمحيط الأثري**:

الوصول إلى مقترحات محددة لاستخدام الموارد البيئية بما يتفق والاستراتيجيات المتبناة والتشريعات المعمول بها وبما يتناسب والاحتياجات المختلفة والبرامج والسياسات المتفق عليها، وقد يكون ذلك بمشاركة السكان الأصليين وليس فقط المخططون والمعماريون ومنسقو البيئة وغيرهم

٦- **الإدارة الرشيدة للمباني والمواقع** والمناطق ذات القيمة التراثية بمشاركة الأطراف المعنية وممثلين عن القطاع الأهلي مع مدهم بالتدريب والخبرة اللازمين لتلك المهمة

٧- **التقييم والمتابعة:**

إن المتابعة والتقييم لا تقلان أهمية عن المراحل السابقة حيث أنهما يساعدان ضمان دقة التنفيذ والمراجعة الدورية للخطط والبرامج

من الأمثلة الإيجابية في تطبيق هذا الفكر الإطار الشامل لإحياء القاهرة التاريخية والتي تلخصت ملامحه الرئيسية فيما يلي:

- تأسيس قاعد حديثة للقاهرة التاريخية باستخدام GIS
- وضع السياسات والآليات الخاصة بإدارة القاهرة التاريخية
- وضع متطلبات وضوابط واشتراطات التنمية العمرانية
- إزكاء الوعي الثقافي
- الحفاظ على المباني والمواقع ذات القيمة التاريخية
- جذب السكان المحليين للمشاركة في أنشطة الحفاظ
- إعادة استخدام المباني الأثرية (إعادة توظيف)
- الترميم والارتقاء بالمساكن الخاصة بمساعدة قاطنيها[٣]

ومن الأمثلة الأخرى الجديرة بالذكر ما تطرق إليه بعض الباحثون فيما يتعلق بمؤشرات الحفاظ على البيئة في المحتوى الطبيعي التاريخي لمكة المكرمة حيث أن البيئة الطبيعية لمكة المكرمة تتحصل عادة على الأولوية الأخيرة عند معالجة مشاكلها العملية المعقدة واحتياجات الملايين من الحجاج والزوار، لذا فقد وجد أنه من الضروري معالجة النواحي البحثية التالية: حماية المياه الجوفية لإقليم مكة المكرمة عموما ومياه زمزم خصوصا ـ مؤشرات للحفاظ على بيئة الحدود الشرعية لمنطقة مكة المكرمة ـ محددات التطوير العمراني للأقسام الرئيسية للجبال بهذا الإقليم ـ محددات ارتفاعات المباني والتطوير العمراني في المنطقة المركزية لمكة المكرمة ـ مؤشرات أخرى للتصميم الحضري للمنطقة المركزية بما في ذلك مؤشرات لتعظيم كفاءة استخدام الموقع والكفاءة الاقتصادية٤. شكل رقم (٢٧) يبين مقترحات لموائمة امتداد الكتلة العمرانية في مكة المكرمة وبين الحفاظ على العلاقات البصرية المناسبة لقدسية الحرم المكي الشريف.

والأمل كبير في تعاون الأشقاء العرب في إيجاد دروب ومسارات معاصرة تربط بين العلامات المميزة والمتواصلة من شواهد التاريخ العريق للوطن العربي من المحيط إلى الخليج، إحياء للمسارات القديمة في فترات الازدهار والوحدة.

---

3 القاهرة التاريخية

Historical Cairo

Ministry of Culture, Supreme Council for Antiquities, Arab Republic of Egypt, February 2002

٤ - "مؤشرات للحفاظ على البيئة في المحتوى الطبيعي التاريخي لمكة" ، د. عبد المحسن محمود فرحات ـ جامعة الملك عبد العزيز جدة

توصيات:

١- إنشاء مجلس عربى أعلى للحفاظ على التراث الحضارى والطبيعى وصندوق خاص بنفس الغرض .

٢- السعي لإنشاء محاكى حديثة في المواقع ذات القيمة التراثية مع الاستفادة بالتقنية الحديثة المتاحة وبالتعاون مع مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي (Cultnat) المقام بالقرية الذكية وكليات وأقسام الآثار بالجامعات [مثل محكى مدينة أوكسفورد ومحكى جزيرة مالطة interpretive centers]

٣- الاهتمام بتوثيق وزيادة والتواصل مع حماة شواهد الحضارة العربية والإسلامية في بلدان الفتح العربي والإسلامي مثل جزيرة مالطة والأندلس.

٤- الدراسة المتأنية والسعي لإقامة ندوة دولية عن 'القدس' يدعى إليها المهتمون بعروبة القدس وتحرير مقدساتها وإحلال السلام فيها. من الشخصيات التي يمكن دعوتها 'راچمهان غاندي' وهو حفيد المهاتما غاندي وقد زار فلسطين والقدس الشريف وهو من المهتمين والمهمومين بالقضايا العادلة والحقوق السليبة للفلسطينيين. يمكن أن يكون مسمى الندوة 'Jerusalem; Facts, faith and future' وليكن مقر الندوة في جامعة الدول العربية أسوة بالندوة التي أقيمت عام ٢٠٠٥م عن 'القدس في المصادر التاريخية، بالتعاون مع دار الكتب المصرية.

٥- التعاون مع هيئة التخطيط العمراني في مراجعة خطوط التنظيم التي قد تغفل عناصر أو مواقع ذات قيمة تراثية مما يؤدي إلى تبديدها أو تهديدها بالزحف العمراني [مثلما حدث في الإسكندرية والعناصر المحيطة بتكية قاسم باشا أو ما يحدث في 'أوسيم' بجمهورية مصر العربية.

أي مراجعة خطوط التنظيم بالرجوع إلى هيئة الآثار والمتخصصين وكذلك وزارة الأوقاف حيث تقع كثير من الشواهد ذات القيمة في حوزتها.

٦- دعوة كليات التخطيط العمراني للمشاركة في فاعليات ندوات، ومؤتمرات وأنشطة البحث لاتحاد الآثاريين العرب اعترافا بأهمية دور المخططين في الحفاظ عل التراث خاصة الحرم الأثري والمحيط الأثري للشواهد التاريخية أسوة بدعوة المعماريين المهتمين بالتراث في المشاركة بالجهد والفكر والتقنية.

٧- مراجعة قوانين البناء والتخطيط العمراني وقانون حماية البيئة وقانون حماية الآثار حتى تتسق في منظومة واحدة متكاملة وسد أي ثغرات قد تؤدي إلى تهديد الآثار أو المواقع ذات القيمة التراثية.

٨- الاهتمام بالإعداد الجيد للحرفيين المتميزين الذين يمكن التعامل معهم والاستعانة بهم في أعمال الترميم والصيانة والتجديد إذا لزم الأمر.

٩- الاهتمام بالصيانة الدورية والوقائية للآثار.

١٠- تشجيع التعاون الإقليمي في دراسة وإقامة محكى لحوض النيل من المنابع إلى المصب.[٥] [النوبة – السودان – باقي دول حوض النيل].

[٥] اقتراح مقدم من م.مصطفى إسماعيل بمسابقة نظمتها وزارة الشباب عام ١٩٩٦.

جوانب من بحوث المستشرق الفرنسي " جاك بيرك" للتاريخ الاجتماعي في الغرب الإسلامي. من خلال *"الدرر المكنونة في نوازل مازونة"* للإمام والقاضي أبو زكرياء يحيى المازوني (ت ٨٨٣هـ / ١٤٧٨م.)

أ.نبيلة حساني*

تضاربت الآراء حول أهمية الكتب الفقهية والنوازل في دراسة المجتمع. وظهرت بعض الكتابات تؤكد على وجوب إعطاء الجوانب الاجتماعية والاقتصادية نصيبها في الدراسات التاريخية.

فهذا مثلا الأستاذ " جاك بيرك" وهو من أبرز المختصين الفرنسيين في التاريخ الإسلامي ، ينادي بذلك في دراسته لمخطوط : " الدرر المكنونة في نوازل مازونة" للإمام والقاضي أبو زكرياء يحيى المازوني[١](١) (ت ٨٨٣هـ / ١٤٧٨م). وقد استغل الأستاذ بيرك بعض ما ورد فيها في مقال بعنوان:

« En lisant les Nawazil Mazouna » [2](٢).

واستنتج منها بعض الفوائد المتعلقة بعلم اجتماع المغرب الإسلامي.

وبقي " الدرر المكنونة ....." مخطوطا إلى غاية شهر ماي ٢٠٠٤ عندما قام الدكتور حساني مختار بتحقيقه ونشره[٣](٣).

وأما المخطوط الذي اعتمد عليه الأستاذ "بيرك" يوجد بالمكتبة الوطنية بالجزائر، تحت رقم ١٣٣٥،١٣٣٦ ويتألف من جزئين، وهو مبتور وبدون مقدمة.

أدرك " بيرك" أهمية كتب الفتاوي والنوازل لما لها في الغالب إتصال وثيق بالواقع فهي مبدئيا أجوبة عن مشاكل أو مسائل كما يقولون ـ حدثت بالفعل ـ مثل |" عمل أهل المدينة" الذي يقول به مالك، وظهر على منواله أعمال أخرى في المغرب الإسلامي مع مراعاة الظروف الخاصة بكل إقليم مثل : عمل أهل تلمسان، عمل أهل تونس وعمل أهل فاس، فاشتهرت في المذهب المالكي بالمغرب بعض الأصول الفرعية مثل: العرف، العمل، العادة....

---

* استاذة في جامعة الجزائر .

١ هو أبو زكرياء يحيى بن موسى المغيلي المشهور بالمازوني ، العالم المتفنن، الرحالة ، مشارك في أصول الدين والفقه والفرائض والأدب . ولي قضاء مازونة، وقعد للتدريس ببلده على وفرة الشيوخ وتخرج على يده جماعة من الفضلاء، له تأليف في كتب ومسائل، وأهمها: كتابه " الدرر المكنونة في نوازل مازونة" توفي بتلمسان سنة ٨٨٣هـ / ١٤٧٨م. أنظر القضاء والقضاة في عهد الدولة الزيانية ، رسالة لنيل شهادة الماجيستير ، معهد التاريخ، جامعة الجزائر، ١٩٩٨ ، ص٤٠.

٢مجلة ستوديا إسلاميكا رقم ٣٢، سنة ١٩٧٠، ص ص ٣١ـ٣٩.

٣ المازوني، أبو زكرياء يحيى المغيلي: الدرر المكنونة في نوازل مازونة ، تحقيق، حساني مختار، جامعة الجزائر، ٢٠٠٤، ثلاثة أجزاء.

ركز " بيرك" في دراسته للأوضاع الاجتماعية على أمرين: المرأة كفرد، العادات والتقاليد كسلوك. وقد سجل بكل أمانة، ما أراد تقديمه في هذا الشأن، ولكن نحاول في هذا المقام أن نلقي نظرة نقدية على تصوره للمجتمع المغربي من خلال قضية المرأة في مسألة الزواج والطلاق بحيث نتساءل:

أولا: ما هي خصوصيات التي تمتاز بها طريقة عمله وما هي حدودها ؟.

ثانيا: كيف يمكن تبرير الاستنتاجات التي وصل إليها؟

أولا: طريقة عمل " بيرك" وحدودها، وهي تمتاز بـ :

ـ التعميم: فقد سمح الأستاذ لنفسه بتعميم بعض الملاحظات على كامل جوانب تفكير المازوني باعتبار " الدرر المكنونة..." المرآة العاكسة في المجتمع المغربي. فيقول: " إن " الدرر المكنونة...." إنتاج مشهور بقدر ما هو تأليف يطلعنا بكل دقة على مسائل النكاح والطلاق . وبصورة جد كافية .

ـ السرعة: يمكن التماس هذه الظاهرة في عدة نقاط هي:

النقطة الأولى: عدم الدقة في ضبط مسألة الولادة بقوله من غير اجتهاد انه ولد في المازونة فقط ، واكتف أيضا بنقل ما تناقله المترجمون في شأن أصله و مهنته .

و الحقيقة إن هذه المواضيع تتضح أكثر ،لو حدد الأستاذ بيرك معنى التأليف أو الكتاب ومقاييس محتوياته اوحجمها .....

النقطة الثانية: عدم قراءة النصوص الكاملة وعدم احترام المقرؤة منها في محتواها ومنهجيتها .

النقطة الثالثة:سرعة القراءة والنقد.

إن المقال الذي نشره الأستاذ "بيرك" يثير كثيرا من الجدل من حيث صدق المعلومات وسداد الحكم ، فقال: " تطرق كتاب "الدرر .... " لبعض القضايا الخاصة بالمرأة سواء كانت حرة أم أمة ومن هذه القضايا أحكام الشرع في زواج من تنقل من النساء من الأرياف إلى المدن مبرزا حرية التنقل مع ضرورة تقصي أخبار المتنقلات ومعرفة كل ما يتعلق بحياتهن حتى يكون زواجهن شرعيا". ومع ذلك لابد من الحذر مما كتب ولابد من الرجوع إلى نصوص المازوني نفسها لأنها صعبة القراءة والفهم والتأويل.

النقطة الرابعة: قبول النصوص من غير تروّ ولا اختيار.

كما جاء في مسألة الشرف والزواج ودور ذلك في تحديد الصداق ذاكرا أرقاما ومبالغ تتراوح مابين ربع دينار وأربعة آلاف دينار هما يبين أن صداق المرأة الشريفة غير صداق المرأة العادية، فالشرف كان هو المعيار الذي يرفع من قيمة الصداق أو ينقصه، وبالتالي الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها المرأة التي تتحكم في تحديد صداقها. كما أورد كذلك أخبار غاية في الأهمية تتعلق بمراسيم وعادات الزواج في المجتمع الزياني فيذكر أن عصر يوم الجمعة وشهر شوال بالذات هو أفضل الأيام والشهور للزواج عند المسلمين.

وقبل أن يصل الأستاذ " جاك بيرك" إلى تسجيل تعليقات و إصدار الحكم فإنه انطلق من تصورات قبلية، ومقدمات سلم بها، وهي كلها منطلقات لا تقبل عنده النقد. وهذه المقدمات متباينة ولكنها متكاملة.

أ ـ المقدمات السلبية: إن الفترة التي عاش فيها المازوني هي فترة جمود فكري لاتحمل المؤلف على الإبداع والنظر، فهي تنقل له مكتسبات القرون الماضية معرفيا ومنهجيا، ولم يبق له إلا التقليد.

ب ـ المقدمات الإيجابية: إن كتاب " الدرر المكنونة في نوازل مازونة" يعد مصدرا هاما بل فريدا من نوعه وهو من كتب الفتاوي المتأخرة وتكون نوعا من المجاميع تسمح باستيعاب فترات زمنية طويلة ومقارنة حلول مختلفة، في بعض الأحيان لنفس المشاكل.

وقد حمل الأستاذ"بيرك" في اقترابه للمازوني عددا من التصورات الفكرية والمنهجية تماشيا مع نزعته الإيديولوجية ، وإحساسه الأدبي . ويمكن تصنيفه كما يلي:

١ ـ الصنف الأول: التصورات المسيحية

أقر الأستاذ "بيرك" بمسيحيته أثناء تحليله للمقال فأعذر وتفهم سلوكيات عامة الناس المستمدة من الشريعة الإسلامية في المغرب الإسلامي ، وعلى هذا الأساس جاء تحليله موضوعي إلى حد ما.

٢ـ الصنف الثاني: التصورات الإنسانية.

عندما تناول " جاك بيرك" التراث الإسلامي بوجه عام، لم يخف المبادئ المنهجية التي استخدمها . إن الاستشراق عنده ما هو في أساسه إلا نزعة إنسانية . وكان يقول أيضا لم يحق له أن ينظر إلى الشرق بعيون الناظر الغربي إلا إذا نظر إلى الغرب بعيون الناظر الشرقي. وعلى هذا الأساس تفهم "بيرك" أوضاع ومكانة المرأة في المجتمع المغربي فحالها ليس أقل شأنا من المرأة الأوروبية في تلك العصور.

مجموعة الست خديجة الخازنداره المعمارية بالقاهرة
دراسة أثرية وثائقية

د. ياسر إسماعيل(*)

الموقع:

تقع المجموعة المعمارية المعروفة باسم الخازنداره[١] بحى شبرا مصر شمال غرب مدينة القاهرة[٢] انظر خريطة رقم (١) وهذه المجموعة شيدت فى مطلع القرن الماضى وهى تمثل فى مجملها مجموعة معمارية متكاملة تضم وحدات معمارية متعددة الوظائف؛ ومن الجدير بالذكر أن بعض وحداتها المعمارية لا تمثل طراز عصرها حيث اقتبس معمارها من نظم محلية ووافدة أنماط مختلفة لعمارتها، وهى إشكالية تفرض على الباحث عدة تساؤلات لعل أهمها: هل هذه المجموعة شيدت كمجموعة متكاملة أم تلاحقت عماراتها على سنوات أو مراحل مختلفة؟ كذلك هل ما تمثله عمارتها الحالية هى كامل المجموعة المعمارية التى شيدت من قبل المنشئ أم حدث عليها زيادة أو نقصان أخرجتها عن أصول عمارتها؟ كذلك ما هو الوازع الذى جعل المعمارى لا يتقيد بطراز معمارى يمثل الطراز السائد لعصر الإنشاء فهل كان ذلك يرجع لرغبة المنشىء أم هناك عوامل أخرى؟ أما الإستفسار الرابع: هل لهذه المجموعة المعمارية حجة وقف تكشف اللثام عن كامل عمارتها عند الإنشاء وتلقى الضوء على الجانب الوظيفى والإدارى لها إضافة إلى إلقاء الضوء على صاحب المنشأة التى لا يعرف من تاريخها إلا إسمها فقط؟

(*) مدرس-كلية الآثار – جامعة القاهرة – قسم الآثار الإسلامية

(١) إنظر الترجمة الكاملة لها عند الحديث عن المنشىء

(٢) عند موقع شبرا وبداية الإهتمام بها والتطور العمرانى لها وأهم عمائرها إنظر:
فريدريك نيولايك، مصر الجغرافية، ترجمة أحمد ذكى، الطبعة الأولى، المطبعة الأميرية، ١٩٠٠م؛ دليشفالرى، حدائق القاهرة ومتنزهاتها، ترجمة يوسف شبتاى، المدرسة الصناعية، ١٩٢٤م، صـ ٢٩٥؛ أمين سامى باشا، تقويم النيل وعصر محمد على باشا، جـ٢، دار الكتب المصرية، ١٣٤٦هـ/ ١٩٢٨م محمد رمزى بك، الجغرافية التاريخية لمدينة القاهرة (شبرا وروض الفرج)، مجلة العلوم، المجلد الثالث، السنة التاسعة، عدد مايو ويونيه، ١٩٤٢م؛ تعليقات على كتاب النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى، جـ٨، القاهرة، ١٩٢٩ – ١٩٥٦م؛ حسن عبد الوهاب، تخطيط القاهرة وتنظيمها منذ نشأتها، المجمع العلمى المصرى، ١٩٥٥م، دار النشر للجامعات المصرية، ١٩٥٧م؛
Janet L.Abu- Lughod, Cairo 1001 years of the victorious, New Jersey, 1971 ، جومار وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل مع مقدمة عن التطور العمرانى لمدينة القاهرة منذ نشأتها حتى سنة ١٨٠٠، ترجمة أيمن فؤاد سيد، مكتبة الخانجى، الطبعى الأولى، ١٩٨٠؛ كلوت بك، لمحة عامة إلى مصر، ترجمة محمد مسعود، دار الموقف العربى القاهرة، ١٩٨٢ – ١٩٨٤، جـ١؛ أولج فولكف، القاهرة مدينة الألف ليلة وليلة (٩٦٩ – ١٩٦٩م) ترجمة أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م؛ سمير عمر إبراهيم، الحياة الإجتماعية فى مدينة القاهرة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م؛ مختار حسين الكسبانى، تطور نظم العمارة فى أعمال محمد على الباقية بمدينة القاهرة، دراسة للقصور الملكية، مخطوط دكتوراه، كلية الآثار، ج القاهرة، ١٩٩٣م؛ محمد الششتاوى الرفاعى؛ متنزهات القاهرة فى العصر المملوكى والعثمانى، ماجستير منشور، كلية الآثار، ج القاهرة، ١٩٩٤م؛ أيمن فؤاد سيد، التطور العمرانى لمدينة القاهرة منذ نشأتها وحتى الآن، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى،١٩٩٧م؛ شحاته عيسىإبراهيم، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م؛ عبد المنصف سالم حسن،= =الطرز المعمارية والفنية لبعض مساكن الأمراء والباشوات فى مدينة القاهرة فى القرن التاسع عشر – دراسة مقارنة، دكتوراة منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٠.

كل هذه التساؤلات وغيرها شحذت فى نفسى الرغبة فى دراسة هذه المجموعة دراسة أثرية وثائقية تاريخية آملا فى الوصول لعدة أهداف رئيسية ممثلة فى.

-التعرف على صاحب المنشأة وتاريخ الإنشاء، التعرف على عدد الوحدات الأصلية لهذه المجموعة، التعرف على الوظائف التى كانت تقوم بها هذه المجموعة، التعرف على أثر هذه المجموعة المعمارية فى عمران المنطقة المحيطة بها.

والحقيقة كان لحجة الوقف الخاصة بهذه المجموعة[٣] والتي عثرت عليها بعد عناء شديد في أرشيف دار الوثائق القومية وملحقاتها فى أرشيف وزارة الأوقاف المصرية الأثر الكبير في كشف اللثام عن الكثير من المعلومات التى تتعلق بمنشىء هذه المجموعة وهى الست خديجة هانم الخازنداره وعن عدد الوحدات الأصلية التى كانت تضمها وهى أربعة وحدات معمارية وهى المسجد والمدرسة والسبيل والبيمارستان وهو ما لم توضحه عمارة المجموعة الباقية حيث إندثرت من بين وحداتها وحدة البيمارستان التى كانت وفقا لنص الحجة ملحقة بالجانب الجنوبى من المجموعة وتاريخ إنشائها معاصراً لتاريخ إنشاء بقية الوحدات حيث حل محلها مستشفى حديث منفصل عن باقى وحدات المجموعة كما أفادت الوقفية الوظائف المختلفة التى كانت تقوم بها هذه الوحدات وأوجه الصرف عليها، والعاملين بكل وحدة، كما يتضح من الوقفية والحجج الملحقة بها[٤] الدور الكبير الذى لعبته هذه المجموعة فى النمو العمرانى للمنطقة المحيطة بها والتى كانت عبارة عن أراضى زراعية مما جعلها نقطة جذب للعمران.

المنشئ:-

أنشئت هذه المجموعة المعمارية بأمر من السيدة خديجة هانم[٥] كريمة محمد راغب أغا[٦] الشهير براغب أغا والمعروف بخازندار[٧] وهو من عتقاء الحاج عباس باشا والى

---

[٣] حجة وقف رقم (٤٢٨٦) باسم الست خديجة هانم الخازنداره مؤرخة ٢٢ شعبان ١٣٣٠هـ/ ١٥ أغسطس ١٩١٢م – محكمة مصر الشرعية.

[٤] حجة رقم (٣٠٧٧) باسم خديجة هانم مؤرخة ١٥ ذى الحجة ١٢٨٠هـ، محكمة مصر الشرعية؛ حجة رقم (٣٠٧٧) باسم خديجة الخازندار مؤرخة ٣ جمادى الثانية ١٣١٦ هـ، محكمة مصر الشرعية؛ حجة رقم (٣٠٧٧) باسم الست خديجة هانم مؤرخة ١٩ ذى القعدة ١٣٢١هـ، أوقاف؛ حجة رقم (٣٠٧٧) باسم الست خديجة هانم مؤرخة ١٤ رمضان ١٣٢٣هـ محكمة مصر الشرعية، حجة؛ وقف رقم (٣٠٧٧) باسم الست خديجة الخازندار مؤرخة ٩ شعبان ١٣٢٤ أوقاف؛ حجة وقف رقم (٣٠٧٧) باسم الست خديجة هانم مؤرخة ٢٧ مارس ١٩١١م، أوقاف.

[٥] لفظة فارسية بمعنى سيدة وأطلقت على العديد من السيدات الأتراك فى العصر العثمانى وعصر محمد على وأسرته. حسن الباشا، الألقاب الإسلامية فى التاريخ والآثار، دار النهضة العربية، ١٩٧٨، صـ ٢٧٤ – ٢٧٥.

[٦] هو لقب استعمل بكثرة فى الفترة العثمانية بمعنى الرئيس والقائد كما أطلق على الخادم الخصى. أحمد السيعد سليمان، تأصيل ما ورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل، دار المعارف، ١٩٧٨م، صـ ١٧: ١٩

[٧] خازندار: لفظة من مقطعين الأولى خزانة العربية، دار الفارسية بمعنى ممسك والمعنى الكلى الموكل بالخزانة والمتولى أمرها والإشراف على خزانة الأموال. حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٥، جـ٢، صـ ٤٥٣ – ٤٦٠

مصر[٨] ووالدتها الست[٩] فاطمة هانم البيضا جركسية الجنس بنت عبد الله[١٠] معتوقة عباس باشا والى مصر والمعروفة بزوجة راغب بيك[١١].

وقد تلقبت خديجة هانم بالعديد من الألقاب منها حضرة عصمتلو[١٢] (صاحبة العصمة[١٣]) فخر المخدرات[١٤]. وتاج[١٥] المستورات[١٦] ذات الحجاب[١٧] الرفيع والحصن الشامخ المنيع الست المصونة[١٨] خديجة هانم[١٩]. ولدت بمدينة القاهرة[٢٠] وآلت إليها ثروة كبيرة[٢١] بعد وفاة والدتها الست فاطمة هانم وانحصار ميراثها الشرعى فى ابنتها خديجة هانم[٢٢].

واتجهت خديجة هانم بنظرها إلى ناحية شبرا وأخذت فى شراء مساحات كبيرة من الأراضى بغرض الإقامة بها والاستقرار، وهى التى شيدت عليها سرايتها التى لا تزال

---

[٨] حجة وقف رقم (٤٢٨٦) باسم الست خديجة هانم، مؤرخة بـ ٢٢ شعبان-١٣٣٠م محكمة مصر الشرعية؛ حجة وقف رقم (١٦٧٩) باسم الست خديجة هانم مؤرخة ٣٠ جمادى الثانية- ١٣١٦ هـ - محكمة مصر الإبتدائية الشرعية، وعن لقب والى إنظر: الباشا، الفنون الإسلامية، جـ٣، صـ ٣٠٩.

[٩] لقب عام يطلق على المرأة مثل السيدة ويأتى غالبا فى أول الألقاب. الباشا، الألقاب، ص ٣١٧.

[١٠] حجة رقم (٣٠٧٧) باسم الست خديجة هانم، مؤرخة ١٠ جمادى الآخر ١٢٨٤ هـ - أوقاف

[١١] حجة رقم (٣٠٧٧) باسم الست خديجة الخازندار، مؤرخة يوم الأحد ٧ جمادى الآخر ١٣٠٨هـ / ١٨ يناير ١٨٩١ - محكمة مصر الشرعية.

[١٢] حجة رقم (٣٠٧٧) باسم الست خديجة هانم مؤرخة ١٨ يناير. ١٩١١م، أوقاف. وعصمة لقب خاص بالنساء ويضاف إلى كلمات آخرى مثل عصمة الدين وعصمة الملوك وعصمة الإسلام الباشا، الألقاب، صـ ٤٠٣

[١٣] حجة رقم (٣٠٧٧) باسم الست خديجة هانم مؤرخة بـ ١٥ ذى الحجة ١٢٨٠هـ. محكمة مصر الشرعية.

[١٤] كان يضاف إلى فخر بعض الكلمات لتكوين الألقاب المركبة وقد وردت هذه الألقاب فى إفتتاحية وثائق السيدة خوشيار هانم والدة الخديوى إسماعيل والتى منها على سبيل المثال لا الحصر:
وثيقة رقم (٥٣) دار الوثائق باسم خوشيار هانم مؤرخة بـ ١٥ شوال ١٢٨٦ محكمة مصر الشرعية؛ وثيقة رقم (٥٨) دار الوثائق باسم خوشيار هانم مؤرخة بـ ١٥ شوال ١٢٨٦هـ - محكمة مصر الشرعية؛ وثيقة رقم (٦٠) دار الوثائق باسم خوشيار هانم مؤرخة بـ ١٥ شوال ١٢٨٦هـ محكمة القسمة العسكرية؛ وثيقة رقم (١٣٩٤) باسم دولتلو أفندم خوشيار هانم مؤرخة بـ ٣٠ شوال ١٢٩٢ هـ محكمة مصر الشرعية.

[١٥] التاج هو الإكليل الذى يوضع على الرأس وأضيف هذا اللفظ إلى كثير من الألقاب ويشير المضاف إليه فى غالب الأحيان إلى وظيفة الملقب ويرمز اللقب إلى الملقب به. الباشا، الألقاب، ص ٢٢٩-٢٣٣.

[١٦] الستر بمعنى الستارة وأطلق كلقب أصل للإشارة إلى المرأة الجليلة وكان يغلب فيه وصفه بالرفيع والعالى والأشراف وكان الستر الرفيع هو أكثر هذه النعوت ورودا بالنصوص. الباشا، الألقاب، ص ٣١٧: ٣١٩.

[١٧] الحجاب هو الستر فى اللغة وهو من ألقاب النساء وكان يوصف بالمناعة فيقال الحجاب المنيع وأطلق هذا اللقب على شجر الدر أثناء سلطنتها (٦٤٨هـ/١٢٥٠م). الباشا، الألقاب، ص ٢٥٦.

[١٨] المصونة من ألقاب النساء ومأخوذة من الصيانة وأطلق على الأميرة تتر الحجازية وزوجة السلطان قايتباى، وأحيانا يطلق اللقب مستقلا على اسم علم مجرد مثل المصونة فاطمة. الباشا، الألقاب، ص ٤٧٢-٤٧٣.

[١٩] حجة رقم (٣٠٧٧) أوقاف، باسم خديجة هانم، مؤرخة بـ ٧ جمادى الآخر ١٣٠٨ هـ، محكمة مصر الشرعية.

[٢٠] حجة رقم (٣٠٧٧) أوقاف، باسم الست خديجة هانم مؤرخة بـ ١٥ ذى الحجة ١٢٨٠هـ، محكمة مصر الشرعية.

[٢١] قدرت التركة بـ (٢٥٠) فدان عشورية وأربع أفدنة وثلث وربع الفدان ونصف قيراط خراجية بناحية فرنوى بمديرية البحيرة بحوض الخرساوية والدميرة وجلسات والخطابة. حجة رقم (٣٠٧٧) أوقاف باسم الست خديجة هانم مؤرخة بـ ٧ جمادى الآخر ١٣٠٨/ ١٨ يناير ١٨٩١م محكمة دمنهور الشرعية؛ حجة رقم (٣٠٧٧) أوقاف باسم خديجة هانم مؤرخة بـ ١٢ جمادى الآخر ١٣٠٨ محكمة مديرية البحيرة الشرعية بالإضافة إلى (٣٠) فدان بأرض لقانة المعروفة بأبعادية الست فاطمة. حجة رقم (٣٠٧٧) أوقاف باسم الست خديجة مؤرخة بـ ١٠ جمادى الآخر ١٢٨٤هـ محكمة مصر الشرعية.

[٢٢] حجة رقم (٣٠٧٧) أوقاف باسم الست خديجة هانم مؤرخة بـ ٧ جمادى الآخر ١٣٠٨هـ/١٨٩١م، محكمة مصر الشرعية.

موجودة[٢٣] ومجموعتها المعمارية التى نحن بصددها، وكانت هذه الأرض ملك خليل بك صالح البراد الخشاب والتى آلت إليه بطريق الميراث الشرعى من قبل والدته الست زينب القلونجية وبعد وفاته استكملت خديجة هانم شراء بقية الأرض من زوجته الست فاطمة النبوية المشهدية[٢٤]، بالإضافة إلى شراء مساحات أخرى من الخواجة أو جستو دوشانوا[٢٥] ومن الخواجا إبراهيم عبد الملاك السروجى[٢٦].

وقد أقيمت هذه المجموعة المعمارية –موضوع دراستنا – على جزء من هذه المساحات كانت خديجة هانم قد أوقفتها سنة (١٣٣٠هـ/ ١٩١٢م) لبناء مسجد ومدرسة وسبيل وبيمارستان[٢٧].

تاريخ الإنشاء:

تذكر حجة وقف الست خديجة هانم تاريخ (١٣٣٠هـ/ ١٩١٢م) وهى السنة التى أوقفت فيها قطعة الأرض لبناء المجموعة المعمارية، وتحمل وحدات المجموعة تاريخين الأول: وهو سنة (١٣٤٦هـ) مدونة على منبر الجامع وتحمل الكتابة التاريخية اسم الملك فؤاد الأول[٢٨]، والتاريخ الثانى أعلى مدخلى المدرسة وهو تاريخ ١٣٤٧هـ وعلى هذا يبدو أن عملية البناء تمت على مرحلتين الأولى تم فيها بناء الجامع والسبيل والمرحلة الثانية تمت بعد عام حيث تم فيها بناء المدرسة[٢٩].

الوصف المعمارى والفنى للمجموعة

الواجهات الخارجية للمجموعة: لمجموعة الخازنداره المعمارية ثلاث واجهات حرة تشرف على شوارع نافذة شيدت جميعها من الحجر الجيرى أشكال (٢، ٣) الواجهة الشمالية هى الرئيسية حيث ركز عليها المعمارى الوحدات المعمارية الرئيسية فى المجموعة فيتوسطها كتلة المدخل الرئيسى والمئذنة ويشغل قسمها الشرقى واجهة

---

[٢٣] يشغلها حاليا مشغل للخياطة وتعليم الفتيات تابع للشئون الاجتماعية ولم يسمح لى بدراسته رغم العديد من المحاولات الجادة.

[٢٤] مجموعة حجج تحت رقم (٣٠٧٧) أوقاف باسم خديجة هانم تواريخ ١٩ ذى القعدة ١٣٢١هـ، ٢٢ ذى القعدة ١٣٢١هـ محكمة مصر الشرعية؛ ١٢ رمضان، ١٣٢٣هـ، محكمة مصر الابتدائية الأهلية؛ ٢١ سبتمبر ١٩١٠م؛ ١٤ نوفمبر ١٩١٠ محكمة مصر المختلطة؛ ١٧ مارس ١٩١١م محكمة مصر المختلطة؛ ٤ مايو ١٩١١م؛ ٨ يونيو ١٩١١م؛ ١٥ نوفمبر ١٩١١م؛ ١٦ مارس ١٩١٢م محكمة مصر المختلطة؛ ١٩ جمادى الأول ١٣٣٠هـ/ ٦ مايو ١٩١٢م.

[٢٥] وهو من ذوى الأملاك من رعايا حكومة النمسا والمجر بمصر. حجة رقم (٣٠٧٧) أوقاف باسم الست خديجة هانم مؤرخة بـ ٤ نوفمبر ١٩١٠م محكمة مصر الابتدائية؛ وأخرى برقم (٣٠٧٧) أوقاف باسم خديجة هانم مؤرخة بـ ١٢ شعبان ١٣٣٠هـ/ ١٥ أغسطس ١٩١٢م محكمة مصر الشرعية.

[٢٦] وهو أحد تجار الموسكى المعروفين. حجة رقم (٣٠٧٧) أوقاف باسم خديجة هانم مؤرخة بـ ١٥ ذى الحجة ١٢٨٠هـ، وعن لقب الخواجا: إنظر: الباشا، الألقاب، ص٢٧٩.

[٢٧] حجة وقف رقم (٤٢٨٦) باسم خديجة هانم مؤرخة بـ ٢٢ شعبان ١٣٣٠هـ - ٥ أغسطس ١٩١٢م محكمة مصر الشرعية.

[٢٨] هو فؤاد الأول بن اسماعيل بن إبراهيم بن محمد على تولى حكم مصر سنة (١٣٣٣هـ-٩ أكتوبر ١٩١٧ وتوفى سنة ١٣٥٢هـ-٢٨ إبريل ١٩٣٦م). عبد الرحمن زكى، هذه هى القاهرة، القاهرة، ١٩٤٣، ص ١٧. للاستذادة أنظر: أحمد شفيق باشا، حوليات مصر السياسية، مطبعة شفيق باشا، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٣٤٥هـ/ ٢٩٢٦م، جـ١، ص ١١٩-٢٣٦.

[٢٩] ومما يؤسف له ان البحث في المصادر المعاصره وجريدة الوقائع المصرية لم يسفر عن التوصل الى تاريخ وفاة خديجة هانم ما قد يعطينا فرصة اكبر لترجيح تاريخ بداية او نهاية البناء .

المدرسة فى حين يشغل قسمها الغربى واجهة الفناء الخارجى بالجامع ومدخل ملاحقة شكل (٣)، أما الواجهة الشرقية للمجموعة فهى تمثل الواجهة الشرقية لمدرسة الخازنداره أما الواجهة الغربية فهى واجهة فرعية وتمثل واجهة ملاحق الجامع وقد شغل الزاوية الشمالية الغربية بكتلة السبيل شكل (٢) وقد حاول المعمارى جاهدا تمثيل وحدات المجموعة على وجهات السور الخارجى بها.

الواجهة الشمالية للمجموعة: أشكال (٢: ٦) لوحات (١ : ٣): تعتبر هذه الواجهة الرئيسية للمجموعة وتشرف على شارع شبرا وتمتد مسافة (١١٤م) من الشرق إلى الغرب، ولا تسير أقسامها على ارتفاع واحد وذلك لرغبة المعمارى إظهار الوحدات المختلفة الواقعة عليها، وتقسم هذه الواجهة إلى قسمين يفصل بينهما تجويف المدخل الرئيسى للجامع وهو تجويف متسع على هيئة نصف دائرة متعددة الأضلاع شكل (٣) لوحات (١، ٢) بعمق (١١,٢٠م) وإتساع (١٨,١٠م) شغلت زاويتيه بعمودين مدمجين ذات قاعدة ناقوسية وتاج مقرنص من حطتين شكل (٤)، وقسم تجويف كتلة المدخل إلى تسعة أضلاع وزعت على النحو التالى ثلاثة فى منتصف التجويف ميزها المعمارى بالإرتفاع ومن على جانبيها وزعت ثلاثة بكل جانب وهذا التقسيم يذكرنا ببعض مداخل العمارة الإيرانية الصفوية كما هو الحال على سبيل المثال تجويف مدخل جامع الشاه عباس بأصفهان[٣٠].

وقد قام المعمارى بتوزيع الوحدات المعمارية الرئيسية والفرعية على أضلاع التجويف وفقا لأهمية وموقع كل منها حيث إستغل الضلع الأوسط المحورى كقاعدة للمئذنة ويتخلله نافذة ذات عقد حدوى تستند رجليه على عمودين مدمجين ويحجب واجهتها حجاب من خشب الخرط الدقيق وهى التى تضىء السلم الصاعد إلى المئذنة ودكه المبلغ فى مؤخرة المسجد لوحة (٣)، أما الضلعين الجانبين لها فقد شغل المعمارى الأيمن بمدخل الجامع فى حين شغل الأيسر بالمدخل الفرعى للمدرسة أما بقية أضلاع التجويف فقد شغلت بفتحات نوافذه.

وقد راعى المعمارى التماثل فى تصميم كتلتى مدخل الجامع والمدخل الفرعى حيث يقع كل منهما فى صدر دخله مستطيله إتساعها (٣,١٥م) وعمقها (٤٥سم) معقودة بعقد ثلاثى (مدائنى) ملئ الضلعين الجانبين بأربعة حطات من المقرنصات ذات الدلايات فى حين يأخذ القوس الأوسط نصف قبة مضلعة شكل (٥) ويحيط بواجه الدخله جفت لاعب بارز ذوميمات، وبصدر كل دخله مستويين من الفتحات، السفلى عبارة عن مدخل مستطيل إتساعه (٢,٣٠م) وإرتفاعه (٣,٩٠م) يتوجه عتب ذو صنجات معشقة يستند من الجانبين على كابولى مقرنص حجرى زخرفى، ويعلو العتب عقد عاتق من صنجات معشقة يحصران بينهما نفيس سدت واجهته بالجص الغفل، ويغلق على فتحه الشباك

---

[٣٠] إنظر: غادة عبد المنعم إبراهيم الجميعى، مساجد أصفهان فى العصر الصفوى عهدى الشاه عباس الأول والثانى، مخطوط ما جستير، كلية الآثار – ج القاهرة، ٢٠٠٢م، صـ ١٦٤ – ٢١٦، لوحات (١٨٦ ، ١٨٧).

مصراعين من الخشب السميك صممت واجهتها الخارجية من ثلاث حشوات العلوية والسفلية مربعة وذات تشكيلات هندسية بطريقة التعشيق من أشكال معينات ومستطيلات أما الحشوة الوسطى فهى الأكثر إمتدادا من أجزاء الطبق النجمى لوحة (٤) أما من الداخل فقد زخرفت بطريقة السدايب[٣١] بأشكال هندسية من مربعات ومستطيلات وزخرفة المفروكة[٣٢]، أما المستوى العلوى عبارة عن قندلية بسيطة من نافذتين متجاورتين توجت بعقود حدوية تستند على أعمدة حجرية مدمجة ذات قواعد ناقوسية وتيجان مقرنصة من حطتين ويعلو النافذتين قمرية مستديرة ويغلق على واجهة القندلية حجاب من خشب الخرط الدقيق يتخللها رسوم نجمة ثمانية يتدلى منها مشكاة إضافة إلى لفظ الجلالة ويحدد واجهة القندلية جفت لاعب بارز ذوميمات، ويلاحظ أن القندلية بالدخلة الغربية تخصص لإضافة دكه المبلغ فى حين تضىء الشرقية إحدى قاعات الدراسة التى تعلو المدخل الفرعى.

وتتماثل الاضلاع على جانبى القسم الأوسط لتجويف المدخل شكل (٥) فواجهتها أقل إرتفاعا من القسم الأوسط وكل منها يتكون من ثلاث أضلاع الأوسط بكل منها الأكثر تميزا وإمتدادا، حيث يتخلله دخله مستطيلة إتساعها (٣,١٠م) تنتهى من أعلى بصدر مقرنص من ثلاث حطات،وبصدر هذه الدخلة دخلة أخرى ذات عقد مدائنى بسيط إتساعها (٢,٥٥م) وبصدرها مستويين من الفتحات: السفلية عبارة عن زوج من النوافذ المستطيلة إتساع النافذة (٩٠سم) وإرتفاعها (٣,٠٠م) متوجه بعتب حجرى من قطعتين يزين واجهته منطقة مستطيلة غائرة على هيئة بحر كتابى (غفل) ويعلو العتب عقد عاتق من صنجات معشقة يحصران بينها نفيس، أما المستوى العلوى فهو عبارة عن نافذتين متجاورتين معقودتين بعقود حدوية ويحيط، بواجهتها جفت لاعب بارز ذوميمات، ويغشى واجهتها أحجبة من خشب الخرط الدقيق، ويلاحظ أن نوافذ الجانب الشرقى تفتح على قاعات المدرسة فى حين تفتح الغربية على الفراغ المحصور بين واجهة الجامع الشمالية الغربية والسور الشمالى للمجموعة ويتوج جدران هذا التجويف صف من الشرافات على هيئة الورقة النباتية الثلاثية شكل (٤) وتمتد لتتوج القسم الشرقى للواجهة وتقسيم المعمارى لتجويف المدخل إلى تسعة أضلاع فبالإضافة إلى ما يمثله ذلك من تدعيم لكتلة المدخل فهو يتيح أكثر عدد من الواجهات يوزع عليها وحداته وعناصره بحرية إلى جانب إظهارها معماريا وزخرفيا بإعتبارها محور الواجهة الرئيسى يتجسد عليها وحداتها المختلفة.

---

[٣١] طريقة السدايب تتم باستخدام أشرطة رفيعة من الخشب تعرف باسم السدايب تثبت مباشرة على السطح الخشبى المراد زخرفته وهو من الطرق الزخرفية التى كانت معروفة فى الفترة المملوكية وشاع استخدامها فى الفترة العثمانية. ربيع حامد خليفة، فنون القاهرة فى العهد العثمانى (١٥١٧ – ١٨٠٥م)، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٥م، صـ ١٦٧ – ١٦٨.

[٣٢] زخرفة المفروكة: هىمن الوحدات الزخرفية الهندسية التى تشبه فى شكلها حرف فى اللغات الأوربية وقد شاع استخدامها فى زخرفة الأبواب والنوافذ والدواليب الحائطية ودكك المقرئين.

