الإتحاد العام للآثاريين العرب

كتاب المؤتمر الرابع عشر

للإتحاد العام للآثاريين العرب

عقد في الفترة من ١٥ - ١٦ أكتوبر ٢٠١١ م

بجامعة الدول العربية و مركز مؤتمرات جامعة القاهرة

الندوة العلمية الثالثة عشر

دراسات في آثار الوطن العربي

القاهرة

١٤٣٢هـ/٢٠١١م

الإتحاد العام للآثاريين العرب

كتاب المؤتمر الرابع عشر

للإتحاد العام للآثاريين العرب

عقد في الفترة من ١٥ - ١٦ أكتوبر ٢٠١١م

بجامعة الدول العربية ومركز مؤتمرات جامعة القاهرة

الندوة العلمية الثالثة عشر

دراسات في آثار الوطن العربى

القاهرة

١٤٣٢هـ/٢٠١١م

رقم الايداع
الدولى والمحلى
٢٠١٢/١١٩٥١

بسم الله الرحمن الرحيم

الهيكل التنظيمي

لإدارة الإتحاد العام للآثاريين العرب

إدارة الاتحاد العام للآثاريين العرب:

أ.د. علي رضوان	**رئيس الاتحاد العام للآثاريين العرب**
أ.د. محمد محمد الكحلاوي	**أمين الاتحاد العام للآثارين العرب**
أ.د.عبد الرحمن الطيب الانصاري	**نائب رئيس الاتحاد العام للآثاريين العرب**
أ.د يوسف الأمين	**الامين المساعد للإتحاد العام للآثاريين العرب**

لجنة الإعداد والتنفيذ

أ.داليا فتح الله عبد الله

اللجنه العامه المنظمة للمؤتمر

* د / عاطف عبد اللطيف برانيه	* د / أحمد عبد القوي
* د / جمعة عبد المقصود	* د / جمال فتحي
* أ / سوزان عبد اللطيف	

سكرتارية الاتحاد

*أ/ داليا فتح الله عبد الله	* أ/ نهى حمدي محمد

لجنه الاعداد والتسجيل

*أ /فاطمة اسماعيل	* أ. نشوي مصطفي

لجنة معرض الكتاب

* أ /عبد الرحيم حنفي	* أ / عائشه فتحي

مقدمه

كلمة الاتحاد :

يعد الاتحاد العام للآثاريين العرب أحد الانجازات التي أفرزتها سياسه المجلس العربي للدراسات العليا والبحث العلمي لاتحاد الجامعات العربيه،الذى احتضن الاتحاد العام للآثاريين العرب منذ نشأته ممكناً اياه من تأديه دوره على الصعيديين المحلي والعربي،وهيأ له كل السبل من أجل الوصول به الى تحقيق أهدافه الامر الذى جعل الاتحاد يتبوأ مكانه مرموقه على الصعيدين المحلى والعربى،وكان من بين أهم الاهداف اصدار سلسله من المعارف الاثريه فى الوطن العربى وكذلك الاصدار السنوى لكتاب المؤتمر والمجله وهذا الكتاب الذي بين أيدينا هو حصاد أعمال المؤتمر الرابع عشر– الندوه العلميه الثالثة عشر والذي شارك فيه أكثر من ١١١ باحث وباحثه من مصر والعالم العربي وقد تضمن هذا الكتاب٧٥ بحثاً مزود باللوحات الفوتوغرافيه والاشكال المعماريه في كافه مجالات الدراسات الاثريه(قديم– يوناني روماني – أسلامي– ترميم) أستوعبتها كافه محاور المؤتمر الذي انعقد تحت مسمى دراسات في آثار الوطن العربي الحلقه الثانية عشر،وتمتاز أبحاث هذا الاصدار بالجديه والابتكار وحملت توصياتها كل جديد،ويأتى تفعيل تلك التوصيات في مراكز البحث خطوه جديده على طريق التنسيق بين الجامعات العربيه المعنيه بالدراسات الاثريه وقد كان مؤتمر الاثاريين العرب الرابع عشر مفخره كبيره لكل الاثاريين فى مصر والوطن العربى حيث استضافت أعمال المؤتمر جامعة الدول العربية وقد شهدت أعمال المؤتمر إقبالا عربيا ومصريا غير مسبوقا واستضافت فعاليات المؤتمر شخصيات علميه مرموقه وبارزه ، كما ناقشت أعمال المؤتمر القضية الأثرية التي خصصت حول الاعتداءات الإسرائيلية علي مدينة القدس ، وقد أسفرت الاعمال علي إصدار توصيات هامه تندد بكافة الإعتداءات الإسرائيلية علي المقدسات الفلسطينيه ،كما ناقش المؤتمر الإعتداءات التي تعرضت لها الآثار الليبية نتيجة الضربات الجوية لحلف النيتو اسفرت عن نتائج وخيمة علي التراث الليبي ، وقد شارك في أعمال المؤتمر المنظمة العربيه للتربية والثقافة والعلوم ،حيث حضر عن منظمة "الاليكسو" الدكتورة /حياة قطاط وقدمت ورقة حول كيفية وضع آليات لحماية التراث العربي من جراء الصراعات والحروب.

وفي النهاية لا يسعنا الا أن نتقدم بخالص الامتنان والشكر لكل العلماء والباحثيين الذين شاركوا أو ساهموا في إنجاز هذا العمل الضخم ،وكذلك العلماء الأجلاء الذين شاركوا بأرائهم وأداروا جلسات أعمال المؤتمر بكل دقة مما اسفر عن نتائج طيبة تخللها العديد من المداخلات والمناقشات المفيدة والتي انعكست بشكل إيجابي علي أعمال المؤتمر .

والله من وراء القصد وهو يهدي الى سواء السبيل

إدارة الاتحاد

القواعد والمعايير الخاصة بتقديم البحوث للنشر

طبقا للقواعد المقررة للنشر فان اداره مجلة الاتحاد ترجو من السادة الباحثين الالتزام بما يلي:-

١-أن يكون البحث جديدا ولم يسبق نشره في أيه دوريه أخرى .

٢- أن يتضمن البحث نتائج علمية جديدة تضيف للدراسات الأثرية أو المتحفية أو أعمال الترميم المعماري والترميم الدقيق.

٣-أن تكون اللوحات والأشكال التوضيحية المرفقة بالبحث منشورة لأول مرة ، وفي حالة الاستعانة بلوحات وأشكال من بحوث أخري يذكر ذلك جلياً أسفل كل لوحة أو في فهرس خاص.

٤-أن يكون عدد صفحات البحث خمس وعشرين صفحه من بينهم خمس صفحات صور

٥- يرفق بالبحث ملخص باللغتين العربية والأجنبية.

٦- أن تتبع القواعد العلمية في إثبات مصادر ومراجع المقالات والأبحاث وفقآ للترتيب التالي:-(أسم المؤلف-عنوان الكتاب- دار النشر-مكان النشر-التاريخ- الجزء- الصفحة) على أن تكون **الهوامش مسلسله** بأرقام متتابعة من ١- ١٠٠ مثلا وأن تكون **أسفل كل صفحه وليس في نهاية البحث** على أن تكون الهوامش **بنط ١٢عربى ، بنط ١٠ أجنبي.**

٧- أن يكون حجم الورقة **"Paper"** كالآتي: **Width:17.5cm × Height:24cm**

٨- وان تكون مقاسات الصفحة"**Margins**" كالآتي:

Bottom: 2.5cm ، top: 2cm ، right: 2cm ،Left: 2cm

٩- أن ترد المقالات مطبوعه وفق نظام الناشر المكتبي **IBM** بنط (١٤) والعنوان الرئيسي بنط (١٦) أسود **(B)** وأن يكون نوع الخط. **(عربي Arabic Transparent) (أجنبي Times New Roman)** ويرفق مع البحث عدد ٢ CD + ٢ نسخة ورقية .

١٠- تقدم البحوث لإدارة المجلة أو الكتاب بعد مراجعتها لغوياً.

١١- يشترط في حاله وجود لوحات أن تكون اللوحات مصوره فوتوغرافيآ وتكون مأخوذه scanner وأن تكون بتنسيق jpg وأن تكون الصور مدرجه في FOLDER خاص على الـ CD طبقآ لتسلسلها في البحث .

١٢- الأبحاث التي تحتوي علي لغات قديمة يجب إدراج نسخة من برنامج كتابة النصوص القديمة ،حتي تخرج بحوث سيادتكم بالكشل اللائق الذي ترغبونة.

١٣- إدارة المجلة لا تلتزم برد المقالات التى لا توافق لجنه التحكيم على نشرها .

*يرجى في حاله الاستفسار الاتصال بنا على العنوان التالي:

الاتحاد العام للآثاريين العرب – المجلس العربي للدراسات العليا والبحث العلمي جامعه القاهره – المدينه الجامعيه للطلاب.

شارع ثروت – رقم بريدي ١٢٦١٢ الجيزه – جمهوريه مصر العربيه

تليفون : ٣٥٦٧٦٠٣٦ – ٣٣٣٠٥٨٩٨– فاكس ٣٣٣٠٥٨٩٨ موبيل:٠١٠٢٥٣٤٥١٣

بريد الكتروني : arabarch@yahoo.com الموقع الالكتروني:www.g-arabarch.com

ملحوظة :- في حاله وجود صفحات زائده عن العدد المقرر أو لوحات فوتوغرافيه أو مخططات معماريه يدفع عن كل صفحه عشرة جنيهات وعن كل مخطط أو لوحه ١٥ جنيها واداره الاتحاد تعتذر عن عدم قبول أو نشر أي بحث يرد اليها بدون الالتزام بالقواعد المنشوره .

والله ولي التوفيق

المؤتمر الرابع عشر
للاتحاد العام للآثاريين العرب
جامعة الدول العربية

المؤتمر الرابع عشر
للإتحاد العام للآثاريين العرب
بالتعاون مع / المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الإليسكو)
يعقد في الفترة من ١٥-١٦ أكتوبر ٢٠١١م
بجامعة الدول العربية ومركز مؤتمرات جامعة القاهرة
القاهرة ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١
تحت رعاية
جامعة الدول العربية

المؤتمر الرابع عشر
للإتحاد العام للآثاريين العرب
بالتعاون مع / المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الإليسكو)
يعقد في الفترة من ١٥-١٦ أكتوبر ٢٠١١م
بجامعة الدول العربية ومركز مؤتمرات جامعة القاهرة
القاهرة ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١ م
تحت رعاية
جامعة الدول العربية

فهرس ابحاث قسم الاثار القديمة

م	الاسم	البلد	عنوان الملخص	أرقام الصفحات
١	د.ابو الحسن محمود بكري	مصر	التماثيل الآدمية في حضارة أناو (جنوب تركمنستان) في عصور ما قبل التاريخ	١-٣١
٢	د.احمد حامد نصر حمد	السودان	منهجية دراسات ما قبل التاريخ في تعريف ثقافة العصر الحجري الحديث في وادي النيل	٣٢
٣	د.اسامة ابراهيم سلام	مصر	دراسة لغوية وفنية لتابوت في متحف السلام أسيوط	٣٣-٤٩
٤	د.امل محمد بيومي	مصر	الحقوق والعقوبات في المجتمع اليمني القديم	٥٠-٦٧
٥	د. ايمن الطيب الطيب	السودان	دراسة لغوية وفنية لتابوت في متحف السلام بأسيوط	٦٨
٦	د.خالد شوقي علي البسيوني	مصر	المناظر والنقوش التصويرية والوثائق الكتابية لموانئ وقلاع طريق حورس الحربي في مصر وغرب آسيا أثناء عصر الإمبراطورية	٦٩-٩٦
٧	د. راندا بليغ	مصر	تأثيرات مصرية في البتراء	٩٧-١١٢
٨	د.رحاب عبد المنعم باظا	مصر	ملامح التوحيد في مصر القديمة قبل عهد إخناتون	١١٣-١٣١
٩	د.سهي محمود	مصر	الوشم في الحضارة المصرية القديمة	١٣٢-١٤٦
١٠	د.صدقة موسي علي	مصر	أهم الألقاب التي حملتها زوجات حكام إقليم الوعل	١٤٧-١٦٠
١١	د.عبد الحميد عبد الحميد المرسي مسعود	مصر	دراسة تماثيل برونزية لخيول بالمتحف المصري بالقاهرة	١٦١-١٩٢
١٢	د. عبدالرحمن ابراهيم سعيد	السودان	موقع جبل ابوفاطمة في منطقة الشلال الثالث	١٩٣
١٣	د.قصي منصور عبد الكريم	العراق	الترجمة واللغة الاكدية بين الحرف العربي واللاتيني	١٩٤-٢٠٩
١٤	د.محمد اسماعيل ابو العطا	مصر	وحدة "الكورنيش المصرى" الزخرفية فى واجهات مقابر مدائن صالح بالجزيرة العربية	٢١٠-٢٣٣
١٥	د.محمد العلامي	فلسطين	الكساء عند الشاسو	٢٣٤
١٦	د.محمد الفاتح حياتي	السودان	مواقع العصر الحجري الوسيط شمال ولاية الجزيرة	٢٣٥
١٧	د.محمد بن عميرة	الجزائر	صيد المرجان واستغلاله بموانئ بلاد المغرب في العصر الوسيط	٢٣٦-٢٤٤
١٨	د.محمد عبد الله بن هاوي باوزير	اليمن	عدن .. المدينة الميناء (رؤية تاريخية في أسباب وزمان التسمية)	٢٤٥-٢٦٤
١٩	د. مد الله بن عويضة		نقش عربي شمالي قديم من بادية طريف في شمال المملكة العربية السعودية	٢٦٥

٢٠	د.مصطفي احمد ابراهيم	مصر	الرسول الملكى بتاح–م–ويا نسبه وعائلته	٢٦٦–٢٩٠
٢١	أ.د. مصطفى أعشي	المغرب	القرى المحصنة الماقبل التاريخية بوادي بهت، المغرب	٢٩١
٢٢	أ.د.مفيدة حسن الوشاحي	مصر	رع حور أختي في طيبة الغربية	٢٩٢–٣٢٤
٢٣	د. نشأت حسن الزهري	مصر	منظر فريد من المقصورة الجنائزية للهرم رقم Beg. N. 12 في جبانة البجراوية الشمالية	٣٢٥–٣٤١
٢٤	د.هدي محمد عبد المقصود	مصر	قرص الشمس المجنح ودلالته في مصر و الشرق الأدني القديم	٣٤٢–٣٦٥
٢٥	أ.م.د.هديب حياوي غزاله م.م.اثير احمد حسين	العراق	منحوتة قزقابان الجبلية(دراسة فنية–تاريخية مقارنة)	٣٦٦–٣٩٢

ملحوظه: تم ترتيب الفهرس وفقا للترتيب الابجدى للاسماء.

فهرس ابحاث قسم اليونانى والرومانى

م	الاسم	البلد	عنوان الملخص	ارقام الصفحات
1	د . حسام أحمد المسيري	مصر	حكام الألعاب الأوليمبية القديمة على الفخار اليوناني	420-393
2	د. حنان خميس الشافعى	مصر	تصوير الغزل على الأوانى الفخارية فى الفن اليونانى	441-421
3	د.سائدة عفانة	تونس	الدور السياسي للمرأة في فترة الامبراطورية الرومانية في ضوء الشواهد الاثرية	442
4	د.سماح محمد الصاوي	مصر	طرز الواجهات المعمارية المصورة في شواهد القبور القبطية	460-443
5	د. سمية شهبي	الجزائر	التحصينات الرومانية بالجنوب الشرقي الجزائري في مسح "باراديز" الجوي « منطقة الزيبان جنوبي الأوراس »	479-461
6	د.عبير عبد المحسن قاسم	مصر	المقابر الليكية	480
7	أ.د.عزت زكي قادوس	مصر	التأثيرات اليونانية والرومانية على عملات شبه الجزيرة العربية	492-481
8	د. عماد خليل	مصر	التجريب فى علم الآثار البحرية	514-493
9	د. ممدوح ناصف ابو الفتوح المصري	مصر	هيرم مزدوج بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية	543-515
10	د.ممدوح درويش مصطفي	مصر	طرق دفن الموتي خلال العصريين اليوناني والروماني "من خلال مقابر الإسكندرية"	544
11	د. منال اسماعيل د. خالد غريب	مصر	الأصول المصرية في مفردات الأساطير اليونانية "أسماء المدن"	561-545
12	أ.د.مني محمد الشحات	مصر	" جرار المياه المثقوبة " صورة من صور العذاب الأخروى فى الفكر اليونانى "دراسة أثرية "	562

ملحوظه: تم ترتيب الفهرس وفقا للترتيب الابجدى للاسماء.

فهرس ابحاث قسم الاثار الاسلاميه

م	الاسم	البلد	عنوان البحث	أرقام الصفحات
١	د.ابـــراهيم ابـــراهيم عامر	مصر	جـامع قلعـة صـدر (الجنـدى) أصـله فاطمى و ليس أيوبى (دراسة تاريخية و أثرية معمارية)	٥٦٣-٥٩٠
٢	أ.م.د.إبـراهيم محمد أبـو طاحون	مصر	الجوامع المعلقة بمدينة طرابلس الشام فى العصر العثمانى " دراسة أثرية معمارية"	٥٩١-٦٢٨
٣	د.أحمد الشوكي	مصر	الآثار الباقية بمملكة "أحمد نگر" في القرن ١٢هـ/١٨م في ضوء نص للقاضي "عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد نگري"	٦٢٩-٦٥٣
٤	د.الحسن اوراغ	المغرب	التراث الأثري بالمغرب الشرقي في خدمة التنمية المستدامة	٦٥٤
٥	د.النوري بوخشيم	تونس	قريـة توجـان: محاولـة فـي فهـم خصوصـيات التعميـر فـي جبـل مطماطة.	٦٥٥
٦	د.أمـــين عبـــد الله الرشيدي	مصر	مجموعـــة الســـلطان عبـــدالجليل المعماريـة بجبانـة سـيدى عبـدالجليل بحاجر القرايا بإسنا محافظة الأقصر (دراسة آثرية فنية)	٦٥٦
٧	د.انعـام مهـدى علـى السلمان	العراق	مقـابر الجـيش البريطـانى فـى العراق١٩١٤-١٩٥٨	٦٥٧-٦٦٥
٨	د.بدر عبد العزيز محمد بدر	مصر	الطرز المعمارية لمدينة بورسعيد في عصر أسرة محمد علي باشا	٦٦٦-٧٠٧
٩	د. تفيدة محمد عبد الجواد	مصر	واجهات القصور بمحافظتي الغربية والمنوفية بالنصف الثاني من القرن ١٩ وحتى نهاية النصف الأول من القرن ٢٠ دراسة أثرية للعناصر المعمارية والزخرفية	٧٠٨-٧٤٧
١٠	د.جمال عبد العاطي	مصر	التـأثير العثمـاني علـى طـرابلس الغرب- من خلال أربعة نقوش كتابيه محفوظة بمتحف السرايا الحمراء.	٧٤٨

١١	أ.رندا خميس احمد المعيضي	اليمن	دراسة أثرية تاريخية عن شاهد قبر الإمام القاسم بن المؤيد بالله	٧٤٩-٧٧١
١٢	د.سارة الشماس	فلسطين	خان ابراهيم الخليل "دراسة تاريخية واثرية ومعمارية"	٧٧٢-٧٧٩
١٣	د.سامح فكري البنا	مصر	تمثال محمد علي بمدينة قولة باليونان "دراسة آثارية فنية مقارنة"	٧٨٠-٨٣٢
١٤	د. سحر محمد القطرى	مصر	سراى الحقانية بمدينة الإسكندرية ١٣٠٣هـ - ١٨٨٦م "دراسة أثرية معمارية فنية"	٨٣٣-٩٢١
١٥	د.سعاد عثمان بابكر د.احمد حسين	السودان	مقابر فلسطين تحت الاحتلال الصهيوني	٩٢٢
١٦	د.سناء حساب	المغرب	التفاعل الحضاري مابين العرب والبربر في المغرب الأقصي إبان الفتح الإسلامي	٩٢٣
١٧	أ.د. سهيلة مزبان حسن	العراق	بيت الحكمة من مراكز التعليم العربية الاسلامية	٩٢٤-٩٣٤
١٨	د.شادية الدسوقي عبد العزيز	مصر	"طاقم مكتب من النحاس المموه بالمينا ينسب للأسرة العلوية " لم يسبق نشره"	٩٣٥
١٩	د.شروق عاشور	مصر	دراسة أثرية لمخطوط قبطي (عقد أملاك محفوظ بإحدى الكنائس) الاكتشافات الآثارية الحديثة "	٩٣٦-٩٥٤
٢٠	أ.د.عائشة عبد العزيز التهامي	مصر	التنمية السياحية لمزارات الفيوم الإسلامية (دراسة أثرية بيئية)	٩٥٥-٩٨٣
٢١	د. عاطف سعد محمد	مصر	نقود أحمد شاه الدرّاني	٩٨٤
٢٢	د.عاطف عبد الدايم عبد الحي	مصر	جامع الأمير يوسف جوربجى(الهياتم) بالقاهرة (أثر رقم ٢٥٩) (١١٧٧هـ/١٧٦٣م) دراسة جديدة في ضوء وثيقة الوقف	٩٨٥
٢٣	د.عبد الخالق علي عبد الحالق	مصر	توقيعات جديدة علي الخزف الإسلامي من العصرين الأيوبي والمملوكي	٩٨٦
٢٤	أ.م.د.عبد الرحيم خلف عبد الرحيم	مصر	دراسة حول الخطاطين الملقبين بياقوت المستعصمى فى ضوء مجموعة مصاحف غير منشورة " دراسة أثرية مقارنة"	٩٨٧
٢٥	د. عبد العزيز شهبي	الجزائر	مسجد سيدي ثامر العتيق في بوسعادة « نموذج للمساجد بالمناطق الرعوية	٩٨٨-١٠٠٤

		الجزائرية »		
٢٦	د.عبدالقادر دحدوح	الجزائر	أنماط التخطيط المعماري للمساجد بالجزائر خلال الفترة العثمانية الملتقى الثالث عشر للآثاريين العرب ١٥-١٦أكتوبر ٢٠١١ القاهرة	١٠٠٥-١٠٢٥
٢٧	د.عدنان بن فايز الحارثي الشريف	السعودية	أعمال السلطان الأشرف برسباي بالمسجد الحرام فى ضوء نقش مؤرخ بسنة ٨٢٦هـ/١٤٢٣م محفوظ بالكعبة المشرفة "دراسة أثرية حضارية"	١٠٢٦-١٠٥٢
٢٨	د.عزة علي عبد الحميد شحاته	مصر	فنارت البحر الأبيض المتوسط في القرن التاسع عشر الميلادي "دراسة آثرية معمارية"	١٠٥٣-١٠٩٧
٢٩	د. علي حسن عبد الله	مصر	العلاقات السياسية بين الموصل والدول المجاورة أثناء حكم بدر الدين لؤلؤ (٦٣١/١٢٣٣م - ٦٥٧/١٢٥٨م) "من خلال المسكوكات"	١٠٩٨-١١١٢
٣٠	د.علي سعيد سيف	اليمن	المناخ وأثره على عمارة مدينة صنعاء في العصر الإسلامي	١١١٣-١١١٤
٣١	أ.م.د.عماد المصري	سوريا	مجمع الزاوية في حمص القديمة – تجربة في الارتقاء العمراني الارتقاء بالبيئة العمرانية في حمص القديمة – وجهة نظر	١١١٥-١١١٦
٣٢	د. غادة أحمد رشدى	مصر	دراسات فى وثائق عابدين بك	١١١٧-١١٥٢
٣٣	د.فرج الله احمد يوسف	مصر	مقابر فلسطين تحت الاحتلال الصهيوني	١١٥٣
٣٤	أ.د. قدرية توكل البندارى	مصر	دور قناة السويس الحضارى والسياحى	١١٥٤-١١٧٩
٣٥	د. لطيفة بشاري	الجزائر	إسهامات الموالي في النشاط الحرفي ببلاد المغرب بين القرنيين الثالث والرابع الهجريين(٩-١٠م)	١١٨٠-١١٩٧
٣٦	د. ليث شاكر محمود	العراق	نماذج من العمارة الطينية للمدن الإسلامية في العراق	١١٩٨-١٢١٢
٣٧	د.مجدى عبد الجواد علوان	مصر	رباط أرْدَمُر بمنطقة باب الوزير بالقاهرة ٩٠٠-٩٠٩هـ/١٤٩٤-	١٢١٣-١٢٤٤

			١٥٠٣م دراسة آثارية معمارية مقارنة	
٣٨	د.محمد احمد عبد المجيد	السودان	قلاع كولبنارتي بشمال السودان	١٢٤٥
٣٩	د.محمد التوم محمد	فلسطين	القلاع والحصون اسفل الشلال الرابع	١٢٤٦
٤٠	د.محمد الحزماوي	فلسطين	العمران في مدينة القدس خلال الحكم	١٢٤٧
٤١	د.محمد السيد محمد أبورحاب	مصر	الجامع الجديد المعروف بجامع فرّق الأحباب بمدينة تارودانت بالمغرب الأقصى- دراسة آثارية معمارية	١٢٤٨-١٢٧٩
٤٢	د.محمد حمد خليص الحربي	السعودية	" الوقت وطرق تحديده في وادي القرى قديما "	١٢٨٠
٤٣	د. محمد سامي عدلي إبراهيم القاضي	مصر	" المناظر المائية على التحف القبطية منذ القرن الثانى وحتى القرن السادس الميلاديين" دراسة آثارية فنية مقارنة	١٢٨١-١٢٩٩
٤٤	د.محمد هاشم أبوطربوش	مصر	الـ هلة و آثار ها الاسلامية الباقية	١٣٠٠-١٣٤١
٤٥	د. محمود سعد الجندى	مصر	دراسة أثرية فنية مقارنة لمجموعة من الأسلحة المعدنية محفوظة بمتحف رشيد القومي	١٣٤٢-١٣٦٩
٤٦	ناصر منصور إبراهيم الكلاوي	مصر	مدرسة عباس حلمي الثاني ببولاق أبو العلا ١٨٩٥ م	١٣٧٠-١٤٠١
٤٧	أ.د. ناهض عبد الرزاق دفتر القيسي	العراق	نقود الصلة والمناسبات الاسلامية	١٤٠٢-١٤١٦
٤٨	د. هناء محمد عدلى حسن	مصر	تنوع التكوينات الفنية وتطور الرسوم الآدمية فى تصاوير "لقاء فرهاد وشيرين" فى المخطوطات الأدبية الإيرانية (العصرين التيمورى والصفوى)	١٤١٧-١٤٩٨
٤٩	د.وفاء السيد أحمد شرف	مصر	مقبض سيف عاجى بمدريد فى دراسة آ ثاريه وفنيه ونشر	١٤٩٩-١٥٣٥
٥٠	د. وليد على محمد محمود	مصر	أربعة سيوف إسلامية محفوظة فى متحف مدينة نوفى تشاركاسك بروسيا (نشر ودراسة)	١٥٣٦-١٥٧٦
٥١	د.يحياوي العمري	الجزائر	الدراهم الفضية الزيانية ضرب مدينة الجزائر دراسة تحليلية وفنية	١٥٧٧

ملحوظه: تم ترتيب الفهرس وفقا للترتيب الابجدى

فهرس ابحاث قسم ترميم الآثار

م	الاسم	البلد	عنوان الملخص	أرقام الصفحات
١	د.بهاء الدين محمد حسنين	مصر	مشروع تطوير معمل قياسات و تقييم تأثير الملوثات البيئية علي مقتنيات المتاحف والمناطق الأثرية والمكتبات و تأهيله للأعتماد الدولي	١٥٧٨-١٥٧٩
٢	أ. منى محمود السيد أ. د. منى فؤاد على د. هالة عفيفى محمود د.علياء محمد عطية	مصر	دراسة تحليلية لبعض الأقنعة الجصية الملونة والمذهبة التى ترجع إلى العصر اليونانى الرومانى بمتحف كلية الأثار جامعة القاهرة	١٥٨٠-١٥٩٤
٣	د.نيفين سعد الدين عبد الرحمن سالم	مصر	منهجية علمية لتدريس مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية بالأساليب الحديثة	١٥٩٥-١٦٢٠

ملحوظه: تم ترتيب الفهرس وفقا للترتيب الابجدى للاسماء.

"التماثيل الآدمية في حضارة أناو* (جنوب تركمنستان) في عصور ما قبل التاريخ"

د.ابو الحسن محمود بكري♦

تمهيد:

إنتشرت التماثيل النسائية الصغيرة تقريباً في كل الحضارات الزراعية في العالم القديم وهي ترجع لفترات زمنية مختلفة وتعبر عن مراحل متعاقبة من تطور تلك الحضارات. جذب هذا النوع من المواد الأثرية انتباه العديد من الباحثين المتخصصين منذ فترة طويلة على إعتبارها مادة أثرية غنية تساعد الباحث على الغوص في الحياة الروحية لصانعيها وفهم المعتقدات التي كانت توجههم أثناء قيامهم بتشكيلها.

لم يعد الباحثون يفسرون هذه التماثيل جميعها على أنها تصويراً للإلهة الأم كما كان في السابق، وأصبحت تسمية "الإلهة الأم" تطلق على هذا النوع من التماثيل على سبيل التصنيف وليس التفسير.[١] أما علماء الآثار المهتمون بهذا النوع من المادة الأثرية فيعتبرونها تماثيل لآلهة الأرض والنباتات والماء، أو آلهة حامية لولادة الأطفال وكل نوع من أنواع الخصب والنماء. لكن من الواضح أن كل هذه التفسيرات تتسم بأنها عامة وغير محددة، وربما يرجع هذا إلى نقص في أعداد التماثيل نفسها وإلى قصور في معرفتنا عن فكر وعقيدة صانعيها.

في بعض الأحيان يحالف الحظ والتوفيق علماء الآثار في تفسيراتهم لهذه التماثيل بشرط إذا توفر لديهم كم مناسب من المادة الأثرية ومعلومات كافية عن ديانات ومعتقدات الحضارات القديمة المجاورة بالإضافة إلى معطيات علم الإثنوجرافيا. بالطبع الأهم هنا هو توفر مادة أثرية مدروسة دراسة جيدة تنتمي إلى حضارة ومنطقة جغرافية محددة.

تتناول الدراسة الحالية مجموعات كبيرة من التماثيل الآدمية التي عثر عليها بمواقع عدة بجنوب تركمنستان (آسيا الوسطى) (خريطة ١) وترجع لفترة زمنية طويلة تمتد من العصر الحجري الحديث (حضارة جيتون) والعصر الحجري النحاسي وحتى العصر البرونزي المتطور (حضارة أناو). يقوم الباحث بمحاولة تصنيف مجموعات التماثيل في كل عصر على حده معتمداً على أهم صفاتها (مادة الصنع، طريقة الصنع، مكان العثور عليها، بعض التفاصيل الفنية، وغيرها)، ثم رصد التطور الذي طرأ عليها

* سميت هذ الحضارة نسبة إلى تل أناو الواقع بالقرب من العاصمة التركمنستانية عشق آباد، أول المواقع من حيث الكشف عنه واكتسب شهرة عالمية منذ أن بدأت البعثة الأمريكية عملها به عام ١٩٠٤:

R. Pumpelly, Excavations in Turkestan, in Prehistoric Civilizations of Anau I-II, (Washington, 1908)

♦ قسم الاثار المصرية – كلية الآثار – جامعة القاهرة.

[1] P. J. Ucko, "The Interpretation of Prehistoric Anthropomorphic Figurines", JRAI (1962) 92

أو ملامح الاختلاف عن غيرها من مجموعات أخرى. في النهاية يحاول الباحث إعطاء تفسيراً لدلالة التماثيل والهدف من صنعها في الإطار الحضاري لمنطقة جنوب تركمنستان خلال الفترة الزمنية قيد البحث معتمداً في ذلك على المعطيات الإثنوجرافية ومصادر أخرى. قد يلجأ الباحث أحياناً إلى الإشارة إلى حضارات الشرق الأدنى في سبيل فهم أكثر للمادة الأثرية بجنوب تركمنستان.

تماثيل جنوب تركمنستان

أتاحت مجموعات كبيرة من التماثيل التي عثر عليها في مواقع حضارة أناو بجنوب تركمنستان إمكانية كبيرة لدراستها وتفسيرها، وتعتبر هذه الحضارة وبلا شك من أكثر حضارات العالم القديم دراسة وفهماً بفضل مجهودات علماء الآثار على مر سنين طويلة. حافظت هذه الحضارة على تتابع تطورها فترة طويلة إمتدت من الألف الخامس ق.م حتى الألف الثاني ق.م، أي منذ العصر الحجري النحاسي وحتى العصر البرونزي المبكر.

تمكن الباحثون من تحديد النقاط الأساسية في تأريخ هذا النوع المميز من المادة الأثرية عن طريق رصد التغيرات التي طرأت على أشكال وأنماط هذه التماثيل على خلفية التطور الحضاري والنظام الإجتماعي لأصحابها. ومن الجدير بالذكر أن هذه النقاط الأساسية لا يمكن تتبعها في أي من الحضارات الأخرى المعروفة لدينا إلى الآن. لذا فإن دراسة تماثيل حضارة أناو بجنوب تركمنستان تمثل بالنسبة للباحثين أهمية خاصة ليس فقط من أجل فهم هذه الحضارة وحدها وإنما تخرج هذه الأهمية عن حدود جنوب تركمنستان نفسها.

ظهرت التماثيل قيد البحث في جنوب تركمنستان خلال العصر الحجري الحديث (حضارة جيتون)، لذا يرى الباحث أن يبدأ الدراسة بتماثيل هذا العصر على الرغم من أن الورقة مكرسة في الأساس لدراسة فترة العصر الحجري النحاسي والبرونزي المبكر والمتطور.

تماثيل العصر الحجري الحديث

تعرف حضارة جنوب تركمنستان خلال العصر الحجري الحديث بحضارة جيتون* (Djeitun) التي ترجع إلى الألف السادس والخامس ق.م[٢]، وعلى الرغم من الكشف عن العديد من المواقع النيوليتية التي تؤرخ بهذه الحضارة، إلا أن عدد التماثيل

* سميت حضارة العصر الحجري الحديث بتركمنستان "حضارة جيتون" نسبة إلى أكبر وأهم موقع يؤرخ بهذا العصر وهو موقع جيتون الذي يقع على بعد ثلاثين كيلومتراً شمال غرب العاصمة التركمنستانية عشق آباد في بداية منطقة تلال صحراء قراقومي الرملية.

[2] V. M. Masson, Poselenie Djeitun, (Leningrad, 1971), 61

الآدمية ما زال قليلاً، حيث عثر فقط على ستة تماثيل.[٣] شُكلت جميعها من الصلصال غير المحروق مما أدى إلى أن درجة حفظهم كانت ضعيفة. جاءت أربعة منها بعيدة الشبه بالتماثيل الآدمية، على الأرجح هي عبارة عن تماثيل حيوانية حيث غُرست في أحدهم عصاة من العظم وهذا ما كان يميز تماثيل الحيونات التي كانت تُحمل في العادة آثار لإبر أو مخارز.

البقايا الوحيدة للتماثيل الآدمية كانت عبارة عن رأس آدمية من الصلصال غير المحروق عُثر عليها في موقع جيتون نفسه. يتميز هذا الرأس بكبر حجمه نسبياً وقد شكلت به الحواجب والأنف عن طريق النقش. (شكل ١: أ)

عُثر كذلك في موقع جيتون على بقايا لتمثال آخر وهي عبارة عن جذع تمثال تبقى عليه ثدي مخروطي الشكل (الثدي الآخر مفقود) وبطن ضخم، ولكن بدون أذرع ولا رأس ولا أرجل (شكل ١: ب). نظراً لأن هذا النموذج محطم جداً فإنه يصعب معه عمل وصف أو تحديد السمات العامة لأعمال النحت خلال حضارة جيتون النيوليتية.[٤] هذا وعُثر في موقع جيتون نفسه على قطعة حجرية تتخذ شكل المثلث وهي تشبه هيئة آدمية جالسة[٥]، ويوجد بالجزء العلوي من هذه القطعة ثقب ربما لأنها كانت تعلق كتميمة على حبل أو خيط. وتعتبر هذه القطعة الإشارة الوحيدة على وجود تماثيل جالسة في حضارة جيتون النيوليتية. (شكل ١: ج)

إذاً تتميز حضارة جيتون النيوليتية بوجه عام بأن عدد التماثيل الآدمية كان قليلاً، ولكن كانت تلك التماثيل من حيث الشكل الخارجي والنمط متطورة بصورة كافية وذات سمات بسيطة تجريدية بما يتناسب مع الفترة الزمنية أي العصر الحجري الحديث.

تماثيل العصر الحجري النحاسي

تتميز تماثيل العصر الحجري النحاسي عن تلك التي سبقتها خلال العصر الحجري الحديث بعدد من السمات، حيث أنها صعنت في فترة رسخت فيها عملية الإنتاج وبدأت تظهر على أساسها الحضارة المدنية وتنشأ الممالك الأولى في بعض مناطق الشرق الأدنى القديم. فظهرت أول هذه الممالك في المناطق ذات الظروف المواتية من الشرق الأدنى بعد إنتهاء العصر الحجري النحاسي مثل بلاد ما بين النهرين وعيلام ومصر.

تشغل المواقع التي تنتمي إلى حضارة أناو الشريط الجبلي المسمى كوبت–داج شرق مدينة عشق آباد. تعتبر هذه المنطقة الحد الشمالي الشرقي للحضارات الزراعية

[3] O. K. Berdyev, Yujnaya Turkmenia v epohu neolita, Avtoref. Kand. Diss. (Ashgabat, 1965)
[4] Masson, Poselenie Djeitun, tabl. XIII, 1
[5] Masson, Poselenie Djeitun, tabl. XXXVIII, 10

في العالم القديم خلال العصر الحجري النحاسي. على الرغم من تعدد مواقع هذه الحضارة إلا أنها لم تدرس جميعها بنفس المستوى، وتختلف فيما بينها في عدد التماثيل التي عثر عليها ففي بعض المواقع كُشف عن عدد كبير منها في حين مواقع أخرى أعطتنا نماذج فردية فقط. وأدى التفاوت في دراسة هذه المواقع إلى عدم إمكانية بحث وتحليل مجموعات التماثيل في كل موقع على حده لذا سوف يتم وصفها على حسب الفترة الزمنية بصورة عامة.[٦] وبوجه عام تأتي معظم تماثيل هذه الفترة من المنطقة الشرقية من جنوب تركمنستان (واحة جيوكسور) أما المنطقة الغربية فجادت بأمثلة قليلة.

تنقسم مرحلة العصر الحجري النحاسي بجنوب تركمنستان إلى ثلاث فترات: نمازجا I ، نمازجا II، نمازجا III *. تؤرخ الفترة الأولى (نمازجا I) بالنصف الثاني من الألف الخامس ق.م، ونمازجا II بالنصف الأول من الألف الرابع ق.م، ونمازجا III النصف الثاني من الألف الرابع ق.م. وتطابق هذه الفترات الثلاث العصر الحجري النحاسي المبكر والمتطور والمتأخر.[٧]

تماثيل العصر الحجري النحاسي المبكر (نمازجا I)

أعطتنا فترة نمازجا I تماثيل قليلة العدد فنحن نعرف سبعة نماذج فقط منها[٨] مما يجعل من الصعب معه عمل تصنيف لها خلال هذه المرحلة، وهي عبارة عن تماثيل نسائية طبيعية الشكل ذات تفاصيل تجريدية (الأشكال ١: د، ٢: أ). من الصعب تحديد وضع الذراعين بالتماثيل فهي غالباً ما تكون غير واضحة وأحياناً لم تصور على الإطلاق وكانت تستبدل ببروز (زوائد) شبه دائرية. وينطبق هذا على وضع وهيئة السيقان بسبب الحالة السيئة جداً التي وجدت عليها التماثيل، إلا أنه يمكن ملاحظة أن التماثيل التي إتخذت أذرعها شكل البروز شبه الدائرية إتخذ جزءها السفلي شكل القاعدة المخروطية.

يتسم شكل الرأس أيضاً بالغموض فهو غير واضح لدى جميع التماثيل فيما عدا تمثال وحيد تبقى لنا كاملاً دون أن يصيبه دمار وهو تمثال كثيف الرأس صغير الأنف،

---

[٦] شذ عن هذه القاعدة موقع إلجينلي–دبه الذي تم مناقشة رسالة دكتوراه في مدينة سان بطرس برج الروسية عن تماثيله ومراكزه الطقسية عام ٢٠٠٥ وكذلك صدر في نفس العام كتاب باللغة الإنجليزية عن تماثيل الموقع خلال العصر الحجري النحاسي:

N. F. Solovyova, "Chalcolithic Anthropomorphic Figurines from Ilgynly-depe, Southern Turkmenistan. Classification, Analysis and Catalogue", (Oxford, 2005)

* سميت هذه الفترات هكذا نسبة إلى تل ضخم يسمى نمازجا–دبه (دبه تعني تل في اللغات المحلية بآسيا الوسطى) بالقرب من كاخك، ويعتبر من أكبر المواقع النحاسية على الإطلاق.

[7] V. M. Masson, Eneolit SSSR, (Moskva, 1982)

[8] I. N. Khlopin, Pamyatniki rannego eneolita Yujnoi Turmenii, САИ 1963, vol. B 3-8

شكلت به العيون والفم عن طريف تجاويف دائرية، وتم عمل نفس هذه التجاويف على حدود الرأس (ربما تمثل بداية الشعر).

نلاحظ في كل التماثيل ضخامة الفخذين، فكانت تُغطى هذه المنطقة بطبقة إضافية مستديرة بغرض التضخيم، إختفاء الثديين لدى التماثيل التي حلت البروز محل الأذرع بها، ومن الجدير بالذكر أن علامة الجنس توجد فقط في هذا النوع الأخير من التماثيل. تتركز الرسومات الزخرفية الرمزية في منطقة الفخذين وكانت تلون باللون البني، هذا بالإضافة إلى العقود التي كانت ترسم في الجزء العلوي حول الرقبة.

تماثيل العصر الحجري النحاسي المتطور (نمازجا II)

جادت فترة نمازجا II بمادة أثرية غنية حيث عثر على أكثر من ثلاثة وخمسين تمثالاً، إلا أن عدد التماثيل الكاملة لا يزال قليلاً جداً مما يجعل من الصعب معه عمل تصنيف لها أو تقسيمها إلى مجموعات وأنواع. عثر على أكثر التماثيل عدداً في واحة جيوكسور (شكل ٢: ب، ج)

تتميز التماثيل هنا بأنها تماثيل كبيرة الحجم وصل أكبرها إلى ٣٠ سم، صنعت من الصلصال وتصور نساء جالسات وفي أحياناً نادرة واقفات(فيما عدا تمثال واحد من المحتمل أنه يصور رجلاً[٩])،وهي من الناحية الفنية بسيطة التشكيل مع تضخيم الجسد الأنثوي(منطقة الفخذين).الأذرع كالعادة صغيرة جداً إتخذت شكل البروز (الزوائد)شبه الدائرية، الأرجل شكلت منفصلة عن بعضها البعض أسفل الركبة ولم تكن مصمتة، وكانت السيقان بدون أقدام. من الواضح أن تماثيل هذه الفترة كانت تشكل على الأقل من ثلاثة أجزاء، فكان يتم تشكيل الأرجل والجذع بصورة منفصلة عن بقية الجسم.[١٠]

زخرفت الرأس عن طريق بعض الخطوط التي كانت تمثل باروكة شعر مرتفعة ولم يظهر من تحتها الشعر الحقيقي، ورسم الفنان على الوجه بعض التفاصيل مثل العيون والأنف والفم وأحياناً الحواجب باللون الأسود أو البني على سطوح التماثيل ذات اللون البني المحمر.

طبقاً لما تبقى من التماثيل يمكننا القول بأنه كانت لها أثداء كثيفة (وأحياناً نجد أن الحلمات لونت باللون الأحمر)، البطن أيضاً كان يتم تضخيمه أحياناً بصورة مقصودة وغالباً ما كان يرسم مثلث كعلامة تعبر عن جنس التمثال.

[9] E. V. Antonova, "Antropomorfnaya skulptura drevnih zamledelcev Perednei I Srednei Azii", (Moskva, 1977), 69

[10] Antonova, Antropomorfnaya skulptura drevnih zamledelcev Perednei I Srednei Azii, 69

شغلت الزخارف الرمزية مثل الحلقات أو الدوائر المنقوطة في المنتصف (العلامات الشمسية؟)* والعلامات ذات الشكل المثلث والتيوس الجزء السفلي من التماثيل (على الأفخاذ والجزء العلوي من الأرجل)، أما العقود فرسمت على الرقاب والأساور على الأرجل(شكل ٢: ج). ومن الجدير بالذكر أنه على أحد التماثيل الكاملة رسم على الأفخاذ والأرجل عدد خمسة عشرة دائرة ومجموعة من المثلثات.[١١]

إستمرت تماثيل نمازجا II في الحفاظ على التقاليد الفنية التي بدأت في الفترة السابقة عليها مثل شكل الأذرع التي إتخذت شكل البروز الشبه دائرية، إلا أنه هناك العديد من نقاط التطور والإختلاف منها: لا توجد تقريباً تماثيل واقفة مثل التي كانت في فترة نمازجا I، تتميز تماثيل نمازجا II بثبات الأشكال على عكس الفترة السابقة التي كان بها تنوع في الأشكال.

تجدر الإشارة هنا إلى أماكن العثور على التماثيل، مثلاً تم العثور في موقع يالانجاتش–دبه وهو أحد أهم المواقع وأكثرها حظاً من البحث على ٣٥ تمثالاً قليلة التنوع وجميعها عبارة عن بقايا، تم الكشف عنها أثناء أعمال حفر مبان موزعة على مستويين أثريين: المستوى الأول كشف عن ١٤ مبناً ذات وظائف مختلفة منها السكنية والإقتصادية، والمستوى الثاني تم الكشف عن عشرين مبناً.[١٢]

على الرغم من ظروف الكشف عن هذه التماثيل التي تشير إلى أن معظمها عثر عليه في غير أماكنها الأصلية، إلا أنه ليس هناك شك في علاقة هذه التماثيل بالمنازل، وبالفعل عثر على بقايا تماثيل أثناء عملية تنظيف المباني السكنية رقم ١٦ و١٩ بالمستوى الحادي عشر من البناء. يرى مكتشفها أنها وضعت عن قصد في أساسات هذه المباني ومن الطريف أنه عثر بجوار بقايا أحد التماثيل على أداتين من العظم عبارة عن مخرز وأداة أخرى تستخدم للصقل[١٣]، ربما كانتا أدوات تخص عمل النساء.[١٤] أما فيما يخص المباني نفسها فقد أثبتت الآثار المكتشفة أنها لا تحتوي تقريباً

---

* فيما يخص الدوائر ذات النقاط في المنتصف فليس لدينا أية أدلة قوية تؤكد علاقتها بالشمس أو حتى بالعلامات الشمسية، حيث أن تشابه هذه الدوائر مع العلامات الشمسية التي وجدت قديماً وحديثاً لا يمكن أن يكون برهاناً أو دليلاً مؤكداً. في نفس الوقت تشبه هذه الداوئر ذات النقاط تخطيط للقاعدة العليا لمذبح متنقل عثر عليه في نفس موقع يالانجاتش–دبه، يتخذ المذبح شكل الأسطوانة ذات جدار مقعر يوجد بقاعدته العليا تجويف دائري محاط بجدران جانبية ويعتبر هذا المذبح طقسياً وربما كانت له علاقة بالهيئة الأنثوية:

E. V. Antonova, "K issledovaniu semantiki antropomorfnykh statuetok pervobytnyh zemledel`cev", Vestnik Drevnei Istorii, (Moskva, 1987)1, 51

[11] I. N. Khlopin, Geoksurskaya gruppa poselenii epohi eneolita, (Leningrad, 1964), 107

[12] I. N. Khlopin, Geoksurskaya gruppa , 29

[13] I. N. Hlopin, Geoksurskaya gruppa, 162

[14] E. V. Antonova, Vestnik Drevnei Istorii, 51

على أية علامات يمكنها أن تشير إلى أنها كانت مراكزاً إجتماعية أو دينية، بل ومن غير الواضح مكان وضع التماثيل بها. إلا أنه شذ عن هذه القاعدة منزل كبير في يالانجاتش–دبه (مساحته ٣٧م٢) ومنازل في واحة جيوكسور.

بوجه عام تتميز تماثيل هذه الفترة بالرتابة أي أنها كانت تُشكل بأسلوب واحد تقريباً في كل موقع على حده. وعلى الرغم من تفرد صناعة التماثيل الآدمية في جنوب تركمنستان خلال العصر الحجري النحاسي المتطور وعدم وجود أوجه شبه بينها وبين مثيلاتها في إيران وبلاد ما بين النهرين، إلا أنه من الممكن مقارنتها بنماذج غير محلية. فهناك بعض العناصر المتشابهة بينها وبين تماثيل حضارة حلف، حيث أن تماثيل نمازجا II تتميز أيضاً بالملامح الطبيعية* وبوضع الجلوس ووضع اليدين تحت الصدر وكذلك شكل الأذرع بحلف يشبه البروز (الزوائد) شبه الدائرية بجنوب تركمنستان. إلا أنه على الرغم من هذا لا يمكننا أن نقول بوجود تأثيرات متبادلة بين حلف ونمازجا II، إنما نستطيع فقط أن نقر بوجود تقارب في عملية فهم وإدراك لشكل التمثال وإستخدام أساليب فنية متشابهة في الصنع.

تماثيل العصر الحجري النحاسي المتأخر (نمازجا III)

أصبحت التماثيل خلال هذا العصر أكثر عدداً وتنوعاً إلا أنها ما زالت رتيبة، أي يغلب عليها التشابه داخل كل موقع على حده أو مجموعة مواقع متقاربة، وعثر على معظمها في مواقع واحة جيوكسيور. ومما يميز هذه التماثيل ايضاً هو ظهور تماثيل تصور رجالاً بجانب تلك التي تمثل النساء وكانت نسبة تماثيل الرجال تمثل السدس تقريباً*، ووصلت التماثيل الجالسة نسبة ٩٠%. لم تعد التماثيل ضخمة كالسابق وأصبحت أشكالها أكثر بساطة ورشاقة وشكلت بهذا الأسلوب الجديد على حضارة أناو كل التماثيل التجريدية البسيطة التي سنتحدث عنها فيما بعد بشيئ من التفصيل.

أما فيما يخص التفاصيل الفنية فيمكن القول أن الأذرع صورت منسدلة بشكل حر ويبدو كما لو كانت قد صورت حتى الكوع (المرفق)، وفي كثير من الأحيان لم تشكل الأذرع بالذات لدى التماثيل التجريدية، الساقان شكلا من قطعة صلصالية واحدة يفصل بينهما خط محفور أو حز، في حين شكلت بصورة منفصلة (متباعدة) لدى ربع التماثيل تقريباً.[١٥]

تتخذ الرأس شكل أسطواني أو شبه مخروطي (ربما يصور غطاء الرأس أو تسريحة الشعر (شكل 3) ومن الجدير بالذكر أنه قد ظهرت نماذج صريحة لتسريحات

---

* نحن لا نعني هنا تماثيل موقع العربجية التي تتميز بالتجريدية.

* هذه نسبة تقريبية نظراً لصعوبة تحديد جنس التماثيل المحطمة:

[15]E.V. Antonova, Antropomorfnaya skulptura, 70

الشعر التي كانت عبارة عن ضفائر أو أشرطة من الصلصال وجدائل وخصل مصورة على صدغ التمثال. زينت مثل هذه الضفائر تماثيل الرجال والنساء على حد سواء، وهي أحياناً أرتبطت بخوزات منقوشة على تماثيل الرجال. وصور بجانب هذه الخوزات المنقوشة غطاء رأس إسطواني الشكل (مثل الطاقية) (الأشكال ٣: أ، ٤: ب). تعتبر العيون والأنف أكثر التفاصيل تصويراً في الوجه، وكان يتم تصوير تفاصيل الوجه من عيون وحواجب وأنف عن طريق النقش، ونادراً جداً ما صُور الفم والذقن. ظهرت اللحية على نصف تماثيل الرجال تقريباً وكانت عبارة عن خصلتين رأسيتين.

حمل الكثير من التماثيل زخارفاً أو رموزاً تم عملها عن طريق الرسم أو النقش أحياناً، كان معظمها عبارة عن علامات وأشرطة، وخطوط، ودوائر، وتيوس، وحيوان من فصيلة القط* (شكل ٣: ب). ومن المميز هنا أن هذه الزخارف أو الرموز كانت غالباً ما ترسم في الجزء العلوي للتمثال مثل الأكتاف والصدر أو الظهر وليس على الأفخاذ مثل ما كان سائداً في السابق، أي أنها إنتقلت من الجزء السفلي إلى الجزء العلوي للتمثال. ومن المحتمل أن وظيفة التمثال أو الشخص المصور كانت تُحدد عن طريق العلامات المصورة عليه.

صورت التماثيل أحياناً أشخاصاً يحملون طفلاً أو تيساً وتفرد تمثالاً من بين التماثيل غطي ظهره وصدره بأشكال شبه دائرية من الصلصال ربما كانت تعبر عن الأثداء.

بعد هذا العرض السريع للسمات الفنية العامة لتماثيل العصر الحجري النحاسي المتأخر لابد وأن نتناول تصنيف هذه التماثيل إلى مجموعات طبقاً للآثار المكتشفة والتي بدورها تشير إلى وجود مجموعتين رئيسيتين منها إنتشرتا في كل مواقع حضارة أناو في هذا العصر: مجموعة تماثيل تجريدية (ظهرت لأول مرة) ومجموعة طبيعية.

التماثيل التجريدية

ظهر هذا النوع من التماثيل خلال هذه الفترة واستمر بعذ ذلك حتى نهاية العصر البرونزي المتأخر، وهي الأكثر وضوحاً وثباتاً في الشكل وتصور أشخاصاً في وضع جالس بدون أذرع ولا أكتاف ولا صدور (أثداء)، وكانت الرقبة تستقر مباشرة على الفخذين، ذات سيقان يفصل بينها حز وبها أقدام بارزة (شكل ٤: أ).

إتخذت الرأس الشكل المستدير، والأنف صور عن طريق نتوء، وحملت بعض التماثيل نماذج من تسريحات للشعر مرتفعة ذات شكل إسطواني، أو عبارة عن أشرطة صلصالية يتم لصقها على الرأس. غابت عن الوجه جميع التفاصيل فيما عدا العينين التي صورت عن طريق تجاويف مستديرة أو شقوق.

* نجد مثل هذا الحيوان بين زخارف الأواني الفخارية.

نحن لا نعرف من كانت تصور مثل هذه التماثيل، ولكن يبدو أن بساطة تشكيلها ومقاساتها كانت لهما علاقة بالغرض من صنعها فربما أنها كانت تُحمل في أكياس على عكس التماثيل الكبيرة، وكما هو واضح أنها لم تكن تُعلق نظراً لغياب الثقوب بها. من المحتمل أنها كانت تصور أطفالاً ويدلل على هذا أجسادهم غير المكتملة نسبياً ومقاسات ونسب الجسد وغياب العلامات المحددة للجنس.[١٦]

التماثيل الطبيعية

تعتبر هذه المجموعة الأقل عدداً وتتميز بدرجة حفظ أقل من التماثيل السابقة وربما يرجع هذا إلى تركيبها المعقد نسبياً وتنقسم بدورها إلى عدة أنواع.

النوع الأول: هو الأكثر من حيث العدد، شكلت تماثيله بنفس التقنية التقليدية الخاصة بحضارة أناو وصنعت من الصلصال المضاف إليه طوب نيء، غُطيت سطوحها بطبقة وردية اللون أو أحياناً خضراء اللون. كانت هذه التماثيل تصور نساءاً جالسات، وأحياناً واقفات، ذات أذرع إتخذت شكل البراعم النباتية الصغيرة وأكتاف مائلة، سيقانها شكلت بصورة منفصلة كلية أو من قطعة واحدة ويفصل بينهما خط.

عثر على رؤوس التماثيل بعيداً عن الجذوع أثناء أعمال الحفر، وإتخذت الرؤوس الشكل المستدير أو الإسطواني (ربما هذا شكل تسريحة الشعر أو الباروكة)، حمل الوجه تجاويف مستديرة أو بيضاوية تعبر عن العيون، وتجويف يعبر عن الفم المفتوح، ورسمت الحواجب على الوجه، أما الأنف كان يشكل عن طريق نتوء. رسمت العناصر الزخرفية والرمزية على الطبقة التي تغطي التماثيل.

النوع الثاني: يشمل هذا النوع مجموعة من التماثيل الجالسة غالباً والواقفة أحياناً، إلا أن أسلوب تشكيلهم أقل طبيعية من النوع الأول، بل هناك بعض التفاصيل تجعل هذا النوع قريباً من التماثيل التجريدية، وأهم شيئ يقرب هذه التماثيل من النوع التجريدي هو طريقة تشكيل الوجه[١٧] حيث صور الأنف صغيراً، تجاويف العيون دائرية أو بيضاوية، وأحياناً عبارة عن شقوق.

تتخذ الأذرع شكل البراعم النباتية المتدلية، االسيقان شكلت من قطعة واحدة وفصل بينهم بخط أو حز، شكلت بنهاية السيقان أقدام. حملت رؤوس هذا النوع تسريحات للشعر مكونة من ضفائر وجدائل وخطوط تمثل الشعر المموج، وأحياناً غطاء راس أسطواني (يشبه الطاقية).

تتميز تماثيل هذه المجموعة بإستخدام زخارف صلصالية كانت تلصق على التماثيل مثل العقود وتسريحات الشعر ورموز أخرى مختلفة، وعلى عكس التماثيل السابقة كانت أكتافها متسعة ومستقيمة (شبه مستطيلة).

---

[16] Antonova, Vestnik Drevnei Istorii 1, 53

[17] Antonova, Antopomorfnaya skulptura, 72

النوع الثالث: تميز هذا النوع من التماثيل بتقنية فنية خاصة في تشكيل تفاصيل الجسد وهي تقنية التشكيل بالكبس، والتي تظهر آثارها في رؤوس التماثيل ذات أغطية الرأس حيث حملت الرؤوس عيوناً ذات حدقات وأنف ولحية (شكل ٣: ج). تظهر السمات الفنية الأخرى لهذا النوع من التماثيل في الجذوع القليلة المتبقية منها، فنجد على سبيل المثال أنها كانت تحمل طيات تم عملها عن طريق النقش البارز، الذراعان ملتصقان بالجذع ويفصل بينهما خط أو حز، وربما أن معظم هذه التماثيل تصور رجالاً.[١٨]

بوجه عام إذا قارنا تماثيل نهاية العصر الحجري النحاسي (نمازجا III) بالنماذج المبكرة فسنجد أنه في الوقت الذي إزدادت فيه الملامح الطبيعية في الوجه يتجه الجزء السفلي أكثر نحو التجريدية، حيث كانت الأرجل في السابق تشكل بصورة منفصلة دقيقة إلا أنها أصبحت مصمتة وأكثر تجريدية.

من الواضح، كما أشرنا في السابق أن هناك بعض العناصر الفنية إستمرت في التواجد خلال العصر الحجري النحاسي المتأخر (نمازجا III) غير أنه ظهرت في نفس الوقت عناصر جديدة إنتشرت في مناطق عدة منها: الأكتاف العريضة (شبه المستطيلة) التي تتعارض مع الوسط الرفيع والفخذين الضيقين، تسريحات الشعر ذات التفاصيل الصلصالية الملصقة على الجسد، أغطية الراس الإسطوانية التي تتخذ شكل الطاقية، وضع الذراعين ذات الكفوف على البطن، وأخيراً ظهور العديد من تماثيل الرجال ذوي اللحى.

هل كانت مثل هذه العناصر الجديدة نتيجة لتطور طبيعي للتقاليد الحضارية في منطقة جنوب تركمنستان؟ من الصعب القول بأن كل جديد كان نتيجة تطور للقديم بالذات إذا نظرنا إلى الأذرع التي إتخذت شكل قريب من الأجنحة[١٩] والعناصر التي تزخرف الأكتاف وتصوير الأطفال والتيوس.

هناك عدد من السمات الفنية الجديدة ظهرت بتماثيل حضارة أناو خلال العصر الحجري النحاسي المتأخر مثل مقاسات التماثيل والتفاصيل الملصقة وأغطية الرأس وتسريحة الشعر تدلل على وجود علاقات بين هذه المنطقة الحضارية وحضارة العُبيد ببلاد ما بين النهرين وجنوب غرب إيران.[٢٠]

على سبيل المثال ظهرت الدوائر الصلصالية الملصقة على التماثيل تحت تأثير حضارة العُبيد، ويمكننا تفسير وجود مثل هذا العنصر عن طريق أحد التماثيل النسائية

---

[18] Antonova, Antopomorfnaya skulptura, 72

[19] Antonova, Antopomorfnaya skulptura, 73

[20] V. M. Masson, Vostochnye paralleli ubeidskoi kultury, KSIA, 1962, 91; I. N. Khlopin, K kharakteristike etnicheskogo oblika rannikh zemledelcev Yujnogo Turkmenistana (po materialam UTAKE 1956-1957), Sovetskaya Etnografiya, 1960, № 5; E. V. Antonova, , Antropomorfnaya skulptura,73

والذي صور عليه دوائر صلصالية كبيرة ربما كانت تصور الأثداء الإضافية. ربما أن الدوائر الصلصالية كانت تعبر عن كثرة الأثداء لبعض التماثيل والذي كان يُنظر إليها كرمز للوفرة والنماء وقوة الإخصاب. وصورت هذه الدوائر أيضاً على التماثيل التي تصور الرجال بصورة صريحة، ووجد هذا أيضاً في تماثيل حضارة العُبيد، ربما أن الثدي كانت له رمزية الوفرة والنماء بعيداً عن الناحية الجنسية. هناك رأي آخر غير مستبعد يقول بأن تماثيل الرجال التي حملت هذه الأثدية الإضافية تشير إلى أن هؤلاء الرجال لهم صفة التخنيس وكان هذا بصفة عامة من خصائص الطقوس والمعتقدات الخاصة بالخصوبة، وهناك تمثال لرجل يؤكد وجود هذه الأشكال حيث يضم صفات الذكر والأنثى.[٢١]

عثر على معظم تماثيل هذه الفترة في غير أماكنها الأصلية، لكن وجدت نماذج منها في مقاصير منزلية ذات مواقد مستديرة الشكل،[٢٢] وكذلك تمثال حجري بسيط عثر عليه في مقبرة لفتاة أو إمرأة شابة في موقع كارا–دبه (الطبقة B، مقبرة ١٥).[٢٣]هذا بالإضافة إلى تمثال آخر وجد في مقبرة جماعية في موقع جيوكسيور I.

من الواضح أن تماثيل هذه الفترة قد خرجت عن محتواها الأول، حيث توجد قرائن تشير إلى أنها كانت تستخدم كمواد طقسية، حيث عثر في موقع كارا–دبه على أواني فخارية مزخرفة بأشكال بشرية صورت في وضع الجلوس ذات أكتاف عريضة وأذرع متدلية لأسفل ورسمت أمامها صور لأشخاص يرفعون ايديهم لأعلى (موقع ألتين–دبه).[٢٤] هذا بالإضافة إلى أن مثل هذه التماثيل رسمت على المغازل التي عثر عليها في ألتين–دبه وتعود لنفس الفترة الزمنية.[٢٥] وأخيراً تجدر الإشارة إلى أن نفس التفاصيل الموجودة على التماثيل من أشرطة والشكل الزجزاجي على مغازل هذا العصر[٢٦]، ويشير هذا بالطبع إلى إرتباط النساء بعملية الغزل حيث كان عملهن ومما يقوي هذا الفرض هو العثور على المغازل في مقابر النساء.

تماثيل العصر البرونزي المبكر (نمازجا IV)

تعتبر تماثيل العصر البرونزي المبكر(نمازجا IV ٣٠٠٠-٢٦٠٠ ق.م)غير معروفة بالصورة الكاملة نظراً لعدم دراسة طبقات هذا العصر بالصورة الكافية.(شكل 5).

---

[21] Antonova, Antropomorfnaya skulptura, 76

[22]V. I. Sarianidi, Kultovye zdaniya poselenii anauskoi kultury, Sovetskaya Arkheologiya, 1962, №1

[23] V. M. Masson, Kara-depe u Artyka, TUTAKE, 1961, X, 330, tabl. XVI, 13

[24] Masson, TUTAKE, X., tabl. XIV

[25]K. Kurbansakhatov, Antropomorfnye izobrojeniya na prayslice eneoliticheskogo vremeni iz Yujnogo Turkmenistana, Sovetskaya Arkheologiya, 1981, № 2

[26] V. I. Sarianidi, Eneoliticheskoe poselenie Geoksur, TЮTAKЭ, 1961, X, tabl. XIII

على الرغم من هذا يمكننا القول بأن التقاليد القديمة في صناعة التماثيل إستمرت خلال العصر البرونزي المبكر مع ظهور مجموعة من السمات الجديدة، حيث بدأت تتشكل أنماط جديدة: تمثال لإمرأة حامل، تمثال لرجل واقف في وضح جنسي[٢٧]،تماثيل لأشخاص مزدوجي الجنس أتت من المواقع الغربية.[٢٨]تتشابه تماثيل هذه المجموعة الغربية إلى حد كبير مع تماثيل مواقع شمال شرق إيران. كما عثر في موقع خبوز–دبه على تمثال لإمرأة جالسة رُسم على أفخاذها خطوط زيجزاجية(متعرجة) والتي من المحتمل كانت تمثل المياه.[٢٩]هذا ويرجع إلى العصر البرونزي المبكر كأس عثر عليه في موقع ألتين–دبه صور على قاعه تمثال جالس وصور أخرى لأشخاص رافعي الأيدي أمامه. وصور كذلك على جدران الكأس خط حلزوني ربما كان يمثل ثعبان، تشير هذه الزخارف إلى صلة مثل هذه الشخصية النسائية الأسطورية بالثعابين.[٣٠]

تعطينا تماثيل العصر البرونزي المبكر إشارات واضحة إلى صلة الأشخاص المصورين بها بالماء والثعابين ومجال الخصوبة وإستمرار الجنس البشري، وتعتبر هذه الإشارات هنا أكثر وضوحاً من العصور السابقة مما يوضح أن المجتمع أصبح أكثر تعقيداً مما سبق وظهرت ضرورة إستخدام علامات توضيحية إضافية.[٣١]

عُثر على أغلب تماثيل هذه الفترة في الطبقات الأثرية في أبيار صغيرة نسبياً من حيث المساحة، والقليل منها عثر عليه في مجموعات مما يمكننا من إلقاء بعض الضوء على وظيفتها. من بين هذه الأمثلة تمثال لإمرأة حامل عثر عليه في مقبرة بموقع ألتين–دبه، وعثر بنفس الموقع كذلك على تمثال تجريدي صغير في بناية ذات موقد ذو شكل مميز، عثر على التمثال أسفل تجويف (كوة) بجوار فأس حجرية وأحد عشر رغيف خبز من الصلصال. من المحتمل أن هذا المبنى كان يستخدم في الطقوس وربما كان هذا التمثال أحد عناصر هذه الطقوس.[٣٢]

---

[27] V. M. Masson, V. I. Sarianidi, Sredneazyatskaya terrakota epohi bronzy, (Moskva, 1973), tabl. XI, 4; XXVIII, 4

[28] A. A. Lyapin, I. S. "Massimov, Obsledovanie pamyatnikov rannei bronzy", Arkheologocheskie otkrytiya 1973, (Moscow, 1974), 507-509

[29]Masson, Sarianidi, sredneazyatskaya terrakota, tabl. XXIV, 6

[30]P. M. Kojin, V. I. Sarianidi, Zmeya v kultovoi simvolike anauskikh plemen, in Istoriya, Arkheologiya i Etnografiya Srednei Azii, (Moskva, 1868)

[31]Z. Pentikainen, The Preliterate Stage of Religion Tradition, Les religions de la Prehistoire. Volcamonica Symposium 72, Capo di Ponte. 1975; E. V. Antonova, Ocherki kultury drevnih zemledelcev Perednei I Srednei Azii, (Moscow, 1984), 177.

[32] L.B. Kircho, Raskopki sloev rannei bronzy na Altyn-depe v 1979-1980, KSIA, 1983, 176, 68

تماثيل العصر البرونزي المتطور (نمازجا V)

اكتمل ظهور الأشكال الجديدة التي شهدناها خلال العصر البرونزي المبكر في العصر البرونزي المتطور (نمازجا V ٢٦٠٠-٢٢٠٠ ق.م) بظهور تماثيل ذات أنواع مختلفة ولكنها تتحد جميعها في عنصر واحد، وهو أنها كانت تماثيل مسطحة تماماً تصور في الغالب النساء وأحياناً الرجال: الذراعان ممدودتان إلى الجانب، الجزء السفلي مثني إلى الأمام (هذا بالنسبة للنماذج الأقدم)، ولكن أصبح هذا الجزء بعد ذلك مستقيماً تماماً، مما أدى إلى غياب الأرجل عنها وأصبحت تبدو وكأنها واقفة، صور على الجزء السفلي من التماثيل كالعادة علامة الجنس الأنثوي بشكل مكبر. هذا وشكل الفنان تسريحات شعر متنوعة وأغطية الرأس وعيون كبيرة عن طريق قطع صلصالية صغيرة قام بلصقها على رأس ووجه التماثيل التي كانت بدون أفواه. وشكلت عن طريق الحز بعض العلامات التجريدية على كتف التمثال وعلامة الجنس ونباتات كانت تشغل سطح التمثال كله وكذلك بعض تفاصيل تسريحات الشعر (شكل 6).

أكثر ما يجذب الإنتباه في تماثيل هذا العصر هو كثرة الزخارف النباتية التي تزين تماثيل النساء والرجال على حد سواء، فنجد أن الجزء العلوي لتسريحات الشعر والضفائر المنسدلة على الظهر تشبه النباتات، هذا وصورت شجرة على الجانب الأمامي والجانب الخلفي للتمثايل، ربما أنها تمثل الضفيرة المنسدلة على الأرض. يحمل حوالي ٧٠% من التماثيل الكاملة وبقايا جزوع تماثيل زخارفاً نباتية أو لها تسريحات شعر تقلد النباتات، وكان ٣٠% من بقايا رؤوس التماثيل ذات تسريحات شعر تحمل عناصر نباتية.[٣٣]

من الصعب جداً عمل تصنيف نهائياً لهذه المادة الأثرية نظراً للتنوع الكبير في العناصر الفنية للتماثيل من تسريحات الشعر وأغطية الرأس والعلامات المرسومة عليها وغيرها، بالإضافة إلى قلة النماذج الكاملة. إلا أنه قد تمكن الباحثون عن طريق تحليل النماذج القديمة وتلك المكتشفة حديثاً من تصنيف (تقسيم) مجموعات التماثيل إلى تسعة[٣٤] (عشرة[٣٥]) أنواع ذات سمات معينة، واعتمدوا في ذلك على بعض المقاييس الفنية مثل: طريقة تشكيل الجزء السفلي للتمثال، بعض عناصر التمثال (علامة الجنس، الثديان)، شكل تسريحة الشعر أو غطاء الرأس، الزينة، العلامات، شكل النباتات.

---

[33] V. I. Sarianidi, Margiana in the Bronze Age; I. S. Massimov, The Study of Bronze Age Sites in the Lower Murghab, The Bronze Age Civilization of Central Asia, Recent Soviet Discoveries/ Ed. Kohl Ph, (N.Y, 1981)

[34] Antonova, Vestnik Drevnei Istorii, 1987

[35] E. V. Antonova, V. I. Sarianidi, "Die neolithischen, kupfer- und bronzezeitlichen Statuetten aus Turkmenistan, Beitrage zur Allgemeinen und vergleichenden archaologie 9-10, (Bonn, 1990), 18-20

النوع الأول (شكل ٧: ١): تماثيل ذات جزء سفلي مثني إلى الأمام بقوة، تسريحة الشعر على شكل ضفيرة ملصقة من الخلف مع وجود جديلتان حول الوجه، العقد والحزام شُكلا عن طريق بعض الخطوط، علامة الجنس عبارة عن مثلث ضخم. صورت في الجانب الأمامي شجرة، أما العلامات التي رسمت على هذا النوع فكانت عبارة عن شكل المعين والمثلثات الناقصة ذات الخطوط (الأهداب)،والصليب المركب.

النوع الثاني (شكل ٧: ٢): تماثيل قريبة الشبه بالنوع الأول ويختلف عنه عن طريق تسريحة الشعر حيث تختفي الضفيرة الخلفية، لا توجد عليه زخرفة الشجرة، وأهم العلامات المرسومة كانت النجمة الثمانية.

النوع الثالث (شكل ٧: ٣): لا يوجد بهذا النوع تسريحة شعر ملصقة، توجد شجرة مرسومة عن طريق الحز على كل سطح التمثال في الأمامي والخلفي، أهم العلامات عبارة عن نصف نجمة ثمانية.

النوع الرابع (شكل ٧: ٤): يختلف هذا النوع عن سابقيه بأن جزءه السفلي مثني بصورة أقل وتشغله علامة الجنس كلية، وصورت على غطاء الرأس الذي يشبه المربع المنحرف شجرة، وشجرة اخرى صورت على هيئة حزوز على الرقبة وجزء من الصدر والأذرع.

النوع الخامس (شكل ٧: ٥): تماثيل ذات جزء سفلي مثني إلى الأمام بقوة، وتسريحة شعر مكونة من جدايل ملصقة على الجانب الأمامي حول الوجه وضفائر على هيئة حزوز في الخلف، الجزء السفلي للتمثال ممتلئ بخطوط أفقية يقطعها خط رأسي في المنتصف، لا يوجد عليها اية علامات أو رموز.

النوع السادس (شكل ٧: ٦): تماثيل ذات جزء سفلي منحني بقوة، جدايل شعر صلصالية حول الوجه، غطاء للرأس يشبه المثلث (أو الطاقية)، زخارف زخارف الشجرة وعلامات خطية بسيطة.

النوع السابع والنوع الثامن (شكل ٧: ٧، ٨): هما عبارة عن تماثيل ذات جزء سفلي منحني بصورة خفيفة، غطاء الرأس بيضاوي الشكل ومزخرف بخطوط على شكل مثلثات ناقصة، تحمل تماثيل هذا النوع زخارف شبكية أو خطوط على الأكتاف وقلادة متعددة الصفوف.

النوع التاسع (شكل ٧: ٩): يتضمن هذا النوع التماثيل التجريدية قريبة الشبه بتماثيل العصر الحجري النحاسي التجريدية التي كانت تصور بدون أذرع، هي عبارة عن رأس ترتكز على رقبة طويلة وجزع بيضاوي يضيق كلما إتجهنا لأسفل، صورت عليها علامات تشبه III وعلامات مثلثة الشكل وخطوط، ويوجد بين تماثيل هذا النوع تماثيل الرجال.

ما زالت تماثيل الرجال قليلة من حيث العدد ولا توجد عليها أية علامات أو رموز، إلا أنه في الجزء السفلي كانت دائماً ما تصور شجرة واحدة أو إثنتان أو ثلاث، وكانت هذه التماثيل دائماً ما تصور أشخاصاً في هيئة إستعداد جنسي.

من المهم الآن أن نوضح أماكن العثور على التماثيل في موقع ألتين–دبه (الأكثر دراسة)، فنجد ٥٠% من تماثيل هذا الموقع عثر عليها داخل مبان متنوعة منها ما هو السكني وما هو إقتصادي، ٣٠% عثر عليها في الشوارع أو في الأفنية، ٢٠% بالمقابر وبقايا المقابر، أي مباشرة مع هيكل المتوفى (نلاحظ في مقابر عدة ارتباطاً واضحاً بين التماثيل وهياكل النساء)[٣٦] أو في حدود منطقة المقابر. ربما كانت التماثيل توضع في البيوت في نيشة أو كوة حائطية، هذا بالإضافة إلى بعض التماثيل الكاملة التي عثر عليها في أساسات البيوت.[٣٧]

يعتبر موضوع توزيع التماثيل في موقع ألتين–دبه كما يتضح لنا من الحفائر من أهم ما يمكن أن يساعد الباحث في تفسير دلالتها، حيث أدت محاولة ربط أحياءه السكنية بأنواع معينة من التمثايل إلى النتائج التالية: عثر بالتل المسمى "تل الحائط" على تماثيل من النوع الرابع والسابع والثامن والتاسع، وبالتل المسى "تل الحرفيين" عثر على تماثيل من النوع الخامس.[٣٨] إذاً هناك حقيقة تتبلور في أن هناك عدد معين من التماثيل من أنواع بعينها وجد في أماكن محددة ولم يوجد في غيرها. من المحتمل أن مثل هذا التوزيع للتماثيل جاء نتيجة إختلاف المناطق السكنية المكتشفة من حيث الفترة الزمنية التي تعود إليها، حيث أن النوع الأول والثاني والثالث والخامس والسادس تعتبر الأقدم زمنياً من بقية الأنواع.

تعتبر العلامات والرموز المرسومة على التماثيل من أهم العوامل التي تساعد الباحث على فهم دلالة تماثيل نمازجا V .[٣٩] تنقسم العلامات التي تزين تماثيل حضارة أناو إلى ست مجموعات: أشكال المعين والمثلثات ذات الخطوط الجانبية، نجمة ثمانية، علامة تشبه الحرف اللاتيني K مع زيادة خط في منتصفه –k أو مثل الشكل III، علامة تشبه فرع الشجرة، خطوط مموجة ومثلثات مزدوجة، خطوط رأسية[٤٠]. يمكننا أن نضيف إلى هذه العلامات النقاط المرسومة في محيط الأذرع.

---

[36] V. I. Masson, Altyn-depe, (Leningrad, 1981), 42; Masson, Altyn-depe, 52

[37] Masson, Sarianidi, Sredneazyatskaya terrakota, 84

[38] Antonova, Vestnik Drevnei Istorii, 58

[39] V. M. Masson, V. I. Sarianidi, O znakah na sredneaziatskih statuetkah epohi bronzy, Vestnik Drevnei Istorii, (1961), №1); E. V. Antonova, K voprosu o proiskhojdenii I smyslovoi nagruzke znakov na statuetkah anauskoi kultury, Sovetskaya Arkheologiya (1972, № 4); E. V. Antonova, Ornament na sosudah I znaki na statuetkah anauskoi kultury, in Srednyaya Azya I ee sosedi v drevnosti I srednevekove, (Moscow, 1981)

[40] Masson, Sarianidi, Sredneazyatskaya terrakota, 90

يرى البعض فيها رموزاً لمعبودات مختلفة كانت تصورها التماثيل: فكانت التماثيل التي تُزخرف بمثلثات ذات خطوط جانبية تصور الإلهة الأم الكبرى، أي المقابل المحلي للإلهة السومرية نينهورساج–نينماخ، أما التماثيل ذات علامة النجمة أو الصليب فتصور إلهة السماء مثل إنانا السومرية، والتماثيل التي تحمل زخرفة فروع الأشجار فربما كانت تصور روح النباتات والتي تحمل الموجة فكانت تصور روح الماء.[٤١]لكن ربما كان المعين والنجمة والصليب عبارة عن تصوير تجريدي للنباتات الموجهة إلى الجهات الأربع أو النباتات التي تنمو من المثلث الذي يمثل الجبل. وربما تمثل العلامات المربعة الأرض بجهاتها الأربع الرئيسية، وهي الأرض المغطاة بالنباتات التي أصبحت في فترة نمازجا V تصور على هيئة خطوط على أضلاع المعين أو أشعة للعلامات نجمية الشكل.[٤٢]

دلالة التماثيل

اختلفت آراء الباحثين حول دلالة هذه التماثيل أو حول من كانت تصور، ونظراً لصعوبة تفسير دلالة هذه التماثيل يجب علينا أولاً توسيع قاعدة مصادرنا[٤٣] ثم تحليل هذه التماثيل في سياق تطور حضارة بعينها وربطها بمستوى التطور الإجتماعي في وقت صناعة التماثيل، ثم الإستعانة بنظائر قريبة من الناحية التاريخية والفنية.

هناك من اعتبر تماثيل العصر الحجري النحاسي بجنوب تركمنستان تماثيلاً طقسية تنقسم من حيث الإستخدام إلى مجموعتين: الأولى منهما شكلت على عجالة من طين غير محروق أو محروق جزئياً وكان يلقى بها في النار أثناء القيام بطقوس معينة، مما يعتبر إستمراراً لتقاليد حضارة جيتون النيوليتية التي كان يتم ثقب التماثيل بها بصورة مقصودة عن طريق إبر عظمية حادة أو عصا،[٤٤]كانت هذه المجموعة تستخدم لمرة واحدة، وتميزت من بينها تماثيل تصور أحياناً أشخاصاً رافعي أذرعهم لأعلى يمكن أن تفسر على أنها تماثيل لمصليين (متعبدين)[٤٥] وكانت مخصصة لمناسبات محددة وإستخدام فردي.

أما المجموعة الثانية من التماثيل التي تم تشكيلها بدقة فكانت مخصصة لإستخدام طويل الأجل وزخرفت بعناصر مختلفة وكانت عبارة عن أصناماً منزلية

---

[41] Masson, Sarianidi, Sredneazyatskaya terrakota, 121

[42] Antonova, Ocherki kultury, 59

[٤٣] المقصود بتوسيع قاعدة المصادر هنا، أي استخدام معطيات علم الإثنوجرافيا بالمنطقة قيد البحث.

[44] V. M. Masson, Djeitunskaya kultura, TYUTAKE, X (1960), 62; O. K. Berdyev, Metryalnaya kultura Turkmenistana v period neolita i rannego eneolita, in "Pervobytnyi Turkmenistan", (1976, Ashkhabad), 52-53

[45] V. I. Sarianidi, Pamyatniki pozdnego eneolita Yugo-Vostochnoi Turkmenii, Arkheologiya SSSR 3-8, (Moscow, 1965), 38

تصور الإلهة الأنثى، حامية الخصوبة، الإلهة الأم وربما كان إرتباط هذه الإلهة بالثعابين دليلاً على إرتباطها أيضاً بالعالم السفلي.[٤٦]

يمكننا أن نتفق فقط مع الجزء الأول من هذا الرأي في أن التماثيل تصور متعبدين أو مصليين ولكنها لم تصور معبودات يتعبد إليها. وربما أن مجرد تشكيل مثل هذه التماثيل يمكن أن يكون بمثابة تذكرة لتلك القوى العليا بأن الناس يتوجهون إليهم بالدعاء لإستعطافهم. ومما يشير إلى أن الأشخاص المصورين هم متعبدون هو إنتشار تماثيل المتعبدين بصورة كبيرة في بلاد ما بين النهرين وجنوب غرب آسيا وفي كل الشرق الأدنى.

لكن من المحتمل أن هذه التماثيل كانت تصور الأسلاف، حيث لعبت علاقة القرابة لدى المزارعين الأوائل قبل قيام الممالك الأولى دوراً هاماً في الحياة وبعد الموت، حيث كان الأقرباء المتوفون هم أقرب ممثلي العالم العلوي الخارق للطبيعة، وتميز من بين هؤلاء الأقرباء جميعاً السلف أو الأسلاف الذين ينتمون إلى الماضي الأسطوري.[٤٧]

كان السلف في هذه المرحلة المبكرة من الفكر الديني دائماً ما يشاركون الأحياء في جميع مناسباتهم، ويدلل على هذا العديد من الشواهد الأثنوجرافية لشعوب منطقة آسيا الوسطى، وعلى وجه الخصوص منطقة جنوب غرب آسيا الوسطى قيد البحث. فكان الناس يتوجهون بالدعاء إلى الأموات لجلب المطر أو تجنب نقص قطعان الماشية أو رغبة في إنجاب الأبناء والشفاء من الأمراض المختلفة. وتعددت أماكن تبجيل الأموات على الرغم من ظهور الإسلام وتغلغله في منطقة آسيا الوسطى ولكن لم يطمس مثل هذه الطقوس القديمة.*

كان سكان بلاد ما بين النهرين يحذرون من موتاهم حيث كانوا يعدونهم من الأرواح الخطرة في عالم الأموات، غير أنهم كانوا ينظرون إليهم كمدافعين عن أقاربهم الأحياء بشرط أن هؤلاء الأحياء لابد وأن يقوموا ببعض الطقوس تكريماً للموتى، ومن بين أهم هذه الطقوس كان تزويدهم بالطعام والماء. وقد تم العثور على

---

[46] Masson, Eneolit SSSR, (Moscow, 1982), 60-61

[47] Antonova, Vestnik Drevnei Istorii,

* كان الطاجيك الجبليون يشعلون المصابيح من أجل الأسلاف أثناء إحتفالهم برأس السنة، وكانت آلة النسيج من بين الأماكن التي يتوقفون عندها وهو مكان مرتبط بالتأكيد بالنساء الحاميات، وكانوا يقومون بإعداد الموائد بجوار العديد من المزارات مما يعتبر قريب الشبه بعملية تقديم القرابين القديمة، أما في وقت الحصاد فكانت تقام موائد الأطعمة لأرواح الأسلاف. هذا بالإضافة إلى طقوس إستجلاب المطر أو أيقافه التي كانت تقام أيضاً عند المزارات:

M. R. Rakhimov, Zemledelie Tadjikov Basseina R. Khingoi v dorevolucionnyi period (Istoriko-etnograficheskii ocherk), (Stalinabad, 1957), 199, 208, 210-212

وثائق تدلل على أن عملية إنتقال ثروة الميت بالوراثة كانت مشروطة بأن يقوم الوريث بأداء الطقوس الجنزية على روح المتوفى.[٤٨]

أما المصريون القدماء فكانوا يعتبرون الأموات وسطاء بين عالم الآلهة وعالم البشر حيث كان الأموات يدفعون عن الأحياء الشر ويجلبون لهم الخير، وكان الأحياء يتوجهون للأموات بأدعية مختلفة الأغراض نعرف الكثير منها عن طريق النصوص الكتوبة منها: حماية الممتلكات، الإهتمام بالذرية، صحة أقارب المتوفى، وكتب على تمثال لإمرأة عارية تحمل طفلاً عثر عليه في مقبرة "فليعطى طفل لبنتك سح"،[٤٩] يشير هذا النص بصورة واضحة إلى وظيفة التمثال.

إذا نظرنا بصورة أكثر منطقية سنجد أن الأموات كانوا قبل الموت يمثلون بالنسبة للأحياء أشخاصاً حقيقيين كانوا يعرفونهم أو يسمعون عنهم ولكنهم بعد الموت قد إكتسبوا صفات خارقة للطبيعة تخص العالم الذي ينتمون إليه، صفات أرواح مظاهر الطبيعة.* لم يكن الأسلاف رموزاً مجردة بل كانوا مشاركين نشطاء وضروريين في حياة القدماء وكانوا يمثلون أحد جوانب ضمان وإستمرار الحياة ولهم وظائف متعددة.

يشير المظهر الخارجي للتماثيل وأماكن العثور عليها (سواء منازل أو مقابر) وإنتمائهم للنساء إلى أن هذه التماثيل كانت تصويراً لحماة العشيرة والأسرة الذين كانوا مرتبطين بالعنصر الأنثوي ووظائف النساء من إستمرار النسل والحفاظ على صحة أفراد المجتمع وصحة الأطفال بوجه خاص، بل كانوا على صلة بأعمال النساء مثل الغزل وإعداد ا لطعام.

وتدلل عملية العثور على مثل هذه التماثيل في أساسات المواقد خلال فترة نمازجا II أنهم كانوا مرتبطين بمركز الحياة بالمنزل ومن المحتمل جداً أن هؤلاء الحماة كانوا أمواتاً وكان ينظر إليهم على أنهم يمكنهم أن يؤثروا في حياة العشيرة بصورة إيجابية لذلك يعتبر وجودهم الدائم في البيوت ضرورياً.

كانت لدى هؤلاء الحماة علامات وصفات الأمهات والمرضعات ذوي الصلة بعالم الطبيعة (يدل على ذلك تصوير الحيوانات البرية على أجسادهم)، وربما أنهم كانوا قريبون من أرباب الظواهر الطبيعية. إذا أردنا أن نتعرف على صفاتهم وإختصاصاتهم الدقيقة فلابد وأن نلجأ إلى معطيات علم الإثنوجرافية الخاص بشعوب آسيا الوسطى التي تعتبر بالنسبة لنا أهم المصادر في هذا الموضوع.

---

[48] Death in Mesopotamia, Ed. B. Alster, (Copenhagen, 1980)

[49] M. Guilmot, Les letters aux Morts dans l` Egypt ancine, (RHR, 1966), CLXX, 1

* من الجدير بالذكر نجد في الديانات الأفريقية تداخل بين طقوس الأسلاف والطقوس الخاصة بالطبيعة وظواهها لدرجة أننا لا نستطيع أن نعرف هل هذا الإله أو الشخص قد ظهر كروح لسلف أو روح لأحد مظاهر الطبيعة أو الإثنين معاً .

B. I. Sharevskaya, Starye I Novye religii Tropicheskoi I Yujnoi Afriki, (Moscow, 1964), 207

يوجد لدى الطاجيك معتقد خاص بما يسمى "مومو" أي الأمهات، وهن الأمهات الأموات الذين يساعدن الأمهات الأحياء[٥٠]، حيث كان وجودهن ضرورياً لولادة الأطفال وكانت طقوسهن مرتبطة بإنارة المصابيح حيث كن يعتبرن أرواحاً. وكان لكل "مومو" سيرتها الزاتية الخاصة بها، وهذا إن دل فيدل على أنهن كن في الأصل شخصيات حقيقية محددة.

على الرغم من تحريم الإسلام لعادات الجاهلية في منطقة آسيا الوسطى إلا أنه قد تبقت في بعض المناطق عادة صنع دُمى كان صانعوها يعتقدون في أنها تمثل حاميات الأسرة والزواج وولادة الأطفال وتنتقل وظائفهن عن طريق النساء، حيث كانت الأمهات تشجعن الفتيات على اللعب بهذه العرائس خاصة في فصل الربيع.[٥١] ومما يؤكد أن هذه العرائس مرتبطة بالنساء بصورة خاصة هو العدد القليل من العرائس التي تمثل الرجال، وبوجه عام كانت هذه العرائس تصور نساءاً بالغات وأحياناً أمهات مع أطفالهن.

كانت الفتيات يلعبن بهذه العرائس ألعاباً مختلفة منها الزواج وكانوا يقومون أيضاً بإطعامها، ومن الجدير بالذكر أن هناك دلائل تشير إلى وجود مثل هذا الإطعام بحضارة أناو حيث عثر على آنية صغيرة تحمل أحياناً نفس العلامات الموجودة على التماثيل، ومن المميز أن أحد الأطعمة كان يطلق عليه "طعام الجن" أي طعام الأرواح. وكان الأطفال يقومون بإحضار الطعام للعرائس ويحثونها على الأكل ثم يقومون بتناول الطعام بأنفسهم مما يعيد إلى الذاكرة الموائد الطقسية في العصور القديمة. كان نساء الطاجيك والأوزبك يقمن بعملية إطعام الأرواح في هيئة هذه العرائس، حيث كانوا يحضرونها عند المزارات ويضعون أمامها الأطعمة المختلفة من أجل شفاء أطفالهن المرضى.[٥٢]

تبين لنا مثل هذه الأفعال الطقسية (ومن بينها ألعاب الأطفال التي ترجع إلى طقوس قديمة) الهدف وراء تشكيل مثل هذه التماثيل، كان الناس يستخدمون التماثيل في التوجه إليها بالدعاء، كانوا يطعمونهم وينتظرون المساعدة والعون منهم.[٥٣] وهذا تأمين الذات من غضب الروح التي تتجسد في العروسة التي إمتدت سلطتها إلى عالم ما بعد الموت. ومن الطبيعي أن نقارن هذه الطقسة بالطقوس الخاصة بالأسلاف التي تضمن عملية إطعامهم تأمين إحسانهم وعطفهم.

---

[50] O. A. Sukhareva, Perejitki demonologii I shamanstva u ravninnyh tadjikov, in Domusulmanskie verovaniya I obryady v Srednei Azii, (Moscow, 1973)

[51] Antonova, Vestnik Drevnei Istorii, 64

[52] Antonova, Vestnik Drevnei Istorii, 64

[53] Antonova, Vestnik Drevnei Istorii, 57

ويشير ظهور تماثيل الرجال في فترة العصر الحجري النحاسي المتأخر (نمازجا III) إلى حدوث تغير في المعتقدات حيث أننا لم نعرف غير تماثيل النساء حتى العصر الحجري النحاسي المتطور (نمازجا II). ومن المميز أن ظهور تماثيل الرجال كان مرتبطاً بظهور نوع من البيوت متعددة الغرف وهي منازل لعشائر ذات الأسر الضخمة والتي كان يلعب الرجال بها دوراً كبيراً.

إذا كانت الشخصيات النسائية الأسطورية يعتبرن حاملات للخصب والنماء المرتبط بعالم الطبيعة البرية والحيوانات وربما النباتات ، فإن تماثيل الرجال كانوا يمثلون المحاربين الذين يعيدون في الذاكرة صورة الآلهة المحاربة ببلاد ما بين النهرين والذين كانوا أيضاً يمتلكون القدرة على إستدعاء الخصوبة مثل إنليل ونينجرسو. وقد إتضحت كل سمات الآلهة الحامية في تماثيل العصر البرونزي المبكر. وربما أن تماثيل الأطفال لم تكن فقط تستخدم كوسائط سحرية للمساعدة عند الولادة ولكنها كانت تصور الآلهة الحامية للأطفال.

أما خلال العصر البرونزي المتطور فارتبطت تجريدية وبساطة التصوير في التماثيل بالتغيرات التي حدثت في عملية فهم وإدراك الشخصيات التي كانت تصورها التماثيل[٥٤]، وكان كل من إستواء سطح التمثال وكثرة التفاصيل، التي كانت تحمل معان رمزية، يشير إلى زيادة السمات المجردة في أشكال الرجال والنساء المصورين بالتماثيل. فتُعبر كل من الملابس البهية والزينة والشجرة التي تنمو من حضن التماثيل عن أن الأشخاص الممثلين فيها تم تصويرهم في أهم لحظات حايتهم. تلك الخصائص مجتمعة تجعلنا نستنتج أن الرجال والنساء المصورين بهذه التماثيل صوروا في طقسة زواج[٥٥]، وكل العلامات والرموز المصاحبة مثل النباتات والأرض والنماء تعتبر نتاجاً طبيعياً لهذا الزواج. ويجد كل هذا إنعكاساً في نصوص الأغاني المصاحبة لطقس الزواج المقدس ببلاد ما بين النهرين التي نشرها وقام بدراستها كرمر.[٥٦]

ربما أن ميل الشخصيات المصورة على تماثيل نمازجا V (العصر البرونزي المتطور) إلى النباتات والأرض وطقوس الزواج قد أضعف علاقتهم بالأسلاف والأموات، إلا أنه من المستبعد أن هذه العلاقة قد اختفت تماماً. ولكن ربما حدث في هذه الفترة، تطور للمعتقدات المرتبطة بالأسلاف، حيث أصبحت وظائفهم كحماة للعشائر أوسع مجالاً.[٥٧] ومن الجدير بالذكر أن المعتقدات الدينية لم تكن منفصلة عن

---

[54] Masson, Sarianidi, Sredneazyatskaya terrakotta, ١٣٨

[55] Antonova, Vestnik Drevnei Istorii,

[56] S. N. Kramer, "Cuneiform Studies and the History of Literature: the Sumerian Sacred marriage Texts", (PAPS. 1963) vol. 107, 6; S. N. Kramer, From the Poetry of Sumer, (Los Angeles-London, 1979)

[57] Antonova, Vestnik Drevnei Istorii, 66

مستو التطور الإجتماعي وعن الهيكل الإجتماعي للمجتمع ويمكننا تتبع هذا التطور عن طريق عمارة المباني ومساحات القرى. فطبقاً لمعطيات عمارة المساكن والقرى ومساحاتها يمكننا القول أنه خلال العصر الحجري النحاسي المتأخر ظهرت لنا مراكز كبرى تبلغ مساحاتها ٩-١٠ هكتار بجانب القرى الصغيرة ذات المقاسات ١-٢ هكتار.[٥٨] أما خلال العصر البرونزي المتطور فنجد أن مساحات القرى إزدادت جداً وتطور مستو الثقافة المادية لدرجة أن بعض القرى مثل ألتين-دبه (مساحتها ٤٦ هكتار) أو نمازجا-دبه قد إكتسبت بعض صفات المدن الأولى (البدائية). إذاً تعددت وظائف هؤلاء الحماة خلال العصر البرونزي المتطور نظراً لأنهم أصبحوا حماة ليس لعشيرة واحدة بعينها وإنما لأكثر من عشيرة في مجتمع أكثر تطور.

نتائج البحث:

- ارتبط ظهور التماثيل الآدمية في جنوب تركمنستان بالمزارعين الأوائل هناك، أي بالإقتصاد الزراعي، حيث أنها ظهرت خلال العصر الحجري الحديث. لكنها كانت في البداية قليلة العدد وبسيطة في التشكيل.
- أسفرت التغيرات الإقتصادية والإجتماعية خلال العصر الحجري النحاسي عن تحول في الفكر والعقيدة وأصبحت المعتقدات المرتبطة بالقوى العليا أكثر تجريدية ووضوحاً مما كانت عليه في العصر الحجري الحديث. وأثر كل هذا على أسلوب تشكيل التماثيل حيث ندر الأسلوب الأقرب للطبيعة وكثرت التماثيل المزينة بزخارف رمزية.
- لم تكن منطقة جنوب غرب آسيا الوسطى (تركمنستان) بمعزل عن المراكز الحضارية بمنطقة الشرق الأدنى القديم، خاصة خلال العصر الحجري النحاسي، حيث ظهرت بتماثيل جنوب تركمنستان بعض السمات المميزة لحضارة العُبيد ببلاد ما بين النهرين.
- زادت السمات التجريدية بالتماثيل خلال العصر البرونزي المبكر والمتطور بحضارة أناو، وكان هذا إنعكاساً لمظاهر التطور في المجتمع التي تتلخص في: نمو في الفروق الإجتماعية وتطور في عملية تعدين البرونز وإنتشار في إستخدام عجلة الفخراني وظهور قرى ضخمة وتركيبة إجتماعية معقدة.
- كانت التماثيل قيد البحث تصور شخصيات عدة مثل الأسلاف وحماة العشائر وحماة الأسر، الذين على الرغم من إختلافهم إلا أنهم جميعاً كانت لهم صفات متشابهة – وهي أنهم كانوا يُصورون نساءاً يحملن علامات الأمومة والرضاعة الواضحة، وعلاقتهم الواضحة بعالم الطبيعة وعالم الأموات. وليس هناك سبيل للحديث عن أنها كانت تصور معبودات خلال الفترة قيد البحث.

[58] V. M. Masson, Ekonomika I social`nyi stroi drevnih obshestv, (Leningrad, 1976)

- استمرت صناعة التماثيل في حضارة أناو بأشكالها البدائية القديمة في التواجد بل واستمرت في التطور في ظل ظروف التطور الإجتماعي البطيئ نسبياً حتى العصر البرونزي المتأخر. وعلي العكس في بلاد ما بين النهرين توقفت صناعة التماثيل في ظل ظروف نشأة المجتمع الطبقي. ثم ظهرت لنا صور المعبودات الصريحة بدءاً من العصر الأكدي.
- يوضح المظهر العام لتماثيل حضارة أناو خلال العصر البرونزي المتطور(وضعها الرأسي، العلامات المصورة على الأكتاف بصورة متوازية والتي تتكرر أحياناً أربع مرات وطبيعة مثل هذه العلامات) أن التماثيل كانت تصور مخلوقات تقع في مركز العالم طبقاً لتصور صانعيها في ذلك الوقت. من بين هذه المخلوقات نجد الأرض التي تنمو منها النباتات كرمزية إلى النماء. الجزء الأوسط يعبر عن عالم ما فوق الأرض حيث يمثل ثديي التماثيل النسائية مصدر الحياة للمخلوقات في هذا الجزء من العالم، وأحياناً تخرج أفرع نباتية من ثديي الأنثى. أما الجزء العلوي فيعبر عن رموز الجبال التي تكسوها النباتات التي تصور تسريحة الشعر. وتتميز تماثيل هذه الفترة عن غيرها من النماذج البدائية المبكرة بدقة التركيب.
- كانت هذه التماثيل تصور أشخاصاً ينتمون إلى عالمين- عالم البشر وعالم الطبيعة، وامتزج في هؤلاء الأشخاص صفات البشر الحقيقيين ذوي القدرات والقوى الخارقة والأقارب الموتى، وكذلك صفات المخلوقات الخرافية. كان الناس يرون في صفات هؤلاء المخلوقات كل الظواهر التي رأوها في الأرض والنباتات مثل القدرة على الميلاد والإطعام وغيرها.
- كانت التماثيل مادة للطقوس حيث كانت تقام من أجلها بعض الأفعال المحددة فكانوا يطعمونها ويتوجهون إليها بالدعاء، وكان لدى هذه التماثيل، في نفس الوقت، القدرة على التاثير على كل ما يحيط بالإنسان كي يسير كما يرغب الإنسان.

قائمة الأشكال

١- خريطة (١): توضح أهم مواقع عصور ما قبل التاريخ بتركمنستان

٢- شكل (١): أ، ب، ج - بقايا تماثيل العصر الحجري الحديث (حضارة جيتون) (أ، ب، ج) والعصر الحجري النحاسي المبكر (نمازجا I) (د) عن:

V. M. Masson, Poselenie Djeitun, (Leningrad, 1971)

E. V. Antonova, Antropomorphnaya skulptura drevnikh zemledelcev Perednei I Srednei Azii, (Moscow, 1977)

٣- شكل (٢): بقايا تماثيل العصر الحجري النحاسي المبكر (نمازجا I) (أ) والمتطور (نمازجا II) (ب، ج) عن:

N.F.Solovyova, "Chalcolithic Anthropomorphic Figurines from Ilgynly-depe, Southern Turkmenistan. Classification, analysis and catalogue", (Oxford, 2005); E. V. Antonova, Antropomorphnaya skulptura drevnikh zemledelcev Perednei I Srednei Azii, (Moscow, 1977

٤- شكل (3): بقايا تماثيل العصر الحجري النحاسي المتطور (نمازجا III) عن:

E. V. Antonova, Antropomorphnaya skulptura drevnikh zemledelcev Perednei I Srednei Azii, (Moscow, 1977)

٥- شكل (٤): تماثيل من موقع إلجينلي-دبه من العصر الحجري النحاسي المتطور (نمازجا III) عن:

N. F. Solovyova, "Chalcolithic Anthropomorphic Figurines from Ilgynly-depe, Southern Turkmenistan. Classification, analysis and catalogue", (Oxford, 2005)

٦- شكل (٥): بقايا تماثيل العصر البرونزي المبكر (نمازجا IV) عن:

E. V. Antonova, V. I. Sarianidi, "Die neolithischen, kupfer- und bronzezeitlichen Statuetten aus Turkmenistan, Beitrage zur Allgemeinen und vergleichenden archaologie 9-10, (Bonn, 1990); E. V. Antonova, "K issledovaniu semantiki antropomorfnykh statuetok pervobytnyh zemledel`cev", Vestnik Drevnei Istorii (1987)

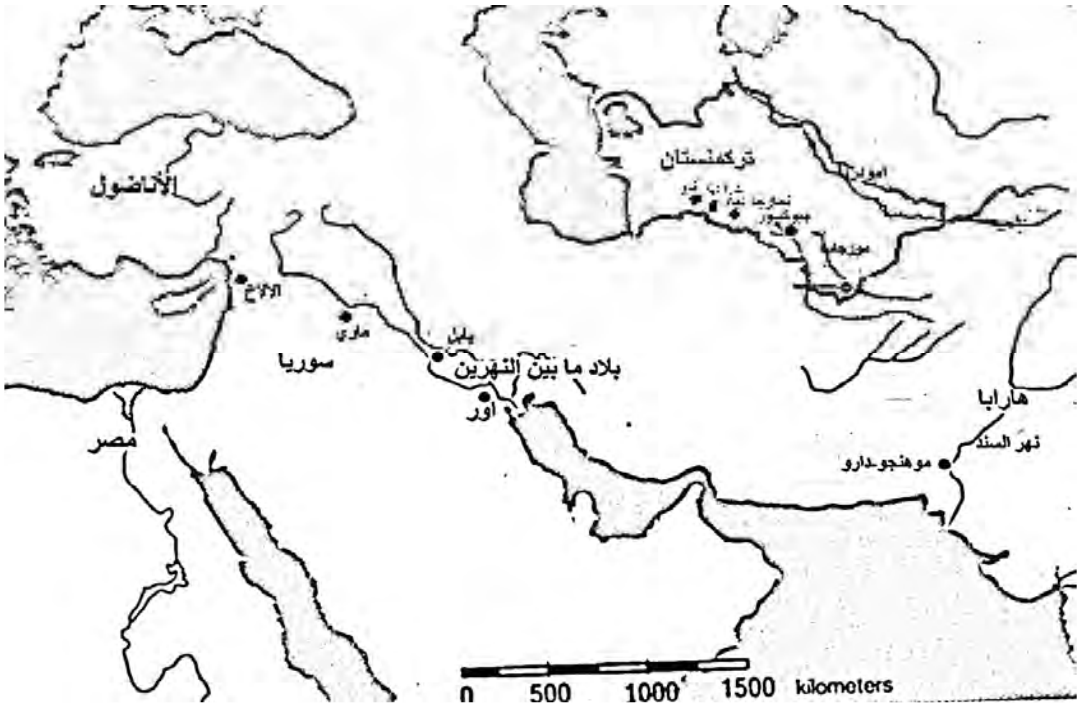
٧- شكل (٦): نماذج تماثيل العصر البرونزي المتطور (نمازجا V) عن:

E. V. Antonova, V. I. Sarianidi, "Die neolithischen, kupfer- und bronzezeitlichen Statuetten aus Turkmenistan, Beitrage zur Allgemeinen und vergleichenden archaologie 9-10, (Bonn, 1990)

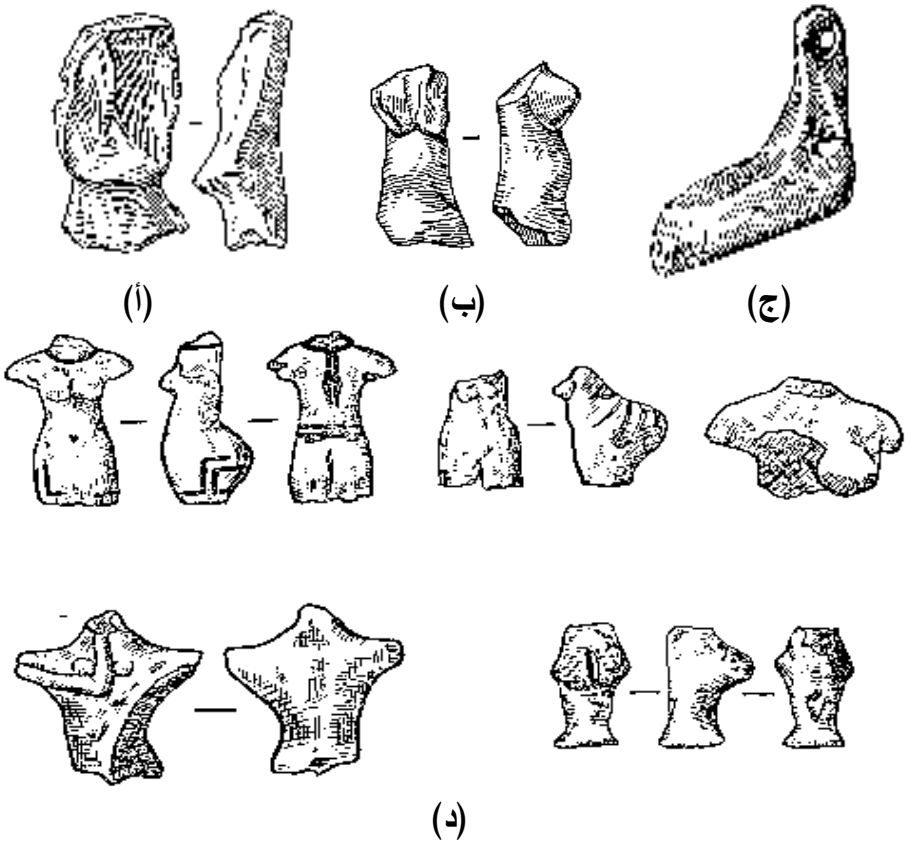
٨- شكل (٧): أنماط تماثيل عصر البرونز المتطور نمازجا V عن:

E. V. Antonova, V. I. Sarianidi, "Die neolithischen, kupfer- und bronzezeitlichen Statuetten aus Turkmenistan, Beitrage zur Allgemeinen und vergleichenden archaologie 9-10, (Bonn, 1990)

خريطة (١)


الأناضول
سوريا
مصر
بلاد ما بين النهرين
أور
تركمنستان
هارابا
نهر السند
موهنجودارو
0 500 1000 1500 kilometers

شكل (١)



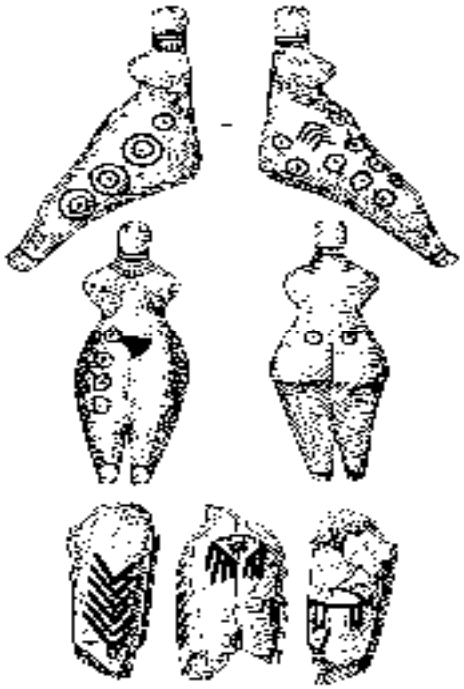
(أ) (ب) (ج)

(د)

شكل (٢)

(أ)

(ب) **(ج)**



شكل (٣)

(أ) **(ب)**

(ج)

شكل (٤)

(أ)

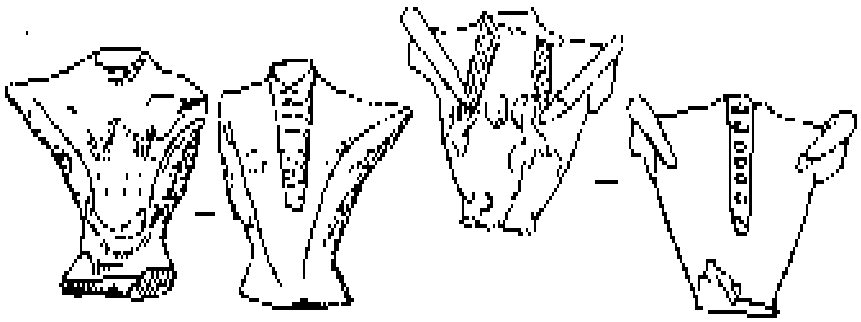
(ب)

شكل (٥)

(أ)

(ب)

(ج)



شكل (٦)

شكل (٧)

(١) (٢) (٣)

(٤) (٥) (٦)

(٧) (٨) (٩)

منهجية دراسات ما قبل التاريخ في تعريف ثقافة العصر الحجري الحديث في وادي النيل

د.أحمد حامد نصر حمد♦

أجمعت دراسات ما قبل التاريخ على أن الفترة الثقافية التي خلفت العصر الحجري القديم وسبقت قيام الحضارات في مصر والسودان هي من أهم المراحل في توضيح التسلسل الثقافي لانسان وادي النيل، لا سيما أن الوقوف عندها بالدراسة المتأنية يكشف الكثير من عوامل التغير الثقافي وتأثيرة على المجتمعات القديمة، وقد بلغت الدراسات في التعرف على ثقافة هذا العصر شؤءً رفيعاً من كثرة الاكتشافات مع التباين في تحليل وتفسير آثارها.

فعليه تحاول هذه الدراسة مناقشة السمات الثقافية التي نميز بها العصر الحجري الحديث في وادي النيل من خلال نتائج دراسات ما قبل التاريخ خلال القرن العشرين والدراسات الحديثة، بحسبان أن فترة العصر الحجري الحديث هي النواة الأولى لبزوغ الحضارات، لذلك انتهجت الدراسات مناهج شتى في تعريف مفهوم العصر الحجري الحديث بالتركيز على سماته العامة في أوربا واختبارها في المواقع الأثرية مما كشف عن تباين في البقايا الأثرية في بعض المواقع الأثرية وتجانس في البعض الآخر،

وذلك ما شكل تناقدات بين الدراسات في متى وأين وكيف ظهرت مستوطنات العصر الحجري الحديث، وما هي الدلائل الأثرية لنموذج الموقع الأثري، فهدفنا في هذا إلقاء الضوء على تلك الدراسات وتوضيح نقاط الاختلاف بينها من خلال البقايا الأثرية والتمثيل بموقع قلعة شنان في منطقة شندي، الذي أسفرت حفريات الكاتب فيه عن وجود مستوطنة ضخمة للعصر الحجري الحديث، وهو ما تصبو إليه هذه الدراسة.

♦ جامعة شندي – كلية الآداب – قسم الآثار والمتاحف – السودان . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.**

دراسة لغوية وفنية لتابوت في متحف السلام بأسيوط

د.أسامة إبراهيم سلام♦

- مقدمة:

اعتقد المصريون القدماء في الخلود والحياة الأخرى؛ حيث مثلت الحياة الدنيا مرحلة انتقالية لمرحلة دائمة، لذا اهتموا بالموتى وحفظ الجثة مما يمكنها من البعث مرة أخري[١]، لأن الديانة هي تعبير عن فكر الإنسان الديني والسياسي والاجتماعي؛ حيث تعايشت مع الأنسان المصري لآلاف السنين[٢]، من هنا أدرك المصري القديم منذ الوهلة الأولي أهمية الحفاظ علي الجسد حتى تستطيع الروح أن تتعرف عليه مرة أخري؛ حيث قام بحفظه بداخل مايسمي التابوت، وذلك بوضعها داخل وعاء بسيط من الخشب أو القش المجدول، من تلك البدايات المتواضعة نشأت سلسلة متتابعة من التوابيت الأكثر أتقانا، التي تباينت طرزها تبعا للعصر[٣]. أثرت المعتقدات الدينية كثيراً في تطور التوابيت باعتبارها المستقر الأخير للجثمان، ويختلف شكل التابوت باختلاف العصر والثروة الاقتصادية وطبقة صاحبه الاجتماعية[٤].

- ماهية التابوت:

التابوت عبارة عن صناديق لها غطاء بحجم المتوفي الموضوع بداخلها[٥]؛ حيث أن الأصول المصرية للتابوت تعود لأسطورة أوزيريس وأيزيس، الذي يعد أول تابوت تم صنعه[٦]، من هنا يُعتبر التابوت أحد الأشياء الضرورية للدفن، إذ يقي التابوت الشخص الميت من رمال الصحراء، فيعيش في التابوت كما لو كان في البيت وفي مقدوره أن يخرج متي أراد من الباب المصور علي جانبي التابوت، وإذا ما عجز عن رؤية ما بالخارج، راه بالعينين المصورتين علي التابوت دون أن يتحرك[٧].

♦ قسم الآثار– كلية الآداب – جامعة أسيوط.

[1] G.Lapp,A.niminski;Coffins Sarcophagi and Cartonnages, Oxford, Vol. 1, Cairo, 2001, p. 278.

[٢] عبد الحليم نور الدين: أثار وحضارة مصر القديمة، ج١، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٨٠.

[٣] أ.ج. سبنسر: الموتي وعالمهم في مصر القديمة، ترجمة:أحمد صليحه، القاهرة،١٩٨٧، ص ١٩٣.

[٤] جورج بوزنر: معجم الحضارة المصرية القديمة، ط ٢، ترجمة: أمين سلامة، مراجعة: سيد توفيق، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٨٨.

[٥] علماء الحملة الفرنسية:وصف مصر، ج٢٢، ترجمة:مني زهير الشايب،القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٨٥.

[6] Aidan Dodson, Salima Ikram; The Mummy in Ancient Egypt, Cairo, 1998, p.193.

[٧] جورج بوزنر: المرجع السابق، ص ٨٨.

كما نجد أن التوابيت المصرية القديمة أخذت شكلين أساسيين منها المستطيل والشبيه بالإنسان، غالبا ما كان يصنع من الخشب، فيما بعد أصبح تركيبها من الخشب وربما الحجر والكارتوناج وبأغطية منفصلة[٨].

اتخذ التابوت في الدولة القديمة شكل حوض ضخم من الحجر ذي جوانب مستقيمة، ثم عم استعمال التوابيت الخشبية البسيطة، وفي الأسرة الثانية عشرة نتيجة للأتصال المستمر مع البلاد الأجنبية شُكلت التوابيت علي شكل مومياء ذات وجه مكشوف، والتي حلت محل التماثيل التصويرية، رغم أنها لم تنجح لعدم تطابقها مع ملامح المتوفي، وفي عصر الدولة الحديثة شكل التوابيت علي هيئة المومياء وزودها بقناع يصور ملامح الوجه للمتوفي، وفي الأسرة السادسة والعشرين (العصر الصاوي) وحتى نهاية العصر البطلمي، كان الدفن في داخل تابوت بشكل الأنسان مصنوع من حجر الجرانيت والبازلت أو الخشب وبداخلها أغلفة من البردي لصق بعضها فوق بعض أو القماش المخلوط بالجبس، وطليت برسوم ملونة وعليها سطور باللغة الهيروغليفية، واستعيض عن القناع بقالب من القماش المخلوط بالجبس علي صورة الشخص الميت، وفي العصر الروماني رسم علي قطعة خشبية صورة لصاحب التابوت وضعت بين طيات الأغلفة أمام الوجه[٩]. بمرور الزمن أدخلت بعض التعديلات عليها فأصبح الغطاء مقوسا او منحنيا، وجوانبه مزخرفة، وانتهي هذا التطور في التوابيت إلى الشكل الآدمي وفيه يكون التابوت علي شكل مومياء بشرية؛ حيث تثبت هذه التوابيت بكوايل خشبية أو بطريقة التثبيت "التعشيق" البسيط في حين يكون للغطاء عدة أوتاد في إطاره الأسفل، تدخل عند الأغلاق في ثقوب في قاعدة التابوت نفسه وذلك لتثبيته. وقد احتاجت أغلب التوابيت إلي عدة نصوص تنقش أو ترسم وتكتب علي سطوحها الخارجية، كذلك بعض الأشكال المقدسة كعيني (أوجات) أو علامة الثبات والحماية وغيرها؛ حيث نجد الفنان قبل الرسم أو النقش كان يراعي أحيانا استخدام طلاء يساعد علي أخفاء العيوب والتشققات في ألواح التوابيت[١٠].

---

[8] Aidan Dodson, Salima Ikram; op. cit., p.193.
محمد أنور شكري: العمارة في مصر القديمة، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٤٤٥-٤٤٦.

[٩] جورج بوزنر: المرجع السابق، ص ص ٨٨- ٨٩.
محمد أنور شكري: المرجع السابق، ص ٤٥١- ٤٥٢.
مرجريت مري: مصر ومجدها الغابر، ترجمة:محرم كمال ومراجعة: نجيب ميخائيل إبراهيم، القاهرة،١٩٩٧، ص ٢٢٤.

[١٠] عبد المنعم أبو بكر وآخرون: تاريخ الحضارة المصرية (العصر الفرعوني)، م ١، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٤٧٤.

صنع الفنان المصري القديم التوابيت من أنواع عدة من الأخشاب مثل الآرز والسرو والصنوبر من لبنان والأبنوس من كوش وبونت[١١].

في نهاية الدولة الحديثة عمد المصريون إلي التعبير عن قداسة المومياء بتصوير المناظر الدينية التي لا تحصي علي التابوت، مما أضطر الفنان إلي أنتاج أعداد كبيرة من التوابيت الجنائزية كاملة الزخارف الدينية والنصوص الجنائزية، تاركاً في السطور الهيروغليفية فراغ يدون فيه اسم صاحب التابوت[١٢].

أما في العصر الصاوي وما بعده، أستخدم عامة الشعب الكرتوناج والتي تتكون من قماش مقوي بالملاط أو الجبس يوضع في قالب ليتخذ الشكل المطلوب، وهو لا يزال رطبا نديا قابلاً للتشكيل، ثم يدهن ويلون[١٣].

– مسميات التابوت عند المصري القديم:

هناك كلمتين تم استخدامهم من قبل المصريين للتعبير عن التوابيت الداخلية أو الآدمية وهي sbit نفس الكلمة استخدمت للستائر والتي استخدمت أيضا للأغطية و الأكفنه، أما التابوت المستطيل استعمل بشكل عام بالنسبة للدفن[١٤]، ففي أثناء الدولة القديمة كان شائع تابوت بقمة مستديرة ذو قضيبين يسمي krsw أو [١٥] أو أو [١٦]وذكرت كلمة drwt في الأهرامات قليلاً بغرض التابوت، وكانت تعني حفظ الجسد من التلف، أما الاسم المجازي للنوع المعروف في الدولة القديمة nb ᶜnh (سيد الحياة) أو (صندوق الحياة)، كما أطلق عي التوابيت الداخلية البارزة wtši ويعني بها التابوت الخشبي الداخلي، أما التابوت الخارجي $\underline{d}b_3$ أو wt_3w [١٧]، وفي عصر الدولة الوسطي اطلق علي التابوت mn ᶜnh ، ومن هنا اصبح التابوت هو الضامن لإعادة

---

[١١] الفريد لوكاس: المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة: زكي اسكندر مراجعة: محمد زكريا غنيم، القاهرة، ١٩٩١، ص ٩٩.

[١٢] أدولف ارمان: ديانة مصر القديمة، ترجمة : عبد المنعم أبو بكر و محمد أنور شكري، القاهرة،١٩٩٧، ص ٣١٠.

[١٣] مرجريت مري: المرجع السابق، ص ٢٢٥.

Ian Shaw&Paul Nicholson; The illustrated dictionary of Ancient Egypt, Cairo, 2008, p. 77.

[14] Aidan Dodson, Salima Ikram; op. cit., p.193.

[15] A. Gardiner; Egyptian Grammer, Oxford, 1982, pp. 500, 514,596.

[16] R. O. Faulkner; A Concise Dictionary of Middle Egyptian, Oxford, 1964, p. 281.

[17] G.Lapp, A. niminski; op. cit., p. 279. & A. Gardiner; op.cit., pp. 562, 603.

الحياة للمتوفي أو إعادة ميلاده كأبن للمعبودات وحمله للقب (سيد الحياة) nb ᶜnh .[١٨]

- التابوت الخشبي موضوع البحث:

في نهاية عصر الدولة الحديثة، ظهر نوع جديد من التوابيت تتميز خلفيتها باللون الأصفر، أما التصاوير والنصوص قد لونت باللون الأحمر الفاتح والأزرق الغامق عليها طبقة من الورنيش علي الغلاف الخارجي مما جعل اللون الأزرق يميل للأخضرار[١٩]؛ حيث يتشابه هذا الوصف مع التابوت الخشبي الخاص بالبحث.

تابوت : **حتحور موت حتب**

المكان الأصلي المكتشف فيه: أخميم

المكان الحالي: الفاترينتين K & G في متحف السلام بأسيوط.

مادة الصنع : خشب الآرز.

مقاسات التابوت والمومياء:

الغطاء:

الطول: ١٧٦ سم العرض: ٥٥ سم أقصي ارتفاع: ٢٩ سم

قاعدة التابوت:

الطول: ١٧٦ سم العرض: ٦٠ سم أقصي ارتفاع: ١٥ سم

المومياء:

الطول: ١٥٢ سم العرض من الكتف: ٤٥ سم

قناع الوجه: الطول : ٣١ سم

قلادة صدر المومياء(wesekh): الطول: ٢٣ سم

كرتوناج البطن:

الطول : ٥٠ سم وأقصي عرض: ٢٦ سم

عائلة صاحبة التابوت طبقا لما دون عليه:

اسم صاحبة التابوت: حتحور موت حتب Ht-Hr mut htp

---

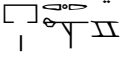
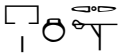
[18] Wolfgang, Helck undeberhand otto, Lexicon der Agyptologi, band V, German, 1984, p. 461.& A. Gardiner; op.cit., p. 447.

١٩ روجيه ليشتنبرج وفرانسوار دونان: المومياوات المصرية من الموت إلي الخلود، ترجمة: ماهر جويجاني، القاهرة، ١٩٩٧، ج١، ص ٣٨.

والدتها: سيدة الدار نب بر تا- شـيرت- محيـت **nb pr T3-Šrit mhit.**

رجل يدعي **B3-rn.s pwy** "با رن إس- بوي" ربما كـان زوجها أو أخيها أو له صلة قرابة بها أو موظف عندها.

- مكان العثور علي التابوت في أخميم:

عثر علي التابوت في مدينة أخميم الإقليم التاسع من أقاليم مصر العليا، التـي عرفت باسم مين Min او خم hm وشعاره في البداية الريشتين ثم اختفت الريشة بعد ذلك أما عاصمته فكانت تحمل اسم بر- مين  أو بر- نو مين مو pr nw Min mw  أي ماء معبد المعبود مين، أما اسمها المدني فهو إيبو ipw ، أما العاصمة عرفت باسم خنت مين نسبة إلي المعبود مين رب الخصوبة والنماء وحامي القوافـل ورب الـسيول فـي الـصحراء الشرقية، وأطلق عليها الأغريق اسم (خميس) و (بـانوبوليس) نـسبة إلـي المعبـود الأغريقي (بان) الذي يشبه المعبود مين[٢٠].

وصف التابوت:

يتكون التابوت من ثلاثة أجزاء الغطاء ثم قاعدة التابوت المكمل لـه وبداخلـه المومياء، وترتيباً يأخذ الغطاء الشكل الآدمي للسيدة حتحور مـوت حتـب صـاحبة التابوت(صورة ١)(رسم تخطيطي ١)، واليدان مبسوطتان بجوار جانبيها وملاصـقين لها، ولكي يبرز الفنان ذلك أظهر تحديب خفيف في منطقتي الصدر والبطن بالغطـاء، ولقد دُهن خشب التابوت جيدا قبل الرسم والتلوين عليه باللون الأصفر الغامق للأرضية مقتبساً ذلك من لون الجسد، وتضع علي رأسها باروكـة يتـدلي جـزء منهـا علـي الظهروالباقي علي الكتفين بلون أزرق يميل للأخضر الغامق، يتقدمها علي الجبهة رسم قرص الشمس المجنح، علي جانبيه الصليين الملكيين ولكن الرسم مفقود، ومن أسـفل الباروكة علي الجبهة عصابة رفيعة باللون الأزرق المائل للأخضر الغامق، أما ملامح

---

[20] Porter&Moss; Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and paintings, V, Oxford, 1962, p. 17.

جيمس بيكي: الآثار المصرية في وادي النيل، ج٢، ترجمة: لبيب حبشي – مراجعة: جمـال الـدين مختار، ١٩٩٩، ص ص ٢١٤، ٢١٥.

عبد الحليم نور الدين:اللغة المصرية القديمة، ط٦، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٢٨٨.

حسن محمد محيي السعدي: حكام الأقاليم في مصر الفرعونية، الإسكندرية، ١٩٩١، ص ٤٩.

الوجه فطليت باللون الذهبي لتتشابه مع اللون الطبيعي للجلد[٢١]، وخطوط ملامح الوجه واضحة سواء الحاجبين والعينين التي صنعت مقلتها من المرمر والحدقة من الأوبسيديان أما الجفون من الزجاج الأزرق[٢٢]، والأذنين بارزين من أسفل الباروكة وحددت باللون الأسود، والوجه محدد بإطار من اللون الأسود مما جعل الشكل العام للوجه يتسم بالأستطالة والشفايف الغليظة بعض الشيء، ولكن من ملامح الوجه يتضح خلوه من التجاعيد وظهور الشباب والحيوية لتلك السيدة، وربما يتضح من ملامحها أن عمرها تجاوز بداية العقد الرابع من عمرها، ويتدلي من أسفل الذقن وحتى أسفل الصدر، قلادة عريضة تتوسط خصلتي الشعر المتدلية التي تنتهي حافتيها بأطار باللون الذهبي من أسفل ومن الداخل حتي الذقن والتي تنسدل علي الصدر في شكل صفوف عرضية دائرية، بلغ عددها واحد وعشرون صف مختلفة الأشكال ما بين زهور اللوتس و أسنان مثلثية و وقرص الشمس وأخيراً صف به دلايات تشبه الكمثري، وتنتهي القلادة من الجانبين برؤوس الصقر حورس المستديرة علي الكتفين يعلوها قرص الشمس، وتتميز بألوان زاهية(صورة ٢).

أسفل القلادة في وسط التابوت منظر للمعبودة نوت جاثية علي ركبتيها وتتجه برأسها إلي اليمين، يعتلي رأسها قرص الشمس باللون الأحمر، ذراعاها ممتدان علي الجانبين بجناحيها ويداها تمسكان بريشتي نعام وخلفهما العين الساهرة (عين أوجات)(صورة ٣)، والتي تمثل عينا المعبود حورس؛ حيث تضفيان الحماية للمتوفى وتُمكنه من النظر خارج التابوت[٢٣]، وعلي جانبي التابوت أبناء حورس الأربعة يقفون علي وسادة يتجهون بنظرهم إلي المعبودة نوت ويمسكون بشرائط الكتان (القماش)، وهم ترتيبا علي النحو التالي:

بداية علي الجانب الأيمن من أعلي حابي، وأسفله قبح سنو أف (صورة ٤)، وعلي الجانب الأيسر من أعلي أمستي، وأسفله دواموتف، وأسفل منظر المعبودة نوت في الوسط، نجد المومياء ترقد علي سرير علي شكل أسد، أسفله أربع أواني لحفظ أحشاء الميت(صورة ٥)، وعلي حافتي التابوت من هذا المنظر، رسم سيدتين جاثيتين علي ركبتيهما يمثلان المعبودة نفتيس يميناً (صورة ٦) والمعبودة إيزيس يساراً رافعين

---

[21] Aidan Dodson, Salima Ikram; op. cit., p. 212.

[٢٢] الفريد لوكاس: المرجع السابق، ص ١٩٧.

[٢٣] أ. ج. سبنسر: المرجع السابق، ص ٢٠٠.

ريتشارد ويلكنسون: قراءة الفن المصري دليل هيروغليفي للتصوير والنحت المصري القديم، ترجمة: يسرية عبد العزيز، المجلس الأعلي للأثار، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٤٨.

محمد عبد الرحمن الشافعي: دراسة الفكر الديني لتوابيت عصر البطالمة دراسة تطبيقية علي تابوت في قاعة ٤٩ بالمتحف المصري، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار–جامعة القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٢٢٦.

Judith A. Corbelli;The Art of Death in Graeco- Roman Egypt, Malta, 2006, p. 47.

يدهما اليمني علي وجههما في حالة من البكاء حزنا علي المتوفاة، الذي أصبح رمزيا للمعبود أوزيريس [٢٤] وعرف هذا من خلال النصين التاليين (صورة ٧ أ&ب) الجانب الأيمن النص الأول:

Dd-mdw in Nbt- hyt, ir s_3 n Wsjr, (n) Ht-hr-Mwt- htp, msw nb(t)- pr, Mhyt

كلمات تقال بواسطة المعبودة نفتيس، التي تجعل الحماية لأوزير، (إلى) حتحور موت حتب، المولودة من سيدة الدار، محيت.

الجانب الأيسر النص الثاني:

Dd-mdw in ist wrt, mwt ntrw ir s_3 n Wsjr Ht- hr, Mwt- htp, msw nb(t)- pr, T_3 – Šryt.

كلمات تقال بواسطة إيزيس العظيمة، أم المعبودات، التي تجعل الحماية لأوزير، حتحور، موت حتب، المولودة من سيدة الدار، تاشيري.

وأسفل هذا المنظر بين الركبتين والقدمين رسم منظرين متشابهين علي جانبي التابوت، يصوران ثلاثة من المعبودات الذكور ذات الذقن الملكية في وضع الجلوس وممسكين بسكين، ومصورين في ثلاثة صفوف أفقية(صورة ٨)؛ حيث يعتبر هذا المنظر من التقاليد القديمة عند المصري القديم [٢٥]، ويتوسط المنظرين كتابة هيروغليفة في خمسة أعمدة، الجزء الأسفل من النقش تقريبا بما يعادل الربع الأخير مفقود.

النصف الأول هو تنقيح حديث لعبارات من نصوص الأهرام أقدم نصوص دينية لقدماء المصريين، مثلا العبارة رقم ٣٦٨ والعمودان الأخيران يمثلان صلاة ظهرت أيضا في نصوص الأهرام، ولكن بأسماء أخري للمعبود أوزيريس، ومن هنا ترجمة النص علي النحو التالي(صورة ٩):

[٢٤] ريتشارد ويلكنسون: المرجع السابق، ص ٤٠.

[٢٥] ريتشارد ويلكنسون:نفس المرجع السابق، ص ٣٦.

Dd-mdw in Nwt wr(t), ms ntrw: psšt mwt.k Nwt Hr.k, B_3-rn.s pwy (…???).

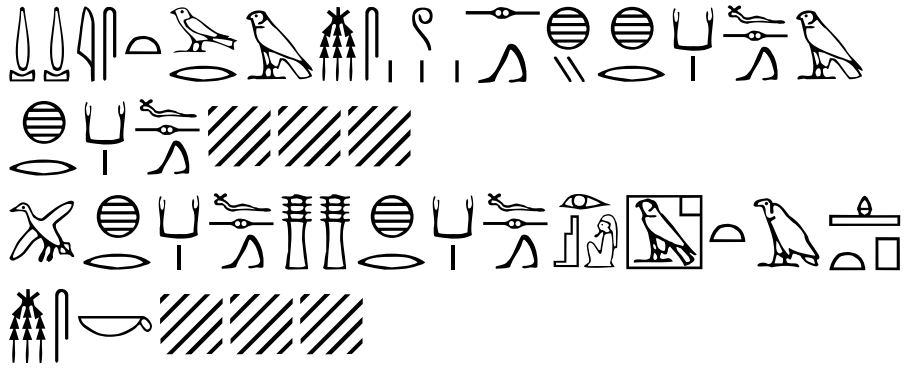
كلمات تقال بواسطة نوت العظيمة، التي أنجبت الأرباب: انبسطت أمك نوت (السماء) عليك، يا "با رن إس – بوي" .....(؟؟؟).

rn.k B_3-rn.s pwy, B_3 ntr htp(w) n pht (hryt) .k, B_3-rn.s pwy.

اسمك " با رن إس بوي"، وروح الإله هدأت لمهاجمة أعدائك يا " با رن إس بوي".

….. .k dw B_3-rn.s, Hr wr Nwt s_3 Hr ist Wsjr Ht- hr Mwt-htp

....(فلتواجه) الشر يا " با رن إس"، فأن حور العظيم ونوت حماية لإيزيس وأوزير، حتحور، موت حتب.



D_3d_3 ist wr Hr msw ist hr k_3 .f ist Hr hr k_3 .f ist ……..

p_3 hr k_3 .f ist <u>d</u>dw hr k_3 .f ist Wsir Ht- hr mwt htp ms .k

.....

المحكمة التي أبعدت الشر العظيم من صور المولود القادم المعروفة قائه، حور القادم المعروفه قائه القادم، تعالي يا أوزير حتحور موت حتب مولودته ؟؟؟؟.

أما مؤخرة التابوت عند القدمين رسم الفنان منظرين مكررين للمعبود أنوبيس في مواجهة بعضهما رابضين علي مدخل المقبرة، ملونين بالأسود والأحمر الغامق(صورة ١٠)، وعلي الجانبين من القدمين رسم منظرين مكررين يمثلان أسد رابض يعلوه قرص الشمس المجنح(صورة ١١)، ربما كناية عن المعبود حور أم آخت فالمعبود حورس اتخذ شكل أسدي كمعبود لظهور الشمس، أضافة نجد المعبود آكر القديم الحامي لبوابات الأفق خلال دخول الشمس ومغادرتها العالم كل يوم[٢٦].

رسم الفنان علي قاعدة غطاء التابوت من الخارج قرص الشمس تمتد منه أربعة من الأشعة، وفي أعلي القاعدة فتحة مستطيلة ورفيعة تسمح بدخول اليد بها لرفع وأعادة الغطاء إلي مكانه(صورة ١٢)، ويثبت الغطاء بالقاعدة بواسطة أربعة أوتاد في أطرافهم ثقوب دائرية أثنين عند الرأس والأخرين عند القدمين.

أما النصف السفلي من التابوت فلقد رسم الفنان علي الجانبين حية كبيرة ذات لون أبيض منقط بالأسود علي أرضية حمراء، ولاحظ الباحث وجود ثقبين في مقدمة ومؤخرة قاعدة التابوت علي كل جانب من القاعدة، من أجل تثبيت الغطاء بمسامير من النحاس(صورة ١٣).

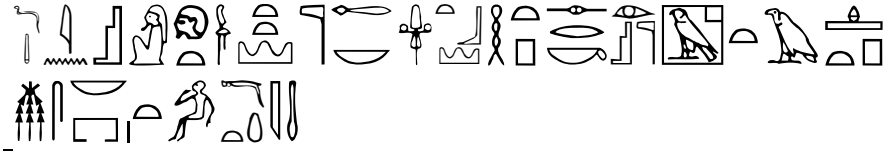
-وصف المومياء:

المومياء ملفوفة بعناية بلفائف الكتان الخارجية، ومدهونة بدرجة خفيفة بالقار، وعلي الرأس قناع (كرتوناج) بوجه مذهب والعينان بلون أبيض والمقلة باللون الأسود، وغطاء الرأس باللون الأخضر الغامق، وزينة الصدر بقطعة من القماش المخلوطة بالجبس، ومشكلة علي هيئة القلادة(wesekh)، تتكون من خطوط خضراء وحمراء وأخر صفوفها علي هيئة الخرز الكمثري، واعلاها قرص الشمس المجنح، وعلي نهاية جوانبها رأس الصقر الذي يعتلي راسه قرص الشمس، وأسفل منطقة الصدر وحتى الركبتين، وضع عليها كرتوناج علي هيئة القلب، أعلاه المعبودة نوت جاثية علي ركبتيها وممددة الجناحين وممسكة بالريشتين، ويعلو رأسها قرص الشمس باللون الأصفر، وأسفلها علي الجانبين للمومياء أبناء حورس (صورة ١٤)علي النحو التالي:

الجانب الأيمن يضم من أعلي حابي وأسفله قبح سنو أف وتنتهي بالمعبودة نفتيس، التي تضع يدها اليمني علي وجهها حزنا علي المتوفاة حارسة وحامية للمعبود حابي، وعلي الجانب الأيسر أمستي وأسفله دواموتف وتنتهي بالمعبودة إيزيس، التي

[٢٦] ريتشارد ويلكنسون:نفس المرجع السابق، ص ٧٤.

تضع يدها اليسري علي وجهها حزنا علي المتوفاة، وهي حارسة وحامية أمستي، وذلك طبقا للتقليد المصري؛ حيث خصصت المعبودة نيت لحراسة وحماية دواموتف وأخيرا المعبود سرقت لحراسة وحماية قبح سنوأف[٢٧]. من الداخل نجد مجموعة من الصفوف التى رسم عليها زهور اللوتس وقرص الشمس والأسنان المثلثية، ولونت بالأحمر والأخضر الغامق و الأسود والأزرق الفاتح والأبيض، ثم يتوسط هذا الكرتوناج كتابة باللغة الهيروغليفية في عمود واحد رأسي(صورة ١٥)، وهو علي النحو التالي:



Dd-mdw in Wsjr, tp(y) Imntt, ntr c_3, nb i_3b, Pth- skr-Wsjr (n) Ht-Hr, Mwt-htp, msw nb(t)-pr, T_3- šryt Mhyt m_3^c hrw.

كلمات تقال بواسطة أوزير، الذي يشرف علي الغرب، المعبود العظيم، سيد الشرق بتاح سوكر أوزير، (إلي) حتحور، موت حتب، المولودة من سيدة الدار، تا شريت محيت ، صادقة الصوت.

كما يوجد بقايا قطعة من النسيج، رسم عليها منظرين متشابهين للمعبود أنوبيس رابض علي مدخل المقبرة، كان من المفترض وضعها علي القدمين(صورة ١٦)، يتوسطهما نقش بالكتابة الهيروغليفية في عمود رأسي ولكنه مفقود.

حاول الباحث فحص قاعدة التابوت من الداخل فلاحظ وجود صورة لمعبودة تضع علي رأسها أناء فخاري، من هنا يري الباحث أنها ترمز للمعبودة نوت، وهذا التقليد كان معروفا عند المصري القديم؛ حيث كان يرسم المعبودة ماعت أو المعبود اوزيريس أو ألهة الغرب أمنيت والتى تعد مرحلة متطور للمعبودة حتحور[٢٨].

-الاستنتاج:

١-استمرار ظهور هذا التقليد في عملية تزيين التوابيت بعد الأسرة السادسة والعشرين حتى في عام ٢٥٠ ق.م وما بعدها، معتمد علي نموذج للمدعوة جد حور بالمتحف البريطاني تحت رقم EA ٢٩٧٧٦ [29] التي عثر عليها أيضا في أخميم، مما يدل علي أنها ترجع إلي الفترة المحصورة بين الأسرة السادسة والعشرين وحتى نهاية العصر البطلمي(صورة ١٧).

---

[27] E.W.Budge; The Mummy, New York, 1907,p. 240.

[٢٨] ريتشارد ويلكنسون: المرجع السابق، ص ١٧٢.

[29] Judith A. Corbelli;op. cit., p.51.

بالإضافة إلي نماذج محفوظة بمتحف النوبة منها مومياء الكاهن "ون نفر"، مزينة بطبقة رقيقة من الكارتوناج المطلي بطبقة رقيقة من الذهب، عثر عليها بالنوبة، ترجع إلي العصر البطلمي ، مومياء لزوجة كاهن تدعي " كا – حر – خنوم "، ترجع إلي العصر البطلمي أيضا، مومياء لزوجة كاهن تدعي " بادي – حر "، مزينة بطبقة من الكارتوناج المطلي بطبقة من الذهب ، عثر عليها بالنوبة ، ترجع إلي العصر البطلمي.

يتضح من تلك النماذج أن طريقة التحنيط ولف الكتان واحدة في جميع النماذج، بالإضافة إلي الصدرية العريضة التي وضعت علي الصدر، وكذا الكرتوناج الذي تم وضعه علي الوجه، ذلك جميعا يؤكد أن هذه المومياء موضوع البحث ترجع لنفس الحقبة التاريخية تقريبا.

٢- الكتابة الهيروغليفية والكرتوناج المصنوع من القماش والجبس المودع علي بطن المومياء حتى ركبتها، أنها تنتمي إلي كتابات العصر المتأخر وما بعده.

٣- رسم الفنان سيدتان علي التابوت جاثيتان علي ركبتيهما، رافعة أحدي يديها علي وجهها لتبكي المتوفاة حزنا عليها، كناية عن المعبودتين إيزيس ونفتيس اللتين حزنا علي وفاة أوزيريس طبقا للأسطورة وأحياءاً لذكراه.

٤- تصوير الفنان لتسعة من المعبودات الذكور علي كل جانب في شكل ثلاثة صفوف أفقية فاقدة لجزء كبير من الصف الأسفل، ممسكين بأنصال أو سكين، من أجل حماية المتوفاة وعدم السماح لأي روح شريرة أو غير راضية عنها للاقتراب من مسكنها في العالم الآخر.

٥- لم ينسي الفنان كما فعل علي غطاء التابوت من إضافة المعبودتين أيزيس ونفتيس وهما يبكيان المتوفاة، أضافهما أيضا علي كرتوناج البطن المودع فوق المومياء، وجعل نفتيس علي ناحية اليمين لحماية حابي، وإيزيس علي اليسار من أجل حماية أمستي، كما كان متبع في التقليد المصري.

٦- رسم الفنان علي قاعدة التابوت من الخارج قرص الشمس المشع باللون الأحمر الداكن والمحدد بإطارين دائرين باللون الأسود، دليل علي غروب الشمش والأنتقال إلي عالم الأبدية.

٧- أضاف الفنان رسم قرص الشمس المجنح وأسفله أسد رابض علي جانبي التابوت أسفل القدمين، من أجل الحماية والأمان للمومياء.

٨- وجود ثقوب في الأوتاد الخشبية المخصصة للتثبيت، والتي يقابلها فتحات في قاعدة التابوت من الجهتين بمقدمة التابوت ومؤخرته؛ حيث كان يتم تثبيت الغطاء مع القاعدة بمسامير من النحاس.

صورة١: توضح غطاء التابوت كاملاً

رسم تخطيطي ١: بمعرفة الباحث

صورة ٣: توضح المعبودة نوت وتمد جناحيه وممسكة بالريشتين ويعلوها عيني واجات.

صورة ٢: توضع وجه صاحبة التابوت وترتدي الباروكة والقلادة علي الصدر

صورة٤ : توضح حابي وقبح سنوأف
من أبناء حورس في مواجهة المعبودة نوت.

صورة ٥: المومياء علي سرير التحنيط وأسفله
أواني الأحشاء ورسمت أسفل المعبودة نوت

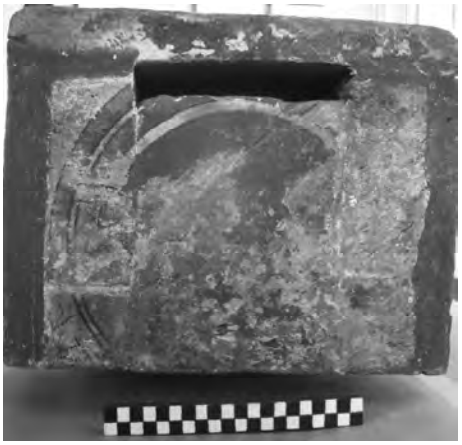
صورة٦ : توضح المعبودة نفتيس
وهي تبكي المتوفاة وفي الجهة المقابلة
المعبودة إيزيس.

صورة ٧ أ& ب: من اليمين نص نفتيس واليسار نص إيزيس والرسم بمعرفة الباحث.

صورة ٨: توضح مجموعة من المعبودات تحمل سكينا
لحماية المتوفاة من الأرواح الشريرة متراصة
في ثلاثة صفوف علي الجانبين.

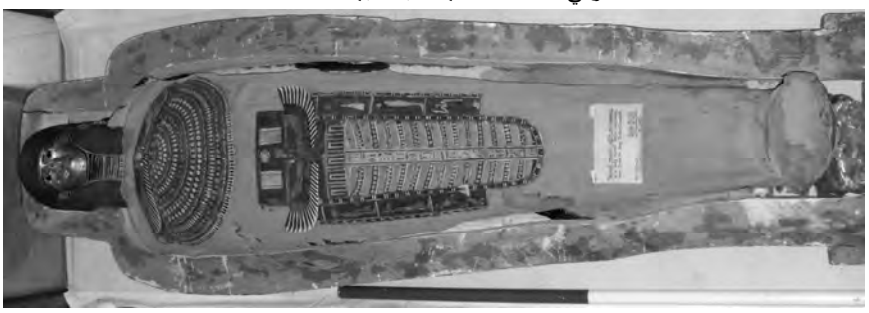
صورة ٩ (أ & ب): توضح النص المرسوم أسفل سرير التحنيط والمكون من خمس أعمدة هيروغليفية والأجزاء الموجودة في نهاية النص من القدمين مفقودة وتم الرسم بمعرفة الباحث.

صورة ١٠: مؤخرة التابوت عند القدم
وصور عليه المعبود أنوبيس

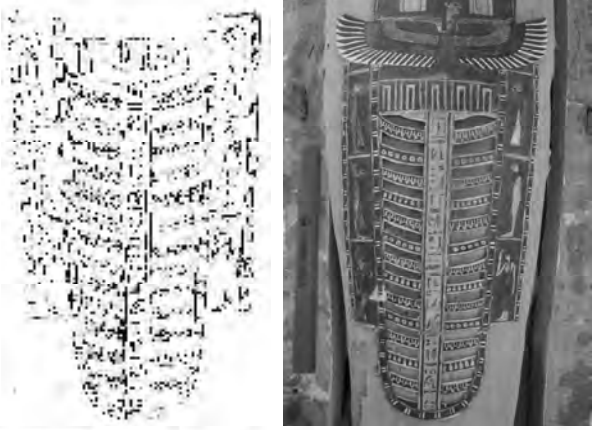


صورة ١١ : مؤخرة التابوت من الخارج
وصور عليه قرص الشمس تخرج منه الأشعة.

صورة ١٢: قاعدة التابوت وعلي جانبيها الثعبان باللون الأبيض والمزين بالنقاط السوداء وفي الحافة الأمامية ثقب لتثبيت الغطاء.



صورة ١٣: للمومياء متضمنة القناع والصدرية وكرتوناج من البطن إلي الركبة.



صورة ١٤: كرتوناج من البطن إلي الركبة
يتوسطه عمود باللغة
الهيروغليفية وعلي الحافتين أبناء حورس
وأسفلهم نفتيس وأيزيس
تم الرسم للكرتوناج والنص بمعرفة الباحث

صورة ١٥ (أ&ب): رسم بداخل قاعدة التابوت وأسفل المومياء للمعبودة نوت ربة السماء.

صورة ١٦ : توضح قطعة من القماش للمعبود أنوبيس كانت مكملة لكرتوناج البطن.

صورة ١٧: توضح مومياء جد حور ٢٥٠ ق.م من أخميم تشبه المومياء
EAموضوع البحث بالمتحف البريطاني تحت رقم ٢٩٧٧٦

"الحقوق والعقوبات في المجتمع اليمني القديم "

د.أمل محمد بيومي مهران♦

إن المجتمع اليمني القديم من أشهر المجتمعات القديمة التي عرفت في العالم القديم لكنه لم يلق نفس الحظ من الاهتمام به مثل المجتمعات القديمة المجاورة له، بالرغم من ذلك ترك لنا المجتمع اليمني القديم نتاجا ماديا وفكريا عرف من خلال القوانين والتشريعات الدينية والدنيوية.

يعتبر الموقع الاستراتيجي لبلاد اليمن في الجزء الجنوبي الغربي من شبه الجزيرة العربية جعلها تتوسط قارات العالم القديم ولها علاقة وطيدة ببلاد الهند من ناحية الشرق، وشرق قارة أفريقيا من ناحية الغرب ، وذلك عن طريق الموانئ الممتدة علي ساحل الخليج الهندي التي تهبط عليها السفن المحملة بالسلع والبضائع وتقوم بالتبادل التجاري فيما بين بلاد الشرق والغرب من اليمن ، بالإضافة إلي المحاصيل الزراعية المتنوعة التي تنتجها بلاد اليمن ، ومن أهم تلك المحاصيل الزراعية المتنوعة التي تنتجها بلاد اليمن ومن أهم تلك المحاصيل المر واللبان والصمغ حيث يتم استخدامها في الحضارات القديمة المجاورة داخل المعابد لتقديمها للآلهة في الطقوس الدينية ، وفي مراسم التحنيط للموتى وتطييبهم وقد اعتمد المجتمع اليمني علي حرفة الزراعة كحرفة رئيسية ، ويقوم باستثمار أراضيه الخصبة في كل مكان وينوع المحاصيل الزراعية ويعمل علي تنمية الزراعة ، كما اهتم بالموارد المائية الخاصة به من مياه الأمطار الموسمية فقام ببناء السدود للحفاظ علي المياه التي يستخدمها في زراعة أراضيه وأن يستثمر خيراتها وأهم ما عرف من تلك السدود هو سد مأرب [١] في مدينة مأرب بدولة " سبأ " وبذلك ارتبط استقرار المجتمع اليمني بالزراعة والأرض أدي إلي قيام مجتمعات مستقرة فظهرت "القبيلة"[٢] التي تعكس صورة المجتمع الذي يعتمد علي وجود تماسك بين أفراد القبيلة للدفاع عنها ضد أي تدخل أو اعتداء خارجي ثم حمايتها بعد ذلك وحماية ثرواتها وحماية أفرادها من الأخطار الخارجية التي قد تهدد أمنها وسلامتها .

أما بالنسبة للمساكن فهي متباينة ومختلفة فمنها البيوت المتنقلة ومنها المباني بالمدرأو الحجر ، وهي أبنية أهل الحضر ، وهي مختلفة في طرازها المعماري وفي سعتها

♦ مدرس بقسم العلوم الاجتماعية – كلية التربية – جامعة دمنهور.

[١] عن سد مأرب انظر: محمد بيومي مهران : دراسات في تاريخ العرب القديم ،الإسكندرية ٢٠٠٠م ، ص ٢٧٣- ٢٨١.

[٢] جاء في النقوش اليمنية القديمة لفظ "ش ع ب " بمعني قبيلة متحضرة ولم ترد لفظة " قبيلة".

ومادتها ويكون اختلافها باختلاف مكانها وباختلاف مكانة صاحبها ومنزلته من حيث الغني والفقر ولفظة (**ب ي ت**) تطلق علي الصغير من البيوت وعلي الكبير منها علي حد سواء ، فأهل القرى والمدن أي أهل المدر ، وهم المستقرون وشبه المستقرون فإنهم يقيمون في بيوت ثابتة أو شبه ثابتة ، أما (القرية) [٣] فهي تقع علي حدود المدن ولكن هي في الغالب أصغر حجما من المدن وتكون غير مسورة وكانت تسمي بأسماء أصحابها أو باسم العشائر. وقد عرف أن أكثر المدن اليمانية القديمة قد بنيت في بطون الأودية علي مرتفعات طبيعية أو صناعية بسبب خصوبة الأودية وتوفر المياه بحفر الآبار أو من العيون أو ببناء السدود ، غير أن هناك مدنا أقيمت علي الهضاب وعلي سفوح الجبال لكي تتمتع بحماية طبيعية من الأعداء لم تحصل عليها العديد من المدن المجاورة لها. [٤]

يوجد العديد من الحقوق الخاصة داخل المجتمع اليمني القديم وسوف يتم تقسيمها إلي ثلاثة حقوق ، وهي :

١- الحقوق السياسية .
٢- الحقوق الاقتصادية .
٣- الحقوق الاجتماعية.

<u>أولا : الحقوق السياسية :-</u>

عرف النظام الملكي في حكومات دول جنوب الجزيرة العربية الذي له صلة كبيرة بحياة الاستقرار والاستيطان ذلك لأنه يظهر وينمو في المجتمعات المستقرة في القرى والمدن ، أما البوادي والأراضي و الفقيرة في الماء فلا تظهر فيها إلا حكومة رئاسة للقبيلة ، وذلك لعدم توفر مقومات المعيشة والتجمع الكبير فيها ومن ثم قامت الملكيات في مواضع الحضر حيث التربة الصالحة لحياة التجمع والاستقرار ، وبالتالي وجود الحضر الذين يقبلون بالطاعة لحكم حاكم ، ومال يجبي من الناس يستعين به الحاكم في الإنفاق علي الجيش وإدارات الدولة المختلفة [٥] وهناك ما يشير إلي أن هذا النوع من الحكم الملكي إنما بدأ في أول الأمر دينيا ثم أصبح دنيويا [٦] مثل ما حدث في دولتي "

---

[٣] هي في نظر علماء العربية لفظة يمنية الأصل تاج العروس (١٠/ ٢٩٠) (قري) .

[4] Grohmann , A ., Arabien , Munchen (1963) , pp. 140-141.

وانظر: رضا الهاشمي : نظرة في جغرافية شبة جزيرة العرب ، مجلة العرب ، الجزء السابع، الرياض ١٩٦٩م ، ص ٥٢.

[٥] محمد بيومي مهران :حضارات الشرق الأدنى القديم ، الجزء الأول ، الإسكندرية ١٩٩٩م ، ص٢٠.

[6] Philly, J. B., The Background of Islam , London (1947), pp .60 , 143.

قتبان " [٧] و" سبأ " [٨] فحمل ملوكهم لقب " مكرب " أو " كاهن " ثم تحول بعد ذلك إلي لقب " ملك "، وقد أدي هذا إلي انقطاع صلة الحاكم بالمعبد ، وإن ظل حاميا للدين والمعبد ، لما للمعبد من صلة وثيقة بالدولة ، وللاثنين مصالح مشتركة [٩] ، هذا وقد تميز النظام الملكي بالحكم الوراثي عادة ، حيث ينتقل السلطان من الآباء إلي الأبناء حيث يتولاه الابن الأكبر غالبا ثم ابنه من بعده ، ولم يكن الملوك في بلاد اليمن ملوكا مطلقين لهم سلطان مطلق وحق إلهي في إدارة الدولة ، ولكن كانوا ملوكا يتخذون القرارات بالتشاور مع مجلس نيابي يضم سادة القوم وذوي الرأي من رجال الدولة وسادة القبائل وكبار رجال الدين ، وهذا نظام تقدمي يدل علي استخدامهم الشورى في الحكم [١٠] ولعل السبب في ذلك أن العرب من الشعوب التي تميل إلي الأخذ بالرأي والشورى ،وقد سمي هذا المجلس في النقوش (**م س و د**) أو (**م ز و د**) [١١] حيث كان يتمتع بصلاحيات واسعة، لأنه المرجع الأول للدولة [١٢] وعلي هذا تكون مهمة الملك هي التأكيد من تنفيذ قوانين هذا المجلس التشريعي ومعاقبة من يخرج علي تلك القوانين ، ليكون الملك مسئولا عن نشر قوانين هذا المجلس ، ولا يصدر أمرا من الأمور الخطيرة إلا بعد أخذ رأي المجلس واستشارته وأخذ موافقته [١٣] فبذلك يكون للملوك لهم مستشارون ، فضلا عن المجالس الاستشارية الرسمية (المزاود) وقد عرفت هذه المجالس في دولة معين بـــ **(م ز د ن / م ع ن)** أي (مزود معين)[١٤] وكان للسبئيين مجالسهم الخاصة بهم تنظر في المسائل التي يحتاج ملوك سبأ إلي أخذ الرأي فيها والوقوف علي رأي عقلاء الأمة . [١٥]

---

[٧] انظر عن " دولة قتبان " :
جواد علي :المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، الجزء الثاني ، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٧٧م، ص١٧١وما بعدها.

[٨] انظر عن " دولة سبأ " :
محمد بيومي مهران : تاريخ العرب القديم ، الإسكندرية ٢٠٠٠م ، ص٢٦١ وما بعدها .

[٩] جواد علي : المرجع السابق ، ص ١٩٠ ؛
لطفي عبد الوهاب : العرب في العصور القديمة ، بيروت ١٩٧٨م ، ص٣٤٢,٣

[10] Hitti, K .P, History of the Arabs , London (1960) , p.54.

[١١] **مزود :** عرف أعضاء المزود بـــ (أسود) أي (أسواد) أو (أسياد) بمعني السادة ، وهم علية القوم وسادتهم في بلاد اليمن .

[١٢] لوندين ع . أ. : " المدينة والدولة في اليمن "، ترجمة عبد الله الشيبة ، مجلة الاجتهاد ، بيروت ١٩٩٠م ، ص ٢٦-٢٧ .

[13] RES 3951 , Tome I , pp . 3 – 5.
RES : Répertoir d' Epigraphie Sémitique publie par la Commission du Corpus Insriptionum Semiticarum , Paris 1929-1968.

[14] RES 2771 , Tome VII , pp. 357-358.

[١٥] جواد علي : المرجع السابق ، ج ٥ ، ص ٢٢٧.

وثمة مجالس نيابية أخري تساهم في إدارة المجتمع اليمني القديم إلي جانب المجلس الاستشاري السابق ، وهما قسمان من المجالس النيابية ، المجالس القبلية و مجالس المدن ، كالتالي :

(أولا) المجالس القبلية : هي المجالس التي تمثل الشعب تمثيلا نيابيا ، وتبلغ القبائل بالقرارات الصادرة منها [١٦] فتمثل هذه المجالس القبائل المختلفة في الهيئات التشريعية المتعددة ، وكانت إدارة البلاد بيدها ، وربما كان المجلس يعقد جلساته مرتين في العام وفي عاصمة الدولة بدعوة من الملك [١٧] ، وتجتمع هذه المجالس عندما تظهر أسباب سياسية تتصل بسياسة البلاد الخارجية ، أو عند الرغبة في إدخال تغيير شامل علي النظام الاقتصادي للدولة . [١٨]

(ثانيا) مجالس المدن : وتعني بدراسة شئون المدينة في السلم والحرب .

إن النظم التشريعية الهامة التي تصدر عن المجلس التشريعي باسم الملك لإبراز حقوق كل من الدولة والمواطن ، فيتم نقشها علي أسوار المدن أو علي أبواب المعابد ، حتى يستطيع أفراد الشعب الإطلاع عليها [١٩] كما ارتكزت هذه التشريعات علي أسس دينية حيث تمثل إدارة الآلهة والمخالف لها يعاقب بعقوبتين الأولي هي المنصوص عليها في التشريعات والثانية تفرض من قبل الآلهة ، بعد ذلك ازدادت صلاحيات الملوك فيما يختص بالوظائف الحكومية ، حيث بدأ التغير في بناء المجتمع اليمني بشكل عام عندما تحول إلي إقطاعيات إقليمية تربطها علاقة المكان والمصلحة المشتركة فكان علي رأس هذه الإقطاعيات زعيم عرف في النقوش اليمنية القديمة بلقب **(ق ي ل)** [٢٠] جمع لكلمة **(أقيال)** ، والأقيال هم طبقة من كبار الإقطاعيين من أصحاب الأراضي الواسعة ومن رؤساء القبائل وكبار السادة من القوم ، وكان يتمتعون بسلطان واسع ، وهناك نقش يتحدث عن مكانة **(الأقيال)** التي تتصدر المجالس النيابية ، وفي

---

[16] RES 3563 , Tome VI , pp . 215-216; G I 1606.

GI : Glaser , E ., Inscriptions recuillies et publiées par Glaser.

[١٧] نيكولوس رودكناكيس : الحياة العامة للدولة العربية الجنوبية (من كتاب التاريخ العربي القديم) ، القاهرة (١٩٥٨م) ص ١٣٣ – ١٣٤ ،

محمد يحي الحداد : التاريخ العام لليمن ، بيروت ١٩٨٦م ، ص ٣٤١-٣٤٢ .

[١٨] جواد علي : المرجع السابق ، ج ٥ ، ص ٢٤٣.

[19] RES 4337 , Tome VII , pp. 199-206.

[٢٠] محمد عبد القادر بافقيه : " الأقيال والأذواء ونظام الحكم في اليمن " ، مجلة دراسات يمنية ، العدد ٢٧ ،صنعاء ١٩٨٧ م ، ص ١٤١-١٥٤.

هذا الوضع تصبح الألقاب الملكية والامتيازات الملكية أكثر أهمية ، وتزداد رغبة الحكام فيها بصورة أكبر . [٢١]

ثانيا : الحقوق الاقتصادية :-

اهتم المجتمع اليمني القديم بالنواحي الاقتصادية داخل حكوماته المتعددة حيث اعتمد اقتصاده علي أساسين هما الزراعة والتجارة ، وتحدثت العديد من النقوش تحمل قوانين لحماية الحقوق الاقتصادية للأفراد داخل المجتمع اليمني فالملك هو صاحب أرض الدولة والقيم عليها وله حق منح الأراضي لمن يشاء وانتزاعها عمن يشاء أو تأجيرها لمن يري ، أما عند العرب الجنوبيين فهم يعتبرون أن الأرض ملك للآلهة ، ورجال الدين لهم الحق في إدارة تلك الأرض واستغلالها ، لكن الملوك سلبوهم هذا الحق ، ونصبوا أنفسهم خلفاء علي الأرض ، وصاروا أوصياء الآلهة علي أموالها وأرضها ، فكان لابد من إرضاء رجال الدين ، وحصل التراضي بإعطائهم حقوق وامتيازات واسعة ، واستقلالا في إدارة أموال المعابد وأراضيها ، بحيث لا يكون للحكومة أي سلطان عليها ، فأصبح المعبد له سلطة ذات ثراء وسلطان . [٢٢]

فنجد من تلك الحقوق الاقتصادية في المجتمع اليمني القديم العديد من الأقسام التي تهتم بالأراضي الزراعية واستثمارها وحمايتها ، وسوف يتم تناولها كالتالي :

- حماية الأراضي الزراعية وحدودها :

جاء في النقوش القديمة ذكر للأراضي الزراعية وتحديد ملكيتها سواء من قبل الملك أو القبيلة ، ويصدر هذه الحدود علي الأراضي ويثبته ، فلا يقترب أحد من ذلك الحد ، وهو في ذلك مثل الملوك في هذا الحق ، ولهذا لم يتمتع بهذا الحق إلا سادات القبائل الكبار أصحاب العز والجاه وكثرة العدد ولابد أن تحدد الأراضي بأن يثبت لها أنصاب وعلامات ، حتى يكون الناس علي بينة من حدودها فلا يدخلونها أو يتعدوها ، وهذه العلامات يطلق عليها اسم (**أوثان**) أو (**و ث ن**) ، وتكون من الحجارة وتعد إثبات ملكية أصحابها للأراضي الزراعية المحددة أو صكوك تملك ، كما يتم نقش تاريخ شراء الأراضي علي الأوثان ، فأصبحت تلك الأراضي في حماية الآلهة ، حيث سيصاب كل من يتعدي علي هذه الحدود بلعنة الآلهة ويصاب بالأذى لعدم احترامه

---

[٢١] علي صالح الكهالي : الحياة السياسية والدينية في اليمن القديم والحجاز (الفترة من القرن الرابع حتى السادس الميلاديين) رسالة ماجستير ، جامعة عدن ، مجلة اليمن ، مايو ٢٠٠٣ م ، (عرض وتقديم) ص٢٥٤- ٢٥٧.

انظر النقش : (GI 1210)

[٢٢] نورة عبد الله النعيم : الوضع الاقتصادي في الجزيرة العربية في الفترة من القرن الثالث ق. م. وحتى القرن الثالث الميلادي الرياض ١٩٩٢م ، ص ٦٥؛

Grohmann , A. , op . cit . , p. 125.

لقدسية ما قامت الآلهة بحمايته من أراضي زراعية [٢٣] ، وقد عثر علي نقش يعود إلي " سبأ " يرد فيه ذكر لحماية الأراضي الزراعية في اليمن القديم وقد صدر من قبل الإله " **المقه** " [٢٤] لحماية الأراضي الزراعية والعقوبة التي تقع علي كل من يتعدي علي الأراضي إما بالغرامة أو بالجلد لردع التعدي علي الأراضي الزراعية وحدودها من قبل أي شخص في الدولة .

فجاء في النقش :

(هذا أمر صادر من ..... ومعه الإله المقه ، خاص بحماية بيتهم وبركهم ولحماية أساس البركة ، وحماية قنواتها ، والحقول المحمية ، ولا يحق إزالة حدود وأسوار الحقول المثمرة ، وليمتثل (الكل) بما في هذا الأمر ، صدرت هذه الوثيقة في شهر " ذي أبهي " عام حكم ..... ومن يتجاوز هذا القرار يدفع غرامة قدرها خمسة قطع نقدية من نوع رضيم ، أو يجلد خمسين جلدة) . [٢٥]

نستدل من هذا النقش أن الآلهة اليمنية القديمة لها السلطة في حماية الأراضي الزراعية وحماية حدودها لأهميتها في المجتمع اليمني ، بالإضافة إلي وجود تلك العقوبات ضد المعتدي يؤكد علي ضرورة حماية الأراضي الزراعية .

- **<u>التعاون الجماعي في أعمال الزراعة والري :-</u>**

يعتبر التعاون في أعمال الزراعة واجب علي كل أفراد المجتمع اليمني القديم بسبب قلة مصادر المياه التي أصبح مصدرها الأساسي هو مياه الأمطار الموسمية مما دفع سكان بلاد اليمن إلي التعاون والتكاتف والعمل بشكل جماعي بسبب طبيعة البلاد الجغرافية إلي إقامة السدود ، وحفر الآبار والمدرجات الزراعية ، هذا وقد كان من أثر الاهتمام بإنشاء السدود وتنظيم الري ، أن زادت الأراضي الزراعية ، مما سبب في الإعلاء من شأن البلاد وزيادة عدد سكانها ، خاصة في منطقة "سبأ" لإقامتهم "سد مأرب" ، ويعتبر الاهتمام بتنظيم الري هو السبب في الرخاء الذي ساد البلاد في تلك الفترة . [٢٦]

---

[٢٣] مطهر علي الإرياني : في تاريخ اليمن ، القاهرة ١٩٧٣م ، ص ١١-١٢ ؛
Hitti , K. P. , op . cit . , pp . 19 -20 .

[٢٤] عن الإله " **المقه** " انظر :
محمد سعد القحطاني : آلهة اليمن القديم الرئيسية ورموزها في القرن الرابع الميلادي ، رسالة دكتوراه ، صنعاء ١٩٩٧م ، ص ٥٠ وما بعدها .

[25] CIH 380 , Tome II , pp . 35 – 38 .
CIH : Corpus Inscriptionum Semiticarum : pars Quarta , Inscriptions Himyariticas et Sabaeas .

[٢٦] ديتلف نلسن وآخرون : التاريخ العربي القديم ، ترجمه وزاد عليه فؤاد حسنين ، القاهرة ١٩٥٨م ، ص ٢٩١ ؛
Shahid , I . , Pre - Islamic Arabia , in CAH , I (1970) , pp . 49 ff .

ولعل من الأهمية بمكان الإشارة إلي أن أهل اليمن إنما كانوا يهدفون من وراء إقامة السدود إلي تحقيق أمرين ، الواحد السيطرة علي مياه السيول المتدفقة فلا تخرب ما يعترضها إذا جاءت فجأة بكثرة غير عادية ، والآخر تخزين المياه ورفع مستواها أمام السدود وعدم صرف شيء منها إلا بالمقدار اللازم ، ويستطيعون توفير كميات المياه اللازمة للري حين يحين مجئ سيول أخري من المناطق الممطرة التي تسقط علي شرق بلاد اليمن .[٢٧]

وقد جاء ذكر ترميم السدود والعناية بالمدرجات الزراعية والينابيع المائية وحفر الآبار وصيانة السواقي في العديد من النقوش اليمنية القديمة ، فجاء عن ترميم " سد مأرب " أنه تعرض عدة مرات لتصدعات في بنيانه فذكر نقش (**جلازر ٨٢٥**) أن الرومان أغاروا علي السد بغية إيقاع الخسائر به غير أن قبيلة " حملان " التي عهد إليها حماية السد ، نجحت في صد هجوم الرومان الذين كان هدفهم القضاء علي الاقتصاد في "سبأ" خاصة للعاصمة " مأرب " .[٢٨]

وهناك نص آخر هو (**جام ٦٧١**) والذي أقامته جماعة من سادات بيت "ريمان " وأقيال عشيرة " سمعي " شكرا للموقاة الذي ساعدهم علي القيام بما أمر به كل من الملكان (**تاران يهنعم**) و (**مكليكرب يامن**) من إصلاح للسد ، وأن القوم قد كتب لهم نجاح كبير في إصلاح ما تهدم من سور السد[٢٩]، وقد عثر كذلك علي نقش **(جلازر٥٥٤)**[٣٠] يتحدث عن تصدع سد مأرب وما قام به الملك (**شرحبيل يعفر**) بتجديد بناء السد علي مقربة من " رحب "وإصلاح أجزاء منه حتى موضع " طمحن " (طمحان) ، وحفر مسايل المياه وبناء القواعد والجدران بالحجارة وتقوية فروعه ، وقد استعان الملك " شرحبيل " بملك دولة " حمير " وقبائل " حضرموت " لإعادة بناء السد ، بالإضافة إلي رجال بلاده الذين ساعدوا بصورة كبيرة ، فتجمع لديه حوالي عشرين ألف رجل في مدينة " مأرب " ، عملوا في قطع الأحجار للسد وبحفر الأساس وتنظيف الأدوية وإنشاء الخزانات ، وكل ذلك يدل علي أهمية الحفاظ علي المياه في بلاد اليمن التي تحتاجها الحياة الزراعية .

كما عثر علي نقش ورد فيه تعاون رجال قبيلة " رفة " وقبيلة " خبزان " للقيام بتجديد كل المدرجات الزراعية والسواقي لديهم طبقا لأوامر ملكهم (عمدان يهقبص) وسادتهم

---

٢٧ أحمد فخري : دراسات في تاريخ الشرق الأدنى القديم ، القاهرة ١٩٦٣م ، ص ١٨١.

28 Von Wissmann , H., Die Geschichte von Saba , Wien (1982), pp . 38 ff.

29 Jamme , A. , Sabaean Inscriptions From Mahram Bilqis (Marib) , Baltimore (1962) , p.176.

30 Glaser , E. , Zueri Inschriften uber den Dammbruch von Marib Mitt d . Vorderas Gesellsch , Berlin (1897) , p . 372.

و أقيالهم ، وقد تم العمل فيه بتعاون أفراد قبيلتهما ويعود الفضل في انجاز العمل هو رعاية الآلهة لهم أثناء قيامهم بالتعاون في العمل . [٣١]

بالإضافة إلي نقش آخر يتحدث عن التعاون بين قبيلة "ذو رمة "و قبيلة "بني غضبان " بالإضافة إلي سكان مدينة "مدر" التي عثر فيها علي هذا النقش (في شمال شرق مدينة صنعاء) ، حيث تعاون جميع السكان من الفلاحين والموالي والمقاتلين لإقامة بركة مياه مقدسة للإلهة (**نوشم**) ، وقد تم وضع عقوبة لكل من يقوم بانتهاك هذه البركة المقدسة ، وهي عبارة عن غرامة مالية محددة لمن يقوم بهذه المخالفة الدينية .[٣٢]

وبذلك يتضح أهمية الأمطار الموسمية كمصدر للثروة المائية وجهود ملوك ورؤساء القبائل اليمنية في الحفاظ علي المياه وعلي السدود التي تخزن ورائها مياه الأمطار كي يتم استخدامها حسب الحاجة فقد وضعت الدولة قوانين خاصة بالري ليتم تحديد حصة كل مزارع من المياه التي يحصل عليها من أجل ري أرضه الزراعية ،واهتمام الدولة بتلك القوانين دليل علي أن المياه عامة أي أن جميع أفراد المجتمع لها ملكية جماعية في المياه داخل الدولة ، ثم تقوم بتوزيعها علي الأفراد من المزارعين لكن طبقا لنظام محدد ومتعارف عليه لجميع الأفراد .

ويتم توزيع المياه أو تقسيمها عن طريق مراسيم صادرة من الملك أو من قبل مجلس الأعيان أومن قبل المعبد للمنتفع من المزارعين ، فالمياه ليست ملكية خاصة ولكن يتم توزيع حصص المياه والانتفاع باستخدام المياه من قنوات الري حسب كميات محددة طبقا للمحاصيل الزراعية التي سيتم زراعتها في الأراضي الزراعية ولطبيعة موقع الأراضي الزراعية بالنسبة لقنوات الري ، ولابد لمتابعة سير عمليات الري في الدولة بصورة صحيحة فقد تم وضع مشرف علي توزيع المياه بالعدل علي الحقول الزراعية وتنظيم توزيع المياه كما يقوم بفض المنازعات علي توزيع المياه،ويطلق علي صاحب هذه الوظيفة لقب " مراقب الري " . [٣٣]

<u>-استثمار الأراضي الزراعية :-</u>

لقد ذكر أن الأرض هي ملك الآلهة في نظر أهل اليمن ، وأن المقربين والملوك هم خلفاء الآلهة علي الأرض ، وهم المسئولون عن الأرض وعن تطبيق أوامر الآلهة ونواهيها بين الناس وهم حماة الملكية وكل أراضي الدولة هي ملك الحاكم من حيث المبدأ والحاكم هو الذي يقر الملكية للأراضي الزراعية ويثبتها لأتباعه ويحافظ عليها

---

٣١ يوسف محمد عبد الله : مدونة النقوش اليمنية (نقوش جديدة) ، مجلة دراسات يمنية ،العدد الثاني ، صنعاء ١٩٧٩م ، ص ٥٨-٦٠ .

[32] Robin , C. , et Ryckmans, J., L' attribution d'un bassin a une divinité en Arabie du Sud antique dans , Raydan , I (1978) , pp. 39- 64.

[٣٣] لوندين ، أ.ع. : العلاقات الزراعية في سبأ ، دراسات يمنية ، مركز الدراسات اليمنية ، العدد الثاني ، صنعاء ١٩٧٩م ، ص ٨٠-٨٧.

والملكية بصورة عامة إما ملكية الدولة وإما ملكية الملك الخاصة أو أملاك المعابد أو أملاك للأعيان . [٣٤]

وأرض الدولة تقوم الحكومة بإدارتها وبالإشراف عليها وباستثمارها مباشرة أو تعين موظفين لإدارتها ، ويسجل وارد هذه الأملاك باسم الدولة ويدخل في خزانتها ، وينفق منه علي المشاريع العامة ، ورواتب الموظفين وأجور العاملين في إدارة تلك الأملاك. أما أملاك الملوك فيستأجرها كبار الأعيان بشروط سهلة ثم يؤجرونها لأتباعهم بشروط صعبة للاستفادة من فرق سعري الإيجارين لحسابهم . [٣٥]

فهناك عدة أشكال لاستثمار الأراضي الزراعية التي تتم طبقا لقوانين تضعها الدولة ، ثم تناقش في المجالس التشريعية ، وفي النهاية يقوم الملك بالتصديق علي تلك القوانين عرف المزارعون العرب أنواعا مختلفة من المعاملات الزراعية وهي عبارة عن عقود ومواثيق كانوا يأخذونها علي أنفسهم بالقيام بأعمال زراعية معينة مثل : المحاقلة [٣٦] والمزارعة [٣٧] والمخابرة [٣٨] والمساقاة [٣٩] والمخاضرة . [٤٠]

ويظهر من بعض الكتابات أشخاص عرفوا بـــ (**ث م ن ي ت ن**) أي " الثمانية " ، يقوم بإدارة شئون الإقطاع الزراعي من تهيئة البذور والإشراف علي العمل وإدارته ، ودفع حصة المعبد من المحصول ، وحصة الحكومة من ضرائب ، وبيع المحصول وتوزيعه فبذلك هم مجلس زراعي لمشروع تعاوني يضم أهل المقاطعة واجبهم تمشية أمور تلك المؤسسة الزراعية والإشراف عليها ، وإعطاء كل فرد حقه ونصيبه في هذه الجمعية الزراعية التعاونية. [٤١]

---

34 Grohmann, A . , op. cit . , p. 126.

٣٥ حسين قاسم العزيز : التطورات الاقتصادية والاجتماعية والفكرية لعرب شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام ، مجلة كلية الآداب ، جامعة بغداد ، العدد السابع عشر،١٩٧٣م ، ص ١٨٧ وما بعدها .

[٣٦] **المحاقلة** : هي استئجار الأرض بالحنطة أو الذهب أو أي شيء يقوم مقامها .

[٣٧] **المزارعة** : هي الاتفاق علي أن يزرع شخص أرض شخص آخر لقاء نسبة معلومة من الثمر أو الحصاد يتفق عليه، بالثلث أو الربع أو غير علي أن تكون البذور علي مالك الأرض .

[٣٨] **المخابرة** : هي علي نمط المزارعة غير أن البذور إنما تكون علي الزارع .

[٣٩] **المساقة** : هي الاتفاق بين طرفين علي قيام أحدهما بتوصيل الماء إلي أرض الآخر سواء أكان صاحب هذه الأرض أو ملتزما لها.

[٤٠] **المخاضرة** : هي بيع الثمار قبل أن تنضج ربما للتخلص من معاملات الجني وحمله للأسواق . انظر عن المعاملات الزراعية:

جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، الجزء السابع ،الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٠م ، ص ٢١٦ وما بعدها.

٤١ جواد علي : المرجع السابق ، ص ٢٢٣-٢٢٤.

وقد عهدت إدارة الجمعية إلي رجل كان بمثابة مدير للجمعية ، وظيفته الأساسية هي إدارة الأراضي الزراعية التي هو المشرف عليها ، وقد جاء في احدي النصوص أن هناك جمعية كانت تدير أرضين في ضواحي " حرم " وقد نعت أعضاؤها بنعت **(أبعل)** أي سادة ورؤساء ، والمقصود بها أنهم سادة هذه الجمعية وأصحاب الأمر فيها وكل ما يخص أمور العمل بها . [٤٢]

فبذلك تكون القوانين التي تسنها الدولة للاستثمار تهدف إلي ضمان تطوير الزراعة ومنع حدوث المنازعات بين الأفراد علي الأراضي الزراعية ، فهذه القوانين تحدد حقوق كل المالك للأراضي حسب موقعها وحسب وجود مياه الري لها ، عن طريق وثيقة يطلق عليها **(و ت ف)**. [٤٣]

كما توجد قوانين للبيع والشراء ، فلا بد أن يكتب العقد أي الاتفاق إذا أريد أن يكون كتابة علي صحيفة ، يدون فيه كل ما اتفق عليه ، ويعبر عنها بلفظة **(ص ل ت)** و **(ص ل و ت)** ، وبعد تدوين الشروط التي اتفق عليها ، يختم عليها البائع والمشتري ويكتب اسم الكاتب دلالة علي أنه شهد علي العقد . [٤٤]

كما تدون في العقود أوصاف الأرض وحدودها ومساحتها والماء الذي تروي به سواء بواسطة آبار أو مسايل ماء أو غيره ، ليكون ذلك معلوما عند المشتري والبائع ، فإذا وقع خلاف بينهما يرجعا إلي نص اتفاقية الشراء أو عقود الشراء ، والتي كانت تسمي **(ش م ت ن / ع ل م)** أو **(ش أ م ت ن / ع ل م)** أي " إعلام الشراء " في العربية الجنوبية . [٤٥]

وهناك نص من نصوص إعلام الشراء أو اتفاقية الشراء يعد إلي النقوش السبئية يتحدث عن قبيلة **(بنو رشيان)** الذين قاموا بشراء أرض زراعية مغروسة بالنخيل ، فحددوا في النقش الشروط الخاصة بهم التي وضعوها عند الشراء، فقاموا بتحديد كل شيء بدقة وعناية شديدة ، حيث قاموا بتحديد طبيعة تلك الأرض، وما عليها من بساتين ، كما حددوا السواقي التي تستقر تلك البساتين ، والمنابع التي تأخذ منها المياه إلي مجاريها في ملكية المشتري ، بالإضافة إلي تحديدهم لحقوقهم في الأشجار المغروسة علي جانبي مسايل الماء ، وحق الانتفاع بالماء ، وحق عائد الأثمار المجنية من تلك الأشجار المغروسة علي جانبي المسايل وغير ذلك من أمور تتعلق بحقهم في الماء وفي المساقي المؤدية إلي البساتين وفي تملكهم للبساتين . [٤٦]

---

[٤٢] لطفي عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ٣٠٠ .

[٤٣] ألفرد بيستون وجاك ريكمنز وآخرون : المعجم السبئي ، بيروت ١٩٨٢م ، ص ١٠٥ .

[٤٤] نيكولوس رودكناكيس : المرجع السابق ، ص ١٣٠ .

[45] RES 4771 , Tome VII , pp. 357- 358 ,
Grohmann , A. , op. cit . , p. 138.

[46] RES 4759, Tome VII , pp. 320- 321.

-العناية بالتجارة ورعايتها :

كان العرب نشيطون في عالم التجارة ، بل إن التجارة هي الحرفة الوحيدة التي تعتبر عندهم من أشرف الحرف قدرا ومنزلة ، ونظر للتاجر نظره تقدير بسبب اجتهاد التاجر في الحياة ، فشرفوا التجارة علي غيرها من الحرف ، وقدموها عليها في المنازل والدرجات .

وهكذا كان الملوك تجارا يبيعون ويشترون ، وكان رؤساء المعبد تجارا يتاجرون باسم معابدهم وكان أصحاب الأملاك ورؤساء العشائر تجارا كذلك ، يتاجرون بما يقدمه إليهم من هو دونهم في المنزلة ، ويتاجرون بما يستوردونه من الخارج من أفريقية أو من الهند من حاصلات ثمينة لبيعه في الداخل أو نقله إلي بلاد الشام أو العراق أو مصر للاتجار به هناك [٤٧] ، ومن البديهي أن موقع بلاد العرب واليمن خاصة قد ساعد كثيرا في أن يحتل أهلها مكانة ممتازة في عالم التجارة ، حتى أن البعض إنما يذهب إلي أن الحياة الاقتصادية لهم ، إنما كانت تقوم علي التجارة الدولية . [٤٨]

فبذلك نجد أن التجارة من أشرف الأعمال عند العرب ، واحترفها سادتهم ويساهمون في تكوين الشركات للاتجار ، ويسافرون بين جزيرة العرب وخارجها للبيع والشراء فقد عثر الآثاريون علي وفرة من الألفاظ ذات المعاني التجارية التي تتصل بالبيع والشراء والامتلاك والعقود والأوامر التي كان الملوك يصدرونها لتنظيم جباية المكوس (الضرائب الجمركية) علي السلع التي تباع في الأسواق ، وما يترتب علي مخالفتها أو التهرب منها من عقوبات .

فهناك نص يعود إلي " **قتبان** " عبارة عن مرسوم أصدره الملك(**شهرهلل بن يدع أب)** ملك قتبان لتنظيم أمور التجارة وعن واجبات التاجر والضرائب التي يجب أن يدفعها إلي الحكومة ، وأمر بإعلانه وتدوينه ليقف عليه جميع تجار عاصمته مدينة " تمنع " (كحلان في الوقت الحالي) ، وليقف عليه جميع التجار الذين يقصدون عاصمته أيضا بقصد الاتجار ، وقدتم تدوين المرسوم علي حجر يبلغ طوله مترين ، ووضع في الحي المعروف بـــ (شمر) . [٤٩]

ومن ذلك النص نستدل علي أن أهم التشريعات علي الإطلاق لحماية حقوق المواطن وحقوق التاجر في بلاد اليمن هي التشريعات القتبانية ، وحرص الدولة الشديد علي تطبيق القانون علي الجميع وذلك تحديدا لأماكن معروفة للتجارة داخلها ، بالإضافة إلي إعطاء مسئول السوق صلاحيات الإشراف علي أمور التجارة داخل الأسواق ، وتحديد

---

[٤٧] حسين قاسم العزيز : المرجع السابق ، ص ١٨١-١٨٢.

٤٨ سبتينو موسكاتي : الحضارات السامية القديمة ، ترجمه وزاد عليه السيد يعقوب بكر، القاهرة ١٩٥٨م ص ١٩٧ . ١٤

[49] Grohmann , A. , op. cit . , p. 139 ,

وكذلك انظر : لطفي عبد الوهاب : المرجع السابق ، ٣١٢.

الأسعار ، كما منعت السلطات اليمنية القيام بالاتجار في أثناء الليل ، وإيقاف كل بيع وشراء في الليل لمنع التلاعب من التجار أثناء قيامهم بعملية البيع والشراء ، بالإضافة إلي منع الغش وحفظ حقوق كل من البائع والمشتري ، وقد فرضت عقوبات علي الغش التجاري عبارة غرامة مالية قدرها خمسون قطعة نقدية ذهبية [٥٠] ، وهناك عقوبات أخري مثل مصادرة الأموال .

أما الغاية الأساسية من هذا المرسوم الملكي الذي أصدره الملك فهي ضبط الأسعار وحماية السوق اليمنية من التلاعب داخلها ، وتنظيم جباية الضرائب التي يتم فرضها علي التجار ، بالإضافة إلي حماية مصالح الحكومة التجارية فيها بصورة كبيرة أمام جميع من يأتي للتجارة داخلها من أنحاء بلاد اليمن ، ومن يخالف ذلك المرسوم الملكي فهو قد يعرض نفسه لعقوبة شديدة تصل إلي أكبر حد من العقوبات التجارية وهي النفي من البلاد . [٥١]

علي أنه من الجدير الذكر أن هذه القوانين القتبانية إنما هي من أقدم وأشهر القوانين التي وصلت إلينا باللهجات العربية القديمة في كيفية تنظيم الاتجار والتعامل في السوق وفي تعين حقوق الدولة ونصيبها من الأرباح ، وهو دون شك دليل قوي علي مقدار عناية القتبانيين بأمور التجارة .

الحقوق الاجتماعية :-

كان العلماء في القرن التاسع عشر الميلادي يعتقدون أن النظام الاجتماعي في بلاد العرب إنما كان يقوم علي أن القبيلة هي الوحدة السياسية والاجتماعية غير أن الأبحاث الحديثة إنما تتجه إلي أن الأسرة هي الوحدة السياسية في نظام البدو الاجتماعي ، وفوق الأسرة كانت القبيلة وهي مجموعة أسرار وعشائر تربطها أواصر النسب ومن ثم فإن العشيرة الواحدة إنما ينظرون بعضهم إلي بعض كأبناء دم واحد ، فإذا أضفنا إلي ذلك المصالح المشتركة لتبين كيف كانت القبيلة تعيش معا وتهاجر معا ، فالحاجة إلي الأمان تخلق شعورا قويا بالتماسك ، ولعل هذا من أهم الملامح المميزة للمجتمع البدوي ، فضلا عن أنه بسبب هذا التماسك إنما يستنكر القبيلة بأسرها أي اعتداء يقع علي فرد منها ، وتشارك جميعا في واجب الثأر . [٥٢]

---

[50] RES 4337 , Tome VII , pp .199-206 .

[51] CIH 463 ,Tome II , p. 72.

يوسف محمد عبد الله : قتبان وتمنع (الدولة والعاصمة) ، في أوراق في تاريخ اليمن وآثاره ، بحوث ومقالات ، بيروت ١٩٩٠م ، ص ٢٤٠-٢٤١.

٥٢ عادل مجاهد الشرجبي : التحضر والبنية القبلية في اليمن ، رسالة ماجستير(غير منشورة) ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٩١ م ، ص ١١٢ .

فبذلك تكون الأسرة هي أساس المجتمع ، وأساس الأسرة هي المرأة التي حظيت بمكانة هامة داخل الأسرة أو خارجها فهي داخل الأسرة تهتم بشئون منزلها الداخلية وتتعاون مع زوجها بالعمل في الأراضي الزراعية والحقول ، كما تعمل أيضا في مجال التجارة حيث تتابع أموالها في التجارة،بالإضافة إلي عملها في السلك الكهنوتي ، فتولت بعض النساء منصب ديني داخل المعبد ككاهنة (**ر ش و ت**) [٥٣] والكاهن (**ر ش و**) ، و يعتبر منصب (**رش و**) منصب له طبيعة خاصة ، فقد تقلدته النساء فهو ليس حكرا علي الرجال فقط ، فالذي يتولى هذا المنصب يقوم بالوساطة بين الآلهة وأفراد الشعب لذلك لابد أن يكون علي دراية ومعرفة بالطقوس الدينية داخل المعبد.

وقد تم العثور علي نقش في مدينة (تمنع) [٥٤] عاصمة دولة قتبان يتحدث عن امرأة ذكرت باسم (**ب ر أ ت**) لها وظيفة دينية وهي (**ر ش و ت**) الإله(**ع م**) المعبود الرسمي لدولة قتبان في معبدة الخاص المعروف بـــ (ذ د ب و ر) [٥٥] وهي في نفس الوقت كاهنة إلهة الشمس (**ذات بعدن**) في " سبأ " .

وجاء في النقش تحذير للعامة بسبب الخطأ الذي وقعوا فيه بأنهم تقدموا بالقرابين للإلهة (ذات بعدن) في معبدها بدون الاستعانة بالكاهنة المنوط بها هذا العمل المقدس داخل المعبد ، بل وقع عليهم عقوبة مادية علي هذا الخطأ ، وهي عبارة عن غرامة مالية تبلغ قيمتها عشرون قطعة عملة نقدية ، حتى لا يتكرر هذا العمل مرة أخري. [٥٦]

كما عثر علي نقش سبئي يتحدث عن حالة جفاف مرت بدولة سبأ ، وقد هددت حياة الناس مما جعلهم يتوجهوا إلي معبد الإله (**المقه**) المعبود الرسمي لهم لكي يطلبوا منه إنقاذ البلاد من هذا الجفاف وإنقاذ الشعب ، فخرجت النساء والبنات ورجال القبيلة في موكب كبير ليقدموا القرابين ويتضرعوا بالدعاء لمعبودهم في المعبد الخاص به ، وبالفعل سقطت الأمطار بغزارة في نفس اليوم ، وملأت المياه الحقول والوديان ، ويرجع أهل اليمن الفضل في استجابة الآلهة للدعوات والتضرعات وقبول القرابين منهم، للمرأة في تأدية الطقوس الدينية ، وأن دورها أساسي في تلك الطقوس وفي

---

[٥٣] كلمة (**ر ش و ت**) مشتقة من كلمة (**رش و**) التي تعني تولي منصب ديني .
انظر : بيستون وآخرون : المرجع السابق ، ص ١١٨.

[٥٤] تعد منطقة (هجر بن حميد) هي المكان الحالي للعاصمة " تمنع " ٣٠٠ كم شمال شرق مدينة عدن . عن مدينة "تمنع" انظر:
محمد بيومي مهران : المرجع السابق ، ص ٢٥٨-٢٦٠.

[55] Pirenne , J.,Corpus des Inscriptions et antiquités Sud – Arabes , Louvain (1980) , Tome I, p. 109 .
انظر النقش : CIAS 47 , 11 , 01 , F 71.

[56] CIH 555 / 8-10 , Tom III , pp. 325-327.

استجابة الآلهة لهم ولتضرعاتهم [٥٧] حيث أن المرأة تؤدي وظيفة دينية خاصة، فهي تعد رمز للخصوبة والعطاء ، مما يؤدي إلي استجابة الآلهة لدعائها وتضرعها . [٥٨]
كما ساهمت المرأة داخل المجتمع بالعديد من الأعمال المستقلة بها سواء في تقديمها للهبات والنذور والقرابين للآلهة داخل المعابد ، فقدمت تماثيل من الذهب الخالص أو الفضة كما قدمت بعض من النساء الهبات لمعابد الآلهة عبارة عن منشآت معمارية أو أراضي زراعية [٥٩] ، كما جاء في نقش من "حضرموت" أن سيدة أرسلت زوجها للتجارة بأموالها الخاصة [٦٠] وكل ذلك يدلل علي الاستقلال الاقتصادي الذي حصلت عليه المرأة في تلك الفترة الزمنية من تاريخ اليمن القديم . [٦١]
كما شغلت النساء مناصب سياسية وإدارية في داخل الدولة مثل الرجال فشغلت منصب (**م ق ت و ت**) [٦٢] ، الذي يدل علي أن صاحبات هذا اللقب كانت تشغلن مناصب قيادية مدنية وربما عسكرية ، مثل سيدة حملت هذه الألقاب وشغلت منصب قائدة وهي (شرح بنت حمدان) وغيرها . [٦٣]
وقد أعطت الدولة للمرأة حق اللجوء إلي السلطات القضائية حتى تأخذ حقها إذا ما وقع عليها ظلم من قبل أي شخص داخل المجتمع اليمني ، فالمرأة تتمتع بحقوق وواجبات مساوية للرجل تماما فيمكن لها أن ترث أبيها في ثروته بعد وفاته سواء أكان الميراث أموال أو أراضي زراعية أو مباني أو حتى ترث منه منصب كان يشغله في الدولة قبل وفاته مباشرة . [٦٤]
لكن العرب عامة كانوا يفضلون الذكور علي الإناث ، ومن ثم فإذا ولدت المرأة ولدا هنأها جميع أفراد القبيلة ، وذبحوا الذبائح ، وعلي العكس من ذلك ، كان العرب – وبخاصة البدو – ينفرون من نسل الإناث ، فقاموا بأسوأ جريمة علي وجه البشرية ، ألا وهي " وأد البنات " ، ولعل من أهم أسباب الوأد هو مخافة أن ينزل الفقر بهم ، فيضيق عليهم العيش ومن الإنفاق علي الذكور والإناث معا ، هذا إلي جانب شعور

---

[57] Jamme , A., op . cit . , pp. 136-138. (Ja 735) .

[٥٨] محمد حامد الناصر وخوله درويش : الحياة الدينية عند العرب بين الجاهلية والإسلام ، الرياض ١٩٩٧م ، ص ٤٤ وما بعدها .

[٥٩] انظر عن وضع المرأة الاقتصادي في بلاد اليمن النقوش التالية :
(CIAS 39 . 11 / 06 no . 9) , (Ja 686 , Ja 751 , Ja 828) Pirenne , J.,op. cit ., Tome I , p.100 .

[60] Beeston , A .F.L ., A sabaean Trader's Misfortunes , JSS, (1969) vol. 14, pp. 227-230.

[٦١] عبد العزيز صالح : المرأة في النصوص والآثار العربية القديمة ،الكويت ١٩٨٥م ، ص ١٥–١٨.

[٦٢] كلمة مشتقة في الفعل (**ق ت و**) بمعني وظيفة إدارية أو عسكرية .
بيستون وآخرون : المعجم السبئي ، ص ١٠٩.

٦٣ انظر النقوش : (RES 4220/2) , (Ja 2355 / 2) , (Ja 2355/ 8)

[64] Beeston , A. L. F. , Woman in Saba , Arabian and Islamic Studies , ed . R. Bedwell and G. Smith , London (1983) , pp. 7-11.

العربي بالخوف من العار الذي تجلبه البنت ، إذا كبرت وتعرضت للسبي ، والعربي غيور علي نسائه ، والسبي معرة في عرفهم .[٦٥]

هذا وليس صحيحا أن الوأد كان عند العرب جميعا ، وإنما كان مقصورا علي قبائل بعينها ، فقد عثر علي نقش يعود إلي مدينة " مطرة "[٦٦] ، دون عليه قانون خاص بالمدينة ويؤرخ بالقرن الثاني قبل الميلاد ، وقد جاء فيه تحريم لوأد البنات مما يدل علي انتشار هذه العادة السيئة في المجتمع اليمني وفي مدينة " مطرة " خاصة ، وقد ألزم المجتمع بأسره بتحريم وأد البنات للحفاظ علي حياة الإنسان وصون كرامته ، مما أوجب سن مثل هذا النوع من القوانين الخاصة ، والتي تهدف إلي الاستقرار الاجتماعي داخل المجتمع اليمني ، فظهر في النقش :

(لا يجوز تزويج بنات مدينة مطرة إلي مناطق آخري ومدينة غير مدينتهم)

(لا يجوز وأد أي بنت من بنات القبيلة التي تسمي مطرة) .[٦٧]

وقد قام المجتمع اليمني القديم بعد محاولته لتحريم وأد البنات، بالمحافظة علي الروح البشرية التي كرمتها جميع الديانات ، وأمرت بعدم القتل لها ، فقام بتحريم العبودية علي الأحرار من بني آدم ، وتحريم بيعهم أو استعبادهم ، فظهرت إشارات في بعض النقوش اليمنية القديمة إلي ذلك التحريم ، وتكون عقوبة من يقوم بهذا الجرم الموت لكل من يستخدم إنسان كعبد أو يقوم بيعه للآخرين ، سواء بسبب دين لم يستطع الوفاء به أو بسبب أي أمر آخر داخل المجتمع اليمني . فجاء في أحد النقوش : **(من يشتري ابن إنسان حر ويؤجره فقد ارتكب خطيئة وليحذر كبير المنطقة من تحرير أي وثيقة شراء)** .[٦٨]

والآن نبدأ الحديث عن :

<u>العقوبات في المجتمع اليمني القديم :-</u>

لقد وضعت كل المجتمعات عقوبات لردع المجرمين وتأديبهم لكيلا يجرموا بحق أنفسهم وبحق مجتمعهم ، علي أن تكون العقوبة متنافسة مع جرمه وعمله ، وتكون العقوبات متناسبة مع المجتمع وتفكير رجاله ، وقد قامت السلطات التشريعية بسن التشريعات وتعميمها علي الناس في أماكن تجمعهم في الأسواق والمعابد والساحات وبوابات المدن حتى يطلع عليها جميع فئات المجتمع اليمني .

---

[٦٥] محمد بيومي مهران : حضارة الشرق الأدنى القديم ، الجزء الثاني ، الحياة الدينية والاجتماعية ، الإسكندرية ٢٠٠٠م ، ص ٤٦٦ -٤٦٧.

٦٦ مطرة : مدينة صغيرة تقع علي مبعدة ٤٥ كم شمال شرق صنعاء باليمن .

[67] Robin , C., Quelques comportements commus au paganisme , Yéménite et a L' Islam , dans, <u>L' Arabie Antique de la Karib' il a Mahomet</u> , Revue du monde Musulman et de la Méditerranée , 61 (1991) , pp . 141-143.

[68] RES 2861, Tome V , pp. 194-195.

ويمكن حصر الجرائم داخل المجتمع في الجرائم التي ترتكب ضد الدين أي دين القوم وعقائدهم ، وفي الجرائم التي ترتكب ضد المجتمع ، أي ضد العرف والعادات مثل ما في الزواج والطلاق والأحوال الاجتماعية ، وفي القضايا التي تخص الاعتداء علي الجسد كالقتل والجرح والضرب ، وفي الجرائم المتعلقة بالاعتداء علي حقوق الغير مثل الخيانة والغدر وعدم الوفاء بالأمانات والسلب والنهب والسرقات وفي الجرائم المتعلقة بالملك .[٦٩]

فتعتبر العقوبات التي فرضت من قبل السلطات المشرعة متعددة وأهمها السلطة الدينية والتي يشرف عليها كهنة المعابد ، أو قد يختار الإله من يقوم بهذه المهمة من الأقيال ، أو من مجلس الأعيان أو مجلس العامة ، أما السلطة المدنية فيشرف عليها مجلس الأعيان (المسود) الذي لديه السلطة التنفيذية والتشريعية ، حيث يقوم المجلس بمتابعة تنفيذ القوانين في الدولة .[٧٠]

فنبدأ أولا بالعقوبات الدينية (أو الإلهية) التي تنقسم إلي عقوبة معنوية وعقوبة مادية .

أولا العقوبات المعنوية :

يرد في العديد من النصوص ابتهالات يقدمها أصحابها يطلبون فيها رفع الحرمان وأن يشكرون المعبودات لإخراجهم من حالة الحرمان أو رفع عقوبة الحرمان عنهم ، حيث يصبح الشخص الذي عوقب بالحرمان منبوذا من المجتمع كله ، والحرمان يكون من العناية الإلهية وغضبها علي المذنبين قد ينتج عنه عقوبات طبيعية مثل إصابة ممتلكات المذنبين بالدمار والخراب من جراء كوارث طبيعية كالفيضان والقحط أوحتى الإصابة بالجفاف .[٧١]

١- العقوبة المادية :-

اشتركت السلطة الدينية مع السلطة المدنية في هذا النوع من العقوبات وتمثلت بفرض غرامات مالية أو عينية ، وهي من حق المعابد ويتولي المسئولون في المعبد تنفيذ تلك العقوبات وجمع الغرامات ، ومن الأمثلة في النصوص لدفع الغرامات :

- عقوبة دخول المعبد بسلاح غير ملطخ بالدماء خمس قطع نقدية .
- عقوبة الاعتداء علي أملاك المعبود كالأرض الخاصة به دفع غرامة مالية قدرها خمسون قطعة نقدية .

---

[٦٩] نورة عبد الله النعيم : التشريعات في جنوب غرب الجزيرة العربية حتى نهاية دولة حمير ، الرياض ٢٠٠٠م ، ص ٩٩-١٠٠.

[٧٠] محمد حامد الناصر وخوله درويش : المرجع السابق ، ص ٤٥.

[٧١] علي محمد جعفر : تاريخ القوانين والشرائع ، بيروت ١٩٨٢ م ، ص ٤٤ – ٤٥ ؛
انظر النقش : (CIH 547) .

– فمخالفة نظم المعبودات واستطلاع وحيها غرامة عشرون قطعة نقدية . [٧٢]
أما العقوبة الجسدية فتتمثل في إصابة المخالف بأمراض في جسده أو في جزء منه مثل قطع اليد لمن اعتدي علي ملكية المعبد أو الجلد لمن يخالف شروط الطهارة أو الاغتسال في أحواض وبرك وقفت للمعبود تصل إلي خمس جلدات . [٧٣]
وقد جاء في أحد "نقوش الاعتراف " بأن تقدم شخص للإله بنص يعترف فيه بارتكابه جريمة قتل ، ويبدو أنه شعر بذنب عظيم وخطيئة لن تغفر له ما لم يعترف بارتكابه بالجريمة ، فقدم يتوسل للإله ليقبل توبته ويصفح عنه ، وجاء اعترافه بناء علي وحي من الإله نفسه . [٧٤]
وهناك نوعان من الاعترافات فهناك اعترافات فردية واعترافات جماعية التي يكون الدافع ورائها وقع الجماعة في خطأ أو ارتكابها لخطأ خالفت فيه الإدارة الإلهية ، مثال ذلك الاعتراف الذي تقدم به (ثمانية أفراد من مدينة هرم لأنهم تعرضوا للإله بكلام سيئ ، وتحملوا الخطأ كجماعة) . [٧٥]
وهناك اعتراف تقدم به جماعة دعت نفسها بأهل عثتر (لإهمالهم تقديم صيد المعبد عثر في زمنه المحدد نظرا لذهابهم لمدينة "يثل") [٧٦] ، فنجد بذلك في " نقوش الاعتراف " وضوحا للعقوبات الإلهية ، فكثير من الأخطاء الفردية تكون في مخالفة شروط الطهارة . [٧٧]
وهناك شخص يعترف بخطيئة اقترفها وكفر عنها، بسبب تخطيه حدود حرم المعبد وهو غير طاهر ، والقي ترابا في بئري المعبد، وصعد إلي موضع عالي ولم يضئ المعبد بالمسارج ، لذلك انتابه شعور باقتراف الخطيئة ، بحق معبوده **(ذي سماوي)** فتضرع له واغتنم وتاب عن فعل ذلك مره أخري [٧٨] ويستدل من دراسة نقوش الاعتراف الخاصة بانتهاك حرمه المعبد ، نجد أن هناك آدابا متعارف عليها للمجتمع اليمني القديم ، ومن يتجاوزها منهم يتوجب عليه الاعتراف بخطيئته التي ارتكبها ثم يقوم بتقديم ما يطلب منه من كفارة .

---

[٧٢] خليل يحيي نامي : نقوش سامية قديمة من جنوب بلاد العرب وشرحها ، القاهرة ١٩٤٣م ، ص٧٤.
[٧٣] نفس المرجع السابق ، ص ٧٥.
[74] Ryckmans , J . , Les Confessions Publiques Sabéennes : le code Sud - Arabe du pureté Rituelle , 32 (1972) , pp . 2ff .
[75] CIH 546.
[76] CIH 547.
[77] Sedov , A. , and Balay , A., Temples of Ancient Hadramout , PSAS 24 (1994) , pp .189ff.
[٧٨] إبراهيم الصلوي : نقش جديد من نقوش الاعتراف العلني ، ودراسة في دلالته اللغوية ، مجلة كلية الآداب ، العدد ٢٠ ، صنعاء ١٩٩٧ م ، ص ٢٤ .

فمن العقوبات المعروفة أن من يقوم بالشغب في المعبد يقدم قربانا عبارة عن ثور ، كما يقدم قدرا مليئا بالحليب ، وقدر مليئا بالتمر ، وأن يتحمل كل التكاليف المادية ، وينفذ هذا القانون لمدة عشر سنوات متتالية [٧٩]، ومن أمثلة العقوبات المعنوية أو النفسية ذلك الشعور الذي يحس به المخطئ أو المذنب من ذل وغم يصيبه في حياته ويرافقه بصورة مستمرة وللتخفيف من ذلك الشعور يدفع مرتكب الذنب كفارة مادية لذنبه . [٨٠]

ثانيا : العقوبات المادية :

سنت السلطات المدنية عقوبات مختلفة للحد من تجاوز النظم والتشريعات المفروضة منها عقوبات مادية وجسدية ومعنوية ، فتمثلت في دفع غرامات مالية أو عينية منها عقوبة الغش التجاري بغرامة مالية قدرها خمسون قطعة نقدية ذهبية ، أو دفع خمس قطع نقدية عند الاعتداء علي الأراضي الزراعية ووسائل الري فيها . [٨١]

أما العقوبة الجسدية فتكون بالموت لمن يقدم علي قتل أحد الأفراد عمدا بالإضافة إلي فقدان الجاني لحقوقه المدنية ، كما يفقد أملاكه الخاصة التي تصبح من حق الملك بصفته الحاكم الأعلى ، وينفي من القبيلة ، أي يكون خارج حماية الدولة والآلهة [٨٢] كما فرضت عقوبة الموت علي من اعتدي علي حرية الشخص أو الإنسان ببيعه أو استخدامه كعبد [٨٣] ، ومن العقوبات الجسدية التي فرضتها السلطة المدنية الجلد ، كما مر في العقوبات المادية فجعل الجلد بديلا عن دفع الغرامة المالية . [٨٤]

في النهاية لقد تم عرض الصورة العامة للأحوال في المجتمع اليمني القديم وما حصل عليه الفرد من حقوق سياسية واقتصادية واجتماعية ، استطاع المجتمع اليمني توفيرها له في ذلك الزمن البعيد ، في مقابل ذلك تم توقيع العديد من العقوبات الدينية والمدنية هلي كل من يخالف أو يخرج علي القوانين ويهدد المجتمع اليمني ، وبالرغم من أن هذه القوانين مستمدة من عقيدة دينية فلكية وثنية ، إلا أنها أسهمت في ترسيخ روح الاستقرار في هذا المجتمع .

---

[79] Jamme , A ., op . cit . , pp. 203 -204 . (Ja 720/ 11-13) .

[80] RES 3956 , Tome VII , pp .9 – 10.

[81] RES 4337 , Tome VII , pp .58 -59, CIH 380.

[82] RES 3878 , Tome VI , pp . 330 -333 .

[83] Korotayev , A ., Socio –political Organization of the Sabaean Cultural Area, Manchester (1993) , pp .89 ff ,

انظر النقش : CIH 603 , Tome III , pp .50-51 .

[٨٤] نوره عبد الله النعيم : المرجع السابق ، ص ٣١٩ .

دراسة لغوية وفنية لتابوت في متحف السلام بأسيوط

د. ايمن الطيب الطيب سيد احمد ♦

ملخص البحث :

يدور البحث حول بدايات التنقيب الاثري في السودان وتاريخ انشاء المتـــاحف حيـــث هنالك رصد لجميع المتاحف المنشاة سوى كانت متاحف قوميه او متـــاحف موقعيـــه والدور الكبير الذي تلعبه ادارة الاثار والمتاحف من اجل حماية وحفظ التراث الاثري وعرضه في المتاحف المختلفة للجمهور للدراسة والتعليم والثقافة والسياحة

♦ الهيئة العامه للآثار والمتاحف – الخرطوم . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.**

المناظر والنقوش التصويرية والوثائق الكتابية لموانئ وقلاع طريق حورس الحربي في مصر وغرب آسيا أثناء عصر الإمبراطورية.

د.خالد شوقي علي البسيوني♦

ملخص البحث:

إشكالية البحث:

- البحث عن خريطة موانئ وقلاع طريق حورس الحربي في مصر وغرب آسيا أثناء عصر الإمبراطورية.
- تحديد موقع ميناء وقاعدة ثارو العسكرية "Tharou" في ضوء الحفائر الأثرية في منطقة تل الحبوة بشمال سيناء.

منهجية البحث:

استخدام المناظر والنقوش التصويرية والوثائق الكتابية لتحديد وتحقيق طبوغرافية طريق حورس الحربي في مصر وغرب آسيا.

مقدمة البحث:

يعتبر طريق حورس الحربي في شمال سيناء أقدم الطرق الحربية في العالم على الإطلاق، وهو الطريق الذي سارت عليه جيوش تحتمس الأول وتحتمس الثالث وأمنحوتب الثاني وسيتي الأول ورمسيس الثاني ورمسيس الثالث، وهو أيضاً الطريق الذي لعب الدور المحوري والرئيسي في تكوين الإمبراطورية المصرية في مناطق فلسطين والساحل الفينيقي في غرب آسيا، ورغم ظهور الوثائق التصويرية لهذا الطريق في عصر الرعامسة "نقوش معبد الكرنك"، إلا أن هناك وثائق كتابية هامة حول نشأة وتأسيس هذا الطريق تعود إلى عصر الدولة القديمة والدولة الوسطى وأوائل عصر الدولة الحديثة (عصر الأسرة الثامنة عشر).

وفي هذا البحث العلمي يحاول الباحث – معتمداً على المناظر التصويرية والوثائق الكتابية بالإضافة إلى الحفائر الأثرية – دراسة الحصون والمدن والموانئ التي ظهرت على هذا الطريق الذي امتد من الحدود المصرية الشمالية الشرقية في شمال سيناء "حصن وميناء ثارو: إشكالية موقع بداية ونهاية طريق حورس الحربي" وتوسع طبوغرافياً على الساحل الفلسطيني والفينيقي وصولاً إلى قلب الشرق الأدنى القديم، مع بيان الأهمية المعمارية والعمرانية لمباني ومنشآت هذا الطريق وأهميتها أيضاً من الناحية التجارية والإدارية وعلاقاتها بالسياسة والاستراتيجية المصرية خلال عصر الإمبراطورية الأولى والثانية (عصر الدولة الحديثة).

♦ أستاذ الآثار المصرية المساعد – كلية السياحة والفنادق – بالاسماعيلية – جامعة قناة السويس.

محاور البحث:

١. طريق حورس الحربي في الوثائق المصرية القديمة.
٢. قاعدة وميناء ثارو "Tharou" العسكرية.
٣. استراتيجية طريق حورس الحربي "الطرق الحربية في مصر".

أولاً: طريق حورس الحربي في الوثائق المصرية القديمة.

- **عمارة وعمران طريق حورس الحربي في نقوش عصر الملك سيتي الأول.**
- **محطات وقلاع طريق حورس الحربي في وثائق عصر الملك رمسيس الثاني.**
- **الحفائر الأثرية في شمال سيناء "بوابة مصر الشرقية".**

يذكر لنا الملك سنفرو رأس الأسرة الرابعة "عصر الدولة لقديمة – عصر العمارة الهرمية" في نقوشه على حجر بالرمو: أنه قام بتأمين حدود مصر الشرقية وأنشأ عدة تحصينات عسكرية في مواجهة بدو الصحراء "الشاسو" وأصبحت هذه الاستراتيجية العسكرية المثل الذي يحتذى به من قبل ملوك مصر وخاصة في عصر الإمبراطورية المصرية في مناطق غرب آسيا. كما اشتهر الملك سنفرو "حور نب ماعت Hr – nb Maat –" بنشاطه العمراني في سيناء حيث أرسل حملات التعدين إلى شبه جزيرة سيناء "أرض القمر: سين" وقد خلَّف رؤساء البعثات ذكرى تلك الحملات على صخور منطقة وادي المغارة على مقربة من مناجم النحاس والفيروز في تلك المنطقة، وبالرغم من أن الفرعون سنفرو لم يكن أول ملك استغل مناجم سيناء أو أرسل حملات لتأديب الخارجين على القانون من البدو القادمين من الشرق، فإن الأجيال التالية اعتبرته إلهاً حامياً للمنطقة إلى جانب المعبودين "حتحور" والإله "سوبد Sopd" وخاصة في منطقة سرابيط الخادم: فهو الصقر حورس "حور" المنتصر.[١]

وأقدم ذكر لطريق حورس الحربي هو ما جاء على أحد التوابيت المكتشفة بحفائر منطقة الجيزة والتي ترجع إلى عصر الأسرة الخامسة حيث ازدادت في تلك الفترة العلاقات التجارية بغرب آسيا بواسطة طريق حورس في شمال سيناء مما أدى إلى

---

[1] H. Kees, Das Alte Ägypten – Eine kleine Landeskunde, Berlin, 1955, p. 65 ff., p. 80 ff., p. 160 ff.; H. Kees, MDAIK 18, 1962, p. 1 ff.; M. Bietak, Tell El-Dab'a II, Wien, 1975, p. 40 ff., p. 120 ff.; B. Redford, Egypt, Canaan and Israel in Ancient Times, Oxford, 1997, p. 35 ff.; J. Černy and A. Gardiner, The Inscriptions of Sinai I, London, 1955, p. 45-70;
د. رمضان عبده – الحضارة المصرية القديمة – القاهرة – ٢٠٠٦ – ص ٢٣ وما بعدها – ص ٤٨ وما بعدها – ص ٧٠ وما بعدها؛ أحمد فخري – موسوعة سيناء – القاهرة – ١٩٨٢ – ص ٨٤ وما بعدها؛
A. Gardiner, Egypt of The Pharaohs, Oxford, 1964, p. 94 ff.

تأمين الحدود الشرقية ولعل وجود المستوطنات المصرية في فلسطين أثناء عصر الدولة القديمة "٢٧٨٠ – ٢٢٨٠ ق.م." يدل على وجود نفوذ مصري اقتصادي وسياسي في مناطق الشرق الأدنى القديم.[٢]

وفى عصر الأسرة السادسة جاء ذكر طريق حورس "حر – وات، وات حر" في نصوص الأهرام الخاصة بالملك تتى وأيضاً بالملك بيبى الأول،[٣] وقد ذكر القائد "ونى" من عصر الأسرة السادسة في إشارة غير مباشرة هذا الطريق عندما تحدث عن حملاته إلى فلسطين لإخماد ثورات الشاسو "Schasou"، ففي نقوشه "لوحة الجنرال ونى بالمتحف المصري بالقاهرة رقم ١٤٣٥" يشير إلى أنه خرج بحملته من بوابة أيمحوتب عند جزيرة حور نب ماعت "سنفرو" – والجدير بالذكر أن أحد هذه الحملات ضد بدو فلسطين كانت بطريق البحر مما يدل على أن طريق حورس الحربي "ميناء ثارو" يعود بعمرانه وبنيته الاستراتيجية إلى عصر الدولة القديمة "طرق حورس الحربية من مصر إلى فلسطين".[٤]

- وفى بردية وصايا أختوى الرابع "عصر الانتقال الأول: عصر الأسرة العاشرة – العصر الأهناسى، بردية نصائح أختوى لابنه مريكارع الموجودة الآن بمتحف لينجراد بروسيا الاتحادية": يذكر أنه قام بتحصين شرق البلاد في مواجهة الآسيويين الخاسئين من حبنو إلى طريق حورس، كما يوصى الملك أختوى ابنه "ولى العهد" أيضا بتأمين حدود البلاد وحمايتها "أين تقع مدينة حبنو؟! في شمال سيناء أم في مصر الوسطي؟؟؟؟".[٥]

- وجاء ذكر طريق حورس أيضاً في وثائق عصر الدولة الوسطى "بردية القائد سنوهى: متحف برلين" – ففي طريق هروبه من مصر إلى ناحية الشرق يذكر أنه: توقف عند طريق حورس وكذلك في طريق عودته من الإقليم السوري "بلاد رتنو" إلى مسقط رأسه بعد العفو عنه قد توقف أيضاً عند حصن "ثارو: طريق حور" بوابة مصر

---

[2] S. Hassan, Excavations at Giza, Vol. I, Cairo, 1953, p. 44 ff., p. 50 ff.; D. Valbelle, La "Les" Route "s" D'Horus, in: Hommages á Jean Leclant, BDE 106/4, 1994, p. 379.

[3] D. Valbelle, Op. Cit., p. 379.

[4] L. Borchardt, Denkmäler des Alten Reiches: Cat. Gen. du Musée du Caire, 1937, Vol. I, p. 115 ff., Pls. 29-30; H. Breasted, Ancient Records I, 306-315; M. Lichtheim, Ancient Egyptian Literature, Vol. I, Berkeley, 1973, p. 18-23; K. Sethe, Urk, I, 98-110; H. Goedicke, RSO. 38, 1963, p. 187 ff.

[5] W. Helck, Die Lehre für König Merikare, Kleine Ägyptische Texte,Wiesbaden,1977,p.54 ff.;A. Scharff,Der historische Abschnitt der Lehre für König Merikare, SBAW 1936, Heft 8,p. 19-29;A.Scharff, Hbnw: Ein ägyptischer Grenzort im östlichen Delta, MDAIK 12, 1943,p. 150.

الشرقية في مواجهة غرب آسيا (حصن ثارو وتأمين حدود مصر: المدخل الرسمي لوادي النيل Post-station).[6]

وفي عصر الدولة الحديثة "عصر الإمبراطورية: "١٥٧٠ – ١٠٨٠ ق.م" وبعد حروب التحرير وطرد الهكسوس من مصر "حقا خاسوت Hka khasout: حكام البلاد الأجنبية" جاء ذكر طريق حورس الحربي على جدران هيكل الملكة حتشبسوت "١٤٩٠ – ١٤٦٩ ق.م" الذي كُرِّسَ للملكة "ماعت كا رع" بمعبد الدير البحري بطيبة الغربية.[٧]

ومن عصر الملك تحتمس الثالث مؤسس الإمبراطورية المصرية في البلاد الآسيوية "الشرق الأدنى القديم" ففي صالة الحوليات بمعبد الكرنك (حوليات وتقارير وأخبار حملات تحتمس الثالث الحربية في الأقاليم السورية، قارن: لوحة جبل البرقل) نقرأ في أخبار حملة العام الثاني والعشرين من حكمه "معركة مجدو الشهيرة": أنه غادر حصن ثارو في طريقه إلى فلسطين فوصل إلى غزة بعد تسعة أيام، كما كان من ألقاب الملك المحارب تحتمس الثالث لقب: سيد المكان في طريق حور، وفي مقبرة النبيل "بوي مري" بطيبة الغربية من عصر الأسرة الثامنة عشرة وردت إشارة إلى طريق حورس والنبيذ القادم من طريق حور.[٨]

وفي عصر الرعامسة "عصر الأسرتين التاسعة عشرة والعشرون: عصر الإمبراطورية الثانية في غرب آسيا" استمرت بل وزادت أهمية طريق حورس عسكرياً وسياسياً واقتصادياً، فالمصدر الرئيسي الذي يسجل طريق حورس الحربي هو سلسلة رائعة من النقوش (وثيقة تصويرية – خريطة تصويرية لحصون وقلاع وثكنات "Kasernen" طريق حورس الحربي) على الجدار الشمالي الخارجي بقاعة الأعمدة الكبرى بمعبد آمون رع بالكرنك، وهذه النقوش والمناظر التصويرية تسجل وتصور الملك سيتي الأول "١٣٠٣ ١٢٩٠ ق. م." من عصر الأسرة التاسعة عشرة – في حملة حربية ضد قبائل الشاسو في العام الأول من حكمه متجهاً من قاعدة ثارو رأس طريق حورس الحربي إلى أرض كنعان "فلسطين وفينيقيا" ، كما تحتوى هذه النقوش والمناظر التصويرية في سياقها القصصي التصويري التسجيلي ولأول مرة على عمارة ومنشآت طريق حورس العسكري "ظهور صور المعارك العسكرية على جدران معابد

[6] H. Kees, Ein Handelsplatz des Mittleren Reiches im Nordostdelta, MDAIK, 18, 1962, p. 2-13; J. Cledat, Notes sur L'Isthme de Suez, BIFAO 18, 1921, p. 167, p. 175 ff.; A. Erman, ZÄS 43, 1906, p. 72; W. Helck, Die Beziehungen Ägyptens zu Vorderasien, Wiesbaden, 1980, p. 310; H. Goedicke, RdE 35, 1984, p. 95 ff.

[7] D. Valbelle, Op. Cit., p. 380-383.

[8] B. Redford, The Wars in Syria and Palestine of Thutmose III: Military Annals of Thutmose III, Leiden, 2003, p. 25 ff.; H. Cline, Thutmose III: A New Biography, Uni. Michigan, 2006, p. 83 ff.; A. Tulhoff, Thutmosis III, München, 1984, p. 79 ff. p. 105 ff.; K. Sethe, Urk. IV, 645 ff.; W. St.Smith, Interconnections in the Ancient Near East, London, 1965; H. Grapow, Studien zu den Annalen Thutmosis des Dritten, Berlin, 1947, p. 30 ff.; W. Helck, Op. Cit., 315 ff.

عصر الرعامسة" – وأيضاً على تصوير الملك سيتي الأول عائداً من الحملة الحربية عبر طريق حورس منتصراً يقود عربته الحربية ويستقبله الكهنة والموظفون وحاشية البلاط الملكي وهم حاملون لباقات الزهور للفرعون البطل "الصقر حورس".[٩]

- وعلى نفس الأهمية الوثائقية والتأريخية تأتى بردية أنستاسى "ورقة أنستاسى الأولى المعروضة الآن بالمتحف البريطاني Pap. Anastasi" كوثيقة ومصدر كتابي "المصادر الكتابية" التي تعود إلى عصر الملك المحارب رمسيس الثاني "رمسيس الأكبر" وقد قدمت قائمة طبوغرافية لقلاع وحصون ومدن طريق حورس العسكري والتي تتكامل مع الوثيقة التصويرية التي تعود إلى عصر سيتي الأول عن عمارة وعمران هذا الطريق الذي يعتبر أقدم وأعرق الطرق الحربية في العالم.[١٠]

- فبينما تعتبر نقوش ومناظر معبد الكرنك هي الوثيقة التصويرية الوحيدة والفريدة "خريطة عمرانية مصورة: أطلس تصويري بالأسلوب الهيروغليفي التجريدي" عن طريق حورس الحربي ومدنه المحصنة – تأتى بردية أنستاسى "عصر الرعامسة" كوثيقة كتابية ومصدر تاريخي بالغ الأهمية في المرتبة الثانية عن جغرافية وطبوغرافية حصون وقلاع ومحطات طريق حورس الحربي (مناظر معبد الكرنك: وثيقة تصويرية، بردية أنستاسى: وثيقة كتابية عن عمران وعمائر طريق حورس الحربي في شمال سيناء من قلعة ثارو إلى غزة مروراً بمدينة رفح: را – بح Rafa, Ra–ph).[11]

- لقد حددت نقوش ومناظر قاعة الأعمدة الكبرى بالكرنك "عصر سيتي الأول" مجموعة القلاع والحصون والمستوطنات والمحطات "قواعد عسكرية" على هذا الطريق الاستراتيجي حربياً وتجارياً "سلسلة من المحطات تربط بين مصر وفلسطين" تبدأ من حصن ثارو "ختم ثارو Khtem Tharou في نقوش الكرنك – طرق حورس Ways of Horus في بردية أنستاسى" فقد ذكرت مناظر الكرنك اسماء القلاع والقنوات المائية والينابيع "الواحات" على هذا الطريق، منهم ١٢ قلعة وحصن لعبت الأسوار والأبراج دوراً كبيراً فى عمارة وبنيان هذه المدن والمستوطنات المحصنة، وكان من أهمها حصن: با – عت – إن – مای:– بيت الأسد Home of Lion،

---

[9] A. Spalinger, The Northern Wars of Seti I: An Interrogative Study, JARCE, 16, 1979, p. 38 ff.; C. Broadhurst, An Artistic Interpretation of Sety I's War Reliefs, JEA 75, 1989, p. 230 ff.; R. O. G. Faulkner, JEA, 33, 1947, p. 35 ff.

[10] A. Gardiner, The Ancient Military Road between Egypt and Palestine, JEA 6, 1920, p. 113; W. Murnane, The Road to Kadesh, SAOC 42, Chicago, 1985; K.A. Kitchen, Ramesside Inscriptions II, Oxford, 1969, p. 7 ff.; R. Faulkner, MDAIK, 16, 1958, p. 93 ff.

[11] A. Gardiner, JEA, 6, 1920, p. 99 ff.; R. Faulkner, The Wars of Sethos I, JEA, 33, 1947, p. 34 ff.; Univ. of Chicago, Epigraphic Survey: Reliefs and Inscriptions at Karnak, Vol. IV: The Battle Reliefs of King Sethy I, O.I.P., 107, Chicago, 1985.

وحصن: مجدول Magdol سيتى الأول "من ماعت رعRa–Maat – Mn"، وحصن الأمير نحسي Nhsy، وبينما تنتهى هذه المجموعة من المدن والقلاع عند حصن رفح "Raphia" فى مناظر الكرنك كانت تنتهى عند مدينة غزة "Kdt – Gaza" فى أرض كنعان – في نصوص بردية أنستاسى "الورقة الأولى" (إشكالية بداية ونهاية طريق حورس الحربي في شمال سيناء).[12]

- وعندما قام الأثري الإنجليزي ألن جاردنر A. Gardiner بتحقيق مواقع ومناطق هذا الطريق في شمال سيناء "Situs–Identifications"، اقترح هذه المواقع لمحطات طريق حورس الحربي معتمداً على الوثائق السابقة بالإضافة إلى خرائط كتاب "وصف مصر – Description de l'Egypte" الذى وضعه علماء الحملة الفرنسية: حصن ثارو فى القنطرة شرق عند قناطر بحيرة البلاح "تل أبو صيفي"، حصن بيت الأسد فى تل الحبوة، حصن مجدول سيتى الأول فى تل الحير، حصن بوتو سيتي فى قاطية "قصر غيط – قصرويت"، حصن را – بح فى مدينة وميناء رفح.[13]

- ولكن الحفائر الأثرية الحديثة وما صاحبها من اكتشافات وأبحاث ودراسات أكاديمية وعلمية "جامعة ليل الفرنسية Uni. Lielle – حفائر المجلس الأعلى للآثار: د. محمد عبد المقصود – أبحاث الأثرى محمد كمال إبراهيم – حفائر الأثريين الإسرائيليين أثناء الاحتلال الإسرائيلى لسيناء في مواقع بير العبد وتل الخروبة بالعريش" عن طريق حورس في شمال سيناء أضافت كثيراً من المعلومات وحاولت أيضاً وضع نظريات جديدة ومعادلات توفيقية فى ضوء حفائر موقع تل الحبوة.

- معادلة ألن جاردنر الطبوغرافية حول حصن ثارو:–

طريق حورس = قلعة ثارو "سيلا Silla" = تل أبو صيفي "مدينة القنطرة شرق: Khtem Tharou".[١٤]

- المعادلة الحديثة فى ضوء نتائج الاكتشافات الأثرية الأخيرة:[١٥]

- طريق حورس "طرق حور" = ثارو = تل الحبوة – تل البرج في عصر الدولة الحديثة "تبعاً لوثائق عصر الرعامسة".

---

[12] A. Nibbi, The Problems of Sile and Tharou, DE, 14, 1989, p. 29-77; A. Gardiner, Op. Cit., p. 103 ff.; C. Küthmann, Die Ostgrenze Ägyptens, Leipzig, 1911; J. Cledat, BIFAO 18, 1921, p. 176 ff.

[13] A. Gardinr, JEA, 6, 1920, p. 108 ff., p. 112 ff.

[14] A. Gardiner, Op. Cit., p. 103 ff., pl. 11.

[15] M. Abd El-Maksoud, Tjarou: Porte de L'Orient, Durant L'Antiquite et la Moyen Age, 4000 ans d'histoire pour un desert, edition errance, Paris, 1998, p. 61 ff.; M. Abd El-Maksoud, Excavations on: The Ways of Horus "1986-1987" Tell–Hebou, North Sinai, The Archaeology, Geography and History of the Egyptian Delta in Pharaonic Times, Oxford, 1988, p. 180 ff.; M. Abd El-Maksoud, Tell Heboua, CRIPEL 8, 1986, p. 15.

- طريق حورس = سيلا = تل أبو صيفي "القنطرة شرق" في العصر المتأخر والعصر اليوناني الروماني.
- سيلا = مسن "متن" = تل أبو صيفي "عاصمة الإقليم الرابع عشر من أقاليم مصر السفلى أثناء العصر اليوناني الروماني".[١٦]

ثانياً: قاعدة وميناء ثارو "Tharou" العسكرية.

- جغرافية وطبوغرافية "موانئ وقلاع" طرق حورس الحربية بين مصر وغرب آسيا "فلسطين وفينيقيا".

- شبكة اتصالات ومواصلات "منظومة لوجستية" من العاصمة منف مروراً بشمال سيناء إلى قلب أقاليم الشرق الأدنى القديم.

بغض النظر عن ذكر قلعة ثارو "بوابة مصر الشرقية – مدخل الدلتا الشرقي" وطريق حورس في قائمة المقاطعات والأقاليم الخاصة بالملك سنوسرت الأول: مقصورة الكرنك وفى نصوص بردية الأمير "سنوهى" من عصر الدولة الوسطي – فقد ورد اسم مدينة ثارو: نوت ثارو "رأس وقاعدة طريق حورس الحربي إلى غرب آسيا" صراحة في حوليات الفرعون تحتمس الثالث في معرض حديثه عن حملاته العسكرية في مناطق وأقاليم البلاد السورية (تقارير المعارك الحربية مع دويلات المدن: مجدو – قادش – قرقميش، قيام الإمبراطورية المصرية في بلاد الشرق الأدنى القديم).[١٧]

وقد جاء ذكر منطقة ثارو "طريق حورس: شمال سيناء" في أحد النصوص التي تعود إلى عصر الملك المحارب أمنحوتب الثاني موضحاً حدود مصر من مدينة وحصن الفنتين في الجنوب حتى منطقة ثارو في شمال البلاد، [١٨] كما جاء اسم ثارو في لقب حاكم ثارو من عصر الملك تحتمس الرابع والذي كان من ألقابه ومسئولياته: حامل الرسائل الملكية في كل البلاد الأجنبية وحمل أيضاً لقب: قائد مجموعة ثارو، مما يدل على أن منطقة ثارو "قاعدة وميناء ثارو" عبارة عن مجموعة مركبة من القلاع والمدن

---

[16] M. Abd El-Maksoud, Tjarou, p. 61 ff.; M. Abd El-Maksoud, Une Nouvelle Fortresse sur La Route d'Horus, CRIPEL, 9, 1987, p. 13-16; P. Grossmann, MDAIK, 53, 1996-1997, p. 221-226; D. Valbelle, Op. Cit., p. 380 ff.

[17] H. Kees, MDAIK 18, 1962, p. 2 ff.; W. Helck, Op. Cit., p. 30 ff.; W. Helck, Die altägyptischen Gaue: TAVO, Reihe B, Nr. 5, Wiesbaden, 1974, p. 173 ff.; A. Jirku, Die Ägyptischen Listen Palästinensischer und Syrischer Ortsnamen, Klio 38, Leipzig, 1937; H. Cline, Op. Cit., p. 80 ff.

[18] P. Chevereau, Prosopographie des Cadres Militaires Egyptiens au Nouvel Empire, Paris, 1994, p. 85.

المحصنة في شمال سيناء ومعقل الجيوش المصرية على رأس طريق حورس الحربي (طريق حورس = منطقة ثارو).[١٩]

كما جاء اسم مدينة ثارو في نقوش قصر أمنحوتب الثالث وفى نقوش ونصوص رسائل العمارنة وفى مقبرة توت عنخ آمون حيثُ كان لنبيذ مدينة ثارو "زيلو Sillo" طعم خاص لدى فراعنة وحكام مصر، حيث كان يصنَّع في منطقة ثارو ويصدَّر إلى جميع أنحاء القطر المصري، وقد عُثِر أخيراً فى موقع تل البرج "تل الحبوة: حصن عرين الأسد عند ألن جاردنر" في شمال سيناء على أحد مقابض أواني الخمور "الأمفورات" وعليه نقش "خرطوش" لاسم الملك توت عنخ آمون وهذا يرجح وجود هذا النوع من النبيذ في منطقة ثارو (قارن نقوش مقبرة النبيل بوي مري بطيبة الغربية).[٢٠]

وفى نقوش الملك الجنرال حور محب ورد ذكر مدينة ثارو في التشريع الأول في مرسومه الإصلاحى: الفقرة الخاصة بالعقوبات التي توقع على كل من يعوق إبحار السفن التي تحمل الضرائب إلى خزائن الدولة وكان عقاب ذلك جدع الأنف والنفي إلى حصن ثارو على حدود البلاد الشرقية.[٢١]

والجدير بالذكر أن الملك سيتي الأول "عصر الأسرة التاسعة عشرة" قد قضى سنوات شبابه وهو يعمل ضابطاً في الجيش وبخاصة على حدود مصر الشرقية في "حصن ومدينة ثارو" كما تقلد وظائف عدة، وكان قائداً للفرسان وكان من ألقابه: المشرف على البلاد الأجنبية والمشرف على حصن ثارو، وقد ذكر سيتي الأول في نقوشه عن حملته ضد قبائل الشاسو: أنه ألحق الدمار والخراب بقبائل البدو بدءاً من قلعة ثارو حتى مدينة رفح في أرض كنعان "فلسطين".[٢٢]

ومن عصر مرنبتاح "عصر الرعامسة" جاء ذكر قلعة ثارو "ختم – إن– ثارو" في تسجيل يومي، كما سجل موظف من نفس العهد أسماء مجموعة من الموظفين الذين ذهبوا إلى سوريا "بلاد رتنو" عن طريق حصن ثارو في بداية طريق حورس الحربي، مما يدل على أن حصن وميناء وقاعدة ثارو "Port Tharou" قد لعبت أدواراً متباينة ومتنوعة وخاصة في عصر الرعامسة "قاعدة الجيوش المصرية – محطة تجارية –

---

[19] G.Bjorkman,Nepy:The Mayor of Tjaru in the reign of Tuthmosis IV,JARCE,11,1974,p.43 ff.

[20] W. Albright, The Town of Selle "Zaru" in the Amarna-Tablets, JEA 10, 1924, p. 6 ff.; J. Černy, Hieratic Inscription from the Tomb of Tut-Ankh-Amon, Oxford, 1965, p. 2 ff., p. 8 ff.

[21] B. Van De Walle, Le Décret d'Horemheb, Chronique d'Egypte, No. 44, 1947, p. 230-238; أحمد فخري – مصر الفرعونية – القاهرة – ١٩٨٠ – ص ٣٣٦.

[22] W. Helck, Der Einfluss der Militärführer in der 18 ägyptischen Dynastie, Leipzig, 1939, p. 40 ff., p. 73 ff.; A. Gardiner, Egypt of The Pharaohs, p. 125 ff.; C. Broadhurst, JEA, 75, 1989, p. 230 ff.

نقطة حدودية – معقل الإدارة المصرية – مقر المراسلات والبعثات الدبلوماسية الى غرب آسيا".[٢٣]

إن القطع الأثرية المستخرجة حديثاً(أواني فخارية–لوحات)والتي تعود إلى عصر سيتي الأول في ضوء الاكتشافات الأخيرة من مواقع تل الحبوة وتل البرج وبير العبد وتل الخروبة تبرهن على أن طريق حورس الحربي قد تم ترميمه وتطوَّر عمرانياً وبنائياً ومعمارياً في عصر الرعامسة تطوراً خدم أنشطة ووظائف السياسة الاستراتيجية والعسكرية للإمبراطورية المصرية في مناطق وأقاليم الشرق الأدنى القديم.[٢٤]

أما في مناظر الكرنك فقد تم تصوير مدينة وميناء ثارو "ختم ثارو" على شكل مدينة وقلعة محصنة تقع على ضفتي قناة مائية بها تماسيح وتربط ضفتى القناة قنطرة أمام أبواب الحصن وعمارة الحصن تشبه عمارة القلاع البرجية (مجدول وحصن معبد مدينة هابو مثال تطبيقي لعمارة القلاع البرجية في عصر الإمبراطورية: العمارة العسكرية في عصر الأسرة العشرين: حقبة الرعامسة الثانية)، وبغض النظر عن اكتشافات وحفائر موقع تل الحبوة وتل البرج والبحث عن بقايا الفرع البيلوزى وبحيرة حورس في شمال سيناء فإن مدينة وقاعدة وميناء ثارو "معقل الآلة العسكرية ومركز العمليات فى عصر الدولة الحديثة" كانت عبارة عن مجموعة مركبة من القلاع والحصون والنقاط الحصينة "ثكنات ومخازن وورش صناعية" تقع عند بداية طريق حورس الحربي وسط شبكة من القنوات المائية والبحيرات، ذلك الطريق الذي قطعه الفرعون المحارب تحتمس الثالث وجيوشه في تسعة أيام في وقت غابت فيه الوسائل الميكانيكية المعروفة فى الحروب والمعارك الحديثة والمعاصرة (قارن: معارك قادش).[٢٥]

إن الاكتشافات الأثرية في مواقع تل العجول "غزة القديمة" ودير البلح وتل فرعه "بيت بلث Beth Peleth – مدينة شاروهين أهم معاقل الهكسوس في جنوب فلسطين" وفى مدينة وحصن مجدو "Megedo" وفى بيت شان "بيسان"، وفى مدينة جبيل "كبن – بيبلوس" على الساحل الفينيقي وفى مدينة أوجاريت على الساحل السوري، بالإضافة إلى حوليات الفرعون تحوتمس الثالث وبردية الجنرال جحوتي "احتلال ميناء يافا على

---

[23] M. Abd El-Maksoud, Tjarou, p. 63 ff.; D. Valbelle, CRIPEL, 14, Paris, 1992, p. 13 ff.

[24] M. Abd El-Maksoud, Op. Cit., p. 61 ff.; D. Oren, Bir El-Abd: Northern Sinai, IEJ, 23, 1973, p.112;D.Oren,Migdol,BASOR 256,1984,p.10 ff.; D. Eliezer Oren, The Ways of Horus in North Sinai, in: Egypt, Israel, Sinai, Tel Aviv, 1986, p. 75 ff.; B. Redford, Egypt, 1997, p. 140 ff.

[25] W. Murnane, SAOC, 42, 1985; M. Abd El-Maksoud, Op. Cit., p. 36 ff.; H. Helck, Die Beziehungen Ägyptens, p. 250 ff., p. 300 ff;

د. خالد شوقي البسيوني – المناظر التصويرية لمدن وقلاع آسيوية: العمارة السورية – على جدران معابد عصر الرعامسة – مؤتمر الاتحاد العام للآثاريين العرب – كتاب المؤتمر الثاني عشر – ٢٠٠٩ – ص ١٢٠ وما بعدها.

الساحل الفلسطيني" ونقوش ونصوص عصر الرعامسة "وثائق عصر الملك سيتي الأول ورمسيس الثاني ومرنبتاح ورمسيس الثالث" – تدل وتبرهن على أن طريق حورس الحربي كان يمتد في فروعه ومحاوره المتباينة على طول الساحل الفلسطيني والفينيقي[٢٦]. لقد قام الملك الغازي تحوتمس الثالث بإعداد وتأهيل بعض الموانئ على الساحل الفلسطيني والفينيقي وأيضاً على الساحل السوري لتكون قواعد للأسطول المصري "موانئ مصرية Njwt على الساحل السوري"، ففي حوليات تحوتمس الثالث الحربية يشير إلى أنه قد أعد لعبور نهر الفرات فى بلاد نهارينا سفناً حُمِلت أجزاؤها على عربات وأن هذه السفن "الأسطول المصري" صُنِعَت فى مدينة جبيل ونقلت إلى قرقميش وأدى استخدامها إلى فتح أقاليم الفرات أمام الجيش المصري وخاصة بعد الاستيلاء على مدينة قادش Kadesh الحصينة الواقعة على نهر العاصي "Orontes" التي كانت مركز المقاومة الدامية للنفوذ المصري في قلب البلاد السورية(ميناء غزة Gaza–ميناء عسقلانAskalon–ميناء يافا Joppe– ميناء عكا: مدينة الرمال الساخنة Akko – ميناء صور Tyros– ميناء صيدا Sidon – ميناء بيروت Beirut – ميناء جبيل: كبن Byblos – ميناء أوجاريت: رأس الشمرا Ugarit – أسماء الموانئ الفينيقية والسورية التي خدمت السياسة الاستراتيجية والعسكرية والاقتصادية للنفوذ والوجود المصري أثناء عصر الإمبراطورية فى بلاد الشرق الأدنى القديم).[٢٧]

وفى ضوء الدور العسكري والحربي للعاصمة منف: إنبو حج – القلعة البيضاء " Memphis" كقاعدة للفرق والجيوش المصرية وترسانة الأسطول البحري "منف عاصمة مصر العسكرية أثناء عصر الإمبراطورية" تأتى أيضاً مدينة هليوبوليس ومدينة تل اليهودية ومدن وادي الطميلات "تل الرطابة: بيتوم – برآتوم Pithom، تل المسخوطة: ثكو – تاوباستو" بالإضافة إلى مدينة القلزم "السويس: المجدول الجنوبي: بقايا حصون وقلاع رمسيس الثالث في تل الرطابة والقلزم" لتشكل شبكة من الخطوط والمحطات (منف: القاعدة الأولى لشبكة وسلسلة الاتصالات والمواصلات لحركة الجيش المصري من وادي النيل عبر شرق الدلتا مروراً بشمال سيناء: طريق حورس الحربي وصولاً إلى القلب الآسيوى في البلاد السورية بمساعدة فروع النيل: الفرع البوباسطى والفرع البيلوزى التي نقلت الأسطول المصري والجيوش المصرية براً وبحراً إلى مدن وقلاع وموانئ الساحل الفلسطيني والفينيقى والسوري ومنها إلى داخل

[26] F. Petrie, Ancient Gaza, London, 1932; F. Petrie, Beth-Pelet, London, 1930; T. Dothan, Deir El-Balah, Qedem 10, Jerusalem, 1979, p. 98 ff.; T. Dothan, Notes and News: Deir El-Balah, IEJ, 31, 1981, p. 127 ff.

[27] A. Alt, ZDPV, 68, 1950, p. 102 ff.; A. Alt, ZDPV, 69-70, 1953-1954, p. 35 ff., p. 55 ff.; W. Albright, The Archaeology of Palestine, London, 1960, p. 75 ff.; C. Broadhurst, JEA 75, 1989, p. 229 ff.; P. Montet, Byblos, Paris, 1928, p. 40 ff.; D. Redford, Egypt, Canaan and Israel, p. 150 ff.; W. Helck, Die Beziehungen Ägyptens, p. 325 ff.

مناطق ودويلات غرب آسيا والشرق الأدنى القديم في دابور وتونيب Tunip ومملكة أمورو: قطنا وقادش وقرقميش).[٢٨]

وفى ضوء هذه الأبحاث والمعلومات نستطيع أن نحدد ثلاثة محاور وفروع رئيسية لطريق "طرق" حورس الحربي:-

- **المحور الأول** من العاصمة منف مروراً بمدن وادي الطميلات: أرض جوشن "حائط الأمير: إنبو حقا Inbw Hka في نصوص بردية سنوهى" حتى مدينة وميناء ثارو: رأس كوبري على حدود مصر الشرقية.[29]

- **المحور الثاني** يمتد من منطقة ثارو في شمال سيناء مروراً بمدينة رفح وحتى مدينة غزة "طريق حورس: الطريق الحربي الكبير بين مصر وغرب آسيا – خطوط الإمداد والتموين المركزية".[30]

- **المحور الثالث** يمتد من ميناء ومدينة غزة "تل العجول" وحتى مدينة أوجاريت مروراً بمدينة وميناء جبيل "بيبلوس":الساحل الفلسطيني – الفينيقي – موانئ الساحل السوري (قارن: نقوش معركة قادش الكبرى في عصر رمسيس الثاني – بردية ريفا المعروضة في متحف اللوفر بباريس – بردية: رحلة الكاهن ون آمون إلى فينيقيا المعروضة الآن في متحف موسكو وتعود إلى بداية العصر المتأخر).[31]

- وبعيداً عن موقع عاصمة الإمبراطورية في طيبة "مدينة واست: الصولجان" في جنوب مصر فمما لاشك فيه أن عاصمة الرعامسة في شرق البلاد مدينة رمسيس " Pr Ramses –" قد لعبت دوراً صناعياً وعسكرياً واستراتيجياً في عصر الإمبراطورية الثانية.[٣٢]

---

[28] R. Anthes, Mit-Rahineh, Philadelphia, 1959; M. Dimick, Memphis: The City of The White Wall, Philadelphia, 1956; H. Ricke, ZÄS 71, 1935, p. 107; J. Holladay, Cities of The Delta, Malibu, 1982, p. 44 ff.; L. Kuchman, NARCE 105, 1978, p. 12; A. Gardiner. JEA 5, 1918, p. 127; H. Goedicke, Ramesses II and the Wadi-Tumilat, VA, 3, 1987, p. 15 ff.; M. Bietak, Op. Cit., p. 73 ff.; H. Klengel, Geschichte Syriens, Berlin, 1965; G. Haeny, ZÄS 94, 1967, p. 71 ff.; A. Gardiner, Ancient Egyptian Onomastica, II, Oxford, 1947, p. 24 ff., p. 170 ff.

[29] A. Gardiner, JEA, 6, 1920, p. 99; C. Broadhurst, JEA, 75, 1989, p. 229 ff.

[30] M. Abd El-Maksoud, Tjaru, p. 61 ff.; M. Abd El-Maksoud, CRIPEL, 9, p. 13 ff.

[31] W. Helck, Die Beziehungen Ägyptens, p. 130 ff.; A. Alt, ZDPV, 69-70, 1953-1954, p. 35 ff. سليم حسن – مصر القديمة – الجزء الرابع – القاهرة – ص ٧٠ وما بعدها – الجـزء الـسادس – طبعة عام ١٩٩٤ – ص ٣٦ وما بعدها.

[32] M. Bietak, Avaris and Pi-Ramesses, London, 1979, p. 63 ff.

ثالثاً: استراتيجية طريق حورس الحربي.

<u>– فلسفة تطور الطرق الحربية في مصر.</u>

إن تشريح جغرافية وطبوغرافية طريق حورس الحربي "طرق حور" بالإضافة إلى المعايير والظروف العسكرية والسياسية والاقتصادية والحضارية وتطور العمليات الحربية فى عصر الإمبراطورية المصرية القديمة التي امتدت من جبل البرقل في شمال السودان حتى مدينة قرقميش في أعالي نهر الفرات: نهارينا "غرب آسيا" يعكس استراتيجية نشأة وبنية وعمارة وعمران طرق حورس الحربية وتطورها من عصر الدولة القديمة حتى عصر الدولة الحديثة "عصر الإمبراطورية والغزوات والفتوحات العسكرية الكبرى في بلاد الشرق الأدنى القديم".[٣٣]

لقد تم تشيد حصن "ميناء وقاعدة" ثارو وسط شبكة معقدة من البحيرات والمستنقعات والقنوات المائية "الفرع البيلوزى – بحيرة حور – وبحيرة المنزلة – وبحيرة البلاح وكذلك بحيرة التمساح والبحيرات المرة: كم ور Km Wr فى الجنوب" والتي شكلت وكونت حماية طبيعية وبيئية وشراك خداعية عند المدخل الشرقي للدلتا ضد أي هجوم قادم من الشرق، وحول هذه النقطة الحدودية الحيوية "رأس كوبري لاختراق بلاد كنعان عبر شمال سيناء" تم بناء شبكة من المواقع والمدن المحصنة امتدت من ثارو "سيلا" حتى مدينة بيلوزيوم "الفرما" على ساحل البحر المتوسط وكانت هذه المساحة تأخذ شكل مثلث "مواقع: القنطرة شرق – دفنه – تل الحبوة – تل البرج" وفى العصر المتأخر ظهرت مواقع أخرى مثل تل الحير "تل الكدوة في العصر الفارسي" وتل الفضة "بالوظة"، وأصبح حصن ثارو "طريق حورس الحربي" منفذ العبور "الممر الطبيعي لدخول الدلتا" ونقطة وقاعدة انطلاق الجيوش المصرية إلى غرب آسيا: تحصينات قوية "عمائر عسكرية" قامت وسط عوائق طبيعية من القنوات والبحيرات المائية الطبيعية والصناعية والتي ربطت التحصينات والثكنات العسكرية والمخازن الرئيسية والنقاط المركزية فى مثلث ودائرة قاعدة وميناء ثارو Khtem Tharou (قارن: مناظر طريق حورس بالكرنك): الموقع الطبيعي – الطبوغرافى وخلق الوظيفة الاستراتيجية، لقد كانت مدينة ثارو "عاصمة شرق البلاد" هي المحطة العسكرية والإدارية الأولى والمركزية "خط دفاعي وهجومي – نقطة مراقبة – بوابة جمرك" علي رأس طريق حورس الحربي الذي شكل رأس الحربة للعمليات العسكرية في عصر الدولة الحديثة "معارك وحروب تحتمس الثالث – حروب عصر الرعامسة".[٣٤]

---

[33] W. Helck, Op. Cit., p. 280 ff.; A. Tulhoff, Op. Cit., p. 55 ff.; E, Meyer, Geschichte des Altertums II, Berlin, 1928, p. 147 ff., p. 470 ff.; J. Leclant, Ägypten, II, 1980.

[34] D. Valbelle, La Frontiere Orientale du Delta, Paris, 1999, p. 87 ff.; E. Louis et D. Valbelle, Tell El-Herr, CRIPEL, 10, 1988, p. 63 ff.; M. Abd El-Maksoud, Tjarou, Paris, 1998, p. 61 ff.; D.E. Oren, The Ways of Horus, 1987, p. 90 ff.

فلقد كانت سيناء حلقة وصل واتصال وقنطرة طبيعية بين آسيا وأفريقيا "تبادل التقاليد والثقافات العمرانية والحضارية" فكثرت وتنوعت بها الطرق والممرات التي ربطت بين بلاد الأنباط وكنعان وبلاد وادي النيل وخاصة عن طريق وسط سيناء ورأس خليج القلزم Clesma "طريق حبنو Hbnw:هيبس:الكوم الأحمر بالمنيا بمصر الوسطي – منف– القلزم على البحر الأحمر: المجدل الجنوبي–سيلا"،وفى الشمال على نفس الصلة والعلاقة والنشاط تم تأسيس وتطوير الطريق العسكري والتجاري "طرق حورس"نسبة إلى الإله حور(اللقب الحورى وصفة الملوك الفراعنة؛وفي العصور الإسلامية ظهرت تسمية درب السلطان على الطريق الواقع في شمال سيناء وربط بين بلاد الشام وبلاد الشمال الأفريقي وحتى بلاد المغرب عبر مصر: طريق حور = درب السلطان).[٣٥]

مع ظهور خطر شعوب البحر الهندو–أوروبية في عصر الرعامسة "مناظر معبد الرمسيوم ومعبد مدينة هابو" تطورت وتوسعت استراتيجية الطرق الحربية في مصر وتعددت المحاور والأذرع الفرعية لشبكة المواصلات العسكرية "الجهاز العصبي والميكانيكي لحركة ونقل فرق الجيش المصري"، فاعتماداً على طبوغرافية الفرع الكانوبي في غرب البلاد قبالة ليبيا لمواجهة ظهور هجمات وهجرات وغزوات عناصر الماشوش والليبو "شعوب البحر Sea People" تم تحصين البلاد في مناطق وادي النطرون وإقامة الحصون على الساحل الشمالي مثل حصن الغربانيات "على مقربة من برج العرب" وحصن مارينا العلمين وكان آخر هذه الحصون يقع داخل حدود مصر وهو حصن وقلعة زاوية أم الرخم إلى الغرب من مرسى مطروح: مجموعة وسلسلة من الحصون والموانئ فى الجهة الغربية من مصر لمواجهة خطر الليبو – لتتوج خريطة الطرق الحربية فى شرق وغرب البلاد أثناء عصر الإمبراطورية المصرية القديمة وخاصة فى عصر الرعامسة: عصر المؤسسة العسكرية – عصر الجنرالات.[٣٦]

وقد استمرت أهمية طريق حورس الحربى بشمال سيناء فى العصر البطلمى والروماني ونظراً لتطور الفكر العسكرى وأساليب الغزو الخارجى وتطور السفن الحربية والتجارية فى منطقة وجزر البحر المتوسط والتوسع فى استخدام واستغلال البحر وأفرع النيل كممرات ملاحية وتجارية هامة زاد الاهتمام بإنشاء وعمارة الموانئ وتحصينها "الموانئ المحصنة على ساحل البحر المتوسط: بحر الروم" فأقامت الإدارة

---

[٣٥] عباس عمار – المدخل الشرقي لمصر – مجلة الجمعية الجغرافية الملكية – القاهرة – ١٩٤٦ – ص ٧ وما بعدها؛ أحمد فخري – موسوعة سيناء – القاهرة – ١٩٨٢ – ص ٧٥ وما بعدها؛
H. Kees, Das Alte Ägypten, p. 107 ff.; M. Bietak, Tell El-Dab'a II, p. 40 ff., Tell El-Dab'a 10, Wien, 2002.

[36] L. Habachi, BIFAO, 80, Le Caire, 1980, p. 14 ff., p. 20 ff.; W. Hölscher, Libyer und Ägypten, Glückstadt, 1937, p. 60 ff.; A. Fakhry, ASAE 40, 1940, p. 837 ff.

الرومانية فى شمال سيناء على الساحل موانئ سيلا "القنطرة – Sile"، بيلوزيوم Pelsium،المحمديات:رمانة Gerrhe-Geruum، كثيب القلس Casium، الفلوسيات Ostracina، بحيرة البردويل Sirbenios، العريش Rinocorura: مدينة مقطوعى الأنف،رفح Raphia.وقد تميزت هذه الموانئ والمدن بحصونها وأسوارها وقلاعها ومصانعها وكذلك فنون الحمامات والفسيفساء Mosaik وعمارة المسارح وفى العصر البيزنطى ظهرت بها عمارة الكنائس "بلوزيوم: تل المخزن–تل اللولى". والجدير بالذكر أنه فى العصر البطلمى الروماني ورد ذكر طريق حورس على أحد التوابيت المكتشفة فى مدينة القنطرة شرق(سيلا: با ختم إن وات حر: Pa Khtem jn waat Hr).[٣٧]

وفى العصور الإسلامية انتشرت بسيناء عمارة الحصون والمحطات التجارية "قلاع – خانات" مثل قلاع سهل الطينة "بلوزيوم – الفرما" والعريش والشيخ زويد "قلعة عيانا القديمة: بيت الأمير نحسى"، وقلاع نِخِل والباشا "الجندي" فى وسط سيناء: طريق الحج القديم، وفى الجنوب قلاع رأس سدر والطور وقلعة طابا "جزيرة فرعون" وقلعة نويبع "الترابين" وقلعة العقبة "آيلة" على رأس طريق النحاس في اتجاه بلاد الأنباط (استمرارية استراتيجية وظائف وأهداف طرق حورس الحربية فى سيناء: الحتمية التاريخية والعمرانية).[٣٨]

إن مدرسة عمارة الحصون والقلاع والمدن المحصنة في مصر القديمة "عصر الإمبراطورية في الشرق الأدنى القديم" انتقلت قواعد فنونها الإنشائية "التكوين المعماري Composition" إلى روما وبيزنطة وعبر المدرسة البيزنطية والعربية الإسلامية استقرت أصولها المعمارية والعمرانية على شواطئ المدن الأوروبية في العصور الوسطي: حيث بنيت القصور والقلاع المحصنة على ربوات عالية وزودت بالأسوار والأبراج المتباينة الأشكال وخاصة المستديرة والمربعة منها "الطابية": Burg -Qaser = Castrum – Kastell – Karawansereien: عمارة القصور والقلاع المحصنة في أوروبا.[٣٩]

---

[37] J. Carrez-Maratray, Peluse, IFAO, Le Caire, 1999; J. Cledat, ASAE, 12, 1912, p. 145, J. Cledat, ASAE, 15, 1915, p. 15-48; J. Cledat, ASAE, 16, 1916, p. 6 ff.; J. Cledat, BIFAO, 22, 1923, p. 135 ff.; P. Grossmann, MDAIK, 53, 1996-1997, p. 21 ff.

[38] K. Creswell, Muslim Architecture in Egypt, London, 1973; P. Grossmann, Zur römischen Festung von Babylon, Kairo, 1994; J. Cledat, ASAE, 15, 1915, p. 15 ff.;
عباس عمار – المدخل الشرقي – ١٩٤٦ – ص ٥ وما بعدها؛ كمال الدين سامح – العمارة الإسلامية في مصر – القاهرة – ١٩٨٣؛ قارن: أحمد رمضان: حصون وقلاع سيناء الإسلامية "رسالة دكتوراة: شبه جزيرة سيناء في العصور الوسطى" – القاهرة – ١٩٧٧، ١٩٩٥.

[39] A. Badawy, History of Egyptian Architecture III, Los Angeles, 1968, p. 445 ff.; R. Naumann, Architektur Kleinasiens Tübingen, 1955, p. 285 ff.;
سليم عبد الحق – فن العمارة العسكرية السورية – دمشق – ١٩٥٧.

ومازالت الحفائر والاكتشافات الأثرية في تل الحبوة وتل البرج "بقايا قلاع مركبة ومعابد" وتل أبو صيفي بالقنطرة شرق وتل الحير وتل الغابة وبلوزيوم وقاطيه وبير العبد والعريش "تل الخروبة" والشيخ زويد "عيانا" تحمل وتقدم الكثير من النتائج والأبحاث والآثار الخاصة بعصر الإمبراطورية المصرية القديمة.[٤٠]

- **نتائج وتحليل دراسي:-**

- إن القراءة العميقة والموضوعية لوثائق ومصادر دراسة طريق حورس الحربي "طرق وممرات حورس" في مصر وغرب آسيا "طريق فلسطين في العهد القديم" تفيد أن العقلية الإدارية والعسكرية في مصر الفرعونية وخاصة في عصر الإمبراطورية طورت استراتيجية ملوك الدولة القديمة والوسطي "سياسة كلاً من الملك سنفرو وبيبى الأول وأختوى الرابع وأمنمحات الأول وسنوسرت الثالث" في تحصين وتأمين حدود مصر الشرقية مما ساعد فى نشأة وتعمير هذا الطريق الحربي الكبير الممتد من حدود مصر قبالة بلاد الشرق الأدنى القديم عبر شمال سيناء مروراً بالساحل الفلسطيني الفينيقي (حوليات تحتمس الثالث – رسائل العمارنة – مناظر الكرنك – بردية أنستاسى Pap. Anastasi من عصر الرعامسة، قارن: مشاريع الرعامسة العمرانية في شرق البلاد – بردية مناجم الذهب المحفوظة الآن في متحف تورين).[٤١]

- كتائب وفرق الفرسان وتطور الأسلحة الهجومية "الأسلحة البرونزية – أرتال العربات الحربية": التكنيك والتكتيك العسكري بالإضافة إلى طرق حورس العسكرية "ميكانزم ووسائل لوجستية لحركة ونقل الجيش المصري إلى قلب أرض المعركة ومسرح العمليات فى مناطق غرب آسيا: خريطة النفوذ المصرى في الأقاليم السورية: بلاد رتنو" لعبت الدور الحاسم والمحوري في اكتمال الشروط والعوامل الاستراتيجية والحضارية لبناء وتأسيس هذه الإمبراطورية المترامية الأطراف من جبل البرقل في شمال السودان حتى حدود مدينة قرقميش في أعالي بلاد نهارينا في بلاد الرافدين: ميسوبوتاميا أثناء عصر الدولة الحديثة.[42]

اختلف معظم الأثريين حول تحديد أول نقطة عسكرية عند بداية طريق حورس الحربي على حدود مصر الشرقية "جغرافية منطقة ثارو: موقع مدينة ثارو – سيلا" في ضوء مناظر الكرنك "قاعة الأعمدة الكبرى" التي تعود إلى عصر الملك سيتي الأول، لقد أتفق معظم علماء الآثار على أن قاعدة انطلاق فرق الجيوش المصرية إلى غرب آسيا عبر سيناء "رأس كوبري وقنطرة حدودية بين سيناء والدلتا وتربط بين آسيا وأفريقيا"

[40] D. Valbelle, Op. Cit., 1999; M. Abd El-Maksoud, Op. Cit., p., 35 ff.
[41] A. Gardiner, JEA, 6, 192, p. 99 ff.; C. Broadhurst, JEA, 75, 1989, p. 230 ff.; M. Abd El-Maksoud, Tjarou, 1998, p. 61 ff.
[42] W. Helck, Der Einfluss der Militärführer, p. 30 ff.; W. Helck, Die Beziehungen Ägyptens, p. 250 ff., p. 310 ff.; A. Spalinger, JARCE, 16, 1979, p. 38 ff.

مدينة وميناء ثارو "Zaru – Tharou" تقع في مدينة القنطرة شرق "تل أبو صيفي: سيلا Silla" ولكن فى ضوء حفائر تل الحبوة الأخيرة في شمال سيناء تم تحديد موقع ختم ثارو في موقع تل الحبوة – تل البرج أثناء عصر الدولة الحديثة بينما يقع موقع حصن ومدينة سيلا في موقع القنطرة شرق El–Kantarah أثناء العصر اليوناني الروماني في إطار التغيُّرات والتحوُّلات الاستراتيجية والجغرافية والطبوغرافية وطبقاً للظروف والوظائف الإدارية والتجارية والحربية في سياقها التاريخي:

"Tell El Haboua = Ways of Horus = Tharou: in N.K.
El – Kantarah = Ways of Horus = Silla: in Rom. T.".[43]

لقد لعبت محاور وفروع طرق حورس الحربية في مصر وغرب آسيا دوراً بارزاً وحاسماً في سرعة وحركة "جسر ومنظومة ميكانيكية وعمرانية" جيوش الإمبراطورية المصرية وعلى هذه المحاور الرئيسية: محور منف عبر وادي الطميلات في شرق الدلتا – محور قاعدة وميناء ثارو عبر شمال سيناء وحتى مدينة رفح – محور الساحل الفلسطيني والفينيقي وحتى مدينة سيميرا Simyra وميناء أوجاريت على الساحل السوري – شكلت وكونت مدينة منف "إنبو حج: القلعة البيضاء": القاعدة المركزية لتعبئة وحشد الجيوش المصرية ومركز أركان الجيش الإمبراطورى، ومدينة بر رمسيس Pr-Ramses " عاصمة الرعامسة العسكرية في شرق البلاد"، ومدينة وميناء ثارو "رأس وقاعدة الطريق الحربي الكبير: العمود الفقري لطرق حورس الحربية فى شمال سيناء"، ومدينة غزة "تل العجول" رأس الطريق الساحلي فى أرض كنعان، وميناء ومدينة جبيل "كبن – بيبلوس: Byblos" على الساحل الفينيقى في أرض رتنو: نقاط ومحطات رئيسية ومركزية لانطلاق الجيوش المصرية إلى مسرح العمليات في غرب آسيا "خطوط وسلاسل ومنظومة فنية ومعمارية، وشبكة جهنمية للاتصالات والمواصلات وصلت إلى غرب مصر في مواجهة أرض الليبو".

لقد سبقت الإدارة المصرية الآشوريين والبابليين والرومان في عمارة وإنشاء الطرق التجارية والحربية "نظم وخطوط استراتيجية – سلاسل ومنظومة وحلقات حربية Lines" وظل هذا الفكر العسكري إيجابياً وفعالاً حتى العصر الحديث "خط ماجينو على الحدود الفرنسية الألمانية – خط بارليف ونقاطه الحصينة صورة حديثة وتكنولوجية إلكترونية من طريق حورس الحربي وحائط الأمير وتراث المدن والقلاع المحصنة في بلاد الشرق الأدنى القديم".[٤٤]

إن خريطة طريق حورس الحربي في شمال سيناء تعتبر خلفية وقاعدة ورصيد حضاري وعمراني لخطط التنمية الاقتصادية والسياحية ودرس عملي وميداني

[43] M. Abd El-Maksoud, Tjarou, p. 35 ff.
[44] Y. Yadin, The Art of Warfare in Biblical Lands, London, 1985, p. 16 ff., p. 230 ff.

واستراتيجي في معادلات ونظريات الأمن القومي في عصر صراع الحضارات والثقافات: الصراع العربي – الإسرائيلي (سيناء: طريق حورس الحربي – مناجم ومحاجر وادي المغارة وسرابيط الخادم – خروج بنى إسرائيل – دير سانت كاترين – المدن الرومانية والبيزنطية – طريق العائلة المقدسة – الطرق والمحطات والحصون العربية والإسلامية – الريفييرا المصرية في جنوب سيناء: شرم الشيخ وخليج نعمة – المحميات الطبيعية).[٤٥]

[٤٥] د. خالد شوقي البسيوني – المناجم الفرعونية في سيناء – مؤتمر كلية العلوم بالإسماعيلية – جامعة قناة السويس: مؤتمر جيولوجية سيناء – ٢٠٠٤؛ أحمد فخري – موسوعة سيناء: دير سانت كاترين – القاهرة – ١٩٨٢ – ص ١١٠ وما بعدها.

Landscape, pictorial inscriptions and written documents of ports and castles through the Horus military Road in Egypt and western Asia during the Era of the Empire.

A Scientific research provided by: - Dr. / Khaled Shawky Ali Al-Bassiouni - Assistant Professor of Egyptian Antiquities - Faculty of Tourism and Hotels - Ismailia - Suez Canal University.

Summary of the Research:

Problem of the Research:

♣ Locate the map for the ports, military fortresses of Horus military road in Egypt and West Asia during the Era of the Empire.

♣ Locate the port and military base "Tharou" in the light of the archaeological excavations in the area of Tell El-Hebou: Northern Sinai.

Methodology of the Research:

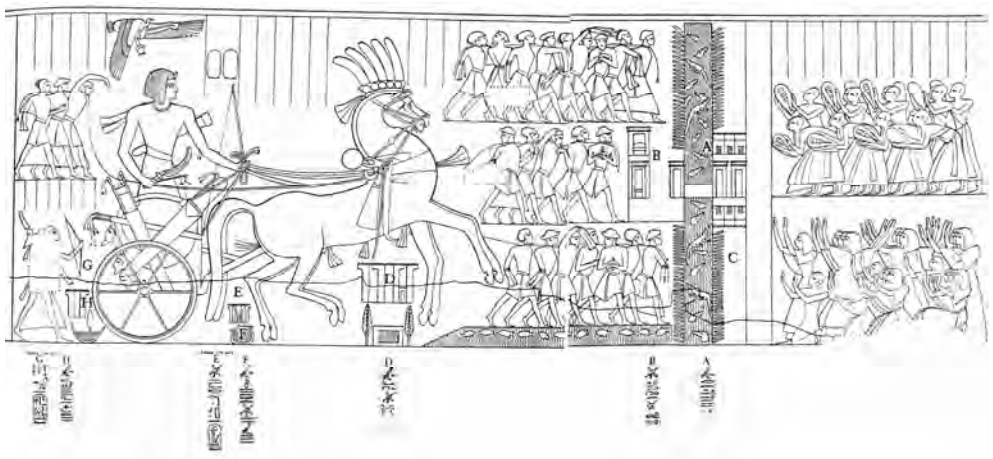
The use of pictorial scenes, inscriptions and written documents to determine the topography and the achievement of Horus military road in Egypt and West Asia.

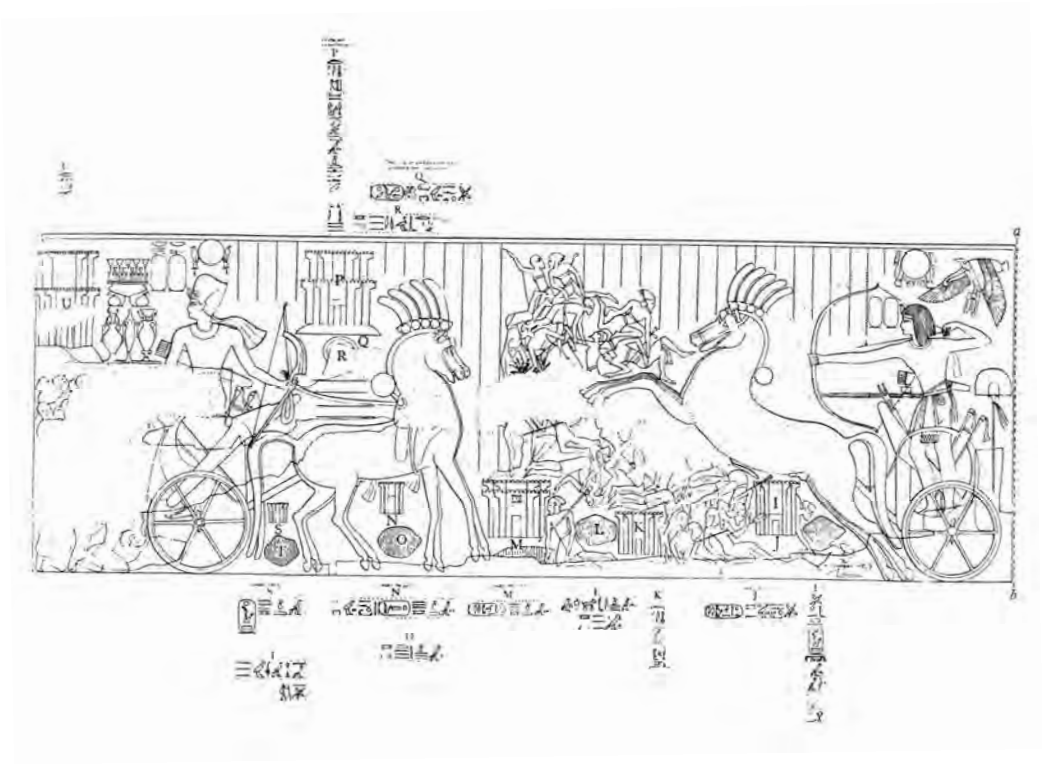
The Horus military road in northern Sinai is considered the oldest warfare road in the world at large. It is the road used by the armies of Tuthmosis I, Tuthmosis III, Amenhotep II, Seti I, Ramses II and Ramses III in their quest for the invasion of West Asia. It is also the road that played the pivotal role in the formation of the Egyptian Empire in the areas of Palestine and the Phoenician coast in West Asia. Despite the emergence of the pictorial inscriptions for this road in the Ramesside Age "Temple of Karnak inscriptions", there are important written documents on the origins and the establishment of this road back to the Era of the Old and Middle Kingdom and early new Kingdom (Eighteenth Dynasty Era).

In this research, the researcher tries to – by use of the corresponding pictorial and written documents as well as archaeological excavations - study forts, cities and ports that have appeared on this road, which extended from the Egyptian north-east border, in northern Sinai, "The fortress and the port of Tharou: the problematic site beginning and end of the Horus war road" and the topographical expansion on the coast of Palestine and Phoenicia up to the heart of the ancient Near East, with an indication of the architectural and constructional importance of buildings and facilities of this road which are also important in terms of business and management and its relations with politics and the Egyptian strategy during the Age of the First and second Empires (The New Kingdom).

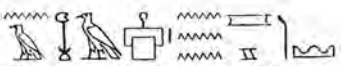
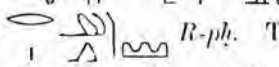
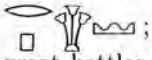
Themes of the research:

1. Horus military road in the ancient Egyptian documents.
2. The military base and the port of "Tharou".
3. The strategy of Horus military road "roads of warfare in Egypt".



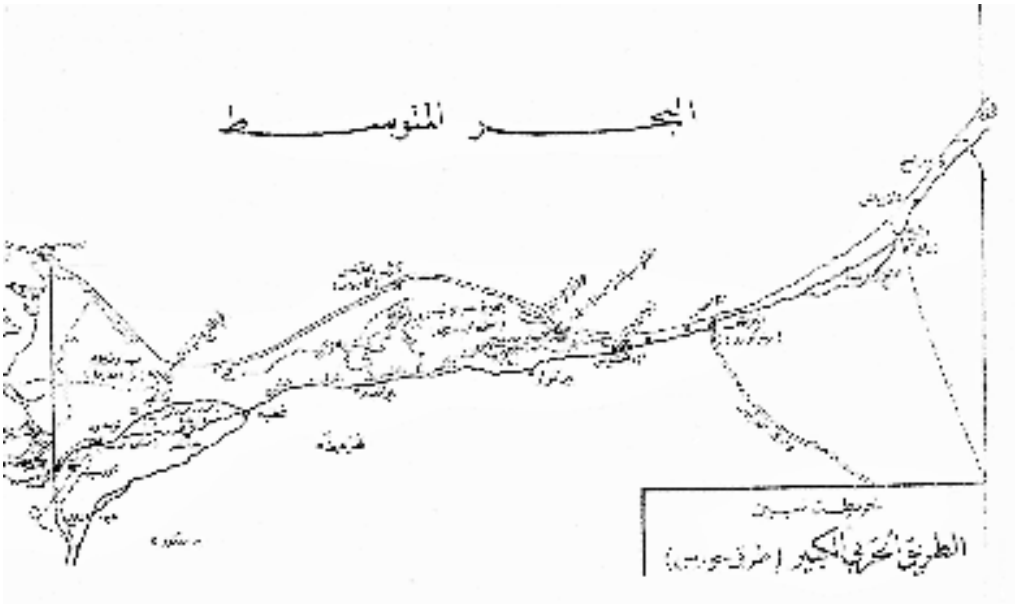


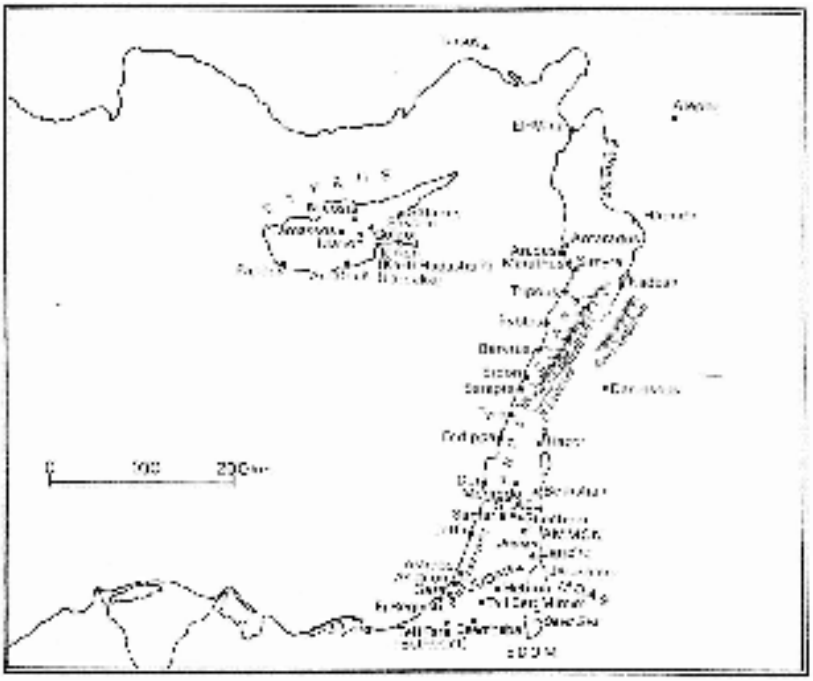
نقوش ومناظر قلاع طريق حورس الحربي على الحائط الشمالي الخارجي لقاعة الأعمدة الكبرى بمعبد الكرنك – قاعدة وميناء ثارو "Tharou": أطلس تصويري عمراني

'*N-ḫ-s of the Prince*.' The latter place-name corresponds to  *N-ḫ-s* in the papyrus, the last place to be mentioned before Raphia. It is upon this fact that the conjecture has been based that at T '*The town of Raphia*' is to be read[1]. The papyrus gives  *R-ph*. The name of the city of Raphia, the modern Rafa, is mentioned in the two palimpsest lists (temp. Sethos I) of Palestinian places on the same north wall of Karnak upon which our sculptures are found[2]; elsewhere in hieroglyphs it is found only in the list of Sheshonk[3], where it is written  ; the Assyrian equivalent is *Rapiḫi*. Raphia was the scene of at least two great battles before the Christian era; the first was in 720 B.C., when Sargon of Assyria defeated Sabacon, the Ethiopian ruler of Egypt; the second was in 217 B.C., when Ptolemy IV gained a decisive victory over Antiochus III of Syria.

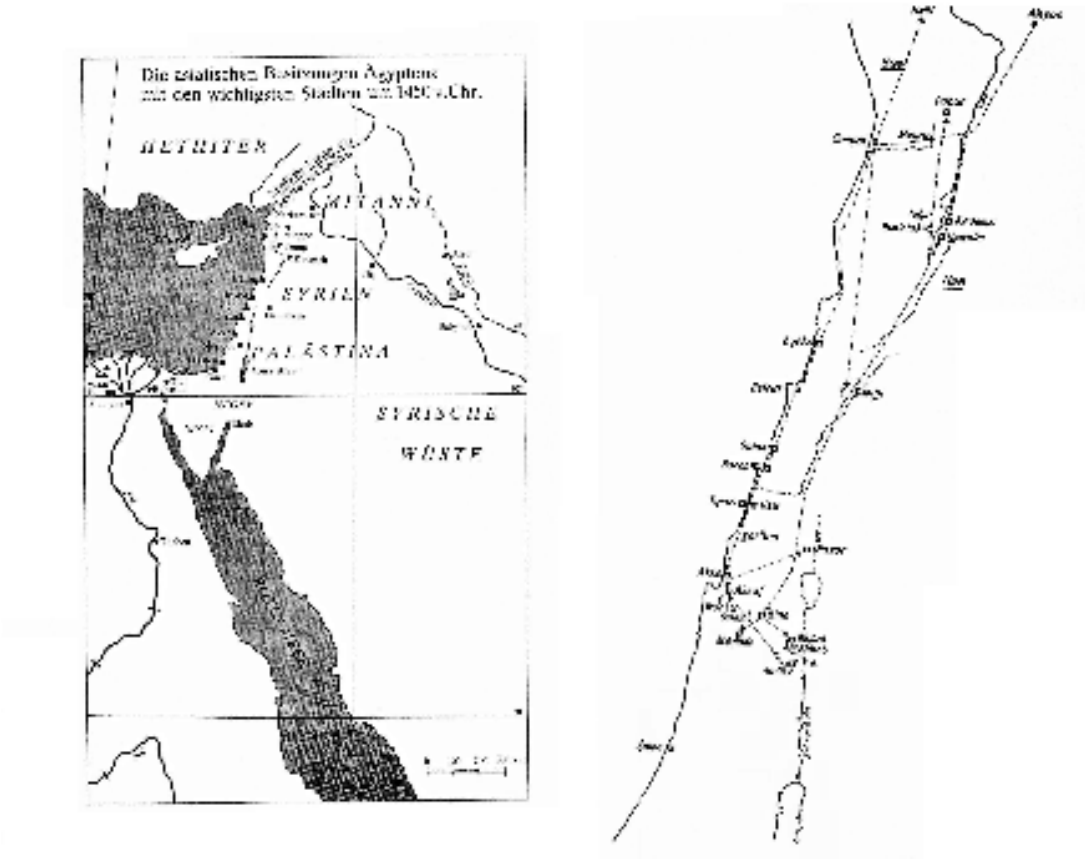
It may be convenient now to set forth in tabular form the place-names on the road to Palestine that are mentioned either in the Karnak sculptures or in the papyrus *Anastasi I*, together with such few modern identifications as are certain or plausible.

Karnak	Pap. Anastasi I	Modern Site
1. '*The fortress of Thel*,' B	= '*Ways of Horus*'	Ḳanṭareh
2. '*The dividing-waters*' (name of canal), A	——	——
3. '*The-Dwelling-of-the-Lion*,' D	= '*The-Dwelling-of-Sese*'	Tell Ḥabwe?
4. '*The-Migdol-of-Menmaᶜrēᶜ*,' E	——	Tell el-Ḥôr?
5. '*The well Ḥ-p-n*,' F	?= '*Ḥ-ṯ-y-n*'	(Magdolo)
6. '*Buto-of-Sety-Meneptaḥ*,' G	= '*Tract-of-Buto-of-Sese*'	Ḳaṭîyeh??
7. '*The well Tract-of-……*,' H	——	——
8. '*The-Castle-of-Menmaᶜrēᶜ (called?) The-….-(is)-his-Protection*,' I	——	——
9. '*The-Stronghold-of-Sety-Meneptaḥ*' (alternative name for 8 *l*), J	? = '*In-his-Stronghold-(is)-Usimaᶜrēᶜ*'	——
10. '*Town which* ⟨*His*⟩ *Majesty* [*built*] ⟨*newly*⟩,' K	——	——
11. ——	*S-b-ēl*	——
12. '*The well Ib-s-ḳ-b*,' L	= '*Ib-s-ḳb*	——
13. '*The well of Sety-Meneptaḥ*,' M	—	——
14. ——	*ᶜ-y-n-n*	——
15. '*The well Menmaᶜrēᶜ-(is)-Great-in-Victories*,' N	——	——
16. '*The well* (*called*) *Sweet*,' O	——	——
17. '*Town which His Majesty built newly at the well Ḥ-b(?)-ʾ-t*,' P	?= *Ḥ-b-r-t* (follows 21)	——
18. '*The-Stronghold-of-Menmaᶜrēᶜ-Heir-of-Rēᶜ*' (alternative name for 17 ?), Q	——	——
19. '*ʾ-b(?)-r-b-t*,' R	——	——
20. '*The well of-Menmaᶜrēᶜ*,' S	——	——
21. '*N-ḫ-s of the Prince*,' T	= *N-ḫ-s* (precedes 17)	——
22. '*The-town-of-*[*Raphia*],' U	= *R-ph*	Rafa
23. ——	*Ḳ-d-t* ——	Gaza

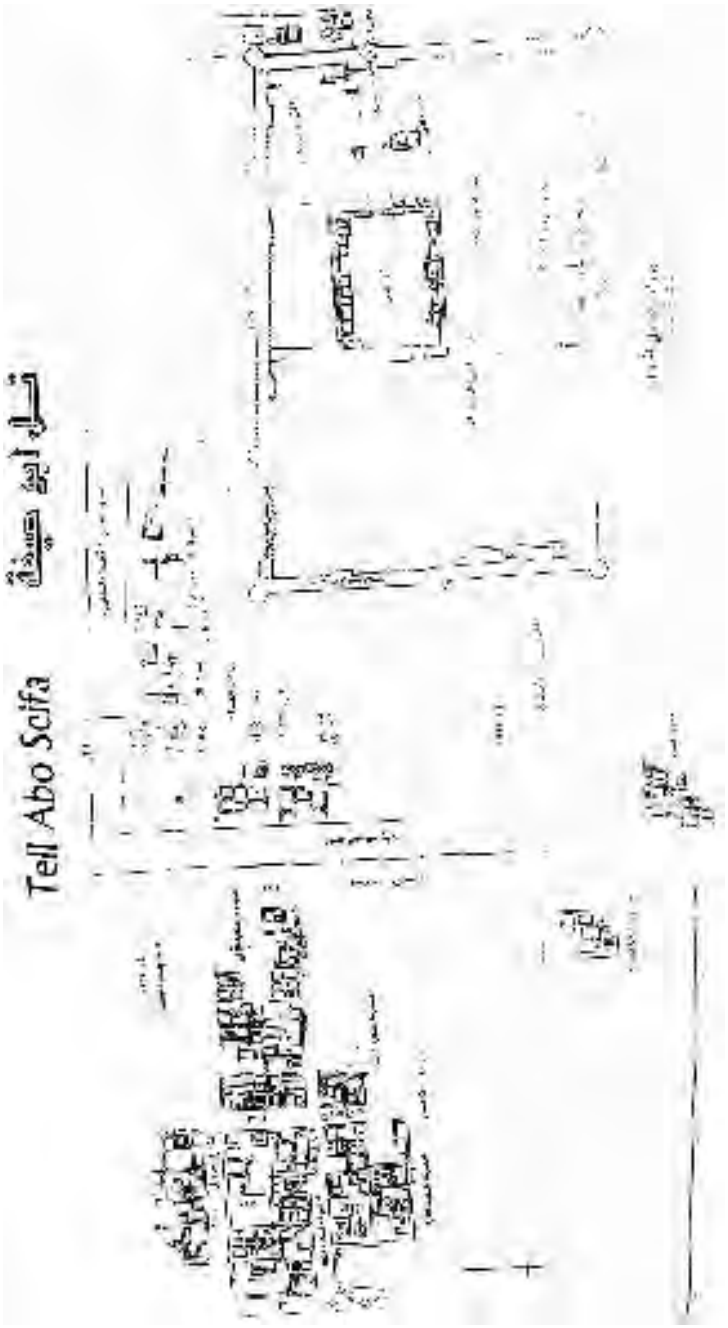




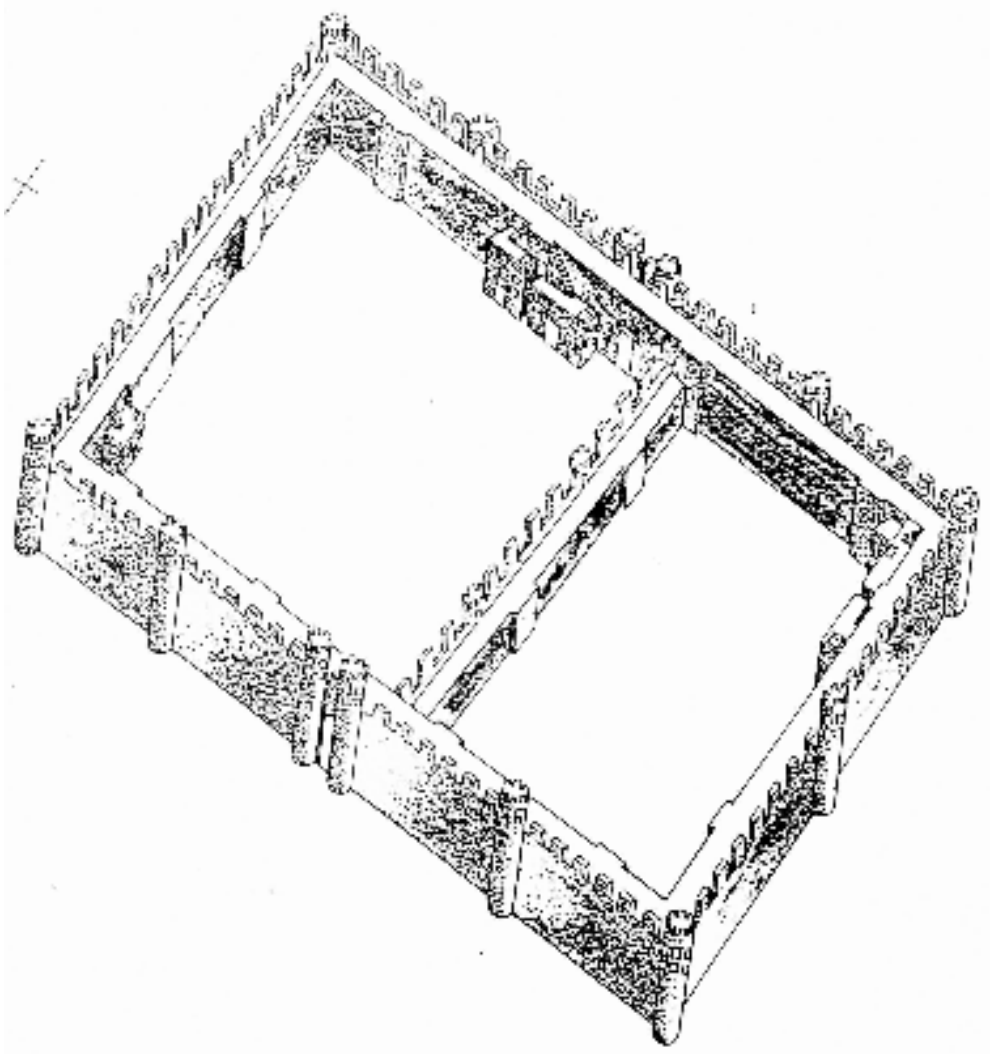
خرائط توضيحية لطرق حورس الحربية في شمال سيناء والساحل الفلسطيني الفينيقي:
قاعدة ثارو (معقل الجيوش المصرية نحو غرب آسيا)



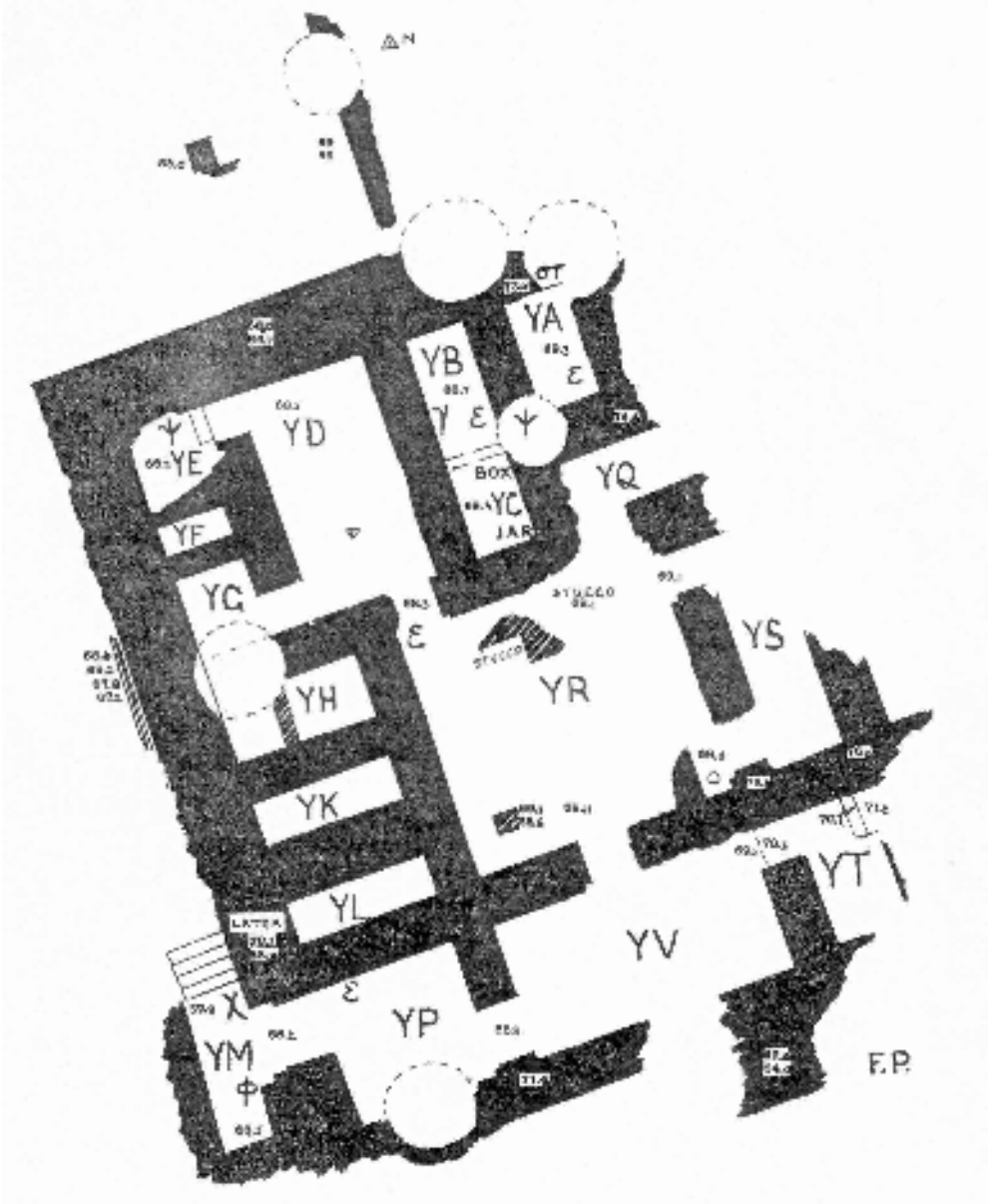
موانئ ومدن محور طريق حورس الحربي في غرب آسيا: مدن وموانئ الساحل السوري من غزة مروراً بالساحل الفينيقي "قاعدة جبيل" حتى ميناء أوجاريت



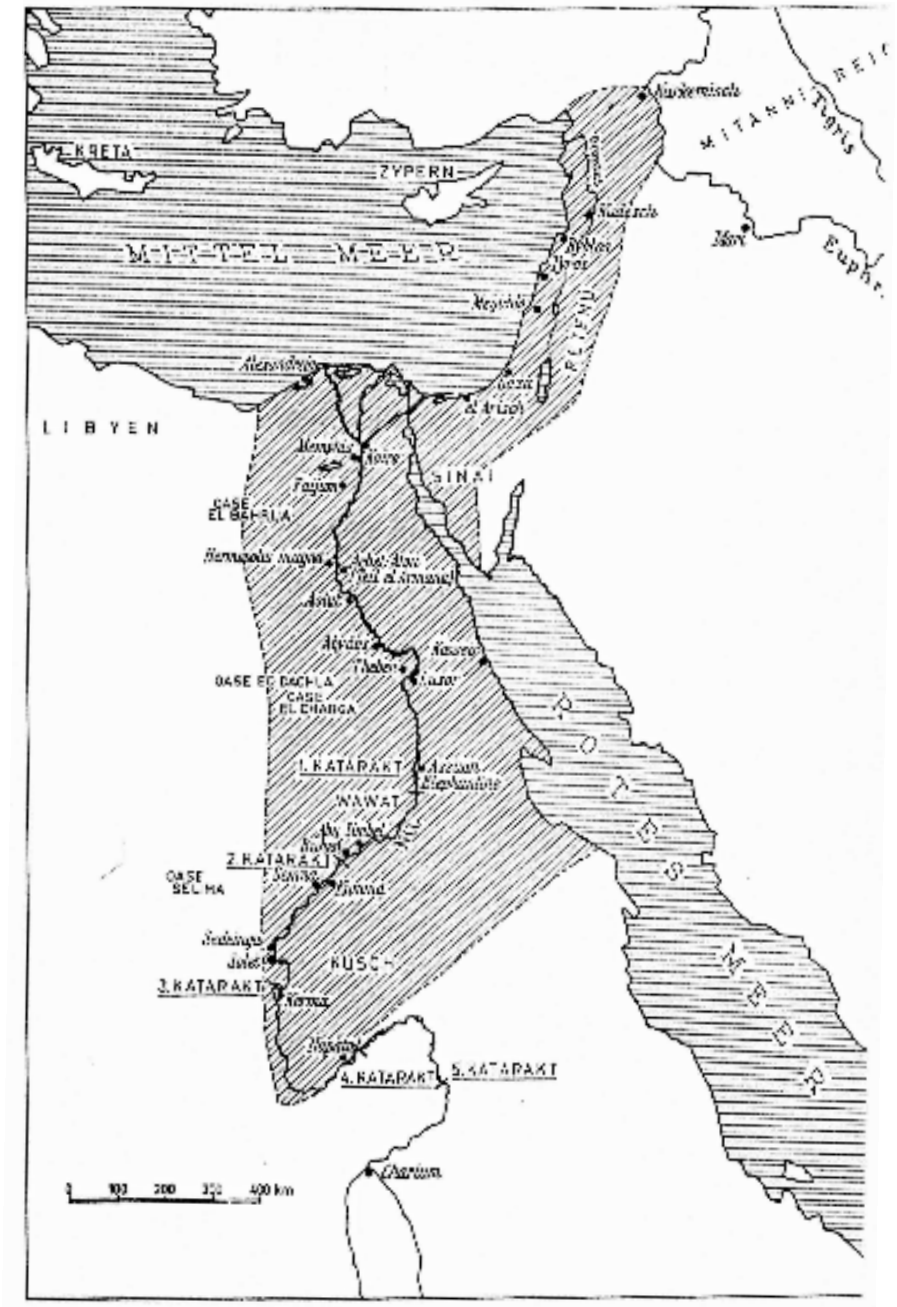
مدينة وميناء سيلا "Silla" في القنطرة شرق (تل أبو صيفي)



مجسم وتشكيل معماري للحصن الروماني في مدينة وميناء سيلا (تل أبو صيفي – القنطرة شرق) من عمل الأثري محمد كمال إبراهيم

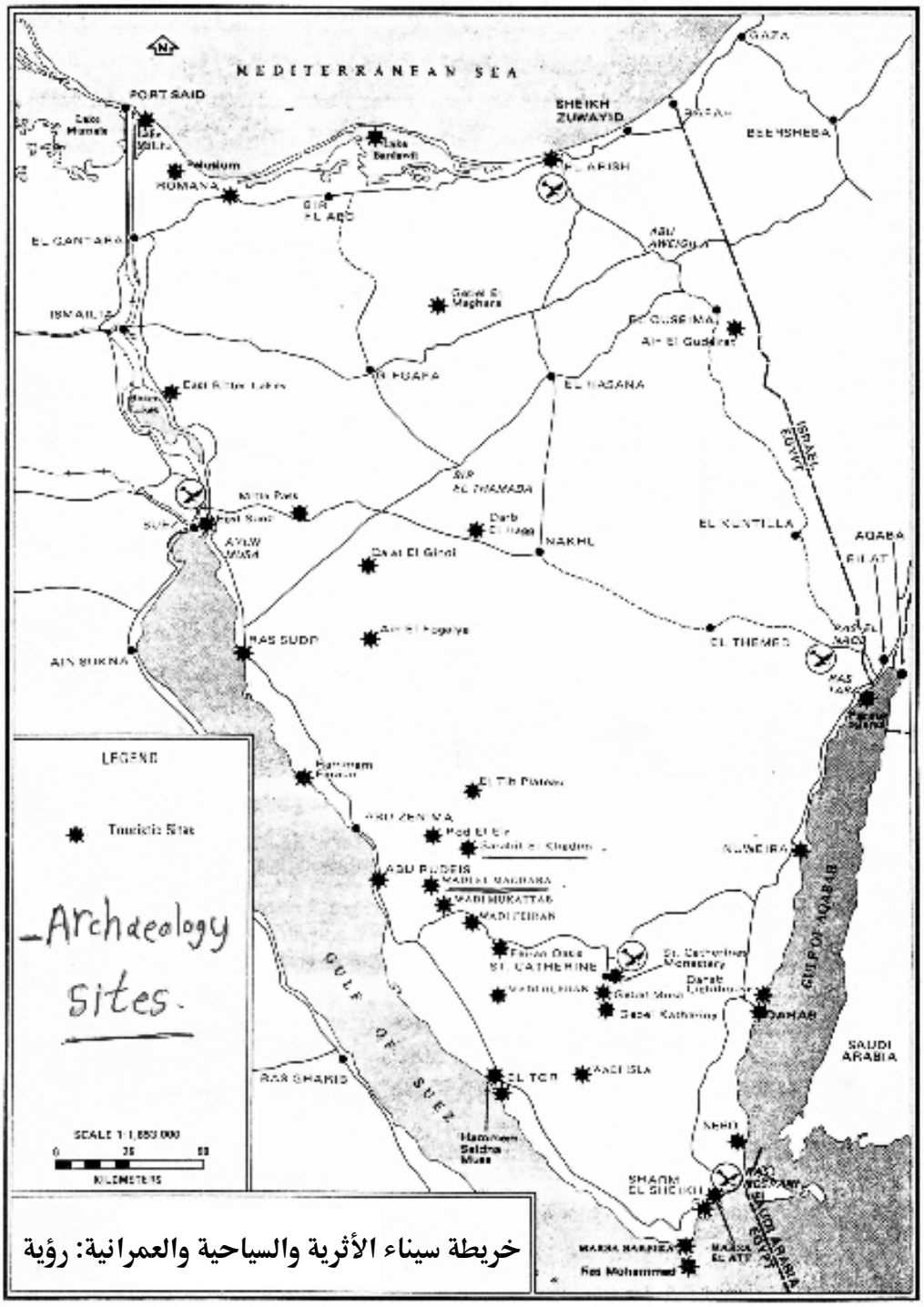


عمائر ومنشآت مصرية في مدينة بيت بلث "Beth-Peleth" بجنوب فلسطين
من عصر الإمبراطورية (الدولة الحديثة)



Das Ägyptische Weltreich zur Zeit des Königs Thutmosis III. (1490-1436)

خريطة الإمبراطورية المصرية في غرب آسيا وشمال السودان أثناء عصر الدولة الحديثة



خريطة سيناء الأثرية والسياحية والعمرانية: رؤية

تأثيرات مصرية في البتراء[٠٠]

د.راندا بليغ[٠]

تعد مدينة البتراء الأردنية التي تقع حوالي ٢٦٢ جنوب شرق الأردن من عجائب الدنيا السبع الجديدة التي جرى عليها استفتاء دولي أدلى فيه الناس برأيهم بالاقتراع الحر المباشر. و أعلنت كالعجيبة الثانية من عجائب الدنيا السبع في ٢٠٠٧/٧/٧. كشفها العالم السويسري يوهان بورخاردت للعالم الغربي في عام ١٨١١-١٨١٢ م. و قد بدأ الاستيطان في بترا منذ حوالي ٧٠٠٠ ق.م. و عانت من زلزال ضخم في ٣٦٣ ق.م. و قد حول كاهن سوري مسيحي متشدد يدعى برسوماس عدة أماكن في بترا في القرن الخامس الميلادي إلى أماكن تعبد منها الخزنة و المقبرة المعروفة بمقبرة الإناء مما يدل على أنها كانت قد أصبحت قفرا في القرن الخامس عندما جاء الكاهن السوري. إلا أن المدينة لم تحو كثيرا من الآثار المسيحية، ربما لأنها لم تعد مركزا هاما عندما بدأت المسيحية في الازدهار و الانتشار.[٢] بدأ الأنباط في حفر البيوت و المعابد و غيرها هناك غالبا من عصر القيصر أغسطس الروماني أي أواخر القرن الأول قبل الميلاد. و منذ إقامة المنشآت الحجرية إزدهرت المدينة كعاصمة و مركز تجارة للأنباط خاصة في القرن الأول قبل الميلاد حتى سقوطها في أيدي الرومان في عام ١٠٦ م. و استمرت بأهمية متضائلة بعض الشيء حتى القرن الثالث الميلادي، ثم انحسرت عنها الأضواء تماما في القرن الثامن الميلادي حيث أنها تأثرت بالزلزال الشديد الذي حدث في ٧٤٩ ق.م. و يعد أول ملك معروف للأنباط في تنظيمهم السياسي المتقدم هو الحارث الأول الذي ذكر في التوراة، و عاش حوالي عام ١٦٩ ق.م. إلا أن وجود الأنباط نفسه معروف من القرنين الثامن و السابع ق.م. و تعد أول إشارة تاريخية لهم ما ورد في كتابات ديودور الصقلي عن حملة اليوناني

٠٠ I would like to thank my colleague Dr. Martina Ullmann in Munich for providing me with some scanned electronic references that I was unable to find in libraries in Egypt, Dr. Saeda Mohamed Afana, Associate Professor of Classical Archaeology at Moeta University in Karak, Jordan, for sharing comments on the research, and Mr. Zuhair al-Dmoor who enriched my knowledge on Jordan and arranged for me to visit its most important archaeological sites.

أود أن أتوجه بالشكر لزميلتي د. مارتينا أولمان بميونيخ لعمل مسح ضوئي و إرسال بعض مراجع إلكترونية لم أتمكن من العثور عليها بالمكتبات بمصر. و د. سائدة محمد عفانة، أستاذ مشارك الآثار الكلاسيكية بجامعة مؤتة بالكرك، الأردن لإبداء ملحوظات على البحث، و أ. زهير الدمور الذي أثرى معلوماتي عن الأردن و رتب لي زيارة لأهم الأماكن الأثرية بها.

٠ أستاذ الآثار المصرية المساعد، قسم الآثار المصرية القديمة، كلية الآداب، جامعة المنصورة

[2] Dalman, *Petra*, p. 98. Idem., *Neue Petra*, p. 26.

أنتيجونوس على البتراء أو الرقيم في ٣١٢ ق.م. و الأنباط خليط من أبناء عيسو و أدوم. و كانت المدينة التي تعرف بالمدينة الزهرية أو الوردية ذات أهمية في الأساطير و العقائد و يعتقد أنها قد ترمز للرقيم المذكور في سورة الكهف حيث أن كلمة بترا اليونانية و الرقم النبطية (الآرامية) تعنيان الصخر.[٣] و قد تعني الركيم أو الصخور المتراكمة. و قد عرفت المدينة كذلك باسم سلع أو سالع قبل أن يتغير إسمها إلى البتراء، و ذكرت في الكتاب المقدس باسم سالع أو سيلع (يعتقد أنها المقصودة في ٢ ملوك ٧:١٤، و ربما الصخرة في قضاة ٣٦:١، و غالبا ٢ أخبار ١٢:٢٥، و أشعياء ١١:٤٢ و عوبديا ٣، و ربما أشعياء ١:١٦ أيضا). و هي مدينة مكونة من مباني أغلبها محفورة في الصخور الوردية، منها المقابر و المنازل و الصهاريج و الحمامات و المعابد و الأسواق و المحاكم و المذابح و المسارح مثل المسرح الذي يسع حوالي ٧٠٠٠ متفرج. و هناك نوع عجيب من المباني أطلق عليها إسم صخور الجان، و هي صخور مربعة الشكل تستخدم كمقابر بونيقية.

و من أشهر الآلهة التي عبدت في البتراء ذو الشرى إله الشمس و إبن اللات و العزى. هناك أيضا مناة و قوس و قيس و مناف و سعد و سعيد و رضا و أعرا و بصري و داد أو هدد الأدومي، و ترة و تارجيس، بالإضافة لإيزيس و أوزوريس من مصر، و عدة آلهة يونانية و رومانية مثال ديميتر و كورا. و هناك تأثير هلينستي شبه سكندري بالكثير من الواجهات، و تأثيرات هلينستية من أنطاكية و سوريا. و هناك تأثيرات لهذه الآلهة أيضا مثل الإله الأدومي قوس بمعبد خربة التنور و أماكن أخرى بالأردن.[٤] الواقع أن أمم الشرق الأدنى القديم مرتبطة ببعضها البعض كثيرا، و خاصة مصر و الأردن و فلسطين، كذلك العراق القديم. و قد كانت هناك علاقات شبه دائمة بين الأنباط و المصريين. و امتدت عاصمة الأنباط من شبه جزيرة سيناء غرب الأردن فمن الطبيعي أن تكون هناك تأثيرات دينية و فنية و معمارية و حضارية. و كانت هناك علاقات تجارية مع مصر، كما تم العثور على كتابات نبطية كثيرة بين البحر

[٣] هناك اعتقاد أن كهف الرقيم بالأردن بالقرب من البتراء جنوب عمان، هو كهف أهل الكهف بحسب رأي الشيخ محمد عبد ربه الحنيطي. يقع الكهف في قرية الرجيب على بعد ٤ كم شرق مبنى التلفزيون الأردني و١,٥ كم شرق منطقة أبو علندا. و قد اكتشف هذا الموقع جنوب شرق عمان بواسطة عالم الآثار الأردني محمد تيسير ظبيان سنة ١٩٦٣م. ويقع الكهف في قرية الرجيب وكان الإسم القديم لهذه القرية هو الرقيم إنسجاماً مع الحادثة. وقد حشرت جميع الهياكل العظمية لأصحاب الكهف في منطقة صغيرة حيث يمكن مشاهدة هذه الهياكل من خلال فتحة صغيرة سدّت بقطعة زجاجية. و قد تم العثور على سبعة شواهد قبور و كانت هناك كنيسة قد أقيمت في هذا المكان، ثم صارت جامعا. و قد قال القرآن "لنتخذن عليهم مسجدا" و هو مكان السجود و قد يرمز للكنيسة أيضا. و يقع قبر هارون النبي و ما يطلق عليه عيون موسى بالقرب من بتراء كذلك.

[4] J. Starcky, Le Temple nabatéen de Khirbet Tannur, *RB* 75 (1968), p. 208-9.

الأحمر ووادي النيل. و قد نشر إنو ليتمان (Enno Littmann) أستاذ اللغات الشرقية الفذ الذي ولد عام ١٨٧٥، خريطة تبين ستة طرق للوصول للنيل في مصر. و كانت هناك علاقات قوية أيضا بين الأنباط و الرومان قبل الاحتلال الروماني.
كانت بترا بحكم كونها مركزا تجاريا هاما بمثابة بوتقة إلتقت فيها حضارات عديدة و انصهرت، لذلك تذكرنا بالاسكندرية التي خلق فيها امتزاج الحضارات فنًّا ذو تأثيرات من كل هذه الحضارات. كذلك نجد في بترا تأثيرات فنية و دينية و لغوية من الأنباط و قبائل جزيرة العرب، و اليونانيين و الرومان و العراقيين و دول شمال أفريقيا، و فلسطين و قبائلها، و بالطبع، مصر. فقد كان أهل بترا يحتفلون في آخر أغسطس بذكرى انتصار أوكتافيوس الذي صار القيصر أوجسطس، على كليوباترا و ماركوس أنطونيوس في موقعة أكتيوم البحرية. و قد أكد عدة علماء ممن قاموا بحفائر و أبحاث بالبترا التأثير المصري الواضح بها، منهم ستاركي[٥] و دالمان[٦] و دونر.[٧]

و هناك الكثير من التأثيرات المصرية على مباني البترا مثل مقبرة المسلات و رمز إيزيس على خزنة الفرعون أي قرص الشمس المجنح و قرني البقرة، بالإضافة إلى تصوير الإلهة إيزيس متداخلة مع إلهات أخرى. و قد اتخذت إيزيس شكل العزى تارة، و ظهرت كإيزيس–تيشي تارة أخرى حيث ظهرت على أشهر مباني البتراء خزنة الفرعون.[٨] و قد صورت الإلهة العزى في بترا و هي من إلهات الأنباط و قد ذكرت في القرآن هي و اللات و مناة الثالثة الأخرى (سورة النجم الآيات ١٩–٢٠).[٩]
هناك أيضا تأثيرات مثل سلم الإله أوزوريس المصور على العديد من المقابر بالمدينة و هو خماسي الدرجات و يرمز للصعود للسماء. و يطلق الأهالي في بترا إسم خطوة الغراب على هذا الشكل و هو يرجع للفن الأشوري في رأي البعض، و لا يعرفون ارتباطه بالإله أوزوريس. و الإله أوزوريس هو أهم آلهة العالم الآخر لدى المصريين، و العالم أجمع يعلم بالولع و الاهتمام المصري القديم بطقوس الموت. و

[5] J. Starcky, Le symposium de "Pétra et les cités caravanières", *Syria*, vol. 62, fasc. 3/4 (1985), p. 349.
[6] Dalman, *Petra*, p. 145.
[7] Herbert Donner, *Isis in Petra* (Leipzig: Ägyptologisches Institut/Ägyptisches Museum der Unversität Leipzig), p. 9.
[8] Marie-Jeanne Roche, Le culte d'Isis et l'influence égyptienne à Pétra, *Syria*, vol. 64, fasc. 3/4 (1987), p. 219.
[٩] العلاقة بين اللات و العزة و مناة غير واضحة ، فهن تارة بنات الله و اللات في رأي إبن جرير مؤنث للفظة الله. و تارة يبدوان كالشمس و القمر و نجدهم بصورة النجم ربما بوصفهم أجرام سماوية. القرآن الكريم، سورة النجم: "أفرأيتم اللات و العزى (١٩) و مناة الثالثة الأخرى (٢٠)." و ما يزال ارتباط الشمس بالذكر و القمر بالأنثى، و إن جعلتهم الحضارة المصرية ذكورا. و توجد في معابد البتراء أمثلة كثيرة لصخور كانت تستخدم في العبادة في الفكر الديني للأنباط. betyls

توجد تأثيرات دينية مصرية مثل الأشياء المشابهة لدوشارا أو ذو الشرى، إله الشمس عندهم و معبده، و الإله رع إله الشمس بهليوبوليس. و مما يذكر أيضا أن ذو الشرى كان له احتفال سنوي كبير يوم ٢٥ ديسمبر. و هناك معبد بالبتراء له واجهة على شكل البيلون المستخدم في واجهات المعابد في مصر. فإذا عرفنا أن هذا المعبد يعرف بقصر البنت،[١٠] و في الإسم الأطول هو قصر أو معبد بنت الفرعون و هو في الوقت ذاته معبد ذو الشرى، يمكننا أن نرى تأثيرا مصريا واضحا من خلال كلمة الفرعون و أيضا من خلال عبادة الشمس. توجد أيضا تماثيل تمثل الإله زيوس/سيرابيس زوج الإلهة إيزيس بثالوث الاسكندرية. و هناك أيضا تماثيل للإله بس. و سيتعرض البحث لهذه التأثيرات، مع العلم أن اللافتات بالمدينة تشير لتأثيرات يونانية و رومانية و نبطية، و لا تتعرض مطلقا للتأثيرات المصرية الكثيرة بها.

الإلهة إيزيس:

تعد الإلهة إيزيس خاصة في العصر البطلمي في مصر من حوالي ٣٠٥ ق.م. إلى ٣٠ ق.م.، من أهم الآلهة المصرية و إن اتسمت في العصور المتأخرة بتأثيرات يونانية واضحة خاصة في الرداء الذي كانت ترتديه. و قد ظل التأثير المصري واضحا من خلال التاج الذي يبدو على شكل قرص الشمس يحيط به قرني البقرة.

و قد ظهرت هذه الإلهة بكثرة في أرجاء الإمبراطورية الرومانية، و ظهر تأثيرها في البتراء و ما حولها. هناك نقش بالبتراء وردت به عدة أوصاف. في أحد الأوصاف، هناك إلهة جالسة تحمل قرنا بيدها اليسرى و "موديا‌س" أو معيار جاف باليد الأخرى، و حولها حيوانات كالبقر و الجاموس مثل الإلهة إيزيس أو كورا/ديميتر Isis or Kore/Demeter[١١] من حيث وجود بقرة أو عجل بالمشهد.[١٢] و في وصف آخر

[10] Wright, *Palestine Exploration Quarterly (PEQ)* 93 (1961), p. 23, fig. 9.

[١١] منذ القرن الخامس الميلادي تقريب ارتبطت إيزيس بالإلهة اليونانية ديميتر حيث أن هيرودوت قال في كتاباته أن ديميتر هي إيزيس في مصر. و كانت كورا أو برسيفوني إبنة ديميتر من زيوس، و زوجة لهيدس و ملكة للعالم الآخر. و قد أقنع زيوس هرمس أن يجعل برسيفوني أو كورا تعود لذويها على أن تقضي جزءا من كل عام في العالم الآخر. في العصر الروماني عرفت أكثر بإسم كورا. العلاقة بين إيزيس و كورا تكمن في كونهما زوجتان لملوك العالم الآخر، و لكونهما إلهتان حاميتان مرتبطتان بالحنان.

Jodi Magness, The Cults of Isis and Kore at Samaria-Sebaste in the Hellenistic and Roman Periods, *The Harvard Theological Review*, vol. 94, no. 2 (Apr. 2001), pp. 162-3.

[12] R.E. Brünnow and A. von Domaszewski, *Die Provincia Arabia* (3 vols) (1904–1909), vol. 1, p. 220, no. 60.11, 60.2.

لدالمان الإلهة جالسة و لا يوجد بيدها قرن و حولها أسدين مثل الإلهة أتارجاتس Atargatis.[١٣]

و بالمعبد الكبير ببترا يوجد لوح منقوش يبين إلهة على شكل تيشي–فورتونا تحمل قرنا.[١٤]

و قد عثر على نقش عند سد المريرية الصغير حوالي ٢٠٠ م شمال مدخل وادي الصياغ.[١٥] و هو بمثابة دخلة صغيرة –أو نيش للتعبد على ارتفاع حوالي ١٥–١٨ م من الوادي، صورت فيه الإلهة إيزيس جالسة على عرش و مرتدية رداء بثنيات دقيقة و عقدة إيزيس الشهيرة. و اكتشف بواسطة بينيت عام ١٩٦٤، ثم ستاركي و ميليك عام ١٩٧٥، و هربرت دونر في ١٩٩٥ Bennett, Starcky and Milick, H. Donner.[١٦] و يوجد بأسفله نص من خمسة أسطر يقرأ كالتالي:

على اليمين: "أول آيار في العام الخامس لعبادة الملك (نبطي)."

على اليسار: "هذه هي الإلهة إيزيس التي صنعت أبناء بار هُبَل إبن القيومة و...إبن تايما."[١٧]

و قد أرجع العالمان ستاركي و ميليك هذا النص للعام ٢٥ ق.م. في عصر الملك أوبوداس الثالث.[١٨]

و قد عثر على ثلاثة تماثيل صغيرة من الفخار ببترا، إثنان منهما بمعبد الأسود المجنحة، و الثالث عند مكان به قطع من الفخار و غالبا ما ترجع لنهاية القرن الثاني الميلادي.[١٩]

---

[13].Dalman, *Petra*, p. 145, fig. 68, no. 149. J. Starcky, Le symposium de "Pétra et les cités caravanières", *Syria*, vol. 62, fasc. 3/4 (1985), p. 349.

يقول ستاركي أن تأثيرات مصرية دينية كثيرة موجودة في بتراء و منها تصوير إيزيس على شكل أتارجاتس.

[14] Joseph J. Basile, Two Visual Languages at Petra: Aniconic and Representational Sculpture of the Great Temple, *Near Eastern Archaeology*, vol. 65, no. 4 9 (Dec. 2002), p. 256.

[١٥] نبعا الماء الرئيسيين للمدينة هما عين موسى في الشرق و عين وادي الصياغ في الغرب.

[16] Helmut Merklein and Robert Wennig, with a contribution by Yvonne Gerber, The Veneration Place of Isis at Wadi as-Ṣiyyagh, Petra: New Research, in: *Studies in the History and Archaeology of Jordan*, vol. 7 (Amman/Jordan: Da'irat al-Athar al-`Ammah, or Department of Antiquities, Amman, Hashemite Kingdom of Jordan, 2001), p. 421. (421-432)

[١٧] يختلف العالم مركلاين مع قراءة ستاركي و ميليك و يقرأ النص كالتالي: "هذه الإلهة (هنا) هي إيزيس التي صنعت أبناء ...،" و الإسم الوحيد المقروء من ثلاثة أسماء هو قيومة.

Helmut Merklein and Robert Wennig, with a contribution by Yvonne Gerber, The Veneration Place of Isis at Wadi as-Ṣiyyagh, in: *Studies in the History and Archaeology of Jordan*, vol. 7 (Jordan, 2001), p. 426.

[18] J. Starcky and J.T. Milik, *Annual of the Department of Antiquities of Jordan (ADAJ)*, vol. 20 (1975), p. 120-124, pl. XLIV, 1, 2.

[19] P.C. Hammond, *ADAJ*, vol. 22 (1977-78), pl. LVII.

هناك أيضا نقش لإيزيس جنوب غرب البترا بالقرب من جبل هارون. و يوجد مثل دخلة صغيرة أو نيش يمثل الإلهة جالسة على عرش. رغم عدم وجود نص قريب إلا أن عقدة إيزيس الشهيرة تعرِّف التمثال. و تتخذ هنا وضعا كهنوتيا و يديها على فخذيها.[٢٠] و لا من الملاحظ أن ما يبدو مثل نيش تعبدي صغير للإلهة يقع في الغرب على طرق السفر لمصر.[٢١]

في العصر الهلينستي و الروماني ارتبطت الإلهة إيزيس بكل من أفروديت و فينوس و العزى و غيرهم مثل الإلهة ديميتر (خاصة في تصويرها على العرش) و كورا و برسيفوني. أما العزى بالبتراء فغالبا ما كانت تصور على هيئة وجه مستطيل.

و قد عثر كذلك على تمثال صغير من البرونز بمعبد البهو أو الأسود المجنحة يمثل الإله سيرابيس زوج الإلهة إيزيس مما قد يدل على وجود عبادة للثالوث السكندري[٢٢] بهذا المعبد حيث أن تمثالين صغيرين لإيزيس قد عثر عليهما به كما أسلفنا.[٢٣] هناك أيضا تمثال أوزيري مصنوع من الشست الأسود المخضر وجد أثناء تنقيب البعثة الأمريكية في ١٩٧٥ قرب قدس الأقداس بمعبد الأسود المجنحة، فهو على شكل كاهن يحمل تمثالا صغيرا للإله أوزوريس كمومياء، و بيده أدوات زراعة و يداه فوق صدره. و هذا تمثال في الغالب معاصر للأسرة الخامسة و العشرون الفرعونية ووجوده عند قدس أقداس المعبد قد يدل على ممارسات دينية تخص الإله أوزوريس.[٢٤] و عليه نقش بالهيروغليفي.

---

[20] Marie-Jeanne Roche, *Syria*, vol. 64, fasc. 3/4 (1987), pp. 218-219.

[21] P.J. Parr, *ADAJ*, vol. 6-7 (1962), p. 22.

[٢٢] هناك عدة تماثيل لإيزيس و أوزوريس بمتحف الأردن من مناطق عديدة بالأردن منها تمثال بشكل أوزيري، و رأس للإله أوزوريس

J 1657, J 4767

و تماثيل للإلهة إيزيس مثل إيزيس الحزينة و رأس عامود شبيه بالأعمدة الحتحورية بمصر

J 11689 Hathoric-like column capital

. توجد تماثيل لحورس الطفل أو حربوقراط و هو ثالث الثالوث منها تمثال من البرونز له بيده في فمه

J 11695

و حتحور تماثل إيزيس في العصر الهلينستي. و هناك أيضا قطع تبين تأثيرات مصرية و أفريقية مثال نقش لأوزوريس كجثمان، و نقش يبن شخصا بجسد إنسان و رأس حيوان ما و هذا تأثير مصري.

[23] P.C. Hammond, *Archaeology*, V, 39, no. 1 (1986), p. 24. See also Marie-Jeanne Roche, *Syria* 64, fasc. 3/4 (1987), p. 221.

[24] Alicia I. Meza or Alicia Meza, An Egyptian Statuette in Petra, *Journal of the American Research Center in Egypt (JARCE)* vol. 32 (1995), p. 179-80.

أما الإله بس القزم المصري عجيب الهيئة، فقد تم العثور على تمثال صغير له بمنزل من منازل البترا، ووجوده قد يدل على دوره كحامي للمنـــزل و خاصـــة الـــسيدات و الأطفال.[٢٥]

خزنة الفرعون: أشهر إنشاءات المدينة و منذ ١٨١١ قال بورخـــاردت المكتـــشف أن الأعراب يطلقون عليها إسم خزنة الفرعون.[٢٦] ربما أنشئت في عصر الملك الحارث الثالث الملقب بمحب الهللينستية (حـــوالي ٨٥-٦٢ ق.م.) أو عبـــادة الثالـــث (٣٠-٩ ق.م.) أو الحارث الرابع (٩ ق.م.-٤٠ م.). هناك أيضا أسطورة بدوية تقول أن بترا أنشأها ساحر أسود أراد أن يتمثل بالفرعون و يضع خزانته و كنوزه في معزل عـــن الناس. و ربما كانت الجرة المسمطة بواجهة المبنى تلهب خيال البشر الذين اعتقـــدوا أنها جرة بها ذهب و كنوز الفرعون المخبأة. و يحاول رايت أن يشرح الفارق بـــين المفهوم المصري للموت و الدفن و المفهوم اليوناني، حيث نجد أن اللفظة اليونانية التي تعني مقبرة البطل، تعني أيضا الخزنة thesaurus, *ὁ θησαυρός*.[٢٧] و هذا المبنى يستحق وقفة خاصة حيث أنه أكثر مباني البتراء شهرة، فهو من أكبر المبـــاني بالمدينة وواجهته المزخرفة بها تأثيرات فنية متعددة، كما أنه يظهر بشكل بـــانورامي بنهاية السيق الذي يقطع البترا.[٢٨] و قد ظهر كذلك في فيلم أمريكي شهير لشخـــصية عالم آثار يهوى التنقيب عن الأسرار و الكنوز القديمة هو إنديانا جونز.

و بالرغم من أن كل الظواهر تشير إلى أن خزنة الفرعون قد تكون ضريح لملك هام أو زعيم حيث أنه لم يبن ليصلح كقصر أو ديوان و هو بالأكثر واجهة مزخرفة، إلا أن هناك تأثيرات فنية كثيرة على المبنى لها صبغة أنثوية، مثال الأمازونات و هن مـــن الميثولوجيا الإغريقية (جماعة من النساء المحاربات يزلن الثدي الأيسر لمزيـــد مـــن الحرية في القتال و حمل السلاح). هناك أيضا رموز للإلهة إيزيس. و رغم طـــابع المبنى و تأثيره اليوناني و الروماني، فبه مجموعة من التأثيرات المصرية، منها:
. حيوانات مجنحة تشبه الموجودة بمقابر بني حسن. هناك أعمـــدة يعلوهـــا إفريـــز الحيوانات مزخرف بأزواج من المخلوقات المجنحة ذات الذيول التي تشبه الأعـــشاب الملتفة، و تعلوها مزهريات أو أشكال لزهور.

---

[25] Marie-Jeanne Roche, *Syria* 64, fasc. 3/4 (1987), p. 221.

[26] G.R.H. Wright, Two Notes on Funerary Monuments at Petra, *East and West*, vol. 48, no. 1/2 (June 1998), p. 154.

[27] Wright, *East and West*, vol. 48, no. 1/2 (June 1998), p. 158.

[٢٨] السيق هو إسم ربما مشتق من كلمة الشق السبئية القديمة، حيث أنه شق طبيعي ملتوي في الصخر يقطع مدينة البتراء. و طوله حوالي ١٢٠٠ م، و عرضه في بعض الأماكن حوالي ٣٠٠ م. و يعد السيق هو المدخل الطبيعي الوحيد للمدينة.

. صور لأبي الهول بين الأعمدة الكورنثية. و قد عرف أبو الهول أولا في مصر ثم انتقل لليونان حيث ظهر في الأساطير على شكل أنثى تختبر المارة بالألغاز الصعبة. و هو عامة جسد حيوان و رأس إنسان ربما ليمثل امتزاج الحكمة و القوة.

. أعلى الشكل المثلث (Pediment) يوجد قرص شمسي بين قرون وسنابل قمح ترمز إلى الإلهة إيزيس المصرية كما نجد في وسط الإفريز وجه يخرج من أوراق الأكانثوس، وقد تم تشويهه.

. على المبنى المستدير بخزنة الفرعون (Tholos) نحتت الإلهة إيزيس على شكل إيزيس–تيشي بسنابل القمح المميزة،[٢٩] و رداء إيزيس السكندري الواضح المعالم ذو التأثير اليوناني. الصورة تزينها الورود. و قد قارن العالم ستاركي بينها و بين الزوجة المؤلهة للملك عبادة الثالث أو الحارث الرابع.[٣٠]

. نسر يعلوه قرص شمس بين قرنين بين المثلثات. و قرص الشمس بين القرنين و هو رمز مصري مرتبط بالإلهة إيزيس خاصة في العصر الهلينستي و الروماني.

في المساحات الجانبية لأعمدة الخزنة يوجد شكل آدمي يقف أمام حصان. و تصوير هذه الحيوانات كثير في الفن النبطي حيث أنها مرتبطة بفكرهم الخاص بأهمية وجود حيوانات كالخيل و الجمال لتساعد في نقل المتوفى في رحلته. و هي مرتبطة كذلك بالمعتقدات اليونانية و أهمها وجود ولدين لزيوس كبير الآلهة باليونان و يعرفان بالديوسكوري بينما يعرفهما الرومان بإسم كاستور و بولوكس (Castor and Polux) و هما ليقودا المتوفى للعالم الآخر على ظهر حصان، حيث ينطلق أحدهما للشرق و الآخر للغرب كما هما مبينان بالمبنى.

وصف لمبنى خزنة الفرعون:

يبلغ ارتفاع واجهة الخزنة حوالي ٣٩,١ متراً و يبلغ عرضها حوالي ٢٥,٣٠ متراً، ويبلغ طول الأعمدة في الطابق الأول حوالي ١٢,٦٥ متراً، وفي الطابق الثاني حوالي ٩ أمتار ،أما الجرة التي فوق الكشك فيبلغ ارتفاعها ٣,٥٠ متراً. تتألف واجهة الخزنة

---

[29] Herbert Donner, *Isis in Petra* (Leipzig: Ägyptologisches Institut/Ägyptisches Museum der Universität Leipzig, p. 8.

[30] J. Starcky, *Monde de La Bible*, vol. 8 (March-April 1979), p. 19.

جدير بالذكر أن كثيرا من المباني المشهورة بالبتراء ترجع لعصر الملك الحارث الرابع (حوالي ٩ ق.م. إلى ٤٠ م.). و حيث أن هذا الملك عاش في عصر السيد المسيح فقد ظهرت مباني البتراء الشهيرة هذه في فيلم إنديانا جونز الثالث في سلسلة الأفلام بعنوان "إنديانا جونز و الحملة الصليبية الأخيرة" Indiana Jones and the Last Crusade

الذي يناقش بشكل خيالي أين أخفيت كأس المسيح المقدسة التي شرب منها في العشاء الأخير و صارت بمثابة كنز عظيم ذو قدسية عالية في العصور الوسطى.

من قسمين: قسم علوي وقسم سفلي، مع المثلث المكسور والمبنى الدائري. يتكون الجزء السفلي من ستة أعمدة حيث أن العامودين في الوسط منفصلين عن الجدار، وتيجان الأعمدة من النوع الأول النباتي، ويعلو الأعمدة إفريز مزخرف بأزواج من الحيوانات المجنحة بينها مزهريات، وذيولها عبارة عن جذوع ملتفة ومتشابكة. وعلى جانبي الإفريز وجه يبرز من أوراق نباتية. و يعلو الشكل المثلث (Pediment) قرص شمسي بين قرون وسنابل قمح ترمز إلى الإلهة إيزيس، كما نجد في وسط الإفريز وجه يخرج من أوراق الأكانثوس، وقد تم تشويهه، وأعلى جانبي المثلث يقف حيوان مجنح. و عند المساحات الجانبية بين الأعمدة توجد قاعدة يعلوها نحت على شكل شخص يقف أمام حصان. أما الجزء العلوي من الخزنة فهو مكون من ستة أعمدة أمامية وثمانية أعمدة خلفية، وهي ملتصقة بالجدران وتيجانها من النوع النباتي. وفي منتصف الواجهة نجد المبنى الدائري ذا السقف المائل على شكل خيمة، يعلوها تاج عامود وجرّة. أما الإفريز الأعلى، فهو مزخرف بأوراق نباتية مختلفة، وأشكال الرمان، والعنب، والصنوبر، بينها وجوه آدمية، ويعلو الإفريز على الجوانب شكل المثلث المكسور (Broken-Pediment). أما بين الأعمدة الأمامية والخلفية فنجد منحوتات على قواعد لتماثيل تم تشويهها في عصور لاحقة. كما نجد أعلى المثلثات منحوتات لأشكال طائر النسر.وقد وصف العالم دالمان (Dalman) واجهة الخزنة بأنها مكونة من واجهتي معبد: الأمامية والخلفية وضعت فوق بعضها،فالطابق السفلي يبين مدخل المعبد،والعلوي يدل على حرم مقدس (Sanctuary). وقد أضاف أن هذه التشكيلة تم تقليدها في مبنى الدير والقبر الكورنثي فقط لذلك يبدوان مثل مبنى الخزنة.

الخاتمة: في النهاية يمكن أن نلخص التأثيرات المصرية في بترا كالتالي:

. شكل المسلات في مقبرة المسلات. و شكل المسلة شكل مصري صميم مرتبط بديانة الشمس و مفهوم البن بن أو قمة الجبل الذي انشق عنه الماء عند بدء الخليقة.

. إسم خزنة الفرعون و الرموز المصرية به مثل رمز إيزيس المصور عليها، و الممثل في قرص الشمس يحيط به قرني البقرة و تحيط بهم أعواد القمح، و التأثيرات الفنية لإيزيس–تيشي. هناك أيضا الألواح التي عثر عليها بالمدينة و على حدودها فيها شكل العزى المرتبطة بالإلهة إيزيس، و منها لوحة عثر عليها بمعبد الأسد المجنح ببترا تمثل العزى.

. تماثيل أبو الهول بواجهة الخزنة.

. إسم معبد بنت الفرعون وواجهته التي تشبه البيلون المصري أو البرجين في واجهة المعابد المصرية.

. سلم أوزوريس الخماسي الدرجات الذي صور على كثير من واجهات مقابر بترا، و يرمز للصعود للسماء. و قد عثر بأماكن متفرقة بالأردن على تماثيل للإله أوزوريس ملك الموتى.

. تماثيل أوزوريس و سيرابيس الذين وجدوا بالبترا و يدلون على تأثير الثالوث السكندري الشهير المكون من سيرابيس (أوزير + أبيس)، و إيزيس و حورس. و ارتباط أوزوريس و إيزيس بالموت أقوى من الإبن حورس لهذا ظهرا أكثر بالبترا.

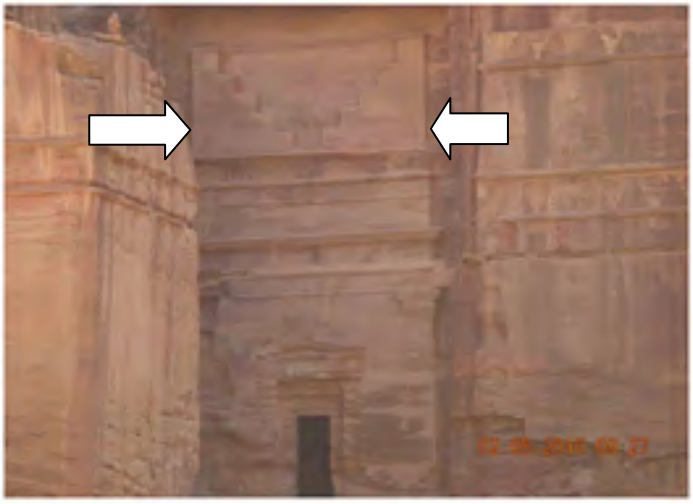
. الإله بس و العثور على تمثال له في منزل من منازل البتراء.

١. مقبرة المسلات بمدخل بترا و تظهر المسلات المنحوتة بأعلاها

٢. منظر لمعبد ذو الشرى و يطلق عليه معبد بنت الفرعون

٣. منظر لواجهة معبد إدفو بمصر المبني في العصر البطلمي لمقارنته بمنظر معبـــد قصر بنت الفرعون ببترا

٤. منظر لسلم أوزوريس ملك الموتى لدى المصريين على واجهة ببترا



٥ و ٦. سلم أوزوريس المزدوج على عدة واجهات ببترا

٧. العزى في بترا

٨. العزى في متحف قصر عمان

٩. تمثال لإيزيس الحزينة جالسة على عرش.
Herbert Donner, *Isis in Petra*, Leipzig, p. 9, fig. 3.
١٠. دخلتان بهما نقوش لإيزيس.
Marie-Jeanne Roche, *Syria*, vol. 64, fasc. 3/4 (1987), p. 219, fig. 1 and 2.
١١. تمثال للإله أوزوريس بتاج الآتف المميز للإله من متحف الأردن.
Alicia I. Meza, *JARCE* 37 (2000), p. 205, fig. 10. Statue no. J 1657.

١٣. خريطة بترا باللغة الإنجليزية

١٢. تمثال لكاهن بشكل أوزيري.
Alicia I. Meza, *JARCE* 32 (1995), p. 180, fig. 1. Statue no. J 16193

١٤. عجائب الدنيا السبع في العالم القديم، أولها و أقدمها الهرم الأكبر بالجيزة في مصر، حدائق بابل المعلقة، تمثال زيوس بأولمبيا باليونان، معبد أرتيمس بسلكوك بتركيا، قبر هاليكارناسوس ببودم بتركيا ــ منارة فاروس بالاسكندرية بمصر، تمثال رودس الضخم باليونان.

١٥. واجهة خزنة بالفرعون بالفاكسيميلي.
G.R.H. Wright, Two Notes on Funerary Monuments at Petra, *East and West*, vol. 48, no. 1/2 (June 1998), p. 157, fig. 2.

ملامح التوحيد في مصر القديمة قبل عهد إخناتون

د.رحاب عبد المنعم باظة♦

نالت فكرة التوحيد في مصر القديمة اهتمام علماء المصريات الأجانب والمصريين على حد سواء. وتوصل العلماء إلى نتائج مختلفة لهذه الدراسة؛ فكان هناك فريقين: رأى الفريق الأول أن المصري القديم فطر على الوحدانية الخالصة وعبادة إله واحد دون التفكير في إله غيره وإن تعددت أشكال هذا الإله، وكان من أنصار هذا الرأي دي روجيه الذي رأى أن الخاصية الأولى للديانة المصرية هي وحدة الإله التي نعبر عنها بكل قوة فنقول: "الإله الواحد، الفرد، الصمد، لا شريك له، هو الكائن الأحد، الحي في الحقيقة..أنت الواحد، وملايين الكائنات انبثقت منك، خلق كل شيء وهو الوحيد الذي الذي لم لم يخلقه أحد...فكرة الإله الفرد الأول، هو الجوهر الواحد الدائم في كل مكان، موجود بذاته، إله لا يمكن الوصول إليه". أما بول بيريه فذكر أيضاً في سياق نفس هذا المعنى: "حيث تبدو الديانة المصرية متعددة الآلهة، لكنها كانت توحيدية بالضرورة ولا يمكن أن تكون غير ذلك.....وأن الإيمان بآلهة كثيرة كان أدواراً ووظائف للإله الأعلى المفرد الخفي الذي تحوي النصوص الدينية المصرية له العديد من الصفات التوحيدية الواضحة". وأيد هذا الرأي أيضاً أوجست ماريت الذي قال: "إن هناك إلهاً فرداً خالداً مخلوقاً بذاته، لا تدركه الأبصار، خفياً، مدخراً لأولئك الداخلين في قدس أقداسه". ووافقهم في هذا الرأي أيضاً هنري بروجش الذي أعلن: "إن المصريين في تلك العصور السحيقة عبدوا الإله الواحد المتعذر وصفه أوإدراكه، الأبدي في صفاته الأسمى".

أما الفريق الثاني فكانت آراؤه على النقيض تماماً فذكروا أن المصري القديم لم يهتد إلى الوحدانية إلا في عهد إخناتون بعد أن مر الفكر المصري القديم بمراحل تعدد الآلهة؛ وكان من هذا الفريق ماسبيرو الذي نقد آراء الفريق الأول بشدة قائلاً: "إن التوحيد كان ظاهرة ثانوية مشتقة من إيمان سابق بالآلهة المتعددة". أما واليس بادج فقدم رأياً ثالثاً فذكر: "إن الإله الواحد كان للحكماء ذوي العلم، أما التعدد فكان لعامة الشعب"[١]. أما عبد العزيز صالح فقدم دراسة عن الوحدانية في مصر القديمة[٢] طوال عصورها وتوصل

♦ دكتوراه في الآثار المصرية القديمة، كلية الآثار، جامعة القاهرة.

(١) إريك هورنونج: ديانة مصر الفرعونية: الوحدانية والتعدد، ترجمة: محمود ماهر طه ومصطفى أبو الخير، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٨-٩.

(٢) عبد العزيز صالح: الوحدانية في مصر القديمة، المجلة ٣١ (يوليو ١٩٥٩)، ص ١١.

إلى أن المصري القديم أوشك أن يكون له إله واحد رسمي في عهد الدولة الحديثة هو (آمون) إلا أنه كانت هناك عدة أسباب حالت دون ذلك مما أدى لاستمرار التعددية في الديانة المصرية القديمة.

إذن هل هي وحدانية أو تعددية؟ كيف بدأت عقيدة المصري القديم؟ هل بدأت عقيدة المصري القديم بتعدد الآلهة حتى وصلت في عهد إخناتون إلى التوحيد؟ أم بدأت بالتوحيد ثم حدث تعددية بعد ذلك حتى جاء إخناتون فأحيا التوحيد مرة أخرى ودعا إليه؟ تلك هي القضية الكبرى التي كانت دائماً وأبداً مبحثاً للعلماء. وحيث أنه تعددت الآراء حول نتائج هذه الدراسات المتعددة لهذا الموضوع الهام في عقيدة المصري القديم لذا كانت هذه الدراسة.

إن جوهر الإجابة على هذا السؤال يتطلب التعرف أولاً على معنى التوحيد وماهيته وعناصره،فإذا كانت متوافقة مع ما ورد في عقيدة المصري القديم فقد آمن إذن بوجود إله واحد؛فالتوحيد هو جوهر الإيمان بالله تعالى،فإذا تحقق الإيمان بالله يكون قد تحقق التوحيد ضمناً،والتوحيد هو إفراد الله عز وجل بالربوبية والألوهية والأسماء والصفات.فالإيمان بالله عز وجل أي بالذات الغيبية العلوية المختارة القاهرة الجديرة بالطاعة والعبادة هو أصل العقائد كلها[٣]،كما أن أصل العقيدة ووحدة الدين واحدة منذ أرساها المولى عز وجل، وبدأها مع أول الأنبياء آدم عليه السلام ومن بعده مع الأنبياء والرسل جميعاً،قال تعالى:"إِنَّا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ كَمَا أَوْحَيْنَا إِلَى نُوحٍ وَالنَّبِيِّينَ مِنْ بَعْدِهِ وَأَوْحَيْنَا إِلَى إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ وَالْأَسْبَاطِ وَعِيسَى وَأَيُّوبَ وَيُونُسَ وَهَارُونَ وَسُلَيْمَانَ وَآتَيْنَا دَاوُودَ زَبُورًا (١٦٣) وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِنْ قَبْلُ وَرُسُلًا لَمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَى تَكْلِيمًا (١٦٤) رُسُلًا مُبَشِّرِينَ وَمُنْذِرِينَ لِئَلَّا يَكُونَ لِلنَّاسِ عَلَى اللَّهِ حُجَّةٌ بَعْدَ الرُّسُلِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا "[٤].

لا يكتمل الإيمان بالله عز وجل إلا بتحقق عناصره؛ وتتمثل هذه العناصر في ستة أركان إذا توافرت في عقيدة أي أمة أصبحت هذه الأمة مؤمنة موحدة بالله عز وجل، وهذه الأركان الستة هي الأصول التي بعث بها الرسل عليهم السلام جميعاً، ونزلت بها الكتب السماوية فلا يتم إيمان فرد إلا إذا آمن بهم جميعاً[٥]، قال تعالى: "لَيْسَ الْبِرَّ أَنْ تُوَلُّوا وُجُوهَكُمْ قِبَلَ الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَالْمَلَائِكَةِ وَالْكِتَابِ وَالنَّبِيِّينَ..... "[٦]. في حين يوضح الحديث الصحيح للرسول صلى الله عليه وسلم حين

---

(٣) يوسف القرضاوي: حقيقة التوحيد، مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة السابعة، ١٩٨٩م، ص ٣.
(٤) سورة النساء (الآيات: ١٦٣-١٦٥).
(٥) محمد نعيم ياسين: الإيمان: أركانه- حقيقته- نواقضه، الأندلس الجديدة للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، ص ٩.
(٦) سورة البقرة، الآية ١٧٧.

سأله جبريل عليه السلام عن الإيمان فرد عليه المصطفى صلى الله عليه وسلم قائلاً: "الإيمان: أن تؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر وبالقدر خيره وشره"(٧). ويظل الإيمان بالله عز وجل هو الأصل في أركان الإيمان الستة ثم يأتي بعده أركان العقيدة الأخرى، فهي كلها فرع عن الإيمان بالله(٨).

وإذا كان أمنحتب الرابع/ إخناتون هو أول الملوك الداعين إلى الوحدانية في مصر القديمة، فإن هذه الحقيقة التاريخية تدعونا إلى التساؤل عن علامات التوحيد قبل عهده، وبعبارة أخرى كيف وصلت أدلة الإيمان والتوحيد إلى عقل وقلب إخناتون؟ والإجابة عن هذا السؤال تجعلنا نبحث عن أركان الإيمان الستة في عقيدة المصري القديم، وهل آمن بها المصري القديم كلها؟ أم لا؟ فإذا توافرت كلها فهذا يعني أنه كان هناك إيمان وتوحيد قبل عهد إخناتون، وقد أمكن بحث هذه الأركان الستة على النحو التالي:

أولاً: الإيمان بوجود الله عز وجل:

يعتبر الإيمان بوجود الله تعالى هو لب عقيدة التوحيد، وهو أن للكون إلهاً له الخلق والأمر وإليه المصير، هو رب كل شيء ومدبر كل أمر(٩). ويتضمن الإيمان بالله توحيده في ثلاثة: في ربوبيته، وفي ألوهيته، وفي أسمائه وصفاته. وهذا يعني الاعتقاد بتفرد الله عز وجل بالربوبية والألوهية وصفات الكمال وأسماء الجلال، فلا يكون العبد مؤمناً بالله عز وجل حتى يعتقد أن الله رب كل شيء ولا رب غيره، وإله كل شيء ولا إله غيره، وأنه الكامل في صفاته وأسمائه ولا كامل غيره. فإذا كان هذا هو معنى الإيمان بالله الواحد الأحد فإننا نتساءل هل اعتقد المصري القديم في ربوبية وألوهية إله واحد مع إضفائه أسماء وصفات تمنحه الكمال والجلال؟

النوع الأول: توحيد الربوبية:

يعني توحيد الربوبية الاعتقاد بأن الله رب كل شيء ولا رب غيره. فربوبية الله على خلقه تعني تفرده سبحانه في خلقهم وملكهم وتدبير شئونهم فهو خالق الخلق ومالكهم ومحييهم ومميتهم ونافعهم وضارهم، أي الإقرار بأن الله عز وجل هو الفاعل المطلق في الكون بالخلق والتدبير والتغيير والتسيير والزيادة والنقص والإحياء والإماته وغير ذلك من الأفعال(١٠)، كما قال تعالى: "قُلْ مَنْ يَرْزُقُكُمْ مِنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ أَمَّنْ يَمْلِكُ السَّمْعَ

(٧) رواه الإمامين البخاري ومسلم.
(٨) يوسف القرضاوي: المرجع السابق، ص ٤.
(٩) يوسف القرضاوي: حقيقة التوحيد ، ص ٥.
(١٠) محمد نعيم ياسين: الإيمان: أركانه- حقيقته- نواقضه، ص ١١-١٢.

وَالْأَبْصَارَ وَمَنْ يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَمَنْ يُدَبِّرُ الْأَمْرَ فَسَيَقُولُونَ اللَّهُ فَقُلْ أَفَلَا تَتَّقُونَ"[١١].

ويظهر توحيد الربوبية بوضوح في عقيدة المصري القديم في وجود إله خالق قديم برأ الوجود بأربابه وناسه وأرضه وسمائه، وقد صدرت هذه الدعوة بوجود هذا الإله الخالق من الفلاسفة وكبار الكهنة[١٢]، وإن اختلفت أسماء هذا الإله الخالق من مكان لآخر ومن مذهب لآخر في فلسفات نشأة الوجود، فالإله الخالق في مذهب إيونو/عين شمس يختلف عنه في مذهب منف/ ميت رهينة. ففي فكر مدينة إيونو/عين شمس حيث أقدم مذهب معروف في تفسير نشأة الوجود أن أصل الوجود كان كيان عظيم لا نهائي يسمى (نون) وظهر من هذا الكيان إله أزلي هو (آتوم)، وظل هذا الإله متفرداً حتى خلق من نفسه (شو) و(تفنوت) اللذان تزاوجا وتولد عنهما (جب) و(نوت) حيث خلق الأرض والسماء. وقد ظهرت وحدة الربوبية في هذا المذهب تحديداً في إلهها الخالق (آتوم) وفي مرحلة تالية أصبح (رع آتوم) [١٣]. وقد ورد هذا في تسبيح موجه لآتوم من عهد الدولة الوسطى:

آتوم خلقت البشر جميعاً ونوعت هيئـــــــــــــاتهم
ووهبت الحياة لهم جميعاً وفرقت بين ألـــــــوانهم
يا سميعاً لرجاء الأســـــــر يا لطيفاً بمن دعـــــــــــاه[١٤].

أما أصحاب مذهب منف/ ميت رهينة فقد أعلنوا أن (بتاح) هو الرب الخلاق القديم الأزلي، ويعني اسمه "الفتاح" و"البناء" و"الخلاق" أيضاً، وأعلن أصحاب هذا المذهب أن بتاح هو الأصل والجوهر، وأنه القلب واللسان لكل الآلهة جميعاً. فذكروا عن هذا: "وَوفق الناووس الذي تدبره العقل أو (الفؤاد) وخرج باللسان فقدر لكل شيء قدره، انجزت الأمور جميعاً، وأبدعت الفنون جميعها، وتوفر نشاط اليدين وسعي القدمين وخلجات الأعضاء جميعها". وهم بهذا النص وبغيره من النصوص المشابهة له يقتربون مما أكدته الكتب السماوية عن ربوبية الله عز وجل[١٥]: ".....اللَّهُ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ إِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ"[١٦].

---

(١١) سورة يونس (الآية ٣١).
(١٢) عبد العزيز صالح: الوحدانية في مصر القديمة، المجلة ٣١ (يوليو ١٩٥٩)، ص ١١.
(١٣) عبد العزيز صالح: فلسفات نشأة الوجود في مصر القديمة، المجلة ٢٦ (فبراير ١٩٥٩)، ص ٣٣-٣٦.
(١٤) عبد العزيز صالح: الشرق الأدنى القديم، الجزء الأول: مصر القديمة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٩، ص٣٦٠.
(١٥) عبد العزيز صالح: فلسفات نشأة الوجود في مصر القديمة، ص ٤٠- ٤١.
(١٦) سورة آل عمران ، الآية رقم (٤٧).

جاء من بعد ذلك أصحاب مذهب واست/ طيبة (الأقصر) الذين أعلنوا أن ملك الأرباب جميعاً هو (آمون) الذي قاموا بتوحيده بآلهة المذاهب القديمة جميعاً، وجعلوه المصدر الأزلي لهم ووصفوه بأنه:

"الإله المقدس، وأنه وجد من تلقاء نفسه، والأرباب جميعاً تتابعوا من بعده، .....
إن رع ذاته اتحد ببدنه، وهو قديم النشأة في إيونو!
وقال الناس عنه إنه تاتنن (رب منف القديم).
وأنه آمون الذي صدر عن نون (روح الكيان المائي القديم).
وأنه مَن هَدَي الخلائق أجمعين.....
وأنه من استكمل ذاته في هيئة آتوم،
وأنه كان معه بدناً فرداً؛ وأنه رب العالمين؛ وأنه بداية الوجود".

ومن هذا النص يتبين كيف عمل أصحاب هذا المذهب على أن يجعلوا آمون (ويعني اسمه الخفي) هو الجوهر الفعال في نشاط مدن إيونو ومنف وأنه يتشكل في كل واحدة منها بما يناسب دوره فيها.

ويتبين من هذه المذاهب دور الربوبية الذي ألبسه كهنة كل مذهب على إلههم الأزلي، فجعلوه أصل الوجود، وأصل خلق البشر، وأنه خلق السماء والأرض، وأنه واهب الحياة وهادي الخلائق أجمعين، وأنه فعل كل ذلك بإرادته. مما يؤكد توحيد الربوبية في عقيدة المصري القديم منذ أقدم العصور.

النوع الثاني: توحيد الألوهية:

يعني توحيد الألوهية إفراد العبادة والخضوع والطاعة المطلقة لله فلا يعبد إلا الله وحده ولا يشرك به شيئاً لا في الأرض ولا في السماء[١٧]، فتصرف جميع أنواع العبادة لله من دعاء وخوف وتوكل واستعانة واستعاذة وغير ذلك[١٨]، وهو ما يمكن إجماله في قوله تعالى: " إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ"[١٩].

وقد بدأ توحيد الألوهية عند المصري القديم من خلال دعوة نادت بوجود إله أكبر يسيطر ويهيمن على الأرض على نحو ما يسيطر الفراعنة على مصر[٢٠]، وإذا كان توحيد الألوهية يمثل الدعاء والعبادة والخوف والإعانة من الله فإنه يمكن التوصل إلى ملامح عبادة المصري القديم للإله الواحد من خلال بعض الأناشيد والصلوات التي كان يبتهل بها للإله الواحد في نصوص الأهرام التي تضمنت صلوات وتضرعات لفائدة الملك المتوفى في الدولة القديمة، كما تضمنت أيضاً شعائر خاصة بالعبادة

---

(١٧) يوسف القرضاوي: حقيقة التوحيد ، ص ٢٣.
(١٨) عبد العزيز بن محمد آل عبد اللطيف: التوحيد للناشئة والمبتدئين، الرياض، الطبعة الثالثة، ١٤٢٣هـ،، ص ٢٠.
(١٩) سورة الفاتحة، الآية رقم (٥).
(٢٠)عبد العزيز صالح: الوحدانية في مصر القديمة، ص ١١.

وأناشيد دينية قديمة[٢١]، ثم بعد ذلك في نصوص التوابيت في الدولة الوسطى بحيث أصبحت فائدتها أيضاً للخاصة والوجهاء. ومن الأناشيد الدينية هذا النشيد الموجه لإله الشمس في نصوص الأهرام، نص رقم(٥٧٣):

"استيقظ بسلام، أنت أيها الواحد المطهر، في سلام!
استيقظ بسلام، أنت يا حور الشرقي في سلام!
استيقظ بسلام، أنت يا أيها الروح الشرقي في سلام!
استيقظ بسلام، أنت يا "حور آختي" في سلام!
إنك تنام في سفينة الليل؛
وتستيقظ في سفينة الصباح؛
لأنك أنت الذي تشرق على الآلهة، ولا إله يشرق عليك!" [٢٢].

ويلاحظ من خلال هذا النشيد الذي يرجع لعصور الدولة القديمة أنها تخاطب الإله بصيغة المفرد وليس الجمع، وفي نهاية الأنشودة يناجي الإله بأنه هو الذي يشرق على الآلهة ولا إله يشرق عليه. فهو يقر بوجود إله واحد يهيمن على الأرض ومن ثم يهيمن على سائر المخلوقات، وقد اتجه تيار العقيدة إلى إله الشمس (رع) أكثر من غيره من الأرباب في الدولة القديمة فسبحوا له باعتباره الإله الخالق والإله الأكبر في آن واحد، وأوشكوا أن يعلنوه معبوداً فرداً ويتموا به آية التوحيد لولا مرونة الفكر القديم الذي صرفهم إلى الإيمان بتوحيد الربوبية عوضاً عن توحيد الألوهية[٢٣]. كما كان هناك الكثير من أهل الفكر والمنطق السليم من دعاة التوحيد الذي ظهر فكرهم من خلال تعاليمهم ونصائحهم في أعقاب الدولة القديمة، وقد رأوا أن التمثال شيء والإله المعبود شيء آخر، وأن روح الإله لا يمكن أن تظل حبيسة في تمثاله أو أن تحد بحد، وأنه أياً ما اختلفت التماثيل فإن الرب واحد، وذكر أحدهم وهو يعظ ولده: "(واذكر أن) الإله قد أخفي ذاته بذاته، وأنه يعلم بخصال البشر، وأنه يعلم أنه ذا الأيد أولاً ألا يقاوم إذا كان محسوساً فيما يراه البصر، فاعبد الرب إذاً على سبيله التي ارتضاها، سواء صنعت من حجر أو شكلت من معدن...." [٢٤]. ويشير هذا النص في البداية إلى خفاء ذات الإله، أي أن الأبصار لا تدركه وأن عبادة التمثال الحجري أو المعدني أو غيرهما ما هي إلا وسيلة ليكون الإله مُبَصَّرَاً من جانب متعبديه. إذاً فمن صفات الإله هنا الخفاء وعدم الظهور لأنه أخفى نفسه بذاته بحيث لا يراه سائر البشر. وهو ما يتوافق مع آيات القرآن الكريم

([٢١])جيمس هنري برستيد: فجر الضمير، ترجمة: سليم حسن، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٩م، ص٨٨.

([٢٢]) سليم حسن: الأدب المصري القديم، الجزء الثاني: في الدراما والنثر وفنونه، مطبوعات كتاب اليوم، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٨٣.

([٢٣])عبد العزيز صالح: الوحدانية في مصر القديمة، ص ١٣.

([٢٤])عبد العزيز صالح: قصة الدين في مصر القديمة، ص ٥٦.

في قوله تعالى في وصف ذاته العلية: "ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ فَاعْبُدُوهُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ وَكِيلٌ (١٠٢) لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ "[٢٥].

كان من النصائح والتعاليم في مصر القديمة ما عبر أيضاً عن توحيد الألوهية والحث على التقوى وأداء ما عليه من الواجبات نحو الإله ومنها ما ورد في تعاليم آني التي ترجع في متنها إلى نهاية عصر الهكسوس الدولة القديمة وفي كتابتها إلى الأسرة الثانية والعشرين على النحو التالي: "احتفل بعيد إلهك....وإن الله يغضب على من يستخف به .....وإن الغناء والرقص والبخور لمتعلقة بخدمته، أما تقبله الاحترام فمن حقوقه فقدمها للإله حتى تعظم اسمه". وبعدها بقليل يذكر آني ابنه: "إن بيت الله يمقت الهرج، فصل بقلب محب ولا تجهر بصلاتك[٢٦]، وبذلك ستقضى حوائجك، وسيسمع (الله) ما تقول ويتقبل قربانك[٢٧]"[٢٨].

يتضح بذلك من خلال النصوص الدينية ونصوص الأدب المصري القديم أن توحيد الألوهية كان موجوداً منذ الدولة القديمة وما قبلها حتى وإن كان مخصصاً للملوك في بداية الأمر، ثم انتقل للخاصة والعامة بعد ذلك في عصور لاحقة.

النوع الثالث: توحيد الأسماء والصفات:

يعني الاعتقاد الجازم بأن الله عز وجل متصف بجميع صفات الكمال ومنزه عن جميع صفات النقص، وهو ما تؤمن به الفطرة بداهة فخالق الأشياء لا تماثله الأشياء التي هي من خلقه[٢٩]. وتنقسم صفات الله عز وجل إلى قسمين: صفات ذاتية لازمة أزلاً وأبداً كصفات الحياة والعلم والقدرة والقوة والعزة والجلال و.....الخ؛ وصفات فعلية تتعلق بها مشيئته وقدرته كل وقت وكل آن فهو الفعال لما يريد، وهو الذي يخلق ويتكلم ويدبر الأمور ويمنح الرزق ويحيي ويميت و.....الخ[٣٠]. قال تعالى: "قُلِ ادْعُوا اللَّهَ أَوِ ادْعُوا الرَّحْمَنَ أَيًّا مَا تَدْعُوا فَلَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى ...." [٣١].

([٢٥])سورة الأنعام، الآيتان (١٠٢-١٠٣).

([٢٦]) يمكن مقارنة هذا النص بما ورد في قوله تعالى: " وَلَا تَجْهَرْ بِصَلَاتِكَ وَلَا تُخَافِتْ بِهَا وَابْتَغِ بَيْنَ ذَلِكَ سَبِيلًا *"- سورة الإسراء (الآية ١١٠).

([٢٧]) ويمكن مقارنة هذا النص أيضاً بما ورد في قوله تعالى: " وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ....."- سورة البقرة (الآية ١٨٦).

([٢٨]) سليم حسن: موسوعة مصر القديمة، الجزء السابع عشر: القصة، الحكم والأمثال، التأملات، الرسائل الأدبية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٠م، ص ٢٢١-٢٢٢.

([٢٩])محمد نعيم ياسين، الإيمان: أركانه- حقيقته- نواقضه ، ص ١٩-٢٠.

([٣٠])محمد خليل هراس: شرح العقيدة الواسطية لشيخ الإسلام أحمد بن تيمية، مراجعة: عبد الرازق عفيفي، تصحيح وتعليق: الشيخ إسماعيل الأنصاري، طبع ونشر الرئاسة العامة لإدارات البحوث العلمية والافتاء والدعوة والإرشاد، الرياض، ١٩٨٢، ص ١٠٥- ١٠٦.

([٣١]) سورة الإسراء، الآية رقم (١١٠).

وقد ورد العديد من الصفات الذاتية التي اتصف بها الإله تابعة للفظ *ntr* ومنها *wr*أي "الإله عظيم"، و *ntr nfr*"الإله جميل"، *ntr ʿnḫ*"الإله حي"، *ntr ʿ3* أي "الإله كبير"[٣٢]، وقد ظهرت هذه الصفات منذ الدولة القديمة، كما عبرت بعض صفات الآلهة عن صفات القدرة والبهاء والجلال ومنها: "نفر حر ن بتاح" أي (جَمَّل وجه بتاح)، و"تحوتي نخت" أي (تحوتي مقتدر) و.....الخ[٣٣]، ويعبر عن إدراك المصري القديم لصفات الإله وأسمائه ومنها ما يعبر عن الجمال والجلال والقدرة والعظمة والتكبير، أما الصفات الفعلية التي اتصف بها الإله فيمكن تلمسها بوضوح من خلال الأناشيد والصلوات المختلفة ومنها هذه الأنشودة الموجهة لآمون رع، الذي هو في الحقيقة ليس إلا إله الشمس القديم القوي "رع حور آختي" و"آتوم" و"خبري" ومن هذه الأنشودة هذه المقتطفات المنتقاه التي ترجع لبداية الدولة الحديثة:

"الحمد لك يا آمون رع رب الكرنك الذي يسيطر على طيبة.....

رب الصدق، ووالد الآلهه الذي خلق بني الإنسان، وسوى الحيوان.

رب كل الكائنات الذي يخلق شجرة الفاكهة والذي من عينه خرجت الأعشاب التي تزود الماشيه.....

هو الذي خلق من هم أسفل ومن هم أعلى.....

والذي يضيء الأرضين، وهوالذي يخترق القبة الزرقاء في سلام.....

يا خالق الآلهة ورافع السماوات وباسط الأرض .....

إنك أنت الواحد الذي خلق كل الكائنات، وإنك الواحد الأحد الذي صنع كل ما يوجد.....

الواحد الأحد الذي لا غيره، المنقطع النظير، المتربع في طيبة".

ونجد في هذه الأنشودة التكرار أن هذا الإله هو الواحد الأحد الخالق لكل الكائنات والسماء والأرض. فهذه الأنشودة توضح الصفات الفعية للإله. وقد ظهر في أناشيد أخناتون الموجهة أولاً للإله الواحد آتون ما يشبه ذلك مما يدل على أن التوحيد كان موجوداً قبل عهد أخناتون، لكنه كان أول ملك يتبناه ديناً رسمياً للبلاد، ويرفض الأفكار الدينية الأخرى[٣٤].

ومن خلال هذا الركن الأول من أركان الإيمان الذي يتناول الإيمان بالله الواحد عز وجل من خلال توحيد الربوبية وتوحيد الألوهية وتوحيد أسماء وصفات الإله عند المصري القديم يتبين كيف آمن المصري القديم بالإله الواحد.

ثانياً: الإيمان باليوم الآخر:

يعني الإيمان باليوم الآخر التصديق الجازم بوقوع هذا اليوم، فيؤمن كل واحد منا بأن الله تعالى يبعث الناس من القبور ليحاسبهم ويجازيهم على أعمالهم إما جنة وإما

---

(٣٢)Wb II 361,1-10.

(٣٣)عبد العزيز صالح: الأسرة المصرية في عصورها القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٩٠.

(٣٤)سليم حسن: الأدب المصري القديم، الجزء الثاني: في الدراما والنثر وفنونه، ص ٩٧- ١٠٣.

نار[٣٥]، وهذا يتطلب الإيمان بكل ما أخبر به الله عز وجل في كتابه الكريم وأخبر به رسول الله صلى الله عليه وسلم مما يكون بعد الموت من البعث والحشر والحساب والميزان وما أعده الله عز وجل للأبرار والفجار بعد ذلك[٣٦]. والإيمان باليوم الآخر يتضمن ثلاثة أمور:

١-الإيمان بالبعث والحشر:

وهو الإيمان بإحياء الموتى من قبورهم وإعادة الأرواح إلى أجسادهم، فيقوم الناس لرب العالمين حفاة عراة ليستعدوا للحساب بعد ذلك[٣٧].