شادية الدسوقي عبد العزيز ، الاخشاب في العمارة الدينية بالقاهرة العثمانية ، مكتبة زهراء الشرق ، الطبعة الاولى ، القاهرة ، ٢٠٠٣ ، ص ص ١٥١-١٥٩ ؛ خليفة، فنون القاهرة، صـ ١٧٦.

ويصعد إلى مدخلى هذا التجويف من خلال درج سلم مزدوج يتقابلان فى بسطة محاطة بدرابزين حجرى ذو زخارف هندسية نافذة شكل (٥) لوحة (١)، ويتوسط أرضية التجويف فسقيتين للمياه بهيئة اسطوانية أما القسم الشرقى من الواجهة الشمالية للمجموعة وشكل (٦) لوحة (١٦) فهو يمثل الواجهة الشمالية لمدرسة الخازنداره لوحة (١) وهى تمتد مسافة (٦٩,٥٥م) وزاويتى هذه الواجهة عبارة عن أعمدة حجرية مدمجة ذات قاعدة ناقوسيه وتاج مقرنص من ثلاث حطات.

ويقسم هذا القسم إلى ثلاث دخلات رأسية الوسطى الأكثر إرتفاعا حيث تمثل واجهة المدخل الشمالى للمدرسة وترتفع عن بقية القسم بمقدار (٢,٤٠م) وتبرز عنها (١٠سم) ويتوسطها دخله مستطيلة إتساعها (٣,٤٠م) ذات صدر مقرنص دالى من أربعة حطات يتوسطها نصف قبه زخرفية ذات تضليعات، ويحدد واجهة الدخلة جفت بارز ذو ميمات، ويعلو الدخلة منطقة مستطيلة محددة بجفت لاعب ذوميمات حد من الجانبين بصره بارزة حلزونية ويشغل هذه المنطقة الآيات "إقرأ وربك الأكرم الذى علم بالقلم علم الإنسان"[٣٣] وهى تتوافق مع وظيفة المنشأة كمدرسة، ونفذت بالحفر البارز بخط الثلث لوحة (١٦).

وبواجهة الدخلة المستطيلة مستويين من الفتحات شكل (٦) السفلية عبارة عن فتحة باب الدخول بإتساع (٢,٣٠م) وإرتفاعه (٥,١٠م) ويشغل واجهة العتب الذى يتوجه بحر كتابى يشتمل على عبارة (مدرسة الخازنداره" وتاريخ (١٣٤٧هـ ، ١٩٢٩م) وذلك بالحفر البارز بخط الثلث، ويحيط به زخارف نباتية وهندسية بالحفر البارز ويعلو العتب عقد عاتق من صنجات معشقة بطريقة المشهر[٣٤]، ويغلق على باب المدخل مصراعين من الخشب بنفس طريقة مصاريع مدخل الجامع والمدخل الفرعى، ويكتنف فتحة المدخل مكسلتين من الحجر بإرتفاع (٩٠سم) يعلوهما وعلى عضادتى المدخل بحر كتابى (غفل)؛ أما المستوى العلوى للدخله الوسطى عبارة عن قندلية بسيطة تماثل فى تصميمها وتغشيتها الخشبية القندلية التى تعلوها مدخل الجامع والمدخل الفرعى بتجويف المدخل لوحة (١٦) ويفصل بين المستويين حشوة زخرفية جصية ذات زخارف هندسية ونباتية بالحفر البارز.

أما الدخلتين على جانبى كتلة المدخل فهما متماثلتين شكل (٦) لوحة (١٦) إتساع كل منها (٤م) تنتهى من أعلى بصدر مقرنص من حطتين وترتفع جلستها عن مستوى الشارع (١,٢٠م)، وبصدرها دخلة أخرى بإتساع (٣,٤٠م) تنتهى من أعلى بحطة من المقرنصات وبصدرها مستويين من النوافذ السفلية عبارة عن زوج من النوافذ المستطيلةإتساع النافذة منها (١,٢٠م) وإرتفاعه (٣م) وسمك الكتف بينهما (٤٥سم)

---

[٣٣] سورة العلق آيات (٣، ٤، ٥)

[٣٤] عن هذه الطريقة وأماكن إستخراج الحجر المشهر إنظر: هيوم (و. ف)، أحجار البناء الموجودة فيما جاور القاهرة وفى الوجه القبلى والبحرى، ترجمة على فهمى الألفى، ١٩١٠؛ سامى أحمد عبد الحليم، الحجر المشهر حليه معمارية بمنشآت المماليك فى القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م؛ حسن محمد حسن كامل، مواد الإنشاء والعمارة البيئية، ندوة حسن فتحى، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ١٩٨٩م.

وترتفع جلسته عند مستوى الشارع (حاليا) (١,٦٠م) ويتوج النافذتين عتب من الحجر (من جزئين) زخرفت واجهته بمنطقة مستطيلة غائرة على هيئة بحر كتابى، يعلوه عقد عاتق من صنجات معشقة بطريقة المشهر يحصران بينهما نفيس ذو عقد منبطح، ويغشى واجهتها أحجبة من خشب الخرط الدقيق، أما المستوى الثانى من الفتحات فهو عبارة عن زوج من النوافذ المستطيلة المتجاورة والمعقودة بعقود مدببة تستند أرجلها على كوابيل حجرية دقيقة زخرفية ويغلق عليها مصاريع خشبية تشبه السفلية ويفصل بين مستويى الدخلات حشوة جصية مستطيلة حددت بجفت لاعب ذو ميمات ذات زخارف هندسية ونباتية نفذت بالحفر البارز شكل (٦) لوحة (١٦).

القسم الغربى من الواجهة الشمالية للمجموعة: شكل (٧)، لوحة (١، ٢) يمتد هذا القسم مسافة (٢٦,٥م) وهو أقل إرتفاعا من بقية إمتداد الواجهة الشمالية كما لا يتوجه شرافات فيما عدا واجهة المدخل وذلك رغبة من المعمارى فعدم حجب الواجهتين الجنوبية الغربية والشمالية الغربية لكتله المسجد وكذلك الحال بالنسبة للقبة التى تغطى السبيل الملحق بالزاوية الغربية للواجهة شكل (٤) لوحة (١، ٢) ويتوسط هذا القسم كتله مدخل فرعى شكل (٧) يؤدى إلى الفراغ (الفناء) الذى يتقدم الواجهة الجنوبية الغربية للمسجد والواجهة الداخلية للسبيل، وترتفع واجهة هذه المدخل (٢,٤٠م) عن بقية إمتداد هذا القسم من الواجهة الشمالية كما تبرز عنها بحوالى (١٠سم) ويتوسطها دخله مستطيلة إتساعها (٣,٤٠م) تنتهى من أعلى بصدر مقرنص من أربعة حطات ويحدد واجهة هذه الدخلة جفت لاعب ذو ميمات وبصدر هذه الدخلة مستويين من الفتحات السفلية عبارة فتحة باب مستطيلة إتساعها (٢,٣٠م) وإرتفاعها (٤,٥م) يتوجها عتب وعقد عاتق من صنجات حجرية معشقة يحصران بينهما نفيس ويغلق على المدخل مصراعين من الخشب بنفس طريقة بقية أبواب الواجهة الشمالية الأخرى مع وجود زخرفة المعقلى القائم[٣٥] ويكتنف فتحة الباب مكسلتين بإرتفاع (١م) يعلوهما ويشغل عضادتى المدخل بحر كتابى غفل شكل(٧) ويعلو فتحة الباب نافذتين ذات عقود حدوية ذات أحجبة من خشب الخرط الدقيق، ويتوج واجهة كتلة المدخل صف من الشرافات على هيئة الورقة النباتية الثلاثية شكل (٧).

ويكتنف كتلة المدخل زوج من الدخلات المتماثلة والتى عالجها المعمارى بنفس معالجته لدخلات القسم الشرقى من الواجهة الشمالية وإن كانت هنا تقتصر على المستوى السفلى فقط من النوافذ شكل (٧) والتصميم المعمارى والفنى للواجهة الداخلية لهذا القسم من الواجهة الشمالية هو ترديد للتصميم الخارجى لها.

الواجهة الشرقية لمجموعة الخازنداره: شكل (٣، ٨) لوحة (١٥) تشرف هذه الواجهة على شارع شيبان وتمتد مسافة (٤٠,٥م) من الشمال إلى الجنوب وهى تمثل الواجهة

---

[٣٥] هو عبارة عن حشوات مستطيلة طولية وعرضية يفصلها حشوات أخرى مربعة بشكل قائم. خليفة، فنون القاهرة، صـ ١٧٥.

الثانية لمدرسة الخازنداره وزاويتيها الشمالية والجنوبية عبارة عن عمود حجرى مدمج ذا قاعدة ناقوسية وتاج مقرنص من حطتين شكل (٨)، ويتوسط هذه الواجهة كتلة مدخل تمتد واجهتها (٥,٨٠م) وترتفع عن إمتداد الواجهة الشرقية بمقدار ٢,٤٠م شكل (٨) وبصدر واجهة كتلة المدخل دخله مستطيلة إتساعها (٢,٤٢م) تتوج بصدر مقرنص ويعلو الدخلة منطقة مستطيلة تضم الآيات من (٢٥ : ٢٧) من سورة طه بالخط الثلث بالحفر البارز وهى آيات لها علاقة مباشرة بوظيفة الوحدة كمدرسة لتعليم وتدريس الفقه الإسلامى وعلومه، وبصدر هذه الدخلة مستويين من الفتحات يفصل بينهما حشوة زخرفية مستطيلة ذات زخارف نباتية وهندسية بالحفر البارز شكل (٨) لوحة (١٥)، المستوى السفلى فتحة باب الدخول إتساعها (٢,٣٠م) وقد عالج المعمارى هذا المدخل والدخلات المستطيلة الست التى تكتنفه بواقع ثلاثة بكل جانب بنفس طريقة معالجته للمدخل والدخلات بالقسم الشرقى للواجهة الشمالية والتى تمثل الواجهة الثانية للمدرسة اشكال (٦، ٧) لوحات (١٥ ، ١٦) كما يمتد صف الشرفات الثلاثية ليتوج الواجهة الشرقية أيضا.

الواجهة الغربية لمجموعة الخازنداره: شكل (٣)

تمثل هذه الواجهة الفرعية واجهة الملاحق الخدمية الخاصة بالجامع وتشرف على شارع البراد[٣٦] الذى يفصل بين مجموعة الخازنداره وسراية خديجة هانم وتتقابل هذه الواجهة مسافة (٣١م) ويتوسطها كتلة مدخل وهو الذى يؤدى إلى الفناء االواقع بين السور الخارجى والواجهة الجنوبية الغربية للجامع وإلى الميضأة ودورات المياه والمكتبة الملحقة بالجامع وقد عالج المعمارى هذا المدخل وزوج الدخلات التى تكتنفه بنفس معالجته للقسم الغربى من الواجهة الشمالية الرئيسية شكل (٧) لوحة (١، ٢).

أولا: جامع الخازنداره: يعتبر الجامع أكثر الوحدات المعمارية أهمية ومساحة بين وحدات المجموعة، وهو يمثل القسم الأوسط من المساحة الكلية المتاحة للبناء شكل (٣) وقد برع المعمارى فى تحرير مخطط الجامع بحيث يتجه ناحية القبلة الصحيح مع الحفاظ على إنتظام فراغه الداخلى حيث جاء إتجاه الجامع بإزورار جنوبى شرقى مخالفا لإتجاه بقية وحدات المجموعة والتى لا يتطلب بنائها إتجاه معين والتى إتخذت إتجاها شمالى وجنوبى وفقا لإتجاه المساحة المتاحة للبناء، مما جعل مخطط الجامع يبتعد عن المخطط الخارجى للمجموعة وهو ما دفع المعمارى إلى إبتكار مجموعة من المعالجات من أجل أن يحتل المسجد مكان الصداره على الواجهة الرئيسية للمجموعة بإعتباره أهم وحداتها والتى كان أبرزها إيجاد تجويف عميق يتوسط الواجهة الشمالية الرئيسية للمجموعة بحيث نجح المعمارى فى إتصال المخططين الداخلى والخارجى وشغل صدر هذا التجويف بكتلة المدخل الرئيسى للجامع وزاد من التأكيد على ذلك بوجود كتلة

[٣٦] نسبة إلى خليل بك صالح البراد الخشاب الذى كان يمتلك الأرضى التى بنيت عليها مجموعة الخازنداره ومساحات أخرى إشترتها منه خديجة هانم.

المئذنة على يساره، بالإضافة إلى التلاعب بإرتفاع الواجهات الخارجية للمجموعة بحيث جعلها لا تسير على إرتفاع واحد وحرص على أن تنخفض أمام واجهات الجامع الداخلية وألا يتوج قسم كبير منها (خاصة جهة الغرب والجنوب الغربى) شرافات من شأنها أن تحجب قسم من الواجهات الداخلية للجامع فى الوقت الذى زاد فيه المعمارى من إرتفاع واجهات الجامع وأوجد سورا بإرتفاع المتر أعلاه وتوجه بصف من الشرافات علىهيئة الورقة النباتية الثلاثية بإرتفاع (٨٠سم) شكل (٤، ٥) لوحات (١، ٢)

وإذا كان المعمار ميز الواجهة الشمالية الغربية للجامع بأن جعل مدخلها يتوسط تجويف عميق وأكد عليه بوجود كتلة المئذنة على يسارها فقد ميز الواجهتين الشمالية الشرقية والجنوبية الغربية بأن جعل يتوسط كل منهما مدخل تذكارى بارز شكل (٣) لوحة (٤، ٥) أما الواجهة الجنوبية الشرقية فقد جعلها المعمارى حرة وإنخفض بسقف المكتبة الخاصة بالجامع والتى يدخل إليها من مدخل على يمين المحراب،

أما القبة التى تغطى السبيل الذى يشغل الزاوية التى يتقابل عندها السور الشمالى والسور الغربى للمجموعة فجاءت لا تتعارض مع الواجهة الجنوبية الغربية للجامع أو مع القبة المرتفعة التى تتوسط سقف الجامع؛ والحقيقة أن معالجات مجموعة الخازنداره تذكرنا بمعالجات العمائر الدينية فى مدينة القاهة فى العصر المملوكى[٣٧] ولعل أبرزها هى تلك القبة المرتفعة التى إستخدمها المعمارى لتغطية حجرة السبيل لوحات (١، ٢) والتى تعتبر مثل فريد فى أسبلة القاهرة من حيث التخطيط حيث استوحى المعمارى هذا التصميم المعمارى للواجهة الرئيسية من الواجهات الرئيسية للعمائر الدينية المملوكية وبدلا من عنصر القبة الضريحية[٣٨] التى غالبا ما تحتل موقع الصدارة على الواجهة جاء السبيل الذى تضفى قبته[٣٩] مظهر مجمع دينى مصري في العصر المملوكى الجركسي على المبنى مما يؤكد على مدى تأثر المعمار بشكل واضح بالأساليب في العصر المملوكي الجركسي .

وتعتبر وحدة الجامع هى أول الوحدات التى بنيت فى المجموعة وقد حددت وقفية الست خديجة وظيفته بأن يكون معدا لإقامة الصلوات المفروضة والسنن وإقامة الشعائر الإسلامية إسوة من أمثاله من المساجد[٤٠] وأن يكون له خطيبا ومدرسا للعلوم الدينية ويصرف له ستة وثلاثون جنيها، وأن يصرف مبلغ ثمانية وأربعون جنيها لمن يكون

---

[٣٧] عن هذه المعالجات انظر، حسنى نويصر، عوامل مؤثرة فى تخطيط المدرسة المملوكية، ندوة المدارس فى مصر الإسلامية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١؛ محمد حمزة إسماعيل، العلاقة بين النص التأسيسى والتخطيط المعمارى للمدرسة فى العصر المملوكى، ندوة المدارس، القاهرة، ١٩٩١.

[٣٨] وهو مايذكرنا بسبيل السلطان قايتباي بالقدس (٨٧٠ هـ / ١٤٤٥م) داخل اسوار الحرم القدسي . عبد القادر الريحاوي ، العمارة في الحضارة الاسلامية ، مركز النشر العلمي جامعة الملك عبد العزيز ، ١٩٨٤ ،ص ص ٣٤٠ . والذي استوحى المعمار في عمارته نموذج لقباب الدفن المملوكية المستقلة .

[٣٩] هناك العديد من الاسبله المملوكية التي غطيت حجرة التسبيل بها قبة كما هو الحال على سبيل المثال في السبيل الملحق بقبة عصفور في جبانة المماليك .

[٤٠] حجة رقم (٤٢٨٦) باسم الست خديجة، محكمة مصر الشرعية.

إماما بالمسجد للصلوات الخمس ويدرس يوميا درس علم دينى بعد صلاة الصبح ويكون تدريس الخطيب المذكور يوميا بعد صلاة العصر، وبعد صلاة المغرب كما يصرف مبلغ سبعة وخمسون جنيها وستمائة مليم لأربعة فراشين وخدمة للمسجد والسبيل، ومبلغ ثمانية وعشرون جنيها وثمانماية مليم تصرف لإثنين مؤذنين بالمسجد بالتناوب فيما بينهما للآذان وقرائتهما سورة الكهف يوم الجمعة قبل صلاتها وقراءة عشرا أو ما تيسر من القرآن قبل الصلوات ومبلغ مائة وتسعة وسبعون جنيها وستماية مليم يصرف فى جميع لوازم الجامع والسبيل المذكورين من فرش ومياه وتنوير وخلاف ذلك[٤١].

الوصف المعمارى والفنى لجامع الخازنداره

الواجهات:

لجامع الخازندراه ثلاث واجهات حرة تشرف جميعها على الحرم الداخلى شكل (٣) وذلك نظراً لعدم تطابق خط جدار القبلة مع خط تنظيم الطريق حيث لم يجد المعمارى من الوحدات الرئيسية الخاصة بكتلة الجامع لكى يمثلها على الواجهة الرئيسية إلا وحدتى المئذنة والمدخل الرئيسى وهو نظام معمارى عهدناه فى مخططات العمائر الدينية التى تحتاج إلى أكثر من تصحيح بالنسبة لجهة القبلة وخط التنظيم[٤٢] سواء فى مصر أو فى غيرها من الأقطار الإسلامية أما الواجهة الرابعة لكتلة الجامع فهى تتصل فى قسمها الأوسط بتجويف المدخل الرئيسى ويتماثل القسمين على جانبيه حيث يمتد كل قسم منها (٩,٥٠م) ويتخلله دخلتين مستطيلتين بإتساع (٢,٦٨م) ذات صدر مقرنص من أعلى من ثلاث حطات وبصدرها دخله أخرى بإتساع (٢,١٢م) ذات عقد ثلاثى يتخللها مستويين من النوافذ السفلى مستطيل بإتساع (١,٥٥م) وإرتفاع (٣,٠٠م) ويغلق عليها من الخارج حجاب من خشب الخرط الصهريجى[٤٣] على هيئة البرامق أما من الداخل فيغلق عليه مصراعين من الخشب بطريقة التجميع والتعشيق[٤٤] من زخرفة المفروكة والمعقلى القائم، وإذا كان يتقدم القسم الغربى من الواجهة فناء مكشوف شكل (٣) فقد حجب القسم الشرقى بوجود قاعة مستطيلة (٩,٤٥م × ٢,٨٠م) ذات سقف مسطح خشبى و يدخل إليها من مدخل على يسار دركاه المدخل الرئيسى للجامع (الشمالى الغربى) بالإضافة إلى مدخل آخر بالطرف الشمالى للواجهة الشمالية الشرقية للجامع، ويتخلل الضلع الشمالى للقاعه مدخلين أحدهما وهو الغربى يؤدى إلى السلم الصاعد لدكه المبلغ وإلى المئذنة، والثانى يؤدى إلى قاعة مستطيله (٦,٥٠× ٤,٦٠م) ذات سقف مسطح وهى خاصة بشيخ الجامع.

---

(٤١) حجة رقم (٣٠٧٧) باسم خديجة هانم، محكمة مصر الإبتدائية الشرعية.

(٤٢) عن هذه المعالجات إنظر: محمد الكحلاوى، أثر مراعاة اتجاه القبلة وخط تنظيم الطريق على مخططات العمائر الدينية المملوكية بمدينة القاهرة، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد السابع، ١٩٩٦؛ ياسر إسماعيل عبد السلام، العوامل المؤثرة على مخططات العمائر الدينية العثمانية فى القاهرة والوجه البحرى، مخطوط ماجستير، ك الآثار، ج القاهرة، ٢٠٠١م.

(٤٣) تعرف بالخراطة البلدية وهى الواسعة وكبيرة الحجم. خليفة فنون القاهرة، ص ١٧٣.

(٤٤) عنها أنظر: خليفة، فنون القاهرة، ص ١٦٤-١٦٥؛ الدسوقي ، الاخشاب ، ص ١٠٤ -١٠٩.

أما الواجهتين الشمالية الشرقية والجنوبية الغربية فقد ماثل بينهما المعمارى حيث تمتد كل منهما مسافة (٢٧,٠٠م) يتوسط هذا الامتداد بروز كتله مدخل بمقدار (٤,٨٥م) وتمتد واجهته (٧,٧٥م) وترتفع عن بقية إمتداد الواجهة بمقدار (١,٥٠م) وشكلت زاويتى بروز المدخل على هيئة عمود مدمج حجرى ذو قاعدة ناقوسية وتاج مقرنص من ثلاث حطات، ويتوسط واجهة كل مدخل دخله مستطيله إتساعها (٣,٤٠م) وعمقها (٥٥سم) ذات صدر مقرنص من أعلى من ثلاث حطات لوحة (٤) وبصدر هذه الدخله مستويين من الفتحات السفلية فتحة باب إتساعها (٢,٣٠م) وإرتفاعها (٣,٩٠م) ويغلق عليه باب خشبى من مصراعين بطريقة التجميع والتعشيق لا يختلف زخارفه عن المدخل الرئيسى لوحة(٤)، ويكتنف فتحه الباب مكسلتين بارتفاع (٩٠سم) ويشغل عضادتى المدخل إطار غائر (غفل) كما يعلو فتحة الباب مجموعة من العقود تماثل تلك التى تتوج المدخل الرئيسى، أما المستوى العلوى للدخله عبارة عن قندليه بسيطة ذات عقود حدويه تستند على أعمدة حجرية مدمجة ويغشيها حجاب من خشب الخرط الميمونى[٤٥]، أما ضعلى بروز المدخل فمصمتين ويزخرف كل منهما جفت لاعب ذو ميمات على هيئة مستطيل.

ويتوج واجهات بروز كتلة المدخل مثل بقية إمتداد الواجهتين صف من الشرافات على هيئة الورقة النباتية الثلاثية أما بقية إمتداد الواجهتين على جانبى بروز كتلة المدخل فيتخلل كل جانب منها دخلتين إتساع الدخلة منهما (٢,٦٨م) ذات صدر مقرنص من أعلى من ثلاث حطات وبصدرها دخلة أخرى إتساعها (٢,١٢م) ذات عقد ثلاثى بصدرها مستويين من الفتحات السفلية نافذة إتساعها (١,٥٥م) وإرتفاعها (٣م) ويغشى واجهتها حجاب من خشب الخرط الصهريجى أما من الداخل فيغلق عليه مصراعين من الخشب بطريقة التجميع والتعشيق على هيئة زخرفة المعقلى والمفروكة ويعلو النافذه عتب حجرى من كتلة واحدة يزين واجهته بحركتا بى غائر (غفل) يعلوه عقد عاتق من صنجات معشقة يحصران بينهما نفيس، أما المستوى العلوى عبارة عن نافذتين متجاورتين ذات عقد مدبب بإرتفاع (٢,١٠م) يحدد واجهتهما جفت لاعب ذو ميمات ويعلوها إفريز غائر ربما كان معداً لوضع نص كتابى أو زخرفة وقد أوجد المعمارى بين دخلات الواجهتين ميازيب حجرية تستند على كوابيل حجرية مقرنصة لتصريف مياه الأمطار لوحة (٥).

ويتقدم مدخل الواجهة الشمالية الشرقية درج سلم يصل بين الجامع والمدرسة عبر الحرم الداخلى بينهما، كما قام المعمار بشطف زاويتى الواجهة الجنوبية الغربية بعمق (٨٠سم) ينتهى من أعلى بثلاث حطات من المقرنصات وذلك لتسهيل الحركة نظراً لوجود أكثر من وحده معمارية وملحقات الجامع تتقدم هذه الواجهة، بالإضافة إلى تدعيم زاويتى الواجهة وإن كان المعمارى شكل الزاوية الشرقية للواجهة الشمالية الشرقية على هيئة

(٤٥) عن الخرط الميمونى أنظر: خليقة، فنون القاهرة، ص ١٧٣-١٧٤.

عمود حجرى مدمج كما يلاحظ أن الواجهة الشمالية الشرقية تمتد إلى الشمال مسافة (١٠م) لوحة (٥) وهى تمثل الواجهة الداخلية للملاحق التى أوجدها المعمارى بين الخط الداخلى للجامع والواجهة الخارجية للمجموعة شكل (٣) ويتخللها دخلتين عالجهما المعمارى بنفس طريقة معالجته لدخلات الواجهة وإن كان المستوى السفلى للدخله الأولى عبارة عن فتحه باب مستطيله إتساعها (١,٤٧م) وإرتفاعها (٣,٩٠) ويغلق عليها مصراعين من الخشب مثل بقية مداخل الجامع أما المستوى العلوى فهو عبارة عن نافذة واحدة ذات عقد مدبب لوحة (٥).

أما الواجهة الجنوبية الشرقية للجامع شكل (٣) فهى لا تمتد على خط واحد وذلك نتيجة لوجود كتلة المكتبة ملاصقه لجدار القبلة من جهته الجنوبية على هيئة مثلث قاعدته للداخل مما ساعد على إستيعاب المعمارى لبروز حنية المحراب فى زاويته الشرقية، وقد راعى المعمار أن ينخفض سقف كتله المكتبة عن سقف الجامع لرغبته فى إظهار كتله الجامع باعتباره الكتلة الرئيسية فى المجموعة مع فتح نوافذ فى المستوى العلوى تساعد على إضاءة وتهوية الجامع شكل(٣).

ويتخلل القسم الشرقى للواجهة الجنوبية الشرقية دخلتين رأسيتين ماثل بينهما المعمارى ودخلات الواجهتين الشمالية الشرقية والجنوبية الغربية للجامع.

أما تخطيط جامع الخازنداره: فهو مربع المسقط طول ضلعه (من الداخل) (٢٦,١٠م) شكل(٣) مقسم إلى خمسة بلاطات [٤٦]بواسطة أربعة بوائك تسير عقودها المدببة عمودية على جدار القبلة تتميز الوسطى،

بإتساعها يقطع مساراتها خمسة أساكيب بواسطة أربعة بوائك يتميز الأسكوب الأوسط بالإتساع شكل (٣) وقد غطى المربع الذى يتقاطع عنده الإسكوب الأوسط مع البلاطه الوسطى[٤٧] بقبة مما يؤكد ما ذهب إليه (Pauty) من الارتباط الواضح بين إتساع البلاطه الوسطى وإسكوب المحراب عن بقية المسجد وتغطية نقطة إلتقائهما أمام المحراب بقبة بعد تهيئة المربع السفلى[٤٨] وإن كانت نقطة الإلتقاء فى جامع الخازندراه تمت فى منتصف الجامع حيث هيئ المعمارى المربع السفلى لها بإتساع كل من الأسكوب الأوسط والبلاطة الوسطى بشكل ملحوظ شكل (٣) لوحة (٦) وهى قبة من الأجور ذات قطاع مدبب لوحة (٩) وجلدت من الداخل بالخشب وتستند على كرادى

---

(٤٦) ناقش الدكتور محمد حمزة مصطلح البلاطة والاسكوب والرواق والدلالة الخاصة لكل منها .محمد حمزة ، كتابات الرحالة المسلمين ومشاهداتهم مصدراً لدراسة المصطلحات الفنية للعمارة الاسلامية ضمن كتاب البحوث ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٤ ، ص٣٧-٦٥ .

(٤٧) عن الآراء التى قيلت فى أسباب إتساع البلاطة الوسطى انظر : أحمد فكرى، مساجد القاهرة ومدارسها المدخل، دار المعارف، مصر، ١٩٦١م، ص٣٠٧-٣٠٨؛ محمد الكحلاوى، القيم الدينية وأثرها فى تخطيط المساجد، ضمن بحوث فى الآثار الإسلامية فى المغرب والأندلس، القاهرة، جـ١، صـ ٨٥:٨٣.

(٤٨) **Pauty, (E). L'Evlution du Dispositif en T Dans Les Mosquees. Portiques, Bulletin ء Detudes orientales, T.II, 1932, P.P. 91-124.**

خشبية تنتهى أطرافها بزيل مقرنص من ثلاث حطات ويتحول الشكل المربع إلى أسطوانى بواسطة أربعة مثلثات فى الزاويا الداخلية يأخذ وترها جزء من دائرة تقوم عليه الرقبة التى يتخللها(١٢) نافذة ذات عقود مدببة غشيت بأحجبة من الجص المعشق بالزجاج الملون، ويزين باطن القبة بالتجليد والتذهيب بزخارف نباتية وهندسية وأشكال البخاريات تشبه فى مجموعها قطعة من الدانتيلا ويتخللها بعض العبارات تقرأ (بسم الله)، (العزة لله)، (الملك لله)، (الكمال لله) باللون الذهبى لوحة (٩).

أما بقية سقف الجامع فهو من الخشب وقد أبدع الفنان فى زخرفته بالتجليد والتذهيب بشتى أنواع الزخارف النباتية والهندسية والأشرطة الكتابية، ويلاحظ أن الفنان نفذ الزخارف على أكثر من مستوى بدرجات لونية مختلفة، كما يلاحظ الثراء الفنى الكبير حيث تختلف زخرفة كل مربع من مربعات السقف عن الآخرى وإن كانت جمعيها تشترك فى الطابع العام الذى يذكرنا بزخرفة جلود المصاحف المملوكية والعثمانية لوحة (٨)، ويستند السقف على إزار خشبى مائل زين بسلسلة من البحور الكتابية على أرضية من أفرع نباتية حلزونية متشابكه نفذ بداخلها آيات قرآنية تتضمن سورة الإخلاص والملك والآيات من (٢٥: ٤٠) من سورة طه والآيات من (١: ١٤) من سورة الفتح

كما راعى المعمارى التماثل فى جدران الجامع من الداخل فى تقسيمها إلى دخلات رأسية تتماثل على جانبى محور ثابت يمثل حنيه المحراب فى الجدار الجنوبى الشرقى ويمثل المداخل الثلاثة المحورية فى بقية الجدران شكل (٣) حيث يقع على جانبى كل محور زوج من الدخلات المستطيلة ذات العقود النصف دائرية بطريقة الأبلق وهى نفس طريقة بناء العقود المدببة للبائكات إتساع الدخله (٢,٨٠م) وعمقها (٣٠سم) وبصدر كل دخله مستويين من النوافذ هى ترديد لنوافذ الواجهات من الخارج.

ويلاحظ أن المستوى السفلى للدخلتين على يمين المحراب ذا تصميم مختلف حيث يتخلل الدخلة الأولى على يمين المحراب مدخل المكتبة فى حين أن المستوى السفلى للدخله الثانية صارت كمضاهية لوجود المكتبة خلفها.

كما يلاحظ أن المداخل المحورية الثلاثة تؤدى مداخلها إلى دركاه مستطيله (٥,١٠م × ٤,٥٠م) شكل (٣) ذات سقف خشبى من نفس نوع وزخرفه سقف الجامع وعلى يمين ويسار الداخل حنيه تشبه حنايا المحاريب إتساعها (١,٢٥م) وعمقها ٣٥سم ذات عقد مدبب مقرنص ربما كانت مخصصه لجلوس الحراس القائمين على تنظيم عملية الخروج والدخول فضلاً عن زيادة تدعيم الجدران.

وقد أوجد المعمارى بالمستوى العلوى لدركاه المدخل الرئيسى (الشمالى الغربى) دكه المبلغين أو المؤذنين وهى دكه خشبية بنفس مساحة الدركاه ويحجبها عن المسجد درابزين من خشب الخرط على هيئة البرامق لوحة (٧) وقد برع الفنان فى زخرفة باطنها على هيئة تسع مناطق مربعة عائرة زينت بالتجليد والتذهيب بزخارف نباتية وهندسية وكتابية تتضمن سورة الإخلاص.

محراب الجامع: لوحة (١٠): حافظ المعمارى فى تصميمه لمحراب جامع الخازنداره على التصميم التقليدى للمحاريب المملوكية[٤٩] والعثمانية الرخامية، مواجهته تمتد (٣م) وتبرز عن جدار القبلة (٢٠سم) ويتوجه من أعلى بروز مقرنص من ثلاث حطات لوحة (١٠) ويتوسطها دخله بإتساع (٢,٤٠م) وعمقها (٤٠سم) ذات عقد مدبب من صنجات معشقة يستند رجلية على عمودين مدمجين من الرخام الأبيض ذا قواعد وتيجان مربعة بنفس هيئة أعمدة الجامع، ويزين توشيحتى العقد زخارف نباتية وهندسية، ويعلو العقد بحركتا بى مستطيل غائر ذا حواف مدببه تتضمن الآية (١٤٤) من سورة البقرة لوحة (١٠)؛ وبصدر دخلة المحراب حنية نصف دائرية إتساعها (١,٥٠م) وعمقها (١م) غطيت بنصف قبة ذات قطاع مدبب وقد أبدع الفنان فى تكسيه حنية المحراب بالكامل بالفسيفساء الرخامية متعددة الألوان حيث قسمها إلى ستة مستويات بمساحات مختلفة يفصل بينها أشرطة رخامية سوداء غائرة، تناوبت زخارفها بين صفوف البائكات المصمتة وأشكال الاطباق النجمية الكاملة وأنصافها فضلاً عن أشكال صفوف الشرافات على هيئة الأوراق النباتية الثلاثية.

ومثل المحاريب المملوكية والعثمانية يعلو المحراب قمرية مستديرة ذات حجاب من الجص المعشق بالزجاج الملون لوحة (١٠).

المنبر: لوحات (١١، ١٢) هو من خشب مطعم بالعاج والصدف ويقوم على قاعدة مستطيلة خشبية زخرفت جوانبها بتشكيلات هندسية بالتعشيق والتجميع ويقوم على جانبى القاعدة ريشتين ذات تشكيلات على هيئة الأطباق النجمية وأجزائها ويعلوهما درابزين ذا تشيكلات هندسية نافذة، ويتقدم المنبر ويربط بين الريشيتن كتلة مدخل (باب المقدم) من مصراعين ذا تشكيلات هندسية بطريقة التجميع والتعشيق يعلوه حشوه نفذ عليها الآية (إن الله وملائكته يصلون على النبى يا أيها الذين أمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما) بالخط النسخى بالحفر البارز، ويعلو المقدم قبة ذات أربعة زوايا ذات قائم يتخلله ثلاث تفافيح ينتهى بهلال لوحة (١١) ويفتح باب المقدم على صدر المنبر وهو من الدرج ينتهى من أعلى بجلسة الخطيب يحيط بها أربعة قوائم خشبية يقوم عليها قمة تشبه تلك التى تعلو باب المقدم، وأسفل جلسة الخطيب بابين متقابلين (بابى الروضة) بإتساع (٧٥سم) وإرتفاع (١,٤٥م) يعلق على كل منهما مصارع خشبى يعلو الباب على يمين المحراب حشوه خشبية نفذ عليها بخط الثلث بالحفر البارز عبارة "عمل فى عصر ملك مصر العظيم فؤاد الأول سنة ١٣٤٦ هجرية" لوحة (١٢).

كرسى المقرئ: هو عبارة عن كرسى خشب إتبع فيه الصانع نفس الأساليب المتبعة فى صناعة المنبر وهو مستطيل (١٥٥سم × ٨٥سم) وإرتفاعها (١,٣٠م) ويقوم على أربعة أرجل خشبية إرتفاعها (٢٠سم) وشكلت الجوانب الأربعة للكرسى بطريقة التجميع

(٤٩) عنها أنظر: حسين مصطفى رمضان، المحاريب الرخامية فى قاهرة المماليك البحرية، مخطوط ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١م

والتعشيق على هيئة الأطباق النجمية المتكاملة وأجزائها والمطعمة بالعاج، ويحيط بالجوانب الأربعة لها درابزين من خشب الخرط الميمونى والصهريجى بإرتفاع (٣٥سم) يتخللها فتحة لصعود المقرئ إتساعها ٨٠سم، ويتخلل الدرابزين ست بابات خشبية، ويلاحظ بأرضية جلسة القارئ وجود باب خشبى يفتح على تجويف الكرسى والذى ربما كان يستخدم كما هو عليه الحال "حالياً" لحفظ الربعات الشريفة وكتب الحديث لوحة (١٣) وهو نفس تصميم وزخرفة دكك المقرئين الخشبية المملوكية والعثمانية (٥٠).

المئذنة: لوحة (١٤) شكل (٤، ٥) تتوسط مئذنة جامع الخازندراه الواجهة المقعرة التى تتوسط السور الشمالى المحيط بالمجموعة شكل (٤، ٥) لوحة (١) وعلى يسار الداخل للمدخل الرئيسى للجامع وقد بدأ المعمارى بناء المئذنة من أسفل حيث أوجد المعمارى قاعدتها فى الفراغ المحصور بين الواجهة الشمالية الغربية للجامع وإمتداد السور الشمالى المحيط بالمجموعة والذى يمثل الخط الخارجى، ويتخلل القاعدة سلم حجرى حلزونى يلتف حول عمود حجرى إسطوانى يدخل إليه من خلال فتحة باب على يسار الداخل للقاعة المتفرعة على يسار دركاه المدخل الرئيسى للجامع إتساعه (١م) وإرتفاعه (٣,٨٠م) يفح على حوض السلم وهو إسطوانى ويبلغ قطره (٢,٣٠م) يتوسطه عمود حجرى إسطوانى يلتف حوله سلم صاعد من (٥٧) درجة حجرية بإتساع (١م) حتى سطح الجامع مغطى بقبو حجرى منبطح، أما الجزء الظاهر من المئذنة فيتكون من أربعة طوابق لوحة (١٤) الأول يمثل كرسى المئذنة وهو مربع المسقط (٣,٦٠م × ٣,٦٠م) شطفت زواياه الأربعة بشطف مائل إتساعه (٢٢سم) يتخلل الضلع الغربى فتحه باب إتساعها (٧٠سم) وإرتفاع عقدها المدبب (٢,٥٠م) يؤدى إلى سطح الجامع يقابله بالضلع الشرقى باب مماثل يفتح على سطح المدرسة الملحقة بالمجموعة يتحول الكرسى المربع إلى مثمن بشطف المربع من أعلى على هيئة مثلثات منزلقة مقلوبة يقوم عليها الطابق الثانى وهو مثمن المسقط يتخلل كل ضلع من أضلاعه دخله معقوده بعقد مفصص يرتكز على عمودين من الحجر ذا قواعد وتيجان ناقوسيه فى صدر أربعة منها نوافذ ذات عقود حدويه يتقدمها مشترفه محموله على ثلاث حطات من المقرنصات الدالية، ويحدد هيئة العقود والمثلثات المنزلقة جفت لاعب بارز ذو ميمات يكون أشكال مربعات ومستطيلات ويتقاطع أعلى الصنجة المفتاحية لكل عقد بميمة، ينتهى الطابق الثانى من أعلى ببروز من أربعة حطات من المقرنصات الدالية يستند عليه حوض الشرفة الأولى للمئذنة والتى يحيط بها درابزين حجرى مقسم إلى مستطيلات يفصل بينها دعامات حجرية تنتهى من أعلى ببابات حجرية ويزخرف هذه الدرابزين تشكيلات هندسية ونباتية نافذة لوحة (١٤) شكل (٥) يلى ذلك الطابق الثالث والذى يأخذ مسقطاً إسطوانياً ينقبض عن الطابق الثانى ويزين بدن هذا الطابق بتضليعات بارزه منحنية،

(٥٠) للاستذادة عن دكك المقرئين العثمانية انظر : الدسوقي ، الاخشاب ، ص ٧٣ –٧٨ لوحات من (١٢١-١٣٨) .

وينتهى هذا الطابق ببروز من حطيتن من المقرنصات الدالية يستند عليها حوض الشرفة الثالثة للمئذنة والتى يحيط بها درابزين حجرى من صف من الشرافات على هيئة الورقة النباتية الثلاثية يعلوه قمة المئذنة على طراز القلة والتى يثبت بها قائمة معدنى يتخلله عدد من التفافيح وينتهى بالهلال.

وقد تأثرت المئذنة بشكل واضح بالمآذن المملوكية [٥١] ذات القواعد المنخفضة ويتعاقب طوابقها المثمنة والاسطوانية وتتوجها قمة على هيئة القلة بالإضافة إلى التأثر بالكثير من العناصر المعمارية والزخرفية المنفذه عليها.

المكتبة الملحقة بالجامع: ألحق بجامع الخازنداره مكتبة كانت تضم مجموعة من المصادر الدينية والفقهية وعدد كبير من المخطوطات التى أوقفتها الست خديجة هانم وقفاً لله تعالى وقد نقلت حالياً إلى مكتبة وزارة الأوقاف وتستخدم – حالياً – كمخزن لمهمات الجامع، وتقع هذه المكتبة خلف جدار القبلة وملاصقه له ويدخل إليها – كما سبق وذكرت- من خلال مدخلين الأول يقع على يمين المحراب إتساعه (١,٦٠م) وقد عالجه المعمارى سواء فى تتويجه بعدد من العقود أو فى وجود مصاريع خشبية بالتجميع والتعشيق مثل بقية مداخل الجامع ووحداته، أما المدخل الثانى فيفتح على الفراغ المحصور بين السور الغربى المحيط بالمجموعة والواجهة الجنوبية الغربية للجامع قريباً من الباب الذى يتوسط السور ويبلغ إتساعه (١,٥٥م) ويغلق عليه مصراعين من الخشب بطريقة التجميع والتعشيق مثل أبواب الجامع.

أما المكتبة من الداخل فهى غير منتظمة الأضلاع شكل (٣) ويبلغ مساحتها (٣٣م^{٢}) وتأخذ هيئة مثلث قاعدته جهة الغرب ورأسه جهة الشرق وهى التى استوعب فيها المعمارى بروز حنية محراب الجامع، وكما سبق وذكرت فإن سقف هذه المكتبة ينخفض عن سقف الجامع، كما يفتح فى ضلعها الجنوبى مستويين من النوافذ السفلى مستطيل إتساعه (١,٦٠م) وترتفع أرضيته عن مستوى أرضية المكتبة بـ(٩٠سم) ويحجبه من الخارج حجاب خشبى من الخرط الصهريجى ويغلق عليه من الداخل مصراعين من الخشب مثل تلك التى تغلق على نوافذ الجامع، أما المستوى العلوى فيأخذ هيئة نافذتين مطاولتين متجاورتين ذات عقود مدببة يغلق عليها أحجبة من الجص المعشق بالزجاج الملون.

والحقيقة أن تخطيط جامع الخازنداره يضع أمامنا عدة تساؤلات فعلى الرغم من أن المساحة المتاحة للبناء كبيرة وتسمح بتنفيذ مخطط يتبع تخطيط المساجد الجامعة ذات الصحن المكشوف والظلات إلا أنه أعرض عند ذلك وذلك نظراً لرغبة المعمارى التأكيد على الطراز المعمارى السائد والذى كان يفرض عليه من قبل ديوان الأوقاف العمومية

(٥١) عنها أنظر: السيد عبد العزيز سالم، المآذن المصرية نظرة عامة عن أصلها وتطورها منذ الفتح العربى حتى الفتح العثمانى، الإسكندرية، الطبعة الثانية، د.ت؛ عبد الله كامل موسى عبده، تطور المئذنة بمدينة القاهرة من الفتح العربى وحتى نهاية العصر المملوكى، دراسة معمارية وزخرفية مقارنة مع مآذن العالم الإسلامى، دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٤.

والذى كان من أهم الدواوين التى عرفت أيام محمد على وكان يعرف بديوان الأبنية (ق ١٤هـ/ ١٩م) وكان يهتم بوضع مخططات المساجد(٥٢)، وصار يعرف بعد ذلك بنظاره الأشغال العمومية(٥٣) ولذا فقد تأثر تخطيط جامع الخازنداره بشكل واضح بمعظم مخططات العمائر الدينية فى مصر ذات الأصول المحلية والتى كانت معروفة فى العمارة المصرية الإسلامية منذ فترة مبكرة(٥٤).