وقد آمن المصري القديم منذ عصور ما قبل الأسرات بحياة أخرى بعد الموت، بل إنه كان يعتبر أن المتوفى في قبره ليس ميتاً ولكنه يحيا حياة أخرى يحتاج فيها للطعام والشراب، فكان يوضع بجانبه في القبر الطعام والشراب وهو ما يساوي حياة البرزخ التي يموت فيها الجسد ويبلى، أما الروح فتصعد إلى السماء لأنها لا تموت. كما أن مناظر الحياة اليومية داخل المقابر منذ الدولة القديمة، والاعتقاد بأن السحر يبعث الحياة في هذه المناظر، ويجدد الطعام داخل المقابر يؤكد فكرة البعث بعد الموت. ومن إيمانهم بفكرة البعث نشأ تحنيط الموتى لاعتقادهم أن الجسد إذا حفظ من الفناء فبوسعه أن يرحل في مناطق واسعة في العالم الآخر[٣٨]. كما أن الغاية المهمة التي دونت من أجلها نصوص الأهرام هي سعادة الملك في الحياة الآخرة. فهي تضمن له كيفية التغلب على الصعوبات التي تواجهه في العالم الآخر. ومنها عملية تطهير جسد المتوفى قبل الدفن وهو ما يقابل غسل الميت في الشريعة الإسلامية[٣٩].

وتعكس النصوص المصرية القديمة أهمية التذكير باليوم الآخر والبعث بعد الموت فتذكر التعاليم الموجهة للملك مري كارع: "إن المرء ليبعث بعد الموت، وتوضع أعماله بجانبه أكواما وما يبتغيه المرء هو الخلود هناك (في العالم الآخر)"[٤٠]. أما تعاليم آني فتوضح أهمية اتخاذ الإنسان لنفسه مقبرة يتم الإعداد لها في حياته الدنيا: "أعد لنفسك مأوى جميلاً في وادي الصحراء، وهي الحفرة التي ستواري جثمانك، فاصنعه أمام عينيك في مشاغلك ...مثل السلف العظام الراقدين في مدافنهم (؟).....والموت يأتي ويختطف الطفل الذي

([٣٥]) عبد العزيز بن محمد آل عبد اللطيف: التوحيد للناشئة والمبتدئين، ص ٢٦.

([٣٦])محمد نعيم ياسين: الإيمان: أركانه- حقيقته- نواقضه، ٦٧.

([٣٧]) ابن تيميه: شرح العقيدة الواسطية، تصحيح وتعليق: إسماعيل الأنصاري، الرياض، ١٩٨٢م، ص ١٤٢.

([٣٨])جورج بوزنر: معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة: أمين سلامة، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٣١١-٣١٢.

([٣٩]) جيمس هنري برستيد: فجر الضمير، ترجمة: سليم حسن، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٩م، ص٨٦، ص ٩١.

([٤٠]) محرم كمال: الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٧٣.

لا يزال يرضع ثدي أمه، كما يختطف الرجل عندما يصبح مسناً"[٤١]. ومن خلال هذه النصوص وما صاحبها من كل مظاهر الدفن يتبين كيف آمن المصري القديم بالبعث والحشر بعد الموت.

٢- الإيمان بالحساب والميزان:

يعني الإيمان بالحساب والميزان أن يؤمن الإنسان بأن الله عز وجل سيحاسب الخلائق على أعمالهم في الحياة الدنيا، فتوضع الأعمال في ميزان عظيم، فتوضع الحسنات في كفة والسيئات في الكفة الأخرى، فمن رجحت حسناته فهو من أهل الجنة، ومن رجحت سيئاته فهو من أهل النار[٤٢]. ويعتبر الحساب والميزان من أهم وأوضح ما ذكر في عقيدة المصري القديم على مر العصور؛ حيث كان لا بد للميت أن يعترف إنكارياً بأنه لم يفعل شيئاً يبغضه الإله ومثال ذلك ما ورد في التعاليم الموجهة للملك مريكارع من عصر الأسرة العاشرة: "لم يرتكب أية خطيئة ضد الناس، وأنه لم يفعل ما يمقته الإله، وأنه لم يترك أحداً يتضور جوعاً، ولم يتسبب في شقاء أي إنسان، ولم يغتصب الطعام، ولم يسرق، ولم ينطق بالكذب، ولم يغش، ولم يسب، ولم يتكبر، ولم يرتكب الزنا، ولم يعذب الأرملة، ولم يكذب أمام القضاة ....وأنه طاهر طاهر طاهر". وعلى الجانب الآخر فإنه كان على الميت أن يعلن أفعالاً إيجابية تعضد موقفه عند المحاكمة ومنها ما ورد بنفس التعاليم: "قد فعل ما يقول به الناس، وأرضى الإله بما يرغب فيه، وأعطى الجائع خبزاً والصادي ماء، والعريان لباساً، وقدم قرباناً مقدساً للإله، وقرباناً من الطعام للموتى"[٤٣].

ويعتبر من أسمى المعتقدات عن الآخرة في العقيدة المصرية القديمة هو الحساب أمام محكمة الموتى وسرعة التوبة والرجوع عن الذنب وأن مدة الحياة في الآخرة تشعر الإنسان أنه لم يمض فيها إلا ساعة، وقد بد هذا واضحاً جلياً في تعاليم مري كارع: "إنك تعلم أن محكمة القضاة الذين يحاسبون المذنب لا يرحمون الشقي عند مقاضاته، وتسوء العاقبة إذا كان المتهم هو الواحد العاقل (تحوت الذي يدير المحكمة)، ولا تضمن ثقتك في طول العمر لأنهم (القضاة) ينظرون إلى مدة الحياة كأنها ساعة واحدة[٤٤]، ولكن الإنسان يبعث ثانية بعد الموت وتوضع أعماله بجانب الجبل لأن الخلود مثواه هناك (الآخرة)....."[٤٥].

ووضحت نصوص التوابيت في عصر لاحق بعد ذلك الشعور بالمسئولية الخلقية في العالم الآخر حيث أنها تعمقت تعمقاً شديداً في هذا العصر، فيقول أحدهم للمتوفى: "إن أبواب السماء مفتوحة لجمالك، إنك تصعد.....وذنبك مغفور، وظلمك قد محي بأيدي

---

(٤١) سليم حسن: موسوعة مصر القديمة، الجزء السابع عشر، ص ٢٢٣.

(٤٢) عبد العزيز بن محمد آل عبد اللطيف: التوحيد للناشئة والمبتدئين، ص ٢٧.

(٤٣) محرم كمال: الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء، ص ١٥-١٦.

(٤٤) ويمكن مقارنة هذا النص مع قوله تعالى: "وَيَوْمَ يَحْشُرُهُمْ كَأَنْ لَمْ يَلْبَثُوا إِلَّا سَاعَةً مِنَ النَّهَارِ يَتَعَارَفُونَ بَيْنَهُمْ قَدْ خَسِرَ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِلِقَاءِ اللَّهِ وَمَا كَانُوا مُهْتَدِينَ". انظر: سورة يونس، الآية (٤٥).

(٤٥) سليم حسن: موسوعة مصر القديمة، الجزء السابع عشر، ص ١٩٤.

أولئك الذين يَزنون بالموازين يوم الحساب"[٤٦]. أما كتاب الموتى فقد عكست نصوصه منذ بداية الدولة الحديثة المراحل التي يمر بها المتوفى في العالم الآخر، وكلها وسائل تساعده على تخطي العقبات المتعددة التي تقابله في العالم الآخر ومواجهة الأخطار، كما أنها تجعل قلبه واعياً صافياً حتى ينتصر عند الميزان، وحتى لا يموت مرة أخرى[٤٧].

إذاً فمن علامات الإيمان باليوم الآخر هو الحساب والميزان حيث تتم إجراءات المحاكمة أمام أوزيريس فيوضع الميزان ثم يوضع قلب الميت باعتباره يضم أفعاله في إحدى كفتي الميزان، بينما يوضع في الكفة الأخرى ماعت (ريشة العدالة) التي تمثل العدالة والنظام والالتزام، فإذا تعادلت الكفتان فإن أوزيريس يقبله في مملكته، وإلا فإنه يلقي بقلبه ليلتهمه الوحش الكاسر الرابض في انتظار حكم الميزان، ولا شك أن هذا الاعتقاد يتماثل مع ما ورد في الكتب السماوية[٤٨].

٣- الإيمان بالجنة والنار:

الجنة هي دار النعيم المقيم التي أعدها الله للمؤمنين والمتقين والأبرار، وبها جميع أنواع المأكولات والمشروبات والملبوسات وفيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر. أما النار فهي دار العذاب المقيم التي أعدت للعصاة والكافرين[٤٩] قال تعالى: "فَمَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ (١٠٢) وَمَنْ خَفَّتْ مَوَازِينُهُ فَأُولَئِكَ الَّذِينَ خَسِرُوا أَنْفُسَهُمْ فِي جَهَنَّمَ خَالِدُونَ "[٥٠]. وقد اعتقد المصري القديم في نفس هذا المصير أيضاً؛ فالصالحون يحيون حياة طيبة في حقول الإيارو- وهي نفس معنى جنات النعيم[٥١]- أما الخاطئون فمصيرهم أن ينشق العالم ويسقطوا في الأرض ولا يفك أسرهم أي أنه لا تصعد روحهم إلى السماء، ثم في العالم الآخر توجد منطقة مليئة بالنيران وفي وسطها توجد بحيرة النار ذات الأمواج الملتهبة، وهي

([٤٦])جيمس هنري برستيد: فجر الضمير، ص ٢٦٧.

([٤٧])جورج بوزنر: معجم الحضارة المصرية القديمة، ص ٣١١-٣١٢.

([٤٨])ويمكن مقارنة هذا النص مع قوله تعالى:" وَنَضَعُ الْمَوَازِينَ الْقِسْطَ لِيَوْمِ الْقِيَامَةِ فَلَا تُظْلَمُ نَفْسٌ شَيْئًا وَإِنْ كَانَ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِنْ خَرْدَلٍ أَتَيْنَا بِهَا وَكَفَى بِنَا حَاسِبِينَ"، انظر سورة الأنبياء، الآية (٤٧).

([٤٩])سورة القارعة، الآيات (٦-٩).

([٥٠])سورة المؤمنون، الآيتان (١٠٢-١٠٣) .

([٥١]) وقد ورد وصف للجنة في كتاب نوت في الأسرة التاسعة عشر أن مملكة الموتى المباركين لا تعرف حدوداً للجنوب والشمال والشرق والغرب. أليس هذا يعني أنها "...وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَالْأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ"، انظر: إريك هورنونج: وادي الملوك أفق الأبدية: العالم الآخر لدى قدماء المصريين، ترجمة: محمد العزب موسى، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ١٢-١٦؛ سورة آل عمران، الآية (١٣٣).

مخصصة لهؤلاء المخطئين الذين تجرمهم المحاكمة.وهنا يمكن مقارنة ما يتعرض له المذنبون بما ذكر تفصيلاً في آيات الذكر الحكيم[٥٢].

ومن خلال هذه الدرجات الثلاث للإيمان باليوم الآخر وما يتضمنه من الإيمان بالبعث والنشور ثم الحساب والميزان ثم المصير المحتوم إما جنة؟ وإما نار؟ يتبين لنا كيف تحقق الإيمان باليوم الآخر عند المصري القديم. ويبدو بوضوح أن مراحل الإيمان باليوم الآخر تتشابه مع ما ورد بالكتب السماوية وما ورد في آيات القرآن الكريم بدقة بالغة. ويظل الإيمان باليوم الآخر من أعظم عقائد المصري القديم لأنه يوضح مدى حاجة الإنسان إلى قيم خلقية يتصف بها في الحياة الآخرة، وهي نقطة تحول من الارتكان على العوامل الظاهرية الخارجة عن شخصية الميت إلى الاعتماد على القيم النفسية الباطنة، كما أن مراحل الإيمان باليوم الآخر من أهم أركان الإيمان التي تدعم جوانب الخير وعمله في نفس الإيمان وتثنيه بالمثل عن جوانب الشر وكسب السيئات.

ثالثاً: الإيمان بالقدر:

يعتبر الإيمان بالقدر خيره وشره هو أحد الأركان الستة التي يدور عليها فلك الإيمان، وقد اختلفت عبارات العلماء حول تعريف القضاء والقدر وأيهما أسبق؟ وهناك من عرفهما تعريفاً واحداً كالتالي: "هو النظام المحكم الذي وضعه الله عز وجل لهذا الوجود والقوانين العامة والسنن التي ربط بها الأسباب بمسبباتها". والمقصود بالإيمان بالقدر: "هو علم الله القديم والإيمان بمشيئة الله النافذة وقدرته الشاملة"[٥٣]، ويكون الإيمان بالقدر على درجتين: الدرجة الأولى: هي أن الله علم بعلمه القديم الموصوف به أزلاً أنه علم جميع أحوالهم من الطاعات والمعاصي والأرزاق والآجال، فكل ما يوجد من أعيان وأوصاف ويقع من أفعال وأحداث فهو مطابق لما علمه الله عز وجل أزلاً. ثم كتب كل ذلك وسجله في اللوح المحفوظ، قال تعالى: "أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ مَا فِي السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ إِنَّ ذَلِكَ فِي كِتَابٍ إِنَّ ذَلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرٌ"[٥٤]. أما الدرجة الثانية: فهي مشيئة الله النافذة وقدرته الشاملة وهو الإيمان بأن ما شاء الله كان وما لم يشأ لم يكن، والإيمان بأن جميع الأشياء واقعة بقدرة الله تعالى وأنها مخلوقة له لا خالق سواه[٥٥].

([٥٢])ومنها ما ورد في قوله تعالى: "إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لَا تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُجْرِمِينَ (٤٠) لَهُمْ مِنْ جَهَنَّمَ مِهَادٌ وَمِنْ فَوْقِهِمْ غَوَاشٍ وَكَذَلِكَ نَجْزِي الظَّالِمِينَ"،انظر سورة الأعراف، الآيات (٤٠-٤١).

([٥٣])محمد نعيم ياسين: الإيمان: أركانه- حقيقته- نواقضه، ص ١١٣-١١٤.

([٥٤])سورة الحج، الآية (٧٠).

([٥٥])ابن تيميه: شرح العقيدة الواسطية، ص١٥٢-١٥٦.

وقد آمن المصري القديم بالقدر منذ عصور ما قبل التاريخ، إلا أنه كان مرتبطاً بالملك في بداية الأمر، والذي عليه أن ينفذ العدالة (ماعت) التي هي أساس النظام الكوني الذي وضعه الإله. وفي مرحلة تالية يتبين من خلال مفهوم القضاء والقدر عند المصري القديم أن الطفل عند مولده يوضع بداخله شخصية بمساعدة قرينه (كا)، في حين يقوم أحد الآلهة بتاح أو تحوت أو خنوم أو مسخنت بتحديد عمره وصحته وعمله وقوته وموته وهل سيكون قدره في الحياة طيباً؟ أي هل سيكون شخصاً سعيداً؟ أم لا؟ فإذا كان هذا القدر طيب أطلق عليه *rnnt*، وأن هذه الأقدار والأحداث مدونة في كتاب، وقد ورد في النصوص المصرية القديمة ما يعكس هذه المفاهيم من الإيمان بالقدر، ويتفق مع الدرجة الأولى من الإيمان بالقدر[٥٦] ومثال ذلك ما ورد في بداية قصة قدر الأمير: "وفي نهاية شهور الولادة، ولد طفل ذكر، وعندما حضرت الحتحورات لكي يقدرن له قدره، قلن: فليمت بسبب التمساح، أو الثعبان، أو حتى الكلب!!...." [٥٧]، أما في تعاليم آمون إم أوبت/أمنموبي فقد ورد معنى التسليم بالقدر في الفصل السابع على النحو التالي:

"لا تندفعن بقلبك وراء الثروة.
إذ لا يمكن تجاهل "شاي" و"رننت" (إلهي القدر).
ولا تضعن أفكارك في أمور في الخارج.
فكل إنسان مقدر له ساعته (أي أن خيره موكل بحظه)" [٥٨].

اعتقد المصري القديم أيضاً أن الذات الإلهية هي التي تمنح الإنسان التوفيق في العمل أو تمنعه عنه كما وضحت ذلك تعاليم آمون إم أوبت، كما أن الذات الإلهية طبقاً لاختيار الإله يمكن أن تطيل عمر الإنسان أو أن تغير مجرى قدراً مذكوراً أو منفراً كتب على الإنسان فيتم تغييره إلى ما هو طيب ومثمر، أي أن الإله إذا أراد أن يغير قدراً غيره. فالدعاء يرد القدر[٥٩]. وهو ما يمكن مقارنته بما ورد في الحديث الشريف: "الدعاء والقدر يعتلجان إلى يوم القيامة".

---

(٥٦) كما أنه يتفق مع ما ورد في الحديث الصحيح عن أبي عبد الرحمن عبد الله بن مسعود رضي الله تعالى عنه قال حدثنا رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو الصادق المصدوق: "إن أحدكم يجمع خلقه في بطن أمه أربعين يوماً نطفة ثم يكون علقة ثم يكون مضغة مثل ذلك. ثم يرسل إليه الملك فينفخ فيه الروح ويؤمر بأربع كلمات: يكتب رزقه وأجله وعمله وشقي أو سعيد....."، رواه البخاري ومسلم؛ الحديث الرابع من الأحاديث النووية.

(٥٧) جاستون ماسبيرو: حكايات شعبية فرعونية، ترجمة: فاطمة عبد الله محمود، سلسلة مصريات، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م، ص ١٠٣ .

(٥٨) سليم حسن: موسوعة مصر القديمة، الجزء السابع عشر، ص ٢٤٣.

(59) Shirun, I.,"Schick soll", LA V,598-599.

كما اعتقد المصري القديم أيضاً أن الإنسان يمارس أعماله فقط من خلال رضاء الإله ومشيئته كما ذكر أحد الحكماء: "الإنسان ينطق بالكلمة أما الأمر فللرب"، وكان في مفهومهم أيضاً أن الإنسان قادر أيضاً على تغيير قدره من خلال أفعاله إذا أراد الإله له ذلك[٦٠]، أي أنه ما شاء الله كان وما لم يشأ لم يكن، كما أن الإله هو الذي قدر الأمر والفعل للإنسان وهو ما يوافق الدرجة الثانية من الإيمان بالقدر. وبذلك يتبين إيمان المصري القديم بالقدر.

رابعاً: الإيمان بالملائكة:

يعتبر الإيمان بالملائكة أحد أركان الإيمان الستة؛ وهو يتضمن أربعة أمور هي: الإيمان بوجودهم، والإيمان بمن علمنا منهم وما لم نعلم، والإيمان بما علمنا من صفاتهم، وأخيراً الإيمان بأعمالهم كتعبدهم لله عز وجل وتسبيحهم له[٦١].وتجمع النصوص المختلفة على أن الملائكة مخلوقات نورانية ليس لها جسم مادي يدرك بالحواس الإنسانية وأنهم ليسوا كالبشر فلا يأكلون ولا يشربون ولا ينامون ولا يتزاوجون، مطهرون من الشهوات المختلفة، ومنزهون عن الآثام والخطايا ولا يتصفون بشيء من الصفات المادية التي يتصف بها بنو آدم، إلا أن لهم القدرة على أن يتمثلوا بصور البشر، كما أن لهم أعمالاً أخرى في حياة الإنسان الإرادية، هدفها كما حدده الله تعالى لهم هو هداية البشر وإسعادهم ومساعدتهم على عبادة الله عز وجل واختيار الهدى والصلاح واجتناب الفساد والضلال[٦٢]. وكما أخبرنا الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم في الحديث الشريف عن عائشة رضي الله عنها: "خلقت الملائكة من نور، وخلق الجان من مارج من نار، وخلق آدم مما وصف لكم"[٦٣].

فإذا كانت هذه هي صفات الملائكة والإيمان بهم أحد أركان الإيمان، فهل عرف المصري القديم الملائكة؟ أو أدرك بعض صفاتهم وخصائصهم؟ بالبحث في قاموس برلين فإنه لا يوجد من بين المفردات الهيروغليفية ما يعبر عن "مَلَك" أو "ملائكة"، في حين أن آيات القرآن الكريم المعجز البليغ تشير إلى ذلك بوضوح فيما يرجع لما قبل عهد إخناتون بفترة طويلة على النحو التالي: "وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ (٣٠) فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ

---

(٦٠)ياروسلاف تشيرني: الديانة المصرية القديمة، سلسلة الثقافة الأثرية والتاريخية، مشروع المائة كتاب (٦)، هيئة الآثار المصرية، ١٩٨٧، ص ٦٩-٧١.

(٦١) عبد العزيز بن محمد آل عبد اللطيف: التوحيد للناشئة والمبتدئين، ص ٥٤-٥٥.

(٦٢) محمد نعيم ياسين: الإيمان: أركانه- حقيقته- نواقضه، ص ٣٣-٣٨.

(٦٣) أبو زكريا يحيى الدمشقي: رياض الصالحين، دار السلام للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٤م، ص ٢٧٦.

أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ(٣١) قَالَتْ فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ وَلَقَدْ رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ..... "[٦٤]، وبتأمل هذه الآيات الشريفة يمكن استنتاج الآتي خاصة وأنه من المعلوم ومن المؤكد أن هذه القصة حدثت على أرض مصر:

١- لما رأى نسوة المدينة نبي الله يوسف عليه السلام وقد أوتي شطر الجمال قلن: "حَاشَ لِلَّهِ " وهي كلمة تنزيه تقال تعبيراً عن الدهشة بصنع الله عز وجل[٦٥].

٢- لما دهش النسوة وأعجبوا وذهلوا وفتنوا بجماله عليه السلام نفوا عنه جنسه البشري وقلن: "مَا هَذَا بَشَرًا ".

٣- زاد النسوة على نفيهن عنه جنسه البشري بأن اعتبرنه من الملائكة فقلن: "إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ ". مما يعني ويؤكد علمهن ومعرفتهن بالملائكة.

٤- ملاحظة الدقة البليغة في الآية الكريمة التي عبرت عن تأكيد النسوة ليوسف عليه السلام بأنه ملك فاستخدمن النفي والاستثناء في قولهن: " إِنْ هَذَا إِلَّا ...".

٥- وصفهن لشدة جماله عليه السلام بال(ملك) تحديداً دون غيره من سائر المخلوقات تعني إدراكهن وعلمهن بأن الملائكة مخلوقات نورانية.

٦- لقد أضافت النسوة صفة (كريم) بعد (ملك) للتأكيد على أنه ليس ملكاً عادياً ولكنه من الملائكة المقربين مثلاً. أو من الملائكة ذات الدرجات العلا.

٧- لما قصت امرأة العزيز على نسوة المدينة أن نبي الله يوسف عليه السلام لم يستجب لها لما راودته عن نفسها وأنه قد استعصم ولم يستجب لها بشدة، دفعهم هذا الاستعصام من جانبه لوصفه بالملك، مما يعني إدراكهم أن الملائكة ليس لديهم شهوة غريزية، وأنه بذلك عليه السلام يمتلك عصمة الملائكة.

٨- وصف نسوة المدينة لنبي الله يوسف عليه السلام بالملك تعني علمهن أنه من خصائص الملائكة أن يتشكلوا في هيئة الرجال.

ووفقاً لما ذكره العديد من المؤرخين وأصحاب التفاسير فإن هذه القصة تؤرخ أحداثها كاملة في عصر الهكسوس أي فيما يسبق عهد إخناتون ببضعة قرون[٦٦] مما يؤكد إيمان المصري القديم ومعرفته بالملائكة بل وإدراكه بالعديد أيضاً من خصائصهم مثل: أنهم مخلوقون من النور، وأن الملائكة درجات، وأنهم معصومون من الخطايا

([٦٤]) سورة يوسف، الآيات (٣٠-٣٢).

([٦٥]) سيد قطب: في ظلال القرآن، مكتبة الشروق، القاهرة، الطبعة الخامسة والثلاثون، ٢٠٠٥م، ص ١٩٨٤.

([٦٦]) للمزيد من الدراسة عن الفترة التاريخية التي شهدت أحداث قصة يوسف عليه السلام على أرض مصر: انظر: محمد بيومي مهران: بنو إسرائيل، الجزء الأول: منذ عصر إبراهيم عليه السلام وحتى عصر موسى عليهما السلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠١٠م، ص ٢٢٩- ٢٣٧.

والآثام، وأنهم معصومون من شهوات بني آدم، وأنهم يتشكلون بهيئة الرجال، وهذا مما يدل على إيمان المصري القديم الملائكة وهي أحد أركان الإيمان الستة.

خامساً: الإيمان بالرسل والأنبياء:

يعني الإيمان بالرسل والأنبياء التصديق الجازم بأن الله عز وجل بعث في كل أمة رسولاً منهم يدعوهم إلى عبادة الله وحده لا شريك له ، وأن الرسل كلهم صادقون مصدقون، أتقياء أمناء، هداة مهتدون، وأنهم بلغوا جميع ما أرسلهم الله به فلم يكتموا ولم يغيروا[٦٧] "فَهَلْ عَلَى الرُّسُلِ إِلَّا الْبَلَاغُ الْمُبِينُ"[٦٨]. وقصت علينا آيات القرآن الكريم العديد من قصص الأنبياء حتى نعتبر منها على مر العصور، وأكد أيضاً على أن الله عز وجل قد بعث في كل أمة رسولاً، قال تعالى: "إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ بِالْحَقِّ بَشِيرًا وَنَذِيرًا وَإِنْ مِنْ أُمَّةٍ إِلَّا خَلَا فِيهَا نَذِيرٌ (٢٤) وَإِنْ يُكَذِّبُوكَ فَقَدْ كَذَّبَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ جَاءَتْهُمْ رُسُلُهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ وَبِالزُّبُرِ وَبِالْكِتَابِ الْمُنِيرِ"[٦٩]، والنفي والاستثناء في الآية الكريمة (إن....إلا) يأتي بغرض التوكيد، وأكد الحق عز وجل لنبيه محمد صلى الله عليه وسلم الآتي:"وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلًا مِنْ قَبْلِكَ مِنْهُمْ مَنْ قَصَصْنَا عَلَيْكَ وَمِنْهُمْ مَنْ لَمْ نَقْصُصْ عَلَيْكَ....." [٧٠]. إذن فإرسال الأنبياء والرسل لكل الأمم مؤكد بنص القرآن الكريم، وقد ورد عدد كل منهم وبعض صفاتهم مفصلاً في السنة النبوية الشريفة[٧١].

ولكن هل آمن المصري القديم بوجود الرسل والأنبياء؟ أو سجل شيئاً عنهم حتى لو لم يؤمن بأحد منهم؟ والإجابة: أن المصري القديم لم يسجل لنا نصاً نعرفه حتى الآن يمكن أن يوجد به لفظ (رسول) أو (نبي) لكن المشابهات في التصورات التي تلفت النظر بين العقيدة المصرية القديمة وما ورد في الكتب السماوية لا يمكن أن يأتي

---

(٦٧)عبد العزيز بن محمد آل عبد اللطيف: التوحيد للناشئة والمبتدئين، ص٦٦.

(٦٨) سورة النحل، الآية (٣٥).

(٦٩) سورة فاطر، الآيتان (٢٤-٢٥).

(٧٠) سورة غافر، الآية (٧٨).

(٧١) ورد في حديث أبي ذر الغفاري رضي الله عنه حين سأل رسول الله صلى الله عليه وسلم: "قلت: يا رسول الله كم الأنبياء؟ قال مائة ألف وأربعة وعشرون ألفا، قلت: يا رسول الله كم الرسول منهم؟ قال: ثلاثمائة وثلاثة عشر، جم غفير، قلت: يا رسول الله من كان أولهم؟ قال: آدم، قلت يا رسول الله: نبي مرسل؟ قال: نعم، خلقه الله بيده ونفخ فيه من روحه، ثم سواه قبلا، ثم قال: يا أبا ذر أربعة سريانيون: آدم وشيث ونوح وخنوخ وهو إدريس: وهو أول من خط بالقلم، وأربعة من العرب: هود وصالح وشعيب ونبيك يا أبا ذر، وأول نبي من بني إسرائيل: موسى وآخرهم عيسى وأول النبيين آدم وآخرهم نبيك"، رواه ابن حبان في صحيحه.

بطريق المصادفة، لكنها تعني أن مصدرهما واحدٌ وأن الوحي الإلهي كان متصلاً بين السماء والأرض(٧٢). وما ورد في آيات الذكر الحكيم في سورة غافر في المناظرة التي تمت بين فرعون وبين مؤمن آل بيته تؤكد ذلك: "وَلَقَدْ جَاءَكُمْ يُوسُفُ مِنْ قَبْلُ بِالْبَيِّنَاتِ فَمَا زِلْتُمْ فِي شَكٍّ مِمَّا جَاءَكُمْ بِهِ حَتَّى إِذَا هَلَكَ قُلْتُمْ لَنْ يَبْعَثَ اللَّهُ مِنْ بَعْدِهِ رَسُولًا كَذَلِكَ يُضِلُّ اللَّهُ مَنْ هُوَ مُسْرِفٌ مُرْتَابٌ*"(٧٣). وتوضح الآية الكريمة بما لا يدع مجالاً للشك أن نبي الله يوسف عليه السلام قد جاء المصريين بالبينات والدليل على وحدانية الله عز وجل، وأنه قد بعث فيهم نبياً وأنهم ظنوا أنه بوفاته عليه السلام لن يبعث الله لهم نبياً آخر أو رسولاً آخر، وقد تأكدت دعوته لهم أثناء وجوده في السجن على النحو التالي: "يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَأَرْبَابٌ مُتَفَرِّقُونَ خَيْرٌ أَمِ اللَّهُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ (٣٩) مَا تَعْبُدُونَ مِنْ دُونِهِ إِلَّا أَسْمَاءً سَمَّيْتُمُوهَا أَنْتُمْ وَآبَاؤُكُمْ مَا أَنْزَلَ اللَّهُ بِهَا مِنْ سُلْطَانٍ إِنِ الْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ أَمَرَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ*"(٧٤). إذن فوجود الأنبياء مؤكد أيضاً بآيات القرآن الكريم قبل عهد إخناتون في فترة وجود الهكسوس على الأقل. وأنه كان من بين المصريين من آمن بالله الواحد الأحد حتى وصلت هذه الوحدانية إلى إخناتون الذي تبناها كأول ملك في مصر القديمة يتبنى الدعوة إلى توحيد الله عز وجل.

سادساً: الإيمان بالكتب السماوية:

يعني الإيمان بالكتب السماوية التصديق الجازم بأن الله عز وجل أنزل كتباً على رسله إلى عباده، وأن هذه الكتب كلام الله تعالى تكلم بها حقيقة كما يليق به سبحانه، وأن هذه الكتب فيها الحق والنور والهدى للناس في الدارين(٧٥). وقد أنزل الله عز وجل على رسله العديد من الكتب السماوية التي حدثنا عنها القرآن الكريم، قال تعالى: "كَانَ النَّاسُ أُمَّةً وَاحِدَةً فَبَعَثَ اللَّهُ النَّبِيِّينَ مُبَشِّرِينَ وَمُنْذِرِينَ وَأَنْزَلَ مَعَهُمُ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ لِيَحْكُمَ بَيْنَ النَّاسِ فِيمَا اخْتَلَفُوا فِيهِ....."(٧٦)، وإذا كانت هذه الكتب قد نزلت بالحق لتحكم بين الناس لما تتضمنه من نور وهدى، فإنه يتبين من آيات القرآن الكريم أن نبي الله يوسف عليه السلام جاء بالبينات للمصريين كما ورد في الفقرة السابقة. كما أن التعاليم السامية

(٧٢) إريك هورنونج: ديانة مصر الفرعونية: الوحدانية والتعدد، ص ١٢.
(٧٣) سورة غافر، الآية ٣٤.
(٧٤) سورة يوسف، الآيتان (٣٩-٤٠).
(٧٥)عبد العزيز بن محمد آل عبد اللطيف: التوحيد للناشئة والمبتدئين، ص59 .
(٧٦) سورة البقرة، الآية (٢١٣).

والنصائح الراقية التي تضمنتها نصوص الأدب والحكمة في مصر القديمة تدل على تأثر المصري القديم بما ورد في هذه النصوص السماوية[٧٧].

الخاتمة

مما لا شك فيه أن الوحدانية المطلقة لله عز وجل هي أسمى ما يمكن أن يتواجد في أي مجتمع بشري. وأن أي حضارة عظيمة لا تنهض دون الإيمان بالله تعالى. لأن الإنسان في ظل الوحدانية يتمتع بالعبودية الكاملة لله عز وجل دون الخضوع والذل لغيره من سائر المخلوقات، ومن ثم يتهيأ له العمل والفكر بالحرية والإبداع التي يترتب عليهما النهوض الحضاري. ومن خلال ما سبق تناوله من أركان الإيمان الستة التي تمثل جوهر عقيدة التوحيد فإنه يمكن تلمس هذه الأركان الستة في عقيدة المصري القديم. فقد تبين توحيد الربوبية الذي ألبسه كهنة كل مذهب من مذاهب نشأة الوجوه على إلههم الأزلي، فجعلوه أصل الوجود، وأصل خلق البشر، وأنه خلق السماء والأرض، وأنه واهب الحياة وهادي الخلائق أجمعين، وأنه فعل كل ذلك بإرادته. كما يتضح أيضاً من خلال النصوص الدينية ونصوص الأدب المصري القديم أن توحيد الألوهية كان موجوداً منذ الدولة القديمة وما قبلها. أما توحيد أسماء وصفات الإله فظهر من خلال الأناشيد والصلوات المختلفة للإله معبراً عن إدراك المصري القديم لصفاته وأسمائه ومنها ما يعبر عن الجمال والجلال والقدرة والعظمة والتكبير للإله. أما عن الإيمان باليوم الآخر في عقيدة المصري القديم فقد ظهر بوضوح في كل مظاهر الدفن وما صاحبها من عقائد أكدتها النصوص المصرية القديمة حيث تبين كيف آمن المصري القديم بالبعث والحشر بعد الموت ثم بالحساب والميزان وأخيراً بالمصير المحتوم إما جنة وإما نار.

تبين في عقيدة المصري القديم أيضاً الإيمان بالقدر وأن الطفل عند مولده يوضع بداخله شخصية بمساعدة قرينه (كا)، في حين يقوم أحد الآلهة بتاح أو تحوت أو خنوم أو مسخنت بتحديد عمره وصحته وعمله وقوته وموته وهل سيكون شقياً؟ أم سعيداً؟ و أن الإنسان قادرٌ أيضاً على تغيير قدره من خلال أفعاله إذا أراد الإله له ذلك. أما عن إيمان المصري القديم ومعرفته بالملائكة فهو ثابت ومؤكد بآيات القرآن الكريم في سورة يوسف ويمكن استنتاج منه إيمانهم بالعديد من صفات الملائكة أيضاً. أما عن إيمان المصري القديم بالأنبياء والرسل والكتب فثابت ومؤكد أيضاً من القرآن الكريم بسورة غافر أن نبي الله يوسف عليه السلام قد جاء المصريين بالبينات والدليل على وحدانية الله عز وجل فيما قبل عهد إخناتون – عصر الهكسوس– بعدة قرون، كما أن التعاليم السامية والنصائح الراقية التي تضمنتها نصوص الأدب المصري القديم تعكس تأثر المصري القديم بما ورد في الكتب السماوية.

([٧٧]) وهو أمر يحتاج إلى المزيد من الدراسة.

ومن كل ما سبق يمكن التأكيد على وجود ملامح التوحيد في مصر القديمة قبل عهد إخناتون، أي أن العقيدة المصرية القديمة بدأت في جوهرها توحيدية مؤمنة بالله عز وجل ثم تحولت على مر العصور إلى التعددية بمساعدة العديد من العوامل منها مرونة الفكر المصري القديم التي سمحت بهذا التعدد بالإضافة إلى الدور الذي لعبه كهنة كل إله في هذا المجال بتشجيع الملوك أنفسهم لذلك، هذا إلى جانب فكرة وجود إله سياسي للدولة في كل عصر من العصور. حتى كانت الصحوة الكبرى مرة أخرى على يد إخناتون.

الوشم في الحضارة المصرية القديمة

د.سهى محمود♦

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى دراسة الوشم في الحضارة المصرية القديمة، وعلى وجه التحديد الوشم الكتابي وليس التصويري، وذلك من خلال ما أمكن حصره من القطع الأثرية من التماثيل الملكية وتماثيل الأفراد.

إشكالية البحث:

مناقشة فكرة استخدام الوشم الكتابى على التماثيل الملكية وتماثيل الأفراد

أهداف البحث:

١- مقدمة تاريخية عن الوشم في مصر القديمة.

٢- دراسة الوشم الكتابى من خلال التماثيل الملكية ،وتماثيل الأفراد.

٣- المغزى الدينى للوشم الكتابى.

يهدف هذا البحث إلى دراسة الوشم في الحضارة المصرية القديمة ،وعلى وجه التحديد الوشم الكتابي وليس التصويري ،وذلك من خلال ما أمكن حصره من القطع الأثرية من التماثيل الملكية وتماثيل الأفراد.

أو لا:مقدمة تاريخية عن الوشم:

ظهر أول دليل لاستخدام الوشم في عصور ما قبل الأسرات[١] ،وبشكل محدود فى العصر العتيق على التماثيل [٢]شكل رقم(١)، ولكنه ظهر بشكل مؤكد في الأسرة الحادية عشر من عصر الدولة الوسطى،وبوجه خاص على الأشكال المصنوعة من الفيانس الأزرق[٣] ،وزينت بالنقاط أو الأشرطة ،أو الأشكال المعينة(شكل رقم ٢)،كما ظهر أيضا على المومياوات المحفوظة لسيدة تدعى أمونت وتشغل منصب كهنة الآلهة حتحور، وهى أيضا محظية مونتوحتب الثاني[٤](شكل رقم ٣) ،كما عثر على موميواتين لراقصتين من البلاط الملكى ووجد على كل واحدة من هذه المومياوات

♦ مدرس الأثار المصرية القديمة بالمعهد العالى للدراسات النوعية.

[1] - G.D.Hornblower, Predynastic figures of Woman and their Successors in:JEA XV ,part 1,1929 p.29.

[2] −Rober.,t .s, Tatowierung in: LA VI, 1986 coL.14 5.

[3] −J.Vandier D,Abbadie,Une Fresque civile de Deir El Medineh in:RdE 3 ,1938 p32 .

[4] − Louise Kimmer,Remarques sur le Tatouage dans LEgypt ancienne,MIFAO,1948 p8 .

وشم عبارة عن سلسلة من النقاط ،أو الأشرطة ، أو الأشكال المعينة[٥](شكل رقم)٤. كما ظهر أيضا على مجموعة من الأشكال المسماة بعرائس الموتى ،والتي ظهرت في عصر حضارة البدارى وتدفن مع المومياوات الذكرية، والتى أصبح يشار إليها بعد ذلك باسم أشكال المحظيات ،وأشكال الخصوبة.

يرى بعض الباحثين أن المصريين القدماء استعاروا هذا الأسلوب من النوبيين ،وهناك دليل يؤكد الصلة القوية بارتباط مومياوات الأسرة الحادية عشر والتي تحمل الوشم من الدير البحري مع النوبة والتي كانت تحت سيطرة المصريين في ذلك العصر.

١. أشكال الوشم:

الأول: تنحصر الأشكال الشائعة للوشم في مصر القديمة بسلسلة من النقاط ،الأشرطة ،الأشكال المعينة وهى تمثل بشكل عشوائي ،وهى تحمل دلالات ذات معانى حامية أو خصوبة،[٦]والثانى: فهو الإله بس الذى يرتبط بالحياة المنزلية ،الأغاني ،الرقص ،الموسيقى، ولكنه أيضا يمثل الحماية لكل مظاهر الحياة الخاصة للمرأة.

٢-أسباب استخدام الوشم:

أ-إن الوشم يحفظ الحماية والخصوبة ،وهو أيضا يكفل الحماية الروحية والطبية.

ب-له دور علاجي أثناء مراحل الحمل والولادة.

ج-استخدام الوشم على أفخاذ الراقصات والموسيقيين ،ولاعبي الأكروبات ربما ليحميهم ضد الأمراض المتعددة.

د-يستخدم الوشم كمرشد طبى حيث يقوم الفريق الطبى ليقيس المسافة بين هذه العلامات أو النقاط ليحدد الوقت المتوقع لميلاد الطفل.

ه-استخدام الوشم ليميز الطبقة الاجتماعية طبقا لوظائفهم. [7]

وبعد هذه المقدمة التاريخية عن الوشم نتنقل إلى موضع الدراسة الأوهى دراسة الوشم الكتابي على التماثيل الملكية ،وتماثيل الأفراد.

---

[5]Ibid.,p11.

[6]- Samar Mostafa,Kamal, A New concept of Tatto in ancient Egypt in:Faculty of Tourism and Hotel s Magazine,Vol4 ,No1,2009 p.72.

[7] Ibid.,p.73 .

ثانيا: التماثيل الملكية.

١- تماثيل الملك أخناتون

أ-بقايا من الجزء العلوي لتمثال الملك أخناتون عليها أسم الإله وألقابه[٨]. (شكل ٥)
ب- تماثيل أخناتون العملاقة بالمتحف المصري وعليها أسماء الملك[٩](شكل ٦)

٢- تمثال مرنبتاح(شكل ٧)

يمثل النصف الأعلى من تمثال الملك مرنبتاح عثر عليه في الفناء الثانى من معبده الجنزى في طيبة،ويتخذ الملك غطاء الرأس المعروف باسم النمس حيث يتدلى شريطاه على القلادة التى تزين صدره ،كما يحمى جبهته الصل المقدس عل حين ثبت تحت ذقنه لحية مستعارة برباطين على صدغيه،نقش على كتفي التمثال خرطوشا الملك فهو رب الأرضيين(رع مرى أمون)اسم التتويج،ورب التيجان، مرنبتاح حتب حر ماعت(اسم المولد)[١٠]

٣- تمثال الملك سيتى الثانى(شكل ٨)

ويصور الملك سيتى الثانى جالسا على العرش ممسكا برأس الكبش المحنط ،وهو من الحجر الرملي محفوظ بالمتحف البريطاني.[١١] وقد نقش عليه خراطيش الملك ،يرجع هذا التمثال إلى الأسرة ١٩

٤-تماثيل رمسيس الثانى

أ-عثر على هذا التمثال بشرق المعبد بالكرنك وهو مصنوع من حجر ويوجد بمتحف تورين الديورايت وصور رمسيس الثاني جالسا على العرش مرتديا التاج الأزرق وقد نقش أسمى الملك على الكتفين[١٢].(شكل ٩)

ب-تماثيل الملك رمسيس الثاني الضخمة ومنها:

تمثالين الملك رمسيس الثاني بمعبد الأقصر بالفناء الأول المؤدى إلى مدخل صالة الأعمدة،ويحمل اسم ابن حاكم البلاد الأجنبية،والتى تشير إلى الحملات العسكرية[١٣](شكل رقم١٠)

تماثيل الملك رمسيس الثانى بمعبد أبوسمبل[١٤]وقد نقش عليها خراطيش الملك(شكل ١١،١٢)

---

[8] CG965 .
[9] Ian Show and Paul Nichlson,TheBritish Museum Dictionary of Ancient Egypt ,The American Universty,Cairo, 1999 p.29 .
[10] CG607 .
[11] Regine Schulz and etal , Egypt, the world of the pharaohs ,Konemannn,Germany,1998 p.150
[12] Ibid.,p.172 .
[13] Ibid,p.180 .
[14] LD, pl.109,pL.110

٣-تمثال رمسيس الثالث حامل شعار أمون (شكل ١٣)

هذا التمثال من طراز التماثيل الملكية الممسكة بشعارات الأرباب، والتى تتصل بما كان يقام في المعابد من أعياد ،إذ يسهم الزورق المقدس وشعارات المعبود في الموكب،وكان الملك بما افترض فيه من رعاية هذه الاحتفالات يخلد ذلك بمثل تلك التماثيل حاملة الشعارات حيث تقام عند مدخل المعبد وقد عهد هذا النوع من التماثيل منذ عصر تحوتمس الرابع.،ويؤرخ التمثال إلى الأسرة ٢٠ وعثر عليه بفناء الخبيئة ،ونقشت خراطيش الملك على الكتف[١٥]

-٥ تمثال الملك أوسركون الأول: (شكل رقم١٤)

عثر على التمثال في هليوبوليس وهو مصنوع من البرونز والذهب وهو موجود بمتحف بروكلين بنيويورك[١٦] ويرجع إلى الأسرة ٢١ .

٦-تمثال الملك بامى (شكل رقم ١٥)

وهو مصنوع من البرونز ومحفوظ بالمتحف البريطانى،وهو يمثل الملك بامى مرتديا التاج الأبيض و مقدما الخمر ، وقد نقش اسمي الملك على الكتف[١٧]

ثالثا: تماثيل الأفراد:

١-تمثال حتب دى إف: (شكل رقم ١٦)

يعد تمثال حتب دى إف من أقدم التماثيل المصرية الغير ملكية ،حيث نجد صاحب التمثال للمرة الأولى راكعا في خشوع ،واضعا راحتيه على ركبتيه وشعرا مستعارا مستديرا على رأسه وقد مشطت خصلاته في صفوف بعضها فوق بعضها ،كما يتخذ نقبة قصيرة بسيطة .ونقش لقب صاحب التمثال واسمه على السطح الأعلى من قاعدة التمثال ومنه يعرف أن اسم حتب دى إف، واسم أبيه مرى جحوتى وحمل لقب يصعب تفسيره هو عظيم الهبات في البيت الأحمر ،يوجد على الكتف الأيمن نقشت الأسماء الحورية الثلاث الأوائل من ملوك الأسرة الثانية وهم :حتب سخموى ،،رع نب ، نى نثر من فوقها منظر لطائر البنو (الفونكس) جاثما على هريم صغير لعله يرمز للتجدد الأبدي المتواصل[١٨]

٢-تمثال سنفر وسننای(شكل رقم ١٧)

يرجع هذا التمثال إلى الأسرة ١٨ ،عصر الدولة الحديثة ،وعثر عليه شمال بهو العمدة الأكبر بالكرنك ،وهو من حجر الجرانيت الأشهب،ويبلغ ارتفاعه ١٢٠سم

---

[١٥] محمد صالح ،هورنيج سوروزيان : المتحف المصرى –المجلس الأعلى للآثـــار –القـــاهرة ط٣– ١٩٩٩ ص٩٦.

[16] Regine Schulz and etal ,op-cit., p.271.

[17] Ibid.,p.325 .

[18] CG 1.

ويصور سنفرو وزوجته سنناى على أريكة عالية الظهر متشابكة أذرعهما ،حيث يتخذ الزوجة شعارا مستعارا أما سنناى، والتى تحمل لقب المربية الملكية ،فتتخذا شعارا مستعارا ذات جدائل طويلة ،كما تتحلى بقلادة عريضة ورداء طويلا،وعند كتف سننفر الأيمن نقش خرطوش أمنحتب الثانى على الكتف ،واالثدى.[١٩]

٣-تمثال أمنحتب بن حابو(شكل رقم ١٨)

عثر على ذلك التمثال بالقرب من أسفل السلم شرقى الصرح العاشر بالكرنك ،وهو من الجرانيت الرمادى،وعرضه ٨١سم ، طوله ٧٢سم ،ويمثل أمنحوتب بن حابو في جلسة الكاتب متقاطع الساقين يرتدى الشعار المستعار ذو خصلات مائجة تنتهي بجدائل تغطى جبهته حتى حاجبيه الكثيفين حيث تنحسر نحو الكتفين مخفية جزءا من الأذنين ،إذ تنحني رأسه قليلا على بردية مبسوطة في حجره يقرأ أيضا نصا معتدل تحت نظره ،ويتدلى من كتفه الأيسر لوح به تجويفان لمحبرتين احدهما اللون الأحمر ،والأخر اللون الأسود وذلك فضلا على لوح أخر مستدير على ركبته اليسرى ويذكر النص على جسده اسم امنحوتب٣ الشخصي واسمه التاجي[٢٠]

٤-تمثال أمنحوتب (شكل رقم ١٩)

يؤرخ هذا التمثال إلى الأسرة١٨ ،وعثر عليه بمعبد خونسو بالكرنك ،وهو مصنوع من الجرانيت الأسود ،ويصور التمثال واقفا ويلبس الشعر المستعار ،مرتديا النقبة القصيرة ،كما صور جسد التمثال ممتلئ ذو ثنيات ينم عن قوة وشباب الشخص ،ونقش على الكتف الأيمن اسم الميلاد لأمنحوتب الثالث ،وعلى ثدي التمثال *nb mꜥ3t Rꜥ* نقش اسم العرش *Imn ḥtp ḥk3 w3st*'[٢١]

-٥تمثال بتاح مس (شكل رقم ٢٠)

يؤرخ هذا التمثال إلى الأسرة ١٨ ،وهو من حجر الجرانيت الأسود،مفقود منه الجزء العلوي ،ويوجد الجزء السفلى من التمثال وهو يمثل راكعا ،توجد خراطيش الملك تحوتمس الرابع على البطن أعلى السره [٢٢]وعليها الأتي:ꜥ*Mn ḫprw r* ، *ḏḥwty ms ḫꜥw*

٦ -تمثال اممنحات (شكل رقم ٢١)

عثر على ذلك التمثال بمعبد موت بالكرنك،ويرجع إلى الأسرة ١٨ ،ويبلغ ارتفاعه ٨٠سم ،وينتمى هذا التمثال إلى مجموعة التماثيل الكتلة ،ويصور صاحب التمثال

---

[١٩] محمد صالح : نفس المرجع السابق ص٨١.

[٢٠] :نفس المرجع السابق ص٧٩.

[21] CG 551.

[22] CG584.

مرتديا الشعار المستعار وبيديه زهرة اللوتس ،وقد نقش اسم الملك *R^ᶜ 3 ḫprw* على الذراع[٢٣]

٧-تمثال امنحوتب (شكل رقم ٢٢)

عثر على التمثال في بوباسطة ،وهو من الجرانيت الأسود ،يبلغ ارتفاعه٩١سم ،ويمثل أمنحوتب في هيئة الكاتب الجالس ،وهو مفقود الرأس وعلي كتفه نقش *nb m^ᶜ3t R^ᶜ*[٢٤]

٨-انى مس (شكل رقم٢٣)

يرجع هذا التمثال إلى الأسرة ١٩ ومصنوع من الجرانيت الأشهب ،ويبلغ ارتفاعه ٧٥سم ،وعثر عليه بالمشايخ ،وينتمي إلى مجموعة التماثيل الكتلة ،ويرتدى الشعار المستعار والذقن المستعارة ،وبداخل التمثال ناووس و،ويوجد على رأس التمثال اسم الملك مرنبتاح ،وعلى الأذرع أسماء الآلهة محيت ورت، إنحور شو[٢٥].

٩- باك إن خونسو: (شكل رقم ٢٤)

يؤرخ إلى الأسرة العشرون، وهو من الجرانيت الأسود ،يقف على قاعدة ويرتدى باروكة مكونة من جزئيين ويظهر فيها الأجزاء السفلية للأذنين،ونقبه طويلة لها جزء بارز عريض وقدمه متقدمة للأمام ،ويرتدى صندلا،ويحتضن بيديه قائما على رأس كبش أحد رموز الإله أمون ،يرتدى صدرية يعلوها قرص الشمس وكتب صيغة التقدمة على القائم إلى أمون رع وسجل اسم الملك رمسيس الثالث على أكتاف التمثال.[٢٦]

١٠-تمثال سماتاوى نخت شكل رقم(٢٥)

يؤرخ التمثال إلى الأسرة٢٦ وعثر عليه بكوم القلاع ، والتمثال ذو رأس مفقود ،وصور التمثال جالسا على قاعدة مثنى الركبة ،وعلى الذراعين اسمى الملك بسماتيك[٢٧]

رابعا:المغزى الدينى لأستخدام الوشم الكتابى:

استخدم المصرى القديم كتابة الأسماء في كتابة الوشم ،وترجع أهمية كتابة الأسم لأنه من الأجزاء المهمة في الكيان البشرى ،والذى له وجود مستقل ،فالأسم الذى يستحق اهتماما خاصا ،فالخليقة وجدت بتسمية الأسماء ،وهكذا اخذ كل شيء اسمه الحقيقى ،وبدون الأسم يختفى ولايعود له وجود ،ومن هنا كانت عادة محو أسماء الملوك والآلهة غير المرغوب فيها، ويعاد الأسم مرئيا ومسموعا بعد الموت يكون

---

[23] CG566.

[24] CG590.

[25] 582 CG.

[٢٦] نشأت حسن الزهرى :المناظر المصورة على تماثيل الأفراد حتى نهاية الأسـرة ٢٥ –المجلـس الأعلى للآثار–القاهرة –٢٠٠٩ص٣٠٩.

[27] CG 653

رمزا للخلود ،وهناك فقرة من نصوص التوابيتت تدعو المتوفى أن يؤكد أننى أحيا الحياة ،أننى لن اختفى ،ان اسمه لن يمحى على الأرض طول الزمن "ومن ذلك فنرى أن العقيدة المصرية القديمة تعتبر ان الأسم جزء حيوى من الشخصية فهو يحفظ في الحياة الأخرى ،وتحتوى الأوانى على بعض التحذيرات لأى شخص يزيل اسمه ،وهناك ايضا تهدديدات لأى شخص يكرر اسمه ،أن أهمية الأسم تكمن في وجوده الأبدى والأزلى ،أما بالنسبة للألهة والألهات فهى تمتلك الأسم السحرى لها والأنسان الذى يكتشف هذه الأسماء قادرا على أن يملك مساعدة الألهة.[٢٨]

النتائج:

ومن خلال الدراسة السابقة يتضح الأتي:

١- ظهر استخدام الوشم الكتابي على التماثيل الملكية منذ بداية عصر الدولة الحديثة، ويشمل كتابة اسم التتويج واسم المولد للملك، وذلك نظرا للدور الديني الهام الذي يلعبه الاسم، والذي سبق الإشارة إليه.

٢- استخدم لأول مرة في عهد الملك أمنحتب الرابع (إخناتون) اسم الإله في تزيين التمثال الملكي.

٣- استخدمت أسماء الملوك كوشم كتابى على تماثيل الأفراد بداية منذ العصر العتيق مثال ذلك تمثال حتب دى إف ،ولم يظهر في عصر الانتقال الأول ،الدولة الوسطى ،وعصر الانتقال الثاني ،بينما ظهر مرة أخرى في عصر الدولة الحديثة حتى نهاية العصر المتأخر.

٤- يوجد الوشم الكتابى غالبا على الذراع الأيمن أو على الذراعين أو في منطقة البطن أعلى السرة وذلك بالنسبة لبعض الملوك ،وتماثيل الأفراد.

٥- ظهر الوشم الكتابى مرة واحدة على رأس التمثال ،تمثال انى مس ،وعلى الأذرع أسماء الآلهة محيت ورت،أنحور شو ،وفى بعض الأحيان يظهر على ثدي التمثال مثل امنحتب بن حابو ،امنحوتب.

٦- تهدف كتابة أسماء الملوك على تماثيل الأفراد إلى حماية التمثال حيث إنه الصورة الحية للشخص.

[28] Lesko.,L. and etal, Religion in Ancient Egypt Gods Myths and Personnel Practaice,London,1991,p.28 .

قائمة الاختصارات

CG Bordchart,Statuen und Statuetten von Konigen und Privatleuten ,Cairo.

JEA Journal of Egyptian Archaeology, London.

LA Lexikon der Agyptologie, Wiesbaden.

LD Lepsius, Karl**,** Denkmaler aus Agypten,Berlin,1849.

RdE Revue d egyptologie, Cairo.

المراجع

أولا:المراجع العربية:

١- محمد صالح ،هورنيج سوروزيان : المتحف المصرى –المجلس الأعلى للآثار –القاهرة ط٣- ١٩٩٩

٢- نشأت حسن الزهرى :المناظر المصورة على تماثيل الأفراد حتى نهاية الأسرة ٢٥ –المجلس الأعلى للآثار–القاهرة –٢٠٠٩

ثانيا المراجع الأجنبية:

Bordchart,L, Statuen und Statuetten von Konigen und Privatsteuten ,vol5,Berlin,1911-36

-Hornblower ,G.D, Predynastic figures of Woman and their Successors in :JEA XV ,part 1,1929

Kamal ,s A New concept of Tattoo in ancient Egypt in: Faculty of Tourism and Hotel s Magazine,Vol4 ,No1,2009

-Kimmer, Louise Remarques sur le Tatouage dans L Egypt ancienne, MIFAO,1948

Lepsius, Karl Denkmaler aus Agypten,Berlin,1849

-Lesko.,L. and etal, Religion in Ancient Egypt Gods Myths and Personnel Practaice,London,1991

-Rober.,t .s, Tatowierung in: LA VI, 1986 coL.14 5

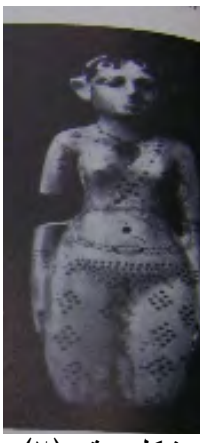
-Schulz ,Regine and etal Egypt, the world of the pharaohs ,Konemannn,Germany,1998

Show ,Ian and Paul Nichlson, The British Museum Dictionary of Ancient Egypt ,The American University ,Cairo, 1999

J.Vandier D,Abbadie, Une Fresque civile de Deir El Medineh in:RdE 3 ,1938p 4:35

ملحق الأشكال

شكل رقم (١)
نقلا عن:
G.D.Hornblower, Predynastic figures of Woman and their Successors in:JEA XV ,part 1,1929 p.29.



شكل رقم (٢)
نقلا عن:
J.Vandier D,Abbadie,Une Fresque civile de Deir El Medineh in:RdE 3 ,1938 p32.

شكل رقم (٥)
نقلا عن:
CG965

شكل رقم (٦)
نقلا عن:
Ian Show and Paul Nichlson,TheBritish Museum Dictionary of Ancient Egypt, p.29 .

شكل رقم (٧)
نقلا عنCG607

شكل رقم (٨)
نقلا عن:
Regine Schulz and etal , Egypt, the world of the pharaohs , n,Germany,1998 p.150

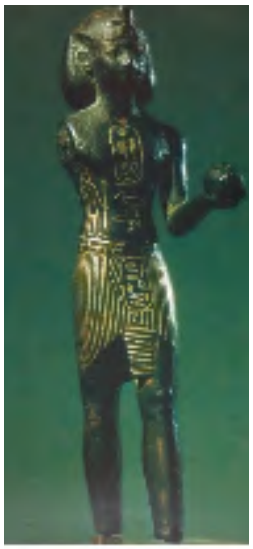
شكل رقم (٩)
نقلا عن: Ibid.,p.172

شكل رقم (١٠)
نقلا عن:Ibid,p.180

شكل رقم (١١) نقلا عن
Karl Lepsius,Denkmaeler aus Agypten,Berlin,1849pl.109

شكل رقم (١٢) نقلا عن
Ibid.,pL110

شكل رقم (١٣) نقلا عن
محمد صالح ،هورنيج سوروزيان : المتحف المصري –المجلس الأعلى للآثار –القاهرة ط٣– ١٩٩٩ ص٩٦



شكل رقم ١٤ نقلا عن
Regine Schulz and etal, op-cit., p.271

شكل رقم(١٥) نقلا عن
Ibid.,p.325

شكل رقم(١٦) نقلا عن
CG1

شكل رقم(١٧) نقلا عن
محمد صالح : نفس المرجع السابق ص٨١

شكل رقم(١٨) نقلا عن
نفس المرجع السابق ص٧٩:

شكل رقم(١٩) نقلا عن
CG 551

شكل رقم(٢٠) نقلا عن
CG584

شكل رقم(٢١) نقلا عن
CG566

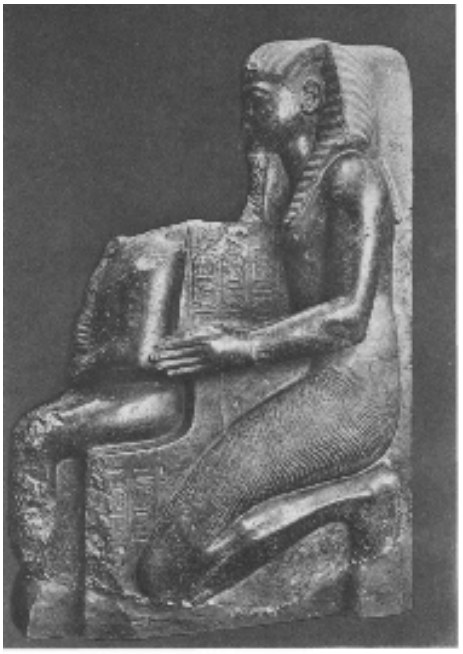
شكل رقم(٢٢) نقلا عن
CG590

شكل رقم(٢٣) نقلا عن
CG 582

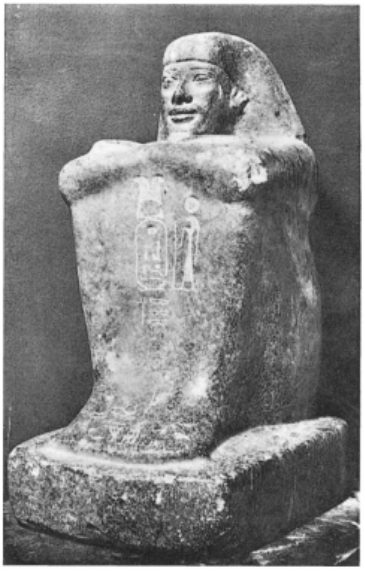
شكل رقم٢٤) نقلا عن
نشأت حسن الزهرى :المناظر المصورة على تماثيل الأفراد حتى نهاية الأسرة ٢٥ –المجلس الأعلى للآثار–القاهرة – ٢٠٠٩ص٣٠٩

شكل رقم(٢٥) نقلا عن
CG 653

الأسرة ١٢



562



548

الألقاب التي حملتها زوجات حكام إقليم الوعل

د . صدقة موسي علي♦

كان للمرأة في مصر القديمة بصفة عامة – وضع اجتماعي مرموق بجانب زوجها في إقليم الوعل – الإقليم السادس عشر من مصر العليا. وقد نعمت الحياة العائلية في مصر القديمة بنصيب من الاستقرار لم تعهدها الشعوب القديمة الأخرى.

واختلفت عوامل الاستقرار بين طبقة وأخرى، وكان أوضحها بين أهل الطبقتين الثرية والوسطى، نوعاً من التوازن المقبول عدل المجتمع به بين أوضاع الزوجين في الأسرة، فالزوج بالنسبة لزوجته يوصف بأنه البعل، وولى الأمر والأخ(١).

وكما نري على آثار إقليم الوعل – ذلك الإقليم الغني المتميز بمصر الوسطى– كانت الزوجة توصف بالنسبة لزوجها بأنها " زوجته محبوبته"، وأحياناً " أخته".

وإذا تحدث الناس عنها قالوا " *nbt-pr*" أي " ست البيت"، وظهر ذلك بوضوح منذ الدولة القديمة، بل وأكثر من ذلك وجدت مقبرة لسيدة بين مقابر حكام الإقليم وكبار رجاله وتحمل اسمها وهي رقم ١٨ في زاوية الأموات من الأسرة السادسة. والسيدة باخوت لها مقبرة مشتركة مع المدعو " نحري " رقم ٩ في نفس المجموعة، وقد لقبت " النبيلة المبجلة" (٢).

وقد ظهرت زوجات حكام الإقليم في العديد من المناظر بجوار أزواجهم أو ظهرت في مناظر مستقلة كبيرة تشابه مناظر أزواجهن الحكام أنفسهم، خاصة في مقابر بني حسن في عصر الدولة الوسطى، وحملن عدة ألقاب هامة.

وعلى سبيل المثال لا الحصر؛ كما في مقبرتي أميني و خنوم حتب الثاني : ففي مقبرة الحاكم أمنمحات (أميني) رقم ٢ ببني حسن من الأسرة الثانية عشرة، تظهر زوجته حتبت (حتحور حتب) على الحائط الجنوبي جالسة في صورة كبيرة مهيبة ومن أمامها مناظر ستة صفوف تبين الكهنة والخدم يقدمون القرابين ليضعوها على مائدة أمامها، وكتب فيها اسمها وألقابها.

♦ أستاذ بقسم الآثار المصرية بكلية الآداب جامعة المنيا .

(١) عبد العزيز صالح : الأسرة في المجتمع المصري القديم، المكتبة الثقافية عدد٤٤، القاهرة، ١٩٦١، ص٥، ٦؛ نفس المؤلف: حضارة مصر القديمة وآثارها، جـ١، القاهرة، ١٩٨٠، ص٣٧٧.

(2) L.D., Text II, pp.68-69; PM, IV, p.138; PN, I, 49,3

صدقة موسى على : الإقليم السادس عشر من مصر العليا منذ أقدم العصور حتى نهاية الدولة الوسطى، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب– جامعة المنيا، ١٩٨٩، اثر٢٥، ٢٦.

ويوضح النص المفسر المصاحب للمنظر " إمداد وإحضار كل ما هو طيب للمقصورة العظيمة لروح المبجلة سيدة المنزل حتبت صادقة القول"[٣].

وأيضاً في الهيكل (في منتصف الحائط الشرقي لمقصورة المقبرة) يوجد تمثال للحاكم أميني، وعلى يمينه تمثال لزوجته، وعلى يساره تمثال لوالدته، وكتب على الحائط أعلى منهما وكذلك على أقدامهما الاسم والألقاب[٤].

وفي مقبرة الحاكم " خنوم حتب الثاني" رقم ٣ ببني حسن من الأسرة الثانية عشرة؛ أيضا تظهر زوجته خيتي على الحائط الجنوبي أمام مائدة القرابين وفوقها اسمها وألقابها، ومن خلفها بناتها الثلاث، وعلى كل منهن اسمها وألقابها، وكذلك ظهرت الزوجة خيتي وبنات الحاكم الثلاث في مناظر الهيكل،وأيضاً أمه باكت – وهي ابنة الحاكم خنوم حتب الأول وزوجة الحاكم نحري– وعلى كل منهن اسمها وألقابها[٥].

وقد تنوعت ألقاب زوجات الحكام فكانت منها الإدارية، أو الشرفية بصيغة إدارية مثل حاملة الختم الملكي (رئيسة الخزنة) المعروفة لدي الملك، الأميرة المحلية أو الحاكمة ، الأميرة الوراثية، الزينة الملكية، ومنها الدينية – وهي الأكثر– مثل المبجلة لدى أوزير، المبجلة لدى أنوبيس أو المبجلة لدي الإله العظيم، المبجلة لدى حتحور، كاهنة حتحور سيدة نفروسي، كاهنة حتحور سيدة عريت، كاهنة باخت سيدة وادي الكهف.

ونبدأ بأمثلة للصفات أو الألقاب الدافئة ذات الطابع الاجتماعي التي تظهر مكانة السيدة في أسرتها ولدى زوجها.

---

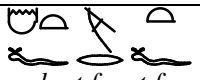
(3) Newberry, Beni- Hasan, I, pl.18.

(4) Ibid, p.19, 34-36; PM,IV, p.144

وعن وصف المقبرة بصفة عامة: صدقة موسى علي: المرجع السابق، اثر٣٥.

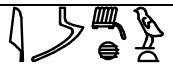
(5) Newberry, o.c, pp.71-72, pl.36;

صدقة موسى علي: المرجع السابق، اثر٣٦.

اللقب	حاملته	مكان ظهوره
 *ḥmt.f mrt.f* زوجته محبوبته	مرت ات أس[٦] زوجة ماي من الأسرة السادسة.	مقبرة رقم ٣ بزاوية الأموات.
≈ ≈ ≈	بس ثا زوجة شبسسكاو من الأسرة السادسة.	مقبرة رقم ٩ بزاوية الأموات.
≈ ≈ ≈	أنى زوجة نى عنخ بيبي، واسم شهرته خنوم حتب حبي، من الأسرة السادسة.	مقبرة رقم ١٤ زاوية الأموات[٧].
≈ ≈ ≈	جحوتي كا زوجة باكت الأول من عصر الانتقال الأول أو الأسرة الحادية عشرة.	مقبرة ٢٩ بني حسن.
≈ ≈ ≈	حتبت زوجة أميني من الأسرة الثانية عشرة.	مقبرة رقم ٢ بني حسن.
≈ ≈ ≈	حري ايب زوجة نثر نخت من الأسرة الثانية عشرة.	مقبرة ٢٣ بني حسن.
≈ ≈ ≈	خيتي زوجة خنوم حتب الثاني من الأسرة الثانية عشرة.	مقبرة ٣ بني حسن[٨].
 im3ḫw(t)ḫr hi .s المبجلة(الموقرة) لدي زوجها.	مرت ات أس زوجة ماي من الأسرة السادسة.	مقبرة ٣ بزاوية الأموات[٩].
	حتبت زوجة أميني من الأسرة الثانية عشرة.	مقبرة ٢ بني حسن[١٠].

(6) PN, I, 158,18.
وحتى في معنى الاسم " محبوبة أبيها" يظهر الحب والدفئ والحنان في الأسرة.
(7) L.D, II, 110 b, III d, Ld, Text.II, p.60,63.
وللمزيد عن هذه المقابر راجع: صدقة موسي على : المرجع السابق، اثر ٩، ١٦، ٢١
(8) Newberry, o.c, I, pl.18; II, pl. 24, 29,33.
وعن المقابر: صدقة موسى علي: المرجع السابق، اثر٢٨، ٣٥، ٣٦، ٣٧.
(9) L.D, II, 110 b, Text.II, p.60.
(10) Newberry,Beni- Hasan I, pl.18
عبد الحليم نور الدين: مرجع سابق، ص١٤١، وللمزيد عن هذه المقابر راجع: صدقة موسي على : المرجع السابق، أثر ٩، ٣٥..

أول أمثلة معروفة للقب " المبجلة" (الموقرة) لدى زوجها كانت من الأسرة الرابعة.

اللقب	حاملته	مكان ظهوره
 *im3ḫwt* المبجلة	باخوت من الأسرة السادسة	مقبرة ١٩ بزاوية الأموات
 im3ḫ(y)t ḥr niwt.s المبجلة بمدينتها	حتبت زوجة أميني من الأسرة الثانية عشرة.	مقبرة ٢ بني حسن
 špst النبيلة	باخوت من الأسرة السادسة	مقبرة ١٩ بزاوية الأموات[١١].
 s3t ḥ3ty-ʿ ابنة الحاكم	حتبت زوجة أميني من الأسرة الثانية عشرة. وكذلك حنو (حنوت) والده أميني خيتي زوجة خنوم حتب الثاني وبناته الثلاثة(باكت وثنت ومرسي) من الأسرة الثانية عشرة	مقبرة ٢ بني حسن مقبرة ٢ بني حسن. مقبرة ٣ ببني حسن[١٢].

ابنة حاكم الإقليم:

كان هذا اللقب قاصراً على بنات حكام الأقاليم في الأسرة الثانية عشرة، وكما رأينا من الجدول السابق في إقليم الوعل (الإقليم السادس عشر من مصر العليا) حملته السيدات "حنو" أم أميني حاكم الإقليم في عهد سنوسرت الأول وزوجته حتبت، وختي زوجة "خنوم حتب الثاني"(من عهد سنوسرت الثاني)؛وبناته الثلاث:باقة ومرسي وثنت.

وقد لعبت ابنة الحاكم دوراً كبيراً في وراثة الإقليم كدور ابنة الملك في المملكة[١٣]، فقد ينتقل حكم إقليم معين إلى احد الأشخاص بعد زواجه من ابنة حاكم هذا الإقليم؛ كما حدث في إقليم الوعل، حيث يرجع وصول " خنوم حتب الثاني" إلى حكم الإقليم ومدينة " منعة خوفو" إلى زواج والده " نحري" وكان حاكم الإقليم الخامس عشر المجاور من " باقة" وريثة أمير إقليم الوعل (وهو خنوم حتب الأول).

---

(11) L.D, Text.II, pp68-69, PM IV, p.138; FCD,p .265.

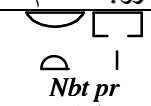
(12) Newberry, o.c, pp13-14,12, pl.7,18, 35, 36; FCD,p.20.

عبد الحليم نور الدين : دور المرأة في المجتمع المصري القديم، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٣٥.

(١٣)عبد الحليم نور الدين : المرجع السابق ، ص١٣٥.

ولكي يضمن نفس الأمر لأولاده تزوج خنوم حتب الثاني من السيدة "ختي" وريثة الإقليم السابع عشر المجاور، وعن طريق هذا الزواج تمكن ابنه " نخت"، فيما بعد من أن يتقلد حكم هذا الإقليم.

وبهذا استطاعت أسرة خنوم حتب (في مدينة منعة خوفو والمدفونين في مقابر بني حسن) أن تحكم ثلاثة أقاليم: الخامس عشر حكمه نحري والد خنوم حتب الثاني، والسادس عشر ورثه خنوم حتب الثاني عن طريق ميراث أمه " باقة" ابنة خنوم حتب الأول، والسابع عشر حكمه ابنه نخت عن طريق ميراثه لامه ختي(١٤).

اللقب	حاملته	مكان ظهوره
 ḥmt-ḥḳ3 زوجة الحاكم.	سات اب زوجة خنوم حتب الأول من الأسرة الثانية عشرة(١٥).	مقبرة رقم ١٤ ببني حسن.
 *Nbt pr* سيدة البيت.	سات أب زوجة خنوم حتب الأول من بداية الأسرة الثانية عشرة. حتبت (حتحور حتبت) زوجة أمنمحات (أميني). حنو (حنوت) أم أميني. خيي زوجة خنوم حتب الثاني من الأسرة الثانية عشرة. ثنت الزوجة الثانية لخنوم حتب الثاني. ثات والدة خنوم حتب الرابع من الأسرة الثانية عشرة.	مقبرة رقم ١٤ بني حسن(١٦). مقبرة رقم ٢ بني حسن نفس المقبرة السابقة(١٧). مقبرة رقم ٣ بني حسن. نفس المقبرة السابقة(١٨). مقبرة رقم ٤ بني حسن(١٩).
 ḥnwt ḥmwt nbt سيدة كل السيدات(الزوجات).	سات اب زوجة خنوم حتب الأول من بداية الأسرة الثانية عشرة.	مقبرة رقم ١٤ بني حسن(٢٠).

(١٤) ظهر هذا بوضوح في النقش التاريخي الكبير في المقبرة خنوم حتب الثاني ، رقم ٣ بني حسن والذي يحكي قصة هذه العائلة وعلاقتها بملوك الأسرة الثانية ، راجع :

Newberry, o.c, pp.82-83, pl.25-26, Breasted, A.R, I, 282.ff.

– صدقة موسى على : الإقليم السادس عشر منذ أقدم العصور حتى نهاية الدولة الوسطى، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة المنيا ، ١٩٨٩، اثر ٣٦.

– جيمس بيكي : الآثار المصرية في وادي النيل، جـ ٢ (معرب)، ص٦٥.

(15) Newberry, o.c, pp.82-83, pl.46

(16) Newberry, o.c, pp.82-83, pl.46; PN, I, 209,16

(17) Ibid, pp.13-14,pl.7; PN, I, 242, 12; 258, 23; 260,13

(18) Newberry, o.c, pls.33-35, PN, I, 277, 26; 392, 8.

(19) Newberry, o.c, p.7, pl.39;.

جيمس بيكي: الآثار المصرية في وادي النيل، جـ٢،(معرب)، ص٧٥، وعن وصف المقابر السابقة راجع صدقة موسى على: المرجع السابق، اثر ٣٣، ٣٥، ٣٦، ٣٨

(20) Newberry, o.c, I, pp.82-83, p.46.

سيدة كل السيدات(الزوجات) ***ḥnwt ḥmwt nbt*** **:**

من ألقاب الشرف والتكريم التي حملتها الملكات، والأميرات، وزوجات حكام الأقاليم، ولكنه لم يكن شائعاً كغيره من ألقاب الشرف الأخرى، فلم توجد سوي أمثلة قليلة له (ولم أجد مع سيدات إقليم الوعل سوى هذا المثال السابق)، وظهر هذا اللقب من الأسرة الحادية عشرة وليس بغريب أن تحمل زوجة حاكم إقليم لقباً تحمله الملكات، فقد كان هناك حكام إقليم في هذا الوقت يتمتعون بسلطة وثروات جعلتهم يقلدون المظاهر الملكية.

ويري أستاذنا الدكتور عبد الحليم نور الدين أن اتخاذ الملكة " مريت رع حتشبسوت" زوجة تحتمس الثالث اللقب " سيدة زوجات الملك" يدعو إلى أن اللقب يحمل تفسيرين :

- **الأول :** " سيدة كل السيدات" أي سيدات مصر جميعاً، فالملكة سيدة سيدات مصر جميعا، وزوجة حاكم الإقليم سيدة سيدات إقليمها.
- **الثاني:** " سيدة كل الزوجات" أي أن الملكة سيدة كل زوجات الملك، وإن اختفت كلمة " نسو" " ملك " من بقية الألقاب، وينطبق هذا التفسير على زوجة حاكم الإقليم[٢١]. فتكون سيدة كل زوجات الحاكم.

-

اللقب	حاملته	مكان ظهوره
Nbt im3ḫ سيدة التبجيل (الوقار).	حتبت زوجة أمنمحات (أميني) . ثنت الزوجة الثانية لخنوم حتب الثاني من الأسرة الثانية عشرة.	مقبرة رقم ٢ بني حسن[٢٢]. مقبرة رقم ٣ بني حسن.
Nbt šft(šfyt) سيدة الاحترام(ذات الجلال) [٢٣].	سات اب زوجة خنوم حتب الأول من بداية الأسرة الثانية عشرة	مقبرة رقم ١٤ بني حسن.

([٢١])عبد الحليم نور الدين : المرجع السابق، ص١٢١-١٢٢.

([22]) Newberry, o.c, I, pl.18,
من الطريف ان لقب " سيدة الوقار " حملته المرضعة" خت ري" وهي ليست زوجة الحاكم ،
صدقة موسي : المرجع السابق ، أثر ٣٦ .

([23]) FCD,P.265

أمثلة للألقاب والوظائف الدنيوية الإدارية والشرفية

اللقب	حاملته	مكان ظهوره
ḥnwt t3wy سيدة الأرضيين.	حتبت زوجة أمنمحات (أميني).	مقبرة رقم ٢ بني حسن[٢٤].
ḫkrt nswt الزينة الملكية.	بس ثا من الأسرة السادسة . باخوت من الأسرة السادسة.	مقبرة رقم ٩ زاوية الأموات. مقبرة رقم ١٩ زاوية الأموات[٢٥].

سيدة الأرضيين *ḥnwt t3wy* :

ظهر من الأسرة الثانية عشر، واتخذته الملكات واستمر كذلك في الدولة الحديثة، ويدل اتخاذ " حتبت" زوجة أمنمحات (أميني) حاكم إقليم الوعل في عهد سنوسرت الأول لهذا اللقب على ما كان يتمتع به حكام الأقاليم من نفوذ مما دفع زوجاتهن إلى أن تتخذن ألقاباً كتلك التي تحملها الملكات [٢٦].

الزينة الملكية *ḫkrt nswt* :

ترجع أقدم الأمثلة المعروفة لهذا اللقب إلى الأسرة الرابعة، حيث اتخذته بعض الأميرات، واستمر بعد ذلك، واتخذته الملكات عاشيت وكاويت وساهي، وفي الأسرة الثامنة عشرة اتخذته الملكة " تي" زوجة الملك آي والسيدة تويا أم الملكة تي.

اختلف العلماء في تفسيره وفي نوع المهمة التي تؤديها السيدات اللائي اتخذنه، فترجمه البعض " زينة الملك"، وترجمه البعض الأخر " مزينة الملك"، وترجمه آخرون " محظية الملك" أو " المحظية الملكية" أو " محبوبة الملك" أو " المحبوبة الملكية " ، وترجمه "هلك" " فتاة أو صبية الحريم".

وعن وظيفة هؤلاء السيدات رأي الفريق الأول الذي ترجمه " زينة الملك" أنهن كن بمثابة زينة الملك أو جوهرته التي يعتز بها ويتمنى أن يراها دائما، وكن يمتعنه ويدخلن السرور على قلبه.

بينما رأي الفريق الآخر الذي ترجم اللقب " مزينة الملك" أن هؤلاء السيدات كن يشرفن على كل ما يختص بتزيين الملك كأن يساعدنه على ارتداء ملابسه.

---

(24) Newberry, o.c, I, p.14; FCD, p172

(25) L.D,II,110n, Text.II, p.63, 68-69; PM, IV, p.137; FCD, p.205;
وعن المقبرتين راجع صدقة مواسي على، المرجع السابق، اثر ١٦، ٢٦. ولم أجد أمثلة مع سيدات من عصر الدولة الوسطي.

(٢٦) عبد الحليم نور الدين: المرجع السابق، ص٧٤.

ولم يقتصر هذا اللقب على النساء ولكن حمله الرجال أيضاً، وفى هذه الحالة تناسبهم ترجمة " مزين الملك "، وتتصل وظيفتهم بزينة الملك ومظهره العام.

ويرجح د. عبد الحليم نور الدين ترجمة لقب السيدات بـ " زينة الملك" أو " الزينة الملكية" أي زينة القصر الملكي.

وكان للملك إلى جانب زوجته حريم خاص يشرف عليه عدد من الموظفين، وكان النبلاء يشرفون أحيانا على بيت الحريم مثل " أحا" أمير الاشمونين في عصر الدولة الوسطي، الذي كان مشرفاً على بيت الحريم الملكي، وكان يستعرض المحظيات أمام الملك، وكان الملوك يمنحون المحظيات للمقربين إليهم ليتخذوا منهن زوجات لهم(٢٧).

اللقب	حاملته	مكان ظهوره
Rpʿtt (iry t-pʿt) الأميرة الوراثية	سات اب زوجة الحاكم خنوم حتب الأول. باقة ابنة خنوم حتب الأول وأم خنوم حتب الثاني وهما من الأسرة الثانية عشرة	مقبرة رقم ١٤ بني حسن مقبرة رقم ٣ بني حسن(٢٨).

الأميرة الوراثية *(Rpʿtt (iry t-pʿt*:

هذا اللقب من الألقاب المشتركة بين الملكات ورعاياهن، وترجع أقدم الأمثلة المعروفة إلى الأسرة السادسة.

اختلف العلماء في الدلالة الصوتية ومعني هذا اللقب، فقرأه أرمان *rpʿt* للمذكر و*rpʿtt* للمؤنث ، ووافقه فوكنر على ذلك ورأى جاردنر أنها *rpʿt* او *irypʿt* للمذكر، و *rtpʿt* او *irytpʿt* للمؤنث على أساس أن *iry* ومؤنثها *iryt* هما نسبة من الحرف الجر *r* فيكون معناها " ينتمي إلى" وبهذا يكون معنى اللقب " التي تنتمي لطبقة بعت"، ويري "بيرن" أن " بعت" هم النبلاء او الطبقة العليا، بينما يري أرمان أنهم الناس أو الجنس البشري.

---

(٢٧) للمزيد راجع عبد الحليم نور الدين: المرجع السابق ، ص١٠٠، ١٠٣. وعن أمثلة أخري وترجمتها انظر:

S.Hassan, Giza(1930-31), p.204; (1931-32), p132; (1934-5), p253.

(28) Newberry, o.c, I, p.43, 82, pl.46; Wb.II,, 415, 15; Meeks, Alex.I, p.215.(77.2363), III, p.27.(79.0278-9),Ward,W.A, Index of Egyptian Administrative and Religious Title of the Middle kingdom, Beirut, 1982, p.103(No857).

ويفسره (بدوي – كيس : المعجم الصغير، ص١٣٥) بمعنى "فم الناس" أي زعيمهم ويروا أنه لقب ولى العهد.

ووفق جاردنر بين الرأيين بأنه يمكن القول أن " بعت" هم سكان مصر الأصليين منذ نشأة العالم أي منذ فصلت الأرض عن السماء وأصبح " جب" اله الأرض أول حاكم دنيوي، وربما يكون اللقب قد نقل عن هذا الإله.

وبينما اتخذت الملكات والأميرات هذا اللقب الذي يدل على أنهن وارثات شرعيات، وكذلك الأمراء، فانه لم يكن من بين ألقاب الملوك، وربما يرجع ذلك إلى أن ألقاب الملوك الخمسة المعروفة تكفى للدلالة على أصالتهم وإلوهيتهم.

ويلاحظ أن كثير من كبار رجال الدولة وحكام الأقاليم والكهنة قد حملوا هذا اللقب، بينما لم يتخذه سوي بعض زوجات حكام الأقاليم في الدولة الوسطى، وفي الوقت الذي لم يتخذ فيه الملوك هذا اللقب اتخذه كبار رجال الدولة، وربما كان شرف أسبغ عليهم[٢٩]. وكما يلاحظ من الأمثلة أن القليل فقط من زوجات حكام الإقليم السادس عشر قد حملن هذا اللقب، وكذلك من الرجال لم يظهر إلا مع حكام الإقليم الأقوياء الذين كانوا على علاقة قوية مع ملوك الأسرة الثانية عشرة (الأمير خنوم حتب)، وكان قد اختفى من الألقاب حكام الإقليم قبل ذلك في عصر الانتقال الأول والأسرة الحادية عشرة[٣٠].

اللقب	حاملته	مكان ظهوره
ḥ3tyt-ʿ الأميرة المحلية(الحاكمة المحلية)	باكت أم خنوم حتب الأول وام الثاني ختي زوجة خنوم حتب الثاني ، وهما من الأسرة الثانية عشرة	مقبرة ٣ بني حسن مقبرة ٣ بني حسن[٣١].

الأميرة المحلية(الحاكمة المحلية) *ḥ3tyt-ʿ* :

ترجع أقدم الأمثلة المعروفة له من الأسرة السادسة، وفي الدولة الوسطي كان اللقب قاصراً على سيدات أسرات حكام الأقاليم، وفي المنطقة المجاورة حملته أم الحاكم " نحري"، وكان من أشهر حكام الإقليم الخامس عشر من مصر العليا في عهد الأسرة الثانية عشرة[٣٢].

أما بالنسبة للرجال فقد كان يطلق على حاكم الإقليم *ḥ3ty-ʿ* يقصد به الحاكم المحلى أو الحاكم الاقطاعى أو صدر الإقليم ويشبه العمدة في العصر الحديث[٣٣]، وقد

---

(٢٩) عن آراء العلماء والتفاصيل راجع: عبد الحليم نور الدين: المرجع السابق، ص ١١٨- ١١٩.

(٣٠) صدقة موسي علي :المرجع السابق، اثر ٣٣، ٣٥، ٣٧، ٣٨، ص١١٥٦، وكذلك راجع دريوتون وفانديه: مصر (معرب) ص٢٨٠.

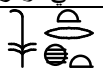
(31) Newberry,o.c, p.43,pl.36; FCD,P.162.

(٣٢) ويترجمها عبد الحليم نور الدين: المرجع السابق، ص١٣٨، النبيلة.

(٣٣) بدوي – كيس: المعجم الصغير، ص١٥١.

- Elsayed R.,Documents Relitifs a Sais, 11975,p.236;Ward, o.c, p.120 (No.354).

حمله حكام الإقليم السادس عشر في الأسرة السادسة (وإن كان ما تبقي منهـا مثـل واحد)، و انتشر في عصر الانتقال الأول والدولة الوسطى(٣٤).

اللقب	حاملته	مكان ظهوره
sḏ3tt حاملة الختم الملكي أو رئيسة الخزانة	ثات الزوجة الثانية لخنوم حتب الثاني ، وهي من الأسرة الثانية عشرة.	مقبرة ٣ بني حسن(٣٥).
 *Rḫt nswt*(*iryḫt nswt*) المعروفة لدي الملك ≈	بس ثا زوجة شبسسكاو من الأسرة السادسة أني زوجة ني عنخ بيبي من الأسرة السادسة حتحور أم حات من الأسرة السادسة	مقبرة رقم ٩ بزاوية الموات مقبرة ١٤ بزاوية الموات مقبرة ٢٣ بزاوية الموات(٣٦).
rḫt nswt m3ʿt المعروفة لدي الملك حقا	حتبت زوجة أمنمحات (أميني) من الأسرة الثانية عشرة	مقبرة ٢ بني حسن
	ختي زوجة خنوم حتب الثاني ، من الأسرة الثانية عشرة	مقبرة ٣ بني حسن
	حراب زوجة نثر نخت من الأسرة الثانية عشرة	مقبرة ٢٣ بني حسن(٣٧).

المعروفة لدي الملك ***rḫt nswt*:**

ترجع أقدم الأمثلة المعروفة لهذا اللقب إلى الأسرة الثالثة، واختلف العلماء في الدلالة الصوتية فيري ارمان وفوكنر واحمد بدوي أنها *rḫt nswt* بينما يري زيته ويونكر أنها *iryt –ḫ- nswt* وأرجح ترجمتين لهذا اللقب هما " قريبة الملك" أو " المعروفة لدى الملك" ، أي احدي معارف الملك، وهما مختلفتان لغوياً فاتخاذ بعض

(٣٤) كما ظهر في نقوش مقابرهم، راجع : صدقة موسي علي: المرجع السابق، اثر١٧، ٢٨-٣٨.

(35) Newberry,o.c, p.43,pl.33

عبد الحليم نور الدين: المرجع السابق، ص١٣٥. وعن مناقشة الوظيفة بالنسبة للرجال راجع دريوتون: مصر،ص١٩٩؛ عبد العزيز صالح: حضارة مصر القديمة واثارها، جـ١، القاهرة، ١٩٨٠ ، ص١٩٩،

- Helek, Beamtemtiteln, pp.111-18; FCD,P.258.
- Uphill,E.P, The Office *sḏ3wty-bity,* in: JEA.61, 1975,.250.

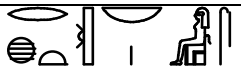
(36) L.D,II,110,111;Text,II, p.63,66,67; PM.IV,p.137,138.

(37) Newberry,o.c, p.14,43;II, p.27,pl.24

الأميرات له يدل على أن ترجمته بـــ " قريبة الملك" ترجمة مقبولـــة، كمـــا أن كثـــرة السيدات اللاتي حملنه يدل على أن ترجمته بـــ " المعروفة لـــدي الملـــك"، أو احـــدي معارفه أكثر تطابقاً مع حقيقة هؤلاء السيدات حيث يصعب قبول فكرة أنهن جميعاً كن قريبات الملك(٣٨).

وقد حمل هذا اللقب الكثير من حكام إقليم الوعل سواء من عـــصر الدولـــة القديمـــة (الأسرة السادسة)، أو عصر الانتقال الأول أو الدولة الوسطى(٣٩)، ويترجم غالباً بالنسبة للرجال بـــ " المعروف لدى الملك"(٤٠). بينما ترجمه البعض " المنتمي لشئون الملك" أو " المختص بشئون الملك" أو " القائم بأعمال الملك"(٤١).

ويري جاردنر أن هناك شك في المعني الأصلي لهذا اللقب الذي ترجم فيما بعد " بـــ المعروف لدي الملك " أو " احد معارف الملك"، ولكـــن يبـــدو أن الاصـــطلاح استخدم لأقارب فرعون الذين لم يكونوا أبناء حقيقيين له ومن بين الموظفين الذين كان واجبهم أن يرعوا شخص الملك(٤٢)، وبالطبع هو يقصد بهذا أصول أو بـــدايات اللقـــب الذي انتشر فيما بعد مع حكام الأقاليم وحتى مع زوجاتهم.

اللقب	حاملته	مكان ظهوره
 *Rḫt nb.s* (*iryḫt nb.s*) المعروفة لدي سيدها	ثات الزوجة الثانية لخنوم حتـــب الثاني ، من الأسرة الثانية عشرة	مقبرة ٣ بني حسن(٤٣).

المعروفة لدي سيدها *Rḫt nb.s*:

ويحتمل ترجمات أخري لهذا اللقب " المديرة لإعمال سيدها أو " قائمة بعمـــل سيدها(٤٤). وأيضاً " التي تعرف سيدها (٤٥). ويبدو انه لقب نادر (ولم أجد ســـوي هـــذا المثال الوحيد مع سيدات الإقليم السادس عشر).

(٣٨) عبد الحليم نور الدين : المرجع السابق، ص١٣٩- ١٤٠.

(٣٩) عن الامثلة راجع: صدقة موسي على : المرجع السابق، اثر٨، ١٢، ٢٨ – ٣٦.

(40) Newberry,o.c, I, p.11,p.41;II, p.30,43,53; Davies, Shikh Said,p.11,14,24; El siyed.R., o.c, p.236; Helk, o.c, p.26, Ward,o.c, p.104(N857a)

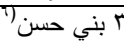
(41) Hassan,S., Giza(1929-30), p.73; Meeks, Alex., No.III, p.27(79-0282)

(٤٢) الن جاردنر: مصر الفراعنة(معرب)، ص١٢٤.

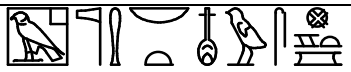
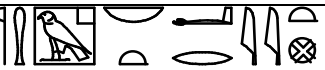
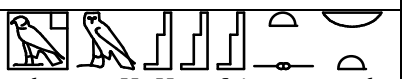
(43) Newberry,o.c, I, p.43, pl.33.

(44) Wb .I, 104,1, Meeks,Alex.III, p.36 (77-0368)

(٤٥) عبد الحليم نور الدين: مرجع سابق، ص١٣٦.

اللقب	حاملته	مكان ظهوره
 *Wʿrtyt* المشرفة	حتبت من أتباع أو موظفي عائلة خنـــوم حتب الثاني من الأســـرة الثانيـــة عشرة.	مقبرة رقم ٣ بني حسن[٤٦].

وظائف وألقاب دينية

اللقب	حاملته	مكان ظهوره
 ḥmt nṯr Ḥt Ḥr nbt st nbw كاهنة حتحور سيدة المكان الذهبي	مرت ات اس زوجة ماي مـــن الأسرة السادسة	مقبرة ٣ بزاوية الأموات
 ḥmt nṯr Ḥt Ḥr كاهنة حتحور	بس ثا زوجة شبسكاو من الأسرة السادسة باخوت من الأسرة السادسة	مقبرة ٩ بزاوية الأموات مقبرة ١٩ بزاوية الأموات
 ḥmt nṯr Ḥt-Ḥr nbw كاهنة حتحور الذهبية	جحوتي كا زوجة باكـــت الأول من عصر الانتقال الأول او من الأسرة الحادية عشرة	مقبرة بني حسن
 *ḥmt nṯr Ḥt Ḥr bt nfrwst* كاهنة حتحور سيدة نفروس	حتبت (حتحور حتب) زوجـــة أميني من الأسرة الثانية عشرة	مقبرة ٢ بني حسن
 كاهنة حتحور	ختي زوجة خنوم حتب الثـــاني من الأسرة الثانية عشرة	مقبرة ٣ بني حسن
 *ḥmt nṯr Ḥt Ḥr nbt ʿryt* كاهنة حتحور سيدة عريت	باقة ابنة خنوم حتب الأول من الأسرة الثانية عشرة	مقبرة ٣ بني حسن
 ḥm(t)nṯr Ḥt Ḥr m ʿryt كاهنة حتحور في عريت	عريت حتب(حتب عريـــت) أم نثر نخت من الأســـرة الثانيـــة عشرة	مقبرة ٢٣ بني حسن
 *ḥmt nṯr Ḥt Ḥr m ʿrit m swt s nbt*. كاهنة حتحور في عريت وفي كل أماكنها	حري اب زوجة نثر نخت مـــن الأسرة الثانية عشر .	مقبرة ٢٣ بني حسن.

(46) Newberry,o.c, I, p.46, pl.35; FCD, p.58; Ward, Index, p.6 (No. 1).

كاهنة حتحور:

ترجع أقدم الأمثلة المعروفة لهذا اللقب كاهنة حتحور إلى الأسرة الرابعة وقد اتخذته بعض الملكات في الأسرة الحادية عشرة(٤٧).

وهناك لقب آخر متعلق بالمعبودة حتحور:

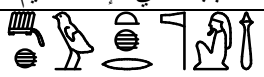
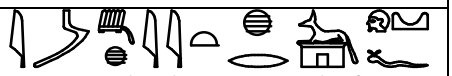
اللقب	حاملته	مكان ظهوره
 im3ḫyt ḥr Ḥwt Ḥr nbt Nfrwsy المبجلة لدي حتحور سيدة نفروسي	خنوم حتب زوجة ختي من الأسرة الحادية عشرة حنو أم أميني من الأسرة الثانية عشرة حتبت زوجة أميني من الأسرة الثانية عشرة	مقبرة ١٧ بني حسن(٤٨). مقبرة ٢ بني حسن. مقبرة ٢ بني حسن
 ḥm(t) nṯr pʒḫt nbt st كاهنة باخت سيدة وادي الكهف	حتبت زوجة أميني من الأسرة الثانية	مقبرة ٢ بني حسن
 ḥmt nṯr pʒḫt كاهنة باخت	ختي زوجة خنوم حتب الثاني من الأسرة الثانية عشرة	مقبرة ٣ بني حسن
 ḥm(t) nṯr pʒḫt nbt st كاهنة باخت سيدة وادي الكهف	ثنت ابنة خنوم حتب الثاني من الأسرة الثانية عشرة	مقبرة ٣ بني حسن(٤٩).
 im3ḫyt ḥr pʒḫt nbt st المبجلة لدي باخت سيدة وادي الكهف	خنو أم أميني حتبت زوجة أميني من الأسرة الثانية	مقبرة ٢ بني حسن مقبرة ٢ بني حسن
 im3ḫwt ḥr wsir المبجلة لدي أوزير	مرت ات اس زوجة ماي من الأسرة السادسة حتبت زوجة أميني من الأسرة الثانية حنو أم أميني	مقبرة ٣ بزاوية الأموات مقبرة ٢ بني حسن مقبرة ٢ بني حسن.

(٤٧) للمزيد من التفاصيل وأمثلة لسيدات في أماكن أخرى، راجع :عبد الحليم نور الدين: مرجع سابق، ص١٤٢.

(48) Newberry,o.c, II, pp.52-54, pl.14.

(49) Newberry,o.c, I, P.

ومن الطريف أن يعطي الدكتور عبد الحليم نور الدين: مرجع سابق، ص١٤٤) نفس الأمثلة : حتبت وختي، وثنت فقط وذلك أمر طبعي لوجود معبد باخت في إسطبل عنتر قرب بني حسن حيث كان موطن هؤلاء السيدات وعلاقاتهم في مدينة منعة خوفو.

 im3ḫwt ḥr Wsir nb ḏdw المبجلة لدي أوزير سيد جدو	ختي المولدة من خوي من الأسرة الثانية عشرة.	مقبرة نثر نخت ٢٣ بني حسن[٥٠].
 im3ḫ(w)t ḥrnṯr ʿ3 المبجلة لدي الإله العظيم	حتحور ام حات	صاحبة مقبرة ٢٣ بزاوية الأموات
	باخوت من الأسرة السادسة	مقبرة ١٩ بزاوية الأموات
 *im3ḫyt ḥr inpw tpy ḏw.f* المبجلة لدي انوبيس الذي فوق جبله	نفر حبوتي حتحور[٥١]. ابنة باكت الثالث من الأسرة الحادية عشرة.	مقبرة ١٥ بني حسن.
 im3ḫw(t) ḥr ptḥ المبجلة لدي بتاح	حتحور ام حات من الأسرة السادسة	صاحبة مقبرة ٢٣ بزاوية الأموات.

(٥٠) لم تذكر هذه السيدة في مكان آخر ، ولم استطع تحديد اسم زوجها من بين الأسرات الحكام وعنها راجع:

Newberry,o.c, I, pp.27-8; PN,265,26.

(٥١) ويقرأها نيوبيري حتحور نفر حبوي

Newberry,o.c, II, pp.46ff,pl.4; PN,I,198,5.

دراسة تماثيل برونزية لخيول بالمتحف المصري بالقاهرة

د. عبد الحميد عبد الحميد المرسي مسعود♦

ملخص البحث:

يتناول البحث تماثيل برونزية لإثنين من الأحصنة بالمتحف المصري بالقاهرة(أشكال ١-٢)، ويهدف هذا البحث إلى إنشاء دراسة تتناول بعض الحقائق المرتبطة بهذين الحصانين، حيث لم يتم دراستهما من قبل، ويتضمن المنهج العلمي الذي اعتمد عليه البحث مناقشات لعدة محاور جوهرية، يحاول كل منها الإجابة على بعض التساؤلات، وكذلك الفرضيات التي نبنى عليها تلك المناقشات، خاصة وأن الهيئة توحي بأن هذين النموذجين لأحصنة من النماذج النادرة الآتية من مصر ويشكلان عملاً استثنائيًا في موضوعهما وسط مجموعات الآثار التي ترجع للعصرين البطلمي والروماني، فقد تم تصويرهما في حركة غير تقليدية، ولم يسبق العثور على زوج من التماثيل متماثلين تماما من حيث الهيئة التصويرية مثليهما، متناولاً من خلال هذه المحاور الدراسة الوصفية، يتبع ذلك بدراسة تحليلية متضمنة التقنية، كما تهدف الدراسة التحليلية إلى إلقاء الضوء على الموضوع المصور، والأسلوب الفني المصور بهما هذه الأحصنة، ومدى انتشاره في الفنين اليوناني والروماني خاصة في مصر، ومقارنته بغيره من النماذج، مع محاولة لإعادة استكمال الأجزاء الناقصة بعد مقارنتها بغيرها من النماذج الفنية الأخرى التي صورت الحصان في الأعمال الفنية المتنوعة الإغريقية والرومانية، ويعد هذا أحد الأهداف الرئيسية للبحث، وذلك وصولاً إلى وظيفة هذه التماثيل، ثم تأريخها.

مقدمة:

كان الحصان مصدر إلهام لكثير من الأعمال الفنية نحتاً وتصويراً في القديم والحديث، والمناظر التي تصور الخيل تعكس أنها نالت إعجاب الإنسان أكثر من أي حيوان آخر؛ ولعل السبب في ذلك في اعتقادي لسببين رئيسيين: يتمثل الأول في الشكل وطبيعة الخيول التي تتسم بجمالها وتكوينها الرائع وحركاتها الرشيقة، والسبب الثاني يرجع للدور المهم والحيوي الذي لعبته في حياة الحضارات القديمة لاسيما المصرية والإغريقية والرومانية، وارتبطت معظم الأعمال الفنية التي تناولت الخيل في تلك الحضارات بمشاهد الحياة اليومية والموضوعات الأسطورية.

♦ مدرس الآثار اليونانية والرومانية، قسم الآثار – كلية الآداب – جامعة عين شمس.

ويعكس مكانة الحصان في المجتمع الإغريقي ودوره الفعال في مختلف أنشطة الحياة، أنه أصبح رمزاً هاماً للثقافة الإغريقية، وليس أدل على ذلك من أن ملوك مصر في العصر المتأخر عندما رغبوا في ضرب عملة لإعطاء الجنود الإغريق المرتزقة رواتبهم منها، اختاروا شعارين أحدهما مصري وهو "ذهب جيد – *nfr nbw*" على الوجه، ولم يجدوا أفضل من الحصان في وضع الوثب لأعلى ليمثل شعار الإغريق على الظهر[١].

شكلت سلالات الأحصنة أهمية خاصة، وهي عديدة، وتميزت آسيا الصغرى بأنواع مميزة من الأحصنة خاصة أحصنة كبادوكيا[٢]، فنسمع في مصر عن أحصنة كابادوكية[٣]، واستخدمت السلالة الليبية الآتية من قوريني في السباق لقرون، وذلك لتميزها بالسرعة الفائقة والرشاقة والوداعة [٤]، لذا حرص البطالمة على استقدام الخيل من قورينة[٥]. وكانت الأحصنة المشاركة في فعاليات المهرجانات والمسابقات بشكل عام مزيجاً من الأحصنة الأوربية والحصان العربي، فالبردي يشير إلى أن الحصان العربي لعب دوراً حيوياً في حياة المجتمع المصري خلال العصرين، وحرص البطالمة على جلب الخيول العربية الأصيلة من سوريا وفلسطين، وفيما يظن من بلاد العرب في عصر البطالمة الأوائل[٦]، كما عمل البطالمة على تشجيع تربية الخيل في مصر[٧]، وكانت الفيوم بحكم طبيعتها التي تشبه طبيعة بلاد العرب مركزاً لتربية وتدريب الخيول[٨]، وعثر في اقليم ارسينوي على عقود بيع أحصنة من عام (١٣٤ ق.م.)، منها أنثى بيعت بمبلغ (٨٠) دراخمة[٩].

الدراسة الوصفية:

الحصان الأول.(أشكال ٣-٦).

موضع الحفظ: المتحف المصري بالقاهرة تحت رقم ٢٧٧٣١ .CG.

---

1) Bianchi, R.S.(1988),Cleopatra's Egypt,Age of the Ptolemies,the Brooklyn Museum,Cat. no.60.

2) Knowlton Preedy, J. B. (1910), The Chariot Group of The Maussolleum, Journal of Hellenic Studies 30, London, p.147.

3) Lindsay, J. (1965), Leisure and Pleasure in Roman Egypt, London, p.137.

4) Killeen, F. (1953), Bread and Circuses, Journal of The Galway Archaeology and Historical Society, Vol. 25, No. 3/4, p.70.

٥) ابراهيم نصحي، تاريخ مصر في عصر البطالمة، ج٣، الأنجلو المصرية ١٩٧٦، ص ٢٨٦.

6) Tarn, W.W. (1929), Ptolemy II and Arabia, Journal of Egyptian Archaeology 15, No. 1/2, May, London, p.20.

٧) ابراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ٢٨٦.

٨) سيد أحمد الناصري، الناس والحياة في مصر زمن الرومان، القاهرة ١٩٩٧، ص ٢٩١.

9) Lindsay, J. (1965), p.142.

المصدر: غير معلوم.
المادة: البرونز.
المقاسات: أقصى طول: ١٩ سم. أقصى سمك: ٥ سم. أقصى ارتفاع: ١١. ٥ سم.
حالة الأثر: الحصان مرمم بأعلى الفخذ الأيسر الخلفي ويظهر الحشو الداخلي من خلال هذا الترميم، ويوجد بالتمثال شروخ عديدة بالبدن وبالرجل اليسرى الخلفية، وبه تقشيرات على جانب الجسم الأيمن وبالأرجل جهة اليسار. الرجل اليسري الخلفية مفقودة أسفل الركبة بينما الرجل اليمنى الخلفية مفقودة أعلى الركبة، وحافر الرجل اليسرى الأمامية مفقود، والذيل مفقود بالكامل. معظم أجزاء جسم الحصان بها مادة صدأ وتحمل ألواناً متعددة مثل الأخضر الغامق والبني الغامق، مما أعاق ظهور السطح الأصلي لمادة التمثال البرونزي.
الوصف: توحي هيئة الحصان بأنه في حالة الوثب لأعلى ويعدو بشدة للأمام، فالأرجل الأمامية تمتد للأمام حتى الركبة حيث تنثني لأسفل للاستعداد لوضعهما على الأرض، وتشير بقايا الأرجل الخلفية أنها كانت تلامس الأرض للاندفاع نحو الأمام. يتجه الوجه قليلاً نحو يسار الراكب، وتبدو علامات اليقظة الشديدة على وجه الحصان فالفم مفتوح، وفتحتا الأنف متأججتان، والأذنان بارزتان للخارج. شعر المعرفة غزير ومفروق أعلى منتصف الرقبة على أثر مواجهة الهواء أثناء الحركة، ويتكون من خصلات تنسدل على الجانبين، ويوجد كتلة شعر (شوشة) في مقدمة الرأس بين الأذنين ينسدل منها خصلات طويلة أعلى الجبهة فوق شريط اللجام العرضي الذي يحيط بالجبهة. الأعضاء التناسلية بارزة وتوضح أن التمثال لذكر الحصان، وتتكون من الصفن، وجراب العضو الذكري ويبرز منه مقدمة العضو الذكري.

يحيط بوجه الحصان لجام من الجلد يتكون من شريط رأسي يحيط بجانبي الوجه حيث يبدأ من أعلى جانبي الفم ويتجه لأعلى ليعبر القفا ويختفي أسفل فروة الشعر، ويلتحق شريطان عرضيان بهذا الشريط يحيطان بالوجه، يحيط الشريط الأول بالرأس حول الجبهة أعلى الجفون البارزة ويختفي طرفاه خلف الرأس عند التقاء الرأس بالرقبة، ويحيط الشريط العرضي الآخر بالفم أعلى جانبي الفم وفتحتي الأنف، ويربط شريط رأسي آخر بين هذين الشريطين العرضيين، ويمتد في نقطة أعلى فتحتي الأنف ويعبر إلى أعلى بين العينين حتى يصل للشريط العرضي العلوي في وسط الجبهة، وتم تثبيت أجزاء اللجام مع بعضها البعض بأزرار معدنية عند تقابل وتقاطع الأجزاء مع بعضها البعض، حيث وزعت في عدة مناطق منها أعلى فتحة الفم وعلى الصدغ خلف الأذنين وفي منتصف الجبهة ومنتصف الوجه وأعلى فتحتي الأنف. وزُود الحصان ببعض من تجهيزات الخيول متمثلة في حزام للصدر وحزام للبطن، يحيط حزام الصدر بنهاية الرقبة عند التقائها بالصدر وينتهي طرفاه أعلى ظهر الحصان خلف عضلات الأكتاف.

أما حزام البطن فيلتف حول الجزء الأمامي من الجسم خلف الأرجل الأمامية مباشرة، وينتهي طرفاه أعلى ظهر الحصان في نفس موضع انتهاء طرفي حزام الصدر، حيث تتقابل الأطراف الأربعة سويا عند نهاية الشعر، وتم تثبيت أطراف حزامي البطن والصدر سويا بأزرار معدنية أعلى الظهر، ويعلو طرفي حزام البطن طرفي حزام الصدر. ويبرز نتوء معدني على حزام الرقبة أمام صدر الحصان، ينسدل أسفله جزء من شريط جلدي يمتد للأسفل بين الأرجل الأمامية ويسير باتجاه الشريط الذي يعبر أسفل البطن ليتم الربط بين الشريطين.

- **الحصان الثاني**(أشكال ٧-١٠).

الموضع: المتحف المصري بالقاهرة تحت رقم ٢٧٧٣٢ .CG.

المقاسات: أقصى طول: ١٩ سم. أقصى سمك: ٥ سم. أقصى ارتفاع: ١١. ٥ سم.

حالة الأثر: تعاني الرقبة من شرخ طولي جهة اليمين يبدأ عند اللجام ويصل حتى حزام الرقبة، ويوجد شرخ بالرقبة جهة اليسار. الأرجل الأربعة مفقودة أسفل الركبة، ولازال جزء كبير من الذيل باق حتى الآن، وتشير بقاياه إلى أنه كان متطايراً، كما يوجد بقع كثيفة من طبقة الصدأ.

الوصف: الحصان مماثل تماما للحصان السابق إلا أن الوجه يتجه قليلاً إلى اليمين.

التقنية:

أثمر تحليل تقنية الحصانين عن معلومات لها قيمتها حول طريقة تنفيذهما، فكلا التمثالين تم صبهما بطريقة الصب المجوف باستخدام الشمع المفقود (Hollow Casting)، وبفحص أحد الحصانين تم رصد الحشو داخل البدن ولازال ظاهراً حتى الآن في موضع الترميم (شكل ٥)، وتعتمد هذه الطريقة على وضع حشو داخلي يتم تشكيله بعناية فائقة بنفس هيئة الشكل المطلوب (Model)، ويوضح به كافة التفاصيل المطلوبة، وكان يتشكل في الرمل المخلوط بنسبة بسيطة من مادة عضوية أو غراء لكي تكسبه لدانة تساعد على تشكيل الشكل المطلوب، وربما يتكون من رمل أسود فقط، ويتكون الحشو أحيانا من جسم صلب حبيبي ذي لون فاتح يشبه الرمل مع الجص[١٠]، ثم يتم تغطية الحشو بعد ذلك بطبقة رقيقة من شمع العسل باستخدام آلة تشكيل تظهر آثارها فوق بعض أعمال البرونز غير المكتملة[١١].

يُشكل بعد ذلك قالب (Mould) على الشمع بعد جفافه، ويكون أحياناً من التراكوتا وغالبا يستخدم الجبس السائل(Plaster) بعد مزجه بالماء وعجنه جيداً للتخلص من فقاعات الهواء الموجودة بداخله، ويقوم الفنان بعد ذلك بوضع كميات من الجبس

10) Edgar, M.C.C. (1904), Greek Bronzes, CGC 19, Le Caire, p.II.
11) Petrie, W.M.F. (1910), p.102.

المعجون والضغط عليها حتى تصل إلى أدق الأماكن في النموذج المستخدم لعمل التمثال، ويتم عمل بعض الثقوب بالقالب لاستخدامها فى التخلص من النموذج الشمعي الداخلي، وكان يتم تثبيت الحشو الداخلي داخل القالب دون أن يتحرك قبل وأثناء عملية الصب باستخدام ساندات متقاطعة من الحديد تعبر خلال الحشو نفسه حتى تصل لجسم القالب من الداخل لتثبيت الحشو المُشكل ولمنع أي حركة للحشو بعد انصهار الشمع وخروجه قبل صب البرونز، وليس من المقبول ما أكده البعض من استخدام دعامات برونزية لهذا الغرض؛ وذلك لأن السبيكة المنصهرة تؤدي إلى صهر وذوبان تلك الدعامات عند عملية الصب[١٢]، وهي نفس الثقوب المستخدمة لصب السبيكة المنصهرة بعد ذلك، وأخيرا تسخن المجموعة كلها سويا، وتتم هذه العملية بدفن القالب وبداخله الحشو والطبقة الشمعية في الرمل أو التراب ثم تسخن المجموعة سويا فينصهر الشمع ويسيل إلى الخارج من خلال الثقوب المعدة لذلك، ويصبح القالب جامداً وجاهزاً لإستقبال المعدن المنصهر في الفراغ الواقع بين الحشو الداخلي والقالب الخارجي، وهو الفراغ الذي كانت تشغله من قبل المادة الشمعية[١٣].

تترك المجموعة حتى تبرد تماماً، ويتم نزع القالب بعد ذلك من حول التمثال المعدني وتجري للتمثال عملية الصقل والتلميع بأدوات عُدت لذلك، ثم تبدأ مرحلة إيضاح الملامح والتفاصيل الدقيقة كالعيون وخصلات الشعر والأجزاء التشريحية وذلك باستخدام أدوات حادة كالأزميل، وكانت القاعدة بعد استخراج البرونز أن يترك الحشو الداخلي إلا فيما ندر.

بالرغم من أن الحصانين تم تنفيذهما بالصب المجوف إلا أن أجزاء مثل الخصيتين وغمد عضو الذكورة والذيل تم تنفيذها بالصب المصمت. ويظهر موضع الذيل المفقود في الحصان الأول ضرورة صب الذيل في قالب منفصل لصعوبة صبه في القالب المخصص للحصان، ثم يتم لحام الذيل بمؤخرة الحصان. وتم صب اللجام مع رأس الحصان في نفس القالب، ويعد هذا الأسلوب الأكثر شيوعا لتنفيذ الجام في العصر الروماني. ولعل أهم مايميز طريقة الصب المجوف عن المصمت أنها لا تحتاج قدراً كبيراً من المعدن المنصهر وتعطي تماثيل خفيفة الوزن.

الهيئة التصويرية للحصانين:

لكي نحدد الهيئة التصويرية الأصلية للحصانين يجب أولاً العمل على إعادة تصور لكيفية وقوفهما، وللوصول إلى ذلك لابد أن نأخذ في الاعتبار الأجزاء المفقودة، ووضعية الأرجل الأمامية، واتجاه الرؤوس، وشكل الذيل المتطاير، والفم المفتوح،

---

[12] Garland, H. & Bannister, C. O. (1927), Ancient Egyptian Metallurgy, London, p.39.

[13] الفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، (د.ت)، ص ص٣٥٨-٣٥٩.

ووضع الجسم، واستنادا إلى هيئتهما ومقارنتهما مع أعمال فنية مماثلة فإن الحصانين في حالة وثب لأعلى مع الإندفاع بشدة للأمام(أشكال ١١-١٢)، وبناءًا على إعادة التكوين هذه، فإنه يمكن أن نسوق تصورات متنوعة لتصوير الحصانين حتى نصل إلى التفسير الأمثل للهيئة التصويرية لحصاني المتحف المصري، ولكي نحدد ذلك يجب إجراء دراسة فنية للأوضاع المماثلة للحصان في الفنين الإغريقي والروماني.

أولى هذه التصورات كانت تصوير الخيل في مشاهد المعارك وهي من الموضوعات الأكثر انتشاراً وتحديداً في العصرين الكلاسيكي والهلّينيستي. فقد حملت كثير من شواهد القبور موضوع الفارس الذي ينقض على عدوه، ويتبع هذا الطراز شاهد قبر لفارس بمتحف كيراميكوس بأثينا(شكل ١٣)[١٤]، ونفس الكيفية نجدها على منحوتات تابوت الإسكندر التي تصوره وهو يقاتل الفرس[١٥]، ووجدت نفس الهيئة في مصر من خلال تصوير بطليموس الرابع يمتطي حصانا مطارداً عدوه ويطعنه برمح فوق لوحة مرسوم رفح[١٦]، وتقابلنا كذلك ضمن تماثيل التراكوتا التي تصور فرسان مقدونيين وهم يمتطون الأحصنة وينقضون على أعدائهم الرابضين أسفل الأحصنة[١٧].

ثاني هذه التصورات هي مشاهد الصيد، فالمجموعات النحتية التي تصور عملية الصيد معروفة بكثرة في العصر الهلّينيستي، لاسيما مشاهد الصيد الملكي، والتي نرى فيها أحصنة في وضع الركض لأعلى، يعلوه فارس ممسكاً بأدوات الصيد لاسيما الرمح، وشكل صيد الأسد موضوعاً مفضلاً في هذه المشاهد وأكثرها شهرة، وتعد مشاهد صيد الإسكندر لأسد في سوريا والمصورة فوق تابوته من صيدا من أفضل الأمثلة على ذلك[١٨]، وأيضا تصويره بنفس الكيفية فوق ميداليتين من طرطوس(شكل ١٤)[١٩]، كما استمر نفس الوضع للحصان ضمن مشاهد الصيد في الفن القبطي[٢٠].

أما التصور الثالث لتصوير خيول البحث هو تصويرها ضمن مشاهد سباقات الخيل التي تُعد من أشهر الألعاب الرياضية، ويمكن تقسيم منافساتها إلى نوعين، الأول سباق امتطاء الخيل، وأشهر نماذجه ممثلة في حصان أرتيمسيون يعلوه متسابق(شكل

14) Richter, G.M.A. (1959), Handbuch der Griechischen Kunst, Stuttgart, S.183, Taf.216.

15) Stewart, A. (1993), Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics, Berkeley, pp.294-306, Figs.101-103; 203; Pollitt, J.J.(1986), Art in the Hellenistic Age, Cambridge, pp.41ff, Figs.37-8; Richter, G.M.A. (1959), S. 173, Taf. 203.

16) Hölbl,G. (2001), A History of the Ptolemaic Empire, London, pp.162ff, Fig.6.1

17) Fischer, J. (2004), Ein Triumphierender Makedonenreiter-Zeugnis eines ptolemäischen Siegesdenkmals? In: Ägypten, Griechenland und Rom, Stuttgart, S. 487-498.

18) Stewart, A. (1993), pp.294-306, Figs105-6; Richter, G.M.A.(1959), S.173, Taf.203; Pollitt, J.J. (1986), pp.38ff., Figs. 32-3.

19) Dahmen, K. (2010), Vom König zur Legende – Ein Überblick zu den Darstellungen Alexanders des Großen im antiken Münzbild, in: Hansen, S. & al (eds.), Alexander der Große und die Öffnung der Welt Asein Kulturen im Wandel, Mannheim, S.57f, Abb.8, Kat. Nr.49,51.

20) Wessel, K. (1964), L' Art copte, Bruxelles, pp.214-220, n$^{os.}$123,126.

١٥)[٢١]، والنوع الثاني هو سباق العربات كما نراه مصوراً من خلال لوحة جنائزية من عصر تراجان(شكل ١٦)[٢٢]، وتعد من أفضل الأمثلة المميزة في هذا المجال لتصويرها مشهد هام لمكونات السيرك المعمارية والهيئة الأساسية لسباق العربات في هيئة مختصرة، فالنقش يحتوي على معظم العناصر اللازمة لإجراء سباق السيرك والمتمثلة في ساحة السباق داخل السيرك، حيث تظهر أطرافها في اللوحة، والـ Spina التي تضم عناصر أساسية مثل المقاصير والمسلات والـ Metae في طرفها، وصور أمام نهاية الـ Spina متسابق واحد فقط يقود Quadriga من اليسار إلى اليمين كما هو المعتاد، ويقوم بالدوران عند الـ Metae.

وبعد فالمتأمل في هذه الأوضاع الثلاثة، المشاهد العسكرية، والصيد، وسباق الخيل، وبعد مقارنتها بوضعية حصاني المتحف المصري موضوع الدراسة، وبالرغم من تشابه الهيئة التصويرية في أحصنة المشاهد العسكرية والصيد مع حصاني الدراسة إلا أنه ينتفي عن حصاني المتحف المصري احتمالية تصويرهما في نفس السياق، خاصة في ظل غياب كثير من الملامح التي وجدت في أحصنة المشاهد العسكرية والصيد مثل عدم وجود أثر لفارس يمتطي صهوة الجواد ويمسك بأدوات الحرب أو الصيد والتي تتكون غالبا من رمح ويرفع يده لأعلى لينقض على عدوه أو الفريسة، وكذلك عدم وجود أثر العدو رابضاً على الأرض أسفل أرجل الحصان أو بجواره، ويضاف إلى ذلك افتقادها لبعض التجهيزات التي زود بها حصانا المتحف المصري.

يدعم نفي تصوير حصاني المتحف المصري في السياق العسكري أوالصيد الاختلاف في المعالجة الفنية، فوضع حصاني المتحف المصري للأمام هنا ليس شائعاً بنفس الكيفية في المشاهد العسكرية، حيث يغلب على مشاهد المعارك ارتفاع الحصان ومعه المحارب لأعلى، وترتد رؤوس الأحصنة للخلف كرد فعل للعنف المصاحب لعملية القتال مما يؤدى إلى تصوير طيات جلد الرقبة خلف الرأس مباشرة وهو ما لا نجده في حصاني المتحف المصري البرونزية لعدم وجود منع أو صد من قبل عدو، بينما تشير أوضاع رأسي حصاني المتحف المصري إلى امتدادها للأمام مع اتجاهها إلى أحد الجانبين، ويعد ذلك أهم الإختلافات.

تقترب هيئة حصاني المتحف المصري كثيراً مع وضع أحصنة سباقات الخيل وتحديداً سباقات العربات وليس سباق امتطاء الخيل، فالتحليل التصويري وثمة ملامح وتفاصيل فنية في حصاني المتحف المصري تدعم تحديدها بأحصنة سباقات العربات، يأتي في

21) Hemingway, S. (2004), The Horse and Jockey from Artemision, A Bronze Equestrian monument of the Hellenistic period, Berkeley-Los Angelles-London; Karouzou, S. (1977), National Museum, illustrated Guide to the Museum, Athens, p.66, no.15177.

22) Vogel, L. (1969), Circus Race Scenes in the Early Roman Empire: The Art Bulletin, Vol. 51, No. 2 (Jun.), pp.155f, Fig.7.

مقدمة هذه الملامح التماثل الشديد بين الحصانين في عدة أشياء، فتقريبا لا يوجد اختلاف بينهما بما في ذلك الحجم، والمعالجة التشريحية، والتجهيزات، وتصفيفة الشعر، وكذلك وضع الاندفاع للأمام مع رفع الأرجل الأمامية لأعلى وما يصاحب ذلك من شكل الرقبة الممتدة للأمام، فهو سمة أساسية للخيل التي تجر العربات والذي يبدو أنه مثل ملمحاً فنياً قديماً تبناه الفنانون بعد ذلك في أعمالهم الفنية المماثلة.

ومما يدفعنا إلى تحديد وضعية حصاني المتحف المصري بأحصنة شاركت في جر عربات السباق وليست خيول شاركت في سباق امتطاء الخيل بالرغم من التماثل الكبير في تصوير الحركة ووضع الإندفاع هو اتجاه وجهي الحصانين إلى الداخل في اتجاهين مختلفين مما جعلهما متقابلين وكأنما ينظران لبعضهما البعض، ويعد هذا هو الملمح الفارق في هذا الأمر، حيث نلاحظ في حصان أرتيمسيون(شكل ١٥) امتداد الرأس والرقبة مع استقامتها للأمام بشدة، وهذا على عكس هيئة رأسي حصاني المتحف المصري واللذين يلتفتان للداخل، فضلاً عن وجود متسابق يمتطي صهوة حصان أرتيمسيون، وهو ما لانجد له أثراً في حصاني المتحف المصري، يضاف إلى ذلك عدم وجود حزاما الصدر والبطن في حصان أرتيمسيون لعدم وجود فائدة لها في الأحصنة المستخدمة في سباق امتطاء الخيل، على حين تلعب دوراً حيوياً مع أحصنة سباق العربات كما سنرى لاحقا. كما يوجد اختلاف آخر واضح، وهو أن أحد الرجلين الأماميتين في حصان أرتيمسيون – خاصة اليسرى – تبدو أكثر ارتفاعاً عن الأخرى، ويبدو أن ذلك يعد ملمحاً مهماً مع الأحصنة التي تعدو بشكل فردي، حيث نجده مكرراً مع الأحصنة المصورة فوق ميداليات الإسكندر أيضا(شكل ١٤)، بينما تكون الأرجل الأمامية في نفس المستوى مع أحصنة جر العربات(أشكال١٧،١).

تزخر الأعمال الفنية بنماذج تصويرية مماثلة عديدة لأحصنة تجر عربات سواء عربات آلهة أو عربات سباق، ونسوق هنا بعض الأمثلة التي نبدأها من الموضوعات الأسطورية، فهذه الوضعية صورت واضحة على فسيفساء بمتحف اللوفر تصور نبتون ومعه امفيتريتي وهما يركبان Quadriga(شكل ١٧)[٢٣]، ويلاحظ التماثل الشديد بين حصاني المتحف المصري وبين الأحصنة التي تجر العربة هنا لاسيما الحركة القوية، وشكل الأرجل الأمامية في مستوى واحد، واتجاه رأسي الحصانين الأوسطين إلى الداخل، ومكونات اللجام وحزاما الصدر والبطن، وأسلوب تنفيذ خصلات الشعر وشوشة الشعر في المقدمة. واستمر هذا المشهد في الفن الروماني من حيث تصوير

23) Perowne, S. (1969), Römische Mythologie, Wiesbaden, S.76f.

بعض الآلهة الأخرى في عربة تجرها أحصنة مثل فيكتوريا داخل Biga، وكان تصوير هيليوس في هذا السياق أكثر شعبية منذ القرن الثاني الميلادي فصاعداً[٢٤].

وبعيدا عن موضوعات الأساطير، تشير الأدلة الأثرية إلى أن سباق العربات كان موضوعا رياضيا ذا شعبية هائلة منذ إدراجها ضمن الألعاب الأولمبية لأول مرة لبرنامج الأوليمبياد رقم (٢٥) عام (٦٨٠ ق.م)[٢٥]، وشكل تصوير أحصنة الـ Quadriga بالأمامية موضوعاً مفضلاً لدى رسامي الأواني ذات الصورة السوداء[٢٦]، فنجد مناظر سباق الخيل على أمفورات من العصر الأرخي أكثر منها في أي فترة أخرى، وجاءت من عدة مراكز حضارية مثل أثينا[٢٧]، ولاكونيا (Lakonia)، وكريت[٢٨]، ومن أهمها آنيتان بميونخ والمتحف البريطاني صور فوقهما عربتان من نوع Quadriga، وتحمل الأحصنة الأربعة نفس الملامح والمعالجة الفنية[٢٩].

يمكن القبول بهذا التفسير لأحصنة المتحف المصري خاصة في ظل تزويدها بتجهيزات مهمة لأحصنة سباق العربات والمتمثلة في حزام مزدوج لجر عربة السباق ويتكون من جزئين، أحدهما حزام الصدر، والآخر هو حزام البطن، ويتم تجميع أطراف حزامي الصدر البطن معا في بروز أعلى ظهر الحصان عند منبت شعر المعرفة، ويبدو أن العربة المفقودة حاليا كانت مثبتة بهذا البروز، ولا يجب أن نجهل إضافة اللجام إلى ماسبق، حيث استخدم في توجيه الحصان عبر الجزء العلوي للنير الذي من المفترض أنه كان مثبت بالبروز الموجود خلف الكتف أعلى الظهر(شكل١٨)، وتلك العناصر إلى جانب اتجاهات الوجوه نحو الداخل تعد مجتمعة من الملامح الهامة لأحصنة سباق العربات، لذلك فإن الإستنتاج المرجح هو أن الحصانين قد استخدما لجر عربة ثنائية الأحصنة كما يظهر إعادة التركيب(شكل ١٨)، أو عربة رباعية، لكنهما شكلا القوة الأساسية في الوسط، أي مثلا الحصانان الأوسطان والباقي على الأطراف.
وهناك أجزاء مؤكدة يجب أن تزود بها عربة السباق المراد إلحاقها بالأحصنة، وتتمثل في العربة نفسها، والعريش والمقرن، والنير، والأشرطة الجلدية، والسائق، حيث

24) Dunbabin, K.M.D. (1982), The Victorious Charioteer on Mosaics and related Monuments, American Journal of Archaeology 86, Jan. New York, p.70, notes 39,45.
25) Schöbel, H. (1976), Olympia und seine Spiele, Leipzig, S.84.
26) Matheson, S.B. (1984), Two New Greek Vases for Yale, Yale University Art Gallery Bulletin 39, N°.2, New Haven, pp.10-11, Figs.4-5.
27) Schöbel, H. (1976), Abb.79, 82.
28) Hemingway, S. (2004), p. 117.
29) Beazley, J.D. (1927), The Artimenes Painter, Journal of Hellenic Studies 47, Part 1, London, p.74, Fig.12.

يتصل العريش في أحد طرفيه بمقدمة العربة ويرتفع الطرف الآخر لأعلى بإتجاه المقرن المثبت فوق ظهور الأحصنة حتى يتم توزيع ثقل جر العربة على الحصانين بالتساوي، ويوضح منظران أحدهما على آنية من طراز الصورة السوداء ترجع للعام (٥٤٠ ق.م.)، والآخر على فسيفساء كيف كان يتم إلحاق الأحصنة بالعربة عن طريق تثبيت العريش في مقدمة العربة في مستوى أرضيتها[٣٠]، ويُوضع الحصانان تحت مقرن بشكل حرف (T)، ويستقر أعلى كاهل الحصان، وكان يربط في موضعه بالنير واسطة أشرطة جلدية، ويلحق الذراع الطويل بمنتصف الذراع الأصغر والعربة ويعتمد عليه عملية الجر(شكل ١٩)[٣١]، وكان الحصانان الأوسطان في العربات التي تجرها أربعة أحصنة Quadriga أو أكثر هما اللذان يحملان المقرن بينما تقوم الأحصنة الموجودة على الجانبين بدور المساعد[٣٢].

يمكن مناقشة هذا الإستنتاج من خلال المقارنة مع نماذج مماثلة عديدة لأحصنة في مجموعات فنية مختلفة، حيث انتشر تصوير الأحصنة بنفس الكيفية التي نراها في تماثيلي الدراسة، لاسيما اتجاه الحصانين الداخليين ووجهيهما إلى الداخل، والإندفاع نحو الأمام مع رفع الأرجل الأمامية لأعلى، ومن الأمثلة المبكرة على ذلك أربعة أحصنة رخامية من العصر الأرخي المبكر تعد من أفضل الأمثلة التي تجر عربة رباعية، تمثل جزءاً من Quadriga قدمت كإهداء[٣٣]، ويلاحظ فيها التماثل الشديد بين الأحصنة والتجانس بينها في كل التفاصيل سواء البدنية أو الحركية، ويلاحظ اتجاه رأسي الحصانين الأوسطين إلى الداخل، ويقابلنا نفس الملمح في منظر مصور فوق صدرية برونزية استخدمت لحماية صدر الحصان في الفعاليات المختلفة[٣٤]، حيث صُورت أربعة أحصنة تجر Quadriga ويتجه وجها الحصانين الأوسطين إلى الداخل، وجاء منظران لسباق العربات فوق آنيتين[٣٥]، صُورت الأحصنة على إحداهما في حالة عدو شديد، ونرى على الأخرى الأحصنة واقفة في هدوء تام لكن العامل المشترك بينهما تصوير الحصانين الأوسطين ورأسيهما يتجهان إلى الداخل.

تتفق زخارف الأعمال الفنية المتنوعة لاسيما الفسيفساء والتصوير والنقوش البارزة التي ترجع للعصر الإمبراطوري في مختلف الولايات والتي تتناول سباقات العربات في كثير من تفاصيلها مع حصاني المتحف المصري، ومن أهم أمثلة أعمال الفسيفساء

30) Miller, S.G. (2004), Ancient Greek Athletics, New Haven & London, p.76, Fig.147.
31) Dunbabin, K.M.D. (1982),, pl.8, Fig.15.
32) Lindsay, J. (1965), p.137.
33) Papathanassopoulos, G. (1977), The Acropolis, Monuments and Museum, Athens, pp.68-9, no.577.
34) http://www.flickr.com/photos/taimoo/2966026264
35) Miller, S.G. (2004), pp. 75-6, Figs.145,147.

قطعة عثر عليها في Via Flaminia شمالي روما، وصورت عليها عربتان من نوع Biga ضمن فعاليات سباق عربات(شكل٢٠)[٣٦]، صورت الأحصنة في وضع مماثل تماماً لحصاني المتحف المصري من حيث وضع الأرجل والإندفاع للأمام، والفم المفتوح. و تظهر لوحة أخرى أحصنة Quadriga تقفز للأمام نحو اليمين، وهي جزء من أرضية كبيرة ربما تشكل الأجزاء المفقودة منها منظراً عاماً لساحة السباق[٣٧]، ونجد نفس الأمر على تصوير جداري من بومبي لكن لخمس عربات من نوع Quadriga ثلاث منها بالواجهة واثنتان بالخلف[٣٨]، وفي تصوير من أوستيا نجد اثنين من المتسابقين يقودان Bigae وتتقدم الأحصنة في وضع العدو الشديد[٣٩].

تأتي زخارف التوابيت المعروفة بتوابيت الأطفال التي انتشرت أثناء القرن الثاني الميلادي، والتي صورت عليها عربات Bigae يقودها أشكال ايروس وتجرها أحصنة وحيوانات مختلفة ضمن فعاليات سباق العربات كأشهر الأمثلة على مشاهد النقوش البارزة[٤٠]، وهي مستمدة من الفن الهلينيستي، وكانت غالبا أربع عربات تمثل الأحزاب الأربعة الراعية لمثل تلك المسابقات وهي الأخضر، الأزرق، الأحمر، والأبيض، وصور الفائز غالبا في الطرف الأيمن.

مثال آخر يتمثل في لوحة جنائزية تصور المتوفى مضطجعاً على أريكة في أعلى المشهد وفي أسفله سائق Quadriga يتبعه أسماء المتسابق والأحصنة المشاركة في السباق[٤١]، الأحصنة مندفعة للأمام بشدة ومزودة بتجهيزات سباق ومعالجة فنية تكاد تقترب من حصاني المتحف المصري. ويشارك الأعمال السابقة من حيث نفس السمات الفنية اللوحة جنائزية التي ترجع لعصر تراجان سابقة الذكر(شكل ١٦)[٤٢].

شاركت مشاهد لوحات التراكوتا والمسارج أعمال النحت البارز في الكثير من التقاليد الفنية المميزة لحصاني الدراسة، منها ما نراه على أعمال ترجع لنهاية القرن الثاني وبداية الثالث الميلاديين، لاسيما حالة العدو الشديد للأمام[٤٣].

---

36) Toynbee,J.M.C. (1948), Beasts and Their Names in the Roman Empire, Papers of the British School and Rome, Vol.16, London, p.31, pl.I, Fig.2; Dunbabin, K.M.D (1982), pl.6, fig.7.

37) Dunbabin,K.M.D.(1982), p.73,pl.7, Fig.12.(Rome, Via Appia, Madrid, Museo Arqueol6gico Nacional no. 3,603).

38) Vogel, L.(1969), p.156, Fig.12.

39) Dunbabin, K.M.D. (1982), p. 68, pl. 5, Fig. 5.

40) D´Ambra, E.(2007), Racing with Death: Circus Sarcophagi and The Commemoration of the Children in Roman Italy, Journal of the American School of Classical Studies at Athens, Hesperia Supplements, Vol. 41 (Princeton, NJ), p. 341, Fig. 18; Vogel, L. (1969), pp. 155-160, Figs. 1-6.

41) Toynbee, J.M.C. (1948), p.30, pl. II, Fig.3.

42) Vogel, L. (1969), pp.155f, Fig.7.

43) Dunbabin, K.M.D. (1982), p.67, pl.5, Fig.4.

تشير وضعية حصاني المتحف المصري من حيث الاندفاع للأمام وتعبيرات الوجه إلى لحظة شديدة الأهمية، يمكن تحديدها هنا باللحظة الحاسمة في السباق والمتمثلة في المنعطف الأخير أو اللفة الأخيرة منه وقبل بلوغ خط النهاية، والتي تبذل فيها الأحصنة أقصى مجهود لديها، فهي لحظة تقرير المصير إما الفوز أو الهزيمة، وتوحي هيئة الحصانين بالتناحر من أجل الفوز، ويشير إلى ذلك حركتهما العنيفة، وقوتهما الجسدية، وكذلك الفم المفتوح مع فتحتي الأنف المتأججتين، والذيل المتطاير؛ ويؤكد أن هذه الوضعية تمثل هذه اللحظة وليست لحظة مابعد الفوز هي عدم وجود أيٍ من مخصصات تتويج الفوز الخاصة بالأحصنة كما نجدها في بعض مشاهد الفسيفساء التي تصور أحصنة متوجة بسعفة النخيل أعلى الرأس[٤٤]، والتي تعد أهم مخصصات التتويج في سباقات العربات للمتسابق والأحصنة على السواء[٤٥]، بينما كانت تذهب الجائزة المادية لصاحب الفريق[٤٦]، وكذلك عدم وجود إكليل الفوز والذي يعكسه حصان من التراكوتا شارك في سباقات السيرك[٤٧].

جدير بالذكر أن هذه الوضعية التي مثلتها حصاني المتحف المصري تختلف عن وضعية الأحصنة المصورة في مشهد ما بعد بلوغ خط النهاية والفوز بالسباق، حيث يصور الأخير في وضعية تتسم بالهدوء النسبي وما يصاحب ذلك من تتويج للفائز والحصان سويا، وهذا ما نلاحظه في تصوير أحصنة الصدرية البرونزية[٤٨]، ونفس الانطباع يقابلنا في وضع المسير الهادئ لأحصنة عربات السباق على العديد من قطع الفسيفساء(شكل ١٩)[٤٩].

سباق العربات في مصر:

يُذكر أن الخيول في مصر خلال العصرين البطلمي والروماني لم تشارك فقط في الحياة العسكرية، بل لعبت دوراً حيوياً في كثير من الفعاليات لاسيما سباقات الخيل التي كانت تقام في كنف السيرك، وحملت أوراق البردي والنقوش والأعمال الفنية

---

44) Dunbabin, K.M.D. (1999), Mosaics of the Greek and Roman World, Cambridge, Fig.316.

45) Hyde,W.W.(1921),Olympic Victor Monuments and Greek Athletic Art,Washington,pp. 160f.

46) Bowman, A. (1986), Egypt after the Pharaohs, London, p.145; Hyde, W.W. (1921), p.266.

٤٧) أشارت بعض أسماء الخيل إلى التتويج عقب الإنتصار، وأهمها اسم المتوج (Polystephanus)، والمتوج باللبلاب (Hederatus)، Toynbee, J.M.C. (1948), p.28.

48) http://www.flickr.com/photos/taimoo/2966026264

٤٩) تتهادى الخيول بعد الفوز الذي يشير إليه رفع الفائز ليده اليمنى ممسكاً بالسوط وأحيانا بإكليل الفوز في تحية منه للجمهور، بينما يمسك سعفة النخيل بيسراه، وصورت الأحصنة وقد رفع كل منها رجل واحدة فقط إشارة إلى الانتهاء من السباق، ونلاحظ اتجاه رأسا الحصانين الأوسطين متجهه للداخل، وتوج كل حصان بسعفة نخيل منتصبة أعلى الرأس، وهذا الملمح غير موجود بأحصنة الدراسة لأنها لم تتوج بالفوز بعد، ويوجد سعفتا نخيل طويلتان على جانبي المشهد.

Reusch, W. (1989), Trier, Kaiserthermen, Mainz S.13f, Abb.8; Dunbabin, K.M.D.(1982), pl.6, Figs.8,11, pl. 8, Figs.15-17.

دلالات هامة على وجود سباق العربات في مصر خلال العصرين البطلمي والروماني، إذ مثلت فعاليات السيرك أداة تسلية هامة لسكان العاصمة ومدن الأقاليم، وجذبت الأحزاب المختلفة لتكون راعية لتلك المسابقات سواء بالإسكندرية أو بمدن الأقاليم[٥٠]، وتحدث استرابون عن هيبودروم(Hippodromes) الإسكندرية عندما ذكر أن شارع المدينة العرضي(الكانوبي) ينتهي بالبوابة الكانوبية يليها حلبة السباق[٥١]، وحدد له الفلكي مساحة شاسعة يبلغ امتدادها (٦٠٠) متر طولاً و(٤٠٠) متر عرضا[٥٢].

لدينا معلومات مؤكدة حول سباق العربات في أوكسيرنخوس مستمدة من بردي المدينة، فقد ضم تخطيط المدينة حي سُمى بحي الهيبودروم، ويرجع لعام ٢٢-٢٥ م.، ويذكر البردي أن مبلغ الإنفاق على سباق الخيل في هرموبوليس عام ١٩٥ مُقدر بحوالي ٥٦٠٠ دراخمة[٥٣]، ووصف البردي شخص يُدعي Diogenes بسائق عربة سباق في أوكسيرنخوس[٥٤]، ويذكر ايصال شخصاً رفيع الشأن يدعى Georgius دفع مبالغ مالية كرواتب شهرية لأشخاص يعملون في الهيبودروم لصالح الحزب الأزرق[٥٥]، وقام شخص آخر يُدعي Anastasius بدفع مبالغ للمراهم المستخدمة لتدليك أحصنة تابعة لحزب الخُضر[٥٦].

تميزت الأدلة الأثرية حول سباقات العربات في مصر بالندرة، ومن هنا تأتي أهمية حصاني الدراسة، وتتمثل أفضل الأدلة من مصر في قطعة تراكوتا بالمتحف المصري(شكل ٢١)[٥٧]، وتصور سائق داخل عربة Biga، وتلتف أشرطة اللجام حول الذراع الأيسر ويقبض باليد اليسرى على اللجام الذي ينسدل أمام العربة ثم يتجه نحو رأس الحصان الأمامي حيث يُرى شريط اللجام فوق ظهر الحصان الأمامي، ويوجد بقبضة يد السائق اليمنى ثقب يشير إلى أنها كانت تقبض على سوط، يجر العربة حاصانان تم تصويرهما في هيئة مماثلة تماما للأحصنة البرونزية من حيث ارتفاع الأرجل الأمامية لأعلى وثبات الأرجل الخلفية على الأرض.

---

50) Milne, J.G. (1913), A History of Egypt, Vol. V, Under Roman Rule, London, P. 161.

51) Strabo, Geographika, XVII, 10.

٥٢) محمود باشا الفلكي، دراسة عن الإسكندرية القديمة وضواحيها والجهات القريبة منها، تعريب: محمود صالح الفلكي، مراجعة: محمود عواد حسين، الإسكندرية ١٩٦١، ص ١٢٦.

53) Lindsay, J. (1965), p.142.

54) Lindsay, J. (1965), pp. 142-3.

55) Gasiorowski, S.J. (1931), A Fragment of a Greek Illustrated Papyrus from Antinoë, Journal of Egyptian Archaeology 17, N$^{o.}$ 1/2, May, London, p. 6.

56) Milne, J.G. (1913), p.161.

٥٧) غير منشورة، وتحمل رقم (٦٦٢).

يحتفظ المتحف المصري بعربة من التراكوتا، الأحصنة والأجزاء السفلى منها وأجزاء من العجلات مفقودة، يقف السائق خلف السور الحديدي، ويميز السائق ارتداء الملابس المميزة للمتسابقين في سباق العربات، ويرفع يده اليمنى لأعلى[٥٨]. وتحمل مسرجة مشهد لعربة Biga يجرهاحصانان في حالة اندفاع شديد للأمام[٥٩].

يحتفظ متحف بني سويف بجزء من طبق صور بداخله منظر لمتسابق في عربة Biga(شكل ٢٢)[٦٠] رافعاً يده اليمنى لأعلى ممسكاً بالسوط ليحث الأحصنة على بذل المزيد من الجهد والتقدم، وممسكاً اللجام بيسراه، ويميزه رداء المشاركين في سباق العربات المكون من قميص بدون أكمام وتغطي رأسه خوذة سميكة للحماية من حوادث السباق، وتشير بعض البقايا أعلى رأس المتسابق إلى وجود بقايا لكتابة يونانية، لكنها تلاشت بالكامل تقريباً، وربما كانت تشير إلى اسم المتسابق الفائز في السباق.

نتتبع نفس الفعاليات في مصر من خلال نقش على الدعامة اليسرى الواقعة عند مدخل أوركسترا المبنى المدرج بكوم الدكة(شكل ٢٣)[٦١]، ويتكون من شكلين يصوران فائزين في سباق العربات التي يجر كل منها حصانان تابعين لحزب الخُضر، صور وجه أحدهما بالمواجهة الكاملة وكأنما يقوم بتحية الجمهور والأحصنة بالمجانبة، ويقبض على سوط بيمناه، وسعفة نخيل بيسراه، ويرافق الأشكال نقوش تشجع المتسابقين وتذكر "يعيش دوروس–Doros"، وآخر يذكر "يعيش كالوتيخوس–Kalotychos"، وصُور فوق الميدالية الوسطى لقطعة نسيج من أخميم عربة يجرها حصانان بالمواجهة[٦٢].

عثر على دعامة تتوسط الأعمدة الأربعة التي تتقدم الصالة الأمامية لمعبد الرأس السوداء بالإسكندرية، يعلوها قدم آدمية، وتحمل هذه الدعامة نقشاً يشير إلى إهداء المعبد إلى الإلهة التي بفضلها شُفيت قدم ايزودوروس عقب سقوطه من فوق عربته، ويعتقد أن هذا السقوط كان أثناء فعاليات سباق للعربات بالسيرك خاصة في ظل استخدام كلمة "ὀχημα بمعنى عربة[٦٣]، ووردت هذه الكلمة في النقوش لتصف العربة العادية أو عربة السباق، ويرجح استخدامها في سياق سباق العربات في ظل معرفتنا للأحداث المفزعة والدموية التي تواكب تلك الفعاليات بسبب التنافس الشديد، ولعل هذا يفسر لنا تقديم صاحب الإهداء معبداً كاملاً للإلهة الشافية ليس فقط لأن قدمه شُفيت

---

[٥٨] غير منشورة، ومحفوظة تحت رقم (CG 26800).

[٥٩] المسرجة غير منشورة، ومحفوظة بالمتحف المصري تحت رقم (CG 26456).

[٦٠] وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار، متحف بني سويف، ١٩٩٧، كتالوج رقم ١٨.

[61] Bowman, A. (1986), p.217, Fig.135.

[62] Lindsay, J. (1965), p.142.

[63] Naerebout,F. (2007), The temple at Ras El-Soda: Is it Isis Temple? It Greek, Roman, Egyptian,or neither? And so what? in:Bricault, L.,(ed.), Nile into Tiber, Leiden, pp.507f, note4.

بسببها ولكن أيضا ربما لأنه نجا من موت محقق أسفل أرجل الأحصنة وعجلات عربات السباق.

تحمل بردية من أنطينوبوليس صورة ملونة نادرة للغاية لخمسة من متسابقي العربات بالإضافة إلى أجزاء من متسابق سادس يقف كل منهم بجوار الآخر(شكل٢٤)، ويرتدون جميعا زي سباقات العربات المتمثل في قميص يعلوه معطف ومئزر يصل حتى أعلى الركبة مع تجهيزات أخرى متمثلة في حزام وخوذة حامية، ألوان المعاطف خضراء وزرقاء وحمراء، وهي الألوان المرتبطة بفرق الأحزاب المشاركة في تلك الفعاليات[٦٤]، ويبدو أن هؤلاء المتنافسين في سباق العربات يقفون في السيرك، حيث يبدو أنهم واقفون ويتأهبون للسباق في مساحة فضاء ويحيط بهم سور حيث صوروا أمام عنصر معماري بشكل القوس، ومن المحتمل أن هذا القوس يمثل العقود الخاصة بمبنى السيرك، أو الحاجز الفاصل بين المشاهدين وبين الـ Arena، أو ربما البوابات، حيث رأينا مثل تلك التكوينات المعمارية للإشارة بشكل صريح إلى مبنى السيرك فوق فسيفساء من مدينة Dougga بتونس[٦٥].

يصور جزء من قطعة تراكوتا متسابقاً يعتلي عربة سباق يرتدي تونيك ومئزراً قصيرين ويحيط بهما حزام، يظهر في مواجهة المتسابق بقايا أجزاء من العربة، ويلتصق على الجانب الآخر النصف الخلفي من أحد الأحصنة[٦٦]. وضمت مجموعات التراكوتا الآتية من مصر بعضا من تماثيل الفائزين في سباقات العربات، وجاء معظمها عبارة عن أجزاء من تماثيل تصل حتى أسفل الجزع، وأمكن التعرف عليهم بسهولة من خلال الزي المميز لهم كما نراه في بردية أنطينوبوليس، ويحيط بالرقبة واق من الجلد، ويمسك الأشخاص المصورون في بعض الأمثلة بيسراهم بسعفة النخيل وباليمنى إكليل اشارة إلى الفوز[٦٧]، والتكوين الجسماني فيها يشير إلى البناء الرياضي، وجاء بعضها مؤرخاً بفترة القرن االثالث[٦٨].

الأسلوب الفني:

أ- حركة الجسم.

صور الفنان الحصانين موضوع الدراسة بهيئة تصويرية متقاربة ومتوازنة للغاية، حيث يُلاحظ درجة عالية من الانضباطية لدى الحصانين متمثلة في حركات متناسقة ومتجانسة، ونجح الفنان في إبراز حالة من التناغم والإنسجام التام بينهما، وتعكس

64) Gasiorowski,S.J.(1931),pp.1-9,pl.1;Turner,E.G.(1973),The Charioteers from Antinoe, Journal of Hellenic Studies 93,London,pp.192-5,pls.III-IVa.;Bowman,A.(1986),p. 123, Fig. 73.

65) Dunbabin, K.M.D. (1982), pl. 8, Fig. 17; Toynbee, G.M.C. (1948), p.31, pl. III, Fig.5.

66) Attula,R.(2001), Griechisch-Römische Terrakotten aus Ägypten, Rostock, S.172, Kat.Nr.69.

67) Dunbabin, K.M.D. (1982). p. 321, no. 608.

68) Allen, M. L. (1987). The TerraCotta figurines from Karanis: A Study of Technique, Style and Chronology in Fayoumic coroplastics, I, Ann Arbor. p. 558, no. 167.

استعداداً مبرمجاً لإختيارها لتشارك في السباق، وتشكل عملاً فنياً رائعاً ينم عن تفاهم مطلق وتدريب مثالي، وكلها أمور توضح أنها خيول مميزة. تمتعت الأجسام بقوة ممزوجة بالرشاقة، وتمت معالجتها بشكل طبيعي، وذلك عن طريق حركة الجسم، ووضع الأرجل الأمامية المرتفعة لأعلى والخلفية الملامسة للأرض، وكلها أمور تتفق مع وضع الحيوان في الطبيعة، وكل ذلك يعزز الانطباع بالحركة الحيوية للجسم. كما نجح الفنان في التحديد الجيد للعضلات بمنطقة الصدر والأكتاف والمؤخرة والأفخاذ ليشير إلى التشريح الصحيح، وتشير ملامح الوجه إلى أن الحصانين ناضجين.

يلاحظ، بالرغم من فقدان الكثير من أجزاء الأرجل، أن الأرجل الأمامية أقصر من الخلفية التي بها استطالة واضحة، ويبدو أن هذا الملمح كان بمثابة تقليد فني تم تبنيه من قبل الفنانين قديما عند قيامهم بمعالجة هذا الطراز للأحصنة في وضع العدو للأمام، ومن الملفت للنظر أن فناني مصر قد تبنوا هذه المعالجة بشدة في الأعمال الفنية السكندرية، حيث يمكن رصد العديد منها ضمن الخيول الواردة في مناظر شواهد القبور ومن قبل في مشاهد الأحصنة التي ترجع لعصر الدولة الحديثة[٦٩]، وهي نفس المعالجة التي استخدمت في خيول عربة التراكوتا بالمتحف المصري(شكل ٢١).

نجح الفنان في إظهار ملمح فني آخر مهم في حصاني المتحف المصري، ونلمسه في معظم الأحصنة المصورة في وضع الحركة، ويتمثل في تصوير فم الحصان غالبا مفتوحاً، ويعتقد أن السبب الرئيسي في ذلك، إلى جانب أنه يساعد على التنفس، يتمثل في شد لقمة اللجام التي تعبر داخل فم الحصان بصرامة؛ ففتح الفم هنا بمثابة رد فعل الحصان للضغط الذي يتعرض له من قبل لقمة اللجام المستخدمة لكبح جماح الحصان، ويفتح الحصان فمه هنا احتجاجا منه على ضغطها، فقد كانت تؤدي في بعض الأحيان إلى قطع أو تمزيق ألسنة الأحصنة.

يبدو أن طراز حصاني المتحف المصري موضوع الدراسة ومعها تماثيل لأحصنة مماثلة، أصبحوا يمثلون أعمالاً رائعة جاءت تقليدا لطراز من الأحصنة يعتقد أنه عمل مفقود لأحد أعظم النحاتين الإغريق، فمن المعروف أن عظماء الفنانين تعهدوا بتشييد مجموعات كاملة لعربات مرتبطة بالسباقات من نوع Quadrigae وBigae في أوليمبيا ومدن أخرى، ومن هؤلاء النحات الأثيني الشهير كالاميس– Kalamis[٧٠]، وكذلك الفنان أوناتاس Onatas، فهما من النحاتين القلائل البارزين في فترة العصر

69) Liebowitz, H.A. (1967), Horses in New Kingdom Art and The Date of an Ivory From Magiddo, Journal of the American Research Center in Cairo 6, Cairo, pp.130-132, Figs.3,5; Hemingway, S.(2004). p.101, note 87.

70) Boardman, J. (1985), Greek Sculpture, The Classical Period, London., pp 79f.

الكلاسيكي المبكر الذين نفذوا أحصنة وعربات برونزية رائعة الصنع [٧١]، فالفنان Onatas قام بالاشتراك مع كالاميس في تنفيذ مجموعة لعربة سباق للملك Hiero ابن Deinomenes وأخو وخليفة الملك Gelo من سيراكيوز، والذي فاز بسباق عربات رباعية وسباق أحصنة في أوليمبيا أرقام ٧٦،٧٧،٧٨ بين عامي (٤٧٦-٤٦٨ ق.م.)، وكان يتكون من عربة برونزية ويقف بداخلها سائق وأن Onatas صنع العربة، ومن المحتمل أيضا أن تمثال السائق كان من تنفيذه، بينما نحت كالاميس الأحصنة[٧٢]، ونفذت عربة سباق رباعية للفنانين براكستيليس الذي صنع السائق بينما نفذ كالاميس العربة والأحصنة[٧٣].

يقابلنا تقليد فني رائع في حصاني الدراسة، ويتمثل في تصوير الحصان رافعا رأسه لأعلى، وربما تم استعارة هذا التقليد الفني من مصر القديمة[٧٤]، وأن الفنانين الإغريق ومن بعدهم الرومان وجدوا في هذا التقليد ضالتهم ليعبروا عن مقام وفخر وعزة الحصان الذي يستمدها من عزة فارسه. فلكي تصور فريقاً من الأحصنة في الأسرة ١٨ المصرية، ولإظهار الفرق بين الأحصنة ولإبراز الحصان الداخلي كان يتم تصويره ورأسه مرفوع لأعلى في مستوى أعلى من الحصان الخارجي أو يتقدم رأسه المرفوع لأعلى للأمام قليلا عن الحصان الخارجي، وهذه الهيئة مثلت الطريقة المُثلى أو الأساسية لتصوير حيوانات في عدة مستويات، ويبدو أن تصوير الحصان بهذه الهيئة جاء لأسباب جسدية تؤدي إلى أن يظل الرأس مرفوعاً لأعلى أثناء الفعاليات المختلفة التي يشارك فيها، وذلك ليساعده على التنفس ويقلل من اضطرابات نبضات القلب وبالتالي التقليل من معاناة الحصان، حيث يؤدي انخفاض الرأس لأسفل عند السباق إلى شد أوتار الرقبة والضغط على القصبة الهوائية، بالإضافة إلى أن النظر لأسفل يفقد الحصان التركيز على السير قدماً في مساره الصحيح.

---

71) Rachet, G. (2005), Lexikon der griechischen Welt, Hamburg, S.160; Hemingway, S. (2004), pp.85,127; Richter, G. M. A. (1959), S.279.

72) Pausanias, VI, 12,1; Hyde, W.W. (1921), pp. 264, 267-8.

73) Hyde, W.W. (1921), p,268.

74) Saleh, M., & Sourouzian, H. (1986), Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo: Offizieller Katalog, Mainz, Kat. Nr. 143.

التصوير المبكر لهذه الهيئة في الحضارات القديمة يقابلنا في تصوير أحصنة الحضارة المصرية القديمة وهي تقفز لأعلى وفي حالة اندفاع شديد للأمام وتجر عربة ويُؤرخ بعصر تحوتمس الأول، حيث تظهر الأحصنة بهذه الهيئة ضمن منظر معركة على جعران من عصر هذا الملك تصوره وهو يتعقب عدواً، كما نجد أمثلة مبكرة لنفس الهيئة للأحصنة لكن في مشاهد صيد في مقصورة چحوتي – حتب في Debeira بالنوبة والمؤرخة أيضا بعصر تحوتمس الأول، وفي مقبرة User بطيبة".
Liebowitz, H. A. (1967), pp.130-132, Figs.3,5.

يُعد تصوير العربة التي تجرها أحصنة تمتد رؤوسها للأمام كما نراها في تمثالي الدراسة بمثابة عنصر مماثل وجد مبكراً في الفن الأرخي فوق أواني طراز الصورة السوداء، حيث تُنظم الأحصنة إلى جوار بعضها البعض مع ظهور أجزاء من مؤخرتها في أسلوب أقرب من أسلوب الثلاثة أرباع، واستمر هذا التقليد في العصور اللاحقة، فقد كان مفضلا تصوير الاحصنة مع العربة بوضع جانبي أو الثلاثة أرباع في العصر الهلينستي، وكان الوضع الأمامي نادراً للأحصنة والعربة في العصر الهلينستي، فالأمثلة المتبقية على ذلك قليلة للغاية، مع العلم بأن وضع الأمامية كان مفضلا أيضا في اسلوب الصورة السوداء[٧٥]، لكن اختلف الأمر في الفن الروماني المتاخر والذي شهد انتشاراً واسعاً لتصوير العربة والأحصنة بالمواجهة، حيث شهد هذا العنصر انتشاراً وكُرر كثيراً مع العملات والفسيفساء منذ القرن الثالث فصاعداً، وذلك على عكس الوضع في الفن الروماني المبكر الذي شهد ندرة في تصوير هذا العنصر واقترن أكثر بالشخصيات الأسطورية مثل هيليوس وفيكتوريا[٧٦]، لكن لم تعد تصور الأحصنة بالأمامية الشديدة كما كانت في العصر الأرخي، بل ظهرت أجسام الأحصنة تتشعب وتنفرج بدرجات متفاوتة نحو الخارج يميناً ويساراً، ويوجد في حالة العربة رباعية الأحصنة زوج من الأحصنة متماثلين تماما، وتتجه رأساهما بالتناوب نحو الخارج أو الداخل، وهي الأكثر شيوعا لمتسابقي العربات فوق الفسيفساء وبعض الأعمال الأخرى في عصر الإمبراطورية المتأخر[٧٧]، بينما كان مفضلاً اتجاه رؤوس الأحصنة نحو الداخلي في حالة العربة ثنائية الحصنة، وهي الهيئة المقترحة لحصاني البحث.

ب- حزاما الصدر والبطن واللجام:

الهدف من الحزام المزدوج حول نهاية الرقبة بمنطقة الصدر وحول الجسم هو الاستفادة الكاملة من القوة المزدوجة للصدر والأكتاف والجسم في جر العربة، لذا حرص الفنان على تصوير الحزام المحيط بالرقبة عند قاعدة الصدر بعيدا عن حركة الأرجل الأمامية بالكامل حتى لايعيق حركة الأرجل الأمامية ولكي لايسبب أي توتر فوق عضلات الأكتاف. ونفذ حزام البطن يلتف حول الجزء الأمامي من الجسم خلف أعلى الأرجل الأمامية مباشرة، ويعتبر حزاما الصدر والبطن من العناصر الضرورية جداً للحصان، إذ يسمحا للحصان أن يحفظ العربة على مسافة من الحصان مما يساعد على عدم اصطدام مؤخرة الحصان بالعربة وبالتالي عدم كسر العربة أو انقلابها،

75) Beazley, J. D. (1927). Fig. 12.
76) Dunbabin, K.M.D. (1982), pp. 70-71-72, notes 39.
77) Dunbabin,K.M.D.(1982), pls.6(Figs.8-9), 7(Figs.10-11,13), 8(Figs.15-17,19), 9.

وأدى الدور الحيوي لتلك الأحزمة التي تطوق أحصنة السباق وحسن ترتيبها إلى أن بعض تلك الأحصنة حملت اسم المطوق (نسبة إلى الطوق) Torquatos[٧٨].

يوجد في الواقع نوعان رئيسيان لتجهيزات الخيل استخدمت في العصر الروماني ولاتختلف كثيرا عن ما هو موجود حاليا في حياتنا المعاصرة، وهما نير الرقبة ونير الظهر، وكان نير الرقبة يستخدم في حالة استخدام حصان واحد لجر العربة[٧٩]، وظهر قليلاً في الفن، ويبدو انه تواجد فقط خلال العصر الإمبراطوري المتأخر. أما نير الظهر The Dorsal Yoke فيتألف من جهاز متشعب ومتفرع، من المحتمل أنه صنع من المعدن في العصور الرومانية وكان يوضع مباشرة فوق ظهر الحصان خلف الكواهل ويثبت في مكانه بواسطة حزامي الصدر والبطن، وكان يثبت شريط الصدر إلى حلقات على جانبي النير لتمسك العدة في مكانها، واستخدم نير الظهر مع الأحصنة الفردية أو فريق الأحصنة في العربة الواحدة، وعند وجود أكثر من حصان، كان يستخدم قضيب ربما من الخشب، ليربط النير فوق كلا الحصانين وفي منتصف العريش، ويمكن أن نرى هذا القضيب في العديد من مناظر تحطم العربات في السباقات[٨٠]، ويساعد قضيب الوصل الخشبي هذا على حفظ حركة الأحصنة لكي تتحرك سوياً كفريق واحد، ولعل المتأمل في هذين النيرين يمكن الإستنتاج بأن النوع الثاني هو المستخدم مع أحصنة المتحف المصري موضوع الدراسة لوجود حزامي الصدر والبطن كعنصر أساسي لتثبيت النير؛ إذ نلاحظ أن معظم العربات التي تجرها حصان واحد فقط جاءت مزودة بطوق للرقبة فقط دون تزويدها بحزامي الصدر والبطن لعدم الحاجة إليهما، واستخدمت الأحصنة المزودة بهذا الطوق في عمليات الجر التي تحتاج إلى القوة أكثر من السرعة مثل آلات طحن الحبوب أو عربات نقل الركاب والبضائع وتوصيل البريد[٨١]، أما العمليات التي تحتاج إلى سرعة وقوة معاً مثل السباقات فإنها تستلزم حزامي الصدر والبطن معا.

تمثلت نقطة الجر في حالة استخدام نير الظهر في منطقة صدر الحيوان، إذ تعتمد عملية الجر على جهد شد الحصان والذي يعتمد بدوره على صدره، ويلعب حزام الصدر دوراً فعالاً في هذه العملية، ويلاحظ أن حزام الصدر يثبت جيداً بعيدا عن القصبة الهوائية حتى لا يؤدي إلى خنق الحيوان، فلو تُرك الحزام بدون تثبيت دقيق فإن أشرطة الرقبة تضغط على الأوردة العنقية والقصبة الهوائية، ولذلك وُضع النير أعلى قمة كاهل الحصان، وعندما يوضع النير صحيحاً أعلى الكاهل، فإن حزام الصدر

78) Toynbee, J. M. C. (1948), p.28.
79) Bender, H. (1978), Römischer Reiseverkehr, Stuttgart, S. 28, Abb. 19.
80) Vogel, L. (1969), Figs.6,11.
81) Bender, H. (1978), S.14,28, Abb.2,19.

لم يتحرك وبالتالي لم تكن الأحصنة مثقلة. ومن المثير للاهتمام أن نلاحظ في هذا الإطار أنه تم تثبيت حزام الصدر في مكانه بواسطة قطعة من الجلد تعبر بين أرجل الحصان الأمامية ثم يتم ربطها بحزام البطن، فثمة دليل مازال باقيا في بعض الأعمال نلاحظ من خلاله كيف تم سحب حزام الصدر إلى أسفل في شكل حرف V في مواجهة أعلى الأرجل الأمامية كما لو كان هناك شريط أو رباط إضافي بين الساقين حتى يصل إلى حزام البطن ليلتحق به[٨٢]، وهذا ما نلمسه من خلال بقاياها في أحصنة المتحف المصري والأحصنة الأخرى والنقوش المختلفة للحيوانات مع نير الظهر، وهذا يشير إلى وجود قاعدة محددة لتثبيت حزام الصدر حتى لا تعطي فرصة لتحركها أو صعودها نحو الرأس.

نلاحظ عناية الفنان الفائقة باللجام لدوره الفعال في توجيه الأحصنة لاسيما الحصان الخارجي إلى أقصى اليسار، والذي يبدو أنه يقود الفريق، فهو أفضل حصان بالفريق، ويوضع دائما في هذا المكان حيث يتميز بالخبرة والمهارة الكافية في عملية الدوران عند طرف الـ Spina وهي النقطة التي تؤدي إلى الفوز خاصة في اللفة الأخيرة، ويتأكد ذلك من خلال فسيفساء صور عليها عربات سباق Quadriga داخل السيرك، والأحصنة متبوعة بأسماء، ونرى أحد السائقين يصيح باسم Eridanus فقط وهو اسم الحصان الخارجي إلى اليسار[٨٣].

لعل من أهم الملامح الفنية الموجودة في أحصنة المتحف المصري هو وجود بروز بحزام الصدر، ويُعتقد أنه كان بمثابة تميمة أو حجاب لجلب الفوز والحظ السعيد والحماية ودرء الشر، حيث استخدم السحر في مجال السيرك، فكانت الأحصنة والسائقون على السواء يرتدون تلك الأحجبة[٨٤].

الوظيفة:

تمثل عملية تحديد وظيفة هذا العمل صعوبة بالغة، لعل السبب في ذلك يرجع لعدة أسباب منها عدم التوصل لمكان اكتشاف هذه التماثيل، وهو مايصعب من تفسير

---

82) Beazley, J. D. (1927), Fig.12; Dunbabin, K.M.D. (1982), Fig.11.

83) Toynbee, J. M. C. (1948), pp.30-31, pl. II, 4.

٨٤) حملت بعض الأحصنة أحيانا سعف نخيل مرفقة باللجام كنوع من التفاؤل بالنصر في السباق Killeen, F. (1953), Bread and Circuses, Journal of The Galway Archaeology and Historical Society, Vol. 25, No. 3/4, p.70.

ولدينا أثر لمتسابق عربات مزود بتميمة أو حجاب لجلب الحظ حول رقبته، وشملت الوسائل السحرية في هذا الإطار وضع قلائد ملحق بها أجراس وأسنان ذئاب، وأيضا تثبيت أحجار كريمة معلقة حول الرقبة، كما نراها في أحصنة المتحف المصري، وشملت أيضا الأهلة (D´Ambra, E. (2007), p.350, Fig.18.5.)، وكلها رموز لجلب الحظ.

الموضوع الذي من أجله صنع مثل هذا العمل. لكن وعلى الرغم من ذلك فإن صغر حجم هذه المجموعة من الأحصنة، ومادتها، يضعنا أمام بضع تفسيرات محتملة لهذا العمل من حيث الوظيفة التي تتوافق مع مثل هذا الحجم. وأولى هذه التفسيرات هي أن التماثيل استخدمت لأغراض جنائزية، لكن سرعان ما يتبدد هذا الإحتمال بسبب افتقارنا إلى معلومات أثرية تشير إلى وجود دفنات لأحصنة أو لطبقة المتسابقين في ألعاب سباقات الخيل في مصر.

مع استبعاد الوظيفة الجنزية للتماثيل، تطفو الإحتمالية الثاني لإستخدامها، وهي استخدمت كعنصر زخرفي خاصة في ظل العثور على كثير من الموضوعات يزخرفها عنصر الخيول، فقد استخدمت العديد من رؤوس الأحصنة لزخرفة الأرائك الرومانية المسماة bisellium[٨٥]، وكذلك مقابض للأواني المعدنية[٨٦]، وللمسارج(شكل ٢٥)[٨٧]، وربما يكون هذا الاحتمال ممكنا لكن في حالة ما إذا كانت تماثيل المتحف المصري تمثل أجزاء من تماثيل وليست تماثيل كاملة، حيث استخدمت أجزاء فقط من الأحصنة مثل الرأس والرقبة لزخرفة تلك الموضوعات.

وثالث تلك الإحتمالات هي اعتبارها لعب أطفال، لكن وبالرغم من صغر حجم التماثيل إلا أنه من الصعب القبول بهذا التفسير، فغالبا تتشكل لعب الأطفال في الأخشاب والتراكوتا، ولم يثبت لنا وجود لعب أطفال من البرونز، وذلك لأن التماثيل البرونزية مكلفة نسبيا مقارنة بالخشب والتراكوتا؛ فاللعب الخشبية تتشكل غالبا من الأخشاب المتبقية من الأعمال الخشبية الرئيسية، وتعد التراكوتا من أرخص المواد، ويضاف لذلك أن مادتي الخشب والتراكوتا، خاصة المجوفة منها، مواد خفيفة الوزن بالنسبة للأطفال مقارنة بالبرونز، وأن مادتي الخشب والتراكوتا لا تجرح الأطفال أثناء اللعب، ويلاحظ أن التماثيل البرونزية هنا بدون قواعد، وهي عنصر أساسي في لعب الأطفال ليسهل وقوفها أمام الأطفال[٨٨].

والإستنتاج المرجح هنا أن مثل هذه التماثيل كانت بمثابة عمل نذري قدم كإهداء على شرف انتصارات في سباقات العربات في أحد معابد الآلهة ذات الصلة خاصة فيما يتعلق بآلهة حماية الخيل والرياضة والرياضيين مثل الديوسكوري، وبوزيدون إله البحر وحامي الفرسان والأحصنة أيضا[٨٩]، والتصق الأمر كذلك بالإلهة أثينا لاسيما في مدينة أثينا حيث شيدت لها في هذا السياق المذابح والمقاصير لكونها حامية لعربات

---

85) Ransom, C.L. (1905), Studies in Ancient Furniture, Couches and Beds of the Greeks, Etruscan and Romans, Chicago, P.32, pls. VIII-XVIII.

٨٦) مقبض آنية بالمتحف المصري تحت رقم (٣٦٥٥٩).

٨٧) المتحف المصري، JE41578; SR 5/2286، عثر عليه بتل بسطة.

88) Allen, M.L. (1987), pp.306-337, Cat.nos.27-42.

89) Killeen, F. (1953), p.69.

وأحصنة السباق وكافة المشاركين في فعاليات سباقات الخيول، وابتكرت كل تجهيزات العربات والفروسية لاسيما اللجام[٩٠]، وشيدت اسطبلات الخيول، وكانت راعية لنوادي الأحزاب في نطاق منطقة سيرك Flaminius، وامتلكت هذه المنطقة معبداً لهيراكليس، بإعتباره حارساً للسيرك، ووجد معبد مماثل أيضا لهيراكليس مشيداً في منطقة سيرك Maximus[٩١]. وقدمت تماثيل المتسابقين وأحصنتهم أحيانا لضمان الفوز في المسابقات أو لجلب الحظ السعيد في الأمور الدنيوية عامة، ولعل هذا يفسر انتشار تصوير سباقات العربات في الأعمال الفنية مثل التصوير، والفسيفساء، والمسارج داخل المنشآت الدنيوية، لاسيما تصوير لحظة التعبير عن الفوز[٩٢].

تأكد من خلال الأدلة الأدبية والأثرية أن تماثيل لأحصنة السباق وراكبيها نفذت كثيراً من البرونز وقدمت في المعابد الإغريقية منذ العصر الأرخي على شرف الانتصارات في سباقات الخيل، وأنها قدمت منفردة أو ملحقة بعربة سباق كإهداءات، وشكلت الأحصنة عنصراً أساسياً في تلك الإهداءات، فمن الملاحظ أن المنتصر في مختلف السباقات الرياضية كان يفوز معتمداً على قوته ومهارته الشخصية، على حين أن الفوز في سباقات الخيل يعتمد ليس فقط على إقبال وشجاعة المتسابق الفائز لكن أيضا على جلد وقوة وذكاء الأحصنة المشاركة معه، وبسبب الدور الفعال للأحصنة في سباقات العربات كانت تحمل تماثيل الأحصنة أسماء دون الموضوعات الأخرى المقدمة ضمن مجموعة العربة، فقد ذكر باوزانياس أن شخص يُدعى Kleosthenes قدم في أوليمبيا مجموعة مكونة من تماثيل لنفسه وسائق عربته والعربة والأحصنة، وجاءت تماثيل الأحصنة مصحوبة دون غيرها بأسمائها[٩٣].

---

90) John McK, (1998), Horse and Horsemanship in The Athenian Agora, Athens pp. 5f, 8f, Figs. 9-11.

91) Killeen, F. (1953), p. 71.

92) Dunbabin, K.M.D. (1982), pp. 65-89, pls. 5-9

٩٣) سُمي حصانا الأطراف Phoinix و Korax، بينما أسماء حصاني الوسط Knakias وSamos.
Miller, S. G. (2004), pp. 76-7, Fig. 148.

تم حصر أكثر من أربعمائة وثمانين اسما لأحصنة سباقات السيرك، وتعد أكثر من أسماء أي حيوانات أخرى، وتميزت بالتنوع فبعضها ارتبط بأسماء أحصنة وردت في الأساطير، واشتقت الكثير من أحصنة السباق أسمائها من أسماء الآلهة أو الأبطال أو الشخصيات الأسطورية. واستمدت كذلك أحصنة السباق أسماءها من موطنها، وكان منها المصري. وأطلقت أسماء أشهر الأنهار على أحصنة السباق ويأتي إسم نيلوس Nilus على رأسها. كما أطلق اسم المسلة Obeliscus على بعض منها. وجاءت أسماء الكثير من أحصنة السيرك مستوحاة من أسماء ألوان وعلامات وأسماء خاصة مميزة مثل الأباطرة والفلاسفة، وحملت أسماء جبال، واشتقت أسماء بعض الأحصنة من أسماء الرياح، وحمل حوالي ثمانية عشر اسما من أسماء أحصنة السباق أسماء وظائف وحرف ، وكان لعوالم=

كان يسمح للفائزين في تلك السباقات بإقامة تماثيل أو نصب تذكارية لهم ولخيولهم وعرباتهم داخل المناطق المقدسة المختلفة، ونفذت في مواد مختلفة وإن جاءت معظمها برونزية، ومن ذلك أربعة أحصنة رخامية من العصر الأرخي المبكر تمثل جزءاً من عربة Quadriga قدمت كإهداء، وتعد من أفضل الأمثلة للأحصنة المبكرة التي تجر عربة[٩٤]، وقدم Miltiades الفائز بسباق العربات في أوليمبياد رقم ٥٤ لعام (٥٦٤ ق.م) عربة بدون العنصر البشري[٩٥]، ويحتفظ متحف الأكروبوليس بجزء أمامي من حصان من الرخام يعد مثال رائع لتلك الأعمال، ومؤرخ بـ (٥١٠-٥٠٠ ق.م)[٩٦].

ويزودنا تمثال سائق العربة البرونزي الشهير من دلفي بأفضل مثال على هذا النوع من التقديمات لاسيما كبيرة الحجم، ويظل الأشهر في هذا السياق، إذ كان العمل يضم السائق والعربة والأحصنة، ولم يتبقى منها سوى السائق وبيده أجزاء من اللجام، وكذلك أجزاء من ثلاثة أحصنة، وعريش عربة، وهذا يوضح أن السائق كان جزءاً من مجموعة شيدت في معبد أبوللو بالمدينة باسم بوليزالوس Polyzalos بمناسبة الإحتفال بالإنتصار في سباقات العربات في الألعاب البيثية، ومن المحتمل أنه من عمل الفنانين Kalamis و Onatas[٩٧].

استمرت تلك التقديمات في العصرين الكلاسيكي والهلّينستي لتكون أكثر شعبية، وكانت أيضا من البرونز، فقد قدمت الأميرة كنيسكا σκαΚυνί ابنة الملك أرخيداموس Αρχιδάμος ملك اسبرطة في بداية القرن الرابع ق.م. مجموعة برونزية أقل من الحجم الطبيعي مكونة من عربة وأحصنة وسائق بالإضافة إلى تمثالها في بروناووس معبد زيوس بأوليمبيا، وذلك بعد فوزها بانتصارين في سباق العربات في أوليمبياد رقم ٩٦ عام (392 ق.م.)، وأوليمبياد ٩٧ عام (٣٩٦ ق. م.)، وكانت أول سيدة تدخل هذه الفعاليات، وقام بتنفيذها النحات أبيللوس Απελλος[٩٨]، وعثر بأجورا أثينا على قاعدة أثر يرجع للقرن الرابع ق.م. نُصب تخليداً لذكرى انتصار في سباق عربات في مسابقات الباناثينايا، وتحمل نقشاً يصور Quadriga بداخلها المتسابق، والأحصنة

=الطيور والحيوانات تأثيرها على أسماء أحصنة السباق، ويعكس هذا الشغف الشديد لسباقات الخيل في الإمبراطورية الرومانية. Toynbee, J.M.C. (1948), pp.24,26,28-9.

94) Papathanassopoulos, G. (1977), pp.68-9, no.577.

95) Hyde, W.W. (1921), p.265.

96) Moore, M.B. (2004), Horse Care as depicted on Greek Vases before 400 B.C., Met. Mus. Jour. 39, New York, p.37, Fig. 3.

97) Schöbel, H. (1976), Abb. 76-7.

98) Pausanias, VI, I, 6.

تندفع للأمام، ووجها الحصانين الأوسطين يتجهان نحو الداخل[٩٩]، وقدم Glaukon من أثينا عربة سباق نذرية صغيرة الحجم بعد فوزه في سباق العربات في القرن الثالث ق.م. بإحدى الأولمبياد ما بين ١٢٨ و ١٣٧ الواقعة بين عامي (٢٦٨ و ٢٣٢ ق.م.)[١٠٠].

التأريخ:

افتقدت أحصنة الدراسة إلى خصائص نحتية متعلقة بأحصنة العصر الكلاسيكي والهلّينيستي لاسيما أحصنة البارثينون وحصان أرتيميسيون[١٠١]، لذلك يمكن تأريخ تماثيل المتحف المصري بالعصر الروماني، ويساعد على هذا التأريخ ملامح الأحصنة والتفاصيل التشريحية المميزة في هذا العصر، فقد افتقدت التماثيل إلى المعالجة الهلّينيستية الجيدة للبناء العضلي وتفاصيل العضلات بالرغم من امتلاء أجسامها، وطريقة تنفيذ طيات الجلد، وأسلوب تنفيذ الشعر القصير، وافتقدت إلى طريقة معالجة الرقبة التي نجدها مشدودة للأمام وبها استطالة، ولم نلاحظ في تماثيل المتحف المصري معالجة فنية تشريحية دقيقة للفم، وعدم معالجة وإبراز مفاصل الأرجل، وافتقدت كذلك إلى التخطيط المشدود للأوردة، وهو الأمر الذي يقابلنا كثيرا في منحوتات أحصنة العصرين الكلاسيكي والهلّينيستي. وافتقدت إلى ملمح هام يقابلنا في تماثيل هذه الفترة أيضا والمتمثل في البناء العظمي الواضح للرأس، والأنف العريض، والشفاه اللحيمة[١٠٢]، وتتمثل ملامح هذه الفترة الفنية بوضوح في رأس ضخمة من التراكوتا ترجع لفترة القرنين ٥–٤ ق.م. خاصة فيما يتعلق بالبناء العظمي الواضح، وكذلك خصلات الشعر القصيرة المرفوعة قليلا لأعلى[١٠٣].

يمكن تأريخ الحصانين بالقرن الثالث الميلادي، وذلك بمقارنة لجامهما مع اللجام المصور مع الأحصنة المصورة فوق الفسيفساء التي ترجع لنفس الفترة، ويؤكد هذا

---

99) Thompson, H. A., & Wycherley, R. E. (1972). The Athenian Agora, Vol. XIV, New Jersey, p. 121, Pl. 66.a; John McK, (1990), p.8, Fig.6.

100) Hyde, W.W. (1921), p.265, note 8.

١٠١) أرخ العلماء حصان أرتيميسيون بالعصر الهلينيستي، وتم تأريخه عامة بالقرن الثالث أو الثاني ق.م. فقد وضع Blümel الحصان في القرن الثاني ق.م. (Blümel, C. (1939), S. 89, Kat. Nr. 95)، وأكد البعض الآخر على التاريخ الهلينيستي وتحديدا بالنصف الثاني من القرن الثاني ق.م. وذلك استنادا إلى عدد من القرائن مثل خصلات الشعر أعلى الحوافر، ومعالجة البناء العضلي، وطيات الجلد (Hemingway, S. (2004), p. 87)، وجاء التأكيد على هذا التأريخ من خلال بعض الملامح الهلينيستية مثل طريقة برم جسم الصبي أعلى الحصان، وكذلك طريقة معالجة الملابس.

102) Kozloff, A. (1981). Animals in Ancient Art, From the Leo Mildenberg Collection, The Cleveland Museum of Art, Cat. N$^{os.}$ 134-5.

103) John McK, (1998), p. 22, Fig. 34.

التاريخ وجود كتلة الشعر (شوشة) أمام جبهة الحصان وهي من الملامح الفنية المميزة لهذه الفترة، وكذلك شعر المعرفة الطويل المصفف والمفروق فوق القفا، والذي يعد من أهم مميزات هذه الفترة على عكس شعر أحصنة الفترة الكلاسيكية الذي نفذ متموجا ومنتصباً لأعلى[١٠٤]، ونفذ قصيراً في أحصنة العصر الهلّينيستي وبدون شوشة الشعر الأمامية.

يمكن التأكيد على هذا التأريخ من خلال مقارنة حصاني الدراسة برؤوس أحصنة من التراكوتا من أجورا أثينا مؤرخة طبقا لطبقات الحفائر بالقرن الثالث الميلادي[١٠٥]، وذلك من حيث وجود كتلة الشعر المنتصبة أعلى الجبهة بين الأذنين، والشعر المفروق أعلى منتصف القفا وينسدل على الجانبين، والوجه الممتلئ، وطريقة معالجة اللجام وتجهيزاته التي تتفق جميعها مع لجام حصاني الدراسة خاصة فيما يتعلق بطريقة تنفيذه وتصميمه بنفس الهيئة لاسيما وجود الأزرار العديدة الملحقة باللجام، ويضاف لما سبق أنه منذ نهاية القرن الثاني الميلادي أصبح تصوير عربة السباق ومعها الأحصنة بالأمامية، وهو الوضع المقترح لحصاني المتحف المصري من خلال هيئتهما، قاعدة لهذه الصورة وأصبح أكثر شيوعا على عملات وفسيفساء القرن الثالث واستمر نفس التقليد على أعمال القرن الرابع الميلادي.

يؤكد التاريخ السابق مجموعة أحصنة من التراكوتا عثر عليها بكرانيس بالفيوم، مؤرخة بالقرن الثالث الميلادي، وذلك طبقا لطبقات الحفائر التي عثر على التماثيل بها[١٠٦]، وتتفق مع حصاني الدراسة في كثير من التفاصيل، فالرؤوس كبيرة، والرقبة بالمجانبة بالكامل، والفم عريض يحمل انطباع بالقوة والإصرار على الفوز، لذلك يعتقد أنها أحصنة شاركت في سباقات السيرك خاصة في ظل وجود إكليل نباتي أعلى الجبهة مثبت بشريط جلدي عند الحلق، وإكليل آخر حول الرقبة، ويوجد قلادة حول الصدر مزخرفة بثلاث كرات. يدعم هذا التأريخ أيضا الشعر المنتفخ أعلى الجبهة، ونظم باقي الشعر في خصلات طويلة أعلى القفا، والذيل مقوس عند بدايته ثم ينسدل لأسفل، وجاء بعضها من المنازل والبعض الآخر من المعبد الجنوبي في طبقات أثرية مؤرخة بهذه الفترة، ويؤكد هذا التأريخ أن هذا الطراز من تماثيل الأحصنة توقف صنعه في التراكوتا بحلول القرن الرابع الميلادي، وأن الكثير منها جاءت من أنقاض أثرية مؤرخة قبل حلول القرن الرابع[١٠٧]، وتأتي فترة القرن الثالث تحديداً متفقة أكثر مع تاريخ الأحصنة من جهة ومع وظيفتها من جهة أخرى من حيث تقديمها في أحد

104) Kozloff, A. (1981), Cat. N$^{os.}$ 134-5
105) John McK, (1998), p. 22, Figs. 35-6.
106) Allen, M. L. (1987), pp. 308-316, nos. 28-31.
107) Allen, M.L. (1987), p.310.

المعابد التي كانت مازالت نشطة في هذا القرن قبل هجرها بعد الاعتراف بالمسيحية كإحدى الديانات المعمول بها في الإمبراطورية مع بداية القرن الرابع الميلادي، ولعل هذا يفسر لنا كما سبق كثرة مشاهد سباقات السيرك من خلال الفسيفساء والذي واكبه ندرة بل انعدام وجود تماثيل لنفس المغزى.

الخاتمة ونتائج البحث:

نستخلص من دراسة هذا البحث الآتي:

❖ أن تماثيل خيول المتحف المصري البرونزية موضوع الدراسة جاءت ذات طابع خاص ومثلت تفرداً من حيث الموضوع خلال العصرين البطلمي والروماني، وذلك لكونها ملحقة بعربة سباق.

❖ ونستخلص كذلك أن مثل هذه الوضعية – لاسيما اتجاه الرؤوس إلى الداخل – المستخدمة في تصوير الأحصنة يتفق فقط مع ذلك النوع المستخدم في سباقات الخيل وتحديداً سباقات العربات والتي تختلف عن الوضعية المستخدمة مع أحصنة سباقات امتطاء الخيل، كما أنها لا تنطبق على وضعية الأحصنة التي تصور في المعارك الحربية، أو المستخدمة في عمليات الصيد. كما أثبتت الدراسة نقطة غاية في الأهمية والمتمثلة في ملاحظة وجود اختلاف مهم بين فريق الأحصنة المستخدم في جر العربات والأحصنة الفردية المصورة في نفس الهيئة من حيث ارتفاع الأرجل الأمامية لأعلى، وهو تصوير الأرجل الأمامية لأحصنة جر العربات في مستوى واحد، بينما ترتفع إحدى الرجلين في مستوى أعلى من مستوى الرجل الأخرى في الأحصنة الفردية، وغالبا تكون الرجل اليسرى.

❖ نستخلص أيضا من هذا البحث استخدام نوعين من تجهيزات الخيل في العصر الروماني، وهي نيرا الرقبة والظهر، وقد أثبت البحث نقطة غاية في الأهمية أن نير الظهر هو الذي يصلح للأحصنة المستخدمة في جر العربات وخاصة الحصانين الأوسطين في حالة العربات التي يجرها أكثر من حصانين.

❖ كما أوضحت الدراسة أن الرومان تبنوا كل الوسائل المتاحة آنذاك لاستخدامها في تجهيزات خيول عربات السباق، واعتبر حزاما الصدر والبطن واللجام أهم تلك التجهيزات لإستخدامها في توزيع ضغط الجر والمجهود المبذول حول رقبة وصدر الحصان وكتفيه عند سحب العربات مما يتيح للحصان أن يمضي قدما دون إعاقة حركة وقوة تلك الأعضاء من الجسم، ومن ناحية أخرى تخفف من الضغط على القصبة الهوائية مما يؤدي إلى عدم عرقلة قدرة الحيوان على التنفس.

❖ أوضحت الدراسة تقاليد لسباق العربات، وأبرز تلك التقاليد تفضيل استخدام العربة رباعية الأحصنة Quadriga في سباق العربات سواء في روما أو في مدن الولايات

كما تبرزها كافة الأعمال الفنية، بينما تعكس الأدلة الفنية الآتية من مصر تفضيل استخدام العربة ثنائية الأحصنة Biga.

❖ قدم هذان التمثالان مع بعض المكتشفات الأثرية الأخرى ذات الصلة بالممارسات الرياضية شهادة ووثيقة أثرية مهمة على أن سباقات العربات وفعاليات السيرك كانت أكثر شعبية في العالم الروماني عامة ومصر خاصة خلال العصر الإمبراطوري، وكان أحد أهم نشاطات المجتمع المصري.

❖ أكدت الدراسة من خلال الأدلة الأثرية والأدبية إلى انتشار هذا النوع من الرياضة في مساحات جغرافية واسعة من مصر وليس فقط في العاصمة، فقد تمتعت كثير من مدن الأقاليم المصرية بسباق العربات الذي عُد أمراً واقعاً يمكن مشاهدته عدة مرات في الحياة اليومية وذلك من خلال السيرك الذي ثبت وجوده في أكثر من مدينة لاسيما أوكسيرنخوس، وأنطينوبوليس، وهرموبوليس ماجنا، بالإضافة إلى الفيوم وإهناسيا وأخميم، وأن أوكسيرنخوس ارتبطت بشدة بسباق عربات الخيل، ولعبت في هذا المجال دوراً مميزاً حتى العصر البيزنطي، حيث ارتبطت هيبة وجهاء المدينة بالخيل وسباقاتها، وكان أشهر المتسابقين وأكثرهم سحراً لدى الجمهور ينتمون لفريق الخُضر والفريق الأزرق، كما أثبت البحث أن رياضة سباق العربات كان من الرياضات ذات المكانة المرموقة، وأنها كانت رياضة ارستقراطية، لأن مثل هذه التماثيل كانت تقدم للمعابد من قبل الأثرياء أو أفراد الأسر الارستقراطية.

❖ نجح البحث في التوصل إلى وظيفة هذه التماثيل وذلك استناداً للأدلة الأدبية ومقارنتها بنماذج مختلفة تمثل وظائف متنوعة عُرفت في الفن وهي الجنائزية، والزخرفية، ولعب الأطفال، وأخيراً التماثيل النذرية، وهو النوع الذي استخدم كوظيفة لهذه التماثيل.

❖ وأخيراً أثبت البحث أن مثل هذا النموذج من الأحصنة بتفصيلات جسمها وملامحها الفنية لاسيما أسلوب تنفيذ الشعر، وتجهيزاتها تنطبق على مثل الأحصنة المصورة في العصر الروماني وتحديداً القرن الثالث الميلادي.

شكل١ (تصوير الباحث)

شكل ٢ (تصوير الباحث)

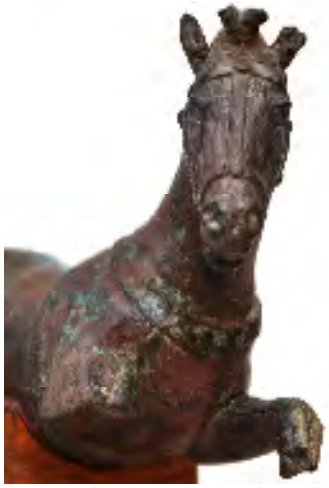
شكل ٣ (تصوير الباحث)

شكل ٤ (تصوير الباحث)

شكل ٥ (تصوير الباحث)

شكل ٦ (تصوير الباحث)

شكل ٧ (تصوير الباحث)

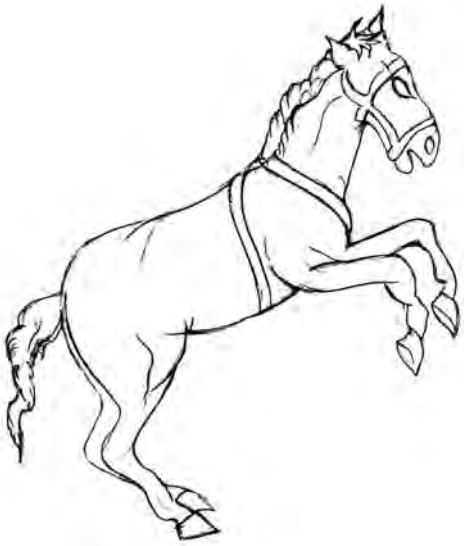


شكل ٨ (تصوير الباحث)

شكل ٩ (تصوير الباحث)

شكل١٠ (تصوير الباحث)

شكل١١ (تصوير الباحث)



شكل ١٢ (عمل الباحث)

شكل ١٣

شكل ١٤

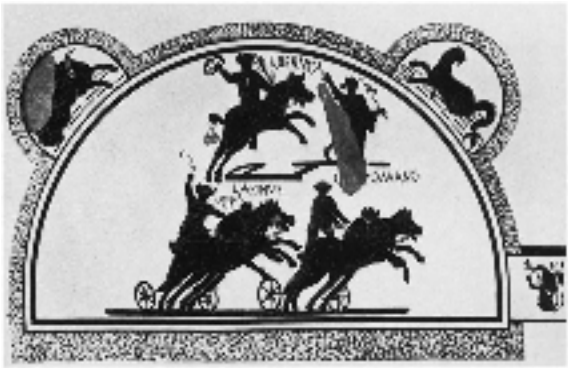
شكل١٥

شكل ١٦

شكل ١٧

شكل ١٨ (عمل الباحث)

شكل١٩



شكل ٢٠

شكل ٢١ (تصوير الباحث)

(شكل٢٢)

شكل ٢٣ (تصوير الباحث)

شكل ٢٤

شكل ٢٥ (الباحث)

موقع جبل ابوفاطمة في منطقة الشلال الثالث

د. عبدالرحمن ابراهيم سعيد علي♦

ملخص البحث :

تعتبر منطقة الشلال الثالث واحدة من اغني مناطق السودان واكثرها كثافة من حيث المعطيات البيئية والادلة الثقافية والتاريخية.

تقع منطقة ابوفاطمة جغرافيا في اقصي جنوب منطقة الشلال الثالث، والموقع يقع علي تل صخري تبلغ مساحته حوالي١٦٠في٥٤متر، يتكون الموقع من بيت محصن(Castle house،تعلوه قبة.كما توجد اساسات لجدران حجرية شمال وجنوب الموقع تغطي معظم الجزء المرتفع من التل الصخري.والي الشمال من الموقع يوجد بناء اخر من الطوب اللبن.وتنتشر علي سطح الموقع قطع من الفخار المسيحي والاسلامي متعدد الاشكال والالوان، الي جانب القليل من الفخار المصري.

كشفت نتائج الاعمال علي ان الموقع يتمتع بتاريخ طويل ومتنوع–فرعوني ،مسيحي، اسلامي–يعكس مظاهر الاستمرارية التاريخية والحضارية.

♦ جامعة الخرطوم. كلية الاداب. قسم الآثار – السودان . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر٢٠١١م.**

الترجمة واللغة الاكدية بين الحرف العربي واللاتيني

د. قصي منصور عبدالكريم♦

تقديم:

اقتضت الحاجة منذ فترات مبكرة من تاريخ البشرية وتكّون المجتمعات المستقرة مع ظهور الكيانات السياسية والممالك المستقلة، إلى وجود صنف من الكتبة هم المترجمون، وذلك لأداء مهامهم في تسيير متطلبات الحياة الاقتصادية والاجتماعية فضلاً عن حاجة البلاطات الملكية بشكل خاص لمعرفة طبيعة التوجهات السياسية لمختلف الأقوام المجاورة،[١] وكان يقع على عاتق هذا الصنف من الكتبة ، ضرورة الإلمام بلغتين أو أكثر كي يتمكنوا من أداء مهامهم بالشكل المطلوب[٢].

وإذا ما أردنا الحديث عن أهمية الترجمة وتاريخها الطويل الممتد إلى بواكير عصر وجود الإنسان، فيكفي أن نشير إلى أن غياب الترجمة كان سيحرمنا من معرفة وقراءة الكتابات القديمة عن تاريخ منطقتنا الحضارية في الشرق الأدنى القديم ، ولولاها لما توصلنا إلى معرفة الشيء الكثير من تاريخ البشرية.

لذا سوف تكون ورقتنا هذه منصبة حول تاريخ الترجمة للغات العالم القديم في اعرق مناطق الحضارات العالمية والتي لا تزال نصوص كتاباتها محفوظة وبالآلاف في متاحف العالم العربي والغربي، والتي هي عبارة عن كتابات للغة لا تبتعد في كثير من خصائصها عن اللغة العربية الحية، بل إنها تنتمي إلى نفس العائلة اللغوية في جذورها وأصولها الأولى، ونعني بذلك الكتابات التي عرفت بالكتابات المسمارية وسميت بالمصطلح "Cuneiform" نسبة إلى الشكل الذي اتخذه الخط الذي طبعت به علامات تلك الكتابات والتي اشتهرت من خلال المصطلح اللاتيني المتكون من مقطعين هما "CUNEI" بمعنى مسمار و "FORME" بمعنى شكل، والتي كتبت بها لغات عدة سومرية واكدية (بابلية وآشورية) وعيلامية وحثية وآرامية وغيرها من اللغات واللهجات التي تنتمي إلى عائلة اللغات الجزرية (السامية).

♦ جامعة صلاح الدين ــ كلية الآداب ــ قسم الآثار.

[١] عامر عبدالله الجميلي، الكاتب في بلاد الرافدين ــ دراسة ــ منشورات اتحاد المؤرخين العــرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص٨١.

[2] Sasson, J. M. Civilization of the Ancient Near East', vol. IV, New York, 1995, p.2274.

المطلب الأول-أصل مصطلح الترجمة:

مع قلة الإشارات التي وردتنا عن كيفية معرفة الكتبة في الحضارات القديمة باللغات الأخرى وتضلعهم بها، إلا أن وجود وظيفة الترجمة يمكن تلمسها من خلال استخدام المصطلح في عديد اللغات القديمة، فقد ذكرت المعاجم المتخصصة سواء الآشورية والعبرية والسريانية والعربية، معنى من معاني الترجمة أو المترجم وما شابهها، ومنها أن كلمة "مترجم" وردت في اللغة الآشورية بصيغة "ترگمان" (Targumânu) ــ من الألف الثاني قبل الميلاد على اقل تقدير ــ بمعنى"مترجم"، كما وردت هذه الكلمة في الرسائل الدبلوماسية في تل العمارنة بمصر من القرن الرابع عشر قبل الميلاد، ووردت بصيغة "ت ر گي م" بكسر التاء وسكون الراء في اللغة العبرية وهي فعل رباعي بمعنى"ترجم"، ومنها في اللغة السريانية بصيغة "ترگيم" بمعنى"ترجم" أيضا، ويرى البعض أن الكلمة مشتقة في الأصل من كلمة "رجم"، أي بمعنى حدس أو فسّر.[٣]

ومن المرجح أن هذا الأصل للكلمة جاء بصيغة "رجم" ليدل على صيغة من صيغ تفسير أو توقع شيء ما مع تعدد الأقوال، حيث وردت الكلمة في القرآن الكريم بهذا المعنى، بقوله تعالى (سورة الكهف: آية،٢٢):

"**سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجما بالغيب**"...إلى آخر الآية.

كما وردت الكلمة في التوراة بمعنى "مترجم" بضم الميم وفتح التاء، ويقصد بها كلمات او كتابة مترجمة (سفر عزرا: الإصحاح ٤، آية ٧) :

"**وكتابة الرسالة مكتوبة بالآرامية ومترجمة بالآرامية**"

أي بمعنى أن من كتب الرسالة أناس من الفرس ويقطنون في فلسطين ويجيدون الآرامية باعتبارها كانت اللغة الرسمية في البلاط الفارسي.

أما في معاجم لغتنا العربية فان كلمة الترجمة تأتي كفعل رباعي تحت مادة "ترجم" لتعني بيّن الشيء ووضحه وترجم كلام غيره، أي نقله من لغة إلى أخرى، وترجم لفلان، أي ذكر ترجمته.[٤]

إن أهمية الترجمة من اللغات القديمة إلى لغة حية تكمن في أنها زودت ولا تزال تزود علوم ومعارف الباحثين من المؤرخين وعلماء الآثار والاجتماع الشيء الكثير عن ماضي البشرية منذ فجر العصور التاريخية ببدء الكتابة، ومن بين تلك التراجم التي أمدتنا بمعلومات عن سلوك الأفراد والمجتمعات الأولى في بلاد واديي الرافدين والنيل وحضارات الشرق القديم، نذكر الكتابات المسمارية وما نتج عنها من معلومات نشرت منها عشرات الموسوعات

---

[3] Brown F , and Others (1959) Hebrew and English Lexicon of the Old Testament, Oxford,p.1076.

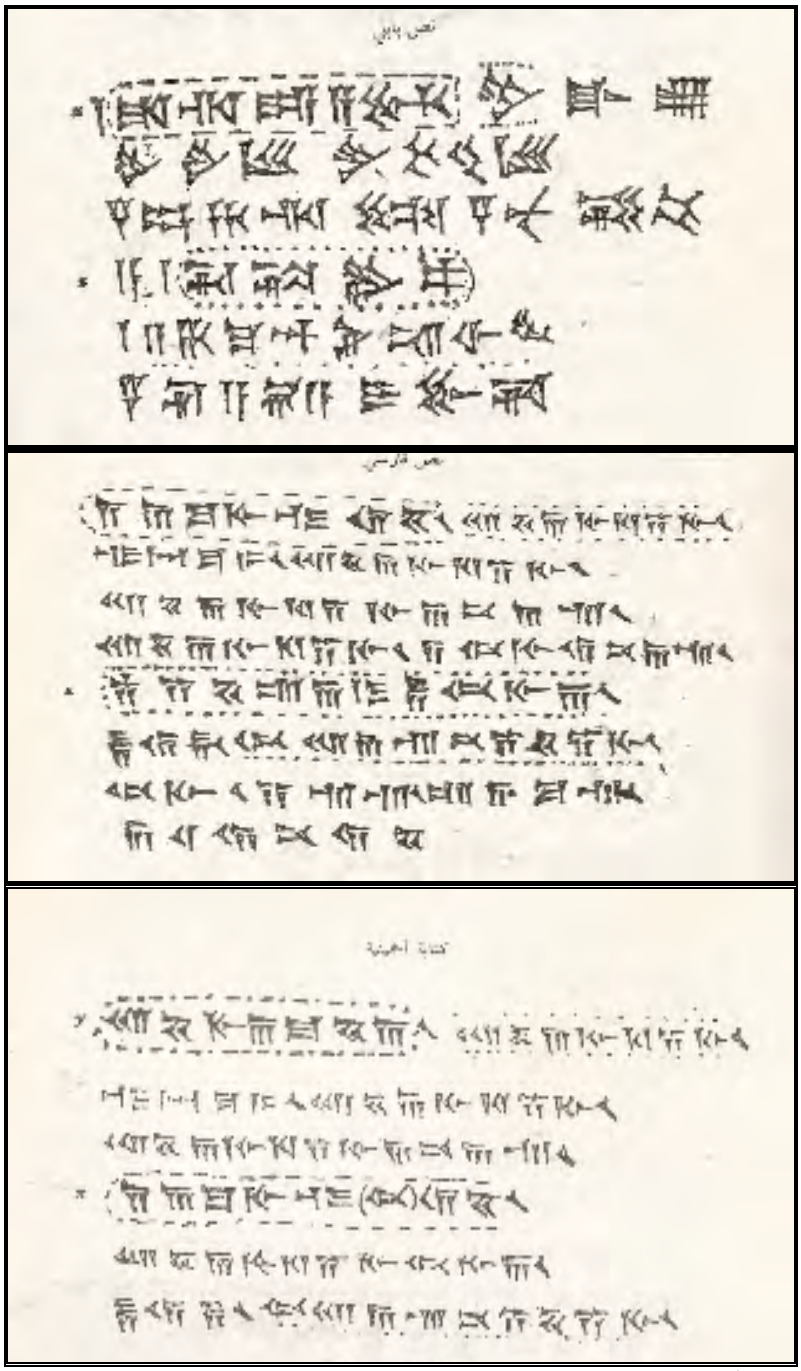
٤ إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، جزءان، ط٢، القاهرة، ١٩٧٢، مادة ترجم، ص١٠٣ــ١٠٤.

العلمية، وما تزال المتاحف تضم في مخازنها مئات الآلاف من الرقم ، إضافة إلى ما تزخر به ارض بلاد الرافدين والمشرق عموما من كتابات لا تزال تنتظر معاول المنقبين، ويعود الفضل في ترجمة تلك الكتابات إلى حجارة "بهستون" ذات الخطوط الثلاثة والتي عثر عليها منحوتة على قمة جبل يقع في الطريق بين مدينة كرمنشاه وهمدان في إيران (انظر صورة رقم ١).

(صورة رقم ١) تشير الى النصب التذكاري الذي تركه الملك "داريوس" على قمة جبل بين مدينة كرمنشاه وهمدان.

وقد حوى الحجر ثلاثة خطوط مسمارية لخطاب العرش الخاص بالملك "داريوس" وذلك في اللغات الرسمية القائمة آنذاك والمستخدمة في أرجاء الإمبراطورية الاخمينية، وهي الفارسية الاخمينية والعيلامية الحديثة (لغة جنوب إيران)، واللغة البابلية (لغة الشرق الدبلوماسية آنذاك) (انظر الشكل رقم ــ١ــ)، وكانت المحاولة الأولى في الكشف عن اسم الملك المذكور في احد الخطوط الثلاثة، حتى يصار إلى عزله ثم اكتشافه في الخطيين الآخرين[٥]. وكانت البداية مع أسهل أنواع الكتابات ذات العلامات القليلة المتكررة، وهذا ما سمحت به الأبجدية الاخمينية الفارسية، وبعد أن تم الحصول على ترجمة النص جرت محاولات فك الخطيين الآخرين، وهذا ما حدث فعلا.

[٥] مارغريت روثن،علوم البابليين، ترجمة يوسف حبي،بغداد،١٩٨٠، ص٢٤ــ٢٦.



(شكل رقم ــ١ــ) الخطوط الثلاثة بالخط المسماري لخطاب العرش الخاص بالملك "داريوس" نقلا عن : مارغريت روثن،علوم البابليين، ترجمة يوسف حبي،بغداد،١٩٨٠، ص٢٤ــ٢٦.

ومثلما حدث للمسمارية تكرر مع الهيروغليفية (كتابة المصريين القدماء) فلولا حجر رشيد ذو الثلاثة نصوص والمترجمة بعضها عن بعض لما عرفنا جزءاً كبيراً من تاريخ الحضارة المصرية، فقد عثر الضابط الفرنسي "شامبليون" في قرية "رشيد" بمصر إبان غزو نابليون لمصر عام ١٨٧٩م على حجر من أحجار البازلت الأسود يعود تاريخه إلى عام ١٩٦ ق.م ومسجل عليه محضر تنصيب الكهنة للملك "بطليموس الخامس" (205ق.م-١٨١ق.م)، واعترف به ملكا على البلاد، وقد قام الكهنة في مدينة منف بتسجيل هذه المناسبة الهامة بكتابتها بثلاثة لغات كانت مستعملة في مصر في ذلك الوقت واللغات هي الهيروغليفية والديموطيقية (القبطية ويقصد بها اللغة والكتابة الحديثة لقدماء المصريين) والإغريقية (اليونانية القديمة).[٦] وبذلك انفتحت نافذة كبيرة للمعرفة والبحث اللغوي عن تاريخ منطقة الشرق الأدنى القديم في بلاد واديي النيل والرافدين والممالك المجاورة لهما.

المطلب الثاني ــ أهمية الترجمة والترجمان:

عندما أصبح الخط المسماري (خط اللغة البابلية والآشورية) في مطلع القرن الرابع عشر، وسيلة لتدوين الوثائق والرسائل المتبادلة بين ملوك وأمراء أقطار العالم القديم،بات من الضروري ان تلعب الترجمة والترجمان دورا مهما في المراسلات والمخاطبات الشفوية في البلاطات الملكية والمرسسات الادارية الحكومية، بدليل اكتشاف العديد من المراسلات الدبلوماسية، التي تضمنت رسائل شخصية ورسمية متبادلة بين الملوك. ومن بين أهم هذه الرسائل المعروفة بـــ "رسائل تل العمارنة" عاصمة الملك اخناتون، والتي بينت لنا أن الملك الميتاني والملك الحثي كانا يتبادلان الرسائل المدونة بالخط المسماري واللغة الاكدية الشائعة في بلاد الرافدين، مع ملك مصر "امينحوتب الثالث" (١٤٠٥ــ١٣٦٧ق.م) والملك "أمنحوتب الرابع"(١٣٦٧ــ ١٣٥٠ق.م).

ومن نفس موقع التل المذكور، عثر على رقم طينية تحتوي على جداول تمثل نصوص تعليمية، الهدف منها تدريب المبتدئين على القراءة والكتابة في المدارس وإعدادهم للعمل في مجال الكتابة والترجمة في المستقبل، ومن بين المؤلفات التي اعتبرت تمارين للتدريس والتعلم، والتي أرسلت من بابل إلى مصر،كما اكتشفت العديد هن النصوص الأدبية المعروفة، ومنها قصة آدابا وقصة المعركة للملك سرجون الاكدي،[٧] وكلها لتدريب الكتبة المصريين من المتعلمين في مراحل دراسية متقدمة للقراءة والترجمة.

أما مكتشفات موقع "الالاخ" (تل العطشانة في سوريا) فقد عثر على رقم طينية تعليمية تعود إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، ومن محتوياتها معاجم لغوية تتضمن الكثير

---

[٦] أرنست دوبلهوفر، رموز ومعجزات، ترجمة ودراسة عماد حاتم، ط١، دار علاء الـــدين للنـــشر، دمشق، ٢٠٠٧ ، ص١٠١ وما بعدها.

[٧] بهيجة خليل ، الكتابة ، حضارة العراق ، الجزء الأول ، دار الحرية للطباعة ، بغـــداد ، ١٩٨٥، ص٢٣٨.

من المفردات والمصطلحات الاكدية وتراجمها وذلك لغرض تدريب الكتبه السوريين على تعلم اللغة الاكدية وترجمته نصوصها. ومما يقال عن ألواح "الالاخ"، نجده أيضا في الأراضي الفلسطينية، حيث عثر على رسائل بالخط المسماري واللغة الاكدية وبضمنها بعض المفردات الكنعانية التي كانت قريبة الشبه بالمفردات العربية، يعود تاريخها إلى مطلع القرن الرابع عشر قبل الميلاد .[٨]

ولابد من التنويه بان الإغريق الذين سكنوا بابل خلال القرن الثاني قبل الميلاد، وقد تعلموا اللهجات البابلية (Babylonian Dialects)، كما أرسلوا أولادهم إلى المدارس البابلية وذلك لتعلم الكتابة والترجمة من البابلية إلى الإغريقية، وتشير الأدلة إلى أن هؤلاء الطلبة قاموا باستنساخ بعض النماذج من الرقم الطينية تضمنت نصوص تعليمية كتبت على وجه الرقيم بالخط المسماري البابلي، وعلى ظهر الرقيم ما يقابل محتويات النص بالخط الإغريقي، وهذا النوع من النصوص المدرسية كان مخصصا بكل تأكيد لغرض التدريب وتعلم الكتابة والقراءة والترجمة.[٩] وقد اظهرت لنا نتائج التنقيبات العديد من هذه النصوص التي تتخذ من شكل ومساحة راحة اليد القريب الشبه من البيضوي (شكل رقم -٢-)، وحسب حجم وشكل باطن يد التلميذ المتدرب.

(شكل رقم -٢-) نموذج من الألواح الطينية المدرسية الخاصة بتعلم الكتابة للمبتدئين ، نقلا عن :
Abdulhadi Alfouadi, Texts in the Iraq Museum, part.1, Baghdad, 1979.

[٨] نفس المصدر، ص٢٣٩-٢٤٠.
[٩] نفسه،ص٢٤٠.

إذن ليسا غريبا أن نجد مواضيع عديد من العلوم والملاحم والأساطير البابلية في العلوم والآداب اليونانية القديمة، إضافة إلى علوم الفلك والرياضيات التي انتقلت إلى بلاد الإغريق عبر أولئك المتعلمين، لذا فمن المؤسف أن نقرأ عن نشوء علم الرياضيات عند اليونانيين الذين نسب علمائهم كثير من النظريات الرياضية إليهم، ويكفي أن نشير في هذا الخصوص إلى الترجمة التي نقلها عالم الرياضيات اليوناني الشهير "اقليدس" (اوائل القرن الثالث قبل الميلاد) وغيره ونسبوها لانفسهم، حيث عثر على لوح رياضي هندسي في "تل حرمل" (يبعد زهاء ستة أميال إلى الشرق من مركز بغداد) يحوي على رسوم وكتابات مسمارية تمثل نظرية مبدأ تشابه المثلثات القائمة الزاوية، وهي إحدى النظريات المنسوبة إلى اقليدس، ويعود تاريخ اللوح المكتشف إلى أوائل الألف الثاني قبل الميلاد.[١٠] (شكل رقم –٣–) وبهذا تكون نظرية لوح تل حرمل قد سبقت نظرية اقليدس اليوناني بحوالي سبعة عشر قرنا من الزمن. ويتضمن اللوح في أعلاه رسما لصورة مثلث قائم الزاوية قسم بدوره إلى أربعة مثلثات صغيرة، وقد أعطى الكاتب أبعاد المثلث المذكور ومساحات المثلثات الصغيرة ودّون تحت الشكل الهندسي شرحا وافيا للمسألة الهندسية وكيفية حلها. وبهذا يكون البابليون قد سبقوا اقليدس وفيثاغورس اليوناني بألف عام أو يزيد.

(شكل رقم –٣–) اللوح الرياضي واستنساخه من تل حرمل جنوب بغداد من الألف الثاني قبل الميلاد والذي نسبه لنفسه عالم الرياضيات الشهير اقليدس، نقلا عن طه باقر، لوح رياضي على نظرية اقليدس من تل حرمل، مجلة سومر ،عدد٦، ١٩٥٠.

[١٠] طه باقر، تل حرمل، مديرية الآثار العامة، بغداد، ١٩٥٩، ص٧.

وفي هذا السياق الخاص بنقل وترجمة العلوم والمعارف البابلية إلى بلاد اليونان، نورد شهادة الجغرافي الشهير"ستـــرابـــو"(Strabo) أو"ستـــرابـــون" (Strabon) (٦٤ ق.م ــ ١٩م) حيث قال :

"كان اليونانيون يجهلون احتساب مدة السنة الحقيقية وأمور كثيرة مشابهة، حتى انتشرت لديهم ترجمات يونانية عن الفلك البابلي فاخذ الفلكيون المعاصرون ينهلون معلوماتهم وما زالوا يستقون من هذه المعلومات حتى اليوم".[١١]

المطلب الثالث– اللغة الاكدية وتاريخ ترجمة الكتابات المسمارية في بلاد الرافدين:

يمكن التأكيد على أنه منذ استقرار الاكديين في بلاد الرافدين وتأسيسهم للإمبراطورية الاكدية بقيادة سرجون الاكدي (٢٣٣٤ ــ ٢٢٧٩ ق.م)، دعت الحاجة إلى معرفة الكتبة باللغتين السومرية والاكدية وأقبل الكتبة الاكديون على ترجمة الكثير من المصطلحات السومرية، كما تعلموا فن الكتابة وفنون الآداب الأخرى من السومريين[١٢]. وقد اختلفت موضوعات النصوص المسمارية، فمنها نصوص ترتبط بالمعتقدات الدينية وبشكل خاص بالأساطير، وأخرى تسجيلات تذكارية لملوك العراق القديم وأمرائه، وتتميز النصوص الدينية بأنها لا تلتزم بفترة زمنية أو حضارية محـــدّدة، فرغم أن بعضها دوّن في زمن أو عصر محدد يرجع مثلا إلى الدّولة الأكديّة أو البابليّة، فإن بعض أفكارها يسبق فترات التدوين في حضارة العراق القديم، تبعا لكونها جزء من المعتقدات الدينية العراقية التي تتصف مضامينها بمبدأ الاستمرارية التاريخي.[١٣]

لقد كان من نتائج الانصهار الثقافي بين السومريين والاكديين أن قام الكتبة المترجمون من الاكديين بنقل وترجمة غالبية النتاجات الأدبية السومرية ولا سيما النتاجات التي ترتبط بالمعتقدات الدينية من اللغة السومرية إلى اللغة الاكدية(شكل رقم–٤–)،فضلاً عن إجراء بعض التعديلات والتحويرات فيها بما ينسجم مع الأفكار والمفاهيم الخاصة بالأقوام الاكدية[١٤].

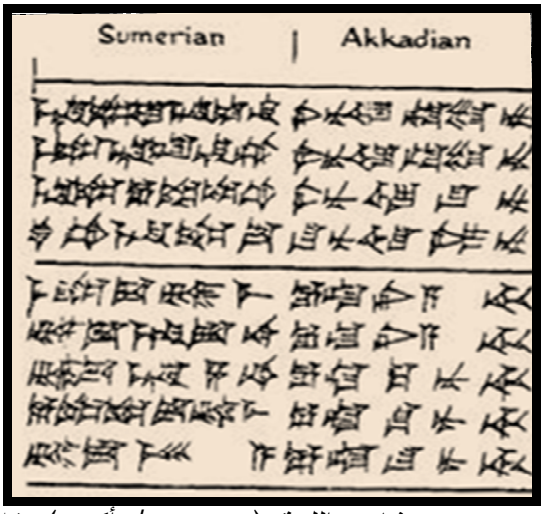
---

[١١] بهيجة خليل ، مصدر سابق، ص٢٤١.

[12] Meyers E. M (1977) The Oxford Encyclopedia of Archeology in the Near East, vol.4, New York, Oxford, Oxford University Press, p. 500.

[١٣] نذكر على سبيل المثال "ملحمة جلجامش" الشهيرة والتي وجدت ألـــواحهـــا الإثني عشر كاملـــة في مكتبة الملك الآشوري "اشور بانيبال" (Aššurpanipal) (٦٦٨ – ٦٢٦ ق.م) في مدينة "نينوى" الأثرية، ما هي إلا نسخة متأخرة نقلت عن سابقة لها، ترجع بأصولها إلى العهـــود السومرية، انظر: طه باقر، ملحمة كلكامش، وقصص أخرى عن كلكامش والطوفان، الطبعة الرابعة، سلسلة دراســـات (٢٠٢)، دار الحرية للطباعة، بغـــداد، ١٩٨٠.

[١٤] عامر سليمان، العراق في التاريخ القديم، موجز التاريخ الحضاري، ج٢ ، الموصل ١٩٩٣، ص ٢٦٠.

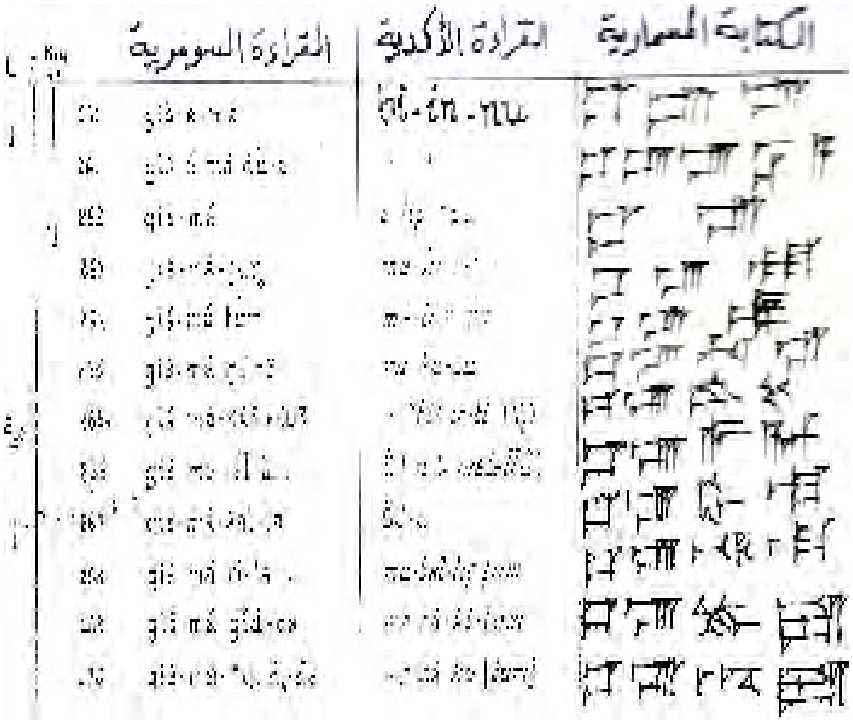


(شكل رقم –٤–) نص معجمي ثنائي اللغة (سومري / أكدي) نقلا عن:عبدالله الجميلي، الكاتب في بلاد الرافدين ــ دراسة ــ منشورات اتحاد المؤرخين العرب، دمشق، ٢٠٠٥، شكل رقم ٥.

كما تأثر الكتبة البابليون فيما بعد بالأساليب السومرية اللغوية والأدبية واستخدموا كثيراً من المصطلحات السومرية ضمن كتاباتهم[١٥]. ولأجل أن تكون الترجمة والفهم واضح لأغلب الكلمات والمصطلحات، ترك لنا العراقيون القدامى مجموعة من النصوص هي عبارة عن معاجم لغوية ثنائية اللغة تعتبر من أقدم المعاجم اللّغوية المعروفة في تاريخ البشرية، وهي عبارة عن قواميس كتب في أحد حقولها كلمة أو جملة يليها نطقها أو رسم صورتها ثم معناها، وهي عادة ما تنقل من اللّغة السومرية إلى اللّغة الأكديّة، ومن بين هذه المسلسلات اللّغوية، مسلسلة عرفت بأول عبارة فيها وهي (Har-ra =Hubullu) "خار – را = خوبولم" (شكل رقم –٥–).[١٦]

[١٥] عامر الجميلي ، مصدر سابق ، ص٨١.

[16]Landsberger.B(1957)Matérialien zum Sumerischen Lexikon(=MŠL),vol. 5:The Series HAR-ra =Hubullu, Tablets I-IV, Roma.

كذلك ينظر : عامر سليمان وآخرون، المعجم الاكدي ــ معجم اللغة الاكدية (البابلية والآشورية) باللغة العربية والحرف العربي، الجزء الأول أ ــ د، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٩٩، ص١٣–١٤.

(شكل رقم –٥–)جذاذة من مسلسلة خار – را = خوبولم، باللغة السومرية والاكدية والخط المسماري، بتصرف من :

Landsberger. B (1957) Matérialien zum Sumerischen Lexikon (=MŠL), vol.5: The Series HAR-ra =Hubullu, Tablets I-IV, Roma, No.260-270.

ومع توسع الإمبراطورية الآشورية في عصرها الحديث كانت القصور الآشورية تضم بين كوادرها الكتبة الذين كانوا يجيدون ترجمة بعض اللغات آنذاك، فقد أشارت الحوليات الملكية عرضاً أحياناً إلى اللغات التي تكلمت بها الأقوام الأخرى أو ذكرت بعض الأشياء التي جلبت كغنائم منه.[١٧]

ومن المرجح أن المخاطبات والمعاهدات بين الملوك الآشوريين وبعض الملوك في البلدان المحيطة ببلاد آشور أو مع الحكام الذين اقروا بالسيادة الآشورية عليهم كانت تدون بلغتين وخطين او بلغتين وخط واحد، وهذا يعني أن النُصب ثنائية اللغة كانت تنقش بلغة أهل البلاد الأصلية وباللهجة الآشورية (Assyrian Dialects)، بيد أن كلا اللغتين مكتوبة بالخط المسماري.[١٨]

---

١٧ هاري ساكز، قوة آشور، ترجمة عامر سليمان إبراهيم،منشورات المجمع العلمي العراقي،بغداد، ١٩٩٩، ص ٢١١.

[18] Dally, S. and Mecall, H "Legacy of Mesopotamia, Oxford University Press, 1998, p. 140.

وفي أواخر العصر الآشوري الحديث بدأ انتشار الخط الآرامي الأبجدي لتدوين النصوص الكتابية وذلك لسهولته، كما استخدم بنفس الوقت لفهم بعض نصوص الكتابة الاكدية المدونة بالخط المسماري، ونتيجة لذلك قام الكتبة بإضافة ترجمة للعبارات باللغة الآرامية وإلى جانبها استخدموا أداة مدببة لحفر الحروف الأبجدية لكتابة تلك الفقرات، ومن المرجح أنهم خطّوا تلك الفقرات الآرامية بالحبر في القرون المتأخرة للألف الأول للميلاد.[١٩]

وفي القرن الأول ق.م وردت إشارات مادية على ترجمة اللغة الاكدية إلى لغة خارج حدود بلاد الرافدين حيث قام الكتبة بتدوين الترجمة الصوتية للنص الاكدي على الوجه الثاني من الرقم بالخط الإغريقي والذي كان شائعاً آنذاك (شكل رقم -٦-)، لفائدة من لم يكن يعرف اللغة الاكدية المدونة بالخط المسماري[٢٠].

(شكل رقم -٦-) ترجمة صوتية بالخط الإغريقي لنص أكدي من القرن الأول قبل الميلاد ، نقلا عن :

Dalley.S & Mecall.H,"legacy of Mesopotamia",Oxford University press, 1998,p.112.

وتشير أدلة النصوص الآشورية إلى أن حكّام المقاطعات الآشورية، كانوا يمتلكون مساعدين ومستشارين ومترجمون يجيدون أكثر من لغة، ففي الحصار الذي تعرضت له مدينة

[١٩] عامر سليمان، اللغة الاكدية، البابلية- الآشورية ، الدار العربية للموسوعات،ط٢، ٢٠٠٥، ص١٥٣.

[٢٠] المصدر نفسه، ص ١٧٨.

"اورشليم" [٢١] (القدس) من قبل الجيش الآشوري، كان هناك من بين المرافقين موظف يرافق قائد الحملة العسكرية يتكلم اللغة العبرية، حيث نجد ما ترجمته في (سفر الملوك الثاني، الإصحاح ١٨: ٢٦ــ٢٧) الآتي:

"**كلّم عبيدك بالآرامي لأننا نفهمه، ولا تكلمنا باليهودي في مسامع الشعب الذين على السور**".

المطلب الرابع- ترجمة اللغة الاكدية بالحرف العربي بدلا من الحرف اللاتيني:

إن أقدم اللغات الجزرية (السامية) هي اللغة الاكدية أو ما يتعارف عليها عادة باللهجات الاكدية (Akkadian Dialects) وقد استخدمت منذ منتصف القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد، إضافة إلى اللهجات المتفرعة منها وهي البابلية والآشورية القديمة والوسيطة والحديثة والمتأخرة ، وجميع اللهجات المحلية الأخرى المتفرعة عنها والتي استخدم بعضها في البلدان والأقاليم المجاورة لبلاد الرافدين والجزيرة العربية ومصر قديما ، والتي بطل استخدامها نهائيا مع حلول التاريخ الميلادي، أي في حدود ٥٠ بعد الميلاد تقريبا، ثم دخلت طي النسيان وغطت في سبات عميق حتى استفاقت ثانية مع أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وعرفت النور في القرن الماضي بشكل كامل عندما تم التعرف على تاريخها الطويل وعلى قواعدها ومفرداتها وتراثها اللغوي.[٢٢]

وبعد أن تم التغلب على جميع المشاكل الأساسية لطبيعة تلك اللهجات وبخطوات متتالية من الكتابة المقطعية وصولا إلى الالفبائية، احتاج إنسان الشرق لفترة تزيد على ألف عام لإثبات قيمة لا تثمن للجنس البشري، وهي معرفة الكتابة الهجائية، أي ما تعرف بأبجدية اوغاريت والتي دونت على لوح طيني لا يزيد على ٥ سم طولا(شكل رقم -٧-)، وقد تحقق ذلك في مكان ما على الشواطئ الشرقية للبحر المتوسط .[٢٣]

[٢١] من المفيد أن نذكر بان اسم مدينة أورشليم هو ترجمة متكونة من مقطعين في اللغة السومرية والاكدية، الأول "أرو" (URU) بمعنى مدينة، و"شلامو او سلامو" (šalāmu /salām) بمعنى سلام، وبذلك يكون معنى الاسم "مدينة السلام" ، انظر:

Labat R(2002) Manuel D'épigraphie Akkadienne, société Nouvelle librairie orientaliste, Paris, No.457, p.38.

[٢٢] عامر سليمان (٢٠٠٥) مصدر سابق، ص٧.

[٢٣] سبايزر .اي.أ، العراق القديم نور لم ينطفئ، ترجمة مديرية الفنون والثقافة الشعبية،وزارة الإرشاد، بغداد،ب.ت، ص١٧ــ ١٨.

الحروف العربية	الحروف اللاتينية	الأبجدية الأوغاريتية	الحروف العربية	الحروف اللاتينية	الأبجدية الأوغاريتية	الحروف العربية	الحروف اللاتينية	الأبجدية الأوغاريتية
ف	P	𐎐	ي	Y	𐎉	ا	A	𐎀
ص	Ṣ	𐎕	ك	K	𐎊	ب	B	𐎁
ق	Q	𐎖	ش	Š	𐎌	ج	G	𐎂
ر	R	𐎗	ل	L	𐎋	ح	Ḫ	𐎇
ث	Ṯ	𐎘	م	M	𐎍	د	D	𐎃
غ	Ġ	𐎚	ذ	Ḏ	𐎏	ه	H	𐎄
ت	T	𐎑	ن	N	𐎎	و	W	𐎅
إ	I	𐎈	ظ	Ẓ	𐎆	ز	Z	𐎆
وْ	OU	𐎃	س	S	𐎒	ح	Ḥ	𐎇
(س)	(S)	𐎒	ع	ʿ	𐎓	ط	Ṭ	𐎈

(شكل رقم –٧–) اللوح الطيني المدون علية أبجدية اوغاريت والبالغ عدد علاماته ثلاثون حرفا وحروف الأبجدية الأوغاريتية مع الحروف العربية والحروف اللاتينية المتطابقة.

لقد أثبتت جميع الدراسات المتعلقة بفك رموز الكتابات القديمة ومنها قراءة شامبليون للكتابات الهيروغليفية المصرية، وقراءة بهستون وغيرة للغة البابلية، وباوير للأوغاريتية ، ودورم لأبجدية جبيل، أن ترجمة جميع هذه اللغات الى اللغة العربية كانت القاسم المشترك بين جميع القارئين.

وخلافا لما سبق، فان مشكلة قرائنا وباحثينا أنهم لاشعوريا ينحازون إلى المركزية الغربية، وهو نهج ليس اعتباطيا، إذ يرى اغلب الباحثين الأوربيين الناطقين بالحرف اللاتيني أن على قارئي اللغة العربية إذا ما أرادوا أن يتميزوا في فك رموز الكتابات القديمة المنتشرة في عالمنا العربي، أن يعرفوا اللغة العبرية والقبطية والسريانية، بينما لم يذكروا هم ان عليهم تعلم العربية ولم ينصحوا بها أقرانهم.[٢٤]

وتجدر الإشارة إلى أن عالم اللغات الفرنسي شامبليون عندما قرر البدء في حل رموز الكتابة المصرية القديمة، مهّد لعمله هذا بتعلم اللغتين الشرقيتين المهمتين وهما العربية والسريانية، بحيث أصبح هذا العالم وهو لم يتجاوز بعد سن تسعة عشر عاما أستاذ التاريخ في كلية "غرونوبل" وما أن بلغ الثالثة والعشرين بحلول عام ١٨٢١م حتى تمكن من إحصاء رموز النص الهيروغليفي وجميع مفردات حجر رشيد، وبذلك صعد إلى منصب الشرف التاريخي، واعتبرت فرنسا ما توصل إليه مواطنها انجازا وطنيا لفرنسا كلها.[٢٥]

[٢٤] أرنس دوبلهوفر ، مصدر سابق، ص٣٧٥.

[٢٥] سليمان الذبيب، الكتابة في الشرق الأدنى القديم من الرمز إلى الأبجدية، الدار العربية للموسوعات، ط١، بيروت،٢٠٠٧، ص٧٦ــ٧٧.

إن أول ما يمكن أن يقال عن ترجمة وقراءة الكتابات المسمارية، هي التسمية التي ترجمة عن اللاتينية" Cuneiform" لمصطلح الكتابة المسمارية ، فمن المفترض أن نسمي الكتابات المسمارية بما سمّاها من كتب بها، لأنها هي التسمية التي أطلقوها هم على كتاباتهم، والتي لا تبتعد كثيرا عن المعنى واللفظ في اللغة العربية، حيث نجد في اللغة الاكدية أن الكتابة عرفت بـــ "شطار" (šataru) بمعنى كتب،[٢٦] والذي يقابل بكل تأكيد الجذر العربي للفعل "سطّر، يسطّر" أي بمعنى "كتب، يكتب" ومنها ما ورد في القرآن الكريم في سورة القلم : آية،١: "**ن والقلم وما يسطرون**"، اما الجزء الواحد من العلامة والذي يعرف بالمسمار نتيجة للترجمة اللاتينية "Cunei"، فقد سمي باللغة الاكدية بـــ "أبان" (ubanu) بمعنى إصبع،[٢٧] والذي يقابل المعنى المرادف للإصبع باللغة العربية وهو "البنان" ، وبذلك فمن باب أولى أن نسمي الكتابة التي كتبت بها الأقوام الجزرية (العربية القديمة) لغتها بـــ "الخط المسطّر بالبنان" أو "الكتابة المسطرة بالبنان" ، لان هذه التسمية قريبة لفظا ومعنى من اللغة الاكدية (أول وأقدم اللغات الجزرية العربية القديمة المدونة)، بدلا من أن نترجم التسمية عن المعنى اللاتيني والذي يبتعد لفظا ومعنى عن اللغة الأصيلة كما لاحظنا.

ونختم حديثنا عن حقيقة التقارب الكبير بين اللغة العربية الحية واللغات الجزية بما فيها اللغة الاكدية وأخواتها العبرية والسريانية لم يكن وليد الصدفة، فقد تنبه إليه عدد من الكتاب العرب منذ ما يقرب من ألف عام، ومن ذلك ما ذكره ابن حزم المتوفي سنة ٤٥٦هـــ عندما شبه في كتابه الأحكام ، القرابة اللغوية بين العربية والعبرية والسريانية، عندما قال :

"**يقينا إن السريانية والعبرانية والعربية ... لغة واحدة تبدلت مساكن أهلها ، فحدث فيها جرش كالذي يحدث من الأندلسي إذا رام نغمة أهل القيروان ومن القيرواني إذا رام نغمة الأندلسي ... أن اختلافهما ... من تبديل ألفاظ الناس على طول الأزمان، واختلاف البلدان، ومجاورة الأمم ، وإنها لغة واحدة في الأصل**".[٢٨]

---

[26] Labat R , Op.Cit,no.128.

[27] Ibid , No.112.

[٢٨] أبي محمد علي بن أحمد ابن حزم الأندلسي، الأحكام في أصول الأحكام، الجزء الأول ، مراجعة احمد شاكر ، القاهرة ، ب.ت، ص٣٠ــ٣١.

الإحالات:

١-عامر عبدالله الجميلي، الكاتب في بلاد الرافدين ــ دراسة ــ منشورات اتحاد المؤرخين العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص٨١.

2-Sasson, J. M. Civilization of the Ancient Near East', vol. IV, New York, 1995, p.2274.

3- Brown F , and Others (1959) Hebrew and English Lexicon of the Old Testament, Oxford,p.1076.

٤-إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، جزءان، ط٢، القاهرة، ١٩٧٢، مادة ترجم، ص١٠٣ــ١٠٤.

٥-مارغريت روثن،علوم البابليين، ترجمة يوسف حبي،بغداد،١٩٨٠، ص٢٤ــ٢٦.

٦-أرنست دوبلهوفر، رموز ومعجزات، ترجمة ودراسة عماد حاتم، ط١، دار علاء الدين للنشر، دمشق، ٢٠٠٧ ، ص١٠١ وما بعدها.

٧-بهيجة خليل ، الكتابة ، حضارة العراق ، الجزء الأول ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥، ص٢٣٨.

٨-نفس المصدر، ص٢٣٩-٢٤٠

٩-نفسه،ص٢٤٠.

١٠-طه باقر، تل حرمل، مديرية الآثار العامة، بغداد، ١٩٥٩، ص٧.

١١-بهيجة خليل ، مصدر سابق، ص٢٤١.

12- Meyers E. M (1977) The Oxford Encyclopedia of Archeology in the Near East, vol.4, New York, Oxford, Oxford University Press, p. 500.

١٣- نذكر على سبيل المثال "ملحمة جلجامش" الشهيرة والتي وجدت ألــواحهــا الإثني عشر كاملة في مكتبة الملك الآشوري "اشور بانيبال" (Aššurpanipal) (٦٦٨ – ٦٢٦ ق.م) في مدينة "نينوى" الأثرية، ما هي إلاّ نسخة متأخرة نقلت عن سابقة لها، ترجع بأصولها إلى العهــود السومرية، انظر: طه باقر، ملحمة كلكامش، وقصص أخرى عن كلكامش والطوفان، الطبعة الرابعة، سلسلة دراسات (٢٠٢)، دار الحرية للطباعة، بغــداد، ١٩٨٠.

١٤- عامر سليمان، العراق في التاريخ القديم، موجز التاريخ الحضاري، ج٢ ، الموصل ١٩٩٣، ص ٢٦٠.

١٥- عامر الجميلي ، مصدر سابق ، ص٨١.

16- Landsberger. B (1957) Matérialien zum Sumerischen Lexikon (=MŠL) , vol. 5:The Series HAR-ra =Hubullu, Tablets I-IV, Roma.

كذلك ينظر : عامر سليمان وآخرون، المعجم الاكدي ــ معجم اللغة الاكدية (البابلية والآشورية) باللغة العربية والحرف العربي، الجزء الأول أ ــ د، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٩٩، ص١٣-١٤.

١٧-هاري ساكز، قوة آشور، ترجمة عامر سليمان إبراهيم،منشورات المجمع العلمي العراقي،بغداد، ١٩٩٩، ص ٢١١.

18- Dally, S. and Mecall, H "Legacy of Mesopotamia, Oxford University Press, 1998, p. 140.

١٩- عامر سليمان، اللغة الاكدية، البابلية- الآشورية ، الدار العربية للموسوعات،ط٢، ٢٠٠٥، ص١٥٣.

٢٠- المصدر نفسه، ص ١٧٨.

٢١- من المفيد أن نذكر بان اسم مدينة أورشليم هو ترجمة متكونة من مقطعين في اللغة السومرية والاكدية، الأول "أرو" (URU) بمعنى مدينة، و"شلامو او سلامو" (šalāmu /salām) بمعنى سلام، وبذلك يكون معنى الاسم "مدينة السلام" ، انظر:

Labat R(2002) Manuel D'épigraphie Akkadienne, société Nouvelle librairie orientaliste, Paris, No.457, p.38.

٢٢- عامر سليمان (٢٠٠٥) مصدر سابق، ص٧.

٢٣-سبايزر .اي.أ، العراق القديم نور لم ينطفئ، ترجمة مديرية الفنون والثقافة الشعبية،وزارة الإرشاد، بغداد،ب.ت، ص١٧ــ ١٨.

٢٤-أرنس دوبلهوفر ، مصدر سابق، ص٣٧٥.

٢٥-سليمان الذييب، الكتابة في الشرق الأدنى القديم من الرمز إلى الأبجدية، الدار العربية للموسوعات، ط١، بيروت،٢٠٠٧، ص٧٦ــ٧٧.

٢٦- Labat R , Op.Cit,no.128.

٢٧- Ibid , No.112.

٢٨- أبي محمد علي بن أحمد ابن حزم الأندلسي، الأحكام في أصول الأحكام، الجزء الأول ، مراجعة احمد شاكر ، القاهرة ، ب.ت، ص٣٠ــ٣١.

وحدة "الكورنيش المصرى" الزخرفية فى واجهات مقابر مدائن صالح بالجزيرة العربية

د. محمد إسماعيل أبوالعطا♦

تميزت العمارة المصرية القديمة بعدد من العناصر المعمارية والوحدات الزخرفية التى ظهرت نتيجة تأثير البيئة فى العمارة وكتطور طبيعى لاستخدام العناصر النباتية فى العمارة المبكرة، وقد اعتبرت هذه العناصر والوحدات مكونات مصرية خالصة النشأة والتطور دون أن تضاف إليها عناصر أجنبية بل هى التى وجدت طريقها إلى الخارج لتؤثر فى عمارات الحضارات المعاصرة واللاحقة القريبة منها والبعيدة على حد سواء.
وتعد وحدة الكورنيش المصرى من أكثر هذه العناصر تميزا فى العمارة المصرية حتى أنها تعتبر العنصر الوحيد الذى تلتصق به دائما صفة المصرية فنادرا ما تذكر كلمة الكورنيش دون أن تلحق بها كلمة المصرى لتشير إلى تلك الوحدة الزخرفية المعمارية المصرية المميزة.
والكورنيش المصرى فى صورته البسيطة (شكل رقم ١) عبارة عن وحدة تتوج أعالى الجدران فى العمارة المصرية القديمة، ويبدأ أسفلها عند النهاية العلوية للجدار بشكل مستقيم لدرجة يعتبر معها امتدادا علويا للجدار، ثم يبدأ فى الانحناء إلى الأمام والبروز إلى الخارج عند منتصف ارتفاعه تقريبا وهذا الانحناء وذلك البروز يكونا شكلا فى غاية الرشاقة للدرجة التى يمكن تشبيهها ببروز رأس الإنسان وانحنائها بالنسبة لرقبته،[١] وينتهى الكورنيش فى أعلاه بشريط مستو ليعود إلى الاستواء عند قمته كما بدأ به عند قاعدته.
ورغم اتفاق الآراء على أن العمارة المشيدة من العناصر النباتية كانت هى الأصل الذى تطور عنه الكورنيش المصرى إلا أن طبيعة ذلك العنصر النباتى كانت محل خلاف فهناك من يرى أن جريد النخل كان هو العنصر الأصلى لوحدة الكورنيش المصرى حيث كان يستخدم فى بناء الأكواخ وذلك لما عرف عنه من مرونة وصلابة معا،[٢] وهناك من يرى أن الجريد إذا ما ثبت قائما تنحنى بعض قممه إلى الداخل وبعضها إلى الخارج بينما يظل معظمها مستقيما بدرجات متفاوتة ومن ثم تفتقد قممه

♦كلية السياحة والآثار– جامعة الملك سعود– المملكة العربية السعودية، كلية الآثار– جامعة الفيوم– مصر.

[١] محمد أنور شكرى: العمارة فى مصر القديمة، القاهرة، ١٩٧٠، ص. ٥١.

[2] Arnold, D., the Encyclopaedia of Ancient Egyptian Architecture, London, 2003, p. 46; Clarke, S., & Engelbach, R., Ancient Egyptian Construction and Architecture, New York, 1990, p.6; Petrie, F., Arts and Crafts of Ancient Egypt, London, 1910, p. 63.

الشكل المقعر المنتظم الذى يتميز به الكورنيش المصرى وبالتالى فإن غصون البردى أو السمار أو الغاب كانت هى الأصل الذى تطورت عنه زخرفة الكورنيش المصرى،[٣] وهذا الرأى مردود عليه بأن الجريد لا يستقيم له عود كما أنه إذا ما تم ترتيبه بحيث يكون باطنه إلى الداخل وظاهره إلى الخارج وفق طبيعته فوق أشجار النخيل فإنه ينحنى تلقائيا إلى الخارج، وما عرف عن المصرى القديم من ميل شديد للترتيب والتنظيم يجعل من عملية رص الجريد بطريقة منظمة موحدة الوجهة أمرا فى غاية اليسر.[٤]

لقد كانت الجدران المبكرة –والتى لا زالت تبنى بنفس الطريقة فى الريف المصرى – تبنى باستخدام جريد النخل الذى كان يهذب بتجريده من السعف من معظم الجريدة باستثناء القمة التى تحتفظ بسعفها ثم يرص الجريد إلى جوار بعضه فى وضع قائم ولتثبيته فقد كان يربط بالقرب من قمته – وأسفل الجزء المحتفظ بأوراقه – بواسطة حبل أو باستخدام جريدة تثبت بشكل عرضى لتمثل عارضة يربط إليها الجريد الرأسى، كما كانت الحواف تقوى بحزمة من الجريد أو البوص حتى تحول دون تكسر نهايات الجدار، ولتقوية الجدار يتم تثبيت عصى أخرى من الجريد بشكل مائل فى الاتجاهين ومتقاطع مع الجريد القائم رأسيا ثم يغطى كل ذلك بطبقة من الطين حتى مستوى العارضة وبالتالى يبقى الجزء العلوى المحتفظ بسعفه هو الجزء الظاهر من الجريد وقد ترك عن عمد ليحول دون تسلق اللصوص لهذ الجدار،[٥] وحيث أن الجريد لا يقف مستقيم العود لذا فقد كانت هذه القمم العلوية تنحنى إلى أسفل فى الاتجاه الخارجى للجدار وهى الانحناءة التى تمثل الفكرة الأولية للكورنيش المصرى.

ولم تكن وحدة الكورنيش المصرى هى الوحدة الزخرفية الوحيدة التى تطورت عن هذا البناء الأولى وإنما تطورت معها وغالبا ما ارتبطت بها وحدة أخرى هى الحلية المستديرة أو الخيرزان وهى بروز إسطوانى يحف بجدران المعابد والهياكل والأبواب وبأعلاها وكانت تمثل عليها خطوط متعارضة ومائلة تمثل أربطة وذلك لأنها كانت فى الأصل حزم النبات التى تقوى الجدران والعارضة الأفقية العلوية التى كان الجريد الرأسى يربط إليها.[٦]

ولقد كان لهذه العناصر المعمارية فائدتها وحتميتها حين كانت العمارة تبنى من أعواد النبات، ولما انتقل المصريون من خلال ايمحوتب إلى العمارة الحجرية أصبحت هذه العناصر من الوحدات الزخرفية التقليدية ويمكن تفسير تمسك المصريين بهذه الوحدات الزخرفية فى العمارة الحجرية – رغم فقدها لقيمتها الوظيفية – بما ألفوه فيها من

---

[3] Badawy, A., A History of Egyptian architecture, I, Cairo, 1954, p. 81.

[٤] محمد أنور شكرى: المرجع السابق، ص. ٥١.

[5] Petrie, F., Egyptian Decorative Art, New York, 1895, p.98.

[6] Petrie, F., Arts and Crafts of Ancient Egypt, London, 1910, p. 63.

رشاقة وجمال واتساقهما مع الخطوط العامة للعمارة المصرية، وكذلك لما كانت ترمز إليه وما تعبر عنه هذه الوحدات من دلالات، وقد توارثها المصريون جيلا بعد آخر ربما بحكم ما اعتادوا عليه من التمسك بالتقاليد القديمة، ولربما اكتسبت هذه العناصر قداسة بمرور الوقت.[٧]

ولعل أقدم أمثلة الكورنيش المصرى فى العمارة الحجرية كان فى قمة واجهة الجوسق الملكى فى مجموعة جسر الجنائزية فى سقارة (شكل رقم ٢) وفيها يتميز الكورنيش باستقامة خطوطه وربما يرجع ذلك إلى كونها التجربة الأولى لتنفيذ كورنيش من الحجر.[٨] ثم أخذت هذه الوحدة طريقها فى الانتشار فى العمارة المصرية فى معابد الأهرامات، ومقابر الدولة القديمة، وفى الاعمدة، والصروح، والبوابات (شكل رقم٣).[٩] ولم يقتصر انتشارها على العمائر المبنية فقط بل استخدمت فى تزيين قمم التوابيت والمقاصير كما فى القطع العديدة التى عثر عليها فى مقبرة توت عنخ آمون (شكل رقم ٤)،[١٠] ويعد تابوت منكاورع من النماذج المبكرة التى انتقلت فيها وحدة الكورنيش من واجهات المبانى إلى التوابيت، وقد غرق هذا التابوت فى خليج بسكاى أمام السواحل الأسبانية أثناء نقله بحرا إلى انجلترا.[١١]

وفى المناظر التى تصور المقاصير المبكرة (شكل رقم ٥) يتضح الكورنيش وأسفله الخيرزان وأغصان الجريد المتقاطعة لذلك فقد كانت النماذج المبكرة تحتوى على تضليعات تحاكى سعف النخيل وكانت هذه التضليعات تحفر بطريقة غائرة فى بدن الكورنيش فى مجموعات ثلاثية ويفصل بين كل مجموعة من ثلاثة وأخرى مساحة خالية أو فاصل ذى لون أغمق أو أفتح من ألوان التضليعات والتى كانت تلون بلون أخضر أو أزرق أو أحمر أو بالألوان الثلاثة معا وقد استمرت هذه التضليعات حتى فترات متأخرة من الحضارة المصرية، وتميزت كرانيش الأسرة الثامنة عشرة بتراجع التضليعات التى تحاكى سعف النخيل وظهرت بدلا منها خطوط متقاطعة كانت تنحنى أحيانا لأعلى وأحيانا لأسفل، وفى العصور المتأخرة اختفت تماما التضليعات والخطوط المتقاطعة وأصبحت الكرانيش مجردة بشكل بسيط.[١٢] وأحيانا كان الكورنيش يزين فى منتصفه بقرص الشمس المجنح، أو يتوج بإفريز من حيات الكوبرا.[١٣] (شكل رقم ٦)

---

[٧] محمد أنور شكرى: المرجع السابق، ص. ٥٢.

[8] Badawy, *op. cit.*, p. 8o.

[9] Arnold, *op. cit.*, p. 46.

[10] Carter, H., & Mace, A., The Tomb of Tutankhamen, I, pls. lv, lvi,b; II, pls. xlix, lxv; III, pls. ii, v, ix; Reeves, N., The Complete Tutankhamun, London, 1990, pp. 100, 105, 122, 133.

[11] Fakhry, A., The Pyramids, Chicago, 1970, p. 151.

[12] Petrie, F., Egyptian Decorative Art, New York, 1895, p.100.

[13] Arnold, *op. cit.*, p.46.

ولقد عرفت هذه الوحدة الزخرفية طريقها إلى خارج مصر فتم استنساخ شكلها البسيط المجرد فى سوريا كما فى بعض مقابر وادى الجوز وسلوان فى فلسطين،[١٤] (شكلى رقم ٧، ٨) وفى ألواح من تل الدوير (لاكيش)،[١٥] كما كانت هناك محاولات فى آشور،[١٦] ولكن يبدو أن هذه الوحدة لم يكتب لها الانتشار فى العمارة الآشورية، كذلك امتدت إلى بلاد فارس القديمة حيث زينت هذه الوحدة المصرية قمم الأبواب والنوافذ فى قصور مدينة تخت جمشيد "برسبوليس"[١٧] عاصمة الإمبراطورية الأخمينية، كما انتقلت إلى العمارة اليونانية والرومانية وبخاصة فى المعابد الدورية،[١٨] وجدير بالذكر أن وحدة الكورنيش المصرى قد انتشرت فى أوروبا فى عصور مختلفة بل واستخدمت فى تزيين واجهات مبانى حديثة فى أوروبا وأمريكا.[١٩]

ومن بين الحضارات القديمة التى وصلت إليها هذه الوحدة الزخرفية كانت حضارة الأنباط حيث زينت وحدة الكورنيش المصرى كثيرا من واجهات مقابرهم فى مدائن صالح (شكل رقم ٩)، ذلك الموقع الأثرى الهام والذى أدرج فى العام ٢٠٠٨ على قائمة التراث العالمى لليونسكو،[٢٠] وكان هذا الموقع يعرف عند الأنباط باسم "حجرا" وهو الاسم نفسه الذى عرف فى المصادر العربية بصيغة "الحجر"،[٢١] أما تسمية مدائن صالح فهى المستخدمة لدى السكان المحليين وهى الأكثر استخداما لوصف الموقع، والحجر "مدائن صالح" هى المدينة الثانية فى الأهمية فى دولة الأنباط وذلك بعد مدينتهم الأولى وعاصمة ملكهم سلع "البتراء" والتى تقع حاليا فى الأردن، وتقع مدائن صالح فى شمالى غرب الجزيرة العربية على مسافة ٢٠ كم من مدينة العلا، حوالى ٤٠٠ كم شمالى غرب المدينة المنورة، وحوالى ٥٠٠ كم جنوب شرق العاصمة

---

[14] de Geus, C.H., Towns in Ancient Israel and in the Southern Levant, Leuven, 2003, p. 141; Hachlili, R., Jewish Funerary Customs, Practices and Rites in the Second Temple Period, Leiden, 2005, p. 67.

[15] Petrie, F., Tell el Hesy (Lachish), London, 1891, p. 25; Egyptian Decorative Art, New York, 1895, p.100.

[16] Mumford, G., "Settlements-Distribution, Structure, Architecture: Pharaonic" in: Lloyd, A.B., (ed), *A Companion to Ancient Egypt*, Vol. I, Oxford, 2010, p.348.

[17] Badawy, A., Architecture in Ancient Egypt and the Near East, Cambridge, 1966, p. 184.

[18] Stamper, J., The Architecture of Roman Temples, the Republic to the Middle Empire, Cambridge, 2005; Arnold, D., the Encyclopaedia of Ancient Egyptian Architecture, London, 2003, p. 46.

[19] Curl, J., The Egyptian Revival: Ancient Egypt as Inspiration for Design Motifs in the West, New York, 2005, 271-3, pls. 153, 155-7; Humbert, J., & Price, C., (eds), Imhotep Today: Egyptianizing Architecture, London, 2003.

[20] http://whc.unesco.org/en/list/1293

[٢١] جواد على: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء الثالث، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٩٣، ص. ٥٥؛ عبد الرحمن الأنصارى، أحمد غزال، جفرى كنج: مواقع أثرية وصور من حضارة العرب فى المملكة العربية السعودية: العلا (ديدان) الحجر (مدائن صالح)،الرياض،١٩٨٤، ص. ١٧.

النبطية البتراء، ويغطى موقع مدائن صالح مساحة تتجاوز ١٦ كم٢ ويضم عددا كبيرا من المقابر المنحوتة فى الصخر يتجاوز عددها المائة وعشرين مقبرة.[٢٢]

وتتوزع مقابر مدائن صالح فى مجموعات فى سلسة من الأماكن المنتشرة على نطاق واسع وقد ميزت هذه المجموعات بحروف لاتينية – وميزت المقابر داخل كل مجموعة بأرقام – وذلك طبقا للتصنيف الذى وضعه جوسن وسافينياك اللذان زارا الموقع سنة ١٩٠٧،[٢٣] بينما عرفت هذه المواقع بأسماء محلية أطلقها عليها سكان المنطقة، وتبدأ هذه المجموعات بالمنطقة (A) التى تقع فى شمال الموقع وتعرف عند العامة باسم منطقة المدقة والهاجرى أو قصر الفهد وكذلك جبل المحجر وتحتوى على أربعة عشر مقبرة، وإلى الجنوب الشرقى منها تقع المجموعة (B) والتى تعرف باسم مجموعة قصر البنت وبها تسع وعشرين مقبرة، وفى جنوبها الشرقى يقع قصر الفريد وذلك لاحتوائه على مقبرة واحدة، أما منطقة الخوسروف والتى تضم المجموعتين (C,D) فتقع إلى الغرب من قصر الفريد وإلى الجنوب الغربى من قصر البنت وتحتوى على تسعة عشر مقبرة، وفى أقصى الغرب منطقة الخريمات والتى تضم المجموعتين (E,F) وبها ثلاثة وخمسين مقبرة، وأخيرا يأتى قصر الصانع ويقع إلى الجنوب الشرقى من الخريمات ويضم سبع مقابر.[٢٤]

ومقابر الحجر هى مقابر منحوتة فى الصخور الرملية الملساء المكونة للموقع، ورغم أن هذا النوع من المقابر المنحوتة فى الصخر كان شائعا فى حضارات الشرق الأدنى القديم إلا أن مقابر الحجر تميزت بتناسق تصميم واجهاتها واحتوائها على تكوينات زخرفية معمارية ذات أشكال هندسية دقيقة نفذت فى شكل تماثلى رائع، كما تميزت كذلك بما تحمله من نقوش مؤرخة مكتوبة بالخط النبطى، وتعد هذه النقوش مصدرا هاما للكثير من المعلومات عن الحجر خاصة والأنباط بصفة عامة.[٢٥]

وقد قاما جوسن وسافينياك – طبقا لزخارف الجزء العلوى من واجهات المقابر – بتقسيمها إلى نمطين رئيسيين:[٢٦]

النمط الأول: المقابر ذات الشرافات (الحزيات)

---

[22] Al-Ansary, A., & Abu Al Hassan, H., The Civilization of Two cities: Al-Ula & Mada'in Salih, Riyadh, 2000, pp. 96-102.

[٢٣] أنطونان جوسن، رفائيل سافينياك: رحلة استكشافية أثرية إلى الجزيرة العربية، الجزء الأول، ترجمة: صبا الفارس، محمد الدبيات، مراجعة: سليمان الذيب، سعيد السعيد، الرياض، دارة الملك عبد العزيز، ١٤٢٤ هـ.

[24] Al-Ansary, & Abu Al Hassan, *op. cit.*,pp. 96-102.

[٢٥] عبد الرحمن الأنصارى وآخرون: المرجع السابق، ص. ٢٠– ٢١.

[٢٦] أنطونان جوسن، رفائيل سافينياك: المرجع السابق، ص. ٣٣٩– ٤١٩.

وهى أقل عددا وأبسط وأصغر حجما وتتوج بكورنيش يحمل صفا من الحزوز ذات شكل خاص نحتت فى الصخر ولم تفصل عنه وتقسم فرعيا إلى فئتين:

١- مقابر بصف واحد من الشرافات (شكل رقم ١٠): وهى الأكثر عددا فى النمط الأول وتتفق فى صغر أبعادها، وتختلف من حيث عدد الحزيات وشكلها، ومنها ما تكون واجهته موحدة ملساء وبدون أية بروز أو أعمدة، ومنها ما تتضمن واجهته دعامات على جانبيها وقد ظهرت وحدة الكورنيش المصرى فى واجهات هذه الفئة فى المقابر أرقام:

E15, B10, B17.

٢- مقابر بها صفين من الشرافات (شكل رقم ١١): وهى الأقل عددا فى النمط الأول وتتميز بوجود صف ثان من الحزيات فى وسط الواجهة بين طوقين معماريين، وهى مثل سابقتها منها ما تكون واجهته موحدة ومنها ما تتضمن واجهته دعامات ومن أمثلة هذه الفئة والتى تحتوى على وحدة الكورنيش المصرى المقابر أرقام:

C16, C17, E'2, B 19.

النمط الثانى: المقابر ذات الأدراج:

وهى الأكثر عددا فى مدائن صالح وتنتهى بوحدة الكورنيش المصرى يعلوه درج مزدوج ذو خمس درجات تنطلق من المنتصف وتصعد فى اتجاه الزاويتين العلويتين، ويمكن تصنيفها فرعيا إلى ثلاث فئات:

١- مقابر ذات درج بواجهة موحدة (شكل رقم ١٢): وهى الأقل عددا ومن أمثلتها المقابر أرقام:

B 3, B 15, C 12, C 15.

٢- مقابر ذات أدراج مع أعمدة (شكل رقم ١٣): وتتميز بوجود أعمدة على جانبى الواجهة وأحيانا المدخل وهى أكثر عددا من سابقتها ومن أمثلتها المقابر أرقام:

A 8, B 8, B 9, B 11, B 13, B 14, B 20, C 6, C 9, C 10, D, E 11.

٣- مقابر بأدراج مع أعمدة ذات زوايا ونتوءات زخرفية أسفل الكورنيش (شكل رقم ١٤): وتضم هذه الفئة أجمل أو على الأقل أكبر مقابر مدائن صالح لأنها تتميز بواجهات ذات ارتفاعات كبيرة ومن أمثلتها – بالإضافة إلى مقبرتى قصر الصانع، وقصر الفريد – المقابر أرقام:

A 1, A 3, A 5, A 6, A 7, B 1, B 4, B 5, B 6, B 7, B 22, B 23, C 7, D', E 18, F 3, F4.

ويمكن وصف واجهات مقابر مدائن صالح بشكل عام بأنها تتكون من ثلاث مناطق زخرفية تبدأ بالمنطقة السفلى والتى يتوسطها مدخل المقبرة المحاط على كلا جانبيه بواجهة عمودية مسطحة ناتئة من الحائط الأمامى فى بروز خفيف، تقوم على قاعدة ويعلوها تاج نبطى بارز بشكل واضح، ثم يتكرر هذ التماثل لهذه الواجهات العمودية – وبنفس الطريقة تقريبا – على جانبى الواجهة. المنطقة الوسطى من الواجهة تتميز زخارفها بالتناسق الأفقى حيث تقسم أفقيا إلى أجزاء متوازية ومستوية – وإن كانت غير متساوية – وذلك بواسطة مجموعة من الكرانيش تتدرج أفقيا واحدا فوق الآخر كما يتدرج مستوى بروزها من أسفل إلى أعلا إلى أن تنتهى بالكورنيش الأكثر بروزا فى الواجهة وهو الكورنيش المصرى. المنطقة العليا من الواجهة تزين بزخرفة الشرافات أو الأدراج والتى نفذت بطريقة فنية متماثلة، وربما كانت زخرفة الشرافات منقولة عن الزخارف المعمارية الآشورية رغم غياب الصلات التاريخية المباشرة بين الأنباط والآشوريين، أو أنها نقلت عن الفن الأخمينى الذى كان سائدا فى غرب إيران.[٢٧]

ومن بين مقابر مدائن صالح يوجد ست وثلاثون مقبرة تحمل نقوشا: ثلاثة منها غير مؤرخة، وأربعة تاريخها غير مؤكد، بينما المقابر المتبقية عدا واحدة (ثمانية وعشرون مقبرة) مؤرخة بالفترة ما بين السنة الأولى قبل الميلاد أو بعده إلى العام ٧٥ م.[٢٨]

وقد استخدمت وحدة الكورنيش المصرى منذ بداية بناء المقابر فى مدائن صالح ولا يوجد علاقة بين ظهور هذه الوحدة الزخرفية المصرية فى معظم مقابر مدائن صالح واختفائها فى بعضها وبين أى دلالة تاريخية لظهور الكورنيش المصرى أو اختفاؤه، فلقد قام دوماسوفسكى بمحاولة لتصنيف المقابر النبطية – اعتمادا على ما يقرب من ٥٠٠ مقبرة غير مؤرخة فى البتراء – تصنيفا قائما على أساس خواص طرزها باعتبار المقابر ذات الأسلوب البسيط هى الأقدم، بينما المقابر الأكثر إتقانا فى الزخرفة هى الأحدث، وقد خلص إلى وجود ستة مراحل تاريخية تطورت خلالها عمارة المقابر النبطية،[٢٩] ولكن المقابر المؤرخة فى مدائن صالح أثبتت عدم مصداقية هذه المحاولة التصنيفية فهناك مقابر مزخرفة بشكل متقن تؤرخ بفترات مبكرة عن مثيلاتها غير المزخرفة، ومثال ذلك فإن المقبرة B 6 (شكل رقم ١٥) – والتى تحتوى على وحدة الكورنيش المصرى – تأتى فى المرحلة الرابعة من التطور التاريخى طبقا لتصنيف دوماسوفسكى ولكنها طبقا لنقشها التاريخى تعود إلى العام التاسع من عهد الحارث الرابع (أى حوالى ١ ق. م) وبالتالى فهى أقدم مقبرة مؤرخة فى مدائن صالح، وعلى

[٢٧] عبد الرحمن الأنصارى وآخرون: المرجع السابق، ص. ٢١.

[28] Healey, J., The Nabataean Tomb Inscriptions of Mada'in Salih, Oxford, 1993, p.6.

[29] Brünnow, R., & von Domaszewski, A., Die Provincia Arabia, Vol. I, Strasburg, 1904, pp. 137-173.

النقيض فإن المقبرة E 16 (شكل رقم ١٦) – والتى لا تحتوى على زخرفة الكورنيش المصرى – تأتى فى المراحل الأولى لتصنيف دوماسوفسكى ولكنها تؤرخ – طبقا لنقشها – بالعام الرابع من حكم رابل (أى حوالى ٧٤ م) وهى من أخريات المقابر المؤرخة فى مدائن صالح،[٣٠] كذلك فهناك مقابر متأخرة تتضمن وحدة الكورنيش المصرى الزخرفية مثل المقبرة D (شكل رقم ١٧) والتى تؤرخ بالعام الخامس من حكم رابل (أى حوالى ٧٥ م)، ورغم منطقية تصنيف دوماسوفسكى الذى ربما كان أمرا حقيقيا قبل بناء مقابر الحجر إلا أن الأمر عند بناء هذه المقاير فى القرن الأول الميلادى لم يكن يعكس ذلك التطور الذى كان قد استقر بالفعل وأصبحت معظم الأنماط موجودة ويتم اختيار نمط المقبرة من قبل صاحبها طبقا لذوق ومزاج كل فرد وربما حسب الإمكانيات المتوفرة لأن الأنماط المختلفة لم تكن بالتأكيد متساوية فى تكاليفها المادية، وبالتالى فالطراز المعمارى للمقبرة لا يتبع أى ترتيب زمنى وإنما كان مجرد انعكاس للخلفية الاجتماعية والاقتصادية لصاحب المقبرة.[٣١]

ووحدة الكورنيش المصرى فى واجهات مقابر مدائن صالح (أشكال ٩-١٢، ١٠-١٥، ١٧) لا تختلف عن أصلها المصري إلا فى قليل من التفاصيل فهى تتكون بشكل منتظم نوعا ما من ربع دائرة بينما الكورنيش المنفذ فى العمارة المصرية يكون مقعرا بشكل أكثر ولا سيما فى الأعلى، والكورنيش المنفذ فى مدائن صالح مرحلة وسط بين الكورنيش المصرى المقعر الذى يتوج بوابات المعابد المصرية وبين الكورنيش المصرى الضحل الذى يتوج أبواب ونوافذ قصر داريوس فى برسبوليس، ولعل هذا ما دفع سافينياك إلى الحيرة فى الأصل الذى نقل عنه الأنباط ذلك الكورنيش والذى أسماه الكورنيش السورى!، فتارة يرى أن الأصل الفارسى هو الأرجح، ثم لا يستبعد أن يكون الأنباط قد استوحوه من العمارة المصرية ثم أضافوا فوقه وحدة زخرفية أخرى – الدرج – مستعارة من مكان آخر، وتارة أخرى يرى أن اليونانيين كان لهم دور فى وجود هذه الوحدة الزخرفية.[٣٢]

أما عن كيفية وصول هذه الوحدة الزخرفية المصرية إلى تلك المنطقة فى شمال الجزيرة العربية فيمكن تفسير ذلك بأحد أمرين:

الأمر الأول: أن تكون وحدة الكورنيش المصرى قد وصلت إلى مدائن صالح بشكل غير مباشر عن طريق وسيط تأثر بالعمارة المصرية واستنسخها أو استنسخ بعض عناصرها فى منشآته المعمارية وعنه نقل الأنباط تلك الوحدة الزخرفية إلى عمائرهم، وإذا كان الأمر كذلك فيجب أن يتوفر فى هذا الوسيط أمور أربعة هى: أن يكون سابقا لحضارة الأنباط زمنيا أو معاصرا لها على الأكثر، وأن يكون مجاورا لها مكانيا، وأن

[30] McKenzie, J., The Architecture of Petra, Oxford, 1990, p.13, Diagram 1.

[31] Healey, *op. cit.*, p. 6; McKenzie, *op. cit.*, p.12.

[٣٢] جوسن وسافينياك: المرجع السابق، ص. ٤٢٥-٤٢٦.

تكون عناصر العمارة المصرية قد ظهرت فى عمائره، وأن تكون هناك شواهد تاريخية تؤكد اتصال الأنباط به. ورغم توافر الشروط الثلاثة الأولى فى حضارة الفرس الأخمينية، وكذلك فى حضارة الآشوريين – مع الوضع فى الاعتبار محدودية انتشار وحدة الكورنيش المصرى فى العمارة الآشورية – إلا أن عدم التحقق من وجود الشرط الرابع ينفى عن هاتين الحضارتين – وبخاصة الآشورية – دور الوسيط.

ورغم عدم الجوار المكانى لحضارة اليونان القديمة إلا أنها قد تكون ذلك الوسيط فقد سبقت حضارتهم حضارة الأنباط بل وعاصرتهم وتأثرت عمارتهم ببعض من سمات العمارة المصرية، كما أن اتصالهم المباشر بالأنباط لفترات طويلة أثر فى الأنباط تأثيرا كبيرا فقد تعلموا منهم تنظيم المدن وأصول الإدارة وضربوا النقود على الطريقة اليونانية،[٣٣] ووصف الملك النبطى عبادة الثالث نفسه على قطعة نقدية بأنه "إلها" تقليدا لوصف السلوقيين أنفسهم بالآلهة "ديوس" على نقودهم،[٣٤] كما لقب الحارث الثالث بأنه "محب اليونان"،[٣٥] بل وقد لعب الأنباط دور الوسيط الحضارى فى نقل الحضارة الهيلينية إلى العرب الجنوبيين،[٣٦] ومن غير المستبعد أن يكون بعض نحاتى القبور النبطية من أصول يونانية تشهد بذلك العناصر الزخرفية اليونانية فى واجهات مقابر الحجر ومنها وحدات التريجليف والميتوب والواجهة المثلثة التى تعلو المداخل،[٣٧] بل إن كثيرا من التماثيل والعناصر الزخرفية النبطية كانت مستوحاة من الفن اليونانى[٣٨] الذى ترك تأثيره على الأنباط،[٣٩] ورغم هذا التأثير اليونانى الواضح على الأنباط إلا أنه ما يضعف من أمر اعتبارهم ذلك الوسيط الذى نقل الكورنيش المصرى إلى هناك هو اختلاف شكل الكورنيش فى العمارة اليونانية وفيما تبقى من عمائر السلوقيين اختلافا غير بسيط عن شكليه فى عمائر المصريين والأنباط وإن كان الأمر – رغم ذلك – يظل غير مستبعد فى ظل اختفاء معظم آثار السلوقيين[٤٠] والتى ربما تضمنت وحدة الكورنيش المصرى.

وتكاد هذه الشروط الأربعة تنطبق على المنطقة الجنوبية من بلاد الشام وتحديدا فى مملكة يهودا فهى ليست بعيدة مكانيا عن البتراء عاصمة الأنباط، كما أنها تاريخيا

---

[٣٣] جواد على: المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء الثالث، بغداد، ١٩٩٣، ص.١٨.

[٣٤] المرجع نفسه، ص. ٥٢.

[٣٥] المرجع نفسه، ص. ٢٩.

[٣٦] المرجع نفسه، ص.١٨.

[٣٧] جوسن و سافينياك: المرجع السابق، ص. ٤٢٤.

[٣٨] فهد سليم: الزخارف المعمارية النبطية (التصنيف والمعانى)، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٤٢٣هـ، ص.٦.

[39] Patrich, J., The Formation of Nabatean Art, Jerusalem, 199, p.119; Dalma, G., Petra und seine felsheiligtümer, Leipzig, 1908.

[40] Butcher, K., Roman Syria and the Near East, London, 2003, p.290.

سبقت الأنباط إلى الوجود وقد تضمنت بعض مبانيهم وحدة الكورنيش المصرى ربما نتيجة تأثرهم بالعمارة المصرية التى عاشوا فى رحابها قبل خروجهم من مصر ومن أمثلة ذلك مقبرتى أبسالوم،[٤١] و زكريا،[٤٢] فى وادى الجوز بالقدس، واللتين تؤرخا بفترة معاصرة للأنباط ما بين القرنين الأول قبل الميلاد[٤٣] والأول الميلادى،[٤٤] كما أن صلات الأنباط باليهود ثابتة تاريخيا وتأرجحت بين التباعد والتقارب، فتارة تقوم الحروب بين الدولتين وتارة تستقيم العلاقات للدرجة التى يتزوج فيها هيرودس ملك اليهود من ابنة الحارث الرابع ملك الأنباط،[٤٥] كما تشهد نقوش المقابر فى مدائن صالح على وجود جالية يهودية هناك فقد ذكرت نصوص إحدى المقابر أن صاحبها المسمى "شبيتو بن ليعو" كان يهودى الديانة[٤٦] ويلاحظ من اسم الرجل وكذلك اسم زوجته "عميرة" أنها لا تمثل أسماء غريبة عن الأسماء الآرامية المتداولة أو أسماء الأنباط بصفة خاصة بما يعنى أن الرجل كان أحد مواطنى مملكة الأنباط ولم يكن من الأجانب أو الغرباء أو الوافدين. وفى تشييد تلك المقبرة فى الحجر ما يشير إلى أن أتباع الديانة اليهودية لم يكونوا يمثلون أقلية عنصرية أو دينية، وهذ التواجد اليهودى فى مملكة الأنباط يمكن تفسيره من خلال التواجد اليهودى فى الجزيرة العربية عامة وفى يثرب على وجه الخصوص،[٤٧] ورغم اختلاف الآراء حول تاريخ التواجد اليهودى فى الجزيرة العربية فإن أقرب الآراء يقول بأن اليهود قد فروا إلى الجزيرة العربية وبدأو فى الاستقرار هناك بعد أن تم تدمير القدس مرتين على يد الرومان(مرة سنة ٧٠ م والاخرى سنة ١٣٥ م)[٤٨] ولما كانت هذه المقبرة تؤرخ طبقا لنقشها بالعام الثالث من حكم الملك النبطى ماليكو،[٤٩] وهو واحد من ثلاثة من ملوك الأنباط حملوا هذا الاسم

---

[41] Avigad, N., Ancient Monuments in the Kidron Valley, Jerusalem, 1954, p. 91.

[42] Barag, D., "2000–2001 exploration of the Tombs of Benei Hezir and zechariah," IEJ, 53, 2003, p.98; Avigad, *op. cit.*, p. 79.

[43] Prag, k., "Decorative Architecture in Ammon, Moab and Judah", Levant, 19, 1987, p.121.

[44] Hachlili, R., Jewish Funerary Customs, Practices and Rites in the Second Temple Period, Leiden, 2005, p. 30.

[٤٥] إحسان عباس:تاريخ دولة الأنباط، عمان،١٩٨٧، ص. ٦٣؛ جواد على: المرجع السابق، ص. ٤٣.

[٤٦] سليمان الذييب: نقوش الحجر النبطية، الرياض، ١٩٩٨، ص.١٩٦؛ جوسن وسافينياك: المرجع السابق، ص. ١٥٣.

[٤٧] إبراهيم السايح: مدائن صالح من مملكة الأنباط إلى قبيلة الفقراء، القاهرة، ٢٠٠٠، ص. ٩٣؛ جواد على: المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء السادس، بغداد، ١٩٩٣، ص. ٥١٨.

[٤٨] اسحاق رباح: تاريخ القدس عبر العصور، عمان، ٢٠١٠، ص. ١٢٦، رجا عبد الحميد عرابى: الكافى فى تاريخ القدس، دمشق، ٢٠٠٩، ص.٢٥٩،٢٥٧.

[٤٩] سليمان الذييب: المرجع السابق، ص. ١٩٦؛ جوسن وسافينياك: المرجع السابق، ص. ١٥٣.

حكم أولهم فى الفترة من ٥٩ إلى ٣٠ ق.م.، بينما حكم الثانى من ٤٠إلى ٧٠ م،[٥٠] فإذا كان الملك المذكور هو أحدهما فذلك دليل بين على تواجد يهودى فى الجزيرة العربية قبل التدمير الأول للقدس، أما إذا كان الملك المقصود هو ماليكو الثالث المفترض اعتلائه للعرش بعد عام ٧٠ م[٥١] فبالتالى يكون تاريخ بناء المقبرة بعد عامين فقط من التدمير الأول للقدس وفرار اليهود منها، وعليه فوجود هذه المقبرة فى ذلك التاريخ لا يعكس سرعة تأقلم اليهود فى هذا المجتمع الجديد وسرعة قبول المجتمع لهم بحيث يكون من حق أحدهم أن يقيم مقبرته فى نفس الأماكن المخصصة لمقابر المواطنين القدامى من غير اليهود وأن يكون من حقه أيضا أن يشير إلى ديانته على جدران مقبرته دون أن يثير ذلك أى نوع من الضغائن والاستنكار،[٥٢] وإنما يؤكد أن مسألة التأقلم تحتاج لوقت أكبر من ذلك وهو ما يوحى بتواجد يهودى فى الحجر من قبل ذلك وربما كان هذا التواجد هو أحد الأسباب التى شجعت اليهود على النزوح إلى الجزيرة العربية بعد التدمير الأول للقدس، كما أن هناك دلائل أخرى على التواجد اليهودى فى الموقع تجسدها النقوش العبرية، والأسماء الشخصية التى يمكن أن تكون يهودية أيضا، كذلك فإن الأرشيف الذى وجد فيما عرف بكهف الرسائل على الجانب الغربى للبحر الميت يدل على وجود اتصال وثيق على المستويين التجارى والأسرى بين الأنباط واليهود.[٥٣]

فلم تكن الحياة إذاً فى مجتمع الحجر تقتصر على فصيل بعينه من العناصر القبلية فى الجزيرة العربية بل كانت تتسع لقطاع عريض من فصائل بشرية متنوعة يؤكد ذلك أمران أولهما تعدد أسماء الآلهة المذكورة على جدران المقابر أو النصب التذكارية حيث ذكرت آلهة مختلفة كان تعبد فى الأساس فى مناطق متنوعة من الجزيرة العربية وفى ذلك ما يعنى وجودا عرقيا يرجع إلى أصول متعددة فى الجزيرة العربية –وإن لم تقتصر المعبودات أو العقائد التى ذكرت فى نقوش الحجر على ما كان ذى أصول عربية –، وثانيهما تعدد أصول الأسماء الشخصية لأصحاب المقابر فمنها ما هو آرامى صريح ومنها ما هو آرامى ذى أصول عربية، ومنها ماهو عربى صريح، ومنها ما هو بعيد كل البعد عن محيط الشرق الأدنى حيث أن بعض الأسماء يونانية، وبعضها الآخر رومانى.[٥٤]

---

[50] Kitchen, K., Documentation for Ancient Arabia, Part I: Chronological Framework and Historical Sources, Liverpool, 1994, pp. 171, 173, 238.

[51] *Ibid*., pp. 23, 238.

[٥٢] إبراهيم السايح: المرجع السابق، ص.٩٣.

[53] Healey, *op. cit.*, p. 41.

[٥٤] إبراهيم السايح: المرجع السابق، ص.٩٤-٩٦.

وقد انعكس ذلك التعدد على زخارف واجهات المقابر التى تميزت بطراز فريد لا يوجد له مثيل فى حضارة أخرى خارج مدن الأنباط ومن ثم يمكن تسميته بالطراز النبطى وهو طراز لا يمتلك من العناصر النبطية إلا أقل القليل وإنما تكمن أصالته وتفرده فى أن الأنباط قد جمعوا فى مكان واحد عناصر معمارية وزخرفية شديدة التنوع ومتعددة المصادر،[٥٥] بعضها نقل كما هو دون تعديل، وبعضها تعرض لبعض التعديلات بعد أن غادر موطنه الأصلى، وبعضها الآخر تحول بشكل كبير لدرجة يصبح من الصعب الحديث عن أصوله الأولى.[٥٦]

الأمر الثانى: أن تكون وحدة الكورنيش المصرى الزخرفية قد انتقلت بشكل مباشر من مصر إلى مدائن صالح وهنا يجب البحث فى تاريخ مصر والأنباط عن علاقة مشتركة يمكن من خلالها أن يحدث هذا الانتقال الحضارى، ومن خلال وقائع التاريخ يمكن استنباط وجهين لهذه العلاقة المباشرة:

أولهما كان وجها سلميا تمثل فى التجارة التى كان يمارسها الأنباط مع المصريين حيث كان الأنباط يبيعون القار للمصريين الذين كانوا يستخدمونه فى التحنيط وقد جنى الأنباط من هذه التجارة أرباحا طائلة.[٥٧]

الوجه الآخر كان وجها حربيا تمثل فى بعض غارات ومناوشات بدأت بتدمير بطليموس الثانى للأسطول النبطى رغبة فى فرض سيطرته على البحر الأحمر،[٥٨] ونتيجة شعور الأنباط بتهديد بطليموس الثانى لمصالحهم التجارية قاموا بالقرصنة على سفن البطالمة الذاهبة أو الآتية من مصر وأخذ ما فيها،[٥٩] ولما أحسوا بضعف قوة البطالمة قام ملكهم الحارث الثانى بمهاجمة أراضى الشام ومصر وغنم مغانم كثيرة،[٦٠] ولما حاصر يوليوس قيصر الإسكندرية – فى نهاية حكم البطالمة – أمده الملك النبطى مالك الأول بفرقة من جيشه ساعدت على تدمير الأسطول البطلمى فى أكتيوم،[٦١] ومن خلال تلك الغارات المتباعدة ربما وقع فى أيدى الأنباط بعضا من الأسرى المصريين والذين أخذوا إلى مدن الأنباط – وربما كان من بينهم البناءون ونحاتو القبور والفنانون وغيرهم – وهناك عملوا ضمن من عملوا فى نحت المقابر فى صخور الجبال – لا سيما وأن المصريين كانوا من الشعوب التى برعت وتميزت فى نحت المقابر

---

[55] Mckenzie, J., "Keys from Egypt and the East: Observations on Nabataean Culture in the Light of Recent Discoveries", *BASOR,* 324, 2001, P. 98.

[٥٦] جوسن وسافينياك: المرجع السابق، ص.٤٢٣.

[٥٧] جواد على: المرجع السابق، ص.١٧.

[٥٨] محمد عواد حسين: البحرية فى عهد البطالمة، الإسكندرية، ١٩٧٣، ص.١٥٣.

[٥٩] إحسان عباس: المرجع السابق، ص. ٣٤؛ جواد على: المرجع السابق، ص. ٢١.

[٦٠] جواد على: المرجع السابق، ص. ٢١؛ حسين الشيخ: العرب قبل الإسلام، الإسكندرية، ١٩٩٣، ص. ١٢٥.

[٦١] جواد على: المرجع السابق، ص. ٣٤، ٣٨؛ حسين الشيخ: المرجع السابق، ص. ١٢٨.

الصخرية – فأضفوا إليها بطبيعة الحال ما ألفوه فى واجهات مبانيهم فى موطنهم الأصلى، وربما يؤيد ذلك ما أمكن استنتاجه من نقوش الحجر التى أوضحت أن كثيرا من مقابرها كان خاصا بأصحاب مناصب عسكرية عليا منها " القائد، الكابتن أو رئيس الحامية، حامل العلم" وهو ما يعكس أهمية الحجر العسكرية حيث أصبحت قاعدة عسكرية مهمة فى نهاية القرن الأول قبل الميلاد ومعظم القرن الأول الميلادى،[٦٢]

كذلك ما أكدته النقوش عن تركيبة المجتمع النبطى فى تلك المدينة وأنه كان مكونا من فئات شتى دلت على ذلك تنوع أسمائهم ومعبوداتهم، ورغم غياب الأسماء المصرية الصريحة فيما عثر عليه من نقوش إلا أنه هناك من الأسماء ما يمكن – دونما تأكيد – ربطه بأصول مصرية وهو اسم النحات حور بن احى الذى قام بنحت مقبرة كبيرة مؤرخة بالسنة الأربعين من حكم الحارث الرابع،[٦٣] كما أن وجود شخص سمى باسم عبد ايزيس[٦٤] فى البتراء لهو دليل قوى إن لم يكن على وجود جالية أو طائفة مصرية هناك فهو على الأقل يدلل على مدى تأثر الأنباط بالفكر المصرى، يؤكد ذلك العثور فى معبد "الأسود المجنحة" فى البتراء على أجزاء من تمثال لكاهن مصري.[٦٥] وفى مقابل هذا التواجد المصرى فى المدن النبطية كان هناك تواجدا نبطيا فى مصر ففضلا عن أطلال عمائرهم ومعبديهم فى شمال سيناء[٦٦] فيبدو أن إحدى جالياتهم قد أقامت فى شمال شرق الدلتا حيث شيدوا لمعبودهم ذو الشرى مقصورة فى تل الدفنة.[٦٧]

هذا الإتصال المباشر بين الأنباط والمصريين – سلميا كان أم حربيا – كان عاملا قويا فى تأثر الأنباط بالحضارة المصرية سواء بما رأوه أثناء زياراتهم التجارية إلى مصر أو بما نقله المصريون – مقيمون كانوا أو أسرى غارات– إلى المدن النبطية.

وترجح هذه الدراسة – من خلال الشواهد الأثرية والتاريخية – أن وحدة الكورنيش المصرى الزخرفية قد وصلت إلى مدائن صالح بالطريقين معا: غير المباشر المتمثل فى وجود وسيط حضارى – يهودى أو يونانى أو حتى فارسى– تأثر بالعمارة المصرية ونقلها إلى عمارة الأنباط، والمباشر المتمثل فى وجود صلات مباشرة بين الأنباط والمصريين أدت إلى نقل بعض العناصر المعمارية المصرية إلى العمائر النبطية، وربما كان تواجد الأمرين معا هو ما يفسر الانتشار الكبير لهذه الوحدة المصرية فى واجهات المقابر النبطية.

---

[٦٢] سليمان الذييب: المرجع السابق، ص.٥-٦.

[٦٣] عن اسم هذ النحات يراجع سليمان الذييب: المرجع السابق، ص٢٠٧-٢٠٨.

[٦٤] إحسان عباس: المرجع السابق، ص.٢٦.

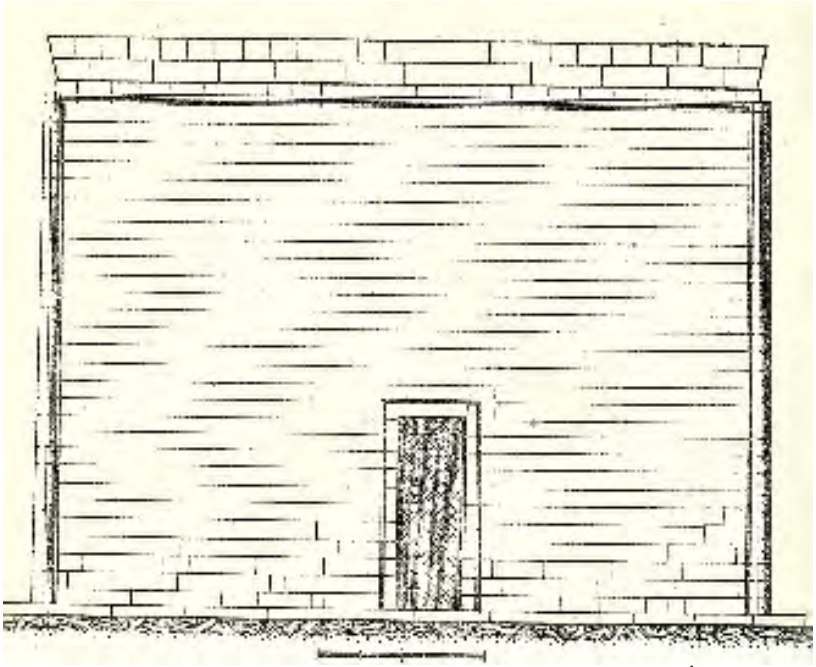
[65] Meza, A., "An Egyptian Statuette in Petra", *JARCE*, 32, 1995, p.179.

[66] Gawlikowski, M.,"The Nabataean temple at Qasrawet",In:Z.Hawass,and L.Brock(eds), *Egyptology at the dawn of the twenty-first century:Volume 1: archaeology*, Cairo, 2003, p. 195.

[67] Jones, R., P. Hammond, D. Johnson, Z. Fiema, "A Second Nabataean Inscription from Tell esh-Shuqafiya, Egypt", *BASOR*, 269, 1988, p. 47.

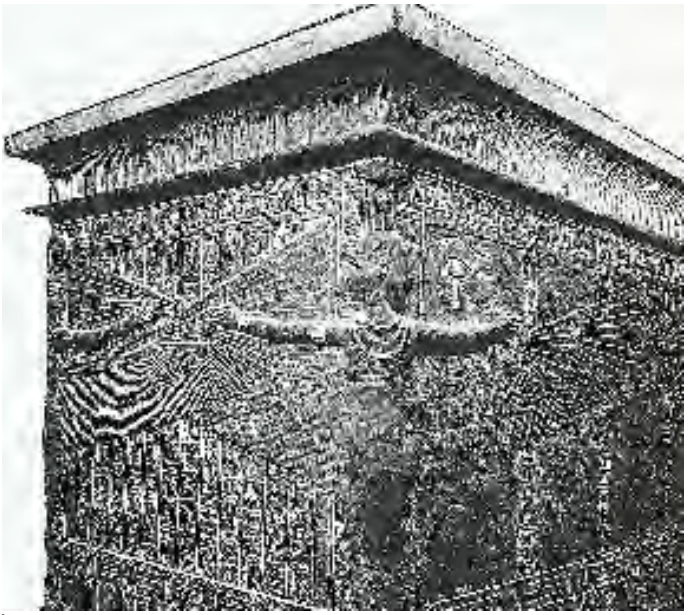
وإذا كان الأمر كذلك فيظل التساؤل عن محدودية انتشار العناصر المعمارية المصرية فى المقابر النبطية واقتصارها فقط على وحدة الكورنيش المصرى أمـــرا مطروحـــا لاسيما فى ظل ظهور عناصر زخرفيه أخرى تعود فى أصولها إلى حضارات مختلفة، ومرة أخرى تفسر تركيبة المجتمع النبطى هذا التنوع وعدم سيطرة نمط معمـــارى أو زخرفى واحد على واجهات مقابر مدائن صالح حيث أنه من المحتمل أن الأيدى التى عملت فى نحت هذه المقابر ونقشها كانت تنتمى إلى أصول شتى أو على أقل تقـــدير كانت أيد نبطية ولكنها تأثرت بمعظم ما جاورها وما اتصلت به من حضارات قديمـــة ومزجت كل ذلك فى نمط جديد فيه من التناسق والتماثل ما لا يعكس تعـــدد الأصـــول التى نقل عنها، وربما كان هذا هو أكثر ما يميز واجهات المقابر النبطية.

شكل رقم ١ : الكورنيش المصرى يتوج مقصورة سنوسرت الأول بالكرنك
تصوير الباحث

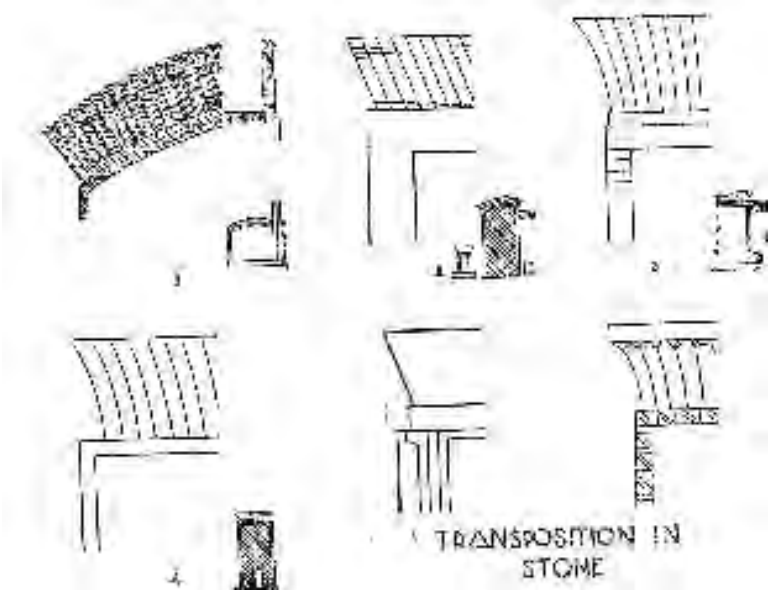


شكل رقم ٢ : أول ظهور للكورنيش المصرى، مجوعة جسر الجنائزية بسقارة
نقلاً عن: محمد أنور شكرى، ١٩٧٠، شكل ١١٤، ص.٢٨١.

شكل رقم ٣: الكورنيش المصرى يتوج صرح ومدخل معبد خونسو بالكرنك
تصوير الباحث



شكل رقم ٤: الكورنيش المصرى يزين قمة تابوت توت عنخ آمون
نقلا عن: Reeves, 1990, p.105

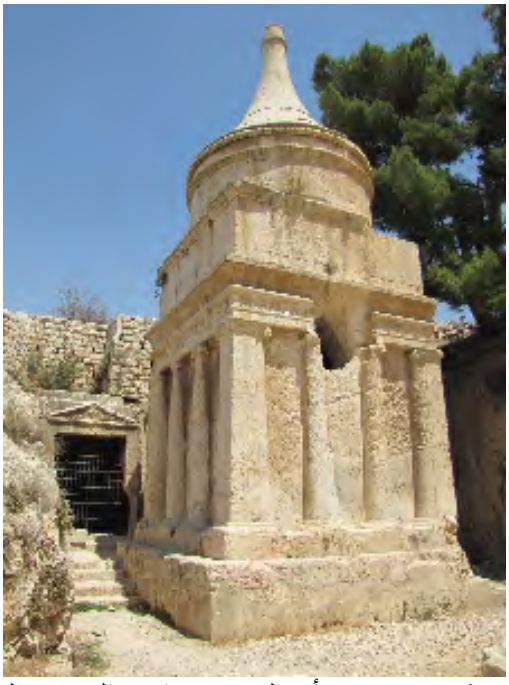


شكل رقم ٥: تفاصيل الكورنيش المصرى فى صوره المبكرة

نقلا عن: Badawy, 1954, Fig. 58, p. 80

شكل رقم ٦: بوابة معبد خونسو بالكرنك

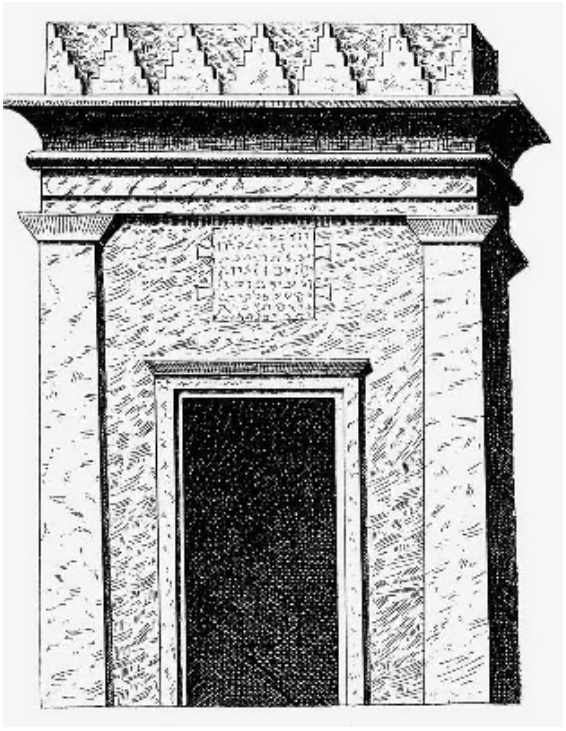
تصوير الباحث



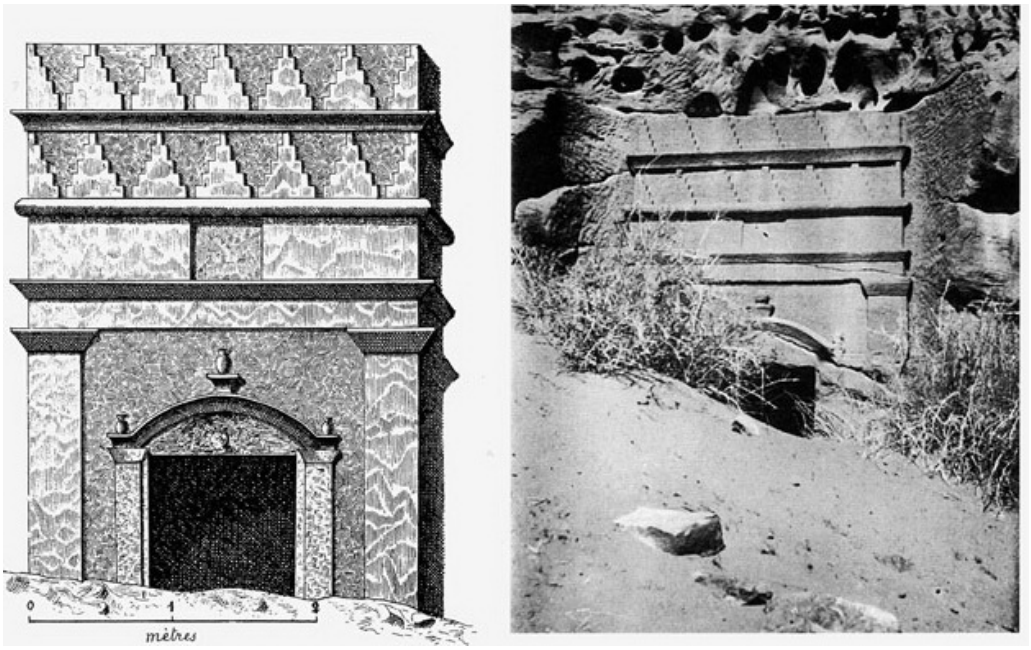
شكل رقم ٧: مقبرة أبسالوم فى وادى الجوز بالقدس
نقلا عن: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Avtomb.JPG

شكل رقم ٨: مقبرة زكريا فى وادى الجوز بالقدس
نقلا عن: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Zetomb.JPG

شكل رقم ٩ : منظر عام لمقابر مدائن صالح
تصوير الباحث

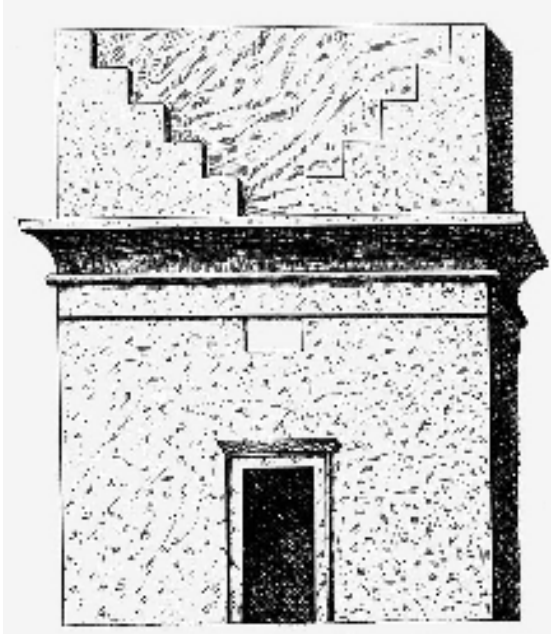


شكل رقم ١٠: مقابر بصف واحد من الشرافات
نقلاً عن: أنطونان جوسن، رفائيل سافينياك: شكل ١٢١، ص. ٣٤٥.



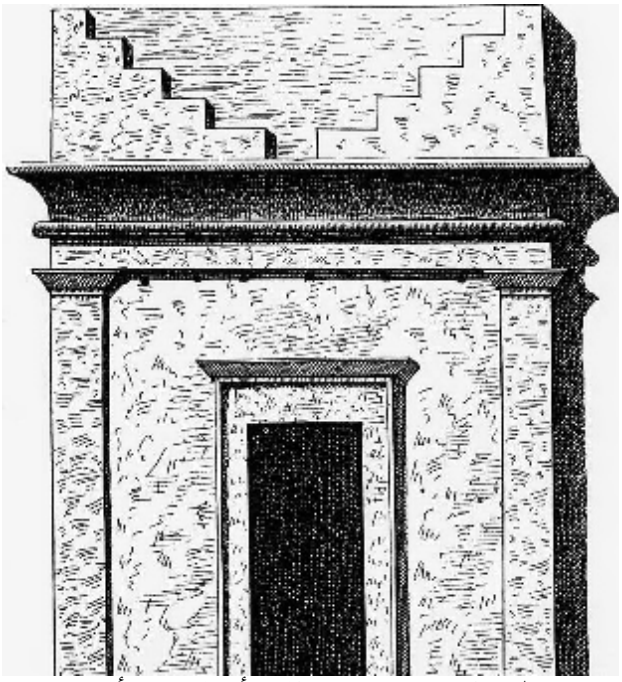
شكل رقم ١١: مقابر بصفين من الشرافات

نقلاً عن: أنطونان جوسن، رفائيل سافينياك: شكل ١٣٥، ١٣٦، ص. ٣٥٣.

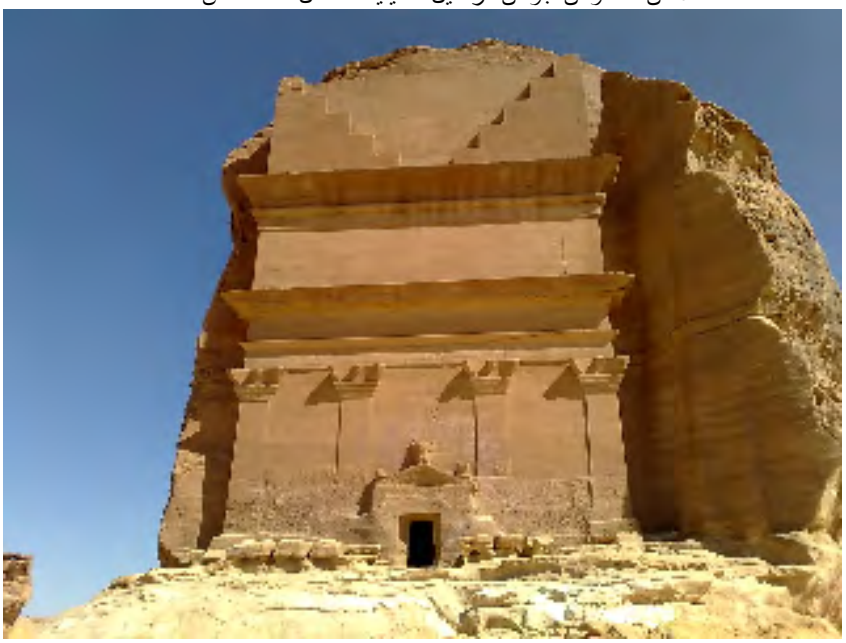


شكل رقم ١٢: مقبرة ذات درج بواجهة موحدة

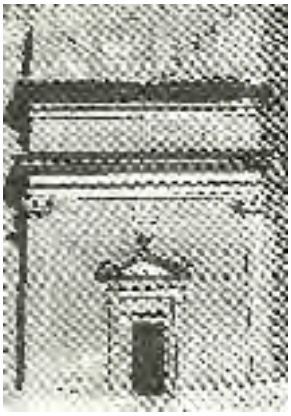
نقلاً عن: أنطونان جوسن، رفائيل سافينياك: شكل ١٤٣، ص. ٣٥٩.



شكل رقم ١٣: مقبرة ذات أدراج مع أعمدة
نقلاً عن: أنطونان جوسن، رفائيل سافينياك: شكل ١٤٨، ص. ٣٦٢.

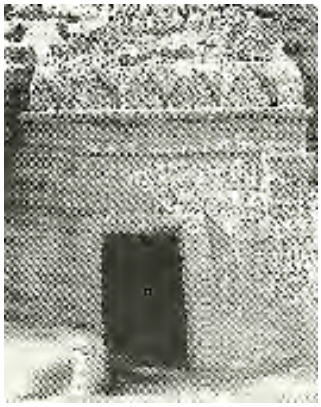


شكل رقم ١٤: مقبرة قصر الفريد
تصوير الباحث



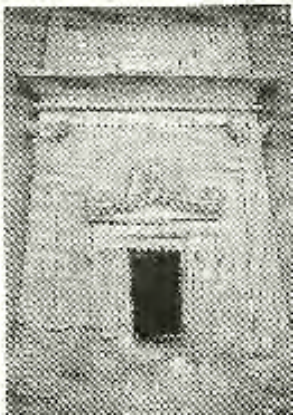
شكل رقم ١٥: مقبرة B 6

نقلا عن: McKenzie, 1990, pl. 7, a



شكل رقم ١٦: مقبرة E 16

نقلا عن: McKenzie, 1990, pl. 10, d



شكل رقم ١٧: مقبرة D

نقلا عن: McKenzie, 1990, pl. 6, d

المراجع

أولا: المراجع العربية والمعربة:

- إبراهيم السايح: مدائن صالح من مملكة الأنباط إلى قبيلة الفقراء، القاهرة، ٢٠٠٠.
- إحسان عباس: تاريخ دولة الأنباط، عمان، ١٩٨٧.
- اسحاق رباح: تاريخ القدس عبر العصور، عمان، ٢٠١٠.
- أنطونان جوسن، رفائيل سافينياك: رحلة استكشافية أثرية إلى الجزيرة العربية، الجزء الأول، ترجمة: صبا الفارس، محمد الدبيات، مراجعة: سليمان الذيب، سعيد السعيد، الرياض، دارة الملك عبد العزيز، ١٤٢٤ هـ.
- جواد على: المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء الثالث، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٩٣.
- جواد على: المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء السادس، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٩٣.
- حسين الشيخ: العرب قبل الإسلام، الإسكندرية، ١٩٩٣.
- رجا عبد الحميد عرابى: الكافى فى تاريخ القدس، دراسة حول تاريخ القدس منذ عصور ما قبل التاريخ حتى العصر الحديث، دمشق، ٢٠٠٩.
- سليمان الذييب: نقوش الحجر النبطية، الرياض، ١٩٩٨.
- عبد الرحمن الأنصارى، أحمد غزال، جفرى كنج: مواقع أثرية وصور من حضارة العرب فى المملكة العربية السعودية: العلا (ديدان) الحجر (مدائن صالح)، الرياض، ١٩٨٤.
- فهد سليم: الزخارف المعمارية النبطية (التصنيف والمعانى)، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٤٢٣هـ.
- محمد أنور شكرى: العمارة فى مصر القديمة، القاهرة، ١٩٧٠.
- محمد عواد حسين: البحرية فى عهد البطالمة، الإسكندرية، ١٩٧٣.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

- Al-Ansary, A., & Abu Al Hassan, H., The Civilization of Two cities: Al-Ula & Mada'in Salih, Riyadh, 2000.
- Arnold, D., the Encyclopaedia of Ancient Egyptian Architecture, London, 2003.
- Avigad, N., Ancient Monuments in the Kidron Valley, Jerusalem, 1954.
- Badawy, A., A History of Egyptian architecture, Vol. I: From the Earliest Times to the end of the Old Kingdom, Cairo, 1954.
- Badawy, A., Architecture in Ancient Egypt and the Near East, Cambridge, 1966.

- Barag, D., “2000–2001 exploration of the Tombs of Benei Hezir and zechariah,” IEJ, 53, 2003, 95-99.
- Brünnow, R., & von Domaszewski, A., Die Provincia Arabia, Vol. I, Strasburg, 1904.
- Butcher, K., Roman Syria and the Near East, London, 2003.
- Carter, H., & Mace, A., The Tomb of Tutankhamen, 3 vols., London, 1923, 1927, 1933.
- Clarke, S., & Engelbach, R., Ancient Egyptian Construction and Architecture, New York, 1990.
- Curl, J., The Egyptian Revival: Ancient Egypt as Inspiration for Design Motifs in the West, New York, 2005.
- Dalma, G., Petra und seine felsheiligtümer, Leipzig, 1908.
- de Geus, C.H., Towns in Ancient Israel and in the Southern Levant, Leuven, 2003.
- Fakhry, A., The Pyramids, Chicago, 1970.
- Gawlikowski, M., "The Nabataean temple at Qasrawet", In: Z. Hawass, and L. Brock (eds), *Egyptology at the dawn of the twenty-first century: proceedings of the Eighth International Congress of Egyptologists, Cairo, 2000. Volume 1: Archaeology*, Cairo, 2003, 195-199.
- Hachlili, R., Jewish Funerary Customs, Practices and Rites in the Second Temple Period, Leiden, 2005.
- Healey, J., The Nabataean Tomb Inscriptions of Mada'in Salih, Oxford, 1993.
- Humbert, J., & Price, C., (eds), Imhotep Today: Egyptianizing Architecture, London, 2003.
- Jones, R., P. Hammond, D. Johnson, Z. Fiema, "A Second Nabataean Inscription from Tell esh-Shuqafiya, Egypt", *BASOR*, 269, 1988, 47-57.
- Kitchen, K., Documentation for Ancient Arabia, Part I: Chronological Framework and Historical Sources, Liverpool, 1994.
- McKenzie, J., "Keys from Egypt and the East: Observations on Nabataean Culture in the Light of Recent Discoveries", *BASOR,* 324, 2001, 97-112.
- McKenzie, J., The Architecture of Petra, Oxford, 1990.
- Meza, A., "An Egyptian Statuette in Petra", *JARCE*, 32, 1995, 179-183.
- Mumford, G., "Settlements-Distribution, Structure, Architecture: Pharaonic" in: Lloyd, A.B., (ed), *A Companion to Ancient Egypt*, Vol, I, Oxford, 2010, pp. 326-349.
- Patrich, J., The Formation of Nabatean Art, Jerusalem, 1990.
- Petrie, F., Arts and Crafts of Ancient Egypt, London, 1910.
- Petrie, F., Egyptian Decorative Art, New York, 1895.
- Petrie, F., Tell el Hesy (Lachish), London, 1891.
- Prag, k., "Decorative Architecture in Ammon, Moab and Judah", Levant, 19, 1987, pp.121-127.
- Reeves, N., The Complete Tutankhamun: The King, The Tomb, The Royal Treasure, London, 1990.
- Stamper, J., The Architecture of Roman Temples, the Republic to the Middle Empire, Cambridge, 2005.

الكساء عند الشاسو

د.محمد العلامي♦

ملخص البحث :

انقسم الباحثون إلى فريقين: الفريق الأول مثل Derver,W.and Rainy,A الذي ربط الشاسو بكلمة اسرائيل المذكورة على مسلة مرنبتاح ، أما الفريق الثاني مثل Yurco,F فقد تنكر لهذا التوجه وفصل الشاسو عنهم ويأتي هذا البحث لدراسة الكساء عند الشاسو لأنه يعد مؤشرا عرقيا لتمييز شعب عن آخر مؤيدا وداعما بأدلة من الكساء للفريق الثاني ومن الواضح أن كساء الشاسو يماثل كساء سكان حضرموت وأن كسوة الرأس ولا سيما القلنسوة عند الشاسو وصور ربطات الرأس العربية يشابه كل منهما الآخر .

♦ آثار وتاريخ قديم – فلسطين –جامعة الخليل. **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.**

مواقع العصر الحجري الوسيط شمال ولاية الجزيرة

د.محمد الفاتح حياتي عبدالله الطيب ♦

ملخص البحث :

تم اكتشاف عدد من المواقع الآثارية في المنطقة الواقعة شمال ولايـــة الجزيـــرة وذلك خلال مسح آثاري قام به الباحث في هذه المنطقة ومن خـــلال الأدلـــة الماديـــة الموجودة على سطح هذه المواقع يتضح أنها ترجع لفترة العصر الحجري الوسيط كما أنها تقع على ضفاف وادي قديم وذلك وسط الأراضي الزراعي داخل مشروع الجزيرة الزراعي ، والمؤسف أن هذه المواقع تعاني من دمار شديد وستنتهي في وقت قريـــب اذا لم تتم دراستها وتوثيقها في اقرب وقت.

♦ جامعة الخرطوم – كلية الآداب – قسم الآثار – السودان . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر٢٠١١م.**

صيد المرجان واستغلاله بموانئ بلاد المغرب في العصر الوسيط

أ.د.محمد بن عميرة♦

ملخص:

يتناول هذا الموضوع تعريف المرجان، حسب المفاهيم التي كانت سائدة في العصر الوسيط، وتحديد أماكن تواجده في الموانئ المغربية؛ بين مينائي: القالة شرقا، وسبتة غربا، مرورا بميناء بجاية.

ويتناول أيضا طرق صيده وأوضاع صيّاديه الاجتماعية والمهنية وكذلك أنواعه التي تعتبر من أجود الأنواع المعروفة عالميا آنذاك.

ويتطرّق، أخيرا، على طرق تصنيعه وبيعه إلى التّجار الذين كانوا يسوّقونه في الأماكن البعيدة، من بلاد السودان الغربي وبلاد الهند، حيث كان يُفضّل على غيره من الأنواع.

تقديم:

سيتم التعرّض، في هذا الموضوع، إلى المناطق التي اكتشف فيها المرجان ببلاد المغرب، في العصر الوسيط، حسب ما ورد في المصادر العربية وخاصة الجغرافية منها، وإلى تعريفه وكيفية استخراجه وعائداته وتصنيعه فتسويقه وتحديد الجهات المختلفة المستفيدة من استغلاله.

مناطق تواجد المرجان ببلاد المغرب:

ينفرد الإصطخري بالقول: "إنّ بمدينة طبرقة، في البحر، معدنا للمرجان، لا يعرف غيره في الأرض[١] غير أنّ بقية المصادر تتفق على أنّ أهمّ مكان لاستخراج المرجان ببلاد المغرب هو مدينة مرسى الخرز (القالة)،علما أنّ هاتين المدينتين متجاورتان: تقع أولاهما في أقصى الحدود الشّمالية الغربية، للبلاد التونسية مع الجزائر؛ وتقع ثانيهما في الحدود الشّمالية الشّرقية لبلاد الجزائر مع تونس، وهذا ما يفسّر اللُّبس الذي وقع للإصطخري: فأطلق تسمية هذه على تلك، ويطلق ابن حوقل تسمية مرسى الخرز على مرسى (ميناء)، وعلى قرية يعتبرها نبيلة، لما بها من المرجان وتَوافُد التجار عليها من أجله، ويحدّد موقعها بنحو مرحلة من قرية طبرقة، غربا، على ساحل البحر، وهذا تحديد دقيق بطبيعة الحال، ويؤكّد أنّه لا يُعرف لمرجان

♦ قسم التاريخ– جامعة الجزائر٢.

١– كتاب المسالك والممالك، ص. ٣٨.

مرسى الخرز نظير في الجودة ببحار الأرض[٢]. وهو يلتقي في حُكمه هذا مع صاحب كتاب الاستبصار، الذي يعتبرهُ "أنفس مرجان الدّنيا"[٣]. ويرى مُوريس لُومْبار أنّ هذا القول ينطبق، ولا شك، على المرجان الأحمر الذي يُتَفَاعَل به، ويصدَّر إلى بلدان المحيط الهندي التي لا يوجد بها سوى المرجان الأبيض[٤]، أمّا المرجان الأحمر فهو خاص بالبحر الأبيض المتوسط، يصطاد في مرسى الخرز، ويصدّر بكمّيات كبيرة إلى الخليج العربي (golfe persique) والهند، حيث تصنع منه الحليّ المطلوبة بكثرة، وهو من أهمّ المواد التي كان اليهود يصدّرونها، من الفسطاط إلى الهند[٥]. مع الملاحظة أنّ لومبار لم يذكر كيف كان هذا المرجان يصل إلى الفسطاط بمصر، ولماذا كان يصدّر من هناك بالذّات، إلى الهند.

ويعتبرُ المقدسي مرسى الخرز مدينة في جزيرة على البحر، يُدخَل إليها من موضع واحد، من طريق ضيّق، كما يدخل إلى المهدية[٦]، مضيفا أنّ قرنا (banc)، هو المرجان، يرتفع في بحرها، وهي عبارة عن جبال في البحر، لا يوجد المرجان إلاّ بها[٧]. وهذه معلومات غير دقيقة، بطبيعة الحال: فمدينة القالة الحالية (مرسى الخرز) ليست مدينة في جزيرة بل هي مرسى، أي ميناء في منطقة جبلية، وقرن المرجان لا يرتفع في بحرها، أي أنّه لا يطفو كما يُفهم في تعبيره، فوق مياه سطح البحر، بل إنّ كلّ ما يوجد منه مدفون في باطن ذلك البحر. ثمّ إنّ وجود هذا النوع من المرجان لا يقتصر على تلك النّاحية، كما يمكن أن يُستنتج من المقارنة بين المعلومات التي زوّدتنا بها بعض المصادر.

إذ يشير أبو الفداء إلى وجود "مغاص من المرجان" بمدينة بونة (عنابة)، يختلف عن مرجان مرسى الخرز[٨] غير أنّه لم يوضح نوع هذا الاختلاف؛ ويتحدّث

٢- صورة الأرض، الطبعة الثانية، بريل ١٩٦٧، ص. ٧٥؛ الترجمة الفرنسية لـ G. Wiet J. H. Kramers، جـ.١، ص.٧١، مع العلم أنّ مترجمي ابن حوقل أخطأ في ترجمة عبارة "ومرسى الخرز أيضا قرية" إلى Marasa L'kharez est sans doute un village مرسى الخرز هي "بدون شكّ" قرية.

٣- مؤلف مجهول: كتاب الاستبصار وعجائب الأمصار، نشر النّص العربي Alfred de kremer، ط. فيينة ١٨٥٢، ص. ١٧؛ الترجمة الفرنسية لـ Fagnan E.: L'Afrique septentrionale au XIIe siecle de notre ère, description extraite du Kitab- el-istibçar (écrite en 587h/ 1191, traduite par E. Fagnan, Constantine 1900, P. 29.

4- M. Lombard : L'islam dans sa premiere grandeur 8e 11e s., Paris 1971, P. 70.

5 -Ibid, P. 189.

6 -Al – Muqaddasi: description de l'occident musulman au 4e 10e S, texte arabe et trad. Par Charles Pellat, Alger 1950, P. 19 et 50, texte arabe, P. 18 et 48.

7 -Ibid, P. 18 et 48; trad. P. 19 et 50.

٨- كتاب تقويم البلدان (تم تأليفه سنة ٧٢١هت/ ١٣٢١م)، طبع وتصحيح رينود والبارون ماك كوكين دوسلان، باريس ١٨٤٠، ص. ١٤١.

ابن حوقل عن وجود المرجان بمدينة تنس[٩] وبمدينة سبتة، حيث يصفه بقلة الجوهر وحقارة المقدار، بالمقارنة مع ما يُستخرج من مرسى الخرز[١٠]، وهو يختلف في هذا الموضوع مع صاحب كتاب الاستبصار، في حديثه عمّا في بحر الزقاق (مضيق جبل طارق) بساحل قرية بليونش، من قُرى سبتة، حيث شبّهه في الطيب (الجودة) بما في مرسى الخرز وأجل (أكثر)[١١] ويتجاوز الإدريسي هذه المقارنة فيذهب إلى القول: بأنّ ما يصاد بمدينة سبتة من المرجان، لا يَعْدِ له غيرُه من الأصناف المستخرجة من جميع البحار[١٢].

ويتحدّث صاحب كتاب الاستبصار، عن وجود المرجان في بعض جزر البحر الأخضر[١٣] (المحيط الأطلسي) دون أي تحديد، كما ينقل Vondeheyden نفس الخبر عن أبي حميد الأندلسي، وينقل عن Féraud (Histoire de Bougie, P. 4) وجود بعض القرون (bancs) من المرجان في خليج بجاية، وخاصة على مستوى زيامة، وكان صيدها، ذات يوم، امتيازًا للكطلانيين[١٤].

تعريف المرجان:

فالمرجان، كما هو واضح، كان يستخرج من ميناء القالة، على الحدود الجزائرية التونسية والمناطق الواقعة إلى الغرب منه، وخاصة في بونة وبجاية وسبتة وبعض جزر المحيط الأطلسي. ومن الصعب تفسير قول بعض المصادر: إنّه لم يكن يوجد إلاّ في مرسى الخرز. وقد يكون قصد أصحاب تلك المصادر أنّهم لم يعثروا عليه في المناطق الواقعة شرقيها من البحر الأبيض المتوسط، خاصة وأنّ غالبية أصحاب هذا الرأي مشارقة.

يتّفق المقدسي مع ابن حوقل في اعتبار المرجان معدنا[١٥]، وهو حسب ابن حوقل، ينبت في الماء كالشجر ثمّ يستحجر فيه بين جبلين عظيمين[١٦] و "لا إشراق له قبل جَلْيِهِ (polissage) ولا لون"[١٧]. ويورد صاحب كتاب الاستبصار ما يقال إنّه: "

---

[٩]– صورة الأرض، ص. ٧٥؛ الترجمة الفرنسية J. H. Karamet et G. Wiet: Op. cit, p. 71.

[١٠]– نفسه، الترجمة الفرنسية Id.

[١١]– مؤلف مجهول، ص. ١٧؛ الترجمة الفرنسية E. Fagnan: op. cit, P. 29.

[١٢]– المغرب العربي، من كتاب نزهة المشتاق للإدريسي، حققه ونقله إلى الفرنسية محمد حاج صادق، الجزائر ١٩٨٣، ص. ١٨٣؛ الترجمة الفرنسية، ص. ١٦٥.

[13] –Op. cit, P. 32.

[14] –Vonderheyden: La pêche sur les côtes barbaresque au Moyen Age, P. 32.

[15] –Al- Muqaddasi: Op. cit, P. 18; trad. Fr, P. 50.

[١٦]– صورة الأرض، ص. ٧٥؛ الترجمة الفرنسية J. H. Kramer et G. Wiet: Op. cit, P. 71

[17] –Al- Muqaddasi: Op. cit, P. 49; trad. Fr, P. 50.

إذا كان في قعر البحر إنّما هو رطب ليّن، فإذا مسّه الهواء اشتدّ (se durcit)"[١٨]. وبالنسبة لابن سعيد المغربي فإنّ المرجان الذي يكون شجرا مستحجرا في البحر، يخرج لينا، أبيض اللون، فإذا تعرض للهواء احمرّ وصلب[١٩]. وقد سجل القزويني ما حكاه له شاهد عن كون المرجان يخرج جسما أغبر اللون فيحك قشره حتى يصير أحمر حسنا[٢٠].

وللدمشقي (من علماء القرن ٨هـ/ الرابع عشر الميلادي) تفسير آخر للمرجان: فهو بالنسبة إليه يتكوّن بتسرب ماء المطر في تجاويف الشاطئ وغوصه تحت الماء المرّ الذي يغطي الشاطئ، وبعد بقائه مدّة طويلة يتمكّن من تذويب التربة فتكوّن الجزء المعدني من المرجان وتعطيه قوة خفية (Vertu)، من صلابة قادرة على التغلّب على طبيعة الماء، بالإضافة إلى أنّ الماء مَاثَل (s'est assimilé) هذه القوة، ودخلت جزيئاته، دافعة بعضها البعض، في الأرض ثمّ ارتفعت من عمق البحر ممتدّة ومتفرّعة، وهكذا تصير نباتية، إن كانت شجرة، ومعدنية إن كانت حجرا[٢١].

وهذه، كما يتبيّن، عبارة عن أفكار خيالية.، يصعب إثبات صحّتها علميا المرجان (Corallium rubrum) ينتمي، حسب .Borrel A إلى عائلة حيوانات المجوفات، لكن شكله المتشجر يدفع على التّفكير في النبات، أكثر منه في الحيوان، ويحيط بهيكله الكلسي المتفرع جلد أحمر لحميّ (Charnue) تخرج منه مديخات* (Polypes) من قرن (banc) جميل له أزهار كوكبيّة الشّكل، وهو متوفر بكثرة في السواحل الجزائرية– التونسية، على أرصفة السّواحل الصخرية[٢٢].

طرق استخراج المرجان:

يتمّ صيد المرجان (le corail)، عادة صيفا، من شهر مايو إلى شهر أكتوبر. وقد يستمرّ طول السنة، ولكن في هذه الحالة، ينبغي أن يأخذ الصّيادون في الحسبان الوقت وحالة البحر الذي يعيق حركة الصليب المستخدم في الصّيد[٢٣]، ويقدر ابن

---

[١٨]– مؤلف مجهول، ص. ١٧؛ الترجمة الفرنسية E. Fagnan: Op. cit, P. 29.

[١٩]– كتاب الجغرافيا، (تمّ تأليفه ٧٢١– ٧٢٣ هـ/ ١٢٣١– ١٢٣٣م)، تحقيق إسماعيل العربي، الجزائر ١٩٨٢، ص. ١٤٣.

[٢٠]– آثار البلاد وأخبار العباد، ط. دار صادر، بيروت، ص. ٢٦١.

[٢١]– ذكر هذا النّص Vonderheyden نقلا عن Carra de Veaux في كتابه Les penseurs de L'islam, II, P. 327; (أنظر: Vondeheyden: Op. cit, P. 29).

*– مفردها مديخ وهو جنس حيوانات بحرية من المحوفات (جبور عبد النور وسهيل إدريس: المنهل، قاموس– فرنسي– عربي، دار الآداب، بيروت– يونيو ١٩٧٠، ص. ٧٩٥).

[22] –A. Borrel: Les peches sur la cote septentrionale de la Tunisie, Presses universitaires de France, Paris 1956, P. P. 26- 27.

[23] –A. Borrel: Op. cit, p. 27.

حوقل (ق. ٤ هـ/ ١٠م)، عدد القوارب التي كانت تستخدم، غالب الأوقات، في إثارة (إخراج) المرجان، بخمسين قاربا وأكثر، ويصعد على متن كلّ قارب حوالي عشرين رجلا[٢٤].

وقد حاول المقدسي وصف طريقة استخراجه من البحر، فذكر أنّ العاملين في هذا الحقل يَلُفُّونَ على صُلبان من خشب، شيئا من الكتان المحلول، ويربطون في كلّ صليب حبْلين، يأخذهما رجلان، يرميان الصليب في البحر في حين يشرع النّواتي (Les rameurs)، في الدّوران بالقارب ولمّا يتعلّق الصليب بقرن المرجان (banc de corail) يجذبونه فيُخرجون ما تتراوح قيمته ما بين عشرة آلاف وعشرة دراهم[٢٥].

ويذكر صاحب كتاب الاستبصار أنّ البحارة يلقون على الصلبان جرّات (Bourses) الكتان أو القتم (chanvre) ويثقلونها بمراس (ancres) ليلقوا بها في البحر ويمشون بالزوارق فيُسحب ذلك الكتان على قعر البحر ويُكسر ما اعترض طريقه من مرجان ويتعلّق بعضه في ذلك الكتان فيأخذونه، ويضيع بعضه الآخر في البحر، وهناك من ليس له من الناس، حرفة سوى استخراجه[٢٦].

وهناك طريقة تقوم، حسب الإدريسي، على اصطياد المرجان بآلات (outils) ذات ذوائب (mèches) كثيرة من القنّب، وتُدار في أعلى المركب فتلتف على نبات المرجان القريب منها، وعند ذلك يجذبه ركّاب القارب إلى أنفسهم مستخرجين الشيء الكثير منه ممّا يباع بالأموال الطائلة[٢٧].

وقد أضاف القزويني بعض التّفاصيل فيما سجله عمّا حكاه له شاهد عيان عن كيفية استخراج المرجان، منها: أنّ طول كلّ خشبة من الخشبتين، اللتين يُتّخذ منها الصليب، ذراع واحد، وبعد صنع الصّليب يُشدّ فيه حجر ثقيل ثمّ يوصل بحبل، ويُلقى فوق منبت المرجان بالبحر حتى ينتهي إلى قراره (قعره)، ويُوجّه القارب، يمينا وشمالا ومستديرا، ليتعلّق المرجان في ذوائب الصليب، وعندها يُقتلع بقوّة[٢٨].

٢٤- صورة الأرض، ص. ٧٥؛ الترجمة الفرنسية Op. cit, P. 7

25 -Description de l'occident musulman IVe Xe s., P. 48 et 50, Trad. Fr., P. 49 et 51 ؛ والنّوتي الملاح الذي يدير السفينة في البحر، جمع نواتي (ابن منظور: لسان العرب، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة، يوسف خياط، ط. بيروت ١٩٨٨، جـ. ٦، ص. ٧٨٣).

٢٦- مؤلف مجهول: ص. ١٦- ١٧؛ الترجمة الفرنسية، E. Fagnan: Op. cit, P.P. 28- 29؛ يلاحظ هنا خطأ في الترجمة إلى الفرنسية حيث تُرجمت عبارة "فينكسر المرجان ويتعلق بالكتان فيفتقدونه ويأخذون ما تعلق منه : بـ" les coraux, qui s'y attachent et où ensuite on les) et brise " recherche…….).

٢٧- المغرب العربي، ص. ١٥٣؛ الترجمة الفرنسية لمحمد حاج صادق، ص. ١٤١.

٢٨- آثار البلاد، البلاد وأخبار العباد، ط. دار صادر، بيروت، ص. ٢٦١.

عائدات استخراج المرجان:

كان العاملون في حقله يَجنُون، حسب ابن حوقل، أرباحا طائلة جعلتهم يكثرون الأكل والشرب والخلاعة، وقد كانوا يتعاطون نبيذ العسل فيُسكرهم كثيرا ويسبب لهم صداعا أشدّ من صداع نبيذ الدّرة وغيره من الأشربة[٢٩].

وربّما أسالت تلك الأرباح لُعاب بعض الشّركات الأوروبية، ممّا جعلها تسعى للحصول على حقّ استغلاله فكان لها ذلك، ومنح لها حكام تلك النّواحي ما أرادت، منذ فترة مبكّرة، رغم أنّ سكانها لم ينظروا إلى هذا الأمر بعين الرّضى: ومنذ القرن الثاني عشر الميلادي (١١٦٧م) والثالث عشر أخذ البنادقة يصطادونه ثمّ تلاهم الجَنَويّون؛ وفي سنة ١٢٨٦م تعرّضت مرسى الخرز لغارة قام بها عليها Roger Loria وبعدها انقطعت المعاملات بين الطّرفين[٣٠].

تصنيع المرجان ببلاد المغرب وتسويقه:

كان صيد المرجان مصدرا معتبرا للثّروة، في بعض نقاط السّواحل الجنوبية من الحوض الغربي للبحر الأبيض المتوسط: إذ كان يستعمل كحُليّ للسّيدات، منذ العهد الروماني، أيام بُلبيوس، كما استخدمه صيّاغو العصر الوسيط استخداما واسعا، وكانت تُرسل منه كميّات كبيرة لبلاد المشرق كي تُصنّع بها السبحات، على سبيل المثال[٣١].

ويفيد ابن خرداذبه (نهاية القرن التاسع الميلادي) أنّه كان يُصدّر "من عمق بحر الروم، المجاور لبلد الإفرنج، السبد (le sebed)، وهو الجوهر المعروف عادة باسم المرجان"[٣٢] ويذكر المقدسي أنّ المرجان كان يُجلى، بعد استخراجه، في أسواق، بورشات خاصة ثمّ يباع جزافا (جملة) وبرخص[٣٣].

ويشير الإدريسي إلى وجود سوق (ورشات) بسبتة لتفصيل المرجان وحكه وصنعه خرزا (Joyaux) وثقبه وتنظيمه، ثمّ يسافر به إلى مختلف الجهات، وبالخص غانة وجميع بلاد السودان، حيث كان يستعمل بكثرة[٣٤].

٢٩- صورة الأرض، ص. ٧٥؛ الترجمة الفرنسية J. H. Karamer et G. Wiet: Op. cit, P. 71

30 -Vonderheyden: Op. cit, P. 31.

31 -Id, P. 29

٣٢- نقل النص من(Journal asiatique, 1865, P. 464)؛ (أنظر: Vonderheyden: Op. cit, P. 30).

33 -Al- Muqaddasi: Op. cit, texte de l'arabe, P. 48 et 51, trad. P. 49 et 51.

٣٤- المغرب العربي، ص. ١٨٣؛ الترجمة الفرنسية لمحمد حاج صادق، ص. ١٦٥؛ أنظر: Vonderheyden: Op. cit, P. 31؛ حسب Mauny، فقد كان يصدر خاما إلى بلاد السودان أيضا Tableau géographique de l'ouest africain au Moyen Age d'apres les sources écrites, la tradition et l'archéologie, Mémoire de l'istitut français de l'Afrique, N° 6, Dakkar 1961, P. 371.

المستفيدون من المرجان:

كان لسلطان المغرب، حسب ابن حوقل، "أمناء" يراقبون حصيلة ما يُستخرج من المرجان، ونَاظرٌ كان مِن بين مهامه أخذ "ما يُلزم مما يخرج من هذا المعدن"[٣٥]؛ ويقدر البكري جباية مرسى الخرز بعشرة آلاف دينار[٣٦] غير أنّ القزويني، فيما بعد، يذكر أن ليس للسلطان فيه حصة[٣٧] وهذا إنْ ثبتت صحّته قد يقوم دليلا على انخفاض كمياته المستخرجة، آنذاك. ولم يكن السلطان، أي الدولة، هو المستفيد الوحيد من تلك العملية بل إنّ عائلات البَحّارة الذين كانوا يستخرجونه كانت تعيش من عائداته، وإذا ما أُخذت بعين الاعتبار المعلومة التي ساقها لنا ابن حوقل (ق. ٤هـ/ ١٠م)، والقاضية بأنّ عدد القوارب التي كانت تُستخدم، غالب الأوقات، في استخراجه تقدّر بخمسين قاربا وأكثر، ويصعد على متن كلّ قارب عشرون رجلا، فإنّه يمكن الاعتماد على عملية حسابية بسيطة: يُضرب فيها رقم عشرين رجلا في خمسين قاربا (٢٠×٥٠)، لاستخلاص أنّ أقلّ عدد من تلك العائلات هو ألف عائلة، مع إمكانية مضاعفة هذا العدد، لأنّ تلك القوارب وأولئك الرّجال، لا شكّ وأنّهم كانوا يُعوَّضون بغيرهم عند عودتهم إلى الميناء لتفريغ الشّحنات واستراحة الرجال، بعدد مماثل في العتاد والبحارة. وهذا التقدير ينطبق على ميناء أو مدينة مرسى الخرز فقط، أمّا بقية الموانئ والمدن التي يستخرج منها، هي الأخرى المرجان كبُونة وبجاية وسبتة وجزر المحيط الأطلسي، فليس هناك معلومات تساعد على تقدير إنتاجها.

واستفاد أيضا، إضافة إلى الدّولة والبحارة، الحرفيون الذين كانوا يقومون بتحويل المرجان من مادة خام على مادة مصنعة، مع الإشارة إلى أنّ المصادر لم تشر إلى هذا الموضوع في مرسى الخرز (القالة) ولكنّها تحدّثت عنه في مدينة سبتة، وليس هناك ما يمنع، بطبيعة الحال، من القيام بعملية إسقاط على القالة.

كما استفاد التّجار الذين كانوا يشترونه من مختلف الأقطار، خاما ومصنّعا، لتسويقه محلّيا وإقليميا وحتى دوليا، إذ كان لبعضهم، أموال عند سماسرة متخصّصين في شراء المرجان وبيعه[٣٨]، كما كان البعض الآخر يستأجرون أهل نواحي القالة على استخراج المرجان، أي صيده[٣٩].

---

[٣٥]- صورة الأرض، ص. ٧٥.
[٣٦]- المغرب، ص. ٥٥.
[٣٧]- آثار البلاد، ص. ٢٦١.
[٣٨]- صورة الأرض، ص. ٧٥.
[٣٩]- القزويني: آثار البلاد، ص. ٢٦١.

وكان يصدّر إلى جميع بقاع العالم، المعروفة آنذاك، وهو أنفق (أغلى) شيء في الهند والصّين[٤٠]. والمرجان الذي كان مطلوبا أكثر هو الأحمر لكن الأسود والأبيض كانا يُصنّعان أيضا[٤١].

فالمرجان إذاً، كان متواجدا في مناطق بحرية كثيرة، من بلاد المغرب، وخاصة بسواحل مرسى الخرز المعروفة اليوم بالقالة، وقد اختلفت المصادر القديمة في تعريفه لكنّه ثبت حديثا أنّه من عائلة الحيوانات المجوّفة، وكان يصاد بين شهري مايو وأكتوبر، بصفة خاصة، بقوراب تستخدم تقنيات مختلفة وقد أسالت عائداته لعاب بعض الشّركات الأوروبية فتحصّلت على رخص استغلاله، منذ ١١٦٧م.

وكان بعض المرجان يُصنّع محليا ويصدر إلى مختلف الجهات، كما كان بعضه الآخر يصدّر خاما إلى بلاد المشرق حيث يتمّ تصنيعه وتسويقه، داخليا وخارجيا، ومن الأطراف التي كانت تستفيد من عائداته: الدّولة وعائلات البحارة الذين كانوا يستخرجونه وتجار الدّاخل والخارج والسماسرة الذين كانوا يتوسطون لهم في إبرام صفقاتهم.

بيبليوغرافيا:

[1] – الإدريسي: المغرب العربي، من كتاب نزهة المشتاق للإدريسي، حققه ونقله إلى الفرنسية محمد حاج صادق، الجزائر ١٩٨٣.

[2]– الإصطخري: كتاب المسالك والممالك.

[3]– ابن حوقل: صورة الأرض، الطبعة الثانية، جـ. ١، بريل ١٩٦٧؛ الترجمة الفرنسية لـ G. Wiet J. H. Kramers.

[4]– جبور عبد النور وسهيل إدريس: المنهل، قاموس– فرنسي– عربي، دار الآداب، بيروت– يونيو ١٩٧٠.

[٥]– ابن سعد المغربي: كتاب الجغرافيا، (تمّ تأليفه ٧٢١– ٧٢٣ هـ/ ١٢٣١– ١٢٣٣م)، تحقيق إسماعيل العربي، الجزائر ١٩٨٢.

[٦]– أبو الفداء: كتاب تقويم البلدان (تم تأليفه سنة ٧٢١هت/ ١٣٢١م)، طبع وتصحيح رينود والبارون ماك كوكين دوسلان، باريس ١٨٤٠.

[٧]– القزويني: آثار البلاد وأخبار العباد، ط. دار صادر، بيروت.

٨– ابن منظور: لسان العرب، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة، يوسف خياط، جـ. ٦، ط. بيروت ١٩٨٨.

---

[٤٠]–مؤلف مجهول:المصدر السابق، ص.١٦–١٧؛الترجمة الفرنسية29 -E. Fagnan, pOp. Cit., P.P. 28.

[41] –Vonderheyden: Op. cit.; P. 32.

٩- مؤلف مجهول: كتاب الاستبصار وعجائب الأمصار، نشر النّص العربي Alfred de kremer، ط. فيينة ١٨٥٢، الترجمة الفرنسية لـــ Fagnan E.: L'Afrique septentrionale au XIIe siecle de notre ère, description extraite du Kitab- el-istibçar (écrite en 587h/ 1191, traduite par E. Fagnan, Constantine 1900.

١٠- A. Borrel: Les pêches sur la côte septentrionale de la Tunisie, Presses universitaires de France, Paris 1956.

١١- M. Lombard: L'islam dans sa première grandeur 8e 11e s., Paris 1971.

12- Mauny: Tableau géographique de l'ouest africain au Moyen Age d'après les sources écrites, la tradition et l'archéologie, Mémoire de l'institut français de l'Afrique, N° 6, Dakkar 1961.

١٣- Al – Muqaddasi: Description de l'occident musulman au 4e 10e S, texte arabe et trad. Par Charles Pellat, Alger 1950.

14- Vonderheyden: La pêche sur les côtes barbaresque au Moyen Age.

عدن .. المدينة الميناء
رؤية تاريخية في أسباب وزمان التسمية

د. محمد عبدالله بن هاوي باوزير♦

الملخص:

تعددت الآراء في أصل تسمية عدن،واختلفت التفسيرات في معناها ، بل تفنن البعض في تعليل اسمها بتعليلات لم تكن تخلو من مبالغة حيناً ، وطرافة أحياناً. فأعطت المصادر الكلاسيكية (اليونانية والرومانية) تعليلات مختلفة لاسم عدن، كذلك أعطى المؤرخون والجغرافيون العرب والمسلمون للاسم معاني كثيرة ومختلفة، إلا أنها لا تقل اضطراباً وغموضاً عن المصادر الكلاسيكية في تعليل الاسم ، أيضا أعطت المعاجم اللغوية لعدن مفاهيم عديدة ومتشابهة في المعنى .. وهكذا نجد نفسنا أمام تفسيرات وتعليلات مختلفة لتسمية عدن ، وعدم الوصول إلى نتائج حاسمة لأصل الاسم وتفسيره ومعرفة نسبته ، ومهما اختلفت الآراء والتفسيرات حول أصل التسمية فإن جميع المصادر التاريخية القديمة ـــــ الكلاسيكية والعربية ، وكذا الدراسات الحديثة ، العربية منها والغربية تؤكد على عراقة عدن التاريخية كميناء تجاري ، ومحطة تجارية هامة بين الشرق والغرب منذ عهود ما قبل الإسلام .

أما عن أقدم ذكر لتسمية المدينة (عدن) فقد جاء في التوراة في الإصحاح السابع والعشرين من سفر حزقيال ، مقروناً بأهمية عدن كميناء وموقع تجاري هام – إلى جانب حواضر من العربية الجنوبية، وأخرى في شمال الجزيرة العربية ، وفي هذا السياق أيضا ورد ذكر عدن في بعض النصوص أو النقوش القديمة (لعلها نقشان هما اللذان انفردا بذكر لفظة عدن) ، أحدهما بخط المسند العربي الجنوبي ، ويرجع تاريخه إلى القرن الثالث للميلاد ، والآخر كتب باليونانية ،عُثر عليه في (قفط) بصعيد مصر ، ويعود تاريخه إلى القرن الأول للميلاد. ولا ننسى أيضا أن هذا الاسم قد تردد (عرضاً – بشكل محدود) في الشعر الجاهلي ... وسوف نناقش في هذه الورقة العلمية المختصرة المتواضعة كل ما تقدم ذكره ، مع طرح بعض التساؤلات الافتراضية ومناقشتها ، ولعل في هذا البحث ما سيقودنا إلى النتائج المرجوة فيما هو متعلق بالتسمية ، والتساؤلات هي :

لا أحد يعرف على وجه الدقة لماذا سميت عدن بهذا الاسم ـــــ وهل مازال الأملُ ضئيلاً بما هو متاح حالياً من مصادر ودراسات للوصول إلى جواب صائب أو

♦ أستاذ تاريخ اليمن والجزيرة العربية القديم المشارك كلية التربية – صبر– قسم التاريخ ، وكلية الآداب – قسم الآثار (جامعة عدن)

أقرب إلى الصواب؟وماذا عن هذه المدينة الموغلة في القدم ، وعن تسميتها وتاريخها وحضارتها في ضوء النقوش المسندية وغيرها؟ وحتى النقشان اللذان انفردا بإلقاء الضوء على قدم التسمية لا وجود لهما (نسخ أو صورة) في متاحفنا أو مكتباتنا أو .. فأحدهما في المتحف البريطاني والآخر في مصر .

- ألم يحن الوقت لعدم الاعتماد في تفسير اسم هذه المدينة القديمة على الاشتقاقات اللغوية ، لعهود قد تكون سابقة لانتشار اللغة العربية ، ولماذا لا يقوم الباحث ـــ لاسيما اليمني ـــ بتمحيص الاسم بوضع فرضية تختلف عن الفرضيات أو النظريات السابقة ، فربما سيؤدي ذلك للوصول إلى شواهد قد تعطي لنا نتائج حاسمة لتفسير اسم عدن وتعليله ، ومعرفة العهد الذي سميت به ؟

كلمات مفتاحيه :

عدن .. سحر البلاد ، فرادة المكان ، عظمة الإنسان ... وجلال التاريخ

١ – المقدمة :

تُعد مدينة عدن من المدن العربية الهامة عبر العصور ، فهي تقع في الركن الجنوبي الغربي من شبة الجزيرة العربية ، وتربط بين المحيط الهندي والبحر الأحمر ، ولعلها بهذا الموقع تُعد من أهم الموانئ اليمنية ، لأنها تتحكم بالمدخل الجنوبي للبحر الأحمر ، مما أعطاها أهمية إستراتيجية عظيمة ، جعلها مركزاً تجارياً هاماً يربط بين الشرق والغرب .. لذلك يصبح أن نقول إن الطبيعة قد خصّت عدن بموقع جغرافي متميز، هيأتها لتكون مدينة تجارية تنمو وتزدهر باضطراد ، وليس أدل على ذلك من أن تاريخ نشوء المدينة وأصل تسميتها مازال غير معروف حتى الآن ، لأنها وجدت لتبقى منذ فترة موغلة في القِدم ، ولقد ورد ذكرها في أقدم المصادر التاريخية والجغرافية القديمة ، وحيث مازالت هذه – المدينة الميناء– تستمد أهميتها حتى اليوم من موقعها المتميز على الساحل الجنوبي .[١]

ولعل من الأفضل هنا أن ندخل في صميم البحث ، بأن نبدأ بتحديد كلمة (عدن) كاسم للمدينة والميناء ، ومعرفة العهد الذي سميت به ، والتي ظهرت في العديد من المصادر التاريخية القديمة ، كالتوراة ، والمؤلفات الكلاسيكية ، والنقوش ، والمعاجم اللغوية ، والشعر الجاهلي ، ومؤلفات المؤرخين والجغرافيين العرب القدامى ، وذلك حتى يتسنى لنا معرفة أصل هذه الكلمة ، أقدم ذكر لها ، أو معرفة العهد الذي سميت به .. ومن هذا المنطلق سيحاول الباحث أن يتحدث عن هذه الكلمة ومدلولاتها ،

[١] محمد ، محمد أحمد : عدن من قبيل الإسلام وحتى إعلان الدولة العباسية ،ط١ ، دار الثقافة العربية الشارقة ،ودار جامعة عدن،٢٠٠١م،ص٤٤–٤٦. وانظر الخارطة.

حتى يصل إلى النتائج المرجوة ..أما منهج البحث فقد استخدم الباحث أسلوب المنهج التاريخي المعتمد على الشرح والتحليل في أصل التسمية ، وملتزماً بذكر المعلومات كما وردت في المصادر التاريخية القديمة بما فيها من آراء وتفسيرات غلب على الكثير منها جو الأساطير والخرافات دون تحريف أو تبديل ، مع وضع رؤى وفروض ربما نصل من خلالها إلى وجهات نظر صائبة أو أقرب إلى الصواب . أما جوهر العمل فقد توزع على عدة محاور وجاءت كما يلي:-

٢- عدن في التوراة:

ورد في الإصحاح السابع والعشرين من سفر حزقيال ذِكر (تجارشبأ) وأنواع السلع التي كانوا يتاجرون بها ، وفي هذا السياق ورد اسم عدن كميناء أو كمركز تجاري، ومعها الميناء الرئيس لحضرموت القديمة (كنة) أي قنأ – بير علي حالياً ، "تجارشبأ ورعمة هُم تجارك ، بأفخر كل أنواع الطيب وبكل حجر كريم والذهب أقاموا أسواقك . حَرّان وكنّة وعدن تجّارشبأ وآشور وكلمد تجارك . هؤلاء تجارك بنفائس ، بأردية اسمانجونية ومطرزةوأصوفة مبرم معكومة بالحبال مصنوعة من الأرز بين بضائعك "[٢].

وإذا كان صحيحاً ذكر الاسم عدن في حزقيال ، فهذا يعني أقدم ذكر لإسم المدينة عدن – دون إعطاء أي تعليل أو تفسير للاسم ، بل صحة ذلك الخبر يضع مدينة عدن في مصاف حواضر العالم القديمة [٣]، كميناء تجاري بلغ أهمية معينة قبل أكثر من (٢٥٠٠ عام) على الأقل [٤]، إلا أن بعض المصادر تبدي شكوكاً حول موقع عدن المقصود في سفر حزقيال ، وأن ما قصد بها في الواقع هي (عَدْن) وزعموا أنها حوض الفرات ، وأن (شبأ) مستوطنة أو جالية سبئية في شمال الجزيرة العربية [٥].

٣- عدن في المؤلفات الكلاسيكية :

يُذكر ميناء عدن في المصادر الكلاسيكية باعتباره مركزاً قديماً لتبادل السلع الإفريقية ، والهندية ،والمصرية ، وسلع بلاد العرب ، إذ تنطلق السفن من هذه

---

[٢] التوراة : سفر حزقيال ص٦١٢ (العهد القديم ، دار الكتاب المقدس، القاهرة ، ط٥، ٢٠٠٦م)

[٣] يُعتقد أنه كُتب ستة قرون قبل الميلاد ، وبذلك تكون عدن كميناء تجاري بلغ أهمية معينة قبل أكثر من (٢٥٠٠ عام) على الأقل .

[٤] محيرز ، عبدالله أحمد : العقبة – دراسة تحليلية جغرافية وتاريخية لجانب من مدينة عدن ، وزارة الثقافة ، لا.ت ، ص٢١.

[٥] محيرز : المرجع السابق ،ص٢١.نقلاً عن: R.J.Gavin : Aden under the British Rule(1839-1967), London.1975,p.355.

المناطق إلى ميناء عدن ، ومنه – أيضاً – تعود إلى تلك المناطق [٦]، لذلك فعدن بلدة قديمة لعبت دوراً بارزاً في تاريخ اليمن قديمه ، ووسيطه ، وحديثه . الأمر الذي جعلها من أكثر المدن اليمنية شهرة[٧].

لذلك أطلق عليها الكتّاب الكلاسيكيون عدة أوصاف دون ذكر لاسمها ، فصاحب الطواف (The periplus) يصف موقعاً (المدينة الميناء) شرق باب المندب في خليج عدن صالحاً كميناء ، ومرسى للسفن ، تتوفر فيه المياه العذبة ، وينعزل عن البر ، فهو إما جزيرة أو شبه جزيرة : " Beyond Ocelis , the sea widening again to ward the east and soon giving a view of the open ocean , after about (1200) stadia there is (Eudaemon Arabia) , … ".

((وبعد أو كليس (الشيخ سعيد) ، ينفرج البحر للمتجه نحو الشرق وعلى بعد ١٢٠٠ إستادياً توجد العربية اليوديمونية ...)) أي العربية السعيدة[٨].

وهذا وصف أقرب انطباقا على عدن من عدة مواقع في الساحل اليمني لخليج عدن ، وأطلق عليها ما يطلقه الكتاب الكلاسيكيون على اليمن القديم جميعه ((العربية السعيدة))[٩] ، فهو وصف بالازدهار والرخاء والثراء ، ولعله ينطبق على عدن كميناء ومركز تجاري هام ، يلتقي فيه تجّار الشرق والغرب.

ويصفها بطليموس [١٠] بأنها فرضة لبلاد العرب أو بلاد العرب التجاري(Arabia Emporion) ، وقد كانت مركزاً لتبادل السلع الإفريقية والهندية والمصرية ، ومكاناً تبحر منه السفن إلى الهند والعكس[١١]. ومن الصعب هنا إثبات ما قصده بطلميوس ، فهو كصاحب الطواف لم يذكر اسم عدن ، ونحن نبحث عن هذا الاسم وتعليله ، وطالما لم نقف إلا على أوصاف كفرضة العرب أو العربية السعيدة أو غيرها من الأوصاف فمن المحتمل أن تكون هذه الأوصاف لموقع المدينة الميناء عدن

---

[٦] Schoff wilfeld: The peripuls of the Erythraean sea. New York ,1912,chapter26,p.32

[٧] الهمداني ، الحسن بن أحمد : صفة جزيرة العرب ، تحقيق محمد بن علي الاكوع ، ط١ ، مكتبة الإرشاد ، صنعاء ،١٩٩٥م ،ص٩٤. وأبو عبد الله الطيب بامخرمة ، تاريخ ثغر عدن ، تحقيق لوفغرين ،ط٢، دار التنوير ، بيروت ،١٩٨٦م ، ص١٧.

[٨] The periplus ..,ch.26,P.31-32,115 .

[٩] محيرز : المرجع السابق،ص٢٢. والمعروف أن الكلاسيكيون يطلقون هذا الوصف (السعيدة) وهو وصف يقترن بالازدهار والرخاء والثراء،كذلك يرى البعض أنه ينطبق أيضا على موطن البخور مملكة حضرموت ، وهناك من يراه بشكل أوسع أي يطلق على العربية الجنوبية .

[١٠] علي ، جواد : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، ط١، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧١م ، ج٧، ص٢٧٤.

[١١] علي ، جواد : المفصل ج٧ ، ٢٧٤. ،وعبدالله محيرز : المرجع السابق،ص٢٣.

، أو ربما قصد المصدران الكلاسيكيان السابقا الذكر مواقع أخرى ، ولعلنا نكون بذلك أمام العديد من التأويلات ومنها:

إذا صحّت نسبة عدن إلى عدن حزقيال في التوراة ، تكون بذلك من أقدم الحواضر والموانئ التجارية في العالم القديم، وإذا كان صحيحاً ما قيل أيضاً عن ورود اسم عدن في النقوش ومنها نقش باليونانية ، يعود تاريخه إلى القرن الأول للميلاد ، عثر عليه في (قفط) في صعيد مصر[١٢]..وبذلك تكون عدن معروفة قبل عهدهما . إذاً يفترض ذكر اسم عدن من قبل المصدرين الكلاسيكيين السابقين – وهما متعاصران – بدلاً من قيامهما باستخدام صفة لاسم عدن ، علماً بأن عدة مواقع في العربية الجنوبية تحمل هذه الصفات (فرضة أو مركز تجاري ..) ولكن ورد ذكرها بأسمائها عند الكلاسيكيين ، كموزع،وقنأ، وأوكليس (الشيخ سعيد) ، وسمهرم – موشا (خور روري) وغيرها.

وعدا ما سبق يحدثنا جواد علي (الدكتور)عن أسماء نسبت إلى عدن ، فهي[١٣]: (Adana) و (Adane) عند مؤلف كتاب " الجزيرة العربية " (أورانيوس [١٤] ، ويبدو أنه واحد من العرب الأنباط ، أو على الأقل عاش في جهات مملكة الأنباط ، وكانت لديه معلومات جيدة عن شمال الجزيرة العربية وجنوبها وفقاً لما جاء في مؤلفه ، وكان الجزء الثالث منه مكرساً للعربية الجنوبية [١٥]، وربما قُصد من الاسمين السابقين (عدن المدينة الميناء) .

وعند بليني (أتِن – Athene)[١٦] ، وكان بليني غالباً ما يتحدث عن شمال الجزيرة العربية وجنوبها وفضلاً عن الوصف الجغرافي والقوائم العديدة لأسماء الأماكن ، ووصفه المطول للنباتات العطرة في بلاد اليمن ، كذلك يتحدث عن الملاحة اليونانية – الرومانية نحو الهند والتجارة العربية للطيوب من موزع (القريبة من المخا

---

[١٢] سيأتي الحديث عن النقش لاحقاً . وانظر : محيرز : المرجع السابق،ص٢٤.

[١٣] علي ، جواد : المفصل ، ج٢، ص٦٢. والموسوعة العربية الميسرة ، دارة إحياء التراث العربي مجلد ٢، ص١١٩١.

[١٤] اورانيوس : يبدو أن كتابه يرجع إلى فترة "بليني" وكتاب " الطواف حول البحر الارتيري"– The periplus"

[١٥] بلاد اليمن في المصادر الكلاسيكية ، ترجمة حميد مطيع العواضي وعبد الطيف الأدهم ، ط١ ، وزارة الثقافة ، صنعاء ،٢٠٠١م ، ص٥١،٤١ .

[١٦] محيرز : المرجع السابق ، ص٢٤.

حالياً)[١٧] ، ولعله بذلك سيكون على علم تام بأسماء الموانئ المطلة على المحيط الهندي والبحر الأحمر، لذلك ربما قصد بـــ (أتن) عدن الميناء التجاري[١٨].

ونُعت هذا الموضع عند الرومان بفرضة الرومان (Romanian Emporion) أي المركز التجاري الروماني) ، وقد كان مركزاً لتبادل السلع الأفريقية والهندية والمصرية [١٩]، وذلك بفضل موقعها المتميز على الساحل الجنوبي لليمن والقريب من باب المندب ، المدخل الجنوبي للبحر الأحمر ، بل جعلها ذلك عرضة للخطر الدائم ، ومطمعاً للغزاة والطامعين ، فمثلاً بعد أن ضمنت القوة البحرية الضخمة للرومان السيطرة على البحر الأحمر وعلى البحر العربي ، استطاعت احتلال عدن، ففي أيام كلوديوس (٤١-٥٤م) كان هذا الميناء في قبضة الرومان ، وكانت به حامية رومانية [٢٠]،ثم وقعت المدينة تحت الاحتلال الحبشي (٥٢٥-٥٧٥م)[٢١] ومن ثم الاحتلال الفارسي (٥٧٥م) ، الذي انتهى بظهور الإسلام وانضواء اليمن تحت لوائه[٢٢].

٤- عدن في المصادر النقشية:

الآثار والنقوش هي أول ما يجب الرجوع إليه للتعرف على عدن القديمة ، ومدلولات هذا الاسم ، ومعرفة العهد الذي سميت به ، والرجوع – أيضا – إلى ما سيعثر عليه من مخطوطات أو ما قد تم العثور عليها ولم تدرس بعد .

ويحدثنا الأستاذ عبدالله محيرز عن نقشين هامين انفردا بإلقاء الضوء على تسمية المدينة : أحدهما من النقوش اليمنية القديمة (بخط المسند) وهو النقش رقم (٥) من نقوش المعسال ، وقد نشرت حوله دراسة تُرجع تاريخه إلى القرن الثالث للميلاد تقريباً ، وقد ذكر فيه اسم عدن[٢٣].

---

[١٧] العواضي والأدهم : المرجع السابق ، ص٤٥-٥١.

[١٨] المعروف أن المؤلفات الكلاسيكية عن جزيرة العرب فيها معلومات كثيرة ، ورغم ذلك نجدها لاتخلو من الأسماء الغير واضحة أو المصحفة وغيرها من المعارف الغامضة.

[١٩] علي ، جواد : المفصل ،ج٧ ،ص٢٧٤.

[٢٠] علي، جواد : المفصل ،ج٧،ص٢٧٧.

[٢١] الطبري، أبي جعفر محمد بن جرير : تاريخ الامم والملوك ، دار الفكر ،١٩٧٩م ، مج١ ، ج٢،ص١٠٦-١٠٨. مطهر بن طاهر المقدسي : البدء والتاريخ ، مبطعة برجند- شالون ،١٩٠٣م ، ج٣،ص١٨٥. وجورج فاضلوا حوراني : العرب والملاحة في المحيط الهندي في العصور القديمة وأوائل القرون الوسطى ، تحقيق د. يعقوب بكر، القاهرة ، لا.ت ،ص١٠١.

[٢٢] الطبري : الامم والملوك ، مج١، ج٢،ص١١٦، ١٢١.
المقدسي: المرجع السابق ،ج٣،ص١٩٥،١٩٠.وجورج،حواراني:المرجع السابق،ص١٠٤-١٠٥.

[٢٣] محيرز: المرجع السابق،ص٢٤.

أما الثاني فهو نقش باليونانية ، عثر عليه في (قفط) مدينة على النيل في صعيد مصر ، ويبدو أنها كانت على علاقة تجارية مع عدن [٢٤]، وبحسب المصادر الكلاسيكية أن ميناء عدن كان مركزاً مهماً لتبادل السلع الأفريقية ، والهندية ، والمصرية ، وسلع بلاد العرب ، وكانت تنطلق السفن من هذه المناطق إلى ميناء عدن ، ومنه تعود – أيضاً– إلى تلك المناطق [٢٥]،فمثلاً كانت السفن القادمة من مصر ترسو في ميناء عدن ، ثم تواصل سيرها إلى سواحل أفريقية ، أو يتجهون نحو الهند[٢٦].

وهكذا كان لتجار العربية الجنوبية (المعينيون والحضارم ..) علاقات تجارية مع مصر (الطريق البحري)، وكان البحر الأحمر هو المعبر الرئيس لهم إلى داخل مصر ، فكانوا يحملون بضائعهم من موانئ جنوب شبه الجزيرة العربية ، قنأ ، وعدن ، إلى البحر الأحمر حتى الميناء البطلمي القصير ، ومنه يتخذ طريقاً برياً في صحراء مصر الشرقية حتى (قفط) على نهر النيل وهي إحدى مديريات منطقة طيبة في العصريين البلطمي والروماني وهي همزة الوصل بين كل الطرق البرية الداخلية التي تربط البحر الأحمر بالنيل في الصحراء الشرقية ، وسوف نطلق على هذه الطريق مجازاً طريق القصير ، وهو يمتد غرباً من ميناء القصير عبر وادي الحمامات حتى قفط على نهر النيل[٢٧].

ولاشك في أن وجود نقش التاجر المعيني (زيد أل بن زيد) في إقليم منف[٢٨] ، دليل على أن التجارة العربية الجنوبية قد تعدّت نطاق الصحراء الشرقية ، ووصلت إلى نهر النيل عند قفط ، ومنها تتجه شمالاً إلى الأسواق المصرية حتى الإسكندرية[٢٩].ووقفنا – أيضا – على دليل آخر للعلاقات التجارية بين العربية الجنوبية ومصر ، ووصول شحنات البخور إليها ، قادمة مـــن (قنا وعدن) عبر البحر الأحمر .. حتى قفط على نهر النيل ، وهو نقش يوناني من عهد الملك بطليموس الثامن أيور

---

[٢٤] محيرز : المرجع السابق، ص٢٤-٢٥.

[٢٥] The periplus .., ch.26,p.32

[٢٦] علي ، جواد : المفصل ،٧ج،ص٢٧٦.

[٢٧] السيد رشدي : العرب في مصر قبل الإسلام – دراسة تاريخية وحضارية ، مصر ، لا.ت ،ص٤٢-٤٤.

[٢٨] كُتب النقش بحروف عربية جنوبية (خط المسند) على تابوت خشبي لتاجر معيني (زيد إل بن زيد) كان يعيش في مصر.. وإلى جانبه أيضا عثر على نقوش عربية جنوبية وجدت داخل اليمن القديم، وكذا العديد من الوثائق البردية ونقوش يونانية ومصرية .. وكلها تتحدث عن منتجات بلاد العرب الجنوبية ونشاطهم التجاري مع مصر.

[٢٩] السيد رشدي : المرجع السابق ،ص٩٢.

جيتس الثاني وكيلوباترا الثالثة (مؤرخ باليوم العاشر من توت [٣٠] من العام الحادي والعشرين من حكم الملك بطليموس) عن حراسة القوافل التجارية التي تحمل بخور العربية الجنوبية ، حيث يقوم ايكاديرنوس جورتونيوس حاكم طيبة والمشرف على البحر الأحمر ، بحراسة القوافل التي تأتي إلى إحدى مديريات طيبة (قفط)حاملة البخور مع أجانب آخرين[٣١] [٣٢]

ونخلص مما تقدم أن اسم عدن كمدينة وميناء تجاري موجود منذ القدم ، ولا شك في أن النقشين – سابقي الذكر – دليل على ذلك ، ورغم ذلك نجد أنفسنا (مرة أخرى) أمام جملة من الأسئلة ، تفرض نفسها علينا ، وسنتبين من خلالها حقيقة هذه المدينة . ألم تكن هناك في اليمن . نقوش ذكرت اسم هذه المدينة الميناء ؟ علماً بأن موانئ ومراكز بحرية تجارية عربية جنوبية ورد ذكرها بوضوح في العديد من النقوش اليمنية القديمة كميناء قنأ وميناء سمهرم (خور روري) ، وهذه موانئ تابعة لمملكة حضرموت لتصدير البخور وغيرها من السلع ، وكذا ميناء موزا أو موزع على البحر الأحمر (ميناءً وسوقاً تجارياً له شهرة عالمية منذ القرن الأول إلى القرن الثالث الميلادي) ، وبالقرب من هذا الموقع ميناء آخر شهد شهرة عالية كبيرة أيضاً ،هو ميناء (المخا) أو (مخوان – كما في النقوش) وجزيرة سقطرى كأحد المراكز التجارية البحرية الهامة منذ عهود قديمة [٣٣]،كل هذه الموانئ والمراكز التجارية نجدها تُذكر بوضوح ، في النقوش القديمة وكذا في المصادر الكلاسيكية ، بينما الإشارة إلى عدن في هذه المصادر فيها اضطراب وغموض ، وخاصة في المؤلفات الكلاسيكية التي اكتفت بإعطاء عدن صفة بدلاً من ذِكر اسمها.

ومن الأسئلة التي تفرض نفسها – أيضا – أن النقشين اليتيمين اللذين انفردا بذكر اسمها عدن ، لا نعرف عنهما شيئاً إلا ما نذر من معلومات وفي مراجع محدودة جداً ، والأهم من ذلك أن هذين النقشين موجودان خارج البلاد أحدهما في المتحف البريطاني ، والآخر في مصر[٣٤]،ألم يحن الوقت لنسخهما كي نتمكن كباحثين من

---

[٣٠] شهر (توت) من أسماء الشهور القمرية المصرية القديمة التي أحتفظ بها الأقباط .. ولمزيد من المعلومات أنظر: أسماء الشهور عند الفراعنة ، مجلة الهلال عدد ابريل ، القاهرة،١٩٨٤، ص٧١.

[٣١] ربما يقصد بالأجانب الآخرين ، القائمين على التجارة ، أو القادمين من قنأ أو عدن .

[٣٢] السيد رشدي : المرجع السابق ، ص٨٤.

[٣٣] لمعرفة المزيد عن هذه الموانئ والمراكز التجارية ، أنظر

The periplus … , ch .7,p.25,ch24,p.30,ch.26,p.32

وانظر : النعيم ، نورة : الوضع الاقتصادي في الجزيرة العربية – في الفترة من القرن الثالث ق.م وحتى القرن الثالث الميلادي ، ط١ ، دار الشواف ، العربية السعودية ، ١٩٩٢م ، ص٢٥٤-٢٥٧

[٣٤] محيرز : مجلة ريدان عدد (٥) ،١٩٨٨م ، (١١٥-١٢٥).

الاطلاع عليهما ودراستهما، لأن استخلاص الحقائق تعتمد بدرجة رئيسية على الآثار والنقوش . إذاً يبدو أن التعمق لتبيان حقيقة عدن كميناء ومحطة تجارية هامة ، ولتبيان مدلول اسم عدن والعهد الذي سميت به ، سيكون رهناً بما سيكتشف من النقوش في المستقبل ، بل يبدو أن الحظ سيكون أوفر في سد الكثير من الثغرات في تاريخ عدن لو تم العثور على كتابات أثرية أوسانية ، لأن مملكة أوسان كانت تسيطر على الأجزاء الساحلية من الركن الجنوبي الغربي للجزيرة العربية ، وكان ميناء عدن من أهم الموانئ التابعة لها ، بل يعتبر ميناءها الرئيس ، وكان لأوسان شأن عظيم في التجارة البحرية ، وقد أمتد نشاطها التجاري إلى سواحل أفريقيا الشرقية ، حيث عُرف هذا الساحل بالساحل الأوساني لمدة طويلة حتى القرن الأول الميلادي[٣٥].