ثانياً: مدرسة الخازنداره:

تعد المدرسة الوحدة المعمارية الثانية فى المجموعة المعمارية للخازنداره والتى كان بنائها لاحقاً على بناء الجامع كما هو واضح من النصوص التاريخية المدونة بكلاهما، وقد خولت الواقعة للناظر فى شئون الوقف ترتيب ما يراه من دروس شرعية وحديثة فى المدرسة(٥٥) وهذا يؤكد ويوضح أن المنشأت التعليمية كانت مواكبة لحركة التطور التى أدخلت على التدريس حيث تبين عبارة العلوم الحديثة الدروس المستحدثة فى العلوم غير الشرعية، كما نصت حجة الوقف على تحديد مبلغ معلوم يقدر بنحو أربعمائة وخمسون جنيهاً فيما يلزم لها من مرتبات معلمين وخدم وغيرهم ومبلغ مايه وعشرون جنيها تصرف للشيخ محمود الشريف (شيخ المدرسة أو الناظر) سنوياً ما دام فى الخدمة فإن مات أو إنفصل عن وظيفته يصرف هذا المبلغ لمن يعين بدله وهكذا الحال (٥٦).

---

(٥٢) ناهد عبد العال محمد، دراسه وثائقيه أرشيفية لسجلات ديوان البحرية ١٢٥٤-١٢٩٧هـ/ ١٨٣٨-١٨٨٠م، دكتوراه، كلية الآداب، قسم المكتبات والوثائق والمعلومات، شعبة وثائق، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م، هامش (٢)، ص٩١.

(٥٣) أسماء شوقى دنيا، جامع محمد على بمدينة القاهرة دراسة أثرية وثائقية (١٨٣٠-١٩٣٩) ماجستير مخطوط، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م، جـ ٢ (الملاحق)، ص ١٨٩.

(٥٤) وقد أطلق الباحثين على هذا التخطيط: طراز المسجد ذى الأروقة دون الصحن أو الدور قاعة وأمثله هذا التخطيط عديده وعنها وحتى الفترة العثمانية أنظر: محمد حمزة إسماعيل الحداد، عمائر القاهرة الدينية فى العصر العثمانى دراسة تحليلية مقارنة للتخطيط وأصوله المعمارية، ضمن كتاب بحوث ودراسات فى العمائر الإسلامية، الكتاب الأول، دار النصر، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٤م، ص ٢٨١؛ مختار حسين الكسبانى، العربى صبرى، العمارة الإسلامية فى القاهرة ودمشق عصر دولة المماليك البحرية، دار النصر للنشر، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٧، ٨.

أما عن أمثلة هذا التخطيط فى المدن المصرية انظر: محمود درويش، عمائر مدينة رشيد وما بها من التحف الخشبية فى العصر العثمانى، ماجستير مخطوط، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٩م؛ محمد الجهينى، عمائر مدينة فوه فى العصر العثمانى، دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩١؛ أحمد دقماق، مساجد الإسكندرية الباقية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الهجرة مخطوط ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٤م. كما إستمر هذا التخطيط خلال القرن التاسع عشر وعن نماذجه انظر: محمود فتحى الألفى، العمارة الإسلامية فى مصر خلال القرن التاسع عشر، أسرة محمد على بالقاهرة (١٨٠٥-١٨٩٩، دكتوراه، كلية الهندسة، جامعة القاهرة، ١٩٨٩؛ إبراهيم عامر، العمائر الدينية بمدينة القاهرة فى عصر إسماعيل وتوفيق وعباس حلمى الثانى، دراسة معمارية أثرية، مخطوط دكتوراه، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٩٩٣م؛ مجدى عبد الجواد علوان عثمان، عمائر الخديوى عباس حلمى الثانى الدينية الباقية بالقاهرة والوجه البحرى، دراسة أثرية معمارية مقارنة (١٣١٠-١٣٣٢هـ/ ١٨٩٢-١٩١٤م) مخطوط دكتوراه، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م؛ سعاد محمد حسين، دراسة أثرية لمجموعة حسن باشا طاهر المعمارية بخط بركة الفيل بالقاهرة، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد الخامس، ١٩٩١م.

(٥٥) حجة وقف رقم ٤٢٨٦ باسم الست خديجة، محكمة مصر الشرعية.

(٥٦) حجة وقف رقم ٣٠٧٧ باسم الست خديجة، بتاريخ ٦ جمادى الثانى ١٣٣٥هـ ، ٢٩مارس ١٩١٧م، محكمة مصر الابتدائية الشرعية.

وتشغل المدرسة القسم الشرقى من المجموعة شكل (٣) ويفصلها عن الجامع فناء مكشوف من الجهة الغربية وهى مندمجة معمارياً مع السور الخارجى المحيط بالمجموعة وتمثل واجهتين منها وهما الشرقية والشمالية جزء منه وقد برع المعمارى فى إختيار موقع المدرسة بالجهة الشرقية للمساحة المتاحة للبناء وهو الموقع المحيط بالجامع الأكثر إنتظاماً حيث لا يحتاج بناء المدرسة توجيه معين مثل الجامع، كما أتاح هذا الموقع الإنفصال بين الجامع والمدرسة من خلال فناء يفصل بينهما مما يحفظ للجامع قدسيته وما تتطلبه المدرسة من هدوء بعيداً عن الضوضاء لذا جاءت المدرسة على إمتداد واجهة فرعية لا تفتح على الشارع الرئيسى وذلك لتهيئة الهدوء والبعد عن الضوضاء ثم التوسع بشكل رأسى على الرغم من وجود مساحة داخلية تسمح بذلك.

وللمدرسة أربعة واجهات حره إثنين منها وهما الشمالية والشرقية تشرفان على الخارج و التى سبق ذكرهما عند حديثنا عن الواجهات الخارجية للأسوار المحيطة بالمجموعة، ويتخلل كل واجهة منهما مدخل لوحات (١٥، ١٦) أما الواجهتين الآخرتين فتشرفان على الفناء الداخلى للمجموعة وهما كالتالى:

الواجهة الغربية للمدرسة: تمتد هذه الواجهة حوالى (٣٣,١٠م) وتشرف على الفناء الواقع بين المدرسة والجامع شكل (٣) وهى مقسمة رأسيا إلى بائكه من ست عقود حدويه بطريقة المشهر ومقسمه أفقياً إلى مستويين يمثلان واجهتى الشرفة (أو الإستطراق) التى تتقدم مداخل قاعات الدرس بطابقى المدرسة لوحة(١٧)، ويزين توشيحتى العقود زخارف نباتية نفذت بالحفر البارز من أفرع نباتية ومراوح نخيلية وأنصافها ويشغل الصنجة المفتاحية صره بارزه مفصصة، ويعلو كل عقد بحركتابى مستطيل ذا نهايات مدببه شغل بشريط كتابى بالخط الثلث نفذ بطريقة الحفر البارز يشتمل على الآيات من (١: ٢٠) من سورة القلم وهى من السور التى لها علاقة بالعلم والتعليم وأهمية تحصيلهما، ولتمييز هذه الآيات استخدم الخطاط اللون الأزرق الداكن كأرضية للكتابة؛ ويتوج الواجهة من أعلى صف من الشرفات على هيئة الورقة النباتية الثلاثية يتخللها خمسة دعامات مربعة يعلو كل واحدة منها زوج من البابات الحجرة هى إمتداد للدعامات التى يستند عليها عقود البائكة السداسية وقد راعى المعمارى والفنان على الواجهات المتقابلة توزيع العناصر عليها بتماثل.

الواجهة الجنوبية للمدرسة: شكل (٣) تمتد هذه الواجهة مسافة (١٧,٦٥م) وتطل على الفناء الواقع بين المدرسة والبيمارستان وتتقابل هذه الواجهة مع الواجهة الشرقية فى عمود حجرى مدمج ذا قاعدة مربعة وتاج مقرنص، ويتخلل هذه الواجهة ثلاث دخلات رأسيه عالج المعمارى الدخلتين جهة الشرق معالجة دخلات الواجهة الشرقية سواء من حيث قياساتها أو من حيث مستويى النوافذ بصدرها وما يغلق عليها من مصاريع خشبية، أما الدخله الثالثة فهى تمثل الواجهة الجنوبية للشرفه التى تتقدم طابقى المدرسة وقد عالجها المعمارى معالجة الواجهة الغربية للمدرسة ويتوج الواجهة الجنوبية

للمدرسة كما هو الحال فى بقية واجهاتها صف من الشرافات الحجرية على هيئة الورقة النباتية الثلاثية.

التخطيط المعمارى للمدرسة:

يتكون التخطيط العام لوحدة المدرسة من مسقط أفقى مستطيل الشكل (٤٠م × ١٧,٥٠م) قسم من الداخل إلى قسمين متساويين يفصلهما كتله المدخل ويتقدم كل من القسمين وكتله المدخل سقيفه عبارة عن مستطرقة (أوشرفه) تفتح عليها قاعات الدرس؛ وقد جاءت وحده المدرسة مكونة من طابقين بكل طابق ست حجرات أو قاعات وزعت على جانبى كتلة المدخل والسلم الصاعد للطابق الثانى شكل (٩، ١٠) لوحة (٢٠)؛ ويتطابق طابقى المدرسة فى كثير من عناصرهما كالآتى:

الطابق الأول: شكل (٩) يدخل إليه من خلال مدخلين أحدهما يتوسط الواجهة الشرقية للمدرسة والذى يؤدى إلى دركاه مستطيله إتساعها (٤,٣٥م) وعمقها (١١,٣٠م) صممت أرضيتها على مستويين بواسطة (٦) درجات سلم تنقل حركة الدخول من مستوى الشارع إلى مستوى الشرفة التى تتقدم قاعات الدراسة، كما يوجد بهذه الدركاه السلم الصاعد إلى الطابق الثانى للمدرسة، يكتنف هذا الدهليز شكل (٩) ست قاعات للدراسة بواقع ثلاث قاعات جهة الشمال وآخرى جهة الجنوب وهى متماثلة سواء من حيث التخطيط المستطيل (١٠,٥٠م × ٥م) أو فى التسقيف بأسقف مسطحه والأرضية الخشبية، وبصدرها جهة الشرق زوج من النوافذ المستطيلة "والتى سبق وصفها عند حديثنا عن الواجهة الشرقية" كما يدخل لكل قاعه منها من خلال فتحة باب مستطيله لوحة (١٩) إتساعها (١,٥٠م) وإرتفاعها (٣,٣٠م) ويتوجها عتب حجرى من كتله واحدة يستند على كابولى حجرى من مستويين، ويزين واجهة العتب بحر كتابى غائر ذو نهايات مدببه زخرفية غفل من الكتابة يعلوه عقد عاتق من صنجات معشقة بطريقة المشهر يحصران بينهما نفيس ذو عقد موتور سدت واجهته بالملاط، ويحدد هيئة مجموعة العقود جفت لاعب بارز ذو ميمات ويغلق على فتحة الباب مصراعين من الخشب بطريقة التجميع والتعشيق على هيئة زخرفة المفروكة وأشكال مستطيلات ومربعات، وتتميز القاعات الشمالية بأنها متصلة بواسطة مدخل بالضلع المشترك بينها إتساعه (١,٤٠م) ويغلق عليه مصراعين من الخشب يشبه الذى يغلق على المدخل الخارجى، كما تتميز القاعة الشمالية بأنها غير منتظمة الأضلاع حيث يبلغ إتساع ضلعها الشرقى (٥,٧٠م) وضلعها الغربى (٦,٩٠م) شكل(٩) والقاعتين الشمالية والجنوبية تستمد إضائتهما وتهويتهما من خلال النوافذ التى تشرف على الواجهتين الشمالية والشرقية فى حين تستمد بقية القاعات إضائتها وتهويتها من خلال النوافذ التى تشرف على الواجهة الشرقية والتى راعى المعمارى أن تكون على محور واحد مع مداخلها بالضلع المقابل وذلك لا يجاد تيار هواء بإستمرار، وتتميز القاعة الشمالية شكل (٨) بأن مدخلها على يسار الداخل لدركاه المدخل الثانى للمدرسة بالواجهة الشمالية وهى عبارة عن دركاه مستطيله (٦,٨٠م × ٤م) صممت أرضيتها على مستويين بواسطة ثلاث

درجات سلم وتفتح بضلعها الجنوبى على الشرفة التى تتقدم مداخل قاعات الدراسة بفتحه إتساعها (٢,٩٠م) كما يتخلل ضلعيها الشرقى والغربى مدخلين كل منهما يؤدى إلى قاعة للدرس الشرقية (سبق ذكرها) أما القاعة الغربية شكل (٩) فهى ذات مسقط خماسى الأضلاع يمتد ضلعها الشمالى (٩,٣٥م) والشرقى (٨م) والجنوبى (٥,٩٠م) والغربى (٣,٩٠م) والجنوبى الغربى (٦,٥٥م) وتستمد إضائتها وتهويتها من خلال زوج من النوافذ المستطيلة يفتح بضعلها الشمالى يقابلها آخرين بالضلع الجنوبى يفتح على الفناء الداخلى والذى عالجهما المعارى نفس معالجة نوافذ قاعات الطابق الأول للمدرسة.
وتمتد قاعات الطابق الأول للمدرسة جهة الغرب حيث يوجد قاعتين على جانبى دهليز المدخل الفرعى الذى يوجد على يسار المدخل الرئيسى للجامع بالواجهة المقعرة – سابقه الذكر – وهما قاعتان متشابهتين ذات مسقط مستطيل (٦,٥٠م × ٥,٠٠م) يدخل إليهما من خلال فتحة باب تفتح على دهليز المدخل السابق إتساع كل منهما (١,٣٠م) وتستمد القاعه على يسار الداخل إضائتها وتهويتها من خلال فتحه شباك تفتح على الواجهة المقعرة وآخرى تفتح على الفناء الداخلى وضعت بصدر دخله مستطيله تنتهى من أعلى بصدر مقرنص، أما القاعة على يمين الداخل تستمد إضائتها وتهويتها من الفناء الداخلى من خلال نافذة تتوسط ضلعها الجنوبى الشرقى إتساعها (١,٥٥م) وارتفاعه (٣م) وقد عولج معالجة نوافذ قاعات المدرسة سابقة الذكر.
الطابق الثانى للمدرسة: شكل (١٠) يصعد إلى هذا الطابق من خلال درج سلم يقع بدهليز دخول المدخل الشرقى للمدرسة لوحة (٢٠) وهو سلم حجرى يتكون من قلبتين من (٣٢) درجة بإتساع (١,٤٥م) يحيط به درابزين حديدى بإرتفاع المتر ذو تشكيلات هندسية نافذة من مستطيلات وزخرفة المفروكة يصب هذا السلم فى الشرفه التى تتقدم مداخل قاعات الدرس لوحة (١٨) وتتطابق قاعات الطابق الثانى شكل (١٠) مع قاعات الطابق الأول مع وجود بعض الإختلافات البسيطة منها: أن القاعتان اللتان تكتنفان البسطة التى ينتهى إليها السلم الصاعد يدخل إليها من خلال مدخلين الأول يفتح على الشرفه التىتتقدم القاعات والثانى يفتح على البسطة السابقة على يمين ويسار الصاعد إتساع الباب (١,٣٠م) كما أن القاعات إلى الشمال من السلم الصاعد غير متصله من الداخل كما هو الحال فى قاعات الطابق الأول ويقتصر إتصالها من خلال الشرفه التى تتقدم مداخلها جهة الغرب، كذلك فإن الشرفة التى تتقدم القاعات تشرف على الفناء بواسطة صف من العقود من نوع حدوة الفرس نفذت بطريقة المشهر ويحجبها درابزين حجرى بنفس هيئة الذى بالطابق الأول شكل (٩).
ويتقدم مداخل هذه القاعات شرفة مستطيلة تمتد مسافة (٣٣,١٠م) من الشمال إلى الجنوب بعمق (٣,٩٠م) ذا سقف مسطح ترتكز على كوابيل حجرية ذات طيات تقوم أعلى دعامات حجرية متقابلة تبرز داخل الشرفة بمقدار (٣٠سم) تفتح على الخارج بأعتاب مستقيمة ويحجبها عن الفناء درابزين حجرى بإرتفاع (١م) يملئ الفراغ المحصور بين الدعامات الحجرية التى يقوم عليها عقود الواجهة الغربية للمدرسة -كما

سبق وذكرت- وقد قسمت المسافة بين كل دعامتين إلى ثلاث مناطق مربعة ذات زخارف هندسية ونباتية نافذة يفصل بينهما دعامات حجرية صغيرة يثبت أعلاها بابات حجرية مضلعة ويتقدم الدخله التى تقابل دهليز المدخل الشرقى سلم حجرى من ٧ درجات يوصل بين المدرسة والفناء الذى يتقدمها جهة الغرب والفاصل بينها وبين الجامع، كما يحجب الدخله الشمالية عن الممر المتفرع من المدخل الفرعى على يسار المدخل الرئيسى للجامع حجاب خشبى بإرتفاع ٢,٥٠م يتوسطه مدخل إتساعه (١,٣٠م) يغلق عليه مصراعين من الخشب المشكل هو والحجاب بطريقه التجميع والتعشيق على هيئة زخرفة المفروكة والمعقلى القائم لوحه (١٧).

والحقيقة يعد التصميم العام للمدرسة أحد سمات المدارس التى صممتها وأشرفت على بنائها وزارة الأشغال العمومية وفقا للخطة المعتادة على الطراز الأميرى وقد ظهر هذا الطراز الذىعرف بالأميرى كإسلوب معمارى أدخله الخديوى أو الأمير لبناء القصور والمبانى الحكومية فى البلاد[٥٧]. ويلاحظ على التخطيط العام للمدرسة أن المعمارى وضع فى اعتباره وظيفة المبنى وعلاقة ذلك بتخطيط المجموعة حيث أن وظيفة التدريس فرضت شكل التخطيط.

ثالثاً: وحده السبيل: تعتبر كتله السبيل الوحدة الثالثة فى مجموعة الخازنداره، ويقع السبيل فى الزاوية الشمالية الغربية للمجموعة فى الزاوية التى يتقابل عندها السور الشمالى مع السور الغربى شكل (٣، ٤) لوحات (١، ٢) وقد برع المعمارى فى اختيار موقع السبيل وذلك وفقاً لعده إعتبارات يأتى فى مقدمتها علاقة السبيل بشبكة الشوارع المحيطة بالمجموعة وكذلك ملائمة الفراغ المحصور بين السور الخارجى للمجموعة والوحدات بداخلها وخاصة الجامع بالإضافة إلى قرب موقعه من مصدر المياه حيث الميضأة وتصريف المياه الزائدة إلى دورات المياه واللتان تشغلان الزاوية الجنوبية من المجموعة وعلى خط واحد مع السبيل؛ وتخطيط السبيل يعتبر نموذجاً فريداً بين أسبله القاهرة فهو يأخذ مسقطاً إسطوانى من الداخل قطره (٤,٦٠م) ومضلع من الخارج وله واجهتان واجهة خارجية ذات ثلاث أضلاع وواجهة داخلية تفتح على الفراغ المحصور بين الواجهة الجنوبية الغربية للجامع والسور الخارجى وهى ذات مسقط نصف دائرى ويغطى حجرة السبيل قبه حجرية ذات قطاع مدبب يثبت فى قمتها قائم معدنى يتخلله ثلاث تفافيح وينتهى من أعلى بهلال لوحات (٢١، ٢٢).

الواجهة الخارجية للسبيل: شكل (٤، ١١) لوحة (٢١) والتنتشرف على كلاً من شارعى شبرا والبراد وقد تشكلت بعد الإرتداء بالزاوية الشمالية الغربية للسور للداخل

---

[٥٧] حسن فتحى، عمارة الفقراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأعمال الفكرية، ٢٠٠١، صـ ١٢٤، ١٢٥، وعن نماذج المدارس الأميرية أنظر: سهام أبو سريع محمد هارون، التعبير العمرانى والمعمارى للإستعمالات الثقافية والتعليمية (من العصر الوسيط حتى الحديث)، دكتوراه كلية التخطيط الإقليمى والعمرانى، قسم التصميم العمرانى، جامعة القاهرة، ١٩٩٥؛ وائل أحمد السعيد خطاب، العمائر الإسلامية الباقية بمدينة المنصورة وضواحيها حتى نهاية القرن التاسع عشر، مخطوط ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥، صـ ٢٩٦: ٣١٦، أشكال (٢٣ : ٣١).

مسافة (١,٧٠م) وشطفت ناصيتى هذا الارتداد على هيئة عمود مدمج من الحجر ذا قاعدة ناقوسية الشكل وتاج مقرنص من ثلاث حطات، اما الواجهة فتتكون من ثلاث أضلاع قريبة من المسقط الثلاث أرباع الدائرة وتتقابل الأضلاع فى ناصية مشطوفة على هيئة عمود حجرى مدمج ذا قاعدة ناقوسية وتيجان مقرنصه من حطتين، ويتوسط واجهة كل ضلع من هذه الأضلاع دخله مستطيله إتساعها (١,٩٠م) وعمقها (٤٥سم) وإرتفاعها (٥,٧٠م) تنتهى من أعلى بصدر مقرنص من حطتين من المقرنصات الدقيقة ذات الدلايات، بصدر هذه الدخله دخله أخرى إتساعها (١,٥٥م) متوجه بعقد منكسر تستند رجليها على عمودين مدمجين من الرخام الأبيض ذا قواعد وتيجان ناقوسيه الشكل ويزخرف التيجان زخارف نباتية محفورة بالحفر البارز والغائر[٥٨] ويحدد واجهة العقد المنكسر جفت لاعب ذو ميمات لوحه (٢١).

وبصدر هذه الدخلة (ذات العقد المنكسر) فتحه شباك التسبيل وهى مستطيله إتساعها (١,٢٠م) وإرتفاعها (٣م) متوجه بعتب من كتله واحده من الحجر يستند على زوج من الكوابيل الحجرية الزخرفية من ثلاث حطات من المقرنصات ويزين واجهة العتب بحركتابى غائر ذو نهايات مدببه زخرفية.

ويغلق على الواجهة الخارجية لشبابيك التسبيل الثلاثة أحجبة من النحاس على هيئة مشبكات نافذة الوحدة الرئيسية فيها شكل نجمة ثمانية متكررة تحصر فيما بينها أشكال الورقة النباتية رباعية الفصوص أما من الداخل فيغلق عليها مصاريع خشبية، والقسم السفلى من كل شباك يوجد زوج من صنابير المياه يتقدمها جلسة الشباك بعمق ٤٥سم، تستخدم لوضع كيزان الشرب والتى كانت تعلق بسلاسل فى الحجاب النحاسى، ويتقدم الواجهة الخارجية للسبيل خمس درجات سلم رخامية تأخذ نفس هيئة الواجهة الثلاثية لوحة (٢١) التى تتكون من أكثر من ضلع تذكرنا ببعض الأسبلة العثمانية، بالقاهرة مثل سبيل السلطان مصطفى بالسيدة زينب (١١٧٢هـ/ ١٧٥٨م) والذى تتكون واجهته الخارجية من ثلاث اضلاع كذلك سبيل إبراهيم بك الكبير بالداودية والذى تضم واجهته الخارجية ستة أضلاع تأخذ الشكل القريب من النصف دائرى كذلك سبيل بنبه قادن (١٢٨٤هـ/١٨٦٧م) المعروف بسبيل أم عباس الملحق بمدرستها من خمس أضلاع وغطى بقبة مثمنة الأضلاع [٥٩] كما وجد هذا التصميم لواجهات السبيل فى بعض النماذج فى تركيا العثمانية كما هو الحال على سبيل المثال السبيل الملحق بضريح سنان باشا باستنبول (نهاية ق ١٦م)[٦٠]،كما تضم تركيا العديد من النماذج وفقاً لهذا التخطيط للواجهه.

---

(٥٨) وقدنزعت بعض هذه الأعمدة حالياً من موضعها ووضعت داخل حوض السلم الصاعد للمئذنة.

(٥٩) Les Fountaines Publiques (Sabil) Du Cairo a L époque ottomane (1517-1798) dans Annales Islamologique, tome XV, IFAO, 1979, P.P. 235-291.، حسن عبد الوهاب، الأسبلة، مجلة العمارة، العدد ٤-٣، ١٩٤١م؛ محمود حامد الحسينى، الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة (١٥١٧-١٨٩٨م)، مكتبة مدبولى، د.ت.

(٦٠) Levy (M.), the world of ottoman Art, London, 1975, P. 97, Fig. 58.

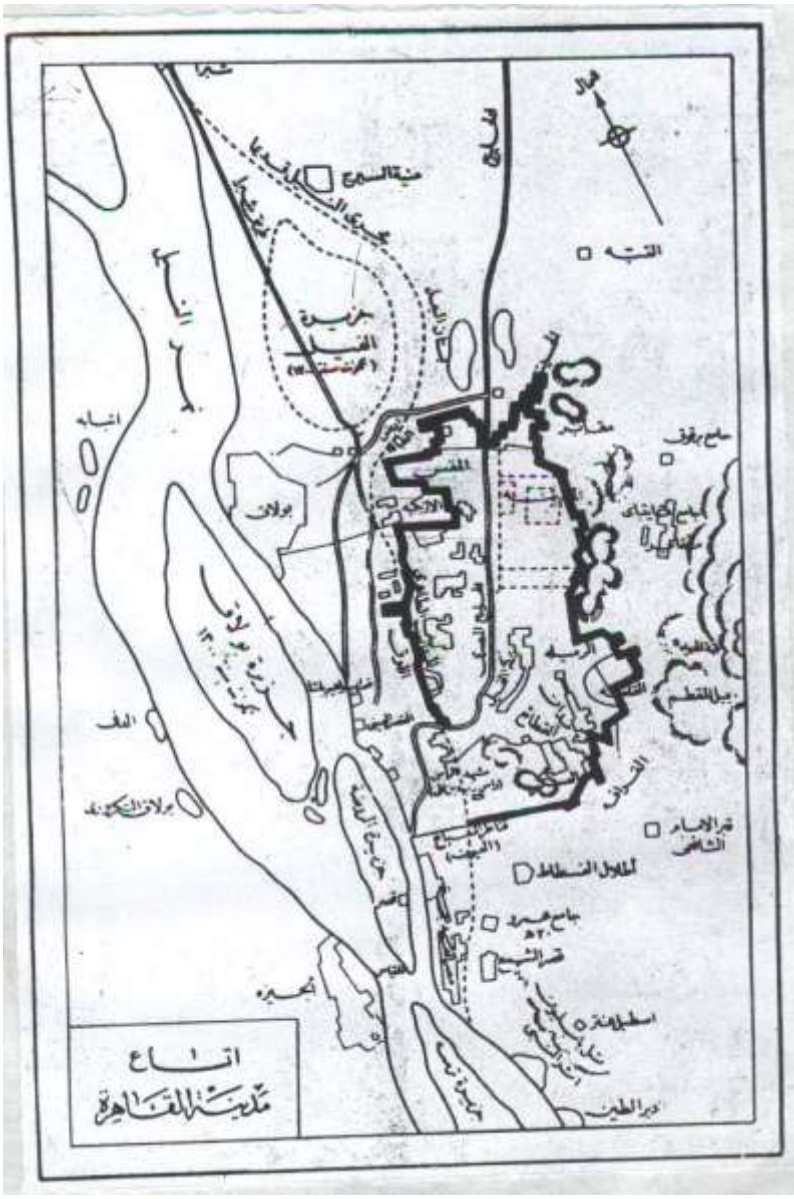
الواجهة الداخلية للسبيل: لوحة (٢٢) تأخذ الواجهة الداخلية للسبيل مسقطاً نصف دائرى ويبلغ محيطه الخارجى (٩,٣٠م) شكل (٣) يتخللها ثلاث دخلات رأسيه عالجها المعمارى نفس معالجة دخلات الواجهة الخارجية وكذلك الحال بالنسبة لشبابيك التسبيل بصدرها ويستثنى من ذلك الدخله فى الزاوية الجنوبية الغربية حيث يوجد بصدرها فتحه باب حجرة السبيل وهى مستطيله إتساعها (١,٢٠م) وإرتفاعه (٣,٦٠م) ويغلق عليه مصراعين من الخشب بطريقة التجميع والتعشيق من مربعات ومستطيلات وزخرفة المفروكة ويشكل القسم العلوى لكل مصراع على هيئة نافذة ذات عقد حدوى يغشيه حجاب من الزجاج الشفاف لوحه (٢٢).

رابعاً: وحده البيمارستان:

يقع بيمارستان الخازنداره فى الجهة الجنوبية من المجموعة داخل السور المحيط بالمجموعة وليس مندمجاً مع الوحدات الأخرى، لكنه مما يؤسف له أنه تم على عماره البيمارستان الكثير من عمليات الهدم والبناء والتجديد التى أفقدته وضعه الأصلى مما تعذر الوقوف على دراسته بطريقة أثريه وقد كان البيمارستان "معد لمداواه ومعالجة المرضى من فقراء المسلمين"[٦١] وأوقفت الست خديجة هانم مبلغ ماية وخمسون جنيها ما هو مشروط صرفه فيما يلزم البيمارستان[٦٢].

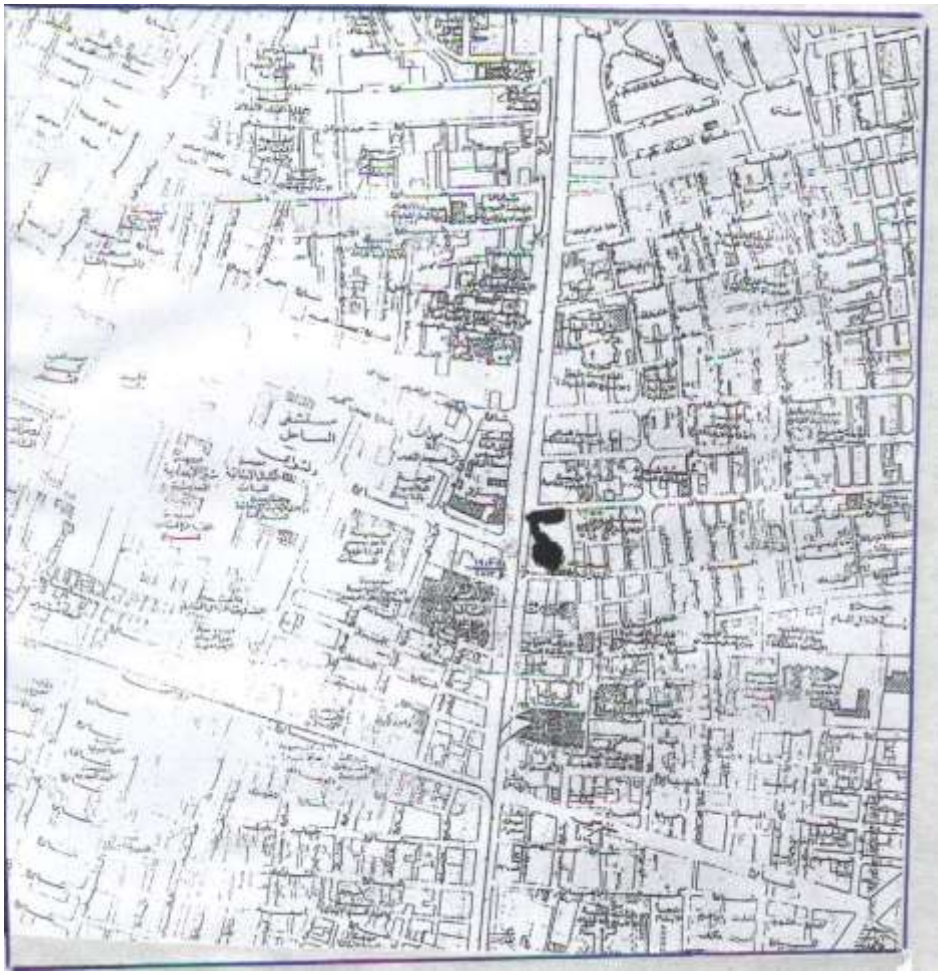
(٦١) حجة وقف رقم (٤٢٨٦) باسم الست خديجة هانم، محكمة مصر الشرعية.

(٦٢) حجة وقف رقم (٣٠٧٧) باسم الست خديجة هانم، محكمة مصر الابتدائية الشرعية.



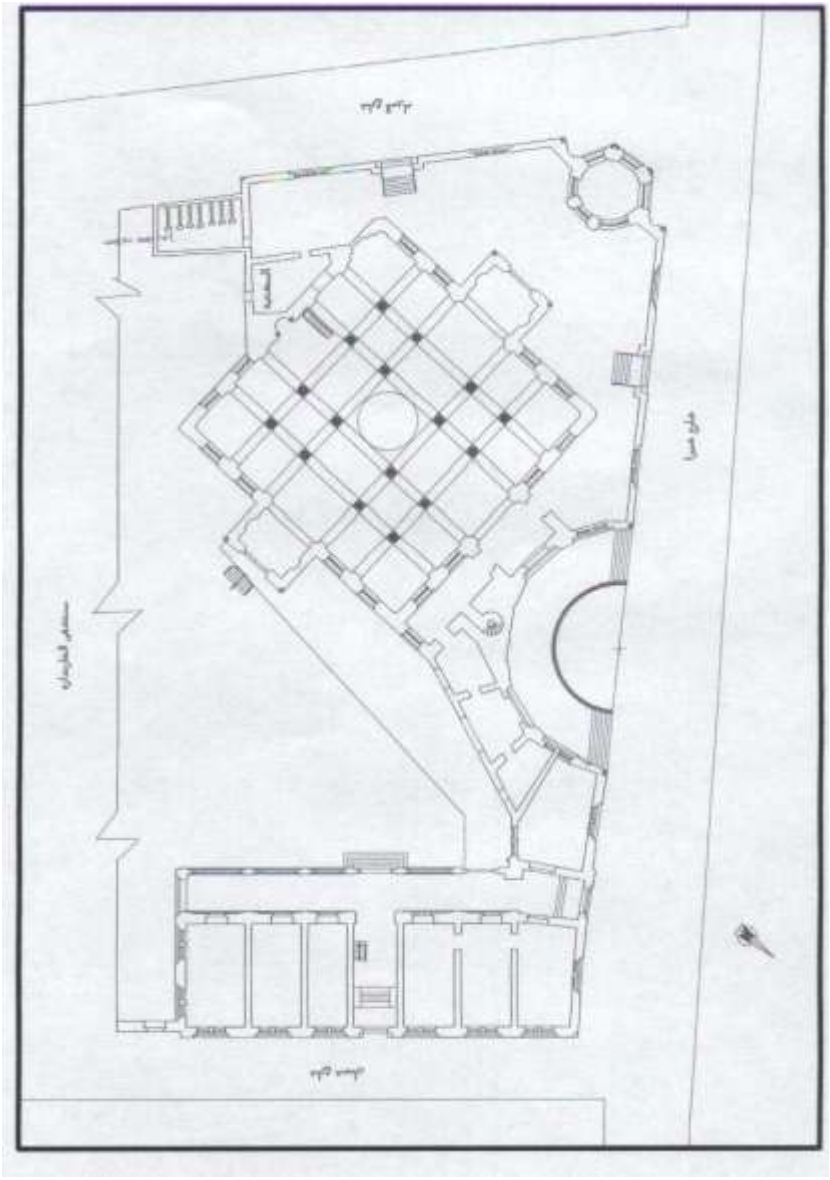
شكل (١) خريطة تبين التطور العمراني للقاهرة وموقع شبرا الى الشمال منها

عن شحاته عيسى – القاهرة



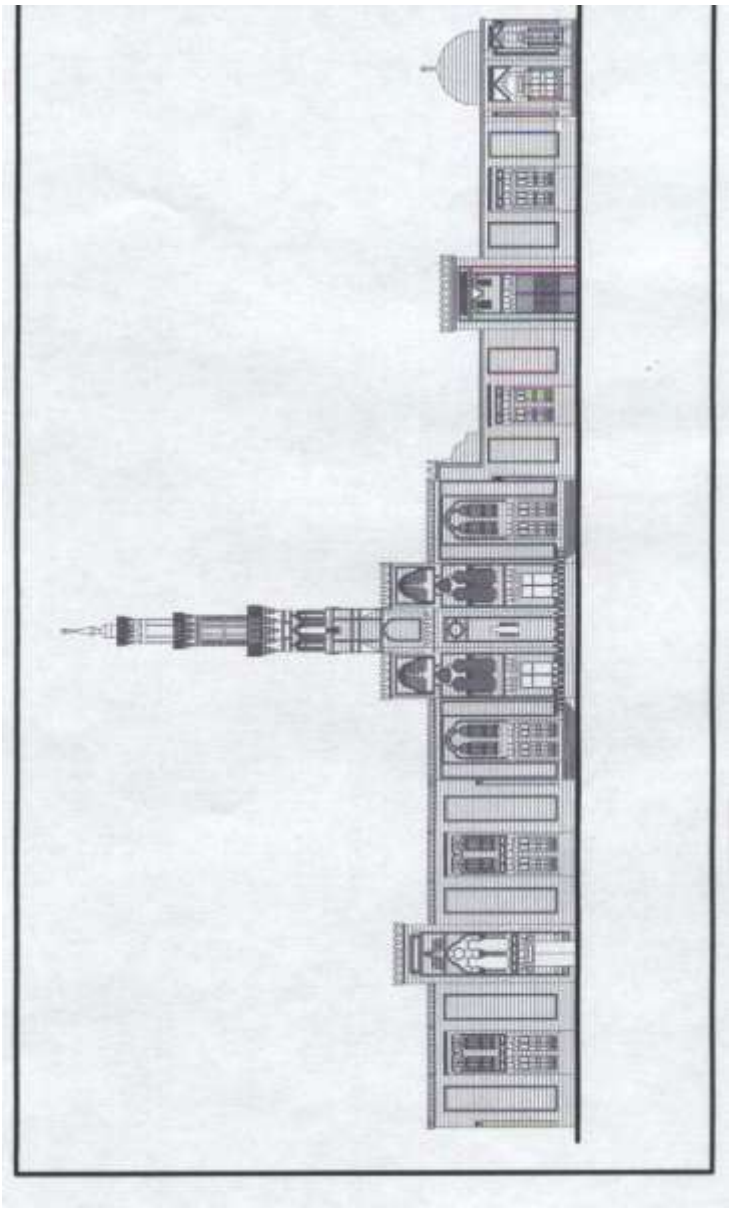
شكل (٢) خريطة مساحية لموقع المجموعة المعمارية للخازندار شبرا

عن المساحة والاملاك



شكل {٣) مسقط افقي للمجموعة المعغمارية للخازنداره بشبرا

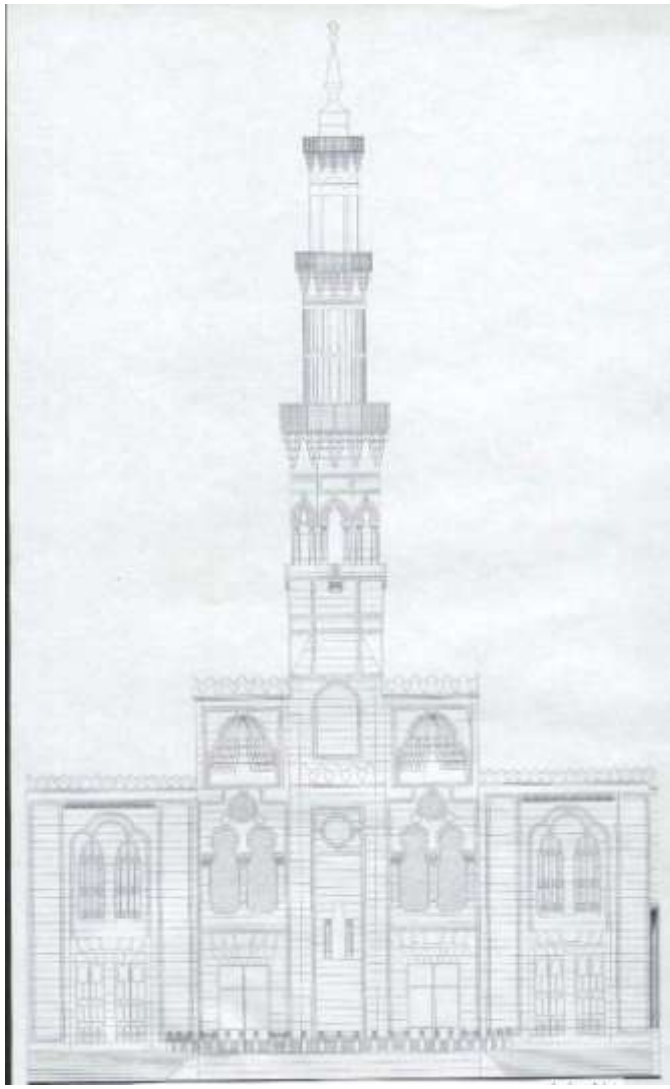
عمل الباحث



مقياس –شكل (٤) الواجهة الشمالية (الرئيسية) للمجموعة المعمارية للخازانداره بشبرا

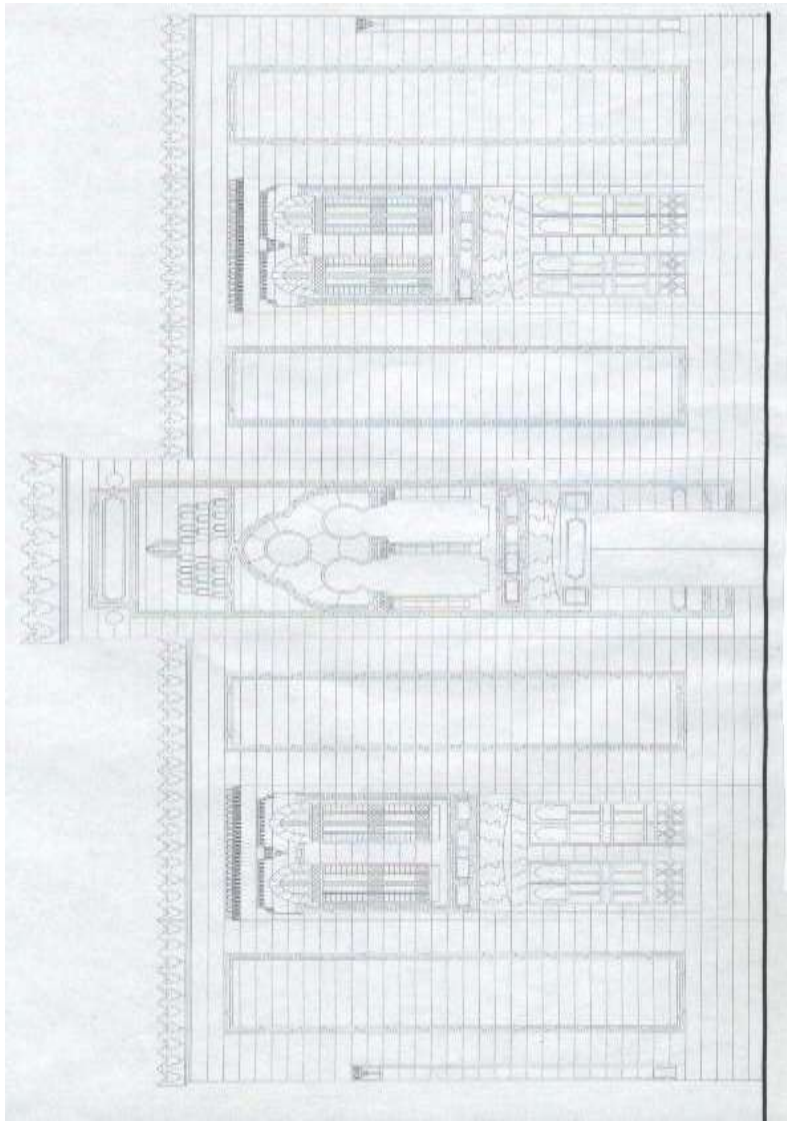
رسم (١–١٠٠)

عمل الباحث



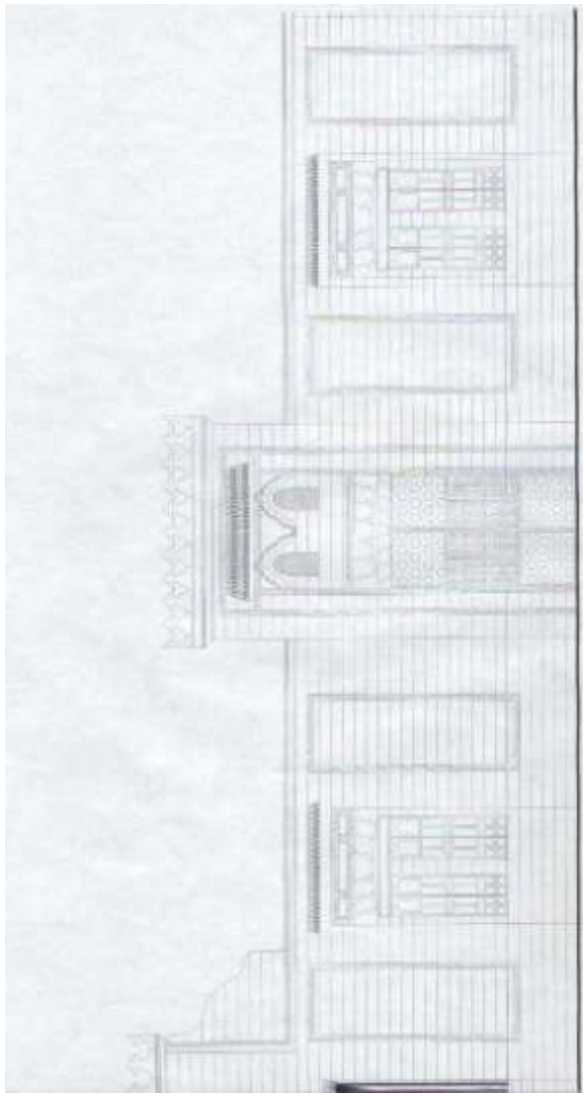
شكل (٥) تفاصيل القسم الاوسط للواجهى الشمالية لمجموعة الخازنداره
مقياس رس (١-١٠٠) .