ولكن يبدو أنها بتوسعها الساحلي ونشاطها التجاري الواسع ، قد غدت تشكل خطراً على مصالح جارتيها مملكتي حضرموت وقتبان ، بل وعلى دولة سبأ التي أحكم عليها الخناق بحرمانها من أي انتفاع بالسواحل الجنوبية ، لذلك تعرضت أوسان للغزو السبئي في عهد ملكها (كرب إل وتر) وبتحالف قتباني حضرمي ... وبنهاية القرن الخامس ق.م فقدت أوسان استقلالها . وبحسب المعلومات الواردة في نقش النصر ، أن الملك السبئي – صاحب النقش – كرب إل وتر شنّ ثماني حملات عسكرية على مناطق الأوسانيين – ودون شك – من ضمنها ميناؤهم الرئيس عدن ، وورد في النقش أن مملكة أوسان ضُربت إلى درجة الإبادة ، أي إلى جانب العدد الكبير من القتلى قام بتهديم الأسوار ، وإحراق المدن والعواصم ، وكل ماله علاقة بتاريخ مملكة أوسان وحضارتها لذا وجدنا أنفسنا كباحثين نفتقر كثيراً للنقوش الأوسانية ، بالتالي ضياع الكثير من المعلومات والحقائق عن مناطق الأوسانين وعلى وجه الخصوص مينائها الرئيس (عدن)، ومثل ذلك العدوان شنّة الرومان على ميناء عدن، و فشلت حملتهم(بقيادة اليوس جالوس –٢٤–٢٥ق.م) في القضاء تماماً على النشاط التجاري للموانئ العربية الجنوبية،فقرروا بعد ذلك في العام الأول للميلاد (أيام كلوديوس) شن هجوم مدمر عن طريق البحر على ميناء عدن ، وشل نشاطها التجاري بعد ذلك حتى أصبحت مجرد قرية بعد أن كانت مدينة كبرى ، وبذلك – لاشك– فإن الكثير من آثارها ونقوشها لمن تسلم من الدمار [٣٦].

---

[٣٥] لمزيد من التفاصيل عن أوسان ، أنظر : بافقيه ، محمد عبد القادر : تاريخ اليمن القديم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ١٩٧٣م ،ص٢٩–٣٢. وأسمهان الجرو: تاريخ اليمن السياسي لليمن القديم ، ط١ ، دار جامعة عدن للطباعة والنشر،٢٠٠٢م ،ص١٤٥–١٥٩.

[٣٦] شيبمان ، كلاوس : تاريخ الممالك القديمة في جنوب الجزيرة العربية ، ترجمة فاروق إسماعيل ، مركز الدراسات والبحوث ، صنعاء ،٢٠٠٢م ، ص٦٩. وهناك من يرى أن قيصر رومانيا دمّر ميناء عدن .. حول ذلك أنظر : The periplus ..,p.115 والعبادي ، مصطفى : ميناء الإسكندرية=

٥- عدن في المعاجم اللغوية وكتابات المؤرخين والجغرافيين العرب القدامى :

عدن بفتح العين والدال ثم نون ، وقد أوردت المعاجم اللغوية لعدن معاني كثيرة منها : عدن بمعنى الإقامة ، وعدن البلد أي سكنها ، وعدنت الإبل أي لزمت مكانها ، وعدن الأرض أي سمَّدها وهيأها للزرع، وعَدَن المكان أي استخرج منه المعدن ،وقيل اشتق اسم عدن من المعدن وهو معدن الحديد، والعِدَن رجال مجتمعون ، وتعطى كل هذه المعاني مدلولات ومفاهيم متشابهة هي : الاستيطان مع ما يجعل الاستقرار ممكناً كالزراعة والرعي والتعدين [٣٧]، وقيل عدن بالمكان إذا أقام به وبذلك سميت عدن ، ويرجعها البعض إلى العدون أي الإقامة إذا قام به عدن أبين ، وعرفت بذلك لأن أبين بن زهير بن أيمن بن الهميسع بن حمير أقام بها لأنها كانت من أعمال أبين وتمييزاً بينها وبين بعض العدنات (كعدن لاعه وهذه قرية صغيرة من أعمال حجة ، بعيدة عن البحر)[٣٨] وفي بعض القرى اليمنية كالحجرية وغيرها تستخدم لفظة عُدن أو العُدن ، بمعنى أعلى الكتفين، وبمعنى (القاسم) أي العمود الرئيسي لأسقف المنازل ، ولازالت تستخدم هذه اللفظة حتى اليوم.

وفي رواية ما سميت عدن إلا نسبة لعدنان ، لما بناها سماها على اسم ابنه عدن ، فهو صاحب عدن وإليه تنسب [٣٩]، ويستغرب ياقوت الحموي من ذلك بقولة إن النسابين لا يعرفون ابناً لعدنان اسمه عدن ، ثم يأتي بتفسير لا يقل تكلفاً وطرافة ، فهو اسم أطلقته الحبشة في غزوهم لليمن عندما عبرت سفنهم فخرجوا إلى عدن فقالوا عدونا (عدونه) فسميت عدن بذلك وتفسيرها خرجنا [٤٠] ، وقيل أيضا ما اشتق اسم عدن إلا من عاد ، كذلك يقال أول من حُبس بها رجل يقال له عدن فسميت به ، ويشير

=وخطوط الملاحة العالمية ، "تاريخ سواحل مصر الشمالية " ، سلسلة تاريخ المصريين ، العدد (٢٠٠) ، الهيئة المصرية للكتاب ،٢٠٠١م ، ص٦٢-٦٣.

[٣٧] الحميري ، نشوان منتخبات في أخبار اليمن ،ط٣،دار التنوير،بيروت،١٩٨٦،ص٦٩. ابن منظور ، جمال الدين : لسان العرب ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، طبعة مصورة من طبعة بولاق ، لا.ت ، ج١٧،ص١٥١. إبن المجاور : صفة بلاد اليمن ومكة وبعض الحجاز ، ط٢ ، دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٦م ،ص ١١٠. ولمعرفة المزيد عن معاني عدن ، أنظر : العبدلي، أحمد بن فضل ، هدية الزمن في اخبار ملوك لحج وعدن ، ط٢، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٠م ، ص١٩-٢٣.

[٣٨] عمارة بن علي اليمني : المفيد في تاريخ صنعاء وزبيد ، تحقيق القاضي محمد بن علي الاكوع ، القاهرة ، ١٩٦٧م ، ص٦١ . محمد بن أحمد الحجري : مجموعة بلدان اليمن وقبائلها ، تحقيق اسماعيل بن علي الاكوع ، ط١ ، منشورات وزارة الإعلام والثقافة ، صنعاء، ١٩٨٤م ، مج٢، ج٣، ص٥٨٢-٥٨٣ .

[٣٩] الطبري : المرجع السابق ، ج٢،ص١٩١. ابن المجاور : المرجع السابق،ص١١٠. والعبدلي : المرجع السابق ،ص١٩.

[٤٠] ياقوت الحموي: معجم البلدان ، دار صادر ، بيروت ، ج٣، ص٦٢٢. الحجري : المرجع السابق، ج٣،ص٥٨٤. والعبدلي : المرجع السابق، ص١٩-٢٠.

المقدسي ،إلى أنها كانت في القديم حبس شداد بن عاد ، أما ابن المجاور فيقول بأنها كانت حبس للفراعنة ، وفي رواية سميت عدن من العدون وهو الإقامة لأن تبعاً كان يحبس بها أصحاب الجرائم[٤١]

ويقول الهمداني أن (مِقَطٌ)هي أحد أسماء عدن القديمة ، موضحاً بأن (مقط التراب) هو المنقطع من الأرض في البحر، كأنه يصفها بأنها جزيرة أو شبة جزيرة خارجة في البحر . واستشهد على ذلك بقول شاعر اسمه السمط الفيروزي ، وقد وفد على بعض البرامكة .وأنشده :

أتيتكم من مقط التـــراب ومنبت الورس والكنـــــدر

ولعل الشاعر يقصد أنه جاء من بلاد الطيوب (العربية السعيدة) وميناؤها بحر عدن ، وأن عدن هي مقط التراب ، أو ربما قصد أنه جاء من سوق عدن ، وهي كانت من أسواق العرب التي تفد إليها عديد من القبائل العربية للتسوق وللشعر والأدب[٤٢]. ويستمر ابن المجاور بشطحاته الخيالية أو الخرافية عن عدن ، عندما يقول : قال الهنود : (عدن حبس دس) وهو اسم جنّي له عشرة رؤوس ، سكن جبل المنظر ويُطل على رملة حقات ، وسكن بعده (هنومت) حقات وما أخرجهم منها إلا النبي سليمان عليه السلام عند جاء لأرض اليمن من أجل بلقيس . ويضيف ابن المجاور تسميات وتعليلات أخرى ، فهي مشتقة من عاد ، وأن اسمها عند الفرس آخر سكين، وعند الهنود سيران – هل يبدو ذلك أقرب إلى لفظة صيرة؟ . وعند التجار صيرة ، كذلك يطلق عليها ثغر عدن وفرضة اليمن ، أي أنها ميناء ومركز تجاري في ساحل اليمن الجنوبي[٤٣].

ويستمر جو الأساطير والخرافات عن عدن ، فيقال إن ناراً تخرج من قُعرة عدن ، ومعناه من أقصى أرض عدن ، وهذه النار هي الحاشرة للناس ، وقيل إن قابيل قتل أخاه هابيل في شرقي عدن ، وقيل أيضا إن قابيل هو الذي أسس مدينة عدن وإنه عبد النار بها ومنها نشأ المجوس ، أما بعد الإسلام فقيل ورد ذكر عدن في الأحاديث الشريفة ، فعن كتاب فضل اليمن لأبي القاسم بن علي بن محمد الشافعي ما لفظه :"عن أبن عباس رضي الله عنهما قال :قال رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم :خرج من عدن أبين اثنا عشر ألفاً ينصرون الله ورسوله وهم خير من بيني وبينكم " أخرجه

---

[٤١] المقدسي : ابو عبدالله محمد : أحسن التقاسيم في معرفة الاقاليم ، القاهرة ، ط٣ ،١٩٩١م ، ص٨٥.. ابن المجاور : المرجع السابق،ص١١٠.

[٤٢] الهمداني : الاكليل ، تحقيق محمد بن علي الاكوع ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ، ١٩٦٦م ، ج٢، ص٢٧٠. وعن أسواق العرب ، أنظر : سعيد الافغاني : أسواق العرب في الجاهلية والإسلام ، دار الفكر ، دمشق ، ص٢٤٠-٢٧٧.

[٤٣] ابن المجارو : المرجع السابق ، ص١١٠-١١١. والمقدسي : المرجع السابق ، ص٣٠.

الطبراني ، وقيل أيضا : إن علي بن أبي طالب عليه السلام دخل عدن وخطب على منبرها خطبة بليغة[٤٤].

٦- عدن في الشعر الجاهلي :

ويبدو أن عدن قد حظيت – أيضا – ببعض الإشارات في الشعر الجاهلي ، وقد تردد ذكرها – عرضاً وبشكل محدود – في ذلك ، ولا شك في أن الكثير من المدن والحواضر التاريخية اليمنية قد حظيت باهتمام المؤرخين العرب القدامى ، كذلك وجدت لها مكاناً في الشعر الجاهلي ، ومنها مدينة عدن ، وقد ورد ذكرها في شعر للأعشى عن سفره وترحاله بقوله:[٤٥]

قد طُفتُ مابين بانقْيا إلى عدن وطَالَ في العجم ترحالي وتسياري

وقال أيضا[٤٦]:

ألم ترني جوّلت ما بين مأرب إلى عــدنٍ فالشام والشـــام عانِدُ

ونجد دوسر بن دُهبل القريعي يذكر(عدان) ربما قصدها عدن[٤٧]:

وحنّت قلوصي من عدان إلى نَجدِ ولم يُنْسِها أوطانَها قِـــدَمُ العهـــد

كما ورد ذكرها في شعر عمر بن أبي ربيعة بقوله[٤٨]:

هيهات من أمة الوهاب منزلنا إذا حللنا بسيف البحر من عـــــدنِ
وأحتل أهلك أجياداً فليس لنـــا إلا التذكر أو حـــــظ من الحـــزن

كما اشتهرت العديد من المناطق اليمنية ببرودها(البرود اليمانية)ونظر لجودتها وشهرتها التجارية ورد ذكرها كثيراً في الشعر الجاهلي (لا يتسع مجال البحث للإفاضة في هذه النقطة) ، ويكفينا أن نشير إلى البرود المرتبطة بعدن (البرود

---

[٤٤] الحجري: المرجع السابق ،ج٣،ص٥٨٣، والعبدلي : المرجع السابق، ص٢٠-٢١. وعن مقتل هابيل ، أنظر: ابن قتيبة : المعارف ، حققه وقدم له د. ثروت عكاشة ، ط٤، دار المعارف ، القاهرة ،١٩٨١م ص١٧-١٨.

[٤٥] ميمون بن قيس : ديوان الاعشى، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين ،ط١، دار الكتب العلمية ، بيروت ،١٩٨٧م ،ص٨٨.(بانقيا : مكان بالعراق).

[٤٦] الهمداني : الاكليل ،ج٨، تحقيق نبيه أمين فارس ، دار الكلمة ، بيروت، لا.ت،ص٧٣.(غير مثبت في ديوان الاعشى).

[٤٧] الأصمعي. عبد الملك بن قريب: الاصمعيات ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون ، ط٢، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٤م، قصيدة رقم ٥٠،ص١٥٠.

[٤٨] البكري ، ابوعبيد بن عبد العزيز : معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع ، تحقيق مصطفى السقا ، عالم الكتب ، بيروت ، لا.ت ، ج١ ، ص١١٥.

العدنية)[٤٩]. كما اشتهرت اليمن قديماً بالطيوب وتجارته ومنها الطيوب المصنعة ، وكانت عدن مشهورة بصناعة اللطائم وأنواع الطيب، ويقول أبوحيان التوحيدي في ذلك " ولم يكن في الأرض أكثر طيباً ولا أحذق صناعاً من عدن "[٥٠] ، وقد حفظ لنا الشعر الجاهلي أشعاراً كثيرة في ذلك .

تلك كانت الآراء والتفسيرات التي جاءت في بعض كتابات المؤرخين والجغرافيين والشعراء العرب القدامى ، ورغم اتفاقها على شهرة المدينة أو الميناء عدن ، وعلى أهميتها وذيوع صيتها ، فإنها لا تقل اضطرابا عن المصادر الكلاسيكية في تعليل اسم عدن ، وتمييزها عن غيرها ، وكذا نجدها لا تقل غموضاً عنها ، واضعة أسباباً واضحة التكلف والمبالغة ، بل يضعون – أحياناً – أسباباً لا تخلو من الطرافة .. وليس أطرف من أن تشتهر عدن ، وأن ينسب إليها البر – وهي ما ليس فيها زرع ، ولا ضرع – الغذاء الأساسي للجزيرة العربية بدوها ، وحضرها ، وقال بعض القرشيين يذكر قيس بن معد يكرب ، ومقدمه إلى مكة في كلمة له [٥١] :

قيس أبو الاشعث بطريق اليمن لا يسأل السائل عنه أبن من

أشبع آل الله من بر عدن

ولعل المتمعن في كل ما تقدم من آراء وتعليلات حول (عدن) يجدها تتفق على أقدمية عدن ، وشهرتها وأهميتها كميناء ومركز تجاري قديم ، وأن هذا الاسم له علاقة بالاستيطان والإقامة والازدهار والرخاء ، حتى في حالة اقتناع الباحث أو القارئ بذلك وبقدم المدينة استنادا إلى ما عثر عليه من كتابات قديمة (نقوش) ، أو ما تردد ذكره في بعض المصادر اليونانية والرومانية (الكلاسيكية) أو غيرها ، فإنه سيظل في حيرة من أمرين هامين هما: أولهما تعليل اسم عدن ، والثاني العهد الذي سميت فيه ، لذلك يبدو أن الرؤى والفرضيات السابقة لمعرفة أصل التسمية غير صالحة ، فلذا كان لابد من تعديلها ، أوالبحث عن منظور آخر ، أو كما قال الأستاذ والباحث عبدالله محيرز[٥٢]" واستنادا إلى ما سبق فإنه يمكن المجازفة بوضع فرضية لتمحيص المقصود بعدن .. ".(وفي نظري) تبدو وجهة نظر صائبة أو أقرب إلى الصواب .

---

[٤٩] ولمعرفة المزيد عن البرود اليمانية ، أنظر : الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، ط١ ، مؤسسة الاعلمي ، بيروت ،١٩٨٨م ، ج١،ص٣٠٩،ج٢،ص٤٢، ج٤، ص١٨٨،ج٦،ص٣٥. ابن سيده ، أبو الحسن علي بن أسماعيل : المخصص ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٨م ، ج٤،ص٧٢.

[٥٠] ابو حيان التوحيدي : الإمتاع والؤانسة ، صححه وضبطه وشرح غريبة خليل المنصور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لا.ت ، ج١، ص٦٦.

[٥١] محيرز: المرجع السابق ، ص٣١، نقلاً عن الجاحظ ،ج٤،ص١٨.

[٥٢] محيرز : المرجع السابق، ص٣٢.

فهاهو أستاذنا المغفور له عبدالله محيرز قد قام بحصر عدد من المدن والقرى اليمنية التي تسمّت بعدن[٥٣] ، حيث وجد عدداً كبيراً من العدنات عدا ما طرأ عليه من تصريف لغوي كالتصغير في (عدين) ، أو تصغير مع التأنيث في (عدينة) : إحدى أرباض تعز ، أو ما دخل عليها أداة التعريف مثل (العدين) في صهبان بالقرب من (إب) ، بل نجد ما لا يقل عن عشرة من العدنات في منطقة محصورة ما بين لبعوس في يافع والضالع ، خمسة منها في الضالع (عدن حمادة ، عدن أهور ، عدن حمير ، عدن أرود، عدن جعشان) ، وهذه كلها أسماء لقرى في مديرية الضالع بمحافظة لحج . وفي مشألة من يافع (عدن الشبهي ، عدن الدقيق ، عدن الحجال ، عدن الحوشبي) ، وفي ردفان (عدن الراحة).

ويضيف الاستاذ محيرز مدلياً برأيه مساهماً في تفسير سبب تسمية عدن والعلاقة بين تلك العدنات من خلال زياراته ووصف الآخرين لها قائلاً :

" ويفيد من رأى هذه المواقع ودل عليها ، أنها تقع في بطون الجبال بعيدة عن جادة الطريق نائية عن التجمعات العمرانية ، وهي منتجعات اتخذها الناس طلباً للحماية والأمان ، واتسع بعضها حتى شمل أغلب الجبل الذي تربض تحته ، كعدن أبين ، وعدينة تعز ، وعدين التعكر في محافظة إب . واختفى بعضها مثل عدن لاعة في حجة ، وحصن عدن في وادي حضرموت ، وعدن المناصب ، وعدن بني شبيب في نواحي إب ، وبقيت عشرات منها ما بين قرى صغيرة مجهولة مواقعها لأغلب الناس "[٥٤].ويخلص الأستاذ محيرز إلى أن عدناً مصطلح جغرافي لمستوطنات قديمة ، وتتميز عن غيرها بأنها مثوى آمن نظراً لموقعها الحصين ملتصقة بسلسلة جبال عالية صعبة المرتقى[٥٥] .

(وفي نظرنا) أن هذا الرأي قد يعطينا تفسيراً صحيحاً ، بل ربما كان هذا التفسير الأكثر صواباً حتى الآن [٥٦]،إذا ما أضفنا الرأي القائل إن وصف جنات عدن ، دار مقام ، وفي الأساطير العربية عن الفردوس "وجنات عدن لا تحمل مصادفة اسم مدينة عدن فهذه المدينة نعتتها النصوص الإغريقية العربية السعيدة بأتم معنى الكلمة"

---

[٥٣] لمعرفة التفاصيل حول التسمية .. أنظر : عبدالله محيرز : المرجع السابق ، ص٣٠-٣٣. ومحمد أحمد محمد : عدن من قبيل الاسلام وحتى إعلان الدولة العباسية ، ط١ ، دار الثقافة العربية للنشر ، الشارقة ، وجامعة عدن ، ٢٠٠١م ، ص٣٩-٤٤.

[٥٤] محيرز : المرجع السابق ، ص٣٢.

[٥٥] محيرز : المرجع السابق ، ص٣٢-٣٣. ومحمد أحمد محمد : المرجع السابق ،ص٤٢-٤٣.

[٥٦] التفسير الأكثر صواباً ... لا يعني ذلك بأنه القرار الحاسم حتى الآن.

[٥٧]ومثل ذلك نجده في أسفار العهد القديم"وغرس الرّب الإله جنة في عدن شرقاً .. وكان نهرٌ يخرج من عدن ليسقي الجنة "[٥٨] .

" وأخذ الرب الإلة آدم ووضعه في جنة عدن ليعملها ويحفظها " وعن خروج آدم من الجنة " فأخرجه الرب الإله من جنة عدن ليعمل الأرض التي أخذ منها . فطرد الإنسان ، وأقام شرقي جنة عدن .."[٥٩].

وفي التصورات القديمة كالسومرية والبابلية والمصرية والفينيقية – الكنعانية والإغريقية وكذلك العبرية ينبغي أن يخصص مكان لراحة الموتى السعداء في بقع تتنوع حسب المأثور ويشار إليها غالباً بجنة الدنيا[٦١]، ففي سفر التكوين هي جنة ((عدن)) في هذه الأماكن الأسطورية تحدد دوماً مواقع أنهار وأشجار وأزهار أو أثمار عجيبة ، وظروف تلك الفترة في هذه الأماكن كانت مواتية لنمو أشجار الطيوب (اللبان والمر والصبر...) التي تقطع أحياناً .[٦٢]

ويحسن بنا الاكتفاء بهذا القدر من الإشارات عن الفردوس أو جنات عدن ووصفها ، كدار مقام ، أو مثوى آمن ومريح ، أو مكان لراحة الموتى السعداء ..ونستدل من كل ذلك أن عدن أسم جغرافي أي مكان ، بل يبدو أن ذلك ينطبق على المكان الذي نشأت فيه مدينة عدن ، فالمكان (عدن) عبارة عن شبه جزيرة ، تمتد كراس صخري في مياه خليج عدن ، وهي بمثابة بركان خامد ، يربطها بالبر برزخ رملي ، وتحيط بفوهة البركان سلسة جبلية بركانية تكونت خلال الزمن الجيولوجي الثالث مع تكون أخدود البحر الأحمر ، وقد أسهمت في تشكيل تضاريس مدينة عدن وخليجها . تلك السلسلة الجبلية تحيط بها من جهة الشمال والغرب والجنوب الغربي

---

[٥٧] العواضي والادهم : المرجع السابق ، ص٥٨.

[٥٨] التوارة ، سفر التكوين ، الاصحاح الثاني ، فقرة أو آية ٨،١٠.

[٥٩] التوارة ، سفر التكوين ، الاصحاح الثاني ، فقرة ١٥.

[٦٠] التوارة ، سفر التكوين ، الاصحاح الثالث ، فقرة ٢٣،٢٤.

[٦١] العواضي والادهم : المرجع السابق، ص٧٠.

[٦٢] أن رواية يهوة عن أصل الانسان (سفر التكوين ٢:٤) التي يمكن أنها كتبت حوالي القرن ٩ حتى القرن٨ ق.م ، تحدد بشكل غير دقيق جنة عدن في " الشرق" (سفر التكوين ٢:٨) ومنها يخرج نهر ينقسم إلى أربعة فروع ، الأول بيشون ، وهو ما يذكر باسماء انهار عربية (وادي بيش ، وادي فيشان) ويلتف هذا الفرع حول بلدة حويلة ويبدو انها في بلاد اليمن حسب سفر التكوين (١٠:٢٩) وربما أنها خولان . أما كلمة عدن فتشير إلى فكرة السعادة والهناء والرفاه .. أنظر : أبن قتيبة : المعارف ، ص٩-١٢. والعواضي والادهم : المرجع السابق ، ص٥٨.

تتفرع من جبل العر – عمودها الفقري– [٦٣] قال عنه أبو الفداء [٦٤] : "... عدن في ذيل جبل كالسور عليها وتهامة سور البحر"، لقد التفت هذه السلسلة الجبلية حول مدينة عدن ، وكأنها بذلك تمنع الأخطار عنها ، وتحميها من أي غارات أو غزوات قد تتعرض لها المدينة، فقال المقدسي[٦٥]: "... فجعلت من عدن بلداً جليلاً عامراً آهلاً حصيناً "، ولهذا قال عنها ابن خلدون[٦٦] : "وعدن هذه من أمنع مدائن اليمن ، وهي على ضفة البحر الهندي ، ومازالت بلد تجارة من عهد التبابعة" .

٧- الخلاصة :

ويتبين لنا مما سبق أن (الطبيعة) قد خصّت مدينة عدن بموقع آمن تحيط بها الجبال وكأنها سورٌعليها .. وهو الأمر الذي جعلها تتمتع بموقع جغرافي متميز ، فهيأها لتكون مدينة تجارية مهمة تؤدي دور الوساطة التجارية بين الشرق والغرب منذ عهود قديمة .. ولكن هل يمثل ذلك القرار الحاسم في أصل المدينة عدن ؟ لا شك في أن الإجابة بلا .لأن الغموض أو الثغرات مازالت قائمة في ذلك ، فمثلاً لو سلّمنا بفرضية المقصود بعدن (كما سبق توضيحها) كمصطلح جغرافي لموقع أو مستوطنة ذات خصائص معينة ، إذاً من الذي أطلق اسم عدن على هذا الموقع ؟ وهل نستطيع أن نعرف العهد الذي سميت فيه؟ وهكذا يبدو أن الإجابة عن ذلك ستظل أمراً صعباً للغاية ، في ظل غياب التنقيبات الأثرية والنقشية [٦٧]، أو البحث عن مخطوطات لم تدرس بعد، التي يمكن أن تكشف لنا عن حقائق مؤكدة وحاسمة في أصل التسمية وتحديد عمر المدينة التاريخية.ولعلني أفتح بذلك أفقاً جديداً للبحث يتطرق إلى بعض الجوانب التي تتقاطع مع تاريخ عدن القديم كأن نرصد تفسيراً حاسماً لنشوء المدينة وأصل تسميتها .

---

[٦٣] شمسان ، إيمان : ازدهار تجارة مدينة عدن في العصر الأيوبي والرسولي ، عند الندوة العلمية الأولى عدن ثغر اليمن (١٥-١٧مايو١٩٩٩م) ، دار جامعة عدن ، ج١،ص٣١٩. وعن جبل العر: هذا الجبل يمثل كل كتلة شبة جزيرة عدن . كما عرف أيضا بجبل التعكر ، واليوم يعرف بجبل شمسان .. ولمعرفة المزيد أنظر : محيرز ، مرجع سابق ،ص٥٧،٥٦،٤١.

[٦٤]أبو الفداء،عماد الدين اسماعيل:تقويم البلدان ، دار الطباعة السلطانية ، باريس،١٨٤٠م ،ص٩٣.

[٦٥] المقدسي: أسحن التقاسيم ،ص٨٥

[٦٦] ابن خلدون ، عبد الرحمن : تاريخ .. ، ط١، دار الفكر ، بيروت ،١٩٨١/ ، ج٤ ،٢٧٨.

[٦٧] تحدث أستاذ الآثار المشارك (د.أحمد باطايع) عن موضوع البحث والتنقيب الأثري في عدن (في الندوة العلمية الأولى – عدن ثغر اليمن – ١٥-١٧مايو١٩٩٩- جامعة عدن) ووضح بأنها لم تجد الاهتمام والعناية فيما يخص تدوين تاريخها وتثيق ووصف معالمها ، كما هو الحال في المدن التاريخية القديمة بالرغم من قدمها .. وقال : منذ عام ١٩٦٧م وحتى اليوم لم تلق أي اهتمام فيما بخص البحث والتنقيب عن آثارها ونقوشها ، حتى مباني متاحفها وما بداخلها يعاني من عدم الاهتمام .. (أنظر البحث في الجزء الثاني من كتاب الندوة بعنوان العمل الآثاري في عدن ..ص٦٨٩-٧٠٧.

الملاحق :

عدن ... بعض معالمها التاريخية :

١)الصهاريج :-

بناؤها مَرّ بمراحل تاريخية متعددة أقدمها قبل الإسلام

٢)المنارة :

منارة باقية لمسجد قديم تهدم ، وينسب بناء المنارة والجامع المهدم إلى الخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز (٦١هـ - ٦٨١م)

٣) قلعة صيرة

القلعة من الأعلى

القلعة

لا يعرف تاريخ إنشائها الحقيقي ويقال أنها أنشئت مع بدايات ظهور ميناء عدن القديم (قبل الإسلام أو بعده بقليل) وآخرون يرون أنها تعود إلى عهد المماليك (القرنين ١٥-١٦م)

٤) باب عدن

باب البر أو باب عدن – مرّت عملية توسيعه بمراحل عدة أخرها في ١٧ أبريل ١٩٦٣م عندما تمّ تفجيره بالديناميت لتوسعه الطريق

٥) دور العباده :

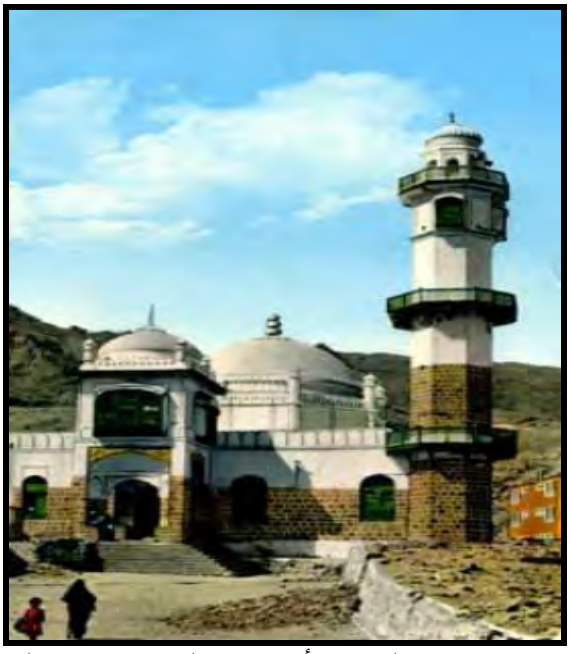
- معبد أو مهلكة الفرس

للفرس دور عبادة يطلقون عليها اسم برج ولهم برجان ، برج الهواء (معبد الطويلة) ، وبرج النار أو برج الصمت المشيد على الهضبة وهو المخصص لإتمام طقوس الموتى – المقبرة (مهلكة الفرس)

توجد في عدن عدة كنائس ومنها :

شيد هذا المبنى في القرن ١٩م فترة الاحتلال البريطاني وكان المبنى كنيسة أنجليكانية – بروتستانية ، ولاحقاً المجلس التشريعي ثم تحول إلى مقر المركزي اليمني للأبحاث الثقافية ثم مقر للتكنيك الجنائي ، ومؤخراً تم ترميمه .

٦- مسجد العيدروس :



من أقدم مساجد عدن ، عمارة المسجد أو جامع العيدروس حوالي سنة ٨٨٩هـ - ١٤٨٤م

- خريطة :

يتبين من الخريطة موقع عدن

نقش عربي شمالي قديم من بادية طريف في شمال المملكة العربية السعودية

د. مد الله بن عويضة ♦

ملخص البحث :

يتناول البحث دراسة تحليلية مقارنة لنقش عربي شمالي قديم (صفوي)، تم اكتشافه على بعد ٦٠كم شمال شرق مدينة طريف في مكان يسمى الهجم والبرك، وهذا النقش يندرج مع النقوش الموسومة بالنقوش الدعائية، حيث يتضمن اسمي معبودين يتضرع لهما صاحب النقش أن تساعدانه على نيل ثأر من قبيلة ما أو شخص ما، والمعبودين هما:

د ش ر ، و ل ت ـــــ ذو الشرا، واللات.

وتكمن أهميته في كونه يحمل اسم قبيلة طُسْم التي ربما تكون القبيلة العربية المعروفة التي عاشت في فترة ما قبل الإسلام.

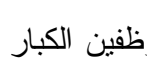
كما وردت لفظة م ق ت ل ن : مقتولان ـــــ في حال المثنى، ولم ترد هذه اللفظة في الكتابات العربية الشمالية القديمة على حد علمنا والله أعلم.

♦ النقوش والكتابات القديمة – كتابات الجزيرة العربية – السعودية . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر٢٠١١م.**

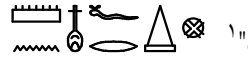
الرسول الملكى بتاح–م–ويا نسبه وعائلته

د. مصطفى أحمد ابراهيم شلبى♦

مقدمة:

كان "**بتاح–م–ويا**"  أحد أهم الموظفين الكبار فى عصر الرعامسة وتحديداً عهد الملك "**رمسيس الثانى**" الذين حازوا العديد من الألقاب الهامة والتى دلت على القرب من القصر الملكى والمكانة الكبيرة التى حازها أصحابها فى القصر الملكى فى نهايات عهد الملك "**رمسيس الثانى**" مثل *sš ỉpt nsw* "كاتب الحريم الملكى" *sš wḏḥw* "كاتب المائدة الملكية" *wpwty-nsw r ḫ3st nb* "الرسول الملكى لكل بلد أجنبى" و*ḥry-ỉḥw n ḫnw* "قائد اسطبل القصر (العاصمة)"، وكذلك *ʿ3 mrw n ptḥ* "عظيم خدم بتاح" بالإضافة للقب الهام "*ỉmy-r pr-ḥḏ n ḥwt nt ḥḥ rnpwt n nsw bity Wsr-m3ʿt-Rʿ stp-n-Rʿ m pr ỉmn m ỉnb-ḥḏ*" "المشرف على خزانة معبد ملايين السنين ملك مصر العليا والسفلى وسر–ماعت–رع ستب–ن–رع **(رمسيس الثانى)** فى أملاك معبد آمون بمنف"، وكل هذه الألقاب تدل على المكانة الكبيرة التى حازها "**بتاح– م–ويا**" بالقرب من القصر الملكى.

كان الدافع الأساسى لاختيار موضوع البحث هو الخلط الحادث فى النسب الخاص بـــ"**بتاح–م–ويا**" فى المرجع الخاص بلوحات المتحف البريطانى حيث ذكرت علاقات نسب خاطئة لـــ"**بتاح–م–ويا**" مما شجع الباحث على اختيار موضوع البحث فى محاولة لايجاد النسب الصحيح خاصة وأن "**بتاح–م–ويا**" يرتبط بصلة قرابة مع العديد من الأشخاص ذوي المكانة فى عصر الرعامسة.

ان المتتبع للألقاب التى حصل عليها "**بتاح–م–ويا**" يلاحظ الأهمية الكبيرة لهذه الألقاب فلقب "كاتب المائدة الملكية" كان من الألقاب بالغة الأهمية الخاصة بالخدمة فى القصر الملكى، بالإضافة للقب الكهنوتى الهام الذى حصل عليه "**بتاح–م–ويا**" وهو لقب *ỉmy-r pr-ḥḏ n ḥwt nt ḥḥ rnpwt n nsw bity wsr-m3ʿt-Rʿ stp-n-Rʿ m pr ỉmn m ỉnb-ḥḏ*" "المشرف على خزانة معبد ملايين السنين ملك مصر العليا والسفلى وسر–ماعت–رع ستب–ن–رع **(رمسيس الثانى)** فى أملاك آمون بمنف"[١] 

♦ كلية تربية – جامعة عين شمس .

[١] تمتد مدينة منف من الشمال إلى الجنوب حوالى ٤ كيلومتر ومن الشرق إلى الغرب حوالى واحد ونصف كيلومتر، واستمرت منف عاصمة لمصر من الأسرة الأولى الى الثامنة، وتتبع منف مدينة مركز البدرشين، وتعرف حالياً باسم "ميت رهينة"، وضمت معابد المدينة عبادات مختلفة، ولم يتبق من معابدها سوى أطلال معبد بتاح الكبير، وشيد هذا المعبد فى عهد الملك "رمسيس الثانى" وأضاف اليه الملك "مرنبتاح" وملوك آخرون. للمزيد انظر:

Jeffreys, D., "Memphis", *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, II, P.373.

والتى حملت اسم الاقليم الواقعة فيه وهو الاقليم الأول من أقاليم الوجه البحرى[٢]، ويبدو أن مجال العمل الأساسى لـــ "**بتاح–م–ويا**"* كان فى مدينة "منف"[٣] والتى كان أول مسمياتها "*Inbw-ḥḏ*" "الجدار الأبيض"[٤]، حيث كان المعبود آمون واحداً من المعبودات الأساسية فى مدينة منف، وكان له معبد فى الركن الجنوبى الغربي من معبد بتاح والذي كان بدوره فى الجنوب الغربى من البحيرة المقدسة[٥]، وتواجدت عبادة آمون فى أشكال مختلفة فى عصر الدولة الحديثة[٦]، كما كان هناك معبد لآمون فى الحى الذي به الميناء الحربى لمنف "برو نفر"[٧] أى "الميناء أو المرسى الجميل" ، وهو الميناء الذى نشط فى عهد الملكين "**تحتمس الثالث**" و"**أمنحتب الثانى**" حيث كانت الحملات إلى

---

[2] Montet,P., *Géographie de l'Egypte Ancienne*, 1, Paris, 1957, PP.27:48.
للمزيد عن منف فى عصر الدولة الحديثة، راجع:
Badawi, A., *Memphis als Zweite Landeshauptstadt im Neuen Reich*, LaCaire, 1948, P.35f.

- **<u>تركيبة الاسم لـــ"بتاح–م–ويا":</u>**

يذكر "Hermann Ranke" اسم "بتاح–م–ويا" أي "بتاح في المركب المقدس". وقد ورد اســم "بتاح" فى صيغ مختلفة منذ بدايات العصور المصرية القديمة حتى نهايتها. أما إذا مــا تناولنــا صيغة "**بتاح–م–ويا**" في حد ذاتها نجد هناك العديد من الصيغ المتشابهة معها " أي اســم بتــاح +حرف جر+اسم علم.
وأما صيغة الاسم فهي بشكل عام تتكون من اسم الإله كمبتدأ وخبر ظرفي يتكون من حــرف جر (m) يتبعه اسم علم مثل (*Wi3*) أي "مركب".
وهذه الصيغة ، بغض النظر عن اسم الإله، قد شاعت في عصر الدولة الحديثة كما فــي اســم *Imn-m-wi3* أي "آمون في المركب المقدس".
للمزيد انظر:
Ranke, H., *Die altägyptischen Personennamen*, I, 1935, P.139.

٣ شيدت مدينة منف فى عهد الملك "نعرمر" مؤسس الأسرة الأولى، وينسب "هيرودوت" اختيار موقع منف للملك "مينا"، ولاشك أنه كان اختياراً موفقاً، للمزيد انظر:
Sethe, K., "*Menes und die Grundung Memphis*", in: Untersuchungen zur Geschte und Alterumskunde Aegyptens, III, Leipzig, 1905; Allen, J., "Menes the Memphite", *GM 126*, 1992, PP.19:22.
محمد بيومى مهران، المدن الكبري فى مصر والشرق الأدنى القديم، ج١: مصر، الاســكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٩، ص.١٦:١٧.
أما "Malek" فيري أن مركز الحكم انتقل إلى منف بعد فترة العمارنة وأن ذلك كان من الأســباب الرئيسية فى زيادة أهمية جبانة منف للمزيد انظر:
Malek, The Tomb-Chapel of Hekamaetre-Neheh at Northern Saqqara, *SAK 12*, 1985, P.44.

[4] Wb.I, P.95.

[5] Petrie, F., *Memphis*, I, London, 1909, P. 3.

[6] Badawi, A., *Memphis- als Zweite Landeshauptstadt im Neuen Reich*, LaCaire, 1948, PP.35:36.

[7] Zayed, A., "Perou-Nefer port de guerre d'Amenophis II", in: *ASAE 66*, 1967, PP.97:102.

المدن الأسيوية تنطلق من مدينة منف ومن هذا الميناء تحديداً، وعبد آمون تحت لقب "*Ỉmn-Rᶜ ḥnt prw-nfr nṯr-ᶜ3 nb pt*" "آمون–رع المقيم فى وسط برو– نفر الإله العظيم، رب السماء"[٨]. كما تركت نصوص ومناظر بعض المقابر فى منف الإشارة إلى المعبود آمون، وكمثال على ذلك الموظف "**ارى**" الذى عثر له على نقش على لوحة من سقارة[٩] حمل فيه لقب "*sš m t3 ḥwt Wsr-m3ᶜt-Rᶜ stp-n-Rᶜ m pr Ỉmn Ỉry*" "الكاتب فى معبد وسر– ماعت– رع ستب– ن– رع **(رمسيس الثانى)** فى أملاك آمون، **ارى**"، وقد أورده "**Martin**" ضمن أصحاب المقابر المفقودة فى منف[١٠].

والواقع أن منف بقيت محتفظة ببريقها فى أيام الرعامسة حيث كثرت فيها المبانى المترفة والمساكن الفاخرة، وكان فى وسطها معبد "بتاح" وإلى الغرب من هذا المعبد أمر "**رمسيس الثانى**" وابنه "**خع–م–واست**" ببناء قصر فخم للاحتفالات اليوبيلية[١١].

تلقب "**بتاح–م–ويا**" بلقب له دلالة الارتباط بمنف أيضاً وهو لقب "*ᶜ3 mrw n Pṯḥ*" حيث كان معبد بتاح فى منف من أهم معابد المعبود "بتاح"[١٢]، والذى ربما ترجع عبادته إلى عصر الأسرة الأولى[١٣]، حيث أشارت بعض النقوش من الأسرة الخامسة إلى معبد بتاح تحت اسم "معبد بتاح (الكائن) جنوبى جداره"[١٤].

المصادر الرئيسية لـــ"بتاح–م–ويا":

تعددت المصادر التى تذكر "بتاح–م–ويا" وألقابه ومن أهم هذه المصادر:– **لوحة[١٥] أبو "بتاح–م–ويا" "باسر"** **وهى رقم ١٦٥ فى المتحف البريطانى،** وهذه اللوحة تخص أبو "**بتاح–م–ويا**" وهو "**باسر**"، الا أن سجل المتحف البريطانى يذكر "**باسر**" بصلات خاطئة حيث يذكر أنه أخو "**بتاح–م–ويا**"، ويتضح من خلال النص أنه أبوه وليس أخوه كما سيوضح المقال، ثم تذكر اللوحة صلات خاطئة للعلاقات الاجتماعية

---

[8] Zayed,A., *ASAE 66*, P.78.

[9] PM, III, P.175; LDT, I, P.182.

[10] Martin, G.T., *The Hidden Tombs of Memphis*, London, Thomas and Hudson, 1992, P. 201; KRI, III, P.378:10; PM, III, P.175; LDT, I, 182.

[١١] كلير لالويت، الفراعنة:إمبراطورية الرعامسة، ترجمة:ماهر جويحاتى،القاهرة،٢٠٠٩، ص. ٢٠٢.

[12] Wb. I, 565, (9).

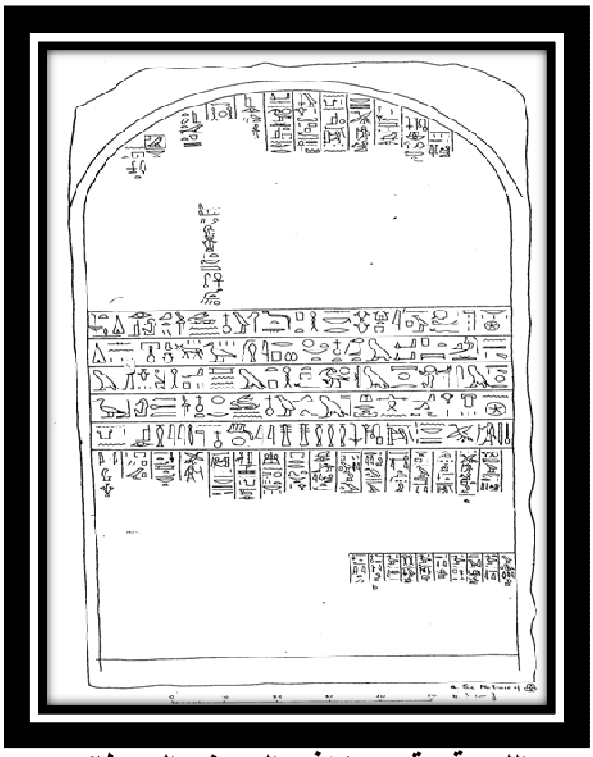
[13] Zivie, A., "Memphis", in: *LÄ*, IV, P.3; Saied, A., *Gotterglaube und Gottheiten in der Vorgeschichte und Frühzeit Ägyptens, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktirade der Archäologischen Fakultät der Kairo Universität*, Kairo Universität, Kairo, 1997, PP.263:273.

[14] Mariette, A., *Les Mastabas de l' Ancien Empire*, Paris, 1889, P.300.

[١٥] عن اللوحات فى عصر الرعامسة انظر:

Martin, K., "Stele", *LÄ*, VI, 1986, Cols.1:5; Hölzl, R., "Stelae", in: *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, III, Cairo, 2001, P.320.

الخاصة بـــ "**بتاح–م–ويا**" وهو السبب الأساسى الذى من أجله رأي الباحث طرح هذه الورقة البحثية.



اللوحة رقم ١٦٥فى المتحف البريطانى

ولم يحمل "**بتاح–م–ويا**" على هذه اللوحة أية ألقاب لصغر سنه فى ذلك الوقت غالباً، وهذه اللوحة بالغة الأهمية لدراسة العلاقات الأسرية لـــ "**بتاح–م–ويا**"، وهى مصنوعة من الحجر الجيري، اكتشفت اللوحة عام 1835، وكانت ضمن مجموعة ساليبه، ويبلغ ارتفاعها ١،٧٦ م، أما بالنسبة لعرضها فيبلغ ٠،٨٧ م.

و"***p3-sr***" صاحب هذه اللوحة كان من كبار موظفي منطقة "منف"[١٦] وذلك ابان حكم الملك "**رعمسيس الثاني**"، وبالتالي أغلب الظن أن هذه اللوحة قد أتت من منطقة "منف"، واللوحة لها قمة مستديرة وتتكون من منظرين، المنظر العلوي منحوت نحتاً غائراً يظهر فيه صاحب اللوحة "**باسر**" ويحمل لقب "المشرف على بنائى سيد

[١٦] هناك العديد من الأدلة التى تثبت أهمية مدينة منف ودورها منذ الأسرة الأولى منها وجود جبانة من العصر العتيق فى منطقة سقارة الشمالية وجد بها أسماء معظم ملوك الأسرة الأولى، هذا بالاضافة الى طقوس التتويج الملكى فى منف الخاصة باتحاد القطرين للمزيد عن مدينة منف انظر: باسم سمير الشرقاوي، منف مدينة الأرباب فى مصر القديمة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص١.
Zivie,A., "Memphis", *LÄ*, IV, Cols. 26:27.

الأرضين" ومعه أخيه "**ثونري**" [17] والذي يأخذ لقب "الكاتب الملكى" ولقب "رئيس الكهنة المطهرين" وكان يشرف على أعمال الكتابة على المبانى بصفته كاتباً يقفان فى وضع تعبدى أمام المعبود "أوزير"، وتقف خلفه المعبودة "ايزة"، وخلفها المعبودة "حتحور" وفوقهما نص هيروغليفى يتكون من دعاء وابتهالات من "**باسر**" إلى المعبود "أوزير".

المنظر السفلى يمثل "**باسر**" وزوجته "**بيبوي**"[18] يتلقون القرابين وأمامهم مجموعة من الأشخاص يجلسون القرفصاء فى صفين، الصف الأول يظهر فيه أبو "**باسر**" ويدعى "**باي**" وأمه وتدعى "**ري**" وكذلك تظهر أخت "**باسر**" وزوجة "**ثونري**" وتدعى "**ناشعيت**" وأم "**رى**" واسمها أيضاً "**ناشعيت**" .

أما الصف الثانى فتوجد فيه مجموعة من المناظر التى قرأت بصورة خاطئة نتج عنها تصور لعلاقات سجلت من قبل سجلات المتحف البريطانى بصورة خاطئة نتج عنها تصور لعلاقات أسرية غير صحيحة، حيث توصل الباحث إلى علاقات النسب الخاطئة فى كتالوجات المتحف البريطانى، حيث ذكر مجموعة من الأقارب لـــ"**باسر**" بصلات خاطئة فيذكر"**آمون- واح-سو**" و"**رى**" و"**بتاح- م- ويا**" على أنهم اخوة لـــ "**باسر**" بينما هم أبناء وليسوا إخوة، وكذلك يذكر منشدة حتحور "**اينهاى**" على أنها أخت لـــ "**باسر**"، بينما هى ابنة لـــ "**باسر**" وأخت لـــ "**بتاح- م- ويا**"، بينما ذكرت كتالوجات المتحف البريطانى بصواب أن "**إيت نفرت**" هى أخت لـــ "**باسر**".[19] ويوضح النص التالى ذلك

snt.f ỉ'it nfrt s3.f ỉ'mn w3ḥ sw s3.f sš pr-ᶜnḫ Ry s3.f Ptḥ-m-wi3 snt.f ỉ'nih3y

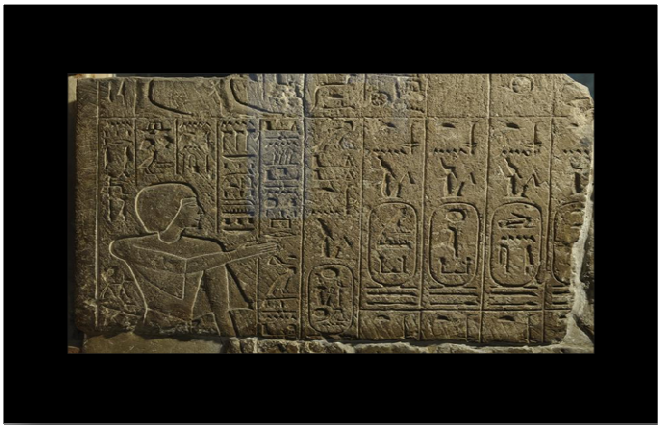
[17] Kees, H., *Das Priestertum im Ägyptischen Staat, vom Neuen Reich bis zur Spätzeit, Probleme der Ägypologie, Leiden-Köln*, 1953, P.110, mit n.2

[18] Ranke, *PN*, I, P.130.

[19] James, T.G.H, *The British Museum: Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae*, IX, London, 1970, PP.28:29.

"أخته **إيت نفرت**، ابنه **آمون–واح–سو**، ابنه **كاتب بيت الحياة ري**، ابنه **بتاح–م–ويا**، ابنته **اينهاي**".

أما بالنسبة لأهم الأشخاص المصورين على اللوحة فهم صاحب اللوحة "**باسر**"[٢٠] وهو أبو "**بتاح–م–ويا**"، وقد كان "**باسر**" من الموظفين ذوي المكانة فى عهد الملك "**رمسيس الثانى**"، ويذكر "**باسر**" بلقبين هامين وهما "المشرف على بنائى سيد الأرضين" *ỉmy-r ḳdw n nb tɜwy* ولقب "الكاتب الملكى" *sš nsw*[21]، هذا بالإضافة إلى "**ثونرى**" وهو الموظف الشهير وصاحب لوحة سقارة[٢٢] والتى عثر عليها فى سقارة[٢٣] فى مقبرة "**ثونرى**" والتى هى ثبت للملوك (*SR.* = *JE.* 11335 = *CG.* 34516A-B 11967)[٢٤].



قائمة سقارة الملكية

[20] Budge,W., *A Guide to Bri. Mus, London*, 1909, p.178, No.643.

[21] KRI, III, P.278:6-7.

[22] Cairo Mus.CG 3416 A JE.1133.

[٢٣] اللوحة كانت تضم على وجيهها قائمة بأسماء ٥٨ ملكاً، وقد كتب اسم كل منهم داخل خرطوش ملكى، الا أنه لم يتبق منهم سوي ٥٠ اسم نتيجة لتحطم وفقدان بعض أجزائها، وتبدأ القائمة زمنياً بسادس ملوك الأسرة الأولى "**عج–ايب**" وتنتهى بالملك "**رمسيس الثانى**" نفسه ، وقد حذفت اللوحة أسماء ملوك الأسرات العاشرة والتاسعة والثامنة والسابعة وتذكر اسم ملكين فقط من ملوك الاسرة الحادية عشر، وتذكر أسماء ملوك الأسرة الثانية عشر كاملة، وأسقط كاتب القائمة أسماء ملوك عصر ملوك العصر الوسيط الثانى، وأسقط كذلك أسماء "**حتشبسوت**" و"**اخناتون**" ومن تلاه من أفراد عائلته، ثم تذكر اسم الملك "**رمسيس الأول**" و"**سيتى الأول**" وتنتهى باسم "**رمسيس الثانى**".

للمزيد انظر: رمضان عبده على، رؤى جديدة فى تاريخ مصر القديمة منذ أقدم العصور حتى نهاية عصر الأسرات الوطنية، ج١: دراسات تمهيدية ونظرات تحليلية، القاهرة، ٢٠٠٧، ص:٢١٩:٢٢٠.

[24] Wildung, D., *Die Rolle ägyptischer Könige im Bewusstsein ihrer Nachwelt*, MÄS 17, Berlin, 1969, P.34f.

وكان "**ثونري**" منتمياً لعائلة كهنوتية منفية عريقة[٢٥]، كما كان مطلعاً على قوائم الملوك فى المعبد الكبير لربها الأعظم بتاح حتى يستطيع أن يدون مثل هذه اللوحة المؤرخة لملوك مصر[٢٦]، وتمثاله محفوظ بالمتحف المصري تحت رقم (*CG.* 1105).

وهذه القائمة يمكن أن تقارن بقائمة الملوك الطقسية الملكية المسجلة فى معبدي أبيدوس وكذلك قائمة تورين[٢٧]، وكان "**ثونري**" موظفاً هاماً فى عهد الملك "**رمسيس الثانى**" والذى أجزل العطاء لمعبد "بتاح" وكهنته استمراراً لسياسة أبيه الملك "**سيتى الأول**" وجده الملك "**رمسيس الأول**" حيث قام "**رمسيس الثانى**" بإضافة مبانى جديدة إلى معبد المعبود "بتاح" ووسعه وأقام معبداً فى وسط المعبد الكبير وحبس عليه الأوقاف وأمده بالكهنة من كل صنف[٢٨]، ولقد حصل "**ثونري**" على العديد من الألقاب الهامة التى تثبت هذه المكانة التى وصل اليها، وتظهر هذه الألقاب على عتب باب من قنتير من الحجر الجيرى ارتفاعه حوالى٣٥ سم وطوله ٨٤ سم يعلوه كورنيش وسطح مستوى كان يحتوي على نقش وهيئتين لصاحب العتب على الجانبين فقدت لكنها يبدو أنها كانت تصوره راكعاً رافعاً يديه متعبداً لخراطيش تضم أسماء الملك "**رمسيس الثانى**"[٢٩]، وكان هناك نقشين يبدأن فى منتصف العتب ويسيران فى اتجاهين متعاكسين حول أسماء الملك "**رمسيس الثانى**"، ولم يتبق الا النقش الموجود فى الناحية اليمنى، أما عن أهم الألقاب التى حصل عليها "**ثونري**" فتظهر فى النص التالى:

ḥsy-ꜥ3 n nṯr nfr imy-r k3wt m mnw nb n nsw ḥry-sšt3 n pt t3 wpwty-nsw r ḫ3swt nbwt sr ḫprt sš-nsw ḫry-ḥbt ḥry-tp Ṯnry mꜣꜥ ḫrw[30]

"الممدوح كثيراً من الإله الطيب، المشرف على الأعمال فى كل أثر للملك، كاتم أسرارالسماء والأرض، الرسول الملكى لكل البلاد الأجنبية، الذى يتنبأ بالأحداث، الكاتب الملكى، رئيس الكهنة المرتلين، **ثونري**، صادق الصوت".

الملاحظ على الألقاب التى حملها "**ثونري**" أهمية الوظائف التى اضطلع بها فمثلاً لقب "المشرف على الأعمال فى كل أثر للملك" كان من الألقاب الهامة فى عصر الدولة الحديثة عامة وفى عصر الرعامسة تحديداً، وقد حمله "**ثونرى**" بصيغتين مختلفتين

---

[25] Kees, *Priestertum*, P.110

٢٦ للمزيد عن المعبد الكبير للمعبود بتاح انظر:

Herman te Velde, Ptah, *LÄ*, IV, Cols. 1177:1180.

Van Dijk, J., "Ptah", in: *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, III, Cairo, 2001, PP.74:76.

[27] كنت. أ كتشن، رمسيس الثانى: فرعون المجد والانتصار، ترجمة: أحمد زهير أمين، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٩٧.

[٢٨] كتشن، رمسيس الثانى: فرعون المجد والانتصار، ص ٢٥٥.

[29] Habachi, L., "Khatâana-Qantîr: Importance", *ASAE 52*, 1954, PP.498:499.

[30] KRI, III, P.480, 1-3; Habachi, L., *ASAE 52*, PP.498:499

حيث حمله بهذه الصيغة والصيغة الأخرى هى " *imy-r k3wt m mnw nb n nb t3wy*" " المشرف على الأعمال فى كل عمائر سيد الأرضين"[٣١]، والمعروف أن هذا اللقب لم يكن يحمله الا أكابر الموظفين وعلية القوم طوال عصر الدولة الحديثة[٣٢].

كما أن لقب "رئيس الكهنة المرتلين" كان من الألقاب بالغة الأهمية فى الطقوس الدينية فى مصر القديمة[٣٣]، بالإضافة إلى المشاركة فى وظائف الزينة الملكية نظراً لما تتطلبه هذه الوظائف من المضمون السحري، وكان لهم الدور الكبير فى الاشراف على بيت الصباح فى القصر الملكى "*pr dw3t*[34]"، ويدل هذا اللقب على الأهمية الكبيرة لحامله، هذا بالإضافة إلى أن لقب *ḫry sšt3* القائم على أسرار السماء والأرض أو كاتم أسرار السماء والأرض والذى كان من الوظائف المرموقة فى القصر الملكى وكانت أهم واجباته هى حفظ أسرار الملك عن الأعين[٣٥]، وفى بدايته فى الدولة القديمة كان شرفياً يتخذه المقربون من الملك[٣٦]، حيث كان حامل هذا اللقب عارفاً بكل الأسرار والمعارف الخفية[٣٧]، وكان ممن حمل اللقب من كانوا رؤساء كل أوامر الملك، ومنهم رؤساء أسرار المهام السرية، كما أن المعبود "أنوبيس" قد أطلق عليه أيضاً لقب "أمين السر" نظراً لكونه كاتماً لأسرار الجبانة، كما كان مسئولاً عن اعادة الإحياء فى العالم الآخر[٣٨]، بالإضافة الى أنه فى الدولة الحديثة كان لقب "*smr wʿty*" والذى حمله أيضاً "**ثونرى**" أكثر انتشاراً فى أوساط الكهنوت كذلك فقد حمله العديد من الموظفين الكبار طوال عصر الدولة الحديثة مثل الموظف الشهير "**سنموت**" من عهد الملكة "**حتشبسوت**"[٣٩]، من كل تلك الأدلة يتضح الدور الكبير والمكانة المرموقة التى وصل إليها "**ثونرى**".

---

[31] KRI, III, P.480, 6-7; Cairo, CGC 1105.

[٣٢] صبحى عطية أحمد يونس، كبار موظفى الأشغال حتى نهاية الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٩، ص ٩٨.

[٣٣] عن لقب الـــ *ḫry-ḥb* والذى يبدو أنه قد ظهر منذ عصر الأسرة الثانية وعن طبيعته وأشـــهر من تقلده، انظر:

Otto, E., "Cheriheb", in: *LÄ*, I, Cols. 940-943.

[34] Blachman, A.m., "The House of the Morning", *JEA 5*, 1919,P.155.

[35] Helck, W., *Verwaltung*, S.43:44.

[36] Helck, W., *Untersuchungen zu den Beamtentiteln des Ägyptischen Alten Reiches*, Hamburg, 1954, PP.43:44.

[٣٧] للمزيد عن دور "أمين السر" أو "كاتم الأسرار" فى عصر الدولة القديمة وماتلاه من عصور انظر:

Rydström, K.T., "*ḫry sšt3* in Charge of Secrets the 3000 Year Evolution of a Title", *DE 28*, 1994, PP.53:94.

[38] De Quesne, T., "Anubis, Master of Secrets (*ḫry sšt3*) and the Egyptian Conception of Mysteries" *DE 36*, 1996, PP. 25:38.

[39] Berlandini,-Grenier, J., "Senemout, Staliste royal, sur statue cube avec Nèferourê" , *BIFAO76*, 1976, P.121. (111-132)

أما بالنسبة لبقية الأخوة فيوجد أخ لـــ "**بتاح–م–ويا**" يدعى "**ري**" وقد كان كاتباً لبيت الحياة كما تذكر لوحة المتحف البريطانى عن "**باسر**" وابنه "**ري**":

s3.f sš pr-ᶜnḫ Ry

"ابنه كاتب بيت الحياة، ري".[٤٠]

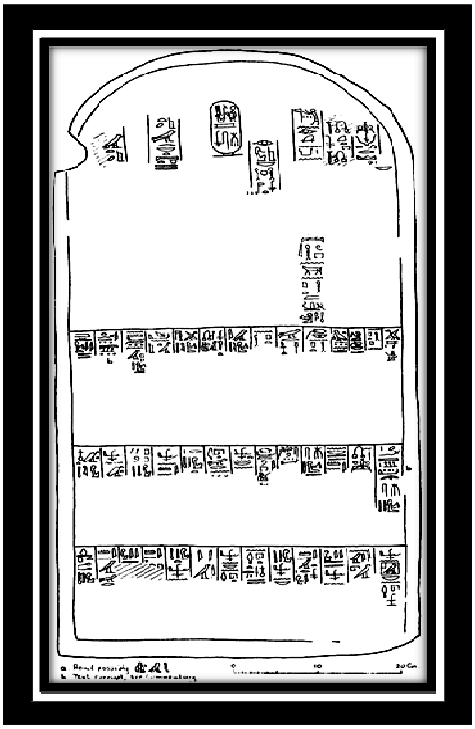
وعلى هذا فالمستنتج من اللوحة عن عائلة "**بتاح–م–ويا**" أن عمه هو الموظف الشهير "**ثونرى**"، كما أن جده يدعى "**باى**" وجدته تدعى "**رى**" وعمته تدعى "**ناشعيت**" وأم جدته تدعى "**ناشعيت**"، كما أن أخو "**بتاح–م–ويا**" هو "**آمون واح سو**"، وآخيه الآخر يدعى "**ري**"، وأن له من خلال اللوحة أختين هما "**اينهاى**" و"**إإيت نفرت**".

٢- لوحة "**بتاح–م–ويا**" ذاته بالمتحف البريطاني (*BM* , EA 167)، وحمل عليها العديد من الألقاب وهي لوحة بقمة دائرية من الحجر الجيرى عرضها ٤٢ سم وارتفاعها ٨٨ سم، وقد اكتشفت عام ١٩٣٥، النصوص والتصوير بالنقش الغائر، وهناك بقايا لون أحمر على الرجال ولون أصفر على النساء وأبيض على الثياب، فى المنظر الأعلى يظهر قرص الشمس المجنح ويخرج منه ذراعين تحتضنان خرطوشاً يحوى اسم الملك "**رمسيس الثانى**" واللوحة بها أربعة مناظر، المنظر الأول يمثل نوعاً من التعبد يقوم به الرسول الملكى لكل بلد أجنبى[٤١] "**بتاح–م– ويا**" والذى يقف ويديه لأعلى فى وضع تعبدى أمام تمثال جالس للمعبود أوزير وخلفه تقف المعبودة ايزة ومعها ابنها "حور–سا–ايسة" وأمام المعبود "أوزير" أبناء المعبود حورس الأربعة على هيئة أزهار اللوتس.

---

[40] KRI, III, P.279:4.

[٤١] من الألقاب الخاصة بـــ "بتاح–م–ويا" يتضح أن "بتاح–م–ويا" لم يحمل أية ألقاب عسكرية لتؤهله لوظيفة الرسول الملكى، ولكن يبدو أنه أظهر همة ونشاطا فى الشئون الكتابيـــة الخاصـــة بـــالحريم الملكى، ويبدو كذلك أنه اشترك فى بداية حياته الوظيفية فى مراسلات الحريم الملكى مما أهله ليصبح سفيراً فى نهاية عهد الملك "**رمسيس الثانى**"، للمزيد عن الرسل الملكيين انظر: أحمد ابراهيم علـــى أحمد بدران، الرسل فى مصر القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة، رسالة ماجـــستير غيـــر منـــشورة، القاهرة، كلية الآثار، جامعة القاهرة،٢٠٠٤، ص ٢٢٩.



اللوحة ١٦٧ فى المتحف البريطانى

ويظهر فى المنظر الثانى اثنان من كهنة الطقوس وهم: "**بنع**" ***Bnʿ*** والذى حمل على لوحة المتحف البريطانى رقم ١٤٩ لقب *sš ỉpt nt ḫnrt m ḥwt-k3-ptḥ* "كاتب الحريم الملكى فى معبد "حوت- كا- بتاح "[٤٢] وزوجته هى ***Ỉnỉh3y***، والثانى يدعى ***P3-n-P3-mr***" "**با- ن- با- مر**" يقدمان القرابين من الطعام والشراب إلى أربعة أشخاص جالسين الأول منهم اسمه ***Ḥry*** "**حوري**" وهو الكاهن الأعلى لبتاح والذى حمل لقب ***wr ḫrp ḥmwt n ptḥ***[43] وهو اللقب الذى كان يطلق على الكاهن الأكبر للإله بتاح فى عصر الأسرة التاسعة عشر فى منف[٤٤] وهذا اللقب كان يعتز به كبير كهنة الإله بتاح كثيراً[٤٥]، الذى يسيطر على رأس كهنوت الاله بتاح[٤٦] ويترجم على أنه "عظيم رؤساء الحرفيين"[٤٧]، كما كان كبير كهنة "بتاح" يأخذ أيضاً لقب "***ḥry ḥmww***" "الفنان الأعلى"[٤٨] والطبيعى أن يحصل كبير كهنة "بتاح" على هذا اللقب لأن بتاح هو الماهر الممتاز.

"**حوري**" الوارد على صدر اللوحة رقم ١٦٧ مختلف عن كبير كهنة بتاح المسمى "**حورى**" أيضاً فى نهاية الأسرة الثامنة عشر[٤٩] لاختلاف نسبه وألقابه عن "**حورى**" الوارد على اللوحة موضوع الدراسة، وان كان **Maystre** " يرى أنه "**حورى**" الذي عاش فى الفترة ما بين عصر العمارنة أى نهاية عصر الأسرة الثامنة عشر وفترة حكم الملك "**رمسيس الثانى**"[٥٠] مخالفاً رأي **Wildung**، ويرجح "**JAMES**" رأي **Maystre**ويستشهد على ذلك بخرطوش الملك "**رمسيس الثانى**" الموجود على اللوحة[٥١]، و"**حوري**" الوارد فى صدر اللوحة هو "**حورى**" كبير كهنة منف ابن الوزير "**خع-م-واست**"[٥٢] والذى كان كبيراً لكهنة منف أيضاً ابن "**حوري**" الوزيروحاكم منف،

---

42 James, *The British Musem Hieroglyphic Texts*, Part 9, PP.27:28, Pls.XXIII.

43 Wildung, D., Hoherpriester von Memphis, in: *LÄ* II, Col. 1261, (58).

44 El-Sharkawy, B., "The Title *wr-ḫrp*(*w*)- *ḥmw*(*wt*) as a proper Name in the New Kingdom", in: *The Horizon Studies in Egyptology, in: Honour of* M. A Nur-el Den, SCA press, 2009, III, PP.217:219.

[٤٥] محمد بيومى مهران، الحضارة المصرية، ج٢: الحياة الاجتماعية والسياسية والعسكرية والقضائية والدينية، ط٤، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٩، ص٣٦٨.

46 Zivie, A., "Memphis", in: *LÄ*, IV, P.32.

47 Wb, III, P.86:1

48 Wb, III, P.84:5.

49 Wildung,, D., "Hoherprierts von Memphis", in: *LÄ*, II, 1977, Col.1260, N 39.

50 Maystre, C., "Une Stèle d□un Grand Prêtre Memphite", *ASAE 48*, 1948, P.454.

51 James, *The British Museum: Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae*, IX , P.30.

[٥٢] مختلفاً فى ذلك عن الأمير "خع-م-واست" للمزيد انظر:

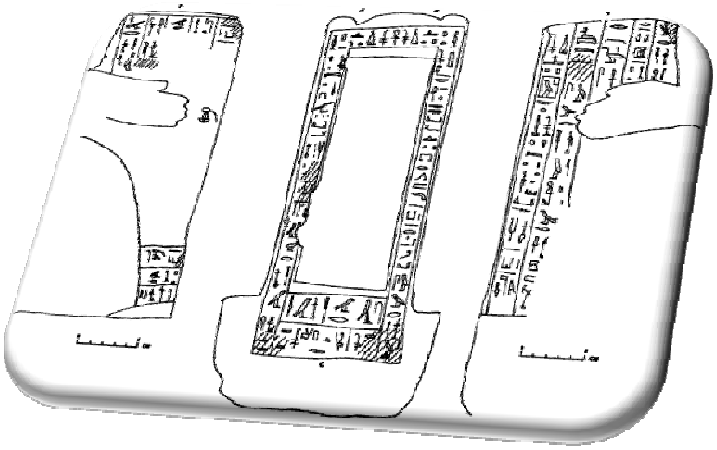
Gomma, F., *Chaemwaset Sohn Ramses' II und Hoherpriester von Memphis*, ÄA, Wiesbaden, 1973, P.1ff.

ويعتبر تمثاله رقم **BM 845** من أشهر الآثار التى وجدت له، وفيه يظهر قابضاً بيديه على محراب بداخله تمثال للمعبود بتاح، من الحجر الجيري، مصدره غير مسجل، لم يتبق منه سوى جزءه السفلي واليدين القابضتين على ناووس يقف بداخله المعبود "بـــتاح" في هيئته التقليدية، ولا وجود لبقايا ألوان، ٣٣ سم ارتفاع × ١٧ سم عرض × ٣١,٥ سم عمق، من عصر الأسرة التاسعة عشرة، نصوصه منقوشة بالحفر الغائر.

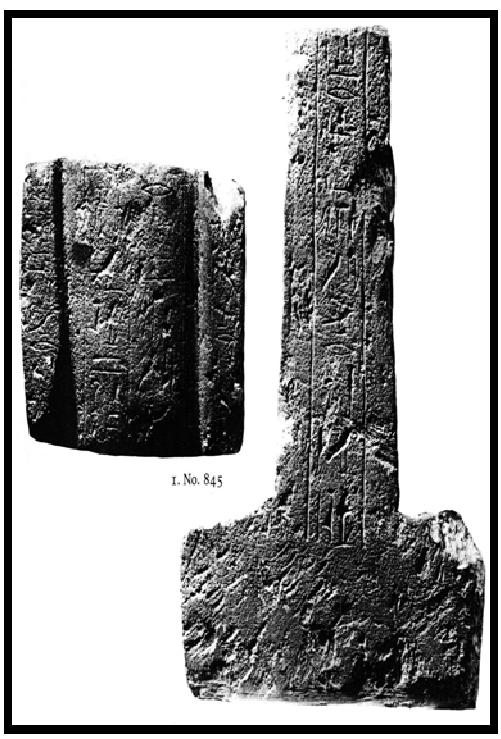
يظهر من خلال هذا التمثال أن له ابناً هو "***wr ḫrp-ḥmwt***" وقد كان كاهناً مرتلاً لبتاح، بالإضافة إلى ابن آخر هو "***Km***" وكان كاهناً للمعبود"بعل" وكانت زوجته تدعى "***S3t-k3***"[٥٣]، وله ثلاثة من البنات وهن "***T3 Ỉmt***" "***Mryt-ptḥ***" و "***T3-bs***"[54].

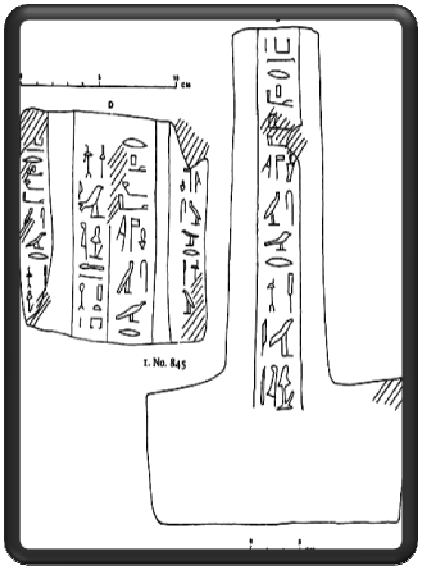
[53] Budge, W., *A Guide to the Egyptian Galliers (Sculpture*), London, 1909, P.240, No.878; Bierbrier, M., *The British Museum: Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae*, London, X, 1982, P.18, PLs. 36:39.

[54] Maystre, *ASAE 48*, PP.450:451.



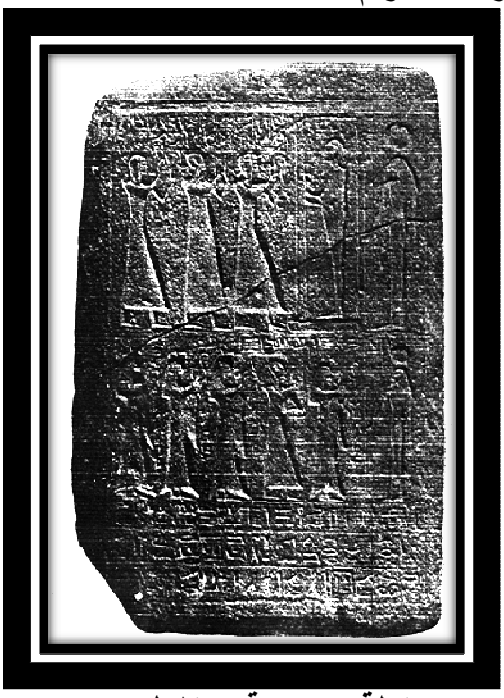
BM 845





من أهم آثار "**حورى**" هو لوحة من مجموعة ميخائيليدس– القاهرة
Cairo, Michaelidès Collection

وهى كتلة من الحجر الرملي الأحمر ، من "ميت رهينة"، عرضها حوالي ٥٠ سم وارتفاعها ٧١ سم، مكسورة لجزئين، النصوص والصور بالحفر الغائر، ويظهر فيها "**حوري**" وأبيه "**خع–م–واست**" يتعبدان للمعبود "بتاح" مرتدياً الرداء الحابك، ويرتكز المعبود ومقصورته على قاعدة على هيئة علامة *m3ʿ* وخلفه المعبودة "*Sḫmt*" بجسد امرأة ورأس لبؤة ممسكة بصولجان الـــ *w3ḍ*، وفى اليد الأخري علامة الـــ *ʿnḫ*، وفى الصف الأوسط يظهر أربعة نساء يتعبدون للمعبودة "حتحور" والأربعة سيدات يرتدين ثوباً طويلاً بأكمام فضفاضة وتحت السيدة الأولى اسمها "***S3t-k3***" "**سات– كا**" والأخري اسمها "**تا– إمت**" ***T3-imt*** والثالثة "**مريت– بتاح**" ***Mryt-ptḥ*** والأخيرة اسمها "**تا– بس**"***T3-bs*** أما الابن فكان اسمه "**كم**" ***km***[55]. وقد كانت له آثار أخري مثل تابوت فى متحف برلين تحت رقم Berlin Sarcophagus 57[56]، بالإضافة إلى عمود فى متحف القاهرة تحت رقم JE.43271 [57] .

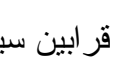


كتلة مجموعة ميخائيليدس

[55] Maystre, Ch., *ASAE* 48 1948, PP.449-455, Pl. I; KRI IV, P. 292-3 (48).
[56] ÄlB II, PP.361:367.
[57] Quibell, M.E., *Exavations at Saqqara*, IV, P.144, PL.LXX.

الثانى منهما هو الكاتب الملكى والمرتل وحم *p3-ḥm-nṯr* "**با–حم–نتر**"[٥٨] **والثالث** الممثل هو "**حوى**" وهو أبو "**تن**" وهو رئيس الغسالين، ثم يلى ذلك منظرين يضمان ثلاثة رجال راكعين فى المقدمة ويليهم ثلاثة نساء، الذكور منهم على النحو التالى:

١- "**اعح–مس**" ويحمل لقب رئيس الغسالين وهو ابن "**بتاح–م–ويا**".

٢- "**آمون–مس**"  ويحمل لقب "كاتب مائدة قرابين سيد الأرضين".

٣- "**خع–م–او**" الشرطى. ثم يلى ذلك مجموعة من المنشدات[٥٩] للمعبود آمون يتوزعن بين الصفين الثالث والرابع[60]، وهم "**ورنر**" منشدة سيدة الجميز حتحور، "**ببى**" منشدة آمون، ***Mwt-nfrt*** "**موت نفرت** منشدة موت، وفى الصف الأخير منشدة حتحور ***Inih3y*** "**انيهاى**"، ***T3-sw-ri*** "**تاسورى**" منشدة آمون، ***Nfr-iry*** "**نفر– اري**" منشدة سيدة الجميز و"**ايى**" منشدة آمون و"**تاورت– حتب– تى**" منشدة آمون.

الملاحظ على الشخصيات التى وجدت فى اللوحة التى تخص "**بتاح م–ويا**" أنها تضم العديد من الشخصيات الهامة فـــ "**حوري**" كما سبق ذكره كان الكاهن الأعلى لـــ"بتاح"، بالإضافة الى "**حوى**" وقد كان رئيساً للغسالين، والمعروف أن رئيس الغسالين كان يتم الترحيب به مثل علية القوم من الكهنة والكتبة، وقد ذكر فى بردية كاهون خطاب من خادم الضيعة والمكلف بالختم "**إيرى– بر– سن**" إلى الملك "**سنوسرت الثانى**" فيما معناه أن كل الأعمال الخاصة بالملك كانت ناجحة ومزدهرة بفضل المعبود سوبك

---

[٥٨] الجدير بالذكر أن هذا الاسم هو اسم شائع للغاية طوال عصر الدولة الحديثة، وهناك فى الجبانـــة المنفية العديد من الأشخاص الذين حملوا هذا اللقب، كما كان هناك العديد من كبار كهنة منف الـــذين حملوا هذا الاسم للمزيد:

Wildung, "Hoherpriester von Memphis", in: *LÄ*, II, Cols.1256:1263.

[٥٩] كانت الكاهنات الموسيقيات يقمن بدور هام فى المعابد وربما أن دورهم مرتبطا بتمثيلية ذات طابع موسيقى، وكان وجود المنشدات العازفات فى المعابد أمراً ثابتاً، وتصورهن النقوش وهن يقمن بهـــز الصلاصل أو يداعبن أوتار قيثارة فى حضرة المعبود، ويبدو أن الدور الرئيسى للنساء فى المعبدكان الغناء والرقص ولعب الموسيقى فى المعبد، وعند ظهور الاله للجمهور أثناء المواكب، فهؤلاء النسوة كن موسيقيات يجسدن حريم الاله.

للمزيد: فرانسوا دوما، آلهة مصر، ترجمة: زكى سوس، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١١١.

ياروسلاف تشرنى، الديانة المصرية القديمة، ترجمة: أحمد قدري، القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٦٩.

[60] James, T.G.H, *The British Museum: Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae*, IX , PP.29:30.

وسائر المعبودات، ومن ضمن من ذكر أنه رحب ببعض الأشخاص ومن ضمن من رحب بهم كان رئيس الغسالين "**سا- جحوتى**" مما يدل على ارتفاع مكانته[٦١].
الملاحظ أيضاً على اللوحة رقم **167** أن علاقات النسب بين هؤلاء الأشخاص و"**بتاح-م-ويا**" غير واضحة باستثناء ابنه "اعح-مس".
الملاحظ ثالثاً أن عدداً كبيراً من الأشخاص الذين ظهروا على هذه اللوحة قد ظهروا على لوحة المتحف البريطانى رقم **149** والتى كانت من نفس الفترة حيث ذكرت "***Inih3y***" على أنها زوجة "***Bn***" ، وذكرت "***Wrnr***" على أنها زوجة لـ"***Ḥry***" ، وذكرت "***Iy***" على أنها أخت "***Nn***"[٦٢] فى سياق متكامل للوحتين معاً.

قائمة الأشخاص الذين ذكروا في لوحة بتاح-م-ويا رقم BM 167:

i. **حوري** كبير كهنة منف.
ii. **با- حم- نتر** كاتب الملك.
iii. **نن** نائب الأرشيف.
iv. **ورنر** منشدة ربة الجميز.
v. **خع-م-إو** الشرطي.
vi. **آمون مس** كاتب مائدة سيد الأرضين.
vii. **موت نفرت** منشدة موت.
viii. **إينهاى** منشدة ربة الجميز.
ix. **نفرت إتري** منشدة ربة الجميز.
x. **آمون تاسري** منشدة آمون.
xi. **إياى** منشدة ربة الجميز.
xii. **تا ورت حتب** منشدة آمون.

أما الأثر الثالث الهام فيما يخص "**بتاح-م-ويا**" فهو هُريم "**بتاح-م-ويا**" بالمتحف المصري- بالقاهرة (***CM*, TR. 7/11/24/3, JE. 8371, CG. 17109**)، وهو من الحجر الجيري، نقش غائر، ارتفاعه ٣٨ سم، عثر عليه بمنف، مارس سنة ١٨٦١م[٦٣] واللقب الشائع فى الهريم هو لقب المشرف على الماشية[٦٤].

---

[٦١] زينب زغلول عبد العظيم زغلول، غسالو الملابس فى مصر القديمة "دراسة حضارية"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١١، ص ٢٦٦.
Griffith, F., *Hieratic Papyri from Kahun and Gurob*, London, 1898, PP. 70:71, Pl. XXVIII.
[62] James, *The British Museum: Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae*, IX , P.27.
[63] PM, III^2, P.770.
[64] Mysliwiec, K., " Zwei Pyramidia der XIX. Dynastie aus Memphis", *SAK 6*, 1978, PP.139:145; PM, III^2, P.770.

الجانب (أ) ذو العرض الكبير ٥٥ سم، مُمثّل عليه "**پـــتاح–م–ويـــا**" راكعاً بإحدى رجليه ويتعبد أمام المعبود "آتـــوم، رب الأرضين ورب عين شمس عند غروبه" الجالس على عرشه مرتدياً غطاء الرأس "*nms*" وممسكاً بصولجان "*w3s*" بيده اليسرى وعلامة "*ʿnḫ*" بيده اليمنى.

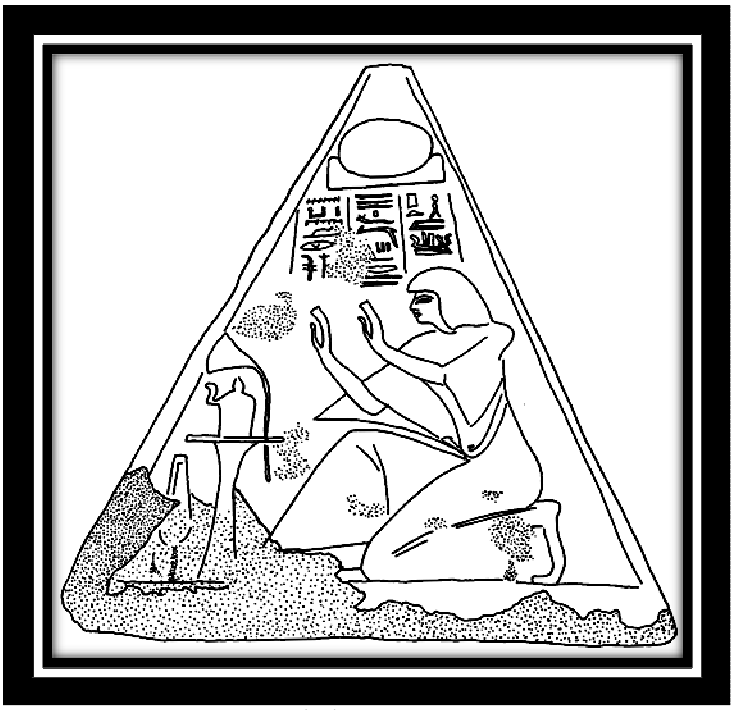
الجانب (ب) ذو العرض الكبير ٥٥ سم، مُمثّل عليه "المشرف على الماشية" "**پـــتاح–م–ويـــا**" راكعاً بإحدى رجليه ويتعبد أمام المعبود "رع–حور–آختي"، المعبود العظيم" الجالس على عرشه مرتدياً غطاء الرأس "تمس" يعلوه قرص الشمس ذو الحية الحامية وممسكاً بصولجان "*w3s*" بيده اليمنى وعلامة "*ʿnḫ*" بيده اليسرى .

الجانب (ج) عرضه ٤٤ سم ويظهر فيه "**بتاح–م–ويا**" راكعاً متعبداً أمام مائدة القرابين، ويظهر على النص الألقاب المصاحبة لـــ "**بتاح–م–ويا**" " *sš nsw mꜣʿ mry.f imy-r kꜣw n nb tꜣwy* "كاتب الملك الحقيقى، محبوبه، المشرف على ماشية رب الأرضين".

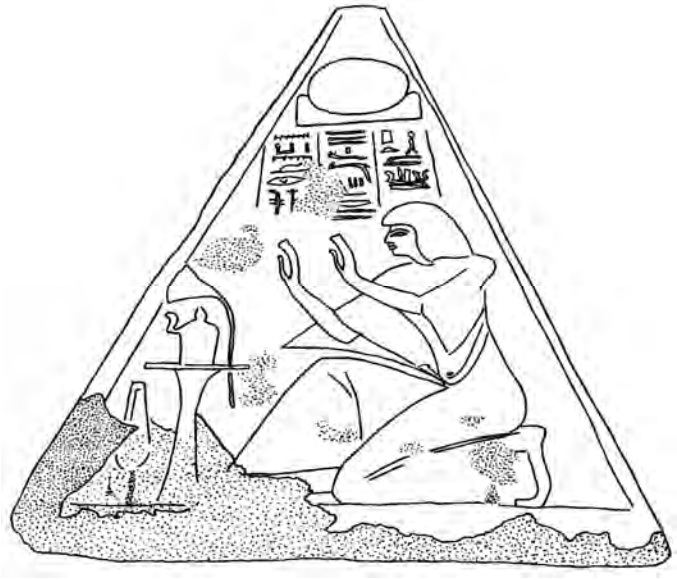
الجانب (د) عرضه ٤٤ سم ، "**پتاح–م–ويا**" راكعاً يتعبد أمام مذبح أو مائدة قرابين فقط ويعلو المنظر علامة "الأفق" . النص المصاحب : " التعبد لـــ رع عند بزوغه في الأفق الشرقي للسماء، لكا أوزير، المشرف على الماشية، **پـــتاح–م–ويـــا** صادق الصوت"[٦٥].

الجانب (أ)

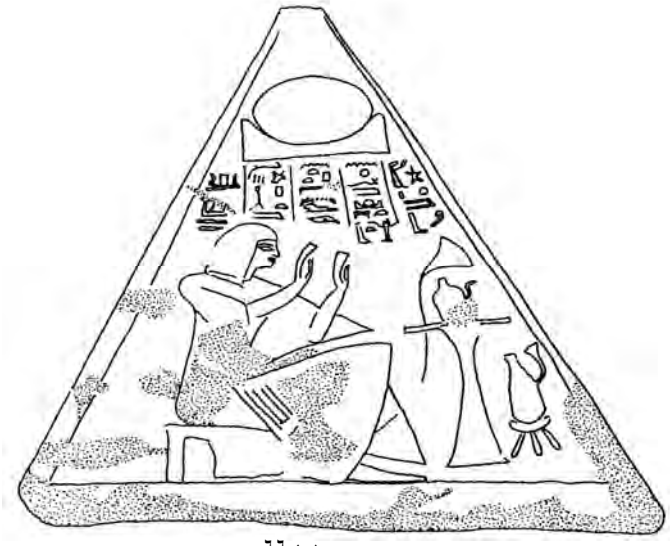
[65] Mysliwiec, K., *SAK 6*,P.144.



الجانب (ب)



الجانب (ج)



الجانب (د)[٦٦]

رابع الآثار الهامة التى تخص "**بتاح–م–ويا**" هى كتلة (عضادة باب) المتحف المصري التى عثر عليها بسقارة، كانت تُعرف باسم "لوحة متحف بولاق"، وهي حالياً بالمتحف المصري بالقاهرة (***CM*, TR. 6/11/26/5, JE. 8383**)[٦٧]. ارتفاع هذه اللوحة هو ١٥٨ سم وذلك طبقاً لسجلات الإدخال JE[٦٨]، وعرضها ٣٥ سم ولكن طبقاً لسجلات الرقم المؤقت يبلغ عرضها ٣٣ سم.

اكتشفت هذه اللوحة فى سقارة عام ١٨٦٠م وهى عبارة عن قائمة كتف باب من مقبرة "**بتاح–م–ويا**" وتتكون من ثلاثة أعمدة رأسية من النقوش الهيروغليفية الغائرة، كما أن النقوش كانت مطعمة بعجينة زرقاء أو مائلة الى الاخضرار[٦٩].

---

[66] Mysliwiec, K., *SAK 6*, PP. 140:143.

[67] De Rouge, J., *Inscriptions Hiéroglyphiques Copiées en Études Égyptologiques*, Paris, 1977, Pl. LVIII.

[68] ولكن طبقاً لسجلات الرقم المؤقت تأخذ ارتفاع ١٦٥ سم.

[69] PM, III, P.202.

(ḥ)tp (di nsw n) Rᶜ-Ḥr-ȝḫty nṯr špss ᶜnḫ m mȝᶜt di.k wnn(.i) r km.k špsy m-bȝḥ ᶜ(sic) nb nḥḥ ᶜḳ pr m ḫr(t)-nṯr nn šnᶜ (.k) ḥr sbȝw n dwȝt n kȝ n r-pᶜ(t) ḥȝt(y)-ᶜ wbȝ-nsw wᶜb ᶜȝwy Ptḥ-m-wiȝ mȝᶜ-ḫrw

"قربان يهبه الملك لرع حور آختى[٧٠] الإله المقدس الذى يحيا بالحق، ليتك تجعلنى أتواجد فى حضرتك المقدسة أمام رب الأبدية، وأن أدخل وأخرج[٧١] إلى الجبانة دون أن

[٧٠] كان المعبود رع–حور–آختى صورة من صور اله الشمس ويظهر على شكل إنسان برأس صقر يعلوه قرص الشمس وثعبان الكوبرا، أو على شكل صقر أو قرص الشمس. للمزيد راجع:
Wilkinson, R., *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, London, 2003, PP.205:209.

[٧١] "يدخل ويخرج إلى" وأحياناً يستبدل حرف الجر *m* بالحرف *r* كما يشير Fisher فى عصر الأسرتين الثامنة عشر والتاسعة عشر. للمزيد انظر:
Fischer, H.G., *The Orientation of Hieroglyphs*, New York, 1977, P. 118, no.356; P.120, no. 374.

تردنى عن بوابات العالم الآخر[٧٢]، لكا الأمير الوراثى، العمدة، الساقي الملكي، طاهر اليدين، **بتـــاح-م-ويـــا** صادق القول".

(ḥ)tp (di nsw) ʾInpw ḫnty sḥ-nṯr diˑf ḳbḥw irp irtt šsp snw ḥnḳt pr m-bɜḥ(.k) ḳbḥw ḥtpw m-bɜḥ.k n kɜ n r-pˁ(t) ḥɜty-ˁ wdpw nsw wˁb- ˁɜwy Ptḥ-m-wiɜ mɜˁ-ḫrw

[٧٢] نعتت بوابات العالم الآخر بمسميات مخيفة لكى تبعث الرهبة فى قلوب من يحاول اجتيازها ومـــن بين هذه الأسماء ما سمي فى الفصل (١٤٦) "سيد الزلازل، ذى الجدران العالية، سيد السحق"، وقـــد تنوعت وتعددت بوابات العالم الآخر وأشكالها حيث اختلف عدد وطبيعة الأبواب التى يعبرها الموتى من آن لاخر، واختلفت المسميات التى أعطتها النصوص لتلك البوابات والتى قد تشير الـــى جـــوهر ووظيفة تلك البوابات، ولقد وردت الاشارات الى بوابات العالم الآخر منذ عصر الدولة القديمة حيث أشارت نصوص الأهرام لبوابة الآخت، والمدخل الشرقى للسماء للمزيد انظر:

Brunner, H., "Tor und Tür", *LÄ*, VI, Col. 782.

عبد الحليم نور الدين، الديانة المـــصرية القديمـــة، ط٣: الفكـــر الـــدينى، ط١، القـــاهرة، ٢٠٠٩، ص.٢٧٥:٢٧٦.

"قربان يقدمه الملك لأنوبيس[٧٣] الذي يتصدر المقصورة المقدسة (خيمة التحنيط) لعله يقدم الماء البارد والنبيذ، واللبن، وأن يتسلم خبز السنو[٧٤] والجعة التى تخرج أمام(ك)، الماء البارد والقرابين التى أمامك لكا الأمير الوراثى، العمدة، الساقى الملكى، طاهر اليدين، **بتاح–م–ويا**، صادق الصوت ".

-ḫty Wsir ḥry-ib kmt di.k wnn(.i) Ḥr-ḫnty (ḥ)tp (di nsw n) šms n ḥnw m ḥb.f n pḫr Ỉnpw sḳ3.f (wi) m-b3ḥ Rᶜ n k3 n r-pᶜ(t) ḥ3ty-ᶜ wb3-nsw wᶜb ᶜ3wy Ptḥ-m-wi3 m3ᶜ- (ḫrw)

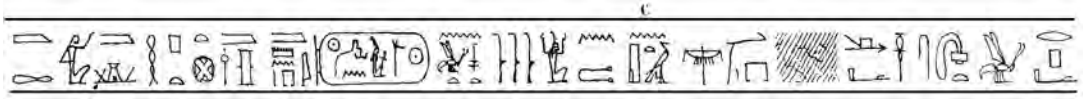
[٧٣] يعرف المعبود أنوبيس فى النصوص المصرية القديمة باسم *Ỉnpw* أي الابن الملكى ويأخذ المعبود أنوبيس هيئة حيوان ابن آوى، أحد فصائل الكلاب وقد يصور فى هيئة ابن آوى بجسم بشرى ورأس حيوان، وأحياناً يصور فى الهيئة البشرية الكاملة. للمزيد انظر:
Wilkinson, R., *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, PP.187:190; LÄGG 1, P.390ff.

[٧٤] ظهر خبز السنو منذ عصر الدولة الوسطى وذكر فى متون التوابيت باسم "*sn*"، للمزيد عن خبز السنو راجع:
ايمان محمد أحمد المهدى، الخبز فى مصر القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، القاهرة، ١٩٩٠، ص. ٥١.

"قربان يقدمه الملك (للمعبود) حور–خنتى–غتى ولأوزير الذى يتوسط كمت[٧٥]، ليتك تجعلنى تابعاً لمركب حنو فى عيده للدوران حول الأسوار، ليتك تكرم(نى) أمام رع. لكا الأمير الوراثى، العمدة، الساقى الملكى، طاهر اليدين، **بتاح–م–ويا** صادق الصوت".

المعروف أن طقس الدوران حول الأسوار معروف منذ الأسرة الأولى من خلال حجر بالرمو[٧٦]، وهو عيد قديم مرتبط بالطقوس الخاصة بالتتويج الملكى فى منف وهو يوافق يوم السادس والعشرين من شهر كيهك حينما تتهيأ الأرض للحمل[٧٧].

خامس الآثار التى تنتمى لـــ "**بتاح–م–ويا**" قطعة غير منشورة من سقارة (على الأرجح من مقبرته غير المكتشفة)، أشار إليها "**Mariette**" في كتابه "مجموع الآثار المتنوعة (Mariette Mon. div., 20, pl. 62c)[٧٨]، ولم يُستدل على مكانها الحالي في أي من المتاحف أو مخازن الآثار[٧٩] .



r-pʿt ḫtmw bity smr wʿty \\\\\\ imy-r pr-ḥḏ n tȝ ḥwt nt ḥḥ rnpwt n nsw-bity Wsr-mȝʿt-Rʿ stp-n-Rʿ m pr-ʾImn m ʾInb-ḥḏ Ptḥ-m-wiȝ mȝʿ-ḫrw

"الأمير الوراثى، حامل ختم ملك مصر السفلى، السمير الأوحد، المشرف على خزانة معبد ملايين السنين ملك مصر العليا والسفلى وسر–ماعت–رع–ستـــپ–ن–رع (**رعمسيس الثاني**) في (أملاك) معبد آمون بـــ (منـــف)، **پـــتاح–م–ويـــا**، صادق الصوت".

سادس الآثار كتلة فى المتحف الوطنى لمدينة بولونا بمتحف سيفيكو محفوظة تحت رقم ١٨٩١م ٨٠.

---

[٧٥] يرى "دى روجيه" و"بدج" أنها جبانة منف نقلا عن برديات هيراطيقية بمتحف الارمتياج، واختلف العلماء حول موقع "كم–ور" ما بين "أتريب" (بنها) الاقليم العاشر من أقاليم مصر السفلى، أو خاسوو (سخا) الاقليم السادس من أقاليم مصر السفلى، بينما تشير الآراء الحديثة أن كم ور كانت جزءاً مـــن جبانة سقلرة بالقرب من منطقة السرابيوم.

للمزيد راجع:

Montet, P., *Géographie*, I, PP.119:127.

باسم سمير الشرقاوى، منف مدينة الأرباب فى مصر القديمة، ص: ٢٦٠.

[76] Zivie, A., "Memphis", *LÄ*, IV, Cols.26:27.

[٧٧] أحمد بدوي، فى موكب الشمس، ج٢: فى تاريخ مصر من أول الضحى إلى أول الأصـــيل، ط١، القاهرة، ١٩٥٠، ص: ٦٣٤.

[78] Mariette, A., *Monuments divers Recueillis en Égypte et en Nubie*, Paris, 1889, P.20, PL. 62.

[79] PM III[1] (1931), 192; PM III[2] (1979), 775.

[80] PM, III[2], P.751.

الخلاصة:

أهم الألقاب التى حملها "بتاح–م–ويا" والآثار التى حملها عليها:

١- *r- pˁt* الأمير الوراثى، حمله على أثرين (Panel: CM, TR. 6/11/26/5 JE. 8383; and: Block of Aug. Mariette, Mon. div, 20, pl. 62c = PM III[1] (1931), P. 192; PM III[2] (1979), P. 755.

٢- *ḥtmw- bity* "حامل ختم ملك مصر السفلى" (Block of Aug. Mariette, Mon. div, 20, pl. 62c = PM III[1] (1931), P. 192; PM III[2] (1979), 755.

imy-r pr-ḥḏ n ḥwt nt ḥḥ rnpwt n nsw bity wsr-Mɜˁt-Rˁ stp-n-Rˁ *m pr ỉmn m ỉnb-ḥḏ* "المشرف على خزانة (معبد) ملايين سنين الملك وسر–ماعت–رع ستـــپ–ن– رع **(رعمسيس الثاني)** في أملاك آمون بمدينة انب– حج (منف)" (Block of Aug. Mariette, Mon. div, 20, Pl. 62c.1 = PM III[1] (1931), 192; PM III[2] (1979), P.755.

٣- *smr-wˁty* "السمير الأوحد" (Block of Aug. Mariette, *Mon. div*, 20, pl. 62c = PM III[1] (1931), 192; PM III[2] (1979), 755).

٤- *ḥɜty-ˁ* "العمدة/حاكم المدينة" (Panel: *CM*, TR. 6/11/26/5, JE. 8383).

٥- *wbɜ nsw* "ساقي الملك"، لقب يربطه بالملك حمله على أثرين (Panel: *CM*, TR. 6/11/26/5, JE. 8383; and Block of *Bologna*, Mus. Civico, № 1891).

٦- *sš nsw mɜˁ* "كاتب الملك الحقيقى" (Pyramidion: *CM*, TR. 7/11/24/3, JE. 8371, CG. 17109).

٧- *imy-r kɜw* "المشرف على الماشية" (Pyramidion: *CM*, TR. 7/11/24/3, JE. 8371, CG. 17109).

٨- *imy-r kɜw nb tɜwy* "المشرف على ماشية رب الأرضين" (Pyramidion: *CM*, TR. 7/11/24/3, JE. 8371, CG. 17109).

٩- *ḫry-iḫw n ḫnw* "رئيس حظيرة–ماشية المقر/العاصمة" (Stele: *BM*, 167).

١٠- *wpwty nsw r ḫɜst nb* "الرسول الملكى لكل البلدان الأجنبية" (Stele: *BM*, 167).

من البحث لمجمل العلاقات الأسرية الخاصة بـــ "بتاح– م– ويا":

الأب– باسر.

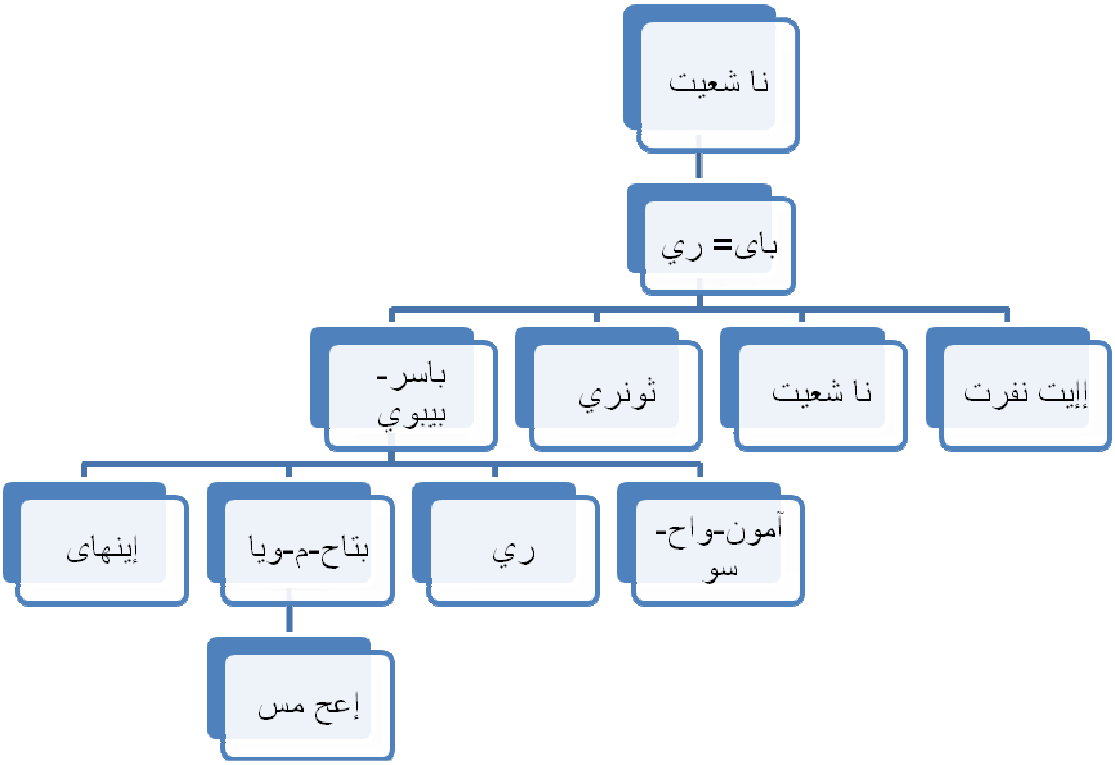
الأم– بيبوي ابنة باي والسيدة ري.

العم ثونري.

العمة ناشعيت.

العمة الثانية – إيت نفرت.
الأخ الاول آمون واح سو.
الأخ الثانى ري.
الأخت أنيهاى.
الابن اعح مس.

رسم توضيحى يوضح مجمل العلاقات التى أمكن التوصل إليها لـــ "بتاح–م–ويا":



القرى المحصنة الماقبل التاريخية بوادي بهت، المغرب

أ.د. مصطفى أعشي ♦

ملخص البحث :

خلال التحريات التي أجرتها مجموعة البحث: **العصر الحجري الحديث وعصر ما قبيل التاريخ بهضاب زمور**، تم اكتشاف ثلاث قرى محصنةعلى مسافة لاتتجاوز ١٠ كيلومترات. أجريت فيها فحص أولي، تبين من خلاله أنها قرى تعود للعصر الحجري الحديث انطلاقا من العثور على الفؤوس الحجرية المصقولة وكسرات من الفخار الجرسي الشكل ورحى لطحن الحبوب. سأقدم قراءة لأحدى هذه القرى المحصنة التي تتميز بتوفرها على تحصينين: أحدهما داخلي والآخر خارجي، يفصل بينهما خندق عرضه ٥٠ مترا. تتحكم هذه القرية في نهر وسهل وغابة ومناجم استخراج الملح.

♦ كلية الآداب جامعة محمد الخامس أگدال الرباط – المغرب . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر٢٠١١م.**

رع حور أختي في طيبة الغربية

أ. د. مفيدة الوشاحي♦

ملخص البحث :

رع حور أختي إله الشمس، وهو شكل من أشكال الإله رع وخاصة شمس الصباح تظهر بشكل الصقر، صوِّر الإله رع حور أختي في المعابد الجنائزية والمقابر الملكية ومقابر الأفراد في طيبة الغربية وكذلك في المعابد من الآثار (برديات ــ توابيت ــ فنون صغري ــ الكتب الدينية) بأشكال مختلفة تُظهر دوره الوظيفي كإله شمسي، ويهدف البحث إلي :

١. دراسة حول شكل الإله رع حور أختي في طيبة الغربية.
٢. التعرف علي ألقابه ووظائفه في طيبة الغربية.
٣. دراسة علاقته بالآلهة الأخرى في طيبة الغربية.

مقدمة: رع حور أختي في الديانة المصرية:

رع حور أختي *Rc hr 3hty* بمعني رع ــ حورس الخاص بالأفقين وأحياناً بارع حور أختي[١]. وهو أحد أشكال وأسماء الإله رع ومن بينها أتوم، خبري، أتون بل هو رع نفسه[٢]. إنه حورس صقر السماء إله الشمس الذي يطل علي الآلهة وليس هناك إله يطل عليه[٣]. إنه إله الشمس إله الآلهة أجمعين[٤]. وكما يري هو رنوج أنه من الآلهة التي تتخذ رأس الحيوان وجسم الإنسان ، وأن رع حور أختي هو الشمس في وسط السماء (بينما خبري في الصباح وأتوم في المساء)[٥].

إن رع هو نموذج التوفيق بين الآلهة [٦]، ومثال ذلك بدايات التوفيق بين رع وأتوم (أتوم رع) في نصوص الأهرام[٧]، وكذلك في عصر الدولة الوسطي(رع ــ حور)(*Hr-*

♦ جامعة قناة السويس.

[1] Robert A. Armour, Gods and Myths of Ancient Egypt (1995), 32; Ch. Leitz, Lexjkon der Agyptichen Gotten und Gotterbezeichnungun, OLA.IV (2003), 630; H. Bonnet, ZAS, 75 (1939), 46 ff.; Wb, II, 401.

[2] K. Mysliviec, Studien zum Gott Atun, band I , HAB. 5 (1978), 144 f., Abb. 86; Leitz, OLA. IV, 631 f.; إدولف إرمن، ديانة مصر القديمة، مترجم، القاهرة (١٩٩٧)، ص ١٩، ٢٠ ؛ إريك هورنونج، وادي الملوك، أفق الأبدية، مترجم، القاهرة(١٩٩٥)، ص ١٢٤، ٨٩. Barbara Watterson, Gods of Ancient Egypt (Cairo, 1999), p. 23.

[3] O. Faulkner, Ancient Egyptian Pyramid Texts (1998),1479.

[4] Ibid, Pyr. 906.

[٥] إريك هورنونج، المرجع السابق، (١٩٩٥)، ص ٩٤، ١١٢.

[٦] المرجع السابق، ص ٨٨.

[7] Faulkner, op. cit,1456 – c.

Rc)[٨] أي الذي اتخذ وظائف رع [٩]، إن رحلة الشمس في العالم الآخر هي رمز لإعادة ميلاد مسيرة الشمس لتظهر ألمع وأقوي واستعادة شبابها، وهي كذلك انتصار ونجاح في استعادة الحياة حيث تؤكد ابتهالات رع (كتاب رع في الغرب) رغبة الفرعون الميت بل المتوفى في تتبع خطي رع والمشاركة في الدورات السماوية [١٠]، وهي بذلك تكشف قدرة إله الشمس، وبذلك يُشاهد الملك المتوفى أو المتوفى نفسه مرتدياً أفخر الثياب متعبداً للشمس.

أولاً : رع حور أختي في المعابد الجنائزية:

أ : معبد الدير البحري:

• صُور حور أختي بشكل إنسان ورأس صقر واقفاً ممسكاً بصولجان القوة *w3s* وكذلك علامة الحياة *cnh*، بينما يقف الملك تحتمس الثالث يقدم قربان الـ *nw* من معبد الملكة حتشبسوت بالدير البحري (مقصورة الإله أنوبيس)، ويوضح هذا الدور الجنائزي له مع الهى الجبانة أنوبيس وأوزير (شكل ١)[١١]، ومنظر الملكة حتشبسوت بين رع حور أختي ونخبت في نفس المقصورة[١٢]، كما توجد العديد من المناظر في معبد الدير البحري ولكنها مهشمة الي حد كبير وهي تلك الخاصة بالملكة حتشبسوت منها منظر تطهير الملكة حتشبسوت بواسطة رع حور أختي وأتوم في صالة الأعمدة الثانية الجزء الشمالي[١٣]، الملكة تقدم البخور أمام رع حور أختي برأس الصقر[١٤]، ومن مناظر الفناء العلوي للمعبد مائدة قرابين كرستها الملكة حتشبسوت للإله رع حور أختي،وكذلك منظر الملك يقدم القرابين للإله رع حور أختي بداخل إحدى النيشات [١٥].

ب- معبد الملك سيتي الأول بالقرنه:

• مناظر من المعبد الجنائزي للملك سيتي الأول بالقرنه يوضح المنظر في مقصورة القارب المقدس لأمون يُصور الملك سيتي الأول يُتوج بواسطة الإلهة يوسعاس، وكذلك راكعاً أمام رع حور أختي وحتحور [١١]، كما صُور الملك رمسيس الثاني يقدم القربان لـ رع حور أختي برأس الصقر يعلوه قرص الشمس [١٢]، كذلك يقدم النبيذ أمام رع حور أختي [١٣].

---

[8] De Buck, CT. VII, 251 –Y.
[9] J. Assmann, Agyptische Hymmen und Gebete (Zurich, 1975), 98f.
[10] E. Hornung, Tal der Konige, Ruhestatte der Pharaonen (1995), 103, 104 ff. ; Leitz, OLA. IV (2003), 631 f.
[11] PM, II, 416, 419 – 420.
[12] LD, III, Text, 135; PM, II, 441.
[13] PM, II, 414, 415.

جـ – معبد الرامسيوم بالقرنه:

تعدد ظهور الإله رع حور أختي في المعبد الجنائزي للملك رمسيس الثاني بالقرنه، خاصة حجرة الكون التي تعددت فيها أسماء الآلهة وصورها، ولكن كان شكل رع حور أختي مهشماً تماماً [١٤]، ومن تلك المناظر :

•منظر من معبد الرامسيوم من الفناء الأوزيري علي البائكة الجانب الشمالي الشرقي العمود رقم F. VI الواجهة الجنوبية، تصور الملك رمسيس الثاني راكعاً يقدم الماعت مرتدياً التاج المزدوج أمام الإله رع حور آختي سيد السماء الإله العظيم *Rc hr 3hty nb pt ntr c3 im {ht- wr-m3ct Rc}*، والزوجة هنا هي الإلهة يوسعاس التي تُصور علي شكل الإلهة حتحور (شكل ٢ أ) [١٥]، وبنفس المنظر علي الصالة علي الواجهة الشرقية العمود F. VII صُور الملك راكعاً يرتدي باروكة الشعر القصير يقدم الـ *nw* (شكل ٢ ب) [١٦]، وقد ذُكر الملك كابن لرع حور آختي وتلقب رمسيس الثاني بأنه محبوب رع حور آختي.

• وقد صُور كذلك رع حور آختي في معبد الرامسيوم في صالة أناشيد واحتفالات الإله رع بشكل إنسان ورأس صقر يعلوه قرص الشمس، يقوم بالتطهير مستخدماً إناء العنخ أمام إشكال الإله رع والتاسوع المقدس العظيم وكذلك إناء إلـ " *nw* " والنص يشير إلي إعطاء البخور والمياه الطاهرة إلي رع حور آختي :

wdn ir Rc-hr- 3hty in itn in dt.f in psdt phr.f ir nswt

"ابتهالات يعملها رع حور آختي الذى في قرصه ــ الذى في بديته ــ الذى في تاسوعه ، وهو يحيط بالملك" (شكل ٢ جـ) [١٧].

د – معبد رمسيس الثالث بمدينة هابو:

معبد الأسرة الثامنة عشر في مدينة هابو، منظر يُصور الإله رع حور آختي مع نخبت ومنحيت وكذلك الملك رمسيس الثالث يقدم النبيذ أمام رع حور آختي [١٨]، ومن المناظر تصوير الملك رمسيس الثالث يتقبل الحياة من الإله رع حور آختي برأس الصقر يعلوه قرص الشمس مع حية الكوبرا (شكل ٣) [١٩]، وكذلك يتقبل الملك رمسيس

---

[14] LD, III, 152-a.

[15] CH. Leblanc et – al, Le Ramesseum IX-I, Les Piliers Osiriaques, OEA (Le Caire, 1980), pl. XXXIII, XXXIV.

[16] Leblance, Ibid, pl. XLV; PM, II, 435.

[17] J. – CL. Goyon, H. EL – Achirie, Ramesseum VI, La Salle des Litanies, CEDAE (Le Caire, 1974), pl. VIII, XII, p. 22. R4.

[18] PM, II, 467, 473.

[19] Holecher, Medinet Habou VI, pl. 425.D.

الثاني الحياة من رع حور آختي يعلوه قرص الشمس (شكل ٤)[٢٠] ، ويصور الملك رمسيس الثاني واقفاً يقدم علامة الأعياد ويتقبل السنين من الإله رع حور آختي برأس الصقر يعلوه قرص الشمس ومن خلفه الإلهة حتحور (شكل ٥) [٢١]، كما صُور على الأعمدة الملك يقدم الماعت أمام رع حور آختي ومن خلفه الإلهة ماعت (شكل ٦)[٢٢] ، ويقدم الملك إناء الـ *nw* أمام رع حور آختي بشكل الصقر (شكل ٧)[٢٣].

- من المناظر التي تؤكد العلاقة بين أتوم ورع حور آختي ــ المنظر في الفناء الثاني ــ يمثل الملك يقدم الماعت مرة أمام رع حور آختي ومرة أخري بنفس الشكل أمام أتوم (شكل ٨)[٢٤].

منظر في صالة الأعمدة الشمالية يمثل الملك واقفاً يقوم بالتطهر أمام رع حور آختي جالساً ومن خلفه الإلهة يوسعاس (شكل ٩) ٢٥، وفي نفس المعبد منظر الملك يقدم البخور واناء النمست أمام أمون رع حور آختي (شكل ١٠) [٢٦]، بينما يُوضح (شكل ١١) [٢٧]العلاقة بين رع حور آختي والجعران ويُقر أ النص :

"dw3 Rc-Hr-3hty hft wbn.f m 3ht ibt-nt pt hry ib.k" أي "التعبد الي رع حور آختي أمام ظهوره (اشراقه) في الأفق إنه الفرحة (الرقص) (بتاع) السماء التي في قلبك"، كما أنه ظهر بشكل نادر ألا وهو رأس صقر يعلوه تاج الآتف كا أمون رع حور آختي أمام الملك رمسيس الثالث (شكل ١٢) [٢٨]، كما ظهر الملك يقدم البخور واناء النمست أمام رع حور آختي جالساً برأس الصقر يعلوه قرص الشمس تلتف حوله حية الكوبرا وقد تلقب بسيد السماء ــ الإله العظيم الذي يعطي ملايين السنين (شكل ١٣) [٢٩]، وكذلك يقدم البخور أمام رع حور آختي (شكل ١٤) [٣٠]، وكما صُور أمون رع حور آختي بشكل رأس الكبش وكذلك الصقر بتاج الآتف، صُور كذلك في نفس المعبد بشكل رأس الصقر يعلوه قرص الشمس تحيط به الكوبرا المصرية بينما يقدم له الملك رمسيس الثالث النبيذ (شكل ١٥)[٣١].

---

[20] Richard Wilkinson, The Complete Gods and Goddesses (Cairo, 2005), p. 207.
[21] Medinet Habou, V, pl. 310- C; PM, II, p. 504.
[22] Medinet Habou, VI, pl. 373- C.
[23] Medinet Habou, VI, pl. 426 –A.
[24] Medinet Habou, VI, pl. 427 – A; PM. II, p. 501.
[25] Medinet Habou, VI, pl. 429; PM, II, p. 494.
[26] Medinet Habou, VI, pl. 432.
[27] Medinet Habou, VI, pl. 433.
[28] Medinet Habou, VI, pl. 436-A
[29] Medinet Habou, VII, pl. 571 – b.
[30] Medinet Habou, VI, pl. 439 – b; PM, II, p. 498.
[31] Medinet Habou, VI, pl. 439 – D.

• من أجمل المناظر تلك التي تصور الملك يقدم الأسري ويذبح أعداؤه أمام رع حور آختي الذي يُصور بشكل الصقر يعلوه قرص الشمس بدون حية الكوبرا (شكل ١٦)[٣٢] ، وكذلك الملك يقدم النبيذ أمام أمون رع حور آختي برأس الصقر يعلوه تاج الآتف وخلفه أتوم (شكل ١٧) [٣٣]، وهنا الملك يقدم إناء النمست أمام رع حور آختي الإله العظيم سيد السماء برأس الصقر (شكل ١٨) [٣٤]، كما يُري الملك راكعاً يقدم الماعت أمام رع حور آختي جالساً (شكل ١٩) [٣٥]، وكذلك راكعاً يقدم الماعت أمام أمون رع حور آختي بنفس الشكل (شكل ٢٠) [٣٦]، ومن المناظر الجميلة التي تؤكد علاقة رع حور آختي بكل من أتوم ويوسعاس فقد صُور الملك رمسيس الثالث يقدم الماعت أمام رع حور آختي أتوم ومن خلفه يوسعاس بينما تقف يوسعاس خلف الملك بشكل حتحور ومنحيت خلفه (شكل ٢١)[٣٧] ، ومن المناظر الملك رمسيس الثالث يقدم اسم المعبد أمام الإله رع حور آختي[٣٨].

• من نفس المعبد منظر الملك رمسيس الرابع يقدم الزهور أمام أمون رع حور آختي ومن خلفه إمنتت [٣٩]، ومن عصر الأسرة ٢٦ مقابر الزوجات الآلهات مُثلت الزوجة الإلهية شبن إن أبت الثانية تقدم النبيذ أمام رع حور آختي[٤٠]، ومن مقصورة محيت إم واس خت ــ زوجة بسماتك الأول وأم لـ نيت إقرت منها منظر نادر للملكة نيت إقرت تذبح الضحية أمام رع حور آختي [٤١]، وكذلك رع حور آختي يقدم التاسوع المقدس أتوم وشو وتفنوت وجب ونوت (شكل ٢٢)[٤٢].

هـ- معبد دير المدينة:

كان الإله مونتو هو الإله الرئيسي في معبد دير المدينة وبالتالي كان التوافق بين مونتو ورع حور آختي في الاسم والشكل ــ كما ظهر في المناظر الخاصة بالمعبد ــ وقد ظهر مونتو رع حور آختي سيد طيبة الإله العظيم بشكل الإله مونتو برأس الصقر وقرص الشمس مع الريشتين وتظهر من خلفه الإلهة ماعت (شكل ٢٣) [٤٣]، وكذلك صُور الملك بطليموس الثالث يقدم الحقول أمام الإله مونتو رع حور آختي (سيد

[32] Medinet Habou, V, pl. 262 – b; II, pl. 102; PM, II, p. 483, 489.
[33] Medinet Habou, V, pl. 262 – b.
[34] Medinet Habou, V, pl. 264 – b.
[35] Medinet Habou, V, pl. 266-A.
[36] Medinet Habou, V, pl. 270-A.
[37] Medinet Habou, V, pl. 308-A.
[38] Medinet Habou, VI, pl. 439 – D.
[39] Medinet Habou, V, pl. 262 – b; II, pl. 102; PM, II, p. 483, 489.
[40] Medinet Habou, V, pl. 262 – b.
[41] Medinet Habou, V, pl. 264 – b .
[42] Medinet Habou, V, pl. 266-A
[43] Medinet Habou, V, pl. 270-A.

أرمنت الإله العظيم والإله الأوحد) ومن خلفه تننيت سيدة أرمنت (شكل ٢٤) [٤٤]، كما ظهر كذلك مع الإلهة ايونيت رعت تاوي بشكل الإله مونتو تحت اسم مونتو رع حور آختي خبري (شكل ٢٥)[٤٥].

ثانياً : رع حور آختي في المقابر الملكية:-

تتركز مناظر ظهور رع حور آختي في العالم علي أنه "رع في الغرب"، ومن هنا تصف أناشيد رع كيف يُسوي الملك المتوفى أو المتوفى نفسه بصور بعدد ٧٥ شكل من أشكال رع في العالم الآخر فهو رمز لإعادة الميلاد لمسيرة الشمس وهو بالتالي انتصار للفرعون المتوفى، وتؤكد أيضا رغبة المتوفى في مشاركته الدورات السماوية والتغلب علي الموت، ومن هنا يُشاهد رع حور آختي علي مدخل مقابر وادي الملوك بداية لابتهالات وأناشيد رع [٤٦]، كما ظهر في المقابر بداخل القارب في كتاب الموتى وكتب العالم الآخر بشكل إنسان ورأس صقر [٤٧]، كما أنه يظهر أيضا علي رأس التاسوع حيث أنه عُبد كذلك كمظهر لإله شمس الغروب مثل أتوم وبشكل إنسان كامل أو إنسان برأس الكبش [٤٨]، ومن هذه المناظر ما يلي:

- منظر من مقبرة الملك تحتمس الثالث بوادي الملوك KV.34 تمثل الإله رع حور آختي في قارب الشمس في رحلته الليلية من كتاب الـ *imy-dw3t* في حجرة الدفن (شكل ٢٦) [٤٩]، بشكل جسم إنسان ورأس صقر يعلوه قرص الشمس.
- منظر من مقبرة الملك آي من وادي الملوك الغربي WKW.23 يمثل المنظر التاسوع العظيم في قارب الشمس بين إيزيس ونفتيس حيث يتقدم الإله رع حور آختي التاسوع ومن خلفه أتوم (شكل ٢٧)[٥٠] بشكل جسم إنسان ورأس صقر يعلوه قرص الشمس.
- منظر من مقبرة الملك سيتى الأول في وادي الملوك KV.17 في حجرة الدفن صُور الملك في أبهي زينة يقدم قربان الـ *nw* أمام رع حور آختي بشكل إنسان ورأس صقر يعلوه قرص الشمس وحية الكوبرا (شكل ٢٨) [٥١].

---

[44] Medinet Habou, V, pl. 308-A.
[45] Ibid, p. 182, 192-4.
[46] E-Hornung, Tal der Konige, Die Ruhestatte der Pharaonen (1995), 103, 104.
[٤٧] إريك هورنونج، أفق الأبدية، الوحدانية والتعدد، مترجم (١٩٩٥)، ص ٢٧٦، ٢٧٧.
[48] K.Mysliviec, Studien zum Gott Atum, HAB.5 (1978), 115 f.
[49] N.Reeves, Richard H. Wilkinson, The Complete Valley of the King (2002), p. 34, Kent.R.Week, Luxor, (2005), p. 99.
[50] Richard H. Wilkinson, The Complete Gods (2005), p. 17; Week, Luxor, (2005), p. 257.
[51] Reevs, , The Complete Valley of the King (2002), p. 136.

• منظر من مقبرة الملك سيتي الأول بوادي الملوك في حجرة الأربعة أعمدة ــ العمود الأيمن ــ صُور الملك سيتي الأول يحتضنه الإله رع حور آختي برأس الصقر يعلوه قرص الشمس (شكل ٢٩)[٥٢].

• منظر من مقبرة الملكة نفرتاري بوادي الملكات QRV.66 ، يُصور الإله رع حور آختي جالساً برأس الصقر يعلوه قرص الشمس وحية الكوبرا ومن خلفه الإلهة حتحور التي لُقبت "في قلب طيبة وسيدة كل الآلهة" ويعلوها علامة الغرب مما يدل علي أنها الزوجة الإلهية له في الغرب (شكل ٣٠)[٥٣].

• منظر من مقبرة الملك مرنبتاح بوادي الملوك KV. 8 ، عند مدخل المقبرة يُصور الملك في حالة ابتهال أمام الإله رع حور آختي برأس الصقر يعلوه قرص الشمس وحية الكوبرا، بينما يتقبل الحياة والاستقرار والقوة من الإله (شكل ٣١)[٥٤].

• منظر من مقبرة الملك آمون مس بوادي الملوك KV.10، يُصور الملك يتقبل الحياة والاستقرار والقوة من رع حور آختي بشكل رأس الصقر وحية الكوبرا في منظر متواري علي الجانبين عند مدخل المقبرة أحدهما مهشم الي حد كبير(شكل ٣٢)[٥٥].

• منظر من مقبرة الملك سيبتاح KV.47 ، يُصور الملك عند مدخل المقبرة في ابتهالات رع يتسلم الحياة والاستقرار والقوة من رع حور آختي ، ومنظر آخر من مقبرة الملك سيبتاح من حجرة الأعمدة تُصور الملك يتقبل الحياة والاستقرار والقوة من رع حور آختي برأس الصقر وحية الكوبرا(شكل ٣٣& ٣٤)[٥٦].

• منظر من مقبرة الملكة تاوسرت بوادي الملوك KV.14 ، يُصور المنظر الإله رع حور آختي بشكل الصقر وحية الكوبرا ومن خلفه الإلهة ماعت علي رأسها ريشة العدالة (شكل ٣٥)[٥٧].

• منظر من مقبرة الملك رمسيس الثالث KV.11 ، يُصور الملك متعبداً أمام رع حور آختي برأس الصقر يعلوه قرص الشمس بدون حية الكوبرا (شكل ٣٦)[٥٨].

---

[52] Kent, Week, Luxor, p. 276.

[53] R.H. Wilkinson, The Complete Gods (2005), p. 145; Kent Week, Luxor, (2005), p. 381; إريك هورنونج، وادي الملوك أفق الأبدية، مترجم (١٩٩٥)، صورة ١٤٣، ص ٣٣٧.

[54] R.H. Wilkinson, The Complete Gods (2005), p. 63; Reevs, , The Complete Valley of the King (2002), p. 35, 86; K. R.Week, Luxor, p. 289.

[55] Reevs, , The Complete Valley of the King (2002), p. 150, 151.

[56] Ibid, p. 156; K. R.Week, Luxor, p. 66, 67 .

[57] Ibid, p. 301.

[58] Reevs, , The Complete Valley of the King (2002), p. 63.

• منظر من مقبرة الملك رمسيس الثالث، يُصوره بكامل زينته ويعلو رأسه تاج الآتف أمام رع حور آختي برأس الصقر ويعلوه قرص الشمس مع حية الكوبرا (شكل ٣٧)[٥٩].

• منظر من مقبرة الملك رمسيس الثالث علي بداية الممر يُصوره مرتدياً الـ *nms* ، يقدم الماعت أمام رع حور آختي بشكل الصقر يعلوه قرص الشمس (شكل ٣٨)[٦٠].

• منظر من مقبرة الأمير خع إم واست ابن الملك رمسيس الثالث من مقبرته بوادي الملكات رقم QRV. 44 يُصوره متعبداً وممسكاً بيد الإله رع حور آختي اليمني (شكل ٣٩)[٦١].

• منظر من مقبرة الملك رمسيس الرابع بوادي الملوك KV.1 علي يسار الداخل مباشرة يُصور الملك يُقدم القرابين أمام الإله رع حور آختي بشكل رأس الصقر[٦٢].

• منظر من مقبرة الملك رمسيس السادس بوادي الملوك KV.9 يُصور الملك عند المدخل في حالة تعبد أمام رع حور آختي وأوزير في كتاب الكهوف والبوابات (شكل ٤٠)[٦٣].

• منظر من مقبرة الملك رمسيس السابع بوادي الملوك kv.2 عند المدخل يُصور الملك متعبداً أمام الإله رع حور آختي بشكل رأس الصقر، وكذلك الملك يقدم البخور أمام رع حور آختي برأس الصقر ولكن بجسم المومياء (شكل ٤١ أ & ب)[٦٤].

• منظر من مقبرة الملك رمسيس التاسع بوادي الملوك KV.6 عند المدخل في ابتهالات لـ رع، حيث يُصور الملك يقف متعبداً بكامل هيئته أمام رع حور آختي (شكل ٤٢)[٦٥].

• منظر من مقبرة الملك رمسيس العاشر بوادي الملوك KV.18 يُصوره بشكل رأس الصقر يعلوه قرص الشمس (شكل ٤٣) [٦٦]، ونفس المنظر عند المدخل (شكل ٤٤) ، ومن نفس المقبرة ولكنه مهشم إلي حد كبير (شكل ٤٥)[٦٧].

• منظر من مقبرة الملك رمسيس الحادي عشر بوادي الملوك .KV عند مدخل المقبرة يُمثل الملك متعبداً أمام رع حور آختي[٦٨].

---

[59] Kent, Week, Luxor, p. 305.
[60] Ibid, p. 321.
[61] F. Hasanein, M. Nelson, La Tombe du Khaemouset VDR 44 (Le Caire 1997), pl. XXV.
[62] Reevs, , The Complete Valley of the King (2002), p. 162, 163.
[63] Ibid, p. 164.
[64] Ibid, p. 163.
[65] Ibid, p. 168.
[66] Ibid, p. 172.
[67] Ibid, p. 173.
[68] Ibid, p. 173; Ibid, p. 174.

ثالثاً: رع حور آختي في مقابر الأفراد:-

تعدد ظهور الإله رع حور آختي في مقابر الأفراد في طيبة الغربية محققاً نفس الهدف الذي من أجله ظهر رع حور آختي في مقابر الملوك والملكات لانتصار المتوفى وحتى يكون مع رحلة الشمس وولادتها اليومية وهي كالتالي:-

- منظر من مقبرة جحوتي حتب 45 .TT، عصر أمونحتب الثاني بالقرنة، وقد صُور متعبداً للإله أمون رع حور آختي ومن خلفه ماعت[٦٩].
- منظر من مقبرة مري 95 .TT ، تُصور المتوفى وزوجته يتعبدان الي أمون رع حور آختي ، وترجع إلي عصر الملك أمونحتب الثاني[٧٠].
- منظر من مقبرة خع إم حات المدعو محو TT.57 ، عصر الملك أمونحتب الثاني، يُصور المتوفى يُقدم البخور أمام رع حور آختي أمون[٧١].
- منظر من مقبرة بارن نفر 188 .TT، من عصر الملك أمونحتب الرابع، تُصور رع حور آختي أتون برأس الصقر يعلوه قرص الشمس، كُتبت أنشودة رع حور آختي خلف العتب مباشرة (شكل ٤٦)[٧٢].
- منظر من مقبرة مننا 69 .TT، عصر تحتمس الرابع بالقرنة، صُور أعلي الباب في حجرة الدفن، الإله رع حور آختي جالساً برأس الصقر وحية الكوبرا ومن خلفه الإلهة ربما حتحور (شكل ٤٧)[٧٣].
- منظر من مقبرة سبك حتب TT.63،عصر تحتمس الرابع القرنة، يذكر النص أنه ابتهال إلي رع حور آختي أتون سيد الأرضين،سيد هليوبوليس وكذلك أوزير(شكل ٤٨)[٧٤].
- منظر من مقبرة أوسر حات 51 .TT ، نهاية عصر الأسرة الثامنة عشرة بالقرنة، تُصور رع حور آختي جالساً برأس الصقر ومن خلفه الإلهة حتحور (شكل ٤٩)[٧٥].
- من مقابر الرعامسة في طيبة الغربية ظهر أيضا رع حور آختي برأس الصقر تحيط به الصل حية الكوبرا، كما هو معروف ذلك الخادم الخطر الذي يحرق أعداء رع[٧٦].

---

[69] N. de G. Davies, Private Theban Tombs at Kurna, pl. V, p. 1 – 10; PM, Theban Nwcropoles, Private Tombs, I- A, (1962), p. 85.
[70] PM, I. A, p. 197.
[71] PM, I- A, p. 114; W. Wersz, Atlas, I, taf. 196 – 7.
[72] PM, I- A, p. 294; R. H. Wilkinson, The Complete Gods, p. 245.
[73] Z. Hawas, M. M. Taha, Le Tombeau de Menna, (Le Caire, 2002), pl. XXVII – B, p. 24, 25; K. R. Weeks, Luxor, p. 229.
[74] Von Eberhard Dzibek, M. Abdel Raisq, Das Gral des Sobekh0tep, II. 63, AV 21 (1999), 70, 71, taf. 159, sezen 31
[75] K. R. Weeks, Luxor, p. 481.
[٧٦] أدولف إرمن، ديانة مصر القديمة، مترجم (١٩٩٧)، ص ١٩ شكل ٧.

• من مناظر عصر الأسرة التاسعة عشرة رقم 41 .TT، لأمون إيت رئيس خدم أمون المدعو إيبي، وترجع الي عصر الملك رمسيس الأول وحتي سيتي الأول، ظهر فيها المتوفى يتعبد الي رع حور آختي[٧٧]، وكذلك مقبرة باسر رقم 106 .TT ، ترجع إلي عصر الملك سيتي الأول ورمسيس الثاني، وقد صُور وهو يتعبد إلي رع حور آختي أمون[٧٨].

• منظر من مقبرة نفررنبت، عصر الملك رمسيس الثاني تصوره متعبداً إلي رع حور آختي جالساً برأس الصقر ومن خلفه ماعت (شكل ٥٠)[٧٩].

• منظر من مقبرة خونسو رقم 31 .TT، عصر الملك رمسيس الثاني، تصوره واقفاً متعبداً أمام رع حور آختي وخلفه ماعت (شكل ٥١)[٨٠].

• منظر من مقبرة رقم TT.263، بالقرنة عصر الملك رمسيس الثاني، يُصور المتوفى يتعبد إلي رع حور آختي أمون[٨١].

• منظر من مقبرة روي TT.255، عصر الأسرة التاسعة عشرة، تُصور رع حور آختي أتوم جالساً عند مدخل المقبرة بعد السلم مباشرة بشكل رأس الصقر (شكل ٥٢)[٨٢].

• منظر من مقبرة حورنفر ــ دير المدينة أسرة ١٩ــ بمتحف تورينتو بهولندا، يُصور المتوفى وزوجته يتعبدان إلي رع حور آختي وفي المقبرة الإله أمون [٨٣]، ومن دير المدينة أيضا من مقبرة أمون إم ويا عصر الأسرة التاسعة عشرة 356 .TT، تُصور المتوفى وزوجته يتعبدان إلي رع حور آختي أتوم برأس الصقر[٨٤].

• منظر من مقبرة سن نجم TT.I ، دير المدينة عصر الأسرة ١٩، علي الجدار الشمالي، جزء من الفصل ١١٠ من كتاب الموتى، تُصور رع حور آختي في مقدمة التاسوع (شكل ٥٣)[٨٥].

• منظر من مقبرة سن نجم TT.I، دير المدينة، يُصور رع حور آختي أتوم برأس الصقر في قارب رع خلف طائر البنو ومن خلفه التاسوع العظيم في قارب رع (شكل

---

[77] PM, I, part I, p. 79.
[78] PM, I, part I, p. 224.
[79] K. R. Weeks, Luxor, p. 496.
[80] Ibid, p. 490.
[81] PM, I, part I, p. 344.
[82] K. R. Weeks, Luxor, p. 462; R. H. Wilkinson, The Complete Gods, p. 208.
[83] M. Tosi, A. Roccati Stele e Altere Epigrafi di Deir el Medina (Torino, 1972), p. 336 – n. 50203.
[84] PM, I, part I, p. 420.
[85] K. R. Weeks, Luxor, p. 472 – 473.

٥٤) [٨٦]، ومن نفس المقبرة صُور رع حور آختي بنفسه بداخل القارب (شكل ٥٥)[٨٧] ، ومن ألقابه أنه خبري الذي في قاربه.

• منظر من مقبرة باشدو TT.3، دير المدينة، تُصوره جالساً برأس الصقر خلف حتحور ومن خلفه مباشرة نيت وقد لُقب بـ *Rc hr 3hty ntr c3 htp m iw grt*، وقد ذكر هنا أن الإله العظيم الذي يرتاح في ايوجرت، وهذا هو اسم الجبل أو التل الذي يخرج منه (شكل ٥٦)[٨٨].

• منظر من مقبرة باشدو TT. 3، تُصوره واقفاً متعبداً ـ أسفله ابنته الصغيرة ـ لـ رع حور آختي جالساً بشكل الصقر ومن خلفه أتوم (شكل ٥٧)[٨٩].

• منظر من مقبرة نفر حتب ونفر رنبت TT. 6، دير المدينة، تُصور المتوفى واقفاً يتعبد الي رع حور آختي سيد السماء جالساً داخل مقصورته ممسكاً بصولجان الـ *w3s* والـ *cnh* (شكل ٥٨)[٩٠].

• منظر من نفس المقبرة TT. 6، يُصور هُريم المقبرة وصقر يجلس بداخله، بداخل القارب وأمامه الجعران خبري (شكل ٥٩ـ ب)[٩١].

• منظر من نفس المقبرة TT. 6، تُصور التمثال الذي بداخل الناووس وبه رع حور آختي أتوم جالساً برأس الصقر يعلوه قرص الشمس وحية الكوبرا وبجانبه حتحور إمنتت ثم أوزير وبجانبه ساتت (شكل ٥٩ـ أ) [٩٢]، ومن نفس المقبرة منظر للتاسوع من الفصل ١١٠ حيث يتقدم رع حور آختي التاسوع (شكل ٥٩ـ جـ)[٩٣].

• ومن عصر الرعامسة مقبرة لأمون ماح نسو رقم TT.274، تُصور المتوفى يتعبد الي رع حور آختي [٩٤]، وكذلك مقبرة حوري TT.259، تُصور المتوفى يتعبد إلي الإله رع حور آختي [٩٥]، ومن الخوخة مقبرة أمون مس TT.373، تُصور التعبد لقارب أمون رع حور آختي [٩٦]، وكذلك مقبرة باخي حات TT. 187، تُصوره يتعبد إلي رع حور آختي[٩٧].

---

[86] Ibid, p. 467.
[87] Ibid, p. 475.
[88] A. P. Zivie, La Tombe de Pachd a Deir el–Medineh, N. 3, MIFAO 99 (1979), p. 37, pl. 14.
[89] Ibid, p. 40, pl. 15; Week, Luxor, p. 465.
[90] H. Wild, La Tombe de Nefer Hotep et Neb – Nefer a Deir el Medina, N. 6, MIFAO 113/2 (1979), pl. 9.
[91] Ibid, p. 28.
[92] Ibid, p. 16.
[93] Ibid, p. 24.
[94] PM, I, part 1, p. 355.
[95] PM, I, part 1, p. 343.
[96] PM, I, part 1, p. 433.
[97] PM, I, part 1, p. 293.

• منظر من مقبرة أمون ابت رقم TT.148، عصر الملك رمسيس الثالث بالقرنة، تُصور المتوفى يتعبد إلي رع حور آختي أمون[٩٨].

رابعاً : رع حور آختي في البرديات:-

توضح البرديات خاصة كتاب الموتى الفصل ١٥، الفصل ١١٠ والفصل 30.B، بالتحدث أو ذكر أو وصف رع حور آختي كرمز من رموز الشمس، أو كعضو في التاسوع العظيم أو بداخل قارب الشمس، كما أنه ذُكر في كتاب الموتى في بردية *Rc pw Rc Hr-3hty p3 hwn ntry iwc nhh* BM. 10471 أي أنه رع، رع حور آختي الطفل المقدس، وريث الأبدية[٩٩].

كما أن هناك مساواة بين رع ورع حور آختي، كما اتضح في بردية نب سني، حيث صُور المتوفى في تعبد إلي رع حور آختي بداخل قاربه، مثل مناظر بردية نفر رنبت وكذلك بردية بروكسل وبردية بالقاهرة (شكل ٦١ــ ب)[١٠٠].

• منظر من بردية القاهرة Cairo, 133، أسرة ٢٢، تُصور السيدة *Sry wpst* تتعبد إلي رع حور آختي جالساً برأس الصقر يعلوه قرص الشمس بداخل قاربه (شكل ٦٠)[١٠١].

• منظر من بردية آني بالمتحف البريطاني، تُصور الفصل (١٥) من كتاب الموتى، وتصور رع حور آختي الإله العظيم في قاربه، ومن خلفه التاسوع أتوم (شكل ٦١ــ أ)[١٠٢].

خامساً : رع حور آختي علي التوابيت:-

ظهر رع حور آختي علي توابيت الخبيئة الثانية بالدير البحري بأشكال وألقاب متعددة، كما في المناظر التالية:

• منظر من غطاء تابوت لـ نس أمون ابت رقم CG. 6216، تُصور رع حور آختي بشكل إنسان كامل يقف علي قارب رع الذي تتقدمه حية مجنحة، وقد لُقب بـ رع حور آختي الروح المبجلة الحية (شكل ٦٢)[١٠٣].

---

[98] PM, I, part 1, p. 260.

[99] E. W. Budge, The Egyptian Book of The Dead, Egyptian Text, (1976), p. 6.

[100] E-Hornung, Tal der Konige, Die Ruhestatte der Pharaonen (1995), 104; H. Kischkenwitz, W. Farman, Egyptian Art, Drawings and painting, (London, 1972), Nos. 24, 26, 48, 50.

[101] H. Kischkenwitz, Ibid, pl. 49 .

[102] R. O. Faulkner, The Egyptian Book of The Dead, The Book of Going Forth by Day, (Egypt), 1998), pl. 18.

[103] A. Niwinski, The Second Find of Deir El- Bahari (Coffins, Cat. Gen. of Egyptian Antiquities of The Cairo Mus. (Cairo, 1999), fig. 76, p. 54, 55.

• منظر من تابوت بادي أمون رقم CG. 6081، يُصور رع حور آختي جالساً بداخل قارب رع أعلي رأس أوزير بشكل جعران (شكل ٦٣)[١٠٤].

• منظر من غطاء تابوت لـ بادي أمون رقم CG. 6081، يُصور رع حور آختي الإله العظيم سيد السماء والأرض بشكل صقر كامل يعلو رأسه تاج الآتف، واقفاً علي علامة الغرب خلف الإلهة نوت منحية (شكل ٦٤)[١٠٥].

• منظر من غطاء لـ بادي أمون رقم CG.6214، يُصور السماء منحية ، وعلي جانبي قرص الشمس الموجود علي الجعران يظهر رع حور آختي، الإله العظيم وسيد السماء، وقد استخدمت علامة الصقر بالاسم بنفس الشكل (شكل ٦٥)[١٠٦].

• منظر من غطاء تابوت لـ نس أمون أبت رقم CG. 6180، يُصور رع حور آختي الإله العظيم سيد السماء والأرض والغرب بشكل الثور، ومن خلفه الإلهة نيت بشكل الحية المجنحة (شكل ٦٦)[١٠٧].

• منظر من تابوت لـ نس أمون أبت رقم CG. 6216، يُصور رع حور آختي بشكل أسد رابض أمام الإلهة نوت (شكل ٦٧)[١٠٨].

• منظر من تابوت لـ باي نجم CG. 6105, 6106، يتحدث النص عن الإلهة حتحور قائلاً:

dd mdw in ht-hr hnwt imntt dit mny.t n it.f Rc-hr-3hty

كلام يقال بواسطة حتحور سيدة الغرب إعطاء المنيت لأبيه رع حور آختي، وهنا يوضح العلاقة بحتحور والمنيت[١٠٩].

• منظر من تابوت السيدة دربو، سيدة بيت أمون، يُصور المتوفاة واقفة تتجه إلي اليسار ويحتضنها الإله رع حور آختي الذي صُور بشكل إنسان كامل ويمسك باليد اليمني علامة الحياة (شكل ٦٨)[١١٠].

• منظر من تابوت باي نجم، يُصور رع حور آختي يُمثل شمس المساء بشكل رأس الكبش يتوسط الآلهة في قارب رع (شكل ٦٩)[١١١].

---

[104] Ibid, fig. 11, p. 7.
[105] Ibid, fig. 13, p. 8.
[106] Ibid, fig. 38, p. 28.
[107] Ibid, fig. 100, p. 66.
[108] Ibid, fig. 76 = JE. 29659.
[109] A. Niwinski, La Seconde Trouvaille de Deir el Bahari (Sarcophages), (1996), p. 62, fig. 44.
[110] Ibid, fig. 90, p. 113.
[111] Ibid, fig. 53, p. 76.

سادساً : اللوحات وقطع أخري:-

• لوحة جد ايوف عنخ حمت بت، من الخشب بالمتحف المصري، من طيبة عصر الأسرة الثانية والعشرون، تُصور المتوفاة واقفة في حالة تعبد وتقدم القرابين أمام أوزير بشكل رع حور ىختي أتوم ولون جسده بلون أسود (شكل ٧٠)[١١٢].

• لوحة تانيت برت من الخشب بمتحف اللوفر، من طيبة عصر الأسرة الثانية والعشرون، تُصور المتوفاة واقفة تتعبد أمام رع حور آختي برأس الصقر يعلوه قرص الشمس، تخرج منه أشعة الشمس بشكل زهرة الرمان والتي ترمز الي البعث(شكل ٧١)[١١٣].

• لوحة جد خونسو ايوف عنخ، من طيبة، بمتحف اللوفر، تُصور المتوفى جالساً يعزف ويغني (مع فتح فمه) علي الهارب أمام رع حور آختي الإله العظيم سيد السماء بشكل المومياء ورأس صقر يحيط به حية الكوبرا[١١٤].

• لوحة نبي رع من الحجر الجيري بمتحف بوسطن، من دير المدينة، تُصور المتوفى راكعاً متعبداً للإله رع حور آختي جالساً برأس الصقر (شكل ٧٢) [١١٥].

• لوحة من الخشب في متحف بوسطن، ترجع إلي عصر الأسرة ٢٢، تُمثل المتوفى يقف متعبداً ويقوم بطقوس التطهير أمام رع حور آختي سيد السماء الإله العظيم بشكل مومياء ورأس صقر[١١٦].

• لوحة من طيبة عصر الأسرة الثانية والعشرون، بمتحف بوسطن، تُصور المتوفاة واقفة تقوم بالتطهير أمام رع حور آختي بشكل مومياء ورأس صقر[١١٧].

• لوحة من الخشب بمتحف Edinburgh، من طيبة، عصر الانتقال الثالث، تُصور المتوفاة واقفة تتعبد أمام رع حور آختي أتوم بشكل مومياء ورأس صقر (شكل ٧٣)[١١٨] ، كذلك لوحة القاهرة عصر الانتقال الثالث وتُصوره بشكل إنسان ورأس صقر[١١٩].

---

[112] R. H. Wilkinson, The Complete Gods, p. 205.
[113] C. Andreu, M. H. Rutschowscaya, Ancient Egypt at The Luxor (Paris, 1997), p. 164, 165.
[114] Ibid, No. 84.
[115] Ronald J. Leprohon, Stelae II, The New Kingdom to The Coptic Period, (1985), p. 89, 90, 1/3, 2/3.
[116] Ibid, p. 108, 109, 3/3.
[117] Ibid, p. 64 - 66, 1/3.
[118] P. Munro, Die Spatagyptischen Totenstlea, AF 25 (1973), taf. 1, Abb. 1, (Edinburgh, 1911), p. 261.
[119] Ibid, taf. 1, Abb. 3, Kairo, A. 9406.

• لوحة من الخشب من طيبة عصر الأسرة السادسة والعشرون، متحف إكسفورد، تُصور المتوفى أمام ثعبان بتاج الآتف، كذلك مومياء برأس صقر وكُتب بينهما أنه رع حور آختي، وربما الثعبان يكون أتوم أو يكون أحد أشكال رع حور آختي بالإضافة إلي شكله المعتاد (شكل ٧٤)[١٢٠].

• منظر من لوحة من الحجر الجيري من طيبة عصر الملك شاباكا الأسرة ٢٥، متحف إيدن برج، تُصور المتوفى يقف متعبداً أمام الإله رع حور آختي الإله العظيم بشكل مومياء ورأس صقر يعلوه قرص الشمس (شكل ٧٥)[١٢١].

• منظر من لوحة من الخشب بالمتحف المصري، من طيبة ترجع الي عصر الأسرة ٢٦، تُصور المتوفى يتعبد أمام رع حور آختي من جانب، وفي المقابل الإله أتوم (شكل ٧٦) [١٢٢].

• منظر من لوحة من الخشب بمتحف تورين، يُصور المتوفاة تقف متعبدة أمام رع حور آختى جالساً بشكل مومياء برأس الصقر وخلفه أوزير (شكل ٧٧) [١٢٣].

• منظر من لوحة من الخشب من طيبة بالمتحف البريطاني، تُصور المتوفى متعبداً أمام رع حور آختي وفي المقابل أتوم (شكل ٧٨)[١٢٤].

• منظر هريم من الحجر الجيري من طيبة الغربية، يرجع لعصر الدولة الحديثة، نقش عليه المتوفى راكعاً متعبداً أمام الإله رع حور آختى الذي يجلس بشكل الصقر يعلوه قرص الشمس (شكل ٧٩)[١٢٥].

• ومن القطع الجميلة والمميزة التي يظهر فيها رع حور آختى علي صندوق أوشابتي بمتحف اللوفر، يرجع إلي عصر الانتقال الثالث، صُور علي أحدي الواجهات منظر الفصل ١٢٥ من كتاب الموتي "المحاكمة"، و الإله رع حور آختي جالساً برأس الصقر وقرص الشمس (شكل ٨٠) [١٢٦].

---

[120] Ibid, taf. 2, Abb. 8 = (Oxford, 1895), p. 153.
[121] Ibid, taf. 4, Abb. 15 = (Idenburgh, 1956), p. 150.
[122] Ibid, taf. 6, Abb. 23, Kairo, A. 2747.
[123] Ibid, taf. 17, Abb. 4; Turin, 1597.
[124] Ibid, taf. 6, Abb. 22; BM. 22199.
[125] M. Lehner, The Complwtw Pyramids (Cairo, 2004), p. 192, 193 .
[126] C. Andreu, Ancient Egypt at The Louvre, 164, 165.

سابعاً : الخاتمة :-

يطرح اسم رع حور آختي، رع حور آختي أتوم، رع حور آختي خبري، رع حور آختي أتون، مونتو رع حور آختي، أمون رع حور آختي وأتوم رع حور آختي حقيقة تعدد أسماء الآلهة في مصر القديمة، ويعبر عن العلاقات الهامة فيما يتعلق بالاسم [١٢٧]، وأيضا المنطقة وكذلك الزوجة [١٢٨]، ومن الطريف الجمع بين أمون وأتوم مع ذلك الإله كما جاء في معبد الكرنك "أمون رع حور آختى أتوم" [١٢٩]، كما يُوضح كذلك الوظيفة الشمسية له.

أ : أشكال رع حور آختي :-

لقد ظهر رع حور آختي في طيبة الغربية في المعابد الجنائزية والمقابر متخذاً الأشكال الآتية : طفل الشمس، كبش، حشرة الجعران، قط ، صقر، عقاب [١٣٠]، بينما كان من أهم الأشكال التي ظهر بها رع حور آختي في طيبة الغربية كان بشكل جسم إنسان ورأس صقر يعلوه قرص الشمس أو قرص الشمس يحيطه الثعبان الخطر الذي يحمي رع من أعدائه وذلك في أغلب المناظر بالبحث، بينما ظهر كذلك بشكل إنسان كامل في شكلي ٦٢، ٦٨، بشكل صقر كامل كما في شكلي ٦٤، ٦٥، بشكل رأس الكبش كما في شكلي ١٠، ٦٩، بشكل الثور كما في شكل ٦٦، بشكل أسد رابض كما في شكل ٦٧، ربما بشكل الثعبان كما في شكل ٧٦، بينما ظهر في شكل مومياء برأس الصقر يعلوه قرص الشمس كما في الأشكال ٤١- أ،٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨ وكما ظهر بشكل القط كما في شكل ٢٢، وربما أنه نور الغرب وزوج حتحور التي تخرج من الجبل.

ب : القرابين المقدمة لـ رع حور آختي:-

ظهرت أغلب التقدمات الأساسية كما في المناظر مع الوضع التعبدي سواء الركوع أو الوقوف أمام رع حور آختي، لكن هناك تقدمة مثل تقديم الحياة شكلي ٣، ٤، كذلك تقدم النبيذ في أشكال ١، ٣، ٧، تقديم البخور أشكال ١٠، ١٤، تقديم النبيذ مع النمست في أشكال ١، ١٢، ١٣، ١٧، تقديم الماعت في أشكال ٩،١٨، ٢٠، ٢١ وكذلك ذبح الأعداء في شكل ١٦، ويلاحظ أن ذبح وتقديم الأسري إقتصر علي المعابد الجنائزية.

جـ : العلاقة بالآلهة الأخرى :-

---

[١٢٧] إريك هورنونج، الوحدانية والتعدد، مترجم (١٩٩٥)، ص ٩٣.

[١٢٨] إريك هورنونج، المرجع السابق، ص ٨٧، ٨٨.

[129] P. Barguet, Le Temple d, Amon- Rc a Karnak (IFAO – RAPH – 21 (1962), p. 256.

[130] Leitz, OLA, IV (2003), 630, 631; E. Hornung, Tal der Konige, Die Ruhestatte der Pharaonen (1995), 104 f.

✓ **أمون :** لقد اندمج أمون مع رع حور آختى وأصبح أمون رع حور آختي كما في أشكال ١٠، ١٢، ١٥، ١٧، ٢٠ خاصة في المعابد الجنائزية ومقابر الأفراد في عصر الأسرة الثامنة عشرة.

✓ **أتوم :** اندمج رع حور آختي مع أتوم وظهر معه كإله واحد مثل رع حور آختي أتوم كما في شكل ٢١، كما ظهر منفرداً بجانب أو من خلف أو أمام أتوم في الأشكال ٢٢، ٢٧، ٥٧، ٥٨، ٦١، ويدل ذلك علي العلاقة الوثيقة بينهما كإلهين من إله الشمس.

✓ **أتون :** ارتبط رع حور آختي بالإله أتون باعتباره شمس وسط السماء "النهار" كما في شكل ٤٦، ٥٤، ٥٥ كما ظهر في مقابر الأفراد.

✓ **مونتو :** ارتبط رع حور آختي بالإله مونتو في معبد دير المدينة واندمجا في إله واحد باسم مونتو رع حور آختي كما في أشكال ٢٣، ٢٤، ٢٥، مما يُؤكد العلاقة بالحماية من الأعداء.

✓ **أوزير :** كان الارتباط الهام بأوزير في العالم الآخر، كما في شكل ١١، ٧٠، ٧٦، وخاصة في مناظر لوحات الأفراد في طيبة الغربية، وارتباطه يؤكد أهميته في العالم الآخر وعلاقته بشمس المساء.

✓ **خبري :** ظهرت العلاقة واضحة بين رع حور أختى وخبرى كرموز من آلهة شمس الصباح، كما في المناظر أشكال ١١، ٦٣، ٦٥، وكذلك في معبد دير المدينة مثل مونتو رع حور آختى خبرى اندماج واحد، وارتباطه بهذا الإله يؤكد ارتباطه بشمس الصباح، ومن هنا فهو شمس الصباح ووسط النهار وكذلك المساء.

✓ **التاسوع :** ارتبط رع حور آختي بتاسوع طيبة، بل كان في الأغلب يتقدم ذلك التاسوع قبل أتوم كما ظهر في المناظر التالية أشكال ٢٢، ٢٧، ٥٣، ٥٤، ٦١، وهذا يؤكد العلاقة بمذهب الشمس في عين شمس أونو (هليوبوليس) وخاصة هليوبوليس الجنوب طيبة.

د : العلاقة بالآلهات:-

✓ **حتحور :** أعتبرت حتحور هي الزوجة الرئيسية لـ رع حور آختى في طيبة، وظهرت بجانبه قي أشكال ٥، ٣٠، ٤٧، ٥٦، وكذلك حتحور إمنتت كما في شكل ٥٩.

✓ **ماعت :** ظهرت ماعت كذلك خلف رع حور آختي كرفيقة له كما في أشكال ٦، ٢٣، ٣٥، ٥٠، ٥١.

✓ **يوسعاس :** الارتباط بيوسعاس في طيبة الغربية جاء من جانب تسوية يوسعاس بحتحور نبت حبت، وكذلك العلاقة بين أتوم ورع حور آختى، من

جانب آخر حيث أنها هي أحد أعضاء ثالوث في طيبة الغربية أتوم [١٣١] ـــ يوسعاس ـــ نبت حبت.

✓ **تننيت :** لقد ظهرت تننيت كاحدي آلهات أرمنت وربة تاسوع طيبة وكزوجة لـــ مونتو رع حور آختى في معبد دير المدينة شكل ٢٤.

✓ **ايونيت رعت تاوي :** لقد ظهرت أيضا تلك الآلهة وخاصة ايونيت سيدة ارمنت كرفيقة وزوجة لـــ مونتو رع حور آختي كما في شكل ٢٥.

✓ **نيت :** ظهر كذلك رع حور آختي في طيبة الغربية عصر الرعامسة ومن خلفه الإلهة نيت في مقبرة سن نجم TT. I، وكذلك ظهرت علي توابيت الخبيئة الثانية بشكل حية مجنحة شكل ٥٦، ٦٦، وهذا يدل علي أنه إله خالق ارتبط بآلهة الخلق الأساسية مثل نيت وأتوم.

✓ **منحيت :** ظهر رع حور آختي مع حتحور في معبد هابو عصر رمسيس الثالث، وكان الملك بنفسه في رعاية الإلهة منحيت زوجة خنوم في اسنا، خاصة أن هذه الإلهة تسوي بنبتو ونيت في إسنا [١٣٧]، ويدل هذا علي أهمية ظهور رع حور آختى كإله أساسي في طيبة الغربية، وخاصة أن الزوجة الأساسية هي حتحور ومن هنا ظهوره بشكل الثور كما في شكل ٦٦.

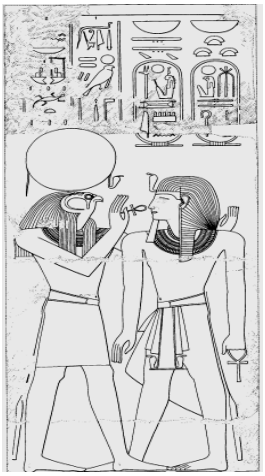
[131] Kent R. Week, Luxor, p. 207; J. Vandier, Iusaas et Hathor Nebt – Hetpt, RdE. 16 (1964), 55 – 146.

(شكل ١) الدير البحري

(شكل ٢ أ) الرامسيوم

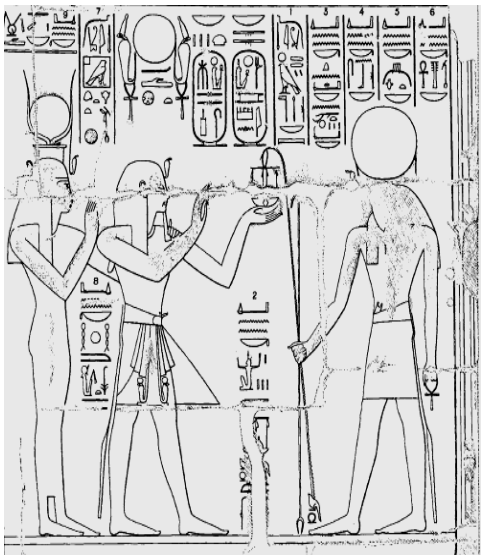
(شكل ٢ ب) الرامسيوم

(شكل ٢ جـ) الرامسيوم



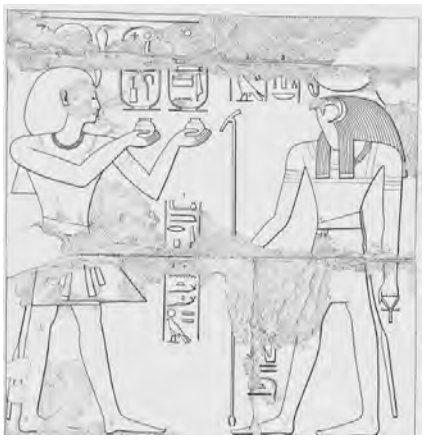
(شكل ٣) هابو

(شكل ٤) هابو

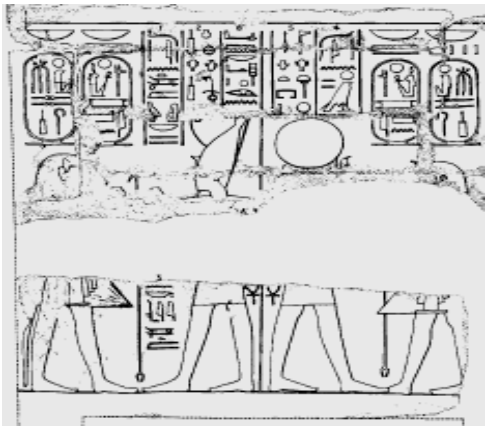


(شكل ٥) هابو

(شكل ٦) هابو



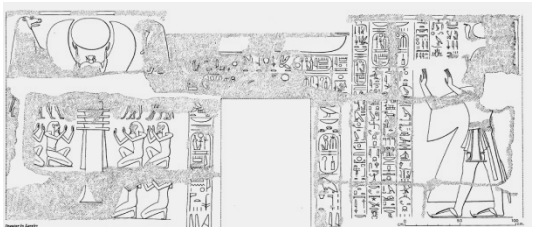
(شكل ٧) هابو



(شكل ٨) هابو

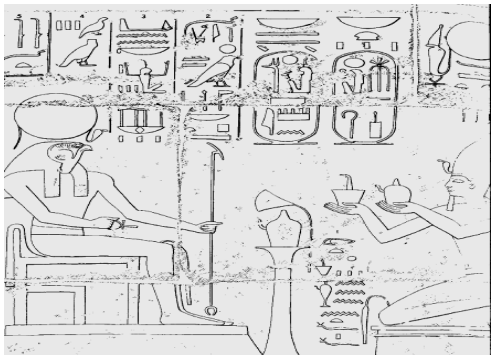
(شكل ٩) هابو

(شكل ١٠) هابو

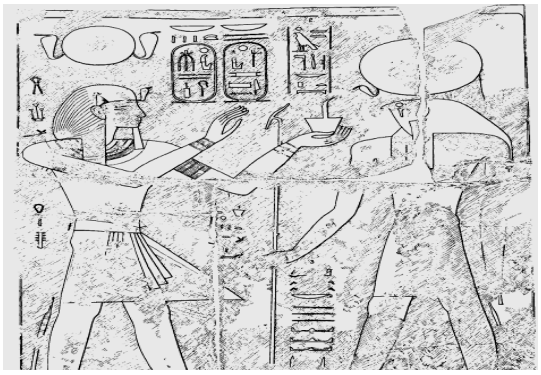


(شكل ١١) هابو

(شكل ١٢) هابو

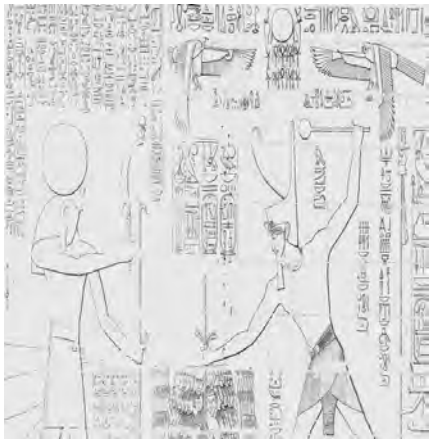


(شكل ١٣) هابو

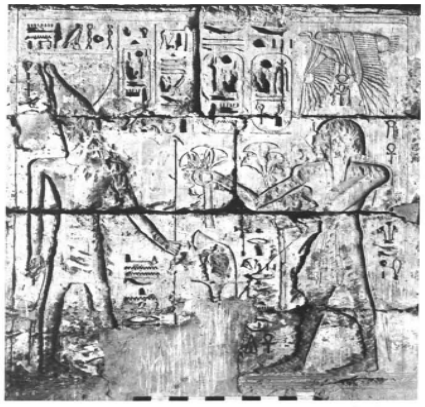


(شكل ١٤) هابو

(شكل ١٥) هابو



(شكل ١٦) هابو



Photographs by Nims

A

B

RAMSES III OFFICIATING BEFORE VARIOUS DEITIES

A. ELEVATING A FOOD OFFERING BEFORE MONTU (*Top*); ELEVATING A FOOD OFFERING BEFORE OSIRIS (*Middle*); PRESENTING FLOWERS TO ATUM (*Bottom*)

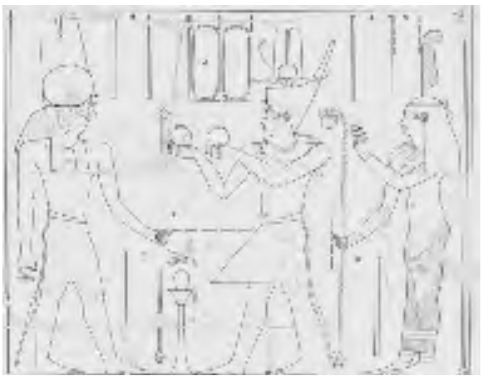
B. OFFERING MA'AT TO "PTAH OF THE GREAT DOORWAY" (*Top*); ANOINTING PTAH-TATENEN (*Middle*); OFFERING WINE TO AMON-RE-HARAKHTE (*Bottom*)

(شكل ١٧ أ & ب) هابو

PLATE 266

(شكل ١٩) هابو

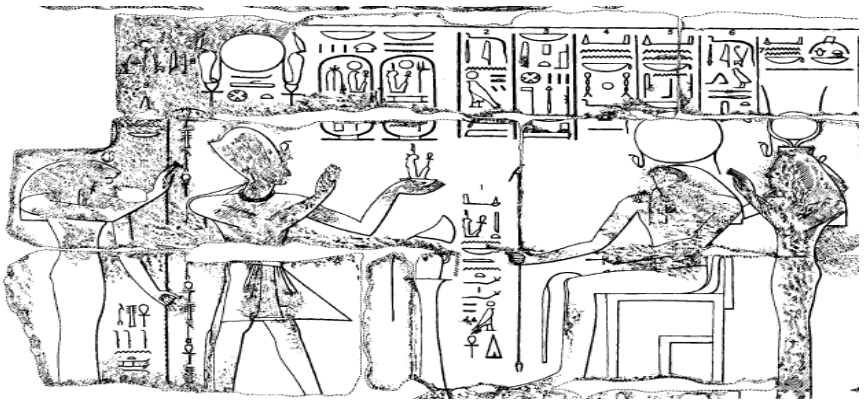
(شكل ١٨) هابو



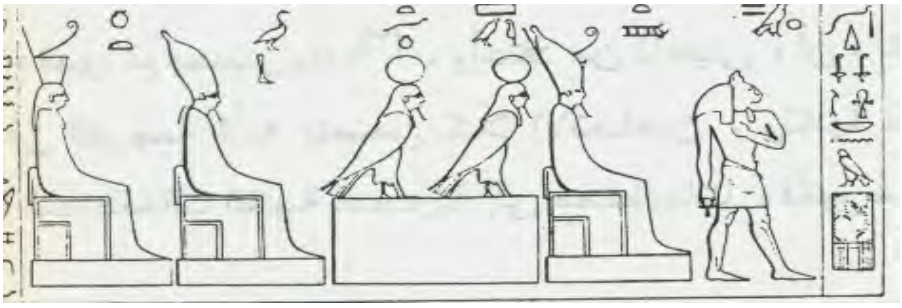
(شكل ٢٣) دير المدينة

PLATE 270

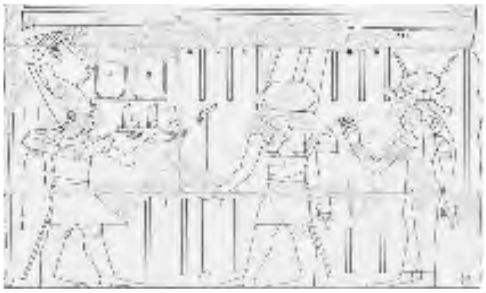
(شكل ٢٠) هابو



(شكل ٢١) هابو

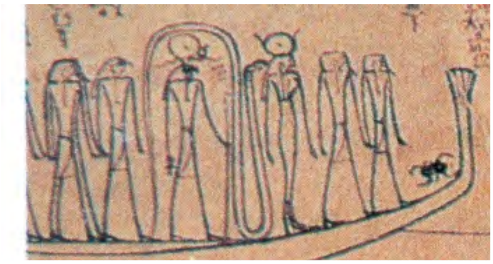


(شكل ٢٢) طيبة الغربية



(شكل ٢٤) دير المدينة

(شكل ٢٥) دير المدينة



(شكل ٢٦) تحتمس الثالث

(شكل ٢٧) آى

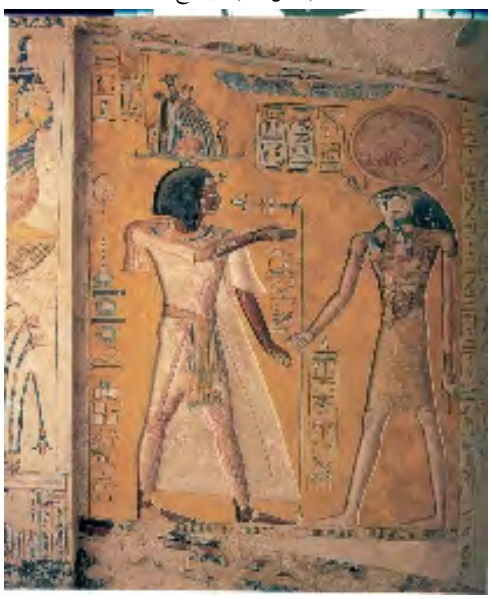
(شكل ٢٨) سيتي الأول

(شكل ٢٩) سيتي الأول

(شكل ٣٠) نفرتاري

(شكل ٣١) مرنبتاح

(شكل ٣٢) أمون مس



(شكل ٣٣) سيبتاح

(شكل ٣٤) سيبتاح

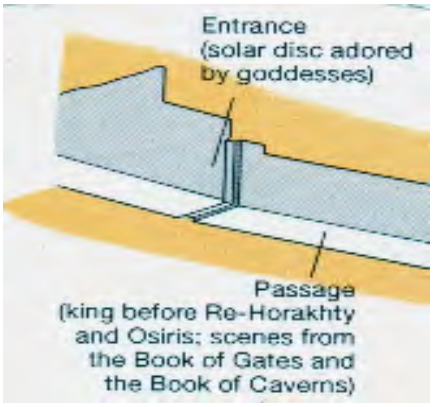
(شكل ٣٥) تاوسرت

(شكل ٣٦) رمسيس الثالث

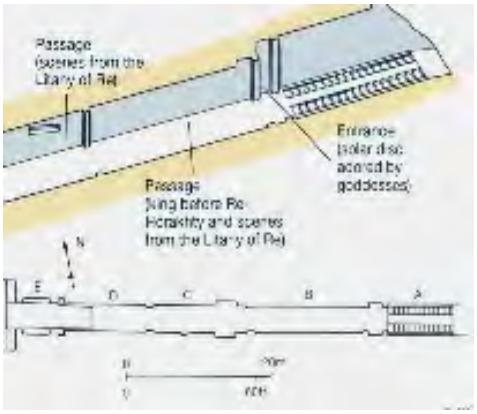
(شكل ٣٧) رمسيس الثالث

(شكل ٣٨) رمسيس الثالث

(شكل ٣٩) خع إم واست

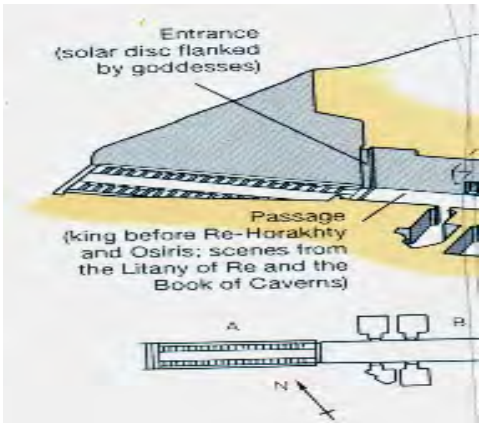


(شكل ٤٠) رمسيس السادس



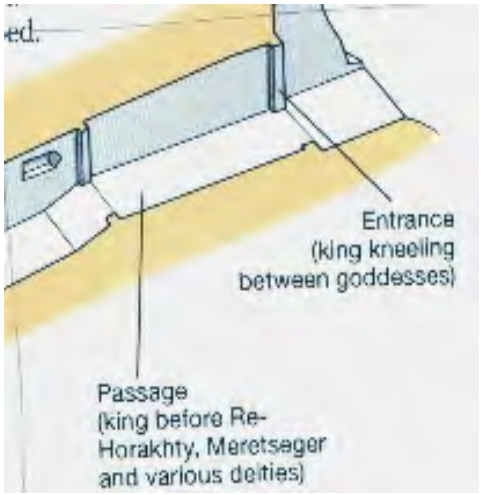
(شكل ٤١ أ) رمسيس السابع

(شكل ٤١ ب) رمسيس السابع



(شكل ٤٢) رمسيس التاسع

(شكل ٤٣) رمسيس العاشر



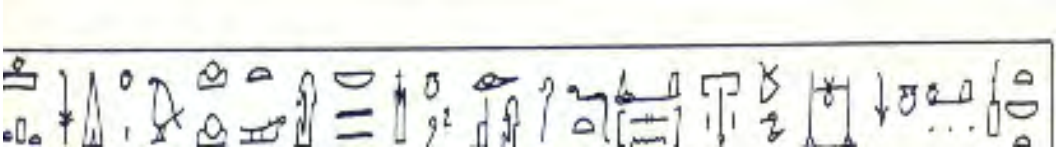
(شكل ٤٤) رمسيس العاشر

(شكل ٤٥) رمسيس العاشر

(شكل ٤٦) با رن نفر

(شكل ٤٧) منا

(شكل ٤٩) أوسر حات



شكل ٤٨) سوبك حوتب

(شكل ٥٠ & ٥١) نفر رنبت وخونسو

(شكل ٥٢) روي

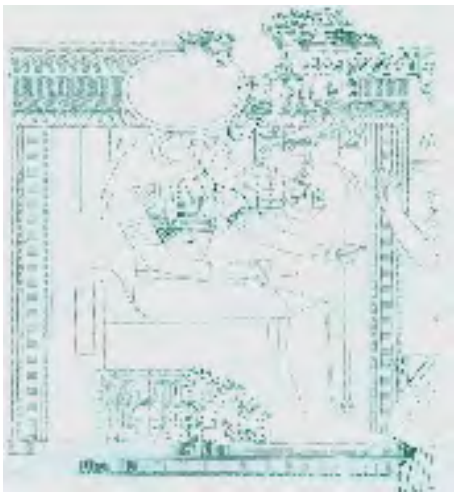
(شكل ٥٣) سن نجم

(شكل ٥٤) سن نجم

(شكل ٥٥) سن نجم

(شكل ٥٦) با شو دو

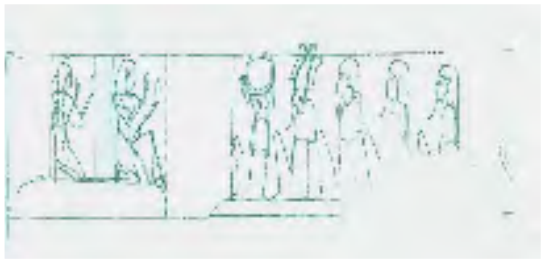
(شكل ٥٧) با شو دو



(شكل ٥٨) نفر حتب

(شكل ٥٩ أ) نفر حتب

(شكل ٥٩ ب) نفر حتب



(شكل ٥٩ جـ) نفر حتب ــ بردية

(شكل ٦١ أ) بردية آني

(شكل ٦٠) بردية القاهرة

(شكل ٦١ ب) المتحف البريطاني

(شكل ٦٢) تابوت نس أمون إيبت

(شكل ٦٣) تابوت بادي أمون

(شكل ٦٤) تابوت بادي أمون

(شكل ٦٥) تابوت جد ماعت يوف عنخ

(شكل ٦٦) تابوت مس أمون إيبت

(شكل ٦٧) تابوت مس إم إيبت

(شكل ٦٨) تابوت باي بت نبوي

(شكل ٦٩) باي نجم

(شكل ٧٠) لوحة المتحف المصري

(شكل ٧١) لوحة تا نبت برت ـــ متحف اللوفر

(شكل ٧٢) لوحة ني بي رع

(شكل ٧٣) لوحة ادن برج

(شكل ٧٤) لوحة إكسفورد

(شكل ٧٥) لوحة إدن برج

(شكل ٧٦) لوحة القاهرة

(شكل ٧٧) لوحة تورين

(شكل ٧٨) لوحة المتحف البريطاني

(شكل ٧٩) هُريم طيبة الغربية

(شكل ٨٠) صندوق أوشابتي ــ متحف اللوفر

منظر فريد من المقصورة الجنائزية للهرم رقم Beg. N. 12 في جبانة البجراوية الشمالية

نشأت حسن الزهري♦

تقع العاصمة الكوشية مروي شمال قرية البجراوية التابعة لولاية شندي على الجانب الشرقي للنيل وإلى الشرق منها توجد أهرام البجراوية التي دُفنت فيها العائلة الملكية، وقد قُسِّمت هذه الأهرام طبقاً لموقعها، وهي البجرواية الغربية (Beg. W)، والبجراوية الجنوبية (Beg. S)، والبجراوية الشمالية (Beg. N)، التي تقع شمال البجراوية الجنوبية بحوالي ٢٢٥ متراً.[١]

تتعلق الدراسة بالهرم رقم Beg. N. 12 في البجراوية الشمالية (شكل ١)، والذي يقع بين الهرمين N. 11 و N. 13 ، وبُني هذا الهرم بمداميك متتابعة وملساء، وله زوايا بارزة، ونصل إلى الجزء السفلي المخصص للدفن عن طريق سلالم تؤدي إلى ثلاث حجرات محفورة في الصخر (شكل ٢). يُوجد في الأولى أربعة أعمدة مربعة، وفي الثانية عمودان مربعان، أما الحجرة الثالثة وهى الأصغر حجما فقد عثر فيها على تابوت حجري بالهيئة البشرية، صُور على غطائه أوزير وإيسة ونبت- حت، ويلاحظ أن هذا الجزء المنقور في الصخر لا يقع اسفل هذا الهرم؛ نظراً لصعوبة الحفر ولذلك انحرف العمال بهذا الجزء حتى وصلوا إلى أسفل الركن الشمالي الشرقي للهرم رقم Beg. N. 11 الخاص بالملكة شنكدخيتو،[٢] وتقع المقصورة الجنائزية شرق الهرم كما في المجموعات الجنائزية المصرية القديمة حيث ترتبط بشروق الشمس ومن ثمَّ بالبعث وإعادة الحياة،[٣] ويتقدمها صرح أمامي، وتُوجد المناظر على الجدران الشمالية والجنوبية والشرقية، وهذه المقصورة تخلو من الكتابات،[٤] وكان يُوجد كشك (جوسق) أمامها.[٥]

♦ قسم الآثار – كلية الآداب – جامعة عين شمس.

١ D. Dunham, *The Royal cemetries of Kush* IV*, Royal Tombs at Meroe and Barkal*, Boston 1957, pp. 63 ff., pls. XIX-XXI.

2 *PM* VII, p. 249; I. Hofmann, *Beiträge zur Meroitischen Chronologie*, Studia Instituti Anthropos 31, Bonn 1978, pp. 70-79; G. A. Reisner, The Meroitic Kingdom of Ethiopia: A Chronological Outline, in: *JEA* IX (1923), p. 43 ff., pl. XVII.

٣ D. O'Connor, The Interpretation of the Old Kingdom pyramid complex, in: *Stationen. Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens*, Mainz 1998, pp. 135-144.

٤ *LD* Text V, pp. 298-299; V, pls. 26-27 (= A 9); F. Griffith, *Meroitic Inscriptions* I, London 1911, p. 75; S. E. Chapman and D. Dunham, *The Royal Cemeteries of Kush III , Decorated Chapels of the Meroitic Pyramids at Meroe and Barkal*, Boston 1952, pls. 10 A-C.

5 J. W. Yellin, The Decorated Pyramid Chapels of Meroe and Meroitic funerary religion, in: *Meroitica* 12 (1990), p. 365.

تندرج هذه المقصورة تحت النوع B الذي توجد عليه مناظر متنوعة من التقدمات المختلفة ومناظر الطقوس المشتقة من مناظر المعابد الجنائزية في الدولة الحديثة، ويؤرخ هذا النوع بالفترة من أواخر القرن الثالث ق.م وحتى أوائل القرن الاول الميلادي، وتتشابه مناظر هذه المقصورة مع مناظر مقصورة الهرم Beg. N. 11 مما يؤكد التأريخ القريب لهما، حيث صُور فيهما فقط منظر المحاكمة على الجدار الجنوبي لهما وتم تصوير بعض فصول من كتاب الموتى فيهما مثل الفصول ١ و ١٢٥ و١٤٥.[٦]

يختلف العلماء فيمن صاحب هذا الهرم، هل هو الملكة شنكدخيتو،[٧] أو أنه لملك،[٨] وترجح Hofmann أنه للملك تنيداماني طبقاً لبقايا بعض الكتابات على بعض كِسر الفخار التي عُثر عليها في المقصورة الجنائزية للهرم،[٩] ويؤكد ذلك أن المناظر المصورة في هذه المقصورة تخص ملكاً وليس ملكة.

يختص هذا البحث بدراسة المنظر الفريد المصور على الجدار الغربي للمقصورة الجنائزية لهذا الهرم وكذلك المناظر المحيطة به (أشكال٣ و٤ أ – ب).[١٠] تتكون هذه المناظر من المنظر الرئيسي وتسعة مناظر أخرى تجسد بعض فصول كتاب الموتى،[١١] وفيما يلي دراسة لها ثم التعليق عليها.

منظر ١: صُور الملك واقفاً داخل مقصورة صغيرة تعتمد على عمودين بهيئة أعمدة الخيمة، يقدم شكلاً صغيراً لأوزير، الذي صُور بهيئة المومياء باللحية المعقوفة، ويجلس فوق زهرة اللوتس التي يعلوها صفٌ من حيات الكوبرا المتوجة بالشموس.

---

[6] J. W. Yellin, The Decorated Pyramid Chapels, pp. 362-364.

[7] G. A. Reisner, The Meroitic Kingdom, p. 75.; D. Dunham, *The Royal cemetries of Kush* IV, pp. 6 f.; *PM* VII, p. 249.

[8] F. Hintze, *Studien zur meroitischen Chronologie und zu den Opfertaflen aus den pyramiden von Meroe* , Berlin 1959, p. 33; St. Wenig, Bemerkungen zur Chronologie des Reiches von Meroe, in: *MIO* 13 (1967), p. 43; Id., Nochmals zur 1. Und 2. Nebendynastie von Napata, in: *Meroitica* 1 (1973), p. 157; Id., *Africa in Antiquity, The Arts of Ancient Nubia and the Sudan II, The Catalogue*, Brooklyn 1978, p. 17.

[9] I. Hofmann, *Beiträge zur Meroitischen*, pp. 74, 78; L. Török, *The Image of the ordered world in ancient Nubian art: the construction of the Kushite mind, 800 BC-300AD*, PÄ 18 , Leiden 2002, p. 452.

[١٠] *LD* V, pl. 26; S. E. Chapman and D. Dunham *The Royal Cemeteries of Kush III*, pl. 10 C.

[١١] بعض هذه المناظر عبارة عن الصور التي ترافق بعض فصول كتاب الموتى، وهذه الصور هامة لفهم التعاويذ حيث يتم فيها تحويل النص المعقد إلى صورة لتوضيح النص وإثراءه ولذلك علينا قراءة هذه الصور بتفاصيلها. انظر: H. Milde, Reading vignettes. An approach to illustrations in the Book of the Dead, in: *JEOL* 43 (2011), pp. 43-56.

يرتدي أوزير تاج أتف،[١٢] ويمسك بريشة ماعت. يقوم الملك بتقديم هذا الشكل الصغير لأوزير إلى المعبود أوزير نفسه الواقف أمامه. يرتدي الملك القلنسوة الكوشية،[١٣] ومن المؤكد أنه كان يضع حيتي الكوبرا فوق جبهته، ويرتدي وشاحاً وثوباً يصل إلى مستوى الركبة ويتدلى من الثوب أسفل الصدر حبل ينتهي بزهرة لوتس متفتحة تتدلى منها ثلاثة شراريب،[١٤] ويتدلى أمام جسمه حبلٌ آخر ربما كان يصل إلى مستوى القدمين، ويرتدي واقياً في ساعديه يمتد من الكوع حتى الرسغ،١٥ ويرتدي صدرية وقلادة رؤوس الكبش الثلاثة، وهي عبارة عن عقد به ثلاث دلايات كل منها عبارة عن رأس كبش متوجة بالشمس،[١٦] ويرتدي عقدين من حبات كروية الشكل يتدلى من العقد الأصغر شكل للمعبود آمون برأس الكبش وتاج الريشتين وقرص الشمس ويرتدي نقبة قصيرة، ويتدلى من العقد الأكبر شكل لأوزير صغير بنفس هيئته التي يقدمها الملك.

---

[١٢] A. -M. Abubakr, *Untersuchungen über die altägyptische Kronen*, Glückstadt 1937, pp. 7-23; S. A. Collier, *The Crowns of Pharaoh: their Development and Significance in Ancient Egyptian Kingship*, University of California, Los Angeles 1996, pp. 37-48, passim.

[13] عن هذه القلنسوة، انظر: L. Török, The Royal Crowns of Kush, A Study in Middle Nile Valley regalia and iconography in the 1 st. millennia B. C. and A. D., Cambridge Monographs in African Archaeology 18, BAR International Series 338, London 1987, pp. 4-14; E. Russmann, Some Reflections on the Regalia of the Kushite Kings of Egypt. in: *Meroitica* 5 (1979), pp. 49-50.; A. Leahy, Royal Iconography and Dynastic Change, 750-525 BC: The Blue and Cap Crowns, in: *JEA* 78 (1992), pp. 223-224.

[١٤] الشُرابة Tassel هي حلية لزركشة المفروشات والأعلام والملابس الرسمية للضباط والستائر. انظر: عبد المنعم صبري ورضاء صالح شرف، معجم *مصطلحات الصناعات النسجية*، لايبزج ١٩٧٥، ص. ١١٩، رقم ١٣٢٥.

يُعتبر هذا الحبل من مكونات الزي الرسمي الملكي، وكان يوضع بعدة طرق منها أن يتدلى من الوشاح أو من الثوب الطويل أو يتدلى من أعلى الكتف أو من حزام النقبة، صُور هذا الحبل بشرابة في منظر لمنتومحات حاكم طيبة وذلك في مقبرته بالعساسيف، وظهر ما يشبه هذا الحبل بشرابة على زي الملك رمسيس الثالث، وصور أربعة حبال على زي ابنه آمون حر خبش.ف في مقبرته في وادي الملكات، صور شبتكو بالحبل في واجهة مقصورة أوزير حقا جت في الكرنك، ربما يرجع ظهور هذا الحبل إلى عصر تحتمس الثالث حيث تم تعليق بعض الحبال فوق كتفه في أحد المناظر. انظر: L. Török, The Costume of the Ruler in Meroe. Remarks on its Origins and Significance, in: *ANM* 4 (1990), pp. 152-155, 169, 170, fig. 28.

[١٥] يُستخدم هذا الواقي لحماية الساعدين اثناء الحروب، انظر: F. Hintze, K.-H. Priese, St. Wenig, Chr. Onasch, G. Buschendorf-Otto, und U. Hintze, *Musawwarat es sufra I ,1, Der Löwentempel*, Textband, Berlin 1993, pp.188- 190.

[١٦] يُعتبر هذا العقد من الزينة الملكية التي تربط الملك بآمون المعبود الرئيسي في كوش، انظر: A. Radwan, Die Kandake als Stellvertreterin des Vaters (Amun-Re): Zur göttlichen Erscheinung der Königin in Kusch, in: *Aegyptiaca Hamburgensia* 1 (2007), p. 230, n. 10.

يمسك الملك باقة وعصا طويلة وحبلاً ينتهي بزهرة اللوتس، وسعفة النخيل التي تخرج منها علامة عنخ.[١٧]

تقف الربة إيسة خلف الملك،[١٨] وتحتضنه بيدها اليمنى وتسكب الماء[١٩] بيدها اليسرى من إناء (situla).[٢٠] ترتدي إيسة الباروكة والتاج الحتحوري وقلنسوة انثى النسر،[٢١] وترتدي ثوباً طويلاً ضيقاً، وترتدي أسورةً في يدها اليسرى.

صُورت الربة ماعت أمام الملك وهي تسكب الماء فوق مائدة قرابين بهيئة زهرة اللوتس وعلى جانبيها برعمان، وعلى المائدة عنقودان من العنب،[٢٢] وتقف

---

[١٧] ترتبط سعفة النخيل بالحياة وبالعقيدة الجنائزية، وترمز إلى السنوات الخالدة وكانت رمزاً لتحوت رب الوقت والحساب، وكانت تُحمل بواسطة المعبودات وكذلك الملوك والاشخاص الاخرين. انظر:
I. Wallert, *Die Palmen im alten Ägypten*, MÄS 1 (1962), p. 102, passim; J. Dittmar, Die Szepter, in: I. Gamer-Wallert, *Der Löwentempel von Naqᶜa in Butana (Sudan) III, Die Reliefs*, TAVO 48/1 (1983), pp. 153-155, 161-162.

[١٨] عن تصوير إيسة خلف الملك ، انظر: H. Tomandl, Die Ikonographie der pyramidenkapellenreliefs von Beg N 10 als Datierungskriterium, in: *BzS* 3 (1988), pp. 104-107.

[١٩] ترتبط هذه الطقسة بالماء الذي يرمز إلى الحياة والبعث، انظر: H. Bonnet, *RÄRG*, p. 425.

[٢٠] هذا المصطلح الاجنبي مشتق من الكلمة العامية "الصطل" التي كانت تُطلق على إناء الشرب في ريف مصر والسودان حتى وقت قريب كما جاء في مناقشة شفوية مع العالم الجليل عبد القادر محمود عبدالله. كانت تصنع هذه الأواني من النحاس أو البرونز وتستخدم لسكب الماء ومن المحتمل اللبن وارتبطت بالمعبودة إيسة، الذي تقدمه إيسة لأوزير لاعادة الشباب والحياة له. انظر:
I. Hofmann, Isis, Osiris und Amun in den Anrufungsformeln der meroitischen Totentexte, in: *Meroitica* 6 (1982), p. 149; A. Radwan *Die Kupfer- und Bronzegefäße Ägyptens*, Prähistorische Bronzefunde II/2, München 1983, pp. 147-152.

[٢١] ترتبط قلنسوة انثى النسر بالأمومة حيث تعد رمز الربة الام نخبت ربة الجنوب من اقدم العصور، وكانت كلمة الأم *mwt* تُكتب بهذه الهيئة.

[٢٢] يرتبط العنب بأسطورة هلاك (إنقاذ) البشرية والمعبود أوزير حيث يُصنع منه النبيذُ، ولذلك يرتبط بالبعث وإعادة الحياة، وزُين سقف حجرة الدفن للوزير سن نفر في مقبرته في غرب طيبة (TT 96) بكرمة العنب، انظر: مها سمير، *زراعة الكروم وصناعة النبيذ في مصر القديمة*، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة ١٩٨٨.
صُور العنب يعلو المتوفى في المقبرة رقم Beg. N.6 في جبانة البجراوية الشمالية. انظر: *LD* V, pls. 19 a, b (=A 15) ، وصُور فوق محكمة أوزير في المقبرة رقم Beg. N. 11.انظر: *LD* V, pl. 33 (=A 10) ، انظر أيضاً: J. W. Yellin, The Decorated Pyramid Chapels, p. 367; F. Hinkel, Reconstruction Word at the Royal Cemetery at Meroe, in: M. Krause (ed.), *Nubische Studien*, Mainz 1986, p. 104 .

ماعت فوق زهرة اللوتس وعلى جانبيها برعمان.[٢٣] ترتدي ماعت باروكة وعلى جبهتها الكوبرا وعلى رأسها قرص الشمس وبداخله ريشة ماعت، وترتدي ثوباً طويلاً ضيقاً، وتتحلى بصدرية. يقوم الملك بتقديم هذه التقدمة الفريدة إلى المعبود أوزير الذي يقف أمامه خارج المقصورة. يرتدي أوزير **(منظر ٢)** تاج أتف وقرني الكبش ويضع اللحية المعقوفة، ويرتدي ثوباً طويلاً ويتحلى بالصدرية ويمسك بيده اليمنى علامة عنخ وباليد اليسرى صولجان واس.

جاء تصوير المتوفى أمام أوزير في العديد من فصول كتاب الموتى مثل، ١٨/١٧ و ٣٨ ب و ١١٠،[٢٤] والفصل رقم ١٢٨، الذي جاء فيه: أنا حور الذي يعتني بك طول الحياة، انهض لقد ضربت لك أعداءك، أنا حور في هذا اليوم الجميل عند ظهور روحك، السلام عليك لقد أتى لك قرينك[٢٥] ليكون معك ولتكون راضياً باسمك كا راضية.[٢٦]

بقية المناظر مقسمةٌ في صفوف في عمودين؛ الأول أمام المنظر الرئيسي والثاني خلفه، وسوف يتم دراسة المنظر في العمود الأول وما يقابله بالنسبة للعمود الثاني.

منظر ٣: بعض أجزاء هذا المنظر مهشم وبقي منه شكل لمعبود خلف مومياء الملك وأمامه شكل معبود آخر، ويلاحظ وجود شريط من المياه مما يرجح أن هذا المنظر يخص تطهير المتوفى.

منظر ٤: الأجزاء العليا والخلفية من المنظر مهشمة، صُور فيه شكل لرجل يقف ويبسط يديه في وضع التعبد ويرتدي نقبة قصيرة، وأمامه مائدة قرابين فارغة وأمامه شكل لسيدة ترفع يديها في وضع التعبد،[٢٧] وترتدي ثوباً طويلاً ضيقاً وأمامها مائدة قرابين مثل السابقة.

يُرجح أن هذين المنظرين يخصان الفصل الأول من كتاب الموتى، الذي يختص بموكب الدفن والشعائر التي تجرى عند المقبرة مثل الموكب الجنائزي وتطهير

---

[٢٣] كثيراً ما صُورت الربة إيسة واقفة فوق قاعدة بهيئة زهرة اللوتس، انظر: H. Tomandl, Die Ikonographie, pp. 102-104, figs. 2/1-3.

[24] C. Näser, Das Dekorationsprogramm, p. 39.

[٢٥] ربما تم تجسيد القرين في المنظر محل الدراسة بهيئة أوزير الصغيرة التي يقدمها الملك (=حور) إلى أوزير.

[26] G. Allen, *The Book of the Dead, or going forth by day: ideas of the ancient Egyptians concerning the hereafter as expressed in their own terms*, SAOC 37 (1974), pp. 104-105;
ب. بارجيه، *كتاب الموتى للمصريين القدماء*، ترجمة زكية طبوزاده، القاهرة ٢٠٠٤، ص ١٤٢.

[27] S. E. Chapman and D. Dunham, *The Royal Cemeteries of Kush III,* pl. 10 C.

المومياء.[٢٨] وعنوان هذا الفصل: "الصعود إلى مجمع المعبودات الخاص بأوزير في يوم الدفن"، ويتناول الاعمال الشعائرية عند المقبرة مثل فتح الفم والتبخير والتطهير وتقديم القرابين.[٢٩]

منظر ٥: صُور فيه الملك المتوفى وهو يرفع يديه متعبداً أمام إيمحتب المؤله،[٣٠] الذي يجلس على مقعد وخلفه أمه غردو- عنخ تسكب الماء على مائدة قرابين عليها زهرة اللوتس وأوزتان، وأمام إيمحتب مائدة قرابين عليها زهرة اللوتس والخبز وأوزتان.

يضع الملك الكوبرا على جبهته ويرتدي قلنسوة ونقبة طويلة، ويرتدي إيمحتب القلنسوة ويرتدي صدرية ونقبة قصيرة ويمسك بيده اليمنى عصا طويلة ويمسك بيده اليسرى علامة عنخ. ترتدي الام الباروكة وثوباً طويلاً ضيقاً.[٣١]

منظر ٦: صُورت فيه المعبودة إمنتت[٣٢] تحتضن المعبود سوكر،[٣٣] وصُورت خلفهما المعبودة تاورت، وصُورت أمام سوكر مائدة قرابين عليها رغيف وبرعم اللوتس. صُورت إمنتت بهيئة سيدة تضع على رأسها رمزها المميز وهو عبارة عن الصقر وريشة علامة إمنتت، وترتدي باروكة وثوباً طويلاً ضيقاً. وصُور سوكر بهيئة المومياء ويرتدي تاج أتف وقرني الكبش، وصُورت تاورت بهيئة انثى فرس النهر، ترتدي تاج الريشتين وقرص الشمس وتسند يديها على لوح مستطيل.

يختص هذا المنظر بالفصل رقم ١٤٨ من كتاب الموتى وعنوانه: "تعويذة لتحول المتوفى في قلب رع وليجعله قوياً بالقرب من آتوم ومعظماً بالقرب من أوزير، ولتأمين بهائه أمام المجمع المقدس، تتلى التعويذة في عيد واج يوم مولد أوزير، يوم عيد سوكر".[٣٤] تُعد المعبودة إمنتت ربة الجبانة والغرب الجميل حيث عالم الموتى.[٣٥]

---

[28] C. Näser, Das Dekorationsprogramm der Kultkammerwestwand der Pyramide Nr. 11 von Begrawiya Nord (Meroe), in: *MittSAG (MSGB)* 5 (1996), p. 37.

[٢٩] G. Allen, *The Book of the Dead*, pp. 5-7; M. Saleh, *Das Totenbuch in den Thebanischen Beamtengräbern des Neuen Reiches. Texte und Vignetten*, ArcVer 46 (1984), p. 9; B. Luscher, *Totenbuch Spruch 1 nach Quellen des Neuen Reiches*, KÄT 10, Wiesbaden 1986.
؛ ب. بارجيه، *كتاب الموتى*، ص ٣٤-٣٥.

[٣٠] صُور إيمحتب في مقصورة الملك ارقاماني في دبود وفي مقصورة الملك ادخلاماني في الدكة، في فترة كان يُوجد فيها تقارب بين المرويين والبطالمة، انظر: D. Wildung, *Imhotep und Amenhotep. Gottwerdung im alten Ägypten*, MÄS 36 (1977), pp. 172-177, 180-184, §§ 122-124, 127- 128.

[31] *PM* VII, p. 249; D. Wildung, *Imhotep und Amenhotep*, pp. 184-185, § 129.

[٣٢] H. Refai, *Die Göttin des westens in den Thebanischen Gräbern des Neuen Reiches, Darstellung. Bedeutung und Funktion*, ADAIK 12, Berlin 1996, pp. 5-6.

٣٣ ربما صُور هنا المتوفى بهيئة المعبود سوكر، انظر:
J. W. Yellin, A Suggested Interpretation of the Relief Decoration in the Type B Chapels at Begrawiyah North, in: *Meroitica* 5 (1979), p. 163.

[٣٤] G. Allen, *The Book of the Dead*, pp. 139-141.
؛ ب. بارجيه، *كتاب الموتى*، ص ١٧٦-١٧٧.

[٣٥] E. Hornung, Amentet, in: *LÄ* I (1975), col. 223.

تشارك في هذا المنظر الربة تاورت التي ترتبط بالولادة، ومن ثمَّ بالبعث وإعادة الحياة، وقد شاع تصويرها في مملكة كوش وخاصة في المناظر الجنائزية، كما أنها صاحبت رع في مركبه أثناء شروقه أو إعادة ولادته،[٣٦] وكانت تساعد الموتى على البعث وتقوم بحمايتهم وحماية الجبانة.[٣٧]

منظر ٧: صُور فيه الملك المتوفى يرفع يديه متعبداً أمام البقرة حتحور الواقفة في حالة المشي،[٣٨] وصُورت خلفها معبودة تمسك المذبة، وأمام حتحور صُورت مائدة قرابين عليها أوزتان وزهرة اللوتس. يرتدي الملك القلنسوة ويضع الكوبرا على جبهته ويرتدي ثوباً طويلاً ضيقاً. ترتدي حتحور قلادة وتضع تاج الريشتين وقرص الشمس بين قرنيها،[٣٩] وترتدي المعبودة المصورة خلف حتحور باروكة وثوباً طويلاً ضيقاً.

يختص هذا المنظر بالفصل رقم ١٦٢ من كتاب الموتى، والذي عنوانه: "تعويذة من أجل إشعال النار (خلق النار) تحت رأس المتوفى، وتتحدث فيه البقرة إيحت قائلة: أنا إيحت، إن اسمك على شفتي لقد وضعت الشعلة تحت رأس رع"، وجاء أيضاً في هذا الفصل أنها (البقرة حتحور) تحمي ابنها رع عندما يغيب.[٤٠]

منظر ٨: صُور فيه اثنان من الحراس؛ رأس الأمامي عبارة عن ثعبانين ورأس الخلفي عبارة عن زهرة اللوتس، وفي المنظرين المقابلين في العمود خلف المقصورة **(منظر٩)** صور حارسان آخران؛ الأمامي برأس الصقر والخلفي برأس ابن آوى، وصُورت مائدة قرابين أمام الأمامي عليها عنقود عنب ورغيف وأوزتان وصُورت مائدة أخرى أمام الخلفي عليها رغيفان وأوزتان، كما صُور في المنظر الثاني **(منظر١٠)** حارسان آخران، وصُور أمام كل منهما مائدة قرابين، شكل الأمامي ورأس الخلفي مهشمة،[٤١] ربما كانت رأس كل منهما رأس كبش.[٤٢] يُمسك كل واحد من هؤلاء

---

[٣٦] صُورت تاورت في المقاصير الجنائزية في البجراوية ونوري والبركل لأهرام تؤرخ ما بين الربع الثاني للقرن الثالث إلى النصف الاول من القرن الأول وكانت ضمن طاقم مركب الشمس، وكانت تساعد الملك المتوفى على إعادة ولادته. انظر:

J. Lewczuk, Studies on Iconography of Thoueris in the Art of the Kingdom of Kush, in: *Nubica* I/II, Köhln 1990, pp. 541-547.

[٣٧] مها سمير، *الإلهة تاورت منذ عصور ما قبل التاريخ حتى نهاية الدولة الحديثة*، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة القاهرة ١٩٩٦، ص. ٧٤-٨٠.

[38] A. Wüthrich, *Eléments de théologie: les chapitres supplémentaires du Livre des Morts*, SAT 16 (2010), pp. 50-51.

[٣٩] عن التاج المكون من التاج الحتحوري والريشتين، انظر: M. Malaise, Histoire et signification de la coiffure hathorique à plumes, in: *SAK* 4 (1976), pp. 215-236.

[40] G. Allen, *The Book of the Dead*, pp. 158-159.؛ ب. بارجيه، *كتاب الموتى*، ص ١٩٣-١٩٦.

[41] S. E. Chapman and D. Dunham, *The Royal Cemeteries of Kush III,* pl. 10 C.

[٤٢] قارن منظر هؤلاء الحراس في مقصورة الهرم Beg. N. 7 : *LD* V, pl. 39 (= A 14)

الحراس سكينتين إحداهما مشرعة إلى الامام والأخرى متقاطعة مع الجسم ويرتدي كل منهم نقبة قصيرة.

تختص هذه المناظر بالفصل رقم ١٤٥ من كتاب الموتى،[٤٣] والذي عنوانه: "بداية مداخل حقول إيارو"،[٤٤] ويجب على المتوفى في هذا الفصل معرفة أسماء حراس البوابات المؤدية إلى مقر أوزير، ويتميز كل حارس برأس مميزة.[٤٥] يُطلق عليهم *ḫ3tyw* منذ متون الأهرام، وارتبطوا بالربة الشرسة سخمت، وهم يحرسون أبواب ومداخل العالم السفلي وينتقمون ممن لا يعرف أسماءهم،[٤٦] وارتبطوا أيضاً بمساعدة المتوفى على البعث والعودة للحياة، في الفصل ١٤٥ يمسكون غالباً سكينة أو سكينتين ونادراً ما أمسكوا شيئاً آخر مثل صولجان واس أوعصا أوسعفة النخيل أو سوط.[٤٧]

التعليق: ترتبط المناظر المصورة على هذا الجدار بالعقيدة الأوزيرية، ومن ثمَّ بالبعث وإعادة الحياة، فكثيراً ما وضع تمثال جماعي أو منظر للثالوث الأوزيري على الجدار الغربي للمقاصير الجنائزية في كوش، ويتكون هذا الثالوث من أوزير وإيسة ونبت– حت كما في جبانة البجراوية والبركل،[٤٨] حيث يُعتبر هذا الجدار والكوة الجدارية الموجودة فيه بوابة العالم السفلي.[٤٩]

لا يرتبط الغرب فقط بوجود الموتى وعالمهم ولكن يُوجد فيه الأفقان الغربي والشرقي معاً بمعنى وجود الموت والبعث فيه،[٥٠] وبذلك فإن هذه المناظر تجمع بين عالم الموتى وما يوفر لهم البعث وإعادة ولادتهم.إنَّ تصوير الملك بين إيسة وأوزير يكوّن

---

[٤٣] صُور هؤلاء الحراس في ثلاث مقاصير أخرى في نفس الجبانة هي: Beg. N. 13 , Beg. N. 11, Beg. N. 7 ، انظر: C. Näser, Das Dekorationsprogramm, pp. 37-38, fig. 8A.

[44] J. Gesellensetter, *Das Sechet-Iaru, Untersuchungen zur Vignette des Kapitels 110 im Ägyptischen Totenbuch*, Ph. D. Dissertation, Universität Würzburg, Würzburg 1997.

[45] G. Allen, *The Book of the Dead*, pp.123-133; M. Saleh, *Das Totenbuch*, p. 76. ؛ ب. بارجيه، *كتاب الموتى*، ص. ١٦٥–١٧٠.

[46] R. Lucarelli, Demons in the Book of the Dead, in: *SAT* 11 (2006), pp. 204, 209-210; Id., The guardian-demons of the Book of the Dead, in*: BMSAES* 15 (2010), pp. 85–102.

[47] N. Guilhou, Génies funéraires, croquet-mitaines ou anges gardiens?. Étude sur les fouets, balais, palmes et épis en guise de couteaux, in: S. H. Aufrère (ed.), Encyclopédie religieuse de l'Univers vegetal Croyances phytoreligieuses de l'Égypte ancienne, Vol. I, in: *OrMonsp* X(1999), pp. 380, 389.

٤٨ كما في المقابر التالية: Beg. N.7 و Beg. N.13 و Beg. N.19 و Beg. N.2 و Beg. N.14 و Beg. W.24 و Bar. 2 و Bar. 3 و Bar. 7 و Bar. 8 و Bar. 6 و Bar.10. انظر: C. Näser, Das Dekorationsprogramm, p. 30, notes 17-27.

[49] C. Näser, Das Dekorationsprogramm, p. 38.

[50] W. Westendorf, *Altägyptische Darstellungen des Sonnenlaufes auf der abschüssigen Himmelsbahn*, MÄS I0 (1966), p. 18-19.

الثالوث الأوزيري،حيث يجسد الملك هنا المعبود حور،الذي يُولد من أوزير كما جاء في الفصل ١٣٨ من كتاب الموتى،وهو الذي يقدم الحياة إلى أوزير كما في الفصل ١٤١.[٥١]

تؤكد هذه الفكرة الهيئة الأوزيرية التي يقدمها هنا الملك، وهي عبارة عن أوزير الذي ينبثق من زهرة اللوتس،[٥٢] كما ينبثق رع من هذه الزهرة المقدسة مما يعني امتزاجاً وتوحداً بين أوزير ورع في هيئة الشمس المشرقة، حيث إن رع هو شمس النهار بينما رع هو شمس الليل،[٥٣] أو أن أوزير هو شمس العالم السفلي.[٥٤]

وتم كتابة اسم أوزير وبه قرص الشمس بدلاً من العين،[٥٥] ويقرأ Wesrendorf اسمه *wst-ỉrt* بمعنى عرش العين وهي الشمس،[٥٦] حيث يقضي رع الليل في جسد أوزير ويخرج منه ويتجدد في الفجر، وتنال الروح المبرأة قوتها من ارتباط أوزير مع رع، ويُعتبر رع سيد الأبدية *nḥḥ* (النهارية) وأوزير هو سيد الأبدية *ḏt* (الليلية)،[٥٧] وتشير النصوص إلى أن الشمس والنجوم تنقلب إلى أسفل لتدخل العالم الآخر أو تسقط في العالم السفلي.[٥٨]

في pyr 585a يُخاطب أوزير بأنه الأفق الذي ولدَ منه رع حيث يتطابق الغرب مع الصباح أو الغد ويتناسب الشرق أو الأفق الشرقي مع أوزير، وعلى الشمس أن تمر في العالم السفلي داخل جسد أوزير *wst-irt* لكي تشرق من جديد، وبذلك فإنَّ أفقي الغرب والشرق يتبعان وحدة واحدة هي *wst-irt*،[٥٩] وفي الفصل ١٧ من كتاب الموتى يتحد كل من رع وأوزير باعتبارهما الروح والجسد.[٦٠]

---

[٥١] ب. بارجيه، *كتاب الموتى*، ص. ١٥٥ و ١٥٧.

[٥٢] في هذا المنظر يعلو زهرة اللوتس صف من الحيات المتوجة بالشموس، وترتبط الحية بالعقيدة الشمسية منذ أقدم العصور ومن ثمَّ ترتبط بالتجدد والبعث وإعادة الولادة، انظر: W. Westendorf, Uräus und Sonnenscheibe, in: *SAK* 6 (1978), pp. 201-225.

[53] W.Westendorf,*Altägyptische Darstellungen*, pp. 19, 72.

[54] A.Radwan,Six Ramesside Stelae in the Popular Pyramidion-Form,in:*ASAE* LXXI(1987),p. 228.

[55] T. DuQuesne, Osiris with the Solar Disk, in: *DE* 60 (2004), pp. 21-25.

عن ارتباط أوزير بالقمر، انظر: J. G. Griffiths, Osiris and the Moon in Iconography, in: *JEA* 62 (1976), pp. 153-159; E. Graefe, Noch einmal Osiris-Lunus, in: *JEA* 65 (1979), pp. 171-173.

وعن ارتباطه بالنجم، انظر: A. M. Said, Der astrale Gott Osiris, in: *DE* 46 (2000), pp. 79-89.

[56] W. Westendorf, *Altägyptische Darstellungen*, p. 2, note. 6.

[57] T. DuQuesne, The Osiris-Re Conjunction with Particular Reference to the Book of the Dead, in: *SAT* 11 (2006), pp. 25-26.

[58]J.C.Darnell,*The Enigmatic Netherworld Books of the Solar-Osirian Unity.Cryptographic Compositions in the Tombs of Tutankhamun,Ramesses VI and Ramesses IX*,OBO198(2004),p. 426.

[59] W. Westendorf, *Altägyptische Darstellungen*, p. 19.

[60] A. Niwiński, The Solar-Osirian unity as principle of the theology of the "State of Amun" in Thebes in the 21st Dynasty, in: *JEOL* 30 (1987-1988), p. 90.

تصوير أوزير بعضوه الذكري المنتصب في معبد سيتي الاول في أبيدوس يبين الاتحاد الشمسي-الأوزيري وذلك باتحاد رع وأوزير في الأفق الشرقي، انظر: A. Spalinger, *The Great* =

باتحاد كل من أوزير ورع يكونان كياناً واحداً هو أوزير- رع،[٦١] ومن أبرز الأدلة على هذا الامتزاج والتُوحد المنظر المشهور في مقبرة الملكة نفرتاري في وادي الملكات[٦٢] (شكل ٥) والذي صُور فيه كل من رع وأوزير في هيئة واحدة هي مومياء برأس كبش وكُتب على جانبيها: إنه رع الذي يستريح في أوزير، ويستريح أوزير في رع، بمعنى أن كل من رع وأوزير يجد الراحة من رحلته النهارية أو الليلية في الآخر فهما يتعاقبان تعاقب الليل والنهار،[٦٣] فلابد من الغروب حتى يتم الشروق لأن الموت هو بداية الحياة الجديدة pyr 1975b،[٦٤] ويتحدث تحوت في نص في معبد أبيدوس قائلاً: لقد جعلته (أوزير) يظهر في الفجر مثل رع،[٦٥] وجاء في نص آخر: تشرق الشمس له (أوزير) وتغرب لكي تراه،[٦٦] واتحاد كل من رع وأوزير هو مفتاح إعادة الولادة للمتوفى، ووصفت الروح بانها رع عندما يَسْكُن وآتوم عندما ينام وأوزير خنتي-إمنتت.[٦٧]

تؤكد فصول كتاب الموتى المصورة حول هذا المنظر الفريد مبدأ اتحاد أوزير ورع والبعث كما جاء في التعليقات السابقة على هذه الفصول في هذا البحث، ويتوج هذه الفكرة الفصل ١٦٨من كتاب الموتى الذي يُصور فيه أوزير حيث جاء في هذا الفصل: السلام عليك، انهض يا أوزير يا روح رع الذي رتب لك هيئتك، انهض يا من في شرفته قرص الشمس الذي ينشر أشعته على صدر مومياءه، انهض يا من يقيم في تابوت، أنت يا من يتكلم عنك رع حين يستيقظ، انهض أيها الكبير الموجود في المقصورة، إن رع يقودك نحو زورقك، انهض أيها الكبير الموجود في قرص الشمس، إن رع يضئ لك العالم السفلي، انهض يا من يتجلى في رع- أوزير، انهض يا من يلمع في التابوت، انهض يا خبري الطفل ابن نوت بوصفه رع، انهض يا رضيع نوت الذي يحتضن الارض.[٦٨]

تجسدت هذه الفكرة أيضاً في بعض المناظر، ومنها ما صُور على التابوت (JE 29668) في المتحف المصري (شكل ٦)، حيث صُورت الربة نوت فوق جب وصُور في المنتصف مركب الشمس وفي وسطها ماعت واقفة أمام هيئة مومياء تُجسد أوزير،

=*Dedicatory Inscription of Ramesses II, A Solar-Osirian Tractate at Abydos*, in: E. Frahm *et. al.*(eds.), Culture and History of the Ancient Near East 33, Leiden/Boston 2009, p. 101.

[61] J. C. Darnell, *The Enigmatic Netherworld*, p. 428.

[62] صُور منظر لهيئة رع- أوزير أيضاً في مقبرتين لملكتين من عصر الرعامسة هما الملكة نبت تاوي (QV 60) و الملكة دواتنت ايبت (QV 74)، انظر: H. L. McCarthy and H. McCarthy, The Osiris Nefertari: A Case Study of Decorum, Gender, and Regeneration, in: *JARCE* 39 (2002), p. 182, fig. 6.

[63] A. Hornung, *Conceptions of Gods in Ancient Egypt*, Oxford 1982, pp. 93-95, pl. 1.

[64] W. Westendorf, *Altägyptische Darstellungen*, p. 2.

[65] A. Spalinger, *The Great Dedicatory Inscription*, p. 101.

[66] J. C. Darnell, *The Enigmatic Netherworld*, p. 428.

[67] T. DuQuesne, The Osiris-Re Conjunction, p.31.

[68] G. Allen, *The Book of the Dead*, pp. 162-175. ؛ ب. بارجيه، *كتاب الموتى*، ص ٢٠٩-٢١١.

واستُبدل برأسه جعران يعلوه قرص الشمس الذي تخرج منه الأشعة تعبيراً عن رع. وصُورت بجانب الشمس عين وجات ترفع يداً بشرية للتعبد أمام هذه الهيئة المقدسة لأوزير- رع، وفي منظر آخر على التابوت (JE 29662) في المتحف المصري صُور أوزير بهيئة مومياء رأسه عبارة عن جعران، وعلى جانبيه إيسة ونبت- حت[٦٩] ترفعان أيديهما تحية لأوزير. وفوق الجعران صُور مركب الشمس بداخله معبود جالس بهيئة المومياء برأس الصقر ومتوج بالشمس، وهو يجسد المعبود رع- حر- آختي- آتوم- خبري وأمامه المعبودة ماعت، ويجسد هذا المنظر بعث أوزير (=مومياء) الذي أصبح خبري (=جعران) المعبود العظيم الذي اتحد مع رع (=مركب الشمس).[٧٠] صُور □د تخرج منه علامة عنخ (الحياة) ولها ذراعان ترفعان قرص الشمس على بعض اللوحات من عصر الرعامسة.[٧١]

يوُجد على التابوت (CG 6188) في المتحف المصري منظر (شكل ٧) صُور فيه أوزير بنفس الهيئة في شكل ٦، وعلى جانبيه إيسة ونبت حت وفوق أوزير مركب الشمس وعليها رع وأمامه ماعت أيضاً، وصورت معبودة بهيئة سيدة برأس الثعبان تعلوها ريشة ماعت، وتمسك بيديها سكينتين، وهي تحمي المنظر المصور خلفها وكتب أمام رأسها اسمها حبتت- بيك،[٧٢] يلاحظ في هذه المناظر الثلاثة حُضور الربة ماعت هذا الاتحاد بين أوزير ورع مثلما صُورت في المنظر محل الدراسة حيث تشارك في هذا الاتحاد باعتبارها المسئولة عن التوازن الكوني وباعتبارها عين رع التي يعيش

---

[٦٩] ترتبط كل منهما بالحماية وإعادة الولادة (=شروق الشمس) أو البعث، انظر:

A. Radwan, Nekhbet with Wadjet or Isis with Nephtys: the Lasting Concept of Two Goddesses in Ancient Egypt, in: N. Grimal, A. Kamel and C. May-Sheikholeslami (eds.), *Hommages à Fayza Haikal*, Bd'É 138 (2003), p. 217.

[70] A. Niwiński, The Solar-Osirian unity, pp. 100, 102, figs. 15, 18.

[71] A. Radwan, Darstellungen der aufgehenden Sonne auf einigen Stelen der Ramesssidenzeit, in: *Studien zu Sprache und Religion Ägyptens (Festschrift für W. Westendorf)*, Göttingen 1984, pp. 823-827, pls. 1a-b, 2b, 3a.

[72] A. Niwiński, *The Second Find of Deir el-Bahari (Coffins)*, (CG 6069-6082), Cairo 1999, p. 79, fig. 110.

عن المعبودة حبتت- بيك، انظر: LGG V, p.125b-c.

عليها،[٧٣] ورفيقة أوزير سيد ماعت،[٧٤] وجاء في نص من الدولة الحديثة: مثلما تكون الملكة بجوار الملك على الدوام تبقى ماعت بالقرب من رب الشمس.[٧٥]

من خلال النصوص الجنائزية منذ متون الأهرام يتضح الربط بين أوزير وبين عين شمس المقر المركزي للمعبود رع، كما جاء في الفصل ١٧ جملة يتحدث فيها أوزير قائلاً: أنا الفوينكس في عين شمس، ووصف أوزير في نص من إحدى مقابر تانيس بأنه: الصقر المقدس العين شمسي سيد معبد الفوينكس، ثم ذُكر إن مقبرة أوزير في عين شمس، وجاء في الفصل ١٦٢: "رع في العالم السفلي في عين شمس"، أي مقبرة أوزير.[٧٦]

إن المتوفى الذي يتحد تلقائياً بعد وفاته مع أوزير يتحد أيضاً عند بعثه برع ومن ثم صورت رأس المتوفى فوق زهرة اللوتس (شكل ٨) كما يُولد أوزير– رع منها وذلك في الفصل٨١ب من كتاب الموتى،[٧٧] وتجسدت هذه الفكرة في الرأس الخشبي الصغير للملك توت عنخ آمون (شكل ٩) والتي تشرق من زهرة اللوتس التي تخرج من المياه الأزلية،[٧٨] وهنا يتجسد الملك في هيئة أوزير– رع الذي يشرق من الزهرة المقدسة، حيث تُجسد الرأس قرص الشمس، وهذه الهيئة تجسيدٌ للمنظر المصاحب للفصل رقم ٨١ والذي يُصور فيه رأس المتوفى فوق زهرة اللوتس،[٧٩] ويُعلن فيه المتوفى: أنا اللوتس الطاهرة التي تخرج من رع.[٨٠] وتتأكد نفس الفكرة من مسند الرأس العاجي لنفس الملك (JE 62020)، الذي مُثل على جانبيه أسدا المشرق والمغرب،

---

[73] A. Radwan, (British Museum Statue EA 480-Bankes Stela 15), in: Z. Hawas, P. Der Manuelian, and R. B. Hussein, Perspectives on Ancient Egypt, Studies in honor of Edward Brovarskki, *CASAE* 40 (2010), pp. 389 note. a, 399.

[٧٤] J. G. Griffiths, Osiris, in : *LÄ* IV (1982), col. 630.

[٧٥] إ. هورنونج، فكرة في صورة. مقالات في الفكر المصري القديم، مترجم بالقاهرة ٢٠٠٢، ص. ١٠٧.

[76] A. Wüthrich, *Eléments de théologie*, pp. 32-34, 37.

[77] A. Niwiński, The Solar-Osirian unity, p. 96, fig. 5; Id., *The Second Find of Deir el-Bahari*, p. 15, fig. 24.

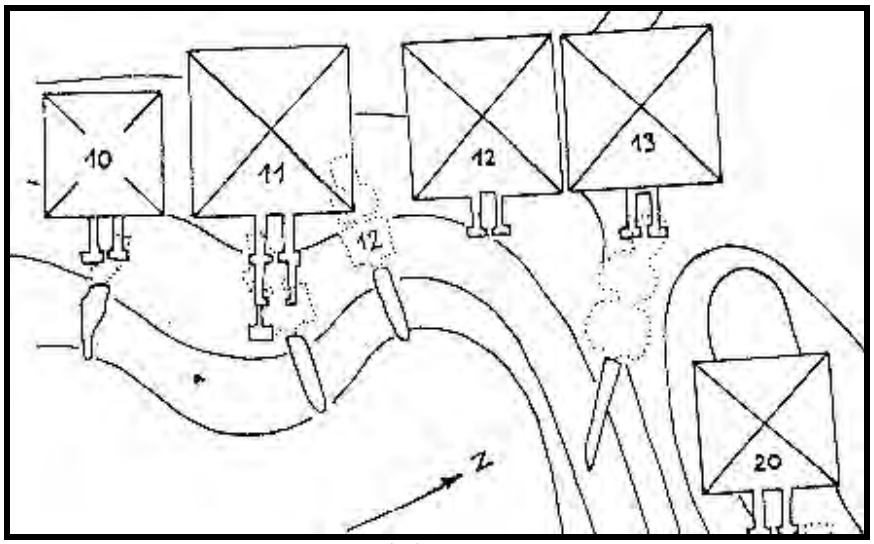
[78] E. S. Hall, Harpocrates and Other Child Deities in Ancient Egyptian Sculpture, in: *JARSE* 14 (1977), p. 55.

[79] B. R. Hellinckx, The Symbolic Assimilation of Head and Sun as Expressed by Headrests, in: *SAK* 29 (2001), p. 83.

[٨٠] ربط المصري القديم بين اللوتس والشمس والبعث بما لاحظه المصري من تفتح زهورها عند شروق الشمس وانغلاقها عند الغروب، انظر: J. Dittmar, *Blumen und Blumen-Strauße als Opfergabe im alten Ägypten*, MÄS 43 (1966), pp. 102 ff.; H. A. Schlögl, *Der Sonnengot auf der Blüte*, AH 5 (1977), passim.

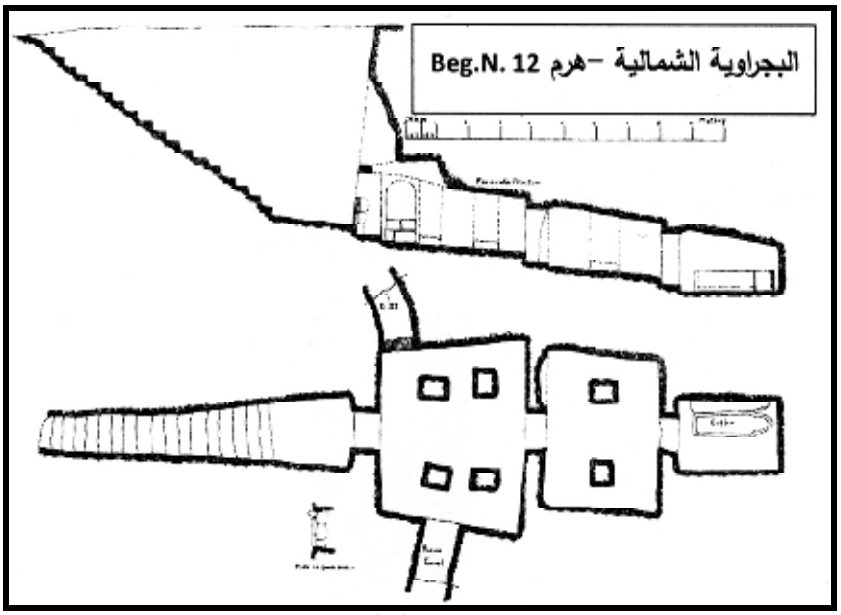
ومُثل المعبود شو وهو يرفع المكان المخصص للرأس (=الشمس) إلى أعلى،[٨١] وصُور أوزير بهيئة عمود ج د وعلى جانبيه تجسيدان للشرق والغرب، وبدا كأنه يشرق بينهما مثل رع بينهما،[٨٢] وصُور على قلادة للملك توت عنخ آمون،[٨٣] عمود ج د فوقه قرص الشمس وعلى جانبي العمود إيسة ونبت– حت تنشران جناحيهما، وعلى الوجه الثاني للقلادة تم وضع الملك على ظهر عمود ج د (=أوزير) والشمس (=رع) وبذلك يضمن المتوفى دورة الحياة مثل أوزير– رع.

81 B. R. Hellinckx, The Symbolic Assimilation, pp. 62-68, fig. 1.
82 A. Niwiński, The Solar-Osirian unity, p. 98, fig. 8; Id., *The Second Find of Deir el-Bahari*, p. 96, fig. 129.
83 A. Radwan, Nekhbet with Wadjet, fig. 2.



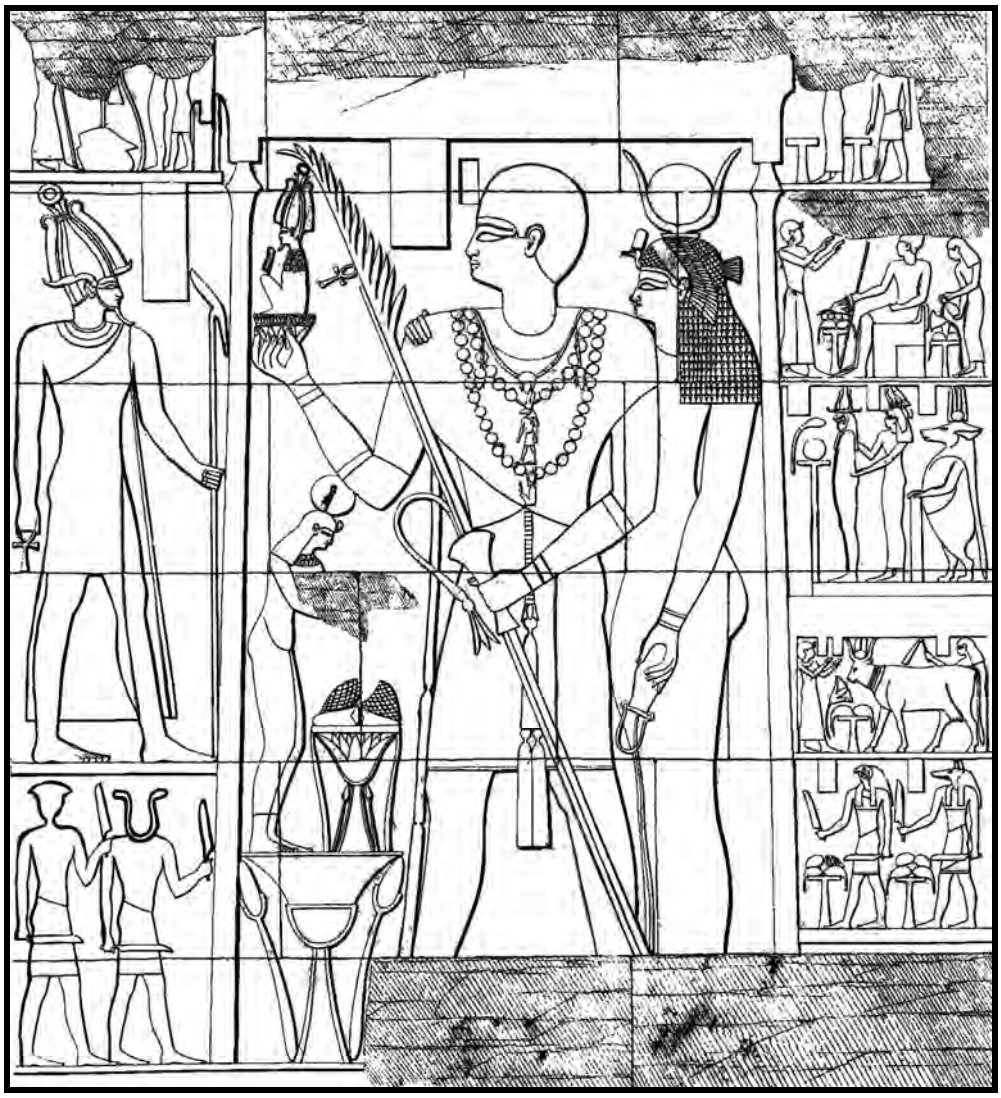
شكل (١)

Hofmann, *Beiträge zur Meroitischen Chronologie*, fig. 10.

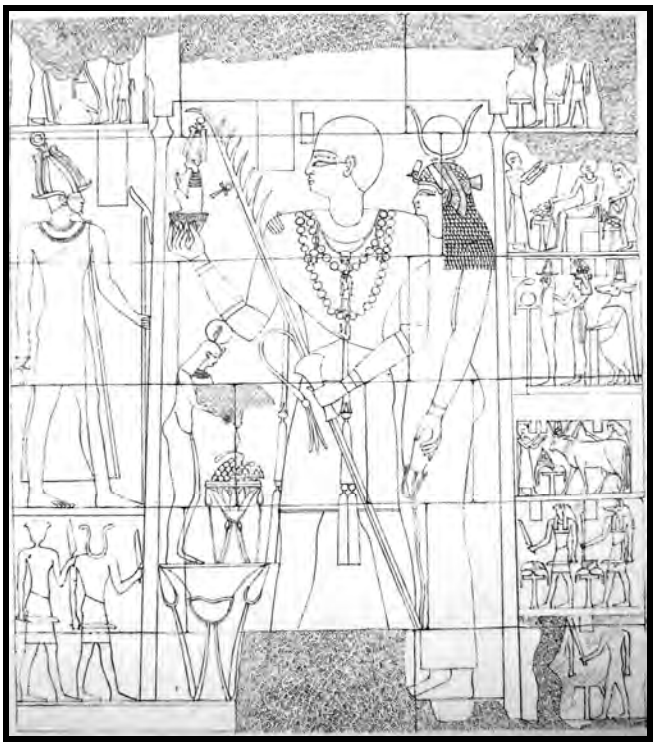


شكل (٢)

Reisner, The Meroitic Kingdom, pl. XVII.



شكل (٣)
LD V, 26.

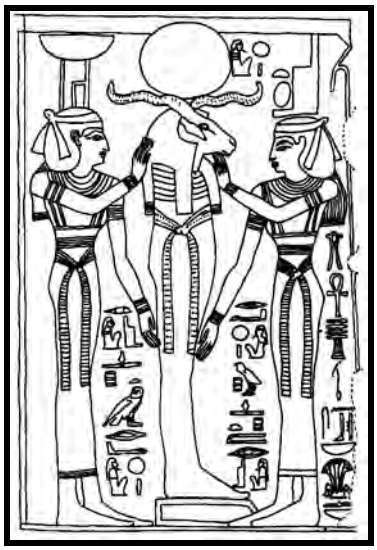


شكل (٤) أ

Chapman and Dunham, *The Royal Cemeteries of Kush III,* pl. 10 C.

<table dir="rtl">
<tr><td>منظر ٤</td><td rowspan="6"></td><td>منظر ٣</td></tr>
<tr><td>منظر ٥</td><td rowspan="5">منظر ٢</td></tr>
<tr><td>منظر ٦</td></tr>
<tr><td>منظر ٧</td><td rowspan="4">منظر ١</td></tr>
<tr><td>منظر ٩</td></tr>
<tr><td>منظر ١٠</td><td rowspan="2">منظر ٨</td></tr>
</table>

شكل (٤) ب



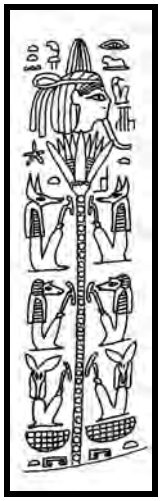
شكل (٥)

Niwiński, The Solar-Osirian unity, fig. 2.

شكل (٦)

Ibid, fig. 15.

شكل (٧)



شكل (٨)

شكل (٩)

Ibid, fig., 24. Niwiński, *The Second Find,* fig. 110.

قسم التصوير بالمتحف المصري.

قرص الشمس المجنح ودلالته في مصر و الشرق الأدني القديم

د.هدي محمد عبد المقصود♦

يعتبر قرص الشمس المجنح من أكثر الرموز شيوعا في مصر و الشرق الأدني♦♦، ورغم إجماع الأراء علي أصله المصري إلا انهم اختلفوا حول تفسيره سواء في صورته المصرية ، أو صورته التي ظهر بها في نقوش حضارات الشرق الأدني ودلالته فيها ، وما ارتبط به من معبودات في كل حضارة من تلك الحضارات .

وسوف تتناول هذه الدراسة صورة قرص الشمس المجنح في مصر و ما ارتبط به من معتقدات ثم الأشكال التي تطور إليها في كل حضارة من حضارات الشرق الأدني وتفسير هذا التطور و دلالته لدي أصحاب تلك الحضارات ، و هل كان هذا التطور نتيجة لعامل التأثير و التأثر بين تلك الحضارات ،أم أنه تطور وفقا لمعتقدات أصحاب تلك الحضارات .

قرص الشمس المجنح ودلالته في مصر:

اختلفت الأراء حول بداية ظهور قرص الشمس المجنح في مصر وتفسيره، فقد ظهر أسمه واضحا منذ الأسرة الثالثة علي بعض لوحات الملك جسر (شكل١) الموجودة في الممرات أسفل الهرم المدرج والمقبرة الجنوبية في سقارة[1] ،ثم استمر ظهوره في النقوش خلال الدولة القديمة [2]، كما ظهر علي القمم المستديرة للوحات منذ

♦ أستاذ مساعد بقسم الآثار المصرية بكلية الآداب جامعة المنيا

♦♦ نظراً لكثرة النماذج الموجودة في فنون مصر و الشرق الأدني التي ظهر عليها قرص الشمس المجنح تكتفي الباحثة في هذه الدراسة بذكر بعض النماذج التي تضمنت تطوراً جديداً في شكل و مضمون قرص الشمس المجنح بما يخدم الهدف من هذه الدراسة .

1-F.D.Friedman ,The Underground Relief Panels of King Djoser at the Step Pyramid Complex JARC 32 (1995) ,p.3 ,fig.2 a-b .

2- C.M.Firth ;J.E. Quibell ,The Step Pyramid ,vol. II (Planches) Le Caire 1935 , pl.17
G.A. Reisner ; W.S.Smith , A History of Giza Necropolis, vol.II , Cambridge 1955 , pl.11a-c ; في نقوش أثاث مقبرة حتب حرس بالجيزة
A.H.Gardiner;T.E.Peet,The Inscriptions of Sinai ,EES 1952 , Part .1, pl.VIII n.14 ; في نقوش مري رع ببي في سيناء
L. Borchardt , Das Grabdenkmal des Königs Sahurá , Band,II " Die Wandbilder " Leipzig 1913, taf.9 ; A.H.Gardiner, Horus The Behdetite , JEA30(1944),p.47;
H.Bonnet ,Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte, Berlin 1952.p.88f .

عصرالدولة الوسطي[٣] حتي العصر الروماني[٤] .ثم شاع ظهوره علي مداخل المعابد و المقاصير الإلهية و مداخل المقابر منذ الدولة الحديثة حتي نهاية العصر اليوناني الروماني فنجده يتوج واجهات المعابد و مقاصير الألهة في الدير البحري و هابو وكوم امبو و ادفو ودندرة وغيرهم.

حمل قرص الشمس العديد من الألقاب مثل phdt الذي ظهر علي لوحات جسر في الأسرة الثالثة، ثم بداية من الدولة الوسطي حمل لقب nṯr ʿȝ nb pt ȝb šwt ولقب ʿpi أو ʿpp و هو مشتق من ʿpi الجعران المجنح و رمز الصباح الباكر[٥].

و قد اختلفت الأراء حول بداية ظهور قرص الشمس المجنح فبينما يري كل من Gardiner Schàfer , V.Bissing, في نقوش مشط الملك جت (شكل ٢) من الأسرة الأولي الظهور المبكر لقرص الشمس المجنح برغم الجزء المفقود من النقش.كما فسر O.Keel الأجنحة بأنها تمثل السماء و أن وجود الصقر في منتصف قارب الشمس هو بديل لقرص الشمس فيكونان معا شمس مجنحة[٦] . يعارض هذا الرأي كل من De buck, Çerny , Edgar , Gunn ,Lacau ,Engelbach وأجمعوا علي عدم وجود قرص الشمس بين الجناحين .[٧]

بينما رد نص هيروغليفي طويل علي الجدارين الداخليين الشرقي والغربي المحيطين بمعبد أدفو أصل ظهور هذا الرمز إلي عام ٣٦٣ من حكم ملك مصر العليا و السفلي رع حور أختي عندما حلق الإله حورس البحدتي في السماء في هيئة قرص شمس مجنح مهاجما لأعداء أبيه رع – لم يذكر النص أسماءهم – وبعد تحقيق النصر يقرر رع حور آختي مكافأته بأن يأمر بوضع قرص الشمس المجنح في المستقبل علي واجهة كل معابد و هياكل آلهة وإلهات مصر العليا والسفلي لكي يحفظها من

---

[3]-R.Hölzl,Giebelfelddekoration von Stelen des mittleren Riches ,Beiträ ge zur Ägyptologie 10 (Wien 1990) p.65 ; J.Vandier, Manuel d'Archéologie egyptienne ,Paris 1955 ,part II " Les grands époques" p.491f,CGC.20678 ; H.O.Lange ,H. Schä fer ,Grab-und Denksteine des mittleren Riches , Le Caire 1922 ,IV , pl.VII ; G.Robins ,The Art of Ancient Egypt ,British museum press ,2002 ,p.143,pl.164

[4]- British museum , Dictionary of Ancient Egypt , p.151.

[٥] – مراد علام : قرص الشمس المجنح ذو الجناح الواحد و عين الوجات علي قمم اللوحات ، عـــالم الفراعنة٣٧ ،القاهرة ٢٠٠٨ ،ص١٠٤

[6] –O.Keel,The Symbolism of the biblical world, Ancient Near eastern iconography and the Book of the Psalms ,USA 1997,p.27f.

[7]-R.Engelbach, An Alleged Winged Sun disk of the first dynasty , ZAS 65(1930) , p.115f ;

هدي محمد عبد المقصود : الوجات في الحضارة المصرية القديمة منذ أقدم العصور التاريخية حتي نهاية الدولة الحديثة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ١٩٩٧ ، ص ٤٨ .

الأعداء.[٨]لم تكن حرب حور بحدتي ضد أعداء رع الذين يمثلون قوي الظلام فقط ولكن في جزء من الأسطورة يظهر ست قاتل أبيه أوزيريس و أتباعه فيحاربهم حور ولا ينتهي الصراع الي نتيجة حاسمة فيظهر ست وأتباعه مرة أخري في الجنوب حتي ينتصر عليهم حور بحدتي . [٩] و يصور قرص الشمس المجنح بجناحين كبيرين ذوي ألوان مختلفة وصفا بأنهما" الجناحان ذوي الريش المختلف الألوان اللذان تتمكن الشمس بهما أن تطوف السماء" .[١٠]

وقد رأي الباحثون في أحداث الأسطورة السابقة تسجيلاً لأحداث ماضية شهدها التاريخ المصري ،وإن اختلفوا في تحديدها وتأريخها بين عصر ما قبل الأسرات وعهد بر إيب سن ومعارك المصريين ضد الهكسوس [١١]. فيري Newberry أن تاريخ العام ٣٦٣ من حكم ملك مصر العليا و السفلي يقصد به العام الذي تمرد فيه اتباع ست في عهد برايب سن ، وأن هذا العام هو العام ٣٦٣ بعد توحيد مينا البلاد [١٢].

و يري Budge أن أحداث الأسطورة ترجع إلي فترة الصراع بين النور والظلام وفقا لوصف بطل القصة في نص أدفو بأنه " القوة التي هزمت الظلام و طردت العواصف و الأمطار و ملأت السماء و العالم بالضوء ، هو أشرق كقرص ذهبي ، كالجعل المقدس ، هو وصف بأنه السيد الخالق للألهة الذي خلق نفسه "[١٣]. ولذلك يظهر قرص الشمس المجنح أحيانا في هيئة قرص مجنح تحيط به الحيتان المقدستان أو جعران مجنح يحمل بين أقدامه الأمامية قرص شمس وبين أقدامه الخلفية علامة šn وفي كلتا الحالتين يحمل كل من جناحي قرص الشمس وجناحي الجعران المجنح اسم

---

[٨] – ياروسلاف تشيرني :الديانة في مصر القديمة،ترجمة أحمد قدري،سلسلة المائة كتاب،وزارة الثقافة ،٩٨٧ ،ص ٥٩ –٦٠

[9]-A.Wiedmann, Religion of Ancient Egypt, London1897 ,p.78 ;Chassinat ,Le Temple d'Edfou ,VI, pl.132-6,XIII,,pl.DXXXIV-DXxxV; H.W. Fairman,The Myth of Horus at Edfou , JEA .21(1935) , p.26 .

١٠ – أدولف ارمان : ديانة مصر القديمة ، ترجمة عبد المنعم أبوبكر ، محمد أنور شكري ، القاهرة ١٩٩٧ ، ص ٣٥ .

[١١] – لمزيد من التفاصيل حول تفسير الأسطورة و تأريخ أحداثها:

-H.W.Fairman,"The Myth of Horus at Edfu I " JEA 21 (1935)pp.26 -36 ; A.Blackman ;H.W.Fairman, "The Myth of Horus at Edfu II " JEA 28 (1942)pp.32 -38 ; A.H.Gardiner," Horus the Behdetite" JEA30(1944),pp.23 – 60; J.G.Griffith,The Interpretion of Horus myth of Edfu, JEA 44(1958) ,pp.75 -85.

[12]-Newberry , The Set Rebellion of the II [nd] dynasty , Ancient Egypt 7 (1922) p.40 -46.

[13]- W.Budge, Gods of the Egyptian , vol.1 ,London 1904 , p.483;G.A.Gaskell,Egyptian Scriptures interpreted through the Language of symbolism present in all inspired writings , Kessinger publishing 2004,p.78.

ḥr pḥdt nṯr ʿ3 nb pt[١٤].كما اعتبره R.B.Finnested أحد الآلهة الخالقة pi ʿحيث اتحد بحورس ذلك الإله الذي جاء طائرا من العالم الأخر d3t ،كما أن الطبيعة المسيطرة لقرص الشمس المجنح هي الطبيعة الشمسية ، و هو وفقا لنص أدفو يمثل " با " حورس حيث جاء قرص الشمس إلي الوجود عندما بدأ حورس في الطيران ، فمجيئه طائرا من العالم الآخر ليس إشارة فقط إلي مجيئه إلي الوجود و لكن إشارة إلي مجيئه كقوة خالقة مستمدة من الطبيعة الشمسية ، لذلك وصفه نص أدفو بأنه " السيد الخالق للآلهة الذي خلق نفسه " [١٥].

كذلك اختلف الباحثون حول الجناحين المحيطين بقرص الشمس فنسبهما البعض إلي المعبود حورس وأنهما يمثلان السماء و استشهدوا في ذلك بنقوش مشط الملك جت الذي اعتبروه الأصل القديم لقرص الشمس المجنح و أن حورس منذ اقدم العصور كان إلها للسماء و يحمل لقب ḥr nb pt (pyr .888c) .[١٦]

كما يري Gardiner أن قرص الشمس المجنح أصبح يمثل الملك منذ أن حمل ألقاب nṯr nfr nb t3wy في نقوش ني وسر رع في سيناء .

بينما فسر S.Schott و R.Anthesالأجنحة بأنها أجنحة الرخمة معبودة منطقة الكاب مستندا علي ما ورد في متون الأهرام" لقد وضعوه بين أجنحتها " (pyr.1370b) و المقصود هنا البقرة السماوية sm3t التي توحدت مع الرخمة ، كذلك التماثل بين نوت و الرخمة و التطابق بين السماء و البقرة [١٧] .

---

[14]-E .A.W.Budge , Legend of the Gods , The Egyptian Texts , 1 st Published 1912,p.94 .
A.Sugi ,The Iconographical Representation of the Sun god in new kingdom Egypt , in:Z.A.Hawass, L.P.B.rock ,Egyptology at the dawn of the twenty first century,vol.2 ,History,Religion ,Proceedings of the eight international congress of Egyptologists ,Cairo 2000, American Univ. in Cairo 2003,p.514.

[15]-R.B Finnestad ,Image of the world and symbol of the creator , Studies in oriental Religion, vol.10(1985) ,Wiesbaden ,p.84.

[16] - H.Engelbach, op.cit., p.115f .
H.Schä fer, Ein Bruchstück altägyptischer Annalen , (Berlin1902) p.24; H.Frankfort ,Kingship and the Gods , Chicago 1948 ,p.38; R.Anthes ,Egyptian Theology in the Third millennium B.C, JNES XVII no.3(1959),p.189; A.H.Gardiner, op.cit.,p.49 .
مانفرد لوركر :معجم المعبودات و الرموز في مصر القديمة ،ترجمة صلاح الدين رمضان ،محمود ماهر ، القاهرة ٢٠٠٠ ،ص ١٩٧ .

[17] -S.Schott,Myth Und Mythenbildung,Leipzig 1945 ,p.75 ; R.Anthes , Das Problem des Allgottes im vorgeschichtlichen Ägypten,MDAIK XV (1957) p.6f.

ويفترض Gardiner و Anthes أن قرص الشمس المجنح يشير إلي اندماج إله الشمس رع مع الصقر حورس الذي حمل في مدينة هليوبوليس لقب nṯr ꜥ3 pri m[18] ꜣḫt و أيضا مع الملك الحاكم الذي تمتد حمايته شمالا و جنوبا و يستشهدان بظهور لقب ḥr pḥdt علي لوحات الملك جسر وظهور ألقاب nṯr nfr nb tꜣwy و nṯr ꜥ3 في نقوش ني وسر رع و هي صفات أعطيت لقرص الشمس المجنح في كل العصور و كذلك صفات للملك الحي منذ الأسرة الرابعة .[19]كذلك أستخدم قرص الشمس المجنح منذ الأسرة التاسعة عشرة وأثناء العصر البطلمي للتعبير عن ملك مصر العليا و السفلي .[20]

يري M.Werbrouk أن القرص ليس الرمز الشمسي و لكنه العين التي بها حدقة العين المستديرة تمثل الإله رع نفسه شمس النهار الوهاجة ، أما الأجنحة التي تسند القرص فهي ليس ملحقة به ،ولكن الجناحين متحدان أسفل القرص ، وبذلك فإن القرص المجنح يمثل الإله رع نفسه ، و الأجنحة هي أجنحة حورس ادفو وليس أجنحة الصقر ولكنها أقرب إلي أجنحة الرخمة[21] .

يري Mackenzie أن قرص الشمس هو رمز ديني لمصر المتحدة ، فالقرص يمثل الشمس و الأجنحة هي أجنحة الصقر المعبود الرئيسي للأسرات الحاكمة المصرية ، والحيتان اللتان تحيطان بقرص الشمس هما المعبودتان نخبت و واجيت إلهتي قسمي مصر ولذلك تتوجان أحيانا بتاجي الشمال و الجنوب ، ولذلك وضع هذا الرمز علي واجهات المعابد و حجراتها الداخلية و علي اللوحات ،و هو علي واجهات المعابد رمز لمنح الحياة فالمعبد في أحد معانيه هو الأم التي تحتضن الإله – التي يسكن فيها الإله –ويضرب Mackenzie المثل لذلك بأسم الإلهة حتحور ومعناه " بيت حور "[22].

يتحد بقرص الشمس في بعض المناظر إثنتان من الحيات ، واحدة علي كل جانب ، تتوجان احيانا بتاج الشمال و تاج الجنوب تعبيرا عن الإلهتين الحاميتيين لقسمي مصر نخبت وواجيت اللتين اصطحبتا حورس البحدتي في القتال [23]، بينما يري Wiedmann في الحيتين علي جانبي قرص الشمس و علي رأسيهما التاجين تعبيرا

18- LÄ. II, 278.
19- R.Anthes . Egyptian Theologie,p.188 ; A.H.Gardiner ,op.cit., p. 47f.
20- WB. II, 331;13-15 .
21–M.Werbrouk ,A Propos du Disque Ailé, CdE no.32 ,Juillet 1941 ,p.165f.
22-D.A. Mackenzie ,Myth of Pre-columbian America ,Kessinger Publishing 2003 , p.61,63 .
23– W.Westendorf , Urä us und Sonnenscheibe ,SAK 6(1978) abb.21

عن كل آلهة قسمي مصر اللذين اصطحبوا حور بحدتي في المعركة [٢٤]،ويري فيهما لوركر تعبيرا عن الرمزية الملكية التي ارتبطت بحورس منذ الدولة القديمة . [٢٥]

كما ظهرت عينا الوجات علي جانبي قرص الشمس المجنح علي قمم بعض اللوحات في الدولة الوسطي ليعبرا وفقا لكتاب الموتي Bd. 151 عن مركب الصباح و مركب المساء أو شمس الصباح وشمس المساء أو شطري مصر، كما استبدل الجناح الأيسر لقرص الشمس في بعض النقوش بعين الوجات ويكون الجناح الأيمن عادة في هذه الحالة فوق صورة الإله سواء كان أوزير أو بتاح أو آمون أو جحوتي ، قد يكون ظهور الجناح الأيمن إشارة إلي عالم الغرب الذي تسكنه الآلهة – كما تمثل العين اليمني عالم الغرب – بينما تشير العين اليسري إلي الشرق حيث عالم الأحياء .[٢٦] بينما يري W.Westendorf أن استبدال أحد جناحي قرص الشمس بعين الوجات إشارة إلي أن عيني الوجات يمثلان عيني إله السماء و أن قرص الشمس المجنح يمثل السماء . [٢٧]

يري سليم حسن [٢٨]أن تطور شكل آتون في العمارنه الممثل في قرص الشمس تمتد منه أذرع أدمية قد جاء من الصورة المبكرة للإله رع في هيئة قرص الشمس المجنح ، وقد ظهر قرص الشمس المجنح علي قمة لوحة لأمنحتب الثاني تحيط به حيتان و تمتد منه أذرع أدمية تنتهي بأيد أدمية تحتضن اسم الملك داخل الخرطوش ، وقد ربط سليم حسن بين أذرع أتون التي تحتضن العائلة الملكية و بين الأذرع الممتدة من القرص المجنح لتحتضن خرطوش الملك بأن كلاهما يعني الحماية بينما يري A.Sugi أنها تعني أكثر من ذلك إذ أن الخرطوش المتضمن لأسم الملك هو تطور لعلامة šn ،كما أن في سقف المعبد الجنزي لتحتمس الثالث(شكل٣) نموذج لقرص الشمس المجنح تخرج منه أذرع أدمية تقدم علامات wȝs ḏd ʿnḫ أي أن إله الشمس الممثل في قرص الشمس المجنح يهب الملك السلطة و الإستقرار و الحياة . و بذلك لا يتفق تفسير قرص الشمس المجنح علي لوحة أمنحتب الثاني ونقش سقف المعبد الجنزي لتحتمس الثالث مع رأي Gardener [٢٩]أن قرص الشمس يمثل الملك نفسه،إذ

24- A. Wiedmann , op.cit.,p.78 .

٢٥ – مانفرد لوركر : المرجع السابق ، ص ١٩٨ .

٢٦ – مراد علام : المرجع السابق ، ص ١٠٦ .

27– W. Westendorf , Sonnenlauf auf der abschiissigen Himmelsbahn ,MAS 10 (1966) p.42 .

28 –S.Hassan, A Representation of the Solar disk with human hands and arms and the form of Beḥdet as seen on the stela of AmenHetep II nd in the mud –Brick temple at Giza , ASAE.38 (1938), p.50 f.

29 –A.H.Gardener,Horus The Behdetite,JEA 30 (1944),p.49 -51.

لا يمكن أن يكون الملك نفسه هو الذي يهب الحياة و السلطة للملك ، وإنما المقصود هنا بقرص الشمس المجنح هو الإله الذي يهب الملك الحياة و السلطة ،لذلك فإن القرص المجنح يتضمن فكرة ضوء الشمس الذي يحيط بالمتوفي للحماية ويقدم له الحياة و الإستقرار[٣٠].

شبه بعض الباحثين رحلة قرص الشمس المجنح مطارداً أعدائه و هزيمتهم في كل موقع برحلة السيد المسيح الطفل من مكان إلي مكان في وادي النيل ، كما أن لقب "المنقذ " الذي حمله حور بحدت أصبح في العقيدة المسيحية من ألقاب السيد المسيح.[٣١]كما أن قرص الشمس المجنح هو رمز للكمال و الإكتمال(الدائرة) و هي حالة تتحقق بالتحليق و التطلع (الأجنحة) و لذلك فهو رمز للنفس العليا في صورها المختلفة و الطموح الكامل نحو القدسية و التطهر من الطبائع السفلي و الصعود الأخير نحو الإتحاد بالواحد . [٣٢]

قرص الشمس المجنح في بلاد الشام :

يري Frankfort أن قرص الشمس المجنح قد انتقل من مصر إلي مختلف حضارات غرب أسيا أثناء حكم ملوك الأسرة الثامنة عشرة .[٣٣]

تعتبر أقدم نماذج ظهرت لقرص الشمس المجنح خارج مصر هي التي ظهرت علي الأختام الإسطوانية في سوريا و ترجع إلي منتصف القرن الثامن عشر ق .م ،كما ظهر علي الجعارين الكنعانية في العصر البرونزي الأوسط، ويعتبر ختم ماترونا أبنة ابلاندا حاكم قرقميش أول ختم سوري يظهر عليه قرص الشمس المجنح، و قد سبق ظهور قرص الشمس المجنح علي الجعارين المحلية الفلسطينية تصويره علي الجعارين المصرية في الدولة الوسطي [٣٤]،و قد تطور هناك بسرعة حتي أصبح رمزاً سوريا ذو دلالة مختلفة عن أصله المصري . [٣٥]فرغم أنه في مصر ذو دلالة ترتبط بالعقيدة الشمسية إلا أنه لمكانته في مصر أصبح قرص الشمس المجنح في سوريا – عند الحيثيين و الميتانيين و الفينيقيين – رمزاً للقوة والملكية ، فاتخذه الحيثيون ليمثل الجزء الأعلي من مجموعة العلامات التي يكتب بها أسماء الملوك (شكل٤)، كما اتخذ الملوك

---

[30] −A.Sugi ,op.cit.,p.515f. ; A.Piankoff,N.Rambova, The Shrines of Tut ankh- Amon,Newyork 1955 ,pl.23,28.

[31]– G.A.Gaskell,op.cit.p.77

[32]– G.A.Gaskell,op.cit.p.113 .

[33]– H.Frankfort , op.cit.,p.208

[34] -T.Ornan ,A Complex System of Religious Symbols : The Case of the Winged disc in Near Eastern Imagery of the first millennium BCE ,Orbis Biblicus et Orientalis 21(2005) ,p.207.

[35]– B .Teissier,Egyptian Icongraphy on Syro-Palestinian Clyinder Seals of the Middle Bronze age Orbis Biblicus et Orientalis ,II ,Series Archaeologica , University press Fribourg Switzerland 1995,p.95.

الحيثيون لقب " شمسي " كمقابل للقب"جلالتي" في الدولة الحيثية الحديثة حوالي ١٤٠٠ ق .م و ما بعدها،و لم يكن مستخدما هذا اللقب من قبل خلال الدولة الحيثية القديمة التي انتهت ١٦٥٠ ق .م خلال سيطرة الهكسوس علي مصر .[٣٦]

ظهر هذا الرمز أولا علي الأختام الملكية وأختام الإقطاعيين ، وإذا ظهر في نقش يجمع بين الفرعون المصري و شخصية سورية فهو يوضع فوق الحاكم السوري مما يشير إلي أنه أصبح رمزاً سوريا . و هو يوضع في الصف العلوي من النقوش فوق رأس الحاكم أو بين حاكمين أو بين حاكم و معبود .[٣٧]كما في ختم ماترونا آبنة أبلاندا (شكل ٥) حيث تظهر المعبودة لاما تواجه حاكم سوري يرتدي غطاء رأس يشبه الملوك العراقيين ورداء ذو أهداب وبينهما قرص الشمس المجنح علي هيئة زهرة مجنحةأسفلها سمكة ثم حيوان يشبه القرد .[٣٨]

و قد ظهر قرص الشمس المجنح في بعض النقوش السورية مطابقا للرسوم المصرية (شكل ٦) فنجده يتوج بهيئته المصرية لوحة ذات قمة دائرية من مدينة ماراتوس الفينيقية – عمريت جنوب طرطوس – و أسفله يظهر قرص الشمس الفينيقي داخل الهلال و أسفله يظهر المعبود بعل علي حيوانه الأسد في ملابس مصرية و علي رأسه التاج و الحية المقدسة مما يشير الي قوة تأثير الملامح الفنية المصرية ، كما أنه يقبض علي أحد الأشبال ويقف فوق أسد يقف بدوره علي ما يمثل العاصفة أو الجبل مما يشير إلي تأثيرات أشورية[٣٩]– القرن التاسع ق .م – ،وقد تكرر هذا المشهد علي لوحة عُثر عليها في تل بارسيب في شمال سوريا صُور عليها الإله تشوب واقفا علي حيوانه الخاص يعلوه قرص الشمس المجنح – متحف حلب اوائل الألف الثاني ق .م – وتتأكد الهيئة المصرية لقرص الشمس المجنح عندما يظهر علي واجهة هيكل يتوجه افريز من حيات الكوبرا وعلي رأس كل حية منها قرص الشمس بينما داخل الهيكل نجد تمثال الإلهة بعلات إلهة بيبلوس (شكل ٧) .[٤٠]

وفي نقش عاجي من مدينة مجدو يظهر قرص الشمس بهيئته المصرية يتوج عودة أمير أو ملك منتصرا (شكل٨) [٤١].بينما اتخذ في أشكال أخري شكل زهرة مجنحة وقد ظهر هذا الشكل في عديد من اللوحات التي عُثر عليها في المدن الحيثية في سوريا و

36- H. Frankfort ,op.cit.,p.209 .

37- B . Teissier ,op.cit., p.98 ,fig.68,184,185 .

38 -D.Collen, Interpreting the past ,Near Eastern Seals, University of California press, 1990,p.42.

٣٩ – أبوالمحاسن عصفور : المدن الفينيقية ، بيروت ١٩٨١ ، ص ١٦٢ .

40- D .Harden , The Phoenicians , Newyork 1963 ,p.84,191,fig.56,pl.34.

41- H .Frankfort , The Art and Architecture of the Ancient Orient , Penguin 1995 , p.270f ,fig.316

تركيا [٤٢]، و قد يتدلي في بعض المناظر حبل أو خطوط مموجة من طرفي الجزء السفلي للقرص المجنح – أو الزهرة المجنحة – (شكل ٩) يمسك به الملك أو الإله الواقف اسفل القرص المجنح –لاحظ ظهور هذين الحبلين في بعض نقوش قرص الشمس المجنح في أشور وقد تم تفسيرهما هناك وفقا للعقيدة الأشورية بانهما أربطة تربط بين السماء و الأرض – .

كما أضيف لقرص الشمس المجنح في النقوش الحيثية دعامة لم تكن موجودة في الأصل المصري أودعامتان إعتقادا منهم أن هناك عمودين يصلان بين السماء و الأرض ، كما أن قرص الشمس ليس جزءاً من الجناحين و لكن يستقر عليهما [٤٣].

عثر في رأس الشمرا و عطشانة في سوريا علي عديد من الأختام من فترة العصر البابلي الأول في العراق تأثرت نقوشها بتأثيرات هي خليط من الفن المصري و الحيثي و البابلي و الحوري و الميتاني و قد ظهر بين نقوشها قرص الشمس المجنح . [٤٤]

وهناك شيئ هام يميز قرص الشمس المجنح السوري عن الفينيقي ، ففي مجموعة النقوش السورية يظهر قرص الشمس فوق مجموعة من الأفراد ،و قد تتدلي خطوط مموجة من جانبي القرص وأسفله ذيل ريشي . علي النقيض لا يتضمن قرص الشمس الفينيقي هذه الخطوط المتدلية ، بينما يحاط قرص الشمس الفينيقي بحيات الأورايس ذلك العنصر الغير موجود في الطراز السوري . قرص الشمس المجنح السوري ذو الخطوط المتدلية مماثل أكثر لقرص الشمس الحيثي الذي ظهر علي سبيل المثال في الرمز الملكي لتودهالي الرابع (١٢٥٠– ١٢٢٠ ق .م) في نقوشه الحجرية في Yazilikaya[٤٥] و علي الأختام المعاصرة له[٤٦]. كما يميز الطراز السوري عنصر نباتي كان موجود في كل اللوحات التي جاءت من قطع أثاث قلعة شلمانصر يتكون من جزع طويل متموج تخرج منه اشكال مختلفة من الزهور.الخطوط المتموجة المتدلية من التصميم السوري و الحيثي مشابهة لخطوط الشعر المتموجة للبقرة حتحور التي ترتبط هي أيضا بالعقيدة الشمسية و تظهر دائما بقرص الشمس بين قرنيها بينما المعبود الشمسي الحيثي أيضا مؤنث وهي إلهة الشمس أرينا .

أما الطراز الفينيقي فهو يرجع مباشرة إلي مصر وليس لدينا سوي قليل من النماذج الفينيقية [٤٧].

---

[42]– E .Akurgal, Die Kunst der der Hetieter , München 1961 ,p.117f ,Abb.129,130,134 .

[43]–G .Contenau, La Glyptique Syro Hittite ,Paris 1922 ,fig .142 .

[٤٤] – فرج بصمجي : الأختام الأسطوانية في المتحف العراقي ، سومر ج ٢ المجلد الثاني ، ١٩٤٦ ص ١٦٢ .

[45] –I.Winter,On Art in the Ancient near East,vol.1 "of the first millennium BCE" ,Leiden2010 ,p.191.

[46] -E.Akurgal, Art of the Hittites, Newyork 1962 ,pl.XXIX ,fig.78 .

[47] –I.Winter, op.cit.,p.192 f.

كما ظهر مع قرص الشمس المجنح علي الآثار الحيثية و الميتانية رموز لم تكن موجودة في مصر مثل النجمة و التي أخذها عنهم البابليون في العراق ، النجمة ذات الأربعة أطراف تعبر عن اللقب الحيثي الملكي[٤٨]. و قد تظهر هيئة أدمية مؤنثة تحمل زهور فوق قرص الشمس المجنح في النقوش العاجية ، يري Mallowan أنها تمثل شبشي إلهة الشمس الكنعانية و هي أيضا معبودة الشمس الحيثية أرينا . يري Winter تطابق الجنيات المجنحة مع إلهة الشمس بينما يري Mallowan أنه إذا كانت أشكال الجنيات المجنحة تمثل إلهة الشمس المؤنثة ، من المحتمل أن قرص الشمس المجنح وحده يمثل الشمس في مظهرها المذكر . لا يتفق Winter مع هذا الرأي لأن كل الأقراص المجنحة في رأيه مؤنثة لإتحادها بخصلات حتحور المتموجة التي تغيب فقط عندما تظهر الجنيات المجنحة بشعرهن المموج كما أن إتحاد الجنيات المجنحة مع قرص الشمس المجنح يدعمه الإكتشافات الحديثة لزوج من حليات الفرسان من مقبرة ترجع لنهاية القرن الثامن ق.م من Salamis وقبرص عليها شكل جنية مجنحة فوق رأس سيدة الحيوانات عارية و علي حليات أخري من نفس التاريخ نجد نفس السيدة العارية وفوق رأسها قرص الشمس المجنح ، مما يشير إلي أن كلا الرمزين– الجنية المجنحة وقرص الشمس المجنح – يحل محل الأخر[٤٩] .

المعبودات التي تظهر مرتبطة بقرص الشمس غالبا مرتبطة بالحاكم أو الخصوبة كالشجرة الشمسية أو شجرة الحياة أما طبيعة الطقوس المرتبطة بها فهي غير معروفة حتي الآن. [٥٠]

يري Pering أن قرص الشمس المجنح يرمز عند الحيثيين إلي السماء والضوء الخارج منها .[٥١]

قرص الشمس المجنح في العراق :

تأثرت الفنون العراقية بفنون الحضارات المحيطة بها ، ومن خلال الفنون الحيثية و الحورية والميتانية وصل قرص الشمس المجنح المصري الأصل الي الفن الأشوري و البابلي ثم الأخميني من المحتمل أنه حمل هناك اسم " سالمو " ، كما ظهرت كلمة "أديشو" في العصر البابلي المتأخر إشارة إلي القرص المجنح ، و قد ربطت بعض الدراسات بين المعبود الأرامي " سلم " الذي ظهر في نقوش مدينة تيماء

---

[48]-C.L.Woolley;T.E.Lawrence, Carchemich II ,London1921 ,pl.16.1.

[49] −I.Winter,op.cit.,p.244f.

[49-] B . Teissier ,op.cit., p. 98 .

[50–] B .Pering ,Die Geflügelte Scheiben in Assyrien ,AFO vol .VIII(1932 -1933) p.282 f .

ويعتقد أنه صُور في هيئة قرص مجنح و بين كلمة" سالمو " التي أطلقت علي المعبود "شمش" في العصر البابلي الكاسي .[٥٢]

ورد اسم سالمو في أحد نصوص العصر البابلي الوسيط علي انه" أبو الألهة" ، و في مصادر العصر الأشوري الحديث يظهر هذا الأسم في الجمع كما لو كان يشير إلي مجموعة من الألهة ، ويعتقد البعض أنه اسم لقرص الشمس المجنح[٥٣]. كما ظهر اسم سالمو في سياق القسم بالولاء للأسرة الملكية الحاكمة وفي طقوس التتويج في العصر الأشوري الوسيط يفترض أنه يعبر عن الوجود الرمزي للرمز المقدس الذي يتم القسم عليه. و من المحتمل أن مصطلح zlm الأكدي لابد أن يُقرأ "سالمو" كتصوير رمزي للمعبود الشمسي كما يشير أحيانا إلي إلهة الشمس بالإضافة إلي ذكر اسمها"شباشي" فالقرص هو نقطة تركيز الضوء لطقوس التتويج والرمز الذي يتم القسم عليه بالولاء للأسرة الحاكمة [٥٤].

ظهر قرص الشمس المجنح في الرسوم البابلية داخل نجمة ذات أربع أطراف و أربع مجموعات من الأشعة التي تطورت في عصر أسرة أور الثالثة.ثم تطور في العصر البابلي الوسيط علي أحجار الكودورو[٥٥]، واستمر في

الألف الأول علي لوحات سيبار تأثراً بوجوده في النقوش الأشورية في الألف الأول و ارتبط بالمعبود مردوك[٥٦].

اختفت فكرة الأعمدة – الدعامات – التي استقر عليها قرص الشمس في سوريا – علي آثار الميتانيين و الحيثيين – منذ العصر الأشوري الوسيط ليحل محلها الشجرة المقدسة أو شخص أو أكثر راكع يدعم السماء قد يأخذان أحيانا هيئة عقارب برأس أدمية ارتباطا بأسطورة جلجاميش وأن هؤلاء الأشخاص العقارب يسكنون الجبال التي

---

[52] – S . Dalley , The God Salmu and the Winged disk , Iraq , vol.XLIII (1986) , pp.85 – 101 ; داليا محمد السيد : الهيئات المركبة " الإلهية – غير الإلهية) في العراق ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ، كلية الآثار ٢٠٠٥ ، ص ٢٠٨ – ٢١٠ .

[53] -J.A Black ;A.Green ;T.Rickard, Gods ,Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia ,University of Texas 2003,p.159.

[54] –B.B.Schmidt , Israel ś Beneficent dead ;Ancestor cult and Necromancy in Ancient Israelite Religion and tradition ,Library of Congress ,USA1994,p.110 ff.

[٥٥] – الكودورو: كلمة أكدية تعني حجر الحدود و هي علامة علي شكل مسلة صغيرة تثبت في الأرض ، تبين حدود الأملاك و العقارات والحدود بين مقاطعة والأخري ، وتحفظ نسخة منها في معبد المدينة بمثانة وثيقة قانونية ، وتقدم لنا الكودورو معلومات قيمة عن دين ومعتقدات العصر الذي نقشت فيه ،وقد شاع استخدامها في العصر الكاسي .

هديب غزالة:كودورو بداية التسجيل العقاري في العراق ، جامعة بابل كلية الأداب ،قسم الآثار .
http://wwwuobabylon.ed.iq/uobcoledges

[56] - T.Ornan Triumph of the Symbol :Pictorial representation of deities in Mesopotamia and the Biblical imagery ,Orbis Biblicus et orientalis 213(2005) ,p.XXVI,217 .

تشرق منها الشمس وتغرب فيها وذلك تأكيداً للطبيعة الشمسية لقرص الشمس المجنح.[٥٧]

كما عُثر علي نقش في تل حلاف (شكل١٠) يمثل جلجاميش جالسا علي كرسي مكعب في رداء طويل و يمسك زهرة يرفعها إلي أنفه و أمامه جنيان في هيئة ثور برأس أدمي يرفعان قاعدة يستقر عليها قرص الشمس المجنح .[٥٨] كما ذكر سنحريب في نص علي مدخل أحد معابد أشور أن هناك أربعة ثيران يرفعون قرص الشمس المجنح إلي أعلي .[٥٩]

أخذ الأشوريون عن الحيثيين و الميتانيين رسم النجمة داخل قرص الشمس المجنح ، يري فرانكفورت أنها ترتبط بالنجم فينوس و ربما قلدوا المصريين في تعبير قرص الشمس المجنح عن العقيدة الشمسية .[٦٠]

و قد مر قرص الشمس المجنح في العصر الأشوري بعديد من التطورات و التعديلات ، فقد يظهر داخله معبود اختلفت الأراء حوله فيما إذا كان المعبود آشور رب الإمبراطورية الأشورية أو المعبود شمش سيد السماء و الأرض و سيد كل البشر أو نينورتا إله الخصوبة (شكل ١١ ،١٢)[٦١] أو قرص مجنح له ذيل ريشي في القرن التاسع و القرن الثامن ق . م أو علي شكل نصف قرص يزينه الريش يبرز من السحاب ، تمتد منه يدان بشريتان إحداهما تمسك بالقوس والأخري تشير بالتحية أو تبارك الملك – كما في المسلة المكسورة ، بالمتحف البريطاني (شكل١٣) ، قد يرتبط ظهور الهيئة الأدمية داخل قرص الشمس المجنح في أشور بما ظهر في مصر في عصر العمارنة من تزويد قرص الشمس بأذرع أدمية علي الرغم من أن العمارنة أقدم من تجسيد قرص الشمس علي المسلة المكسورة [٦٢]. و قد فسر فرانكفورت الريش المتجمع أنه يشير إلي السحاب ، إشارة إلي أن روح المعبود تسكن في السحاب ربما مثلما ورد في العهد القديم أن يهوه كمرشد لبني إسرائيل في البحر الأحمر و الصحراء أخفي نفسه في السحاب ، وعندما نزل في سيناء غطي السحاب الجبل كما ورد في المزمور ١٨ أن يهوه في السماء كما لو أنه يركب السحاب .[٦٣]

في تطور أخر علي قطعة قرميد مزجج للملك تكلوت نينورتا الثاني–القرن التاسع ق .م – يظهر قرص الشمس كاملا و بداخله معبود مجنح يشد قوسه (شكل١٤) و قد ظهرت الأجنحة في هذه القطعة ملحقة بالمعبود بدلا من قرص الشمس ، وقد ظهرت

---

57 - H . Frankfort , op.cit., p.210 ; B .Pering , op.cit., p.282f

58 - B.M.Von Oppenheim , Tell Halaf , Paris 1939,p.197,pl.XXIX .

59 - S .Dalley , op.cit., p.92f

60- H. Frankfort , op.cit.,210 .

٦١- داليا محمد السيد : المرجع السابق ، ص ٢٠٩ -٢١٠ .

62 - T.Ornan ,op.cit., ,p.56.

63 - H. Frankfort , op.cit., 211 .

علي جانبيه السحب محملة بالأمطار ، و المعبود هنا هو اشور الذي حمل لقب " الذي يسكن في القبة الزرقاء اللامعة " والمعبود الرسمي للإمبراطورية الذي يحمي الملك ويساعده في حروبه ، يذكرنا وجود المطر بالطبيعة الجبلية لمملكة أشور التي تعتمد فيها الزراعة علي الأمطار .

يري Ornan أن هذا النقش يعتبر نموذجاً للتجسيد البشري و الحربي لقرص الشمس ، وأن وجود صفة الحربية في هذا النقش تربط هذا المعبود بالمعبود أشور بينما يربطه أخرون بالمعبود شمش (أو أوتو). مما دعا Ornan إلي اعتبار أن المعبود داخل قرص الشمس قد يشير إلي المعبودين في وقت واحد ، أي أنه يحمل طبيعة مزدوجة [٦٤].

كما ظهر قرص الشمس المجنح علي ختم يرجع إلي نهاية الألف الثاني ق . م ، مزوداً بأيدي بشرية تسقط
منها الأمطار لتنتهي داخل إناء وأسفله شجرة الحياة و قد نبتت فوق إناء موضوع فوق الجبال مما يشير إلي طبيعة الإله المرتبطة بالخصوبة (شكل١٥) أما في نقوش أشور بانيبال فقد تحول القرص المجنح إلي نقطة تمثل جسد الإله الريشي الذي فوق أجنحته تظهر ثلاث رؤوس تمثل الثالوث المقدس" أنو وأشور وإيا ".[٦٥]
و في كثير من الأختام ينزل شريطان من القرص المجنح ربما يمثلان أربطة للسماء والأرض [٦٦]– سبق ظهورهما علي النقوش الحيثية– ،يري Frankfort أنهما قد يكونا اختصاراً لرسم الأمطار رغم أنها تنتهي بمخالب أو زهور. [٦٧]

ظهر علي لوحة من العاج – غالبا من عصر شلمانصر الثالث – نقش يمثل هيئة بشرية غالبا ملك يمسك فروع نبات به زهور لوتس ويعلوه قرص الشمس المجنح ذو الذيل الريشي ، الجديد في هذا النقش أنه يعلو قرص الشمس رأس سيدة تمتد ذراعاها فوق الجناحين ممسكة بزهرة لوتس في كل يد،النقش محفوظ بمتحف العراق (شكل ١٦) ، سبق الإشارة إلي هذا الشكل في النقوش الحيثية. [٦٨]

اقترن ظهور قرص الشمس المجنح علي اللوحات و الأختام الأشورية بعديد من الرموز المقدسة التي تظهر معه و ترمز إلي المعبودات الأشورية الكبري ، مثال ذلك لوحة لأشور ناصر بال الثاني ٨٧٩ ق .م –بمتحف الموصل – ظهر فيها مع قرص

---

64 –T.Ornan ,op.cit.,p.207-241 ;R.M.Opificius ,Die geflügelte sonne :Himmels-und Regendarstellungen im alter vorderasien, UF.16(1984),p.189 -236. ; J.A.Black ,A.Green,T.Rickard,op.cit.,p.38.

65 - H. Frankfort , op.cit., 214 .

66- B .Pering , op.cit., p.291f .

67- H. Frankfort , op.cit., 214.

68- Faraj Basmachi , Treasures of the Iraq Museum , 1975,p.403 ,pl.183.

الشمس المجنح الهلال (سين) ، النجمة (شمش) ، التاج المقرن (انليل) ، البرق (أداد) ،الدوائر السبع (نجوم السبيتي) . وقد تواجدت رموز هذه المعبودات مع القرص المجنح رمز أشور بمناسبة بناء و افتتاح القصر الجديد (شكل ١٧) .

يري Oates أن قرص الشمس المجنح هنا يرمز إلي شمش و ليس أشور كما يُقصد به في معظم المناظر عندما يظهر المعبود داخل قرص الشمس ،ولكن أشور رُمز إليه هنا بالخوذة المقرنة التي كانت رمز أنو أبو الألهة

ثم في بداية الألف الأول قبل الميلاد أصبحت رمزاً لأشور الذي تجسدت فيه المدينة ذاتها .[٦٩]

كما ظهرت بعض هذه الرموز علي لوحة شمس أداد الخامس بالمتحف البريطاني BM.118892 ولوحة أداد نيراري الثالث بالمتحف العراقي ولوحة نابونيد [٧٠].

فسر A.Cohen وجود قرص الشمس المجنح فوق الشجرة المقدسة [٧١] في النصوص الأشورية بأن الشجرة رمز للأبدية و الإستقرار ، وأن قرص الشمس يمثل مفهوم دائري مستمر للزمن يرتبط بأوجه الكون كما يفترض أن مكانه فوق الشجرة وفي صف مع محورها يشير إلي مرحلة كاملة للكون في المستقبل . فالمنظر الذي يمثل الملك أشورناصربال الثاني علي جانبي الشجرة يمثل الزمن بحالاته الثلاث الماضي و الحاضر و المستقبل ، فهو يربط بين الشجرة المقدسة و قصة الطوفان التي

---

[69] – J.D.Oates , Nimrud , An Assyrian Imperial City revealed , British School of Archaeology in Iraq ,2001, p.40f ,fig.18 .

[٧٠] – داليا محمد السيد : المرجع السابق ،ص ٢١١ ، شكل ٣٧٣ – ٣٧٥ .

W.Orthmann , Neuassyrische und Spätbabylonische flachbildkunst , PKG. XIV , p.313.

P.Bienkowskzi; A.Millard ,Dictionary of the Ancient Near East , British Museum 2001,p.205f.

S.Lloyd , The Archaeology of Mesopotamia from the old stone age to the Persian conquest, London1980,p. 213 ,fig.156 .

[٧١] – يري البعض أن الشجرة هي رمز لأشور ولكن في ضوء نقوش أشورناصربال يعتقد A.Cohenأن الشجرة ترتبط بأملاك الإله إنكي /إيا فقد ربط البعض بين الشجرة في الفن العراقي و عمود الجد المصري الذي يرتبط بالإله أوزيريس إله العالم الأخر و رمز الخصوبة المذكر وهو يقابل الإله إنكي في العراق القديم وهو يمثل قائم منتصب ككيان أرضي يتوجه رمز فلكي .

A.Cohen,S.Kangas ,Assyrian Reliefs from the palace of Ashurnasirpal II , A Cultural biography, China 2010,p.170 .

ارتبطت الشجرة المقدسة في مصر بعديد من الآلهة مثل حورس وأوزير و رع و وبواؤت ، و عديد من الإلهات مثل نوت وإيزيس وحتحور وكثيرا ما تصور الإلهات في هيئة شجرة تقدم الماء أو الطعام للمتوفي ، كما صور تحتمس الثالث في نقوش مقبرته يرضع من الشجرة المقدسة إيزيس كما صور يسجل أسمه علي أوراق شجرة الخلد و قلده عديد من الملوك .

مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان ،القاهرة ٢٠٠٠، ص١٦٣،١٦٤.

تمثل المرحلة السابقة علي التاريخ ، و الملك هو رمز للوقت الحاضر بما يقوم به من نشاط حربي أو طقسي وقرص الشمس فوق الشجرة هو رمز للمستقبل [٧٢].بينما يري Ornan أن قرص الشمس المجنح في العراق القديم يرمز إلي السماء والقوي الطبيعية مثل المطر[٧٣].

و استمر ظهور قرص الشمس المجنح في العصر الأخميني (الفارسي) في العراق فظهر يعلو نقوش الأختام،

و لكنه في هذه الحالة لا يمثل شمش أو أشور ولكنه يمثل المعبود الفارسي أهور مازدا كما في بصمة ختم دارا الأول بالمتحف البريطاني –[٧٤]يمثل رمز أهور مازدا قرص شمس مجنح يخرج من منتصفه المعبود في هيئة أدمية ، يرفع يده اليمني للمباركة ، بينما يحمل أحيانا في يده اليسري حلقة ،يرتدي رداء طويلاً ذا طبقات وتاج مربع مرتفع ، وله لحية طويلة مربعة ترمز إلي المعبودات و الملوك عند الفرس ، ثلاث ارباع الجسم يخرج من قرص الشمس ، الأجنحة تتكون من ثلاثة صفوف من الريش الطويل يعلوها ثلاثة صفوف من الريش الصغير[٧٥]. و يرتبط هذا المعبود بالعقيدة الزرادشتية ، و قد اتخذه دارا الأول معبودا رئيسياً للإمبراطورية الأخمينية ،و صوره اكسركسيس الأول علي واجهة قصره[٧٦].

صور أهورمازدا لأول مرة في نقش بيهستون (شكل ١٨) وعلي مدخل مدينة برسبوليس كتطور لقرص الشمس المجنح و مشتق من الصورة الأشورية لإله الشمس " شمش "رب العدالة ومحاولة للتوفيق الإيراني كتعبير رمزي عن الشمس و تمثيل للمعبود " أشا " او " اهورمازدا"[٧٧] .

كما ظهر علي كثير من الأختام منها ختم أخميني من القرن الخامس قبل الميلاد يمثل جزء من كنوز أخوس من المحتمل أنه كان من كنوز معبد عثر عليه بالقرب من نهر أخوس "عامودايا" في تركمنستان يمثل محاربا فارسيا يقهر عدداً من الأعداء بينما معبوده أهورمازدا يتطلع من داخل قرص الشمس المجنح وقرص داخل هلال – المتحف البريطاني WA.124015[78]– وقد عُثر علي أختام أخمينية كثيرة تحمل رسوما مشابهة أحدها رسم عليه ملك يصطاد أسد (شكل ١٩) و قد كتب عليه

---

[72]-A.Cohen,S.Kangas,op.cit.,p.164.

[73] -T.Ornan (2005) ,p.209 .

[74]– A.S.Strelkov , "The Moscow Artaxerxes Cylinder seal " ,Bulletin of American Institute of Iranian Art and Archaeology ,V (1937) , p.18 .

[75] -M.J.Shendge,TheLanguage of Harappans from Akkadian to Sanskrit,New Delhi 1997,p.23.

[76]– J . Finegan , Archaeological History of Ancient Middle East ,England 1979, p.146f, 393; fig.45.

[77] –J.Rose,Zoroastrianism ,London 2010 ,p.45.

[78] -D.Collen,Interpreting the past ,Near eastern Seals, University of California press1990,p.42.

بالفارسية القديمة و العيلامية والبابلية"دارا الملك العظيم "ربما المقصود الملك " دارا الأول" ،عثر علي هذه الأختام في طيبة وتركستان وماراثون وأماكن أخري من الإمبراطورية الأخمينية مما يشير إلي الأثر الفارسي علي الفكر و العقيدة في الغرب.[٧٩]

يعتبر أهورمازدا هو الإله الخالق ، أما الملك فهو نائب له علي الأرض .لم يصنع الفرس أبداً صوراً لمعبوداتهم ولذلك فالشكل المصور داخل قرص الشمس يعتبر سمة مميزة للنقوش الأخمينية، يري البعض أن الشخص المصور داخل قرص الشمس هو " أخمينيس" مؤسس الإمبراطورية الأخمينية ، وفي رأي اخر أنه يمثل الحظ السعيد Khvarrah الذي يمثل المكانة الخاصة للأسرة الأخمينية التي منحها أهورمازدا الملكية ، ويعتبر أهورمازدا هو حامي الملك و الكفيل بالنصر في المعركة . وعبادة أهورمازدا عبادة ملكية يتم الإحتفال بها في المدن الملكية بواسطة مجموعة من الكهنة كما يمارسها طبقة النبلاء كجزء من واجباتهم في البلاط ودليل علي قرابتهم من الأسرة الحاكمة، و لكنها لم تفرض علي العامة [٨٠].

صور أهورمازدا علي واجهات العديد من المقابر الميدية في غرب إيران مثل مقبرة Sakhna في Fahad-u.Shirinشمال شرق بيهستون ومقبرة Dukkan-I Ddudبالقرب من Sar-I –poli-zahabومقبرة ishkewt-i-Qizqpan شمال شرق ميديا ، كما أصبح يصور علي الحلي و الأسلحة حيث أصبح يمثل لدي الإيرانيين Khvarenah الذي يجلب الخير و يرتبط بأشعة الشمس [٨١].

قرص الشمس المجنح في إسرائيل القديمة

اهتمت العديد من الدراسات في السنوات الأخيرة بتأصيل مكانة عبادة الشمس في اسرائيل و هل هي مبكرة أم متاخرة ،أصيلة أم أجنبية.[٨٢]و قد اتجهت العديد من الأراء

---

[79]- J.L.Berquist,Approaching Yahud : New Approaches to the study of the Persian period, Socity of Biblical Literature ,No.50(2007)p.112.

[80] –M.Brosius,The Persians ,An Introduction , Newyork 2006 ,p.66f.

[81] -F.Boyce ;F.Grenet, Zoroastrianism under Macedonian and Roman rule, vol.1,Nethherland 1991,p.104 .

[82] – H.Spieckermann , Juda unter Assur in der Sargoniden zeit (FRLANF ;Gottingen :vandenhoeck & Ruprecht ,1982 ; J.Mckay ,Religion in Judah under the Assyrians (SBT,2/26 Naperville,ii: A.R.Allensen ,1973) pp.32-35.

M .Cogan, Imperial and Religion (SBLMS, 19, Missoula,Mt: Scholars1974.

G .Taylol, Yahweh and the Sun : Biblical and Archaeological evidence for sun worship in Ancient Israel ,Sheffield Academic press , England 1993.

إلي اعتبارها تأثيراً اشورياً ، بينما رأي البعض أنها سورية فلسطينية . بينما ربطها G. Taylor وأخرون[٨٣] بالمعبود يهوه .

ربط H-P. Stahli بين فعل Zāraḥ "يشرق " يستخدم للشمس ثم أضيف كصفة إلي يهوه و في المزمور ٨٤ (84,12;11) يدعي يهوه بانه " šemeš" أي" شمس " و قد ظهر أسم Zrḥ و Zeraḥ ضمن عديد من الأسماء علي الأختام منذ أواخر القرن السابع أو السادس ق .م منها ختم رقم 562 من تل بيت مرسيم يُقرأ " hnnyhwzrḥ " أي يخص حنانيا بن zeraḥ[84]. كما أن من الرموز الملكية اليهودية قرص الشمس المجنح و الجعران ذو الأربعة أجنحة و كلاهما يرتبط بالعقيدة الشمسية.كذلك التماثل بين كلمة "sdq" العبرانية بمعني " حقيقة و الأفكار المرتبطة بإله الشمس في مصر و العراق ، فورد في المزمور (85,14;13) " الحقيقة سبقت يهوه " و في الأدب المصري أن ماعت جاءت قبل الإله رع . [٨٥]

كما يقول سفر أشعيا (60,1-3)" أشرق لأن ضوءك قد جاء ، عظمة يهوه أشرقت عليك " ، و (60,19-20) " يهوه ضوءك الأبدي إلهك سيكون جمالك ،شمسك لم تعد لتغرب ،ولاقمرك سينسحب لأن إلهك سيكون ضوءك الأبدي" . إشارة أخري ليهوه في سفر إشعيا(58,10) "إذا أنت أعطيت الطعام للجائع و الأمان للمحزون ،عندئذ سيشرق ضوءك في الظلام و شمسك ستكون لامعة كالنهار " الشمس المقصودة هنا هي يهوه نفسه ،كذلك في سفر (84,12) " يهوه إلهي هو شمسي"[٨٦] .كما أن تعبيرšmeš sdāqâ " شمس الحقيقة" يقترب من مفهوم قرص الشمس المجنح و من صورة يهوه كقرص مجنح ، فالشمس و حقيقة يهوه يشتركان في الشيوع و كونهما براقان ومباركان، أما الأجنحة فهي تمثل حماية يهوه للوجود [٨٧].

و من الأدلة الهامة علي وجود عبادة الشمس في إسرائيل القديمة الكشف في ميت رحيل جنوب أورشليم عن بصمة ختم تمثل ثور يحمل بين قرنيه قرص الشمس ، و من المعروف اتحاد يهوه مع الثور ، كما أن العثور علي هذا الختم في قصر ملكي

---

83 – J. Morgenstern,The Fire upon Altar , Chicago:Quadrangle Books 1963 .
G. Ahlström , Eine Liturge aus dem Ritual des Leidenden königs,Lund: C.W.K.Gleerup , 1959, p.86.

84-J.L.Berquist ,op.cit.,p.105.

85- H-P.Stahli , Solare Elemente im Jahweglauben des Alten Testaments, JBL 106 (1987), pp. 513-515 .

86 –J.L.Berquist ,op.cit., p.102f.

87 – G.Taylor,op.cit.,p.57f.

يؤكد أن الثور و قرص الشمس يمثلان يهوه [٨٨]. كذلك ما عثر عليه في حفائر تل Taanach في عام١٩٦٨ – ٥ أميال جنوب مجدو – حيث عثر علي قاعدة مستطيلة – ربما تكون قاعدة لتمثال مقدس (شكل ٢٠) – ارتفاعها أكثر من نصف متر مقسمة إلي أربعة طبقات عليها مناظر دينية في أعلي الطبقة الأولي يوجد قرص الشمس المجنح ، تم تفسيره علي أنه رمز للإله يهوه بإعتباره الإله الأعلي فيجب أن يكون في قمة المنظر [٨٩].كما عثر علي العديد من الأختام (شكل ٢١)و التمائم الإسرائيلية المصور عليها قرص الشمس المجنح [٩٠].

يري Taylor أنه يمكن الربط بين الجعران المجنح الذي ظهر علي بصمة الأختام التي عثر عليها في مجموعة قصر سامرا و بين أسطورة قرص الشمس المجنح في مصر فوفقا لما ورد في الأسطورة المسجلة علي جدران معبد ادفو و التي تقول ان " قرص الشمس المجنح الذي يعلو مقاصير الألهة و الإلهات في مصر العليا و السفلي هو حورس بحدتي و أن الجعران المجنح الذي يعلو مقاصير الألهة و الإلهات في مصر العليا و السفلي هو حورس بحدتي الإله العظيم سيد السماء الذي هزم أبو فيس و الأعداء .

أي أن قرص الشمس المجنح و الجعران المجنح هما شيئ واحد وفقا لنص الأسطورة و هما رمزان لحورس بحدتي الذي يرمز ايضا إلي الملك كما انه يرتبط بالإله رع إله الشمس كذلك قرص الشمس المجنح و الجعران المجنح في مملكة يهوه هما رمزان للإله يهوه إله الشمس و هي أشكال تمثل القوي الحامية للملك يهوذا البطل المحارب لأعداء الإله[٩١].وكما تعني الأجنحة في مصر الحماية اكثر من أنها وسيلة للطيران ،كذلك فإن الأجنحة في المزامير pss.61:4;36:7;57:1;91:4 تعني الحماية و الملجأ [٩٢].

يربط Taylorبين الشمس المجنحة والجعران ذي الأربعة أجنحة في مملكة يهوذا و بين التمائم ذات الأربعة أجنحة التي تم العثور عليها في المقابر النوبية لملوك الأسرة الخامسة و العشرين في مصر ، ويفسر ذلك بأن حزقيا ملك يهوذا كان علي اتصال مباشر بهذه الأسرة، وأصبحت هذه الرموز شائعة منذ عهد حزقيا نقلاً عن الأصل النوبي [٩٣].

---

[88] −G.Taylor,op.cit., p.86f.

[89]– G.Taylor ,op.cit.,p.24,33; A.E.Glock, Taanch, EAEHL 4 (1978),p.1147.

[90] -O.Keel;C.Uehlinger, Gods , Goddesses and images of God in Ancient Israel , Scotland 1998,p.257.

[91] - G.Taylor , op.cit.,p.46-54 .

[92] −O.Keel, op.cit., p.28.

[93] -G.Taylor,op.cit.,p.57.

كما ربط البعض بين الديانة الأخمينية و اليهودية في العصر الفارسي من خلال صورة أهورمازدا ، واعتبار يهوه صورة اقليمية له ، ودليل علي انتقال الأخمينيين المتأخرين إلي ضد الوحدانية رغم إدعاء اكسركسيس أنه أباد كل عبادات الألهة الشريرة، ووعد بأن يبارك هؤلاء الذين سيعبدون أهورمازدا .و قد بدأت تظهر أقراص مجنحة علي الأختام اليهودية منذ هذا العصر [٩٤]. بينما يري Petersen أن صورة يهوه في المزمور ١٧ تجمع بين صورة أشور المعبود الحربي الذي يقهر الأعداء و بين صورة شمش القاضي المقدس المسئول عن حفظ النظام ، أي أن وصف يهوه في هيئة مجنحة في هذا المزمور يعبر عن صورة ثرية ترتبط بأفكار القوة المحاربة المقدسة وحفظ نظام الكون [٩٥].

يري Ornan أن استخدام قرص الشمس المجنح كرمز لأغلب المعبودات في الشرق الأدني في الفترة من القرن التاسع إلي القرن السادس هو الذي دفع إلي استخدامه رمزاً ليهوه في المملكة اليهودية حيث تتشابه طبعات القرص المجنح علي أواني الإدارة الملكية مع تلك التي جاءت من سمأل مما يدفع إلي إفتراض أنه أصبح رمزاً مقدساً يمثل يهوه نفسه[٩٦] .

مما سبق يتضح أن :

– ظهر اسم قرص الشمس المجنح pḥdt واضحا علي لوحات جسر منذ بداية الأسرة الثالثة ، و قد ارتبط في مصر بالعقيدة الشمسية واتحاد حورس مع رع ، كما أنه كإله للسماء يحمل لقب nb pt ، كما ارتبط بالملكية منذ حمل الملك ألقاب ntr ʿ3 nfr nb tȝwy وهي صفات لقرص الشمس المجنح لذلك كتب به لقب ملك مصر العليا و السفلي منذ الأسرة التاسعة عشرة .

– انتقل قرص الشمس المجنح إلي سوريا في منصف القرن الثامن عشر و صور علي الجعارين المحلية في سوريا و فلسطين قبل تصويره علي الجعارين المصرية في الدولة الوسطي .

– عند تصوير قرص الشمس المجنح علي الجعارين المصنعة محليا في سوريا و فلسطين و اسرائيل قام الفنانون بالتخلي عن بعض السمات المصرية مثل حيتي الكوبرا ، كما رسم قرص الشمس علي هيئة زهرة مجنحة يتدلي من طرفي الأجنحة خطوط مموجة ، ويستند قرص الشمس السوري و الحيثي علي دعامة أو دعامتين لم تكون موجودة في الأصل المصري .

---

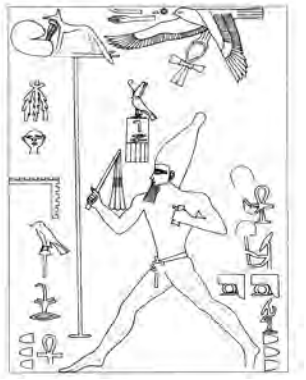
94 -J.M.Trotter, Reading Hosea in Achaemenid Yehud, London 2001,p.151 -153.

95- D.l.Petersen;L.M.Leemon;K.H.Richards, Method Matters :Essays on the interpretation of the Hebrew Bible in honor of D.L.Petersen ,Society Biblical Literature, USA 2009 ,p.161f.

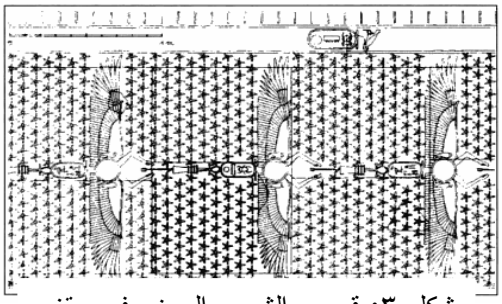
96 –T.Ornan,op.cit., p.XXVI .

– عبر قرص الشمس المجنح في سوريا عن عديد من المعاني التي لا ترتبط بالمظهر الشمسي ، فارتبط بالسماء و القوي الطبيعية كالمطر إلي جانب اعتباره رمز ملكي .
– يعتبر ظهور الأشكال الأدمية في قرص الشمس المجنح هي الإضافة في العصر الأشوري وبعده الأخميني
– أستخدم قرص الشمس المجنح في الشرق الأدني كرمز لعديد من المعبودات سواء مذكرة مثل رع وحورس و رع حور أختي وحورس بحدتي في مصر وبعل وتشوب في سوريا و سالمو في تيماء وأشور وشمش ومردوك ونينورتا في العراق وأهورمازدا في فارس ويهوه في اسرائيل مما دفع إلي اعتقاد بعض الباحثين بأن قرص الشمس يمثل فكرة الإلوهية في حد ذاتها فهو الإله الحامي للملكية بصفة خاصة – فيمثل قرص الشمس المجنح المعبود الخاص بالحاكم صاحب الختم أو النقش مهما كان اسمه أوصفاته سواء ترتبط بألوهية الشمس أم لا– و هو الحامي للبشرية بصفة عامة ، كما ربطه البعض بهيئات إلهية أنثوية عندما تتدلي منها الخطوط المموجة التي تشبه خصلات شعر الإلهة حتحور مثل معبودة الشمس الكنعانية شباشي ومعبودة الشمس الحيثية أرينا، كما أصبح يعبر عن رأس مجمع الألهة سواء في سوريا أو الشام أوبابل و أشور ولذلك أصبح رمزاً للمعبود يهوه في اسرائيل القديمة .

شكل١:اسم phdt علي أحد لوحات جسر
عن:F.D.Friedman ,op.cit.,p.30,fig.17



شكل ٢ : مشط الملك جت
عن : R.Engelbach , op.cit.,p.115



شكل ٣: قرص الشمس المجنح في سقف المعبد الجنزي لتحتمس الثالث
عن: A.Sugi.op.cit.,p.516,fig.2

شكل ٤ : قرص الشمس المجنح كجــزء من لقب الملك الحيثي
عن: B.Teissier ,op.cit.,p.95

شكل ٥: ختم مترونا أبنة أبلاندا
عن : Collon ,op.cit.,fig.43

شكل ٦: لوحة المعبود بعل من ماراتوس
عن:أبو المحاسن عصفور : المدن الفينيقية ،ص ١٦٢

شكل ٧ : الإلهة بعلات داخل هيكل يتوجه قرص الشمس المجنح
عن: D.Harden , The Phoenicians, pl.34

شكل ٨ : قرص الشمس المجنح يتوج عودة أمير منتصرا – نقش عاجي من مجدو
عن: H.Frankfort , The Art and Architecture .fig.316

شكل ٩ : إثنان من المعبودات يمسكان طرفي حبل يتدلي من قرص الشمس المجنح
عن E.Akurgal,Die Kunst der Hetieter, Abb.134 :

شكل ١٠ : جنيان في هيئة ثور برأس أدمي يرفعان قاعدة عليها قرص الشمس المجنح
عن: B.M.Von Oppenheim,Tell Halaf,pl.XXIX

شكل ١١ : معبود في هيئة بشرية داخل قرص الشمس المجنح من نقوش أشور ناصربال عن :
B.F.Batto ; K.L.Roberts ; J.J.Mc.Roberts ,David and Zion: Biblical Studies in Honor of J.M.Roberts , Eisenbrauns 2004,p.153,fig.5.

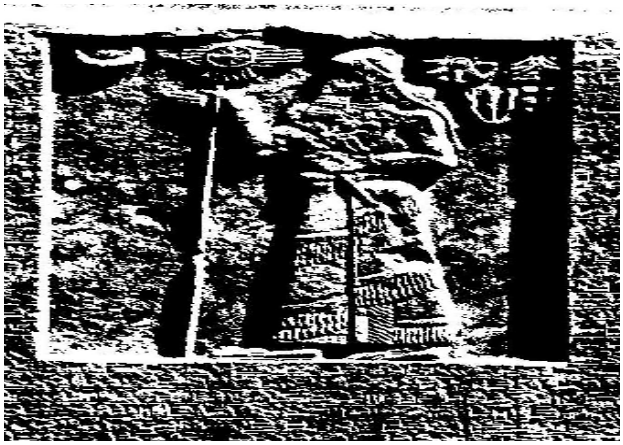
شكل ١٢ :تفصيل للهيئة البشرية داخل قرص الشمس المجنح
B.F.Batto ; K.L.Roberts,op.cit., fig.7

شكل ١٣: نصف قرص مجنح علي المسلة المكسورة من نينوي من نقوش أشورناصربال بأشور
عن:H.Frankfort,op.cit.,p.134,fig.151

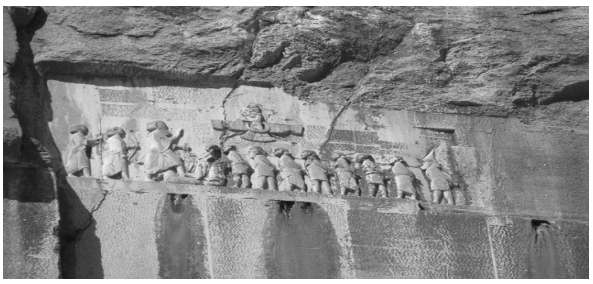
شكل ١٤ : قطعة قرميد مزجج من عهد الملك تيكلوت نينورتا
عن:B.F.Batto ; K.L.Roberts,op.cit., fig.1

شكل ١٥ : قرص الشمس المجنح بأيدي بشرية تسقط منها الأمطار عن:
O.Keel,The Symbolism of the Biblical world ,p.29 ,fig.23

شكل ١٦ : رأس سيدة يعلو قرص الشمس المجنح عن : F.Basmachi,Treasures of Iraq Museum ,pl.183.



شكل ١٧ :جزء من لوحة لأشورناصربال عليه قرص الشمس المجنح مع العديد من الرموز الإلهية عن :.J.D.Oates,Nimrud ,fig.18



شكل ١٨ :رمز أهورمازدا في نقش بيهستون من عهد الملك دارا الأول عن :
M.Brosius , The Persians ,p.18 ,fig. 3a ,fig. 10

شكل ١٩ : أهورمازدا يشرف علي منظر يمثل ملك يصطاد أسد عن :
M.Brosius ,op.cit., ,p.44 ,fig. 10

شكل ٢٠ :قرص الشمس المجنح علي قاعدة من تل طناح
G.Taylor, Yahweh and the Sun,fig.16

شكل ٢١ : مجموعة أختام إسرائيلية عن :
B.S.Christoph, Studies in the Iconography of northeast semitic inscribed seals,p.117 ,fig.37 -40.

منحوتة قزقابان الجبلية
دراسة فنية-تاريخية مقارنة

أ.م.د.هديب حياوي غزالة♦ م.م. اثير احمد حسين♦♦

مقدمة:

خلفت لنا الحضارات القديمة آثارا وموروثات احتوت على مفاهيم اجتماعية، فكرية، فنية وعقائدية ذات مضامين إنسانية عديدة، ومن تلك المخلفات المدافن الجبلية أو ما يسمى مدافن الواجهات الصخرية، وهي عبارة عن قبور فردية أو جماعية نُحِتَت ونُفذت في واجهات صخرية صماء أو في بعض الكهوف والشقوق الطبيعية الجبلية بعد أن يتم توسيعها وتصميمها على شكل حجرة تختلف في سعتها من مدفن لاخر أو اي حيز كان لاحتواء القبر، فضلا عن تنفيذ بعض العناصر الفنية بالنحت البارز او المدور(الكامل) او رسم جدارية او كتابة نصوص كتابية تسرد السير الذاتية للشخص المدفون لاضفاء نوع من الحيوية والبهاء والفخامة والوجاهة، لتكون بذلك احدى الانجازات الانسانية الكبيرة التي تحكي عقيدة وفكرا إنسانيا في عمل فني لتشكل واحدة من اهم الشواهد التذكارية الخالدة لتمثل شكلا من اشكال الخلود المعنوي، وتطلبت هذه الانجازات جهودا جماعية كبيرة وامكانيات مادية وادارية واسعة، ليشير ذلك الى ان هذه المدافن كانت لشخصيات لها اهمية في المجتمع .

ان من اهم الاسس العلمية التحليلية للتعامل مع مثل هذه الانجازات الكبيرة، بمضامينها المتعددة ولاسيما مع غياب المؤشرات التاريخية الدقيقة كالمدونات او النصوص الكتابية،الاهتمام بالدراسات المقارنة وتحليل العناصر المختلفة المتوفرة فيها وصولا الى افتراضات مقبولة، لذلك ان دلالة الحدث وهو المضمون العام للمشاهد الفنية والعناصر العمارية وغيرها من المفردات المتوفرة سوف تساعد على امكانية التحليل فضلا عن موقع الحدث الذي له علاقة كبيرة مع سبب انجاز العمل، اي ان للموقع سببا مهما يتعلق بالهدف الرئيس من اقامة العمل، وعموما فان المدافن لابد ان تقام لتحوي الشخص المتوفى الذي يكون على الاغلب صاحب الفكرة والمخطط الاول لاقامة مثل هذه المدافن الكبيرة ذات الجهود الجماعية

♦ رئيس قسم الآثار_كلية الآداب_جامعة بابل_العراق.
♦♦ كلية التربية-قسم التاريخ – جامعة ميسان _العراق.
يقدم الباحثان شكرهما لدائرة اثار السليمانية للتسهيلات الكبيرة التي قدمتها لأنجاز البحث .

الكبيرة قبل وفاته اذ انها تحتاج لاقامتها على سلطة تشرف عليها لزمن ليس بالقصير، لذا فان دلالة الحدث وموقعه يعد اساسا مهما للدراسات المقارنة.

وهناك امثلة عديدة لهذه المدافن في الحضارات القديمة ومنها حضارة وادي النيل ففيها اقدم النماذج المميزة ولاسيما في منطقة بني حسان[١]، وكذلك في شمال العراق ومنها مدفن ومنحوتة قزقابان، وكذلك في حضارة ايران القديمة والتي تعود غالبها الى العصر الميدي مابين القرن السابع والخامس ق.م، ومن العهد الاخميني المدفن الشهير الذي اقامه الملك دارا الاول (٥٢٢-٤٨٦ ق.م) وهو نقش رستم . مايعنينا في هذا البحث هي منحوتة ومدفن قزقابان.

الموقع والتسمية:

تقع منحوتة ومدفن قزقابان بالقرب من قرية ود والان، ناحية سورداش ضمن قضاء دوكان في جبال سري سرد، (٥٦كم الى الشمال الغربي من محافظة السليمانية)، يمكن الوصول اليها بواسطة طريق سليمانية- دوكان المُعَبَد وصولا الى منطقة بالقرب من ناحية سورداش الواقعة على يمين الطريق، اذ تم فتح طريق ترابي حديثا ينحرف نحو الجهة اليسرى ليبعد عن الناحية بضعة كيلومترات،لتنعطف السيارة ولمسافة ٨كم مرورا بقرية عيسى بكي ومن ثم قرية زرزي، التي يشرف عليها كهف زرزي وهو احد كهوف العصر الحجري الوسيط المهمة في بلاد الرافدين، تبعد ١،٥ كم الى الشرق من المنحوتة والمدفن وهي المسافة التي تبدأ بها الرحلة سيرا على الاقدام وصولا اليهما، إذ يواجه هذا المدفن تماما وادي دورلان(نهر تابين) على بعد ٦م ويشرف على منظر مهيب لجبل بيره مكرون[٢]، (شكل-١).

يعرف هذا المدفن باسم قزقابان او اشكوت قزقابان ومعناه (كهف سارق البنت)كما هو متعارف عند الباحثين، وقزقابان هي لفظة تركية مؤلفة من كلمتين

---

(1) Gwendolyn Leick;Dictionary of Ancient Near Fast Architecture,Routledg ,1988,p33.

(٢) حول تفاصيل اكثر عن الموقع : ينظر

احمد الحاج مهدي ، تقرير، اضبارة قزقبان- المرقمة٣٧/٣، في متحف السليمانية .

طارق مظلوم ووليد ياسين ، "استطلاعات اثرية في محافظة السليمانية"، مجلة سومر، ج١-٢، مج٢٦ ، ١٩٧٠ ، ص٣٤٩ .

كمال رشيد رحيم وهاشم حمه عبد الله، "دراسة تحليلية لمنحوتة ومدفن قزقابان"، هزارميرد،عدد٢٢،السنة السادسة، السليمانية ، ٢٠٠٢ ، ص١٦٥ .

سي.جي.ادموندز.كرد وترك وعرب، ترجمة جرجيس فتح الله ،سياحة ورحلات وبحوث عن الشمال الشرقي من العراق١٩١٩-١٩٢٥،تقريرمترجم من دائرة اثار السليمانية ص١٩٢ .

طه باقروفؤاد سفر، المرشد الى مواطن الاثار والحضارة- الرحلة الرابعة بغداد-كركوك-سليمانية، بغداد ، ١٩٦٥، ص٣٠ .

(قز) ومعناها بنت و(قابان) ومعناها سارق ليكون معنى التركيب(سارق البنت[٣])، ومن الواضح ان هذه التسمية لاتمت بصلة الى المنحوتة والمدفن وانما هي تسمية لاحقة اطلقت على الموقع، ومن الجدير بالذكر وجود مدفن اخر قريب من منطقة قزقابان عبرنهر التابين، يسمى اشكوت كروكج أي (كهف الولد والبنت)، مما يشير الى علاقة ما بين هذين المدفنيين في تصور الناس[٤].

الوصف العام:

وصف هذا المدفن ومنحوتته كثير من الباحثين الذين قاموا بزيارة الموقع، وقد تم التاكد من ان موقع المدفن كان في الاصل عبارة عن كوة او كهف صغير طبيعي تم نحته ونقره طولا وارتفاعا وعمقا لتشكيل كامل تفاصيل المدفن والمنحوتة، وذلك بدلالة وجود مثل هذه الكهوف الصغيرة او الكوات في هذه الواجهة الصخرية الكبيرة نفسها لاسيما واحدة من هذه الكوات كانت تقع على مستوى ارتفاع المدفن نفسه والى الغرب منه بحوالي بـــ(٥٠) مترا الا انها لاتتمتع باشراف وواجهية موقع المدفن الذي يشرف على وادي النهر وعلى سفح ممتد الى الاسفل منه حتى مجرى النهر الذي ضم الكثير من القبور الارضية البسيطة[٥]، ليبرز هذا المدفن الجبلي من بينها كصرح شامخ مهيب ولاسيما انه يتوسط واجهة صخرية ترتفع عاليا كلسان او سن صخري كبير اجرد من بين باطن الجبل المغطى بالنبات الطبيعي.

يعلو هذا المدفن عن سطح الأرض نحو تسعة أمتار تقريبا ولايمكن الوصول إليه إلا من خلال التسلق بالحبال أو بالسلالم، اذ تم صقل ونحت واجهة المدفن العمودية بشكل حاد، ويمكن القول ان جعل هذا المدفن بهذا الارتفاع وجعل واجهته حادة منعت الوصول إليه لحفظه من التخريب والسرقة وعبث العابثين، وذلك حرصا على بقائه واستمراره كشاهد تذكاري خالد فضلا عن إضفاء الهيبة والفخامة والجمالية الفنية عليه (شكل-٢).

وصف المنحوتة :

تعد منحوتة قزقابان جزءا مهما من الشكل الخارجي للمدفن الذي هو عبارة عن ايوان او فسحة امامية، بطول ٨م وعمق ٢،٦٠م وبارتفاع ٤،١٠م ، في الواجهة منحوتة جدارية تغطي كامل الجدار الخلفي للايوان لعلها تمثل واجهة

---

(٣) احمد الحاج مهدي ، المصدر السابق .

(4) C . J .Edmonds ;A Tomb in Kordistan ,Iraq,Vol.1,No.2,1934,p190 .

(٥) اشار منقب الاثار السيد هاشم حمه عبد الله (مدير متحف السليمانية) الى ان تلك القبور هي عبارة عن مقبرة قديمة .

لشرفة القصر، نحتت تفاصيلها بالنحت البارز العالي (High relief) والواطئ (Low relief) ، (شكل-٣أ، ب) .

ما يلفت الانتباه في هذه المنحوتة وجود عمودين بارتفاع ٣،٣٠م من اسفل قاعدتهما ولغاية اعلى تاجيهما، يستندان الى قاعدة سفلية مربعة اولى بطول ٨٦سم وعرض ٥٠سم وارتفاع ٢٢سم تعلوها قاعدة دائرية ثانية بقطر ٨٦سم وارتفاع ٢٠سم،اما قطر البدن الاسطواني، الذي صُقِلَ ونُحِتَ بالنحت البارز العالي جدا بشكل املس خالي من الزخرفة كالاخاديد، يبلغ محيطه حوالي(٥٣سم) ، يبرز عن جدار ملازم له وهو ما يسمى بالاعمدة الملتصقة(Engaged Columan)، وينتهي البدن بافريز دائري بسمك ٣سم يعلوه تاج بتصميم ابداعي جميل بطول ١١٥سم وعرض ٤٧سم وسمك ٣٨سم وهوعبارة عن حلزونين او دائرتين لولبيتين بثلاث التفافات على جانبي قمة البدن يتصلان مع بعضهما كانهما التفافات مكملة لبعضها من خلال لف شريط واحد، يضمان في وسطهما عنصرا نباتيا جميلا بنهايات سفلية حلزونية ايضا تمتد على جانبيه تشبه الى حد كبير كيزان الصنوبر والمعروفة عند الاشوريين، ومما يؤسف له اصابة قسم من الحلزون الايسر للعمود الايسر بالتلف،يعلو هذين التاجين شريط مزخرف لم يشر اليه اغلب الباحثين وهو ما يسمى (Abacus) ومعناه لوح ويعرف معماريا بالوسادة[٦]، توضع على قمة تاج العمود ليرتكز عليها مباشرة الساكاف وروافد السقوف التي تظهر بشكل واضح بثلاث دعامات اسطوانية طولية تمتد فوقها بشكل عرضي روافد السقف، وهذه الاعمدة بقواعدها وتيجانها الحلزونية معروفة لدى الباحثين بالاعمدة الايونية وقد اشتهرت في شرق اليونان بحدود القرن السادس والخامس ق.م[٧]،(شكل-٤).

تم تقسيم الفراغ بين العمودين على قسمين متساويين تقريبا من خلال خطين مستقيمين متوازيين بمسافة فاصلة بينهما ١٦سم، الخط الاعلى يمثل ارضية القسم الاعلى وهو عبارة عن لوحة فنية بالنحت البارز العالي تمثل مشهدا مهما ربما يشير الى مضامين سياسية ودينية اكثر مما هي جنائزية، يصور هذا المشهد شخصين منتصبين بقامتين تتميزان بالهيبة والصرامة وجها لوجه بشكل جانبي،يمسك كل منهما باليد اليسرى قوسا من الجزء العلوي له ليستند بنهايته امام القدم اليسرى، ويمتد وتر القوس الى الامام بشكل متموج الى اشارة لنوع من الحركة بعيدا عن الجمود، ويمد كل منهما يده اليمنى بمستوى الفم بايماءة دلالة للتحية او صورة من صور الانتصابة وهي ذات الانتصابة والايماءة المشهورة عند الملوك والامراء الاشوريين الممثلة في جميع لوحاتهم ومشاهدهم الفنية، طول

---

(٦) حنا بقاعين ، معجم العمارة، ج١، المجمع العلمي ، بغداد، ٢٠٠٣، ص٣ .

(7) Charles Gates ; Ancient Cities , Routledge , NewYork- London, 2003,pp.208-10.

الشخص على جهة اليمين ١٣٧سم يرتدي غطاء للرأس مع لثام يغطي الفم والحنك ليبرز منه قسم من اسفل اللحية، يرتدي ثوبا كاملا يغطي الجسم الى اسفل الركبة حتى منتصف الساق وهو باكمام طويلة ويرتدي حذاء مشدودا على القدم بشريط من الجلد .

اما الشخص الثاني في الجهة اليسرى فله غطاء الرأس واللثام والحذاء نفسها الا انه بطول ١٤٨سم، أي اطول قليلا من الشخصية الاولى، يرتدي ثوبا مزركشا باكمام طويلة وهو قصير الى حد الركبة، مع وجود علامة لنطاق عند الخصر ربما لحمل خنجر، يرتدي كذلك فوق هذا الثوب معطفا سميكا محمولا على الاكتاف معقودا طرفاه عند اعلى الصدر، يعكس هذا الملبس برودة المنطقة الجبلية التي يقطنها، تشبه هذه الشخصية بشكل كامل شخصيات الامراء او النبلاء الميديين كما صوروا بمعاطفهم هذه على جدران قاعة الاستقبال في قصر دارا الاول في مدينة برسيبولس[٨]، ومن الجدير بالملاحظة ان الفنان او منفذ اللوحة كان قد تقصد في تنفيذ شكل رأس القوس لكل منهما ان يختلف احدهما عن الاخر،اذ ان رأس قوس الامير الميدي بنهاية مستقيمة اما نهاية قوس الشخصية الاخرى فهي بشكل راس معقوف يبرز قليلا الى الامام، كما صور على المخطط، وبعد التدقيق تبين انه عبارة عن رأس طير غابت بعض ملامحه.يتوسط هاتين الشخصيتين المتقابلتين وجها لوجه ما عُرفَ في الديانة الزرادشتية[٩]،

بدكة اوبيت النار لقدسيتها وعبادتها[١٠]، وهي ثلاث قواعد تعلو الواحدة الاخرى متدرجة بالاطوال فهي على التوالي الاولى من الاسفل بطول ٧٩سم وارتفاع ٩سم والثانية بطول ٦٣سم وارتفاع ٨سم والثالثة بطول ٥٩سم وارتفاع ٨سم تعلوها اسطوانة تمثل البدن قطرها ٣٣سم وارتفاعها ٣٨سم لتعلوها قاعدة ثلاثية متدرجة

---

[8] H.Frankfort ; The Art and Architecture of the Ancient Orient,Yal University ,1996, p.370.

[٩] تعتبر الديانة الزرادشتية من الديانات الايرانية القديمة، دعا اليها النبي زرادشت او زراثرشترا(zarathushatara) (السائر مع الجمال الذهبية)، تستند الديانة الى الايمان باله واحد هو اهورامزدا اله الخير الذي يحارب اهريمان رمز الشر وينتصر عليه ، ونبذ التعدد الالهي لقوى الطبيعة، وكانت قدسية النار في المقام الاول، وهي احدى الموروثات من الديانات الايرانية القديمة ، اتخذها الملك دارا الاول ديانة رسمية للبلاد، وانتشرت على صعيد سياسي، سرعان ما اخذت بالضمور بعد هذا العهد، لتظهر من جديد في العهد الساساني. انظر: طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج٢، بغداد، ١٩٥٦ ،ص٤٢٣-٤٣٠ كذلك سليمان مظهر، قصة الديانات، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٢٧٨-٣١٨ .

[١٠] لزيادة الاطلاع على تفاصيل عن بيوت النار في الديانة الايرانية القديمة .ينظر:ارثر كريستينس، ايران في عهد الساسانيين ، ترجمة يحيى الخشاب وعبد الوهاب عزام، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٢، ص١٥٠-١٥٩.

ايضا تناظر القاعدة السفلية الا انها تتدرج عكس السفلى بالاقل طولا حتى الاكثر صعودا، ارتكز فوقها نصف قبة بقطر ٥٤سم وهي تمثل شعلة النار او مكان تأججها كما سنرى لاحقا (شكل-٣أ،ب) .

يعلو هذا القسم وعلى امتداد عرض الجدار ثلاثة رموز دينية مهمة جدا نُفِذَت باسلوب ابداعي جميل يعكس اسلوبا حضاريا محليا خاصا بالرغم من تاثره واقتباسه للعناصر الفنية الرئيسة من اساليب فنية قديمة ولاسيما من حضارة العراق القديم، الرمز الوسطي منها الذي يحتل منتصف المسافة بين العمودي عند مستوى تيجان الاعمدة، عبارة عن قرص دائري يسبح في اسفله رمز الهلال(وهو الرمز المعروف في ديانة العراق القديم للاله سن)،ربما يمثل القرص شكل القمر باكمله ، ويجلس متعرشا وسط هذا الهلال صورة لشخصية مهمة هنا وهي تمثل باحتمال كبير الاله اهورامزدا،اله الديانة الزرادشتية الاوحد،يلبس تاجا على راسه كان ملونا لوجود اثار للون الاحمر والاخضر عليه وهو يتجه بوجهه نحو اليسار كانه على الارجح يُحيي الشخصية الواقفة على اليسار وللاسفل منه او قيامه بمباركته،يحمل بيده اليمنى كأسا لعله وضع فيها شرابا مقدسا[١١]، مع مد يده اليسرى بكف مفتوح قد تكون اشارة للمباركة او التحية(شكل-٥).

يظهرهذا الاله نفسه الى جهة اليسار برأسه المتوج وبيد يمنى مرفوعة تحمل ذات ألكاس السابقة ويد يسرى مفتوحة الكف وهو يرتقي ما يعرف بالقرص المجنح المعروف في الحضارة الحيثية والاشورية باجنحة ممتدة على الجانبين بشكل مقوس دلالة على الطيران والتحليق لإضفاء نوع من الحركة والحيوية على المشهد والمضمون، ولكن ليس بامتداد مستقيم كما هي الحال مع القرص المجنح للاله أشور في المنحوتات الاشورية وللاله اهورا مزدا نفسه في المنحوتات الاخمينية، بالزوائد السفلية الممتدة نفسها الى الأسفل بشكل عمودي، التي تمثل في جميع هذه الصور شكل طائر النسر وهو يحلق في السماء كصورة من صور الهيمنة، القوة، السيطرة والسلطة السماوية (شكل-٦).

اما بعيدا الى جهة اليمين فهناك الرمز الثالث وهو عبارة عن قرص الشمس بشكل دائري بقطر٥٣سم تتمركز داخله دائرة اصغر مصدر للاشعاع والنور الذي تم تمثيلهما باحدى عشرة كأسا تلتف مع محيط الدائرة مابين القرصين الخارجي

---

[١١] ربما تحتوي هذه ألكاس وباحتمال كبير شراب الهوما المقدس، الذي يستخرج من نبات الهوما، اذ اشير الى ان الملاك الحارس للنبي زرادشت قد حل فيه وانتقل مع عصير النبات الى جسم كاهن واسمه يوروزهازيو من قبيلة سبتيما، ودخل في الوقت نفسه شعاع من السماء المقدسة في عذراء من اصل نبيل وهي الحسناء دوغدوما فاتحد كل من الملاك الحارس في جسم الكاهن والشعاع الالهي في جسم العذراء ليولد منهما هذا النبي، بعد زواجهما . ينظر:طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج٢، ص٤٢٦ .

والداخلي تستند بقواعدها الى محيط الدائرة الخارجي من الداخل وتنتهي بفوهاتها عند محيط القرص الداخلي، على هذه الكؤوس اثار لون احمر مما يشيرالى انها قد لونت بهذا اللون الشمسي الجميل ليعطي جمالا وبريقا وحيوية لهذه اللوحة، هذا التصوير يعكس رؤية ابداعية للفنان المنفذ باستخدام القيمة المعنوية للكاس في مفهومهم الفكري بدل الخطوط المتموجة التي اسخدمها العراقيون القدماء لتمثيلهم الاشعاع داخل القرص الشمسي، هذه الرموز تعد من اهم الرموز في الديانة العراقية القديمة[١٢]، التي تمثلت في منحوتة قزقابان(شكل-٧).

وصف المدفن:

خصص القسم السفلي من واجهة المنحوتة فقد خصص لمدخل المدفن الرئيس، وهو مربع الشكل تقريبا طوله١١٣سم وعرضه ١٠٣سم، بدكة ترتفع عن ارضية المدفن بحدود ٢٠سم، محاط باطار جميل بعرض ١٤سم، وهو املس خال من الزخرفة يبرز عن خلفية او الجدار بحدود(٣-٤سم)، زين القسم العلوي منه شكل يمثل سيفين متقاطعين فيما بينهما عند منتصف الاطار ليصبح مقبضيهما عند الاطراف مبتعدين الى الخارج قليلا عن محيط الاطار الخارجي، ومن خلاله يتم الدخول الى المدفن المنحوت بشكل كامل في عمق الجبل الذي يتكون من ثلاث غرف او حجرات للدفن(شكل-٨أ، ب) ، هي حجرة وسطية وحجرتان جانبيتان لكل منها مدخل خاص بها، وفي ارضياتها قبر محفور، لذلك يعد هذا المدفن من المدافن العائلية،طول الحجرة الوسطية ٢،٢٤م وهو طول الحجرتين الاخريين تقريبا وعرضها ٢،١٣سم وبارتفاع ١،٧٢م وهو نفس الارتفاع للبقية،حُفِرَ القبر عند الزاوية اليسرى منها بطول ١،٩٥م وعمق٥٥سم ، وهو اطول القبور، وتم حفر حافة او افريز بعرض ٦سم وعمق ١٢سم حول جميع القبور لوضع غطاء عليها بعد الدفن وعلى الاغلب يكون حجريا ليتلاءم ويتساوى مع ارضية الحجرات، ومدخلها هو المدخل الرئيس سالف الذكر للمدفن وبشكل مباشر دون وجود اي عناصر عمارية اخرى.اما الحجرة اليمنى فلها مدخل يقع على يمين الداخل مباشرة بعد الدخول الى المدفن من المدخل الرئيس، بطول ١١٤سم وعرض ٩٨سم، وترتفع دكته عن الارضية بحدود ٢٠سم، عرض الحجرة ٢،٢٥م،يقع القبر فيها عند الركن الأيمن بطول ١،٧٥م وعرض ١،١٥م وعمق ٦٠سم، له حافة أيضا.للحجرة اليسرى مدخل مربع الشكل تقريبا بطول ١١،٤م وعرض ١،١٣م مربع الشكل وبدكه ترتفع ١٥سم، عرضها ٢،٢٠م، ويقع القبر عن الركن الأيسر لها بطول١، ٧٠م وعرض ١،١٩م وعمق ٥٥سم مع حافة

(12) Joun Westenholz ,The Heirs of Assyria , Helsinki,2000, p.117.

لوضع الغطاء علماً ان مداخل الحجرتين لم تكن مهيأة بحافة او إفريز محفور لوضع باب او اي غطاء لعزل كل من هاتين الحجرتين بعد الدفن لعل الوقت لم يتسع لعمل ذلك، بدلالة وجود الحجرات كان الغرض منها فصل غرف القبور بعضها عن بعض، اذ لولا ذلك لكانت هذه القبور الواحد جنب الأخر في حجرة واحدة كبيرة دون الحاجة الى هذا المخطط .

طريقة الغلق:

يتميز هذا المدفن بتصميم خاص لغلقه بالكامل بعد انتهاء الغاية منه وبشكل ابدي يصعب فتحه لتامينه من العبث والسرقة فضلاعن ارتفاعه الكبير مما منع الوصول اليه كما اشرنا الى ذلك، ومن خلال بعض المعطيات والدلالات التي تشير الى ان الغلق يتم من الداخل فقط بواسطة شخص ما يتطوع لاداء مثل هذه المهمة التي تكون نهايتها الموت الأكيد صبرا او انتحارا كنوع من التضحية والفداء لشخصيات هذا المدفن، يعكس ذلك مكانتها واثرها في المجتمع، ومن هذه الدلالات وجود حافة او افريز يحيط بالمدخل من الداخل تم تهياته لاستقرار وتثبيت باب حجري عليه وضع، غالب الامر كما هو مخطط له، عبارة عن قطعة حجرية قد تكون منحوتة ومصقولة بقياسات تتناسب مع الافريز سميكة، صلدة قد يتجاوز سمكها عرض الإفريز بدلالة امتداد دكة المدخل الى الداخل لمسافة ٣٠سم تقريبا، يتم تثبيتها بواسطة عارضة حجرية باحتمال كبير(رتاج)، طويلة مضلعة بشكل رباعي تتجاوز عرض الحجرة الوسطية، يتم ادخالها من الحجرة اليمنى لكونها اعرض من الحجرة الوسطية استنتجنا هذا من وجود ثلاثة ثقوب اثنان منها متقابلان ومربعا الشكل وعلى المستوى نفسه من الارتفاع، احدهما نافذ عبر الضلع الأمامي للحجرة اليمنى الى يمين المدخل الرئيس مباشرة وذلك لمرور العارضة فيه، والثاني ثقب غير نافذ عبارة عن تجويف، بعمق ١٥سم، في الضلع الامامي من الحجرة اليسرى الى يسار المدخل مباشرة وذلك لاستقرار طرف العارضة الامامي فيه بمثابة لسان(Mortis)، ولتسهيل حركة العارضة من داخل الحجرة اليمنى تم حفر مجرى بسيط في الجدار الايمن لها قد يكون الغرض منه تسويته مع مستوى الثقب النافذ (شكل-٩أ، ب، ج).

بعد غلق المدخل وادخال العارضة في ثقوبها المخصصة، ولتأمين عدم رجوع هذه العارضة او تحركها عند الاهتزاز او محاولة الدخول عنوة من خلال دك الباب، تم حفر الثقب الثالث كتجويف في الضلع الايسر من الحجرة اليمنى وعند نهاية الطرف الثاني للعارضة بهدف دك وتد من اجل ذلك، لتذكرنا هذه الطريقة او هذا الاسلوب باسلوب عمارة الهرم في بلاد وادي النيل واخفاء المدخل

الرئيس الى الابد وهو يقع في الجهة الشمالية وراء احجار الكساء الخارجية[١٣].

اراء الباحثين حول منحوتة ومدفن قزقابان :

سبق ان اشرنا الى ان منحوتة قزقابان ومدفنها تعد من الإعمال التي تتطلب جهود جماعية وإدارة منظمة وسلطة تشرف عليها وبقدرات اقتصادية وسياسية، ذات تصميم ومخطط مسبق، وهي ليست وليدة لظرف طارئ، لان تنفيذها استمر لمدة من الوقت .

خضع هذا الأثر الكبير دراسات عدة، الا انها لم تكن شاملة في تحليلها للعناصر الفنية التي احتوتها المنحوتة، وأشار الأستاذ سي.جي.ادموندز إلى إن كل من مدفن قزقابان وكروكج القريب منه، وبغياب المؤشرات الكتابية، لم يستطع الباحثون الاخرون من تحديد تاريخها بالضبط، الا ان الدكتور هرتسفيلد كان قد اعلمه بعثورهِ على مدفنين مشابهين في شمال غرب ايران، باعمدة نحتت بالنحت البارز على الصخر وعدهما من العصر الميدي، ويشير إلى ان الدكتور كامرون راى ان كهف كروكج ينبغي ان ينسب إلى عهد الميديين، ولعله مدفن الملك فراورتيس، اما مدفن قزقابان فيرده الى عصر متأخر عن الاول دون تحديد فترة زمنية دقيقة[١٤].

ويرى الأستاذ طه باقر ان هذا المدفن يتراوح تاريخهُ مابين(٦٠٠-٥٥٠ ق.م) اي من العهد الميدي المتاخر، وقد يكون مدفنا لحكام هذه المنطقة التابعين للميديين في عاصمتهم اكبتانا(همدان الحالية)[١٥]. ويشير الاستاذ توفيق وهبي الى إن المدفن يعود الى ماقبل العهد الاخميني(٥٥٠-٣٣١ ق.م) وهو من صنع الكيانيين، ومن الجائز ان يكون مدفنا للملك المادي(خاشا ثريتا) فراورتيس (٦٥٥-٦٣٣ ق.م)[١٦].

اما الباحث كمال نوري معروف فيتوقع ان المدفن يعود الى الملك الميدي كي اخسار(٦٣٣-٥٨٤ ق.م)[١٧]. وهذا كل من المنقبين كمال رشيد رحيم وهاشم حمه عبد الله فاستخلصا بعد دراسة تحليلية تاريخية بان المدفن يعود الى الملك الميدي كي-اخسار الذي تم تصويرهِ على واجهة المنحوتة وتمثله الشخصية الواقفة إلى اليسار، ويقف الى اليمين الملك الليدي الياتتيس (٦١٧-٥٦٠ ق.م) بدلالة

---

(١٣) احمد فخري ، الاهرامات المصرية، القاهرة ، ١٩٦٣، ص٣٠ .

(١٤) سي.جي.ادموندز، المصدر السابق ، ص١٩٢.

(١٥) طه باقروفؤاد سفر، المصدر السابق ، ص٣١.

(١٦) توفيق وهبي ، "قلعة كيانية في شمال السليمانية"،مجلة الكتاب، العدد الثاني، السنة الاولى، بغداد ١٩٥٨، ص٨ وحول العهد الاخميني في ايران انظر:
يزف،فيزهوفر،فارس القديمة،ترجمة محمد جديد،ط١،دمشق،٢٠٠٩،ص٢٩ ومابعدها.

(١٧) كمال نوري معروف، "منحوتة قزقبان"،سومر،ج١-٢، مج٣٨،بغداد، ١٩٨٢، ص٣١١.

العلاقة القوية فيما بينهما بعد نهاية الحرب فيما بينهما والمصاهرة السياسية بين استياجز ابن كي اخسار من ابنة الملك الياتتيس الأميرة ارينيس[١٨].

العناصر الفنية والعمارية للمنحوتة :

آ- الاعمدة / دراسة تحليلية مقارنة:

من المعروف لدى جميع الباحثين ان العنصر العماري المتمثل في الاعمدة ضمن المنحوتة صممت متأثرة بالاعمدة الايونية بسبب وجود الحليات الحلزونية(اللولبية) التي تشكل التيجان وهي تحصر بينها عنصرا نباتيا (كوز الصنوبر) كما اشرنا سابقا، ويؤرخ الباحثون ظهور الأعمدة الايونية،في اقدم المعابد اليونانية ولاسيما مدن ساموس وأفسوس عند الساحل الغربي لآسيا الصغرى(بلاد أيونيا) منذ منتصف القرن السادس ق.م، وانتشارها على نحو واسع في بدايات القرن الخامس ق.م [١٩]، الا ان الاعمدة الايونية تتميز بشكل واضح بالبدن المزين باخاديد طولية وهو يستند الى قواعد مدورة غالب الامر مع وجود وسادة مقعرة مشطوفة الحافات الى الداخل وليست مستقيمة مثل وسادة اعمدة قزقابان، فضلاعن بدنها الاملس الخالي من الزخرفة وقواعدها المربعة والدائرية، ونرى مثل هذا البدن والقواعد نماذج كثيرة منتشرة في المنطقة المتمثلة ببعض الشواهد الرئيسة اقدمها في مدفن كروكج سالف الذكر، وكذلك ما تبقى من اعمدة قصر الملك كورش الثاني الاخميني(٥٥٩-٥٣٠ق.م)في عاصمته بزركادة، وكذلك الاعمدة المصورة في الشاهد الاثري الكبير نقش رستم[٢٠]، الا ان تيجان اعمدة كل من نقش رستم وقصر كورش الثاني كانت ممثلة بازواج من الحيوانات رابضة باتجاهين مختلفين وهو ابداع اخميني، علما ان هناك دلائل كثيرة تشير الى وجود اعمدة بحليات لولبية من القرن التاسع والثامن في كل من بلاد الشام، والعراق القديم[٢١]، بالبدن والقواعد الشبيهه بأعمدة قزقابان الا ان حلياتها اللولبية او الحلزونية ليست بذات الشكل المتكامل في الاعمدة الايونية، بمراحلها المتاخرة،

---

(١٨) كمال رشيد رحيم وهاشم حمه عبد الله ، المصدر السابق ، ص١٧٧.

(19) Charles Gates ; Op.Cit , p213.

٢٠)وهو المدفن الصخري الكبير الذي اقامه دارا الاول (٥٢٢-٤٨٦ق.م) مدفنا له مع ثلاثة مدافن اخرى بجانبه شبيهة ببعضها اقامها كل من خلفائه احشويرش الاول وارتحششتا الاول ودارا الثاني، ٣كم الى الغرب من برسيبولس، عبارة عن نتوء صخري ، حفرت واجهته على شكل الصليب عليها صورة الملك دارا الاول وهو بالانتصابة الاشورية بمواجهة الاله اهورامزدا بقرصه المجنح الى الاعلى ورمز الهلال مع دكة النار الى الامام منه، فضلا عن تفاصيل اخرى .ينظر : سامي سعيد الاحمد و رضا الهاشمي، تاريخ الشرق الادنى القديم (ايران والاناضول)، بغداد،بلا.ت ، ص١١٧.

كذلك : Edith Poroda ; Ancient Iran , London , 1965 ,pp147-8.

(21) Gwendolyn Leick; Op.Cit , p181.

وقزقابان التي كانت اعمدتها عبارة عن عنصر عماري مزيج مابين العناصر الاخرى .

ربما مع كل هذا قد يبدو من غير الصواب الاعتماد على تحديد فترة تاريخية دقيقة بالاعتماد على هذه المتغيرات او العناصر العمارية، الا انه لايمكن ان يكون اقدم من منتصف القرن السادس ق.م، وربما قد يؤرخ وباحتمال كبير الي بدايات القرن الخامس ق.م، فترة شيوع التاج اللولبي بصورته المتكاملة من حيث شكل التلافيف الحلزونية وامتدادها الافقي، فضلاعن ان اعمدة منحوتة قزقابان لا تخلو من لمسات الابداع الفني الخاص في تنسيق العناصر المختلفة باطار فني جميل له خصوصيته.

ب – شخصيات المنحوتة/دراسة تحليلية مقارنة :

تشير انتصابة او وضعية الوقوف للشخصين البارزين في مشهد المنحوتة مع وجود سلاح القوس الممسكين به، الذي يعد من الاسلحة الملكية المعروفة في حضارة العراق القديم ولاسيما في العصر الاشوري[٢٢]، الى وقفة عسكرية ومكانة سياسية للشخصين في المشهد، في حين وجود دكة النار بينهما كرمز مقدس يضفي على هذا اللقاء القدسية والشرعية والمباركة الالهية لمضمون الحدث او اللقاء كما هي الحال في العديد من المشاهد الفنية للمنحوتات الاشورية، هذه الانتصابة مع الايماءة المتمثلة برفع اليد اليمنى بامتداد الفم هي احدى الموروثات او المقتبسات من انتصابة الملوك الاشوريين المهمة التي تدل على الهيبة والصرامة والقوة والسلطة باسلحة القوس الخاصة بهم وبوجود الرموز الالهية المقدسة للمباركة[٢٣]، الا ان فنان قزقابان حاول ان يميز بين الشخصين على نحو واضح للاشارة الى مكانتهما واختلافهما العرقي ولاسيما بالملابس ونوع سلاح القوس، فالشخصية الأولى الى جهة اليسار بثوبها القصير المزركش ومعطف الفراء المحمول على الاكتاف، تعكس شخصية مهمة كاحد النبلاء او الامراء، نراها بشكل واضح والملابس نفسها مصورة في مشاهد عدة ولاسيما على جدران وواجهات السلالم الرئيسة لقصر الملك الاخميني دارا الاول في مدينة برسيبولس[٢٤]، (شكل–١٠أ)، وتعد الشخصية الرئيسة في المشهد لكونها بمواجهة الاله اهورامزدا الذي يتعرش على رمز الهلال وهو يتجه نحو اليسار، وهذه من الاسس المهمة التي يجب ان نلاحظها ولاسيما في المشهد المصور لنقش

---

(22) Joun Westenholz ,Op. Cit , p.115.

(23) Ibid , pp.117-8 .

(٢٤) نعمت اسماعيل علام ،فنون الشرق الاوسط القديم،القاهرة ،١٩٦٩، ص١٨٦ .

كذلك ، H.Frankfort; Op.Cit , pp.370-1.

بهستون[٢٥]، ونقش رستم، اذ ان الاله اهورامزدا يواجه باتجاه اليسار الملك دارا الاول وهو في الانتصابه نفسها سابقة الذكر، اما في المشاهد الاشورية فنرى اتجاه الاله اشور غالب الامر نحو اليمين حيث وجود الملك الاشوري .

وترتدي الشخصية الثانية الى جهة اليمين ثوبا طويلاً صُورَ بشكل بسيط دون طيات يشبه الى حد كبير الثوب الذي يرتديه كل من الملك دارا الأول وتابعيه من الفرس الاخمينين كذلك المصورة في نقش بهستون، فضلا عن ذلك هناك تاكيد من قبل مصمم الحدث على رسم النهاية العلوية لسلاح القوس الذي يمسك بها هذا الشخص وهو بشكل معقوف الى الامام كما تم تخطيطه، وبعد التدقيق في ملاحظة ذلك في موقع المنحوتة تبين وباحتمال كبير انه شكل لراس طير غابت بعض الملامح منه، وهو عكس نهاية القوس المستقيمة للشخصية الميدية،مثل هذه الرؤوس التي تشبه راس الطير او بعض الحيوانات، انتشرت على نحو كبير في عهد الملك اشور بانيبال[٢٦](٦٦٨-٦٢٧ ق.م)، وهي الاقواس نفسها التي اقتبسها الاخمينين ولاسيما في عهد الملك دارا الاول وقد صورت بشكل واضح في نقش بهستون، (شكل-١٠ب)، وهذا من الدلائل المهمة التي تشير الى ان هذه الشخصية تعود الى الفرس الاخمينين وقد يكون هذا معينا كبير لنا في تحديد عصر تقريبي لهذه المنحوتة من خلال هذه المعطيات مع دلالات اخرى سنلاحظها لاحقا .

ج- الرموز الدينية:

يعتمد مشهد هذه المنحوتة على ابعاد دينية مهمة من خلال بعض العناصر والرموز المصورة، منها دكة النار المقدسة التي تتوسط شخصيتي المشهد الرئيستين فضلاعن الرموز الدينية التي تعلو الواجهة بشكل رايات او شعارات مقدسة، وسرعان ما يمكن التعرف على هذه الرموز بانها تعود الى اصول الديانة الزرادشتية التي تم تصويرها بشكل متناسق جميل برؤى ودلالات فكرية من حيث الجوهر والمضمون، بالرغم من اقتباسها رموزا وصورا لرؤى فلسفية حضارية سابقة، ولاسيما الرموز الدينية المهمة في الديانة العراقية القديمة ومنها قرص الشمس والهلال والقرص المجنح، الا ان هناك عنصرا مهما تفردت به الديانة الزرادشتية من حيث التصوير، وهو شكل دكة النار التي اخذت شكلها الخاص

---

[٢٥] يقع نقش بهستون بين كرمنشاه وهمدان ، عبارة عن منحوتة صخرية على سفح جبلي ، تصور الملك الاخميني دارا الاول بالانتصابة الاشورية، يواجه الاله اهورامزدا بقرصه المجنح الى الاعلى، يطأ بقدمه على المتمرد الدعي كوماتا وخلفه ثمانية من الملوك المتحالفين معه وهم مقيدون بالحبال، الى الخلف منه اثنان من تابعيه بثياب مشابهة لثيابه، ودون هذا الملك اخبار انتصاره عليهم بمباركة الاله اهورامزدا في هذا النقش بثلاث لغات وهي البابلية والفارسية القديمة والعيلامية. ينظر : Joun Curtis ,Ancient Persia ,London ,1985,p.41

[26] T . A . Madhloom ; The Chronology of Neo-Assyrian Art ,London , 1969 , pp58-9

والمصور في منحوتة قزقابان، كما هي مصورة في شواهد اثرية مهمة تعود الى عهد الملك الاخميني دارا الاول وهي نقش رستم، (شكل-١١)، وربما صورت بهذا الشكل تعبيرا عن شكل بيت النار الحقيقي،البرج الحجري،ودون ادخال اية تفاصيل عمارية،يشير ذلك الى نوع من وجود روابط مهمة مشتركة مابين هذه المنحوتة ونقش رستم، ربما لتعكس مرحلة مهمة من حياة كل من الميديين والاخمينيين ولاسيما في عهد الملك دارا الاول، اذ لم تظهر مثل هذه الصور الدينية للفترات اللاحقة حتى وصول الساسانيين للحكم في ايران بعد ستة قرون ولاسيما في عهد الملك الساساني اردشير الاول(٢٢٦-٢٤١م)[٢٧]، اذ ظهرت مثل هذه الدكة على خلفيات نقودهم المعدنية وبتفاصيل مختلفة لا تبتعد عن صورتها السابقة كما في منحوتة قزقابان، ومن الجدير بالذكر الاشارة الى وجود علاقة وثيقة مابين دكة النار واللثام الذي يغطي الفم، وذلك لمنع انفاس الانسان من تدنيس النار المقدسة[٢٨]، وهي صورة من صور الالتزام الحقيقي بالطقوس والشعائر الدينية، التي قد يكون الميديون امتازوا بها من غيرهم من معتنقي الديانة.

اشرنا سابقا الى وجود ثلاثة من الرموز الدينية، تغطي عرض واجهة المنحوتة من الاعلى، ففي الوسط صور الهلال كرمز للاله سن اله القمر والمعروف في ديانة العراق القديم، الا انه هنا استعمل لدلالة أخرى، من خلال تعرش شخصية ذات هيبة ووقار، على راسها تاج مقدس لكونها تمثل باحتمال كبير الاله اهورامزدا، للتعبيرعن الوهيته للقمر كاحد العناصر الكونية او السماوية المهمة في الفكرالديني، لاسيما انه وضع في قرص دائري للعله للتعبير عن كامل القمر، يمسك بيده اليسرى كاسا اشرنا الى قدسيتها، ومد اليد اليمنى بكف مفتوحة ايماءة قد تكون للمباركة او أي تعبير ضمني اخر يشير الى وحدانيته وسلطته المطلقة للسماء والعالم الارضي.

صُوِرَ الى اقصى اليمين قرص الشمس بحلقات دائرية خارجية وداخلية وباشعاع للنور، ليس كما صُوِرَ في العراق القديم بخطوط ثلاثية اورباعية متموجة،وانما باحدى عشرة من الكؤوس التي تشبه الكأس في يد الاله اهورامزدا، لتعكس قدسية هذه الكأس،وربما يمثل هذا ارتباط اشعاعات الشمس المقدسة بجزء مهم وجوهري من قدسية هذا الاله، كما نرى ذلك ايضا في القرص المجنح وهو الرمز الثالث في المنحوتة، وقد اشتهر بصور عدة في الفكر العراقي والمصري والحثي القديم، اجملها تصوير الاله اشور وهو في وسط هذا القرص الذي تمتد اجنحته باستقامة الى الجانبين،يمثل في جوهرهِ طائر النسر المهيمن على السماء

---

[٢٧] ارثر كريستينس ، المصدر السابق ، ص١٥١ .

[٢٨] المصدر نفسه ، ص١٥٢ .

محاربا مع الملوك الاشوريين او مباركاً لهم، استُبدِلَ الاله اشور في منحوتة قزقابان بالاله اهورامزدا وهو يمسك كأسا باحدى يديه ومباركاً في اليد الاخرى بذات الايماءة في كل صوره وهو يواجه الشخصية الرئيسة، فضلا عن ذلك اضيفت لمسات فنية ابداعية على شكل الاجنحة الممتدة الى الجانبين بجعلها بحالة مقوسة للتعبير عن حركة الطيران اذا امتازت هذه الصورة بالحركة والحيوية، التي نراها كذلك في وتر القوس المتموج، ليتميز هذا الفن باسلوب جميل وهو الحركة والحيوية، بعيدا عن طابع الركود والجمود.

يشير كل هذا الى وجود دلالات رمزية بابعاد حسية فلسفية لتوصيل فكرة ما، تستند الى مفاهيم اساسية في الدين الزرادشتي، وهي وحدانية الاله اهورامزدا، بصورة فنية جميلة ابداعية، لتعد هذه المنحوتة شاهد من الشواهد الاثرية المهمة في تاريخ هذه المنطقة.

نبذة تاريخية عن الميديين :

نزحت في حدود الالف الاول ق.م قبائل تنتمي الى الاقوام الهندو اوربية الى بلاد ايران، ومنها القبائل الميدية والفارسية، ويشير اغلب الباحثين الى وجود رابطة دم بينهما، اتخذت الاولى منها المناطق الجبلية في شمال غرب ايران ، من بحيرة اورميا حتى حدود نجد همدان، واتخذوا عاصمة لهم اسمها اكبتانا(همدان الحالية) بينما استقرت القبائل الفارسية في جنوب غرب ايران، عرفت هذه القبائل بهذه التسمية من خلال كتابات الملك الاشوري شلمنصر الثالث(٨٥٨-٨٢٤ق.م)، في كل من عام حكمه السادس عشر والرابع والعشرين اي عام٨٤٣ق.م و٨٣٥ق.م، عرف بها اثناء حملاته الحربية على تلك المناطق وهي اماداي او امادا اي الماديون وبارسوا او بارسا اي فارس،وكانت قوة الميديين لا يستهان بها و قد فرضوا سيطرتهم عبر الفترة اللاحقة على المنطقة الشمالية من ايران والعراق مما جعل المؤرخ هيرودتس يطلق على حروب الملك الاخميني دارا الاول واليونانيين بالحروب الميدية، من ملوكهم الكبار افراورتيس(٦٥٥-٦٣٣ق.م)وكي اخسار الاول(٦٣٣-٥٨٥ق.م) الذي سقطت بلاد اشورعلى يديه بتحالفه مع نبو بلاسر الكلداني واخر ملوكهم استياجز الذي تغلب عليه واسره الملك الاخميني الكبير كورش الثاني (٥٥٩-٥٣٠ ق.م) ، وهي زمن ظهور الامبراطورية الاخمينية .

تميزت العلاقة مابين الاخمينين والميديين بعلاقات مصاهرة سياسية ومحالفات تارة وحروب تارة اخرى،لكونها من القوى المهمة والقوية التي لاغنى لواحدة منها عن الاخرى، وظهر هذا جليا عند قيام الامبراطورية الفارسية وجعل الاقليم الميدي او ولاية بلاد ميديا من الولايات المهمة التي لم تفرض عليها

ضرائب قاسية ولاسيما في عهد الملك دارا الاول (٥٢٢-٤٨٦ق.م)، الذي سعى جاهدا لتحقيق امبراطورية قوية من خلال اصلاحات ادارية كثيرة بعد قضائه على كثير من المؤامرات والفتن السياسية والدينية مثل ثورة الكاهن المجوسي كوماتا او باربديا .

ويشير الباحثون الى ان الميديين هم السلف الاول للقبائل الكردية المنتشرة في المناطق الشمالية ولاسيما في العراق، وما يؤكد ذلك ما اطلقه المؤرخ والقائد اليوناني زينفون حينما مر بالمنطقة الشمالية من العراق بعد عودته من حملة العشرة الالف بان اطلق عليها تسمية كردوجي ٤٠٠ ق.م، اذ يذكر ان قوم كردوج اشداء اقوياء يعيشون في الجبال لايطيعون الملك[٢٩].

تحليل المشهد والمعضلة التاريخية :

تصور المنحوتة معطيات اساسية مهمة ذات ابعاد سياسية ، دينية وفنية واضحة المعالم، لذلك فان دراستها لابد من ان تستند الى التحليل السياسي، التاريخي والديني في ذات الوقت بدراسة موسوعية، بسبب وجود رموز دينية مهمة، تختلف نوعا ما من خلال بعض المتغيرات، باسلوبها المبدع الخاص، والمطورة عن الرموز المعروفة في الحضارات والثقافات السابقة .

بصرف النظر عن ان المكان يمثل مدفنا مهما نسبة الى انجازه الكبير، الا ان المنحوتة لاتمثل مشهدا جنائزيا، بالرغم من الاجواء الدينية والشعائرية التي تسودها، فشكل الانتصابة والايماءة للشخصيتين الرئيستين، وامساكهما لسلاح القوس وارتدائهما للخوذ او اغطية الرأس، العسكرية باحتمال كبير، مع اختلاف ملابسهما، يشير كل هذا الى مكانتهما السياسية اوالعسكرية كالنبلاء والامراء، وقد تكون شخصيات قيادية، وكما اشرنا سابقا الى اختلاف انتسابهما القبلي والسياسي، الا ان مواجهتهما لبعضهما يشير الى نوع من التوافق او الوحدة مابينهما او ما يمثلانه، كاتفاق سياسي موحد يجمعهما فكر ديني واحد وهو الدين الزرادشتي، كما هو واضح في رموزه الي تغطي اجزاء المنحوتة، وكذلك من خلال اللثام كاحدى الشعائر المهمة، التي تعطي لهذا التوافق والائتلاف بينهما شرعية وقدسية، فضلا عن الرموز الاخرى، اذ ان المشهد، وباحتمال كبير، عبارة عن عرض مهم للوحدة السياسية والدينية مابين الشخصيتين التي تمثلان كل من الفرس الاخمينين والميديين، مع امتياز الشخصية الميدية الى جهة اليسار بطولها الاكثر، وبمواجهتها وجه الاله اهورامزدا، فضلاعن الاعتناء بزركشة الثوب كنوع من انواع الاهتمام

---

[٢٩] حسن الجاف ، المصدر السابق ص ٢١ومابعدها.
انظر كذلك ، سامي سعيد الاحمد و رضا الهاشمي ، المصدر السابق، ص٨١ ومابعدها.

بهذه الشخصية،ونلمس كذلك صورة التوحيد الديني في شكل مهم، وهو وحدة الاله اهورامزدا وسلطته السماوية، من خلال تكرار رموزه المقدسة في العناصر السماوية الالهية كقرص الشمس والهلال والقرص المجنح .

هذه الوحدة السياسية بتوحيد الروابط القبلية، والدينية باعتناق الديانة الزرادشتية والايمان بالاله الاوحد اهورامزدا، وجِدَت في فترة واضحة من التاريخ الفارسي والميدي وهي فترة حكم الملك دارا الاول(٥٢١-٤٨٦ ق.م) ، من خلال محاولة هذا الملك تأمين وحدة دولته باتخاذ الزرادشتية دينا رسميا على صعيد سياسي، ومحاولة تامين وضمان تحالف الميديين معهُ، لكونهم قوة لايستهان بها في المنطقة وبحكم صلة القرابة بينهم، جمعهم في صورة من الصور اعتناق الديانة الزرادشتية باعتبارها وليدة المنطقة الجغرافية.

نشير باحتمال كبير الى ان مشهد هذه المنحوتة تمثل احد الحكام او الامراء الميديين المسؤولين عن الولاية اوالستراب او المررزبانية، عندما كانت تلك المنطقة من شمال العراق تحت حكمهم، وهو يتعاهد بوحدة سياسية مع احد القادة الفرس الاخمينيين، وهي غاية او صورة سياسية مهمة في تلك الفترة بموجب قدسية الرموز الدينية، اذ اريد من هذا المشهد توثيق العلاقة السياسية والدينية المتينة والطيبة مابين الميديين والاخمينين كواجهة اعلامية سياسية-دينية، من قبل مسؤول احدى المقاطعات التابعة لولاية بلاد الميديين، تعبيرا عن تأييده الكامل لحكم الملك دارا الاول او لرغبته في التعبير عن هذه السياسة بعد فترة من الحروب والمعاهدات، ولاسيما ان ملك دارا الاول نال رضى ومحبة اكثر ولاتهِ وحكام مناطقه ، فقد اعطى حرية التصرف والادارة لهم على ان يتم دفع الرسوم او الضرائب السنوية المفروضة عليهم للامبراطورية الفارسية، وربما اعتماد الديانة الزرادشتية كدين رسمي للدولة كان له رد فعل طيب ونال استحسان وقبول الشعب الميدي على اساس ان بلاد ميديا هي منطقة ولادة هذا الدين وبداية انتشارهِ.

لـــغز المدفن:

استعمالنا مفردة اللغز جاء بسبب نوع الغموض الذي احاط بطريقة الغلق، والتفكير بطريقة التضحية للشخص المتطوع لهذه العملية، وعن كيفية موته او قبوله للموت، وعدة اسئلة حول هذا الموضوع، فضلاعن كيفية دخول المدفن عنوة والضرر المتسبب في خرقه، وماهي الاثار المترتبة، هذه الاسئلة اين ومتى وكيف كانت بسبب هذا اللغز.

عند التفكير مليا ببعض المعطيات، اصبح من الممكن التخمين بان هذا المدفن لم يستخدم نهاية الامر لدفن اي احد، ربما كان قد هجر مع المنطقة قبل

وفاة احدى الشخصيات المزمع دفنها فيه، وربما لاي سبب اخر دفع اصحاب المخطط هذا من عدم استخدامه لغرض الدفن، او العزوف عن هذه الطريقة ونقل مخطط المدفن المستقبلي الى مكان اخر، ليصبح فقط شاهدا من الشواهد الأثرية التذكارية المهمة بدلالة منحوتتهِ واهميتها المعنوية .

ومما يدفع للاعتقاد بعدم استخدامه هي طريقة الدخول او الفتح،فلا اثر لوجود اي حالة من الدخول عنوة، وذلك بالضرب والتحطيم من الخارج على محيط المدخل الخارجي، كجزء من الامر، او حتى اثر ذلك في محيط كل من الثقب النافذ والتجويف، كترك أي اثر لكسر او تقوض لمحيطيهما نتيجة للدفع بشدة والضرب مما قد يؤثر سلبا على العارضة ومن ثم منها الى الثقوب، اذ ان حافات واوجه باطن الثقوب تظهر النحت والصقل الاول، بعلامات التشظية والنقر الاصلي لها من جهة، وعدم اكتمال صقل وتسوية محيط الثقب النافذ على نحو كامل انذاك ليتلاءم مع محيط العارضة المضلعة المتوقع وضعها بدلالة محيط التجويف مربع الشكل والمسوى بالكامل، كانما تم حفر الثقب حفرا اوليا لكي يتم تسويته بعد ذلك حسب شكل العارضة لاحقا، وكذلك فان هذا الثقب كان له حافة غير سميكة باتجاه الامام، كانت قد تكسرت او تصدعت، لو كان هناك نوع من الدفع الخلفي للدخول عنوة لضرب كل من العارضة مع الباب الحجري، ليضرب بدوره هذه الحافة وقد يتم كسرها قبل كسر العارضة اولا، فضلا عن ذلك لم يتم الكشف عن اية اثار كاملة او بقايا متكسرة لكل من الباب الرئيس المتوقع إقامته او اي من اغطية القبور، او وجود أية أثار ظاهرة لوجود نوع من الاحتكاك على حافات القبور مع اغطيتها.

ويبقى هذا المدفن قابلا لتقبل أراء أخرى في تفسيره لعلها تستند إلى دلائل اثارية جديدة.

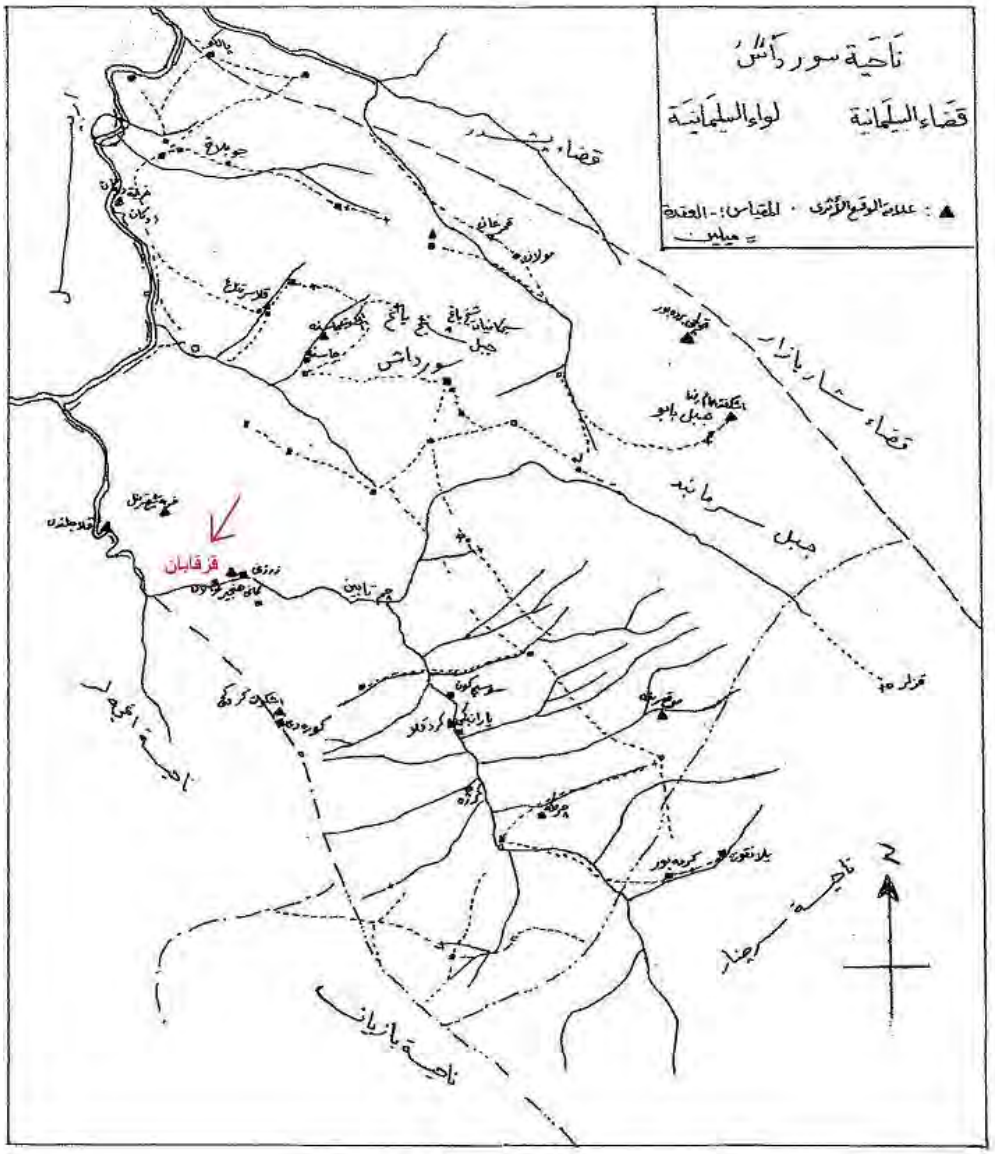
المصادر العربية :

١- احمد الحاج مهدي، تقرير، اضبارة قزقبان- المرقمة٣/٣٧ في دائرة اثار السليمانية.
٢- احمد فخري ، الاهرامات المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
٣- آرثر كريستينس،إيران في عهد الساسانيين، ترجمة يحيى الخشاب وعبد الوهاب عزام، بيروت ، ١٩٨٢.
٤- توفيق وهبي ، "قلعة كيانية في شمال السليمانية"،مجلة الكتاب،العدد الثاني، السنة الاولى، بغداد ١٩٥٨.
٥- حسن الجاف ، الوجيز في تاريخ ايران، ج١، بغداد، ٢٠٠٣ .
٦- حنا بقاعين ، معجم العمارة، ج١، بغداد، ٢٠٠٣.
٧- سامي سعيد الاحمد ورضا جواد الهاشمي،تاريخ الشرق الادنى القديم(ايران والاناضول)، بغداد ، بلا.ت.
٨- سليمان مظهر، قصة الديانات، القاهرة، ٢٠٠٢.
٩- سي.جي.ادموندز.كرد وترك وعرب، ترجمة جرجيس فتح الله ، سياحة ورحلات وبحوث عن الشمال الشرقي من العراق ١٩١٩- تقرير مترجم في دائرة اثار السليمانية ١٩٢٥.
١٠-طارق مظلوم ووليد ياسين،"استطلاعات اثرية في محافظة السليمانية"، سومر، ج١-٢، مج٢٦، بغداد، ١٩٧٠.
١١-طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج٢، بغداد ، ١٩٥٦.
١٢-طه باقر و فؤاد سفر،المرشد الى مواطن الاثار والحضارة- الرحلة الرابعة بغداد-كركوك-سليمانية، بغداد ، ١٩٦٥ .
١٣-كمال رشيد رحيم وهاشم حمه عبد الله ، "دراسة تحليلية لمنحوتة ومدفن قزقابان"، هزارميرد، عدد٢٢ ، السنة السادسة ، السليمانية ، ٢٠٠٢ .
١٤-كمال نوري معروف،"منحوتة قزقبان"،سومر، ج١-٢ ، مج٣٨ ،١٩٨٢ .
١٥- نعمت اسماعيل علام ،فنون الشرق الاوسط القديم،القاهرة ،١٩٦٩.
١٦-يزف،فيزهوفر،فارس القديمة،ترجمة محمد جديد،ط١،دمشق،٢٠٠٩.

الصور الفوتوغرافية من تصوير الباحثين.

المصادر الاجنبية :

1. Ann Barbara Kipfer;Encyclopedic Dictionary of Archaeology ,U.S.A. 2000 .
2. Charles Gates ; Ancient Cities , Routledge , NewYork-London, 2003.
3. C . J .Edmonds ;A Tomb in Kordistan ,Iraq,Vol.1,No.2,1934.
4. Edith Poroda ; Ancient Iran , London , 1965 .
5. Gwendolyn Leick ; Dictionary of Ancient Near East Architecture , Routledge ,1988.
6. H.Frankfort ; The Art and Architecture of the Ancient Orient,Yal University ,1996 .
7. John Curtis ; Ancient Persia , London , 1985 .
8. Joun Westenholz ,The Heirs of Assyria , Helsinki,2000.
9. T . A . Madhloom ; The Chronology of Neo-Assyrian Art ,London , 1969 .