عمل الباحث



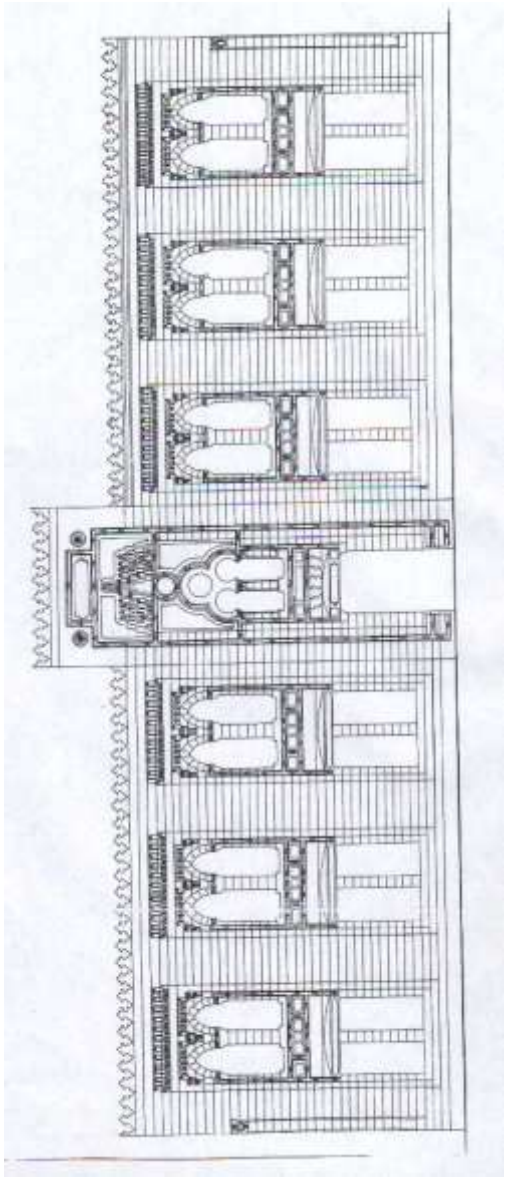
شكل (٦) تفاصيل القسم الشرقي للواجهة الشمالية لمجموعة الخازنداره والتي تمثل مقياس رسم (١-١٠٠).-واجهى ملاحق الجامع

عمل الباحث



شكل (٧) نفاصيل القسم الغربي للواجهة الشمالية لمجموعة الخازنداره التي تمثل مقياس رسم (١-١٠٠)-واجهةملاحق الجامع

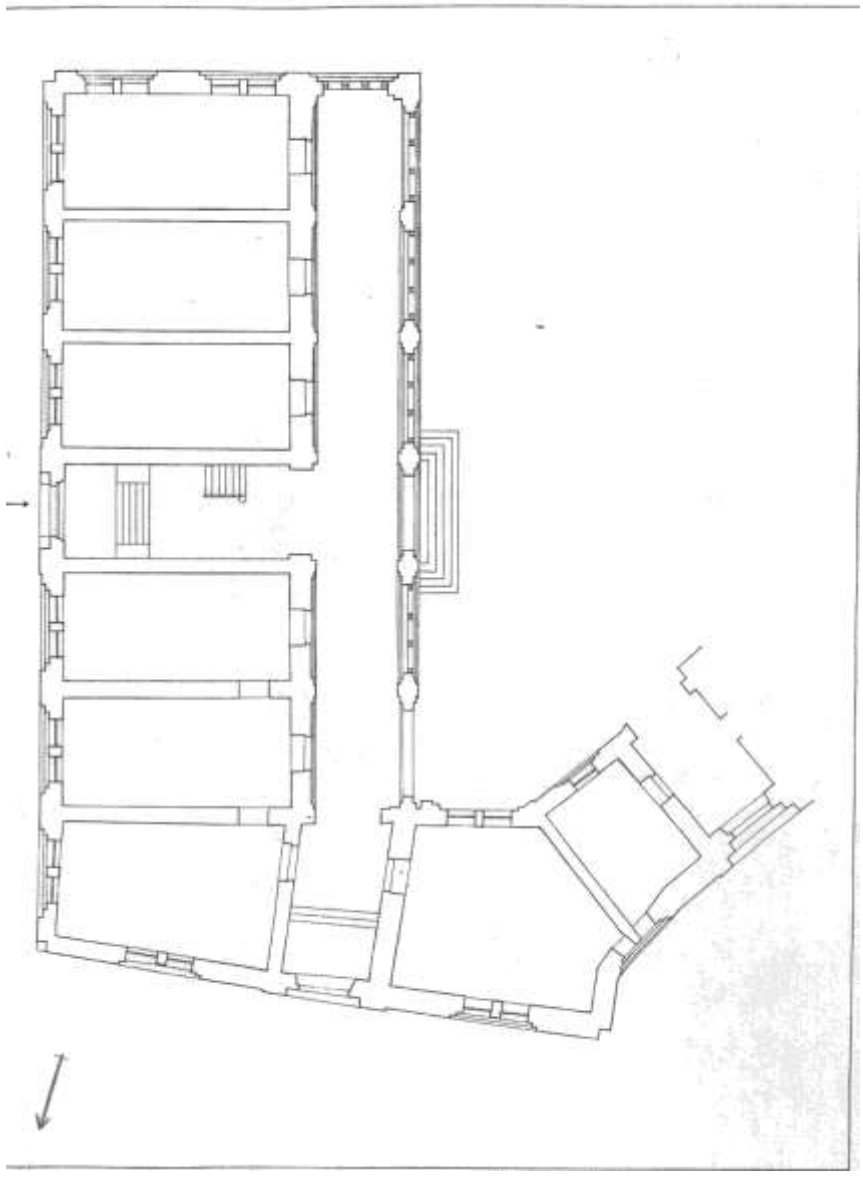
عمل الباحث



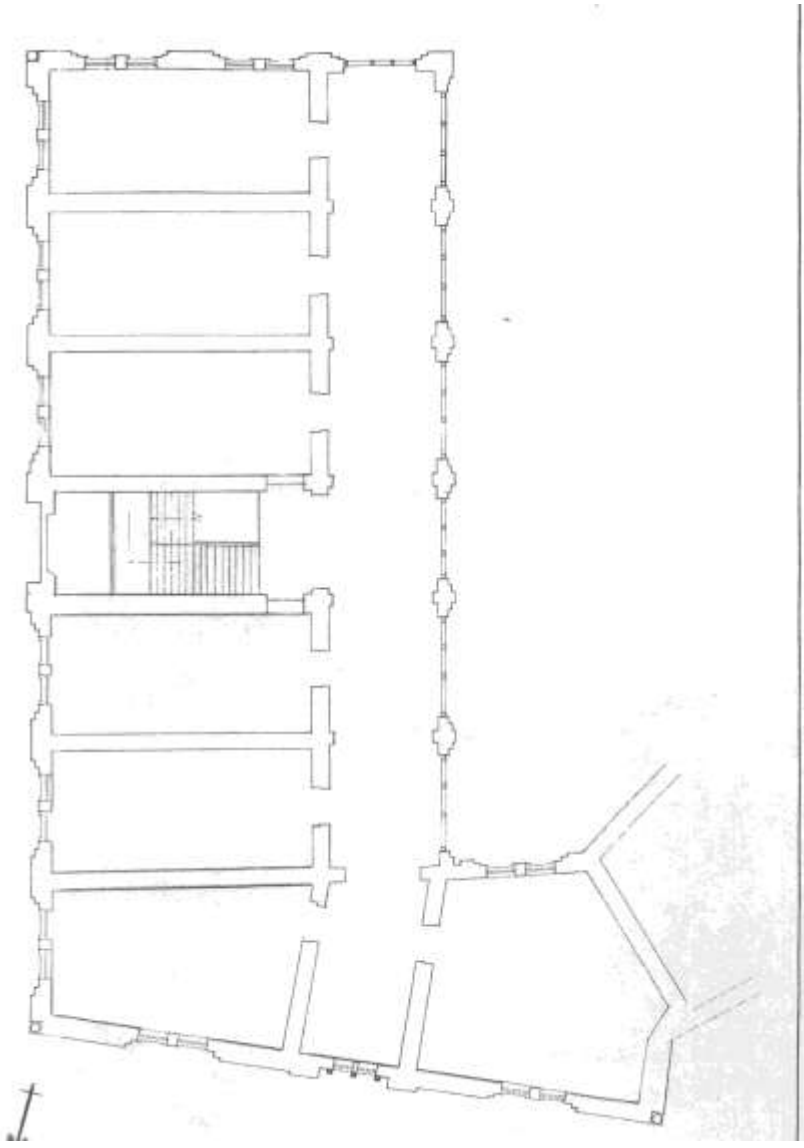
شكل (٨) الواجهة الشرقية لمجموعة الخازنداره المعمارية والتي تمثل واجهة المدرسة

مقياس رسم (١-١٠٠)-الشرقية

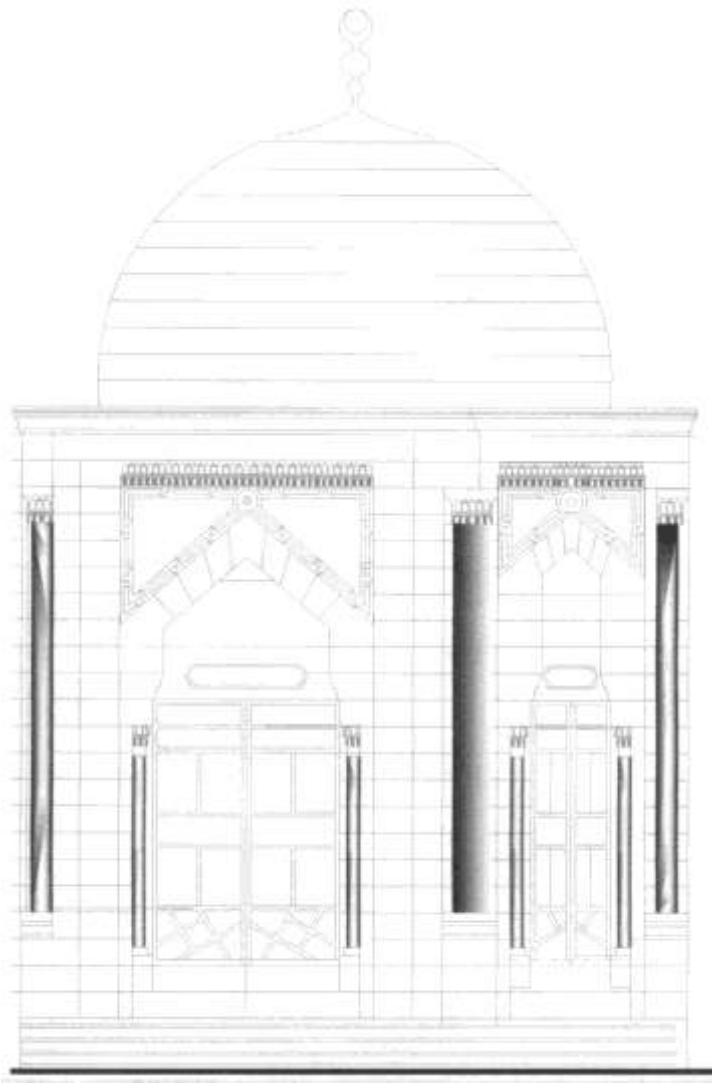
عمل الباحث



مقاس رسم (١-١٠٠) .-شكل (٩) مسقط افقي للطابق الارضي لمدرسة الخازنداره
عمل الباحث



شكل (١٠) مسقط افقي للطابق الاول لمدرسة الخازنداره –. (١٠٠-١) مقياس رسم
عمل الباحث



شكل (١١) الواجهة الخارجية للسبيل الملحق بمجموعة الخازنداره (سبيل الخازنداره)

مقياس رسم (١-١٠٠)

عمل الباحث

اعادة ترميم وتأهيل سقف الزجاج المعشق بالرصاص بنك مصر الفرع الرئيسي

أ.د/ محمد علي حسن زينهم*
د./ إبراهيم بدوي إبراهيم**

مقدمة

شاء الله أن تنعم مصر بالكثير من الطرز الفنية المعمارية والعديد من المباني والأحياء الأثارية التي تمثل قيمة يا يمكن الاستفادة منها والكشف عن آفاقها ومميزاتها وقد بدأت هذه الصحوة لتأهيل وتوصيف وترميم الأعمال الفنية المعمارية المصنفة أثاراً والتي تعد ثروة قومية يجب المحافظة عليها. ومن أمثلة العمارة المميزة والتي تجمع بين جنبتها العديد من العناصر الفنية كالزجاج المعشق والأسقف المنجورة والملونة والموزاييك المذهب والرخام المعشق و الملون والسواتز والقواطيع المصنعة من الخشب المخروط والمطعم بالنحاس والصدف. وكذا الحديد المشغول والنحاس المزخرف والأحجار الجيرية الملونة (هاشمة)

(مبنى بنك مصر الرئيسي) والذي ترجع فكرة إنشائه مع بداية التفكير في إنشاء بنك لمصر على يد رجل الاقتصاد (طلعت حرب) عام ١٩٢٠ وتحققت الفكرة وتم افتتاح المبنى عام ١٩٢٨م.

*ومنذ هذا التاريخ لم تعبث يد التجديد بتخريب العناصر الفنية لهذا المبنى إلا في صور قليلة نسبيا خاصة في الزجاج المعشق بالسقف. ولكن في عام ٢٠٠٤م قد نشب حريق بالمبنى أدى إلى تدمير جزء كبير من سقف المبنى الداخلي بعناصره الفنية من أخشاب منجورة ومزخرفة وزجاج معشق بالرصاص هذا ما دعانا إلى الاهتمام بإعادة ترميم وتأهيل المبنى من الداخل ليعود إلى وضعه الطبيعي لابراز الوجه الحضاري والجمالي لهوية مبانينا الثقافية لممارسة دورها فى الارتقاء بالحس الفني والثقافي في المجتمع المصري وذلك بالطرق العلمية والفنية للترميم وخاصة فيما يتعلق بالزجاج المعشق بالرصاص موضوع هذا البحث.

* أ.د/ رئيس قسم الزجاج – كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان.
** مدير A3R للتجميل المعماري والترميم

منهجية البحث

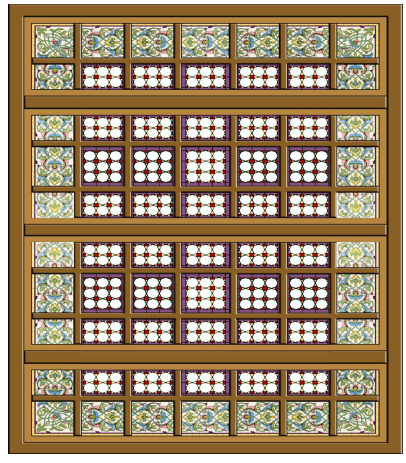
تتحدد منهجية البحث في الآتي:-

أولا: وصف الحالة الراهنة وتحديد عوامل التدهور والتلف.
ثانيا:الطرق العلمية للدراسات والفحوص والتحاليل المعملية.
ثالثا: تحديد أهم أسباب التلف وطرق الحفظ والوقاية والعلاج.
رابعا: تحديد المنهج العلمي للترميم الدقيق للسقف.
خامسا: نتائج البحث التطبيقية.

أولا: وصف الحالة الراهنة وتحديد عوامل التدهور والتلف

لقد تم إجراء عدة مراحل لتحديد ووصف الحالة الراهنة للسقف الزجاجي ابتداء من التصوير الضوئي بعدسات مختلفة ومكبرة وقد وصلت نتائج التصوير إلى حوالي خمسة آلاف صورة فوتوغرافية مختلفة ما بين التصوير العام والتكبير على أجزاء محددة. التصوير بالفيديو لكافة أجزاء السقف عمل رفع معماري للسقف لتوضيح المساحات والعناصر الزخرفية والإنشائية له. البحث والتدقيق عن الأصول التاريخية لتلك العناصر وتاريخ التصميم والرسومات التنفيذية ومضاهاة ذلك بالوضع الحالي للسقف وقد أتضح الآتي:-

- أن السقف مقسم إلى جزئيين كل جزء يحتوى على سبعون قطعة من الزجاج المعشق بالرصاص بمساحة ١٠٠سم عرض ×١٢٠سم طول تقريباً تستند هذه المساحة على إطار من الحديد المتحرك على عجل داخلي والإطار الخارجي للسقف عبارة عن خشب منجور ومزخرف بزخرفة نباتية إسلامية ملونة أما الجزء الزجاجي الخارجي فهو عبارة عن عناصر زخرفية نباتية متداخلة ومتصلة مرسومة بالملونات الحرارية على الزجاج ومعشقة بالرصاص طبقاً للتصميم والتصنيع أما الجزء الأوسط من السقف فهو من الزخارف الإسلامية ذات عناصر هندسية غير مزودة بزخارف نباتية ولكنها من الزجاج الملون المعشق بالرصاص بدون أي إضافات لونية والشكل رقم(١) يوضح الرفع الفني للسقف وهو يمثل جزأين متشابهين.



توضح الصورة الملونة للسقف المرسوم

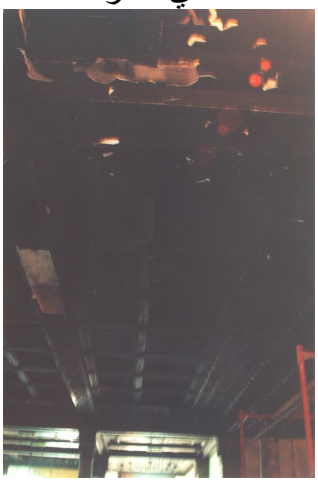
وقد لوحظ بالعين المجردة أن الجزء الداخلي من سقف البنك متهالك تماماً بنسبة ٧٥% نتيجة الحريق الذي أدى إلى ليونة الرصاص وبالتالي إلى تهالك قطع الزجاج وطمس معالمها تماماً والأشكال من رقم(٢ إلى ٤) توضح بعض أجزاء السقف الذي تأثر بالحريق.

شكل (٢)

طمس تام للسقف نتيجة الحريق

شكل (٣)

تهالك في قطع الزجاج نتيجة الحريق



شكل (٤)

طمس تام نتيجة للاتساخ من الحريق

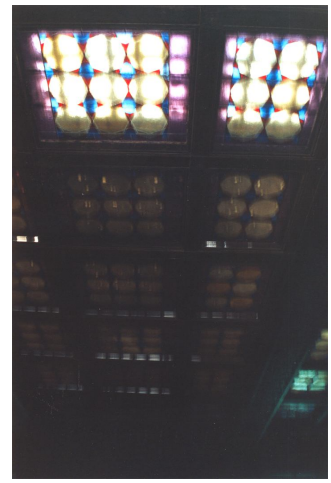
أما الجزء الأول من السقف الأمامي بجوار المدخل الرئيسي فلم يتعرض بصورة مباشرة للحريق ونلاحظ أن هناك عيوب ظاهرية واضحة من خلال التصوير منها الاتساخ التام في الجزء الهندسي وانهيار وتهالك بعض أجزاء الزجاج والترميم الخاطئ من خلال الملونات الزيتية التي تم استبدالها بالملونات الحرارية في الترميم السابق والأشكال من رقم(٥ إلى ١٥) توضح بعض العيوب الظاهرية لهذا السقف.

شكل (٥)

صورة توضيحية للسقف قبل الترميم

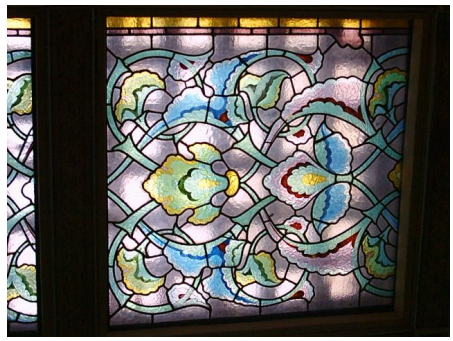
شكل (٦)

جزء من السقف قبل الترميم



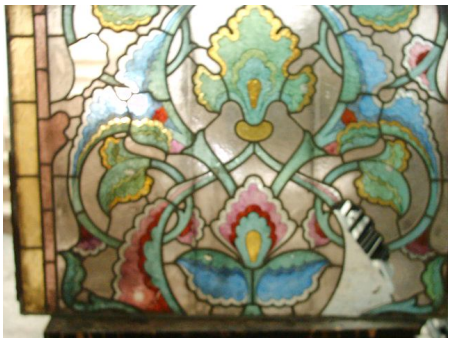
شكل (٧)

صورة توضح الترميم الخاطئ



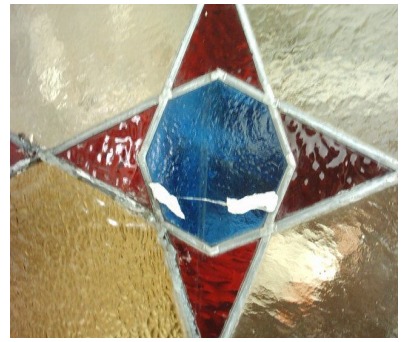
شكل (٨)

تكبير للجزء الزخرفي النباتي ويلاحظ الترميم الخاطئ بملونات البويات الزيتية



شكل (٩)

صورة مكبرة للجزء النباتي ويلاحظ كمية فقد الزجاج المرسوم



شكل (١٠)

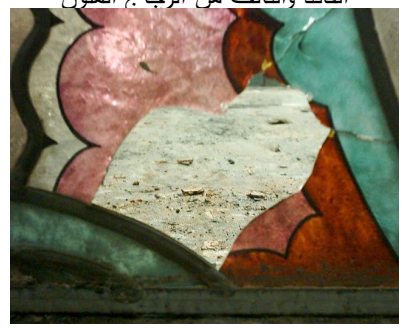
تفصيلة للجزء الهندسي ويلاحظ كمية الفاقد والتالف من الزجاج الملون

شكل (١١)

التهالك في العناصر الزخرفية المرسومة

شكل (١٢)

التهالك في الزجاج المرسوم



شكل (١٣)

توضح مدى تهالك الزجاج المرسوم

شكل (١٤)

مدى تهالك الزجاج المرسوم

شكل (١٥)

مدى تهالك الزجاج المرسوم

وقد اتضح أيضا أن السقف المعشق يعلوه سقف آخر من البلاطات الزجاجية قد تم انهياره بالكامل ولم نجد منه إلا نصف بلاطة زجاجية فقط مما يستدعى أيضا عمل قالب لهذه البلاطة وإعادة صب وعمل كمية من البلاطات بنفس المواصفات الفنية والتكنولوجية و تركيبها أعلى السقف المعشق للحفاظ عليها والسماح بمرور الضوء من خلاله. والأشكال من (١٦ إلى ١٩) توضح بعض لقطات من السقف العلوي لسطح البنك أعلى الزجاج المعشق بالرصاص موضع البحث.

شكل (١٦)

قطاعات الحديد العلوية الخاصة بتركيب البلاطات الزجاجية

شكل (١٧)

السقف الحديد العلوي للسقف المعشق الجزء الأمامي

شكل (١٨)

الهيكل الحديدى السقف العلوي للجزء الخلفي

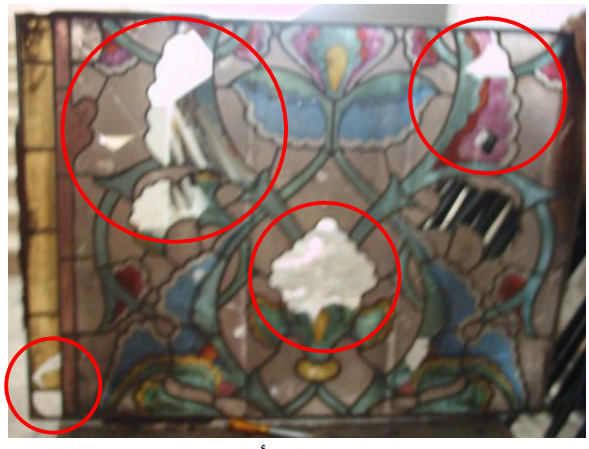
شكل (١٩)

صورة للجزء المتبقي من بلاطات السقف العلوي الخاص بالحماية

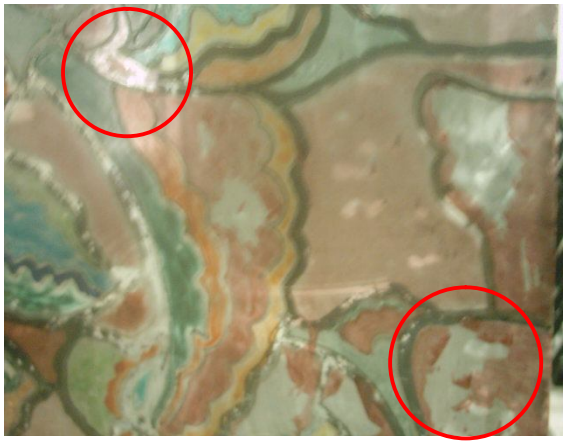
ومن خلال التكبير في الصور بنسبة (١ : ١٠,٠) اتضح أيضا أن هناك بالشكل رقم ٢٠(أ- ب) كسر في بعض أركان السقف الزخرفي الجزء الخارجي. أما الشكل رقم ٢١(أ- ب) فيوضح سوء الترميم وإظهار الأعمال القديمة والترميم الخاطئ وكذلك طمس بعض أنواع الزجاج نتيجة للأتربة والسناج الناتج من الحريق وكذلك انفصال وفقد كميات هائلة من الزجاج المزخرف مما استجوب إعادة تأصيل وزخرفة الأجزاء المتهالكة والمفقودة وإجراء عملية تنظيف شامل للسقف وتقويتها.

شكل (٢٠أ)

شكل (٢٠ب)



شكل (٢١أ)

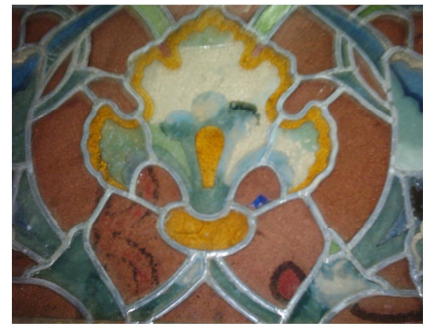


شكل (٢١ب)

أما الشكل رقم (٢٢) يوضح سوء حالة السقف الأول من اهتزازات وأتربة وهباب (سناج) متواجد على السقف وأعواد من الرصاص المتهالكة والمتآكلة التي يجب ترميمه وتقوية الرصاص به وكذلك تنظيفه وحفظه بالطرق العلمية السليمة.

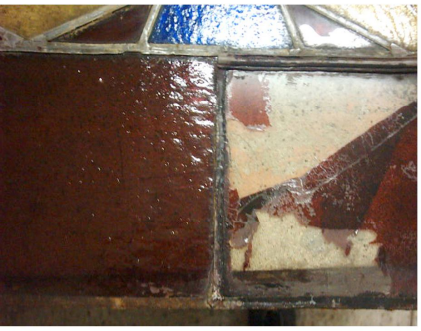
شكل (٢٢)

وبعد ذلك تم تكبير التصوير بنسبة (١ : ٢٠,٠) لمعرفة العيوب الغير مرئية أثناء المعاينة ومن خلال هذه الصور وجد أن هناك عيوب لم تكن واضحة وهى عيوب في الترميم السابق (الخاطئ) خاصة في الأجزاء التي تم تصويرها وزخرفتها في الإطار الخارجي للسقف وكذلك في بعض قطع الزجاج التي لم يتم الحصول على مثيل لونى لها فتم استبدلها بالورق الملون الملتصق على الزجاج الشفاف أو برش بوية الزيت لتعطى اللون المطلوب ولكن هذه الطرق غير علمية وغير سليمة في عمليات الترميم و الشكل رقم (٢٣) يوضح بعض الصور للعيوب والترميم الخاطئ في السقف.



تلوين ببوية الزيت الغير مناسبة لمثل هذه الأعمال

ترميم خاطئ نتيجة القطع في الزجاج



استبدال نوعية الزجاج الملون بالبويات والورق الملون الملتصق على زجاج شفاف في ترميم خاطئ

تلوين خاطئ فى ترميم خاطئ

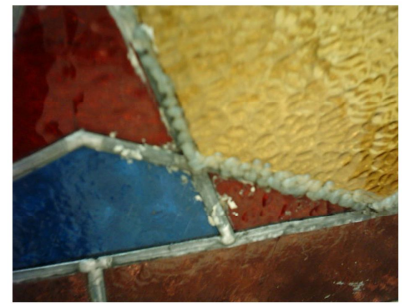
عدم اتجاه خط القطع في الترميم السابق على ملونات غير مناسبة

ملونات زيتية مرسوم بها في عمليات الترميم السابق

شكل (٢٣)

أما الشكل رقم (٢٤) فيوضح أيضا العيوب البيولوجية التي تم ظهورها نتيجة عملية التكبير على بعض أجزاء السقف ومنها نلاحظ ظاهرة التعفن الناتجة من الاتساخات المتراكمة على سطح الزجاج وكذلك الطفيليات الناتجة من المادة اللاصقة بطبقة المعجون وعلى سطح أعواد الرصاص في أجزاء اللحام إلى جانب الطمس التام لبعض قطع الزجاج نتيجة لتراكمات الأتربة والسناج وأيضا العيوب الناتجة على سطح الزجاج من تقشر وصدأ واضح في أجزاء الزجاج بالسقف خاصة الجزء المرسوم.

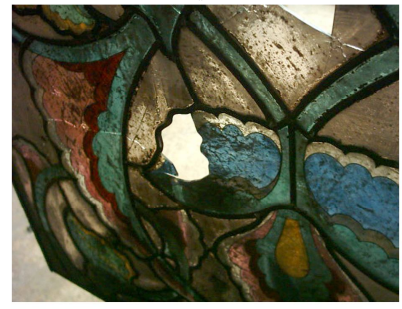
شكل (٢٤)



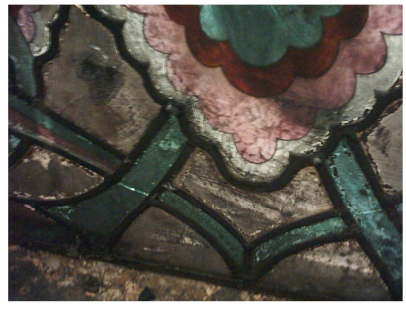
تعفن في طبقة المعجون

حشرات وقاذورات

حشرات وطفيليات واتساخ



تكسير واتساخ



طمس وتقشر

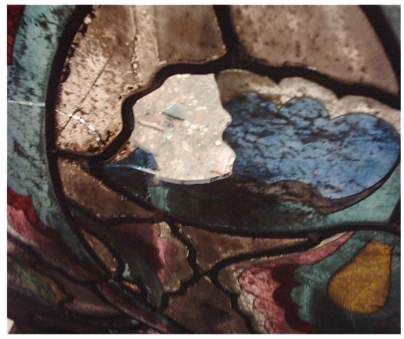
تكسير واتساخ

طمس واتساخ

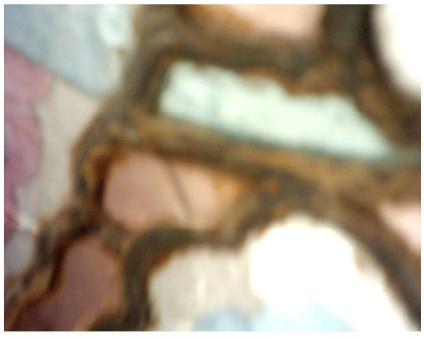
طمس وتعفن وطفيليات

طمس وتعفن وطفيليات

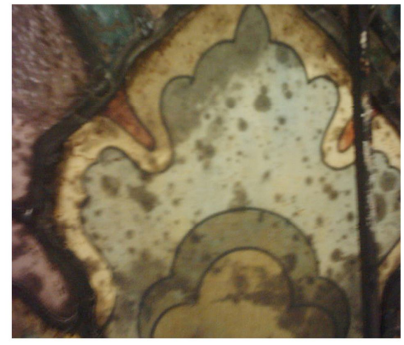
تعفن واتساخ وطفيليات



تكسير واتساخ

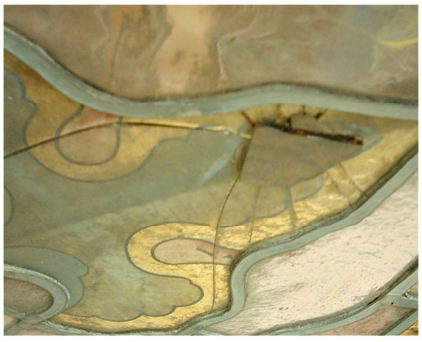


عيوب نتيجة طبقة المعجون



تعفن واتساخ

صدأ وتقشر

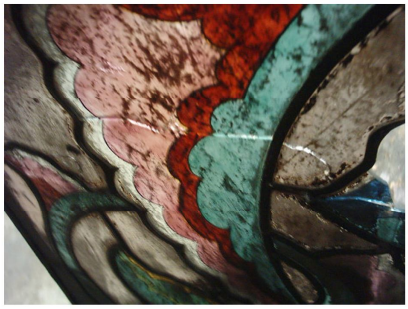


طمس وتكسير

ومن نتيجة زيادة التكبير لبعض الصور بعدسات خاصة وجد أن هناك عيوب قد ظهرت وشروخ دقيقة لم ترى بالعين المجردة ولكنها ظهرت في هذه اللقطات المصورة المكبرة وهى واضحة جدا مثل التشرخات الدقيقة في الزجاج وانفصال الزجاج عن الرصاص وهذه العيوب لم تتضح إلا بعد التكبير. والشكل رقم (٢٥) يوضح هذه العيوب في الصور المكبرة.

شروخ في قطع الزجاج

شروخ دقيقة في الزجاج



شروخ وطفيليات دقيقة بالزجاج

تحديد العيوب في الزجاج

انفصال الزجاج عن الرصاص

انفصال الزجاج عن الرصاص والاتساخ المغير للون

شكل (٢٥)

من خلال هذه الدراسة العينية والفنية والتصويرية والرفع المعماري والنقل الواقعي ومضاهاتها بالواقع المنفذ قد تم توضيح الحالة الراهنة للسقف وتم التعرف عن قريب لأنواع التلف واتضح أن الحريق والترميم الخاطئ وعدم الوقاية والصيانة والتنظيف هي أهم أسباب التدهور في الحالة الفنية للسقف !!!

المرحلة الثانية

تحديد عمليات الفحص العلمي والتحاليل من خلال عينات من الزجاج والرصاص والملونات الحرارية. لقد تم الحصول على قطع الزجاج المتهالك من السقف وتم إجراء عمليات التحليل عليها عن طريق استخدام الميكروسكوب الإليكتروني وكذلك استخدام

جهاز تشتت الأشعة السينية EDX وقد اتضح من خلال هذه التحاليل التي تمت على العينة بأربع مناظير تكبير بالميكروسكوب الإلكتروني الآتي:-

العينة رقم (١): التصوير بالميكروسكوب الإليكتروني

مواصفات العينة: قطعة زجاج ملونة باللون الأصفر المائل إلى الاحمرار من أحد الأجزاء المعشقة بالسقف.

وتحمل العينة رقم 100 NM 15 KV 0308 بقوة تكبير X300

ويظهر في العينة مدى التآكل الواضح في سطح الزجاج نتيجة لعدة عوامل منها ظهور بعض البثور والتجويفات على سطح الزجاج وتظهر في الجانب الأيسر للصورة كذلك تأثير العوامل الجوية أدى إلى طمس واضمحلال في سمك الزجاج الملون وظهور قشور عليه.

أما في المقطع الثاني للعينة والذي يحمل رقم 10 NM 15 KV 0309 بقوة تكبير X1.300

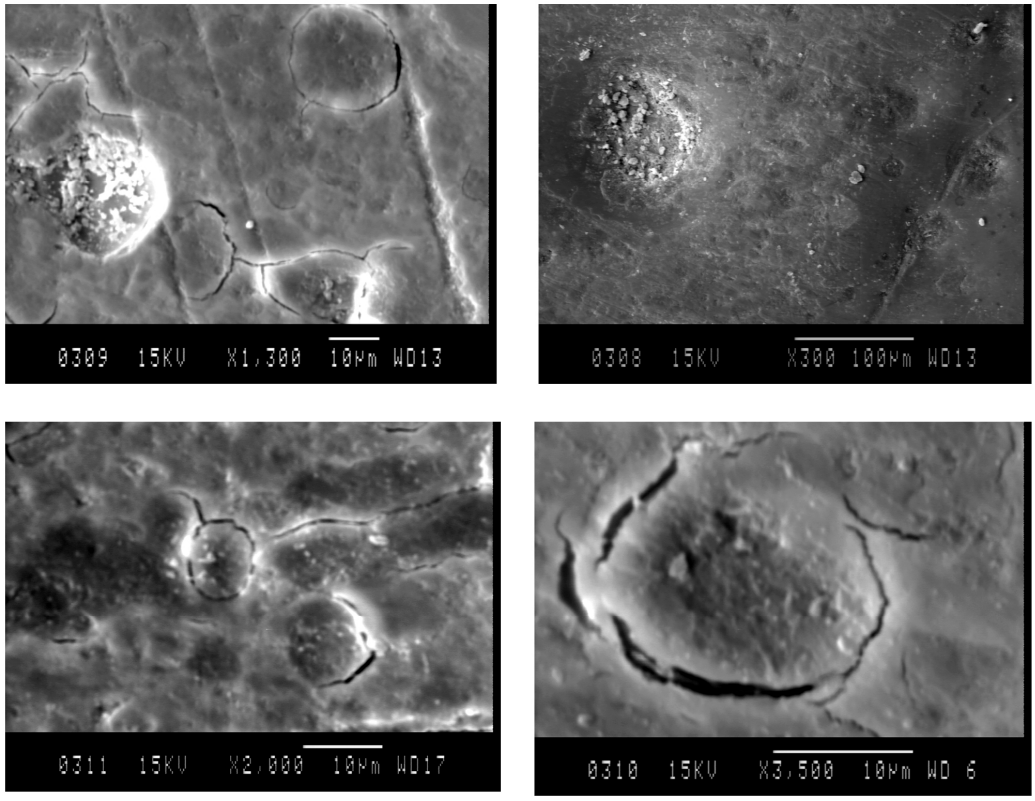
فيظهر لنا بوضوح البداية الحقيقية لعملية التآكل على سطح الزجاج فالبداية تكون عبارة عن خط ومن ثم يلتف حول نفسه في شكل حلقات أو دوائر حتى تبدأ عملية التآكل وتصيب مناطق الضعف في سطح الزجاج إلى جانب ظهور ووضوح الشروخ الدقيقة في السطح الزجاجي وكذلك طبقة اللون عليه.

أما المقطع الثالث للعينة والذي يحمل رقم 10 NM 15 KV 0310 بقوة تكبير X3.500

وهو تكبير لجزء فيظهر لنا بوضوح ويكمل انفصال طبقة اللون بالقشرة الزجاجية على هيئة دوائر وبداية حدوث تآكل في السطح وطبقة اللون إلى جانب ظهور شروخ دقيقة وبثور وبداية تأثر السطح بالعوامل الجوية إلى جانب ظهور وانفصال أجزاء من القشرة الزجاجية مع الطبقة اللونية لسطح العينة.

أما المقطع الرابع للعينة والذي يحمل رقم 10 NM 15 KV 0311 بقوة تكبير X2.000

في البداية يظهر اضمحلال لطبقة اللون وضيع جزء كبير منها إلى جانب أن جزء من اللون يظهر بدرجة أعمق من الدرجة الأصلية للعينة وهذه بداية المرض الموجود على سطح العينة الزجاجية إلى جانب وضوح أثر الشروخ الدقيقة تبدأ في التكوين على سطح العينة الزجاجية في شكل دوائر ومن ثم يحدث التآكل في صورة دوائر إلى جانب ظهور بعض البثور الخفيفة على سطح العينة.



التصوير بالميكروسكوب الإلكتروني

على عينة من زجاج سقف بنك مصر الفرع الرئيسي

ثم تم عمل التحاليل على نفس العينة عن طريق جهاز تشتت الأشعة السينية EDX وقد تبين من خلال التحاليل والقياس أن مكونات العينة الأساسية تتحدد في السيليكون والرصاص والصوديوم والكروم وهي النسب الغالبة في هذه العينة والتي توضح النسبة المئوية لكل عنصر كما يلي:-

١- أن النسبة الغالبة على العينة هو Sio2 بنسبة 73.50%
٢- أن نسبة أكسيد Pb في العينة نسبة 19.54%
٣- أن نسبة أكسيد Sn في العينة نسبة 5.37% القصدير
٤- أن نسبة أكسيد Ca في العينة نسبة 0.65%
٥- أن نسبة أكسيد Na في العينة نسبة 0.66%
٦- أن نسبة أكسيد Cr في العينة نسبة 0.28%

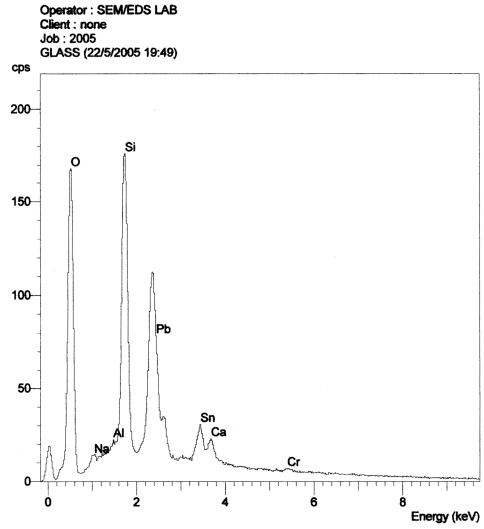
ويتضح من خلال هذه النتائج الآتي:-

أن العنصر الأساسي للزجاج هو ثاني أكسيد السيليكون وهو النسبة الغالبة في العينة وتتماشي مع النسبة المصنع منها الزجاج أما عن أكسيد الرصاص ووجوده في العينة بلغت 19.54دليلا على النقاء وتشتت الضوء في العينة عن الرؤية وكذلك انخفاض نسبة أكسيد الكالسيوم والصوديوم في العينة مما أدى إلى ضعف وقتامة الزجاج أما العنصر الملون هنا وهو أكسيد الكروم فنجد الأكسيد في العينة هي نسبة تقترب إلى حد بعيد من النسب المتعارف عليها أثناء التلوين لسطح زجاجي.

الخلاصة

١- ضعف سطح الزجاج يرجع إلى انخفاض نسبة أكسيد الصوديوم والكالسيوم في العينة على حساب تحسين الخواص الضوئية واللونية للون في الزجاج.

٢- معرفة كيفية حدوث التآكل في السطح الزجاجي والذي لم يكن معروف كيفية حدوثه وهو أن تبدأ الإصابة في شكل شرخ أو شروخ دقيقة تلتف حول نفسها ومن ثم يحدث التأثر في السطح الزجاجي ويحدث التآكل في شكل دوائر إلى أن يحدث انفصال في صورة قشرة منفصلة من سطح الزجاج.



ESMQuant results Listed at 7: 27:36 PM on 22/5/2005
Opertator : SEM / EDS LAB
Spectrum label : GLASS

Elmt	Element %	Atomic %
O k	60.27	85.08
Na k	0.66	0.65
Si k	13.23	10.64
Ca k	0.65	0.36
Cr k	0.28	0.12
Sn k	5.37	1.02
Pb k	19.54	2.13
Total	**100.00**	**100.00**

تحليل عينة من الرصاص المستخدم بسقف الزجاج المعشق بالبنك عن طريق الأشعة السينية EDX والتصوير بالميكروسكوب الإلكتروني

مواصفات العينة : جزء قضيب رصاص على شكل حرفH به اعوجاج في طرفي القضيب الرصاص ويوجد بداخل التجويف طبقة السمنت (المعجون) لملئ الفراغات بين الرصاص وسمك الزجاج للتثبيت وقد تم تصوير العينة على أربع مراحل كالتالي:-

العينة رقم 1mm 15KV 0300 وبقوة تكبير X30

ويتضح من العينة التآكل الواضح في طبقة الرصاص من خلال الأجزاء الغائرة والبارزة مكان الدرفلة مع وجود كثيف لطبقة المعجون للتثبيت ولكن يظهر تفكك وانفصال طبقة المعجون وعدم تماسكها إلى جانب ظهور عدة درجات رمادية نتيجة لعدم خلط المعجون أثناء التصنيع وتركيبه الكيميائي في صورة سليمة.

أما المقطع الثاني للعينة والذي يحمل رقم ١٥mm1 KV 0301 وبقوة تكبير X30

فتوضح لنا التآكل في حرف قضيب الرصاص ويظهر ذلك بوضوح في الجزء العلوي من الشكل وكذلك عدم انتظام واستوائية السطح و يتضح أيضا تفتت وانفصال طبقة المعجون عن سطح القضيب الرصاص كذلك يتضح عدم انتظام درفلة قضيب الرصاص من خلال التصنيع مما أدى إلى ثبات الأبعاد أثناء عملية تعشيق الزجاج مما ينتج عنه عدم الالتصاق التام بين قطع الزجاج داخل القضيب الرصاص مع طبقة المعجون.

أما المقطع الثالث للعينة ويحمل رقم 1mm 15KV 0302 وبقوة تكبير X20

ويوضح لنا شكل قضيب الرصاص على شكل حرف H وبداخله طبقة المعجون مستوية تماما ولكن لان نسب إعداد المصنع أو المركب منها المعجون غير دقيقة يتضح لنا ذلك من خلال الدرجات اللونية وكذلك التشرخ وبداية التشرخ في طبقة المعجون إلى جانب اعوجاج حرف الزجاج حرف الرصاص وحدوث تهتك في حرف قضيب الرصاص مع ظهور البثور في قضيب الرصاص

أما المقطع الرابع والذي يحمل الرقم 1mm 15KV 0303 وبقوة تكبير X 350

فهي توضح لنا طبقة المعجون و يظهر فيها عدم استوائية السطح والبثور وظهور كتلة غير كاملة الدمج مع بداية ظهور تجمعات على شكل حبيبات كبيرة نوعا ما إلى جانب ظهور شروخ دقيقة في كامل الطبقة وظهور فقاعات هوائية أو جيوب هوائية نتيجة استخدام الغراء الحيواني والبكتيريا.

التحليل عن طريق جهاز حيود الأشعة السينية EDX لعينة الرصاص

١- نسبة أكسيد pb في العينة %18.82
٢- نسبة أكسيد ca في العينة ١١,٩٢%
٣- نسبة أكسيد sn في العينة %3.34

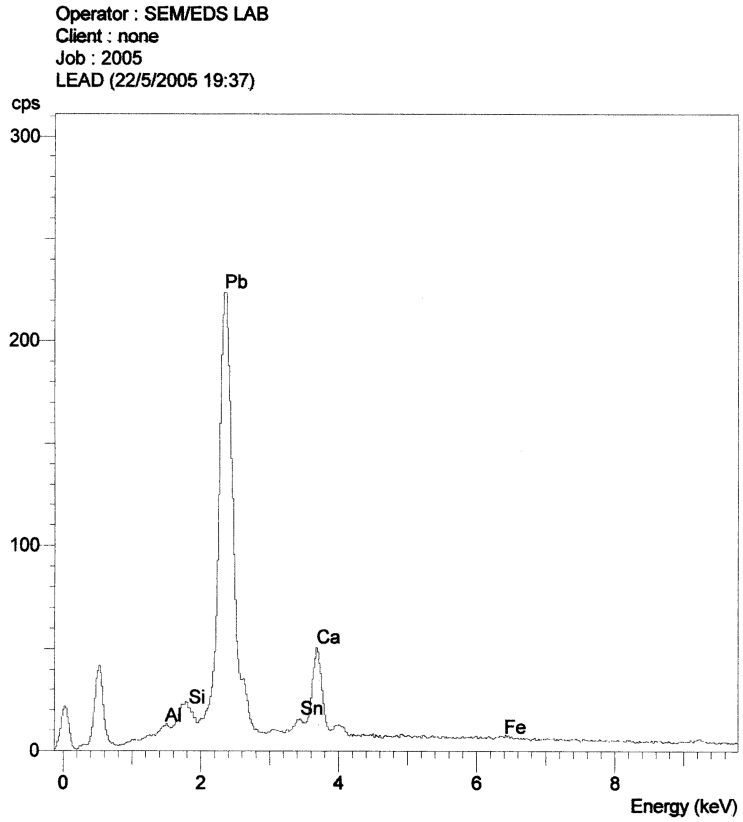
ومن خلال ذلك يتضح لنا أن نسبة السبيكة المصنع منها الرصاص مجموع نسبتها ٩٧,٠٨% إلى جانب وجود كلا من أكسيد Fe + Al بمجموع ١,٠٦% كشوائب في السبيكة أما عن وجود أكسيد السيليكون فهو موجود كخبث أثناء التصنيع وصب الرصاص إذ تبلغ نسبتها ١,٨٣ % وهى النسب المتعارف عليها في ذلك الوقت أما الرصاص الحالى فتبلغ نسبة النقاء به ٩٩,٩٩%.

التحليل عن طريق حيود الأشعة السينية EDX لعينة من المعجون داخل طبقة الرصاص

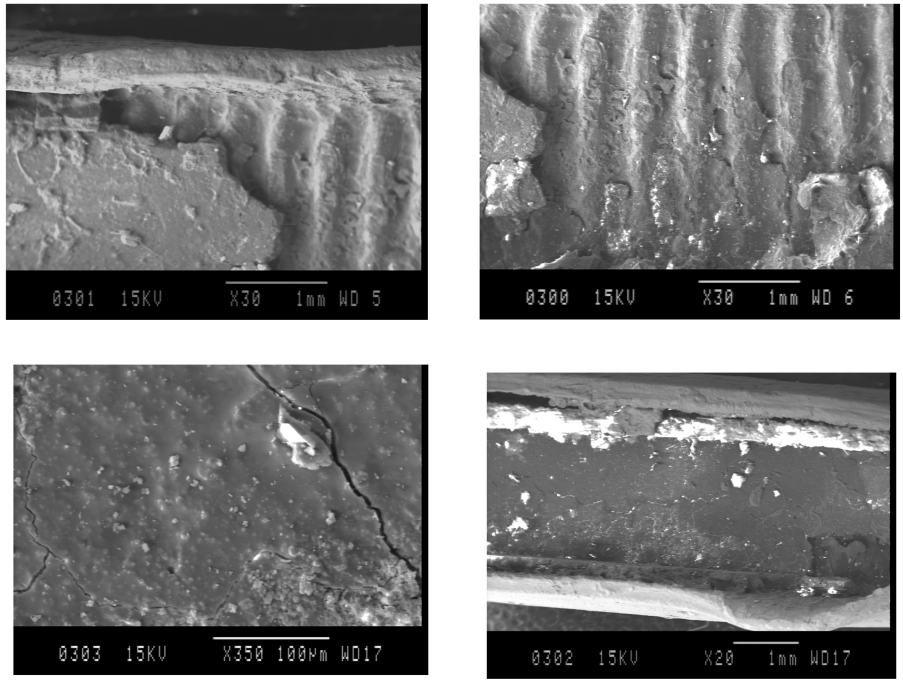
١- نسبة أكسيد	pb في العينة	% 56.23
٢- نسبة	O في العينة	% 31.78
٣- نسبة أكسيد	ca في العينة	% 7.79
٤- نسبة أكسيد	sn في العينة	% 2.17

ومن خلال ذلك يتضح لنا أن نسبة الأكسيد بدون إضافة الأكسجين إلى العناصر تختلف كليا عنها في النسبة السابقة للسبيكة وأيضا نسبة خام أكسيد القصدير في السبيكة تصل إلى ٢,١٧% وانخفاض نسبة كلا من أكسيدي Fe + AL الداخلية كشوائب في السبيكة ذاتها إلى نسبة تبلغ قيمتها في العينة ٠,٢٤% أما العنصر الذي يكاد يكون متطابق في السبيكة هو Si إذ تبلغ نسبته كخبث في السبيكة إلى ١,٢٩%.

مما يؤدى في النهاية إلى القول بان هذا الرصاص ذو ليونة كبيرة نتيجة انخفاض نسبة القصدير في العينة إلى جانب وجود نسبة كبيرة من الشوائب في السبيكة في صور أكسيد عدة مختلفة إذ تبلغ درجة نقاء سبيكة الرصاص المستخدم في تعشيق الرصاص إلى نسبة ٩٧,٠٨% أما الرصاص الحالي فتبلغ نسبة نقاء سبيكته إلى نسبة ٩٩,٩٩%.



استخدام جهاز حيود الأشعة السينية EDX لعينة الرصاص

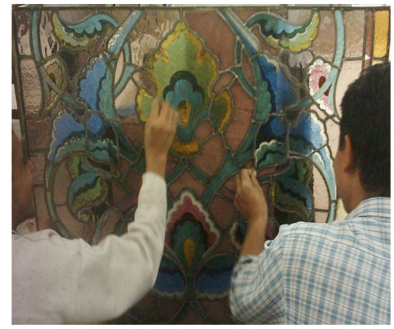


التصوير بالميكروسكوب الإلكتروني على عينة من الرصاص

الاستفادة من نتائج التحاليل السابقة في كل مادة حدة لتوضيح مكونات هذه المادة سواء الزجاجية منها أو الملونات في الأسقف. ثم العمل على تحديد هذه الخامات من نتائج التحاليل وكذلك تحديد الفاقد وكذلك التالف ومن ذلك نحدد انسب طرق علاجها من خلال المكونات الأساسية للمواد والعناصر المكونة للعمل ووضع افضل الطرق للعمل على مقاومتها وتنظيفها وتقويتها من هذه الإعطاب وعلاجها مستقبلا.

المرحلة الثالثة : تحديد المنهج العلمي للترميم

- مرحلة فك وعلاج وترميم واسترجاع الأعمال الفنية الزجاجية واستكمال الناقص والمتهالك منها بالأسلوب العلمي.
- وضع علامات وأرقام لتحديد أماكن هذه القطع للمساعدة في تثبتها بعد الترميم في أماكنها الطبيعية.
- إجراء عمليات الترميم طبقا للمواصفات المحددة بكل قطعة فنية وعلاج المتهالك منها وتنظيفها بالطرق الميكانيكية اليدوية أولا لإزالة الطبقات الشحمية والسناج من على الأعمال الزجاجية والملونات وذلك عن طريق الأيدي المدربة والخبيرة في ذلك مع مراعاة إزالة طبقات السناج من عليه والشكل رقم (٢٦)(أ- ب- جـ) يوضح خطوات العمل بالتصوير.



(أ)كيفية تنظيف سطح الزجاج العضوية متدرجة القوة والتركيز بدءا من الماء ثم الماء والصابون ثم المذيبات العضوية –(الاسيتون –التولوين–التنر – البنزين وهكذا)

(ب)

تحديد التالف من الزجاج قبل التغير

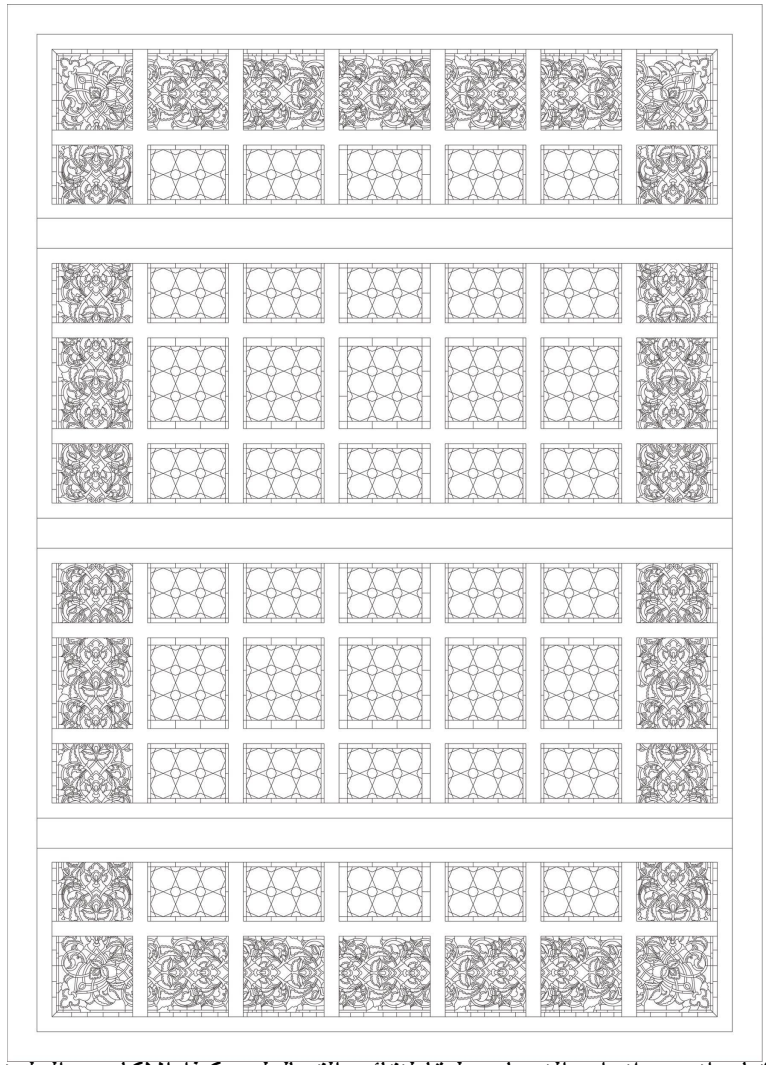
(جـ)

لحام التالف من الرصاص وترميمه

شكل (٢٦)

- معالجة التقعير في طبقة اللون وإزالة القشور من على طبقات الزجاج المعشق ومعرفة تركيبة ونوعية صناعة هذه المادة الزجاجية(سواء زجاج أنتيك أو جيوجولى أو متعرج أو فلاش أو غيرها من نوعيات الزجاج ودرجاته اللونية من خلال الأساليب الفنية المصنعة للزجاج . كذلك معالجة التقعر في طبقة الرصاص والتشقق في (السمنت) المعجون.

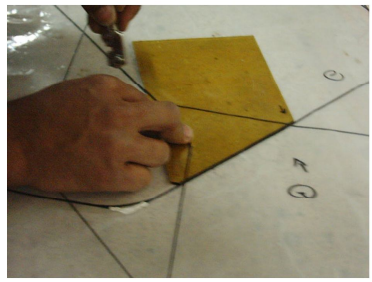
- وعلى هذا المنهج تم نقل التصميم الزخرفي من السقف والبدء في تكبيره طبقا لمساحة السقف استعدادا للبدء في العمل. شكل رقم (٢٧)النقل من الواقع لخطوط القطع في الزجاج.



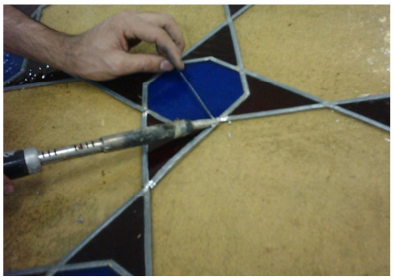
- اختيار انسب انواع الزجاج طبقا لنتائج التحاليل وكذا الاكاسيد الملونة المستخدمة في التصوير والزخرفة وكذلك أعواد الرصاص المناسبة والسمنت (المعجون).
- تقطيع الزجاج بناءا على التصميم المعد من خطوط القطع المنقولة من الرسم التنفيذي بالسقف من الواقع والشكل رقم (٢٨) يوضح خطوط التقطيع والتجميع والتعشيق في السقف.

شكل (٢٧)

استبدال القطع المتهالكة

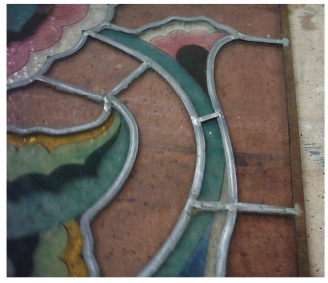


قطع الزجاج



اللحام بالرصاص

تجميع الزجاج



جزء من التعشيق

شكل (٢٨)

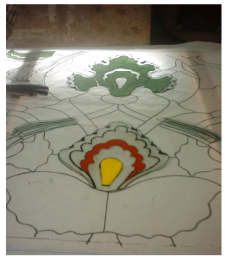
- تصوير قطع الزجاج بالملونات والأكاسيد المعدنية طبقا للألوان المقترحة والموجودة بالسقف الأول على أن تكون هذه الأكاسيد من الملونات التي يتم تثبتها بالحرارة في درجة لا تقل عن ٥٥٠م° وبنفس الزخرفة واللون المستخدم سابقا والناتج من تجارب وتحليل الجزء الأول بالسقف وشكل رقم (٢٩) يوضح خطوات تلوين الزجاج وفرن التثبيت.

قطع أثناء التصوير والزخرفة

التجميع بعد التلوين

فرن التثبيت

تعشيق الزجاج المرسوم



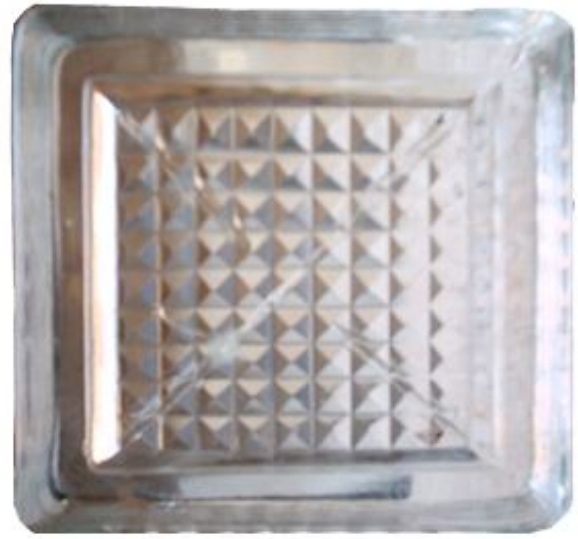
تلوين قطع من الزجاج على خط القطع

شكل (٢٩)

- تجهيز أعواد الرصاص والتي يجب أن تكون بنسبة ٥٠% رصاص ٥٠% قصدير بناء على العينة المأخوذة من السقف وتحليلها كذلك تكون نوعية الرصاص من القالب المبطط حتى يتم تجميعها بالطريقة التكنولوجية التي تمت في السقف الأول.
- عملية التماسك والسمنت وذلك بلحام أعواد الرصاص مع بعضها عن طريق اللحام الحراري الكهربائي بالقصدير وكذلك عمل معجونة السمنت المالئة بين شقي الرصاص لحبس إطار الزجاج الملون بينهم وذلك طبقا لأصول الصناعة التي تمت على السقف سابقا وبنفس مادة المعجون الناتجة من التحاليل.

المرحلة الرابعة : طريقة حفظ السقف بعد الترميم والصيانة

بعد تجهيز أجزاء السقف كاملة بعد الترميم وقبل التركيب كان يجب المحافظة عليها من مسببات التلف فقد تم عمل طبقتين من الزجاج الشفاف بأعلى وأسفل الزجاج المعشق للحفظ عليها وصيانته أثناء التنظيف وكانت هناك مشكلة أخرى وهى بلاطات السقف العلوي الخاص بسقف الزجاج المعشق ونظرا لعدم وجود أنواع من هذه البلاطات بنفس التشكيل الفني والمساحة فوجب علينا الاتجاه لإنتاج مثل هذه النوعية القديمة ونظرا لعدم وجود بلاطة كاملة منها سليمة فقد تم اخذ الجزء الموجود من البلاطات وتم عمل قالب فني نحتي عليها من الكولين لإخراج عينة أولى من الزجاج ثم تم عمل قالب من الحديد الزهر لعمل العينة الثانية ومعالجة الخطوات الفنية فيها استعداد لعمل قالب من (الاستنلس استيل) لصب الزجاج فيها عن طريق الماكينات الخاصة بمصانع الزجاج مع إرسال الخلاطات الزجاجية التي تم استخدامها من نتيجة تحليل جزء من زجاج البلاطات للحصول على العناصر الكيميائية الخاصة بهذه الخلطات وكذلك مواصفات الكبس والشفافية المناسبة



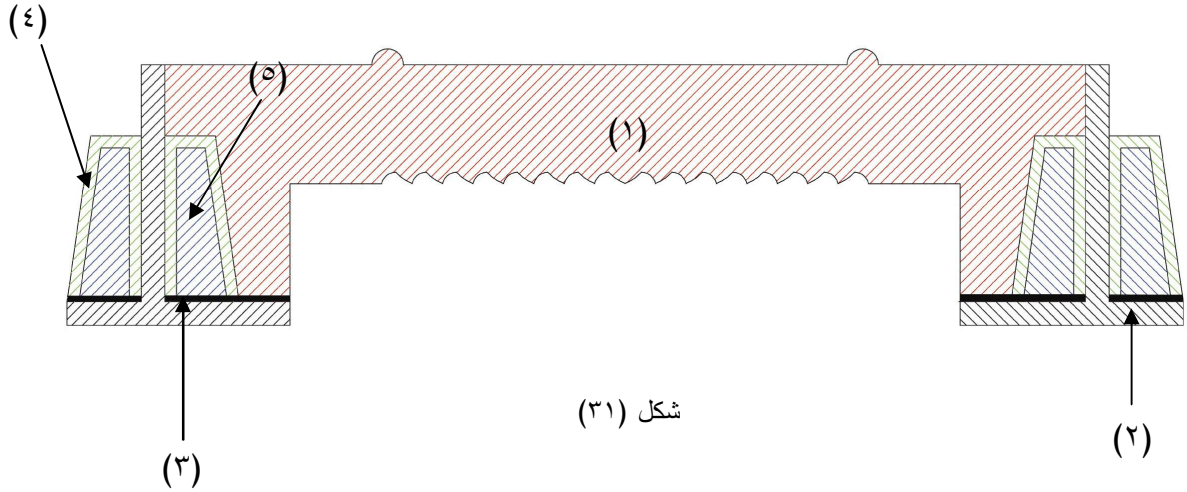
ودرجة حرارة الانصهار والتبريد استعداد للإنتاج وقد تم إنتاج أربعة آلاف بلاطة تحمل هذه المواصفات والشكل رقم(٣٠) يبين إحدى البلاطات التي تم إنتاجها.

أما الشكل رقم(٣١) فيوضح طريقة الرسم التنفيذي لعملية تركيب هذه البلاطة الحامية للسقف.

شكل (٣٠)

إنتاج بلاطة للسقف بالمواصفات العلمية والتكنولوجية

للبلاطات الزجاجية

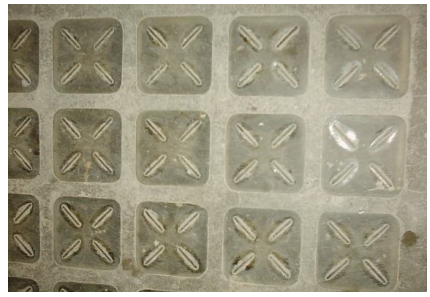


شكل (٣١)

رسم للتخطيط وتكنولوجيا تركيب البلاطات الزجاجية بسقف بنك مصر

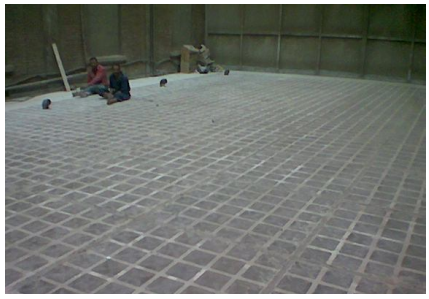
١- البلاطة الزجاجية المصنعة طبقا للمواصفات الناتجة من التحاليل عن طريق الصب في قالب (الاستانل ستيل).
٢- السقف الحديد الموجود حالياً بقطاعات من حرف T والزوايا الخاصة بالتصنيع.
٣- مادة لاصقة من السيليكون الحراري المقوى.
٤- مادة ملء من الايبوكس والكاوتش لعزل الزجاج والحديد.
٥- مادة ملء من العزل للرطوبة والأمطار من الايبكوس والـ Rabar

أما الشكل رقم(٣٢)(أ- ب) فيوضح سقف الحماية بعد التركيب وإجراء عمليات التحمل والتثبيت



شكل (٣٢أ)

التجارب على تثبيت البلاطات بالمواد الراتنجية



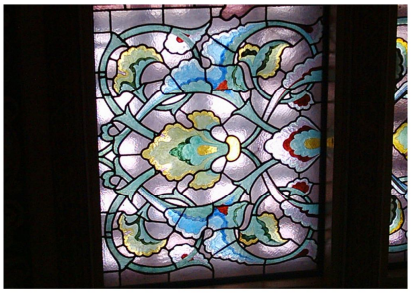
شكل (٣٢ب)

السقف العلوي بعد التركيب لحماية سقف الزجاج المعشق

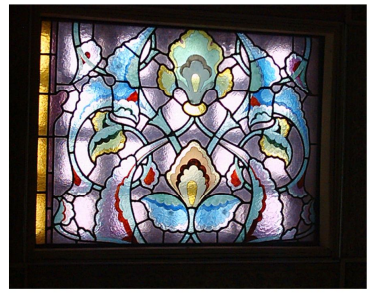
المرحلة الخامسة :نتائج البحث

١- توصل البحث إلى ترميم وإعادة تأهيل وتأكيد الأعمال الزجاجية المعشقة بالرصاص بالجزء الأول من السقف بعد علاج وإزالة الملونات التالفة والعيوب الظاهرية الناتجة من الترميم السابق .
٢- توصل البحث إلى إعادة تجديد الجزء الثاني من السقف الذي تم تدميره نتيجة الحريق بالبنك وذلك بتكنولوجيا الزجاج المعشق في هذه الفترة مع إعادة عمل التصميم الأصلي بدون المساس بأي درجة لونية في الزجاج أو الملونات الحرارية والمحافظة على القيمة الفنية له .
٣- توصل البحث إلى عدة تجارب علمية لمكونات الزجاج والرصاص والملونات الزجاجية المستخدمة في السقف وتحديد نوعيتها وكتابة تقرير علمي عنه لتكون ضمن الوثائق المدونة الخاصة بتاريخ وتكنولوجيا ومكونات الزجاج المعشق بالسقف.
٤- توصل البحث إلى إنتاج بلاطات السقف العلوي الواقي لسقف الزجاج المعشق بالطرق العلمية والصناعية للزجاج. مع التأكيد على مواصفات العينة من حيث الشكل والنوعية وخطة التركيب.

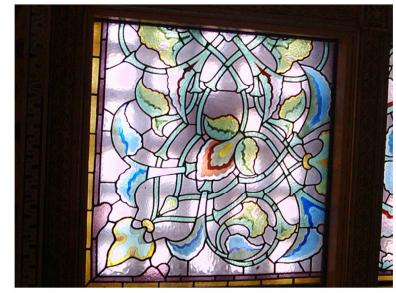
والشكل رقم(٣٣أ) يوضح أحد قطع الأركان الزخرفية المرسومة بالملونات الحرارية في السقف الذي تم إعادة تجديده. أما الشكل (٣٣ب) فيوضح أحد الأجزاء المتصلة والمتداخلة من هذا السقف بعد تصويرها وتعشيقها استعداد للتركيب. أما الشكل (٣٣جـ) فيوضح أحد الأعمال التي تم ترميمها بالإطار الخارجي للسقف الأول قبل التركيب.



(جـ)



(ب)

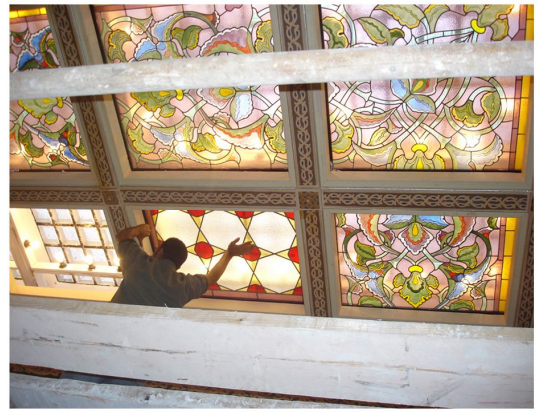


(أ)

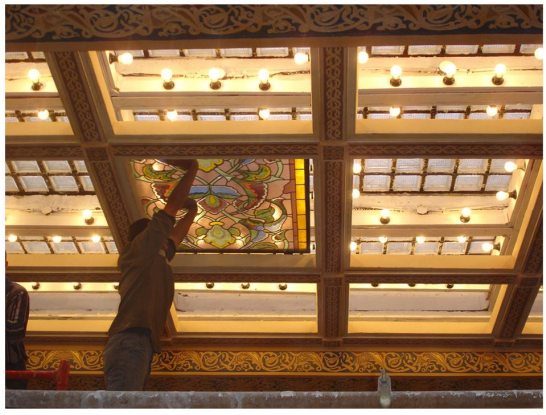
شكل (٣٣)

السقف بعد التركيب بالموقع

والشكل رقم(٣٤) يوضح بعض اللقطات من عناصر السقف الزخرفية والفنية أثناء عمليات التركيب النهائي للسقف بعد الترميم. والشكل رقم(٣٤أ) يوضح طريقة تركيب الأجزاء الزخرفية الهندسية بالجزء الداخلي للسقف الأول. أما الشكل (٣٤ب) فيوضح تركيب الجزء الزخرفي النباتي بعد الترميم بسقف الجزء الأول. أما الشكل رقم(٣٤جـ) فيوضح طريقة تركيب السقف بالجزء الثاني الذي تم إعادة تجديده. أما الشكل (٣٤د) فيوضح صورة للسقف النهائي بعد التركيب للجزء الثاني.



(أ)



(ب)

(جـ)

(د)

شكل (٣٤)

السقف أثناء التركيب بالموقع

تجربة رائدة في إعداد المعماريين بمجال الحفاظ على المباني والمواقع الأثرية

د. سوسن الطوخي*

- **تمهيد**

إن ترميم وصيانة الآثار تعتبر واحدة من أهم تحديات مشاكل هذا العصر نظرا للنشاط السكانى المتنامى بشكل مضطرب من حول هذه الآثار الأمر الذى أدى إلى فقدان العديد من الآثار التى تمثل حلقات هامة فى منظومة التاريخ المصرى.

فالمبنى الأثرى كيان شامل يعكس المفهوم العام للفكر المعمارى فى عصره وزمانه . هو كيان يضم قيم تشكيلية ووظيفية يحوى كثيرا من المظاهر الحضارية لعصره وبيئته التى نشأ فيها ومن البديهى أن التعامل مع عمل معمارى سابق يكون فى إطار فلسفة ذلك العمل ومحدداته بحيث لا يغيرها أو يحورها أو بمعنى أدق لا يشوه تلك الفلسفة أو يزيفها ، وبذلك فإن الترميم المعمارى للمبانى الأثرية ما هو إلا أحد أوجه العمل المعمارى الذى تنطبق عليه قواعد وأسس العمارة ولكن بإسلوب خاص.

إيمانا بالدور الرائد للدولة والطفرة التى تحدثها وزارة التعليم العالى والبحث العلمى فى حل المشاكل البيئية التى يتعرض لها تراثنا القومى خاصة التراث المعمارى الذى يلعب دورا بارزا فى مسيرة الشعوب وتحديد هويتهم الثقافية والحضارية .

وإيمانا بالدور الملقى على وزارة التعليم العالى فى سد احتياجات السوق المصرية والعربية من الكوادر ذات التخصصات النادرة الرفيعة المستوى فى تخصص الترميم المعمارى للمبانى الأثرية والتاريخية فقد بادر المعهد العالى للهندسة المعمارية وتكنولوجيا إدارة الأعمال بمدينة السادس من أكتوبر بإنشاء شعبة لدراسة علوم الترميم الهندسى للتراث المعمارى من ترميم إنشائى ومعمارى لتكون له الريادة فى هذا التخصص النادر على مستوى جمهورية مصر العربية ومنطقة الشرق الأوسط باكملها.

- **الهدف من إنشاء الشعبة**

من نعم الخالق علينا أن ميز مصر بتراث وحضارة عريقة ووهبها مقومات طبيعية وثقافية أفرزت تراث وحضارة عريقة تجسدت فى ثروة قومية تمثل أكثر من ثلث أثار العالم ينبغى أن نحافظ عليها كى تستمر شاهدا على عظمة التاريخ ومع زيادة الاهتمام بتراثنا القومى واثارنا العريقة ظهرت الحاجة الماسة لمتخصصين فى مجال الحفاظ على التراث وترميم الأثار لهم خلفية علمية وقدرة فعلية للتعامل بحساسية مع كنوزنا المعمارية شعبة من شعب العمارة حديثة على مصر والشرق الأوسط وهى شعبة الحفاظ على التراث وترميم الأثار وتهدف هذه الشعبة إلى اعداد جيل من المهندسين ذات القيمة

* رئيس مجلس إدارة المعهد العالي للهندسة المعمارية وتكنولوجيا إدارة الأعمال

الأثرية على اختلاف أنواعها ومقاييسها والربط بين التخطيط للحفاظ على التراث وتلبية احتياجات التنمية المتواصلة للمجتمع ومن ثم يشمل البرنامج الأكاديمى للشعبة مواد تصميمية تتعامل مع المواقع الأثرية بما يتوافق ومبادئ الحفاظ عليها والارتقاء بمحيطها وكذلك كيفية التوظيف الملائم للمبانى الأثرية ويشمل كذلك مواد خاصة بالتوثيق والرفع المعمارى ومواد خاصة بتقنية علمية الترميم والخلفية التاريخية للمبانى والمواقع الأثرية.

- **المناهج والمواد الدراسية**

تشمل الدراسة على خمسة سنوات دراسية يحصل الطالب بعد اجتيازها بنجاح على درجة البكالوريوس في الهندسة المعمارية ونظام التعليم المتبع هو نظام الفصل الدراسي .

وبيتم التخصص في سنتين دراسيين في شعبة هندسة الترميم والحفاظ على المباني الأثرية والمواد الدراسية كالآتي:

الفرقة الثالثة شعبة هندسة الترميم والحفاظ على المبانى الأثرية

الفصل الدراسى الأول

- التصميم المعماري
- التخطيط العمراني والمناطق ذات القيمة التاريخية.
- مواد وكيماويات البناء.
- تصميمات تنفيذية وطرق رفع المباني الاثرية
- تخطيط وتصميم مواقع اسكان
- مقرر اخياري (مباني الاثرية – تاريخ الفنون – علاج وصيانة العناصر المعماريه)

الفصل الدراسى الثانى

- تصميم معماري
- ترميم وصيانة المباني الأثرية
- مواد وكيماويات البناء
- تصميمات تنفيذية وطرق رفع المباني الأثرية
- البيئة والمباني الأثرية
- مقرر اختياري (العمارة والتراث – الحفاظ الحضري والبيئي – تحكم بيئي)

الفرقة الرابعة شعبة هندسة الترميم والحفاظ على المبانى الأثرية:

- **الفصل الدراسى الأول**
- تصميم معماري
- تصميمات تنفيذية ورسومات التشغيل
- تصميم عمراني
- تنكيس وصلب المباني الأثرية
- قوانين وتشريعات البناء وممارسة المهنة

- مقرر اختياري (طرق توثيق المباني الأثرية – متحفيات وطرق عرض الأثار)

الفصل الدراسي الثاني:

- إعادة تأهيل المناطق ذات القيمة التاريخية
- تصميمات تنفيذية ورسومات التشغيل
- مشروع التخرج
- مقرر اختياري (التجديد والإرتقاء الحضري – الحفاظ الحضري والبيئي على المناطق ذات القيمة التاريخية)

- **استعراض نماذج من المشاريع والبحوث التطبيقية**
- **التنظيم والمشاركة في المؤتمرات والندوات العلمية**

قام المعهد بتنظيم بعدد خمسة مؤتمرات إثنان منهم على المستوى الدولي وثلاثة على المستوى العربي عقد أحدهم بمقر جامعة الدول العربية تحت رعاية معالي السيد / عمرو موسى الأمين العام لجامعة الدول العربية.

وجدير بالذكر المؤتمرات التالية التي تفيد نقطة في مجال التراث والحفاظ عليهما وهي فيما يلي :

١- المؤتمر الإقليمي العربي إعادة الإعمار بالإمكانيات الذاتية للمناطق المدمرة المواد والموارد المحلية – الإمكانيات البشرية - جامعة الدول العربية القاهرة ١٨-١٩ أكتوبر ٢٠٠٣

٢- " مراحل من العمارة والعمران التاريخي بالقاهرة " ندوة معمارية القاهرة ٧ يونيو ٢٠٠٥ تنظيم المعهد العالي للهندسة المعمارية بالمشاركة مع هيئة المعماريين العرب

٣- أهمية المناطق التاريخية وانعكاساتها على التفاعل الاجتماعى مؤتمر الحفاظ المعماري بين النظرية والتطبيق دبي ١٤-١٦/ مارس ٢٠٠٤
د/سوسن الطوخى - أ.د / حسن وهبى (المعهد العالى للهندسة المعمارية وتكنولوجيا إدارة الأعمال)

- **استعراض لنموذج حى لكيفية تأهيل الطالب في شعبة الترميم والحفاظ**

مرفق رقم (١)

توصيات المؤتمر:

١-تحت مظلة جامعة الدول العربية وباشتراك كل من المعهد العالي للهندسة المعمارية و جامعة مصر للعلوم و التكنولوجيا و الشعبة المعمارية بنقابة المهندسين و هيئة المعماريين العرب تشكل لجنة دائمة مهمتها المشاركة في الإعمار تختص بتقديم المعاونة العلمية و الفنية الاستشارية في مجال الاختصاص كما يكون من ضمن أعمال اللجنة إنشاء قاعدة بيانات بالخبراء و المتخصصين في مجال إعادة الإعمار للاستفادة بهم ضمن فرق العمل التي سيتم تشكيلها .

٢-تتولى اللجنة الدائمة لإعادة العمار الإعلان كل ٦ شهور عما تم إنجازه من أعمال

خلال الفترة السابقة وعن قنوات الاتصال التي تم فتحها مع الجهات ذات العلاقة بالموضوع و الدعوة إلي عقد المزيد من المؤتمرات التكميلية في حالة الحاجة إلي ذلك للتوصل لمزيد من النتائج العلمية في مختلف المحاور .

٣- تنشئي الجهات المشاركة في المؤتمر موقع خاص علي شبكة الإنترنت تتضمن كل المستندات و المعلومات الفنية و العلمية الخاصة بالموضوع كنواة لمن يرغب في استكمال المسيرة ويتم من خلاله الدعوة لعقد الندوات و حلقات المناقشة استمرارا لفكرة وأهداف مؤتمر إعادة الإعمار .

٤- يلقي المؤتمر الضوء علي أهمية تشجيع إنتاج و إبداع مواد بناء محلية طبيعية و مخلقة متوافقة مع ظروف المجتمع المحلية و تتناسب مع فكر إعادة العمار و ذلك من خلال المعامل البحثية و الأعمال التطبيقية في المعاهد و الجامعات الأكاديمية و محاولة إيجاد حلول غير تقليدية توظف الإمكانات التكنولوجية الحديثة في حدود ما هو متاح من تمويل حكومي بالإضافة للمشاركة الوطنية .

٥-التوصية باستصدار تشريعات جديدة من خلال جامعه الدول العربية يكون من شأنها التأكيد علي إعادة الإعمار بالجهود الذاتية للمناطق المنكوبة وما يستتبع ذلك من قرارات لإنشاء صندوق تمويل عربي و توفير مناخ استثماري لجذب الاستثمارات السريعة من الدول العربية للمناطق المدمرة .

٦- التوصية بعمل كود عربي لأعادة العمار ينص علي مواصفات قياسية خاصة بالتكنولوجيا المتوافقة لاسترشاد به في حالة الاعتماد علي الجهود الذاتية كما يوصي بتدريسه في مراحل التعليم المعماري بالمعاهد و كليات الهندسة .

٧- يلقي المؤتمر الضوء علي أهمية اشتراك الطاقات البشرية المحلية في المناطق التي سيتم إعادة أعمارها مع ضرورة استرشاد بتجارب الوطن العربي في المجال و دراستها و تحليلها لتجنب سلبياتها مع تشجيع بيوت الخبرة الوطنية علي تبني الأسلوب العلمي و تطويعه في إطار الخلفية الثقافية و البيئة و الاقتصادية و أن يوضع في الاعتبار البعد الأمني و الدفاعي لمناطق إعادة الإعمار المتكررة التدمير و التلف مع توظيف مواد البناء المتاحة و دون إهدار للموارد الطبيعية و الاستعانة بالأنظمة البنائية الملائمة و تفعيل برامج و خطط إعادة العمار الملائمة التي عرضت في المؤتمر .

مرفق رقم (٢)

وقد خلصت الندوة لمجموعه من النتائج هى:-

٨-وجود أنفصال بين متخذي القرار والمهنين ويظهر ذلك في القصور الواضح في العمران .

٩-عدم الاهتمام بالتراث هو نتيجة لثقافة الشعب الذي رفض الحفاظ عليه وأن أستمرارية ظهور العشوائيات كحل بديل لذلك .

١٠-التلوث بجميع أنواعه قاسم مشترك علي مستوي المدن عالميا وعربيا .

١١-عند تناول قضايا العمارة والعمران يجب أن نتعامل معها كوحدة واحدة ولا نتلمس أجزائها منفصلة .
١٢-معظم مشاكل المدن العربية لانجد فيها أفكار المفكرين من المعماريين العرب للوصول الي الحلول السليمة التي تخدم كافة طبقات الشعوب العربية
١٣-ليس كل ما نراة في الغرب وامريكا يتناسب مع بيئتنا وثقافتنا وعاداتنا و تاريخنا العربي .

وقد خلصت الندوة لمجموعه من التوصيات هى :-

١-ضرورة التعامل مع المناطق التراثية بمفهوم واعي مدروس يحترم القيمة التراثية ويتعايش مع العصر وعند التعامل مع المناطق القائمة يجب الحفاظ على شخصيتها وهويتها مع التطوير .
٢-التاكيد علي أهمية التوازن بين الحفاظ علي المدن وعناصرها والاداء الوظيفي لها .
يجب ان يكون للقوانين قوة وأحترام للحفاظ علي المجتمع من نمو العشوائيات والحد من ظهورها وتفعيل جميع القوانين المعطلة.
٤-يجب توفير المناخ المناسب لكي يتمكن الفرد العادي من ان يشاهد التراث المعماري بعيدا عن الزحام والارض المتهالكة والارصفة المرتفعة والسلوكيات الخاطئة التي تشغلة عن الاستمتاع والنظر للتراث .
٥-أهمية تطوير التعليم المعماري ونشر الثقافة المعمارية لخلق الوعي عند المتلقي .
٦-ضرورة التعامل بجدية مع قضية تهميش دور المعماريين العرب داخل أوطانهم وسيطرة المصمم والمخطط الاجنبي علي اتخاذ قرارات تمس ثقافة وحضارة الشعوب العربية .
٧-يجب ان يكون هناك دور للنقابات المهنية وهيئة المعماريين العرب في مواجهة أي مخالفات معمارية وعمرانية علي مستوي المدن العربية و تبنى طرح هذة القضايا علي المسئولين وعمل دراسات ومعايير مهنية تهدف الى نبذ كل ما يفسد العمارة والعمران وجوب التغير والرجوع الي ركب التقدم الحضاري واللحاق بالثورة المعلوماتية والرقمية وتدارك الاخطاء التراكمية من خلال نقطة العودة لمسار تصميمي وتخطيطي واضح مع عدم الاستمرار في معالجة وتوفيق أوضاع قائمة لا تصل الي نتائج تتوافق مع المفاهيم والمستجدات العالمية .