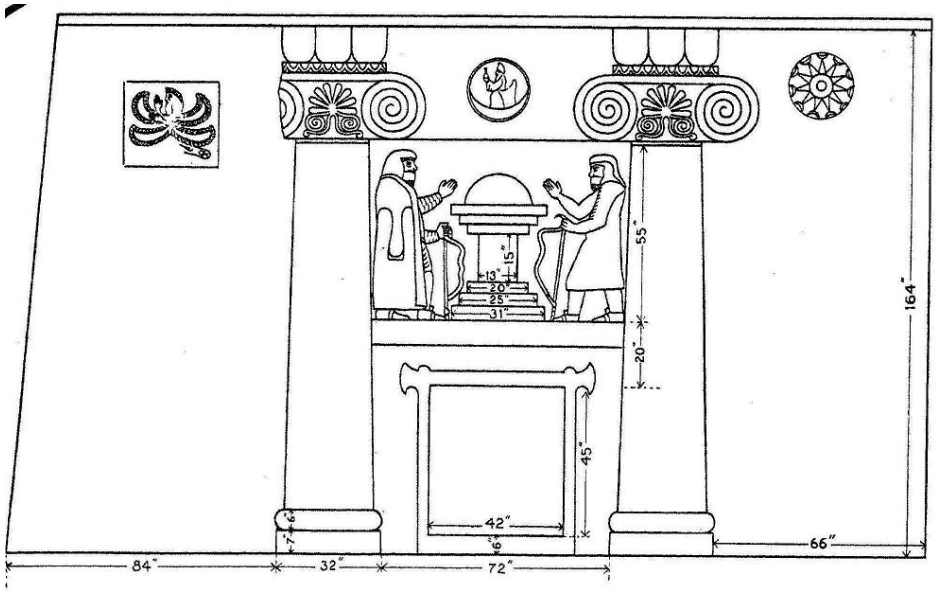


شكل-١

- خارطة توضح موقع قرقابان
عن كمال نوري معروف ، ١٩٨٢، ص ٣١٤

شكل – ٢

شكل – ١٣



شكل – ٣ب

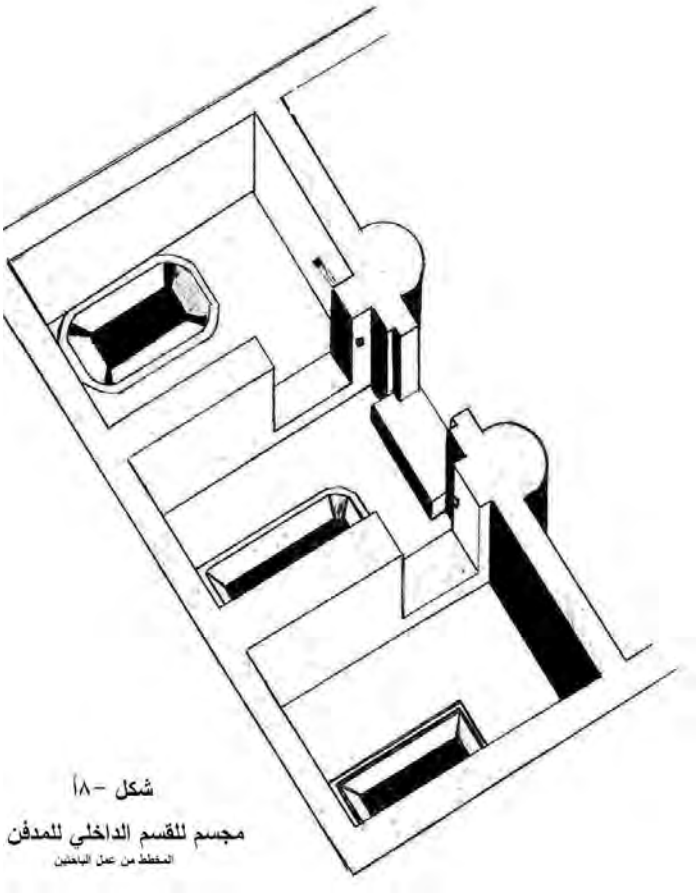
عن /C.J.Edmonds,1934,Fig.2.

شكل – ٤

شكل -٥

شكل -٦

شكل -٧



شكل -١٨أ
مجسم للقسم الداخلي للمدفن
المخطط من عمل الباحثين

شكل -١٨ب

شكل -٩أ

شكل -٩ب

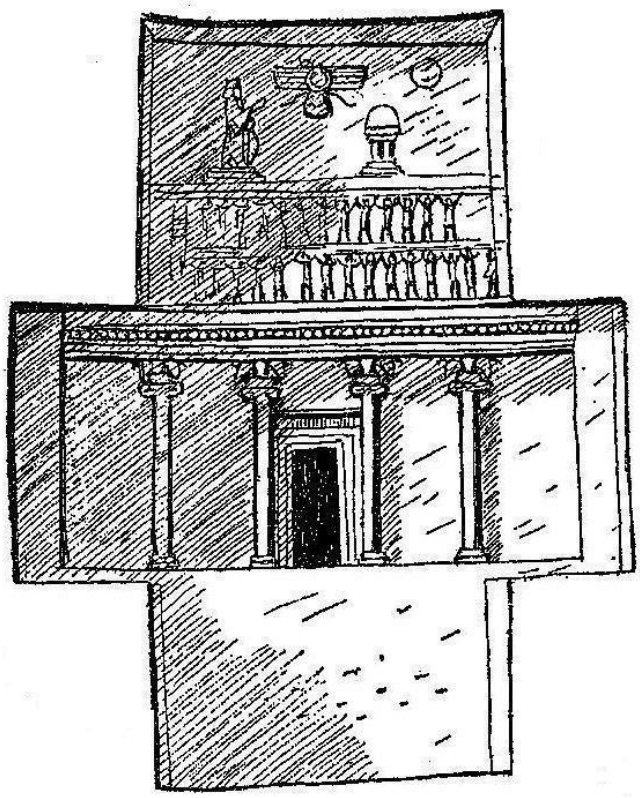
شكل –٩ج

شكل –١٠أ

عن / نعمت اسماعيل علام، ١٩٦٩، ص٢٥١

شكل ١٠ب

عن/John Curtis,1985,Fig.2



شكل -١١

عن/Edith Poroda,1965,Fig.81

فهرس ابحاث قسم اليونانى والرومانى

م	الاسم	البلد	عنوان الملخص	ارقام الصفحات
1	د . حسام أحمد المسيري	مصر	حكام الألعاب الأوليمبية القديمة على الفخار اليوناني	420-393
2	د. حنان خميس الشافعى	مصر	تصوير الغزل على الأوانى الفخارية فى الفن اليونانى	441-421
3	د.سائدة عفانة	تونس	الدور السياسي للمرأة في فترة الامبراطورية الرومانية في ضوء الشواهد الاثرية	442
4	د.سماح محمد الصاوي	مصر	طرز الواجهات المعمارية المصورة في شواهد القبور القبطية	460-443
5	د. سمية شهبي	الجزائر	التحصينات الرومانية بالجنوب الشرقي الجزائري في مسح "باراديز" الجوي « منطقة الزيبان جنوبي الأوراس »	479-461
6	د.عبير عبد المحسن قاسم	مصر	المقابر الليكية	480
7	أ.د.عزت زكي قادوس	مصر	التأثيرات اليونانية والرومانية على عملات شبه الجزيرة العربية	492-481
8	د. عماد خليل	مصر	التجريب فى علم الآثار البحرية	514-493
9	د. ممدوح ناصف ابو الفتوح المصري	مصر	هيرم مزدوج بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية	543-515
10	د.ممدوح درويش مصطفي	مصر	طرق دفن الموتي خلال العصريين اليوناني والروماني "من خلال مقابر الإسكندرية"	544
11	د. منال اسماعيل د. خالد غريب	مصر	الأصول المصرية في مفردات الأساطير اليونانية "أسماء المدن"	561-545
12	أ.د.مني محمد الشحات	مصر	" جرار المياه المثقوبة " صورة من صور العذاب الأخروى فى الفكر اليونانى "دراسة أثرية "	562

ملحوظه: تم ترتيب الفهرس وفقا للترتيب الابجدى للاسماء.

حكام الألعاب الأوليمبية القديمة على الفخار اليوناني

د . حسام أحمد المسيري♦

ملخص :

احتلت الألعاب الرياضية مكانا أساسيا في حياة الشعب اليوناني منذ العصور المبكرة ولعبت دوراً هاماً في تاريخه بل وصلت آثار هذه المكانة إلى العصر الحديث فالدورات الأوليمبية التي لا تزال تقام حتى الآن بصورة منتظمة كل أربع سنوات يرجع أصلها إلى احتفالات أوليمبيا القديمة ، أيضا كثير من الألعاب التي لا تزال تمارس حاليا هي نفسها الألعاب التي مارسها اليونانيون القدماء ، ومن هنا لا نستطيع إغفال الدور الذي لعبته اليونان في تطور الألعاب الرياضية فقد كانت مهدا لها .

استمر الاحتفال الأوليمبي منذ عام ٧٧٦ ق.م وكان يقام كل أربعة سنوات وكان هذا الاحتفال يضم لاعبون وحكام ومشاهدون ، وسوف نسلط الضوء في هذا البحث على حكام الألعاب الأوليمبية القديمة على الفخار اليوناني .

يطلق على حكام الألعاب الأوليمبية اسم Ελλανοδίκαι أي حكام الهلينيين مما يعكس الشخصية القومية للاحتفال ، وكان الحكام يختارون بالقرعة من كل نبلاء اليس . ولقد ذكر بوزنياس أن عددهم كان في البداية اثنان يختارون من كل الأليين بالقرعة واستمر ذلك لفترة طويلة ، وفي الأوليمبياد ٩٥ عينت لجنة من تسعة أفراد وربما يرجع ذلك إلى أنه كانت هناك تسعة قبائل في مقاطعة اليس كان كل قبيلة يمثلها حكم يختار بالقرعة وقسم الحكام إلى ثلاث مجموعات ثلاثة منهم للإشراف على مسابقات الفروسية وثلاثة للألعاب الخماسية والثلاثة الآخرين لبقية الألعاب . وفي الألعاب التالية أضيف حكم عاشر كمراقب عام ثم ارتفع عددهم في الأوليمبياد ١٠٣ إلى اثني عشر نتيجة لزيادة عدد القبائل لضم أراضي جديدة لمقاطعة اليس .

كان الحكام يختارون قبل بداية الاحتفال الأوليمبي بعشرة أشهر ويقيمون في مبنى خاص بهم بالقرب من الاجورا ، وربما كان عملهم يستمر لمدة دورة أوليمبية واحدة ويتحملون جزءاً من تكاليف الاحتفال الأوليمبي إلا أن عملهم كان شرفاً كبيراً لهم .

♦ كلية الآداب – جامعة كفر الشيخ.

الألعاب في اوليمبيا والاحتفال الاوليمبي

يرجع اصل احتفال اوليمبيا Olympia إلى عصر الأبطال فالأساطير تنسب تأسيس هذا الاحتفال للبطل المحلي بيلوبس الذي أطلق اسمه على منطقة البلوبونيز[١] فتذكر الأسطورة أن بيلوبس تقدم للزواج من هيوداميا ابنة ملك بيسا الذي كان يتحدى كل من يتقدم للزواج من أبنته في سباق العربات وكان يهزم كل من يتقدم ومن يهزمه كان يقتله وعندما تقدم بيلوبس طالبا يد أبنته اتفق مع سائق عربة الملك ليساعده بتخريب العربة قبل بداية السباق وبالفعل انقلبت العربة إثناء السباق وسقط الملك قتيلا وفاز بيلوبس بالعروس وبالمملكة [٢] وبعد موت بيلبوس عبد كبطل محلي لمنطقة اليس وربما عبادته أقدم من عبادة زيوس في هذه المنطقة [٣] وأقيمت عند موته ألعابا جنائزية تعتبر اصل الاحتفال الاوليمبي تشارك فيه القبائل المجاورة التي اشتركت في عبادة البطل بيلوبس.[٤]

دور الحكام في برنامج الاحتفال الاوليمبي

تطور برنامج الاحتفال الاوليمبي فبعد أن كانت كل المسابقات تقام في يوم واحد[٥] تطور البرنامج ليستمر خمسة أيام ابتداء من اليوم الثاني عشر في الشهر إلى اليوم السادس عشر ويشتمل البرنامج على طقوس دينية وألعاب رياضية واحتفالات ولاشك أن هذا التطوير كان لملائمة زيادة المنافسات والألعاب والشكل العام الذي وصل إليه برنامج الاحتفال بعد إدخال المنافسات المختلفة كان كالآتي [٦]

اليوم الأول

يتجمع الحكام ، اللاعبون والمدربون في الصباح في مبنى مجلس الشيوخ " البولتريون" أمام تمثال زيوس هوركيس إله القسم الذي صور حاملا الصاعقة في يده اليمنى ليعصف أي شخص يخرق قسمه ومنظره يلقى الرعب في القلوب ويقسم أمامه اللاعبون والمدربون بعدم استعمال وسائل غير قانونية لإحراز الفوز وبأنهم تدربوا لمدة عشرة أشهر قبل الاحتفال بطريقة تناسب عظمته [٧]. ويتضح من ذلك انه كان

---

[1] Swaddling J., The Ancient Olympic games, British museum,London,1980,P.8.

[2] Apollodorus, The Library. (Loeb),II.4.10.

[3] Pindar, Odes. (Loeb) I.90-93.;Pausanias, Description of Greece. (Loeb),V.13.2.

[4] Gardiner N., Athletics of the ancient world, Oxford,1930,P.6

[5] Paus.,V.9.3.

[٦] ممدوح درويش مصطفى، الألعاب الرياضية عند اليونان ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، ١٩٨٦، ص ٦٤.

[7] Paus.,V.24.9.

يجب على كل من يرغب في الذهاب للتنافس في اوليمبيا أن يستعد قبل الاحتفال بوقت كاف . بعد ذلك يأتي دور الحكام ويقسمون بان يحكموا بالعدل ويحافظوا على أي سر يعلمونه عن المتنافسين[٨].

بعد ذلك تقام مسابقات للمذيعين و نافخى البوق بالقرب من مدخل الأستاديوم [٩].و قدمت تلك المسابقات لأول مرة في الاوليمبياد ٩٦ (٣٩٦ق.م)[١٠]. والغرض من تلك المسابقات إظهار مهارة الذين أسندت إليهم تلك الوظائف في الاحتفال [١١]. تقام بعد ذلك مسابقات للأطفال والمقصود هنا بالأطفال الذين اقل من سن الشباب أي من ١٢ إلى ١٨ سنة ونظراً لعدم وجود سجلات للمواليد كان تقدير السن يرجع لنظرة الحكام الشخصية كما سبق الذكر . وتشتمل تلك المسابقات على الجري لمسافة استاديا (٢٠٠ م) الذي كان أول مسابقة قدمت للأطفال في الاوليمبياد٣٧ (٦٣٢ق.م)وأيضا المصارعة التي قدمت في نفس الاوليمبياد[١٢].وقدمت لعبة الخماسي التي تتكون من خمسة ألعاب للأطفال في الاوليمبياد ٣٨(٦٢٨ ق.م)ولكنها ألغيت بعد ذلك في الدورة التالية [١٣] .

أيضا قدمت لعبة الملاكمة للأطفال في الاوليمبياد ٤١ (٦١٦ ق.م) [١٤]. أما المصارعة الحرة للأطفال فلم تظهر في برنامج ألعاب الأطفال إلا في الاوليمبياد ٤٥ (٢٠٠ ق.م) [١٥]. وربما يرجع سبب تأخر ظهورها إلى أنها لم تكن ملائمة لوحشيتها . ولقد أشار بلوتارك إلى أن المصارعة الحرة للأطفال كانت قبل أي مسابقة للرجال[١٦]. وحيث أن المصارعة الحرة كانت أخر لعبة للأطفال فأن منافسات الأطفال كلها تأتي في اليوم الأول من برنامج الاحتفال . وبعد انتهاء مسابقات الأطفال هناك قرابين وطقوس أخرى عامة وخاصة ويتجه اللاعبون والمدربون وأصدقاؤهم إلى مذابح الآلهة والأبطال الذين كان ينظر إليهم على أنهم أصحاب الهيمنة على الألعاب التي سيشتركون فيها حيث يقدمون القرابين والنذور[١٧]أيضا يتجه اللاعبون إلى العرافين والمنجمين لاستشارتهم عن فرص فوزهم في حين أن البعض منهم كان يذهب للقيام بالمران الأخير قبل بدء المنافسات وكان الجمهور المحتشد يتجول في المنطقة المقدسة

[8] Paus.,V.24.1.
[9] Paus.,V.22.1.
[10] Gardiner N.,op.cit.,P.199.
[11] Finley M., op.cit.,P.44.
[12] Paus.,V.8.9.
[13] Ibid., V.9.1.
[14] Ibid., V.8.9.
[15] Ibid., V.9.1.
[16] Plutarch, Lives Moralia, (Loeb), II.5.
[17] Paus., VI.20.15;VII.17.14.

لمشاهدة المعابد والخزائن أو يذهبون لسماع الخطباء والفلاسفة والشعراء أو لمشاهدة أعمال الرسامين والنحاتين وتعتبر هذه فرصة طيبة للقاء الأصدقاء الذين جاءوا من مناطق بعيدة وهم لا يلتقون إلا في هذا الاحتفال[١٨] .

اليوم الثاني

تبدأ المسابقات الرياضية للرجال في هذا اليوم وتقام فيه مسابقات الخيول والعربات ولعبة الخماسي ولقد ذكر بوزنياس أنه في أيامه كان القربان الرئيسي للإله زيوس يقدم بعد لعبة الخماسي وسباق العربات وكان هذا في الاوليمبياد ٧٧ (٤٧٢ ق.م)[١٩]. ذكر اكسنيون أنه في الاوليمبياد ١٠٤ (٣٦٤ ق.م) كانت مسابقات الفروسية قبل الخماسي[٢٠] .

من الإشارات السابقة يتضح أن مسابقات الفروسية ولعبة الخماسي كانت تقام في يوم واحد في اليوم السابق لتقديم القربان للإله زيوس الذي يتفق مع اكتمال القمر وهذا يتفق مع اليوم الثالث عشر من الشهر وكانت مسابقات الفروسية في الصباح والخماسي بعد منتصف النهار[٢١]على أية حال يحتشد الجمهور منذ الصباح الباكر في الهيبودروم يجلسون أو يقفون في كل مكان يمكن المشاهدة منه عرايا الرأس يعانون من أشعة الشمس والعطش ، ولكن لاشئ يجعل حماسهم يفتر فإثناء مشاهدتهم للألعاب يصيحون ويصفقون لأصدقائهم ونجومهم وفي غمرة إثارتهم يقفزون من أماكنهم ويلوحون بأذرعهم وبملابسهم ويعانقون من يجاورهم في فرحتهم [٢٢] في نفس الوقت يتحرك موكب كبير من مبنى البريتانيون تجاه الهيبودروم . أولا يأتي الحكام بزيهم الأرجواني وعلى رؤوسهم الضفائر ثم المذيع ونافخي البوق والموظفين الرسميون الآخرون ثم المتنافسون فالعربات والخيول . ويتخذ الحكام أماكنهم حيث تمر العربات والخيول أمامهم إثناء ذلك يعلن المذيع اسم كل متسابق واسم والده والمدينة التي جاء منها ويسأل إذا كان هناك أي اعتراض عليه وبعد ذلك يعلن افتتاح الألعاب الرياضية بسباق العربات التي يجرها أربعة خيول[٢٣]. كان هذا السباق هو أكثر المسابقات إثارة ومناسبة لافتتاح الألعاب وقدمت تلك المسابقة في اوليمبيا لأول مرة في الاوليمبياد ٢٥ (٦٨٠ ق.م)[٢٤] .

---

[18] Gardiner N., op.cit., P.204.
[19] Paus.,V.9.3
[20] Xenophon, Hellenica Memorabilia, (Loeb), VII.4.
[21] Paus.,VI.24.1.
[22] Gardiner N., Athletics of the Ancient World , P.225.
[23] Swaddling J., Op.cit., P.37.
[24] Paus., V.8.7.

بعد انتهاء السباق يتقدم صاحب العربة الفائزة ويربط شريط حول سائق عربته ثم يتقدم بعربته تجاه منصة الحكام ويعلن المذيع اسمه واسم والده ومدينته ويضع الحكم تاج الفوز على رأسه وينثر الجمهور حوله الزهور وأفرع الأشجار[٢٥] يلي ذلك السباق سباق امتطاء الخيل وقدم لأول مرة في الاوليمبياد ٣٣ (٦٤٨ ق.م) [٢٦]أيضا ظهرت مسابقات أخرى للفروسية على فترات مختلفة ففي بداية القرن السادس قدم سباق العربات التي يجرها البغال في الاوليمبياد ٧٠(٥٠٠ ق.م)[٢٧] .

في الاوليمبياد ٧١ (٤٩٦ ق.م) قدم سباق لامتطاء الفرس كان فيه الراكبون يرتجلون ويجرون بجانب الفرس في اللفة الأخيرة[٢٨].ولكن كلا السباقين لم يستمر بعد الاوليمبياد ٨٤ (٤٤٤ ق.م)[٢٩] وفي الاوليمبياد ٩٣ (٤٠٨ ق.م) تم إضافة سباق للعربات التي يجرها أربعة مهور[٣٠] . وبعد ذلك أضافوا سباق للعربات التي يجرها زوج من المهور وسباق لامتطاء المهور[٣١] .

بعد انتهاء مسابقات الفروسية يهرع المشاهدون إلى الأستاديوم لمشاهدة لعبة الخماسي التي تشتمل على خمسة ألعاب : سباق الجري لمسافة استاديا (٢٠٠م) ، الوثب العالي ، رمي القرص والمصارعة . تقام الألعاب كلها في الأستاديوم ما عدا المصارعة التي تقام في الفضاء بجوار المذبح وقدمت لعبة الخماسي لأول مرة في الاوليمبياد ١٨ (٧٠٨ ق.م) [٣٢]تلك اللعبة من أكثر الألعاب تمييزا للمتنافسين اليونانيين والهدف منها اختيار قوة اللاعب وتستغرق وقت طويل ويعين لها ثلاثة حكام[٣٣] تستمر هذه اللعبة بقية اليوم وفي المساء هناك طقوس دينية وقرابين تقدم للبطل بيلوبس [٣٤]ثم يتجمع الفائزون وأصدقاؤهم مكللين بالورود والفرحة تغمرهم في المساء تحت ضوء القمر في موكب حول مذبح زيوس ينشدون أغاني النصر وأناشيد نظمها الشعراء خصيصا للفائزين على أنغام الفلوت والقيثارة ويتبع هذا الموكب مآدب وولائم يقدمها الفائزون لأصدقائهم ويستمر الصخب طوال الليل[٣٥] .

---

[25] Finley M.I., Op.cit., P.27.
[26] Paus., V.8.8.
[27] Ibid., V.9.1
[28] Ibid., V.9.2.
[29] Paus., V.9.1.
[30] Ibid., V.8.10.
[31] Ibid.,V.8.10.
[32] Ibid.,V.8.10.
[33] Ibid.,V.8.7.
[34] Gardiner N., Olympia Its History and Remains, Oxford , 1904,P.303.
[35] Pind.,Olym.Ods., V.9., I.95.

اليوم الثالث

هو يوم اكتمال القمر الموافق يوم الرابع عشر من الشهر ويعتبر هذا اليوم هو اليوم الرئيسي للاحتفال الاوليمبي . والعمل الرئيسي في هذا اليوم بل في الاحتفال كله تقديم القربان الرسمي للإله زيوس منذ الصباح الباكر يتحرك موكب كبير من مبنى البريتانيون على رأسه الحكام بأروابهم الأرجوانية فالموظفون الرسميين ثم العرافين والكهنة فالمشاهدين يسوقون التضحيات والقرابين فالوفود الرسمية للمدن اليونانية يحملون أواني ذهبية وفضية ، هذا الموكب كان فرصة للمدن اليونانية لإظهار عظمتها وثرائها يأتي بعدهم المتنافسون والمدربون وأصدقاؤهم فالعربات وراكبو الخيل [٣٦]

يتحرك الموكب جنوبا حتى معبد زيوس ثم يتجه شرقا للمذبح الكبير وعند الوصول يصعد كاهن زيوس الأكبر والعرافين ومساعدوهم إلى الممر الذي يؤدي إلى المنصة أمام المذبح وهناك أمام كل الحشد يتم ذبح مائة ثور تمثل القربان الرسمي الذي يقدمه أهل اليس للإله زيوس الاوليمبي وكانت تحرق أجزاء من هذه الذبائح وينقل بقيتها إلى البريتانيون لإعداد مأدبة عامة تقام في مساء هذا اليوم[٣٧] وقبل الاوليمبياد ٧٨ (٤٦٨ ق.م) كان القربان الرئيسي يقدم أولا ثم تليه المنافسات الرياضية وهذا يعني أن برنامج الاحتفال كان يستغرق يوما واحدا ولكن بعد إدخال مسابقات جديدة كان القربان يقدم في منتصف برنامج الاحتفال[٣٨].

بعد انتهاء تقديم القربان الرسمي في الصباح كانت فترة بعد الظهيرة مخصصة لمسابقات الجري التي كانت ثلاثة أنواع أقدمها سباق الجري لمسافة استاديا واحدة الذي كان اللعبة الوحيدة في برنامج الألعاب الاوليمبية عند تأسيسها واستمر ذلك حتى الاوليمبياد ١٣ (٧٢٨ ق.م) والنوع الثاني من مسابقات الجري سباق الجري المزدوج ومسافته اثنان استاديا وظهر في الاوليمبياد ١٤ (٧٢٤ ق.م)[٣٩] والنوع الأخير سباق الجري للمسافات الطويلة وقدم في الاوليمبياد ١٥ (٧٢٠ ق.م)[٤٠] كانت كل مسابقات الجري تقام في الأستاديوم أما عن ترتيب هذه المسابقات فقد ذكر بوزنياس أن سباق المسافات الطويلة أولا ثم سباق الاستاديا وأخيرا سباق الجري المزدوج [٤١] وبعد انتهاء

---

[36] Swaddling J., Op.cit.,P.76.
[37] Gardiner N., Op.cit., P. 306.
[38] Finley M., Op.cit., P.35.
[39] Gardiner N., Greek Athletic Sports,P.197.
[40] Paus., V.8.6.
[41] Ibid., V.8.6.

مسابقات الجري ينصرف الحشد المجتمع وفي المساء تقام المأدبة العامة في البريتانيون ويحضرها المتنافسون والمدربون وأصدقاؤهم .[٤٢]

اليوم الرابع

مخصص للألعاب الرياضية العنيفة في الصباح تقام المصارعة التي ظهرت في الاوليمبياد ١٨ (٧٠٨ ق.م)[٤٣]. وفي منتصف النهار تقام الملاكمة وقدمت في الاوليمبياد ٢٣ (٦٨٨ق.م)[٤٤] ثم المصارعة الحرة [٤٥]وظهرت في الاوليمبياد ٣٣ (٦٤٨ق.م)[٤٦]. تقام الألعاب بنفس الترتيب السابق[٤٧] إلا أنه في الاوليمبياد ١٤٢ (٢١٢ق.م) حدث تعديل إذ وضعت المصارعة الحرة قبل الملاكمة بناء على طلب المتنافس[٤٨] تقام تلك الألعاب في الهواء الطلق أمام مذبح زيوس حيث تقام حلبة أمام المشاهدين وتسحب قرعة لتحديد متنافسان.[٤٩]

في جميع الألعاب والمنافسات يمارس اللاعبون ألعابهم وهم عرايا تماما وكانوا في العصور المبكرة يرتدون رداء من جلد الأسد حول خصورهم[٥٠] ولكن حدثت واقعة في الاوليمبياد١٥(٧٢٠ق.م)إذسقط هذا الرداء إثناء السباق ومنذ ذلك الوقت تخلى العداءون عن هذا الرداء[٥١]ولكن يبدو أن تلك العادة لم يتبعها كل الرياضيين فقد أشار ثوكيديدس إلى أن التخلي عن هذا الرداء في اوليمبيا يؤرخ قبل عصره بوقت قصير .[٥٢]

يختتم اليوم الرابع بل تختتم الألعاب كلها بسباق الجري الحربي ويرتدي فيه المتنافسون الرداء الحربي الكامل وقدم في الاوليمبياد ٦٥ (٥٢٠ق.م)[٥٣] ويعتبر أخر حدث في البرنامج كله [٥٤] ويبدو أنه كان سباقا مسليا ولذا فهو خير ختام لبرنامج الألعاب .

---

[42] Paus.,VI.13.3.
[43]Ibid.,V.15.12.
[44] Ibid.,V.8.6.
[٤٥] ممدوح درويش مصطفى ، نفس المرجع السابق ، ص٧٠ .
[46] Ibid.,V.8.7.
[47] Ibid., VI.6.5;VI.15.4.
[48] Ibid.,VI.15.4-5.
[49] Gardiner N., Olympia,P.308.
[50] Paus.,I.44.I.
[51] Thucydides,I.6.5.
[52] Gardiner N., Greek Athletics Sports,P.49.
[53] Paus.,V.8-10
[54] Plut., II.5;Paus.,III.14.3.

اليوم الخامس

اليوم الأخير للاحتفال وفيه يتحرك موكب كبير من الفائزين تجاه معبد زيوس حيث يحتفل هناك بفوزهم وهم مكللين بتيجان النصر . ويقدمون ما نذروا به لمذابح الآلهة . وفي نفس الوقت يبدأ الجمهور المحتشد في الاستعداد للرحيل حيث تفك الخيام والأكشاك وتبتاع المؤن اللازمة لرحلة العودة وتؤجر الخيول والمركبات للعودة والذين يعودون سيرا على الأقدام يبدؤون في الرحيل والكل في بهجة وسرور .[٥٥]

يذكر البعض أنه في هذا اليوم يتم تتويج الفائزين في كل الألعاب التي أقيمت أمام تمثال زيوس في معبده[٥٦]إلا أن هناك إشارات تشير إلى أن الفائز كان يتوج في الحال بعد كل مسابقة فقد ذكر بوزنياس قصة الملاكم الذي أبعده الحكام لوصوله متأخرا إلا أنه ربط قفازاته وهجم على منافسه الذي كان متوجا والإكليل على رأسه[٥٧] أيضا هناك اللاعب الذي مات في نفس لحظة انتصاره في المصارعة الحرة والحكام يتوجونه[٥٨]ولقد سبق الإشارة إلى أنه في عصر هوميروس كانت الجوائز تمنح بعد انتهاء كل لعبة . مما سبق يتضح أن الفائز كان يتوج بعد انتهاء كل لعبة .

والجائزة الوحيدة التي تمنح للفائز أكليل من شجر الغار وهي لم تقدم حتى الاوليمبياد السابعة وقبل ذلك كانت الجوائز حوامل ثلاثية وأشياء أخرى قيمة[٥٩] وقد قدم هيراكليس هذه الجائزة في السباق الذي أقامه[٦٠] إلا أنها لم تستخدم حتى الاوليمبياد السابعة عندما استشار أهل اليس وحي دلفي بشأن الجائزة فطلب الوحي منهم العودة إلى اوليمبيا والبحث عن شجرة مغطاة بشبكة من الخيوط الرقيقة وعند العودة وجدوا شجرة الغار مغطاة بخيوط العنكبوت فاعتبرت هي الجائزة التي تقدم من أفرعها أكاليل للفائزين .[٦١]

منذ ذلك الوقت قبل كل احتفال يتجه طفل صغير يوناني الأصل والديه إحياء إلى الغابة المقدسة خلف معبد زيوس ويقطع أفرع من الغار بمنجل من الذهب [٦٢]إثناء الاحتفال توضع تلك الجوائز على مائدة من العاج والذهب حفظت في معبد هيرا

---

[55] Gardiner N., Olympia,P.310.
[56] Swaddling J., Op.cit., P.75.
[57] Paus.,V.21.I.4.
[58] Ibid.,VIII.40.2.
[59] Rouse W., Greek Votive offerings, Cambridge, PP.149-151.
[60] Paus.,V.7.7.
[61] Swaddling J.,Op.cit.,P.74.
[62] Gardiner N., Athletics of the Ancient World,P.35.

[٦٣]ربما كانت تحمل إثناء الاحتفال إلى مكان التنافس حيث توضع بجوار مقاعد الحكام [٦٤] وبعد انتهاء كل لعبة يعلن المذيع اسم الفائز واسم والده والمدينة التي جاء منها ويتقدم رابطا رأسه بشريط ويضع الحكم على رأسه أكليل الغار وكان المشاهدون يصفقون وينثرون عليه أطواق الزهور وأكبر شرف للرياضي اليوناني الحصول على هذا الإكليل الاوليمبي .[٦٥]

بالرغم من أن الجائزة كانت رمزية إلا أنه كان هناك تكريم للفائزين بهذا الإكليل من قبل مدنهم فبعد انتهاء الاحتفال الاوليمبي يعود الفائزون لمدنهم بصحبة أصدقائهم حيث يستقبلون عند وصولهم استقبال الأبطال فهذا الفوز فخر للمدينة . أحيانا يدخل الفائز الاوليمبي مدينته في موكب كبير راكبا عربة تجرها أربعة خيول وحوله عربات كثيرة تحمل أهل مدينته ينثرون عليه الزهور والفاكهة ويهللون للبطل وهو مرتديا رداء أرجوانيا مثل الملوك[٦٦]ويدخل المدينة من خلال قوس النصر صنع خصيصا لكي تمر عربته من خلالها كرمز للمدن التي لديها مثل هؤلاء المواطنين الأبطال[٦٧] ثم يتجه الموكب إلى معبد المدينة لإهداء أكليل الفوز لإله المدينة . يلي هذا مأدبة كبيرة يستمع فيها الفائز إلى الأغاني التي تمدح انتصاره والتي كتبها الشعراء خصيصا لفوزه وتمنح له الجوائز المالية ففي أثينا طبقا لقانون سولون كان الفائز الاوليمبي يمنح خمسمائة دراخمة لفوزه[٦٨] أحيانا أخرى يسمح له بتناول طعامه مجانا في البريتانيوم طوال حياته وأحيانا أخرى يمنح شرف بأن يكون في الصف الأول إثناء الاجتماعات والمسرح [٦٩]وتقام له التماثيل الشخصية في اوليمبيا وفي مدينته على نفقة مدينته أو نفقته الخاصة.[٧٠]

ذكر أفلاطون أن الفائز الاوليمبي يتمتع بحياة مليئة بالخير[٧١] وذكر لوكيان أن شرف مثل هذا الفائز مثل شرف الآلهة وأحيانا يعبد بعد موته كبطل [٧٢]كل هذا التكريم أدى إلى مهاجمة الفلاسفة والمفكرين للرياضيين فأفلاطون ذكر أن إفراطهم في تناول الطعام والتدريب يجعلهم غير لائقين للواجبات السياسية والاجتماعية ولذا فهم بدون

---

63 Paus., V.20.2.
64 Swaddling J., Op.cit., P.75.
65 Gardiner N., Op.cit., P.35.
66 Diodorus Siculus, XIII.82.8.
67 Plut., II.5.
68 Plut., XXIII.3
69 Swaddling J., Op.cit., P.77.
70 Paus., VI.13.1.
71 Plato, Rep.V 465.D.
72 Lucian , Anach., 10.

معلومات أو ثقافة أو تهذيب في الأخلاق[٧٣] أما المهزوم فيعود إلى مدينته بصورة سرية وعودته كريهة ويقابل بتحية محتقرة ويسلك الطرق الضيقة للاختفاء .[٧٤]

ولقد تميز الاحتفال الاوليمبي بشهرته العالمية القديمة فقد جذب المتنافسين من كافة إنحاء العالم اليوناني ليس من البلوبونيز فقط ولكن أيضا من المستعمرات اليونانية في الشرق والغرب وبصفة خاصة ساعد موقع اوليمبيا على ربط البلوبونيز بغرب البحر المتوسط .[٧٥] وأصبحت اوليمبيا مركزا لاجتماع كل أعضاء الشعب اليوناني المبعثر وتميزت بوضع فريد كاحتفال قومي لبلاد اليونان يتجمع فيه المتنافسين والمشاهدين من كل الطبقات ومن كل جزء من بلاد اليونان ، فالنبيل يقابل الفقير تحت قواعد وشروط واحدة فليس هناك تمييز للارستقراطي مما أدى إلى نمو روح الديمقراطية فشرف الإكليل مفتوحا أمام كل المواطنين ذو الأصل اليوناني[٧٦] وجذبت أهمية الاحتفال القومية الطغاة اليونانيين للاشتراك في المسابقات الرياضية لإضفاء شعبية لهم . أيضا فيما بعد كانت اوليمبيا موضع نظر فيليب المقدوني الذي اشترك في اوليمبياد عام ٣٥٦ ق.م.[٧٧]

في هذا الاحتفال تحرص المدن اليونانية المختلفة على إرسال وفود رسمية تمثلها محملة بالهدايا والقرابين لإظهار ثراء تلك الدويلات . ويعتبر هذا الاحتفال فرصة لعقد الاتفاقيات والمعاهدات في هذا المكان المقدس ، وكانت شروط هدنة الثلاثين عام بين اسبرطة وأثينا مسجلة على لوحة في اوليمبيا وأيضا معاهدة المائة عام بين أثينا وأرجوس كانت تجدد في اوليمبيا[٧٨] أيضا أرسل الإسكندر الأكبر مبعوثه لاوليمبيا عام ٣٢٤ ق.م ليقرأ أمام الحشود المجتمعة مرسومه الملكي بعودة المنفيين[٧٩] من ناحية أخرى ساعدت الاحتفالات الاوليمبية على احتفاظ المستعمرات اليونانية في الغرب بعلاقتها مع بلدها الأم .

لقد حرصت تلك المستعمرات اليونانية على تأسيس أماكن إقامة دائمة لها في المنطقة المقدسة أطلق عليها اسم الخزائن عددها إحدى عشر خزانة تطل على المنطقة المقدسة[٨٠] ومن ناحية أخرى كانت الحشود المجتمعة معا من كل إنحاء العالم اليوناني تقدم فرصة نادرة لرجال العلم والأدب والفن فالفنان أو الكاتب أو الفيلسوف لم تكن لديه فرصة ليتعرف عليه أفراد الشعب خارج مدينته إلا إذا انتقل من مدينته لآخري

[73] Plato, Rep. III.407, 410 B.
[74] Pind., Olym. Ods., VIII.69.
[75] Bury J. B., A History of Greece to the Death of Alexander the Great, Fourth ed., London,1977, P.260.
[76] Gardiner N., Greek Athletic Sports, P.61.
[77] Gardiner N., Op.cit., PP.193-194.
[78] Paus., V.12.8.,V.23.4.
[79] Finley M.I., Op.cit., P.51.
[80] Paus., VI.19.

يعرض إنتاجه ولكن في اوليمبيا هناك مستمعين له من كل أجزاء العالم اليوناني وفرصة لعرض إنتاجه الأدبي أو الفني .[٨١]

من أهم المصادر التي يعتمد عليها الدارسون عن الاحتفال الاوليمبي السجل الاوليمبي الذي حرص أهل اليس على وضعه[٨٢] وقد بدأ هيبايس من اليس في بداية القرن الخامس قبل الميلاد في عمل قائمة بالفائزين في سباق الجري لمسافة استاديا ، وقام بجمع أسماء الفائزين منذ أول دورة أولمبية عام ٧٧٦ق.م حتى عصره[٨٣] وبعد ذلك بقرن قام أرسطو بتنقيح تلك القائمة وتصحيحها [٨٤]

منذ القرن الثالث قبل الميلاد استخدم السجل الاوليمبي كوسيلة للتعرف على التواريخ فالسنة تؤرخ برقم الاوليمبياد واسم الفائز في سباق الجري ومن هنا توجد قائمة بأسماء الفائزين في تلك المسابقة منذ بداية الاحتفال الاوليمبي .[٨٥] نظرا لشهرة الاحتفال الاوليمبي فقد حملت العديد من الاحتفالات المحلية الأخرى اسم اوليمبيا بجانب اسمها الأصلي كتقليد لها والبعض منها معروف فقط من النقوش والعملة ففي أثينا هناك احتفالان يحملان اسم اوليمبيا واحدا منهما كان موجود في عصر بندار .[٨٦]

ظلت الألعاب الاوليمبية تقام بانتظام كل أربعة سنوات بالرغم من تنازع المدن اليونانية لإدارة الاحتفال وبالرغم من فقدان الألعاب لصفتها الدينية[٨٧] إلى أن أصدر الإمبراطور البيزنطي ثيودوسيوس الأول مرسوما يمنع الاحتفالات الوثنية وكان هذا في عام ٣٩٣م ويعتبر هذا العام أخر عام أقيم فيه الاحتفال الاوليمبي وكان الدورة الاوليمبية رقم ٢٩٣ ، وفي عام ٤٢٦ م أمر الإمبراطور ثيودوسيوس الثاني بتدمير كل المعابد الوثنية شرق البحر المتوسط ولم ينج معبد زيوس باوليمبيا من هذا التدمير[٨٨]ولقد أعيد إحياء الألعاب الاوليمبية في العصور الحديثة في عام ١٨٩٦م على غرار النظام الاوليمبي القديم [٨٩]كل أربع سنوات إلا أن مكان الاحتفال يتغير كل دورة فهو لا يقام كما كان قديما في اوليمبيا فقط ولكن يقام في أي مدينة تجد لديها إمكانية إقامة مثل هذه الدورات الكبيرة ولكنها احتفظت بالاسم الاوليمبي وبتقليد أخر هو اقادة

---

[81] Gardiner N., Op.cit., P.140.
[82] Paus., III.21.I,V.21.9.
[83] Plut., Numa, I.4.
[84] Diog. Laert.,V.26.
[85] Gardiner N., Op.cit., P.51.
[86] Pind., Nem.Ods., II.23.
[87] Swaddling J., Op.cit., P.78.
[88] Gardiner N., Olympia,P.174.
[89] Finley M., Op.cit., P.6.

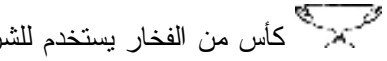
الشعلة الرئيسية للاحتفال الاوليمبي من اوليمبيا مهد الألعاب الاوليمبية ثم تنتقل الشعلة إلى المدينة التي سيقام بها الاحتفال .

تصوير الحكام في الألعاب والمسابقات الرياضية على الفخار اليوناني

صور حكم يوناني على إناء من الفخار من نوع Kylix[٩٠] رسما بالطراز الأحمر على أرضية سوداء Red Figure صنع في أثينا ويرجع إلى عام ٥٠٠/٤٧٥ ق.م وهو محفوظ حاليا في المتحف البريطاني[٩١] وكذلك صورت مسابقة الجري على ذلك الإناء كما نرى في شكل رقم (١) حيث يظهر على الإناء الحكم وهو يرتدي الزى اليوناني ويمسك العصا بيده اليمنى ، ومصور على الإناء وهو يراقب الفائز عند خط نهاية السباق وذلك ليعلن الفائز بهذا السباق ، كما يرتدي العداءون في هذا السباق الخوذات والدروع الواقية للساقين ويحملون دروعا في الأيدي اليسرى ، ونال هذا السباق شعبية كبيرة إذ أنه سباق مثير يجمع بين الخطورة والمواقف المسلية ، ويظهر أحد هذه المواقف على هذا الإناء الفخاري حيث سقط درع أحد المتسابقين والآخر خلع خوذته وحملها في يده اليمنى وكان هذا شيئا مسليا للجمهور ومن ناحية أخرى كان هذا السباق في ختام برنامج الاحتفالات وبذلك يعتبر خير ذكرى للمشاهدين حيث يذكرهم بكل الألعاب الرياضية التي تمتعوا بمشاهدتها والتي هدفها إعداد المواطن للحرب وخاصة لها وبذلك فهذا السباق يذكر المواطنين بواجبهم تجاه أوطانهم .[٩٢]

صور على إناء من الفخار من نوع Psykter[٩٣] موجود في متحف المتروبول بالولايات المتحدة الأمريكية وهي رسم بالطراز الأحمر على أرضية سوداء (R.F)[٩٤] صور عليه الحكم بالزى اليوناني وهو يراقب اللاعب في مسابقة الوثب الطويل وهو

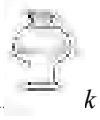
---

٩٠ Kylix  كأس من الفخار يستخدم للشراب وهو كأس غير عميق ذو يدان على الجانبين للإمساك به . انتشر في اسبرطة وأثينا وشرق الجزر اليونانية في منتصف القرن السادس قبل الميلاد ذات قدم عالية ويحتمل أن تكون اسبرطة هي التي اخترعت هذا الشكل من الأواني :

-Douglas A., Attic Red-Figure Kylix, Utah Museum of Fine Arts, 2008,PP.13-20.

[91] Swaddling J., op.cit., P.45.

[92] Swaddling J., op.cit., P.44.

٩٣ Psykter  إناء من الفخار يستخدم لخلط النبيذ مع المياه أو محلول مع آخر :

-Beazley, J.D., "Potter and Painter in Ancient Athens", in Kurtz, D.C. (ed. *k Vases – Lectures by J.D. Beazley* , Oxford , 1989)PP. 39-59.

-Bentz, M., "Objet d'Usage ou Objet du Prestige? Les Vases dans l'Habitat", in Rouillard, P. and Verbanck-Piérard, A. (eds.), *Le vase grec et ses destins* , Munich, 2003, PP.45-48.

[94] Alexander Ch., Greek Athletics, New York,1925,P.II.

يؤرجح الأثقال للخلف وللإمام مع انحناء الجسم ، ونلاحظ هنا تبادل وضع الأقدام فاليمنى هي الممدودة إلى الأمام بينما اليسرى منحنية نحو الخلف والأيدي ممدودة إلى الأمام كما نرى في شكل رقم (٢) . ويلاحظ هنا الحكم حركات اللاعب ليعطي الحكم في النهاية بأنها محاولة سليمة كما يحدث الآن في مسابقات الألعاب القوى .

صور على إناء من الفخار من نوع Kylix رسم بالطراز الأحمر على أرضية سوداء (R.F) أخرى ترجع لحوالي ٥٠٠ ق.م وهي محفوظة في متحف بوسطن [٩٥] صور عليها حكم مرتديا الزى اليوناني ويمسك بالعصا في يده اليمنى وهو يشير للاعب بعدم تخطي الخط كما نرى في شكل رقم (٣) ومن الملاحظ أن اللاعب يؤرجح الأثقال مرة أخرى للخلف ثم يقفز في الهواء حيث ذراعيه حاملة للأثقال ممدودة للإمام في وضع مواز لأقدامه وهي ممدودة للإمام أيضا .

صور حكم مرتديا الزى اليوناني ويمسك العصا بيده اليسرى ويشير بيده اليمنى لأحد المتسابقين في مسابقة الوثب الطويل على أمفورة Amphora[٩٦] رسما بالطراز الأسود على أرضية حمراء Black Figure من الربع الثاني من القرن السادس قبل الميلاد وهي محفوظة الآن في المتحف البريطاني[٩٧]شكل رقم (٤) كان اللاعب يحمل الأثقال في كلتا يديه ثم يجرى لمسافة قصيرة بخطوات سريعة مأرجحا الأثقال للإمام وللخلف ثم ينحني حتى تصبح يداه أسفل ركبتيه وفي لحظة الوثب يؤرجحهما للإمام بحيث يكون مركز الثقل في الإمام مع مد قدميه بحيث تصبحان متوازيين تقريبا مع ذراعيه وفي لحظة هبوطه على الأرض يرجع الأثقال للخلف .[٩٨] هذه الحركة تساعد على تطويل الوثب وتعطي الثبات للاعب عند الهبوط وتحدد نجاح اللاعب في وثبته أو فشله .[٩٩] ونلاحظ على هذه الأمفورة عودة الذراعين للخلف مما يحفظ توازن

---

[95] Finley M.I., The Olympic Games,London,1967,Plate. 15A.

[٩٦] Amphora إناء من الفخار كان يستخدم للتخزين :

-Birchall A., "Attic Horsehead Amphorae", *JHS* 92 ,1972, PP.46-63.

-Bloesch H., "Ein Meisterwerk der Töpferei", *AK*5 1972,PP.18-29.

-Docter R.L., "Athena vs Dionysos. Reconsidering the contents of SOS amphorae", *BaBesch* 66 (1991) 45-49.

-Empereur J-Y and Garlan, Y. (eds.), *Recherches sur les amphores grecques. Actes du colloque international, Athènes 1984. BCH Suppl. XIII* (1986).

[97] Gardiner N., Athletics of the Ancient world,P.150.
[98] Gardiner N., Further notes on the Greek jump, J.H.S.,XXIV, 1904, Part II,P.189.
[99] Finley M.I., Op.cit., P.33.

اللاعب إثناء هبوطه أيضا تتشابه هذه الحركة مع التنفيذ الحديث لها ولكن بدون استخدام الأثقال ، كما نلاحظ وجود أوتاد مرسومة على تلك الأمفورة وهي تساعد الحكام في تقدير المسافة التي قفزها اللاعب .

صور على إناء من الفخار من نوع Lekythos[١٠٠] رسما بالطراز الأسود على أرضية حمراء (B.F) محفوظة الآن في المتحف البريطاني [١٠١] صور عليها حكم مرتديا الزى اليوناني ويمسك العصا في يده اليمنى وأمامه لاعب رامي القرص كما نرى في شكل رقم (٥) والحكم يتفقد اللاعب عند خط البداية ، ونلاحظ أن اللاعب يحمل قرص في يده اليمنى ويرفع يده اليسرى والقدم اليسرى للإمام .

صور حكم ملتحي بالزى اليوناني ويمسك العصا بيده اليمنى على أمفورة Amphora بالطراز الأسود على أرضية حمراء (B.F) ترجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد محفوظة في متحف المتروبوليتان [١٠٢] شكل رقم (٦) كما صور ملاكمان واقفان في مواجهة بعضهما يستعدان للاشتباك معا ، نلاحظ أن الحكم يقف خلف الملاكم الأيسر بينما يقف حكم مساعد في الجهة اليمنى بدون ملابس ممسكا بشيء في يده اليمنى وذلك لمساعدة الحكم الرئيسي في رصد الأخطاء التي لا يراها الحكم الرئيسي وإبلاغ الحكم بالأخطاء التي يرتكبها اللاعب فيتدخل الحكم ويعاقب اللاعب المخطئ بالضرب ، ولقد ذكر لوكيان أنه أحيانا ترتطم رؤوس الملاكمان معا وتحدث صوتا عاليا .[١٠٣]

---

١٠٠ Lekythos إناء من الفخار كان يستخدم في المستحضرات الطبية والتجميل وهو ذو يد واحدة على الجانب للإمساك به :

-Beazley, J.D., "Attic White Lekythoi", in Kurtz , D.C. (ed.), *Greek Vases – Lectures by J.D. Beazley* , Oxford , 1989, PP.26-38.

-Brommer, F., "Eine Lekythos in Madrid ", *MadMitt* 10 1969,PP. 155-171.

Cook, B.F., "Class 6L: A Minor Workshop of Red-figure Lekythoi", in Brijder, H.A.G. (ed.), *Ancient Greek and Related Pottery – Proceedings of the International Vase Symposium12-15 April 1984* (Amsterdam, 1984,PP.149-152.

101 Gardiner N., Greek Athletic Sports,P.328.
102 Gardiner N., Athletics of the ancient world,P.186.
103 Lucian, Anach., I.

صور على إناء من الفخار من نوع Kylix وهي رسم بالطراز الأحمر على أرضية سوداء(R.F) ويرجع تاريخها لحوالي ٤٣٠ ق.م محفوظة بمتحف فيلادلفيا [١٠٤] صور عليها حكم يقف خلف المصارع الأيسر وفي يده اليمنى عصا يضرب بها اللاعب يحاول أن يخرج عن قواعد اللعبة كما نرى ذلك في شكل رقم (٧) كما صور مصارعان يتنافسان على الفوز بالمباراة ونرى مصارع قد تمكن من مسك ذراع خصمه بيديه ، ونلاحظ هنا أن تصوير وضع ركبتي المصارع ليس صحيحا لأن وضعها هكذا صعب التنفيذ في المرحلة التالية وهو أن يرفع خصمه فوق رأسه ثم يلقيه على الأرض ويقوم بتثبيته وهو ملقى على الأرض وكان يستحسن أن ترتكز ركبتي المصارع الفائز على الأرض حتى يتمكن من تنفيذ تلك الحركة .

كانت قواعد المصارعة الحرة كل شئ مسموح به من مصارعة وملاكمة وضرب ورفس وخنق ولكن منع فقط العض والفقء ، ولقد أشار بلوتارك إلى العض في المصارعة الحرة في حديثه عن اليسيبيادس ومحاولته تجنب الرمي في تمسكه لتخفيف حدة المسكة وبالفعل نجح في ذلك فصاح خصمه أنت تعض مثل المرأة فرد عليه لا مثل الأسد[١٠٥] بالطبع كان العض ممنوعا تماما ، أما الفقء فالمقصود به كما أشار ارسيتنانيس إدخال اليد أو الأصابع في الأعين أو الفم أو أي جزء حساس من الجسم [١٠٦]ولقد صور الفقء على الفخار من نوع Kylix وهي رسم بالطراز الأحمر على أرضية سوداء(R.F) ترجع لحوالي ٤٧٥ ق.م محفوظة في المتحف البريطاني[١٠٧]أحد اللاعبان يحاول إدخال أصبعه في عين خصمه ليفقأها هنا الحكم يتدخل ويرفع عصاه لأعلى ليضرب هذا اللاعب لخرقه قواعد اللعبة كما نرى في شكل رقم (٨) يتصارع المتنافسون وهم عرايا وأجسامهم مدهونة بالزيت ومغطاة برمال حتى لا يستطيع أحدهما أن يمسك الآخر إلا بصعوبة .[١٠٨]

[104] Swaddling J., Op.cit., P.59.
[105] Plut., Alcibiades,11.2.
[106] Aristoph., Pax., P.899.
[107] Finley M.I., Op.cit., Plate 226.
[108] Aristoph., Pax., P.897

صور على إناء من الفخار من نوع أمفورة باناثنية Panathenia Amphora[١٠٩] وهي بالطراز الأسود على أرضية حمراء (B.F) ترجع لبداية القرن الخامس قبل الميلاد وهي محفوظة الآن في متحف المتروبوليتان .[١١٠] مصور عليها حكم يقف خلف المصارع الأيمن ممسكا بعصا طويلة بيده اليمنى وهو يراقب مصارعان Pankration[١١١] ليعلن الفائز في تلك المباراة ، ونجد أن المصارع الأيمن يحاول أن يضرب خصمه بقدمه اليسرى إلا أن الآخر أمسكها بيده اليمنى ومرر اليسرى أسفل فخذه كما نرى في شكل رقم (٩) ، وعلى وشك أن يطرحه على ظهره .

صور على إناء من الفخار من نوع Skyphos[١١٢] رسما بالطراز الأسود على أرضية حمراء (B.F) يرجع لحوالي ٥٠٠ ق.م محفوظ الآن في متحف المتروبوليتان .[١١٣] صور عليها حكم يقف في الجهة اليمنى ويرفع عصاه بيده اليمنى ليتدخل ويعاقب اللاعب الذي أخترق قواعد اللعبة بناءاً على إشارة من الحكم المساعد الذي يقف في الجهة اليسرى ويشير بيده اليمنى إلى اللاعب المخطئ ليتدخل الحكم الرئيسي بمعاقبة

---

[١٠٩] Amphora إناء من الفخار كان يستخدم في مباشرة الطقوس الدينية وهو ذو يدان على الجانبين للإمساك به :

-Beazley, J.D., "Potter and Painter in Ancient Athens", in Kurtz, D.C. (ed.), *Greek Vases – Lectures by J.D. Beazley* Oxford , 1989,PP. 39-59.

-Bentz, M., "Objet d'Usage ou Objet du Prestige? Les Vases dans l'Habitat", in Rouillard, P. and Verbanck-Piérard, A. (eds.), *Le vase grec et ses destins* , Munich, 2003,PP.45-48.

Gill D.W.J. and Vickers M., "Pots and Kettles", *RA* 1989,PP. 297-303.

[110] Alexander Ch., Op.cit., P.25.

[١١١] هي رياضة قتالية تجمع بين الملاكمة والمصارعة أي ذات اشتباك متكامل بتنوع مختلف من أساليب القتال، وتتكون من مزيج من فنون القتال التقليدية والغير التقليدية، ودخلت تلك الرياضة في الألعاب الاوليمبية .

-Gardiner N., Greek Athletic sports and festivals, London, 1910,P.106.

[١١٢] Skyphos هو كأس من الفخار يستخدم للشراب وهو كأس عميق ذو يدان على الجانبين للإمساك به :

-Freyer-Schauenburg B., "Gorgoneion-Skyphoi", *JdI* 85 ,1970,PP. 1-27

-Johnson, F.P., "An Owl Skyphos", in Mylonas, G. and Raymond, D. (eds.), *Studies presented to David Moore Robinson* II ,Saint Louis, 1953,PP. 96-105.

-Oakley J.H.,"Attic Red-Figured Skyphoi of Corinthian Shape",*Hesperia*57,1988,PP.165-191.

[113] Gardiner N., Op.cit., P.218.

اللاعب بالعصا كما نرى ذلك في شكل رقم (١٠) . أشار بوزنياس لمثل حالة المصارع السفلى في حديثه عن المصارع الذي كان خصمه فوقه تلتف أذرعه وأرجله حوله وهكذا يحرز الفوز .[١١٤]

صور على إناء من الفخار من نوع Panathenia Amphora وهي رسم بالطراز الأحمر على أرضية سوداء(R.F) ويرجع تاريخها إلى ٥١٠-٤٧٠ ق.م[١١٥] وهي محفوظة الآن بمتحف اللوفر .[١١٦] مصور عليها حكم سلم جائزة لمصارع وهي عبارة عن إكليل من شجر الغار وكذلك أفرع من شجر الغار ، ويظهر الحكم ممسكا بعصا طويلة في يده اليمنى كما يمسك بعصا أخرى طويلة أيضا في يده اليسرى ، ويظهر اللاعب متوجا بتاج من أوراق الغار على رأسه كما يمسك بستة أفرع من شجر الغار في يديه ثلاثة أفرع في كل يد[١١٧] كما نرى ذلك في شكل رقم (١١) .

صور على إناء من الفخار من نوع Kylix وهي رسم بالطراز الأحمر على أرضية سوداء(R.F) ويرجع تاريخه إلى ٥٢٠-٥١٠ ق.م محفوظ الآن في متحف اللوفر.[١١٨] مصور عليه حكم يصافح لاعب فائز ويقوم بتسليمه فرع من شجر الغار كجائزة له ، كما يرتدي اللاعب إكليل من شجر الغار على رأسه ويتسلم فرع من شجر الغار من الحكم كما نرى في شكل رقم (١٢) .

صور على إناء من الفخار من نوع Kylix وهي رسم بالطراز الأحمر على أرضية سوداء(R.F) ويرجع تاريخه إلى ٤٨٠ ق.م محفوظ الآن بالمتحف البريطاني[١١٩]مصور عليه حكم يسلم جائزة لفائز في الألعاب الاوليمبية ويقلده شريط من الصوف حول عنقه كما نرى ذلك في شكل رقم (١٣) ويظهر اللاعب وهو يمسك بأفرع من شجر الغار في يديه .[١٢٠]

---

[114] Paus., Vin.40.2.

115 Moses I. F. & Pleket H. W., 1000 ans de Jeux Olympiques, Editions Perrin, Paris, 2004,P.57.

[116] Matheson S. B. "Panathenaic Amphorae by the Kleophrades Painter." *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 4 ,1989,PP. 95-112.

[117] Holtzman B., Histoire de l'Art Antique: Art Grecque. Ecole du Louvre, Reunion des Musees Nationaux, La Documentation Francaise, Paris, 1998,P.75.

[118] Vanoyeke.V., La Naissance des Jeux Olympiques et le Sport dans l'Antiquite. Societe d"Edition les Belles Letters, Paris, 2004,P.125.

[119] British Museum, Department of Greek and Roman Antiquites, Greek and Roman Life ,Third ed., London,1929,P.52.

[120] -Fred S. K. & Christin J. M., Gardner's Art through the Ages, the Western Perspective. Thomson Wadsworth, USA, 2006,P.180.

الخاتمة

يطلق على حكام الألعاب الاوليمبية اسم Ελλανοδίκαι أي حكام الهلينيين مما يعكس الشخصية القومية للاحتفال ، وكان الحكام يختارون بالقرعة من كل نبلاء اليس[١٢١]. ولقد ذكر بوزنياس أن عددهم كان في البداية اثنان يختارون من كل الأليين بالقرعة واستمر ذلك لفترة طويلة ، وفي الاوليمبياد ٩٥ عينت لجنة من تسعة أفراد وربما يرجع ذلك إلى أنه كانت هناك تسعة قبائل في مقاطعة اليس كان كل قبيلة يمثلها حكم يختار بالقرعة وقسم الحكام إلى ثلاث مجموعات ثلاثة منهم للإشراف على مسابقات الفروسية وثلاثة للعبة الخماسي والثلاثة الآخرين لبقية الألعاب . وفي الاوليمبياد التالية أضيف حكم عاشر كمراقب عام ثم ارتفع عددهم في الاوليمبياد ١٠٣ إلى اثني عشر نتيجة لزيادة عدد القبائل لضم أراضي جديدة لمقاطعة اليس . ونتيجة للحرب مع اركاديا نقص عدد الحكام إلى ثمانية وكان ذلك في الاوليمبياد ١٠٤ ثم عاد العدد في الاوليمبياد ١٠٨ إلى عشرة حكام واستمر بدون تغيير بعد ذلك [١٢٢] .

كان الحكام يختارون قبل بداية الاحتفال الاوليمبي بعشرة أشهر ويقيمون في مبنى خاص بهم أطلق عليه ίκαιΕλλανοδων بالقرب من الاجورا[١٢٣] ، وربما كان عملهم يستمر لمدة دورة أوليمبية واحدة ويتحملون جزءاً من تكاليف الاحتفال الاوليمبي إلا أن عملهم كان شرفاً كبيراً لهم[١٢٤].تبدأ مسئولياتهم منذ اختيارهم في تنظيم وترتيب الاحتفال إلا أن عملهم الفعلي يبدأ قبل بداية الاحتفال بشهر وهو الموعد الذي يبدأ فيه وصول اللاعبين لاليس،فكان عليهم التأكد من الأصل اليوناني للمتنافسين فلم يكن مسموحا لأحد بالتنافس إلا إذا كان ابنا شرعيا من أبوين يونانيين ولم يكن ارتكب جريمة وأن يكون مسجلا في السجلات الرسمية لمواطني المدينة التي جاء منها [١٢٥] أيضا من مسئولية الحكام حل المشاكل المتعلقة بسن اللاعبين من رجال وأطفال حيث أن هناك مسابقات للرجال وأخرى للأطفال وهذا ليس أمرا سهلا لعدم وجود سجلات للمواليد.[١٢٦]

كان الحكام يعتمدون على نظرتهم الشخصية ففي القرن الرابع استبعد الحكام احد الاسبرطيين من مسابقات الأطفال لطوله ولقوة جسمه وأشركوه في مسابقات الرجال [١٢٧] أيضا كان على الحكام اختيار ومراقبة اللاعبين في تدريبهم الأخير قبل الاشتراك

---

121 Paus., VI.24.4.
122 Paus.,V.9.4-6.
123 Paus., VI.24.3.
124 Finley M.I., The Olympic Games , The first thousand years , London,1976, P.59.
125 Gardiner N., Greek Athletic sports and festivals, London, 1910,P.117.
126 Paus., VI. 23.2.
127 Finley M., op.cit., P.63.

في المنافسات ويدققون على طاعة اللاعبين لهم ولأوامرهم . وعند بدء الألعاب يرتدون اروابا ارجوانية اللون ويجلسون في المقاعد الخاصة بهم عند النهاية النصف دائرية لمضمار الجري[١٢٨] وواجباتهم إثناء الاحتفال تقرير الفائز في كل لعبة ومنع أي غش أو خداع في الألعاب وهذا شئ نادر الحدوث وأيضا فرض الغرامات على من لا يحترم أوامرهم أو يتلاعب في نتائج المباريات واكتشاف حالات الرشوة التي ذكر منها عدة حالات منها حالة والد طفل رياضي كان شغوفا لفوز ابنه فقام برشوة والد خصم ابنه وعندما اكتشف هذا وقعت غرامة على كل من الوالدين [١٢٩]

أيضا ملاكم من تساليا قام برشوة ثلاثة ملاكمين آخرين كان احدهم قد حصل على الفوز في الاوليمبياد السابقة[١٣٠]وكان الحال إذا اكتشف أمر الرشوة بعد انتهاء المنافسة أن يبقى الوضع على ما هو عليه ولا ينتزع الفوز من الفائز ولكن يعاقب بالغرامة . أيضا كان هناك ملاكم من الإسكندرية فرضت عليه غرامة لوصوله متأخرا إلى الحلبة ولكنه رغم ذلك ارتدى قفازاته وهجم على منافسه الذي كان متوجا في ذلك الوقت وقد غرم هناليس لعدم احترامه للألعاب[١٣١] وكانت حصيلة تلك الغرامات ينفق على إقامة تماثيل برونزية للإله زيوس عرفت باسم Ζάνες اليس عليها نقوش تحذر اللاعبين من التزوير والغش وكان عددهم ستة عشر تمثالا مقامه عند مدخل الأستاديوم[١٣٢]أحيانا كان الحكام يعاقبون اللاعبين بالجلد بالرغم من أن هذه العقوبة كانت قاصرة فقط على العبيد إلا أنه كان مسموحا للحكام بمعاقبة اللاعبين لعدم احترامهم قواعد الألعاب بالجلد فعندما كانت اسبرطة في حالة حرب مع اليس ومنعت من الاشتراك في الألعاب الاوليمبية اشترك لاعب اسبرطي متخفيا تحت اسم من بوزيتا وعندما اكتشف جلد. [١٣٣]أما الفترة التي تسبق بداية الاحتفال نجد أن الحكام يجمعون اللاعبين بعد نهاية تدريبهم الأخير ويخاطبونهم قائلين إذا دربتم أنفسكم بأسلوب يليق بالاحتفال الاوليمبي وإذا لم تكونوا مذنبين فأذهبوا بشجاعة فائقة أما أنتم يا من لم تتدربوا جيدا فأذهبوا حيث ترغبون [١٣٤] .

بعد استعراض الحكام على الفخار اليوناني فأن أهم ما يميز الحكام في الألعاب الاوليمبية هو ارتداؤهم الأرواب الأرجوانية اللون المصنوعة من الكتان[١٣٥] ويتركون الكتف الأيمن عاريا كما نرى في جميع الأشكال ، كما يتميز الحكام بمسكهم عصا

[128] Mahaffy J., Rambles and studies in Greece, Fourth ed., London,1892, P.301.
[129] Paus., V.21.16-17.
[130] Paus., V.21.3.
[131] Paus., V.21.13.
[132] Paus., V.21.1-2.
[133] Finley M.I., op.cit., P.67
[134] Apollonios,V.43. ;Gardiner,op.cit.,P.202.
[135] Gluboc S.& Tamarin A., Olympic Games in Ancient Greece, New York,1976,P.19.

طويلة وذلك لضرب اللاعب الذي يخرج عن قواعد الألعاب ، وينتعل بعضهم صندلا في الأقدام وكذلك بعضهم يرتدي إكليل من شجر الغار على الرأس كما نرى في أشكال (٣) ، (٥) ، (١٠) ، (١١) و (١٢) . كما أن تصوير الحكام المساعدين واللاعبين على الفخار بدون أي ملابس وذلك لتمييز الحكم الرئيسي بالزى الخاص بالحكام كما نرى في شكل رقم (٦) و (١٠) والحكام المساعدون هم شباب كانوا يساعدون الحكام في رصد الأخطاء التي لا يراها الحكم الأساسي وإبلاغ الحكم بأخطاء اللاعب المخطئ فيتدخل الحكم بضرب اللاعب الذي خرج عن قواعد اللعبة .

نستنتج أيضا وجود حكام شباب كما في شكل رقم (٣) ، (١٢) و (١٣) والغالب أن يكون مثل هؤلاء الحكام ربما كانوا لاعبون سابقون في الألعاب الاوليمبية ولهم دراية كبيرة في الألعاب مما ينعكس على التحكيم ، كما نلاحظ وجود حكام كبار في السن كما نرى في شكل رقم (٦) ، (٩) و (١٠) ، كما نلاحظ أيضا وجود حكام في أعمار مختلفة كما نرى في أشكال رقم (١) ، (٢) ، (٤) ، (٥) ، (٧) ، (٨) و (١١) .

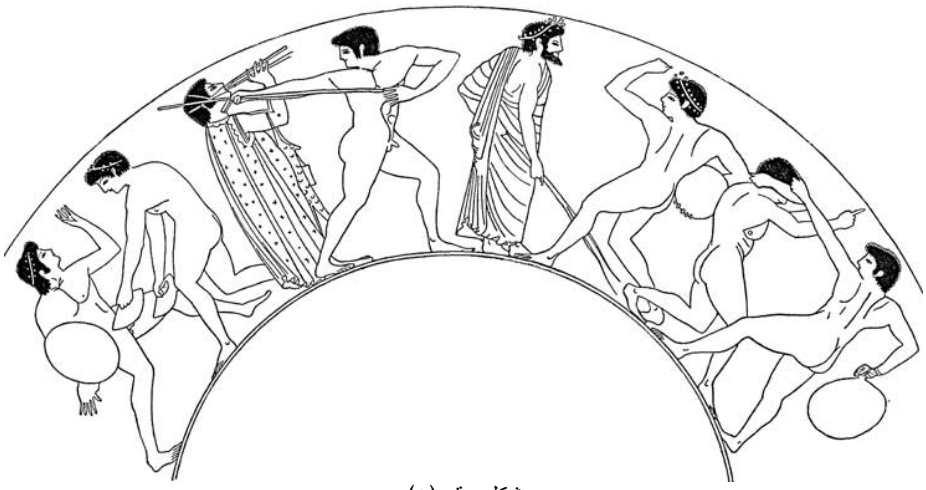
مما سبق نرى أنه كان للحكام دور مهم في الألعاب الاوليمبية حيث يبدأ دورهم قبل انطلاق الاوليمبياد بشهر كما سبق أن ذكرنا وكان المسئولون في اختيارهم لتنظيم وترتيب الاحتفال فكان عليهم فحص اللاعبون أولا ثم مراقبة اللاعبون في تدريبهم الأخير قبل بدء المنافسات ثم يأتي دورهم المهم في مراقبة المباريات ومعاقبة اللاعبين الذين يخرجون عن قواعد الألعاب بالضرب وفرض غرامات على من لا يحترم أوامرهم أو يتلاعب في نتائج المباريات وكانت حصيلة تلك الغرامات ينفق على إقامة تماثيل برونزية للإله زيوس ثم يأتي دورهم في تقرير الفائز في كل لعبة ثم يأتي دورهم الأخير وهو تسليم الجوائز إلى الفائزين ، وكانت الجائزة عبارة عن إكليل من شجر الغار وكذلك أفرع من شجر الغار .

شكل رقم (١)
حكم يراقب مسابقة الجري مصور على إناء Kylix
(Swaddling J., The Ancient Olympic games, British museum,London,1980,P.45.)

شكل رقم (٢)
حكم يراقب حركات اللاعب في مسابقة الوثب الطويل على إناء Psykter
(Alexander Ch., Greek Athletics, New York,1925,P.11)

شكل رقم (٣)
حكم يشير بعصاه للاعب الوثب الطويل على إناء Kylix
(Finley M.I., The Olympic Games , The first thousand years , London,1976,Plate 15A.)

شكل رقم (٤)
حكم يقدر المسافة التي قفزها اللاعب في الوثب الطويل مصور على أمفورة
(Gardiner N., Athletics of the ancient world, Oxford,1930,P.150)



شكل رقم (٥)
حكم يمسك عصا في اليد اليمنى وأمامه لاعب رامي القرص مصور على Lekythos
(Gardiner N., Greek Athletic sports and festivals, London, 1910,P.328.)

شكل رقم (٦)
حكم يراقب ملاكمان في مواجهة بعضهما في مباراة للملاكمة مصور على أمفورة
(Gardiner N., Athletics of the ancient world, Oxford,1930,P.186.)

شكل رقم (٧)
حكم يمسك عصا ويضرب بها لاعب حاول أن يخرج عن
قواعد اللعبة في مباراة للمصارعة مصور على Kylix
(Swaddling J., The Ancient Olympic games, British museum,London,1980,P.59.)

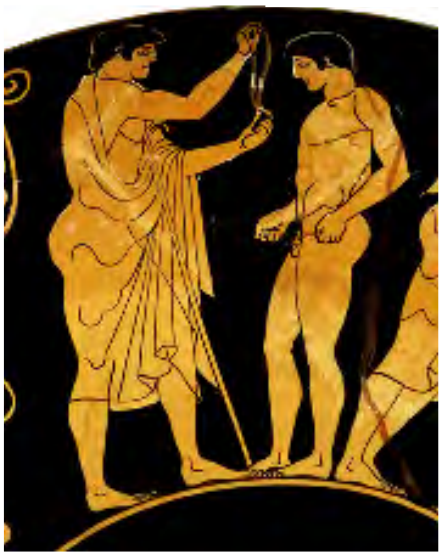
شكل رقم (٨)
حكم يضرب لاعب في مباراة المصارعة
وذلك لخروجه عن قواعد اللعبة مصور على Kylix
(Finley M.I., The Olympic Games , The first thousand years , London,1976,Plate 226.)

شكل رقم (٩)
حكم يمسك عصاه ويراقب لاعبان في لعبة Pankration
(Alexander Ch., Greek Athletics, New York,1925,P.25.)

شكل رقم (١٠)
حكم يرفع عصاه ويعاقب لاعب مخطئ في لعبة المصارعة مصور على Skyphos
(Gardiner N., Athletics of the ancient world, Oxford,1930,P.218.)

شكل رقم (١١)
حكم يسلم جائزة لمصارع فائز مصور على أمفورة Panathenia
(Matheson S. B. "Panathenaic Amphorae by the Kleophrades Painter." Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 4 ,1989,P.105.)

شكل رقم (١٢)
حكم يصافح لاعب فائز مصور على Kylix
(Vanoyeke.V., La Naissance des Jeux Olympiques et le Sport dans l'Antiquite. Societe d"Edition les Belles Letters, Paris, 2004,P.125.)



شكل رقم (١٣)
حكم يضع شريط من الصوف حول عنق لاعب فائز مصور على Kylix
(Fred S. K. & Christin J. M., Gardner's Art through the Ages, the Western Perspective. Thomson Wadsworth, USA, 2006,P.180.)

قائمة المصادر والمراجع

أولا المرجع الأجنبية

- Alexander Ch., Greek Athletics, New York,1925.

-Beazley, J.D., "Potter and Painter in Ancient Athens", in Kurtz, D.C. (ed.), *Greek Vases – Lectures by J.D. Beazley* , Oxford , 1989.

-Beazley, J.D., "Attic White Lekythoi", in Kurtz , D.C. (ed.), *Greek Vases – Lectures by J.D. Beazley* , Oxford , 1989.

-Bentz, M., "Objet d'Usage ou Objet du Prestige? Les Vases dans l'Habitat", in Rouillard, P. and Verbanck-Piérard, A. (eds.), *Le vase grec et ses destins* , Munich, 2003.

Birchall A.**,** "Attic Horsehead Amphorae", *JHS* 92 ,1972.

-Bloesch H.**,** "Ein Meisterwerk der Töpferei", *AK*5 1972.

- Boardman J., *The Oxford History of Classical Art.* Oxford University Press, 1993.
-British Museum, Department of Greek and Roman Antiquites, Greek and Roman Life ,Third ed., London,1929.

-Brommer, F., "Eine Lekythos in Madrid ", *MadMitt* 10 1969.

-Bury J. B., A History of Greece to the Death of Alexander the Great, Fourth ed., London,1977.

Cook, B.F., "Class 6L: A Minor Workshop of Red-figure Lekythoi", in Brijder, H.A.G. (ed.), *Ancient Greek and Related Pottery – Proceedings of the International Vase Symposium12-15 April 1984* ,Amsterdam, 1984.

Docter R.L**.**, "Athena vs Dionysos. Reconsidering the contents of SOS amphorae", *BaBesch* 66 ,1991.

- Douglas A., Attic Red-Figure Kylix, Utah Museum of Fine Arts, 2008.

Empereur J-Y and Garlan, Y. (eds.), *Recherches sur les amphores grecques. Actes du colloque international, Athènes 1984. BCH Suppl. XIII* (1986).

-Finley M.I., The Olympic Games , The first thousand years , London,1976.
-Fred S. K. & Christin J. M., Gardner's Art through the Ages, the Western Perspective. Thomson Wadsworth, USA, 2006.

Freyer-Schauenburg B., "Gorgoneion-Skyphoi", *JdI* 85 ,1970.

-Gardiner N., Athletics of the ancient world, Oxford,1930.
-Gardiner N., Greek Athletic sports and festivals, London, 1910.
-Gardiner N., Olympia Its History and Remains, Oxford , 1904.
-Gardiner N., Further notes on the Greek jump, J.H.S.,XXIV, 1904.
-Gill D.W.J. and Vickers M., "Pots and Kettles", *RA* 1989.
Gluboc S.& Tamarin A., Olympic Games in Ancient Greece, New York,1976.
-Holtzman B., Histoire de l'Art Antique: Art Grecque. Ecole du Louvre, Reunion des Musees Nationaux, La Documentation Francaise, Paris, 1998.

Johnson, F.P**.**, "An Owl Skyphos", in Mylonas, G. and Raymond, D. (eds.), *Studies presented to David Moore Robinson* II ,Saint Louis, 1953.

-Mahaffy J., Rambles and studies in Greece, Fourth ed., London,1892.
-Matheson S. B. "Panathenaic Amphorae by the Kleophrades Painter." *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 4 ,1989
-Moses I. F. & Pleket H. W., 1000 ans de Jeux Olympiques. Editions Perrin, Paris, 2004.

-Oakley J.H., "Attic Red-Figured Skyphoi of Corinthian Shape", *Hesperia* 57 ,1988.

-Rouse W., Greek Votive offerings, Cambridge,1902.
-Swaddling J., The Ancient Olympic games, British museum,London,1980.
- Vanoyeke.V., La Naissance des Jeux Olympiques et le Sport dans l'Antiquite. Societe d"Edition les Belles Letters, Paris, 2004.

ثانيا: المصادر

-Apollodorus, The Library (Loeb).
-Apollonios Rhodius , The Argonautica (Loeb).
-Aristophanes, Pax(Loeb).
-Diodorus Siculus, (Loeb).
-Diog. Laertius, Lives of Eminent Philosophers,(Loeb).
-Herodotus(Loeb).
-Lucian, Affairs of Heart (Amors), Anacharsis, Hermontinus, Ignorant,Nero,Phelospeud (Loeb).
-Pausanias , Description of Greece(Loeb).
-Pindar, Odes. (Loeb).
-Plato, Republic , (Loeb).
-Plutarch, Lives Moralia, (Loeb).
-Thucydides, (Loeb).
-Xenophon, Hellenica Memorabilia, (Loeb).

ثالثا: المراجع العربية

-ممدوح درويش مصطفى، الألعاب الرياضية عند اليونان ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، ١٩٨٦.

تصوير الغزل على الأوانى الفخارية فى الفن اليونانى

د. حنان خميس الشافعى♦

لقد اكتسب الفخار اليونانى أهمية كبيرة من بين الفنون اليونانية وقد تزايدت قيمته الفعلية وذلك من خلال ما حمل من رسومات وزخارف استمدها الفنان من الموضوعات الأسطورية، والحياه اليومية، والمعتقدات الدينية التى عايشها والتى تعكس مدى ادراك الفنان اليونانى وحسه بما يدور حوله من احداث سواء تاريخية او دينية[١]. وجديرٌ بالذكر ان الفنان اليونانى استحب تصوير مشاهد من الحياه اليومية ، ومن بين هذه المشاهد مشهد الغزل والنسيج لما لهذه الحرفة من مكانة كبيرة فى المعتقدات الدينية، وأيضا الحياه اليومية[٢].

من المعروف ان النسيج كان من التقاليد الهامة للنساء اليونانيات من قديم الزمن حيث نجده فى الحضارة اليونانية القديمة واحد من السلع التصديرية العظمى، وان النساء هن اللاتى يقمن بالغزل والنسيج ،وان هن مميزات بهذه الحرفة التى استطاعت ان تأخذ مكانة هامة فى الحياة الأقتصادية لدى اليونانى القديم ،وبذلك يكون للمرأة اليونانية دور مؤثر فى الأقتصاد اليونانى حيث انه نشاطا منزلياً ،وتجارياً فى آن واحد وكان من المسؤليات الأولية للزوجات حيث يشرفن على جميع الأعمال المنزلية بما فيها عملية الغزل والنسيج سواء كن هن القائمات على ذلك اوايمائهن ومساعدتهن[٣]. وقد احتلت النساء اللاتى يمتهن مهنة الغزل والنسيج الأحرار منهن او الإيماء مكانة عالية بين اقرانهن فى المجتمع اليونانى .

ويعد النسيج جزء من الطقوس الدينية العامة والخاصة ففى الأحتفالات بأعياد البانثينايا[٤] (صورة رقم ١) وهو اكثر اعياد الإلهة اثينا اهمية نجد النساء من كل

♦ استاذ الأثار اليونانية والرومانية المساعد – كلية الأداب – قسم الأثار والدراسات اليونانية والرومانية – جامعة دمنهور.

١– د/ منى حجاج، أساطير الإغريق ابتداع وإبداع، الرواد، الإسكندرية، ٢٠٠٧، ص٢٧.

- Williams, D., Greek Vases, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1985, PP. 14.

2- Don Nordo, Women Of Ancient Greece, SanDiago: Lucent Books, 2000, P. 55.

٣– حسن الشيخ، اليونان، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٩، ص٩٤.

4- Elaine, Fantham, etal., Women in the classical World, Oxford Univ., Press, 1994, P. 33.

– أعياد البانثينايا هى مراسم واحتفالات دينية ومسابقات موسيقية ورياضية كانت تنعقد سنوياً فى منتصف الصيف وكل أربع سنوات يكون لها موكب عظيم خاص للآلهة آثينا Athena ويعتقد أنه يبدأ بموكب ضخم يأخذ طريقه عبر المدينة، حتى قمة الأكروبوليس ويمثل السائرين كل طبقات المجتمع.

الأعمار والفئات يشاركن فى ابتكار وابداع الرداء الخاص بهـا المـسمى (بيبلـوس) Peplos[٥] الإلهة اثينا .

ويذكر هوميروس[٦] ان الإلهة اثينا تعتبر من امهر الناسجات، أنه قد حدث ان مساعدة الإلهة اثينا وتدعى ارخنى قد ادعت انها امهر من الإلهة فى النـسج فأقيمـت مسابقة بين الإلهة اثينا واراخنى وكان نتيجة لذلك ان مسختها الإلهة آثينا الى عنكبوت وقد صور الفنان اليونانى هذه المنافسة على اناء من نوع الأريبـالوس ،مـن طـراز الصورة السوداء، يرجع الى حوالى ٦٠٠ق.م. [٧] (صورة رقم٢) المنظـر المـصور امامنا يظهر خمس سيدات منقسمات الى مجموعتين ونولين المجموعة الأولى فى يسار الصورة وهو عبارة عن نول رأسى مكون من قائمين و عارضة افقية مشدود عليهـا خيوط االنول (السداة)التى تتدلى عمودية متوازية ومربوط فى نهايتها الأوزان الحجرية . النسيج الموجود على العارضة الأفقية مزخرف بزخارف هندسية، تقف على الجانب الأيسر من النول سيدتين ،الأولى تنظر الى السيدة التى امامها وتتحدث معهـا امـا الأخرى فهى تهم بالغزل على النول.

أما المجموعة الثانية فتصور الإلهة اثينا تغزل على النول الرأسى الثانى وتسند درعهاعلى ساقيها ،وفى الناحية اليسرى من النول تقف سيدة اخرى امامها تساعدها فى الغزل .اما فى منتصف الصورة بين المجموعتين فتقف سيدة كما لو كانـت تراقـب المسابقة.

ويذكر هوميروس فى الأوديسية قصة وفـاء بينلـوبى لزوجهـا اوديـسيوس وانتظارها لعودته ورفضها كل عروض الزواج التى قدمت لها ،وكانت دائما تـتحجج بان عليها اولاً الإنتهاء من نسج كفن والد زوجها فكانت تسهر طـوال الليـل لتحـل (تفك)ما نسجته طوال النهار وبهذه الطريقة لن تنتهى ابداً من هذا النـسيج وبالتـالى تستطيع تأجيل اى عرض من عروض الزواج .

٥- Peplos هو الرداء المقدس للألهة آثينا يعد منذ شهور سابقة، وتبدأ الكاهنات الكبرى للآلهة فـى خلق وإبداع رداء جديد يصنع على النول. ويساعدهم أربع فتيات أعمارهن بين ٧ أو ١١ سنة ويطلق عليهن اسم الـ Arrephoroi وهن يعشن فى الأكروبوليس لمدة عام يكن فى الخدمة الخاصة للإلهة ثم تتقدم خادمتين أو أكثر لنسج الرداء وفى النهاية يتم إرسال الرداء حول تمثال خشب للآلهة آثينا الذى يستقر فى معبد الآرخثيون ليحل محل الرداء السابق.

6- Homer,The Odyssay,Butcher,S.H.,& Andrew,Longtrans,London, The Medici Society, 1930.

7- John Boardman, The Art and Architecture of ancient Greece, London, Thames and Hudson, 1967, P. 173– 4.

ولقد صور الفنان اليونانى هذا المشهد على اناء فخارى يرجع الى اوائل القرن الخامس ق.م.[٨] بطراز الصورة السوداء (صورة رقم ٣)،المنظر الرئيسى على الإناء يصور بينلوبى وهى تجلس امام نولها على مقعد بدون ظهر ومتجهة ناحية اليسار مرتدية خيتون وفوقه الهيماتيون وهى منحنية ،وتنظرالى الاسفلى وتضع يدها اليمنى اسفل وجههاواليد اليسرى مستندة خلفها على المقعد ويبدو على ملامحها الحزن والكأبة ويقف امامها تليماخوس وهو يرتدى عباءة تغطى كتفه الأيسر اما الأيمن فهو عارى ويمسك فى يده اليسرى بحربته اما اليد اليمنى فموضوعة فى وسطه وينظر الى بينلوبى كما لو كان ينتظر منها رداً.

الأثنان يقفان امام النول الرأسى الموزون (نول السداة الموزون) الذى يتكون من قائمين رأسيين وعمود سداة افقى، وقضيب سقيفة (شيد) وقضيب (هيدل)، واوزان يتم ربطها فى خيوط السداة بالقضيب الأفقى عند القمة وتعلق رأسياً نحو الأرض (صورة رقم ٤) وفى هذه الحالة كانت الأوزان تصنع من الطمى (صورة رقم٥) ثم تربط بنهايات خيوط السداة والتى تجمع معاً وتربط بالطريقة التى لا تسمح للخيوط الملفوفة ان تفك كما هو موضح بالمثال (صورة رقم ٦). اما النسيج الملفوف على العارضة الأفقيةالذى لم يكتمل فهو مزركش بشريطين الأول مزين بزخارف هندسية والشريط الثانى مزين بالجريفن.

لم يكن هوميروس الوحيد الذى اتى على ذكر الغزل والنسيج ولكن نجد بلوتارخ[٩] يذكر الأقدار الثلاثة الموراى على انهن التشخيص الأنثوى لعمر الأنسان، وكانت كل واحدة منهن تلعب دوراً مختلفاً فى نسيج الحياه. حيث تقوم كلوثو بلف خيط العمر من فلكة مغزلها ولاخيسيس تقيس طول خيط العمر بقصبتهااما اتروبوس فتقص الخيط لتحدد نهاية العمر .

ان الوصف المرئى للادوات والتقنية فى الرسم على الأوانى الفخارية تقدم رؤية قيمة لعملية إنتاج المنسوجات فى العصر اليونانى.لقد كانت الخيوط الصوفية

8- Geoffery, S., Beadle, Art and Literature of Ancient Greece, Oxford Univ., 1997, P. 81.
9- Plato., The Republic., Alan Bloom, Trans., New York, Basic Book, 1991.

تغزل يدويا مستخدمين فلكة المغزل(ديستاف Distaf)[١٠]والمغزل(سبيندل Spindle)ونجد هذه المرحلة من الغزل مصورة على واناء فخارى من نوع اويكينوى ارتفاع الإناء حوالى ٢٢سم يرجع الى ٤٩٠ق.م. [١١]، محفوظ فى المتحف البريطانى بلندن من طراز الصورة البيضاء، (صورة رقم ٧) وهو يصور سيدة تقف فى منتصف الإناء متجه ناحية اليمين وترتدى خيتون وهيماتيون وتمسك فى يدهااليسرى فلكة المغزل اما اليد اليمنى فتمسك المغزل ويتدلى الخيط الى اسفل حتى يقارب الأرض.

وجديرٌ بالذكر اننا لدينا قليل من الأمثلة المتبقية من الملابس والمنسوجات والأنوال والأدوات الأخرى المستخدمة فى الغزل والنسيج.لأن معظمها قد هلك بفعل الزمن ولكن ولحسن الحظ ان حفظ لنا الفخار اليونانى صوراً لتلك الحرفة ذات التفاصيل الدقيقة على سبيل مثال اناء من نوع الليكثوس يرجع ال ٥٥٠-٥٣٠ق.م.[١٢] من طراز الصورة السوداء من عمل الفنان امازيس .(صورة رقم ٨) ارتفاع الإناء ست وثلاث ارباع بوصة محفوظ فى متحف المتروبوليتن. مصور على عنق الإناء مجموعة من الأولاد والبنات يرقصون معاً وامامهم سيدة جالسة ترفع حجابها بنفس الطريقة المعتاد للعرائس فى الفن اليونانى .اما المنظر الرئيسى على بطن الإناء فيصور خمس مجموعات من النساء يقمن بعدة مراحل من عملية الغزل والنسيج ،فنجد فى مركز الصورة سيدتان تنسجان على النول الرأسى الموزون وعلى يمينهم سيدتان تقومان بوزن كرات الصوف بينما سيدة ثالثة تقوم بالأشراف عليهن والى جوارهن سيدتان تملأن السلة الخاصة بالصوف المعد للنسيج،و يليهما سيدتان تقومان بطى وثنى الأجزاء التى اكتمل نسجها. اما الجزء الخلفى للإناء وعلى يسار النول نجد سيدتان تغزلان الصوف الى خيوط .وبالرغم من عدم التتابع فى تصوير عملية الغزل والنسيج الا ان الشكل المرسوم يصور كل خطوة ومرحلة من مراحل الغزل والنسيج .

١٠- الـ Distaff هى فلكة المغزل وأكبر من المغزل بثلاثة أضعاف، وهى قوية وسميكة بالنسبة للمغزل، ومن المعتاد أن تكون إما عصا (قصبة) مع وجود اتساع بالقرب من القمة لحمل الكرة أو أحياناً تكون من مواد قيمة ومزخرفة.

- أما الـ Spindle المغزل عبارة عن عصا يبلغ طولها من ١٠ إلى ١٢ بوصة، فى أعلاها فتحة حيث يتم تثبيت الخيط بها وبالتالى يظل وزن المغزل قادراً على حمل الخيوط أثناء تكوينه.

- http://penlope. Uchicago. ece/ Thayer/ E/ Roman/ Texts/ Secondery/ SMIGRA/ Fusus.html.

- Encyclopedia Britannica, Texile (Cited. May30, 2006) Available on World Wide. Web: (http://www. britannica.com/ebi/artticle-208843).

11- Pedley, J. G., Greek Art and Archaeology, Second Edition, Michigan Univ., Laurence King, London 1998, P. 271.

12- Beadle, S., Geoffery, Op. Cit., P. 99.

اما النول الرأسى الموزون الذى تنسيج عليه السيدتين فهو عبارة عن قائمين رأسيين وله عارضة افقية مشدود عليه السداة وتتدلى منه الخيوط المتوازية بشكل رأسى الى الأرض وتتجمع مجموعات من الخيوط الموزونة فى وزنة واحدة من الحجر.اما النسيج المنتهى منه فهو ملفوف على العارضة الأفقية اعلى النول ويوجد فى منتصف النول عمود السقيفة والقضيب الماسك (الهيدل).

ان مثل هذه المشاهد التى تصور الحياه اليومية وعمل المرأة (النشاط المنزلى) كانت الى حداً ما غير مألوفة وغير معتاد فى هذا الوقت ويعتبر هذا الإناء واحداً من الأمثلة القليلة التى تصور النساء فى العمل بالرغم ان هذه النوعية من الموضوعات ستصبح اكثر اعتياداً شيوعا فى السنوات اللاحقة كما سنرى فى كثير من الأمثلة محل البحث.

هناك اناء من نوع الهيدريا ،من طرازالصورة الحمراء ، ترجع الى حوالى ٤٥٠-٤٠٤ق.م.[١٣] (صورة رقم ٩) وهى تصور سيدة جالسة على نولها وتسلم الطفل الى امرأة اخرى ويقف خلف السيدة رجل يرتدى عباءة ويمسك فى يده اليسرى عصاه .النول الظاهر فى الناحية اليسرى من الصورة عبارة عن النول الرأسى الموزون (نول السداة الموزون)ويبدو ان السيدة قد انتهت من نسيجها نظرا لعدم وجود خيوط السداةو الأوزان ولكن ما يلفت الأنتباه هنا ان النول الرأسى يظهر بوضوح كيفية توازنه على الأرض بحيث يستند على دعامة من الخشب حتى يكون متزن دون الأستناد على الحائط خلف المنظر .

اما على اناء سكيفوس، من طراز الصورة السوداء، يرجع الى ٤٥٠ق.م.[١٤] (صورة رقم ١٠) تظهر بينلوبى وهى تجلس امام نولها ومتجه ناحية اليمين حيث تتحدث الى رجلين الأمامى منهم يحمل ملامح الصبية الى حد ما. اما النول الذى يظهر خلفها فهو فى حقيقة الأمر ما يهمنا من الصورة لأنه يظهر تركيبة اوطريقة وقوف النول الرأسى الموزون وما اذا كان يستند الى الحائط ام انه قائم بذاته لأن القائم الأيمن يكون له دعامة جانبية يستند اليها النول .النسيج المنتهى منه ملفوف على العارضة العلوية ونرى خيوط السداة تتدلى الى اسفل وهى موزونة من اسفل بالأوزان الحجرية.

جديرٌ بالذكر ان النول الرأسى الموزون لم يكن هو النول الوحيد المستخدم فى عملية الغزل والنسيج حيث صور على اناء فخارى من نوع البيكسيس، من طراز

13- Cook, R. M., Greek Painted Pottery, 2nd. ed., London 1972, P. 80, Fig 22.
14- Beazly, J. D., Attic Black. Figure Vase Painters, Oxford, 1956, P. 128.

الصورة الحمراء، يرجع الى ٤٣٠ق.م. [١٥] (صورة رقم١٢) سيدتان تجلس احداهما على مقعد بظهر في الناحية اليسرى من المنظر وتمسك فى يدها مغزل وتنظر الى الأمام، ترتدى خيتون وهيماتيون ومن خلفها باب نصف مفتوح يظهر منه سريرعالى ووسادتين. امامها مباشرة تقف سيدة ترتدى الخيتون والهيماتيون وتمسك فى يديها نول يدوى (محمول) وهويأخذ شكل المثلث المقلوب او الشكل المخروطى الى حد ما حيث ان القائمان الرأسيان منفرجان من اعلى ومتصلان من اسفل اما قاعدة المثلث فى بمثابة العارضة الأفقية التى يشداليها خيوط السداة.التى بالتالى تشد الى اسفل قرب قمة المثلث فى عارضة افقية اخرى تقوم بعمل الأوزان .

هناك أيضاً كالاثوس من طراز الصورة الحمراء يرجع إلى ٤٤٠ق.م. [١٦] (صورة رقم ١٣) محفوظ فى المتحف اليونانى بقسم الكلاسيكيات. يصور على بطن الإناء سيدتان واحدة تقف فى الناحية اليمنى من المنظر وهى ترتدى الخيتون والهيماتيون والحجاب، أما السيدة الأخرى فهى تجلس على كرسى فى الناحية اليسرى من المنظر وترتدى الخيتون وتمسك فى يديها بالنول اليدوى المحمول عبارة عن إطار مكون من قائمين متوازيين وعارضتين مشدود بينهما خيط النول القائمان منفرجان من اعلى ويتصلان من اسفل فى زاوية تشبة رأس المثلث. ويبدو عليها الإنهماك فى غزل النسيج الذى بين يديها[١٧].

مثال آخر ليكثوس أتيكية ترجع إلى ٥٠٠ ق.م. [١٨] (صورة رقم ١٤) محفوظة فى المتحف البريطانى بلندن وهو يصور سيدة تجلس على كرسى بظهر فى الناحية اليمنى من المنظر بوضع جانبى وتمسك فى يدها النول عبارة عن قائمين متوازيين ومنفرجين من أعلى وعارضتين مشدود بينهما سبعة خيوط للنول وهى تعمل باهتمام شديد ويبدو أن النسيج لم يكتمل بعد حيث أنها تعمل فى الجهة العليا من النول.

أما فى منتصف القرن الخامس ق.م. [١٩] قد رسم فنانى الـ Penthesilea نفس شكل النول المحمول ولكن ليس أثناء عملية الغزل ولكنه صور معلق داخل

15- Beazly, J. D., Attic Red – FiguerVase Painters, Oxford, London, 1963, P. 98.
- Maria, Daniels, Courtesy of the Museedu Louver, 1992, CA 587.
16- Beazly, Op. Cit., P. 56.
17- Louise, Clark, American Journal of Archaeobgy, Col. 87, No. 1, Jan. 1983, PP. 94– 96.
18- Waters, H. B., Vases Recently Acquired by the British Museum (1896- 1910), JHS31 (1911) 15, 16 Fig 13:Brit. Mus. 1905.
19- Louise Clark, Op. Cit., P. 95. P. 150.

حجرات السيدات أو المعامل الخاص بهم. ونرى هذا المنظر مصور على إناء من نوع كيلكاس أتيكى من طراز الصورة الحمراء (صورة رقم ١٥) يصور فى منتصف المنظر سيدة تجلس على كرسى بدون ظهر وتنحنى إلى الأمام وترفع يديها كما لو كانت تعرض شيء. أمامها رجل يرتدى الهيماتيون وهو ينحنى لتلك السيدة الجالسة. أما فى الناحية اليمنى فيقف رجل يرتدى أيضاً الهيماتيون وينظر إلى اليسار حيث المشهد السابق. أما ما يهمنى من الصورة هو النول المعلق على الحائط أعلى المنظر وهو عبارة عن قائمين متوازيين منفرجين للأعلى يلتقيان فى الأسفل بزاوية تشبه رأس المثلث. ويربط بينهما من أعلى وأسفل عارضتين مشدود إليهما خيوط النول. هذا النول يشبه كثيراً النول المصور فى (صورة رقم ١٢) حيث إنه من أسفل يشبه المثلث.

ولشدة شغف الفنان اليونانى بتصوير حرفة الغزل والنسيج صور الفنان الورش التى كان يتم فيها هذه الحرفة، حيث صور على إناء كيلكس اتيكى من طراز الصورة الحمراء يرجع إلى منتصف القرن الخامس ق.م.[٢٠] (الصورة رقم ١٦) يصور مجموعة من السيدات والرجال كل اثنان متقابلين يتحدثون مع بعض أما فى خلفية المنظر فيوجد فى اليمين النول معلق على الحائط مع مجموعة من الأشياء الأخرى مثل عصابة الرأس للسيدات والشال، حقيبة أو جراب، ومكشط للزيوت. النول الموجودة عبارة عن قائمين رأسيين مقوسين يلتقيان من أسفل فى زاوية ويتقاطع معهما عارضتين أفقيتين مشدود إليها خيوط النول ويبدو أن النسيج مكتمل على الخيوط فى انتظار رفعة من على النول.

المنظر المصور هنا يعطينا إيحاء بأنه حانوت لبيع الملابس وأيضاً حركة الأشخاص المصورة كما لو كان فى حالة من التفاوض والشراء.

مثال آخر هيدريا أتيكية من طراز الصورة الحمراء ترجع إلى منتصف القرن الخامس ق.م.[٢١] (صورة رقم ١٧) وهى تصور سيدة تقف يمين المنظر شديدة الأناقة ترتدى الخيتون والهيماتيون وترفع بيدها اليمنى طرف ردائها أما اليد اليسرى فهى تمسك بالنول المحمول عبارة عن قائمين متوازيين يلتحمان من الأسفل عن طريق عارضة صغيرة جدأوليس فى زاوية كما فى المثال السابق. يتقاطع معهما عارضتين أفقيين مشدود إليها خيوط النول الذى يحمل النسيج المنتهى منه وهو مزخرف بزخرفة الزجزاج ويبدو عليه الاتقان الشديد. أمام السيدة يقف رجل وامرأة متعانقان يبدو كما لو

20- Art Institute of Chicago, 1889. 27, APς, 884, 79 (47). Courresy Art Institute of Chicago.
- Louise Clark, Op. Cit., P. 95, Pl. 15, fig. 6.
21- Berge, L., Greek Vase – Painting in Midwestern Collections (Chicago 1979), 170– 71.

كانا عروسين نظراً للأكليل المكلل به الرجل وهو اكليل الزواج ومعلق على الحائط أعلى المنظر بعض الأدوات المستخدمة مثل إناء الليكثوس والجراب أو الحقيبة وبذلك يرجح أن يكون هذا المنظر مصور داخل محل لبيع الأقمشة.

ومن المؤكد ان الأنوال و المغزل والخيوط لم تكن فقط الأدوات المستعملة فى هذه الحرفة واهتم الفنان بتصويرها ولكنه اهتم ايضا بتصوير السلال التى يوضع فيها الصوف ونرى ذلك على ليكثوس، من طراز الصورة السوداء ،يرجع الى حوالى٤٥٠ ق.م.[٢٢] (صورة رقم ١٨) يصور على كتف الإناء زخارف هندسية، اما المنظر الرئيسى فهو يصور سيدة تجلس على مقعد بظهر وترتدى الخيتون والهيماتيون وتمسك فى يدها الصوف المعد للغزل وتضعه فى السلة التى امامها وهى تأخذ الشكل المخروطى ، اى انها متسعة من الفوهة وتضيق عند القاعدة ومزينة بخطوط متوازية متقاطعة وهناك نماذج عدة لتلك السلال مثل

(صورة رقم ١٨- ١٩- ٢٠- ٢١) ان النماذج المعروضة تأخذ فى مجمليها الشكل المخروطى والزخارف الهندسية اما الخطوط متوازية ومتقاطعة او دوائر ونقاط.

ان الصور الموجودة على الأوانى الفخارية تصور وتنقل نشاطا منزليا مركزى فى حياة معظم النساء اليونانيات وبشكل اعم واشمل نجد ان النسيج فى الثقافة اليونانية لم يعتبر مجرد عمل من الأعمال الواجبة على الزوجة بل انه حرفة وسلعة وشكل من اشكال التعبير عن الذات ووسيلة من وسائل خدمة الألهة ورمز للحياه ذاتها على الرغم من أن هذه الحرفة كانت عند قدماء المصريين هى حرفة ذكورية فقط ولا يقوم بها إلا الرجال نجدها تحولت عند اليونان إلى مهنة نسائية بحتة بل وأكثر من ذلك أن الاقتصاد الأثينى كان يعتمد عليها بصورة كبيرة أيضاً.

ونجد أيضاً من خلال دراسة أشكال الأنوال المصورة على الأوانى الفخارية أن معظمها من نوع النول الرأسى وهو أكثر بساطة فى تركيبه من النول الأفقى، فقد ركب النول الرأسى عبارة عن قائمين وعارضة أفقية، مشدود عليها خيوط النول السداة وتتدلى عمودية متوازية ومربوط فى نهايتها الأوزان الحجرية.

وجدير بالذكر أنه قد كان هناك بعض الآراء التى تقول بأن النول الرأسى كان مستنداً على الحائط ولكن بعد الدراسة المتفحصة لأشكال الأنوال الرأسية المصورة على الأوانى الفخارية وجدنا أن النول الرأسى المكون من القائمين لابد أن يكون له سنادة خشبية او حامل للقوائم الواقف عليها النول وهذا يظهر فى صور أرقام (٨ – ٩

22- Beadly, Op. Cit., P. 78.

– ١٠– ١١) لأن لو أخذنا احتمال أن النول الرأسى كان مستنداً على الحائط فسوف يكون هناك صعوبة بالغة فى مرور المغزل وأيضاً تحريك العارضة العلوية التى يلف عليها النسيج المنتهى من نسجه.

ومن خلال الدراسة يظهر لنا نوع آخر من الأنوال وهو النول المحمول إن جاز لنا التعبير، وهو الذى تستخدمه السيدات فى المنزل للأغراض البسيطة مثل عمل غطاء الرأس الخفيف للسيدات اليونانيات أو الشال أو الحقيبة كما فى صور رقم ١٢– ١٣– ١٤– ١٥– ١٦– ١٧ وفى الأغلب أن هذا النوع من الأنوال قد ظهر على الفخار الأحمر على وجه الخصوص، وهو دائماً عبارة عن إطار مكون من قائمين متوازيين وعارضتين متقابلتين ويشد حبل النول بين العارضتين حتى يصنع ما يشبه آله الهرب الموسيقية، ويتم الغزل ما بين خيوط النول المشدودة على العارضتين.

وهناك أنوال تأخذ شكل المثلث أى أن القائمين يلتقيان من أسفل فى زاوية مثل زاوية رأس المثلث مثل صور رقم (١٢– ١٤– ١٥– ١٦) وهناك أنوال تحتاج إلى عارضة صغيرة جداً لتصل بين القائمين من أسفل مثل صورة رقم (١٣– ١٧).

وقد تم تصوير هذه الأنوال سواء فى الحوانيت وحجرات السيدات مثل صورة رقم (١٢– ١٣– ١٤– ١٥) أو فى ورش العمل مثل صورة رقم (١٦– ١٧).

قائمة المصطلحات

Warp ⟵ السداة النسيج: خيوطه الأساسية الطولية

Weighted ⟵ الموزون

Spindle ⟵ المغزل

Distaff ⟵ مفرك المغزل

Weft ⟵ (خيوط النسيج المعترضة اللحمة)

Woff ⟵ (شبكة) لحمة

Shuttle ⟵ تحرك كالمكوك (أماماً وخلفاً) غزل

Leave ⟵ ورقة – درفة

Shred ⟵ فتحة صغيرة

قائمة المصادر

- Homer, The Odyssay, Butchers, H., and Andrew, Landtrans., London, The Medici Society, 1930.
- Plato., The Republic., Alan Bloom, Trans., New York, Basic Book, 1991.

قائمة المراجع العربية والأجنبية

1- حسن الشيخ، اليونان، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٩.
٢- د/ منى عبد الغنى حجاج، أساطير الإغريق ابتداع وإبداع، الرواد، الإسكندرية، ٢٠٠٧.

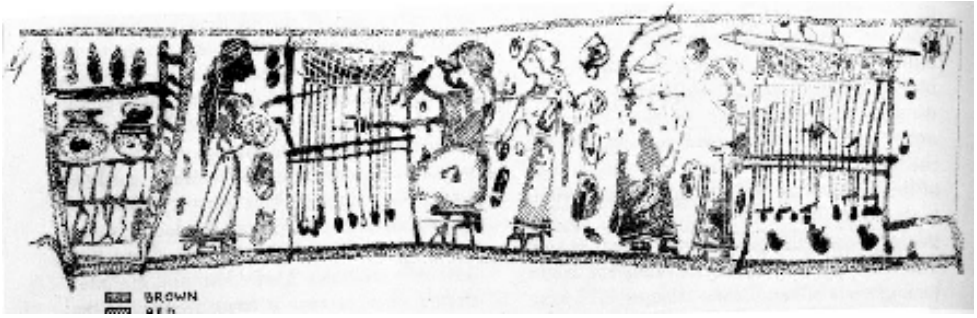
1- Art Institute of Chicago, 1889.
2- Berge, L., Greek Vase – Painting in Midwestern Collections (Chicago).
3- Beazly, J. D., Attic Black. Figuer Vase Painters, Oxford, London, 1956.
- ----------, Attic Red – Figuer Vase Painters, Oxford, London, 1963.
4- Cook, R. M., Greek Painled Pottery, 2nd. Ed., London 1972
5- Don Nordo, Women Of Ancient Greece, SanDiago: Lucent Books, 2000.
6- Elaine, Fan tham, etal., Women in the classical World, Oxford Univ., Press, 1994.
7- Geoffery, S., Beadle, Art and Literature of Ancient Freece, Oxford Univ., 1997.
8- John Boardman, The Art and Architecture of ancient Greece, London, Thames and Hudson, 1967.
9- Louise, Clark, American Journal of Archaeobgy, Col. 87, No. 1, Jan. 1983.
10- Maria, Daniels, Courtesy of the Museedu Louver, 1992.
11- Pedley, J. G., Greek Art and Archaeology, Second Edition, Michigan Univ., Laurence King, London 1998.
12- Waters, H. B., Vases Recently Azquired by the British Museum (1896-1910), JHS31 (1911).
13- Williams, D., Greek Vases, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1985.

مواقع الإنترنت

- http://penlope. Uchicago. ece/ Thayer/ E/ Roman/ Texts/ Secondery/ SMIGRA/ Fusus.html.
- http://www.brilannica.com/ebi/artticle-208843.
- http://www.jstor.org/stable/504671.

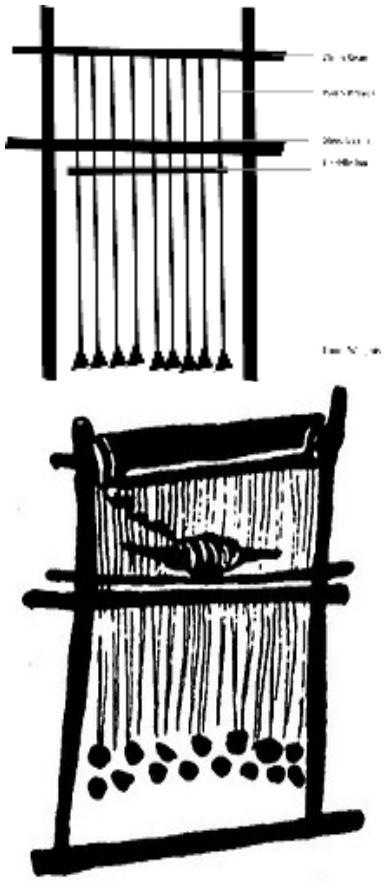
(صورة رقم ١)

صورة رقم ٢)

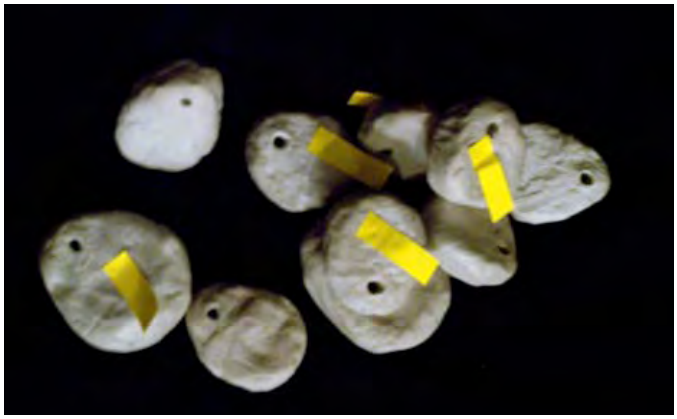


صورة رقم ٣

صورة رقم ٤



صورة رقم ٥



صورة رقم٦

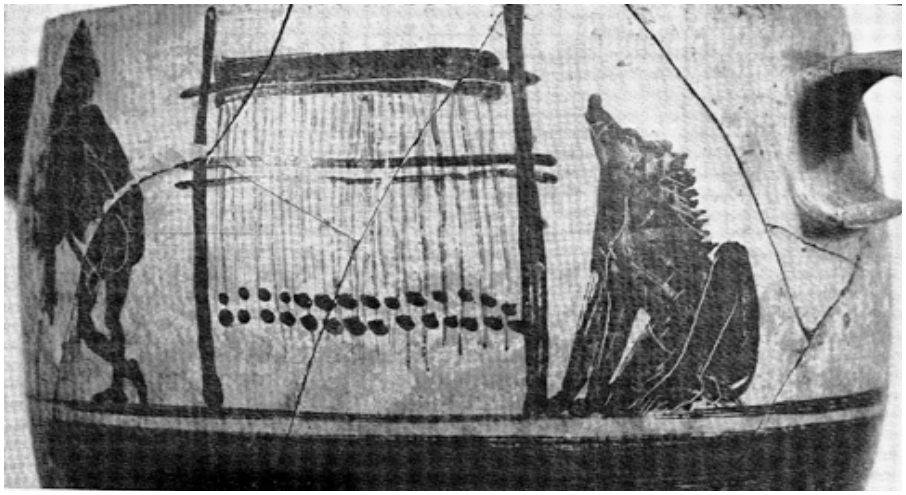
صورة رقم ٧

صورة رقم ٨

صورة رقم ٩

صورة رقم١٠

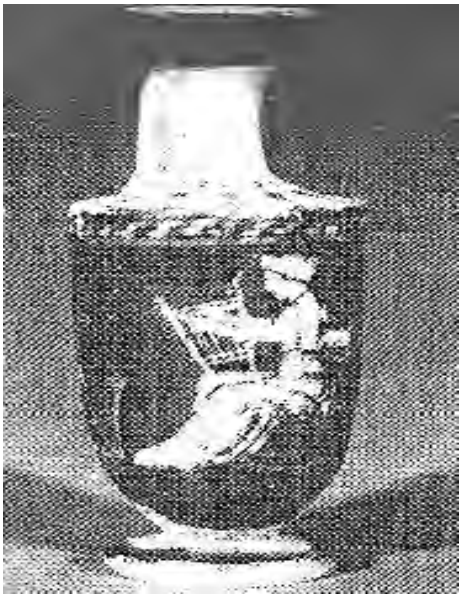
صورة رقم ١١



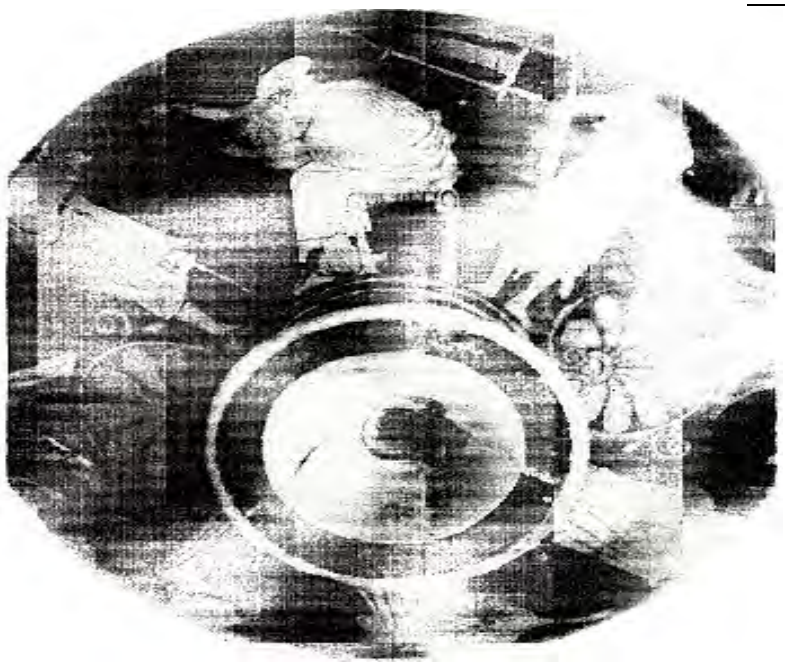
صورة رقم ١٢

صورة رقم ١٣

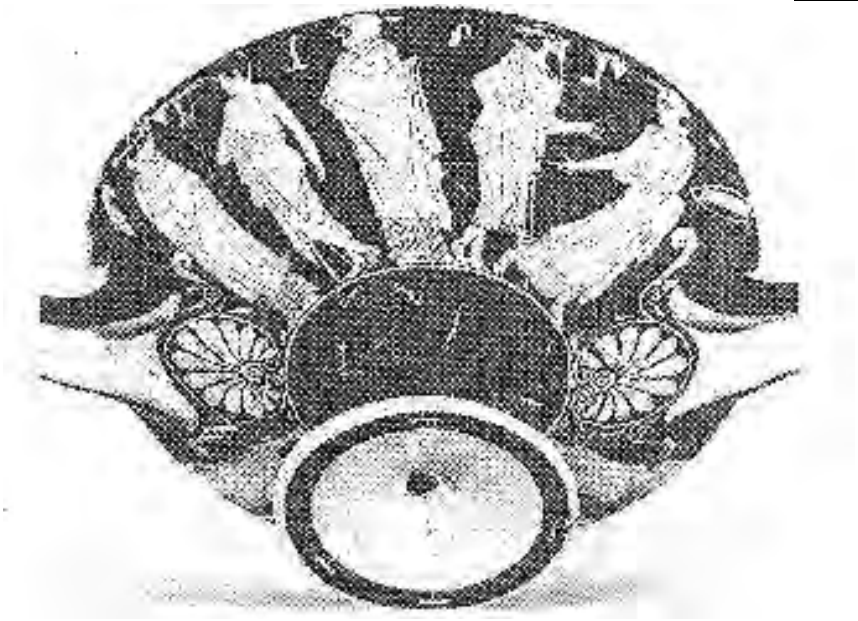
صورة رقم ١٤



صورة رقم١٥



صورة رقم١٦



صورة رقم ١٧

صورة رقم ١٨

صورة رقم ١٩

صورة رقم ٢٠

صورةرقم ٢١

صورة رقم ٢٢

الدور السياسي للمرأة في فترة الامبراطورية الرومانية في ضوء الشواهد الاثرية

د.سائدة عفانة♦

لعبت المرأ ة دور مهم. في تاريخ الامبراطورية الرومانية منذ بداية تأسيس الملكية وحتى فترة الامبراطورية ، حيث كان لها دور هام في الناحية الدينية وتطور بعد ذلك الى الناحية السياسية ، حيث اصبحت تحكم مع الامبراطور واصحت تأخذ الالقاب السياسية التي كانت تعطى للامبراطور ، جيث وجدت قطع نقود تعود لمحموعة من الامبراطورات منذ فترة الامبراطور اغسطس الى نهاية الامبراطورية ، ومن خلال الدراسة لوحظ انها حصلت على مجموعة من الالقاب كما كانت ترافق الامبراطور في رحلاتة الى الولايات الشرقية ، وكركت ايضا في هذه الولايات

وهذه الدراسة التى بين أيدينا بقدر ما تقوم بإبراز تنوع عمارة المقـــابر فـــى الحضارة الليكية، بقدر ما تتسع لتلقى الضوء على طبيعة الحياة التى كانت سائدة فـــى تلك المناطق.

♦ آثار كلاسيكيه – جامعة مؤتة – جامعة الشرق الاوسط . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر٢٠١١م.**

طرز الواجهات المعمارية المصورة في شواهد القبور القبطية

د.سماح محمد الصاوي♦

يمتلك المتحف القبطي بالقاهرة مجموعة من الشواهد الجنائزية القبطية نحتت كلها في الحجر الجيري، وتم اكتشافها في مقابر كوم أبوبللو وأهناسيا وباويط وسقارة.
استخدمت الشواهد الجنائزية لتحديد صاحب المقبرة نظراً لأن المقابر كانت تحفر في الأرض، و ترجع أقدم مجموعة من الشواهد الجنائزية للعصر الكلاسيكي، وأشهر هذه الشواهد تلك التي عرفت بالشواهد الأتيكية.
استمر حفر المقابر في الأرض في العصر الهليلنستي، ومن ثم فقد استمر استخدام الشواهد الجنائزية، ونظرًا لطبيعة الأرض الصخرية الرملية في الإسكندرية أصبح من السهل عمل فتحات للدفن في الجدران المحفورة وليس فقط في الأرضيات، حيث غطيت فتحات الدفن هذه loculi بلوحات من الحجر الجيري ُصور عليها أبواب متعددة الأشكال مكونة من ضلفتين أو ثلاث أو أربع، كما ظل استخدام الأرضيات لعمل حفر الدفن Sub divo وأصبح يعلوها أيضاً الشواهد الجنائزية التي صورت بالأبواب أو بمناظر للمتوفين في حجرات مفتوحة على الفضاء كما في الشواهد الجنائزية للحضرة، ومن الإسكندرية انتشرت المقابر المحفورة، ومنها الشواهد الجنائزية في بقية الدلتا، وفي مصر الوسطى والواحات.
استمراستخدام الشواهد الجنائزية أيضاً في العصر الروماني حيث بدأت تظهر فوق هذه الشواهد الرموز المسيحية منذ القرن الثالث الميلادي تحيط بالمتوفي الذي صور وهو يتضرع في الوضعية الأمامية وبأبسط الخطوط نظراً لارتباط هذا الفن خارج الإسكندرية بالقدرات المحدودة للفنانين والتي كانت كافية لإرضاء العملاء، ولذلك عكست الشواهد الجنائزية طابع الفن الشعبي.
شاع في هذه الشواهد تصوير المتوفى يحيطه إطار على شكل واجهة معمارية، وبالرغم من بساطة التكوين إلا أنه ظهر فوق هذه الشواهد تطور فني في شكل الرموز التي تعددت وأيضاً في شكل الواجهات المعمارية التي عكست الأشكال المعمارية آنذاك، وبعد أن كان تصوير المتوفى هو العنصر الأساسي في هذه الشواهد، إلا أن الرموز سرعان ما تضاعفت وازدادت تعقيداً في تشكيلها، وبالرغم من استمرار تصوير المتوفى بشكل كامل أو نصفي إلا أن كثرة الرموز وتعقيداتها أضفت على هذه الشواهد الطابع الرمزي، هذه المرحلة من الرمزية في الشواهد الجنائزية يمكن أن تؤرخ منذ منتصف القرن الرابع وخلال القرن الخامس الميلادي. وقد كثر التقيد في

♦ مدرس بكلية الآداب – جامعة دمنهور –قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية.

تحوير الأشكال الرمزية واختفاء تصوير الأفراد حول هذه الشواهد من الرمزية إلى التجريدية التي أضفت على هذه الشواهد أهمية خاصة.
بالرغم من الأهمية المطلقة لهذه الشواهد الجنائزية سواء بالنسبة لطريقة تصوير الأفراد أو الواجهات المعمارية، سواء أيضاً بالنسبة للتطور من الرمزية إلى التجريدية لهذه الشواهد إلا أن المجموعة من هذه الشواهد والموجودة بالمتحف القبطي لم يتم دراستها إلا في مثالين أو أكثر، واقتصر الأمر في هذه الشواهد على الوصف المتحفي الذي لا يزيد عن مجرد وصف لما تراه العين، لذلك قمت بدراسة متأنية لمجموعة ستة عشر شاهداً جمعت ما بين أشكال التضرع البسيطة والمحاطة بالواجهة المعمارية وهي أقدم هذه النوعيات وترجع للقرن الثالث الميلادي وفي أوائل القرن الرابع (صورة ١ – أ،٩، ١٠).ثم النوعية الثانية من الشواهد الرمزية التي استمرت بقية القرن الرابع وحتى منتصف الخامس .(صور ٥،٦–أ).أما بالنسبة للنوعية الثالثة وأقصد بها التجريدية فإنها ترجع في تاريخها إلى القرن الخامس والسادس.(صور ٨–١٥–١٦)

الشاهد الاول (صورة رقم١–أ) محفوظ بالمتحف القبطي **رقم (٨١٩٧)**[١]من الحجر الجيري،الأبعاد:٥٣× ٣١ سم،يرجع إلى القرن الثالث الميلادي.
يصور متوفي واقفا في وضع تضرع رافعا يديه إلى أعلى أمام واجهة معمارية،الواجهة المعمارية عبارة عن شكل لجمالون يوناني مثلث Pediment(صورة رقم ١– ب)يزينه صليب يوناني متساو الأضلاع [٢]على جانبيه حرفي A–w [٣] أما العمودان فلهما قاعدة مكونة من جزئين أحدهما مربع[٤] Plinth والآخر مستدير،وبدن خالى من الزخرفة، أما التاج فأخذ زخرفة التاج

---

(١)ماهر صليب،دليل المتحف القبطي،القاهرة،١٩٩٧.
(٢)هو ابسط اشكال الصليب واكثرهم انتشارا حيث استمده الاقباط من علامة العنخ لمصرية التي كانت تصور بالتبادل معه على العديد من شواهد القبور.
Du Bourget, P., Coptic Encyclopedia, vol.VII,p.2164
(٣)هما اول واخر الحروف الهجائية للغة اليونانية،وكانا يرمزا إلى السيد المسيح حيث يقول انا البداية والنهاية وجاء ذلك في سفر يوحنا اللاهوتي "انا الالف والياء، البداية والنهاية".
Metford, JCJ, Dictionary of Christian, London,1983,p 12
Cooper, J.C., An illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols, London, 1978, P 10
(٤)وهي الكتلة المربعة (الموجودة في القاعدة الاتيكية) التي كانت ترتكز عليها الأعمدة وهي تقوم مباشرة فوق الـ Stylobate (صورة رقم ١– ج)
منى حجاج، "العمارة اليونانية"(الإسكندرية)، ٢٠٠٧ــ ص ٩٩
للمزيد عن قواعد الأعمدة اليونانية
http://www.pacificcolumns.com/columns-composite-base-selection.php
http://www.bostonleadershipbuilders.com/vitruvius/book03.htm

الأيولي[٥](صورة رقم ١- د). كذلك ظهرت ملامح الفن القبطي الجديد في عدم تناسب الرأس مع الجسم وتميز الوجه بالعيون اللوزية الواسعة للمتوفي، كذلك استخدام الرموز المسيحية (كالصليب وحرفي الألفا والأوميجا).

الشاهد الثاني(صورة رقم٢)من الحجر الجيري،الأبعاد: ٥٦×٣٠سم،محفوظ بالمتحف القبطي، يرجع إلى القرن الرابع- الخامس الميلادي[٦].

يصور سيدة متضرعة (تومانا) أمام واجهة معمارية، والشاهد على شكل عقد مقوس به زخارف نباتية لنبات العنب، يزين العقد من الداخل زخرفة لصدفة يوجد أسفلها عارضة عريضة كتب عليهاكتابة من خمسة أسطر باللغة اليونانية[٧]أما عمودا الواجهة فيحملان تاجين عليهما زخرفة التاج الأيولي، والعمود الموجود يمين السيدة (تومانا) يحمل كتابة لحرف الـــA، ومن المحتمل وجود حرف الـــ W على العمود الآخر، ولكنه اختفى لوجود تلف في هذا الجزء من الشاهد.

تظهر السيدة مرتدية ملابس واسعة فضفاضة، ملامح وجه السيدة غير واضحة نظرا للتلف الموجود في هذا الجزء من القطعة، كما يوجد في المنظر المصور ما يشبه الستارة التي ترمز إلى كنيسة صغيرة.

الشاهد الثالث (صورة رقم ٣) من الحجر الجيري، ٦٣× ٧×٣٨سم، موسكو،متحف الدولة للفنون الجميلة[٨].

يصور ماترونا واقفة في شكل تضرع أمام واجهة معمارية على شكل عقد مرتدية ملابس فضفاضة، العمودان مصوران وكأن لهما قاعدة مربعة بسيطة أما بدن العمودين فيوجد عليهما نحت لصليب لاتيني، بينما تحمل تيجان الأعمدة زخرفة لشكل الحلزون Canalis Volute ولكن تظهر زخرفة على ما يبدو أنها زخرفة نباتية بدلا من عين الحلزون.

---

(٥)يتشابه هذا الطراز مع الطراز الايوني في كل عناصر العمود ماعدا التاج فقط حيث يعتمد التـــاج الأيولي على عنصر الحلزون.
للمزيد عن الطراز الأيولي راجع :
منى حجاج،المرجع السابق، ص ١٠٥- ١٠٦.

(٦)الفن القبطي في مصر، ٢٠٠٠ عام من المـــسيحية،القاهرة الهيئـــة العامـــة المـــصرية للكتـــاب، ٢٠٠٨ص ١٢٧،رقم ١٠٣.

(٧)"الهي امنح الراحة لروح عبدتك تومانا التي ارتاحت في كنف الله في ١٣ فرموتي وبسلام امين".

(٨)الفن القبطي في مصر، المرجع السابق،ص ١٢٦،رقم ١٠٢.

يوجد خلف ماترونا كتابة غير منسقة، ولكنها تحمل عبارات الأمل التي سوف تنعم بها حيث الراحة والسلام، كما تحدد تاريخ وفاتها، لكن التأريخ هنا لا يدلنا على عصر بناء هذا الشاهد مما يجعلنا نرجع تأريخه إلى القرن الخامس.

الشاهد الرابع (صورة رقم٤) محفوظ بالمتحف القبطي،رقم(٨٧٠٣) من الحجر الجيري،الأبعاد: ٧٧×٥٢سم،(عثر عليه في الفيوم او سقارة)، يرجع إلى القرن الخامس الميلادي، تنازل عنه المتحف المصري عام ١٩٣٩.

يصور سيدة متوفاة يحيط بها إطار معماري يعلوه واجهة مثلثة، ترتدي السيدة ملابس طويلة لها أكمام ضيقة فوقه عباءة كبيرة تلتف حول الصدر والرأس،أما الواجهة المعمارية فهي عبارة عن مثلث جمالوني بداخله صدفة على شكل زهرة يتدلى من كل ناحية ما يشبه المصباح أو المبخرة[٩] والعمودان لهما قاعدة وبدن خالي من الزخرفة أما تيجان الأعمدة فالتاج الموجود يسار السيدة أخذ نفس زخرفة التيجان التي رأيناها من قبل حيث عين الحلزون الذي قد ينتهي بما يشبه الزخرفة النبانية، أما العمود الموجود يمين السيدة فيظهر تاجه مختلفا إذ تظهر نقطة بداية الحلزون من أعلى وليس من أسفل مثل العمود الآخر للشاهد (كأنه وضع بالمقلوب)[١٠]

الشاهدالخامس (صورةرقم٥) رقم(٨٠٠٤) من الحجر الجيري،الأبعاد: ٧٠×٤٥سم،من الفيوم، يرجع إلى القرن الخامس الميلادي[١١].

يصور سيدة متضرعة داخل واجهة معمارية تظهر السيدة مرتدية خيتون وهيماتيون سميك كما ترتدي خمارا فوق رأسها.الواجهة المعمارية تمثل شكلا جمالونيا ليس له عارضة (القاعدة المثلثة) يحمل الجمالون بداخله زخرفة للصدفة كأنها تخرج من رأس السيدة المتضرعة وكأنها تدل على الميلاد الجديد لها،وقد أحيطت هذه الصدفة بصليبين متساويي الأضلاع، كما يوجد فوق ضلعي المثلث الجمالوني زخرفة لسعفة النخيل

---

(٩)عثر على مثل هذه المصابيح البرونزية التي كانت تضئ الهياكل في الكنائس المعتمة غير أن نورها يشهد أيضاً على الوجود الإلهي في المكان المقدس (وربما المبخرتان ترمزان هنا إلى الكنيسة).

(١٠)يرجع محمد عبد الفتاح هذه القطعة إلى القرن الرابع لمقارنتها بقطعة إخرى موجودة بمتحف اللوفر ومصدرها الفيوم، و اتفق معه من حيث مصدر هذه القطعة لكنني اختلف معه في تأريخها وأرجعها لفترة متأخرة ما بعد القرن الرابع حيث الاتقان الشديد الموجود في هذا الشاهد .
عزت زكي قادوس، محمد عبد الفتاح السيد "الآثار والفنون القبطية"، الطبعة الأولى،الإسكندرية،٢٠٠٦،ص ٣٨١.
الفن القبطي في مصر، المرجع السابق،ص ١٢٧ رقم ١٠٤.

(١١)الفن القبطي في مصر، المرجع السابق،ص ١٢٥ رقم ١٠١.

تحمل طائرا مركبا لحمامتين وصقر وأرجل أرنب[١٢] في منقاريهما غصن الزيتون(الذي يرمز إلى السلام)، أما العمودان فلهما قاعدة مثل قواعد الأعمدة اليونانية بينما يخلو البدن تماما من الزخرفة، و تأخذ التيجان شكل الطراز الأيولي حيث وجود الحلزون .وتظهر التأثيرات القبطية في هذا الشاهد حيث الوجه المستدير للسيدة والعيون اللوزية والصليب[١٣].

الشاهد السادس (صورة رقم ٦-أ)[١٤] محفوظ بمتحف اللوفر،أهناسيا، القرن الخامس يصور الشاهد سيدة متضرعة أمام واجهة معمارية جمالونية مرتدية ملابس فضفاضة ومثلها مثل سابقتها حيث الضلع الثالث للمثلث (القاعدة) غير موجود كذلك توجد صدفة فوق رأس السيدة التي تعبر عن الميلاد الجديد كما نرى الصليبين متساويى الأضلاع الموجودين أسفل الصدفة. جانبي الجمالون يزينه زخرفة الضفيرة[١٥] اما فوق ضلعي المثلث الجمالوني فتوجد زخرفة لسعفة النخيل.بدن عمود الواجهة يحمل زخرفة القنوات التي رأيناها في العمود الدوري أما التاج فيحمل زخرفة الحلزون التي يتوسطها ورقة نباتية تشبه ورقة البردي التي اعتدنا أن نراها في تلك الفترة.[١٦]

الشاهد السابع (صورة رقم٧) محفوظ بالمتحف القبطي من الحجر الجيري،الأبعاد:٧٣×٤٤سم من الفيوم،برلين المتاحف الوطنية ببرلين،متحف فنون

---

(١٢)يدل على الأبدية.

(١٣)يرجع محمد عبد الفتاح تأريخ هذه القطعة إلى القرن الثالث والرابع،بينما يرجع Benzeth هذا الشاهد إلى القرن الخامس الميلادي.
عزت زكي قادوس، محمد عبد الفتاح السيد، المرجع السابق،ص٣٨٠.
Benzeth, D. L"Art Copte,pl.101.

(١٤)عزت زكي قادوس، محمد عبد الفتاح السيد، المرجع السابق،ص ٣٧٩.

(١٥)الضفيرة و الأشكال المجدولة ظهرت في مصر وفي العديد من الحضارات القديمة لكنها انتشرت وشاعت في الفن القبطي، وذلك لأنها مرتبطة بالبيئة المحلية للرهبان الذين عملوا في مهنة جدل سعف النخيل،وصنعوا منه سلال يستطيعون بيعها.
-Bunt, C. G. E, The Genesis of Coptic Twists and Plaits, Ancient Egypt, Cairo, 1920p. 18.

(١٦)لدينا مثال لشاهد قبر آخر رقم ٨٦٩٥ من الحجر الجيري الأبعاد: ٦٠×٧١سم ،سقارة او الفيوم يرجع إلى هذه الفترة (صورة رقم ٦-ب) حيث تصوير الواجهة المثلثة بدون قاعدة ونفس زخرفة الضفيرة الموجودة على جانبي الجمالون، نفس الزخرفة النباتية الموجدة على جانبي الجمالون، وكذلك نفس تيجان الأعمده التي زينت شواهد قبور تلك الفترة لذا يمكن تأريخ هذه القطعة بالقرن الخامس أيضاً.
عزت زكي قادوس، محمد عبد الفتاح السيد، المرجع السابق،ص ٣٨٣.
Kamel, I., Coptic Funerary Stelae, CGC du Musee Copte, Le Caire, (1987),p.245.

العصور المتأخرة والبيزنطية ٩٦٦٦ نقل من متحف الآثار المصرية عام ١٩٣٥، يرجع إلى القرن الخامس الميلادي.[١٧]

الشاهد يصور سيدة متضرعة (روديا) أمام واجهة معمارية تأخذ شكلا جمالونيا يوجد داخل المثلث الجمالوني علامة العنخ التي تنحصر بين حرفي A-W أما داخل علامة العنخ نفسها فيوجد زخرفة لزهرة رباعية الاوراق، أما قاعدة المثلث الجمالوني فتحمل اسم المتوفاه روديا. تأخذ قاعدتا عمودي الواجهة الشكل البسيط للقاعدة الأتيكية، أما البدن فهو خالي تماما من أي زخرفة، أما التيجان فتأخذ زخرفة نبات البردي[١٨]

يوجد بالشاهد الكثير من التأثيرات المختلفة مثل التأثير اليوناني كما في الجمالون المثلث، أما التأثيرات المصرية فتتمثل في نبات البردي وعلامة العنخ[١٩]

الشاهد الثامن (صورة رقم ٨) رقم (٨٥٥٦) محفوظ بالمتحف القبطي

الشاهد يصور صليبا متساوي الأضلاع واقفا فوق سلم[٢٠] مكون من خمس درجات[٢١] الواجهة تأخذ شكلا مثلثا خاليا من الزخرفة يوجد على جانبي المثلث زخرفة نباتية لسعفة النخيل في كل جانب، أما عمودا الواجهة فلهما بدن خالي من الزخرفة يحمل تاجا ظهر فيه عنصر الحلزون الذي يشهده التاج الأيولي، أما القاعدة فأخذت شكل القاعدة الأتيكية.

برع الفنان في إظهار المعنى الرمزي الذي يحمله الشاهد حيث تصوير الصعود عن طريق الصليب الذي يعد أحد رموز السيد المسيح،بينما حمل الشاهد العديد من التأثيرات المختلفة فظهر التأثير اليوناني في الجمالون المثلث، والتأثير المصري في شكل السلم أما القبطي فظهر في رمز الصليب.

---

(١٧)الفن القبطي في مصر، المرجع السابق، ص ١٢٨ رقم ١٠٥.

(١٨)وهذه المرحلة تمثل نهاية ظهور العناصر الكلاسيكية في الفن القبطي وهي ما تميزت به تيجان أعمدة القبطية في اواخر القرن الخامس وبداية القرن السادس .

وجدان نور الدين محمد الشريف،"العناصر الكلاسيكية في الفن القبطي"، رسالة دكتوراه غير منشورة، ١٩٩١، ص ٦١،شكل ٤٠.

(١٩)- Dom H. Leclercq: Dictionnaire d'Archeologie Chretienne et de Liturgie Set 28
1907 vol.3p.134

(٢٠)بالنسبة لوضع الصليب فوق الدرج ربما المقصود به هو صعود السيد المسيح ولقد ورد في العهد القديم فى حلم رأى فيه سيدنا يعقوب سلما ينزل من السماءحيث تصعد و تنزل عليه الملائكة كما يعتبر السلم أحد رموز السيد المسيح.

(21)Lambelet , E., - Khatwe , A., Coptic Art Sculpter & rchitecture , lehner & Landrock Cairo-Egypt.p45

الشاهد التاسع (صورة رقم٩) محفوظ بالمتحف القبطي رقم(٨٦٦٨)من الحجر الرملي،الأبعاد: ٥١×٢٧سم، يرجع إلى القرن الثالث الميلادي.
يصور ثلاثة صلبان أمام واجهة معمارية،لم يظهر منها سوى المثلث الجمالوني،الصليب الاوسط الموجود بالشاهد هو أكبرهم حجما، ومرفوع على قاعدة تشبه الدرج،توجد بنهايته خصلة شعر[٢٢]، أما الصليبان الآخران فهما أصغر حجما، ولقد أخذا نفس شكل علامة العنخ المصرية[٢٣]. داخل مثلث الواجهة وفي المنتصف توجد دائرة كبيرة تحتوي بدورها على دائرة أخرى أصغر منها، وحول الدائرة من الخارج يوجد تصوير لورقتين رمحيتين. اما أسفل المثلث الجمالوني وعلى شريط العارضة فيوجد كتابة باللغة القبطية .
الشاهد ممتلئ بالرموز المتعددة مثل الرموز المصرية التي تمثلت في علامة العنخ والقاعدة التي تشبه الدرج،و ضفيرة الشعر، والرموز اليونانية مثل المثلث الجمالوني،كما ظهر اللون الاحمر والبني على الشاهد بوضوح.
الشاهد العاشر(صورة رقم١٠) رقم (٨٠١٦)،محفوظ بالمتحف القبطي،من الحجر الجيري، الأبعاد:٣٤× ٤٢ سم، يرجع إلى القرن الثالث الميلادي- الرابع الميلادي، تنازل عنه المتحف المصري عام ١٩٣٩
يصور اثنتين من علامة العنخ أمام واجهة معمارية، تحمل كل من العلامتين صليبًا متساو الأضلاع داخل دائرة ويقفان فوق منصة أو عتب مكتوب عليها باللغة القبطية ربما تكون لاسم صانع هذا الشاهد، وبين علامتي العنخ يوجد شكلا ربما أداه لنجار مما جعلنا نعتقد أن الفنان أراد أن يوضح مهنة النجار المتوفي، والدليل على ذلك هو الكتابة اليونانية الموجودة ، حيث تدل على هذه الحرفة.
اما الواجهة المصورة على الشاهد، فهي واجهة جمالونية مثلثة لمعبد يوناني، يوجد بداخلها صليب متساو الأضلاع، ضلعي المثلث تأخذ زخرفة خطوط طولية مائلة، أما الجزء السفلي من المثلث (العارضة) فيوجد عليه كتابة يونانية تحمل اسم المتوفى بامونتيس، أما الأعمدة الموجودة فهي على الطراز الدوري[٢٤] أما بالنسبة إلى تاج العمود فهو عبارة عن شكل لزهرة اللوتس، وقاعدة العمود تأخذ الشكل المضلع.

([٢٢])أخذها المسيحيون الاقباط من ضفيرة الطفل حورس وزينوا بها بعض الصلبان،واعتبرها البعض أنها إشارة إلى مونوجرام السيد المسيح وكذلك منظر الصلبوت (أي السيد المسيح على الصليب وحوله صليبا اللصان اللذين صلبا معه).
([٢٣])وجد بين اقدس كتابات المصريين الهيروغليفية فهو رمز للحياه وعرف بمفتاح الحياه أو مفتاح النيل ويستخدم كعلامة للحياه في العقيدة وقد تبناه الأقباط بكونهم أبناء الفراعنة.
تادرس يعقوب ملطي،الكنيسة بيت الله، ص ٣٣٩.
([٢٤])للمزيد عن الطراز الدوري راجع:
منى حجاج، المرجع السابق، ص٨٥- ٩٢

الشاهد **الحادي عشر** (صورة رقم ١١) محفوظ بالمتحف القبطي رقم(٨٥٨٥) من الحجر الجيري، الأبعاد: ٦٧×٦١ سم،مجهول المصدر، تنازل عنه المتحف المصري عام ١٩٣٩، يرجع إلى القرن الرابع الميلادي.

يصور صليب يوناني متساو الأذرع له خصلة شعر (ضفيرة)[٢٥] يقف بين علامتي العنخ[٢٦] ذات العروة ويعلوهما حرفي الألفا والأوميجا،المنظر بأكمله مصور أمام واجهة معمارية مثلثة لمعبد يوناني كما صور على أضلاع مثلث الواجهات الثلاثة سطران من الكتابة اليونانية في كل ضلع من الأضلاع الثلاثة ، أما حول المثلث فتوجد زخرفة نباتية لورقة ثلاثية من نبات الأكانثوس[٢٧] المحور كما يوجد فوقهما فرعان لنبات سعف النخيل[٢٨] متقابلان مع وجود حرفي الألفا والأوميجا، أما داخل المثلث الجمالوني فيوجد ورقتان منبسطتان لنبات الأكانثوس أيضاً تصعد ساقهما نحو القمة حيث تملأ فراغ المثلث بأكمله، أما عمودا الواجهة، فقد نُفذا على طراز العمود المركب فلهما قاعدة، أما بدن العمود فيأخذ زخرفة القنوات، والتاج قد زين بنبات البردي.

---

(٢٥)خصلة الشعر ظهرت في بعض الصلبان القديمة، وخاصة الصلبان المرسومة على شواهد القبور المبكرة رسمت خصلة شعر مرتبطة بالصليب، وهى مستوحاة من المصري القديم الذي كان يصور الابن الإلهي مصورًا على هيئة طفل له خصلة شعر حورس واتخذت الفكرة في الفن القبطي بمفهوم جديد حيث أراد أن يؤكد ان المصلوب بين اثنين هو ابن الله وليس آخر،لذا استعار خصلة الشعر المعروفة بأنها للطفل حورس، ووضعها في الضلع الأعلى للصليب، وأصبح يعرف بصليب الابن اللاهوتى .

Cramer M. , Das Ältägyptische Lebenszeichen . Ägypten , wiesbaden , 1955 Gardiner, A. Egyptian grammar 3 ed. , Oxford: Clarendon Press 1957,p 545.

كما يعتبر الأستاذ جرجس داود وآخرون أن الضفيرة هي اختزال لحرف P التى تتقاطع مع الصليب الذي يعتبر في نظره حرف Xوبذلك يكون تجسيد لفكرة المونوجرام .

جرجس داود، الشعبية في الفن القبطي،اسبوع القبطيات السابع، القاهرة،١٩٩٨،ص ٨١- ٩٤.

(٢٦)صور الفنان علامة العنخ بجوار الصليب الذي استمر حتى القرن السابع فصور الصليب الذي رمز إلى الخلاص بجوار العنخ علامة الحياه (كثرة استخدام علامة العنخ) .

عزت زكي قادوس، آثار اللوحات المصرية عبر العصور، مفهوم الرمزية في الصور الجدارية لمقابر البجوات بالواحة الخارجة "ندوة في الفترة من ١٧- ١٨ يناير ٢٠٠٤"، الإسكندرية، ٢٠٠٤.

(٢٧)ورق الاكانثوس رمز النصرة .

جورج فرجستون، الرموز المسيحية ودلالتها،ترجمة يعقوب جرجس نجيب،القاهرة ١٩٦٣ ص٢٣.

(٢٨)فرعى النخيل رمز الشهيد والانتصار والنقاوة .

انظر جورج فرجستون، المرجع السابق ص٢٢

الشاهد الثاني عشر (صورة رقم ١٢-أ)[٢٩] محفوظ بالمتحف القبطي رقم (٤٣٠٢)،من الحجر الجيري،الأبعاد: ٩×٨٨×٤٣سم،مجهول المصدر، يرجع إلى القرن السادس- السابع الميلادي.

يمثل الشاهد تصويرا لواجهة معمارية يتوسطها صليب على جانبيه حرفي الألفا والأوميجا ويظهر على جانبي الواجهة صليب ذو عروة يعلوه صليبان يونانيان، تأخذ الواجهة المعمارية شكلا قبويا يتوسطه صليب في الواجهة، وعلى جانبي هذا الصليب صور حرفي الألفا والأوميجا بينما يتدلى من جانبي الواجهة عنقود عنب في كل جانب، أخذ الجزء الجمالوني في هذا الشاهد شكلا قبويا، أما الأعمدة فظهرت فيها الزخرفة اللولبية الملتوية[٣٠].

الإطار الخارجي للشكل القبوي يحمل نفس الزخرفة اللولبية التي ظهرت على الأعمدة ويظهر داخل هذا الشكل زخرفة لصدفة كما حملت عارضة الواجهة نفس الزخرفة اللولبية،اما العمودان فلهما قاعدة شبيهة بالسلم داخلها زخرفة نباتية وبدن العمود توجد به نفس الزخرفة اللولبية الموجودة في الإطار الخارجي للعقد، أما التاج فيحمل زخرفة على شكل زهرة رباعية. كما يوجد أعلى الشاهد كتابة باللغة القبطية.

تتضح الأصالة والرمزية في هذا الشاهد حيث يستحضر انتصار الصليب بقوته مع وجود الرموز الخاصة بالسيد المسيح كحرفي الألفا والأوميجا، وعناقيد العنب، كما ترمز الصدفة الموجودة داخل الجزء القبوي إلى الولادة الجديدة للمتوفى، كما يظهر أسفل الصليب الأوسط زوج من الحمام الذي يرمز إلى السلام وتمثل الواجهة المعمارية باب الجنة.

الشاهد الثالث عشر،(صورة رقم ١٣) محفوظ بالمتحف القبطي رقم(٨٦١٢)،يرجع إلى القرن الثالث – الرابع الميلادي.

يصور علامة العنخ[٣١] أمام واجهة معمارية على شكل ثلاثة عقود متتالية يظهر في كل جانب عمودان مزخرفان بالزخرفة الحلزونية، أما العقد الأمامي فيوجد بداخله زخرفة الصدفة التي تأخذ شكل المروحة،الشريط الخارجي للعقد الأمامي تملؤه زخرفة هندسية على شكل خطوط مائلة تشبه خطوط ورقة سعف النخيل. أما العمودان الأماميان فيستندان على قاعدة، والخلفيان على جدار منخفض،والبدن أيضاً يأخذ

([٢٩])جودت جبرة، المتحف القبطي وكنائس القاهرة القديمة، لونجمان،١٩٩٦، ص ٥٧
الفن القبطي في مصر، المرجع السابق،ص ١٣١ رقم ١١١.

([٣٠])ظهر شكل مشابه لأعمدة مقبرة Isadora في تونا الجبل (النصف الاول من القرن الثاني الميلادي) (صورة رقم ١٢-ب، ١٢-ج).
Peter Phillipes, J., "The columns of Egypt, "Manchester, 2002, p.216.

([31])Lambelet, op cit.,p.40 .

زخرفة تشبه زحرفة سعف النخيل. العمودان ليس لهما تيجان بل نجدهما يحملان عارضة مزخرفة بورقتين نباتيتين بشكل متكرر على العارضة، كما توجد كتابة أعلى الشاهد.

الشاهد الرابع عشر (صورة رقم١٤) محفوظ بالمتحف المصري رقم (E.8190)من الحجر الجيري،الأبعاد: ٨٣×٦٤سم، مجهول المصدر، يرجع إلى القرن الخامس الميلادي.

صور عليه شكل لواجهة معبد يوناني،أمام الواجهة المعمارية صور مونوجرام السيد المسيح داخل إكليل الغار[٣٢]محاط بزوج من الحمام[٣٣]أسفلهما توجد كلمات باللغة القبطية بعض حروفها مفقودة .الجمالون المثلث الذي تزينه علامة العنخ المصرية محاط بها حرفى الألفا والأوميجا، كما يوجد أسفل الجمالون على القاعدة المثلثة كتابة باللغة القبطية. أما عمودا الواجهة فإنهما يتميزان ببدن مزخرف بالزخرفة اللولبية (الحلزونية) ويقفان على قاعدة مربعة بسيطة عرفت في العصر اليوناني، أما التيجان فزينت بأوراق الأكانثوس التي زينت التيجان الكورنثية[٣٤].

الشاهد الخامس عشر(صورة رقم ١٥) لفوبيامون، محفوظ بالمتحف القبطي **رقم (٨٦٠٥) من الحجر الجيري**،الأبعاد: ٣٩×٢٩ سم، يصور المنظر صليبا لاتينيا داخل هيكل معماري قبوي، وضع بين أضلاع الصليب أربعة أفرع لسنابل القمح[٣٥] أما الجزء القبوي للهيكل فهو عبارة عن زخرفة لشكل الصدفة يحيط بها زخرفة نباتية أسفلها عتب (القاعدة) مكتوب عليه "فوبيامون المؤمن بالله"

([٣٢])جرجس داود: "مونوجرام المسيح"، أسبوع القبطيات الثالث كنيسةالعذراء،روض الفرج، ص٢٤.

([٣٣])فرضت الشريعة في العهد القديم وصيتين: **الأولى** كانت المرأة التي تلد، ذكرا أو أنثى، لا تكون شرعا طاهرة الا بعد ان تكمل أربعين يوما على ولادة الذكر وثمانين يوما على ولادة الأنثى ثم تأتي إلى الكاهن وتقدم حملا (عمره سنة) أو زوجي يمام أو فرخي حمام (لاويين ١٢ : ٢ – ٨)٠

الوصية الثانية تفرض ان يُقدِّم كل ابن بكر ليكون مقدسا لله (خروج ١٣)٠ تقرأ هذه النصوص في صلاة الغروب للعيد. فيقول الإنجيلي لوقا:"صعد بالطفل يسوع أبواه إلى أورشليم ليقدماه للرب،وليقربا ذبيحة حسب زوج يمام أو فرخي حمام،قدمت السيدة مريم الحمام لأنها فقيرة ولا تستطيع شراء الحمل فربما يرمز الحمام هنا عن تقديم الذبيحة او ربما تعبير عن دخول السيد المسيح الهيكل (وهو مايتمناه المتوفى ان يدخل الهيكل السماوي) .

(٣٤) الاكانثوس هو نبات شوكي يشبه الخرشوف بأوراق كبيرة ذات حواف بارزة حادة للخارج كان يزين الطراز الكورنثي (هو طراز خاص بالتيجان فقط مع الاحتفاظ بباقي العناصر المعمارية للطراز الايوني.

منى حجاج،المرجع السابق،ص ١٠٧.

([٣٥])هذا الشاهد لم يؤرخ ولكن ترجعه الباحثة إلى الفترة فيما بين القرن السادس والسابع الميلادي.

يخرج من الهيكل القبوي ورقتان نباتيتان، أما العمودان فيقفان فوق قاعدة ويحملان زخرفة لولبية، أما التيجان فتأخذ زخرفة على شكل ورقة الأكانثوس يمتلئ الشاهد بالرموز المسيحية المتعددة التي تمثلت في الصدفة،الصليب، سعف النخيل.

الشاهد السادس عشر (صورة رقم١٦) [٣٦]**رقم (٢٨١)** الحجر الجيري، موسكو، المتحف الوطني للفنون الجميلة.

يصور صليب يوناني يحيط به إكليل من نبات الأكانثوس،والصليب مصور أمام واجهة معمارية قبوية الشكل. تحتوي الواجهة القبوية على تمثال نصفي لشخص أصلع الرأس يرتدي رداءً مزخرفًا،العقد مزخرف بأشكال نباتية،ومحاط بورقتين نباتيتين لسعف النخيل،أما القاعدة فيوجد عليها آثار لكتابة ماري[٣٧]محفورة على هذه القاعدة.

تأخذ الأعمدة زخرفة طولية، أما التيجان فيأخذان شكل لزخرفة نبات اللوتس كما أن للعمودين قاعدة.

يلاحظ بعد استعراض هذه الأمثلة من الشواهد الجنزية القبطية ما يلي:

في تلك الفترة أنها تتكون من جزئين رئيسين، وهما **الواجهة والأعمدة** حيث كانت الواجهة بدورها تنقسم إلى واجهة إما ذات شكل جمالوني أو واجهة ذات الشكل القبوي (صورة رقم ١–ب، ١ –هـ)

اولا الواجهة المعمارية

أ –الجمالون

استخدم **المثلث الجمالوني** بدءًا من القرن الثالث (صور ارقام ١–أ) وما بعد ذلك فكانت واجهات القرن الثالث تنفذ إما خالية من الزخرفة أو بداخلها رموز مسيحية مثل حرفا الألفا والأوميجا.

وخلال القرن الرابع والخامس أخذت الواجهة تأخذ الشكل القبوي الذى احتوى على شكل الصدفة التي انتشرت في ذلك الوقت لتعبر عن الميلاد الجديد[٣٨] (صور ارقام ٢،

([٣٦])ترجع الباحثة هذا الشاهد إلى فترة فيما الفترة فيما بين القرن السادس والسابع الميلادي.

([٣٧])الفن القبطي في مصر، المرجع السابق، ص ١٣٠،رقم ١٠٩.

([٣٨])ارتبطت الصدفة بالمباني الجنائزية واستخدمت كعنصر زخرفي لأنصاف القباب على الرغم من أرتباط ونشأة الصدفة من عبادة أفروديت اليونانية إلا أن النماذج التي ظهرت في مصر والتي سبقت الإشارة إليها لم تستخدم فيها صورة أفروديت حتى القرن الثاني الميلادي ويبدو أن فترة القرن الثالث كانت تمثل مرحلة انتقالية فى الفنون المعمارية فى مصر حيث بدأت المسيحية تفرض نفسها على شكل المباني وزخارفها وقد كان من الطبيعى أن يتخذ المسيحيون الأول من الدوافع الزخرفية والعناصر المعمارية السائدة في مصر فرصة للتعبير عن الدين الجديد ورموزه وقصصه وكانت الصدفة من أكثر العناصر الزخرفية المعمارية المستخدمة فى تلك الفترة الانتقالية.

سماح محمد الصاوي،"التطور الفني للصدفة كعنصر معماري زخرفي في مصر في العصرين الروماني والبيزنطي "،بحث منشور، المؤتمر الحادي عشر للآثاريين العرب، ٢٠٠٨

١٣)كذلك ظهر الصليب الذي يأخذ شكل علامة العنخ المصرية(صورة رقم ٧)الذي انتشر استخدامه في هذه الفترة فظهرت علامة العنخ منفردة، أو بجانب حرفي الألفا والأوميجا مع استمرار وجود (ظهور) الرموز المسيحية.

ثانيا الأعمدة

ب – بدن العمود

يمكن تقسيم العمود بدوره إلى ثلاثة أجزاء رئيسة : وهي البدن والقاعدة والتاج، وقد صور بدن العمود في القرن الثالث متأثرا **بالحضارات اليونانية** حيث نجده خاليًا من الزخرفة أو منفذا على الطراز الدوري المعروف (صورة ارقم ١- أ)

أما خلال القرن الرابع والخامس فنجد أن بدن العمود قد أصبح مزخرفا بالقنوات أو أن هذا البدن تظهر عليه الكتابات سواء باللغة اليونانية أو اللغة القبطية.(صورة رقم٢)، إلا أنه في نفس الوقت ظهرت عناصر مصرية أخذت في الازدياد حتى حلت محل العناصر اليونانية، وعندئذ بدأ بدن العمود اليوناني في الاختفاء لكي يتكون البدن للأعمدة المصورة في هذه الشواهد الجنائزية، وهي ثرية بالزخارف المصرية مثل زخرفة زهر اللوتس المضلعة أو زخرفة اللولبيات واستمرت زخرفة الأعمدة باللولبيات أيضاً في القرن السادس.

أما في القرن السادس نجد استمرار زخرفة الأعمدة التي تحمل زخرفة اللولبيات

ج- تيجان الأعمدة

استخدمت تيجان أعمدة شواهد القرن الثالث وأوائل **القرن الرابع** الطراز التاج الأيولي مع وجود بعض التحويرات الخاصة تأثرا بالفن اليوناني.خلال القرن **الخامس والسادس** ازدادت عناصر الفن المصري في الظهور خاصة مع تشكيل تلك الأعمدة على شكل زهرة اللوتس أو سعف النخيل في الوقت الذي قل فيه ظهور زهرة الأكانثوس ذات الشكل المحور (صور أرقام ١٥، ١٦)[٣٩]

د- قاعدة العمود

انتشرت فى القرن الثالث قواعد للأعمدة تشير بشكل غير مباشر إلى قواعد الأعمدة في العصر الهللينستي عندما امتزجت قاعدة العمود الدوري مع الأيوني، فتكونت القاعدة من قاعدة مربعة (ذات أصل دوري مع قاعدة مستديرة مأخوذة من العمود

([٣٩])احتلت زهرة اللوتس مساحة كبيرة في الفن القبطي بل احتلت نفس المكانة في الفن الروماني كوحدة معمارية في بعض المعابد المصرية كما انها استخدمت على بعض الاواني الفخارية في نهاية العصر البطلمي وبداية العصر الروماني تلك الوحدة مثلت في الفن القبطي نموذجا للتطور والاختلاط مع عناصر تصويرية اخرى نباتية وهندسية اضافت عنصر الابداع الزخرفي للفن القبطي وهي نابعة من تمسكه للموروث القديم.

الاماكن التي نفذت فيها هذه الشواهد هي اهناسيا سقارة الفيوم فكان فنان كل منطقة متاثرا بالفن السائد فيها حيث الاصل اليوناني او المصري الفرعوني الخالص.

الأيوني)،أما **خلال القرنين الرابع والخامس** فقد احتلت هذه القاعدة أشكال لزخارف نباتية أو خطوط مضلعة او قواعد مدرجة على شكل السلم. في **القرن السادس** رجعت القاعدة إلى شكلها البسيط على شكل مربع.

ثالثا الأحجار المستخدمة:-

نظرا لارتباط الشواهد الجنائزية بالفن الشعبي بالإضافة إلى تشكيلها في مناظر لم يلجأ الفنانون إلى الأحجار الصلبة كالرخام او الجرانيت،وإنما استخدم لهذه الشواهد الحجر الجيري أو الرملي لسهولة التشكيل ولاقتصادية التكلفة.

إن دراسة هذه المجموعة من الشواهد الجنائزية عبرت بحق عن تيار الفن الشعبي في مصر، وبالرغم من ارتباطها بالفن الجنائزي إلا أنها عكست هذا التميز الفني بالمقارنة بالشواهد الجنائزية المعاصرة لها خارج مصر، والذي يمكن تفسيره بهذا الموروث الحضاري الضخم المأخوذ من الفن المصري القديم الذي أبدع،وظل يبدع حتى تأثره بالفن اليوناني الروماني الذي أصبح جزءا من التراث المصري، فتفاعلت العناصر الثلاث من مصري ويوناني وروماني لكي تخرج لنا هذه المجموعة من الشواهد الجنائزية .

ومما لاشك فيه أن الفنون المعاصرة لم تعرف الاتجاه التجريدي في الفن إلا بعد قرون عدة في عصرنا الحالي ؛ ولذلك فإن هذه الدراسة تثبت أن المصريين لا يزالون يتمتعون بالعطاء الفني المتواصل عبر العصور بالرغم من خضوعهم آنذاك للسيطرة الرومانية طوال العصر البيزنطي أي القبطي كما يفضل العلماء تسميته في تلك الفترة بالنسبة لمصر.

المصادر

الكتاب المقدس

السنكسار

المراجع العربية

(١)الفن القبطي في مصر، ٢٠٠٠ عام من المسيحية،القاهرة الهيئة العامة المصرية للكتاب، ٢٠٠٨ص ١٢٧،رقم ١٠٣

(٢)تادرس يعقوب ملطي،الكنيسة بيت الله

(٣)جرجس داود، الشعبية في الفن القبطي،اسبوع القبطيات السابع، القاهرة،١٩٩٨،ص ٨١- ٩٤

(٤)جرجس داود: "مونوجرام المسيح"، أسبوع القبطيات الثالث كنيسة العذراء،روض الفرج، ص٢٤

(٥)جودت جبرة، المتحف القبطي وكنائس القاهرة القديمة، لونجمان،١٩٩٦، ص ٥٧

(٦)سماح محمد الصاوي،"التطور الفني للصدفة كعنصر معماري زخرفي في مصر في العصرين الروماني والبيزنطي "،بحث منشور، المؤتمر الحادي عشر للآثاريين العرب، ٢٠٠٨

(٧)عزت زكي قادوس، آثار اللوحات المصرية عبر العصور، مفهوم الرمزية في الصور الجدارية لمقابر البجوات بالواحة الخارجة "ندوة في الفترة من ١٧- ١٨ يناير ٢٠٠٤"، الإسكندرية، ٢٠٠٤

(٨)عزت زكي قادوس، محمد عبد الفتاح السيد "الآثار والفنون القبطية"، الطبعة الاولى،الإسكندرية،٢٠٠٦،ص ٣٨١

(٩)ماهر صليب،دليل المتحف القبطي،القاهرة،١٩٩٧

(١٠)منى حجاج، "العمارة اليونانية"(الإسكندرية)، ٢٠٠٧ــ ص ٩٩

(١١)وجدان نور الدين محمد الشريف،العناصر الكلاسيكية في الفن القبطي رسالة دكتوراه غير منشورة، ١٩٩١، ص ٦١،شكل ٤٠

المراجع الاجنبية

(1)-Bunt,C.G. E,The Genesis of Coptic Twists and Plaits,Ancient Egypt,Cairo, 1920p.18.

(2)Cramer M , Das Ältägyptische Lebenszeichen . Ägypten , wiesbaden , 1955

(3)Du Bourget, P., Coptic Encyclopedia, vol.VII.

(4)Gardiner, A. Egyptian grammar 3 ed. , Oxford: Clarendon Press 1957 .

(5)Lambelet , E., - Khatwe , A., Coptic Art Sculpter & Architecture , lehner & Landrock Cairo – Egypt.

(٦)Metford, JCJ, Dictionary of Christian, London,1983,p 12.

(7)Peter Phillipes, J., "The columns of Egypt, "Manchester, 2002 .

المواقع الالكترونية

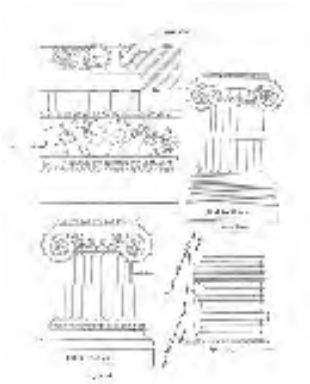
http://www.pacificcolumns.com/columns-composite-base-selection.php

http://www.bostonleadershipbuilders.com/vitruvius/book03.htm

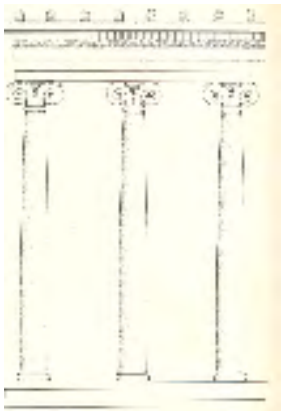
الصور

(صورة رقم١-أ)

(صورة رقم ١-ب)



(صورة رقم ١- ج)

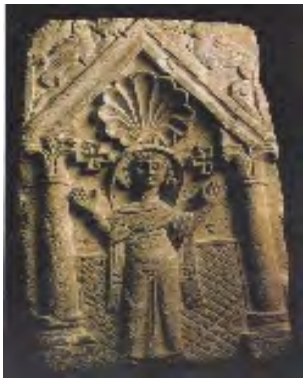


(صورة رقم ١- د)

(صورة رقم ٢)

(صورة رقم ٣)

(صورة رقم ٤)



(صورة رقم ٥)

(صورة رقم ٦-أ)

(صورة رقم ٦-ب)

(صورة رقم ٧)

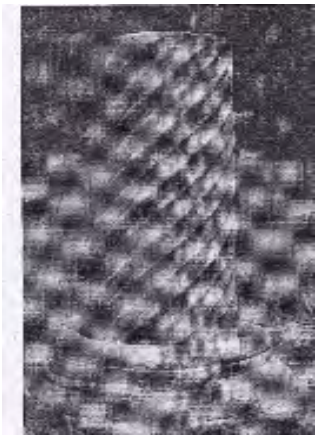
(صورة رقم ٨)

(صورة رقم ٩)

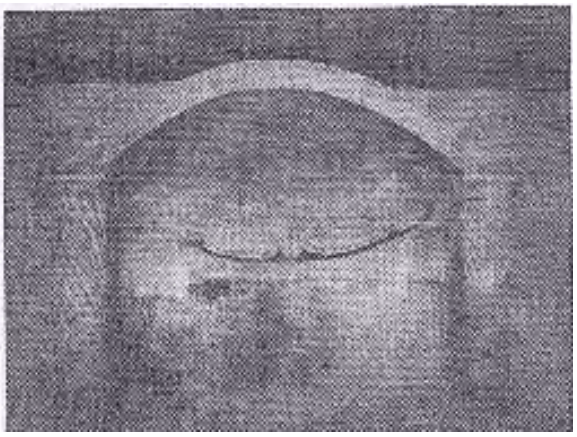
(صورة رقم ١٠)

(صورة رقم ١١)

(صورة رقم ١٢-أ)



(صورة رقم ١٢-ب)



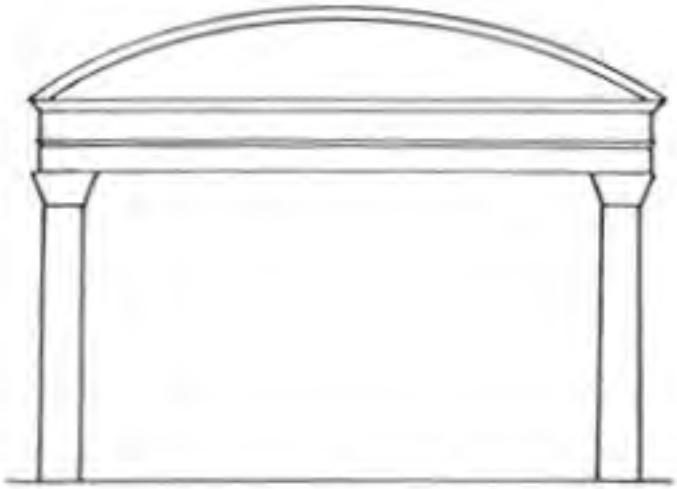
(صورة رقم ١٢-ج)

(صورة رقم ١٣)

(صورة رقم ١٤)

(صورة رقم ١٥)

(صورة رقم ١٦)



(صورة ١- ه)

التحصينات الرومانية بالجنوب الشرقي الجزائري في مسح "باراديز" الجوي « منطقة الزيبان جنوبي الأوراس »

د. سمية شهبي♦

مقدمـــة:

دام الاحتلال الروماني لأقطار المغرب من سنة ١٤٩ ق م إلى سنة ٤٣٩ م . ومنذ بداية الاحتلال ، واجهت روما مقاومة شديدة وعدة ثورات . لذلك لم يتمكن الرومان من بسط سيطرتهم على كامل التراب المغربي .

قسم الرومان المغرب إلى خمس ولايات هي : ١- ليبيا ، وعاصمتها طرابلس . ٢- افريقيا ، وعاصمتها قرطاجة ٣- نوميديا ، وعاصمتها سيرتا ٤- موريتانيا الشرقية ، وعاصمتها شرشال ٥- موريتانيا الغربية ، وعاصمتها طنجة

كانت نوميديا تعتبر ترابًا عسكريا ، نظرا لكثرة الثورات والتمردات فيها ، وكان يديرها مندوب مفوض ، وهو في الوقت نفسه على رأس الكتيبة الثالثة العسكرية .

يعتبر الجيش الثالث هو أشهر الجيوش الرومانية ، كان مركزه في بداية الأمر «حيدرة» ، شمال شرقي تبسة ، ثم تبسة ، ليتحول بعد ذلك لمبيس ، حيث يسيطر على العبور بين التل والأوراس والصحراء .

ظلت السياسة الرومانية تخضع لاعتبارات عسكرية واقتصادية في آن واحد ، ومن ثم كانت الرقابة شديدة على تنقلات القبائل وحركات القوافل ، ولأجل ذلك قامت بوضع عوازل عسكرية صارمة بين المناطق الخاضعة لها ، والمناطق الخارجة عن نفوذها .

ولتموين روما وجيشها بالإنتاج الزراعي والحيواني ، عمل الرومان على حفر الآبار ، وشق قنوات الري، وانتزاع الأراضي الخصبة . كما أقام الرومان القناطر والطرقات، واستخدموها في التجارة والأغراض العسكرية .

تقديم عمل « باراديز »

عاش « جان لوسيان باراديز Jean Lucien BARADEZ » بين ١٨٩٥ و١٩٦٩، كان برتبة عقيد في سلاح الطيران الفرنسي، وهو يعتبر رائد علم الآثار الجوي في أواسط القرن العشرين للميلاد .

انتدب "باراديز" عام ١٩٤٦ في مديرية الآثار القديمة الجزائرية، كمكلف بمهمة، أثناء الاحتلال الفرنسي، ثم أصبح مسؤولا عنها. قام "باراديز" خلال ذلك، بمسح جوي لمواقع الآثار القديمة، وقاد حفريات معمقة في تيبازا. إلا أن أهم أعماله ضمنها في كتابه الذي يحمل عنوان: « خندق إفريقية ، أبحاث جوية في تنظيمات حدود الصحراء أثناء العهد الروماني» «Fossatum Africae , Recherches aerienne sur

♦ جامعة الدكتور يحي فارس – المدية – الجزائر.

«l'organisation des confins sahariens à l'époque romaine» الصادر في باريس والجزائر عام ١٩٤٩، في ٣٧٧ صفحة، وحتوياً على ٢٧٥ صورة، وخريطتين مطويتين.
قدَّم للكتاب "لويس ليشي Louis LESCHI"، مسؤول مصلحة الآثار القديم في الجزائر. كما نشر الكتاب أيضاً بعنوان: «نظرة جوية على التنظيمات الرومانية في جنوب الجزائر– خندق إفريقيا» «Vue aerienne de l'organisation romaine dans le sud algérien – fossatum africae».
درس " باراديز" التنظيمات الدفاعية الرومانية لمناطق احتلالهم وتوسعهم الاقتصادي والعمراني في شمال الصحراء ، وحدّد المواقع الأثارية وجغرافيتها اعتمادا على الدراسات السابقة كأبحاث "ستيفان جزال" St. Gsell، في كتابه : الأطلس الجزائر الأثاري [١] Atlas archelogique d'Algérie، وما اكتشفه هو من خلال الطيران والمسح الجوي .
وضمّن" باراديز" كتابه هذا نتائجه وما توصل إليه من أبحاث ودراسة وتنقيب وآراء واستنتاج ، ومعطيات متعددة ومختلفة ، حول التنظيمات الدفاعية الرومانية ، ومواقعها ، وآثارها بشمال الصحراء الجزائرية .
وجاء الكتاب محددا بدقة المواقع الأثرية للتنظيمات الدفاعية الرومانية ، من خلال صور جوية ، لبقايا التحصينات، وخرائط طبوغرافية وجغرافية لمنطقة المسح .
أشتمل الكتاب على خمسة أقسام، هي كما يلي: ١– أبحاث جوية حديثة على «ليمس» إفريقيا.
٢– خندق إفريقيا. ٣– أشغال المياه، الاستعمار، ومنطقة الليمس الفلاحية.
٤– قصبات، محطات، وحصون مكتشفة أو صوب اكتشافها بدقة من خلال الأبحاث الجوية.
٥– شبكة الطرقات.

موقع منطقة الزيبان

[١] - ستيفان غزال (Stéphane Gsell) : ولد في باريس عام ١٨٦٤ ، تحصل على التبريز في التاريخ عام ١٨٨٦ ، والدكتوراه في الآثار عام ١٨٩٤ . تم تعيينه عام ١٨٩٠ في كلية الآداب بالجزائر . كتب الكثير من المقالات حول الكتابات والمباني الأثرية التي اكتشفها ، كما ألف عن استغلال الآثار في ناحية قسنطينة . وترك حوليات . ولكن أهم عمل قام به هو إصداره عام ١٩٠١ للكتابين الكبيرين حول آثار الجزائر القديمة . وبين عامي ١٩٠٢ و١٩١١ أخرج كتاب أطلس الجزائر الأثري . وفي ١٩٢٢ نشر الجزء الأول من كتاب الكتابات اللاتينية في الجزائر . ومن ١٩١٣ إلى غاية وفاته عام ١٩٣٢ ، اعتكف على كتابة تاريخ شمال إفريقيا القديم ، وجعله في ثمانية مجلدات . أنظر :
- Stéphane Gsell , Atlas archéologique de l'Algérie , agence Nationale d'Archéologique, 2 Edition , Alger 1997 , T_1, préface

تقع منطقة الزيبان [٢] في الجهة الجنوبية الشرقية من الجزائر، على السفوح الجنوبية لجبال الأوراس[٣] المرتفعة والتي تتخللها أودية عميقة، ومن بينها وادي القنطرة الذي يفتح ممرًا يصل بين التلال العليا والصحراء [4].

تتكون تضاريس المنطقة من عناصر متباينة، حيث تتمركز الجبال في الشمال محتلة مساحة هامة، وتمتد السهول على محور من الشرق إلى الغرب، مغطية المنخفضات في الجهات الجنوبية والشرقية من أراضي المنطقة، تجري فيها الأودية من بينها وادي جدي، وتتميز بتربة رسوبية عميقة وخصبة، وتمثل في سهول لوطاية شمالا، وسيدى عقبة وزريبة الوادي شرقا، وطولقة والدوسن وأولاد جلال وسيدى خالد وليوة في الناحية الغربية والجنوبية.

بالإضافة إلى الأهمية الزراعية، تعتبر الزيبان منطقة تجارية، نظرًا لاحتلالها موقع تتقاطع فيه طرق العبور بين الشمال والجنوب، وبين الشمال الغربي والجنوب الشرقي، فهي بذلك بوابة للصحراء الشرقية.

أما المدن والقرى القديمة في المنطقة فأهمها: مدينة بسكرة [٥] قاعدة الزيبان في الوسط. والقنطرة[٦] ، لوطاية، جمورة، البرانيس، مشونش، شتمة [7] في الشمال. وسيدي عقبة، عين الناقة، زريبة الوادي[٨]،بادس[٩]، خنقة سيدي ناجي[10] في الشرق. والحوش، أوماش، مليلي[١١] ، بنطيوس[١٢] ، اورلال[١٣] ، ليوة [14] في الجنوب. وبوشقرون[١٥] ، ليشانه[١٦] ، طولقة[١٧] ، الدوسن[١٨] ، أولاد جلال[١٩] ، سيدي خالد في الغرب.

---

[٢]- الحسن بن محمد الوزان ، وصف إفريقيا ، ترجمة عبد الرحمن حميدة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠٥ ، ص ٥٠٩

[٣]- الوزان ، نفسه ، ص ٣٧٥

[٤]- شارل أندري جوليان ، تاريخ إفريقيا الشمالية (تعريب محمد مزالي – البشير بن سلامة) ، الدار التونسية للنشر ، تونس ١٩٦٩ ، ص ٢٤-٢٥ .

- الوزان ، المرجع السابق ، ص ٥٠٩.

[5] - Stéphane Gsell , Op.cit , feuille 48 / N 9 .

[6] - Gsell , Ibid , feuille 37 / N 6 .

[7] - Gsell , Ibid , feuille 48 / N 13 .

[8] - Gsell , Ibid, feuille 49 / N 70 .

[9] - Gsell , Ibid , feuille 49 / N 51 .

[10] - Gsell , Ibid , feuille 49 / N 56 .

[11] - Gsell , Ibid , feuille 48 / N 37 .

[12] - Gsell , Ibid , feuille 48 / N 40 .

[13] - Gsell , Ibid , feuille 48 / N 39 .

[14] - Gsell , Ibid , feuille 48 / N 44 .

[15] - Gsell , Ibid , feuille 48 / N 24 .

[16] - Gsell , Ibid , feuille 48 / N 25 .

[17] - Gsell , Ibid , feuille 48 / N 27 .

[18] - Gsell , Ibid , feuille 48 / N 73 .

- الوزان ، المرجع السابق ، ص٥١١ .

[19] - Gsell , Ibid , feuille 48 / N 80 .

وحدّد إسماعيل العربي منطقة الزاب بما يلي : «والزاب عبارة عن ثلاث مناطق متميزة ولكنها متصة: الزاب الظهراوي وهي المنطقة التي تقع فيها طولقة وليشانة وبوشقرون وفوغالة ، وكلها تعتمد على النخيل وتنتج أجود أنواع التمور ، وتروى أراضيها آبار ارتوانية ، ومنطقة الزاب الغربي ، ومن أهم قراها : ليوه والصحيرة والمخادمة وبنطيوس وأوماش ، وهي أيضا تعتمد على زراعة النخيل وتسقى بمياه الآبار الارتوانية ، ومنطقة الزاب الشرقي ، وأهم قراه ، سيدي عقبة ، حيث يوجد مسجد فاتح المغرب العظيم وقبره، والدروع ، وسيدي خليل ، وهذه المنطقة تروي بمياه الأنهار التي تنحدر من جبال أوراس .»[٢٠]

وادي القنطرة :

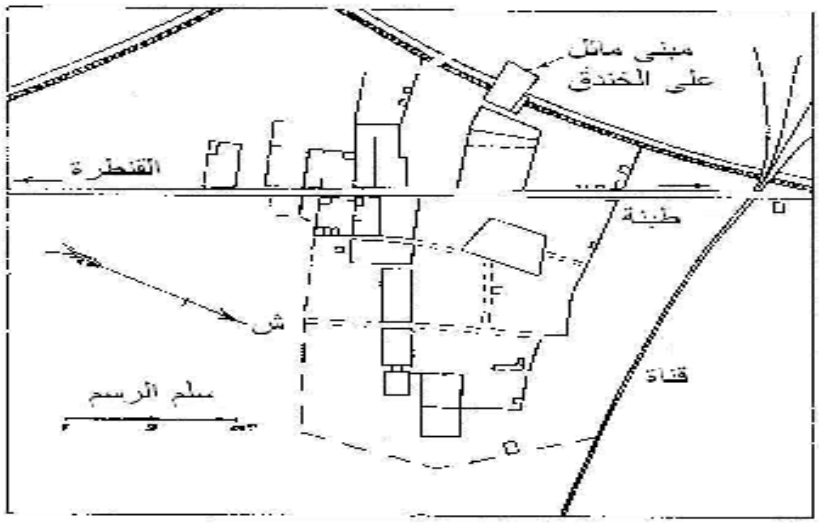
تقع القنطرة على بعد ٥٥ كلم شمالي مدينة بسكرة ، وتكمن الأهمية الجغرافية لوادي القنطرة في كونه طريقا يعبر منخنق جبلي يصل بين تيمقاد ولمبيس (تزولت) شمالا ، وبسكرة جنوبا . ومن هنا تأتي الأهمية الدفاعية لهذا المنخنق ، فهو يراقب حركات التنقل ، ويتحكم في العبور ، ويمنع زحف أو هجوم القبائل المتجهة من الجهة الغربية لبسكرة نحو الشمال .

اشتمل وادي القنطرة على حصون وأبراج دفاعية عديدة ، بّينتها بقايا الجدران وكتابة (أنظر لوحة رقم ٠١) ، بالإضافة إلى المسالك القديمة [٢١] (أنظر شكل رقم ٠١)

---

[٢٠]– اسماعيل العربي ، الصحراء الكبرى وشواطئها ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ١٩٨٣ ، ص ١٤٣ .

[21] - Jean Baradez : Vue aerienne de l'organisation romaine dans le sud algérien – fossatum africae , Arts et Métiers graphiques , Paris 1949, pp . 13-21



شكل رقم (٠١) تجمع سكاني يقطعه الطريق بين لوطاية وطوبنة ، ويظهر في شماله الخندق على شكل زاوية ويتقاطع مع قناة (ص ٨٣)

ويظهر بوضوح الخندق الدفاعي الموازي لوادي القنطرة ، والأبراج التي ترافقه . يصل عدد تلك الأبراج إلى ثمانية ، تفصل بينها مسافة ١،٢٠ كلم . ويمكن للبرج الواحد أن يراقب مسافة ٥ كلم ، وهو ذو شكل مربع ، ومبني بالحجارة .
أما الخندق فيرافق وادي قنطرة غربا إلى أن يصل وادي لوطاية (Mesarfelta) جنوبا ، وهو مجزّأ، يقترب من الوادي أحيانا ويبتعد عنه أحيانا أخرى ، متماشيا مع طبوغرافية الأرض والجبال والتواء المنخنق. وكل ذلك أبرزته الصور الجوية [٢٢] (أنظر لوحة رقم ٠٢)

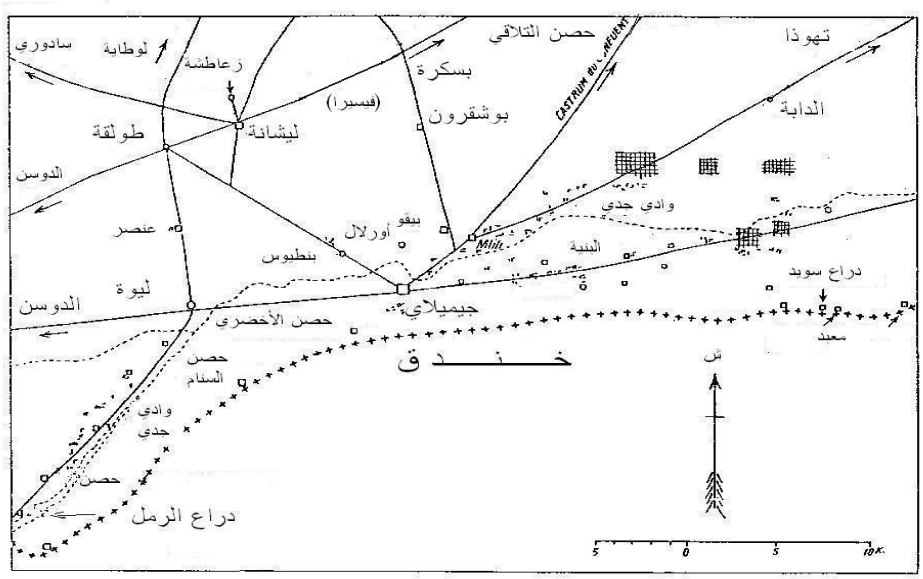
<u>«ساقية بنت الخراص» وناحية جيميلاي :</u>

ساقية بنت الخراص[٢٣] هي عبارة عن خندق دفاعي ، اكتشفه الملازم الأول "دينوكس Dinaux" و"ستيفان جزال Stéphane Gsell" ، و"جوليان جاي Julien Guey" الذي كلفه مدير الآثار الجزائرية "لويس ليشي Louis Leschi" (أثناء الاحتلال الفرنسي للجزائر) بدراسة الآثار في ناحيته عام ١٩٣٨ م.
واكتشف "جوليان جاي Julien Guey" خمس حصون صغيرة (Castella) بارزة في جبهة مسافتها ١٢ كلم ، وتقع على خط موازي للساقية ، من الجهة الشمالية ، وعلى بُعد ٣٠٠ م منها .

[22] - Baradez , Ibid , pp.37-45
[23] - Stéphane Gsell , Op.Cit, feuille 48 / N 69 .

يتراوح عرض الساقية بين ٢ و٣ م ، وكذلك عمقها بين ٢ و٣ م ، وتتجمع فيها مياه الأمطار وتصب فيها الجداول المنحدرة من المرتفعات ، وتسمى محليا أيضا «الداية «Daya

يسير خندق الساقية جنوب «وادي جدي» وموازيًا له ، وهو الذي يحدد طرفي الساقية ، عندما ينقطع الخندق عند دراع الرمل في الجهة الجنوبية الغربية ، وبرج السعادة شرقا ، ليجتاز هذا الوادي العظيم نحو الشمال (أنظر الخريطة رقم ٠٢)



خريطة رقم (٠٢) ساقية بنت خراص ووادي جدي (ص ٩٤)

وتسمح تقطعات خندق الساقية وغيرها من تقطعات الخندق الضيقة ، بمرور القوافل والطرق والقطعان، تحت رقابة دائمة ومتحكم فيها من قبل فرق عسكرية رومانية .

أظهر التحليق فوق الساقية ، والصور الجوية ، الاستنتاج التالي :

١- عكس رأي "كانيات Cagnat" والمتمثل في أن الاستعمار الروماني والاحتلال العسكري استطاع التوسع في القرن الثالث إلى «وادي جدي» . ولكن المؤكد أن المجرى الأدنى لوادي جدي ، لعب دور النيل الأصغر ، وسمح بالزارعة على ضفتيه ، وكان شريان حيوي لمنطقة غنية ، على تُخوم صحراوية . لم يكن وادي جدي يمثل حدود ولا دفاع ، بل كان في حاجة إلى الدفاع عنه .

٢- يستمر خط الحصون ، نحو الغرب ، ويمكن ملاحظة ما يلي :

أ- على مسافة ٣،٥ كلم ، جنوب غربي جيميلاي [٢٤]، ونحو ٧٠٠ م شمال الخندق ، يقوم ضريح سيدي عبد الرحمن الأخضري . وبدون شك يكون قد شيد على أنقاض حصن رومانية ، مربع يبلغ ضلعها ٥٠ م ، وتكون منارة الضريح قد عوضت برج المراقبة الروماني ، والذي كان أكثر ارتفاعا بدون شك . وكذلك البئر الموجودة ذات العمق بين ١٥ و ٢٠ م ، فتعود إلى الحقبة الرومانية .

ب- على بعد ٧ كلم شرقي حصن سيدي عبد الرحمن الأخضري ، يوجد حصن آخر مربع ، وله نفس المقاسات .

جـ- على مسافة ٨ كلم نحو الشرق أيضا يوجد حصن آخر .

د- ومن جديد على مسافة ٨ كلم نحو الشرق كذلك ، توجد الحصون التي اكتشفها "جوليان جاي J.Guey"

هـ - لو اتجهنا ٧ كلم غربي حصن سيدي عبد الرحمن ، لوجدنا أيضا حصن أكبر بمقاسات ٨٠ م في كل ضلع .

ومن هنا نجد خطاً غير منتهي من الحصون العسكرية البارزة ،على طول الخندق الدفاعي والقريبة منه

٣- إلى شمال خط تلك الحصون ، توجد كنيسة مسيحية ، وحصون صغيرة أخرى قريبة من الطريق الموازي للساقية . وهذا الطريق يقطع وادي جدي ، جنوبي « ليوة » وعلى مسافة ٣٥ كلم غربي الكنيسة في اتجاه الدوسن وأولاد جلال . وهو طريق عسكري ، ويمثل شريانا اقتصاديا للمنطقة ، وتنتشر حوله الأطلال وبقايا الخراب ، من جدران بنية بالطين واللبن المشوي ، وحجارة البناء المتناثرة .

ويتبين من ذلك كله ، أن خط الدفاع هذا على تخوم الصحراء (Limes) وتحصيناته ، مع معسكر جيميلاي (Gemellae) ، وثلاثة حصون في الدوسن ، كان انجازها في القرن الثالث [25]

جيميلاي «Gemellae »

لا يوجد معسكر جيميلاي في مكان القصبة ، بالقرب من واحة مليلي ، كما يروج له السكان ، حسب آثار الاحتلال الروماني ، والمنتشرة في كل مكان . وإنما التنقيب الجوي بالطيران بين موقع مدينة جيملاي على بعد ٥ كلم ، وبالضفة الأخرى لوادي جدي .

يضم معسكر جيميلاي تجمع سكاني واسع ، يحيط به سور طوله أكثر من ٢٠٠٠ م .

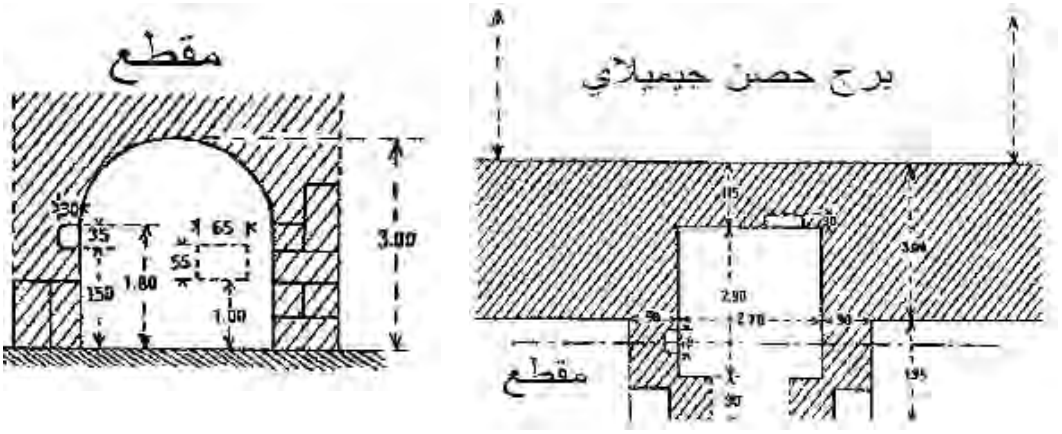
---

[٢٤] - جيملاي (Gemellae) : معسكر روماني ، يقع جنوب غربي بسكرة بنحو ٤٠ كلم ، و٥ كلم جنوب غربي واحة مليلي ، في ناحية أولال .

[25] - Jean Baradez , Op.Cit, pp. 93- 100

أما المخطط العام للمدينة فيضم الطرق ، المباني السكانية ، سور المدينة ، أبراج كثيرة ، البوابات ، المسرح ، وعدد كبير من المعابد.وتقع المدينة على طريقين ،أحدهما يتجه نحو الدوسن (على مسافة ٥٠ كلم غربا)،والطريق الآخر هو الموازي لوادي جدي .

يحتوي معسكر جيميلاي على حماية مضاعفة ، تتمثل في تحصينات واسعة من جهة وسور يبلغ عرضه ٣ م من جهة أخرى ، وأربعة مداخل مدعمة ، وأبراج مدمجة في السور العريض ، ولا تفتح إلا من الداخل (أنظر الشكل رقم ٠٢)



شكل رقم (٠٢) برج في سور جيميلاي + مقطع (ص ١٠٣)

وفي مركز المعسكر ، تفتح أبواب المحلات على ساحة مركزية ، مكللة بثلاثة أروقة . وفي الرواق هنالك عمودان مركزيان يحيطان بمدخل كنسية المعلمين ويحملان جدارية طولها ٣م ، وحفرت عليها كتابة تتمثل في تكريم فيلق أغست الثالث « لهدريان Hadrien» ، وبدون شك أعيد حفرها عند رجوع الفيلق إلى جيميلاي عام ٢٣٨ ، وهي تدل على قوة الإمبراطورية السادسة عشرة ، وقد يرجع تاريخها إلى ما بين ١ ينار ١٣٢ ، و١ ينار ١٣٣ .

عند باب الحاكم بالرواق يقوم تمثال «هدريان Hadrien » إلى جانب نصب الإمبراطور «جورديان Gordien » ومذابح بساحة الحكم . (انظر اللوحة رقم ٠٣) . وكتابة واضحة ، يرجع تاريخها إلى قوة هدريان العاشرة ، ممّا يمكن وضعها بين ١ يناير ١٢٦ – و١ يناير ١٢٧ (انظر اللوحة رقم ٠٤) . وفي هذه الحقبة ، قد يكون تأسّس معسكر جيميلاي الأوّلي .

ومقابلا لتمثال «هدريان » يقوم نصب «بيرتيناكس Pertinax » وحيث كتابة نصها : « Dico Pertinaci patri A la I Pannoniorum » ، تدل على فرقة ثانوية ، تابعة للفيلق في هذا الجناح . (انظر اللوحة رقم 05)

في عهد «جورديان ٣ Gordien III » قام الرومان بتحصين منطقة زراعية وغنية بالمياه ، يمتد طولها نحو ٤٥ كلم ، من دراع الرمل ، جنوب ليوة والدوسن غربا إلى شط ملغيغ شرقا ، ويتراوح عرضها بين ٢٠ و٢٥ كلم .
تلك هي منطقة الزيبان التي يجري فيها وادي جدي من الغرب نحو الشرق ، وهو ينبع من نواحي الأغواط ، ويصب في شط ملغيغ ، ويتراوح عرض سريره في منطقة الزيبان بين ٢٠٠ و٤٠٠ م ، جاعلا التربة الرملية خصبة للزراعة .
وبالإضافة إلى وادي جدي ، فهناك وادي الدوسن الذي يصب فيه ، ومنابع المياه الجوفية ، والآبار المحفورة لاستخراج المياه من باطن الأرض . كل ذلك حوّل الزاب من منطقة صحراوية جافة إلى منطقة زراعية ، غنية وهامة .
وبالتالي فخندق ساقية بنت الخراص ، والحصون والأبراج والمعسكرات ، لم تنشأ فقط كحدود عسكرية رومانية لمراقبة القوافل والقطيع ، ومنع الرحل مناوئي الرومان من التسرب نحو الشمال ، بل كان دورها أكبر من ذلك ، وهو حماية منطقة مجرى وادي جدي في الزاب ، الغنية بالمياه ، وذات الأهمية الزراعية بالنسبة للاحتلال الروماني وجيشه . (انظر اللوحة رقم ٠٦ ورقم ٠٧) [26]

الدوسن

يقع الدوسن إلى ١٥ كلم شمال أولاد جلال ، و٢٥ ميل غرب جيملاي ، وهو يمثل أهم مركز مراقب بين الشمال ودراع الرمل جنوبا ، أين يقطع الخندق وادي جدي ، وبالتالي فهو جزء أساسي في خط الدفاع «Limes»
يضم الدوسن حصنًا مربعًا ، ويرجع تاريخ كتابة أبوابه إلى ٢٤٢ ، تحت قيادة «جورديان ٣ .Gordien III » . كما يضم منخفض وادي الدوسن ثلاثة حصون بارزة ، تمتد من الشرق إل الغرب على مسافة ٤,٥٠٠ م [27]
أمّا حصن سادوري [28]. الذي يقع على ٣٥ كلم شمال غربي الدوسن ، فهو معزول ، ولا يرافقه الخندق الذي يبقى في شماله الشرقي . ولكن أهمية سادوري تكمن في مراقبة ثلاثة منخفضات ، لأنه يقع على ارتفاع ٤٥٠ م ، في منخق بين ثلاث سلاسل جبلية ، ويتحكم في الممر بين الجهة الشرقية والناحية الغربية[29]

ليمس وخندق : «Limes et fossatum»

أثبت " ستيفان جزال St.Gsell" . أن ساقية بنت الخراص ليست مجرى مائي ، وإنّما هي عبارة عن «خندق حدودي »

---

[26] - Jean Baradez , Op.Cit, pp.100-106
[27] - Baradez , Ibid , p.116
[28] - Stéphane Gsell , Op.Cit, feuille 48 / N 01 .
[29] - Jean Baradez , Op.Cit, pp.119-120

وأكّد " جوليان جاي Julien Guey" فرضية «خندق الحدود » ، وأشار إلى الأبراج Castella التي كانت تعلو خندق وادي جدي ، كما لاحظ غزارة الآثار المنتشرة في الشمال كانت مفقودة في الجنوب ، فاستنتج أن الخندق رسم الحدود بين الإمبراطورية والصحراء ، واستخلص أن جزء الخندق الذي رافق وادي جدي ، بلغ طوله حوالي ٦٠ كلم ، وكان أهم خندق حدودي في إفريقية .

إذا فالخندق والحدود يمثلان شيئا واحدا .

أما الليمس ، فبين "كانيات ، وجزال R.Cagnat et St.Gsell " أنه لم يكن خطاً ، بل هو منطقة عميقة، أو شريط عريض ، لا يحتوي فقط على العناصر الدفاعية ، وإنما يضم أيضا شبكة من طرق المواصلات المستقيمة .

وبهذا يبلغ أقصى عرض الشريط ٥ كلم ، يحده شمالا وادي جدي ، وجنوبا الساقية .

ولكن "جاي Guey" لاحظ ليمسين ، أحدهما هو ليمس الضفة الجنوبية لوادي جدي ، والآخر هو ليمس الساقية ، وهذا الأخير يمثل خط المقاومة ، وهو أكثر عمقا حيث يضم معسكر جيميلاي الذي يبعد عن الساقية بـــ ٣ كلم ، وهو ينتمي إلى خط دعم ليمس وادي جدي . إذاً فالحدود والخندق هما شيئًا واحدًا ، وهما خندق الحدود . وأصبح الخندق والليمس مدمجين في شريط ضيق ، بأقل من ٣ كلم عمقا . وإذا كان الخندق يمثل الحاجز الثابت والمستمر ، فإن الحصون المجاورة تزوده بالمدافعين من نقاط ارتكازها .

وفي المعنى العام ، فلفظ «ليمس Limes» يدل على الحدود المزودة بالتنظيمات العسكرية ، والحدود المحصنة . والحدود في هذا المجال ليست خطاً ، وإنما هي منطقة منظمة لحماية الأراضي التي تسيطر عليها الإمبراطورية الرومانية [30]

وهناك ثلاثة عوامل أساسية تتحكم في هذا الجهاز ، وهي : الجغرافيا العسكرية ، والجغرافيا البشرية ، وحماية المنطقة المستعمرة . وهذه الاعتبارات مطبقة في :

١- <u>ناحية «جيميلاي»</u> كما يلي :

أ- الليمس : من جهة الشرق : خط شط ملغيغ – عين الناقة – جبل أحمر خدو .
ومن جهة الغرب : خط جبل ميمونة – سادوري – جبل موديان .

ب- المهمة : تغطية وحماية المناطق المستعمرة ، سد جميع المنافذ الآتية من الجنوب والجنوب الغربي، في اتجاه أحواض الأوراس ، ما بين شط ملغيغ وجبال الزاب .

جـــ- الحدود : اقتطاع المجرى الأدنى لوادي جدي إلى برج سعادة ، استغلال المساحة التي تغطي منخفض وادي جدي ومراكز الاستعمار إلى حوالي ٧ كلم جنوب دراع الرمل والدوسن وجبل موديان .

---

[30] - Baradez , Ibid , pp.131-134

د- خط المراقبة : تغطية فعالة ، ومراقبة محطات الماء لوادي تل ومنطقة أولاد جلال .

هـ- محور الطريق الرئيسي للناحية : لمبيز – جيميلاي ،

محور ثانوي أساسي : طريق منخفض وادي الأبيض على تهوذا [٣١]، ومن جيميلاي إلى برج سعادة

طريق منخفض وادي عبدي – جمورة – بسكرة – جيميلاي

طريق طولقة – الدوسن وطولقة – سادوري .

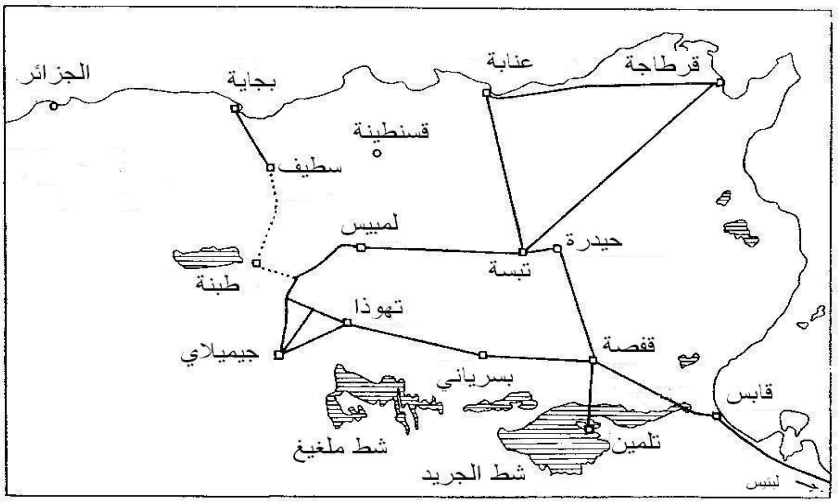
و – طريق الحدود العرضي : برج حجاجة – أوماش – جيميلاي – الدوسن – سادوري

ز- مركز قيادة الناحية : جيميلاي (Gemellae)

ح – مركز قيادة الناحية الفرعية شرقا : تهوذا (Thabudeos)

د – مركز قيادة الناحية الفرعية غربا : الدوسن (Doucen) [٣٢]

(أنظر الخريطة رقم ٠٣)



خريطة رقم (٠٣) خريطة طرق الإمبراطورية ، تبرز الحماية العسكرية في ليمس : قابس–قفصة–بادس–تهوذا–جيميلاي (ص ١٥٢)

٢- <u>ناحية باديس</u>

أ- ليمس : من جهة الشرق : خط تاجر (Tadjer) – مدياس (Ad Medias) – واد بودوكران

من جهة الغرب : خط شط ملغيغ – عين الناقة – جبل أحمر خدو

[31] - Stéphane Gsell , Op.Cit, feuille 49 / N 01 .

[32]- Jean Baradez , Op.Cit, p148

ب- المهمة : تغطية وحماية المناطق المستعمرة ، سد جميع منافذ الاجتياح من الجنوب في اتجاه خنشلة ونمامشة الأوراس الشرقي .
ج - الحدود : جنوب جندل – بادس – وادي العرب – وادي الزريبة – وادي جدي .
د - خط مراقبة : بالتنسيق مع تاجر – ناحية الجبال – شمال شط مروانة – وناحية جيميلاي من أجل تغطية فعالة لجميع آبار الماء وجنوب شط ملغيغ . ومراقبة المسالك حول شط ملغيغ من جهة الشرق والغرب ، وأيضا المسلكين المنحنيين : عين الناقة – الفيض – عقلة البعجة ، والمسلك المار بين شط مروانة وشط ملغيغ .
هـ- محور الطريق الرئيسي لناحية : خنشلة – بادس – الفيّض ، وخنشلة – قنطس – مدياس .
محاور ثانوية أساسية : بادس – عقلة البعجة – وبادس – الحوش .
و - طريق الحدود العرضي : جندل – بادس – زريبة الواد – تنومة الكبيرة – تنومة الصغيرة .
طريق عرضي وسطي : مدياس – زريبة الواد .
ز - مركز قيادة الناحية : بادس .[٣٣]

ميسارفيلتا « Mesarfelta» (لوطاية)

تقع لوطاية على بعد ٢٤ كلم شمال مدينة بسكرة ، و٣١ كلم جنوب مدينة القنطرة ، أما موقع ميسارفيلتا فأظهرته الصور الجوية على ٢ كلم شمال مدينة لوطاية ، وبالضفة الشرقية لوادي القنطرة .
في شمال المدينة تمتد آثار هامة للبنايات العسكرية على مساحة قدرها نحو ٧٥ على ٦٠ م ، وتهيمن على كامل المدينة القديمة . وتنقسم هذه البنايات العسكرية إلى حصنين متوازين .
وفي أسفل المدينة ، تظهر المنازل على يمين ويسار الطريق القديم . كما يوجد عدد كبير من معاصر الزيت ، ومنصات واسعة لاستخلاص الزيت . ويظهر السور الذي يحيط بالمدينة مشرفا على وادي القنطرة. وترتفع قصبة المدينة على ربوة في شمالها ، وعلى ربوة أخرى في جنوبها ترتفع بناية عسكرية مربعة يبلغ ضلعها ٦٠ م ، ويحتمل أنها كانت مخصصة لمراقبة خروج وادي القنطرة إلى السهل .
وأخيرا في جنوب المدينة ، يستكمل الدفاع حصنان صغيران مربعان يبلغ طول ضلعها بين ٢٠ و٢٥ م، وأكثر الحصون عمقا في اتجاه الجنوب ، يقع في التواء خندق . (أنظر اللوحة رقم ٠٨)

[33] - Jean Baradez , Op.Cit, pp.147-148

كانت « ميسارفيلتا » مركزا عسكريا ، تأسست بقربه مدينة تجارية ، ما لبثت أن أصبحت مركزا للتبادل مع الجنوب ، وعاصمة لسهل لوطاية الزراعي . [34]
صارت « ميسارفيلتا » مدينة تعج بالتجار والفلاحين ، ملتفين حول طريق إمبراطوري كبير في اتجاه الجنوب ، وعلى تخوم الجبل ، وسهل مسقي غني [35]

حصون عسكرية رومانية في شمال بسكرة

من أهمها :

أ- حصن جبل الملح (Le Castrum de la Montagne de sel)

هو الأهم والأبعد شمالا من بين عشرة حصون تقع في منخفض وادي القنطرة ، ثم وادي بسكرة (وهو وادي سبع مقاطع) .
يقع المعسكر على السفح الجنوبي الشرقي لجبل الملح ، على مسافة ١ كلم شمال شرقي لوطاية ، ويشرف على منطقة مفتوحة ، حيث يمر بجانبه وعلى بعد ٢٠٠ م الطريق الكبير نحو الجنوب ، ويصله منه فرع بطول ٦٠٠ م . ويمر بالقرب منه الطريق الشمالي الشرقي : بين لوطاية – جمورة – منعة – منخفض وادي عبدي . فيشرف الحصن على كامل السهل إلى غاية جبل بوغزال ، وجبل ملاقة ، كما يراقب مفترق طرق مهم للاتصالات .
بني المعسكر على شكل مستطيل ، يبلغ طول سوره ١٢٥ م ، وعرضه ٨١ م ، ويكتنف بابه الجنوبي الغربي برجان . ويضم السور برجا في كل ٢٠ م ، أما القلعة فهي مستطيلة . يبلـــغ عرضها ٢٢ م . وطولها ٣٠ م، ويكون هذا الحصن قد خصص لفرقة عسكرية [٣٦]

ب- حصون صغيرة بين لوطاية وبسكرة : أظهرت الصور الجوية خراب لعديد من الحصون الصغيرة ، تنتشر بين لوطاية وبسكرة ، لا سيما على ضفتي وادي بسكرة المنحدر من وادي القنطرة ، ووادي ملاح المنحدر من جبل الملح ، وحول طريق الجنوب الرئيسي ، بين لوطاية وبسكرة (de Mesarfelta à Vescera) ، وكذلك الطرق الفرعية . ورغم اختلاف هذه الحصون الصغيرة في المقاسات والأبعاد والمظهر ، إلا أن جميعها لها هدف واحد وهو دفاعي ، ومراقبة حركة التنقلات والهجومات من الجنوب نحو الشمال .[٣٧]

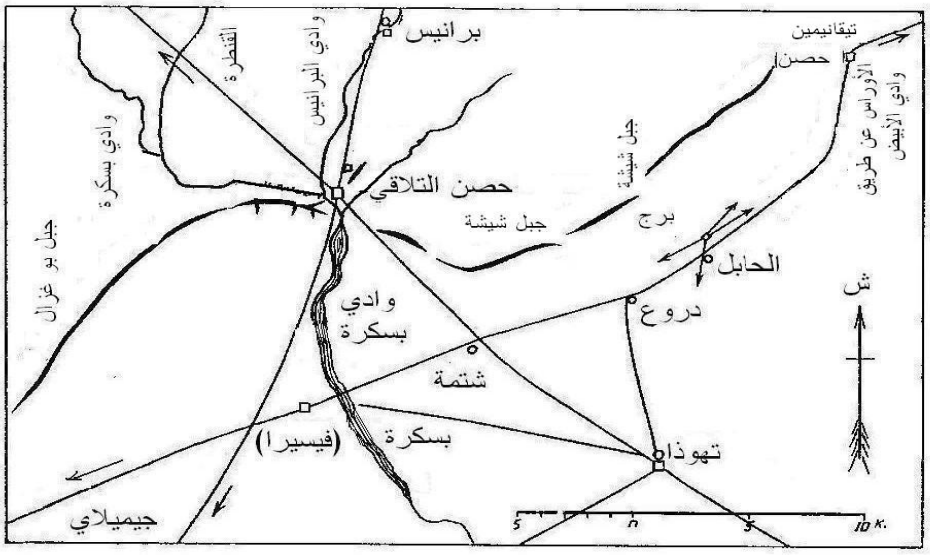
جـــ - حصن التلاقي : (Le Castrum du Confluent)

يقع الحصن في المنخنق الجبلي الذي يفتح على منخفض بسكرة ، وأين يصب وادي البرانيس في وادي بسكرة ، وحيث يقطع طريق البرانيس – جيميلاي منتصف طريق

---

[34] - Jean Baradez , Op.Cit, pp.258-260
[35] - Baradez , Ibid , p.263
[36] - Jean Baradez , Op.Cit, pp.264-265
[37] - Baradez , Ibid , pp.266-270

ميسارفيلتا (لوطاية) – تهوذا البالغ طوله ٤٠ كلم ، وهو الطريق المتجه من الشمال الغربي نحو الجنوب الشرقي . (أنظر الخريطة رقم ٠٤)



خريطة رقم (٠٤) شبكة الطرق بشرق وشمال شرق بسكرة (ص ٢٧٢)

بني المعسكر في مركز يهيمن على المنخفضات الجنوبية الواسعة ، ويتحكم في تقاطع المسالك بين الشمال والجنوب ، وهو ذو شكل مستطيل ، يبلغ طوله ١٠٥ م ، وعرضه ٧٥ م ، ويبلغ سمك جدرانه المدعمة بالأبراج ٣ م . ويحيط بسور المعسكر ، وادي مختلف العرض والعمق بين جهة وأخرى .[38] (أنظر اللوحة رقم ٠٩)

د – <u>البرانيس</u> :

تقع البرانيس على بعد ١٢ كلم شمالي بسكرة ، وهي إلى شرق من وادي ملاح . أما الموقع الروماني فيها فيوجد على مسافة ١٢٠٠ م جنوبي المدينة الحديثة ، وعلى الضفة اليسرى للوادي . وتظهر في هذا الموقع بقايا حصن صغير (القصر الأحمر) ، مربع الشكل ، يبلغ ضلعه ١٢ م ، وهو مخصص لمراقبة الطريق بين حصن الثلاقي وجمورة ، وطريق البرانيس تهوذا .

كما تلاحظ آثار تجمع سكاني،يحيط به سور يبلغ سمكه ١ م ، وطول ضلعه ٢٠٠ م [39]

[38] - Jean Baradez , Op.Cit, pp.271-276
[39] - Baradez , Ibid , pp.276-277

هـ - جمورة :

تقع جمورة على بعد ١٤ كلم شمالي البرانيس ، و ٢٦ شمالي بسكرة ، وتحتل المدينة الرومانية المساحة الواقعة بين وادي جمورة والواحة . لقد أختير الموقع بعناية ودقة ، فهو يتوفر على الماء ، والهواء، والوضعية المهيمنة ، وزراعة الحبوب الواسعة ، وبدون شك الحدائق وأشجار الزيتون المروية بينابيع النخيل .

وتركت المدينة بقايا كثيرة منها : جدران ، وحجارة مصقولة ، وعدد كبير من معاصر الزيت ، وطريق ، وبقايا حصن صغير (دار الرومان) . وتمتد مساحة مدينة جمورة القديمة على ٤٠٠ م طولا و٣٠٠م عرضا .[٤٠]

معسكر تهوذا :

يوجد موقع تهوذا إلى الشمال من مدينة سيدي عقبة ، التي تبعد بمسافة ١٧ كلم شرقي مدينة بسكرة .

تنقسم تهوذا إلى قسمين ، أحدهما في الشمال ، يضم مباني المدينة القديمة ، والآخر في الجنوب ، يضم حصنًا ذا شكل مستطيل منحرف ، تزيد أكبر واجهته عن ١٠٠ م .

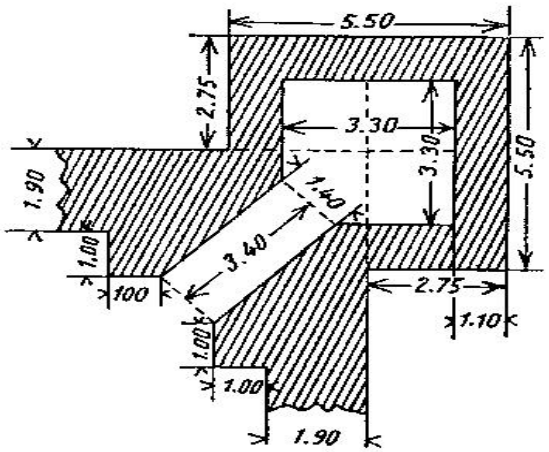
ويتوسط هذه الواجهة ، مدخل الحصن الرئيسي ، والذي ينتهي إليه طريق «جيميلاي» . وما بين الحصن والمدينة يمر الطريق الرابط بين ميسارفيلتا (Mesarfelta) في الشمال الغربي وباديس في الجنوب الشرقي . ومن الشمال يأتي طريق وادي الأبيض بين منخنقات جبال الأوراس . (أنظر اللوحة رقم ١٠)

في بلدة تهوذا ، توجد الصخور الضخمة والأعمدة ، شاهدة على تهوذا القديمة ، المغطاة بمباني القرية الحديثة . (أنظر اللوحة رقم ١١)

وفي جنوب البلدة ، توجد بئر عتيقة ، يبلغ عمقها ٤٦ م ، وبالقرب منها ، وُجدت قطعتان من كتابة بيزنطية . (أنظر اللوحة رقم ١٢ ورقم ١٣)

أما حصن تهوذا ، فيبلغ طوله ١١٨ م ، وعرضه ١٠٠ م ، وعمقه ٦٥ م ، ويبلغ عرض جدرانه الخارجية ١٩٠ م ، وتحتل أركانه الأربعة أبراج مربعة ، يبلغ طول ضلعها الخارجي ٥،٥٠ م ، وكل برج تتوسطه حجرة مربعة ، يبلغ طول ضلعها ٣،٣٠ م ،ويدخل إليها من زاوية المعسكر ، بواسطة ممرّ مائل.(أنظر الشكل رقم ٠٣)

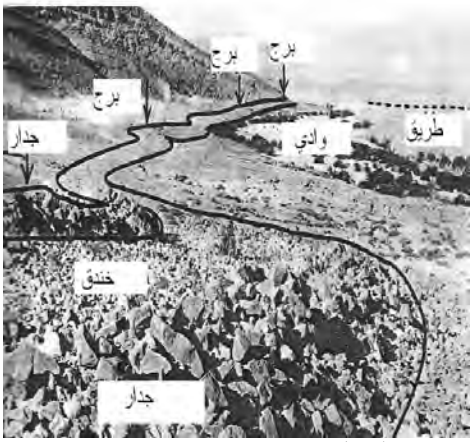
[40] - Baradez , Ibid , pp.277-278



شكل رقم (٠٣) مقطع أفقي للبرج الشمالي الشرقي في تهوذا (ص٢٨٢)

ويحتمل أن الباب الرئيسي للمعسكر كان يكتنفه برجان بينهما ٣،٥ م ، ويدفعان بالمدخل إلى الخارج بنحو ٤ م .
ولكن بقايا الجدران داخل الحصن لا توضح مختلف المباني ، ولا تحددها . (أنظر اللوحة رقم ١٤ ورقم ١٥)
وبالإضافة إلى ذلك ، هناك حصون أخرى تقع بعيدا إلى الشمال بين جبال الأوراس

لوحة رقم (٠١) جدارية تدل على الاحتلال العسكري لوادي قنطرة في القرن الثاني (ص 16-B)



لوحة رقم (٠٢) منطقة القنطرة تبين الطريق ووادي وأبراج وخندق وجدار (ص 18-B)

لوحة رقم (٣) أنصاب (ص 102A)

لوحة رقم (٠٤) كتابة محفورة على جدارية (ص 102B)

لوحة رقم (٠٥) كتابة تدل على فرقة ثانوي تابعة لفيلق «Pertinex» (ص 117A)

لوحة رقم (٠٦) ساحة الحكم في جيميلاي (ص 107A)

لوحة رقم (٠٧) الحفريات في جيميلاي (ص 107C)

لوحة رقم (٠٨) آثار ميسارفيلتا المندثرة (ص 261B)

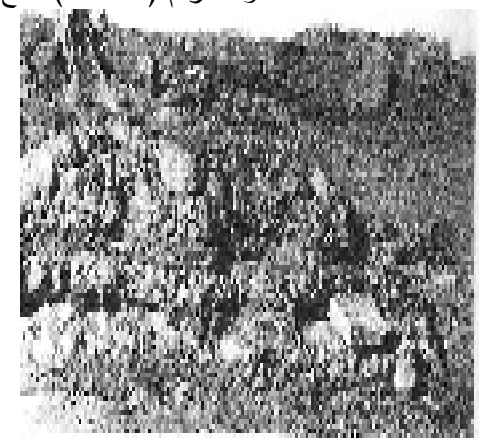
لوحة رقم (٠٩) بقايا معسكر التلاقي (ص 273C)

لوحة رقم (١١) بقايا معسكر تهوذا (ص 279A)

لوحة رقم (١٠) معسكر تهوذا عليه بنايات حديثة ويظهر اتجاه الطرق (ص 272A)

لوحة رقم (١٢-١٣) قطع كتابة بيزنطية (ص 280BC)

لوحة رقم (١٥) بقايا حصن تهوذا (ص 286B)



لوحة رقم (١٤) خراب حصن تهوذا (ص 285A)

المقابر الليكية

د.عبير عبد المحسن قاسم♦

تزخر المقابر الليكية بالعديد من الأنواع، ويذكر المؤرخ "بلينى" أن منطقة ليكيا كانت تحتوى على حوالى(٧٠)بلدة، لم يتبق منها سوى (٢٦) بلدة فقط وفقاً لأقواله. وقد أكدت الكتابات القديمة أن ساحل البحر المتوسط والوديان كانتا مملؤتان بالمدن والعديد من الآثار. وقد قامت الحضارة الليكية فى القسم الجنوبى الغربى من آسيا الصغرى، وتنوعت آثارها والتى ترجع إلى القرنين الخامس والرابع ق.م، ما بين مقابر ومعابد ومسرح ومبانى أخرى تنتمى إلى العصور الكلاسيكى والهللينستى والرومانى. وقد بدأ اهتمام الباحثين بدراسة هذه المنطقة فى القرن التاسع عشر الميلادى.

وعلى الرغم من تنوع المقابر التى عثر عليها فى منطقة ليكيا، إلا أنها لم تأخذ حقها حتى الآن من الاهتمام. فإذا كانت المقابر هى أكثر المبانى بقاءً عبر الأزمان، إلا أنها كثيراً ما عكست لنا نواحٍ حياتية مختلفة، فقد كانت تلقى الضوء على الحياة الاجتماعية والثقافية، بل والاقتصادية والسياسية. انطلاقاً من ذلك اختار الباحث المقابر الليكية موضوعاً للبحث حيث اشتهرت بها المقابر المنحوتة والتى تميزت بواجهات معمارية كان لها تأثير واضح على المقابر فى المناطق الأخرى، وأهمها مقابر منطقة "بترا" بالأردن.

وقد احتوت منطقة ليكيا على أربعة أنواع رئيسية من المقابر، النوع الأول على شكل دعامات ويعرف باسم "بيلارتوس". النوع الثانى كان على شكل معابد تختلف عن غيرها من التى عثر عليها فى أناتوليا، حيث تميزت بواجهة تشبه المعبد وعمودين ف الواجهة على الطراز الأيونى، وبها جمالون وباب يؤدى لحجرة الدفن مثل مقابر "امينتاس" فى القرن الرابع ق.م. أما النوع الثالث فهو مقابر على شكل بيوت، تعتبر تقليد للمنازل الخشبية، وكانت فى بعض الأحيان تتكون من ثلاث طوابق بجمالون وفتحات دائرية أو مربعة فوق الأبواب، وكانت شائعة فى المدن الليكية خاصة مدن (بيمارا- انتيفيلوس- ليميرا ونينوس). وأخيراً النوع الرابع وكانت توابيت.

وهذه الدراسة التى بين أيدينا بقدر ما تقوم بإبراز تنوع عمارة المقابر فى الحضارة الليكية، بقدر ما تتسع لتلقى الضوء على طبيعة الحياة التى كانت سائدة فى تلك المناطق.

♦ أستاذ مساعد الاثار اليونانية الرومانية – كلية الآداب – جامعة دمنهور . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.**

التأثيرات اليونانية والرومانية على عملات شبه الجزيرة العربية

أ.د.عزت زكي قادوس♦

استمدت ممالك ومدن شبه الجزيرة العربية (خريطة رقم ١) تقدمها وازدهارها من وضعها الجغرافي الممتاز الذي مكنها من التحكم في حركة البضائع التجارية الهامة على امتداد طرق القوافل داخل شبه الجزيرة العربية وكذلك مع القوى، الممالك، المدن والولايات، ومثلت الضرائب والرسوم على هذه القوافل مصدراً إضافياً لثروة ممالك ومدن شبه الجزيرة العربية، كما تميزت حضارتهم أيضاً بأعمال الري والزراعة، والمراكز والمحطات التجارية المقامة على امتداد الطرق التجارية.[١]

تعود بداية العملة النقدية في الممالك الجنوبية بشبه الجزيرة العربية إلى القرن الخامس ق.م، وهي تقتدي بنموذج العملات الأثينية ذات الطراز القديم، وليس هناك أي شك في أن اختيار تقليد العملات الأثينية مرتبط بالعلاقات التجارية القائمة بين البحر الأبيض المتوسط وجنوب الجزيرة العربية، إذ صارت العملات الأثينية عملات موثوق بها على المستوي العالمي؛ وإذن فمن الطبيعي أن تختارها مجتمعات تجارية كمجتمعات ممالك قتبان، سبأ، وحضرموت من أجل معاملاتها إلى جانب المقايضة التي بقيت مستخدمة دوماً،[٢] ومن هنا نرى أن أثينا قدمت الشكل المبدئي لتصميم العملات التي لحقت بالتطورات الهلينستية والرومانية إلى أن ظهرت بعد ذلك أنواع محلية تحمل خصائص معينة أخرى،[٣] كما نلاحظ غياب التأثير المباشر للعلاقات مع مصر وذلك على الرغم من العلاقات التجارية القائمة بينها وبين الممالك الجنوبية؛ فكان الطريق التجاري الذي أحضر العملات الأثينية إلى جنوب الجزيرة جاء من الطرق الشمالية من سوريا إلى جنوب فلسطين، فهناك دليل على انتشار العملات

♦ استاذ الآثار اليونانية الرومانية – بقسم الآثار – كلية الآداب – جامعة الاسكندرية .

[١] بيير جانتل: **تكون الجزيرة العربية، اليمن في بلاد ملكة سبأ**، ترجمة بدر الدين عرودكي، مراجعة يوسف محمد عبد الله، معهد العالم العربي، دمشق، ١٩٩٩، ص ١٨؛ عبد المنعم عبد الحليم سيد: **تاريخ الجزيرة العربية في عصر ما قبل الإسلام**، كي. تي. سي للمعدات والأدوات الكتابية، الإسكندرية، ٢٠٠٦، ص ص ٢، ٣؛

Schippmann K., **Ancient South Arabia from the Queen of Sheba to the Advent of Islam,** Translated; Allison Brown, Mark as Wiener Publishers, U.S.A., 2001. pp. 84f; Doe B., **Southern Arabia,** Thames and Hudson, London, 1971, p. 18.

[2] Schippmann K., **Ancient South Arabia from the Queen of Sheba to the Advent of Islam,** op. cit., p. 114; Kraay C. M., **The Early Coinage of Athens, NC**, 1962, pp. 417-423; Hill G. F., **"The British Academy" The Ancient Coinage of South Arabia,** London, 1955, pp. 1-4.

[3] Starr C. G., **New Specimens of Athenian Coinage 480-449 B.C., NC**, Volume 142, RNS, London, 1982, pp. 1 - 5.

الأثينية في القرن الخامس ق.م في جنوب فلسطين، وحول خليج العقبة ومن هنا فإن العملة انتشرت جنوباً بالتدريج.[٤]

كانت المملكة القتبانية أول من قامت بسك العملات في جنوب شبه الجزيرة العربية احتذاءً بالطراز الأثيني القديم،[٥] وعلى الرغم من معرفة الكثير عن النظام النقدي القتباني أكثر من الممالك الجنوبية الأخرى؛ فإن إصدارات المملكة القتبانية، وحضرموت ومعين كانت محدودة جداً مقارنة بالمملكة السبئية والحيميرية.[٦] وتم التعبير عن التترادراخما الأتيكية المنسوخة بجنوب شبه الجزيرة العربية بتريدراخما بوزن ٥,٦٢؛ حيث لم يكن شعوب ممالك جنوب الجزيرة العربية معتادين على مقاييس التترادراخما الأتيكية الأصلية.[٧]

ولقد ندرت التأثيرات البطلمية على عملات جنوب شبه الجزيرة العربية و يرجع ذلك لسببين هما: الأول ربما كانت معظم المعاملات التجارية تتم بالمقايضة، والثاني يرجع لعدم تعامل العرب مع العملات الذهبية والفضية كوسيلة للتبادل التجاري وإنما نجدهم قد أقدموا على صهرها.[٨]

اقتصرت طرز عملات جنوب شبه الجزيرة العربية ذات التأثيرات اليونانية والرومانية على الطراز الأثيني القديم والطراز الأثيني الحديث،[٩] حيث ظهرت الإلهة "أثينا" على الوجه الأمامي لعملات جنوب شبه الجزيرة العربية ذات الطراز الأثيني القديم؛ وتميزت ملامح الإلهة بسمات العصر الأرخي المبكر(شكل رقم ١،٢ – أ) والعصر الكلاسيكي (شكل رقم ٣–٦ – أ) والعصر الهلينستي (شكل رقم ٧ – أ)، بالإضافة إلى بعض الملامح الشرقية (شكل ٨ – أ). وظهرت البومة غير المجنحة بعدة أشكال متباينة على الوجه الخلفي لعملات أثينا بجنوب شبه الجزيرة

[4] Huzayyin S. A., **Arabia and the Far East "Their Commercial and Culture Relations in Graeco-Roman and Irano-Arabian Times,** Publications de la société royale de géographie D'Égypte, Cairo, 1942, p. 27.
[5] Sedov A. V. & Aydarus U., **The Coinage of Ancient Hadramawt, "The pre-Islamic Coin in the al-Mukallâ Museum",** A A E, Volume 6; No. 1, Denmark, 1995, p. 40.
[6] Mnuro-Hay S. C., **Coinage of Arabia Felix, "The pre-Islamic Coinage of the Yemen",** Nomismota 5, Edizioni Enuerre, Milano, 2003, p. 32.
[7] Sedov A. V. & Aydarus U., **The Coinage of Ancient Hadramawt, "The pre-Islamic Coin in the al-Mukallâ Museum",** op. cit., p. 42.
[8] Mnuro-Hay S. C., **Coins of Ancient South Arabia II,** Volume 156, RNS, London, 1996, p. 34.
[9] Mnuro-Hay S. C., **Coinage of Arabia Felix,** op. cit., pp. 32-39.

العربية (شكل ١-٨ – ب)؛ حيث صورت على الإصدارات ذات الطراز الأثيني القديم، والطراز الأثيني الحديث.

ظهر الإله "هليوس" بتاجه المشع على الوجه الأمامي لعملات جنوب شبه الجزيرة العربية تحديداً على العملات الحضرمية (شكل ٩ – أ). وظهرت الكريكيون (شكل ٩ – ب) على الوجه الخلفي لعملات هليوس بجنوب شبه الجزيرة العربية.[١٠]

ظهر الإمبراطور "أغسطس" على الوجه الأمامي لعملات مجموعة صنعاء بجنوب شبه الجزيرة العربية، بدءاً من الربع الأخير من القرن الأول ق.م، حاملاً بعض السمات الهلينستية من خلال العصبة الملكية، كما نلاحظ إتباع الأسلوب المثالي في تصويره (شكل١٠ – أ)، بالإضافة إلى ظهور سمات دور السك الشرقية في قطع أخرى (شكل ١١ – أ).[١١] ظهر قرن الخيرات على الوجه الخلفي لعملات ممالك جنوب شبه الجزيرة العربية ذات الطراز الأثيني الحديث وذلك بصورة شائعة، حيث صور على يمين أو يسار رأس الثور ذو القرون الطويلة (شكل ١٢، ١٣ – ب).[١٢]

كانت البتراء العاصمة النبطية هي المركز الرئيسي لسك العملات النبطية،[١٣] وظهرت رأس الإله "زيوس" وهو ملتحياً على الوجه الأمامي للعملات الرصاصية بشمال شبه الجزيرة العربية (شكل ١٤، ١٥ – أ)، حيث يُمثل الإله "زيوس" في المعنى النبطي الإله السوري زيوس حداد، والتي عرفت عبادته منذ القرن الأول ق.م واستمرت لعدة قرون في منطقة سوريا وفلسطين،[١٤] والذي أخذ خصائص عدة عن الإله "زيوس" الأوليمبي ومنها إكليل الغار، ومن الفن الهلينستي والروماني الشعر الطويل المتدفق واللحية.

---

[10] Mnuro-Hay S. C., **Coinage of Arabia Felix,** op. cit., pp. 32- 39; Sedov A. V. & Aydarus U., **The Coinage of Ancient Hadramawt, "The pre-Islamic Coin in the al-Mukallâ Museum",** op. cit., pp. 41-46.

[11] Pilter W. T., **An Index of South Arabian Proper Names Contained in the C. I. S.,** Proc. Soc. Bibl. Arch., XXXIX, 1917, pp. li-liii.

[12] Ibid.

[13] Meshorer Y., **Nabataean Coins,** The Institute of Archaeology Qedem, No. 3, Jerusalem, 1975, p. 8.

[14] Hoover O., **A Reassessment of Nabataean Lead Coinage in Light of New Discoveries,** "The Numismatic Chronicle", Volume 166, The Royal Numismatic Society, 2006, pp.115f.

وظهر "هيراكليس" برأسه على عملات شمال شبه الجزيرة العربية معبراً عن الشباب والقوة من خلال ملامح وجهه (شكل ١٦ – أ). كما ظهرت الإلهه "نيكي" على عملات "عبادة الثالث" (شكل ١٧ – ب) وعملات "حارث الثالث" (شكل ١٨ – ب) تخليداً لذكرى انتصاراتهم على "هيرود الأكبر". بالإضافة إلى ظهور قرن الخيرات على العملة النبطية بشمال شبه الجزيرة العربية متأثراً في ذلك بالعملة البطلمية، ولكنه ظهر بشكل مختلف حيث ظهر بشكل مزدوج متوازي ومتقاطع (شكل ١٩ – ب).[١٥]

ظلت عملات شرق شبه الجزيرة العربية تتبع النظام النقدي الذي أسسه "الإسكندر الأكبر" والذي استمر لمدة مائتي عام بعد وفاته، وعثر على العديد من قوالب سك العملة في بعض مدن شرق الجزيرة مثل: ثاج، وكنزان، ومليحة مما يشير إلى أنها كانت دور لسك العملات في المنطقة.[١٦]

اقتصرت طرز عملات شرق شبه الجزيرة العربية ذات التأثيرات الهلينستية على إصدارات "الإسكندر الأكبر"، ولقد ظهر "الإسكندر الأكبر" بمخصصات "هيراكليس" مرتدياً جلد الأسد النيمي، على الوجه الأمامي لعملات شرق شبه الجزيرة العربية بصورة متنوعة حيث عبرت هذه الإصدارات عن النماذج الأصلية للإسكندر الأكبر مرة (شكل ٢٠ – أ)، وأخرى ظهر بها "الإسكندر الأكبر" أكثر تزيفاً وتشويهاً (شكل ٢١ – أ). وتم تمثيل الإله "زيوس" على الوجه الخلفي لعملات شرق شبه الجزيرة العربية بصورة شائعة وبأشكال مختلفة، حيث ظهر جالساً على العرش حاملاً النسر على يديه اليمنى الممتدة (شكل ٢٢ – ب)، والذي استبدل بالحصان وهو أمراً غير معتاداً على العملات اليونانية (شكل ٢٣ – ب)، وجديرٌ بالذكر ظهور الإلهة "نيكي" وهي واقفة أمام الإله "زيوس" في بعض القطع تقدم له الإكليل. وتم تصوير الإله "أبوللو" على عملات شرق الجزيرة العربية (شكل ٢٤ – أ) ولكن بصورة محدودة، وذات رأساً مشوهاً ووجه عديم الملامح.[١٧]

ومن هنا كان هذا الازدهار الاقتصادي الذي عايشته مدن وممالك شبه الجزيرة العربية، هو الدافع لدى ملوك وحكام الجزيرة العربية بسك عملات خاصة بهم وذلك

---

15 Ibid., pp. 106ff.

16 Callot O**., Les trouvailles monetaires des tell Khazneh,** "Failaka Fouilles Francaises 1984-1985, Travaux De La Masison De L'orient N. 12, Lyon, 1986, pp. 292-296.

17 Potts D., **The pre-Islamic Coinage of Eastern Arabia,** The Carsten Niebuhr Institute of Ancient Near Eastern Studies, CNI Publications 14, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen 1991, pp. 79-94.

منذ القرن الرابع ق.م، وهو الأمر الذي بدأته الممالك الجنوبية ونجد أن دور العملة في بدايتها (القرن الرابع ق.م) اختلف بمرور الوقت حيث أصبحت العملة تمثل دور سياسياً إذ بدأ الملوك بوضع صورهم على العملة.[١٨] وتدلنا العملات على النفوذ السياسي لبعض الدول على منطقة شرق الجزيرة العربية، كالسليوقيين الذين ركزوا بصورة كبيرة على جزيرة فيلكا وذلك لقربها من بلاد الرافدين واتخاذها قاعدة بحرية لهم، ومن هنا نجد انتشار عملات طراز "الإسكندر الأكبر".[١٩]

[18] Rostovzeff M., **Social and Economic History of the Hellenistic World,** Volume III, Oxford, London, 1959, p. 397; Mnuro-Hay S. C., **Coinage of Arabia Felix,** op. cit., pp. 32-39.
[19] Kuhrt A. & Sherwin-White S., **Hellenism in the East "The Interaction of Greek and non-Greek Civilization from Syria to Central Asia after Alexander,** 1st Published, Duckworth, London, 1987, pp.87ff.

Error!

خريطة رقم (١)
ممالك ومدن شبه الجزيرة العربية

الإلهة "أثينا" (١ – أ)

البومة (١ – ب)

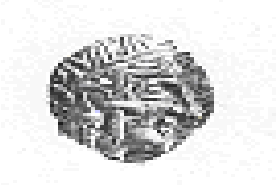
نقـــــلاً عــن:

Mnuro-Hay S. C., **Coins of Ancient South Arabia II,**
op. cit., pl. 12.

الإلهة "أثينا" (٢ – أ)

البومة (٢ – ب)

نقـــــلا عــن:
Ibid.



الإلهة "أثينا" (٣ – أ)

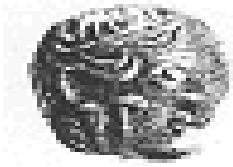
البومة (٣ – ب)

نقـــــلا عــن:
Ibid., **pl. 14.**

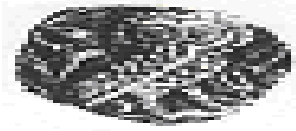
الإلهة "أثينا" (٤ – أ)

البومة (٤ – ب)

نقـــــلا عــن:
Ibid.

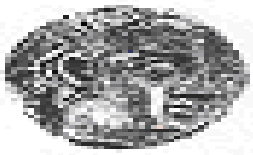


الإلهة "أثينا" (٥ – أ)

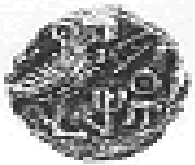


البومة (٥ – ب)

نقـــــلاً عــن:
Ibid, pl. 13.



الإلهة "أثينا" (٦ – أ)



البومة (٦ – ب)

نقـــــلاً عــن:
Ibid.

الإلهة "أثينا" (٧ – أ)

البومة (٧ – ب)

نقـــــلاً عــن:
Ibid.

الإلهة "أثينا" (٨ – أ)

البومة (٨ – ب)

نقـــــلاً عــن:
Ibid.

الإله "هليوس" (٩ – أ)

الكريكيون (٩ – ب)

نقـــلاً عــن:

Sedov A. V. & Aydarus U., **The Coinage of Ancient Hadramawt, "The pre-Islamic Coin in the al-Mukallâ Museum",** op. cit., p.18.

الإمبراطور "أغسطس" (١٠ – أ)

البومة(١٠ – ب)

نقــلاً عــن:

Without Writer: Sylloge Nummorum Graecorum, op. cit., pl. 51.

الإمبراطور "أغسطس" (١١ – أ)

البومة(١١ – ب)

نقــلاً عــن:

Ibid.

رأس لحاكم عربي (١٢– أ)

رأس ثور وبجانبه قرن الخيرات (١٢ – ب)

نقلاً عن:

Munro-Hay S. C., **Coins of Ancient South Arabia "Notes",**
op. cit., pl. 22.

رأس لحاكم عربي (١٣– أ)

رأس ثور وبجانبه قرن الخيرات (١٣ – ب)

نقلاً عن:

Ibid.

الإله "زيوس" (١٤ – أ)

ثور (١٤ – ب)

نقلاً عن:

Hoover O., **A Reassessment of Nabataean Lead Coinage in Light of New Discoveries,** op. cit., pl. 28.

الإله "زيوس" (١٥ – أ)

ثور (١٥ – ب)

نقلاً عن:

Hoover O., **A Reassessment of Nabataean Lead Coinage in Light of New Discoveries,** op. cit., pl. 28.

"هيراكليس" (١٦ – أ)

الإلهة "نيكي" (١٦ – ب)

نقلاً عن

Ibid.,pl. 27.

"عبادة الثالث"(١٧ – أ)

الإلهة "نيكي" (١٧ – ب)

نقـــــلاً عــن:

Ibid.

"حارث الثالث"(١٨ – أ)

الإلهة "تيكي" (١٨ – ب)

نقـــلا عــن:
Ibid.

"عبادة الثالث"(١٩ – أ)

قرن الخيرات (١٩ – ب)

نقـــلا عــن:
Ibid.

"الإسكندر الأكبر"(٢٠ – أ)

الإله "زيوس" (٢٠ –ب)

نقـــلا عــن:
Potts D., **The pre-Islamic Coinage of Eastern Arabia,** op. cit., p. 27.

"الإسكندر الأكبر"(٢١ – أ)

الإله "زيوس" (٢١ –ب)

نقـــلا عــن:
Ibid., p. 23.

"الإسكندر الأكبر"(٢٢ – أ)

الإله "زيوس" (٢٢ – ب)

نقـــلا عــن:
Ibid.

"الإسكندر الأكبر"(٢٣ – أ)

الإله "زيوس" (٢٣ – ب)

نقـــلا عــن:
Ibid.

الإله "أبوللو"
(٢٤ – أ)

نسر
(٢٤ – ب)

نقـــلا عــن:
Ibid.

التجريب في علم الآثار البحرية

د. عماد خليل♦

مقدمة:

ظهرت فكرة التجريب الأثري Experimental Archaeology في النصف الثاني من القرن العشرين كأحد أدوات البحث العلمي في مجال الدراسات الأثرية. وقد نُشر في السبعينيات من القرن الماضي عدد من أهم المؤلفات في هذا المجال والتي أرست قواعد وأسس التجارب الأثرية وناقشت العديد من الموضوعات المرتبطة بفكرة التجريب وعلاقته بعلم الآثار بوجه عام[١] . فالتجريب الأثري هو أحد الأدوات التي يلجأ إليها الباحث في علم الآثار لمحاولة فهم طبيعة الحياة التي عاشها الإنسان القديم والأنشطة والمهارات المختلفة التي كان يمارسها، مثل الصيد والبناء والصناعة والنقل..الخ. ومن ثم، فإنه من خلال التجريب الأثري تتم محاولة محـــــــاكاة مختلف أنواع البقايا الأثرية بهدف الوصول إلي تصور حول الأساليب والتقنيات التي اتبعها الإنسان القديم في صناعتها واستخدامها في العصور المختلفة. ولقد اتخذت التجارب الأثرية عدة أشكال بدءاً من التجارب البسيطة التي تسعي إلي إثبات نظريات حول التقنيات المستخدمة في العصور المختلفة مثل تقنيات إشعال النيران وصناعة الأدوات الحجرية أو الفخار، وانتهاءاً بالتجارب الأكثر تعقيدا مثل محاكاة تقنيات البناء واستخلاص وصناعة المعادن[٢] . هذا ولقد تطورت فكرة التجريب الأثري خلال العقود الثلاثة الماضية تطوراً كبيراً، وكذلك تعددت أنواع النتائج التي يمكن الحصول عليها من التجارب الأثرية المختلفة.

هذا وقد بدأت فكرة التجريب في مجال دراسات الآثار البحرية في وقت مبكر نسبيا بالمقارنة بمجالات علم الآثار الأخري[٣]. فالتجربة في علم الآثار البحرية غالبا ما تسعي إلي الإستعانة بكافة الأدلة والشواهد التاريخية والأثرية من أجل محاولة تصميم وبناء واختبار أنواع مختلفة من السفن والقوارب التي تحاكي في تصميمها وأسلوب بناءها وطريقة استخدامها تلك التي كانت مستخدمة في عصور سابقة، وذلك بهدف الوصول إلي استنتاجات حول تقنيات صناعة السفن التي كانت مستخدمة في تلك العصور، وكذلك قدراتها الملاحية في مختلف الظروف والأجواء[٤]. وعلي مدي أكثر من نصف

♦ كلية الآداب – جامعة الإسكندرية.

[1] Ingersoll, D. *et al.* (eds.) Experimental Archaeology, Columbia University Press, New York, 1977.
Coles, J. Experimental Archaeology, Academic Press, London. 1979.

[2] *ibid.* pp. 1-48

[3] *ibid.* pp. 48-98

[4] McGrail, S. Studies in Maritime Archaeology. BAR British Series 256, Oxford, 1997, P. 313.

قرن تنوعت وتعددت التجارب الأثرية البحرية بدءاً من محاولة محاكاة القوارب المصنوعة بتقنيات بسيطة مثل القوارب المصرية القديمة المصنوعة من البردي[٥]، إلي محاولة صناعة واختبار سفن مصنوعة بتقنيات أكثر تعقيدا مثل السفن العربية المخيطة التي كانت تجوب المحيط الهندي في العصر الإسلامي[٦]. وفي كل الأحوال فإن مدي نجاح التجربة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمدي دقة ومصداقية الشواهد والأدلة التي اعتمدت عليها التجربة، ومدي تحري الباحثين الدقة في الالتزام بتلك الشواهد والأدلة خلال تنفيذ التجربة.

من هذا المنطلق، فإن البحث سوف يتناول بالعرض والتحليل فكرة التجريب الأثري في مجال الآثار البحرية وما طرأ عليها من تطور باعتبارها أحد أدوات البحث العلمي، وكذلك ارتباط التجريب بنوع وطبيعة الشواهد والأدلة التي يتم علي أساسها عمل التجربة ومن ثم يمكن علي أساسها أن تحقق التجربة الأثرية الأهداف المرجوة منها.

التجارب الأثرية في صناعة السفن والقوارب:

منذ ظهور فكرة التجريب في علم الآثار البحرية، تعددت المصادر والشواهد التي اعتمد عليها الباحثين في تصميم وبناء واختبار السفن والقوارب لتحاكي تلك التي كانت مستخدمة في العصور القديمة. فنجد أن بعض مشروعات التجريب اعتمدت بشكل أساسي علي بقايا أثرية مباشرة لقوراب وسفن بعينها. مثال ذلك مشروع بناء نموذج للسفينة Bremen Cog التي ترجع إلي عام ١٣٨٠م وهي من أشهر طرز السفن التي كانت شائعة في شمال أوروبا وبحر البلطيق. وقد عثر علي Bremen Cog عام ١٩٦٢في ميناء مدينة بريمين الألمانية. وفي عام ١٩٨٩ تم بناء نموذج كامل لتلك السفينة، ثم تم إخضاعها علي مدي سنوات للعديد من الاختبارات الملاحية[٧]. من ناحية أخري فهناك مشروعات للتجريب الأثري تم تنفيذها بناءاً علي شواهد وأدلة غير مباشرة سواء كانت أدلة تاريخية، أوفنية أوأثرية. ولعل من أبرز الأمثلة علي هذا النوع من مشروعات المشروع الذي تم في سلطنة عمان ١٩٨٠ والخاص ببناء واختبار سفينة علي طراز السفن التجارية العربية التي كانت تبحر مابين شبه الجزيرة العربية والشرق الأقصي في العصور الوسطي[٨]. فهذا المشروع لم يتم استنادا علي بقايا أثرية لسفينة بعينها وإنما تم استنادا إلي مجموعة متنوعة من الشواهد والأدلة التي تمت دراستها والاستعانة بها في وضع تصور لذلك النوع من السفن ومن ثم بناء نموذج لها

---

[5] Coles, J., *op. cit.* pp. 84-86

[6] The Jewel of Muscat. http://www.jewelofmuscat.tv

[7] Ellmers, D. The Cog as Cargo Carrier, in Gardiner, R. Cogs, Caravels and Galleons: The Sailing Ship 1000-1650. Conway Maritime Press, London. 1994, pp. 29-46.

[8] Severin, T. The Sindbad Voyage. Hutchinson & Co., London, 1982.
Hourani, G. F. Arab Seafaring, Princeton University Press, Princeton. 1995, pp. 51-84.

وإخضاعها للتجارب الملاحية المختلفة. هذا ونجد أن النتائج النهائية التي اسفرت عنها كل تلك المشروعات وغيرها من التجارب الأثرية، عادة ما اتربطت بمدي مصداقية الشواهد والأدلة التي استندت إليها التجارب، وكذلك بمدي توخي الباحثين الدقة في تفسير تلك الشواهد والالتزام بها في كل مراحل التجربة الأثرية. لذا فسوف نتناول بمزيد من التفاصيل بعض مشروعات التجريب الأثري التي تمت علي وجه الخصوص في البحر المتوسط والنتائج التي أسفرت عنها ومدي مساهمة تلك المشروعات في إلقاء الضوء علي التقنيات والمهارات البحرية التي كانت سائدة في المجتمعات القديمة.

أولاً: تجربة السفينة Kyrenia II

في عام ١٩٦٧ عثر أحد الغواصي الإسفنج علي حطام سفينة غارقة علي عمق ٣٠م في منطقة كيرينيا بقبرص، حيث أنه شاهد تحت الماء تل من الأواني الفخارية من نوع الأمفورا. وبين عامي ١٩٦٧ و١٩٦٨ تم عمل حفائر كاملة في الموقع للتنقيب عن السفينة وما تحتويه من قطع أثرية، حيث تبين أن حطام السفينة يرجع إلي نهاية القرن الرابع قبل الميلاد وأنها كانت تحمل قرابة ٤٠٠ أمفورا من رودس بالإضافة إلي العديد من البقايا الأثرية الأخري، بما في ذلك المتعلقات الشخصية الخاصة ببحارة السفينة مثل الأطباق والمسارج وملاعق الطعام، والتي من خلالها أمكن معرفة أن السفينة كانت تحمل علي متنها أربعة بحارة، وأنها غالبا قد بدأت رحلتها من رودس. لعل من أهم ما تميز به هذا الموقع هو أن ما يزيد عن ٧٥٪ من بدن السفينة كان في حالة جيدة من الحفظ. بالتنقيب في الموقع اتضح أن السفينة كانت بطول ١٤,٧م وعرض ٤،٣م، وهي مصنوعة من خشب الصنوبر، كما أنها كانت تستطيع حمل قرابة ٢٥ طن من البضائع[٩]. هذا وقد تم خلال مشروع الحفائر انتشال كل أجزاء السفينة، ثم علي مدي عامين تاليين تمت معالجة مئات القطع الخشبية التي تتكون منها السفينة، حتي أمكن في النهاية تجفيفها وتعريضها للهواء. تلي تلك المرحلة عملية تجميع لأجزاء للسفينة مرة أخري وعرضها في قلعة كيرينيا في قبرص(شكل ١). في تلك الأثناء تم تسجيل وتوثيق ورسم كل جزء من أجزاء السفينة، الأمر الذي أمكن معه في النهاية تكوين تصور كامل عن شكلها وحجمها قبل تعرضها للغرق [١٠].

بدراسة تلك السفينة اتضح أنها مبنية وفقا للأسلوب الذي كان شائعا في البحر المتوسط خلال العصور القديمة وحتي نهاية العصر الروماني، وهو الأسلوب المعروف باسم Shell-First Technique (التلويح–أولا). ويعني هذا الأسلوب في بناء السفن أن

[9] Katzev, M.L., Mediterranean Wreck Sites and Classical Seafaring, in Muckelroy, K. Archaeology Underwater, McGraw-Hill Book Company, New York. 1980, pp. 40-45.
Johnston, P. F. Kyrenia Ship, in Delgado, J.P. Encyclopedia of Underwater and Maritime Archaeology, Yale University Press, New Haven. 1998, pp. 227-228.

[10] Katzev, M.L. The Kyrenia Ship Restored, in Throckmorton, P. (ed.) The Sea Remembers: Shipwrecks and Archaeology, Smithmark Publishers Inc., New York. 1991, pp. 55-59

ألواح الهيكل الخاريجي للسفينة تبني أولا، مكونة جسم السفينة من الخارج (Shell) ، ثم بعد ذلك توضع الأضلاع (Frames) داخل هذا الهيكل لتدعيمه. وتعتبر هذه التقنية علي العكس تماما مما هو متبع الآن في صناعة السفن والقوارب الخشبية حيث يتم أولا إقامة الأضلاع الداخلية، ثم تكسي من الخارج بالألواح، وهو الأسلوب المعروف باسم (Frame-First Technique) (العيدان–أولا). من ناحية أخري فإن تقنيةة التي كانت مستخدمة في السفينة Kyrenia في تثبيت الألواح الخشبية في بعضها البعض، هي تلك التي كانت سائدة في البحر المتوسط خلال العصور القديمة، وهي ما يعرف بتقنية (النُقَر والدُسَر) Mortise and Teno[11](شكل ٢).من ناحية أخري، فقد أوضحت دراسة السفينة أن عمرها كان يناهز الثمانين عاما عندمت تعرضت للغرق حوالي عام ٣٠٠ ق.م.،وأنها قد خضعت لعدة إصلاحات وترميمات علي مدي عمرها [١٢] .

نظرا لحالة الحفظ الجيدة التي كانت عليها أخشاب السفينة، واستنادا إلي الدراسة الدقيقة التي خضعت لها، فقد ظهرت فكرة بناء نموذج لتلك السفينة بهدف اختبار أسلوب وتقنية تصميم وبناء السفن في العصور القديمة. وقد بدأت تلك المحاولات ببناء قطاع من منتصف السفينة بطول ٢م، وذلك باستخدام نفس التقنيات التي كانت مستعملة في بناء السفينة الأصلية، وباستخدام خامات والأدوات مماثلة لتلك التي كانت مستعملة في بناءها. تلي ذلك مرحلة بناء نموذج مصغر للسفينة ككل بمقياس ١:٥، وتم تزويدها بشراع وذلك بهدف اختبار قدرة التصميم علي الطفو. وقد اثبت النموذج قدرة علي الطفو والحركة باستخدام الشراع بشكل جيد. ومن ثم، وبناء علي الخبرة التي اكتسبها الباحثين في بناء النماذج السابقة فقد كان قرار بناء نموذج كامل مطابق من حيث الحجم والتصميم للسفينة الأصلية وإخضاع النموذج لمختلف الاختبارات الملاحية[١٣]. والفعل فبين عامي ١٩٨٢ و١٩٨٥ قامت إحدي ورش صناعة السفن التقليدية في أثينا، تحت إشراف مجموعة من علماء الآثار البحرية ببناء السفينة Kyrenia II،وهي بمثابة نسخة حديثة من السفينة الأصلية اتبع في بنائها نفس الأساليب والتقنيات القديمة وروعي فيها استخدام مواد وخامات وأدوات مماثلة لتلك التي كانت مستخدمة في صناعة السفينة الأصلية[١٤](شكل ٣).ومن الجدير بالذكر أن صناع السفينة Kyrenia II

[11] Steffy, R. Wooden Ship Building and the Interpretation of Shipwrecks. Texas A&M University Press, College Station, 1994, pp. 42-52.

[12] Casson,L.Ships and Seafaring in Ancient Times.University of Texas Press,Texas,1996,p. 109.

[13] Katzev, M.L., Mediterranean Wreck Sites and Classical Seafaring, in Muckelroy, K. Archaeology Underwater, McGraw-Hill Book Company, New York. 1980, pp. 44-45.

[14] Katzev, M. L. & Katzev, S.-W., Kyrenia II: Building a Replica of an Ancient Greek Merchantman. Tropis 1, Proceedings of the 1st International Symposium on Ship Construction in Antiquity. Hellenic Institute for the Preservation of Nautical Tradition, Piraeus. 1985, pp. 163-174.

قد واجهتهم عدة صعوبات تمثلت في استخدام تقنية بناء كانت قد اختفت منذ مئات السنين وتختلف كل الاختلاف عن التقنية المعاصرة في بناء السفن والقوارب الخشبية في البحرالمتوسط. المشكلة الأخري التي واجهت صناع السفينة Kyrenia II هي أنه لم يعثر في السفينة الأصلية الغارقة علي أي بقايا أو أدلة حول الصاري أو الشراع أو وضع الحبال المستخدمة في التحكم في الشراع. ومن ثم فقد اعتمد المشروع في تصميمها علي تصوير الأشرعة والصوراي الخاصة بالسفن التجارية من العصرين الهللينستي والروماني والموجودة علي أشكال الفن المختلفة مثل الموزايك والفرسكو والنحت[١٥]. وفي شهر يونيو من عام ١٩٨٥، تم تدشين السفينة Kyrenia II باعتبارها أول تجربة لإحياء سفينة تجارية من العصر الهللينستي. وقد قامت السفينة منذ ذلك الوقت بالعديد من الرحلات البحرية وذلك بهدف جمع أكبر قدر من المعلومات حول قدرة السفينة علي السير والمناورة في البحر المفتوح وفي مختلف الظروف الجوية. وكانت من أهم الرحلات التجريبية التي قامت بها السفينة Kyrenia II وعلي متنها أربعة من البحارة، كانت مابين برايوس في اليونان وبافوس في قبرص، وقد استمرت الرحلة ٢٥ يوم منها ١٥ يوم من الإبحار و١٠ أيام من التوقف في الموانئ المختلفة. وقد قطعت السفينة خلال الرحلة حوالي ١٠٠٠كم بسرعة متوسطة مقدارها ٥،٥ كم/ساعة، كما أمكن الوصول بالسفينة إلي سرعة قصوي مقدارها ٢٠ كم/ساعة. وكان قد وُضِعَ داخل السفينة حوالي ٤٠ أمفورا، وهو تقريباً ١٠/١ من حمولة السفينة الأصلية، وذلك لدراسة أثر الإبحار والحركة علي البضائع التي تحملها السفينة. ولقد تعرضت السفينة والبحارة أثناء الرحلة لعوامل جوية مختلفة، كان من أهمها هبوب عاصفة ممطرة بلغت سرعة الرياح فيها ٩٠كم/ساعة وارتفاع الموج ٦ أمتار، ومع ذلك فقد استطاعت السفينة أن تبحر بكفاءة عالية وأن تحافظ علي اتزانها. كما تعرضت السفينة لبعض المشاكل الأخري أثناء رحلتها، مثل كسر أحد مجاديف الدفة الخلفية والذي قام البحارة باستبداله بآخر أثناء الإبحار، وكذلك تلف بعض أجزاء الشراع الذي تم كذلك اصلاحة اثناء الرحلة[١٦].

في واقع الأمر، تعتبر تجربة السفينة Kyrenia من أنجح التجارب الأثرية البحرية علي الإطلاق، حيث التزم الباحثين فيها بالدقة في كل مراحلها بدأ من إجراء الحفائر

[15] Katzev, M.L. The Kyrenia Ship Restored, in Throckmorton, P. (ed.) The Sea Remembers: Shipwrecks and Archaeology, Smithmark Publishers Inc., New York. 1991, p. 58.
Casson, L. *op.cit.* pp.101-126

[16] Johnston, P. F., *ibid*.
Katzev, M. L. An Analysis of the Experimental Voyage of the Kyrenia II. Tropis 2, Proceedings of the 2nd International Symposium on Ship Construction in Antiquity. Hellenic Institute for the Preservation of Nautical Tradition, Piraeus. 1987, pp. 245-256.

الأثرية بالموقع، وانتهاءا بالاختبارات الملاحية للسفينة Kyrenia II والتي اعتبرها الباحثون مؤشراً لأداء السفن في العصر الهللينستي.

ثانياً: تجربة السفينة Olympias

خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، لعبت السفن الحربية من نوع Trireme (السفن الثلاثية) دورا أساسياً في التفوق العسكري والسياسي لأثينا وغيرها من المدن في شرق البحر الأبيض المتوسط. فقد كان هذا النوع من السفن هو القوة الضاربة الرئيسية في الأساطيل الحربية في العصر الكلاسيكي، واستمرت كأهم أنواع السفن الحربية حتي العصر الروماني. كذلك فإن تصميمها المتميز كان بمثابة أساس لتصميم طرز مختلفة من السفن الحربية لعدة قرون لاحقة . ولعل أهم ما تميز به تصميم السفن الحربية الكلاسيكية من نوع Trireme هو وجود ثلاث صفوف من المجدفين علي كل جانب من جانبي السفينة بحث يعلو كل صف منها الآخر(شكل ٤). فالسفن الحربية، علي عكس السفن التجارية، في تلك الحقبة الزمنية، كانت تعتمد بصورة اساسية في حركتها علي المجاديف وليس علي الشراع، الذي كان يستخدم فقط في أثناء الإبحار لمسافات طويلة. أما أثناء المعارك، فكان يتم إنزال الشراع وتستخدم المجاديف بدلا منه. ومن ثم فقد كانت قوة وسرعة وكفائة السفن الحربية مرتبطة بشكل أساسي بالقائمين علي التجديف أثناء المعارك البحرية. وقد كانت السفن الثلاثية تحمل ١٧٠ مجدفاً محترفاً و٣٠ بحاراً يتعاونوا جميعا في الوصول بالسفينة إلي أعلي مستوي من الأداء١٧.

من ثم، فبين عامي ١٩٨٤ و١٩٩٢ تم في اليونان تنفيذ مشروع لتصميم وبناء واختبار سفينة تحاكي السفن الحربية الكلاسيكية من طراز Trireme ، وقد أطلق عليها اسم Olympias (شكل ٥). وقد كان الهدف الأساسي من المشروع هو محاولة لفهم أفضل وأعمق لتصميم وقدرات هذا النوع الأكثر شهرة من السفن الحربية. وقد أصبح مشروع بناء Olympias أحد أهم وأشهر المشروعات وأكثرها إثارة للجدل في مجال التجريب الأثري. فعلي عكس العديد من التجارب الأثرية البحرية والتي كانت تعسي إلي إعاة بناء سفينة بعينها اعتمادا علي بقايا أثرية مباشرة، نجد أن مشروع Olympias لم يهدف لإعادة بناء سفينة بعينها، وإنما كان يهدف إلي تصميم وبناء واختبار سفينة يعتقد أنها تمثل طراز أو فئة بأكملها من السفن. وقد كان من بين أهداف المشروع هو محاولة حسم الجدل القائم حول تصميم سفن الـ Trireme، وخاصة وضع وترتيب المجدفين. كذلك كان من بين الأهداف إثبات أن بناء السفينة يمكن تنفيذه اعتمادا علي الشواهد والأدلة التاريخية بشكل أساسي. وأخيرا محاولة فهم القدرات

[17] Casson, L. Ships and Seamanship in the Ancient World. The Johns Hopkins University Press, Baltimore. 1995, pp. 77-96.

البحرية والاستراتيجية لذلك النوع من السفن، كالسرعة والقدرة علي المناورة والحركة باستخدام الأشرعة والجاديف في الظروف الجوية المختلفة، وأيضا إمكانات وقدرات البحارة والملاحين١٨ وقد تقرر منذ بداية المشروع أن الأولوية سوف تكون لاختبار تصميم وقدرات السفينة وليس لاختبار تقنيات ومواد البناء القديمة. ولعل أول مايثير الجدل حول هذا المشروع هو طبيعة الأدلة والشواهد المستخدمة فيه والتي علي أساسها تم تصميم وبناء السفينة Olympias. فقد كان هناك غياب تام للأدلة والشواهد الأثرية المباشرة حول السفن الحربية الكلاسيكية، ذلك أنه لم يعثر حتي الآن علي بقايا أثرية لسفينة حربية من العصرين اليوناني والروماني. فالسفن الحربية في تلك الحقبة الزمنية كانت تصمم وتبني بحيث تكون سريعة الحركة وخفيفة الوزن، ومن ثم، فعندما كانت تتعرض للإصابة أو للتدمير أثناء المعارك، كانت عادة ما تطفو علي سطح الماء ولا تتعرض للغرق مثل السفن التجارية ١٩. لذا، فإن تصميم وبناء Olympias اعتمد اساساً وبشكل شبه كامل علي أدلة تاريخية وفنية مع قليل من الأدلة الأثرية غير المباشرة. فقد تمت دراسة وتحليل النصوص والكتابات القديمة التي جاء فيها ذكر السفن الثلاثية Trireme، والتي منها تم جمع معلومات حول عدد المجاديف وأطوالها وسرعة السفينة وقدراتها علي المناورة والهجوم والدفاع. كذلك تم دراسة السفن الحربية من تلك الفترة والمصورة علي أشكال الفن المختلفة، سواء الفخار أو النحت أو العملة، وذلك في محاولة لاستنباط الشكل الذي كانت عليه السفن الثلاثية، خاصة فيما يتعلق بنظام التجديف فيها. من ناحية أخري فقد تمت الاستعانة ببعض الشواهد الأثرية مثل مقاييس بيوت السفن في ميناء بيرايوس الأثيني، والتي كانت مبنية في القرن الخامس قبل الميلاد من أجل حفظ السفن الثلاثية في أوقات السلم، حيث كانت أبعادها بمثابة مؤشر علي الحد الأقصي لحجم السفن الثلاثية، وهو ٣٧م طولاً، و٦م عرضاً. أما فيم يتعلق بتقنية البناء، فقد استعان الباحثون بتقنية بناء السفينة Kyrenia وهي التقنية التي كانت سائدة في البحرالمتوسط بوجه عام حتي نهاية العصر الروماني. أيضا في تصميم السلاح الرئيسي في السفينة Olympias ، وهي الخراقة المعدنية

[18] Morrison, J. The Sea Trials of the Trireme: Poros 1987. International Journal of Nautical Archaeology 17.2. 1988, pp.173-190.
Morrison, J. *et. al.* The Athenian Trireme (second edition). Cambridge University Press. Cambridge , 2000, p.8.
[19] Morrison, J. Some Problems in Trireme Construction. *International Journal of Nautical Archaeology* 13.3. 1984, pp. 215-222.

(Ram) التي تثبت في مقدمة السفينة لخرق سفن الأعداء، فقد لجأ الباحثون إلي تصميم إحدي الخراقات التي عثر عليها غارقة بالقرب من حيفا (شكل ٦)[٢٠].

مما لا شك فيه أن الأدلة والشواهد التي استعان بها مشروع Olympias قد تمت دراستها بدقة للوصول إلي تصور حول تصميم السفينة. ومع ذلك فلابد من الإشارة إلي أن الأدلة التاريخية والفنية عادة لا تكون في مصداقية الشواهد الأثرية المباشرة، كحطام سفينة مثلا. فالتصوير علي أشكال الفن ماهو إلا انطباعات فنية يمكن أن تتأثر بعدة عوامل مثل مدي دراية الفنان بتفاصل وطبيعة الموضوع الذي يقوم بتصويره، وكذلك التقنية التي يتم بها تصوير الموضوع، كأن يصور علي موزايك أو عملة أو غيرها. من ناحية أخري فإن الشواهد التاريخية يمكن أن يساء تفسيرها أو أن تكون غير مكتملة أو غير دقيقة [٢١]. في الواقع، كل تلك المشكلات قد واجت مشروع السفينة Olympias حيث تعرض المشروع للكثير من الصعوبات عند محاولة استنباط تفاصيل تصميم السفينة اعتمادا علي الأدلة غير المباشرة. فالتصميم الذي تم علي أساسه بناء Olympias، سواء التصميم الداخلي أو الخارجي، اعتمد بصورة كبيرة علي الاستنتاج والاستنباط وليس علي الأدلة الثابتة (شكل ٧). من ناحية أخري، فإنه في مرحلة بناء السفينة Olympias، علي الرغم من التزام المشروع باتباع أسلوب البناء الشائع في العصر الكلاسيكي وهو أسلوب (التلويح–أولا)، وكذلك (النُقَر والدُسَر)، إلا أنه لم يلتزم باستخدام الأدوات والمواد التقليدية في البناء، حيث تم الإستعانة بالأدوات الكهربائية وكذلك بخامات غير تقليدية مثل الحبال المصنوعة من النايلون والطلاء المقاوم للمياه، والمواد اللاصقة لتثبت بعض الأجزاء الداخلية [٢٢].

لقد استغرق بناء السفينة Olympias عامين في إحدي ورش صناعة السفن الخشبية في أثينا. ثم ما بين عامي ١٩٨٧ و١٩٩٤، خضعت السفينة لخمسة رحلات تجريبية لاختبار قدراتها علي الملاحة سواء باستخدام الأشرعة أو المجاديف. وقد قام بالتجديف فيها متطوعين من الجنسين من طلاب الجامعات، وأعضاء في نوادي التجديف وفرق التجديف الرياضية. ولقد اعتبرت نتائج تلك الاختبارات بمثابة مؤشر حول أداء السفن

---

[20] McGrail, S. Replicas, Reconstructions and Floating Hypothesis. International Journal of Nautical Archaeology 21.4. 1992, pp. 353-355.
Morrison, J. Triereis: The Evidence from Antiquity, in Shaw, T. (ed.) *The Trireme Project*. Oxbow Monograph 31. Oxford, 1993, pp. 11-20
McGrail, S. Experimental Archaeology and the Trireme, in Shaw T. (ed.) The Trireme project, Oxbow Monograph 31, Oxford, 1993, pp. 4-10.
Morrison, J. *et. al.* The Athenian Trireme (second edition). Cambridge University Press. Cambridge. 2000.

[21] Westerdahl, C. The trireme - an experimental form. *International Journal of Nautical Archaeology* 22.3. 1993, pp. 205-206.

[22] Morrison, J. *et. al.*, *op. cit*. p.206.

الثلاثية في العصر الكلاسيكي. فعلي سبيل المثال، بناءاً علي النصوص القديمة، يعتبر متوسط سرعة السفن الثلاثية باستخدام المجاديف علي مدار اليوم هو حوالي ١٦كم/ساعة، بينما كانت تصل في بعض الحالات إلي ١٩كم/ ساعة. من ناحية أخري، نجد أن متوسط سرعة السفينة Olympias باستخدام المجاديف قد بلغت ١٣كم/ ساعة، بينما بلغت اقصي سرعة لها ١٦كم/ساعة، إلا أن طاقم السفينة لم يستطع الحفاظ علي تلك السرعة إلا لفترة زمنة محدودة جدا لم تتجاوز ٨ دقائق[٢٣]. من ناحية أخري، فإن السفن الثلاثية كان لها قديما وظائف محددة مرتبطة بتكتيك الدفاع والهجوم واختراق سفن الأدعاء باستخدام الخراقات المعدنية [٢٤] التي توجد في مقدمة السفينة. أما بالنسبة للسفينة Olympias فنظرا لإنها السفينة الوحيدة من نوعها، فلم يكن من الممكن اختبار أي من هذه القدرات والتكتيكات. كذلك نظراً لضخامة السفينة وكثرة عدد المجدفين ووجودهم في ثلاث مستويات، فقد كانت هناك صعوبات كبيرة في التواصل والتنسيق بينهم، خاصة مع عدم وجود أدلة واضحة من النصوص القديمة حول الكيفية التي كان يتم بها التنسيق وتلقي الأوامر من قائد السفينة. لذا فقد استعان مشروع Olympias بتقنيات مختلفة في هذا الشأن مثل الطبول والأجراس وغيرها[٢٥]. ومن ثم نجد أن المعلومات المختلفة التي نتجت من مشروع السفينة Olympias سوء في مرحلة التصميم أو البناء أو الاختبار يشوبها الكثير من القصور ولا يمكن اعتبارها مؤشرات حول السفن الحربية الكلاسيكية.

ثالثاً: تجربة السفينة "Min"

مما لا شك فيه أن لمصر تاريخ ممتد في مجال الملاحة وصناعة السفن حيث توجد مئات البقايا الأثرية المباشرة وغيرالمباشرة حول نشاط المصريين القدماء في هذا المجال. ولعله من المعروف أيضا أن الملاحة النهرية كانت هي الأساس في هذا المجال في مصر، حيث أن صناعة واستخدام السفن النيلية كانت من بين مقومات الحياة الأساسية في مصر القديمة[٢٦]. من ناحية أخري، نجد أن هناك ندرة نسبية في المعلومات والبقايا الأثرية والتاريخية المرتبطة بارتياد المصريين للبحار، سواء للبحر المتوسط أو البحر الأحمر. فمن أوائل الأدلة الأثرية علي ارتياد المصريين للبحر المتوسط هو التصوير الموجود علي جدان المعبد الجنائزي للملك سا-حو-رع

[23] *Ibid*. pp. 262-266

[24] Casson, L. Ships and Seafaring in Ancient Times. University of Texas Press, Texas, 1996, pp. 73-77

[25] Morrison, J. *et. al. op.cit.* pp. 248-259

[26] Jones, D., Egyptian Bookshelf: Boats. The British Museum Press, London. 1995.

(٢٤٥٨- ٢٤٤٦ ق.م)[٢٧] من الأسرة الخامسة، والذي يصور رحلة مجموعة من السفن المصرية إلي الساحل الفينيقي. من ناحية أخري نجد أن أهم وأوضح تصوير للسفن البحرية المصرية القديمة هو ذلك الموجود علي جدارن معبد الدير البحري للملكة حتشبسوت (١٤٧٩-١٤٥٧ ق.م.) والذي يصور رحلة مجموعة من السفن المصرية إلي بلاد بنت علي الساحل الشرقي لإفريقيا[٢٨] (شكل ٨).

علي الرغم من اعتبار هذه الشواهد الفنية والتاريخية بمثابة دليل قاطع حول قيام المصريين القدماء برحلات بحرية، إلا أن الشواهد الأثرية التي يمكن أن تتماشي مع تلك الأدلة التاريخية كانت محدودة، حيث أنها – حتي وقت قريب – لم تتعدي اكتشاف موقع ميناء الأسرة الثانية عشرة في منطقة وادي جواسيس علي ساحل البحر الأحمر وذلك في السبعينيات من القرن الماضي[٢٩]. وهو من الموانئ الأساسية التي كانت تنطلق منها السفن المصرية القديمة في رحلاتها في البحر الأحمر. ومن ثم، فقد كان هذا الموقع محل اهتمام مشروع أثري كبير امتد من عام ٢٠٠١ وحتي الآن، حيث تم خلاله إعادة اكتشاف موقع الميناء، بالإضافة إلي اكتشاف العديد من الشواهد الأثرية المباشرة حول صناعة السفن المصرية البحرية وحول ارتياد المصريين القدماء للبحر الأحمر[٣٠]. فقد عثر علي مجموعة من الكهوف المنحوتة في صخورالساحل تحتوي علي كميات كبيرة من الحبال التي كانت مستخدمة في صناعة السفن بالإضافة إلي ألواح خشبية من إحدي السفن المصرية القديمة وعدد من المرساوات الحجرية. من ناحية أخري فقد عثر علي مجموعة من الصناديق الخشبية التي تحمل كتابات تشير إلي أنها كانت تحتوي علي منتجات وبضائع من بونت. وترجع تلك البقايا الأثرية إلي عهد الأسرة ١٢ الفرعونية[٣١].

إن النتائج التي أسفرعنها التنقيب في ميناء وادي جواسيس من أدلة وشواهد أثرية علي سفن البحر الأحمر في عهد الدولة الوسطي، بالإضافة إلي المعلومات الأثرية والتاريخية والفنية المتوافرة حول النشاط الملاحي المصري القديم بوجه عام، كل ذلك شجع علي القيام بمشروع الأول من نوعه في مصر في مجال التجريب الأثري البحري، وهو تصميم وبناء واختبار نموذج لإحدي سفن حتشبسوت التي أبحرت في

---

[27] Wachsman, S., Seagoing Ships and Seamanship in the Bronze Age Levant. Texas A&M University Press, College Station. 1998, pp. 12-14.

[28] Casson, L. *op.cit.* pp. 24-25.

[٢٩] عبد الحليم، عبد المنعم. الكشف عن موقع ميناء الأسرة الثانية عشرة الفرعونية في منطقة وادي جواسيس علي ساحل البحر الأحمر. مطبعة جامعة الإسكندرية. كلية الآداب، جامعة الإسكندرية ١٩٧٨. ص: ٧٣-١٤٥

[30] Bard, K. A. & Fattovich, R. Harbor of the Pharaohs to the Land of Punt: Archaeological Investigation at Mersa/Wadi Gawasis Egypt, 2001-2005. Università degli Studi di Napoli "l'Orientale, Napoli, 2007.

[31] *ibid.* pp. 137-163, 238.

البحر الأحمر في القرن الخامس عشر قبل الميلاد. لقد اعتمد تصميم السفينة، التي اطلق عليها اسم الاله المصري القديم "مين" "Min" باعتباره إله الصحراء الشرقية، علي دراسة دقيقة للتصوير الجداري الموجود في معبد الديرالبحري، وذلك في محاولة لتحديد الأبعاد المختلفة للسفينة. وكذلك من التصوير أمكن تحديد عدد المجدفين والبحارة التي كانت تحملهم السفينة، بالإضافة إلي العديد من التفاصيل الخاصة بالتصميم الخارجي لها. من ناحية أخري، فقد اعتمد التصميم كذلك علي دراسة الأجزاء الخشبية الخاصة بالسفن والتي عثر عليها في وادي جواسيس والتي منها أمكن تحديد سمك الالواح المستخدمة وطريقة تثبيتها في بعضها البعض. كذلك فقد استعان فريق العمل في التصميم وفي تقنية البناء ببقايا السفن المصرية القديمة التي عثر عليها بالفعل، وخاصة قوارب دهشور والتي ترجع إلي عصر الدولة الوسطي[٣٢]. فعلي الرغم من أنها قوارب نيلية إلا أن التقنية المستخدمة في بناءها كانت هي التقنية الشائعة في مصر بوجه عام، وهي تقنية (النُقَر والدُسَر) Mortise and Tenon، كما أنها مبنية فقط من هيكل خارجي من الألواح Planks، بدوم استخدام أضلاع داخلية Frames، وهو نفس الاسلوب الذي اتبع في بناء السفينة "مين". هذا ونجد أنه في تصميم السفينة "مين" تمت مضاعفة أبعاد قوارب دهشور بحيث يكون طول السفينة ٢٠م وعرضها ٤،٩م، وارتفاعها ١،٧م، وبذلك كان يمكنها حمل قرابة ١٧ طن من البضائع[٣٣]. أما فيما يتعلق بشكل وحجم الصاري والشراع وطريقة تثبيته في السفينة وأيضا الحبال المستخدمة في توجيه الشراع وفقا لاتجاه الرياح، فقد استُعين في كل هذا بالشواهد الأثرية من تصوير السفن المصرية القديمة وكذلك بنماذج السفن التي عثر علي الكثير منها في المقابر المصرية القديمة. وقد تلي تصميم السفينة، مرحلة الاختبار الافتراضي لهذا التصميم باستخدام الحاسب الألي، وذلك لاختبار قدرتها علي الطفو والحركة.

علي مدي ثمانية أشهر، بدءا من إبريل ٢٠٠٨، تم بناء السفينة "مين"، في إحدي ورش بناء السفن التقليدية في رشيد، وذلك تحت إشراف دقيق من الآثاريين القائمين علي التجربة. هذا ولقد روعي في بناء السفينة بوجه عام اتباع التقنيات والأدوات التقليدية

[32] Ward, C. A. Sacred and Secular: Ancient Egyptian Ships and Boats. Kendall/Hunt Publishing Company, Iowa, 2000, pp.83-102.
Steffy, R. Wooden Ship Building and the Interpretation of Shipwrecks. Texas A&M University Press, College Station, 1994, pp. 33-35.

[33] Ward, C., Ancient Egyptian Boats and Ships Building Min of the Desert. 2009. http://ww2.coastal.edu/cward/drward_buildingmindesert.php
Ward, C., Min of the Desert, Reconstruction of Ancient Egyptian Ships, in Brad, K., *et.al.* (eds.) Marsa/Wadi Gawasis: a Pharaonic Harbor on the Red Sea. Supreme Council of Antiquities. Cairo. 2010, p.33.

في تشكيل الألواح وحفر النُقَر وصناعة الدُسَر (شكل ٩). وعند الانتهاء من بناء السفينة وتزويدها بالأشرعة والمجاديف، تمت تجربتها أولا في النيل في ديسمبر ٢٠٠٨. ثم تلي ذلك قيامها برحلة بحرية لمدة اسبوع في البحر الأحمر قطعت فيها قرابة ٢٠٠كم مابين سفاجا ومرسي علَم. ولقد استطاعت السفينة "مين" أن تثبت قدرة وكفاءة عالية في السير في البحر، حيث بلغ متوسط سرعتها باستخدام الشراع ١٠كم/ساعة، وباستخدام المجاديف ٤،٦ كم/ساعة. كما انها استطاعت السير في ظل سرعات مختلفة من الرياح تراوحت بين ١٥كم/ساعة وحتي ٤٠كم/ساعة، وفي ظل أمواج يبلغ ارتفاعها ٣ أمتار (شكل ١٠)[٣٤].

لقد كانت من أهداف المشروع هوالتحقق من قدرة السفن المصرية القديمة علي ارتياد البحر، وكذلك اختبار تقنيات بناء تلك السفن، وما إذا كان أسلوب بناء السفن النهرية في مصر القديمة يمكن من خلاله بناء سفينة تتحمل الملاحة البحرية في ظل الرياح والأمواج. كذلك كان من بين الأهداف الهامة للمشروع هو اختبار اسلوب الملاحة بالأشرعة المربعة والتي كانت شائعة في مصر وفي البحر المتوسط بوجه عام في العصور القديمة. هذا ولقد استطاع مشروع السفينة "مين" تحقيق معظم أهدافه الأساسية، إلا أن أكثر ما يؤخذ علي هذا المشروع هو أن مرحلة الملاحة التجريبية كانت محدودة للغاية إذ أنها استمرت لمدة أسبوع واحد فقط ولمسافة محدودة نسبيا، كما أن الملاحة كانت في اتجاه واحد فقط وهو من الشمال إلي الجنوب، وهو نفس اتجاه الرياح السائدة في النصف الشمالي من البحر الأحمر. ومن ثم فإن السفينة لم تُختَبَر في ظل أجواء وظروف متباينة أو لمسافات طويلة. لذا فإن النتائج التي أسفرت عنها تجربة الملاحة تعتبر محدودة إلي حد كبير مقارنة بمحلة التصميم والبناء والتي روعي فيها بدقة اتباع كافة الشواهد والأدلة التاريخية والأثرية. ومن الجدير بالذكر أن السفينة "مين" معروضة حاليا في متحف مدينة السويس.

الخلاصة:

بالنظر إلي التجارب الثلاثة السابقة في مجال الآثار البحرية، نلاحظ إختلاف كبير في طبيعة ونوعية الشواهد التي بنيت عليها كل تجربة عن الأخري، كما نلاحظ أيضا تفاوت كبير في درجة الدقة التي تمت بها تنفيذ كل التجربة. وأخيراً نلاحظ أيضا تفاوت في دقة النتائج التي توصلت إليها كل منها. ولكن في واقع الأمر، مهما كانت مصداقية الشواهد أو دقة الالتزام بها في تنفيذ التجربة، سواء في مراحل التصميم أو البناء أو التنفيذ للسفن الثلاثة، فهناك عنصر آخر أساسي لابد من أخذه في الاعتبار عند تقييم أي تجربة، ألا وهو العنصر البشري. فالعنصر البشري هو العامل الأساسي في تقييم أي نشاط حضاري بما في ذلك بالطبع النشاط البحري. فصناعة السفن والملاحة البحرية علي مر العصور هي مهارة وخبرة متراكمة. فقدرة صانع السفن في أي من

[34] Abd El-Maguid, M. Queen Hatshebsut's Ships Sails Once More. Pharos, Newsletter of the Alexandria Centre for Maritime Archaeology & Underwater Cultural Heritage, 1. 2010, p.3.

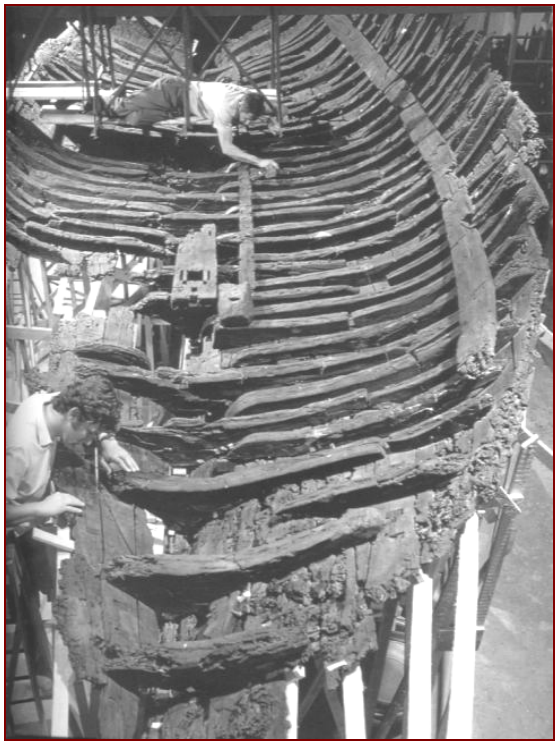
العصور القديمة علي صناعة أي جزء من أجزاء السفينة تختلف اختلافا كلياً عن قدرة صانع سفن محترف في عصرنا الحالي. فالخبرة والمهارة التي اكتسبها صانع السفن قديماً لا يمكن تقليدها أو محاكاتها في الوقت الحالي. فعلي سبيل المثال نجد أنه في بداية صنع السفينة "مين" كانت صناعة الدُسرة الواحدة يدوياً تستغرق ٢٢ دقيقة، بينما بعد بضعة أسابيع فقط من الممارسة استطاع نفس النجار أن يصنع الدسرة في ١٣ دقيقة[٣٥]، فما بالنا بالصانع القديم ذو الخبرة المتوارثة.

نفس الشئ يمكن أن يقال علي الملاحة البحرية، فخبرات البحارة والملاحين القدامي يصعب مقارنتها بخبرات البحارة الحاليين، حتي من ذوي الخبرة. فأنواع السفن مختلفة وكذلك أنواع الأشرعة والمجاديف وطريقة استخدامها، تختلف عن تلك التي كانت مستخدمة قديما. ومن ثم فإن قدرة البحارة الحاليين علي قيادة السفن المبنية علي غرار السفن القديمة تختلف تماما عن هؤلاء الذين عاصروا السفن القديمة وتمرسوا علي قيادتها، وتوارثوا خبراتها عبر القرون.

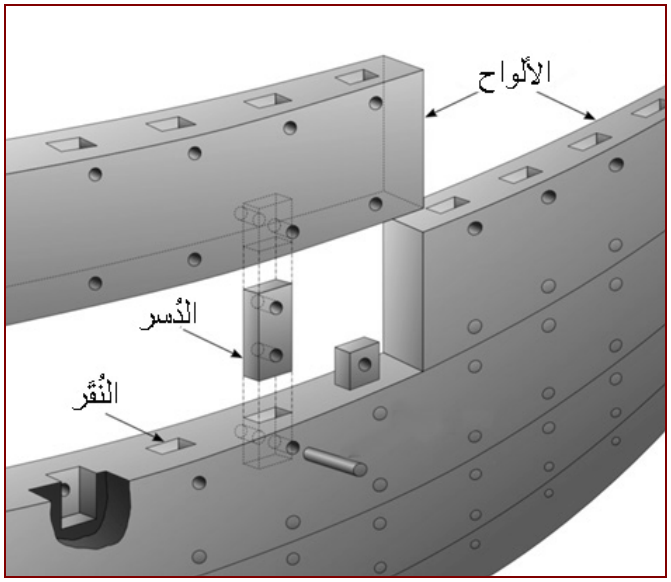
ليس فقط الخبرة والقدرات التي كانت مختلفة بين الماضي والحاضر، ولكن الدوافع كانت مختلفة كذلك. فالمجدفين الهواة من طلاب الجامعات في اختبارات Olympias لم يختلفوا فقط في قدراتهم علي المجدفين المحترفين في العصر الكلاسيكي، ولكن أيضا دوافعهم أثناء التجديف كانت مختلفة. فالمجدفين في Olympias كانوا مشاركين في تجربة أثرية، بينما مجدفي الأسطول الأثيني كانت دوافعهم الهجوم علي الأعداء أو الفرار منهم، وفي كلتا الحالتين لابد أن تلك الدوافع كان عامل أساسي مؤثر علي القدرة والأداء.

إن التجريب في علم الآثار البحرية يعتبر من بين الأدوات الأكثر أهمية في اختبار النظريات والإجابة علي التساؤلات حول السفن القديمة ومحاولة فهم المشكلات التي واجهت الصانع والبحار القديم، غير أنه، إذا كان من الممكن محاكاة السفينة الأثرية ذاتها في التصميم والبناء، فإنه من غير الممكن محاكاة المجتمع الذي قام بصنعتها واستخدمها.

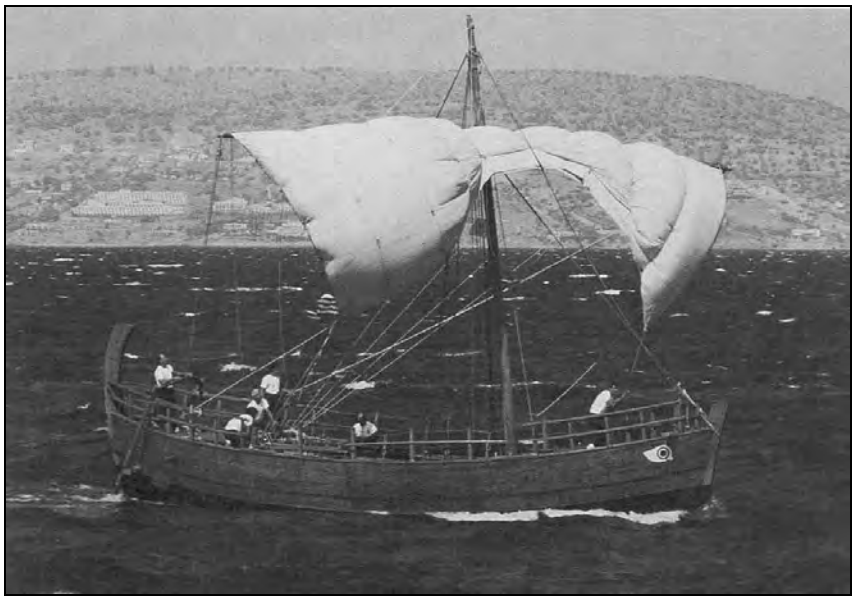
[35] Ward, C., Ancient Egyptian Boats and Ships Building Min of the Desert. 2009. http://ww2.coastal.edu/cward/drward_buildingmindesert.php



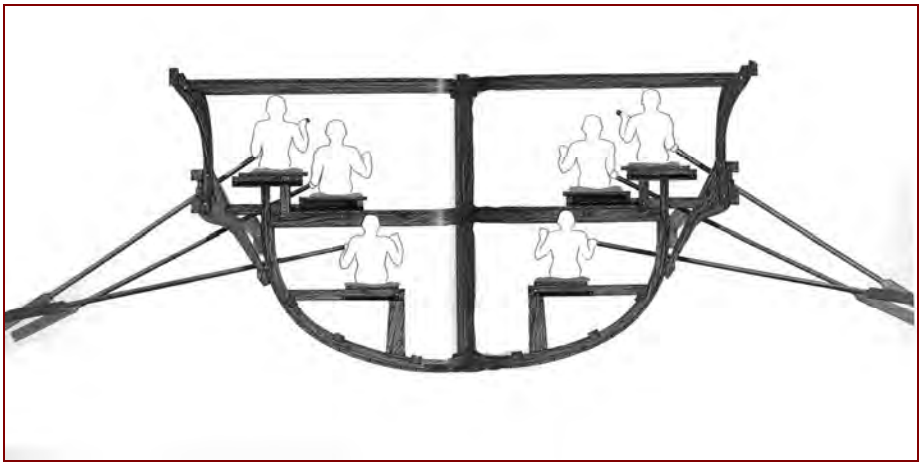
(شكل ١)
حطام السفينة Kyrenia من القرن الرابع قبل الميلاد، بعد انتشالها وترميمها وتجميع أجزاءها مرة أخري.



(شكل ٢)
تقنية (النُقَر والدُسَر)
Mortise and Tenon
التي كانت تبني بها السفن في البحر المتوسط في العصور القديمة وحتي العصر البيزنطي



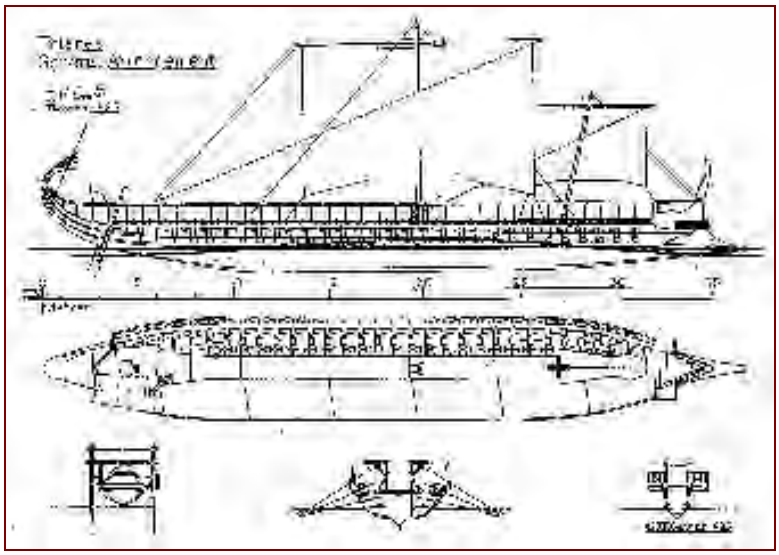
(شكل ٣)
السفينة Kyrenia II أثناء إحدي التجارب الملاحية باستخدام الشراع المربع.



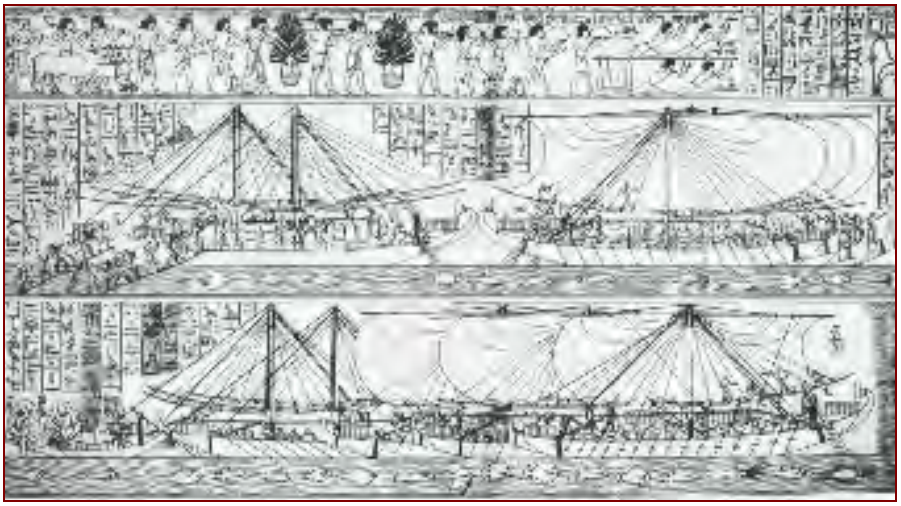
(شكل٤)
النظام المقترح من قبل أغلب الباحثين حول ترتيب ووضع المجفين داخل السفن الثلاثية.

(شكل٥)
السفينة Olympias أثناء أختبارات الملاحة باستخدام الأشرعة والمجاديف

(شكل٦)
خراقة من البرونز تزن ٦٠٠كجم عثر عليها غارقة بالقرب من حيفا ويعتقد أنها تعود لسفينة حربية من العصر الهللينستي



(شكل٧)
تصميم السفينة Olympias بناءاً علي الشواهد الفنية والتاريخية



(شكل٨)
تصوير علي معبد الدير البحري لرحلة سفن الملكة حتشبسوت إلي بلاد بنت

(شكل٩)
بناء السفينة "مين" بالأدوات التقليدية في إحدي ورش صناعة السفن في رشيد

(شكل١٠)
السفينة "مين" أثناء إختبارات الإبحار باستخدام الشراع خلال الرحلة من سفاجا إلي مرسي علم

مراجع البحث:

Abd El-Maguid, M. Queen Hatshebsut's Ships Sails Once More. Pharos, Newsletter of the Alexandria Centre for Maritime Archaeology & Underwater Cultural Heritage, 1. 2010.
Bard, K. A. & Fattovich, R. Harbor of the Pharaohs to the Land of Punt: Archaeological Investigation at Mersa/Wadi Gawasis Egypt, 2001-2005. Università degli Studi di Napoli "l'Orientale, Napoli, 2007.
Bill, J., Nielsen, S., Andersen, E. & Damgard-Sorensen, T. Welcome on Board of the Sea Stallion from Glendalough: A Viking Longship Recreated. The Viking Ship Museum, Roskilde, 2007.
Casson, L. Ships and Seafaring in Ancient Times. University of Texas Press, Texas, 1996.
Casson, L. Ships and Seamanship in the Ancient World. The Johns Hopkins University Press, Baltimore. 1995.
Coates, J. F., Platis, S. K., Shaw, J. T. (eds.). The Trireme Trials 1988. Oxbow Books. Oxford. 1990
Coles, J. Experimental Archaeology, Academic Press, London, 1979.
Ellmers, D. The Cog as Cargo Carrier, in Gardiner, R. Cogs, Caravels and Galleons: The Sailing Ship 1000-1650. Conway Maritime Press, London. 1994, pp. 29-46.
Hourani, G. F. Arab Seafaring, Princeton University Press, Princeton. 1995.

Ingersoll, D., Yellen, J.E. & Macdonald, W. (eds.) Experimental Archaeology, Columbia University Press, New York, 1977.

Johnston, P. F. Kyrenia Ship, in Delgado, J.P. Encyclopedia of Underwater and Maritime Archaeology, Yale University Press, New Haven. 1998.

Jones, D., Egyptian Bookshelf: Boats. The British Museum Press, London. 1995.

Katzev, M. L. & Katzev, S.-W., Kyrenia II: Building a Replica of an Ancient Greek Merchantman. Tropis 1, Proceedings of the 1st International Symposium on Ship Construction in Antiquity. Hellenic Institute for the Preservation of Nautical Tradition, Piraeus. 1985, pp. 163-174

Katzev, M. L. An Analysis of the Experimental Voyage of the Kyrenia II. Tropis 2, Proceedings of the 2nd International Symposium on Ship Construction in Antiquity. Hellenic Institute for the Preservation of Nautical Tradition, Piraeus. 1987, pp. 245-256.

Katzev, M.L. Mediterranean Wreck Sites and Classical Seafaring, in Muckelroy, K. (ed.) Archaeology Underwater, McGraw-Hill Book Company, New York. 1980.

Katzev, M.L. The Kyrenia Ship Restored, in Throckmorton, P. (ed.) The Sea Remembers: Shipwrecks and Archaeology, Smithmark Publishers Inc., New York. 1991.

McGrail, S. Experimental Archaeology and the Trireme, in

Shaw T. (ed.) The Trireme project, Oxbow Monograph 31, Oxford, 1993, pp. 4-10.

McGrail, S. Replicas, Reconstructions and Floating Hypothesis. International Journal of Nautical Archaeology 21.4. 1992, pp. 353-355.

McGrail, S. Studies in Maritime Archaeology. British Archaeological Reports, British Series 256, Oxford, 1997.

Morrison, J. Triereis: The Evidence from Antiquity, in Shaw, T. (ed.) *The Trireme Project*. Oxbow Monograph 31. Oxford, 1993, pp. 11-20.

Morrison, J. Some Problems in Trireme Construction. International Journal of Nautical Archaeology 13.3. 1984, pp. 215-222.

Morrison, J. The Sea Trials of the Trireme: Poros 1987. International Journal of Nautical Archaeology 17.2. 1988, pp.173-190.

Morrison, J., Coates, J., Rankov, B., *The Athenian Trireme,* (2nd edition). Cambridge University Press. Cambridge. 2000.

Severin, T. The Sindbad Voyage. Hutchinson & Co., London. 1982.

Steffy, R. Wooden Ship Building and the Interpretation of Shipwrecks. Texas A&M University Press, College Station, 1994.

Wachsman, S., Seagoing Ships and Seamanship in the Bronze Age Levant. Texas A&M University Press, College

Station. 1998.

Ward, C., Ancient Egyptian Boats and Ships Building Min of the Desert. 2009. http://ww2.coastal.edu/cward/drward_buildingmindesert.php

Ward, C., Sacred and Secular: Ancient Egyptian Ships and Boats. Kendall/Hunt Publishing Company, Iowa, 2000.

Ward, C., Min of the Desert, Reconstruction of Ancient Egyptian Ships, in Brad, K., *et.al.* (eds.) Marsa/Wadi Gawasis: a Pharaonic Harbor on the Red Sea. Supreme Council of Antiquities. Cairo. 2010, p.33.

Westerdahl, C. The trireme - an experimental form. International Journal of Nautical Archaeology 22.3. 1993, pp. 205-206.

هيرم مزدوج بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية

د.ممدوح ناصف ابو الفتوح المصري ♦

تعني كلمة هيرم Herm باليونانية ερμα دعامة تشكل غالبا من الحجر أو البرونز في حالات نادرة جداً من الخشب ، تأخذ شكلاً مربعاً أو مستطيلاً بحيث تكون أكبر حجماً في قمتها عن قاعدتها[١]، تحمل رأس تثبت عند قمة الدعامة التي تمثل جسم الهيرم غالباً ما تزود بقضيب يكون أقرب إلي قاعدة الدعامة (ش١) وذلك لإظهار الجسم الكلي للتمثال وهو ما أعتاد عليه الإغريق[٢]. تطور الأمر في العصر الروماني حيث أصبحت الهرماي تصور صورتين نصفيتين أو رأسين متدابرتين علي أن تجمعهما صلة نوعية دينية أو أدبية فنية أو سياسية، حيث كانت تركز علي الصورة النصفية "الصدرية" وهو ما أعتاد عليه الرومان في إظهار ملامح الوجه الشخصية Portrait عكس الإغريق في إظهار الجسم الكامل[٣].

ينسب الفضل في ابتكار هذا النوع من التماثيل إلي الفنان الكامينيس Alkamenes[٤]، الذي عرف بولعه الشديد بصياغة التماثيل الفريدة والغريبة من حيث الشكل والموضوع فبالإضافة إلي ابتكاره الهرم ابتكر أيضا التماثيل ذات الثلاثة رؤوس للمعبودة هيكاتي Hekatè أو ما يعرف بهيكاتي الابيبرجيديا Epipyrgidia [٥]، التي كانت توضع عند تقاطع الشوارع وملتقي الطرق[٦].

أهداف البحث:

يهدف البحث إلي دراسة هذا الهيرم المحفوظ بالمتحف اليوناني والذي يعد فريداً من حيث الشكل والموضوع بدءا من الدراسة الوصفية مادته وملامحه وعناصره الزخرفية بدراسة كل رأس علي حده للتعرف علي هوية الهيرم، يتبع ذلك بدراسة تحليلية متأنية للموضوع الفني والشخصيات التي يجسدها وهل هي لرجل وامرأة كما جاء في سجل المتحف اليوناني أم لشخصيات أخري والعلاقة التي تربط بين الشخصيتين، والسبب الذي من اجله صنع هذا الهيرم وعلاقته بالشخصيات الذي يحملها ،كما يهدف البحث إلي تقديم رؤية واضحة للسمات الفنية لهذا الهيرم والأسلوب

♦ استاذ مساعد بقسم الآثار – كلية الآداب – جامعة طنطا.

(1) *herm*: *The Oxford Dictionary Of Art, Ed. I*, Oxford University Press, (2004). p.213.

(2) M. Biber, *The Sculpture of The Hellenistic Age*, New York, (1955), P.178.

(3) F.Winter, *Altertumer von Pergamon, vol. VII: Die Skulpturen*, Vol. I. PP.48ff.

(4) Biber, *Op.Cit*. P.178.

(٥)الكامييني Alkamenes :-

(6) Robertson, M., *A History Of Greek Art*, Cambridge University Press, 1975. P.286.

الفني المتبع في تنفيذ الشعر وملامح الوجه وعمل دراسة مقارنة مع أعمال فنية تمثل هاتين الشخصيتين وأخري تتفق معها في الخصائص والسمات الفنية والتي من خلالها يمكن التوصل لتأريخ هذا الهيرم وكلها أمور لم تلق الدراسة من قبل.

وصف الهيرم:-

هيرم من مادة الحجر الجيري، محفوظ بالمتحف اليوناني الروماني في الإسكندرية تحت رقم ٣٩٢٧ يبلغ ارتفاعه ٣٩سم.

الهيرم عبارة عن دعامة مستطيلة شكلت من الحجر الجيري نحتت بحيث تكون أكبر حجماً عند القاعدة وتستضيق بشكل هرمي عند قمتها، وقد شكلت الدعامة بحيث تمثل هذه القاعدة صدر الهيرم وتنتهي برقبة تحمل رأسين متدابرتين (ش٢)، حيث ركبت الرأسين علي الرقبة وتظهر بوضوح آثار عملية الوصل بالرقبة مع بقية الجسم وهو ما يعرف بـــ "الهيرم الثنائي".

الرأس الأولي (ش٣):-

تبلغ أبعاد هذه الرأس ١٦×٣٩، وهي رأس ملساء صقلت بشكل جيد، تظهر آثار لبعض الخدوش والقشور في مناطق مختلفة من الوجه عند الخد الأيسر وأعلى الجبين من الجانب الأيمن، وكذا في العين اليمني ولا توجد بها أي كسور، والرأس بها استمالة بسيطة جدا إلي اليسار. ملامح الوجه تبدو واضحة، حيث صورت بشكل ممتلئ بعض الشيئ ويميل أكثر إلي الشكل الطولي عن كونه مستدير. الجبهة عريضة نوعاً ما ونفذت باستدارة من أعلى لتأخذ الشكل الهلالي إلا أنها لا تنفصل كثيراً عن خطوط تحديد الأنف والحاجبين، واللذان نفذا بخط تحديدي مقوس قليلاً مفتوح من الجانبين، وصورت الجبهة بدون تجاعيد، أما الجفون فقد صورت بدون شعر وحددت بخط مقوس واضح ومفتوح عند الحاجبين تقريباً، وجاءت العينان كبيرتين وواسعتين وتميلان قليلاً إلي أسفل من الخارج لتتماشي مع شكل الجفون. أما إنسان العين محدد داخل الحدقة التي أخذت شكلاً مستديراً، أما الأذنين فقد أختفتا تماماً وإن كان الفنان قد أشار إليهما عبر بروز تموج جدائل الشعر إلي أعلى عند المنطقة المحددة لهما. وصورت الأنف طويلة ومستقيمة ومتناسقة مع حجم الوجه.

صور الفم مفتوح، جاءت فتحته أكبر من ناحية اليمين وصورت الشفاة غليظة وإن كانت الشفة السفلي أكثر امتلاءاً وغلظة من الشفة العليا. أما تسريحة الشعر فقد نفذت بحيث قسم الشعر في المنتصف علي هيئة فرقتين تنسدلا في جدائل إلي أسفل لتغطي الأذنين وتتجمع خلفها في هيئة جديلتين تنسدلا علي الكتفين وتنزلا أعلى الصدر في كل جانب، وربطت الرأس بعصبة فوق الشعر، وتوجت بإكليل نباتي يتألف من أوراق اللبلاب وثمرتي عليق أشبه بالزهرة أعلي كل فرقة من الشعر.

الرأس الثانية (ش ٤):

أبعاد هذه الرأس ١٨×٣٨سم، وهي رأس من الحجر الجيري المصقول بطريقة جيدة، وإن أصابها بعض التلف من قشور وخدوش في بعض أجزائها، حيث تظهر آثار لخدوش وثقوب في الوجه، كما أصاب الوجه بعض الأثر التحاتي تحديداً في أسفل الذقن، وأن لم يؤثر كل هذا علي الحالة العامة لملامح الوجه التي نفذت بدقة كبيرة.

صور الوجه بشكل مستدير وممتلئ، وصورت الجبهة عريضة مشكلة مع الشعر استدارة أشبه بالشكل الهلالي، وتبدو بارزة وخالية من التجاعيد. الحواجب مقوسة وتنزل لأسفل بحدة عند الجانبين، وبرزت بوضوح عظام الحواجب وكأنها حواجب منتفخة. وصورت الجفون بدون شعر ومقفولة عند الجانبين. أما العينين فصورت كبيرتين وواسعتين وتأخذ شكلاً بيضاوياً، وتميلان قليلاً إلي أسفل من الخارج، والحدقة مستديرة وتم تحديد إنسان العين أعلى الحدقة. أما الأذن فقد أختفت تماماً أسفل خصلات الشعر. وجاءت الأنف مستقيمة وطويلة وأعرض مقارنة بالرأس الأولي، ولكنها متناسقة مع شكل الوجه الذي يبدو مستديراً أكثر من الرأس الأولي. صور الفم مفتوح وجائت فتحة الفم أكبر من الناحية اليمني، وصورت الشفاه غليظة نوعاً ما وجائت أيضاً الشفة السفلى أغلظ من العليا. وعن تسريحة الشعر فقد جاء بشكل قصير وكثيف وصاغه الفنان في عدة مستويات يعلو كل مستوي الآخر، وصففت الخصلات حلزونية وملتوية.

الموضوع الفني:

ظل الاعتقاد عن هذا الهيرم أنه لرجل وسيدة فكما سبق الذكر ان سجلات المتحف اشارت الي أنه لرجل وسيدة ربما ديونيسوس واريادني. والحقيقة أيضاً أن دراستنا الأولية لهذا الهيرم كادت ان تسير في هذا الاتجاه وكان السؤال إذا ما سلمنا بهذا الرأي هل هذه الصورة التي ظهر عليها كل من ديونيسوس وأريادني هي نفسها في الفن، وهل الملامح و الرموز الفنية التي صورت هنا من الممكن أن يوجد ما يدلل عليها في الفن لنفس الشخصيتين، وهل ثمة علاقة تربطهما بوظيفة هذا الهيرم تحديدا فيما يتعلق بطبيعة الهيرما والدور التي تؤديه ونوعية الشخصيات إلي تصور عليها، كل هذه أسئلة تحتاج الي إجابات عليها.

بداية المتعمق لدراسة الرأس الأولي يلاحظ تصوير رأس بوجه ممتلئ وملامح ناعمة إلي حد ما، تسريحة الشعر صيغت بعمل فرقتين في المنتصف ينتهيا بخصلتين طويلتين تنسدلا علي الكتفين لتغطي الجزء العلوي من الصدر، ثم ربطت الرأس بعصبة، وزينت الرأس بإكليل من ساق مورق بأوراق اللبلاب ينبثق منها زهرتي عليق. هذه هي خصائص ورموز المعبود ديونيسوس التي عرف بها في الفن اليوناني واستمرت كشعارات مميزة له في الفن الروماني. هذه الصورة أكدتها العديد من الأمثلة

الفنية مع بعض الاختلاف الطفيف هنا أو هناك سواء في الملامح الفنية أو في تسريحة الشعر. أولي هذه الأمثلة تمثال متحف اللوفر المحفوظ تحت رقم MA87 (ش٥)[٧]. حيث صور ديونيسوس جالسا يستند علي جذع شجرة الذي زخرف بساق الكروم المثمر بعناقيد العنب ويمسك المعبود في يده اليمني عصا الثيرسوس Thyrsos[٨]، وكلها خصائص تميز المعبود ديونيسوس، تظهر أوجه الشبه بين هذا التمثال والصورة النصفية الاولى للهرم والي حد بعيد في تسريحة الشعر حيث ينقسم الشعر عند المنتصف إلي فرقتين تنتهيا بخصلتين طويلتين تنسدلا علي الكتفين لتغطيا أعلي الصدر، وربطت الرأس بعصبة وإن بدت العصبة أقل سمكا عن الهرم، زينت الرأس بإكليل من أوراق اللبلاب ينبثق منها زهرتي لبلاب.

مثال آخر يظهر هذا التطابق (ش٦)، وهي رأس من الرخام محفوظة بمتحف الكابيتول تحت رقم (Mc1129. n.2) ومؤرخة من القرن الثاني الميلادي، يتضح ذلك من خلال تسريحة الشعر التي صيغت بنفس النمط بعمل فرقتين في المنتصف تنتهيا بخصلتين طويلتين، بالرغم من عدم وجودهما إلا أن آثار الكسر تشير وبوضوح إلي مكان الخصلتين، كما ربطت الرأس بعصبة تقترب في شكلها من رأس الهيرم، وغطي الشعر بإكليل من أوراق اللبلاب ويظهر التطابق أيضاً في وجود ثمرتي العليق "اللبلاب" أعلي فرقتي الشعر. جاءت ملامح الوجه ناعمة وهادئة وفي تطابق مع الهيرم وإن كان الاختلاف يأتي فقط في أن الوجه يبدو نحيفا بعض الشيئ مقارنة مع تمثال الهيرم، وملامحه وتصوير شعره باستحدام المثقاب بعمق في تنفيذ الخصلات يذكرنا بخصائص النحت في القرن الثاني الميلادي[٩].

لعل من أهم الأمثلة وأقربها إلي رأس الهيرم كان تمثال متحف اللوفر (ش٧أ-ب) المحفوظ تحت رقم Ma 337 ويؤرخ بالقرن الثاني الميلادي[١٠]، حيث صور ديونيسوس واقفا في هيئة عارية يمسك في يده اليمني وعاء صغير من نوع spouted bowl بينما يستند بيده اليمني علي جزع شجرة زخرفت بساق من الكروم المثمر بعناقيد العنب وهي كلها رموز المعبود ديونيسوس. أما عن أوجه الشبه فتظهر في نموذج التسريحة في فرقتي الشعر ووجود الخصلتين بشكل واضح وكذا في أكليل اللبلاب المورق وان كان الاختلاف يظهر في وجود عنقودي العنب أعلي الفرقتين بدلا

---

(7) K. Kersauson, (de) , *Portraits de la Rebublique et d'epouque Jullio – Claudienne , Muèse du Louvre, Editions de la Reunion des musees nationaux* , Paris , (1986). P.68.

(8) Ėurpides , *Baccae*:105-120.

(9) A.Strong, *Roman Sculpture*,London,(1907 and 1911).passim

(10) J. Charbonneaux. *La Sculpture grecque au Muse du Louvre*, Paris 1936. P. 69-71.

من زهرتي العليق في الهيرم، وهناك نقطة تباين أخري تظهر في عدم وجود عصبة الرأس(١١).

وفي مثال من الرخام بمتحف الكابيتول تحت رقم Musei Capitolini Mc1113 يؤرخ بالعصر الأنطونيني ١٦٠-١٩٠م. صور ديونيسوس متكئاً علي عجلة حربية يذكرنا بموكب النصر الهندي (ش٨). حيث تظهر أوجه الشبه في تصوير ملامح الوجه بداية من الأنف وهلالة العين، وإن بدت الملامح أكثر نعومة ويميل أكثر إلي الشكل النسائي عن الهيرم، كما يبدو التشابه واضحا في الأسلوب الفني باستخدام المثقاب في تفريغ الشعر وتحديد الملامح في تسريحة الشعر الذي ينقسم إلي فرقتين في المنتصف تنتهيا بخصلتين طويلتين تنسدلا علي الكتفين لتغطيا الجزء العلوى من الصدر، كما جاء التشابه أيضاً في إكليل الرأس الذي يتألف من أوراق وسيقان اللبلاب وزهرتي عليق ، نظمتا بحيث تكون كل واحدة عند قمة كل فرقة من الشعر. كما يظهر التشابه في الملامح الناعمة. والاختلاف فقط يظهر هنا في عدم وجود عصبة الرأس(١٢).

وعن تسريحة الشعر ووجود الخصلتين الطويليتين فيوجد تمثالين من الرخام فاقدي الرأس: الأول (ش٩) محفوظ بمتحف البلاتين (Museo Platino) تحت رقم ٥٠٠٧٨، حيث تبدو أوجه الشبه واضحة في تسريحة الشعر، حيث تنزل خصلات الشعر من علي الكتفين، وإن كان الاختلاف في عدد الخصلات ففي الهيرم تنتهيا الفرقتين بخصلتين متلاصقتين، بينما في تمثال البلاتين نظمت الخصلات بحيث تكون خمسة خصلات فوق الصدر من اليسار وثلاثة عند يمين الصدر(١٣).المثال الثاني (ش١٠) يأتي من متحف المتروبوليتان تحت رقم (16.922) يؤرخ بالقرن الثاني الميلادي، وعلي الرغم أن هذا التمثال فاقد الرأس، إلا أن أهميته ترجع في التشابه الكبير في عدد خصلات الشعر التي تنزل أعلي الصدر، حيث تتفق وتتشابه وإلي حد بعيد في عدد وفي طريقة صياغتها مع الهيرم، حيث نظمت بحيث تنزل خصلتين طويلتين علي الصدر(١٤).

أما عن أكليل الرأس وشكل العصبة فيوجد مقبض برونزي مصور في شكل قناع محفوظ بمتحف المتروبوليتان تحت رقم (١٦,٥٧٦)، يؤرخ بالقرن الأول الميلادي، حيث تظهر أوجه الشبه واضحة في شكل أكليل الرأس المزين بتاج اللبلاب

---

(11) *Ibid*. P. 69.
(12) B.Schweitezer,*Die Bilndiskunst der romishen Repuplik*,(1948).pp.107-11.
(13) J.P.Niemeir,*Kopien und Nachahmungen im Hellenismus*,(1985).passim .
(14) G. M. A. Richter, *A Handbook of the Classical Collection. New York*, Metropolitan Museum of Arts, 1915.pp.122 f.

ولبابة العليق وكذا في شكل عصبة الرأس، وإن كان الاختلاف في تسريحة الشعر ووجود اللحية (ش١١)[١٥].

وعن تصوير الفم فعلي حلية دائرية من سرجة حصان ترجعً للقرن الأول الميلادي (ش١٢) وهي من الفضة المذهبة عثر عليها بداخل Oxos Tempel محفوظ بالمتحف القومي بطاجاكستان[١٦] Duchanbe, National Museum Antike Tadschikistan بدون رقم سجل، صُور ديونيسوس بملامحه ورموزه من عصبة الرأس وأكليل اللبلاب وزهرتي العليق في قمة الإكليل، و الشعر ينسدل في جديلتين لفا في نهايتها بشكل حلزوني علي الكتفين ، ولعل أبرز سمات هذا العمل من أوجه تشابه هو معالجة فتحة الفم حيث تبدو فتحة الفم من الجهةاليمني أوسع من الجهة اليسري.

جدير بالذكر هنا أن هذه الصورة التي صور عليها المعبود ديونيسوس في هذا الشكل قد شاعت وبشكل كبير بداية من العصر الهللينستي[١٧]، حيث تحولت صورته التي عرف عليها في العصرين الأرخي والكلاسيكي بهيئة إله وقور ذو لحية إلي الصورة الشبابية التي تقترب من صورة الإله أبوللو، لدرجة أنه أصبح من المتعذر التمييز بينهما[١٨]، حيث أصبحت صورة ديونيسوس السائدة هي صورة الشاب الجميل بملامح ناعمة الذي يقترب وبشكل كبير من الصورة النسائية أو ما يعرف باسم الرجل المخنث. هذه السمة الديونسية الجديدة لتماثيل ديونيسوس انتشرت في الفن بشكل كبير في تلك الفترة ففي مثال من متحف باسل Basel Museum m18 (ش١٣)[١٩]، وهي نسخة رومانية عن أصل هيللنستي يرجع للقرن الثالث ق.م وفيه تظهر أوجه الشبه مع تمثال الهيرم في الصورة الجميلة والملامح الناعمة للمعبود ديونيسوس الذي صور في هيئة عارية بوجه ممتلئ وملامح هادئة، أما الشعر فينقسم في المنتصف علي هيئة فرقتين ينتهيا بخصلتين طويلتين تنسدلا علي الكتفين عند كل جانب وتنزلا حتى الجزء العلوي من الصدر. مثال آخر وهي رأس من متحف ثاسوس[٢٠] Thasos museum تحت رقم ١٦، تؤرخ بالقرن الثالث ق.م في هذه الرأس (ش١٤) تظهر أوجه الشبه مع تمثال الهيرم بشكل كبير حيث صور ديونيسوس بوجه ممتلئ وملامح هادئة ناعمة كما صور الشعر ينقسم إلي فرقتين عند المنتصف وتنتهيا بجديلتين تنسدلا أعلي الصدر وصور ديونيسوس معصوب الرأس بعصبة تكاد تقترب وبشكل كبير مع مثيلتها في

---

(15) T. R., Mertens,"Greek Bronzes in the Metropolitan Museum of Art". P. 56. Fig. 40.
(16) G.Lind Strom, "Der Oxos – Tempel in Tadchtisdngin*", in: Alexander Der Grosse und Die offnung Der Welt, Asiens Kulturen in Wandel*, (2009). S. 369. K. Nrr. 270.
(17) Smith, RR*., Heuenistie Sculpture*. P. 65.
(18) *Ibid*. PP. 65f.
(19) *ibid*, p.65. fig. 77.
(20) P.Devambez, "Thasos" *Mon.Piot. 38*(1941) pp.93-116.

تمثال الهيرم، المثال الثالث فيأتي من متحف دلفي Delphi museum تحت رقم ٢٣٨٠ وتؤرخ بالقرن الثالث ق.م (ش١٥)، حيث يظهر التشابه الكبير في الوجه الممتلئ والملامح الناعمة وتسريحة الشعر وإن كان الاختلاف الوحيد هو عدم وجود عصبة الرأس[٢١].

هذه الصورة نجدها شائعة أيضاً في العصر الهيللنستي علي الفخار ، فعلي إناء من نوع كاليكس كراتير محفوظ بمتحف اللوفر تحت رقم (CA 929.n.2)، موضوع هذا الإناء زواج ديونيسوس و أريادني (ش١٦) صور المعبود ديونيسوس في هيئة أقرب إلي الشكل النسائي، يمسك في يده اليمني إناء الكانثاروس أحد الرموز الهامة لهذا المعبود[٢٢] ويمسك في اليد اليسرى بعصا الثيرسوس. وتظهر أوجه الشبه في تسريحة الشعر، وفي زينة الرأس بإكليل اللبلاب أسفلها عصبة ذات قطر بسيط[٢٣]. وعلي إناء أخر من نوع أوينخوي Oinochoe طراز .R.F محفوظ بمتحف المتروبوليتان تحت رقم ٢٥,١٩٠، ويؤرخ له بمنتصف القرن الرابع ق.م[٢٤]، في هذا الإناء (ش١٧) تبدو أوجه الشبه واضحة في شكل تسريحة الشعر، في عصبة الرأس والتي جائت باللون الفاتح، يذكر أن خصائص المعبود ديونيسوس قد بدت واضحة وهي تاج اللبلاب وعصا الثيرسوس[٢٥].

هذه الصورة التي صور عليها ديونيسوس بملامح هادئة وناعمة تميل أقرب إلي الشكل النسائي قد أدت إلي وجود خلط بين هذه الصورة وبين صور تابعات ديونيسوس تحديداً سيدات الميناد وكذا زوجته أريادني وهو خلط قد يكون مبرر له في بعض الأحيان نظراً للتشابه الكبير سواء في بعض الملامح أو في وجود بعض رموز وشعارات ديونيسوس مصاحبة لتصوير زوجته وأتباعه الميناد، مثال ذلك نحت بارز لسيدة ميناد بمتحف المتروبوليتان (ش١٨)[٢٦] وفيه صورت الميناد بملامح ناعمة تمسك بيدها عصا الثيرسوس عكس الصورة السائدة لها في الفن بملامح قاسية وحادة

---

[21] R.R. Smith, Op. Cit. 65. fig.79.

[22] J. Bordman, *Aux origins de la peintures sur vase en grece: XI^e siècle, VI^e siècle av. J.C.,* Thames and Hudson, Paris, 1999.

[23] K. Heuer, , "The Five Wares of South Italian Vase Painting", *in Hilbrunn Timoline of Art, New York*: *The Metropolitan Museum of Art. 2000.* P.365; A. D., Trendell; *Red Figure Vases of South Italy and Sikly*. New York; Themes & Hudson, 1989.

[24] G. M. A., Richter, "The Classical Collection: Rearrangement and Important Accessions", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art 21, (4).* Pt. II. 10. Fig.4.

[25] J. R. Mertens, *How to Read Greek Vases. New York*. The Metropolitan Museum of Art, (2010). PP. 147, 150. Fig.49.

[26] G. M. A., Richter., "A relief of Maenad" *Bulletin Metropolitan Museum of Arts 31* (I). PP.9-12, Illustrated on.P.1.

وبشعر أشعث غير مهذب كامرأة متوحشة[٢٧]، نفس الحال في صورة أريادني حيث صورت بملامح تقترب من ملامح ديونيسوس ورموزه مثال ذلك رأس رخامية بمتحف المتروبوليتان (ش١٩)، تؤرخ بالفترة من١٤-٦٨م، حيث تظهر أوجه الشبه في الوجه الممتلئ وكذلك في وجود العصبة ولكن الاختلاف يأتي في شكل تسريحة الشعر والذي ينقسم في المنتصف عبر خط رفيع إلي فرقتين تتجمع كل فرقة عند الأذنين من الخلف لكن لا تتسدلا علي الصدر حيث تنعقد في مؤخرة الرأس. هذا التشابه الواضح في الملامح قد جعل البعض لا يستطيع التحديد ما إذا كانت لديونيسوس أم لأريادني[٢٨].. أن عملية التميز بين ديونيسوس واريادني تبدو واضحة في الفن خاصة عندما يصورا معا وتظهر في عدة نقاط منها أن شعر أريادني غالبا ما يصور معقود من الخلف مثال ذلك رأسين لأريادني أحدهما من متحف المتروبوليتان (ش١٩) والأخري من المتحف البريطاني(ش٢٠)[٢٩]، وإذا كان الشعر منسدلا فلم يكن طويلا إذا ما قورن بشعر ديونيسوس، نقطة تباين أخرى أن الفنان قد ميز اريادني في الصور التي جمعت بينهما بتصوير أريادني متدثرة وتلبس الحلي كالأقراط والقلادة والأساور عكس ديونيسوس الذي غالبا ما يصور عارياً، شعره ينسدل على الصدر مثال ذلك مرآة من المتحف البريطاني[٣٠]، وكذلك طبق كيليكس من المتحف البريطاني (ش٢١)[٣١]. لكل ما سبق يتضح أن هذه الرأس هي للمعبود ديونيسوس.

الرأس الثانية:

بعد التعرف علي الرأس الأولي وأنها تخص المعبود ديونيسوس وذلك من خلال ملامحها ورموزها، فأن المتوقع وطبقا لطبيعة ووظيفة الهيرم أن تكون الرأس الثانية لأحد الآلهة، لكن من أهم الملاحظات علي هذه الرأس أنها صورت بدون رموز أو شعارات فنية تخص شخصية ما. وعن الملامح العامة لهذه الرأس فقد صورت بوجه مستدير وممتلئ وعلي الرغم من أنها تبدو عليها مسحة من الجمال إلا أنها تعكس ضراوة في التعبير وقوة في النظرات ينعكس هذا من خلال ملامح معبرة بدقة كبيرة كنظرة العين والبروز الشديد لعظام الجبهة وتؤكده تسريحة الشعر التي جاءت عبارة عن خصلات حلزونية فرغت من الداخل هذه التسريحة المعروفة في عصر ما في العصر الروماني شكلت مع تصوير الملامح والتي صورت بواقعية مجردة استنتاجا

(27) G. Hydreen, "Silens, Nymphs and Maenads" *JHS CXIV* (1994). PP.50-53.
(28) K. Antike, Nachlass Dr. Jacod, H.11, *Tell und andrer Besite 2 Ars Antiqua*, Luzem.2, May (1959). PP.14-15.
(29) F. N. Pryse & Smith, *Catalogue in the Greek Sculpture in the British Museum*, no. 0703.79.
(30) H. B. Walters, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman* in the British Museum, London, BMB. (1926). No. 3773.
(31) J. D. Beazly, *Attic Red Figure Vase Painters,* Oxford, (1942), PP. 141-142. Fig. 89.

غاية في الأهمية مراده أن هذه الصورة لا تنطبق إلا علي الصور الشخصية الرومانية[٣٢].

وحقيقة الأمر أن الثابت عن الهيرم أنها مرت بمرحلتين: الأولي وهي الهيرم المنفردة أي دعامة مستطيلة تزود برأس واحدة وهذا النوع عرفه اليونان علي يد الفنان ألكامينس مثال ذلك هيرم هرميس حامي البوابة Propylaios (ش١)[٣٣]. المرحلة الثانية: شهدت تطور لشكل وطبيعة ووظيفة الهيرم حيث أصبح الهيرم ثنائياً أي رأسين أو صورتين نصفيتين متدابرتين تحملهما دعامة الهيرم ويؤرخ بلوتارخ[٣٤] لهذه المرحلة بالقرن الثاني الميلادي حيث أشار إلي أن الجمع بين بورتريهين في هيرم واحد لم يكن معمولاً به قبل القرن الثاني الميلادي[٣٥]. ويري كروم Crome[٣٦] أن القاعدة في هذا النوع من الهيرم هو الجمع بين شخصيتين من نفس الموضوع بينهما صلة ما دينية، مثلاً كاثنين من الآلهة، أو تجمع آلهة مع شخصيات أسطورية، أو تكون شخصيات بشرية سياسية، أدبية كاثنين من الشعراء، كهيرم أريستوفانيس وميناندر (ش٢٢)، أو اثنين من المؤرخين، مثال ذلك هيرم هيرودوت ثوكوديديس (ش٢٣). اثنين من الفلاسفة، مثال ذلك هيرم إبيقراط وميترودوروس (ش٢٤)[٣٧]، وهيرم زينون وبلاتون من مصر[٣٨].

من هذا المنطلق فإن مثل هذا التعارض بين ما أكدته طبيعة وشكل ووظيفة الهيرم الثنائي وبين ما صورته الصورة النصفية الأخرى لتمثال الهيرم والتي تظهر ملامح فنية صيغت بواقعية مجردة لا يمكن أن تنطبق أبداً علي مثالية تصوير الآلهة بل هي تجسد ملامح تنطبق مع طبيعة الصور الشخصية البشرية. هذا الأمر يضعنا أمام إشكالية علمية جديدة ومثيرة في نفس الوقت، أن هذا الهيرم قد جمع بين الصورة النصفية للمعبود ديونيسوس "موضوع ديني" من جانب و صورة شخصية بشرية

---

[٣٢] للمزيد عن هذا الموضوع يراجع:
A. Helker, Bildniskunst der Griechen and Romer, Heinemann, (1912); R. P. Hinks, Greek and Roman portrait sculpture in the British Museum, London (1935), G. M. A. Richter, *Greek portraits,* Latomus, Revue d'Etudes latines Brusseles: Vol. XX, (1959).

[33] D. Willers "zum Hermes propylaios des Alkamenes" *jdi 82* (1967) Abb. Taf.; Robertson, *Op Cit*. p.286.

[34] Plutarch, *The parallel lives V*.

[35] V. Poulsen, *Les portraits grecques publicain de la Glyptheque Ny Carlsberg, N°.5*, Copenhagen, (1959), 73, N°.432.

[36] J. F. Crome, Das Bildnis Vergilis. Real Accademeia Virgililiana di Mantova, *Atti Memorie*, *Nouva Serie, Vol. XXIV,* (1953).6.

[37] B. Frisher, *The Sculpted Word, Epicureanism Philosophical Recruitment in Ancient Greece*, London, (1982), Passim.

[38] J. Charbonneaux," Un double Hermes de Zenon et Platon", *AJA 66*, (1962), PP.299f.

"موضوع دنيوي" من جانب أخر، وهذا هو الانفراد الجديد الذي يقدمه هذا الهيرم الذي وضع في حديقة المتحف اليوناني الروماني دون أن ينتبه إليه أحد وهي قطعة فنية فريدة في العالم شاءت الأقدار أن تكون بمصر،الأمر الذي يعد معه نقلة علمية في مجال دراسة الهيرماي بصفة خاصة والنحت الروماني بصفة عامة.

إن عملية التعرف علي هوية الشخصية التي تمثلها الصورة النصفية الثانية لهذا الهيرم يستلزم القراءة التاريخية لهذه الشخصية وعلاقتها بالصورة النصفية الأخرى للمعبود ديونيسوس، كما يستلزم مطابقة الملامح العامة لهذه الصورة مع الخصائص العامة لفن الصور الشخصية الرومانية مع قراءة الخصائص الفنية لهذه الملامح كنظرة العين وتسريحة الشعر وعلي أي عصر تنطبق.

أن الأسلوب الفني المتبع في تصوير الملامح كمعالجة العين وتحديد إنسان العين بعمل فجوة عميقة أعلي الحدقة تشبه الشكل الهلالي، تتناغم مع أسلوب صياغة الشعر الذي صفف حول الجبهة مشكلا معها استدارة أشبه ما تكون أيضا بالشكل الهلالي، وتفريغه في شكل خصلات حلزونية استخدم فيها المثقاب بعمق، كل هذه الخصائص الفنية تحملنا إلي أسلوب النحت المستخدم في بداية القرن الثالث الميلادي.

ومن الوهلة الأولي وعند النظر إلي هذه الصورة النصفية لهذا الهيرم يتضح ميل الرأس إلي اليسار كما بدت ملامح القوة علي الوجه يظهر ذلك من بروز عظام الجبهة واستقامة الحاجبين وصياغة الشعر في هيئة خصلات قصيرة حلزونية(ش٢٥)، هذه الملامح لا نستطيع إلا أن نقابلها بالصورة النصفية للإمبراطور كاراكلا[٣٩]، فالصورة التي ظهر عليها هذا الإمبراطور في فن الصور الشخصية تتفق مع هذه الملامح، يدلل علي ذلك العديد من الأمثلة الفنية أولى هذه الأمثلة وأشهرها كانت رأس للإمبراطور كاراكلا بمتحف برلين[٤٠] (ش٢٦) حيث تظهر أوجه التماثل في هذه الرأس مع تمثال الهيرم في استدارة الرأس إلي اليسار في محاولة ناجحة لتقليد وضعية رأس الإسكندر الأكبر حيث عرف عن كاراكلا بولعه الشديد بتقليد شخصية الإسكندر الأكبر[٤١]، لذا نجد أن النحاتين قد كرروا العديد من الصور الشخصية لكاراكلا في نفس اتجاه صورة الإسكندر الأكبر، بل أن العديد من الأعمال الفنية قد ربطت بين كاراكلا والاسكندر مثال ذلك ميداليات أبو قير (ش٢٧)[٤٢]. كما تظهر أوجه الشبه في

---

[٣٩] لمزيد من المعلومات عن النحت في تلك الفترة يراجع:

Z.Kiss, *Etudes sur le portrait Imperial romain en Egypte,* Varsouive,(1984). Passim.

[40] A. Frova*, L'Arte Di Roma é Del Mondo Romano, Stamperia Artisticen Nazional,* Torino, (1961), PP.326f. Fig.296.

[41] *Ibid.* P.327.

[42] K. Dahmen, Alexander in Gold and Silver, Reassessing Third Century, AD Medallions from Abodkir and Tarsos AJN Second Series 20, (2008). P.

تسريحة الشعر والتي جاءت علي هيئة خصلات حلزونية قصيرة، فرغت بعمق بالمثقاب، أضف إلي ذلك تصوير ملامح القوة والتي تؤكدها بروز الجبهة والنظرة الثاقبة الحادة والواقعية الشديدة المطلقة[٤٣]، هذه الواقعية تعكس واقعية تختلف عن الواقعية الهيللنستية السيفيرية[٤٤]، لكي تتقارب مع التراث الايطالي مع إبراز خصائص العصر الفنية[٤٥]. صورة شخصية أخرى موجودة في متحف Pushkin (ش٢٨) تؤكد هذا التشابه سواء في ميل الرأس ناحية اليسار وكذا في تسريحة الشعر علي هيئة خصلات حلزونية وتفريغها بالمثقاب، كما يظهر التشابه واضحا في نظرة العين وتحديد انسان العين بعمل فجوة عميقة أعلي الحدقة وهي سمة من سمات الصورة الشخصية لكاراكلا بدات في صوره الشخصية في مرحلة الصبا (ش٢٩)[٤٦]، مروراً بصورته في مرحل الشباب (ش٣٠) . نقطة الاختلاف في صورة برلين بدت في المبالغة بعض الشئ في بروز عظام الجبهة وتجاعيدها واضحة بشكل كبير لتظهر النظرة الوحشية العالية.

ومن أهم الأمثلة التي تقترب من شكل الهيرم كانت الصورة الشخصية للإمبراطور كاراكلا الموجودة في المتحف البريطاني تحت رقم 0311.1 (ش٣١)[٤٧]، حيث تظهر أوجه الشبه في تصوير ملامح الوجه وإن بدت عليها مسحة من الجمال إلا أنها سرعان ما تعكس الضراوة وقوة في النظرات يؤكده البروز الذي يظهر في الجبهة وكذا في تصوير خصلات الشعر القصير الحلزونية التي فرغت بالمثقاب بعمق، وإن كان الاختلاف يأتي في اللحية القصيرة . وفي مثال آخر (ش٣٢) محفوظ أيضا في المتحف البريطاني تحت رقم 0703.102 يؤرخ له في الفترة من ٢١٥ – ٢١٧م، تظهر أوجه الشبه في الوجه الممتلئ، الملامح المحددة وخصلات الشعر الحلزونية، كما تظهر ملامح القوة أيضاً وإن كانت غير مفرطة، وهي من الصور التي أنتجت في إيطاليا واتسمت بطابعها الرسمي[٤٨].

وعن امتلاء الوجه وشكل الجبهة يوجد مثال من المتحف البريطاني(ش٣٣) تحت رقم 0813.175، حيث صور كاراكلا بقميص الفرسان بوجه ممتلئ وجاءت

---

(43) A. Strong, *Roman Sculpture, from Augustus to Constantine*, London,)1907=. P.377. Pl. CXXIII.

(44) A. Forva, *Op Cit*. P. 327.

(45) عزيزة سعيد ،الرجع السابق،ص ١٧٦

(46) Pariben, *Le Terme de Diocleeziano, e il Museo Nazionale Roman*o.3d ed., Rome, 1920.

(47) F. N. Pryce & A. H. Smith, *Op Cit. Vol. III*, 1904. Fig. 1919.

(48) F.N. Pryce & A. H. Smith, *Catalogue of Greek and Roman Sculpture*, London, (1892). Fig. 19.17.

خصلات الشعر حلزونية قصيرة، وتتجلي أوجه الشبه في بروز عظام الجبهة ومعالجة العين الاختلاف فقط كان في اللحية القصيرة[٤٩].

وعن الملامح الصارمة وتصوير بروز عظام الجبهة توجد العديد من النماذج، أولى هذه الأمثلة هو فص من العقيق (ش٣٤) محفوظ في متحف المتروبوليتان تحت رقم 42.11.31[٥٠]، حيث صور كاراكلا في وضع البروفيل، وأوجه الشبه تكمن في بروز عظام الجبهة وأسلوب تصوير الحاجبين المفتوحين من الجانبين، كما تتماثل في تسريحة الشعر في الخصلات الحلزونية القصيرة. مثال اخر عملة ذهبية محفوظة في المتحف البريطاني (ش٣٥) يظهر التشابه في أسلوب تصوير الوجه الممتلئ وبروز عظام الجبهة بشكل واضح وكذلك في خصلات الشعر القصير والملامح التي تعكس القوة [٥١]. وتتجلي هذه الملامح علي خاتم (ش٣٦) صنع من الذهب من المتحف البريطاني تحت رقم 0501.263 كشف عنه في لازيو بروما ويؤرخ له بـ ٢١٥ يؤكد هذا التماثل في تصوير الوجه الممتلئ وتسريحة الشعر وبروز عظام الجبهة وفي تصوير الإمبراطور بدون لحية[٥٢].

إن فكرة ارتباط كاراكلا بديونيسوس في هذا الهيرم لم تكن محض صدفة، بل نتجت عن طبيعة شخصية الإمبراطور كاراكلا الذي عرف عنه ولعه بتقليد شخصية الإسكندر[٥٣]، وكان حلمه الأكبر تكوين الإمبراطورية الرومانية علي غرار إمبراطورية الاسكندر في توسيع فتوحاته إلي الشرق، حيث سلك هذا الطريق مروراً بداكيا وتراكيا للوصول إلي آسيا الصغرى ليبدأ بعدها رحلته لغزو الهند[٥٤]، هذه الرحلة الشهيرة التي سبقه بها الاسكندر مقتفياً أثر المعبود ديونيسوس في رحلته الشهيرة إلي الشرق[٥٥] حيث نزل إلي الهند مروراً بداكيا وتراكيا. لقد كانت هذه الرحلة هي مصدر إلهام لكل من الاسكندر ومن بعده كاراكلا. إن هذا الارتباط هو نتاج طبيعي فرضته شخصية كاراكلا وذاتيته العالية التي انعكست في صورته الشخصية وتصويره بهذا الشكل من القوة المفرطة، إيحاء بالسيادة والعلو والتي ربما قد

---

(49) A. H. A., Smith, *Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum*, Vol. II, (1900). Fig.1506.

(50) R.Thomas "Hellenistiischen Wurzen Romischen Herrsherikonographie", *Jdi 110*, (1959): 339, N°.19; G. M. A. Richter, *Catalogue of Engraved Gems: Greek, Etruscan and Roman*, Rome: L'Erma di Bretschneider, N°.656 (2006), P.132. Pl.75, Col. P.23.

(51) Sear, *Roman Coins and their values*, R C V, (2000). N°.6744.

(52) F. H. Marghal, *Catalogue of the Finger Rings, Greek, Etruscom and Roman in the Department of Antiquities*, British Museum, London, BMB. 1908. N.267.

(53) Frova, *op cit.* p. 326.

(54) I.Edizione, *Dizinario D Antichita classiche,* di Oxford, Roma,(1962). P.342; A. Chastsgnol, Historia Auguste, Paris: Robert Affront (1994). Pp.399-405.

(55) h. J., Rose, *A Hand Book of Greek Mythology*, London, (1964). P. 155.

تصل إلي مرحلة التأليه[٥٦]. هذا الارتباط جاء كمحاولة من كاراكلا لإثبات ذاته وإعلاء منزلته[٥٧]، وهي السمة التي اتبعها بعض الأباطرة الرومان لنفس الغرض أمثال كاليجولا، نيرو، دومتيان، كومودوس، وكان آخرهم كاراكلا[٥٨]. من هنا جاءت فكرة تصوير الصورة الشخصية للإمبراطور كاراكلا يعلوها العظمة والقوة التي تصل إلي الوحشية أحياناً وهي سمة من سمات صورته الشخصية والتي حرص عليها فناني العصر الروماني وكرروها في أعمالهم المختلفة.

أضف إلي ذلك أن فكرة ارتباط كاراكلا بديونيسوس كان لها بعدا آخر هو شعبية المعبود ديونيسوس سواء في مصر أو في العالم الروماني وانتشار ديانته بشكل كبير وكان احد أهم الآلهة وأحبها في العصر الروماني[٥٩]. فديانته تجلب السعادة والمتعة والتي تصل إلي حد النشوة في كثير من الأحيان حيث اعتبرت هذه الديانة ترويحا لشعب قضى معظم فترات حياته في حروب دائمة، فقد جاءت هذه الديانة بطقوس تدعو إلي التحرر وتحقق للمرء أشياء كان يحتاجها في الديانات الأخرى[٦٠]. لقد كان لهذا الارتباط أثره علي تصوير شخصية كاراكلا متماثلة بعض الشيء مع ديونيسوس في هذا الهيرم.

هذا الارتباط أكدته الأعمال الفنية في الفن الروماني وخاصة علي العملة، حيث توجد مجموعة من العملة محفوظة جميعها بالمتحف البريطاني تتناول هذا الموضوع، مثال ذلك عملة من البرونز تحمل رقم 1021.338، وهي من أورذوسيا Orthosia بتركيا (ش٣٧)، حالتها سيئة حيث صور علي الوجه كاراكلا بينما صور علي الظهر ديونيسوس يركب علي فهد مركب الشكل له رأسين كل منهما في اتجاه معاكس للآخر[٦١]، كناية عن القوة والوحشية والتي حاول كاراكلا إضفائها علي نفسه. المثال الثاني من بيثينيا Pythynia (ش٣٨) لعملة من البرونز حالتها سيئة أيضاً ، حيث صور علي الوجه الإمبراطور كاراكلا وعلي الظهر صور ديونيسوس واقفاً يمسك في يده اليمني الكانثاروس، وفي اليد اليسري عصا الثيرسوس ويطأ بقدمه علي فهد[٦٢]

(56) K. Scott, "The Significance of the Status in Preclous Metals in Emperor workshop", *Transaclions and proccedings of the America phiological Association 62*, (1931). P. 101-1123.
(57) *Dio Cassius, 67. 8.I.*
(58) J. M. Hojte, *Roman Imperial Statue Bases, from Augustus to Commodus*, Jakob. Munk Hojte and Artus University press 2005. P. 51.
(59) S. Reinach, *Cults, Myths and Religions, II and V*, Paris (1906, 1923), PP. 78-88; R. Eisler, "Nachleben Dionysischer mysterien riten", *ARW, XXVII*, (1929), Passim.
(60) W. K. G. Guthrie., *The Greeks and Their Gods,* Boston, (1954), PP. 179-84; D. P. Festugiere, "Les Mysteres de Dionysos" in *Revue Biblique, XLIV*, (1935), P.193.
(61) P. Thackray, *Collectro British Museum,* Male (1993). Fig. 689.
(62) P. Thackray., *Donated Coins to British Museum*, London (1993).

كناية ايضا عن القوة . عملة اخري (ش٣٩) صور علي وجهها كاراكلا بينما صور علي الظهر ديونيسوس يمسك بيده اليمني إناء الكانثاروس بينما يمسك باليسرى عصا الثيرسوس ويطأ بقدمه علي فيل ربما في إشارة إلي رحلة الإله إلي الهند(٦٣).

إن ما يدلل علي فكرة الارتباط بين كاراكلا و ديونيسوس محاولة كاراكلا تقليد المعبود ديونيسوس في تصويره يقود عربة Quadriga علي عملة ذهبية من المتحف البريطاني سُكت في عام ٢١٣م (ش٤٠) حيث صور علي الوجه الإمبراطور كاراكلا بوجه ممتلئ تظهر القوة الضارية من خلال بروز عظام الجبهة وخصلات الشعر الحلزونية، وصور علي الظهر الإمبراطور كاراكلا يركب عربة تجرها أربعة خيول(٦٤)، هذه الصورة هي تقليد لصورة الإله ديونيسوس الذي غالباً ما يصور علي عربة تقودها أربعة خيول أو أربعة أفيال(٦٥)، مثال ذلك عملة من المتحف البريطاني صور عليها ديونيسوس يقود عربة تجرها أربعة أفيال (ش٤١).

الأسلوب الفني:

صنع هذا التمثال من مادة الحجر الجيري الفاتح يميل قليلاً إلي اللون البني الأملس.وقد لجأ الفنان الي استحدام الحجر نظراً لندرة محاجر الرخام في مصر واستقدامه من بلاد اليونان وهو حال غالبية التماثيل الرخامية المصنعة في مصر(٦٦). هذا الأمر انعكس وبشكل كبير علي المادة التي صنعت منها التماثيل وموضوعاتها، مما دفع فناني مدرسة الإسكندرية الي إنتاج تماثيل من مواد البيئة المحلية كالبازلت والحجر الجيري والتراكوتا وهي أحد لخصائص المميزة لمدرسة الإسكندرية(٦٧).

وعن أسلوب صناعة هذا الهيرم فقد شكله الفنان من قطعتين، الأولي هي بدن الهيرم، وهي قطعة مستطيلة شكلت بشكل هرمي مثلث منطقة الصدر، والجزء الآخر ثبت أعلي هذا الجزء وهما رأسي الهيرم وتظهر بوضوح آثار عملية الوصل في أعلي الرقبة والتي أعدت كرقبة للرأسين (ش٤٢). هذا هو الأسلوب الفني المتبع في غالبية عمل الهيرم الثنائي(٦٨).

ركز الفنان في هذا الهيرم علي الرأسين المتدابرتين التي تمثل ديونيسوس و كاراكلا، وهي خاصية أتسم بها فناني العصر الروماني(٦٩)، عكس الأسلوب اليوناني

(63) *Diodorus Siclus, II, 38.1.2*; R. Graves, *The Greek Myths*, Vol. I, New York, (1955), P. 104.
(64) Sear, *Op Cit, BMC*. N°6788.
(65) *Diodorus Siclus, IV, 3.1*.
(66) Smith, *Op Cit*. P. 206.
(٦٧) فوزي الفخراني وآخرون: "الإسكندرية والفن في العصرين اليوناني الروماني" في تاريخ الإسكندرية وحضارتها منذ أقدم العصور، الإسكندرية، ١٩٦٣، ص١١٨.
(68) A. Charbonneaux, Op Cit, P. 269f.
(69) M. Biber, *Op Cit*. P. 178.

الذي غالباً ما يصور جسم الهيرم كاملاً ببدن خالي تماماً من أعضائه كالساقين والذراعين ويزود بقضيب يكون أقرب إلي قاعدة التمثال وهي خاصية هامة في تماثيل الهيرم اليوناني كتمثال هيرميس حامي البوابة وغيره من تماثيل الهيرم اليونانية[٧٠].

صورت رأس كاراكلا تميل قليلاً إلي اليسار، وهي سمة هامة في معظم تماثيل كاراكلا والتي نادراً ما تصور بشكل أمامي، حيث تصور تميل إلي اليسار علي نهج الصورة الشخصية للاسكندر الأكبر، وانعكس هذا أيضاً علي نظرة التمثال إلي اليسار[٧١]. أما رأس ديونيسوس فصورت باستمالة بسيطة جداً ناحية اليسار لكن ليس بدرجة استمالة رأس كاراكلا، حيث يظهر الفارق من خلال الصورة الجانبية للتمثال، وهذه الصورة تتفق في معظم تماثيل ديونيسوس، مثال ذلك رأس رخامية من المتحف البريطاني تتفق في ملامحها العامة مع تمثال الهيرم وكذلك في ميل الرأس[٧٢].

وعن الملامح العامة لديونيسوس فقد تناول الفنان الصورة التي شاعت في العصر الهيللنستي مثال ذلك رأسي ثاسوس (ش١٤) و دلفي (ش١٥) وامتدت كنسخ تقليدية في الفن الروماني حيث الملامح الهادئة والشكل الجميل الذي يميل إلي الشكل النسائي. أما كاراكلا فقد صور في هيئته المعروفة عنه في فن الصور الشخصية بملامح تبدو عليها القوة .

ظهر بعض التباين والتماثل في تصوير ملامح الشخصيتين تظهر أوجه التباين في تصوير وجه ديونيسوس بشكل ممتلئ وإن كان يميل إلي الشكل الطولي، علي عكس تصوير وجه كاراكلا الذي بدا أكثر استدارة وامتلاءاً وتبدو الملامح أكثر حدة وقوة وهو ما ظهر في تصوير الحاجبين أكثر تقوساً عكس حاجبي ديونيسوس فقد صورا باستقامة بعض الشيئ، كما برزت عظام الحواجب عند كاراكلا مشكلة تناغما مع بروز الجبهة وهي سمة أتسمت بها الصورة الشخصية للإمبراطور كاراكلا[٧٣]، والتي امتدت لفترة الإمبراطور الجابللوس (٢١٨ – ٢٢٢)، مثال ذلك الصورة الشخصية للإمبراطور الجابللوس بمتحف الكابيتول[٧٤].

أما أوجه التماثل فتظهر في تصوير كاراكلا بدون لحية، وجاءت فتحة الفم متماثلة مع فم ديونيسوس وأخيرا ملامح بها مسحة بسيطة من الجمال قللت بعض

---

(70) *Ibid.* PP. 28f., Robertson, *Op Cit*. P. 268.

(71) M. Biber, *op. cit*. p. 178.

(72) LIMC, Hermes, V: 2. n. 948c.

(73) M. Wegner, "Verzeichnis der Kaiserbildnisse, VOV Antoninus Pius bis Commodus I", *Boreas 2,* (1979). PP. 139-181.

(٧٤) عزيزة سعيد: المرجع السابق، ص١٧٦، صورة ١٦٤.

الشيء من القوة المفرطة التي تظهر في تماثيل كاراكلا خاصة تلك التي اتسمت بصيغتها الرسمية، وقد نتج ذلك من ارتباط كاراكلا بالمعبود ديونيسوس.

تصوير العين بالنسبة لديونيسوس جاء متوافقاً مع شكل وحجم الوجه، حيث صورت العينين واسعتين وطوليتين لتتوافق مع شكل الوجه الطولي عند ديونيسوس، أما العين عند كاراكلا فقد كانت أكبر حجماً واتساعاً وأقل طولاً تتوافق مع استدارة الوجه، وحدد إنسان العين عند كلا الشخصيتين بعمل فجوة في الحدقة تتجه إلي أعلى لتأخذ الشكل الهلالي، هذه المعالجة في شكل العين وأسلوب تحديد العين لوحظ وبشكل واضح في العصر الأورلياني والعصر السيفيري حيث بدأت في تمثال فاوستينا الصغرى زوجة الإمبراطور ماركوس أوريللوس (ش٤٣)[٧٥]، واستمرت في الصورة الشخصية للإمبراطورة جوليا دومنا زوجة سبتميوس سيفيريوس ووالدة كاراكلا المحفوظة بالمتحف القومي بروما (ش٤٤)، والتي حدد فيها إنسان العين بعمل فجوة عميقة تتجه إلي أعلى لتأخذ الشكل الهلالي. هذه السمة يمكن ملاحظتها في رأس من تل أتريب ببنها تؤرخ بالعصر السيفري، حيث يتطابق أسلوب تنفيذ إنسان العين بعمل فجوة عميقة تأخذ الشكل الهلالي أعلى العين[٧٦]. هذا الأسلوب استمر وبوضوح في الصور الشخصية لكاراكلا خاصة في المرحلة الأولي والثانية والثالثة والرابعة للصور الشخصية لهذا الإمبراطور.

استخدم الفنان المثقاب بعمق في تنفيذ الشعر عند كلا الشخصيتين ، وإذا ما نظرنا إلي الأسلوب المنفذ به خصلات الشعر لكاراكلا يتضح وبجلاء مهارة الفنان في استخدام المثقاب في عمل الخصلات الحلزونية وتحديدها وتفريغها بعمق (ش٤٤)، وهي سمة هامة من سمات العصر الأورلياني مثال ذلك الصورة الشخصية للإمبراطور كومودوس المحفوظة بمتحف برلين[٧٧]، واستمرت بوضوح في العصر السيفيري مثال ذلك صورة الإمبراطور سبتميوس سيفريوس بمتحف Archaeological Museum, Thessaloniki، وتجلت في صور الإمبراطور كاراكلا (أشكال٢٨،٣٢،٣١) ، نفس الأسلوب استخدم في صياغة شعر ديونيسوس، حيث استخدم المثقاب بعمق في تنفيذ جدائل الشعر بدءاً من فرقتي الشعر تنتهيا الي جديلتين تتجمعا عند منطقة الأذن لتنزلا بتموج فوق الصدر، كما يظهر استخدام المثقاب واضحاً جداً في تحديد إكليل اللبلاب وأوراقه وثماره وهو ما ظهر في تمثال متحف اللوفر (ش٧) الذي يرجع لنفس فترة الهيرم نهاية القرن الثاني – بداية الثالث الميلادي[٧٨].

---

[٧٥] نفس المرجع، ص١٥٤، صورة ١٤٦.

[76], Z. Kiss, "Un portrait romaine d'Athribis", *BIFAO 94*, (1994). PP. 308. Fig. 1-3.

[77] M. Wegner, *Op Cit*. P. 140-151.

[78] K. Kersauson, *Op Cit*. PP. 68-70.

وبشكل عام فإن تصوير الوجوه قد جاء ناعماً ويبدو عليه الهدوء، كما تبدو الوجوه مفعمة بالحيوية، بل الشيء المثير للانتباه هنا أنه يمكن من خلالها بداية من نظرة العين وتصوير الجبين وفتحة الفم، قراءة الحالة النفسية للشخصية التي تبدو عليها الدهشة بالنسبة لديونيسوس والقوة بالنسبة لكاراكلا. هذا الأسلوب الفني المتقدم نلمسه وبوضوح في الصور الشخصية للإمبراطور كاراكلا، والتي ربما بدأت قبل ذلك بقليل من عصر كومودوس واستمرت حتى عصر جاللينيوس، حيث بدت الوجوه بهذه الحيوية كما لم نراها من قبل في الفترة السابقة علي ذلك[٧٩]، ويمكن الاستنتاج هنا أنه من خلال هذا العمل المتنوع بأساليبه الفنية أنه كانت هناك محاولة ناجحة في إحداث تأثيرات لونية متباينة والتي ظهرت بوضوح في استخدام الفنان للمثقاب بعمق في تفريغ الخصلات الحلزونية الملتوية في رأس كاراكلا، وكذا الجدائل العميقة وهو ما نتج عنه ظهور الضوء والظل بوضوح، وهي سمات بدأت منذ العصر الأوريلياني واستمرت حتى العصر السيفيري[٨٠].

وظيفة الهيرم:

تختلف وظيفة الهيرم عند الرومان عن وظيفته عند الإغريق، فمنذ أن ابتكر ألكامينس الهيرم استخدمها الإغريق لأغراض دينية وهي حماية الحدود، حيث كانت الهيرماي توضع كحدود فاصلة بين الدول، تطور الأمر في العصر الروماني فأصبح شكل الهيرم ثنائياً وتغيرت معه الوظيفة حيث أصبحت الهيرماي تستخدم أكثر لأغراض زخرفيه، حيث كانت توضع عند مداخل المنازل والحدائق والأماكن العامة[٨١]. تجدر الاشارة هنا أن هذا الهيرم موضوع الدراسة غير معروف مصدره والمكان الذي عثر عليه فيه وبالتالي كان من الصعوبة تحديد غرضه، المكان المرجح لمثل هذه الهيرمات ربما يكون عند مدخل إحدى الفيلات أو في احدي الحدائق العامة الموجودة في مدينة الإسكندرية ، حيث استخدمت في تلك الفترة لأغراض زخرفية.

التأريخ:

مرت الصورة الشخصية للإمبراطور كاراكلا بخمس مراحل فنية هامة صنفت طبقاً للملامح العامة لكل مرحلة: المرحلة الأولي وتعرف باسم (Typus Argentarierbogen) ويؤرخ لها (١٩٨م – ٢٠٤م)، وفيها تظهر الصورة الشخصية لكاراكلا كطفل (ش٢٩). المرحلة الثانية يؤرخ لها (٢٠٤م – ٢٠٩م) وهي مرحلة الشباب عند كاراكلا (ش٣٠). أما المرحلة الثالثة والتي فيها تستدير الرأس لأول مرة

(79) LL. D. A. Strong, Roman Sculpture from Augustrus to Constantine, London, Duckworth and Co., (1907). PP. 374f. Plate. CXXI.
(80) F. Bartte, "Portraits imperiaux de Markouna et la sculpture officielle dans l'Afrique Romaine", MEFRA 95, 1983. PP. 785-89.
(81) M. Biber, Op Cit, P. 178.

وتعرف باسم (Typus Vastalinnenhaus) ويؤرخ لها (٢٠٩-٢١١) (ش٣٣). أما المرحلة الرابعة (Typus Tivoli) في المرحلة الأولي من حكم الإمبراطور (٢١١-٢١٤م) (ش٤٥). ثم المرحلة الخامسة وهي كاراكلا كطاغية (٢١٤-٢١٧م) (ش٢٦-٢٨).

بمقارنة هذا الهيرم مع المراحل الخمسة لصورة كاراكلا يتضح أن هذا الهيرم يرجع للمرحلة الأخيرة من تصوير كاراكلا (٢١١-٢١٤م)، وذلك حيث تبدو الصورة بها استدارة للرأس والملامح تبدو عليها القوة وإن كانت ليست مفرطة ويظهر ذلك من خلال تصوير بروز الجبهة وانتفاخ عظام الخدين والنظرة الثاقبة الحادة وتصوير الشعر في خصلات مفرغة بعمق وهي سمات لم تعرف إلا في المرحلة الخامسة، مثال ذلك رأس برلين (ش٢٦)، ورأس Pushkin (ش ٢٨)، ورأسي المتحف البريطاني (ش٣١ و٣٢). ونقطة التباين الوحيدة هنا هو عدم تصوير اللحية وظهور مسحة بسيطة من الجمال وكذا في فتحة الفم، كل هذا قد جاء نتيجة تأثير شخصية ديونيسوس علي شخصية كاراكلا، أضف إلي ذلك أن طبيعة الهيرم استخدمت لأغراض زخرفيه عند مداخل المنازل و الحدائق وهو ما يتطلب هذه السمات، كذا ربما أن الفنان قد حاول تجميل وجه وصورة كاراكلا بهذا الارتباط بعد الآثار السلبية التي نتجت عن زيارته للإسكندرية وقمعه للشباب الذي قام باستقباله عام ٢١٥م[٨٢].

[82] Herodian, IV, 2-9.
J. Fejfer, *Divus Caracalla und Diva Julia Domna: A Note In Ancient Portraiture: Image and Message*, Copenhagen, (1992), PP. 207-214.

(شكل ١)
هيرم للمعبود هيرميس بروبيلاوس
(Getty Villa. 79. AA.
http: / Flickt.com/Photo

(شكل ٢)
هيرم مزدوج – المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية
تصوير الباحث

(شكل ٣)
تفاصيل من الهيرم – الرأس الأولي
تصوير الباحث

(شكل ٤)
تفاصيل من الهيرم – الرأس الثانية
تصوير الباحث

(شكل٥)
ديونيسوس واقفاً يستند علي جذع شجرة
متحف اللوفر (MA87)
K. Kersauson, Op Cit, P. 68.

(شكل٦)
رأس لديونيسوس – نسخة رومانية
متحف الكابيتول (Mc 1129. n.2.)

(شكل٧)
تمثال ديونيسوس يستند علي جزع شجرة
ممسكاً بيده وعاء صغير.

(شكل٨)
ديونيسوس متكأ علي عجلة حربية
متحف الكابيتول (Musei Capitolini, Mc 1113)

(شكل٩)
تمثال لديونيسوس فاقد الرأس – متحف البلاتين
(Ca. Museo Platino 50078)

(شكل١٠)
تمثال لديونيسوس فاقد الرأس – متحف المتروبوليتان
G. M. A. Richter, A Handbook of the Classical Collection. Metrop. Mus. P. 122.

(شكل١١)
مقبض برونزي يصور ديونيسوس
متحف المتروبوليتان
(T. R. Mertins, Op Cit. Fig. 40.)

(شكل١٢)
سرج حصان مصور عليه ديونيسوس
المتحف القومي بطاجاكستان
(G. Lind Strom, Op Cit. Nrr.270)

(شكل١٣)
تمثال لديونيسوس – نسخة رومانية
متحف باسل
(Smith. RR. Op Cit. P.65. Fig. 77.)

(شكل١٤)
رأس لديونيسوس – نسخة رومانية
متحف ثاسوس
(Ibid. P.65.)

(شكل١٥)
رأس لديونيسوس – نسخة رومانية
متحف باسل
(Smith. RR. Op Cit. P.65.)

(شكل١٦)
كاليكس كراتير مصور عليه ديونيسوس وأريادني
متحف المتروبوليتان
(G. M. Richter. "The Classical Collection: Rearrangement and Important Accessions", ***BMMA*** 21. Fig. 4.)

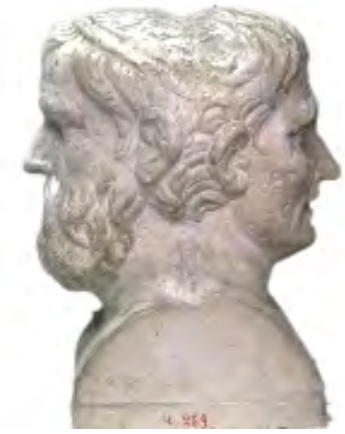
(شكل١٧)
أوينخوي مصور عليه ديونيسوس وأريادني
متحف اللوفر
(K. Heuer. Op Cit. P. 365.)

(شكل١٨)
نحت بارز لسيدة ميناد – متحف المتروبوليتان
(G. M. A. Richter., "A Relief of Maenad", BMMA 31. PP. 9-12, Illustrated on P.1.)

(شكل١٩)
رأس لأريادني – متحف المتروبوليتان
(K. Antike, Nachlass Dr. Jacod, H. 11, Op Cit, PP. 14-15.)

(شكل٢٠)
رأس لأريادني – المتحف البريطاني
(F. N. Pryse & Smith, Catalogue of The Greek Sculpture in The British Museum, no. 0703.79)

(شكل٢١)
طبق (Kylix): ديونيسوس و أريادني
المتحف البريطاني
(J. D. Beazly, Attic Red Figure Vase Painters. Fig. 89.)



(شكل٢٢)
هيرم ثنائي لـــ اريستوفانيس و ميناندر
Wikipedia, Category of Hermai.

(شكل٢٣)
هيرم ثنائي – هيرودوت وثوكوديديس
Wikipedia, Category of Hermai.

(شكل٢٤)
هيرم ثنائي – ابيقراط و مترودوروس
Wikipedia, Category of Hermai.

(شكل٢٥)
صورة جانبية للرأس الأولي للهيرم موضوع الدراسة
المتحف اليوناني الروماني – تصوير الباحث

(شكل٢٦)
الصورة الشخصية لـــ كاراكلا – متحف برلين
A. Frova, Op Cit, Fig. 296.

(شكل٢٧)
ميدالية مصور عليها كاراكلا في هيئة الإسكندر
– أبو قير
K. Dahmen, Op Cit. P.

(شكل٢٨)
الصورة الشخصية لـــ كاراكلا – متحف Pushkin
Cat. Pushkin Museum. Nº.

(شكل ٢٩)
الصورة الشخصية لـــ كاراكلا في مرحلة الصبا
حمام ديوكليزيانو
Museo Nazionale Romano. No.3021.

(شكل ٣٠)
الصورة الشخصية لـــ كاراكلا في مرحلة الشباب
Wikipedia, Carcalla.

(شكل ٣١)
الصورة الشخصية لـــ كاراكلا – المتحف البريطاني
رقم (0311.1)
F. N. Pryce & A. H. Smith, Op Cit. Vol. III. Fig. 1919.

(شكل ٣٢)
الصورة الشخصية لـــ كاراكلا – المتحف البريطاني
رقم (0703.102)
A. H. A., Smith, *Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum*, Vol. II. Fig.1506.

(شكل٣٣)
الصورة الشخصية لـــ كاراكلا كمحارب– المتحف البريطاني
A. H. A., Smith, *Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum*, Vol. II. Fig.1506.

(شكل٣٤)
فص من العقيق يصور ملامح الوجه لـــ كاراكلا
R. Thomas, Op Cit. N°.19.

(شكل٣٥)
عملة ذهبية – تبرز بروز الجبهة – تسريحة الشعر لكاراكلا
Sear, Op Cit. N°.7644.

(شكل٣٦)
خاتم من العقيق – كاراكلا – ملامح الوجه وتسريحة الشعر
F. H. Marshal, Op Cit. N°.267.

(شكل٣٧)
عملة برونزية من أورذوسيا– تصور علي الوجه كاراكلا – الظهر ديونيسوس
P. Thackray, *Collectro British Museum*. Fig. 689.

(شكل٣٨)
عملة برونزية من بيثنيا– تصور علي الوجه كاراكلا – الظهر ديونيسوس يطأ بقدمه فهداً
P. Thackray., *Donated Coins to British Museum*. Fig. 263.

(شكل٣٩)
عملة برونزية – المتحف البريطاني – صور علي الوجه كاراكلا – ديونيسوس يطأ فيل
P. Thackray, *Collectro British Museum*. Fig. 692.

(شكل٤٠)
عملة برونزية – كاراكلا يركب عربة كوادريجا
Sear, Op Cit, *BMC*, N°.6788.

(شكل٤٢)
صورة جانبية للهيرم موضوع الدراسة تظهر عملية الوصل – تصوير الباحث

(شكل٤١)
عملة برونزية – المتحف البريطاني – صور علي الوجه كاراكلا – والظهر ديونيسوس يركب عجلة كوادريجا
P. Thackray, *Collectro British Museum*. Fig. 692.

(شكل٤٢)
الصورة الشخصية لفاوستينا الصغرى
عزيزة سعيد، المرجع السابق، صورة ١٤٦.

(شكل٤٣)
الصورة الشخصية للإمبراطورة جوليا دومينا
Z. Kiss, Op Cit. Figs. 1-3.

(شكل٤٤)
صورة من أعلي للهيرم تبرز معالجة الشعر – تصوير الباحث

(شكل٤٥)
الصورة الشخصية لـــ كاراكلا – المرحلة الرابعة
www.Wekipedia. Caraclla.

طرق دفن الموتي خلال العصريين اليوناني والروماني "من خلال مقابر الإسكندرية"

د.ممدوح درويش مصطفي♦

ملخص البحث :

أثبتت الأكتشافات الآثرية لمقابر الأسكندرية تعدد طرق دفن الموتى خلال العصرين اليونانى والرومانى ، سواء للعنصر المحلى أو العنصر الأجنبى ، ويبدأ البحث بعرض سريع لجبانات الأسكندرية الشرقية والغربية ، ثم يتناول البحث طرق الدفن الآتية :

- **طريقة الحرق Cremation** ويختص بها الأغريق والرومان ، ويحفظ رماد الموتى فى أوان من نوع Hydria والتى عرفت بإسم " أوانى الحضرة " ، ثم توضع فى فجوات داخل المقبرة .
- **طريقة التحنيط Mummification** سواء للمصريين أو الأجانب الذين قلدوهم ، وكانت حتث الأغنياء توضع بعد التحنيط فى توابيت حجرية أو خشبية بشكل آدمى Anthropoid ، اما الفقراء فيوضعون فى توابيت فخارية .
- **طريقة الدفن فى فتحات Loculi** وهى دفن الميت فى فتحة تسمى Loculus فى حائط المقبرة ، عبارة عن رف مستطيل أو مربع داخل فى الحائط بطول الأنسان ، ويوضع بداخلها المتوفى ، ثم تغلق الفتحات بلوحات حجرية تسمى Stelae.
- **طريقة السرير الجنزى Kline** عبارة عن أريكة تستند على الجدار ، يعلوها شكل وسادتين أو ثلاث وسائد حيث يوضع المتوفى على الأريكة .
- **طريقة الدفن تحت سطح الارض Sub divo** حيث توضع جثة المتوفى فى حفرة عمقها متر أو متر ونصف ، ثم يوضع عليها لوح حجرى ، ثم يضع عليها التراب ، ويغطى القبر بمجموعة من اللوحات الحجرية مكونة شاهد قبر .
- **طريقة الدفن فى الأمفورات Amphorae** يدفن فيها صغار الأطفال المتوفين ، وتسد فوهة الأمفورات بطبقة من الجص .
- **طريقة الدفن فى التوابيت Sarcophagus** ويتم فيها دفن متوفى واحد فقط داخل التابوت ، وكانت التوابيت من الرخام أو الجرانيت أو الحجر طبقا لدرجة ثراء المتوفى ، وكانت تستغل جوانب التوابيت فى نحت موضوعات اسطورية واستخدام عناصر زخرفية متعددة سواء نباتية أو بشرية أو حيوانية .

♦ استاذ مساعد – كلية الآداب – جامعة المنيا. **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.**

الأصول المصرية في مفردات الأساطير اليونانية
"أسماء المدن"

د. خالد غريب♦ د. منال اسماعيل♦♦

ملخص البحث :

تعتبر الحضارة المصرية القديمة أحد الروافد الهامة التي استقت منها الحضارة الهيلينية سماتها الأساسية، ويمكن القول أن التقاليد والأساطير المصرية قد لعبت دورا كبيرا في حياة اليونانيين، الذين حاولوا أغرقة العديد من المفردات المصرية وإعتبارها يونانية الاصل.

علي سبيل المثال:

- ممفيس اليونانية التي كان اسمها مشتق من الإسم المصري mn nfr ، ولكن أصحاب الحضارة الهيلينية نظروا إليها على أنها أنثي وأنها كانت إبنة لأحد الربات وربطوها بأحد آساطيرهم وهى اسطورة ايو.

- كانوب المدينة المصرية التي كانت تطل علي أحد فروع النيل القديمة، جعلوا اسمها مشتقا من اسم الملاح الإغريقي كانوبوس الذي قيل أنه مات هناك، وارتبطت بأحد أهم الملاحم الإغريقية ملحمة طرواده.

- هناك كذلك العديد من المترادفات المصرية التي حوتها الإلياذة والأوديسة لهوميروس وغيرها من الأعمال التي كتبها المؤرخون الكلاسيكيون.

- من خلال هذه الدراسة سيقوم الباحثان بعرض لبعض هذه المترادفات وأصولها المصرية، إضافة إلي محاولة تفسير الأسباب التي دعت اليونانيين لإستخدام تلك المترادفات المصرية وأغرقتها.

♦ استاذ مساعد بقسم الآثار المصرية بكلية الآثار جامعة القاهرة.
♦♦ معهد القاهرة العالى للسياحة والفنادق.

الأسطورة هى قصة حقيقية عند بداية ظهورها، ثم تضاف إليها بعض التفاصيل فتبدو بعد ذلك خيالية فى نظر الأجيال التالية، من الممكن القول إذن أن ما يظهر خيالا بالنسبة لنا اليوم كان حقيقة فى نظر الجيل الذى نشأ فيه، فالأسطورة عند الإغريق – شأنها فى ذلك شأن الأسطورة عند الشعوب البدائية الأخرى– صورة من صور العقيدة أو الفكر، وكلما تطور الشعب تطورت أساطيره، ولذا فان دراسة الأساطير تكشف عن مراحل تطور اى شعب من الشعوب، وقد حاولت الميثولوجيا اليونانية والأسطورة الإغريقية تفسير الكون والحياة، ومعرفة أسرارهما، ومن هنا تطورت إلى ملاحم الأبطال والآلهة التى تحميهم.

وتعتبر الحضارة المصرية القديمة أحد الروافد الهامة التي استقت منها الحضارة الهيلينية سماتها الأساسية، ويمكن القول أن التقاليد والأساطير المصرية قد لعبت دورا كبيرا في حياة اليونانيين، الذين حاولوا أغرقة العديد من المفردات المصرية وإعتبارها يونانية الاصل.

وعندما يتناول الباحث موضوعا حضاريا عن العلاقات بين مصر وبلاد اليونان فإنه ينبغي ان يتوقف كثيرا عند بداية هذه العلاقة، فالكثير من المصادر تتناول بدء الصلات بين الشعبين منذ القرن السابع قبل الميلاد (حيث يمثل هذا القرن مرحلة قوية ومتطورة في كافة حضارات الشرق الأدنى القديم) ويتجه البعض إلي ان العلاقة بين الحضارتين لم تتبلور إلي الشكل الكامل إلا مع دخول الاسكندر المقدوني إلي مصر ٣٣٢ قبل الميلاد[1].

وارجع البعض العديد من التطورات الحضارية إلي اليونان معتمدين علي ماكتبه الرحالة الكلاسيكيون عن مكانة اليونان وحضارتها والتي عمدوا، أحيانا، إلي تهميش ماعداها من الحضارات الاخري لاسيما الحضارة المصرية التي كانت تعيش منذ القرن الخامس قبل الميلاد مايمكن ان نطلق عليه الشيخوخة الحضارية.

من خلال هذه الدراسة سوف نحاول طرح التأثيرات المصرية علي الحضارة اليونانية لاسيما في أسماء الأماكن التي ارتبطت ببعض الأساطير اليونانية الشهيرة.

وبداية فإننا نشير إلي التواجد المصري في بلاد اليونان منذ العصر الحجري في كريت،والذي لايعني بالضرورة تواجدا حضاريا كاملا ولكن من الممكن اعتباره تواجدا تجاريا ترك تأثيرا مصريا رائعا علي حضارة اليونان وفكر أهلها الأمر الذي اثر كثيرا في التكوين الحضاري اليوناني لاسيما في المرحلة الكلاسيكية والهلينستية.

وخير مثال علي ذلك النماذج الفنية الرائعة لفرس النهر المصنوعة من العاج، كما عثر علي العديد من الرموز المرتبطة بالمعبودة حتحور في تولوس وكانت تمثل تمائم

[1] -S.Davis,*Race-Relations in ancient Egypt:Greek,Egyptian,Hebrew,Roman*,London,1951,p.34.

للأطفال واغلبها كان مصنوعا من الصلصال، إضافة إلي ذكر اسم الملك خفرع في احد نقوش مدينة تولوس.

ويقدم لنا عصر الدولة الوسطي الفرعونية نموذجا رائعا لتمثال سونب وتمثال من الديوريت لوسر، كما كشف شمال كريت عن عدة تماثيل علي هيئة أبو الهول.

وتقدم لنا نصوص عصر الانتقال الثاني لقبا حملته الملكة اياح حوتب وهو نبت حاونبو *nbt ḥ3w nbw* أي "سيدة الحاونبو" والتي ربما تكون قريبة من جزر كريت والسيادة هنا يمكن اعتبارها سيادة تجارية علي كريت وما جاورها من مرافئ.[٢]

ومن عصر الدولة الحديثة نشهد نماذج رائعة للتواجد المصري التجاري علي ارض اليونان حيث عثر علي أمفورة عليها اسم الملك تحتمس الثالث وتمثال له جنوب كريت، كما عثر علي أختام علي هيئة المصطبة المدرجة، وفي احد تماثيل أمنحتب الثالث من معبده بالبر الغربي للأقصر نص يذكر فيه الملك انتصاره علي المينويين، كما خلفت مقابر تل العمارنة مناظر لبعض الأجانب يرتدون ملابس ذات طابع إغريقي.

ولعل أهم الأمثلة علي التأثير المصري في حضارة اليونان تكمن في حفائر كنوسوس التي قام بها السير ايفانس واظهر من خلالها العديد من التأثيرات المصرية الهامة.

وفي منطقة تل الضبعة أظهرت حفائر المعهد النمساوي للآثار عن نماذج ذات تأثير متبادل بين مصر وبلاد اليونان، إضافة إلي العديد من الأواني التي عثر عليها في أبيدوس وأبو غراب واللاهون وتحمل طابعا إغريقياً .

ومع مجئ ملوك العصر الصاوي بدأ التواجد اليوناني يزداد بشكل كبير في مصر الأمر الذي دفع الملك أحمس الثاني امازيس إلي بناء مستوطنة خاصة بهم في الدلتا وهي مستوطنة نقراطيس ٦٥٠ قبل الميلاد.[٣]

ودخل الرحالة الإغريق إلي مصر وبدأوا الكتابة عنها وتحدثوا عن فضلها علي حضارة اليونان حيث يذكر أفلاطون ان أستاذه سقراط اخبره ان المعبود المصري تحوت كان أول من اخترع نظام العد والهندسة، وكان يعيب علي الإغريق إنهم لم يكونوا علي اتصال دائم بمصر.

وعلي الرغم من كل ماسبق عن مكانة مصر وتأثيرها إلا ان بعض المؤرخين الإغريق بدأوا يؤصلوا للأسطورة اليونانية معتمدين علي المسميات المصرية لاسيما أسماء المدن المصرية الشهيرة وبدأوا في الترويج لفكرة ان هذه المدن كانت موجودة كأسماء ادمية قبل ان يوجدها المصريون وربما يكون اعتمادهم الأساسي قائما علي

[2]-J.G.Milne,"Trade between Greece and Egypt before Alexander the Great"JEA,25,pp.177-183.

[3] - H.Heinen, "Greeks in Egypt", The Coptic Encyclopedia, vol.4, ed. By A.S.Atiya, New York, 1994, pp.1174-1179

الرغبة في طمس الهوية الحضارية المصرية في مقابل رفعة شأن اليونان، خاصة ان مصر كانت تمر بمرحلة من اضعف مراحلها بداية من العصر المتأخر.

ومن هذه المدن نذكر:

١) منـــف في الحضارة المصرية

مدينة هامة بمصر فى معظم العصور الفرعونية وموقعها الحالى ميت رهينة مركز البدرشين محافظة الجيزة وتقع على بعد ٢٥ كم جنوب محافظة القاهرة، وهى مقـــر الوحدة فى العصر العتيق، تأسست على يد الملك نعرمر " مينا "حوالى عـــام ٣٠٠٠ ق.م حين اسس حصن عُرف باسم "الجدار الأبيض" قرب إحدى المدن التى تعد مقر عبادة الإله بتاح حيث اختارها لتكون عاصمة لمملكة مزدوجة لها تنظيم يتفـــق مـــع المملكتين الشمالية والجنوبية " لتُصبح أقدم العواصم المصرية فـــى عـــصر الأســـرة الأولى وظلت كذلك طوال عصر الدولة القديمة[٤]، حيث سيطرت على القطرين وأقـــام الملوك بها وأقام الكثير منهم أهراماتهم فيها.[٥]

وتقع فى الأقليم الأول من أقاليم مصر السفلى، والذى حملت اسمه ضمن العديـــد من الأسماء فهى فى الدولتين القديمة والوسطى :

- انب حدج *inb ḥḏ* أو *inbw ḥḏ* وأحياناً يختصر تحت أسم *inbw* .[٦]
- من نفر *mn- nfr* وهو اسم مشتق من اسم هرم الملـــك بيبـــى الأول (٢٢٨٧ :٢١٣٢ ق.م) بسقارة *mn- nfr- pipi* ومعناه "ثابت وجميل".[٧]
- *mḫ3t-t3wy* ومعناه " ميزان الأرضين" حيث تمثل قمة أو رأس الدلتا[٨]، وكذلك *ʿnḫ t3wy*.[٩]

---

[4] - Ian Shaw& Paul Nicholson, " Memphis", The Illustrated Dictionary of Ancient Egypt, the American University in Cairo press, 2008, p.201; Herodote, II.99; David G. Jeffreys, "Memphis", OX.,2,col.372;

فادية محمد ابو بكر، "بين الأسكندرية عاصمة مصر فى العصر البطلمـــى ومنـــف رمـــز الوطنيـــة المصرية"، مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦ ، ص ٢.

[5] - Diodoras,.I, 50;

جورج بوزنر وآخرون ، معجم الحضارة المصرية القديمة، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٣٢١.

[6] - Wb.I,95:6;

عبد الحليم نور الدين، اللغة المصرية القديمة، القاهرة، ٢٠٠٧ ، ص٣٢٠ ؛

عبد الحليم نور الدين، مواقع الآثار اليونانية والرومانية فى مصر، القاهرة، ٢٠١٠، ص ٣٢٨ .

[7] - Wb.II,63:6-7; Christiane M. Zivie, "Memphis", LÄ.4, cols.24-25.

[8] -Toby Wilkinson, "Memphis", Thames &Hudson Dictionary of Ancient Egypt, London, 2005, p.148.

[9] - Wb.II,130:13.

– وفى الدولة الحديثة أصبح الأسم *ḥt kȝ ptḥ* كما جاء مصوراً على أحد المقاصير مع استمرار اسم منف حيث وُجد بآثار الأسرة الثامنة عشرة "من نفر".

– و فى العصر اليونانى *Μεμφιφ* أو *λΣυκοιτειχοφ*.[١٠]

– هى فى الآشورية *Mempi* أو *Membi* .

– وفى البابلية *ḫikuptaḫ* وفى القبطية *MNQB* ، أما فى العربية فهى منف.[١١]

– خرجت منها إحدى أهم نظريات الخلق وتعرف باسم مذهب منف، والذى يتربع على قمته الإله بتاح ، وبها الثالوث الشهير بتاح وسخمت ونفرتوم ، كما ارتبط اسمها بأشهر وأكبر جبانات مصر وهى جبانة منف والتى تقع شرق المدينة وتحيط بمنطقة أبو رواش بالجيزة و تضم زاوية العريان، أبوصير ، دهشور، سقارة[١٢]، وتغطى مساحة حوالى ٣٥ كم ، وتضم مقابر تنتمى لعصور فرعونية مختلفة[١٣] ، حيث سعى الملوك ان يتركوا أثاراً تخليداً لذكراهم، كما انها لعبت دوراً هاماً سياسياً حيث كانت المدينة الأولى فى مصر حتى فى عصر الدولة الحديثة والعصر المتأخر ــ وحتى بناء مدينة الأسكندرية ــ ، حيث كانت العاصمة الإدارية والمقر المفضل لقصور الملوك، كما احتفظ الملوك بقصور حريمهم فيها، كما بنوا كثير من القصور لأنفسهم بها، واتسعت ا لرقعة الخاصة بمعبد بتاح ببناء كثير من هياكل ألهة عديدة والتى تقع أطلالها فى منتصف السهل على الجانب الغربى للنيل جنوب القاهرة بين العزيزية وعزبة الجابرى وميت رهينة والبدرشين، والتى تمثل ١٠ % فقط من أصل المدينة، وقد وردت تفاصيل عنها فى كتابات الرحالة والمؤرخين أمثال هيرودوت – سترابون وديودور الصقلى[١٤]، كما وردت بكتابات أحمس ابن ابانا.[١٥]

– وقد لعبت منف كميناء دور هام فى الدولة الحديثة حيث أصبحت الميناء الرئيسى لخروج الحملات العسكرية إلى شتى بقاع الأرض، وتمركزت حوله العبادات الأجنبية الوافدة بالإضافة إلى العبادات المحلية الأصلية والمستوطنة، وقد عُرف الميناء بأسماء عديدة ولكن جميعها منسوب للإسم القديم للمدينة "انب حدج" فأصبح يُعرف باسم "مريت نت انب حدجت" *mrỉt nt ỉnb ḥḏt* ، كما سمى أيضاً "مريت نت من

---

[10] - Wb.III,5:19-20.

[11] - Wb.II,63:6-7; David G. Jeffreys, “Memphis”, OX.,2,col.373; Christiane M. Zivie, “Memphis”, LÄ.4, col.25.

[12] - John Baines & Jaromír Málek, “Memphis”, Atlas of Ancient Egypt, les livres de France, 1992, p.134.

[13] - Ian Shaw & Paul Nicholson, “Memphis”, p201; Toby Wilkinson, “Memphis”, p.148.

[14] - Herodote, II.99; Diodoras,.I, 50; Strabon, XVII,1.8; David G. Jeffreys, “Memphis”,cols.373- 376.

[15] - Christiane M. Zivie, “Memphis”, LÄ.4, cols.24-25; Urk. IV,3,9.

نفر "*mrit nt mn nfr* ، كما أطلق عليه كميناء حربى اسم خاص به وهو "برو نفر" *prw nfrw* ومعناه "المرسى الجميل"، وقد ضمت المنطقة كميناء مخازن للقمح، نجارين، عدد من الورش المختلفة، أحواض لصناعة السفن، ترسانة تسمى *ḥ ʿw* "حعو". [١٦]

ولذلك فقد أصبحت فى الألف الثانى ق.م على الأقل واحدة من أهم المدن العالمية والتى تضم العديد من الجنسيات الأجنبية فى شكل جاليات ، كما اصبحت مركز جذب تجارى بحرى وخاصة فى عصر الأسرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشر. [١٧]

كانت الحصن المنيع امام كل من الأثيوبين والفرس والآشوريين وعليهم ان يستولوا عليه لتدين لهم البلاد ويتمكنوا من فرض السيطرة الحقيقية على مصر، وكانت بها مصانع للسلاح ولهذا السبب بالإضافة إلى السبب السابق ــ كونها ميناء تجارى هام ترد إليه البضائع من جميع فروع النيل ــ ما جعل خزانة آمون بطيبة ترى ضرورة أن يكون لها وكيل بها. [١٨]

زارها الإسكندر الأكبر واستقرت مياؤه بها لعام أو أكثرإنتظاراً لإعداد مقبرته فى الإسكندرية [١٩]، كما استحب معظم ملوك البطالمة ان يكون اسم إلههما بتاح جزء من اسمائهم، ومنها خرج تمثال رمسيس الشهير.

اجتمع بها الكهنة عام ١٩٦ ق.م لتسجيل الشكر للملك بطلميوس الخامس تقديراً لهباته وهو القرار الذى جاء مسطوراً على حجر رشيد. [٢٠]

وفى النهاية لم يتبقى منها سوى أطلال لبعض المنشآت وذلك بفعل ضربات الاحتلال الأجنبى ومنها : احتلالها على يد بعنخى وملوك الأسرة الخامسة والعشرين، والآشوريين على يد اسرحدون وآشور بانيبال والذى أفضى إلى تدميرها ونهبها، حتى جاءت الضربة القاسمة على يد قمبيز الفارسى الذى خرب المدينة وقتل كهنة بتاح كما قتل العجل آبيس [٢١]، ولكنها استعادت انفاسها فى العصر البطلمى وآوائل العصر الرومانى إلا أن المرسوم الذى أصدره الإمبراطور ثيودسيوس بتخريب المعابد وتحطيم

---

[16] - Meyer,Ed., Geschichte des Altertums 1.2, p.241; Wb.III,39:14; Budge, An Egyptian Hieroglyphic Dictionary, vol.II, New york, 1978,p.100; A.Badawi, Memphis als zweite landeshauptstadtim Neuen Reich, Imprimerie de l, IFAO, le Caire, 1947-48,35;

باسم سمير الشرقاوى، منف مدينة الأرباب فى مصر القديمة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٩

[17] - David G. Jeffreys, "Memphis", OX. 2,col.373; John Baines & Jaromír Málek, "Memphis", p.134.

[١٨] – جورج بوزنر وآخرون ، معجم الحضارة المصرية القديمة، ص٣٢١.

[19] - Diodoras , XVIII .28; Strabon, XVII.1.8.

[٢٠] - القرار منشور فى :

Dittenberger, O.G.I.S., 1, 90.

[21] - Christiane M. Zivie, "Memphis", LÄ.4, cols.27- 28.

الآلهة قد حول المدينة إلى حطام، ثم تحولت فى العصور الاحقة إلى محجر لنقل الأحجار منه لتشييد المنشآت اللأخرى.[٢٢]

ومن اهم أطلال المدينة معبد بتاح الخاص بالثالوث، والمعبد الشهير بـ *ptḥ ḥt kȝ* "حت كا بتاح" وتضم حوالى عشرة نلال أو أكوام أثرية.[٢٣]

وكانت منف مقر للقيادة العامة لطلميوس الأول حوالى عشر سنوات، واستمر دورها فى عصر كلاً من بطلميوس الثانى والثالث وفى عهد بطلميوس الرابع انتقل إليها الحكم لفترة مؤقته.

اما فى العصر الرومانى فظلت تمارس دورها التجارى فى الداخل والخارج إلا أنها فقدت البريق السياسى ولم يتبقى منها سوى كونها عاصمة الإقليم الأول من أقاليم مصر السفلى، ثم دخلت دائرة النسيان بفضل مرسوم ثيودسيوس وتحطيم معابدها.[٢٤]

أما فى الأساطير اليونانية

فهى حورية الماء وإحدى آلهات الطبيعة الثانويات، وهى زوجة ابافيوس (ملك مصر) وأم ليبيا وابنة نيلوس ودانيوس، وتعد هى وزوجها المؤسسين الأسطوريين للمدينة التى حملت اسمها(منف) [٢٥]، ورد ذكرها بأسطورة "أيو وزيوس"، والتى ورد فيها أن "زيوس" كبير آلهة الأوليمبس أعجب بالحورية الجميلة "أيو" ابنة رب النهر "بان" ونزل يحادثها وحين لاحظ ان عينى زوجته "هيرا" ترقبه نشر سحابه حول نفسه وايو، ولكن هيرا ارتابت فى امر السحابه فأزاحتها والغيرة تأكل قلبها فإذا بها ترى زوجها بجوار بقرة جميلة هى فى الحقيقة ايو ولكن زيوس حولها ليتحاشى غضب هيرا، امتدحت هيرا جمال البقرة وطلبت من زيوس منحه اياها، فأجاباها إلى طلبها ولكن بتردد مما أكد شكوكها فسلمتها إلى خادمها الأمين المسخ "أرجوس" ذو الألف عين ليحرسها[٢٦]، وهنا ارسل زيوس تابعه "هيرميس" متنكراً فى شكل راعى ليجلس بجوار ارجوس يحكى له القصص ويعزف له بالمزمار حتى نام فقتله وفك وثاق ايو التى هربت ، جمعت هيرا أعين ارجوس ونشرتها على الطاووس تكريماً له واستمرت

---

[22] - David G. Jeffreys, “Memphis”,cols.375- 376.

[23] - Ian Shaw & Paul Nicholson, “Memphis”, p201; Toby Wilkinson, “Memphis”,p.149.

[24] - David G. Jeffreys, “Memphis”,col.373- 376;
عبد الحليم نور الدين، مواقع الآثار اليونانية والرومانية فى مصر، ص ٣٢٩- ٣٣١.

[25] - Apollod-ii-1.s 4-5; Aiod.i.51;
ونيلوس فى الآساطير اليونانية ابن أوقيانوس وتتيس، ووالد العديد من الأنجال منهم منف، وبفضله اصبحت منف أم لكل المصريين؛
عبد المعطى شعراوى، الآساطير الإغريقية، الجزء الثانى، آساطير الآلهة الصغرى، القاهرة ، ١٩٩٥، ص ٤٨- ٥١ ؛
Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology.

[26] - Mythweb, <http://www.mythweb.com/> , Encyclopedia of Greek Mythology, “Argus”.

فى مطاردة أيو فأرسلت لها ذبابة الخيل تلدغها فهامت ايو على وجهها من مكان لآخر، حتى وصلت إلى البحر فسمى باسمها "البحر الأيونى"، وبعدها إلى مصر حيث أعادها زيوس إلى طبيعتها وانجبت منه ابنها "ابافوس" وهو العجل المقدس ابيس (وابافوس معناه الذى جاء نتيجة اللمسة المقدسة) والذى تزوج من ابنة "نيلوس" والتى تسمى "منف" (ممفيس) واسسا المدينة التى حملت اسمها تكريماً لها وانجبت منه ابنتها "ليبيا"[٢٧].

٢) أبيدوس
فى الحضارة المصرية

– موقع له أهمية دينية على الضفة الغربية للنيل حيث تقع على حافة الصحراء الغربية وتتبع مركز البلينا بمحافظة سوهاج وتشمل قرى العرابة المدفونة وبنى منصور والغايات.[٢٨]

– هى العاصمة الدينية للإقليم الثامن من أقاليم مصر العليا، والمركز الرئيسى لعبادة الإله اوزوريس وثالوثه ايزيس وحورس ، وظلت قدسيتها معظم فترات التاريخ المصرى.[٢٩]

– عُرفت فى النصوص المصرية القديمة باسم " ابجو" *3bḏw* كما جاء بنصوص الأهرامات[٣٠]، وتكتب بالخط الدموطيقى *jbt* "جبت" وبالآرامية *3bwd*, "ابود" أو *3bwt* وبالقبطية ⲉⲃⲱⲧ, ⲁⲃⲟⲧ "ابوت"[٣١] ثم أصبحت فى اليونانية "أبيدوس" وفى العربية "عرابة ابيدوس" أو "العرابة المدفونة" ، وكلمة عرابة ترجع إلى الكلمة المصرية *i3pr* " را– بر" أى المعبد وهى إشارة إلى معبد "ستى الأول" بها.[٣٢]

– تعود أهميتها إلى بدايات التاريخ المصرى حيث كانت مقراً لمقابر ملوك العصر الثينى "الطينى" حيث اقاموا جبانتهم على التل الصخرى الضخم الممتد امام الضفة الغربية الصخرية فى الجهة الجبلية ، وكذلك تتمتع بأهمية دينية وخاصة بعد انتشار

---

[27] - Apollod II ; 1 ; 4;
Diodore 1 ; 51;
أمين سلامة، الآساطير اليونانية والرومانية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٩٦ – ٩٨ .

[28] -Toby Wilkinson, "Abydos", Thames &Hudson Dictionary of Ancient Egypt, London, 2005, pp.11-12.

[29] -Gautheir.H., "Abydos", The. Dictionaire des Noms Geographiques Contenus dans les texts Hieroglyphiques, Vol.1, IFAO, Le Caire, 1925, p.3.

[30] - Wb.I,9.

[31] - John Baines & Jaromír Málek, "Abydos", Atlas of Ancient Egypt, les livres de France, 1992, p.114.

[32] -Jürgen Von Beckerath, "Abydos" , LÄ. I, col.28-29.

عبادة أوزوريس وعلو شأنه[٣٣] ، وكذلك لوجود قبر أوزير "الأوزريون"[٣٤] بها حيث صارت قبلة الحجاج سنوياً كجزء هام من طقوس الحياة الدينية وركن من شعائرهم الروحية[٣٥]، وظلت تلعب دوراً هاماً حتى فى العصرين اليونانى والرومانى فقد عُثر بها على مقابر من الطوب اللبن وتتخذ شكل المصطبة فى المنطقة المواجهة لشونة الزبيب تؤرخ بتلك الفترة. [٣٦]

– كما عُثر بها على عدد من اللوحات الجنائزية والتى تمثل وبوضوح مرحلة التزاوج بين الفنين المصرى القديم واليونانى الرومانى.

– كما تضم الكثير من المعابد والمقابر التى ترجع إلى أقدم العصور وأهمها مقابر تخص كلاً من الأسرتين الأولى والثانية حيث يمكننا ان نميز من أطلالها بقايا أطلال إحدى المقابر الخاصة مندمجة فى أسوار دير القديسة "دميانة" بآثار المنطقة القبطية ، وأخرى ترجع للأسرة الثانية بشونة الزبيب، وهى آثار مهيبة كشفت عنها الحفائر، ومن اثار الدولة الحديثة معابد كل من رمسيس الأول وستى الأول ورمسيس الثانى، كما تضم نقوشاً تعد من عجائب النحت والألوان. [٣٧]

– كما انها تضم دلائل أثرية لعصور مختلفة منها تماثيل شخصية وصولجانات من العاج ومئات من الأوانى الخاصة بالنبيذ، وعدد كبير من البطاقات العاجية المنقوشة بعلامات تشبه الكتابة الهيروغليفية ترجع إلى الأسرة اللأولى. [٣٨]

– كما تم الكشف عن مجموعة متكاملة تتكون من اثنى عشر قارب خشبى تم اكتشافها عام ١٩٩١ وترجع إلى عهد الملك جر. [٣٩]

– كم ان منطقة كوم سلطان تضم أطلال مقابر من الأسرة الإولى وأطلال عصور لاحقة منها منطقة لإنتاج الخزف ومقصورة للكا. [٤٠]

أما فى الآساطير اليونانية

فهى مدينة إغريقية ورد ذكرها فى الأسطورة المعروفة باسم اسطورة "هيرو وليياندر" ، والتى تروى ان شاباً اسمه لياندر كان يعيش فى بوغاز الهلسبونت بمدينة

---

[33] - John Baines & Jaromír Málek, “Abydos”, p.114.

[34] - Ian Shaw & Paul Nicholson, “Abydos ”, The Illustrated Dictionary of Ancient Egypt, the American University in Cairo press, 2008, p.14.

[٣٥] – نالت قدسيتها طوال التاريخ المصرى لإيمان المصريين بأن رأس الإله أوزوريس قد استقرت فيها ، عبد الحليم نور الدين، مواقع ومتاحف الآثار المصرية، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٢٠٥–٢٠٧ .

[36] -Toby Wilkinson, “Abydos” , pp.11-12.

[37] -Jürgen Von Beckerath, “Abydos” , LÄ. I, col.28-29.

[38] -Toby Wilkinson, “Abydos”, pp.11-12.

[39] -Josef, W. Wegner, “Abydos”, OX. Vol.I, p.7.

[40] -Georges posner, en collaboration avec serge Sauneron et Jeean Yoyotte, Dictionnaire de lacivilisation e,gyptiennr, Paris,1970,p.1-2.

ابيدوس ويقع بيته امام بيت فتاة تدعى هيرو بمدينة سيستوس، وهى بارعة الجمال وتخدم ككاهنة فى معبد افروديت (فينوس)، وفى يوم عبر لياندر إلى سيستوس ليقدم فروض الولاء لفينوس فأبصر كلاً منهما الآخر ووقعا فى الغرام، ولكن والدى هيرا رفضا طلب لياندر الزواج من هيرو، كما حرما عليهما رؤية بعضهما البعض، ولكن هذا لم يمنعهما اللقاء إذ اتفقا سوياً على اشارات سرية تتيح لهما اللقاء ولو لساعات قليلة، فكانت هيرو حين يصبح المعبد خالياً والجو مهيئاً تعلق له فانوس على قمة برج المعبد ، فيعبر البوغاز سباحة فى جنح الليل مسترشداً بنور الفانوس ليلتقيها، وفى إحدى الليالى وأثناء عبور لياندر البوغاز هبت عاصفة شديدة وأطفأت الرياح الفانوس، فضل لياندر طريقه إلى المعبد واتجه إلى عرض البحر، فهلك وفى فجر اليوم التالى القت الأمواج بجثته امام المعبد وتحت قدمى هيرو التى كانت تنتظره فى لهفة، فحزنت حزناً شديداً وألقت بنفسها فى الماء وماتت[٤١].

٣) طيبة
فى الحضارة المصرية

– هى تا ايبت *t3 - ỉpt* أو "الحرم المقدس" ، وأصبحت فى اليونانية تيباى وثيباى وهو الأسم الذى اشتُقت منه الكلمات الدالة على طيبة فى اللغات الأوروبية الحديثة مثل Thebes.[٤٢]

– وتقع فى اقليم واست *w3st* وهى الأقصر حاليا وواست هو الأقليم الرابع من أقاليم مصر العليا.[٤٣]

– تعد من أكثر مناطق الآثار فى مصر ثراء وشهرة على المستويين المحلى والعالمى ، فهى تضم اثاراً عديدة لعصور تاريخية مختلفة.[٤٤]

– اما مسمى الأقصر فيما يبدو هو الاسم الذى أطلقه العرب عليها عند الفتح حينما بُهرو بمعابدها وتصوروها قصوراً.[٤٥]

– وقد أطلق عليها اليوناننيون اسم طيبة وهو نفس اسم مدينة لهم فى بيوتيا.[٤٦]

---

[٤١] - أمين سلامة، الآساطير اليونانية والرومانية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٥٥ – ٥٦.

[42] -Wolfhart Westendorf, , "Theben", LÄ. 6, col. 465.

[43] - Daniel C. Polz, "Thebes", OX. Vol.3, p.384

[44] - John Baines & Jaromír Málek, "Thebes", Atlas of Ancient Egypt, les livres de France, 1992, p.84.

[٤٥] - عبد الحليم نور الدين، مواقع الآثار اليونانية والرومانية فى مصر، ص ٤٩٢ ؛
عبد الحليم نور الدين ، اللغة المصرية القديمة، ص ٣١٨.

[46] - Ian Shaw & Paul Nicholson, "Thebes", The Illustrated Dictionary of Ancient Egypt, the American University in Cairo press, 2008, p.325.

– بخلاف المدن الدينية الأخرى فى العصور الفرعونية مثل منف وعين شمس وأبيدوس نشأت طيبة فى فترة متأخرة فمن المحتمل أنها نشأت كقرية صغيرة محلية خلال عصر الدولة القديمة، ولكنها حظيت فيما بعد بمزيد من الشهرة حين أصبح لها دور رئيسى فى عصر الانتقال الأول كمنافس قوى ورئيسى لمدينة إهناسيا بمصر السفلى.

وصارت مقراً للحكم لفترة مؤقته باعتبارها عاصمة لمصر الموحدة بعد التخلص من الأسرة الإهناسية فى نهاية عصر الانتقال الأول .[٤٧]

اما فى الدولة الوسطى وحين انتقل الحكم إلي اتت تاوى تحولت طيبة إلى عاصمة دينية لمصر فصارت من المدن المقدسة وحظيت بعظيم الشهرة وظلت تتمتع بمكانة هامة حيث أصبح آمون إلهها المحلى أكثر شهرة وبدأ عصر مجدها الذهبى، وقد قام ملوك تلك الفترة مثل منتوحتب ببناء مقابرهم بها على الضفة الغربية حيث تُرى مقبرته المركبة، وتبعه عدد من الملوك وخاصة فى عصر الدولة الحديثة.[٤٨]

وتضم طيبة العديد من الأطلال الأثرية التى يمكن ان تراها على ضفاف النيل حيث تضم معبدان مركبان هما الأقصر والكرنك وكلاهما على الضفة الشرقية وبمثابة مجموعة من المعابد المجمعة فى إطار حرم مقدس واحد.

اما على الضفة الغربية فتقع المعابد الجنائزية العظمى[٤٩]، وإلى الجنوب تقع مدينة هابو، الرمسيوم فى الوسط ، الدير البحرى، والقرنة على مسافة بعيدة جهة الشمال.

– وعلى حدود الصحراء يوجد تمثالا ممنون الكبيران، وعند سفح الجبل تحت ظل قمة طيبة تقع المقابر الخاصة وتضم كلا من دير المدينة، قرنة مرعى، العساسيف، الشيخ عبد القرنة، بالإضافة إلى قبور كل من مننا ونخت رع موزا، ورخ مى رع.[٥٠]

– وقد حلت طيبة محل منف منذ الألف الثانية ق.م وخاصة بعد محنة الهكسوس الطويلة والتخلص منهم وطردهم فحظيت بمركز سياسى ودينى عظيم، ثم غدت عاصمة الامبراطورية و بها عرش امون ملك الآلهة وسيد عروش الأرضين فباتت فى قمة المجد وبنى فيها الملوك قصورهم وقبورهم .[٥١]

– تعرضت كمثيلاتها للغزو الآشورى ونالت القسط الوافر من التخريب والتدميرعام ٦٦٤ ق.م فانتقلت العاصمة إلى الدلتا فى العصر المتأخر[٥٢] لتنقسم السلطة بين شطرى الوادى فالسلطة الدينة للطيبة وكهنتها بالوجه القبلة والسلطة السياسية للوجه

---

[٤٧] - جورج بوزنر وآخرون ، معجم الحضارة المصرية القديمة، ص ٢٢١-٢٢٢ .

[48] - Margaret Bunson, "Thebes", A Dictionary of Ancient Egypt, Oxford University press, 1995, p.262-263.

[49] - Toby Wilkinson, "Thebes", p.243.

[50] - Ian Shaw & Paul Nicholson, "Thebes", p.325.

[51] - John Baines & Jaromír Málek, "Thebes", p.84.

[52] -Georges posner, "Thebes", p.285-286.

البحرى مما أدى إلى تفتت الوحدة، ومع نشأة الخلافات والصراعات كانت نهاية العصور الفرعونية بكل مجدها وعظمتها لتبدأ فترة حكم أجنبى.

أما فى الآساطير اليونانية

فهى المدينة ذات البوابات السبع، مسقط رأس عدد من الشخصيات الأسطورية والآلهة ومنهم ديونسيوس وهركليس [٥٣] ، ورد ذكرها بأكثر من أسطورة يونانية، فكما جاء فى أسطورة "اوروبا والثور" هى إحدى المدن التى بناها "كادموس"[٥٤] الأمير الأسيوى ابن ملك فينقيا اثناء بحثه عن اخته "اوروبا" التى اختطفها زيوس كبير الآلهة لإعجابه بجمالها الفتان بعد أن تنكرلها فى شكل ثور ابيض جميل وانضم إلى قطيع ابيها من الماشية، فأعجبت به واقتربت منه وأخذت تلاطفه فانخفض لها فركبت عليه فانطلق بها نحو البحر، بناها "كادموس" بعد انتصاره على التنين خادم إله الحرب "أريس" وحارس الينبوع وقتله، لمنع رجاله من ملء جرارهم بالماء فقاتلوه ولكنه انتصر عليهم وسحقهم، فقاتله "كادموس" بنفسه وقضى عليه، فغضب "اريس" على "كادموس" وحكم عليه بأن يخدمه ثمانى سنوات، وهنا أمرته الإلهة "أثينا" أن يزرع انياب التنين فى الأرض فخرج منها رجال مسلحون صاروا أتباع جدد لكادموس وناصروه، فبنى فى نفس المكان مدينة أطلق عليها اسم طيبة. [٥٥]

كما ارتبطت بواحدة من أهم وأكثر الآساطير اليونانية شهرة وهى اسطورة "أوديب"[٥٦] قاتل ابيه وزوج أمه ، فقد وقعت أحداث الأسطورة بها، وتدور حول "لايوس" ابن "لابداكوس" حاكم طيبة ووريثه الذى خطف ابن "بيلوبس" حاكم "كورنيثه" غدراً بعد أن أكرمه وحمله معه إلى طيبة، ولذا دعى "بليوبس" الآلهة أن تخطف ابنه وان يكون موته على يد ابنه، واستجابت له الآلهة وأصابته اللعنة، تزوج "لايوس" من "جوكاستا" ولما تأخر فى الإنجاب استشار الوحى بدلفى فأجابه الكهنة بأن الآلهة ستستجيب لدعاءه وينجب ولد ولكن سيكون موته على يده، فخاف لايوس وحاول تجنب مشيئة القدر فقرر قتل ابنه فور ولادته، فربط قدميه بالسيور وثقب قدمه واعطاه لأحد العبيد وأمره بأن يرميه بالغابة عند سفح جبل سيشرون[٥٧] لتفترسه الوحوش، ولكن العبد أشفق عليه فأعطاه لأحد الرعاة عند الجبل وكان عبداً للملك "بيلوبس" فأعطاه

---

[٥٣]- عبد المعطى شعراوى، الآساطير الإغريقية، الجزء الثانى، ص ٤٧ .

[54] - Mythweb, <http://www.mythweb.com/> , Encyclopedia of Greek Mythology, "Cadmus".

[٥٥]- أمين سلامة، الآساطير اليونانية والرومانية، ص ٣١-٣٢ ؛
عبد المعطى شعراوى، الآساطير الإغريقية، الجزء الثانى، ص ٥٤ – ٦١ .

[٥٦]- أ.أ. نيهاردت، الملحمة الأغريقية القديمة، ترجمة د.هاشم حمادى، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٤ ، ص٢٤٧ .

[٥٧] - جبل باليونان الأوسط بين أتيكا وبيوتيا.

لسيده الذى قرر تربيته كأبن ووريث له ، ولتورم قدميه أطلق عليه اسم "أوديب"، وحين صار شاباً أخبره أحد أصدقاءه وهو فى حالة سكر انه ابن للملك بالتبنى، فحاول معرفة الحقيقة من والديه ولكنه فشل، فقرر الذهاب للوحى لمعرفة الحقيقة فأخبرته الكاهنة بأنه سيقتل أباه ويتزوج أمه وينجب أبناء تلعنهم الآلهة، وهنا قرر أوديب أيضاً تغير قدره فقرر عدم العودة إلى كورنيثه.

سار فى الطرق بدون هدى إلى ان وصل إلى مفترق طرق يؤدى إحداها إلى مدينة "طيبة"،وفى الطريق صادف مركبه تحمل شيخاً ويتقدمها منادى لوح بالسوط فى وجه أوديب وضربه الشيخ بعصا على رأسه فضربه أوديب وقتله وقتل العبد، وكان الشيخ هو"لايوس"أبيه ولكنه لا يعلم فتحقق النصف الأول من النبؤة(اللعنة)،وحين وصل طيبة وجدها فى حالة حزن حيث كان"سفينكس"ابن"تيفون وإيشدنا"[٥٨] يقيم قرب طيبة على جبل سفتفيون يطالب بالضحايا، بالإضافة إلى خبر موت لايوس،فقرر تخليص المدينة من هذا الشر ونجح وعاد إلى طيبة حيث أعلن ملكاً وتزوج من"جوكاستا" أرملة"لايوس"وأمه وأنجب أربعة أبناء ليتحقق النصف الثانى من النبؤة،وبعد فترة اصابت طيبة الأمراض والفقر والجوع فأرسل يستشير الوحى فكان الرد طرد من جلب على طيبة المحن وهو قاتل"لايوس"،فقرر"أوديب"معرفة القاتل لطردة وأحضر العراف الذى أخبره بخوف وبعد اصراره بأنه قاتل أبيه وزوج أمه وأنه سيصير أعمى ويموت فقير،وهنا يطالب الشعب بطرده وحين تعلم"جوكاستا"تنتحر،فينزع أوديب دبوساً من ثوبها ويثمل عينيه ويخرج من طيبة مطروداً، تصحبه ابنته "أنتيجون"[٥٩] ليصل إلى"كولون"[٦٠]ويوافق حاكمها على إيواءه وحمايته حتى مات ودُفن بها.[٦١]

وقد تحولت الأسطورة فيما بعد إلى التراجيديا الشهيرة "أوديب ملكاً" لسوفوكليس، ففى نهاية القرن السادس حين توقفت لغة الآساطيرعن التأثير على الواقع السياسى باليونان ظهرت التراجيديات، التى استمدت احداثها من الآساطير ولكن بمعالجة تتفق وتطور العصر، فأصبحت ذات مرجعية مزدوجة تتمثل فى كلاً من الأسطورة والقيم الجديدة التى نمت وتطورت بسرعة كبيرة، هذه المرجعية هى التى منحت التراجيديا

---

[٥٨]- إيشدنا نصف أمرأة ونصف أفعى وقد أنجبت من تيفون عدد من الوحوش ومنها سفينكس له جسم أسد ووجه أمرأة وقوائم وبراثن حادة وجناحين هائلين؛
عبد المعطى شعراوى، الآساطير الإغريقية، الجزء الثانى، ص٢٤١ – ٢٥٣ .

[٥٩]- تمثل انتيجون الرحمة والعناية فى ظل تنفيذ قانون الآلهة السماوى؛ ابراهيم سكر، أوديب ملكاً لسوفوكليس، القاهرة، ١٩٩٥ ، ص ٢١ .

[٦٠]- تقع على بعد ٧ كيلو متر من أثينا، وكان حاكمها البطل ثيسيوس .

[٦١]-أ.أ. نيهاردت، الملحمة الأغريقية القديمة، ص ٢٤٧– ٢٥٥ ،
أمين سلامة، الآساطير اليونانية والرومانية، ص ٣٢–٣٤ .

واحدة من أهم ملامح فرادتها وتميزها، وتقوم التراجيديا على الصراع بين البطل والملك والطاغية وثلاثتهم ملتزم بالتقاليد البطولية والأسطورية، مما يجعلها وثيقة الصلة بالآساطير تنحى منحاها وتؤكد مفرداتها وما تقوم عليه من معلومات، وبالتالى تثبيت أفكارها[٦٢].

وتبعاً للآساطير ولتراجيديا سوفوكليس كان اليونانيون يعتقدون أن القدر يتحكم ليس فقط بمصائر البشر بل والآلهة أيضاً، وأن المصير محدد مسبقاً ولا راد له.

٤) كانوب في الحضارة المصرية

– هى مدينة ذات بعد سياسى وتجارى، تقع على ساحل البحر المتوسط على بعد حوالى ٢٢ كم من مدينة الإسكندرية ، وإلى الغرب من مدينة ابو قير الحالية بحوالى ١,٥ كم على مصب الفرع الكانوبى (الغربى) للنيل الذى يمثل الحد الرابط بين المستوطنة الهلينية الإولى بمصر نقراطيس والعالم الخارجى.[٦٣]

– كانت تتحكم فى التجارة بين مصر واليونان منذ القرن الثامن قبل الميلاد، فقد كان الفرع الكانوبى يمثل ملتقى تجارى هام.[٦٤]

– بالرغم من إنشاء مدينة الإسكندرية إلا أن كانوب ظلت تحمل أهمية كبرى حيث كانت أحد أهم مناطق إقامة الأثرياء، كما انها كانت مقر الاجتماع الرئيسى و إصدار القرارات والمراسيم للكهنة المصريين فى المرحلة الأولى من الحكم البطلمى.[٦٥]

– يرجع المكان تاريخياً إلى عصر الدولة الوسطى وذلك للعثور على تمثالين لأمنمحات الرابع احدهما على هيئة ابى الهول ربما كانا فى موقع معبدها ، بالإضافة إلى بقايا تماثيل للملك "رمسيس الثانى" [٦٦]، أى أن وجودها يسبق تأسيس مدينة الإسكندرية.

---

[٦٢] – التراجيديا هى استعراض احداث محزنة تنتهى نهاية مأساوية، وهى شكل من أشكال الفن الدرامى، تعكس ملامح من التجربة الإنسانية، وتشكل مرحلة من مراحل تكوين الإنسان الداخلى والذات المسئولة؛
Pierre Vernant- Naquet, Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne François Maspero/ texts á lappui, 1972, p.5-13.

[63] - Jacques de Rougé, "Nefer- Àment – Métélites", GéographéAncienne de La basse Égypte, Paris, 1891, p.31;
خالد غريب ، عبد الحميد مسعود ، "كانوب وجذور علاقتها بنهر النيل"، مؤتمر الفيوم الخامس، ابريل ٢٠٠٥، ص ١٤٧ .

[64] - Heinz Josef Thissen, "Kanopous, ", LÄ. 3, col. 320.

[٦٥]- خالد غريب ، عبد الحميد مسعود ، "كانوب وجذور علاقتها بنهر النيل"، ص ١٤٧.

[66] - M.G.Daressy, "Inscriptions Hiéroglyphiques du Musée d, Alexandrie", *ASAE 5*, 1905, p.113-117;
PM IV, p.2;
Borchardt, CG II, p.122, no.574.

– ولعلها السبب فى ظهور ما يُعرف بالأوانى الكانوبية فى مجال دراسة الآثار المصرية ــ وهى الأوانى المستخدمة فى حفظ أحشاء المتوفى عند القيام بعملية التحنيط ــ وذلك للعثور بها على تمثال فى صورة إناء له غطاء على هيئة رأس للإله اوزوريس الذى عُبد هناك فى عصور لاحقة فأوحت هذه العادة إلى القدامى من الأثريين بأن يطلقوا اسم الأونى الكانوبية عليها. [٦٧]

– كانت كانوب مصدراً أيضاً لبعض المصادر الأثرية التى تؤرخ بالعصرين اليونانى والرومانى، منها مصباح من التراكوتا يمثل واجهة جمانزيوم الإسكندرية[٦٨]، كما تضم المدينة العديد من الآثار الغرقى والتى ربما تكون نتيجة لزلازل جزئية حدثت عام ٧٤٦ م،ومنها تمثال لنيلوس عثرت عليه بعثة المعهد الأوربى للآثار الغرقى. [٦٩]

– هذا بالإضافة إلى الإشارات التاريخية التى تحدد منشآت متعددة للأرباب ومنها معبد سيرابيس – كان معبداً للوحى – الذى ورد ذكره فى كتابات استرابون، والذى كان يمثل أحد أهم أثار المدينة ، بالإضافة إلى مبانى مدنية هامة. [٧٠]

– ومن الآلهة التى عُبدت فى هذه المنطقة سيرابس، اوزوريس، ايزيس، حربوقراط، انوبيس، ونيلوس، بالإضافة إلى البطل الأسطورى المؤله كانوبوس. [٧١]

لها عدة مسميات بالمصرية القديمة وبالخط الديموطيقى منها *pr-gwtỉ* ، *pgȝwtỉ* ، *gnp* ، حسبما جاء بالنص الديموطيقى لمرسوم كهنة كانوب. [٧٢]

اما باليونانية فهى *καρωβοσ*. [٧٣]

وبالقبطية "ابو قير" ومعناها " مكان القديس قير" لأن "*بو*" تعنى مكان و " قير " هو اسم أحد القدسين الذى مات هناك وكان المسيحيون الأوائل يزورون المكان تبركاً بذكراه[٧٤] ، وهو احدث التسميات.

---

67 - Karl Martin, "Kanopen 1", LÄ. 3, col.315;
جورج بوزنر وآخرون ، معجم الحضارة المصرية القديمة، ص٧١.

68 - J.Y.Empereur, La gloire d,Alexandrie, musée du petit palais, 7mai-26 juillet 1998, édité par P-H . Paulette et A. Charron, Paris, 1998, p.113,fig.72.

69 - PM, IV, p.2.

70 -Strabon II, 5,14.

71 - Hunt, A., The Oxy. Pap.,part XI, no: 1380, p.190-220;
Heinz Josef thissen, "Kanopous", LÄ. 3, col.320;
Jacques de Rougé, "Nefer- Àment – Mételites", pp.32-33.

72 - Urk. II, 127,5 ;143,9;
Speiegelberg,W.,Der demotische text der priesterdekrete von Kanopous,Heidelberg, 1924, 221, Nr.482.

73 - Von Bising, "Kanopous", ZÄS. 73, 1936,79.

74 - Heinz Josef Thissen, "Kanopous", LÄ. 3, col.320.

وعن أصل التسمية كانوب فهناك أراء عدة :-

- فبينما يرى البعض ان الأسم مصرى و أنه ربما اشتق من اسم *ḳȝ nbw* والتى تعنى " تل الذهب" ، أو أنها من التسمية *gnb* التى ذكرت فى عدة مواقع من بينها نقش بدندرة يشير إلى منطقة تقع فى الأقليم السابع من أقاليم مصر السفلى والذى يضم معبداً للإله "اوزوريس"، كما يؤكد هذا النقش نقش آخر من معبد "هيبيس" بالخارجة يشير إلى معبد اوزوريس فى *gnp* وأن ابنه "حورس" يدافع عن تمثال أبيه فى هذا المعبد.

- يؤكد آخرون أن الأسم مصرى ولكنه مشتق من الكلمة الهيروغليفية *gȝit* وتعنى "مقصورة" وكلمة *nbw* وتعنى "الذهبية" وهى احد الأسماء التى كانت تطلق على مقصورة أوزوريس [٧٥] ، وهو الأقرب للصحة.

- أما وحسب رغبة اليونانيين فى تخليد ذكراهم فى كل مكان يدخلون إليه فهناك رأى مخالف يرى أن الاسم مشتق من اسم الربان "كانوبوس" قائد دفة (ربان) سفينة "مينيلاوس" ملك أسبرطة ، وهو رأى متأثر بالأسطورة الإغريقية والملحمة الشهيرة باسم " حرب طروادة"، والتى جاء فيها أن الربان أثناء عودته من حرب طروادة عصفت به الرياح إلى حدود المدينة واضطر للإقامة فيها، ولكنه مات بسبب لدغة ثعبان ودُفن فى هذا المكان، وحزن الملك عليه ووضع اسمه على هذه المدينة تخليداً لذكراه [٧٦] ، وصار احد الأبطال الأسطوريين. [٧٧]

- ويرى بعض المؤرخين ان اسم كانوبوس اسماً لمجموعة فلكية وربما يكون السبب ارتباط عمل الربان بالنجوم لتحديد الاتجاهات وهو ما يوافق الرأى السابق. [٧٨]

- كما أن هناك رأى يرى أن المكان أسس لأول مرة فى القرن السادس ق.م حيث ذُكرت المدينة لدى اسشيلوس باسم كانوب وهو ما يتناسب مع الأسطورة اليونانية أيضاً [٧٩].

يتضح من ثنايا البحث ان اليونانيين كانوا حريصين بعد انهيار الحضارة الفرعونية ان يطمسوا الهوية المصرية من خلال جعل أسماء المدن المصرية إما مجرد أسماء أعلام لهم أو أسماء لمدن يونانية، من خلال طرحها بالاساطير المختلفة، كما عملوا

---

[75] - Chassinat, E., Mystè d, Osiris, Paris, 1966, p.188;
خالد غريب ، عبد الحميد مسعود ، "كانوب وجذور علاقتها بنهر النيل"، ص ١٤٦ .

[٧٦]- أ.أ. نيهاردت، الملحمة الأغريقية القديمة، ص ١٥٧،٦٠ ؛

[٧٧]- عبد المعطى شعراوى، الآساطير الإغريقية، الجزء الثانى، ص ٣٨٥ .

[78] - Strabon II, 5,14;
خالد غريب ، عبد الحميد مسعود ، "كانوب وجذور علاقتها بنهر النيل" ، ص ١٤٥ .

[79] - Ian Shaw & Paul Nicholson, "Kanopous", p.68;
Herodote, II,15.

علي التقليل من أهميتها فى حالة كونها مدن إذ جاءت مهمشة ، فهـــى مجـــرد أرض دارت عليها الأحداث التى تعد البطل الأول والرئيسى لإبرازالمعنى المراد نشره مـــن خلال الأسطورة ، ولكن مؤرخيهم اغفلوا التاريخ والذى يثبت وكما هو واضح بالأدلة ان وجود تلك المدن المصرية سابق لوجود آساطيرهم بل و حضارتهم كلها وأنهم إنما عملوا علي تأصيلها من اجل رفعة شأن حضارتهم.

" جرار المياه المثقوبة " صورة من صور العذاب الأخروى فى الفكر اليونانى "دراسة أثرية "

أ.د.مني محمد الشحات♦

يلقى البحث بالضوءعلى إحدى زوايا الفكر الدينى الأخروى لدى اليونانيين، والتى تمثلت فى تصوير إحدى وسائل عذابات الآخرة، حيث يُقضى على الروح بالظمأ فيستبد بها العطش ولاتستطع شرب المياه ؛ إذ المياه تتسرب من جرار مثقوبة أو مكسورة فلا تستقر بها، وهكذا إلى الأبد .

وقد ارتبطت هذه الصورة بتطور عملية الثواب والعقاب فى العالم الآخر لدى الأورفية ثم الفيثاغورية ثم لدى المذاهب الفكرية المتعددة الأخرى التى ازدهرت بين الناس خلال العصر الهلنستى وحتى بعد العصر المسيحى .

وتُجسد رسوم الأوانى اليونانية فى القرن الخامس ق.م. والمنحوتات البارزة اليونانية والرومانية خلال العصر الهلنستى هذه الفكرة وأصدائها وتطورها ، حيث تشير بشكل واضح إلى العقاب الذى ينتظر بعض الأرواح.

وهذه الدراسة التى بين أيدينا بقدر ما تقوم بإبراز تنوع عمارة المقابر فى الحضارة الليكية، بقدر ما تتسع لتلقى الضوء على طبيعة الحياة التى كانت سائدة فى تلك المناطق.

♦ كلية الآداب – جامعة الاسكندرية . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.**

فهرس ابحاث قسم الاثار الاسلاميه

م	الاسم	البلد	عنوان البحث	أرقام الصفحات
١	د.ابـــراهيم ابـــراهيم عامر	مصر	جـامع قلعـة صـدر (الجنـدى) أصـله فاطمى و ليس أيوبى (دراسة تاريخية و أثرية معمارية)	٥٦٣-٥٩٠
٢	أ.م.د.إبـراهيم محمد أبـو طاحون	مصر	الجوامع المعلقة بمدينة طرابلس الشام فى العصر العثمانى " دراسة أثرية معمارية"	٥٩١-٦٢٨
٣	د.أحمد الشوكي	مصر	الآثار الباقية بمملكة "أحمد نگر" في القرن ١٢هـ/١٨م في ضوء نص للقاضي "عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد نگري"	٦٢٩-٦٥٣
٤	د.الحسن اوراغ	المغرب	التراث الأثري بالمغرب الشرقي في خدمة التنمية المستدامة	٦٥٤
٥	د.النوري بوخشيم	تونس	قريـة توجـان: محاولـة فـي فهـم خصوصـيات التعميـر فـي جبـل مطماطة.	٦٥٥
٦	د.أمـــين عبـــد الله الرشيدي	مصر	مجموعـــة الســـلطان عبـــدالجليل المعماريـة بجبانـة سـيدى عبـدالجليل بحاجر القرايا بإسنا محافظة الأقصر (دراسة آثرية فنية)	٦٥٦
٧	د.انعـام مهـدى علـى السلمان	العراق	مقـابر الجـيش البريطـانى فـى العراق١٩١٤-١٩٥٨	٦٥٧-٦٦٥
٨	د.بدر عبد العزيز محمد بدر	مصر	الطرز المعمارية لمدينة بورسعيد في عصر أسرة محمد علي باشا	٦٦٦-٧٠٧
٩	د. تفيدة محمد عبد الجواد	مصر	واجهات القصور بمحافظتي الغربية والمنوفية بالنصف الثاني من القرن ١٩ وحتى نهاية النصف الأول من القرن ٢٠ دراسة أثرية للعناصر المعمارية والزخرفية	٧٠٨-٧٤٧
١٠	د.جمال عبد العاطي	مصر	التـأثير العثمـاني علـى طـرابلس الغرب- من خلال أربعة نقوش كتابيه محفوظة بمتحف السرايا الحمراء.	٧٤٨

١١	أ.رندا خميس احمد المعيضي	اليمن	دراسة أثرية تاريخية عن شاهد قبر الإمام القاسم بن المؤيد بالله	٧٤٩-٧٧١
١٢	د.سارة الشماس	فلسطين	خان ابراهيم الخليل "دراسة تاريخية واثرية ومعمارية"	٧٧٢-٧٧٩
١٣	د.سامح فكري البنا	مصر	تمثال محمد علي بمدينة قولة باليونان "دراسة آثارية فنية مقارنة"	٧٨٠-٨٣٢
١٤	د. سحر محمد القطرى	مصر	سراى الحقانية بمدينة الإسكندرية ١٣٠٣هـ - ١٨٨٦م "دراسة أثرية معمارية فنية"	٨٣٣-٩٢١
١٥	د.سعاد عثمان بابكر د.احمد حسين	السودان	مقابر فلسطين تحت الاحتلال الصهيوني	٩٢٢
١٦	د.سناء حساب	المغرب	التفاعل الحضاري مابين العرب والبربر في المغرب الأقصي إبان الفتح الإسلامي	٩٢٣
١٧	أ.د. سهيلة مزبان حسن	العراق	بيت الحكمة من مراكز التعليم العربية الاسلامية	٩٢٤-٩٣٤
١٨	د.شادية الدسوقي عبد العزيز	مصر	"طاقم مكتب من النحاس المموه بالمينا ينسب للأسرة العلوية " لم يسبق نشره"	٩٣٥
١٩	د.شروق عاشور	مصر	دراسة أثرية لمخطوط قبطي (عقد أملاك محفوظ بإحدى الكنائس) الاكتشافات الآثارية الحديثة "	٩٣٦-٩٥٤
٢٠	أ.د.عائشة عبد العزيز التهامي	مصر	التنمية السياحية لمزارات الفيوم الإسلامية (دراسة أثرية بيئية)	٩٥٥-٩٨٣
٢١	د. عاطف سعد محمد	مصر	نقود أحمد شاه الدرّاني	٩٨٤
٢٢	د.عاطف عبد الدايم عبد الحي	مصر	جامع الأمير يوسف جوربجى(الهياتم) بالقاهرة (أثر رقم ٢٥٩) (١١٧٧هـ/١٧٦٣م) دراسة جديدة في ضوء وثيقة الوقف	٩٨٥
٢٣	د.عبد الخالق علي عبد الحالق	مصر	توقيعات جديدة علي الخزف الإسلامي من العصرين الأيوبي والمملوكي	٩٨٦
٢٤	أ.م.د.عبد الرحيم خلف عبد الرحيم	مصر	دراسة حول الخطاطين الملقبين بياقوت المستعصمى فى ضوء مجموعة مصاحف غير منشورة " دراسة أثرية مقارنة"	٩٨٧
٢٥	د. عبد العزيز شهبي	الجزائر	مسجد سيدي ثامر العتيق في بوسعادة « نموذج للمساجد بالمناطق الرعوية	٩٨٨-١٠٠٤

		الجزائرية »		
٢٦	د.عبدالقادر دحدوح	الجزائر	أنماط التخطيط المعماري للمساجد بالجزائر خلال الفترة العثمانية الملتقى الثالث عشر للآثاريين العرب ١٥-١٦أكتوبر ٢٠١١ القاهرة	١٠٠٥-١٠٢٥
٢٧	د.عدنان بن فايز الحارثي الشريف	السعودية	أعمال السلطان الأشرف برسباي بالمسجد الحرام فى ضوء نقش مؤرخ بسنة ٨٢٦هـ/١٤٢٣م محفوظ بالكعبة المشرفة "دراسة أثرية حضارية"	١٠٢٦-١٠٥٢
٢٨	د.عزة علي عبد الحميد شحاته	مصر	فنارت البحر الأبيض المتوسط في القرن التاسع عشر الميلادي "دراسة آثرية معمارية"	١٠٥٣-١٠٩٧
٢٩	د. علي حسن عبد الله	مصر	العلاقات السياسية بين الموصل والدول المجاورة أثناء حكم بدر الدين لؤلؤ (٦٣١/١٢٣٣م - ٦٥٧/١٢٥٨م) "من خلال المسكوكات"	١٠٩٨-١١١٢
٣٠	د.علي سعيد سيف	اليمن	المناخ وأثره على عمارة مدينة صنعاء في العصر الإسلامي	١١١٣-١١١٤
٣١	أ.م.د.عماد المصري	سوريا	مجمع الزاوية في حمص القديمة – تجربة في الارتقاء العمراني الارتقاء بالبيئة العمرانية في حمص القديمة – وجهة نظر	١١١٥-١١١٦
٣٢	د. غادة أحمد رشدى	مصر	دراسات فى وثائق عابدين بك	١١١٧-١١٥٢
٣٣	د.فرج الله احمد يوسف	مصر	مقابر فلسطين تحت الاحتلال الصهيوني	١١٥٣
٣٤	أ.د. قدرية توكل البندارى	مصر	دور قناة السويس الحضارى والسياحى	١١٥٤-١١٧٩
٣٥	د. لطيفة بشاري	الجزائر	إسهامات الموالي في النشاط الحرفي ببلاد المغرب بين القرنيين الثالث والرابع الهجريين(٩-١٠م)	١١٨٠-١١٩٧
٣٦	د. ليث شاكر محمود	العراق	نماذج من العمارة الطينية للمدن الإسلامية في العراق	١١٩٨-١٢١٢
٣٧	د.مجدى عبد الجواد علوان	مصر	رباط أرْدَمُر بمنطقة باب الوزير بالقاهرة ٩٠٠-٩٠٩هـ/١٤٩٤-	١٢١٣-١٢٤٤

			١٥٠٣م دراسة آثارية معمارية مقارنة	
٣٨	د.محمد احمد عبد المجيد	السودان	قلاع كولبنارتي بشمال السودان	١٢٤٥
٣٩	د.محمد التوم محمد	فلسطين	القلاع والحصون اسفل الشلال الرابع	١٢٤٦
٤٠	د.محمد الحزماوي	فلسطين	العمران في مدينة القدس خلال الحكم	١٢٤٧
٤١	د.محمد السيد محمد أبورحاب	مصر	الجامع الجديد المعروف بجامع فرّق الأحباب بمدينة تارودانت بالمغرب الأقصى- دراسة آثارية معمارية	١٢٤٨-١٢٧٩
٤٢	د.محمد حمد خليص الحربي	السعودية	" الوقت وطرق تحديده في وادي القرى قديما "	١٢٨٠
٤٣	د. محمد سامي عدلي إبراهيم القاضي	مصر	" المناظر المائية على التحف القبطية منذ القرن الثانى وحتى القرن السادس الميلاديين" دراسة آثارية فنية مقارنة	١٢٨١-١٢٩٩
٤٤	د.محمد هاشم أبوطربوش	مصر	الـ هلة و آثار ها الاسلامية الباقية	١٣٠٠-١٣٤١
٤٥	د. محمود سعد الجندى	مصر	دراسة أثرية فنية مقارنة لمجموعة من الأسلحة المعدنية محفوظة بمتحف رشيد القومي	١٣٤٢-١٣٦٩
٤٦	ناصر منصور إبراهيم الكلاوي	مصر	مدرسة عباس حلمي الثاني ببولاق أبو العلا ١٨٩٥ م	١٣٧٠-١٤٠١
٤٧	أ.د. ناهض عبد الرزاق دفتر القيسي	العراق	نقود الصلة والمناسبات الاسلامية	١٤٠٢-١٤١٦
٤٨	د. هناء محمد عدلى حسن	مصر	تنوع التكوينات الفنية وتطور الرسوم الآدمية فى تصاوير "لقاء فرهاد وشيرين" فى المخطوطات الأدبية الإيرانية (العصرين التيمورى والصفوى)	١٤١٧-١٤٩٨
٤٩	د.وفاء السيد أحمد شرف	مصر	مقبض سيف عاجى بمدريد فى دراسة آ ثاريه وفنيه ونشر	١٤٩٩-١٥٣٥
٥٠	د. وليد على محمد محمود	مصر	أربعة سيوف إسلامية محفوظة فى متحف مدينة نوفى تشاركاسك بروسيا (نشر ودراسة)	١٥٣٦-١٥٧٦
٥١	د.يحياوي العمري	الجزائر	الدراهم الفضية الزيانية ضرب مدينة الجزائر دراسة تحليلية وفنية	١٥٧٧

ملحوظه: تم ترتيب الفهرس وفقا للترتيب الابجدى

جامع قلعة صدر (الجندى)
أصله فاطمى و ليس أيوبى
(دراسة تاريخية و أثرية معمارية)

د.ابراهيم ابراهيم عامر♦

مقدمة :

فوق أرض سيناء لاتزال توجد عشرات المبانى و الأطلال الأثرية التى تعود للعصر الإسلامى ، أبرزها القلاع الحربية التى كانت بمثابة نقاط للحراسة و المراقبة و الدفاع عن حدود مصر الشرقية و البحر الأحمر، و التى وصلنا منها قلعة صلاح الدين بجزيرة فرعون عند طابا ، و قلعة الطور ، و قلعة السلطان الغورى عند نَخل ، و قلعة العريش ،و قلعة صدر (الجندى) قرب منطقة صدر(سدر) ، و يهمنا فى هذا المقام قلعة صدر كونها يقع بداخلها الجامع موضوع البحث .

ولكى نتحدث عن تأريخ الجامع و عمارته ، لابد من إلقاء الضوء على سبب الاهتمام بالقلعة ، و موقعها و تاريخها ، مع ذكر موجز لما تشتمل عليه بداخلها من المبانى، و مواد بناءها ، لأنها كلها عوامل تساعد على الهدف المرجو من الدراسة .

الاهتمام بالقلعة :

لم تلق قلعة صدر(الجندى) الاهتمام الكافى بها من حيث أعمال الحفائر و الترميم، و عندما وجه الاهتمام إليها لم يقم المجلس الأعلى للآثار بأى أعمال تنقيب بالقلعة منفرداً، و كانت باكورة أعمال التنقيب بها بالاشتراك مع بعثة المعهد العلمى الفرنسى بالقاهرة ، و ذلك فى ثلاثة مواسم متتالية هى :

الموسم الأول عام : ٢٠٠٤/٢٠٠٥ م .
الموسم الثانى عام : ٢٠٠٥ / ٢٠٠٦ م .
الموسم الثالث عام : ٢٠٠٦ / ٢٠٠٧ م .

و كانت مدة كل موسم خمسة عشر يوماً ، مَثّل الجانب الفرنسى فيها السيد / جان ميشل ميتون Jean- Michel Mouton ، و مَثّل المجلس الأعلى للآثار تفتيش آثار سدر بقطاع الآثار الإسلامية و القبطية[١] .

♦ المعهد المصرى العالى للسياحه و الفنادق .

[١] تقارير بعثة المجلس الأعلى للآثار – تفتيش آثار منطقة سدر بجنوب سيناء .

و قد اقتصرت أعمال البحث و التنقيب على أماكن متفرقة داخل القلعة ، تمثلت فى: المصلى المكشوف حيث تم إظهار أرضيته بالكامل و محرابه ، و القيام بترميم ذلك المحراب . و التنظيف داخل و حول حمام البخار ، و إزالة الرديم و الدقشوم أمام مدخله . و أيضا تنظيف دركاة المدخل الرئيسى للقلعة و إزالة الرديم الذى كان بها (شكل رقم ١) .

و أثناء عملية الكشف و التنظيف تم العثور على بعض اللقى الأثرية ، و هى عبارة عن قطع صغيرة من شققات الفخار الأحمر ، و الخزف ذى اللون الواحد الزيتى و الأخضر و الأزرق ذى الزخارف المحفورة أو المحزوزة تحت الطلاء غير ذات القيمة المادية ، و لكن لها مدلولها الأثرى و التاريخى حيث عرف هذا النوع بين أنواع الخزف الفاطمى المتأخر[٢] .

و نظراً للأهمية الأثرية و المعمارية لقلعة صدر(الجندى) كونها إحدى الآثار الفاطمية[٣] الأيوبية القليلة الباقية ، و ما تحتويه من شواهد تتمثل فى وضوح المعالم المعمارية بها ، و كذلك المعالم الأثرية فى المنطقة المحيطة بها ، بالإضافة إلى أهميتها التاريخية لوقوعها بوسط سيناء على طريق درب الحج المصرى القديم

---

[٢] أحمد عبد الرازق أحمد : الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمى .سنة ٢٠٠١ م. ص١٥٣ ، عبد الناصر ياسين : الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر منذ الفتح الإسلامى حتى نهاية العصر الفاطمى (دراسة آثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة). جزءان . طبعة سنة ٢٠٠٢م /جـ١ . ص ٤٦٦ .
فى العصر الفاطمى قلد الخزفون المصريون نوع من الخزف الصينى المنسوب لأسرة سونج Song الصينية (٣٤٩-٦٧٨ هـ/٦٩٠-١٢٧٩ م) ، الذى يتميز بأنه ذى زخارف محزوزة أو محفورة تحت الطلاء الزجاجى الشفاف ذو اللون الواحد مثل الأخضر بدرجاته المختلفة ، و الأزرق ، و الأصفر الزيتى .... و غير ذلك . حيث كان الطلاء يجتمع فى الحزوز و الخطوط حول الزخرفة . و كانت تزين هذا النوع الزخارف الآدمية و الحيوانية و الطيور.

[٣] لقد شاع بين المؤرخين و الباحثين أن قلعة صدر (الجندى) شيدت فى العصر الأيوبى ، ولكنها شيدت فى الأصل فى العصر الفاطمى و ربما قبله ، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر :
سامى صالح عبد الملك : التحصينات الحربية الباقية بشبة جزيرة سيناء من العصر الأيوبى . رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآثار – جامعة القاهرة سنة ٢٠٠٢م ، مرفت عثمان حسن على : التحصينات الحربية و أدوات القتال فى العصر الأيوبى بمصر و الشام زمن الحروب الصليبية . طبعة سنة ٢٠١٠م ، أحمد رمضان أحمد : شبة جزيرة سيناء فى العصور الوسطى . طبعة سنة ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م ، نعوم بك شقير : تاريخ سيناء القديم و الحديث و جغرافيتها . طبعة دار الجبل سنه ١٤١١هـ/١٩٩١م ، عبد الرحمن زكى : قلعة صلاح الدين و قلاع أخرى معاصرة. طبعة سنة (بدون) ،
Mouton , J-M : Autour des inscriptions de la forteresse de Sadr (Qal'at al – Gindi) au Sinai .Annales IslamolgiQues . tome X X V III . 1994 .

(**الطريق** الحربى الأوسط) ، حيث كان الحجاج إلى بيت الله الحرام من مصر و شمال إفريقيا و السودان و الأندلس يتخذونه طريقاً إلى مكة المكرمة و المدينة المنـــورة ، و إيضا أهميتها العسكرية الاستراتيجية أثناء الحروب الصليبية .

فقد قيد الله فى الأونة الأخيرة –عام ٢٠٠٩م – المجلس الأعلى للآثار للكشف عن خبايا و أسرار تلك القلعة ، و عليه قرر المجلس المذكور إدراج القلعة فى خطـــة الترميم لإعادتها إلى سابق عهدها المعمارى . و لهذا كلف المجلس المكتب الاستشارى للأستاذ الدكتور/حسن فهمى إمام و معاونيه بإعداد الدراسات الخاصة بمشروع توثيق و ترميم القلعة وفق المعايير المعمول بها ، و من بينها الدراسة التاريخية و الأثريـــة المعمارية .

و قد أوكل المكتب المذكور لصاحب البحث إعداد الدراسة التاريخية و الأثرية المعماريه الخاصة بمشروع توثيق و ترميم القلعة و المنشآت بداخلها ، حيـــث تعتبـــر الدراسة التاريخية و التحليل المعمارى للأثر من أهم الدراسات التى تتم علـــى الأثـــر المراد ترميمه والحفاظ عليه ، إذ تعطى هذه الدراسة تاريخا واقعيا حيا عـــن التطـــور العمرانى و البيئى الذى مر بالأثر .

و من هذا المنطلق اهتمت الدراسة باستعراض جميع المعطيات المتاحة سواء كانت تاريخية أو أثرية معمارية ، حتى يتم ترميم القلعة و محتوياتها وفق منهج علمى سليم . و لقد أفردت هذا البحث لدراسة مسجد القلعة لإثبات أنه يعود للعصر الفـــاطمى لا إلى العصر الأيوبى ، و ما حدث به فى العصر الأيوبى تمثل فى التجديدات التـــى تطلبتها عوامل الزمن و الطبيعة .

<u>موقع القلعة :</u>

تقع قلعة صدر(الجندى) فى محافظة جنوب سيناء (شكل رقم ٢) و تبعد عـــن مدينة رأس سدر حوالى (٦٠) كيلومتر ، و تشغل القلعة قمة جبل صغير يعرف باســـم رأس الجندى، و تطل على الطريق الذى كان يعرف قديما باسم طريق صدر و أيلة [٤] (صورة رقم ١) .

و ترتفع القلعة عن ماحولها من وديان فى السهل المنبسط المتسع حولها مـــن كل الجهات حوالى (٥٠٠)قدم أى بمقدار (١٦٦)متراً ، و يصل ارتفاعها فوق مستوى

---

[٤] ابن واصل : مفرج الكروب فى أخبار بنى أيوب . تحقيق جمال الدين الشيال . طبعة القـــاهرة . سنة ١٩٥٣–١٩٥٨م.جـــ٢ . ص ص ١٤–١٩ ، أبوشامة : كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين . النورية و الصلاحية . طبعة القاهرة. سنة ١٩٦٢ م . ٥ أجزاء . جـــ٣ . ص ص ٦٨–٧٠ ، ٨٨ ، نعوم بك شقير : المرجع السابق . ص ٢٦٥ .

سطح البحر حوالى(٢١٥٠)قدماً أى بمقدار (٧١٦)متراً . و هى بذلك تمكن الواقف فوقها أن يرى العديد من الأودية التى تحيط بها من جميع الجهات كوادى الاغيدرة ، و وادى المليحة ، و وادى البيعة ، و وادى السحيمى . و تجعل الناظر من فوقها يراقب الجيوش و القوافل لمسافات طويلة تبلغ عشرات الكيلومترات ، خاصة و أن المكان الموجود به القلعة مفتوح و يعطى مجالاً أكبر و أبعد فى الرؤيا . كما أن شكل التل و هيئته تجعل الرائى يشاهد القلعة من على بعد عدة كيلومترات كذلك[٥] .

تأريخ القلعة :

لقد شاع لدى المتخصصين أن قلعة صدر(الجندى) تعود للعصر الأيوبى ، فى حين أنها تعود فى الأصل إلى العصر الفاطمى ، و أعيد إعمارها و استخدامها فى العصر الأيوبى بإعادة بناء و إصلاح المتهدم من بوابتها و أبراجها و أسوارها و تدعيم مايلزمها من إستحكامات ، و ليس تأسيسها كما يزعم البعض .

و يؤكد ذلك ما ورد فى المصادر التاريخية المعاصرة ، و النصوص الكتابية ، و اللقى الأثرية التى تم العثور عليها فى رديم القلعة ، و الشواهد المعمارية فى القلعة . و لكن ليس معلوما لدينا متى بُدء فى إنشاء القلعة بالتحديد فى العصر الفاطمى ، نظراً لعدم ذكر ذلك صراحتا فى المصادر التاريخية أو العثور على نص إنشائى فاطمى يوضح ذلك .

و لكن يبدو أن هذه القلعة كانت موجودة زمن الخليفة الفاطمى الأمر (٤٩٥-٥٢٤هـ/١١٠٢-١١٣٠م) ، إذ تذكر كتب التاريخ أن بلدوين الأول الصليبى ملك بيت المقدس خرج سنة(٥١٠هـ/١١١٦م) للقيام بحملة إستطلاعية لمحاولة إحتلال مصر ، فوصل إلى أيلة(العقبة)على شاطىء البحر الأحمر ، ثم اتجه إلى دير سانت كاترين ، فرفض الرهبان أن يستضيفوه ، عندئذ عاد إدراجه و اتجه نحو الفرما شمالاً و استولى عليها و نهبها[٦] .

و لعل مرجع عدم إستكمال مروره من سانت كاترين إلى السويس و هو الطريق الأقرب لدخول مصر ، هو أن استطلاعاته جعلته يصرف نظر عن ذلك الطريق الوعر ، ولوجود قوات فاطمية به و خاصة فى منطقة صدر يمكنها كشف قواته و هم على مسافة كبيرة .

---

[٥] عبد الرحمن زكى : المرجع السابق . ص ١٠٥ .

[٦] سعيد عبد الفتاح عاشور : الحركة الصليبية . جزءان . طبعة سنة١٩٧١م . جـ١ . ص ص ٣٢٨-٣٢٩.

و يعود أقدم ذكر لموقع و كلمة(صدر) فى المصادر التاريخية للعصر الفاطمى ، و بالتحديد فى عهد الخليفة العاضد(٥٥٥-٥٦٧هـ/١١٦٠-١١٧١م) ، حيث كانت صدر بوادى الراحة على طريق الحملات التى قادها أسد الدين شيركوه و بصحبته ابن أخيه صلاح الدين فى سنى(٥٥٩هـ/١١٦٤م)،(٥٦٢هـ/١١٦٧م)،(٥٦٤/١١٦٩م)[١]إلى مصر براً، و كانت مكانا تتلاقى فيه العساكر الشامية بالعساكر المصرية[٢] .

و الذى يؤكد وجود قلعة صدر قبل الفترة الأيوبية أن المصادر التاريخية أشارت إلى تعرضها فى عام (٥٦٥هـ/١١٦٩م)- أى قبل سقوط الدولة الفاطمية – لحصار الصليبيين و محاربتهم للحامية التى كانت بها ، و لكن الصليبيين وجدوها منيعة فصعب عليهم الاستيلاء عليها[٣] .

و هذا ما جعل صلاح الدين يخرج فى العام التالى (٥٦٦هـ/١١٧٠م) متخذاً طريق صدر (درب الشعوى بوادى الراحة) ، لإستعادة جزيرة فرعون من الصليبيين لتأمين الطريق و حماية حدود مصر الشرقية ، حسبما ذكره القاضى الفاضل وزير صلاح الدين بقوله : "أنه فى سنة ١١٧٠م سار من مصر بعصابة (أى جماعة) من رجاله الأشداء و معه مراكب مفككة حملها على الأبل ، و لما وصل عند أيلة ركب تلك المراكب و أنزلها البحر و نازل أيلة براً و بحراً و مازال حتى فتحها فى ٢٠ ربيع آخر سنة ٥٦٦هـ/٣١ ديسمبر سنة ١١٧٠م ، و جعل فيها جماعة من ثقاته و قواهم بما يحتاجون إليه من سلاح وميرة(مؤن) و عاد إلى مصر فى أخر جمادى الأولى[٤]"

ثم قام فى عام (٥٦٨هـ/١١٧٣م) عندما كان نائبا لنور الدين محمود بمصر بعد سقوط الدولة الفاطمية سنة (٥٦٧هـ/١١٧١م) ، بالسير فى نفس الطريق مروراً بوادى الراحة عبر درب الشعوى إلى أيلة لغزو أملاك الصليبيين فى الكرك و الشوبك[٥] ، القريبتين من البحر الأحمر عند أيلة (العقبة).

---

[١] ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة فى ملوك مصر و القاهرة. ١٦ جزء . طبعة دار الكتب المصرية . سنة ١٩٦٣م. جـ٥ . ص ص ٣٤٦-٣٤٨،ابن الأثير:الكامل فى التاريخ .حوادث سنى ٥٦٢هـ،٥٦٤هـ ، سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق . جـ٢ . ص ص ٧٠٠ -٧٠١ .

[٢] أبو شامة : المصدر السابق . جـ٢ . ص ص ٨٨ ، ١٠٧ .

[٣] أبو شامة:المصدر السابق.جـ ٢ .ص ٤٧٣ ،وابن واصل : المصدر السابق . جـ٢ . ص ٦٥ .

[٤] أبو شامة : نفس المصدر و الجزء . ص ٤٧٤ ، ابن الأثير : المصدر السابق . حوادث سنة ٥٦٦ ، نعوم بك شقير: المرجع السابق . ص ص ٢٦٥ ، ٥٣٢ .

[٥] ابن واصل : المصدر السابق . جـ٢ . ص ٢٣٠ .

و يبدو أن صلاح الدين – كما سبق ذكره – خلال مروره (بصدر) أواخر أيام الدولة الفاطمية كان مرافقاً لعمه أسد الدين شيركوه فى حملاته إلى مصر ، و كذلك خروجه لاستعادة جزيرة فرعون من الصليبيين ، و بعد ذلك خروجه للإغارة على الصليبيين فى الشوبك و الكرك ، كل ذلك جعله يدرك أهمية هذا الطريق (صدر–أيلة) ، و أن القلعة الموجودة فى صدر تحصيناتها غير كافة ، لذا أمر بعمارة تحصيناتها و زيادة إستحكاماتها، ليس لتأمين مدخل مصر الشرقى و حسب ، بل و لتأمين الطريق بين مصر و دمشق لربط طرفى دولته فى مصر و الشام دون أى تهديد ، و هو الطريق الذى ستسلكه الجيوش من مصر لتحرير بيت المقدس .

كما أنه بعد أن أصبح سلطانا على مصر بعد وفاة نو الدين محمود عام(٥٦٩هـ/١١٧٤م)[٦] و اتجهه إلى توحيد الجبهة الإسلامية ، صار هذا الطريق مسلكه من مصر إلى الشام و العكس ، فقد خرج صلاح الدين من مصر إلى دمشق سنة (٧٥٠هـ/١١٧٤–١١٧٥م)[٧] ، و عاد من الشام إلى مصر بعد توحيد الجبهة الإسلامية سنة (٥٧٢هـ/١١٨٦م) ، ثم سافر و عاد إليها سنة (٥٧٧هـ/١١٨١م) ، و كان فى كل مرة يقوم بسلسلة من التحصينات القوية لحماية عاصمة مصر و ثغورها و مراكزها الحيوية ضد أى هجوم منتظر من جانب الصليبيين[١] .

و بناءً على ما تم العثور عليه من كتابات أثرية فى قلعة صدر نجد أن الاعمار الأيوبى بدأ بالقلعة فى ذىالقعدة عام ٥٧٨هـ/مارس ١١٨٣م ، و انتهى العمل بها فى جمادى الأخرة عام ٥٨٣هـ/سبتمبر ١١٨٧م ، وفق ما نصت عليه أخر كتابة تأسيسية تأريخية عثر عليها بذات القلعة . و هذا يعنى أن أعمال الاعمار بالقلعة استغرقت أربع سنوات و ثمانية أشهر .

و بعد عام (٥٨٣هـ/١١٨٧م) لم تحدث بالقلعة أية عمليات اعمار ، و مرجع ذلك أن صلاح الدين قد فتح بيت المقدس فى ذلك العام و استولى على معاقل و حصون الصليبيين ، مما أعاد الطريق الساحلى إلى سابق عهده وعاد السفر عليه ، وتريجيا هُجر الطريق الحربى الأوسط (صدر–أيلة) و نتج عن ذلك هجر القلعة و تعرضها للتخريب[٢] .

---

[٦] ابن الأثير : المصدر السابق . حوادث سنة ٥٦٩هـ .

[٧] ابن واصل : المصدر السابق . جـ٢ . ص ١٨ .

[١] أبو شامة : المصدر السابق . جـ١ . ص ٢٦٨ ، عبد الرحمن الرافعى و سعيد عبد الفتاح عاشور : مصر فى العصور الوسطى . طبعة سنة ٢٠٠٠م . ص ٣١٥ .

[٢] ياقوت الحموى : معجم البلدان . تحقيق فريد عبد العزيز الجندى . طبعة بيروت . سنة ١٤١٠هـ/١٩٩٠م . جـ٢ . ص ٤٥٠ .

و يؤكد هذا المنذرى حيث يذكر أن القلعة هجرت تماماً اعتباراً من عام (٥٩٢هـ/١١٩٥م) ، كما يقول: و قد عمرت فى عام (٦١٨هـ/١٢٢١م) عندما قام الملك الكامل بزيارتها و أمر بتعميرها[٣] . و مرجع ذلك هو اشتداد الصراع مرة ثانية بين الصليبيين و الأيوبيين و تطلع الصليبيين إلى إحتلال مصر[٤].

و فى أيام الملك الصالح نجم الدين أيوب (٦٣٧-٦٤٧هـ/١٢٤٠-١٢٤٩)[٥] الذى استطاع استرداد بيت المقدس مرة أخرى من الصليبيين بعد أن كانوا قد استولوا عليه زمن أبيه السلطان الكامل عادت للقلعة أهميتها ، و لكنها تحولت بعد ذلك إلى سجن للخارجين عليه من الأمراء[٦] .

المبانى داخل القلعة :

تمت الإشارة من قبل إلى أن القلعة تضم داخل حدود سورها و أبراجها العديد من المبانى ، و هى متنوعة بين خدمية و سكنية و دينية ، يستفيد بها المرابطون المقيمون بالقلعة مباشرة ، و هى تتمثل فى: سكن نائب القلعة (والى القلعة) ، و طاحونة لطحن الغلال ، و صهاريج لتخزين و حفظ المياه تحت بعض المبانى ، و حمام للبخار، وسجن،ومخازن،ودورات للمياه،وحجرات الخدمة ، و جامع مسقوف ، و مصلى مكشوف . و يهمنا فى هذا المقام الجامع المسقوف كونه موضوع البحث .

مواد البناء :

يمثل بناء قلعة صدر و المبانى داخلها التفاعل بين الإنسان و البيئة المحيطة به ، حيث استخدم المعمار فى البناء خامات محلية متوافرة حوله . فقد استخدم فى معظم مبانى القلعة الدقشوم (الأحجار غير المهندمة) بأحجام مختلفة (كبيرة و صغيرة) ، و ذلك فى الأبنية الداخلية مثل صهاريج (خزانات) المياه و مخازن الحبوب و بعض أجزاء المصلى المكشوف ... و غيرها .

فى حين استخدمت الأحجار المهندمة (المشذبة) فى مبانى أخرى مثل : الجامع المسقوف و الأسوار و الأبراج و كتلة المدخل الرئيسى ... و غيرها ، و هذه الأحجار

---

[٣] الدوادارى : كنز الدرر وجامع الغرر . تحقيق محمد جمال الدين الشيال . طبعة القاهرة سنة ١٤٠٢هـ/١٩٨١م . جـ٧. قسم (١) . ص ٢١٦ .

[٤] راجع عبد الرحمن الرافعى و سعيد عبد الفتاح عاشور : المرجع السابق . ص ص ٣٤٥-٣٦٨.

[٥] ابن تغرى بردى : المصدر السابق .جـ٦ . ص ٣١٠ ، عبد الرحمن الرافعى و سعيد عبد الفتاح عاشور : المرجع السابق . ص ص ٣٧١ – ٣٧٦ .

[٦] Mouton. J.M : op . cit. P P 50 – 54, Mouton .J –M, Abd Al – Malik .S .S : Les dêcors animaliers de la forteresse de Sadr (Qal 'at Al – Gindi) . annals Islamologiques . Tome xxv III . 1994 . P 65 .

تم تقطيعها من التل المبنى عليه القلعة . و إلى جانب ذلك استخدم فى حالات قليلة القرميد (الطوب الأحمر) ، و المرجح أنه جلب من خارج المنطقة نظراً لعدم وجود الطفلة الطينية بالمنطقة المحيطة بالقلعة .

و استخدمت كذلك فى البناء مونة محلية للربط بين الأحجار ، عبارة عن الطمى (الطفلة الجيرية الناعمة) الناتج عن السيول و الأمطار فى المنطقة ، بعد خلطه مع الجير أو جير و قصرمل[١] ، و هى المونة المعروفة فى الوثائق و لدى المتخصصين و أهل الصنعة بالغافقى أو الخافقى[٢] أو المونه المخمسة. فى حين استخدمت فى التثقيف جذوع و أفلاق و سعف النخيل الموجودة بالمنطقة المحيطة بالتل المبنى فوقه القلعة .

الجامع :

كما سبق القول هو أحد المبانى داخل أسوار القلعة و هو يقع بالركن الجنوبى الشرقى منها (شكل رقم ٣) و لازالت حالته المعمارية محتفظه بمعظم معالمها القديمة ، و هو مشيد فوق صهريج منقور فى الصخر تحت مستوى أرضية القلعة الطبيعية التى تمثل مسطح قمة التل ، و قد أعد أسفل الجامع كى تخزن به مياه الشرب لتحتفظ ببرودتها فى تلك المنطقة الصحراوية الحارة فى فصل الصيف . و لا يمكننا الحديث عن الجامع دون الإشارة إلى الصهريج أسفله .

---

[١] القصرمل : هو تراب الفرن الناتج عن حرق الأخشاب و الأحطاب .
محمد على عبد الحفيظ : المصطلحات المعمارية فى وثائق عصر محمد على و خلفائه (١٨٠٥-١٨٧٩م) . طبعة سنة -٢٠٠٥م . ص ١٤٤ .

[٢] مونة الغافقى أو الخافقى : مصطلح مهنى ورد فى الوثائق ، و كان شائعاً على ألسنة أهل الصنعة من المعماريين ، و هى مونة تتكون من جير و حمرة و رمل ، أو جير و قصرمل و رمل بنسبة (١:٢:٢) على التوالى ، و لذا عرفت بالمونة المخمسة . تخلط المواد السابقة و تعجن (أى تضرب) و تترك لتخمر ، ثم تكسى بها الأسطح و أحواض و صهاريج (خزانات) المياه ، لأنها عازلة للرطوبه و تتميز بتماسكها . و تأتى ذكرها فى الوثائق باسم (مضروب خافقى)أو(مرصوص خافقى).
و يقصد بالمضروب أن يخلط عند تركيبه ثم يطرح على السقف قبل أن يجف ، أما المرصوص فهو المحكم يغطى به السطح تماما . و هذه المونة كانت معروفة فى العصور السابقة ، و ظلت مستخدمة فى البناء لعهد قريب(ونقصد به بداية النصف الأول من القرن العشرين) و لم تختف إلا بعد انتشار الأسمنت بصورة كبيرة ، و هى تستخدم الآن فى ترميم الآثار المشيدة بهذه المونة.
محمد محمد امين و ليلى على ابراهيم : المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية . طبع الجامعة الأمريكية بالقاهرة . سنة ١٩٩٠م . ص ٣٩ ، محمد على عبد الحفيظ : المرجع السابق . ص ٧٦ .

يتكون الصهريج من خزان مستطيل مساحته (١٢,٥٥ x ٦,٥٠ م) ، و ارتفاع جدرانه (٥,٥٠ م)، و مغطى بقبو برميلى (نصف دائرى) مبنى بالآجر (الطوب الأحمر) . و جدران الخزان و القبو لازالت تحتفظ بطبقة من الملاط الجيد التى تبطن بها صهاريج المياه (مونة الخافقى – الغافقى) ، التى لا تسمح بتسرب الرطوبة إلى الآجر أو الأحجار فتتأكل أو تتفتت .

و للصهريج فتحتان إحداهما لإدخال المياه لتُخزن ، و هى أسفل الواجهة الجنوبية الشرقية للجامع (صورة رقم ٢) ، و كانت تعلو تلك الفتحة النص التأريخى الأيوبى الخاص بإعادة إعمار الجامع و الصهريج الموجود أسفله و اللذان يعودان للعصر الفاطمى ، و هذا النص منزوع حاليا من مكانه و محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة بمخزن الأحجار تحت رقم سجل (٨١١٥) ، و هذا النص منقوش على الحجر بخط النسخ الأيوبى فى أحد عشر سطر ، تشير إلى من قام بإعمار الجامع و الصهريج أسفله و تاريخ الاعمار و يقرأ كالأتى[١] :

السطر الأول : بسم الله الرحمن الرحيم .
السطر الثانى : صلى الله على سيدنا محمد .
السطر الثالث : خلد الله ملك مولانا الملك النا .
السطر الرابع : صر صلاح الدنيا و الدين سلطا(ن) .
السطر الخامس : الإسلام و المسلمين خليل أ(مير) .
السطر السادس : المؤمنين عمر هذا الصهريج وا .
السطر السابع : لجامع المبارك على بن محمد سختكم(ا) .
السطر الثامن : ن الناصرى العادلى المظفرى .
السطر التاسع : التقوى و كان فراغه فى شهر .
السطر العاشر : شوال سنة أثنتين و ثمانين و خمسما(ية) .
السطر الحادى عشر : و هو يسأل الله الجنة و النجاة من النار .

و الفتحة الأخرى تتوسط أرضية المسجد ، و كانت لها خرزة[٢] مستديرة (صورة رقم ٣) و غطاء من الحجر ، و لكنها ليست موجودة بموضعها الآن ، و كانت هذه الفتحة تستعمل لسحب الماء من خلالها بالأدلاء (الأسطل – الجردل) .

---

[١] الكلمات التى بين الأقواس متأكلة ، و لكن أمكن اتمام الصياغة وفقا لمنطوق العبارات و مقارنتها بالنصوص الأخرى الموجودة بذات القلعة ، و التى تتشابه بها منطوق النصوص إلى حد كبير .

[٢] الخرزة :عبارة عن حلقة مستديرة من الرخام أو الحجر توضع فوق فتحة البئر و يؤخذ من خلالها الماء وغالبا يكون لها غطاء من نفس مادتها لعدم تساقط الهوام والأتربة فى الماء،ولا يرفع إلا عند اللزوم .
محمد محمد أمين و ليلى على ابراهيم : المرجع السابق . ص ٤٠ ، محمد على عبد الحفيظ : المرجع السابق . ص ص ٧٦ – ٧٧ .

الدراسة الوصفية للجامع

أولاً : الوصف المعمارى من الخارج :

الجامع من الخارج على هيئة مستطيل له أربع واجهات مبنية بالأحجار المنهدمة ، طول كل من ضلعيه الشمالى الغربى و الجنوبى الشرقى (٧,٨٨ م) ، و طول كل من ضلعيه الجنوبى الغربى و الشمالى الشرقى (١٤,٦٠ م) .

١- الواجهة الشمالية الغربية :

يتوسطها المدخل الرئيسى للجامع ، و تبلغ سعة فتحتة (٩٥سم) و ارتفاعها (١,٩٠م) ، و يتوج فتحته عقد مبب ذو مركزين (صورة رقم ٥) . و كان يغطى هذه الواجهة ملاط من مونة الخافقى من عدة طبقات ، لازالت بقاياه موجودة إلى الأن .

٢- الواجهة الشمالية الشرقية :

الباقى من ارتفاع جدارها (٤,٥م) ، بها شبكان سعة كل منها (٦٦سم) و ارتفاعها (٨٦سم) ، و يتوج كل شباك هيئة عقد مدبب ذو أربعة مراكز بواسطه دائرة مركزية تخرج منها زخرفة إشعاعية ، و كانت هذه الواجهة كسابقتها مغطاة بطبقة من الملاط مازالت بقاياة موجودة (صورة رقم ٦) .

٣- الواجهة الجنوبية الشرقية :

كان بها كما سبق ذكره النص الإنشائى المتقدم ذكره و الخاص بإعمار الجامع و الصهريج ، كما توجد أسفل منتصفها فتحة الباب الموصل إلى الصهريج ، و توجد بها أيضا شباك سفلى يرتفع عن أرضية القلعة حوالى (٨٠سم) ، تزين عتبته العلوية زخارف هندسية تشكل عقد مدبب ذو حليات بوسطه وريدة ذات بتلات (صورة رقم٧).

٤- الواجهة الجنوبية الغربية :

يوجد بها من أعلى فتحة شباك على سمت الواجهة ، و هى كباقى الواجهات مبنية بالحجارة ، و يجاور طرفها الشمالى بقايا قاعدة المئذنة (صوره رقم ٨) .

ثانياً : الوصف المعمارى من الداخل :

الجامع من الداخل مستطيل طول كل من ضلعيه الجنوبى و الشرقى و الشمالى الغربى (٦,٥م) ، و كل من ضلعيه الشمالى الشرقى و الجنوبى الغربى (١٢,٥٥م) ، و هو مقسم إلى ثلاث بلاطات بواسطة أربعة أعمدة ، بواقع عمودان فى كل صف ، و هذه الأعمدة غير موجودة بأماكنها و لكنها سقطت فى خزان الصهريج (شكل رقم ٤) .

و هى من الحجر الجيرى و مثمنة الشكل ، و ليس لهذه الأعمدة قواعد بل كراسى حجرية مربعة الشكل ترتكز عليها مباشرة ، و أيضا ليس لها يتجان بل طنفات

حجرية مربعة كان يستند (يرتكز) عليها سقف خشبى[١] ، مكون من براطيم من خشب الأثل (أفلاق النخيل) ، يعلوها طبقة من سعف النخيلأو الحصير ، ثم تأتى أخيراً طبقة من الرديم تعلوها مونة الخافقى التى لا تسمح بتسرب مياه الأمطار .

و يتوسط جدار القبلة حنية المحراب ، و هى تأخذ شكل نصف دائرة ، سعة فتحتها (٩٠سم) و عمقها (٤٨سم) ، كتب بأعلاها فى إطار مستطيل بالخط الكوفى التى بحروفه التفاف و نهايته توريق (بسم الله الرحمن الرحيم الله اكبر اللهم صلى على محمد)[٢] ، و يتوج الحنية طاقية على هيئة نصف قبة قطاعها عقد مدبب ذى أربعة مراكز ، بوسطها دائرة كتب بها بالخط الكوفى (صلى الله على محمد و آله) ، و تخرج من الدائرة زخرفة إشعاعية على هيئة المروحة ينتهى كل شعاع (ذراع) منها بمقرنص تأخذ قمته هيئة عقد مدبب ذو أربعة مراكز (صورة رقم ٩) .

و يحدد هيئة الطاقية كرنداز حجرى يمتد ليحيط بكوشتى (توشيحتى) العقد ، و بكل كوشة (توشيحة) زخرفة على هيئة وريدة ذات بتلات متأكل أجزاء منها ، و تحصر الوريدتان بينهما أعلى الصنجة(السنجة) المفتاحية للعقد منطقة تأريخ (صورة رقم ١٠) كتب بها فى سطرين بالخط الكوفى متقن الطرف مايلى :
فى السطر الأول : لاإ(له إلا الله وحده) لا شريك له و أشهد أن .
فى السطر الثانى فى التوشيحة اليسرى :محمد عبده و رسوله .

وكانت ترتكز رجلى طاقية المحراب على عمودين من الحجر(صورة رقم١١)غير أنهما مفقودان الآن،و ربما يكونا موجودين بين الرديم أو فى باطن الصهريج .

المنبر :

---

[١] يستخدم فى هذا النوع من الأسقف عروق (كتل) من الخشب ، كل منها يسمى (جائز أو برطوم) و الجمع جوائز و براطيم ، و هذه العروق ذات أطوال مختلفة حسب سعة المكان المراد تسقيفة . و قطاعها مستطيل أو مربع أو نصف دائرى ، و لكن الأطراف تكون دائما مستطيلة حتى يمكن تثبيتها على الجدران ، ثم تطبق (تغطى) هذه العروق بألواح من الخشب توضع معاكسة (عرضية) لوضع (لسير) العروق ، و يليها طبقة من البوص (الغاب)،قد يوضع فوقها خيش مبلل بالقار(الزفت)لحماية الأخشاب و البوص من الرطوبة . ثم يلى ذلك طبقة من الرديم (رمل أو طين أو طفلة) ، ثم تأتى المرحلة الأخيرة و هى التبليط بالأحجار من النوع المعصرانى لأنه أصلح الأنواع فى تبليط الأسطح و الأماكن المكشوفة ، أو توضع طبقة من مونة الخافقى ، و هى كما سبق ذكره مقاومة للرطوبة ، لذا كانت تستخدم فى تغطية الأسطح و بناء صهاريج المياه و الترنشات فى تخوم الأرض .

[٢] عندما قرأميشيل ميتون هذه الكتابة قرأها على النحو التالى فقط (بسم الله الرحمن الرحيم اللهم صلى على محمد). مع العلم أن عبارة (الله اكبر) واضحة بجلاء .
Mouton .J-M : op . cit . P39 .

على يمين المحراب توجد بقايا منبر حجرى بسيط من ثلاث درجات (صورة رقم ١١) ، و يزين صدر جلسة الخطيب هيئة محراب صغير مسطح كالتى تزين واجهات البوائك المطلة على صحن جامع الأزهر و جامع الأقمر و جامع الصالح طلائع ، و هو على هيئة عقد مدبب بوسطه صرة تخرج منها إشعاعات ، و ترتكز رجلاه على عمودين مخلقين فى الحجر و بأعلاه كتابة بالخط الكوفى متقن الطرف باقى منها عبارة (استعن بالله)–صورة رقم ١٢ .

هذا و يجاور المنبر خزانة حائطية كانت مخصصة لحفظ المصاحف و الربعات ، عمقها يشغل سمك الجدار ، و ترتفع عن أرضية الجامع بمقدار (٧٠سم) ، و قد غطيت (كسيت) أضلاعها من الداخل بالملاط .

الشرافات :

كان يتوج واجهات المسجد الأربع صف من الشرفات ، مازالت بقاياها موجودة إلى الأن بجوار الواجهة الشمالية الغربية للجامع (صورة رقم ١٣) ، و هذه الشرافات على شكل دعامة مستطيلة متوجة من أعلى بمثلث مقلوب ، و هى تشبه تماما شرافات مرقب (مشهد – مسجد) الجيوشى (٤٧٨هـ/١٠٨٥م)، و شرافات مسجد (ضريح) السيدة رقية (٥٢٧هـ/١١٣٣م) .

مئذنة الجامع :

كان للجامع مئذنة لكنها مندرسة الآن ، و لم يتبق منها سوى قاعدتها الحجرية ، و هى تقع بالطرف الغربى للضلع الجنوبى الغربى عند التقاءه بالضلع الشمالى الغربى . و كان يتم الصعود لأعلاها عن طريق باب بالزاوية الغربية للجامع من الداخل ، و هذا الباب سعتة (٤٥سم) .

الدراسة التحليلية للجامع

أولاً : العناصر المعمارية :

١– الواجهات :

تأثر المعمار عند بناءه الجامع ببناء الأسوار و الحصون الحربية ، فقد قام ببناء واجهتى جدارن الجامع الخارجية و الداخلية بالأحجار المهندمة ، و جعل الحشو بينهما دقشوم (حجارة غير مشذبة) و مونة على غرار الأسوار الحربية .

و الأحجار الأصلية للجامع التى تعود للعصر الفاطمى جيرية مهندمة (منحوتة و مصقولة) و مقاساتها (٧٠x٧٠سم) و سمكها (١٠سم) ، ثم حدثت تجديدات فى الأجزاء العلوية للجدارن فى العصر الأيوبى استخدمت فيها أحجار جيرية مهندمة

أيضا و لكنها صغيرة الحجم بأسلوب السهل والحمل ، أحجار السهل مقاساتها (٣٠x٣٨سم) ، و الحمل مقاساتها (٣٠x٢٠سم)،وسمكها(١٠سم) .

و يلاحظ أنه يعلو جدران الجامع عدة طبقات من مونة الخافقى بالرغم من بنائها بأحجار مصقولة[١] ، و لجؤ المعمار إلى ذلك – كما سبق ذكره – هو الطبيعة الجغرافية للمكان المشيد به الجامع التى تعمل على تأكل و تفتت الأحجار بفعل عوامل التعرية و الأمطار و الرطوبة .

كما يلاحظ أن الشباكين اللذان بالواجهة الشمالية الشرقية ، اتخذا هيئة غير مسبوقة فى الشبابيك الفاطمية ، حيث يتكون كل منهما من فتحة مستطيلة يعلوها (يتوجها) صدر على هيئة عقد مدبب ذو أربعة مراكز ، بمركزه دائرة تخرج منها زخرفة إشعاعية تنتهى بمقرنصات بلدية . و ليس على نسق الشبابيك الفاطمية التى اتخذت شكل مستطيل يتوجه عقد مدبب ذو مركزين مفتوح أوائل العصر الفاطمى كما فى جامع الحاكم بأمر الله ، أو عقد مدبب ذو أربعة مراكز مفتوح فى أواخر العصر الفاطمى كما فى جامعى الأقمر و الصالح طلائع .

و قد أثر ذلك فيما بعد على الدخلات التى فى المستوى الثانى من ضريح الإمام الشافعى فى العصر الأيوبى ، و غيرها من العمائر الأيوبية مثل واجهات مشهد الخلفاء العباسيين و قاعدة مئذنة المشهد الحسينى و مئذنة زاوية الهنود و مئذنة المدرسة الصالحية ... إلى غير ذلك . و لكن يلاحظ فى العمائر الأيوبية أن الكثير من دخلاتها أخذت فى المراكز شكل عقد مدبب صغير تخرج منه الزخرفة الإشعاعية بدلاً من الدائرة .

٢ – العقود :

استخدمت فى الجامع عدة أنواع من العقود :

أولها : العقد المدبب ذو المركزين ، الذى توجت به فتحة الدخول الرئيسية للجامع بالواجهة الشمالية الغربية ، و هذا النوع من العقود عرفته مصر منذ النصف الأول من القرن الثالث الهجرى ، فى مقياس النيل الذى شيد سنة (٢٤٧هـ/٨٦١م) .

---

[١] عرف العصر الفاطمى فى مصر منذ بدايته استخدام الحجارة إلى جانب استخدام الآجر ، و عنى بقطعها و صقلها و تنسيقها فى البناء ، كما فى مئذنتى جامع الحاكم بأمر الله (٣٨٠–٤٠٣هـ/٩٩٠–١٠١٢م) ، و لم يعد يستعان بالطلاء الجصى (الملاط) فى غطاء المسطحات الجدارية و تسويتها ، و لهذا اتخذت الواجهات طابعا جديدا و اتخذت البوابات مظهراً مستقلاً ، و أضافت الزخرفة المنحوته على الحجارة أهمية إلى واجهات المساجد الفاطمية فى مسجدى الأقمر و الصالح طلائع ، فأصبحت الواجهة نفسها عنوانا للوظيفة الدينية .
أحمد فكرى : مساجد القاهرة و مدارسها . جـ٢ . الطبعة الثانية . سنة ٢٠٠٨م . ص ١٣٤ .

ثانيها : العقد ذو الحليات ، الذى يعلو فتحة الباب الموصل إلى الصهريج أسفل الجامع بالواجهة الجنوبية الشرقية ، و كان أول ظهور للعقود ذات الحيات فى العصر الفاطمى[١] .

ثالثها : العقد المدبب ذو الأربعة مراكز المعروف بالعقد المنكسر Keel arch، الذى كان أول ظهوره فى مصر فى العصر الفاطمى زمن حكم الخليفة الحافظ (٥٢٥-٥٤٤هـ/١١٣٠-١١٤٩م) بالجامع الأزهر .

المحراب :

محراب جامع قلعة صدر هو المحراب الحجرى الوحيد الذى وصلنا (حتى الأن) من العصر الفاطمى، و لعل مرجع ذلك – كما سبق القول – هو طبيعة و جغرافية المكان الذى شيدت فيه القلعة ،حيث تشتد الرطوبة و خاصة فى فصل الشتاء ، و كذلك المناخ القارى لشبة جزيرة سيناء الذى تشتد به الحرارة نهاراً و الرطوبة ليلاً

و لذا لم يبن المحراب من الآجر المكسو بالجص كباقى المحاريب الفاطمية التى عرفناها ، حتى لا يؤدى ذلك إلى تشبع الجص بالرطوبة فيتأكل و يتساقط ، مما يدل على المهارة و الخبرة التى كانت لدى المعمار الفاطمى ، و التى اكتسبها من قبل فى النحت على الأحجار فى مداخل جامع الحاكم بأمر الله و بوابات القاهرة و واجهتى جامعى الأقمر و الصالح طلائع .

٤- التخطيط :

من المعلوم أن لكل مرحلة تاريخية صفتها الحضارية و الفنية و المعمارية المميزة ، التى تكسبها طابعا خاصا يميزها عن غيرها من المراحل السابقة عليها أو اللاحقة بها . و إذا كانت الفترة الفاطمية تميزت فى عمارتها بانتشار طراز المساجد الجامعة ، فإن الفترة الأيوبية تميزت بانتشار طراز المدارس . و لكن يربطها بعضها ببعض رباط مشترك ألا و هو الصفة الدينية و التعليمية ، من قبيل تعدد ألوان النشاط فى المؤسسة الواحدة[٢] .

---

[١] راجع أحمد فكرى : المرجع السابق . جـ١ .الطبعة الأولى . سنة ١٩٦٥م . ص ٢٠٣ ، ص ٢٠٤ . (شكل ٤٣) .

[٢] المقريزى : المواعظ و الاعتبار بذكر الخطط و الآثار . جزءان . طبعة بولاق سنة ١٢٧٠هـ . جـ٢ . ص ٣٩١ ، سعيد عبد الفتاح عاشور : العلم بين المسجد و المدرسة . بحث ضمن كتاب تاريخ المدارس فى مصر الإسلامية . سلسلة تاريخ المصريين . طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب . سنة ١٩٩٢م . ص ١٥ .

و النظرة الفاحصة تؤكد أن هناك خواصا للمدرسة الأيوبية من أهمها الايوان ، الذى يراد به قاعة المحاضرات فى التعبير الحديث ، و لما كانت المدرسة لا تخلو منه فهو أبرز مرافقها و أهمها[١] . فى حين اختص الجامع فى العصر الفاطمى بطراز الصحن و حوله الظلات .

و التخطيط فى جامع قلعة صدر – كما سبق ذكره – عبارة عن مساحة مستطيلة قسمت إلى ثلاث بلاطات بواسطة صفين من الأعمدة ، و يسقف هذه البلاطات سقف خشبى، و ربما كان يتوسط البلاطة الوسطى (الثانية) شخشيخة ترتفع عن بقية السقف ، بقصد زيادة الإضاءة و التهوية .

و ثمة دليل أخر لا يقبل الشك يؤكد أن جامع قلعة صدر يعود للعصر الفاطمى ، هو ما ورد فى النص التأريخى الأيوبى الذى يعلو فتحت الصهريج أسفل الواجهة الجنوبية الشرقية للجامع ، حيث ورد فيه فى السطرين السادس و السابع ما نصه (عمر هذا الصهريج و الجامع) و لم يقل شيد أو أنشأ هذا الصهريج و الجامع مما يؤكد أن الجامع و الصهريج أسفله أصلهما فاطمى[٢] .

٥– الشرافات :

شرافات جامع قلعة صدر دليل قوى يؤكد أن بناء الجامع يعود للعصر الفاطمى (صورة رقم ١٣) ، فهى تشبه تماما شرافات مرقب (مشهد–مسجد) الجيوشى (٤٧٨هـ/١٠٨٥م) – صورة رقم ١٥ ، شكل رقم ٥– ، و شرافات مشهد السيدة رقية بحى الخليفة (٥٢٧هـ/١١٣٣م) –صورة رقم ١٦ . و هى كما سبقت الإشارة إليه تأخذ هيئة دعامة مستطيلة متوجة من أعلاها بمثلث مقلوب[٣] .

ثانياً : العناصر الزخرفية :

١– الزخارف الكتابية :

يوجد بجامع قلعة صدر نوعان من الخط الكوفى .

---

[١] المقريزى : المصدر السابق . جـ٢ . ص ص ٢٠١ – ٢٠٧ ، أحمد فكرى : مساجد القاهرة و مدارسها . جـ٢ . طبعة سنة ١٩٦٩ م . ص ص ٢١ ، ٤٩ ، عفاف سيد محمد صبرة : المدارس فى العصر الأيوبى . ضمن كتاب تاريخ المدارس فى مصر الإسلامية . سلسلة تاريخ المصريين . طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب . سنة ١٩٩٢ م . ص ١٦٥ .

[٢] من الأدلة الأخرى التى تؤكد أن قلعة صدر و جامعها يعودان فى الأصل للعصر الفاطمى ، هو أنه توجد قلاع أخرى بنيت فى العصر الفاطمى بل و قبله فى سيناء ، مثل قلعة رأس راية بطور سيناء . و يؤكد ذلك ما كشفت عنه بعثة آثار منطقة سيناء للآثار الإسلامية و القبطية سنة ١٩٩٧م . حيث عثرت بها على طبق من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى ، إلى جانب كسرات من الخزف بعضها فاطمى و بعضها الأخر عباسى (صورة رقم ١٤) .

[٣] حسنى محمد نويصر : الآثار الإسلامية . طبعة سنة ١٩٩٦ م . ص ١٩٦ ،
Creswell .K.A.C : Muslim architecture in Egypt , I , oxford , 1952.pl 48 A.

الأول : من النوع متقن الطرف و هو الذى نقشت به الكتابة التى بالدائرة التى تمثل مركز طاقية المحراب ، و الكتابة التى توجد أعلى طاقية المحراب ، و الكتابة التى بالمنبر الحجرى أعلى صدر جلسة الخطيب .
الثانية : نقشت به الكتابة أعلى حنية (تجويف) المحراب أسفل الطاقية مباشرة ، و هو من النوع الذى تلتوى فيه نهاية السيقان فى شكل زخرفى جميل، و تنتهى ببداية توريقات نباتية ، و هى كتابة حفرت فيها الحروف بحيث تبدو بارزة .

و يلاحظ أن النقش الأخير ينحصر فى اطار مستطيل ، و يطلق عليه اسم الكوفى المنحصر ، و هو تعبير يقصد به أن الكتابة تنحصر فى إطارات [٤] . و هذه الكتابة تتشابه فى أسلوبها مع بعض الكتابات الكوفية التى تعود للعصر الفاطمى مثل : الكتابة بالدائرة الزخرفية على بوابة و واجهة جامع الأقمر ، و الكتابة التى بمحراب مرقب الجيوشى ، و قبة البهو بالجامع الأزهر ، و الكتابة الموجودة بجامع دير سانت كاترين[١] .

٢- الزخارف الهندسية :

لم تلعب الزخارف الهندسية دوراً كبيراً فى زخرفة جامع قلعة صدر ، و لكنها على قلتها تؤكد صلتها الوثيقة بالزخارف الهندسية التى شهدتها عدد من العمائر الفاطمية ، مما يؤكد معها انتساب هذا الجامع إلى عمائر العصر الفاطمى ، و تتمثل هذه الزخارف فى :

أ- طاقية المحراب بوسطها دائرة تخرج منها زخرفة إشعاعية على هيئة المروحة، ينتهى كل شعاع (ذراع) منها بمقرنص تأخذ قمته هيئة عقد مدبب ذو أربعة مراكز (مقرنص بلدى أو مصرى) . و قد وجد ذلك فى محاريب مشهد السيدة رقية و مشهد الجعفرى و يحى الشبيه و محاريب مسجد سانت كاترين بسيناء .

ب-المنبر الحجرى الذى على يمين المحراب يزين صدر جلسة الخطيب به هيئة محراب صغير مسطح ، كالتى تزين واجهات البوائك المطلة على صحن جامع الأزهر و جامع الأقمر و جامع الصالح طلائع . و هو على هيئة عقد مدبب بوسطه صرة (دائرة) تخرج منها إشعاعات ، و ترتكز رجلى العقد على عمودين مخلقين .

---

[٤] احمد فكرى : المرجع السابق . جـ ١ . طبعة سنة ١٩٦٥م . ص ٢٠١ .
[١] السيد عبد العزيز سالم : تاريخ مصر الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمى . طبعة سنة ١٩٩٧م . ص ص ٣٧٠ – ٣٧١ .

جـ – الشباكان اللذان بالواجهة الشمالية الشرقية يزين أعلى كل منهما عقد مدبب ذو أربعة مراكز بوسطه دائرة تخرج منها زخرفة إشعاعية و ينتهى كل شعاع (ذراع) منها بمقرنص بلدى(مصرى) .

و يلاحظ أن العقود التى بمركزها دوائر تخرج منها زخرفة إشعاعية قد أثرت بعد ذلك فى العمائر الأيوبية نتيجة التواصل الحضارى التعاقبى التاريخى ، كما فى الدخلتين اللتين على جانبى باب الدخول بالمدرسة الصالحية ، مع استبدال شكل الدائرة بهيئة عقد منكسر صغير مثلما فى قبة الإمام الشافعى و الخلفاء العباسيين و واجهة المدرسة الصالحية و مئذنتها و مئذنة زاوية الهنود .

٣– الزخارف النباتية :

من الملاحظ فى جامع قلعة صدر عدم الإسراف فى الزخارف النباتية على النحو الذى وجد فى عمائر و فنون العصر الفاطمى ، و لعل مرجع ذلك هو أن هذا الجامع ليس جامع لأحد الخلفاء الفاطميين أو الأمراء الذى يطمع فى تخليد ذكراه ، بل هو جامع فى ثغر من ثغور الجهاد الحربى التى لا تُعنى بكثرة الزخارف .

و الزخارف النباتية بالجامع تبد و كأنها أشكال هندسية منسقة على هيئة حلقات (اطارات) مستديرة بداخلها وريقات بسيطة مثلما عليه الحال فى الزخارف التى تزين واجهة العقد ذى الحليات المتوج لفتحة الصهريج بالواجهة الجنوبية الشرقية . أو على هيئة زهرة متفتحة ذات بتلات كما فى توشيحتى طاقية المحراب .

الخلاصة

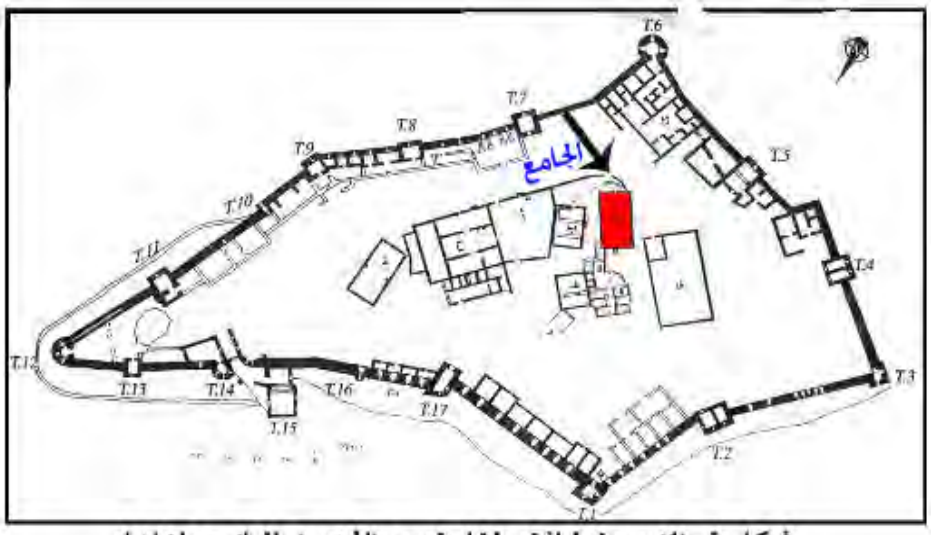
مما سبق وفق المعطيات التاريخية و المعمارية و الزخرفية سالفة الذكر نخلص إلى: أن قلعة صدر (الجندى) بما فى ذلك جامعها ، كانت موجودة منذ العصر الفاطمى لحراسة و مراقبة حدود مصر الشرقيه و الدفاع عنها ، و فى العصر الأيوبى اهتم صلاح الدين باعمار القلعة و محتوياتها لتكون وسيط بين القاهرة و المواقع المتقدمة لدفاعات جيوشه ، و فى نفس الوقت حماية الطريق الوحيد الذى يربط القاهرة و دمشق فى ذلك الوقت . فأصدر أوامره بإعمار المتهدم من مبانى القلعة و منشأتها و تحصين إستحكماتها ، و قد بدأ ذلك فى عام (٥٧٨هـ/١١٨٣م) و انتهى عام (٥٨٣هـ/١١٨٧م) على مراحل حسبما تتطلب أعمال الإعمار ، و هو ما توضحة الكتابات التأريخية التى وجدت و مازال معظمها بالقلعة . و قد ظل الجامع بداخل

القلعة يقوم بدوره الدينى المنوط به و هو الصلاة ، و هو من المبانى الشبه كاملة حتى الأن بالقلعة .

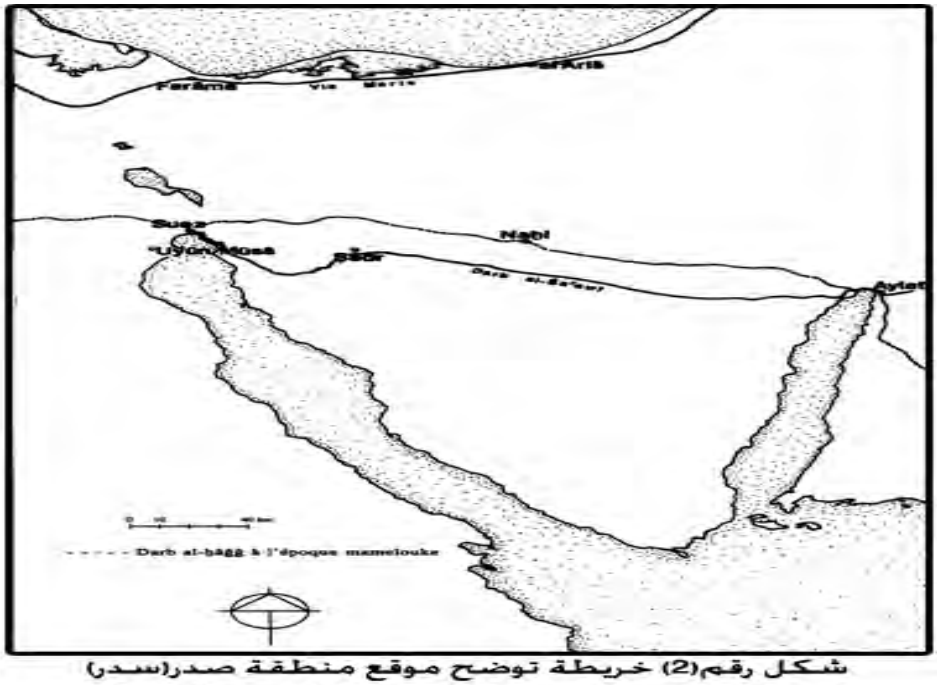
التوصيات

١- يمكن القول هنا أن جامع قلعة صدر هو أحد الجوامع الفاطمية ، و لذا أوصى بضرورة إدراجه ضمن العمائر الدينية الفاطمية التى يتم تدريسها لطلاب الآثار و الإرشاد السياحى ، حتى تتحقق الفائدة من دراسة أثر كان مجهولاً لنا مدة طويلة كأثر فاطمى ، و أن كل ما كان يدور حوله هو قول مقتضب هنا أو هناك على أنه بناء أيوبى .

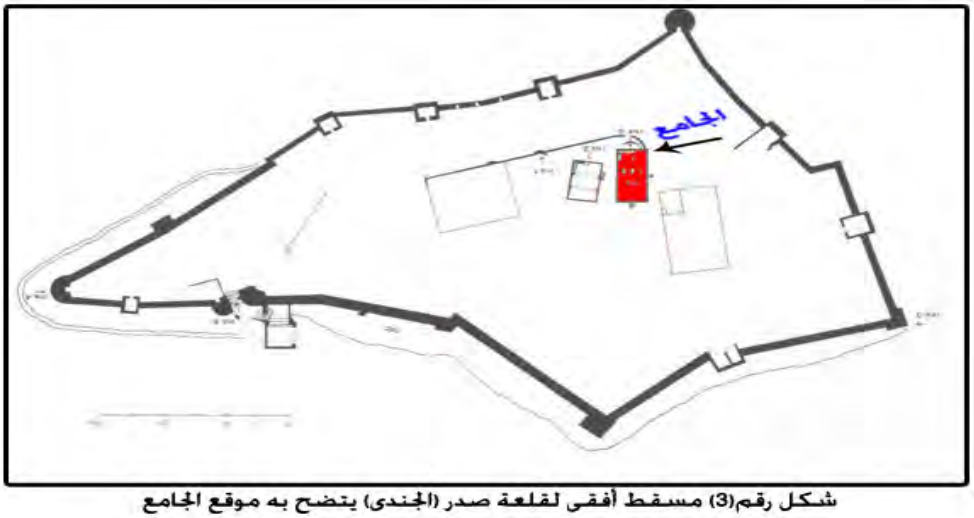
٢- ضرورة وضع قلعة صدر و جامعها ضمن برامج الزيارات السياحية لسيناء كما هو الحال مع دير سانت كاترين و محتوياته و قلعة صلاح الدين بطابا ، و ذلك بعد ترميمها و توفير السبل السهلة و المريحة للصعود عليه و عمل تلفريك و مطعم و كافتيريا للزائرين ... و غير ذلك مما يشجع على زيارة القلعة و المنطقة حولها .



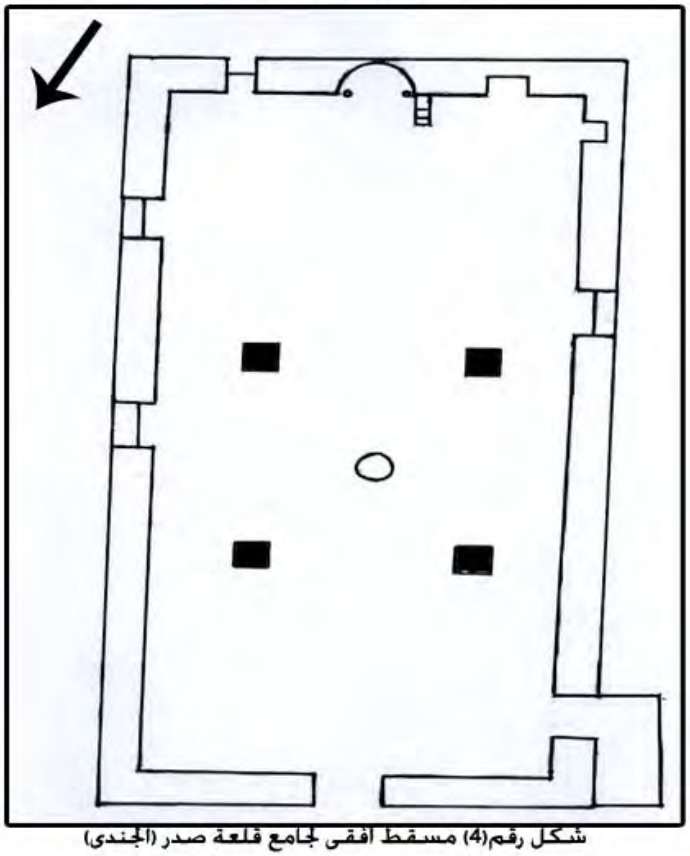
شكل رقم(1) مسقط افقى لقلعة صدر(الجندى)و المبانى بداخلها
عن كل من د/عبد الرحمن ذكى و سامى عبد الملك



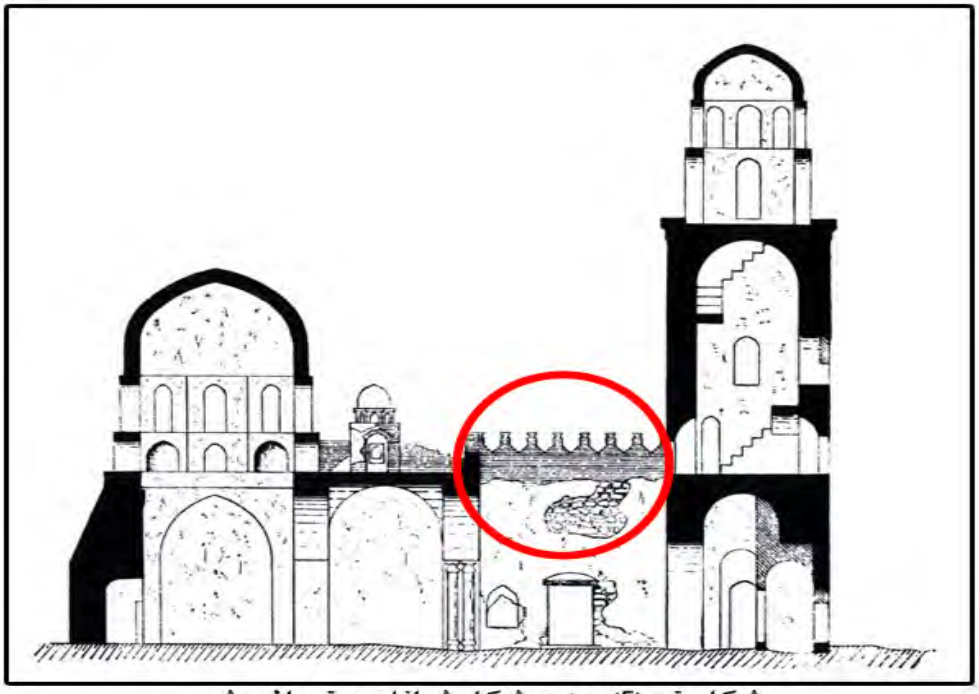
شكل رقم(2) خريطة توضح موقع منطقة صدر(سدر)
على طريق الحج المصرى القديم(الطريق الحربى الاوسط)
عن ميشيل ميتون



شكل رقم(3) مسقط أفقى لقلعة صدر (الجندى) يتضح به موقع الجامع
عن م/ محمد ابو العمائم



شكل رقم(4) مسقط أفقى لجامع قلعة صدر (الجندى)
عمل الباحث



شكل رقم (5) يوضح شكل شرافات مرقب الجيوشى
عن لجنه حفظ الآثار العربية

صورة رقم (1) توضح موقع قلعة صدر (الجندى) فوق قمة التل
تصوير الباحث

صورة رقم (2) فتحة الصهريج من الخارج أسفل الواجهة الجنوبية الشرقية
صوير الباحث

صورة رقم (3) توضح شكل خرزة بئر جامع قلعة صدر (الجندى)
تصوير الباحث

صورة رقم (4) شكل فوهة بئر جامع قلعة صدر(الجندى) فى الوقت الراهن (2009م)
تصوير الباحث

صورة رقم (5) الواجهة الشمالية الغربية لجامع قلعة صدر(الجندى)
تصوير الباحث

صورة رقم (6) الواجهة الشمالية الشرقية لجامع قلعة صدر(الجندى)
تصوير الباحث

صورة رقم (7) الواجهة الجنوبية الشرقية لجامع قلعة صدر(الجندى)
و أسفلها فتحة الصهريج
تصوير الباحث

صورة رقم (8) الواجهة الجنوبية الغربية لجامع قلعة صدر(الجندى)
تصوير الباحث

صورة رقم (9) حنية محراب جامع قلعة صدر(الجندى)
تصوير الباحث

صورة رقم (10) طاقية محراب جامع قلعة صدر(الجندى)
تصوير الباحث

صورة رقم (11) بقايا المنبر الحجرى و جزء من محراب جامع قلعة صدر (الجندى)
تصوير الباحث

صورة رقم (12) صدر المنبر الحجرى لجامع قلعة صدر (الجندى)
تصوير الباحث

صورة رقم (13) توضح شكل إحدى الشرافات التى كانت تتوج أعلى واجهات جامع قلعة صدر (الجندى)
تصوير الباحث

صورة رقم (14) طبق فاطمى من الخزف ذى البريق المعدنى
عثر عليه سنة 1997م بقلعة رأس رابة بطور سيناء
عن تفتيش آثار جنوب سيناء

صورة رقم (15) توضح شكل شرافات مرقب الجيوشى
عن لجنة حفظ الآثار العربية

صورة رقم (16) توضح شكل شرافات مشهد السيدة رقية بمدينة القاهرة
تصوير الباحث

الجوامع المعلقة بمدينة طرابلس الشام فى العصر العثمانى
" دراسة أثرية معمارية"

أ.م.د.إبراهيم محمد أبو طاحون♦

شهدت مدينة طرابلس الشام ازدهارًا عمرانياً في العصرين المملوكي والعثماني، وعرفت نماذج مختلفة من المساجد والجوامع، ولم تعرف نماذج للجوامع المعلقة إلا في العصر العثماني، حيث لا يوجد أي جامع معلق يرجع إلى العصر المملوكي، وسبب وجود الجوامع المعلقة هو استغلال مساحة الأرض أحسن استغلال حيث يقوم المنشئ بعمل حوانيت أسفل الجامع لوقفها عليه والصرف من ريعها.

وتتناول هذه الدراسة نموذجان للجوامع المعلقة هما الجامع المعلق (محمود لطفي الزعيم) وجامع الطحام من حيث الموقع، و التسمية، و تحديد تاريخ الإنشاء بالإضافة إلى الدراسة الوصفية للجامعين وصفًا معماريًا، وتعد هذه الدراسة هي الأولى لهذين الجامعين.

وقد أبرزت الدراسة عدة نتائج منها أن إنشاء جامع الطحام يرجع إلى العصر العثماني وليس إلى العصر المملوكي. وأوضحت الدراسة أن تخطيط الجامعين يعدان من النماذج الفريدة فى مصر والشام فى العصر العثماني، وكذلك مئذنتا الجامعان من النماذج الفريدة في مصر والشام.

وتناولت الدراسة مدرسة وضريح محمود لطفي الزعيم من حيث التخطيط والوصف المعماري وهى أول دراسة لهما.

وقامت الدراسة بنشر وقراءة تسع وثائق من وثائق المحكمة الشرعية بطرابلس لأول مرة منها وثيقة للجامع المعلق وثمان وثائق لجامع الطحام.

♦ أستاذ الآثار الإسلامية المساعد – كلية الآداب – جامعة حلوان .

أولاً: الجامع المعلق

الموقع:

يقع في محلة الحدادين[١]، فوق سوق[٢] الحدادين، و يستند من جهته الغربية علي الحمام الجديد [٣]، و يوجد
أسفله سبعة حوانيت تم وقفها للصرف من ريعها.

التسمية:

سمي بالمعلق لأنه شيد فوق حوانيت، كما سمي بجامع الزعيم و أيضا بالمحمودية نسبة إلي بانيه و هو محمود بن لطفي الزعيم[٤] ، و يطلق عليه كل من ابن محاسن[٥] و النابلسي[٦] في رحلتيهما اسم المحمودية[٧].

التاريخ:

شيد الجامع عام ٩٦٩هـ/ ١٥٦١ م[٨] كما هو مذكور باللوحة التأسيسية للجامع و التي تقع أعلى فتحة الباب الرئيسي (شكل رقم٦)، و قد بدأ تشييد الجامع عام ٩٦٣هـ/

---

[١]– من محلات مدينة طرابلس ، وكان مكانها محلة العوينات ، وهي المنطقة الواقعة بين جامعي المعلق والطحام.

[٢] – سوق الحدادين: احد أسواق مدينة طرابلس ، وفي طرفه الجنوبي توجد بوابة الحدادين، واكتسب اسمه من الحرفة التي سادت فيه ، واليوم لا يحمل سوى اسمه فقط، فقد تحولت حوانيته لبيع السلع المختلفة الأخرى . – إبراهيم محمد أبو طاحون : المنشآت المدنية والعسكرية المملوكية في مدينة طرابلس الشام ، مخطوط رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم التاريخ والآثار المصرية والإسلامية– كلية الآداب– جامعة الإسكندرية ٢٠٠٠ م، ص ١٣٤.

[٣] – سمي بالحمام الجديد تمييزاً له عن الحمام القديم الذي بناه المماليك في هذا المكان و ذكرت إحدى وثائق المحكمة الشرعية لمدينة طرابلس اسمه "بحمام الجديد و الطواقية"، ويتبين لنا من ذلك أن الحمام الجديد قد شيد على أنقاض حمام الطواقية وظل يحمل الاسمين معاً . –ابراهيم محمد ابوطاحون: الحمام الجديد بمدينة طرابلس الشام من العصر العثماني– دراسة أثرية معمارية، مجلة كلية الآداب– جامعة حلوان _العدد ٢٣– لسنة ١٢ – يناير ٢٠٠٨م ، ص ٣١٩.

[٤]– لم أعثر له على ترجمة.

[٥] – ابن محاسن (يحيى بن أبي الصفا بن أحمد ت ١٠٥٣هـ): المنازل المحاسنية في الرحلة الطرابلسية ، دراسة و تحقيق محمد عدنان بخيت ، دار الأفاق الجديدة – بيروت– الطبعة الأولى ١٩٨١م ،ص٨٣ .

[٦] – عبد الغني النابلسي : التحفة النابلسية في الرحلة الطرابلسية ، تحقيق هريبرت بوسه ، المركز الإسلامي للطباعة والنشر – القاهرة ، بدون تاريخ ، ص٧٢ .

[٧]– وتوضيح محقق رحلة المنازل المحاسنية في الرحلة الطرابلسية غير دقيق حيث نسب للنابلسي معلومة خاطئة بربطه بين جامع المحمودية وجامع محمود بيك على أنهما نفس الجامع مع العلم أن ابن محاسن ذكر جامع المحمودية رقم ثلاثة بين جوامع طرابلس وجامع محمود بيك رقم عشرة. – ابن محاسن: المصدر السابق،ص ٨٣، هامش رقم ١ .

[٨]– في حين ذكر محمد كرد علي أن تاريخ الجامع يرجع إلى سنة ٩٦٧هـ/ ١٦٥٥م. – محمد كرد علي: خطط الشام ،دمشق ١٣٤٧هـ –١٩٢٨م ، ج٦ ، ص ٥٤.

١٥٥٥ م كما هو موضح باللوحة الكتابية أعلى النافذة الموجودة بالجدار الشمالي للجامع.

تخطيط الجامع:

تخطيط الجامع(شكل رقم ١)بسيط يختلف عن الطرز المعروفة في العصر العثماني سواء في طرابلس أو الأقطار الإسلامية، وهو من الداخل عبارة عن شبه مربع كل ضلع من أضلاعه له طول مختلف عن الآخر و لكن باختلاف طفيف، حيث يبلغ طول الجدار الجنوبي ١٥ م و الشمالي ٩٥ , ١٣ م، والشرقي ١٤, ٢٠ م ، و الغربي ١٣,٨٥ م ، و يقع المحراب بالجدار الجنوبي، و الباب الرئيسي بالجدار الشمالي،و المئذنة تعلو كتلة المدخل، و يغطي الجامع تسعة أقبية متقاطعة كما يوجد بجوار الجامع من الجهة الشرقية مدرسة و ضريح،و أمام الجامع مصلى صيفي معلق.

الوصف العام:

- الواجهات:

١- الواجهة الشمالية(لوحة رقم١٠):

يوجد بها السلم المؤدى إلي كتلة مدخل الجامع، كما يوجد بها جزء من الواجهة مطل على شارع الحدادين،

يحملها عقد على شكل حدوة فرس يعلوه ثمانية كوابيل تحمل جزءا بارزا من جدار الواجهة، يفتح به نافذتان يبلغ عرضهما ١,١٥ م، و ارتفاعهما ٢,٠٥ م ، يعلو كلا منهما عتب رخامي مستطيل، و يوجد على عتب النافذة الشرقية نص كتابي (لوحة رقم١٣) يتكون من **سطرين هما:**

١ – الحمد لله محي الرمم المنشيء من العدم . أنشأ هذا المكان .

٢ – العبد[٩] الفقير[١٠] محمود بن[١١] لطفي الزعيم في شهر محرم سنة ٩٦٣ .

ويكتنف النص من الجانبين ثلاث دوائر تشغلها زخارف نباتية،و يعلو العتب عقد عاتق يتكون من عقدين صغيرين متجاورين يعلو ذلك بأعلى الواجهة نافذتان صغيرتان

---

٩ –هكذا في الأصل وذكرها عمر تدمري في السطر الأول– عمر تدمري : تاريخ طرابلس السياسي والحضاري عبر العصور، مطبعة دار العباد – طرابلس– الطبعة الأولى ١٩٨١م ، ج٢ ، ص٣٦٦ .

١٠ – الفقير : من ألقاب التواضع والتذلل لله تعالى ، وقد ورد اللقب وتراكيبه بالعديد من نصوص العمائر العثمانية. – مصطفى بركات: :الألقاب والوظائف العثمانية ، دار غريب للنشر، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م ،ص٢٢٩ .

١١ – هكذا في الأصل ولم يذكرها عمر تدمري. – عمر تدمري : تاريخ طرابلس السياسي والحضاري عبر العصور، مطبعة دار العباد – طرابلس – الطبعة الأولى ١٩٨١م ،ج٢، ص٣٦٦ .

مستطيلتا الشكل تعلوهما نافذة أخرى تشبهما، و يتوج هذا الجزء من الواجهة عقد مدبب بارز عن جدار الواجهة.

٢ – الواجهة الجنوبية:

تطل على الطريق المؤدى إلي الخانقاة، و تفتح بها ست نوافذ كبيرة مستطيلة الشكل يبلغ عرض كل منها ١,٢٥ م و ارتفاعها ٢,٠٥ م، و تعلو الثلاث نوافذ بالطرف الغربي من الواجهة ثلاث نوافذ صغيرة مستطيلة الشكل موزعة كالآتي: نافذتان من أسفل يبلغ عرضهما ٠,٢٥ م و ارتفاعهما ٠,٧٠ م و عمقهما ٠,٥٥ م تعلوهما نافذة ثالثة .

و تفتح بالجهة الشرقية من الواجهة ثلاث نوافذ كبيرة مستطيلة الشكل،ويعلو النافذتان بالطرف الشرقي نافذة صغيرة مستطيلة الشكل ، و تفتح بالقسم الأوسط من الواجهة نافذة صغيرة مستطيلة الشكل.

٣ – الواجهة الشرقية:

تطل على الحديقة التي تفصل بين الجامع من جهة و الضريح و المدرسة من جهة أخرى، و تفتح بها ست نوافذ كبيرة مستطيلة الشكل يبلغ عرضها ٠,٩٨م و ارتفاعها ١,٨٥م . يعلو النافذتان الموجودتان بالطرف الجنوبي من الواجهة جدار معقود و مفتوح حديثا على شكل نافذة كبيرة ، و تفتح بأعلى النافذتين الموجودتين بالطرف الشمالى نافذة صغيرة مستطيلة الشكل يبلغ عرضها ٠,٢٥ م و ارتفاعها ٠,٧٠ م ، و تفتح مثلها بالقسم الأوسط من الواجهة .

٤– الواجهة الغربية:

تطل على سطح الحمام الجديد و فتحت بها حديثا نافذتان مستطيلتان.

كتلة المدخل(لوحة رقم١٢) ***:***

يصعد إلي كتلة المدخل بواسطة سلم(لوحة رقم١١) يبلغ عدد درجاته خمس عشرة درجة يتقدمها فتحة باب يبلغ عرضها ١,٣٥ م و ارتفاعها ٢ م ، يعلوها لوحة كتابية(لوحة رقم١٤) تتألف من **سطرين هما كالأتي:**

١ – لا إله إلا الله محمد رسول الله الله ربي.

٢ – أنشأ هذا المكان العبد الفقير محمود ابن لطفي الزعيم سنة ٩٦٩ .

يفضي الدرج إلي بسطة مستطيلة الشكل تبلغ مساحتها ٣ م × ٢٥ ٣ م يفتح عليها من الجهة الشمالية فتحة باب يبلغ عرضها ١ م، و ارتفاعها ٨٠ ١ م، يعلوها عقد

موتور[١٢] تفضي إلي مصلى صيفي، و بالجهة الشرقية سلم يؤدي إلي مراحيض الجامع أسفل المصلى الصيفي و أيضا إلي حارة المحمودية.
و يوجد بالكتف الحجري بجوار الباب السابق زخرفة نباتية محفورة في الحجر و بالجهة الجنوبية من البسطة تقع كتلة المدخل. و هي قطاع مستطيل مجوف يبلغ عرضها ٥٠,٢ م، و عمقها ٢ م، و ارتفاعها ٢٥,٤ م يعلوها قبو مدبب، و عقد كتلة المدخل مزخرف من الخارج بصف من المقرنصات[١٣] تشغله زخارف نباتية ، كما أن

---

[١٢]- عقد موتور: وقد شاع استعمال هذا النوع من العقود في تركيا منذ وقت مبكر ، مثال ذلك العقد الذي يتوج بوابة دخول آلاي خان الذي بناه قلج ارسلان . اصلان آبا : فنون الترك وعمائرهم ،(ترجمة أحمد محمد عيسى) استانبول ١٩٨٧م ،ص١٢١

[١٣]-**المقرنص(المقرنس)**:يشار إلى أنه حتى الآن لم يتم تحديد أصل كلمة المقرنصات ومفردها "مقرنص" هل هى اشتقت من أصل الكلمة اليونانية"كورنيس"أوأشتقت من الكلمة العربية "مقرفص"، علماً بأن كلمة مقرنص قد وردت فى معاجم اللغة العربية بدلالة بعيدة كل البعد عن الشكل المعماري والزخرفي المتعارف عليه، كما وردت كلمة "مقرنص" فى قواميس اللغة الفارسية بمعنى تغطيات وهذا المعنى اقتبس من أصل الشكل وليس من أصل لفظ الكلمة أو تكون كلمة "مقرنص" قد اشتقت من كلمة "مقوس" وهو الشكل المعماري القريب الصلة بالتكوينات المقرنصة التى تتسم جميعها بخطوطها المنحنية المقوسة.
وبالرغم من هذا التعدد والتضارب فى أصل الكلمة "مقرنص" إلا أن كلمة مقرنص العربية تظل أكثر الكلمات تطابقاً من ناحية الشكل المعماري على كافة أشكال المقرنصات وعلى اختلاف طرازها على عكس الكلمة الأوروبية المرادفة والمعروفة باسم استالكتيت حيث لا تعبر إلا عن نوع واحد فقط من المقرنصات وهو النوع المعروف بالمقرنصات الدالية أو ذا الدلايات.
– محمد محمد الكحلاوى: القباب المقرنصة فى المغرب الأقصي فى عصر المرابطين، بحث ضمن كتاب بحوث فى الآثار الإسلامية فى المغرب والأندلس، القاهرة ١٩٩٩م، جـ١ ص١٧٨-١٧٩.
– "المقرنص" هو نوع من الزخرفة التى وجدت فى العمارة الإسلامية فى وسط ومشرق العالم الإسلامي وعرفت فى المغرب الإسلامي بأسم "المقربص" وقد اشتق هذا المصطلح من اليونانية XOPWVIO (باللاتينية CORONIS، وبالفرنسية Corniche ، وبالإنجليزية Cornice) ولا يوجد له أى تفسير فى معاجم اللغة العربية له علاقة بطبيعته وسمته فى العمارة الإسلامية.
Abouseif (D.B.), Mukarnas, in the encyclopaedia of Islam, New Edition, Leidien,1990 , vol. VII, p.501
.
وعن المقرنصات انظر:-
– أمال العمري:المنشآت التجارية في القاهرة في العصر المملوكي ، رسالة دكتوراة غير منشورة – جامعة القاهرة – كلية الآثار ١٩٧٤م، ص ٢٠٨.
– عبد الرحيم غالب: موسوعة العمارة الإسلامية ،جروس برس ، بيروت – الطبعة الأولى ١٩٨٨م ، ص٣٩٧- ٤٠٤.
– عبد الرحيم غالب: قراءة جمالية لآثار طرابلسية،(بحث في مجلة تاريخ العرب والعالم-العدد١٥٧- أكتوبر ١٩٩٥م- دار النشر العربية للتوثيق والأبحاث- طرابلس) ص٤٢- ٤٥.
– كامل حيدر: العمارة العربية الإسلامية (الخصائص التخطيطية للمقرنصات)، دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٤م، ص ١٣- ١٤ .
– محمد محمد أمين وليلى على إبراهيم: المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية (٦٤٨-٩٢٣هـ/ ١٢٥٠-١٥١٧م)، دار النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩٠م، ص ١١٣.

كتلة المدخل مزخرفة بزخرفة الأبلق[١٤] ، و يتوسطها فتحة البـاب الرئيـسي و هـي معقودة بعقد موتور يبلغ عرضها ٥٠,١ م، و ارتفاعها من الخـارج ٥٠,٢ م، و مـن داخل المسجد ٨٣,٢ م يعلوها نفيس خالي من الزخارف يعلوه عقد عاتق يعلوه لوحـة كتابية(لوحة رقم١٥) يبلغ عرضها ٩٠,٠ م و ارتفاعها ٤٥,٠ م تتكون مـن خمـسة أسطر نصها كالآتي :

١- بسم الله الرحمن الرحيم إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله و اليوم.
٢- الآخر و أقام الصلاة و آتي الزكاة و لم يخشى إلا الله فعسى .
٣- أولايك[١٥] أن يكونوا من المهتدين أنشأ هذا الجامع المبارك
٤ – العبد الفقير محمود ابن المرحوم[١٦] لطفي الزعيم رحمه الله .
٥-و كان تمام انشائه في شهر ربيع الأول من شهور سنة تسع[١٧] و ستين و تسعمية[١٨].
و يكتنف فتحة الباب مصطبتين[١٩] يبلغ عرض كل واحدة ٠٤٨ م، و ارتفاعها ٠٦٠ م، و طولها ٢ م ،

---

[١٤] – الأبلق: هو البياض والسواد معاً، والأبلق كذلك حجارة بأرض اليمن تضئ ما وراءها كالزجاج، والبلق أيضاً هو الباب والفسطاط والرخام، ويطلق على التكسية الرخامية باللونين الأبيض والأسـود بالتبادل لمداخل المنشآت اسم الأبلق، وقد انتقلت لفظة أبلق بمعناها العربـي إلـى اللغـة التركيـة فيصفون الشئ الذي يجمع بين السواد والبياض بالأبلق.
– سامي محمد نوار: الكامل في مصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ٢٠٠٢م، ص٩.

[١٥]– هكذا في الأصل وذكرها عمر تدمري (أولئك) – عمر تدمري: المرجع السابق، جـ٢ ،ص ٣٦٦.

[١٦] – المرحوم: مفعول من الرحمة، التي تعد من صفات الله تعالى ، فقد ورد فـي القـرآن الكـريم "...وهو الغفور الرحيم" ؛ والمرحوم لقب خاص بالمتوفى .
– شبل إبراهيم عبيد: دراسة أثرية معمارية لمجمع زنكى أتا بقرية زنكي أتا من أعمـال طـشقند ، مجلة كلية الآداب– جامعة حلوان _العدد السابع – يناير ٢٠٠٠م ، ص٦٦٠-٦٦١.
– وهو من أكثر الألقاب وروداً على كتابات شواهد القبور للرجال والنساء في العـصر العثمـاني ، وهو في مصر شائع للميت دون الحي .– جمال خير الله: النقوش الكتابيـة علـى شـواهد القبـور الإسلامية ، العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ٢٠٠٧م ،ص ٢٩٨.

[١٧]– هكذا في الأصل وذكرها سوبرنهايم سبع.
sobernheim (mortiz) : corpus 1 nscriptionum Arabcarum (t xxv . 1909) p134.

[١٨]–هكذا في الأصل وذكرها عمر تدمري(تسعماية).–عمر تدمري: المرجع السابق، جـ٢ ،ص ٣٦٦.
– كما ذكرها سوبرنهايم (تسعماية) -op cit. p134.

[١٩] – الجلسة: يفهم من معناها أنها مكان معد للجلوس وهذا التفسير يساعد في توضيح هذا المصطلح، وللجلسة وظائف كثيرة تختلف باختلاف مكان وجودها فنجدها تكتنف جانبي المداخل الرئيسية وأحياناً الجانبية للمباني فى العصر المملوكي بشقيه والعصر العثماني ومساجد وزوايا وقتنا الحاضـر، كمـا يطلق لفظ جلسة أيضاً على الكراسي الرخامية المحيطة بفساقي الوضوء التى تتوسط صحون المساجد والمدارس والخانقاوات.=

وكان يفتح بالجدار الغربي لكتلة المدخل نافذة مستطيلة الشكل تم سدها حاليا. و يعلو كتلة المدخل مئذنة
الجامع و تقع بالجهة الغربية لكتلة المدخل.

وصف الجامع من الداخل :

يلي فتحة الباب الرئيسي درجتان سلم لكي نصل إلي أرضية الجامع.ويوجد المحراب(لوحة رقم١٦) بجدار القبلة(الجنوبي) (لوحة رقم٢٣) ليس في وسطه و لكن جهة الشرق بعض الشيء. يبلغ عرض فتحة المحراب ١٠,١ م ، و عمقها ٨٠,٠ م و ارتفاعه ٥٢,٢ م يكتنفه عمودان حجريان مدمجان بجدار القبلة ترتفع قاعدة العمود عن أرضية الجامع بمقدار ٢٠,٠ م و هي جزء من جدار القبلة و تبلغ قاعدة العمود ٣٥,٠ م، و بدن العمود ١٠,١ م و تاج العمود ٢٠,٠ م و يعلو جوفة المحراب عقد مدبب يعلوه شريط زخرفي يبلغ عرضه ١٥,٠ م يتألف من زخارف نباتية. ويبلغ طول جدار القبلة ١٥ م و ارتفاعه ٥٥,٥ م و ينقسم الجدار إلي قسمين الأول من أسفل و يبلغ ارتفاعه ١٠,٣ م و سمك الجدار ٠٨,١ م أما القسم الثاني العلوي فيبلغ ارتفاعه ٤٥,٢ م و سمكه ٥٥,٠ م . و هذا القسم من الجدار مقسم إلي ثلاثة أقسام بواسطة دعامتين مدمجتين بالجدار. تفتح بالجدار من أسفل ثلاث نوافذ كبيرة مستطيلة الشكل يبلغ عرضهم ٢٥,١ م، و ارتفاعهم ٠٥,٢م و يرتفعون عن أرضية المسجد بمقدار ٢٠,٠ م ، و تفتح بنفس القسم من الجدار من أعلى نافذتان صغيرتان مستطيلتان يبلغ عرضهما ٢٥,٠ م و ارتفاعهما ٧٠,٠م تعلوهما نافذة ثالثة. و تفتح على يسار المحراب ثلاث نوافذ كبيرة مستطيلة تشبه النوافذ السابقة و تفتح بالقسمين العلويين من الجدار من الجهة الشرقية نافذتان صغيرتان تشبهان النوافذ الصغيرة السابقة. و يكتنف

=ويرجع السبب فى وجود الجلسة على جانبي المداخل إلى أن المعمار قد أوجد حجوراً عميقة تتقدم المداخل وتسبقها مع اتساع جانبى تلك الحجور ونتيجة لذلك وجدت مساحة شاغرة انشغل المعمار محاولاً ملء فراغها فوضع تلك الكتلة الحجرية (الجلسة) لشغلها وهذا طبيعى لأن حجور المداخل فى المبان المملوكية كانت من العمق والاتساع بحيث تساعد المعمار على وضع تلك الكتل الجديدة.ولم يعتن المعمار بالجلسات فى أول ظهورها فبنيت بدون أى زينة وحينما بدأ المعمار فى تزيين المداخل بالإطارات المحفورة من كرندازات وجفوت أحاط أيضاً الجلسات بتلك الإطارات لزينتها وعاملها كجزء متم للمدخل لا تتم زينته إلا بإضافة لمسة جمال إليها، وفى دولة المماليك البرجية انتظم شكل الجلسة وأصبحت قريبة إلى التربيع منها إلى الاستطالة لقلة عمق الحجور التى لم تصل لعمق حجور المداخل فى المبان المملوكية البحرية.
وأطلق على الجلسة أيضاً ألفاظ أخرى وهى المسطبة والكرسي والمكسلة.
.– محمد مصطفي نجيب: مدرسة الأمير كبير قرقماس وملحقاتها، دراسة أثرية معمارية، مخطوط رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار – جامعة القاهرة ١٩٧٥م، الملحق الوثائقي ، ص ١٥٩ – ١٦١.

المحراب من جهته اليمنى منبر رخامي يبلغ طولـــه ١٠,٣ م و عرضـــه ٨٨,٠ م و ارتفاعه ٥٠,٤ م . و يتكون المنبر من مدرج و جوسق .

أولا : المدرج:

يتكون من :

١- باب المنبر (المقدم) ٢ – الريشتين ٣ – السلم و سياجه

ارتفاع جلسة المنبر ٢٥,٠ م خالية من الزخارف.

١ – باب المنبر:

و يطلق عليه باب المقدم و يبلغ ارتفاعه ٧٠,١ م و عرضه ٦٦,٠ م ضلفتا هذا المنبر مجددتان،وقوائم الباب خالية من الزخارف و يعلو ذلك عتـــب مـــستطيل يبلـــغ ارتفاعه ٣٠,٠ م يشغله نص كتابي(لوحة رقم٢١) يتكون من سطرين هما :

– لا إله إلا الله محمد رسول الله .

– نصر من الله و فتح قريب و بشر المؤمنين يا محمد.

و يوجد بالجهتين الشرقية و الغربية نصان مكرران(لوحة رقم١٨، ١٩) يتكـــون كـــل منهما من سطرين هما:

– يا رسول الله .

– الشفاعة .

٢- الريشتان:

مقسمتان إلي قسمين: الأول مثلث الشكل، و هو خالي من الزخـــارف. و الثـــاني مستطيل الشكل و يقع أسفل جلسة الخطيب و يفتح به باب روضة يبلغ عرضه ٧٣,٠ م و ارتفاعه ٦١,١ م يعلوه زخرفة رخامية على شكل عقد نصف دائري . و يعلو ذلـــك جوانب جلسة الخطيب وهو مستطيل الشكل يبلغ ارتفاعه٤٨,٠م و طوله ٨٢,٠م حفرت به زخارف هندسية عبارة عن طبق نجمي من اثنتي عشرة كندة(لوحة رقم٢٠) .

٣- السلم و سياجه:

يتكون السلم من سبع درجات رخامية يبلغ عرض كل منها ٢٥,٠ م، و ارتفاعها ٢٠,٠ م، و طولها ٨٠,٠ م،وجلسة الخطيب يبلغ عمقها ٨٢,٠ م،وعرضها ٨٠,٠ م .

أما السياج (الدرابزين)[٢٠] فهو من الرخام و يبلغ ارتفاعه ٤٠,٠ م و مقسم إلي أربعـــة مربعات تشغلها زخارف هندسية مفرغة تتألف من طبق نجمي ثماني و أرباع أطبـــاق نجمية و يفصل بينها مستطيلات و مربعات خالية من الزخارف فيما عدا المـــستطيل الأوسط به زخرفة السنجات المزررة باللون البني مع الأبيض.

---

[٢٠]– الدرابزين : فارسية بفتح الدال وسكون الراء وفتح الياء ، والأصل يوناني بمعنى الحاجز ويكون حول الشرفات وبجانب السلالم في الأبنية ليتمسك به الصاعد والنازل كيلا يقع على الأرض .
– محمد أحمد دهمان: معجم الألفاظ، ص ٧٣ .

ثانيا: الجوسق: الجزء العلوي من المنبر و يشمل :
١ – القوائم و الأعمدة ٢ – العقود ٣ – قمة الجوسق
١ – القوائم و الأعمدة:
يوجد بالجوسق أربعة أعمدة من الرخام مثمنة الشكل يبلغ ارتفاعها ١ م
٢ – العقود:
بالجوسق أربعة عقود مدببة الشكل.
٣ –قمة الجوسق:
و هي على شكل نصف قبة دائرية.

– الجدار الشرقي بالجامع :

يبلغ طوله ٢٠,١٤ م، و ارتفاعه ٥٥,٥ م، و هو مقسم إلي ثلاثة أقسام بواسطة دعامتين بارزتين و مدمجتين بالجدار يبلغ عرض كل منهما ٨٠,٠ م، و تبرز عن الجدار بمقدار ٤٥,٠ م ، و كل قسم مقسم إلي قسمين من حيث سمك الجدار.

القسم الأول من أسفل يبلغ سمكه ٧٠,٠ م، و ارتفاعه ١٠,٣ م فيما عدا القسم الموجود بالطرف الجنوبي و يبلغ ٣٠,٣ م، و تفتح به نافذتان مستطيلتان معقودتان بعقد موتور و يبلغ ارتفاع كل منهما ١٠,٢ م،و عرضها ١٠,١ م و ترتفع عن أرضية المسجد بمقدار ٢٠,٠ م.

و القسم الثاني من الجدار و هو القسم العلوي و يبلغ ارتفاعه ٤٥,٢ م، و يبلغ سمكه ٥٠,٠ م، و تفتح به فتحة نافذة مستطيلة الشكل يبلغ عرضها ٢٥,٠ م، و ارتفاعها ٧٠,٠ م . و يختلف هذا القسم عن نظيره الموجود في الطرف الجنوبي من الجدار حيث يفتح القسم بأكمله كنافذة.

الجدار الغربي:

يبلغ طوله ٨٥,١٣ م، و ارتفاعه ٥٥,٥ م و مقسم إلي ثلاثة أقسام بواسطة دعامتين بارزتين. القسم الأول من جهة الشمال و الثاني فتحت بهما نافذتان حديثتان، و فتحت بالقسم الثالث بالطرف الجنوبي للجدار فتحة باب لغرفة أضيفت للجامع.

الجدار الشمالي:

يبلغ طوله ٩٥,١٣ م، و ارتفاعه ٥٥,٥ م و هو مقسم إلي ثلاثة أقسام، القسم الأول الموجود بالطرف الغربي مقسم إلي قسمين، الأول من أسفل يبلغ ارتفاعه ١٠,٣م و تفتح به نافذتان مستطيلتان يبلغ عرض كل منهما ١,٣٥ م، وارتفاعهما ٢,١٥ م وترتفع عن أرضية المسجد بمقدار ٠,١٠ م . أما القسم الثاني العلوي فيفتح به ثلاث نوافذ صغيرة مستطيلة الشكل وهذا القسم يطل علي شارع الحدادين . أما القسم الأوسط في الجدار فيفتح به فتحة الباب الرئيسي ويبلغ عرضها ١,٥٠ م، وارتفاعها ٢,٨٣ م وهذا القسم من الجدار يرتد عن القسم السابق بمقدار ٠,٤٥ م ويوجد بهذا القسم دكة

المبلغ (سده خشبية)[٢١] (لوحة رقم٢٢) يصعد اليها عن طريق سلم خشبي ويبلغ عرضها ٣,٦٠ م، وطولها ٢,٥٥ م وترتفع عن أرضية المسجد بمقدار ٣,٠ م ، وارتفاع الدرابزين ٠,٥٢ م وهو مقسم الي مربعات ومستطيلات تشغلها زخارف خشبية وسقفها تشغله زخارف هندسية متقاطعة تتألف من معينات ومثلثات يتوسطها طبق نجمي ثماني نفذت الزخارف بطريقة السدايب ، ومن دكة المبلغ نصل الي مدخل المئذنة . القسم الثالث من الجدار الشمالي يوجد به دخلة يبلغ عرضها ١,٠٨ م، وعمقها ٠,٧٧ م وكان يفتح بهذا القسم نافذة تم تحويلها الي باب يؤدي الى ميضأة شيدت حديثاً ويوجد بأعلى الجدار نافذة صغيرة مستطيلة الشكل .

- سقف الجامع :-

يعلو الجامع سقف يتألف من تسعة أقبية متقاطعة من الحجر تستند من جهة الجدران على دعامات مدمجة بالجدران ومن جهة أخرى على عمودين من الجرانيت بكل منهما تاج حجري ، ودعامتين مثمنتين من الحجر يبلغ عرض كل ضلع منها ٠,٣٠ م .

- مئذنة الجامع (لوحة رقم١٧)**:-**

طراز المئذنة من الطرز الفريدة في العصر العثماني حيث تتكون من ستة أضلاع وليس لها قمة مثل مآذن العصر العثماني،ولا يوجد لها مثيل في الجوامع العثمانية في الأقطار الإسلامية. و يصعد إلى المئذنة عن طريق دكة المبلغ الخشبية يعلوها درجتي سلم يبلغ ارتفاع الأولى ٠,٢١ م، وعرضها ٠,٢٨ م وهي جزء من سمك جدار الجامع والثانية يبلغ عرضها ٠,٢٨ م، وارتفاعها ٠,٢٤ م، وطولها ٠,٨٤ م يلي ذلك فتحة باب يبلغ عرضها ٠,٨٠ م، وارتفاعها ١,٥٠ م يرتفع عن درجة السلم الثانية بمقدار ٠,٢٨ م يلي ذلك قسم مستطيل الشكل تبلغ مساحته ١,٧٥ م X ١,٥٤ م يعلوه قبة ضحلة ويوجد بجداره الشمالي دخلة يبلغ عرضها ٠,٦٦ م، وارتفاعها ١,٠٥ م يفتح بطرفها الخارجي نافذة يبلغ عرضها ٠,٦٣ م، وارتفاعها ٠,٨٣ م وسمك هذا الجدار ٠,٦٠ م .

ويفتح بالجدار الشرقي فتحة باب تؤدي إلي سطح الجامع يبلغ عرضها ٠,٧٣ م، وارتفاعها ١,٧٣ م يعلوها نافذة تشبه فتحة السهام . ويفتح بالجدار الغربي فتحة باب

---

[٢١] – سدة خشبية :بمعني المقصورة تماما ، ولكنها في العصر المملوكي استعملت لسقف المقصورة ، وكان يصلي عليها المؤذنون ليرددوا التكبير بعد الإمام ، وفي عصرنا يطلقون لفظ السدة على سقيفة توضع في المسجد تجاه المحراب والمنبر ، يقوم المؤذنون فيها بالتبليغ أيضا . وأصبحت السدة هذه في عصرنا من مستلزمات الجوامع كالمنابر ، والسدة الآن لصلاة النساء وللتوسع في الصلاة. – محمد أحمد دهمان: معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي، دار الفكرالمعاصر– بيروت – الطبعة الأولى ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م ،ص ٨٩.

يبلغ عرضها ٠,٧٠ م، وارتفاعها ١,٥٥ م وترتفع عن أرضية الغرفة بمقدار ٠,٢٧ م وهي تفضي إلي مئذنة الجامع التي يبلغ ارتفاعها ٨,١٠ م من سطح الجامع ويزخرف بدن المئذنة من الخارج بمدماكين باللون الأسود، والمئذنة من الداخل اسطوانية الشكل يتوسطها سلم حلزوني يبلغ عدد درجاته تسع وعشرون درجة حتى الشرفة الأولي للمئذنة يبلغ طول كل درجة ٠,٧٨ م، وارتفاعها ٠,٢٤ م وعرضها من جهة جدار المئذنة ٠,٢٦ م ومن جهة العمود ٠,٠٥ م ، ويفتح بجدار المئذنة نافذة يبلغ عرضها من الداخل ٠,٤٨ م، وارتفاعها ٠,٦٨ م يعلوها عقد موتور ومن الخارج يبلغ عرضها ٠,١١ م وارتفاعها ٠,٦١ م تشبه فتحة السهام ويبلغ سمك جدار المئذنة ٠,٤٦ م .

– الشرفة الأولى للمئذنة : يبلغ قطرها ٢,١٥ م، وارتفاعها ٢,٤٠ م وسمك جدارها ٠,٢٢ م وهي سداسية الشكل يبلغ طول كل ضلع ٠,٨٥ م ويوجد بكل ضلع نافذة يبلغ عرضها ٠,٧١ م، وارتفاعها ٠,٩٨ م يعلوها عقد على شكل حدوة فرس .

– الشرفة الثانية للمئذنة : يفصل بينها وبين الشرفة السابقة من الخارج صف من المقرنصات بداخلها زخارف نباتية تشبه الموجودة بعقد كتلة المدخل، وهذه الشرفة سداسية الشكل أيضاً يبلغ عرض كل جدار فيها ٠,٨٥ م، وارتفاع الشرفة ١,٨٧ م وارتفاع الدرابزين ١,٠ م ويوجد بأعلى الدرابزين أكتاف حجرية يبلغ عرض كل واحد ٠,١٨ م يحمل سقف الشرفة ويوجد بكل ضلع من الدرابزين زخارف عبارة عن وردة تتألف من عشر بتلات ويصعد الى هذه الشرفة عن طريق سلم خشبي .

المصلى الصيفي :–

وهو من العناصر الفريدة في الجامع من كونه مستقل عن الجامع بعكس جامع الاويسية الذي يوجد به المصلى الصيفي في صحنه،والمصلى معلق أيضاً حيث شيد أسفله المراحيض وأحد الحوانيت ومدخله يقع في مواجهة كتلة مدخل الجامع وهو مستطيل الشكل غير متساوي الأضلاع حيث يبلغ طول جداره الجنوبي ١١,٠ م وجداره الشمالي ١٣,٣٠ م وجداريه الشرقي والغربي ٧,٢٠ م ويوجد محرابه(لوحة رقم٢٥) في الزاوية الجنوبية الشرقية ويبلغ عرض فتحته ٠,٩٧ م وارتفاعه ١,٨٥ م ويبلغ عمق حنيته ٠,٥٠ م ولا يوجد به أعمدة ويخلو من الزخارف ويوجد أسفل الجدارين الشمالي والغربي مصطبتين فتح بالأولى دخلات (لوحة رقم٢٤) لها عقود زخرفية تشبه الدخلات الموجودة بالحمام الجديد الخاصة ببيت القباقيب يبلغ عمق الدخلة ٠,٦٠ م، وعرضها ٠,٣٣ م وإرتفاعها ٠,٤٠ م .

– المدرسة المحمودية (شكل رقم ٣) :–

تقع بالجهة الشرقية من الجامع ويفصل بينهما بستان (حديقة) وقد شيدها محمود لطفي الزعيم منشئ الجامع ولذلك تحمل اسمه وليس كما ذكر أحد الباحثين من أنها

بنيت في وقت غير معروف في عصر المماليك[٢٢] . والمدرسة مستطيلة الشكل من الداخل تبلغ مساحتها ٥,٦٠ م x ٤,٣٨ م وارتفاعها ٤,٠٦ م يتوسط الجدار الجنوبي من المدرسة المحراب(لوحة رقم٢٧) يبلغ عرض فتحته ١,٥٠ م، وارتفاعه ١,٨٦ م وعمق دخلته ١,٠ م وكان يكتنف المحراب عمودين فقدا حالياً ، ويكتنف المحراب من جهتيه الشرقية والغربية نافذتين مستطيلتي الشكل يبلغ عرض كل منها ٠,٧٦ م، وارتفاعها ١,٣٧ م ، ويوجد بالجدار الشمالي فتحة الباب الرئيسي وهي تتوسط الجدار ويكتنفها نافذتان تشبهان السابقتان ، ويفتح بالجدار الغربي نافذتان تشبهان أيضاً النوافذ السابقة ويعلو هذه المدرسة سقف على شكل قبو متقاطع (لوحة رقم٢٩).

– الواجهة الرئيسية يتوسطها فتحة الباب الرئيسي(لوحة رقم٢٦) وهي مستطيلة الشكل يبلغ عرضها ١,٠٥ م وارتفاعها ١,٧٣ م يعلوها عتب نقش عليه نص كتابي(لوحة رقم٢٨) يتكون من سطرين نصهما كالتالي :–

١–بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله محيي الرمم ومنشئهم[٢٣] من بعد العدم جدد هذا [٢٤].

٢–المسجد المبارك الفقير علي أغا[٢٥]ناظر[٢٦]المحمودية في شهر ربيع الاول سنة٩٩٥ .

ويعلو ذلك فتحة نافذة مستطيلة ، ويكتنف فتحة الباب نافذتان مستطيلتان تشبهان النوافذ السابقة.

– **الضريح**(لوحة رقم٣٠) :–

يقع شرق الجامع ويفصل بينهما بستان ويقع بالقرب من المدرسة المحمودية وهو مربع الشكل يبلغ طول ضلعه من الخارج ٣,٤٦ م ومن الداخل ٢,٥٦ م(شكل رقم ٢) ،

---

[٢٢] – عمر عبد السلام تدمري : تاريخ وآثار مساجد ومدارس طرابلس في عصر المماليك، مطبعة دار البلاد – طرابلس – الطبعة الأولى ١٩٧٤م ، ص ٣٢٥.

[٢٣]– هكذا في الأصل وذكرها عمر تدمري (منشئها) – عمر تدمري: تاريخ واثار، ص ٣٢٥.

[٢٤] – هكذا في الأصل وأسقطها عمر تدمري. – عمر تدمري: تاريخ واثار، ص ٣٢٥.

[٢٥]– أغا : اختلف في أصل الكلمة فقيل تركية من المصدر "أغمق" ومعناها الكبير وتقدم السن وقيل إنها من الكلمة الفارسية " آقا " وتطلق في التركية على الرئيس والقائد وشيخ القبيلة وعلى الخادم الخصي الذي يؤذن له بدخول غرف النساء ، واستعمل عند العثمانيين لقبا بمنزلة خواجا وأفندي ويلقب بها كبير الخدم،وبلغت أهمية هذا اللقب جدا جعله يطلق على كتخدا الصدر الأعظم في تركيا. – مصطفى بركات: الألقاب والوظائف ، ص١٧٣.

[٢٦]– ناظر: وردت هذه الوظيفة و كثير من الوظائف المركبة منها على الآثار العربية ، و قد أطلق لفظ الناظر على المشرف و بخاصة المشرف المالى . و اسم هذه الوظيفة مأخوذ إما من النظر الذى هو رأى العين لأنه يدير نظره في أمور ما ينظر فيه ، و إما النظر بمعنى الفكر : لأنه يفكر فيما فيه المصلحة من ذلك .

– حسن الباشا : الفنون الإسلامية و الوظائف على الآثار العربية ، القاهرة، ١٩٦٦–١٩٧٠ م ، ج ٣، ص ١١٧٧ .

ويوجد بكل ضلع من الخارج كتفان يبلغ عرض كل منهما ٠,٦٣ م وارتفاعهما ١,٥٥ م يتوسطه فتحة معقودة بعقد مدبب يبلغ عرضها ٢,٢٠ م وارتفاعها ٢,٨٥ م ، ومن الداخل يوجد بكل ضلع من أضلاع المربع كتفان يبلغ عرض كل منهما ٠,١٨ م، وارتفاعهما ١,٥٥ م يتوسطهما فتحة معقودة يبلغ عرضها ٢,٢٠ م، وارتفاعها ٢,٨٥ م يعلو ذلك قبة نصف دائرية يبلغ ارتفاعها من الداخل ٦,٨٠ م، ومن الخارج ٧,٠٥ م مقامة على مثلثات ركنية ورقبة القبة مثمنة الشكل فتح بها ثمان نوافذ معقودة بعقود مدببة يبلغ عرض كل واحدة ٠,٦٠ م، وارتفاعها ٠,٧٠ م ، وفتح بخوذة القبة فتحتان صغيرتان متقابلتان . ويتوسط أرضية القبة تركيبة حجرية مستطيلة الشكل مساحتها ١,٧٧ م X ٠,٧٠ م ويبلغ ارتفاعها من ثلاث جهات ٠,٦٠ م وبالجهة الرابعة ١,٦٥ م نقش على الجانبين نصان من الكتابة يتالف كل منهما من ثلاثة أسطر يعلو الجانب الغربي زخارف نباتية،أما الجانب الشرقي فيعلوه ويحيط به من الطرف الشمالي زخارف نباتية أتلف بعضها بفعل الرطوبة ، الوجه الأول نصه مايلي:

نص الجانب الغربي(لوحة رقم٣١) :

١- لا إله إلا الله محمد رسول الله كل من عليها فان.
٢- لقد عاش محمود ومات ميتا وقضا (...) بإذنه غدا عنه مخيرا.
٣- (.....)

نص الجانب الشرقي:

١- لا إله إلا الله محمد رسول الله كل من عليها فان.
٢- لإنشاء هذا القبر قد ضم ما خلدا من الجود عنه صار الضائع الفاني.
٣- (.....)

ثانيا: جامع الطحام:

الموقع:

يقع شمال الجامع المعلق، في المحلة المعروفة بقبوة الحتة بحي الحدادين.

التسمية:

يسميه العامة بالطحان، وذكرته سجلات المحكمة الشرعية بطرابلس باسم الطحان ،وذكره النابلسي باسم الطحال[٢٧]، كما ذكره ابن محاسن باسم الطحان[٢٨]،و الطحام على وزن فعال، وهو الشجاع الذي يقتحم المعارك[٢٩].

---

[٢٧] – عبد الغني النابلسي: الرحلة الطرابلسية، ص ٧٢
[٢٨] – ابن محاسن: المنازل المحاسنية، ص ٨٣.
[٢٩] – عمر تدمري: تاريخ وأثار،ص ٢٣٦.

التاريخ:

الجامع لا يحمل أي نقوش كتابية تدل علي تاريخ بنائه و لكن أسلوب تخطيطه يدل علي أنه من العصر العثماني حيث يشبه أسلوب تخطيط الجامع المعلق و أيضا وجود مصلى صيفي له. في حين يرجعه أحد الباحثين إلي العصر المملوكي مستندًا إلي شكل المئذنة[٣٠].

تخطيط الجامع (شكل رقم٤):

يمتاز تخطيطه بالبساطة في التصميم، و يشبه الجامع المعلق إلي حد كبير حيث شيد فوق مجموعة من الحوانيت، و تخطيطه من الداخل عبارة عن مستطيل غير متساوي الأضلاع حيث يبلغ طول جداره الجنوبي ١٠,١٦ م و جداره الشمالي ٩٠,١٥ م و جداره الشرقي ١٤ م و الغربي ٥٠,١٤ م و يوجد المحراب في الطرف الشرقي من الجدار الجنوبي وتبلغ طول المسافة بينه وبين فتحة الباب الرئيسي ١٨,٥٠م[٣١] ، و يتوسط الجدار المنبر الرخامي، و يفتح الباب الرئيسي في الجدار الشمالي و يعلو الجامع تسع أقبية متقاطعة تفتح بأحدها فتحة للتهوية والإضاءة تستند في وسط الجامع علي أربعة أعمدة منها عمودين من الجرانيت وآخرين من الرخام[٣٢] ومن الجهة الأخرى على دعامات بارزة ومدمجة بجدران الجامع.

و بالمسجد مصلي صيفي ليس في مستوي أرضية الجامع و لكن أعلي منه، و للجامع مئذنة تقع فوق المدخل من الجهة الغربية.

الوصف العام :

شيد أسفل الجامع مجموعة من الحوانيت أوقفت عليه . و يصعد إلي الجامع عن طريق سلم يبلغ عدد درجاته ثمان عشرة درجة تؤدي إلي بسطة تفضي إلي كتلة المدخل التي يبلغ عرضها ٥٠,٢ م و ترتد عن جدار الواجهة بمقدار ٣٠,١ م تتوسطها فتحة الباب الرئيسي و يبلغ عرضها ٤٠,١ م و ارتفاعها ٥٠,٢ م . و يزخرف الواجهة الشمالية بعض المداميك باللون الأسود (زخرفة الأبلق).

الجدار الجنوبي:

و يبلغ طوله ١٠,١٦ م و مقسم إلي ثلاثة أقسام بواسطة دعامتين بارزتين و مدمجتين بالجدار، و يبلغ بروز كل دعامة ٥٠,٠ م و عرضها ١٠,١ م .

القسم الأول من الجدار تتوسطه فتحة نافذة مستطيلة الشكل يبلغ عرضها ١ م و ارتفاعها ١,٩٥ م ترتفع عن أرضية الجامع بمقدار ٠,٢٠ م، و تعلو ذلك نافذة صغيرة

---

[٣٠]– عمر تدمري: تاريخ وأثار،ص ٢٣٦.

[٣١] – في حين يذكر عمر تدمري انها ١٥م. – عمر تدمري: تاريخ وأثار،ص ٢٣٧.

[٣٢]–في حين يذكر عمر تدمري انها أربعة أعمدة من الجرانيت.–عمر تدمري:تاريخ وأثار،ص ٢٣٨.

مستطيلة الشكل بأعلي الجدار، و تكتنف النافذة الأولي من الجهة الغربية فتحة باب يبلغ عرضها ٨٥,٠ م تفضي إلي غرفة صغيرة تبلغ مساحتها ٢ م ×٣٠,٢ م و ارتفاعها ٢٠,٣ م يعلوها قبو متقاطع تفتح بجدارها الغربي فتحة نافذة يبلغ عرضها ٨٥,٠ م و ارتفاعها ٥٠,١ م، و ترتفع عن أرضية الغرفة بمقدار ٢٠,٠ م تفتح علي شارع الحدادين و تقابلها نافذة أخري بالجدار الشرقي للغرفة .

و القسم الثاني من الجدار تفتح به نافذتان مستطيلتان يبلغ عرض كل منهما ١ م و ارتفاعهما ٩٥,١م و تعلوهما نافذة صغيرة مستطيلة الشكل بأعلي الجدار ويتوسطها المنبر الرخامي (لوحة رقم ٣٣) و الذي يبلغ عرضه ٩٠,٠ م و طوله ٨٥,٢ م ، وليس به زخارف، وتبلغ فتحة بابه ٠,٦١م ، ويفتح به باب روضة يبلغ عرضة ٠,٧٠م وارتفاعه ١,٥٥م ،ويتألف درج السلم من ست درجات يبلغ طول كل منهم ٠,٦٦م ، وعرضها ٠,٢٣م ، وارتفاعها ٠,٢٣م، ويبلغ ارتفاع جلسة الخطيب ٠,٥٣م ، وعمقها ٠,٧٤م ، ويبلغ ارتفاع مسند الخطيب ٠,٣٨م ، وعرضه ٠,٦٣م ، ويبلغ ارتفاع عمود الجوسق ٠,٧٧م ، وارتفاع العقد ١,١٨م من مسند الخطيب.

القسم الثالث من الجدار و يتوسطه محراب الجامع (لوحة رقم ٣٢) و يبلغ عرضه ٥٢,١ م و ارتفاعه ٣٥,٢ م و عمقه ٧٧,٠ م و يكتنفه عمودان رخاميان لكل منهما قاعدة مزخرفة يبلغ ارتفاعها ٣٥,٠ م و عرضها ١٨,٠ م و يبلغ ارتفاع بدن العمود ٩٥,٠ م و تاج العمود مزخرف بمقرنصات و يبلغ ارتفاعه ٣٥,٠ م،و يوجد شريط زخرفي بارز حول المحراب يبلغ عرضه ١٧,٠ م و يتألف من زخارف مجدولة.

و الجدار الجنوبي شيد بسمكين مختلفين، الأول يبلغ سمكه ٩٥,٠ م و يبلغ ارتفاعه ٧٠,٢ م في القسم الأول و الثاني من الجدار و يبلغ ارتفاع القسم الثالث ٧٠,٣ م و سمك الجدار من أعلي يبلغ ٥٥,٠ م و يشبه إلي حد كبير طريقة البناء في الجامع المعلق .

الجدار الغربي (لوحة رقم ٣٤):

و يطل علي الواجهة المطلة علي شارع الحدادين، و هو مقسم إلي ثلاثة أقسام بواسطة دعامتين تشبهان الموجودتين بالجدار الجنوبي، و كل قسم من الأقسام الثلاثة تفتح به نافذتان مستطيلتان عرض كل منهما ١٠,١ م و ارتفاعها ٩٥,١ م . و ترتفع عن أرضية الجامع بمقدار ٢٠,٠ م و تعلوهما نوافذ مستطيلة الشكل، و تكسو أرضية هذه النوافذ و نوافذ الجدار الجنوبي زخارف رخامية (لوحة رقم ٤٢ – ٤٣) تتألف من أشكال مستطيلة باللون الأسود يتوسطه مستطيل باللون البني و أشكال مربعة باللون الأسود و يتوسطها شكل مثمن باللون الأبيض و الزوايا في المربع علي شكل مثلث باللون البني، وشكل آخر مربع باللون الأسود داخله رخام أبيض به شكل معين باللون الأسود. و هذه الزخارف فريدة في آثار مدينة طرابلس.

الجدار الشرقي (لوحة رقم ٣٨):

مقسم إلي ثلاثة أقسام بواسطة دعامتين و فتحت بالقسم الأول نافذة مستطيلة الشكل سد الجزء الأسفل منها و يبلغ عرضها ٠٥,١ م و ارتفاعها ٣٥,١ م ، تعلوها نافذة مستطيلة الشكل، و تفتح بالقسم الثاني نافذتان يبلغ ارتفاع الواحدة ٩٠,٠ م و عرضها ٠٥,١ م. و تعلوهما نافذة مستطيلة الشكل.

القسم الثالث من الجدار :

كان يؤدي إلي بركة للوضوء (لوحة رقم ٣٩) و لكنها أزيلت و تم عمل ميضأة حديثة مكانها و مساحة هذا القسم ٥,٢٠م × ٣م يعلوه قبو متقاطع و توجد به لوحة رخامية (لوحة رقم ٤٠) خاصة ببركة المياه تتألف من ثلاثة سطور نصها كالآتي:

١- أنشأ هذا الخير لوجه الله العزيز.

٢- الغفار عبده الحاج حسن بن[٣٣].

٣- البير قدار[٣٤] رحمه الله سنة ١١١١.

الجدار الشمالي :

يفتح به الباب الرئيسي للجامع و يبلغ ارتفاعه ٩٠,٢ م تليه مساحة تبلغ ٤٠,٤ م ×٦٠,٣م، يكسو أرضيتها رخام ملون مزخرف بأشكال مربعات يتوسطها دوائر(لوحة رقم ٤١) و يوجد بجهته الشرقية سلم حجري (لوحة رقم ٤٤) يؤدي إلي دكة المبلغ و أيضا إلي المصلي الصيفي و إلي المئذنة ، و يعلو هذا القسم دكة المبلغ الخشبية (لوحة رقم ٣٦) و التي يبلغ ارتفاعها ٢٠,٣ م. و أرضية هذا القسم أقل في الارتفاع من أرضية الجامع بمقدار ٤٠,٠ م و نصعد إلي أرضية الجامع بواسطة درجتي سلم.

و تفتح بالجدار الغربي من هذا القسم فتحة باب يبلغ عرضها ٨٧,٠ م تؤدي إلي غرفة مستطيلة الشكل مساحتها ١٠,٨ م ×١٠,٣ م و توجد بجدارها الجنوبي ثلاث دخلات عرض الأولي و الثالثة ٨٥,٠ م و عمقها ٩٠,٠ م أما الوسطي فعرضها ٩٠,٠ م و عمقها ٤٠,٠ م و ارتفاعهم ٧٥,١٠ م .وتفتح بالجدار الغربي نافذتان يبلغ عرض كل منهما ٨٥,٠ م و ارتفاعهما ٧٠,١م و ترتفع عن أرضية الغرفة بمقدار ٥٠,٠ م و سمك هذا الجدار ٣٠,٠ م و الجدار الشمالي تتوسطه فتحة نافذة يبلغ ارتفاعها ٧,١م و عرضها ١ م .و تكتنفها من الجهة الغربية دخلة يبلغ عرضها ٩٠,٠ م و عمقها ٨٥,٠ م و ارتفاعها ٧٥,١ م و من الجهة الشرقية دخلة عرضها ٩٥,٠ م و عمقها ٨٥,٠ م و

---

[٣٣]- قام المستشرق بروس كندي بقراءة النص خطأ حيث ذكر (الحاج عبده محسن بن البرت قدار) Bruce Conde, Tripoli of Lebanon , Beirut 1961,P68. -

[٣٤] - البيرق لفظ تركي بمعنى العلم أو الراية والبيرقدار هو حامل البيرق. -محمد أحمد دهمان: معجم الألفاظ،ص ٤٠

تفضي من جهتها الشرقية إلي غرفة صغيرة مساحتها ٣٥,١ م×٦٠,١ م تعلوها قبة صغيرة فتح بها مضاوي[٣٥] . و هي ظاهرة فريدة في المنشآت الدينية.
ويوجد بالقسم الشرقى من الجدار الشمالى للجامع سلم خشبى (لوحة رقم ٣٧) يؤدى الى فتحة باب تفضي إلى المصلى الصيفى.
وجدران الجامع من أسفل سميكة ومن أعلى اقل سمكا مثل الجامع المعلق.

سقف الجامع:

يغطى الجامع سقف يتألف من تسعة أقبية متقاطعة من الحجارة مقامة على الدعامات البارزة المدمجة بالجدران من جهة وعلى اربعة اعمدة بوسط الجامع منها عمودان من الجرانيت وآخران من الرخام. يبلغ ارتفاع كل عمود ٢,٥٥م وارتفاع التاج ٠,٥٠م وتيجان الأعمدة الرخامية مزخرفة أما الخاصة بالأعمدة الجرانيت فخالية من الزخارف.
ويفتح بالسقف وخاصة بالقبو الأوسط أما الجدار الشمالى فتحة مربعة الشكل (لوحة رقم ٣٥) وظيفتها دخول الضوء والتهوية بالجامع.

المصلى الصيفى (شكل رقم٥):

وهو طراز فريد حيث أرضيته أعلى من أرضية الجامع، ونصل إليه عن طريق سلم خشبى مثبت بالجدار الشمالى للجامع يؤدى إلى فتحة باب يبلغ عرضها ١,٦٠م بالجدار الجنوبى من المصلى. ونصل إليه من جهة أخرى عن طريق السلم الحجرى المؤدى إلى دكة المبلغ بالجامع ومنه فتحة باب يبلغ عرضها ٠,٨٥م بالجدار الغربى للمصلى.
والمصلى (لوحة رقم ٤٥) مستطيل الشكل، يبلغ طول الجدارين الشمالى والجنوبى ٩,٢٥م أما الجدار الشرقى ٤,٧٠م والجدار الغربى ٤,٩٠م.
ويوجد المحراب فى الزاوية الجنوبية الشرقية يبلغ عرضه ١,٢٠م وعمقه ٠,٦٥ وارتفاعه ١,٨٠م ويكتنف المحراب عمودان رخاميان يبلغ ارتفاع بدن المحراب ١,٠٠م وتاجه ٠,٢٢م وهو تاج مقرنص.
ويفتح بالجدار الجنوبى فتحة باب يبلغ عرضها ٠,٨٥م يفضى إلى غرفة تبلغ مساحتها ٤,٨٠مx٢,٨٠م وارتفاعها ٢,٦٠م ويفتح بأعلى الجدارين الجنوبى والشرقى نافذة مستطيلة الشكل.

---

[٣٥]– مضاوي: المضاوي هي الفتحات التي بقباب الحمامات. يركب بها زجاج لنفاذ الضوء، وقد يركب بدلا من الزجاج حجر الطلق وهو حجر ذو بريق يقطع إلى صفائح رقيقة تعشق في فتحات القباب وأجود أنواعه اليماني والهندي والأندلسي. – سامي نوار: الكامل في مصطلحات ، ص ١٧٠.
– وعن المضاوي أنظر :– محمد محمد أمين وليلى على إبراهيم: المصطلحات المعمارية،ص١٠٨.
– عبد الرحيم غالب: موسوعة العمارة الإسلامية،ص٣٩٠.

المئذنة (لوحة رقم ٤٧):

تعد مئذنة جامع الطحام من المآذن الفريدة فى العصر العثمانى ليس فى مدينة طرابلس فحسب بل فى مصر والشام حيث لا يوجد لها مثيل من حيث الشكل والزخرفة. ونصل إلى قاعدة المئذنة بواسطة إحدى عشرة درجة سلم.

للمئذنة قاعدة مربعة مزخرفة بزخرفة الأبلق ويوجد بناحيتها من جهة الواجهة الشمالية عمودان حجريان مدمجان بالقاعدة، ويتكون كل عمود من خمسة مداميك حفر على ثلاثة منهم زخرفة رأسية تتكون من ضلوع بارزة وأخرى غائرة أما الحجران الآخران فزخرفت كل منهما بزخرفة مجدوله وتيجان العمودان تشغلها المقرنصات، وقد تم بناء جدار أعلى الجدار الشمالى وتم عمل سقف خرسانى بينه وبين سقف الجامع مما أخفى القاعدة من الجهة الشرقية. ويوجد شريط زخرفى أعلى فتحة باب المئذنة عبارة عن زخارف هندسية. ويعلو القاعدة فى الأركان أشكال هرمية لتحويل المربع إلى مثمن.

ويوجد بالمئذنة سلم حلزونى (لوحة رقم ٤٦) يتكون من ثلاثة عشرة درجة يبلغ عرض كل منها ٠,٣١م من جهة الحائط و ٠,٠٦م من جهة العمود وارتفاع كل منها ٠,٢٥ يؤدى إلى النوافذ يلى ذلك سلم خشبى يؤدى إلى شرفة المئذنة. المعقودة بعقود على شكل حدوة فرس ويبلغ عرض النافذة ٠,٦٥م وارتفاعها ٠,٨٥ وسمك جدار المئذنة ٠,٢٤م ويلى ذلك سلم خشبى يؤدى إلى شرفة المئذنة، وهى مثمنة الشكل يبلغ عرض كل ضلع ٠,٩٥م ارتفاعها ٠,٩٥م.

المئذنة من الخارج: يفتح فى أربعة أضلاع من المثمن نوافذ معقودة يوجد أسفل كل نافذة لوح حجرى مربع الشكل مزخرف يبلغ عرضه ٠,٦٥ وارتفاعه ٠,٦٥ يوجد بإحداها زخرفة بارزة على أرضية غائرة قوام الزخرفة مربع فى الوسط تشغله زخارف بارزة (لوحة رقم ٤٨) تدور حوله زخارف تشبه الشرفات النباتية اتجاهها للداخل ومربع آخر الشرفات تتجه إلى الخارج. ومربع ثالث يتألف من زخارف هندسية (لوحة رقم ٤٩)، ويوجد بأحد الأضلاع المصمتة دخلة بها عمودان اسطوانيان مدمجان من الحجر يحملان عقد نصف دائرى وليس فى جميع الأضلاع.

يوجد بأحد الأضلاع الأربعة الأخرى دخلة معقودة يكتنفها عمودان مدمجان بجدار المئذنة[٣٦].

يعلو ذلك صفان من المقرنصات ذات الدلايات تحمل الشرفة المثمنة البارزة بعض الشئ عن جدران المئذنة ويوجد بها ثمانية قوائم حجرية تحمل سقف من الآجر ويبلغ ارتفاع المئذنة ٦,٩٠م حتى سطح الجامع.

---

[٣٦]–وليس كما ذكر عمر تدمري من أنه يوجد في الأضلاع الواقعة بين النوافذ الأربعة تجويفات تشبه المحاريب.

– عمر تدمري: تاريخ وأثار، ص ٢٣٩.

الملاحق

(ملحق ١)

الوثيقة الأولى (لوحة رقم ١):

قضية

تقرير وظيفة

١- بمجلس الشرع الشريف ومحفل الحكم المنيف بطرابلس المحمية أجله الله تعالى نصب متوليه مولانا وسيدنا.

٢- المولى الحاكم الشرعى الموقع خطه الكريم بأعاليه وأمد فضايله ومعاليه وحسنت أيامه ولياليه.

٣- حافظ هذا الكتاب الشرعى فخر الخطبا الشيخ مراد ابن الشيخ محمد البترونى ناظراً على.

٤- وقف جامع الطحان الكاين باطن طرابلس وعين له بنظير مباشرته وظيفة النظر المزبورة.

٥- فى كل يوم عثمانيين فضيين من متحصل وقف الجامع المزبور لما رأى فى ذلك من الأنفعية.

٦- والمصلحة لجهة الوقف المزبور واذن له بمباشرة الوظيفة المزبورة وتناول المعين.

٧- المزبور من متحصل وقف الجامع المرقوم نصباً وتعيناً وإذنا شرعيات مقبولات.

٨- من الشيخ مراد المذكور القبول الشرعى وجاهة وجرى ذلك وحرر فى أوائل شهر شوال.

٩- المكرم من شهور سنة سبع وسبعين وألف والحمد لله.

(ملحق ٢)

الوثيقة الثانية (لوحة رقم ٢):

قضية

١- تقرير وظيفة سبب تحرير هذا الرقم الذى هو على نهج الشرع.

٢- القويم هو انه بمجلس الشرع الشريف ومحفل الحكم المنيف بطرابلس الشام المحمية أجلة الله تعالى.

٣- قرر متوليه مولانا وسيدنا المولى الحاكم الشرعى الموقع خطة الكريم أعلاه دام فضله وعلاه.

٤- حامل هذا الكتاب الشرعى وناقل ذا الخطاب المرعى فخر الصلحا الشيخ على بن المرحوم.

٥- الشيخ محمد فى وظيفة الكتابة على وقف جامع الطحان المعمور بذكر الله تعالى الكاين.
٦- باطن طرابلس وعين للوظيفة المزبورة فى متحصل وقف الجامع المذكور فى كل يوم.
٧- ثلاث عثمانيات فضيات واذن له بمباشرة الكتابة المزبورة وتناول معلومها المرقوم.
٨- وذلك لصلاحيته للخدمة المزبورة ولما رأى فى ذلك الأنفعية لجهة الوقف.
٩- المزبور تقريراً وأذناً شرعيين مقبولين من الشيخ على المذكور وجاهة وشفاهة القبول.
١٠- الشرعى تحريراً فى أوائل شهر شوال المكرم فى شهور سنة سبع وسبعين وألف.

(ملحق ٣)
الوثيقة الثالثة (لوحة رقم ٣):
قضية
تقرير وظيفة توليه
١- سبب تحرير هذا الرقم الذى هو على نهج الشرع القويم هو انه.
٢- بمجلس الشرع الشريف ومحفل الحكم المنيف بطرابلس الشام المحمية أجلة الله تعالى قرر متوليه.
٣- مولانا وسيدنا المولى الحاكم الشرعى الموقع خطه الكريم بأعاليه دامت فضايله ومعاليه.
٤- وحسنت أيامه ولياليه حامل هذا الكتاب الشرعى وناقل ذا الخطاب المرعى فخر.
٥- الفضلا الشيخ مصطفى ابن المرحوم الشيخ محمد فى وظيفة التولية على وقف جامع الطحان.
٦- المعمور بذكر الله تعالى الكاين بباطن طرابلس المعين لها فى متحصلات الوقف المزبور.
٧- فى كل يوم أربع عثمانيات فضيات وأذن له بتعاطى مصالح الوظيفة المزبورة.
٨- وتناول معلومها المعين لها أعلاه أسوة فى تقدمه وذلك لإنحلال الوظيفة.
٩- المزبورة بموت الشيخ أحمد بن الشيخ عثمان وشغورها عن مباشر شرعى تقريراً واذناً.
١٠- تولى من الشيخ مصطفى المومى إليه وجاهة شفاهة القبول الشرعى وجرى ذلك.

١١- فى الثالث من شهر شوال المكرم من شهور سنة سبع وسبعين وألف.

(ملحق ٤)

الوثيقة الرابعة (لوحة رقم ٤):

قضية

تقرير وظيفة تولية

جامع الطحان

١- بمجلس الشرع الشريف ومحفل الحكم المنيف بطرابلس الشام المحمية أجله الله تعالى لدى متوليه مولانا وسيدنا المولى.

٢- الحاكم الشرعى الموقع خطه الكريم بأعاليه دامت فضايله ومعاليه وحسنت أيامه ولياليه حضر فخر الفضلا.

٣- مولانا الشيخ مصطفى بن المرحوم الشيخ إبراهيم الشهير نسبه الكريم بابن البترونى.

٤- يدة برأة شريفة سلطانية بها المنيف أن تولية وقف جامع الطحان الكاين باطن.

٥- المحمية المزبورة وجهت عليه من طرف السلطنه العليه والتمس الحاكم الشرعى المشار إليه ان.

٦- يقرر فى وظيفة التولية على وقف الجامع المزبور فاجابه إلى ملتمسة وقرره بالوظيفة المزبورة.

٧- وأذن له بمباشرتها وتناول معلومها المعين لها من متحصل الوقف المزبور أسوة من تقدمه.

٨- تقريراً واذناً شرعيين مقبولين من الشيخ مصطفى المذكور وجاهاً وشفاهاً القبول الشرعى.

٩- وجرى ذلك وحرر فى اليوم الثالث والعشرين من شهر صفر الخير من شهور سنة ثمان.

١٠- وسبعين وألف فى هجرة من له العز والشرف والحمد لله وحده.

(ملحق ٥)

الوثيقة الخامسة (لوحة رقم ٥):

قضية

تقرير وظيفة آذان

١- سبب تحرير هذا الرقم الذى هو على نهج الشرع القويم هو.

٢- (انه بمجلس الشرع الشريف ومحفل) الحكم المنيف بطرابلس الشام المحمية أجله الله تعالى قرر متوليه مولانا وسيدنا.

٣- (المولى الحاكم الشرعى) الموقع خطه الكريم باعاليه دامت فضايله [دامت فضايله] ومعاليه وحسنت ايامه.

٤- (ولياليه حامل) هذا الكتاب الشرعى الخطاب فخر الصلحا الدرويش مصطفى بن على فى وظيفة.

٥- (الاذان) بمنارة جامع الطحان بطرابلس فى الاوقات الخمس المعين لها من متحصلات وقف.

٦- الجامع المذكور فى كل يوم ثلاث عثمانيات فضيات واذن له بمباشرة الوظيفة المزبورة.

٧- وتناول معلومها المعين لها المزبور أسوة فى تقدمه وذلك لإنحلال الوظيفة المزبورة.

٨- بموت عبد الله بن الحاج حسين الحصنى المقرر بها السابق وشغورها عن مباشر شرعى تقريراً.

٩- واذناً شرعيين مقبولين من الدرويش مصطفى وجاهة وشفاهة القبول الشرعى تحريراً فى.

١٠- غرة شهر شوال المكرم من شهور سنة سبع وسبعين وألف.

(ملحق ٦)

<u>الوثيقة السادس (لوحة رقم ٦):</u>

قضية

تقرير وظيفة تولية

١- سبب تحرير هذا الرقم الذى هو على نهج الشرع.

٢- القويم هو انه بمجلس الشرع الشريف ومحفل الحكم المنيف بطرابلس الشام المحمية أجله الله تعالى قرر متولية.

٣- مولانا وسيدنا المولى الحاكم الشرعى الموقع خطة الكريم باعاليه دامت فضايله ومعاليه وحسنت.

٤- ايامه ولياليه حامل هذا الكتاب الشرعى وناقل ذا الكتاب المرعى فخر الفضلا الشيخ مراد.

٥- بن الشيخ محمد فى وظيفة التولية على وقف جامع الطحان المعمور بذكر الله تعالى الكاين.

٦- باطن طرابلس المعين لها فى متحصلات الوقف المزبور فى كل يوم خمس عثمانيات فضيات.

٧- واذن له بتعاطى مصالح الوظيفة المزبورة وتناول معلومها المعين اعلاه اسوة من تقدمة.
٨- وذلك لإنحلال الوظيفة المزبورة بموت احد (ا)لأئمة الشيخ مصطفى بن الشيخ ابراهيم وشغورها.
٩- عن مباشر شرعى تقريراً واذناً شرعيين مقبولين من الشيخ مراد المذكور وجاهاً وشفاهاً.
١٠- القبول الشرعى تحررت فى غرة شهر رجب الفرد لسنة ثمان وسبعين وألف.

(ملحق ٧)

<u>الوثيقة السابعة (لوحة رقم ٧):</u>

قضية
تقرير وظيفة
١- سبب تحرير هذا الرقم الذى هو على نهج الشرع القويم هو انه.
٢- بمجلس الشرع الشريف ومحفل الحكم المنيف بطرابلس الشام المحمية أجلة الله تعالى قرر متولية مولانا.
٣- وسيدنا المولى الحاكم الشرعى الموقع خطه الكريم اعاليه دامت فضايله ومعاليه وحسنت ايامه.
٤- ولياليه حامل هذا الكتاب الشرعى الخطاب الشيخ أحمد بن المرحوم المغفور له الشيخ.
٥- ابى اللطف الكرمى فى وظيفة الخطابة فى جامع الطحان المعمور بذكر الله.
٦- تعالى الكاين باطن طرابلس المعين لها فى المعلوم من متحصلات وقف الجامع المشار إليه.
٧- فى كل يوم خمس عثمانيات فضيات واذن بمباشرة الوظيفة المزبورة.
٨- وتناول معلومها اسوة من تقدمة وذلك لإنحلال الوظيفة المزبورة.
٩- بانتقال الشيخ مصطفى بن الشيخ ابراهيم البترونى إلى رحمة الله تعالى.
١٠- وشغورها عن مباشر شرعى تقريراً واذناً شرعيين مقبولين من الشيخ.
١١- أحمد المذكور وجاهاً وشفاهاً القبول الشرعى تحررت فى غرة شهر رجب.
١٢- الفرد من شهور سنة ثمان وسبعين وألف.

(ملحق ٨)

<u>الوثيقة الثامنة (لوحة رقم ٨):</u>

قضية
١- تقرير وظيفة. سبب تحرير هذا الرقم الذى هو على نهج الشرع القويم هو انه.

٢- بمجلس الشرع الشريف ومحفل الحكم المنيف بطرابلس الشام المحمية أجلة الله تعالى قرر متولية.
٣- مولانا وسيدنا المولى الحاكم الشرعى الموقع خطه الكريم باعاليه دامت فضايله ومعاليه.
٤- وحسنت ايامه ولياليه حامل هذا الكتاب الشرعى وناقل ذا الخطاب المرعى فخر.
٥- الفضلا الشيخ مصطفى بن المرحوم الشيخ محمد فى وظيفة النظر على وقف جامع.
٦- الطحان المعمور بذكر الله تعالى الكاين باطن طرابلس المعين لها من المعلوم.
٧- فى متحصلات وقف الجامع المشار إليه كل يوم ثلاث عثمانيات فضيات.
٨- أذن له بمباشرة الوظيفة المذكورة وتناول معلومها المزبور اسوة من تقدمة.
٩- وذلك بعد أن عزل الشيخ مراد بن الشيخ محمد البترونى المقرر السابق عن الوظيفة.
١٠- المزبورة لكون توليت وقف الجامع المشار إليه تقررت الان عليه ووظيفة.
١١- النظر والتولية ممتنعة الجمع العزل الشرعى تقريراً و اذناً شرعياً مقبولين من.
١٢- الشيخ مصطفى المذكور وجاهة وشفاهة القبول الشرعى تحررت فى اليوم الخامس.
١٣- من شهر رجب الفرد من شهور سنة ثمان وسبعين وألف.

(ملحق ٩)

<u>الوثيقة التاسعة (لوحة رقم ٩):</u>

قضية

١- بمجلس المشار إليه حضر فخر الفضلا والمدرسين الشيخ عبد الجليل أفندى الحنفى وادعى على فخر الأئمة.
٢- الشيخ محمد بن الشيخ مصطفى الشهير بابن عبد الحى مقرراً فى دعواه عليه بان المرحوم محمود.
٣- جلبى الواقف شرط فى كتاب وقفه المفصل الثبوت ان يكون الخطيب فى جامعة.
٤- المعروف بالمحمودية حنفى المذهب وان وظيفة الخطابة المرقومة مقرره عليه من قديم.
٥- الزمان بموجب براءات شريفات سلطانيات مودع علمهم فى السجل المحفوظ.
٦- وهو قايم بخدمة الوظيفة من غير قصور وان المدعى عليه شافعى المذهب اباً.
٧- عن جد وانهى الان لوكلاء حضرة السلطان نصره الرحيم الرحمن خلاف الواقع.
٨- واخرج براة فى عزله عن وظيفة الخطابة بغير موجب وسأل.

٩- سؤاله فسئل فأجاب بالإنكار لذلك وعدم العلم فلما اجاب بذلك.

١٠- كذلك واطلع مولانا وسيدنا الحاكم الشرعى المشار إليه اجرى الله الخير.

١١- على يديه على ما شرط الواقف فى كتاب وقفه فاذا هو ناطق بالشرط.

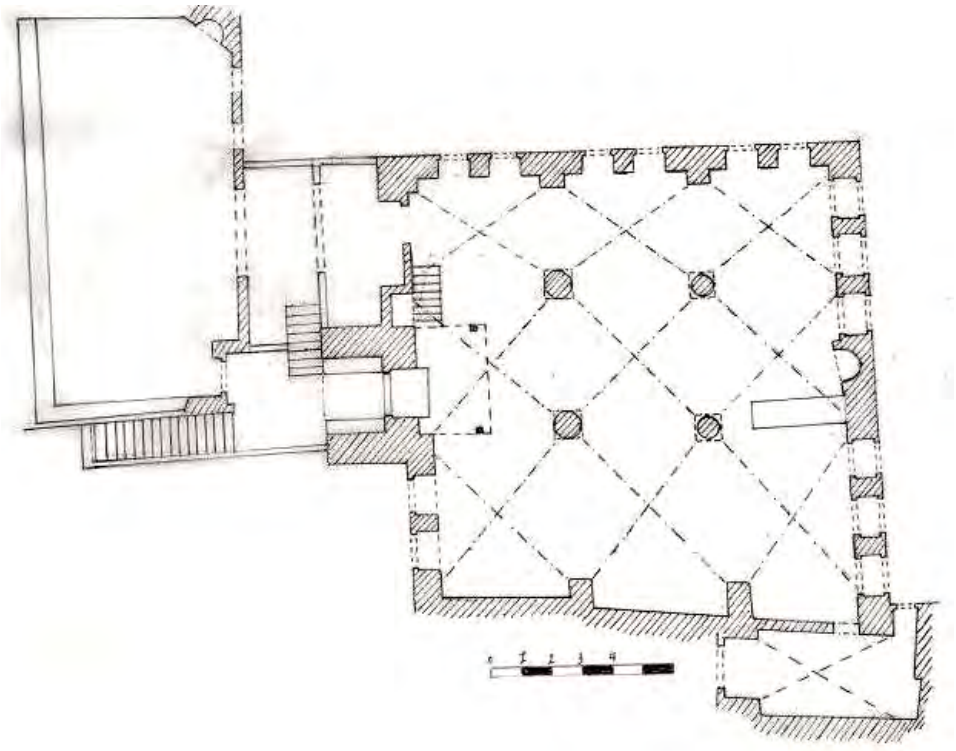
١٢- المرقوم قرر مولانا الشيخ عبد الجليل افندى فى وظيفة الخطابة المرقومه.

١٣- كما كان واذن له بالقيام بخدمتها وتناول معلومها تقريراً واذناً.

١٤- شرعيين اوقعها بالطريق الشرعى بالالتماس المرعى جرى ذلك وحرر.

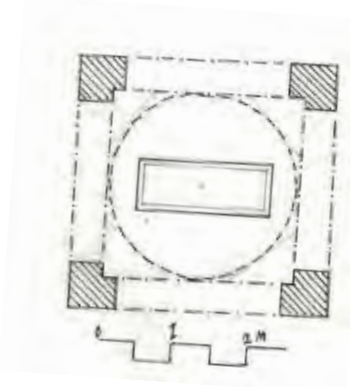
١٥- فى اواسط شهر رجب الفرد سنة سبع وعشرين ومائة وألف.

الاشكـــــال ذ

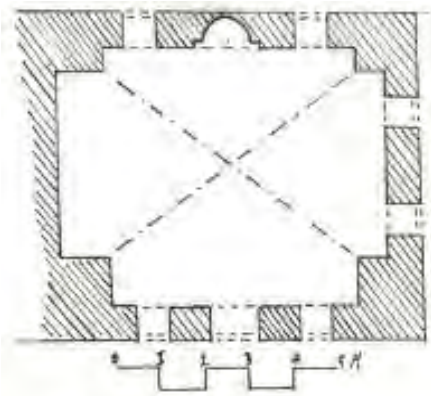


شكل رقم (1) عمل الباحث

مسقط أفقي للجامع المعلق والمصلى الصيفي الخاص به



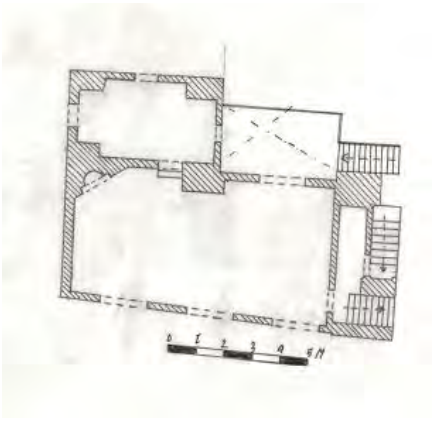
شكل رقم (٢) عمل الباحث
مسقط أفقي لضريح محمود لطفي الزعيم



شكل رقم (٣) عمل الباحث
مسقط أفقي للمدرسة المحمودية

شكل رقم (٤) عمل الباحث

مسقط أفقي لجامع الطحام



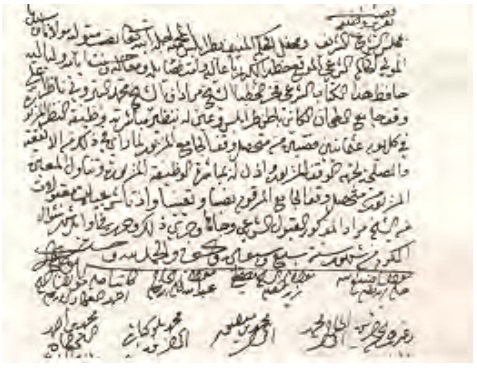
شكل رقم (٥) عمل الباحث

مسقط أفقي للمصلى الصيفي بجامع الطحام

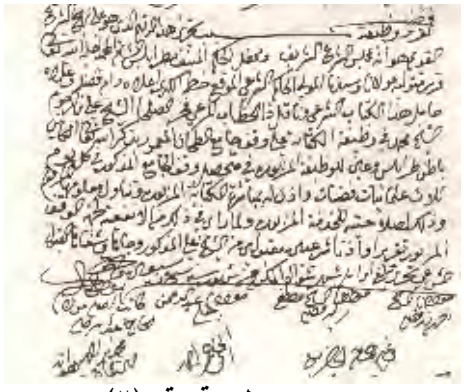
شكل رقم (٦) عمل الباحث

تفريغ اللوحة التأسيسية بالجامع المعلق

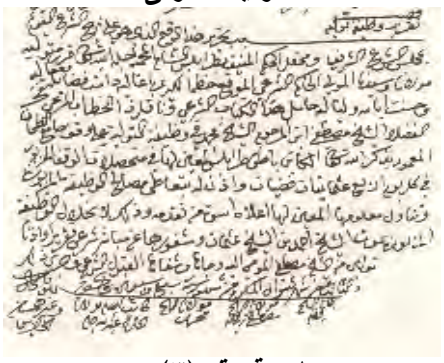
اللـــــوحات



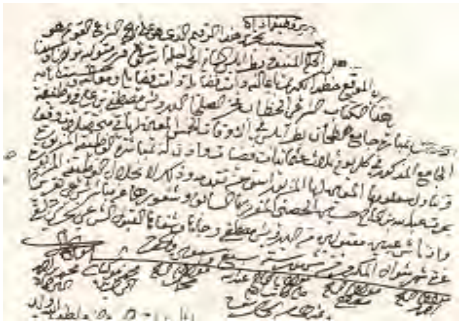
لوحة رقم (١)
الوثيقة الاولى



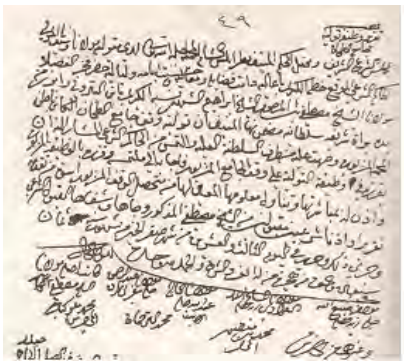
لوحة رقم (٢)
الوثيقة الثانية



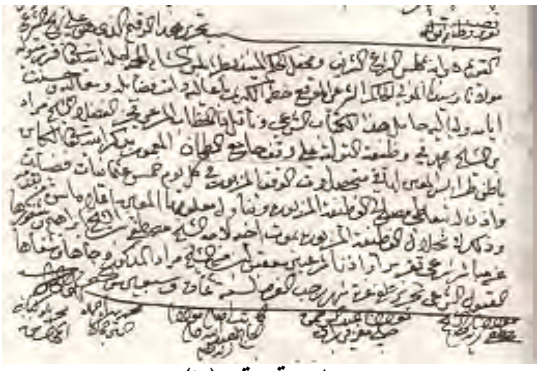
لوحة رقم (٣)
الوثيقة الثالثة



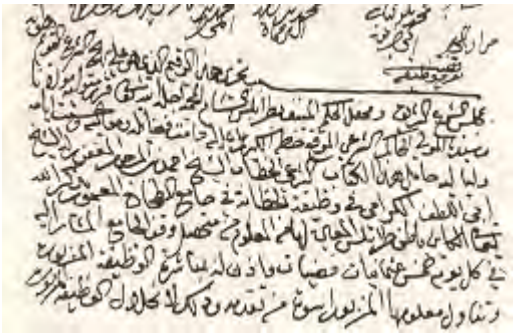
لوحة رقم (٤)
الوثيقة الرابعة



لوحة رقم (٥)
الوثيقة الخامسة

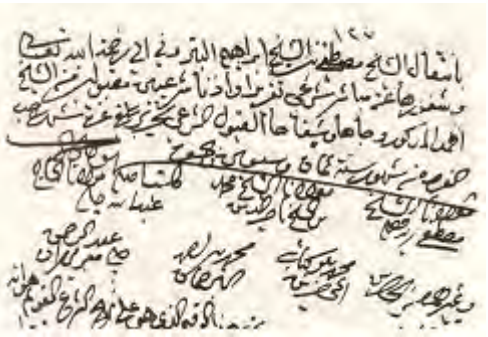


لوحة رقم (٦)
الوثيقة السادسة



لوحة رقم (٧)

الوثيقة السابعة



لوحة رقم (٨)

الوثيقة الثامنة

لوحة رقم (٩)

الوثيقة التاسعة

لوحة رقم (١٠) الواجهة الشمالية بالجامع المعلق

لوحة رقم (١١) السلم المؤدي الي الجامع المعلق

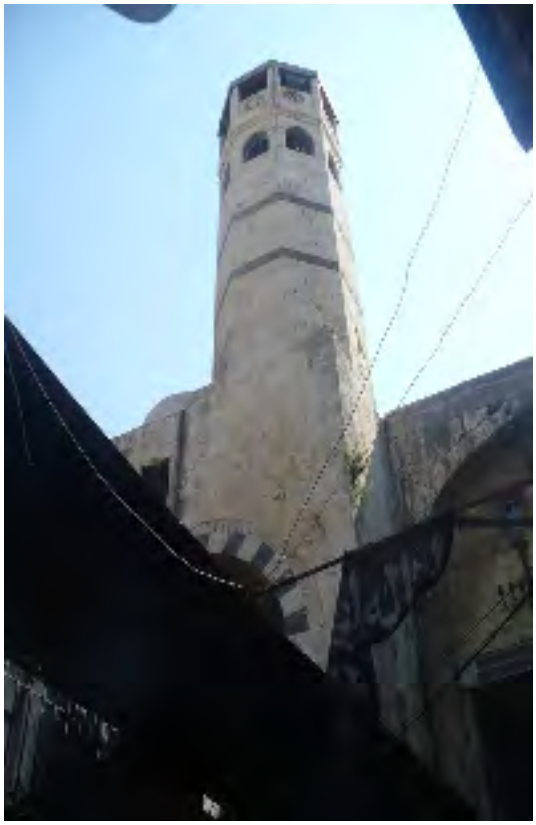
لوحة رقم (١٢) كتلة المدخل بالجامع المعلق

لوحة رقم (١٣) نص كتابي بأعلى النافذة بالجامع المعلق

لوحة رقم (١٤) النقش الكتابي بأعلى السلم المؤدي للجامع المعلق

لوحة رقم (١٥) اللوحة التأسيسية للجامع المعلق

لوحة رقم (١٦) محراب الجامع المعلق



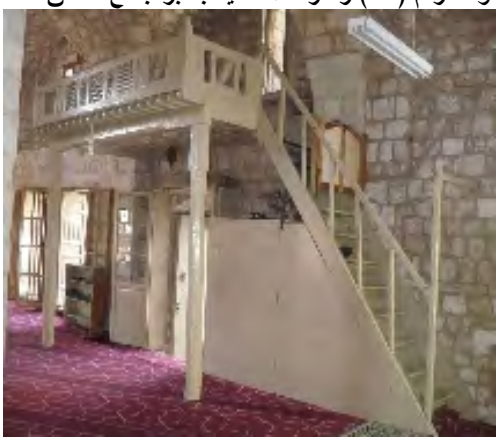
لوحة رقم (١٧) مئذنة الجامع المعلق

لوحة رقم (١٨) زخارف كتابية بمنبر جامع المعلق

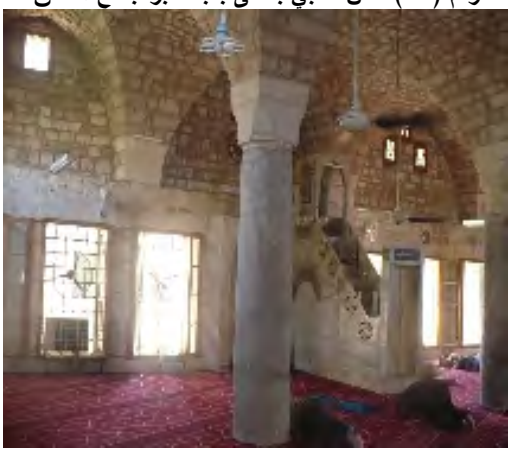
لوحة رقم (١٩) زخارف كتابية بمنبر جامع المعلق

لوحة رقم (٢٠) زخارف هندسية بمنبر جامع المعلق

لوحة رقم (٢١) نقش كتابي بأعلى باب منبر جامع المعلق



لوحة رقم (٢٢) دكة المبلغ بالجامع المعلق



لوحة رقم (٢٣) الجدار الجنوبي بالجامع المعلق

لوحة رقم (٢٤) الدخلات بالمصلى الصيفي بالجامع المعلق

لوحة رقم (٢٥) محراب المصلى الصيفي بالجامع المعلق

لوحة رقم (٢٦) مدخل المدرسة المحمودية

لوحة رقم (٢٧) محراب المدرسة المحمودية

لوحة رقم (٢٨) اللوحة التأسيسية بالمدرسة المحمودية

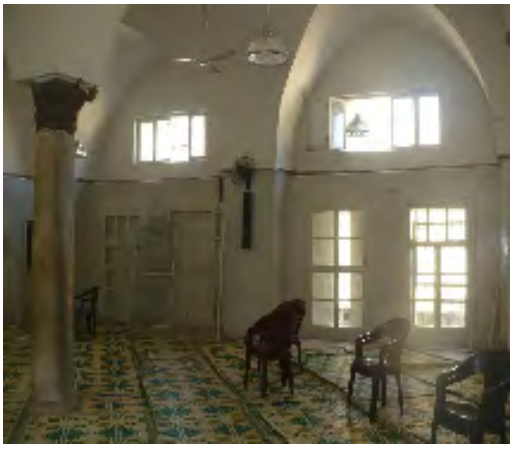
لوحة رقم (٢٩) القبو المتقاطع بالمدرسة المحمودية

لوحة رقم (٣٠) ضريح محمود الزعيم

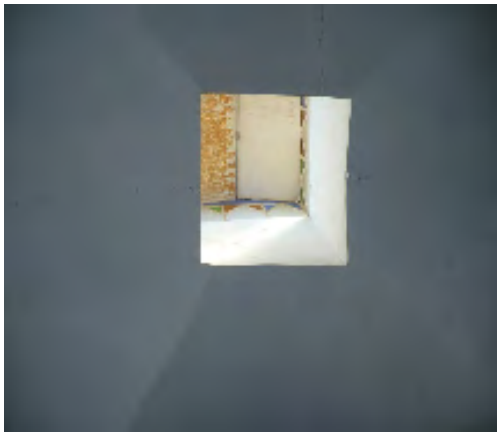
لوحة رقم (٣١) النقش الكتابي على التركيبة الحجرية بضريح محمود الزعيم

لوحة رقم (٣٢) محراب جامع الطحام

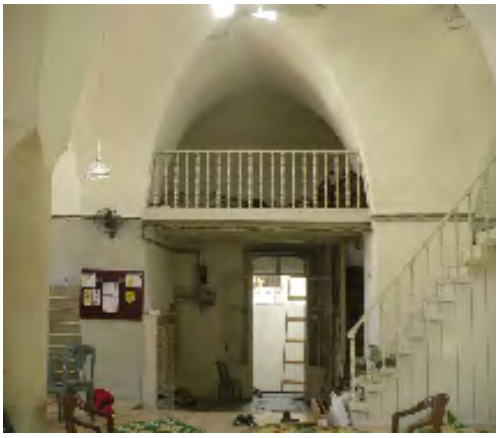
لوحة رقم (٣٣) المنبر الرخامي بجامع الطحام



لوحة رقم (٣٤) الجدار الغربي بجامع الطحام



لوحة رقم (٣٥) فتحة بسقف جامع الطحام



لوحة رقم (٣٦) دكة المبلغ بجامع الطحام

لوحة رقم (٣٧) السلم المؤدي الي المصلى الصيفي

لوحة رقم (٣٨) الجدار الشرقي بجامع الطحام

لوحة رقم (٣٩) الميضأة بجامع الطحام

لوحة رقم (٤٠) اللوحة التأسيسية للميضأة

لوحة رقم (٤١) رخارف رخامية بأرضية جامع الطحام

لوحة رقم (٤٢) زخارف رخامية بأرضية النوافذ

لوحة رقم (٤٣) زخارف رخامية بأرضية النوافذ

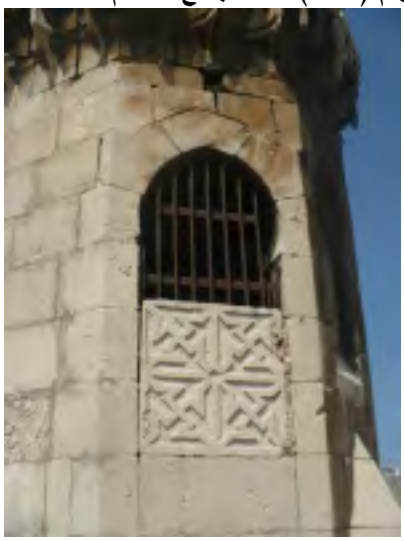
لوحة رقم (٤٤) السلم الحجري المؤدي للمئذنة

لوحة رقم (٤٥) المصلى الصيفي بجامع الطحام

لوحة رقم (٤٦) السلم الحلزوني بمئذنة جامع الطحام

لوحة رقم (٤٧) مئذنة جامع الطحام

لوحة رقم (٤٨) زخارف بمئذنة جامع الطحام



لوحة رقم (٤٩) زخارف بمئذنة جامع الطحام

الآثار الباقية بمملكة "أحمد نگر" في القرن ١٢هـ/١٨م في ضوء نص للقاضي "عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد نگري"

د.أحمد الشوكي♦

تمثل مملكة "أحمد نگر" جزءاً مما كان يعرف بالممالك الدكنية الهندية[١]، وتقع "أحمد نگر" في الجزء الشمالي من هضبة الدكن، إلى الجنوب من سلسلة جبال الوندهايا، وإلى الشمال من الممالك الإسلامية "بيجابور" و"گلكنده" ، وهى الآن مدينة رئيسية ومحافظة في ولاية "ماهاراشترا" Maharastra[٢] (انظر شكل١)، وقد أسست مدينة "أحمد نگر" على يد "أحمد نظام شاه بحري" لتكون عاصمة لمملكته في حدود عام ٩٠٠هـ/١٤٩٥م، وذلك عقب استقلاله عن البهمنيين في عام ٨٩٥هـ/١٤٩٠م[٣]، ومنذ ذلك الوقت أصبحت أسرة "نظام شاه" هى المسيطرة على مقاليد الأمور في مملكة "أحمد نگر" حتى اتجه الإمبراطور المغولي "أكبر" بفتوحاته نحو الجنوب، واستطاع ابنه الأمير "دانيال"بعد معارك طويلة وحصار مرير أن يضمها في عام ١٠٠٨هـ/١٥٩٩م[٤]، ومنذ ذلك التاريخ أصبح حكام أسرة "نظام شاه" تابعين للإمبراطورية المغولية، ولا يملكون من السلطة سوى الاسم فقط، وظل الأمر كذلك حتى مقتل آخر حكام هذه الأسرة

♦مدرس الآثار الإسلامية –كلية الآداب– جامعة عين شمس.

[١] يُنسب إلى "علاء الدين حسن كانگوي بهمني" إقامة أول دولة إسلامية مستقلة في الدكن في الفترة ٧٤٨ – ٩٣٢هـ/ ١٣٤٧ – ١٥٢٥م، كانت عاصمتها في بادئ الأمر "گلبرگة" Gulbarga ، ثم نقلت العاصمة في عام ٨٢٨هـ/ ١٤٢٤م إلى "بيدار"، وقد انهارت أسرة "بهمني" بعد ذلك وانقسمت أملاكها في الدكن إلى خمس ممالك مستقلة، يحكمها خمس أسر متحاربة، هي أسرة "عماد شاه" في "برار"، وأسرة "بريد شاه" في "بيدار"، وأسرة "عادل شاه" في "بيجابور"، وأسرة "نظام شاه" في "أحمد نگر"، وأخيراً أسرة "قطب شاه" في "گلكنده"، وقد خاضت تلك الممالك حروباً طاحنة فيما بينها تارة وفيما بينها وبين مملكة "فياينگرا" الهندوسية تارة أخرى، كما دخلت في صراع دام مع الإمبراطورية المغولية في الشمال، حتى انتهى المطاف بوقوع جميع أراضي تلك الممالك بيد الإمبراطورية المغولية مع حلول عام ١٠٩٨هـ/ ١٦٧٨م. لمزيد من التفاصيل انظر:أحمد محمود الساداتي ، تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية ، القاهرة، ١٩٨٠، جـ١، ص ص٢١٨-٢٢٩.

Yasdni, (G), Bidar its History and Monuments, London, 1941, pp.1-45. Richards, (J.F), The Hyderabad Karntik 1687 – 1707, Modern Asian Studies, vol. 9, No. 2, 1975, p. 241; Michell, (G), and Others, Islamic Heritage of the Deccan, Bombay, 1986, pp.27-50.

[2] Shyam,(R), The Kingdom of Ahmadnagar, India, 1966, p.1.

[٣] أحمد بخشي الهروي، طبقات أكبري، المسلمون في الهند من الفتح العربي إلي الاستعمار البريطاني، ترجمة أحمد عبد القادر الشاذلي، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٥،ج ٣، ص٤٩.

[٤] أحمد السعيد سليمان، تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة،دار المعارف١٩٧٢، ص٦٣٤.

شكل(١)
خريطة موضح عليها موقع مملكة أحمد نگر
عمل الباحث

"مرتضى الثالث" في عام ١٠٤٦هـ/١٦٣٦م[٥]، و منذ ذلك التاريخ استقرت مملكة "أحمد نگر" كجزء هام من الإمبراطورية المغولية.

ويجدر الإشارة إلى أن مملكة "أحمد نگر" تعد واحدة من الممالك الدكنية التي لم تلق حتى الآن اهتماماً واضحاً من الباحثين في مجال العمارة الإسلامية سواء من العرب أو الأجانب[٦]، وربما مرد ذلك يعود من جهة لكثرة الحروب التي شهدتها تلك المملكة مما أثر سلباً على عمائرها بالطمس والتدمير[٧]، ومن جهة أخرى إلى ندرة المصادر

---

[٥] محمد سعيد الطريحي، المملكة النظامية وأسرار الإسماعيلية المستترة في الهند، دائرة المعارف الهندية، هولندا، ٢٠٠٦، ص ٣٣.

[٦] لم يفرد حتى الآن أي من الدراسات المتخصصة حول عمارة "أحمد نگر" منذ ما يزيد عن العشرين عاماً، وذلك بعد الدراسة التي أعدها كل من Michell و Zebrowski ، والتي جاءت على شكل مقتطفات في ثنايا مصنفهما الذي اختص بدراسة عمارة وفنون سلاطين الدكن بصفة عامة والذي حمل عنوان: The New Cambridge History of India, I:7, Architecture and Art of the Deccan Sultanates, Cambridge University Press, 1999.

وعلى الرغم من أهمية هذا الكتاب الذي يعد عمدة في بابه، فإن عمائر "أحمد نگر" لا تزال تفتقر للعديد من الدراسات الأثرية المتخصصة.

[٧] وصف كل من Michell و Zebrowski مدى صعوبة دراسة عمائر "أحمد نگر" بقولهما "...يمكن تفسير قلة الآثار الباقية في "أحمد نگر" والتي يمكن نسبتها إلى القرن السابع عشر الميلادي في ضوء توقف أعمال البناء والتشييد، كنتيجة للاعتداءات المتكررة على المدينة من قبل المغول، ولتحول عاصمة أسرة نظام شاه إلى "خركي" التي أطلق عليها فيما بعد أورانك آباد..." لمزيد من التفاصيل انظر: Zebrowski, Michell,(G) and (M),The New Cambridge History of India, , p.84.

التاريخية التي تصف لنا هذه العمائر، ومن هنا تبرز أهمية هذا النص الذي نحن بصدده.

ومؤلف هذا النص هو القاضي "عبد النبي بن عبد الرسول بن أبي محمد بن عبد الوارث العثماني الأحمد نگري" أحد العلماء المشهورين، ولد ونشأ بـ"أحمد نگر" وقرأ المختصرات، وتولى قضاء "أحمد نگر" زمناً، وله مؤلفات عديدة[٨]، أهمها كتابه الذي ورد في ثناياه النص موضوع الدراسة والذي حمل عنوان "جامع العلوم في اصطلاحات الفنون" أو "دستور العلماء"، وهو معرب من الفارسية، وقد اختص هذا المصنف بفنون ومصطلحات العلوم الدينية، وقد ذكر البعض أن القاضي "عبد النبي" قد توفى في عام ١١٣٠هـ/١٧١٧-١٧١٨م[٩]، وذلك على الرغم من أن القاضي نفسه قد أورد في خاتمة كتابه هذا أنه انتهى منه في عام ١١٧٣هـ/ ١٧٥٩-١٧٦٠م[١٠] الأمر الذي يناقض الرأي السابق، هذا في الوقت الذي ذكر فيه "الطالبي" أنه لم يعثر على تاريخ وفاته[١١]، لذا فقد اتفق على أنه من رجال القرن١٢هـ/١٨م.

أما عن سبب ورود هذا النص التاريخي والأثري الهام في ثنايا مصنف يختص بالعلوم الدينية؛ فيبرره القاضي نفسه بقوله إن "أحمد نگر" أو "... الْبَلْدة الْمَذْكُورَة هِيَ مَوضِع ولادَة العَبْد الْفَقِير، وَبِمَا أنني فِي قَضَائهَا وعشت فِيهَا مُدَّة الْعُمر فِي رخاء وَيسر ونشأت وترعرعت فِيهَا فَكَانَ من حَقّهَا عَليّ أن أسرد بَعْضًا أو نفحات

---

[٨] أشار الطالبي إلى أن "... من مصنفاته جامع الغموض ومنبع الفيوض شرح بسيط على كافية ابن الحاجب، ودستور العلماء في اصطلاحات العلوم والفنون في أربعة مجلدات، وحاشية بسيطة على شرح التهذيب لليزدي، وحاشية على مير زاهد ملا جلال، وحاشية دستور المبتدى في الصرف، وحاشية على خلاصة الحساب للعاملي، وحاشية على أصول الحسامي، وحاشية على المطول، وحاشية على شرح العقائد للتفتازاني، وحاشية على حاشية الخيالي على شرح العقائد، وحاشية على الرشيدية شرح الشريفية في آداب البحث، وله الأنموذج المسمى بالتحقيقات، وله سيف المبتدين في قتل المغرورين..."لمزيد من التفاصيل انظر:الطالبي، الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام المسمى بنزهة الخواطر وبهجة المسامع والنواظر،دار ابن حزم- بيروت، لبنان، ١٩٩٩م، ج٦، ص٧٥٩.

٩ آمال بنت عبد العزيز العمرو، الألفاظ والمصطلحات المتعلقة بتوحيد الربوبية جمع ودراسة، رسالة دكتوراه جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ٢٠٠٦، ص ٥٧.

[١٠] ذكر القاضي "عبد النبي" "...ختمت بحسن توفيقه هَذَا الْكتاب يَوْم الْجُمُعَة رَابِع عشر من الْمحرم الْحَرَام المنتظم فِي سلك شهور ألف وَمِائَة وَثَلَاث وَسبعين من الْهِجْرَة المقدسة فِي الْبَلدة الطّيبَة "أحمد نگر" من مضافات "أورنگ آباد" العامرة عمرهما الله تَعَالَى إِلَى يَوْم التناد..." انظر: عبد النبي بن عبد الرسول، جامع العلوم في اصطلاحات الفنون أو دستور العلماء، تعريب حسن هاني فحص، دار الكتب العلمية بيروت، ٢٠٠٠، ج٤، ص١٣٦. ذكر الطالبي أنه أتم تأليف كتابه دستور العلماء في عام ١١٨٣هـ/ ١٧٦٩م، والصحيح ما أثبته القاضي عبد النبي في مصنفه. لمزيد من التفاصيل انظر: الطالبي ، الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام ج٦، ص٧٥٩.

[١١] الطالبي ، الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام ج٦، ص٧٥٩.

من تاريخها الَّذِي استنبطته أو وصل لي من خلال الرِّوَايَات المتواترة المحققة..."[١٢]، ومما سبق يتضح أهمية هذا النص الذي كتبه قاض عاش في مملكة "أحمد نگر" وعاصر الكثير من أحداثها، ويقع هذا النص في حوالي عشرين صفحة، تناول فيها المؤلف أحداثا تاريخية هامة ومتعددة تتعلق بمملكة "أحمد نگر"، كما تعرض كذلك بالوصف للعديد من منشآتها المعمارية، وهو ما سأتناوله هنا بالدراسة والتحليل، وتعد هذه الدراسة هى الأولى له من الناحية الأثرية والتاريخية. وقد حاولت تقسيم النص إلى موضوعات رئيسية في محاولة لتكون الدراسة أكثر وضوحاً، وذلك على الرغم من عدم ورودها بهذا التقسيم في ثنايا النص، حيث بدأت بوصف مملكة "أحمد نگر" وتحصيناتها، يليه وصف العمائر الدينية، ثم وصف العمائر الجنائزية، يتبعه وصف عمارة الحمامات، وفي النهاية ختمت بوصف الحدائق وعمارتها.

أولاً: وصف "أحمد نگر" وتحصيناتها

حدد لنا القاضي عبد النبي في صدر نصه موضع "أحمد نگر" بقوله إنها "...بَلْدَة طيبَة فِي "الدكن" من مضافات "أورنك"[١٣] عامرة الْبُنيان ..."[١٤]، كما يحدد الموقع الذي شيدت فيه بأنه يقع في "...الْمُقَابل من "حديقة نظام" إِلَى الْجَانِب الغربي على "نهر السِّين"..."[15] وذلك على يد "...أحْمد نظام شاه البحري[١٦] عَلَيْهِ شآبيب سَحَاب

---

[١٢] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤ ص١٠، ذكر المؤلف هنا طبيعة المصادر التي استقي منها معلوماته، والتي انقسمت من جهة إلى معلوماته الشخصية التي استنبطها من خلال مشاهداته أو ما سمعه من معاصريه، ومن جهة أخرى المعلومات التي استقاها مباشرة من خلال الروايات المتواترة المحققة.

[١٣] هي مدينة "أورنگ آباد" شيدها الملك عنبر الحبشي أحد أقوى وزراء أسرة نظام شاه في عام ١٠١٩هـ/١٦١٠م، وسميت في البداية بمدينة "خركي" Khirki، وقد حلت محل مدينة أ"حمد نگر" كعاصمة للمملكة، وهي حالياً عاصمة لإقليم مسمى بهذا الاسم في "حيدر آباد"، وقد أطلق عليها اسم "أورنگ أباد" في عام١٠٦٤هـ/١٦٥٣م نسبة لـ"أورانگزيب" ابن الإمبراطور المغولي "شاه جهان" الذي كان حاكماً للدكن من قبل والده إبان تلك الفترة. لمزيد من التفاصيل أنظر: محمد سعيد الطريحي، المملكة النظامية، ص ٧٥؛ عبد الله محمد شريف، المملكة الاصفية الإسلامية في حيدر آباد– الهند، مجلة الموسم، العددان ٢٦–٢٧، ١٩٩٦، ص٤٢.

[١٤] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤ ص١٠، كما حدد أبعادها فلكياً في موضع أخر من كتابه حيث ذكر أن "... عرض الْبَلَد: قوس من دَائِرَة نصف النَّهَار فِيمَا بَين سمت الرَّأْس ودائرة الْمعدل أَو فِيمَا بَين أحد قطبي الْعَالم والأفق وَطول أحمد نگر (قطّ) دَرَجَة (مَه) دقيقة وَعرضه (يح) دَرَجَة (م) دقيقة وسمت قبلته (يَا) دَرَجَة (ى) دقيقة من الْمغرب إِلَى جَانب الشمَال..." لمزيد من التفاصيل انظر: عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٢، ص٢٢٨.

[١٥] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٣.

١٦ هو "... ابْن ملك نَائِب بحري، وَهُوَ من أَوْلَاد برهمنان بيجانكر واسْمه الْأَصْلِيّ تيمابهت وَاسم وَالِده بهريون..." انظر: عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤ ص١٠، وقد حرفت إلى=

الرَّحْمَة والغفران..." [١٧]، وقد شيد "أحمد نظام شاه" هذه المدينة بسبب حاجته الشديدة إلى عاصمة تكون بمثابة موضع إمداد له ولقواته في الوسط بين "جنير"- الموضع الذي تتركز فيه قواته- وبين "دولت آباد"[١٨] أكبر مدن "الدكن" إبان تلك الفترة، خاصة مع وصول العديد من القوات المعادية له لتتمركز في تلك المواضع، وقد أكد القاضي على هذا السبب بقوله أن "أحمد نظام شاه" قد "... أرقه وجود أفْوَاج السلاطين فِي "بيجابور" و "حيدر آباد"[١٩] و "بيدر" فَخرج من "جنير" لمواجهتهم، ولصعوبة هَذِه المهمة ومقتضيات الْأُمُور عمد إِلَى بِنَاء مَدِينَة فِي الْوسط مَا بَين "دولت آباد" و "جنير" وسماها "دَار السلطنة" و"العاصمة" وَذَلِكَ فِي شهور سنة ٩٠٠هـ/١٤٩٥م"[٢٠]، وأطلق عليها اسم "..."أحمد نكَر" الَّذِي يتوافق مَعَ اسْمه، وَالِاسْم الْأَصْلِيّ لنصير الْملك ووزير الممالك وقاضي الْعَسْكَر ظفر بيكر..."[21].

أما عن كيفية تشييد المدينة فيذكر "القاضي" أن "أحمد نظام شاه" أصدر أوامره إلى الأمراء والقادة "... وَأَصْحَاب الخدمات ببِنَاء العمائر الْكَبِيرَة والضخمة، فبنوها على النمط الْمصْرِيّ والبغدادي، وأرفقوها بالعديد من الْمَسَاجِد والحمامات، وجروا إِلَيْهَا عدَّة أنهر، وزرعوا عدَّة حدائق جميلة ورائعة تخلب الأنظار والقلوب مَعًا،

=بحري وأصبحت لقباً لأسرته. لمزيد من التفاصيل انظر: أحمد بخشي الهروي، طبقات أكبري، ج٣، ص٤٨؛ محمد سعيد الطريحي، المملكة النظامية، ص٧.

[١٧] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤ ص١٠-١١.

[١٨] تقع هذه المدينة على بعد حوالي ستة كيلومترات ونصف من مدينة "أورنگ آباد"، كان اسمها قديما"دفكر" أو "ديوكي"، ونظراً لموقعها الاستراتيجي في وسط الهند فقد قد قام السلطان محمد بن تغلق بنقل عاصمته من مدينة دهلي شمال الهند، إلى مدينة دولت آباد، وبلغت ثروتها شهرة كبيرة لدرجة أن الناس أطلقوا عليها اسم "معدن الذهب". لمزيد من التفاصيل انظر: محمد سعيد الطريحي، المملكة النظامية، ص ص ٦٨-٧٠.

[١٩] ذكر المؤلف فى نصه حيدر آباد خطأ، والحقيقة أن مدينة حيدر آباد لم تكن قد شيدت في تلك الفترة بعد، حيث شيدها "محمد قلي قطب شاه" خامس حكام القطب شاهيين، والذي حكم مملكة گلكنده في الفترة ٩٨٩- ١٠٢٠ هـ/١٥٨١-١٦١١م، وعقب تشييده لمدينة حيدر آباد عام ٩٩٩هـ/١٥٩٠م نقل إليها عاصمة القطب شاهيين. لمزيد من التفاصيل انظر: ربيع حامد خليفة، تحف معدنية هندية من حيدر آباد الدكن (طراز البيدرى)، بحث مستخرج من ندوة آثار شرق العالم الإسلامي، القاهرة، ١٩٩٨، ص٣٦٤؛ محمد سعيد الطريحي، ملوك حيدر آباد، هولندا، ٢٠٠٥، ص٢٠.

Michell, (G), and Zebrowski, (M), The New Cambridge History of India , p.51; Faruqui, (D.F), At Empire's End: The Nizam, Hyderabad and Eighteenth-Century India, Modern Asian Studies, Vol. 43, No. 1, Expanding Frontiers in South Asian and World History: Essays in Honour of John F. Richards ,Jan., 2009, pp. 5-43.

[٢٠] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤،ص١٣.

[٢١] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٣، أراد "أحمد نظام شاه" أن يطلق على عاصمته اسم "أحمد آباد" ولكنه "...عدل عن ذلك بعد أن علم أن عَاصِمَة ملك كجرات "سُلْطَان أَحْمد" شاه كجرات كَائِنة على هَذَا الِاسْم..." عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤،ص١٠.

فأَصْبَحت "أحمد نگر" خضراء أكثر وَأفضل من "كشمير"، وهواها ألطف وأرق من سَائِر الْبلاد..."[٢٢]. والجديد في النص السابق قوله " فبنوها على النمط الْمصْرِيّ والبغدادي" حيث يعكس هذا النص مدى التنوع الذي كانت عليه العمائر المبكرة لـ"أحمد نگر"، كما يظهر أيضاص مدى إقبال البنائين والرعاة في "أحمد نگر" إبان تلك الفترة على أنماط العمائر التي ظهرت في منطقة الشرق الأوسط، بما يؤكد وجود العديد من العلاقات بين البقعتين إبان تلك الفترة[٢٣].

ويبدو أن هذه المدينة قد ازدهرت بصورة كبيرة في عهد برهان نظام شاه[٢٤] وأصبحت من المراكز الحضارية الهامة في الهند، ويتضح ذلك مما ذكره القاضي أن في عهده "... اجْتمع فِيهَا الْعلمَاء والسادات والأكابر وَالشعرَاء أَصْحَاب الْفُنُون والحرف والفقراء..."[25].

وفيما يخص تحصين مملكة "أحمد نگر" فقد ذكر القاضي أن قلعة "أحمد نگر" شيدت في عهد برهان نظام شاه، حيث قام "... "برهَان نظام شاه" بعد جُلُوسه على عرش السلطة سنة ٩٠٨هـ/١٥٠٢-١٥٠٣م إِلَى بنَاء قلعة من الْحجر الْمَطْبُوخ فِي أَرَاضِي حديقة نظام..."[٢٦]، وعند تحليل هذا النص يتضح لنا عدم منطقيته؛ فالمعروف أن "أحمد نظام شاه" كان لا يزال حاكماً على مملكة "أحمد نگر" في التاريخ المذكور بالنص، كما أنه لم يصلنا أية معلومات أو إشارات تاريخية حتى الآن تشير إلى قيام "برهان نظام" شاه بأية تحصينات لمدينة "أحمد نگر"، وكل هذا يرجح أن الشخص المقصود في هذا النص والذي أمر ببناء قلعة "أحمد نگر" هو "أحمد نظام شاه" مؤسس مدينة "أحمد نگر"، وهذا يتفق من جهة أخرى مع ما وصلنا من معلومات تؤكد أن "أحمد نظام شاه" قام بتشييد حصن لعاصمته الجديدة، كان عبارة عن أسوار من اللبن بغرض حماية قصره ومقر حكمه[٢٧]، وتتضح أهمية نص القاضي في أنه ذكر لنا لأول مرة التخطيط الأصلي لهذه القلعة وكيفية الإشراف على الانتهاء من بنائها؛ حيث ورد أنه قد"...بنى فِيهَا أَرْبَعَة أبراج، وَأعْطى كل برج وتوابعه إِلَى أحد الْأُمَرَاء المرموقين،

---

[٢٢] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٣.

[٢٣] تميزت الهند بعلاقات وجذور تاريخية متشعبة مع المنطقة العربية. لمزيد من التفاصيل انظر: محمد إسماعيل الندوي، تاريخ الصلات بين الهند والبلاد العربية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ص٧-٢٣.

[٢٤] هو ثاني حكام أسرة "نظام شاه"، شغل منصب ولاية العهد وهو في عمر سبع سنوات، وعقب وفاة أبيه "أحمد نظام شاه" في عام٩١٤هـ/١٥٠٨م تولى الملك من بعده، توفي في عام ٩٦١هـ/١٥٥٣م. لمزيد من التفاصيل انظر:العيدروسي،تاريخ النور السافر عن أخبار القرن العاشر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م، ص٣٢٧؛ أحمد بخشي الهروي، طبقات أكبري، ج٣، ص٤٩.

[٢٥] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٥.

[٢٦] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٧.

[27] Michell, (G), and Zebrowski, (M), The New Cambridge History of India , p.38.

وَمَعَ مُرُور وَقت قصير أصبَحت قلعة "أحمد نگر" من القلاع النادرة وَبلا نَظِير وشيرازة ملك الدكن، فَكَانَت فِي بنائها وصقل أحجارها وتدويرها وأسلوب أحْكَامهَا فريدة بَين قلاع الأرْض..."[٢٨].

وفي ضوء النص السابق يتضح خطأ ما ذهب إليه كل من Michell و Zebrowski عندما ذكرا أن "أحمد نظام شاه" شيد سوراً فقط وكان موضعه في نفس موقع السور الشرقي للقلعة الحالية[٢٩]، والصحيح أن "أحمد نظام شاه" شيد القلعة القديمة لـ"أحمد نگر" بالطوب اللبن، والتي تميزت بتخطيطها المستدير المحكم، الذي دعم بأربعة أبراج رئيسية، ويجدر الإشارة هنا إلى أن "حسين نظام شاه"[٣٠] (انظر ثبت حكام أسرة نظام شاه بنهاية البحث) قد قام في سنة٩٧١هـ/١٥٦٣م بإعادة بناء هذه القلعة مستخدماً هذه المرة الأحجار بدلاً من الطوب اللبن، وهذه القلعة هى الباقية حتى الآن، وهى تتميز بشكلها الدائري إذ يبلغ طول قطرها حوالي ١٨٠٠م، وارتفاع أسوارها حوالي ٢٠ متراً، وقد دعمها بـ٢٢ برجاً مستديراً[٣١]، وهذا يؤكد أن القلعة الحالية لمدينة "أحمد نگر" قد اشتق تخطيطها المستدير من القلعة القديمة التي شيدها "أحمد نظام شاه".

ويبدو أن "أحمد نظام شاه" قد قام أيضاً بترميم قلعة "دولت آباد"[٣٢] الشهيرة بالدكن وشيد ما تهدم منها، وذلك بعد أن فتحها وضمها إلى مملكته حيث يذكر النص أنه "...بعد وَفَاة "ملك أشرف" صَاحب قلعة "دولت آباد" ضم "أحْمد نظام شاه بحري"

---

[٢٨] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٧.

[29] Michell, (G), and Zebrowski, (M), The New Cambridge History of India , p.38.

[٣٠] هو ثالث حكام نظام شاه خلف أبيه برهان نظام شاه وحكم في الفترة وحكم في الفترة ٩٦١-٩٧٢هـ/١٥٥٣ – ١٥٦٥م، ولا نعرف الكثير عن حياته حتى الآن ، ويعد أشهر الأعمال شهرة والتي تنسب إليه هو انتصاره على إمارة فيايانگر بالتعاون مع ملوك الدكن – قطب شاه وعادل شاه وملك بريد – في موقعة تاليكوت عام ٩٧٣هـ/١٥٦٥م، لمزيد من التفاصيل انظر: أحمد بخشي الهروي، طبقات أكبري ، ج٣، ص ص٤٩ – ٥٠؛ أحمد محمود الساداتي، تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية، ص٢٢٤.

Shyam,(R), The Kingdoom of Ahmadnagar, pp. 104-150.

[٣١] أضيف لهذه القلعة في عام ١٠٠٥هـ/١٥٩٦م خندق مائي بعرض١٠ أمتار، له جسر واحد في الجهة الغربية من القلعة، يؤدي إلى بوابتين معقودتين.لمزيد من التفاصيل انظر:

Michell, (G), and Zebrowski, (M), The New Cambridge History of India , p.38.

و تعد القلعة الآن موقعاً تابعاً للجيش الهندي، وتقوم ولاية "أحمد نگر" في الوقت الراهن بتنفيذ مشروع لترميم القلعة وفتحها للزيارة. انظر: http://nagarcity.com/ahmdenagarfort.aspx

[٣٢] كان أول من شيد هذه القلعة هو الملك الهندوكي "بهليم الأول" سنة٥٨٣هـ/ ١١٨٧م، بعد أن قام بإزالة التلال التي كانت موجودة في موقعها، لمزيد من التفاصيل انظر: محمد سعيد الطريحي، المملكة النظامية، ص ص ٦٨-٦٩؛ عبد الله محمد شريف، المملكة الاصفية الإسلامية في حيدر آباد، ٣٢-٣٣.

هَذِه القلعة إلى سلطته فَبنى مَا تهدم مِنْهَا وترفق بالنَّاس ثمَّ قفل إلى مَدِينَة "أحمد نگـــر" منصورا مظفرا..."[٣٣].

لوحة(١)
الممر المكشوف السماوي
وأحد أبراج قلعة أحمد نگر

لوحة(٢)
السور الخارجي لقلعة أحمد نگر
يتقدمه الخندق

عن http://nagarcity.com/ahmdenagarfort.aspx

ثانياً: وصف العمائر الدينية

سجل لنا النص حادثة تاريخية هامة كانت بمثابة نقطة تحول كبيرة في تاريخ مملكة "أحمد نگر"، ألا وهى اعتناق "برهان نظام شاه" للمذهب الشيعي عقب استقدامه لشاه طاهر[٣٤]، وقد تبع ذلك تحول المذهب الرسمي للمملكة من المذهب الـــسني إلـــى المذهب الشيعي، مما أدى إلى حركة عمرانية نشيطة لتـــشييد عـــدد مـــن المنـــشآت المعمارية لأصحاب المذهب الجديد، يؤكد ذلك ما ذكره القاضي "عبد النبـــي" مـــن أن برهان نظام شاه قد شيد للشيعة "... سوراً ومسجداً عَظِيماً وبركة وغرفاً كَثِيـــرَة..."[٣٥] وقد حدد النص موضع هذه المنشأة ووظيفتها حيث ورد أنها تقع "... فِي الْجِهَة الْمُقَابلَة

[٣٣] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٣.

[٣٤] هو شاه طاهر بن رضى الهمداني توفي في عام ٩٥٦هـــ/١٥٤٩م، رحل من إيران إلـــى الهنـــد واستقر به المقام في "أحمد نگر" في عهد برهان نظام شاه، واستطاع أن يقنعـــه باعتنـــاق المـــذهب الشيعي الإمامي في عام ٩٤٤هـــ/١٥٣٧م، فتحولت المملكة إلى المذهب الشيعي، وقام برهان بإخراج أسماء الخلفاء الثلاثة من الخطبة، ووظف اللاعنين عليهم. لمزيد من التفاصيل انظر:السيد عبد الحي الحسيني، الهند في العهد الإسلامي، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، الهند، ١٩٧٢، ص٤٤٨؛ محمد سعيد الطريحي، المملكة النظامية، ص٤٢.

[٣٥] ذكر القاضي "عبد النبي" أنه عقب اعتناق برهان نظام شاه للمذهب الشيعي "... اسند المناصـــب والوظائف الَّتِي قررها أَحْمد نظام شاه بحري لأهل السّنة إلى أَتبَاع الْمَذْهَب الشيعي..." لمزيـــد مـــن التفاصيل انظر: عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٨-١٩.

لقلعة "أحمد نگر" وأصبحت مدرسة لهُم، وقد سمي هذا المكان باسم خَان الْأَئِمَّة الاثنا عشر..."[٣٦].

وقد سميت هذه المدرسة أيضاً باسم "المدرسة البرهانية" نسبة إلى "برهان نظام شاه"، وجل ما نعرفه عنها الآن أن "برهان نظام شاه" قد شيدها في عام ٩٢٩هـ/١٥٢٢-١٥٢٣م "بالأحجار والجص... ورتب لمن يقرأ فيها، ووقف على ذلك ضياعاً وأرباعاً، وكانت الوظائف والأرزاق فيها مخصوصة بالشيعة..."[٣٧]، وقد سجل لنا نص القاضي"عبد النبي" لأول مرة أسماء هذه الضياع التي وقفت على هذه المنشأة، وذلك حينما ذكر أن برهان نظام شاه قد أوقف ريع "... قصبات "جيور" و "سيور" و "راسيابور" وَبَعض الْقرى الْأُخْرَى لنفقات السَّادة والطلبة والفضلاء من الشِّيعَة، وجعل لهُم طعَاما يوزع عَلَيْهم يوميا لمرتين..."[٣٨].

ويؤكد النص موضوع الدراسة أن حركة العمران استمرت في الازدهار في عهد "حسين نظام شاه" حيث ذكر القاضي "عبد النبي" أنه "... بنى مَسْجِدا عَظِيما سَمَّاهُ الْمَسْجِد الْجَامِع.."[٣٩]، وقد حدد لنا النص موضع هذا المسجد بأنه يقع "...دَاخل قلعة "أحمد نگر" فِي مَكَان مدرسة "شاه طَاهِر" الْمَوْقُوفَة لسَائِر الْعلمَاء..."[٤٠]. ويستخلص من هذا النص أنه قد شيد مسجدا جامعا داخل القلعة على يد "حسين نظام شاه". كما نفهم أيضاً أن هذا المسجد قد شيد في موقع مدرسة نسبت لشاه طاهر، وقد ذكر "الحسيني" أن هذه المدرسة عرفت باسم المدرسة "الطاهرية"، كما أشار إلى أنها كانت مخصصة لتدريس المذهب الشيعي[٤١].

ويمكننا أن نستشف من النص أيضاً أن تشييد العمائر الدينية لم يقتصر فقط على ملوك أسرة "نظام شاه"، يؤكد ذلك ما ورد خلاله لأول مرة عن مجموعة الأمير الشيعي "نعمت خان" الذي كان "...فِي عهد برهَان نظام شاه ذَا سليقة شعرية، وسلوك حسن ورفيع، وَصَاحب حَسَنَات فريدة، ومكانة نعمت خَان فِي مَدِينَة "أحمد نگر" أظهر من الشَّمْس... لقد كَانَ يعرف بحاتم زَمَانه... "[٤٢]، وقد شيد "نعمت خان" مجموعة

[٣٦] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٩.
[٣٧] السيد عبد الحي الحسيني، الهند في العهد الإسلامي، ص٤٤٨.
[٣٨] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٨-١٩.
[٣٩] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص٢٠.
[٤٠] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص٢٠. ذكر القاضي في موضع أخر من النص أن شاه طاهر "...بعد أن فرغ من مراسم الِاسْتِقْبَال والمهمات...، اتخذ لَهُ مَكَانا فِي أَسْفَل قلعة "أحمد نگر" للدرس الَّذِي تحول فِيمَا بعد إِلَى مَسْجِد جَامع فَجَلَسَ للدرس يَوْمَيْنِ فِي الْأُسْبُوع يدرس الْعلمَاء الْكِبَار ويطلعهم على الْكتب الدراسية..." لمزيد من التفاصيل انظر: عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٦.
[٤١] السيد عبد الحي الحسيني، الهند في العهد الإسلامي، ص٤٤٨.
[42] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج ٤، ص١٨.

معمارية تتكون من "... عمارات وَمَسْجِد وبركة مَاء خلف الْمَسْجِد ودكاكين رفيعة الشَّأن، ووقف دكاكين السُّوق وخراجها، وَبنى خلف الْمَسْجِد حَماما.."[٤٣]، كما اشتملت هذه المجموعة على قبر لـ"نعمت خان" وزوجته، وقد حدد النص شكل هذا القبر وموقعه حينما ذكر أنهما "... دفنا فِي دَاخل سرداب إِلَى جَانب الْمَسْجِد فِي الْجِهَة الشمالية..."[٤٤]، وقد آلت أجزاء من هذه المجموعة إلى الخراب في عهد القاضي "عبد النبي" حيث ذكر أن "...تلك الدكاكين والعمارات الَّتِي كَانَ يملكهَا وصلت إِلَى الخراب وَقد بيع ترابها وحجارتها، فَإِذا كَانَ تعاقب الْأَيَّام على هَذَا المنوال فَلَنْ يبْقى لَهُ بعد أَيَّام أي ذكر أو أكثر فسبحان الله..."[٤٥]. وقد أرجع القاضي "عبد النبي" سبب خراب هذه العمائر إلى أن نعمت خان"... لا ولد له..."[٤٦]، وذلك على الرغم من وجود نظام للوقف أقره نعمت خان على المنشأة قبل وفاته.

نخلص مما سبق إلى أن "أحمد نگر" شهدت ازدهاراً واضحاً في تشييد العمائر الدينية، خاصة العمائر التي شيدها ملوك أسرة نظام شاه مثل "برهان نظام شاه" الذي بنى في عهده المدرسة "البرهانية" التي عرفت أيضا باسم "خان الأئمة الاثنا عشرية" والتي كانت تقع في الجهة المقابلة لقلعة "أحمد نگر"، هذا إلى جانب المدرسة "الطاهرية" التي شيدت لشاه طاهر لتدريس المذهب الشيعي وكانت تقع داخل قلعة "أحمد نگر". كما قام "حسين نظام شاه" بتشييد مسجد جامع داخل قلعة "أحمد نگر" في موضع "المدرسة الطاهرية" وذلك بعد أن قام بهدمها، إلى جانب ذلك فقد اشترك الأمراء الشيعة في تشييد بعض العمائر الدينية؛ مثل الأمير "نعمت خان" الذي شيد مجموعة معمارية كانت تقع داخل مدينة "أحمد نگر" شملت مسجدا وحماما ومدفنا إلى جانب عدد من العمائر والدكاكين.

ويستشف من النص أيضاً أن العمائر الدينية التي ورد ذكرها خلاله اقتصرت فقط على المنشآت التي خصصت لأصحاب المذهب الشيعي، وهو أمر طبيعي خاصة بعد أن أصبح المذهب الشيعي هو المذهب الرسمي للمملكة، ولكن يجب الأخذ في الاعتبار أن مملكة "أحمد نگر" لم تتحول بالكامل إلى المذهب الشيعي، يؤكد ذلك الاضطرابات التي حدثت في عهد برهان نظام شاه عقب إعلان تشيعه[٤٧]، ويمكن أن

---

[٤٣] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٨.

[٤٤] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٨.

[٤٥] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٨.

[٤٦] يذكر أنه كان لنعمت خان ولد واحد"...اسمه"الملا نادري"توفى في حياة والده فدفنه تحت دكان في شمال السوق..."لمزيد من التفاصيل انظر:عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٨.

[٤٧] من المعروف أنه قد تزعم بعض مشايخ المذهب السني مقاومة انتشار المذهب الشيعي أمثال الشيخ "بير محمد الشرواني الأحمد نگري"، الذي تجمع حوله الكثير من الناس، الأمر الذي دعا "برهان نظام شاه" إلى تجريد حملة لتفريقهم، ثم قبض على الشيخ "بير محمد" وأطلق سراحه بعد ذلك. لمزيد من التفاصيل انظر: محمد سعيد الطريحي، المملكة النظامية، ص٩.

تتضح الصورة أكثر إذا وضعنا في الاعتبار أن "القاضي عبد النبي"- مؤلف النص موضوع الدراسة- كان شيعي المذهب، وهو الأمر الذي يجعلنا نتناول هذا النص ببعض الحذر، خاصة أنه لم يذكر العديد من المنشآت التي أقامها السنة في "أحمد نگر" وعلى رأسها المسجد الجامع لمدينة "أحمد نگر" الذي شيده "أحمد نظام شاه" مؤسس أسرة نظام شاه، والذي كان قائماً في عهد "القاضي" ولا يزال قائماً حتى الآن[٤٨]، لذا ربما جانب مؤلف هذا النص الصواب خاصة عندما تحيز لمذهبه ولم يلتزم بالحياد العلمي.

ثالثاً: وصف العمائر الجنائزية

تميزت العمائر الجنائزية الباقية في مملكة "أحمد نگر" من عصر أسرة نظام شاه بأنها قليلة نسبياً، وتعد قبة دفن "أحمد نظام شاه" مؤسس أسرة نظام الذي توفي في عام٩١٤هـ/١٥٠٨م، هى أقدم قبة دفن باقية حتى الآن في مملكة "أحمد نگر" (انظر لوحة ٣)، وقد وصف لنا القاضي "عبد النبي" جنازة "أحمد نظام" بقوله "... فارتعدت السَّمَاء وَالْأَرْض عِنْد مَوته وَحمل نعشه الطَّاهِر السَّادة والفضلاء والأمراء بِجلَال ووقار السلطنة..." [٤٩]، وحدد لنا القاضي موضع دفن "أحمد نظام شاه" بأنه "... إلى القرب من نهر "السِّين" حَيْثُ دفن هُنَاكَ..." [٥٠]، أما عن وصفها فقد ذكر أنه قد "...بنى على قبر "أَحْمد نظام شاه بحري" قبَّة عالية وأحيط بسور كَبِير ووسيع [كذا] أطلق عَلَيْهِ اسْم "حديقة الرَّوْضَة"..." [٥١]. ونستخلص من جملة "بنى على قبر أحمد نظام شاه..." أن هذه القبة شيدت عقب وفاة احمد نظام شاه أي في عهد ولده برهان، يؤكد ذلك أنها مؤرخة بعام ٩١٥هـ/ ١٥٠٩م[٥٢]، أي بعد وفاة أحمد نظام شاه بعام كامل، وتقع هذه القبة الآن في الجهة الغربية لـ"أحمد نگر"، والقبر مربع الشكل زود بأربعة مداخل محورية، ويزين كل واجهة من واجهاته ثلاثة عقود، الجانبيان مصمتان والأوسط يمثل مدخلاً، وقد تميز المبنى بثرائه الزخرفي و بدخلاته المصمتة والمزينة بالنقوش الجصية سواء من الخارج أو من الداخل[٥٣].

وقد سجل النص لأول مرة أنه عقب وفاة "برهان نظام شاه" دفن مع أبيه تحت هذه القبة حيث ذكر أنه "... دفن تَحت القبَّة فِي حديقة الرَّوْضَة إلى جَانب "أَحْمد نظام

---

[٤٨] يتكون هذا الجامع من بيت صلاة مقسم إلى ثلاث بلاطات، وسقف بالقباب الضحلة. لمزيد من التفاصيل انظر: Michell, (G), and Zebrowski, (M), The New Cambridge History of India , p.80.

[٤٩] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص ص١٣ -١٤.

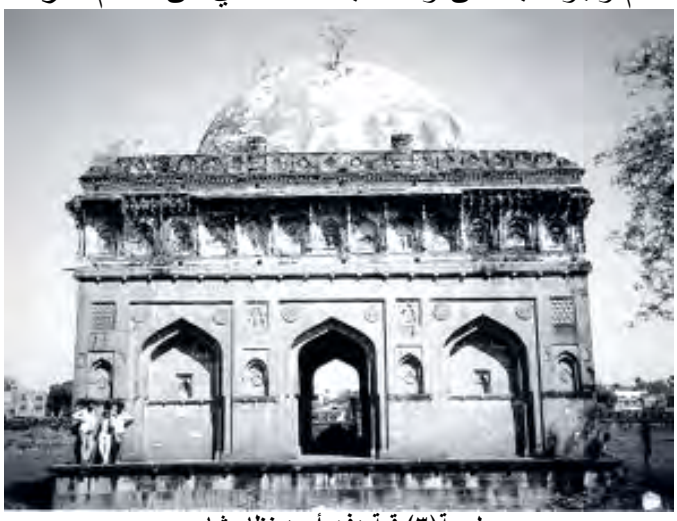
[٥٠] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص ص١٣ -١٤.

[٥١] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص ص١٣ -١٤.

[52] Michell, (G), and Zebrowski, (M), The New Cambridge History of India , p.80.

[53] Michell, (G), and Zebrowski, (M), The New Cambridge History of India , p.80.

شاه بحري"..."[٥٤]، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو لماذا لم يشيد برهان نظام شاه قبة دفن لنفسه كما شيد لوالده؟ للإجابة على هذا السؤال يجب أن نضع في أذهاننا حقيقة أخرى ألا وهى أنه لم يصلنا أي قباب أخرى للدفن لأي من حكام أسرة نظام شاه، كما أنه لم يصلنا أي نص يشير إلى قيام أحد هؤلاء الحكام بتشييد مدفن لنفسه، ويبدو أن مرد ذلك يعود بالدرجة الأولى إلى ما ذكره القاضي من أنه عقب وفاة "برهان نظام شاه" تم نقل رفاته ورفات أحمد نظام شاه[٥٥] "...إلى كربلاء ودفنت على مَسَافَة درع [كذا] وَاحِدَة من القبَّة الْخَاصة بآل الْعَبَّاس..."[٥٦]، وقد أصبح ذلك سنة لدى حكام أسرة نظام شاه حيث كانوا يفضلون نقل رفاتهم إلى كربلاء، وربما يكون ذلك هو السبب الأساسي خلف عدم وجود قبة دفن واحدة بعد ذلك لأي من حكام أسرة نظام شاه.



لوحة(٣) قبة دفن أحمد نظام شاه
عن ميتشيل وزبراوسكي، ص٨١.

ويمكن أن نستشف من النص أن موضع دفن "أحمد نظام شاه" – حديقة الروضة – كان أيضاً محل إقبال لدفن وجهاء مملكة "أحمد نگر"، يؤكد ذلك ما أورده القاضي أنه عندما توفى "شاه طاهر"في عهد"...برهَان نظام شاه سنة ٩٥٦هـ/١٥٤٩م وَدفن دَاخل سور حديقة الرَّوْضَة خَارج قبَّة "نظام شاه بحري"إلى الْجَانِب الشمالي..."[٥٧]، وقد تم هذا الدفن قبل أن يتم نقل رفات "شاه طاهر"إلى كربلاء أيضاً.

---

[٥٤] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص٢٠.
[٥٥] الغريب في الأمر أنه تم نقل رفات "أحمد نظام شاه" إلى كربلاء على الرغم من كونه سني المذهب ووافته المنية وهو على ذلك.
[٥٦] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء،ج٤، ص٢٠.
[٥٧] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٦.

ويبدو أنه بمرور الوقت أصبحت "حديقة الروضة" بمثابة جبانة لمدينة "أحمد نگر" إذ يذكر القاضي أنه شاهد في داخل السور الذي يحيط بقبة "أحمد نظام شاه" "...قُبُور عديدة وعدة قبب صَغِيرَة..." أما خارج السور فقد وصفها بقوله "...أما الأَرْض خَارج السُّور فَهِيَ مليئة بالقبور لمساحة رمية سَهْمَيْن أو أكثر لجِهَة الْجنُوب حَتَّى يُمكن القَوْل أن لَيْسَ فِيهَا وجبا وَاحِدًا خَالِيا من قبر... "[٥٨]. والجديد في النص السابق أنه قد حدد لنا حدود امتداد الجبانة نحو الجنوب بـ"...رمية سهمين أو أكثر..."، وبمحاولة تحليل العبارة السابقة فقد اتضح أن العديد من المصادر والمعاجم اللغوية تشير إلى أن رمية السهم تقدر بمسافة تتراوح مابين ٣٠٠ إلى ٤٠٠ ذراع[٥٩]، كما ذكر البعض أنها تقدر بحوالي ١٨٤,٤٠ متراً[٦٠]، وبافتراض صحة الرأي السابق فإن ذلك يعني أن جبانة "أحمد نگر" كان حدها الجنوبي في زمن القاضي "عبد النبي" يمتد لمسافة تزيد عن٣٦٨,٨٠متراً، وهى المعلومة التي يمدنا بها هذا النص لأول مرة.

ولم يقف النص عند حد ذكر قباب الدفن الخاصة بأسرة "نظام شاه"، بل وصف لنا النص أيضاً قبة دفن الملك "عنبر الحبشي"(انظر لوحة ٤)، الذي كان يعد واحداً من أشهر وأقوى وزراء أسرة نظام[٦١]، فقد ذكر عن توليه السلطة أنه "... مع تحين أول فرْصَة أصبح عنبر غُلام جنكيز خَان وَكيلا للسلطنة، وَتسَمى بالْملكِ عنبر، وَبسط سلطته مُعْلنا بَدْء دولة الْملك عنبر، وَجلسَ على كرْسِي الحكم، وَقد قالَ الشَّاعِر فِي

---

[٥٨] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٦.

[٥٩] اتفق على أنها"... رَمْيَةٌ سَهْمٍ أَبْعَدَ مَا يَقْدِرُ عَلَيْهِ وَيُقَالُ هِيَ قَدْرُ ثَلاثِمِائَةِ ذِرَاع إِلى أَرْبَعِمِائَةٍ..." لمزيد من التفاصيل انظر: الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية – بيروت، دت، ج٢، ص٤٥٢؛ الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، د.ت، ج٣٤، ص ٣٩٠؛ مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، دار الدعوة، ١٩٧٢، ج٢، ص٦٦٠.

[٦٠] ذكر في معجم لغة الفقهاء أن "...الغلوة رمية سهم إلى غاية مداه ...والغلوة تساوي: أربعمائة ذراع = ١٨٤,٤٠ مترا..." لمزيد من التفاصيل انظر: محمد رواس قلعجي و حامد صادق قنيبي، معجم لغة الفقهاء، دار النفائس– بيروت،ط٢، ١٩٨٨، ص٣٣٤.

[٦١] هو "عنبر شنبو سنجس خان"، هو في الأصل حبشي من الأمهرة وتسمي قبيلته ماية، ووصل إلى الهند عن طريق أحد التجار وصار من عساكر "إبراهيم عادل شاه" الثاني صاحب بيجابور، ولكنه تركه لقلة راتبه، وبعد ذلك استدعاه السلطان "مرتضي نظام شاه" الثاني بعد أن علا صيته وأحبه الناس، وبعد فترة قصيرة صار الملك "عنبر" هو المسيطر على بلاط "مرتضي الثاني"، لمزيد من التفاصيل أنظر: المحبى، خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر،٤أجزاء، دار صادر، بيروت، د.ت، جـ٣ ، ص ٢٣٠ – ٢٣٢ أطلق عليه جمال الدين الشيال خطأ ملك أمير أنظر : جمال الدين الشيال، دولة أباطرة المغول في الهند، الإسكندرية، ١٩٦٨.ص١٤٤. كما شهدت "أحمد نگر" في عهده ازدهاراً حضارياً وثقافياً كبيراً، نتج عنه أن أحبته العامة، وصار بلاطه مقصداً للعلماء وطلاب العلم من كافة أرجاء الهند وخارجها، كما ينسب له العديد من الأعمال العمرانية. لمزيد من التفاصيل انظر: Tamaskar, (B. G), The life and work of Malik Ambar, Delhi, 1978, 28.

ذَلِك: لم يكن للرسول غير بلال ذاك ...وَبعد ألف سنة جَاءَ ملك عنبر ... ".[٦٢]، أما عن الموضع الذي دفن فيه الملك عنبر فيذكره لنا القاضي بقوله إنه "...لما مَاتَ الْملك عنبر دفن فِي رَوْضَة "خلد آباد"[٦٣] بالقربِ من"دولت آباد" بالقربِ من قبَّة قدوة الواصلين وزبدة العارفين السَّيِّد "يُوسُف بن السَّيِّد عَليّ بن السَّيِّد مُحَمَّد الْحُسَيْنِي الدهلوي الدولت آبادي" الْمَشْهُور بـ "سدراجا" وَالْمَعْرُوف فِي هَذَا الْوَقْت ب "شاه راجو قتال"..."[٦٤]، أما عن وصف قبره فقد وصفه بقوله "... وَبني فَوق قبره قبَّة عَظِيمَة الشَّأن..."[٦٥]، ويجدر الإشارة هنا إلى أن القاضي كان دقيقاً عندما وصفها بقوله "قبة عظيمة الشأن" حيث يتضح في هذه القبة الخصائص المعمارية المميزة لقباب الدفن في الدكن، والتي استقرت خصائصها إبان تلك الفترة، حيث تمثلت في العقود الثلاثية التي تزين الواجهات، والإطارات الزخرفية والكتابية التي تزين جدران القبة سواء من الداخل أو الخارج، كما تعد هذه القبة أحد النماذج الهامة للقبة الدكنية التي اصطلح على تسميتها بـ"قبة اللوتس"[٦٦]. كما يشير النص لأول مرة أنه قد شيدت بعض قباب الدفن على قمم الجبال المحيطة بـ"أحمد نگر"، والتي ربما كانت تمثل مواضع معروفة ومشهورة

---

٦٢ عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص٢٢.

٦٣ تقع على بعد حوالي ٢٧ كم شمال شرق مدينة "أورانگ آباد"، وهى تشمل عدة مواقع أثرية هامة، أهمها قبر الإمبراطور المغولي "أورنگزيب" وهي تعد أحد مراكز التصوف الهامة في الهند، لمزيد من التفاصيل انظر:

Ernest,(C), Eternal garden: mysticism, history, and politics at a South Asian Sufi center , New York, 1992,pp.227-233.

٦٤ عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص٢٢. وشاه راجو هو رجل دين شيعي، يرجح أنه منحدر من سلالة كيسودراز الصوفي الشهير، وكان له دور كبير حينما نصب أبو الحسن تاناشاه- آخر حكام أسرة قطب شاه في حيدر آباد- على العرش حيث رافقه شاه راجو إلي حيدر آباد وعرف بتأثيره الكبير في البلاط، كما كان لكتابات شاه راجو الشيعية الأثر الكبير في دفع الإمبراطور المغولي "أورانگزيب" للهجوم على "گلكنده" معتبراً أنها تدعو للفساد والبدع. أنظر:

,(M.A), Qutb Shahi Dynasty, The heritage of the Qutb Shahis of Golconda and Nayeem Hyderabad, Hyderabad, 2006, p.270.

٦٥ عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص٢٢.

66 Michell, (G), and Zebrowski, (M), The New Cambridge History of India , p.84.

وجدير بالذكر أن هذه الزهرة كانت ترمز في الديانات الهندية القديمة إلى الخلق وإلى العالم، ونظرًا لأن هذه الزهرة تنمو في الماء؛ فقد مثلت أيضًا رمزًا للحدائق، والخضرة، وغزارة المياه، ومن أكثر التصاميم التي ظهرت فيها زهرة اللوتس هي القبة التي تشبه اللوتس والتي ترتكز على رقبة مستديرة من أوراق اللوتس، وقد ظهر هذا الشكل في أحد المساجد المبكرة في "بيجابور"، وهو المسجد القديم الذي شيده يوسف "عادل شاه" ، كما مثل عنصر اللوتس عنصرًا زخرفيًا ظهر بكثرة على المآذن والأفاريز الزخرفية، إلى جانب تزيينه للعقود ولعتبات الأبواب في العديد من العمائر.لمزيد من التفاصيل انظر:

Hutton, (D.S), The Elixir of Mirth and Pleasure the Development of Bijapuri Art,1565 – 1635, Doctor of Philosophy, University of Minnesota, U.S.A, 2000,pp.90-92.

ببركتها إبان تلك الفترة، من ذلك ما أورده القاضي عن "... القبة المُبَارَكَة للسَّيِّد إسْحَاق قدس سره تقع على أعلى جبل يبعد عَن "أحمد نكر" ثَلاثة فراسخ إلى الْجِهَة الشمالية..."[٦٧].

لوحة(٤) قبة دفن الملك عنبر الحبشي
عن ميتشيل وزبراوسكي، ص٨٥.

رابعاً: وصف عمارة الحمامات

تعد الحمامات واحدة من منشآت الرعاية الاجتماعية الهامة، وقد ورد ذكرها في ثنايا النص في غير موضع، ويستخلص من النص أن بعضها كان بمثابة حمامات خاصة بملوك أسرة "نظام شاه" من ذلك الحمام الذي شيد بجوار البركة في حديقة "فيض نجش" والتي اشتهرت باسم "حديقة الجنة"، حيث وصفه القاضي بقوله "...حماماً جميلاً..." [٦٨]، ولم يذكر النص أي تفاصيل أخرى عن عمارة هذا الحمام، ويجدر الإشارة هنا إلى أنه قد ارتبط بهذا الحمام حادثة "مقتل مرتضى نظام الملك"[٦٩]؛ وقد وصف لنا القاضي كيفية مقتله بقوله إن "...مرتضى نظام الملك بن حُسَيْن نظم الملك

[٦٧] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص٢١

[٦٨] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٧

[٦٩] هو "مرتضى الأول" حكم بوصية من أبيه حسين نظام شاه في الحكم في الفترة ٩٧٢ – ٩٩٦هـ/ ١٥٦٥ – ١٥٨٨م، كان الحل والعقد في بداية عهده لأمه "خانزاده همايون" لصغر سنه، استطاع بما غنمه أبوه أن يعد جيشاً قوياً استطاع به أن يضم إمارة "برار" إلي ملكه في عام ٩٨٠هـ / ١٥٧٢م، لقب بـ "ديوانه" أي المجنون بعد أن أصابه مس في دماغه، وظل على ذلك ست سنوات كان الوزراء هم المتصرفون في شئون الحكم خلالها، حتى انتهى الأمر في النهاية بمقتله على يد احد وزرائه. لمزيد من التفاصيل انظر:

Shyam,(R), The Kingdom of Ahmadnagar, pp.151-201.

بَعد عدَّة أيَّام أصَابَهُ مس فِي دماغه فانزوى فِي "رَوْضَة الْجنَّة – بَاغ بهشت"، فَعمد "ميرزا خَان السبزواري" إِلَى ربطه فِي حمام رَوْضَة الْجنَّة حَتَّى مَاتَ من حرارة الْحمام..."[70].

ونستخلص أيضاً من النص أن مدينة "أحمد نگر" اشتملت على بعض الحمامات العامة، من ذلك الحمام الذي كان ضمن مجموعة الأمير "نعمت خان" والتي سبق الإشارة إليها، حيث ذكر القاضي موضع الحمام بأنه شيد "... خلف الْمَسْجِد حَماما لَا مثيل لَهُ فِي سَائِر الْبِلاد..." ويشير النص لأول مرة إلى تاريخ تشييد هذا الحمام الذي كتب بحساب الجمل إذ ذكر النص أنه"...قد كتب "شاه طاهر" فِي تَارِيخ بِنَاء هَذَا الْحمام (وَإِن كُنْتُم جنبا فاطهروا)[٧١] سنة ٩٢٥هـ/١٥١٩م..."[٧٢].

خامساً: وصف الحدائق وعمارتها

عرف الهنود بصفة عامة بمهارتهم في عمارة الحدائق وتنسيقها[٧٣]، ويمكن من خلال نص القاضي "عبد النبي" أن نحدد ثلاث حدائق رئيسية بمدينة "أحمد نگر". **الحديقة الأولى:** هى التي أطلق عليها اسم "حديقة نظام" أو "روضة الرضوان"، ولم يحدد النص صراحة موقع هذه الحديقة، وإن كان يمكن أن نستنبط أنها تقع إلى الشرق من مدينة أحمد نگر من خلال ما ورد عن اختيار موقع تشييد مدينة "أحمد نگر" حيث ذكر أنها شيدت "... فِي الْمُقَابل حديقة نظام إِلَى الْجَانِب الغربي على نهر السِّين..."[٧٤]، كما يشير النص إلى أنها سميت بهذا الاسم نسبة إلى أحمد نظام شاه، وذلك بعد أن دارت بها الموقعة الرئيسية التي انتصرت فيها قواته على جيوش البهمنيين، وقد سميت هذه وَفتح الله لَهُ فِيهَا فقد أقَامَ حديقة وسماها حديقة نظام..."[٧٥]. كما وصف لنا النص

---

[٧٠] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص٢٠. ذكر عبد الله محمد شريف أنه "... قتله ابنه الحسين سنة ٩٦٦هـ وجلس مكانه..." لمزيد من التفاصيل انظر: المملكة الاصفية الإسلامية في حيدر آباد، ص٤١.

[٧١] سورة الأنعام، آية ٦.

[٧٢] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٨. جدير بالذكر أن التأريخ بواسطة حساب الجمل عرفته الهند وظهر في العديد من منشآتها، من ذلك النقش الذي عثر عليه في مصلى العيد بدهاي مندي بمدينة دهاكا بالبنغال، والذي شيد في زمن الأمير "أبو القاسم" حاكم البنغال على عهد الإمبراطور المغولي "جهانگير" سنة ١٠٥٠هـ/١٦٤٠م. لمزيد من التفاصيل انظر: محمد يوسف صديق، دراسة النقوش العربية في الدولة المغولية في بلاد الهند وأثرها الحضاري ٩٩٣-١١١٨هـ/١٥٢٦- ١٧٠٧م، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة أم القرى، ١٩٨٧، ص ص ص٦٤-٦٧.

[73] Bowe, (P), The Indian Gardening Tradition and the Sajiam Niwas Bagh, Udaipur, Garden History, vol.27, No.2, 1999,p147.

[٧٤] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٣.

[٧٥] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٢.

لأول مرة كيفية تنظيم هذه الحديقة وعمارتها حيث ذكر أنه "... حول هَذِه الحديقة زرعت
الغابات والأزهار، وبنيت العمارات الشاهقة، وَسميت "نكينه مَحل"[٧٦] و "سون مَحل" وجر إِلَيْهَا نَهرا من السوَاد فِي محلّة "كافور باري" تنبع من بِئْر مَشْهُور باسم "ناكابائين"، وَمَعَ الْوَقْت أصبَحت هَذِه الحديقة تعرف "بروضة الرضْوَان...". وجدير بالذكر أن هذه الحديقة هى التي شيد فيها فيما بعد قبة دفن "أحمد نظام شاه" وتحولت إلى جبانة لـ"أحمد نگر" كما سلف الذكر، ويمكن تفسير السبب وراء اختيار هذه الحديقة لهذا الغرض في ضوء ما ذكره القاضي أنه "... وَمن بَاب الشُّكْر لله على فتح قصبَة "جيور"[٧٧] وَمَعَهَا قَرْيَة "إِمَام بور" عمد "أَحْمد نظام الشاه بحري" إِلَى جعل هَذِه النَّاحيَة (الحديقة) وَقفا على الْمَشَايخ وَالْعُلَمَاء..." [٧٨].

<u>أما الحديقة الثانية</u>: فهى المعروفة باسم "فيض نجش" وقد شيدها أيضاً "أَحْمد نظام شاه بحري"، وقد عين القاضي اسمها وموضعها حيث ذكر أنه شيد "... إِلَى الجَانب الشمالي من مَدِينَة "أحمد نگر" حديقة سميت بحديقة "فيض نجش" والمشهورة بـ"حديقة الْجنَّة"..."[٧٩]، وقد شملت هذه الحديقة على عدة عمائر تؤكد أنها كانت ربما تستخدم كمصيف أو استراحة لحكام أسرة "نظام شاه"، فقد ورد خلال النص أن "أحمد نظام شاه" قد شيد بداخل الحديقة عدة عمائر حيث "...بنى دَاخل الحديقة حوضا ضخما مثمن الأضلاع، وَفِي دَاخل الْحَوْض بنى عمَارَة كمنزل لَهُ مثمن الأضلاع، وَإِلَى جَانب الْحَوْض بنى إيوانه وحماما جميلا ومترفا..." [٨٠]، ونفهم من النص أن هذه الحديقة صارت في عهد القاضي "عبد النبي" بمثابة متنزه ومكان يقصده العامة، وذلك بعد أن أصابها الخراب، وقد أكد القاضي على ذلك بقوله "... وَفِي أَيَّام التعطيل نَذْهَب مَعَ الطّلبَة الرفقاء إِلَى تِلْكَ الحديقة لصيد السّمك والتفرج والنزهة، لكِن النَّهر خرب هَذَا الْحَوْض وأصبحت الحديقة تعاني من قلَّة المَاء فآلت إِلَى الخراب، فأصبحنا عِنْدَمَا نعبر هَذِه الحديقة تتملكنا الْحَسْرَة والندم عَلَيْهَا..."[٨١].

---

[٧٦] محل كلمة أوردية اشتقت عن الفارسية وتحمل دلالات متعددة مثل "...مكان، مكان كبير، بيوت الملوك والامراء، قصر، ديوان، موقع..." لمزيد من التفاصيل انظر: على حسن وآخرون، آئينه اردو لغت، خالد بك دبو، لاهور، ٢٠٠٠م، ص١٥٤٩.

[٧٧] ذكر عنها الطالبي"... وأما جيور فإنه بكسر الجيم وسكون التحتية وفتح الواو قرية مشهورة من أعمال "بلند شهر"، وقد أخطأ فيه كثير من الناس فمنهم من صحفه بجيبور التي هي مدينة كبيرة في أرض "راجبوتانه"، مصرها "راجه جي سنكه" في أيام "محمد شاه الدهلوي"، وأين هذا من ذاك؟..." لمزيد من التفاصيل انظر: الطالبي، الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام، ج٢، ص١٧٩-١٨٠.

[٧٨] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٣.

[٧٩] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٧.

[٨٠] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٧.

[٨١] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٧.

وبالنسبة للحديقة الثالثة: فقد ورد ذكرها في ثنايا النص تحت اسم حديقة "فرح نجش" وقد نسب القاضي تشييدها إلى "برهان نظام شاه"، وهى تقع إلى الجنوب من "أحمد نگر" إذ يذكر النص "...أما برهَان نظام شاه فقد بنى حديقة إلَى الْجَانِب الجنوبي من "أحمد نگر" وأسماها حديقة "فَرح نجش"..."[٨٢] وقد شيد برهان داخل هذه الحديقة مبني اطلق عليه "فرح باجه"[٨٣] أشار إليه القاضي بقوله أنه عبارة عن "...حوض مربع، وَبنى وسط هَذَا الْحَوْض "جبوتره"[٨٤] مثمنة وواسعة، وَبنى فَوق "الجبوتره" بِنَاء عَالِيا ومثمن من طبقتين بطراز غَرِيب وَعَجِيب، يعجز الْقَلَم وَاللِّسَان عَن وَصفه ويحتار بِهِ، وَلَا يَسْتَطِيع عقل المهندسين إدراك عَظمَة تصميمه..." [٨٥]، وهذا المبنى لا يزال قائماً إلى الآن على بعد حوالي ٤ كيلومترات جنوب مدينة "أحمد نگر"، وهو مبنى من طابقين يقف الآن في وسط بركة ماء مربعة، والمبنى عبارة عن شكل مثمن غير منتظم يبلغ طول محوره حوالي ٤٠متر[٨٦]، وقد تهدم حالياً أجزاء من طابقه الثاني(انظر لوحة٤)، ويجدر الإشارة أنه قد وصلنا صورة فوتوغرافية بواسطة لـــ Henry Cousens عام ١٨٨٠م يظهر فيها المبنى قبل تهدمه وهو بحالة جيدة (انظر لوحة٣).

ويعكس مدى عظمته وصف المعاصرين لهذا البناء، حيث ذكر بعضهم أنه فاق إيوان "كسرى" وگلستان "خسرو"[٨٧].

ويجدر الإشارة إلى أن هذا البناء يسبق تاج محل[٨٨] الذي شيده الإمبراطور المغولي شاه جهان بحوالي ٥٠ عاماً[٨٩]. وجدير بالذكر أن النص يشير لأول مرة إلى

---

[٨٢] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٧.

[٨٣] باجة كلمة أوردية تعني آله موسيقية اقرب للمزمار. لمزيد من التفاصيل انظر: على حسن وآخرون، آئينه اردو لغت، ص٢١٠.

[٨٤] كلمة أوردية مشتقة من الفارسية تعني دكة مربعة أو مستطيلة تستخدم للجلوس وتطل على مكان مرتفع. لمزيد من التفاصيل انظر: على حسن، وآخرون، آئينه اردو لغت، ص٦٣٨.

[٨٥] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٧.

[86] Michell, (G), and Zebrowski, (M), The New Cambridge History of India , p.83.

[٨٧] "... حاول وسعى شاه طَاهِر لوصفه وتكلف الْمَشَقَّة غير أنه لم يصل إلى إيفائه حَقه، وَمِمَّا قَالَه قصيدة طَوِيلَة فِي سِتَّة وَعشْرين بَيْتا يصف فِيهَا عَظمَة الْبناء وعظمة الْبَانِي وَالْقُدْرَة على تصميمه وَأَن لَا أحد من الْمُلُوك العظماء من سبق يَسْتَطِيع انجاز مَا أنْجز فِي هَذَا الْبناء حَتَّى أن ديوَان كسْرَى وگلستان خسرو لا يُمكن لهما أن يصلا إلى مستوى هَذَا الْبناء...". لمزيد من التفاصيل انظر:عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤،ص١٧.

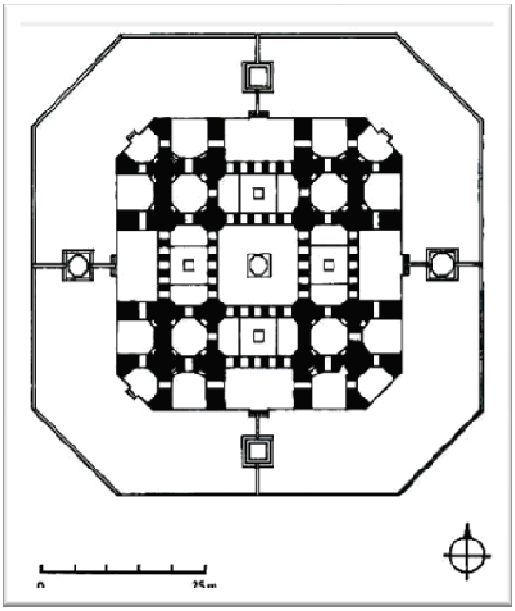
[٨٨] شيده الإمبراطور المغولي "شاهجهان" لزوجته ممتاز محل بمدينة آجرا تخليداً لذكرها، وظهرت فيه المميزات المعمارية لعصر "شاهجهان" خاصة استبدال الأحجار الرملية بالأحجار الرخامية البيضاء. لمزيد من التفاصيل انظر: Pal, (P) and Others, Romance of the Tajmahal, Loss Angeles County Museum of Art, 1989, pp.6-33.

[89] Michell, (G), and Zebrowski, (M), The New Cambridge History of India , p.83.

وجود نص تأسيسي لهذه الحديقة كتب على لوح رخامي بحساب الجمل بأبيات من الشعر والنثر نصها"...اسْمهَا "فَرح نجش" اشتق من طيب هوائها ومائها فاشتهرت بذلك

لتكن النِّعْمَة مرافقة للساعي ببنائها ... فَجَمِيع سَعْيه مشكور

أردْت أن أأرخ لهَذا الْكَبير والحكيم ... فقلت يَا رب لتكن عامرة إلى الأبَد..."[٩٠]



شكل(٢) مسقط أفقي لـ"فرح باجه"
عن ميتشيل وزبراوسكي، ص٣٩.

وقد ذكر البعض أن هذه الحديقة قد اكتملت في عام ٩٩١هـ/١٥٨٣م على عهد مرتضي نظام شاه[٩١].

ويتضح مما سبق أن حكام أسرة "نظام شاه" كانوا مولعين بإنشاء الحدائق حيث شيد "أحمد نظام شاه" حديقة "نظام شاه" أو"روضة الرضوان"، إلى جانب حديقة "فيض نجش"، بينما شيدت حديقة "فرح نجش" على يد "برهان نظام شاه".

[٩٠] عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ج٤، ص١٧.

[٩١] ذكر الحسيني أن هذه الحديقة "... أنشأها نعمة خان السمناني بأمر مرتضى نظام شاه...فلم يستحسنها وأمر وزيره صلابت خان أن ينشئ مكانها حديقة أخرى، فامتثل أمره ، وأنشأ حديقة فوق ما يوصف سنة ٩٩١هـ... وكان صلابت خان يعتني بذلك أشد اعتناء...وقيل أنه غرس ٥٠٠،٠٠٠ من الأشجار المثمرة..." لمزيد من التفاصيل انظر:السيد عبد الحي الحسيني، الهند في العهد الإسلامي، ص٤١٠.

لوحة(٣)
صورة فوتوغرافية لـــ"فرح باجه" تعود إلى عام ١٨٨٠
عن http://www.bl.ukonlinegalleryonline
exapacphotocollg019pho000001003u01696000.html

لوحة(٤)
"فرح باجه" حالياً وقد تهدم أجزاء من طابقه العلوي
عن http://www.columbia.edu
/itc/mealac/pritchett/00routesdata/1500_1599/akbar/ahmadnagar/ahmadnagar.html

الخاتمة وأهم النتائج:

- احتوى النص على وصف للعديد من العمائر الحربية لمملكة "أحمد نگر" مثل قلعة "أحمد نگر" وقلعة "دولت آباد"، كما أمدنا بوصف لعدد من المنشآت الدينية مثل مسجد "حسين نظام شاه" وجامع "نعمت خان"، والمدرسة البرهانية، وتطرق النص كذلك إلى وصف بعض العمائر الجنائزية مثل قبة دفن "أحمد نظام شاه" وقبة دفن "الملك عنبر الحبشي"، مع وصف لجبانة "أحمد نگر"، ولم يخل النص أيضاً من وصف لبعض حمامات "أحمد نگر" مثل حمام حديقة "فيض نجش" وحمام "نعمت خان"، هذا إلى جانب وصف للحدائق وعمائرها مثل حديقة "نظام شاه" أو"روضة الرضوان"، وحديقة "فيض نجش" وحديقة "فرح نجش".
- أمدنا النص لأول مرة بوصف لحدود مدينة "أحمد نگر"، حيث استخلصت الدراسة أنه يحدها من الجهة الشمالية حديقة "فيض نجش"، ومن الناحية الجنوبية حديقة "فرح نجش"، كما يحدها من الجهة الشرقية حديقة "نظام شاه" أو"روضة الرضوان"، ومن الجهة الغربية نهر السين.
- انفرد النص لأول مرة بذكر التخطيط المبكر لقلعة "أحمد نگر"، حيث توصلت الدراسة إلى أن تخطيطها كان مستدير الشكل ومدعماً بأربعة أبراج، الأمر الذي صحح الخطأ الذي وقع فيها بعض الدارسين الأجانب حول وصف الأسوار المبكرة لـ"أحمد نگر".
- زودنا النص لأول مرة بمدى امتداد جبانة "أحمد نگر" في زمن القاضي "عبد النبي"، حيث كان حدها الجنوبي يمتد لمسافة تزيد عن ٣٦٨,٨٠متراً.
- لم يهتم القاضي "عبد النبي" كثيراً بذكر مواد البناء التي شيدت بها عمائر مدينة "أحمد نگر"، باستثناء ما ذكره عن القلعة المبكرة لمدينة "أحمد نگر" فقد ذكر أنها شيدت بالطوب اللبن، هذا إلى جانب ما أورده عن مجموعة الأمير "نعمت خان" التي ذكر أنها شيدت بالأحجار، وقد أشار النص أيضاً إلى قيام سكان "أحمد نگر" ببيع مواد البناء للعمائر المتهدمة، وذلك في معرض حديثه عن عمائر ودكاكين مجموعة "نعمت خان" التي "... بيع ترابها وحجارتها...".
- ورد في النص لأول مرة ذكر ووصف لعدد من المنشآت الهامة في مملكة "أحمد نگر" مثل مجموعة الأمير "نعمت خان"، وقبة "السيد إسحاق"، وحديقة "فرح نجش".
- أمدنا النص بتواريخ إنشاء العديد من المنشآت المعمارية التي ذكر بعضها صراحة في ثنايا نصه مثل تاريخ إنشاء قلعة "أحمد نگر"، بينما ذكر تاريخ إنشاء البعض الأخر من خلال ذكر الأشعار المنقوشة على تلك العمائر بطريقة حساب الجمل، مثل تاريخ إنشاء حمام "نعمت خان" و "فرح باجه".
- لم يتطرق المؤلف لوصف العناصر المعمارية والزخرفية للعديد من المنشآت المعمارية المذكورة بالنص.

- أشار النص إلى نظام الوقف في مملكة "أحمد نگر"، وذلك من خلال ما ذكر من وقف قرى بأكملها على المنشآت الدينية مثل أوقاف "برهان نظام شاه" على المدرسة البرهانية، والأوقاف التي حبسها "نعمت خان" على مجموعته.
- اتضح من الدراسة تأثر المؤلف بمذهبه الشيعي، خاصة عند ذكره لبعض المنشآت الدينية، حيث اقتصر وصفه للعمائر الدينية التي تخدم المذهب الشيعي الذي يتبعه، وقد تأكد هذا أيضاً من خلال اقتصار وصفه على العمائر التي شيدت خلال عهد أسرة "نظام شاه" الشيعية، هذا في الوقت الذي لم يذكر فيه أية معلومات عن المنشآت التي شيدت بعد سقوط هذه الأسرة، وذلك خلال الفترة التي كانت فيها "أحمد نگر" جزءاً من الإمبراطورية المغولية السنية.

ثبت بأسماء حكام مملكة "أحمد نگر"
من أسرة نظام شاه

١	أحمد نظام شاه	٨٩٦-٩١٤هـ/١٤٩١-١٥٠٨م
٢	برهان الأول	٩١٤-٩٦١هـ/١٥٠٨- ١٥٥٣م
٣	حسين الأول	٩٦١-٩٧٢هـ/١٥٥٣-١٥٦٥م
٤	مرتضى الأول	٩٧٢-٩٩٦هـ/ ١٥٦٥-١٥٨٧م
٥	ميران حسين بن مرتضى	رجب٩٩٦هـ-جمادي الأول ٩٩٧هـ/مايو١٥٨٧-مارس١٥٨٨م
٦	إسماعيل بن برهان الأول	٩٩٧-٩٩٩هـ/١٥٨٧-١٥٩٠م
٧	برهان الثاني بن حسين الأول	٩٩٩-١٠٠٣هـ/١٥٩٠-١٥٩٤م
٨	إبراهيم بن برهان الثاني	شعبان١٠٠٣-محرم١٠٠٤هـ/أبريل ١٥٩٤-سبتمبر١٥٩٥م
٩	أحمد الثاني	محرم – جمادى الأول ١٠٠٤هـ/سبتمبر- ديسمبر ١٥٩٥م
١٠	بهادر شاه	١٠٠٤-١٠٠٧هـ/١٥٩٥-١٥٩٨م
١١	مرتضى الثاني	١٠٠٧-١١١٩هـ/١٥٩٨-١٦١٠م
١٢	برهان الثالث	١١١٩-١٠٤١هـ/١٦١٠-١٦٣١م

١٣	حسين الثالث	١٠٤١-١٠٤٣هـ/١٦٣١-١٦٣٣م
١٤	مرتضى الثالث	١٠٤٣-١٠٤٦هـ/١٦٣٣-١٦٣٦م
١٥	أصبحت مملكة "أحمد نگر" تابعة بشكل كامل للإمبراطورية المغولية.	١٠٤٦هـ/١٦٣٦م

ثبت المصادر والمراجع

أولاً:المصادر والمراجع العربية

أحمد بخشي الهروي، طبقات أكبري، المسلمون في الهند من الفتح العربي إلي الاستعمار البريطاني، ترجمة أحمد عبد القادر الشاذلي، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٥.

أحمد السعيد سليمان، تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة، دار المعارف ١٩٧٢.

أحمد محمود الساداتي ، تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية ، القاهرة، ١٩٨٠.

آمال بنت عبد العزيز العمرو، الألفاظ والمصطلحات المتعلقة بتوحيد الربوبية جمع ودراسة، رسالة دكتوراه جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ٢٠٠٦.

جمال الدين الشيال، دولة أباطرة المغول في الهند، الإسكندرية، ١٩٦٨.

الزبيدي، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، د.ت.

ربيع حامد خليفة، تحف معدنية هندية من حيدر آباد الدكن (طراز البيدرى)، بحث مستخرج من ندوة آثار شرق العالم الإسلامي، القاهرة، ١٩٩٨.

السيد عبد الحي الحسيني، الهند في العهد الإسلامي، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، الهند، ١٩٧٢.

الطالبي ، عبد الحي بن فخر الدين بن عبد العلي الحسني ، الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام المسمى بنزهة الخواطر وبهجة المسامع والنواظر، دار ابن حزم – بيروت، لبنان، ١٩٩٩م.

عبد الله محمد شريف، المملكة الآصفية الإسلامية في حيدرآباد– الهند، مجلة الموسم، العددان ٢٦-٢٧، ١٩٩٦.

عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد نگري، جامع العلوم في اصطلاحات الفنون أو دستور العلماء، تعريب حسن هاني فحص، دار الكتب العلمية بيروت، ٢٠٠٠.

العيدروسي، عبد القادر بن شيخ بن عبد الله، تاريخ النور السافر عن أخبار القرن العاشر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م.
الفيومي، أحمد بن محمد بن علي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية – بيروت، دت.
مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، دار الدعوة، ١٩٧٢.
المحبى، محمد أمين بن فضل الله، خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر،٤أجزاء، دار صادر، بيروت، د.ت.
محمد إسماعيل الندوي، تاريخ الصلات بين الهند والبلاد العربية، القاهرة، ١٩٧٠.
محمد رواس قلعجي و حامد صادق قنيبي، معجم لغة الفقهاء، دار النفائس– بيروت،ط٢، ١٩٨٨.
محمد سعيد الطريحي، ملوك حيدر آباد، هولندا، ٢٠٠٥.
_____، المملكة النظامية وأسرار الإسماعيلية المستترة في الهند، دائرة المعارف الهندية، هولندا، ٢٠٠٦.
محمد يوسف صديق، دراسة النقوش العربية في الدولة المغولية في بلاد الهند وأثرها الحضاري ٩٩٣–١١١٨هـ/١٥٢٦– ١٧٠٧م، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة أم القرى– مكة المكرمة، ١٩٨٧.

ثانياً: المراجع الأوردية

على حسن وآخرون، آئينه اردو لغت، خالد بك دبو، لاهور، ٢٠٠٠م.

ثالثاً: المراجع الأجنبية

Bowe, (P), The Indian Gardening Tradition and the Sajiam Niwas Bagh, Udaipur, Garden History, vol.27, No.2, 1999.

Ernest,(C), Eternal garden: mysticism, history, and politics at a South Asian Sufi center , New York, 1992.

Faruqui, (D.F), At Empire's End: The Nizam, Hyderabad and Eighteenth-Century India, Modern Asian Studies, Vol. 43, No. 1, Expanding Frontiers in South Asian and World History: Essays in Honour of John F. Richards ,Jan., 2009.

Hutton, (D.S), The Elixir of Mirth and Pleasure the Development of Bijapuri Art,1565 – 1635, Doctor of Philosophy, University of Minnesota, U.S.A, 2000.

Michell, (G), and Others, Islamic Heritage of the Deccan, Bombay, 1986.

Michell, (G), and Zebrowski, (M), The New Cambridge History of India, 1:7, Architecture and Art of the Deccan Sultanates, Cambridge University Press, 1999.

Nayeem,(M.A), Qutb Shahi Dynasty, The heritage of the Qutb Shahis of Golconda and Hyderabad, Hyderabad, 2006.

Pal, (P) and Others, Romance of the Tajmahal, Loss Angeles County Museum of Art, 1989.

Richards, (J.F), The Hyderabad Karntik 1687 – 1707, Modern Asian Studies, vol. 9, No. 2, 1975.

Shyam,(R), The Kingdom of Ahmadnagar, India, 1966.

Tamaskar, (B. G), The life and work of Malik Ambar, Delhi, 1978.

Yasdni, (G), Bidar its History and Monuments, London, 1941.

رابعاً: مواقع شبكة المعلومات الدولية

http://nagarcity.com/ahmdenagarfort.aspx

http://www.columbia.edu

http://www.bl.ukonlinegalleryonline

في خدمة التنمية المستدامة التراث الأثري بالمغرب الشرقي

د.الحسن اوراغ♦

ملخص البحث:-

عرف قطاع التراث وخاصة الأثري منه، في السنوات الأخيرة ، اهتماما كبيرا من طرف المستثمرين والفاعلين الاقتصاديين والأكاديميين والمجتمع المدني، إلى درجة كونه أضحى الآن وسيلة لتحقيق التنمية المستدامة وتعزيز السياحة الثقافية والعلمية.
إن منطقة المغرب الشرقي تمتاز بمؤهلات أركيولوجية وطبيعية يجب استغلالها في ما يعرف بالسياحة الثقافية والعلمية في خدمة التنمية البشرية والتنمية المستدامة، إذ يعتبر المغرب الشرقي من أغنى المناطق المغربية من حيث الشواهد الأثرية، بحيث اكتشفت به عدة مواقع مهمة ولقى أثرية وافرة تعود إلى ما قبل التاريخ وأن هذه المنطقة ظلت فضاءا لاستقبال حضارات تعاقبت خلال فترة زمنية تجاوزت مأتي ألف سنة.
إن بإمكان تراث المغرب الشرقي التي تمتد جذوره إلى آلاف السنين أن يتحول إلى مشروع تنموي متفاعل مع الاتجاهات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية ، ويجب القيام بحملات للتحسيس بأهمية التراث ودوره في خدمة التنمية ،وإجراء مسح شامل لكل الأشكال التراثية التي تتواجد بالمنطقة مع تشخيص لواقعها الراهن،وتحديد ما ينبغي أن يكون في خدمة التنمية بإشراك السكان في تثمين تراثه والمحافظة عليه مع الإعلان المنتظم عن النتائج التي تسفر عنها كل عملية تتعلق بخدمة التراث.

الكلمات الرئيسية : التراث الأثري- المغرب الشرقي -التنمية المستدامة

♦ جامعة محمد الاول كلية العلوم بوجدة ,المملكة المغربية. **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.**

قرية توجان: محاولة في فهم خصوصيات التعمير في جبل مطماطة.

د.النوري بوخشيم*

ملخص البحث:-

عرفت المجالات الجبلية بإفريقية اهتماما متزايدا خلال السنوات الأخيرة ومنها سلسلة جبال مطماطة التي تتوسط الصحراء والبحر بجنوب شرق البلاد التونسية وهي عموما القسم الشمالي من سلسلة جبلية تمتد من جبل مطماطة شمالا مرورا بجبل دمر وتنتهي بجبل نفوسة. ومرد هذا الاهتمام ما تزخر به هذه المجالات الجبلية من ثراء لمظاهر الثقافة المادية وأكثر تلك المظاهر التصاقا بحياة الإنسان أي العمارة. ولئن عرفت الدراسات التاريخية وتلك التي تعتمد الجغرافيا التاريخية منهجا لها تطورا فإن إشكاليات الدراسة الأثرية لما يسمى بالعمارة المحلية قد تأخرت كثيرا نظرا للصعوبات التي تعترض الباحثين في تناول مثل هذا الصنف من العمارة وتاريخه. وسنتناول في هذا البحث واحدة من القرى التي توجد في جبل مطماطة والتي تعتبر نموذجا للتعمير في الجبل وطرق تعامل أهله مع الصعوبات وهي قرية " توجان" ، وسنحاول تبيّن خصوصيات التعمير في الجبل وطرق معالجة بعض الإشكاليات المنهجية والمتعلقة بالتأريخ.

---

* أستاذ الآثار والفنون الإسلامية – جامعة القيروان كلية الاداب والعلوم الانسانية . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.**

مجموعة السلطان عبدالجليل المعمارية بجبانة سيدى عبدالجليل بحاجر القرايا بإسنا محافظة الأقصر (دراسة آثرية فنية)

د.أمين عبدالله رشيدى عبدالله*

ملخص البحث:-

يتناول هذا البحث المجموعة المعمارية للسيد عبدالجليل أبو الحسن الملقب بالسلطان وهى إحدى مراتب الصوفية، وهو أحد العلماء المغاربة الذين وفدوا إلى مدينة إسنا فى العصر المملوكى وكان أحد الذين نبغوا فى الفقه، ويرجع بناء هذه المجموعة المعمارية إلى فترة متأخرة من العصر المملوكى، وتضم هذه المجموعة الآثرية المتكاملة:

- المسجد
- مقام وضريح السيد عبدالجليل
- إيوان ملاصق للمسجد
- مكان لذبح النذور
- خلوة للعبادة
- حوش كبير
- بالإضافة إلى جباتة آثرية ملاصقة للمجموعة.

* مدرس بقسم الآثار الإسلامية -كلية الآثار – جامعة الفيوم . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.**

مقابر الجيش البريطانى فى العراق١٩١٤-١٩٥٨

♦د.انعام مهدى على السلمان

حينما اندلعت الحرب العالمية الاولى (١٩١٤- ١٩١٨)ووقفت الدولة العثمانية الى جانب دول الوسط (المانيا،النمسا –المجر) ضد دول الحلفاء (بريطانيا ،روسيا القيصرية ،فرنسا وايطاليا)، تقدمت القوات البريطانية من جنوب العراق بهدف احتلاله وكانت مدفوعة بعوامل عديدة اهمها الحفاظ على مصالحها الاقتصادية التى اخذت تتزايد فى العراق منذ نهاية القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين ،فضلا عن اهميته الستراتيجية كطريق مؤدى الى مستعمرتهاالهند ورغبتها فى حماية انابيب ومصافى النفط فى عبادان التى كانت تمتلكها شركة النفط الانكلو فارسية (Englo-Persian Oil Com.) . وكان من الطبيعى فى ظل حرب ضروس ان يفقد البريطانيون عددا من افراد جيشهم ، وخلال مدة وجودهم فى العراق التى امتدت حتى عام ١٩٥٨توفى عدد من القوات العامله عسكريين ومدنيين ، ولتعذر ارسال جثثهم الى بريطانيا او دول الكومنويلث حينذاك فقد اضطروا الى دفنهم فى مواقع عديده فى العراق بلغت ثلاثة عشره موقعا دفن فيها (٥٤)الف من البريطانيين حسب الاحصائيات التى قدمتها السفاره البريطانيه فى العراق مؤخرا .على الرغم من اننا من خلال بحثنا نجد ان هذا الرقم مبالغ فيه اذ اننا اشرنا الى اكبر المقابر البريطانية فى العراق وما عدا ذلك فهى مقابر قليلة العدد متناثرة هنا وهناك فى اراضى العراق منها المقبرة التى تحاذى الطريق الرئيسى المؤدى الى منطقة المدائن القريبة من العاصمة بغداد التى تضم رفات عدد من الجنود البريطانيين ودول الكومنويلث الذين سقطوا جراء المعارك الحربية التى حدثت قرب المدائن حينما اقتربت القوات البريطانية من بغداد فى تشرين الثانى عام ١٩١٥ لكن العثمانيين دعموا جيشهم باعداد اخرى ثم نفذوا الخطة التى وضعها لهم القائد الالمانى فون دركولتز مما اجبر البريطانيين الى التراجع الى الكوت بعد ان تكبدت قواتهم خسائر فادحة بلغت (٤٥١١)قتيلاحيث حوصروا هناك ،كما سنرى لاحقا. كما توجد فى منطقة السيسى ،الواقعة ضمن محافظة الانبار والقريبة من قاعدة الحبانية الذى اتخذها البريطانيون قاعدة لهم بموجب معاهدة ١٩٣٠ المعقودة بين العراق وبريطانيا ،مقبرة صغيرة دفن فيها عدد من العسكريين البريطانيين الذين قتلوا اثناء المعارك التى دارت بين الجيش العراقى والقوات البريطانية عام ١٩٤١ بعد اندلاع الحرب العراقية-البريطانية فى مايس من ذلك العام .

♦استاذ مساعد- كلية الاداب - جامعة بغداد .

ومهما يكن من الامر فقداصبحت تلك المقابر على مر الزمن اثرا من الاثار التى تروى قصة الوجود البريطانى فى العراق .

ونرى فى هذا المجال ان نتطرق الى اشهر تلك المقابر وهى:

١- ***مقبرة الجيش البريطانى فى البصره***: تقع مدينة البصره جنوب العراق وتبعد عن العاصمه بغداد حوالى (٥٠٠)كم .تقع فى المدينه مقبره للجيش البريطانى تحديدا فى منطقة الحكيميه على مشارف شط العرب وعلى بعد ٢ كم من منطقة العشار يقسم المقبرة شارع رئيسى تمر منه وسائط النقل المختلفة زرعت على جانبيه اشجار الصفصاف.تضم المقبره رفات (٢٠٠٠)جندى وضابط بريطانى ما زالت احجار المرمر تحتفظ باسمائهم التى سلسلت حسب الحروف .وعلى الرغم من مرور ما يقارب من (٩٧)عاماعلى دفن الكثير منهم الا ان المقبره لا زالت تلقى الرعايه والاهتمام من قبل السفاره البريطانيه فى العراق ،كما ان الجنود البريطانيين الذين تمركزوا فى البصره بعد الاحتلال عام ٢٠٠٣ كانوا يهتمون بالمقبره وزيارتها ووضع باقات من الزهور لاحياء ذكرى موتاهم .ومن خلال اطلاعنا نرى ان تلك القبور كانت لعسكريين لقوا حتفهم خلال المعارك التى دارت جنوب العراق ومن اشهرها معركة الشعيبة التى وقعت فى نيسان ١٩١٥ بين العشائر ورجال الدين العراقيين تحت قيادة القائد العثمانى سليمان باشا عسكرى والقوات البريطانية حيث تكبدت القوات البريطانية خسائر وكان انتصارهم بمثابة معجزة لكن رغم تلك الصعوبات فقد انتصر البريطانيون مماجعل القائد العثمانى يقدم على الانتحار فكانت نهاية مأساوية لقائد شجاع.

٢ – مقبرة الجيش البريطانى فى العماره : تقع مدينة العماره فى جنوب العراق وقد شيدت فيها مقبره بين عامى ١٩١٤-١٩٢٠ على مساحه تقدر ب(١٢) دونم وتضم رفات (٥٣٠٥) لجنود وضباط بريطانيين وهنود واستراليين منهم (٤٣٨٠) جثه معروفة الهويه ، و(٩٢٥)جثه مجهولة الهويه . تقع المقبره على الضفه اليمنى لنهر الكحلاء وتحيط بها بساتين النخيل .وتضم المقبره كنيسه ثبت على جدرانها الواح عليها اسماء جميع القتلى وعناوينهم ورتبهم العسكريه وتاريخ وفاتهم . يقوم حارس عراقى معين من قبل لجنة المدافن الحربيه لدول الكومنويلث بالاهتمام بها .

٣- مقبرة الجيش البريطانى فى الكوت : تبعد مدينة الكوت مركز محافظة واسط عن العاصمه بغداد (١٨٠)كم٢.فى المدينه مقبره للجيش البريطانى تبلغ مساحتها (٢٠٠٠)م٢ يحيطها سور يضم رسومات مختلفه ،تضم المقبره رفات (٤٥٠)عسكريا بريطانيا قتلوا اثناء حصار الكوت ،حيث نجحت القوات العثمانيه بمحاصرة القوات البريطانيه مدة ستة اشهر استمرت من كانون الاول ١٩١٥ حتى ٢٩نيسان ١٩١٦وكان هذا الحصار اكبر محنة واجهتها القوات البريطانية خلال مسيرتها فى احتلال العراق فقد

اضطرت القوات البريطانية الى اكل لحوم الكلاب والحمير .كما عمدوا الى خلع الشبابيك والاستحواذعلى ما يقع بين ايديهم للتدفئة من البرد القارص الذى كان يواجههم . ثم حاول القائد البريطانى تشارلز طاونسند تقديم رشوة الى القائد العثمانى خليل بيك تقدر بمليونى ليرة عثمانية لفك الحصار عن القوات البريطانية لكن الاخير رفض رغم المبلغ المالى المغرى لذا اضطر البريطانيون الى الاستسلام بقيادة تشارلز طاونسند بقوات تقدر ١٣ الف مقاتل بعد ان هلك العديد منهم ،وبقيت عبارة طاونزند"نعلن الاستسلام"خالده على مر السنين.

وضع البريطانيون على مدخل المقبره قطعه من الرخام كتب عليها (kut war 1914- 1918)cemeteryغير ان هذه المقبره اصابها الاهمال بعد ان تركها القائم عليها بسبب عدم دفع مستحقاته الماليه منذ عام ١٩٩١.

٤- **مقبرة الجيش البريطانى فى بغداد :** تقع هذه المقبره فى منطقة الوزيريه على الشارع العام المؤدى الى مجمع الكليات فى باب المعظم حيث يمر من امامها الالاف يوميا اما راجلين او متنقلين بالسيارات.تبلغ مساحة المقبره بحدود(١٠٠٠٠)الاف م٢،وهى مقسمه الى جزأين بأطر متناسقه يتوسطها قبر عال هو قبر الجنرال ستانلى مود القائد الذى دخل بغداد فى اذار ١٩١٧ وخاطب سكانها بقوله"جئنا محررين لا فاتحين ".توفى مود بعد إصابته بالكوليرا . للمقبرة مدخل عال شيدت فوقه قبة كتب في أعلى المدخل "بوابة مقبرة الجيش البريطاني "ومن هذه البوابة تدخل الجثامين حيث تبدأ مراسيم الدفن التي غالبا ما يرافقها استعراض يحمل فيه النعش. ومع ان العديد من العسكريين البريطانيين ومن دول الكومنولث دفنوا في هذه المقبرة ،إلا انه من الملفت للنظر ان هناك بعض القبور كانت تعود لبعض القتلى الأتراك الذين كما يوحى الأمر أنهم قد تعاونوا مع القوات البريطانية حيث كتبت على قبورهم بعض الآيات القرآنية .لكن إعداد هذه القبور لا تتعدى أصابع اليد. ومع ان العديد من الجثامين قد دفنت في المقبرة بعد احتلال بغداد عام ١٩١٧ إلا إن افتتاحها قد جرى في ثلاثينيات القرن العشرين ودفن فيها عدد من البريطانيين الذين سقطوا قتلى خلال سنوات الحرب العالمية الثانية.

وتبقى المس بل السكرتيرة الشرقية لدار الاعتماد التى توفيت فى العراق عام ١٩٢٦عن عمر يناهز السابعة والخمسين عاما ودفنت فى كنيسة الأرمن الواقعة في منطقة الباب الشرقي إحدى مناطق بغداد العريقة إحدى أهم الشخصيات البريطانية التي دفنت في العراق .

الملاحق

مقبرة الجيش البريطاني في بغداد ويظهر قبر الجنرال مود ذو القبة البنية

بوابة مقبرة بغداد حيث تبدأ مراسيم التشييع الرسمية

صورة أخرى للبوابة التي تبدأ من خلالها مراسيم التشييع

قبر لجنود أتراك دفنوا في مقبرة الجيش البريطاني في بغداد

قبور الجنود الأتراك في مقبرة الجيش البريطاني في بغداد وقد كتب عليها "لا اله إلا الله محمد رسول الله"

قبر المس بل في مقبرة الأرمن في الباب الشرقي في بغداد

قبر الجنرال مود يتوسط قبور القتلى البريطانيين

رئيسة المجلس الثقافي البريطاني في العراق في زيارة لمقبرة الجنود البريطانيين في مدينة البصرة

مصادر البحث:

١- ا إبراهيم خليل احمد وجعفر عباس حميدي،تأريخ العراق المعاصر،الموصل ،١٩٨٩.

٢- الانكليز يهملون أمواتهم في الكوت،شبكة الانترنت العالمية،الموقع الاليكتروني الأتي:www.alsumarianews.com.

٣- جبار بجاي،مقبرة قتلى الانكليز في الكوت تصبح مكبا للنفايات وسوقا لبيع الدراجات،شبكة الانترنت العالمية،الموقع الاليكتروني الأتي:
http://web.comhem.se/kut/English.htm

٤- جعفر عباس حميدى ،التطورات السياسية فى العراق ١٩٤١-١٩٥٣،النجف الاشرف ،١٩٧٦.

٥- حسين المعاضيدي، مقابر المحتلين في العراق شواهد على أصالة شعب وهزيمة محتل،٢٣/ حزيران/٢٠٠٩.

٦-عبد الرحمن البزاز،العراق من الاحتلال حتى الاستقلال،ط٣،بغداد ،١٩٦٧.

٧-عبد الرزاق الحسنى،تأريخ العراق السياسى الحديث ،ج١،لبنان،١٩٥٧.

٨-على ناصر حسين،الإدارة البريطانية فى العراق ١٩١٤-١٩٢١ دراسة فى تأريخ العراق الحديث،بغداد ،٢٠٠٨.

٩- محسن جبار العارضى ،نافذة على التأريخ السياسى للعراق المعاصر من الاحتلال البريطانى الى الاحتلال الامريكى ١٩١٧/٣/١١-٢٠٠٣/٤/٩،بغداد ،٢٠٠٥.

١٠- (٩٦)عاما على هزيمة القوات البريطانية في الكوت،شبكة الانترنت العالمية،موقع كتابات في الميزان.

الطرز المعمارية لمدينة بورسعيد في عصر أسرة محمد على باشا

♦د.بدر عبد العزيز محمد بدر

مقدمة البحث:

يتناول هذا البحث بالدراسة والتحليل الطرز المعمارية لمدينة بورسعيد في عصر أسرة محمد على باشا (١٢٧٦- ١٣٧٢ هـ / ١٨٥٩- ١٩٥٢ م) حيث تتسم العمائر البورسعيدية بأنها خليط رائع لطرز معمارية وفنية متنوعة في دول البحر المتوسط، ولقد أبدعها معماريون فرنسيون وإيطاليون وإنجليز ويونانيون ومصريون، ويوجد بمدينة بورسعيد مجموعة فريدة من العمائر التاريخية ذات الطابع المعماري المميز نظرا لتنوع الجاليات الأجنبية التي تقطنها، وتتكون العمائر البورسعيدية من مختلف المواد الخام وخاصة الأحجار والأخشاب، وفى الحالتين لها شكل جمالي رائع وفريد تتميز به دون غيرها من مدن منطقة قناة السويس حيث تعد امتداداً للحقبة الخديوية.

ولقد اتفق الخديوي إسماعيل وديليسبس سنة (١٢٨٩هـ/ ١٨٧٢م) على أن تكون مدينة بورسعيد ذات طراز أوروبي خالص في تخطيطها وتنظيمها على نسق المدن الفرنسية، ولذلك فسوف يتناول هذا البحث ما يلي:

أولا: نشأة وتخطيط مدينة بورسعيد:

١- نشأة المدينة.
٢- الأقسام والأحياء.
٣- الشوارع والطرق.

ثانياً: الطرز المعمارية:

١- طراز الكلاسيكية الجديدة.
٢- الطراز القوطى الجديد.
٣- طراز عصر النهضة المستحدث.
٤- طراز عصر النهضة الصناعية.
٥- طراز الباروك والروكوكو.
٦- الطراز التلقيطى.
٧- الطراز العربي الإسلامي.

ولقد توصل البحث العلمي إلى مجموعة من النتائج الهامة الخاصة بمدينة بورسعيد وطرزها المعمارية، كما اشتمل البحث على كتالوج يتضمن مجموعة من الأشكال التوضيحية واللوحات الخاصة بالبحث.

♦ مدرس الآثار الإسلامية – كلية الآداب- جامعة بورسعيد.

أولاً: نشأة وتخطيط مدينة بورسعيد:

١- نشأة المدينة:

نشأت مدينة بورسعيد[١] سنة (١٢٧٦هـ/ ١٨٥٩م) في موقع مدينة الفرما[٢] شمال شرق الدلتا بالقرب من بحيرة المنزلة[٣]، وامتازت المدينة بموقعها الفريد على ساحل البحر المتوسط، ومن الأسباب التي من أجلها تم اختيار هذا الموقع هو أنه أصلح من أي نقطة أخرى على ساحل خليج الفرما، كما أن هذا الموقع يعد أقرب نقطة أمام المياه العميقة لرسو السفن أمام ميناء بورسعيد، وعلاوة على ذلك يشرف هذا الموقع على المدخل الشمالي لقناة السويس عند التقائها بالبحر المتوسط[٤]، وهو أقرب جهات خليج الفرما قربا إلى أوروبا.

---

(١) بورسعيد: اسم مركب تركيبا إضافيا من كلمة (بورت) بباء فارسية تحتها ثلاث نقاط ، فواو فراء مهملة فمثناه فوقيه ، وهى كلمة فرنسية معناها الميناء ، ومن كلمة سعيد العربية التي جعلت علما على حاكم مصر المرحوم سعيد باشا نجل محمد على باشا الكبير ، فمعنى بورت سعيد في الأصل ميناء سعيد ، وهو علم على مدينة حدثت في زمن سعيد باشا فأضيفت إلى اسمه ، وتقع في أول الخليج المالح المسمى قنال السويس ، وكان ابتداء ظهورها في سنة ١٢٧٧ هـ / ١٨٥٩م، وكانت أرضها التي هي عليها الآن قطعة من بحيرة المنزلة ما عدا جزء قليل منها، وهو الجزء القريب من البحر المتوسط بطول الشارع العمومي.
– على باشا مبارك، الخطط التوفيقية الجديدة لمصر والقاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، ج١٠، سلسلة تراث، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٨م، ص ٥٧.

(٢) الفرما: مدينة الفرما من مدن مصر القديمة، وهى أول مدن مصر الشرقية ، وتعتبر مفتاح مصر ومجمع الطرق على المدخل الشمالي الشرقي لمصر ، وهى تتحكم في هذا الطريق، وكان يدخل إلى مصر منها ، وقد جمعت إلى جانب ذلك وقوعها على ساحل البحر المتوسط، وعلى شاطئ بحيرة تنيس الشرقي.
– أيمن محمد عبد العزيز، منطقة بحيرة المنزلة والمدن المطلة عليها من بداية العصر الإسلامي إلى نهاية القرن ١٣هـ / ١٩م، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية ، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨ م ، ص ١٩٩.

(٣) المنزلة: من المدن القديمة في منطقة بحيرة المنزلة، وقد عرفت في العصر الإسلامي باسم (منزل القعقاع) نسبة إلى الصحابي الجليل القعقاع بن عمرو التميمي الذي نزل بها، ثم سميت باسم (منزل بن حسون) في عصر السلطان الظاهر بيبرس، وأطلق عليها اسم (المنزلة) نسبة إلى بحيرة المنزلة، وبها معظم الصيادين والملاحين والسفن، واشتهرت المنزلة بصناعة النسيج وكسوة الكعبة وصناعة الخزف والفخار.
– أيمن محمد عبد العزيز، المرجع السابق، ص ٢٠٦.

(٤) للاستزادة عن قناة السويس وفكرة توصيل البحرين الأحمر والمتوسط قديما وحديثا أنظر:
– محمد طلعت حرب ، قناة السويس ، دار الكتب والوثائق القومية ، ١٤٢٩ هـ / ٢٠٠٨ م.
– نتالى مونتل ، قناة السويس ، المشروع والتنفيذ ، ١٨٥٩ ، ١٨٦٩ م ، ترجمة عباس أبو غزالة، ط ١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ٢٠٠٥م.

ومن الملاحظ أن الموقع الذي بدأت منه بورسعيد لم يكن سوى شريط ساحلي ضيق يتراوح عرضه بين الأربعين والخمسين مترا من بحيرة المنزلة والبحر المتوسط، وقد تم تحديد أرض بورسعيد عند الإنشاء بالجزء المحاط من الشمال بالرصيف الموازى للشاطئ، ومن الغرب شارع الترسانة، ومن الشرق الشارع الموازى لمدخل القناة، ومن الجنوب رصيف بحيرة المنزلة، وقد بلغ ارتفاع مستوى أرض مدينة بورسعيد مترين ونصف عن مستوى سطح البحر.

ولقد توسعت مدينة بورسعيد عن طريق اكتساب أراضى جديدة نتيجة ردم أجزاء من بحيرة المنزلة وإضافة مساحات إليها بسبب طرح البحر، ولما ضاقت المدينة بسكانها تم التوسع في البر الشرقي للقناة.

ومما لا شك فيه أن اختيار موقع مدينة بورسعيد قد أشرف عليه كلا من المهندس الفرنسي فرديناند ديليسبس ومسيو موجيل المدير العام للأشغال، ومسيو لاروش ومائة وخمسون من البحارة والسائقين والعمال[٥].

ومن الجدير بالذكر أن جميع أعمال التخطيط والتنظيم الخاصة بمدينة بورسعيد كانت تشرف عليها شركة قناة السويس بناءً على اتفاق بين الخديوي إسماعيل[٦] وديليسبس، لذلك كانت مدينة بورسعيد ذات طابع أوروبي خالص في تخطيطها وتنظيمها على نسق المدن الفرنسية[٧].

٢- الأقسام والأحياء:

كانت مدينة بورسعيد تنقسم في بداية نشأتها إلى قسمين رئيسيين لكل منهما مميزاته وطابعه الذي يميزه عن غيره، وهذان القسمان هما المدينة وقرية العرب.

القسم الأول: هو المدينة، ويقع هذا القسم غرب قناة السويس مباشرة ويحده من الشمال البحر المتوسط، ويقيم به جميع الجاليات الأجنبية والقليل من المواطنين المصريين وأبناء العرب، وتوجد في هذا القسم الفنادق والمتنزهات والمحلات التجارية التي

---

(٥) زين العابدين شمس الدين نجم ، بورسعيد ، تاريخها وتطورها منذ نشأتها عام ١٨٥٩ م حتى عام ١٨٨٢ م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ م، ص ١٤ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٥ ، ٢٧.

(٦) الخديوي اسماعيل: هو اسماعيل باشا بن إبراهيم باشا بن محمد على باشا الكبير تولى الحكم سنة ١٨٦٣م بعد وفاة عمه محمد سعيد باشا، كان عصره عصر تقدم وعمران إلا أنه أثقل كاهن مصر بالديون فترك الحكم لذلك عام ١٢٩٦ هـ/ ١٨٧٩ م، ووافته المنية سنة ١٨٩٥م، وله من العمر خمسة وستون سنة، فنقل جثمانه من منفاه في إيطاليا إلى مصر، ودفن في مسجد الرفاعي بالقاهرة. للاستزادة أنظر:

- على باشا مبارك، المرجع السابق، جـ ١، ص ١٩٣.
- عبد الرحمن الرافعي، عصر إسماعيل، جـ ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠ م، ص٢٥٢، ٣٠٨.

(٧) زين العابدين شمس الدين نجم ، المرجع السابق ، ص ٣٥.

يمتلكها الأجانب ومباني الإدارة المصرية، أما ضواحي المدينة فكانت تضم بر الإنجليز وبر الرسوة والبر الشرقي الذي عرف فيما بعد باسم بور فؤاد، والذي كان في البداية أحد أحياء المدينة الذي خصصته شركة قناة السويس لإقامة الورش والمصانع والمخازن الخاصة بإصلاح المراكب والبواخر والآلات التي تمتلكها ، ثم أقامت به مباني ومنشآت هيئة قناة السويس لإقامة المستخدمين والعمال الفنيين، وقد امتازت بور فؤاد بجمال التخطيط، وأطلق على المدينة اسم الحي الأوروبي أو الحي الإفرنجي أو حي الشرق.

القسم الثاني: هو قرية العرب، ويقع إلى الغرب من المدينة، وكان يقيم به المواطنين المصريين وأبناء العرب، ويوجد به محلاتهم ومساكنهم، وقد قسمت إلى حارات أو مربعات، وكان لكل حارة أو مربع شيخ خاص به، وكان للقرية كلها شيخ يعرف باسم شيخ قرية العرب، وعرفت قرية العرب باسم الحي العربي، وكان يفصل بين القسمين مساحة فضاء من الأرض[٨].

والواقع أن تقسيم مدينة بورسعيد منذ نشأتها الأولى إلى قسمين رئيسيين هما الحي الأوروبي والحي العربي يعود إلى رغبة المواطنين المصريين في الإقامة في أماكن خاصة بهم تبعد عن أماكن إقامة الأجانب حفاظا على حياتهم الاجتماعية والدينية والمعيشية، علاوة على عاداتهم وتقاليدهم المتميزة التي تختلف عن مثيلاتها عند الجاليات الأجنبية الأخرى ، كما أن الحي العربي يتميز بقربه من بحيرة المنزلة مما يوفر لهم سهولة الاتصال بعائلاتهم في المدن المجاورة وخاصة مدينتي دمياط والمنزلة، بالإضافة إلى حصولهم على ما يريدون من مواد الغذاء والماء[٩].

وقد تطورت مدينة بورسعيد عمرانيا وإداريا منذ نشأتها وحتى نهاية عصر أسرة محمد على باشا حتى صارت تتكون من سبعة أحياء[١٠]. وهى: بور فؤاد والشرق والعرب والمناخ والزهور والضواحي والجنوب[١١]. (خريطة رقم ١).

- حي الشرق : ويضم شياختين وهما شياخة إبراهيم حسانين، وشياخة مصطفى حمزة، وتبلغ مساحته ٥.٠١٧ كم^{٢}.

- حي العرب : ويشمل شياخات الجامع العباسي، والجامع التوفيقى، وشياخة العرب، وأبو الحسن، ومنتزه سعد، وتبلغ مساحته ١٥٩٢ كم^{٢}.

---

(٨) زين العابدين شمس الدين نجم، ص ٣٥ ، ٣٦.

(٩) المرجع نفسه، ص ٣٦.

(١٠) عبد المنعم محمد حنفي ، المقومات الجغرافية لتنميه بورسعيد، محافظه بورسعيد ، ط ١، ٢٠٠٥م، ص ٣٤.

(١١) وردة أحمد السيد محمد حسن ، التنمية في محافظة بورسعيد، دراسة جغرافية، رسالة ماجستير، كلية البنات، جامعة الأزهر، القاهرة، ٢٠١٠م، ص٣-٧.

- **حي المناخ :** ويضم شياخات السرايا، والمَناخ، وعدلي، والجلاء، وتبلغ مساحته ٣.٣١٢ كم٢.
- **حي الزهور :** ويشمل شياخات الزهور والمناصرة، وتبلغ مساحته ٢٦٢.٥٨١ كم٢.
- **حي الضواحي :** وتبلغ مساحته ٦٢.٧٦٣ كم٢.
- **حي بورفؤاد :** ويضم شياخات بور فؤاد أول ، وبور فؤاد ثاني، وشرق التفريعة ، وتبلغ مساحته ٥٠٥.٦٩٥ كم٢.
- **حي الجنوب :** ويشمل قسم شرطة جنوب أول ، وقسم شرطة جنوب ثاني ، وتبلغ مساحته ٥٠٤كم٢.

٣- الشوارع والطرق:

تميزت شوارع وطرق بورسعيد بأنها كانت متوازية ومتقاطعة مع بعضها، كما اتسمت بالاتساع عن مثيلاتها من مدن القناة الأخرى حيث كان عرض الشوارع بمدينة بورسعيد ثلاثين متراً، والطرق بين إثنى عشر وخمسة عشر مترا ، والحارات بين تسعة وعشر أمتار.

وكانت شوارع بورسعيد وطرقها الرئيسية تبدأ من رصيف أوجيني الذي يحد مدينة بورسعيد من الشمال، وهى شوارع موازية لمحور القناة البحرية حيث تتجه من البحر إلى الصحراء ومن الشمال إلى الجنوب، وهى صحية للغاية ومعرضة للشمس والرياح. (خريطة رقم ٢).

وتبدأ الشوارع الثلاثة من رصيف أوجيني وقد أطلق عليها أسماء أجنبية، حيث يحمل الشارع الأول اسم كانبيير "Cannebiere" بينما أطلق أهالي بورسعيد عليه اسم شارع ميدان الميناء، والشارع الثاني يحمل اسم "Scierie" وهى تعنى منشر الخشب، وترجع تسميته بهذا الاسم إلى وجود مصنع قديم كان مخصصا لأعمال النجارة الخاصة بالأخشاب في هذا المكان، ويخترق الشارع ميدان ديليسبس، وهو النقطة المركزية للمدينة، وكان يتميز هذا الميدان الذي عرف أيضا باسم ميدان المنشية بتزيينه بحديقة كانت تعد من أكبر حدائق مدينة بورسعيد حيث أشرف على تخطيطها شركة قناة السويس سنة (١٢٩٠هـ/ ١٨٧٣م) على نسق حدائق المدن الأوروبية القديمة مثل أثينا ولندن وباريس، وقد أعدت الحديقة وفق طراز الروكوكو الفرنسي، وكانت تحتوى حديقة ميدان المنشية على فسقيه كما كانت تضاء بالفوانيس ليلاً، وتعزف فيها الموسيقى مرتين أسبوعيا[١٢]. (لوحة رقم١).

أما الشارع الثالث فهو شارع الأرسينال "Arsenal" أو الترسانة، وهو موازى للشارعين السابقين بنفس الطول والعرض، كما وجدت شوارع أخرى أقل أهمية يزيد

([١٢]) زين العابدين شمس الدين نجم، المرجع السابق، ص١١٦، ١١٧.

عرضها على خمسة عشر متراً، وتخترق المدينة بنفس الاتجاه من الشمال إلى الجنوب.

ومن الجدير بالذكر أنه لم يكن يوجد بمدينة بورسعيد شوارع في الاتجاه من الشرق إلى الغرب حتى عام(١٢٩٦ هـ/ ١٨٧٨ م) فيما عدا شارع ديليسبس الذي كان يمتد من الميناء حتى قرية العرب، وكان عرضه ثلاثون متراً.

ومن المعتقد أن إطلاق الأسماء الأجنبية على شوارع بورسعيد وميادينها كان من اختصاص شركة قناة السويس دون مشاركة الإدارة المصرية حيث أقام ديليسبس في ذكرى إنشاء مدينة بورسعيد سنة (١٢٨٩ هـ/ ١٨٧٢م) احتفالا بتسمية بعض الشوارع والطرق، وأبدى رغبته في إطلاق اسماء الأشخاص الفرنسيين والأجانب الذين اشتركوا معه في أعمال القناة على شوارع المدينة وميادينها، وقد سمح له الخديوي إسماعيل بذلك، وأمر محافظ بورسعيد بالإشراف على تثبيت اللوحات الخاصة بهذه الأسماء على الشوارع حيث بقيت بعض أسماء شوارع بورسعيد أجنبيه لفترة طويلة.

ولقد أشرفت شركة قناة السويس على تصليح الشوارع و تبليطها بالحجارة، والتصريح بالبناء وأعمال النظافة، وإقامة طرق وشوارع جديدة، ومنع الخروج عن حدود التنظيم والتخطيط الخاص بالمدينة وشوارعها وميادينها ومبانيها[١٣].

يتضح لنا مما سبق أن مدينة بورسعيد كانت ذات طابع أوروبي خالص في تخطيطها وتنظيمها على نسق المدن الفرنسية مما كان له الأثر البالغ على تنوع طرزها المعمارية.

ثانياً: الطرز المعمارية:

تميزت العمائر والمنشآت البورسعيدية بخضوعها لأكثر من طراز معماري وفني، حيث خضعت لسمات الطرز الأوروبية مع مراعاة النسق العام للطراز العربي الإسلامي، وتتمثل هذه الطرز فيما يلي:

١- طراز الكلاسيكية الجديدة:

استخدمت عبارة الكلاسيكية الجديدة كمصطلح لأي عمارة أو فن قام بإحياء الفن الإغريقي والروماني في مرحلة الإحياء التي تمت في القرن الثامن عشر الميلادي.

ويعد طراز الكلاسيكية الجديدة أو الكلاسيكية العائدة من أهم الطرز المعمارية والفنية التي سادت في جميع عمائر وفنون القرن التاسع عشر الميلادي وبداية القرن العشرين[١٤].

---

(١٣) زين العابدين شمس الدين نجم، المرجع السابق، ص٣٤،٣٣.

(١٤) عبد المنصف سالم حسن نجم، الطرز المعمارية والفنية لبعض مساكن الأمراء في مدينة القاهرة في القرن التاسع عشر، دراسة مقارنة، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢١ هـ/ ٢٠٠٠ م، ص٣١٢.

ومن أهم سمات العناصر المعمارية لطرز الكلاسيكية الجديدة استخدام طرز الأعمدة المختلفة[١٥] والفصوص[١٦] والفرنتونات[١٧].

أما فيما يتعلق بالعناصر الفنية والزخرفية لطرز الكلاسيكية الجديدة فمن أهم نماذجها استخدام البانوهات الغائرة[١٨] ووحدات النوايا والأسنان[١٩] وعقود الأزهار والأكاليل ومناظر الأساطير، وبعض أساليب البناء التي كانت سائدة في طراز الكلاسيكية القديمة وأعيد استخدامها في عصر النهضة، وتم إحياؤها خلال القرن التاسع عشر الميلادي وبداية القرن العشرين، وفى مجال النحت قامت الكلاسيكية الجديدة بتقليد الشكل الأثري القديم، واشتقت مناظر رسومها ومنحوتاتها من الأشكال اليونانية والرومانية[٢٠].

---

(١٥) طرز الأعمدة: تعتبر طرز الأعمدة من أهم العناصر المعمارية الكلاسيكية، ومن أمثلتها الطراز الأيوني وهو أحد طرز الأعمدة اليونانية الذي يتميز تاجه بالحلزونات الرشيقة التي تسمى اللفائف، والطراز الكورانثى الذي استخدمه الإغريق ثم الرومان وهو ذات تيجان أكثر ثراءا زخرفيا من الطراز الأيوني، أما الطراز التوسكانى فسمي بذلك نسبة إلى مقاطعة توسكانيا في إيطاليا ويتميز ببساطته وعدم ثرائه الزخرفى وله قاعدة وبدن غير مزخرف، أما الطراز المركب فيجمع بين الطرازين الكورانثى والأيوني حيث أخذ من العمود الكورانثى أوراق الاكنتس ومن تاج العمود الأيوني اللفائف الحلزونية.
– عبد المنصف سالم، المرجع السابق، ص ٣١٧– ٣٢١.

(١٦) الفصوص: تعرف أيضا باسم الأكتاف المدمجة، وهى بهيئة نصف أعمدة مدمجة تبرز عن الجدران وليس لها قاعدة.
– عبد المنصف سالم، المرجع السابق، ص ٣٢٢.

(١٧) الفرنتون: هو وحدة معمارية كانت تتوج المداخل والنوافذ والواجهات وتعرف باسم الجبهة المثلثة الشكل، ومنها عدة أنواع مثل الفرنتون المثلث الشكل والفرنتون المقوس والفرنتون المركب، وقد يزخرف الفرنتون وحدات النوايا والأسنان.
– عبد المنصف سالم، المرجع السابق، ص ٥٢٤.

(١٨) البانوهات الغائرة: هي عبارة عن حشوات غاطسة أو غائرة في أسقف القباب أو بواطن العقود أو الأسقف المسطحة والمقببة لتخفيف الضغط على الأسقف، وكانت تأخذ أشكالاً زخرفيه وتتوسط هذه البانوهات سرر من الجص.
– عبد المنصف سالم، المرجع السابق، ص٥٢١.

(١٩) النوايا والأسنان: هي وحدات صغيرة مكعبة الشكل كانت تزين أسفل الكرانيش بالواجهات والفرنتونات.
– عبد المنصف سالم، المرجع السابق، ص ٥٢٣.

(٢٠)المرجع نفسه، ص ٣١٣، ٣١٦.

ولقد انتقل طراز الكلاسيكية الجديدة إلى مصر بوجه عام ومدينة بورسعيد بوجه خاص، حيث أصبحت المدينة ملتقى للجاليات الأوروبية ذات الأجناس المختلفة التي وفدت إليها نتيجة حفر قناة السويس ونشأة المدينة بموقعها الفريد على ساحل البحر المتوسط عند مدخل القناة الشمالي، وفيما يلي دراسة تحليلية لفروع الطراز الكلاسيكي الجديد وأهم نماذجه بمدينة بورسعيد:

أ- طراز الكلاسيكية الجديدة الإيطالي:

اتجهت إيطاليا إلى الميل نحو تقليد الطرز الكلاسيكية القديمة حيث تأثر قصر سيربيلونى (Serbeloni) سنة (١٢٠٩هـ/ ١٧٩٤م) في مدينة جنوة بطراز الكلاسيكية الجديدة، وخاصة شكل الواجهة التي تضم طابقين يتخللهما ظلة بها أعمدة ذات طراز أيوني ومتوجة بفرنتون.

ولقد تأثرت كل من مدينة فينيسيا ومدينة نابولي الإيطاليتين بطرز الكلاسيكية الجديدة، وظهر ذلك في (Cetadella) سنة (١٢٢٩هـ/ ١٨١٣م) بمدينة فينيسيا، والقصر الملكي بمدينة نابولي[٢١].

ومن أهم عناصر طراز الكلاسيكية الجديدة بالمباني البورسعيدية التي أشرف عليها معماريون من إيطاليا طرز الأعمدة القديمة بمبنى القنصلية الإيطالية سنة (١٣٢٥ هـ / ١٩٠٧م) بحي الشرق والتي توجد بالمدخل، وشرفة المدخل، ونوافذ الواجهات الرئيسية للمبنى حيث تعد هذه الأعمدة من أهم العناصر المعمارية الكلاسيكية (لوحة رقم ٢، ٣)، (شكل رقم ١، ٢).

ويتوج مدخل القنصلية الإيطالية أيضا نحت يمثل "لويجى نجرلى" أحد كبار المهندسين الإيطاليين الذين أشرفوا على حفر قناة السويس، والنحت منفذ باسلوب المنحوتات اليونانية القديمة التي تم صياغتها من جديد في طراز الكلاسيكية الجديدة. (لوحة رقم ٤)، (شكل رقم ٣).

ب - طراز الكلاسيكية الجديدة الفرنسي:

بدأ الاهتمام بطراز الكلاسيكية الجديدة في فرنسا منذ عصر لويس الخامس عشر حيث أشرفت مدام بومبادور صديقة الملك على الكثير من القصور الملكية، ولقد بدأ الاهتمام بطراز الكلاسيكية يتلاشى بعد وفاة الملك لويس الخامس عشر عام (١١٨٨ هـ / ١٧٧٤ م).

وبعد قيام الثورة الفرنسية وإعدام الملك لويس السادس عشر سنة (١٢٠٨هـ/ ١٧٩٣م) نشط تيار الكلاسيكية الجديدة في فرنسا مرة أخرى تحت رعاية نابليون.

([٢١])عبد المنصف سالم، المرجع السابق، ص ٣١٤، ٣١٥.

وقد كان الرجوع إلى الأساليب الإغريقية القديمة في فن العمارة بمثابة صراع قوى بين مؤيدي طراز الكلاسيكية الجديدة وطراز الروكوكو الفرنسي، وانتهى الصراع إلى انتصار الفنانين المهتمين بدراسة الفنون اليونانية والرومانية.

ولقد اهتم المعماريون في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر الميلادي بالاقتباس من العمائر الكلاسيكية القديمة، وتولى زعامة الكلاسيكية الجديدة في فرنسا الفنان جاك لويس دافيد (١١٦١ هـ- ١٢٤١ هـ/ ١٧٤٨- ١٨٢٥م) والفنان جاك دومينيك انجر (١١٩٥- ١٢٨٤هـ/ ١٧٨٠- ١٨٦٧م)، ومن أهم العناصر الزخرفية التي ظهرت في طراز الكلاسيكية الجديدة في فرنسا استعمال الكرانيش والحربة والفواكه والأزهار وأوراق الشجر والأشرطة وسعف النخيل والآلات الموسيقية والحيوانات الخرافية والوحدات الرمزية[٢٢].

ومن أهم نماذج طراز الكلاسيكية الجديدة بالعمائر البورسعيدية التي أشرف عليها الفرنسيون "كنيسة سانت أوجينى" التي شيدت سنة (١٣٠٨هـ/ ١٨٩٠م) بحي الشرق، ومن عناصر الكلاسيكية الجديدة بالكنيسة "الواجهات" ذات الطراز الكلاسيكي حيث تضم كل من الواجهتين الشمالية والجنوبية أربعة أعمدة كلاسيكية موزعة على جانبي المدخلين الشمالي والجنوبي ذي الطراز القوطى الذي يوطره إطار ذو عقد نصف دائري يتكون من عدة مستويات، ويعلو المدخل حليه دائرية، ويتوج واجهة المدخلين فرنتون مثلث الشكل قمته لأعلى وقاعدته إلى أسفل، كما يحيط بكل من الواجهتين الشرقية والغربية للكنيسة ثمانية أعمدة لها نفس الطراز الكلاسيكي للأعمدة السابقة. (لوحة رقم ٥)، (شكل رقم ٤).

ج - طراز الكلاسيكية الجديدة الإنجليزي:

ظهر تيار العودة إلى الكلاسيكية مبكراً في إنجلترا في ميدان العمارة عنه في فرنسا، حيث اقتبس المهندسون الإنجليز تصميماتهم من الفن الروماني منذ النصف الأول من القرن الثامن عشر الميلادي.

ولقد انتشر الطراز الإغريقي الروماني في بريطانيا حتى أصبح هو الأكثر شيوعا وانتشارا في العاصمة البريطانية لندن حيث اجتاحت إنجلترا عاصفة معمارية كلاسيكية فيما بين (١١٧٤- ١٢٠٥ هـ/ ١٧٦٠-١٧٩٠م).

وسارت الكلاسيكية الجديدة في إنجلترا في اتجاهين اثنين، اعتمد الاتجاه الأول منهما على النقل من المنشآت الكلاسيكية القديمة التي كانت في إنجلترا، أما الاتجاه الثاني فتميز بإحياء طراز بلاديو المعماري الذي يعد إحياء للكلاسيكية[٢٣].

---

(٢٢) عبد المنصف سالم، المرجع السابق، ص ٣١٥، ٣١٦.

(٢٣) المرجع نفسه، ص ٣١٣، ٣١٤.

ومن أهم عناصر طراز الكلاسيكية الجديدة بالعمائر التي أشرف على تشييدها بمدينة بورسعيد معماريين من إنجلترا طرز الأعمدة القديمة بجانبي مدخل مبنى الإدارة الإنجليزية بحي الشرق، وطرز الأعمدة المصنوعة من حجر الجرانيت الوردي والمنقولة من مباني أثرية قديمة بمبنى القنصلية الإنجليزية بحي الشرق بمدينة بورسعيد. (لوحة رقم ٦، ٧)، (شكل رقم ٥).

٢- الطراز القوطي الجديد:

يعتبر الطراز القوطي من الطرز الفنية التي كانت سائدة في أوروبا في العصور الوسطي، وهو فن ديني في المقام الأول انبثق من طراز الرومانيسك في فرنسا وإنجلترا وإيطاليا وأسبانيا، وبعض الدول الأوروبية الأخرى، وأول من أطلق على هذا الطراز اسم "قوطي" هم رجال الفن في عصر النهضة لاعتقادهم أن الأمم التي أغارت على أوروبا وهدمت القيم الرومانية واستبدلتها بهذه الفنون ما هي إلا أمم همجية "قوطية".

ويعد الطراز القوطي أول طراز معماري ظهر في أوروبا، وتحرر فيه المهندسين من سيطرة الطرازين الروماني والبيزنطي سواء كان في المضمون أو في الاسلوب[٢٤].

وينقسم الطراز القوطي إلى قسمين وهما:

أ – الطراز القوطي المبكر The early Gothic style.

ب – الطراز القوطي المتأخر Late Gothic style.

وينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام وهى:

- الطراز القوطي الذي يشبه شكل الشعلة Flam point style.
- الطراز القوطي المزخرف Decorated style.
- الطراز القوطي المتعامد Perpendicular style[٢٥].

ومن أهم السمات العامة للطراز القوطي ما يلي:

– استخدام العقود المدببة بكثرة سواء في البناء أو في النوافذ، وكانت العقود المدببة القوطية تتميز بكثرة مستوياتها وتقاطعها مع بعضها البعض.

– استخدام الأعمدة المركبة من عدة أعمدة والمجمعة مع بعضها بشكل حزم نباتية.

– استخدام الأكتاف الساندة والدعائم والعقود الطائرة.

– بناء الأبراج ذات القمم المدببة.

– استخدام الأقبية ذات الأعصاب المتشابكة.

---

(٢٤) عبد المنصف سالم، المرجع السابق، ص٣٢٨.

(٢٥) بدر عبد العزيز محمد بدر، العمارة الإسلامية في قبرص، دراسة آثارية حضارية، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢٨ هـ/ ٢٠٠٧م، ص ٣٥٨، ٣٥٩.

- الاهتمام بالهيكل الإنشائي للواجهة الرئيسية.
- وجود ممرات علوية.
- استخدام النوافذ المستطيلة ذات الزجاج الملون.
- كثرة استخدام الزخارف المتداخلة الجصية والمعدنية "الحليات الشبكية"(٢٦).

هذا ولقد قامت عملية إحياء واسعة لهذا الطراز مرة أخرى في معظم الممالك الأوروبية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين حيث عرف باسم "الطراز القوطي الجديد" وفيه بدأت محاولة إحياء الزخرفة والشكل المعماري الخارجي للفن القوطي(٢٧).

ومن الجدير بالذكر أن الطراز القوطي الجديد "New Gothic style" قد انتقل لمدينة بورسعيد منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي وحتى النصف الأول من القرن العشرين على يد عدد كبير من المعماريين والمهندسين الأجانب وخاصة الفرنسيين والإيطاليين منهم، حيث تأثرت بعض العمائر البورسعيدية بعناصر العمارة القوطية، ومن أهم نماذج الطراز القوطي الجديد بمدينة بورسعيد فيلا فيرناند "Vila Fernande"، وهى تقع بحي الشرق، وتم تشييدها على الطراز القوطي الإيطالي الوافد من مدينة البندقية، ومن أهم سمات الطراز القوطي الجديد بفيلا فيرناند الاهتمام بالهيكل الخارجي للواجهة الشرقية الرئيسية بالفيلا، واستخدام العقود القوطية المدببة والمدائنية المتداخلة مع بعضها البعض في كل من واجهات ونوافذ المنشأة، وتعدد النوافذ المستطيلة المعقودة وخاصة بالواجهة الرئيسية، علاوة على استخدام الأكتاف الساندة، والممرات العلوية، وتميزت الأكتاف والدعائم بقمتها المدببة الشكل، كما اتسمت واجهات فيلا فيرناند بثرائها الزخرفي الواضح، وكثرة استخدام الحليات الزخرفية الدائرية ذات الزخارف الهندسية المتداخلة والمتشابكة، أما فيما يتعلق بمدخل فيلا فيرناند فهو ذات عقد ثلاثي تؤطره عدة مستويات من العقود المدببة، كما يتضح لنا أثر الطراز القوطي على مدخل الفيلا الذي يغلق عليه باب خشبي مكفت بالبرونز ومزخرف بزوج من الأفرع النباتية المتموجة التي يظهر فيها أثر الطراز العربي الإسلامي. (لوحة رقم ٨، ٩)، (شكل رقم ٦، ٧).

٣- طراز عصر النهضة المستحدث:

ظهر طراز عصر النهضة في إيطاليا في القرن الخامس عشر الميلادي حينما بدأ الطراز القوطي يتلاشى أمام انتشار العناصر الكلاسيكية ، وقد حدثت عملية إحياء

---

(٢٦) صالح لمعي مصطفى، نظرة على العمارة الأوربية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م، ص٩١- ٩٣.

(٢٧) للاستزادة عن العمارة والفن القوطي أنظر:

- Camille Enlart, Gothic Art and the renaissance in Cyprus, London, 1987.
- Nikolaus Pevsner, An outline of European architecture, London, 1953.

أخرى في القرن التاسع عشر الميلادي للعناصر الكلاسيكية وعناصر عصر النهضة، وقد أطلق على هذه العملية اسم "طراز عصر النهضة المستحدث"(٢٨).

ومن أهم سمات طراز عصر النهضة المستحدث الأسطح المستوية الخالية من التفاصيل، والبعد عن الزخرفة والتقشف، وتميز هذا الطراز أيضا بالرزانة والاتزان والتماثل بين الواجهات وفى التخطيط، وإحياء طراز الأعمدة القديمة، وفكرة وضع النوافذ فوق بعضها البعض، وكثرة الكرانيش بالإضافة إلى استخدام العناصر الزخرفية المتمثلة في الأشرطة والفيونكات وعقود الأزهار والأكاليل(٢٩)، وفيما يلي فروع طراز عصر النهضة المستحدث وأهم نماذجه بمدينة بورسعيد:

أ- طراز عصر النهضة الإيطالي المستحدث:

تركزت عمارة عصر النهضة الإيطالية في ثلاث مراكز رئيسية هي مدينة روما التي كانت مركزا مهما لعمارة عصر النهضة نظرا لكثرة نماذج العمارة الرومانية بها حيث كان الفنانون يقتبسون منها ويستعملونها في مبانيهم، أما المركزان الآخران فهما مدينتا فلورنسا والبندقية، وقد استوحت جميع هذه المراكز طرازها من العمارة الكلاسيكية(٣٠).

هذا ولقد انتشر الطراز الإيطالي المستحدث في مصر نتيجة لوجود الكثير من الجاليات الإيطالية، بالإضافة إلى العديد من المعمارين والمقاولين الإيطاليين الذين مارسوا العمارة وفق طابعهم الخاص وطراز بلادهم(٣١).

ولقد وفد إلى مصر في القرن التاسع عشر الميلادي العديد من المعماريين ومهندسي البناء الإيطاليين مثل السنيور "ماتيتا"، وبترو أفشكانى، واسكالا، ومانشينى(٣٢)، وجوستاف ألبرتى، وسيلفيو سيمونينى، وأكيلى كانسيا(٣٣)، وغيرهم ممن أدخل طراز عصر النهضة الإيطالي المستحدث إلى مصر بوجه عام ومدينة بورسعيد بوجه خاص، حيث أشرفوا على تصميم وتشييد المباني العامة بمدينة بورسعيد وفق الطراز الإيطالي.

---

(٢٨) عبد المنصف سالم، المرجع السابق، ص ٣٥٤.

(٢٩) أحمد سعيد عثمان بدر، التطور المعماري والعمراني بالقاهرة من عهد محمد على إلى عهد إسماعيل، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة ، ١٤١٩ هـ / ١٩٩٩م، ص١٦٥.

– عبد المنصف سالم ، المرجع السابق، ص ٣٥١ ، ٣٥٤ ، ٣٨٠ ، ٣٨٥.

(٣٠) عبد المنصف سالم، المرجع السابق، ص ٣٤٧.

(٣١) المرجع نفسه، ص ٢٤٧.

(٣٢) أحمد سعيد عثمان بدر، المرجع السابق، ص ١٦٦.

(٣٣) مارى لوركرونييه لوكونت، جمال الغيطانى، نجيب أمين، بورسعيد، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٥٢، ٥٣.

ومن الجدير بالذكر أن موقع حفر قناة السويس قد ضم العديد من المهندسين الإيطاليين الذين كانوا يحملون حتى حصولهم على الاستقلال سنة (١٢٨٢هـ/ ١٨٦٥م) على الجنسية النمساوية(٣٤).

ومن الأمثلة على المباني الإيطالية التي شيدت بمدينة بورسعيد وفق طراز عصر النهضة الإيطالي المستحدث مبنى القنصلية الإيطالية سنة (١٣٢٥ هـ/ ١٩٠٧ م) بحي الشرق(٣٥)، وقد تم إحياء الطرازين الكلاسيكى والنهضي بالمبنى، ومن أهم سمات طراز عصر النهضة المستحدث بالقنصلية الإيطالية التماثل والانسجام في الواجهات، وصفوف النوافذ بجانب بعضها البعض في مستويين، والأسطح المستوية الخالية من التفاصيل، والتماثل في التخطيط، وقلة العناصر الزخرفية بالمبنى، وهي من سمات طراز عصر النهضة المستحدث بالقنصلية الإيطالية بمدينة بورسعيد(٣٦).

ب - طراز عصر النهضة الفرنسي المستحدث:

شاع استخدام طراز عصر النهضة الفرنسي المستحدث في العمائر والمنشآت العامة البورسعيدية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي والنصف الأول من القرن العشرين للأسباب الآتية:

- نشأت مدينة بورسعيد منذ بدايتها سنة (١٢٧٦ هـ/ ١٨٥٩م) كمدينة فرنسية حيث أشرف على نشأتها وتخطيطها إدارة فرنسية برئاسة "فرديناند ديليسبس" وإدارة هيئة قناة السويس(٣٧).

- ساهم عدد كبير من المعماريين والمهندسين الفرنسيين في إقامة العديد من مباني ومنشأت مدينة بورسعيد على نسق المباني العامة الفرنسية(٣٨)، مثل مباني الطراز الامبراطوري الثاني (١٢٤٦– ١٢٦٥ هـ/ ١٨٣٠– ١٨٤٨م) ذات طراز عصر النهضة الفرنسي المستحدث، ومباني الطراز الجمهوري الثالث (١٢٨٧– ١٣٣٣ هـ/ ١٨٧٠– ١٩١٤م) والتي شيدت على نمط طراز الباروك الجديد، ومن أهم الأمثلة على المباني الفرنسية التي شيدت وفق هذا الطراز وأثرت في مباني بورسعيد، مبنى دار البلدية في باريس (١٢٤٦ هـ/ ١٨٣٠م) ومبنى "Hotel Deville Paris" الذي شيد سنة (١٢٨٧ هـ/ ١٨٧٠م)(٣٩).

---

(٣٤) مارى لوركرونييه،المرجع السابق، ص ٥٢.

(٣٥) تقع القنصلية الإيطالية بشارع صلاح سالم بحي الشرق، ويعود تاريخها إلى سنة ١٩٠٧ م.