مرفق رقم (٣)

التوصيات

١-إنشاء قاعدة معلومات ووضع قوانين ولوائح تنظيم عمليات الحفاظ ٠
٢-إعادة النظر في برامج التربية القومية والتعليم التي تتعلق الآثار لتطوير الوعي التاريخي.
٣- ربط ما في البيئة بمستقبلها في إطار نظرة متشابكة inter disciplinary تربط بين مكونات مادية للبيئة ومقوماتها المعنوية لمنع حدوث انفصام فكري وحضاري
٤-ملاءمة الفراغات في النسيج القديم مع النسيج العمراني الجديد -ملاءمة فراغية في تشكيل وحجم الفراغات بالقديم مع الجديد حتى نحصل علي خط أفقي مناسب.
٥-تصنيف مباني يتم لها توجيه استخدامات ثقافية لإمكانية انخفاض معدل التلفيات أو استخدامات تجارية وإدارية تبعا لما تحتاجه المخططات العمرانية ٠
٦- يعتمد نجاح الحفاظ علي أفراد المجتمع قاطني تلك المناطق - غرس الوعي والارتقاء بسلوكياتهم -تدعيم الروابط الاجتماعية والإدراك بأهمية هذة المناطق التي يعيشون فيها كمنطق محرك لتأكيد مشاركتهم ٠
٧-إعداد جيل من المرممين ولن ينائي ذلك إلا بتوحيد الجهود والتنسيق بين الجهات المعنية مما قد ينتج عنه إنشاء كلية أو أكاديمية ٠

وأخيرا ان إيقاع المواجهة الشاملة مع تلك المناطق يجب ان يمتد ليشمل تكثيف المفهوم الثقافي كضرورة للتكامل بين الأجيال المعاصرة وبين التراث لمواجهة مشكلات العصر اجتماعية واقتصادية بقدرات واعية تتوقف عليها الحركة الثقافية بما تحوي من التجارب مع نهضة ثقافية وفنية شاملة وعلي التجاوب مع دور الدولة ودور تفاعل المجتمع مع هذة المناطق والبحث عن الجذور والأعماق والذات القومية كما حدث في أوربا عصر النهضة في اليابان في الماضي. ان التحدي كبير لكن الأمل اكبر، لذا فإن نهضة مصر لن تتحقق حضاريا ولن تعطي ثمارها اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا إلا بوضع هذا التراث فى ضمير أمتنا لتكون خير أمة أخرجت للناس.

دراسة تلف وتقنيات الترميم والصيانة لجدران الجامع الأزرق المكسوة بالخزف القرن ١١هـ / ١٧ م بالقاهرة

د / فاطمة صلاح مدكور* د/ محمد كمال خلاف **

١. مقدمه

الأمير آق سنقر الناصرى أحد مماليك الناصر محمد بن قلاوون ، وقد شرع فى بناء هذا الجامع فى ١٦ رمضان سنة ٧٤٧ هـ وأفتتحه للصلاة فى يوم الجمعة ٣ ربيع الأول سنة ٧٤٨ هـ (حسن عبد الوهاب ١٩٩٤م)[١] وتصميم الجامع عبارة عن أربعة إيوانات يتوسطها صحن مكشوف ، أكبرها إيوان القبلة المشتمل على رواقين ، أما الإيوانات الثلاثة فكل منها يضم رواق واحد وعلى يمين الداخل بنهاية الإيوان الجنوبى حجره أنشأها إبراهيم أغا مستحفظان سنة (١٠٦٢ هـ / ١٦٥٢ م) وقد كساها بالبلاطات الخزفية حتى السقف ، كما كسى الجدار الشرقى بإيوان القبلة حتى السقف بالبلاطات الخزفية الملونة وهى أكبر مجموعة وجدت فى أثر بمصر ويزيد من أهمية هذه المجموعة أنها صنعت خصيصاً للجامع ولذلك عرف الجامع وخاصة عند الزائرين الأجانب بالجامع الأزرق نسبة إلى مجموعة البلاطات الخزفية الكبيرة الموجودة فيه (سعاد ماهر ١٩٧٩ م)[٢]، وتعرضت هذه المجموعة النادرة من البلاطات الخزفية للتلف والتدهور بفعل تلف الجدران الحجرية الحاملة لها التىتتصل إتصالاً مباشراً بالتربة بما تحدثه من تلف طبقاً لمكوناتها وما تحمله من مياه أرضية وأملاح، كذلك تلف المونة الرابطة بين الجدران والبلاطات ويهدف البحث إلى دراسة هذه الجدران المكسوه بالخزف من حيث مظاهر تلفها والعوامل التى أدت إلى حدوث التلف والتدهور مع عمل خطة لعلاجها وترميمها وصيانتها والمحافظة عليها.

٢. الوصف الزخرفى للبلاطات الخزفية التى تكسو جدران الجامع الأزرق

تعتبر البلاطات الخزفية التى تكسو جدار القبلة وجدران المدفن الذى قام إبراهيم أغا مستحفظان بإنشائه فى العصر العثمانى عام (١٠٦٢ هـ / ١٦٥٢ م) من أهم

* مدرس بقسم ترميم الآثار – كلية الفنون الجميلة - جامعة المنيا .
E-mail: fatma_madkour@yahoo.com
** مدرس بقسم ترميم الآثار – كلية الآثار - جامعة الفيوم .
E-mail: m_kamal 555@yahoo.com m_kamal 71 @ hotmail.com

(١) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤ م ، ص ٢٦٣.

(٢) سعاد ماهر : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون ، الجزء الثالث ، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٩٧٩ م ، ص ١٩٣.

مجموعات البلاطات الخزفية التى استخدمت فى كسوه جدران العمائر بالقاهرة فى القرن ١٧م، وهى عبارة عن بلاطات مربعة الشكل ذات تصميم متكرر يتكون أما من زهرة كبيرة مركبة تتوسط البلاطة ويحيط بها ورقتان مسننتان متوجه بزهور اللاله أو من زهرية تخرج منها زهور القرنفل على شكل حزمه ويتخلل هذه الكسوات تجميعات مستطيلة تزينها رسوم أوان زهور كبيرة أو أشجار السرو المرسومة بأسلوب واقعى ، وقد نفذت هذه الزخارف باللون الأزرق بدرجاته المختلفة على أرضية شفافة كما يتضح من الصورتين رقمى (١)، (٢) ومن الواضح أن هذه البلاطات قد أستوردت من تركيا وخاصة مدينة أزنيك (ربيع ، ١٩٨٥)[٣] حيث تعتبر مدينة أزنيك الموقع العثمانى الوحيد الذى تم الكشف عنه تماماً وقد تم إنتاج بلاطات خزفية عالية الجودة فى هذه المدينة وقد كانت تصدر إلى أوروبا والشرق الأدنى خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين (Atil, 1973)[٤]، وقد عرفت البلاطات الخزفية ذات اللونين الأبيض والأزرق فى الشرق الأدنى منذ عصر متأخر خلال القرنين السابع عشر والتاسع عشر الميلاديين (Porter, 1995)[٥] ، وتتميز هذه البلاطات بمميزات فنية عالية حيث صنعت من طفلة فاتحة نقية تم تغطيتها بطبقة من البطانة البيضاء التى نفذت الزخارف عليها وتم تغطيتها بطبقة من الطلاء (التزجيج) الشفاف.

٣. مظاهر وعوامل تلف وتدهور جدران الجامع المكسوه بالبلاطات الخزفية

يعانى جدار القبلة وجدران الضريح المكسوه بالبلاطات الخزفية من وجود مظاهر تلف وتدهور مختلفة أدت إليها عوامل تلف متنوعة وتتضمن مظاهر التلف ما يلى :

٣. ١ الإتساخات والأتربة والبقع

نجد أن أسطح البلاطات الخزفية تنتشر به العوالق والأتربة والإتساخات ومخلفات الطيور التى أدت إلى طمس بعض معالم السطح بما يعلوه من زخارف كما توغلت هذه الإتساخات داخل الشروخ الدقيقة فى السطح المزجج للبلاطات مما أدى إلى إعتامه النسبى بالإضافة إلى وجود بقع ذات لون أصفر ، ويتضح ذلك من خلال الصورة رقم (٣) وقد نتج ذلك بفعل إهمالها وعدم إجراء الصيانة الدورية الضرورية لها .

٣. ٢ الشروخ الدقيقة والعميقة فى طبقة التزجيج وضعفها وتحللها وتقشرها

توجد شروخ عشوائية دقيقة فى طبقة الترجيج بالإضافة إلى وجود شروخ عميقة نسبياً خاصة فى البلاطات الخزفية التى تكسو الأجزاء السفلية من الجدران وتتضح هذه الشروخ من خلال الصورة رقم (٤) ويرجع وجودها إلى ارتفاع محتوى الرطوبة داخل

---

(٣) ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة فى العهد العثمانى ، المطبعة التجارية الحديثة، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ٢٩٦.

(4)Atil, E.: Ceramics from the World of Islam, Smithsonian Institution, Washington, 1973, P. 50.

(5)Porter, V.: Islamic Tiles, British Museum Press, London, 1995, P.95.

الجدران بما تحمله من أملاح والتى يؤدى تبلورها إلى ضعف طبقة التزجيج ووجود ضغوط موضعية عليها وتعتبر هذه الشروخ من مظاهر التلف الشائعة للبلاطات الخزفية التى تكسو الجدران فى العماره ، هذا بالإضافة إلى إنكماش حجم هذه البلاطات بعد تصنيعها ثم حدوث تمدد لها بمرور الوقت بفعل الرطوبة مما يؤدى إلى نشأة شد وتوتر فى هذه الطبقة نتيجة لاختلاف معامل تمددها وإنكماشها عن معامل تمدد الجسم الطفلى أسفلها مما يؤدى إلى وجود شروخ (Tiller, 2002)[٦] وتتخلل الإتساخات هذه الشروخ الدقيقة أو العميقة ما يؤدى إلى إعتام السطح وكذلك تؤدى الشروخ العميقة إلى زيادة محتوى الرطوبة داخل البلاطات مما يزيد من تلفها (Anne, et al 2002)[٧] ، كما تعرضت أيضاً طبقة التزجيج للضعف والتحلل والتقشر بفعل تبلور الأملاح وكذلك بفعل ضعف الإلتصاق بين طبقات التزجيج وجسم البلاطة لإختلاف معدلات الإنكماش خلال عملية الحرق أثناء تصنيعها (Ling & Smith 1996)[٨] كما بالصورة رقم (٥) .

٣. ٣ ضعف وتحلل المونه الرابطة بين البلاطات الخزفية والجدران

أدى وجود رطوبة مرتفعة بالجدران الحاملة للبلاطات الخزفية بالإضافة إلى وجود أملاح ذائبه فيها إلى ضعف وتحلل المونه الرابطة بين البلاطات الخزفية والجدران فضلاً عن التغيرات فى درجات الحرارة وعلاقتها بمعدل البخر وتبلور الأملاح إلى جانب ذلك تؤدى التحولات المعدنية التى تحدث فى مكونات المونة إلى هشاشية المونة وتفككها وتحول مكوناتها إلى مركبات أملاح كما بالصورة رقم (٦) بالإضافة إلى تأثير التلوث الجوى فى وجود الرطوبة وما ينشأ عنه من تكون أحماض ضاره (Ashurst, 1989)[٩] .

٣. ٤ تساقط وفقدان بعض البلاطات الخزفية

نجد أن هناك بعض البلاطات الخزفية المفقودة والتى سقطت من على الجدران الحاملة لها ، كما يتضح من الصورة رقم (٧) ويرجع ذلك إلى تلف المونة الرابطة بين الجدران بفعل الرطوبة وتبلور الأملاح وعدم إجراء صيانة دورية لها وترك طبقة

(6) Tiller, T.P.: The Preservation of Historic Glazed Architectural Terra-Cotta, In: Preservation Briefs 7, Washington, 2002., P.4

(7) Anne, E., Grimmer, A.C. & Kimberly, A.C.: Preserving Historic Ceramic Tile Floors, In: Preservation Briefs 40, Washington, 2002, P.11.

(8) Ling, D. & Smith, S.: To Desalinate or not to Desalinate? That is the Question, In: Le Dessalement Des Materioux Por Eux, 7 es Journees D'Etudes De La Sfiic Poities, 9-10 Mai, Paris. 1996, P.66.

(9) Ashurst, J. & Ashurst, N.: Practical Building Conservation, English Heritage Technical Handbook Vol. 2, Brick, Terracotta & Earth, Gower Technical Press Ltd., England, 1989, P.74.

المونة حتى تلف تماماً وبالتالى تنفصل البلاطات عن الجدران (Vincenzo & Cessari, 1995)[١٠] ، مما يؤدى إلى تلف البلاطات وتساقطها وفقدانها (Pilz & Mc Carthy, 1995)[١١].

٣. ٥ تلف الجدران وعلاقته بتلف وتدهور البلاطات الخزفية

تعرضت الجدران الحاملة للبلاطات الخزفية إلى التلف والتدهور مما ساهم فى سوء حالة البلاطات الخزفية وتعرضها للتلف حيث أن الزخرفة بالبلاطات الخزفية فى العمارة تكون فى تركيب طبقى يتكون من ثلاثة أجزاء الأول : هو الجدران التى تمثل الحامل للبلاطات الخزفية، الثانى : المونة الرابطة بين الجدران والبلاطات الخزفية ، الثالث: البلاطات الخزفية التى تمثل العنصر الزخرفى ، وبالتالى فإن تلف الجدران يؤثر سلبياً على البلاطات الخزفية المحموله على الأسطح وقد تعرضت الجدران للتلف بتأثير ارتفاع محتوى الرطوبة داخلها ووجود أملاح ذائبة على هيئة محاليل ملحية مما أدى إلى تبلورها بين المكونات المعدنية للأحجار وكذلك بين مكونات المونة الأمر الذى أثر على قوة تماسك وتلاصق البلاطات الخزفية بالجدران وبالتالى تساقط وحدات كاملة أو أجزاء منها (Tiller, 2002)[١٢] صورة رقم (٨) ، ويعمل التلوث الجوى فى وجود الرطوبة على تكون ملح الجبس أو قد يكون الجبس موجوداً ضمن مكونات المونة مما يؤدى إلى هشاشيتها وتسبب الترسيبات الملحية فى الشروخ الدقيقة إعتام طبقة التزجيج (Ravaglioli & Krajewski, 1995)[١٣] ، كما يؤدى تلف الجدران والمونة الرابطة إلى حدوث تطبل للبلاطات الخزفية وتعرضها لخطر السقوط كما يتضح من الصورة رقم (٩) مما دعا القائمين على الأثر إلى عمل تدعيم مؤقت لتثبيت هذه البلاطات خشيه تعرضها للسقوط لحين إجراء عملية الترميم بواسطة طبقات من الشاش كما يتضح من

(10) Vincenzo, M.& Cessari, L.: The Types of Deterioration Affecting the Architectonic Ceramics at Samarkand (Uzbekistan) & Their Causes, In: Ceramics in Architecture, Proceedings of the International Symposium on Ceramics in Architecture of the 8th CIMTEC- World Ceramics Congress & Forum on New Materials, Florence, Italy, June 28-July1, 1994, Techna, Srl., Faemza, 1995, P.385 .

(11)Pilz, M. & Mc Carthy, B.: The Comparative Study of ORMOCER®S & Paraloid B-72® for Conservation of Outdoor Glazed Ceramic, In: Fourth Euro-Ceramics, Vol.14, The Cultural Ceramic Heritage, Gruppo Editoriale Faenza Editrice, Italy, 1995, PP. 29-39 .

(12)Tiller, T.P., Op. Cit., P.5.

(13) Ravaglioli, A. & Krajewski, A.: Degradation & Preservation of the Majolica's of Santa Chiara Cloister in Naples: an up to Dating of the Interventions, In: Fourth Euro-Ceramics, Vol.14, the Cultural Ceramic Heritage, Gruppo Editariale Baenza, Italy, 1995, P.405 .

الصورة رقم (١٠)، ويؤدى التلف الشديد أيضاً للجدران بفعل تبلور الأملاح إلى وجود خطورة دائمة لإنفصال وفقدان البلاطات الخزفية ويظهر ذلك من خلال الصورة رقم (١١) .

٣. ٦ الترميم الخاطئ للبلاطات الخزفية باستخدام أسلوب ومواد غير مناسبة

تم إستكمال مجموعة من البلاطات الخزفية بأسلوب سيئ مما أدى إلى تشوه الشكل العام وقدتم غالباً باستخدام مونات أو مواد للاستكمال غير ملائمة مثل الجبس وضعت بشكل عشوائى دون إستكمال للزخارف أو الألوان أو البلاطات المفقودة وبالتالى تعرضت للتلف مرة أخرى كما يتضح من الصورة رقم (١٢) .

٣. ٧ طبيعة التربة بموقع الجامع وعلاقتها بتلف الجدران الحاملة للبلاطات الخزفية

تتكون التربة فى موقع الجامع الأزرق من طبقات متعددة ومتداخلة تتضح من خلال جسه أجريت بالموقع (المجلس الأعلى للآثار - قطاع المشروعات ، ٢٠٠٣ م) ، شكل رقم (١) وتشتمل على طبقات من الردم وتظهر بالموقع بداية من سطح الأرض وتمتد حتى عمق ٣ متر وهى مختلفة المكونات والخواص وليس لها سلوك هندسى ثابت تحت تأثير الأحمال الواقعة عليها وتتكون من كسر حجر جيرى ورمل جيرى متوسط لناعم وطمى وآثار رمل متماسك وكسر حمره وبقايا نباتية ولونها بنى أو بنى مصفر فاتح وتحتوى على نسبة فراغات وفجوات كبيرة وسرعان ما تفقد حالة الاستقرار فى حالة تعرضها للغمر أو البلل بالمياه حيث يتفكك البناء الحبيبى لها وتتحرك المواد الناعمة من خلال الفراغات والفجوات وتؤدى إلى هبوطها بصورة عشوائية ، إلى جانب ذلك توجد طبقات من التربة الرملية وتظهر بسمك حوالى ١,٥ متر فى الطبقات العلوية ، كما توجد طبقات من التربة الحجرية وتظهر بسمك حوالى ٢ متر وتحتوى على رمل خشن لمتوسط وآثار طمى ولونها بنى بالإضافة إلى وجود طبقات من التربة الطينية وتمتد من عمق ٦,٥ متر وحتى منسوب نهاية الحفر على عمق ٣٠متراً وتتميز هذه التربة بأن نفاذيتها ضعيفة جداً ودرجة التشبع لها تتراوح ما بين ٨٦,٨٤ %، ١٠٠ % ، وبالنسبة للمياه الأرضية فلم تظهر وحتى منسوب نهاية الحفر على عمق ٣٠متراً ونتبين من ذلك أن مياه الرشح المتسربة من شبكات الصرف الصحى المتهالكة أو شبكات مياه الشرب أو مياه الأمطار بالمنطقة المحيطة جداً تجعلها تحتفظ بهذا الماء المتسرب بما يحمله من مكونات ضاره أهمها الأملاح الذائبة والكائنات الحية الدقيقة مما يؤدى إلى التأثير على إتزان الجدران على التربة الحاملة لها وكذلك تلف الأسطح والبناء الداخلى لكتل الأحجار المكونة للجدران كما يتضح من الصور أرقام (١٣) ، (١٤) ، (١٥) مما يؤثر كذلك على البلاطات الخزفية التى تكسوها ، وأتضح أن محتوى الرطوبة فى طبقات التربة

تراوح ما بين ٢٢% و ٤٦ % وهى نسبة عالية تؤكد قدرة التربة على الاحتفاظ بالماء نظراً لنفاذيتها الضئيلة مما يؤثر سلبياً على الجدران الحاملة للبلاطات(١٤) .

٤. الفحوص و التحاليل

٤. ١ الفحوص والتحاليل للجدران الحجرية الحاملة للبلاطات الخزفية

٤. ١. ١ الفحوص

٤. ١. ١. ١ الفحص بالميكروسكوب المستقطب Polarizing Microscope

تبين من خلال الفحص بالميكروسكوب المستقطب لقطاعات من الجدران الحجرية أن الأحجار عبارة عن حجر جيرى نيموليتى Nummulitic Limestone يحتوى على حفريات النيموليت والتى ظهرت على هيئة قطاعات محورية Axial Sections of Nummulites فى أرضية دقيقة التحبب من معدن الكالسيت Fine-grained calcite بالإضافة إلى وجود أكاسيد الحديد والمعادن الطينية وبعض الحبيبات من معدن الكوارتز كما تظهر فجوات ناتجة عن ذوبان الأملاح التى كانت موجودة بين المكونات المعدنية للأحجار أثناء إعداد القطاعات ويتضح ذلك من خلال الصور أرقام (١٦) ، (١٧) ، (١٨) ، (١٩) .

الوصف	السمك بالمتر	العمق بالمتر
ردم (كسر حجر جيرى) ورمل طمبى متوسط لناعم – آثار كسر طوب وبقايا نباتية	٣	٣
كسر حجر جيرى متفتت زلطى رفيع ورمل جيرى خشن لمتوسط بعض الطمى – آثار طين – اللون بنى	٢	٥
رمل متوسط لناعم – طينى وكسر حجر جيرى متفتت – بعض الزلط المتدرج – بنى اللون	١,٥	٦,٥
طين طمى بنى شديد التماسك – بعض الرمل الناعم – آثار زلط رفيع وكسر حجر جيرى	١٠	١٦,٥
حجر رملى متوسط الصلابة بنى إلى رمادى وتداخلات طين بنى شديد التماسك	٠,٥	١٧
طين طمى رملى بنى مفكك – بعض كسر حجر رملى – آثار زلط رفيع	١,٢	١٨,٢
حجر رملى متوسط الصلابة بنى إلى رمادى وتداخلات طينية بنية شديدة التماسك وآثار شروخ وفجوات ومواد جيرية	٠,٣	١٨,٥
رمل ناعم لمتوسط – بعض الطمى – آثار طين وميكا ومواد جيرية – بنى داكن	٠,٥	١٩
طين طمبى رمادى إلى بنى شديد التماسك – آثار رمل ناعم وميكا ومواد جيرية	١١	٣٠

شكل رقم (١) يوضح قطاع التربة بموقع الجامع الأزرق

٤. ١. ١. ٢ الفحص بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح

(١٤) المجلس الأعلى للآثار : دراسة طبيعة التربة ومنسوب المياه الأرضية بموقع الجامع الأزرق ، قطاع المشروعات ، ٢٠٠٣ م ، ص ١٨.

Scanning Electron Microscope [SEM]

٤. ١. ١. ٢. ١ الجدران الحجرية

تبين من خلال الفحص بالميكروسكوب الإلكترونى الماسح فقدان المادة الرابطة بين الحبيبات المعدنية المكونة للأحجار مما أدى إلى تفككها وإنفصالها وساعد على ذلك تبلور الأملاح بينها، كما أظهر الفحص ذوبان مكونات الأحجار وكذلك أجزاء من الحبيبات المعدنية وتعرض بعض البلورات إلى التهشم بفعل الضغوط والإجهادات الناتجة عن تبلور الأملاح كما وجدت فجوات وفراغات فى البناء الداخلى للأحجار كما يتضح من الصورتين رقمى (٢٠) ، (٢١) وقد أدى ذلك إلى ضعف وتفتت وتآكل الطبقات السطحية للأحجار وبالتالى التأثير المتلف على المونة الحاملة للبلاطات وكذلك البلاطات الخزفية ذاتها .

٤. ١. ١. ٢. ٢ البلاطات الخزفية

أظهر الفحص ضعف طبقة التزجيج مما أدى إلى وجود شروخ نافذة وعميقة وانفصال لبعض الأجزاء منها وظهور فجوات مختلفة الأحجام ، كذلك تبين تفكك وتفتت فى جسم البلاطات الخزفية بفعل امتصاصها للمحاليل الملحية من خلال مساميتها العالية ثم تبلور الأملاح بين مكوناتها وبالتالى نشأة ضغوط وإجهادات داخلية تؤدى إلى تلفها ، وفقدانها لتماسكها وللزخارف النباتية المزججة متعددة الألوان الموجودة على أسطح البلاطات وتتضح ذلك من خلال الصور أرقام (٢٢) ، (٢٣) ، (٢٤) ، (٢٥) .

٤. ١. ٢ التحاليل

٤. ١. ٢. ١ التحليل بحيود الآشعة السينية X-ray diffraction [XRD]

٤. ١. ٢. ١. ١ الجدران الحجرية

أوضح التحليل أن الحجر الجيرى المكون للجدران يتكون بصفة أساسية من الكالسيت $CaCO_3$ ، رقم الكارت (5-0586) بنسبة ٧٣ % إلى جانب الدولوميت $Ca,Mg(CO_3)_2$ ، رقم الكارت (11-078) بنسبة ١٢% والكوارتز SiO_2 ، رقم الكارت (5-0490) بنسبة ٩% والهاليت NaCl، رقم الكارت (5-0628) بنسبة ٦% ، وتشير النتائج إلى احتواء الجدران على ملح الهاليت كعامل تلف وتدهور للأحجار شكل رقم (٢) ، جدول رقم(١) .

٤. ١. ٢. ١. ٢ مونة بناء الجدران

تبين من التحليل أن مونة البناء تتكون بصفة أساسية من معدنى الجبس $CaSO_4.2H_2O$، رقم الكارت (6-0046) بنسبة ٤٣% والكالسيت $CaCO_3$ ، رقم الكارت (5-0586) بنسبة ٤٩% الذى استخدم فى المونة فى صورة جير إلى جانب الهاليت NaCl ، رقم الكارت (5-0628) بنسبة ٨% شكل رقم (٣) ، جدول رقم (١).

٤. ١. ٢. ١. ٣ الأملاح بالجدران

اتضح من التحليل أن الأملاح الموجودة بالجدران هى أملاح الهاليت NaCl ، رقم الكارت (5-0628) بنسبة ٨٢% إلى جانب ملحى الجبس $CaSO_4.2H_2O$ ، رقم

الكارت (6-0046)، بنسبة ٧% والكالسيت $CaCO_3$ ، رقم الكارت (5-0586) بنسبة ١١% شكل رقم (٤) ، جدول رقم (١) .

٤. ١. ٢. ١. ٤ جسم البلاطات الخزفية

تم تحليل عينه من جسم البلاطات حيث أتضح وجود الكوارتز Quartz SiO_2 بنسبة ٧٧%تقريباً ، والتريد يميت Tridymite SiO_2 بنسبة ٢٣%تقريباً والتريد يميت هو طور من أطوار السليكا المتبلورة ويبدأ فى التكون عند حرق الطفلة المحتوية على نسبة عالية من الكوارتز فيما بين درجتى حرارة ٨٧٠-١٤٧٠ °م شكل رقم (٥) ، جدول رقم (١) .

٤. ١. ٢. ١. ٥ مونة تثبيت البلاطات على الجدران

أوضحت نتائج التحاليل أحتوائها على معادن الجبس $CaSO_4$-$2H_2O$ بنسبة حوالى ٤٠% والكالسيت $CaCO_3$ بنسبة ٢٦% والدولوميت $Ca,Mg(CO_3)_2$ بنسبة ٢١% والهيماتيت Fe_2O_3 بنسبة ١٣% شكل رقم (٦) جدول رقم (١) .

جدول رقم (١) يوضح نتائج التحليل بحيود الأشعة السينية لمكونات الجدران الحاملة للبلاطات الخزفية بالجامع الأزرق .

نوع العينة	المركبات		
	نوع العينة	مكونات أساسية	مكونات ثانوية
حجر جيرى		الكالسيت $CaCO_3$	-
مونه بناء	الجبس $CaSO_4.2H_2O$	الكالسيت $CaCO_3$	الهاليت NaCl
أملاح	الهاليت NaCl	-	الجبس $CaSO_4.2H_2O$ الكالسيت $CaCO_3$
جسم البلاطات الخزفية	الكوارتز SiO_2	التريديميت SiO_2	-
مونه التثبيت	الجبس $CaSO_4.2H_2O$	الكالسيت $CaCO_3$ الدولوميت $Ca,Mg(CO_3)_2$	الهيماتيت Fe_2O_3

٤. ١. ٢. ٢ التحليل بواسطة وحدة [EDX] للبلاطات الخزفية

٤. ١. ٢. ٢. ١ طبقة البطانة

أوضحت نتائج الفحص لأرضية التحضير ذات اللون الأبيض (البطانة) وهى الطبقة الفاصلة بين جسم البلاطه وطبقه التزجيج السطحية أنها تتكون من الكالسيوم بنسبة ٦٣,٢٤ % والسيليكا بنسبة ١٥,٦٨ % مع وجود نسبة من الرصاص كمساعد صهر بنسبة ١١,٦٢% شكل رقم (٧) ، جدول رقم (٢) ، ويتضح من النتائج السابقة أنه تم استخدام طفلة بيضاء تحتوى على نسبة مرتفعة من الكالسيوم لعمل هذه الطبقة .

٤. ١. ٢. ٢. ٢ طبقة التزجيج الشفافة

أتضح من نتائج التحليل لطبقة التزجيج الشفافة التى تغطى الزخارف أنها تحتوى على السيليكا بنسبة ٢٦% ومساعد الصهر المستخدم هو أكسيد الرصاص بنسبة مرتفعة بلغت

٥٢,٨٥ % ونسب صغيرة من كل من الصوديوم والكالسيوم والذين ربما كانا في صورة كربونات نظراً لوجود الكربون بنسبة بلغت ١٤,٦٤ % شكل رقم (٨) ، جدول رقم (٢) .

٤. ١. ٢. ٢. ٣ طبقة التزجيج ذات اللون الأزرق الداكن

أظهرت نتائج التحليل للون الأزرق الداكن أن نسبة السليكا بلغت ٢٨% والرصاص بنسبة ٤١% أما اللون الأزرق فقد كان مصدره هو النحاس بنسبة ٣,٢٨ % ، بالإضافة إلى نسب مختلفة من الصوديوم والماغنسيوم والألومنيوم والبوتاسيوم والكالسيوم شكل رقم (٩) ، جدول رقم (٢) .

٤. ١. ٢. ٢. ٤ طبقة التزجيج ذات اللون الأزرق الفاتح

أتضح أن اللون الأزرق الفاتح مصدره النحاس بنسبة ١,٥٣ % وهي نسبة أقل من وجودة في عينه اللون الأزرق الداكن ووجد كذلك كل من الصوديوم والماغنسيوم والألومنيوم والبوتاسيوم والكالسيوم بنسبة مختلفة ونستخلص من ذلك أن مساعد الصهر المستخدم في التزجيج هو الرصاص بنسبة تراوحت من ٣٥,٦٥ – ٥٢,٨٥% وأن النحاس استخدم كمصدر للون الأزرق سواء الفاتح أو الداكن ولكن بنسبة مختلفة ، شكل رقم (١٠) ، جدول رقم (٢) .

جدول رقم (٢) يوضح نتائج تحليل عناصر طبقة التزجيج الملونة للبلاطات الخزفية بواسطة وحدة [EDX]

العنصر %	طبقة البطانة	طبقة التزجيج	الأزرق الفاتح	الأزرق الغامق	الأكسيد %	طبقة البطانة	طبقة التزجيج	الأزرق الفاتح	الأزرق الغامق
C	8.03	14.64	9.72	16.67	CO_2	12.81	24.72	16.40	27.24
Na	1.0	3.62	4.84	2.42	Na_2O	0.99	3.23	4.45	2.14
Mg	0.69	0.0	1.54	1.32	MgO	0.74	0.0	1.63	1.36
Al	1.96	0.0	2.11	2.53	Al_2O_3	2.32	0.0	2.45	2.85
Si	18.04	26.09	28.05	23.13	SiO_2	23.41	32.88	35.83	28.44
P	1.37	0.0	7.24	1.75	P_2O_5	1.72	0.0	1.49	2.02
S	13.61	0.0	0.0	0.0	SO_3	18.76	0.0	0.0	0.0
Cl	2.9	0.0	1.99	0.0	Cl_2O	1.74	0.0	1.20	0.0
K	1.63	0.96	1.33	1.67	K_2O	1.02	0.57	0.83	1.0
Sn	1.23	0.0	0.56	0.75	SnO_2	0.81	0.0	0.37	0.48
Ca	19.93	1.55	3.54	11.13	CaO	14.66	1.09	2.61	7.86
Fe	1.2	0.3	0.69	1.46	Fe_2O_3	0.99	0.24	0.58	1.17
Cu	0.82	0.0	3.28	1.53	CuO	0.61	0.0	2.51	1.10
Pb	27.13	52.85	41.09	35.65	PbO_2	19.11	37.27	29.65	24.34
Ti	0.36	0.0	0.0	0.0	TiO_2	0.32	0.0	0.0	0.0
Total	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0

٤. ١. ٣ الخواص الفيزيائية والميكانيكية للجدران المكسوة بالخزف

تم قياس الخواص الفيزيائية للجدران الحاملة للبلاطات وقد بلغت الكثافة ٢,٠٨جم/سم٣ وبلغ امتصاص الماء ٨,٥ % والمسامية بلغت ١٨,٣ % ، وأظهرت الدراسة كذلك أن مسامية البلاطات الخزفية حوالى ٣٧,٣٧ % وامتصاص الماء ٢٦% وكثافة هذه البلاطات ١,٤٥جم/سم٣ ، وتبين كذلك أن مقاومة الضغط للجدران بلغت ١٩٠كجم/سم٢ و بلغت مقاومة الشد ٢٧,٦ كجم / سم٢ .

٥. خطة الترميم والصيانة للجدران الحاملة للبلاطات الخزفية

تبين من الفحوص والتحاليل التى تم إجرائها على الجدران الحاملة للبلاطات أن الأملاح هى السبب الرئيسى لتلف الجدران وتفكك حبيباتها المعدنية (Nord, A., 1993)[١٥] ، وهشاشية مونة تثبيت البلاطات وإنتقالها إلى البلاطات الخزفية من خلال الجسم الطفلى لها بالإضافة إلى ارتفاع محتوى الرطوبة داخل التربة مما أثر على إتزان الجدران نتيجة تلف تربة الردم المقام عليها الجامع مما استلزم صلب عقود الجامع ، كما يتضح من الصورة رقم (١٣) بالإضافة إلى عوامل التلف الأخرى ومنها التلوث الجوى والرطوبة الجوية ولذلك تحتاج الجدران إلى إجراء عمليات الترميم والصيانة التالية .

٥. ١ العزل الأفقى للجدران ضد الرطوبة

ترجع أهمية العزل الأفقى للجدران إلى ضرورة إيقاف مصدر الإمداد للجدران بالأملاح من التربة ومن أكثر الطرق إنتشاراً وأكثرها فاعلية العزل الكيميائى والذى يتم بأسلوب الحقن باستخدام مواد كيميائية ذات أساس مائى تتميز بخاصية المنع أو الطرد للماء Water Repellent Material ويعتمد الأساس العلمى لها على أن الماء سائل قطبى يتنافر مع الأسطح غير القطبية Non-Polar وذات التأثير الطارد للماء والذى يفقد القدرة على البلل حيث تكون زاوية التماس (Θ) فى هذه الحالة بين الماء وسطح الأحجار تساوى (١٨٠ º) . وتكون بذلك أسطح غير محبة للماء Hydrophobic Surfaces (Robert, C., 2006)[١٦] ومن أمثلة المواد التى تستخدم بنجاح فى العزل الأفقى المستحلبات الدقيقة لمركبات السيلان والسيلوكسان

(Wheeler, G., 2005)[17] - Micro-Emulsion of Silane and Siloxane .

٥. ٢ التنظيف واستخلاص الأملاح

(15) Nord, A.G. and Ericsson, T.: Chemical analysis of thin black layers on building stone. "Studies in conservation, 38, 1993, PP. 25-35.

(16) Robert, C.: The Cleaning and Water Proof Coating of Masonry Buildings, Jhon Leeke's Historic Home Works. TM, U.S.A, 2006, PP. 32-35.

(17)Wheeler, G.: Alkoxysilanes and the Consolidation of Stone, Columbia University Press, U.S.A, 2005, PP. 123-127.

يمكن تنظيف الأسطح الحجرية التى سقطت البلاطات من عليها وكذلك الأسطح التى يتطلب الأمر نزع البلاطات منها حيث يتم إجراء التنظيف قبل إعادة تثبيت البلاطات مرة أخرى ويفضل استخدام التنظيف الميكانيكى اليدوى لإزالة بقايا طبقات مونة التثبيت وأنوية الأملاح وأى عوالق اخرى قد تكون موجودة لإعداد الأسطح لاستقبال البلاطات مرة أخرى (Lewin, S., 1976)[١٨]، ونظراً لوجود ملح الهاليت داخل الجدران كما أوضحت التحاليل لذلك يجب استخلاصها بواسطة الكمادات ويمكن استخدام كمادات معادن الطفلة أو الكمادات الورقية كما يمكن استخدام معادن الطفلة على أن يفصل بينها وبين السطح طبقة من الكمادات الورقية وتكرر المعالجة حتى يتم استخلاص الأملاح إلى أقصى حد ممكن (Price, C., 1993)[١٩] .

٥. ٣ تقوية الأجزاء الضعيفة من الأسطح الحجرية

فى حالة وجود أجزاء ضعيفة مفتته أو منفصلة جزئياً على هيئة قشور كلية يتم تقويتها باستخدام مادة كيميائية بأسلوب الانسياب المتدفق بحيث يستطيع السطح امتصاصها بدرجة كافية وتعتبر مركبات الألكوكسى سيلان من أفضل المواد لتقوية الأحجار وتتميز بلزوجتها المنخفضة (Environmental Protection agency, 2006)[٢٠] وتتبلور بالتفاعل مع الماء فى وجود أو عدم وجود عوامل حفازه حيث تعطى بوليمرات تعمل كمادة رابطة بين الحبيبات المعدنية وتتميز بالثبات وتؤدى هذه المعالجة إلى تقوية الأجزاء الضعيفة وقدرتها على حمل البلاطات الخزفية بشكل جيد بعد إعادة تثبيتها مرة أخرى (Ashurst, J., 1989)[٢١] .

٥. ٤ عزل الأسطح الخارجية للجدران

تتميز بعض مركبات الألكوكسى سيلان بخاصية الطرد للماء ومن ثم يمكن استخدامها فى عزل أسطح الجدران ومن هذه المواد مادة ميثيل ترای ميثوكسى سيلان Methyl Tri-Methoxy Silane $CH_3(OCH_3)_3Si$ وغيرها وتستطيع هذه المركبات التميؤ فى وجود الماء مكونة راتنج السيليكون Silicon Resin (Robert, C., 2006)[٢٢] ويمكن إذابة هذه المواد فى مذيب عضوى مثل الكحول الإيثيلى

(18)Lewin, S.Z. and Rock, E.J.: Chemical considerations in the cleaning of stone and masonry, Bologna, 1976, P. 76.

(19) Price, C.: Salt damage in monuments and means of control "paper presented at the institute of Archaeology, University College, London, 1993, P.17.

(20) Environmental Protection agency: Minor Repairs: Stone and Masonry, The State of Queensland, Queensland Government Press, 2006, P. 29.

(21) Ashurst, J. & Ashurst, N.: Practical Building Conservation, English Heritage Technical Handbook Vol. 2, Brick, Terracotta & Earth, Gower Technical Press Ltd., England, 1989, P.80.

(22) Robert, C., Op. Cit., P.130.

Elhanol وتستخدم هذه المعالجة على أسطح الجدران الحاملة للبلاطات حتى تمنع تأثير انتقال الماء أو المحاليل الملحية من الجدار إلى مونة التثبيت وبالتالى للبلاطات الخزفية ذاتها (Wheeler, G., 2005) [٢٣].

٦. خطة الترميم والصيانة للبلاطات الخزفية بالجامع

٦. ١ ترميم البلاطات الخزفية الثابتة على الجدران الحاملة

٦. ١. ١ الفحص والتوثيق

الفحص بالعين المجردة والذى يجب أن يتم تحت إضاءة جيدة يعتبر أول خطوة للفحص يمكن أن تعطى معلومات إضافية عن حالة القطعة مثل مشكلات السطح الخارجى من تشقق وتقشر وتلف فواصل المونه والتغير فى اللون والمعالجات السابقة بالإضافة إلى تحديد نوع ملمس ونسيج القطعة وأنواع الطفلة والتزجيجات ، هذا بالإضافة إلى الاختبار السمعى عن طريق النقر على البلاطات الخزفية حيث يمكن تحديد كثافتها والشروخ الخفية أو التغيرات التى حدثت للمادة الرابطة أو المادة الحاملة لها ، وكذلك يمكن استخدام العدسات اليدوية كآداة مساعدة فى هذا الفحص ، هذا وتعتبر وسائل التسجيل المختلفة للبلاطات الخزفية الموجودة على الجدران من الوسائل الأساسية لتقدير حالتها الحالية وتخمين حالتها المستقبلية ، وتتراوح هذه الأساليب من نظام كروت المعلومات البسيطة إلى نظام التسجيل بواسطة الكمبيوتر. (Faulding & Thomas, 2000)[٢٤]

٦. ١. ٢ التنظيف وإزالة البقع

تعتمد عملية التنظيف للبلاطات الخزفية على إزالة الأتربة والإتساخات المختلفة من على السطح المزجج بدون حدوث تلف له وتتراوح طرق التنظيف من التنظيف الجاف للبلاطات الهشة الضعيفة والتزجيجات غير المستقرة باستخدام الفرش الناعمة إلى طرق التنظيف الرطب للبلاطات والأسطح المستقرة باستخدام منظفات البخار الصناعية (Faulding, Thomas,2000) ومن الطرق التى يوصى بها استخدام الماء مع منظف بواسطة فرشاه خشنة من النايلون ، أما بالنسبة لإزالة الملوثات والإتساخات القوية ومنها مخلفات الطيور فيمكن استخدام محلول مخفف من حمض الأوكساليك (Tiller,2002)[٢٥] .

٦. ١. ٣ ترميم فواصل المونة

يجب إزالة فواصل المونة المفككة ولكن بحرص شديد حتى يتسبب ذلك فى تلف أو تساقط البلاطات الخزفية ثم عمل إعادة ربط لهذه البلاطات بواسطة نوع جديد ملائم ،

---

(23)Wheeler, G., Op. Cit., P.118.

(24) Faulding, R. & Thomas, S.: Ceramic Tiles in Historical Buildings: Examination, Recording & Treatment, In: Journal of Architectural Conservation, Editor: Dr. David Watt. Vol. 16, No.1, 2000, PP. 42-43.

(25) Tiller, T.P. Op. Cit., P.9.

ويجب أن تتم هذه العملية باستخدام مونة ذات درجة صلابة أقل من درجة صلابة وحدات المبنى الحامل له وكذلك يجب تجنب المونات ذات الصلابة العالية مثل الأسمنت البورتلاندى الذى ربما يسبب ضغوط أو إحمال أو يعوق الهجرة الخارجية للماء من خلال فواصل المونة كما يتسبب فى تكوين أملاح وكذلك فالمونات المحتوية على مركبات مانعه للماء لا يوصى بها حيث تعوق الهجرة الطبيعية للرطوبة وتعمل على تجمع الرطوبة خلف هذه المونة وكذلك خلف طبقات التزجيج فى البلاطات الخزفية مما يؤدى إلى نشأة ضغوط خلفية تؤدى إلى تلف البلاطات الخزفية .

٦. ١. ٤ تقوية وتثبيت التزجيجات الضعيفة

تعتبر البثرات والقشور فى طبقة التزجيج ناتجة كما سبق الإشارة عن التلف المتعلق بالماء ولذلك يجب تقوية هذه القشور وعزلها لمنع تسرب ماء إضافى إلى داخل البلاطات الخزفية من خلالها ، ويستخدم لهذا الغرض بعض بوليمرات الأكريليك الذائبة فى الأسيتون أو الطولوين ومنها البارالويد ب – ٧٢ الذى يعتبر من أفضل المقويات المستخدمة مع البلاطات الخزفية (Tiller,2002)[٢٦] وكذلك يمكن استخدام بعض أنواع من مركبات السيلان لهذا الغرض ومنها مادة عبارة عن خليط من الألكوكسى سيلان والبولى سيلوكسان(Von Konow et al, 1998)[٢٧] .