- Maria concetta Migliaccio, Italian state offices in Egypt, Italian Architects and engineers in Egypt from the nineteenth to the twenty first century, 2008, P 125.

(٣٦) أنظر لوحة رقم ٢.

(٣٧) زين العابدين شمس الدين نجم، المرجع السابق، ص ٣١.

(٣٨) سمير معوض، بورسعيد حضارة وتاريخاً، دار الإسلام، ٢٠٠٩ م، ص ٢٧١.

(٣٩) للاستزادة عن مباني الطرازين الإمبراطوري والجمهوري أنظر:

– عبد المنصف سالم، المرجع السابق، ص ٣٤٥.

- وجود جالية فرنسية كبيرة بمدينة بورسعيد[٤٠] مما كان له أثره البارز على شيوع طراز العمارة الفرنسية بمدينة بورسعيد[٤١].
- الميول الفرنسية الشديدة لحكام مصر في القرن التاسع عشر الميلادي، واتجاههم إلى تقليد كل ما هو فرنسي، وخاصة في عصر الخديوي إسماعيل[٤٢].

ومن أهم نماذج طراز عصر النهضة الفرنسي المستحدث بمدينة بورسعيد ما يلي:

- **بازار عباس (١٣٠٩ هـ/ ١٨٩١م)**[٤٣]: نسبة إلى الخديوي عباس حلمي الثاني[٤٤]، وتأثر بكل من طراز الكلاسيكية الجديدة ثم طراز عصر النهضة المستحدث، ومن أهم سمات الطراز الكلاسيكي والنهضي بالمبنى واجهة المدخل، والتكنة التي تعلو المدخل، والفرنتون المثلثى الذي يؤطره صف من وحدات النوايا والأسنان ويتوسطه حلية دائرية. (لوحة رقم ١٠)، (شكل رقم ٨).
- **مبنى هيئة قناة السويس (١٣١١ هـ/ ١٨٩٣ م)**[٤٥]: يتسم هذا المبنى بالتماثل والانسجام في التخطيط والواجهات وأسلوب البناء وصفوف العقود النصف دائرية والأعمدة التي ترتكز عليها، كما يتميز هذا المبنى بأسلوب التغطية بقبة وسطي وقبتان جانبيتان، وهى من السمات المعمارية التي ظهرت في العمارة البيزنطية وتم إحياؤها في الطراز الكلاسيكي وطراز عصر النهضة والباروك. (لوحة رقم ١١)، (شكل رقم ٩).

---

(٤٠) للاستزادة عن الجالية الفرنسية وأثرها على مدينة بورسعيد أنظر:
- زين العابدين شمس الدين نجم، المرجع السابق، ص ٥٥، ٥٦.

(٤١) سمير معوض، المرجع السابق، ص ٢٧١.

(٤٢) أحمد سعيد عثمان بدر، المرجع السابق، ص ١٦٥.

(٤٣) مارى لوركرونييه، المرجع السابق، ص ١٤٤.

(٤٤) الخديوي عباس حلمي: ولد في عام (١٢٩١ هـ/ ١٨٧٤ م)، وجلس على عرش الخديوية سنة (١٣٠٩هـ/ ١٨٩٢م) بعد وفاة أبيه الخديوي توفيق، وفى عام (١٣٣٣ هـ/ ١٩١٤ م) أعلنت بريطانيا الحماية على مصر وزوال السيادة التركية، وعزل الخديوي عباس حلمي واعتلاء الأمير حسين كامل عم الخديوي عباس حلمي عرش مصر، وحمل لقب سلطان مصر، وهكذا فقد عباس حلمي الثاني عرش مصر بعد حكم ظل لمدة ثلاث وعشرين سنة، وفى عهده تحسنت أحوال البلاد العمرانية والاقتصادية وانتشر التعليم وشيدت الجامعة المصرية سنة (١٣٢٤هـ/ ١٩٠٦ م)، وينسب إلى الخديوي عباس حلمي الثاني الاهتمام بإنشاء وترميم العديد من الآثار الإسلامية. للاستزادة أنظر:
- سهير جميل إبراهيم، الآثار الإسلامية بشرق الدلتا منذ الفتح العثماني حتى نهاية القرن التاسع عشر، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٥٤.
- محمد لبيب البتانونى، الرحلة الحجازية لولى النعم الحاج عباس حلمي الثاني خديوي مصر، دار الكتب والوثائق الإسلامية، ١٤٢٩ هـ / ٢٠٠٨ م، ص ٤.

(٤٥) أنظر: بورسعيد الماضي والحاضر والمستقبل، محافظة بورسعيد، ص ٣٨.

- مبنى القنصلية الفرنسية (١٣١٨ هـ/ ١٩٠٠م)[٤٦]: ويتميز بالانسجام والتماثل بين عنصري الواجهة، والمدخل ذو السلالم الذي تتوجه شرفه ترتكز على زوج من الدعائم، والشرفة وواجهة المدخل التي يؤطر كل منهما صف من البرامق، وبأعلى الواجهة كورنيش يوجد أسفل منه إطار من وحدات النوايا والأسنان، وهى من سمات طراز الكلاسيكية الجديدة، وتم إعادة استخدامها في طراز عصر النهضة المستحدث. (لوحة رقم ١٢)، (شكل رقم ١٠).

- المدرسة الفرنسية (١٣٢٨ هـ/ ١٩١٠م)[٤٧]: وتتميز بالتماثل والانسجام في التخطيط والواجهات وقلة استخدام الزخارف والأسطح المستوية التي تتسم بالرزانة والاتزان، وهى من سمات طراز عصر النهضة المستحدث. (لوحة رقم ١٣)، (شكل رقم ١١).

جـ - طراز عصر النهضة الإنجليزي المستحدث:

تأثرت إنجلترا بإحياء الطرز القديمة المتمثلة في الطراز الكلاسيكي وطراز عصر النهضة، وقد تطابقت طرز العمارة والفنون في إنجلترا مع نظيرتها الفرنسية خلال القرن التاسع عشر الميلادي، وقد استمر طراز عصر النهضة الإنجليزي المستحدث طوال القرن التاسع عشر الميلادي وحتى بداية القرن العشرين حيث تأثرت به العديد من المباني الرسمية في لندن ومدن إنجليزية أخرى، ولقد انتقل طراز عصر النهضة الإنجليزي المستحدث إلى مصر لوقوعها تحت الاحتلال البريطاني سنة (١٣٠٠هـ/ ١٨٨٢م) فاكتملت مظاهر سيطرة الفكر والحياة الغربية في جميع مجالات الحياة، وانعكس ذلك بدوره على العمارة والعمران في مصر[٤٨].

وتأثرت المباني المشيدة وفق طراز عصر النهضة الإنجليزي المستحدث بطراز الباروك لاسيما في التخطيط الذي كان يتميز بالانتظام والمحورية والانسجام[٤٩].

ومن الجدير بالإشارة أن العمائر الإنجليزية المشيدة بمدينة بورسعيد قد تأثرت بطراز عصر النهضة الإنجليزي المستحدث، ومن أهم هذه العمائر مبنى الإدارة

---

(٤٦) تقع القنصلية الفرنسية بشارع أوجيني بحي الشرق، وهى تعد أقدم القنصليات الأجنبية بمدينة بورسعيد.
– مارى لوركرونييه، المرجع السابق، ص ٥٦.

(٤٧) تقع مدرستي الفرير والليسيه الفرنسيتين بشارع عرابي بحي الشرق، وكان يشرف الفرنسيون على إدارتيهما.
– مارى لوركرونييه، المرجع السابق، ص٦٥.

(٤٨) عبد المنصف سالم ، المرجع السابق ، ص ٢٤٦.

(٤٩) المرجع نفسه ص ٣٥٥.

الإنجليزية الذي شيد في بداية القرن العشرين سنة(١٣٢٨ هـ/ ١٩١٠م)[٥٠]، وتتميز هذه المنشأة بالممر ذات القناطر المقوسة[٥١] والشرفات الخشبية الإنجليزية الطراز، أما مبنى القنصلية الإنجليزية[٥٢] فيتميز بالانسجام في التخطيط وهى من السمات التي تميز بها طراز عصر النهضة المستحدث[٥٣].

٤- طراز عصر النهضة الصناعية:

أدت الثورة الصناعية في أوروبا منذ منتصف القرن الثامن عشر الميلادي إلى إحداث تطورات هائلة ظهرت في القرن التاسع عشر الميلادي، فقد نشأ الإنتاج الصناعي الكبير وزادت قوة هذا الإنتاج وتنوعت، كما ظهرت مواد جديدة في البناء مثل الحديد بأنواعه والزجاج والخرسانة المسلحة، ومع ظهور هذه المواد اتجه الفكر المعماري كرد فعل للاتجاهات السابقة في عصر النهضة المستحدث والقوطي الجديد والباروك والروكوكو والتلقيطى إلى تأكيد الإبداع الإنشائي على حساب الإبداع الفني، وتغير التشكيل المعماري حيث اتجه إلى البساطة في الملمس واللون والشكل، والتشكيلات الهندسية البسيطة ذات الامتدادات الأفقية والإمدادات الرأسية الشاهقة في حدود الزوايا القائمة والخط المستقيم كمحددات داخلية وخارجية، ولقد أدت هذه المواد الجديدة إلى تغير في المعالجات التصميمية والتشكيلية في المنشأة، حيث أمكن تحقيق المسقط المفتوح مع استعمال هياكل وجمالونات ذات نسب دقيقة وأوزان خفيفة مقارنة بالحجر وما شابهه فأثر ذلك على نسب المنشآت وخصائصها التشكيلية[٥٤].

ومن منشآت طراز عصر النهضة الصناعية في أوروبا القصر البلوري في لندن (١٢٦٧هـ/ ١٨٥١م)، حيث استخدم في بنائه لأول مرة الحديد كمادة إنشائية جديدة، ويعتبر هذا المبنى الذي صممه "جورج باكستون" أساس نظرية التوحيد القياسي والمباني سابقة التجهيز، ولقد اعتبر هذا المبنى آنذاك معجزة إنشائية من حيث

---

(٥٠) يقع مبنى الإدارة الإنجليزية عند تقاطع شارع الجمهورية مع شارع محمد محمود، ويتميز بالطراز الإنجليزي الخالص.
– مارى لوركرونييه، المرجع السابق، ص ٥٠، ٥١

(٥١) تتميز شوارع وميادين بورسعيد بالعمائر ذات القناطر المقوسة المشيدة على نسق مثيلاتها بمدينة القاهرة بكل من شارعي محمد على وكلوت بك، وهذه العمائر ذات القناطر المقوسة مشيدة على نمط عمائر شوارع المدن الإيطالية والفرنسية والإنجليزية، وتساعد الأروقة ذات القناطر أو البوائك المقوسة المشاة على التجول بطول الشوارع حيث تعمل على الوقاية من حرارة الشمس في الصيف، ومن المطر في الشتاء.
– مارى لوركرونييه، المرجع السابق، ص ٢٤، ٢٥.

(٥٢) تقع القنصلية الإنجليزية بشارع الجيش بميدان فريال بحي الشرق.
– مارى لوركرونييه، المرجع السابق، ص ١٣٨.

(٥٣) أنظر لوحة رقم ٦، ٧.

(٥٤) أحمد سعيد عثمان بدر، المرجع السابق، ص ١٦٨.

الضخامة والأسلوب الإنشائي المتبع، إلا أنه احترق في الثلاثينات من القرن العشرين[٥٥].

ومن نماذج المباني الإنجليزية التي أنشأت بمدينة بورسعيد وفق هذا التطور الصناعي الجديد في عصر النهضة الصناعية مبنى فندق "ايسترن اكستشنج" "Eastern Exchange" سنة (١٣٠٢هـ/ ١٨٨٤م) حيث شيده الإنجليز ليكون مركزا اقتصاديا وسياحيا واجتماعيا عالمياً، وكان هذا المبنى يتكون من سبع طوابق يربط بينها بواسطة مصعد الكتروني يعد الأول من نوعه في مصر، وكان يطلق على هذا المبنى اسم "المبنى الحديدي" حيث تميز بشرفاته وواجهاته المعدنية، وكان يعد من أهم مباني بورسعيد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي.(لوحة رقم ١٤)، (شكل رقم ١٢).

ومن الجدير بالتنويه أن فندق "ايسترن اكستشنج" قد روعي في تصميمه أن يجمع بين طرازين وهما طراز عصر النهضة الصناعية الإنجليزية وطراز الشرفات البورسعيدية ذات المسحة العربية الإسلامية، ولقد تهدم هذا المبنى على أثر العدوان الثلاثي على مصر سنة (١٣٧٦هـ/ ١٩٥٦م)[٥٦].

٥- طراز الباروك والروكوكو:

تعنى كلمة باروك من الناحية اللغوية اللؤلؤة غير المنتظمة، وهذا المعنى يوضح لنا الهدف الأصلي من هذا الأسلوب الفني، وهو الخروج عن التناسق والنظام والرزانة التي تميز بها الفن الكلاسيكي القديم.

ويمكن أن نضع تعريفا شاملا لطراز الباروك بأنه أسلوب معماري وفني شامل انتشر في معظم أنحاء أوروبا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين، وهو طراز يجمع بين الفن الكلاسيكى والقوطى والنهضى حيث تم صياغتهم جميعا في بوتقة واحدة أنتجت طراز الباروك الذي يتميز بالبهجة والثراء المعماري والفني[٥٧].

ولقد اشتمل طراز الباروك على عملية إحياء للعناصر الكلاسيكية مثل إحياء طراز الأعمدة الكلاسيكية والكرانيش والفرنتونات وعقود الأزهار والأكاليل وشعارات النبلاء والخراطيش والسرر والحلقات المعدنية مع صياغتها بنوع من الثراء الزخرفي الذي تميز به الطراز النهضى، أما العناصر القوطية فتمثلت في النوافذ ذات الزجاج المعشق، ولقد جمع طراز الباروك بين العمارة القوطية والنهضية في شكل متداخل ومتشابك يتميز بالثراء المعماري والفني، حيث يعتبر طراز عصر النهضة هو

---

(٥٥)أحمد سعيد عثمان بدر، المرجع السابق، ص ١٦٨.
(٥٦) مارى لوركرونييه، المرجع السابق، ص ١٣٦.
(٥٧) عبد المنصف سالم ، المرجع السابق ، ص ٣٨٩ .

المصدر الرئيسي الذي استوحى منه طراز الباروك عناصره، مما دفع الكثير من الكتاب بأن يطلقوا عليه "طراز النهضة الأخيرة"، وقد عرف طراز الباروك أيضا بأنه الطراز غير المنتظم الذي لا يسير في رتابة مما يفسر لنا مضمون هذا الطراز وخصائصه، إذ يضم العديد من العناصر المعمارية والفنية كالأعمدة والعقود والفرنتونات المركبة والمنحوتات التي تزين الواجهات والسرر والدروع وقرون الرخا والأشرطة والفيونكات والوحدات المتداخلة المركبة(٥٨).

ومن الجدير بالذكر أن بداية طراز الباروك كانت في إيطاليا في القرن السابع عشر الميلادي حيث تلي ظهوره طراز عصر النهضة، ثم انتقلت عمارة الباروك إلى جميع أنحاء أوروبا، وكانت من أهم سمات الباروك الإيطالي "زيادة الثراء الزخرفي"، أما في إنجلترا فلقد ظهر الباروك في مرحلة متأخرة مثل باقي الأقطار الأوروبية الأخرى، وكان الباروك الإنجليزي يعتمد على الأسطح المستوية الخالية من التعريجات، وازدهر في القرن الثامن عشر الميلادي في عهد الملكة آن "Anne Queen"، وفى فرنسا اتسم الباروك بالترف الاجتماعي وبهرجة القصر الفرنسي، وازدهر هذا الطراز في عصر لويس الرابع عشر، وأطلق عليه اسم "طراز لويس الرابع عشر"(٥٩).

ولقد حدثت لطراز الباروك في القرن التاسع عشر الميلادي عملية إحياء كبيرة حيث قل الاهتمام بالطراز الكلاسيكي وزاد الحماس لإحياء الطراز النهضى والباروكى(٦٠).

أما فيما يتعلق بطراز الروكوكو فهو يعد من الطرز المهمة التي وفدت إلى مصر مثل طراز الباروك في القرن التاسع عشر الميلادي، وطراز الروكوكو الأوروبي شأنه شأن طراز الباروك هو الذي تأثرت به العمارة البورسعيدية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي والنصف الأول من القرن العشرين.

واشتق لفظ الروكوكو من كلمة Rocaille وهى تعنى الأشكال المحارية والصخرية حيث كانت هذه الأشكال مفضلة في هذا الطراز الذي عرف باسم الروكوكو أوطراز لويس الخامس عشر(٦١).

وقد تطورت عمارة الروكوكو تطورا طبيعيا عن عمارة الباروك، وهو يعبر عن الثراء الزخرفي للأعمال الصخرية والأشكال المحارية، بالإضافة إلى الحدائق التي

---

(٥٨)عبد المنصف سالم، المرجع السابق ، ص ٣٨٩.

(٥٩) عبد المنصف سالم، المرجع نفسه، ص ٣٨٩.

(٦٠) نعمت إسماعيل علام، فنون الغرب في العصور الوسطي والنهضة والباروك، دار المعارف، ط ٣، ١٩٩١، ص١٧٩.

(٦١) عبد المنصف سالم، المرجع السابق، ص ٣٩٠.

نفذت وفق طراز الروكوكو، وموضوعات الأساطير والمناظر القديمة، وكثرة استخدام التحف الفنية مثل المرايا والساعات والباركيه في المنشَات[٦٢].

ومن نماذج طراز الباروك والروكوكو بمدينة بورسعيد مجمع الأيتام سنة(١٣١١هـ/١٨٩٣ م) بحي الشرق، ومن أهم سماته استخدام أكثر من لون ونوع من الأحجار في البناء، وأسلوب تصميم النوافذ المتوجة بعقود نصف دائرية، وزخرفة الواجهات بحليات زخرفية دائرية بداخلها حرفي (C-A) وتاريخ البناء. (لوحة رقم ١٥)، (شكل رقم ١٣).

ولقد شيدت كاتدرائية القديسة العذراء مريم سيدة العالم في عام (١٣٥٣هـ/ ١٩٣٤م) بحي الشرق وفق طراز الباروك والروكوكو، وأشرف على بنائها المهندس المعماري الفرنسي "لوي جان هولو"[٦٣]، وتتميز الكاتدرائية بالجمع بين طرازي العمارة القوطية والنهضية، وهى من مميزات طراز الباروك، وتتمثل عناصر العمارة القوطية بالكاتدرائية في طراز البرج الذي يتقدم المدخل الغربي للكاتدرائية والأبراج الصغيرة التي تؤطره والتي تتوجها قمم مخروطية الشكل، والنوافذ العلوية المستطيلة ذات الزخارف الحجرية والجصية المفرغة التي قوامها الأشكال الهندسية الدائرية والنجمية، وهى تعد من عناصر العمارة والفن القوطى.

أما الشرفات التي تعلو البرج الغربي والمدخل الجنوبي للكاتدرائية فهي علاوة على زخارف النوايا والأسنان المحصورة بين الكوابيل التي ترتكز عليها الشرفة الحجرية بواجهة البرج الغربي تعد من العناصر التي ظهرت في الطراز الكلاسيكي ثم انتقلت إلى الطراز النهضى وطراز الباروك، وبالبرج الغربي للكاتدرائية ثلاث حليات حجرية دائرية الشكل، ويزخرف الحلية اليمنى شكل ترس يحتوى على طائر مجنح، ويحيط بالترس زوج من المفاتيح والأفرع النباتية، أما الحلية اليسرى فيزخرفها شكل ترس عليه وجه آدمي مجنح وأشكال أزرع آدمية وصلبان، ويؤطر الترس قراطيس وأبواق وحلقات معدنية، أما الحلية الثالثة فبداخلها ترس يزخرفه زوج من الصلبان وحرفي (A–P)، وقبعة ينبثق منها أحبال وأجراس، وتعد أشكال التروس والدروع والحلقات المعدنية والأبواق والقراطيس والشعارات والرموز من السمات التي تميز بها طراز الباروك والروكوكو. (لوحة رقم ١٦، ١٧)، (شكل رقم ١٤، ١٥).

---

(٦٢) يعد استخدام القطع الفنية مثل المرايا والساعات في تزين المنازل من مميزات طراز الروكوكو الفرنسي.

– نعمت اسماعيل علام، المرجع السابق، ص ٢٠٦.

(٦٣) مارى لوركرونييه، المرجع السابق، ص ١٥١.

كما تأثر مبنى هيئة قناة السويس سنة (١٣١١هـ/ ١٨٩٣ م) بطراز الباروك حيث كثر استخدام القباب في تغطية المنشآت المشيدة وفق طراز الباروك، وهو ما اعتمد عليه المهندس المعماري في تغطية المبنى بقبة مركزية وقبتان على الجانبين.

ومن المنشآت الأخرى التي تأثرت بطراز الباروك الكنيسة الإنجليزية سنة (١٣٠٠ هـ / ١٨٨٢م) بحي الشرق، حيث يعتمد تخطيطها على القبة المركزية وأنصاف القباب (لوحة رقم ١٨)، (شكل رقم١٦).

ومن السمات المعمارية الأخرى التي تميز بها طراز الباروك في مدينة بورسعيد السلالم الضخمة الكبيرة داخل العمائر المختلفة، والعديد من هذه السلالم تبدأ بعدد من الدرج ثم تتفرع إلى فرعين يلتقيان في بسطة ضخمة "لوجيا"، ويتميز درابزين السلالم بالمشغولات المعدنية ذات الثراء الزخرفي الواضح حيث يأخذ بعضها شكل حرف (S). (لوحة رقم ١٩، ٢٠)، (شكل رقم ١٧).

وتعد فكرة تصميم السلالم بشكل ضخم أو يؤدى إلى بسطة وفق طراز اللوجيا[٦٤]، وكثرة استخدام الأشكال المعدنية الزخرفية من السمات التي تميز بها طراز الباروك بمدينة بورسعيد.

ومن أهم عناصر طراز الباروك والروكوكو أيضا بمدينة بورسعيد استخدام رسوم الوجوه الآدمية المتوجة بأشرطة حول الرأس، واستخدام الأكاليل وقرون الرخا والقراطيس والورود وباقات الأزهار والأفرع النباتية، وهى تعد من العناصر الزخرفية التي انتشرت في طراز الباروك وخاصة طراز لويس الخامس عشر، وقد استخدمت الأشرطة والأربطة والفيونكات أيضا مع إطار من الحبات والأشكال البيضاوية وهى تعتبر من العناصر الزخرفية التي كانت لها أصول كلاسيكية ثم أعيد استخدامها في عصر النهضة، وانتشرت بكثرة في طراز الباروك. (لوحة رقم ٢١)، (شكل رقم ١٨).

وتعد أشكال الكرانيش ووحدات النوايا والأسنان والحلقات المعدنية والسرر والدروع المؤطره بالزخارف النباتية والحلزونية من نماذج الباروك والروكوكو التي تتوج النوافذ العلوية ببعض عمائر حي الشرق بمحيط سوق البلدية بمدينة بورسعيد. (لوحة رقم ٢٢)، (شكل رقم ١٩، ٢٠).

ولقد قام فنان النحت الإيطالي "أكيلي كانسيا" بنحت الزخارف التي تزين قبر الإيطالي "سلفيوسيمونينى"، الذي تخصص في أعمال الفندقة وشيد ثلاثة فنادق بمدينة بورسعيد خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي وهى فندق "كازينو بالاس"، وفندق "الكونتيننتال"، وفندق "ايسترن بالاس"[٦٥]، وقام المثال الإيطالي بنحت المناظر والموضوعات الأسطورية ورسوم الجنيات وزخارف الأكاليل والأشرطة

---

(٦٤) عبد المنصف سالم ، المرجع السابق ، ص ٣٩٤.

(٦٥) مارى لوركرونييه ، المرجع السابق ، ص ٥٣.

والأفرع النباتية وفق طراز الروكوكو حيث جاءت هذه الرسوم والزخارف مفعمة بالحركة والحيوية. (لوحة رقم ٢٣)، (شكل رقم ٢١).

٦- الطراز التلقيطى:

يتميز هذا الطراز بالاقتباس من مختلف الطرز حيث يجمع من كل طراز عنصر معماري أو فني ثم تصاغ من جديد في بوتقة واحدة، وقد نشأ هذا الطراز التلقيطى عندما بدأ المعمار يجمع بين عدة طرز مختلفة في مبنى واحد، وقد أظهر ذلك براعة المعمار(٦٦).

واتسم هذا الطراز أيضا بأنه كان يأخذ من كل طراز جزء معماري أو تفصيلية زخرفية سواء كانت سقف أو مدخل أو قاعة، ثم يضعها جميعا مجتمعة في مبنى واحد، وعلى ذلك جاءت تسميته بالطراز التلقيطى(٦٧). ولقد تأثرت بعض العمائر البورسعيدية بهذا الطراز ومنها مبنى الإدارة الإنجليزية بحي الشرق حيث يجمع هذا المبنى بين ثلاث طرز متنوعة وهى الطراز الكلاسيكي المستحدث المتمثل في استخدام الأعمدة القديمة التي على جانبي المدخل، وطراز الشرفات الخشبية المتأثرة بالطراز الأوروبي، وطراز الممر ذات القناطر المقوسة(٦٨).

٧- الطراز العربي الإسلامي:

شهدت مدينة بورسعيد خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي والنصف الأول من القرن العشرين إحياء جمع الطرز المعمارية والفنية التي كانت منتشرة في أوروبا في ذلك الوقت، وبالإضافة إلى ذلك فلقد تم إحياء الطراز العربي الإسلامي حيث قدم بشكل جديد ، ولقد تميز الطراز العربي الإسلامي المستحدث خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي والنصف الأول من القرن العشرين بأنه نفذ على يد معماريين أجانب أعجبوا كثيرا بالطراز المحلى، حيث كان لتشجيع أسرة محمد على باشا للمهندسين الأجانب الذين وفدوا إلى مصر وتشبعوا بالطراز العربي الإسلامي أثر كبير في تصميم بعض العمائر المستوحاة من ذلك الطراز، وتعد هذه الحركة بمثابة إعادة إحياء لهذا الطراز من جديد(٦٩).

وأقيمت في خلال هذه الفترة العديد من المساجد والمنازل المتأثرة بنظم العمارة العربية حيث شيدت هذه العمائر وفق الطراز المحلى عن طريق العديد من المهندسين الأوربيين الذين وفدوا إلى مصر خلال القرن التاسع عشر الميلادي والنصف الأول من القرن العشرين وعملوا على إحياء الطراز المحلى عن طريق تصميم منشآت مستوحاة منه، ومن أهم هؤلاء "باسكال كوست" الذي وضع تصميما لجامع محمد على

---

(٦٦) أحمد سعيد عثمان بدر، المرجع السابق، ص ١٨٦.
(٦٧) عبد المنصف سالم، المرجع السابق، ص ٤٨٥.
(٦٨) أنظر لوحة رقم ٦.
(٦٩) عبد المنصف سالم، المرجع السابق، ص ٤٨٥.

بالقلعة وفقا للطراز التقليدي الذي يتكون من صحن أوسط مكشوف يحيط بـه أربـع ظلات، إلا أن هذا التصميم رفض من جانب رجال محمد على باشا الذين فضلوا عليه التصميم الحالي للمسجد، وتصميم "باسكال كوست" محفوظ حاليا بأرشـيف "باسـكال كوست" بمدينة مرسيليا في فرنسا(٧٠).

ويميز العمائر المشيدة على الطراز الإسلامي خلال القرن التاسع عشر الميلادي أنها لا ترتبط بطراز معماري إسلامي ينتمي لفترة زمنية معينة ولا لقطر معين، ولكننا نجد المنشأة الواحدة تجمع عناصر معمارية وفنية من مختلف الفترات والأقطار، حيث تجتمع عناصر العمارة الأندلسية مع العمارة الفاطمية والمملوكية والعثمانية(٧١).

وقد تبين من خلال البحث والدراسة اضمحلال الطراز العربي الإسلامي بمدينـة بورسعيد في القرن التاسع عشر الميلادي بمقارنته بالطرز المعمارية الأخرى الوافـدة من أوروبا نظراً للعوامل التالية:

- تهافت أمراء وباشوات محمد على باشا على تطبيق الطرز المعمارية الوافـدة من أوروبا.
- البعثات العلمية والجاليات الأجنبية التي كانت لها دورها الكبير في نقل الطرز الأوروبية إلى مصر مما أدى إلى تقليص الطراز العربي الإسلامي في القرن التاسع عشر الميلادي وبداية القرن العشرين.
- الطرز الأوروبية كانت تتميز على النقيض من الطـراز الإسـلامي بسـرعة التنفيذ، حيث كانت تعتمد على الزخارف المنفذة بنظام الفورمات.
- قلة النفقات التي تحتاج إليها العمارة الإفرنجية الأوروبيـة دون غيرهـا مـن العمارة الإسلامية التي تحتوى على الرسوم والزخارف الدقيقة والأشكال الفنية التي تحتاج من النفقات أضعاف ما تحتاجه العمارة الأوروبية(٧٢).

(٧٠) احمد سعيد عثمان بدر، المرجع السابق، ص١٥٨، ١٥٩.
(٧١) عبد المنصف سالم، المرجع السابق، ص ٤٧٨.
(٧٢) المرجع نفسه، ص ٤٧٨.

ومن أهم النماذج على الطراز العربي الإسلامي بمدينة بورسعيد الجامع التوفيقي الذي أنشأه الوالي محمد توفيق باشا سنة (١٣٠٣ هـ/ ١٨٨٥م) بحي العرب[٧٣] (لوحة رقم ٢٤)، وهو يمثل الطراز المحلى حيث يتكون من درقاعة وسطي يحيط بها أربعة أروقة، وللجامع ثلاث واجهات هي الشمالية الغربية والجنوبية الشرقية والشمالية الشرقية، ويقع المدخل الرئيسي للجامع بالواجهة الشمالية الغربية، ويتوج المدخل عقد مدائني ثلاثي الفصوص يحيط به جفت لاعب ينتهي بميمة أعلى الصنجة المفتاحية لطاقية المدخل، ويتوج المسجد من أعلى صف من الشرفات المسننة، وتنقسم وجهات الجامع إلى دخلات رأسية تحتوى على نوافذ سفلية مستطيلة الشكل يغلق عليها أحجبة خشبية من الخشب الخرط، ويعلو كل نافذة عقد عاتق يعلوه نفيس، ويحيط بهما جفت لاعب، ويعلو النوافذ السفلية قمريات علوية مغشاة بالزجاج الملون، ويتوج الدخلات الرأسية من أعلى صدور من المقرنصات ذات الزيول الهابطة، وشيدت واجهات الجامع من الحجر المشهر، ويتوج الواجهات صف أفقي من الشرفات المسننة.

أما المحراب فيتوسط صدر الضلع الجنوبي الشرقي لرواق القبلة، وهو عبارة عن حنية نصف دائرية يكتنفها عمودان من الرخام، ويؤطر كوشتي عقد المحراب جفت لاعب، ويعلو المحراب قمرية مستديرة الشكل مغشاة بالزجاج الملون، والمنبر يقع على يمين المحراب، ويتكون من صدر وريشتين وبابي الروضتين، أما الصدر فيغلق عليه مصراعان من الخشب، ويتوج باب المقدم ثلاث صفوف من المقرنصات ذوات الزيول الهابطة ويعلوها صف من الشرفات ، ودرابزين المنبر من الخشب الخرط، ويزخرف المنبر زخارف هندسية عبارة عن أطباق نجمية، وتقع المئذنة في أقصى اليمين من الواجهة الشمالية الغربية وهى ذات قاعدة مربعة يليها مثمن يتوجه شرفه خشبية يلي ذلك بدن مستدير يتوجه قمة المئذنة على طراز القلة[٧٤].

ومن المساجد الأخرى التي شيدت على الطراز العربي الإسلامي المحلى بحي العرب بمدينة بورسعيد المسجد العباسي (لوحة رقم ٢٥) الذي تم افتتاحه سنة

---

(٧٣) الخديوي توفيق: هو محمد توفيق بن إسماعيل بن إبراهيم بن محمد على باشا الكبير، تولى الحكم بعد عزل والده الخديوي إسماعيل سنة ١٢٩٧هـ/ ١٨٧٩م، وهو أكبر أبناء الخديوي إسماعيل، ولد سنة ١٢٦٩هـ/ ١٨٥٢ م، واندلعت في عهده سنة ١٢٩٧هـ/ ١٨٨١م الثورة العرابية، واحتلت إنجلترا مصر سنة ١٢٩٨هـ/ ١٨٨٢م، واحتلت مصر السودان سنة ١٣٠٠هـ/ ١٨٨٤ م، وتوفى الخديوي محمد توفيق سنة ١٣٨٨هـ/ ١٨٩٢م.
- على باشا مبارك، المرجع السابق، جـ ١، ص١٩٤، ١٩٥.
- أسماء شوقي أحمد دنيا، جامع محمد على باشا بقلعة القاهرة (١٢٤٦- ١٣٥٦هـ/ ١٨٣٠- ١٩٣٩م) دراسة أثرية وثائقية، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤ م، ص ٥٢٦.

(٧٤) سهير جميل إبراهيم، المرجع السابق، ص ١٨٥- ١٨٩.

(١٣٢٢هـ- ١٩٠٥م) بأمر من الخديوي عباس حلمي الثاني الذي أصدر أوامره إلى ديوان الأوقاف ببناء مسجد تخصص له أراضي تبلغ مساحتها أربعة ألاف متر مربع، وأرسلت الأوقاف إلى المهندسين لمباشرة العمل وإنجازه، إلا أن هؤلاء المهندسين صمموا المسجد على عشر مساحة الأرض التي كانت معدة للبناء، وتركوا بقية المساحة لكي تكون حوشا سماويا يحيط بالمسجد، وقام الخديوي عباس حلمي الثاني بتعيين الشيخ عبد الفتاح الجمل كأول إمام للمسجد العباسي الذي شيد على نفس طراز المسجد التوفيقي(٧٥).

يتضح مما سبق أن الطراز العربي الإسلامي بمدينة بورسعيد كانت أهم نماذجه الدينية المسجد التوفيقي والمسجد العباسي، ومن نماذج العناصر المعمارية والفنية بكل من المسجدين التخطيط المحلى الذي يعتمد على نظام الأروقة، وكتلة المدخل ذات العقد المدائنى ثلاثي الفصوص، والواجهات المشيدة من الحجر المشهر، والدخلات المستطيلة التي تحتوى على نوافذ مستطيلة سفلية مغشاة بالخشب الخرط، والقنديليات المركبة العلوية، والصدور المقرنصة، والشرفات المسننة، علاوة على المحراب المشكل بهيئة تجويف نصف دائري، والمنبر الخشبي المزخرف بالأطباق النجمية، والمئذنة المشيدة على طراز المآذن المملوكية.

أما فيما يتعلق بالمنشآت المدنية فلقد تأثر مبنى هيئة قناة السويس المشيد على الطراز الأوروبي بالطراز العربي الإسلامي، وهو ما يتضح في مناطق انتقال قباب المبنى الثلاث حيث استخدم المهندس المعماري نفس الأسلوب المتبع في العمارة الإسلامية عند تحويل المربع إلى مثمن ترتكز عليه قبة المنشأة.

وفيما يتعلق بالعمارة السكنية البورسعيدية فلقد شيدت بعض المنازل المتأثرة بالطراز العربي الإسلامي إلا أن تخطيط هذه المنازل كان بعيدا كل البعد عن التخطيط الذي كان سائدا في المنازل الإسلامية، والذي كان غالبا يعتمد على الفناء الأوسط المكشوف الذي تحيط به أجنحة وقاعات وملحقات المنزل المختلفة، فابتعد بذلك تخطيط المنازل البورسعيدية عن مضمون الطراز العربي الإسلامي، حيث تم الاستغناء عن المقعد والسلاملك والحرملك تماما، وأصبح التخطيط وحدة واحدة تقوم على نظام الغرف والحجرات التي تفتح على بعضها البعض.

ولقد تميزت المنشآت البورسعيدية المتأثرة بالطراز العربي الإسلامي بزخرفة الواجهات ببعض العناصر الفنية الزخرفية الإسلامية مثل شكل الطبق النجمي، والجفت اللاعب الذي يؤطر الواجهات، والنوافذ، والواجهات ذات الصدور المقرنصة (لوحة رقم ٢٦)، (شكل رقم ٢٢)، والأسقف الخشبية البغدادلية، كما تميزت الشرفات الخشبية البورسعيدية بواجهاتها المغشاة بأشكال السدايب والمشربيات فجاءت ذات

(٧٥) ضياء الدين حسن القاضي، موسوعة تاريخ بورسعيد، جـ٢، ٢٠٠٢ م، ص ١٧٠.

مسحة عربية إسلامية على نسق الطراز العربي الإسلامي بالرغم من تشييدها وفق الطراز الأوروبي.

والواقع أن العمارة البورسعيدية قد تميزت عن غيرها من العمائر الأخرى بالشرفات الخشبية التي تتقدم واجهات مباني حي الشرق وحى العرب وحى المَناخ على هيئة صفوف بجوار بعضها بعدد طوابق المبنى (لوحة رقم ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠).

ومما لا شك فيه أن شيوع ظاهرة استخدام الشرفات الخشبية التي ترتكز على أعمدة تتقدم واجهات العمائر ومداخلها الرئيسية هي مزيج من التأثيرات الأوروبية والإسلامية على العمارة البورسعيدية، حيث انتقلت هذه الشرفات إلى مدينة بورسعيد من مدن أوروبية عديدة، وعلى سبيل المثال وليس الحصر مدينة البندقية الإيطالية التي تميزت مبانيها بشرفاتها المطلة على القنوات والترع الشهيرة بها ذات المناظر الطبيعية الجميلة.

ومن الجدير بالذكر أن أهم سمات الشرفات الخشبية البورسعيدية هي:

- تزخرف الشرفات الخشبية البورسعيدية واجهات العمائر على هيئة صفوف متراصة بجوار بعضها البعض في جميع طوابق المبنى.
- ترتكز الشرفات الخشبية البورسعيدية على قوائم وكوابيل خشبية في معظم الأحيان، وعلى كوابيل حجرية في أحيان أخرى.
- تعود الشرفات الخشبية البورسعيدية إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي أما مثيلاتها من الشرفات الحجرية فترجع إلى النصف الأول من القرن العشرين.
- شاع استخدام الشرفات الخشبية والحجرية البورسعيدية في زخرفة واجهات العمائر بكلا من حي الشرق وحى العرب وحى المناخ.
- أشرف على بناء الشرفات الخشبية البورسعيدية فنانين ونجارين من إيطاليا وفرنسا واليونان ومصر.
- استخدمت أخشاب الصنوبر والأرز المستوردة من جنوب أوروبا وجزر البحر المتوسط في صناعة الشرفات الخشبية البورسعيدية.

وعلى الرغم من التأثيرات الأوروبية على الشرفات الخشبية البورسعيدية إلا أنها تميزت بأسلوب معماري وفني يغلب عليه السمات الشرقية والمسحة العربية الإسلامية ويبدو ذلك فيما يلي:

- الأفاريز الخشبية المفرغة التي تزين الواجهات يبدو في أشكال تفريعاتها الخشبية الهندسية والنباتية تأثير الفن الإسلامي.
- صفوف الشرفات الخشبية التي تمتد بطول الشوارع في حي الشرق وحى العرب وحى المناخ تعطى انطباعا بأشكال لا نهائية في التكرار وهى إحدى سمات الفن الإسلامي.

- الكوابيل الخشبية والحجرية التي ترتكز عليها الشرفات البورسعيدية ذات طراز عربي إسلامي.
- أسلوب تشكيل زوايا الواجهات عندما تشرف العمائر على شارعين وخاصة إذا كانت إحدى الواجهات ذات شرفات خشبية والواجهة الأخرى ذات شرفات حجرية أسفل منها قناطر مقوسة يتضح فيها عبقرية المهندس المعماري في مراعاة خط تنظيم الطريق حيث كانت تحيط الشرفات بزوايا العمائر في شكل خطوط دائرية غاية في الدقة والانسيابية.

وصفوة القول أن مدينة بورسعيد قد تميزت بتنوع طرزها المعمارية نظرا لتنوع الجاليات الأجنبية التي كانت تقطنها، ولعبقرية موقعها على ساحل البحر المتوسط بالمدخل الشمالي لقناة السويس، مما ساهم في أن تكون العمائر البورسعيدية بوتقة لمختلف الطرز المعمارية التي أشرف عليها معماريون من فرنسا وإيطاليا و إنجلترا واليونان ومصر، وقد خضعت العمائر البورسعيدية لسمات الطرز الأوروبية مع مراعاة النسق العام للطراز العربي الإسلامي، ومن الملاحظ أن العمائر البورسعيدية التي أشرف عليها المعماريون الفرنسيون قد تميزت بخضوعها لسمات طراز الكلاسيكية الجديدة الفرنسي، وطراز عصر النهضة الفرنسي المستحدث، وطراز الباروك والروكوكو، أما العمائر التي أشرف عليها المعماريون الإيطاليون فقد تميزت بخضوعها لسمات طراز الكلاسيكية الجديدة الإيطالي، والطراز القوطي الجديد، وطراز عصر النهضة الإيطالي المستحدث، وطراز الباروك، بينما تميزت العمائر والمنشآت التي أشرف عليها المعماريون الإنجليز بخضوعها لسمات طراز الكلاسيكية الجديدة الإنجليزي ، وطراز عصر النهضة الإنجليزي المستحدث، وطراز عصر النهضة الصناعية ، وأخيرا تميز الطراز العربي الإسلامي بتنفيذه على يد معماريين أجانب ومصريين أعجبوا كثيرا بالطراز المحلى، وساهموا في إحيائه من جديد.

نتائج البحث:

توصل البحث العلمي إلى النتائج التالية:

١- أشرف على تخطيط مدينة بورسعيد وتنظيم شوارعها وميادينها وحدائقها على طراز المدن الأوروبية القديمة، مثل: مدن أثينا ولندن وباريس الإدارة الدولية لهيئة قناة السويس برئاسة فرديناند ديليسبس المدير العام، ومسيو موجيل مدير الأشغال، ومسيو لاروش.

٢- مدينة بورسعيد كانت تتكون في بداية نشأتها من قسمين فقط وهما المدينة وقرية العرب، ثم تطورت تدريجيا حتى صارت تتكون من سبعة أقسام أقدمهم حي الشرق الذي يعرف أيضا بالحي الأوروبي أو الإفرنجي، وحى العرب، وحى المناخ.

٣- تميزت مدينة بورسعيد بكثرة حدائقها العامة والخاصة التي أشرف على تخطيطها وتنسيقها بمختلف الأشجار والأزهار شركة قناة السويس وفق طراز حدائق الروكوكو الفرنسية ، ومن أهم نماذجها حديقة ميدان المنشية.

٤- تميزت الشوارع والطرق بمدينة بورسعيد بأنها كانت متوازية ومتقاطعة مع بعضها، واتسمت بالاتساع عن مثيلاتها من مدن القناة الأخرى، وبلغ عرض الشوارع ثلاثين متراً، والطرق ما بين اثنى عشر وخمسة عشر متراً، والحارات ما بين تسعة وعشر أمتار بينما بلغت الأزقة ثلاثة أمتار.

٥- تنوعت الطرز المعمارية لمدينة بورسعيد في عصر أسرة محمد على باشا (١٢٧٦- ١٣١٣هـ/ ١٨٥٩- ١٩٥٢م) نظرا لتنوع الجاليات الأجنبية التي كانت تقطنها، ولعبقرية مكانها على ساحل البحر المتوسط عند مدخل قناة السويس، ولإشراف هيئة قناة السويس على إنشائها.

٦- الطرز المعمارية التي اتسمت بها العمائر البورسعيدية هي طراز الكلاسيكية الجديدة، والطراز القوطى الجديد، وطراز عصر النهضة المستحدث، وطراز عصر النهضة الصناعية، وطراز الباروك والروكوكو، والطراز التلقيطى، والطراز العربي الإسلامي.

٧- شيدت العمائر البورسعيدية التي أشرف عليها المعماريون الفرنسيون على نمط طراز الكلاسيكية الجديدة الفرنسي، وطراز عصر النهضة الفرنسي المستحدث، وطراز الباروك الروكوكو، أما العمائر التي أشرف عليها المعماريون الإيطاليون فلقد خضعت لطراز الكلاسيكية الجديدة الإيطالي، والطراز القوطي الجديد، وطراز عصر النهضة الإيطالي المستحدث، وطراز الباروك والروكوكو، وتميزت العمائر التي أشرف عليها المعماريون الإنجليز بتشييدها وفق طراز الكلاسيكية الجديدة الإنجليزي، وطراز عصر النهضة الإنجليزي المستحدث، وطراز عصر

النهضة الصناعية، أما الطراز العربي الإسلامي فلقد تم تنفيذه على يد معماريين أجانب ومصريين أعجبوا كثيرا بهذا الطراز وساهموا في إحيائه من جديد.

٨ - عناصر طراز الكلاسيكية الجديدة بالعمائر البورسعيدية تمثلت في طرز الأعمدة القديمة بأنواعها المختلفة والفصوص والفرنتونات والكرانيش ووحدات النوايا والأسنان وعقود الأزهار والأكاليل ومناظر الأساطير، وجميع هذه العناصر مشتقة من العمارة اليونانية والرومانية.

٩ – تمثلت عناصر الطراز القوطي الجديد بالعمائر البورسعيدية في الأكتاف الساندة، والأعمدة المدمجة ذات القمم المخروطية، والأبراج الضخمة، والأقبية، والنوافذ المستطيلة ذات الزجاج الملون، بالإضافة إلى الاهتمام بالهيكل الخارجي للواجهة الرئيسية، واستخدام الحليات الزخرفية الدائرية والمستطيلة ذات الزخارف الهندسية المتشابكة.

١٠- سمات طراز عصر النهضة المستحدث بالعمائر البورسعيدية هي كثرة استخدام الأسطح المستوية الخالية من التفاصيل، والبعد عن الزخرفة، والانسجام والتماثل بين الواجهات وفى التخطيط، ووضع النوافذ على هيئة صفوف فوق بعضها.

١١- تميزت العمائر البورسعيدية المشيدة على نمط طراز الباروك بالجمع بين الطرازين القوطي والنهضي في بوتقة واحدة، والثراء الزخرفي، وكثرة استخدام عقود الأزهار والأكاليل وشعارات النبلاء والسرر والحلقات المعدنية والقراطيس والتروس والأشرطة والفيونكات.

١٢- تميزت العمائر المشيدة وفق طراز الروكوكو بكثرة استخدام الأشكال المحارية والصخرية، وموضوعات الأساطير والمناظر القديمة، وزخرفة المنشآت من الداخل بالتحف الفنية مثل المرايا والساعات وأرضيات الباركية، والحدائق العامة المشيدة على نمط الحدائق الفرنسية.

١٣ – العناصر المعمارية والفنية التي تميزت بها العمائر البورسعيدية المشيدة على نمط الطراز العربي الإسلامي هي المداخل ذات العقود المدائنية ثلاثية الفصوص، والواجهات المشيدة من الحجر المشهر ذات الداخلات المستطيلة، والنوافذ السفلية مستطيلة الشكل المغشاة بالخشب الخرط، والقناديليات والقمريات العلوية، والمحاريب ذات التجاويف النصف دائرية، والمنابر الخشبية، والمآذن المملوكية الطراز التي تنتهي بقمة على طراز القلة، وتمثلت العناصر الفنية والزخرفية في أشكال المقرنصات، والشرفات المسننة، والكوابيل الحجرية، والجفوت اللاعبة، والأطباق النجمية.

١٤- أشرف على تنفيذ الطرز المعمارية لمدينة بورسعيد معماريون من فرنسا وإيطاليا وإنجلترا واليونان ومصر ومن الأمثلة على هؤلاء المعماريين الفرنسي لوى جان هولو الحائز على جائزة روما الكبرى في العمارة سنة (١٣١٩هـ/ ١٩٠١م)،

حيث كان يشغل منصب كبير المهندسين المعماريين بشركة قناة السويس، والإيطالي جوستاف ألبرتى الذي أشرف على إنشاء سوق البلدية سنة (١٣٤٩ هـ/ ١٩٣٠م)، وكاتدرائية القديس العذراء مريم سنة (١٣٥٣هـ/ ١٩٣٤م)، والإيطالي سيلفيو سيمونينى الذي تخصص في أعمال الفندقة، وفنان النحت الإيطالي أكيلى كانسيا (١٢٧٣- ١٣٢٣هـ/ ١٨٥٦- ١٩٠٥م) الذي أشرف على تشييد قبر سيلفيو سيمونينى.

١٥- اتسمت الشرفات الخشبية البورسعيدية التي تزين واجهات عمائر حي الشرق وحى العرب وحى المناخ بالطراز الأوروبي بالإضافة إلى تأثرها بالطراز العربي الإسلامي.

مراجع البحث

أولاً: المراجع العربية:

١- زين العابدين شمس الدين نجم، بورسعيد، تاريخها وتطورها منذ نشأتها عام ١٨٥٩م حتى عام ١٨٨٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ م.

٢- سمير معوض ، بورسعيد حضارة وتاريخا ، دار الإسلام ، ٢٠٠٩ م .

٣- صالح لمعي مصطفى ، نظرة على العمارة الأوربية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٩ م.

٤- ضياء الدين حسن القاضي، موسوعة تاريخ بورسعيد ، جـ٢ ، ٢٠٠٢م.

٥- عبد الرحمن الرافعي ، عصر اسماعيل ، جـ ٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٠ م .

٦- عبد المنعم محمد حنفي ، المقومات الجغرافية لتنميه بورسعيد، محافظه بورسعيد ، ط ١، ٢٠٠٥م.

٧- على باشا مبارك ، الخطط التوفيقية الجديدة لمصر والقاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة ، جـ ١٠ ، سلسلة تراث ، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٨ م .

٨- مارى لوركرونييه لوكونت ، جمال الغيطانى ، نجيب أمين ، بورسعيد، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة ، ٢٠٠٦م.

٩- محافظة بورسعيد، بورسعيد في الماضي والحاضر والمستقبل، بدون تاريخ.

١٠-محمد طلعت حرب ، قناة السويس ، دار الكتب والوثائق القومية ، ١٤٢٩ هـ / ٢٠٠٨ م.

١١-محمد لبيب البتانونى ، الرحلة الحجازية لولى النعم الحاج عباس حلمي الثاني خديوي مصر ، دار الكتب والوثائق الإسلامية ، ١٤٢٩ هـ / ٢٠٠٨ م .

١٢-نتالى مونتل، قناة السويس، المشروع والتنفيذ، ١٨٥٩، ١٨٦٩م، ترجمة عباس أبو غزالة، ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ٢٠٠٥م.

١٣-نعمت اسماعيل علام، فنون الغرب في العصور الوسطي والنهضة والباروك، دار المعارف، ط ٣، ١٩٩١.

ثانياً: الرسائل العلمية:

١٤-أحمد سعيد عثمان بدر، التطور المعماري والعمراني بالقاهرة من عهد محمد على إلى عهد اسماعيل، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤١٩ هـ / ١٩٩٩م.

١٥-أسماء شوقي أحمد دنيا ، جامع محمد على باشا بقلعة القاهرة (١٢٤٦-١٣٥٦ هـ / ١٨٣٠ - ١٩٣٩ م) دراسة أثرية وثائقية، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢٤ هـ / ٢٠٠٤ م.

١٦-أيمن محمد عبد العزيز، منطقة بحيرة المنزلة والمدن المطلة عليها من بداية العصر الإسلامي إلى نهاية القرن ١٣هـ/ ١٩م، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨ م.

١٧-بدر عبد العزيز محمد بدر، العمارة الإسلامية في قبرص، دراسة آثارية حضارية، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢٨ هـ/ ٢٠٠٧م.

١٨-سهير جميل إبراهيم، الآثار الإسلامية بشرق الدلتا منذ الفتح العثماني حتى نهاية القرن التاسع عشر، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥م.

١٩-عبد المنصف سالم حسن نجم، الطرز المعمارية والفنية لبعض مساكن الأمراء في مدينة القاهرة في القرن التاسع عشر، دراسة مقارنة، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢١ هـ/ ٢٠٠٠م.

٢٠-وردة أحمد السيد محمد حسن، التنمية في محافظة بورسعيد، دراسة جغرافية، رسالة ماجستير، كلية البنات، جامعة الأزهر، القاهرة، ٢٠١٠م.

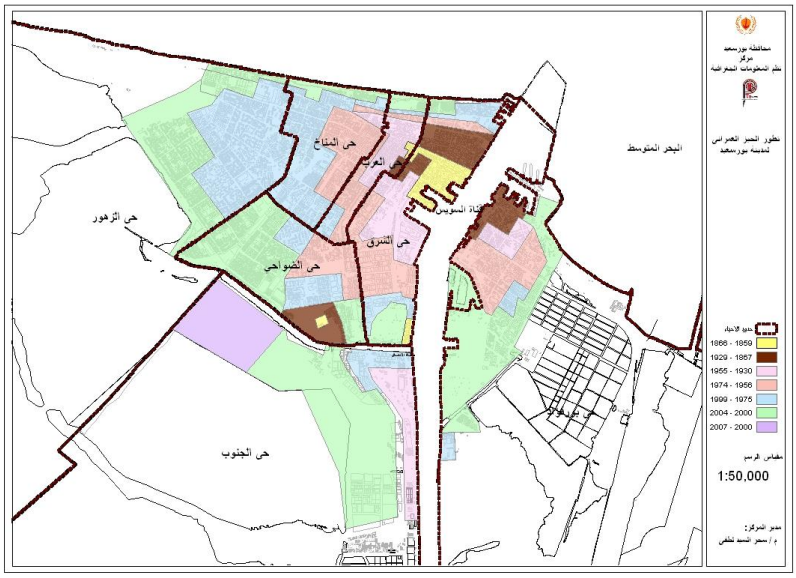
ثالثاً: المراجع الأجنبية:

21- Camille Enlart, Gothic Art and the renaissance in Cyprus, London, 1987.

22- Maria concetta Migliaccio, Italian state offices in Egypt, Italian Architects and engineers in Egypt from the nineteenth to the twenty first century, 2008.

23- Nikolaus Pevsner, An outline of European architecture, London, 1953.

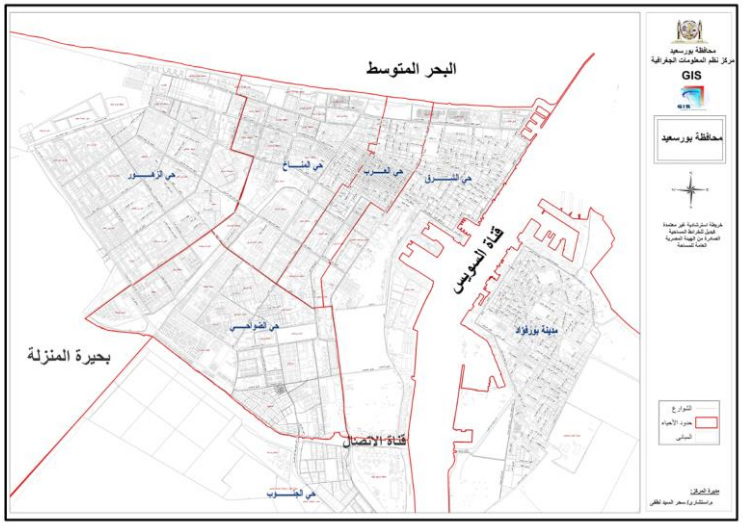
أولاً: الأشكال



خريطة رقم (١)

خريطة توضح التطور العمراني لمدينة بورسعيد

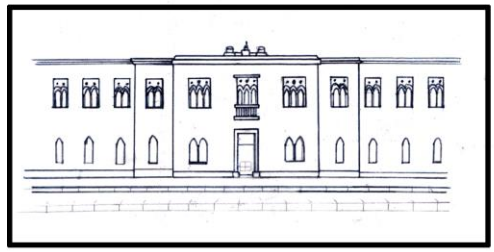
نقلاً عن: مركز نظم المعلومات الجغرافية بمحافظة بورسعيد



خريطة رقم (٢)

خريطة توضح أقسام وأحياء وشوارع بورسعيد

نقلاً عن: مركز نظم المعلومات الجغرافية بمحافظة بورسعيد



شكل رقم (١)

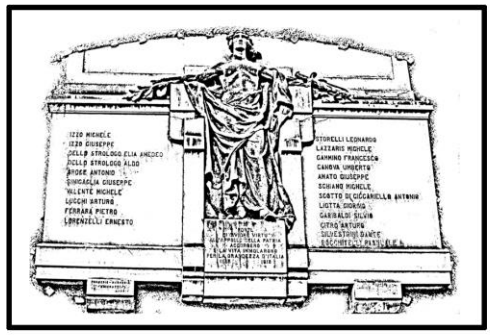
رسم توضيحي للواجهة الغربية بالقنصلية الإيطالية بحي الشرق بمدينة بورسعيد

(عمل الباحث)

شكل رقم (٢)

رسم توضيحي للواجهة الشمالية بالقنصلية الإيطالية بحي الشرق بمدينة بورسعيد

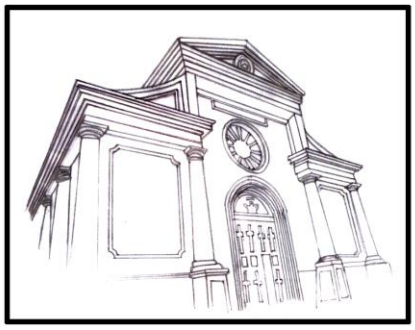
(عمل الباحث)



شكل رقم (٣)

رسم توضيحي لزخارف اللوحة التي تتوج مدخل القنصلية الإيطالية بحي الشرق بمدينة بورسعيد

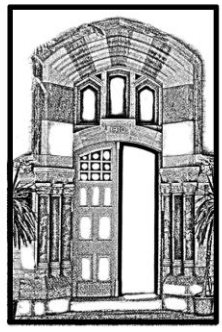
(عمل الباحث)



شكل رقم (٤)

رسم توضيحي للفرنتون والأعمدة بالواجهة الرئيسية لكنيسة سانت أوجيني بحي الشرق بمدينة بورسعيد

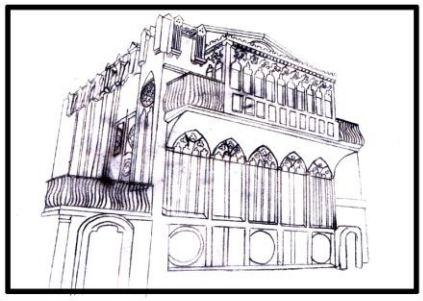
(عمل الباحث)



شكل رقم (٥)

رسم توضيحي لمدخل مبنى الإدارة الإنجليزية بحي الشرق بمدينة بورسعيد

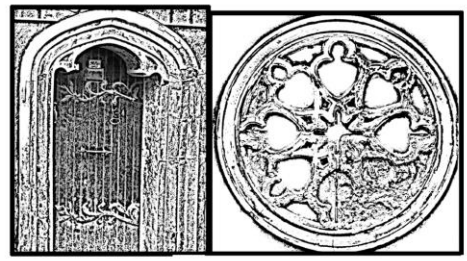
(عمل الباحث)



شكل رقم (٦)

رسم توضيحي للهيكل الخارجي ذات الطراز القوطي لفيلا فيرناند بحي الشرق بمدينة بورسعيد

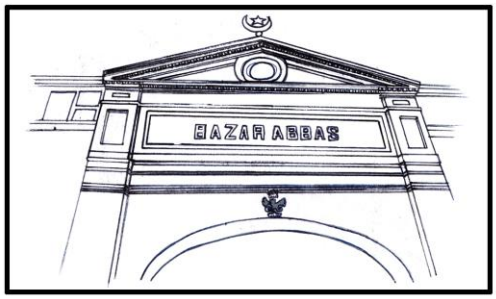
(عمل الباحث)



شكل رقم (٧)

رسم توضيحي لكل من المدخل والحلية الزخرفية على يمين المدخل بفيلا فيرناند بحي الشرق بمدينة بورسعيد

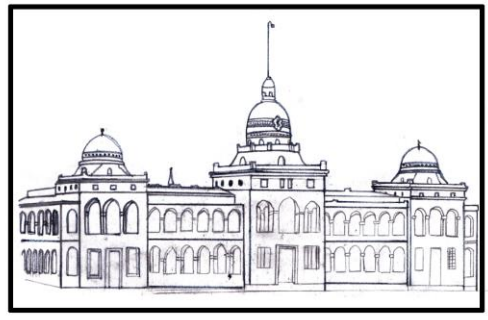
(عمل الباحث)



شكل رقم (٨)

رسم توضيحي للفرنتون مثلث الشكل الذي يعلو مدخل بازار عباس بحي الشرق بمدينة بورسعيد

(عمل الباحث)



شكل رقم (٩)

رسم توضيحي لمبنى هيئة قناة السويس بحي الشرق بمدينة بورسعيد

(عمل الباحث)

شكل رقم (١٠)

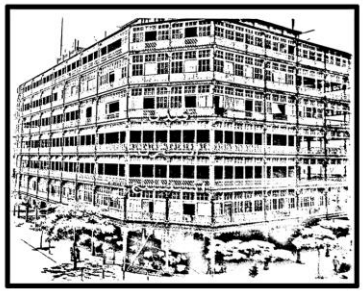
رسم توضيحي لمبنى القنصلية الفرنسية بحي الشرق بمدينة بورسعيد

(عمل الباحث)

شكل رقم (١١)

رسم توضيحي للمدرسة الفرنسية بحي الشرق بمدينة بورسعيد

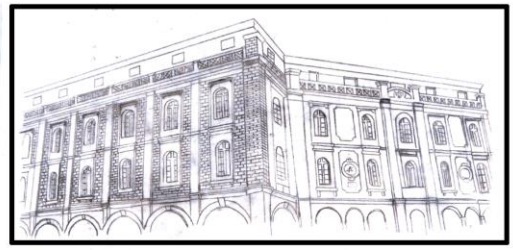
(عمل الباحث)



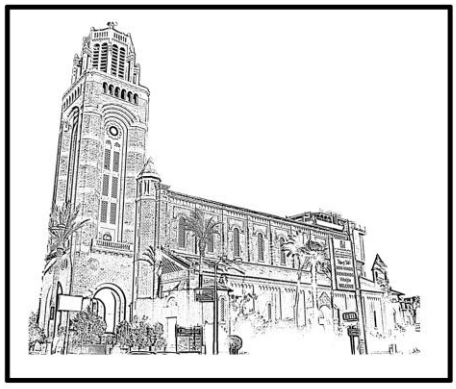
شكل رقم (١٢)

رسم توضيحي لفندق ايسترن اكستشنج المعروف باسم (البيت الحديدي)

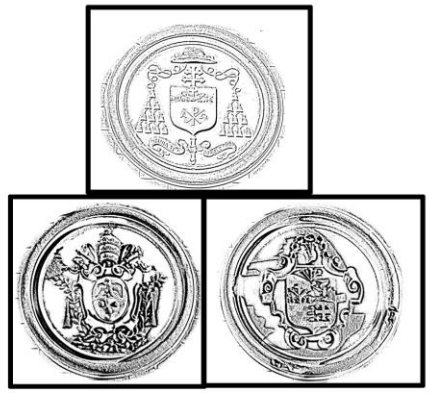
(عمل الباحث)



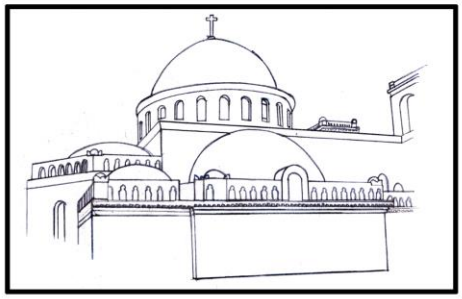
شكل رقم (١٣)
رسم توضيحي لمجمع الأيتام بحي الشرق بمدينة بورسعيد
(عمل الباحث)



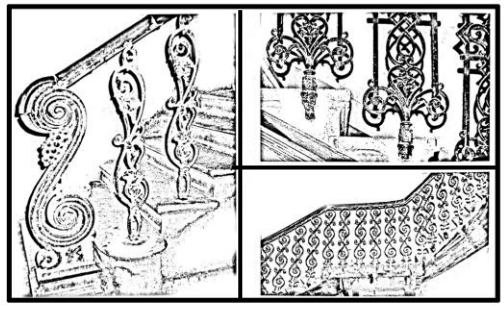
شكل رقم (١٤)
رسم توضيحي لكاتدرائية القديسة العذراء مريم بحي الشرق بمدينة بورسعيد
(عمل الباحث)



شكل رقم (١٥)
رسوم توضيحية لزخارف الباروك والركوكو بالحليات الدائرية الشكل بالبرج الغربي
لكاتدرائية القديسة العذراء مريم بحي الشرق بمدينة بورسعيد
(عمل الباحث)



شكل رقم (١٦)
رسم توضيحي للكنيسة الإنجليزية بحي شرق بمدينة بورسعيد
(عمل الباحث)



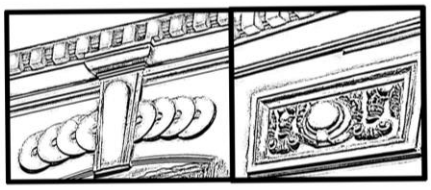
شكل رقم (١٧)
رسوم توضيحية للمشغولات المعدنية المتأثرة بطراز الباروك بدرابزينات سلالم العمائر
السكنية بحي الشرق بمدينة بورسعيد
(عمل الباحث)

شكل رقم (١٨)
رسم توضيحي لزخارف الباروك والركوكو التي تؤطر المدخل القوطي
بواجهة أحد العمائر السكنية بحي الشرق بمدينة بورسعيد
(عمل الباحث)

شكل رقم (١٩)

رسم توضيحي للزخارف المنفذة وفق طراز الباروك والركوكو بواجهة أحد العمائر السكنية بحي الشرق بمدينة بورسعيد

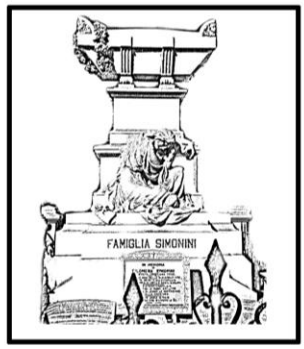
(عمل الباحث)



شكل رقم (٢٠)

رسوم توضيحية لوحدات النوايا والأسنان والحلقات المعدنية والزخارف الحلزونية المنفذة وفق طراز الباروك والركوكو بواجهة أحد العمائر السكنية بحي الشرق بمدينة بورسعيد

(عمل الباحث)



شكل رقم (٢١)

رسم توضيحي لزخارف قبر سلفيوسيمونيني من عمل فنان النحت الإيطالي "أكيلي كانسيا"

(عمل الباحث)

شكل رقم (٢٢)

رسم توضيحي لزخارف الطبق النجمي والجفت اللاعب والمقرنصات بواجهة أحد المنازل البورسعيدية المنفذة وفق الطراز العربي الإسلامي.

(عمل الباحث)

ثانياً: اللوحات

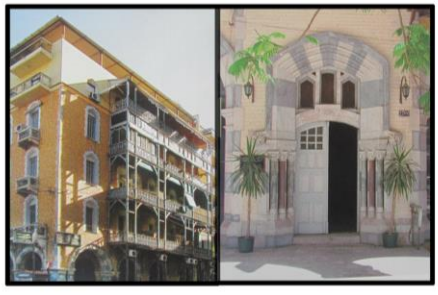
لوحة رقم (١)
حديقة ميدان المنشية بحي الشرق بمدينة بورسعيد
١٢٩٠ هـ / ١٨٧٣م
(نقلاً عن: بورسعيد في الماضي والحاضر والمستقبل)

لوحة رقم (٢)
القنصلية الإيطالية بحي الشرق بمدينة بورسعيد
١٣٢٥ هـ / ١٩٠٧م
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (٣)
القنصلية الإيطالية بحي الشرق بمدينة بورسعيد
١٣٢٥ هـ / ١٩٠٧م (تصوير الباحث)

لوحة رقم (٤)
لوحة تتوج مدخل القنصلية الإيطالية بحي الشرق بمدينة بورسعيد
١٣٢٥ هـ / ١٩٠٧م
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (٥)
كنيسة سانت أوجيني بحي الشرق بمدينة بورسعيد
١٣٠٨ هـ / ١٨٩٠م
(تصوير الباحث)



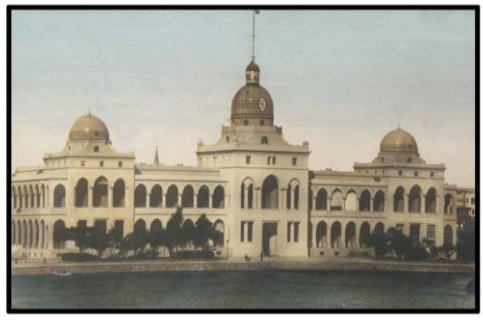
لوحة رقم (٦)
مبنى ومدخل الإدارة الإنجليزية بحي الشرق بمدينة بورسعيد
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (٧)
القنصلية الإنجليزية بحي الشرق بمدينة بورسعيد
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (٨)
فيلا فيرناند بحي الشرق بمدينة بورسعيد
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (٩)
مدخل وحلية زخرفية بفيلا فيرناند بحي الشرق بمدينة بورسعيد
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (١٠)
بازار عباس بحي الشرق بمدينة بورسعيد
١٣٠٩ هـ / ١٨٩١ م
(تصوير الباحث)



لوحة رقم (١١)
مبنى هيئة قناة السويس بحي الشرق بمدينة بورسعيد
١٣١١ هـ / ١٨٩٣ م
(نقلاً عن بورسعيد في الماضي والحاضر والمستقبل)

لوحة رقم (١٢)
القنصلية الفرنسية بحي الشرق بمدينة بورسعيد
١٣١٨ هـ / ١٩٠٠ م
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (١٣)
المدرسة الفرنسية بحي الشرق بمدينة بورسعيد
١٣٢٨ هـ / ١٩١٠ م
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (١٤)
فندق ايسترن اكستشنج (البيت الحديدي)
١٣٠٢ هـ / ١٨٨٤ م (نقلاً عن ماري لوركرونييه)

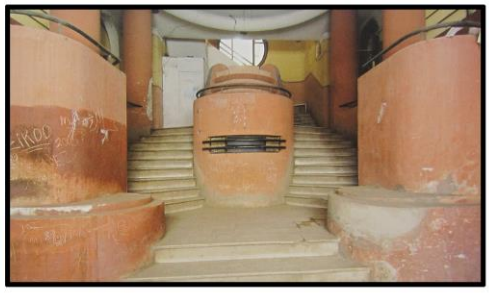
لوحة رقم (١٥)
مجمع الأيتام بحي الشرق بمدينة بورسعيد
١٣١١ هـ / ١٨٨٣ م
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (١٦)
كاتدرائية القديسة العذراء مريم بحي الشرق بمدينة بورسعيد
١٣٥٣ هـ / ١٩٣٤ م
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (١٧)
حليات زخرفية بكاتدرائية القديسة العذراء مريم بحي الشرق بمدينة بورسعيد
١٣٥٣ هـ / ١٩٣٤ م
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (١٨)
الكنيسة الإنجليزية بحي شرق بمدينة بورسعيد
١٣٠٠ هـ / ١٨٨٢ م
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (١٩)
مشغولات معدنية بدرابزينات سلالم العمائر السكنية بحي الشرق بمدينة بورسعيد
(تصوير الباحث)



لوحة رقم (٢٠)
تصميم السلالم وفق طراز اللوجيا بأحد عمائر حي الشرق بمدينة بورسعيد
(تصوير الباحث)

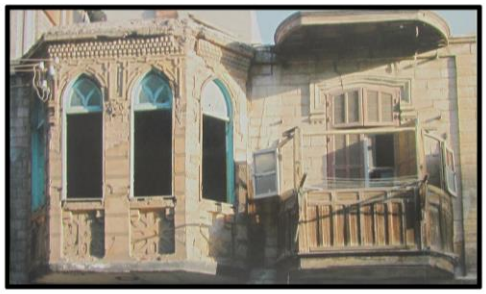
لوحة رقم (٢١)
زخارف منفذة وفق طراز الباروك والركوكو بواجهة أحد العمائر السكنية بحي الشرق بمدينة بورسعيد (تصوير الباحث)

لوحة رقم (٢٢)
زخارف منفذة وفق طراز الباروك والركوكو بواجهة أحد العمائر السكنية بحي الشرق بمدينة بورسعيد
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (٢٣)
قبر سلفيوسيمونيني من عمل فنان التحت الإيطالي أكيلي كاتسيا
(نقلاً عن ماري لوركرونييه)

لوحة رقم (٢٤)
الجامع التوفيقي بحي العرب بمدينة بورسعيد
١٣٠٣ هـ / ١٨٨٥ م
(نقلاً عن بورسعيد في الماضي والحاضر والمستقبل)

لوحة رقم (٢٥)
الجامع العباسي بحي العرب بمدينة بورسعيد
١٣٢٢ هـ / ١٩٠٥ م
(نقلاً عن بورسعيد في الماضي والحاضر والمستقبل)



لوحة رقم (٢٦)
واجهة أحد المنازل البورسعيدية المنفذة وفق الطراز العربي الإسلامي بحي العرب بمدينة بورسعيد
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (٢٧)
الشرفات الخشبية البورسعيدية بحي العرب بمدينة بورسعيد
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (٢٨)
الشرفات الخشبية البورسعيدية بحي الشرق بمدينة بورسعيد
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (٢٩)
الشرفات الخشبية البورسعيدية بحي العرب بمدينة بورسعيد
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (٣٠)
طراز الشرفات بفندق دي لابوست بحي الشرق بمدينة بورسعيد
(تصوير الباحث)

واجهات القصور بمحافظتي الغربية والمنوفية بالنصف الثاني من القرن ١٩ وحتى نهاية النصف الأول من القرن ٢٠ دراسة أثرية للعناصر المعمارية والزخرفية

♦د. تفيدة محمد عبد الجواد

مقدمــة:

يتنـاول هـذا البحـث دراسـة لواجهـات القصـور بمحـافظتي الغربيـة والمنوفيـة بمصر بالنصف الثاني من القرن ١٩ وحتـى نهايـة النصـف الأول من القرن ٢٠. وبعد الزيارات الميدانية وعمل حصر للقصور في المحافظتين وقع اختياري على مجموعة من الواجهات خاصة بعشرة قصور وذلك للأسباب التالية :

١- اختلافها وثرائها واحتفاظها بعناصرها المعمارية والزخرفية.
٢- لم يطرأ عليها الكثير من أعمال التجديد أو الترميم.
٣- لم يتطرق لها أحد بالدراسة أو النشر من قبل .
٤- أن معظم تلك القصور غير مسجل في عداد الآثار على الرغم من ثرائها المعماري والفني.

الهدف من البحث:

دراسة الوحدات والعناصر المعمارية والزخرفية التي تميز واجهات القصور بمحافظتي الغربية والمنوفية والتعرف على أنماطها المختلفة.

محاور البحث:

تتركز الدراسة حول المحاور التالية:

١- مقدمة عن أسباب اختيار الموضوع .
٢- تمهيد يحتوي على أهمية الواجهات .
٣- دراسة الوحدات و العناصر المعمارية بالواجهات.
٤- دراسة العناصر الزخرفية بالواجهات.
٥- توضيح التأثيرات الفنية الوافدة على العناصر المعمارية والزخرفية.
٦- الخاتمة وأهم النتائج.
٧- الأشكال التوضيحية واللوحات .

♦ أستاذ الآثار الإسلامية المساعد - كلية الآداب – جامعة طنطا.

تمهيد:

من المألوف اهتمام الأهالي بالمنشآت الدينية والحفاظ عليها بدافع الإحساس بقدسيتها واحترامها أما المنشآت المدنية بصفة خاصة القصور.[١]

فلم تحظ بقدر كاف من الاهتمام والقدسية في الحفاظ عليها مما أدى إلى تعرضها إلى الهدم والهجر من أصحابها لتصبح في بعض الأحيان خرائب يتنازع عليها الورثة[٢] أو يسعى بعضهم إلى إزالتها طمعاً في أرباح طائلة تجنى من وراء بيعها وهذه الظاهرة انتشرت في معظم أقاليم مصر فأصبحت بمثابة حُمى تسري بين منشآت تحتوي على قيم وتفاصيل ومفردات معمارية وزخرفية في غاية الأهمية ومن أجل ذلك حرصت على دراسة وتوثيق ذلك التراث المعماري والفني والمتمثل في واجهات

---

[١] القصر هو البيت الضخم، المبني بالحجارة أو نحوها جمعه قصور قال تعالى "وبئر معطلة وقصر مشيد" قرآن كريم: سورة الحج، آية ٤٥.
معجم اللغة العربية: معجم ألفاظ القرآن الكريم، ط٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب للتأليف والنشر، مجلد ٢، ١٩٧٠، ص ص: ٣٩٧-٣٩٨.
ابن منظور "جمال الدين محمد بن مكرم": لسان العرب، تحقيق عبد الله على الكبير وآخرون، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ص ٣٦٤١.
الفيروزبادى "مجد الدين": القاموس المحيط، ج٢، دار جبيل، بيروت، ص ١٢٢.
فريد "محمد": دائرة معارف القرن العشرين، مجلد ٧، ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٩٧١، ص ٨٢٤.
أمين "محمد محمد"، إبراهيم "ليلى علي": المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية ، القاهرة الجامعة الأمريكية ، ١٩٩٠م، ٢ص٩٠.
نوار "سامي محمد": الكامل في مصطلحات العمارة من بطون المعاجم اللغوية، الإسكندرية، دار الوفا، ١٩٨٦، ص ١٤١.
الرازي "محمد بن أبي بكر": مختار الصحاح، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٦، ص ٢٧٣.
رزق "عاصم محمد": معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠م، ص ص: ٢٣٨-٢٣٩.
مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، المطابع الأميرية، ٢٠٠٣م، ص ص: ٥٠٣-٥٠٤.
عبد الحفيظ " محمد علي" :المصطلحات المعمارية في وثائق عصر محمد علي وخلفائه ١٨٠٥، ١٨٧٩م، القاهرة ، ٢٠٠٥م صص١٤٣-١٤٤.
خملاوي "على": نماذج من قصور الأغواط "دراسة تاريخية أثرية" الجزائر، ٢٠٠٦، ص ٧.
جنيدل "سعد بن عبد الله": معجم التراث، الكتاب الثالث، بيت السكن، داره الملك عبد العزيز، الرياض، ١٤٢٧هـ، ص ص: ٦٠-٦١.

[٢] نظراً لتعدد الورثة والماكلين لهذه القصور يصعب التحديد الدقيق لإنشائها فيما عدا تلك التي تحمل نص كتابي يحتوي على تاريخ إنشائها وقد تنحصر في فترة زمنية محددة هي عهد أسرة محمد على باشا "١٨٠٥-١٩٥٢م" وقد استندت في التاريخ على وثائق، وقرارات رسمية، شواهد قبور، وعقود قسمة.

القصور بمحافظتي الغربية[٣] والمنوفية[٤]هاتان المحافظتان اللاتان ربطت بينهما علاقات جوهرية هي علاقات جوار وتداخل على كافة المستويات، ويتضح ذلك من اجتماعهما إدرايا تحت مسمى واحد هو مديرية روضة البحرين.[٥]

و للواجهة أهمية خاصة فهي المسافة الواسعة التي تمثل ظاهرة البناء من الخارج وهي من أهم الوحدات المعمارية التي يجد فيها المهندس والرسام والمزخرف متسعاً يبرز من خلاله شخصيته في التشكيل المعماري والزخرفي، وللواجهة أيضاً دور مهم في توزيع العناصر المعمارية الداخلية والخارجية بحسب أوضاع الواجهات قياساً بالشوارع وبالتالي قد تفرض على المهندس أن يتبع تصميماً داخلياً للمنشأة.[٦]

تحوي الواجهات تأثيرات المكان والزمان والثقافات المتاحة وغيرها،[٧] فالواجهة كعمل منفرد يمكن وصفها بأنها واقع مادي أو بنائي يعرف بمجموعة العناصر البصرية التي تشكل خواصه مثل الشكل والسطح والفتحات وهذه العناصر بمثابة مفردات اللغة المعمارية التي يستعملها المعماري لإنتاج عمل يتصف بالبلاغة،

---

[٣] محافظة الغربية في العصر الحديث، إحدى تقسيمات جمهورية مصر العربية الإدارية والتي ظهرت بهذا الاسم منذ بداية الستينات من هذا القرن وتضم الآن ثمانية مراكز إدارية.
عطا "السيد محمد": تاريخ الغربية وأعمالها في العصر الإسلامي "٢١-٥٦٧هـ / ٦٤٢-١١٧١م"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تاريخ المصريين "٢٠٥"، ٢٠٠٢م، ص ٧.
وتعد الغربية من محافظات الوجه البحري وتكونت بهذا الإسم في عهد الدولة الفاطمية .
رمزي "محمد": القاموس الجغرافي للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى ١٩٤٥م، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ق٢، ج٢، ١٩٩٤، ص٨.

[٤] عُرفت محافظة المنوفية باسم المنوفية في عهد الدولة الفاطمية نسبة إلى منوف التي كانت قاعدة لها وتجمع بينها وبين محافظة الغربية حدود مشتركة .
رمزي "محمد": القاموس الجغرافي، ق٢، ج٢، ص ١٥..
محاريق "ياسر عبد المنعم": المنوفية في القرن الثامن عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تاريخ المصريين "١٨٤"، ٢٠٠٠م، ص ص: ٦٩-٧٠.

[٥] شلبي "حلمي أحمد": الموظفون في مصر في عصر محمد على، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ٢٩.

[٦] السيد "إبراهيم صبحي": أعمال المنافع العامة بالقاهرة في القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر ميلادي، رسالة دكتوراه، غير منشورة، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ٢٠٠٤م، ص ٩١٤.

[٧] واكد "أناهيد ماهر": إنعكاس الجوانب الاجتماعية والثقافية على تصميم واجهات التجمعات السكنية المتميزة "دراسة حالة تجمعات غرب القاهرة"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، كلية الهندسة، ٢٠٠٢م، ص ١٠
صالح"نهاد محمد":العناصر الزخرفية على واجهات عمارة القاهرة في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، رسالة ماجستير،غير منشورة، جامعة حلوان،كلية الفنون الجميلة،١٩٩٩م،ص ١٥٤.

ذلك تعكس الواجهات حضارات المجتمع وملامحه الثقافية[٨] من خلال العوامل الاجتماعية و الدينية والاقتصادية المؤثرة فيها بالإضافة إلى عوامل أخرى بيئية و فنية فواجهة القصر الذي يسكن فيه شخص تعكس مكانته وثقافته وقدرته المادية .

تحتوي واجهات القصور موضوع البحث على عنصرين أساسيين هما الوحدات والعناصر المعمارية و العناصر الزخرفية وسأتناول كل منها بالدراسة وفقاً لأهمية كل عنصركما يلي:

أولاً: الوحدات والعناصر المعمارية:

تعددت الوحدات والعناصر المعمارية بواجهات القصور بمحافظتي الغربية والمنوفية وفيما يلي دراسة لكل منها مع التمثيل لوجودها في واجهات القصور بالمحافظتين. **المداخل**[٩]: تعد كتلة المدخل من الوحدات المعمارية المهمة في أي مبنى ونتيجة لذلك زاد اهتمام المعمار بها ونلاحظ ذلك واضحاً في المداخل بواجهات القصور بمحافظتي الغربية والمنوفية حيث اهتم بالمدخل وما ارتبط به من عناصر تكوينه متمثلة في السلم "الدرج"، الدرابزين، الشرفة "الفرندة"، الأعمدة ،العقود، الأبواب، النوافذ، والفرنتونات. تعددت المداخل لتعدد الواجهات واختلفت مكوناتها المعمارية ويمكن تقسيمها إلى نموذجين أ - المداخل البارزة عن سمت الواجهة ب- المداخل الغائرة عن سمت الواجهة أ - المداخل البارزة و تعرف بالمداخل التذكارية وتبرز وكأنها برج يتقدم الواجهة لتميزه عن باقي أجزائها ومن أمثلة المداخل البارزة .

١- المدخل الرئيسي بالواجهة الشرقية لقصر الأميرة فريال "توكل حاليا"[١٠] بطنطا[١١] محافظة الغربية ويبرز بمقدار ٣.٣٥م وعرضه ٦.١٠م (لوحات رقم ١، ٢).

---

(٨) الكرداني "دليلة يحيى": تغير المعالجات العمرانية للتجمعات السكنية في مدينة القاهرة "تطبيقاً على الواجهات"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، كلية الهندسة، ١٩٧٨م، ص ٦٩.

(٩) مرت المداخل كبقية العناصر والكتل المعمارية المكونة للمباني الإسلامية المختلفة سواء كانت دينية أو مدنية بمراحل متعددة من النمو والتطور .

- أبو الفتوح "محمد سيف النصر": مداخل العمائر المملوكية بالقاهرة الدينية والمدنية "من سنة ٦٤٨هـ / ١٢٥٠م – ٧٨٤هـ / ١٣٨٢م" رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ١٩٧٥، ص ١.

(١٠) القصر مسجل في عداد الآثار بقرار ٦١٧ لسنة ١٩٩٩م العدد ٤٥ من الوقائع المصرية بتاريخ ١٩٩٩/٢/٢٧م.

وعرف باسم روضة الأميرة فريال إبنة الملك فاروق وهو الآن مملوك لأسرة رشيد توكل الشامي الأصل ومسجل بالشهر العقار ي لأحد أبنائه ويدعى شوقي توكل وسُجل أسمه في الضرائب العقارية، ورقم قيده بالضرائب العقارية ٧٠٠١ / ١٩٨١/١٢/٢٩م.

- تقارير المجلس الأعلى للآثار، إدارة القصور والمباني التاريخية بوسط الدلتا. سجلات الضرائب العقارية بطنطا.

- أرجح أن يكون بناء القصر في بداية القرن العشرين.=

٢- كتلة المدخل الرئيسي بالواجهة الرئيسية (الشمالية) والمدخلان بالواجهتين الشرقية والغربية وهي مداخل جانبية تأخذ أشكال نصف سداسية أو ذات ثلاثة أضلاع لقصر سيد أحمد غنيم[١٢] والتي تطل على شارع البحر بمدينة سمنود[١٣] وتبرز عن سمت الواجهة بمقدار ٣.٥٠م واتساع ٦.٦٠م يتقدمها سلم من الرخام الأبيض يؤدي إلى فرندة مستطيلة يتوسطها الباب الرئيسي للقصر(أشكال رقم ٣،٢،١) ، (لوحات ٤،٣)

=- يقع القصر بشارع المدارس مقابل مستشفى الحميات "الحديثة" وله أربع واجهات يطل بالواجهة الشمالية على شارع المدارس والشرقية على شارع إبراهيم بهجت والغربية على شارع الأميرة فريال والجنوبية على شارع كفر عصام. ضُم القصر إلى وزارة المعارف العمومية ليعمل روضة للأطفال باسم الأميرة فريال ثم أصبح تابعاً لوزارة التربية والتعليم بالغربية فشغلته كمدرسة ابتدائية تعرف بمدرسة الأزهار ثم آل إلى شوقي توكل الذي يعرضه الآن للإيجار.

- يتكون القصر من أربعة طوابق بدروم بالإضافة إلى ثلاثة طوابق علوية.

[١١] تعد طنطا من أهم مدن محافظة الغربية ولها شهرة كبيرة تعددت بها القصور والتي ورد ذكرها في المصادر واندثرت حالياً ومنها: كشك للخديوى إسماعيل وقصر لإسماعيل باشا صديق ناظر المالية وقصر حسين باشا صبري وقصور أخرى لكل من فاضل باشا، هلال بيك، عبد العال بيك .

- مبارك "على": الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، القاهرة، دار الكتب والوثائق، ط٢، ج١٣، ٢٠٠٢م، ص ص: ١٣٢-١٣٣.

[١٢] القصر مسجل في عداد الآثار برقم ٢٦٩٨ لسنة ١٩٩٨م الوقائع المصرية العدد ١٩٢/ت/٢٦/٨/١٩٩٨م.
تقارير المجلس الأعلى للآثار، قطاع الآثار الإسلامية والقبطية وسط الدلتا.
وهو الآن ملك لوزارة الأوقاف المصرية. شغلته وزارة الداخلية لفترة واستخدم كسجل مدني لسمنود..

- ينسب القصر إلى على سيد أحمد بن يوسف غنيم من أعيان أهالي بندر سمنود غربية بمركز المحلة الكبرى وآل إليه القصر عن طريق والده وكان على غنيم رجلاً ثرياً يمتلك الكثير من الأطيان.
وثيقة رقم ٥٠٨٥٢، محكمة طنطا الابتدائية الشرعية، ص٢، سطر ١-٢..
وثيقة رقم ٥٠٨٥٢، محكمة طنطا الابتدائية الشرعية، ص٨، سطر ٣-٤.
وقد وهب على غنيم هذا القصر لزوجته فاطمة هانم كريمة أحمد أفندي شنن نجل المرحوم حسين أفندى شنن من أهالي طنطا والتي أوقفته بعد ذلك، وثيقة ٥٠٨٥٢، ص ٩، سطر ١٠-١١.
حددت الوثيقة موقعه في شارع الكبرى وسيدي عقيل ويحده حدود أربعة الحد البحري ينتهي إلى سكة مخصوصة وطريق عمومي ملك المسيري، وسكة حديد الدلتا والحد القبلي لأرض ملك على بك غنيم والحد الشرقي ينتهي لسكة خصوصية لمنزل بجوار أطيان ورثة على الطنيحي والحد الغربي ينتهي بتلطوار لينتهي بشارع عقيل. وثيقة ٥٠٨٥٢، ص ٩، أسطر ١٥، ١٦، ١٧، ١٨.

[١٣] إحدى مدن محافظة الغربية بها العديد من الآثار الدينية والمدنية وكان بها قصور متعددة اندثرت ومنها قصر بدراوي بيك ، وعبد العال بيك .

- مبارك "على": الخطط التوفيقية، ج١٢، ط٢، ص ١٢٧.

٣- المدخل الرئيسي بالواجهة الشمالية لقصر أسماء هانم "أسما"[١٤] إبنة سليمان باشا الفرنساوي[١٥](شكل٤)، (لوحة ٥) بكفر الشيخ إبراهيم[١٦] بقرية طليا[١٧] مركز أشمون بمحافظة المنوفية ويبرز المدخل عن سمت الواجهة بـ ٤٠.٤م ويتقدمه سلم.

٤- المدخلان بالواجهتين الشمالية والشرقية بقصر سيد بيك الفقي[١٨]

---

[١٤] القصر غير مسجل في عداد الآثار ويُطلق عليه سراي أسما هانم أو طلعت الفرنساوي. أرجح أن يكون بناء القصر في نهاية القرن التاسع عشر أو أوائل القرن العشرين.
أسما هانم هي الإبنة الصغرى لسليمان باشا وكان لها ثلاثة أخوة هم إسكندر، ناظلي، زهرة وتزوجت من محمود طلعت الفرنساوي الذي كان يعمل مع والدها.
- أبو عيسى "سلامة محمود": منشآت سليمان باشا الفرنساوي المعمارية في مدينة القاهرة "١٢٠٢/١٢٧٧هـ - ١٧٨١/ ١٨٦٠م"، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة طنطا، كلية الآداب، ٢٠٠٥، ص ٢٤.

[١٥] ولد سليمان باشا الفرنساوي في ليون بفرنسا سنة ١٧٨٧م، وأسمه كابتن سيف .
- أبو عيسى "سلامة محمود": منشآت سليمان باشا الفرنساوي، ص ٢٤.
- إبراهيم "سميه حسن": تماثيل الخالدين في ميادين مصر، ط٢، جامعة حلوان، ٢٠٠٦م.
- Weygand: General Histoire de Mohammed Aliet Fils, London, 1936, Vol. 1, p. 206.

[١٦] كفر الشيخ إبراهيم من توابع ناحية قويسنا ثم فصل عنها في تاريخ ١٢٢٨هـ.
- رمزي "محمد": القاموس الجغرافي، ق٢، ج٢، ص ٢١٠.

[١٧] كان لعائلة سليمان باشا الفرنساوي أملاك وأطيان فذكرها على باشا مبارك أثناء حديثه عن قرية طليا.
- مبارك "علي": الخطط التوفيقية، ط٢، ج١٣، ص ٩٥.
- الششتاوي "ممدوح صلاح": المنشآت المعمارية لناظلي هانم وعائلتها، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة طنطا، كلية الآداب، ٢٠٠٨م، ص ٤٨.

[١٨] القصر غير مسجل في عداد الآثار
ينسب القصر إلى سيد بيك الفقي عمدة كمشيش وأحد أعضاء الهيئة النيابية ثلاث سنوات عام ١٢٨٧هـ / ١٨٧٠م ثم تولى مأمور ضبط بمركز منوف في عهد الخديوي إسماعيل.
- الرافعي "عبد الرحمن": عصر إسماعيل، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، ج١، ١٩٤٨م، ص ص: ١١٢-١١٨.
للاستزادة
- الأيوبي "إلياس": تاريخ مصر في عهد إسماعيل باشا من ١٨٦٣ / ١٨٧٩م، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٠م.
- كفافي "حسين": الخديوي إسماعيل ومعشوقته مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.
- رمضان "عبد العظيم": مذكرات السياسيين والزعماء في مصر "١٨٨١-١٩٨١م"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

يحد القصر من الشمال حديقة والشارع الرئيسي لقرية كمشيش ومن الجهة الشرقية حديقة الطفل ومن الغرب شارع عمومي ويشغل القصر مساحة كبيرة تقدر ٢٣٥٠م بما في ذلك الأرض الفضاء التي تحيط به.
تعدد ورثة القصر ومنهم عبد الله الفقي وعزيز بيك الفقي كما ورد بعقد قسمة محرر سنة ١٩٥٥ دون نصه ضمن تقارير اللجان الخاصة بمراجعة وحصر القصور والفيلات ذات الطابع المعماري المشكلة وفقاً للقرار رقم ٢٧٠/ لسنة ٢٠٠٢م، المجلس الأعلى للآثار – منطقة وسط الدلتا. وحصل صاحب القصر وأحد أبنائه على لقب الباكوية وبيك لفظ تركي بمعنى الكبير أصله مكسور من بيوك أي الكبير.
- الباشا "حسن": الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م، ص ١١٨.
ويشير هذا اللفظ إلى رتبة عسكرية في عصر محمد على ثم تغير مدلوله كلقب مدني .=

بقرية كمشيش[١٩] مركز تلا بمحافظة المنوفية. (شكل ٥)، (لوحة ٦). من ٥- مدخل مدرسة البنات[٢٠] بمدينة شبين الكوم[٢١] بمحافظة المنوفية (لوحة ٧).

=- شاويك "ميخائيل": الكافي في تاريخ مصر القديم والحديث، المطبعة الأميرية، بولاق، ١٣١٥هـ، ١٨٩٨م، ط٣، ص ٩٨.

ومنح هذا اللقب لشخصيات عديدة بعضها كان يشغل مناصب إدارية وأصبح لقباً فخرياً رسمياً في عصر محمد علي.

- بركات "مصطفى": الألقاب والوظائف العثمانية "دراسة في تطور الألقاب والوظائف منذ الفتح العثماني لمصر حتى إلغاء الخلافة العثمانية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ص: ٣٢٢-٣٢٣.

[١٩] كمشيش من القرى القديمة أسمها الأصلي كوم سيس وعُرفت بكوم شيش وفي كتاب وقف الملك المؤيد شيخ المحمودي كومشيش وفي تاريخ ١٢٢٨هـ وردت محرفة بأسمها الحالي.

- رمزي "محمد": القاموس الجغرافي، ق٢، ج٢، ص ١٨٧.

ذكرها على مبارك بـ كشيش قرية من قرى مديرية المنوفية من أعمال منوف أكثر أبنيتها باللبن .

- مبارك "علي": الخطط التوفيقية، ط٢، ج١٥، ص ١٩.

[٢٠] القصر غير مسجل في عداد الآثار.

وتشغله حالياً مدرسة شبين الكوم الثانوية بنات بإدارة شبين الكوم التعليمية.

سجل نص أعلى المدخل مؤرخ ١٣٤٧هـ / ١٩٢٩م، ينص على أن المبنى يخص مدرسة البنات الابتدائية بمجلس مديرية المنوفية يطل القصر بواجهته الرئيسية الجنوبية الشرقية على شارع جمال عبد الناصر والواجهة الجنوبية الغربية على شارع بور سعيد أما الواجهة الخلفية وهي الشمالية الغربية فتطل على شارع السلطان حسين.

يقال أن القصر ينسب إلى السلطان حسين كامل الذي تسمى المنطقة بأسمه وله جامع مجاور من القصر لا زال موجوداً إلى الآن وحسين كامل هو إبن الخديوي إسماعيل ولد ١٢٧٠هـ - ١٨٥٣/ ١٨٥٤م التحق بمدرسة سان كلو الحربية في باريس وعاد إلى مصر ١٨٦٩م . توفى ١٣٣٦هـ / ١٩١٧م عن عمر يناهز ٦٤ عاماً.

- زاخورة "إلياس": مرآة العصر في تاريخ رسوم أكابر الرجال بمصر، المطبعة العمومية لمصر ١٨٩٧م، ط١، ص ١٤٥.

- جرجس "لويس": يوميات من تاريخ مصر الحديث "١٧٧٥ / ١٩٥٢م" الهيئة المصرية العامة للكتاب، تاريخ المصريين "١٢٠"، ١٩٩٨م، ص ص: ٣٠٠-٣٠٦.

- فهمي "أمل": العلاقات المصرية العثمانية على عهد الاحتلال البريطاني "١٨٨٢-١٩١٤م" تاريخ المصريين "٢٢٧"، ٢٠٠٢م، ص ٢٢٧.

- حلمي "سهير": أسرة محمد علي، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ص: ٢٨٢-٢٨٧.

هو أول من تحولت به الخديوية المصرية إلى سلطنة..

- الزركلي "خير الدين": الإعلام / قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت ، ط١٠، مجلد٢، ١٩٩٢، ص ٩٠.

[٢١] أصبحت شبين الكوم عاصمة مديرية المنوفية عام ١٢٤٠هـ / ١٨٢٦م، وذلك بأمر من محمد علي.

- رمزي "محمد": القاموس الجغرافي، ق٢، ج٢، ص ص: ١٩٠-١٩١.

- محاريق "ياسر عبد المنعم": المنوفية في القرن الثامن عشر، ص ٦٣.

٦- المدخل الرئيسي بالواجهة الشمالية لقصر محمد حشاد[٢٢] بكفر حشاد[٢٣] مركز كفر الزيات بمحافظة الغربية.
٧- مدخل قصر سليمان أبو باشا[٢٤] بقرية دلبشان[٢٥] مركز كفر الزيات بمحافظة الغربية (لوحة ٨).
ب - المداخل الغائرة فنفذت بطريقتين الأولى يتقدمها شرفة أو فرندة يتوصل إليها عن طريق سلم ومن أمثلتها ١- المدخل بالواجهة الشمالية لقصر حامد الهيتمي[٢٦] بمحلة مرحوم[٢٧] (شكل٦) ، (لوحات،٩،١٠)

---

[٢٢] القصر غير مسجل في عداد الآثار.
وينسب القصر إلى محمد حشاد عمدة كفر حشاد و وفقاً لما ورد بتقرير شياخة صادر من ديوان مديرية المنوفية تولى وظيفة شياخة كفر حشاد وكانت وقتها تابعة لمركز تلا وذلك في ١٥ رمضان ١٣٠٩.هـ / ٤ مايو ١٨٩٠م (حصلت على التقرير من الورثة) شكل ٢٧ .
وكان شيخ القرية يعين عادة من سكان القرية وله أهمية في مجتمعه لأنه يمارس معظم السلطات .
- عبد الرحيم "عبد الرحيم عبد الرحمن": الريف المصري في القرن الثامن عشر، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢٠.
[٢٣] كفر حشاد قرية صغيرة تنسب لمؤسسها عبد المنعم حشاد، كانت تابعة لمديرية المنوفية إلى أن صدر قرار سنة ١٨٩٦م بتعديل حدود مديرتي الغربية والمنوفية ففصلت من مركز تلا بمديرية المنوفية وألحقت بمركز كفر الزيات بمديرية الغربية.
- رمزي "محمد": القاموس الجغرافي، ق٢، ج٢، ص ١٢٩.
ذكرها على مبارك وقال أن أبنيتها كمعتاد الريف.
- مبارك "على": الخطط التوفيقية، ج١٥، ط٢، ص ١٩.
يدلل قرار الشياخة على أن كفر حشاد كانت تابعة لمركز تلا حتى تاريخه وقد يدلل على تاريخ إنشاء القصر بنهاية القرن ١٩وأوائل القرن ٢٠.
[٢٤] القصر غير مسجل في عداد الآثار.
ينسب إلى سليمان أبو باشا وهو أحد أفراد عائلة أبو باشا وهي من العائلات التي تتمتع بثراء وشهرة كبيرة وتقلد أفرادها المناصب العليا.
[٢٥] دلبشان: أسمها الأصلي دلبسين وحرفت إلى دللسين ودلبشين وعرفت باسمها الحالي دلبشان سنة ١٢٢٨هـ.
- رمزي "محمد": القاموس الجغرافي، ق٢، ج٢، ص ١٢٥.
[٢٦] القصر غير مسجل في عداد الآثار.
وينسب إلى حامد الهيتمي والآن هو ملك لورثة حسن حامد الهيتمي، وينسب الهيتمي إلى محلة أبي الهيثم بمصر.
- الزركلي "خير الدين": الإعلام / قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ط١٠، مجلد٣، ص ٢٨.
[٢٧] يقع القصر بالطريق الرئيسي الذي يربط بين محلة مرحوم وبسيون بمحافظة الغربية، وتكرر ذكر محلة مرحوم في وثائق الروزنامة على أنها من توابع المنوفية في العصر العثماني.
- محاريق "ياسر عبد المنعم": المنوفية في القرن الثامن عشر، ص ٧١.=
=محلة مرحوم قرية من مديرية الغربية بها جامع بناؤه بالطوب الأحمر والحجر وأعمدته من الرخام.

٢- المدخل الرئيسي بالواجهة الغربية لقصر عبد الحي خليل[٢٨] بشارع محب بمدينة المحلة الكبرى[٢٩] بمحافظة الغربية ويحتوي على أربع واجهات (أشكال ٧،٨،٩)، (لوحات١١،١٢).

٣- المدخل الرئيسي بالواجهة الشمالية لقصر محمد بيك أبو باشا[٣٠] بقرية دلبشان بمركز كفر الزيات بمحافظة الغربية (لوحة ١٣).

والطريقة الثانية فتكون فتحة كتلة المدخل في نفس مستوى الواجهة ويؤدي إلى حجر غائر أو فرندة يتوسطها باب الدخول ومن أمثلته ما وجد في المدخل الثاني بالواجهة الجنوبية لقصر على سيد غنيم بسمنود والمدخل الرئيسي بالواجهة الشرقية لقصر حامد الهيتمي

- مبارك "على": الخطط التوفيقية، ج١٥، ص ١٠٧.

[٢٨] صدر قرار اللجنة الدائمة للآثار الإسلامية والقبطية بجلستها بتاريخ ١٩٩٧/٧/٢٨م بالموافقة على تسجيل قصر عبد الحي خليل الذي يتبع وزارة الثقافة منذ عام ١٩٦٤م وحتى الآن.

ينسب القصر إلى عبد الحي محمد خليل وهو أحد أفراد عائلة خليل وهي من الأسر المعروفة في المحلة الكبرى بامتلاك الثروة والميل إلى العلم ولد في ٢٠ نوفمبر ١٨٨٦م وحصل على الباكوية سنة ١٩٢٠م. وفي أبريل ١٩٢٠ م انتخب عضواً بالمجلس البلدي بالمحلة الكبرى وأعيد انتخابه مرة ثانية ١٩٢٤م وانتخب ١٩٢٠ عضواً بمجلس حسبي الغربية.

- نور الدين "محمد": الحياة الوطنية بالمحلة الكبرى "١٩٢٣-١٩٢٦"، القاهرة، د.ت، ص ص: ١٢٠-١٢١.

نظمت في عبد الحي خليل قصائد شعرية تمدح حُسن أخلاقه وكرمه وتمدح بيته .

- نور الدين "محمد": الحياة الوطنية بالمحلة الكبرى، ص ص: ١١٩-١٢٢.

أنجب إبنة واحدة أسمها علية وحصل على رتبة الباشوية بنى جامعاً بجوار القصر افتتح عام ١٣٧٤هـ / ١٩٥٥م توفى يوم الاثنين ٢٩ شوال ١٣٧٩هـ / ٢٥ أبريل ١٩٦٠م سجل ذلك على شاهد قبره.

[٢٩] المحلة الكبرى قاعدة مركز المحلة الكبرى وهي من المدن المصرية القديمة وهي من أكبر المدن المصرية وأشهرها فهي مركز تجاري عظيم للقطن والمحصولات الزراعية الأخرى ولنسج الأقمشة القطنية والحريرية.

- رمزي "محمد": القاموس الجغرافي، ق٢، ج٢، ص ص: ١٦-١٨.

ذكر على مبارك أبنيتها فقال "أكثر أبنيتها بالآجر المتين على طبقتين وثلاثة وأربعة وبها قصور مشيدة بالبياض النفيس ومناظر حسنة بشبابيك الخرط والزجاج ومفروشة بالبلاط والرخام .....".

- مبارك "على": الخطط التوفيقية، ط٢، ج١٥، ص ٥٩.أرجح أن يكون إنشاء القصر في بداية القرن ٢٠بعد عام ١٩٢٠.

[٣٠] القصر غير مسجل في عداد الآثار.

ويقع على الطريق الرئيسي لقرية دلبشان وينسب إلى محمد بيك أبو باشا من أعيان القرية، أنشأه لولده محمد توفى محمد أبو باشا الذي سكن القصر حسب ما سجل على شاهد قبره يوم الأحد ٥ صفر سنة ١٣٦٦هـ / ٢٩ ديسمبر ١٩٤٦م ليلحق بزوجته التي توفيت عام ١٣٥٥هـ / ١٩٣٦م(زيارة ميدانية بمقابر العائلة) وعلى ذلك يكون تاريخ إنشاء القصر في نهاية القرن التاسع عشر أو العقد الأول من القرن العشرين.

ومن العناصر المعمارية المهمة التي ارتبطت بكتلة المدخل أ- **السلالم:**[٣١] ولا يكاد يخلو مدخل في واجهات القصور موضوع البحث إلا ويتقدمه سلم ونلاحظ اهتمام المعمار بها وظهر ذلك جلياً في تصميمها واختلاف أشكالها ، وصنعت من الرخام، ومن أبرز أنواعها (١) السلم البسيط[٣٢] ووجد متقدماً للمداخل في واجهات القصور التالية: قصر الفقي بكمشيش ويتكون من سبع درجات وقصر أسما هانم ويتكون من خمس درجات، قصر محمد حشاد ويتكون من تسع درجات، وبقصر الهيتمي المدخل بالجهة الشمالية أربع درجات وبالجهة الشرقية درجتين، وسلم المدخل الثاني بالواجهة الجنوبية بقصر سيد غنيم بسمنود ويتكون من ست درجات ومدرسة البنات ويتكون من خمس درجات. (٢) سلم بقلبة واحدة[٣٣] ويمثله السلم الذي يتقدم المدخل الثاني بالواجهة الشرقية لقصر عبد الحي بيك خليل ويتكون من سبعة عشرة درجة ،وقصر محمد أبو باشا ويتكون من عشرين درجة . (٣) سلم بقلبتين ويمثله السلم الذي يتقدم المدخل الرئيسي بالواجهة الشمالية لقصر الأميرة فريال وتتكون كل قلبة من ست عشرة درجة ٤- سلم بدرجات نصف دائرية يليها سلم بسيط كما في المدخل الرئيسي بالواجهة الغربية لقصر عبد الحي خليل ويتكون من ست درجات نصف دائرية يليها درجات سلم بسيط عددها اثنتي عشرة درجة تؤدي إلى الفرندة أو الشرفة. أختلف ارتفاع السلم وفقا لوجود البدروم فالقصر الذي يحتوي على بدروم يرتفع سلمه وتزداد عدد درجاته كما في قصور كل من محمد أبو باشا ،وعبد الحي خليل والأميرة فريال أما بقية القصور لا تحتوي على بدروم ولذلك يتكون السلم من درجات قليلة تتراوح ما بين أربع إلى ثمان . ومنها قصور أسما هانم، سيد بيك الفقي، سليمان أبو باشا، محمد حشاد، سيد غنيم.

ب - **الدرابزين**: وهو من العناصر التي ارتبطت بالسلم في كتلة المدخل بالواجهات وللدرابزين تعريفات ومسميات منها حاجز أو حائط الدروة وتتركب من سفل يسمى

---

[٣١] وردت أوصاف كثيرة للسلم في وثائق العصر المملوكي.

للاستزادة

- أمين "محمد"، إبراهيم "ليلى": المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية.

[٣٢] تعددت أنواع السلالم ومنها السلم البسيط، والنصف هرمي، سلم بقلبة واحدة، سلم بقلبتين باتجاهين، سلم ذو منحنيات، سلم بدخلتين.

- حماد "محمد": التفاصيل المعمارية، ط٢، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، القاهرة ، ١٩٩٤، ص ٧٧.

[٣٣] جمع قلبة "قلبات" وتعرف بـ الفرق" وهي مجموع الدرجات التي بين البسطتين في السلم.

- دللي "ولفرد جوزف": العمارة العربية بمصرفي شرح المميزات البنائية الرئيسية للطراز العربي، ط٢، ترجمة محمود أحمد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٠، ص ٤٧.

قدمة ومن بدن ويعلوهما طبان يسمى كوبسته . [٣٤] العمد أو القواعد الحاملة للعمد وتسمى "عمود مربع".[٣٥]

ومن أهم النماذج الباقية ١- درابزين قصر محمد أبو باشا ويتكون بدنة من صف من البرامق الحجرية ٢- درابزين قصر عبد الحي خليل ويتكون من حشوات مربعة تحصر بينها أربعة خطوط متقاطعة تشكل نجمة تحصر بينها ثمانية مثلثات صغيرة في وسطها شكل نجمة ذات ثماني رؤوس ويفصل بين كل حشوتين بناء مستطيل ولا توجد نماذج باقية للدابزينات على جانبي السلم الذي يتقدم المداخل بواجهات معظم القصور موضوع الدراسة ولكن توجد آثارها فقط ومن خلالها يمكن أن أرجح ما كان علية شكل الدرابزين في كل من قصري الأميرة فريال وحامد الهيتمي بأنها كانت عبارة عن برامق وذلك لانتشار هذا الشكل في درابزين الشرفات بواجهات القصرين ووفقاً لمبدأ التماثل الذي اتبعه المعمار في الشرفات ومعظم أجزاء الواجهات في القصر فمن المنطقي أن يكون بدن الدرابزين بالمدخل علي شكل برامق.

جـ - الشرفات: الفرندات الطائرة "البلكونة"[٣٦] يوصل السلم بالمدخل إلى بسطة كبيرة "شرفة" أو فرندة وتعرف "Balconies" وتوجد الشرفات بكتلة المدخل على مستويين الأول بالدور الأول "الأرضي" حيث تؤدي إلى الباب الموصل إلى الصالة الداخلية ويتوصل إليها عن طريق سلم صاعد من الأرض وتحاط بدرابزين ويتقدمها أعمدة أو دعامات وفصوص والثاني بالطابق العلوي من كتلة المدخل، كما في قصور الأميرة فريال ، محمد أبو باشا، حامد الهيتمي ويمثلها الروشن في بعض القصور مثل سيد غنيم ،سيد الفقي ،محمد حشاد ، سليمان أبو باشا .

الأبـــواب:

تعددت الأبواب في المدخل الواحد قد يكون باباً واحداً كما في قصري سيد غنيم وأسما هانم ومدرسة البنات وبابين كما في قصري محمد أبو باشا وسليمان أبو

---

[٣٤] جورلي "شارلز": الطرز المعمارية الإيتالية، ص ٦٤.
- أمين "محمد "،إبراهيم " ليلى ": المصطلحات المعمارية ، ص ص٤٥-٤٦.
- دللي "ولفرد جوزف": العمارة العربية بمصر في شرح المميزات البنائية الرئيسية للطراز العربي، ص ٤٧.

[٣٥] رزق "عاصم": معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ١٠٤.
- نوار "سامي": الكامل في مصطلحات العمارة الإسلامية، ص ص: ٦٥-٦٦.
- عبد الحفيظ "محمد": المصطلحات المعمارية، ص ص: ٨٩-٨٠.

[٣٦] شرفة "بلكونة" (Balkon – Balcony – Balcon) وهي البلاطة الممتدة خارج خط واجهة البناء المرتكزة من ناحية واحدة على هيئة كابولي.
- عبد الجواد "توفيق أحمد": معجم العمارة وإنشاء المباني، ص ١٩٢.

باشا وثلاثة أبواب في قصر محمد حشاد، اثنان في صدر الفرندة والثالث على يسار الداخل إلى القصر وتنوعت الأبواب بين خشبية ومعدنية:

١- الأبواب الخشبية مستطيلة الشكل وتكون على نموذجين هما أ- مصراعين مستطيلين متحركين يعلوهما جزء علوي غير متحرك والمستوى الأول "السفلي" يتكون من حشوات خشبية والمستوى الثاني عبارة عن تغشية معدنية مفرغة خلفها شراعات زجاجية كما في قصور سيد بيك الفقي، أسما هانم، سيد غنيم ، حامدالهيتمي، وبابين بقصر محمد أبو باشا أحدهما في المدخل الرئيسي والأخر بالمدخل الثاني

ب- أربعة مصاريع خشبية المستوى الأول من حشوات خشبية مستطيلة والمستوى الثاني من مشغولات معدنية مفرغة خلفها شراعات زجاجية يليه جزء علوي غير متحرك ثم إطار معقود من زخارف جصية مغشاه بالزجاج الملون ويمثله باب المدخل الرئيسي لقصر الأميرة فريال.

٢- الأبواب المعدنية:

أما الأبواب المعدنية مستطيلة الشكل وتكون على نموذجين أ- يتكون من أربعة مصاريع حديدية المستوى الأول منها مكون من حشوات بسيطة والمستوى الثاني من مشغولات مفرغة خلفها شراعات زجاجية يعلوها جزء مستطيل غير متحرك والباب من الحديد ومطعم بالنحاس كحليات زخرفية وله مقبض على شكل ذراع ينتهي بقبضة يد ويمثلها باب قصر محمد أبو باشا (شكل ١٠)

ب- يتكون من مصراعين يعلوهما جزء مستطيل غير متحرك يتخلله زخارف نباتية عبارة عن أوراق وفروع نباتية والزهرة الجريسية واللفائف التي تتوج العمود الأيوني ويمثله باب قصر عبد الحي خليل .

د - الأعمدة:[٣٧]

تشكل الأعمدة جزء أساسي في تصميم واجهات القصور موضوع البحث وللأعمدة وظائف إنشائية وزخرفية، ومن أبرز الوظائف الإنشائية استخدامها في كتلة المدخل حيث ترفع سقف الشرفة "الفرندة" في الطابقين الأول والثاني..

عُرفت طرز الأعمدة الكلاسيكية الخمسة[٣٨] وتم إحياؤها في القصور في مصر في القرن التاسع عشر ومنها: ١- الطراز الأيوني.[٣٩]

---

[٣٧] شارلز "جورلي": الطرز المعمارية الايتالية، ص ٢٧.

- Harris "Cyril M": American Architecture an Illustrated encyclopedia, U.S.A., 1998, p. 70.

[38] Flatcher "Banister": Ahistory of Architecture, pp. 1723-1724.

تنقسم الأعمدة الكلاسيكية إلى خمسة طرز ثلاثة منها وجدت في العمارة الإغريقية وهي الطراز الدوري – الأيوني – الكورنثي وأضاف الرومان طرازين آخرين هما التوسكاني والمركب.

- نجم "عبد المنصف سالم": قصور الأمراء، ص ص: ٥، ٦، ١٣.

[٣٩] ينسب العمود الأيوني إلى الأيونيين "Ionians" سكان شبه جزيرة اليونان القدامى الذين هربوا إليها أيام الغزو الدوركي.

- Flatcher "Banister": A history of Architecture, pp. 1723-1724.=

=- عبد الجواد "توفيق أحمد": تاريخ العمارة، ج١، ص ٢٣.

يتميز تاجه بالحلزونات التي تسمى اللفائف[٤٠] وتعرف اصطلاحاً "راس عرق"[٤١] ويرجع البعض أصول هذا الطراز إلى الأشوريين ببلاد فارس[٤٢] ويرى آخرون أن الطراز الأيوني بشكل الحلزونات اشتق من زهرة اللوتس المصرية وجاءت إلى مصر من سوريا.[٤٣]

انتشر استخدامه بكتلة المدخل بواجهات القصور موضوع البحث كما في مدرسة البنات (شكل١١) وقصور كل من الأميرة فريال (شكل ١٢) ومحمد أبو باشا، وسيد بيك الفقي ، حامد الهيتمي ،عبد الحي خليل ، وبدنها إسطواني أملس فيما عدا البدن ذو الأخاديد[٤٤] بقصر عبد الحي خليل (لوحة ١٤) العمود الإخدودي هو عمود ذو قنوات محفورة رأسياً وتسمى بالخشخان.[٤٥]

٢- الطراز الكورنثى فيوجد بالمدخل الثاني بالواجهة الشرقية لقصر سيد الفقي وهو من الرخام الوردي وذو بدن إسطواني أملس (لوحة ١٥) وترجع الأصول الأولى لهذا الطراز إلى بلاد اليونان وأخذ تسميته من مدينة كورنثة ثم انتقل إلى إيطاليا وأختلف في تحديد نشأته فأرجعة البعض إلى النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد بينما أكد

- برجير "ثياو ريتشارد": من الحجارة إلى ناطحات السحاب، ص ٢٩.
- Oudin "Bernard": Dictionnaire Des Architectures, Paris, 1994, p. 75.
- بهنسي "عفيف": معجم العمارة والفن، ص ١٢.

[40] Flatcher "Banister": A history of Architecture, p. 1724.

[٤١] جورلي "شارلز": الطرز المعمارية الايتالية، ص ٣٨.

[٤٢] قادروس "عزت": تاريخ علم الفنون، الإسكندرية، ٢٠٠١م، ص ٢٢٨.
- سعد "إبراهيم" وآخرون: العمارة الرومانية، جامعة طنطا، كلية الآداب، ٢٠٠٩م، ص ٩٠.

[٤٣] حماد "محمد": الطرز والأعمدة المصرية، مجلة العمارة، مجلد ٨ عدد ٧-٨، ١٩٤١، ص ٣٥.
- بدوي "إسكندر": العمارة اليونانية وما تدين به للعمارة المصرية، مجلة العمارة، مجلد ٤، العدد ٧-٨، ١٩٥١، ص ٤١.

[٤٤] عُرف الأسطون الأخدودي "Fluted Colomn" في عصر الدولة القديمة.
- بدوي "إسكندر": تاريخ العمارة المصرية "عصر الانتقال الأول والدولة الوسطى وعصر الانتقال الثاني، ترجمة صلاح الدين رمضان، المائة كتاب "٣٢"، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٢٧٧، عُرف العمود ذو الأخاديد بفلورنسا بإيطاليا.
- Flatcher "Banister": A history of Architecture, pp. 116-848.

[٤٥] جورلي "شارلز": الطرز المعمارية الايتالية، ص ٦١.
- سامح "كمال الدين": العمارة الإسلامية في مصر، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٨٠.
- لامونت "مور": العمارة، ترجمة محمد توفيق محمود، سلسلة كتابك الأول "٢"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٩٤.
- قادوس "عزت": آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني، ج١، القسم الأسيوي، الإسكندرية، ١٩٩٩م، ص ٩٢.

آخرون على ظهوره في القرن الخامس قبل الميلاد.[٤٦] ٣- الطراز التوسكاني "التوسكوني"[٤٧] ويُنسب إلى مقاطعة توسكانيا بإيطاليا وهو منقول عن أهل تروريا بآسيا الصغرى فاقتبس الرومان شكل العمود وأضافوا إليه التكنة.[٤٨]

ووجد في واجهات قصور سليمان أبو باشا، أسماء هانم، سيد بيك الفقي، سيد بيك غنيم، محمد حشاد، الأميرة فريال .

هـ - العقود :

من الأنواع التي استخدمت في كتلة المدخل بواجهات القصور موضوع البحث

١- **العقد الموتور** "Segmental Arch":بكتلة المدخل و يتوج الأعمدة التي تحمل سقف شرفة الطابق الأول بقصر كل من الأميرة فريال وسيد بيك الفقي.

٢- **العقد النصف دائري**: ونقل عن الرومان وكان يستخدم لتغطية الفتحات والأقبية لتغطية الحجرات وترجع أصوله إلى الفن المصري القديم[٤٩] واستخدم بشرفة الطابق

---

[٤٦] براده "بهاء"، نجيب "إبراهيم": الرسم المعماري، القاهرة، ١٩٤٠م، ص ١٢.

- Flatcher "Banister": A history of Architecture, p. 116.

- سعد "إبراهيم" وآخرون: العمارة الرومانية، ص ٩٥.

استخدم الطراز الكورنثي لفترات طويلة لدى الإغريق ثم عرفه الرومان واهتموا به .

- Martin: Living architecture Greek, London, 1962, p. 86.

- Harris "Cyril M": American architecture an Illustrated, p. 72.

- صالح "نهاد محمد": العناصر الزخرفية، ص ١٧٥.

يطلق على الطراز الكورنثي "الصّفحة الكورنثية".

- جورلي "شارلز": الطرز المعمارية الايتالية، ص ٦٠.

- شافعي "فريد": العمارة العربية في مصر الإسلامية، مجلد ١ "عصر الولاه"، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٩٣.

[47] Flatcher "Banister": A history of Architecture, p. 139.

يعرف بالطراز الأيتروري وهو من أبسط الطرز ولا توجد أي تجاويف أو حليات ببدنه .

- Vitruvius "Morgan": The ten books on Architecture, New York, 1960, pp. 120-122.

- سعد "إبراهيم" وآخرون: العمارة الرومانية، ص ٧٦.

[48] Flatcher "Banister": A history of Architecture, p. 139.

- المصرى "كمال": تاريخ الفن في العصور القديمة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٦، ص ١٧٦.

- نجم "عبد المنصف سالم": قصر السكاكيني، ص ١٤.

- قصور الأمراء والباشوات، ج٢، ص ١٧.

- صالح "نهاد محمد": العناصر الزخرفية، ص ١٧٧.

- عبد العزيز "جمال عبد الرؤوف": العناصر المعمارية بواجهات العمائر المدنية بمدينة المنيا عهد أسرة محمد على، كلية الآداب، جامعة المنيا، العدد ٦١، ٢٠٠٦م، ص ٢٦.

- أجمع المؤرخون أنه منقول عن قدماء أهل القدس ليديا وأضاف إليه الرومان التكنة.

- جورلي "شارلز": الطرز المعمارية الايتالية، ص ٤٣.

[٤٩] نجم "عبد المنصف سالم": قصر السكاكيني، ص ٨٩.

- عبد العزيز "جمال عبد الرؤوف": العناصر المعمارية بواجهات العمائر المدنية، ص ٣١.

الثاني بكتلة مدخل قصر الأميرة فريال ويتوج فتحة الباب بكتلة مدخل مدرسة البنات ومدخل قصر الهيتمي و زين إطاره بزخارف نباتية .

٣- **- العقد المدبب**: ويعد عراقياً حيث كانت بلاد فارس[٥٠] تستخدمه عندما استولى عليها المسلمون ،وعرفه النورمان وكان مستخدما في سوريا أثناء الحروب الصليبية وهو سمة من سمات الطراز القوطي ووجد في الروشن الخشبي بمدخل قصور كل من محمد حشاد ، و سليمان أبو باشا.

٤- **العقد المدائني أو الثلاثي الفصوص** "Triple Arch of Three Lobes Arch": يتكون هذا العقد من ثلاثة فصوص ويمثل الفص العلوي منها رأس العقد وتاجه أما الفصان السفليان أو الريشتان فهما عبارة عن قوسين جانبيين[٥١] وتعددت أنواعه فمنها عقد مدائني مجرد – مقرنص – أو عقد مدائني من الحجر على حرمدانين[٥٢] من نماذجه العقد الثلاثي بالروشن الخشبي بكتلة مدخل قصور كل من محمد حشاد ، سليمان أبو باشا، وسيد غنيم.

٥- **العقد المفصص** ووجد في كتلة مدخل قصري محمد حشاد ، وسليمان أبو باشا.

وجاءت كما يلي:

١- **الأبـــراج:**

لا تخلو فكرة الأبراج من الرمزية فأرجعه البعض إلى رمز روحي وهو تطلع الإنسان إلى السماء فظهرت في أبراج الكنائس ومآذن المساجد[٥٣] وهو تقليد معماري عُرف في إيطاليا في أوائل القرن الحادي عشر الميلادي وأثر في عمارة أوروبا.[٥٤] وتكمن أهمية الأبراج في وجود النوافذ في اتجاهات مختلفة منها فتؤدي إلى دخول الهواء و تلطيف الجو ، وتنوعت الأبراج بواجهات قصور محافظتي الغربية والمنوفية واتخذت عدة أنماط منها :

أ - **أبراج تجمع بين الشكل الدائري وثلاثة أرباع الدائرة** ويمثلها برجان متشابهان بطرفي الواجهة الرئيسية لقصر سيد بيك الفقي. ويبدأ كل منهما من نهاية المستوى الأول للواجهة بكابولي يليه طابقان الأول ثلاثة أرباع الدائرة ولذلك يحتوي على ثلاث نوافذ في دخلات معقودة مركب عليها مصرعين من الخشب وآخرين من الزجاج

---

(٥٠) شافعي "فريد": العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، الرياض، جامعة الملك سعود، ١٩٨٢، ص ص: ٢٠٠-٢٠١.

(٥١) الحداد "محمد حمزة": المدخل إلى دراسة المصطلحات الفنية للعمارة الإسلامية، زهراء الشرق، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٨م، ص ٩٥.

(٥٢) أمين "محمد محمد"، إبراهيم "ليلى على": المصطلحات المعمارية، ص ٨١.

(٥٣) عبد الجواد "توفيق أحمد": معجم العمارة وإنشاء المباني، ص ٦٣.

(٥٤) لمعي "صالح": نظرة على العمارة الأوروبية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م، ص ٧٠.

وينتهي بكورنيش من زخارف البيضة والسهم والطابق الثاني دائري ويتخلله أربع فتحات، ثلاث نوافذ معقودة وفتحة باب وينتهي بخوذة قبة .

ب- **أبراج نصف دائرية** ويمثلها برج قصر عبد الحي خليل ويتكون من أربعة طوابق يتخلل كل طابق ثلاث نوافذ مستطيلة وينتهي بكورنيش مزين بزخارف متنوعة منها البيضة والسهم ،السبحة والأقراص و زخارف هندسية، والبرجان بالواجهتين الشمالية والشرقية لقصر محمد أبو باشا ويتكون كل منهما من ثلاثة طوابق يتخلل كل طابق نافذتان متجاورتان بالجهة الأمامية ويفصل بين كل طابقين طنف بارز وينتهي البرج بكورنيش به زخارف نباتية داخل حشوات غاطسة .

جـ- **أبراج ثلاثية الأضلاع (نصف مسدس)** ويمثلها ١- برجان بالواجهتين الشرقية والغربية بقصر سيد غنيم ويتخلل كل منهما فتحة باب يعلوها ثلاثة نوافذ في أضلاعه المختلفة وهي كبيرة الحجم وتتكون من درفتين متحركتين وجزء علوي غير متحرك مما يؤدي إلى تلطيف الجو وكذلك يسمح بدخول الضوء ٢-برج بالواجهة الشمالية بقصر الهيتمي ٣- برجان بالواجهتين الشمالية والجنوبية بقصر الأميرة فريال

د- **أبراج مربعة** ويمثلها برجان بالواجهتين الغربية والشرقية بقصر سيد غنيم يتكون كل منهما من ثلاثة طوابق ويتخلله نوافذ في ثلاثة أضلاع تختلف أشكالها وأحجامها من طابق لآخر

القبـــاب:[٥٥]

استخدمت القباب في واجهات القصور بمحافظتي الغربية والمنوفية على نطاق ضيق ومن نماذجها أ- القبة بقصر محمد أبو باشا وتوجد في الركن الغربي بالواجهة الرئيسية وترتكز على أربعة أعمدة أسطوانية ملساء وهي ذات قطاع نصف دائري يعلوها صاري خشبي وأسفلها أزار أو كورنيش بارز.

ب- القبتان أعلى البرجين بطرفي الواجهة الشمالية بقصر سيد بيك الفقي فتعلو الطابق الثاني من الأبراج وقطاعها نصف دائري و مصنوعة من سدايب خشبية مدهونة باللون الأزرق السماوي في إشارة إلى لون السماء وتنتهي القبة بصاري خشبي يتكون من ثلاثة انتفاخات ويحيط بخوذة القبة إزار خالي من الزخارف.[٥٦] أما العناصر المعمارية فجأت كما يلي :

---

[٥٥] القباب أحد الأشكال الخاصة التي استخدمت في تغطية أسقف كثير من المباني على مر العصور.
- وزيري "يحيى": موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، الكتاب الثاني، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٩٩، ص ٧٩.

- Harold "Osbarne": The Oxford Companion to Art, pp. 320-321.

[٥٦] حالة القباب غير جيدة وتحتاج إلى ترميم.

١- النوافـذ:

للنوافذ دور مهم في تصميم الواجهات فمن خلالها ينفذ الضوء والهواء والحرارة إلى داخل المبنى وفي واجهات القصور "موضوع البحث" نلاحظ وجود تغييرات عدة على شكل النوافذ وأعدادها وكذلك حجمها عما كان موجوداً من قبل فكانت النوافذ ضيقة وصغيرة الحجم لمرعاه الخصوصية ثم أصبحت أكثر عدداً واتساعاً وأكثر زخرفاً وانتظاماً وتعددت أشكالها.

وجاءت كما يلي:

أ- نوافذ مستطيلة يعلوها إطارات أو كرانيش لحمايتها من الأمطار وتزين بزخارف مختلفة ووجد بواجهات قصري محمد أبو باشا (شكل ١٣) وعبد الحي باشا خليل.

ب- نوافذ مستطيلة متوجه بفرنتون قوسي مفتوح من أسفل كما في واجهات قصور محمد حشاد ،سليمان أبو باشا ،وسيد الفقي ، ويأخذ الفرنتون في نوافذ سيد غنيم شكل حدوة الفرس (شكل ١٤)

ت- نوافذ مستطيلة متوجه بفرنتون مثلثي مقصي مقفول من أسفل كما في واجهة قصر محمد حشاد.

ث- نوافذ مستطيلة تنتهي بعقد نصف دائري كما في قصر الهيتمي، أسما هانم الأميرة فريال، وبالأبراج على طرفي واجهة قصر سيد الفقي، وبمدرسة البنات.

ج- نوافذ مستطيلة تنتهي بعقد نصف دائري ويتوجها فرنتون مثلثي مقفول من أسفل كما في واجهات قصر الأميرة فريال (لوحة١٦)

ح- نوافذ مستطيلة كما في مدرسة البنات، وقصور سليمان أبو باشا، محمد أبو باشا، أسما هانم، الأميرة فريال.

خ- نوافذ العجلة (النوافذ الدائرية)، وهي نوافذ مستديرة تسمى بنوافذ العجلة "Reel Windows" أو "Rose Windows" وغالباً ما تكون مغشاه بزجاج معشق في سدايب أو قضبان خشبية تشع من مركز واحد وقد كانت النوافذ الأولى للطراز القوطي[٥٧] ووجدت في قصر الهيتمي وقصر سيد غنيم.

د- نوافذ مستطيلة يتقدمها شرفة محاطة درابزين من برامق كما في قصر الأميرة فريال ويغلق على كل نافذة مصراعان من الخشب يفتحان من الخارج ومصراعان من الزجاج المعشق في الخشب يفتحان على الداخل وبينهما ساتر معدني من الحديد

---

(57) Flatcher "Banister": A history of Architecture, p. 1729

- نجم (عبد المنصف سالم): قصر إسماعيل صديق المفتش بلازغلي عهد محمد على، زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ٥٤.

- عبد العزيز (جمال عبد الرؤوف): العناصر المعمارية، ص ٢٩.

المشغول ويعلوهما أحياناً جزء غير متحرك خاصة التي تنتهي منها بعقد نصف دائري. وأحياناً يغلق على النافذة أربعة مصاريع وبالإضافة إلى ذلك غشيت بعض النوافذ بمصاريع خشبية على نظام الشيش الأوروبي[٥٨] كما في واجهات قصر الأميرة فريال.

٢- الشرفات (البلكونات):

بالإضافة إلى وجود الشرفات كجزء من تكوين كتلة المدخل وجدت بأجزاء مختلفة من الواجهات وأنواعها كما يلي :

أ- شرفات مستطيلة محاطة بدرابزين من برامق وتحمل بوائك مكونة من عقود محموله على أعمدة أو دعامات مختلفة أنواعها وأعدادها وفقا لمساحة الشرفة كما في قصور الأميرة فريال والهيتمي و مدرسة البنات.

ب- شرفات مستطيلة محاطة بدرابزين من أشكال هندسية تحمل أعمدة كما في واجهات قصر عبد الحي خليل(لوحة ١٧) .

ت- شرفات مستطيلة دون أعمدة محاطة بدرابزين من برامق كما في قصري الأميرة فريال والهيتمي .

ث- شرفات مستطيلة دون أعمدة محاطة بدرابزين من سياج معدني كما في قصر عبد الحي خليل .

ج - شرفات مستطيلة بواجهة نصف دائرية أو مقوسة محاطة بدرابزين من برامق على جانبيها عمودان أو زوجان من الأعمدة في كل جانب كما في واجهات قصري الأميرة فريال والهيتمي.

ح - شرفات مستطيلة بواجهة نصف دائرية أو مقوسة محاطة بدرابزين من برامق دون أعمدة كما في قصري الأميرة فريال والهيتمي .

٣-الكوابيل "Console – Brackets":[٥٩]

مفردها كابولي وهو الذراع الحامل أو الرافع الذي يحمل الشرفات من أسفل وكذلك يحمل الكورنيش في الواجهات والنوافذ وغيرها وتسمى النتوء.[٦٠]

---

[٥٨] شيش "شيشة" كلمة تركية من معانيها قارورة أو زجاجة وخشبة رقيقة وعند النجارين تطلق على قضبان رقيقة من الخشب تصنع منها مصاريع الشبابيك وتأتي خلف الزجاج لتمنع الضوء وتسمح بمرور الهواء.

- عبد الحفيظ "محمد": المصطلحات المعمارية، ص ١١٩.

[٥٩] تعرف بالكباسات ويقصد بها الكوابيل الحجرية أو الخشبية التي تحمل الأجزاء البارزة من المبنى.

- دللي "ولفرد جوزف": العمارة العربية بمصر، ص ٤٩.

[٦٠] الكابولي "Corbel" هو الحرمدان الذي يحمل الماورده الخشبية وما فوقه من رواشن وقد يكون الحرمدان من قطعة واحدة من الحجر أو من عدة قطع "طي على طي" وللحرمدان أشكال أخرى مختلفة.

- الحداد "محمد حمزة": المدخل إلى دراسة المصطلحات الفنية للعمارة الإسلامية، ص ٩٨.=

=- Harris "Cyril M.": American Architecture an Illustrated Encyclopedia, p. 71.

-Lounsnury"Carl-R":An Illustrated Glossary of Early Southern Architecture and Landscape,p. 90.

وقد تكون الكوابيل ذات وظيفة معمارية أو زخرفية أو كليهما معاً فالوظيفة المعمارية يكون الغرض منها رفع الشرفة أما الوظيفة الزخرفية فتكون جمالية ومكملة للجانب التشكيلي للواجهة بمعنى أن يكون مفرغ من الداخل ومزخرف من خارجه ليعطي إيحاء بحمل الشرفة[٦١] وتعددت أشكال الكوابيل في واجهات القصور بالمحافظتين ومنها

أ- كوابيل بشكل نصف قبة قمتها لأسفل ورقبتها لأعلى تزين خوذتها بفصوص يتخللها زخارف نباتية أو أوراق الأكانتس وهي مفرغة من الداخل و من أمثلتها الكوابيل التي تحمل الشرفات بواجهات قصر الأميرة فريال (أشكال ١٥،١٦).

ب- كوابيل متدرجة وتنتهي بفيونكة وثمرة الصنوبر كما في واجهات قصر عبد الحي خليل .(شكل ١٧)

ت - كوابيل على شكل قناع لوجة أسد تزين ذقنه ورود كما في واجهات قصر الهيتمي.

ث- كوابيل بشكل حلزوني ملفوف و يتخللها حشوات مستطيلة غاطسة بها زخارف نباتية و تنتهي من أسفل بشكل مروحي ثم ورود كما في واجهات قصر محمد أبو باشا (شكل ١٨)، أو ينتهي بورود مباشرة كما في واجهات قصر الهيتمي، والأميرة فريال.

ج- كوابيل مستطيلة مسطحة (قليلة السمك) يزينها خطوط متوازية بينها تجاويف غائرة كما في واجهات قصر سيد بيك غنيم .

ح- كوابيل متدرجة بثلاث درجات كل منها تأخذ شكل ورقة نباتية فيمثله نموذج موجود بقصر عبد الحي خليل ويوجد الكابولي المتدرج ويزينه حبيبات متماسة وأوراق الأكانتس كما في قصر الأميرة فريال .

خ- كابولي المروحي ويمثله الكوابيل الحاملة للأبراج بطرفي الواجهة بقصر سيد بيك الفقي وهو بسيط وخالي من الزخارف .

٣- **الفرنتون "Le franton – Franton":**[٦٢]

يعد الفرنتون من أهم العناصر المعمارية لطراز الكلاسيكية الجديدة في القرن ١٢هـ / ١٨م ومسمى الفرنتون اصطلاح فرنسي وهو عبارة عن شكل مثلث أو قوس

---

[٦١] صالح "نهاد": العناصر الزخرفية، ص ١٦٩.

[62] Flatcher "Banister": A history of Architecture, p. 1724.

- Perkins "Nikolous": Roman imperial Architecture, London, 1981, p. 80.

- Louns Bury "Carl R.": An Illustrated Glossary of Early Southern Architecture and Landscape, p. 152.

على قاعدة أفقية واتساعه أكبر من ارتفاعه.[٦٣]

يوجد نوعان رئيسيان من الفرنتونات أحدهما مستقيم الجوانب مثلثي الشكل[٦٤] ويسمى فرنتون مقصي والثانية على شكل منحنى بهيئة قوس دائري ويسمى فرنتون فرنساوي "قوسي" وقد يكونا مفتوحان أو مغلقان من أعلى أو من أسفل ويستعملان أحياناً في واجهة واحدة ويوضعان على التوالي[٦٥]، وعرف استخدام الفرنتون وانتشر خاصة في جميع واجهات القصور "موضوع البحث" فيما عدا قصري سليمان أبو باشا، وأسما هانم الذي اندثرت فيه الأجزاء العلوية من كتلة المدخل ولذلك لا يمكن الجزم بوجود فرنتون أو عدمه بتلك الواجهة ومن أروع أمثلته:

أ- الفرنتون المثلثي المقصي المقفول ومنه نموذجان يتوج كل منهما واجهات قصري عبد الحي خليل (شكل ١٩) ومدرسة البنات.

ب- الفرنتون المثلثي المفتوح من أسفل، ومن أمثلته الفرنتون بأعلى كتلة المدخل الثاني بقصر سيد الفقي.

ت- الفرنتون القوسي المفتوح من أسفل، كما في المدخل الرئيسي بقصر سيد بيك الفقي (شكل ٢٠)،وواجهة قصر سيد غنيم (شكل ٢١)

ث- الفرنتون القوسي "الحلزوني أو الملفوف": والمفتوح من وسطه من أعلى ويمثله فرنتون بقصر الأميرة فريال

ج- الفرنتون المقوس القمة ومقوس الحافتان إلى الداخل ويمثله فرنتون قصر محمد حشاد.

ح- الفرنتون المركب وهو من النماذج الفريدة ويمثله الفرنتون المثلثي المفتوح من أعلى ومن أسفل والقوسي المفتوح من أسفل على التوالي بكتلة المدخل الرئيسي بقصر الهيتمي.بالإضافة إلى ذلك توجت الفرنتونات النوافذ بواجهات القصور وكانت منفذة بالآجر المكسي بطبقة من الملاط كذلك نفذت على الأخشاب في الأبواب الخشبية لبعض القصور مثل قصور الهيتمي، سيد الفقي، أسما هانم.

٤- **الأكتاف** :

تأخذ الأكتاف أشكال مربعة ومستطيلة ومنها أكتاف تحمل العقود بالشرفات وأخري بالزوايا والأركان بواجهات القصور وتختلف تيجانها كما يلي:

أ- أكتاف ذات تيجان أيونية تحمل عقود كما في واجهات قصر الأميرة فريال .

ب- أكتاف ذات تيجان مزينه بزخارف البيضة والسهم كما في واجهات قصر الهيتمي (شكل ٢٢)

---

[٦٣] برجير "ثياو ريتشارد": من الحجارة إلى ناطحات السحاب، ص ٨٩.

[64] Le Petit "Larousse": Grand Format Larousse, p. 233.

[٦٥] جورلي "شارلز": الطرز المعمارية الايتالية، ص ٥٧.

ت- أكتاف ذات تيجان مزينه بزخارف البيضة والسهم وأسفلها زخرفة السبحة والأقراص وتنتهي بوريدات مفصصة من ثماني بتلات كما في قصر عبد الحي .
ث- أكتاف توجد في الزوايا والأركان وتيجانها مركبة تجمع بين التاج الأيوني ويتخلله ورقة الأكانتس كما في واجهات قصر الأميرة فريال .

٥- الفصوص :

الفص أو "الكتف المدمج" هو عبارة عن وجه مربع الزوايا مرتفع يبرز من الحائط ويزخرف كالعمود وله قاعدة وبدن وتاج ويعرف في العمارة الإسلامية بالكتف المدمج بالجدار ولم يكن له تاج أو قاعدة، وعُرف في عصر النهضة عن الفن الروماني القديم سواء أكان مزخرفاً بزخارف الخشخان المجوف أو بسيط غير مزخرف وكانت تشكل حسب تصميمات الطراز بمعنى أن الطراز إذ كان أيوني يعلو الفص تاج أيوني وإذا كان كورنثي يعلو الفص تاج كورنثي.[٦٦]ومن نماذجها في واجهات القصور موضوع البحث :

أ- الفص ذو التاج الأيوني وتزينه زخرفه البيضة والسهم والسبحة والأقراص وتتدلى منه الزهرة الجريسية كما في واجهات قصري الأميرة فريال ، والهيتمي .
ب- الفص ذو التاج مزين بزخرفة البيضة والسهم والسبحة والأقراص ووريدات مفصصة ذات ثماني بتلات كما في قصر عبد الحي خليل .
ت- فص بسيط خالي من الزخارف وتاجه من خطوط متوازية بارزة وغائرة كما في واجهات قصر عبد الحي خليل.
ث- الفص المركب مكون من تاج أيوني بوسطه ورقة الأكانتس وزخرفة البيضة والسهم كما في واجهات قصر الأميرة فريال (لوحة ١٨).

مما سبق يمكن تصنيف الواجهات كما يلي :

١- واجهات تتكون من ثلاثة أقسام يتوسطها المدخل والقسمان الجانبيان متماثلان كما في قصور كل من أسما هانم ، محمد حشاد ، سيد بيك الفقي ، سيد بيك غنيم ، مدرسة البنات .
٢- واجهات تقسم إلى بلكات ويتخللها أبراج كما في قصري محمد حشاد ، الأميرة فريال ، والواجهات الجانبية لقصر سيد بيك غنيم .
٣- واجهات يتقدمها شرفات (فرندات) في جانب واحد من الواجهة كما في قصر الهيتمي أو من الجانبين كما في مدرسة البنات .

العناصر الزخرفية:

---

[٦٦] نجم "عبد المنصف سالم": قصر السكاكيني، ص ٥٨.
- عبد العزيز "جمال عبد الرؤوف": العناصر المعمارية، ص ٢٦.

١- **زخرفة النوايا والأسنان**: هي عبارة عن وحدات صغيرة مكعبة بارزة تشبه الأسنان توضع متراصة بجانب بعضها البعض وتزين واجهات الفرنتونات وأسفل الكورنيش بنهاية الواجهة وهي من العناصر الكلاسيكية القديمة التي أضافها الرومان إلى كورنيش الطراز الدوري الإغريقي.(٦٧)

ووجدت في باطن الفرنتون الذي يتوج كتلة مدخل قصور كل من عبد الحي خليل، الهيتمي، الأميرة فريال، ومدرسة البنات كذلك وجدت على مصاريع الأبواب الخشبية بقصري محمد حشاد، أسما هانم.

٢- **زخرفة البيضة والسهم**: هي زخرفة قالبية استخدمت في العمارة الكلاسيكية وعمارة عصر النهضة وتحفر بشكل البيضة واللسان وتعددت مسمياتها – Egg & Tongue Egg & Dart – Egg & Arrow – Ovolo(٦٨) وبالعربية البيضة والحربة، البيضة والسهم، وكانت ترسم بشكل تبادلي رمزا لتعاقب الحياة والموت فالبيضة ترمز للحياة والحربة أو السهم ترمز للقتل والموت وهي من أهم الزخارف التي انتشرت في الفن الإغريقي.(٦٩)وهي حلية معمارية وزخرفية(٧٠) كانت تعمل في الأجزاء السفلية من تيجان الأعمدة الإغريقية لا سيما الربع المحدد منها وتتطورت بشكل كبير في العمارة الرومانية وانتقلت منها إلى الطراز البيزنطي في عمارة أوروبا في العصور الوسطى وكانت من أهم الحليات خاصة على العمود المركب.(٧١)

---

(٦٧) برجير "ثياو ريتشارد": من الحجارة إلى ناطحات السحاب، ص ٣٧.
- نجم "عبد المنصف سالم": قصور الأمراء، ج٢، ص ٢٦.
- صادق "نهاد": العناصر الزخرفية، ص ٢٠٣.

(68) Flatcher "Banister": Ahistory of Architecture, p. 1724.

- عبد الجوادد (توفيق أحمد): تاريخ العمارة، ج١، ص ٥٢٣.

(٦٩) بشاي "سامي رزق"، وآخرون: تاريخ الزخرفة – للصف الثالث للصناعات الزخرفية والنسجية، القاهرة، دار الشروق، ٢٠٠٦، ص ٢٥٨.

(٧٠) حلية: تجمع حليات وأصلها في اللغة "حُلو" بالضم ويقال حلية السيف ،المصحف وحلية البناء . مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، ٢٠٠٣م، ص ١٦٩.

للاستزادة

- حموده "يحيى": التشكيل المعماري، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤.
- غالب "عبد الرحيم": موسوعة العمارة الإسلامية، بيروت، ١٩٨٨.
- عبد الرحيم "جمال": الحليات المعمارية الزخرفية على عمائر القاهرة في العصر المملوكي الجركسي، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ١٩٩١م.
- شافعي "فريد": العمارة العربية في مصر الإسلامية.، مجلد ١.

(٧١) شافعي "فريد": العمارة العربية في مصر، مجلد ١، ص ٩٣.

- رزق "عاصم": معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٤١.

انتشرت زخرفة البيضة والسهم في واجهات القصور موضوع البحث فنجدها تارة أسفل الكرانيش كما في واجهات قصور كل من محمد أبو باشا، الأميرة فريال، الهيتمي وتارة أخرى داخل الفرنتونات بنفس القصور وكذلك تزين تيجان الأعمدة والفصوص والدعامات كما في قصري عبد الحي خليل والهيتمي وتزين أسفل الحلزونات بالأعمدة في الشرفة العلوية بقصر سيد بيك الفقي.

٣- **زخرفة الحبل المعقود**: عُرفت زخرفة الحبل المعقود في الحضارة الفرعونية وكانت تستخدم في تيجان الأعمدة خاصة في الفترة المتأخرة والفترة الرومانية ولم تكن موجودة في الفترة الإغريقية[٧٢] وجدت في واجهات قصور كل من سيد بيك الفقي والأميرة فريال. (شكل رقم ٢٣)

٤- **زخرفة السبحة والأقراص** Bead & Reel "Astragal: عبارة عن حلية معمارية صغيرة محدبة ذات سطح مدور عُرفت في العصر اليوناني وكذلك في العصر الروماني[٧٣] ويقال أنها عنصر إغريقي تطور في العصر الروماني ثم انتقل إلى العمارة الأوروبية في العصور الوسطى[٧٤] وجدت في واجهات قصور كل من عبد الحي خليل، الأميرة فريال، سيد بيك غنيم، سيد بيك الفقي، ومدرسة البنات.

٥- **الزخارف النباتية**: تعددت أشكال الزخارف النباتية وتنوعت أساليب تنفيذها وأماكن وجودها على واجهات القصور بمحافظتي الغربية والمنوفية ومن أهمها:

أ- زهرة الجريس "Bell Flower" أو الزهرة الجريسية، والجريس جنس ظهر من الفصيلة الجريسية[٧٥] وتعد من أبرز العناصر الزخرفية النباتية التي احتلت موقعاً متميزاً بواجهات قصور المحافظتين واتسمت بالدقة واختلفت أحجامها وعرفت في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وخاصة عندما تُربط مع بعضها وكأنها مربوطة بخيط وتشبه العقد[٧٦]، ظهرت في قصور كل من الأميرة فريال والهيتمي وعبد الحي خليل ومحمد أبو باشا.

ب- أوراق العنب: العنب أو الكروم هو ثمار من الفاكهة يصنع منها النبيذ وارتبط العنب عند اليونان بالآله ديونسيوس[٧٧] ويرمز العنب إلى دم المسيح

---

(72) Flatcher "Banister": Ahistory of Architecture, pp. 42-151.

(73) Flatcher "Banister": Ahistory of Architecture, p. 151.

(٧٤) شافعي "فريد": العمارة العربية في مصر الإسلامية، مجلد ١، ص ٩٤.

(٧٥) البعلبكي "منير": قاموس إلياس، بيروت، ١٩٦٧، ص ٩٨.

(76) Loundsbury "Carl R.": An Illustrated Glossary of early southern Architecture and Landscape, p. 29.

- ذكر Flatcher أنها زخرفة قوطية وربما أخذت شكلها من وردة أو جرس الحصان ويعرفها "Ball Flower"

- Flatcher "Banister": Ahistory of Architecture, p. 1715.

(٧٧) "ديونو سيوس أو باكوس" إله الخمر عند اليونانيين والرومانيين .

وللمخلص.[٧٨] واستخدم هذا العنصر في أفاريز بواجهات قصر الهيتمي وانتشر وجوده بواجهات قصر الأميرة فريال بالأفاريز وعلى شكل صرر أو جامات و حول القناع الموجود أعلى العقد الموتور بكتلة المدخل الرئيسي .

ج- زهرة الأكانتس: الأكانثا أو "شوكة اليهود" هو نبات شائك عريض الأوراق يمثل في الأساطير اليونانية حورية حبها الإله أبوللو وحولها إلى زهرة شائكة[٧٩] وترمز ورقة الأكانتس إلى السماء في الفن المسيحي.[٨٠] وشاع استخدام ورقة الأكانتس كعنصر زخرفي في الفن الإسلامي واستخدمت في تزيين واجهات القصور كما في قصور سيد الفقي، وسيد غنيم، محمد أبو باشا ومدرسة البنات.

خ- زهرة الأنثيمون: يرجع أصل هذه الزهرة إلى الفن المصري القديم ثم أخذها عنهم الإغريق[٨١] وتتجلى أهم أمثلة هذه الزهرة في الأفاريز بواجهة قصر عبد الحي خليل. (شكل ٢٤)، (لوحة ١٩).

د- وحدات نباتية متنوعة من أزهار ونباتات وفواكهة مختلفة في واجهات القصور موضوع البحث اختلفت مسمياتها حسب أوضاعها فإذا كانت بشكل أفقي تسمى شريطية وبشكل رأسي تسمى متساقطة الأوراق وإذا كانت دائرية تسمى إكليل.[٨٢]

انتشر وجودها على واجهات قصور كل من الهيتمي، محمد أبو باشا، سيد غنيم، أسما هانم، ووجدت تشكيلات من الفواكهة بواجهة قصر عبد الحي خليل عبارة عن ثمار الرمان والخرشوف والصنوبر(لوحة ٢٠) بالإضافة إلى مجموعات من الأزهار والأوراق النباتية وهذه التشكيلات أضفت طابعاً خاصاً ومميزاً لواجهات هذا القصر.

٤- أشكال الأربطة والفيونكات:

تعد من العناصر المهمة التي انتشرت بواجهات قصور القرن التاسع عشر

ناسو أو فيد بوبليوس: مسخ الكائنات "ميتافورس"، ترجمة ثروت عكاشة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م، ص ٩٤.

- عبد العزيز "جمال عبد الرؤوف": العناصر الزخرفية، ص ٦٤٩.

[٧٨] عياد "ريهام عادل": السمات التشكيلية والتقنيات الفنية للنسيج المرسوم في العصر القبطي والإفادة منها في مجال تدريس النسيج في المرحلة الجامعية، ماجستير، كلية البنات، جامعة المنيا، ٢٠٠٣م، ص ٩٤.

- عبد العزيز "جمال عبد الرؤوف": العناصر الزخرفية، ص ٦٥٠.

[٧٩] إمام"عبد الفتاح إمام":معجم ديانات وأساطير العالم،ج١،مطبعة مدبولي،القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٣٤.

[٨٠] مرسي "عصام عادل": دراسة لبعض الأساطير القديمة وأثرها على الزخارف النباتية في فنون وآثار المسلمين "رؤية جديدة"، بحث مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب، جامعة المنيا، العدد ٥٧، يوليو ٢٠٠٥، ص ص: ٣٣٠-٣٣١.

[٨١] مرسي "عصام عادل": دراسة لبعض الأساطير القديمة، ص ٣٣١.

[٨٢] نجم "عبد المنصف سالم": قصور الأمراء والباشوات، ج٢، ص ١١٤.

- صادق "نهاد": العناصر الزخرفية، ص ٢١٥.

وهي عبارة عن وحدات بارزة مصبوبة بطريقة الفورمات "القوالب" والأربطة عبارة عن أشرطة من القماش ذات طيات تنتهي بعقد أو فيونكات .[٨٣]

وكانت تنفذ في العصور الكلاسيكية بشكل بسيط وتنتهي بشكل كرة أو عقدة. وأصبح لها أشكال متعددة ونفذت بأكثر من شكل فكانت أحياناً معقودة وملفوفة بشكل يشبه الوردة وغالباً ما توجد بأطراف فروع الأزهار والفاكهة كما في واجهات قصر عبد الحي خليل وخاصة حول الفرنتون بالواجهة الرئيسية وكذلك داخل حشوات غائرة في أماكن متفرقة من تلك الواجهات ووجدت بواجهات قصور الهيتمي ومحمد أبو باشا وسيد غنيم (شكل رقم ٢٥) .

٥- **الزخارف الهندسية:**

انتشرت الزخارف الهندسية في واجهات القصور موضوع البحث وأبرزها

أ- **الطبق النجمي** : يعد من أهم أنواع الزخرفة الإسلامية انتشاراً على العمارة والتحف وبدأ ظهوره في العصر الفاطمي وخلال العصر الأيوبي ثم شاع استخدامه في العصر المملوكي وما بعده [٨٤] ووجد بالروشن بواجهات قصر كل من محمد حشاد (لوحة٢١)، وسيدغنيم وبالحشوات غير المتحركة العلوية من أبواب قصري الهيتمي والأميرة فريال .

ب- **زخرفة المفروكة**: . واستخدم في العمارة المملوكية للدلالة على وحدات زخرفية لها تقسيمات خاصة[٨٥] وعن أصلها فأنها مبتكرة من الصليب المعكوف وهي من العناصر المهمة في الزخرفة التركية القديمة.ويقال أن أصلها أسيوي دخلت مصر عن طريق العراق [٨٦] وعلى الرغم من أصولها إلا أنها كانت تعبر عن أهم العناصر الزخرفية الهندسية في الفن الإسلامي، ووجدت بالرواشن بواجهات قصري محمد حشاد، (لوحة ٢٢) وسيد غنيم، و بدرابزين شرفة الطابق الثاني بقصر أسما هانم (شكل ٢٦) .

ج- **الجفت البارز**: لفظ فارسي بمعنى منحني وبمعنى اثنان متشابهان وهو شريط بارز أو ناتئ .[٨٧] ووجد في الروشن بواجهة قصر سيد غنيم فيوجد جفتان متجاوران

ح-

---

[٨٣] سلامه "أحمد": موسوعة دنيا المباني، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د.ت، ص ١١٢.

[٨٤] أبو بكر "نعمت": المنابر في مصر في العصرين المملوكي والتركي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٥م، ص ٤٦.

[٨٥] أمين "محمد"، إبراهيم "ليلى": المصطلحات المعمارية، ص ١١٢.

[٨٦] عبد العزيز "جمال عبد الرؤوف": العناصر الزخرفية، ص ٦٥٣.

[٨٧] أمين "محمد"، إبراهيم "ليلى": المصطلحات المعمارية، ص ٢٩.=

=- عمارة "طه عبد القادر": العناصر الزخرفية المستخدمة في عمارة مساجد القاهرة في العصر العثماني، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ١٩٨٨م، ص ٢٠.

د- **المربعات – المستطيلات – الدوائر**: تنوعت الأشكال الهندسية ومنها المربعات ويعبر المربع عن الجهات الأصلية الأربع أو العناصر الطبيعية الأربعة و يرمز للثبات والكمال أما الدائرة فأصلها مصر والهند وترمز للشمس والسماء والوحدة وتعبر عن الكون. ووجدت المستطيلات والنجوم السداسية الرؤوس ونفذت أغلبها في المشغولات الخشبية بواجهات قصور كل من سيد غنيم ،سيد الفقي ، أسما هانم وبرزت هذه الأشكال في المشغولات المعدنية كما في واجهة قصر محمد أبو باشا، ووجدت الخطوط المتقاطعة في نقطة واحدة داخل أشكال مربعة كما في الدرابزين بواجهة قصر عبد الحي خليل.

٦- **النصوص الكتابية:**

الملاحظ ندرة استخدام العناصر الزخرفية الكتابية بواجهات القصور موضوع البحث حيث اقتصر وجودها على نص واحد أعلى واجهة مدخل مدرسة البنات سجل في سطرين بالخط النسخ كما يلي:

السطر الأول: مجلس مديرية المنوفية.

السطر الثاني: ١٣٤٧ مدرسة البنات الابتدائية ١٩٢٩ كتب باللون الأسود على لوحة رخامية بيضاء ومستطيلة مثبتة بأربعة مسامير (لوحة ٢٣).

٧- **الشعارات الرمزية والخراطيش "المونجرام":**

تعد الشعارات الرمزية والخراطيش التي كانت تحتوي على بعض الحروف الأفرنجية لكي ترمز إلى اسم صاحب القصر وعائلته من العناصر الزخرفية التي انتشرت على واجهات القصور المتأثرة بطراز الباروك وبدأ استخدام هذه الشعارات في عصر النهضة حيث كانت مميزات الطراز الاليزابيثي وهو طراز النهضة المبكرة في بريطانيا.[٨٨]

ويوجد في واجهة قصر حامد الهيتمي حرفين باللغة الإنجليزية هما "EH" داخل الفرنتون أعلى كتلة المدخل (لوحة ٢٤).

٨- **الهلال والنجوم:**

كان الهلال رمزا للسيادة عند قدماء الإغريق والرومان والبيزنطيين والفينيقيين[٨٩] ، وكان له دلالات عند المسلمين واتخذ الهلال شعارا للمسلمين بينما يرمز الصليب إلى المسيحيين.[٩٠] ووجد الهلال في العلم العثماني مع النجمة السداسية

---

[٨٨] نجم "عبد المنصف سالم": قصور الأمراء، ص ١٤٥.
- عبد العزيز "جمال عبد الرؤوف": العناصر الزخرفية، ص ٦٦١.

[٨٩] زكي "عبد الرحمن": الإعلام والشعارات في الدولة الإسلامية، القاهرة، د.ت، ص ص: ٣٣-٣٤-٣٨.

[٩٠] لمعي "صالح": القباب في العمارة الإسلامية، بيروت، د.ن، ص ص: ٢٥-٦٥.

واستمر حتى أوائل حكم محمد على فأدخلت عليه تعديلات بسيطة[٩١] وظهر الشعار الذي يحتوي على هلال وثلاث نجوم على واجهة قصر الهيتمي (لوحة ٢٥) وقد يشير إلى رتبة الميرميران[٩٢] والذي يحمل لقب الباشوية وربما في ذلك إشارة إلى أن حامد الهيتمي صاحب القصر حصل على هذا اللقب، وربما يشير إلى العلم المصري والذي اتخذ هذا الشكل بعد إعلان الاستقلال عام ١٩٢٣ وإعلان مصر دولة ملكية فصدر القانون رقم ٤٧ لسنة ١٩٢٣م والذي يحدد علم مصر باللون الأخضر ويتوسطه هلال وثلاثة نجوم واستمر حتى عام ١٩٥٨م[٩٣] .

٩- زخرفة الدروع:

تعد أشكال الدروع من أهم الوحدات الزخرفية التي كانت تزين قصور مدينة القاهرة في القرن التاسع عشر وهي من الوحدات الزخرفية المهمة التي وفدت إلى مصر وتزين القصور المتأثرة بطراز النهضة والباروك[٩٤] والدروع والخراطيش والصرر عبارة عن لوحة مجسمة ومحاطة بإطار من وزخارف نباتية وحلزونية وقد تحتوي على كتابات أو أشكال ولها مدلول في الميثولوجيا اليونانية وكان الدرع يرمز إلى زيوس وهو يشق الرعد.[٩٥]تعددت أنواع الدروع كالشكل الغير منتظم أو الشكل البيضاوي أو شكل الكلوة أو بهيئة القلب وأشكال أخرى[٩٦]، وتنوعت أشكال الدروع بواجهات قصور محافظتي الغربية والمنوفية ومنها:أ- **الدرع النباتي** وتحيط به زخارف نباتية ويمثله الدرع أسفل الفرنتون أعلى كتلة المدخل بقصر سيد بيك الفقي وكذلك الإطار المحيط بالنوافذ بواجهاته.

ب- **الدرع ذو اللفائف** ويوجد في واجهات قصر سيد غنيم ويتميز الدرع بقصر الهيتمي بوجود الهلال وثلاث نجوم خماسية بداخله ويحيط بالدرع ذو اللفائف أحيانا زخارف نباتية كما في واجهة قصري الهيتمي والأميرة فريال.

١٠- المشهر:

---

[٩١] تيمور "أحمد": تاريخ العلم العثماني، القاهرة، د.ت، ص ٩.
- زكي "عبد الرحمن": الأعلام والشعارات، ص ٣٨.
- الأنصاري "ناصر": علم مصر، مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٤٣.

[٩٢] الميرميران: هو المرادف الفارسي للقب أمير الأمراء وهو مرادف للتركي "بكلر بكي".
- بركات "مصطفى": الألقاب والوظائف العثمانية، ص ٣٠١.
- أحمد "سلامه محمود": منشآت سليمان باشا الفرنساوي، ص ٥٩.

[٩٣] الأنصاري "ناصر": علم مصر، ص ٤٥.
- زكي "عبد الرحمن": العلم المصري، وزارة الدفاع الوطني الفرعية، ١٩٤٠م، ص ص: ١٢-٤٠.

[٩٤] نجم "عبد المنصف سالم": قصور الأمراء والباشوات، ج٢، ص ص: ١٤٦-٣١٢.

[٩٥] مرسي "عصام عادل": لمحة عامة عن تاريخ الفن الأوروبي "نشأته – تطوره"، د.ن، ٢٠٠٤م، ص ٦١.
- عبد العزيز "جمال عبد الرؤوف": العناصر الزخرفية، ص ٦٥٩.

[٩٦] نهاد "صالح محمد": العناصر الزخرفية، ص ص: ٢٠٧-٢٠٨.

وهي طريقة استخدمت في تزيين الواجهات في العصر الإسلامي عن طريق تنظيم مداميك البناء من صفين يتناوب فيها لونان غالباً الأبيض والأحمر وأحياناً الأصفر فيرد في الوثائق "الحجر المشهر الأبيض والأحمر" وهذه الطريقة تؤدي إلى إظهار الواجهات[٩٧] ويمثله واجهات قصر سيد بيك الفقي.

١١- الكائنات الحية:

تنوعت زخارف الكائنات الحية على واجهات القصور في محافظتي الغربية والمنوفية وتنقسم إلى نوعين هما:

أ- **الأشكال الآدمية**: ويمثلها نحت بارز لرجل يحيط به أكليل من الزهور والأوراق النباتية ويوجد على الدعامات الملاصقة للأعمدة على جانبي فتحة الدخول إلى الفرندة بكتلة المدخل الرئيسي لقصر سيد الفقي وربما يمثل جندي يضع ذراعاه بجانبيه ويمسك بسيف في إحدى يديه ويفتح رجليه قليلاً وكأنه في وضع استعداد وانتباه، كما يمثلها شكل آخر لوجه سيدة وقد يمثل قناع حيث عُرف استخدام الأقنعة[٩٨] كعناصر زخرفية في هذه الفترة في قصور القاهرة وعرفت في الحضارات القديمة وكان لها صدى لدى الرومان وكانوا يحترمون فيها التشبه بين الصورة والأصل[٩٩] ويوجد القناع ذو الوجه الآدمي لسيدة ذات عيون لوزيه واسعة وتفتح فمها، (لوحة ٢٦) وقد تمثل آلهة الشر حيث وجدت في مباني فنيسيا في نهاية القرن ١٧ وبداية القرن ١٨ ونفذ هذا الشكل داخل درع ذو لفائف تحيط به زخارف نباتية بكتلة مدخل قصر الأميرة فريال.

ب- **الأشكال الحيوانية**: يمثلها في قصور محافظتي الغربية والمنوفية قناع لرأس أسد ويضرب به المثل في النجدة وشدة الإقدام وارتبط الأسد بالقيامة ويرمز به إلى المسيح وإلى اليقظة ويوجد على واجهات قصري الأميرة فريال والهيتمي (لوحة ٢٧).

التأثيرات الأوربية الوافدة على العناصر المعمارية والزخرفية بواجهات القصور بمحافظتي الغربية والمنوفية

يسترعى الانتباه في واجهات القصور بالمحافظتين وجود التأثيرات الأوربية الوافدة على معظم العناصر المعمارية والزخرفية وقد انتشرت الطرز الأوروبية الوافدة[١٠٠] في

---

[٩٧] أمين "محمد محمد"، إبراهيم "ليلى علي": المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، ص ٣٣.

[٩٨] عرفت الأقنعة كعناصر زخرفية تزين قصور القاهرة ومنها أشكال متعددة أشكال لرأس الميدوسا، الحورية دافني، وأقنعة تمثل رؤوس الحيوانات والكائنات الخرافية.
- إمام "عبد الفتاح إمام": معجم ديانات وأساطير العالم، مجلد ١، ص ٣٤.
- عبد العزيز "جمال عبد الرؤوف": العناصر الزخرفية، ص ٦٥٦.

[٩٩] إمام "عبد الفتاح إمام": معجم ديانات وأساطير العالم، مجلد ٢، ص ٣٢٤.

[١٠٠] انتشرت التأثيرات الأوربية في مصر مع بداية القرن التاسع عشر خاصة في مجال العمارة والفنون وساعد على ذلك عدة أمور أهمها قدوم الحملة الفرنسية إلى مصر، رؤية محمد على واهتمامه بالانفتاح على أوروبا وسير خلفائه من أفراد أسرته على نفس السياسة والتوجه فاتخذ خطوات متعددة في هذا المضمار كذلك استقرار الجاليات الأجنبية التي توغلت في المجتمع المصري.

مصر خاصة في القاهرة بسبب سياسة محمد على من إرسال البعثات إلى أوروبا.[١٠١] بالإضافة إلى استقدامه للأخصائيين الأجانب الذين لم ينتفع بعبقريتهم فحسب بل انتفع بهم في تعليم طائفة المصريين الذين اشتركوا معهم في العمل ثم حلوا محلهم[١٠٢] وأرجح أن أسباب انتشارها في الأقاليم ما يلي:

١- زيادة نفوذ أفراد أسرة محمد على وكثرة ممتلكاتهم في الأقاليم ومنها القصور مما أدى إلى تقليدها من قبل الأثرياء لإثبات تحضرهم وتمدنهم بالإضافة إلى ثرائهم

٢- هو مجرد التقليد لطرز أوربية شكلت موضة استوردها وتبناها النظام السياسي

للاستزادة:

- عبد الوهاب "حسن": العمارة في عصر محمد على باشا، مجلة العمارة، مجلد ٣، عدد ٣، ٤، ١٩٤١.
- الرافعي "عبد الرحمن": تاريخ الحركة القومية وتطور نظم الحكم في مصر، ج١، ط٥، دار المعارف، ١٩٨١م.
- جونيور "جاك كرايس": كتابة التاريخ في مصر في القرن التاسع عشر، ترجمة عبد الوهاب بكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣م.
- إبراهيم "محمد عبد العال": الشخصية المصرية في العمارة المحلية المعاصرة، بيروت، دار الراتب الجامعية، ١٩٨٦م.
- ريمون "أندرية": القاهرة تاريخ حاضرة، ترجمة لطيف فرج، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩٤م.
- عفيف "البهنسي": الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، دار الكتاب العربي، ١٩٩٨م.
- عبد الحفيظ "محمد": دور الجاليات الأجنبية والعربية في الحياة الفنية في مصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر "دراسة أثرية حضارية وثائقية" رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ٢٠٠٠م.
- نجم "عبد المنصف سالم": قصور الأمراء والباشوات في مدينة القاهرة في القرن التاسع عشر، "دراسة للطرز المعمارية والفنية" زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- هريدي "صلاح أحمد": الجاليات في مدينة الإسكندرية في العصر العثماني "دراسة وثائقية في سجلات المحكمة الشرعية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة، ٢٠٠٤م.

[١٠١] مبارك "على": الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، ط٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج١، ١٩٨٠، ص ٢٠٠.

للاستزادة:

- الأيوبي "إلياس": محمد على سيرته أعماله آثاره، دار الهلال، ١٩٢٣م.
- شكري "محمد فؤاد": بناء دولة مصر محمد على، القاهرة، ١٩٤٨.
- يانج "جورج": تاريخ مصر من عهد المماليك إلى نهاية حكم إسماعيل، تعريب على أحمد شكري، القاهرة، ١٩٩٠م.
- ذهني "إلهام محمد": مصر في كتابات الرحالة الفرنسيين في القرن التاسع عشر، مركز وثائق وتاريخ مصر المعاصر، مصر النهضة "٥١" الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.
- البطريق "عبد الحميد": عصر محمد على ونهضة مصر في القرن التاسع عشر "١٨٠٥-١٨٣٣م"، تاريخ المصريين، "١٥٥"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م.
- على "محمد كرد": بين المدنية العربية والأوروبية، إشراف وتعليق عبد الرحمن عبد الله الشيخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧م.

[١٠٢] عبد الوهاب "حسن": العمارة في عصر محمد على، ص ١٩.

ومارسها الباشوات والأمراء ثم قلدهم الأثرياء دون النظر إلى دلالات ورمزية هذه العناصر من الناحية الدينية والعقائدية خاصة في بعض العناصر الزخرفية
ومن خلال دراسة العناصر المعمارية والزخرفية لواجهات القصور موضوع البحث يمكن تصنيفها إلى ثلاث طرز كما يلي:

أ- الطراز الكلاسيكي الحديث أو الجديد[١٠٣] وهو مصطلح يعبر عن أي فن قام بإحياء الفن اليوناني والروماني وعُرف Neo Classical, أو New Classicism[١٠٤] تمثله واجهات مدرسة البنات بشبين الكوم .

ابرز ملامحه :-

١- استخدام طرز الأعمدة الآغريقية ومنها الطراز الأيوني .
٢- استخدام الفصوص ذات التيجان الأيونية .
٣- وجود البوائك .
٤- استخدام العقود نصف الدائرية .
٥- التماثل بين أجزاء الواجهة خاصة الواجهة الرئيسية .
٦- استخدام الفرنتون .

---

[١٠٣] الكلاسيكية من اللاتينية "كلاسيوس" بمعنى المكانة أو الدرجة الأولى وتطلق على كل ما هو قديم في الأدب والفن وتمثل مجموعة من الاتجاهات والنظريات التي ظهرت في فرنسا في القرن ١٧م .
Le Petit "Larousse"; Grand Format, Larousse, 1996, pp. 232-233.
ومصطلح "Classic architecture" يعني العمارة الرومية وهي عمارة الروما ن"التليان"، والإغريق ".
جورلي "شارلز": الطرز المعمارية الإيتالية، تعريب حسين محمد صالح، مطابع دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٧، ص ٨.
Osborne "Harold": The Oxford Complanion to Art, Oxford University, 1970, p. 246.
Robert "Paul": Le petit Robert 1, Dicitionzires Le Robert, Paris, 1986, p. 323.

[١٠٤] السبب في تسمية الطرز المستحدثة "Neo style." نظراً لأن الطرز التي تم إحياؤها نفذت في القرن ١٩م في صورة تختلف إلى حد ما عن الطرز الأصلية القديمة لتغيير مواد البناء وهندسة الإنشاء
بدر "أحمد سعيد": التطور العمراني والمعماري بمدينة الإسكندرية من عهد محمد على إلى عهد إسماعيل، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ١٩٩٩م، ص ١٨٠.

ب- طراز نيو باروك[١٠٥]

وفد إلى مصر في القرن التاسع عشر وهو أسلوب فني معماري أقبل الإيطاليون على استعماله خلال القرن السابع عشر وأبدعوا فيه ومن بلادهم انتشر في جميع أنحاء أوروبا ومنها تسرب إلى تركيا العثمانية.[١٠٦] وهو طراز يجمع بين الفن الكلاسيكي والقوطي.[١٠٧]

ويمثله واجهات قصور عبد الحي خليل، وحامد الهيتمي ،الأميرة فريال.

أبرز ملامحه :-

١- البهجة والثراء المعماري والفني .
٢- الأعمدة ذات الطرز الكلاسيكية والفصوص .
٣- استخدام الفرنتون بأشكال وأنواع مختلفة .
٤- وجود الأعمدة على جانبي النوافذ .
٥- وجود الزخارف النباتية المكونة من فروع الأزهار والفاكهة وتنتهي العقود المكونة منها بالأربطة والفيونكات .

---

[١٠٥] تعني كلمة "باروك" في أصلها اللؤلؤة غير المهذبة في شكلها أو اللؤلؤة ذات الشكل الغريب غير المألوف ثم تغير مدلول الكلمة فأصبحت تطلق خلال القرن السابع عشر الميلادي على الطراز الفني الجديد الذي ظهر في أوروبا لأنه شذ بعناصره الزخرفية عما كان مألوفاً في فنون عصر النهضة .
- مرزوق "محمد عبد العزيز": الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٥٥.

[١٠٦] مرزوق "محمد عبد العزيز": الفنون الزخرفية الإسلامية، ص ٥٥.
- عبد الجواد "توفيق أحمد": المعاجم التكنولوجية التخصصية "معجم العمارة وإنشاء المباني" تقديم أنور عبد الواحد، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ٩٦.
- هربرت "ريد": معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، سلسلة الأعمال الفكرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٦٨.

[١٠٧] ينسب الطراز القوطي إلى القوط المسيحيين في أوروبا في القرن ١٢/١١م ويعرف ويعرف Style Gothique.ونسبه البعض إلى عشائر القوط أو جوت من جنوب البلطيق.
جورلي "شارلز": الطرز المعمارية الإيتالية ، ص٨.
- بهنسي "عفيف": معجم العمارة والفن، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٥، ص ٦٠.
- Frazier "Nancy": The.penguin concise dictionary of art history, pp. 286-287.
- Jean "Bony": French Gothic Architecture of the twelfth and thirteen century, London, 1985, p. 250.
- عبد الجواد "توفيق أحمد": تاريخ العمارة المتوسطة والأوروبية، ج٢، ط٢، ١٩٦٩م، ص ٧٧.
- Le Petit "Larousse": Grand Format Larousse, p. 486.
- Lounsbury "Carl R.": An Illustrated Glossary of early southern architecture and land scape, London, p. 161.
- Yar Wood "Doreen": The Architecture of Erope "the Middle ages 650-1550" V.2, London, 1992, p. 79.
- نجم "عبد المنصف سالم": قصور الأمراء والباشوات، ج٢، ص ٣٣.

٦- وجود الكرانيش المزينة بزخارف مختلفة .
٧- استخدام الصرر .
٨- وجود الشعارات الرمزية والتي تحتوي على بعض الحروف الأفرنجية والتي ترمز لصاحب المنشأة أو شعار الدولة .

ت- الطراز التلقيطي (التجميعي) "المقتبس" "Eclection style" ويقصد به الاتجاه نحو التجميع من مختلف الطرز والعمائر في الحضارات السابقة ودمجها معاً وإخراجها جميعاً في مبنى واحد وذلك وفقاً لرغبة المنشئ أو الهوى الشخصي للفنان[١٠٨] وفي واجهات القصور موضوع البحث جمع المعمار بين عناصر مختلفة من الأوربية الوافدة والمحلية الإسلامية ويمثله واجهات قصور كل من سيد الفقي ، سيد غنيم ، محمد حشاد ، أسما هانم ،محمد أبو باشا ، سليمان أبو باشا وتنقسم العناصر كما يلي :

أ- العناصر المعمارية الأوربية الوافدة وحدات الأبراج ، الأعمدة الكلاسيكية، الفصوص، الشرفات أو الفرندات الطائرة، الفرنتونات، والنوافذ. والعناصر الزخرفية وأبرزها النوايا والأسنان، البيضة والسهم، الدروع،الزخارف النباتية ومنها الأكانتس، الأنثيمون، الزهرة الجريسية، أوراق وعناقيد العنب، أكاليل الزهور والفاكهة، الأربطة والفيونكات، وزخرفة الحبل المعقود، الأقنعة.

ب- العناصر المحلية الإسلامية فأبرزها وحدات معمارية مثل القبة ثم بعض العناصر كالعقود ومنها العقد الموتور والعقد ذو الثلاثة فصوص،العقد المفصص، وزخرفة المشهر ذو اللونين الأحمر والأبيض، الزخارف الهندسية ويمثلها الطبق النجمي،والأشكال الهندسية مثل النجمة الخماسية، المربع، المستطيل، زخرفة المفروكة، الشرفات ذات الورقة النباتية والزخارف الكتابية وشكل الهلال والثلاث نجوم.

النتائج والخاتمة

١- تمت دراسة العناصر المعمارية والزخرفية بواجهات عشرة قصور بمحافظتي الغربية والمنوفية لأول مرة فلم يسبق دراستها أو نشرها.
٢- تمكنت الدراسة من التعرف على التأثيرات الأوربية الوافدة على واجهات القصور بأقاليم مصر ويمثلها قصور المحافظتين.
٣- أثبتت الدراسة استمرارية وجود العناصر المعمارية والزخرفية المحلية (الإسلامية) جنبا إلى جنب مع العناصر الأوربية.
٤- وضحت الدراسة ندرة الطراز المحلي .

---

[١٠٨] نجم "عبد المنصف سالم": قصور الأمراء والباشوات، ج٢، ص ٢٦٤.
- بدر "أحمد سعيد": التطور العمراني والمعماري بمدينة الإسكندرية من عهد محمد على إلى عهد إسماعيل، ص ١٠٧.
- خليل "منال أحمد": انعكاسات الثقافات الوافدة على العمارة والعمران في مصر مع ذكر خاص لمدينة القاهرة "ضاحية المعادي" رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الهندسة، ١٩٩٧م، ص ١٦٢.

٥- أثبتت الدراسة أن وجود ظاهرة السلالم المرتفعة ترتبط بوجود البدروم ضمن مكونات القصر .
٦- أختلاف مكونات المداخل ومثال ذلك تعدد الأبواب بالمدخل الواحد ، وارتفاع السلم
٧- أثبتت الدراسة تنوع الطرز وعدم وجود طراز موحد للواجهات ومن أبرزها الطراز التلقيطي، نيو كلاسيك، نيو باروك،(النهضة، القوطي).
٨- توصلت الدراسة إلى ترجيح تواريخ إنشاء بعض القصور إلى نهاية القرن ١٩ وأخري لبداية القرن ٢٠ .
٩- ألقت الدراسة الضوء على تراجم أصحاب القصور و شخصياتهم غير المعروفة تاريخيا من خلال عقود قسمة ووثائق و قرارات رسمية وشواهد قبور.
١٠- تم تحديد مواقع وأماكن القصور بالمحافظتين.
١١- نشر أجزاء من وثيقة رقم ٥٠٨٥٢محكمة طنطا الابتدائية الشرعية لأول مرة.
١٢- نشر قرار رسمي لأول مرة بشأن تولية محمد حشاد شياخة كفر حشاد وينص على تولية وظيفة عمدة .
١٣- استخدام مصطلحات جديدة لعناصر زخرفيه منها زخرفة الزهرة الجريسية وزخرفة الحبل المعقود.
١٤- تم عمل عدد (٢٦) تفريغ تنشر لأول مرة
١٥- تم تصوير جميع الواجهات ونشر عدد (٢٧) لوحة تنشر لأول مرة

أهم التوصيات

١- أن تقوم وزارة الدولة للآثار (المجلس الأعلى للآثار) قطاع الآثار الإسلامية والقبطية بسرعة ضم وتسجيل القصور غير المسجلة في عداد الآثار لما لها من قيمة حضارية لفترة زمنية لايمكن إغفالها من تاريخ مصر.
٢- تحميل جهات الاختصاص المسئولية كاملة نحو العمل على
أ- سرعة ترميم القصور بطرق علمية حديثة
ب- الوقف الفوري للتعديات المتعددة من قبل المنتفعين على تلك الآثار.
ت- عمل دراسات متخصصة لوضع خطط لكيفية الاستفادة من هذه القصور في تنشيط السياحة كمصدر من مصادر الدخل القومي.

الأشكال واللوحات : (جميع الأشكال واللوحات من عمل الباحثة)

١- شكل ١ الواجهة الشمالية ويتوسطها المدخل الرئيسي لقصر سيد بيك غنيم بسمنود غربية
٢- شكل ٢الواجهة الشرقية ويتضح بها جزء من البرج نصف السداسي بقصر سيد بيك غنيم بسمنود
٣- شكل ٣ الوجهة الجنوبية ويتوسطها المدخل الثاني لقصر سيد بيك غنيم بسمنود

٤- شكل ٤- الواجهة الشمالية (الرئيسية) ويتوسطها المدخل الرئيسي لقصر أسما هانم بكفر الشيخ إبراهيم بالمنوفية
٥- شكل ٥ جزء من الواجهة الشمالية (الرئيسية) لقصر سيد بيك الفقي بقرية كمشيش بالمنوفية
٦- شكل ٦ الواجهة الشمالية ويتقدمها شرفة لقصر حامد الهيتمي بقرية محلة مرحوم بالغربية
٧- شكل ٧ الواجهة الغربية (الرئيسية) وبها المدخل الرئيسي لقصر عبد الحي خليل بالمحلة الكبرى بالغربية
٨- شكل٨ الواجهة الشرقية لقصر عبد الحي خليل بالمحلة الكبرى بالغربية
٩- شكل ٩ الواجهة الشمالية لقصر عبد الحي خليل بالمحلة الكبرى بالغربية
١٠- شكل ١٠ الباب المعدني لقصر محمد أبو باشا بقرية دلبشان الغربية
١١- شكل ١١تاج أيوني وبه الزهرة الجريسية بواجهة مدرسة البنات بشبين الكوم
١٢- شكل ١٢ تاج أيوني بواجهات قصر الأميرة فريال بمدينة طنطا بالغربية
١٣- شكل ١٣ حلية زخرفية نباتية وكأنها نسر ناشر جناحية أعلى النوافذ بواجهات قصر محمد أبو باشا دلبشان
١٤- شكل ١٤حلية زخرفية معقودة بعقد حدوة الفرس تحيط بالنوافذ بواجهات قصر سيد غنيم بسمنود
١٥- شكل ١٣ كابولي بشكل نصف دائرة وأشكال مستطيلة بواجهة قصر الأميرة فريال
١٦- شكل ١٤ كابولي بشكل نصف دائرة يتخلله زخارف خطوط متوازية بها أوراق الأكانتس بواجهة قصر الأميرة فريال
١٧- شكل ١٥ كوابيل تحمل طنف يتقدم نافذة بواجهة قصر عبد الحي خليل
١٨- شكل١٦كابولي ذو لفائف بواجهة قصر محمد أبو باشا بدلبشان
١٩- شكل ١٩ فرنتون مثلثي مغلق وبه زخارف الأربطة والفوينكات وتعلوه فاظات بالواجهة الغربية لقصرعبد الحي خليل
٢٠- شكل ٢٠ فرنتون قوسي مفتوح من أسفل بوسطه درع تحيط به زخارف نباتية بالواجهة الشمالية لقصر سيد الفقي
٢١- شكل ٢١ فرنتون قوسي مفتوح من أسفل مزين بزخارف نباتية بالواجهة الشرقية لقصر سيد غنيم.
٢٢- شكل ٢٢ أحد الأكتاف بالواجهة الشمالية لقصر حامد الهيتمي
٢٣- شكل ٢٣زخرفة الحبل المعقود بواجهات قصر الأميرة فريال
٢٤- شكل ٢٤ زخارف من زهرة الأنثيمون بواجهات قصر عبد الحي خليل
٢٥- شكل ٢٥ زخارف الأربطة والفيونكات بواجهات قصر عبد الحي خليل

٢٦- شكل ٢٦ زخرفة المفروكة تزين درابزين بشرفة الطابق الثاني لقصر أسما هانم

٢٧- شكل ٢٧ قرار شياخة باسم محمد حشاد صادر من ديوان مديرية المنوفية مؤرخ ١٣٠٩هـ -١٨٩٠م

اللوحـــات

١- لوحة ١ الواجهة الشرقية لقصر الأميرة فريال ويتوسطها وحدة المدخل

٢- لوحة ٢ الواجهة الشمالية لقصر الأميرة فريال ويتخللها النوافذ والشرفات والكوابيل

٣- لوحة ٣ الواجهة الشمالية لقصر سيد غنيم ويتوسطها وحدة المدخل البارز

٤- لوحة ٤ جزء من الواجهة الشرقية لقصر سيد غنيم

٥- لوحة ٥ الواجهة الشمالية (الرئيسية) لقصر أسما هانم ويتوسطها كتلة المدخل البارز

٦- لوحة ٦ الواجهة الشمالية لقصر سيد الفقي ويتوسطها المدخل البارز وبطرفيها الأبراج

٧- لوحة ٧ وحدة المدخل الرئيسي بمدرسة البنات ويتوجها فرنتون مثلثي

٨- لوحة ٨ الواجهة الشمالية الرئيسية لقصر سليمان أبو باشا

٩- لوحة ٩ الواجهة الشرقية لقصر حامد الهيتمي

١٠- لوحة ١٠ الواجهة الشمالية لقصر حامد الهيتمي وتظهر أجزاء من الشرفة التي تتقدمها

١١- لوحة ١١منظر عام لقصر عبد الحي خليل وبه الواجهتين الغربية و الشمالية

١٢- لوحة ١٢الواجهة الغربية لقصر عبد الحي خليل يتقدمه سلم من قلبة واحدة

١٣- لوحة ١٣الواجهة الشمالية لقصر محمد أبو باشا وبها البرج نصف الدائري والمدخل الرئيسي

١٤- لوحة ١٤ عمود أسطواني ذو أخاديد يتوجه تاج أيوني بواجهة قصر عبد الحي خليل

١٥- لوحة ١٥ عمود أسطواني أملس ذو تاج كورنثي بالمدخل الشرقي لقصر سيد الفقي

١٦- لوحة ١٦نافذة متوجة بعقد نصف دائري يعلوها فرنتون مثلثي مزين بالنوايا والأسنان بقصر الأميرة فريال

١٧- لوحة ١٧ شرفة الطابق الثاني بقصر عبد الحي خليل

١٨- لوحة ١٨ فص (كتف مدمج) بواجهات قصر الأميرة فريال

١٩- لوحة ١٩ شريط زخرفي لزخارف نباتية تمثل زهرة الأنثيمون بواجهات قصر عبد الحي خليل

٢٠- لوحة ٢٠ منظر لجزء من كابولي ينتهي بفيونكة ثم بثمرة الصنوبر بواجهات قصر عبد الحي خليل

٢١- لوحة ٢١ الأجزاء العلوية لمدخل قصر محمد حشاد وبها عقد ثلاثي من الخشب تزينه زخارف الطبق النجمي

٢٢- لوحة ٢٢ نافذة تعلو المدخل الرئيسي لقصر محمد حشاد يتخللها زخارف المفروكة

٢٣- لوحة ٢٣ نص كتابي يوضح تاريخ مدرسة البنات بشبين الكوم

٢٤- لوحة ٢٤ حروف باللغة الإنجليزية تشير إلى حامد الهيتمي أعلى كتلة المدخل بالواجهة الشرقية لقصره

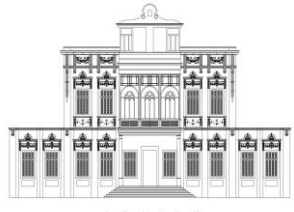
٢٥- لوحة ٢٥ الهلال تتخلله ثلاث نجوم تتوج قمة البرج بالواجهة الشمالية من قصر حامد الهيتمي

٢٦- لوحة ٢٦ قناع لوجهة سيدة وكان يمثل آلهة الشر بمدخل قصر الأميرة فريال

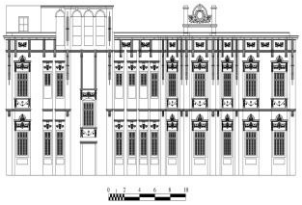
٢٧- لوحة ٢٧ قناع لوجهة أسد بواجهات قصر حامد الهيتمي .

الأشكـــــــال

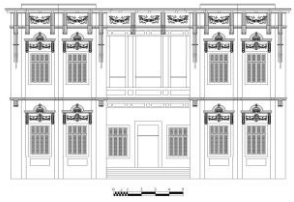
جميع الأشكال واللوحات من عمل الباحثة



شكل رقم (١)



شكل رقم (٢)



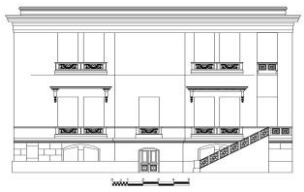
شكل رقم (٣)

شكل رقم (٤)

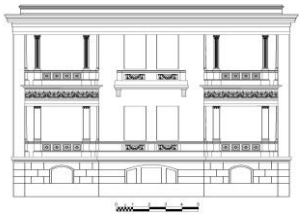
شكل رقم (٥)

شكل رقم (٦)

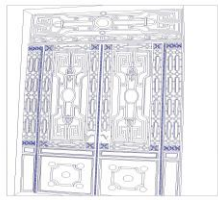
شكل رقم (٧)



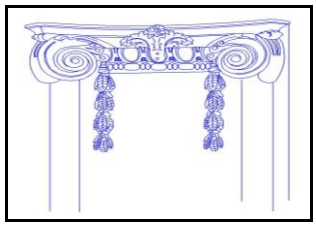
شكل رقم (٨)



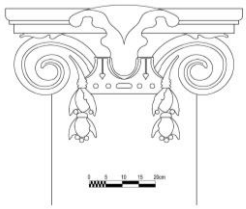
شكل رقم (٩)



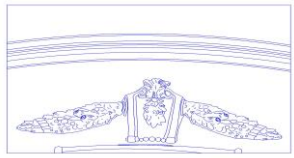
شكل رقم (١٠)



شكل رقم (١١)



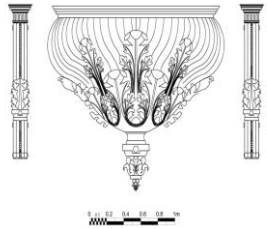
شكل رقم (١٢)



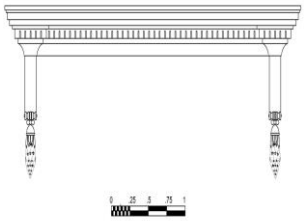
شكل رقم (١٣)

شكل رقم (١٤)

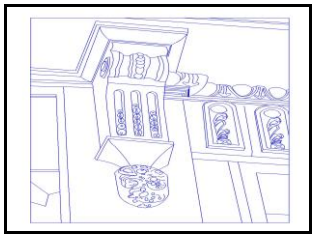
شكل رقم (١٥)



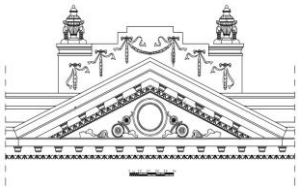
شكل رقم (١٦)



شكل رقم (١٧)



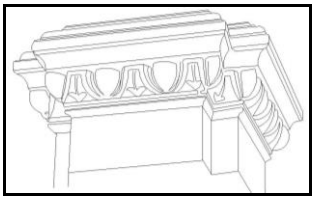
شكل رقم (١٨)



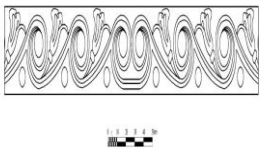
شكل رقم (١٩)

شكل رقم (٢٠)

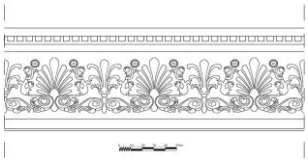
شكل رقم (٢١)



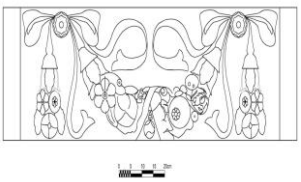
شكل رقم (٢٢)



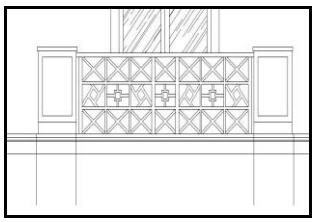
شكل رقم (٢٣)



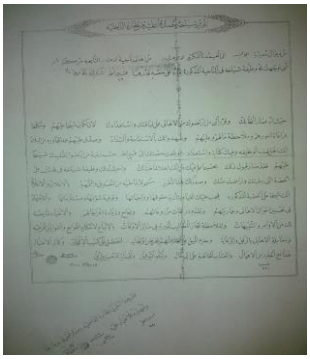
شكل رقم (٢٤)



شكل رقم (٢٥)



شكل رقم (٢٦)



شكل رقم (٢٧)

اللوحـــات

لوحة رقم (١)

لوحة رقم (٢)

لوحة رقم (٣)

لوحة رقم (٤)

لوحة رقم (٥)

لوحة رقم (٦)

لوحة رقم (٧)

لوحة رقم (٨)

لوحة رقم (٩)

لوحة رقم (١٠)

لوحة رقم (١١)

لوحة رقم (١٢)

لوحة رقم (١٣)

لوحة رقم (١٤)

لوحة رقم (١٥)

لوحة رقم (١٦)

لوحة رقم (١٧)

لوحة رقم (١٨)

لوحة رقم (١٩)

لوحة رقم (٢٠)

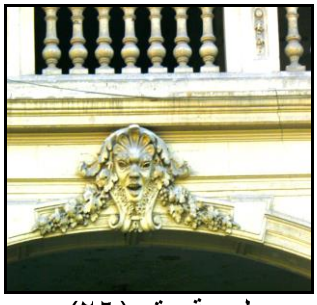
لوحة رقم (٢١)

لوحة رقم (٢٢)

لوحة رقم (٢٣)

لوحة رقم (٢٤)

لوحة رقم (٢٥)


لوحة رقم (٢٦)

لوحة رقم (٢٧)

التأثير العثماني على طرابلس الغرب- من خلال أربعة نقوش كتابيه محفوظة بمتحف السرايا الحمراء.

د. جمال عبد العاطى خير الله ♦

ملخص البحث:-

يتناول البحث دراسه لأربعة نقوش كتابية أثرية محفوظه بمتحف السرايا الحمراء بطرابلس الغرب ، تتنوع مضامينها مابين نقوش تؤرخ لتأسيس منشات دينية أو منشات حربية وما بين أخرى تؤرخ لترميم وتجديد منشات وهي ترجع للفتره مابين اوائل القرن ١١هـ/١٧م واواخر القرن ١٣هـ / ١٩م وكتب بعض هذه النقوش باللغة التركية وبعضها الآخر باللغة العربية كما تتنوع موادها الخام مابين حجرية ورخامية وتتعدد أشكال خطوطها مابين النسخ والثلث والنستعليق . وتحمل مضامين هذه النقوش أسماء وألقاب ووظائف لشخصيات هامة في تلك الفترة التاريخية ويزيد من أهميتها أنها جميعا مؤرخة وبحالة جيدة من الحفظ فتساعدنا على التأريخ لمنشات اثرية قائمة او مندثرة بخاصة وأن تلك المنشآت لايوجد لها وثائق أو حجج وقف كما أن تلك النقوش لم تنشر من قبل ولم تفرد لها دراسة أثرية في الشكل والمضمون وهو مايمكن أن يأتي بالبحث .

♦ كلية الآداب- جامعة طنطا – قسم الآثار الإسلامية. **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.**

دراسة أثرية تاريخية عن شاهد قبر الإمام القاسم بن المؤيد بالله

أ.رندا خميس احمد المعيضي♦

شاهد الإمام القاسم بن المؤيد بالله محمد واحد من أربع شواهد موجودة في مقبرة مسجد الوشلي:

- موقع المسجد:

مسجد الو شلي أحد مساجد مدينة صنعاء القديمة، ويقع شمال الطريق النافذ من السائلة إلى حارة جمال الدين وحارة طلحة(لوحة ١)، وتشير المصادر التاريخية إلى قدم عمارته ولكنها لم تحدد سنة البناء [١] .وتفيد أن الإمام يحيى بن محمد السراجي [٢] ،قد ألقى دروسه على طلابه في هذا المسجد الذي اشتهر فيما بعد بنسبته إلى حفيده الإمام المنصور بالله محمد بن علي الو شلي [٣] .

- وصف المسجد:

♦ معيدة بجامعة صنعاء – كلية الآداب والعلوم الإنسانية –قسم الآثار الإسلامية .

[١] الحجري:الحاج محمد بن أحمد، مساجد مدينة صنعاء عامرها وموفيها، ط٢، بيروت،١٣٩٨هـ.ص١٢٧.غيلان، غيلان حمود، محاريب صنعاء حتى أواخر القرن(١٢هـ/١٨م)، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء،٢٠٠٤م،ص٨٩.

[٢] الإمام السراجي: هو يحيى بن محمد بن أحمد بن عبد الله بن الحسن وهو سراج الدين محمد وينتهي نسبه إلى الإمام علي كرم الله وجهه، أقام مدة طويلة في صنعاء يدرس من حفظه، كان يحفظ ستين ألف حديث، قام بالدعوة بنواحي حضور بعد قتل المهدي أحمد بن الحسين،ثم توفي الإمام في صنعاء سنة٦٩٦هـ.الواسعي،عبد الواسع بن يحيى، تاريخ اليمن، المطبعة السلفية، القاهرة،١٣٤٦هـ، ص٣٤-٣٥.

[٣] الإمام المنصور بالله محمد بن علي الوشلي بن محمد بن علي بن احمد بن الإمام يحيى السراجي ولد سنة٨٤٥هـ وقرأ العلوم حتى صار من علماء عصره ودعا إلى نفسه سنة ٩٠٢هـ وبايعه جماعة من العلماء الزيدية وأجابه كثير من الرعية ووقعت بينه وبين السلطان عبد الوهاب الطاهري حروب كان آخرها أسر صاحب الترجمة ومات بعد ثلاثة أشهر في سجنه سنة ٩١٠هـ. الشوكاني،محمد بن علي، البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٨م،ص٢١٣-٢١٤.الواسعي، المصدر السابق ،ص٤٨،ابن الحسين، يحيى، غاية الأماني في أخبار القطر اليماني، تحقيق: سعيد عاشور، القاهرة، ١٩٦٨م،ص٦٢٣-٦٢٤، لطف الله، عيسى، روح الروح فيما جرى بعد المائة التاسعة من الفتن والفتوح،وزارة الاعلام والثقافة، صنعاء،ط١٩٨١،٢م،ص١٠.

يعد مسجد الوشلي من المساجد المعلقة في مدينة صنعاء حيث يرتفع عن مستوى الشارع بمقدار ١,٥م، ويصعد اليه بثلاث درجات وذلك لمنع مياه الأمطار من الدخول للمسجد، لا سيما من الجهة الجنوبية حيث ينحدر الشارع نحو الغرب لينقل مياه الأمطار إلى السايلة.

- عمارة المسجد:

يتميز تخطيط المسجد باختلاف تخطيطه عن بقية المساجد والسبب يرجع إلى ضيق المساحة في الجهة الجنوبية (بيت الصلاة) وتطل على الشارع مباشرة ، اما الصحن يقع في الجهة الغربية كما يوجد صحن آخر في الجهة الشرقية تفتح على المطاهير،وتتوزع وحداته المعمارية بشكل يتناسب وموقعه على الطريق حيث يأخذ زاوية منه، ويشغل المسجد مساحة مستطيلة غير منتظمة، يحتل بيت الصلاة الجزء الجنوبي من المسجد ويتم الدخول اليه عبر مدخل في الزاوية الجنوبية الشرقية له ثلاث درجات تؤدي إلى ممر صغير مستطيل له مدخل في الجدار الشمالي يؤدي إلى قاعة مستطيلة مغطاة بقبة ويمين الداخل يوجد مدخل يؤدي لبيت الصلاة الذي يشغل مساحة مستطيلة ١٦×١٢م مقسمة إلى أربع أساكيب تفصلها ثلاث بوائك تسير موازية لجدار القبلة تحمل كل بائكة أربعة دعامات تعلوها خمس عقود مدببة.

وللمسجد عدد من الوحدات المعمارية تعد ملحقات له تؤدي وظائف مختلفة (شكل١)وهي:

- إيوان الدرس: يقع شمال الفناء الشرقي يطل على الفناء ببائكة معقودة بأربعة عقود.

- خلاوي الطلاب: تقع في الطابق الثاني تعلو المطاهير في الجهة الشرقية للفناء الشرقي.

- برك المياه: وهي ثلاث برك الرئيسية تقع في مقشامة المسجد الواقعة شماله.

- وصف الشاهد :

الشاهد عبارة عن لوح مستطيل الشكل من الحجر الجيري، في حالة ممتازة من الحفظ ، يبلغ طوله ٨٧سم وعرضه ٧٤سم، اما السمك فلا يمكن أخذه بسبب إلصاقه بأحد جدران المقبرة شمال المسجد(لوحة ٢)،ذلك لحفظها بحيث تعرض احدها للكسر فعلاً.

يتكون النص الرئيسي فيه من عشرة أسطر تفصلها خطوط أفقية تنتهي أطرافها ومكونة مع الخط الذي يعلوها عقد مدبب، بحيث يعطي هيئة من يمين الشاهد ويساره كأنها بائكة ممتدة بعقودها المدببة، وسجل الشاهد بخط الثلث بحفر بارز(لوحة٣، شكل٢).

ويلاحظ كتابة السطر الأول من النص الرئيسي والإطار الذي يعلوه بخط أكبر حجماً عن باقي نصوص الشاهد(لوحة٤) ، ويحيط بالشاهد من جهاته الأربع إطار يحوي

كتابات العلوي منه عبارة التوحيد بالصيغة الشيعية وباقي الأطر تحوي نصوص قرآنية.

- ترجمة صاحب الشاهد:

هو الإمام القاسم بن أمير المؤمنين المؤيد بالله محمد بن أمير المؤمنين المنصور بالله القاسم بن محمد بن علي بن محمد بن الرشيد بن أحمد بن الأمير الحسين علي بن يحيى بن محمد بن الإمام يوسف الأصغر الملقب بالأشل بن القاسم بن الإمام الداعي إلى الله يوسف الأكبر بن المنصور بالله يحيى بن الإمام الهادي إلى الحق يحيى بن الحسين، والقاسم ابن أمير المؤمنين الإمام المؤيد بالله محمد الذي قام بوحدة اليمن تحت حكم الأئمة الزيدية بعد خروج العثمانيين من اليمن.

مولده بمدينة شهارة [٤] في (١٨ذي الحجة سنة١٠٤٢هـ) ونشأ بها ،له تلامذة أجلاء فضلاء منهم ولده السيد الإمام المنصور بالله الحسين بن القاسم [*] ،وحقق صاحب الترجمة الفقه والأصولين تحقيقاً شافياً وبلغ في العلم مبلغاً عظيماً ، كان مشهوراً بالفضائل وارث لعلوم السنة والكتاب المبين ، ولما بلغ من العلم أقصاه رمقته العيون بالإمامة.

ولما مات عمه المتوكل على الله إسماعيل (١٠٨٧هـ)، قام صاحب الترجمة ودعا من شهارة، فأجابه العلماء والأعيان وبايعوه وناصروه ،وفي خلال ذلك كانت دعوة الإمام المهدي أحمد بن الحسين بن القاسم، وجرت بينهما الحروب.ولم يزل بشهارة قائماً بالأمر والمعروف ناهياً عن المنكر ملازماً للتدريس وموته ، في صنعاء في ظهر يوم (الأحد سابع جماد الآخر سنة ١١٢٧هـ)، وكانت الصلاة عليه بجامع صنعاء الكبير ودفن بجوار صنوه المولى علي بن المؤيد بالله محمد.ووفاته عن أربعة وثمانون عاماً وخمسة أشهر ، ومن ولده الحسن والحسين ويحيى وعبد الله وأحمد وإبراهيم وعلي وهو الأكبر [٥].

- كتابات الشاهد:

---

[٤] الحجري: الحاج محمد بن أحمد، مساجد مدينة صنعاء عامرها وموفيها، ط٢، بيروت،١٣٩٨هـ.ص١٢٧.غيلان، غيلان حمود، محاريب صنعاء حتى أواخر القرن(١٢هـ/١٨م)، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء،٢٠٠٤م،ص٨٩.

[*] الإمام السراجي: هو يحيى بن محمد بن أحمد بن عبد الله بن الحسن وهو سراج الدين محمد وينتهي نسبه إلى الإمام علي كرم الله وجهه، أقام مدة طويلة في صنعاء يدرس من حفظه، كان يحفظ ستين ألف حديث، قام بالدعوة بنواحي حضور بعد قتل المهدي أحمد بن الحسين،ثم توفي الإمام في صنعاء سنة٦٩٦هـ.الواسعي،عبد الواسع بن يحيى، تاريخ اليمن، المطبعة السلفية، القاهرة،١٣٤٦هـ، ص٣٤-٣٥.

[٥] مابين الحاصرتين [ ] غير واضح.

تعد الكتابات الإسلامية على شواهد القبور من الحقول المهمة في الدراسات التاريخية والأثرية فهي تحمل كثيراً من الحقائق المتعلقة بتأريخ الوفيات، وألقاب المتوفين ونسبهم ، ومناصبهم ، فضلاً عن قيمتها الجمالية ، وأهميتها في دراسة تطور علم الكتابات العربية.

وتتألف كتابات هذا الشاهد من نصوص قرآنية وعبارات دعائية دينية وألقاب عديدة تخص صاحب الشاهد وعائلته كما ذكر فيه اسم صاحب الشاهد وتاريخ وفاته. وفيما يلي قراءة نصوص الشاهد:

❖ أولاً: نصوص الإطارات:

ا/ الإطار العلوي :

لا اله إلا الله محمد رسول الله علي ولي الله فاطمة أمة الله الحسن والحسين صفوة الله.

ب/الإطار الرئيسي الأيمن ويبدأ من الأعلى إلى الأسفل :

الله لا إله إلا هو الحي القيوم لا تأخذه *سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده .

ج/الإطار الأفقي أسفل ا لنص الرئيسي للشاهد يكتمل جزء من آية الكرسي فيها :

إلا بإذنه يعلم ما بين [أيديهم] وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء .

د/الإطار رأسي شمال النص الرئيسي ويبدأ من الأسفل إلى الأعلى :

(وسع)[٨] كرسيه السموات الأرض ولا يؤده وحفظهما وهو العلي العظيم[٧] صدق الله العظيم ولله الحمد.

ثانياً: كتابات النص الرئيسي للشاهد : ويتكون من عشرة اسطر هي كالتالي :-

السطر ١/ (بسم الله الرحمن الرحيم) الحمد لله وسلامة على عباده الذين اصطفى

السطر ٢/ هذا ضريح السيد السند الإمام * والعلم العلامة الهمام رييب العلوم والعوارف وربانى اهل العدل .

[٦] سورة البقرة، آية ٢٢٥.
[٧] سورة البقرة، آية ٢٢٥.

السطر ٣/ والمعارف* قطب دائرة الأقطار اليمنية وركن الأسرة الفاطمية العلوية وسيف الحجج.

السطر ٤/ القواطع وسنان السنن اللوامع * وجليس محاريب التلاوة والعبادة [ ].

السطر ٥/ والسيادة *صاحب النشأة الطاهرة *وخير الكرامات الظاهرة وبحر المعارف الزاخرة علم الإسلام.

السطر٦/ وحسبه الليالي والأيام مولانا القسم بن مولانا أمير المؤمنين المؤيد بالله العالمين بن مولانا أمير المؤمنين

السطر٧/ المنصور بالله القسم محمد بن علي بن محمد بن علي بن الرشيد أحمد بن الحسين الأملحي بن محمد بن علي بن يحيى .

السطر٨/ ابن محمد بن يوسف الإمام الأصغر الملقب بالأشل القسم بن الإمام الداعي إلى الله يوسف الأكبر بن المنصور بالله.

السطر٩/ يحيى بن الإمام الناصر لدين الله أحمد بن الإمام الهادي إلى الحق يحيى بن الحسين صلوات الله عليهم أجمعين.

السطر١٠/ وبروحه الله [ ] ضريحه نقله الله إلى جنات النعيم وجرد في يوم الأحد من جمادي الآخرة سنة سبع وعشرين و﴿ماية والف﴾ [٨]

- التعليق على الشاهد :-
  - استخدام خط الثلث [٩].
  - تشكيل السطور المتضمنة للكتابة على هيئة بحور (خراطيش) تنتهي إطرافها بعقود مدببة .

[٨] كتبت هكذا

[٩] سيتم ذكره في أسلوب الخط.

▪ دونت كتابات الشاهد بخط واضح وعريض ، وكتب السطرين الأول والثاني بخط أكبر عن باقي اسطر الشاهد.
▪ وجود الهمزة في كلمة (الأسرة) (لوحة٥) في السطر الرابع واختفائها في كلمة (النشأة) (لوحة٦)في السطر السادس رغم أنها في كلمة النشأة تعد من اصل الكلمة .
▪ استفتح الشاهد عند منتصف السطر الأول ويعلو كتابات السطر لفظ الجلالة (الله) ويرمز بخط واضح معاً وضع علامة التشديد في لفظ الجلالة (ّ) (لوحة٧).
▪ أفراد السطر الأول من الشاهد بالشهادتين متبوعتان بالولاية للإمام علي بصيغة (لا اله إلا الله محمد رسول الله علي ولي الله فاطمة امة الله والحسن والحسين صفوة الله) .
▪ ظهور بعض الإعجام على بعض الأحرف :
- على حرف الفاء في السطر الأول في كلمة فاطمة وكلمة الحسن بنفس السطر .
- على حرف الذال في كلمة هذا في السطر الثالث .
- حرف الفاء في كلمة الفاطمية في السطر الرابع .
- حرف النون الثانية في كلمة سنان في حرف التاء في كلمة التلاوة في السطر الخامس .
- التمييز بين كلمة طاهرة وظاهرة بوضع الإعجام على كلمة ظاهرة في السطر السادس . حرف الزاي والخاء في كلمة زاخرة وحرف النون والشين في كلمة النشأة في نفس السطر(لوحة٨).
- وحرف النون في كلمة بن الأولى في السطر الثامن .
- وحرف الشين في كلمة الرشيد من نفس السطر
- حرف النون في كلمة الحسين وحرف الياء في كلمة عليهم في السطر العاشر .
- انفرد حرف القاف في كلمة القيوم في الأسطر الرأسية بوجود الإعجام .
- حرف القاف في كلمة الملقب في السطر العاشر .
* نلاحظ تميز حرف الشين بوجود الإعجام في كتاباتها وحرف القاف في بعض الكلمات.
▪ تميز الشاهد بكتابة حرف الهاء بشكل زخرفي متقن تكرر في جميع الكلمات سواءً كانت بادئة في الكلمة أو متوسطة فيها التي تتضمن هذا الحرف وكتبت بعد أن فصلت إلى فصين إحداهما على مستوى خط الكتابة والأخر أسفله ، العلوي اتخذ شكل ورق نباتية مثقوبة والسفلية أخذت شكل دائري مثقوبة (لوحة٩) مثل كلمات (هذا / الهادي / الظاهرة / هو / حفظهما) .
▪ تميز الشاهد بكتابة لفظ الجلالة (الله) دائما أعلى اسطر الكتابة تعلو الكلمات المكونة للسطر

▪ كتابة حرف لام الف (لا) المنفصلة بامتداد حرف اللام بشكل أفقي بحيث تمتد على الحروف الصاعدة التي تسبقها مثل كلمة (إلا) في السطر الأول ، نرى امتداد حرف اللام على حرف اللام من كلمة (لا) وحرف الألف واللام في كلمة (الله) وأمثلتها كثيرة مثل كلمة (الإمام / الأقطار/ لا تأخذه / الأمير / الآخرة / الأشل) (لوحة١٠).
▪ كتابة حرف السين في بعض الكلمات بنبرات مثل (الحسن / سلامة / الأسرة / سنان / السنن / السيادة / القاسم / حسبه / باسم / رسول) وكتبت السين بدون نبرات مثل الكلمات (الحسين / السيد / يوسف / سيف / كرسيه / السموات)(لوحة١١).
▪ وجدت بعض العناصر الزخرفية في الشاهد وتكرر ظهورها رغم بساطتها والغرض منها كسر الرتابة أثناء القراءة وإعطاء منظر جمالي لملأ الفراغات ضمن كلمات الأسطر وهي:
- عبارة عن شكل نجمة ثمانية تكونت من شكل يشبه زهرة ذات أربعة أوراق لها مركز دائري متداخلة مع شكل مربع مقوسه أضلاعه إلى الداخل ومكونة بذلك نجمة ثمانية الرؤوس محاطة بجامة دائرية الشكل وهي أكبر الأشكال الزخرفية الموجودة على الشاهد (لوحة١٢) .
- شكل عبارة عن زهرة رباعية البتلات ظهرت بشكل متكرر أعلى الكلمات (لوحة١٣).
- شكل يظهر فيه كأنه ورقة مفلوقة أخذت شكل الرقم ٧ بالعربي ظهرت متكررة (لوحة١٤).
- شكل علامة التشكيل(الفتحة والكسرة) ظهر متكرر إما أعلى الأحرف أو أسفلها لكن ليس لها علاقة بتشكيل الحروف الغرض من وجودها غرضاً جمالياً (لوحة١٦).

• <u>الألقاب التي وردت على الشاهد :</u>

○ **الأشـــــــــل:**
شل من الشلل ويقال شُلت يمينه، أي فساد في اليد [١٠]،وهنا المراد بأن صاحب اللقب كان يعاني من مرض بيده لذلك لقب بالأشل وورد لقب للإمام يوسف بن القاسم في السطر الثامن.

○ **الإمـــــــام :**
٦) معناه القدوة ويقال أم القوم في الصلاة فهو الإمام ، واللقب بمعناه المعروف موجود في القرآن الكريم في آيات كثيرة منها قال تعالى((وإذ ابتلي إبراهيم ربه بكلمات

[١٠] الرازي: محمد بن ابي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،ص٣٤٤.

فأتمهن قال إني جاعلك للناس إماماً))[١١] ،واستعمل هذا اللقب كأسم لوظيفة لمن يلي أمور المسلمين معروف منذ عصر النبي صلى الله عليه وسلم،قال صلى الله عليه وسلم :(كلكم راع وكلكم مسئول عن رعيته؛الإمام راع ومسئول عن رعيته.....).
ولكن لم تثبت الوثائق التاريخية أن أحداً من خلفاء صدر الإسلام وبني أمية أطلق عليه هذا اللقب في حياته على سبيل التكريم، ولو أن العرف قد جرى إطلاقه على علي بن أبي طالب فقيل الإمام علي كرم الله وجهه.

من ألقاب الخلفاء كما يقال في المكاتبات عنهم، ''من عبد الله ووليه الإمام الفلاني''؛وأول من تلقب به إبراهيم بن محمد أول من بويع له بالخلافة من بني العباس ويقع أيضاً من ألقاب أكابر العلماء وأصل الإمام في اللغة: الذي يُقتدى به، ولذلك وقع على المجتهدين كالأئمة الأربعة أصحاب المذاهب المشهورة: وهم الشافعي، ومالك، واحمد بن حنبل، أبو حنيفة، وكذلك أطلق على كبار رجال الدين والشريعة[١٢].وورد اللقب لصاحب الشاهد القاسم بن المؤيد بالله محمد في السطر الثاني ، وفي السطر الثامن يقصد به الإمام يوسف الأصغر بن القاسم بن الإمام الداعي إلى الله يوسف الأكبر وفي نفس السطر قصد به الإمام يوسف الداعي إلى الله وفي السطر التاسع ورد لكل من الناصر لدين الله احمد بن يحيى وكذلك للهادي إلى الحق يحيى بن الحسين وذلك لان الإمامة فقط كانت لأهل بيت رسول ونسب صاحب الشاهد يعود إلى الإمام علي كرم الله وجهه .

- **الأمير :**

في اللغة : ذو الأمر والتسلط ،وهذا اللقب من ألقاب الوظائف التي استعملت كذلك كألقاب فخرية ويرجع استعماله في الإسلام كاسم لوظيفة إلى عصر الرسول صلى الله وعليه وسلم حيث كان يقصد به الولاية على الحكم أو الرئاسة لجيش ونحو ذلك ، واستعمل كذلك بمعنى الولاية العامة في هذا العصر المتقدم وورد بهذا المعنى في أحاديث نبوية واستعمل كذلك بمعنى الوالي في الدولة الفاطمية .
ولم يقتصر استعمال لقب الأمير للإشارة إلى وظيفة بل استعمل أيضا كلقب فخري منذ العصر الأموي وكان يطلق على ولي العهد في الدولة العباسية وان لم يكن ابناً للخليفة وفي الدولة الفاطمية تم إطلاقه على أبناء الخلفاء كما كان يطلق على بعض رجال الدولة[١٣]وورد هذا اللقب في الشاهد في السطر السابع وعني به الحسين بن علي .

---

[١١] سورة البقرة آية ١٢٤

[١٢] القلقشندي، ابي العباس أحمد بن علي، صبح الاعشى في صناعة الإنشاء ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،المؤسسة المصرية العامة(نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية)،ج٦،٣،ص٨،الباشا: حسن، الألقاب الإسلامية في الوثائق والآثار،دار النهضة العربية ١٩٧٨م، ص١٦٦-١٧٠.

[١٣] لقلقشندي، مرجع سابق، ج٦،ص١٠، الباشا،مرجع سابق، ص١٧٩.

- **أمير المؤمنين :**

من الألقاب المركبة على لقب أمير ويقصد بالمؤمنين المصدقين تصديقاً قلبياً بعقيدة الإسلام وبعد هذا اللقب من أهم الألقاب التي جرى استخدامها منذ بداية العصر الإسلامي إذ انه من ثاني الألقاب ظهوراً بعد لقب الخليفة .

وأول من تلقب به سيدنا عمر بن الخطاب ويدل اللقب على الولاية العامة للمسلمين فهو لقب ذو صفة دينية وسياسية يعطي تصويراً صادقاً لما كان قائد الجيش يسمى أميراً يرمز أيضا إلى إن المؤمنين قد استحالوا إلى قوة حربية وبذلك يتمشى مع عهد الفتوحات لما فيه من معنى السلطة الحربية إلى جانب السلطة الإدارية . منذ عهد عمر أصبح هذا اللقب من الألقاب الخلفاء العامة وصار يطلق على الخلفاء ومدعى الخلافة في جميع إنحاء العالم الإسلامي. سواء كانوا سنيين أو شيعة[١٤].

وورد هذا اللقب في السطر السادس بحيث قصد به المؤيد بالله محمد وكذلك في نفس السطر وقصد به المنصور بالله القاسم بن محمد .

- **بحر المعارف الزاخرة :**

البحر معروف وأضيف له" المعارف الزاخرة "أصبح لقب مركب وعني لأبناء علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، ورد في السطر الخامس وقصد به صاحب الشاهد.

- **جليس محاريب التلاوة والعبادة :**

اسم تفضيل دلالة على كثرة الجلوس في حلقات العلم والعبادة ، ورد في السطر الرابع وقصد به صاحب الشاهد.

- **حبر الكرامات الظاهرة:**

الحبر من ألقاب أكابر العلماء وهو بفتح الحاء وكسرها ، وهنا لقب مركب ورد في السطر الخامس قصد به صاحب الشاهد.

- **الداعي إلى الحق:**

الداعي:من ألقاب القائمين بالدعوة الشيعية في مختلف أنحاء العالم الإسلامي ودخل هذا اللقب في تكوين بعض الألقاب المركبة ومنها لقب الداعي إلى الحق وهو لقب مركب من ألقاب الإمام يوسف بن يحيى الناصر أحمد بن الهادي إلى الحق وهو أول من تلقب به من الأئمة الزيدية في اليمن [١٥]، ورد هذا اللقب في السطر الثامن للإمام يوسف بن يحيى.

---

[١٤] القلقشندي، مرجع سابق،ج٦، ص٣٠، الباشا، مرجع سابق، ص١٩٤

[١٥] الباشا: المرجع السابق ص٢٨٥، المطاع، إبراهيم أحمد، شاهد قبر القاضي الفقيه حسين بن عبد الله الدواري، مجلة الإكليل العدد٢٧، ص١٠٥

- **رباني أنهر العدل والمعارف:**

الرباني في اللغة العارف بالله مأخوذ من الآية القرآنية ((وكونوا ربانيين))، وكان يطلق على الصوفية وأهل الصلاح وجاز أن يلقب به العلماء[١٦] وهو هنا لقب مركب قصد بأن صاحبه على معرفة بالأحكام والعلوم، وورد في السطر الثاني وعني به صاحب الشاهد.

- **ربيب العلوم والعوارف:**

ربيب الرجل في اللغة اي ابن زوجته من غيره[١٧]، وهنا تفضيل لصاحب اللقب بأنه ربيب للعلوم والعوارف كناية على العلم والمعرفة، وجاء لقب لصاحب الشاهد في السطر الثاني.

- **الرشيد:**

من الرشد ضد الغي، وكان نعتاً فخرياً خاصاً للخليفة العباسي هارون الرشيد، وهو لقب يشير إلى نفوذ الملقب في الشئون الدينية والسياسية[١٨]، ورد اللقب في السطر السابع قصد به أحمد بن الحسين.

- **ركن الأسرة الفاطمية العلوية:**

الركن : ركن الشيء أي جانبه الأقوى وقد ورد في الآية الكريمة ((آوي إلى ركن رشيد)) [١٩]،أي فيه العزة والمنعة[٢٠]،وجاء هنا أيضا كمدح خاص للارتباط بآل البيت وقصد بالفاطمية أي السيدة فاطمة الزهراء ابنة رسول الله عليه الصلاة والسلام والعلوية قصد بها الإمام علي كرم الله وجهه وهو من ألقاب الشيعة الذي اعتزوا بأبوة الإمام علي كرم الله وجهه، وجاء اللقب في السطر الثالث لصاحب الشاهد.

- **سنان السنن اللوامع:**

السين والنون أصلٌ واحد مطرد، وهو جريَان الشيئ وإطرادُهُ في سهولة، والحَمَأ المسنون من ذلك، كأنه قد صُبَّ صَبّاً.ومما اشتقَّ منه السُّنَّة، وهي السّيرة. وسُنَّة رسول الله عليه السلام،وقيل : فلا تَجْزَعَنْ من سُنَّةٍ أنت سرْتَها فأوَّلُ راضٍ سُنَّةً من يسيرُها.وإنّما سمِّيَت بذلك لأنها تجري جرياً.ومن ذلك قولهم: امضِ على سَنَنِك وسُنَنِك، أي وجهك.والسِّنَان هو المِسَنّ.

---

[١٦] القلقشندي، مرجع سابق ج١٤/٦، الباشا مرجع سابق، ص٣٠١

[١٧] من مقاييس اللغة على الموقع الإلكتروني www.bheth.info موقع الباحث العربي

[١٨] الباشا: مرجع سابق، ص٣٠٢

[١٩] سورة هود آية ٨٠.

[٢٠] القلقشندي: مرجع سابق، ج٦،ص١١/٩، الباشا، مرجع سابق،ص٣٠٤.

قال الشاعر:والسِّنان للرُّمح من هذا؛ لأنّه مسنون، أي مطول محدّد،[٢١] ،وجاء هنا لقب مركب قصد به بإتباع لصاحب اللقب ممن بعده ببعض التصرفات الظاهرة كسنن حميدة متبعة وجاء في السطر الرابع لقب لصاحب الشاهد.

- **السند:**

السند هو المعتمد عليه [٢٢]،وجاء لقب لصاحب الشاهد في السطر الثاني.

- **سيف الحجج القواطع:**

السيف معنى من معاني القوة ودخل اللفظ في تكوين العديد من الألقاب المركبة التي تحمل جميعها معنى من معاني القوة، ومنها هذا اللقب وهو دال على قوة رأي صاحبه والأخذ به المبني على المنطق[٢٣]،ووجد في السطر الثالث كلقب لصاحب الشاهد القاسم بن المؤيد بالله .

- **السيد:**

السيد من الألقاب السلطانية يقال السلطان السيد الأجل ونحو ذلك، ويقال في اللغة على المالك والزعيم ونحوها، وهو من الألقاب الخاصة بالجناب الشريف وقد أطلق كلقب عام على الأجلاء من الرجال وأصطلح إطلاقه على أبناء علي كرم الله وجهه[٢٤] .

- **صاحب النشأة الطاهرة :**

الصاحب : ألقاب الوزراء وهو مختص بأرباب الأقلام منهم دون أرباب السيوف، وهو في أصل اللغة الصديق وأول من تلقب به الوزير إسماعيل بن عباد وزير يني بويه بأصفهان ،ويقال انه نعت بذلك لأنه كان يصحب ابن العميد فكان يقال له "صاحب ابن العميد"ثم "الصاحب "ثم أضحى بعد ذلك لقبا على من تولى الوزارة من بعده[٢٥]، وقد أضيف اللفظ إلى كلمات لتكوين ألفاظ لألقاب مركبة وجد منها هذا اللقب "صاحب النشأة الطاهرة " وهذا اللقب وجد في السطر الخامس كلقب لصاحب الشاهد .

- **ـ العلامة :-**

العالم للغاية من ألقاب العلماء وقد قيل انه يختص بالمفتي وكان يضاف إلى بعض الكلمات لتكوين ألقاب مركبة مثل (علامة العالم) الذي أطلق على محمد الغزالي[٢٦] ورد كلقب لصاحب الشاهد في السطر الثاني .

---

[٢١] من مقاييس اللغة على الموقع الإلكتروني www.bheth.info موقع الباحث العربي.

[٢٢] الرازي : مرجع سابق، ص٣١٦، الباشا: مرجع سابق، ص٣٤٠.

[٢٣] المطاع، إبراهيم أحمد، شاهد قبر القاضي الفقيه حسين بن عبد الله الدواري، مجلة الإكليل العدد٢٧، ص١٠٥

[٢٤] القلقشندي: مرجع سابق، ج٦، ص١٦، الباشا، مرجع سابق، ص٣٤٥

[٢٥] المطاع، مرجع سابق، ص١٠٥

[٢٦] القلقشندي: مرجع سابق، ج٦، ص١٨

- **العلم:**

الراية: ورد ضمن الألقاب التي اختص بها صاحب الشاهد مضاف لها العلامة فأصبح لقب مركب (العلم العلامة) سجل في السطر الثاني ضمن ألقاب صاحب الشاهد.

- **علم الأعلام:**

علم الأعلام من ألقاب إمام الزيدية في اليمن وكان يجوز إطلاقه على أكابر العلماء والصلحاء وأضيفت كلمة الأعلام لتقوي بذلك المعنى وبأن صاحب اللقب علم لجميع الأعلام[٢٧]، ورد في السطر الخامس ضمن ألقاب صاحب الشاهد.

- **قطب دائرة الأقطاب اليمنية:**

القطب في اللغة كوكب وقد قيل لسيد القوم الذي عليه مدار أمرهم قطب بني فلان وهو من ألقاب الأولياء وألقاب الصوفية وأهل الصلاح[٢٨]. وورد هنا بصيغة لقب مركب في السطر الثالث من الشاهد ضمن ألقاب صاحب الشاهد.

- **المؤيد بالله:**

مأخوذ من الأيد وهو القوة والمراد أن الله تعالى يأيده ويقويه ، وهو من الألقاب السلطانية[٢٩]، وجاء في السطر الثامن لقب للإمام محمد بن القاسم.

- **المنصور بالله :**

لقب مركب والمنصور لقب يشير إلى إن صاحبه مؤيد من الله لان النصر من عند الله ويؤكد هذا المدلول ورود اللقب أحيانا بصيغة (المنصور من السماء) وكان لفظ المنصور يستعمل في عصر المماليك كإحدى الصفات التي تجري جري التفاؤل فكانت توصف بها بعض الأشياء فيقال الجيوش المنصورة كتفاؤل بحدوث النصر لها[٣٠]،ورد في الشاهد لقب خاص للإمام قاسم بن محمد بن علي في السطر السابع .

- **مولانا:**

المولى في اللغة على السيد وعلى المملوك والعتيق وعلى المنتسب إلى قبيلة وقد استعمل كلقب بمعنى السيادة أحيانا وبمعنى الانتماء أحيانا أخرى، وذاع استعمال لقب مولى مضافاً له ضمير الجمع للمتكلمين فقيل مولانا واستعمل كلقب للخلفاء العباسيين ، وعلى الرغم من مواظبة السلاطين على استخدام هذا اللقب إلا أنه كان يستخدم في بعض الأحيان لغير السلاطين من كبار الأمراء ولكن بقله[٣١]، ورد هذا اللقب في السطر السادس ضمن ألقاب صاحب الشاهد.

---

[٢٧] سيف، علي سعيد، الأضرحة في اليمن من القرن٤هـ/١٠م وحتى نهاية القرن١٠هـ/١٦م، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراة ، غير منشورة،١٤١٩هـ/١٩٩٨م،ص٩١، الباشا، مرجع سابق، ص

[٢٨] المطاع، مرجع سابق،ص٤٠٢.، الباشا: مرجع سابق، ص٣٤١,٤٠٦

[٢٩] الباشا، المرجع نفسه، ص٥٢٢،٥٢٣

[٣٠] المرجع نفسه، ص٥١٢،٥١٣

[٣١] المرجع نفسه، ص ٥١٦،٥١٩

- **الناصر لدين الله :-**

لقب مركب مضاف فيه لدين الله إلى الناصر ويعد هذا اللقب أول ظهوراً في اليمن لهذا الشخص وهو للإمام بن احمد بن الإمام الهادي إلى الحق يحيى بن الحسين بن الحسن بن أبي طالب [٣٢]،ورد في السطر التاسع .

- **الهادي إلى الحق :**

اسم فاعل من الهادي أي أنه يهدي إلى طريق الحق والهادي إلى الحق لقب مركب وأول من تلقب به من الأئمة الزيدية في اليمن هو الإمام الهادي الحق يحيى بن الحسين بن الإمام القاسم الرسي (ت٢٨٩هـ)[٣٣] ، ووجد هذا اللقب في السطر التاسع وقصد به الإمام يحيى بن الحسين بن القاسم الرسي.ورد في السطر وهو لقب خاص للإمام يحيى بن الحسين بن الحسن بن علي كرم الله وجهه .

- **الهمام :**

من ألقاب أرباب السيوف والمراد الشجاع ، وكان لقب من ألقاب رجال الدولة العسكريين في عصر المماليك[٣٤]، ورد في السطر الثاني كلقب لصاحب الشاهد القاسم بن المؤيد بالله محمد.

- أسلوب الخط ومميزاته:

اتبع في كتابة الشاهد خط الثلث حيث انتشر هذا الخط وساد محل الخط الكوفي، وكان هذا الانتشار من خلال إقبال الخطاطين في اليمن إلى هذا الخط حيث كانت تسجل فيه جميع المكاتبات وكان نوع من أنواع الفن الإسلامي التي اعتمد عليها الفنان المسلم بسبب كراهية التصوير.

يعتبر خط الثلث من الخطوط اللينة العربية الأصيلة اشتقت في القرن الثالث الهجري[٣٥] من خط النسخ [٣٦]،ويعد من الخطوط التي ذاعت في أنحاء العالم الإسلامي ولم يلحظ

---

[٣٢] المرجع نفسه، ص٥٢٥.

[٣٣] المرجع نفسه، ص٥٣٦، سيف، مرجع سابق، ص ١٧٢

[٣٤] الباشا، مرجع سابق، ص٥٣٧

[٣٥] البقمي: موضي بنت محمد بن علي، نقوش إسلامية شاهدية بمكتبة الملك فهد الوطنية، دراسة في خصائصها الفنية وتحليل مضامينها، مكتبة الملك فهد الوطنية.الرياض،١٤٢١هـ/١٩٩٩م،ص١٣٥.نقلاً عن جورهان، النسخ والثلث،ترجمة غانم محمود، بغداد،١٩٨٦م، ص١٣

[٣٦] الطومار: اسم للصحيفة وقيل اسم لنوع من الورق يتميز بكبر حجمه حيث يبلغ عرض الورقة الواحدة ذراع كاملة ولذلك نجد أن هذا الخط يتميز يكبر حجمه حيث يبلغ سمك سن قلمه ٢٤شعرة من شعر الفرس المصفوفة بجانب بعضها ولذلك كان يستخدم لتوقيع الخلفاء على التقاليد والمكاتبات الرسمية ويتميز بضخامة حجمه ودقة نهايات حروفه بعدة مستويات فمثلاً الأجزاء المستديرة والحرف يكتب بوجه القلم والمدآت تكتب بسنة القلم، القلقسندي،ج٣،ص٤٦

بدرجة كبيره من الانتشار عند ظهوره، وقد اختلف في اصل تسميته بالثلث هل باعتبار التقوير والبسط أو باعتبار إن حجمه ثلث حجم خط النسخ الذي كان يكتب بـــه علـــى الطومار[٣٧].

وعندما وضعت لخط الثلث القواعد والنسب الثابتة اعتباراً من القرن ٦هـــ / ١٢م[٣٨] ، حيث أصبحت غالبية النصوص الكتابية سواء على العمارة أو التحف الفنية تكتب بهذا الخط ، ومنه احتل خط الثلث مكان الصدارة في كتابة شواهد القبور واستخدم بكثافة في العهد الأتابكي و الأيوبي والمملوكي والعثماني حيث أعجب به العثمانيين ونقلوه إلى بلادهم على أيدي خطاطين مصريين نقلوهم إلى تركيا[٣٩] .

- من مميزات هذا الخط :

١. عدم استخدام التوريق في حروفه إلا نادراً، وإن كتب به في بعـــض الأحيـــان على مهاد من الزخرفة النباتية.

٢. لا يجوز الطمس في حروفه مثل (العين ، الغين، الفاء، القاف، الميم، الهـــاء، الواو، اللام ألف المحققة ''لا'').

٣. تميز في العصر المملوكي بحروفه الكبيرة ولاماته المرتفعة التي كانت ترتفع إلى أعلى، في حين تنبسط حروفه الأفقية وتنزل إلى أسفل مما حقق لهذا الخط التوازن والتقابل(٤١) .

---

٣٧ فضائلي، حبيب الله، أطلس الخط والخطوط، تحقيق،د/محمد التونجي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ط١،دمشق ١٩٩٣م،ص٢٣٧،٢٤١

٣٨ خير الله، جمال، النقوش الكتابية على شواهد القبور الإسلامية مع معجم الألفاظ والوثائق الإسلامية، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق– مصر٢٠٠٧م، ص١٨٤.

٣٩ ابن الصايغ: عز الدين بن الأثير ، تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب ، تحقيق جلال ناجي ، تونس ١٩٦٧م صـــ ٣٧/٣٩.

قائمة المراجـــــع:

١. الحجري، الحاج محمد بن أحمد، مساجد مدينة صـــنعاء عامرهـــا وموفيهـــا، ط٢، بيروت،١٣٩٨هـــ.

٢. غيلان، غيلان حمود، محاريب صنعاء حتى أواخر القرن(١٢هـــ/١٨م)، إصـــدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء،٢٠٠٤م.

٣. ابن الصايغ، عز الدين بن الأثير ، تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتـــاب ، تحقيق جلال ناجي ، تونس ١٩٦٧م خير الله، جمال، النقوش الكتابية على شـــواهد القبـــور الإسلامية مع معجم الألفاظ والوثائق الإسلامية، العلم والإيمان للنـــشر والتوزيـــع، دســـوق– مصر٢٠٠٧م.

٤. فضائلي، حبيب الله، أطلس الخط والخطوط، تحقيق،د/محمد التـــونجي، دار طـــلاس للدراسات والترجمة والترجمة والنشر ط١،دمشق ١٩٩٣م.

٥. خير الله، جمال، النقوش الكتابية على شواهد القبور الإسلامية مـــع معجـــم الألفـــاظ والوثائق الإسلامية، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق– مصر٢٠٠٧م.

٦. الحداد، عبد الله عبد السلام، تطور الخط الكوفي في اليمن من١ صدر الإسلام وحتى نهاية العصر الأيوبي في اليمن سنة٦٢٦هـــ/١٢٢٩م، دراسة فنية تحليلية مقارنة بحث مقـــدم إلى مؤتمر النقوش والخطوط والكتابات في العالم عبر العصور المختلفة بمكتبة الإسكندرية ، ابريل٢٠٠٤م.

٧. البقمي، موضي بنت محمد بن علي، نقوش إسلامية شـــاهدية بمكتبـــة الملـــك فهـــد الوطنيـــة، دراســـة فـــي خصائـــصها الفنيـــة وتحليـــل مـــضامينها، مكتبـــة الملـــك فهـــد الوطنية.الرياض،١٤٢١هـــ/١٩٩٩م.

٨. سيف، علي سعيد، الأضرحة في الـــيمن مـــن القـــرن٤هـــــ/١٠م وحتـــى نهايـــة القرن١٠هـــ/١٦م، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه ، غير منـــشورة،١٤١٩هـــــ/١٩٩٨م. المطاع، إبراهيم أحمد، شاهد قبر القاضي الفقيه حسين بن عبد الله الدواري، مجلـــة الإكليـــل العدد٢٧.

٩. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، نهضة مصر للطباعـــة والنشر والتوزيع.

١٠. القلقشندي، أبي العباس أحمد بن علي، صبح الأعشى في صـــناعة الإنـــشاء ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،المؤســـسة المـــصرية العامـــة (نـــسخة مـــصورة عـــن الطبعـــة الأميرية)،الجزء ٣،٦.

١١. الحجري،محمد أحمد، مجموع بلدان اليمن وقبائلها، تحقيق إســـماعيل الأكـــوع، دار الحكمة اليمانية، صنعاء، ط٢، ١٤١٦هـــ/١٩٩٦م. ج١.

١٢. الواسعي، عبد الواسع بن يحيى، تاريخ اليمن، المطبعة السلفية، القاهرة،١٣٤٦هـــ

١٣. الشوكاني، محمد بن علي، البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن الـــسابع، دار الفكـــر المعاصر، بيروت، ١٩٩٨م.

١٤. ابن الحسين، يحيى، غاية الأماني في أخبار القطر اليماني، تحقيق: سعيد عاشور، القاهرة، ١٩٦٨م.
١٥. لطف الله، عيسى، روح الروح فيما جرى بعد المائة التاسعة من الفتن والفتوح،وزارة الإعلام والثقافة، صنعاء،ط١٩٨١،٢م،صنعاء،ط٢، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.
١٦. موقع الباحث العربي www.bheth.info.
١٧. موقع www.googleearth.coma

اللوحـــــــات

لوحة رقم (١)

لوحة ٢

لوحة رقم (٣ أ)

لوحة رقم (٣ ب)

لوحة رقم (٤)

لوحة رقم (٥)

لوحة رقم (٦)

لوحة رقم (٧)

لوحة رقم (٨ أ)

لوحة رقم (٨ ب)

لوحة رقم (٩) حرف الهاء مبتدأه في الكلمة ووسطها في اخرها

لوحة رقم (١٠ أ)

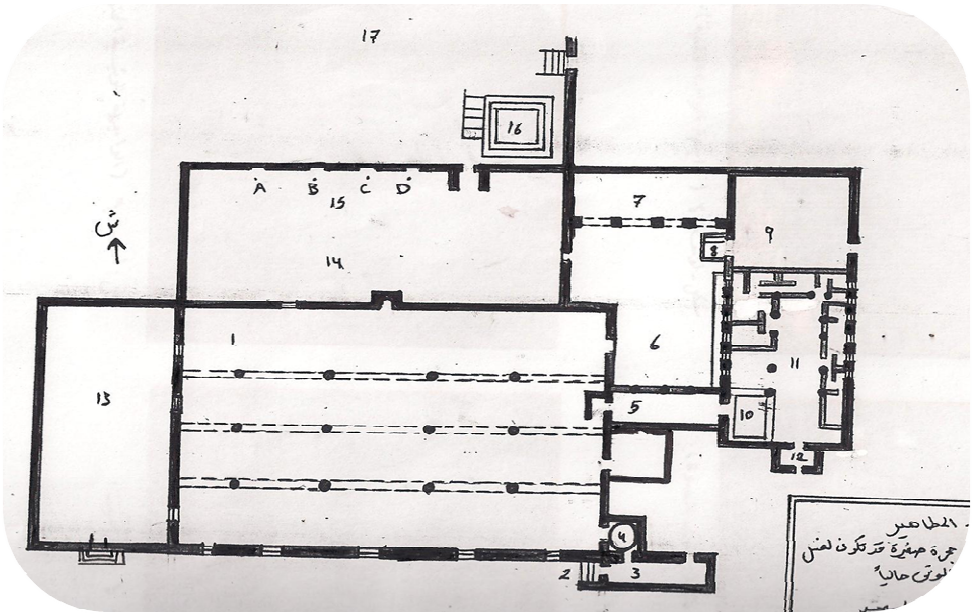
لوحة رقم (١٠ ب)

2007. 01. 09

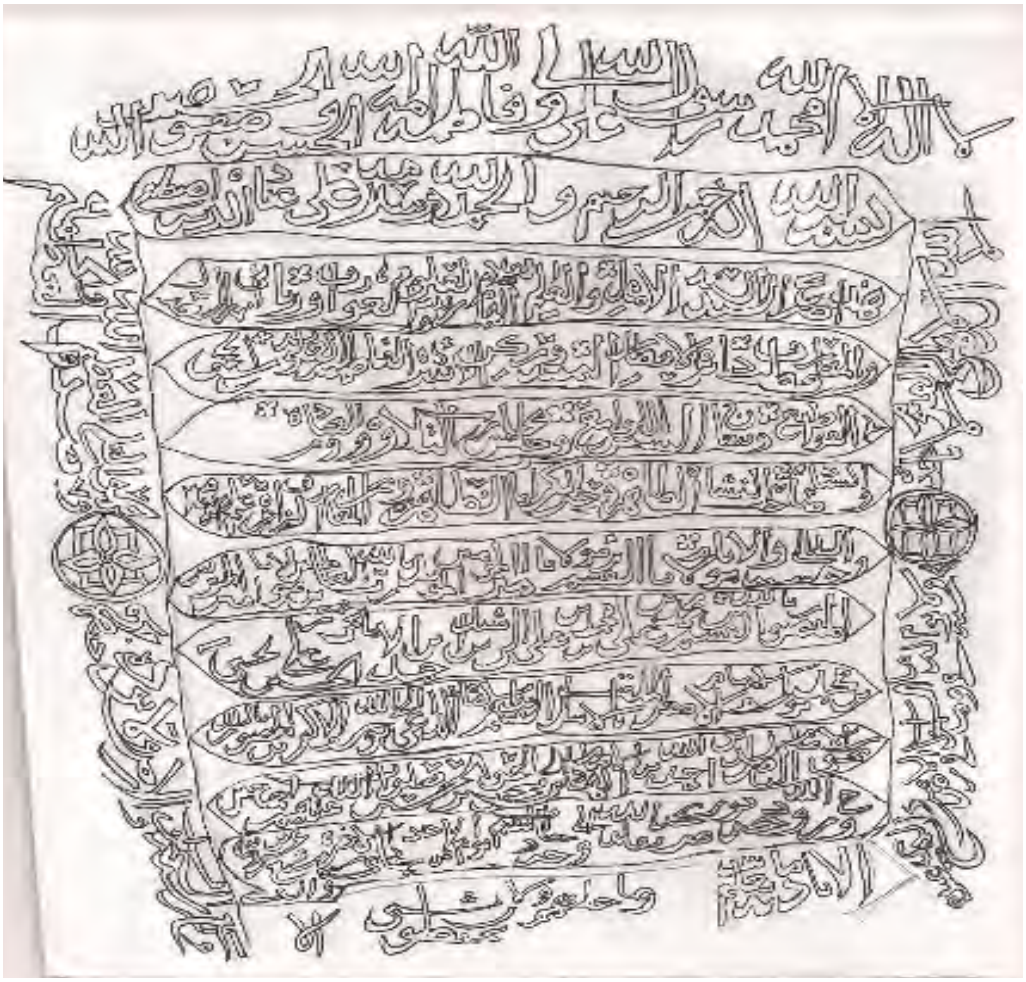
لوحة رقم (١٤ أ)

لوحة رقم (١٤ ب)

لوحة رقم (١٥ أ)



شكل ١ مسقط افقي لمخطط المسجد



شكل ٢ تفريغ لكتابات الشاهد (عمل الباحثة)

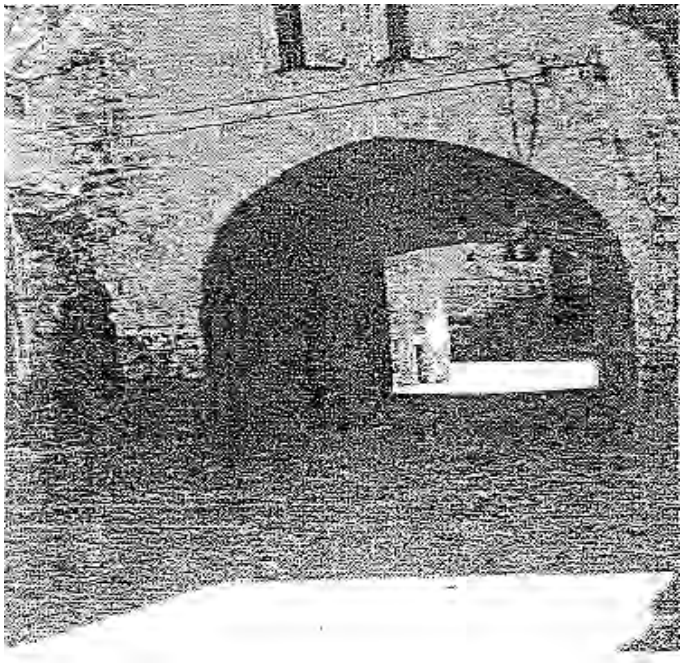
خان ابراهيم الخليل
"دراسة تاريخية واثرية ومعمارية"

د.سارة الشماس ♦

المقدمة

ان الإسلام جاء ليلبي جميع حاجات الإنسان المسلم الدنيوية والروحية فانعكست قيمه على مناحي حياته كافة،وتجسدت تلك القيم فيزيائيا على شكل عمارة إسلامية عظيمة تتصف بالشمولية من النواحي الوظيفية والجمالية ، فظهرت عمارة المساجد والمدارس و الخانات و القصور.....الخ.

ومن ضمن التعاليم التي جاء بها الإسلام لينظم حياة الناس اليومية في المعاملات تشجيع التجارة الحلال، والنهي عن الربا، لذلك اهتم المسلمون بالمباني التجارية المتمثلة بالأسواق ،وبناء الخانات لإيواء التجار المسافرين وبهائمهم لراحة والامان بعد طريق شاق وطويل.[١]



♦ جامعة الخليل – فلسطين.

[١] علام ، (٢٠٠٨) : ص٩ .

نبذة عامة عن الخانات

مفهوم الخان

الخان كلمة فارسية الأصل، بمعنى منزل مؤثث، مهيأ للطعام والشراب والنوم ، للمسافرين من التجار ،والحجاج والرحالة للإقامة المؤقتة.

ساهم العديد من العوامل في انتشار الخانات بشكل واسع في فلسطين :موقعها الجغرافي بين القارات ،وكونها حلقة وصل مابين مصر من جهة، وسوريا والعراق والجزيرة العربية من جهة أخرى [٢] تذكر المصادر التاريخية ان الخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز هو أول خليفة اتخذ الخانات للمسافرين،[٣]، وازدهر بناء الخانات في فلسطين خلال الفترة المملوكية الذي يعد العصر الذهبي للعمارة الإسلامية في مصر وبلاد الشام[4]

كان انتشار الخانات في فلسطين على الطرق الرئيسية ،بعضها في المدن كغزة، ونابلس، والرملة والمنية، وبعضها الآخر في مشارف المدن كخان يونس، وخان التجار ، كما تظهر على الخريطة في الشكل (١) واستمرت في الانتشار حتى منتصف القرن التاسع عشر[٥]

الهدف من بناء هذه الخانات في فلسطين :

- الإقامة والاستراحة للتجار والمسافرين .
- حماية التجار والحجاج من السرقة .
- محطات للبريد بين المدن. [٦]

الناحية المعمارية للخان

مربع الشكل له أبواب ضخمة . -

- غرف للمسافرين
- مخازن للبضائع
- دكاكين
- إسطبلات للحيوانات
- حمام

---

[٢] سالم، ٢٠٠٧.
[٣] أبو خلف ، ٢٠٠١:ص٩١.
[٤] سالم ، ٢٠٠٧.
[٥] أبو خلف ، ٢٠٠١:ص٩١.
[٦] سالم، ٢٠٠٧.

– مسجد
البناء يلتف حول ساحة مكشوفة يتكون من طابقين
الأول : للخدمات
الثاني : للسكن
مثل خان المنية في طبريا ، أما الخانات داخل المدن فليس لها أبراج أو أسوار للحماية [٧]

الفرق مابين الوكالة والخان

كلمة الوكالة تعني الوكالة التجارية ،أي ان الوكيل الذي يتولى خدمة سواء في البيع أو خزن البضائع أو أي خدمة يقدمه يتقاضى عمولة مقابل هذه الخدمات ، وكان للوكالة مهام أخرى كمركز للأنشطة التجارية ، وجباية الضرائب من قبل بيت المال . الخان فهو أشمل ،حيث يستعمل كمرادف للفندق والاستراحة، وكذلك كان يقوم بإيواء التجار .مع بضائعهم وتسهيل معاملاتهم التجارية[٨].

أصبحت الخانات في القرنين الثامن والتاسع الهجريين تمثل نوعا من الاستثمار ، مما دفع الكثيرون من الأمراء والأثرياء لإنشائها وبعضها أنشئ من أجل الأجر والثواب ، حيث تم وقفها على مؤسسات دينية ،مثل: المسجد الإبراهيمي في مدينة الخليل ، أو على الفقراء بشكل عام ،و منهم يوقف على الخانات أوقافا، مثل الأراضي الزراعية أو حمامات أو العقارات ، يتم صرف ريعها على رعاية الخان والإنفاق [٩]

ومن أهم الخانات التي مازال أثرها ماثلا حتى وقتنا الحاضر في الخليل :(**مخطط ١**
خان إبراهيم الخليل

اشتهرت مدينة الخليل بأسواقها التجارية ،لموقعها في مركز متوسط وموصل بين بلاد الشام ومصر تعد مدينة الخليل في جنوب فلسطين مركزا تجاريا مهما ، لوقوعها في قلب منطقة زراعية غنية ، ولمكانتها الدينية أيضا .[١٠]

يقع في البلدة القديمة في مدينة الخليل مقابل بوابة حارة بني دار من جهة الشرق ، وجنوب حمام إبراهيم الخليل (المتحف) ومن الغرب قنطرة الأوقاف التي تؤدي الى سوق الخضار المركزي في المدينة (الحسبة القديمة) حيث تبلغ المساحة الإجمالية للخان ١٦٦٨م٢

[٧] العسلي ١٩٨٢ : ٣٩.
[٨] العسلي ،١٩٨٢: ص٤٠.
[٩] العسلي ،١٩٨٢: ص٤١.
[١٠] أبو صالح ، ٢٠٠٠:ص ١٦٩.

تاريخ تأسيسه

بسبب عدم وضوح الكتابة التي تعلو باب الخان لتآكل الحجر ، يصعب تحديد تاريخ تأسيس الخان ، ولكن من خلال الاعتماد على عناصره المعمارية كالقباب الضحلة ، والعقود المتقاطعة ، والحنيات البارزة في البناء التي توجد في نسيج المبنى، فانه يرجح تاريخه للفترة العثمانية. [١١]

ولكن في الفترة الأخيرة قامت الأوقاف بإزالة الأبنية القديمة وبنت مكانها مبنى الأوقاف عام ١٩٨٧م [١٢] ، يبدو أن الخان أنشئ في عام ١٧١٧ م كما ذكره كتاب(الخليل عربية إسلامية) لمحمد أبوصالح [١٣]وفي عام ١٩٩٧م أنهت لجنة اعمار الخليل ترميم ما تبقى من الخان ثم استأجرت القسم السكني منه ، وفترة أحداث انتفاضة الأقصى أصبحت منطقة عسكرية مغلقة من قبل سلطات الاحتلال ، حيث نقل مقر لجنة الاعمار منها الى قصر الدويك بجانب المسجد الإبراهيمي[١٤]

الوصف المعماري للخان

(مخطط ٢

الخان مبني بمداميك منتظمة في الواجهة الرئيسية لقنطرة الخان والغرف السكنية ،واستخدم الحجر الأصفر المدقوق دقا ناعما .

أما بقية أجزاء المبنى ومبنية بمداميك غير منتظمة من حجر أصفر. وأما الجدران الداخلية والمقاطع في الجدران والأسقف فهي مبنية من أحجار الدبش والريش، ومادة الربط هي الجير .

تسقيف الخان : تم بأكثر من طريقة

القنطرة الرئيسية :لمدخل الخان عبارة عن عقد مخموس بمركزين

الدكاكين: سقف قبو برميلي

غرف السكن :عقود متقاطعة تنتهي أحيانا بقبة كروية مرتفعة أعلى السطح ، وهذه القبة مفرغة من الداخل ، تستند عليها العقود الأربعة.

سطح الخان: متعدد المناسيب

سطح الطابق الأرضي مكشوف جاء على ثلاثة مناسيب، وهي مستوية تقريبا فيها ميول لتصريف مياه الأمطار، وهذا السطح يوصل الى غرف السكن .

سطح الطابق الأول يتكون من مستويين :

السفلي منها مستو تقريبا

العلوي فهو يحتوي على ثلاث قباب فوق السطح

---

[١١] أمل،٢٠٠٩: ص٦٤.

[١٢] المصدر السابق.

[١٣] أبو صالح ، ٢٠٠٠:ص ١٦٩ .

[١٤] أمل،٢٠٠٩: ص٦٤.

- المواد المستخدمة في بناء الخان هي مواد بناء تقليدية قديمة
حجر الدبش
الجير
مادة التحميل الرئيسية هي الحجر
مادة الربط الأساسية هي الجير

يتشكل الخان من

المدخل :

يتم الدخول الى الخان عبر مدخل قنطرة الخان من جهة الشرق ، والتي تربط بين الساحة الرئيسية والساحة الداخلية.

الطابق الأرضي : (مخطط٣

مستطيل الشكل ، أرضيته مقصورة بقصارة عربية ، مسقوف بقبو نصف اسطواني ، يتكون من :

قنطرة وساحتين داخلتين

ودكاكين تجارية يرجح أنها كانت تستخدم لتخزين البضائع وإسطبلات الحيوانات سابقا خلال فترة العثمانية .

وفرن

الطابق الأول :

يقع في الجزء الأمامي من الخان ، ويتكون من

أربع غرف نوم ،و حمام

صالة ،و ممر

مطبخ ،و خزان ماء

ويقسم الى قسمين وذلك بسبب اختلاف الارتفاع الجزء الجنوبي الشرقي يقع فوق القنطرة ، وهو الأعلى ، ويتم الدخول إليه من خلال درج ، أما الجزء الشمالي الغربي فهو اقل ارتفاعا لأنه مقام فوق سطح الدكاكين في الطابق الأرضي .

يتم الوصول إليه عن طريق درج حجري من خلال الساحة الداخلية ، ومن خلال درج آخر عبر الساحة الجانبية والمرور فوق أسطح دكاكين الطابق الأرضي .

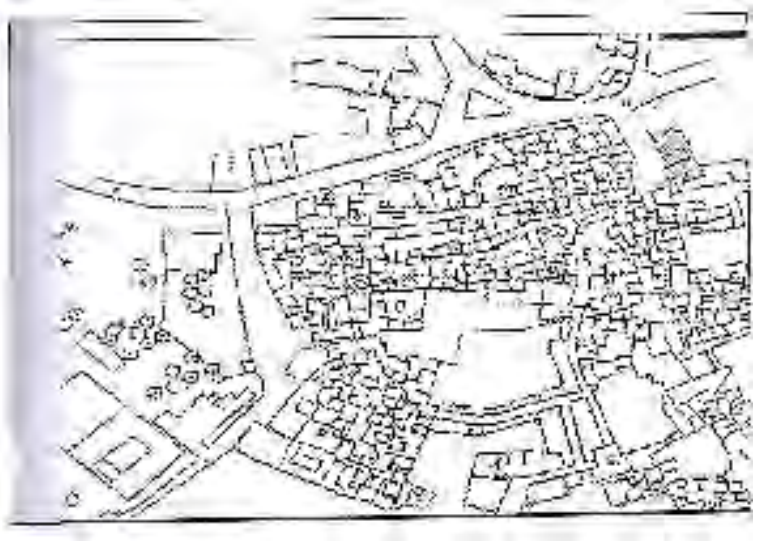
التوصيات

- الاهتمام بالمعالم التاريخية في مدينة الخليل
- الحرص على توثيق المعالم التاريخية التي سيطرة عليها سلطات الاحتلال الإسرائيلي في مدينة الخليل .

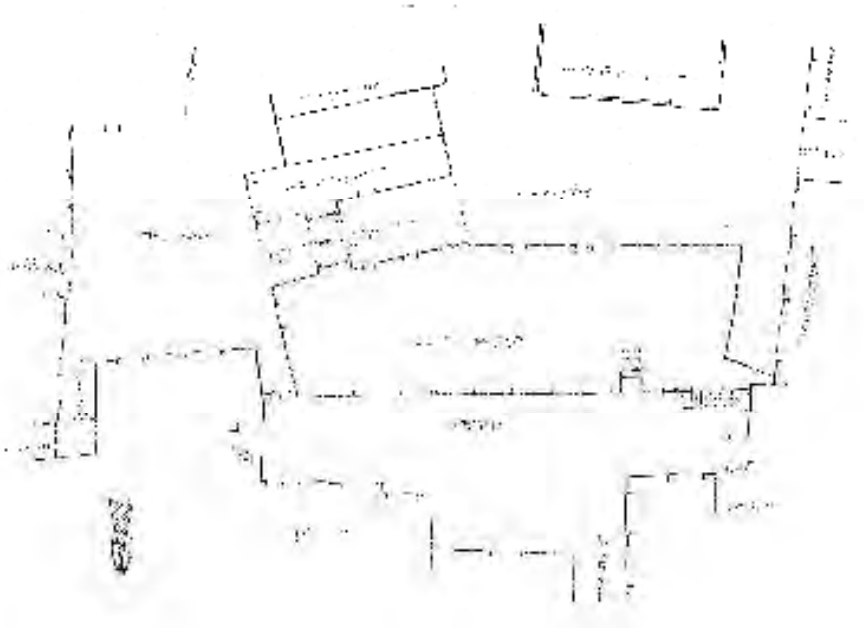
المراجع والمصادر

*عتمة ،محمد.(٢٠٠٨):الخصائص المعمارية للخانات الإسلامية،جامعة النجاح،نابلس.
*العسلي ،كامل .(١٩٨٢):من أثارنا في بيت المقدس .جمعية عمال المطابع التعاونية ،عمان.
*أبو خلف ، مروان .(٢٠٠١):من معالم الحضارة الإسلامية في فلسطين .منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة ،ايسيسكو.
*أبو صالح ، محمد .(٢٠٠٠):الخليل عربية اسلامية.مطابع دار الأيتام الإسلامية ، القدس.
سالم ،عيد.(٢٠٠٧): الفن الإسلامي في منطقة البحر المتوسط .مؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت.
*عمرو، أمل .(٢٠٠٩): حارة بني دار في مدينة الخليل. رسالة ماجستير ،القدس.

الصور

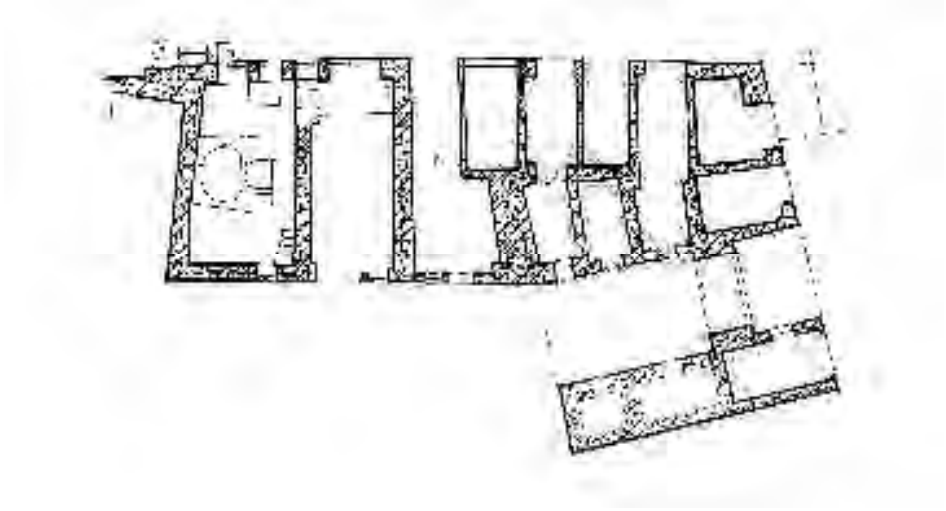


(مخطط ١)



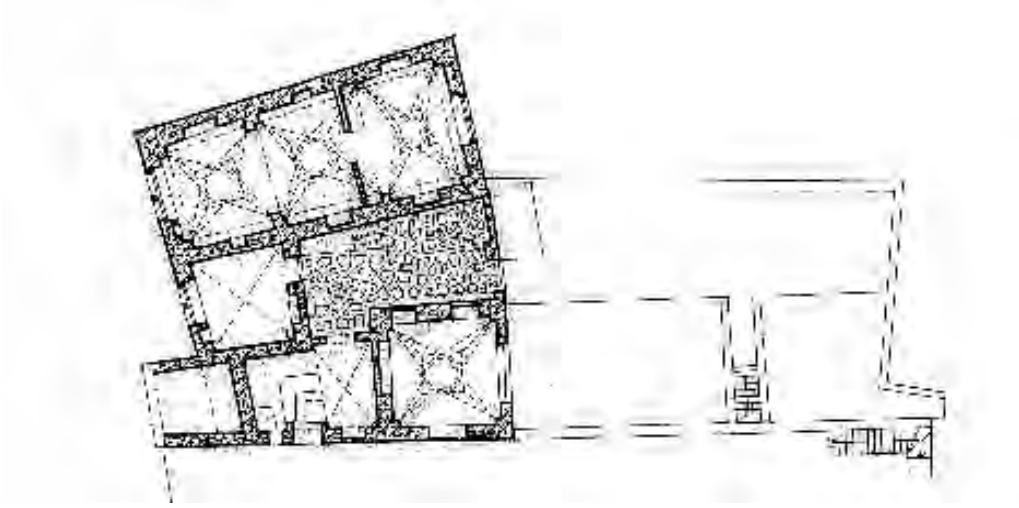
(مخطط ٢)

تخطيط يمثل خان إبراهيم الخليل بالنسبة للمباني التاريخية المجاورة



(مخطط ٣)

الطابق الارضي



الطابق الاول

تمثال محمد علي بمدينة قولة باليونان
"دراسة آثارية فنية مقارنة"

د.سامح فكري البنا♦

مقدمة :

لعل الباحث والقارىء الجيد لتاريخ الأسرة العلوية بصفة عامة وتاريخ محمد علي باشا[١]بصفة خاصة يجد نفسه حائراً ، إذ أن هناك الكثير من المؤرخين الذين استفاضوا فى ذكر إيجابيات هؤلاء الحكام فى مصرومدى إسهاماتهم ، ولا سيما فترة حكم محمد علي ، وهناك آخرون أوردوا كثيراً من سلبياتهم ، وعابوا عليهم بعض سياستهم ولا سيما الاقتصادية ، إلا أن هذا الأمر يبدو مختلفاً لدى دارسى الآثار والفنون الإسلامية ، فعلى الرغم من العلاقة الوطيدة بين علم الآثار وعلم التاريخ إلا أن دارس الآثار والفنون الإسلامية فى فترة الأسرة العلوية لا يمكنه إنكار ان هذه الإسرة التى حكمت مصر قرابة القرن ونصف من الزمان قد خلفت تراثاً معمارياً وفنياً ضخماً ، ومن ثم فان هناك حقيقة شبه مطلقة لدى علماء الآثار مؤداها أن حكام هذه الأسرة كانوا رعاة فنون لامحالة ، أيا كانت سياستهم ، وأيا كان من قام ببناء عمائرهم أو أنتج فنونهم .

والواقع أنه لا يمكن لدارس الآثار أن يغض الطرف عن هذا العدد الضخم من القصور والفيلات والعمائر الخدمية التى ترجع لهذه الفترة ، والتى تتواجد فى كل بقعه من بقاع مصر، كما أنه لا يمكنه أن يغفل ما تزدان به هذه المنشآت من فنون زخرفية تعكس العديد من التأثيرات الفنية ، ولا يمكنه أخيراً أن لا يرى هذا العدد الضخم من التماثيل[٢] المعدنية التى يتواجد بعضها فى عدد من قصور هذه الفترة ،والبعض الآخر مازال موجوداً فى الميادين العامة .

♦ مدرس الآثار والفنون الإسلامية بقسم الآثار كلية الآداب – جامعة أسيوط.

[١] راجع ندوة مصر فى عصر محمد علي إصلاح أم تحديث ، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية بمناسبة مرور ١٥٠ عاماً على رحيل محمد علي باشا ، تحرير عباس (رءوف) ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ٢٠٠٠م.

[٢] عرف الفيرروز ابادى الصورة بأنها الشكل أو النوع أو الصفة وكذلك تعنى التمثال،وتجدر الاشارة أنه لا يمكن للباحث تناول دراسة آثارية فنية عن تمثال دون التطرق إلى موقف الإسلام من التصاوير أو التماثيل ، والواقع أن العديد من علماء الآثار والفنون الإسلامية وغيرهم قد استفاض فى تناول هذا الأمر مما يجعلنا هنا لانذكر سوى ما انتهت به هذه الدراسات حيث ترى احدى هذه الاراء انه بالنسبة للقرآن الكريم لا توجد فيه إشارة صريحة لفن التصوير أو الصور وإن كان هناك من يرى انه يشتمل على موقفين مختلفين فيما يخص الصورة المجسمة أى التمثال ، ونجد الموقف الأول فى سورة سبأ (سورة سبأ الآيات ١٢ ،١٣) عند الحديث عن سيدنا سليمان وتسخيره الجن فى عمل التماثيل والقصور الشامخة وغيرها،وهنا تجدر الإشارة إلى ان هذا الموقف لا يمكن القياس عليه لأنه من المعجزات والنعم التى وهبها الله لنبيه ورسوله سليمان بن داود وغير قابلة للتكرار. أما الموقف الثانى نجده فى سورة الأنبياء (سورة الانبياء ،الآيات ٥١: ٥٩) عند الحديث عن سيدنا إبراهيم=

وتتناول هذه الدراسة أحد هذه التماثيل[٣] ، والتمثال المقصود هنا هو تمثال لمحمد علي باشا مؤسس الأسرة العلوية بمصر ، وقد شكله المثال وهو يمتطى صهوة جواده ،والواقع أن هناك العديد من الأسباب التى دفعتنى لعمل هذه الدراسة أهمها ما يلى:

=واستنكاره الأوثان التى يعبدها قومه من دون الله. راجع فرغلى(ابو الحمد محمود) ، التصوير الإسلامى نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ،الدار المصرية اللبنانية ١٩٩١ ، ص ٢٢ ،كذلك راجع الباشا(حسن)، فنون التصوير الإسلامى فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٤م، ص ص١٠ ،١١.

أما عن الأحاديث النبوية فنجد ان الدراسات السابقة بينها شبه اتفاق انها تتدرج من الشدة إلى التخفيف بخصوص النهى عن التصوير بحيث يمكن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات الأولى تضم بعض الأحاديث التى تنهى عن التصوير وتتدد بالمصورين . راجع فرغلى(أبو الحمد محمود)، التصوير الإسلامى، ص ٢٣ نقلا عن:سابق(السيد)،فقه السنة ،المجلد الثانى ج ٥ ، ٦، ٧ ، ٨ ،ص ٥٧ ، ٥٨ . ، وتضم المجموعة الثانية بعض الأحاديث التى تبيح الصورة التى لا ظل لها كالصور الجدارية والصورعلى الورق أوعلى الستور. راجع الحلوجى (عبد الستار)، المخطوط العربى ، مكتبة مصباح ، المملكة العربية السعودية الطبعة الثانية ١٩٨٩م ، ص ١٨٣ نقلا عن صحيح مسلم ١٤ : ٨٥ ، وصحيح البخارى ٧ : ١٦٨. ، كما تضم المجموعة الثالثة بعض الأحاديث التى تبيح صور لعب الاطفال كالعرائس ونحوها وربما كان من بين الأسباب فى ذلك إثارة غريزة الأمومة عند الشابات الصغيرات . راجع فرغلى(أبو الحمد محمود)، التصوير الإسلامى ، ص ص ٢٤ ، ٢٥.

إذن فالإسلام لا يحرم التصوير تحريماً مطلقاً فمن الصور ما يتخذ لأغراض التعليم أو للتثبت من الأشخاص ،وهذه وأمثالها لا شيء فيها هذا إذا كانت مسطحة وحتى الصور المجسمة تباح إذا كانت هناك ضرورة تعليمية كنماذج الأجسام البشرية التى يدرس عليها طلاب الطب والتشريح ، بدليل أن النبى صلى الله عليه وسلم سمح لعائشة أن تحتفظ بما كان عندها من الدمى لتعليم التربية والأمومة، ومن القواعد الأصولية الشرعية أن للوسائل أحكام الغايات والمقاصد ، فإذا كانت الصور تتوقف عليها بعض أحكام شرعية أو معالجات طبية أو كشف مسائل علمية كان اتخاذها ولا شك من المرغوب فيه شرعا ، وإن كانت لمجرد الزينة واللهو المباح كان اتخاذها مباحا ، وأما إذا كانت تتخذ للتعظيم والعبادة والتبرك ونحو ذلك فهى حرام قطعا ، معذب صانعها ، ومعذب متخذها . راجع الحلوجى (عبد الستار)، المخطوط العربى ، ص ١٨٤ ، حاشية رقم ١٥ ص ١٨٤ .

[3] تجدر الإشارة هنا ان التماثيل الآدمية التى عثر عليها فى القصور الأموية أقدم أنواع التماثيل الإسلامية، ومن هذه القصور قصرا الحير الغربى،وخربة المفجر، وقد جمع الفنانون فى زخرفة هذين القصرين بين طريقة النحت السطحى ،وطريقة النحت العميق،ثم أضافوا إلى هاتين الطريقتين التماثيل الكبيرة فى اوضاع ثابتة ومتحركة ، ولا شك أن هناك تشابها واضحا بين التماثيل فى قصرى الحير الغربى وخربة المفجر من حيث الأسلوب وطريقة التنفيذ التى تعكس آثار الثقافة الهلينستية البيزنطية التى كانت سائدة فى بلاد الشام، ويمكن القول بأنه إذا أضيفت التماثيل فى قصر الحير الغربى إلى التماثيل فى قصر خربة المفجر لتألفت منها جميعاً **مرحلة من مراحل النحت فى العالم الإسلامى بوجه عام** وفى سوريا بوجه خاص حيث تعطينا تماثيل السيدات الكاملة فكرة واضحة عن **أسلوب النحت فى بداية العالم الإسلامى** والتى تتمثل فى تشكيل تماثيل كاملة لسيدات بأجساد ممتلئة .حسن (هناء محمد عدلى) ، التماثيل فى الفن الإسلامى كلية الآداب ،جامعة حلوان ٢٠٠٨م، ص ص ٨٠ ، ٨١، كذلك انظر لوحات أرقام ١،٢، ١١ ، ١٢ ، ١٣ .

-موقع التمثال والآمر بعمله وصانعه ، فالتمثال يقع بمدينة قولة باليونان موطن رأس محمد علي، وقد يبدو هذا الأمر فى البداية أمراً غير لافت للنظر ، إلا أنه حينما نعلم أن هذا التمثال قد عُمل بأمر من الجالية اليونانية بالإسكندرية بمصر فى الثلاثينيات من القرن العشرين ، ثم قام بعمله نحات يونانى ليقام فى موقعه الحالى فلا شك أن هذه الأمور جميعها تثير العديد من التساؤلات ، فعلى سبيل المثال لا الحصر لماذا تأمر الجالية اليونانية بالإسكندرية بعمل تمثال لمحمد علي بعد وفاته بأكثر من ثمانين عاماً ؟ ولماذا الجالية اليونانية هى التى تأمر بعمل التمثال ، وليس غيرها من الجاليات التى كانت متواجدة خلال حكم الأسرة العلوية؟ والسؤال الأكثر أهمية هل وفق مثال هذا التمثال فى عمل تمثال لمحمد علي وهو لم يعاصره أم لا ؟ وغيرها من الأسئلة التى تجعل الباحث فى حالة بحث مستمر لإيجاد الأجابات المأمولة .

- إن دراسة هذا التمثال أثرياً و فنياً هى بمثابة لبنة تضاف لقليل من الدراسات والبحوث التى تناولت فنون القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين ، والتى قام بها بعض الباحثين الأجلاء[٤] ، وهى بلاشك محاولة لإنصاف حكام الأسرة العلوية بوصفهم رعاة فنون ، بغض النظر عن سياستهم فى إدارة شئون البلاد.

- من المعروف تاريخياً أن محمد علي قد شن على اليونان حروب عرفت بحروب المورة[٥](١٢٣٧-١٢٤٤هـ/١٨٢١-١٨٢٨م) بقيادة ابنه إبراهيم لإرضاء السلطان العثمانى ، ولتحقيق مصالح شخصية ، والسؤال الآن كيف يتسنى لليونانيين أو بالأحرى الجالية اليونانية بالإسكندرية الأمر بعمل تمثال لمحمد علي تخليداً لذاكراه ؟ أليس فى ذلك شيء من التناقض ، والواقع أن هذا السؤال على وجه الخصوص كان من أهم الأسباب الدافعة لإتمام هذه الدراسة.

-يمكن من خلال دراسة هذا التمثال عقد مقارنة بينه وبين تماثيل أخرى من فترة الأسرة العلوية للوقوف على بعض أوجه التشابه والاختلاف بين هذه التماثيل .

---

[٤] انظر على سبيل المثال لا الحصر: الفرماوى (عصام عادل)، كرسى عرش محمد علي باشا "دراسة أثرية فنية " ،عدد ٥٨ ، مجلة كلية الآداب ، جامعة المنيا ٢٠٠٥م. - نور (حسن)، تحف زجاجية وأخرى بلورية من عصر الأسرة العلوية ، دراسة أثرية فنية لنماذج من القرن ١٣هـ/١٩م ،مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الثانى والعشرون ،مارس ١٩٩٩م ،ملحق الجزء الأول - مسعود (محمود) ،الميداليات المصرية المصنوعة فى عهد محمد علي وأسرته، دراسة أثرية فنية ،دكتوراه كلية الآثار جامعة القاهرة ٢٠٠٣م - إبراهيم (سميه حسن محمد)، النياشين والأوسمة فى أسرة محمد علي (مجموعة متحف الفن الإسلامى) ،القاهرة ٢٠٠٣م - إبرهيم (سمية حسن محمد)، تماثيل الخالدين فى ميادين مصر، دار الحكيم للطباعة ، الطبعة الثانية ٢٠٠٦م .

[٥] لمزيد من التفاصيل عن هذه الحروب انظر: الرافعى (عبد الرحمن)، عصر محمد علي، دار المعارف ١٩٨٩م ، الطبعة الخامسة ، ص١٨٩ : ص ٢١٦.

ولإتمام هذه الدراسة واجهتنى بعض الصعوبات لعل أولها قلة الدراسات العربية التى تناولت موضوع التماثيل فى الفن الإسلامى[٦] بصفة عامة والتماثيل فى الإسرة العلوية بصفة خاصة[٧] ، وثانيها أن بعض ما كُتب عن هذا الموضوع كُتب باللغة اليونانية ، مما جعلنى أستعين بأحد الزملاء الأجلاء[٨] لترجمة ما يتعلق بالموضوع ، ولعلى أذكر هنا أحد المراجع المهمة التى كتبت عن مدينة كافالا باليونانية ، وهذا الكتاب لمؤلفة تدعى رومانيا ستفرو واسم الكتاب (كفالا) ونشر وطبع بنفس المدينة عام ١٩٧٢م [٩].

أما عن ثالث هذه الصعوبات فإن التمثال موضوع الدراسة ليس بمصر ، وبالتالى فعند التأكد من أية معلومة نرجع إلى الصور التى بين أيدينا والتى حرصنا أن يكون بعضها تم تصويره حديثا وتم نشره على أحد المواقع الإلكترونية ، والبعض الآخر قديم نسبياً تم الحصول عليه من خلال بعض المراجع العلمية.

وسوف أتناول موضوع { تمثال محمد علي بمدينة قولة باليونان "دراسة آثارية فنية مقارنة"} من خلال قسمين **القسم الأول** ويشتمل على الدراسة الوصفية ، والتى تتضمن موقع التمثال ، وأهمية مدينة قولة التى يقع فيها التمثال جغرافياً وتاريخياً وأثرياً ، والآراء والروايات التى قيلت فى تأصيل أسم هذه المدينة، كما تتضمن الدراسة الوصفية أيضا ترجمة عن صاحب التمثال من خلال التركيز على علاقته بمدينة قولة التى يتواجد بها التمثال ودوره السياسى تجاه بلاد اليونان، بالإضافة إلى دوره الحضارى تجاه مدينة الإسكندرية، وأخيراً دوره تجاه الجالية اليونانية بالإسكندرية تلك الجالية التى أمرت فيما بعد بعمل التمثال موضوع الدراسة ،أما عن آخر جزء فى هذا القسم فيتناول الأسلوب الصناعى والوصف الفنى الدقيق للتمثال موضوع الدراسة بكل

---

[٦] على الرغم من قلة الدراسات التى تناولت موضوع التماثيل فى الفنون الإسلامية إلا أنه توجد بعض الدراسات القيمة التى تناولت هذا الموضوع ومن بين هذه الدراسات القيمة التى تناولت هذا الموضوع انظر: حسن (هناء محمد عدلى) ، التماثيل فى الفن الإسلامى ، كلية الآداب ، جامعة حلوان ،٢٠٠٨م.

[٧] إبراهيم (سمية حسن محمد)، تماثيل الخالدين فى ميادين مصر، دار الحكيم للطباعة ، الطبعة الثانية ٢٠٠٦.

– على(سيدة امام) ، دراسة لأشغال المعادن المدنية فى عصر أسرة محمد علي فى ضوء متحف قصر عابدين ومتحف قصر المنيل ومتحف كلية طب القصر العينى ، رسالة ماجستير، كلية الآثار جامعة القاهرة ٢٠٠٦م.

– رزق(عاصم محمد)،أطلس العمارة الإسلامية والقبطية بالقاهرة، مكتبة مدبولى ٢٠٠٣م.

[٨] أتوجه هنا فى هذا الموضع بكثير من الشكر والتقدير إلى الزميل العزيز الدكتورمحمد خليل رشدى مدرس اللغة اليونانية واللاتينية بكلية الآداب جامعة أسيوط فقد قام بمساعدتى فى ترجمة المراجع اليونانية التى استعنت بها فى هذه الدراسة.

[9] Σταύρου, P. Καβάλα. Άλλοτε και Τώρα. Καβάλα, 1972

تفاصيله ، أما **القسم الثانى** من الدراسة فيشتمل على الدراسة التحليلية التى تتضمن دراسة بعضاً من العناصرالزخرفية المجسمة التى ظهرت فى التمثال موضوع الدراسة مثل(الحصان ، لبادة أو عراقة الحصان ، السيف ، الطبنجة) حيث تعد هذه العناصر من العناصر الفريدة التى تميز فترة عصر الأسرة العلوية ، ثم ينتهى هذا القسم بدراسة مقارنة بين تمثال محمد علي (موضوع الدراسة) وبعض نماذج التماثيل المشابهة، ثم تنتهى الدراسة بالخاتمة وأهم نتائج الدراسة .

أولا: الدراسة الوصفية :

موقع التمثال (لوحة ١)

يقبع التمثال(موضوع الدراسة) فى مواجهة المنزل الذى ولد فيه محمد علي، وفى ميدان صغير نسبياً يُعرف (بميدان محمد علي) والذى يقع بدوره فى مدينة قولة باليونان، وتجدر الإشارة هنا أن تسمية هذا الميدان باسم (محمد علي) إنما تدل على مدى احتفاء اليونايين من مدينة قولة – موطن رأس محمد علي– بشخصية محمد علي ومدى حرصهم على تخليد هذه الشخصية، فلم يكفهم بقاء منزله والحفاظ عليه، بل وضعوا تمثاله الذى تبرعت به الجالية اليونانية بالإسكندرية أمام منزله ، كذلك أطلقوا على الميدان اسمه ، وتجدر الإشارة هنا ونحن بصدد الحديث عن موقع التمثال إلى مدينة قولة والتى يعد ميدان "محمد علي" والذى يقع فيه التمثال موضوع الدراسة جزءا من هذه المدينة التى لها أهمية جغرافية وتاريخية وأثرية مهمة.

*قولة (كافالا) جغرافياً:

قولة أوكافالا تكتب باليونانية(Καβάλα)، وبالإنجليزية (Kavala)،وبالتركية العثمانية (قولة)، وهى مدينة يونانية تقع في شمال البلاد ضمن منطقة مقدونيا الشرقية وتراقيا الإدارية، وهي مركز مقاطعة تحمل اسمها نفسه ضمن هذه المنطقة الإدارية ، وتقع المدينة على الساحل الشمالي لبحر إيجة (شكل ١، ٢)، وترتفع عن مستوى سطح البحر حتى قمم تلال **(ماندرا كاري)** ،وهى تعد المرفأ البحري الأول لمقدونيا الشرقية، وإلى الجنوب منها تقع جزيرة ثاسوس على بعد ٢٠ كيلومتر، وتبلغ مساحة المدينة 112.6 كم^2 ، فى حين يبلغ عدد سكان المدينة حوالي ٦٥ ألف نسمة[10]

*الآراء التى قيلت فى مسميات مدينة قولة :

هناك العديد من الآراء والروايات التى قيلت فى تأصيل أو اشتقاق مسمى مدينة كافالا أو قولة وسوف نعرض هنا لأهم هذه الآراء والروايات ، وأول هذا الآراء يذهب إلى أن قرية قولة تحتل صخرة موغلة فى مياه البحر وتظهر من بعد على هيئة رأس جواد ، وقد تملكها الجونيويون والبنادقة زمناً طويلاً ، وكانت تسمى (لاكوال) أى

[10]http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D8%A7%D9%81%D8%A7%D9%84%D8%A7

الحصان باللغة اللاتينية ، أو " قل" الإغريقية ، نسبة إلى هذه الصخرة التى قامت عليها القرية ، وقد حرفت مع الزمن إلى " كافالا " وحرفت باللغة العربية إلى " قولة " التى كان سكانها من رعايا الدولة العثمانية شأنهم شأن رعايا الدولة العثمانية فى كافة القرى بمصر أو العراق أو أى مكان آخر لهم الحقوق نفسها وعليهم الواجبات نفسها.[١١]
وهناك رواية أخرى تذهب إلى أن الإسكندر عندما كان عمره سبعة عشر عاما كان لدى والده فيلوبوس حصان أسمه فوكيفالو ، والذى كان غير مروض وشرس ، ولم يستطع أحد أن يمتطيه ، وقد لاحظ الاسكندر أن هذا الجواد كان يفزع من رؤية ظله ويأخذ فى الجرى، وفى أحد الأيام بعد أن كان الخدم قد أخرجوا هذا الجواد من الإصطبل أمسك الإسكندر اللجام بعنف وجذبه واستطاع بقفزة واحدة أن يمتطى هذا الجواد ، وتوجه به ناحية الشرق حتى لا يرى ظله إلى أن وصل إلى المدينة ممتطياً الجواد ،وهناك قال الاسكندر فى سعادة "يا لها من امتطاءة جميلة"[١٢]
كما توجد رواية اخرى تذهب إلى أن الأسم القديم للمدينة كان مدينة سكافالا ، والتى عرفت منذ عام ٤٧٠ ق.م، وقد مرت هذه المدينة بعدة حروب إلى ان دمرت فى بداية الاحتلال التركى العثمانى وبمرور الزمن عرفت بأنها مدينة سكافالا الجديدة ثم لم يعد يستخدم لقب الجديد فى تسمية هذه المدينة وفى العصور الحديثة اختفى حرف (س أو ε باليونانية) من اسم المدينة خاصة عندما بدأ الأتراك يلقبون المدينة باسم اسكى كافالا والتى تعنى كافالا القديمة حتى يميزون بينها وبين المدينة الجديدة ، وهناك رأى يذهب إلى أن أسم كافالا قد تم اشتقاقه من كلمة Cavallo أو Cablo والتى تعنى الجواد باللغة الايطالية .[١٣]
ويلاحظ فى الروايات السابقة وغيرها والتى قيلت بخصوص تأصيل اسم مدينة كافالا أو قوله أن الجواد أو فكرة امتطاء الجواد عنصراً مشتركاً فى غالبية هذه الروايات ، ولعلنا هنا نتساءل هل هذه الروايات أو بعضاً منها كان فى ذهن النحات الذى قام بنحت تمثال محمد علي موضوع الدراسة ؟ وإذا ما سلمنا بصحة هذه الفرضية فهل كان هذا سبباً وراء حرص هذا النحات أن ينحت تمثالاً لمحمد علي وهو يمتطى صهوة جواده ؟ الواقع لا يمكن الجزم بصحة هذه الفرضية ، وإن كنا نميل إلى الترجيح بأن النحات وكذلك يونانى مدينة كافالا القاطنين بمدينة الإسكندرية والذين يرجع لهم الفضل الأول فى الأمر بعمل هذا التمثال لا بد وأن يكون لدي بعضهم على أقل تقدير فكرة عن بعض من هذه الروايات التى تخص مسمى موطنهم ، وما يمكن الجزم به هنا أن فكرة عمل تمثال لمحمد علي وهو يمتطى صهوة جواده جاءت متماشية مع كثير من الآراء

---

[١١] كفافى(حسين)،محمد علي"رؤية لحادثة القلعة"،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٥م،ص ص٥٩، ٦٠.

[12] Σταύρου, Ρ. Καβάλα. Άλλοτε και Τώρα. Καβάλα,1972.Σ.8

[13] Σταύρου, Ρ. Καβάλα. Άλλοτε και Τώρα. Καβάλα,1972.Σ.8-9

التى قيلت عن مسمى هذه المدينة والتى يلعب فيها الجواد وأمتطاؤه دوراً كبيراً كما سبق القول.

*** قولة (كافالا) تاريخياً وأثرياً**

وجد في جوار مدينة قولة ما يدل على أن المنطقة كانت مسكونة منذ العصر النيوليثي، ولكن تأسيسها تم على يد مستوطنين قدموا من جزيرة ثاسوس في القرن السادس قبل الميلاد، وكانت وقتئذٍ تدعى **نيابوليس** (*Neapolis*) بمعنى (**المدينة الجديدة**) ، وأصبحت ميناء فيليبي، وأخذت صفة مدينة رومانية (*سيفيتاس*) عام ١٦٨ ق.م ، وكانت قاعدة أسطول بروتوس أثناء معركة فيليبي، وكانت الميناء التي يرسو فيها القادمون من المشرق إلى أوروبا حيث يعتقد أن بولس الرسول نزل فيها عندما كان ذاهباً إلى فيليبي،وفي الفترة البيزنطية أصبح اسمها **خريستوبوليس** (*Christoupolis*) بمعنى(**مدينة المسيح**)،أحرقت المدينة من قبل الصليبيين أثناء تقدمهم نحو القسطنطينية عام٥٨١هـ/ ١١٨٥م ، وسيطر عليها الكتلانيون عام٧٠٦هـ/ ١٣٠٦م ، ولكن بدءاً من العام٧٧٣هـ/ ١٣٧١م أصبحت جزءاً من الدولة العثمانية ، حيث ازدهرت كسوق زراعي ومركز لتجارة التبغ ، وولد فيها عام١١٨٣هـ/ ١٧٦٩ م محمد علي باشا ، والذي أصبح لاحقاً باشا مصر[١٤].

والحق أن الأمبراطورية العثمانية كانت تمتد عبر ثلاث قارات هى أوربا وآسيا وإفريقيا(شكل١)، وهذه القارات شكلت كل العالم القديم حينذاك،وقد امتدت حدود الأمبراطورية العثمانية فى أوربا إلى دول البلقان ومنها اليونان ويوجوسلافيا وألبانيا وبلغاريا ورومانيا،وما بعد دول البلقان من الشمال حيث المجر وتشيكوسلوفاكيا وبعض أراضى النمساحتى مشارف فيينا،وقد كانت الأقاليم أو الولايات الواقعة فى الأراضى الأوربية تسمى بالروملى أى بلاد الروم ، إذ كانت هذه الأراضى ملك الدولة الرومانية من قبل[١٥] ، ولا بد أن ندرك أنه بوقوع مدينة كافالا أو قولة اليونانية على الساحل الأوربى لبحر إيجه جعلها تبعد عن مدينة سالونيك فى الغرب بحوالى ٨٠ كيلومتر وجعلها من ناحية الشرق تقع بالقرب من عاصمة الأمبراطورية العثمانية الآستانة (استانبول) بحوالى ٣٨٠ كيلومترا[١٦]. أى أن موقعها جعلها بشكل أو بآخر بالقرب من مركز الثقل السياسى اعنى عاصمة الدولة العثمانية.

ومهما يكن من أمر فقد استولت القوات البلغارية عام١٣٣٢هـ/ ١٩١٣م على مدينة قولة أثناء الحروب البلقانية، وعند دخولها للمدينة قامت هذه القوات بارتكاب مجزرة بحق السكان الأتراك الذين لجئوا لها من المناطق المجاورة،وبعد ذلك بعام دخلتها

---

[14] http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D8%A7%D9%81%D8%A7%D9%84%D8%A7

[١٥] كفافي(حسين)، محمد على"رؤية لحادثة القلعة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، ص٥٩ .

[١٦] كفافى (حسين) ، محمد على" رؤية لحادثة القلعة" ، ص ص٥٩ ، ٦٠.

القوات اليونانية وطردت البلغار، وقد احتلتها بلغاريا مرة أخرى أثناء الحرب العالمية الثانية عندما كانت تحت النظام النازي ثم استعادتها اليونان بعد نهاية هذه الحرب ، ومن أهم المعالم الأثرية بالمدينة: **قلعة كافالا** وتقع ضمن بروز صخري مرتفع داخل البحر إلى الشرق من الميناء، وهي محاطة بأسوار بيزنطية تم تجديدها في القرن السادس عشر ، و **قناطر جر المياه**[١٧](لوحة ٢ أ ، ب) وهي من المعالم البارزة للمدينة تم بناؤها على يد سليمان القانوني عام٩٥٧هـ/ ١٥٥٠ م. لجر المياه للقلعة، **ومخازن التبغ** وعددها ٢٠٠ مبنية على الطراز المعماري النيوكلاسيكي العثماني، تم ترميمها ويتم استخدامها كمطاعم ومقاهٍ ، **ومبنى الإمارت** (*Imaret*)(لوحة ٣) أو دار المرق ، ويعرف أيضا (تنبل خانه) (*Tembel Hane*) ويعني (بيت الرجل الكسول) وهي مدرسة كان أعضاؤها معفيين من الخدمة العسكرية، وهو بناء مقبب أصبح الآن فندقاً فخماً ، **ومنزل محمد علي باشا** (لوحة ٤ أ ، ب) وهو على الطراز العثماني بني عام١١٣٣هـ/ ١٧٢٠ م بجانب بناء الإمارت[١٨] .

وعلى الرغم من القيمة التاريخية والأثرية لجميع هذه المنشآت والتى أسبغت على مدينة قولة قيمة تاريخية وأثرية بجانب موقعها الجغرافى المتميز عبر العصور، إلا أنه من باب الأمانة العلمية لابد من إشارة سريعة للبيت الذى ولد فيه محمد علي وذلك لعدة اسباب لعل **أولها** أن التمثال موضوع الدراسة يشرف على هذا المنزل ، **وثانيها** أن هذا البيت على الرغم من قيمته الأثرية أصبح الآن وللأسف الشديد مطعماً على الرغم من قيام بعض العلماء والباحثين[١٩] بمطالبة وزارة الأوقاف المصرية التى يعد بيت محمد علي من ضمن أملاكها بفسخ عقد الإيجار المبرم بين الوزارة وبين السيدة اليونانية المستأجرة له والتى تدعى " آنا ميسريان" ، والتى جعلت البيت الذى ولد فيه محمد علي مطعماً ، وفى هذا الموضع نؤكد مرة أخرى على مناشدة وزارة الأوقاف المصرية بإعادة النظر فى أمر إيجار هذا المنزل وما يحيط به من آثار سواء التمثال موضوع الدراسة أو مبنى الامارت ، ونؤكد أن المنشآت والتحف الأثرية فى أى مكان بالعالم تراث إنسانى يجب الحفاظ عليه.

---

[١٧] تجدرالإشارة أن مصطلح قناطر جر المياه والذى يطلق عليه أيضا مصطلح قناطر مياه ومجرى العيون ترى بعض الدراسات أنه يفضل أن يطلق عليه لفظ سقاية. لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع انظر : علوان (مجدى عبد الجواد) ، دراسة آثارية للمصطلح الوظيفى والتكوين المعمارى فى ضوء سقاية مكتشفة حديثاً بمدينة أسيوط، المؤتمر العالمى الأول للعمارة والفنون الإسلامية ، رابطة العالم الاسلامى ، جامعة القاهرة ،أكتوبر ٢٠٠٧م .

[18] http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D8%A7%D9%81%D8%A7%D9

[١٩] راجع علوان (مجدى عبد الجواد)، منزل محمد علي باشا تحول إلى مطعم ، مقالة بجريدة المصرى اليوم، عدد (١٤٩٧)، ١٩ يوليو ٢٠٠٨م .

وعلى أية حال فان مقدمة التمثال موضوع الدراسة تشرف على الواجهة الغربية للمنزل الذى ولد فيه محمد على(لوحة ٥ ، شكل ٣)، فى حين يقع خلف التمثال مباشرة كنيسة العذراء مارى أو بانجيا(Panagia.) (لوحة ٦) وهو الأسم الذى أصبح فيما بعد يطلق على أسم هذه المقاطعة أو هذا الجزء من مدينة كافالا[٢٠].

ترجمة عن صاحب التمثال :

محمد علي(١١٨٣-١٢٦٦هـ/١٧٦٩ -١٨٤٩) باني مصر الحديثة وحاكمها ما بين عامى (١٢٢٠-١٢٦٥هـ/ ١٨٠٥-١٨٤٨ م)، بداية حكمه كانت مرحلة حرجة في تاريخ مصر خلال القرن التاسع عشرالميلادى حيث نقلها محمد علي من عصور التردى إلى أن أصبحت دولة قوية يعتد بها[٢١] ، وقد ولد محمد علي فى مدينة " قولة " عام١١٨٣هـ/ ١٧٦٩م من أب يدعى إبراهيم أغا كان من ضباط تلك المدينة ، توفى والده وهو فى حداثة سنه ، وقام بتربيته عمه طوسون أغا الذى توفى هو أيضا ، فكفله حاكم المدينة الذى كان صديقاً لوالده ، ومارس محمد علي مهنة التجارة فترة ثم التحق بالعسكرية وكان من ضمن الكتيبة التى جاءت إلى مصر فى شهر مارس سنة١٢١٦هـ/ ١٨٠١م ، واشترك فى المعارك التى دارت بين الإنجليز والأتراك من جانب ، والفرنسيين من جانب آخر، وأخذ يترقى فى المناصب العسكرية ، واستغل الحوادث السياسية المتقلبة فى مصر، واقترن ظهوره بالعامل القومى، فكانت ولايته لمصر نتيجة اختيار وكلاء الشعب ومناداتهم به والياً مختاراً عليهم[٢٢]،ومحمد علي تركى عثمانى لا يمتُ للألبانيين ولا لصقالبة مقدونية و لا يونانها بسببٍ و لا نسب .

---

[20] http://my-favourite-planet.de/english/europe/greece/macedonia/kavala/kavala-photos-001.html

[21] http://alfrasha.maktoob.com/archive/index.php/t-1265342.html

[٢٢] عن نشأة محمد على فى " قولة " وحياته فيها ومجيئه إلى مصر ودوره السياسى وتوليه انظر : عارف(محمد) ، عبر البشر فى القرن الثالث عشر ، مخطوط باللغة التركية ومترجم إلى العربية ،محفوظ بدار الوثائق القومية،محفظة ١٤٩ ، ج١ ، ص ٢ – الرافعى(عبد الرحمن) ،تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم فى مصر، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٠م ،ج٢ ، ص ص ٢٥٥ ، ٢٥٩ ، ٣٠٣ ،٣٠٤ – زكى(محمد)، النفحة الزكية فى تاريخ مصر وأخبار الدولة الإسلامية ، بدون ، ج٣ ، ص ص ٨٧ ، ٩٥ . – فريد(محمد) ، البهجة التوفيقية فى تاريخ مؤسس العائلة الخديوية، بولاق ١٣٠٨ هـ ، ص ص ٣ ، ٤ .– فريد(محمد)، تاريخ الدولة العلية العثمانية ، مطبعة التقدم ، الطبعة الثالثة ١٣٣٠هـ ، ص ص ١٩٢ ، ١٩٣ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ .

– علوان(مجدى عبد الجواد) ، عمائرالخديوى عباس حلمى الثانى الدينية الباقية بالقاهرة والوجه البحرى(دراسة أثرية معمارية مقارنة)(١٣١٠-١٣٣٢هـ/ ١٨٩٢- ١٩١٤م)،دكتوراه، كلية الآداب ،جامعة طنطا ٢٠٠٣م ، ص ١.

ولكنه حين قدم إلى مصرجاء مع الفرقة الألبانية التي أرسلها السلطان العثماني إلى مصر مما أشْكَلَ أمره على البعض فحسب أن له أصلا ألبانياً [٢٣].

وقد تقلد محمد علي عرش وولاية مصر فى (١٣ صفر سنة ١٢٢٠هـ/ ١٣ مايو سنة ١٨٠٥م) وعند هذا التاريخ تأسست الأسرة العلوية الحاكمة[٢٤] ، وبصفة عامة تمكن محمد علي أن يبني في مصر دولة عصرية على النسق الأوروبي، واستعان في مشروعاته الاقتصادية والعلمية بخبراء أوروبيين، ومنهم بصفة خاصة الفرنسيون، الذين أمضوا في مصر بضع سنوات في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر، وكانوا يدعون إلى إقامة مجتمع نموذجي على أساس الصناعة المعتمدة على العلم الحديث. وكانت أهم دعائم دولة محمد علي العصرية سياسته التعليمية والتثقيفية الحديثة. فقد آمن محمد علي بأنه لن يستطيع أن ينشئ قوة عسكرية على الطراز الأوروبي المتقدم، ويزودها بكل التقنيات العصرية، وأن يقيم إدارة فعالة، واقتصاد مزدهر يدعمها ، إلا بإيجاد تعليم عصري يحل محل التعليم التقليدي، وهذا التعليم العصري يجب أن يُقتبس من أوروبا[٢٥] ، وانتقل محمد علي إلى جوار ربه وهو بقصر رأس التين بالأسكندرية فى ١٣ رمضان١٢٦٦هـ/١٢ أغسطس ١٨٤٩م عن عمر يناهز الثمانين عاماً فنقل جثمانه بطريق النيل ودفن بمسجده بالقلعة.[٢٦]

<u>محمد علي وعلاقته بمدينة الاسكندرية والجالية اليونانية:</u>

وتجدرالإشارة هنا إلى ما فعله محمد علي وخلفاؤه من إصلاحات ونهضة فى شتى المجالات بمدينة الإسكندرية على وجه الخصوص ، ذلك أن هذه المدينة ظهرت فيها أكبر جالية يونانية بمصر، تلك الجالية التى سيكون لها فيما بعد الدور الأكبر فى تكليف أحد المثالين اليونانيين بصنع التمثال موضوع الدراسة، والذى قام بالفعل بتشكيله وصنعه ثم وُضع أمام المنزل الذى ولد فيه محمد على باشا ، والسبب الآخر الداعى لذكر ما فعله محمد علي لمدينة الأسكندرية على وجه الخصوص أن بهذه المدينة إلى الآن واحداً من تماثيل محمد علي يقف فى ميدان المنشية ، وهو لا يقل بأية حال من الأحوال من الناحية الصناعية والفنية عن تمثال محمد علي موضوع الدراسة .

---

[23] http://alfrasha.maktoob.com/archive/index.php/t-1265342.html

[٢٤] لمزيد من التفاصيل عن محمد علي راجع: الرافعى (عبد الرحمن)، عصر محمد علي ،دار المعارف١٩٨٩م ، الطبعة الخامسة، ص٢٧ – كذلك راجع علوان(مجدى عبد الجواد)،عمائر الخديوى عباس حلمى الثانى الدينية الباقية بالقاهرة والوجه البحرى(دراسة أثرية معمارية مقارنة)(١٣١٠-١٣٣٢هـ/ ١٨٩٢- ١٩١٤م)، ص ١.

[25] http://alfrasha.maktoob.com/archive/index.php/t-1265342.html

[٢٦] الجميعى (عبد المنعم) ، أواخر أيام محمدعلي باشا الكبير ، ندوة مصر فى عصر محمد علي اصلاح أم تحديث، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية بمناسبة مرور ١٥٠ عاما على رحيل محمد على باشا ، تحرير عباس (رءوف) المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠م، ص ص ١٠٥ ، ١٠٦.

ومهما يكن من أمر فإن اعتبر الأسكندر الأكبر المنشىء الأول لمدينة الإسكندرية فان محمد علي يعد بحق المنشىء الثانى لها ، فعندما دخل محمد علي الأسكندرية عام ١٨٠٥م لم تكن سوى قرية صغيرة لا تحتفظ من قصورها الذهبية الماضية إلا بمجموعة من أسوار وأطلال ومقابر تزيد فى عددها عن عدد مساكن احيائها فسرعان ما لحظها محمد علي بعين رعايته وقدر أهميتها ، وبدأ محمد علي بتحصين مدينة الأسكندرية نظراً لأهميتها البحرية والحربية ، فرمم أسوارها وقلاعها وأنشأ جملة من القلاع لحماية الشاطىء من العجمى غربا إلى رشيد شرقا ، كذلك أنشأ محمد علي فيما بين عامى ١٢٢٢-١٢٢٣هـ/ ١٨٠٧-١٨٠٨م " ديوان ملكى الأسكندرية " وهو ما عرف فيما بعد بمحافظة الأسكندرية،وأعاد للمدينة مجدها التجارى والصناعى بإصلاح مينائها ، وبنى الأسطول المصرى فى مصانعها فكان ذلك بدء رقيها حتى أصبحت أعظم ميناء حربى وتجارى على البحر المتوسط ، ولقد شغف محمد علي حباً بمدينة الأسكندرية لموقعها الممتاز وأهميتها الحربية والتجارية فكان يؤثر الإقامة بها ، ولهذا بنى فى الطرف الغربى منها جزيرة فاروس(رأس التين)قصراًعظيما هوالمعروف بسراى رأس التين،كما بنى خلفاؤه قصوراً كثيرة فى أطراف المدينة أهمها قصر المحمودية وقصر القبارى وقصر المنتزه [٢٧].

وهناك أمر آخر مهم يتعلق بمدينة الاسكندرية حدث فى عهد محمد علي وفى فترات غالبية خلفائه غير الاهتمام العمرانى والفنى الذي أولوه لهذه المدينة وإن كان مرتبطاً به بعض الشىء ، وهذا الأمر المقصود هو الهجرات المتزايدة من اليونانيين إلى مصر بصفة عامه وإلى الإسكندرية بصفة خاصة.

إذ تعد فترة حكم محمد علي بداية تاريخ الوجود اليونانى فى تاريخ مصر الحديث ،وقد استمر هذا الوجود ابان القرن التاسع عشر خلال حكم خلفاء محمد علي ، حيث كان المهاجر اليونانى يترك اليونان متوجها إلى الأراضى المصرية ،كى يبتعد عن الواقع التركى السائد فى بلاده على أمل أن يجد فى الوطن الجديد مستوى معيشة أفضل ، فبلد الاستقبال مصر تقع بالقرب من اليونان ،وتمتلك ثروات غير مستغلة وبالمصادفة يحكمها محمد علي ،الذى ينحدر من مدينة كفالا (قولة) ، والذى يعرف اليونانين ، ويرتبط بعلاقات صداقة مع البعض منهم ويرغب فى اسهامهم وكانت الصعوبات كثيرة فى مواجهة اليونانيين بمصر [٢٨].

ولعل من أهم الصعوبات التى يمكن للمرء استيعابها للوهلة الأولى والتى يمكن أن تؤثر فى هجرات اليونانيين المتتالية إلى مصر، وبخاصة إلى مدينة الأسكندرية أنذاك ما

---

[٢٧] أحمد(عنتر إسماعيل) ، العبادى(حسام) ، دليل موجز لآثار مدينة الاسكندرية ، مؤسسة شباب الجامعة ١٩٩٧م ، ص ١٤ .

[٢٨] سولويانيس(إفثيوميوس) ، اليونانيون بمصر فى العصر الحديث ، ترجمة صموئيل بشارة ، اثينا ٢٠٠٨م ، ص١٠٧.

يعرف بحروب المورة ، والتى شارك محمد علي فيها بناء على طلب السلطان العثمانى ، وذلك بإرساله ابنه إبراهيم إلى بلاد اليونان لوأد ثورات اليونانيين حينئذ، ولكن اللافت للنظر أن هذه الحروب لم تؤثر على هجرات اليونانيين إلى مصر بل زادات أعداد اليونانيين بعد أحداث هذه الحرب.[٢٩]

إذ تعد حرب المورة أحد الأعمدة الرئيسة التى شيد عليها محمد علي بناء دولته فيما بعد[٣٠] ،وكان محمد علي يرنو إلى تولية مصر هو وأولاده من بعده ، وكان من نتائج الحرب اليونانية أسر عدد من اليونانيين، وحينما جيء بهم إلى مصر بيعوا كرقيق ، وكان إبراهيم يعامل هؤلاء الأسرى برفق، وبهذا أخجل إبراهيم كل متحضر أوربى ، وبلغ من ذلك أنه أحيا تقاليد صلاح الدين ، وفى هذا رد بليغ على الزعم الأوربى من أن محمدعلي أراد استئصال الأمة اليونانية ، وبعد مرور بعض الوقت اعتنق بعض هؤلاء الأسرى الإسلام فوصل بعضهم بذلك الأمر إلى اسمى المناصب،وعندما عاد إبراهيم من بلاد اليونان اصطحب معه أربعمائة من نساء الروم متزوجات من رجاله[٣١]

ورغم أن مصر لم تنل من هذه الحرب من الناحية المادية سوى ضم جزيرة كريت كمكأفاة لمحمد علي على خوضه هذه الحرب ، إلا أنها أكسبتها منزلة معنوية كبيرة ،لأن هذه الحرب كانت أول حرب مصرية يخوضها الجيش المصرى على أرض أوربية ، وسجلت لإبراهيم ولأبيه ولمصر فخراً أبدياً[٣٢]

لذلك كله لم تتوقف هجرات اليونانيين إلى مصر وبخاصة الأسكندرية ، وما لبث أن تأسست فى عام١٢٤٩هـ/ ١٨٣٣ م بالاسكندرية أول قنصلية يونانية ، حيث كان القنصل الأول ميخائيل توسيتاس من كبار التجار ينحدر أصله من منطقة إبيروس بشمال غرب اليونان صديق محمد علي ، ويعد عام١٢٥٩هـ/ ١٨٤٣ م تاريخاً مهماً ،حيث تأسست أول جالية يونانية بالأسكندرية ،ويعد هذان التاريخان بداية تاريخ وجود الجالية اليونانية على أرض النيل خلال التاريخ الحديث لمصر واليونان[٣٣]، أما الجالية اليونانية فى مدينة القاهرة فقد أنشئت عام١٢٧٣هـ/ ١٨٥٦م ، ثم انتشرت الجاليات

---

[٢٩] اشار على سبيل المثال لا الحصر إلى زيادة اعداد هجرات اليونانيين بعد حرب المورة كلا من : سولويانيس(إفثيوميوس) ، اليونانيون بمصر فى العصر الحديث ، ص١٠٨.
همام (عفاف ابراهيم أحمد أحمد) ، تاريخ الجالية اليونانية فى مصر فى القرن التاسع عشر، رسالة دكتوراه، قسم التاريخ،كلية الدراسات الإنسانية ، جامعة الأزهر ٢٠٠٧م ، ص ص ٦٦،٦٧ ، ٣٣٧.

[٣٠] بيومى (احمد فهيم)، حرب كريت والمورة (١٨٢١-١٨٢٨م) ،مكتبة مدبولى ،القاهرة ١٩٩٠م ص ٢١٧.

[٣١] همام (عفاف ابراهيم أحمد أحمد)،تاريخ الجالية اليونانية فى مصر فى القرن التاسع عشر،ص ٢٩.

[٣٢] همام (عفاف ابراهيم أحمد أحمد)، تاريخ الجالية اليونانية فى مصر فى القرن التاسع عشر ، ص ص٢٨ ، ٢٩.

[٣٣] سولويانيس(إفثيوميوس) ، اليونانيون بمصر فى العصر الحديث ، ص١٠٨

اليونانية فى أنحاء أقاليم مصر ومدنها المختلفة بعد ذلك حتى بلغ عددها ٣٢ جالية خلال القرن التاسع عشر[٣٤] ، وبذلك فإن الجالية اليونانية كانت أكبر الجاليات الأجنبية فى مصر.[٣٥]

ومهما يكن من أمر فان من أهم المدن المصرية التى ارتبط اليونانيون بها واستقروا فيها واتخذوها وطنا ثانيا لهم مدينة الأسكندرية ، حيث كونوا بها أكبر الجاليات وأكثرها ثروة وجاها ،حتى قيل أن الأسكندرية اوشكت أن تكون مدينة يونانية **،ويرجع الفضل بلا شك إلى محمد علي الذى عمل على تعضيد هؤلاء اليونانيين ، فتأسست أول جالية لهم فى مدينة الاسكندرية .**[٣٦]

وعلى الرغم من صعوبة تحديد أعداد اليونانيين فى مصر فى عهد محمد علي فان عددهم كان يتراوح بين خمسة آلاف وعشرة آلاف خلال مدة حكمه ، وقد قدر بعض الأوربيين الذين جاءوا إلى مصر خلال حكم محمد علي عددهم بنصف عدد الأوربيين فى مصر ، وتجدر الإشارة هنا أن هجرات اليونانين لم تتوقف إبان خلفاء محمد علي ، حيث بلغت أعدادهم فى عهد الخديوى عباس حلمى الثانى ٣٨ ألفاً منهم ١٥,١٨٢ بالأسكندرية، وذلك وفقا لتعداد عام١٣١٥هـ/ ١٨٩٧ م.[٣٧]

وخلاصة القول إن ما فعله محمد علي بصفة خاصة وأسرته من بعده بصفة عامة جعلت مصر وخاصة مدينة الاسكندرية مزدهرة معمارياً وفنياً ، وجعلت الأخيرة بمثابة وطن ثان لليونانيين.

<u>الأسلوب الصناعى والوصف الفنى لتمثال محمد علي بمدينة قولة باليونان:</u>

يقع تمثال محمد علي فى مواجهة منزله بميدان محمد علي،ويرتكز التمثال على قاعدة مستطيلة المسقط الأفقى ، ويكسو واجهات هذه القاعدة بلاطات من الرخام الأبيض ، ويبلغ أرتفاعها حوالى خمسة أمتار تقريبا ، ويلفت الانتباه أن هذه القاعدة يلتف حولها سور مكسو بالرخام الأبيض ذو ارتفاع صغير من مستوى الأرض (٦٠ سم تقريباً) تاركا ممراً أو ممشى يلتف حول قاعدة التمثال .

---

[٣٤] سلامة(جرجس)، تاريخ التعليم الاجنبى فى مصر فى القرنيين التاسع عشر والعشرين ،المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية ،القاهرة ١٩٦٣م ، ص ٧٣ ، كذلك انظر همام (عفاف إبراهيم أحمد أحمد)، تاريخ الجالية اليونانية فى مصر فى القرن التاسع عشر ، ص ٦٧.

[35] Brinton J.V, The mixed courts of Egypt,U.S.A, 1930,p.28

[٣٦] همام(عفاف إبراهيم أحمد أحمد)،تاريخ الجالية اليونانية فى مصر فى القرن التاسع عشر، ص ٦٩.

[٣٧] همام (عفاف ابراهيم أحمد أحمد)، تاريخ الجالية اليونانية فى مصر فى القرن التاسع عشر ، ص ص ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، كذلك راجع ص ص ٢٩ : ٣٤ .

أما عن التمثال الذى يرتكز على هذه القاعدة فهو من الناحية الصناعية صُنع وشُكل من سبيكة البرونز، ويعد فن السباكة[٣٨] والصب من أول الأساليب التى عرفها الإنسان فى الحضارات السابقة ، ثم أخذ ذلك المجال فى الاتساع والتطور حتى وقتنا الحالى ، وقدماء المصريين هم الذين وضعوا الأساس لتقنية سباكة المعادن ، ومن المعروف أنه توجد مجموعة تقنيات متبعة فى سباكة المعادن وصبها والتى يمكن استخدام إحداها فى تنفيذ أعمال الفن التشكيلى المعدنية وخصوصا النحاس وسبائكه (البرونز) وهى سباكة الرمل ، سباكة الشمع المفقود ، سباكة الكساء ، سباكة تحت الضغط (الصب فى اسطمبات) ، سباكة الطرد المركزى ، سباكة الترسيب الكهربائى.[٣٩]

ولعل من أهم هذه الطرق والذى يرجح أنه استخدم فى صناعة تمثال محمد علي موضوع الدراسة هو استخدام سباكة الشمع المفقود أو ما يعرف بتقنية سباكة الأشكال المفرغة بالشمع المفقود.

وتستخدم هذه التقنية فى تنفيذ التماثيل الكبيرة، وتتلخص تلك الطريقة فى صناعة الشكل المطلوب أو المجسم بالرمل(الطين) تشكيلاً مباشراً ،ثم يكسى ذلك النموذج بطبقة رقيقة من شمع النحل (لتشكل طبقة النموذج المطلوب)،ومن ثم يكسى ذلك الغلاف الشمعى بطبقة رقيقة من الطين،ثم يطمر فى الرمل أو التراب، وبعد ذلك تسخن تلك المجموعة (بواسطة أفران خاصة بتحميص القالب)حتى يسيل الشمع إلى الخارج ، ويصبح القالب جامداً وشديد الصلابة ، ثم يصب البرونز المنصهر فى الفراغ الذى كانت تشغله الطبقة الشمعية الرقيقة ، وبعد تجمد المصبوبة البرونزية داخل القالب يكسر القالب الخارجى لإفراغ المصبوبة منه، أما الداخلى فيترك كما هو إلا فيما ندر، وتجدر الإشارة أن تقنية سباكة الشمع المفقود استخدمت فى الحضارة المصرية وفى الحضارة الإغريقية فى اليونان ، والرومان فى ايطاليا ،فى حين قسم راشل وارد عملية تصنيع التماثيل فى العصر الإسلامى إلى طريقتين أساسيتين،الأولى صب المعدن المنصهر بحيث يأخذ الشكل المطلوب ، والثانية المعدن الصلب الذى ينفذ فيه الشكل المطلوب عن طريق استخدام إحدى عمليات الطرق أو الثقب والتدوير ، أما المسابك المتخصصة

---

[٣٨] سباكة المعدن :هى عملية تشكيل جسم معدنى أو غير معدنى وذلك بصهره وصبه فى قوالب يراد تشكيل الجسم فيها وتركه حتى يبرد فياخذ بعد تجمده شكل القالب ويراعى فى المواد التى تشكل بهذه الطريقة ان تكون سهلة الانصهار وذات شد سطحى ضئيل ،على ان تحتفظ بخواصها الطبيعية والميكانيكية بعد تجمدها . جان(غادة غازى تاج) ، تقنيات سباكة المعادن والاستفادة من معطياتها فى تنفيذ المشغولة المعدنية ، متطلب تكميلى للحصول على درجة ماجستير ، كلية التربية ، قسم التربية الفنية ، جامعة أم القرى ٢٠٠٦م ، ص ٣١ .

[٣٩] جان(غادة غازى تاج)، تقنيات سباكة المعادن والاستفادة من معطياتها فى تنفيذ المشغولة المعدنية،ص ص ٣٧ ،٧٢ ، ٧٣ ، ٨٧ .

بمجال النحت فى العالم الآن تقوم بصناعة قوالب مرنة من مواد حديثة تقوم بنقل تفاصيل العمل التشكيلى جيداً ، ويمكن بواسطتها إنتاج أكثر من نسخة شمعية.[٤٠]
وقام بعمل تمثال محمد علي موضوع الدراسة النحات اليونانى ذيمتريادايس(Dimitriadis)،وأخذ التمثال موقعه فى اليوم السادس من شهر ديسمبر عام ١٩٤٠م.[٤١]
وواقع الأمر أن هذا التمثال بدأ التفكير فى عمله قبل هذا التاريخ بعشر أعوام ، وذلك كما هو موثق بأرشيف الجمعية اليونانية بالأسكندرية بمحاضر أعمال مجلس الإدارة ، والتى تحمل التواريخ التالية { ٢٩/ ٤ / ١٩٣٠ ، ٢٢ /٥/ ١٩٣٠ ، ٦/٢٥/ ١٩٣٠ } حيث نجد أن الجمعية اليونانية بالأسكندرية قررت فى عام ١٩٣٠م تكريم محمد علي وأسرته فى مكان مولده بمدينة قولة اليونانية فأعطت الجزء الأكبر من المبلغ المخصص للنحات ذيمتريادايس(Dimitriadis) الذى نحت التمثال.[٤٢]
هذا فيما يتعلق بالناحية الصناعية لتمثال محمد على ،أما الناحية الفنية لهذا التمثال فهو وفق التقاليد الفنية والأثرية تمثال مركب[٤٣] تبدو فيه الواقعية بشكل كبيرحيث وفق نحات التمثال فى إختياره لنحت تمثال لمحمد علي وهو على صهوة جواده(لوحات ٧ ، ٨ ،٩، شكل ٤، شكل ٥) ، وتجدر الإشارة إلى أن الفنان كان يمكنه تلبية لرغبة الجالية

---

[٤٠] جان (غادة غازى تاج) ، تقنيات سباكة المعادن والاستفادة من معطياتها فى تنفيذ المشغولة المعدنية ، ص ص ٧٤ ، ٧٥ ، ٨٠ ،٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ .

[41] http://www.trekearth.com/gallery/Europe/Greece/photo1165742.htm

[٤٢] سولويانيس(إفثيوميوس) ، اليونانيون بمصر فى العصر الحديث ، ص ٢٧٥ ،كذلك انظر حاشية رقم ٢٦ ص ٢٨٤ .

[٤٣] امدتنا **إيران** فى الفترة الممتدة من القرن ٤: ٦هـ/ ١٠: ١٢م بمجموعة من أجمل التماثيل فى العصر الإسلامى وأكثرها تنوعاً وقد شكل معظمها من مادتى الخزف والمعادن ولكن وجدت مواد اخرى، كما ظهرت التماثيل التى يمكن أن تسمى **بالتماثيل المركبة** كتمثال فارس على صهوة جواده، وقد ازدهرت صناعة التماثيل الحيوانية الخزفية الإيرانية فى القرنين ٦-٧هـ/١٢-١٣م وتأثرت بعض هذه التماثيل بالطابع السلجوقى من حيث القرب من الطبيعة وكذلك التعبير عن الحركة ، إلا أن البعض الآخر بدا مجرداً من مظهر العنف والقوة حيث أغفل الفنان التعبير عن شكل العضلات أو قوة الأرجل ، ويمكن القول انه إذا كانت الفترة من صدر الإسلام إلى نهاية القرن ٦هـ/١٢م قد امدتنا بمجموعة كبيرة من تماثيل الحيوانات فان القرن ٧هـ/١٣م فى إيران قد أمدنا بمجموعة فريدة ومبتكرة من التكوينات الفنية التى يمكن أن نطلق عليها **التماثيل الخزفية المركبة** التى تتم عن محاولة التأكيد على التفاصيل، كذلك الربط بين التماثيل الحيوانية والآدمية ربطاً سليماً لتكوين تماثيل خزفية جديدة تحاكى الواقع وتعبر عن الموقف وتفسر العلاقة بين الإنسان والحيوان ويحسب للفنان الإيرانى أنه صاحب هذا الاتجاه الفنى المتطور الذى اضاف بعداً جديداً لشكل التماثيل فى العصر الإسلامى. حسن (هناء محمد عدلى) ، التماثيل فى الفن الإسلامى ، ص ص ٨٨، ٨٩ ، ١٠٤ كذلك انظر لوحة ٣٣.

اليونانية في تكريم محمد علي أن يصنع له تمثالاً شخصياً يمثله وهو واقف أو هو جالس إلا أنه مثله كفارس ، وذلك الأمر أرجح أنه يرجع إلى عدة أسباب من بينها أن مسألة نحت الأشخاص فوق صهوة جوادهم من المناظر التى انتشرت بين النحاتين الأوربيين فى فترة عمل التمثال ، فضلا على أن موضوع تصوير الحكام أو السلاطين أو الملوك فوق صهوة اجوادهم مسألة موغلة فى القدم وظهرت فى التصوير الجدارى ، وكذلك فيما يعرف بالنحت السطحى على الجدران، وكذلك فى تصاوير المخطوطات، إلا أنه يمكن القول إن أقربها عهداً وتأثيراً فى الفنانين والنحاتين الأوربيين الذين عملوا فى فترة الأسرة العلوية هو ما تركه السلاطين العثمانين السابقين لفترة محمد علي من تراث ضخم من صور شخصية بالمخطوطات أوالالبومات رسم بعضها فنانون أوربيون،حيث يلاحظ أن السلاطين فى بعض هذه الصور كانت تصور فى أوضاع تقليدية فنية معينة ، وكان من بين هذه الأوضاع فى بعض الأحيان تصويرالسلطان العثمانى فوق صهوة جواده(لوحة ١٠)[٤٤]

واستمرت الصور الشخصية لمحمد علي باشا تتخذ نفس هذه الأوضاع الفنية وغيرها(لوحة ١١) ونرجح أن هذه الصور وغيرها من الأعمال الفنية و بخاصة الذى نفذ فى فترة محمد علي كان بمثابة المعين أو مصدر الإلهام لنحات التمثال وغيره من النحاتين الأوربيين الذين عملوا فى فترة الأسرة العلوية.

وعلى أية حال فإن النحات ذيمترياذيس قد صور الجواد مفعم بالحيوية والحركة(شكل ٥ ، ٦أ، ب،ج) ويتضح ذلك من خلال رفع القدم اليمنى وانثنائها قليلا للداخل بحيث ترتفع تماما عن الأرضية التى يقف عليها التمثال ، والأمر نفسه فعله للقدم اليسرى الخلفية مع ملاحظة انها هنا لا ترتفع إلا بضعة سنتيمترات عن الأرض ، ومن بين العلامات الدالة على حيوية الجواد فتحه لفمه والذى يتضح أنه فتح بفعل محمد علي حيث يرتبط فك الحصان السفلى بلجام معدنى مربوط بسرج جلدى يشد عليه محمد علي بقبضة يده اليسرى ، أما آخر مظهر من المظاهر الدالة على الحيوية فى الجواد فهو ذيله والذى بدا متمواجاً ومتجهاً إلى جهة اليسار .

---

[٤٤] من أمثلة الصور التى تمثل السلطان العثمانى فوق صهوة جواده صورة زيتية شخصية للسلطان سليم الثالث(١٢٠٤-١٢٢٢هـ/١٧٨٩-١٨٠٧م) يظهر فيها كفارس على صهوة جواده ربما تمثله فى احدى نزهاته خارج مدينة استانبول والصورة مفعمة بالواقعية فى كافة تفاصيلها وألوانها وتدل على براعة الفنان فى التعبير عن الظل والنور والبعد الثالث والمنظور ، ويرجح نسبة هذه الصور إلى الفنان رفائيل أو احد تلاميذه ، وبصفة عامة يمكننا القول بأن التأثيرات الأوربية قد أزدادت وأصبحت أكثر وضوحاً فى التصوير العثمانى خلال فترة القرن ١٣هـ/١٩م مثله فى ذلك مثل بقية أفرع الفن العثمانى من عمارة وفنون تطبيقية. خليفة (ربيع حامد)، مدارس التصوير الإسلامى فى إيران وتركيا والهند من القرن ٩هـ/١٥م وحتى القرن ١٣هـ/ ١٩م ،الجريسى للطباعة ،الطبعة الأولى ٢٠٠٧م ، ص ٣٦٥ ، لوحة ١٣٠.

هذا عن مظاهر الحيوية التى أسبغها النحات على الجواد الذى يمتطيه محمد على، أما عن الملمح الآخر الذى وفق فيه النحات فيما يخص الجواد فهو الواقعية،حيث بدت الواقعية فى عدة مظاهر،المظهر الأول فى مراعاة النسب التشريحية للجواد ، حيث بدت مشابهة تماما للواقع ،كذلك بدت الواقعية فى إبراز عضلات الجواد لاسيما أرجله ، وكذلك فى فمه ومنخاره وعينيه وأذنيه ، كذلك وفق النحات فى ملائمة النسبة بين جسم الحصان ومن يمتطيه .

أما عن آخر ما اضفاه النحات على الجواد فهو تلك اللمحة الزخرفية البسيطة التى يمكن أن نتلمسها فى تصفيف شعر الحصان ، ولا سيما فى الخصلات الموجودة على جبهته ،هذا فضلا عن الشريط الجلدى الذى يلتف أسفل عنق الحصان و تتدلى منه دليات زخرفية تشبه القلب ويتدلى منها بدورها شراريب ، وعدد هذه الدليات خمسة بواقع دلايتان على كل جانب من جانبى الحصان(شكل ٦ب) وواحدة أكبر حجماً أسفل رأس الجواد ، ويلاحظ أن هذا السرج يرتبط به غمد للطبنجة[٤٥] الخاصة بمحمد علي ، وذلك بجوار القدم اليسرى له ، كذلك تظهر لمحة زخرفية فى الإطارالزخرفى لنسيج اللبادة التى يجلس عليها محمد علي.

أما عن محمد علي ممتطى هذا الجواد فيلاحظ أن أهم ملمح أضفاه النحات ذيمتريادس عليه هو القوة والحزم،ووضح ذلك من خلال الوضع المتفرد لمحمد علي وهو يخرج سيفه بيده اليمنى من غمده الممسك عليه بيده اليسرى،والتى يمسك بها أيضا سرج الجواد لكى يكبح جماحه،وتتضح القوة أيضا فى الصرامة التى أضفاها النحات على ملامح محمد علي ونتلمس ذلك فى تلك الأنف المستقيمة الحادة،وفى النظرة الثاقبة،وفى التجاعيد الممثلة بخطوط شبه مستقيمة فى جبهة محمد علي والتى تعكس عمر هذا الفارس وخبرته فضلا عن صرامته وحزمه الواضحة فى التمثال(لوحة٨،شكل٥، ٦).

وفى السياق ذاته فإن نحات هذا التمثال نجح فى إظهار ملامح محمد علي بشكل جيد، بل نجح أيضا فى نحته لتلك العمامة[٤٦] المتعددة الطيات والتى تعلو رأسه ، ويبدو أن

---

[٤٥] الطبنجه أوالبندقية آلة من سلاح الحرب تعرف بالبارودة نسبة إلى البارود الذى يقذف به لمزيد من التفاصيل عن الطبنجة انظر القسم الثانى من هذه الدراسة والمتعلق بالدراسة التحليلية.

[٤٦] العمامة : من لباس الرأس وجمعها عمائم وهى اسم لما يعقد على الرأس ، ويلوى عليها فوق قلنسوة أو بدونها وتتكون من ثلاثة أجزاء : طاقية صغيرة من القطن أو الصوف توضع على الرأس مباشرة ،يلبس فوقها قلنسوة أكبر حجماً ثم يلف حولها الشاش أو القماش فتكون العمامة. إبراهيم (محمود مسعود)، لوحات الصور الشخصية الخاصة بمحمد على باشا فى ضوء مجموعة من متاحف مدينة القاهرة ،مجلة العصور ،المجلد ٢٠ ، ج٢، دار المريخ للنشر، يوليو ٢٠١٠م ، حاشية ٣٤ ، ص ١٣٢.

أبو العينين (رأفت) ، الأزياء الشرفية والعسكرية وزينتها فى عصر أسرة محمد علي ، دراسة أثرية فنية ، دكتوراه كلية الآداب ،جامعة طنطا ٢٠٠٢م ، ص ٤٥. ، وتتميز كل عمامة وفق مرتبة=

نحات هذا التمثال كان حريصاً على أن يظهر محمد علي بالعمامة وليس بالطربوش ، وربما يرجع ذلك لسببين الأول: أن مصدر إلهام هذا النحات كان هو الصور الشخصية و بعض التماثيل الخاصة بمحمد علي وكان محمد علي فى كثير من هذه الأعمال يظهر بالعمامة وليس الطربوش.

السبب الثانى :أن العمامة كانت لها دلالة رمزيه مهمة عند الدولة العثمانية والسلطان العثمانى،وكلاهما لايمكن فصلهما أبداً عن محمد علي على الرغم من استقلاله بمصر.

فالعمامة عند السلطان العثمانى كانت تعد من العناصر الزخرفية المهمة بل إنها وجدت تزين شعار الدولة العثمانية فوجود العمامة مع الطغراء إنما هو إشارة واضحة إلى شخص السلطان العثمانى ،وتمثل العمامة غطاء الرأس الرئيسى للأتراك العثمانيين ، وقد تغير شكلها من قرن إلى قرن ،ومن سلطان إلى آخر ففى القرن السادس عشر الميلادى كانت عمامة السلطان بهيئة لفائف وترتفع لأعلى يزينها ريش أسود مرصع بالأحجار الكريمة، وفى أواخر القرن السابع عشرالميلادى وأوائل الثامن عشر الميلادى نرى عمامة السلطان سليم الثالث (١٧٨٩-١٨٠٧م) مضافاً إليها ريشتين ذواتى لون أسود تلصق احداهما على الجانب الأيمن للعمامة ، والثانية على الجانب الأيسر ، وبينهما ريشة ثالثة مدلاة لأسفل[٤٧]

وظلت العمامة هى غطاء الرأس لسلاطين الدولة العثمانية حتى عهد السلطان محمود الثانى الذى جعل الطربوش لباساً رسمياً لجميع طوائف الدولة وألغى لبس العمامة ، ونلاحظ أن العمامة لم تظهر سوى فى شعارات القرن التاسع عشر،ورغم أن لبس العمامة قد استبدل بالطربوش منذ عصر السلطان محمود الثانى إلا أن شعار العثمانيين الذى يرجع لعصر مراد الخامس ومحمد رشاد الخامس ومحمد وحيد الدين ازدان

=صاحبها فى الهيئة الاجتماعية ، فعمامات العلماء تختلف عن عمامات التجار والعسكريين وغيرهم ،وأول ما ألغته تنظيمات الجيش سنة ١٨٢٣م هو لبس العمامة.

إبراهيم (محمود مسعود)،لوحات الصور الشخصية الخاصة بمحمد على باشا فى ضوء مجموعة من متاحف مدينة القاهرة ، حاشية ٣٤ ، ص ١٣٢. نقلا عن: الخادم (سعد) ، الأزياء الشعبية ، المكتبة الثقافية القاهرة ١٩٦١م ، ص ص ٢٢ ، ٢٥.

[٤٧]- نجم (عبد المنصف سالم حسن)، شعار العثمانيين على العمائر والفنون فى القرنيين الثانى عشر والثالث عشر الهجريين (١٨-١٩م)وحتى الغاء السلطنة العثمانية "دراسة أثرية فنية"، مجلة كلية الآثار ، جامعة القاهرة ٢٠٠٤م ، العدد العاشر ، ص، ١٧٤.

- خليفة (ربيع حامد) ، فن الصور الشخصية فى مدرسة التصوير العثمانى ، زهراء الشرق ،الطبعة الأولى ٢٠٠٣م ، لوحة ١٧٩.

بعمامة أيضا يعلوها ريشة ، مما يدل على أن هذه العمامة استخدمت كرمز فقط للسلطان العثمانى أو كتقليد استخدم على شعارات الدولة العثمانية.[٤٨]

ويبدو واضحا أن محمد علي حذا حذو السلاطين العثمانين اذ انه من المعروف أنه ألغى العمامة، ولبس الطربوش وظهر به فى بعض صوره الشخصية، ولا شك أن نحات التمثال موضوع الدراسة قد شاهد أمثلة فنية لمحمد علي صُور فى بعضها بعمامة ، وفى بعضها الآخر بطربوش،ومع ذلك نجد أن نحات هذا التمثال كان حريصاً على أن يصور محمد على فى هذا التمثال بالعمامة وليس الطربوش، وربما جاء اختياره رمزياً بعض الشيء فكما سبق أن ذكرنا أن العمامه عند العثمانين استمرت محتفظة بدلالاتها الرمزية كرمز للسلطان حتى بعد إلغائها .

وعلى الرغم من أن هذا التمثال قد بدأ التفكير فى عمله بعد وفاة صاحبه بفترة تزيد على الثمانين عاماً، إلا أن هذا الفنان قد وفق إلى حد كبير فى إبراز النواحى الخلقية لمحمد علي ، ونميل إلى الترجيح أن ذلك ربما يرجع لإطلاع هذا النحات على عدد ليس بالقليل من الأعمال الفنية المعاصرة لفترة محمد علي، أوالتى نفذت بعد وفاته بفترة قصيرة ، ومن بين هذه الأعمال بعض الصور الشخصية لمحمد علي التى نفذت بواسطة الفنانين الأوربين ، وكذلك بعض الميداليات أو الأنواط التى نفذ عليها صورة محمد علي الشخصية بل وبعض المنحوتات أو التماثيل النصفية لمحمد علي .

ولعل أهم الأعمال الفنية التى تتشابه فيها ملامح محمد علي مع ملامحه فى التمثال موضع الدراسة ثلاثة ميداليات أحدها من عمل الفنان روجات(E.Rogat)(لوحة ١٢أ) ويرجع تاريخها لعام ١٨٤٠ م ، وقد صور فيها محمد علي فى وضع جانبى وبدون عمامة ، ولكن بطربوشه الشهير،وتوجد ميدلية أخرى من عمل الفنان ستورثارد (Storthard) وصور فيها محمد علي فى وضع مواجهة وبدون عمامة أيضا ، ولكن يلاحظ أن ملامح محمد علي فى هذه الميدالية تظهره فى مرحلة عمرية أكبر من الملامح التى يبدوعليها فى التمثال موضوع الدراسة ، وربما تتشابه ملامحه فى هذه الميدالية مع ملامحه فى التمثال فى الأنف المستقيمة و فى الذقن فقط[٤٩] ،أما الميدالية الثالثة فهى من عمل الفنان هنرى دروبسى(Henri Dropsy) وتاريخ صناعتها قريب من صناعة التمثال موضوع الدراسة حيث سجل عليها تاريخ ١٨٤٩ – ١٩٤٩م (لوحة ١٢ ب)،ويبدو انها صنعت فى الذكرى المئوية لمحمد علي ، وقد صور فيها محمد علي فى وضع مواجهة مرتديا عمامة، ويلاحظ أن ملامح محمد علي وعمامته تتشابه

---

[٤٨] نجم (عبد المنصف سالم حسن)، شعار العثمانيين على العمائر والفنون فى القرنيين الثانى عشر والثالث عشر الهجريين (١٨-١٩م)وحتى الغاء السلطنة العثمانية " دراسة أثرية فنية " ، ص ص، ١٧٤ ، ١٧٥ . شكل ١٤ أ ، ١٤ ج .

[٤٩] راجع: Gaston Wiet, Mohammed Ali et les beaux-art,dar al maaref,le Caire ,sans date. PL 71

بشكل كبير مع ملامحه وعمامته فى التمثال موضوع الدراسة ، ولعل فنان هذه الميدالية الأخيرة قد تأثر بملامح التمثال موضوع الدراسة.

ويوجد أيضاً تمثال نصفى لمحمد علي من عمل النحات دانتان Dantan)(لوحة ١٣أ) وعلى الرغم من أن محمد علي لم يرتدِ العمامة فى هذا التمثال، إلا أن ملامحه تتقارب من ملامح التمثال موضوع الدراسة بشكل كبير، كما تجدر الإشارة بوجود تمثال نصفى آخر لمحمد علي من الرخام الأبيض بداخل المتحف الحربى بقلعة الجبل(لوحة١٣ب) ولا يوجد عليه أمضاء أو تاريخ وإن كان يبدو من مظهره أنه تمثال عُمل على أقل تقدير فى النصف الأول من القرن العشرين[٥٠] ،إلا أن أهم ملمح يبدو على هذا التمثال النصفى تشابهه الشديد مع التمثال موضوع الدراسة ،خاصة فى ملامح محمد علي وفى العمامة التى يرتديها .

ويلاحظ أن النحات قد وفق أيضا فى تمثيل ملابس محمد علي فى التمثال موضوع الدراسة بواقعية شديدة فظهر محمد علي مرتدياً جبه سوداء لها أكمام طويلة معتدلة الأتساع فوق قميص وسروال وقد ثبتا على الوسط بشال[٥١] عريض، ويعلو القميص كردون مجدول، وقفطان من اللون الأسود ويلبس الحذاء المعروف بالبابوش[٥٢].

ونرجح بشكل كبير–هنا–أن هذا النحات قد استوحى هذه الملابس وغيرها من التفاصيل من بعض صور محمد علي الشخصية ، نبرهن على ذلك على سبيل المثال وليس الحصر بإحدى الصور الشخصية لمحمد علي المحفوظة بمتحف المقتنيات التراثية بالمتحف الزراعى بالقاهرة والتى رسمها الفنان (G Bonnaw Diar) عام ١٩١٣م (لوحة ١٤ أ) ، وكذلك بصورة شخصية أخرى له محفوظة بمتحف قصر الجوهرة بقاعة ديوان المظالم ، وتؤرخ إما بالفترة الواقعة بين عام ١٨٢٦م حتى عام ١٨٦٧ م أو بالفترة من عام ١٨٨٢م وحتى عام ١٩١٤م[٥٣].

---

[٥٠] بسؤال الدكتور ضياء جاد الكريم مدير البحث العلمى فى القلعة ، عن مصدر هذا التمثال أو تاريخه أو صانعه أكد على المعلومة المذكورة فى المتن بل ذكر انه يمكن ان يرجع تاريخ هذا التمثال لبعد سنة ١٩٥٠م .

[٥١] الشال : يقوم مقام الحزام ،وكان يوضع فوق الاكتاف وأشهر أنواع الشيلان ،الشال الكشمير نسبة لكشمير بالهند.

الفرماوى(عصام عادل) ،اشغال النسيج فى مصر خلال عهد أسرة محمد علي، دكتوراه ، كلية الآثار ،جامعة القاهرة ٢٠٠٢م ص ٢٦٩ .

[٥٢] البابوش (البابونج) نوع من الأحذية القيمة كانت تصنع من الجلد (الأصفر) أو الأحمر أو البنى أو القطيفة أو الستان وهو ذو طرف مدبب مقوس للأعلى وغالبا بدون كعب. أبو العين (رأفت)، الأزياء الشرفية والعسكرية وزينتها فى عصر أسرة محمد علي "دراسة أثرية فنية" ، ص ٧٢.

[٥٣] إبراهيم (محمود مسعود)، لوحات الصور الشخصية الخاصة بمحمد علي باشا فى ضوء مجموعة من متاحف مدينة القاهرة ، ص ص ١٢٨ ، ١٢٩ ،١٣٠ ، ١٣١ ، كذلك انظر لوحة رقم ٧ .

وعلى الرغم من وجود اختلافات طفيفة بين الصورتين إلا أن ملابس محمد علي وحذائه بل وسيفه المقوس فى كلتا الصورتين تتشابه بدرجة كبيرة مع الأشياء نفسها الظاهرة فى تمثال محمد علي موضوع الدراسة ، وتجدر الإشارة إلى أن شكل الحذاء بشكله المعروف الآن لم يرتده محمد علي إلا فى بعض الصور القليلة ،نذكر منها هنا صوره شخصيه له محفوظة بسراى الإقامة بمتحف قصر الأمير محمد علي بالمنيل[٥٤]
ويستلفت النظر أيضا فى هذا التمثال الركاب الذى يضع فيه محمد على حذاءه ، والذى حرص النحات ذيمترياذيس على تشكيله ونحته ، إذ أنه يؤكد مرة أخرى مدى تأثر محمد علي بالسلاطين العثمانيين الذين كانوا يحرصون على هذا الركاب فى خيولهم ويتأنقون فى صنعه وزخرفته (شكل ٦ج).
ولحسن الحظ يحتفظ متحف(Iparmuveszet) بمدينة بودابست على ركاب من الفضة المطلية بالذهب يعود لعصر السلطان العثمانى مراد الثالث(٩٨٢-١٠٠٤ هـ/١٥٧٤ – ١٥٩٥ م)(لوحة ١٤ ب)[٥٥] ، ويثبت هذا الركاب وغيره أن فكرة الركاب كانت موجودة عند العثمانيين من فترة كبيرة وأن محمد علي حذا حذو السلاطين العثمانين .
وخلاصة القول أن نحات هذا التمثال على الرغم من عدم معاصرته لمحمد علي إلا أنه وفق توفيقاً كبيراً فى تصميم هذا التمثال وتشكيله وفى التعبير بواقعية عن النواحى الخلقية والخُلقية لمحمد علي.
أما عن آخر شيء يمكن ذكره فى وصف هذا التمثال فهو لونه، حيث جاء لون هذا التمثال برونزياً قريباً إلى اللون الرمادى الداكن ، ولكن يظهر على التمثال حالياً لون أخضر فى أماكن متفرقة به سواء على الحصان أوعلى جسد محمد علي.
وتجدر الإشارة أن هذا اللون الأخضر يظهر عادة فى السبائك البرونزيه ، حيث تتميز هذه السبائك بألوانها الجميلة ، وأن لها مقاومة عالية للتآكل والأكسدة نتيجة تكون طبقة واقية من أكسيد النحاسوزعلى سطح البرونز ويزداد سمك هذه الطبقة من الأكسيد فى الأجواء الرطبة ، وهذه الطبقة من أكسيد النحاسوز تحاط بالكربونات القاعدية التى تكون طبقة (خضراء- Malachite) أو (زرقاء- Azurite) تعرف بالباتينا وتكون هذه الطبقة من الكربونات ثابتة فى حالة عدم وجود كلوريد النحاسيك القاعدى والذى

[٥٤] الجزمة تركى ،وهو حذاء طويل الساق إبراهيم (محمود مسعود)، لوحات الصور الشخصية الخاصة بمحمد علي باشا فى ضوء مجموعة من متاحف مدينة القاهرة ، ص ص ١٣٤ ،١٣٥ ، كذلك انظر حاشية رقم ٥٠ ص ١٣٥ ،وراجع لوحة ٢٥.
[٥٥] خليفة (ربيع حامد) ، الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى ، زهراء الشرق، الطبعة الأولى ٢٠٠١ م ،ص ١٦٠ ، لوحة ٩٦ ص ٤١٥.

عادة ما يكون وجوده غير ثابت فيمتد وجوده إلى المعدن ذاته مسبباً مرض البرونز[٥٦] ،وعلى الرغم من أن هذا اللون الأخضر الذى يظهر على التمثال البرونزى اللون يعد أحد أمراض البرونز إلا أنه أكسب التمثال لمحة فنية رائعة .

ثانيا : الدراسة التحليلية

ظهر فى تمثال محمد علي موضوع الدراسة العديد من العناصر الزخرفية المجسمة ، وسوف نتناول هنا بالدراسة والتحليل أهم هذه العناصر، وهى (الحصان ، لبادة أو عراقة الحصان ، السيف ، الطبنجة) وقد تم اختيار هذه العناصر على وجه الخصوص عن غيرها لأن كل عنصرفيها له أهمية خاصة ، فالحصان لا يمكن لأحد إنكار قيمته الوظيفية أو الفنية عبر العصور ، أما اللبادة أو عراقة الحصان فكانت من أهم أعمال النسيج فى فترة محمد علي ، يبرهن على ذلك وجود بعضها حتى الآن فى المتاحف المختلفة ، أما الطبنجة فلا شك أنها من العناصر الفريدة التى تميز فترة عصر الأسرة العلوية عن غيرها من العصور،أما السيف فله من قيمته الرمزية الشىء الكثير،هذا فضلا على أنه من العناصرالملفتة للنظر فى هذاالتمثال،وفيما يلى دراسة هذه العناصر:

***الحصان :**

الحصان كان ولا يزال صديقاً مخلصاً للإنسان حيث يشاركه أفراحه وأحزانه ، حيث إن الحصان بطبيعته حساس للغاية وله قدرة هائلة على التعلم ، وكانت الخيول من الحيوانات شديدة التعلق والأرتباط بصاحبها، ويمكن تقسيم الخيول إلى أربعة أنواع :

١ – خيول للفروسية ٢– خيول لجر العربات ٣– خيول للتربية ٤–خيول للسباق

وقد كان اهتمام الشعوب القديمة بتربية الخيول على درجة عالية من الكفاءة سواء من حيث الصحة أو العناية بتعليمها ففى بلاد اليونان كانت أفضل الخيول من منطقة (تساليا) حيث موطن الحصان الخاص بالأسكندر الأكبر،والذى أطلق عليه اسم Bukephalos أما أفضل خيول السباق فكان مصدرها جزيرة صقلية ، أما أحسن خيول العربات فقد اشتهرت قورينه بتربيتها ، وكانت الخيول الليبية معروفة بسرعتها الفائقة وقوامها الرشيق ، أما فى مصر فقد ظهر الحصان لأول مرة فى عصر الدولة الحديثة ، إبان حكم الأسرة الثامنة عشر حوالى ١٥٨٠ ق.م ، وجاءت الخيول عن طريق الجنس الآرى المسمى churri ولم تكن الخيول المصرية تمثل سلالة قائمة بذاتها ،حيث ظهرت العديد من مناظر الخيول فى عصر الدولة الحديثة ، وكلها توضح نوعاً واحداً من الخيول ،وهى ذات الرقبة المقوسة بشدة [٥٧].

---

[٥٦] جان (غادة غازى تاج) ، تقنيات سباكة المعادن والاستفادة من معطياتها فى تنفيذ المشغولة المعدنية ، ص ص ٦٤ ، ٦٥.

[٥٧] قادوس(عزت زكى حامد) ، فنون الاسكندرية القديمة ، الأسكندرية ٢٠٠١م ، ص ص ١٦٤، ١٦٥ ،١٦٦ .

ومع أن هناك أراء تتبنى فكرة أن الهكسوس جاءوا عند غزوهم لمصر بالخيل وبالعربات،وبالأحرى فى الفترة الانتقالية الثانية أى بين الدولة الوسطى والدولة الحديثة ،غير أنه وجد حديثا رأى آخر جدير بالدراسة هو أن الحصان كان موجوداً فى مصر فى عصور ما قبل التاريخ فى فترة الحضارة السبيلية بمصر العليا حيث عثر على عظام له هناك ، ويرى Petrie أن الحصان مثله مثل الجمل ظهر فى فترة مبكرة فى مصر ثم اختفى ثم عاد للظهور مرة ثانية ، ويحتمل أن التباين فى الاختفاء والظهور كان بسبب تغير الأحوال المناخية.[٥٨]

وأول منظر تصويرى للخيل وصل إلى أيدى الباحثين حتى الآن يرجع إلى عهد الملك تحتمس الأول ، ولقد حدث التوسع فى وجود الخيل فى مصر عن طريق التجارة مع السوريين والبابليين والحيثيين والميتانيين والأشوريين والقبارصة ، وكذلك أيضا عن طريق النوبة،ولقد حظيت الخيول بمكانة لا بأس بها لدى بعض الملوك المصريين ، فكان الملك تحتمس الثالث يحب الخيول وكانت عنده اصطبلات خاصة بها ، وكان للملك أمنحتب الثانى خيوله الخاصة، وكانت الخيل تستخدم مع العربة لدى بعض الملوك فى الصيد البرى، ومثال ذلك ما وجد من رسومات على صندوق خاص بالملك توت عنخ آمون، وهو موجود حاليا فى المتحف المصرى.[٥٩]

ولم يكن الاهتمام بالحصان وتربيته ومعالجته فنياً قاصراً على الحضارة اليونانية أوالحضارة المصرية القديمة ، بل نجد أن تمثال الحصان احتل مكانا مهماً فيما بعد بين التماثيل الحيوانية **خلال العصر الساسانى**، ودائما ما شُكل الفارس يمتطى صهوة جواده ، وقد كان هذا الموضوع مألوفا فى هذا العصر، فهناك العديد من المناظر التى تصور رياضة الصيد والقنص على التحف المعدنية الساسانية ، حيث يظهر الصياد الذى يمتطى صهوة الجواد ، يسير مسرعاً فى حين تلوذ الحيوانات بالفرار من أمامه ، وقد

---

[٥٨] أمان (مرزوق السيد)، الرعى والرعاة فى مصر القديمة ، ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ٢٠٠١م ، ص ص ٩٠، ٩١ إلى الجنوب من الهرم المدرج وإلى الشرق من هرم ونيس توجد مقبرة كبيرة ترجع لعصر الدولة القديمة أعيد استخدام حجراتها فيما بعد فى العصور التالية لدفن بعض الناس الفقراء ،كذلك وجد فى أحد حجراتها دفنات لثلاثة من الخيول ، ولقد اعيد تركيب الهيكل العظمى لأحد هؤلاء الخيول وهو موجود الآن والتابوت الخاص به فى المتحف الزراعى بالدقى ، ومن خلال الملامح التشريحية للهيكل العظمى لهذا الحصان فهى لاتشبه الخيل العربى (فى آسيا) وانما تقترب تماما من النمط الذى كان يوجد فى شمال افريقيا،ويقترح L.C.A. Olver و Quibell أن هذا الحصان كان من أحد الخيول الليبية والتى كانت مشهورة كخيول عربة (أى للشد) أمان (مرزوق السيد) ، الرعى والرعاة فى مصر القديمة ، ص ص ٩٢ ، ٩٣ ،٩٤، شكل ٣٠١ أ ، ب ،ولوحة ٨ ، ولوحة ٩ .

[٥٩] امان (مرزوق السيد) ،الرعى والرعاة فى مصر القديمة ، ص ص ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٧

ظهر الحصان أيضا على العديد من قطع المنحوتات القبطية[٦٠] حيث يمتطى صهوته القديسون والفرسان ،وقد نحت الفنان فى القرن الرابع الميلادى الحصان بأسلوب محور وبشكل يشبه الدمية،وفى القرنيين الخامس والسادس الميلاديين كان ينحت بتحوير شديد ، وفى القرن السابع الميلادى مال الفنان إلى نحت الحيوان بأسلوب قريب من الطبيعية إلى حد ما[٦١] .

وفى **العصر الإسلامى** أصبح موضوع الفارس الذى يمتطى صهوة جواده هو المنظر الرئيسى على معظم التحف التطبيقية ، وأحيانا يظهر داخل سرة وقد يظهر يطعن سبعاً بحربة فى يده ، أو يصطاد سبعاً بالباز ،أو رافعا سيفه مصوباً نحو السبع الموجود فى المنطقة السفلية من السرة(لوحة ١٥).[٦٢]

ولعل تكرار هذا المنظر على العديد من التحف التطبيقية فى العصر الإسلامى يعزى إلى ما تمتعت به ألعاب الفروسية من مكانة كبرى بين الألعاب الرياضية فى مصر

---

[٦٠] تجدر الإشارة إلى وجود آراء لبعض العلماء يرون أن العصر القبطى يمكن تحديده زمنياً حيث يبدأ منذ اعتراف قسطنطين بالديانة المسيحية ديناً رسمياً للدولة ، وتنتهى بالفتح العربى الإسلامى لمصر لمزيد من التفاصيل انظر قادوس (عزت زكى حامد) ، تاريخ عام الفنون ، الإسكندرية ، دار نهضة الشرق ،٢٠٠٩م ، ص ٣٧٥ ، فى حين يرى البعض الآخر أن لا يوجد عصر محدد يمكن ان نطلق عليه عصر قبطى خاصة عند ربطه بما يعرف بالفن القبطى حيث يرى القائل بهذا الرأى ان الفن القبطى هو ذلك الفن الذى انتج فى مصر فى فترة ما بعد دخول الاسكندر الأكبر مصر ولا زال مستمراً حتى يومنا هذا ، وعاصر هذا االفن العصر الرومانى والبيزنطى والإسلامى فهذا الفن ليس له عصر محدد يمكن ان نطلق عليه العصر القبطى فكما هو معروف ان العصر له بداية ونهاية وحكومة وشعب ولكننا هنا امام فن ظهر فى ظروف معينة واستمر.

هرمينا (جمال)، مدخل لتأريخ الفن القبطى ، مينا للطباعة ،القاهرة ٢٠٠٦م ، ص ٣٧.

[٦١] حسن (هناء محمد عدلى) ، التماثيل فى الفن الإسلامى ، ص ١٢٣.

[٦٢] تعددت مناظر الجياد وما يمتطيها من شخوص وفرسان فى العصور الإسلامية فهناك على سبيل المثال لا الحصر مثال عبارة عن صحن من المعدن يرجع للعصر الأموى محفوظ فى متحف برلين نقشت فوقه زخارف بارزة تعكس بدورها التقاليد الساسانية تمثل بهرام جور يصطاد السباع .

عبد الرازق (أحمد) ،الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمى ، ص ١١٠ ، لوحة ٥٢ .

وهناك أيضا صور جدارية بالفسيفساء منفذة بالجامع الأموى بدمشق والذى بنى عام ٩٦ هـ ويلفت النظر بها الجزء الذى أكتشفه دى لورى ويعرف عند علماء الآثار والفنون باسم مصورة نهر بردى حيث يظهر بها مجموعة من المبانى تقع خلف مبنى نصف دائرى ومن المرجح أن هذه المجموعة تمثل المرج الأموى أو ميدان سباق الخيل الذى كان بالقرب من دمشق.

الباشا (حسن)،التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، دار النهضة العربية ١٩٩٢م ، ص ص ٣٧، ٤١ ، شكل ٨.

ويوجد أيضا جزء من رسم بالألوان المائية على الجص بأرضية قصر الحير الغربى الذى شيده هشام بن عبد الملك (٧٢٤-٧٤٣م) وهى حاليا محفوظة بالمتحف الوطنى بالدمشق ،ويشاهد فى القسم الأوسط من هذه الصورة صورة فارس قد امتطى صهوة جواده الراكض،وشرع يرمى غزالا بسهم .

الباشا (حسن)،التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، ص ص ٦٧ ، ٦٨ . شكل ١٣ .

الإسلامية ، حيث أضحت سباقات الخيل من الرياضات الشهيرة ، وقد بلغ الاهتمام بهذه الرياضة حداً كبيراً ، حيث أقيمت الحلبات الخاصة بالمسابقات وإعداد الخيول المهرة ، وأصبح يوم السباق بمثابة العيد الذى يبتهج فيه الناس جميعا على اختلاف طوائفهم ورتبهم وكانت هذه السباقات على رأس الألعاب الرياضية التى مارسها السلاطين والأمراء.[٦٣]

وقد وردت أيضا رسوم الخيول فى صور المخطوطات الإسلامية منذ وقت مبكر،ولعل من أقدم تصاوير المخطوطات التى صورت فيها الجياد وتنتمى فى أسلوبها للمدرسة العربية صور مخطوط البيطرة المحفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة والذى نسخه حسن بن هيبة الله فى سنة ٦٠٥هـ/١٢٠٩م[٦٤] ، وصور نسخة أخرى منها يرجع تاريخها لعام٦٠٦هـ/١٢١٠م ومحفوظه بمتحف طوبقابى سراى باستانبول(لوحة ١٦)[٦٥] ، ولم يقتصر الأمر على ظهور الخيول أو الخيول والفرسان على التحف التطبيقية أو رسوم المخطوطات فى العصور الإسلامية فحسب، وإنما ظهرت تماثيل للفرسان على صهوة جيادهم فى هذه العصور.

ففى القرن السابع الهجرى/الثالث عشر الميلادى وردت إلينا مجموعة من تماثيل الفرسان التى نفذت بطريقة واقعية وبها تعبير عن الحركة يتمثل فى شد اللجام بكلتا اليدين وحركة الأرجل ،كذلك إبراز التفاصيل فى الملامح المغولية للفارس وجعبة السهام وذيل الحصان المعقود بما يوحى بأن الفنان قد درس الشكل العام للفارس على جواده قبل أن يمثله فى هيئة تمثال،ومن الفترة نفسها أيضا فى إيران تمثال صغير لفارس على حصانه شكل بأسلوب قريب من الطبيعة ونسب تشريحية سليمة[٦٦] .

وبشكل عام فان اهتمام العرب بموضوع الفارس على صهوة جواده يرجع أيضا إلى ولع العرب برياضة الصيد التى عدوها من أهم وسائل التسلية ، حيث عرف عن العرب فى الجزيرة العربية شغفهم بهذه الرياضة ،وعندما جاء الإسلام عد الصيد وسيلة مشروعة لكسب العيش[٦٧] .

ويبدو أن الاهتمام بتربية الخيول وظهورها فى الأعمال الفنية استمر فى مصر خلال حكم الأسرة العلوية،وانعكس ذلك الاهتمام على الأعمال الفنية التى انتجت خلال عصر

---

[٦٣] حسن (هناء محمد عدلى) ، التماثيل فى الفن الإسلامى ،ص ص١٢٣ ، ١٢٤ .

[٦٤] راجع :الباشا (حسن)،التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، ص ص ١٣٨ ،١٣٩ ، شكل ٢٩ ،٣٠.

[٦٥] فرغلى (أبو الحمد محمود) ، التصوير الإسلامى نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، ص ص٨٦ ،٨٧ ،٨٨، ٨٩، لوحة ١٣.

[٦٦] حسن (هناء محمد عدلى) ، التماثيل فى الفن الإسلامى ، ص ١٢٤ كذلك راجع لوحة ١١٥ ، ولوحة ١١٧ .

[٦٧] حسن (هناء محمد عدلى) ، التماثيل فى الفن الإسلامى ، ص ١٢٤ .

هذه الأسرة ،وكان هناك حرص من بعض فنانى تلك الفترة على ظهور الحاكم بصورة الفارس ،وقد سبق القول إن هذا التقليد وهو ظهور الحاكم على صهوة حصانه ظهر جليا لبعض سلاطين الدولة العثمانية، وكان من ضمن الأوضاع التى تظهر فى صورهم الشخصية (لوحة ١٠)[٦٨]، ويبدو أن هذا الأمر انتقل إلى بعض الصور الشخصية لمحمد علي ، ولما لا وهو –أيا كانت طموحاته– كان من نبع هذه الخلافة ومتأثر بها لا محالة.

فنجد أن محمد علي ظهر فى بعض صوره الشخصية كفارس من ذلك صورة شخصية لمحمد علي وهو يمتطى صهوة جواده(لوحة ١١أ)، ويلاحظ فى هذه الصورة ارتداؤه لطربوش وليس عمامة ، وهناك صورة شخصية اخرى لمحمد علي وهو يمتطى صهوة جواده (لوحة١١ب) ويلاحظ فى هذه الصورة أرتداؤه لعمامة تبدو قريبه الشبه من العمامة الخاصة بالتمثال موضوع الدراسة وبالعمامة الخاصة بتمثاله الموجود بمدينة الأسكندرية.

ولا شك ان مثل هذه الأعمال– توضح بصورة أو بأخرى– أن أفراد الأسرة العلوية ولا سيما مؤسسها كان يحب أن يظهر كفارس ، كما أن هذه الأعمال الفنية المتمثلة فى بعض الصور الشخصية انعكس صداها بعد ذلك على بعض الأعمال النحتية التى قام بها بعض النحاتين الأوربيين ، ولذلك لم يكن غريبا أن نجد فى التمثال موضوع الدراسة وبعضا من التماثيل التى نفذت فى عصر حكام الأسرة العلوية أن يمثل فيها الحاكم بهيئة فارس يمتطى صهوة جواده .

*** اللبادة :**

هناك عنصر آخر مرتبط بالحصان وظهر بشكل واضح فى التمثال موضوع الدراسة ، وهذا العنصر المقصود وضح على ظهر الحصان الذى يمتطيه محمد علي،وهو نوع من النسيج يعرف باللبادة .

واللبادة هى عراقة حصان ويطلق عليها أحيانا لبادة ويطلق عليها وثائقيا (لبادة صوف)[٦٩] ،وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفنانين بصفة عامة كانوا حريصين على ظهور هذه العراقات بشكل واضح فى أعمالهم الفنية، ولم يظهر هذا فى عهد محمدعلي أو خلفائه فحسب، بل ظهر فى بعض الأعمال الفنية التى أنجزت لبعض السلاطين العثمانيين قبل ظهور محمد علي على مسرح الأحداث ، ونبرهن على ذلك على سبيل المثال وليس الحصر بتلك الصورة الشخصية السابقة الذكر، والتى انجزت للسلطان العثمانى سليم الثالث(١٢٠٤ : ١٢٢٢هـ/ ١٧٨٩–١٨٠٧م)(لوحة١٠) حيث نجد أن

---

[٦٨] خليفه (ربيع حامد) ، مدارس التصوير الإسلامى فى إيران وتركيا والهند من القرن ٩هـ/١٥م وحتى القرن ١٣هـ/ ١٩م ، لوحة ١٣٠.

[٦٩] الفرماوى(عصام عادل)،أشغال النسيج فى مصر خلال عهد أسرة محمد علي، ص ص ٢٥٤، ٢٥٥.

هناك حرصاً من الفنان رفائيل برسم عراقة الحصان وتوضيح زخارفها الدقيقة ، وأستمر الأمر نفسه فى عصر محمد علي بمصر فنجد أن بعض الصور الشخصية التى رسمت له كان هناك حرص من جانب الفنانين بتوضيح تلك العراقات وتفاصيلها الدقيقة (لوحة ١١ أ ، ب) .

والواقع ان أمر هذه العراقات فى عهد الأسرة العلوية لم يقتصر على ظهورها فى بعض الصور، وإنما وضحت أيضا فى الأعمال النحتية التى عُملت لحكام الأسرة العلوية ، والتى نفذت بواسطة المثالين الأجانب انذاك ولا سيما تمثال محمد على بمدينة الأسكندرية ،وتمثال إبراهيم باشا بميدان الأوبرا ، ويندرج أيضا ضمن هذه الأعمال النحتية المذكورة تمثال محمد علي موضوع الدراسة .

ويبدوأن هذه العراقات كانت منتشرة إبان حكم الأسرة العلوية وإلا لما كانت تظهر بهذا الوضوح فى الصور الشخصية وفى الأعمال النحتيه التى انتجت خلال حكم هذه الأسرة ، والواقع أن هذه العراقات كانت تستخدم ككساوى للمركبات الملكية ، ولحسن الحظ فقد وصل إلينا عدد من هذه العراقات لعلنا نذكر منها هنا عراقة حصان من الجوخ[٧٠] خاصة باحدى عربات التشريفة وهى محفوظة حاليا بمتحف بورسعيد (لوحة ١٧ أ ، ب).

***السيف:**

السيف: يونانى csifos وهو القاضب والقاطع والماضى.[٧١]، والسيف مأخوذ من ساف إذا هلك لأنه به يقع الهُلْكُ،وقد تعددت أنواعه طبقاً لأشكاله وزخرفها،وأماكن صناعتها، والأشخاص الذين صنعت من أجلهم هذه السيوف بالإضافة إلى موادها الخام.[٧٢]

ويمكن القول إن السيف من الأشياء المهمة عند العرب والذى ارتبط بهم، فيرى أحد الآراء أنه إذا نظرنا إلى تماثيل قصر الحير الغربى وإلى تماثيل قصر خربة المفجر ، سنجد أن الفنان قد استخدم فيها الأسلوب الإغريقى فى التعبير عن ملامح الوجه، إلا أنه حاول فى بعض الأحيان الاقتراب من طبيعته العربية وإظهار تأثيرها ، واتضح ذلك فى بعض تماثيل الرجال التى مثلت **ممسكة بسيوف** فى اليد اليمنى ، وربما يعنى ذلك رغبة الفنان العربى فى إظهار وسائل القوة المستعملة سواء للترغيب عند

---

[٧٠] رقم السجل الخاص بتلك العراقة هو ١١٩ وذلك كما ورد بسجل متحف بورسعيد .

[٧١] العنيسى (طوبيا)، تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغة العربية مع ذكر أصلها بحروفه ، دار البستانى ،القاهرة ١٩٨٩م ، ص ٣٩.

[٧٢] سالم (عبد المنصف)، شعار العثمانيين على العمائر والفنون فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الهجريين (١٨-١٩م) وحتى الغاء السلطنة العثمانية (دراسة أثرية فنية)، ص ١٨٥.

المسلمين أو الترهيب لأعدائهم ،فالقرآن الكريم والسنة النبوية تحض المسلمين على الإقدام على تعلم فنون الحرب وإظهار القوة للأعداء[٧٣].

وقد استمرت السيوف على قدر كبير من الأهمية خلال العصور الإسلامية المختلفة، ورغم اكتشاف الطبنجة أو البندقية الصغيرة خلال الحقبة العثمانية إلا أن السيف استمر على القدر نفسه من الأهمية التى كان يحظى بها خلال العصور الإسلامية المختلفة.