٦. ١. ٥ إعادة تثبيت البلاطات المتساقطة

توجد العديد من البلاطات الخزفية المتساقطة وخاصة تلك التى تكسو الضريح ولذلك يجب إجراء تنظيف لهذه البلاطات وإزالة بقايا مونة التثبيت القديمة وكذلك استخلاص الأملاح منها إذا وجدت وإعدادها لتثبيتها مرة اخرى على الجدران ، بعد ذلك يتم تثبيتها باستخدام نفس مونة الربط التى تم اختيارها سابقاً لترميم فواصل المونة وذلك بعد عزل الجدار الحجرى الحامل بمادة مانعه للماء .

٦. ١. ٦ تجميع البلاطات المهشمة

من الطبيعى أن توجد بعض البلاطات الخزفية المهشمة والتى ربما تعرضت للكسر عند سقوطها من على الجدران أو تكون مهشمة وهى على الجدران الحاملة ولكنها على وشك السقوط ففى هذه الحالة لابد من تجميعها، ومن المستحسن استخدام لاصق استرجاعى لهذا الغرض يكون منسجم مع جسم وطبقة التزجيج فى البلاطة الخزفية (Faulding & Thomas, 2000)[٢٨] ومن أمثلة اللواصق الاسترجاعية المستخدمة لهذا الغرض البارالويد ب – ٧٢ الذائب فى الاسيتون

(26)Tiller, T.P. Op. Cit., P.11.

(27) Von Konow, T., Pynttari, S.N., Riibela, P. & Wikstrom, L.: The Conservation & Restoration of the Facade Relief by Michael Shilkin, In: Glass, Ceramic & Related Materials, In: Interim Meeting of the ICON-CE Working Group, Vantaa, Finland. Sept. 13-16, 1998, P.160.

(28) Faulding, R. & Thomas, S., Op. Cit., P. 50.

(Elston, 1998 &[٢٩] Koob, 1999)[٣٠] وتستخدم راتنجات الإيبوكس كذلك فى تجميع الخزف والبلاطات الخزفية ذات المسامية المنخفضة والتى تتميز بالقوة والصلابة إلى حد كبير ومن الأنواع المستخدمة لهذا الغرض الارالديت ٢٠٢٠ , , UHU . Fynebond , HXTAL-NYL-1 (Oakley, Jain, 2002)[٣١]

٦. ١. ٧ استكمال الأجزاء المفقودة

فى حالة وجود أجزاء مفقودة تستكمل أما إذا كانت تمثل وحدات كاملة فيستحسن استكمالها بوحدات أو بلاطات مشابهة بديلة . ومن المواد التى تم تطويرها بدرجة كافية لاستخدامها فى هذا الغرض مواد الإيبوكسى المالئة الملونة وتشمل أنواع عديدة منها الأرالديت ٢٠٢٠ و HXATAL-NYL-1 وتضاف المواد المالئة إلى هذه الراتنجات للحصول على عجينة يمكن استخدامها فى الاستكمال وتشمل هذه المواد الكاولين وكبريتات الباريوم والتلك ومسحوق ثانى أكسيد التيتانيوم ، وتستخدم الألوان الجافة والصبغات وألوان الزيت لتلوين عجائن الأيبوكسى ، وتستخدم بعض الإضافات الأخرى لتحقيق ملمس خاص أو شفافية أو كثافات متنوعة ومنها Glass Micro Balloons, Fumed Colloidal Silica، وتتميز عجائن الابيوكسى بالصلابة والكثافة والثبات وتحقق تقليد جيد لدرجة اللمعان والشفافية ، هذا بالإضافة إلى درجة ألتصاقها الجيد بالجسم وعدم تغلغلها داخله (Fragiadaki, 1998,[٣٢] Jordan, 1999)[٣٣]

٦. ١. ٨ استكمال الزخارف الملونة

تعتبر هذه الخطوة أخر مرحلة فى الترميم حيث يتم استكمال الزخارف السطحية المفقودة بعد عملية الاستكمال ويستخدم لهذا الغرض ألوان الأكريليك المخلوطة بوسيط عبارة عن

---

(29) Elston, M.: Conservation of an Attic Red Figure Kylix by Douris, In: Glass, Ceramics & Related Materials, In, Interim Meeting of the ICOM-CC Working Group, Vantaa, Finland. Sept. 13-16, 1998, P.119.

(30) Koob, S.P.: Restoration Skill or Deceit: Manufactured Replacement Fragments on a Seljuk Lustre-Glazed Ewer, In: The Conservation of Glass & Ceramics, James & James, London, 1999, P.162.

(31) Oakley, V. & Jain, K.: Essentials in the Care & Conservation of Historical Ceramic Objects, Archetype Publications, Great Britain, 2002, P.66.

(32) Fragiadaki, I.: Research on Tinted Epoxy Resins (Epoxy Putties) Used as Fillers on Porcelain, Artificial Aging, In: Glass & Ceramics. Conservation, Newsletter of the ICOM Committee for Conservation Working Group, 1998, P.6.

(33) Jordan, F.: The Practical Application of Tinted Epoxy Resins for Filling, Casting & Retouching Porcelain, In: The Conservation of Glass & Ceramics, James & James, London, 1999, PP. 138-140.

ورنيش صناعى وذلك لمحاكاة اللون والملمس واللمعان للتزجيجات الأصلية (Hayward, 1999)[٣٤] ويمكن كذلك استخدام راتنج ملون لهذا الغرض مثل راتنج الإيبوكسى حيث يتم خلطه مع الملونات وكمية صغيرة من السيليكا الغروبة Fumed Silica (Jordan, 1999)[٣٥].

٦. ٢ نزع البلاطات الخزفية غير الثابتة وطرق علاجها

توجد مجموعة كبيرة من البلاطات الخزفية وخاصة التى تكسو جدران الضريح على وشك السقوط وقد تم عمل تدعيم مؤقت لها بواسطة الشاش ويجب نزع هذه البلاطات لعلاج مشاكل الجدران الحاملة ومونه التثبيت الخلفية ثم إعادة تثبيتها على الجدران مرة أخرى ، وفى هذه الحالة يجب إجراء تسجيل دقيق لهذه البلاطات من حيث حالتها ومواقعها الدقيقة على الحائط وبعد نزع البلاطات يجب حفظها فى بيئة مناسبة لحين إعادة تثبيتها مرة أخرى . (Faulding & Thomas, 2000)[٣٦] .

٦. ٢. ١ التنظيف وإزالة الأملاح

بعد نزع البلاطات لابد من إجراء عملية تنظيف شاملة لها بالمواد والطرق التى تم ذكرها سابقاً وإذا كانت تعانى من الأملاح فلابد من إجراء اختبارات لتحديد نوع هذه الأملاح سواء قابلة للذوبان أو غير قابلة للذوبان ثم إزالتها بالطرق الملائمة ، ثم إجراء خطوات العلاج والترميم الأخرى إذا كانت حالتها تتطلب ذلك .

٦. ٢. ٢ التدعيم والحامل الخلفى

كان غالباً ما يتم تثبيت البلاطات الخزفية على الجدران باستخدام عجائن متنوعة غير مناسبة منها الجبس الباريسى والسليكون رابر وراتنج الإيبوكسى وكانت تؤدى هذه المواد إلى تكون الأملاح أو التبقع أو تؤدى إلى زيادة الضغط الواقع على البلاطات مما يؤدى إلى مشاكل عكسية أما الحوامل الخشبية التى كانت تستخدم أيضاً كحامل للبلاطات الخزفية فسوف تؤدى إلى مشكلة لو حدث تقوس لهذه الألواح نتيجة للرطوبة فى الجدرن الحاملة ، وحالياً تستخدم الواح البناء المصنوعة من الألومنيوم ومنها نوع يعرف بـ Aerolam ® وذلك كبديل للألواح الخشبية وهو يتميز بالقوة والصلابة والوزن الخفيف ، حيث يتم استخدام مادة مالئة تصب داخل هذه الألواح عبارة عن خليط

(34) Hayward, F.: A Comparative Study Testing Various Media Used for Gap Filling Glazed Ceramics, In: Ceramics & Glass Section, Conservation News, No. 70, York Publishing Services Ltd., London, 1999, P.22.

(35) Jordan, F., Op. Cit., P.142.

(36)Faulding, R. & Thomas, S., Op. Cit., P. 51.

من البارالويد ب– ٧٢ و Glass Bubbles Plaster (Payton, 1999) [٣٧]، وبعد ذلك يتم تثبيت البلاطات التى تم تدعيمها على الجدران الحجرية الحامله لها .

٦. ٢. ٣ عملية الاستبدال ببلاطات حديثة

من المتوقع وجود بعض البلاطات المفقوده أو بعض البلاطات التى تعانى من تلف شديد يصعب معه علاجها وفى هذه الحالة يجب إجراء عملية استبدال لهذه البلاطات ببلاطات مشابهه حديثة ، وفى بعض الحالات يمكن استخدام بلاطات قديمة مشابهة إذا كانت موجودة ومتاحة وعملية الاستبدال تتطلب إعادة صناعة خاصة لهذه البلاطات المفقودة أو التالفة وفى هذه الحالة لابد من تحديد مصدر التصنيع والتاريخ التقريبى لهذه البلاطات وإذا تعذر ذلك فقد تكون البلاطات الخزفية المشابهة والمستخدمة فى مبانى أخرى مصدراً لهذه المعلومات وتوجد بعض الصعوبات التى يمكن أن تقابل الأشخاص القائمين بهذا العمل ومنها اختلاف سمك البلاطات الحديثة عن القديمة أو عدم الاهتمام بالتفاصيل فى عملية إعادة صناعة هذه البلاطات وربما يكون هناك اختلاف بسيط فى اللون أو التصميم عن البلاطات القديمة وعند تثبيت هذه البلاطات المعاد إنتاجها على الجدران الحاملة لها ربما يكون من الأفضل استخدام مواد وطرق تثبيت حديثة مثل الفواصل المرنة حيث توجد مواد مرنة حديثة ذات معدل كبير من الألوان والخواص متاحة للاستخدام ومنها المواد ذات الملمس الرملى الخشن والمواد ذات الملمس غير الرملى وذلك لمضاهاة الفواصل القديمة المحيطة. (Anne, 2002)

٧. مناقشة النتائج

- أتضح من الدراسة أن الجدران الحاملة للبلاطات الخزفية مقامه على تربة ردم ليس لها سلوك هندسى ثابت وتتميز بأن نفاذيتها قليلة جداً مما يجعلها قادرة على الاحتفاظ بماء الرشح بما يحمله من أملاح أدت إلى تلف التربة والتأثير على إتزان الجدران الحاملة للبلاطات .
- ساهمت الرطوبة المرتفعة والأملاح وأهمها ملح الهاليت فى تلف الجدران ومونة تثبيت البلاطات وأدت إلى تطبل وتساقط الكثير منها وفقدانه كما أدت إلى تلف وتدهور طبقة التزجيج الحاملة للزخارف النباتية الملونة .
- تبين من الفحص بالميكروسكوب المستقطب أن أحجار الجدران تحتوى على مكونات تسرع من عملية التلف مثل أكاسيد الحديد وحفريات النيموليت وأتضح من الفحص بالميكروسكوب الإلكترونى الماسح تبلور الأملاح بين الحبيبات المعدنية للأحجار مما أدى إلى تفككها وضعفها .

(37) Payton, R., Decorated Tin-glazed tiles – Conservation & Restoration, In: The Conservation of Decorative Arts, Edited by Velson Horie, Archetype Publication Ltd., London, 1999, P.19.

- أتضح من التحليل بحيود الأشعة السينية وجود ملح الهاليت بشكل أساسى بين مكونات الأحجار والمونات والبلاطات الخزفية إلى جانب ملح الجبس مما ساعد على تلف الأحجار الحجرية الحاملة والمونات وبالتالى إنفصال البلاطات الخزفية عن هذه الجدران .
- أتضح من النتائج أن مونه التثبيت المستخدمة كانت عبارة عن خليط من الجبس والجير أما الهيماتيت فربما وجد كشائبه أو نتيجة ذوبانه و نزحه من مكونات الأحجار .
- تبين أن الطفلة التى استخدمت لصناعة البلاطات الخزفية بالجامع الأزرق تحتوى على نسبة مرتفعة من السيليكا وربما تم إضافة نسبة من السليكا الحرة إليها ومن المرجح أن درجة حرارة حرق هذه البلاطات تراوحت بين ٩٠٠-١٠٠٠°م، أما الطفلة المستخدمة كبطانة فهى عبارة عن طفلة بيضاء تحتوى على نسبة عالية من الكالسيوم .
- فيما يتعلق بمونه تثبيت البلاطات فقد أوضحت الدراسة أنها عبارة عن خليط من الجبس والجير ، وقد استخدم الرصاص كمساعد صهر للتزجيجات وذلك بنسبة تراوحت بين ٣٥,٦٥ – ٥٢,٨٥ % .
- أوضحت النتائج أن مصدر اللون الأزرق الفاتح والغامق هو النحاس الذى استخدم بنسبة تراوحت بين ١,٥٣ -٣,٢٨ % .
- أتضح أن الطفلة المستخدمة فى صناعة هذه البلاطات كانت تحتوى على نسبة مرتفعة من السليكا و من المحتمل إضافة نسبة من السليكا الحرة إلى هذه الطفلة ومن المرجح أن ، درجة حرارة حرق هذه البلاطات تراوحت من ٩٠٠-١٠٠٠°م

٨. التوصيات

- يجب إجراء دراسات إنشائية كاملة للجدران والتربة المقامة عليها حتى يتم إعادة الإتزان والاستقرار لها كجزء من عمليات العلاج والصيانة للجدران الحاملة للبلاطات الخزفية .
- يجب إجراء عملية عزل أفقى للجدران ضد الرطوبة وذلك للتخلص من مصدر الأملاح مع عمل استخلاص للأملاح القابلة للذوبان فى الماء والتى اتضح من التحاليل إنها أملاح الهاليت وإجراء عملية تقوية بإحدى مركبات السيليكون لأسطح الجدران الحجرية وعزلها بإحدى مركبات السيلان والسيلوكسان الطاردة للماء لحماية طبقة المونة والبلاطات الخزفية بعد إعادة تثبيتها على الجدران .
- لابد من التدخل السريع لانقاذ البلاطات الخزفية بالجامع وخاصة التى تكسو جدران الضريح والتى على وشك السقوط .
- يجب إجراء فحص دقيق ودورى للبلاطات الخزفية بالجامع حتى تلك التى يتضح من مظهرها أن حالتها مستقرة حيث يسمح ذلك بالملاحظة الدائمة والمستمرة واتخاذ القرار والمناقشة مع المتخصص إذا تطلبت حالتها التدخل .
- يجب عمل تسجيل وتوثيق لحالة البلاطات الخزفية وذلك من خلال وسائل التسجيل المختلفة والذى يجب أن يشمل مادة البلاطة وتكوينها وعمرها وكذلك موقعها الحالى وإذا وجدت معلومات عن المواد والطرق التى استخدمت لتثبيتها على الجدران هذا بالإضافة إلى نتائج أى دراسات أو تحاليل قد تمت لها وكذلك تفاصيل عن المعالجات والترميمات السابقة ، ويجب حفظ تلك المعلومات فى سجلات بشكل جيد للتأكد من بقائها لمدة طويلة .
- لابد من إجراء القياسات للبيئة التى توجد فيها البلاطات الخزفية (الجامع) والتى تشمل الرطوبة النسبية ودرجة الحرارة والملوثات الجوية وأى عوامل يمكن أن تؤثر على تلك البلاطات والتحكم فى تلك العوامل.
- البلاطات التى تعرضت للتساقط من على الجدران الحاملة وهى مجموعة كبيرة يجب أن يتم تخزينها بطريقة آمنه تضمن الحفاظ عليها لحين إعادة تثبيتها مرة أخرى فى أماكنها الأصلية.
- يجب أن تتم العناية بعمل صيانة دورية لهذه البلاطات وعدم تركها مهملة وإجراء عملية تنظيف دورية لها.
- يجب ترميم وتأهيل مبنى الجامع الواقع بداخله هذه البلاطات وذلك للحفاظ على جمال ورونق هذه المجموعة من البلاطات الخزفية النادرة وعرضها للزائرين بشكل لائق وعمل بطاقات تعريف للزائر بها معلومات عن تاريخ إنشاء الجامع ثم تاريخ هذه البلاطات ومصدر صناعتها وطرازها مع عرض بعض الصور الفوتوغرافية لها .

نحو أطلس لمظاهر تلف الآثار الحجرية بمصر

د. محسن محمد صالح*

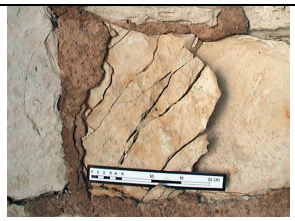
المقدمة Introduction

لا شك إن أولي خطوات الترميم الصحيحة هي التشخيص الصحيح والدقيق لحالة الأثر الراهنة خاصة مظاهر التلف (حيث أنها تعكس بشكل مباشر الظروف المحيطة بهذا الأثر وما تعرض إليه من عوامل تعرية أو قوي تلف مختلفة)، وقد أخذت فكرة هذا البحث من الدراسة التي أجراها (Fitzner [1]) لعمل Classification scheme of weathering forms علي مستوي أكثر من دولة في العالم ومنها مصر ودول أخري لذلك تم التفكير بعمل أطلس لمظاهر تلف الآثار الحجرية بشكل دقيق وبشامل علي تصنيف علمي لمظاهر تلف الآثار الحجرية التي تم رصدها من واقع تلك الدراسة كخطوة للمساعدة في التشخيص الصحيح لحاله الآثار الحجرية ومن ثم وضع خطة العلاج المناسبة.وفيما يلي عرض لمظاهر التلف المختلفة والتي تم رصدها وتسجيلها في أكثر من موقع اثري بمواقع مختلفة:-

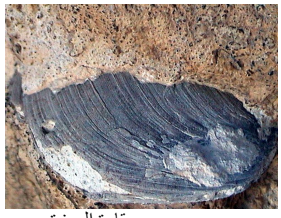
المستوى الأول مجموعة إشكال التجوية المجموعة الأولي فقدان في ماده الحجر LEVEL I –GROUP OF WEATHERING FORMS Group 1 - Loss of stone materia				
LEVEL II المستوى الثاني		LEVEL III المستوى الثالث		
إشكال التجوية الأساسية Main Weathering Forms		إشكال التجوية الثانوية Weathering Forms Individual		
التجوية وتظهر في شكل فقدان مادة الحجر موازية لسطح الحجر الأصلي Back weathering Uniform loss of stone material parallel to the original stone surface	W	انفصال رقائق الحجر الخارجية نتيجة لعوامل التجوية Back weathering due to loss of scales وتظهر في شكل فقدان مادة الحجر الخارجية بشكل متوازي مع سطح الحجر نتيجة لانفصال رقائق من الحدود الخارجية للحجر	sW	 حجر جيري - مقبرة نفر حوي - سقارة الجيزة جرانيت وردي - مقبرة نفر حوي - سقارة الجيزة

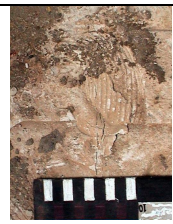
* جامعة القاهرة-كلية الآثار-قسم ترميم الآثار.

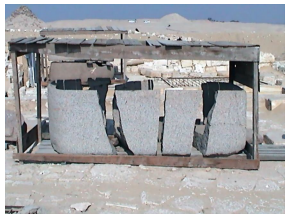
[1] Fitzner, B.& Heinrichs, K.[2002]: Damage diagnosis on stone monuments-weathering forms, damage categories and damage indices [In] Prikryl, R. & Viles, H. A. (ed.): Understanding and managing stone decay, Proceeding of the International Conference "Stone weathering and atmospheric pollution network (SWAPNET 2001)", 11-56, Charles University in Prague, The Karolinum Press·

 حجر جيري ـ مقبرة نفر حوي ـ سقارة الجيز	uW	**انفصال رقائق الحجر الخارجية نتيجة لعوامل التجوية** Back weathering due to loss of scales وتظهر في شكل فقدان مادة الحجر الخارجية بشكل متوازي مع سطح الحجر نتيجة لانفصال أجزاء من الحدود الخارجية للحجر		
حجر جيري ـ مقبرة نفر حوي ـ سقارة الجيزة	xW	**التجوية بفقدان طبقات من الحجر كنتيجة لطبيعة تكوين الحجر** Back weathering due to loss of stone layers dependent on stone structure وتظهر في شكل فقدان مادة الحجر الخارجية بشكل متوازي مع سطح الحجر نتيجة للتقشر		
حجر جيري ـ مسجد لاجين السيفي ـ القاهرة	cW	**التجوية بفقدان القشرة الخارجية من الحجر كنتيجة لطبيعة تكوين الحجر** Back weathering due to loss of crusts وتظهر في شكل فقدان مادة الحجر الخارجية بشكل متوازي مع سطح الحجر نتيجة لانفصال القشرة الخارجية مع جزء من مادة الحجر الملتحمة بها.		
حجر جيري ـ سبيل فاطمة خاتون ـ القاهرة	zW	**التجوية بفقدان القشرة الخارجية من الحجر كنتيجة لانفصال كلي أو أجزاء من الحجر يصعب التعرف عليها** Back weathering due to loss of indefinable stone aggregates / pieces. وتظهر في شكل فقدان مادة الحجر الخارجية بشكل متوازي مع سطح الحجر حيث يصعب تميز الأجزاء المنفصلة سابقا.		

Relief تغيرات للشكل الخارجي لسطح الحجر نتيجة لعوامل التجوية	**R**	**الاستدارة / تأكل** Rounding / notching النحت باستدارة الحواف الخارجية أو التآكل والتجويف في أشكال مقعرة أو محدبة ناعمة.	**Ro**	 حجر جيري - مجموعة هرم خفرع - الجيزة حجر جيري - سبيل فاطمة خاتون - القاهرة
		التجوية في شكل تجاويف و نقر Alveolar weathering وتتشكل علي هيئة فجوات يمكن مقارنتها مع honeycombs.	**Ra**	 حجر جيري - الهرم الأكبر - الجيزة حجر جيري - مسجد الطنبغاالمارداني - القاهرة

		اثر عوامل التجوية تبعا لبنية وتكوين الحجر Weathering out dependent on stone structure وتتشكل علي هيئة نحت وتجاويف تبعا للخواص التركيبية مثل التو ريق الشراشيف الروابط البينية الخ نمط التكرار المخطط المقلم	**tR**	 حجر رملي ـ معبد النادورة ـ واحة الخارجة الوادي الجديد حجر جيري ـ مجموعة زوسر ـ سقارة الجيزة
		اثر عوامل التجوية علي مكونات الحجر **Weathering out of stone components.** تجاويف وعدم استواء سطح الحجر نتيجة لتعرية مكونات الحجر الضعيفة (طين، بؤر الليمونيت ...الخ) أو كنتيجة لانفصال مكونات الحجر ألصلبه (حصى، أجزاء من الحفريات)تاركاً تجاويف بمكانها.	**Rk**	 حجر رملي ـ معبد الغاويطة ـ واحة الخارجة الوادي الجديد
		فقدان مكونات الحجر **Clearing out of stone components** وتتكون علي شكل نتوءات بارزة لمكونات الحجر المدمجة (حصى، أجزاء من الحفريات).	**Rh**	 حجر جيري ـ سقارة الجيزة
		خشونة الملمس **Roughening** نتوءات خفيفة نتيجة فقد حبيبات صغيرة من سطح الحجر المصقول	**Rr**	 جرانيت وردي ـ مقبرة نفر حوي ـ سقارة الجيزة

		انفصال و فقد الطبقات السطحية الرقيقة خاصة في الأحجار الكربونية	Rm	 حجر جيري ـ مقبرة نفر حوي ـ سقارة الجيزة
		تنقـــير Pitting وتتكون في شكل نقر صغيرة خاصة علي أسطح الأحجار الكربونية	Rt	حجر جيري ـ مقبرة نفر حوي ـ سقارة الجيزة
		Relief نتيجة للتلف البشرى Relief in the form of scratches etc.	aR	حجر رملي ـ معبد الكرنك ـ الأقصر

المستوى الأول مجموعة إشكال التجوية المجموعة الأولي فقدان في ماده الحجر LEVEL I –GROUP OF WEATHERING FORMS Group 1 - Loss of stone material				
LEVEL II المستوى الثاني		LEVEL III المستوى الثالث		
إشكال التجوية الأساسية Main Weathering Forms		إشكال التجوية الثانوية Individual Weathering Forms		
كسر وانفصال **Break out** فقدان كسر من الحجر.	O	التحطيم نتيجة تخريب متعمد او غير متعمد	aO	 جرانيت وردي ـ مقبرة نفر حوي ـ سقارة الجيزة

		الانفصال والتلف نتيجة أسباب إنشائية **Break out due to constructional cause**	**bO**	 حجر رملي ـ معبد هيبس ـ واحة الخارجة الوادي الجديد
		الانفصال والتلف نتيجة أسباب طبيعية **Break out due to natural cause** زلازل، جذور اشجار ...الخ	**nO**	 حجر رملي ـ معبد هيبس ـ واحة الخارجة الوادي الجديد
		الانفصال والتلف نتيجة أسباب طبيعية **Break out due to natural cause**	**oO**	 حجر رملي ـ معبد الغويطة ـ واحة الخارجة الوادي الجديد

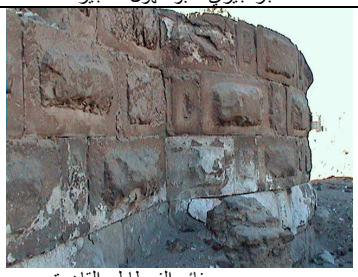
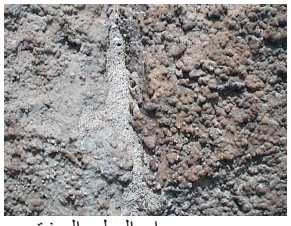
المستوى الأول
مجموعة إشكال التجوية
المجموعة الثانية التغير اللوني / الترسبات السطحية الملوثة
LEVEL I –GROUP OF WEATHERING FORMS
Group 2 - Discoloration / Deposits

LEVEL II المستوى الثاني		**LEVEL III المستوى الثالث**		
إشكال التجوية الأساسية Main Weathering Forms		**إشكال التجوية الثانوية Individual Weathering Forms**		
ترسيبات ملحية غير متماسكة **Loose salt deposits**	**D**	**التلوين** **Coloration** التغير الوني/ التلون نتيجة للتجوية الكميائية	**Dc**	 حجر جيري ـ مقبرة نفر حوي ـ سقارة الجيزة

		التبيض **Bleaching** التغير الوني/ التلون نتيجة للتجوية الكميائية ، بهتان اللون ....الخ	**Db**	 حجر جيري ـ مقبرة نفر حوي ـ سقارة الجيزة
التلوث بالأتربة **Soiling** ترسبات جافة علي سطح الحجر	**I**	**التلوث بالأتربة من الجو** **Soiling by prticles from the atmosphere** ضعيفة الالتصاق وغالباً رواسب رمادية إلي سوداء من الأتربة والهباب ...الخ	**pI**	 حجر جيري ـ مسجد الطنبغاالمارداني ـ القاهرة
		التلوث من الماء **Soiling by particles from water** ضعيفة الالتصاق وغالباً رواسب رمادية إلي بنية من الأتربة وجزيات الطمي ...الخ	**wI**	 حجر جيري ـ مسجد الطنبغاالمارداني ـ القاهرة
		التلوث بالروث **Soiling by dropping** ترسيبات من روث الطيور مثل الحمام	**gI**	 حجر رملي ـ معبد الغويطة ـ واحة الخارجة الوادي الجديد

المستوى الأول
مجموعة إشكال التجوية
المجموعة الثانية التغير اللوني / الترسبات السطحية الملوثة
LEVEL I –GROUP OF WEATHERING FORMS
Group ٢ - Discoloration / Deposits

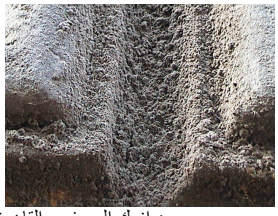
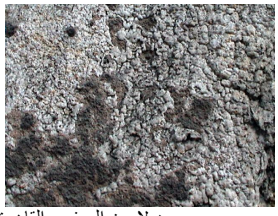
LEVEL II المستوى الثاني		LEVEL III المستوى الثالث		
إشكال التجوية الأساسية Main Weathering Forms		إشكال التجوية الثانوية Individual Weathering Forms		
الترسيبات بالأملاح Loose salt deposits ترسبات غير متماسكة	E	تزهر الملح Efflorescences ترسبات غير متماسكة بسطح الحجر	Ee	 حجرجيري ـ الفسطاط ـ القاهرة
		التزهر تحت السطحي للملح Subflorescensces ترسبات غير متماسكة اسفل سطح الحجر	Ef	 حجرجيري ـ الفسطاط ـ القاهرة حجرجيري ـ الفسطاط ـ القاهرة
		طبقة غامقة اللون تغير من سطح الأثر Dark-colored crust changing the surface رواسب رمادية إلي سوداء اللون تغير الشكل الخارجي لسطح الحجر وتتكون أساسا من الملوثات الجوية مثل الجبس	diC	 حجرجيري ـ مسجد لاجين السيفي ـ القاهرة

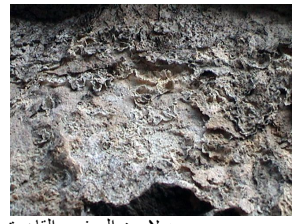
		طبقة فاتحة اللون تشف عن سطح الأثر **Light-colored crust tracing the surface** رواسب فاتحة اللون تشف عن الشكل الخارجي لسطح الحجر وتتكون أساسا من عمليات الترسيب لطبقات الاملاح فاتحة اللون	**hkC**	 حجر جيري - ابو الهول - الجيزة
		طبقة غامقة اللون تغير من سطح الأثر **Light -colored crust changing the surface** رواسب فاتحة اللون تغير من الشكل الخارجي لسطح الحجر وتتكون أساسا من عمليات الترسيب لطبقات الاملاح فاتحة اللون	**hiC**	 حجرجيري - حفائر الفسطاط - القاهرة
		قشرة ملونة تشف عن سطح الاثر **Colored crust tracing the surface** رواسب فاتحة اللون تشف عن الشكل الخارجي لسطح الحجر وتتكون أساسا من عمليات الترسيب لطبقات الاملاح فاتحة اللون او رواسب من اكاسيد الحديد	**fkC**	 رخام سبيل - عبد الرحمن كتخدا - القاهرة
		قشرة ملونة تغير من سطح الأثر **Colored crust changing the surface** رواسب فاتحة اللون تغير من الشكل الخارجي لسطح الحجر وتتكون أساسا من عمليات الترسيب لطبقات الأملاح فاتحة اللون أو رواسب من اكاسيد الحديد	**fiC**	 حجر جيري - ابو الهول - الجيزة

المستعمرات البيولوجية **Biological colonization** مستعمرات من كائنات حية دقيقة والنباتات العليا	**B**	**مستعمرات من كائنات حية دقيقة** **Microbiological colonization** فطريات ،طحالب،اشنة، بكتريا ...الخ	**Bi**	 حجر رملي ـ معبد الغويطة ـ الواحات الخارجة
		مستعمرات من والنباتات العليا **Colonization by higher plants**	**Bh**	 معبد هيبس ـ الواحات الخارجة

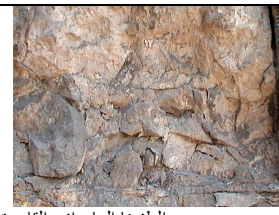
المستوى الأول
مجموعة إشكال التجوية
المجموعة الثانية التغير اللوني / الترسبات السطحية الملوثة
LEVEL I –GROUP OF WEATHERING FORMS
Group ٢ - Discoloration / Deposits

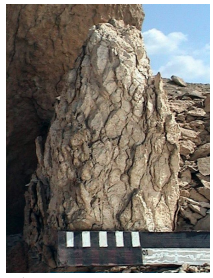
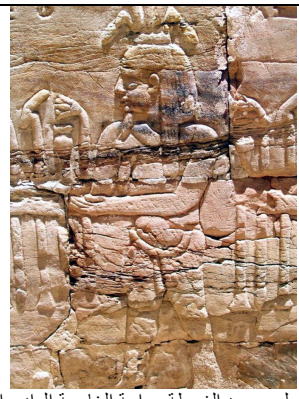
LEVEL II المستوى الثاني		**LEVEL III المستوى الثالث**		
إشكال التجوية الأساسية **Main Weathering Forms**		**إشكال التجوية الثانوية** **Individual Weathering Forms**		
التغير اللوني للقشرة الخارجية **Discoloration to crust** المرحلة الانتقالية بين التغير اللوني (D) والقشرة الخارجية (C).	**D-C**	**التحول اللوني إلي قشرة غامقة تشف عن سطح الأثر** **Coloration to dark colored crust tracing the surface** مرحلة انتقالية بين التغير اللوني .Dc والقشرة داكنة اللون .dkC تشف عن سطح الحجر.	**Dc-dkC**	 حجرجيري ـ مسجد لاجين السيفي ـ القاهرة

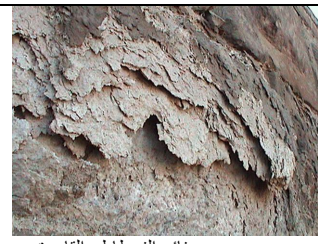
		التحول اللوني إلي قشرة ملونة تشف عن سطح الأثر **Coloration to colored crust tracing the surface** مرحلة انتقالية بين التغير اللوني .Dc والقشرة الملونة .fkC تشف عن سطح الحجر.	**Dc-fkC**	 حجرجيري ـ مسجد ازبك اليوسفي ـ القاهرة
التلوث بالأتربة وقشرة الكساء الخارجية **Soiling to crust** المرحلة الانتقالية بين التلوث بالاتربة (I) والقشرة الخارجية (C).	**i-C**	**التلوث بجزيئات التربة من الجو والقشرة الداكنة اللون وتشف عن سطح الحجر** **Soiling by particles from the atmosphere to dark-colored crust tracing the surface.** مرحلة انتقالية بين جزيئات التربة .pI والقشرة الداكنة .dkC تشف عن سطح الحجر.	**pI-dkC**	 حجرجيري ـ مسجد ازبك اليوسفي ـ القاهرة
		التلوث بجزيئات التربة من الجو والقشرة الداكنة اللون تغير من سطح الحجر **Soiling by particles from the atmosphere to dark-colored crust changing the surface.** مرحلة انتقالية بين جزيئات التربة .pI والقشرة الداكنة .diC تغير من سطح الحجر	**pI-diC**	 حجر جيري ـ سبيل وكتاب رقية دودو ـ القاهرة
فقد طبقة الأملاح المفككة **Loose salt deposits to crust** مرحلة انتقالية بين الترسيبات الملحية المفككة E والقشرة الخارجية C .	**E-C**	**تزهر الملح الي طبقة فاتحة اللون تشف عن سطح الأثر** **Efflorescences to light-colored crust tracing the surface.** مرحلة انتقالية بين الترسيبات الملحية المتزهرة Ee والقشرة الخارجيةفاتحة اللون تشف عن سطح الأثر . hkC	**Ee-hkC**	 حجرجيري ـ مسجد لاجين السيفي ـ القاهرة

		تزهر الملح الي طبقة فاتحة اللون تغير من سطح الأثر **Efflorescences to light-colored crust changing the surface** مرحلة انتقالية بين الترسيبات الملحية المتزهرة Ee والقشرة الخارجيةفاتحة اللون تغير سطح الأثر hiC	**Ee-hiC**	 حجرجيري ـ مسجد لاجين السيفي ـ القاهرة
مستعمرات بجيولوجية والقشرة الخارجية Biological colonization to crust مرحلة انتقالية بين المستعمرات Bالبيولوجية والقشرة الخارجية C.	**B-C**	**مستعمرات كائنات حية دقيقة والقشرة الخارجية الداكنة اللون تشف عن سطح الأثر** **-Microbiological colonization to dark-colored crust tracing the surface** مرحلة انتقالية بين مستعمرات كائنات حية Bi والقشرة الخارجية الداكنة اللون تشف عن سطح الأثر.(dkC)	**Bi-dkC**	 حجر رملي ـ معبد الغويطة ـ واحة الخارجة الوادي الجديد
		مستعمرات كائنات حية دقيقة والقشرة الخارجية الداكنة اللون تغيرمن سطح الأثر **Microbiological colonization to dark-colored crust changing the surface** مرحلة انتقالية بين مستعمرات كائنات حية Bi والقشرة الخارجية الداكنة اللون تغيرسطح الأثر(diC)	Bi-diC	 حجر رملي ـ معبد الغويطة ـ واحة الخارجة الوادي الجديد

<table>
<tr><td colspan="5">المستوى الأول
مجموعة إشكال التجوية
المجموعة الثالثة الانفصال
LEVEL I –GROUP OF WEATHERING FORMS
Group ٣ Detachment</td></tr>
<tr><td colspan="2">LEVEL II المستوى الثاني</td><td colspan="3">LEVEL III المستوى الثالث</td></tr>
<tr><td colspan="2">إشكال التجوية الأساسية
Main Weathering Forms</td><td colspan="3">إشكال التجوية الثانوية
Individual Weathering Forms</td></tr>
<tr><td>تحطم الحبيبات
Granular disintegration
انفصال فردي للحبيبات او انفصال كلي للحبيبات الصغيرة</td><td>D-C</td><td>تحطم الحبيبات إلي مسحوق
Granular disintegration into powder
انفصال جزيئات الحجر المتناهية الصغر (مسحوق الحجر)</td><td>Gp</td><td>
حجر جيري ـ مقبرة نفر حوي ـ سقارة الجيزة</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>تحطم الحبيبات إلي رمل
Granular disintegration into sand
انفصال الحبيبات الصغيرة كحبيبات مفردة (حجررملي)</td><td>Gs</td><td>
حجر رملي ـ معبد الناضورة ـ واحة الخارجة الوادي الجديد</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>تحطم إلي حبيبات
Granular disintegration into grains
انفصال الحبيبات الكبيرة كحبيبات مفردة (حجرجرانيت)</td><td>Gg</td><td>
جرانيت معبد الاقصر</td></tr>
</table>

التفتت / التحطيم **Crumbly disintegration** انفصال أجزاء كبيرة من الحجر ذات شكل غير منتظم	**P**	**التفتت** **Crumbling** انفصال أجزاء كبيرة من الحجر في شكل كسر	**Pu**	 حجر جيري مسجد الطنبغا المارداني القاهرة
		التحول لشظايا **Splintering** انفصال أجزاء كبيرة من الحجر في شكل شظايا (كوراتزيت	**Pn**	 حجر جيري ـ مقبرة نفر حوي ـ سقارة الجيزة
التفتيت والتحطيم **Crumbly disintegration** انفصال أجزاء كبيرة من الحجر ذات شكل غير منتظم	**P**	**التفتت والتحول لشظايا** **Crumbling to splintering** مرحلة انتقالية بين سهولة التفتت Pu ولتحول لشظايا Pn .	**Pu-Pn**	 حجر جيري مسجد الطنبغا المارداني القاهرة
التقشر **Flaking** الانفصال لأجزاء رقيقة صغيرة (قشور) موازية لسطح الأثر	**F**	**قشور مفردة** **Single flakes** الانفصال إلي طبقة قشور واحدة موازية إلي سطح الحجر.	**eF**	 حجر جيري ـ سبيل وكتاب عبد الرحمن كتخدا ـالقاهرة
		قشور متعددة **Multiple flakes** الانفصال إلي أكثر من طبقة قشور موازية إلي سطح الحجر.	**mF**	 حجر جيري ـ مقبرة نفر حوي ـ سقارة الجيزة
تقشر الحدود الخارجية **Contour scaling** انفصال قطعة بشكل شريحة رقيقة كبيرة موازية لسطح الحجر	**S**	**التقشر نتيجة للأدوات المستخدمة لتجهيز سطح الحجر** **Scale due to tooling of the stone surface** انفصال قشور رقيقة نتيجة للأدوات المستخدمة لتجهيز سطح الحجر	**qS**	 جرانيت وردي ـ مقبرة نفر حوي ـ سقارة الجيزة

 حجر جيري ـ مقبرة نفر حوي ـ سقارة الجيزة	eS	**تقشر فردي** **Single scale** انفصال طبقة قشرة واحدة مخلة بحدود سطح الحجر		
 حجر جيري ـ مقبرة نفر حوي ـ سقارة الجيزة	mS	**قشور متعددة** **Multiple scales** الانفصال حزمة من طبقة قشور مخلة بسطح الحجر.		
المستوى الأول **مجموعة إشكال التجوية** المجموعة الرابعة تصدعات- تشوهات **LEVEL I –GROUP OF WEATHERING FORMS** **Group 4 Fissures / deformation**				
المستوى الثالث LEVEL III				**المستوى الثاني LEVEL II**
إشكال التجوية الثانوية **Individual Weathering Forms**				**إشكال التجوية الأساسية** **Main Weathering Forms**
 حجر رملي ـ معبد الغويطة ـ واحة الخارجة الوادي الجديد	vL	**تشققات لا تتبع تكوين الحجر** **Fissures independent of stone structure** تشققات فردية أو ذات نظام غير متبع لتكوين الحجر	**L**	تشققات **Fissures** تشققات فردية أو ذات نظام متبع لتكوين الحجر

 حجر جيري ـ حفائر الفسطاط ـ القاهرة	tL	تشققات تتبع تكوين الحجر Fissures dependent of stone structure تشققات فردية أو ذات نظام متبع لتكوين الحجر مثل التو ريق		
 رخام ـ سبيل وكتاب عبد الرحمن كتخدا ـ القاهرة	lV	التشوة المحدب Deformation, convex	V	النشوة Deformation الانحناء الانثناء خاصة في لوحات التكسية نتيجة للتشوهات الشكلية خاصة البلاطات الرخامية
 رخام ـ مسجد ازبك اليوسفي ـ القاهرة	rV	التشوة المقعر Deformation, concave		

النتائج والتوصيات:

- تتعرض أثارنا الحجرية بشكل مستمر للعديد من عوامل التلف المختلفة (عوامل تلف مباشرة "بسيطة"- عوامل تلف غير مباشرة "مركبة")
- تعد مظاهر التلف الموجودة علي أسطح الآثار الحجرية بمثابة كتاب مفتوح خطت فيه كل الأحداث التي تعرض لها هذا الأثر سواء من عوامل تعرية أو عوامل تلف مختلفة (زلازل، سيول...الخ)، كذلك ما يتعرض له الأثر من تعديات بشرية.
- لا يستطيع أن يقرأ ما خط علي سطح الأثر من مظاهر تلف إلا من كانت لديه خبرة بمكوناته وعلاقة بهذا الأثر تجعله يحس بكل ما يعاني منة من عوامل دمار مختلفة.
- لا شك أن طرق الفحص والتحليل المتطورة (SEM, XRD, XRF, Polarized Microscope… etc) قد ساهمت بشكل هام في تشخيص نوعية مظاهر تلف الأحجار والعوامل التي أدت إليها وذلك دون إغفال إلي خبرة المرمم الموقعية ومعايشته للأثر موضوع الدراسة.
- إن البدء في عمل أطلس لمظاهر تلف المباني الحجرية يعد بمثابة خطوة هامه لتصنيف مظاهر التلف التي يعاني منها تلك الآثار ومن ثم التوجه الصحيح نحو خطة العلاج المناسبة.

- يجب إن يكون ذلك الأطلس ملماً بمعظم مظاهر التلف المتواجدة بالمناطق الآثريه المختلفة والمتنوعة فيما بينها في الموقع والظروف البيئية المحيطة.
- يجب أن تكون عمليات الترميم بمثابة منظومة علمية تقنية تبدأ بعمليات التشخيص الصحيح والدقيق والذي لن يتأتى ألا بمعرفة المرمم بمعظم مظاهر تلف الأحجار والأسباب التي أدت إليه.

المراجع

Fitzner, B.& Heinrichs, K.: *Damage diagnosis on stone monuments-weathering forms, damage categories and damage indices* [IN] Prikryl, R. & Viles, H. A. (ed.): Understanding and managing stone decay, Proceeding of the International Conference "Stone weathering and atmospheric pollution network (SWAPNET 2001)", 11-56, Charles University in Prague, The Karolinum Press. [2002]

Hessein M.A, Poksinska M, Saleh M.M: *Study of the building materials used in Al-Foustat excavated houses, Old Cairo, Egypt;* [IN] The 7th Conference and Workshop on Conservation and Restoration, Faculty of Fine Arts, Minia Univ. 30-3/1-4-02 pp. 1-10.