فعدت السيوف أبرز أنواع الأسلحة التى ظهرت على شعار الدولة العثمانية ، ويكمن السبب فى ذلك إلى أن تقليد السيف كان شارة من شارات السلطنة العثمانية[٧٤] ،كما أنه لعب دوراً كبيراً فى الحروب وكانت له الغلبة والسيادة على غيره من أسلحة الهجوم ،وتنوعت أشكاله ما بين مستقيم النصل أومقوسة[٧٥] ، ونلاحظ أن السيف قد وجد بشعار الدولة العثمانية ضمن عدد كبير من الأسلحة التى كانت مستخدمة فى الجيش العثمانى حينذاك ،وقد تعددت أشكاله وأنواعه ،وهو يمثل أحد أهم أنواع الأسلحة العثمانية ويرمز إلى طائفة السلحدارية المأخوذة من الفارسية سلاح دار ، وقد أنشىء هذا المنصب فى عهد بايزيد الصاعقة ،ووصل عدد السلحدارية فى عهد محمد الفاتح إلى ثمانية آلاف، ووصلوا فى عهد السلطان أحمد الثالث إلى اثنا عشر ألفا ،وكان كبيرهذه الطائفة يدعى السلحدار أغا ، ونظراً لأهمية هذه الطائفة فقد مثل السيف على شعار الدولة العثمانية كى يرمز إليها، ومن اللافت للنظرأن مقابض السيوف العثمانية كانت تتعدد فيها أشكال الواقية والقبيعة[٧٦]

---

[٧٣] حسن (هناء محمد عدلى) ، التماثيل فى الفن الإسلامى ، ص ص ٨١ ، ٨٢ ، كذلك راجع لوحات أرقام ٤ ،٥ ،٦ ، ٧ ،٨.

[٧٤] كانت مراسم تقليد السيف من مراسم السلطنة ،حيث كان السلطان يقلد السيف منذ اعتلائه العرش فى يوم الجمعة الأولى وذلك بالذهاب إلى جامع ابى ايوب الانصارى الذى يحوى قبره والذى شيده باسمه فى استنابول السلطان محمد الفاتح ومراسم تقليد السيف تتم داخل القبر حيث يتم تقليد سيف الرسول صلى الله عليه وسلم وعمر رضى الله عنه وعثمان غازى ،وسيوف أحد الرجال العظام أو اثنين منهم ويكون ذلك باجراء مراسم عسكرية.ازتونا(يلماز) ، تاريخ الدولة العثمانية ،ترجمة عدنان محمود سليم ،المجلد الثانى ،مؤسسة فيصل للتمويل ،استنابول،سنة ١٩٨٨م ،ص ٢٧٩.سالم(عبد المنصف)، شعار العثمانيين على العمائر والفنون فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الهجريين (١٨-١٩م) وحتى الغاء السلطنة العثمانية (دراسة أثرية فنية)،حاشية ١٤٠ص٢٠٦

[٧٥] عليوه (حسين عبد الرحيم)، الأسلحة الإسلامية بمتحف قصر المنيل بالقاهرة ،دراسة اثرية ، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤م ،ص٤.

[٧٦] سالم (عبد المنصف)، شعار العثمانيين على العمائر والفنون فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الهجريين (١٨-١٩م) وحتى الغاء السلطنة العثمانية (دراسة أثرية فنية) ، ص ١٨٦.

ويبدو واضحاً أن السيف المقوس كان مفضلا عند محمد علي، وليس أدل على ذلك من ظهور هذا السيف فى غالبية صوره الشخصية التى رسمها له كثير من الفنانيين والمحفوظة فى المتاحف والمجموعات الخاصة.[٧٧]

ولم يكن نحات التمثال موضوع الدراسة أقل براعة من فنانى الصور الشخصية ، فنحت تمثال محمد علي بسيفه الشهير الذى ظهر فى غالبية صوره الشخصية وفى لمحة فنية رائعة ، فقد نحته وهو يخرج هذا السيف المقوس من غمده مما أكسب معه التمثال الحيوية وأسبغ على محمد علي صبغة الشجاعة والقوة .

والواقع ان المسلمين الأوائل منذ البداية اهتموا بالسيف ، ويكفى السيف شرفا قول الرسول صلى الله عليه وسلم " الجنة تحت ظلال السيوف " تلك العبارة التى وصلتنا منقوشة على سيف من العصر العثمانى مؤرخ بعام ٩٤٨م ، كما روى أن السيوف مفاتيح الجنة ، وأن المسلمين استخدموها رمزاً للحق أمام الباطل، ولعلنا نتذكر فى هذا الصدد إطلاق الرسول "صلى الله عليه وسلم" على خالد بن الوليد لقب سيف الله المسلول[٧٨]، وقد وصلتنا عدة إشارات تاريخية وأدلة مادية تشير إلى استخدام السيف رمزا دينياً وسياسيا منذ بداية العصر الأموى[٧٩]

وبصفة عامة فالسيف رمز البطولة ولايرسم إلا فى يد الأبطال والفرسان كما يرمز للعدل والقصاص والشجاعة[٨٠] ، ولا شك أن النحات ذيمتريادس كان موفقاً إلى أبعد الحدود فى تركيزه على السيف لأنه بلا شك كان له دلالة رمزية على بطولة محمد علي وشجاعته وعدله.

**** الطبنجة أو البندقية الصغيرة :**

البندقية آلة من سلاح الحرب تعرف بالبارودة نسبة إلى البارود الذى يقذف به ،وتنسب إلى مدينة البندقية حيث يقال إن أول من اخترعها هم الطليان، وكثر استعمالها فى سنة ١٤٣٠م وصارت تصنع على أنواع مختلفة فأتقنوا أشكالها وتفننوا فى آلاتها،وكانت

---

[٧٧] راجع ابراهيم (محمود مسعود)، لوحات الصور الشخصية الخاصة بمحمد علي باشا فى ضوء مجموعة من متاحف مدينة القاهرة ، ص ص ١٢٥: ١٤٧، انظر لوحات أرقام ٢، ٧ ، ٩ ، ١٠ ، ١٥ ، ١٦، ٢٧ ، ٢٨.

[٧٨] ياسين (عبد الناصر) الرمزية الدينية فى الزخرفة الاسلامية "دراسة فى ميتافيزيقيا الفن الاسلامى "، زهراء الشرق ، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م ، ص ٢٢٩ ، كذلك انظر حاشية (٢) ص ٢٢٩.

[٧٩] ياسين (عبد الناصر) الرمزية الدينية فى الزخرفة الاسلامية ، ص ٢٢٧ ، لمعرفة بعضا من هذه الإشارات التاريخية أوبعضا من الأمثلة المادية انظر ياسين (عبد الناصر) الرمزية الدينية فى الزخرفة الإسلامية ، ص ص ٢٢٧، ٢٢٨.

[٨٠] يوسف(بهاء الدين) ، انثروبولوجيا الفنون ، دار الفكر العربى ، القاهرة ٢٠١٠م ، ص ١٣٨.

سلاحاً أساسياً من أسلحة طائفة الانكشارية[٨١]
وعرفت البنادق الصغيرة بالطبنجة[٨٢]، وتعد البندقية من أهم أنواع الأسلحة النارية التى تزين شعار الدولة العثمانية ، ومن المعلوم أن أنواع البنادق التى استخدمت فى مصر إبان القرنين السابع والثامن عشر الميلاديين وبداية القرن التاسع عشر الميلادى هى نفسها التى استخدمت فى تركيا وإن كان الاختلاف بينها فى العناصر الزخرفية، والبندقية فى حد ذاتها كانت شعاراً لطائفة التوفينكجيان وهم الجنود المسلحون بأسلحة نارية وهى مشتقة من كلمة "التفجكى" ، أى مستخدم البندقية ، وهذه الكلمة بدورها مشتقة من كلمة " تفنكه" التى كانت تعنى البارودة أو الرصاص الذى يرمى به.[٨٣]
ومهما يكن من أمر فإن الطبنجة ظهرت فى التمثال موضوع الدراسة ، حيث استقرت فى غمدها المعلق بدوره فى الشريط الجلدى الموجود بالجانب الأيسر من الحصان الذى يمتطيه محمد علي ، وتجدر الإشاره هنا إلى أن **محمد علي لم يكن مرتبطاً بطبنجتة كسيفه**،وذلك استناداً إلى كثير من صوره الشخصية[٨٤] والتى يلاحظ في كثير منها أن محمد علي يظهر مصوراً مع سيفه بينما لا نجد طبنجتة ، بل إنها لا تكاد تظهر معه إلا حينما يظهر ممتطياً صهوة جواده حيث تظهر حيئنذ فى غمدها المعلق على هذا الحصان.

***دراسة مقارنة بين تمثال محمد علي بقوله وبعض نماذج التماثيل المشابهة:**

أولا :تمثال محمد علي بالاسكندرية (لوحة رقم ١٨ أ ،ب ، لوحة رقم ١٩ أ ، ب)

يقع تمثال محمد علي بالاسكندرية بميدان المنشية أو "*ميدان محمد علي*" أحد أقدم ميادين المدينة وأكبرها ، وكان يطلق عليه سابقا "ميدان القناصل"، ويقع الميدان في "حي المنشية" التجاري العريق في المدينة، ويطل على مجموعة من الشوارع منها "شارع نوبار باشا" و"شارع السبع بنات" ، ويوجد بالميدان مبانٍ متعددة منها مبنى

---

[٨١] سالم (عبد المنصف)، شعار العثمانيين على العمائر والفنون فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الهجريين (١٨-١٩م) وحتى الغاء السلطنة العثمانية (دراسة أثرية فنية)، ص ١٩١. نقلا عن نور (حسن محمد)، صور المعارك الحربية فى المخطوطات العثمانية ،دراسة أثرية فنية ، ماجستير كلية الآثار،جامعة القاهرة ، ١٩٨٩م ، ص ٢١٨.

[٨٢] الطبنجة : من التركية "طابانجة " وكانت تعنى البارودة الصغيرة. العنيسى (طوبيا)،تفسير الالفاظ الدخيلة فى اللغة العربية مع ذكر اصلها بحروفه ، دار العرب للبستانى ، سنة ١٩٨٩م ، ص٤٩.

[٨٣] سالم (عبد المنصف)، شعار العثمانيين على العمائر والفنون فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الهجريين (١٨-١٩م) وحتى الغاء السلطنة العثمانية (دراسة أثرية فنية) ، ص ١٩١.

[٨٤] راجع جميع الصور الشخصية لمحمد علي التى نشرها جاستون فييت والتى يظهر فيها بمفرده دون ان يمتطى صهوة جواده،أوجميع الصور الشخصيه لمحمد علي أيضا والتى نشرها لأول مرة الزميل الدكتور محمود مسعود فى بحث بعنوان:لوحات الصور الشخصية الخاصة بمحمد علي باشا فى ضوء مجموعة من متاحف مدينة القاهرة ،مجلة العصور،المجلد٢٠،ج٢،دار المريخ للنشر،يوليو ٢٠١٠م.

محكمة الإسكندرية الإبتدائية(سراي الحقانية سابقا) التي تم إنشاؤها عام ١٣٠٤هـ/ ١٨٨٦م، ويوجد أيضاً قصر القنصلية الفرنسية بالإسكندرية[٨٥].
كما كان الميدان موقعا سابقا لقبر الجندي المجهول بالإسكندرية، قبل نقل موقع الاحتفال التذكاري السنوي الرسمي بالجندي المجهول إلي ميدان محطة مصر في المدينة ، وقد تم في عام ١٩٩٩م عمل مشروع لتطوير الميدان ، ومن بين الأحداث التاريخية الشهيرة التي شهدها ميدان المنشية خطاب شهير للرئيس المصري الراحل جمال عبد الناصر في ٢٦ أكتوبر عام ١٩٥٤ م فيما يعرف تاريخيًا بحادثة المنشية ، وتجدر الإشارة إلى أنه توجد العديد من الصور الإرشيفية لهذا الميدان يظهر بها هذا التمثال من بينها صورة لمقهى بميدان المنشية ترجع لعام ١٩١٤ م ويظهر بها التمثال فى الخلف (لوحة١٨)[٨٦] ، وقد قام بعمل هذا التمثال المثال هنرى الفريد جاكمارت (Henri Alfred Jacquemart)[٨٧] حيث أمر بعمله فى إبريل سنة ١٨٦٩م ، ونقل فى مكانه الحالى فى ١١ أغسطس سنة ١٨٧٢م ثم تأخر سنة أخرى حتى ١٦ أغسطس ١٨٧٣م ، أما عن قاعدة التمثال فهى من عمل لويس فيكتور لوفت (Louis Victor Louvet)(١٨٢٢م: ١٨٩٨ م) وربما نفذت فى الاسكندرية بواسطة أمبرو بوادرى(Ambrois Baudry) ،كما قام المثال هنرى الفريد جاكمارت بتصميم أربعة تماثيل لأسود عُملت فى الأساس لتحرس تمثال محمد علي ، ولكنها بدلا من ذلك وضع كل اثنين منها فى مقدمة كوبرى قصر النيل بالقاهرة ونهايته[٨٨] .

---

[85] http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%8A%D8%AF%D8%A7%D9%86
تذكر الأستاذة الدكتورة سمية حسن أن ميدان المنشية يطلق عليه أيضا ميدان عرابى . راجع إبراهيم (سمية حسن محمد) ، تماثيل الخالدين فى ميادين مصر ، ص ٨١.

[86] http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%8A%D8%AF%D8%A7%D9%86

[٨٧] هنرى الفريد جاكمارت (١٨٢٤-١٨٩٦م) ولد فى باريس بفرنسا فى ٢٤ فبراير عام ١٨٢٤م ودرس التصوير والنحت فى كلية الفنون وعرضت اعماله فى صالون باريس من عام ١٨٤٧ م حتى عام ١٨٧٩م ،وقد سافر جاكمارت إلى مصر وتركيا مستوحيا اساليبا فنية من نبع الثقافة الاسلامية لكلا الدولتين،وقد سافرإلى الاسكندرية بمصر لعمل تمثال محمد على ،ولكنه اكتسب سمعته كمثال للعديد من الأعمال بفرنسا وقد وثقت حياته فى العديد من الكتب.
... http://www.bronze-gallery.com/sculptors/artist.cfm?sculptorID=28
ومن أعماله الرائعة فى مصر تمثال سليمان باشا فى عام ١٨٧٤م وتمثال محمد لاظوغلى بيه فى عام ١٨٧٥م ووثقت هذه الأعمال بواسطةPierre Kjellbergفى كتابه المعروف باسم أعمال البرونزفى القرن التاسع عشر الميلادى والذى نشر فى عام ١٩٩٤م.
http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/34/7144/Arts--Culture/Folk/Street-Smart-If-lions-could-speak.aspx

[88] http://www.egy.com/landmarks/cairo-statues.php
وبهذا الموقع الإليكترونى تقرير للأستاذ سمير بعنوان:التماثيل العامة فى مصر الحديثة (١٨٧٠-٢٠٠٣م)**Raafat (Samir), public statues and memorials in modern Egypt 1870-2003, 2003.**

وتجدر الإشارة هنا إلى أن فكرة عمل تماثيل لأسود رابضة ، التى فعلها جاكمارت فى الأساس لتحرس تمثال محمد علي بالأسكندرية ،ثم وضعت بعد ذلك فى مقدمة كوبرى قصر النيل ونهايته يمكن مشاهدة ما يماثلها فى إحدى التحف المهمة التى تنسب لعصر الأسرة العلوية،وتخص محمد علي باشا، والمثل المقصود هو كرسى عرش محمد علي باشا المحفوظ بقاعة العرش بسراى الضيافة بقصر الجوهرة بقلعة صلاح الدين، حيث نجد على كل جانب من جانبى هذا الكرسى مسندين على كل مسند أسد رابض.

ويرى أحد الباحثين الذى درس هذا الكرسى أن الفنان الذى شكل هذين الأسدين كان يشير فى ذلك إلى شخصية محمد علي وقوته وهيمنته وسطوته، فهو الحاكم الذى لا يقهر، وتدين له كل طبقات الشعب بالولاء والطاعة كالأسد الذى ينفرد بالقوة دون غيره من كائنات الغابة[٨٩]، وأحسب أن المثال جاكمارت كان يتبنى الفكرة نفسها حينما شرع فى صنع تماثيل الأسود فى البداية لتمثال محمد علي بمدينة الأسكندرية ، ولكن يبدو أن وضع الأسود فيما بعد فى مقدمة كوبرى قصر النيل ونهايته وليس حول تمثال محمد علي قد أطاح بتلك الفكرة.

وعلى أية حال يظهر محمد علي فى تمثاله فى مدينة الأسكندرية ممتطيا صهوة جواده بملابسه المعتادة قابضاً بيده اليسرى على لجام فرسه وواضعا يده اليمنى على قدمه اليمنى بالقرب من منتصف جسده تقريباً ، وتتمثل ملابسه فى قميص وسروال فضفاض ثبتا على الوسط بشال عريض ويعلو القميص كردون مجدول، وتوجد فوق هذه الملابس عباءة طويلة فضلا عن عمامة فوق الرأس ، وأمام قدمه اليسرى خنجر فى غمده ،وخلفها سيفه المقوس فى غمده أيضاً،كما يوجد أمام قدمه اليمنى طبنجة فى غمدها ، أما الحصان الذى يمتطيه فقد مثله الفنان يرفع قدمه اليمنى الامامية وكذلك يرفع قدمه الخلفية اليسرى ، كما يلاحظ أن النحات قد مثل فم الحصان مفتوحا بشدة ، تكاد تسمع صوت صهيله ، وللحصان عراقة أو لبادة متأنقة تتميز بالشراريب المتدلية منها ، كذلك وجد اسفل رقبة الحصان رسماً زخرفياً متمثلا فى هلال بداخله نجمة سداسية ،وقد نجح الفنان فى إظهار عضلات رقبته وبطنه ورجليه.

وبعد فإذا ما قمنا بمقارنة تمثال محمد علي بميدان المنشية بمدينة الأسكندرية بتمثال محمد علي موضوع الدراسة سنجد العديد من أوجه التشابه والاختلاف يمكن حصرها فى الفقرات التالية(لوحة ٢٠ أ ، ب ، لوحة ٢١ أ ،ب) :

فإذا ما نظرنا إلى ملامح محمد علي فى تمثال مدينة الأسكندرية نجد أن النحات قد عبر من خلالها عن مرحلة عمرية أصغر لمحمد علي من تلك التى ظهرت فى تمثاله باليونان، كذلك إذا نظرنا لملابس محمد علي فى التمثالين فنجد أنها متشابهة تقريبا ،

---

[٨٩] الفرماوى (عصام عادل)، كرسى عرش محمد علي باشا "دراسة أثرية فنية "، مجلة كلية الآداب ، جامعة المنيا ٢٠٠٥م ،عدد ٥٨ ، ص٩٠٨ .

وكذلك نجد أن غطاء الرأس أيضا متشابه فى كلا التمثالين ،حيث عبر كلا النحاتين عن غطاء رأس محمد علي بالعمامة ، واللافت للنظر فى هذا الأمر ان كلاهما لم يعبر عن غطاء رأس محمد علي بالطربوش على الرغم من أن محمد علي ارتدى هذا الطربوش فى فترته المتأخرة ، وظهر ذلك فى بعض صوره الشخصية .

ويلاحظ أن نحات تمثال محمد علي بمدينة الاسكندرية وهو هنرى الفريد جاكمارت قد حرص على أن يبدو وضع محمد علي أقرب للوضع الاستعراضى بعض الشىء حيث يظهر محمد علي فى هذا التمثال وهو يمسك بسرج لجام الحصان فى يده اليسرى فى حين يضع يده اليمنى أعلى ساقه اليمنى بالقرب من وسطه، بينما يتجه ببصره إلى الأمام ،وإذا ما قورنت هذه الوضعية لمحمدعلي بوضعيتة فى التمثال موضوع الدراسة سنجدها مختلفة تماما إذ إن محمد علي بدا فى التمثال موضوع الدراسة فى وضعية محارب يهم باخراج سيفه المقوس الشهير من غمده وكأنه فى حرب حامية الوطيس ، وأحسب ان النحات ذيمترياذس كان موفقاً أكثر من النحات هنرى الفريد جاكمارت فى هذه اللمحة الفنية.

أما فيما يخص الحصان فيلاحظ أن الحصان فى تمثال محمد علي بمدينة الأسكندرية قد مثله النحات بشكل أكثر ضخامة بعض الشىء مقارنة بالحصان الخاص بتمثال محمد علي بمدينة قولة،كما يلاحظ أن لون الحصان فى تمثال محمد علي فى مدينة الأسكندرية لون رمادى داكن فى حين يبدو الحصان فى التمثال موضوع الدراسة باللون نفسه ولكن مع وجود درجات من اللون الأخضر التى يبدو أنها نتيجة تفاعل سبيكة البرونز مع عوامل التعرية ، وعلى أية حال فقد أكسبت التمثال موضوع الدراسة لمحة فنية متأنقة .

وتوجد عدة أمور أخرى مرتبطة بالحصان ولا سيما فمه الذى فتحه النحات هنرى الفريد جاكمارت فى تمثال محمد علي بمدينة الاسكندريه وكأنه يصهل ، ويلاحظ أن هذا الصهيل من الناحية الفنية ربما يتناسب مع وضعية الحصان الذى يرفع قدمه اليمنى الأمامية واليسرى الخلفية ، ولكنه لا يتناسب مع وضعية محمد علي شبه الاستعراضية ، أما فى التمثال موضوع الدراسة فنجد أن فتحة فم الحصان تناسبت مع وضعية الحصان ، وكذلك تناسبت مع وضعية محمد علي الذى هم بإخراج سيفه من غمده ، وإذا كان النحات ذيمترياذس وفق فى هذا الأمر الأخير، فإن النحات جاكمارت وفق فى نحت ذيل الحصان الذى بدا واقعيا بعض الشىء فى تمثال محمد علي بالأسكندرية ، فى حين مثله النحات ذيمترياذس بطابع زخرفى بعض الشىء حيث بدا متماوجاً وطائراً فى الهواء.

ومن الأشياء التى اهتم بها نحات تمثال محمد علي بمدينة الأسكندرية أشغال النسيج الخاصة بالحصان ،حيث اهتم كثيراً بتفاصيل عراقة الحصان أو غيرها ، كما يلاحظ اهتمامه بوجود الهلال بداخله النجمة ،والتى توجد فى مقدمة الحصان أسفل رقبته

مباشرة ، ومن المعروف أن الهلال بداخله النجمة كانت تزين أعلام الدولة العثمانية[٩٠] ، ثم اصبحت تزين أعلام الدولة المصرية إبان حكم الأسرة العلوية .

فقد استقر العلم العثمانى فى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى على اللون الأحمر يتوسطه هلال ونجمة سداسية من اللون الأبيض ،جعلها محمد على باشا والى مصر عام١٢٤٢هـ/ ١٨٢٦م ذات خمسة أطراف بدلا من ستة لتمييز علم مصر عن علم السلطان العثمانى ، وفى عام١٢٨٤هـ/ ١٨٦٧م أدخل الخديوى اسماعيل تعديلاً احتفظ فيه باللون الأحمر للعلم ، ولكنه أصبح يشتمل على ثلاثة أهلة بداخل كل هلال نجمة خماسية من اللون الأبيض ، واستمر العلم بشكله هذا لعام١٢٩٩هـ/ ١٨٨١م ، ثم ما لبث ان عاد هذا العلم الذى استحدثه الخديوى إسماعيل مرة اخرى عام ١٩١٤م ليصبح العلم المصرى حتى عام ١٩٢٣م[٩١] .

ولكن الملفت للنظر أن النجمة التى توجد بداخل الهلال فى مقدمة هذا الحصان نجمة سداسية، أى تتشابه مع النجمة التى تظهر على العلم العثمانى ، كما يلاحظ أيضا أن فترة عمل التمثال (١٨٦٩ : ١٨٧٣ م) والتى تقع فى فترة حكم الخديوى اسماعيل كان العلم فيها يشتمل على ثلاثة أهلة بداخلها ثلاثة نجوم خماسية الأطراف ، ومع ذلك لم يلتزم النحات جاكمارت بعدد الأهلة ولا بعدد أطراف النجمة التى تظهر فى العلم المصرى بصفة عامة ، بل وصور الهلال والنجمة السداسية ، والتى تتوافق مع الشكل الذى يظهر على العلم العثمانى ولا نعرف على وجه الدقة هل كان هذا مقصوداً من الفنان جاكمارت ليدل على التبعيه المصرية للدولة العثمانية أم لا .

وعلى أية حال فإن الفنان ذيمترياذس نحات تمثال محمد علي بمدينة قوله لم يُظهر رسوم الأهلة والنجوم كما فعل جاكمارت فى التمثال السابق ، كما أنه لم يكن أيضاً على القدر نفسه من التوفيق فى إظهار العديد من التفاصيل البالغة الدقة فى أعمال النسيج مقارنة بمثيلاتها الموجودة بتمثال محمد علي بمدينة الأسكندرية، فى حين نجد

---

[٩٠] النجوم والأهلة على أعلام الدول الاسلامية لم يظهر إلا مع الترك العثمانيين ويرجح أن الهلال مقتبس من الرومان عند فتح العثمانيين لعاصمتهم لأنه كان شعار مملكتهم ، فراق للعثمانيين واتخذوه شعاراً وصوروه على اعلامهم ، أو أن الهلال كان معروفا عند الفرس ونقله عنهم العباسيون وتبنى العثمانيون نفس الشعار ، أما النجم فأضيف إلى الهلال على العلم العثمانى إما فى زمن السلطان سليم الثالث ١٢٠٣-١٢٢٢هـ/١٧٨٨-١٨٠٧م ، وإما فى زمن السلطان عبد المجيد بن بن محمود١٢٥٥-١٢٧٧هـ/١٨٣٩-١٨٦٠م . الانصارى (ناصر)، علم مصر من قديم الزمان حتى الآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٧م ،ص ص ٣٩ ،٤٠.

إبراهيم (محمود مسعود)،لوحات الصور الشخصية الخاصة بمحمد علي باشا فى ضوء مجموعة من متاحف مدينة القاهرة ، حاشية ٣١ ، ص ١٣١.

[٩١] إبراهيم (محمود مسعود)،لوحات الصور الشخصية الخاصة بمحمد علي باشا فى ضوء مجموعة من متاحف مدينة القاهرة، ص ١٣١ ، حاشية ٣٣ ، ص ١٣١.

أن ذيمتريادس وفق تماما فى وضعية محمد علي وهو يخرج السيف من غمده وفى تناسب وضعية الحصان مع وضعية محمد علي بصفة عامة .

ثانيا : تمثال إبراهيم باشا بميدان الأوبرا: (لوحة ٢٢ أ ، ب)

يوجد تمثال إبراهيم باشا[٩٢]فى ميدان الأوبرا(إبراهيم سابقا)،وهذا التمثال من صنع الفنان الفرنسى(كورديية) وذلك بأمر من الخديوى اسماعيل عام١٢٨٩هـ/ ١٨٧٢ م ، وقد أقيم هذا التمثال فى ميدان العتبه الخضراء أولاً، لكنه نقل بعد ذلك فى مكانة الحالى.[٩٣]

ومن المعروف ان تمثال إبراهيم باشا اثار أزمة ثقافية بين مصر وتركيا، بسبب الدور الذي قام به إبراهيم باشا وعلاقته بالمصريين، ذلك أن وقائع صنع تمثال إبراهيم باشا تعود إلى عهد الخديوي إسماعيل عام١٢٨٢هـ/ ١٨٦٥م، حينما أسند إلى الفنان كورديه مهمة نحت تمثال لأبيه إبراهيم عام١٢٨٥هـ/ ١٨٦٨م ، وعندما تم الانتهاء من التمثال، اختير ميدان العتبة الخضراء موقعاً له ، كذلك صنع كورديه لوحتين لوضعهما على قاعدة التمثال الرخامية، إحداهما تمثل انتصار الجيش المصري على الأتراك في معركة "نزيب" ، والثانية تمثل انتصاره على الأتراك في معركة "عكا "، وكانت اللوحتان على وشك أن توضعا على جانبى قاعدة التمثال، لكن السلطات التركية تدخلت ورفضتهما لأنهما تمثلان هزيمتها أمام جيوش مصر، وأخذ كورديه اللوحتين وسافر إلى فرنسا وعرضهما في معرض باريس عام ١٣١٨هـ / ١٩٠٠م ، ثم أخذهما إلى بيته حيث لم يُعرف مصيرهما بعد ذلك[٩٤]

وحينما عزمت الحكومة المصرية على الاحتفال بمرور مائة عام على وفاة إبراهيم

---

[٩٢] صاحب هذا التمثال الشهير هو البطل المغوار المظفر إبراهيم باشا بن محمد على باشا الكبير وساعده وقائد قواته ،ولد فى قوله –مسقط رأس ابيه – سنة (١٢٢٠هـ/١٨٠٥م) وجاء إلى مصر مع والده الذى لم يلبث – بعد ان دانت له امور الدولة – ان ولاه العديد من المناصب الإدارية إلا أنه اظهر براعة فائقة فى قيادة القوات العسكرية باجماع الرحالة الذين قابلهم ولا سيما شامبليون والبارون بوالكونت وغيرهما ،فولاه ابوه قيادة جيوشه التى صال بها وجال منتصراً فى كل المعارك التى خاضها ، فلما مات والده سنة (١٢٦٥هـ/١٨٤٨م) آلت ولاية الحكم إليه ،إلا أن الأجل لم يمهله غير قليل حيث اصيب بعدها بمرض فى الرئة وهو بالإسكندرية ،وتوفى فى العاشرة من نوفمبر من نفس السنة التى تولى فيها. رزق (عاصم محمد)، أطلس العمارة الإسلامية والقبطية بالقاهرة ، مكتبة مدبولى ،الطبعة الأولى ٢٠٠٣م ، ص٥٥٣ .

[93] http://www.rahalat.net/cairo.php?v=%CA%E3%CB%C7%E1

توجد نسخة طبق الأصل من تمثال إبراهيم باشا حاليا بقلعة الجبل ، وهذه النسخة يذكر الدكتور ضياء جاد الكريم مدير البحث العلمى بالقلعة انها من عمل المثال المصرى عبد القادر عبدالله وهو من أشهر نحاتى مصر فى فترة الثمانينات.

وتشير الأستاذة الدكتورة سمية حسن أن هذا التمثال الموجود بالقلعة ليس له لوحات جانبية على القاعدة كتمثال ابراهيم باشا الأصلى.إبراهيم(سمية حسن)، تماثيل الخالدين فى ميادين مصر،ص ٤٩.

[94] http://ejabat.google.com/ejabat/thread?tid=29479d4b7b88a8d2

إبراهيم (سمية حسن محمد)، تماثيل الخالدين فى ميادين مصر ، ص ٤٩.

باشا عام١٣٦٨هـ/ ١٩٤٨م، أرادت وضع اللوحتين في مكانهما، فاتصلت بفرنسا وبحثت عنهما لدى حفيد كورديبه وفي متاحف باريس الكبرى، فعثرت على صورتين فوتوغرافيتين لهما أخذهما الفنانان المصريان أحمد عثمان ومنصور فرج وصنعا لوحتين تشبهان لوحتي كورديبه ،وهما الموضوعتان اليوم على جانبى قاعدة التمثال ، وعلى أية حال فقد صُنع التمثال عام١٢٨٩هـ/ ١٨٧٢ م ، وصمم المعماري الفرنسي بودري قاعدة له، مستوحاة من العمارة الإسلامية، لكن تصميم هذه القاعدة لم ينفذ لأنه لم يلق استحسان الخديوي إسماعيل. ونُصب التمثال عام١٢٨٩هـ/ ١٨٧٢ م في العتبة الخضراء، وفى عام١٣٠٠هـ/ ١٨٨٢ م أنزله الثوار العرابيون من على قاعدته باعتبار صاحبه أحد أفراد الأسرة الحاكمة، وبعد أن هدأت الأمور أعيد التمثال إلى ميدان الأوبرا مكانه الراهن[٩٥].

ويمثل هذا التمثال إبراهيم باشا بن محمد علي باشا الكبير ممتطيا صهوة جواده بملابسه العسكرية قابضا بيده اليسرى على لجام فرسه مشيراً بإصبع سبابته اليمنى باشارة الحرب ،وتتمثل ملابسه العسكرية المشار اليها فى سروال فضفاض ،وسترة ذات صف من الازرار ورداء قصير مفتوح من الوسط وطربوش فوق الرأس، وأمام قدمه اليسرى خنجر فى غمده ،وخلفها سيف مقوس فى غمده أيضاً ، أما الحصان الذى يمتطيه فقد مثله الفنان متجها برأسه ناحية اليسار رافعا إياها في عظمة وكبرياء، وأسفل رقبته رسم للعلم العثمانى متمثلاً فى هلال بداخله ثلاث نجوم[٩٦] ،وقد نجح الفنان فى إظهار عضلات رقبته وبطنه ورجليه ، وفى إظهار السرج الموضوع على ظهره بزخارفه المختلفة نجاحا كبيراً ورائعاً[٩٧] .

وعلى قاعدة هذا التمثال –كما سبق أن ذكر– لوحتان تصويرتان احداهما على يمين التمثال وتصور انتصار الجيش المصرى على الجيش التركى فى معركة عكا فى سنة١٢٤٧هـ/ ١٨٣١م،والأخرى على يسار التمثال ،وتصور انتصار الجيش المصرى أيضا بقيادة إبراهيم باشا على الجيش التركي فى معركة نزيب فى سنة ١٢٥٥هـ/ ١٨٣٩ م ، وفى الناحية الغربية لقاعدة التمثال كتابة محفورة فى الرخام نصها " إبراهيم باشا ١٧٩٨– ١٨٤٨ " أما الناحية الشرقية فعليها كتابة نسخية من أحد

---

[95] http://ejabat.google.com/ejabat/thread?tid=29479d4b7b88a8d2

[٩٦] تجدر الاشارة أن دكتور عاصم رزق لم يصبه التوفيق فى وصف الأهلة والنجوم أسفل رقبة الحصان الذى يمتطيه إبراهيم باشا حيث ذكر كما ورد فى المتن انه يوجد هلال بداخله ثلاث نجوم ، ولكن الواقع ومن خلال الدراسة الميدانية نجد ان ما يوجد اسفل رقبة الحصان هلال بداخله نجمة واحدة فقط ذات ثمانية أطراف وهى بذلك لاتمت بصلة للشعار الذى ظهر على علم الدولة المصرية .

[٩٧] رزق (عاصم محمد)، أطلس العمارة الإسلامية والقبطية بالقاهرة ، مكتبة مدبولى ،الطبعة الأولى ٢٠٠٣م ، ص ٥٥٣ .

عشر سطراً محفوراً فى الحجر مسجل عليها أسماء المعارك التى خاضها إبراهيم باشا وتواريخها الهجرية والميلادية[٩٨].

وبعد، وعلى الرغم من أن التمثال السابق ليس لمحمد علي، وإنما لابنه إبراهيم باشا ، إلا أنه يمكن مقارنة هذا التمثال بتمثال محمد على موضوع الدراسة(لوحة ٢٣ أ ،ب) ،حيث صور فيه إبراهيم على صهوة جواده فى وضع قريب من تمثال والده بمدينة قولة،وتجدر الإشاره هنا إلى أن تمثال إبراهيم باشا نُفذ تقريباً فى الفترة نفسها التى نفذ فيها تمثال محمد علي بمدينة الأسكندرية وهى فترة السبعينيات من القرن التاسع عشر الميلادى أى خلال عصر الخديوى إسماعيل.

وإذا ما نظرنا إلى وضعية تمثال إبراهيم باشا نجدها قريبة بعض الشىء من حيث الفكرة بتمثال والده فى مدينة قولة ، إذ صوره النحات وهو يشير بسبابة يده اليمنى بإشارة الحرب ، وكأنه يأمر كتيبة بالسير فى هذا الاتجاه ، ويلاحظ أن فكرة تصويره وكأنه فى معركة قريبة من تمثال والده موضوع الدراسة،وتختلف هذه الفكرة عن فكرة تمثال محمد على بمدينة الاسكندرية والتى جاء وضع محمد على فيها قريباً من وضع الفارس الاستعراضى الذى يستعرض قوته .

أما فيما يخص ملابس إبراهيم باشا فنجدها اختلفت بعض الشىء عن ملابس والده فى التمثال موضوع الدراسة، وفى تمثاله بمدينة الأسكندرية أيضا حيث ظهر بملابسه العسكرية المكونة من سروال فضفاض ،وسترة ذات صف من الأزرار ورداء قصير مفتوح من الوسط ، كذلك نجد أن غطاء الرأس الخاص بإبراهيم باشا فى هذا التمثال قد جاء مخالفاً لغطاء الرأس الخاص بتمثال محمد علي الموجود بمدينة قوله وكذلك الموجود بمدينة الأسكندرية حيث جاء غطاء الرأس فى تمثال إبراهيم باشا عبارة عن طربوش، بينما جاء فى تمثالى محمد علي عبارة عن عمامة .

أما فيما يخص الحصان الذى يمتطيه إبراهيم باشا فنجده يرتكز بأقدامه الأربعة على قاعدة التمثال وهو فى ذلك يختلف عن تمثال محمد علي موضوع الدراسة الذى كان الحصان فيه يرفع قدمه اليمنى الأمامية واليسرى الخلفية والأمر نفسه تكرر فى تمثال محمد علي بمدينة الاسكندرية ، وتجدر الإشارة إلى أن وقفه الحصان الذى يمتطيه إبراهيم باشا وقفه بها شموخ وكبرياء مثل صاحبه ، كما يلاحظ ان ذيل هذا الحصان به واقعيه وقريب من ذيل الحصان الخاص بتمثال محمد علي الموجود بمدينة الاسكندرية ،ويختلف عن ذيل الحصان الخاص بتمثال محمد علي موضوع الدراسة ، والذى كانت تظهر به سبغة زخرفية بعض الشىء.

---

[٩٨] لمعرفة النصوص الكتابية المسجلة على قاعدة التمثال راجع :
رزق (عاصم محمد)، أطلس العمارة الإسلامية والقبطية بالقاهرة ، ص ٥٥٤ .
إبراهيم (سمية حسن محمد) ، تماثيل الخالدين فى ميادين مصر ، ص ص ٤٨ ، ٤٩ .

ويلاحظ أيضا فى تمثال إبراهيم باشا وجود السيف المقوس فى غمده ووقوعه خلف القدم اليسرى لإبراهيم باشا، وهو بذلك يتفق مع تمثال محمدعلي بمدينة الأسكندرية من حيث موضعه ومن حيث نوعه ، فى حين نجد أن هذا الأمر يختلف مع تمثال محمد علي بمدينة قولة حيث نجد أن محمد علي يمسك غمد السيف بيده اليسرى ويهم بإخراجه ، وآخر ما يميز تمثال إبراهيم باشا وجود لوحتين تصويرتين على قاعدة التمثال واللوحتان الحاليتان من عمل الفنانين المصريين أحمد عثمان ومنصور فرج ، وقد قاما بعملهما استنادا على صور فوتوغرافية قديمة التقطت للوحتى كورديه الأصليتين ،والواقع ان ما فعله كورديه بنحته لوحتين لوضعهما على قاعدة هذا التمثال أمر لم يقم به كل من النحات الفرنسى هنرى جاكمارت صانع تمثال محمد علي بمدينة الأسكندرية ، وكذلك لم يقم به النحات ذيمترياذس صانع تمثال محمد علي بمدينة قولة.

الخاتمة

بعد تناول تمثال محمد علي باشا بمدينة قولة باليونان بالوصف والتحليل ومقارنته ببعض التماثيل برزت النتائج الآتية :

أولاً :أهمية مدينة قولة الجغرافية والتاريخية والأثرية ، ولا شك أن التمثال موضوع الدراسة وغيره من الآثار التى تمت بصلة لمحمد علي تزيد من القيمة التاريخية والأثرية لهذه المدينة ، كما يناشد الباحث وزارة الأوقاف المصرية والمجلس الأعلى للآثار واليونسكو وغيرها من الجهات المسئولة الحفاظ على هذا التمثال ووغيره من الآثار الإسلامية التى تمت بصلة لمحمد علي أو غيرها الموجودة بهذه المدينة بصفة عامة وإعادة توظيفها بما يتلاءم مع قيمتها.

ثانيا : أكد البحث على ما فعله محمد علي لمدينة الاسكندرية من نهضة معمارية وفنية بالقدر الذى جعل البعض يطلق عليه المنشىء الثانى لهذه المدينة بعد الأسكندر الأكبر المنشىء الأول لهذه المدينة ، كما أكد البحث على الحقيقة التاريخية التى تذهب بأن حروب المورة التى شارك فيها محمد علي لم تؤثر على هجرات اليونانيين إلى مصر، بل زادت أعدادهم بعد أحداث هذه الحرب ، وأنشأ محمد علي أول جالية يونانية بمصر عام ١٨٤٣م بمدينة الأسكندرية واستمر الاهتمام باليونانيين فى عهد خلفاء محمد علي، لذلك كله لم يكن غريباً أن تأمر هذه الجالية فى بداية الثلاثينيات من القرن العشرين الميلادى أى بعد وفاة محمد علي بأكثر من ثمانين عاماً بعمل تمثال له وفاءً وعرفاناً بالجميل ، وأن يقف هذا التمثال فى مسقط رأسه أمام المنزل الذى ولد فيه ، كما لم يكن غريبا أيضا أن يُصنع له تمثال آخر فى مدينة الأسكندرية فى عهد الخديوى إسماعيل وينصب إلى الآن فى ميدان المنشية بمدينة الأسكندرية .

ثالثا : توجد العديد من الآراء والروايات التى قيلت فى تأصيل أسم مدينة كافالا أو قولة ، وقد أوضح البحث أن هناك عنصراً مشتركاً فى غالبية هذه الروايات ، وهذا العنصر المشترك هو الجواد أو فكرة امتطاء الجواد ، وكان نحات تمثال محمد علي

موضوع الدراسة موفقاً فى فكرة عمل تمثال لمحمد علي وهو يمتطى صهوة جواده اذ جاءت هذه الفكرة متماشية مع كثير من الآراء التى قيلت عن مسمى هذه المدينة والتى يلعب فيها الجواد وامتطاؤه دوراً كبيراً .

رابعا : صنع تمثال محمد علي من سبيكة البرونز متبعاً على الأرجح سباكة الشمع المفقود ، حيث انها من أهم الأنواع التى كانت منتشرة فى تلك الأوقات، وكان متعارف عليها فى الحضارة المصرية ، والإغريقية فى اليونان، والرومان فى إيطاليا ، وتختلف هذه الطريقة عن الطرق المتبعة فى عمل التماثيل فى العصور الإسلامية،وقد قام بعمله النحات اليونانى(ذيمتريادس Dimitriadis)بناء على أمر الجالية اليونانية بعمل هذا التمثال عام١٩٣٠م،وتم إزاحة الستارة عن التمثال فى شهر ديسمبر من عام١٩٤٠ م .

خامساً : أوضح البحث أن نحات التمثال لم يكن معاصراً لمحمد علي ، وعليه فقد رجح الباحث اعتمادا على الدراسات المقارنة أن هذا النحات قد اعتمد فى صناعة هذا التمثال وتشكيله على بعض الصور الشخصية وبعض التماثيل التى نفذت لمحمد علي قبل عمل هذا التمثال ، ويمكن القول أن نحات هذا التمثال قد نجح بدرجة كبيرة فى تصوير وتشكيل ملامح محمد علي وملابسه وغيرها من التفاصيل من خلال هذه الأعمال الفنية ، بل وكان موفقاً فى عمل تمثال لمحمد علي وهو فوق صهوة جواده .

سادساً : حرص النحات على إظهار تفاصيل واقعية للحصان وما يرتبط به من أدوات، ولا سيما السرج وعراقة الحصان واللجام وبعض الدلايات المتعلقة بالسرج، والتى يخرج منها بدورها الشراريب،وعرض البحث مدى مطابقة هذه العراقة للعراقات التى كانت تستخدم ككساوى للمركبات الملكية ، كما أوضح البحث ظهور رسوم الحصان على الأعمال الفنية منذ الحضارة المصرية القديمة وانتهاء بالحضارة الإسلامية التى لعبت فيها رسوم الخيول دوراً كبيراً ، حيث أصبح موضوع الفارس الذى يمتطى صهوة جواده هو المنظر الرئيسى على معظم التحف التطبيقية الإسلامية،وبعض منمنمات المخطوطات ابان القرن ٧هـ/١٣ م ، وتطور الأمر إذ وصل إلينا فى الفترة نفسها فى إيران مجموعة من تماثيل الفرسان التى تبدو فيها الواقعية، وقد استمر الأهتمام بتربية الخيول وظهورها فى الأعمال الفنية فى مصر خلال حكم الأسرة العلوية وانعكس ذلك على الأعمال الفنية التى انتجت خلال عصر هذه الأسرة ، فقد كان هناك حرص من بعض فنانى تلك الفترة على ظهور الحاكم بصورة الفارس ،ويرجح أن هذا التقليد – وهو ظهور الحاكم على صهوة حصانه – انتقل إلى بعض الصور الشخصية لمحمد على من بعض الصور الشخصية الخاصة بالسلاطين العثمانين ، ثم انعكس صدى بعض هذه الصور الشخصية على بعض الأعمال النحتية التى قام بها بعض النحاتين الأوربيين ، فظهر الحكام فى هذه الأعمال النحتية على صهوة اجيادهم، ولذلك لم يكن غريبا أن نجد فى التمثال موضوع الدراسة

وبعضا من التماثيل التى نفذت فى عصر حكام الأسرة العلوية، أن يمثل فيها الحاكم بهيئة فارس يمتطى صهوة جواده.

سابعا ً : أوضح البحث أهمية السيف عند العرب وظهوره مبكراً فى تماثيل قصر الحير الغربى وخربة المفجر واستمراره على قدر كبير من الأهمية خلال العصورالإسلامية المتعاقبة ، حيث عُد السيف من أبرز أنواع الأسلحة التى ظهرت على شعار الدولة العثمانية ،فكان السيف شارة من شارات السلطنة العثمانية ،وكان على نوعين ،مستقيم النصل ومقوس النصل ،وكان محمد علي يولى أهتماما كبيراً أيضا بالسيف كالسلطان العثمانى ،وليس أدل على ذلك من ظهوره به فى غالبية صوره الشخصية، ولذلك فإن نحات تمثاله موضوع الدراسة كان موفقا فى تسليط الضوء على سيف محمد علي لما فى ذلك من دلالة رمزية على بطولة محمد علي وشجاعته وعدله.

ثامنا: أكد البحث أن البندقية أو الطبنجة كانت من أهم أنواع الأسلحة النارية التى زينت شعار الدولة العثمانية ، وأن أنواع البنادق التى استخدمت فى مصر إبان القرنين السابع والثامن عشر الميلاديين،وبداية القرن التاسع عشر هى نفسها التى استخدمت فى تركيا ، وإن كان الاختلاف بينها فى العناصر الزخرفية ، وتوصل الباحث أن محمد علي لم يكن مرتبطاً بطبنجته كسيفه ،وذلك استناداً علي كثيراً من صوره الشخصيه ، والتى يلاحظ فيها أن محمد على يظهر فى كثير منها مصوراً مع سيفه بينما لا نجد طبنجته ، بل إنها لا تكاد تظهر معه إلا حينما يظهر ممتطياً صهوة جواده حيث تظهر حيئنذ فى غمدها المعلق على هذا الحصان،ولذلك لم يكن غريبا ظهورها فى التمثال موضوع الدراسة،حيث ظهر محمد علي فى هذا التمثال ممتطياً صهوة جواده.

تاسعاً : اتضح من خلال مقارنة تمثال محمد علي موضوع الدراسة بتمثاله الموجود بميدان المنشية بالأسكندرية وبتمثال ابنه إبراهيم باشا بميدان الأوبرا بالقاهرة العديد من النتائج يمكن اجمالها كالآتى :

أ-أن كلاً من تمثال محمد علي بمدينة الاسكندرية وتمثال إبراهيم باشا نفذا فى فترة السبعينيات من القرن التاسع عشر الميلادى خلال عصر الخديوى إسماعيل، وكلاهما قام بصنعه نحات من فرنسا حيث قام بعمل التمثال الأول الفنان(هنرى الفريد جاكمارت)فى حين قام بعمل التمثال الثانى الفنان (كورديه)،اما التفكير والأمربصناعة تمثال محمد علي موضوع الدراسة فقد تمت فى فترة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين أى خلال فترتى حكم الملك فؤاد الأول والملك فاروق وقام بصنعه الفنان(ذيمترياذس)اليونانى الأصل.

ب- جاءت وضعية تمثال إبراهيم باشا وهو يشير بسبابه يده اليمنى وكأنه فى معركة قريبة بعض الشىء من فكرة تمثال والده (موضوع الدراسة) والذى شُكل وهو يخرج سيفه من غمده وكأنه فى معركة أيضاً ، فى حين اختلفت هذه الفكرة عن فكرة تمثال

محمد على بمدينة الأسكندرية ،والتى جاء وضع محمد علي فيها قريباً من الوضع الاستعراضى الذى يستعرض فيه قوته .

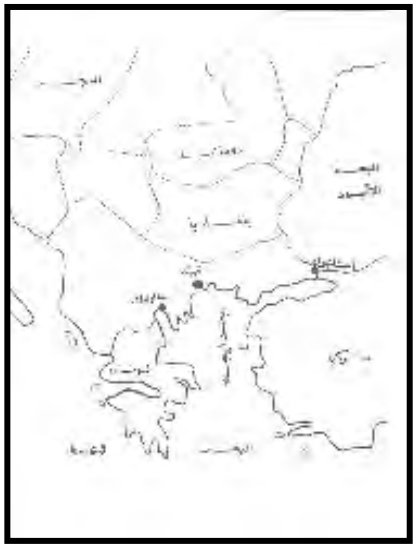
ج- جاءت (الأحذية) و(عراقات الخيول) و(الطبنجات فى غمدها) فى التماثيل الثلاثة متشابهة إلى حد كبير ، أما الملابس وغطاء الرأس فقد جاءت تتشابه فى تمثالى محمد علي بقولة وبمدينة الاسكندرية، فى حين اختلفت الملابس وغطاء الرأس فى تمثال إبراهيم باشا، أما السيف فقد شُكل مقوسا فى التماثيل الثلاثة ولكن مع الأخذ فى الاعتبار أنه ظهر فى غمده الذى وقع خلف القدم اليسرى لإبراهيم باشا فى تمثاله بميدان الأوبرا وفى الموضع نفسه فى تمثال محمدعلي بمدينة الأسكندرية ، فى حين نجد أن هذا الأمر اختلف مع تمثال محمد علي بمدينة قولة ، حيث نجد أن محمد علي أمسك بغمد السيف بيده اليسرى، وهم بإخراجه من هذا الغمد.

د- استطاع نحات كل تمثال من التماثيل الثلاثة ان يسبغ على تمثاله لمحة فنية،حيث وفق (ذيمترياذس) نحات التمثال موضوع الدراسة فى أن يظهر محمد علي كفارس يخرج سيفه من غمده ،وكأنه فى معركه حامية الوطيس ، كما كان ناجحاً ايضاً فى توافق وضعية الحصان مع وضعية محمد علي المشار إليها حيث ظهر الحصان فى وضع استعداد للمعركة ، أى أن الفنان هنا لم يستطع فقط التعبير عن الحالة النفسية لمحمد علي وهى حالة التأهب والأستعداد للمعركة ، وإنما عبر أيضا عن الحالة النفسية للحصان، وهو بذلك فعل ما فعله رفائيل الشرق الفنان بهزاد فى تصاوير المخطوطات بإيران قبل صنع هذا التمثال بأكثر من أربعة قرون ،أما الفنان (جاكمارت) فقد جاء موفقاً فى تعبيره بواقعية عن ضخامة جسد الحصان، وعن ذيله ، وفى اهتمامه الملفت للنظر بالتفاصيل الدقيقة ولا سيما عراقة الحصان وغيرها ، وبخاصة الهلال الذى بدا بداخل النجمة فى مقدمة الحصان ، ولا شك أن الأسود الأربعة التى صنعها جاكمارت لتحرس هذا التمثال كانت ستضفى عليه لمحة فنية رائعة، إلا أنها الآن اصبحت جزءاً لا يتجزأ من كوبرى قصر النيل بالعاصمة القاهرة.

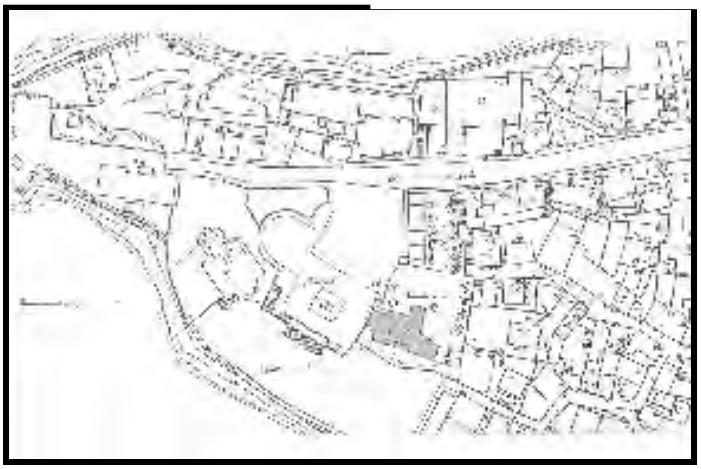
أما (كورديه) فقد ميز قاعدة تمثاله بلوحتين مصورتين ، ورغم عدم وجود اللوحتين الأصليتين إلا أن اللوحتين التى قام بعملهما الفنانين المصريين أحمد عثمان ومنصور فرج وفق صورة اللوحتين الأصليين والمثبتين حاليا بقاعدة التمثال يؤكدا أن الفنان (كورديه) أراد أن يميز تمثاله ويخلد صاحبه ، كذلك ميز الفنان (كورديه) حصانه بإرتكاز أرجله الأربعة على القاعدة هذا فضلا عن تلك النظرة لوجه الحصان والتى لا تعطى إلا معنى واحداً وهو الشموخ والكبرياء والعظمة والتى تتوافق مع صاحب التمثال.

***

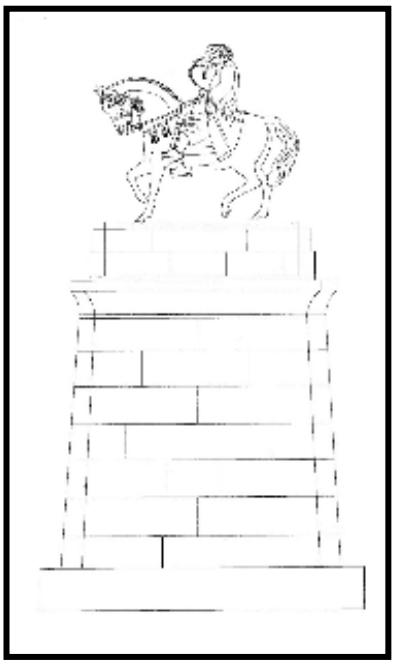
(شكل رقم ١)
خريطة توضح املاك الدولة العثمانية فى أوربا وآسيا وافريقيا
عن:كفافى (حسين)، محمد علي "رؤية لحادثة القلعة "،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٥م،شكل ص٦١
:مؤنس (حسين)، أطلس تاريخ الاسلام ، الزهراء للاعلام العربى ، القاهرة ، ص ص ٣٤٦ ، ٣٤٧.



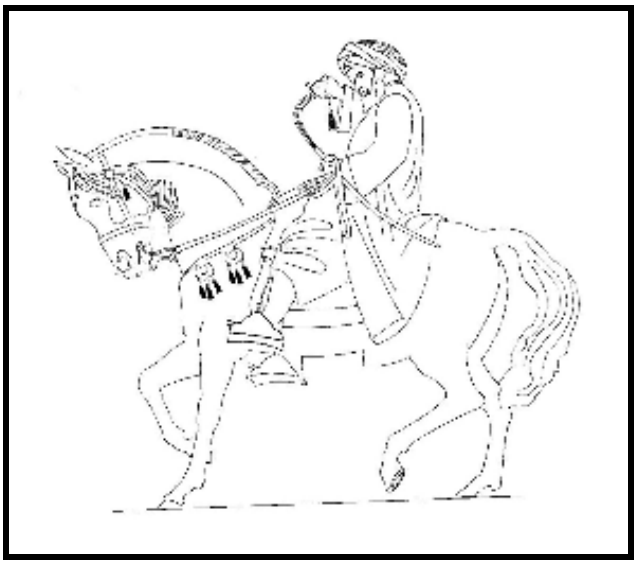
(شكل رقم ٢)
خريطة توضح القطاع الأوربى فى الامبراطورية العثمانية (اليونان والمانيا ويوجوسلافيا ورومانيا وبلغاريا والمجر واجزاء من النمسا) وتظهر العاصمة استانبول ومدنية سالونيك وتتوسطهم قرية قولة تبعد عن استانبول بحوالى٣٨٠ كم عن وتبعد عن سالونيك بحوالى ٨٠ كم
عن :كفافى (حسين) ، محمد علي "رؤية لحادثة القلعة " ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٥م ، شكل ص٦٣



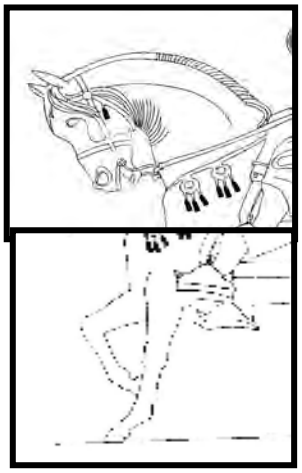
(شكل رقم ٣)
خريطة لجانب من مدينة قولة حيث يظهر فى طرف المدينة المنزل الذى ولد فيه محمد علي
عن:كفافى(حسين)،محمد علي"رؤية لحادثة القلعة"،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٥م، شكل ص٦٤



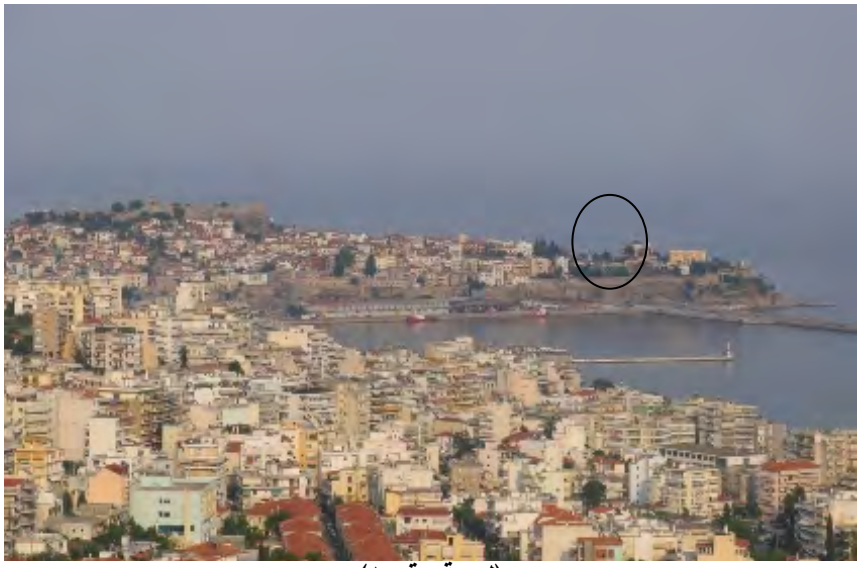
(شكل رقم ٤)
تمثال محمد علي وهو يرتكز على قاعدة مكسوة بالبلاطات الرخامية (عمل الباحث)



(شكل رقم ٥)
شكل يوضح تمثال محمد علي وهو يمتطى صهوة جواده
ويهم باخراج سيفه المقوس النصل الشهير
(عمل الباحث)



(شكل رقم ٦)
تفاصيل مختلفة من الشكل السابق لمحمد علي وملابسه وغطاء رأسه وسيفه وطبنجته ، فضلا عن رأس الجواد والركاب الخاص بمحمد علي (عمل الباحث)

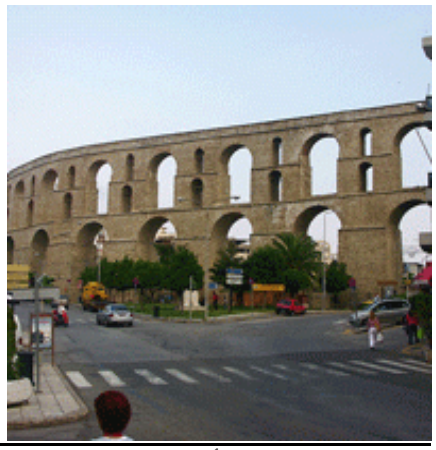


(لوحة رقم ١)

جزء من ساحل مدينة قولة وبعض مبانيها ويظهر فى اللوحة موقع تمثال محمد علي المتميز ومدى قربه من الساحل. عن:

http://my-favourite- planet.de/english//europe/greece//macedonia/kavala/

(ب)



(أ)

(لوحة رقم ٢)

أ) القناطر الاثرية المعروفة باسم Kamares بمدينة قوله اصولها من العصر البيزنطى وتم تجديدها واعادة بناء فى عهد سليمان القانونى عام ١٥٥٦م . عن:

http://www.questbg.com/travel/over-the-border/1009-the-azure-city-kavala-greece?lang=e

ب) القناطر من أعلى عن :

my-favourite-planet.de/english/europe/greece/macedonia/kavala/kavala-photos-001.html

(لوحة رقم ٣)

مبنى الامارات(Imaret) وهو مدرسة دينية شيدها محمد على عام ١٨١٧م وتحولت الآن إلى فندق

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D8%A7%D9%81%D8%A7%D9%84%D8%A7

(أ)

(ب)

(لوحة رقم ٤)

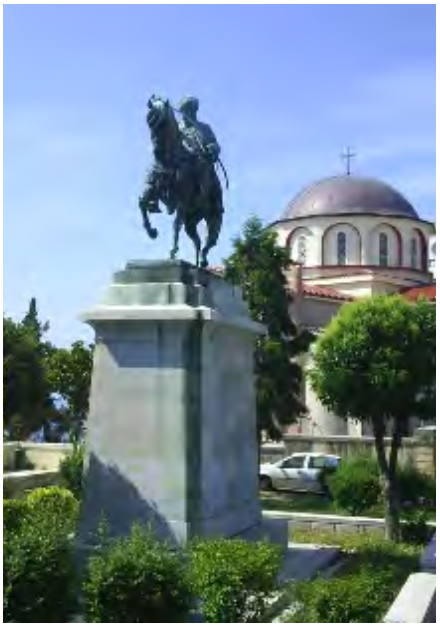
أ) الواجهة الغربية للمنزل الذى ولد فيه محمد على والتى يطل عليها تمثاله موضوع الدراسة .

ب) الواجهة الشمالية والواجهة الشرقية لنفس المنزل.

نقلاً عن :

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D8%A7%D9%81%D8%A7%D9

(لوحة رقم ٥)
العلاقة بين تمثال محمد على والبيت الذى ولد فيه عن :
www.trekearth.com/gallery/Europe/Greece/Macedonia/Kavala/Kavala/photo1166746.htm



(لوحة رقم ٦)
تمثال محمد على ويظهر خلفه كنيسة العذراء مارى(panagia) عن :
http://www.trivago.com/kavala-447645/museum--exhibition--gallery/mehmet-ali--s-house-1246075/picture-i5745688

(لوحة رقم ٧)
تمثال محمد على موضوع الدراسة ويلاحظ فى الصورة قاعدة التمثال المكسوة ببلاطات الرخام.عن:
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D8%A7%D9%81%D8%A7%D9%84

(لوحة رقم ٨)

تفصيل من اللوحة السابقة لتمثال محمد علي وهو فوق صهوة جواده . عن :
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D8%A7%D9%81%D8%A7%D9%84%D8%A7

(لوحة رقم ٩)
تمثال محمد علي من المواجهة عن:
www.trekearth.com/gallery/Europe/Greece/Macedonia/Kavala/Kavala/photo11

(لوحة رقم١٠)
صورة زيتية شخصية للسلطان سليم الثالث (١٢٠٤: ١٢٢٢هـ/١٧٨٩-١٨٠٧م) يظهر فيها كفارس يرجح نسبتها إلى الفنان رفائيل . عن : خليفه (ربيع حامد) ، مدارس التصوير ، لوحة رقم ١٣٠

(أ)

(ب)

(لوحة رقم ١١)

أ) صورة زيتية شخصية لمحمد على وهو على صهوة جواده ويلاحظ ارتداءه الطربوش عن :

Gaston Wiet, Mohammed Ali et les beaux-art,dar al maaref,le Caire , PL 63

ب) صورة زيتية شخصية لمحمد على وهو على صهوة جواده ويلاحظ ارتداءه االعمامة. عن :

Gaston Wiet, Mohammed Ali et les beaux-art,dar al maaref,le Caire , PL 99.

(أ)

(ب)

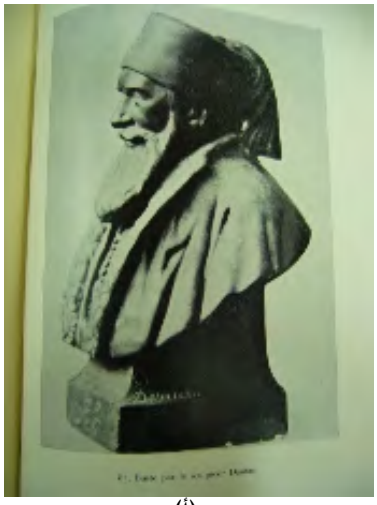
(لوحة رقم ١٢)

أ) ميدالية من عمل الفنان روجات (E.Rogat) – ١٨٤٠م . عن :

Gaston Wiet, Mohammed Ali et les beaux-art,dar al maaref,le Caire , PL 70

ب) ميدالية من عمل الفنان هنرى دروبسى(Henri Dropsy) – ويبدو انها صنعت للذكرى المئوية لمحمد على حيث سجل عليها تاريخ ١٨٤٨-١٩٤٩م عن :

Gaston Wiet, Mohammed Ali et les beaux-art,dar al maaref,le Caire



(أ)

(ب)

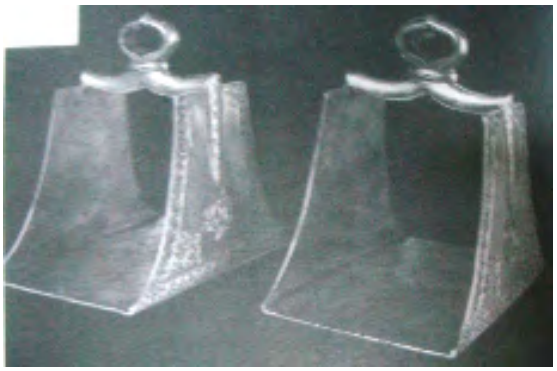
(لوحة رقم ١٣)

أ) تمثال نصفى لمحمد على من عمل الفنان دانتان (Dantan)عن :

Wiet, Mohammed Ali et les beaux-art,dar al maaref,le Caire PL85

ب) تمثال نصفى لمحمد على بالمتحف الحربى بالقلعة (تصوير الباحث)

(أ)



(ب)

(لوحة رقم ١٤)

أ) لوحة تمثل صورة شخصية لمحمد علي محفوظة بمتحف المقتنيات بالمتحف الزراعى بالقاهرة ويتضح بها مدى تشابه ملابس محمد علي وسيفه المقوس وحذائه بمثيلاتها فى التمثال موضوع الدراسة عن : إبراهيم (محمود مسعود)، لوحات الصور الشخصية الخاصة بمحمد على باشا فى ضوء مجموعة من متاحف مدينة القاهرة ، مجلة العصور ،المجلد ٢٠ ، ج٢، دار المريخ للنشر، يوليو ٢٠١٠م، لوحة رقم ٢ .

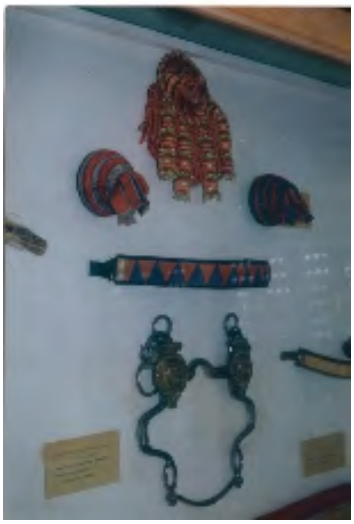
ب) ركاب من الفضة المطلية بالذهب يخص السلطان مراد الثالث عن:

خليفة (ربيع حامد) الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى ، لوحة رقم ٩٦ ص ٤١٥

(لوحة رقم ١٥)
صحن من البرونز عليه نقش يمثل بهرام جور يصطاد السباع (الطراز الأموي)
عن : عبد الرازق(أحمد) ،الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمى ، ص ١١٠ ، لوحة ٥٢

(لوحة رقم ١٦)
أ) تصويرة تمثل فارسين فوق صهوة جواديهما، مخطوط البيطره لأحمد بن حسين بن الأحنف ، بغداد ٦٠٦هـ/١٢١٠م
محفوظ بمكتبة طوبقابى سراى
عن :فرغلى (أبو الحمد محمود) ، التصوير الإسلامى نشأته وموقف الاسلام منه وأصوله ومدارسه، ص٤١١، لوحة ١٣

(أ)



(ب)

(لوحة رقم ١٧)
أ) عراقة حصان من الجوخ ، عهد أسرة محمد على ، متحف بورسعيد.
ب) لجام من الصلب بحليتيى نحاس عليهما الشعار الملكى ، وبعض الشراريب وغيرها من الأدوات المستخدمة للجياد – متحف بورسعيد

(أ)

(ب)

(لوحة رقم ١٨)

أ) مقهى بميدان المنشيه عام ١٩١٤م

ب) تمثال محمد على باشا فى وسط ميدان المنشية الصورة تعود للنصف الأول من عام ١٩٢٤م .

عن :

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%8A%D8%AF%D8%A7%D9%86

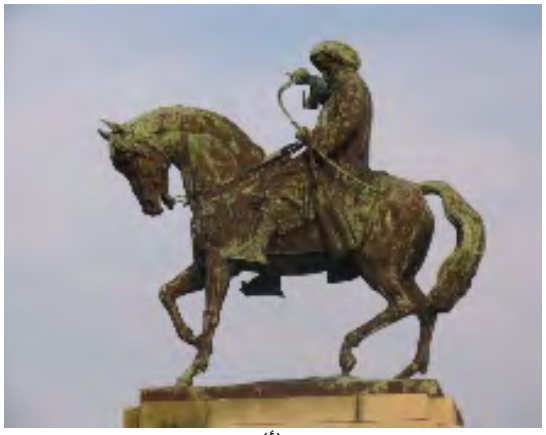
(أ)

(ب)

(لوحة رقم ١٩)

أ) تمثال محمد على بميدان المنشية بالاسكندرية فى صوره لقطت عام٢٠١١م

ب) نفس التمثال من الجهة الاخرى (تصوير الباحث)



(أ)

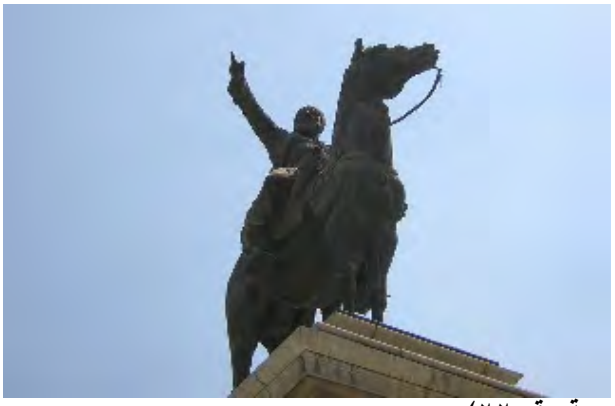
(ب)

(لوحة رقم ٢٠)
أ) تمثال محمد على بميدان محمد علي بمدينة قوله باليونان
ب) تمثال محمد على بميدان المنشية بمدينة الاسكندرية بمصر(تصوير الباحث)

(أ)

(ب)

(لوحة رقم ٢١ أ ، ب)
أ) تمثال محمد على (موضوع الدراسة) فى وضع المواجهة
ب) تمثال محمد على بمدينة الاسكندرية فى وضع المواجهة

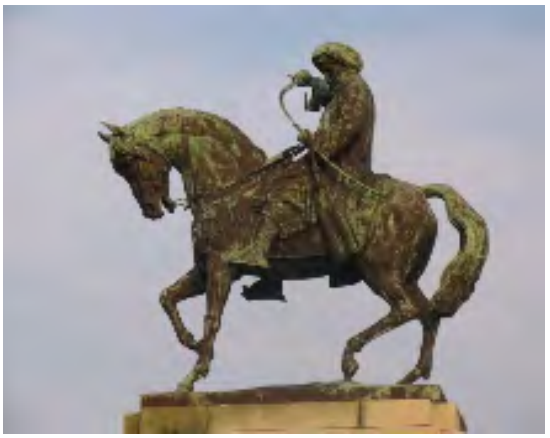


(لوحة رقم ٢٢)

أ) تمثال ابراهيم باشا بميدان الاوبرا (تصوير الباحث)

ب) تمثال ابراهيم باشا عن :

http://ejabat.google.com/ejabat/thread?tid=29479d4b7b88a8d2



(لوحة رقم ٢٣)

أ) تمثال محمد على بميدان محمد على بمدينة قوله باليونان

ب) تمثال ابراهيم باشا بميدان الاوبرا بالقاهرة (تصوير الباحث)

سراى الحقانية بمدينة الإسكندرية
١٣٠٣هـ - ١٨٨٦م
"دراسة أثرية معمارية فنية"

د. سحر محمد القطرى♦

تقديم:

شهد القرن الثالث عشر الهجرى – التاسع عشر الميلادى ظهور نوعيات جديدة من المبانى المعمارية نتيجة للتطورات السياسية والاجتماعية والثقافية التى شهدها ذلك القرن والتى اختلفت باختلاف وظائفها وأنشطتها منها ما يعرف باسم المبانى الحكومية مثل مبانى البورصة ومحطات السكك الحديدية والقطارات والدواوين الحكومية ودور الأرشيف"الدفترخانه" ودور حفظ الخرائط "مصلحة المساحة" والمراصد الفلكية والجمعيات العلمية والانتكخانات "المتاحف" ودار الكتبخانه "دار الكتب المصرية" ومبانى المحاكم حيث تعتبر سراى الحقانية نموذجاً لهذه المبانى. ولقد جاءت هذه المنشآت فى تخطيطها وفقاً لنماذج معمارية غربية بحيث أنها لم تكن وليدة تطور محلى بل كانت وليدة لنظم إدارية حديثة وفدت إلى مصر بل صممت بأيدى أوربية نتيجة لسيطرة هؤلاء المعماريون الأوربيون باختلاف جنسياتهم على شركات البناء وتنصيبهم فى الوظائف الحكومية المرتبطة بالإنشاء مثل ديوان الأشغال العمومية أوالقصور الملكية أو غيرها.

ودراستنا هذه هى نموذج لهذه النوعية من المبانى والتى يتضح بها سيطرة الثقافة الأوربية على الفكر المعمارى المصرى خلال القرن التاسع عشر الميلادى.(١)

و لقد اتبعنا فى هذة الدراسة المنهج الوصفى و التحليلى بالاضافة الى المنهج المقارن للوصول الى اوجة التشابة و الاختلاف بين الملامح العامة لمبانى القرن التاسع عشر الميلادى باختلاف وظائفها ومدنها وطرزها. ولقد جاءت الدراسة فى خمس محاوركالتالى :

♦ أستاذ الآثار الإسلامية المساعد – كلية الآداب – جامعة طنطا.

(١) للاستزادة:

١- عصام الدين عبد الرؤوف: اتجاهات العمارة المصرية من التراث إلى المعاصرة، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الهندسة، جامعة القاهرة ١٩٧٦م.

٢- ماجده إكرام عبيد: التطور الاجتماعى في مصر وتأثيره على المسكن المعاصر، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الهندسة جامعة القاهرة ١٩٨٦م.

٣- على محمد عبد الله الصاوى: التحولات في الفكر والتغير المعمارى لقاهرة الخديو إسماعيل، مخطوط رسالة ماجستير كلية الهندسة جامعة القاهرة ١٩٨٨م.

٤- هشام خيرى عبد الفتاح: القيم الثقافية والاجتماعية والنتاج المعمارى، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الهندسة جامعة القاهرة ١٩٩٤م.

المحور الأول: تاريخ انشاء السراى و وظيفتها و هندستها المعمارية.
المحور الثانى: دراسة وصفية للمكونات الخارجية والداخلية لسراى الحقانية.
المحور الثالث: تحليل للعناصر المعمارية والانشائية لسراى الحقانية.
المحورالرابـــع: تحليل للعناصر الزخرفية لسراى الحقانية.
المحور الخامس: دراسة مقارنة لملامح عمارة سراى الحقانية وقصور وسرايات مدينة القاهرة فى القرن التاسع عشر الميلادى.

وانهينا الدراسة بخاتمة تتضمن اهم النتائج و التوصيات التى توصلنا اليها كما زودنا الدراسة بمجموعة من الاشكال و اللوحات التى تنشر لاول مرة .

المحور الأول: تاريخ انشاء سراى الحقانية ووظيفتها وهندستها المعمارية

الموقع وتاريخ الانشاء

يقع سراى الحقانية بميدان المنشية[٢] "التحرير حالياً" حيث تطل واجهتها الرئيسية بينما يحدها من الشمال شارع نوبار باشا[٣] ومن الشرق شارع السبع بنات[٤] بينما تطل من الغرب على ممر يعرف باسم ممر الحقانية. خريطة رقم (١) (٢)

---

(٢) تعتبر منطقة المنشية ذات أهمية خاصة لمدينة الإسكندرية إذ أنها تمثل المنطقة الأوربية الأولى التى أنشئت بها في القرن التاسع عشر الميلادى حتى أنها عرفت "بحى الأفرنج" ويعتبر إبراهيم باشا واضع أساس هذه المنطقة إذ أنشأ بوسط هذه المنطقة الميدان المعروف بميدان القناصل حيث شكل هذا الميدان المحور الذى نشأت حوله منطقة المنشية وهو ميدان مستطيل امتد لنحو ٤٥٠م وعرض ١٠٠م خرجت منه الشوارع المختلفة في اتجاهات ولكنها متعامدة عليه بحيث تلتقى سويا وهو ما يعرف باسم "الميدان المركزى" أنشئت بهذا الميدان الكثير من المبانى لقناصل الدول الأوربية وأسواقها ومكاتب للشركات ومقار للبنوك والعيادات والفنادق وجميعها ذات طرز أوربية وتصميمات هندسية متقنة. لهذا امتلأ هذا الحى بالأوروبيين الذين وفدوا إلى الإسكندرية للعمل في المجال الاقتصادى متمتعين بالامتيازات الأجنبية التى منحت لهم وخاصة في عهد الخديو إسماعيل الذى أمر بإعادة تخطيط الميدان وتطويره ونصب فيه تمثال لجده محمد على لهذا حصلت العديد من الشركات الأجنبية في عهده على تراخيص لمزاولة مهامها فأدخلت شركة ليون الغاز للمنشية حيث كانت تضاء بالأنوار ليلاً وكذلك شركة المياه التى وزعت بالمنطقة أنابيب الرى الحديثة التى توسطت الميدان لهذا اكتظت المنطقة بالشركات والفنادق والمحال التجارية والبنوك التى اختلفت باختلاف جنسيات أصحابها.
عن منطقة المنشية وتخطيطها العمرانى وثرائها المعمارى راجع:
على مبارك: الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة مدنها و بلادها الجديدة القديمة و الشهيرة.
الهيئة المصرية العامة للكتاب ؛ القاهرة ١٩٨٧ م، ج٧.
أمنية خيرى الشرقاوى: التطور العمرانى لمدينة الإسكندرية ١٨٨٢- ١٩٥٢ م، مخطوط رسالة دكتوراه كلية السياحة والفنادق، جامعة الإسكندرية ٢٠٠٥م.
أحمد سعيد عثمان: التطور العمرانى والمعمارى بمدينة الإسكندرية في عهد محمد على إلى عهد إسماعيل، مخطوط رسالة دكتوراه كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠٠٤م.
(٣) عن ترجمة نوبار باشا، راجع ص من البحث.
(٤) عندما بدأ محمدعلى سياسته بالانفتاح على أوروبا وتشجيع الأوربيين بالقدوم إلى مصر لإدخال المدنية الحديثة إليها جعل الكثير من الجمعيات التبشيرية والكنائس تعمل على إرسال بعثات تبشيرية إلى مصر لنشر وتعليم أسس الدين المسيحى أو المذهب الدينى التى ينتمى إليه هذه الجمعية التبشيرية وكان قادة=

وتحمل السراى تاريخ ١٣٠٣هـ - ١٨٨٦م كما هو مسجل على لوحة رخامية تعلو المدخل ولكن يبدو أن هذا التاريخ يمثل إحدى التجديدات التى ألحقت بالمبنى في عهد الخديو توفيق ١٨٧٩م - ١٨٩٢م أو أن المبنى لم يتم استكماله إلا في هذا التاريخ فالمبنى يمثل إحدى المحاكم المختلطة التى أنشئت في عهد الخديو إسماعيل ١٨٦٣- ١٨٧٩م كبديل وتصحيح لما يعرف باسم القضاء القنصلى في مصر.(٥)

حيث أورد أمين سامى في كتابه القيم "تقويم النيل" مجموعة من الأوامر تفيد نسبة المنشأة إلى عهد الخديو إسماعيل وقد تنوعت هذه الأوامر ما بين أوامر خاصة بأعمال الإنشاء والتجهيز للمبنى أو الإجراءات القضائية منها أمر عالى مؤرخ ٢ ربيع الأول سنة ١٢٩٢هـ مفاده اعتماد صرف مرتبات الأعضاء والنواب والوكلاء الأوروبيين الجارى استحضارهم من الخارج للعمل بالمحكمة المختلطة بالإسكندرية مع تجهيز محل إقامتهم بالقطر المصرى.(٦) أيضاً أمر عالى مؤرخ ٥ جمادى الأول سنة ١٢٩٢هـ يفيد وضع شمعدانيين لكل منهما خمس فوانيس أمام باب السراية المعدة لإقامة مجالس الحقانية بالإسكندرية للتنوير دواماً والتنوير عند اشتغال هذه المحاكم ليلاً وكلفه هذا ومحاسبة كومبانية الغاز.(٧) وفى ٢٦ جمادى الآخر سنة ١٢٩٢هـ صدر أمر عالى بانتخاب مائتين وخمسين شخص من أهالى مصر والإسكندرية والأقاليم ليكونوا عدول أى محلفين لأجل الحكم في مواد الجنح والجنايات التى تنظر بالمحاكم المستجدة بالإسكندرية بمماثلة ما يصير انتخابه من المحلفين الأوروبيين.(٨)

وفى نفس العام تم تعيين قضاة المحاكم المختلطة بشكل عام واستقبلهم الخديو إسماعيل في حفلة كبيرة أقيمت بسراى رأس التين يوم ٢٨ يونيه ١٨٧٥م حيث خطب

=هذه الحملة من الرهبان والراهبات التابعين لمذاهب تبشيرية دينية مختلفة لعل أهمها جمعيات "الميردى ديو" وهذه الجمعية الأخيرة أرسلت إلى الإسكندرية بعثة مكونة من سبع راهبات لإنشاء كنيسة ومستوصف طبى ومدرسة ابتدائية لتدريس اللغة الفرنسية بالقرب من المنشية حيث أطلقت الراهبات على منشأتهن اسم مستوصف ومدرسة "الميزيو يكورد" ولكن الأهالى من السكندريين استثقلوا الكلمة الفرنسية التى تعنى الرحمة وحيث أنهم كانوا يرون الراهبات السبع يعملن بهمه ونشاط ويرجعن إلى الشارع ويسرن دائماً مجتمعات في حلقه سباعية حتى لا يتعرضن لأى مضايقات فقد أطلقوا عليهن اسم السبع بنات فالتصق الاسم ليس فقط بالراهبات السبع ولكن بالمدرسة أيضاً فما كان من بلدية المدينة آنذاك إلا أن تطلق رسمياً على الشارع نفس المسمى والذى مازال محتفظاً بالاسم حتى الآن ويعتبر من أكثر شوارع حى المنشية اكتظاظاً بالحركة التجارية.

فوزية العشماوى: السبع بنات في الإسكندرية، دار شرقيات ١٩٩٩ م، ص٢٣- ٢٥.

(٥) للمزيد عن وظيفة المنشأة انظر ص من البحث.

(٦) أمين سامى: تقويم النيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة ٢٠٠٩ م، ج٥، ص١٢١٩.

(٧) أمين سامى: المرجع السابق، ج٥، ص١٢٣٧.

(٨) أمين سامى: المرجع نفسه، ج٥، ص١٢٤٥.

فيهم الخديو مرحباً بهم أملاً أن تكون افتتاح هذه المحاكم فاتحة عصر جديد للمدنية المصرية والقضاء المصرى.[٩]

وبالفعل افتتحت محكمة الإسكندرية في أول يناير ١٨٧٦م بحضور رياض باشا وزير الحقانية الذى أعلن رسمياً افتتاح تلك المحاكم في حفلة أقيمت بسراى المحكمة المذكورة.[١٠]

وبرغم افتتاح محكمة الإسكندرية "سراى الحقانية" وبدء انعقاد أولى جلساتها في شهر فبراير ١٨٧٦م كما يذكر الرافعى فقد ظلت أعمال التجهيز قائمة سواً الإنشائية أو التجهيزات القضائية مما يدلل على أن المبنى ظل محل التحضير والتجهيز حتى التاريخ الوارد بلوحة المدخل فيرد أمين سامى أمرا مؤرخاً ٢٤ ربيع الأول ١٢٩٣هـ يفيد انتهاء أعمال الأشغال من عمارة وتصليح وتجهيز للموبيليا والمفروشات بسراى الحقانية بمعرفة الخواجه بوبيه بناء على المواصفات المحددة له من المسيو لازوف أحد مهندسى الأشغال ومطالبته بتكاليفها والتى حددت بمبلغ ٧٠٤٩,٨ فرنك وكسور وموافقة ديوان الأشغال على صرف المبلغ المطلوب بعد التحقيق من صحة تنفيذها ومطابقتها للمواصفات الموضوعة. أمراً آخر مؤرخ ٢٩ جمادى الأولى ١٢٩٣هـ يفيد صرف مبلغ واحد وأربعين وألف وخمسمائة غرش قيمة ما صرف من ثمن موبيليا ومكاتب وغيره لزوم استعداد سراى الحقانية بالإسكندرية للعمل للمدة الممتدة من سبتمبر ١٨٧٥ حتى نهاية سنة ١٨٧٦م.[١١]

الوظيفـــة

يجسد سراى الحقانية بمدينـــة الإســـكندرية مرحلـــة هامـــة مـــن المراحـــل التى مر بها القضاء المصرى وهو ما يعرف باسم "القضاء المختلط" فسراى الحقانية إحدى المحاكم المختلطة فـــي مـــصر والتـــى اختـــصت للفـــصل بـــين المـــصريين والأجانـــب وبـــين الأجانـــب أنفـــسهم. ويمثـــل القـــضاء المخـــتلط محاولـــة

(٩) عبد الرحمن الرافعى: عصر إسماعيل، دار المعارف، ط٤، ١٩٨٧ م، ج٢، ص٢٧٠.
(١٠) أمين سامى: المرجع السابق، ج٥، ص١٢٨٤.
الرافعى: المرجع السابق، نفس الجزء والصفحة.
أحمد شفيق باشا: مذكراتى فى نصف قرن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠ م، ج١، ص٧٧.
(١١) أمين سامى: المرجع نفسه، ج٥، ص١٣٢١- ١٣٥٤.

فاشلة من قبل الخديو إسماعيل ووزير خارجيته نوبار باشا[١٢] للحد من سلطة القضاء القنصلى.[١٣]

حيث صارت المعاملات بين المصريين والأجانب يتم الفصل فيها تبعاً لأهواء تلك المحاكم القنصلية وقوانينها وخاصة إذا علمنا أن القنصليات العامة للدول المتمتعة بالامتيازات الأجنبية[١٤] كانت سبع عشرة قنصلية أدركنا أنه كان يوجد بمصر سبع

([١٢]) نوبار باشا أرمنى مسيحى ولد بأزمير سنة ١٨٢٥م تعلم بمدارس سويسرا تميز بذكائه وحسن إدراكه للأمور. دخل مصر مع خالة بوغوص بك وزير محمد على حيث عين مترجماً لمجلس محمد على وسكرتيراً للأمور الأجنبية وعندما تولى عباس الأول انعم عليه برتبه بك وعين وزيراً مفوضياً في فينيا ثم عين مديراً للسكك الحديدية في عهد سعيد باشا ثم غضب عليه سعيد باشا فاعتزل العمل حتى تولى إسماعيل باشا فارتقى وعظم شأنه حيث انتدبه الخديوى إسماعيل إلى الاستانه لتذليل العقبات السياسية التى كانت تحول دون إتمام قناة السويس وقد نال رتبة اللواء من السلطان عبد العزيز ثم تولى نظارة التجارة وإدارة السكة الحديد وعظمت مكانته عند الخديوى إسماعيل فعينه ناظراً للخارجية وكان يده اليمنى في الحصول على لقب الخديوى ثم إنشاء ما يعرف باسم المحاكم المختلطة في مصر.وفى عهد الخديو توفيق عهد إليه برئاسة الوزراء فظل بها حتى سنة ١٨٨٨م ثم استدعاه عباس الثانى لرئاسة الوزارء في سنة ١٨٩٤م فمكث في منصبه سنة وبضعة أشهر ثم استقال بسبب اعتلال صحته إلى أن توفاه الله في سنة ١٨٩٩م في باريس وكان قد أوصى بنقل جثمانه إلى مصر ليدفن بها ووصل جثمانه إلى مدينة الإسكندرية في ٧ فبراير ١٨٩٩م.وقد أقامت له بلدية الإسكندرية تمثال في أحد حدائقها في شارع السلطان حسين ثم نقل إلى مسرح سيد درويش.
– زكى فهمى: صفوة العصر فى تاريخ رسوم مشاهير رجال مصر، مكتبة المدبولى القاهرة ١٩٩٥م ص ٤٥.
– الياس الأيوبى: تاريخ مصر في عهد الخديوى إسماعيل، مكتبة المدبولى، م١، ص١٤٩– ١٦٤.

([١٣]) نتيجة لازدياد الامتيازات الأجنبية في مصر واستعانة القضاء المصرى بمندوبين عن قناصل الدول الأجنبية فيما يرفع إلى المحاكم المحلية من المنازعات بين المصريين والأجانب إلى محاولة القناصل الاستئثار بالنظر فيما يرتكبه الأجانب التابعون لهم من الجرائم حيث كانت القنصليات أشبه بالحكومات الصغيرة داخل الدولة وحل محل القوانين أوضاع عرفية لا ضابط لها يكيفها ممثلو الدول الأجنبية كل بحسب طبيعته. بل اغتصبت المحاكم القنصلية سلطة الحكم على الحكومة المصرية في القضايا التى يرفعها الرعايا الأجانب للاستزادة:
عبد الحميد بدوى باشا: اثر الامتيازات في القضاء والتشريع في مصر الكتاب الذهبى للمحاكم الأهلية ١٨٨٣– ١٩٣٣م ، ط١، ص١٢– ١٤.
عزيز خانكى بك: التشريع والقضاء قبل إنشاء المحاكم الأهلية الكتاب الذهبى للمحاكم الأهلية ١٨٨٣– ١٩٣٣م ط١، ص٧٦– ٧٩.

([١٤]) يقصد بالامتيازات الأجنبية ما منحه الملوك والسلاطين لرعايا الدول الأوربية من مكاسب وأفضليات وكانت هذه الامتيازات في مبدأ أمرها منحه أعطتها تركيا لبعض الدول ورعاياها وقد ظلت ردحاً من الزمن مصطبغه بهذه الصبغة حتى سرى الضعف إلى السلطة العثمانية فصارت هذه المنح حقاً مكتسباً ثم صارت في مصر عدواناً على السيادة الأهلية ومشاركة للحكومة في سلطتها.
عبد الرحمن الرافعى: المرجع السابق ،ج٢،ص ٢٥٩– ٢٧٦.

عشر محكمة قنصلية يحكم كل منها طبقاً لقوانين بلادها. نضيف إلى ذلك أن تلك المحاكم كانت تقضى في المنازعات التى ترفع أمامها قضاءاً ابتدائياً فقط وأحكامها تستأنف أمام محاكم الاستئناف في البلاد التابعة لها وحقيقة الأمر أن القضاء المختلط لم يكن أفضل حالاً من القضاء القنصلى فقد اكسب الأجانب مزيداً من الامتيازات والحقوق فإنه بمقتضى هذا الاصلاح القضائى "المختلط" صار لا يمكن وضع أى نظام مالى يمس الأجانب سوأ من الحكومة المصرية أو من الباب العالى من غير موافقة الدول الأجنبية. نضيف إلى هذا أن المحاكم المختلطة شاركت الحكومة في سلطة التشريع فلم يعد في مقدور الحكومة المصرية أن تصدر قانوناً خاصاً بالأجانب إلا إذا صدقت عليه الجمعية التشريعية للمحاكم المختلطة وهذا سلب لأخص أركان الاستقلال القضائى.[١٥]

لهذا شرع نوبار باشا فى مطارحته الدول الأجنبية لإنفاذ مشروعه واستمرت المفاوضات بين مصر والدول الأجنبية عدة سنوات ثم انتهت باتفاقهن سنة ١٨٧٥م على إنشاء المحاكم المختلطة التى سميت "محاكم الإصلاح" والتى وضعت عدة قواعد لنظامها ومنها:

١- تختص بالفصل في المنازعات المدنية بين المصريين والأجانب وبين الأجانب الذين ليسوا من جنسية واحدة.

٢- الفصل في المنازعات العقارية إذ كان أحد الطرفين من الأجانب ولو كان الطرفان من جنسية أجنبية واحدة.

٣- تفصل في المسائل الجنائية بالحكم على المتهمين الأجانب في بعض المخالفات البسيطة أما الجنح والجنايات التى تقع من الأجانب فلا تختص بالحكم فيها بل بقيت من اختصاص المحاكم القنصلية.[١٦]

كما قضت لائحة ترتيب تلك المحاكم بإنشاء ثلاث محاكم الاولى في الإسكندرية والثانية في مصر والثالثة في الإسماعيلية وللقضاة الأجانب الأغلبية في رئاسة الجلسات وكانت لغة تلك المحاكم الفرنسية أو الإنجليزية أو العربية أو الإيطالية وعند التطبيق كانت اللغة الفرنسية هى اللغة الوحيدة المستخدمة. وقد بدأت المحاكم المختلطة لمدة خمس سنوات لا يجوز تغيير نظامها خلال هذه المدة وانتهت عام ١٨٨١م ثم صارت تجدد تلقائياً باتفاقيات دولية.[١٧] وظل العمل بنظام المحاكم المختلطة حتى ألغيت الامتيازات الأجنبية في مصر حيث شجع إلغاء الامتيازات

---

(١٥) عزيز خانكى بك: المحاكم المختلطة والمحاكم الأهلية ماضيها ومستقبلها وحاضرها، القاهرة ١٩٣٩م ص٣٦.

(١٦) لطيفة محمد سالم: تاريخ القضاء المصرى الحديث، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩١م، ص١١٧.

(١٧) لطيفة محمد سالم: قراءة في تاريخ القضاء المختلط، القاهرة ١٩٤١م، ص٥٧.

الاجنبية في تركيا بمقتضى معاهدة ١٩٢٣م على مطالبة مصر بإلغاء الامتيازات بها وإنهاء العمل بالقضاء القنصلى والمختلط حيث نصت المادة ١٣ من المعاهدة المصرية الإنجليزية والتى تمت في أغسطس ١٩٣٦م أن نظام الامتيازات القائم في مصر لم يعد يلائم الروح المصرية الحالية وأن ملك مصر "فاروق الأول" يطالب بإلغائها وسريان التشريع المصرى على الأجانب وإقامة فترة انتقالية يكون للحكومة المصرية بعدها حرية الاستغناء عن المحاكم المختلطة لهذا دعت الحكومة المصرية الدول الأجنبية صاحبة الامتيازات بها إلى الاشتراك في مؤتمر يعقد في مونترو بسويسرا للمفاوضة في أمر الإلغاء والذى أسفر على إلغاء الامتيازات إلغاء تاماً وإقامة نظام انتقالى تبقى فيه المحاكم المختلطة وتباشر فيه الاختصاصات المخولة للمحاكم القنصلية فضلاً عن اختصاصها الأصلى وقد جعلت هذه الفترة اثنى عشر عاماً ابتداء من ١٥ أكتوبر سنة ١٩٣٧م وتنتهى في ١٤ أكتوبر ١٩٤٩[١٨] وقد احتفلت الإسكندرية يوم ١٥ أكتوبر ١٩٤٩م بإلغاء نظام القضاء المختلط وتسلمت إدارة القضاء المصرى إدارة المحاكم المختلطة وتحويلها إلى محاكم وطنية.[١٩]

وتسجل سراى الحقانية هذا الحدث الهام بداخل جدرانها حيث يتصدر صالة المدخل لوحتين رخاميتين بداخل كل منهما نصاً كتابياً مكون من ١١ سطراً أحدهما كتب باللغة العربية ويقع على يمين صالة المدخل والثانى باللغة الفرنسية على يسار صالة المدخل مسجلاً إلغاء الامتيازات الأجنبية في مصر في عهد الملك فاروق والعمل بالنظام الجديد للمحاكم المختلطة.[٢٠]

الهندسة المعمارية لسراى الحقانية

تعتبر مدينة الإسكندرية من أكثر المدن المصرية التى استقرت بها الجاليات الأجنبية[٢١] التى وفدت على مصر منذ بداية حكم الأسرة العلوية حيث بلغت نسبتهم

---

(١٨) الرافعى: المرجع السابق، ص٢٧٦.
(١٩) الرافعى: المرجع نفسة، ص٢٧٦.
(٢٠) انظر الدراسة الوصفية.
(٢١) للاستزادة عن الجاليات الأجنبية وتعددها ودورها في الحياة العامة بمصر خلال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين راجع:
١-أحمد أحمد الحتة:الاجانب فى مصر و السودان، القاهرة ١٩٥٨م.
٢-نبيل عبد الحميد سيد: الأجانب وأثرهم في المجتمع المصرى من سنة ١٨٨٢م- ١٩٢٢م، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة عين شمس ١٩٧٦م.
٣-إبراهيم العدل مرسى: الجاليات الأجنبية في مديرية الدقهلية في النصف الثانى من القرن التاسع عشر، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة عين شمس ١٩٩٠م.
٤-محمد على عبد الحفيظ: دور الجاليات الأجنبية والعربية في الحياة الفنية في مصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار جامعة القاهرة ٢٠٠٠م.

حوالى ٢١,٤٧% من جملة سكان مدينة الإسكندرية وفقاً للإحصائية التى تمت في عهد الخديو توفيق ١٨٨٢م وقد تزايدت تلك الأعداد في إحصاء ١٨٩٧م حيث كانت الإسكندرية مكانهم المفضل للإقامة.(٢٢)

وتعتبر الجالية الإيطالية من أكثر الجاليات توافداً إلى مصر حيث كانت إيطاليا من أوائل البلاد التى استعان بها محمد على في نهضته العمرانية والحضارية لأنه رأى أنه ليس لها أطماع سياسية في مصر.(٢٣)

والحقيقة أن إسهامات الجالية الإيطالية في مجال الحياة المعمارية والفنية بمدينة الإسكندرية واضحة وملحوظة حيث امتد التأثير الإيطالى على البيئة العمرانية لمدينة الإسكندرية ليس فقط لقدرتهم ومهارتهم الفنية وليس من خلال الميول الفردية لأصحاب المهنة بل إلى محتوى أشمل ونعنى به الارتباطات الاجتماعية والمكانية حيث أن هؤلاء المعماريون الإيطاليون كان عليهم أن يلبوا رغبات الطبقة الحاكمة وطموحات المجتمع مراعين التركيب العرفى لهذا المجتمع المتعدد الهوية والعقائد.(٢٤)

ومما ساعد على ذلك أن الإيطاليين الذين عملوا في مجال العمران والمعمار تواجدوا في ثلاث فئات أما الفئة الأولى فهى فئة المقاولين الذين أسندت إليهم الحكومة تنفيذ بعض الأعمال المعمارية والزخرفية بنظام المقاولة وهؤلاء في الغالب لم يكونوا قد درسوا أصول الفن المعمارى والفئة الثانية هى فئة المهندسين الذين عملوا لحسابهم الخاص. أما الفئة الثالثة فهى فئة المعمارين الموظفين في الحكومة سواء في ديوان الأشغال العمومية أو في القصور الملكية أو في قلم الهندسة بالمصالح الأخرى.(٢٥)

ومن الفئتين الثانية والثالثة نذكر المهندس المعمارى انطونيو لاشياك Antanio la chac الذى تلقى تعليمه المعمارى فى فيينا ووصل إلى مصرو تركز نشاطه المعمارى بمدينة الاسكندرية حيث شارك فى بناء وتخطيط الحى الأوربى "ميدان القناصل" أو ميدان محمد على "المنشية حالياً" حيث قام ببناء مجموعة من الوكالات الموجودة بالميدان وسراى الحقانية ومبنى البورصة ومبانى المصارف والمؤسسات الخدمية وغيرها من الأنشطة وقد كانت أعماله المبكرة ذات مقياس كبير نسبياً ويرجع ذلك إلى الحاجة الماسة للبناء السريع و إعمار المركز الأوربى للمدينة.(٢٦)

---

(٢٢)نبيل عبد الحميد:الأجانب وأثرهم في تطوير مدينة الإسكندرية في النصف الثانى من القرن التاسع عشر،مجلة الجمعية المصرية للدراسات التاريخية ١٩٧٨- ١٩٨٣م، القاهرة ١٩٨٤م. ، ص٢٤٢.

(٢٣)محمد فؤاد شكرى:بناء دولة مصر محمد على،دار الكتب والوثائق القومية القاهرة٢٠٠٩،ق٢ ص٥٥.

(٢٤) وليد غريب السيد رزق: العمارة في مصر خلال القرنين التاسع عشر والعشرين دراسة تطبيقية بمدينة الإسكندرية، رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية ٢٠٠١ م، ص٤٥.

(٢٥) محمد على عبد الحفيظ: المرجع السابق، ص٢٣.

(٢٦) وليد غريب السيد: المرجع السابق، ص٤٧.

وهناك أيضاً المعمارى الفونسو مانيسكالكو Alphanso Menescalca أحد مهندسى نظارة الأشغال العمومية والتى عمل بها لمدة ١٩ عاماً خلال الفترة الممتدة ١٨٨٤- ١٩٠٣م. كما قام بتدريس العمارة بمدرسة الهندسة بالجيزة ابتداء من عام ١٨٨٨م ومن أهم أعماله وكالة مونفراتو وسراى الحقانية بميدان المنشية وقصر توسيجة حيث اتسمت خطوطه بالاتزان وسيادة الخطوط الأفقية واستواء الأسطح. أما المعمارى الإيطالى لويجى بياتولى ممن عملوا كذلك بنظاره الأشغال العمومية وممن تولوا أعمال البناء بالحى الأوربى ونسبت إليه تصميم سراى الحقانية بميدان القناصل بل اعتبره البعض من مبدعى طراز عصر النهضة الإيطالية [٢٧] وإلى المهندسين الثلاث نسبت المراجع التصميم المعمارى لسراى الحقانية بمدينة الإسكندرية و مع هذا الاختلاف في الأسماء فالهندسة المعمارية لسراى الحقانية إيطالية الطابع وهذا ما يؤكده الواقع المعمارى لهذه المنشأة المعمارية الرائعة.[٢٨]

المحور الثانى: درسة وصفية لسراى الحقانية

السراى من الخارج

لسراى الحقانية أربع واجهات حرة يبدو التماثل التام الذى التزم به الفنان في توزيع فتحات ونوافذ الواجهات الأربع حيث تميزت الواجهات بوجود النوافذ التى وزعت على مستويات أربع والتى يعلو بعضها البعض مع وجود الكرانيش التى يشغل أسفلها وحدات النواية و الأسنان لتتويج الواجهات وكوحدات فاصلة بين كل مستويين مع وجود أربعة مداخل وزعت بالواجهات الأربع مع اختلاف التصميم المعمارى والفنى والوظيفى حيث يعتبر المدخل الرئيسى أهم هذه المداخل.

كما يشغل الواجهات الأربع لسراى الحقانية مجموعة من الشبابيك المخصصة لإضاءة البدرون وهى مستطيلة ومتوجه بعقود قوسيه ومغشاه باحجبة حديدية.

الواجهة الجنوبية[٢٩]

وهى واجهة السراى الرئيسية وتنقسم إلى ثلاثة أقسام القسم الأوسط منها بارز عن سمت الجدار ٣٠سم وفيه المدخل الرئيسى حيث يتصدر كتلة المدخل عمودان أيوانيين يقسمان المدخل إلى ثلاث فتحات تغلق بمشبكات حديدية استخدام فيها الفنان الأشكال الهندسية و النباتية لتنفيذ زخارفها حيث تبدو زخرفة النجوم والخطوط الملتوية

---

(٢٧) زينب محمد نور الدين: التصوير الجدارى بمدينة الإسكندرية منذ بداية القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية ٢٠٠١ م، ص٧٥.

(٢٨) انظر ص من البحث.

(٢٩) شكل رقم (١) لوحة رقم (١).

(٣٠) لوحة رقم (٢).

وأنصاف الدوائر المتقابلة كذلك الوريدات ثنائية البتلات والتى تبدو في مؤخرة المشبكات المعدنية.(٣٠)

تبدو قاعدتى العمودين اسطوانيتين مع استخدام المعمارى لقاعدتين مربعتين منحوتتين لاستقرار العمودين. أما البدنيين فهما أملسين بينما استخدمت اللفافتين الحلزونيتين يتوسطهما الهلال و يشغل أسفلهما وحدات البيضة و السهم والتى زودت بهما الوسادة العلوية أيضاً بينما يعلو العمودين عتب عار من الزخرفة يعلو العمودين النص التأسيسى لسراى الحقانية والذى وضع داخل إطار مستطيل بارز ونصه كالتالى: (سنة ١٨٨٦ أفرنكية سراى الحقانية سنة ١٣٠٣ هجرية)(٣١) يعلو النص التأسيسى لسراى الحقانية ست نوافذ موزعة على مستويين تغلق كل نافذة بأربعة ضلف خشبية تبدو نوافذ المستوى الأول مستطيلة و وضعت النوافذ الثلاث في إطارين غائرين عن مستوى الواجهة في حين تبدو نوافذ المستوى الثانى مربعة ويحيط بكل نافذة إطار مربع بارز استندت النافذة الثانية على زخرفة قوامها الدرع التى يخرج منه لفافتين مجدولتين في حين استخدمت زخرفة قوامها لفافتين مجدولتين يخرج منهما خطوط ملتوية لزخرفة أسفل النافذتين الأولى والثالثة يفصل بين المستويين الفصوص وأنصاف الفصوص ذوات التيجان الكورنثية فى حين زين الفنان مؤخرة الواجهه بزخرفة قوامها الدروع والتى يشغل داخلها الهلال والنجمة الخماسية والموضوعة داخل فرع نباتى مقوس ملفوف "اكليل". ثم توج الفنان كتلة المدخل والواجهة بأكملها بكورنيش مكون من عدة خطوط يبرز بعضها عن بعض ويرتكز على وحدات النوايا والأسنان يليه فرنتون يتميز بضخامة الحجم والفخامة مكون من عدة كرانيش بارزة ووحدات النوايا والأسنان مزخرف بداخله بزخرفة قوامها اكليل من زهرة اللوتس المتشابكة كتب بداخلها "العدل أساس الملك" يخرج منها أفرع نباتية متشابكة ملفوفة شغلت داخل الفرنتون.(٣٢)

أما قسمى الواجهة الأيمن والأيسر فهما متشابهان ومتساويان(٣٣) حيث وزعت النوافذ على أربع مستويات يشغل كل مستوى عشر نوافذ بمعدل خمس نوافذ بكل قسم مع اختلاف التصميم المعمارى والفنى لكل مستوى. أما المستوى الأول فتبدو نوافذه مستطيلة تغلق كل نافذة بأربعة ضلف خشبية يغشيها المصبعات الحديدية المكونة من عشر أسياخ رأسية يقطعها ثلاث أفقية مع وجود فتحة دائرية في المنتصف لتسهيل غلق النوافذ وفتحها. يحيط بكل نافذة إطارين بارزين. أما المستوى الثانى فتشغله نوافذ مربعة وضعت كل نافذة داخل ثلاث إطارات بارزة ذات اعتاب مقوسة لهذا بدت

(٣١) لوحة رقم (٣).

(٣٢) لوحة رقم (٤).
(٣٣) لوحة رقم (٥).

النوافذ غائرة عن مستوى جدار الواجهة ثم توجت النوافذ بزخرفة الصنجات المعشقة يفصل بين كل نافذتين من نوافذ المستوى الأول والثانى إطار من زخرفة البيضة والسهم والتى استندت على اعمدة قصيرة ذوات أبدان مضلعة.

أما المستوى الثالث فيشغله نوافذ مستطيلة تغلق كل نافذة بأربعة ضلف خشبية يعلو كل نافذة فرنتون مثلثى استند عل كابولين يشغلهما حبات اللؤلؤ وبأسفل كل نافذة ست برامق حجرية تنحصر بين قائمين حجريين يمتدان حتى منتصف النوافذ فهما أشبه بالفرندات الملتصقة بالواجهات.

أما المستوى الرابع فيشغله نوافذ مربعة تغلق كل نافذة بأربعة ضلف خشبية يحيط بكل نافذة إطارين بارزين. استخدم المعمارى الفصوص ذوات التيجان الكورنثية كوحدات فاصلة بين النوافذ العلوية والسفلية من المستوى الثالث والرابع من مستويات الواجهة والتى تماثل نظائرها بالقسم الأوسط من الواجهة.

الواجهة الشمالية[٣٤]

وتطل على شارع نوبار باشا وتنقسم إلى ثلاث أقسام القسم الأوسط بارز عن مستوى الواجهة بنحو ٣٠سم حيث يبدأ بثلاث مداخل مستطيلة[٣٥] يعلوها فرنتون يستند على كابولين يشغلهما زخرفة حبات اللؤلؤتغلق المداخل الثلاث ببوابات حديدية استخدمت الخطوط الرأسية والأفقية لتنفيذ هذه المشبكات المعدنية والتى يعلوها رمز العدل "كفى الميزان" يعلو المداخل إطار مستطيل بارز ثم استخدم المعمارى الفصوص وأنصافها والتى تماثل نظائرها بالواجهة الرئيسية لتقسيم كتلة المدخل العلوية إلى خمس أقسام ثلاث أقسام منها تمثل أعمال الزجاج المعشق بالرصاص والذى يفتح على السلم المزدوج مما يعنى أن المعمارى استخدم كتلة المدخل العلوية بالواجهة الخلفية لسراى الحقانية كمصدر للضوء والهواء إلى داخل السراى.[٣٦]

أما القسمين الآخرين فقد شغلهما الفنان بزخرفة تشبه المحرابين البارزين أما قسمى الواجهة فتفتح بهما أربع مستويات من النوافذ يشغل كل مستوى عشر نوافذ بواقع خمس نوافذ بكل قسم وهى تشبه نظائرها بالواجهة الرئيسية مع وجود كورنيش يتكون من عدة خطوط يبرز بعضها عن بعض استخدم الأول للفصل بين كل مستويين من المستويات الأربع بينما توج الآخر مؤخرة الواجهة والذى شغل أسفله بوحدات النواية والأسنان.

---

(٣٤) شكل رقم (٢) لوحة رقم (٦) .
(٣٥) لوحة رقم (٧).
(٣٦) لوحة رقم (٨).

الواجهة الشرقية[٣٧]

وتطل على شارع السبع بنات وتنقسم إلى ثلاث أقسام القسم الأوسط بارز عن سمت الواجهة بنحو ٣٠سم ويبدأ بمدخل مستطيل يغلق ببوابة حديدية استخدم فيها الفنان الأشكال الهندسية كالدوائر والمثلثات المتقاطعة لتنفيذ مشبكاتها المعدنية[٣٨]والتى يعلوها رمز العدل"كفى الميزان"يشغل جانبى المدخل فصين ذوات تيجان كورنثية ويعلوه فرنتون مثلثى مغلق الجوانب يعلو المدخل نافذة مستطيلة مغشاة بالزجاج يحيط بها إطارين بارزين وعتب مقوس.يلى النافذة السابقة نافذة أخرى مستطيلة على جانبيها فصين يعلوها إطارين بارزين وعقد نصف دائرى مكون من عدة خطوط بارزة يشغل جانبى النافذة المعقودة أربعة نوافذ على مستويين أما المستوى الأول فيشغله نافذتين مستطيليتن تغلق كل نافذة بضلفتين من الخشب والنافذتين غائرتين عن مستوى الواجهة يعلوهما زخرفة الصنج المعشقة.أما المستوى الثانى فنافذتين دائريتين وضعتا داخل"اكليل"من زهرة اللوتس المتشابكة كذلك استخدمت الفصوص وأنصافها ذوات التيجان الكورنثية للفصل بين المستويين العلوى والسفلى من نوافذ كتلة المدخل العلوية.[٣٩]

أما قسمى الواجهة فهما متشابهتان حيث يشغل كل قسم أربع مستويات من النوافذ يشغل كل مستوى أربع نوافذ تشبه نظائرها بالواجهتين الجنوبية والشمالية مع وجود الكورنيش المكون من عدة خطوط بارزة والذى يشغل أسفله وحدات النواية والأسنان حيث توج به الفنان مؤخرة الواجهة كذلك استخدم للفصل بين كل مستويين من مستويات النوافذ الأربع التى تشغل الواجهة.

الواجهة الغربية[٤٠]

وتطل على ممر يعرف بممر الحقانية حيث استثنى المعمارى هذه الواجهة من وجود كتلة المدخل البارزة عن سمت الواجهة لهذا تبدو فتحات الواجهة على مستوى واحد حيث يشغلها أربع مستويات من النوافذ وزعت بكل مستوى ١١ نافذة تشبه نظائرها بالواجهات الثلاث السابقة في الإخراج المعمارى والفنى مع وجود كورنيشين مكونيين من عدة خطوط بارزة والتى يشغل أسفلهما وحدات النواية والاسنان والتى توج أحدهما مؤخرة الواجهة بينما استخدم الآخر كوحدة فاصلة بين كل مستويين من المستويات الأربع التى وزعت بهم النوافذ كما يتوسط الواجهة مدخل مستطيل غائر يغلق ببوابة حديدية حديثة.[٤١]

---

(٣٧) شكل رقم (٣) لوحة رقم (٩) .
(٣٨) لوحة رقم (١٠).
(٣٩) لوحة رقم (١١).
(٤٠) شكل رقم (٤) لوحة رقم (١٢).
(٤١) لوحة رقم (١٣).

المكونات الداخلية لسراى الحقانية

اعتمد التصميم المعمارى لسراى الحقانية بمدينة الإسكندرية على التخطيط المتعدد الأفنية وهو من التخطيطات المميزة لطراز النهضة المستحدثة والذى يعتمد على الدهاليز أو الممرات التى تكتف الجوانب الأربعة للمنشأة والتى تمتد من الشمال إلى الجنوب وتشغل هذه الممرات مجموعة من الغرف تفتح بها من جانب واحد أو جانبين بينما تفتح نوافذها على الواجهات الخارجية وهذه الغرف ما هى إلا غرف فرعية بينما القاعات الرئيسية فتفتح على فراغ مركزى يتوسط المبنى أوجدته تلك القبة التى توسطت المبنى وهى إحدى ملامح طراز الباروك [٤٢] والتى ترتكز بدورها على أربعة عقود مفتوحة يمثل العقدين الجنوبى والشمالى منها بدايات لقبتين أقل ارتفاعاً من القبة المركزية بينما يمثل العقدين الشرقى والغربى بدايات لقبويين اسطوانيين يغطيان دهليزين أو ممرين تفتح عليهما مداخل تلك القاعات والتى بلغت أربع قاعات ويتوسط كل قاعتين منهما منور لإدخال الضوء والهواء إلى داخل المبنى حيث بلغت عدد طوابق السراى أربع طوابق بالإضافة إلى البدرون اما الطابق الخامس فقد اغلق تماما بعداعمال الحريق التى شبت بالمبنى فى٢٠١٠/١١/٦ م

البدرون[٤٣]

يتكون البدرون من مجموعة من الغرف المتصلة ببعضها بمداخل مستطيلة معقودة بعقود قوسية يفتح بهذة الغرف نوافذ مستطيلة مغشاة بمصبعات حديدية بهيئة مثلثات متشابكة و تغلق بضلفتين من الخشب ونصل الى البدرون عبر السلم المزدوج بالواجهة الشمالية "مدخل خروج و دخول" بالاضافة الى السلالم المعدنيةالتى تشغل الواجهات الثلاث الجنوبية – الشمالية – الشرقية ويبلغ ارتفاع جدران البدرون حوالى المترين مغطاة بالملاط واسقف البدرون جميعها مسطحة اما ارضيتة فهى مبلطة بالبلاط الحجارى المربع والبدرون فى حالة سيئة للغاية حيث ملئت حجراتة بالمياة الجوفية وتكدست بمخلفات قاطنى وعاملى السراى كما تبدو بجدرانة الكثير من الشروخ.

الطابق الأرضى[٤٤]

يفضى المدخل الرئيسى لسراى الحقانية إلى صالة مستطيلة يشغلها سلم مكون من عشر درجات من الرخام الأسود. أما أرضية الصالة والتى تلى الحواجز الحديدية مباشرة فمن الرخام الأبيض المشغول بزخارف هندسية سوداء اللون. كما كسيت الوزرات الرخامية جوانب الصالة والتى امتدت لارتفاع ٢,٣٠م والتى نسقت ألوانها

([٤٢]) انظر ص من البحث

([٤٣]) شكل رقم (٥) لوحة (١٤– ١٥– ١٦– ١٧–١٨) .

([٤٤]) شكل رقم (٦) لوحة (١٩ – ٢٠ – ٢١ – ٢٢ – ٢٣ – ٢٤ – ٢٥ – ٢٦ – ٢٧ – ٢٨).

لتتناسب مع رخام الدرج والأرضية فالتماثل التزم به الفنان والمعمارى على السواء بسراى الحقانية حيث قسمت الوزره الرخامية إلى مستطيلات سوداء تفصل بينها قوائم بيضاء.

استخدمت الفصوص لتقسيم الجانب الأيمن والأيسر من جوانب الصالة إلى ثلاثة أقسام يشغل القسم الأوسط منها لوحتين مستطيلا الشكل من الرخام الأبيض موضوعين داخل إطارين بارزين سجل داخل اللوحة اليمنى نصاً كتابياً بخط النسخ باللغة العربية مكون من أحد عشر سطراً نصه كالتالى:

١- فى يوم الجمعة ١٠ شعبان سنة ١٣٥٦.
٢- ١٥ أكتوبر سنة ١٩٣٧م.
٣- تفضل حضرة صاحب الجلالة الملك فاروق الأول.
٤- تشرف سراى هذه المحكمة وراس حفله افتتاح النظام الجديد للمحاكم المختلطة.
٥- الذى تقرر باتفاقية مونترو التى ألغيت بمقتضاها الامتيازات الأجنبية.
٦- وكان وقتئذ حضرة صاحب المقام الرفيع مصطفى النحاس باشا رئيسا لمجلس.
٧- الوزراء وحضرة صاحب المعالى الأستاذ/ محمد صبرى أبو علم وزير الحقانية.
٨- وجناب السر ريشارو فوكس رئيساً لمحكمة الاستئناف المختلط وحضرة صاحب.
٩- السعادة يوسف ذو الفقار باشا وكيلا لهذه المحكمة والمستر هيو هولذ نائباً عاما.
١٠- لدى المحاكم المختلطة والأستاذ جوج روموس الذى مثل نقابة المحامين لدى.
١١- المحاكم فى غياب النصيب صاحب العزة الأستاذ جبرائيل مقصود بك.

فى حين سجل نفس النص الكتابى ولكن باللغة الفرنسية على اللوحة اليسرى.

كما يفتح بالجانب الأيمن والأيسر من الصالة نافذتين تغلق كل نافذة بضلفتين من الخشب مشغولتين بزخارف هندسية بارزة كما تغشى كل نافذة بشراعة من مصبعات حديدية يليها مدخلين مستطيلا الشكل يفضى المدخلين إلى الجناح الجنوبى من الطابق الأرضى.

أما القسم الأوسط من الصالة فانقسم بدوره إلى ثلاث مداخل مستطيلة يغلق كل مدخل بضلفتين من الخشب ذوات الشراعات الحديدية وتوج المدخل الأوسط بعقد نصف دائرى يشغله نافذة زجاجية. بينما توجت الاطارات البارزة المستطيلة مؤخرة المدخلين الأيمن والأيسر. كذلك استخدمت الإطارات البارزة لتقسيم مؤخرة الصالة إلى قسمين حيث فتحت النوافذ الزجاجية لإدخال الضوء والهواء.

تفضى الصالة السابقة إلى ثلاث قاعات مفتوحة الجوانب حيث يشغل الجانب الأيمن والأيسر من القاعات الثلاث عقود نصف دائرية تفتح بدورها على الممرين الأيمن والأيسر اللذين يفتح بهما مداخل القاعات الأربع الرئيسية بالطابق الأرضى بسراى الحقانية. أما القاعة الأولى فالجانب المغلق منها يمثل مداخل الأبواب الخشبية

الثلاث التى تفتح على صالة المدخل. أما المدخل الأوسط فيعلو النافذة الزجاجية سابقة الذكر إطار من زخرفة الميمات ثم فصين أيوانيين يعلوهما فرنتون مثلثى خال داخله من الزخارف. أما المدخلين الأيمن والأيسر يعلوهما إطارين بارزين مستطيلا الشكل. والقاعة ذات سقف مسطح استخدمت الفصوص ذوات التيجان الأيونية وأنصافها والمكونة من لفافتين والتى تباينت زخارفها الداخلية ما بين زخرفة الكلوة والنجمة الخماسية لتتزين مؤخرة دعائم جدران القاعة.

تفضى القاعة السابقة إلى القاعة المركزية "المربع السفلى" وهو مربع مفتوح الجوانب استخدمت العقود المقوسة للربط بين الدعائم الأربعة التى تمثل بدايات هذا المربع السفلى للقبة. كما استخدمت الفصوص وأنصافها لزخرفة أركان الدعائم وهى تشبه نظائرها بالقاعة السابقة ولكن ما انفردت به أنها بدت من الرخام. ثم القاعة الثالثة وهى تمثل مسطح السلم الرئيسى بالحقانية وهى تشبه القاعة الأولى فى إخراجها المعمارى والفنى.

استخدم المعمارى الرخام الخردة لأرضية القاعات الثلاث حيث يتوسط أرضية القاعة المركزية نجمة ثمانية موضوعة داخل مربع يشغل جوانبه الأربعة أربعة مثلثات يحيط بهذا المربع دائرة ثم إطار دائرى آخر من زخرفة الميمات. كذلك كسى الطابق بأكمله بتكسيات رخامية بارتفاع ١,٣٥م من اللون البنى يعلوها وزره رخامية من اللون البنى الغامق.

يحيط بالصالات الثلاث المفتوحة سابقة الذكر ممرين. أما الممر الأيمن فيفتح به القاعتين الأولى والثانية من القاعات الأربع الرئيسية التى تشغل الطابق الارضى من سراى الحقانية.

تبدأ القاعة الأولى بمدخل مستطيل يغلق بضلفتين من الخشب يعلوهما شراعة زجاجية يحيط بالمدخل إطارين بارزين ويتوجة فرنتون مثلثى يستند على كابولين بهيئة ثلاث وريقات نباتية متشابكة متدلاة و يكتنف جانبى المدخل فصين يعلوهما تاجين بهيئة إطارين من زخرفة النواية والأسنان والبيضة والسهم يعلوهما عقد نصف دائرى مكون من ثلاث إطارات بارزة.

يفضى المدخل إلى دخله نصف دائرية من الخشب المبطن بالجلد يفتح بها مدخلين يؤديان إلى داخل الغرفة ويغلق كل مدخل بضلفه خشب واحدة.

يفضى المدخلين إلى داخل القاعة التى تأخذ هيئة نصف الدائرة حيث يتوسط القاعة منصة الحكم وهى من الخشب يدور حولها خمس مقاعد خشبية زينت مساندها بزخرفة قوامها الأوراق النباتية المتشابكة يليها خمس جلسات خشبية كما استخدمت الحواجز الخشبية أيضاً للفصل بين مدخل القاعة ومنصة الحكم كذلك غطيت جدران القاعة بالخشب بارتفاعها ١,٩٥م ويقع بالجانب الأيمن من القاعة مدخلين يؤديان إلى الجناح الجنوبى من سراى الحقانية بينما يقع بالجانب الأيسر خمسة نوافذ زجاجية تفتح

إلى الداخل وتطل على المنور. بينما يقع بمواجهة المدخل الرئيسى للقاعة مدخلين مستطيلاً الشكل يغلق كل مدخل بضلفه خشب واحدة يؤديان إلى قاعة ثانية مستطيلة يفتح بها نافذتين يطلان على ممر الحقانية بينما يفتح بالجانب الأيمن منها مدخل مستطيل يؤدى إلى الجناج الجنوبى من الطابق.

يفصل بين قاعتى ممرى الطابق الأرضى من سراى الحقانية نافذتين من الزجاج الملون المعشق بالرصاص يتضح بهما ملامح الطراز القوطى فى تصميم النوافذ حيث استخدم المعمارى النوافذ التى تتميز بالاتساع والاستطالة وبكونهما نافذتين إلى الأرض ليشغل بهما جدارى منورى الطابق لإدخال مزيد من الضوء والهواء إلى داخل السراى بالإضافة إلى ما تحدثه هذه النوافذ الملونة من تأثير جمالى فقد قسمت كل نافذة إلى ثلاثة أقسام بواسطة الفصوص الأيونية.حيث شغلت الزخارف الهندسية أعمال الزجاج والتى تمثلت فى الأشكال المثلثة والبيضاوية والخطوط المتقاطعة ويحيط بكل نافذة عقد مقوس. أما القاعة الثانية من الممر الأيمن فقد أصابها الكثير من الأضرار نتيجة لأعمال الحريق التى شبت بالمبنى حيث أتلفت جدران القاعة تماماً وضاع الكثير من معالمها حيث يؤدى المدخل الرئيسى للقاعة وهو يشبه نظيره بالغرفة السابقة إلى قاعة مستطيلة يفتح بجانبها الأيمن ثلاث نوافذ زجاجية أما الجانب الأيسر فيفتح به مدخل مستطيل يفضى إلى الجناح الشمالى من السراى.

فى مواجهة المدخل الرئيسى للقاعة مدخل آخر يفضى إلى غرفة ثانية تأخذ هيئة نصف الدائرة يفتح بالجانب الأيمن منها نافذة زجاجية يجاورها مدخل ضيق ٨٠سم يؤدى إلى غرفتين مستطيلا الشكل يجمع بينهما ممر ويفتح بكل غرفة نافذة تطل على منور ضيق يفتح بدوره على المنور الرئيسى. كما يفتح بالممر ممر آخر يؤدى بدوره إلى المنور الرئيسى كذلك.

أما القاعتين بالممر الأيسر من الطابق فمتشابهان فى مدخلهما مدخلى القاعتين السابقتين اماالقاعة الأولى والتى تقع على يمين الداخل من المدخل الرئيسى فهى قاعة مستطيلة يفتح بالجانب الأيمن منها نافذتين من الزجاج بينما يفتح بالجانب الأيسر مدخلين مستطيلا الشكل يغلق كل مدخل بضلفتين من الخشب يؤديان إلى الجناح الجنوبى من السراى يتوسط القاعة منصة الحكم وغطيت جدران القاعة بالخشب.

ويقع بمواجهة المدخل الرئيسى للقاعة مدخل آخر يؤدى إلى غرفة ثانية مستطيلة يفتح بالجانب الأيمن منها نافذة تطل على المنور. بينما يفتح بالجانب الأيسر مدخل مستطيل يفتح على الجناح الجنوبى من الطابق. بينما يقع بمواجهة المدخل الرئيسى مدخل آخر يؤدى إلى الجناح الشرقى من الطابق.

أما القاعة الرابعة فهى قاعة مستطيلة يتوسطها منصة الحكم وأربعة جلسات خشبية كما كسيت الجدران السفلية من القاعة بالخشب ويفتح بالجانب الأيمن من القاعة مدخل مستطيل يفضى إلى الجناح الجنوبى من الطابق بينما يفتح بالجانب الأيسر ثلاث

نوافذ زجاجية ويقع بمواجهة المدخل الرئيسى للقاعة مدخل آخر يفضى إلى الجناح الشرقى من الطابق.

ومن الملاحظ وجود أربعة أعمدة اسطوانية تتوسط القاعة يبدو أنها إحدى أعمال الترميم التى أضيقت إلى المبنى.

أما الجناح الجنوبى من الطابق الأرضى فيفتح به مجموعة من الفتحات والمداخل على يمينه ويساره والتى يربط بينهما ممر طولى امتد بطول الواجهة الجنوبية للمبنى. أما الجانب الأيمن من الممر فيشغله خمس مداخل مستطيلة يغلق كل مدخل بضلفتين من الخشب يفضى مدخلين منهما إلى القاعة الأولى والثلاث مداخل الأخرى إلى القاعة الرابعة من القاعات الرئيسية بالطابق الأرضى فى حين انقسم الجانب الأيسر من الممر إلى ثلاثة أقسام القسم الأوسط يشغله المداخل الثلاث المستطيلة التى تفتح على صالة المدخل والتى تؤدى إلى داخل الحقانية.

أما القسمين الأيمن والأيسر فتشغلهما مجموعة من الغرف حيث يشغل القسم الأيمن أربع مداخل مستطيلة يغلق كل مدخل بضلفتين من الخشب يعلوهما شراعة زجاجية كتب عليها مهام الغرفة واختصاصها باللغة الفرنسية و تفضى المداخل الأربع إلى أربع غرف مستطيلة.تتميز الغرفة الأولى بانقسامها داخلياً إلى غرفتين حيث يوجد دخلة على يمين المدخل تفضى إلى غرفة صغيرة بها نافذة مطلة على ممر الحقانية. أما الغرفتين الثالثة والرابعة فيربط بينهما أبواب داخلية كذلك توجد دخله مستطيلة تفضى إلى سلم معدنى موصل إلى الطوابق العلوية من الحقانية.

أما القسم الأيسر فيشغله خمس مداخل تشبه نظائرها بالقسم الأيمن تفضى المداخل الخمس الى خمس غرف مستطيلة يربط بينهم أبواب داخلية أيضاً. كما تتميز الغرفة الأولى باحتوائها على نافذتين أحدهما تطل على الواجهة الشرقية والأخرى على الواجهة الرئيسية. كذلك يحتوى قسمى الجناح الجنوبى على دخلتين يشغل كلاً منهما أسانسير حديث.

أما الجناح الشمالى من الطابق الأرضى فيفتح به مجموعة من الفتحات والمداخل على يمينه ويساره والتى يربط بينهما ممر طولى امتد بطول الواجهة الشمالية أما الجانب الأيمن من الممر فيشغله ثلاث مداخل مستطيلة يغلق كل مدخل بضلفتين من الخشب يفضى مدخلين منهما إلى القاعة الثانية بينما المدخل الثالث فيفضى إلى القاعة الثالثة من القاعات الرئيسية بالطابق الأرضى.فى حين انقسم الجانب الأيسر من الممر إلى ثلاثة أقسام أما القسم الأوسط فيشغله أربع فتحات بواقع فتحتين بكل جانب يتوسطهما دخله مستطيلة. أما الفتحة الأولى والرابعة فيمثلا مخرجين للطابق الأرضى حيث يفضيان إلى سلم معدنى مكون من فرعين كل فرع مكون من ١٠ درجات لكل منهما درابزين معدنى مكون من قوائم حديدية متشابكة موضوعة بشكل رأسى وأفقى. كما يتوسط السلم سلم آخر معدنى مكون من سبع درجات ذوات درابزين معدنى يشبه

سابقه يفضى إلى بدرون الحقانية بما يعنى أن المعمارى استخدم تصميماً لسلم معدنى مكون من ثلاث أفرع يجمع بينهما بسطة واحدة ليؤدى وظيفتين فى وقت واحد أما الأولى فهى منفذ للخروج من الطابق الأرضى للحقانية حيث يفتح بالبسطة سابقة الذكر المداخل الثلاث التى تفتح بالواجهة الشمالية والتى تطل على شارع نوبار باشا. أما الوظيفة الثانية فهى منفذ للدخول إلى بدرون الحقانية ويمثلها الفرع الثالث من السلم المعدنى.

أما الفتحتين الثانية والثالثة فهى بمثابة دخلات مفتوحة لإدخال الضوء والهواء إلى الطابق الأرضى من سراى الحقانية أما القسمين الأيمن والأيسر من الممر فيشغل كلاً منهما خمس غرف تماثل نظائرها بالجناح الجنوبى بمداخلها الخمس التى تعلوها الشراعات الزجاجية والتى كتب عليها مهام كل غرفة واختصاصها باللغة الفرنسية ونوافذها التى استوعبها المعمارى داخل الجدران وأسقفهما المسطحة ووجود الأبواب الداخلية التى تربط ما بين الغرف من الداخل بالإضافة إلى حجم التغيرات والاستحداثات التى أدخلت على الكثير من الغرف لخدمة قاطنى المبنى كما تتميز غرفة الالتقاء ما بين الجناحين بوجود نافذتين.

أما الجناح الشرقى من سراى الحقانية فيفتح بالجانب الأيمن منه مدخلين لقاعتى الطابق الرئيستين ونافذتين يطلان على المنور الذى يربط بينهما بالإضافة إلى دخلة مستطيلة تمثل سلم معدنى ضيق يفضى إلى بدرون الحقانية فى حين ينقسم الجانب الأيسر إلى ثلاثة أقسام أما القسم الأوسط فيشغله دخلة مستطيلة تمثل مخرج الواجهة الشرقية من سراى الحقانية حيث يشغله سلم مكون من قلبة واحدة مكونة من عشر درجات رخامية ثبتت درجاتها بحائطى المدخل. أما القسمين الأيمن والأيسر من الممر فيشغل القسم الأيمن منهما غرفتين أما الغرفة الأولى فلها مدخلين ونافذتين يطلان على الواجهة الشرقية وهى أكثر اتساعاً من الغرفة الثانية مع وجود باب دخلى يربط بينهما فى حين يشغل القسم الأيسر غرفتين أصغر حجماً وسلم حلزونى معدنى.

أما الجناح الغربى من الطابق الأرضى فيختلف فى تصميمه المعمارى عن الأجنحة الثلاث الأخرى سابقة الذكرفنفتقد به الممر الذى يمتد من الجنوب إلى الشمال من خلال امتداد الواجهة والذى يكتنفة ويفتح به الغرف المختلفة بل شغله المعمارى بغرفتين مستطيلا الشكل يتم الدخول إليهما عبر مدخلين أحدهما يفتح بالجناح الجنوبى والآخر يفتح بالجناح الشمالى وتماشياً مع خاصية التماثل التى التزم بها المعمارى فتحت النوافذ الخارجية بالغرفتين مطلة على الواجهة الغربية حيث بلغت نافذتين بالغرفة الأولى وثلاث نوافذ بالغرفة الثانية بالإضافة إلى ثلاث نوافذ أخرى تشغل ممر ضيق يربط بينهما.

الطابق الأول[٤٥]

يمثل الطابق الأول من سراى الحقانية منطقة وسطى ما بين الطابقين الأرضى والثانى وهو ما يعرف باسم "الطابق المسحور" والذى اقتصرتصميمة المعمارى على الأجنحة التى تكتنف الجوانب الأربعة للمنشأة والتى يشغلها الممرات التى يفتح بها مداخل لغرف متعددة بينما تطل نوافذها على الواجهات الأربع للمبنى ومنفذ الوصول إليه عبر سلمين متفرعين من السلم الرئيسى بالطابق الأرضى يتكون كل فرع من خمسة عشر درجة رخامية.أما الفرع الأول فيفضى إلى القسم الأيمن من الجناح الشمالى الذى يشغل يمناه ثلاث غرف مستطيلة لها نوافذ مطلة على شارع نوبار باشا أما غرفة التقاء الجناحين الشمالى والغربى فلها نافذتين أحدهما مطلة على شارع نوبار باشا والثانية على ممر الحقانية مع وجود دخلة سلم معدنى.أما الجانب الأيسر فيشغله ثلاث غرف بها نوافذ مطلة على المنور الأول أما الغرفتان الأولى والثانية فهما مغلقتان لأنهما من الأجزاء التى تعرضت للحريق الذى شب بالمبنى بينما يشغل الجانب الأيمن من الغرفة الثالثة والتى يأخذ جدارها الأيمن هيئة نصف الدائرة ثلاث فصوص كورنثيه.

يفضى القسم الأول من الجناح الشمالى إلى ممر يشغله خمس نوافذ مطلة على ممر الحقانية تماثل نظائرها من نوافذ أجنحة الحقانية الأربع وتقع بنهاية الممر غرفة مستطيلة تستخدم حالياً كافيتريا لنقابة المحامين التى تشغل الطابق باكملة أما الجانب الأيسر من الممر فيشغله مدخل لغرفة مغلقة نتيجة لأضرار الحريق التى ألحقت بالمبنى.

أما القسم الأيسر من الجناح الشمالى فيماثل في تكوينه المعمارى القسم الأيمن بينماه ويسراه سوأ في عدد الغرف واتصالها ونوافذها المطلة على شارع نوبار باشا والسلم المعدنى الرابط ما بين الطوابق الأربع للحقانية.يفضى هذا القسم إلى الجناح الشرقى من الطابق الأول الذى يشغل يمناه خمس غرف تتفاوت في أبعادهابينما تتشابه في مداخلها ونوافذها المطلة على شارع السبع بنات مع وجود الاتصال الداخلى بين الغرف عبر مداخل مستطيلة تغلق بضلفين من الخشب مع وجود سلم حلزونى معدنى يربط بين الطوابق الأربع بسراى الحقانية.أما يساره فيشغله ثلاث نوافذ زجاجية مطلة على المنور الثانى من الحقانية ومخرج لأحد الغرف التى تفتح بالجناح الجنوبى. أما الجناح الجنوبى فينقسم يمناه إلى ثلاثة أقسام أما القسم الأوسط فيمثله دخله صالة المدخل الرئيسى بسراى الحقانية في حين يشغل القسم الأيمن والأيسر خمس غرف لكل منهما تتشابه في مداخلها المستطيلة التى تفتح على الممر ونوافذها المطلة على الواجهة الرئيسية والاتصال الداخلى بينها وأسقفها المسطحة مع وجود دخله لكل قسم منهما

(٤٥) شكل رقم (٧) لوحة رقم (٢٩ – ٣٠ – ٣١ – ٣٢).

تمثل قاعدة لأسانسير حديث أما الجانب الأيسر فيفتح به ست مداخل مستطيلة تفضى إلى أربع غرف تتصل داخلياً عبر حواجز خشبية حديثة بها نوافذ مطلة على منورى الحقانية.

الطابق الثانى[٤٦]

يبدأ الطابق الثانى من سراى الحقانية حيث السلم الضخم الذى يعتبر الملمح الرئيسى بها والذى توافرت له الصالة الرئيسية المفتوحة بالطابق الأرضى حتى يتم الوصول إليه حيث يبدأ السلم بقلبة واحدة مكونة من أربع درجات تنتهى ببسطة ضخمة يتفرع منها فرعى سلم يتكون كل فرع من خمسة عشر درجة يفضى الفرعين إلى القسمين الأيمن والأيسر من الجناح الشمالى من الطابق الأول كما يتفرع من البسطة السابقة قلبه مكونة من ثلاث عشر درجة رخامية تفضى إلى بسطة يتفرع منها قلبتين كل قلبة مكونة من خمسة عشر درجة رخامية تؤدى كل قلبة إلى بسطة تفضى كل بسطة إلى قلبة مكونة من اثنا عشر درجة رخامية ويحيط بهذه الدرجات الرخامية درابزين مكون من برامق رخامية تفصل بينها قواعد رخامية مربعة.

استغل الفنان الجدران العلوية للسلم لإضافة لمسة فنية وجمالية رائعة حيث امتدت هذه الجدران بارتفاع المنشأة بالإضافة إلى إدخال الضوء والهواء إلى داخل المبنى باستخدامه لأعمال الزجاج الملون والمعشق بالرصاص حيث استخدمت الزخارف الهندسية المنوعة مثل المثلثات والأشكال البيضاوية والدائرية لتنفيذ أعمال ست نوافذ زجاجية ملونة تفتح على الواجهة الخلفية من الحقانية بل تشغل منتصف هذه الواجهة من الخارج يفصل بين هذه النوافذ أربع أكتاف يعلوها زخرفة الكلوة التى يتدلى على جانبها فرعين نباتيين. يعلو النوافذ الزجاجية سبع إطارات مستطيلة بارزة ثلاث منها يزينها ثلاث أكاليل من زهرة اللوتس المتشابكة والأربع الأخرى يزينها زخرفة تشبه العقدين التوأمين ويقع على جانبى هذا التشكيل الفنى كتفين بارزين تنحصر بينهما الإطارات المستطيلة البارزة أما الجانب الأيمن والأيسر من الجدران العلوية للسلم الرئيسى فزينهما الفنان بالأكتاف البارزة وأنصافها والتى تنحصر بينهما الإطارات البارزة والتى يشغل بعضها أكاليل زهرة اللوتس المتشابكة. ثم توج الفنان مؤخرة جدران السلم الثلاث بثلاث إطارات أولهما إطار خال من الزخرفة ثم إطار من زخرفة النواية والأسنان أما الإطار الثالث فهو حباب اللؤلؤ. أما سقف السلم فهو مسطح يزينه الإطارات البارزة كذلك.

يفضى فرعى السلم إلى مكونات الطابق الثانى من سراى الحقانية الذى يتوسطه ممشى مكون من درابزين بهيئة برامق رخامية تشبه نظائرها بالسلم الرئيسى

---

(٤٦) شكل رقم (٨) لوحة رقم (٣٣-٣٤-٣٥-٣٦-٣٧-٣٨-٣٩-٤٠-٤١-٤٢-٤٣).

كما استخدمت المشبكات المعدنية التى شغلت بزخارف هندسية قوامها المثلثات والدوائر المتشابكة والتى يتوسطها حرفى "O.A" بالجانبين الأيمن والأيسر من الممشى الرخامى لتحديد أماكن جلوس السادة المحامين كما هو مدون باللوحة الرخامية باللغتين العربية والفرنسية حيث يوجد بكل جانب ثلاث دكك خشبية يبلغ مساحة كل دكة خشبية ٣,٢٥م بينما يبلغ ارتفاعها ١,١٥م بدأ سورها بارزا بنحو ٣٠سم عن مستوى الواجهة التى بدت خالية من الزخارف فيما عدا حرفى "O.A" الموضوعين داخل دائرة أما مجلسها فقد استند على أربعة كوابيل خشبية بهيئة المروحة.

يكتف أركان الممشى الرخامى أربعة دعائم ضخمة لحمل القبة المركزية التى تتوسط المبنى والتى بدت تيجانها بهيئة ثلاث إطارات تبدأ بزخرفة النواية والأسنان يعلوه زخرفة البيضة والسهم ثم إطار ثالث من الورقة النباتية المتشابكة.

زخرف باطن القبة بالزجاج المعشق بالرصاص والذى بداه الفنان بزخرفة النجوم المكونة من اثنى عشر نجمة ثم أشكال بيضاوية متجاورة والتى يخرج منها زخرفة هندسية تشبه رؤوس السهام يليها زخرفة قشور السمك فى تناسق رائع استخدم فيها الفنان الألوان الأحمر والأزرق والأصفر والأبيض. بينما شغل الفنان باطن القبة بزخرفة هندسية بهيئة المثلثات المترابطة الرؤوس والتى يتوسطها شكل الدائرة طلى باطن القبة باللون الأبيض تمشياً مع الغرض الوظيفى بينما استخدم اللون البرتقالى لتحديد المثلثات .

زخرفت رقبة القبة بإطارين بارزين يتوسطهما إطار من زخرفة الميمات فى حين استخدمت النجوم الخماسية الموضوعة داخل مثلث لزخرفة الحنايا الركنية الأربعة التى تستند عليهم القبة.

يجاور القبة المركزية قبتين متماثليتين فى الشكل والزخرفة ولكنهما أقل حجماً وانخفاضاً من القبة المركزية زخرف باطن القبتين بزخرفة قوامها دائرتين متداخلتين شغل داخلهما بأربعة اوراق نباتية يتوسطهما دائرة يخرج منها ثمان أفرع نباتية من أوراق العنب وحباته ووضعت الأفرع النباتية داخل إطارات امتدت بطولها والتى امتدت بدورها من مركز القبة حتى حوافها وأحدث الفنان تماثل رائع ما بين باطن القبة وحوافها حيث اتخذ نفس التصميم السابق ليغطى به حواف القبة ولمزيد من التماثل مع القبة المركزية طليت بواطن القبتين باللون الأبيض واللون البرتقالى للأفرع النباتية التى شغلت بواطن القبتين وحوافهما.

يستند الجانب الأيمن والأيسر من القبتين السابقتين على بائكتين معدنتين حيث تتكون كل بائكة من أربعة أعمدة معدنية يتكون كل عامود من قاعدة ثمانية وبدن مكون من ثمان أفرع من زهرة اللوتس المطلية باللون الذهبى وتيجان كورنثية ذوات الأربع

لفائف والتى يتوسطهم أوراق الأكانثس والتى طليت باللون الذهبى أيضاً يربط بين الأعمدة أربعة عقود نصف دائرية يعلو العقود حاجز معدنى امتد حتى سقف الطابق شغله الفنان بزخارف هندسية متشابكة ويتشابه الطابق الثانى مع الطابق الأرضى فى التصميم المعمارى حيث الممرين الجانبين والذى يفتح بكل ممر منهما قاعتين رئيسيتين يتوسط كل قاعتين منور له نافذة مغشاه بأعمال الزجاج الملون والمعشق بالرصاص. أما الممرين فيغطيهما قبويين نصف اسطوانيين زخرفت بواطنهما بزخرفة قوامها عقود الأوراق المتشابكة الموضوعة بشكل أشرطة امتدت بطول الممرين.

أما القاعات الأربع فلها مداخل مستطيلة تفضى إلى حواجز خشبية مبطنه بالجلد تشبه نظائرها بالطابق الأرضى.

أما القاعة الأولى والتى تقع على يمين الصاعد من السلم الرئيسى فهى قاعة مستطيلة يأخذ جدارها المواجه للمدخل الرئيسى هيئة ربع الدائرة يتصدر القاعة منصة الحكم التى قسمت إلى ثمان مساحات بواسطة ثمان قوائم خشبية يشغلها زخارف نباتية يلتف حولها خمس مقاعد خشبية مخصصة للقضاة يليها خمس دكك خشبية لجلوس أصحاب القضايا كما وزعت الدكك الخشبية أيضاً حول جوانب القاعة الخلفية والتى فصلت بينها وبين الدكك التى تتوسط القاعة فاصل خشبى عبارة عن قوائم خشبية من خشب الخرط كما بطنت جدران القاعة بالخشب بارتفاع ١,٢٠م وهى عبارة عن مستطيلات قائمة ونائمة بارزة عن مستوى الحائط أما أرضية القاعة فهى مفروشة بألواح خشبية طولية وقسمت الجدران العلوية للقاعة إلى مساحات متساوية بواسطة عشر أكتاف بارزة تشابهت فى قواعدها وتيجانها ويحيط بالقاعة إطار من زخرفة النوايا والأسنان ثم إطارثان من زخرفة قوامها عقود نصف دائرية متشابكة. أما سقف القاعة فهو مسطح ويفتح بالجانب الأيسر من القاعة ثلاث نوافذ زجاجية تباينت فتحاتها ما بين المغلق والمفتوح بطريقة علوية وجانبية.

أما القاعة الثانية والتى تلى القاعة السابقة فهى تشبهها فى تكوينها المعمارى ومكوناتها سوأ فى منصة الحكم أو المقاعد المخصصة للسادة القضاة أو الدكك الخشبية التى وزعت بوسط القاعة والجوانب الخلفية وفى أعمال الباركيه بأرضية القاعة وغيرها ولكنها تختلف عنها فى الزخرفة حيث زينت جوانب القاعة بالفصوص الكورنثية التى وزعت فى تناسق رائع يعلوها إطارين بارزين يفصل ما بين القاعتين نافذة من الزجاج الملون والمعشق بالرصاص تتميزالنافذة بكبر الحجم والاستطالة معقودة بعقد نصف دائرى بهيئة خمس إطارات بارزة متداخلة وقسمت النافذة إلى ثلاث أقسام بواسطة كتفين صغيرا الحجم استخدمت الزخارف الهندسية المنوعة لتنفيذ أعمال الزجاج الملون المعشق بالرصاص والنافذة رائعة فى إخراجها الفنى فهى مصدر للضوء بالإضافة إلى ما تضيفه من لمسة فنية وجمالية لمنشأة ذات منفعة عامة.

أما القاعة الثالثة والتى تقع على يسار الصاعد من السلم الرئيسى فهى قاعة مستطيلة يأخذ جدارها المواجه للمدخل هيئة نصف الدائرة يتصدر القاعة منصة الحكم وهى تأخذ هيئة ثلاث أرباع الدائرة تلتف حولها المقاعد الخشبية المبطنة بالجلد يليها خمس دكك خشبية كما التفت الدكك الخشبية أيضاً حول الجوانب الخلفية للقاعة وبطنت جوانب القاعة بالخشب بارتفاع ١,١٥م وهى عبارة عن مستطيلات قائمة ونائمة بارزة عن مستوى الحائط. يفتح بالجانب الأيمن من القاعة خمسة نوافذ زجاجية مطلة على المنور الثانى كما زينت الفصوص الأيونية والتى تتوسط لفائفها النجمة الخماسية جوانب القاعة العلوية والتى وزعت فى تناسق رائع يعلوها ثلاث إطارات بارزة بينما يبدو سقف القاعة مسطح أصابه الكثير من الأضرار الناتجة من تسرب المياه أما أرضية القاعة فهى مفروشة بألواح خشبية طولية.

أما القاعة الرابعة والتى تلى القاعة سابقة الذكر فهى قاعة مستطيلة تستخدم حالياً كمكتبة للحقانية حيث يشغل جوانب القاعة الأربع الدواليب الخشبية الخاصة بحفظ الكتب والمجلدات وجميعها خاصة بالقوانين والمحاكم المصرية وغير المصرية بعضها باللغة العربية وأغلبها بالفرنسية كما يتوسط القاعة منضدة مستطيلة يلتف حولها عدد من المقاعد الخشبية. استخدمت الدخلات التى تشغلها الإطارات البارزة المستطيلة والتى يفصل بينها الأكتاف البارزة لزخرفة الجانب الأيمن من القاعة بينما فتح بالجانب الأيسر خمس نوافذ زجاجية مطلة على المنور. يقابل باب القاعة الرئيسى باب آخر يغلق بضلفتين من الخشب يعلوه شراعة زجاجية. أما أرضية القاعة فهى تشبه نظائرها بالقاعات الثلاث السابقة يفصل ما بين القاعتين نافذة زجاجية تشبه نظيرتها السابقة.

أما الأجنحة التى تشغل الجوانب الأربعة للطابق الثانى فنبدأها بالجناح الجنوبى الذى امتد ممره من الشمال إلى الجنوب بامتداد الواجهة الرئيسية للحقانية.

أما الجانب الأيمن من الممر فتفتح به أربع مداخل الأول منهما يفضى إلى مكونات الجناح الغربى من الطابق والثانى إلى مكونات الجناح الشرقى أما المدخلين الأخريين فيمكن أن نعتبرهما مخرجين للقاعة الثانية من القاعات الأربع الرئيسية بالطابق الثانى. فى حين انقسم الجانب الأيسر من الممر إلى ثلاثة أقسام أما القسم الأوسط فيشغله ثلاث غرف مستطيلة تفتح مداخلها على البهو المركزى بالطابق الثانى وهى مداخل مستطيلة تغلق بضلفتين من الخشب لكل غرفة نافذة مطلة على الواجهة الرئيسية أما أرضيات الغرف الثلاث فهى من ألواح خشبية موضوعة بطريقة طولية.

أما القسمين الأيمن والأيسر فيشغل كل قسم خمس غرف مستطيلة لهامداخل منخفضة ذوات اعتاب مستقيمة يفتح بكل غرفة نافذة مطلة على الواجهة الرئيسية أما غرفتى التقاء الجناحين الجنوبى الغربى والجنوبى الشرقى فلكل غرفة منهما نافذتين مع وجود الاتصال الداخلى بين الغرف الخمس بكل قسم مع تباين اوضاع نقاط الاتصال

بكل قسم أما نقاط الاتصال فهى مداخل مستطيلة مغلقة بضلفة خشب واحدة مع وجود سلم معدنى يشغل إحدى الدخلات بالغرفة الرابعة من القسم الأيمن.

أما الجناح الشمالى والذى امتد ممره من الشمال إلى الجنوب بامتداد الواجهة الشمالية فيفتح بالجانب الأيمن منه خمس مداخل مدخلين منهما يعتبران بمثابة منفذين للدخول للجناحين الشرقى والغربى أما الثلاث مداخل الأخرى فهما مخارج للقاعتين الأولى والثالثة من القاعات الرئيسية الأربع بالطابق الثانى. فى حين يماثل الجناح الأيسر نظيره فى انقسامه إلى ثلاثة أقسام أما القسم الأوسط فيشغله مكونات السلم الرئيسى بسراى الحقانية والذى امتد بارتفاع المبنى.

أما القسمين الأيمن والأيسر فيشغل كل قسم منهما خمس غرف مستطيلة تماثل نظائرها بالجناح الجنوبى مع وجود الدخلة التى يشغلها السلم المعدنى بالغرفة الخامسة من القسم الأيسر.

أما الجناحين الغربى والشرقى فتفتقد بهما الممرات التى تفتح عليها الغرف بل شغلهما المعمارى بمجموعة من الغرف معتمداً على المداخل المتعددة التى تؤدى إلى اتصال الغرف بعضها البعض من ناحية واتصالهما بالجناحين الشمالى والجنوبى من ناحية أخرى مع التزامه بعدد النوافذ المفتوحة بالواجهات الخارجية تماشياً مع خاصية التماثل الواضحة بتلك الواجهات. حيث يشغل الجناح الغربى غرفتين متصلتين يتم الوصول إليهما عبر مدخل يفتح بالجانب الأيمن من الجناح الشمالى يفتح بالغرفة الأولى نافذتين مطلين على ممر الحقانية كما يفتح بها مدخل يفضى الى القاعة الرابعة من القاعات الرئيسية بالطابق الثانى ويقع فى مواجهة المدخل الرئيسى للغرفة مدخل آخر وهو منفذ الدخول إلى الغرفة الثانية والتى يفتح بها خمس نوافذ ثلاث منها تطل على ممر الحقانية واثنيين على المنور الأول بسراى الحقانية ويفتح بمؤخرة الجانب الأيسر من هذه الغرفة مدخل مستطيل يفضى إلى ممر ضيق يفتح بة ثلاث نوافذ مطلة على ممر الحقانية ومخرج القاعة الثالثة من القاعات الأربع الرئيسية بالطابق الثانى وهو طريق الوصول إلى الجناح الشمالى.

أما الجناح الشرقى فيفتح به غرفة يقع مدخلها بالجناح الجنوبى تماثل نظيرتها بالجناح الغربى و يقع فى مواجهة المدخل الرئيسى للغرفة مدخل آخر يفضى إلى غرفة ثانية يفتح بالجانب الأيسر منها نافذة مطلة على شارع السبع بنات أما الجانب الأيمن فيفتح به مخرج يفضى إلى السلم المعدنى الحلزونى الذى يشغل الجناح الشرقى كما يفضى إلى غرفة ثالثة يفتح بها نافذتين مطلين على الواجهة الشرقية ويفتح بالجانب الأيمن منها مدخل مستطيل يفتح على الجناح الشمالى من الحقانية.

الطابق الثالث[٤٧]

وهو يماثل الطابق الأول فى تخطيطه و تكوينه المعمارى ولا يختلف عنه سوى أن جدران ممراته وغرفة بطنت بالأخشاب لارتفاع ٢٤٢سم.

المحور الثالث: تحليل العناصر المعمارية والإنشائية بسراى الحقانية

الأعمـــدة

من العناصر التى تجمع ما بين الوظيفة الإنشائية والزخرفية فتستخدم لحمل العقود ورفع الأسقف ودعم الجدران والواجهات. كما اتخذت من الأعمدة أشكالاً زخرفية زينت بها مواضع كثيرة من عمارة المنشأة[٤٨] وقد ظهرت الأعمدة الأيونية كأحد ملامح الكلاسيكية الجديدة التى تم إحياؤها خلال القرن التاسع عشر في عمارة الحقانية لتؤدى الوظيفة الإنشائية فهى حاملة كتلة المدخل العلوية بالواجهة الرئيسية.[٤٩] وترجع نشأة الطراز الأيونى بشكله الحقيقى مع بداية القرن السادس قبل الميلاد فى جزربحر ايجة وبعض السواحل الواقعة فى المستعمرات الشرقية فى القرن السابع قبل الميلاد ومثال ذلك التيجان الموجودة فى معبد أفسوس حيث كان هذا الطراز رمزاً للمستعمرات الأيونية التى لم يحتلها الدوريون فى آسيا الصغرى وبعض الجزر المقابلة فى بحر ايجة.[٥٠]

ويتميز العمود الأيونى بالرشاقة والنحولة ويقع أطول قطر فيه عند نهايته من أسفل كما أنه يستقر فوق قاعدة منحوتة بدلاً من استقراره مباشرة فوق ركيزة ذات مرافق أو لفائف حلزونية وعتب خال من الزخرفة[٥١] وقد كان الطراز الأيونى أوضح الطرز وأكثرها انتشاراً في قصور أمراء وباشوات مصر في القرن التاسع عشر.[٥٢]

كما ظهر بواجهات العمائر المدنية بمدينة المنيا خلال القرن التاسع عشر أيضاً كما هو الحال بقصر شلبى صاروفيم وقصر آل بهجت وقصر الشوق.[٥٣]

الأعمدة المكونة من جملة أعمدة وعقودها الرابطة

---

(٤٧) شكل رقم (٩) لوحة رقم (٤٤-٤٥-٤٦-٤٧).

(٤٨) نجاة يونس: العمود في العمارة الإسلامية، مجلة سومر العدد ١، ٢م ٤٥، ١٩٨٧ م، ص١٤٢.

(٤٩) لوحة رقم (٢).

(٥٠) عاطف الشايب: شاهرربابعة : التيجان النبطية وأصولها المعمارية، مجلة دراســات تاريخيــة، العددان ١٠١ – ١٠٢ مارس ٢٠٠٨ م، ص٧٢- ٧٣.

(٥١) ثروت عكاشة: فنون عصر النهضة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨ م، ج٩، ص٣٧٥.

(٥٢) عبد المنصف سالم نجم:قصورالامراءوالباشوات بمدينة القاهرة فى القرن التاسع عشر الميلادى، مكتبة زهراء الشرق القاهرة، ط١،٢٠٠٢ م، ص١٤.

(٥٣) جمال عبد الرؤوف عبد العزيز: العناصر المعماريةبواجهات العمائرالمدنية بمدينــة المنياعهــد اسرة محمدعلى، مجلة كلية الاداب جامعة المنيا العدد ٦١ يوليو٢٠٠٦م، ص٢٤.

من أهم ما يتميز به الطراز القوطى هو استخدام ما يعرف باسم الأعمدة المركبة من جملة أعمدة وهو نظام معمارى مكون من جملة أعمدة أو دعائم يربط بينها رباط زخرفى وقد انتقل هذا العنصر إلى مصر من إجمالى العناصر المعمارية الوافدة مع الطرز الأوربية التى استقبلتها العمارة المصرية خلال القرن التاسع عشر الميلادى[٥٤] ومع هذا لم يطبق هذا العنصر المعمارى بشكل حرفى كما هو في الطراز القوطى الذى كان سائداً في أوربا بل ظهر بهيئة أعمدة تكتنف اركان الواجهة الغربية بالقصر العالى بحوش الوقاد.[٥٥]

وقد ظهر هذا العنصر المعمارى بسراى الحقانية ومع هذا لم يطبق بشكل حرفى كذلك بل ظهر بهيئة دعامات محاطة بعمودين مستطيلا الشكل تنتهى هذه الأعمدة بإطارين من زخرفة البيضة والسهم يحصر بينهما إطار خال من الزخرفة تكتنف أركان هذه الحزمة البنائية الفصوص الكاملة وأنصافها كلاً تبعاً لموقعها ومساحتها المتاحة[٥٦] يربط بين هذه الأحزمة البنائية العقود كنقاط ارتكاز لتشكيل فتحات البناء وكقوة حاملة للسقف مع إضفاء الشكل الجمالى[٥٧] حيث يسود استخدام العقود نصف الدائرية والعقود المقوسة المفتوحة بالتناوب[٥٨].

السلـــم

يقول الله تعالى فى كتابه الكريم ﴿ وَإِن كَانَ كَبُرَ عَلَيْكَ إِعْرَاضُهُمْ فَإِنِ اسْتَطَعْتَ أَن تَبْتَغِيَ نَفَقًا فِي الأَرْضِ أَوْ سُلَّمًا فِي السَّمَاء فَتَأْتِيَهُم بِآيَةٍ وَلَوْ شَاء اللَّهُ لَجَمَعَهُمْ عَلَى الْهُدَى فَلاَ تَكُونَنَّ مِنَ الْجَاهِلِينَ ﴾.[٥٩]

ويرد لفظ السلم فى الآية الكريمة وسيلة الإنسان للارتقاء إلى عنان السماء والوصول إلى مبتغاه ولهذا سمى السلم سلماً لأن يسلمك إلى حيث تريد.[٦٠]

---

(٥٤) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص٤٣.
(٥٥) عبد المنصف سالم نجم: المرجع نفسه، ص٤٤.
(٥٦) انظر ص من البحث.
(٥٧) عاصم محمد رزق: مجموعة ابن مزهر المعمارية بالقاهرة، القاهرة، إصدارات المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٥ م، ص١٨٠- ١٨١.
(٥٨) لوحة رقم(٤٨).
(٥٩) سورة الأنعام الآية رقم (٣٥).
(٦٠) ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، تحقيق عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، م٦، ص٢٩٩.

والسلم مجموعة من الدرجات يصعد عليها للوصول إلى أعلى أو يهبط بها إلى أسفل موصلة بين أدوار المبنى وبين داخل المبنى وخارجه فهو عنصر مهم من عناصر الاتصال والحركة بين الوحدات المعمارية بالمبنى.[٦١]

وتعد السلالم من أبرز العناصر المعمارية فى المنشآت التى شيدت خلال القرن التاسع عشر باختلاف وظائفها حيث أدخلت على هذا العنصر الكثير من الأشكال والأنواع التى اختلفت فى اتساعها وموادها الإنشائية وتصاميمها ويصف لنا على مبارك هذا التطور الذى طرأ على هذا العنصر المعمارى بقوله "بأن السلالم صارت مناسبة للمنشأة سواً كان محلاً أو منزلاً صغيراً أو كبيراً نفذت درجاتها بطريقة لا تتعب الصاعد عليها كما توافرت بها وسائل الإضاءة الكافية مقارنة بما كان موجود فى السابق".[٦٢]

وقد تعددت سلالم الحقانية وتنوعت وجمعت ما بين مختلف الطرز المعمارية والوظيفية نبدأها بسلم المدخل الرئيسى الذى راعى فيه المعمارى ارتفاع المنشأة عن مستوى الشارع[٦٣] وإطلالها على الشارع الرئيسى بحى المنشية "ميدان التحرير" فكان السلم وسيلة الوصول إلى داخل المنشأة الذى جاء متسعاً يفتح عليه خمس مداخل تفضى جميعها إلى مكونات الطابق الأرضى يسبقة صالة منحت الاتساع اللازم لزائر الحقانية بالحركة بسهولة. يقابله سلم آخر معدنى مكون من ثلاث قلبات يجمع بينهم بسطة واحدة وهو السلم الذى يفتح على المداخل الثلاث بالواجهة الخلفية مما يعنى أن المعمارى جعل سلمى الدخول و الخروج من والى سراى الحقانية على محور واحد مراعياً سهولة الحركة وانسيابيتها بداخل المبنى ولكون المنشأة ذات منفعة عامة. وهو ما نجده بمبنى محكمة المنيا الشرعية والمؤرخة بسنة ١٨٩٨م[٦٤] ولمزيد من سهولة الحركة فتح المعمارى سلم آخر بالواجهة الشرقية من قلبة واحدة مكون من عشر درجات رخامية ثبتت درجاتها بحائطى المدخل.

والسلالم الثلاث باختلاف مادتها الإنشائية وتصاميمها المعمارية تمثل وسائل الاتصال والحركة بين داخل المبنى وخارجه "سلالم خارجية" راعى فيها المعمارى

---

(٦١) محمد عبد الستار عثمان: نظرية الوظيفة بالعمائر الدينية المملوكية الباقية بمدينة القاهرة، دار الوفاء الإسكندرية ٢٠٠٠ م، ص٣٨٩.

(٦٢) على مبارك: الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة مدنها وبلادها القديمة والشهيرة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٠ م، ج١، ص٢١٥.

(٦٣) عماد محمد أحمد عجوه: أثر البيئية الطبيعية على عمارة القاهرة منذ نشأتها حتى نهاية العصر المملوكى، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار جامعة القاهرة ٢٠٠٣ م، ص١٠٩.

(٦٤) جمال عبد الرؤوف: المرجع السابق، ص٣.

عدم إعاقة الطريق وذلك بعدم بروزها إلى الخارج فجميعها استوعبها المعمارى[٦٥] بداخل المنشأة وخاصة أن الشوارع التى تفتح عليها السلالم الثلاث شوارع حيوية "ميدان التحرير – نوبار باشا – السبع بنات" تتسم بنشاطها التجارى والاقتصادى.[٦٦]

كما ظهرت بالحقانية السلالم التى تربط بين أدوار المبنى "السلالم الداخلية" والتى كان لها التعددية أيضاً فظهر ما يعرف باسم السلم الحلزونى أو اللولبى بالممر الشرقى والتى جاءت جميع قوائمه على هيئة مروحة أما قلباته الرخامية فثبتت في الحائط لذا فهي حره من طرف واحد والذى استخدم في حيز ضيق لم يسمح باستخدام القلبة الممتدة[٦٧] والذى اتسم بانسيابيته وجماله كما توافرت به مواصفات المتانة والتحمل الشاق التى يكسبها له معدن الحديد.[٦٨]

وقد تجسدت هذه النوعية من السلالم بقصر الأمير طوسون بشبرا بالجناح الشمالى الشرقى وهو من الخشب تزينه زخارف نباتية مفرغة خصص لصعود وهبوط الأمير دون أن يراه أحد نظراً لمجاورته للغرفة الخاصة للأمير طوسون.[٦٩] وأيضاً في قصر حبيب سكاكينى إلا أنه كان يمثل السلم الرئيسى للقصر لهذا تميز بضخامته واتساعه[٧٠] وهناك أيضاً سلمى الممرين الجنوبى والشمالى من سراى الحقانية وهما من المعدن أيضاً.

من العرض السابق لعدد السلالم الداخلية والخارجية بسراى الحقانية نلاحظ مدى قدرة المعمارى في توظيف وتوزيع عنصر السلم كأهم وسيلة للاتصال والحركة ما بين أدوار المنشأة المختلفة وبين داخل المبنى وخارجه ويبدو ذلك في حرصة على أن تكون السلالم الخارجية ملاصقة للسلالم الداخلية بكل ممر وواجهة مقابلة له مع اختلاف المساحة والتصميم المعمارى بل يمكن القول أنه جعل من أجنحة سراى الحقانية أشبه بمنشآت مستقلة بالنسبة لزائرها في دخولهم وخروجهم مراعياً الوظيفة التى تقدمها هذه الأجنحة باختلاف غرفها والتى حرص المعمارى على تحديدها أعلى الشراعات الزجاجية التى تعلو أبوابها والتى كتبت باللغة الفرنسية.

---

(٦٥) محمد عبد الستار عثمان: أحكام ضرر الكشف وأثرها على العمارة الإسلامية، دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة ٢٠٠١ م، ج٢، ص١٢٧.

(٦٦) خريطة رقم (١).

(٦٧) عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولى، القاهرة ٢٠٠٠م ص٣٢٠.

(٦٨) محمد عبد الله: الرسومات التنفيذية والتفاصيل المعمارية، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٩ م، ص١٥٩.

(٦٩) إبراهيم إبراهيم عامر: المرجع السابق، ص٥٧٥.

(٧٠) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص١٧٨.

لم يكتفى المعمارى بهذه التعددية من السلالم التى وزعت على أجنحة سراى الحقانية كإحدى المؤثرات الأوربية التى ميزت منشآت القرن التاسع عسر بوجه عام بل جعل من هذا العنصر أهم ملمح معمارى بالمنشأة بظهور ما يعرف باسم السلم المزدوج كأهم الملامح المعمارية لطرازالباروك[٧١] بصفة خاصة حيث تم إزالة جميع الحوائط التى تفصل السلم عن المدخل الرئيسى وذلك عبر ثلاث صالات مفتوحة مما أتاح نوع من السهولة والحركة من المدخل إلى السلم مع استخدام المعمارى للنوافذ الزجاجية الملونة والمعشقة بالرصاص أعلى جدران السلم فأعطاه القدر الكافى من الإضاءة والتهوية. وسلم الحقانية يبدأ بقلبة واحدة تنتهى ببسطة ضخمة يتفرع السلم من هذه البسطة إلى فرعين يقودانا إلى الطابق الاول ثم بسطة ثانية ليتفرع السلم بعدها إلى فرعين أيضاً ليقودانا إلى الطابق الثانى لهذا جمعت قلباته ما بين القلبات المستقيمة والمقوسة تبعاً لوقعها كذلك جمعت ما بين القلبات الحرة والمثبتة من طرف واحد فالقلبة الأولى من السلم هى قلبة حرة بينما القلبة الثانية وقلبتى الفرعين فهما قلبيتن مثبتتين من طرف واحد وحقيقة الأمر أن فكرة السلم الضخم المزدوج الذى يمثل أبرز مكان في المبنى سوأ داخلها أو خارجها سوأ مكون من فرع واحد أو مكون من فرعين وجدت في جميع المنشآت التى أقيمت خلال القرن التاسع عشر والتى تأثرت بكافة الطرز المعمارية والفنية الوافدة فقد ظهر هذا السلم الضخم بقصر عابدين الذى بدأ في إنشائه ١٨٦٣م ليكون قصر ملكياً فاخراً.[٧٢] كذلك يعتبر سلم قصر الزعفران من أفخم سلالم القصور التى تأثرت بالطراز الأوربى وأيضاً سلم قصر سعيد حليم الذى يتطابق مع سلم قصر الزعفران وسلم قصر فايقة هانم بنت الخديوى إسماعيل ١٨٧٤م. [٧٣]

وقد ظل هذا العنصر مستخدماً في عمائر أوائل القرن العشرين فنراه بقصر حياة النفوس وعبد المجيد باشا بملوى[٧٤] كذلك ظهرا بقصر الشوق وآل بهجت وقصر صاروفيم بمدينة المنيا.[٧٥]

النوافـــذ

تنوعت النوافذ بسراى الحقانية واختلفت مساحتها وتوظيفها من مكان إلى آخر وجاءت متأثرة بمجموعة من الطرز المعمارية والفنية وأن جاءت جميعها استجابة

---

(٧١) انظر ص من البحث

(٧٢) مركز توثيق التراث الحضارى: قصر عابدين جوهرة القرن التاسع عشر، بدون تاريخ، ص٤٠- ٤١.

(٧٣) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص١٧٦- ١٧٧.

(٧٤) محمد عبد الحميد رشاد: قصرى حياة النفوس وعبد المجيد باشا سيف النصر، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠٠٧ م، ص١٢٠.

(٧٥) جمال عبد الرؤوف عبد العزيز: المرجع السابق، ص٣٦- ٣٧.

لتوفير القدر الكافى من الإضاءة والتهوية داخل المبنى بالإضافة إلى تدعيم الجدران وذلك بتخفيف الضغط عليها.[٧٦]

أما نوافذ الواجهات الخارجية بسراى الحقانية فجاءت متأثرة بطرازى الكلاسيكية الجديدة والنهضة والتى ظهرت بقصور القاهرة في القرن التاسع عشر الميلادى وذلك في وجود النوافذ التى تعلو بعضها البعض حيث كانت تعلو كل نافذة نظيرتها امتداداً لارتفاع أربع مستويات.[٧٧]

وحقيقة الأمر أن هذه السمة لم تقتصر على القصور المتأثرة بالطرازين السابقين بل وجدت بجميع نوافذ القصور التى شيدت بمدينة القاهرة خلال القرن التاسع عشر الميلادى فنراها بنوافذ واجهات قصر طوسون وواجهات قصر إسماعيل صديق المفتش وواجهات قصر فايقة هانم بنت الخديوى إسماعيل وقصر الزعفران وذلك لإعطاء نوع من التماثل والسمتريه للمبنى وطبيعة التخطيط التى فرضت على المعمارى وضع هذه النوافذ فوق بعضها حيث تميز التخطيط في معظم القصور بالتطابق التام بين الطوابق العلوية والسفلية[٧٨] وأن كنا نرى أن التزام المعمارى بالسمتريه والتماثل كان أكبر بكثير من التخطيط أو الوظيفية التى تقدمها النافذة كعنصر معمارى للمساحة المغلقة فلا يعنى التزامه بالتخطيط أن يقوم بفتح أربعة نوافذ في مساحة مغلقة لا تتعدى مساحتها ١,٣٠سم × ٨٠سم لمجرد إحداث السمتريه وهذا ما نراه بنوافذ الطابقين الأول والثالث وخاصة بالجناح الغربى. كما نرى أن المعمارى كان مقلداً ومطبقاً لأساليب معمارية بعيداً عن التخطيط وقواعد الوظيفية التى يقدمها العنصر المعمارى.

كما تميزت النوافذ فى المستويات الأربع بالواجهات الخارجية باستخدام الأعتاب سوأ المستقيمة أو المقوسة وأن غلب استخدام الأعتاب المستقيمة مع كثرة استخدام الإطارات البارزة عن مستوى الحوائط والتى تحيط بهذه النوافذ والتى بلغت في نوافذ المستوى الثالث ثلاث إطارات.

أما النوافذ الداخلية بسراى الحقانية فجاءت متأثرة بملامح نوافذ الطراز القوطى الذى يهتم بالتقليل التدريجى بمسطحات الحوائط والارتفاع والضوء عن طريق نظام غنى من الفتحات وزيادة مستمرة في النوافذ.[٧٩]

ويبدو هذا واضحاً بالنوافذ الأربع المطلة على الصالات المفتوحة بالطابقين الأرضى والثانى كما تبدو بنوافذ الغرف المطلة على منورى الحقانية حيث امتدت هذه

---

(٧٦) داليا عادل جورج: تطور التصميم الداخلى للعمائر القبطية بمصر، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان ٢٠٠٥ م، ص١٥٠.

(٧٧) لوحة رقم (١-٦-٩-١٢).

(٧٨) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص٨٩.

(٧٩) عبد الرحيم سالم: دراسات في الشكل والتطور المعمارى، القاهرة ١٩٩٣ م، ط١، ص٤١.

النوافذ لتشغل سعة إحدى جدرانها ومع هذا نلاحظ أن المعمارى لم يستخدم العقود المدببة كحليات معمارية مميزة لذلك الطراز بل استخدم المرحلة المتطورة من تلك النوافذ وهو ما يعرف بالأضلاع أو العقود المقوسة مع تقسيم النافذة إلى ثلاث أقسام بواسطة قواطع أو فواصل حديدية.(٨٠)

كما تبدو ملامح نوافذ الطراز القوطى في ظهور ما يعرف باسم النوافذ الدائرية "نوافذ العجلة" بالواجهة الشرقية من سراى الحقانية ويعد هذا العنصر من العناصر المعمارية الأكثر انتشاراً في عمائر الطراز القوطى والذى حدث له الكثير من التطور من حيث الأسلوب الزخرفى فقد كانت هذه النوافذ في بدايتها تتميز بالشكل البسيط المزخرف بحليات مستقيمة تشع من مركز الدائرة ثم تطورت هذه النوافذ المستديرة إلى النوافذ الوردية والتى تبدو وكأنها زهرة جميلة.(٨١) وبهذه الهيئة الأخيرة ظهرت نافذتى مؤخرة القسم الأوسط من الواجهة الشرقية بسراى الحقانية واللتين بدتا بهيئة زهرتين متفتحتين وتبدو النوافذ المستديرة أيضاً بسراى الأمير طوسون بشبرا بالجدار الجنوبى لجناحى القصر واعتبرها الكثيرين ذات أصول شرقية إسلامية عرفتها العمارة المملوكية فى مصر والشام والتى عرفت فى الوثائق باسم عين الطور أو عين الحسود.(٨٢) بل هناك من اعتبرها من القيم المعمارية الإسلامية الأصيلة التى انتقلت إلى أوربا ثم عادت إلى مصر منسوبة إلى طرز ومدارس متعددة.(٨٣)

مواد الإنشاء

انعكست التطورات فى صناعة مواد البناء بأوروبا على النظم الإنشائية خلال القرن التاسع عشر الميلادى. لهذا واكب طرز العمارة الأوروبية المتعددة التى شهدتها مصر خلال ذلك القرن نهضة كبيرة فى نظم الإنشاء ومواده ودخول التصنيع فى مجال إنتاج الكثير من المواد الإنشائية مع تقدم وسائل نقل تلك المواد من بلد إلى آخر نتيجة للتطورات التى شهدتها طرق وصناعة السكك الحديدية فتحولت عدد كبير من المواد الإنشائية إلى مواد مصنعة بعد ان كانت خاضعة لظروف البيئة والتأثيرات المحلية والقواعد الإنشائية المتوارثة(٨٤) وكان أهم تحول حدث في طرق مواد البناء هو ظهور

---

(٨٠) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص٣٨.

(٨١) عبد المنصف سالم نجم: المرجع نفسة، ص٩٢.

(٨٢) إبراهيم إبراهيم عامر: المرجع السابق، ص٥٨٣.

(٨٣) عزة حسين فؤاد رزق: تأصيل القيم المعمارية الإسلامية في العمارة المصرية المعاصرة، بحث بكتاب المنهج الإسلامى في التصميم المعمارى والحضرى ١٤١١هـ- ١٩٩١م إصدارات منظمة العواصم والمدن الإسلامية، ط١، الرباط ١٩٩٢ م، ص٢٠٩- ٢١٠.

(٨٤) نسرين فتحى عبد السلام: تأثير التطور التكنولوجى على ملامح المدينة المعاصرة "دراسة تحليلية لتأثير تطور تكنولوجيا البناء على ملامح المدينة على مر العصور "دراسة تطبيقية لمدينة القاهرة"، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الهندسة، جامعة القاهرة ١٩٩٢ م، ص١٤.

الإنشاءات المعدنية[٨٥] حيث دخل الحديد كمادة إنشائية جديدة وامتازت هذه المادة بالفائدة العملية والبساطة والبراعة في الإنشاء[٨٦] ولقد استخدمت هذه المادة الإنشائية الجديدة في المبانى الانتفاعية التى ظهرت بمصر خلال القرن التاسع عشر كمحطات السكك الحديدية والأسواق والكبارى والمبانى الحكومية متعددة الطوابق ومصانع النسيج وغيرها ثم سرعان ما استخدمت في سائر المبانى الأخرى حيث ظهرت القطاعات الحديدية في القاعة الكبرى بقصر الجزيرة حيث تم تحميل القاعة على تلك القطاعات[٨٧] كذلك استخدم الحديد في عمل القبة الخارجية لمدفن سليمان باشا الفرنساوى بكورنيش النيل.[٨٨] وتعتبر مدينة الإسكندرية من أكثر المدن المصرية استخداماً لهذه المادة الإنشائية حيث كان لظهور المبانى ذات المنفعة العامة كميناء الإسكندرية وأحواض الميناء المتعددة والسكك الحديدية والعدد الهائل من المبانى

([٨٥]) كان بداية استعمال الحديد الزهر كمادة إنشائية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادى في المبانى ذات الطبقات المتعددة حيث يسجل أول ظهور له بمحلجى قطن بمدينة مانشستر بإنجلترا ١٢١٧-١٨٠١ حيث استعملت الكمرات الحديدية على شكل حرف I المحملة على أعمدة اسطوانية ثم بنى المهندس الإسكتلندى وليم فيريرن سنة ١٢٦١هـ - ١٨٤٥م مصفاة ذات ثمانية أدوار بمانشستر مستعملاً كمرات حديد مطاوع تربطها من أعلى قضبان حديدية ومن أسفل ألواح من الحديد على شكل قبوات قليلة الانحناء ثم سوى المسطح بملء الفراغات بالخرسانة.
على رأفت: فن العمارة والخرسانة المسلحة، مؤسسة الحلبى وشركاه للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٧٠م ص٣٢.

([٨٦]) عمرو عادل القطان: الحديد والصلب والمبانى المعاصرة متعددة الطوابق في مصر، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الهندسة، جامعة القاهرة، ١٩٨٦ م، ص٩.

([٨٧]) محمد عبد الحفيظ على: المرجع السابق، ص١٤٧.

([٨٨]) منى محمد بدر بهجت: آثار سليمان باشا الفرنساوى المعمارية والفنية كبداية الحداثة في عصر محمد على، الملتقى الثانى لجمعية الأثريين العرب، القاهرة ٢٠٠٠ م، ج٢، ص٦١٥.

متعددة الطوابق سوأ كانت أميرية أوسكنية دور كبير في شيوع استخدام هذه المادة[٨٩]. وتبدو هذه المادة بصورة جلية بسراى الحقانية حيث تبدو الكمرات الحديدية على شكل حرف H والتى وضعت بطريقة منتظمة وعلى مسافات متساوية بسقف القطاعات الرئيسية بالسراى والتى تميزت باتساعها ثم وصعت العوارض الخشبية السميكة بصورة عكسية مع الكمرات الحديدية وملئت المسافات بينهما بواسطة أقواس من الطوب المحروق كما تبدو باسقف البدرون هذا عن الأسقف. أما الحوائط فقد أختلفت مادتها الإنشائية ما بين الطوابق السفلية والعلوية. أما الطوابق السفلية فقد استخدمت الأحجار كبيرة الحجم مقاسات ٥٠× ١١٠سم والتى تبدو بالجدران الخارجية بالطابق الأرضى وكذلك البدرون وأيضاً تبدو فى الجدران الداخلية للسلم الرئيسى بالحقانية نظرا لأنها الحاملة للأسقف والطوابق العلوية. بينما استخدمت مداميك الأحجار[٩٠] والتى تميزت بصغر حجمها عن المداميك المستخدمة فى الطوابق العلوية بالتناوب مع

---

(٨٩) ظهرت بمدينة الإسكندرية خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر عدد كبير من المبانى الانتفاعية منها مبانى البورصة حيث أقيمت بمدينة الإسكندرية وحدها ثلاث مبانى للبورصة منها بورصة الأوراق المالية وبورصة عقود القطن والتى تعد من أقدم البورصات في العالم التى تجرى فيها التعامل في القطن على أساس العقود وكلتاهما بميدان المنشية وبورصة البضائع بمينا البصل التى أنشئت ١٨٧٢م. كذلك أنشئت بها محطات السكك الحديدية مثل محطة القبارى ومحطة مصر. كما كان مسرح زيزينيا بباب شرق من أقدم المسارح التى أقيمت في مصر نضيف إلى هذا المؤسسات الاقتصادية مثل البنوك كبنك دى روما والغرف التجارية المتعددة بتعدد الجاليات الأجنبية بها كذلك المؤسسات التعليمية المختلفة والتابعة لهذه الجاليات.
للاستزادة: وليد غريب السيد رزق: المرجع السابق، ص٤٣- ٤٤.
عباس حلمى: التراث العمرانى والمعمارى لمدينة الإسكندرية، الإسكندرية ٢٠٠٥ م، ص١٢.
محمد عبد الحميد الحناوى: تخطيط ومواقع الإسكندرية القديمة وتطورها حتى القرن التاسع عشر، مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية، م٢، العدد ٥٠، ٢٠٠٠ م، ص٦٠
(٩٠) كان من أهم النتائج التى ترتبت على الاستعانة بالمعماريين والحرفيين الأوربيين في أعمال البناء بمصر خلال القرن التاسع عشر هو احتكار هؤلاء الأجانب صناعة الطوب وقطع الأحجار اللازمة للبناء ومن أهم الأمثلة على ذلك ما عهدت إليه الدولة لعدد كبير من الأجانب عمليات قطع الأحجار اللازمة للمبانى لحسابهم ومنهم الخواجة افوستانى من رعايا إيطاليا التى منحت له قطع أرض بجهة الدخيلة بالإسكندرية لقطع الأحجار منها كما منحت للخواجة زاميت المهندس الإنجليزى والخواجة لوكوتيج النمساوى ويزيوى الإيطالى قطعاً من الجبل بجهة المكس بالإسكندرية لنفس الغرض أيضاً.
محمد عبد الحفيظ: المرجع السابق، ص١٣٧- ١٣٨.

مداميك الطوب الموضوعة بطريقة أدية وشناوى[٩١] حيث استخدمت مداميك الطوب الموضوعة بطريقة أدية لعمل أقواس فتحات النوافذ العلوية. واستخدمت أيضاً مادة الخشب كميدات خشبية فاصلة بين مداميك الأحجار والطوب نضيف إلى ذلك استخدم الحشوات المجمعة التى تعرف باسم الخشب البغدادلى[٩٢] وقطع الدقشوم والطوب في ملئ فواصل مداميك الأحجار والطوب.

أعمال الرخـــام

يعد الرخام أطول مواد التكسية عمراً نظراً لمطاوعته وسهولة تشكيله حسب الأحجام المطلوبة. كما يمتاز بجماله الطبيعى وملمسه الناعم وبريقه الطبيعى الذى يزيد المنشأة جمالاً وخاصة عندما يسقط عليه الضوء هذا بالإضافة إلى سهولة تنظيفه وثبات لونه[٩٣].وقد عرفت العمارة الإسلامية أشغال الرخام منذ صدرها الأول فاستخدم الرخام في فرش الأرضيات والوزرات والأعتاب وكسوة الجدران والأعمدة وصنعت منه الأحواض والميضآت ودكك المبلغين وشكلت منه المنحوتات والأوانى الرخامية[٩٤].

ويعد الرخام أحد المواد الإنشائية الهامة التى استخدمت في أعمال البناء خلال القرن التاسع عشر حيث استخدم منه الرخام المصرى المستخرج من محاجر الأهرام وبنى سويف ومحاجر البحر الأحمر وأسوان وشرق أسيوط كما استخدم الرخام الأجنبى المستورد والذى كان يأتى معظمه من إيطاليا وتركيا واليونان[٩٥] والرخام أحد المواد الإنشائية بسراى الحقانية والذى ظهربمواضع عدة حيث ظهر منة الطراز

---

(٩١) طريقة أدية Header وهى وضع الطوبة بطولها متعامدة مع واجهة الحائط – طريقة الشناوى Stretchar وهى وضع الطوبة بطولها موازية لواجهة الحائط عن البناء بالطوب راجع:
حسن عبد الوهاب: البناء بالطوب فى العصر الإسلامى، مقال بمجلة العمارة، العدد٧، ١٩٤٠ م، ص١٦٥
محمد حماد: الإنشاء والعمارة، القاهرة ١٩٦٤ م، م١، ص٦٩.
توفيق محمد عبد الجواد: مواد البناء وطرق الإنشاء فى المبانى، القاهرة ١٩٨٤ م، ص٦٩.

(٩٢) البغدادلى نسبه تركية إلى بغداد والأتراك يفتحون أولة والخشب البغدادلى عبارة عن قضبان أو أعواد صغيرة ورقيقة مشقوقة من ألواح وله استخدامات متعددة فيستخدم في تلقيم الأسقف الجمالونية والمسطحة. كما يستخدم في عمل الحوائط والحواجز وفى قمم المآذن المخروطية الشكل ومن خصائص البغدادلى أنه لا يمسح بالفأرة ويباع بالربطة فالرفيع منه ربطته بها خمسون عوداً والسميك ربطته بها خمسة وعشرون عوداً.
محمد عبد الحفيظ: المصطلحات المعمارية فى وثائق عصرمحمد على وخلفائة،القاهرة، ص٧٨-٧٩.

(٩٣) حسين مصطفى حسين: المحاريب الرخامية في قاهرة المماليك البحرية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٨٢ م، ص٤٨– ٤٩.

(٩٤) عاصم محمد رزق: المرجع السابق، ص١١٩.

(٩٥) نسرين فتحى عبد السلام: المرجع السابق، ص١٤.

الرخامى الذى تصدر كتلة المدخل مسجلاً مسمى المبنى وتاريخ الإنشاء بالتقومين الهجرى والميلادى بخط النسخ مستخدماً الفنان طريقة الحفر والتنزيل لتنفيذ الكتابات الواردة ولكنه حفراً غائراً بنسبة بسيطة عن مستوى السطح مستخدماً معجون أسود في مرحلة التزيل لإيضاح الكتابة[٩٦]. كذلك استخدم الفنان ما يعرف باسم الرخام المشهر وهى قطع الرخام المكونة من لونين متبادلين حيث استخدم الفنان اللونين الأسود والأبيض لتكسية جدران صالة المدخل والتى نفذها الفنان بهيئة أقطاب أو قوائم مستطيلة فأعطى المدخل الشكل الجمالى المطلوب[٩٧].

كذلك كسيت ارضية الطابق الارضى بهيئة صفحات اى الواح عريضة من الرخام حيث توسطت الطابق ما يعرف باسم السفرة الرخامية التى تتوسطها النجمة الثمانية الموضوعة داخل دائرة والتى يحيط بها إطارين دائريين تنحصر بينهما زخرفة الميمات وتحاط الدوائر الثلاث بمربع يشغل جوانبه أربعة مثلثات بينما استخدمت الزخارف الهندسية بهيئة المثلثات المتشابكة لتنفيذ بقية أرضية الطابق.

نفذت أطروفية السفرة الرخامية وهى من الرخام الأسود بطريقة تجميع القطع الصغيرة والرخام الخردة بجانب بعضها وكذلك نفذت النجمة الثمانية بينما نفذت مدورات السفرة ومراتب الأرضية من الرخام النيموليتى الجرانيتى الذى يتميز بلونه الرمادى[٩٨].

ويتصدر أعمال الرخام بسراى الحقانية السلم الرئيسى بها والذى يعتبر أهم ملمح معمارى بداخل المنشأة والتى جاءت جميع أجزائه المكونة له سوأ قلباتة

---

(٩٦) لوحة رقم (٣).

(٩٧) لوحة رقم (١٩).

(٩٨) عن الرخام وتكوينه وتصنيف مصادره واسس التصنيف وطرق التشكيل واستخداماته المتعددة ومصطلحاته وحرفيه راجع:

١- أحمد قاسم جمعه: الآثار الرخامية في الموصل خلال العصر الأتابكى والإيلخانى، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٥م.

٢- جمال خير الله عبد العاطى: أعمال الرخام في القاهرة في العصر العثمانى، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا ١٩٩٢م.

٣- إبراهيم وجدى حسانين: أشغال الرخام في العمارة الدينية في مدينة القاهرة في عهد محمد على وخلفائه، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠٠١م.

٤- محمد على على الغول: أشغال الرخام في عمائر القاهرة الدينية في عهد الخديو عباس حلمى الثانى ١٨٩٢- ١٩١٤م، مخطوط رسالة ماجستير كلية الاداب جامعة طنطا٢٠٠٥م.

أو درابزينة[٩٩] من الرخام المجزع أو المعرق الرمادى والتى تتخلله العروق البيضاء والسوداء[١٠٠] والذى يتميز ببريقه ولمعانه وخاصة عندما يسقط عليه الضوء من خلال النوافذ الزجاجية الملونة التى تشغل جدرانه العلوية.هناك أيضاً الممشى الرخامى بالطابق الثانى والتى جاءت برامقة[١٠١] وبرامق [١٠٢] السلم الرئيسى متأثرة في أشكالها بطراز النهضة وهى برامق مخروطية ذات قطاع مستدير مشابهة برامق السلم الرئيسى لقصر فايقة هانم بمنطقة الإنشاء ١٢٨٩هـ- ١٨٧٢م.[١٠٣]

أشغال المعادن[١٠٤]

اهتم محمد على بمجرد توليه أمر مصر ببعثات الاستكشاف بحثاً عن مصادر الخامات المعدنية التى اعتمدت على آخر ما وصلت إليه العلوم الحديثة آنذاك مدركاً أهمية هذه الموارد المعدنية فى نهضة مصر وصناعتها. ومن إجمالى هذه الخامات المعدنية خام الحديد الذى لم يقتصر اهتمامه به على الخامات المحلية بل اهتم بأمر استكشافه بالسودان بل استغلاله فقام بإرسال ثمانية من الإنجليز للبدء فى إقامة صناعة حديد حديثة فى كردفان.[١٠٥] كما أنه أنشأ مسبكاً للحديد في بولاق وضع تصميمه المهندس الإنجليزى جالويه يعاونه ثلاثة من الإيطاليين وأربعون عاملاً من المصريين وبلغ إنتاج المصنع عند إنشائه ٥٠ قنطاراً من الحديد المصهور.[١٠٦] كما حرص محمد على على إرسال البعثات لتعلم هذه الصناعة في أوروبا وخاصة في إنجلترا[١٠٧]

([٩٩]) يتكون السلم من الدرجة وهى السلمة وتتباين ما بين القائمة والنائمة والدرجة النهائية. أما قلبات السلم فهى المجموعة المتواصلة من الدرجات والتى تتباين هى الأخرى ما بين قلبات حرة وغير حرة ثم بسطه السلم وهى الجزء الموجود في نهاية قلبة السلم حيث أن القلبة تقودنا إلى البسطة ثم درابزين السلم وهو الجزء الحاجز الذى يقى جانبى السلم ويثبت بنهاية الدرج وهو الجزء الذى يرتكز عليه الصاعد بيديه وتتكون الدرابزينات بدورها من: الكوبسته – البرامق – البابات.
محمد حماد: السلالم في المبانى، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٩٧ م، ص٢٠- ٢٤.

([١٠٠]) حسين مصطفى حسين: المرجع السابق، ص٥٤.

([١٠١]) لوحة رقم (٤٩).

([١٠٢]) برامق أو برامك كلمة تركية تعنى أصبعاً أو بناناً استعملت للدلالة على الأعواد اللولبية أو الحلزونية المصنوعة من الخشب أو الحديد أو الحجر أو الجص أو الرخام وهى إحدى مكونات الدرابزينات ويسمى صانعها "بارمقجى".
محمد على عبد الحفيظ: المصطلحات المعمارية، ص٢٩- ٣٠.

([١٠٣]) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص٦١.

([١٠٤]) لوحة رقم (٥٠-٥١-٥٢).

([١٠٥]) محمد سميح عافيه: التعدين في مصر قديماً وحديثاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦ م، سلسلة العلوم والتكنولوجيا، ج٢، ص٧٦.

([١٠٦])صلاح أحمد هريدى:الحرف والصناعات في عهد محمد على،دار المعارف١٩٨٥ م، ص١٥٢.

([١٠٧])حسن فؤاد شكرى:بناء دولة مصر محمد على،دار الكتب والوثائق القومية٢٠٠٩م،ج٢، ص٤٥٩.

مسايراً في ذلك النهضة والثورة الأوربية الحديثة في الصناعات الفلزية والحديدية على وجه الخصوص حيث ظهرت بريطانيا كدولة صناعية عظمى متصدرة هذا المجال خلال القرن التاسع عشر الميلادى.[١٠٨] كما اهتم خلفائه بإنشاء مدارس للفنون والحرف مثل مدرسة الفنون والصنائع ببولاق لتدريب الفنيين وتأهيل العمال والفنانين المصريين.[١٠٩]

لهذا لعب الحديد دوراً أساسياً في المنشآت التى أقيمت خلال القرن التاسع عشر لما يمتاز به من الصلابة والقوة فاستخدم في الأعمدة والكمرات [مواد إنشائية] والأسوار المحيطة بالقصور والسرايات والأبواب ودرابزينات السلالم والنوافذ والشرفات بالإضافة إلى ظهور ما يعرف باسم الأثاث المعدنى من كراسى ومقاعد وغيرها. وكذلك استخدامه في الإضاءة نظراً لما يمتاز به الحديد بطابعه العملى وتحقيقه لمتطلبات الوظيفة في كافة القطاعات.[١١٠]

لهذا ظهرت الأشغال المعدنية وخاصة الحديدية منها بسراى الحقانية في مواضع كثيرة متأثرة في ذلك بالطرز الأوربية السائدة نظراً لأن هذه الأشغال كانت مستوردة من الخارج أو كانت تصنع محلياً ولكن القائمين عليها هم الأوربيون أنفسهم الذين استخدموا في تصميماتهم تلك التصميمات التى كانت سائدة في أوربا منذ عصر النهضة.[١١١] حيث حملت المشغولات الحديدية بسراى الحقانية ملامح الطراز القوطى الذى ساد في أوربا والتى اعتمدت عناصره على الخطوط المستقيمة والأشكال الهندسية الناشئة عنها وكثرت به المربعات والمستطيلات والمثلثات والدوائر. كما ظهرت به الحراب والمدببات في أوضاع رأسية أو مقلوبة بالإضافة إلى العقود المدببة تحصرها الخطوط المستقيمة بالإضافة إلى العناصر الزخرفية الناشئة عن نباتات محوره ومجردة تجريداً عالياً[١١٢] وتتجلى هذه الملامح في البوابة الرئيسية بسراى الحقانية وبائكتى الطابق الثانى حيث نفذت مشغولاتهم باستخدام الورقة النباتية الثلاثية المحورة وأنصاف الأقواس المتشابكة والتى تتوسط نقاط التقائها أشكال رمحية. أما البوابات الثلاث بالواجهة الشمالية والبوابة الحديدية بالواجهة الشرقية فتبدو بهم الوحدات الهندسية المعروفة التى تمثلت في المثلثات المختلفة الأحجام المتقاطعة والمربعات ذات أنصاف الأقواس المتشابكة مع إضافة لمسة فنية رائعة تجسدت في استخدام المشغولات

---

(١٠٨) محمد عز الدهشان: الحديد والفولاذ الاستخلاص والتصنيع، جامعة الملك سعود للنشر العلمى والمطابع ١٩٩٩ م، ص٥٢.

(١٠٩) حسن فؤاد شكرى: المرجع السابق، ج٢، ص٥٠١.

(١١٠)حسن محمود يوسف:أساسيات التصميم في فن الحديد، مكتبة النهضة المصرية١٩٩٥، ص٤٦.

(١١١) يمنى محمد زغلول: المعادن في العمارة الداخلية، مخطوط رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان ٢٠٠٥ م، ص٥٩.

(١١٢) محمد محمود يوسف: المرجع السابق، ص٥٦.

الحديدية الرقيقة لتجسيد شعار العدل (الميزان) كبانوهات تعلو البوابات الأربع. كذلك استخدمت ثلاث ورقات عنب محورة كبانوه تعلو البوابة الرئيسية للطابق الأول بسراى الحقانية. وقد استمرت ملامح الطراز القوطى في المشغولات المعدنية بعمائر أوائل القرن العشرين فنشاهدها في قصر فؤاد سراج الدين بجاردن سيتى والذى بنى ١٩٠٨م وفيلا توفيق بالزمالك والذى شيد على غرار قصر الدوكال بفنيسيا وهو من تصميم ماريو روسو.(١١٣)

كذلك ظهرت بسراى الحقانية ما يعرف باسم درابزينات السلالم المعدنية والتى ظهرت بالسلالم الداخلية للسراى باستثناء السلم الرئيسى ونظراً لكون المنشأة ذات منفعة عامة لم تحظ وحداتها الزخرفية بهذا الفن الذى نراه بدرابزينات قصر الزعفران وقصر سعيد حليم حيث تعتبر هذه الدرابزينات من أروع الأمثلة التى وصلتنا للدرابزينات المعدنية خلال القرن التاسع عشر نظراً لما اتسمت به من مقدرة فنية في إخراج وحداتها الزخرفية المنفذة بخامة الحديد.(١١٤) بل اقتصرت الوحدات الفنية بدرابزينات سراى الحقانية على القوائم الرأسية والأفقية المتقاطعة حتى الكوبستة فقد نفذت بخام الحديد أيضاً بهيئة إطار بسيط يعلو هذه القوائم باستثناء السلم الحلزونى التى شغلت نقاط التقاء قوائمه الرأسية والأفقية زخرفة تشبه رؤوس السهام.

كذلك ظهرت بسراى الحقانية ما يعرف باسم الحواجز الحديدية والتى تمثلت في حواجز نوافذ الواجهات بالطابقين الأرضى والاول من السراى حيث ساعدت هذه الحواجز على شغل الفراغ وإبراز المظهر الجمالى بالإضافة إلى وظيفتها الأمنية.(١١٥) والتى تركزت وحداتها على ما يعرف عند أهل الصنعة باسم الأعواد أو القضبان الموضوعة رأسياً وأفقياً. كذلك الفواصل الحديدية بالطابق الثانى كوحدة فاصلة بين الغرف الرئيسية بالطابق وأماكن جلوس أصحاب القضايا كما هو مسجل على اللوحة الرخامية والتى اعتمدت زخارفها على المثلثات المتشابكة التى يحيط بها الدوائر والتى توسطها حرفى O-D.

وتتجلى ملامح الكلاسيكية الجديدة فى الأعمدة المعدنية الحاملة لبائكتى الطابق الثانى والتى جمعت ما بين الغرض الإنشائى والزخرفى فهى حاملة لسقف الطابق بالإضافة إلى جمالها ورونقها وهى أعمدة أيونية طليت بالذهب وهو ما نجده بقصر فايقة هانم حيث طليت تيجان الأعمدة الأيونية التى تتوسط البهو الرئيسى بمادة الذهب.(١١٦)

---

(١١٣) نبيل على يوسف: أشغال المعادن ذات النمط الثابت في أهم الآثار الإسلامية بالقاهرة، مكتبة المدبولى ٢٠٠٣ م، ص٢٢٠- ٢٢١.

(١١٤) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص١٩٦- ١٩٧.

(١١٥) موريس لوبيان: أشغال الحديد الفنية الراقية، الدار العربية للعلوم ٢٠٠٠ م، ص٧٨.

(١١٦) عبد المنصف سالم نجم: المرجع نفسة، ص١٤.

كماارتكز سقف البهو الرئيسى بقصر الأمير طوسون وبائكتى ذات البهو على أعمدة معدنية طليت بالبوية الحديثة التى وسيطها الزيت.[١١٧]

كما ظهرت ما يعرف باسم الأبليكات الحائطية بسراى الحقانية والتى تناثرت فى أماكن عدة من الطابق الأرضى ويرجع السبب الأول فى استخدام الحديد فى الإضاءة لونه الأسود الذى أعجب به الناس عندما تضاء وحدة الإضاءة. كما كان استخدامه فى الكنائس بادئ الأمر مثار اعجاب ثم جاءت فكرة تذهيبه وكسوته بالبرونز[١١٨] وقد ظهرت الأبليكات الحائطية خارج بوابة باريس بقصر عابدين وفى أماكن متفرقة داخل القصر وهى تحمل كرات زجاجية للإضاءة تتناسب مع الاستدارة التى بدت في خطوط مزدوجة لقطاعين من الحديد المربع وتتسم تلك الأبليكات بالحيوية في الخطوط والمهارة في تشكيل الحديد المطروق.[١١٩]

الزجاج المعشق بالرصاص

فن الزجاج الملون[١٢٠] والمعشق فناً متميزاً يعتمد في الدرجة الأولى على الضوء الذى يمر من خلال ألوان الزجاج فيملأ المكان بالتأثير اللونى الرائع حيث تمر أشعة الضوء خلاله فتملأ الحجرة باللون الذى نفذ من مسام الأشعة حسب زوايا الانكسار للأشعة المختلفة فنور الصباح يختلف عن النور عند الظهر وعنه عند المساء[١٢١] وقد استخدم الزجاج المعشق منذ زمن بعيد في الهياكل والمعابد لاضفاء النور داخل الهيكل بألوان متنوعة.[١٢٢] ويعد الرومان أول من استخدم الزجاج في النوافذ في القرن الأول الميلادى حيث كان لصناعة الفسيفساء أثرا كبيرا في استنباط

---

(١١٧) إبراهيم إبراهيم عامر: المرجع السابق، ص٥٨٣.

(١١٨) يمنى محمد زغلول: المرجع السابق، ص٦٦.

(١١٩) نبيل على يوسف: المرجع السابق، ص١٨٥.

(١٢٠) يتم الحصول على الزجاج الملون بإضافة بعض الأكاسيد المعدنية أو الكيمائية إلى المواد الخام التى تستخدم في صناعة الزجاج أثناء عملية إنتاجة وقد يستخدم لفظ ملون للدلالة على أحد الأساليب التكنيكية التى تطبق من قبل الفنانين لإضفاء مسحة من الجمال على تصميماتهم.
محمد إسماعيل عمر: تكنولوجيا صناعة الزجاج، دار الكتب العلمية، القاهرة ٢٠٠٦م، ص٣٧٠.

(١٢١) عبد الفتاح مصطفى غنيمه: صناعة الزجاج وأثرها في التواصل الحضارى، دار الفنون العلمية بالإسكندرية ١٩٩٦ م، ص٦٨.

(١٢٢) محمد حماد: الرسم على الزجاج، دار الكتب العلمية للنشر ١٩٩٤ م، ص١٢- ١٣.

فن الزجاج المؤلف بالرصاص[١٢٣] حيث كانت اللوحة تتكون من قطع صغيرة من الزجاج الملون يجمع في إطار من الرصاص. ومن الأمثلة على هذا الاستنباط ما وجد في كاتدائرية كانتربرى بإنجلترا وهى لوحة زجاجية لسفينة نوح.[١٢٤]

إلا أن البداية الحقيقية لهذا الفن كانت في عهد الإمبراطور Charlamagen الذى توج ملكاً على روما عام ٨٠٠م والذى ازداد فى عهده بناء الكنائس والكاتدارئيات والتى استخدم الزجاج المؤلف بالرصاص فى النوافذ لتعليم المسيحيين من خلالها والتى كان لها أبلغ الأثر فى إثارة الشعور الدينى.[١٢٥] ثم اتجهت العمارة المسيحية خلال القرن ١٢م إلى ما يعرف باسم "الطراز الرومانسكى" وتعتبر فرنسا هى مركز انطلاق هذا الطراز المعمارى الجديد والذى تميزت كنائسه بكونها أكبر حجماً واتساعاً ذات حوائط سميكة ونوافذ صغيرة تأخذ الشكل الدائرى أو المستطيل والمغشاة بالزجاج الملون.[١٢٦]

ثم ظهر مايعرف باسم الطراز القوطى والتى ترجع نشأته إلى الفنان Abbauts بفرنسا والذى انتشر بعد ذلك فى جميع أنحاء أوربا والذى استمر لمدة ثلاث قرون ١٣– ١٥م حيث امتلأت الكنائس والكاتدرائيات بالزجاج الملون المؤلف بالرصاص بعدما أصبحت النوافذ مهيبة ذات فتحات طويلة مدببة. كما تميزت هذه الفترة باستعمال ما يعرف باسم الصبغة الصفراء أو صبغة الفضة المخلوطة بمسحوق الكروم والتى ساعدت على إعطاء أكثر من درجة لونية عند الرسم والزخرفة[١٢٧] وخاصة في رسم المظلات والعروش كوحدات فنية طغت على الأشخاص والموضوعات الأخرى التى كانت سائدة وذلك لشدة تألقها وجمالها. ولما امتازت به من رشاقة واستطالة حيث أن شكل العروش ساعد على تقسيم مساحة النافذة بطريقة سلسلة دون عناء كما أتجهت موضوعات هذه الفترة إلى الإرشاد والتعليم الدينى إلى

---

(١٢٣) تتمثل فن صناعة الزجاج المعشق بالرصاص في تقطيع قطع الزجاج قطعاً صغيرة وتوضع هذه القطع بجوار بعضها طبقاً للتصميم والرسم التنفيذى المعد مع ترك فراغات بين كل قطعة وأخرى بتخانات ومسافات مختلفة كما يرى الفنان ثم يصهر الرصاص في بوتقة خاصة من الحديد ويسكب على التصميم المنفذ فيجرى الرصاص وهو منصهر بين الفراغات التى يتركها الفنان بين قطع الزجاج ثم يترك فترة من الوقت حتى يتم تبريده وتزال قطع الرصاص الزائدة بعد ذلك وهذا التعشيق أعطى الأعمال المنفذة صلابة وقوة وحماية من السقوط.
محمد زينهم: تكنولوجيا فن الزجاج، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٥ م، ص٤٥.

(١٢٤) هاجر سعيد أحمد حفناوى: الأسلوب والطريقة في تصميم الزجاج المؤلف بالرصاص باستخدام الحاسب الآلى، مخطوط رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان ٢٠٠٦ م، ص٨.

(١٢٥) هاجر سعيد حفناوى: المرجع السابق، ص١٠.

(١٢٦) ريهام محمد بهاء الدين: زجاج عمارة ما بعد الحداثة، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية ٢٠٠٩ م، ص٣٠.

(١٢٧) محمد حسن زينهم: المرجع السابق، ص٣٩.

جانب النقل من الأيقونات [١٢٨] ثم ظهر ما يعرف باسم طراز عصر النهضة فى القرن١٦ الميلادى والتى تعنى نهضة إحياء الفنون القديمة والتى انتشرت فى أوربا حيث صارت القطع الزجاجية أكثر حجماً وأكثرنعومة وظهر ما يعرف باسم الزجاج الفلاشى Flashed Glass ذو الطبقتين حيث صار الفنان يزيل الطبقة الملونة عن طريق الخدش لتظهر الطبقة الشفافة ولكن الموضوعات ظلت على بساطتها بل كان التصوير على الزجاج مسايراً لنفس خط التقدم للتصوير الزيتى.[١٢٩]

كذلك تميز طراز الباروك الذى ظهر خلال القرن ١٧ الميلادى باستخدام الألوان الزاهية فى أعمال الزجاج وتوظيف الإضاءة الغير مباشرة داخل المكان. وطراز الروكوكو فى القرن ١٨ الميلادى الذى تميز بخطوطة اللولبية ومحاكاة أشكال الطبيعة فى أعمال الزجاج.[١٣٠]

أما زجاج القرن التاسع عشر فقد عرف باسم الزجاج الفيكتورى نسبة إلى الملكة فيكتوريا والتى اعتنت بإصلاح وترميم الكنائس القديمة وتشجيعها للعمارة القوطيه مما جعل منفذى الزجاج فى تلك الفترة يستعينون بتصاوير العصور الوسطى.[١٣١]

وقد استقبلت مصر نهاية القرن الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين هذا الفن الرائع وهذه الطرز الفنية نتيجة طبيعية لنزوح العديد من الجاليات الأجنبية إلى مصر وحرص كل جالية على نقل طرازها المعمارى والفنى إليها سوأ فى المسكن أو دور العبادة أو المنشآت التى أسندت الى معمارى هذه الجاليات باختلاف جنسياتهم ويظهر هذا الفن بصورة جلية بكنائس مدينة الإسكندرية والتى ترجع إلى القرن التاسع عشر الميلادى حيث ازدانت نوافذها بأروع أمثلة الزجاج الملون والمعشق بالرصاص والتى حملت الكثير من موضوعات القصص الدينى المسيحى والمنفذة بكافة الطرز الفنية سابقة الذكر.[١٣٢]

كما تأثرت قصور أمراء وباشوات مصر بصفة عامة ومدينة القاهرة بصفة خاصة بهذا الفن والذى كان هدفه زخرفياً فقط وبعيد كل البعد فى زخارفه وموضوعاته عن الغرض الدينى الذى تميزت به أعمال الزجاج فى كنائس أوربا حيث اقتصرت على الزخارف الهندسية والنباتية أو بعض الرسوم المستوحاة من الآثار

([١٢٨]) محمد حسن زينهم: المرجع نفسة، ص٣٩.

([١٢٩]) ريهام محمد بهاء الدين: المرجع السابق، ص٥٠.

([١٣٠]) عبد الرؤوف على يوسف: دراسة فى الزجاج المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩، ص٦١.

([١٣١]) رؤوف النحاس: صناعة الزجاج، دار النهضة العربية القاهرة ١٩٩٧ م، ص٥٩.

([١٣٢]) شهد ذكى البياع: كنائس حى المنشية بمدينة الإسكندرية في القرن التاسع عشر، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة طنطا ٢٠١١ م، ص٨٩.

المصرية القديمة أو الإسلامية أيضاً حيث تعتبر أعمال الزجاج المعشق بالزجاج بقصر الزعفران أروع ما فى هذا القصر.[١٣٣]

أما أعمال الزجاج المعشق بالرصاص بسراية الحقانية فقد جمع ما بين الغرض الوظيفى والزخرفى نظراً للموقع الذى اتخذته هذه النوافذ الزجاجية من ناحية وما اتسمت به من كبر الحجم والاستطالة من ناحية أخرى فقد استخدمت النوافذ الزجاجية الملونة والمعشقة بالرصاص لتغطى جانبى الصالة الرئيسية بالطابق الأرضى والثانى والتى حرص المعمارى على جعل كل نافذة تطل على منور يجمع بينها وبين نوافذ الغرف الرئيسية بالطابقين.

كذلك استخدمت النوافذ الزجاجية المعشقة بالرصاص لتغطى الجدران الداخلية لكتلة المدخل العلوية بالواجهة الخلفية "الشمالية" والتى تطل بدورها على فتحة البسطة الكبرى للسلم المزدوج والتى كانت مصدراً للضوء والهواء للطابق الثانى والسلم أيضاً ولتأكيد فكرة الجمع بين الغرض الوظيفى والجمالى بفن صناعة الزجاج المعشق بالرصاص بسراى الحقانية استخدمة المعمارى أيضاً ليشغل به باطن القبة المركزية التى تتوسط المبنى.[١٣٤] حيث اعتمد الفنان على استخراج عناصر زخرفية وتحويلها إلى خطوط عرضية ساعدت على تثبيت باطن القبة المشغول بأعمال الزجاج الملون بحيث لا يظهر من أسفل إلا العناصر الزخرفية للقبة الزجاجية المعشقة بالرصاص والتى اعتمدت على قيم لونية جمالية تنبعث إلى داخل المكان فأعطته مسحة روحانية وصفاء بالغ بالرغم من كونها منشأة ذات منفعة عامة أما الزخارف المنفذة على الزجاج الملون بسراية الحقانية فقد فضل الفنان الزخارف الهندسية المكونة من الأشكال البسيطة كالخطوط المتقاطعة والمثمن والمربع والمثلث والدائرة والتى أضفت على المكان مسحة من السكون.[١٣٥]

أعمال الخشب

تعتبر الأخشاب من المواد الأولية التى استخدمت في فن العمارة فمنها أساسيات الجدران ومداميكها وأعمدة السقوف والواجهات وقوالب العقود ومشربيات النوافذ ومصاريعها والطاقات وكمراتها وأكتافها والأبواب بالإضافة إلى قطع الأثاث والخزائن والصناديق والكراسى[١٣٦].

([١٣٣]) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص١٨١.

([١٣٤]) محمد على حسن زينهم: الاستفادة من تكنولوجيا الزجاج في تصميم قباب المساجد الحديثة في مصر، بحث بكتاب المشربيات والزجاج المعشق في العالم الإسلامى، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول ٢٠٠٢ م، ص٢٣١.

([١٣٥]) لوحات رقم (٣٥-٥٣-٥٤).

([١٣٦]) عبد الرحيم غالب: موسوعة العمارة الإسلامية، ط١، بيروت ١٩٨٨ م، ص١٧٤.

وتزخر سراى الحقانية بمجموعة من القطع الخشبية المنوعة منها مجموعة من الضلف الخشبية الخاصة بالقاعات الثمان الرئيسية بالطابقين الأرضى والثانى[١٣٧] وهى عرض ٩٣سم وارتفاع ١,٣٥سم وسمك ٩سم وتتألف الأبواب من مصراعين يتشكل كل مصراع من ثلاث حشوات أحدهما رأسية طويلة أما الآخرتين فهما أفقيتين بينما يعلو الباب شراعة زجاجية مستطيلة.أما زخارف الأبواب فقد نفذت بالزخرفة المسماة باسم التمساح[١٣٨] والتى تناوبت ما بين القائم والنائم تبعاً لتوسطها الحشوة سواً كانت رأسية أو أفقية.

كما ظهر بسراى الحقانية ضلف الشيش الخشبية والتى امتازت بكونها في حالة جيدة من الحفظ بالرغم من تعرضها للمتغيرات الجوية المختلفة والتى نفذت بقوائم أو عوارض رأسية وأفقية ملئت الفتحات بينها بشرائح من الخشب بوضع مائل ومتصلة بهذه القوائم[١٣٩]. ومن أوضح ملامح طراز الباروك والتى ظهرت بسراى الحقانية هو تغطية الأرضيات بخشب الباركيه وتغطية الحوائط بالخشب[١٤٠].

أما خشب الباركيه فهو عبارة عن قطع خشبية من خشب الزان[١٤١] والقرو[١٤٢] تلصق بالغراء أو تثبت بمسمار على أرضية خرسانية أو بلاط حتى يتم

---

(١٣٧) لوحة رقم (٢٣-٣٨).

(١٣٨) تمساح عبارة عن الشكل الهندسى المستطيل وهو أن يكون أفقياً يطلق عليه تمساح نائم أو رأسياً يطلق عليه تمساح قائم وهذا المصطلح يتداوله أهل المهنة حتى الآن.
شادية الدسوقى عبد العزيز: الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، مكتبة زهراء الشرق، ط١، ٢٠٠٣ م، ص٢٩٧.

(١٣٩)محمد ماجد خلوصى:موسوعة التفاصيل المعمارية الأبواب–الشبابيك،بيروت ٢٠٠٢ م، ص١٣.

(١٤٠) انظر ص من البحث.

(١٤١) يوجد خشب الزان في كل من أوربا وغرب آسيا وهو من الأخشاب الصلبة لونه أسمر فاتح مائل قليلاً إلى الأحمر وهو مندمج الألياف سهل التشغيل وهناك نوعان منه الزان الأبيض والأحمر وهو أكثر ليونه من الأبيض ويقاوم المؤثرات الجوية ويستخدم في عمل الأثاث والأرضيات وغيرها.
محمود عبد العال: النجارة العربية في مصر ومشاهير صناعها، الشركة المصرية العالمية للنشر لويجمان، بدون تاريخ، ص٥٢.

(١٤٢) خشب القرو يوجد في أوربا وغرب آسيا أيضاً وهو من الأخشاب الصلبة ويستخدم في الأعمال التى تتطلب متانه وقوة وصلابة كما أنه معتدل الثقل متين قليل المرونة معتدل الانكماش سهل الشق ويقاوم المؤثرات الجوية ويوجد منه القرو الإنجليزى وهو جاف وقوى وله شكل جميل إذا ما دهن ويعطى منظراً لامعاً تحت انعكاسات الضوء عليه لذا فهو من أفضل الأنواع التى تستخدم في افتراش الأرضيات
وارتر ميرت: اشغال النجارة العامة، ترجمة عبد المنعم عاكف، مطابع الأزهر التجارية، القاهرة، بدون تاريخ، ص١١٥.
و.ب ماثيو:أشغال النجارة المنزلية،ترجمة عبد الغنى الشال،مكتبة نهضة مصر،القاهرة١٩٥٧م، ص٣١.

تثبيتها عليه[١٤٣] وتعتبر القصور التى شيدها محمد على مثل قصر شبرا والتى افترشت قاعة الاستقبال الرئيسية به بخشب الجوز[١٤٤] ولهذا عرفت بقاعة الجوز والقصر العالى الذى شيده إبراهيم باشا من الأمثلة الأولى التى استخدمت بها أسلوب الباركيه في تغطية الأرضيات[١٤٥]. وتنفذ طريقة الباركيه بأساليب عدة أحدهما الألواح الخشبية التى تفرش في عرض القاعات والحجرات والتى ظهرت بقصر طوسون باشا بروض الفرج وقصر إسماعيل صديق المفتش والتى نفذت بها أرضيات القاعات الثمان الرئيسية بالطابقين الأرضى والثانى من سراى الحقانية كما نفذت بها أيضاً أرضيات الغرف الفرعية الموزعة على الأجنحة الأربعة. وهناك أسلوب السبعات والثمانيات وأسلوب الترابيع والتى نفذت بهما أرضيات قصر الزعفران وقصر سعيد حليم.[١٤٦]

أما تغطية الجدران أو كسوتها بالأخشاب فهى إحدى الطرق التى تميز بها طراز النهضة الإنجليزية المبكرة ثم زاد الاهتمام بتجليد الحوائط والأسقف في عصر النهضة الإنجليزية المتأخرة "الباروك" والتى تميزت بتغطية الجدران من منسوب الأرضية إلى الأسقف.[١٤٧]

وقد ظلت طريقة تجليد الجدران بقصور وسرايات مدينة القاهرة حتى أوائل القرن العشرين حيث نراها بجدران القاعة الشامية بقصر الأمير محمد على بالمنيل ١٩٠١- ١٩٢٩م والتى يتضح فيها ملامح طراز الباروك العثمانى الذى يعتمد على استخدام باقات الزهور والأكاليل والمناظر الطبيعية والمدن والعمائر والمساجد داخل بحورأو خراطيش صغيرة.[١٤٨]

أما تغطية الجدران بسراى الحقانية فقد اقتصر على جدران القاعات الثمان الرئيسية بالطابقين الأرضى والثانى من سراى الحقانية وامتد لمسافة ١,٨٥سم من

---

(١٤٣) محمد عبد الحليم حسن: الخشب والنجارة والنجار، القاهرة ١٩٢٨ م، ط١، ص٤٦.

(١٤٤) خشب الجوز من الأخشاب الصلبة وله عدة أنواع منها التركى الأمريكى والهندى والأخير أقلهم قيمة ويوجد خشب الجوز في غرب آسيا وأوروبا وهو من أنفع الأخشاب حيث تصنع منه ألواح رفيعة للتكسية وتصنع منه الوزرات الثمنية وأثاث المنازل الفخم وهو لا يتأثر بالرطوبة والحرارة وغير قابل للتسوس كما أنه يتميز بجمال لونه الأحمر الفاتح الذى يميز الجوز التركى أو البنى الداكن وهذا بالنسبة للأمريكى كما يتميز خشب الجوز بتماسك أليافه.
عاطف أديب المالح: الفنون الصناعية في النجارة، دمشق ١٩٤٠ م، ص١٨.

(١٤٥) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص١٣٠- ١٣١.

(١٤٦) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص١٣٤.

(١٤٧)عبد المنصف سالم نجم : المرجع نفسة، ص٣٤١.

(١٤٨) نادر محمد عبد الدايم: زخارف الأخشاب على جدران القاعة الشامية بقصر المنيل بالقاهرة، المتلقى الثانى لجمعية الآثاريين العرب، القاهرة ٢٠٠٠ م، ج٢، ص١١٨٣- ١١٨٤.

ارتفاع الجدران ونفذت بطريقة السدايب أو الإطارات البارزة "القشر"[١٤٩] والموضوعة بشكل رأسى أو رأسى وأفقى والتى تناوبت ألوانها ما بين الغامق والفاتح أو الغامق فقط.[١٥٠] و كذلك جدران و ممرات الطابق الثالث.

كما تزخر سراى الحقانية بمجموعة من القطع الخشبية التى ارتبطت بوظيفة المنشأة وكونها مقراً لتداول القضايا والأحكام مثل المنصات البيضاوية المنفذة بطريقة الخرط والتعشيق حيث تبدو القوائم الرابطة بين القطع المخروطة بارزة عن مستوى سطح هذه المنصات كما تبدو في استدارة المنصات من أسفل. وهناك مجموعة من المقاعد والدكك الخشبية التى زخرت بها القاعات الثمان الرئيسية بسراى الحقانية.

نضيف إلى ذلك الحواجز الخشبية المنفذة بطريقة الخرط بهيئة برامق[١٥١] مخروطيه مثبتة في خط أفقى بطريقة التعشيق أى ربط الوحدات بعضها البعض بطريقة النقر واللسان.[١٥٢] بالإضافة إلى نوع آخر من الحواجز والتى تلت فتحات الأبواب بالقاعات الثمان الرئيسية بسراى الحقانية والتى اتخذت هيئة بيضاوية يفتح بها مدخلين يفضيان إلى القاعات بطنت هذه الحواجز بالجلد وصفحت بالمسامير ذات الرؤوس المتعددة.

المحور الرابع: تحليل العناصر الزخرفية بسراى الحقانية

---

(١٤٩) تنفذ طريقة السدايب "القشر" من ألواح خشبية مأخوذة من الأخشاب الثمينة كالأبنوش والصندل والماهوجنى والجوز وغيرها حيث يمكن تجزئة اللوح الواحد الذى تخانته واحد بوصة إلى مائة لوح ويستعمل في عملية التجزئة آلات مخوصة ذات سكاكين أو بواسطة مناشير خشبية أما عن أسلوب التنفيذ بهذه الطريقة فيتم أولاً بقسم اللوح بالفأرة ثم الربوة حتى يصبح السطح أملس تماماً ثم يأتى بفارة المشط ويعاد قسم اللوح بها حتى يصير خشناً لتعظم قوة التماسك بالغراء بين سطح اللوح وسطح القشر أو السدايب ثم يجهز القشر ويقطع حسب المقاس المطلوب وبعدها يدهن سطح اللوح بالغراء الذى يجب أن يكون ساخناً ومعتدل القوام وقد تستخدم المسامير زيادة في المتانة.
محمد عبد الحليم حسن: المرجع السابق، ص٧٢.
الفريد لوكاس: العلوم والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة محمد زكريا وزكى إسكندر، القاهرة ١٩٥٤ م، ص٧٢٠.

(١٥٠) لوحة رقم (٣٩-٤٠-٤١-٤٤-٤٥-٤٦-٤٧).

(١٥١) البرامق الخشبية عبارة عن وحدات خرط رأسية بأطوال متساوية تثبت بخطوط من الخرط الأفقية المتوازية.
عبد السلام أحمد نظيف: دراسات في العمائر الإسلامية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٠ م، ص٢٥٦.

(١٥٢) هذا المصطلح يمثل طريقة صناعية تطلق عند تعشيق الحشوات بعضها ببعض حيث توجد دخلة غائرة دائرية الشكل فى أحد الحشوات المراد تنفيذها بهذه الطريقة تعشق مع الحشوة المقابلة التى يمتد من قطعة خشبية يطلق عليها لسان ولابد ان يكون سمك اللسان وطوله متقارباً مع عمق الدخلة الغائرة واتساعها.
شادية الدسوقى عبد العزيز: المرجع السابق، ص٣٧.

زخرفت سراى الحقانية بمجموعة من العناصر الزخرفية تمثلت فى الحليات المعمارية المكملة للعناصر الانشائية وزخارف هندسية ونباتية وزخارف رمزية تجريدية نتناولها فيما يلى:

الكوابيـــل

الكابولى هو مسند بارز من حجر أو خشب يتخذ من قطعة واحدة أو عدة قطع يوضع بعضها فوق بعض تثبت فى الجدران لتحمل ما فوقها من بروز[١٥٣] وترد في بعض الوثائق باسم الكباسات. [١٥٤] ويعتبر هذا العنصر المعمارى من العناصر المعمارية التى أصابها التغير مع الاستعانة بالمعماريين الأوربيين خلال القرن التاسع عشر الميلادى فتغيرت وظيفته وأصبح مجرد عنصر زائف اقتصرت وظيفته على الناحية الجمالية أو الزخرفية وبكونه مكمل للجانب التشكيلى بل صار يصنع من الجص المصبوب بهيئة منحوتات هندسية وزخارف نباتية أو أشكال آدمية وحيوانية.[١٥٥] وقد ظهر هذا العنصر بسراى الحقانية كعنصر زخرفى تكميلى بهيئة ورقة نباتية متدلاة لتشكيل معمارى فنى في نوافذ المستوى الثالث بالواجهات الخارجية ومداخل القاعات الرئيسية بالطابق الأرضى والثانى كما ظهرت الكوابيل غير الحاملة كما يطلق عليها بالكثير من واجهات العمائر المدنية بمدينة القاهرة والتى يرجع أكثرها إلى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.[١٥٦]

الفرنتـــون[١٥٧]

الفرنتون كلمة معربة من اللفظ الفرنسى Frantan وهو الاصطلاح الذى يطلق على هذه التركيبة التى تحلى رأس الفتحة ذات العتب المستقيم ويعد الفرنتون من الملامح المعمارية التى كانت شائعة فى العمارة الأغريقية واستمرت فى العمارة الرومانية وظلت تتألق فى العمارة الأوربية حتى العصر الحديث.[١٥٨]

([١٥٣]) د. للى: العمارة العربية بمصر، ترجمة محمود أحمد، تعليق محمد أبو العمام، الهيئـــة العامـــة للكتاب ٢٠٠٠ م، ص٤٩.

([١٥٤]) محمد عبد الحفيظ: المصطلحات المعمارية ، ص١٥٢.

([١٥٥]) عصام الدين عبد الرؤوف: المرجع السابق، ص٩٧.

([١٥٦]) نهاد محمد صادق صالح: العناصر الزخرفية على واجهات عمارة القاهرة في القـــرن التاســـع عشر وأوائل القرن العشرين، محطوط رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة، جامعة حلـــوان ٢٠٠٧م، ص١٦٩- ١٧١.

([١٥٧]) لوحة رقم (٤-٥-٧-١٠-٢٣-٣٨).

([١٥٨]) شارلز جولى: الطرز المعمارية الآيطالية،تعريب حسين محمد صالح، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٣١ م، ص٧١.

ويوجد نوعان أصليان لهذه الوحدة المعمارية التى تتوج المداخل والأبواب والواجهات أحدهما مستقيم الجوانب مثلى الشكل ويسمى فرنتون مقصى أما النوع الثانى فهو على شكل منحنى أى بهيئة قوس من دائرة ويسمى فرنتون فرنساوى.(١٥٩)

ويعد الفرنتون أحدى العناصر المعمارية التى تتضافر فيها جهود المعمارى والفنان إذ يشغل هذه الواجهة فراغا من الصعب أن يملأ بدون أن يكون واضحامع ضرورة معالجة المحور الرئيسى والأركان الضيقة لهذه الجبهة المثلثة.(١٦٠)

وقد ظهرت الفرنتونات بسراى الحقانية فنراها تتوج مؤخرة الواجهة الرئيسية وتعلو نوافذ المستوى الثالث من الواجهات الأربع وتعلو المداخل الثلاث الرئيسية بالواجهة الشمالية كما تعلو مداخل القاعات الرئيسية بالطابقين الأرضى والثانىوجميعها فرنتونات تقليدية متأثرة بطراز الكلاسيكية الجديدة فتبدو فرنتونات مثلثة غائرة خالية من الزخارف باستثناء فرنتون الواجهة الرئيسية الذى زخرف داخله بزخارف وكتابات تتفق مع الغرض الوظيفى للمنشأة ومثل هذه الفرنتونات نراها تتوج واجهات الأجنحة الشمالية بقصر إسماعيل صديق المفتش والواجهة الشرقية لقصر فايقه هانم(١٦١) إلا أن بروز هذه الفرنتونات عن مستوى الحوائط وخاصة تلك التى تعلو نوافذ الواجهات ومداخل القاعات الرئيسية نراها متأثرة في بروزها بطراز النهضة الإنجليزية "الباروك" وهى تشبه في بروزها فرنتونات قصر سعيد حليم وخاصة تلك التى تعلو النوافذ الخارجية والتى حول الأبواب جميعها تبرز عن مستوى الحوائط.(١٦٢)

الفصوص

عنصر معمارى يسميه البعض أنصاف أعمدة مربعة بارزة عن سمت الجدران ولا توجد قاعدة ثابتة لتقيد بروزه عن وجه الحائط سواء استعمل هذا العنصر متصلاً بعمود أو يكون منفرداً ولكن على وجه العموم لابد أن يكون مقدار بروزه معادلاً لربع عرضه بحيث أن الصفحة "التاج" تنتهى حليتها تماماً على جوانبه.(١٦٣)

وإذا نظرنا إلى عنصر الفص في قصور الأمراء والباشوات في مدينة القاهرة في القرن التاسع عشر الميلادى نلاحظ أنها قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بتيجان الأعمدة وطرزها كذلك ارتبطت الفصوص بالطراز المعمارى فإذا وجدنا الطراز الدورى أو الأيونى منفذ بأحد الطوابق نجد الفصوص تخضع لهذا الطراز ولا تشذ عنه وإذا وجدنا الطراز الكورنثى نجدها مرتبطة بنفس الطراز ونلاحظ هذه الظاهرة في قصر

(١٥٩) شارلز جولى: المرجع السابق، ص٧٣.
(١٦٠) هشام تهامى: النحت المعاصر في اليونان ومقدونيا بين الموروث الحضارى والحداثة دراسة مقارنة، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان ٢٠٠١ م، ص١١- ١٣.
(١٦١) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص٣٢٥.
(١٦٢) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص١٢٩.
(١٦٣) شارلز جورلى: المرجع السابق، ص٦٠- ٦١.

الزعفران[١٦٤] كذلك استخدمت الفصوص المختلفة الطرز بقصر الأمير طوسون بشبرا فنشاهد الفصوص التوسكانية بالواجهة الشرقية والفصوص الأيونية بالطابق الأرضى والفصوص الكورنثية بالطابق العلوى وجميعها ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بطرز الأعمدة.[١٦٥]

أما الفصوص في عمارة الحقانية فقد كانت لهاالغلبة في الاستخدام فقد استخدم المعمارى هذا العنصر بشكل واسع والذى اتسم باستقلاليته وتقليده للطراز الكلاسيكى كما غلبت عليه أيضاً التعددية في الطرز الفنية فبرغم استخدام الأعمدة الأيونية الطراز والتى تصدرت كتله المدخل الرئيسى بسراى الحقانية نلاحظ أن المعمارى استخدم الفصوص ذات التيجان الكورنثية[١٦٦] لتكون وحدات فاصلة بين كل نافذتين من نوافذ المستوى الثالث والرابع من مستويات الواجهات الأربع. كما تصدرت الفصوص الكورنثية المدخل الرئيسى بالواجهة الشرقية.

أما الفصوص بداخل سراى الحقانية فقد جمعت ما بين الفصوص الأيونيه والكورنثية والفصوص التى تتوسطها زخرفة الدروع[١٦٧] والتى شغل بها المعمارى أركان وزوايا الصالات المفتوحة والممرات الأربعة بالطابق الأرضى. كما ظهرت الفصوص التى توجت بزخرفة البيضة والسهم[١٦٨] وزخرفة قوامها الكرة المتشابكة بالطابق الارضى أيضا.

ومن الجدير بالذكر أن المعمارى لم يقتصر في استخدامه على هذا العنصر بل استخدم انصافه أيضاً وكم كانت براعته ومقدرته المعمارية في أن يتيح لنفسة المساحة الكافية بحيث تبرز زخرفةالصحفة "التاج" كاملة سوأ كانت فصوصاً كاملة أو أنصافها.

الكرانيش

الكورنيش هو ناتئى بارزمن الجبس أو المصيص يستند على كوابيل مثبتة في الحوائط والأسقف[١٦٩]. وتعتبر حرفة صناعة الكرانيش من أكثر الحرف انتشاراً خلال

---

(١٦٤) عبد المنصف سالم نجم: المرجع نفسة، ص٢٠.

(١٦٥) إبراهيم إبراهيم عامر: أضواء أثرية على قصر الأمير طوسون بشبرا، الملتقى الثالث لجمعية الآثاريين العرب، القاهرة ٢٠٠٠ م، ج٢، ص٥٨٥.

(١٦٦) يمتاز الطراز الكورنثى بكونه أنحف الطرز وأجملها منظراً وبصحفتةالمزخرفة بالنقوشات المحفورة عليها المغطاة بأوراق الاقتثا في جزئه السفلى وبجزئه العلوى لفافات كبيرة وأوراق الاقتثا مصفوفه صفين يعلو أحدهما الثانى وبكل صف ثمانية أوراق مع وجود الوردة بمنتصف رفرف الصحفة.
شارلز جولى: المرجع نفسة، ص٦٩

(١٦٧) لوحة رقم (٥٥).

(١٦٨) لوحة رقم (٥٦).

(١٦٩) توفيق أحمد عبد الجواد: المرجع السابق، ج٢، ص٢٨٠.

القرن التاسع عشر الميلادى والتى تعتمد على قوالب مصبوبة تتحد مع بعضها لينتج أشرطة ممتدة بامتداد الجدران[١٧٠]. كما تعتبر الكرانيش من أكثر العناصر المعمارية التى ظهرت بالعمائر المتأثرة بطراز النهضة وتمثلت في قصور فلورنسا وكانت شديدة البروز تحدد خط الأفق أو نهاية المبنى كما أنها تعطى نوعاً من البساطة في الإطار العام للمنشأة[١٧١] وتجسدت الكرانيش بسراى الحقانية بثلاث هيئات أولهما الكورنيش المكون من خطوط قالبية ممتدة تبرز بعضها عن بعض ونراه كوحدة فاصلة بين كل مستويين من المستويات الأربع للواجهات الخارجية أما الهيئة الثانية فهى الكورنيش البارز والذى يوجد بأعلاه درابزين يشغله البرامق الخاصة بنوافذ المستوى الثالث من نوافذ الواجهات الأربع. أما الهيئة الثالثة فهى الكورنيش المكون من خطوط طولية شديدة البروز والذى يرتكز على وحدات النواية والأسنان والذى يمثل خط الأفق أو نهاية المبنى والذى توج به المعمارى مؤخرة الواجهات الخارجية والهيئات الثلاث خالية من الزخارف وكرانيش سراى الحقانية بهيئاتها الثلاث نراها بقصور أمراء وباشوات مدينة القاهرة مثل قصر الأمير طوسون وقصر إسماعيل صديق المفتش وقصر فايقة هانم وقصر سعيد حليم حيث تعد الكرانيش بواجهاته الأربع من أبرز وأفخم الكرانيش بقصور أمراء وباشوات مدينة القاهرة في القرن ١٩م[١٧٢].

كما نراها أيضاً تتوج واجهات العمائر بمدينة القاهرة والتى ترجع إلى أوائل القرن العشرين[١٧٣].

النواية والأسنان

يعتبر هذا العنصر من الوحدات الزخرفية التى أضافها الرومان لكورنيش الطراز الدورى الإغريقى وهى وحدات صغيرة مكعبة بارزة تشبه الأسنان وقد ظهرت في كثير من المعابد الرومانية وتكون دائماً أسفل الكرانيش وواجهات الفرنتونات كما أنها تزين أسقف الحجرات والقاعات.[١٧٤] وقد وفد هذا العنصر الزخرفى البسيط إلى مصر كأحد التأثيرات المعمارية الأوربية التى جاءت إليها وظهرت في المنشآت المتأثرة بطراز الكلاسيكية الجديدة وطراز النهضة.[١٧٥]

---

(١٧٠) محمد على عبد الحفيظ: دور الجاليات الاجنبية ، ص١٣٨.
(١٧١) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص١٠٧.
(١٧٢) عبد المنصف سالم نجم: المرجع نفسه، ص١٠٨.
(١٧٣) نهاد محمد صادق: المرجع السابق، ص٢٠١.
(١٧٤) ثياو ريتشارد برجير: من الحجارة إلى ناطحات السحاب، ترجمة محمد توفيق، دار النهضة ١٩٦٢م ص٣٧.
(١٧٥) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص٢٧.

ومن أروع القصور التى زخرفت بوحدات النوايا والأسنان قصر الأمير طوسون بواجهات القصر الخارجية والتكنه التى فوق الأعمدة الحاملة للبائكتين اللتين على جانبى بهو الطابق الأرضى.[١٧٦]

وتظهر هذه الوحدة الزخرفية بسراى الحقانية أسفل الكورنيش بمؤخرة الواجهات الأربع الخارجية. كما زخرفت داخل الفرنتون المثلثى بالواجهة الرئيسية. كذلك استخدمت كإطارات زينت بها أسقف القاعات الرئيسية بالطابقين الأرضى والثانى.[١٧٧]

الزخارف الهندسية

تعتبر الزخارف الهندسية من أقدم العناصر الزخرفية المستخدمة منذ الأزل فهى أهم الدعائم التى ساعدت الفنان على إيضاح فلسفته ومفاهيمه، بل انعكس أسلوب الخطوط الهندسية على التخطيط المعمارى للمنشأة باختلاف وظائفها[١٧٨]، وتنقسم الوحدات الهندسية إلى وحدات هندسية تعتبر تطوراً للخطوط المستقيمة التى تتلاقى وتتقاطع فيما بينها لتكون أشكالاً مختلفة الأضلاع مثل المثلثات والمربعات والمستطيلات والمعينات وأشكالاً أخرى متعددة الأضلاع مثل الأشكال الخماسية والسداسية والثمانية وغيرها بينما القسم الآخر من هذه الأشكال تطور عن الخطوط المنحنيةمثل الدوائر وغيرها.[١٧٩]

وقد عرفت هذه الأشكال الهندسية في الفنون السابقة عن الإسلام فعرفت المستطيلات والمربعات في الفن السومرى وعرفت الدائرة في الفن الفارسى واليونانى والبيزنطى كما عرف المثلث في الفن البيزنطى.[١٨٠] وزخرفت سراى الحقانية بوحدات هندسية منوعة منها:

الدائـــرة

وهى عبارة عن خط منحنى يتجة في حركة حول نقطة مركزية بحيث يتقابل مع بدايته مثل الكرة واستدارة القمر وقرص الشمس وقد اتخذت الدائرة في عهد الدولة الحديثة رمزاً وشعاراً للآله آمون وكان في اعتقاد الفراعنة أن رمز الدائرة الذى يرمز للآله هو رمز القوة والعظمة والتكامل وبما أن الفن برموزه ينتقل عبر العصور وأن

---

(١٧٦) إبراهيم إبراهيم عامر: المرجع السابق، ص٥٧٨.
(١٧٧) لوحة رقم (٤-٣٩-٥٧).
(١٧٨) عفيفى بهنسى: جمالية الفن العربى، الكويت، عالم المعرفة ١٩٧٩ م، ص٣٢.
(١٧٩) زكى محمد حسن: فنون الإسلام، مكتبة النهضة العربية، القاهرة ١٩٤٨ م، ط١، ص٢٤٨.
(١٨٠) محمود فؤاد مرابط: الفنون الجميلة عند القدماء، مصر ١٩٥٣ م، ص٧٦.

تغير الشكل فلا يتغير المضمون لهذا ظلت الدائرة رمزاً للمكانة الروحية والاجتماعية بين الأفراد في الفنين القبطى والإسلامى.(١٨١)

وترسم الدوائر منفردة أومتداخلة ومتشابكة كما أنها تستخدم من ضمن تشيكلات زخرفية سوأ كانت حيوانية أو نباتية أو هندسية أيضاً حيث تملأ داخل الدوائر بها وهذا التشكيل كان شائع الاستعمال منذ القرن السادس الميلادى فظهر في خامات متعددة ترجع للعصر البيزنطى.(١٨٢) وبهذه الهيئة الأخيرة ظهرت الدوائر المتداخلة المتشابكة التى ملئ داخلها بزخرفة النجوم الثمانية بشكل شريطى ممتد ليشغل به الفنان ممرى الطابق الثانى من سراى الحقانية.(١٨٣)

المثلث

قام الفنان برسم المثلث على جدران مقابره ومنازله منذ القدم. كما اتخذ من المثلث شكلاً هندسياً زخرفياً يملأ به مساحات الفراغ والمثلث أحد الأشكال الأولية في تكوين الدائرة ويعد من أقدم الرموز المسيحية للتعبير عن الثالوث المقدس(١٨٤) والمثلث المتجه رأسه إلى أعلى يمثل الأرض والمتجه رأسه إلى أسفل يمثل السماء.(١٨٥) كما عبر الفنان عن المناظر الطبيعية من هضاب ومنازل بأشكال هندسية مثلثة.(١٨٦) ويبدو المثلث المتجه رأسه إلى أعلى والذى يتوسطه دائرة بأركان القبة المركزية كما تبدو المثلثات المتشابكة التى زين بها الفنان باطن القبة أيضاً.(١٨٧)

زخرفة الجفوت

هى زخرفة ممتدة وبارزة عبارة عن شريطين متوازيين ومتشابكين على مسافات منتظمة بشكل ميمات منها البسيطة التى تشبه رأس حرف الميم ومنها المركبة التى تتكون من ميمه مستديرة يحيط بها ميمة أخرى ومنها الميمة المسدسة والمثمنة وترجع الأصول الأولى لهذه الزخرفة المعمارية إلى الفن العراقى القديم والحضارة الفرعونية كما ظهرت في الفن البيزنطى.(١٨٨)

---

(١٨١) إيمان أحمد عارف: الرسوم الهندسية وتوظيفها في التصوير الجدارى المعاصر، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ٢٠٠٠ م، ص٩٦.

(١٨٢) أمل مختار على: بعض مظاهر التأثيرات البيزنطية على الفنون الإسلامية في الثلاثة قرون الأولى من الهجرة، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار جامعة القاهرة ٢٠٠٢ م، ص٩٤.

(١٨٣) لوحة رقم (٥٨).

(١٨٤) إيمان أحمد عارف: المرجع السابق، ص١١١.

(١٨٥) عبد الناصر ياسين: الرمزية الدينية فى الزخرفة الاسلامية،مكتبة زهراء الشرق القاهرة ٢٠٠٦م ص١١١.

(١٨٦) إيمان أحمد عارف: نفس المرجع والصفحة.

(١٨٧) لوحة رقم (٣٥-٣٦ - ٤٨).

(١٨٨) محمد سيف النصر أبو الفتوح: مداخل العمائر المملوكية بالقاهرة الدينية والمدنية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٧٥ م، ص١١٩.

وتظهر زخرفة الجفوت ذو الميمة المستديرة والتى يحيط بها ميمة أخرى كإطار زخرفى دائرى حول رقبة القبة المركزية بسراى الحقانية.

الزخارف النباتية

تعتبر الزخارف النباتية أكثر الزخارف استخداماً وترجع فكرة اقتباس العناصر النباتية للزخارف إلى العصور الأشورية والكلدانية والفرعونية والهلينية. وتنوعت الزخارف النباتية من حيث الشكل والأسلوب فهى أما مماثلة لأصولها الطبيعية أو محورة عنها كما أنها أكثر الزخارف رمزية ولم تختلف أشكال الزخارف النباتية أو تتغير سوأ كانت على العمائر أو التحف إلا في دقة التنفيذ أو مطاوعة المادة الخام.[١٨٩]

ومن الوحدات النباتية المنوعة ظهر بسراى الحقانية:

أوراق العنب

يعتبر العنب "الكروم" من النباتات المقدسة في الحضارة المصرية القديمة فهو رمزاً للبعث حيث تم استخدامه في الفن المصرى القديم في أماكن ترتبط بالمعتقدات المتعلقة بالبعث ومن ذلك الزخرفة التى وجدت على البرميل الجنائزى للملك "خوفو" حيث رسم المتوفى أمام طاولة وضعت عليها سلة ملئت بالعنب في اعتقاد انهاثمرة لها علاقة ببعث أوزيريس.[١٩٠] كما اعتبرت الزخرفة بعناقيد العنب منفردة أو مع الأوراق من الموضوعات الزخرفية الرئيسية في الفن الإغريقى والرومانى حيث استخدمت على العمارة والأعمدة. كما ارتبطت بالجانب الدينى من خلال استخدامها على النصب الجنائزية في العصر الرومانى حيث كانت توضع فيها كمية الخمرالواجب أراقتها في قبر المتوفى وانتشر ذلك في معظم ديانات حوض البحر المتوسط.[١٩١]

وقد انتقل موضوع الزخرفة هذا إلى الديانة المسيحية التى اعتبرت العنب نبات إلهى كونه من غرس الرب "غرس الرب الكرم" وشبهت الكنيسة على أنها كرمه الرب وأصبح لها مدلول قربانى حيث يرد في التوراة في العهد القديم أن الكرم يرمز إلى شعب بنى إسرائيل أما النبيذ المستخرج من العنب يرمز له بدم المسيح.[١٩٢]

---

(١٨٩) صفيه طه محمود: الحداريات المصرية القديمة والاستفادة من بعض رموزها في الجداريات المصرية الحديثة، مخطوط رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ١٩٩٣ م، ص٦٥.

(١٩٠) فيليب سيرينج: الرموز في الفن والأديان والحياة، ترجمة عبد الهادى عباس، دمشق، دار مشق ١٩٩٢، ص٣١٥.

(١٩١) فيليب سيرينج: المرجع السابق، ص٣١٦.

(١٩٢) داود خليل: العنب والكروم في الفن القبطى، مجلة راكوتى أضواء على الدراسات القبطية، السنة السادسة، العدد الثالث، مايو ٢٠٠٩ م، ص٦.

وتبدو أوراق العنب الخماسية الأطراف بشكل أشرطه متقاطعة تزين بواطن القبتين المجاورتين للقبة المركزية.[١٩٣]

زهرة اللوتس

تعد زهرة اللوتس من أكثر العناصر الزخرفية النباتية ظهوراً واستعمالاً ويرجع استخدامها كعنصر زخرفى إلى العصور القديمة حيث لعبت دوراً بارزاً في الزخرفة المصرية القديمة. [١٩٤] حيث وجد منها ثلاث أنواع اللوتس الأبيض الذى تميز ببتلاته المستديرة الحافة واللوتس الأزرق والأحمر والتى تميزت نهاية بتلاته بكونها مدببة[١٩٥] وكان الآشوريون يرسمون كوكب الزهرة على شكل امرأة قابضة يديها على تلك الزهرة الجميلة رمزاً للحياة ولما انتشرت المسيحية في العالم وصارت الديانة الرسمية في القسطنطينة جعلت هذه الزهرة رمزاً للسيدة مريم[١٩٦] وتبدو زهرة اللوتس المدببة البتلات بشكل اكليل يتوسط فرنتون الواجهة الرئيسية والذى حمل داخله عبارة العدل أساس الملك. كما تظهر بنفس الهيئة في النوافذ الدائرية بالواجهة الشرقية وكأنها زهرة متفتحة ذات بتلات مدببة متشابكة.[١٩٧]

أوراق الاكانثس

اقنثا أو اقنثوس لفظة إغريقية أصلها اكانثوس Aeanthus ومعناه الشوك وهو اسم لنبات من الفصيلة الشوكية أو الأكانثيه سمى كذلك لأن أوراقه كثيراً ما تنتهى بشوك وهو ثلاثة أنواع الأول شائك أوراقه ناعمة والثانى هو النوع المصرى المنتهى بقرون تشبه قرون اللوبيا والثالث أوراقه عريضة شائكة.[١٩٨]

وأوراق الأكانثس من أهم ما يميز التاج الكورنثى الذى يتكون من زخارف على شكل أوراق الأكانثوس وعدد من الأشكال الحلزونية ويعتبر هذا الطراز من أكثر الطرز جاذبية وتأثيرات جمالية.[١٩٩]

ومن الملاحظ أن أوراق الأكانثس من أكثر الأوراق النباتية التى طرأ عليها تغيرات كبيرة اختلفت باختلاف مواطن وعصور استخداماتها فهناك الأوراق العريضة المنتشرة بكافة اتجاهات التاج وهو ما يميز التيجان اليونانية وهناك أوراق الأكانثس

---

(١٩٣) لوحة رقم (٥٩).

(١٩٤) زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامى، القاهرة ١٩٤٠ م، ص٢٧٣- ٢٧٤.

(١٩٥) جورج برونر وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، مراجعة سيد توفيق، ط٢، الهيئة العامة للكتاب، ص١١٣.

(١٩٦) جورد برونر وآخرون: نفس المرجع والصفحة.

(١٩٧) لوحة رقم (٤-١١).

(١٩٨) معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط٣، ١٩٨٥ م، ج٢، ص٧٩٠.

(١٩٩) شارلز جولى: المرجع السابق، ص٦٩.

المحاطة بالفواكه وباقات الورود وهذه ذات أصول نبطية[٢٠٠] وهناك أوراق الأكانثس ذات الحروف المسننة والمتشابكة والتى اتسمت بتمايل أطرافها واتساع المسافة بين صفوف الأوراق والتى ترمز جميعها إلى السماء والتى تعتبر من أهم الإضافات التى أضافها الفنان القبطى[٢٠١] وتظهر أوراق الأكانثس بسراى الحقانية بتيجان فصوص الواجهات الخارجية والتى تمثلت بهيئة صفين يتنصفهما زخرفتين حلزونيتين يتوسطهما زخرفة تشبه القلب يعلوها ورقة خماسية[٢٠٢].

زخارف رمزيـــــة

البيضة والسهم

وهى من الزخارف الهندسية التى تطورت عن الخطوط المستقيمة وتعتبر رءوس السهام أحد عناصر الزخرفة الهندسية التى ترجع إلى العصر الإغريقى والرومانى واستخدمها الفنان مع وحدات أخرى من حبات أما دائرية أو بيضاوية وفى هذه الحالة يطلق عليها زخرفة البيضة والسهم.[٢٠٣] وتمثل الزخرفة السابقة رمزاً للحياة والموت فالبيضة رمزاً للحياة والسهم هو رمز الموت وتبادلهما معاً يعنى تبادل الحياة والموت فكلاً منهما يعقب الآخر.[٢٠٤] وقد ظهرت زخرفة البيضة والسهم بسراى الحقانية بهيئة إطارات زخرفية زينت بها الأعمدة سواً كانت اسطوانية أو مربعة.

زخرفة الدروع

ترجع الأصول الأولى لزخرفة الدروع إلى الحضارة اليونانية فهى رمز لذلك الدرع الذى صنعه آله الحدادة هيفاستوس لتضعه ميدوسا على وجهها بعد ان قطعة برسيوس وأهدى رأسها إلى إثينا. كما كان يرمز الدرع إلى الآله زيوس وهويشق الرعد.[٢٠٥] وزخرفة الدروع من الزخارف التى استخدمت في زخرفة واجهات

---

(٢٠٠) عاطف محمد الشياب: شاهر ربابعة: المرجع السابق، ص٨٢- ٨٣.

(٢٠١) نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في الفترات الهلنستيه- المسيحية - الساسانيه، دار المعارف، ط٣، ١٩٩١ م، ص١٠٨.

(٢٠٢) لوحة رقم (١-٦-٩-١٢)

(٢٠٣) فريد شافعى: المرجع السابق، ج١، ص١١٣.

(٢٠٤) سامى رزق بشاى: تاريخ الزخرفة، دار الشروق ٢٠٠٥ م، ص٢٥٨.

(٢٠٥)عصام عادل مرسى الفرماوى: دراسة لبعض الزخارف المجردة والهندسية المنفذة على بعض فنون المسلمين وعمائرهم وأصولها الفنية، بحث بمجلة كلية الآداب، جامعة المنيا عدد يناير ٢٠٠٧، ص٢١٠.

القصور المتأثرة بطراز الباروك خلال القرن التاسع عشر الميلادى حيث ظهرت أروع صورها بقصر سعيد حليم.[٢٠٦]

وتبدو الدروع ذوات اللفائف والتى يحيط بها فرعين نباتيين ويتوسطها الهلال والنجمة الخماسية بكتفى كتلة المدخل العلوية بالواجهة الرئيسية. كما ظهرت الدروع المزينة بعقود نباتية والخالية من الزخارف بفصوص الطابقين الأرضى والثانى من سراى الحقانية.[٢٠٧] وظلت زخرفة الدروع مستعملة بل تعددت أشكالها وأساليبها الزخرفية بواجهات العمائر بمدينة القاهرة حتى أوائل القرن العشرين.[٢٠٨]

الهلال والنجمة الخماسية

يمثل الهلال رمزاً للسيادة عند الإغريق والرومان والبيزنطيين[٢٠٩] والنجوم أولى العلامات السماوية التى أعلنت عن ميلاد السيد المسيح وفى التوراة كان النجم من الألقاب المعطاة للسيد المسيح من قبل موسى. كما أنها لها دلالاتها الرمزية فهى تشير إلى السيدة العذراء حيث يعتبرونها ملكة في السماء متوجة باثنى عشر نجماً. كما ترمز النجمة إلى فكرة البعث حيث أنها تمثل العبور من النهار إلى الليل والعكس.[٢١٠]

وقد وصلتنا أشكال الأهلة والنجوم المتقابلة والمتجاورة على شتى أنواع الفنون التطبيقية والعمائر الإسلامية وكذلك الدراهم والفلوس والتى ترجع إلى مختلف العصور والأقطار الإسلامية وذلك استناداً إلى ورود ذكر النجوم والأهلة في كتاب الله تعالى وقوله عز وجل ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يَسْجُدُ لَهُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَمَن فِي الْأَرْضِ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ وَالنُّجُومُ﴾[٢١١] ﴿ يَسْأَلُونَكَ عَنِ الأهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ ﴾[٢١٢] ومدى ما تحدثه تلك الآيات وغيرها الكثير في نفوس المسلمين عامة والفنانين خاصة فتلك الآيات هى العامل الرئيسى في شيوع استخدام النجوم والأهلة في الفن الإسلامى.[٢١٣]

ومن الثابت تاريخياً أن العرب اتخذوا من الهلال شعاراً لهم أثناء حروبهم وذلك اقتداء برسول الله ﷺ الذى اتخذ في حروبه راية سوداء فيها هلال أبيض[٢١٤]

---

(٢٠٦) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص١٤٦- ١٤٧.
(٢٠٧) لوحة رقم (٤-٤٨-٥٦).
(٢٠٨) نهاد محمد صالح: المرجع السابق، ص٢٠٧- ٢٠٨.
(٢٠٩) عبد الرحمن زكى: الإعلام وشارات الملك في وادى النيل، دار المعارف، مصر ١٩٤٤ م، ص٣٣.
(٢١٠) كاظم جنابى: الزخارف الهندسية الإسلامية، مجلة سومر، ط١، م٣٤ المؤسسة العامة للآثار والتراث بغداد ١٩٧٨ م، ص١٤٥.
(٢١١) سورة الحج الآية رقم ١٨.
(٢١٢) سورة البقرة الآية رقم ١٨٩.
(٢١٣) عبد الناصر ياسين: المرجع السابق، ص٩٨.
(٢١٤) عبد الناصر ياسين: المرجع نفسة، ص١٠٣.

وكذا اتخذه العباسيون والسلاجقة أما العثمانيون فقد كان معروفاً عندهم منذ منشأ دولتهم كما أنهم يعتبرون أول من أضاف النجم مع الهلال في أعلامهم وشارتهم وأن اختلفت الروايات في تاريخ الإضافة وقد كان للنجم خمسة أطراف حتى أوائل القرن التاسع عشر ثم جعل لها ثمانية أطراف ثم تحولوا إلى النجم ذا الستة أطراف وظلت حتى عام ١٨٧٨م[٢١٥].

وعندما تولى محمد على حكم مصر عنى عناية كبيرة بأمر الإعلام لأنه اعتبرها رمزاً للنصر والعزة والحياة والإيمان بل اعتبرها أشرف أمانة يحملها مؤمن على الأرض فاتخذ شارات العلم العثمانى ولكن حلت النجمة الخماسية الأطراف محل النجمة ذات الستة أطراف كما أقر أن تكون من الحرير الأبيض أما أطرافها فمن القصب وعندما تولى الخديو إسماعيل ١٨٦٧م جعل العلم المصرى بثلاثة أهلة وثلاثة نجوم كل منها ذات خمسة أطراف وترمز الأهلة الثلاثة لمصر والنوبة السودان[٢١٦] وفى عام ١٨٨٢م ارتدت مصر ثانية الى العلم العثمانى المعروف و ظل منشورا بها حتى عام ١٩١٤م حيث صار علم الدولة المصرية والاسطول والسفن التجارية والمنشآت الحكومية احمر اللون يتوسطة هلال أبيض قبالتة نجم لة خمسة فروع.[٢١٧]

ويظهر الهلال والنجم ذو الخمسة اطراف بسراى الحقانية مجردين من وظيفتهما الزخرفية بل بدلالة رمزية فهما شعار الدولة ورمز العلم المصرى آنذاك والذى يتفق مع التاريخ المسجل أعلى المدخل الرئيسى للسراى والذى حرص الفنان على إبرازهما فنراهما يتوسطا لفافتى عمودى المدخل الرئيسى كما وضعا داخل اكليل بمنتصف السلم الرئيسى للحقانية وأيضاً توسطا لفافتى الفصوص بالطابق الأرضى ثم اضاف المعمارى اربع كتل معمارية تشبة الكرة الارضية وضعت فوق قاعدة مربعة وذلك فى الاركان الاربعة للسقف العلوى للسراى حتى يثبت العلم المصرى عليها.[٢١٨]

وشعار الدولة من الأمور التى ظهرت على بعض القصور المتأثرة بطراز عصر النهضة والباروك حيث نجد بعض الأمراء والباشوات قاموا بوضع شعارات الدولة على منشأتهم ويتضح ذلك بشكل واضح في قصر إسماعيل صديق المفتش بلاظ أوغلى حيث قام بوضع أعلى النافذة الوسطى بالواجهة الشمالية شكل سرة بيضاوية داخلها ثلاثة أهله بداخل كل منها ثلاثة نجوم كل منها ذات خمسة أطراف وهذا الشعار كان يرمز للعلم المصرى في ذلك الوقت[٢١٩].

([٢١٥]) عبد الرحمن ذكى: المرجع السابق، ص٣٥.
([٢١٦]) عبد الرحمن ذكى: العلم المصرى، القاهرة، ١٩٤٠ م، ص١٢.
([٢١٧]) عبد الرحمن ذكى :الاعلام و شارات الملك ، ص٤٣.
([٢١٨]) لوحة رقم (٢ – ٢١ – ٦٠).
([٢١٩]) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص١٤٥.

المحور الخامس: ملامح عمارة سراى الحقانية ومقارنتها بقصور وسرايات مدينـــة القاهرة في القرن التاسع عشر الميلادى

لم تكن مصر بعيدة عن التطور المعمارى والصناعى الذى حدث بأوربا مع نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر الميلاديين حيث كان الاحتكاك الحضارى مع الغرب الأوربى قد بدأ في شكل الحملة الفرنسية التى كسرت حاجز العزلة المفروضة على مصر من قبل الدولة العثمانية ثم ازداد هذا الاحتكاك مع توليه محمد على الذى عمل على تحديث البلاد باستلهامه التجارب الأوربية مما أدى إلى دخول الطرز والأساليب البنائية الأوربية إلى مصر في عهدة خاصة في ظل استخدام محمد علي وخلفائة كثيرمن الخبراء الأوربيين في العديد من الأنشطة والمجالات المختلفة(٢٢٠) ومن بينها استخدامهم لمهندسين أوربيين في مجالات البناء والتعمير حيث سيطر هؤلاء المعماريين الأوربيين على جميع المشروعات المعمارية التابعة للحكومة أو الهيئات أو الأفراد ومارس هؤلاء المعماريون العمارة كل بطابعه الخاص. كما كان للعوامل الثقافية المتمثلة في البعثات العلمية ونشاط حركة الترجمة من الحضارات الأوربية ووجود مدارس الجاليات الاجنبية لها أكبر الأثر في طبع عدد كبير من أفراد المجتمع بالطابع الأوربى وانبهارهم بحضارتهم فاتجهوا إلى نقل الطرز المعمارية الغربية بمنشآتهم(٢٢١). نضيف إلى ذلك استقرار أعداد كبيرة من الجاليات الأجنبية في مصر وبخاصة مدينة الإسكندرية حيث لجأت كل جاليه إلى البناء وفقاً لتقاليدها المعمارية المتبعة في بلادها فكانت الجالية اليونانية تبنى وفقاً للطراز الأغريقى المستحدث والإيطالية تقتبس من النظم الرومانية القديمة أو تقيم عمائرها على نمط العمائر في فيينا والفرنسيون يقيمون عمائرهم تبعاً للطراز الفرنسى المستحدث وبذلك صارت العمارة عبارة عن تفاصيل مأخوذة من الطرز الأوربية المختلفة يختارها المعمارى تبعاً لهواة بل صار مضمون الطراز نوعاً من الذوق الذى يختاره المنشئ لعمارته(٢٢٢) بل ندر وجود نموذج معمارى استخدم فيه طراز معمارى واحد بل استخدمت عدة طرز بنسب مختلفة مع عدم وجود اختلافات جوهرية في التصميمات الداخلية بين الطرز بعضها البعض لهذا يلجأ الباحثون إلى تحديد الطراز العام للمبنى تبعاً للطراز الغالب على عمارته وطراز واجهته الخارجية.(٢٢٣)

وتعد عمارة سراى الحقانية نموذجاً لعمائر طراز النهضة الإيطالية المستحدثة وهو أحد الطرز التى تمثل طراز النهضة المستحدثة ذلك الطراز الذى ظهر باوربا خلال القرن التاسع عشر الميلادى و سمى بهذا الاسم تميزا لة عن طراز النهضة

(٢٢٠) عصام الدين عبد الرؤوف: المرجع السابق، ص١٧.
(٢٢١) محمد محمود عويضة: تطور الفكر المعمارى في القرن العشرين، بيروت ١٩٨٤ م، ص٢٦.
(٢٢٢) مختار الكسبانى: المرجع السابق، ص٢١٧.
(٢٢٣) عصام الدين عبد الرؤوف: المرجع السابق، ص٦٧.

المبكرة الذى ظهر بايطاليا حيث مال الايطاليون الى الكلاسيكية القديمة والتى تعتبرنواة لهذا الفن المستحدث وقد استخدم هذا الطراز في مصر من منطلق التشبه بالعمارة المنتشرة في أوربا في ذلك الوقت عن طريق المعماريين الأوربيين بها والذين استخدموه بصورة متداخلة مع الطرز الأخرى بالإضافة إلى تأثره بالتقاليد المحلية لكل بلد والتى اندمجت بطبيعة الحال مع تقاليد النهضة المبكرة لهذه البلاد.[٢٢٤]

وتبدو ملامح طراز النهضة الإيطالية المستحدثة بواجهات سراى الحقانية وتخطيطها الداخلى بالإضافة إلى طرز أخرى وهو ما حملته ملامح طرز النهضة المستحدثة بقصور وسرايات مدينة القاهرة باختلاف أصولها وإقطارها والتى تجسدت فيما يلى:

١- مراعاة التماثل والسمترية بين قسمى الواجهات الثلاث بسراى الحقانية "الجنوبية – الشمالية – الشرقية" وهى أحدى ملامح النهضة القديمة والكلاسيكية الجديدة[٢٢٥] والتى انتقلت بدورها إلى النهضة المستحدثة والتى تجسدت بواجهة قصر الأمير طوسون الشرقية والغربية والذى يمثل نموذجاً لطراز النهضة البريطانية المستحدثة[٢٢٦] وواجهات قصر توحيده هانم ١٢٩١هـ– ١٨٧٤م والتابع لنفس الطراز

([٢٢٤]) يعتبر الكثيرون أن طراز النهضة المستحدثة أكثر الطرز المعمارية تطبيقاً بعمائر مدينة الإسكندرية خلال القرن التاسع عشر الميلادى سواً في العمارة السكنية أو المبانى العامة التى أضافتها نهضة المجتمع في تلك الفترة نظراً لمرونته وإمكانية تكييفه ليلائم تصميم هذه النوعية من المبانى وتحقيق أغراضها بالإضافة إلى ملاءمته لطبيعة احتياجات الجاليات الأجنبية بالمدينة.

١-عصام الدين عبد الرؤوف: المرجع السابق، ص٧٤.

٢-واسيلى حبيب و اخرون :الزخرفة التاريخية القاهرة، ، ، ١٩٥٠ص١٦٤

([٢٢٥]) تطلق كلمة الكلاسيكية الجديدة لكل ما فيه إحياء للفن الإغريقى والرومانى وهو أسلوب استحدث في القرن الثامن عشر الميلادى كرد فعل لمبالغات الباروك و الروكوكو وكان الغرض من هذا هو الرجوع لبساطة العمارة الكلاسيكية وتطبيق قواعدها وعناصر المعمارية المعروفة كالنظم الرومانية الست "الدوريك – الإغريقى – الأيونى – الكورنيثان– التسكانى – والدوريك الرومانى – الكمبوسيت" حيث ترك المعماريون تعاليم بلادهم ورجعوا للمبانى القديمة ينقلون عنها كيف شاءوا حيث كانت هذه الفترة هى فترة بحث وتجديد واختراعات لهذا فكر البعض في دراسات الماضى وبدأت الرحلات الكبرى لإيطاليا للاستفادة من الآراء المعمارية لمعمارى عصر النهضة القديم بينما= =ذهب البعض للبحث عن الجذور في المعمار الإغريقى القديم كأسلوب للتجديد بالإضافة إلى طرز أخرى لحضارات قديمة كالفرعونية والآشورية والهندية ويمكن تحديد فترة ما يسمى بالحركة الكلاسيكية١٧٥٠ – ١٨٥٠م.

١- عرفان سامى: نظريات العمارة، القاهرة، دار نافع للنشر، بدون تاريخ، ص١٣.

٢- جون سمر جون: اللغة الكلاسيكية لفن العمارة، ترجمة سامى محمد، مطبعة الأديب بغداد ١٩٩٦ م، ص٧٨.

([٢٢٦]) إبراهيم إبراهيم عامر: المرجع السابق، ص٥٧٧.

وقسمى الواجهه الغربية لقصر عابدين ١٢٨٠هـ- ١٨٦٣م التابع لطراز النهضة الفرنسية المستحدثة[٢٢٧].

٢- استخدام النوافذ التى تميزت بكثرتها في الواجهات أفقياً ورأسياً مع مراعاة التماثل والسمترية في أوضاعها[٢٢٨] وهو ما نراه بنوافذ المستويات الأربع بالواجهات الخارجية بسراى الحقانية حيث التزم المعمارى بهذه الخاصية بعيداً عن الوظيفة. وهذه السمة ظهرت بنوافذ قصور مدينة القاهرة ليست المتأثرة بطراز عصر النهضة فقط ولكن معظم القصور التى شيدت خلال القرن التاسع عشر الميلادى باختلاف طرزها[٢٢٩].

٣- زخرفة أعتاب النوافذ بإطارات بارزة[٢٣٠] والتى تمثلت في نوافذ المستويات الأربع بالواجهات الخارجية بسراى الحقانية والتى وصلت إلى ثلاث إطارات بارزة متداخلة وأن كنا نرى أن هذه الإطارات لها غرضها الإنشائى أيضاً نظراً لأن المعمارى استوعب النافذة بأكملها داخل سمك الجدران فكان لابد له أن يقلل من هذا السمك باستخدام هذه الإطارات المتداخلة تباعاً حتى توضع النافذة في منطقة وسطى من الجدران بدليل أنه استخدم الأعتاب المقوسة داخلياً والتى سمحت بوجود جلسة يطل منها الناظر إلى الخارج.

٤- إعادة استخدام طرز الأعمدة الكلاسيكية اليونانية – الرومانية بأنواعها المختلفة الدورى – الأيوني – الكورنثى المركب بواجهات المبانى والتى نادراً ما تستخدم كعناصرانشائية [٢٣١] وتبدو ملامح الطراز الأيونى في عمودى المدخل الرئيسى بسراى الحقانية والتى استخدمتا لحمل كتلة المدخل العلوية فهى عناصر إنشائية بالإضافة إلى الجانب الزخرفى والجمالى ونلاحظ أن طرز الأعمدة القديمة قد استخدم أيضاً في قصور الأمراء والباشوات التى تأثرت في مدينة القاهرة بطراز النهضة المستحدثة والباروك فقد كان كل من الطرازين الأيونى والكورنثى من اكثرالطرزانتشارا في قصور الأمراء والباشوات أما الطراز الدورى والمركب والتوسكانى فكانوا أقل الطرز انتشاراً.[٢٣٢]

([٢٢٧]) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص٦١- ٦٣.

([٢٢٨]) عبد المجيد العجاتى- رياض جندى ملطى: تاريخ الفن الجميل منذ عصر النهضة إلى الوقت الحاضر، القاهرة ١٩٢٩ م، ص٢٨.

([٢٢٩]) عبد المنصف سالم نجم: المرجع نفسة، ص٨٩.

([٢٣٠]) عبد الحميد العجاتى- رياض جندى ملطى: نفس المرجع والصفحة.

([٢٣١]) على محمد عبد الله الصاوى: المرجع السابق، ص١٢٣.

([٢٣٢]) عبد المنصف سالم نجم: المرجع نفسة، ص٩٤.

٥- كثرة استخدام الفصوص البارزة عن سمت الجدار سوأ كانت بسيطة "خالية من الخشخانات"أو مخططة "مزخرفة بخشخانات"مع ابتكار أوضاع جديدة لها[٢٣٣] وهو ما نراه بسراى الحقانية حيث كان لهذا العنصركثرة الاستخدام وأن جاءت جميعها بسيطة حاملة ملامح الكلاسيكية الجديدة سوأ في تيجانها الكورنثية وزخرفة البيضة والسهم وكذلك زخرفة الدروع مع التعدد في الأوضاع المختلفة التى اتخذتها.[٢٣٤]
وهو ما نشاهده بقصور أمراء وباشوات مدينة القاهرة خلال القرن التاسع عشر فبالإضافة إلى الشكل التقليدى لتواجد الفصوص خلف الأعمدة بقصر الأمير طوسون وجدت الفصوص المدمجة في أركان الجدران بقصر إسماعيل صديق المفتش وقصر سعيد حليم وقصر الزعفران.[٢٣٥]
٦- استخدام الكرانيش التى تعلو كل طابق وأعلى قمة هذه الكرانيش كان يوجد درابزين عليه برامق من اختراع عصر النهضة[٢٣٦] وهو ما نشاهده بالكورنيش الفاصل بين كل مستويين من مستويات النوافذ الأربع بالواجهات الخارجية بسراى الحقانية. كما تعتبرالكرانيش التى تستند عليها الأسقف المسطحة بقاعات وغرف سراى الحقانية من أبرز تأثيرات طراز النهضة الإيطالية والتى ظهرت بقصور أمراء وباشوات مدينة القاهرة في القرن التاسع عشر الميلادى حيث نلاحظ أن الكورنيش بسقف حجرات قصر الأمير طوسون يتكون من عدة مستويات تبرز بعضها عن بعض ومن أروع الأسقف التى تأثرت بطراز عصر النهضة الإيطالية أيضاً هو قصر سعيد حليم حيث يرتكز السقف على كورنيش عريض مكون من أفاريز متتابعة مزخرفة بوحدات النواية الأسنان[٢٣٧] وهو ما نشاهده بكورنيش مؤخرة الواجهات الخارجية وكورنيش سقف القاعة الثالثة من الطابق الثانى بسراى الحقانية.
٧- الجمع ما بين الأحجار والطوب الأحمر والميدات الخشبية كإحدى الطرق الإنشائية التى تميز بها طراز عصر النهضة في بناء الحوائط[٢٣٨] وهو ما نشاهده بجدران سراى الحقانية. كما يعتبر قصر الأمير إسماعيل صديق المفتش من أروع الأمثلة التى ظهرت بها هذه الطريقة الإنشائية حيث بنيت جدران القصر بالطوب الأحمر والأحجار والميدات الخشبية.[٢٣٩]

---

(٢٣٣) عبد الحميد العجانى – رياض جندى ملطى: المرجع نفسة، ص٢٨.
(٢٣٤) انظر ص من البحث.
(٢٣٥) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص٩٥- ٩٦.
(٢٣٦) عبد الحميد العجاتى- رياض جندى ملطى: المرجع السابق، ص٣٢.
(٢٣٧) عبد المنصف سالم نجم: المرجع نفسة، ص١٠٧.
(٢٣٨) عصام الدين عبد الرؤوف: المرجع السابق، ص٧٤.
(٢٣٩) عبد المنصف سالم نجم: المرجع نفسه، ص١٠٢.

ويجمع الباحثون أن معظم العمائر التى أقيمت خلال القرن التاسع عشر الميلادى بمصر يغلب عليها صفة النقل والاقتباس حيث يحتوى المبنى على الكثير من العناصر المعمارية والفنية والتى تنتمى لأكثر من طراز كذلك الحال لسراى الحقانية بمدينة الإسكندرية فبالإضافة إلى الطراز الإيطالى المستحدث وهو الطراز الذى له الغلبة في عمارة الحقانية سوأ في الواجهات أو التخطيط الداخلى فقد ضمت عمارتها عناصر معمارية وفنية تنتمى إلى طرز أخرى نذكر منها طراز الباروك الذى يعد من أكثر الطرز الأوربية تطبيقاً بعمائر مصر في القرن التاسع عشر الميلادى نظراً لملاءمته لاتجاهات وافكار الطبقة الأرستقراطية في تلك الفترة والتى كانت تسعى إلى إظهار العظمة والأبهة وهذا الطراز يمثل أحد الطرز التى تفرعت من طراز عصر النهضة بإيطاليا حيث يمثل المعالم المعمارية الغربية التى أدخلت في فترة اضمحلال طراز النهضة نتيجة تشدد أساتذة الفن المعمارى في إتباع النسب الرومانية في التصميم المعمارى.[٢٤٠]

وتبدو ملامح طراز الباروك بسراى الحقانية فى العناصر التالية :

١- استخدام السلالم المزدوجة ووضعها في مناطق واضحة ومهمة من المبنى وتتميز السلالم في هذا الطراز بثرائها الزخرفى[٢٤١] حيث يعدالسلم الرئيسى بسراى الحقانية أهم ملمح معمارى بها والذى نصل إليه عبر ثلاث صالات مفتوحة فاتيحت له سهولة الحركة مع استخدام المعمارى للنوافذ الزجاجية الملونة أعلى جدران السلم فأعطاه القدر الكافى من الإضاءة والتهوية والمنظر الجمالى الرائع.

وهو يماثل سلم قصر عابدين ١٢٨٠هـ - ١٨٦٣م والذى يمثل طراز النهضة الفرنسية المستحدثة كما يتصدر الجهة الجنوبية من بهو الاستقبال لقصر فايقة هانم بنت الخديو إسماعيل ١٢٨٩هـ- ١٨٧٢م سلم ضخم ذو فرعين والتابع لنفس الطراز الفنى[٢٤٢] كذلك نشاهد السلم الكبير الضخم والذى يعد أهم عنصر معمارى ببهو قصر

---

(٢٤٠) الباروك تعنى الشيء المحور عن أصلة وأصل الكلمة مشتق من كلمة باروكو البرتغالية Barrca والتى أطلقت على أسلوب فنى ساد العمارة الكاثوليكية فى البرتغال وأسبانيا وإيطاليا وبعض بلدان أوربا منذ بداية القرن السابع عشر الميلادى والمعنى اللغوى لكلمة الباروك تعنى اللؤلؤة غير المهذبة أو ذات الشكل غير المألوف تم تغير مدلولها فأصبحت تطلق على هذا الطراز الفنى الجديد الذى شذ فى عناصره الزخرفية عما كان مألوفاً فى عصر النهضة الأوربية بشكل عام.
محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧ م، ص٥٥.
ثروت عكاشة: فنون عصر النهضة، موسوعة تاريخ الفن العين ترى والأذن تسمع، دار السويدى للنشر، ١٩٩٨ م، ج٩، ص١٨.
مختار الكسبانى: المرجع السابق، ص٢٥٧- ٢٥٩.

(٢٤١) صالح لمعى: نظرة على العمارة الأوربية، بيروت ١٩٧٩ م، ص١٤٥.

(٢٤٢) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص٦٣- ٦٤.

الزعفران وقصر سعيد حليم وكلا القصرين يمثلا المرحلة الأخيرة من طراز عصر النهضة المستحدثة وطراز الباروك.[٢٤٣]

٢- كسوة الحوائط الداخلية بالأخشاب واستخدام أرضيات الباركيه

تعتبر كسوة الجدران بالخشب وافتراش أرضيات العمائر بالباركيه من أهم ما يميز طراز الباروك[٢٤٤] وقد وجدنا الطريقيتن بالقاعات الثمان الرئيسية بالطابقين الأرضى والثانى من سراى الحقانية وأن اقتصرت تغطية الجدران بالقاعات المذكورة لمسافة ١,٨٥م من ارتفاع الجدران بينما استخدمت ألواح الباركيه لافتراش أرضياتها وقد وجدت الطريقتين بقصر سعيد حليم حيث كسيت جدران الحجرة الجنوبية الغربية من القصر بأخشاب رأسية وأفقية وهى تشبه في إخراجها الفنى جدران قاعات سراى الحقانية باستثناء ارتفاعها الذى امتد حتى السقف كذلك كونها تخلو من العناصر الزخرفية كالفيونكات وغيرها كذلك نشاهد ملامح طراز الباروك بجدران القاعة الشامية لقصر الأمير محمد على بالمنيل.[٢٤٥]

أما الطريقة الثانية فقد وجدت بقصر الزعفران حيث فرشت أرضياته بخشب الباركيه بنظام السبعات والثمانينات وكذلك الحال لبعض أرضيات قصر سعيد حليم وقصر السكاكينى المنفذ على طراز الباروك الصريح والتى تعددت أرضياته ما بين السبعات والثمانينات ونظام الترابيع.[٢٤٦]

٣- امتاز طراز الباروك بتأكيد الفراغ المركزى بقبة كما امتاز طراز الروكوكو الأوربى[٢٤٧]باستخدام الأقبية المتسعة[٢٤٨]ويعتبر طراز الروكوكو امتداداً لطراز الباروك فليس من السهل الفصل ما بين الطرازين وهو ما ظهر بسراى الحقانية حيث اعتمد التصميم الداخلى للسراى على الجمع ما بين التخطيط المتعدد الأفنية وهو أهم ما يميز طراز النهضة المستحدثة والذى يعتمد على الدهاليز والممرات التى تكتنف جوانب المنشأة

---

(٢٤٣) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص١٢٣.

(٢٤٤) صالح لمعى: المرجع السابق، ص١٤٩.

(٢٤٥) نادر محمود عبد الدايم: المرجع السابق ،ص ١١٣٤.

(٢٤٦) عبد المنصف سالم نجم : الرجع نفسة،ص١٣٠-١٣٤.

(٢٤٧)أخذت كلمة روكوكو من كلمة Rocail وهى تعنى الأشكال المحارية أو الصدفية حيث كانت هذه الأشكال هى المفضلة فى ذلك الطراز وازدهر هذا الطراز وتطور فى فرنسا فى أوائل القرن الثامن عشر الميلادى وانتقل منها إلى بقية الدول الأوربية حيث ظل مستخدماً حتى نهاية القرن الثامن عشر ثم حدثت عملية إحياء لهذا الطراز كغيرة من الطرز الأخرى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى ويمتاز هذا الطراز بميله إلى الخطوط المنكسرة سوأ فى تخطيط المبانى أو فى واجهاتها مع الاهتمام بالزخارف الداخلية وابراز ثرائها الزخرفى.

محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٥٨.

عبد الحميد العجانى: المرجع السابق، ص٤٩- ٥٠.

(٢٤٨) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص٢٢٥.

وتمتد من الشمال إلى الجنوب وتفتح عليها مداخل الغرف بينما تفتح نوافذها على الواجهات الخارجية. بينما يتوسط المبنى فراغ مركزى مكون من ثلاث مربعات سفلية"الصالة الرئيسية"لثلاث قباب هم القبة المركزية والتى تتوسط المبنى والتى ترتكز على عقود مفتوحة تمثل بدايات لقبتين قليلا العمق والارتفاع عن القبة المركزية.

أما التخطيط متعدد الأفنية فقد ظهر بقصر عابدين وقصر إسماعيل صديق المفتش بمدينة القاهرة ويعتبره البعض من التأثيرات القديمة التى ظهرت قبل عصر النهضة بمئات السنين ولكنة نضج وتبلور خلال عصر النهضة ومن أروع الأمثلة لاستخدام الأفنية المتعددة في قصور عصر النهضة هو قصر Plitra-Messmi والذى يرجع إلى طراز النهضة الإيطالية ويقع بمدينة روما ويتميز بتعدد أفنيته كما أنها ليست على محور واحد(٢٤٩).

أما نظام التغطية بقبة مركزية وسطى يحيط بها انصاف القباب هذا بالإضافة إلى أربعة قباب صغيرة بالأركان فقد ظهر بمساجد القاهرة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادى حيث يعد جامع محمد على نموذجاً فريداً لهذا الطراز(٢٥٠).

كما ظهر بالقاعة المتعامدة "حجرة الفسقية" بكشك المناسترلى حيث أن القبة المركزية ترتكز على عقود مفتوحة هذه العقود تمثل بدايات لأنصاف قباب قليلة العمق والاتساع والانخفاض عن القبة المركزية(٢٥١) مما يؤكد تأثر العمارة العثمانية بالعمارة البيزنطية التى تميزت باستخدام القباب وأنصافها حيث صار هذا التخطيط أكثر نضجا وانتشاراً بعد الفتح العثمانى للقسطنطية.(٢٥٢)

كذلك ظهر بسراى الحقانية ملامح من الطراز القوطى ذلك الطراز الذى يمثل ذروة فترة العصور الوسطى في أوربا الغربية وهو أسلوب انبثق من التكوينات الرومانسيكية والبيزنطية. حيث استخدم مصطلح قوطى كمرادف لكلمة المخرب أو الهمجى في البداية باعتباره أحد تعبيرات النقد والازدراء بالرغم من الشعبية الكبيرة لهذا الطراز وسرعة انتشاره(٢٥٣) وقد جمع الطراز القوطى ما بين الإبهار الإنشائى والزخرفى حيث اعتبره المعماريين ممثلاً للصدق والأصالة والإنشائية حيث اتجه المعماريون بعد عام ١٨٠٠م إلى هذا الطراز وخاصة معمارى إنجلترا وفرنسا

(٢٤٩) عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ص٧٢- ٧٣.
(٢٥٠) محمد حمزة إسماعيل الحداد: موسوعة العمارة الإسلامية في مصر من الفتح العثمانى حتى عهد محمد على، مكتبة زهراء الشرق ١٩٩٨ م، ص٩٧- ٩٨.
(٢٥١) عبد المنصف سالم نجم: المرجع نفسة، ص٢٢٥- ٢٣١.
(٢٥٢)أوقطاى أصلان آبا: فنون الترك وعمائرهم،ترجمة أحمد عيسى،استانبول،١٩٨٧م،ط١، ص١٥٧.
(٢٥٣) ايزنست بوردين: عناصر التصميم المعمارى، القاهرة ١٩٩٩ م، ص١٣.

وألمانيا[٢٥٤] ثم تمت عمليه إحياء لهذا الطراز مرة أخرى وانتشر انتشاراً كبيراً في النصف الثانى من القرن التاسع عشر بمختلف بلدان أوربا[٢٥٥].

ومن أهم ما يميز الطراز القوطى هو التقليل التدريجى للحوائط المصمتة وصولاً إلى نظام غنى من الفتحات وذلك بزيادة النوافذ واتساعها[٢٥٦] وهو ما نشاهده بالنوافذ الداخلية لسراى الحقانية والتى امتدت لتشغل إحدى جوانب هذه الغرف باختلاف مطلاتها. كذلك يبدو ملامح الطراز القوطى بسراى الحقانية في أعمال الزجاج الملون والمعشق بالنوافذ المطلة على الصالتين الرئيسيتين بالطابقين الأرضى والثانى والتى اتسمتا بكبر الحجم والاستطالة. كما استخدمت أعمال الزجاج لتغشية الجدران الداخلية لكتلة المدخل العلوية بالواجهة الخلفية لسراى الحقانية "الواجهة الشمالية" بالإضافة إلى باطن القبة المركزية التى تتوسط المبنى. وأخيراً تبدو ملامح الطراز القوطى في الإخراج الفنى للمشغولات المعدنية بسراى الحقانية باختلاف أوضاعها ووظائفها.

---

(٢٥٤) نعمت إسماعيل علام: فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ٢٠٠١ م، ص٢٣- ٢٧.

(٢٥٥) عبد الرحيم سالم: المرجع السابق، ص٤١.

(٢٥٦) انظر ص من البحث.

النتائج والتوصيات:

١- تمثل سراى الحقانية نموذج فريد للابنية ذات المنفعة العامة والتى تنشر لأول مرة بالرغم من كونها تحمل كلمة السراى بمفهومه المعروف كمكان للإقامة والمعيشة.

٢- تمثل سراى الحقانية حلقة هامة من حلقات تطور القضاء المصرى فهى صفحة مقرءوة لما يعرف باسم القضاء المختلط.

٣- يرجع تاريخ إنشاء الحقانية إلى الخديو إسماعيل فهو الذى أمر بإنشائه بالرغم من التاريخ المسجل أعلى المدخل الرئيسى والذى يمثل تاريخ استكمال المبنى في عهد الخديو توفيق.

٤- تميزت سراى الحقانية بالتماثل في واجهاتها الخارجية فالواجهات الثلاث الجنوبية – الشمالية – الشرقية متماثلة في وجود وتوسط كتلة المدخل الرئيسى مع تماثل جزئى الواجهة بينما تماثلت الواجهة الغربية في الإخراج المعمارى والفنى لنوافذ المستويات الأربع مع الواجهات الثلاث. ويبدو التماثل أيضاً في تطابق وتشابه كل طابقين من الطوابق الأربع المكونة للمبنى في التخطيط المعمارى والمكونات الداخلية.

٥- جاء تخطيط سراى الحقانية مرتبطاً بالوظيفية التى حددت للمبنى والتى جمعت ما بين طراز النهضة المتمثل في الأجنحة التى شغلت واجهات المبنى وطراز الباروك المتمثل في المنطقة الوسطى التى وفرتها القبة المركزية التى تتوسط المبنى.

٦- تعتبر سراى الحقانية إحدى النماذج المعمارية التى استخدمت بها الكمرات الحديدية والميدات الخشبية وقوالب الطوب المقوسة وهى تمثل المرحلة النهائية في المواد الإنشائية للأسقف قبل ظهور الخرسانة المسلحة.

٧- استخدم المعمارى النوافذ الزجاجية الملونة والمعشقة بالرصاص بسراى الحقانية لغرض وظيفى وجمالى فهى إحدى وسائل الإضاءة والتهوية بداخل المبنى بالإضافة إلى ما تضيفه من منظر جمالى على الجدران.

٨- خضعت النوافذ والفتحات بسراى الحقانية في تنفيذها لعدة طرز فنية بعيداً عن الوظيفية وخاصة بالواجهات الخارجية بينما تميزت النوافذ والفتحات بالداخل باتساعها وعدم تناسبها مع المسطحات المغلقة حيث امتدت النوافذ بالقاعات الرئيسية للمبنى بامتداد إحدى جدرانها وكذلك غرف الأجنحة الأربعة.

٩- تنوعت العناصر الزخرفية بسراى الحقانية بالرغم من كونها منشأة ذات منفعة عامة فجمعت ما بين العناصر المعمارية كوحدات فنية تابعة لطرز فنية وافدة إلى العمارة المصرية خلال القرن التاسع عشر ووحدات هندسية ونباتية موروثة وتم احياؤها ووحدات رمزية تجريدية .

١٠- جمعت سراى الحقانية ما بين مجموعة من الطرز الفنية والمعمارية بالرغم من كونها صممت بأيدى إيطالية بل نسبت هندستها الى ثلاث من المهندسين الايطاليين.

١١- حملت سراى الحقانية الكثير من العناصر المعمارية والفنية التى ظهرت بسرايات وقصور القاهرة خلال القرن التاسع عشر بالرغم من كونها منشأة ذات منفعة عامة.

١٢- نوصى بتحويل سراى الحقانية إلى متحف خاص بالقضاء المصرى حيث تحتوى السراى على مكتبة تضم العديد من الكتب التى تسجل تاريخ القضاء المصرى بعضها باللغة العربية والأغلبية باللغة الفرنسية. كما تحتوى جدران السراى على الكثير من التصاوير الخاصة بقضاة المحاكم المصرية باختلاف جنسياتهم.

١٣- نوصى بسرعة انقاذ المبنى من أضرار المياه الجوفية وأيدى الإهمال التى أصابته من جراء قاطنية وعدم تعرضه لأى أعمال ترميم منذ إنشائه بالرغم من أهميته الأثرية.

من الدراسة المقارنة لملامح عمارة سراى الحقانية وقصور وسرايات مدينة القاهرة نستنتج ما يلى:

أ - أن قصور وسرايات مدينتى القاهرة والإسكندرية ضمت الكثير من الطرز الأوربية الوافدة.

ب - ندر وجود مثال لقصر أو سراى يمكن نسبته إلى طراز بعينه.

ج - أن الملامح العامة للطرز المعمارية الأوربية التى ظهرت خلال القرن التاسع عشر الميلادى بها الكثير من العناصر المشتركة.

د - أن معمارى القرن التاسع عشر الميلادى أهمل نظرية الوظيفية سوأ للمنشأة أو العنصر المعمارى وصار ملتزماً بالسمترية والتماثل أكثر من أى شئ.

هـ- أن الطرز الأوربية التى ظهرت خلال القرن التاسع عشر الميلادى طبقت على كافة العمائر باختلاف وظائفها ولم ترتبط بالقصور والسرايات كأماكن معيشة للأمراء والباشوات.

و- أن طراز عصر النهضة المستحدثة باختلاف أقطاره أكثر الطرز تطبيقاً على قصور وسرايات مدينتى القاهرة والإسكندرية نظراً لملاءمته وتكييفه مع كافة الطرز الأخرى.

ز- أن القباب والأقبية كانت من أكثر العناصر المعمارية استخداماً في هذه الطرز الأوربية باختلاف مسمياتها نظراً لملاءمتها لتحقيق الغرض الوظيفى سوأ في إحداث فراغ مركزى يغطى صالات متسعة اتسمت بها هذه الطرز أو لتغطية ممرات وأجنحة كانت الأقبية أكثر العناصر ملاءمة لتغطيتها.

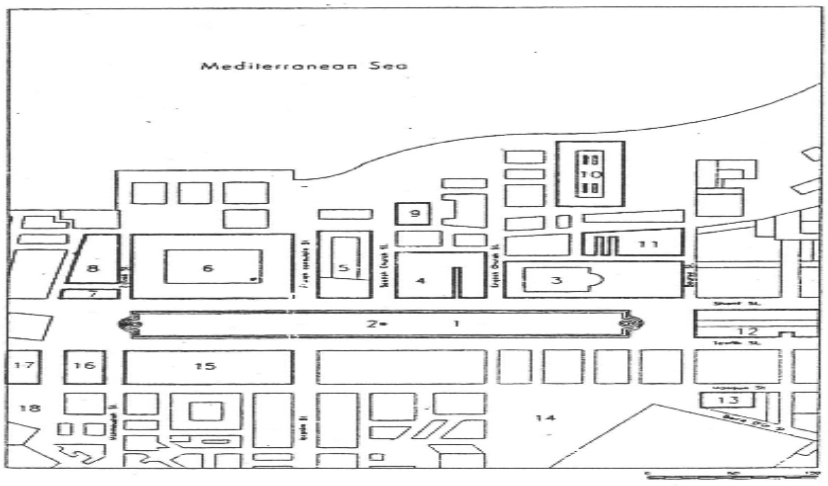
ح- أن عنصر السلم الضخم الذى يحتل أوضح وأبرز مكان بالمبنى من أهم العناصر المعمارية التى استخدمتها كافة الطرز الأوربية بقصور وسرايات مدينتى القاهرة والإسكندرية.

ط- أن المواد الإنشائية بقصور وسرايات مدينتى القاهرة والإسكندرية كانت مسايرة لهذه النهضة الصناعية التى شهدتها أوربا خلال القرن التاسع عشر والتى حاول محمد على وخلفائه مسايرتها.

ك- أن المواد الإنشائية لم تعد ترتبط بتوافر المادة الخام مع تقدم وسائل النقل والاتصال التى شهدها القرن التاسع عشر.

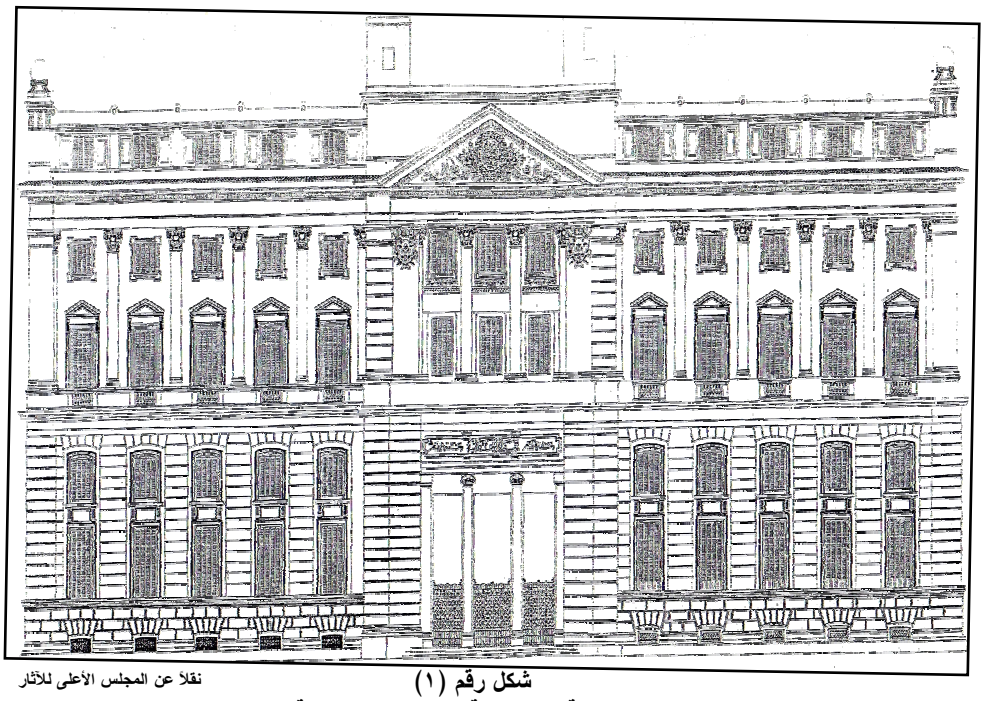
والله ولى التوفيق،،

خريطة رقم (١)
موقع سراى الحقانية بحى المنشية بالإسكندريـــة



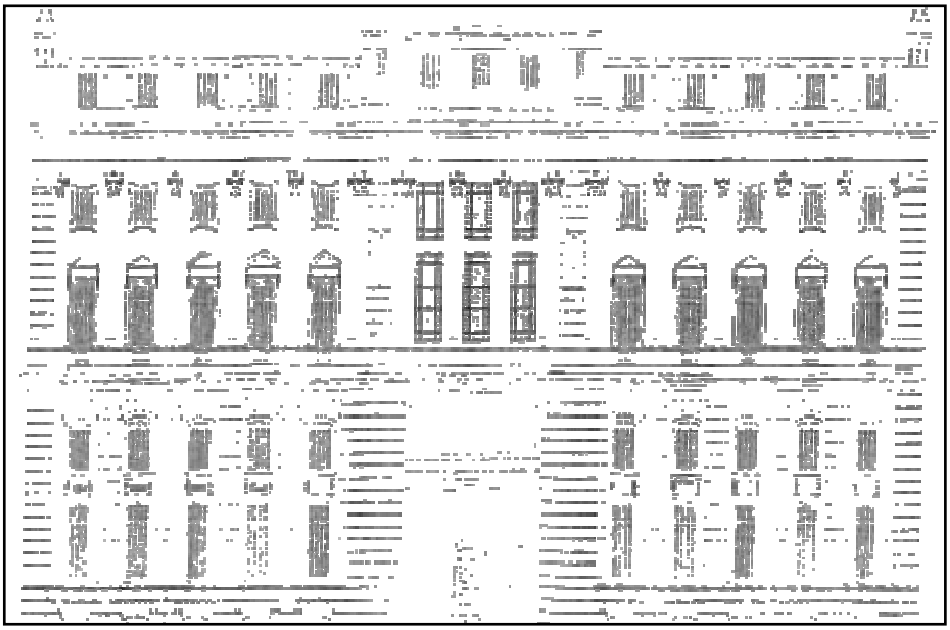
خريطة رقم (٢)
منطقة وميدان المنشية وأهم معالمه المعمارية بالإسكندرية

١ – ميدان محمد على "ميدان الحرية".
٢ – تمثال محمد على.
٣ – كنيسة سان مارك.
٤ – وكالة ابرا.
٥ – القنصلية الفرنسية.
٦ – وكالة نيوفـــى.
٧ – قصر الكونت زيزينيا "القنصلة البلجيكية".
٨ – المحاكم المختلطة.
٩ – الكنيسة الإسكتلانديه.
١٠ – سوق تجارى.
١١ – البورصة القديمة لتداول الأوراق المالية.
١٢ – قصر توسيجه.
١٣ – فندق ابات.
١٤ – ميدان سانت كاترين.
١٥ – فندق أوربا.
١٦ – وكالة دانستازى.
١٧ – وكالة جـــبره.
١٨ – ميدان الشيخ إبراهيم.



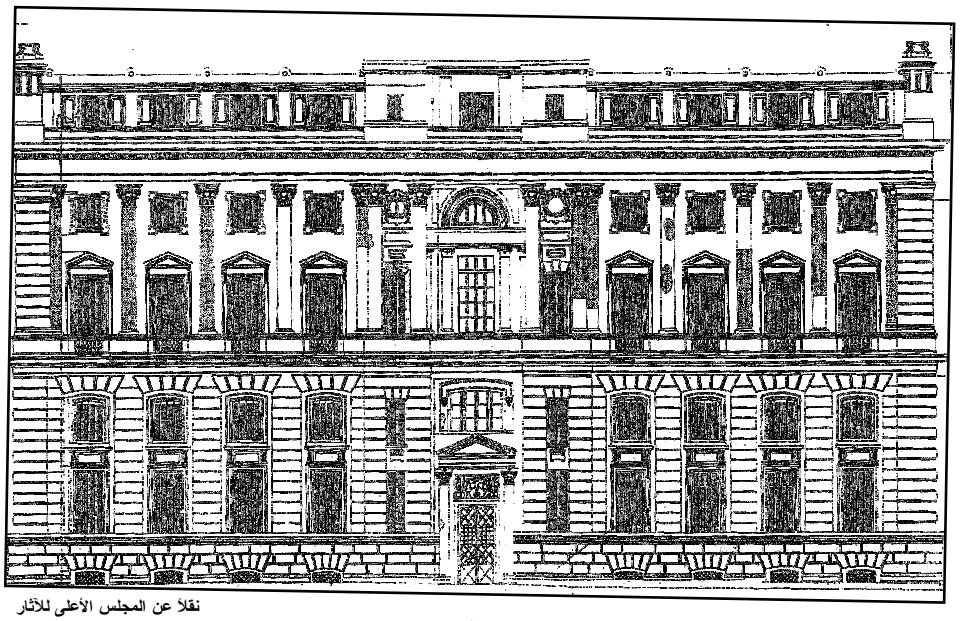
نقلاً عن المجلس الأعلى للآثار

شكل رقم (١)
الواجهـــة الرئيسيـــة بسراى الحقانيـــــة



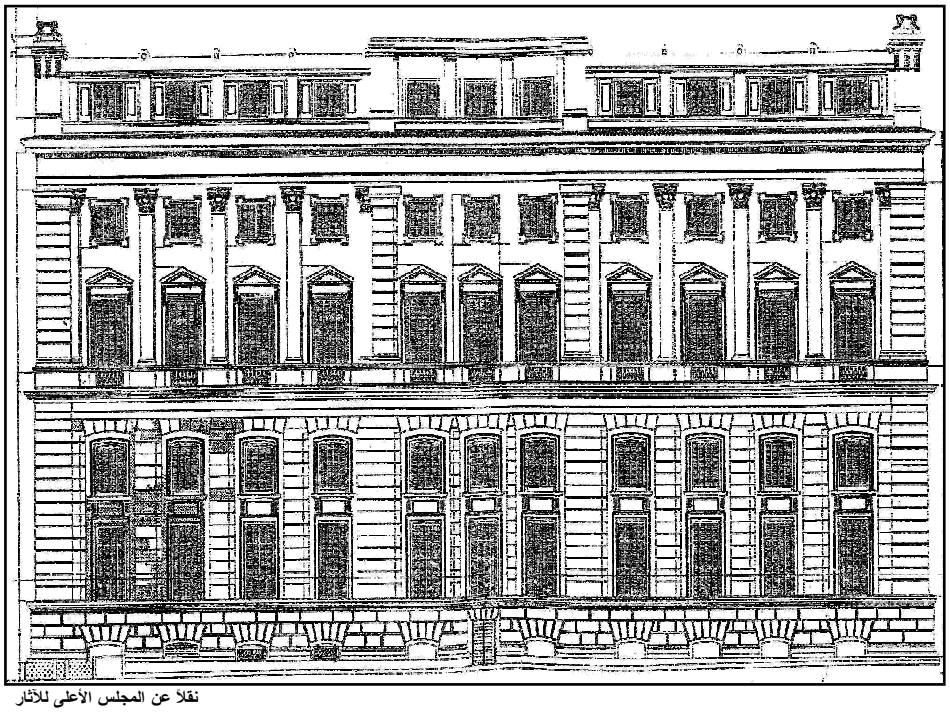
نقلاً عن المجلس الأعلى للآثار

شكل رقم (٢)
الواجهـــة الشماليـــة بسراى الحقانيـــــة



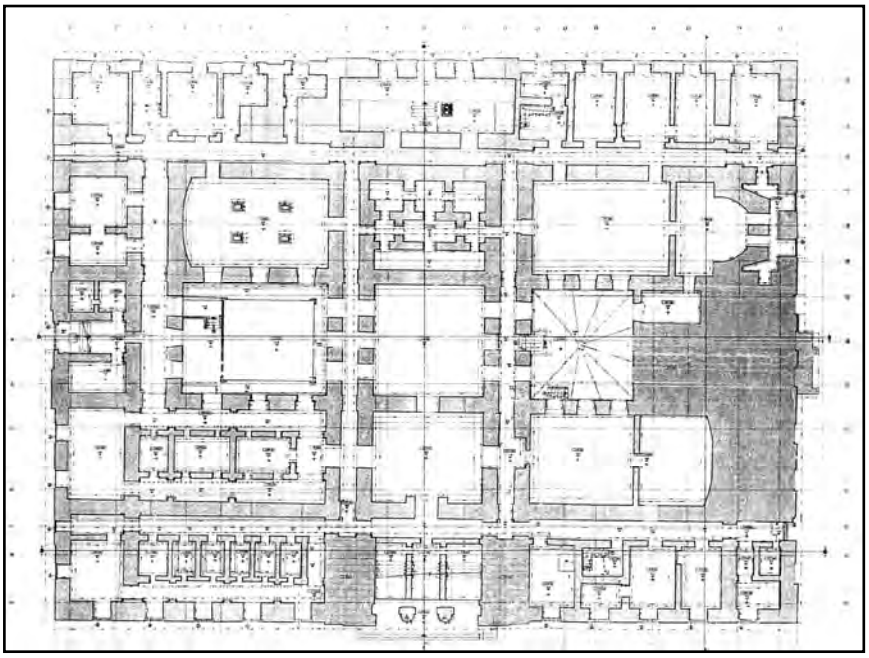
نقلاً عن المجلس الأعلى للآثار

شكل رقم (٣)
الواجهـــة الشرقيـــة بسراى الحقانيـــة



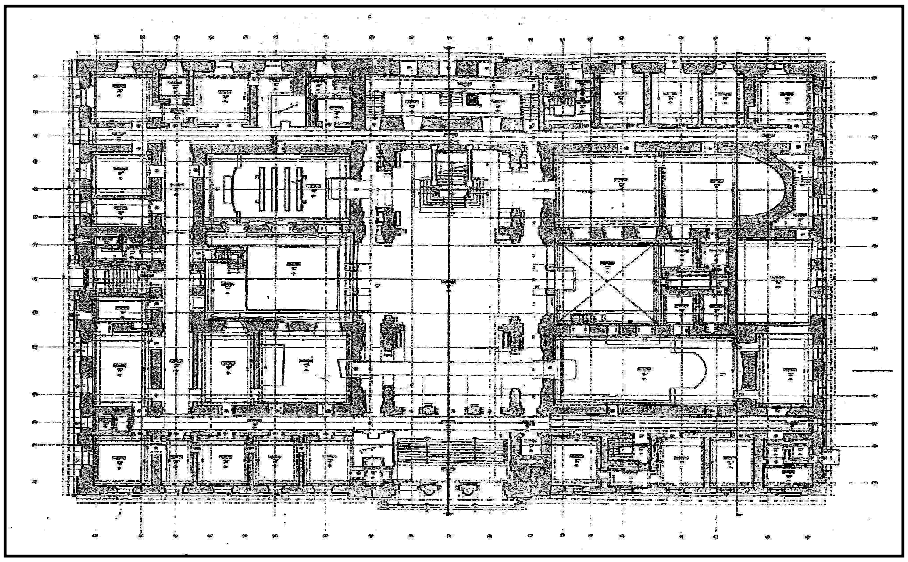
نقلاً عن المجلس الأعلى للآثار

شكل رقم (٤)
الواجهـــة الغربيـــة بسراى الحقانيـــة



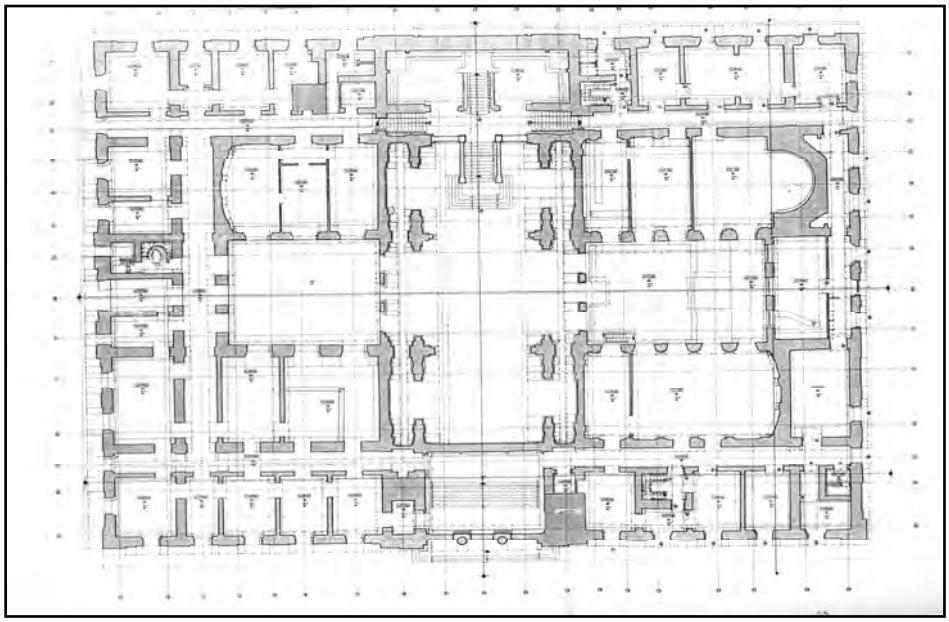
نقلاً عن المجلس الأعلى للآثار

شكل رقم (٥)
البـــدرون بسراى الحقانيـــــة



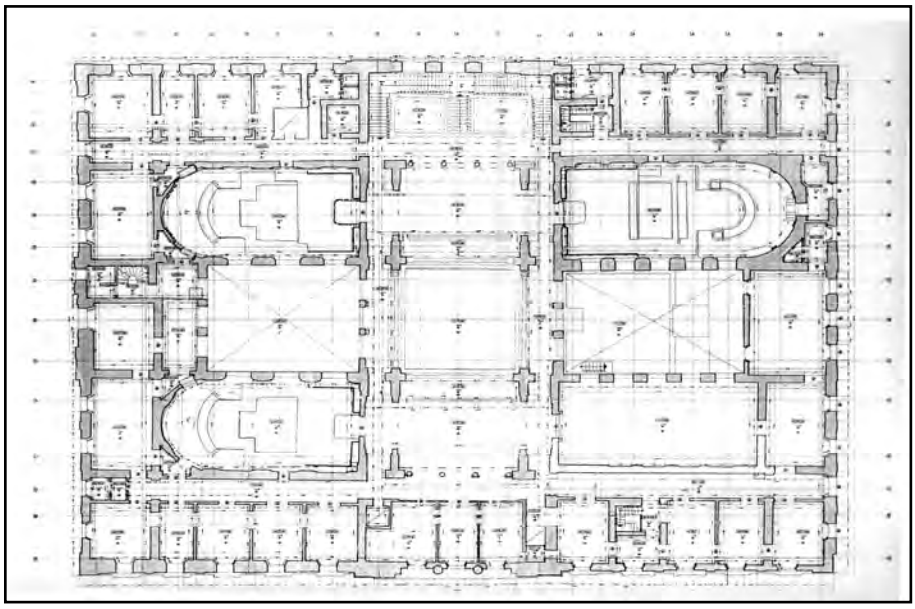
نقلاً عن المجلس الأعلى للآثار

شكل رقم (٦)
الطابق الأرضـــى بسراى الحقانيـــــة



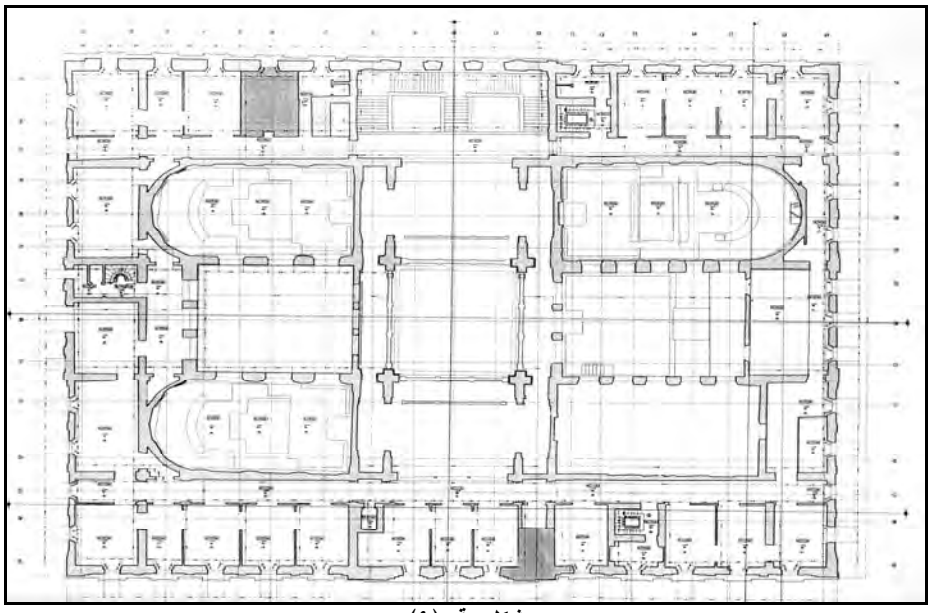
نقلاً عن المجلس الأعلى للآثار

شكل رقم (٧)
الطابق الأول بسراى الحقانيـــة



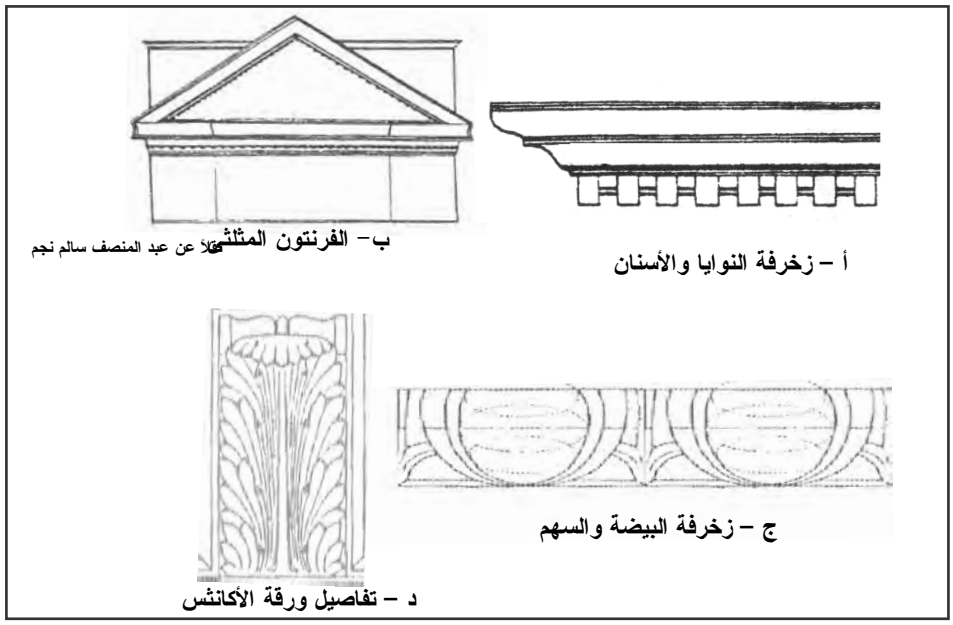
نقلاً عن المجلس الأعلى للآثار

شكل رقم (٨)
الطابق الثانى بسراى الحقانيـــة



نقلاً عن المجلس الأعلى للآثار

شكل رقم (٩)
الطابق الثالث بسراى الحقانيـــة



نقلاً عن شارلز جولى

شكل رقم (١٠)
زخارف متنوعـــة بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

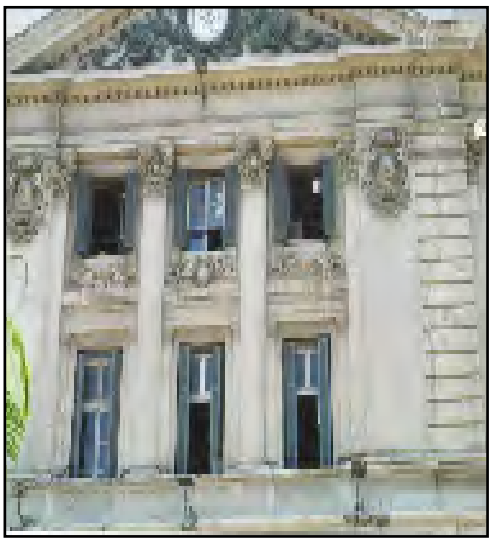
لوحة رقم (١)
الواجهة الرئيسية لسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٢)
المشبكات المعدنية وعمودى المدخل بالواجهة الرئيسية

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٣)
النص التأسيسى لسراى الحقانيـــة



"عمل الباحث"

لوحة رقم (٤)
كتلة المدخل العلويـــة لسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

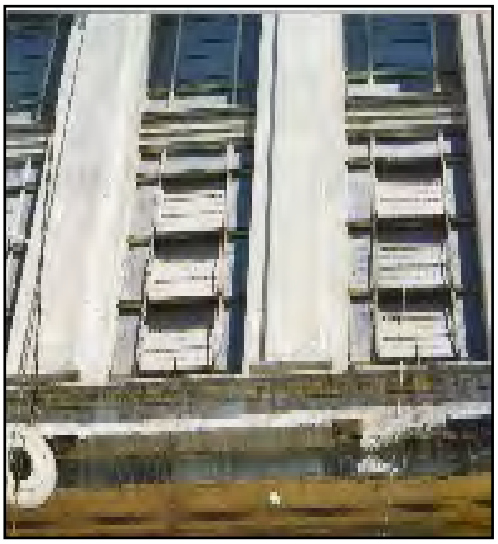
لوحة رقم (٥)
القسم الأيمن من الواجهة الرئيسية لسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٦)
الواجهة الشمالية لسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٧)
إحدى مداخل الواجهة الشماليـــة لسراى الحقانيـــة

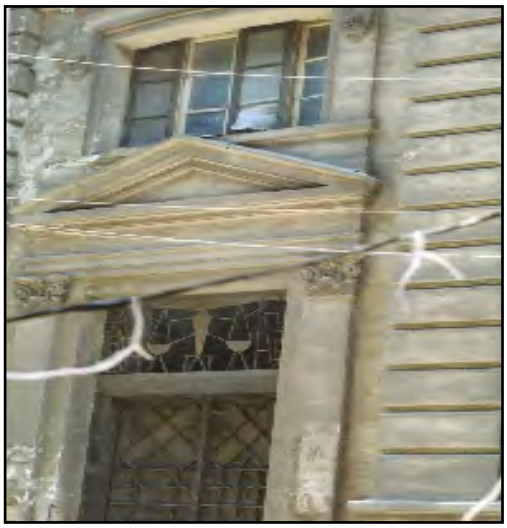


"عمل الباحث"

لوحة رقم (٨)
أعمال الزجاج الملون بالواجهة الشمالية لسراى الحقانية

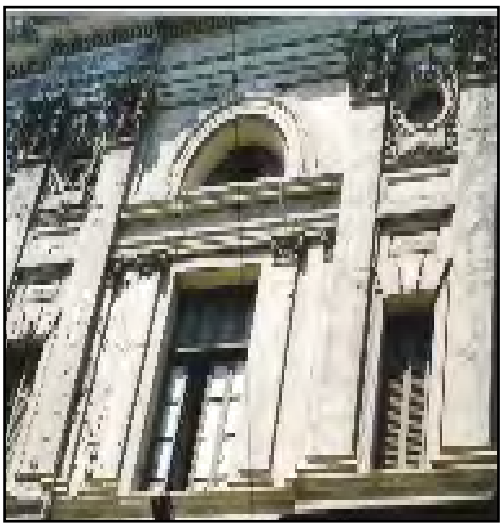
"عمل الباحث"

لوحة رقم (٩)
الواجهة الشرقيـــة لسراى الحقانيـــة



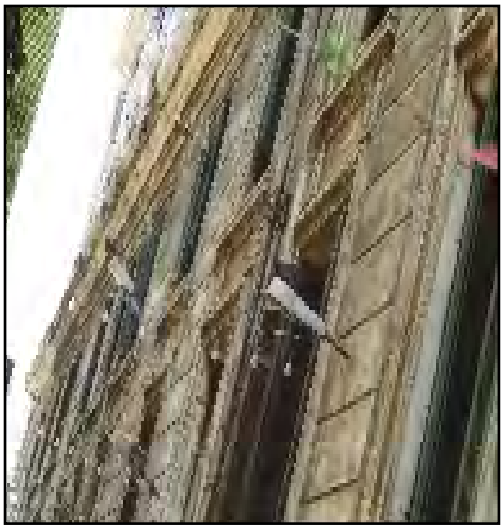
"عمل الباحث"

لوحة رقم (١٠)
تفاصيل المدخل بالواجهة الشرقية لسراى الحقانيـــة



"عمل الباحث"

لوحة رقم (١١)
تفاصيل كتلة المدخل العلوية بالواجهة الشرقية
لسراى الحقانيـــة



"عمل الباحث"

لوحة رقم (١٢)
تفاصيل المدخل بالواجهة الغربية لسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (١٣)
المدخل بالواجهة الغربية لسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (١٤)
مداخل الغرف ببدرون سراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (١٥)
النوافذ الداخلية بغرف البدرون بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (١٦)
النوافذ الخارجية ببدرون سراى الحقانيـــة
والمياه الجوفية تغطى ثلث ارتفاع الجدران

"عمل الباحث"

لوحة رقم (١٧)
العقود المقوسة ببدرون سراى الحقانيـــة
والمياه الجوفية تغطى ثلث ارتفاع الجدران

"عمل الباحث"

لوحة رقم (١٨)
الاسقف ببدرون سراى الحقانيـــة

(أ)

(ب)

"عمل الباحث"

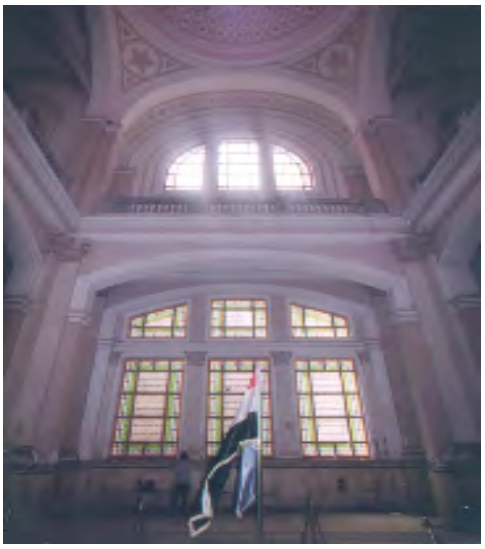
لوحة رقم (١٩)
أ ، ب تفاصيل صالةمدخل الطابق الأرضى بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٢٠)
الأبواب الخشبية بالمداخل الثلاث بالطابق الأرضى بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٢١)
الصالة الرئيسية بالطابق الأرضى بسراى الحقانيـــة

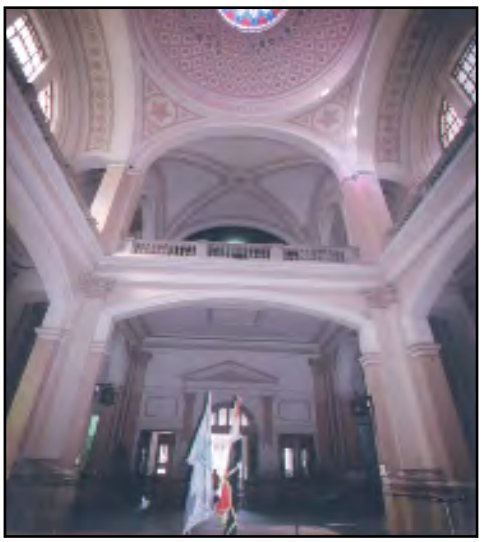


"عمل الباحث"

لوحة رقم (٢٢)
النوافذ الزجاجيـــة الملونـــة بالطابق الأرضى بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٢٣)
مدخل إحدى القاعات الرئيسية بالطابق الأرضى بسراى الحقانيـــة



"عمل الباحث"

لوحة رقم (٢٤)
تفاصيل من مكونات الطابق الأرضى
بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٢٥)
القسم الأيمن من الجناح الجنوبـــى بالطابق الأرضى
بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٢٦)
القسم الأيسر من الجناح الجنوبـــى بالطابق الأرضى
بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٢٧)
القسم الأيمن من الجناح الشمالـــى بالطابق الأرضى
بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

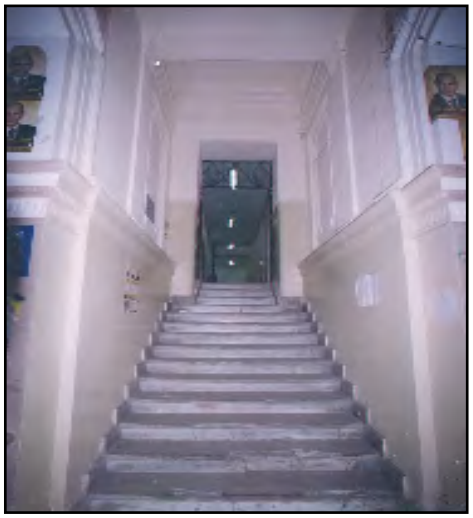
لوحة رقم (٢٨)
القسم الأيسر من الجناح الشمالـــى بالطابق الأرضى
بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٢٩)
الفرع الأول من السلم المؤدى إلى الطابق الأول
بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٣٠)
القسم الأيمن من الجناح الشمالـــى بالطابق الأول
بسراى الحقانيـــة

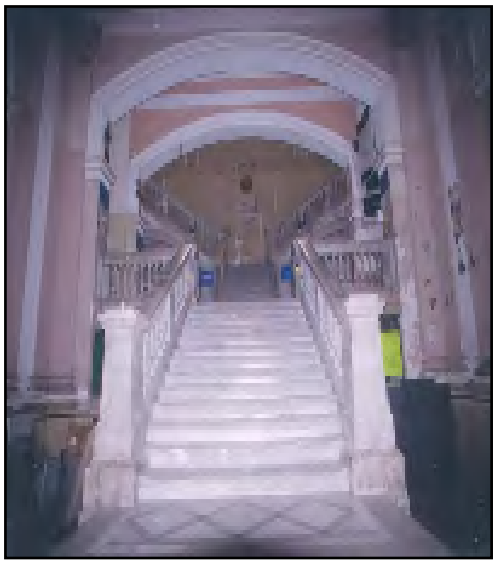


"عمل الباحث"

لوحة رقم (٣١)
الفرع الثانى من السلم المؤدى إلى الطابق الأول
بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٣٢)
تفاصيل القسم الأيسر من الجناح الشمالى بالطابق الأول بسراى الحقانيـــة

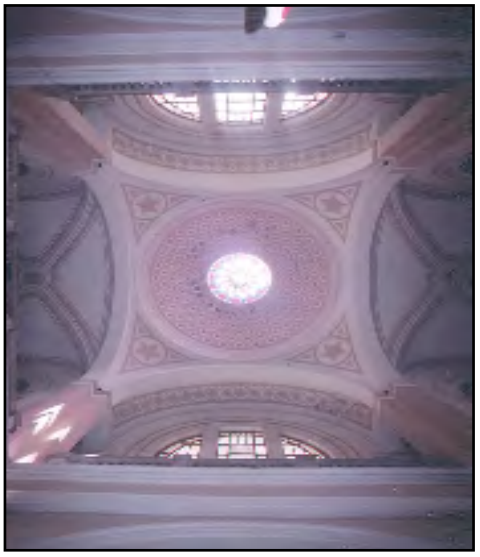


"عمل الباحث"

لوحة رقم (٣٣)
السلم الرئيسى بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٣٤)
تفاصيل زخرفة الجدران العلوية بالسلم الرئيسى بسراى الحقانيـــة



"عمل الباحث"

لوحة رقم (٣٥)
القبة المركزيـــة بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٣٦)
مكونات الطابق الثانى بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٣٧)
البائكة المعدنية بالطابق الثانى بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٣٨)
مدخل إحدى القاعات بالطابق الثانى بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٣٩)
القاعة الأولى من الطابق الثانى بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٤٠)
القاعة الثانية من الطابق الثانى بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٤١)
القاعة الثالثة من الطابق الثانى بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٤٢)
القسم الأيمن من الممر الجنوبـــى من الطابق الثانى بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٤٣)
القسم الأيسر من الممر الجنوبـــى من الطابق الثانى بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٤٤)
القسم الايمن من الجناح الجنوبى بالطابق الثالث بسراى الحقانية

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٤٥)
القسم الايسر من الجناح الجنوبى بالطابق الثالث بسراى الحقانية

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٤٦)
القسم الايمن من الجناح الشمالى بالطابق الثالث بسراى الحقانية

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٤٧)
القسم الايسر من الجناح الشمالى بالطابق الثالث بسراى الحقانية

(أ)

(ب)

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٤٨)
الأعمـــدة المكونـــة من جملة أعمدة بالطابقين الأرضى والثانى من سراى الحقانيـــــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٤٩)
برامق الممشى بالطابق الثانى بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

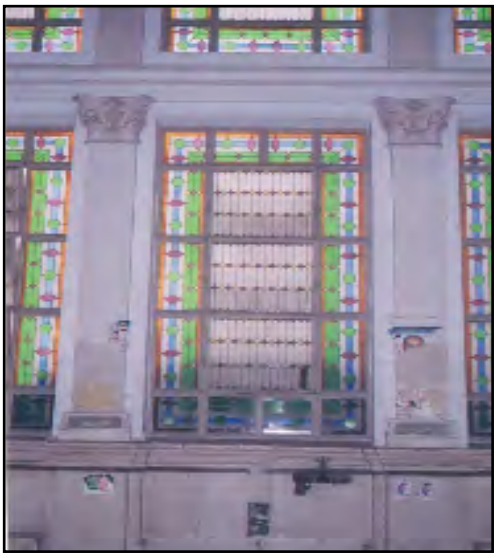
لوحة رقم (٥٠)
البوابـــة الرئيسية بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٥١)
الأعمدة المعدنية بالطابق الثانى بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٥٢)
الحواجز الحديدية بالطابق الثانى بسراى الحقانيـــة



"عمل الباحث"

لوحة رقم (٥٣)
الزجاج بجدران السلم العلويـــة بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

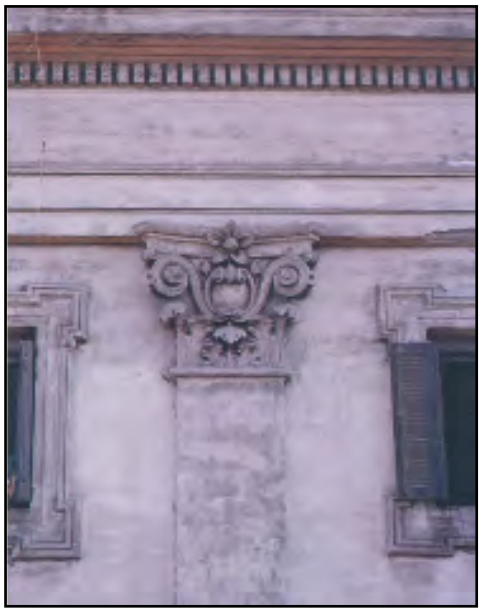
لوحة رقم (٥٤)
أعمال الزجاج بالقبة من الخارج بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٥٥)
الفصوص بالواجهات الخارجية بسراى الحقانيـــة

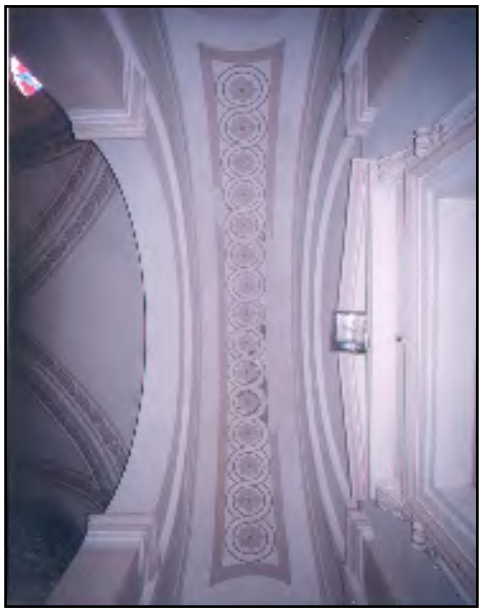
"عمل الباحث"

لوحة رقم (٥٦)
أنصاف الفصوص وزخرفة الدروع بالطابق الأرضى بسراى الحقانيـــة



"عمل الباحث"

لوحة رقم (٥٧)
النوايا والأسنان بالواجهات الخارجية بسراى الحقانيـــة

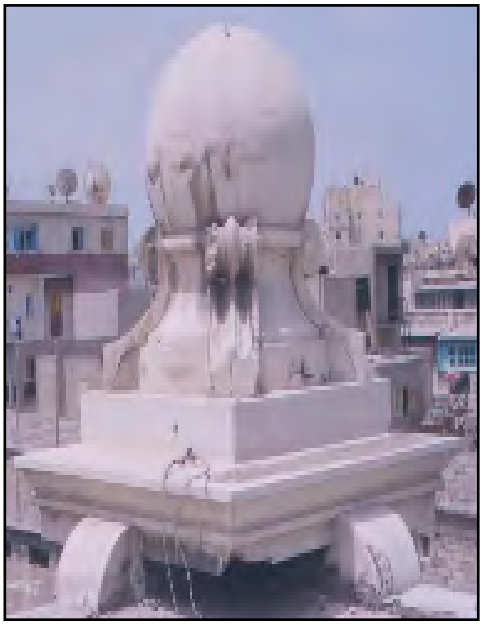


"عمل الباحث"

لوحة رقم (٥٨)
الدوائر المتشابكة بممرى الطابق الثانى بسراى الحقانيـــة

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٥٩)
أوراق العنب بشكل أشرطة متقاطعة بباطن القبتين
المجاورتين للقبة المركزية بسراى الحقانيـــة



"عمل الباحث"

لوحة رقم (٦٠)
قاعدة تشبه الكرة الأرضية بأركان السقف العلوى
بسراى الحقانيـــة لوضع العلم المصرى

"عمل الباحث"

لوحة رقم (٦١)
السقـــف بســـراى الحقانيـــــة

مقابر فلسطين تحت الاحتلال الصهيوني

د. سعاد عثمان بابكر ♦ احمد حسين عبد الرحمن♦♦

تقع مدينة أمدرمان علي الشاطئ الغربي للنيل، حيث تبعد عن مدينة الخرطوم (العاصمة) حوالي ٥ كلم. وهي تمثل مجالا خصبا لدراسة الإستمرار والتغير في الثقافة السودانية، لأنها تعد من أهم المناطق التي شهدت إستيطانا مبكرا منذ فترة العصور الحجرية وحتي الآن. ولكنها بلغت أوج إزدهارها في فترة الدولة المهدية (١٨٨١ – ١٨٩٦م)، فقد كانت تعتبر مركز للدوله الإسلامية التي حكمت حكما وطنيا مستقلا زهاء الستة عشر عاما. وهي مدينة تاريخية متكاملة تزخر بالعديد من المواقع الأثرية الإسلامية الهامة، والتي يمكن تقسيمها إلي:

- **عمارة دينية:**

كالمساجد والخلاوي والمدافن، هذا بالإضافة إلي قباب رجال الدين ومشائخ الطرق الصوفية المختلفة كالسمانية والأدارسه..... وغيرهم. ولكن من أشهر قبابها علي الإطلاق، قبة الإمام محمد أحمد المهدي قائد ومؤسس الثورة المهدية الذي كان يجمع مابين السلطتين السياسية والدينية.

- **عمارة عسكرية:**

وهي تتمثل في المباني الدفاعية المختلفة كالطوابي والسجون والبوابات والأسوار ومخازن الأسلحة ومصنع البارود وغيرها.

- **عمارة مدنية:**

وهي متمثلة في الأحياء بتقسيماتها المختلفة، هذا بالإضافة إلي الأسواق والميادين والمنازل التي يترأسها منزل الخليفة عبدالله التعايشي (خليفة الإمام المهدي).

يتكون النسيج البشري لهذه المدينة من شتي القبائل والأجناس التي وفدت من داخل السودان وخارجه، كالمصريين، السوريين، الأغاريق، الطليان، الترك، الأثيوبيين وغيرهم. ولكن وبالرغم من إختلاف اللغات واللهجات التي كان يتحدث بها السكان، كانت ولا زالت الغلبة والسيادة للغة العربية.

♦ قسم الآثار – جامعة الخرطوم .

♦♦ قسم الآثار – جامعة الخرطوم .

ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.

التفاعل الحضاري مابين العرب والبربر في المغرب الأقصي إبان الفتح الإسلامي

د.سناء حساب♦

ملخص البحث:-

إن الفتح الإسلامي للمغرب الأقصي يمثل طفرة تاريخية سياسية هامة في حياة المنطقة التي كانت تعيش بعد رحيل الرومان فترة ما يسمي بالعصور المظلمة ، لقد كان مجيء العرب في القرن السابع الميلادي بداية نقط تحول وتفاعل ما بين حضارة المشرق التي حمل لوائها العرب الفاتحين والحضارة الأمازيغية : الحضارتين المحلية التي تعتبر في حد ذاتها نتاج تفاعل العديد من حضارات البحر المتوسط وان تمازج هاتين الثقافتين ادي الي تبلور المغرب الاسلامي بخاصياته المعمارية التي اصفرت مع مرور السنين عن تكون حضارة عربية امازيغية حيث إستطاعت كل واحدة منها اخد مكانها الطبيعي والمكمل للاخري دون حدوث اي نشوز اوتنافر بينهما .

نتطرق في البحث لمثلين يظهران عن كثب مدي عمق التبادلات الثقافية ما بين العرب الفاتحين والبربر المقيمين إبان الفرن السابع الميلادي.

♦ استاذة جامعيه مساعدة – كلية الاداب والعلوم الانسانيه – الدر البيضاء – المغرب. **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر٢٠١١م.**

بيت الحكمة من مراكز التعليم العربية الاسلامية

أ.د. سهيلة مزبان حسن♦

ان مفهوم المكتبة عند العراقيين القدماء ، وكل ما يتصل بها من امور يعني المكان المخصص لحفظ الألواح الطينية ذات النصوص الأدبية والدينية والتاريخية والعلمية المنظمة وذلك في مبنى كالمعبد او القصر اذ ان مجموعة من هذه الالواح يمكن أن يستفيد منها الكهنة او الكتبة او التلاميذ[١] .

كان المعبد يمثل جانباً مهماً في حياة مدن بلاد الرافدين اذ كان له دور كبير في مختلف المجالات من حياة الأفراد لانه يرتبط اساساً بالمعتقدات الدينية فضلاً عن كون المعبد مركزاً دينياً .

لقد كشفت اعمال تنقيبات جامعة بغداد / قسم الاثار – في مدينة سبار الأثرية جنوب بغداد ، سنة ١٩٨٦ – عن مكتبة تابعة لمعبد وتعد هذه المكتبة نادرة وفريدة من نوعها من حيث تكاملها وفنها المعماري ، والمكتبة مشيدة على هيئة رفوف افقية تشمل جدران من الغرفة والرفوف مقسمة بقواطع عمودية[٢] .

كما كشفت التنقيبات الاثرية وجود عدد مكتبات في مدن نفر وبابل واشور ونينوى كانت تضم مجموعات من الالواح الطينية ذات النصوص المتنوعة[٣] .

ومن المكتبات التي ورد ذكرها في النصوص المسمارية مكتبة اشور بانيبال في مدنية نينوى اذ كشفت هذه الرقم الطينية على إمضاءات مستنسخين فضلاً عن وضع علامات خاصة على الرقم تشير عائديتها للمكتبة الملكية[٤] .

واستعارة الرقم الطينية من المكتبات كان مألوفاً عند العراقيين القدماء اذ كان يسجل على رقيم صغير اسم النص المعار واسم الشخص الذي استعاره او تكتب اشارة على الرقيم نفسه[٥] .

اما في الاسلام فكانت قراءة القرآن وفهم معانيه والاقتباس من اساليبه البليغة مما رفع مستوى العقلية العربية وزاد من ثقافة العرب ووسع مداركهم وبات أثره واضحاً في الحياة العلمية والعقلية .

♦ جامعة بغداد – كلية التربية – أبن رشد قسم التاريخ.

(١) الجميلي ، قصي صبحي ، المكتبات في العراق القديم ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٨ م ، ص٨ .

(٢) الجادر ، وليد ، دور العلم والمعرفة في العراق القديم ، مجلة المورد ، ١٩٩٧ م ، ص٩٦ .

(٣) قزانجي ، فؤاد ، المكتبات والصناعة المكتبية في العراق ، بغداد ، ١٩٧٢ م ، ص٢ .

(٤) خليل ، بهيجة اسماعيل ، الكتابة ، حضارة العراق ط بغداد ، ١٩٨٥ ، ٢٧٠/١ .

(٥) المصدر السابق نفسه ، ينظر الياور ، طلعت رشاد ، بيت الحكمة في بغداد النشأة والتطور ، بغداد ٢٠٠٠ م ، ص٣ ، وما بعدها .

وكان المسجد اهم معهد للثقافة في الاسلام ، والى جانب حلقات المساجد كانت الحلقات التي تعقد في دور الخلفاء والامراء يناظر فيها العلماء في المنطق وعلم الكلام واللغة[٦] .

نشطت الحركة العلمية في القرن الثاني الهجري وبخاصة بعد أن دانت لهم أمم الفرس والروم اذ التفتوا الى مظاهر الحضارة التي كانوا يجدونها عند الشعوب التي أخضعوها لهم وتعرفوا على مختلف العلوم وتناقلوها[٧] .

وكان للمكتبات دور كبير في نشر العلم والمعرفة على اختلاف انواعها الدينية منها والعلمية رغم ان المسلمين في بدء حياتهم لم يعطوا هذا الجانب الأهتمام المتزايد بطبيعة المرحلة التي كانوا فيها اذ لم تكن عندهم من المدونات في بادئ الامر إلا القرآن الكريم الذي حرصوا على تدوينه ونشره في البلاد وهو أمر طبيعي ينسجم مع وحي رسالتهم واهدافها ثم توالت المؤلفات الدينية والعلمية التي ضمت في المكتبات العامة والخاصة في العصر العباسي بوجه خاص .

فكان خلفاء بني العباس من اكثر المشجعين على ارتياد مناهل العلم والأقبال عليه فكانت قصورهم منتديات يتبارى فيها الشعراء والأدباء والعلماء وغالباً ما كانوا يشاركون في تلك المناقشات لما كان يتمتعون به من علم ومعرفة فيذكر صاعد الاندلسي : (ان الخليفة ابا جعفر المنصور كان أول من عني بالعلوم من خلفاء بني العباس وكان مع براعته في الفقه وتقدمه في علم الفلسفة وخاصة في علم صناعة النجوم كلفاً بها وبأهلها)[٨] .

ومن اهم الأدلة على الرغبة في العلم انشاؤهم خزائن كتب في دار الخلافة فخزانة الخلفاء كانت تجمع أنفس الكتب وأثمنها . وكان لاهتمام الخلافة المتزايد بشتى انواع العلوم والمعارف اثر في ظهور مكتبات خاصة بالخلافة ، ولم يقتصر هذا الأهتمام على الخلافة وحدها بل تعداه الى رغبة الموسورين من الناس لاقتناء الكتب وضمها في مكتبات خاصة[٩] .

بيت الحكمة ، ودار الحكمة ، وخزانة الحكمة اسماء ثلاثة ، سمي بها بيت الحكمة في بغداد زمن الخليفة الرشيد (١٧٠-١٩٣هـ) والخليفة المأمون (١٩٨-٢١٨هـ) اشتهر منها (بيت الحكمة) خاصة وبيت الحكمة كلمتان تجمعان خصائص

---

(٦) المسعودي ، ابو الحسن علي بن الحسين (ت ٣٤٦هـ) مروج الذهب ومعادن الجوهر ، ط٥ ، ١٩٦٧ ، ٣٦/٤ .

(٧) الأصفهاني ، الحمزة بن الحسن (ت٣٦٠هـ) تاريخ سني ملوك الارض والانبياء ، ط برلين ، لا.ت ، ص٩ .

(٨) ابو القاسم (ت ٤٦٢هـ) طبقات الامم ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٥ م ، ص١٢٨ .

(٩) الخطيب البغدادي ، ابو بكر احمد بن علي (ت ٤٦٣هـ) تاريخ بغداد ، ط بيروت ، لا.ت ، ٢٢٠/١-٢٢١ .

اللفظ الفصيح سمي به هذا الصرح العلمي في الثلث الاخير في القرن الثاني للهجرة . وبيت الحكمة بمعنى موضع الحكمة ومستقرها ومستودعها ومحلها ومكانها وقد استعمل العرب البيت وعرفوا الحكمة واسم بيت الحكمة مشتق في حديث باب مدنية العلم . قد استعمل مصطلح ((خزانة الحكمة)) بمعنى خزانة الكتب ، ودار الكتب ، والمكتبة وبيت الكتب ، في العراق في العصر العباسي .

ازدهرت المكتبات في زمن الخليفتين الرشيد وأبنه المأمون اذ ضمت الكثير من المؤلفات والكتب المترجمة من سائر اللغات الى اللغة العربية ذلك لان النقل من تلك اللغات أصبح عملاً رسمياً تتولاه الدولة بالتشجيع والأنفاق فضلاً عن ذلك فأن الخليفة الرشيد استفاد من حروبه مع الروم ليس بالقضاء على قوتهم فحسب وانما بجلبه الكتب والمخطوطات في مختلف انواع العلوم في الطب والفلك والرياضيات والفلسفة من مدنهم التي كانت مليئة بمثل هذه الكتب[١٠] .

وتشير المصادر التاريخية الى ان خزانة الحكمة او بيت الحكمة التي أنشاها الخليفة الرشيد كانت يعمل فيها علماء مختلفوا الثقافة والالسن كاليونانية والفارسية والسريانية وغيرها[١١] فهذا التنوع أدى الى تنوع موضوعات الكتب التي احتوتها.

إذ بدأت في عهد الخليفة الرشيد الترجمة المنظمة واتسمت الترجمة في عهده بسمة مميزة اذ كان لها دور كبير في اغناء الفكر العربي بالمزيد من العلوم والمعرفة وترجمت الكتب العلمية في عهده وكما امر باعادة النظر في الكتب المترجمة وعهد بذلك الى علماء من العرب والفرس والسريان[١٢] . وضم البيت ايضاً النساخ والمجلدين اضافة الى المترجمين وبذلك اتسعت مهماتها وتشعبت فاصبحت بيتاً للترجمة والنسخ والتجليد والتنظيم ، ويعود الفضل للخليفة الرشيد باطلاق المكتبة العامة الناس من محبي العلم لارتيادها والاستفادة من مصنفاتها[١٣] .

تضم هذه المكتبة اعداداً كبيرة من الكتب التي جمعها الخليفتين المنصور (١٣٦-١٥٨هـ) والخليفة المهدي (١٥٨-١٦٩هـ) [١٤] .

---

(١٠) القفطي ، جمال الدين ابو الحسن (ت٦٤٦هـ) ، اخبار العلماء باخبار الفقهاء ، ط بيروت ، لا.ت ، ص٢٤٩.

(١١) ابن النديم ، ابو الفرج محمد بن ابي يعقوب (ت٣٨٥هـ) الفهرست ، ط طهران ، ١٩٧١ ، ص٣٣٣ . ينظر القفطي ، اخبار العلماء ، ص١٦٨ – ١٦٩ ، ابن نباته ، مجال الدين محمد (ت٧٦٨هـ) سرح العيون شرح رسالة ابن زيدون ط القاهرة ، ١٩٦٤ م ، ص٢٤٢ .

(١٢) ابن النديم ، الفهرست ، ص٢٤٩ .

(١٣) ابن بناته ، سرح العيون ، ص٢٤٢ .

(١٤) ابن النديم ، الفهرست ، ص١٢ ، ينظر البكري ، عادل ، بغداد مدنية السلام مركز احياء التراث ، جامعة بغداد ، ١٩٩٠ ، ص٣٤-٣٥ .

اما في زمن الخليفة المأمون (١٩٨ –٢١٨هـ) الذي عرف بثقافته الواسعة وشغفه بالعلم وتقديره للعلماء ان ازدادت اهمية هذه الخزانة وشهرتها حتى غدت قبلة انظار العلماء وطلاب العلم والمعرفة ، لما اضيف اليها من مؤلفات وكتب في شتى صنوف العلم والتي ، بذل الخليفة في الحصول عليها جهداً كبيراً سواء أكان ذلك عن طريق الشراء ام عن طريق أبرام المعاهدات السلمية مع الروم البيزنطيتين التي كان من شروطها حصوله على المخطوطات والمؤلفات اليونانية عن طريق بعثات علمية اوفدها الى بلادهم لهذا الغرض ومنهم الحجاج بن مطر وابن البطريق وسلماً صاحب بيت الحكمة[١٥] .ولم يقتصر جهد الخليفة المأمون على جلب الكتب من بلاد الروم بل تعداه الى تبادل علمي ثنائي مع ملوك البلدان الاخرى ومنهم ملك الهند الذي ارسل للخليفة بعض الكتب ومنها كتاب(صفوة الاذهان) في حين ارسل اليه الخليفة كتاب(ديوان الادب وبستان نوادر العقول) [١٦].

وضمت مكتبة بيت الحكمة على كتب النحو فيذكر ان الخليفة المأمون أمر الفراء ان يؤلف ما يجمع به اصول النحو وما سمع من العرب فأمر ان تفرد له حجرة من حجر الدار ووكل بها الخدم للقيام بما يحتاج اليه وسيّر له الوراقين وألزمه الأمناء والمنفقين ، فكان الوراقون يكتبون حتى صنف كتاب الحدود[١٧] .

واحتوت ايضاً على الكتب التاريخية منها كتاب (سني ملوك الأرض والأنبياء) لحمزة الاصفهاني[١٨] أضافة الى نفائس الخطوط ، وصفها ابن النديم بقوله : ((وكانت في خزانة المأمون كتاب بخط عبد المطلب بن هاشم ، في جلد أدم فيه ذكر حق عبد المطلب بن هاشم من اهل مكة ، على فلان بن فلان الحميري .... ان حمير كانت تكتب بالمسند على خلاف اشكال الف وباء وتاء ، ورأيت ان جزءاً من خزانة المأمون ترجمته ، ما امر بنسخه أمير المؤمنين المأمون عبد الله اكرمه الله من التراجم ، وكان في جملته القلم الحميري ، فأثبت مثاله على ما كان في النسخة)) [١٩] الى جانب خطوط اخرى ومنها الحبشي الذي تكون حروفه كحروف الحميري يبتدئ من الشمال الى اليمين ، يفرقون بين كل اسم منها بثلاث نقط ينقطونها كالمثلث بين حروف الأسمين وهذا مثال الحروف من خزانة المأمون[٢٠] .

---

(١٥) ابن النديم ، الفهرست ، ص٣٠٤ .

(١٦) ابن دحيه الكلبي ، حسن بن علي (ت٦٣٣هـ) النبراس في تاريخ خلفاء بني العباس ، ط بيروت ، ١٩٧١ م ، ص١٣١ –١٣٢ .

(١٧) البغدادي ، تاريخ بغداد ، ١٤٩/١٤–١٥٠ ينظر ياقوت الحموي ، شهاب الدين ابو عبد الله (ت٦٢٦هـ) معجم البلدان ، ط طهران ، ١٩٦٥ م ، ١٢/٢٠ .

(١٨) تاريخ سني ملوك الارض ، ص٩ .

(١٩) الفهرست ، ص٨ .

(٢٠) المصدر السابق نفسه ، ص٨ .

وضمت خزانة بيت الحكمة ايضاً المصورات والخرائط الجغرافية والفلكية التي انتفع منها الجغرافيون منفعة لا يستهان بها وقد رأى المسعودي العديد من المصورات البلدانية تصور الاقاليم السبعة ومنها الصورة المأمونية فقال عنها : ((ورأيت هذه الاقاليم مصورة في غير كتاب بأنواع الأصباغ واحسن ما رأيت من ذلك في كتاب جغرافيا لمارينوس ، وتفسير جغرافيا قطع الأرض وفي الصورة المأمونية التي عملت للمأمون أجتمع على صنعتها عدداً من حكماء اهل عصره صور فيها العالم بأفلاكه ونجومه وبره وبحره وعامره وغامره ومساكن الامم والمدن وغيرها ذلك وهي أحسن ما تقدمها من جغرافيا بطليموس وجغرافيا مارينوس وغيرها[٢١] .

وكانت لخزانة بيت الحكمة فهارس لاسماء بعض الكتب الاجنبية وكان الخليفة المأمون يقلب هذه الفهارس بين الحين والأخر للأطلاع عليها[٢٢] .

مما يدل على ان الكتب في هذا الخزانة أصبحت من الكثرة مما استوجب ان تعمل فهارس باسمائها لضبط موجوداتها من جهة ولتسهيل مهمة روادها من جهة أخرى .

ان ازهى فترة مربها بيت الحكمة كانت فترة حكم الخليفة المأمون فالخلفاء الذين جاءوا بعده لم يهتموا فيها مثل اهتمامه ورعايته لها ومع هذا فقد استمرت في عطائها العلمي والثقافي كما واصل بعض العلماء والمترجمين عملهم فيها من امثال يوحنا بن ما سويه الذي كان مترجماً للكتب اليونانية الى العربية في زمن الخليفة المأمون والمعتصم والواثق والمتوكل الى ان مات في عصره[٢٣] .

وحنين بن اسحق الذي عينه الخليفة المتوكل على الله لادارة بيت الحكمة[٢٤] وفي وسعنا القول ان الفكر العلمي الذي ازدهر في بيت الحكمة في بغداد تطور بكونه تجريدياً قائما على اساس المشاهدات والملاحظات اذ وجه العلماء العرب جل اهتمامهم الفكرية والعلمية الى دراسة مختلف العلوم من طب وكيمياء وفلك وغيرها من العلوم[٢٥] .

ومن النتائج العلمية البارزة الأخرى هو ظهور الامانة العلمية في كثير من المؤلفات العربية ، وكان المؤلفون العرب يذكرون في كثير من الاحيان الكتب التي

---

(٢١) التنبيه والاشراف ، ط بيروت ، ١٩٦٥ م ، ص٣٣ .
(٢٢) كرد علي ، محمد ، امراء البيان ط القاهرة ، ١٩٣٧ م ، ص٤٧٩-٤٨٠ .
(٢٣) ابن جلجل ، ابو داود سليمان بن حسان (ت٣٨٤هـ) طبقات الاطباء والحكماء ، ط القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص٦٥.
(٢٤) ابن النديم ، الفهرست ، ص٣٥٢ .
(٢٥) الحسيني ، عبد العزيز محمد ، الحياة العلمية في الدولة الاسلامية ط الكويت،لا .ت ، ص٣١ .

اقتبسوا منها كما كانوا يذكرون العلماء الذين اقتبسوا منهم . اذ أصبح ذكر المراجع في مصنفاتهم العلمية من الأصول المألوفة[٢٦] .

لم يقتصر بيت الحكمة على الترجمة والمنقول من علوم الأسبقين ، ولم ينحصر في نطاق الاضافات البسيطة والتطوير الشكلي بل تعداه الى مجالات الابداع والاصالة والتجديد فقد اوجدوا مصطلحات علمية عن طريق التعريب والاشتقاق وتخصص الالفاظ العربية لتلك المصطلحات[٢٧] وبذلك كانت لهم الريادة في التعريب وفي جعل اللغة العربية لغة العلم لقرون عديدة .

نظام الادارة في بيت الحكمة :

يعد تنظيم بيت الحكمة انموذج للأدارة المكتبية لما احتوته من جهاز مكتبي لادارتها واقسام علمية لمختلف المؤلفات .

اما الادارة المكتبية فكانت تتكون من موظفين منهم الخازن – امين المكتبة – كانت مهمته الاشراف على اعمال الترجمة والاعمال الادارية في المكتبة وغالباً ما يكون للمكتبة خازنَ واحد يقوم بمهمته ويعد الفضل بن نوبخت ابو سهل من الخزان الذين اشتهروا في زمن الخليفة هارون الرشيد[٢٨] .

ولكن في بعض الأحيان يعين خازنان او مساعد للخازن وذلك لكبر الخزانة ومنهم سهل بن هارون بن راهبوني الذي كان حكيماً وشاعراً وله من الكتب كتاب ديوان رسائل وكتاب (ثعلة وعفره) على مثال كليلة ودمنة ، وكتاب الهذلية والمخرومي وكتاب شجرة العقل وكتاب النمر والثعلب وغيرها[٢٩] .

ومن مساعديه سعيد بن هريم وكان بليغاً فصيحاً مترسلاً وله من الكتب كتاب الحكمة ومنافعها وله رسائل مجموع اما مساعده الأخر فهو سلم صاحب بيت الحكمة وله نقول من الفارسي الى العربي[٣٠] .

وكان الخوارزمي أحد الخزان في بيت الحكمة للخليفة المأمون[٣١] يبدو ان الخازن كان على قدر كبير من الثقافة والمعرفة بالمؤلفات العلمية فضلاً عن معرفته باللغات غير العربية واجادته فيها وغالباً ما كان يوجه أنظار طلاب العلم والمترددين الى المكتبة ، وكان من أمناء الترجمة يوحنا البطريق وكان حسن التأدية للمعاني[٣٢] .

---

(٢٦) معروف ، ناجي ، اصالة الحضارة العربية ط٢ ، ١٩٦٩ ، ص٩٨ .
(٢٧) الكروي ، ابراهيم ، وشرف الدين عبد التواب ، المرجع في الحضارة العربية الاسلامية ، ط الكويت ، ص٤٧٥ .
(٢٨) القفطي ، اخبار العلماء ، ص١٦٩ .
(٢٩) ابن النديم ، الفهرست ، ص١٣٣-١٣٤ .
(٣٠) المصدر السابق نفسه ، ص١٣٤ .
(٣١) المصدر السابق نفسه ، ص١٣٣ .
(٣٢) ابن جلجل طبقات الاطباء ، ص٦٧ .

فكان من الطبيعي ان يقسم مثل هذا البيت عدداً من المترجمين الذين يقومون بمهمة ترجمة الكتب من اللغات الأجنبية كاليونانية والسريانية والهندية والفارسية الى العربية ليسهل على الدارسين وطلاب العلم ممن لا يتقنون تلك اللغات الاطلاع عليها ومعرفة ما جاء فيها وقد ازدادت اهمية المترجمين وتواجدهم في تلك الخزانة كجزء مهم في عمل المكتبة واداء خدماتها على افضل وجه .

والى جانب يوحنا البطريق اشتهر بالترجمة في بيت الحكمة ابو سهل الفضل أبن نوبخت من الفارسي الى العربي في زمن الخليفة هارون الرشيد[٣٣] وحنين بن اسحق وعمر بن الفرخان الطبري زمن الخليفة المأمون واسحق بن حنين وغيرهم[٣٤] . ومن اشهد الأسر التي جعلت بغداد موطنها ومن بيت الحكمة مكاناً لعملها آل بختيشوع من أشهر الاسر جورجيس بن جبريل وال شاكر يقال لهم ابناء موسى بن شاكر وهم ثلاثة محمد واحمد والحسن ، اما محمد فكان واسع المعرفة باللغة الهندية والفلك والرياضيات ، وكان من اجهر الناس في علم الميكانيكا (علم الحيل) ولهم مؤلفات كثيرة في علوم شتى ، ولاسيما في العلوم الرياضية ، وهم الذين قاسوا محيط الارض قياساً دقيقاً رامين الى تحديد حجم الارض ومحيطها[٣٥].

ومن مشاهير بيت الحكمة ايضاً ابو يوسف يعقوب بن اسحق الكندي (ت٢٥٢هـ) ينسخ في عدة علوم منها الفلسفة والمنطق والطب والرياضيات والفلك وعلم النجوم وكان له وراقون وتلاميذ منهم حسنويه ونفطويه وسلمويه واحمد أبن الطيب وكانت دولة الخليفة المعتصم (٢١٨-٢٢٧هـ) تتحمل بمصنفاته وهي كثيرة جداً وكان مقرباً للخلفاء المعتصم والواثق والمتوكل[٣٦] .

ومن موظفي المكتبة ايضاً النساخ ، وهؤلاء كانوا يتناوبون العمل فيها وعرفوا بالدقة وجودة الخط ، وقد الحقت بأغلب المكتبات غرفة او عدة غرف اعدت لجلوس النساخ وممارستهم عملهم ، وقد زودت تلك الغرف بمستلزمات النسخ من اثاث وتجهيزات ومحابر واقلام وورق وكل ما يتعلق بعملية النسخ ، هذا ولم يكن باستطاعة كل انسان ان يحترف مهنة النسخ اذ ان الشرط الاول والاساس لهذه المهنة جودة الخط ووضوحه .

كذلك كان هناك من يضبط ويراقب عمل النساخ ، فالتصحيح والمقابلة من اهم المميزات التي تميز مخطوطاً عن مخطوط ، وكانت هناك طريقتان للنسخ : ((الاولى

---

(٣٣) القفطي ، اخبار العلماء ، ص١٦٨ .

(٣٤) البيهقي ، ظهير الدين ابو الحسن علي (ت٥٦٥هـ) تاريخ حكماء الاسلام ط دمشق ١٩٦٠ م ، ص١٦ .

(٣٥) السنوي ، سهل ، ملاحظات في التراث العلمي العربي ، الندوة القطرية الثانية لتاريخ العلوم عند العرب ، مركز احياء التراث ، ط بغداد ، ١٩٨٦ م ، ص١٠ .

(٣٦) ابن بناته ، سرح العيون ، ص٢٣١ .

ان ينسخ الناسخ من الخطوط مباشرة بنفسه بدون مساعدة أحد وبعد فراغه من نسخ الكتاب يراجعه غيره للتأكد من صحة ما نسخ وانه لم يهمل ولم يقفز من على السطور ، وأما الطريقة الثانية فهي ان يجلس عدد من النساخ في اماكنهم وان يملي عليهم شخص آخر من مخطوط أريد الحصول على عدة نسخ منه ، وبعد الفراغ من عملية النسخ تجرى المقابلة)) [٣٧] .

وقد ارتبطت مهنة النسخ بالوراقة وقد جاء ذكر الوراقين منذ عهد الخليفة الرشيد أي منذ استعمال الورق في الدواوين والرسائل والكتب لأول مرة يقول ياقوت : ((وحدث ابو مسحل عبد الوهاب قال كان اسماعيل بن صبيح الكاتب قد أقدم أبا عبيدة من البصرة في ايام الرشيد الى بغداد وأحضر الأثرم[*] ويومئذ وراق وجعله في دار من دوره واغلق عليه الباب ودفع اليه كتب أبي عبيدة وأمر بنسخها فكنت انا وجماعة من اصحابنا نصير الى الأثرم فيدفع الينا الكتاب والورق الأبيض من عنده ويسألنا نسخه وتعجيله ويوافقنا على الوقت الذي نرده اليه فكنا نفعل ذلك ، وكان الأثرم يقرأ على أبي عبيدة وكان ابو عبيدة من أظن الناس بكتبه ولو علم ما فعله الأثرم لمنعه من ذلك .)) [٣٨] .

وكان تشجيع الخلفاء للعلماء اثر بالغ في الاهتمام بالنسخ والوراقة زمن الخلفيتين الرشيد والمأمون[٣٩] .

وللنساخة ادوات منها المحبرة التي تعد أم الات الكتابة وسمطها الجامع لهاومن الادوات الأخرى القلم فقد ذكره الله تعالى في القرآن الكريم في مواضع كثيرة منها قوله تعالى : ((ن والقلم وما يسطرون)) [٤٠] وقوله تعالى : ((أقرأ بأسم ربك الذي خلق ، خلق الانسان من علق ، اقرأ وربك الأكرم ، الذي علم بالقلم علم الأنسان ما لم يعلم)) [٤١] .

ومن ادوات النسخ الأخرى المقلمة والسكين لبري الأقلام والحبر وينبغي ان يكون براقاً جارياً والقرطاس نقياً[٤٢] .

([٣٧]) حمادة ، محمد ماهر ، المكتبات في الاسلام ، نشأتها ومصائرها ط بيروت ، ١٩٨١ م ، ص١٧٥-١٧٦.

([*]) الأثرم هدا ابو الحسن علي بن المغيرة من النحويين صاحب الأصمعي ، ابن النديم ، الفهرست ، ص٦٢.

([٣٨])الحموي،شهاب الدين ابو عبد الله(٦٢٦هـ)معجم الأدباء، ط مصر ، ١٩٣٦ م ، ١٥ /٧٧-٧٨ .

([٣٩]) الخطيب البغدادي – تاريخ بغداد ، ١٤ / ١٤٩-١٥٠ .

([٤٠]) سورة القلم ، الأية ١ .

([٤١]) سورة العلق ، الايات ١-٥ .

([٤٢]) السمعاني ، ابو سعيد عبد الكريم (ت٥٦٢هـ) ادب الإملاء والاستملاء ط ليدن ١٩٥٢ م ، ص١٦٠ .

اما أجور النساخين فاختلفت حسب الزمان والمكان والأشخاص فكانت أجور النسخ زمن الخليفة المأمون بحجم وزن الكتاب يزن ذهباً للكتاب النفيس الجيد علمياً – وهذا ما فعله الخليفة المأمون تجاه حنين بن اسحق الطبيب المشهور والمترجم البارع[٤٣] . وهي حالة استثنائية اذ ان أجور النسخ المعتادة في زمنه كانت كل عشرة اوراق بدرهم[٤٤] .