Saleh M.M; *The problems of soluble salts at the Old Cairo Walls [1176-1193AD] Iopid period, Cairo Egypt.* [IN] Conference and Workshop on Conservation and Restoration, The Concepts of Conservation and Restoration of Objects: An Applied Study of the Ekhnaton Museum, Faculty of Fine Arts, Minia Univ.pp. 57-69

ابراهيم عبد القادر حسن: ترميم وصيانة الآثار ومقتنيات المتاحف الفنية،الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٧٩.

ماري بردبكو، مقدمة للحفظ الأثري، الجزء الأول ص ٣-٢١ المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة.٢٠٠٢

محمد عبد الهادي،.دراسات علمية في ترميم وصيانة الآثار غير العضوية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ٢٠٠٢.

دراسة مظاهر تلف المسارج الخزفية بالمتحف الإسلامى بكلية الآثار جامعة القاهرة

أ.د. محمد عبد الهادى، د. جمال محجوب،
د. محمد مصطفى إبراهيم، أ. حماده صادق قطب

المقدمة:

تعد دراسة مظاهر تلف المواد الأثرية من اهم الدراسات التى تساعد على فهم عومل التلف ومن ثم وضع برنامج صحيح للعلاج والصيانة. تبدأ عملية تلف المواد الخزفية من جراء عدم التوازن بين المواد الأثرية والظروف السائدة فى بيئتها المحيطة حيث تتغير المكونات الكيمائية نتيجة عملية التلف. ويعتمد معدل التلف على درجة التجوية ومقاومة الخزف لهذه التجوية ومساحة السطح المعرض للعوامل المتلفة المختلفة .

ويمكن دراسة مظاهر تلف أدوات الإضاءة الخزفية من خلال فهم عوامل التلف الأساسية لهذه النوعية الخاصة من الآثار الخزفية. ومن ثم يمكن التعرف على مظاهر التلف وكذلك العوامل التى أدت إلى ظهورها بشكل محدد. وترتبط عوامل تلف أدوات الإضاءة الخزفية بالمراحل الأساسية التى مر بها الأثر (وهى تمثل مراحل حياة الأثر الفخارى أو الخزفى) بداية من مرحلة التصنيع، مرورا بمرحلة الاستخدام فى الحياة اليومية أى "الوظيفة"، يلى ذلك تأثير ظروف الدفن فى التربة، وأخيرا هناك بعض عوامل تلف يتعرض لها الأثر أثناء وبعد الكشف عنه ولعل أكثرها خطورة ما يتعرض له الأثر من تناول غير سليم أو عمليات ترميم خاطئ قد تؤدى الى زيادة معدل التلف .

دراسة عوامل تلف المسارج الخزفية:

-1عوامل تلف مرتبطة بمرحلة التصنيع (التقنية)

يعتبر الخزف من المواد المعقدة من الناحية المعدنية وعليه فإنه يحتوى علي عدد كبير من المعادن والتى تشمل خليط من معادن الطفلة بالإضافة إلى بعض المواد غير اللدنة مثل الكوارتز والفلسبار والكالسيت بالإضافة إلى بعض المواد الأخرى .[1]وقد يحدث التلف للقطع أثناء عملية التصنيع وقبل الاستعمال حيث أن الإختيار الصحيح للمواد الخام دور كبير فى الوقاية من التلف .فمثلا إذا احتوى البدن على كمية غير كافية من المادة المالئة فإن ذلك يؤدى إلى حدوث جفاف سريع وينتج عنه شروخ وقد يؤدى أيضا إلى تهشم البدن. أما بالنسبة للبدن الخزفى الذى يتميز بمحتوى مرتفع جدا من

(1) Rice, P. M., Pottery analysis, University of Chicago Press, USA, 1987, p.311.

الكوارتز وتم حرقه عند درجة حرارة منخفضة فإن الكوارتز لا يكتمل انصهاره وكذلك تنشأ به بعض الضغوط الناتجة عن تمدده وانكماشه .[٢]

ويعد إستخدام المواد العضوية عاملا مساعدا في زيادة نسبة المسام بالبدن أو حدوث شروخ دقيقة أثناء الانكماش. فى حين أن تواجد المواد الجيرية فى الطفلات تتحكم فى درجة الصهر أثناء عمليات الحرق وتعمل على ربط حبيبات البدن الخزفى، كما أنها تقلل من الانكماش الناتج عن التجفيف، وأما إذا زادت نسبتها فى الطفلة فإن البدن يكون ضعيفاً وهشاً. وبذلك يتضح الدور الذى تلعبه بعض المكونات المعدنية لأدوات الإضاءة الخزفية فى إحداث مظاهر تلف مختلفة تعتمد بالأساس على سلوك هذه المكونات أثناء مراحل الصناعة المختلفة وخاصة عملية الحرق. ولا يمكن إغفال التلف الذى يحدث أثناء مرحلة التشكيل والتجفيف والحرق بعد ذلك، حيث يحدث تحول لمادة الطفلة من مادة لدنة إلى مادة صلبة سهلة الكسر وعندها تفقد هذه الخاصية بلا رجعة بعد الحرق .[٣]كما أن عملية التشكيل تجعل القطعة محملة بانفعالات داخلية كبيرة تؤدى مع الزمن إلى حدوث تشققات وشروخ متنوعة.

وهناك بعض المشاكل التى تحدث نتيجة عملية التجفيف غير السليمة مثل الانكماش غير المتساوى وكذلك معدل التبخير السريع للماء داخل البدن وما يترتب عليه من ضغوط بالبدن هذا بالإضافة إلى الضغوط المختلفة الناتجة من عملية التشكيل .أما الحرق وتأثيره المتلف فلا يقتصر على درجة الحرق المنخفض فقط ولكن يمكن أن يحدث التلف عند الحرق فى درجات حرارة مرتفعة جدا لا يتحملها البدن .[٤]وتسبب الحرارة ضغوطا داخلية فى البدن، فكلما كانت هذه الضغوط الحرارية كبيرة فإنها تتسبب فى انتشار الشروخ وبالتالى ضعف قوة البدن الخزفى .[٥]

وهناك إرتباط وعلاقة وثيقة بين محتوى البدن من الكوارتز وعملية الحرق حيث أن البدن المحتوى على نسبة عالية من الكوارتز وتم حرقه فى درجة حرارة منخفضة تظل به نسبة كبيرة من حبيبات الكوارتز غير مندمجة، وعندما يصل الى درجة التغير

(2) Buys, S. and Oakley, V., Conservation and Restoration of Ceramics, Butterworth–Heinemann, Ltd., Oxford, 1999, p. 20.

(3) محمد مصطفي إبراهيم، دراسة معملية لتأثير الإضافات المختلفة علي الخواص الطبيعية لكل من الطفلة والفخار، المؤتمر العلمي السابع، ٣٠ مارس-١ أبريل ٢٠٠٢، كلية الفنون الجميلة، جامعة المنيا، ٢٠٠٢.

(4) Grimshaw, R. W., The chemistry and physics of clays and other ceramic materials, 4th ed., John Wiley & Sons, New York, 1971 , p. 557.

(5) Hamilton, D., Architectural ceramics, Thamos & Hudson, 1978, p. 43.

فى الصورة البلورية في مرحلة التبريد فإن الكوارتز المتبقى يتعرض للانكماش مما يؤدى إلى نشأة ضغوط داخلية، ويصاحب هذه الضغوط تكون شروخ ومسام حول حبيبات الكوراتز .[٦]وبالنسبة لطبقة التزجيج فإن قوة الربط بينها وبين البدن قد تكون غير كافيه مما يؤدى إلى حدوث تقشر أو تشرخ بتلك الطبقة حيث أن كل من البدن والتزجيج ينكمش بطريقة مختلفة عند التبريد .[٧]

-2عوامل تلف مرتبطة بمرحلة الإستخدام فى الحياة اليومية (الوظيفة)

وقد يترتب على وظيفة القطعة الخزفية العديد من التغيرات فى بنيتها الداخلية وذلك أثناء إستخدامها فى الحياة اليومية أو تناولها قديما. ومن أمثلة ذلك استخدام بعض القطع كأدوات إضاءه. وقد يؤدى الإستخدام السيئ إلى حدوث شروخ أو تساقط طبقات سطحية من البدن. وبناء على ذلك يساهم هذا الإستخدام فى الإسراع من معدل تلف تلك النوعية من القطع الخزفية والتى تظهر بوضوح فى العديد من القطع الأثرية المكتشفة بالحفائر. وهناك بعض النوعيات الخاصة من القطع الفخارية أو الخزفية المستخدمة كمسارج تتشوه أسطحها بالسناج نتيجة عملية الإشعال اليومى والمتكرر. هذا إلى جانب التفاوت بين حالة التسخين والتبريد للجسم ليلا ونهارا تبعا لوظيفة القطع كأدوات إضاءة وخاصة المزججة منها مما قد يساهم بشكل مباشر فى إنفصال بعض طبقات التزجيج وكذلك زيادة معدل تلف المسارج الخزفية .[٨]

وتعتمد مقاومة البدن الخزفى لدرجة الحرارة بصورة جزئية على نقائه، فكلما ازداد البدن نقاءاً كلما كان أكثر قدرة على تحمل درجات الحرارة المرتفعة .[٩]كذلك فإنه لا يمكن إغفال الدور الذى تلعبه الصدمة الحرارية thermal shock التى تؤدى إلى حدوث تلف داخلى، وترتبط الصدمة الحرارية بمعدل مرور الحرارة من خلال الحدود بين خامات الخزف الداخلية .وتؤدى الصدمة الحرارية إلى حدوث شروخ كبيرة Macro

(6) Watchman, J. B., Mechanical properties of ceramics, John Wiley & Sons, New York, 1996, p. 247.
(7) Smith, S., The Manufacture and conservation of Egyptian faience, in: The 11th triennial meeting ICOM committee for conservation, Edinburgh, Scotland, 1996, Vol. 2, pp. 845-850.
(8) Ibrahim, M. M. and Quttop, H.S., Features of the physical deterioration of the Islamic ceramics from Egypt (A case study), in: the 2nd conference of El-Fayoum, 30th April – 2nd May 2002, Faculty of Archaeology, Cairo University, El-Fayoum branch, pp. 87-94.
(9) Lay, L., Corrosion resistance of technical ceramics, London, 1991, p. 50.

cracksوكذلك شروخ دقيقة Micro cracks مما يؤدى إلى تغيير الخواص المختلفة للبدن.(١٠)

أما التأثير الفيزيائى الأكثر أهمية الناتج عن تغيرات درجة الحرارة فهو التغير فى حجم هذه المواد حيث أنها تتمدد عند تعرضها للحرارة وتنكمش عند تعرضها للبرودة وتسمى هذه العملية بالحركة الحرارية .thermal movementأما المواد ذات التركيب المنتظم فعندما تتغير درجة حرارتها تتعرض للتمدد والانكماش فى أجزائها بمعدلات مختلفة وتكون النتيجة النهائية حدوث ضغوط داخلية internal stresses وذلك نتيجة لتكرار الحرارة والبرودة المتعاقبة .(١١)وتؤدي الحرارة أيضا إلى تساقط التزجيج نتيجة اختلاف التمدد والانكماش بين كل من البدن والتزجيج.

٣ ـ التلف الناتج عن الدفن فى التربة:

رغم أن الخزف من المواد ذات المقاومة المرتفعة للتلف الكيميائى إلا أنه أقل مقاومة للتلف الميكانيكى خاصة عند الدفن فى التربة (١٢)أو عند تعرضه لصدمة أو ضغط .(١٣)وعندما توجد القطع الخزفية فى التربة ويكون فوقها كمية كبيرة من الأتربة فإن ذلك يؤثر عليها خاصة عندما تكون فارغة من الأتربة وبذلك لا تتحمل الجدران هذه الضغوط، ويؤدى ذلك إلى تهشم هذه القطع وهذا ما نلاحظه بشكل شائع فى الحفائر .(١٤) وتبعا لحالة القطع الفخارية من حيث جودة الصناعة وكذلك وظيفتها قديما فإن نوعية التربة المحيطة بالبدن تلعب دورا أساسيا فى حفظ أو تلف الآثار المختلفة .

٤ ـ التلف الناتج عن مرحلة الكشف عن الآثار :

تعد عملية الكشف عن الآثار الخزفية بصفة خاصة من أهم المراحل التى يمر بها الأثر حيث أن الكشف التدريجى والصحيح يحد بشكل كبير من المشاكل التى قد تتعرض لها القطع الأثرية المكتشفة. وذلك نتيجة التغير المفاجئ والكبير فى درجة

(10) Case, E. D., Heat transfer Coefficient estimation from Thermal Shock Data, in: 26th Annual on composites, advanced Ceramics, Materials and Structure, ed. by Lin, H., & sing, M., Florida, 2002, pp. 149 -160.

(11) Goffer, Z., Archaeological Chemistry, in: Chemical Analysis, Vol. 55, John Wiley & Sons, NY, 1980, p. 243.

(12) Reiderer, J., Restoration, Preservation, Munich, Germany, 1989, p.39.

(13) Lins, A. P., Ceramics and glass conservation, Museum News, 1977, p. 5.

(14)محمد عاصم الجوهرى، علاج وصيانة بعض القطع الفخارية الأثرية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٣، صـ ٩٨.

الحرارة والرطوبة بين بيئة الدفن الموجود بها الأثر لفترات زمنية طويلة وبين الجو الخارجى .ويتطلب هذا العمل العديد من الإحتياطات لمحاولة استخراج الأثر بحاله جيدة قدر الإمكان أو الحد من تلفه وذلك بعدم تعرضه للظروف المغايره بشكل مفاجئ. ويجب التخطيط المسبق للتعامل مع الحالات المختلفة لعدم حدوث مشاكل للأثر المكتشف حديثا. وتعد هذه المرحلة من أهم المراحل التى تبرز دور أو حجم عمل المرمم ضمن فريق بعثة الحفائر الأثرية. ويساعد أيضا التناول الجيد للقطع الأثرية من التربة على الحفاظ عليها والحد من تدهور حالتها مما يؤدى بالتالى إلى تقليل فرص تدخل المرمم لإصلاح بعض الأشياء والتى يمكن تلافيها فى حينه .ويمكن تقسيم عوامل التلف التى تتعرض لها أدوات الإضاءة الخزفية بعد الكشف عنها إلى: أ– تلف ناتج عن اختلاف بيئة التعريض عن بيئة الدفن. ب– تلف ناتج عن أعمال الترميم الخاطئ السابقة .

أ – التلف الناتج عن اختلاف بيئة التعريض عن بيئة الدفن :

تختلف بيئة التعريض exposure environmentعن بيئة الدفن اختلافا كبيرا فى العديد من الخصائص، ومنها أن تركيب الهواء الجوى يختلف من حيث تركيز الغازات الموجودة به، وكذلك يؤثر التلوث فى تركيب الهواء الجوى ويغير من تركيزات غازاته فى بيئة التعريض. ومن المعروف أن القطع الأثرية المدفونة بالتربة قد حدث إتزان بينها وبين بيئتها المحيطة بها أثناء مرحلة الدفن. وبعد مرحلة الكشف خاصة غير الأمن تتلف القطع بشكل أقوى وأسرع من التلف الذى يحدث فى الظروف العادية حيث تتعرض هذه المكتشفات للتلف على مستويين. أولهما تلف فورى ناتج عن التعريض والثاني تلف طويل المدى ناتج عن البقاء فى بيئة غير مستقرة. أما بالنسبة للتغيرات المناخية فإن بيئة التعريض تتصف بتقلباتها المناخية يوميا وموسميا ومن أكثر العوامل المؤثرة فى حفظ أو تلف المواد الأثرية ثبات أو تغير الرطوبة النسبية ودرجة الحرارة [١٥].

ب – تلف ناتج عن أعمال الترميم الخاطئ السابقة:

يعتبر الترميم الخاطئ من عوامل التلف الخطيرة التى تتعرض لها الآثار الخزفية بعد الكشف عنها. ويحدث هذا سواء لعدم توفر الخبرة والمهارة الكافية للقيام بأعمال الترميم السليمة أو نتيجة لاستخدام مواد ترميم غير مناسبة لحالة كل أثر تطبق عليه. وبالنسبة للمواد المستخدمة فى الترميم فإن استخدام مواد حمضية خاصة فى التنظيف

15)) حماده صادق قطب، دراسة تقنية وعلاج وصيانة أدوات الإضاءه الخزفية الأثرية الإسلامية تطبيقا على بعض النماذج المختارة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥، صـ ٨٨.

تعمل على إذابة محتوى الكربونات بالبدن الخزفى، ومن ثم يؤدى هذا الإستخدام غير المدروس إلى ضعف البدن وتغيير خواصه .[١٦]

دراسة مظاهر تلف المسارج الخزفية:

من خلال دراسة مجموعة أدوات الإضاءة الخزفية بالمتحف الإسلامى بكلية الآثار- جامعة القاهرة نلاحظ أن تلك المسارج غنية بمظاهر تلف متنوعة. فنجد أن بعضها مرتبط بالصناعة والبعض الآخر مرتبط بالاستخدام، هذا بالإضافة إلى مظاهر التلف التى نتجت عن ظروف الدفن فى التربة وطريقة الكشف عنها، وكذلك ترميم بعضها بشكل خاطئ فى فترات سابقة. وتعد مظاهر التلف الناتجة عن عيوب الصناعة ذات أهمية خاصة نظرا لانتشارها فى العديد من أدوات الإضاءة محل الدراسة. فنجد بعض هذه المظاهر مرتبط بنسب الخامات المستخدمة بينما هناك مظاهر تلف أخرى ترتبط بمراحل الصناعة منذ تحضير الخامات وعملية التشكيل والتجفيف ثم الحرق .

ويحتوى المتحف الإسلامى بكلية الآثار - جامعة القاهرة على مجموعة من أدوات الإضاءة الخزفية التي تتميز بتنوع أشكالها بالإضافة إلى تعدد المشاكل التى تعانى منها. وبداية فقد تم اختيار عدد -١٧- قطعة مختلفة الأشكال. فنجد منها المسارج لوزية الشكل وذات البدن الكروى وأخرى على شكل صندوق وقطع أخرى أسطوانية الشكل. وقد تم ترقيم القطع محل الدراسة بداية من رقم (١) حتي (١٧)نظراً لعدم وجود أرقام تسجيل خاصة بمعظم هذه القطع بالمتحف .

الفحص الظاهرى لحالة مجموعة المسارج محل الدراسة :

قطعة رقم (١ :(يلاحظ فى هذه القطعة بعض عيوب الصناعة ويتجلى ذلك فى طبقة التزجيج التى تعانى من اختلاف وتفاوت درجة اللون من الأحمر إلى الأخضر. ويلاحظ أيضاً وجود الحفر على سطح التزجيج وقد امتلئت هذه الحفر بالاتساخات، وتعرضت هذه القطعة كذلك لفقدان جزء من المشعل وجزء آخر من الفوهة، كما يتضح فى الصورتين رقمى (١ و ٢ . (

قطعة رقم (٢ :(تجمعت العديد من عيوب الصناعة فى هذه القطعة فنلاحظ أن الفوهة تم الضغط عليها قبل تصلبها بالحرق. ويلاحظ احتواء طبقة التزجيج على الحفر التى نتجت

16)) محمد مصطفى إبراهيم، دراسة مقارنة لأنواع الفخار و السيراميك خلال العصور المختلفة في مصر مع ترميم و صيانة قطع فخارية أثرية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩١، صـ ٢٧٨.

عن عدم ضبط نسب المواد الخام ويلاحظ أيضا فقدان جزء من المشعل بالإضافة إلى بعض الشروخ الصغيرة، كما يظهر فى الصورتين رقمى (٣ و ٤ .(

قطعة رقم (٣ :(تعانى هذه القطعة من الضعف الذى انتشر فى قاعدتها وبقايا مشعليها حيث يلاحظ فقدان الجزء الأكبر من المشعلين مع تساقط أجزاء متفرقة من طبقة التزجيج، كما يظهر بالصورة رقم (٥.(

قطعة رقم (٤:(تتميز هذه القطعة بشكل الطبق ويلاحظ بها اختلاف لون التزجيج من الأخضر إلى الشفاف . وتعانى القطعة من حالة ضعف شديد بالجزء الداخلى للبدن فقد تعرضت أجزاء من البدن ومن طبقة التزجيج إلى التساقط ويضاف إلى ذلك الاتساخات المنتشرة فى كل أجزاء القطعة وخاصة من الداخل وعند فتحة المشعل. وكما يظهر فى الصورة رقم (٦) يلاحظ الفقد فى جزء من حافه وجدار المسرجة بالإضافة إلى وجود شرخ عرضى واسع بالبدن وموازى لقاعدة القطعة .

قطعة رقم (٥ :(تتميز هذه القطعة بالشكل الأسطوانى واللون الأخضر. ويلاحظ أن هذه القطعة تعانى من وجود كميات كبيرة من الاتساخات من الكربون وبعض المواد الدهنية سواء ملتصقة بالقاعدة أو عند فتحة المشعل. و يوجد فقد فى القاعدة وجزء من المقبض بالإضافة إلى التآكل الموجود بالمشعل نتيجة الاستخدام، وتتضح هذه المظاهر فى الصورة رقم (٧ . (

قطعة رقم (٦ :(تتميز بالشكل الأسطوانى وتزجيجها ذولون بنى. وتعانى هذه القطعة من اتساخات متراكمه فوق الأجزاء المختلفة للمسرجة ويلاحظ وجود كمية كبيرة من الكربون على بقايا المشعل نتيجة الاستخدام بالإضافة إلى أن هناك فقد فى القاعدة والمقبض ومقدمة المشعل، وتوضح الصورة رقم (٨) الحالة التى وجدت عليها القطعة .

قطعة رقم (٧ :(تتميز بشكل الصندوق ويتغير لونها بين الأصفر والبنى، **و**توضح الصورة رقم (٩) حالة القطعة حيث فقد أحد المشعلين فى حين ترسبت كمية كربون كبيرة على المشعل الباقى ويلاحظ أيضا فقد المقبض بالإضافة إلى تراكم الاتساخات داخل وخارج هذه القطعة .

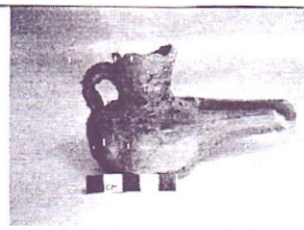
قطعة رقم (٨ :(تتميز هذه القطعة أيضا بشكل الصندوق وباللون الأخضر، ويظهر فى الصورة رقم (١٠) أنها تعانى من تراكم كميات كبيرة من الاتساخات وفقد مقدمة المشعلين بالإضافة إلى فقد المقبض .

قطعة رقم (٩ :(تميل هذه القطعة إلى اللون الأصفر وهى على شكل صندوق وتتميز بوجود زخارف نباتية رائعة على السطح. ويوجد داخلها وعلى سطحها كميات كبيرة من الاتساخات بالإضافة إلى الاتساخات الموجودة على القاعدة، هذا بالإضافة إلى فقد بعض الأجزاء فى أطراف القطعة، ويظهر ذلك بوضوح فى الصورة رقم (١١ . (

قطعة رقم (١٠ :(تظهر على شكل صندوق ويتميز تزجيجها باللون الأخضر ويوجد لها مشعلين فقد مقدمة أحدهما ويلاحظ أن سطح هذه المسرجة خال من الزخارف، وقد تراكمت الاتساخات عليها، كما يتضح فى الصورة رقم (١٢.(

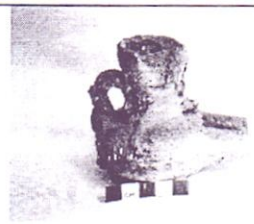
قطعة رقم (١١ :(تتميز هذه القطعة باللون التركوازى وبأنها ذات شكل فريد من نوعه حيث أن بدنها الكروى عبارة عن شريط زخرفى مفرغ والذى يعطيها شكلا جماليا لم يتكرر فى أدوات الإضاءة الخزفية محل الدراسة. ويلاحظ تراكم كميات كبيرة من الأتربة فى المنطقة الفاصلة بين البدن الداخلى والشريط المفرغ وداخل القطعة أيضا. هذا بالإضافة إلى وجود الكربون الذى ترسب وتغلغل داخل نسيج المشعل. ونلاحظ كذلك فقد بعض الأجزاء بالقاعدة وجزء من الشريط الزخرفى وأجزاء أخري مفقودة من الفوهة ومقدمة المشعل والمقبض، وذلك كما يتضح من الصورة رقم (١٣. (

قطعة رقم (١٢ :(تتميز هذه القطعة بفقد الجزء الأكبر منها ولم يتبقى منها سوى القاعدة وجزء من البدن بالإضافة إلى جزء من المشعل، ويتضح ذلك فى الصورة رقم (١٤) . ويظهر فى الجزء الداخلى فى القاعدة وجود الاتساخات وتساقط جزء من التزجيج، كما أن بدن هذه القطعة يتميز بالضعف والهشاشة خاصة فى الجزء الداخلى وقد تعرض التزجيج للتساقط .



صورة رقم (١) توضح القطعة رقم (١) وما بها من عيوب متنوعة فى الصناعة وفقدان جزء بالفوهه.

صورة رقم (٢) توضح تفاصيل القطعة رقم (١) مع احتواء السطح علي حفر وتفاوت لون طبقة التزجيج.



صورة رقم (٣) توضح القطعة رقم (٢) وما بها من عيوب ناتجة عن المراحل الأولية للصناعة مع فقدان جزء من المشعل .

صورة رقم (٤) توضح تفاصيل الفقاعات المنتشرة في سطح القطعة رقم (٢)

صورة رقم (٥) توضح القطعة رقم (٣) التي تعاني من فقد بعض الأجزاء من البدن والمشعلين مع تساقط أجزاء من طبقة التزجيج.

صورة رقم (٦) توضح فقد في جزء من الحافة وكذلك شرخ ممتد بعرض بدن القطعة رقم (٤).

صـــورة رقـــم (٧) توضـــح الإتســـاخات والفقـــد الموجود بقاعدة القطعة رقم (٥).

صورة رقم (٨) توضح الفقد والإتساخات فى القطعة رقم (٦).

صورة رقم (٩) توضح فقد أحد المشعلين والإتساخات فى القطعة رقم (٧).

صـــورة رقـــم (١٠) توضـــح كميـــة الإتســـاخات المتراكمـــة بالإضـــافة إلـــى فقـــد مقدمـــة المشـــعلين بالقطعة رقم (٨).

صورة رقم (١١) توضح الإتساخات والحالة التي وجدت عليها القطعة رقم (٩).

صورة رقم (١٢) توضح كمية الاتساخات المتراكمة على القطعة رقم (١٠) بالإضافة إلى فقد مقدمة المشعل.

صورة رقم (١٣) توضح القطعة رقم (١١) وفقد للجزء الخارجي من الشريط الزخرفي.

صورة رقم (١٤) توضح حالة الفقد الكبير لمعظم الأجزاء بالقطعة رقم (١٢ .(

صورة رقم (١٥) توضح فقد اجزاء من المشعل والفوهة والمقبض للقطعة رقم (١٣.(

صورة رقم (١٦) توضح فقدان جزء من مقدمة القطعة رقم (١٤) مع تراكم اتساخات داخلها وخارجها.

قطعة رقم (١٣ :(يلاحظ فى هذه القطعة فقدان المقبض ومقدمة المشعل والفوهة والرقبة، كما يتضح فى الصورة رقم (١٥). وتظهر شروخ فى مقدمة الجزء الباقى بالمشعل كما تعرضت بعض الأجزاء للتساقط، ويلاحظ تراكم كمية من الأتربة والاتساخات داخل المسرجة.

قطعة رقم (١٤ :(تتميز هذه القطعة بالشكل اللوزى واللون الأخضر لطبقة التزجيج ويلاحظ وجود الزخارف النباتية المنتشرة على سطح المسرجة. وتبين الصورة رقم (١٦) حالة هذه القطعة وما بها من فقد فى منطقة المشعل وتراكم الاتساخات داخلها بالإضافة إلى تساقط بعض الأجزاء من طبقة التزجيج.

قطعة رقم (١٥ :(تتميز هذه القطعة بشكل الصندوق ويلاحظ انتشار الاتساخات على سطحها. وقد تعرضت هذه القطعة لعملية تجميع سابق وقد استخدم سلك معدنى للتدعيم وذلك رغم أنه غير مفيد فى عملية التجميع على الإطلاق، ويلاحظ فقدان المقبض والمشعلين ويتميز بدن هذه القطعة بأنه ذو حالة جيدة، ويظهر ذلك فى الصورة رقم (١٧.(

قطعة رقم (١٦ : (وهى عبارة عن طراز فريد من نوعه لم يتكرر حيث يوجد بهذه المسرجة خمسة مشاعل وثلاثة مقابض، وتتميز هذه القطعة باللون التركوازى، ويلاحظ الدقة فى صناعتها والذى يتجلى فى المقابض والمشاعل مع تجانس طبقة التزجيج على السطح. وتعانى هذه القطعة من عدة مظاهر للتلف ترتبط جميعا بأعمال الترميم السابق، حيث يلاحظ استخدام الجبس فى الاستكمال القديم وقد تحول هذا الجبس إلى مادة هشه ومتهالكة بالإضافة إلى استخدام الأسلاك المعدنية فى تدعيم الاستكمال. وتوضح الصورة رقم (١٨) الحالة التى توجد عليها القطعة، هذا بالإضافة إلى الاتساخات التى تنتشر على مناطق كثيرة من التزجيج بالإضافة إلى بقايا الاستكمال الموجودة بالأجزاء الباقية من المشاعل .

قطعة رقم (١٧ :(لقد وجد في هذه القطعة بعض أعمال ترميم قديمة خاطئة حيث استخدم فيها القار (البيتومين) فى استكمال جزء ناقص بالمشعل، كما يتضح فى الصورة رقم (١٩). وقد تبين بعد فحص القطعة بدقة وإزالة جانب من مادة الإستكمال فى الخلفية أنها طبقت فوق بدن متكامل غير مفقود به أى شئ، كما يتضح فى الصورة رقم (٢٠.(

صورة رقم (١٧) توضح استخدام أسلاك معدنية فى تجميع وربط القطعة رقم (١٥).

صورة رقم (١٨) توضح حالة القطعة رقم (١٦) وما بها من استكمال قديم وتدعيم بالأسلاك .

صورة رقم (١٩) توضح الاستكمال الخاطيء للقطعة رقم (١٧) باستخدام القار .

صورة رقم (٢٠) توضح خلفية مشعل القطعة رقم (١٧) بعد إزالة جزء من

فحص وتحليل عينات من المسارج الخزفية:

تم فحص عينات صغيرة من بعض القطع المشابهه من حفائر الفسطاط وذلك للمساعدة على تفسير بعض مظاهر التلف التى تم دراستها. ومن ثم يمكن الربط بين هذه المظاهر وما يتم تحليله من عينات باستخدام الفحص الميكروسكوبى (بالميكروسكوب المستقطب، والميكروسكوب الإلكترونى الماسح). وقد تم كذلك التحليل بطريقة حيود الأشعة السينية لإحدى عينات مواد الترميم السابق من إحدى المسارج الخزفية محل الدراسة

الفحص الميكروسكوبى للعينات:

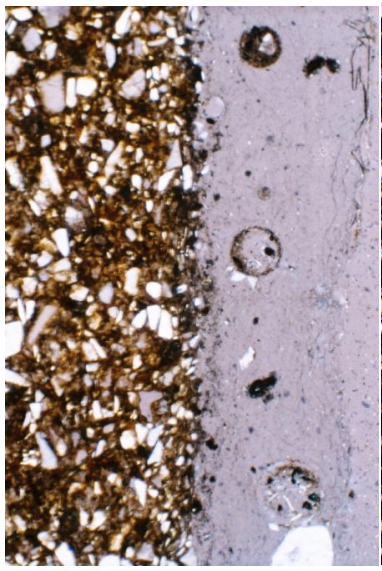
وقد تبين من الفحص بالميكروسكوب المستقطب للنسيج الخاص بالعينات فى المقطع الرقيق وجود الفقاعات الهوائية وحبيبات من الكوارتز (أحد الخامات الأساسية

لمادة التزجيج) والتى لم تنصهر بعد، كما يتضح فى الصورة رقم (٢١). وهذا يشير إلى إمكانية حدوث تشقق بطبقة التزجيج فى تلك النوعية من عينات المسارج. وتحدث هذه الشروخ غالبا حول منطقة الفقاعات الهوائية، كما يتضح فى الصورة رقم (٢٢)، ويلاحظ أيضا فى نفس الصورة مدى الإرتباط والتداخل الجيد بين البدن وطبقة التزجيج.

ومن ناحية أخرى فقد ساعدت أيضا الدراسة بإستخدام الميكروسكوب الإلكترونى الماسح فى التعرف على ظاهرة تواجد الفقاعات الغازية بطبقة التزجيج، كما يتضح فى الصورة رقم (٢٣). وكذلك يمكن أن نلاحظ مدى تأثير الإجهادات الداخلية بالبدن الخزفى وما تحدثه من تشوه لبعض المكونات مثل حبيبات الكوارتز، كما يتضح فى الصورة رقم (٢٤).

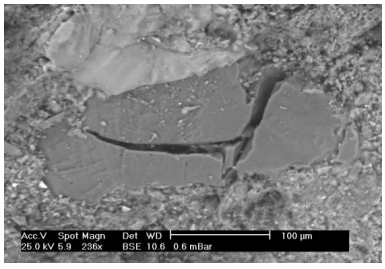
التحليل بطريقة حيود الأشعة السينية لعينة مادة الإستكمال:

وقد تحليل عينة من مادة الإستكمال بالعينة رقم (١٦)، وذلك للتعرف على مكوناتها. وقد تبين أنها من مادة الجبس (كبريتات الكالسيوم المائية $Ca\ SO_4 . 2H_2O$) بنسبة ١٠٠ %. وذلك كما يتضح من الجدول رقم (١) والشكل رقم (١).

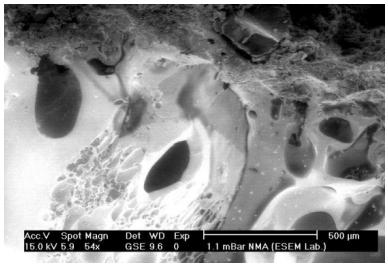


صورة رقم (٢١) توضح بدن عليه طبقة تزجيج لم يكتمل انصهار بعض مكوناتها، ويلاحظ تشقق الجليز، باستخدام المستقطب (10X P.L)

صورة رقم (٢٢) توضح التداخل بين البدن الخزفى وطبقة التزجيج مع وجود شروخ دقيقة بها حول الفقاعات، باستخدام الميكروسكوب المستقطب (4X P.L)



صورة رقم (٢٣) توضح وجود وانتشار الفقاعات داخل سطح طبقة التزجيج، باستخدام الميكروسكوب الإلكترونى (٥٤ X)

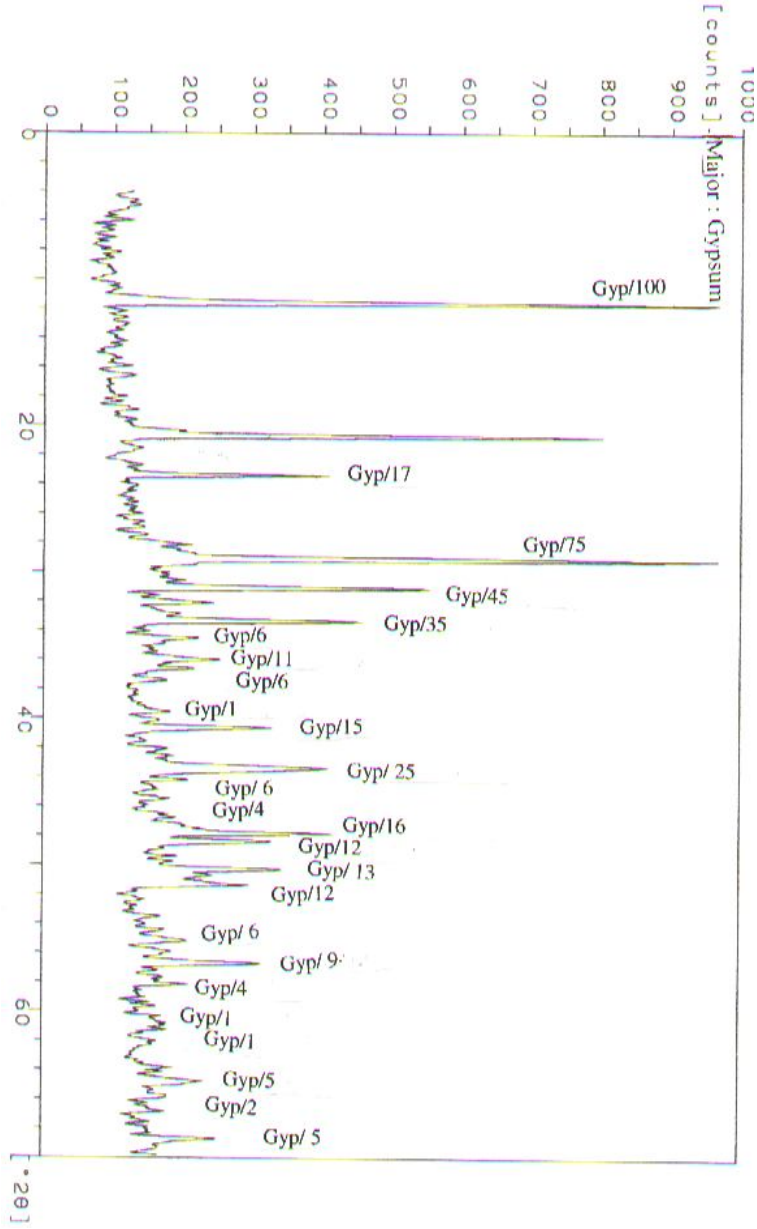


صورة رقم (٢٤) توضح نسيج بدن خزفى به تشوه فى إحدى حبيبات الكوارتز، باستخدام الميكروسكوب الإلكترونى (٢٣٦ X)

جدول رقم (١) يوضح نتائج التحليل باستخدام طريقة حيود

الأشعة السينية لعينة استكمال من القطعة رقم (١٦) بالمتحف الإسلامى بكلية الآثار

No. of Ref.	2θ	R .I (%)	d_{hkl}	33-0311 Gypsum
1	11.65	100	7.58	7.63/100
2	23.39	16	3.80	3.79/17
3	28.04	3	3.17	3.17/4
4	29.12	35	3.06	3.06/75
5	31.11	19	2.87	2.87/45
6	32.12	5	2.78	2.78/10
7	33.39	13	2.68	2.68/35
8	34.48	3	2.59	2.59/6
9	36.02	4	2.49	2.49/11
10	36.66	3	2.44	2.45/6
11	39.59	2	2.27	2.29/1
12	40.63	6	2.21	2.21/15
13	43.39	7	2.08	2.08/25
14	44.22	2	2.04	2.04/6
15	45.47	1	1.99	1.99/4
16	47.87	7	1.89	1.89/16
17	48.33	6	1.88	1.87/12
18	50.27	5	1.81	1.81/13
19	51.39	4	1.77	1.77/12
20	55.17	2	1.66	1.66/6
21	56.75	4	1.62	1.62/9
22	58.14	2	1.58	1.58/4



شكل رقم (١) يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة (من مادة الإستكمال بالقطعة رقم ١٦).

ومن خلال هذه الدراسة يمكن التوصل إلى مجموعة النتائج الرئيسية التالية والتى تساعد فى دراسة وتحليل وترميم الفخار والخزف الأثرى عموما:

١- يعد فحص وتحليل الفخار والخزف الأثرى من مراحل الدراسة الأساسية التى تتميز بأهميتها من الناحية الأثرية والتكنولوجية .

٢- من أهم طرق التحليل المستخدمة الفحص بالميكروسكوب المستقطب(PLM) ، والتحليل بطريقة حيود الأشعة السينية .(XRD) إن استخدام الفحص بواسطة الميكروسكوب المستقطب للمقطع الرقيق يساعد فى دراسة نسيج العينة ومظهر طبقة التزجيج وما بها من مواد متبقية ومدى ارتباطها وتداخلها مع البدن. ويساعد هذا فى التعرف على مظاهر التلف ودراسة أسبابها. ويعتبر الفحص بالميكروسكوب الإلكترونى الماسحSEM)) مفيدا كذلك فى دراسة نسيج الفخار والخزف بشكل أوضح مما يساعد أيضا فى فهم بعض مظاهر التلف المتنوعة.

٣- تتمثل أولى خطوات الترميم المهمة فى تسجيل حالة الأثر تسجيلا دقيقا لفهم الحالة الراهنة ثم وضع برنامج للعلاج والصيانة والذى يختلف من حالة إلى أخرى حسب ظروف ومكونات كل قطعة. ويعتبر سجل العلاج مهما لتسجيل حالة القطعة وكذلك الإحتياطات التى تتطلبها عملية العلاج مستقبلا. وفى هذا السجل يدون نوع الآنية ونوع ومدى التلف أو مظاهر التلف وكذلك خطوات العلاج المطلوبة (تنظيف، تجميع، إستكمال). يلى ذلك توثيق القطعة بالتصوير الفوتوغرافى قبل وأثناء كل مرحلة من مراحل العلاج المختلفة وحتى نهايتها .

٤- يمكن أخذ عينة صغيرة من الأثر من مكان غير ظاهر للتحليل الدقيق والتعرف على مكوناته. وتستخدم طرق التحليل بالأشعة السينية وكذلك الفحص بالميكروسكوب الإلكترونى الماسح أو الميكروسكوب المستقطب لمقطع رقيق فى دراسة مكونات الأثر .

٥- تعد هذه الدراسة المبدئية لمظاهر تلف مجموعة من المسارج الخزفية بالمتحف الإسلامى بكلية الآثار جامعة القاهرة بداية ضرورية لفهم عوامل التلف ولإجراء عملية الصيانة اللازمة لبعض هذه الحالات بشكل صحيح مستقبلا، سواء بالمتحف الإسلامى بكلية الآثار جامعة القاهرة أو غيره من المتاحف الأخرى .

المراجع

أولا المراجع العربية:

١. حماده صادق قطب، دراسة تقنية وعلاج وصيانة أدوات الإضاءه الخزفية الأثرية الإسلامية تطبيقا على بعض النماذج المختارة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥ .

٢. محمد عاصم الجوهرى، علاج وصيانة بعض القطع الفخارية الأثرية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٣.

٣. محمد مصطفي إبراهيم، دراسة معملية لتأثير الإضافات المختلفة علي الخواص الطبيعية لكل من الطفلة والفخار، المؤتمر العلمي السابع، ٣٠ مارس-١ أبريل ٢٠٠٢، كلية الفنون الجميلة، جامعة المنيا، ٢٠٠٢.

٤. محمد مصطفى إبراهيم، دراسة مقارنة لأنواع الفخار و السيراميك خلال العصور المختلفة في مصر مع ترميم و صيانة قطع فخارية أثرية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة،١٩٩١.

ثانيا المراجع الأجنبية:

5. Buys, S. and Oakley, V., Conservation and Restoration of Ceramics, Butterworth– Heinemann, Ltd., Oxford, 1999, p. 20.

6. Case, E. D., Heat transfer Coefficient estimation from Thermal Shock Data, in: 26th Annual on composites, advanced Ceramics, Materials and Structure, ed. by Lin, H., & sing, M., Florida, 2002, pp. 149 -160.

7. Goffer, Z., Archaeological chemistry, in: Chemical analysis, vol. 55, John Wiley & Sons, NY, 1980, p. 243.

8. Grimshaw, R. W., The chemistry and physics of clays and other ceramic materials, 4th ed., John Wiley & Sons, New York, 1971, p. 557.

9. Hamilton, D., Architectural ceramics, Thamos & Hudson, 1978, p. 43.

10. Ibrahim, M. M. and Quttop, H.S., Features of the physical deterioration of the Islamic ceramics from Egypt (A case study), in: the 2nd conference of El-Fayoum, 30th April – 2nd May 2002, Faculty of Archaeology, Cairo University, El-Fayoum branch, pp. 87-94.

11. Lay, L., Corrosion resistance of technical ceramics, London, 1991, p. 50.

12. Lins, A. P., Ceramics and glass conservation, Museum News, 1977, p. 5.

13. Reiderer, J., Restoration, Preservation, Munich, Germany, 1989, p.39.

14. Rice, P. M., Pottery analysis, University of Chicago Press, USA, 1987, p.311.

15. Smith, S., The Manufacture and conservation of Egyptian faience, in: The 11th triennial meeting ICOM committee for conservation, Edinburgh, Scotland, 1996, Vol. 2, pp. 845-850.

16. Watchman, J.B., Mechanical properties of ceramics, John Wiley & Sons, New York, 1996, p. 247.