لكن في بعض الاحيان يتقاضى الناسخ اجوراً اعلى من ذلك ، فقد أعطى حنين بن اسحق وراقه محمد بن الحسن المعروف بالأحول عشرين درهماً على كل مائة ورقة تقديراً لنسخه الجيد وغزارة علمه[٤٥] .

في حين بلغت أجرة بعض المترجمين حوالي (٥٠٠ دينار) للنقل والملازمة ومنهم حنين بن اسحق وحبيش بن الحسن وثابت بن قرة[٤٦] .

وهكذا تكون اجور النساخين بقدر الاوراق او الكتب وهي تختلف باختلاف المكان والزمان . ويعد عمل الناسخ والمجلد متلازمين فاشتهر من المجلدين ابن ابي حريش الذي كان يجلد في خزانة الحكمة للخليفة المأمون[٤٧] .

اما المناول فوظيفته هي ارشاد القراء الى موضع الكتب في الرفوف اذا لم يعرفوا طريقها او إحضار الكتب لهم من امكنتها الى حيث يقرأون[٤٨] .

مما تقدم نجد ان بيت الحكمة في العراق كانت من المراكز المهمة للتعليم في عصر الخلافة العباسية والذي جعل له نظاماً خاصاً يسير في تحقيق الكتب وترجمتها ومراجعتها وفي البحث والرصد فأصبح اشبه بالمجمع العلمي[٤٩] .

---

(٤٣) الصولي ، ابو بكر محمد بن يحيى (ت٣٣٦هـ) أدب الكتاب ط بغداد ، ١٣٤١هـ ، ص١١٧ .
(٤٤) ابن ابي أصيبعة ، عيون الانباء ، ص٢٦٠ .
(٤٥) الصفدي ، صلاح الدين خليل (ت٧٦٤هـ) الوافي بالوفيات ط طهران ١٩٦١ م ، ٣٤٥/٢ .
(٤٦) ابن النديم ، الفهرست ، ص٣٠٤ .
(٤٧) المصدر السابق نفسه ، ص١٢ .
(٤٨) شلبي ، احمد ، تاريخ التربية الأسلامية ط مصر ١٩٥٤ م ، ص١٥٣ .
(٤٩) غليونجي ، موسوعة العلوم الاسلامية ط بيروت ١٩٩٢ م ، ١٢/١ .

المصادر

- القرآن الكريم

١. ابن النديم ، ابو الفرج محمد بن ابي يعقوب (ت٣٨٥هـ) الفهرست ، ط طهران ، ١٩٧١م.

٢. ابن جلجل ، ابو داود سليمان بن حسان (ت٣٨٤هـ) طبقات الاطباء والحكماء ، ط القاهرة ، ١٩٥٥م.

٣. ابن دحيه الكلبي ، حسن بن علي (ت٦٣٣هـ) النبراس في تاريخ خلفاء بني العباس ، ط بيروت ، ١٩٧١م.

٤. ابن نباته ، مجال الدين محمد (ت٧٦٨هـ) سرح العيون شرح رسالة ابن زيدون ط القاهرة ، ١٩٦٤م.

٥. ابو القاسم (ت ٤٦٢هـ) طبقات الامم ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٥م.

٦. الأصفهاني ، الحمزة بن الحسن (ت٣٦٠هـ) تاريخ سني ملوك الارض والانبياء ، ط برلين ، لا.ت.

٧. البكري ، عادل ، بغداد مدنية السلام مركز احياء التراث ، جامعة بغداد ، ١٩٩٠م.

٨. البيهقي ، ظهير الدين ابو الحسن علي (ت٥٦٥هـ) تاريخ حكماء الاسلام ط دمشق ١٩٦٠م .

٩. التنبيه والاشراف ، ط بيروت ، ١٩٦٥م .

١٠.الجادر ، وليد ، دور العلم والمعرفة في العراق القديم ، مجلة المورد ، ١٩٩٧م .

١١.الجميلي ، قصي صبحي ، المكتبات في العراق القديم ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٨م .

١٢.الحسيني ، عبد العزيز محمد ، الحياة العلمية في الدولة الاسلامية ط الكويت ، لا.ت .

١٣.حمادة ، محمد ماهر ، المكتبات في الاسلام ، نشأتها ومصائرها ط بيروت ، ١٩٨١م .

١٤.الحموي ، شهاب الدين ابو عبد الله (٦٢٦هـ) معجم الأدباء،ط مصر ، ١٩٣٦م .

١٥.الخطيب البغدادي ، ابو بكر احمد بن علي (ت ٤٦٣هـ) تاريخ بغداد ، ط بيروت ، لا.ت .

١٦.خليل ، بهيجة اسماعيل ، الكتابة ، حضارة العراق ط بغداد ، ١٩٨٥م .

١٧.السمعاني ، ابو سعيد عبد الكريم (ت٥٦٢هـ) ادب الإملاء والاستملاء ط ليدن ١٩٥٢م .

١٨.السنوي ، سهل ، ملاحظات في التراث العلمي العربي ، الندوة القطرية الثانية لتاريخ العلوم عند العرب ، مركز احياء التراث ، ط بغداد ، ١٩٨٦م.

١٩.شلبي ، احمد ، تاريخ التربية الأسلامية ط مصر ١٩٥٤م .

٢٠.الصفدي، صلاح الدين خليل (ت٧٦٤هـ) الوافي بالوفيات ط طهران ١٩٦١م.

٢١.الصولي ، ابو بكر محمد بن يحيى (ت٣٣٦هـ) أدب الكتاب ط بغداد ، ١٣٤١هـ .

٢٢.غليونجي ، موسوعة العلوم الاسلامية ط بيروت ١٩٩٢م .

٢٣.قزانجي ، فؤاد ، المكتبات والصناعة المكتبية في العراق ، بغداد ، ١٩٧٢م.

٢٤.القفطي ، جمال الدين ابو الحسن (ت٦٤٦هـ) ، اخبار العلماء باخبار الفقهاء ، ط بيروت ، لا.ت .

٢٥.كرد علي ، محمد ، امراء البيان ط القاهرة ، ١٩٣٧م.

٢٦.الكروي ، ابراهيم ، وشرف الدين عبد التواب ، المرجع في الحضارة العربية الاسلامية ، ط الكويت.

٢٧.المسعودي ، ابو الحسن علي بن الحسين (ت ٣٤٦هـ) مروج الذهب ومعادن الجوهر ، ط٥ ، ١٩٦٧م.

٢٨.معروف ، ناجي ، اصالة الحضارة العربية ط٢ ، ١٩٦٩م.

٢٩.ياقوت الحموي ، شهاب الدين ابو عبد الله (ت٦٢٦هـ) معجم البلدان ، ط طهران ، ١٩٦٥م.

٣٠.الياور ، طلعت رشاد ، بيت الحكمة في بغداد النشأة والتطور ، بغداد ٢٠٠٠م.

"طاقم مكتب من النحاس المموه بالمينا ينسب للأسرة العلوية " لم يسبق نشره"

د. شادية الدسوقي ♦

ملخص البحث :

يتكون هذا الطاقم من صينية مستطيلة الشكل وتضم خمس أواني ، أربع منها عبارة عن محابر لكل منها غطاء ، أما الخامسة فهمي مرملة على هيئة إبريق بمصفاه عند الفوهة ومقبض في البدن ، هذا بالإضافة إلى مقص ومقط ومدية (سكين) ، وهذا الطقم المكون من تسع قطع من النحاس المزخرف بالمينا الملونة، ويميز زخرفة الصينية شكل زخرفي يمثل شعار الدولة العثمانية مع عناصر زخرفية أخرى.

واختياري لهذا الموضوع هو انه ينشر لأول مرة مع إلقاء الضوء على التأثيرات الفنية المختلفة الوافدة من تركيا وأوربا مع دراسة مقارنة لمثل هذه الأدوات الكتابية في عصر أسرة محمد علي، وتهدف الدراسة إلى تحديد الفترة الزمنية التي ينسب إليها هذا الطاقم.

♦ أستاذ مساعد بقسم الاثار الإسلامية – كلية الاثار – جامعة القاهرة . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.**

دراسة أثرية لمخطوط قبطي
(عقد أملاك محفوظ بإحدى الكنائس)

د.شروق عاشور♦

المخطوط :-

تعود تسمية مخطوط إلي كلمة لاتينية الأصل وقد تضاربت الآراء في معرفة المخطوط هل هو كل ما وصل من معلومات علي عديد من الخامات كالأحجار والبردي والجلود (١) أم اقتصر المفهوم علي الكتابة المكتوبة بخط اليد في الفترة ما بين ما قبل التاريخ حتى عصر معرفة الطباعة وقد ذكر أن كلمة Manuscript تعني الكتابة أو الوثيقة المكتوبة باليد أو بالأله الكاتبة (٢) ولابد لنا من تفرقة بين المخطوط والوثيقة Document فهي كتبت ليست لتاريخ بل لأغراض أخرى من جهة موثوق فيها (٣) علي الرغم من أراء لعديد من الباحثين فهو كل ما خط يدوياً ولوجوده لابد من تراث علمي أو ديني عبارة عن موضوع مدون ومادة يكتب عليها كانت بالإضافة إلي المادة التي يكتب بها وكذا الأدوات التي تستخدم في الكتابة . وهو وسيلة مثلى لنقل الأفكار والمعلومات والخبرات إلي الأجيال القادمة .

المواد التي يكتب عليها المخطوط :-

تنوعت الخامات التي يتم التدوين عليها كالسعفة والكرنافة وهي السعفة الغليظة الملتصقة بجذع النخلة (٤) والصلصال والطين وكذا الجلد بأنواعه كالرق وهو جلد صفار العجول والغزلان والحملان وكذا الأديم وهو الجلد الأحمر المدبوغ والقضيم وهو الرق الأبيض اللين (٥) والعظام وخاصة أماكن الكتف والأضلاع وأيضاً الحجارة والزجاج والمعادن ولعل من أهم ما كتب عليه منذ أقدم العصور هو البردي واشتهرت به مصر فلم ينافس جودة أي بردي وهو علي هيئة ساق (٦) وفي نهاية زهرة ويعد من

♦ أستاذ مساعد الإرشاد السياحي- أكاديمية المستقبل.

1) Thompso Lawence : Manuscript in ency clopedia of Library and information Science New York marcel Dekker 1968 voll 1.p 118 .

2) Colliers Dictionary Macmillan Educational . 1986 vol 2 P.626 .

٣) عبد الستار الحلوجي : نحو علم مخطوطات – دار القاهرة – الطبعة الأولي ٢٠٠٤ – ص ١٠ .

٤) مصطفي السيد : العلم وصيانة المخطوطات – عكاظ للنشر والتوزيع – المملكة العربية السعودية ١٩٨٤ م .

٥) عبد المعز شاهين : علاج وصيانة بعض قطع الرق والبردي من المتحف القبطي – مجلة كلية الآثار جامعة القاهرة ١٩٧٨ م .

٦) وقد أطلق علي الساق أسم واج والتي تعني أخضر كذلك أطلق علي نبات البردي أسم (حا) وأطلقوا علي الحزمة التي تحوي مجموعة من سيقانه أسم (محو) .

Cardiner A . Egyptian Crammor oxford 1927 p . 480 .

أهم صادرات مصر لجميع بلدان العالم سواء كان علي هيئة أفرخ منفصلة أو لفائف طويلة واستمر كذلك حتى العصر اليوناني الروماني (٧) والورق وأول من اخترعه الصينيون عام ١٠٥م وانتقل منهم إلي العرب عام ٧٥١ م عن طريق سمرقند ثم انتقلت إلي بغداد ثم الشام وفلسطين ثم المغرب العربي ومنه إلي الأندلس ومصر حيث يذكر انه في عام ٩٠٠ م كان يوجد مصنع ورق بفسطاط مصر وازدهر بكثرة في العصر الفاطمي حيث سمي الورق المنصوري واشتهر شهرة كبيرة وقد اشتهر أقباط مصر في هذه الصناعة ويدل علي ذلك علامة الصليب علي ظهر أوراق الدولة واستخدم في مصر في صناعة الورق يليه القطن يليه الكتان ثم الحلفا وحشائش البامبو والقنب وقد تطورت صناعة الورق علي أيدي العرب وانفرد بها قبل ان تعرفه أوربا في القرن ١٢ م .

المواد التي يكتب بها المخطوط :-

الأحبار وتعرف أحياناً بالمداد وهذا الاسم مأخوذ من الفعل يمد أي ما يمد الأداة المستخدمة في الكتابة ولقد ورد ذكر المداد في القرآن الكريم (٨) وكلمة الأحبار تعني المواد التي تترك أثراً وهي غالباً صفات كيميائية معدنية أو عضوية وتختلف في درجة ثباتها ولمعانها ومنها الحبر الكربوني ويتكون من السناج والصمغ العربي والماء كمذيب (٩) وهو من أوائل السوائل التي استخدمت في الكتابة وكذا الحبر الحديدي ومنه نوعين اسود وازرق الأسود يتكون من كبريتات الحديدوز والعفص والصمغ ومذيبة الماء ويعد الحبر الحديدي الأسود من اقوي الأنواع وأكثرها ثبات الحبر الحديدي الأزرق وهو عبارة عن صبغة الأزرق البروسلي ويذاب في الصمغ والماء أيضاً وجد نوع من أنواع الأحبار الحمراء وهي عبارة عن أحبار تستخرج من النباتات أو الحشرات .

الأدوات التي تستخدم في الكتابة :-

لقد تطورت أدوات الكتابة فقد استخدم الإنسان البدائي أدوات حادة لنقش كتابته علي الأحجار والأخشاب ثم يليها الفحم والطباشير والرصاص والمصري القديم كان له أدواته التي استخدمها مثل ساقاً من الغاب ويلي ذلك استخداماً للبوص وجريد النخيل ويسمي أحياناً بقلم القصب والقلم الخشبي ويصنع من أغصان الأشجار الرفيعة وقلم

---

٧)بلال عبد الوهاب الرفاعي:الخط العربي تاريخة وحاضره دار أبني كثير – بيروت – ١٩٩٠ م .

٨) لقوله تعالي " قل لو كان البحر مدادا لكلمات ربي لنفذ البحر قبل أن تنفذ كلمات ربي ولو جئنا بمثله مدداً " القرآن الكريم – سورة الكهف – أيه رقم ١٠٩ .

9) Carmen Crespo and Vic ente Vinas " The Preseration and Restorotion of Poper Records and Book Paris – 1985 . P 15 .

الريش ويصنع من ريش الطيور الملونة وبالأخص ريش الذيل وأطراف الجناحين (١٠).

وكذلك العظام الرفيعة بعد أن يدبب رأسها وكذلك عظام الأسماك الكبيرة . ولابد أن يكون ما يكتب به متوافر فيه الاعتدال في السمك والطول والصلابة .

أشكال المخطوط :

عاده ما يكون مكون من ملازم تتراوح كل ملزمة بين ما تقرب من خمس أو ست ورقات ويترك ورقتين من الملزمة الأولى ومثلها الأخيرة خالية تماماً من الكتابة وعاداً ما تبدأ الجمل بحرف كبير لذا فالمخطوط له خصائص شكلية يلتزم بها في كثير من الحالات :

١- العنوان .
٢- المقدمة .
٣- الفصول .
٤- تسطير الصفحات .
٥- الهوامش .
٦- الترقيم : يكون بخط مخالف وعاداً ما يكون بطرف الهامش الأيسر لوحة الورقة والأخر علي الطرف الأيمن .
٧- الاختصارات .
٨- الخاتمة .
٩- الصور والرسوم (التزين) : أو ربما الاكتفاء بان تكون الفواصل بلون مخالف للمداد أو بداية الفقرات بوحدة زخرفية بسيطة طائر أو حبل مضفور وعاداً ما يقوم بهذه العملية غير النساخ .
١٠- التذهيب إن وجد .

المخطوط القبطي :-

يعتبر المخطوط القبطي من أهم التراث المسيحي الذي يوجد بين أيدينا حيث يكون دليل لإعادة كتابة التاريخ وإيضاح النقاط الغامضة في سرده والكثير منه كتب باللغة القبطية أو القبطية والعربية ووجد بعض مخطوطات كتبت باليونانية والسريانية والحبشية وقد سار القبطي علي نهج من سبقه في كتاباته علي البردي (١١) حيث يوجد بردية قبطية

---

١٠) عبد السلام محمد العسيلي : دراسات تجريبية وتطبيقية في علاج وصيانة المخطوطات وتقويتها بالبولميرات رسالة ماجستير – ترميم الآثار – جامعة القاهرة ١٩٩٧ م .

١١) البردي في اللغة القبطية (جوؤمي) في اللهجة الصعيدية والتي تعنى ورق البردي أو لغة البردي أو كتاب وفي اللهجة البحيرية كلمة (جوم) والتي تعني نفس المعني .

Crum W . E .A Coptic Dictionary oxford 1939 . p . 770.

حكمه الإيمان وبردية زيتون بالإضافة إلي نسخ من الأناجيل المقدسة باللغة القبطية واليونانية ولكنهم رأوا فيما بعد أن تلك الأدوات سريعة العطب وسرعان ما تتلف فاستعاضوا عنها منذ القرن التاسع الميلادي بالرق أو جلد الحيوان ومنذ القرن الثاني عشر كتب علي ورق الكتان والتزم كاتب المخطوط القبطي بان يكون ذو شكل معين مقسم إلي ملازم كل ملزمة خمسة أفرخ وعاداً ما كانت تزين الصفحة الأولي برسم صليب داخل إطار محاطة بالحروف الآتية $\overline{\text{Ic}}\ \overline{\text{X}_{\text{C}}}\ \overline{\gamma\text{C}}\ \overline{\text{ec}}$ وقد وجد مخطوطات مصورة كاملة النص أمام المتن رسم توضيحي له كأنها أيقونة واستخدم الخطاط القبطي أعواد الغاب للكتابة والعناوين بالمداد الأحمر وتبدأ الجملة بحرف كبير.

ولم تقتصر موضوعات المخطوطات علي موضوعات دينية كأجزاء من الكتاب المقدس وأقوال الآباء والأسفار والأبؤكريفا (الكتب الدينية الغير معترف بها) وسير الشهداء والقديسين والمواعظ بل تطرقت لموضوعات مدنية أيضاً ككتب التاريخ والطب وقواعد اللغة كالمخطوط مجال البحث وكان يسند بكتابه المخطوط لطائفة النساخ ويرمز لهم بالكلمة hipEgcal بالقبطية أي صانعي الكتابة وباليونانية أي الكتبة المهرة رمزاً لأنهم تخصصوا في تحسين الخطوط وصياغتها وعرف عديد من الرهبان بالأديرة بإتقانهم التدوين بالمخطوطات ويعتبر أقدم مخطوط قبطي وصل لدينا :

١) بردية كجزء من سفر اشعيا باللغة اليونانية القرن الثاني الميلادي يوجد (بايرلندا).
٢) بردية سفر دنيال يوجد بجنيف في سويسرا تعود إلي القرن الثالث الميلادي .
٣) نسخة من انجيل يوحنا يعود إلي القرن الرابع الميلادي وقد عثر عليه بالقرب من اخميم مكتوب باللهجة القبطية الاخميمية وهو محفوظ بالمتحف البريطاني .

علي انه اغلب المخطوطات التي وصلت إلينا تنحصر ما بين القرن التاسع حتى الثاني عشر وقد وجدت بالأديرة والكنائس ولكن طبيعة أماكن التواجد وصعوبة التعامل وحفظها وصيانتها من التآكل والتدهور أفقد العديد منها ولم يكن الأمر عند هذا الحد بل أن العديد منها تسرب إلي معظم متاحف أوربا ونقلت المعلومات عنها من المؤرخين والرحالة فاحد الرحالة في القرن ١٧ م قد أفاد بأنه تم زيارة العديد من الأديرة بوادي النطرون ووجد بها ما يقرب من ثمانية ألاف مخطوط وما ذكر حتى وانه كان فيه شيء من المبالغة إلا أنه يدل علي وجود كم هائل من المخطوطات بالأديرة وقد ذكر أحد الرحالة بأنه عام ١٦٤٠م وقد زار دير أبو مقار حيث وجد تسجيل علي الجدران يؤكد أنه تمت زيارة من رحالة فرنسيين قد حملوا معهم عديد من المخطوطات وقد استمر التردد ولفترة طويلة من الزمن علي هذه المجموعة من الأديرة إلي أن كانت الطامة الكبرى عام ١٧٠٧ م حين أرسل بابا الفاتيكان أمين مكتبته الياس السمعانى ثم يليه يوسف السمعانى واندراوس في سنوات متتالية وذهبوا إليه ومعهم كم هائل من

المخطوطات وفي عام ١٩١٠ م قد عثر علي ٥٦ مخطوط بدير الحامول بالفيوم ونقلت جميعها إلي المكتبة الأهلية بباريس .

مخطوط عقد الأملاك :

يحفظ هذا المخطوط ضمن مجموعة من المخطوطات المتنوعة الدينية والمدنية القبطية نسخة كاملة ناسخها مجهول وهي توجد بكنيسة السيدة العذراء (دقادوس) ([١٢]) والمجموعة ككل تحفظ بمكان مخصص لها بالكنيسة بجوار المكتبة خصص كعرض متحفي عبارة عن مخطوط ورقي كامل مكتوبة من ستين ورقة مزدوجة وكل ورقة صفحتان تتقابلان مقاس الورقة ٢٨ × ٢٠ سم ليست موطره ومحلاة الدكة فقط والصفحة المقابلة لها المتن كتبت بمدار أسود وأحمر كتابات قبطية بحيرى ([١٣]) وعربي نسخ ([١٤]) لم يلتزم بالكتابات القبطية البحيرى والعربي معاً في جميع الصفحات بل في بعض الأحيان انفردت الورقة بالكتابة القبطية فقط كالورقة ١٦ – ١٧ أو عربي فقط كالورقة ٩٢ – ٩٣ .

الدراسة التحليلية :

هذا المخطوط يضم إحدى الصلوات الطقسية في الكنيسة القبطية ([١٥]) وهي صلاة المعمودية والمرضى والجنازة والأواني المقدسة والكاهن والجاحد والزيجة وتعرف بأسرار الكنيسة السبعة ومعنون هذا المخطوط باسم عقد الأملاك وهو خاص بالزيجة

---

١٢) للاستزداد مجلة الأثرين العرب المؤتمر الثاني عشر للاتحاد العام للأثرين العرب – القاهرة ١٤٣٠ هـ – ٢٠٠٩ م بحث كامل عن الكنيسة معمارياً وفنياً تحت عنوان (كنيسة السيدة العذراء (دقادوس) أحدى كنائس دلتا مصر دراسة أثرية فنية) .

١٣) وجدت عده لهجات قبطية كانت تستخدم قديماً وعددها خمس لهجات هي البحيرى في مصر السفلي وتسمي خطأ منفي وكانت تستخدم في الدلتا وقد أصبحت هذه اللهجة هي الرسمية في الطقوس الدينية القبطية واللهجة الصعيدية وهي لغة منطقة طيبة ومصر العليا واللهجة الاخميمية وهي خاصة بإقليم أخميم والفيومية التي كان يطلق عليها في البداية البشمورية فالقبطية هي الصورة الأخيرة للغة المصرية وهي عبارة عن لغة مصرية بحروف يونانية وظهرت بآدابها منذ أواسط القرن الثالث وازدهرت من ٤ – ٨ م واصبحت في القرن ١٢ م عربي إلي قبطي واستحدث علي هذا النهج فترة طويلة .

عبد الحليم نور الدين – مواقع الآثار اليونانية والرومانية في مصر – القاهرة – ٢٠٠٦ م .

١٤) أصل الخط العربي يرجع إلي مملكة الأنباط التي عاشت علي الطريق التجاري بين جنوب الجزيرة العربية وبين بلاد البحر المتوسط أخذ من الآراميين في البداية خطوط نقية ورأسية ومائلة خالية من النفط وظهر منه العديد والعديد كالنبطي ومكي والمدني واليابس حروف غليظة والكوفي والنسخ والرقعة وانبثق منه أنواع وأنواع عديدة .

محمد مؤنس : الميزان المألوف في وضع الكلمات والحروف – القاهرة – ١٢٨٥ هـ .

١٥) الصلوات الطقسية : الأنبا يؤانس – مكتبة المحبة ١٩٨٢ م .

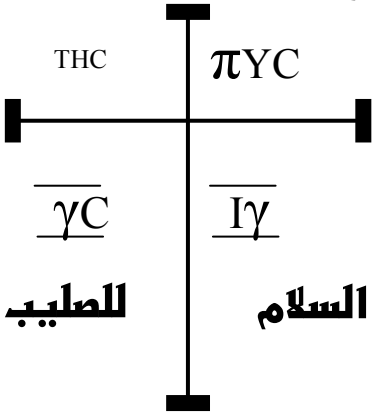
أو طقس صلاة الزواج الأول والثاني وسمي بعقد الأملاك إشارة إلي أن كل منهما أصبح ملك الأخر وكل أملاك الرجل للمرأة والعكس.

دكه المخطوط عبارة عن صفحة مزدوجة اليمنه عليها نص كتابي يعلوه زخارف هندسية متداخلة من دوائر ومربعات بداخلها صلبان والنص علي خمسة أسطر ما نصه.

بسم الله
ترتيب عقد الأملاك العادة
يوضع صليب في الوسط أو خاتم دهب (١٦)
ويقول الشابهموة وهي صلاة الشكر وصلاة
البخور والشعب يرتلوا ويقولوا .....

السطر الأول بمداد أسود يليه أربعة أسطر بمداد أحمر لكتابة نسخية تعرف بالكتابة النسخية المعتادة (١٧) يليها أربعة أسطر كتابات قبطية ترجمة لنفس ما كتب في الأسطر الخمسة بمداد أسود ثم السطر الخامس ما نصه (ذلك كيرياليصون ثلاثة مرات ويقول) كتب هذا كما كتب من قبل الكتابات العربية بمداد أحمر يليها سطر قبطي بمداد أسود لنفس الجملة السابقة .

الصفحة المقابلة اليسرى لعنوان المخطوط بانة يحتوي علي طقس الزيجة يوجد وحدة زخرفة تحيط الورقة ككل عبارة عن صليب لاتيني كبير محدد خارجة ثم داخلة زخارف هندسية كمربعات ودوائر والزراع الطولي الكبير به أربعة أحرف قبطية ومن أسفل أحيط بكلمة .



الصفحات من ٣ و ٤ :

١٦) بداية استخدام خاتم الخطوبة كان علي أيدي الرومانى وكان من تقاليدهم أن يقدم الشاب إلي خطيبته خاتماً من الحديد يضيقه علي سن السيف وتتاوله الخطيبة وتطورت العادة من حديد إلي فضة وذهب ولم يعرفه الغرب سوى بعد القرن ١٣ م حيث أهدا مكس ميلين إلي مارى في الساحة الإمبراطورية بفينا عام ٤٤٧٧ م .

www. Google . com

١٧) الخط المعتاد / هو خط بسيط يجمع بين القواعد الأساسية لخط النسخ وخط الرقعة خالي من الاسنان ينتج لسرعة بعض النساخ وتبسيطهم في الكتابة .

فوزي سالم عفيفي : نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية القاهرة ١٩٨٠ .

كلاً منهم عبارة عن ثلاث عشر سطر الثالثة كلها كتابات قبطية ([١٨]) بمداد أسود فيما عدا السطر الثاني فقط بالأحمر والرابعة ثلاث عشر سطرا أيضاً الثلاثة من أعلي قبطي ثم العشر باللغة العربية بالمداد الأسود هي عبارة عن رسائل بولس إلي أفسيس .

الصفحات ٥ و ٦ :

كلاً منهم عبارة عن ثلاث عشر سطر وحتى يلتزم بذلك السطر الثالث عشر في الصفحة الخامسة عبارة عن حرفين فقط EV وبها اثنى عشر سطر عربي بمداد أسود مقابل له كتابات قبطية بالمداد الأسود علي ثلاث عشر سطر .

الصفحات ٧ – ٨ – ٩ – ١٠ :

الصفحتان متقابلتان كلاً ثلاث عشر سطر قبطي بمداد أسود .

الصفحات من ١١ حتى ١٣ :

استمرار للكتابات القبطية ووضع كلمة تفسير ويشرح بالعربية لما أن وصل إلي الصفحة ٣٣ وأكملها من أسفل بثلاث سطور عربية ما نصه

تم وكمل عقد الأملاك
بسلام من الرب
أمين
بسم

وقد حددت الكتابات السابقة كلها عبارة عن صلاة الشكر ثم رسائل بولس إلي أفسيس ثم جزء من المزمور ١٨ – حتى ١٢٧ وجزء من إنجيل متى الإصحاح ١٩ – (١ – ٦) وقد استمرت جميع الصفحات بنفس الطريقة من كتابات قبطية وأخر عربية بمداد أسود لصفحات غير موطرة إلي أنه تواجد في الصفحة ٥٢ قطع علي الجزء العربي فلم يكمل تفسير الكتابات القبطية وكذا الجزء الأيسر من الصفحة ٥٣ وبدأ الخطاط في منتصف الصفحة ٥٤ بعد أربعة أسطر كتابات قبطية بمداد أسود بدأ الصلاة الثانية وهي تتضمن رسالة بولس لأفسيس ٤ (١ – ١٣) يليها المزمور ٢١ ثم إنجيل يوحنا الإصحاح الثاني (١ – ١١) .

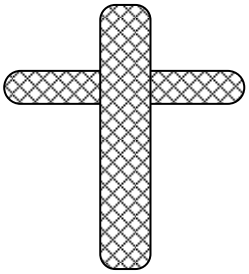
وكتب كل هذا من صفحة ٥٤ حتى صفحة ٦٦ ومن صفحة ٦٦ إلي ما بعد ذلك بدأ الخطاط يضيف اختلاف في كتاباته حيث بدأ جميع جملة بحرفي كبير نسبيه وفصل بين بعض الأسطر القبطية إلي العربية بخط زجزاجي بهذا الشكل يشير إلي إلا نهائية وقد ازدادت الصفحة ٦٦ بجوار الثلاث حروف القبطية السفلية بجدلية طويلة يحاط بها

---

١٨) ظلت القبطية لغة تخاطب الاقباط في الصعيد حتى القرن السابع عشر ومنذ القرن الثامن عشر انتهى التخاطب باللغة القبطية ولكنها ظلت لغة الكنيسة حتى الآن وظل رجال الاكليروس في الحفاظ علي هذا التراث لدرجة انهم اعتقدوا أن الصلاة داخل الهيكل بغير القبطية لا تقره قوانين الكنيسة .
كامل صالح نخلة وفريد كامل : خلاصة تاريخ المسيحية في مصر ١٩٤٥ .

دائرة لحرف قبطي وللجدائل رمزية بالرسوم القبطية تشير إلـــي التـــرابط والـــدائرة اللامحمودية ([١٩]) .

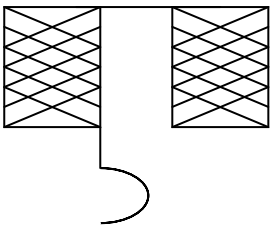
وتداخل ألوان أخرى غير الأسود والأحمر بان استخدام اللون الأخضر إلي جـــوارهم حتى انه في صفحة ٧١ قد أراد أن يضيف شكل جمالي بواسطة الألوان حيث أنه كان يكتب كلمة بالمداد الأسود يليها مثلاً كلمة (أمين) باللون الأحمر في الصفحة ككل في تسع أسطر الكلمات متراصة بالأسود وحين تذكر تردد كلمة أمين تكتب بالأحمر وفي نهاية هذه الصفحة كتب ثلاث أسطر قبطي وبالجانب الأيسر من الورق قرب الإطـــار رسم صليب بدائي



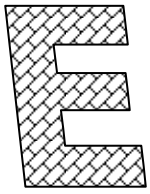
أحاط الثلاث أسطر وأخر سطر من أعلي مماثل لما في صفحة ٦٦ .

في صفحة ٧٢ حاور الكتابات القبطية في الأسطر بشكل شبيه الضفيرة وختم الورقة بالشكل الزجزاجي مرة أخرة

وكذا في الصفحة رقم ٧٣ فصل بعد السطر الرابع بشكل زجزاجي أيضاً وحرف الباء القبطي بشكل كبير زخرفي مجدول .



<u>صفحة ٧٥ – ٧٦</u> تم الكتابة بها صفحة كاملة باللغة العربية وبدأت بكلمة التفسير وانتهت بسطرين قبطي أحيطوا بحرف مقابل لها أربعة أسطر بالقبطي ثم خط متعرج ثم خمس أسطر قبطي بدأت بشكل زخرفي كالضفيرة .



١٩) جورج فيرجستون : الرمزية في الفنون المسيحية .

صفحة ٧٧ – ٧٨ تعتبر تلك صفحة مزدوجة منفردة بالإطار يوجد صليب يوناني (٢٠) وبداخلة جدائل مستوي الأضلاع ومحاط باختصارات لأسم السيد المسيح CO γC وهي عبارة عن كتابات قبطية إحدى عشر سطر والصفحة المقابلة ثلاث أسطر ثم بدأ بكلمة التفسير وبالكتابات العربية علي سبعة أسطر.

صفحة ٧٩ حتى صفحة ٩٠ :

من الملاحظ علي تلك المجموعة من الصفحات اختلاف في لون المداد فقد كتب باللون الأخضر والأحمر وجميع الكلمات بحروف غليظة فارقة عن كتابة الصفحات السابقة وتعتبر تلك الصفحات إشارة إلي لبس الأكاليل علي رؤوس العرسان وهي لحظة بهجة وسرور كبيرة في طقس الزواج لذا ميزت دون المخطوط ككل كتبت الكلمات بعده ألوان ووجد في الصفحة ٨٢ بالإطار الأيسر رسم لرأس حيوان كبش (الحمل) (٢١) ووجد فواصل ونقاط باللون الأحمر الداكن .

الصفحات من ٩١ حتى ٩٧ عبارة عن صلوات وقد همشت الصفحة ٩٧ – ٩٨ بأدعية بعرض الورقة ما نصه عليهما (عبيدك ووسع في رزقه ويرزقك أولاد مباركين وقد ازدانت نعمت الله ما قبلت ما أوصيت به) وكذلك ما نصه (عليكما نعمت الله ومتى ما قبلت ما اوفيت به احد) وقد ازدانت تلك الصفحات من أعلي بصليب بالمنتصف بداخل ما يشبه القارب إشارة إلي سفينة نوح قارب النجاة والخلاص.

من ص ٩٩ حتى ١١٢ ذكر بهم دورات البخور وكذا صلوات بولس الرسول .

ثم ص ١١٣ وهي تنص علي الطقس الذي يتم في الزيجة للابكار فقط وقد سجل هذا في نهاية الصفحة علي ثلاث أسطر ما نصه

كملـــــــــــه
ترتيب الإكليل الذي للبكر العريس
وعروسة بسلام من الرب

---

٢٠) الصليب اليوناني له أربعة أزرع متساوية الطول ويشير إلي المسيحية التي أنتشرت ببركتها علي المسكونة كلها .

Pochnee : Cross Crucifix Landon 1962 .

٢١) هو أحد الحيوانات الغير متجسدة وقد ذكر في العهد القديم سفر حزقيال – العهد الجديد رؤيا يوحنا .

ومن الملاحظ من الصفحات السابقة أنها تناولت قراءات خاصة بالعرسان البكر فقط وقد سجل هذا في نهايته وهي عبارة عن مزمور ١٨ (٥ – ٦) ومزمور ١٢٧ (٣ – ٤) وإنجيل متى اصحاح ١٩ اية ١ – ٦ وبولس أفسيس ٤ (١ – ١٣) ([٢٢]) .

ص ١١٣ – ١١٤ :

بداية لطقس كنسي جديد وهو الزيجة الثانية وقد سجل هذا بعد أن وطرت الصفحة من أعلي حدود الورقة بإطار عريض الجانبين من أعلي صليبان وبالمنتصف نص كتابي أشار إلي ما تحتوي هذه الصفحة وهو الزواج الثاني ما نصه علي أربعة أسطر

بسم الله القوي
ترتيب الزواج الثاني
للذين هم أرامل يقال الشبهمن ويرفع
الكاهن البخور كالعادة ثم ترتل الشمامسة

وتلك الزيجة الثانية في المسيحية خاصة بالأرامل فقط ويمكن للأرمل أن يتزوج بكر ولا يتزوج رجل الدين حتى وان ترمل وتلك بسبب فكرة رعوية فالكاهن يرعى جميع أفراد الكنيسة بنين وبنات لذا لم يقدم علي الزواج الثاني نهائياً حرمته الكنيسة وكذا عدم لبس الإكليل والزنار والبرنس فعاده ما يقوم الشخص المقدم علي الزواج لبس البرنس زى الكاهن تمثلاً بانه أصبح كاهن الأسرة ولون الزنار يكون باللون الأحمر رمزياً للرباط بدم المسيح ولكن لم يتم هذا للأرمل بل له طقس مختصر .

ص ١١٥ – ١١٦ :

صفحتين متقابلتين خطت بالخط العربي والقبطي معاً وهي عبارة عن رسائل بولس .

ص ١١٧ – ١١٨ :

تلك الصفحات كتابات قبطية ص ١١٧ عشرة أسطر والصفحة المقابلة إحدى عشر سطر وقد ازدانت بالمنتصف صليبين يوناني والإطار بالصفحة ١١٩رسم لحيوان جزئه السفلي كالحرف A في اللغة القبطية ومن أعلي رأس طائر .

ص ١١٩ – ١٢٠ :

صفحتين متقابلتين خط الخطاط نهر عربي ونهر قبطي بألوان المداد الأسود والأحمر وهو أجزاء من إنجيل يوحنا .

ص ١٢١ – ١٢٢ – ١٢٣ – ١٢٤ :

عدد أربعة ورقات مفقودة .

---

٢٢) الصلوات الطقسية : المرجع السابق .

وقد ختم المخطوط بان الخطاط كتب أدعية بشفاعة الملاك شرابيم وسرافيم والملاك الطاهر ميخائيل والعذري مريم والقديسة دميانة وقزمان ويوحنا المعمدان وبرسوم العريان وانطونيوس أب الرهبان ومارجرجس ويسوع ختاماً لما ذكر في الدعاء وكذلك السيدة العذراء بصلاتها مع القديسين .

مظاهر التلف علي المخطوط :

الجلدة الخارجية مفقود جزء كبير منها الصفحات ٥١ حتى ٥٣ يوجد بها قطع للاجزاء اليمنه والصفحة ٦٧ بها اصفرار فالاوراق اكثر حساسية للتلف والتأثر ببصمات الزمن نظراً لطبيعة المواد الخاصة بالاحبار التي يكتب بها سواء كانت طبيعية أو مخلقه وانكسار في احراف الصفحات خاصة صفحة ١١٢ – ١١٣ نظراً للتقليب العنيف وأيضاً الجهل في التعامل مع المخازن للوضع الذي يجب أن يكون عليه المخطوط .

الخاتمة :-

تفيدنا دراسة المخطوطات في إيضاح كثير من النقاط المستمرة بتاريخ المصرين عامة والأقباط خاصة هذا التراث له أهمية كبرى وفوائد جمة في حياة الشعوب وبالرغم من هذه الأهمية للتراث الثقافي فان ما كتب عنه مازال بالقدر غير الكافي ويرجع هذا إلي طبيعة أماكن تواجدها وصعوبة التعامل معها فدراستنا إحياء للنهضة الفكرية وسيمدنا بكنوز من الخطوط المتنوعة وعديد من العناصر الزخرفية ولابد من عمل متحف متكامل للمخطوطات دون غيرها وذلك بما يتناسب مع طبيعة تلك المواد العضوية علي أن يكون بعيد عن التلوث مع مراعاة للرطوبة والإضاءة وضرورة الكشف الدوري المتكامل للمخطوطات .

وتتمثل الأهمية الكبرى للدراسة في النشر لأول مرة لهذا المخطوط وتناوله لموضوع هام يعتبر من أسرار الكنيسة وهو الزواج وقد أشار وحدد الزيجة الثانية بان تكون مشروطة للأرامل فقط ويستثنا منها الكهنة .

وتوجد عديد من الزخارف كلها تشير إلي الترابط كالسلال والنجاة والحماية كسفينة نوح أو القارب الذي بداخلة الصليب والحمل كرعايا واحتمال وهي رمزية محاطة بتوصية للفرسان .

قائمة اللوحات والأشكال

١- الورقة الأولي (الدكة) وبها عنوان المخطوط ترتيب عقد الأملاك .
٢- الإشارة إلي تفاسير بولس .
٣- تظهر الورقة بحور بالعربية وأخرى بالقبطية وقد سجل كلمة تفسير .
٤- صفحة كاملة بالعربي أمامها قبطي الصلاة الثالثة للكاهن .
٥- صفحة كاملة قبطي أمامها عربي وإيضاح أنه تفسير وليست إضافة .
٦- صلوات بولس .
٧- الحان الشعانين .
٨- رفع البخور وختام عقد الأملاك الأول .
٩- رسائل أفسس .
١٠- ترانيم المزامير .
١١- ١٢- ، أجزاء من إنجيل متى.
١٣- مظاهر التلف قطع بالجزء الأيمن .
١٤- مظاهر التلف قطع بالجزء الأيسر .
١٥- إظهار كلمة مرده قبطي .
١٦- الصلاة الثالثة في طقس الزيجة .
١٧- صلاة الخضوع .
١٨- صلاة قبل الرشم وإظهار زخارف الجديلة .
١٩- إظهار بعض الكلمات بالهامش .
٢٠- تكرار لزخارف الجديلة .
٢١- تزين الحرف بزخرفة الجديلة في بداية الجملة .
٢٢- مظاهر تلف اصفرار بالورق .
٢٣- بالإطار إيضاح لزخارف صليب مستوي الأضلاع .
٢٤- مظاهر التلف اصفرار الورق .
٢٥- شكل زخرفي مائل للكبش (الحمل) .
٢٦- جميع الأحرف في بداية السطور مزدانة باللون الأحمر .
٢٧- مظاهر التلف اصفرار .
٢٨- الهوامش عليها أدعية .
٢٩- الصليب بداخل قارب رمزية لسفينة نوح .
٣٠- الزواج الثاني .

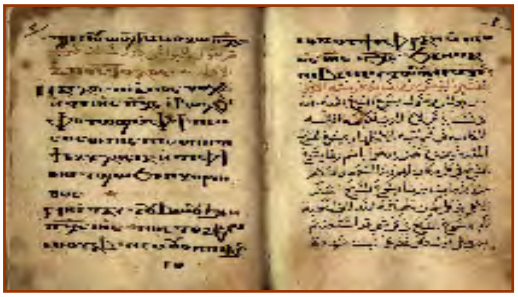
٣١- طقس الزيجة الثاني .
٣٢- صفحة مزدانة بصليب من أعلي .

قائمة الأشكال

١- صليب يزين البداية .
٢- صفحة ١١٤ زخرفة بداية الزواج الثاني والصلبان التي تزين الصفحات في الإطار .
٣- زخارف الجدائل لبعض الأحرف .
٤- زخرفة الحيوان المائل إلي الكبش (الحمل) .

اللوحات

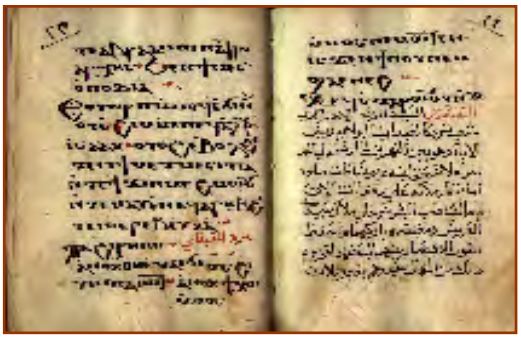
(١)



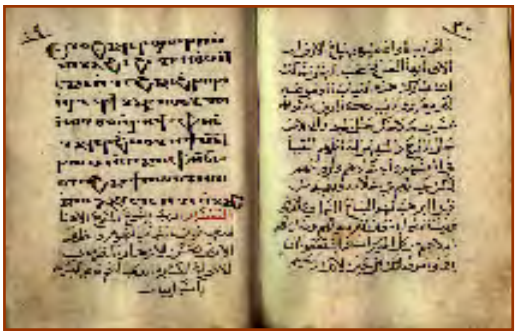
(٢)

(٣)

(٤)



(٥)

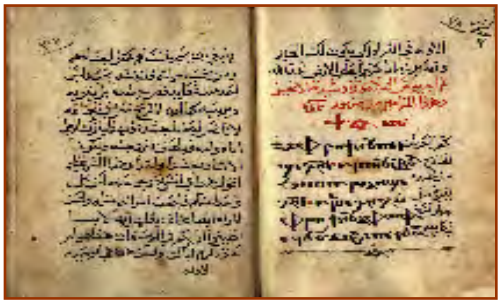


(٦)

(٧)

(٨)

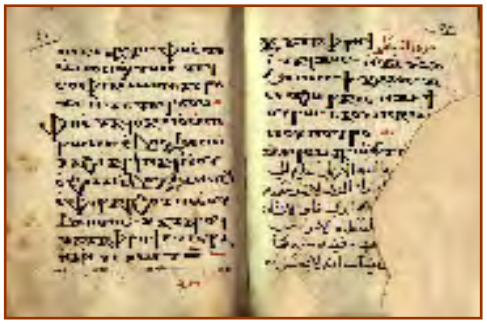
(٩)



(١٠)

(١١)

(١٢)



(١٣)

(١٤)

(١٥)

(١٦)

(١٧)

(١٨)

(١٩)

(٢٠)

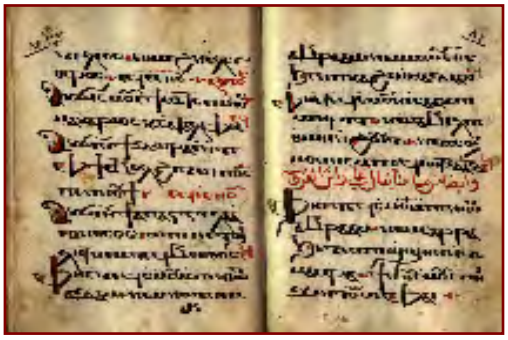
(٢١)

(٢٢)

(٢٣)

(٢٤)

(٢٥)



(٢٦)

(٢٧)

(٢٨)

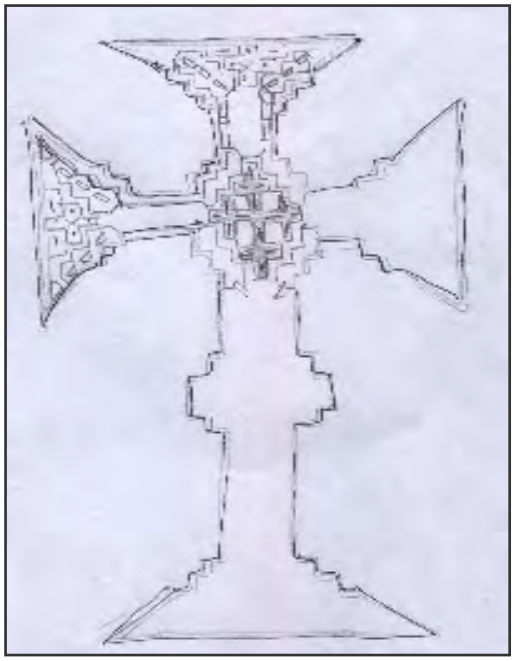
(٢٩)

(٣٠)

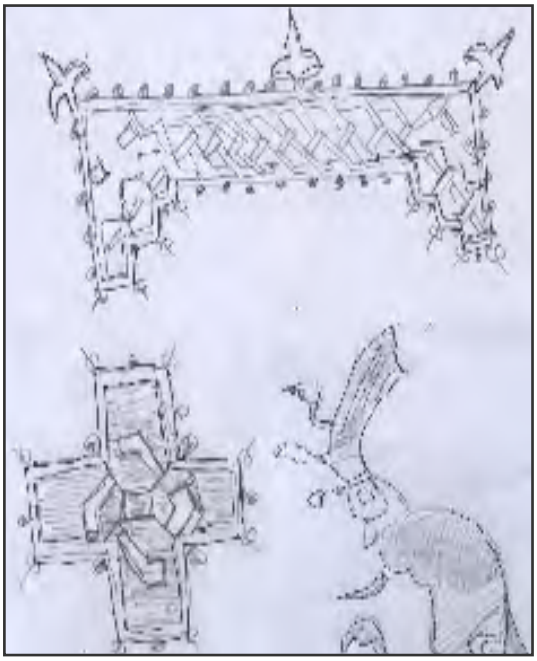
(٣١)

(٣٢)

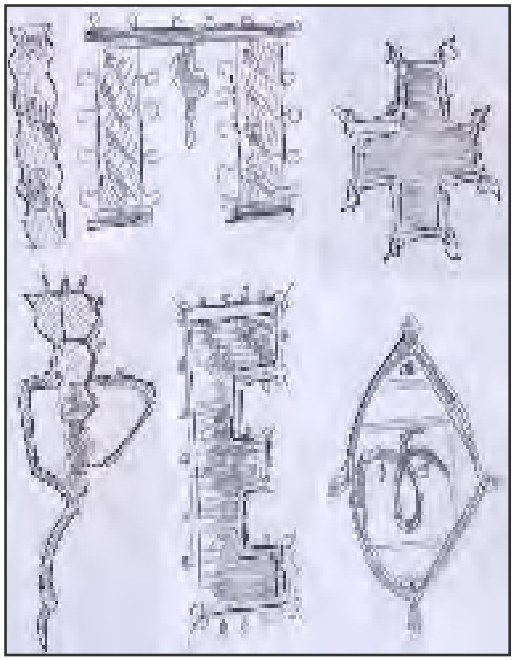
الأشكال



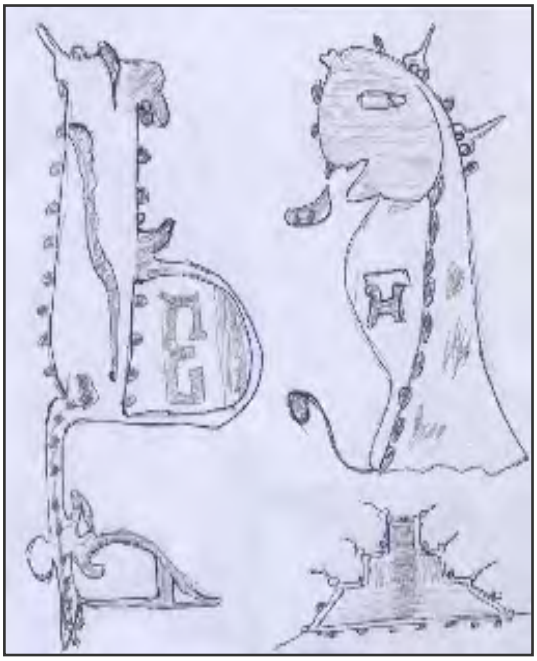
(١)



(٢)



(٣)



(٤)

عمل الباحثة

قائمة المصادر والمراجع العربية

١- القران الكريم .
٢- الكتاب المقدس عهد قديم – عهد جديد .
٣- الأنبا يؤانس : الصلوات الطقسية – ١٩٧٤ .
٤- بلال عبد الوهاب الرفاعي : الخط العربي تاريخه وحاضره – دار ابن كثير بيروت – ١٩٩٠ م .
٥- عبد المعز شاهين : علاج وصيانة بعض قطع الرق والبردي من المتحف القبطي – مجلة كلية الآثار جامعة القاهرة – ١٩٧٨ م .
٦- عبد السلام محمد العسيلي : دراسات تجريبية وتطبيقية في علاج وصيانة المخطوطات وتقويتها بالبولميرات – رسالة ماجستير – ترميم الآثار – جامعة القاهرة – ١٩٩٧ م .
٧- عبد الستار الحلوجى : نحو علم مخطوطات – دار القاهرة – الطبعة الأولي ٢٠٠٤ .
٨- عبد الحليم نور الدين : مواقع الآثار اليونانية والرومانية في مصر – القاهرة – ٢٠٠٦ م .
٩- مصطفي السيد : العلم وصيانة المخطوطات – عكاظ للنشر والتوزيع – المملكة العربية السعودية – ١٩٨٤ م .
١٠- فوزي سالم عفيفي : نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية – القاهرة – ١٩٨٠ م .
١١- كامل صالح نخلة وفريد كامل : خلاصة تاريخ المسيحية في مصر– ١٩٤٥ م .

قائمة المصادر والمراجع الأجنبية

1) Cordiner A. Egyptian Crammor Oxford – 1927 .
2) Crum W.E.A Coptic Dictionary Oxford . 1939 . P. 770 .
3) Carmen Crespo and vic ente vimos the preservation and restoration of paper records and Book paris – 1985 . p 15 .
4) Pockmee : Cross Crucifx – land an 1962 .
5) Thompso La wence : Manuscript in ency clopedia of library and information science New York marcel Dekker 1968 .

التنمية السياحية لمزارات الفيوم الإسلامية
(دراسة أثرية بيئية)

أ.د.عائشة عبد العزيز التهامى♦

تاريخ المزارات الإسلامية فى مدينة الفيوم

- **لمحة مختصرة عن الفيوم فى العصور الوسطى**

استمر بناء الجوامع والمساجد بمدينة الفيوم منذ الفتح الاسلامى لها ... حتى كان العصر الأيوبى (٥٦٧ – ٦٤٨ هـ / ١١٧١– ١٢٥٠ م) الذى شيد فيه عدد كبير من الجوامع والمساجد إلى جانب جوامع ومساجد العصور السالفة . إذ يذكر النابلسى الصفدى فى كتابه أنه كان يوجد فى إقليم الفيوم فى عصره ثمانين جامعا ومسجدا ، منها خمسة وأربعون جامعا وخمسة وثلاثون مسجدا [١].

وإذا كان هذا العدد من الجوامع والمساجد شيد فى كافة إقليم الفيوم ، فإن عددا كبيرا منها شيد بمدينة الفيوم حاضرة الإقليم . حيث كان يوجد بها جامعان وأربعون مسجدا . غير أن هذه الجوامع والمساجد اندثرت ولم يصل إلينا منها إلا أسماء بعضها وخلال العصرين المملوكى والعثمانى شيد عدد كبير من الجوامع والمساجد ، إلا انه لسؤ الحظ لم يصلنا منها إلا عدد قليل جدا فى الفترة موضوع البحث[٢] .

وقد تبع ازدهار التشاط الدينى فى اقليم الفيوم فى عصرى الايوبيين والمماليك الاكثار من تشييد الجوامع والمساجد التى وصل عددها فى منتصف القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى ثمانين جامعا ومسجدا وبينما انتشرت الجوامع بشتى بلاد اقليم الفيوم ، تركزت معظم المساجد بمدينة الفيوم . ولا شك أن هذا العدد الكبير – إذا قورن بمساحة الإقليم وعدد سكانه فى ذلك الوقت – إن دل على شئ انما يدل على قوة الشعور الدينى لدى اهل الفيوم . ويبدو أن حركة انشاء الجوامع والمساجد بإقليم الفيوم قد اتخذت شكل جمل هذه الجوامع والمساجد بمثابة مراكز دينية لنشر وتدعيم العقيدة الاسلامية والدين الإسلامى فنجد أن هذه الجوامع والمساجد انتشرت بسائر انحاء الفيوم حتى تلك الإماكن والأحياء التى إقتصر معظم سكانها على العناصر الاجنبية مثل حارة الارمن بمدينة الفيوم والتى اختصت بسكنى فئة الأرمن من سكان الاقليم ، فنجد هذه الحارة قد أحتوت على مسجد عرف بمسجد حسام الدين الموسكى

♦ وكيل كلية السياحة والفنادق لشئون الدراسات العليا والبحوث – أستاذ بقسم الإرشاد السياحي .

[١] ابراهيم ابراهيم احمد عامر : مدينة الفيوم فى العصرين المملوكى والعثمانى دراسة حضارية اثرية ،ص ١٤٠، رسالة ماجستير غير منشورة ،كلية الاثار جامعة القاهرة ، ١٩٨٩.

[٢] المرجع السابق ، نفس الصفحة .

نسبة الى مؤسسه [٣].

ويرجع السبب فى اندثار معظم هذه الأثار الى عدة عوامل هى :

١. الفيضانات القوية التى كانت تؤدى الى تخريب المدينة وجلاء أهلها لغلبة ماء بحر يوسف وفروعه.

فقد ذكر المقريزى فى كتابه السلوك على سبيل المثال : أنه فى شهر شوال سنة أربع وأربعين وثمنانمائه زمن حكم السلطان جمف خربت مدينة الفيوم وجلا اهلها لغلبة ماء بحر يوسف . كما أنه فى سنة ١٨٨٧ م حدث تصدع لجامع خوند أصلباى ، وفى سنة ١٨٩٢ م انهار نصفه المقام على القنطرة نتيجة انهيارها هى الاخرى فى بحر يوسف على اثر فيضان قوى جدا.

٢. تنظيم المدينة واستحداث شوارع جديدة بها أو انخفاض أرضية الشارع . فقد جاء بمحاضر لجنة حفظ الأثار الغربية : أن مدينة الفيوم كان بها مسجد يحمل اسم الشيخ موسى الفشنى وتاريخه يرجع الى سنة ١٠٩١ هـ / ١٦٨٠ م وقد تهدم بسبب فتح الشارع المطل غليه وانخفاض أرضية الشارع كثيرا عن صحن المسجد .

كما جاء بمحاضر اللجنة : أنه فى سنة ١٨٩٨ قررت مديرية الفيوم استحداث شارع هو شارع واصف الذى كان بموضعه عدة مبانى من ضمنها مسجد أثرى يعرف بمسجد الشيخ سالم .

ومما تقدم يتضح ان مدينة الفيوم شهدت نشاطا معماريا كبيرا فى مجال بناء الجوامع والمساجد خلال العصور التاريخية المتعاقبة [٤].

ومن خلال تتبعنا لاسماء جوامع ومساجد الفيوم فى العصريين الايوبيين والمماليك نستطيع ان نتعرف على بعض الفئات التى شاركت فى تشييدها : وكانت الفئة الاولى هى فئة القضاه ، حيث ضم اقليم الفيوم عددا من المساجد التى ارتبطت اسمائها بأسماء مؤسسيها من القضاة منها مسجد القاضى كمال الدين بن حامد ومسجد القاضى بن جلال الدين ومسجد القاضى عبد المنعم وغيرها . وكانت الفئة الثانية التى شاركت فى بناء الجوامع والمساجد هى ولاة الفيوم الذين قاموا بتشييد مسجد الامير بدر الدين المرندزى والذى كان واليا على الفيوم فى بداية غصر الايوبيين ، وكانت الفئة الثالثة التى أهتمت بتشييد مساجد الفيوم هى فئة الامراء المقطعين ومن اشهرهم الامير فخر الدين عثمان الاستادار الذى انشأ فى عام ٦٢٠ هـ/١٢٢٣ م العديد من المساجد

---

[٣] ليلى محمد القاسمى طرشوبى : الفيوم فى العصور الوسطى بين القرنين الثانى عشر والسادس عشر ، ص ٣١١-٣١٢ ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الاداب قسم تاريخ ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٩.

[٤] ابراهيم ابراهيم احمد عامر : المرجع السابق ، ص ١٤١.

بالفيوم وذلك عندما كانت الفيوم اقطاعا له فى ذلك الوقت [٥].

وفى عصر سلاطين المماليك استمدت بعض جوامع ومساجد الفيوم الجامعة شهرتها من إرتباطها ببعض أولياء الله الصالحين ومنها مسجد الشيخ على الروبى أحد متصوفة الفيوم فى القرن الثامن الهجرى وهو من المساجد الجامعة التى حازت على شهرة كبيرة وكان تأسيسه غقب وفاة الشيخ على الروبى ، وكذلك جامع الشيخ الدشطوطى والذى شيدا فى عام ٩٠٣ هـ / ١٤٩٧ م وذلك بناء على اوامر السلطان قايتباى الظاهرى الذى أمر فى هذا الغام بإرسال البنائين والمهندسين للقيام على بناء هذا الجامع بالفيوم [٦].

وقد استمر الاهتمام بشأن الحركة الثقافية بجوامع ومساجد مدينة الفيوم زمن سلاطين المماليك ، بل كان من الطبيعى ان تتزايد هذه الحركة عن عصر الايوبيين ، فحظيت جوامع ومساجد مدينة الفيوم فى عصر سلاطين المماليك على مجموعة من كبار العلماء والمدرسين الذين تولوا وظيفة الخطابة بها ، ومنهم الامام الاديب مجد الدين أحمد بن قاضى القضاة معين الدين بن عبد الوهاب الفيومى ، وكان من كبار الفقهاء والادباء الذين قاموا بالتدريس بالمدرسة المالكية التى كانت ملكا لوالده بمدينة الفيوم بالاضافة الى اعتباره خطيبا لمدينة الفيوم [٧].

وقد شاركت جوامع ومساجد مدينة الفيومعن طريق هذه الفئة من العلماء والفقهاء الذين تولوا الخطابة بها فى نشر وتدعيم الثقافة الاسلامية فى عصرى سلاطين الايوبيين والمماليك . وكانت الوظيفة الأخيرة التى ألفيت على عاتق جوامع ومساجد الفيوم مثلها مثل باقى مساجد وجوامع الاقليم المصرى – هى انها كانت تعتبر بمثابة مراكز اعلامية بالاقليم ، فهى نقطة الوصل بين العاصمة بالاقليم فمن طريق هذه الجوامع والمساجد كان يتعرف سكان الاقاليم على ما يحدث بالعاصمة سواء توليه سلطان جديد أو أى من الاحداث الكبرى التى تتعرض لها البلاد ، كذلك كانت الاوامر السلطانية تصل لسكان هذه البلاد عن طريق قرائتها على منابر الجوامع [٨].

---

[٥] ليلى محمد القاسمى طرشوبى : المرجع السابق ، ص ٣١٢.
[٦] المرجع السابق ، ص ٣١٤.
[٧] المرجع السابق ، ص ٣١٦.
[٨] المرجع السابق ، ص ٣١٧ – ٣١٨.

اهم الآثار الإسلامية الباقية فى الفيوم :

- مئذنة وقبة مسجد الشيخ على الروبى.
- مسجد قايتباى (خوند أصلباى).
- قنطرة خوند أصلباى.
- المسجد المعلق.
- قنطرة اللاهون.
- وكالة المغاربة.

❖ مئذنة وقبة مسجد الشيخ على الروبى

مسجد الشيخ على الروبى(*) وهو أحد متصوفة الفيوم فى القرن الثامن الهجرى وهو من المساجد الجامعة التى حازت على شهرة كبيرة وكان تأسيسه عقب وفاة الشيخ على الروبى ، وكذلك جامع الشيخ الدشطوطى والذى شيدا فى عام ٩٠٣ هـ / ١٤٩٧ م وذلك بناء على اوامر السلطان قايتباى الظاهرى الذى أمر فى هذا الغام بإرسال البنائين والمهندسين للقيام على بناء هذا الجامع بالفيوم[٩].

ويتصل نسب الشيخ على الروبى بالبيت العباسى ، فهو من سلالة عبدالله بن عباس عم الرسول "صلى الله عليه وسلم".وقد بشر الشيخ الروبى برقوقا بتولية السلطان منذ أن كان الأخير أميرا،وكان برقوق تلميذ اللشيخ الروبى.

وفى سلطنة برقوق هيأ للروبى من الحياة ما هو أهل لها وبنى له مسجدا ليجتمع فيه الشيخ بمريديه من أجل العبادة ويقيموافيه من أجل الذكر [١٠]. فقد كان عهد الروبى يمتاز بالزهد والطرف وأصبح المتصوفون في هذا العهد منطويين تحت ادارة شيوخهم واتخذوا معابد يطلق عليها اسم الزوايا متجردين

(*) وقد ذكر المقريزى فى حوادث سنة اربع وثمانين وسبعمائة أنه فى عهد السلطان الملك الصالح زين الدين ابو الجود حاجى قدم على الروبى من الفيوم واجتمع بالأمير الكبير فهرع الناس الى زيارته وبالغوا فى إعتقاده ونقلوا عنه خوارق الله اعلم بحقيقتها ..انظر تاريخ ابن الفرات (ناصر الدين محمد بن عبد الرحيم)،ص ٢٨٤، الجزء الثانى تحقيق د.قسطنطين زريبق ، د: تجلا عز الدين ، بيروت ١٩٣٦م .

(**) هو عبد القادر الدشطوطى بن الشيخ بدر الدين محمد ابى النجا الطحطوطى الاصل =الاسطائى نسبة لبلدة فى الفيوم. وفى سنة ٩٠٣ هـ امر السلطان الناصر محمد ببناء جامع الفيوم وكان القائم فى ذلك الشيخ عبد القادر الدشطوطى ... انظر السخاوى (شمس الدين محمد بن عبد الرحمن ت ٩٠٢ه) : الضوء اللامع لآهل القرن التاسع ، المجلد الثانى ، الجزء الرابع ، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت ، ص ٢٩٧.

[٩] ليلى محمد القاسمى طرشوبى : المرجع السابق ، ص ٣١٤.

[١٠] د:عائشة التهامي : المرجع السابق؛ص١٤٢:١٢٧

للعبادة منقطعين للذكر، وقد نشأ التصوف في مصر عام ٥٦٩هـ[١١].

وضريح هذا الشيخ مزار مشهور ويذع العامة انه من نسل روبيل اخو يوسف عليه السلام وقد ذكر المقريزي ان صلاح الدين الايوبى انعم على اخيه المظفر تقى الدين بالفيوم واعمالها وان هذا الاخير اقام مسجدين احدهما للشافعية والآخر للمذهب المالكى، وقد اشتهر الشيخ الروبى منذ صباه بالورع والتقى فأقبل عليه الناس للتبرك به والتتلمذ على يديه كما خطب ود الملوك والامراء. وقد ذكر بن اياس في احداث سنة ٧٨٣هـ "حضر إلى القاهرة الشيخ الصالح الزاهد الناسك العارف بالله تعالى الشيخ على الروبى اعاد الله علينا من بركاته فما حضر عند الاتابكى برقوق، وأقام عنده يومين بشرة عن نفسه بأنه سيلى السلطنة في يوم الاربعاء تاسع شهر رمضان سنة ٧٨٤هـ ومما بشر به الناس انه بعد مضى شهرين يرتفع الوباء من القاهرة ويتناقص الغلاء ثم يموت عقب ذلك الملك المنصور على بن الاشرف.وقد عاصر هذا الشيخ الظاهر برقوق عندما كان اميراً ثم سلطاناً (٧٨٤/٨٠١ – ١٣٨٣/١٣٩٨) كما اشرنا من قبل وشيد له هذا المقام واوقف عليه الكثير من الاوقاف والحق بالمسجد مئذنة ذات سلمين.اما الضريح والمئذنة الحاليين فيرجع بناؤهما للعصر العثمانى، وهما مبنيان موضع الضريح والمئذنة المملوكين ففي عام ١١٢٠هـ / ١٧١٧م جدد الامير عبد الرحمن كتخذا غربان [١٢].

- **<u>وصف الضريح</u>**

والضريح عبارة عن قاعة مربعة الشكل مبنية بالأجر ولها بابان ، ويتوسط كل ضلع من الأضلاع المربع عمود من الرخام ليحمل كل منها عقدين ، وقد حول المربع إلى دائرة لإقامة القبة عليها بواسطة طاقية مقوسة فى أركان المربع،وتشبه هذه الطواقى إلى حد كبير مثيلاتها فى القبة القديمة، وتعلو هذه الطواقى المقرنصات من أربعة صفوف، واستعمال المقرنصات فى منطقة الانتقال لتحويل المربع إلى دائرة يعتبر من المميزات التى امتازت بها قبة الروبى دون غيرها من قباب مصر.

كذلك تمتاز قبة الروبى باحتوائها على إيوانين متقابلين ،وإن كنا نجد هذه الظاهرة فى قباب الإسكندرية وقباب فارسكور.

- **<u>تخطيط الضريح:</u>**

المسقط الأفقى للضريح مربع ، تعلوه قبة تحمل منطقة الانتقال بها هيئة عقد مدائنى، وتمتازخوذة القبة بأنها مزينة بالفتحات المغطاة بالزجاج ، وقد اتبع هذا

---

[١١] سعاد ماهر: مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، الجزء الأول، ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، مطابع الأهرام

[١٢] حسن نصر : الآثار المصرية الآثار الإسلامية: ص ٩٦؛ مكتبة زهران الشرق، عام ١٩٩٨.؛صـ٩٦

الأسلوب فى زخرفة القباب منذ العصر الفاطمى.
ويتكون الضريح فى تخطيطه من مربع سفلى، ثم منطقة انتقال من الداخل ليتحول المربع السفلى إلى مثمن تقوم فوقه رقبة القبة المستديرة، وقد فتحت بها اثنتان وثلاثون قمرية مستطيلة يتوج كلا منها عقد نصف دائرى ، وكانت هذه القمريات مغطاة بالزجاج الملون، ونظرا لضيق مساحة الضريح فلا يوجد له محراب مجوف، ولذلك اكتفى المعماريون بتحديد اتجاه القبلة لمحراب رمزى صغير من الجص ،وللضريح من الخارج ٤واجهات ،ثلاث منها ملاصقة لمنازل مجاورة، أما الواجهة الرابعة – وهى الجنوبية الشرقية – فبها بابان يؤديان إلى الداخل.

المئذنة:

تقع فى الطرف الجنوبى للضريح ، وتتكون من قاعدة على شكل مكعب تليها منطقة انتقال للوصول إلى البدن المثمن ، وقد تم لك بواسطة مثلثات مقعرة ، ويمتد البدن المثمن قليلا ليتوج بثلاثة صفوف من المقرنصات لتعطى اتساعا لتحمل الدرابزين الخشبى الذى يلتف حول بدن المئذنة.

تخطيط المسجد:

على شكل مستطيل ، يحتوى على ٥أروقة تعلوها عقود مدببة فوقها سقف خشبى [١٣]

- **اللوحات الخاصة بالشيخ على الروبى:**

١. توجد حشوة خشبية بضريح الشيخ على الروبى بالفيوم ، حفر عليها كتابات بالخط الثلث المملوكى ، وقد جاءت هذه الكتابات فى ثلاثة اسطر.

- ✓ الاول : بسم الله الرحمن الرحيم (آلا إن أولياء الله لا خوف عليهم
- ✓ الثانى (ولا هم يحزنون) . هذا ضريح الشيخ العايد الزاهد على الروبى.
- ✓ الثالث : انتقل إلى رحمة الله فى السادس والعشرين من ذى الحجة سنة ثلاث وتسعين وسبعمائة .

ويلاحظ ان الخطاط قد راعى ان تتفق الآية القرآنية مع المكان الذى سجلت عليه.

٢. بالاضافة إلى منبر(*) مسجد الشيخ على الروبى ، حيث يعلو باب المقدمة لوحة نقش فيها بالحفر نص بالخط الثلث يقرأ : " جدد هذا الجامع الشريف من فضل الله تعالى قيومج أحمد كتخداى عزبان سنة ١١٢٠ " [١٤].

---

[١٣] عائشة التهامى: المرجع السابق؛ ص١٤٢:١٢٧

[١٤] محمود عبدالستار سيد : الزخارف على الجدران والتحف المنقولة بإقليم الفيوم من القرن الرابع حتى القرن الثانى عشر الهجرى ، دراسة اثرية فنية مقارنة،ص ١٨٨-١٨٩، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الأثار جامعة القاهرة ، ٢٠١٠.

ويتكون هذا المنير من باب المقدمة وجلسة الخطيب والريشتان وبابا الروضة ، فباب المقدمة يغلق مصراعين كل منهما يتكون من حشوات مستطيلة ومربعة نفذت بأسلوب التجميع والتعشيق . أما جلسة الخطيب نصل اليها من باب المقدمة عن طريق خمس درجات ويتوجها الجوسق وقد زخرف أعلاه بمقرنصات من النوع المدبب . والريشتان كل منهما مزخرفة بزخرفة المعقلى المائل ، ويعلو كل ريشة درابزين قسم إلى حشوات مستطيلة بعضها مزخرف بزخرفة المفروكة المفرغة والبعض الاخر بالخرط الميمونى المائل .أما باب الروضة فلكل
باب فتحة يغلق عليها مصراع ، وكل منهما مزخرفة بالمعقلى الدائم ، وكذلك الاجزاء التى تعلوهما زخرفت بنفس الزخرفة [١٥].

❖ مسجد خوند أصلباى

نبذة مختصرة عن خوند اصلباى منشأة هذا الجامع :

خوند اصلباى هى زوجة السلطان قايتباى وأم ولده السلطان محمد[١٦] ، وأخت السلطان الظاهر أبو سعيد قانصوة . وقد تزوجت فى المحرم من سنة ٩٠٥ هـ - ١٤٩٩ م من الاتابكى جان بلاط الذى تولى السلطنة فيما بعد (٩٠٥-٩٠٦ هـ/ ١٤٩٩-١٥٠٠م) وذلك بعد وفاة ابنها الناصر محمد وزمن سلطنة أخيها . غير أنه عندما تولى السلطنة العادل طومان باى (سنة ٩٠٦هـ/ ١٥٠١ م) كان أول ما صدر منه من الافعال الشنيعة أن قبض على خوند أصلباى فوكل بها عشرة من الخدم وقررعليها نحوخمسين الف دينار وقيل عشرين الف دينار فباعت اشياء كثيرة من قماشيها ودفعت ما قرر عليها من المال . وفى زمن السلطان الغورى (٩٠٦-٩٢٢ هـ / ١٥٠١- ١٥١٦ م) خرجت خوند اصلباى للحج سنة ٩١٣ هـ / ١٥٠٨ م . وفى المحرم سنة ٩١٤ هـ / ١٥٠٩ م دخل الحاج الى القاهرة . وشاعت الاخبار بأن السلطان رد خوند اصلباى من الينبع ورسم لها أن تقيم بمكة وقد تغير خاطره عليها فرجعت من من الينبع الى مكة واستمرت بها حتى ماتت ودفنت بها سنة ٩١٥ هـ ١٥١٠م [١٧].

وقد أنشأت هذا الجامع خوند اصلباي زوجة السلطان قايتباي بإشارة من الشيخ عبد

---

[١٥] محمود عبد الستار سيد : المرجع السابق ، ص ١٨٩.

[١٦] هو ابن السلطان الأشرف قايتباى من زوجته خوند اصلباى ، بويع بالسلطنة يوم السبت السادس وعشرين من ذى القعدة سنة ٩٠١ هـ / ١٤٩٦م ،وصاحب اللقبين اولا بالناصر وكنى بابو السعادات، ثم طالب المماليك بتغيير لقبه من الناصر الى الاشرف ... انظر ابراهيم على طرخان : مصر فى عصر دولة المماليك الجراكسة ١٣٨٢ – ١٥١٧ م ،ص ٣٩ –٤٠، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٠.

[١٧] محمود عبد الستار سيد : المرجع السابق ، ص ١٨٢.

القادر الدشطوطي في زمن سلطنة ابنها السلطان الناصر محمد بن قايتباي [١٨].

- **موقع الأثر**

يقع جامع "خوندأصلباى" فى أقصى الطرف الشمالى للقسم الغربى من مدينة الفيوم،ويحده من الجهة الجنوبية الغربية شارع سوق الصوف ومن الجهة الشمالية الغربية شارع المدينة الرئيسىالواقع على الضفة الغربية لبحر يوسف، أما الجانبان الأخران فيجاورهما مجموعة من المنازل[١٩].

وقد كان الجامع قديما يقع نصفه الشمالى الغربى على بحر يوسف فوق قنطرة بفتحتين ،والنصف الأخر فوق الأرض غير أنه فى سنة ١٨٨٧م حدث تصدع لهذا الجامع ،وفى سنة ١٩٨٢م انهار نصفه المقام على القنطرة نتيجة انهيارهاهى الأخرى فى بحر يوسف على أثر فيضان قوى جدا، وقد قامت لجنة حفظ الأثار العربية أنذاك بالمحافظة على الأجزاء الباقية من الجامع الحالية.

وقد كان البدء فى إنشاء هذا الجامع فى شوال سنة٩٠٣ه /١٤٩٩م،وتؤكد ذلك الكتابات الموجودة على لوحين من الرخام مثبتين على كتلة المدخل، بكل لوح ثلاثة أسطر[٢٠].

- **الوصف الحالى لجامع خوند اصلباى فى واقتنا الحاضر**

من الخارج

١-الواجهة الشمالية الغربية:

بها ثلاث دخلات، كل منها تدخل عن سمت الجدار، وتتوج كل دخلة من أعلى بثلاثة صفوف من المقرنصات وبكل دخلة من هذه الدخلات الثلاث شباك،ويعلو كل شباك عتب مسطح يعلوه عقد عاتق يحصران بينهما نفيسا،وقد أحاط المعمار العتب المسطح والعقد العاتق والنفيس بجفت لاعب ذى ميمات مستديرة، ثم تعلو العقد العاتق قندلية بسيطة ،غشيت بشبكة من السلك، وقد غشيت فتحة كل شباك من الخارج بحجاب من الخشب الخرط على شكل المصبعات، أما من الداخل فيغلق على كل شباك مصراعان من الخشب ، وقد توجت قمة هذه الواجهة من أعلى بشرافات مسننة

٢-الواجهة الشمالية الشرقية:

بها أربع دخلات ، بكل منها شباك، والدخلات والشبابيك لا تختلف فى شى عن دخلات وشبابيك الواجهة الشمالية الغربية ، وقد توجت من أعلى

---

[١٨] حسن نصر : الآثار المصرية و الآثار الإسلامية ، صـ٩٥، مكتبة زهران الشرق، عام ١٩٩٨.
[١٩] عائشة التهامى : المرجع السابق ، ص ١١٩.
[٢٠] المرجع السابق ، ص١٢٠ .

لأيضا بشرافات مسننة.

٣-الواجهة الشمالية :

وهى محصورة بين الواجهتين الشمالية الغربية والشمالية الشرقية، وبها دخلة لا تختلف عن الدخلات السالفة،وقد فتح بها شباك ، ألإ أنه لا يوجد منه الأن سوى الإطار الخشبى الخارجى ، أما فتحة الشباك فقد سدت بالأجر المكسو بطبقة من الملاط.

٤-الواجهة الجنوبية الشرقية:

بكل منها دخلتان ، بكل منهما شباك،وتعلو كل شباك قندلية بسيطة، وفى منتصف المسافة بين الدخلتين يبرز بروزعن سمت الجدار،وهذا البروز هو تحديد لموضع المحراب من الخارج، وتتوج الواجهة من أعلى شرافات.

٥-الواجهة الجنوبية الغربية

هى لاتمتد على استقامتهاكلية، ولكنها تمتد، ثم تتكسر قليلامن ناحية طرفها الجنوبى لتلتقى مع الواجهة الجنوبية الشرقية،وبهذه الواجهة كتلة الدخول الرئيسية ، وهى تبتعد عن الناحية الغربية ،وعلى جانبى كتلة الدخول ثلاثة شبابيك ،ثم يلى ذلك فى الجزء المنكسر شباك أخر فى دخلة.

٦) كتلة المدخل:

المدخل فى حجر على جانبيه جلستان ، وبصدر هذه الحجرة فتحة الدخول،وهى متوجة بعتب مسطح من صنجات مزررة تتبع النظام المشهر(الأبيض والأحمر)يعلوه عقد عاتق مكون من صنجات ، ويحصران بينهما نفيسا من حجر مزخرف بزخرفة نباتية مورقة (الأرابيسك)وعلى جانبى العقد العاتق يوجد خرطوشان مستديران،بكل منهما نص كتابى.

وبالإضافة إلى ما سبق، أحاط المعمار المكسلتين من أسفل من الخارج بجفت لاعب ذى فتحات مستديرة،وجعله ممتدا إلى أعلى حتى بداية العقد المدائنى، ثم دخل به فى استطالة حجر المدخل، غير أن الامتداد العلوى لم يأخذ شكل جفت لاعب كامل ، ولكنه عبارة عن نصف جفت ، وهو ما يطلق عليه أهل الصنعة"كرندان".

ويغلق على فتحة الدخول باب ذو مصراعين من الخشب المصفح بالنحاس.

من الداخل:

جدد جامع خوند أصلباى على نسق المساجد الجامعة ، وطرازه لا يتكون من صحن أوسط مكشوف تحيط به الأروقة، ولكنه يتكون من استطراق على جانبيه رواقان أكبرهما رواق القبلة وذلك نظرا لصغر مساحته.

١-الاستطراق (مجاز أرضى):

يفصل بين الرواقين الجنوبى الشرقى والشمالى الغربى، وأرضيته تنخفض عن أرضية الرواقين بمقدار ٢٠سم،وهو مبلط بالحجرالجيرى، ويفتح عليه مباشرة باب المسجد الرئيسى.

٢-الرواق الجنوبى الشرقى:

يطل على الاستطراق ، وهو يتكون من أربع بلاطات بواسطة بوائك ذات عقود مدببة تسير موازية لجدار القبلة وقدربط بين أرجل العقود بروابط خشبية.

أ-جدار القبلة:

لاتتوسط حنية المحراب هذا الجدار، وهى حنية المحراب القديم الذى أنشى زمن سلطنة الناصر محمد بن قايتباى وعلى يمين المحراب شباك فى دخلة، ويغلق عليه مصراعان من الخشب ، وعلى يسار المحراب شباك أخر يماثل الشباك السابق.

<u>المحراب:</u>

تأخذ حنية المحراب هيئة نصف دائرة ممتدة لأعلى،تعلوها طاقية على هيئة نصف قبة ذات قطاع مدبب،وبين طاقية المحراب وحنيته صفان من المقرنصات المنحوتة فى الحجر كأنها كوابيل ،ويتقدم طاقية المحراب عقدمدبب من الحجر ذو صنجات حمراء وبيضاء، وترتكزرجلاه على عمودين رخاميين ، مساحة ناحيتهما وقاعدتيهما ناقوسية ،والبدن حلزونى، والمحراب مبنى بمداميك حجرية، زخرف بعضها بالحفر،وبعض هذه الزخارف نباتية وبعضها كتابى.

كما زخرفت طاقية المحراب والعقد الذى يتقدمهما وتوشيحتاالعقد بكرنداز،وقدزخرفت توشيحتا العقد بزخارف نباتية مورقة،كما توجد ميمة مستديرة فوق الصنجة المفتاحية للعقد يعلوها مستطيل به شريط

وأثناء التجديدات التى قامت بها لجنة حفظ الأثار العربية ، أضيفت كرنداز من الجص ليحدد الهيئ للمحراب،حيث لايوجد أى أثر لكرنداز قديم.

ب-الجدار الشمالى الشرقى لإيوان القبلة:

به أربعة شبابيك ، وترتفع أرضيات الشبابيك عن أرضية المسجد ، وتلتقى مع هذا الضلع أرجل عقود البوائك ، وهى لا تراكز على دعامات أو أعمدة حائطية،ولكنها تلتصق بالجدارمباشرة.

ج-**الجدار الجنوبى الغربى لإيوان القبلة:**

هذا الجدار هو نفسه جدار القبلة فى الجامع القديم غير أنه عند التجديدات حدثت به بعض التعديلات .

د-حجرة الخطابة :

هذه الحجرة تقع فى الركن الجنوبى من إيوان القبلة ، وهى حجرة الخطابة القديمة ، ولم يحدث بها أى تغيير أثناء التجديدات وما زالت حتى الأن تشغل الوظيفة القديمة نفسها.

٣-الرواق الشمالى الغربى:

يطل على الاستطراق ،وهو مكون من بلاطة واحدة تطل على الاستطراق ببائكة ثلاثية العقودمقامة على عمودين فى الوسط ، أما رجلا العقدين الذين فى الطرفين فيرتكزان على كابولين حجريين ، كل منهما مزخرف بثلاث حطات من المقرنصات الحلبية، وبصدر هذا الرواق ثلاثة شبابيك ، كما يوجد بضلعه الجنوبى الغربى شباك أخر،أما ضاعه الشمالى فيه دولاب حائط يغلق عليه مصراعان خشبيان.

٤-الحجرة المحدثة بالركن الشمالى:

تقع هذه الحجرة فى الركن الشمالى ، وقد أحدثت أثناء التجديدات، وهى مقسمة من الداخل إلى جزأين بواسطة جدار تتوسطه فتحةالجزء الأمامى بمنزلة مخزن للجامع، أما الجزء الخلفى ففيه السلم المتبقى من مأذنة الجامع وهذا السلم يؤدى إلى سطح الجامع ، وكذلك سطح الحجرة الذى يطل على داخل الجامع من الجهة الجنوبية الشرقية والجنوبيةالغربية بعقدين مدببين نقش مابين رجليهما بدرابزين من الخشب الخرط.

<u>التحليل المعمارى:</u>

١- يعد المدخل الرئيسى للجامع واحدا من المداخل التذكارية التى توجد فى دخلة عميقة على جانبيها مكسلتان ،أسوة بمداخل كثير من عمائر القاهرة فى العصرالمملوكى.وقد اهتم المعمار بواجهتى المكسلتين فجعل بهما تزريرا (تعشيقا)، وهذا التزريريعطى متاة معماريةفضلاعمايضيفه من الناحية الجمالية،كما زينت حواف المكسلتين بنصف جفت.

٢- يوجد بجدار المحراب الحالى من الخارج بروز يحددموضع المحراب ،أما الجدار القديم فلم يوجد به هذا التحديد.

٣- تتسم عقود بوائك الجامع وقت الإنشاء وبعد التجديد بأنها مدببة،وهى العقودالتى انتشر استعمالها فى عمائر المماليك.

قنطرة خوند أصلباى:

أنشأت فى القرن ٩ه/١٥م على بحر يوسف، كما أنشأت الجامع المجاور لهذه القنطرة فى نفس التاريخ، وإن كان هذا المسجد يسمى فى الوقت الحاضر خطأ "مسجد قايتباى"أو"مسجد زوجة قايتباى"وكان هذا الجامع يقع مباشرة على بحر يوسف لكى يسهل على المصلين النزول إليه للوضوء.

أما عن وصف القنطرة ،فهى تقع على البحر اليوسفى بمدينة الفيوم عند الجهة الشمالية،وتقع بعدها مقابر المسلمين، وقدسميت هذه القنطرة أيضا "قنطرة الوداع"إما لأنها المنفذ الشمالى حيث يودع المسافرون المدينة، وإما لمرور المسلمين عليها لدفن موتاهم بالمقابر الواقعة بعدها.

وعقدا القنطرة على هيئة محدبة، كما هوالحال فى عقد قنطرة "الظاهر بيبرس"وتقع بين العدين فى الواجهة الأمامية دعامات محدبة مخروطية الشكل لتدعيم بناء القنطرة وتقويتها .وفى سنة١٩٣٤م،أعيد تقوية وترميم القنطرة بالخرسانة ،حيث كانت هناك بعض المبانى المنشأة فوق القنطرة، وللعلم فإن الواجهة الخلفية للقنطرة الخلفية لا تحمل أى أثار من القنطرة القديمة الأصلية[٢١].

❖ **جامع الامير سليمان الشهير بالجامع المعلق**

صاحبه هو الامير "سليمان من جانم من قصروه" كاشف إقليمى البهنساوية والفيوم . يرجع تاريخ انشاء هذا الجامع الى اوائل العصر العثماني، وبنى في الفيوم بتاريخ شهر رجب سنة ٩٦٦ هـ /١٥٦٠م. [٢٢]وقدعرف المسجد بإسم "المعلق" لارتفاعه عن سطح الأرض ،فقد كان يصعد إليه بمجموعة من الدرجات المستديرة التى تتقدم المدخل الرئيسى للمسجد ، وهى تشبه إلى حد كبير درجات مسجد "الملكة صفية "بالقاهرة.

- **تخطيط المسجد**

المسجد كأى مبنى له بنيان مادى يتكون من مواد بناء وأسلوب بناء وهيئةمعمارية ، وعناصر معمارية إنشائية وعمالة قائمة على عملية البناء وغيرها [٢٣].

أما من حيث التخطيط الداخلى، فقد تم تخطيط المسجد على نفس طراز تخطيط المدارس المتعامدة ذات الآيوانات الأربعة ، وأكبرها وأعمقها هو إيوان القبلة ، وهو إيوان الحنفسة، فقد كان مذهب الدولة العثمانية الرسمى

---

[٢١] عاشة التهامى: المرجع السابق؛ ص ١١٩-١٣٤

[٢٢] مصطفى عبد الله شيحة: مرجع سبق ذكره،ص١٠٣،١٠٢.

[٢٣] نوبى محمد حسن :عمارة المسجد فى ضوء القرأن والسنة، ص ٤٩، دار نهضة الشرق.

يتكون الجامع من صحن مكشوف تحيط به أربعة أروقة ،أكبرها رواق القبلة، ويتوسط جدار القبلة محراب على هيئة نصف دائرة ممتدةإلى أعلى ، ويتكون من ٧ مداميك ،ارتفاع كل مدماك ٣٥سم ،والمدماك السابع من أعلى عليه شريط كتابى بأيات قرأنية. (٢٤)

ونبدأ بالواجهة الشمالية والتي بها المدخل الرئيسي الذي يقع في الطرف الشمالي منها وبالمدخل سلم وطول الواجهة الشمالية ٢٢,٤٠م ويوجد اسفلها حوانيت بكل حانوت عتب مسطح مزرره ذات اسقف اسطوانية لتحمل البناء وهي من الاحجار وذات ابواب خشبية ويعلو كل حانوت شباك مستطيل به مصفات حديدية ويعلق عليه من الداخل مصرعات خشبية وفوق كل شباك متدلية بسيطة فيما عدا الشباك الثالث.(٢٥)

- **المئذنة :**

بنيت على الطراز المملوكى ،فهى تتكون من قاعدة مربعة مبنية بالطوب اللبن ،تعلوها قاعدة مربعة أخرى ولكنها أقل فى المساحة والارتفاع ،تلى ذلك قاعدة قاعدة مربعة ممتدة إلى أعلى حتى مستوى سطح الجامع من الحجر الجيرى ، تليها قاعدة أخيرة تمثل منطقة انتقال ،وهى عبارة عن مثلثات منزلقة لتحويل التربيع إلى مثمن فتحت بأضلاعها المستوية فتحات لإضاءة سلم المئذنة ، وتم زخرفة واجهات بدن المئذنة بعقود منكسرة.وللمسجد أربعة أروقة :واجد به القبلة والمنبر ،والثانى يوجد به الباب الأمامى وشبابيك التهوية ، والثالث يوجد به الباب الخلفى ، والرابع يوجد به مصلى للنساء.

- **الزخارف بالمسجد:**

وقبلة المسجد مزخرفة ، ويوجد بها عمودان وأية قرأنية ، كما توجد بعض الرسوم باللون الأحمر.

وتوجد أعلى محراب القبلة لوحة من الخشب منقوش عليها أية قرأنية غير واضحة الملامح ، ويوجد على جانبى محراب القبلة عمودان حجريان ، كما يوجد المنبر إلى جواره ، وهو من الخشب الأرو ، وقبل أنه مصنوع منذ٤١٥عاما كما قال القائم على خدمة المسجد. وذلك دليل على براعة المسلمين فى تلك العصور ، وتعلو المنبر قمة مئذنة . وتوجد به زخارف من الأمام والجوانب أيضا.

النوافذ كما يحتوى الجامع على ٢٦ نافذة ، وهى ليست للإضاءة فقط ، وإنما لتخفيف الحمل أيضا وهى مزخرفة بالزجاج الملون ، وتوجد فوق كل نافذتين نافذة صغيرة دائرية للضوء، كما توجد شبابيك كبيرة للتهوية .

---

٢٤ عائش التهامى:حضارة الفيوم القبطية والإسلامية والطبيعية؛المرجع السابق من ص ١٤٦-١٤٨.
٢٥ مصطفى عبد الله شيحة: مرجع سبق ذكره،صـــ١٠٢،١٠٣

ويوجد فى الواجهة الأمامية للمسجد الباب الأمامى و٨منافذ صغيرة للإضاءة، وكل اثنين تعلوهما نافذة صغيرة دائرية ، وهى للإضاءة أيضا.ويقدر ارتفاع النافذة الواحدة بحوالى ١٢٥سم،وعرضها بحوالى ٤٥سم. [٢٦]

❖ **قنطرة اللاهون:**

بنيت هذه القنطرة من الحجر الصلب ، وهى تقع عند مدخل بحر يوسف لكى تقلل من اندفاع تيار مائه، وقد شيدت فى العصر المملوكى فى عهد السلطان "الظاهر بيبرس"، وهى مكونة من قنطرتين منفصلتين ،وقد أصلحت فى عهد السلطان "الغورى"، وسجلتها الحملة الفرنسية فى كتاب وصف مصر [٢٧].

❖ **وكالة المغاربة:**

تقع بشارع القصبة (سوق القنطرة) بمدينة **الفيوم** وهى ذات بوابات خشبية وصحن أوسط به دكاكين ويعلوها خان للتجار المغاربة وتعتبر مركز **الفيوم** التجارى القديم

لايمكننا هنا تناول التنمية السياحية لمزارات الفيوم الاسلامية بمعزل عن الخريطة الاستراتيجية للسياحة فى مدينة الفيوم من كل الجوانب . فلابد من تكامل المنظومة السياحية التى بدورها ستنعكس بطريقة مباشرة على تشجيع وزيادة السياحة الاثرية لهذه المزارات الاسلامية الموجودة فى المحافظة .

الخريطة الاستراتيجية للسياحة حتي عام ٢٠١٧

نظراً لأهمية التأثيرات الاقتصادية للسياحة في مصر وتجاوباً مع النمو المتزايد في الحركة السياحية الوافدة كان لا بد من زيادة المشروعات السياحية لمواجهة متطلبات هذا التدفق السياحي حيث تزايدت الطاقة الفندقية من ٩١٨ ألف غرفة عام ٨٢ إلي٥٨،٧٥٥ ألف غرفة عام٩٣ ثم ارتفعت إلي نحو ٩٣،٨٢٢ ألف غرفة عام ٢٠٠٠/٩٩ ومن المستهدف أن تصل الي ١٠٥ ألاف غرفة عام ٢٠٠٥/٢٠٠٤ وبلغت المشروعات التي تم افتتاحها في مناطق التنمية السياحية حتي ابريل ٢٠٠٤ حوالي ١٠٠ مشروعاً .

كما نجحت التنمية السياحية في التوسع في إنشاء ٥٠ مركزاً سياحياً متكاملة الخدمات بمناطق التنمية الجديدة بخليج العقبة والسويس وسواحل البحر الأحمر والمتوسط لتحقيق التكامل المنشود في

٢٦ عائشة التهامى :المرجع السابق.ص ١٤٨.

٢٧ المرجع السابق؛ ص ١٣٤

الخدمات وهو ما يحدد استراتيجية مستقبل السياحة في مصر على النحو التالي-:

تم وضع استراتيجية للتنمية السياحية في مصر حتي عام ٢٠١٧ حدد فيها الوصول بعدد السائحين إلي ١٦ مليون سائح و زيادة عدد الليالي السياحية إلي ١٣٠ مليون ليلة نتيجة ارتفاع متوسط اقامة السائح من ٥٦ ليلة إلي ٨ ليلة/ سائح.

اما في قطاع السياحة فسوف تزيد الطاقة الاستيعابية الفندقية الي ما يقابل الطلب السياحي المستهدف ووضع البرامج المتكاملة لتنمية المناطق السياحية لتنشيط الانماط السياحية غير التقليدية كالسياحات العلاجية ، والبيئية ,والسفاري والحوافز ، والمؤتمرات ، مع وضع ضوابط لحماية البيئة والموارد الطبيعية والعمل علي حل مشاكل المستثمرين وقد تم اعداد ٧٧مخططا لاستعمالات الاراضي غطت المناطق السياحية الصحراوية علي ساحل البحر الاحمر،خليج العقبة شرق خليج السويس، غرب خليج السويس،الساحل الشمالي الغربي .

هذا ويتم تعظيم الطلب السياحي بالارتقاء بمستوي الادوات والاساليب التنشيطية في مجال الاعلام والاعلان والعلاقات السياحية والدعاية وترويج المنتج السياحي وتسويقه من خلال شبكة المعلومات الدولية وتعزيز العلاقات المصرية الدولية في مجال السياحة والاسواق الرئيسية مع تطوير المكاتب السياحية الخارجية واقامة مركز متطور للمعلومات وتطوير برامج التعليم السياحي ومناهجه والاهتمام بتدريب الكوادر السياحية في الخارج.

وفي ضوء امكانيات مصر السياحية وتنوع المنتج السياحي يمكن وضع مؤشرات للرؤية المستقبلية للحركة السياحية للاستفادة من برامج التنمية السياحية الشاملة للمناطق الجديدة واستغلال الامتداد المكاني والتراث الثقافي وتوظيفها وايجاد انماط سياحية جديدة تضاف الي المنتج السياحي الحالي ومن اهم عناصر هذه الرؤية .

محور محافظات(الفيوم،وبني سويف ،والمنيا)ويحتوي علي مجموعات ذات طبيعة متنوعة تضم الاثار والمواقع التاريخية من العصور الفرعونية واليونانية والرومانية والقبطية والاسلامية والحديثة والبحيرات الطبيعية المتميزة ويعمل هذا التنوع علي اتاحة المجال لجذب نوعيات متباينة من السياحة تشمل-بصورة اساسية- سياحة الآثار والسياحة الترفيهية،والسياحة النيلية،ومن اهم هذه المشروعات

اقامة ١٤٥٠غرفة فندقية حول بحيرة قارون اقامة ٦٥٠غرفة فندقية ببني سويف والمنيا مع انشاء مرسي للفنادق العائمة وتطوير الطرق المؤدية الي آثار ميدوم بمحافظة بني سويف وتجميله [28].

تطوير الفيوم

تشهد الفيوم اليوم تطوراً شاملاً فى المناطق السياحية حيث لا يقتصر التطوير على المنشآت السياحية ، إنما يمتد إلى المناطق السياحية ذاتها وخط السير السياحى بحيث تبدو الفيوم كلها صورة سياحية وحضارية

وقد بدأت ملامح هذا التطوير تتضح من خلال:

إعادة تخطيط وتنسيق المناطق التى نتجت عن رفع خطوط السكك الحديدية وذلك بخلق حدائق ومسارات ومحاور جديدة لربط أجزاء المدينة بما يحقق تفريغ المدينة من التكدس مع تحقيق سهولة حركة المرور بالاضافة إلى إعادة تخطيط ميدان قارون باعتباره العاصمة السياحية لإقليم الفيوم السياحى مع تطوير كافيتريا المدينة بما يحقق رؤية السواقى من جميع الإتجاهات باعتبارها المعلم السياحى الذى تنفرد به الفيوم دون باقى المحافظات وفى الوقت نفسه يضفى اللمسة الحضارية المتوافقة مع البيئة وطبيعة المكان وتاريخه .. هذا بالإضافة إلى ماتقوم به باقى الجهات فى تنسيق وتكميل الصورة وذلك من خلال إنارة وتشجيير مدخل الفيوم على الطريق المزدوج فى صورة حضارية.

تهذيب جوانب بحيرة قارون

وذلك بانشاء كورنيش على الساحل بارتفاع ٤٠ سم من منطقة اللؤلؤة حتى مدخل لسان الأوبرج فى مرحلته الأولى من اللؤلؤة الى منطقة الأوبرج ، ومن منطقة الأرض المجاورة للأوبرج حتى أول بلاج البحيرة فى مرحلته الثانية ، وقد روعى فى إنشائه أن يكون من الناحية الوظيفية تهذيباً لجوانب الطريق وحماية له من الإنهيار وأيضا حمايته من إرتفاعات مناسيب البحيرة المفاجئة التى تهدد الطريق كما أنه من الناحية الجمالية يمثل إطلالة حضارية للبحيرة ويقضى على الممارسات العشوائية التى كانت تشوب الشاطئ .. ويخلق ممشى سياحيا يتيح للزوار التمتع بجمال الطبيعة خاصة بعد إكتمال العمل بإنارة حدود البحيرة والحاجز الحديد وإنشاء الرصيف ووضع

[28] http://www.kenanaonline.net/page/4836

الأشجار بامتداده وذلك بتمويل من وزارة السياحة قدره ٦٠٠ألف جنيه .

العمل على إضفاء الطابع البيئى واللمسة الجمالية للمنشآت الواقعة على البحيرة

وذلك بالتنسيق مع مستأجرى المنشآت السياحية، وقد وتحدد لهم آخر ديسمبر للتنفيذ وتحدد لأصحاب المحال العامة على الساحل موعد شهرين للتنفيذ يعاد النظر بعدها فى التراخيص الصادرة لهم بمعرفة المراكز التابعين لها .

تطوير السيليين

تم تنفيذ أعمال تطوير لمنطقة السيليين شملت إنشاء دورات مياه وتجديد التكسيات الحجرية وصيانة المناطق الهابطة وتدعيم الإنارة وتزويد المنطقة بأصص للزهور ويجرى الآن تنفيذ أعمال تطوير لمنطقة عين السيليين وعين الشاعر .

إفتتاح آفاق سياحية جديدة للفيوم

تقوم حاليا مجموعة مستشاروا الشمال والجنوب بالسفارة الهولندية بالتخطيط لوضع الفيوم على خريطة السياحة البيئية باستخدام إسلوب التنمية المستدامة فى منطقة الساحل الشمالى لبحيرة قارون ، وقد إنتهت المجموعة من الدراسة الأولية ليبدأ التنفيذ خلال ستة أشهر ، وأصدرت فى هذا الشأن عدداً من المطبوعات ، كما أقامت ندوة لتقديم نتائج أعمالها فى المرحلة الاولى فى المتحف الزراعى بالقاهر

ويسير هذا جنبا إلى جنب مع التعاون المصرى الإيطالى لتنمية منطقة وادى الريان وإعداد مناطق الزيارة فيها (الشلالات – البحيرات – مناطق آثار الحيوانات الفقارية – مناطق مراقبة الطيور – مناطق التجوال بالمنطقة. وأصدرت فى هذا الشأن مطبوعات وملصقات سياحية ويتم التنسيق معها بالنسبة لتنظيم الرحلات الصحراوية .

مشروعات الإستثمار السياحي لبحيرة قارون

بلغ حجم المشروعات الإستثمارية التى تقدم أصحابها لتنفيذها فى الفيوم ٢٨ مشروعاً تبلغ مساحتها ١٠٥٩ فدانا وتبلغ تكلفتها ٥٥٤٩٨٦٠٥٠ جنيها مصريا وتشمل إقامة ٧٢٩ وحدة و ١٢٣٤ شاليه و ٥٧٨ غرفة و ٤ فنادق و ٢٠ خيمة و 15كابينة و ١٢ محلاً وقد تم إفتتاح وتشغيل ٣ قرى سياحية (البانوراما – الربوع– مصر للتعمير[٢٩]

[29] http://www.kenanaonline.net/page/4836

الفيوم من الناحية البيئية

إلتقت بيئات الفيوم الطبيعية بأنواعها الثلاث (الساحلية – الزراعية – الصحراوية معا في تناغم جميل على أرض الفيوم فرسم بذلك صورة رائعة لا تتوفر إلا في الفيوم،خاصة إذا كانت في إطار من النقاء البيئي والمناخ والموقع المميز على خط السير السياحى القريب من العاصمة ، مع توفر آثار الحضارات القديمة التى عاشت فى الفيوم وتركت آثارها على أرضها منذ بدء الخليقة وحتى الأن[30].

ولقد اتاح موقع الفيوم فى قلب مصر ومناخها المعتدل طوال العام وتاريخها القديم فيما قبل التاريخ وخلال حضارتى الفيوم الاولى والثانيه وخلال الحضارات العديده التى عاشت على ارضها وما خلفته من اثار فرعونيه ويونانيه رومانيه وقبطيه واسلاميه ومعالم حديثه كما اتاح شكلها وتكوينها الطبيعى وما تضمه من محميات طبيعيه ومناطق للتاريخ الطبيعى العالمى ان تتعدد فيها عناصر المغريات السياحية وبالتالى تتعدد بها الانماط السياحية التى يمكن ان تقدمها الفيوم لزوارها [31].

تتميز محافظة الفيوم أأنها من المحافظات مصر القليلة التى جمعت بين مواقع أثرية هامة جدا من العصر الفرعونى ،وأخرى لا تقل أهمية من العصر اليونانى والرومانى ،ليس هذا فحسب بل أنها شملت مرحلة هامة من مراحل تطور حضارة الآنسان فى عصور ما قبل التاريخ ويتمثل ذلك فى حضارتى الفيوم . (٣٢)

ولاشك ان السياحة الثقافية هى احد المغريات الجاذبة التاريخيه ،، ذلك ان للفيوم موقع متميز فى التاريخ من حيث انواع الحيوانات والنباتات والتكوينات الجيولوجيه التى لا تزال اثارها باقية منذ ما قبل التاريخ .

واثار الحضارات التى عاشت على ارضها كالاهرامات والمسلات والتماثيل والمقابر وما تضمه من نقوش واوراق البردى والانشاءات السكنية والدينية وتخطيط المدن القديمه وذلك كما يلى[٣٣] :

---

[30] http://travel.maktoob.com/vb/travel497916/

[٣١] بوابة الفيوم الالكترونية: http://www.efayoum.net/data/tour_d1-2.html

[٣٢] عبدالحليم نورالدين :مواقع ومتاحف الأثار المصرية: ؛:س ١٥٠.، القاهرة؛٢٠٠١.

[٣٣] بوابة الفيوم الالكترونية : http://www.efayoum.net/data/tour_d1-2.html

اثار الحضارات القديمة

الاثار الفرعونية

تحتل الفيوم مكانه كبيره فى حضارة مصر الفرعونيه خاصة ايام حكم الاسره ١٢ من الدولة الوسطى وتتنوع فيها الاثار الفرعونيه ما بين الاهرامات والمعابد و القصور والمعابد والقضايا والتماثيل والحلى الذهبيه والفضيه واوراق البردى وقطع الاستراكا ٠٠ وتنفرد بان بها معبد مدينه ماضى باعتباره المعبد الوحيد الباقى من ايام الدولة الوسطى وان بها مسبتها النادره ذات القمة المستديره خلافا لكل المسلات وان اهراماتها تفتح للجنوب وليس للشمال كباقى الاهرامات.

الاثار اليونانيه الرومانية :

تنتشر فى الفيوم مجموعه رائعه من الاثار اليونانيه الرومانيه تضم مجموعات متميزه من المدن الكامله التخطيط فى مدينه كرانيس وام الاثل وديميه السباع وفيلادلفيا وثيادلفيا وام البريجات ومدينه ماضى وكيمان فارس او ارسينوى القديمه والتى تضم مجموعه من المعابد كامله التفاصيل والحمامات ومدقات الحبوب والطواحين ومعاصر الزيوت والتمائيل والعملات والاوانى الزجاجيه والفخاريه ٠٠ واثار حقول القمح والفاكهه التى كانت تصدر الى روما.

سياحة الاثار القبطية :

تضم الفيوم مجموعات نادره من الاثار المسيحيه من بينها كهوف وادى النقلون التى استقبلت المسحيين الاوائل وحمتهم من عسف الرومان ٠٠ وتضم مجموعه كبيره من الاديره القديمه اشهرها دير الملاك ودير العزب حيث يضم اولاهما مزارا لرفات الانبا ابرام ومتحف كنسى ومجموعه من الكنائس القديمه ويضم دير الملاك كنيسه قديمه وصوامع للرهبات وايقونات رائعه كما انه يعتبر الوحيد الذى يحمل اسم الملاك غبريال.

وصولا الى سياحة الاثار الاسلامية

تضم الفيوم مجموعه من الاثار الاسلاميه والتى عرضناها سابقا،، وكان ابرزها قبه وماذنه سيدى على الروبى الذى يمتد نسبه الى العباس عم رسول الله صلى الله عليه وسلم و مسجد وقنطره خوند اصلباى حرم السلطان قايتباى والمسجد المعلق الذى اقيم على هضبه عاليه عاليه وبناه حاكم البهنسا والفيوم بالاضافه الى قنطره اللاهون .. ويضم متحف كوم اوشيم والمتحف الاسلامى بالقاهره مجموعه من الاثار الاسلاميه والمنسوجات والنقوش والاوانى الاسلاميه بالاضافه الى ما تسفر عنه الحفائر الاثريه

هذا فضلاً عن تضمن قائمة السياحه الثقافيه بالفيوم عناصر اخرى:

سياحات المتاحف والمكتبات والفولكلور و المناسبات الثقافية

- **المتاحف** : مثل متحف كوم اوشيم والمتاحف المفتوحة مثل : منطقة وادى الحيتان ، مناطق التكوينات الجيولوجية بالمحميات ، منطقة كيمان فارس .
- **المكتبات :** تتنوع المكتبات فى الفيوم ومن اشهرها : مكتبه مبارك ومكتبه البلديه ومكتبه الاطفال ومكتبه التربية والتعليم ومكتبه المحافظه ومكتبات الجامعة.
- **الفولكلور الفيومى :** يتمثل فى ملبوسات البدو والصيادين والفلاحين، وصناعاتهم واغانيهم وعاداتهم وتقاليدهم وفنونهم فى الرقص والغناء والوشم وحتى عماره البيوت.
- **سياحة المناسبات الثقافية:**

تذخر اجنده الفيوم بقائمه متميزه من المناسبات المتنوعه تبدا باحتفالات الفيوم بيومها القومى يوم ١٥ مارس من كل عام بالاضافه الى احتفالاتها باحداث تاريخيه او اجتماعيه جرت على ارضها او باحياء ذكرى ابناءها بذلوا من فكرهم وجهدهم لخيرها وغير ذلك من مناسبات عديده

- كما تشتمل الاجنده على مناسبات دينيه كاحتفالها برؤيه شهر رمضان ومولد سيدى على الروبى وموالد الصالحين وكذلك المناسبات الدينيه الاسلاميه والمسيحيه.
- **سياحه الصناعات التراثيه :** لان الفيوم مرت عليها عصور قديمه ولان بيئاتها متعدده لذلك فقد انتجت صناعات بيئيه متعدده انعكست عليها ثقافات هذه البيئات وفنونه من ذلك صناعة السجاد الحرير والحبال بقرية السنباط وفيديمين ،، والكليم والصوف بقرية قصر رشوان – نقاليفة وفيديمين ،، ومنتجات النخيل التى تضم صناعة السلال و البرانيط والكرينة في بيهمو ،، تجفيف البلح وصناعة العسل وصناعة الارابيسك من الجريد بالاعلام،، وصناعة الحصر بسنورس .وصناعة الفخار بالنزلة ، والخزف بتونس .وصناعة الصابون من زيت الزيتون في قوتة وتونس .و اشغال الابره بفيديمين.
- **السياحه العلميه والتعليميه :** تتيح خصوصيه الفيوم بما يحققه لها موقعها المتفرد فى الصحراء الغربيه وتكوينها الفريد وما بها من بيئات متنوعه ان تكون نقطه جذب هامه للدارسين والمستكشفين المصريين والاجانب فى كل المجالات خاصه مجالات الجيولوجيا والاثار حيث تضيف اكتشافاتهم المستمره ما يضيف الى العلم الجديد وما يضيف الى حضاره مصر ما يثرى البحوث والدراسات وما يمتع الهواة والسائحين ويحسن وضع الفيوم على الخريطه السياحيه... كما يضيف وجود

المؤسسات التعليميه بها ووجود جامعه الفيوم وعلاقاتها بالمؤسسات العلميه بالخارج والداخل انماطا متنوعه من السياحه العلميه والتعليميه.

- **سياحه المشروعات والمعالم العصريه:** تضم قائمه المرغبات السياحيه بالفيوم قائمه من المشروعات الجديده التى تستهوى هذا النوع من السياحات كالجامعه والمكتبات والمنشات السياحيه وحديقه الحيوان والمدن الصناعيه والمصانع وتخطيط المدن والحدائق.

- **السياحة البيئية :** تتيح السياحه البيئه التى تتمتع بها كل بيئات الفيوم الساحليه والزراعيه والصحراويه ومحمياتها الطبيعيه ومناطق التراث الطبيعى العالمى التى تم اعلانها مؤخراانواعا كثيرة من الانماط السياحيه كالسياحه الرياضيه بما تتيحه من انشطه الرياضات المائيه فى البحيرات وسياحات المغامره فى صحراوات الفيوم وسياحات التمتع بجمال الطبيعه وسياحة المشى فى البيئات الزراعيه ودراسه الحياه البريه والانشطه السكانيه فى كل البيئات والسياحة التصويرية.

- **سياحة مراقبة الطيور :** تعتبر سياحه مراقبة الطيور واحده من اهم أنشطة السياحة البيئية الصديقة للبيئة خاصه فى منطقة بحيرات وادي الريان وشمال بحيرة قارون حيث توجد أنواع كثيرة للطيور المهاجرة في فصلي الربيع والخريف وكذلك الطيور المقيمة.

- **السياحة الشاطئية والبحرية :**

على خريطه الفيوم مجموعه من البحيرات اولاهما بحيره قارون القديمه التى تبلغ مساحتها **55**الف فدان وبحيرات وادى الريان الصناعيه العذبه التى تبلغ مساحتها **35**الف فدان وترعه بحر يوسف التى تمثل مصغرا لنيل مصر العظيم بواديه ودلتاه مما يتيح لهواة الرياضات المائيه .. ومحبى التمتع بمنظر المياه والاسترخاء ان يقبلوا اليها ليتمتعوا بلوحاتها الطبيعيه الجميله التى تتجاور فيها المياه بالصحارى او الخضره بالاضافه الى قربها من المزارات المتعدده والمتعدده لهذا فقداقيمت على شطان بحيره قارون مجموعه من المنتجعات والمنشات الفندقيه والمطاعم .. وكثرت بها مراكب النزهه واتيحت بها مجموعه متنوعه من السياحات كسياحه الاسترخاء وحمامات الشمس والتجديف .

- **السياحة الريفية:** تشتهر الفيوم بخصوبة اراضيها الزراعية وحدائق الفاكهة ذات الشهرة في مناطق السيليين وفيديمين ومن يهوى الاستجمام من متاعب العمل حيث الراحة والهدوء في أحضان الطبيعة ورائحة أزهارها وأصوات سواقيها الشجية وهي رمز الفيوم فوجودها كان ضرورة للري بسبب تدرج أرض الفيوم من **44** - متر تحت مستوى سطح البحر شمالاً إلى **26**+ متر في الجنوب.
- **السياحة العلاجية (الاستشفاء):** ساعد جو الفيوم المشمس طوال العام والمناطق الصحراوية المحيطة بهما ووجود المحيطات الطبيعية والحدائق الغناء والطبيعة الريفية ووجود جزيرة القرن الذهبي وسط بحيرة قارون وما بها ن زراعات وعيون طبيعيه ونباتات طبيه واعشاب صحراويه .

هذا بالاضافة الى سياحة المؤتمرات وسياحة التسوق والسياحة التجارية بالفيوم الامر الذى يعود الى موقع الفيوم المثالى وقربها من القاهرة٣٤.

مراجع البحث ومصادر

١) ابراهيم ابراهيم احمد عامر : مدينة الفيوم فى العصرين المملوكى والعثمانى دراسة حضارية اثرية ، رسالة ماجستير غير منشورة ،كلية الاثار جامعة القاهرة ، ١٩٨٩.

٢) ابراهيم على طرخان : مصر فى عصر دولة المماليك الجراكسة ١٣٨٢ – ١٥١٧ م ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٠.

٣) السخاوى (شمس الدين محمد بن عبد الرحمن ت ٩٠٢ه) : الضوء اللامع لآهل القرن التاسع ، المجلد الثانى ، الجزء الرابع ، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت

٤) عائشة التهامى: حضارة الفيوم القبطية والإسلامية والطبيعية ؛ ،سلسلة العلوم الإجتماعية ،٢٠٠٨.

٥) حسن نصر: الآثار المصرية الآثار الإسلامية: ؛ مكتبة زهران الشرق، عام ١٩٩٨.

٦) سعاد ماهر: مساجد مصر وأولياؤها الصالحون ؛ المجلس الأعلى للشئون الإسلامية؛ الجزء الأول.

٧) عبدالحليم نورالدين :مواقع ومتاحف الأثار المصرية.، القاهرة؛٢٠٠١.

---

[٣٤] بوابة الفيوم الالكترونية

http://www.efayoum.net/data/tour_d1-2.html

٨) ليلى محمد القاسمى طرشوبى : الفيوم فى العصور الوسطى بين القرنين الثانى عشر والسادس عشر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الاداب قسم تاريخ ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٩.

٩) محمود عبدالستار سيد : الزخارف على الجدران والتحف المنقولة بإقليم الفيوم من القرن الرابع حتى القرن الثانى عشر الهجرى ، دراسة اثرية فنية مقارنة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الأثار جامعة القاهرة ، ٢٠١٠.

١٠)مصطفى عبد الله شيحة: الآثار الإسلامية في مصر من الفتح العربي حتى نهاية العصر الأيوبي ، مكتبة النهضة المصرية، طبعة ١٩٩٢.

١١)ناصر الدين محمد بن عبد الرحيم : تاريخ ابن الفرات ، الجزء الثانى تحقيق د.قسطنطين زريق ، د: تجلا عزالدين ، بيروت ١٩٣٦م .

١٢)نوبى محمدحسن: عمارة المسجد فى ضوء القرأن والسنة، دار نهضة الشرق.

ثانيا المواقع الالكترونية:

(١)http://www.kenanaonline.net/page/4836

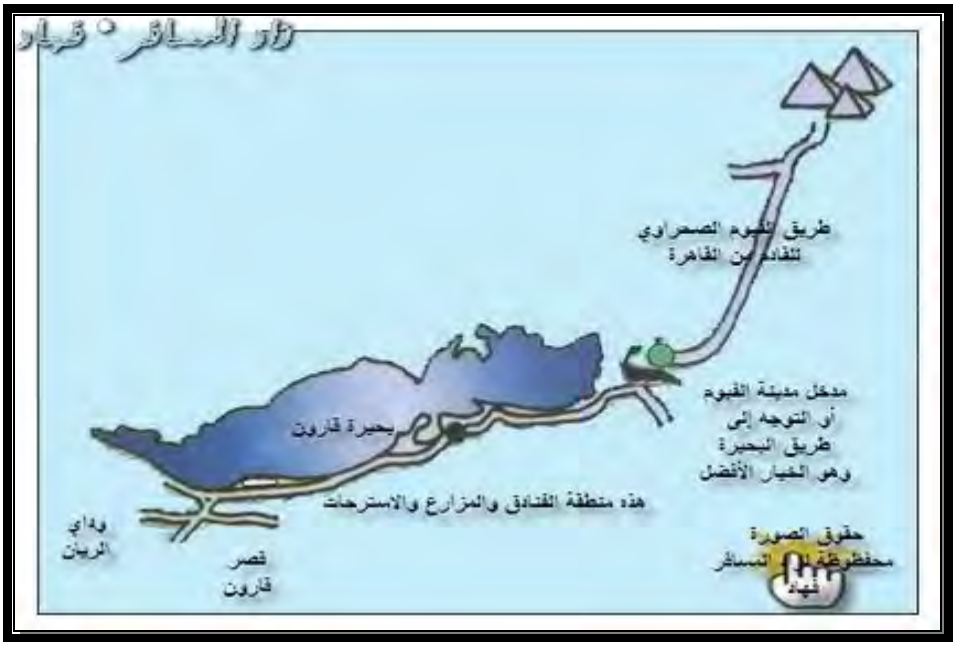
(٢) بوابة الفيوم الالكترونية

http://www.efayoum.net/data/tour_d1-2.html

/ (٣) http://travel.maktoob.com/vb/travel497916

الخرائط و الصور

اولا خرائط الفيوم



المزارات الاسلامية بالفيوم

(١) مسجد على الروبى

قبة مسجد على الروبى

واجهة مسجد على الروبى

أحد جوانب المسجد

(٢) مسجد خوند اصلباى

من زاوية المحراب

باب المسجد

واجهة مسجد خوند اصلباى

جانب المسجد

قنديليات المسجد

اللوحة التاسيسية للمسجد

المسجد المعلق

وادى الريان

سواقى الفيوم

المناطق الريفية فى الفيوم

عين السيلين

بحيرة الفيوم

محمية وادى الحيتان بالفيوم

نقود أحمد شاه الدرّاني

د.عاطف سعد محمد♦

ملخص البحث:-

احمد شاه هو الأبن الثاني لمحمد خان السدوزانى، الذي أرتقي إلى رتبة رفيعة فى الجيش، وعندما اغتال الفرس نادر شاه سنه ١١٦٠ هـ / ١٧٤٧ م كان أحمد شاه في فرقة قوية من الابدالية على مقربة من مكان الحادث ، فأغتصب قافلة محملة بالأموال، فسار إلى قندهار وهناك تم انتخابه من زعماء الأبداليين وزعماء القبائل الأفغانية الأخرى شاها عليهم، وأتخذ لنفسه لقبا درى دران أي درة الدرر وسكه على نقوده وعرف الابداليون منذ ذلك الحين بالدرانيين.

أتخذ احمد شاه من قندهار عاصمة لملكه، وأستولي على الجانب الشرقي من إمبراطورية نادر شاه وأسقط هراه ومد نفوذه إلى ما وراء نهر السند ، وضم إليه ولايات كشمير ولاهور وملتان ، وفتح الهند عدة مرات وأحتل دلهي أكثر من مرة ، وتوفى أحمد شاه في مرغاب بالتلال القريبة من قندهار سنه ١١٨٧ هـ/١٧٧٣م تاركا لخلفه تيمور شاه إمبراطورية مترامية الأطراف.

يتناول ذلك البحث نقود أحمد شاه الدرانى، وذلك بإلقاء الضوء على نقوده المختلفة التى سكت فى عهده من مهور وربيات وخلافه من خلال مجموعة جديدة تنشرلأول مرة، بدراستها دراسة وصفية تبعا لدور الضرب المختلفة التي ضربت فيها تلك النقود، وذلك حسب ترتيبها الزمني مع تقسيمها إلى طرزها المختلفة سوءا في الشكل أو في المضمون، ثم الدراسة التحليلية التي يتناول فيها البحث الشكل العام ونوع الخطوط المستخدمة في تنفيذ الكتابات والزخارف المختلفة الوارد عليها، ثم المضامين الواردة عليها لمحاولة رصد للألفاظ والعبارات ومدلولاتها، ثم دراسة الألقاب وأنواع التقاويم المستخدمة وكيفية ورودها.

♦ كلية الآثار بقنا – جامعة جنوب الوادي. **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.**

جامع الأمير يوسف جوربجى (الهياتم) بالقاهرة
(أثر رقم ٢٥٩) (١١٧٧هـ/١٧٦٣م)
دراسة جديدة فى ضوء وثيقة الوقف

د.عاطف عبد الدايم عبد الحى♦

يقع جامع الأمير يوسف جوربجى (الهياتم) بالقاهرة بحارة الهياتم الموازية لشارع بورسعيد بالقرب من شارع مجلس الأمة.

ويعود تاريخ هذا الجامع إلى عام (١١٧٧هـ/١٧٦٣م) وهو ينسب إلى الأمير يوسف جوربجى الشهير بالهياتم.

وهذا الجامع من الجوامع المعلقة إذ أنه مقام على أربعة حوانيت بالواجهة الرئيسية المطلة على حارة الهياتم كما يضم سبيلاً وكتاباً ومئذنة شيدت وفق الطراز العثمانى.

ويتميز هذا الجامع بواجهته الزاخرة بالزخارف ذات الطابع العثمانى ومداخله الثلاثة الفخمة بالواجهة الرئيسية.

وعلى الرغم من تعرض الكثير من الباحثين لدراسة هذا الجامع إلا أن كل الدراسات السابقة قد اعتمدت على الوصف المعمارى للجامع ودراسة تخطيطه وكتاباته المسجلة على الواجهة الرئيسية.

ومن حسن الطالع أننى عثرت على نسخة من الحجة الشرعية الخاصة بهذا الجامع والتى كتبها الأمير يوسف جوربجى حال حياته وهى تتضمن تفاصيل مهمة عن هذا الجامع.

فقد أشارات الحجة المذكورة إلى موضع الجامع قبل تشييده كما ورد بها وصفاً معمارياً مفصلاً للجامع المذكور.

وتفيد دراسة هذه الحجة فى التعرف على الوظائف التى ارتبطت بهذا الجامع والمرتبات التى خصصها الواقف للعاملين بهذه المنشأة هذا بالإضافة إلى تفاصيل أخرى ذات أهمية كبيرة.

ومن هنا تعد دراسة هذا الجامع فى ضوء وثيقة الوقف من الدراسات الجديدة والمفيدة فى مجال الدراسات الأثرية.

وسائل العرض :

١ــ جهاز كومبيوتر للعرض فى برنامج باوربوينت (PowerPoint) .

٢ــ جهاز (Data show projector).

اللغة التى سيقدم بها البحث :

اللغة العربية

♦ كلية الآثار ــ جامعة الفيوم . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر٢٠١١م.**

توقيعات جديدة علي الخزف الإسلامي من العصرين الأيوبي والمملوكي

د.عبد الخالق علي عبد الخالق الشيخة♦

ملخص البحث:-

تعد توقيعات الصناع والفنانين المسلمين التى سجلت على بعض المنتجات الفنية التطبيقية المصدر الرئيسى بل وربما الوحيد في معظم الأحيان للتعرف على أسماء صناع ذلك العصر وفنانيه ، وتخصص كلٍ منهم ومكانته بين ابناء حرفته ، وذلك لما هو معروف من أن المؤلفات التاريخية المعاصرة قد أغفلت في معظم الأحيان الاشارة الى طبقة الصناع والفنانين أو التأريخ لأفرادها إلا نادراً ، وذلك لارتباط هذة المؤلفات فى الدرجة الاولى بالتأريخ لطبقة الحكام والعسكريين ، أو القضاة والولاة والكتاب والأدباء والبارزين من رجال الفكر فى المجتمع، وذكر اسم الصانع على التحفة التي يصنعها أمر مألوف فى الفن الإسلامي ، فقد عرفنا عن طريق التحف التي عثر عليها أسماء صناع كثيرين، على المشغولات الخشبية ، الخزفية ، الزجاجية ، المعدنية ، والمنسوجات ،.....،.....،... الخ .

إلا أن هذه التوقيعات تعد قليلة، بالمقارنة مع الكم الهائل من المنتجات والتحف التطبيقية المختلفة التي تزخر بها المتاحف والمجموعات الخاصة محلياً وعالمياً، هذا وقد حفلت بعض أواني الخزف الإسلامي بصفة عامة بأن كثيرا منه يحمل توقيعات صناعه، ولم يخرج الخزف في العصرين الأيوبي والمملوكي في مصر والشام عن هذه القاعدة ، حيث ندرت التوقيعات أو لنقل اختفت تقريبا من أوانى الخزف الأيوبى ، في حين كثرت التوقيعات على أوانى الخزف المملوكي بدرجة ملفتة للنظر .

وفي هذا البحث ان شاء الله سوف نقوم بدراسة ثلاث توقيعات جديدة لم يسبق نشرها ، الأول سجل علي اناء من الخزف الأيوبي المؤرخ بالقرن الـ٧هـ / ١٣م ،والثاني سجل علي قاع اناء من الخزف المملوكى يؤرخ بالقرن الـ٧هـ / ١٣م ، بينما الثالث سجل على بلاطة من الخزف المملوكى تؤرخ بالقرن الـ٩هـ / ١٥م.

♦ جامعة القاهرة – كلية الآثار – قسم الآثار الإسلامية. **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.**

دراسة حول الخطاطين الملقبين بياقوت المستعصمى فى ضوء مجموعة مصاحف غير منشورة " دراسة أثرية مقارنة"

أ.م.د.عبدالرحيم خلف عبدالرحيم بخيت ♦

ملخص البحث:-

يعتبر فن الخط العربى من أهم جوانب الفنون الإسلامية أصالة وابداعا، وكان لإرتباط هذا الخط بالقرآن الكريم الأهمية الأبرز فى تقديره وعلو مكانته، وتأتى أهمية الخطاطين من ارتباطهم بكتابة القرآن الكريم وفنونه وما أصبح يمثله هذا الخط من قيمة رمزية وفنية.

ومن اشهر الخطاطين، أن لم يكن أشهرها على الأطلاق، يأتى اسم ياقوت المستعصمى، وان كان العديد من الباحثين الذين كتبوا عن الخطاطين قد تناولوا هذا الاسم على اساس أنه خطاط واحد، والذين فرقوا منهم بين عدة اسماء لياقوت، ذكروا ذلك إعتمادا على الإشارات التاريخية، ولا توجد دراسة تتناول هؤلاء الخطاطين والمقارنة بينهم من خلال مجموعة المصاحف والمخطوطات الموقعة باسم ياقوت المستعصمى والفرق بين اسلوب كل منهم.

وسوف نحاول فى هذه الورقة تناول هؤلاء الخطاطين ودور كل منهم فى تطور الخط العربى والفرق بين اسلوب كل منهم فى ضوء مجموعة غير منشورة من الاعمال الفنية .

♦ جامعة حلوان – كلية الآداب– قسم الآثار والحضارة . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.**

مسجد سيدي ثامر العتيق في بوسعادة
« نموذج للمساجد بالمناطق الرعوية الجزائرية »

د. عبد العزيز شـــهـــبـــي♦

مـــقـــدمـــة:

تختلف المساجد في الجزائر، من منطقة إلى أخرى، من حيـــث مـــواد البنـــاء والعناصر المعمارية والزخرفة والتخطيط .

فالمناطق الصحراوية وشبه الصحراوية ظلت بعيدة إلى وقت قريب عن كثير من التأثيرات الخارجية، وحافظت على بساطة الأنماط الإسلامية الأولى إلى حد مـــا ، مما أضفى على الطراز المعماري الصحراوي وشبه الـــصحراوي أصـــالة خاصـــة، وجعله يتطور داخل نطاق الخصائص المميزة لكل جزء من أجزاء المبنى، حسب مـــا تقتضيه معطيات المنطقة وظروفها .

إن النمط المعماري للمساجد الصحراوية وشبه الصحراوية، نمط بسيط، يعبـــر عن إسلام بسيط، خال من البذخ وكثرة التكلف والتفنن في البناء والزخرفـــة. وهـــو طراز يقتصر على الحد الأدنى من عناصر عمارة المساجد.

تعتبر المناطق الرعوية، وهي شبه صحراوية، من أهم المناطق ذات الدلالـــة على الشخصية الإسلامية، ففيها تقوم المساجد البسيطة، التي تعتبر نمطاً مميزاً مـــن أنماط المساجد الإسلامية. ورغم الترميمات، وإعادة بناء المساجد والتجديـــد، إلا أنهـــا ظلت محتفظة بهيئتها البسيطة التي ترجع إلى العصـــور الإسلاميـــة الأولـــى، حيـــث أن أغلب هذه المساجد بُني باللبن والحجارة، وسقّف بالخشب، كبساطة مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم بالمدينة المنورة.

ورغم أن عمارة المساجـــد في المناطق الرعوية لم تكلّف الكثير، من التفـــنن في البناء والزخرفة، إلاّ أنها مساجد رائعة، تُسَكّن النفس بهيئتها وبساطتها، وتلك هـــي الميزة الرئيسية لها.

الخصائص المعمارية لمساجد المناطق الرعوية:

كانت الخصائص المعمارية دائماً انعكاساً للبيئة الحضارية والعمرانية، التـــي تسود المناطق الحارة الجافة، أو شبه الجافة، وهي المنـــاطق الـــصحراوية أو شـــبه

♦ المدرسة العليا للأساتذة – بوزريعة – الجزائر.

الصحراوية الرعوية. وقد ساعدت البيئة الحارة بظروفها الطبيعية والاجتماعية على توجيه الإنسان، لإيجاد نمط معماري معين متلائم معها. وبذلك ظلت العمارة في المناطق الرعوية تعبر عن الوظيفة والبيئة الطبيعية والاجتماعية السائدة.[١]

يمكن إجمال الخصائص المعمارية للمساجد في المناطق الرعوية (وهي شبه الصحراوية)، في النقاط التالية:

١- التركيز على قاعة الصلاة، والاهتمام بتخطيطها وجعلها مربعة أو مستطيلة.
٢- الاهتمام ببائكة المحراب، وجعلها أوسع أحياناً، وتقوم فيها قبة مزخرفة غلباً.[٢]
٣- التقليل من الأروقة التي تحيط بالصحن، وتسقيف الممرات للحماية من أشعة الشمس والمطر والرياح، والزوابع الرملية الكثيرة في المنطقة.
٤- تكون العقود – في الغالب – نصف دائرية، أو منخفضة، وتقوم على دعائم من اللبن، أو الحجارة المحلية .
٥- يكون المحراب مجوّفا بسيطاً، وهو في الغالب محاط بإطار زخرفي من الجص.
٦- تمتاز مساجد المناطق الرعوية بمنابر خشبية بسيطة قليلة النقش والزخرفة.
٧- استخدمت في سقف قاعة الصلاة والإيوانات، المواد العازلة كالأخشاب والطوب الخفيف والجص، وذلك لعزل الحرارة التي يمتصها السقف، حيث في المناخ المشمس يستقبل السقف الإشعاع طول النهار.
٨- تتميز الجدران بالتدعيم، والبناء باللبن، والحجارة المحلية، تغشيها طبقة سميكة من ملاط الجص، وهي مواد تساعد على الحماية من الرطوبة، والعزل الحراري، وحفظ الحرارة، ومنع تأثير أشعة الشمس.
٩- تأخذ المئذنة هيئة برج، يتألف من بدن مربع، مرتفع، سميك الجدران، وينتهي البدن بشرفة، يرتفع في وسطها قطاع صغير، تختم به المئذنة، وتقام عليه قبة

---

[١]- أنظر: دراف العابدي: «أثر العوامل المناخية على استهلاك الطاقة بالأحياء السكنية الجماعية في المناطق الشبه جافة – دراسة حالة مدينة بوسعادة – »، مذكرة ماجستير، جامعة المسيلة،(الجزائر)، السنة الجمعية ٢٠٠٨-٢٠٠٩ ، ص ٦٢-٦٣

[٢]- أعطى "حسين مؤنس" أهمية كبيرة للطراز المعماري في المساجد المغربية الأصيلة، أنظر: حسين مؤنس: المساجد ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨١ ، ص ٢١٤ – ٢٣٣

صغيرة. وتوضع في الغالب الشمسيات في الجدران لتضيء السّلم الداخلي. وتكون هذه الشمسيات على هيئة زخرفة جميلة، تكسر فراغ الجدران.[٣]

١٠- تظهر البوابات بسيطة مع شيء من الزخرفة في المدخل الرئيسي للمسجد.

١١- تتشابه المساجد في المناطق الرعوية وهي شبه الصحراوية، تشابها كبيرا، من حيث طرازها المعماري الإسلامي.

١٢- بالإضافة إلى أداء الصلاة، فجميع المساجد في المناطق الرعوية تستعمل لدروس الوعظ والإرشاد، وتتّخذ كتاتيب لتحفيظ القرآن.

١٣- من بين المساجد في المناطق الرعوية، يأتي مسجد سيدي ثامر العتيق في بوسعادة، والذي هو محل الدراسة، من جانب النمط المعماري .

الموقع الجغرافي لمدينة بوسعادة :

تقع مدينة بوسعادة على بعد ٢٤٢ كلم جنوب شرقي مدينة الجزائر، وهي في بوابة الصحراء الجزائرية، نظراً لكونها أقرب واحة إلى الساحل الجزائري.

وتطل مدينة بوسعادة على سهب منخفض الحضنة، وتوجد في إقليم جاف ذي طابع رعوي. وهي تشكل جزءا من الهضاب العليا، والحدود الجنوبية للسهول العليا. وبصفة عامة فهي تشكل أحد الأقطاب الرئيسية لمنطقة السهوب. [٤] (أنظر شكل١)

تمتد مدينة بوسعادة على السفوح الشمالية الشرقية لسلسلة جبال أولاد نايل ،بالأطلس الصحراوي، فهي محصورة بين كتل جبلية من الجهة الشمالية والشمالية الغربية وكذلك الجنوبية، وبين المناطق المنخفضة في الجهة الشرقية والجنوبية الشرقية، وشريط رملي ذوي اتجاه شمال شرقي- جنوب غربي. كما أنها تقع في الجهة الجنوبية لحوض الحضنة، على خط طول ٤،١١ درجات شرقاً، ودائرة عرض ٣٥،١٣ درجة شمالاً. [٥]

تعتبر مدينة بوسعادة من أهم المدن الجزائرية، حيث تقع عند تقاطع محورين رئيسيين، ينتميان إلى شبكة الطرق الوطنية، وهما الطريق الوطني رقم ٠٨ (الرابط بين مدينة الجزائر- مدينة بسكرة)، والطريق الوطني رقم ٤٦ (الرابط بين مدينة المسيلة – مدينة الجلفة).

---

[٣])- يمكن المقارنة بالعناصر المعمارية وتطورها، أنظر:
كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية في مصر، ط ٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣، ص ٨٦ – ١١٢

[٤])- عبد القادر علي حليمي: جغرافية المغرب العربي الكبير، ط ٢ ، مطبعة البعث، قسنطينة، (الجزائر) ١٩٧٢ ، ص ٣٨- ٣٩

[٥])- دراف العابدي: المرجع السابق، ١٠١

تتخلل تلك الجبال في الشمال والغرب والجنوب، والسهوب في الشرق والجنوب الشرقي، شبكة من المجاري المائية، أهمها وادي ميطر، ووادي بوسعادة الذي يقطع المدينة من الجهة الجنوبية. وكانت هذه الأودية مصدراً للمياه الشرب السقي، خاصة وادي بوسعادة. [٦]

لذلك نشأت مدينة بوسعادة اعتماداً على عنصرين أساسيين هما: شبكة الطرق الوطنية، وجـود عنصر الماء الذي يوفره خاصة وادي بوسعادة، وأصبحت تعتبر همزة وصل بين الشمال والجنوب الجزائري.

الظروف التاريخية:

تأثرت ناحية بوسعادة بالإسلام بعد الفتح في القرن الأول الهجري (السابع الميلادي)، وبعد القرن الرابع الهجري (العاشر للميلاد)، صارت تشكل نقطة عبور للقوافل التجارية.

ذكر "أبو القاسم محمد الحفناوي" قرية «الديس»، وهي إحدى قرى مدينة بوسعادة، على بعد ١٣ كم شمالاً، فقال: « وقريتهم (أي الديس) في سفح جبل يسمى أبا العرعار من فروع جبل سالات، المذكور غير ما مرة في تاريخ العلامة ابن خلدون، وهو جبل شامخ كثير السواعد، وفيه أثار للأولين، وأقربهم إلينا في التاريخ بنو برزال المتنقلون إلى الأندلس، كما ذكره ابن خلدون، ومن فروعه جبل القليعة، وهو جبل رفيع قمته مربعة، وفي سطحها ديار كانت لأحد رؤساء زناتة، ثم صارت إلى بعض وؤساء العرب، ومنهم قتيل ذئاب في محل الرمل ». [٧]

ورد في نص "الحفناوي" ذكر "ابن خلدون" لبني برزال في جبل سالات (وهو أحد جبال بوسعادة)، وذلك عند التجاء " أبي يزيد مخلد بن كيداد" إليهم، أثناء ثورته على بني عبيد الفاطميين. [٨]

عمر مدينة بوسعادة قبائل الرحل مربي الأغنام، ثم عرب بني هلال الرحل مربي المواشي كذاك، والذين أثروا كثيراً في المنطقة. وتعتبر قبيلة أولاد نائل العربية

---

[٦])- عبد القادر علي حليمي: جغرافية الجزائر، (طبيعية- بـشرية- اقتـصادية)، ط ٢ ، مطبعـة الإنشاء، دمشق ١٩٦٨ ، ص ٦٠

[٧])- أبو القاسم محمد الحفناوي: تعريف الخلف برجال السلف، مطبعة بيير فونتانة الشرقية، الجزائر ١٩٠٦ ، ج ٢ ، ص ٢٢- ٢٣

[٨])- عبد الرحمن بن خلدون، كتاب العبر...(تاريخ ابن خلدون)، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٦٨ ، ج١، ص١٠٣ / ج٧ ، ص ص ٢٧ ، ٣٣ ، ١١١

أكثر سكان مدينة بوسعادة، وكان أفرادها في تنقل مستمر في الهضاب العليا بحثا عن المراعي لأغنامهم.

في حدود سنة ٧٩٥هـ الموافق ١٣٩٤م، قدم الولي الصالح الشيخ سيدي ثامر بن أحمد الفاسي، إلى منطقة بوسعادة، وقام بتحفيظ القرآن وتعليم التصوف مع الشيخ سيدي سليمان بن ربيعة. ولما كثر أتباع الزاوية وتلامذتها قام سيدي ثامر بتأسيس مسجد، يجمعهم في الصلوات الخمس، وتقام فيه صلاة الجمعة. وكان بناء المسجد بمساعدة قبيلة البدرانة الرحل [٩] وفي أرضها، على ضفة وادي بوسعادة، وهي فرع من قبائل أولاد نائل. اختط سيدي ثامر منزلاً لعائلته إزاء المسجد، وشيد تلاميذه وأتباعه سكنات على أنقاض قصر قديم، كان حصنا حربيا في عهد الأحتلال الروماني، فعرف الحي بعد ذلك بحي القصر.

أما المسجد فيعرف بجامع النخلة العتيق، والمسجد العتيق سيدي ثامر النخلة، وهو يعتبر أول بناء في مدينة بوسعادة مع القصر. وقد تم ترميم المسجد على يد "ابن لعموري" في النصف الثاني من القرن الثاني عشر الهجري(الثامن عشر للميلاد). [١٠]

جاء في "تعريف الخلف"، عندما تعرض "الحفناوي" لأصوله، فقال: « جاء سيدي إبراهيم السلامي من الصحراء قاصداً حج البيت واستشهد في الجزائر. ويقال أنه ساح في الصحراء ودخل توات وزاد في السياحة إلى تنبكتو، ورجع إلى المغرب الأوسط ونزال في أبي سعادة، وكانت وقتئذ قصراً صغيراً فيه دويرات وعين، ومسجد يسمى اليوم جامع النخلة وهو العتيق ». [١١] (لوحة ١)

وعرفت مدينة بوسعادة بمركزها التجاري المهم، يسوق التمر، والإنتاج الحيواني، والحلي والمجوهرات الفضية، والسجاد، وصناعات أخرى للرحل مربي المواشي، والذين كانوا يجوبون المنطقة. [١٢]

---

[٩])- دراف العابدي: المرجع السابق، ص ١٢٣

[١٠])- من بين رواة ذلك التاريخ: السيد "الطيب والي"، إمام مسجد سيدي ثامر في بوسعادة، التقينا بـــه وتحدث إلينا خلال الثمانينات الماضية.

[١١])- الحفناوي: المرجع السابق، ٢٠

[12])- Youssef NACIB: Cultures Oasiennes, Essai d'histoire sociale de Bou-Saâda, ENAL, Alger 1986, p. 63 ss

النمط المعماري لمسجد سيدي ثامر العتيق في بوسعادة

لا شك أن الترميمات والإصلاحات والتوسيعات التي قد طرأت على مسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة»، بين الفينة والأخرى، بسبب مواد البناء ونوعيته ، غيّرت من شكله وتصميمه. ومع ذلك فإن الطراز المعماري بقي يشهد على الأصالة والبساطة، على الأقل على غاية خلال الثمانينات الماضية من القرن العشرين. [١٣]

١ – التخطيط العام :

يأخذ تخطيط المسجد شكل مضلع غير منتظم، عمقه أطول من عرضه ، إذ يبلغ طوله ٢٨ م من ناحية الجدار الشمالي، وعرضه ١٩،٣٠ م. ويبلغ سمك جدرانه ٦٠ سم، ولقد بنيت باللبن والحجارة المحلية، وعليها ملاط الجص، وهي مواد بناء محلية ميزت عمران المنطقة كلها. [١٤]

ويتضمن المسجد: قاعة صلاة مسقوفة، وصحن غير واسع يتقدم قاعة الصلاة من الناحية الجنوبية، ورواق طويل من الجهة الشرقية، وقاعات صغيرة، وميضأ منفصلة عن مبنى المسجد. ولقد قمنا بوضع مسقط أفقي للمسجد حسب الوضعية التي وجدناه عليها، إذ لم تسبق دراسته من هذا الجانب. (أنظر شكل٢)

٢ – قاعة الصلاة :

تتجه قاعة الصلاة، في مسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة»، نحو الشرق ، وهي تحتل الركن الجنوبي– الغربي للمسجد. أما تخطيطها فهو مستطيل غير منتظم، يبلغ عمقه ١٠ م. وهو طول الجدار الشمالي، وعرضه ١٧،٥٠ م. وهو طول الجدار الشرقي. أما الجدار الجنوبي فيبلغ طوله ١١م، ويبلغ طول الجدار الغربي ١١،٥٠ م. ويصل الارتفاع إلى ٣،٥٠ م .

وتشتمل قاعة الصلاة على خمس بلاطات (أروقة)، موازية لحائط القبلة، يبلغ عرض كل واحدة منها ١،٨٥ م، وتفصل بينها أربعة صفوف معقودة بالدعائم والعقود، ويبلغ طولها عرض قاعة الصلاة. وتقاطعها ثمانية أروقة عمودية معقودة، يبلغ عرض كل واحدة منها ٢ م، وتفصل بينها سبعة صفوف من الدعائم، ويساوي طولها عمق قاعة الصلاة، عدا الركن الجنوبي– الشرقي فهو مثلث الزوايا. نجد الأعمدة والعقود والبلاطات والأروقة الفوقانية، ما يشابهها في قاعات الصلاة للمرابطين، مثل

---

[١٣]– مؤنس: المساجد، المرجع السابق.

[١٤]– دراف العابدي: المرجع السابق، ص ٧٢–٧٣

الجامع الكبير بتلمسان، والجامع الكبير بالجزائر، والجامع الكبير بندرومة.[١٥] (لوحة٢)

وتحتوي قاعة الصلاة على ثلاثة أبواب. يتوسط باب منها الجدار الشمالي، وهو بالبلاطة الثالثة، يفتح على الرواق الخارجي، يبلغ عرضه ١،٥٠ م، وارتفاعه ١،٨٦ م. ويوجد بابان في جدار القبلة، أحدهما يواجه الرواق الثاني على يمين المحراب، يفضي إلى الصحن، يبلغ عرضه ١،٣٣ م، وارتفاعه ١،٩٢ م. أم الباب الآخر، فهو صغير بالركن الجنوبي الشرقي، يؤدي إلى حجرة. (شكل٢)

٣ – <u>الصحن</u> :

يوجد صحن في مقدمة قاعة الصلاة، من الناحية الشرقية، عمقه أقل من عرضه، وهو مثلث التخطيط، تبلغ قاعدته ٨ م، ويبلغ ضلعه القائم كذلك ٨ م.

ويحتوي الصحن على رواق في الجانب الشرقي، مسقوف بالخشب ، ويحمل السقف ثلاثة أعمدة خشبية وثلاثة جدران على شكل قاعة ثلاثية الزوايا، تبلغ قاعدتها ٥ م. وطولها ٨ م. وطول جدارها القائم بالصحن يبلغ ٣،٦٧م. كما يشمل الصحن أيضاً حجرة بالركن الجنوبي، مثلثة الشكل، يبلغ ضلعها ٤ م، ولها باب يفتح في الصحن، وأخر يفتح على قاعة الصلاة. وبالركن الشمالي يمتد سلم صعوداً إلى الأعلى.

ويتوفر هذا الصحن على مدخل من الرواق، في الحائط الشمالي، يبلغ عرض ١ م. ومداخل إلى قاعة الصلاة، السالف الذكر، في الحائط الغربي، يبلغ ١،٣٣ م ، وارتفاعه ١،٩٢ م. (أنظر المخطط رقم٢)

٤ – <u>رواق المدخل</u>:

يجانب مسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة»، من الناحية الشمالية، رواق مغطى، يبلغ ارتفاعه الإجمالي ٢،٤٠ م. وهو على شكل ممر مستطيل التخطيط. وينشطر هذا الرواق عرضاً إلى قسمين متكاملين، يربط بينهما ممر قصير على شكل مدخل، يبلغ عرضه ٢ م. (لوحة٣)

يقع أحد القسمين من الرواق على الجانب الشمالي لقاعة الصلاة، يبلغ عرضه ٣ م، وطوله ١٢،٨٠ م، ويحمل سقفه صفان متوازيان من الأعمدة الخشبية يبلغ ارتفاعها ٢،١٠ م. بحيث يحتوي الصف المحاذي لجدار قاعة الصلاة على ٦ أعمدة، ويحتوي الصف المحاذي للجدار الشمالي على ٨ أعمدة. ولهذا القسم بابان، أحدهما يفضي إلى قاعة الصلاة، يبلغ عرضه ١،٥٠ م. وارتفاعه ١،٨٦ م. والباب الآخر يفتح على الخارج، في الجدار الغربي، ناحية الميضأة، يبلغ عرضه ١،٥٠ م. وارتفاعه ٢،٠٥ م.

---

[15] BOUROUIBA R., L'Art religieux musulman en Algérie, S.N.E.D., Alger 1973, Planches IX, X, XI

بينما يقع القسم الثاني من الرواق إلى الشرق من الأول، وعلى الجانب الشمالي للصحن ، يبلغ عرضه ٢،٥٠ م ، وطوله ١٠ م، ويرتكز سقفه على صفين متوازيين من الأعمدة الخشبية يبلغ ارتفاعها ٢،١٠ م. وبحيث يشمل كل صف منهما ٤ أعمدة. أما الأبواب فلهذا القسم من الرواق بابان، أحدهما يفضي إلى الصحن، والباب الآخر يفتح على الخارج، في الزاوية الجنوبية الشرقية، ويبلغ عرض كل منهما ١ م. وارتفاعه ١،٩٠ م. كما يفتح فيه بابان لغرفتين في الجهة الشمالية، وباب لقاعة في الجهة الرقية. (شكل٢)

٥- الحرم:

وهو المباني المضافة للمسجد، وتشمل قاعة كبيرة وثلاث حجرات صغيرة، ويبدو أنها بنيت في فترة متأخرة لضرورة الدراسة والتعليم واستراحة القائمين على المسجد، وهي كما يلي:

- حجرة داخلية: تحتل الركن الجنوبي من الصحن، وهي ذات شكل مثلث الزوايا، يبلغ ضلعه ٥ م، ولها مدخل من الصحن، وآخر من قاعة الصلاة.

- حجرتان: تقابلان الصحن من الجهة الشمالية، وتفتحان على رواق المدخل الذي يفصلهما عن الصحن، وهما مربعتا التخطي، إذ يبلغ ضلعهما ٣،٥٠ م.

- قاعة كبيرة: توجد في الزاوية الشمالية- الشرقية من المسجد، وهي ذات تخطيط مستطيل منتظم، إذ يبلغ عمقها ٦ م، وعرضها ٧ م، ولها باب على الرواق- بجانب المدخل الرئيسي. (أنظر المخطط رقم٢)

٦- الميضأة:

توجد الميضأة في الجهة الجنوبية خارج مسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة»، وهي عجيبة، قد تكون فريدة من نوعها، حيث بنيت على وادي بوسعادة، ويتم الوضوء داخلها مباشرة بماء الوادي الجاري، إذ ينزل إلى مجرى الوادي بسلم. (لوحة٤)

إذاً شيدت هذه الميضأة على مستوى منخفض، بتخطيط قبو مستطيل غير منتظم، يبلغ عمقه ٨ م، وعرضه ٧،٤٠ م، وتنقسم إلى ثلاثة أجزاء، تتمثل في حجرتين للوضوء، ومدخل واسع، يبلغ عرضه ٢،٧٠ م، وطوله ٧،٤٠ م. ويفضي إلى الميضأة من باب معقود يفتح نحو الخارج، يبلغ عرضه١،٥٠ م. (أنظر شكل٣) (لوحة٥)

٧- <u>وسائل الدعم</u> :

أ - <u>الدعائم المربعة</u>:

لا توجد دعائم مربعة الزوايا في مسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة» إلاّ في قاعة الصلاة، حيث يعتمد عليها السقف والعقود، يبلغ ضلعها ٠،٤٦ م، وارتفاعها ١،٨٤ م. وهي تتوزع على النحو التالي:

– تقوم أربعة صفوف منتظمة من الدعائم موازية لجدار القبلة. فيضم الصفان الأول والثاني الأماميان ٧ دعائم لكل صف منهما. أما الصفان الآخران في مؤخرة قاعة الصلاة، فيضم كل واحد منهما ٦ دعائم. يوجد ما يماثل هذا النوع من الدعائم في قاعات الصلاة للمرابطين، مثل الجامع الكبير بتلمسان، والجامع الكبير بالجزائر.[١٦] (أنظر المخطط رقم٢)

وجميع الدعائم لا تعلوها أكتاف، ولا تتوجها تيجان. (لوحة٦)

ب – الدعائم الحائطية :

تشتمل قاعة الصلاة على سبع دعائم حائطية بجدار القبلة ، وست بالجدار الغربي، وأربع أخرى بالجدار الشمالي، بحيث ينتهي كل صف من الدعائم الربعة بدعامة حائطية عند الطرفين، وذلك تدعيم الجدران وحمل العقود والسقف، بالإضافة إلى دعامتين حائيتين بالجدار الجنوبي. ويبلغ نتوؤها ٠،٢٠ م، وعرضها يساوي عرض الدعائم المقابلة لها. (شكل٢)

ولقد بنيت الدعائم جميعها بنفس مواد البناء التي بني بها المسجد.

ج – الأعمدة :

في مسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة»، نجد أعمدة خشبية من شجر العرعر، اسطوانية الشكل أو مستديرة، يبلغ ارتفاعها ٢ م. وقطرها ٠،١٥ م، يعتمد عليها سقف رواق المدخل والقاعة الكبيرة. ويبلغ عدد الأعمدة في الرواق ٢٢ عموداً، وهي تتوزع على صفين متناظرين. ففي القسم الغربي من الرواق، يحتوي الصف المحاذي لجدار قاعة الصلاة على ٦ أعمدة، ويحتوي الصف المحاذي للجدار الشمالي على ٨ أعمدة. بينما يحتوي القسم الثاني من الرواق والواقع إلى الشرق، على ٤ أعمدة في كل صف. (لوحة٧)

أما القاعة الكبيرة فتشمل ثلاثة صفوف متوازية من الأعمدة، يحتوي كل صف منها على ثلاثة أعمدة.

كما نجد ثلاثة أعمدة في الجهة الشرقية – الجنوبية من الصحن. (شكل٢)

د – القواعد:

لا ترتكز الدعائم في قاعة الصلاة، والأعمدة في الرواق والقاعة الكبيرة والصحن، على قواعد.

ه– الإكتاف :

لا توجد التيجان بين الدعائم والعقود، في مسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة». لكن الأعمدة تعلوها الأكتاف (أو الطرف)، وهي مختلفة الشكل، منها المستطيل

---

[١٦] – رشيد بورويبة، رشيد الدكالي: المساجد في الجزائر، مطبعة التاميرا، مدريد (اسبانيا) ١٩٧٠، ص ١٠–١١/ ١٧

والمثلث والهرمي المتدرج، وجميعها قاعدتها إلى الأعلى أو مقلوبة. ويبلغ ارتفاع الطرفة ٠،١٤ م، وعرضها ٠،١٦ م، وطولها ٠،٦٠ م. (أنظر شكل٤)

و- العقود :

يعتمد سقف قاعة الصلاة، في مسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة»، على عقود متجاوزة تعلو الدعائم، يساوي ارتفاعها ١،١٠ م. وعرضها ٠،٤٦ م، وقطرها ٢ م. وهي منتظمة في أربعة صفوف موازية لجدار القبلة، بالإضافة إلى صفين من العقود التي تعلو الدعائم الحائطية في جدار القبلة والجدار الغربي، وعقدين عموديين في بائكة المحراب. وهي شبيهة إلى حد ما بعقود قاعة الصلاة للجامع الكبير في ندرومة. [١٧] (لوحة٨)

ز- الشدادات :

بين دعائم قاعة الصلاة، وفي الصفوف العمودية على جدار القبلة، تقوم مقام العقود شدادات مستديرة من خشب العرعر. (لوحة٩)

٨- السقف :

سقف مسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة» كله بجذوع شجر العرعر. ففي قاعة الصلاة، نجد خمسة أروقة فوقانية موازية لحائط القبلة، تكونها العقود التي تحمل الأخشاب المستديرة والمتراصة كالحصير. أما في رواق المدخل والصحن والقاعة الكبيرة، فأخشاب السقف وضعت على عوارض من الخشب تحملها الأعمدة الخشبية، وعلى نسق سقف قاعة الصلاة. (لوحة ١٠-١١-١٢)

وكمعظم المساجد، تعلو بائكة المحراب قبة نصف كروية، ولكنها تنتقل من المنطقة المربعة إلى الرقبة الأسطوانية مباشرة ، بواسطة أربع حنيات محارية في أركان المربع. يبلغ ارتفاع القبة ١،٥٠ م، وهي غير مزخرفة ولا تحمل أي تحلية أو حفر. ومن الخارج تظهر القبة بيضاوية الشكل ومدببة الرأس، كقباب الأضرحة [١٨]، وهي تعلو المنطقة المربعة التي ترفع عن السفق. (أنظر شكل٥) (لوحة١٣)

٩- المحراب :

تشتمل قاعة الصلاة، في مسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة»، على محراب مجوف، يتوسط جدار القبلة، ويتجه نحو الشرق، وكوته نصف اسطوانية معقودة بعمق ٠،٦٦ م، وعرض ٠،٩٤ م، وارتفاع ٢ م.

وتكلل كوة المحراب نصف قبة، وتظهر ملساء يصقلها ملاط الجص.

بينما نجد إطار المحراب يزينه عقد متجاوز، يبغ ارتفاعه ٠،٧٠ م.

---

[١٧] – رشيد بورويبة: عبد المؤمن، مطبعة التاميرا، مدريد (اسبانيا) ١٩٧٦، ص ١١

[١٨] – كمال الدين سامح: العمارة في صدر الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢، ص ١٧٢-١٧٣

وتحيط الحنية المستديرة بعقد المحراب، تحليها عناص زخرفية نباتية من مراوح وتوريقات وأغصان ملتوية. وتستمر الزخرفة نحو الأسفل إلى عمودين قصيرين من الجص، يكتنفان كوة المحراب في الأسفل، أحدهما على اليمين، والآخر على اليسار، وهما لولبيان، يبلغ ارتفاعهما ٠،٦٥ م. ويعلو كل عمود رأس، يبلغ ارتفاعه ٠،١٥ م، وهو بمثابة شعلة شمعة، كرمز لمشكاة فيها مصباح.

وتوجد الركنيتان بين الحنية المستديرة، والحنية المستطيلة، وهما مثلثان منحنيا الضلع، يتوسط كل منهما طبق تحليه أخاديد. أما زخرفة الركنيتين فهي استمرار لزخرفة الحنية المستديرة.

وتحيط بالمحراب، الحنية المستطيلة، وتستمر على يمينه ويساره إلى الأسفل، وتزينها التحلية السابقة نفسها. (أنظر شكل٦) (لوحة ١٤-١٥)

١٠- <u>المئذنة:</u>

بخلاف بقية المساجد، فمسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة» تميز بخلوه من المئذنة. كما تميز بالبساطة منذ التأسيس. فبقيت المعمارية الأصيلة على حالها من البساطة ، ولكنها متميزة بالمهارة والعظمة، ومؤثرة بدقة الانسجام، وبراعة الجمال، وهي في غاية الأناقة والجمال والتناسق الفني. وقد تكون تلك حال عمارة المسجد الذي هو بيت العبادة، ويعبر عن التقوى والخشوع.

١١- <u>المنبر</u> :

في مسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة»، توجد إلى اليمين من المحراب كوة مستطيلة، وهي كوة المنبر بجدار القبلة ، يبلغ علوها ٢،٩٤ م، وجوفها ١ م، وعرضها ٠،٨٠ م.

أما المنبر نفسه، فهو خشبي، حديث الصنع، يبلغ ارتفاعه ١،٧٦ م، وطوله ١ م، وعرضه ٦٣ سم. ويتضمن مدخلاً ، وصدراً، وسلماً بأربع درجات.

يبلغ عرض المدخل ٥٠ سم، وارتفاعه ٢ م، ويتكون إطاره من قائمين، يعلوهما عقد مدبب يبلغ ارتفاعه ٤٠ سم، وقطره ٤٥ سم، وتتوجه شرافات مسننة، وقبة صغيرة يبلغ ارتفاعها ٤٢ سم، وهي تحمل مبخرة. وقد يكون التأثير الصوفي بارزاً في هذا الشكل. (أنظر شكل٧)

أما الصدر فهو بسيط، يبلغ عرضه ٦٣ سم، وارتفاعه ٨٧ سم.

ولا يشمل المنبر جانبين مرتفعين أو مزخرفين. (لوحة ١٦-١٧)

١٢- <u>الزخرفة</u> :

توجد في قاعة الصلاة، لمسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة»، كوتان على شمال المحراب، وهما بمثابة خزانتين في حائط القبلة. تواجه إحداهما الرواق الثاني، يبلغ عرضها ١ م، وارتفاعها ١،٦٦ م، وعليها باب خشبي غير مزخرف.

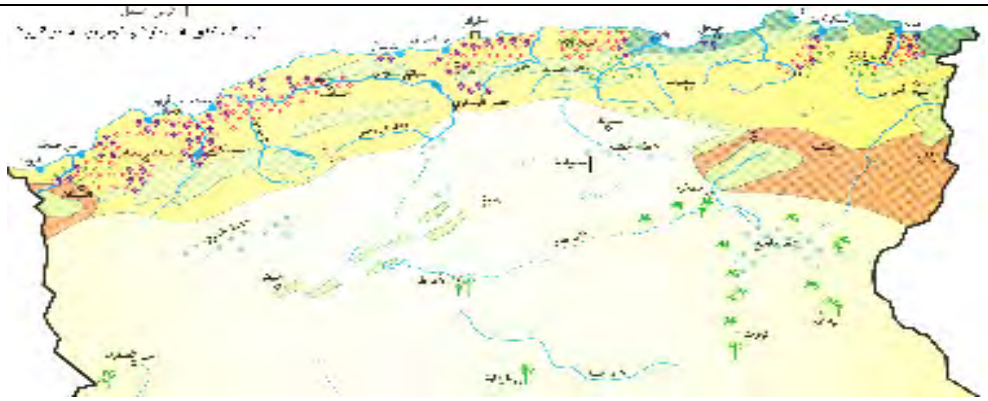
أما الكوة الثانية فهي بين الكوة السابقة والمحراب، يبلغ عرضها ٦٠ سم، وارتفاعها ١،٩٤ م، وعليها باب خشبي مزخرف. وتتمثل التحلية فيما يلي:

- إطار يتكون من قاعدة وركيزتين وعارضة وعقد مدبب. وحفر في هذا الإطار شريط من العينات.

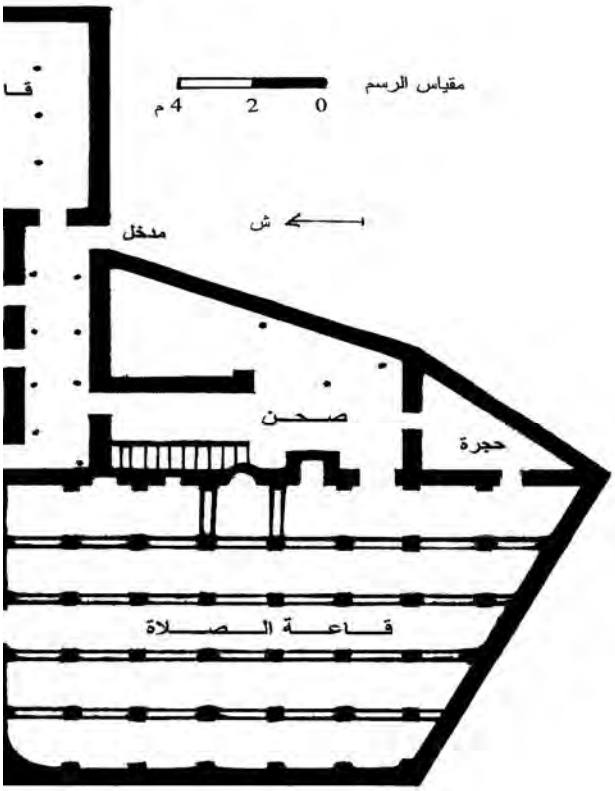
- شمسيات صماء محفورة في فلقتي الباب والحنية بين العارضة والعقد. وتحلي الشمسيات خطوط مستقيمة متوازية أفقياً، وأخرى مائلة، راسمة بذلك معينات ومثلثات مختلفة الأشكال والأحجام. (أنظر شكل٨) (لوحة١٨)

خاتمة:

برز النمط المعماري الإسلامي البسيط، في مسجد النخلة العتيق الذي بناه الشيخ الولي الصالح سيدي ثامر، في مدينة بوسعادة. وقد استعمل البناءون في عمارته وسائل محلية بسيطة، ولكنها في غاية الجمال والإتقان، وهي الطين والطوب اللين والحجارة المحلية، وأخشاب النخل، وشجر العرعر. ووظف المعماريون ما لديهم ما لديهم من مهارات في بناء المسجد، وقدموا النموذج الأمثل في العمارة والبناء الإسلامي البسيط، بفنونه وأنماطه، والذي يعود بنا إلى طراز المساجد الأولى في الإسلام، وعلى غرار مسجد الرسول (عليه الصلاة والسلام) في المدينة المنورة.

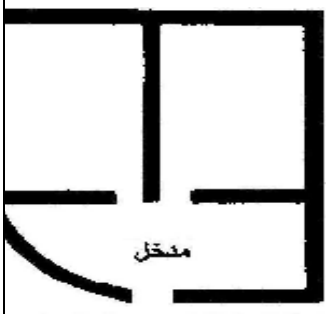


(شكل ١) – خريطة تظهر موقع مدينة بوسعادة في مناطق الرعي الواسعة
المرجع: الأطلس العالمي، المعهد التربوي الوطني، الجزائر ١٩٨٣، ص ٢٦



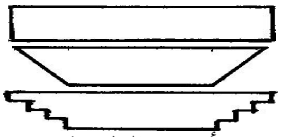
مسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة» في بوسعادة:

(شكل ٢)



مسجد سيدي ثامر: الميضأة

(شكل ٣)

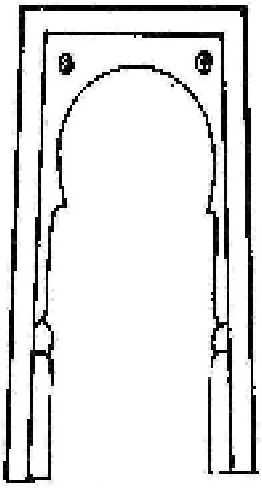


أنواع الطرفة

(شكل٤)

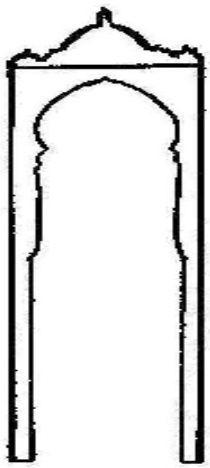
شكل القبة من الخارج

(شكل٥)



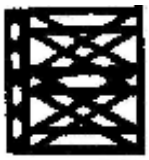
مسجد سيدي ثامر: شكل المحراب

(شكل٦)



مدخل المنبر

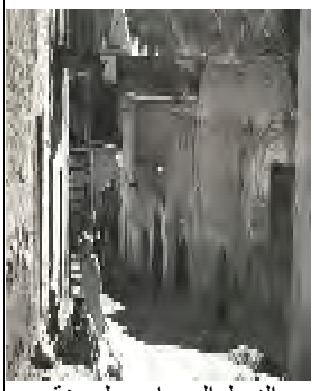
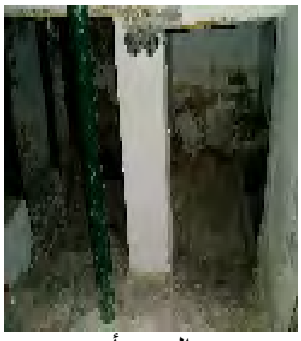
(شكل٧)



مقطع من الحفر على الخشب

(شكل٨)

مسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة»

 النمط المعماري لمدينة بوسعادة سابقاً (لوحة ١)	 قاعة الصلاة (لوحة ٢)	 رواق المدخل (لوحة ٣)
 الميضأ (لوحة ٤)	 مدخل الميضأ (لوحة ٥)	 دعائم قاعة الصلاة (لوحة ٦)

مسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة»

أعمدة رواق المدخل
(لوحة ٧)

عقود قاعة الصلاة
(لوحة ٨)

الشدادات في قاعة الصلاة
(لوحة ٩)

خشب السقف
(لوحة ١٠)

سقف قاعة الصلاة
(لوحة ١١)

سقف رواق المدخل
(لوحة ١٢)

مسجد سيدي ثامر العتيق «النخلة»

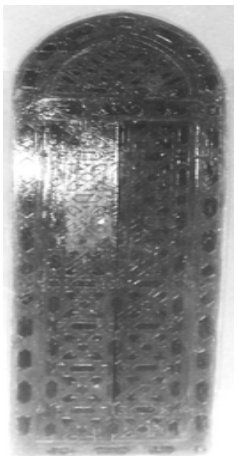
قبة بائكة المحراب
(لوحة ١٣)

محراب ومنبر التأسيس
(لوحة ١٤)

المحراب لاحقاً
(لوحة ١٥)

المنبر
(لوحة ١٦)

آخر منبر
(لوحة ١٧)



حفر على الخشب
(لوحة ١٨)

أنماط التخطيط المعماري للمساجد بالجزائر خلال الفترة العثمانية
الملتقى الثالث عشر للآثاريين العرب
١٥-١٦أكتوبر ٢٠١١ القاهرة

د.عبدالقادر دحدوح♦

تمهيد:

تعد المساجد الأثرية المتبقية بالجزائر عن الفترة العثمانية من أهم المساجد التي لا زالت تحافظ على طرازها المعماري والفني الأصيل، وهي تتوزع علـــى منـــاطق مختلفة بالشمال والجنوب والشرق والغرب، وهي تشهد على تنوع كبير يرتبط بجوانب مختلفة، معمارية وفنية، وفي هذه المداخلة نود تسليط الضوء على الجانب التخطيطـــي فيها بحيث نبرز أنماط تخطيطها المعماري مع تحديد أصول كل نمط و مدى انتـــشاره بالجزائر والعوامل المتحكمة سواء في استمراره إن كان تراثا محليا أو دخولـــه إلـــى أرض الجزائر إن كان من التأثيرات الواردة.

أولا/ أنماط التخطيط العام للمساجد:

١/ مساجد ضمن مجمعات معمارية دينية:

يتميز هذا النمط بوجود المسجد ضمن **مجمع معماري ديني** يشتمل على عمائر متكاملة ومتعددة الوظائف، ونجد هذا النمط في كل من الجامع الأخضر (١١٥٧هـــ/١٧٤٣م) وجامع سيدي الكتاني (١١٩٠هـــ/١٧٧٦م) بقسنطينة وجامع عين البيضاء بمعسكر(١١٩٥هـــ/١٧٨٠م) [١] وجامع خنقة سيدي ناجي ببسكرة، ففي كل هذه المعالم ألحق بالمسجد مدرسة وضريح أو مقبرة.

وترجع فكرة إقامة المجمعات المعمارية الدينية بالجزائر إلى فترات سابقة للعصر العثماني، فقد كان ظهورها الأول خلال العهد الزياني (٦٣٣-٩٤٩هـــ/١٢٣٦-١٥٤٣م) المريني (٦٦٩-٨٦٩هـــ/١٢٦٩-١٤٦٥م) بتلمسان، لما شيد السلطان المريني أبو الحسن (٧٣١-٧٤٩هـــ/١٣٣١-١٣٤٨م) بتلمسان مجمعا

♦ أستاذ محاضر بجامعة منتوري قسنطينة الجزائر .

[١])- حول هذه المنشآت انظر:- احمد التلمساني (ابن هطال)، رحلة محمد الكبير الى الجنوب الصحراوي الجزائري، تحقيق وتقديم محمد بن عبدالكريم، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩، ص٢٧-٢٩. احمد الراشدي (ابن سحنون)، الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني، تحقيق وتقديم المهدي البوعبدلي، منشورات وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر، د.ت ، ص١٢٧-١٢٨. ابن عودة (المزاري)، طلوع سعد السعود في أخبار وهران والجزائر واسبانيا وفرنسا إلى أواخر القرن التاسع عشر، تحقيق ودراسة يحي بوعزيز، ط١، البصائر، الجزائر، ٢٠٠٧، ج١، ص ٢٩٦.

معماريا بحي العباد العلوي به منشآت دينية ومدنية ومرافق عامة[٢]، كما بنى السلطان الزياني أبو حمو موسى الثاني (٧٦٠-٧٩١هـ/١٣٥٩-١٣٨٩م) مجمعا معماريا اشتمل على مسجد سيدي ابراهيم (٧٥٩هـ/١٣٥٨م) وقبة وزاوية ومدرسة، لم يبق منها إلا المسجد والقبة[٣].

وبالمشرق عرفت مصر هذا النظام خلال العصر المملوكي (٦٤٨-٩٢٣هـ/١٢٥٠-١٥١٧م)، وقد كانت بدايته في مجمع قلاوون بالنحاسين (٦٨٣-٦٨٤هـ/١٢٨٤-١٢٨٥م) [٤]، وفي بلاد الأناضول ظهر على يد السلاجقة، ويعد مجمع الخواند بقيصرية الذي أتمته ماهبرى خاتون زوجة السلطان السلجوقي كيقباد الأول في سنة ٦٣٦هـ/١٢٣٨م أول مركب معماري للسلاجقة ببلاد الأناضول، والى جانب هذا المركب نذكر مجمع حاجي قليج (٦٤٧هـ/١٢٤٩م) في قيصرية، ومنهم انتقلت إلى الأتراك العثمانيين، وظهرت أمثلة عديدة منها مجمع السلطان بايزيد الثاني بأدرنة (٨٨٩-٨٩٣هـ/١٤٨٤-١٤٨٨م)، ومجمع سليمان القانوني باستانبول (٩٦٥هـ/١٥٥٧م)[٥].

٢/ نمط المساجد المعلقة:

يطلق هذا النمط على المساجد التي تبنى في طابق علوي، بينما يخصص طابقها الأرضي إلى أغراض أخرى عادة ما تكون في شكل حوانيت ومرافق تجارية توقف على المسجد نفسه، وقد لا تكون تابعة له، ويعد هذا النمط من التأثيرات المعمارية والفنية التي دخلت إلى الجزائر عبر العثمانيين حيث لم يسبق لها وان عرفته، ويبدو ان أولى نماذجه ظهرت في مدينة الجزائر مثلما هو الحال في جامع

---

[٢])- عبد العزيز (لعرج)، « عمران مدينة تلمسان وعمارتها الدينية والمدنية»، عن كتاب: مساهمة الجزائر في الحضارة العربية الإسلامية، سلسلة المشاريع الوطنية للبحث، المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر ١٩٥٤، ٢٠٠٧، ص١٥-١٦.

[٣])- رشيد (بورويبة)، «الطراز الموحدي ومشتقاته: الحفصي، المريني، الزياني والنصري»، عن كتاب:الفن العربي الإسلامي،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،تونس، ١٩٩٥، ج٢، ص ٢٣٥.

[٤])- عدنان محمد فايز (الحارثي)، عمارة المدرسة في مصر والحجاز (في القرنين ٩هـ/١٥م) دراسة ومقارنة، جامعة ام القرى، ١٤١٨/١٩٩٧، ج١، ص ٣٠٢. أنظر أيضا: علي احمد (الطايش)، «طرز المساجد السلجوقية ببلاد الاناضول (٤٧٠-٧٠٨هـ/١٠٧٧-١٣٠٨م)»، ندوة الآثار الاسلامية في شرق العالم الاسلامي، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٢٩-٢٣١.

[٥])- اوقطاي (آصلان آبا)، اوقطاي (آصلان آبا)، فنون الترك وعمائرهم، ترجمة احمد محمد عيسى، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول، استانبول، ١٩٨٧، ص ٨٤، ٨٥، ١٨٩، ١٩٨. انظر ايضا: علي احمد (الطايش)، المرجع السابق، ص ٢٢٩-٢٣١. O.ARIK, «L'architecture turque de la période des Emirats turcomans en Asie Mineure» in L'Art en Turquie, Office du Livre, Imprimé en Suisse, 1981, P118.

علي بتشين (١٠٣٢هـ/١٦٢٢م)[٦]،ثم انتقل إلى الجامع الأخضر (١١٥٧هـ/١٧٤٣م) وجامع سيدي الكتاني (١١٩٠هـ/١٧٧٦م) بقسنطينة ليعود الى الظهور من جديد في جامع الداي (١٢٣٤هـ/١٨١٨م) بقصبة الجزائر.

ويرجع ظهور هذا النمط إلى أواخر العهد الفاطمي بمصر (٣٥٨-٥٦٧هـ/٩٦٩-١١٧١م)، حيث يعد جامع الصالح طلائع(٥٥٥هـ/١١٦٠م)أول مسجد بني وفق هذا الطراز، وقد استغل طابقه السفلي في بناء الحوانيت وخزانات للمياه[٧].

٣/ مساجد ذات مسقط عمودي:

يأخذ مسقط المسجد في هذا النمط شكلا طوليا عموديا على جدار القبلة، بحيث يكون الضلعان العموديان على جدار القبلة أطول من ضلع القبلة والضلع الموازي لها، وهو ما نجده في جامع عين البيضاء بمعسكر(١١٩٥هـ/١٧٨٠م)(أنظر المخطط رقم ٥)، و الجامع الجديد (١٠٧٠هـ/١٦٦٠م) (أنظر المخطط رقم ٢) بمدينة الجزائر، والجامع الأخضر (١١٥٧هـ/١٧٤٣م) (أنظر المخطط رقم ٧) وجامع سيدي الكتاني (١١٩٠هـ/١٧٧٦م) (أنظر المخطط رقم ٨) بقسنطينة، وجامع صالح باي بعنابة(١٢٠٦هـ/١٧٩١م) (أنظر المخطط رقم ٣)، وجامع القصبة البراني(١٢٣٤هـ/١٨١٨م) (أنظر المخطط رقم ٦) بمدينة الجزائر.

ويعد هذا النمط الأكثر استخداما وأمثلته عديدة بالمغرب والمشرق، ففي المغرب كانت بداية في جامع القيروان (٥٠هـ/٦٧٠م)، واستمر في مساجد الفترات اللاحقة مثل جامع قلعة بني حماد وجامع المنصورة بتلمسان، ومسجد سيدي أبي مدين (٧٣٩هـ/١٣٣٩م) وسيدي الحلوي (٧٥٤هـ/١٣٥٣م) ومسجد سيدي ابراهيم(٧٥٩هـ/١٣٥٨م)[٨].

أما بالنسبة للمشرق فقد كانت أولى أمثلته في مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم في المدينة المنورة، واستمر بعد ذلك في الكثير من المساجد منها مسجد دمغ بايران (١٣٠-١٧٠هـ/٧٤٧-٧٨٦م)، ومسجد سامراء (٢٣٥هـ/٨٥٠م)، وجامع أبي دلف (٢٤٥هـ/٨٦٠م)، وفي مصر مسجد الأقمر بشارع المعز (٥١٩هـ/١١٢٥م)،

---

[6] G.MARÇAIS, L'Architecture musulman d'occident,Tunisie,Maroc,Algérie,Paris,1954, P427.

[٧])- يحيى(وزيري)العمارة الإسلامية والبيئة،سلسلة عالم المعرف،الكويت،٢٠٠٤، ص ١٤٠-١٤١.

[٨])- محمد حمزة اسماعيل (الحداد)، محمد حمزة إسماعيل (الحداد)، المجمل في الآثار و الحضارة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، ط١، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٤٩٨-٥٢٥.أنظر أيضا: G.MARÇAIS, op-cit, Fig 4, 87,168, 170, 172. R.BOURUIBA, Art Religieux Musulmane en Algérie, S.N.E.D, Alger, 1983, Fig 3,44,56, 57,58.

ومسجد الصالح طلائع ابن رزيتك (٥٥٥هـ/١١٦٠م)، ومسجد علاء الدين في نيكده (٦٢٠هـ/١٢٢٣م)، والمسجد الجامع في ديفلى (٦٨٠هـ/١٢٨١م) [٩].

٤/ مساجد ذات مسقط عرضي:

نجد هذا النمط بكل من جامع صفر (٩٤١هـ/١٥٣٥م) (أنظر المخطط رقم ١) و جامع سوق الغزل(١١٤٣هـ/ ١٧٣٠م) (أنظر المخطط رقم٩) و جامع الكبير بمعسكر(١١٦٠هـ/١٧٤٧م) (أنظر المخطط رقم١٠) و جامع الباشا بوهران (١٢٠٧هـ/١٧٩٢م) (أنظر المخطط رقم٤)، وهو يتسم **بمسقطه المستطيل العرضي** الذي يسير في محور الشمال الشرقي-الجنوب الغربي، ولهذا النمط أمثلة عديدة في المساجد عبر التاريخ الإسلامي، من أهمها الجامع الأموي بدمشق (٨٧-٩٦هـ/٧٠٦هـ/٧٧١م)، وجامع ديار بكر (٤٨٤هـ/١٠٩١م) [١٠].

٥/ مساجد خالية من الصحن:

وهو يتسم بوجود بيت الصلاة من دون صحن، ومن أمثلته في مدينة الجزائر الجامع الجديد (١٠٧٠هـ/١٦٦٠م) (أنظر المخطط رقم٢) وجامع الداي (١٢٣٤هـ/١٨١٩م) و جامع القصبة البراني (١٢٣٤هـ/١٨١٨م) (أنظر المخطط رقم٦)، وبقسنطينة الجامع الأخضر (١١٥٧هـ/١٧٤٣م) (أنظر المخطط رقم٧)، ويرجع ظهور المساجد الخالية من الصحون في بلاد المغرب إلى وقت مبكر بمسجد بوفتاتة بسوسة (٢٢٣-٢٢٦هـ/٨٣٨-٨٤١م) وجامع السيدة بالمنستير[١١] وجامع باب المردوم في طليطلة، ووجدت له أمثلة بالجزائر تعود إلى الفترة الزيانية بتلمسان، والمتمثلة في مسجد سيدي ابي الحسن (٦٩٦هـ/١٢٩٦م) ومسجد أولاد الإمام(٧١٠هـ/١٣١٠م)[١٢].

أما في المشرق فقد عرف في المساجد الأولى لمدن الأمصار، كما كان الحال في جامع عمرو بن العاص عند بنائه (٢١هـ/٦٤١م)، ولعل أقدم أمثلته الباقية ترجع إلى العصر الأموي، منها مسجد قصر الحلابات بالأردن (٩٦-١٠٥هـ/٧١٥-

---

[٩]-محمد محمد (الكحلاوي)،العمارة الإسلامية في الغرب الإسلامي عمائر الموحدين الدينية في المغرب دراسة أثرية معمارية،رسالة مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية،١٤٠٦/١٩٨٦،ص٣٧٤، ٣٧٥.أنظر أيضا:الطايش(علي احمد)،المرجع السابق،ص ٢٢١-٢٢٢.

[١٠]- الطايش (علي احمد)، المرجع السابق، ص ٢١٩.

[١١]- يرى مارسي أن هذا المسجد من المحتمل انه كان له صحن عند بنائه، أدمج في وقت لاحق الى بيت الصلاة بعد توسعته. أنظر: G.MARÇAIS, op-cit, P77 .

[١٢]- عبد العزيز (لعرج)، المرجع السابق، ص٨٨. انظر ايضا: عبد العزيز (لعرج)، «المساجد الزيانية بتلمسان: عمارتها وخصائصها»، حوليات جامعة الجزائر، العدد ٦، ج١، السنة ١٩٩٢/١٩٩١، ص١١٧. L.GOLVIN, essai sue l'architecture religieuse musulmane, editions Klincksieck, 1979, Tome 4, P104. G.MARÇAIS, l'Architecture Musulmane, op-cit, P272. op-cit, P172. R.BOURUIBA,

٧٢٣م)، ومسجد خان الزبيب، ومسجد أم الوليد، والثلاثة كان تاريخ بناؤهم بين سنوات (٨٩-١٣٣هـ/٧٠٨-٧٥٠م)، و في مسجد بلخ (ق٣هـ/٩م)، واقدم أمثلته في مصر مسجد دير سانت كاترين بجنوب سيناء (٤٩٥-٥٠٠هـ/١١٠١-١١٠٦م)، وفي بلاد الأناضول من أمثلته الباقية مسجد تلبس (قبل سنة ٥٤٥هـ/١١٥٠م)، ومسجد سيلوان (ميافارقين) (٥٤٧-٥٥١هـ/١١٥٢-١١٥٧م)[١٣]، واستمر هذا الطراز خلال العهد العثماني ومن أمثلته المسجد الكبير (أولو جامع) في بروس (٧٩٩-٨٠٣هـ/١٣٩٦-١٤٠٠م)، ومسجد بيالي باشا باستانبول (٩٨١هـ/١٥٧٣م)[١٤].

ثانيا/ طرز تخطيط بيت الصلاة:

١/ الطراز العربي التقليدي:

بدأ هذا الطراز في مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم بالمدينة المنورة وقد اكتملت صورته عبر مراحل وهو يتميز بصحن مكشوف تحيط به اربع ظلات اكبرها بيت الصلاة الذي يتقدم جدار القبلة، وقد أخذت بيت الصلاة فيه ثلاثة انماط تخطيطية: نمط البلاطات الموازية، ونمط البلاطات العمودية، ونمط البلاطات المتقاطعة[١٥]، وقد اتبعت أغلبية المساجد بالجزائر خلال العهد العثماني النمط الأول، والذي فيه تكون البلاطات موازية لجدار القبلة، ومن امثلتها نذكر الجامع الأخضر (١١٥٧هـ/١٧٤٣م) (أنظر المخطط رقم٧) وجامع سيدي الكتاني (١١٩٠هـ/١٧٧٦م) (أنظر المخطط رقم ٨) وجامع القصبة البراني (أنظر المخطط رقم٦)، وجامع خنقة سيدي ناجي ببسكرة.

ويرجع نظام **البلاطات الموازية لجدار القبلة** إلى فترات سابقة للعصر العثماني وهو على نوعين، الأول يشتمل على رواق أوسط عمودي على جدار القبلة وفي استقامة واحدة مع المحراب، أما النموذج الثاني فهو خالي من الرواق الأوسط العمودي، والى النوع الأول ينتمي كل من الجامع الأخضر (١١٥٧هـ/١٧٤٣م) وجامع سيدي الكتاني (١١٩٠هـ/١٧٧٦م)، فكلاهما يضم بلاطة عمودية ومحورية مع المحراب، في حين ينتمي جامع خنقة سيدي ناجي الى النوع الثاني.

---

[١٣])- علي احمد (الطايش)، المرجع السابق، ص ٢٢٥-٢٢٧.

[١٤])- اوقطاي (آصلان آبا)، المرجع السابق، ص ١٧٤، ٢٠٢. أنظر أيضا: محمد حمزة اسماعيل (الحداد)، المرجع السابق، ص ٥٣٥.

[١٥])- اوقطاي (آصلان آبا)، المرجع السابق، ص ١٧٤، ٢٠٢. أنظر أيضا: محمد حمزة اسماعيل (الحداد)، المرجع السابق، ص٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٨، ٥٢٥.

وقد كان هذا التقليد ظهر في بلاد المغرب في فترة سابقة للعصر العثماني، حيث نجده في مسجد القرويين ومسجد الأندلسيين بفاس[١٦]، أما بالنسبة للمشرق فان ظهورها فيه كان مبكرا، ولعل أولى نماذجه الجامع الأموي بدمشق (٨٦-٩٦هـ/٧٠٥-٧١٥م)، والمسجد الملحق بقصر الحير الغربي (١١٠هـ/٧٢٨م)، وجامع الأزهر (٣٥٩-٣٦١هـ/٩٦٩-٩٧١م)، وجامع السلطان المملوكي بيبرس (٦٦٥-٦٦٧هـ/١٢٦٧-١٢٦٩م) بالقاهرة، ومسجد الملكة الحرة السيدة بنت احمد الصليحية (٤٦٠-٤٦١هـ/١٠٦٧-١٠٦٨م) باليمن[١٧].

٢/ طراز المساجد المتعددة القباب:

نجد هذا الطراز بجامع سوق الغزل (١١٤٣هـ/ ١٧٣٠م) (أنظر المخطط رقم٩) والذي جاءت فيه بيت الصلاة مشكلة من بلاطات أفقية تتقاطع مع بلاطات عمودية على جدار القبلة تغطيها أقبية وقباب في صفوف متناوبة، ويسمى هذا النمط من التخطيط **بطراز أولو جامع** (Ulu Cami الجامع الكبير)، الذي أطلق على المساجد التي غطي بيت الصلاة فيها بقباب وأقبية متعددة، وقد كان ظهوره في العصر العثماني في أول الأمر بجامع السلطان بايزيد الأول في بورصة (٧٩٩-٨٠٣هـ/١٣٩٦-١٤٠٠م) الذي يعرف باسم أولو جامع، وقد كان سقفه مشكلا من عشرين قبة متساوية[١٨]، وانتشر هذا الطراز في معظم مدن تركيا العثمانية، وانتقل منها إلى بقية ولايات الدولة العثمانية، مثلما هو الحال في تونس وليبيا، ففي الأولى نذكر من أمثلته مسجد يوسف داي (١٠٢٣-١٠٢٤هـ/١٦١٤-١٦١٥)[١٩]، أما في ليبيا فقد اتبعت أغلب مساجدها هذا الطراز، ومن أمثلة ذلك جامع درغوث باشا (٩٧٢هـ/١٥٦٥م)، وجامع سيدي سالم المشاط (١٠٨٠هـ/١٦٦٩م) وجامع الناقه (١٠٩١هـ/١٦١٠م)،

---

١٦)- يرجع بناء كل من مسجد القرويين إلى سنة ٢٤٥هـ/٨٥٩م ثم جدد في سنة ٣٤٥هـ/٩٥٦م وأيضا في سنة ٥٣٠هـ/١١٣٥م، ونفس الحال بالنسبة لمسجد الأندلسيين الذي بني في نفس الفترة وشهد عدة تجديدات وتوسيعات في سنة ٣٤٥هـ/٩٥٦م، وبين سنتي ٦٠٠-٦٠٤هـ/١٢٠٣-١٢٠٧م. أنظر: G.MARÇAIS, op-cit, P200,212.

١٧)- محمد حمزة إسماعيل (الحداد)، المرجع السابق، ص ٥٠١-٥٠٥.

١٨)- اوقطاي (آصلان آبا)، المرجع السابق، ص ١٧٤. انظر ايضا: D.KUBAN, «L'architecture ottomane» in : L'Art en Turquie, Office du Livre, Imprimé en Suisse, 1981, P142. S.K.YETKIN, L'Architecture Turque en Turquie, Paris, 1962, P64,66. O.ARIK, «L'architecture turque de la période des Emirats turcomans en Asie Mineure» in L'Art en Turquie, Office du Livre, Imprimé en Suisse, 1981, P120.

19)A.SAADAOUI, Tunis Ville Ottomane Trois siècles d'urbanisme et d'architecture, Centre de Publication Universitaire, Tunis, 2001, P39.

وجامع خليل باشا (١١٢٠هـ/١٧٠٨م)، وجامع أحمد باشا القرمانلي (١١٥٠هـ/١٧٣٧م)[٢٠].

ويرجع أصل هذا النمط إلى فترات سابقة للأتراك، وإن لم يكن يطلق عليه إسم أولو جامع إلا أنه كان معروفا من حيث بلاطاته المتقاطعة عمودية وموازية في آن واحد لجدار القبلة، وعادة ما كان يستخدم فيه نظام تسقيفي قائم على الأقبية أو القباب، ومن نماذجه الباقية جامع سوسة بتونس (٢٣٦هـ/٨٥١م) [٢١]، ومسجد نايين بإيران (القرن٣-٤هـ/٩-١٠م)، ومسجد الأقمر بالقاهرة (٥١٩هـ/١١٢٥م)، والجامع المنصور الكبير بطرابلس (٦٩٣هـ/١٢٩٣م) [٢٢].

وقد عرف هذا النمط بالجزائر قبل العهد العثماني، حيث نرى له أمثلة ترجع الى العهد الحمادي والممثلة في كل من جامع سيدي ابي مروان بعنابة و الجامع الكبير (٥٣٠هـ/١١٣٥م) بقسنطينة، إلا ان هذا الأخير يختلف عن طراز اولو جامع من حيث نظام التغطية المشكل فيه من ألواح خشبية ترتكز على عقود في شكل هرمي.

٣/ طراز المساجد ذات القبة المركزية:

يعد هذا الطراز من أهم وأبرز التأثيرات المعمارية التي دخلت إلى أرض الجزائر مع العثمانيين، حيث لم يسبق وأن عرفته المساجد في الجزائر وبلاد المغرب عامة، ومن أهم ميزاته هو تغطية الجزء الأكبر من بيت الصلاة بقبة مركزية كبيرة تحف بها مساحة يختلف فيها عدد الأروقة تغطيها أحيانا قباب أو أقبية و أحيانا تتناوب القباب مع الأقبية، وقد أستخدم هذا الطراز في عدة مساجد في الجزائر حيث نجده في كل جامع صفر (٩٤١هـ/١٥٣٥م) (أنظر المخطط رقم١) و جامع علي بتشين (١٠٣٢هـ/١٦٢٢م) و الجامع الجديد (١٠٧٠هـ/١٦٦٠م) (أنظر المخطط رقم ٢) بمدينة الجزائر، و جامع عين البيضاء بمعسكر (١١٩٥هـ/١٧٨٠م) (أنظر المخطط رقم٥)، و جامع صالح باي بعنابة (١٢٠٦هـ/١٧٩١م) (أنظر المخطط رقم٣)، و جامع الباشا بوهران (١٢٠٧هـ/١٧٩٢م) (أنظر المخطط رقم٤)، و جامع كتشاوة (١٢٠٩هـ/١٧٩٤م)، و مسجد الداي (١٢٣٤هـ/١٨١٩م)بالجزائر[٢٣]، ومن خلال هذه المساجد يمكن تمييز خمسة أنماط:

---

[٢٠])- صلاح احمد (البهنسي)، «التأثيرات العثمانية على العمارة والفنون الإسلامية في ليبيا منذ بداية العصر العثماني الأول وحتى نهاية العصر العثماني الثاني (٩٥٨-١٣٣٠هـ/١٥٥١-١٩١١م)»، من كتاب أعمال المؤتمر الثاني لمدونة الآثار العثمانية في العالم حول العمارة السكنية والنقائش الجنائزية وآليات الترميم، منشورات مؤسسة التميمي، زغوان، ١٩٩٨، ص٧٦، ٧٧.

[21])G.MARÇAIS, op-cit, P24.

[٢٢])- محمد حمزة إسماعيل (الحداد)، المرجع السابق، ص٥٢٠-٥٢٣.

[٢٣])- عبد العزيز (لعرج)، «مظاهر التأثير العثماني على المنتجات الفنية بالجزائر»، المؤتمر الخامس لجمعية الآثاريين العرب، دراسات في آثار الوطن العربي٣، الندوة العلمية الرابعة،=

نمط يضم قبة كبيرة تحف بها بلاطة من جميع الجهات، وهو ما نجده في جامع عين البيضاء بمعسكر (١١٩٥هـ/١٧٨٠م) (أنظر المخطط رقم٥)، ونمط به قبة كبيرة تحف بها بلاطتان ونراه في جامع الباشا بوهران (١٢٠٧هـ/١٧٩٢م) (أنظر المخطط رقم٤)، ونمط به قبة كبيرة تحف بلاطة من ثلاث جهات ونجد له مثالين في كل من جامع صفر(٩٤١هـ/١٥٣٥م) (أنظر المخطط رقم١) و جامع صالح باي بعنابة (١٢٠٦هـ/١٧٩١م) (أنظر المخطط رقم٣)، ونمط مشكل من بلاطة تحيط بقبة كبيرة من ثلاث جهات بينما الجهة الرابعة وهي المقابلة للمحراب توجد بها بلاطتان وهو ما نجده في جامع علي بتشين (١٠٣٢هـ/١٦٢٢م) بمدينة الجزائر، ونمط مشكل من قبة كبيرة تنطلق منها أقبية في أربع اتجاهات مشكلة ما يشبه الصليب ولها النمذ مثال وحيد فقط ونجده في الجامع الجديد(١٠٧٠هـ/١٦٦٠م) (أنظر المخطط رقم٢) بمدينة الجزائر.

وإذا كان هذا الطراز على اختلاف أنماطه دخل إلى الجزائر مع العثمانيين فإن أصله يرجع إلى ما قبل هذه الفترة، حيث تذكر النصوص التاريخية بأن مساجد خطط مدينة الفسطاط كانت مغطاة بقبة وهو ما يعرف بنمط المسجد القبة[٢٤]، ومنه استوحى المعمار في فترات لاحقة فكرة هذا الطراز ووسع فيه من خلال إضافة بلاطات بجانب القبة لاستيعاب أكبر عدد من المصلين.

ثالثا/ أنماط تخطيط الوحدات المعمارية:

١/ المحاريب:

جاءت محاريب الجزائر خلال العهد العثماني من حيث مظهرها الخارجي على نمطين: النمط **الأول ذو تجويفة بارزة** و نجد له عدة امثلة منها جامع صفر (٩٤١هـ/١٥٣٥م) وجامع كتشاوة (١٢٠٩هـ/١٧٩٤-١٧٩٥م) بمدينة الجزائر، والجامع الكبير بمعسكر (١١٦٠هـ/١٧٤٧م)[٢٥]، و جامع سيدي الكتاني (١١٩٠هـ/١٧٧٦م) بقسنطينة، ويرجع استعمال ظهور هذا النمط الى عهود سابقة للعهد العثماني، حيث نجده طبق في عدد كبير من المساجد والمدارس عبر التاريخ الإسلامي، منها ما اتخذ بروزها الخارجي شكلا دائريا كما هو الحال في مسجد

=القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٥٣٠-٥٣١. انظر ايضا: خيرة (بن بلة)، المنشآت الدينية بالجزائر خلال العهد العثماني، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، ٢٠٠٧-٢٠٠٨، ص ١٤٣-١٤٦. مبروك (مهيرس)، المساجد العثمانية بوهران ومعسكر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٩، ص ١٥٥-١٥٨. R.DOUKALI, Les Mosquées de la Période Turque à Alger, SNED, Alger, 1974, P37. R.BOURUIBA, Apports de l'Algérie à l'Architecture Religieuse Arabo-Islamique, Office des Publications Universitaires, Alger, P55. G.MARÇAIS, op-cit, P426-431.

[٢٤])- محمد حمزة إسماعيل (الحداد)، المرجع السابق، ص ٥٣٩.

[25])R.BOURUIBA, Apports de l'Algérie, op-cit, Fig 20, 31, 47.

الزيتونة (٢٥٠هـ/٨٦٤م)، بتونس وجامع اشبيلية في الأندلس وجامع الكتبية بمراكش (٥٤١هـ/١١٤٦م) [٢٦]، ومسجد الباي حسين بن علي (١١١٧هـ/١٧٠٥م) بتونس[٢٧]، ومنها ما اتخذ بروزها الخارجي شكلا مستطيلا على غرار محراب جامع سيدي الكتاني (١١٩٠هـ/١٧٧٦م) بقسنطينة، ومسجد القصبة الداخلي بمدينة الجزائر، و نجد لها أمثلة عديدة في أنحاء العالم الإسلامي، منها محراب جامع قرطبة (١٦٩هـ/٧٨٥م) ومسجد سوسة بتونس (٢٣٦هـ/٨٥١م)، وجامع القصبة الموحدية بتونس (٦٢٩-٦٣٣هـ/١٢٣١-١٢٣٥م) [٢٨]، ومسجد سيدي أبي مدين (٧٣٩هـ/١٣٣٩م) و مسجد سيدي الحلوي (٧٥٤هـ/١٣٥٣م) بتلمسان[٢٩]، كما كانت اغلب محاريب مدينة صنعاء تسير وفق هذا الطراز، مثلما هو الحال في المسجد الجديد (٧٥٧هـ/١٣٥٦م) ومسجد معاد (ق١٠هـ/١٦م) ومسجد صلاح الدين (ق١٢هـ/١٨م) وغيرها[٣٠].

أما النمط الثاني من المحاريب فتجويفته تكون مندمجة في سمك الجدار غير بارزة ونجده في عدة نماذج منها الجامع الجديد (١٠٧٠هـ/١٦٦٠م) وجامع القصبة البراني (١٢٣٤هـ/١٨١٨م)[٣١] بمدينة الجزائر والجامع الأخضر (١١٥٧هـ/١٧٤٣م) بقسنطينة، وقد عرفت الجزائر وبلاد المغرب عامة هذا النمط منذ فترات سابقة للعهد العثماني ومن أمثلة نذكر جامع سيدي أبي مروان بعنابة و الجامع الكبير بقسنطينة (٥٣٠هـ/١١٣٥م) وكلاهما من الفترة الحمادية (٣٩٨-٥٤٧هـ/١٠٠٨-١١٥٢م)، وبتونس جامع يوسف داي (١٠٢٣-١٠٢٤هـ/١٦١٤-١٦١٥) وجامع محمد باي (١١٠٤هـ/١٦٩٢م)[٣٢]، وفي المشرق نجده في الجامع الأموي بدمشق (٨٧-٩٦هـ/٧٠٦هـ/٧٧١م) والمسجد الأقصى بفلسطين ومسجد القسطل والفدين في الأردن، ومسجد قصر الحير الغربي (١١٠هـ/٧٢٨م) ومسجد قصر المشتى وفي مسجد واسط بالعراق، واستمر هذا النوع إلى غاية العصر العباسي

---

[٢٦])- صلاح احمد (البهنسي)، العمارة الدينية في طرابلس في العصر العثماني الأول (٩٥٨-١١٢٣هـ/١٥٥١-١٧١١م)، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار من قسم الآثار الاسلامية، جامعة القاهرة، ١٤١٤/١٩٩٣-١٩٩٤، ص ١٨٢.

[27])A.SAADAOUI, op-cit, Plan 16.

[٢٨])- صلاح احمد (البهنسي)، العمارة الدينية، المرجع السابق، ص ١٨٢.

[29]) R.BOURUIBA, L'Art Religieux, op-cit, Fig56, 57. R.BOURUIBA, Apports de l'Algérie, op-cit, Fig 48.

[٣٠])- عبد الله عبد السلام صالح (الحداد)، صنعاء تاريخها ومنازلها الأثرية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ١٤١٩/١٩٩٩، ص ٧٢-٧٣.

[٣١])- خيرة (بن بلة)، المرجع السابق، مخطط ١٠، ١١. أنظر أيضا: R.BOURUIBA, L'Art Religieux, op-cit, Fig2, 4. R.BOURUIBA, Apports de l'Algérie, op-cit, Fig 43, 54.

[32]) A.SAADAOUI, op-cit, Plan 3, 11.

كما هو الحال في مسجد قمرية والمراضية والعاقولية في بغداد ومسجد علاء الدين في قونية[٣٣].

وعلى غرار المظهر الخارجي فقد أخذت التجويفة من الداخل في مسقطها بمحاريب الجزائر خلال العهد العثماني نمطين أساسيين: نمط **الحنيات النصف دائرية** وهو النمط الأكثر استعمالا في محاريب مساجد الجزائر، ومن أمثلته محراب جامع صفر (٩٤١هـ/١٥٣٥م)[٣٤]،ومحراب الجامع الأخضر(١١٥٧هـ/١٧٤٣م) بقسنطينة، ومحراب جامع خنقة سيدي ناجي ببسكرة.

وقد كان هذا النمط معروفا في محاريب مساجد عدة بالمشرق الإسلامي والمغرب منذ الفترات السابقة للفترة العثمانية، ومن الأمثلة على ذلك محراب مسجد رباط المنستير (١٨٠هـ/٧٩٦م) ومحراب رباط سوسة (١٨٠-٢٠٦هـ/٧٩٦-٨٢١م) ومحراب جامع المهدية (٣٠٣هـ/٩١٦م) بتونس[٣٥]، ومحراب جامع قلعة بني حماد ومحراب الجامع الكبير بقسنطينة (٥٣٠هـ/١١٣٥م)[٣٦]، ومن أمثلته في المشرق محراب جامع بن طولون ومحراب مشهد آل طباطبا بمصر ومحراب خان الخرنيني بالعراق[٣٧].

أما النمط الثاني فقد جاءت فيه **الحنيات مضلعة** الشكل وهو ما نجده في عدة مساجد أهمها جامع علي بتشين (١٠٣٢هـ/١٦٢٢م) و الجامع الجديد (١٠٧٠هـ/١٦٦٠م)، وضريح سيدي عبد الرحمن (١١٠٨-١١٤٢هـ/١٦٩٦-١٧٣٠م)، وجامع صالح باي بعنابة (١٢٠٦هـ/١٧٩١م) وجامع الباشا بوهران (١٢٠٧هـ/١٧٩٢م)[٣٨].

ويرجع انتشار النمط المضلع لحنيات المحاريب بالجزائر وبلاد المغرب والأندلس عامة إلى فترات ما قبل العثمانيين، ومن أقدم أمثلته محراب جامع القيروان (٥٠هـ/٦٧٠م) ومحراب جامع قرطبة (١٦٩هـ/٧٨٥م) والجامع الكبير بتلمسان (٥٣٠هـ/١١٣٦م)، ومعظم المحاريب الموحدية خماسية الأضلاع، ونفس الأمر كان

---

[٣٣])- حمود غيلان (غيلان)، محاريب صنعاء حتى اواخر القرن (١٢هـ/١٨م)، اصدارات وزارة الثقافة والسياحة صنعاء، ١٤٢٥/٢٠٠٤، ص ١٧٤-١٧٥.

[٣٤])- خيرة (بن بلة)، المرجع السابق، ص ٢٠٥.

[٣٥])- سليمان مصطفى (زبيس)، « المحاريب بالمغرب الاسلامي»، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية، تونس ١٨-١٩ مايو (آيار) ١٩٦٣، ص ٥٥٤، ٥٥٧-٥٥٩.

[36]) R.BOURUIBA, Apports de l'Algérie, op-cit, P 148.

[٣٧])- احمد قاسم (الجمعة)، «المحراب رحلة اربعة عشر قرنا»، مجلة المنهل، العدد ٤٥٤، السنة ٥٣، المجلد ٤٨، ١٩٨٧، ص٢٧١-٢٧٢.

[٣٨])- خيرة (بن بلة)، المرجع السابق، ص ٢٠٥. أنظر أيضا: R.BOURUIBA, Apports de l'Algérie, op-cit, P154.

مع محاريب المساجد الزيانية (٦٣٣-٩٤٩هـ/١٢٣٦-١٥٤٣م) والمرينية (٦٦٩-٨٦٩هـ/١٢٦٩-١٤٦٥م) بتلمسان[٣٩].

ومن أمثلته في المشرق محراب جامع الخليفة في سامراء (٢٣٢-٢٤٥هـ/٨٤٧-٨٦١م)، ومحراب جامع المجاهدي بالموصل (٥٧٢-٥٧٦هـ/١١٧٦-١١٨٠م)، ومحراب المصلى الصيفي بالجامع النوري في الموصل أيضا (القرن ٧هـ/١٣م)[٤٠].

أما القبيبة فقد تنوعت هي الأخرى، حيث نجدها في أغلب المساجد على هيئة ربع قبة، في حين نجدها في جامع سوق الغزل ذات شكل مدبب، قد تأخذ هذه القبة شكلا محاريا مشعا كما هو الحال في محراب الجامع الأخضر ومحراب جامع سيدي عقبة ببسكرة (١٢١٤هـ/١٧٩٩-١٨٠٠م)[٤١]، ويرجع استخدام هذا الشكل في تزيين طاقيات المحاريب ببلاد المغرب إلى فترة سابقة للعصر العثماني كما هو الحال في محراب الجامع الكبير (٥٣٠هـ/١١٣٥م) بقسنطينة، ومحراب الجامع الكبير بالمنستير (ق٥هـ/١١م)، ومحراب جامع القصر بتونس (٥٠٠-٥٢٠هـ/١١٠٦-١١٢٦م)[٤٢]، واستمر خلال العصر العثماني لنجد له عدة أمثلة بمدينة تونس منها محراب مدرسة حوانيت عاشور (١١٥٩هـ/١٧٤٦م) و محراب المدرسة الباشية (١١٦٦هـ/١٧٥٢م) محراب المدرسة السليمانية (١١٦٨هـ/١٧٥٤م)[٤٣].

أما في المشرق فقد كان ظهور هذا الشكل في المحاريب خلال العصر الفاطمي (٣٥٨-٥٦٧هـ/٩٦٩-١١٧١م)، كما في محراب مشهد السيدة رقية (٥٢٧هـ/١١٣٣م)، وضريح شجر الدر (٦٤٨هـ/١٢٥٠م)، ونجدها عند المماليك (٦٤٨-٩٢٣هـ/١٢٥٠-١٥١٧م) مستخدمة في طواق المحاريب المصمتة الصغيرة التي تزين تجويفة المحاريب، مثلما هو الحال في محراب قبة المنصور قلاوون، ومحراب مدرسته بالنحاسين (٦٨٣-٦٨٤هـ/١٢٨٤-١٢٨٥م)، ومحراب جامع

---

[٣٩])- عبد العزيز (لعرج)، المباني المرينية في إمارة تلمسان الزيانية، رسالة دكتوراه دولة، قسم الآثار، جامعة الجزائر، ١٩٩٩، ص ٥٣٤.انظر ايضا: محمد محمد (الكحلاوي)، المرجع السابق، ص٣٧٥. ام الخير (مطروح)، تطور المحراب في عمارة المغرب الأوسط منذ بداية الفتح الإسلامي حتى نهاية عصر الزيانيين، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الاسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، ١٩٩٣-١٩٩٤، ص٦٤. R.BOURUIBA, Apports de l'Algérie, op-cit, P152, 154. R.BOURUIBA, L'Art Religieux, op-cit, P113, 261.

[٤٠])- احمد قاسم (الجمعة)، المرجع السابق، ص ٢٧٢.

[41])R.BOURUIBA, Apports de l'Algérie, op-cit, P 156.

[٤٢])- سليمان مصطفى (زبيس)، المرجع السابق، ص ٥٥٤، ٥٥٩.

[٤٣])- محمد الباجي (بن مامي)، مدارس مدينة تونس من العهد الحفصي إلى العهد الحسيني القرن السابع إلى القرن الثالث عشر هجري، المعهد الوطني للتراث، تونس، ٢٠٠٦، ٣٢٠، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٥٤. أنظر أيضا: A.SAADAOUI, op-cit, Fig70, 84.

الناصر محمد بالقلعة (٧٣٥هـ/١٣٣٥م)[٤٤]، كما عرف هذا النمط في اليمن في محراب قبة الفليحي (٦٦٥هـ/١٢٦٦م) ومحراب المسجد الجديد (٧٥٧هـ/١٣٥٦م)، ومحراب المصلى الصغير في مسجد المدرسة (ق١٠هـ/١٦م)[٤٥].

وقد يكتفي الفنان بزخرفة القبيبة بزخارف جصية في شكل مشكلة من تضليعات متداخلة تنتج عنها رؤوس أطباق نجمية ونجوم وأشكال هندسية مختلفة، والذي نجده في كل من محراب جامع سوق الغزل (١١٤٣هـ/ ١٧٣٠م) ومحراب جامع سيدي الكتاني (١١٩٠هـ/١٧٧٦م)، و محراب جامع عين البيضاء بمعسكر (١١٩٥هـ/١٧٨٠م)[٤٦]، وقد انتشر هذا النوع أيضا في تونس كما هو الحال في محراب جامع يوسف داي (١٠٢٣-١٠٢٤هـ/١٦١٤-١٦١٥) ومحراب جامع حمودة باشا (١٠٧٤هـ/١٦٦٤م) ومحراب جامع محمد باي (١١٠٤هـ/١٦٩٢م) ومحراب مسجد حسين بن علي (١١٣٩هـ/١٧٢٧م) [٤٧].

و قد عرفت مدينة طرابلس نفس النمط الزخرفي في محاريب مسجدها، وانتقلت إليها من تونس قبل أن تنتقل إلى مساجد قسنطينة مثلما هو الحال في محراب جامع شائب العين (١١١٠هـ/١٦٩٨-١٦٩٩م)، ومحراب جامع احمد باشا القرمانلي (١١٤٩هـ/١٧٣٦-١٧٣٧م) بطرابلس[٤٨].

أما **واجهة المحراب** فهي تتشكل من جزأين أساسيين، وهما **الأعمدة السفلية** التي تكتنف المحراب على الجانبين، والتي تنوعت إلى ثلاثة أنماط، الأول يتميز بوجود عمود من كل جانب كما هو الحال في مختلف مساجد مدينة الجزائر ومسجدي معسكر وجامع الباشا بوهران، أما النمط الثاني فقد جاء مشكلا من عمودين مزدوجين بكل جهة من جهتي المحراب، والذي نجده في محراب كل من جامع سوق الغزل(١١٤٣هـ/ ١٧٣٠م) والجامع الأخضر(١١٥٧هـ/١٧٤٣م) وجامع سيدي الكتاني(١١٩٠هـ/١٧٧٦م) بقسنطينة، في حين يتسم النمط الثالث بوجود ثلاثة أعمدة في كل جانب ونجد لها مثالا واحدا في محراب جامع سيدي عقبة (١٢١٤هـ/١٧٩٩-١٨٠٠م) ببسكرة.

وتعد ظاهرة تعدد الأعمدة التي تكتنف جنبي المحراب من الظواهر المعمارية والفنية التي انتشرت بالجزائر خلال العصر العثماني، فقد شاع في السابق في بلاد

---

[٤٤])- هناء محمد علي (حسن)، المحاريب في مصر في العصر العثماني وعصر محمد علي (٩٢٣-١٢٦٥هـ/١٥١٧-١٨٤٨م)، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦، ص ٤٠.

[٤٥])- حمود غيلان (غيلان)، المرجع السابق، ص ١٩٥.

[٤٦])-مبروك(مهيرس)،المرجع السابق، ص١٤٦.أنظر أيضا:خيرة(بن بلة)،المرجع السابق،ص ٢٠٢.

[47])A.SAADAOUI, op-cit, P39,80,134, 154, Fig16, 22, 44, 52.

[٤٨])- صلاح احمد (البهنسي)، طرابلس الغرب، المرجع السابق، ص ٥٠، ٥٧.

المغرب استخدام عمود في كل جهة، مثلما هو الحال في المساجد الجزائرية بداية من العهد الحمادي (٣٩٨-٥٤٧هـ/١٠٠٨-١١٥٢م) وإلى غاية العهد الزياني (٦٣٣-٩٤٩هـ/١٢٣٦-١٥٤٣م)[٤٩]، حيث لم يسبق وان عرفتها من قبل إلا في محراب جامع سيدي أبي مروان بعنابة الذي يرجع غلى الفترة الحمادية[٥٠]، ونفس الأمر بالنسبة لتونس فهي الأخرى لم تعرف هذه الظاهرة كما أنها لم تنتشر حتى في العصر العثماني[٥١]، مما يعني أن مدينة قسنطينة كان لها السبق في التأثر بتقاليد مشرقية بلغتها عن طريق العثمانيين، وإذا قلنا تقاليد مشرقية فلأن المشرق عرف هذه الظاهرة منذ العصر المملوكي (٦٤٨-٩٢٣هـ/١٢٥٠-١٥١٧م)، فقد بلغ عدد أعمدة محراب قبة المنصور قلاوون بالنحاسين (٦٨٣-٦٨٤هـ/١٢٨٤-١٢٨٥م) ستة، ثم صارت أربعة في كل من محراب مدرسة السلطان حسن بالقلعة(٧٥٧هـ/١٣٥٦م)، ومحراب خانقاه فرج بن برقوق (٨٠٣-٨١٣هـ/١٤٠٠-١٤١١م) بجبانة المماليك، ومحراب مدرسته أيضا بشارع تحت الربع (٨١١هـ/١٤٠٨م)[٥٢].

وكما تنوعت أنماط الأعمدة بمحاريب الجزائر تنوعت **العقود** التي تعلوها إلى ثلاثة أنماط،الأول منكسر ونجده في الجامع الكبير(١١٦٠هـ/١٧٤٧م)بمعسكر،والثاني حذوي ونجده في الجامع الجديد(١٠٧٠هـ/١٦٦٠م)بمدينة الجزائر وجامع عين البيضاء بمعسكر(١١٩٥هـ/١٧٨٠م)، والثالث مدبب ونجده في محراب جامع القصبة البراني(١٢٣٤هـ/١٨١٨م)بمدينة الجزائر[٥٣]،النمط الرابع مفصص،ونجده في جامع صفر(٩٤١هـ/١٥٣٥م)بمدينة الجزائر، والجامع الأخضر(١١٥٧هـ/١٧٤٣م)بقسنطينة،أما النمط الخامس فهو يتشكل من عقد مصنج معمول من الجص ونجده في محراب جامع سوق الغزل ومحراب جامع سيدي الكتاني.

وقد استعملت جميع هذه العقود في محاريب مختلفة عبر التاريخ الإسلامي، فقد كانت زخرفة واجهات عقود المحاريب بأسلوب الصنجات معهودا في بلاد المغرب والأندلس، وكان أول ما ظهر في محراب جامع قرطبة (١٦٩هـ/٧٨٥م) ومنه انتقل إلى محاريب المغرب مثلما هو الحال في محراب الجامع الكبير بتلمسان (٥٣٠هـ/١١٣٦م) ومعظم مساجد تلمسان الزيانية والمرينية مثل مسجد سيدي أبي

---

٤٩)- عبد العزيز (لعرج)، المباني المرينية، المرجع السابق، ج٢، ص ٥٣٥. أنظر أيضا: ام الخير (مطروح)، المرجع السابق، ص٦٩، ٨٩، ١٠١، ١٠٩، ١١٦. R.BOURUIBA, L'Art Religieux, op-cit, Fig 120, 123.

50) R.BOURUIBA, L'Art Religieux, op-cit, P37.

51) A.SAADAOUI, op-cit, P39,80,134, 154, Fig16, 22, 44, 52.

٥٢)- هناء محمد علي (حسن)، المرجع السابق، ص ٢٦-٢٧.

٥٣)- خيرة (بن بلة)، المرجع السابق، ص ٢٠٦-٢٠٧.

الحسن (٦٩٦هـ/١٢٩٦م) و مسجد سيدي أبي مدين(٧٣٩هـ/١٣٣٩م) [٥٤]، واستمر هذا التقليد خلال العهد العثماني لنجده في جامع سوق الغزل ثم جامع سيدي الكتاني بقسنطينة في حين لا نجد له أمثلة في باقي المساجد العثمانية بالجزائر، ويبدو ان محاريب قسنطينة خلال هذه الفترة تأثرت بمحاريب مدينة تونس، فقد شاع استخدام العقود المصنجة فيها، كما هو الحال في محراب جامع يوسف داي (١٠٢٣-١٠٢٤هـ/١٦١٤-١٦١٥) ومحراب جامع حمودة باشا (١٠٧٤هـ/١٦٦٤م) و محراب جامع محمد باي (١١٠٤هـ/١٦٩٢م) و محراب جامع حسين بن علي(١١٣٩هـ/١٧٢٧م)، ومحراب مدرسة حوانيت عاشور (١١٥٩هـ/١٧٤٦م) و محراب المدرسة الباشية (١١٦٦هـ/١٧٥٢م) محراب المدرسة السليمانية (١١٦٨هـ/١٧٥٤م) [٥٥].

كما انتقل هذا التقليد إلى محراب جامع شائب العين بليبيا (١١١٠هـ/١٦٩٨-١٦٩٩م) [٥٦]، وفي مصر كان معروفا خلال العصر المملوكي (٦٤٨-٩٢٣هـ/١٢٥٠-١٥١٧م) ونجد له أمثلة في محراب قبة المنصور قلاوون (٦٨٣-٦٨٤هـ/١٢٨٤-١٢٨٥م)، ومسجد الناصر محمد بالقلعة (٧٣٥هـ/١٣٣٤م)، واستمر في العهد العثماني مثلما هو الحال في محراب مسجد سليمان باشا الخادم بالقلعة (٩٣٥هـ/١٥٢٨م)[٥٧].

أما العقد المفصص فكان ظهوره لأول مرة في المحاريب بالجزائر بمحراب الجامع الكبير بتلمسان (٥٣٠هـ/١١٣٦م)، ومحراب الجامع الكبير بقسنطينة (٥٣٠هـ/١١٣٦م)، وقد كان هذا الشكل ظهر في جامع قرطبة (١٦٩هـ/٧٨٥م) ومنه انتقل الى الجزائر و بلاد المغرب عامة[٥٨]، أما في المشرق فمن امثلته نذكر محراب قبة الفليحي (٦٦٥هـ/١٢٦٦م) والمسجد الجديد ومسجد الجلاء (١٠٩١هـ/١٦٨٠م) باليمن [٥٩].

---

٥٤)- عبد العزيز (لعرج)، المباني المرينية، المرجع السابق، ج٢، ص ٥٣٤-٥٣٨. انظر ايضا: عبد العزيز (لعرج)، المساجد الزيانية، المرجع السابق، ص١١٣-١١٤. عبدالعزيز (لعرج)، جمالية الفن الإسلامي في المنشآت المرينية بتلمسان (٦٦٩-٨٦٩هـ/١٢٦٩-١٤٦٥م) دراسة أثرية فنية جمالية، دار الملكية، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧، ص ١٤٧، ١٤٨. ام الخير (مطروح)، المرجع السابق، ص٦٧-٦٨، ٩٠. R.BOURUIBA, L'Art Religieux, op-cit, P112-113.

٥٥)- محمد الباجي (بن مامي)، المرجع السابق، ٣٢٠، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٥٤. أنظر أيضا: A.SAADAOUI, op-cit, P39,80,134, 154, Fig16, 22, 44, 52.

٥٦)- صلاح احمد (البهنسي)، طرابلس الغرب، المرجع السابق، ص ٥٠.

٥٧)- هناء محمد علي (حسن)، المرجع السابق، ص ٤٦-٤٧.

٥٨)- عبد العزيز (لعرج)، المساجد الزيانية، المرجع السابق، ص١١٤، ١١٩-١٢٠. أنظر أيضا: R.BOURUIBA, L'Art Religieux, op-cit, P112-113.

٥٩)- حمود غيلان (غيلان)، المرجع السابق، ص ١٩٠.

٢/ المآذن:

على الرغم من تنوع أشكال بدن المئذنة الجزائرية خلال العهد العثماني إلا أنها في جميع المساجد التي تم التطرق إليها في هذه الدراسة ترتكز على قاعدة سفلية مربعة ثم تتحول الى الشكل الذي يتخذه البدن أسطوانيا كان أو مضلعا، ويعد هذا النمط من أقدم أنواع القواعد في عمارة المآذن الإسلامية، حيث كان أول ظهورها في مئذنة مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم، وفي جامع المتوكل وأبي دلف في سامراء (القرن ٥هـ/١١م)، ومئذنة الجامع النوري بالموصل (٥٦٦-٥٦٨هـ/١١٧١-١١٧٣م)، وفي مصر نجد لها أمثلة في مئذنتي جامع الحاكم بأمر الله(٣٩٣هـ/١٠٠٣م)[٦٠]، وكانت جميع مآذن صنعاء وفق هذا الطراز منذ ظهورها الأول[٦١]، وفي بلاد المغرب كان ظهورها في أولى المآذن بداية من مئذنة جامع القيروان (١٠٥هـ/٧٢٤م)، واستمرت في المآذن اللاحقة لها إلى غاية العصر العثماني[٦٢]، ومن الأمثلة على ذلك بتونس مئذنة جامع يوسف داي (١٠٢٣-١٠٢٤هـ/١٦١٤-١٦١٥م) ومئذنة جامع حسين بن علي(١١٤٢هـ/١٧٣٠م) [٦٣].

أما **بدن المآذن** فقد اتخذ بالجزائر خلال العهد العثماني أربعة أنماط: مآذن ذات بدن مربع، ونجد لها أمثلة في كل من مئذنة الجامع الجديد بمدينة الجزائر (١٠٧٠هـ/١٦٦٠م) ومئذنة الجامع الكبير بمعسكر (١١٦٠هـ/١٧٤٧م) [٦٤]، و **مآذن ذات بدن مثمن** وهو ما نجده في مئذنة جامع صفر(٩٤١هـ/١٥٣٥م)، ثم انتقل إلى مآذن أخرى أهمها مئذنة الجامع الأخضر بقسنطينة(١١٥٦هـ/١٧٤٣م)، و مئذنة جامع عين البيضاء بمعسكر(١١٩٥هـ/١٧٨٠م)، و مئذنة جامع الباشا

---

[٦٠])- ياسر إسماعيل عبد السلام (صالح)، المساجد الضريحية بالعراق (دراسة اثرية لروضات الأئمة في بغداد-كربلاء-الكاظمين مع مقارنتها مع مثيلاتها بمدينة القاهرة، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الاسلامية، جامعة القاهرة، ١٤٢٥/٢٠٠٥، ص ٤٩٢. انظر أيضا: عبد الله كامل موسى (عبده)، تطور المئذنة المصرية بمدينة القاهرة من الفتح العربي وحتى نهاية العصر المملوكي دراسة معمارية زخرفية مقارنة مع مآذن العالم الإسلامي، رسالة دكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤١٤/١٩٩٤، ص ٥٥١، ٦٧٣.

[٦١])- علي سعيد (سيف)، مآذن مدينة صنعاء حتى نهاية القرن الثاني عشر الهجري/الثامن عشر الميلادي دراسة أثرية معمارية، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ١٤٢٥/٢٠٠٤، ص ١٤٥-١٤٧.

[٦٢])- محمد السيد محمد (ابو رحاب)، العمائر الدينية والجنائزية بالمغرب في عصر الأشراف السعديين دراسة آثارية معمارية، دار القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٤٤٩، ٤٥٠.

[63]) A.SAADAOUI, op-cit, P49, 152.

[٦٤])- عبد الكريم (عزوق)، عبد الكريم (عزوق)، تطور المآذن في الجزائر، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٩٤-١٠١. أنظر أيضا: خيرة (بن بلة)، المرجع السابق، ص ٢٩٠-٢٩٤. مبروك (مهيرس)، المرجع السابق، ص ١٨٣. R.DOUKALI, op-cit, P40-41.

بوهران(١٢٠٧هـ/١٧٩٢م)، ومئذنة مسجد القصبة البراني(١٢٣٤هـ/١٨١٨م) ومسجد الداي (١٢٣٤هـ/١٨١٨-١٨١٩م) بمدينة الجزائر[٦٥]، **ومآذن ذات بدن اسطواني** وهي التي نجد لها مثالا وحيدا في الجزائر والمتمثلة في مئذنة جامع صالح باي بعنابة(١٢٠٦هـ/١٧٩١م)[٦٦]، و **مآذن ذات بدن مركب من جزء مثمن ثم جزء اسطواني** ونجد لها مثالا في مئذنة جامع سيدي الكتاني.

فأما بالنسبة للأصول المعمارية لهذه الأنماط، فالنمط المربع سبق لبلاد المغرب و أن عرفته منذ بناء أول مئذنة في جامع القيروان، واستمرت خلال الفترات اللاحقة، في حين يعد النمط الأسطواني والنمط المضلع من التأثيرات المعمارية والفنية العثمانية التي وفدت إلى الجزائر خلال العصر العثماني، إلا أن أصولهما تعود إلى فترات سابقة، حيث ترجع أقدم النماذج الباقية من المآذن ذات البدن المضلع إلى القرن ٥هـ/١١م، ومن أمثلتها مئذنة عنه بالعراق(نهاية القرن ٥هـ/١١م)[٦٧]، ومئذنة جامع الجيوشي بالقاهرة (٤٧٢هـ/١٠٨٥م)، وكانت معظم المآذن الأولى في إيران مثمنة الشكل، كما ساد هذا الطراز إلى جانب المآذن ذات البدن الاسطواني عند السلاجقة، ومنهم انتقلت إلى الأتراك العثمانيين فانتشر استخدامها في أسيا الصغرى[٦٨].

وخلال العصر العثماني انتقل هذا الطراز إلى شمال إفريقيا، فظهر أولا في الجزائر ثم في تونس وليبيا، ففي تونس ظهر أولا في مئذنة جامع يوسف داي ١٠٢٣-١٠٢٤هـ/١٦١٤-١٦١٥)، ثم مئذنة مسجد سيدي محرز (١٠٦٦هـ/١٦٥٥م)، ومئذنة جامع حسين بن علي المعروف بالجامع الجديد (١١١٧هـ/١٧٠٥م)، ومئذنة جامع صاحب الطابع (١٢٣٠هـ/١٨١٤م)[٦٩]، وفي ليبيا كان ظهوره لأول مرة في

---

[٦٥])- عبد العزيز (لعرج)، مظاهر التأثير العثماني، المرجع السابق، ص ٥٣٢. انظر ايضا: عبد الكريم (عزوق)، المرجع السابق، ص٩٤، ٩٥، ١٠١، ١٠٢. خيرة (بن بلة)، المرجع السابق، ص ٢٩٠، ٢٩٣، ٢٩٤. R.DOUKALI, op-cit, P42. R.BOURUIBA, Apports de l'Algérie, op-cit, P273.

[٦٦])- عبد العزيز محمود (لعرج)، مظاهر التأثير العثماني، المرجع السابق، ص٥٣٣. أنظر أيضا: خيرة(بن بلة)،المرجع السابق، ص ٢٩٤، ٢٩٥. R.BOURUIBA, Apports de l'Algérie, op-cit, P273.

[٦٧])- عبد الستار (العزاوي)، مئذنة عنه الأثرية تركيبها وصيانتها، مطبعة الحرمين، عجمان- الامارات العربية المتحدة، ط١، ١٤١٣/١٩٩٢، ص ٤٣-٥٧.

[٦٨])- عبد الله كامل موسى (عبده)، المرجع السابق، ص ٧٠٥، ٧٠٩.

[٦٩])- محمد الباجي (بن مامي)، «جوامع مدينة تونس في العهد العثماني دراسة تاريخية وفنية ومعمارية»، عن مجلة جمعية الآثاريين العرب، العدد الأول، ١٤٢١/٢٠٠٠، ص ١٠٩، ١١٠. أنظر أيضا: محمد السيد محمد (ابو رحاب)، المرجع السابق، ص ٤٥١. A.SAADAOUI, op-cit, P49, 152. A.SAADAOUI, «La Mosquée Tunisienne à l'époque Ottomane», in: Corpus d'Archéologie Ottomane, Zaghouan-Tunis, 1997, P117, 120.

مئذنة جامع محمد باشا شائب العين بطربلس(١١١٠هـ/١٦٩٨م)، وجامع احمد باشا القرمانلي ومئذنة جامع ميرزان بطرابلس[٧٠].

ومع أواخر القرن الثامن عشر انتقل أيضا إلى المغرب الأقصى على الرغم من عدم خضوعها إلى الحكم العثماني، ونجد له أمثلة في كل من مئذنة الجامع الأعظم بفزان (١٢٠٦-١٢٣٨هـ/١٧٩٢-١٨٢٢م) ومنارة الجامع الأعظم بشفشاون (١٢٠٦-١٢٣٨هـ/١٧٩٢-١٨٢٢م) ومنارة جامع القصبة بطنجة[٧١].

أما المآذن ذات البدن الأسطواني فقد كان ظهورها منذ العصر العباسي بالعراق، وأقدم مآذن هذا الطراز مئذنة موجودة (حوالي ١٦٠هـ/٧٧٦-٧٧٧م)، ثم انتشرت في ايران خلال العهد السلجوقي بداية من القرن ٥هـ/١١م[٧٢]، ونجدها في امثلة عديدة مثل مئذنة مسجد الميدان في ساوة (٢٣٥-٢٣٧هـ/٨٤٩-٨٥١م)، ومئذنة مسجد امينار في زاوره (٤٦١هـ/١٠٦٨م)، ومنارة مسجد الجمعة في قاشان (٤٦٦هـ/١٠٧٣م)[٧٣]، ومئذنة باصفهان بناها ملك شاه (٤٦٥-٤٨٥هـ/١٠٧٢-١٠٩٢م)، ومئذنة وادي خورسا جرد بالقرب من من سيزاور (٥٠٥هـ/١١١١م)، ومئذنة جامع شيهلى سيتون في دمغان (٥٣٠هـ/١١٣٦م)[٧٤]، وانتشر هذا الطراز أيضا في اليمن، ومن الأمثلة عليه مئذنة الجامع الكبير بزبيد (٥٨٢هـ/١١٨٦م)، والجامع المظفري بالمهجم (٦٤٧-٦٩٤هـ/١٢٤٩-١٢٩٤)، والمئذنة التي بين جامع جناح وجامع المذهب بصنعاء التي تعود إلى العهد العثماني[٧٥].

اما بالنسبة لبلاد المغرب فإن هذا الطراز من المآذن لم يظهر فيها الا في خلال العصر العثماني وهو من أبرز التقاليد المعمارية التي دخلت إلى شمال افريقيا خلال هذا العصر، وقد كان ظهوره في عدة مآذن بتونس والجزائر وليبيا، و من أمثلته بتونس مئذنة جامع جربة، و بليبيا مئذنة جامع درغوت باشا (٩٧٢هـ/١٥٦٥م) و

---

[٧٠]- صلاح احمد (البهنسي)، «التأثيرات العثمانية على العمارة والفنون الإسلامية في ليبيا منذ بداية العصر العثماني الأول وحتى نهاية العصر العثماني الثاني (٩٥٨-١٣٣٠هـ/١٥٥١-١٩١١م)»، من كتاب أعمال المؤتمر الثاني لمدونة الآثار العثمانية في العالم حول العمارة السكنية والنقائش الجنائزية وآليات الترميم، منشورات مؤسسة التميمي، زغوان، ١٩٩٨، ص٧٩. انظر ايضا: محمد السيد محمد (ابو رحاب)، المرجع السابق، ص ٤٥١.

[٧١]- عبد الهادي (التازي)، «ظاهرة الصوامع المثمنة الشكل بشمال المغرب هل هي مستوحاة من شكل قبة الصخرة بالمسجد الأقصى؟»، المجلة العلمية لجمعية الآثاريين العرب، العدد الأول، ١٤٢١/٢٠٠٠، ص ٨٥-٨٧.

[٧٢]- علي سعيد (سيف)، المرجع السابق، ص ٤٦-٤٧.

[٧٣]- ياسر اسماعيل عبد السلام (صالح)، المرجع السابق، ج١، ص ٤٩٢.

[٧٤]- عبد الله كامل موسى (عبده)، المرجع السابق، ص ٧١٠-٧١١.

[٧٥]- علي سعيد (سيف)، المرجع السابق، ص ١٤٨. انظر ايضا: محمود ابراهيم (حسين)، المآذن اليمنية دراسة اثرية فنية، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٩١، ص٦٣.

جامع سيدي سالم المشاط (١٠٨٠هـ/١٦٦٩م)، وجامع خليل باشا(١١٢٠هـ/١٧٠٨م) بطرابلس[٧٦].

وقد كان الجوسق في غالبية المساجد بالجزائر يتبع نمط البدن، وهو على ثلاثة أنماط: **الجوسق المربع** ونجده في كل من مئذنة الجامع الجديد بمدينة الجزائر (١٠٧٠هـ/١٦٦٠م) ومئذنة الجامع الكبير بمعسكر (١١٦٠هـ/١٧٤٧م) [٧٧]، و **جوسق مثمن** ونجده في مئذنة جامع صفر(٩٤١هـ/١٥٣٥م)، ثم انتقل إلى مآذن أخرى أهمها مئذنة الجامع الأخضر بقسنطينة(١١٥٦هـ/١٧٤٣م)، ومئذنة جامع عين البيضاء بمعسكر(١١٩٥هـ/١٧٨٠م)، و مئذنة جامع الباشا بوهران(١٢٠٧هـ/١٧٩٢م)، ومئذنة مسجد القصبة البراني(١٢٣٤هـ/١٨١٨م) ومسجد الداي (١٢٣٤هـ/١٨١٨-١٨١٩م) بمدينة الجزائر[٧٨]، و **جوسق أسطواني** ونجده في مئذنة جامع سيدي الكتاني (١١٩٠هـ/١٧٧٦م) وجامع صالح باي بعنابة(١٢٠٦هـ/١٧٩١م)[٧٩]، وقد ساد الجوسق الاسطواني بمآذن العراق، أما الجوسق المثمن فنجد له عدة أمثلة بالقاهرة منها مئذنة جامع الأمير شيخو[٨٠]، وفي اليمن نجده في جوسق مئذنة المدرسة (٩٤١هـ/١٥٣٤) ومئذنة عقيل (٩٦٧هـ/١٥٥٩م) والمرادية (٩٨٤هـ/١٥٧٦م) والفليحي (٩٩٤هـ/١٥٨٦م) وصلاح الدين (١٠٠٣هـ/١٥٩٤م) والمهدي عباس (١١٦٤هـ/١٧٥٠)[٨١].

٣/ الصحن:

تتموضع غالبية الصحون بالمساجد العثمانية بالجزائر في مؤخرة بيت الصلاة كما هو الحال بالنسبة لصحن جامع صالح باي بعنابة، وهناك مساجد جاء صحنها بالجانب الأيسر من بيت الصلاة وهو ما نجده في جامع الباشا بوهران (١٢٠٧هـ/١٧٩٢م) والجامع الكبير بمعسكر (١١٦٠هـ/١٧٤٧م) وجامع خنقة سيدي ناجي، وهناك مساجد جاء الصحن الى الجانب الأيمن من بيت الصلاة ويتعلق الأمر بجامع صفر (٩٤١هـ/١٥٣٥م) بمدينة الجزائر.

---

٧٦)- صلاح احمد (البهنسي)، العمارة الدينية، المرجع السابق، ص ٢٢٢، ٢٢٦.

٧٧)- عبد الكريم (عزوق)، المرجع السابق، ص ٩٤-١٠١. أنظر أيضا: خيرة (بن بلة)، المرجع السابق،ص٢٩٠-٢٩٤.مبروك (مهيرس)،المرجع السابق،ص ١٨٣. R.DOUKALI, op-cit, P40-41.

٧٨)- عبد العزيز (لعرج)، مظاهر التأثير العثماني، المرجع السابق، ص ٥٣٢. انظر ايضا: عبد الكريم (عزوق)، المرجع السابق، ص١٠١،٩٤،٩٥، ١٠٢.خيرة(بن بلة)،المرجع السابق،ص ٢٩٣،٢٩٠، ٢٩٤. R.DOUKALI, op-cit, P42. R.BOURUIBA, Apports de l'Algérie ,op-cit, P273.

٧٩)- خيرة (بن بلة)، المرجع السابق، ص ٢٩٦.

٨٠)- عبد الله كامل موسى (عبده)، المرجع السابق، ص ٦٠٤.

٨١)- علي سعيد (سيف)، المرجع السابق، ص ١٥٤-١٥٥. انظر ايضا: محمود ابراهيم (حسين)، المآذن اليمنية دراسة اثرية فنية، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٩١، ص ٦٣.

أما من حيث الشكل فقد كانت الصحون في المساجد بالجزائر العثمانية على أربعة أنماط: الصحن المستطيل و الصحن المربع ونجده بجامع سيدي الكتاني بقسنطينة(١١٩٠هـ/١٧٧٦م)، و الصحن النصف دائري نجده بجامع الباشا بوهران(١٢٠٧هـ/١٧٩٢م)، و الصحن الشبه منحرف و غير منتظم الشكل ونجده بجامع صالح باي بعنابة (١٢٠٦هـ/١٧٩١م)، وجامع خنقة سيدي ناجي ببسكرة.

خاتمة:

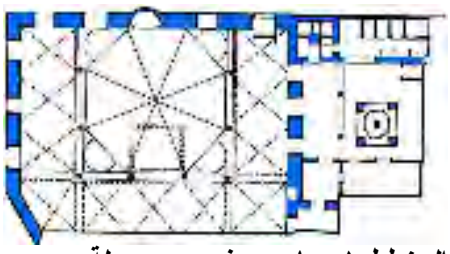
من خلال هذا العرض المتواضع يمكن القول ان المساجد بالجزائر خلال العصر العثماني ابتعت عدة طرز في تخطيطها المعماري، فمن حيث مظهرها العام فهي إما شيدت ضمن مجمعات معمارية دينية او منفردة، وقد بنيت إما معلقة أو في طابق أرضي، وقد تكون ذات مسقط طولي عمودي على جدار القبلة أو عرضيا موازيا له، كما قد يكون بها صحن او من دونه.

أما بيت الصلاة فهي الأخرى اتبعت ثلاثة طرز، اولها الطراز العربي التقليدي وهو الطراز الذي سار عليه المسجد النبوي في المدينة المنورة القائم على نظام البلاطات قد تكون موازية أو عمودية او متقاطعة، والطراز المتعدد القباب وهو ما يعرف باسم طراز اولو جامع، وطراز القبة المركزية.

المحاريب هي الأخرى تنوعت من حيث بروزها الى الخارج من عدمه وشكل بروزها بين المستطيل والدائري والمضلع، اما من الداخل فهي الأخرى متنوعة بين ماريب ذات تجويفات نصف دائرية و أخرى مضلعة، تعلوها قبيبة إما في شكل ربع قبة ملساء او محارية او مزخرفة بالأطباق النجمية وغيرها من الأشكال الهندسية، وفي الواجهة قد نجد عمودا في كل جهة وقد نجد عمودين يعلوهما عقد قد يكون مفصصا أو نصف دائري او مصنج.

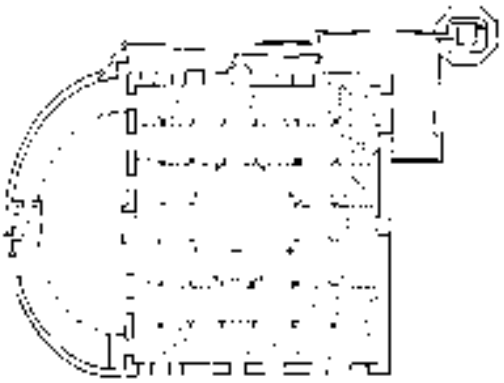
المئذنة وان تشابهت قواعدها في شكلها المربع فقد تعددت انماط البدن والجوسق، فاما بالنسبة للبدن فنجد منه المربع ومنه المثمن ومنه الأسطواني، ومنه المركب بين جزء مثمن ثم جزء اسطواني، اما الجوسق فهو في الغالب يتبع شكل البدن مربعا او اسطوانيا أو مثمنا.

الصحون والأفنية هي الأخرى تعددت من حيث تموقعها بالنسبة الى بيت الصلاة فأحيانا تكون في الجهة الخلفية، و أحيانا في الجهة اليمنى أو اليسرى منها، كما تعددت أشكالها بين المربع والنصف دائري وشبه المنحرف وغير المنتظم الأضلع.

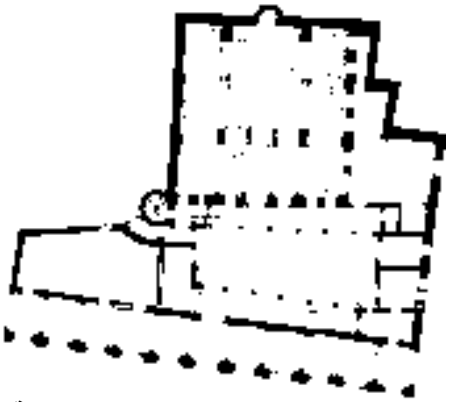


المخطط ١: جامع صفر عن بن بلة

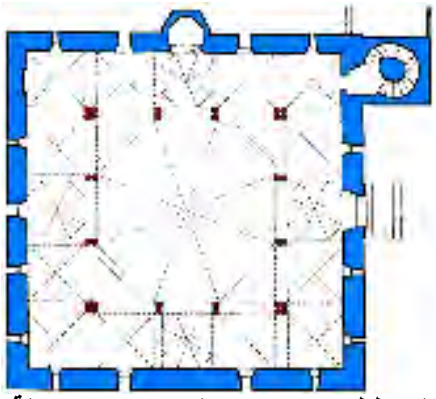
المخطط ٢: الجامع الجديد عن بن بلة



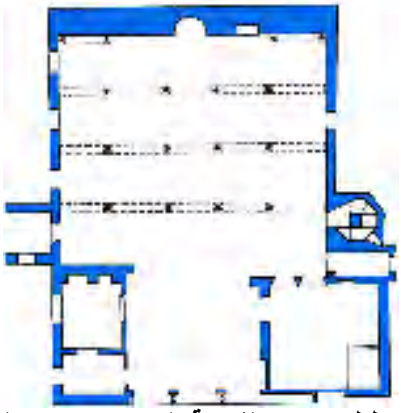
المخطط ٣: جامع صالح باي بعنابة عن بن بلة



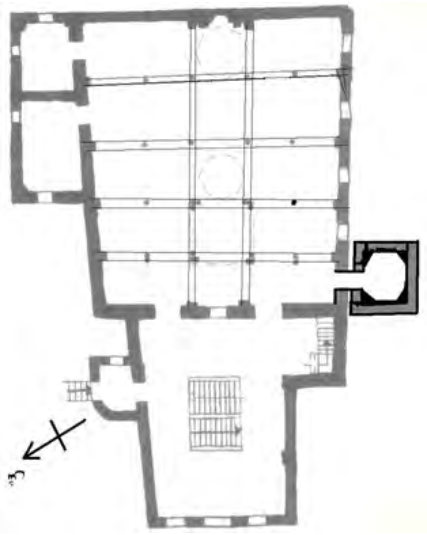
المخطط ٤: جامع الباشا بوهران عن بن بلة



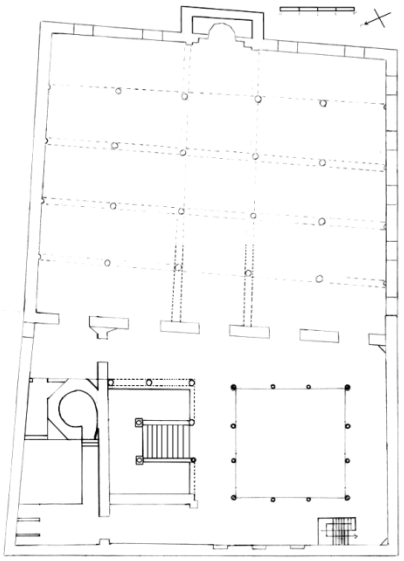
المخطط٥:جامع عين البيضاء عن بن بلة



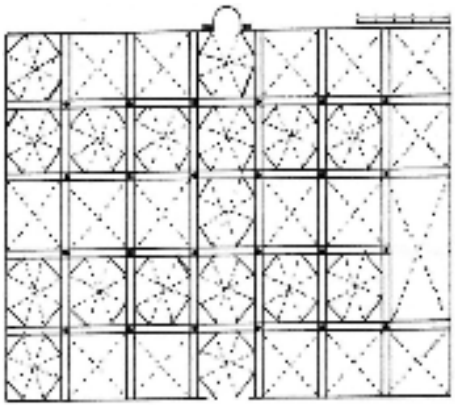
المخطط٦:جامع القصبة البراني عن بن بلة



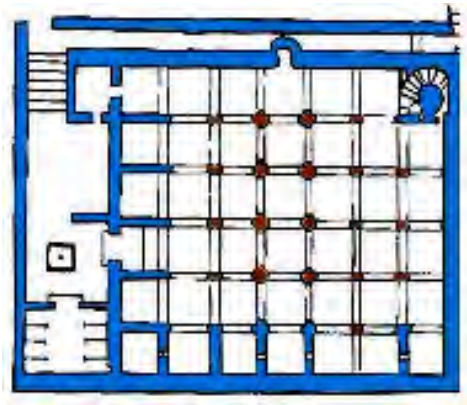
المخطط ٧ : الجامع الأخضر



المخطط ٨ : جامع سيدي الكتاني



المخطط ٩ : جامع سوق الغزل



المخطط ١٠ : الجامع الكبير بمعسكر عن بن بلة

أعمال السلطان الأشرف برسباي بالمسجد الحرام فى ضوء نقش مؤرخ بسنة ٨٢٦هـ/١٤٢٣م محفوظ بالكعبة المشرفة "دراسة أثرية حضارية"

د.عدنان بن فايز الحارثي الشريف♦

تهدف هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على جهود السلطان الأشرف برسباي فى تعمير المسجد الحرام، فى ضوء نقش مؤرخ بسنة ٨٢٦هـ/١٤٢٣م محفوظ بالكعبة المشرفة، وكذلك رعايته لمدينة مكة المكرمة، إذ يعتبر برسباي من أكثر سلاطين الدولة المملوكية الذين اهتموا بمدينة مكة المكرمة والمشاعر المقدسة بها. وسوف نتتبع هذه الجهود من خلال المصادر التاريخية المعاصرة، مع التركيز على تلك الأعمال فى الحقبة المعاصرة لتاريخ التعمير الضخم الذي يؤرخ له النقش، موضوع الدراسة.
كما تهدف هذه الدراسة إلى دراسة أسلوب الخط والكتابة الذي كان متبعاً فى كتابة النقوش التذكارية والتسجيلية بمكة خلال العصر المملوكي الجركسي. إضافة إلى التعرف على الأسلوب الفني لنقش برسباي، وما يضمه من ألقاب ومضامين دينية وسياسية، وعلاقتها بالسياق العام المعاصر لتاريخ النقش، سواء داخل مكة المكرمة، وكذلك علاقة سلاطين الدولة المملوكية بالحجاز.
وقد تناول الباحث هذا الموضوع من خلال أربعة محاور رئيسة: المحور الأول يتناول نبذه عن السلطان الأشرف برسباي. المحور الثاني يتناول استعراض ملامح اهتمام السلطان برسباي بعمارة وشؤون الحرمين الشريفين، من خلال المصادر التاريخية المعاصرة. ويتناول المحور الثالث الخلفية التاريخية لنقش السلطان الأشرف برسباي المؤرخ بسنة ٨٢٦هـ/١٤٢٣م. أما المحور الرابع فيتناول الدراسة التحليلية للنقش، وما يضمه من ألقاب، وتحليل للحروف، وطريقة تنفيذها.

أولاً- السلطان الأشرف برسباي (٨٢٥-٨٤١هـ/١٤٢٢-١٤٣٧م):

السلطان برسباي، هو الملك الأشرف سيف الدين أبو النصر برسباي الدقماقي الظاهري الجر كسي ، أحد أبرز سلاطين دوله المماليك الجراكسة تولي الحكم في الثامن من ربيع الآخر عام ٨٢٥هـ-الأول من ابريل عام ١٤٢٢م، وهو ثامن الملوك الجراكسة، والثاني والثلاثون من ملوك الترك بمصر[١]، حكم برسباي لمده سته عشرة

♦ أستاذ الحضارة الإسلامية المشارك بجامعة أم القرى.

[١]- ابن إياس (أبي بكر محمد بن أحمد، ت٩٣٠هـ/١٥٢٣م)، بدائع الزهور فى وقائع الدهور، ط٤، القاهرة، ١٣٧٤هـ/١٩٥٤م، جـ٢، صـ٨١؛ محمد عبد الستار عثمان، الآثار المعمارية للسلطان الأشرف برسباي بالقاهرة، ماجستير، كليه الآثار، جامعه القاهرة، صـ٥.

سنة وثمانية أشهر وخمسة أيام. واسم برسباي يتكون من مقطعين بمعني الرجل أو السيد الرجل، وفي الوقت نفسه يعني الفهد إذ اتخذ هذا السلطان رنك الفهد شعاراً له.
ولد برسباي في أسره فقيرة، وعمل في صباه حداداً وكان برسباي مملوكا للأمير "دقماق المحمدي" نائب ملطية، الذي اشتراه من أحد تجار الرقيق، ومكث في خدمته زمنا. ولقب بالدقماق نسبة إليه؛ فأصبح يعرف ببرسباي الدقماقي، إلي أن اشتراه أحد التجار وجلبه الي مصر، فاشتراه السلطان الظاهر برقوق، وأنزله في جملة مماليكه بالطباق بالقلعة. ولما أظهره من شجاعة[٢]، قام السلطان الظاهر برقوق بإنزاله من الطباق وبعتقه. واستمر برسباي في خدمه السلطان الظاهر برقوق، وعرف بالظاهري، نسبة إليه، ثم في خدمه الناصر فرج[٣]، فتقلد في عهده وظيفة الساقي[4]. ثم صار مع الأمير المؤيد شيخ[٥] بعد مقتل السلطان الناصر فرج، الذي كان قد أنعم عليه بوظيفة

٢-هو الملك الظاهر أبو سعيد برقوق بن أنس السلطان الخامس والعشرون من ملوك الترك بمصر، والثاني من ملوك الجراكسه تولي السلطنه يوم الاربعاء ١٩ رمضان ٧٨٤ هـ، وتوفي في يوم الخميس ١٥ شوال سنه ٨٠١ هـ. للاستزادة راجع: ابن تغري بردي (جمال الدين ابي المحاسن يوسف، ت٨٧٤هـ/١٤٧٠م، النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت، جـ١٧، صـ٢٩٤-٣٠٠؛ ابن إياس، بدائع الزهور، جـ١، ق٢، صـ٣٥٠، صـ٣٧٦-٣٧٧؛ السخاوي (شمس الدين محمد بن عبدالرحمن، ت٩٠٢هـ/١٤٩٦م)، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، بيروت، دار مكتبة الحياة، جـ٣، صـ١٠.
٣-هو الملك الناصر زين الدين ابو السعادات فرج بن السلطان الظاهر برقوق ابو سعيد بن انس جركسي الجنس مصري المولد والمنشأ، وهو السلطان السادس والعشرين من ملوك الترك بمصر والثالث من ملوك الجراكسه تولي السلطنه عام ٨٠١ هـ وتوفي سنه ٨١٥ هـ .
للاستزادة عن حياته السياسية والعمرانية أنظر: بن تغري بردي، النجوم الزاهرة، جـ١٣، صـ٣-٢٠ ، ابن إياس، بدائع الزهور، جـ٢، صـ صـ٥٣٦-٥٥٠. المقريزي، السلوك لمعرفة دول الملوك، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٧٢م، جـ٣ ، جـ٤ .
٤-الساقي: هي وظيفة شاع ظهورها علي الآثار العربية، وقد عرفت في الدول التركيه منذ حكمها في إيران، وعرفت هذه الوظيفة أيام المماليك ونظمت اختصاصاتها، وكانت الساقي في عصر المماليك يتولي مد السماط، وتقطيع اللحم وسقي المشروب بعد رفع السماط، وكان ساقي السلطان يسمي "ساقي الخاص الشريف" وكانت هذه الوظيفه يرمز لصاحبها بشعار الكأس .
وللاستزادة عن هذا اللقب ومن تلقب به أنظر: حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف علي الآثار العربية، دار النهضة العربية، جـ٢، صـ٥٧٦-٥٨٦ .
٥- ولد في ٧٠هـ، وهو من مماليك الأمير برقوق عندما كان اتابكياً، وتولي السلطنة في ٨ شعبان ٨١٥هـ وتلقب بالسلطان المؤيد شيخ المحمودي، وتوفي فى التاسع من المحرم سنه ٨٢٤هـ.
وحكم ثمان سنوات ونصف تقريبا. راجع علي سبيل المثال: السخاوي، الضوء اللامع، جـ٣، صـ٣٠٨-٣٢٠.

أمير مائة[٦]، ومقدم ألف[٧] بالديار المصرية، كما ولاه وظيفة كاشف الجسور[٨] بأعمال الغربية. ثم ولاه نيابة طرابلس في عام ٨٢١ هـ/١٢١٨م، ثم عزل عنها وسجن بالمرقب، إلى أن أطلق سراحه السلطان المؤيد شيخ وأنعم عليه وجعله من أمراء دمشق، وأمير مائة ومقدم ألف. وعندما توفي السلطان المؤيد عُزل برسباي، وسجن بقلعة دمشق، لكونه كان قريباً من الأمير ططر. ولما ثار الأمير الطنبغا القرمشي على جقمق نائب الشام وهزمه، أفرج عن الأمير برسباي الذي عاد إلى القاهرة في صحبة الأمير ططر الذي أصبح سلطاناً، فعينه (دوادار كبير)[٩]. وبوفاة السلطان ططر[١٠] بويع ابنه الصالح محمد وكان صغير السن، مما مكن برسباي من الإمساك بمقاليد الأمور، فخلع الصالح محمداً وتولى السلطنة ودانت له البلاد وأهلها.

٦-أميرمائه: هى المرتبة الأولي من مراتب الأمراء في عصر المماليك، وعرفت في البداية عند التركمان وأنتقل اللقب إلى السلاجقة والاتابكة ثم إلي الدولة الأيوبية، واسند لصاحب هذه الوظيفة آنذاك قياده مائه فارس وتجهيزهم، ومن طبقه الأمراء المائة تألف الجيش الأيوبي، وقد أنتقل هذا النظام الي الدوله المملوكيه وكان هذا اللقب يتلقب به اصحاب المناصب العالية في الجيش المملوكي، وزيد إلى لقبه مقدم علي ألف أو مقدم ألف، وكان إقطاع أمير المائه يبلغ في المتوسط مائه ألف دينار جيشيه وربما زاد أو نقص حسب منزلته ونفوذه وفرسانه، وكان يسند إلي أمراء المائة إلى جانب الوظيفة الحربية وظائف مدنيه مثل النائب الكافل والاتابك واامير مجلس وامبرطور ونائب الإسكندرية وغيرها. وكان منهم من يقود مائتين من الفرسان فيعرف بأمير المائتين وكانت له مميزات واختصاصات. للاستزادة: راجع: الباشا، الفنون الإسلامية، جـ١، صـ٢٤٩-٢٥٩. وكان منهم من يقود مائتين من الفرسان فيعرف بأمير المائتين وكانت له مميزات واختصاصات . للاستزادة: راجع: الباشا، الفنون الإسلامية، جـ١، صـ٢٤٩-٢٥٩ .

٧-مقدم ألف: الذي يلتزم ويتميز عن غيره من الأمراء المائة، ويتقدم في رتبه الألف منهم. راجع: الباشا، الفنون الإسلامية، جـ١، صـ٢٥٣-٢٥٥ .

٨-كاشف الجسور: هو أحد المفتشين أو الكشاف في عصر المماليك، وكانت مهمته كشف الجسور والتفتيش عليها في اقليم معين لتحصير البلاد وقبض الغلال، وكان من كشاف الجسور ما يوجه لإقليم معين، وكانوا يختارون من بين أمراء الطبلخانه والعشرات. الباشا، الفنون الإسلامية، جـ٢، صـ٩٣٢-٩٣٣ .

٩-الدوادار: هو لقب يتكون من مقطعين (دواه) العربيه وهي ما يكتب منه، (درا) الفارسية بمعني ممسك وتعني الكلمة ممسك أو الموكل بالدواة وتعني ممسك أو الموكل بدواة السلطان أو الأمير، وقد عرفت هذه الوظيفه منذ العباسيين وأطلق علي صاحبها في عصر الغزنويين والسلاجقة اسم (الدواتدار)، وانتقلت هذه الوظيفة عن طريق السلاجقة والاتابكة والأيوبيين إلى دوله المماليك، حيث عرف صاحبها باسم (دوادار) إذ حذت التاء في (دوتدار) استثقالا فصارت (دوادار). وكانت هذه الوظيفه من الوظائف التي يشغلها عسكريون ويختار من بين اهل عصبيه السلطان حيث يعتبر من الثقاة اللذين يسند إليهم الكثير من الأعمال الهامة: الباشا، الفنون الإسلامية، جـ٢، صـ٥١٩-٥٢٩ .

١٠-النجم عمر بن فهد (٨١٢هـ-٨٨٥هـ)، إتحاف الوري بأخبار أم القري، تحقيق وتقديم فهيم محمد شلتوت، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي، جامعة أم القرى، دار المدني، جدة، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م، جـ٣، صـ٥٨٦ .

السلطان برسباي كان ذا همة عالية ويرغب فى زيادة نفوذ بلاده، وافتتحت في أيامه بلاد كثيرة منها قبرص[١١]، التي أسر ملكها. وأثني بعض المؤرخين على السلطان برسباي بأنه كان رجلاً متديناً، يصوم أول يوم من كل شهر عربي والثلاثة الأيام القمرية، محباً لتلاوة القرآن الكريم. وأصدر مرسوماً بترك تقبيل الأرض أمامه تعظيماً لله تعالى[١٢].

ونجح السلطان برسباي في الحقبة التي قضاها في الحكم –وهي نحو سبعة عشر عاما– في إشاعة الأمن والاستقرار، والقضاء على الثورات والفتن، التي شبت في البلاد، والضرب على أيدي الخارجين على النظام، كما فعل مع ثورة المماليك الأجلاب، وكانوا قد عاثوا في الأرض فسادًا لتأخر رواتبهم في عامي ٨٣٥هـ–٨٣٨هـ/١٤٣١–١٤٣٤م.

أما عن صفاته الخَلقية فإنه كان أشقر اللون، طويلاً، رشيقاً، بهي الشكل، ذا سكينة ووقار ومهابة، حسن الخلق. وكان مهتماً بالتجارة ويعمل علي تنميتها[١٣].
توفي السلطان برسباي في رابع ذي القعدة سنة إحدي وأربعين وثمانمائه[١٤]. المقريزي قال عن ذكر خبر وفاتة "وقد أناف علي الستين وكانت أيامه هدوءاً وسكوناً إلا أنه كان له في الشح والبخل والطمع مع الجبن وسوء الظن"[١٥]. ولبرسباي الكثير من المآثر المعمارية التي أفاضت بها المصادر التاريخية المعاصرة له، إذ يعد السلطان برسباي من أبرز سلاطين عصر المماليك الجراكسة الذين اهتموا بأعمال البناء والتشييد وبخاصة العمائر الدينية في كل من مصر والحجاز.

ثانياً– اهتمام السلطان برسباي بعمارة وشؤون الحرمين الشريفين:–

السلطان برسباي يعتبر من أكثر سلاطين المماليك الجراكسة اهتماما بعمارة الحرمين الشريفين، وذلك من خلال أعمال الترميم والتجديد التي أولاها للمسجد الحرام والمسجد النبوي الشريف. وقد حفظت لنا بعض النقوش الآثريه بعضاً من هذه الأعمال والتي منها هذا النقش، موضوع الدراسة، والكائن بداخل الكعبة والمؤرخ في عام ٨٢٦هـ/١٤٢٣م، والذي يسجل أعمال التجديد في رخام أرضية وحوائط الكعبة

---

[١١]–عن فتح قبرص أنظر: ذكر المقريزي في حوادث شهر شعبان في عام ٨٢٥هـ بأن الفرنجه هاجموا الاسكندريه في الليل وحرقوا وسلبوا الأموال واسروا النساء، وقد تكررت حوادث الاعتداء علي الإسكندرية من قبل، مما حفز السلطان برسباي الي اعاده تحصين المدينه وبناء الاسطول الذي جهزه لفتح جزيرة قبرص. للاستزادة أنظر: المقريزي، السلوك لمعرفة دول الملوك، جـ٤، صـ ٦١٧،٦١٩،٦٨٨.

[١٢]– المقريزي، السلوك لمعرفه دول الملوك، جـ٤، صـ٥٨٣.

[١٣]– عبد الستار، الآثار المعمارية للسلطان الأشرف برسباي، صـ ١٧.

[١٤]– السخاوي، الضوء اللامع، جـ ٣، صـ ٩ .

[١٥]– المقريزي، السلوك لمعرفه دول الملوك، جـ٤، صـ ٥٨٣ .

المشرفة. ودلالة هذا التاريخ توضح أن السلطان برسباي الذي تولي السلطنة في شهر ربيع الآخر عام ٨٢٥هـ/١٤٢٢م،قد جعل علي رأس أولوياته النظر فى رعاية الحرمين الشريفين. وقد ساعده علي ذلك حالة الاستقرار والهدوء التي نعمت بها البلاد في عهده، وهو ما جعله لا يقف عند حد البناء والتعمير فحسب، بل قام برعاية كاملة للمنشآت الدينيه السابقة لعهده، فأنشأ لها مجلساً من القضاة ليرعى شؤونها ويحفظ أوقافها، ويعمل على مراقبه النظار المباشرين لخدمتها؛إلي جانب رعايته لشئون الحج، فعمل منذ أن تولى السلطنة على تعبيد طريق الحج، فحفر الكثير من الآبار علي طول الطريق وزودها بالماء اللازم، وكانت محطات طريق الحج في عهد السلطان برسباي واحة من الراحة والأمان، وإليه يرجع الفضل أيضاً في إلزام الفقهاء وطلبة العلم الشرعي بالخروج مع موكب الحج الأكبر إلي الحجاز،فكانت راحة الحجاج من ضمن أولوياته، فإليه يرجع الفضل الي الاهتمام بموانيء الحجاز وتجهيزها بما تحتاجه[١٦]. وعلى الصعيد السياسي كان قد رفض طلب شاه رخ لكسوة الكعبة[١٧]، لإيمانه بأن هذا من صميم اختصاصه والتزامه المقدس بهما.وقد أشادت النصوص التأسيسيه والمصادر التاريخيه بأعمال التجديد والإعمار التي أولاها السلطان برسباي للحرمين الشريفين.

ومما هو جدير بالملاحظة في هذا المقام أن السلطان برسباي كان يتابع أعمال الترميم والإصلاح التي كانت تتم بالمسجد الحرام، ويتابع بنفسه أيضا أوجه الصرف للمبالغ التي رصدها على إعمار المسجد الحرام، ويستدل علي ذلك مراجعته للقاضي جلال الدين البلقيني الذي حصل على مبلغ سبعة آلاف دينار لعمارة المسجد الحرام ولم يصرف منها علي عمارة المسجد الحرام إلا ألفي دينار فقط، فعمل السلطان برسباي على استرجاع هذه الاموال. وهذا يدل علي أن عمارة المسجد الحرام كانت تأخذ مكانة متميزة واهتماماً خاصاً من السلطان برسباي[١٨] الذي كان يتابع بنفسه أعمال الإعمار والتجديد بالمسجد. فلم يمر عام في سلطته إلا وكان له من أعمال التجديد والصيانة في عمارة الحرمين الشريفين. وقد سجلت هذه الأعمال، إما في نقوش تأسيسية أو في المصادر التاريخية المعاصرة لحياة السلطان.

فبعد أن بويع بالسلطنة مباشرة في نهاية شهر جمادى الآخرة سنه ٨٢٥هـ/يونيو ١٤٢٢م استهل ولايته بتعمير أماكن كثيرة وضرورية بالمسجد الحرام، فكلف الأمير مقبلا القديدي، بإصلاح الروازن التي بسطح الكعبة ورخامه الذي يلي ميزابها، حيث كان ماء الأمطار ينتقع عليها لخراب ما تحتها؛ فأزيلت وما تحتها من الخراب، وأحكم إصلاح ذلك، كما أعيد إصلاح وتجديد الأخشاب كانت التي بسطح

١٦- المقريزي، السلوك لمعرفه دول الملوك، جـ٤، صـ ٧٥٤، ٨٦٠ .

١٧-ابن اياس، بدائع الزهور، جـ٢، صـ ١٥٨، ١٦٠ .

١٨- ابن حجر، أبناء الغمر في أنباء العمر، صـ ٢٧٠ -٢٧١ .

الكعبة المعدة لربط كسوتها، وكانت قد تخربت، فقلعت وأبدلت بأخشاب غيرها جديدة محكمة، وضعت في مواضعها القديمة، وجعل فيها الحلقات الحديدية القديمة التي تربط فيها الكسوة بعد أن استبدلت بأخرى جديدة[١٩]. كما كسيت الكعبة الشريفة على العادة في ضحوة يوم النحر، واستبدلت الجامات المنقوشة بالحرير الأبيض علي كسوه الكعبه في الجانب الشرقي بجامات أخرى سوداء[٢٠].

وفي صفر من عام ٨٢٦هـ/يناير١٤٢٣م تم تسجيل أعمال تجديد وإعمار كبيرة في داخل الكعبة المشرفة على نقش تأسيسي داخل باب الكعبة، وهو موضوع هذه الدراسة والتي سيأتي الحديث عنها بالتفصيل إن شاء الله.

وفي ذي الحجة من عام ٨٢٦هـ/نوفمبر١٤٢٣م وفى أثناء موسم الحج أزيلت كسوة الناصر حسن للكعبة من داخلها، واستبدلت بكسوة أخري جديدة حمراء اللون، أنفذها السلطان الأشرف برسباي على يدي ناظر الجيش، المقر الزيني عبدالباسط[٢١]، وجعلت فى جوف الكعبة[٢٢].

وفي جمادى الأولى من عام ٨٢٧هـ/أبريل١٤٢٤م، أمر السلطان الأشرف برسباي بتنظيف المسجد الحرام وصيانته، نتيجة ما أصابه من أضرار جراء السيل الذي ضرب مكة المكرمة ليلة الثالث من ذلك الشهر، ودخل المسجد الحرام من أبوابه بجانبه اليماني، وقارب منسوب المياه الحجر الأسود، وألقى فى المسجد أوساخا كثيرة من الطين والزبل[٢٣].

وفي عام ٨٢٨هـ/١٤٢٥م كان للسلطان الأشرف برسباي جهود واضحة في الحفاظ على الأمن والأمان في مكة المكرمة، وخارجها نتيجة لما تعرض له بعض قوافل الحجاج من أخطار وقطاع طرق، وهو ما دفعه إلى تكليف الأميرين كُزل[٢٤] ، والأمير نور الدين الطنبدي[٢٥]بتعمير الكثير من المواضع بدرب حج الحجاز وهي قلعة عجرود، والأزلم، ومغارة شعيب، وقلعة الوجه[٢٦].

---

[١٩]– النجم ابن فهد، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٣، صـ٥٨٧ .

[٢٠]– النجم ابن فهد ، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٣، صـ٥٨٧ .

[٢١]– والذي كان السلطان الأشرف برسباي قد فوض إليه أمر مكة وعمل المصلحة فيها لكفايته وعظيم رتبته. النجم ابن فهد ، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٣، صـ٥٩٦.

[٢٢]– النجم ابن فهد ، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٣، صـ٥٩٦.

[٢٣]– النجم ابن فهد ، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٣، صـ٦٠٧.

[٢٤]– عن ترجمته انظر: السخاوي، الضوء اللامع، جـ٦، صـ٢٢٨

[٢٥]– هو علي بن محمد، التاجر نور الدين بن جلال الدين الطنبدي المصري توفي سنة ٨٣٦هـ/ م. النجم ابن فهد ، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٣ ، هامش٤ ، صـ٦٢٥.

[٢٦]– النجم ابن فهد ، إتحاف الورى بأخبار أم القرى ، جـ٣ ، صـ ٦٢٤-٦٢٥.

رعاية السلطان برسباي لعمارة الحرم الملكي وإصلاحه استمرت طوال سنوات حكمه، كما تشير بذلك المصادر التاريخية. ففي سنه ٨٣٠هـ/١٤٢٧م أرسل السلطان الأشرف برسباي مجموعة مراسيم لعمارة الحرم الشريف وترميمه، بإشراف مباشر ديوان[٢٧] جدة، سعد الدين إبراهيم بن يوسف القبطي الفوي، الشهير بابن المرأة، وشاد العمارة شاهين العثماني[٢٨]، ففرش المسجد الحرام بالحصى والبطحاء، بعد حرثه جميعه بالبقر، وجمع التراب في كيمان، ورفعت بالفعلة والحمير إلى أسفل مكة، ووادي الطندباوي[٢٩].

وتم تعمير ثمانية عقود بالجانب الشمالي مما يلي صحن المسجد الحرام: ستة كانت تلي الأسطوانة الحمراء إلى صوب باب العمرة، واثنتان تليانها إلى صوب باب بني شيبه. كما تم تبييض المقامات الأربعة ومقام إبراهيم، وعقد الصفا، وتم بناء درج على أبواب المسجد الحرام، خاصة باب الزيادة، والعجلة، والندوة، وباب إبراهيم، وباب الرحمة، وباب أجياد، وباب الصفا، وبقية الأبواب، وذلك رداً للسيل عنها، وكان الفراغ من هذه العمارة في شهر شعبان من نفس السنة[٣٠].

كما قام شاد العمارة، شاهين العثماني، في جمادى الآخرة وأول رجب من العام التالي ٨٣١هـ/أبريل١٤٢٨م بتعمير مجموعة من المواضع بأمر السلطان الأشرف برسباي، والتي منها بئر خم بأسفل مكة من جهة المسفلة ، وكذلك عين حنين أو عين زبيدة ، وتمكن من توصيل المياه من عين بئر خم إلى البركة الكبيرة بالمعلاة التي كانت واقعة في بستان الصارم الملاصق لسور المعلاة. وتكلفت تلك الأعمال خمسمائة مثقال، ولإنجاز العمل قبل موسم الحج، استخدم شاهين العثماني مجموعة كبيرة من العمال والفعلة من شرق إفريقيا[٣١].

وفي ربيع الآخر من عام ٨٣٤هـ/١٤٣١م أرسل الأشرف برسباي الأمير شاهين العثماني الطويل، ومعه كثير من البناة والفعلة والحجارين والآلات والأزواد والأمتعة، فى نحو مائة بعير، لتعمير وإصلاح المياه التي بين القاهرة ومكة على

---

[٢٧]– مباشر الديوان : هو الموظف الذي يكلف بإدارة العمل ، والإشراف على تنفيذه ، وإجراء المبيعات والمشتروات المتعلقة به ، واستخدام عماله. الباشا ، الفنون الإسلامية ، صـــ٩٨٢.

[٢٨]– هو الأمير سيف الدين شاهين العثماني الأشرفي الطويل أحد الأمراء العشروات. النجم ابن فهد ، إتحاف الورى بأخبار أم القرى ، جـــ٤ ، صـــ١٩. وهي رتبة عسكرية في العصر المملوكي يقود صاحبها عشرة فرسان في الحرب ، وربما يزيدون. الباشا ، الفنون الإسلامية ، صـــ٢٣٧-٢٤١.

[٢٩]– بأسفل مكة وبها حي الطندباوي وهو خلف جبل عمر وجبل الحفائر، ويمتد من هناك قبل الستين الى جرول. الفاسي (أبو الطيب تقي الدين محمد بن أحمد بن علي ت٨٣٢هـ/١٤٢٨م)، شفاء الغرام بأخبار البلد الحرام، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٦ جـــ١، صـــ٣٤٦.

[٣٠]–النجم ابن فهد، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـــ٣، صـــ٦٣٧ .

[٣١]– النجم ابن فهد، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـــ٤، صـــ ١٨-١٩.

طريق الحجاز، وحفر الآبار في المواضع قليلة المياه، فحفر بموضع يقال له زاعم وقيقاب بئرين[٣٢].

وفى عام ٨٣٦هـ/١٤٣٣م أمر السلطان الأشرف برسباي شاد عمائره بمكة وناظرها سودون المحمدي، بتجديد مقام السادة الحنفية بالمسجد الحرام أتقن مما كان عليه، ووضع فى أعلاه قبة من خشب زان مبيضة بالجص لها دائر من داخل سقف المقام : وزاد فيه فرشاً بحجارة حمراء مجلوبة من الحديبية، ولم يكن هذا الفرش فيه، ولا في بناء المقام من قبل، وصمم هذا الفرش بحيث يكون مستقلاً عن مستوى الأرض، وله إزار مرتفع عنه من الحجارة الصلبة الشديدة السواد المنحوتة، تدور على المقام من الجوانب الثلاثة، حيث يشغل الجانب القبلي جدار المحراب[٣٣].

وفي عام ٨٣٧هـ/١٤٣٣م، تضرر المسجد الحرام جراء المطر الذي سقط بغزارة علي مكة ليلة الجمعة سادس عشر جمادى الأولى، إذ سالت منه الأودية؛ فجاء سيل وادي إبراهيم وتلاقى مع سيل وادي أجياد عند باب الحزورة بالجهة الغربية من المسجد الحرام، ودخلت المياه المسجد الحرام من هذه الجهة، وبلغ علوه باب الكعبة الشريفة بمحاذاة عتبة الباب الشريف، وصار الماء بحراً إلى عتبة باب إبراهيم حتي خرج الماء؛ وبقي بالمسجد طين فى سائر أرضه بارتفاع نصف ذراع، وأشرف على رفعه الخواجا شهاب الدين أحمد بن علي الكواز، وفرش المسجد بالبطحاء، وتم إصلاح سقف الكعبة، بعد أن انصب الماء منه وابتلال الكسوة التي بداخلها وامتلاء القناديل التي بها، وفي تلك السنة أيضاً دلف سقف الكعبة فابتلت الكسوة التي بداخلها وامتلأت القناديل التي بها[٣٤].

وفي شهر المحرم من عام ٨٣٨هـ/١٤٣٤م أمر السلطان برسباي شاد العمائر بالمسجد الحرام، الأمير سودون المحمدي، بالقيام بتعميرات ضخمة بالمسجد الحرام ، فشرع في هدم سقف الكعبة ، وبقيت الكعبة بلا سقف مدة من الزمن، ثم شُرع في عمارتها. واستمرت هذه الأعمال من شهر المحرم حتى شهر ربيع الأول ، وأصلحت عدة شقوق فى جدار الكعبة الخارجي من جوانبها الأربعة بالجص، وقلع جميع رخام الشاذروان وعوض بغيره. كما قام سودون بهدم مئذنة باب سويقة والتي كانت تعرف بمنارة باب الزيادة[٣٥]، وبنيت بشكل محكم ، وزيد فى ارتفاعها ، وكانت

---

[٣٢]- النجم ابن فهد، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٤، صـ٥٥.

[٣٣]- النجم ابن فهد ، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٤، صـ٦٧-٦٨.

[٣٤]- النجم ابن فهد ، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٤، صـ٦٩-٧٠.

[٣٥]- ويذكر القطبي فى تاريخه أن منارة باب الزيادة بناها المعتضد بالله العباسي عندما بنى زيادة دار الندوة ثم سقطت وأنشأها الأشرف برسباي فوزية حسين مطر، تاريخ عمارة المسجد الحرام من العصر العباسي الثاني حتي العصر العثماني، دكتوراه، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، صـ١٣٢.

مواد البناء المستخدمة فى هذه الأعمال قد جلبت من مصر، إذ كان قد جلب من القاهرة ستون ذراعا من الرخام لترميم الحجر، وشاذروان البيت، بالإضافة إلى خمسين حملاً من الجص لبياض أروقة المسجد الحرام، وعشرة قناطير حديداً لعمل مسامير، وأربعين قطعه خشب لشد أروقه المسجد الحرام[٣٦].

وفي يوم الأحد ثالث عشر ذو القعدة سنة٨٤١هـ/٨-٥-١٤٣٨م تضرر المسجد الحرام جراء دخول مياه السيول من أبوابه الشرقية واليمانية، وشُرع فى اليوم الثاني بتنظيف المسجد وحمل ما ألقي فيه من الأوساخ والتراب، وفي العام نفسه أصلحت بعض الرخامات بالشاذروان، تحت الحجر الأسود، وكمل بعض أرض المطاف، وأصلح شرخ بجدار المسجد الحرام بزيادة دار الندوة، تحت بيت زينب، ابنه القاضي أبي الفضل النويري[٣٧].

ولم تقتصر جهود السلطان الأشرف برسباي على رعايته للمسجد الحرام وعمارته وحسب، بل امتدت إلى المدينة المقدسة وسكانها، ومن أمثلة ذلك أنه ارسل فى عام ٨٢٩هـ/١٤٢٦م، أرسل برسباي مركبا فيه قمح صدقة على أهل الحرمين، وأمر الأمير آقبُغا التركماني بتوزيعها، حيث فرق خمسمائة إردب قمحاً على أهل الحرم كلهم، وعلى الرباطات والمجاورين، وعم بها أهل مكة[٣٨].

وفى عام ٨٣١هـ/١٤٢٨م، أرسل السلطان برسباي، صحبة أمير الحج الأمير مُقبل، القديدي عشرة آلاف أفلوري[٣٩] ليعمر منها عين حنين بخمسة آلاف، ويتصدق على أهل الحرمين بخمسة آلاف[٤٠].

وكان برسباي يهتم بتنظيم شؤون المسجد الحرام، ويرسل في ذلك المراسيم التي تحدد وتنظم شؤونه، ففي عام ٨٣٠هـ/١٤٢٧م وصل مرسوم صحبة ركب الحاج يتضمن منع الباعة من بسط البضائع أيام الحج بالمسجد الحرام، وكذلك منع ضرب الناس الخيام بالمسجد على المساطب وأمامها، وأن يترك المنبر الذي يخطب عليه يوم الجمعة فى مكانه مُسامتاً لمقام إبراهيم ومقام الشافعي، ولا يجر إلى جانب الكعبة؛ لأنه عند جره على عجلاته يزعج إذا استدعي إليها؛ وأن يخطب الخطيب عليه هناك. كما أمر أن تسد أبواب المسجد بعد انقضاء موسم الحج إلا أربعة: باب السلام، وباب العمرة،

---

[٣٦] – النجم ابن فهد، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٤، صـ٨٢-٨٣.

[٣٧]– النجم ابن فهد، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٤، صـ١١٦- ١١٩.

[٣٨]– النجم ابن فهد، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٣، صـ٦٣٤.

[٣٩]– يقال لها الإفرنتي، وهي دنانير من ضرب بلاد الفرنجة والروم، زنتها تسعة عشر قيراطاً ونصف قيراط مصري. ويقال لها المشخصة لأن علي أحد وجهيها صورة الملك التي ضربت فى عهده. عبدالرحمن فهمي محمد، النقود العربية ماضيها وحاضرها، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، صـ٩٥.

[٤٠]– النجم ابن فهد، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٤، صـ٢١-٢٢.

وباب إبراهيم، وباب الصفا، وأن تُسد الأبواب الشارعة من البيوت إلى سطح المسجد؛ وإن جاء بعدها مرسوم آخر يقضي بفتحها بشكل تدريجي، وذلك بعد عزل جميع البوابين القدامى – وكانوا قضاة وفقهاء– وولى على أبواب الحرم بوابون ليس لهم حرفة ولا صناعة ولا شغل. وألزم البوابين بملازمة باب الحرم والنوم عليه ليلاً ونهاراً، وألا يغيب البواب عنه إلا لضرورة، وأن يتعهد البواب الباب بكنسه ورشه وتنظيفه، ومنع الكلاب والجواري الحاملات الماء، والحُمال من الدخول فى المسجد الحرام، واستطراقه والمرور فيه لغير حاجة، ورسم السلطان برسباي أن يقرر لكل بواب عشرة أشرفية معلوما كل عام يُحمل له من أوقاف الحرمين[٤١].

ينسب للسلطان الأشرف برسباي مجموعة من الأوقاف على الحرمين الشريفين، إلى حد أنه وقف بلاداً بأكملها لهذا الغرض، فقد جاء في حجة وقف برسباي، المؤرخة في ١٦ من جمادى الآخرة سنة ٨٢٧هـ/١٤٢٤م، أن الأعيان الموقوفة هي: "...مجموعة أراض ناحية الحمرا بالأعمال الجيزية، وأراض ناحية أبو لرجوان بالجيزة..."، ومن حيث أوجه الصرف نصت تلك الوثيقة على أن "...يصرف لقارئ بالحرم المكي ٢٤دينارا أشرفياً سنوياً و٢٤دينارا أشرفياً[٤٢] سنوياً لقارئ بالحرم النبوي..."[٤٣].

وقد عينت حجة وقفه السابقة الذكر ما وقفه برسباي على الأشراف وأهالي الحرمين الشريفين، ومنها شراء ثمانمائة قميص من الخام،تحمل في كل سنة إلى الفقراء والمجاورين بالحرم المكي الشريف، والقراء المجاورين بالحرم النبوي،وتقسم بينهم على حسب ما شرط الواقف.كما عين صرف خمسين قميصاً تصرف للفقير إلى الله شهاب الدين أحمد بن شمس الدين الحنفي، إمام الحنفية بالحرم المكي الشريف، عن قراءته خمسة أحزاب من القرآن العظيم كل يوم بعد كل صلاة من الصلوات المفروضات،كما يصرف أربعة وعشرون ديناراً أشرفياً لمن يتولى هذه الوظيفة بعده[٤٤].

وفي ضوء ما تقدم من الأعمال المعمارية التي قام بها السلطان برسباي في الاهتمام بعمارة وشؤون الحرمين الشريفين، يمكننا أن نطرح تساؤلاً هاماً وهو: لماذا لم يحرص السلطان الأشرف برسباي على إثبات أعماله بالحرم الملكي علي نقش

---

[٤١]– النجم ابن فهد ، إتحاف الورى بأخبار أم القرى ، جـ٣ ، صـ٦٤٥-٦٣٦.

[٤٢]– الأشرفية: هي دنانير ذهبية سُكت في عهد برسباي الأشرفي في مدينة القاهرة وتعرف بالدنانير البرسباهية. عبدالرحمن فهمي محمد، النقود العربية ماضيها وحاضرها، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، صـ١٠٠.

[٤٣]– أحمد هاشم أحمد بدرشيني، أوقاف الحرمين الشريفين في العصر المملوكي (٦٤٨-٩٢٣هـ/١٢٥٠-١٥١٧م) دراسة تاريخية-حضارية-وثائقية من واقع أرشيف القاهرة، دكتوراه، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، ١٤٢١هـ/٢٠٠١م، صـ١١٣.

[٤٤]– بدرشيني، أوقاف الحرمين الشريفين في العصر المملوكي، صـ١٢٦.

تأسيس داخل الكعبة طوال سنوات حكمه، وهي الأعمال التي رصدت من المؤرخين المعاصرين لمدة حكمه؟ بينما اقتصر تسجيل هذه الأعمال على سنة واحدة فقط هي عام ٨٢٦هـ؟ وهي السنة المؤرخ بها النقش التأسيسي موضوع الدراسة.
والإجابة عن هذا التساؤل تتطلب من الباحث إعادة رصد نوعية الأعمال التي تمت في الحرمين والتي علي آثارها تم توثيقها، أو بمعنى آخر أنه ربما يكون ذلك لأن الأعمال التي تمت من السلطان الأشرف برسباي بالمسجد الحرام في الأعوام السابقة واللاحقة علي تاريخ النقش المؤرخ بعام ٨٢٦هـ/١٤٢٣م، موضوع الدراسة، لا تعدو كونها أعمال صيانة وترميم اعتيادية، وأن الأعمال التي حرص السلطان وشاد عمارته علي توثيقها في لوح رخامي داخل الكعبة هى فى غاية الاهمية لكونها تتعلق بالكعبة المشرفة.

ثالثاً- الخلفية التاريخية لنقش السلطان الأشرف برسباي المؤرخ بـ ٨٢٦هـ/١٤٢٣م:

في ضوء فحص واستقراء المصادر التاريخية المعاصرة للحقبة التاريخية موضوع الدراسة، نجد أن وراء نقش السلطان برسباي المؤرخ بسنه ٨٢٦هـ/١٤٢٣م والمثبت بالحائط الشرقي للكعبة من الداخل خلفية تاريخية مهمة استدعت توثيق أعمالها وإثباتها بنقش تسجيلي أو تذكاري، إذ جاء في أحداث السابع عشر من ذي الحجة ٨٢٥هـ/١٤٢٢م أن اشتد سقوط المطر[٤٥] على مدينة مكة وتعذرت الصلاة في صحن المسجد الحرام. وقد أمدتنا المصادر التاريخية بوصف تفصيلي لتلك الأحداث، فذُكر أنه لما فرغ المصلون من صلاة الصبح أمام دار الندوة لتعذر الصلاة بمقام إبراهيم، حمل بعض سدنة المسجد الشمع ليوصله إلى القبة المعدة لحفظه في الموضع بين سقاية العباسي وقبة زمزم، والتي وصل إليها بعد جهد نتيجة ارتفاع منسوب مياه الأمطار في صحن المسجد الحرام، وكادت تُغرق من في داخل السقاية جميعا، إذ بدأت مياه السيل تدخل إلى المسجد الحرام من الأبواب التى بجهة الصفا، والأبواب التي بالجهة الشرقية إلي أن غمرت السيول المسجد حتى وصلت إلى عتبة باب الكعبة[٤٦]، وقد أحدث السيل تدميراً كبيراً في عمارة المسجد الحرام فُهدمت عتبة إبراهيم، وألقى السيل في داخل المسجد من الوحل والطين أكواماً كثيرة. كما خرب السيل مواضع الباب الجديد بسور باب المعلاة، وكذلك ما يلي هذا الباب والباب القديم، وكسر الباب الأيمن عن يمين الداخل[٤٧].
وصف المقريزي أحداث تلك الحادثة بقوله:"كانت هذه السنة (٨٢٥هـ/١٤٢٢م) على الحجاج مشقة إلى الغاية، توالت فيها الأمطار الخارجة عن الحد زيادة علي أربعين

[٤٥]- المقريزي، السلوك لمعرفه دول الملوك، جـ٤، صـ ٨٢٦ .
[٤٦]- النجم ابن فهد، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٣، صـ ٥٨٩ .
[٤٧]- النجم ابن فهد، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٣، صـ٥٩٠-٥٩١.

يوماً وأتت سيول مهولة مع غلاء الأسعار، وبيع الحمل الدقيق بخمسة وثلاثين أفلوريا،وبيعت ويبة الشعير في الأزلم بخمسين مؤيدياً، فيكون الأردب الشعير على ذلك بألفين ومائة درهم من نقد القاهرة،وكثرت موت الجمال، ومشت النساء والصغار عدة مراحل، ومات كثير من الناس واشتد الحر ثم البرد وكثر الخوف"[٤٨].

كانت تلك الأحداث وما أصاب المسجد الحرام من تدمير وخراب دافعاً للسلطان الأشرف برسباي على القيام بأعمال تجديد وإصلاح ما خرب بالمسجد الحرام والتي بدأها في عام ٨٢٦هـ/١٤٢٣م[٤٩]، وهو تاريخ النقش الذي نحن بصدد الحديث عنه وتحقيقه، فعند أزيلت كسوه الناصر حسن للكعبة من داخلها، وعوضت بكسوة جديدة حمراء، وجُعلت في جوف الكعبة، وفي صفر من العام نفسه قلع الرخام الذي كان بأرض الكعبة بين الجانب الغربي والأساطين التي فيها لتخربه، وأعيد محكما كما كان، وأصلح رخام آخر في بعض جدران الكعبه لتخربه[٥٠] .

وفي يوم الخميس رابع عشر من صفر من السنة نفسها تم إصلاح الأسطوان الخشبي أمام باب الكعبة من الداخل، بعد أن أخبر شيخ السدنة، جمال الدين محمد بن علي الشيبي، أنه سمع فى أثناء الصلاة صوت طقطقة للأسطوان الخشبي التي أمام باب البيت، وأنه انتقل من موضعه قدر ذراع فتم تبليغ شاد العمارة[٥١]، الأمير مقبل القديدي، والخواجة شيخ علي الكيلاني الناظر في العمارة؛ فجمعت القضاة الأربعة وناظر الحرم يوم السبت سادس عشر صفر، وفتح البيت الشريف، وحضر نائب البلد، وجمال الدين يوسف المهندس، وجاء بالصناع وكشف الأسطوان من فوقها وتم رد الأسطوان إلى مكانه وأتقن أمرها[٥٢].

وهذا يؤكد أن أمر إعمار وترميم الكعبة والمسجد الحرام كان أمراً جللاً، ولم يكن قرار الترميم والإصلاح منوطاً بشخص بعينه، بل كان قراراً يشترك فيه الجميع، وتتم الموافقة وعمل خطة يشارك فيها خبراء من العرفاء والمهندسين والصناع بحضور القضاة الأربعة، ونائب عن السلطان، للتحقق من جودة وجدية الأعمال المقترح تنفيذها بالمسجد الحرام، والتي كان من بينها إعادة تجديد الأرضية الرخام

---

[٤٨]- المقريزي، السلوك لمعرفه دول الملوك، جـ٢ ، م٢، صـ٦٢٨.

[٤٩]- وكان ذلك بإشراف مشد العماره الامير مقبل القديدي والناظر في العماره الخواجا شيخ علي الكيلاني.

النجم ابن فهد، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٣، صـ٥٩٧-٥٩٩؛ حسين عبدالله باسلامة، تاريخ الكعبة المعظمة –عمارتها وكسوتها وسدانتها، ط١، ١٣٥٤هـ، ص١٧٥.

[٥٠]- عن هذه العمارة انظر: حسين عبدالله باسلامة، تاريخ الكعبة المعظمة، ص٣٣٤-٣٣٥.

[٥١]- مشد العمارة: هو اللقب الذي كان يتلقب به من أكابر الدولة من العسكريين كنواب السلطنة ونحوهم، والذين كانت تسند إليهم مهام الإشراف على عمارة المسجد الحرام والإشراف، ومتابعتها.الباشا، الألقاب والوظائف، صـ٤٧١.

[٥٢]- النجم ابن فهد، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٣، صـ٥٩٧-٥٩٨.

والجدران بالمسجد وكذلك إعادة ترميم حجر إسماعيل من الداخل والخارج[٥٣]. كما جُددت أبواب المسجد الحرام، وأصلحت ورممت حوائط ودعامات الأبواب، وأعيد تسقيف المسجد وبياضه بالنورة: وقد أشرف على تلك الأعمال الأمير مقبل القديدي[٥٤].

رابعا- الدراسة التحليلية للنقش :

في ضوء ما وصلنا من نصوص ونقوش تأسيسه ومصادر تاريخيه، أمكن من خلالها رصد أبرز الأعمال التي قام بها السلطان الأشرف برسباي بالمسجد الحرام، ومن أهمها موضوع هذا النقش المؤرخ ٨٢٦هـ/١٤٢٣م والكائن بالجدار الشرقي داخل الكعبة، والذي يسجل أعمال التجديد وأماكنها داخل المسجد الحرام، مما يجعلنا نؤكد علي أهمية النقوش الأثرية بوصفها وثيقة مؤكدة بالنسبة إلى صاحبها، وكذلك مؤكدة للحدث التاريخي، وكذلك نوعية ومضمون الأعمال التي وردت فى النقش. من هنا كان اهتمام علماء الآثار والباحثين بدراسة هذه النقوش ودراسة ما تعكسه من جوانب حضارية وثقافية وأثرية ولغوية، إذ تفيد الدراسة الأثرية التحليلية لهذه النقوش التعرف على تطور الخط العربي، وأساليب وطرق التنفيذ والزخرفة إن وجدت، والتي تمكننا، في كثير من الأحيان، من تصحيح بعض الأخطاء الشائعة. كما تفيد دراسة هذه النقوش من حيث الجانب اللغوي في التعرف على الشكل والإعجام وما أُدخل عليها من تجديد. كما تساعدنا دراسة هذه النقوش في تعرف الدلالات التي يتضمنها سياق النص أو النقش. كذلك تساعدنا دراسة هذه النقوش من الناحية الأثرية التحليلية على تعرف ما ورد فيها من الألقاب والوظائف، أو الإشارات على طبيعة صاحب النقش ومكانته والأعمال التي أنجزها، وغير ذلك من الجوانب التي تعكسها دراسة النقوش التأسيسية. وهذا ما سيتضح، إن شاء الله من خلال دراسة نقش السلطان الأشرف برسباي المؤرخ ٨٢٦هـ/١٤٢٣م، وما يعكسه على الجانب الأثري والحضاري، وذلك كما يلي:

١- الوصف الفني للنقش :

المكان: يقع النص داخل الكعبة في الحائط الشرقي[٥٥] .

المقاس: لوحه مستطيلة الشكل أبعادها ٨٩ سم × ٥٥سم .

المادة الخام: من الرخام الأبيض .

نوع الخط: ثلث بسيط .

---

[٥٣]- النجم ابن فهد، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٣، صـ٥٩٨-٥٩٩.

[٥٤]- النجم ابن فهد، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٣، صـ٥٩٩ .

[٥٥]- وقد شاهد هذا النقش البتنوني وذكره فى رحلته ووصفه بأنه منقور ومنقوش بالذهب ومثبت بالجدار الغربي من الكعبة المقابلة للباب الشريف من الداخل. البتنوني (محمد لبيب)، الرحلة الحجازية لولي النعم الحاج عباس حلمي الثاني خديوي مصر، القاهرة: مطبعه الجمالية، الطبعة الثانية، ١٣٢٩هـ، صـ١٠٧.

أسلوب التنفيذ: الحفر البارز[٥٦] .
عدد الأسطر: تسعة أسطر بمتوسط عدد كلمات خمس في كل سطر تقريباً .
تاريخ النقش: ٨٢٦هـ/١٤٢٣م .
الزخرفة: يخلو النص من العناصر الزخرفية .

٢- نص النقش (لوحة٢)، (شكل١):

السطر الأول: بسم الله الرحمن الرحيم.
السطر الثاني: ربنا تقبل منا انك انت السميع.
السطر الثالث: العليم تقرب الي الله تعالي.
السطر الرابع: بتجديد رخام هذا البيت المعظم.
السطر الخامس: المشرف العبد الفقير الي الله.
السطر السادس: تعالي السلطان الملك الاشرف.
السطر السابع: ابو النصر برسباي خادم الحرمين الشريفين.
السطر الثامن: بلغه الله آماله وزين بالصالحات.
السطر التاسع: اعماله بتاريخ سنه ست وعشرين وثمان مائه.

٣- الأسلوب الفني للنقش :

نُفذ النقش بالخط الثلث المملوكي الجيد، وقد رُكب الخط تركيباً خفيفاً بتركيب حرف أو حرفين للكلمة نفسها أو كلمة أخرى على بعضها. كما جاء التركيب ثنائياً وثلاثياً فى بعض الكلمات. ففى السطر الأول رُكبت كلمة (الله) على كلمة (بسم). كما ركبت كلمة (تقرب) على كلمة (العليم) بالسطر الثالث. كما ركبت كلمة (برسباي) على كلمة (ابو النصر) بالسطر السابع، وفى السطر التاسع والأخير ركبت الكلمات (سنة، ست، وعشرين) تركيبا ثلاثياً (لوحة٢)، (شكل١)، وهذه الظاهرة تعتبر من الخصائص المميزة لخط الثلث، كما قدمت بعض الحروف عن موضعها، وهذا أيضاً من خصائص الخط الثلث. وهذه الظاهرة جاءت نتيجة طبيعية لظاهرة تركيب الحروف والكلمات بالنقش. كما تقاطع حرف مع آخر أو أكثر، فقد تقاطع حرف الباء بكلمة (تقرب) مع حرف الألف فى كلمة (الى) بالسطر الثالث، كما تقاطع حرف الدال فى كلمة (العبد) مع حرف الألف فى كلمة (الى) بالسطر الخامس، وتقاطع حرف الراء بكلمة (الفقير) مع الثلاثة الحروف المكونة لكلمة (الى) فى السطر نفسه، كما تقاطع حرف اللام المتوسطة فى كلمة (السلطان) مع حرف النون المختتمة فى الكلمة نفسها وذلك بالسطر السادس. وتقاطع حرف الألف المتوسطة بكلمة (خادم) مع حرف النون المختتمة بالكلمة نفسها بالسطر السابع. وبلغ التقاطع أقصاه فى نقش برسباي فى السطر الثامن

[56]- عن الحفر بأنواعه راجع: Hawary, H., Rached, H., Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, Stéles Funéraires, Imprimerie de L' Institut Francais d' Archéologie orientale, le Caire, 1932, Tome premier, PP. VI – VII.

في كلمة (بالصالحات) حيث تقاطعت الحروف اللام والحاء والتاء مع حرف الألف المتوسطة. وفى السطر التاسع تقاطع حرف النون المختتمة فى كلمة (ثمان) وحرف الألف السابق عليها بالكلمة نفسها، كما تقاطع حرف الياء فى كلمة (مايه) مع حرف الألف المتوسطة السابقة عليه بالسطر نفسه (لوحة٢)، (شكل١).
وأهملت الهمزة فى كلمات النقش، وكذلك إهمال نقاط الإعجام في الكثير من كلمات النقش.

ومما يلاحظ على النقش أن الخطاط حافظ فيه علي الوحدة الفنية بين السطور في تماثل واتزان، سواء بين عدد الكلمات في السطر الواحد أو بين أحجام الكلمات، ونسبتها الفنية بعضها ببعض وهي من أهم الخصائص الفنية لخط الثلث، مع محافظة النقش علي قاعدة الشكل والإعجام في النص بشكل واضح وبخاصة استخدامه لعلامات الشكل في ملء الفراغات، متأثراً في ذلك ببعض خطوط المصاحف المملوكية.

النقش جاء في مجمله بسيطاً خالياً من التعقيدات الخاصة بعملية تركيب الكلمات بشكل أكثر تعقيداً، إلا أن النقش امتاز بالبساطة والوضوح، وإن كان يؤخذ على الكاتب إغفال القيم الجمالية في تنفيذ النقش، كما خلا النقش من الأخطاء الإملائية، واعتمد النقاش علي كتابه حروف بعض الكلمات بأكثر من طريقة، كما فى حرفي السين والشين اللتين جاءتا بشكل مسنن فى سبع كلمات من أصل تسع كلمات (شكل١).

أما عن طريقة رسم حروف النقش (شكل١، ٢) فقد جاء حرف الألف المبتدئة ذات رؤوس زخرفية تشبه المثلثات، مع عطفه مسلوبة جهة اليسار، وجاء قائم الألف يأخذ فى الانقباض من أعلى لأسفل، ومن النماذج المبكرة للنقوش التي ظهر فيها شكل المثلث أعلى حرف الألف المبتدئة بنقش شاهدي بالحجاز مؤرخ بعام (٣٨٥هـ/٩٩٥م)[٥٧]. أما الألف المتوسطة بالنقش فقد جاءت على شكلين الأول بالهيئة نفسها المبتدئة كما فى كلمات (برسباي) بالسطر السابع، أما الشكل الثاني فجاءت فيه الألف المتوسطة والمنتهية بهيئة قائم ينتهي بشكل مائل للخارج (شكل١).

وعليت حرف الباء المبتدئة فى كلمة (بسم) بالسطر الأول للنقش حتى غـدت فى علو الحروف الطالعة كالألف واللام بالنقش نفسه[٥٨]. أما فى باقي النقش فقد قـصر

---

[٥٧]- محمد فهد عبدالله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز منذ فجر الإسلام حتـى منتـصف القرن السابع الهجري، ط١، تهامة للنشر (جدة، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م)، صـ٢٦٢ لوحة٤٥.

[٥٨]-عن نماذجها المشابهة انظر على سبيل المثال:إبراهيم جمعة، دراسة فى تطور الكتابات الكوفيـة على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٩م، صـ١٦٦، ١٨٠، ١٨٦، ٢١٧، ٢٢١، ٢٦٤؛ أحمد بن عمر الزيلعي، نقوش إسلامية من حمدانة بوادي عليب، ط١، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م، صـ٤٦، ٥٤، ٦٢، ٧٦؛ حسن الباشا، أهمية شواهد القبور كمصدر لتاريخ الجزيرة العربية في العصر الإسلامي، مصادر تاريخ الجزيـرة العربية، الرياض، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م، ص٩٤، ٩٦، ٩٨، ٩٩، ١٠١؛ موضي بنت محمد بن علي=

قائم الباء، مع ميله جهة اليسار فى بعض الكلمات، كما فى (بتجديد) بالسطر الرابع، وكلمة (بالضعفاء) بالسطر الثامن، وكلمة (بتاريخ) بالسطر التاسع، تارة كما فى النقوش. أما حرف الباء المتوسطة. فجاءت ذات قائم قصير وبنهاية مسلوبة. أما حرف التاء فلم تختلف طريقة كتابتها عن طريقة كتابة حرف الباب.

حرف الجيم وأخواتها جاءت على هيئة زاوية حادة دون زخرفة لخط منكبها، وفى بعض الكلمات نلاحظ بنهاية المنكب خطاً قائماً هابطاً لأسفل، لاسيما في المبتدئة، وإن جاءت بشيء من الليونة والتقوس دون زخرفة لخط منكبها فى بعض الكلمات كما فى كلمة (الحرمين) بالسطر السابع.

الدال والذال وردتا بالنقش قريبة من الشكل الذي نكتب به حاليا، مع نهاية العراقة من أعلى بخط مائل، وعقف نهاية خطها الأفقي لأعلى بعض الشيء، أما حرفي الراء والزاي فقد وردتا بالهيئة نفسها التي نكتب بها حاليا، كما في كلمة (ربنا) بالسطر الثاني، وكلمة (تقرب) بالسطر الثالث، وكلمة (الحرمين) بالسطر السابع، و(زين) بالسطر الثامن، و(بتاريخ) بالسطر التاسع، كما يظهر الترطيب والليونة فى كتابتهما فاتخذتا إما شكلاً مقوساً كما فى كلمة (الرحمن، الرحيم) بالسطر الأول، إذ تشابه حرف الراء مع حرف النون بالنقش كما فى كلمة (رخام) بالسطر الرابع. وكلمة (برسباي) بالسطر السابع، والتي تشابهت مع طريقة كتابة حرف النون المختتمة فى كل من كلمة (الشريفين) بالسطر السابع، وكلمة (عشرين) بالسطر التاسع، حيث ضمت شكلاً مقوساً مرتفعاً نحو أعلى جهة اليمين ثم ترجع بتقويس آخر نحو اليسار.

حرفا السين والشين جاءتا على ثلاثة أشكال: الأول: استخدم الخطاط الشكل القديم الذي رسمت فيه الأسنان قريبة من هيئة المثلثات كما فى كلمة (بسم) بالسطر الأول، وكلمة (السميع) بالسطر الثاني، و(المشرف) بالسطر الخامس، و(السلطان) بالسطر السادس، و(الشريفين) بالسطر السابع، ورسمت فى الشكل الثاني على هيئة خطوط وقوائم عريضة، وبارتفاعات متفاوتة كما فى كلمة (الاشرف) بالسطر السادس، وكلمة (ست) بالسطر التاسع، أما الشكل الثالث فقد جاء حرفا السين والشين بدون أسنان على هيئة خط أفقي كما فى كلمة (برسباي) بالسطر السابع، وكلمة (سنة) بالسطر التاسع. أما حرفي الصاد والضاد فقد كتبتا قريبه من الشكل الذي نكتب به حاليا كما فى كلمة (ابو النصر) بالسطر السابع، وكلمة (بالضعفاء) بالسطر الثامن.

=البقمي، نقوش إسلامية شاهديه بمكتبة الملك فهد الوطنية –دراسة في خصائصها الفنية وتحليل مضامينها، مطابع نجد التجارية، الرياض، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م، صـ٢٤١، ٢٤٧؛ عبدالرحمن بن على الزهراني، كتابات إسلامية من مكة المكرمة (ق١-٧هـ/٧-١٣م)، ط١، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، صـ٤٩٦، ٥٠١: ٥٠٣، ٥٠٦: ٥٠٨، ٥١٤، ٥١٨، ٥٢٠.

أما حرفا الطاء والظاء فقد وردتا فى نقش برسباي بالهيئة نفسها التي نكتب بها حاليا مع تصميم نهاية الطالع بهيئة مثلثة مثل نهايات قوائم الألف واللام بالنقش نفسه؛ أما حرفي العين والغين، فقد جاءت العراقة العليا للمبتدئة على هيئة معقوفة للداخل كما فى كلمة (اعماله، وعشرين) بالسطر التاسع، فى حين وردت كل من العين المتوسطة والمختتمة على شكل مثلث مقلوب ذي قنطرة، كما فى كلمة (السميع) بالسطر الثاني، وكلمتي (العليم)و(تعالى) بالسطر الثالث، وكلمة (المعظم) بالسطر الرابع، وكلمة (العبد) بالسطر الخامس، وكلمة (تعالى) بالسطر السادس، و(بلغه) بالسطر الثامن، وبذلك تخلصت من التأثيرات النبطية التي كانت تظهر فيها دون قنطرة[٥٩]؛ أما حرفا الفاء والقاف فقد جاءتا بهيئة دائرية كاملة الاستدارة مرتكزة على قائم قصير.

حرف الكاف الذي ورد فى كلمة واحدة بالنقش هى كلمة (الملك) بالسطر السادس، جاءت بالشكل نفسه الذي نكتبها به حاليا. أما حرف اللام فقد جاءت المتوسطة على هيئة قائم ينتهي من أعلى بهيئة مثلث بارز جهة اليمين، كما فى كلمات (الله، الرحمن، الرحيم) بالسطر الأول، و(السميع) بالسطر الثاني، و(العليم، الى، الله) بالسطر الثالث، وكلمات (البيت، المعظم) بالسطر الرابع، وغير ذلك من الكلمات، وتشابهت اللام المتوسطة بكلمة (السلطان، الملك)، بالسطر السادس، وكذلك بكلمة (بلغه) بالسطر الثامن بهيئة الألف المتوسطة نفسها الواردة فى بعض الكلمات بهذا النقش، أي على هيئة قائم ذي نهاية مشطوفة جهة اليمين أو جهة اليسار. وتأخذ (اللام ألف) في الكلمة الوحيدة بنقش برسباي وهي (الاشرف) بالسطر السادس، هيئة انسيابية تشبه فيها اللام هيئة رقم (٧) بدون قاعدة كما هو معتاد.

أما حرف الميم فقد جاءت عقدة الميم المبتدئة أو المتوسطة أو المختتمة كاملة الاستدارة، وتميزت الميم المختتمة بثني عراقتها لأعلي مع الارتداد جهة اليمين قليلا؛ وتشابه حرف النون بنقش برسباي في كلمتي (الحرمين) و(الشريفين) بالسطر السابع، وكلمة (عشرين) بالسطر التاسع، إلى حد كبير مع حرف الراء كما سبق وذكرت، فاتخذت شكلاً مقوراً بُترت فيه عراقة النون فبدت كحرف الراء، وجاءت بالهيئة نفسها التي نستعملها اليوم كما فى كلمة (السلطان) بالسطر السادس، وكلمة (زين) بالسطر الثامن. أما النون المبتدئة والمتوسطة فقد جاءت على هيئة قائم غير مرتفع.

اتخذ حرف الهاء المبتدئة الشكل النبطي[٦٠]، على هيئة دائرة مشقوقة من وسطها بخط مائل كما في كلمة (هذا) فى السطر الرابع، وجاءت الهاء المختتمة بهيئة معقوفة وتشبه فى شكلها العام حرف الراء فى كلمة (الاشرف) بالسطر السادس (شكل١)؛ أما حرف الواو، فقد اتخذت عقدة الواو الهيئة المستديرة كما في كلمة (وزين) بالسطر

[٥٩]- محمد فهد عبدالله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، صـــ١٨٨.
[٦٠]- محمد فهد عبدالله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، صـــ١٩٦.

الثامن، وكلمة (وعشرين، وثمان) بالسطر التاسع. أما حرف الألف المقصورة والياء فقد جاءت مرة على شكلها العربي الصحيح كما فى كلمة (الى) بالسطر الثالث، وكلمة (تعالى) بالسطر السادس، وفي كلمة (برسباي) بالسطر السابع، وجاءت مرة أخرى فى شكلها النبطي (الياء الراجعة)[٦١] كما فى كلمة (تعالى) بالسطر الثالث.

ومما يلاحظ على نقش برسباي موضوع الدراسة أيضا خلوه من ظاهرة الفصل والوصل[٦٢].

٤- تحليل النص من حيث الدلاله والمضمون :

يأتي في مقدمه تحليل النقش من حيث الدلالة والمضمون، تعرف الهدف من وضع نقش تسجيلي يتضمن أعمال إنشاء جديدة أو أعمال تجديد في داخل الكعبة نفسها، وليس علي أعمدة أروقة المسجد، في حين أن الاسم العام للمكان هو المسجد الحرام من وجهه نظر الباحث أن هذا مقصود من صاحب هذا النقش إذ إن أشرف بقعة في داخل الحرم هي الكعبة.

٥- تحليل النقش ونصه :

في ضوء ما وصلنا من نصوص تاريخية تفيد بقيام السلطان برسباي في عام ٨٣٠هـ بتجديد الرخام بأرضية المسجد الحرام وأرضية الأروقة[٦٣]، بينما ورد بالنقش الرخامي، موضوع الدراسة، تاريخ ٨٢٦هـ تاريخا لأعمال تجديد الرخام بأرضية المسجد الحرام أيضاً، مما يجعلنا نؤكد على أهمية النقوش الأثرية بوصفها وثيقة مؤكدة التاريخ وفي الوقت نفسه تفرض علي الباحث الفصل فيما ورد من تباين أو اختلاف بين تواريخ أو أحداث، فعلي الرغم من الأخذ بتاريخ النقش وتقديمه على باقي التواريخ الواردة في النصوص التاريخية، إلا أن الباحث يجد في هذا التباين مادة تحليلية يحاول من خلالها الربط بين التاريخين حيث لم يشر النقش الرخامي موضوع الدراسة بأن هذا للنقش قد سُجل في بداية أعمال الترخيم التي قام بها السلطان برسباي في الحرم المكي أو عند الانتهاء من تلك الأعمال. وهذا يفرض تساؤلاً: هل التاريخ الوارد بالنقش موضوع الدراسة والمحدد في عام ٨٢٦هـ هو بداية الأعمال؟ والتاريخ الوارد في المصادر التاريخية والمؤرخ بسنه ٨٣٠ هـ هو تاريخ الانتهاء من تلك الأعمال ؟ أم أن لكل تاريخ أحداثاً مستقلة خاصة به؟.

بدأ النص بالبسملة لكونها فاتحة الكتاب في المصحف الشريف، ثم دعاء مقتبس من القرآن الكريم من سورة البقرة (آية رقم ١٢٧)، والتي يتوافق معناها من حيث

---

[٦١]- محمد فهد عبدالله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، صـ ٢٠٨.

[٦٢]-عن هذه الظاهرة انظر: غانم قدوري حَمَد، موازنة بين رسم المصحف والنقوش العربية القديمة، مجلة المورد، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، بغداد، شتاء ١٩٨٦م، صـ٤١.

[٦٣]-عن هذه الأعمال وما تم بها ومن اشرف عليها انظر: النجم ابن فهد، إتحاف الورى بأخبار أم القرى، جـ٣، صـ٦٣٧-٦٤٦.

المعنى والدلالة مع مضمون النقش الذي يتضمن أعمال تجديد في الكعبة المعظمة من السلطان برسباي تقرباً إليه وكسباً لثوابه، حيث يدلل نص الآية ﭼ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠﭼ على أن ما تم من أعمال في عمارة الكعبة هو خالص لوجه الله تعالى لا يبغي صاحبها من ورائها إلا القبول. ومن الجدير بالذكر أن هذا الدعاء، الذي بدأ به نص النقش بعد البسملة، والمثبت في الجزء الشرقي من الكعبة المشرفة من الداخل، يعد أقدم نموذج مؤرخ، إذ إن النقوش التأسيسية السابقة والكائنة بداخل الكعبة المشرفة لم تستخدم ضمن عباراتها هذا الدعاء.

ومن الجدير بالذكر أيضا أن صيغة هذا الدعاء سوف تؤثر فيما بعد على صيغ النقوش التأسيسية اللاحقة على نقش السلطان برسباي والمؤرخ في ٨٢٦هـ، إذ نجد هذا الاقتباس في نقش السلطان قايتباي بداخل الكعبة المشرفة المؤرخ في عام ٨٨٤هـ، وكذلك في نقش السلطان مراد خان والمؤرخ ١٠٣٩هـ، ونقش السلطان محمد خان المؤرخ ١٠٧٠هـ.

ومن هنا كان حرص أصحاب هذه النقوش التأسيسية أن تُعلق في داخل الكعبة لهدفين أساسيين: أولهما، أن تكون أعمالهم خالصة لوجه الله سبحانه وتعالي، وأن تُقبل منهم تقربا إلى الله وصدقة جارية، والآخر، أن تكون بعيدة عن أعين الناس حتى لا يكون المراد منها هو الافتخار والإعلان.

وهذا ما يتضح في نقش السلطان برسباي المؤرخ بـ ٨٢٦هـ، موضوع الدراسة، إذ لم يرد في نص النقش كلمة (امر) كما هو معتاد في النقوش التأسيسية السابقة أو اللاحقة الموجودة بداخل الكعبة المشرفة، إذ انفرد نقش السلطان برسباي باستهلال النص بعبارة "تقربا الى الله تعالى" ولم يقل: "امر بعماره كذا تقرباً الى الله تعالي" كما جاء في معظم النقوش التأسيسية، سواء المرتبطة بعمارة الحرمين أو بالعمائر الدينية بشكل عام.

ومن الجدير بالذكر أن عبارة "تقرباً الى الله تعالى" سوف تُستخدم بعد ذلك على أنها تأثير مباشر من نقش السلطان برسباي المؤرخ ٨٢١هـ فى النقوش التأسيسية بالمسجد الحرام والكعبة المشرفة، فظهرت بوضوح في نقش السلطان مراد خان والمؤرخ في سنه ١٠٣٩هـ[٦٤]، بينما جاءت النقوش التأسيسية الأخرى متضمنة كلمة "أمر بعمارة" أو "أمر بتجديد". وتأكيداً على ذلك أن النقوش التأسيسية المنسوبة إلى السلطان برسباي في مصر أو الشام قد ورد فيها عبارة "أمر بإنشاء"، ولكن اختلف النقش التأسيسي المؤرخ ٨٢٦هـ، موضوع الدراسة، عن غيره. وتؤكد خاتمة النقش في عبارة "بلغه الله تعالى آماله وزين بالصالحات أعماله"، وهنا يتحقق الهدف المنشود والمرجو من الأعمال الواردة في النقش موضوع الدراسة.

[٦٤]- انظر نص نقش مراد خان: حسين عبدالله باسلامة، تاريخ الكعبة المعظمة، صـ١٢٠.

٦-الألقاب الواردة بنقش برسباي المؤرخ بـــ(٨٢٦هـــ/١٤٢٣م):

تضمن نقش السلطان الأشرف برسباي المحفوظ بداخل الكعبة المشرفة مجموعة من الألقاب، وهي كالآتي:

(الأشرف):

أفعل التفضيل من "شرف" بمعني أصبح شريفا، وهو من الألقاب التوابع المتفرعة على الألقاب الأصول، وهو أعلاها فى مصطلح دساتير الألقاب فى المماليك، وكان يستعمل للسلاطين ومن يقربهم فى الرتبة، واستعمل لقباً خاصاً لجماعة من الملوك أولهم موسي بن العادل، ومنهم صلاح الدين، وخليل بن قلاوون. ويرجح أن هذا اللقب كان رفيع القدر فى عصر المماليك نظرا لإقبال كثير من سلاطينهم على التلقب به[٦٥].

(أبو النصر):

هو من أهم الألقاب التي أطلقت على السلطان برسباي وقد أطلق عليه منذ توليه السلطنة في عام ٨٢٥هـــ/١٤٢٢م، إذ وضع الجهاد ضد جحافل الصليبين الذين اتخذوا من جزيرة قبرص بالبحر المتوسط مركزاً ينطلقون منه للإغارة على السواحل المصرية والشامية وبخاصة مدينة الإسكندرية، كما قاموا بقطع الطرق التجارية البحرية مما جعل السلطان برسباي يعد لحمله لغزو قبرص، وسبق هذه الحملة غلق كنيسة القيامة في القدس الشريف، ومنع النصارى من الدخول إليها، رداً على الاعتداءات المستمرة من قبل الفرنجة على السواحل الاسلامية. وبدأ في بناء أسطول بحري، وأعاد تحصين الموانئ والمدن الساحلية كما أنشأ برجاً حربياً قرب مدينة الطيبة بسيناء، لتأمين طريق التجارة. كل هذه الأعمال جعلت الناس تستبشر معه بالنصر، فلقب بأبي النصر، قبل أن يتمكن من غزو قبرص جنيوس بن جاك ومعه أكثر من ألف أسير من القبارصة. وقد لُقب السلطان برسباى على أثر هذا الانتصار بلقب (قاتل الكفرة والمشركين)[٦٦].

(خادم الحرمين الشريفين) :

يعد لقب خادم الحرمين الشريفين من أهم الألقاب التي كان يحرص سلاطين دولة المماليك على التلقب بها، إذ يعني هذا اللقب خدمة السلطان للحرمين في مكة والمدينة ورعايتهما[٦٧]، وما يتعلق بهما من أعمال مرتبطة بخدمة الحجيج سواء من

---

[٦٥]- حسن الباشا، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، القاهرة، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ١٤٠٩هـــ/١٩٨٩م، صـــ١٦٠-١٦١.

[٦٦]- انظر ابن اياس، بدائع الزهور، جـــ٢، صـــ١٠٩.

[٦٧]- الباشا، الألقاب الإسلامية، صـــ٢٦٧.

ناحية تعبيد طرق الحج وتأمينها، أو تزويدها بالآبار والاستراحات، وما تحتاج إليه من عماره بالإضافة إلي تجديد الكسوة الشريفة للكعبة.

ولقب (خادم الحرمين) من الألقاب التي وردت في المكاتبات إذ كان يعبر به صاحب الكتاب عن نفسه، وهو بهذا يبين الصلة بين المكتوب عنه والمكتوب إليه، ويسمى في مصطلح الكتاب (الترجمة) وكان استعمال (الخادم) يغلب في الترجمة إذا كانت مرسلة عن أحد الملوك إلى ديوان الخلافة[٦٨].

ومن الجدير بالذكر أن لقب خادم الحرمين الشريفين لم يكن السلطان برسباي هو أول من تلقب به، فقد أطلق هذا اللقب على صلاح الدين الأيوبي فى نص تعمير بتاريخ ٥٨٧هـ بقبة يوسف ببيت المقدس[٦٩]. فقد كانت السيادة على الحرمين تعتبر رمزاً لشمول النفوذ على العالم الإسلامي كله، وكانت الكعبة هي قبلة المسلمين في صلاتهم ومهوى أفئدتهم، ووجهة حجهم، ومنذ أواخر القرن السادس الهجري كانت السيادة علي الحرمين موضع نزاع بين الأيوبيين في مصر وبني رسول في اليمن، ولا شك ان انصراف صلاح الدين إلى إجلاء الصليبين عن الشام وانتزاعه بيت المقدس من بين براثنهم، كل ذلك أمده بقوة دينية وسياسية، وأضفى إليه قوة إسلامية لم يستطع أن ينازعه فيها أحد[٧٠].

كما تلقب بهذا اللقب السلطان بيبرس البندقداري، إذ توافق هذا اللقب مع السياسة التي صارت عليها مصر تحت حكم الأيوبيين، ولعل بيبرس قد استمد حقه فى السيادة على الحجاز من أنه قد أصبح يؤوي الخليفة العباسي الذي لابد وأن يزعن لطاعته أشراف مكة، وقد حرص خلفاء بيبرس على المحافظة على هذا الحق وإقراره[٧١]، ومنهم السلطان المنصور قلاوون[٧٢]، الذي استعمل سلطته حتى حلف له الشريف، أبو نمي أمير مكة بالطاعة له ولوالده فى شعبان سنة ٦٨١هـ، وتعهد بما يتبع ذلك من إفراد الخطبة والسكة باسمه، وهو ما فعله من بعده السلطان الناصر محمد بن قلاوون، والسلطان برقوق، والسلطان المؤيد شيخ.

أجمعت المصادر التاريخية المعاصرة للسلطان برسباي على أن لقب خادم الحرمين الشريفين الذي لقب به السلطان برسباي لم يكن لقباً فخرياً توارثه عن من سبقه من السلاطين ولكن كان بفضل دوره البارز في الاهتمام بعمارة الحرمين وشؤون الحج والمحمل، وما استحدثه .

---

[٦٨]- الباشا، الألقاب الإسلامية، صـ٢٦٦.

[٦٩]- الباشا، الألقاب الإسلامية، صـ٢٦٨.

[٧٠]- الباشا، الألقاب الإسلامية، صـ٢٦٨.

[٧١] الباشا، الألقاب الإسلامية، صـ٢٦٨.

[72] -Berchem (M.V.), Matirioux Pur un corpus inscriptionun Arabicorum ,p.121

وقد وردت مجموعة من المرادفات لهذا اللقب والتي تشير إلى سيادة سلاطين المماليك على الأقطار الحجازية والتي منها: (خادم حرمي الله ورسوله) والذي تلقب به الأشرف قايتباي في نقش بتاريخ سنة٨٨٥هـ في وكالته بباب النصر، كما ورد بصيغة (ملك الجهات الحجازية) الذي أطلق على السلطان قلاوون فى نقش بتاريخ سنة ٦٨٧هـ فى مدرسة السلطان الملك الأشرف خليل، ولقب (صاحب الأقطار الحجازية) الذي أطلق على السلطان الملك الأشرف شعبان فى نص إنشاء مدرسته بتاريخ سنة٧٧٠هـ، كما أطلق على السلطان الأشرف برسباي فى نقش بضريحه، مؤرخ بسنة ٨٣٥هـ، كما تلقب به أيضا السلطان إينال في نص إنشاء مدرسته المؤرخ بسنة ٨٦٠هـ، وتلقب به طومان باي في نص تجديد مؤرخ بشهر رمضان سنة٩٠٦هـ بقلعة الجبل بالقاهرة[٧٣].

السلطان: من الألقاب الواردة بالنقش موضوع الدراسة أيضاً، وهو لقب أطلق على الوالي، وورد في القرآن الكريم بمعني الحجة والبرهان، ويطلق على عظماء الدولة، وقد استعمل لأول مرة فى عهد هارون الرشيد، وكان آنذاك نعتاً فخرياً خاصا، انقطع التلقيب به بعد ذلك حتى القرن الرابع الهجري، وفي الغالب أنه فى عهد السلاجقة أخذ لقب السلطان يتحدد بمدلوله على أنه حاكم أعظم. وقد ورث المماليك عن الأيوبيين لقب (سلطان) خصوصا وأن المماليك قد أطلقوا على أنفسهم ولاية اسمية على سائر أنحاء العالم الإسلامي، وأصبح هذا اللقب العام على الحاكم الأعلى في عصر المماليك، ولأهمية هذا اللقب غالبا ما كان تفتتح به سلسلة ألقابهم[٧٤].

(العبد الفقير إلي الله تعالى):

هو من ألقاب التواضع والتذلل إلى الله تعالى؛ ويرى البعض انه لم يكن يأتي في النقوش المملوكية ضمن ألقاب سلطان قائم[٧٥]، ووجوده ضمن نقش السلطان برسباي موضوع الدراسة إلى جانب كونه نموذجا مميزاً وفريدا في النقوش المملوكية التي كتبت في حياة سلطان، فإنه يمكن تفسيره على أنه إمعان منه على التذلل إلى الله تعالى.

(الملك):

هو لقب كان يطلق على الرئيس الأعلى للسلطة الزمنية، وهو من الألقاب التي كانت معروفة فى النقوش العربية القديمة.[٧٦] .

---

[٧٣]- الباشا، الألقاب الإسلامية، صـ٢٦٩-٢٧٠.

[٧٤]- للاستزادة عن هذا اللقب انظر: الباشا، الألقاب الإسلامية، صـ٣٢٣-١٣٩.

[٧٥]- الباشا، الألقاب الإسلامية، صـ٣٩٣، ٤٢٤.

[٧٦]- للاستزادة عن هذا اللقب انظر: الباشا، الألقاب الإسلامية، صـ٤٩٦-٥٠٦.

الخاتمة والنتائج:

تناولت هذه الدراسة جهود السلطان الأشرف برسباي فى تعمير المسجد الحرام فى ضوء نقش مؤرخ بسنة ٨٢٦هـ/١٤٢٣م محفوظ بالكعبة المشرفة. وأوضحت الدراسة أن برسباي من أكثر سلاطين الدولة المملوكية الذين اهتموا بمدينة مكة المكرمة والمشاعر المقدسة بها. كما تناولت الدراسة النقش الخاص بالسلطان برسباي والمحفوظ داخل الكعبة المشرفة، وأسلوب الخط والكتابة المتبع فى كتابته، والأسلوب الفني للنقش وما تضمنه من ألقاب ومضامين دينية وسياسية، ومدى علاقتها بالسياق العام المعاصر لتاريخ النقش سواء داخل مكة المكرمة، وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج منها:

-أوضحت الدراسة أن السلطان الأشرف برسباي كان من أكثر سلاطين الدولة المملوكية اهتماما بتعمير المسجد الحرام والكعبة المشرفة.

- أكدت الدراسة أن اهتمام برسباي لم يقف عند حد البناء والتعمير بمكة المكرمة فحسب، بل رعايته للمنشآت الدينية السابقة لعهده فأنشأ لها مجلساً من القضاة ليرعى شؤونها ويحفظ أوقافها ومراقبه النظار المباشرين لخدمتها.

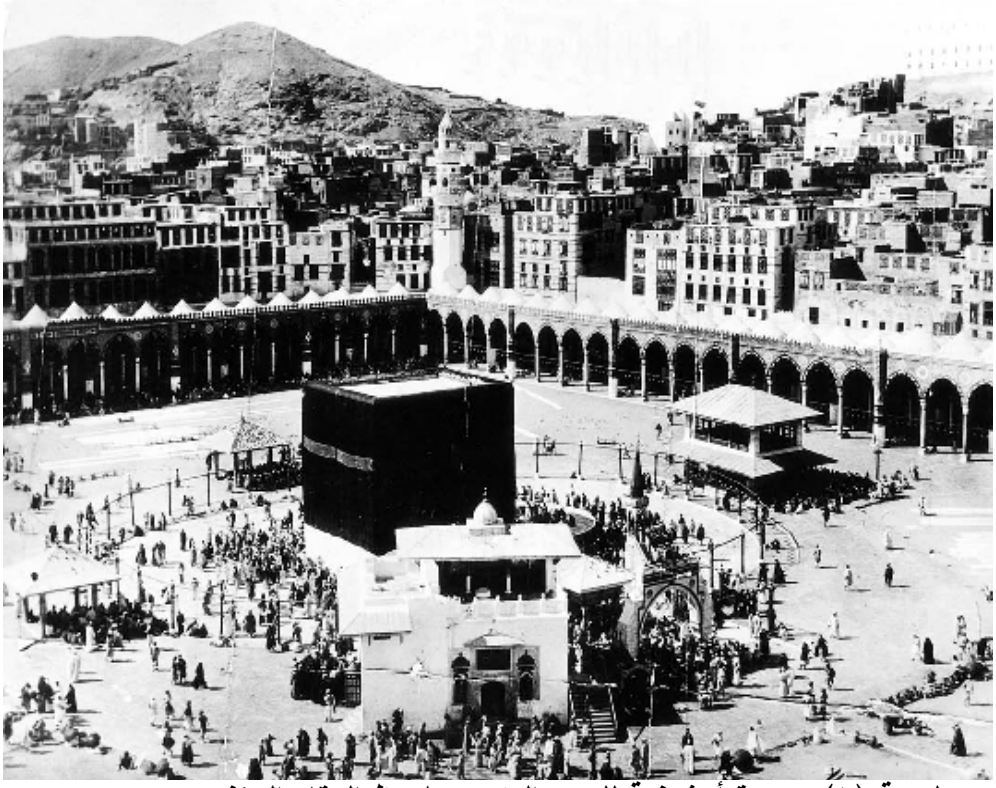
- أثبتت الدراسة أن اقتصار تسجيل السلطان برسباي لأعماله على سنة واحدة فقط هي عام ٨٢٦هـ نظرا لجسامة هذه الأعمال وخطورتها وتداعياتها علي عماره الحرم المكي.

-أكدت الدراسة على أهمية النقوش الأثرية بوصفها وثيقة مؤكده بالنسبة إلى صاحبها، ومؤكدة للحدث التاريخي، ونوعية ومضمون الأعمال التي وردت فى النقش.

- أوضحت الدراسة تأثر الصيغ الواردة بنقش السلطان برسباي والمؤرخ في ٨٢٦هـ على صيغ النقوش التأسيسية اللاحقة عليه والمحفوظة أيضا بداخل الكعبة.

- بينت الدراسة مدى توفيق الخطاط فى إيجاد علاقة وتوافق بين الألقاب الواردة بنقش برسباي، موضوع الدراسة، وبين ما قام به السلطان برسباي فى الواقع، ولاسيما تلك الألقاب الخاصة بخدمة الحرمين الشريفين.

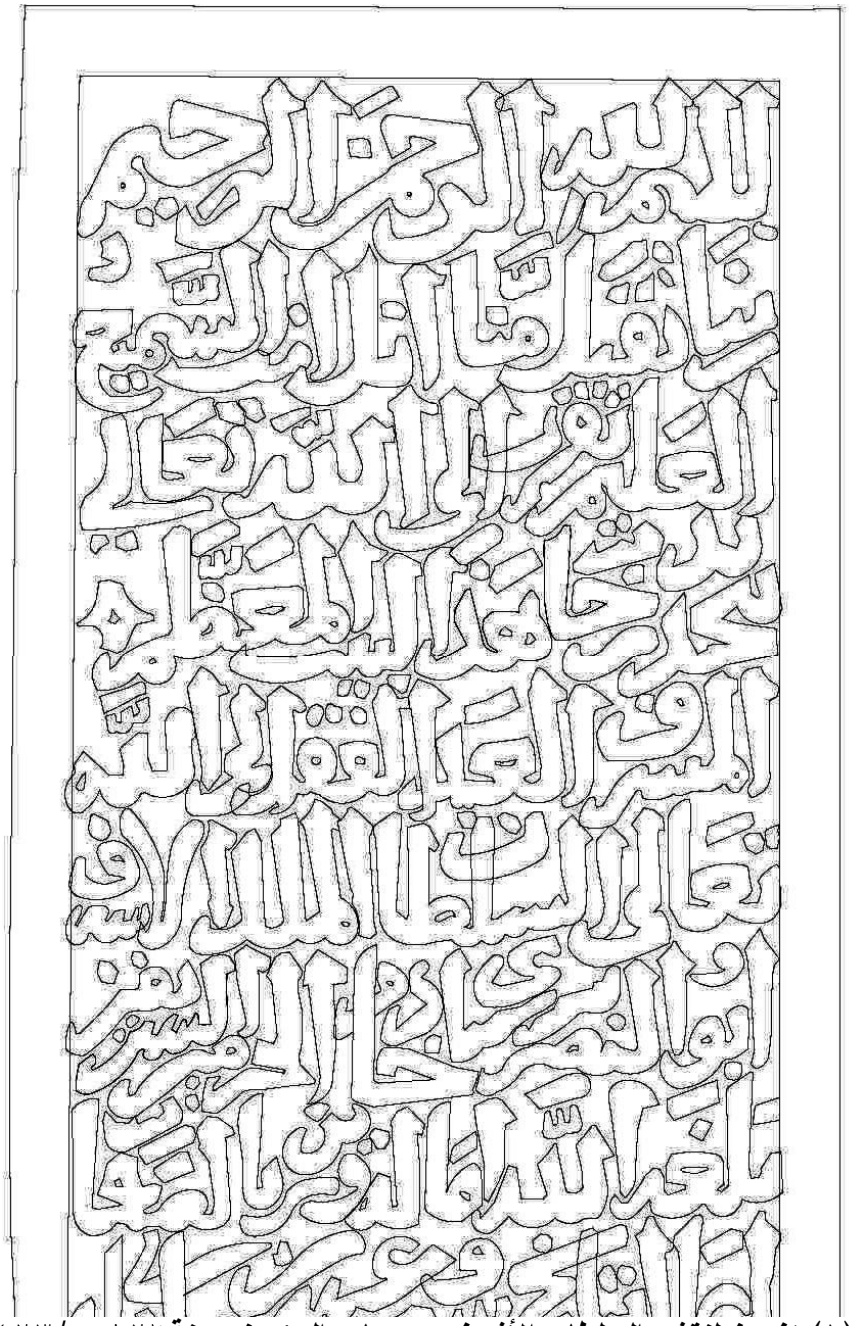
-أوضحت الدراسة حرص النقاش على إخراج النقش الخاص بأعمال التعمير التي قام بها السلطان برسباي بالمسجد الحرام والكعبة المشرفة بشكل بسيط من حيث العناصر الزخرفية، بما يتناسب مع الصيغ اللفظية الواردة بالنقش، والتي تشير إلى خضوع السلطان وتواضعه، ورغبته فى التقرب إلى الله.



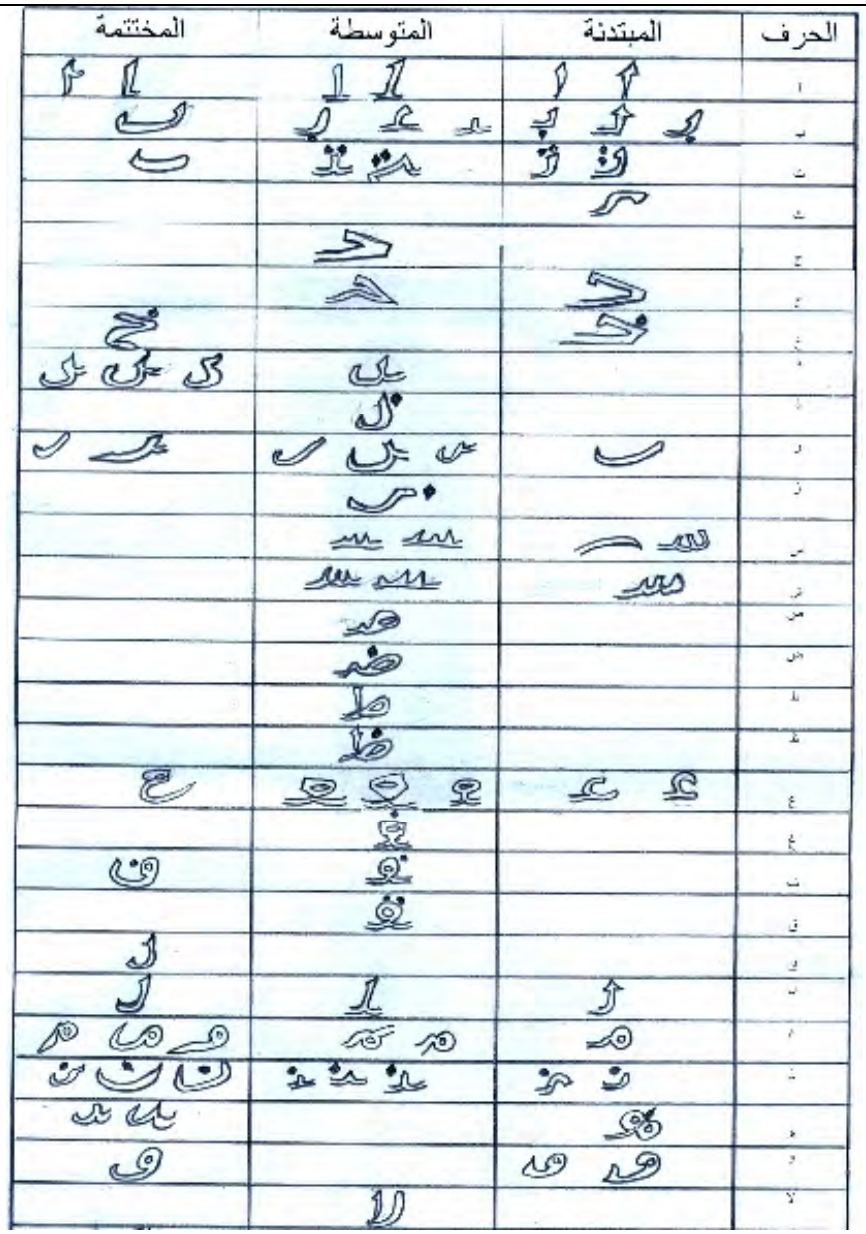
لوحة (١) صورة أرشيفية للحرم المكي ويلاحظ المقام الحنفي، وبئر زمزم، والمنبر.

Richard Yeomans, the art and architecture of Islamic Cairo, garnet publishing, 2006, p.18.

لوحة (٢) نقش السلطان الأشرف برسباي المؤرخ بسنة٨٢٦هـ/١٤٢٣م، والمحفوظ داخل الكعبة المشرفة.



شكل (١) تفريغ لنقش السلطان الأشرف برسباي المؤرخ بسنة٨٢٦هـ/١٤٢٣م، المحفوظ بالكعبة المشرفة. (عمل الباحث)



الحرف	المبتدئة	المتوسطة	المختتمة
ا	ا	ا	ا
ب	ب	ب	ب
ت	ت	ت	ت
ث	ث	ث	ث
ج	ج	ج	ج
ح	ح	ح	ح
خ	خ	خ	خ
د	د	د	د
ذ	ذ	ذ	ذ
ر	ر	ر	ر
ز	ز	ز	ز
س	س	س	س
ش	ش	ش	ش
ص	ص	ص	ص
ض	ض	ض	ض
ط	ط	ط	ط
ظ	ظ	ظ	ظ
ع	ع	ع	ع
غ	غ	غ	غ
ف	ف	ف	ف
ق	ق	ق	ق
ك	ك	ك	ك
ل	ل	ل	ل
م	م	م	م
ن	ن	ن	ن
ه	ه	ه	ه
و	و	و	و
ى	ى	ى	ى

شكل ( ) جدول يوضح تحليل حروف نقش السلطان برسباي المؤرخ بسنة٨٢٦هـ/١٤٢٣م. (عمل الباحث)

فنارت البحر الأبيض المتوسط في القرن التاسع عشر الميلادي "دراسة آثرية معمارية"

د.عزة علي عبد الحميد شحاته♦

تعتبر مصر من أقدم الأمم التي اهتمت بإنشاء الفنارات (المنائر)[١] لتسهيل الملاحة وتيسير سير السفن ليلاً ونهاراً، وإرشادها وتأمين ملاحتها في الموانئ أو المياه الإقليمية للدولة بعد أن كانت يقتصر نشاطها على الحركة في ضوء النهار فالفنارات إذاً قصرت مدة الرحلة إلى النصف كما أنها ساعدت على الابتعاد عن مواطن الخطر، ولذا فإلاهتمام بالفنارات تستدعيه ضرورات الملاحة.

ومن أقدم الفنارات في العالم فنار (فاروس) التي أنشأها بطليموس فيلادلفوس في القرن الثاني قبل الميلاد بالإسكندرية على جزيرة فاروس (منطقة رأس التين بالإسكندرية الآن) حيث بدأ العمل في إنشائها في عهد بطليموس الأول سوتير، ولم ينتهي العمل حتى عهد بطليموس الثاني فيلادفيوس ٢٧٩ ق.م. وشكلها عبارة عن برج ضخم مربع من فوقه ثمانية أعمدة تكون مثمناً تحيط به نار مشتعلة، ولقد ذاع صيت هذا الفنار، ونودي بها واحدة من أعاجيب الدنيا السبع، ولقد أثرت العوامل الجوية من سقوط الأمطار، رياح شديدة، وهذا بالإضافة إلى الهزات الأرضية على هذا الفنار فتهدمت بعضاً من أجزائه، ولذلك شهد الترميمات على مختلف العهود فقد قام بترميمه كل من أحمد بن طولون، والظاهر بيبرس.[٢]

♦ مدير المتابعة الفنية بالمجلس الاعلى للاثار – منطقة اثار وسط الدلتا.

[١] المنارة لغة موضع النور، ويطلق الاسم على المنارة والمسرجة والمئذنة. والمنارة lighthouse اليوم بناء برجي مرتفع، يصدر نوراً في الليل لإرشاد السفن والبحارة إلى البر والمرفأ، وتحديد موقعهم وتحذيرهم من الأخطار التي قد يتعرضون لها.

– والفنار beacon يعني الفانوس أو الضواية (و الأصل ضواءه) وهو آلة مدورة ذات أضلاع من حديد مغشاة برقيق الكتان الصافي البياض يغرز في أسفل باطنها شمع للاستضاءة، ويطلق الاسم اليوم على مجموعة الإضاءة في المنارة يستضئ بها الملاحون. والناس تخلط بينهما فيسمون المنارة فناراً من باب إطلاق الجزء على الكل.

- www.google.com

[2] Riad, H, and others, Alexandria, An Archaeological Guide to the city and Greaco-Roman Museum, N.D, p. 20-21.

– علي باشا مبارك: الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة الشهيرة – القاهرة ١٣٠٦هـ– الجزء السابع – ص ٣٨.

– ليونيل كاسون:رواد البحار – ترجمة جلال مظهر–دار النهضة مصر القاهرة١٩٦٦ – ص٢٤١.

– هيرمان تيرش: فاروس المصادر الإسلامية القديمة والغربية بحث في تاريخ العمارة – ترجمة ميرفت سيف الدين – مكتبة الإسكندرية – ص ٣٦–٣٧.

ويأتي أهمية الفنارات للسفن هي الاهتداء بنورها أثناء الليل مع تفادي الاصطدام بالصخور أو الجنوح على الشواطئ (بالإضافة إلى التحذير من قدوم سفن الأعداء كما كانت تستخدم فنار فاروس القديمة فالفنار يقوم وقت السلم بإرشاد السفن للشواطئ ووقت الحرب بإعلام المحاربين بوصول العدو)، وقد ظهر ذلك في تقليل الحوادث بالقرب من الشواطئ وليس أدل على ذلك من أن إنشاء الفنارات على السواحل المصرية، قد قلل من الحوادث البحرية بالمياه المصرية، ونـدراتها إذا ما قيست بغيرها، ففي البحر الأحمر المعروف بمخاطرة وصعوبة الملاحة به، حيث كان الملاحون يخشون الملاحة فيه لم تغرق في عام ١٢٨٩هـ /١٨٧٢م إلا سفينتان من السفن الشراعية الخفيفة جداً. [٣]

وكان لحسن إنشاء الفنارات على السواحل المصرية، وقوة الضوء المنبعث منها وإدارتها إدارة سليمة أثره في لفت أنظار الأجانب، فلقد علق أحد الكتاب الإنجليز المعاصرين على هذه الفنارات بقوله "قل أن يوجد في العالم نظام للمنارات أحسن مما هو على سواحل مصر الشمالية والشرقية". وفي حديث Mccoan عن الفنارات المصرية قال إنه من الممكن مقارنة الفنارات الموجودة بمصر بطريقة مرضية بأفضل شواطئ أوربا. وإذا كان للوثيقة الرأي القاطع فإن الوثائق البريطانية، توضح ذلك ففي رسالة من Vivian إلى Granville يشير إلى أن الفنارات الموجودة على سواحل البحر المتوسط والأحمر عمل جدير بالإعجاب.[٤]

لقد شهدت سواحل مصر المطلة على البحر الأبيض المتوسط إنشاء العديد من الفنارات التي تعود إلى القرن التاسع عشر الميلادي فلقد أنشأ محمد علي باشا فنار رأس التين بالإسكندرية ١٢٥٨هـ / ١٨٤٢م وكانت الوحيدة من نوعها على الشاطئ المصري[٥] (شكل ١).

ثم استحدثت شركة القناة فنار بورسعيد بين نهايات ١٢٧٦هـ / ١٨٥٩م وبدايات ١٢٧٧هـ / ١٨٦٠م ولكنه كان ذا إمكانيات محدودة فهو من الخشب على

---

[٣] محمد رفعت: تاريخ حوض البحر المتوسط وتياراته السياسية – دار المعارف القاهرة ١٩٥٩م – ص٥٠٣.

[4] F. O. 78/2286. Vivian to Earl Granville, No 1, 31 May 1878.

– السيد سيد أحمد توفيق دياب: البحرية المصرية خلال حكم الخديوي إسماعيل "١٨٦٣ – ١٨٧٩م" رسالة ماجستير غير منشورة ١٩٨٥ – جامعة طنطا كلية الآداب – ص ٢١٣-٢١٤.

[٥] على شافعي:- أعمال المنافع العامة الكبرى في عهد محمد علي الكبير – دار المعارف بمصر ١٩٥٠م – ص ٦٦.

ساحل البحر، يضئ لمسافة عشرة أميال فقط [٦] فهو عبارة عن دعامات خشبية فوقها فانوس ارتفاعه ٢٠ متر واستمر يعمل حتى يونيه ١٢٨٦هـ / ١٨٦٩م.

أما بالنسبة لميناء دمياط فإنه على الرغم من أن وثيقة يرجع تاريخها إلى عهد محمد علي باشا تفيد بوجود منارات بها ففي الأمر الصادر إلى محافظ دمياط بتاريخ سنة ١٢٣٨هـ / ١٨٢٢م بالسماح لربانية سفن الدول بالصعود على فنارات دمياط لمشاهدة البحر إذا اقتضت الضرورة ذلك. [٧] (أرجح أنها قد كانت من الخشب مثل فنار بورسعيد القديم وأنه فنار مؤقت إلى أن يتم إنشاء الفنار الدائم)، ولكنه لم يمتد له روح التجديد، وذلك لما اعترى هذا الميناء من انفصام عري سيطرة الحكومة بعد تمزق أجزائه بينها وبين شركة القناة.

أما في عهد الخديوي إسماعيل فلقد أنشأ بالإسكندرية فنار روسيتي Rosette عام ١٢٨٧هـ / ١٨٧٠م وهو فنار ملاحي خاص، تم الإعلان عنه في الوقائع بتاريخ ٢١ رجب ١٢٨٩هـ / ٢٤ سبتمبر ١٨٧٢م (كان يتم تأجير بعض المراسي الخاصة ببعض السفن ومنها روسيتي)[٨]. ثم فنار رشيد، البرلس، دمياط، بورسعيد والتي تم إنشاءهم بين عامي ١٨٦٨م/ ١٨٦٩م – ١٢٨٥هـ / ١٢٨٦هـ وعملها الفعلي في فبراير ١٨٧٠م/١٢٨٧هـ، ولقد ارتبط إنشائهم بإفتتاح قناة السويس للملاحة في ١٧ من نوفمبر ١٨٦٩م/١٢٨٦هـ حيث دعت الحاجة إلى زيادة عدد الفنارات بالبحر الأبيض المتوسط، وذلك لتأمين السفن المقتربة من القناة ليلاً.

كذلك تم إنشاء فناري العمايدة قرب برج العرب ١٨٧٣م/١٢٩٠هـ (ليس لهم وجود الآن) وفنار العجمي ١٨٧٣م / ١٢٩٠هـ، وفنار حاجز الميناء م١٨٧٦/١٢٩٣هـ (وهو عبارة عن علامة إرشادية ضوئية، ولكنه تم هدمه وبناءه من جديد من قبل هيئة الموانى والمنائر الآن) وفنار القباري ١٨٧٧م / ١٢٩٤هـ (ليس له وجود الآن) (شكل ١).[٩]

---

[٦] فريد ريكو نبولايك: مصر والجغرافيا – ترجمة أحمد زكي – المطبعة الميرية بولاق مصر ١٣١٥هـ – ص٩٦.

[٧] دار الوثائق القومية– ديوان خديوي دفتر١١أوامر تركي – رقم ٢٤٥ في ٢٨ ربيع أول ١٢٣٨هـ.

[٨] د. محمد كامل أمين ملش: شرح القانون البحري "وطني ومختلط" – مطبعة مصطفى البابي الحلبي مصر. د. ت – الجزء الثاني القاهرة ط١/١٩٤٧م – ص ٨٧٠ – ٨٧٥.

– الأرشيف الأوربي (European Archive)

- Ibidtome 2, pp. 55-56

[٩] علي مبارك: الخط – ج ١٠ – ص٢٩.

– جميل خانكي: البحرية المصرية – مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة ١٩٤٨م – ص ٣٧٩.

الغرض من إنشاء الفنارات:

١- الارشاد إلى موقع من مدى بعيد مثل فنار رأس التين بالإسكندرية وفنار بورسعيد.
٢- تحديد المياه الضحلة والجزر تحت سطح الماء مثل بعض منائر البحر الأحمر الموجودة في وسط البحر.
٣- الاستعانة بها في تحديد مركز السفينة أثناء سيرها في البحر.
٤- تسهيل الملاحة الساحلية.
٥- تحديد المجاري المائية ومداخل المواني والمرسي مثل فنار حاجز الميناء وروسيتي وفناري المكس الواطي والعالي.

نظرية عمل الفنارات:

فهي مقامة على أساس مصدر ضوء سواء إذا كان البناء دائري أو مربع أو مثمن ينتهي بخوذة على شكل الفانوس الذي اختلف شكله بحسب تطور وسائل الإنارة بكل زمن ففنارات القرن التاسع عشر اتخذت قمتها شكل الكلوب (لوحة ١، ١٣، ١٦) (مصباح أرغان)[١٠] كما يطلق عليه العامة في مصر، ولذلك بناء الفنارات يخلو من أي زخارف.

فتعد المشاعل الجد الأبعد للفنارات ، وكانت مجرد نيران توقد على المرتفعات الساحلية يسترشد بها الملاحين، وقد ورد ذكرها في الإلياذة والأوديسه (القرن ٨ قبل الميلاد) ثم استبدل بها سلال من حديد معلقة على عمد أو فوق أبراج تملأ حطباً الذي لم يتوقف استعماله حتى عام ١٨٠٠م، ومع استعمال الفحم الذي شاع منذ عام ١٥٥٠م وتضرم فيها النار. وقد بقيت هذه المشاعل مستخدمة حتى القرن الثامن عشر. واستخدم في إضاءتها الشمع المشتري من مرسيليا بفرنسا[١١]. ثم استخدم زيت الكلزة الذي كان يتم شراؤه عن طريق الشركة الإنجليزية الشرقية P.O، ثم اشارت "الوقائع" لإنارة فنار بورسعيد كهربائيا، وذلك في بدايات ١٨٧٠م، ثم إلى استخدام زيت البترول في فنارات البحر الأحمر بدلاً من زيت الكلزة في منتصف ١٨٧٥ [١٢] وإن كان

---

[10] Guardians of The Golden Gate: Lighthouses and Lifeboat Stations of San Francisco Bay Ralph Shanks and Lisa Woo Shanks, editor, 1995, Costano Books, ISBN: 0-932068-08-3.
- Www.google.com

[١١] خلف عبد العظيم سيد الميري: تاريخ البحرية التجارية المصرية ١٨٥٤ – ١٨٧٩م – الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧م – ص٨٦-٨٧.

[١٢] دار الوثائق القومية (دواوين الخدمات): سجل م/٨/١/٦ صادر عربي إدارة المجيدية، رقم ٣٢٧ بتاريخ ٢٧ شوال ١٢٧٧هـ / ١٨٦١م – من المدير إلى أمين جمرك الأسكندرية – ص ٢٨١.
- دار الوثائق القومية (محافظ الأبحاث): محفظة ٣ – مستخرج من الوقائع المصرية: – العدد ٣٤٣ بتاريخ ٣ فبراير ١٨٧٠م.
- الوقائع المصرية: العدد ٦٠٥ بتاريخ ٩ مارس ١٨٧٥م.

البعض قد أشار إلى استخدام غاز الاستصباح في انارة هذه الفنارات ومقامة أيضاً على عدسات مكبرة أما ثابتة أو متحركة "منظومة العواكس" (لوحة ٢)[١٣] بالإضافة إلى علامات تميز كل فنارة، فشكلها ولونها يدلان عليها نهاراً، أما في الليل فكان يتم التعرف عليها بمدى مرمي ضوئها وطريقة ومضاته ولونه، وأحياناً الفترة الزمنية بين بعضها البعض، ولون المنائرإما أبيض أو أحمر وأسود أو هما معاً،أو أبيض وأحمر وأخضر، ونور بعضها ثابت (مثل فنار البرلس)، وبعضها متحرك (رشيد) وتتراوح مدة الدورة للمنائر ذات النور المتحرك بين ثانية ودقيقة (بورسعيد) لكثافة الضوء استخدم في الفنارات بمصر.

مصباح أرغان (لوحة ١، ٢):

في عام ١٧٨٢م توصل العالم السويسري أيمي أرغان Aime Argand إلى اختراع فانوس زيتي عديم الدخان أحدث ثورة في إضاءة المنارات. وكان يتألف من فتيل مغموس بالزيت تحيط به اسطوانة من زجاج تعمل على مدخنة تسمح بتوزيع تيار الهواء في مركز الفتيل وسطحه الخارجي بالتساوي، بحيث يكون الاحتراق تاماً. وكان الوقود المستخدم زيت السمك، ثم حلت محله الزيوت النباتية فالمعدنية بدءاً من عام ١٨٦٠، وبقي هذا المصباح أساس الإنارة في المنائر طوال مئة عام.

المرايا المقعرة الدوارة فبعد إدخال مصباح أرغان أصبح بالإمكان تطوير منظومة عدسات بصرية إلى المنارات لزيادة كثافة الضوء وأولها ما يسمي "منظومة العواكس" Cataptric system (لوحة ٢) التي تركز الضوء شعاع واحد، وكانت تتألف من شبكة زجاجية مفضضة ذات عدد كبير من السطحيات الصغيرة مقولبة في إطار من الجص ذي قطع مكافئ Paraboloidal form. كذلك شاع استعمال العواكس المعدنية المفضضة أو المصقولة جيداً والمكيفة الشكل، ولكنها كانت عرضة للتلف السريع نتيجة الحرارة والصدأ. وأفضلها العواكس النحاسية المطلية بطبقة سميكة من الفضة،ومع تركيز الضوء في شعاع مكثف واحد كان من الضروري أن يدور هذا الشعاع ليري من جميع الجهات على شكل ومضات متتابعة. العدسات المربعة والأسطوانية: في عام ١٢٤٤هـ / ١٨٢٨م ابتكر الفرنسي أوغسطين فرسنل Augustin Fresnel أول جهاز يستفيد من ميزة كسر الزجاج للضوء، يعرف اليوم بإسم "منظومة الإنكسار"dioptri system وكان يتألف من عدسة مركزية نصف كروية bull's eye تحيط بها سلسلة من الحلقات الزجاجية الموشورية المتحدة المركز (لوحة ٢)، تركز الضوء في شعاع أفقي ضيق. ومع تعدد ألواح العدسات حول

---

[١٣] المرجع السابق

- The Encyclopedia Americana, The International Reference work, first published in 1829, Complete in thirty volumes, Americana Corporation, New York Chicago, Washington. D. C, Volume CVII, Latin, America –Lytton. P.395 g,h.

المصباح يصبح في الإمكان إنتاج شعاع دائري مصدره منبع ضوئي واحد، ولتجميع أكبر كمية من الضوء المشتت أضاف فرسنل مقاطع مثلثية موشورية فوق العدسات وتحتها لتكسر الضوء وتعكسه، وبهذه الطريقة تمكن من زيادة زاوية سقوط هذه الأشعة العلوية والسفلية لتصدر أفقياً، وهكذا ولد ما يسمي "منظومة فرسنل كلية الإنكسار" Fresnel Catadioptric System ، وهي أساس منظومات العدسات في كل المنارات اليوم. وطور فرسنل ابتكاره، بأن صنع عدسة أسطوانية منتفخة Cylindrical drumlens تركز الضوء في شعاع مروحي، وتبث ضوءاً ثابتاً في كل الاتجاهات (لوحة٢).

تتألف منظومة فرسنل من أربعة ألواح عدسات ارتفاعها ٣م ترتكز على منصة دوارة أعلى من الحراق بـ ١،٢م، وتعوم على حوض فولاذي مملوء بالزئبق لمنع الاحتكاك (مثل فنار بورسعيد)، ولا يقل وزن المجموعة عن ٥ طن، تدور برتابة بآلية ميكانيكية ذات ثقل كآلية الساعة (مثل رأس التين، بورسعيد، رشيد، دمياط) Weight driven clock work، أو بضغط الغاز (مثل البرلس)، أو بمحرك كهربائي، كما غدا من الممكن مع التقنية الحديثة صنع العدسات من البلاستيك الشفاف الأخف وزناً أو الأرخص ثمناً وتقليص ارتفاعها إلى نحو ٧٥سم، واعتماد المدارج الكروية لارتكازها. وتستخدم اليوم عدسات أسطوانية مدمجة صغيرة على نطاق واسع في الفنارات الأرضية وعوامات الإرشاد تضئ وتنطفي أوتوماتيكياً وفق الرمز المحدد لكل منها. أما الإضاءة فيوفرها مصباح كهربائي تتراوح استطاعته بين ٥ واط للعوامات و ٢٥٠ واط للفنارات الكبيرة.

كيفية اختيار أماكن إنشاء الفنارات (شكل١):

يتم اختيار المواضع الخاصة بكل فنارة عن طريق لجنة فنية من أصحاب المعارف والفنون البحرية، ويتم اختيار أعضائها من بعض بحارة السفن الأكفاء ومهندسي البحرية المصريين، تحت إشراف ذوي الخبرة من الاجانب مثل "موزل بك" وذلك عند وضع العلامات والاشارات، وقد أشارت الوثائق لهذا التشكيل بالنسبة للأسكندرية، بينما أشارت لأجنبي أخر هو مسيو "تليمان" في فنار البرلس[١٤] وكان

[١٤] دار الوثائق القومية – وثيقة رقم ٢٥٥/٦٩ بتاريخ ٢٩ ربيع أول ١٢٧٢هـ (١٨٥٥) من محافظ خليل باشا ناظر البحرية الي كاتب ديوان الخديوي.

– دار الوثائق القومية (محافظ الأبحاث): محفظة ٢٢ وقائع مصرية (ملف موانئ ومنائر) مستخرج من الوقائع العدد ٣٠٦ بتاريخ ٢٨ يونيه ١٨٦٩م.

– دار الوثائق القومية: ديوان معية سنية – دفتر ٥٣١ معية تركي صادر ج ٢، رقم ٢١٩ بتاريخ ٣ ربيع أول ١٢٨٠هـ (١٨٦٣) من المعية إلى المالية ص ١٣٢.

المسيو "باركس" بالنسبة لفنارات البحر الأحمر المأخوذة من إدارة الشركة الإنجليزية الشرقية P.O التي كانت تشرف عليها قبل عهد إسماعيل باشا.

في عام ١٢٩٢هـ / ١٨٧٥م كلف الخديوي إسماعيل ميكلوب باستكشاف المواقع التي تصلح لإنشاء فنارات على ساحل البحر الأحمر، ولقد كان رئيس مصلحة الليمانات والفنارات المصرية سنة ١٨٧٠م وناظراً لمدرسة البحرية بالإسكندرية، وهو أحد ضباط البحرية الإنجليزية وبعد وفاته رأسها موريس باشا [١٥]. ولقد تم إرسال قائد السفينة "المحلة" فرد ريكو الإيطالي في شهر نوفمبر ١٢٩٢هـ / ١٨٧٥م مع تعزيزات من الجنود وإبلاغ "ماكيلوب" بتعليمات الخديوي بالتجول في الساحل الأفريقي إلى بربره لدراسة موانى وخلجان هذا الجزء من الساحل، وإبلاغ الحكومة المصرية عن أصلها لرسو السفن ومعرفة الأماكن التي يمكن إقامة فنارات فيها لإرشاد السفن المختلفة[١٦] ولذلك كانت تعني اللجان المكلفة باختيار مواقع الفنارات والمنائر بدراسة النقاط التالية:

- الموقع الملاحي واتجاهات الريح والتيارات المائية، وتقديم خريطة مسح طبوغرافي تفصيلي محدداً بها موقع الفنار، مع ملاحظة مدى استعداد المنطقة للنشاط البحري. ثم التكلفة المتوقعة وطرق نقل المعدات وما يلزم لحراستها من مبان وأفراد ومصادر مياه، وبالإضافة إلى ذلك البيانات التفصيلية للفنار وطريقة عمله ودراستها بالنسبة للأبعاد والرؤى، وكانت تتم إجراءات التركيب عن طريق الاستعانة بالعمالة العادية في عمليات النقل والحفر والعمالة الفنية في إجراءات التركيب والتشغيل.
- ولما كانت بعض الفنارات في أماكن صحراوية مقفرة والمياه الموجودة بها ملحة وغير صالحة للشرب وكان قلة المياه تسبب كثيراً من الصعوبات للعاملين بهذه الفنارات فلقد تم تزويد كل فنار بآلة من آلات تقطير المياه. ولما كانت هذه الآلات تدار بالفحم ، فعند نقصه كان يتم المكاتبة لإرسال ما هو مطلوب لتقطير المياه.[١٧]

مواد البناء بالفنارات:

استخدم في إنشاء الفنارات مواد الطوب الآجر(الأحمر) في بناء ملحقات الفنارات والحجر في فنار رأس التين والمكس العالي (العجمي)، والخرسانة والحديد في فنار بورسعيد البرلس ورشيد ودمياط وهي مواد بناء مصنعة ومستوردة من أوربا.

---

[١٥] د. شوقي الجمل: الوثائق السياسية لسياسة مصر في البحر الأحمر ٨٦٣ – ١٨٧٩ – مطبوعات الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، مطبعة لجنة البيان العربي – القاهرة ١٩٥٩ – ص٤٠

[١٦] خلف عبد العظيم : المرجع السابق – ص ٨٨ – ٨٩، ص ١٠٢

[١٧] دار الوثائق القومية: محافظ الداخلية – محفظة ٥ وثيقة ٣٢ بتاريخ ٣ من المحرم ١٢٨١هـ (٨ من يونية ١٨٦٤م، من ناظر الخارجية إلى الباشمعاون.

أولاً الطوب:

يعتبر من أقدم مواد البناء، وتعد مصر من أوائل الدول التي استخدمته في عملية البناء مثلها مثل معظم الدول التي يجري على أرضها أنهار.

صناعة الطوب:

تتم صناعة الطوب بعملية تخمير الطمي بالماء ويضاف إلى هذا الطمي الذي أصبح طيناً مواد مثل التبن والرمل وتقلب العجينة جيداً ثم تصب في قوالب لتأخذ الطوبة شكلها المطلوب وتترك حتى تجف. وهذه هي المرحلة الأولى التي تنتج لنا الطوب اللبن والذي تبني به المساكن الريفية والبسيطة. اما إذا أخذ هذا الطوب اللبن وحرق في قمائن فينتج من تلك العملية الطوب المحروق (الآجر)[١٨]

ثانياً الأحجار:

يرجع استعمال الحجر في البناء إلى المصريين القدماء، وتقف الأهرامات والمعابد المصرية القديمة خير شاهد على قدرة المعماري المصري على البناء والتشييد بالحجر. وكانت تتم عملية قطع الأحجار في السابق بواسطة عمل مجاري رأسية بالحجر بعمق ٣-٤متر وعلى مسافات مناسبة ثم تملأ بخوابير خشبية وتبلل بالماء فتزداد هذه الخوابير في الحجم وتعمل على فصل الأحجار واستخدم المعمار في إنشاء فنار رأس التين والمكس، الحجر الجيري وهو من الأحجار التي تعد من الصخور الرسوبية وهو ما استخدم في عمليات البناء، حيث اشتهرت محاجر المكس والدخيلة وطره بإنتاج هذا النوع من الأحجار.

وتوجد الأحجار الجيرية في المحاجر على هيئة طبقات يختلف سمكها من نصف ذراع إلى ذراع ونصف وهذه الطبقات مفصولة عن بعضها بمادة طفليه أو برمال.

ويتكون الحجر الجيري أساساً من كربونات الكالسيوم بالإضافة إلى نسبة تختلف من نوع لآخر من كربونات وأكاسيد الحديد والألومنيا بالإضافة إلى بعض المواد الطينية[١٩].

ثالثاً: الخرسانة:

استعملت الخرسانة على نطاق واسع في العمارة الرومانية في الحوائط والأسقف ثم اختفت تقريباً في القرنين السادس والسابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر. وقد بدأت بوادر ظهور الخرسانة مرة أخرى قبل الثورة الفرنسية حيث نجد بعض مباني عصر لويس السادس عشر مبنية بالدبش المروم ومكسوة بالبياض المقلد لمباني الحجر

---

[١٨] لمزيد من المعلومات عن الطوب انظر محمد حماد: الإنشاء والعمارة – المجلد الأول – الطبعة الأولى – مطبعة المعرفة – القاهرة ١٩٦٤.

[١٩] ألفريد لوكاس: المواد والصناعات عند قدماء المصريين – ترجمة د/زكي إسكندر، ومحمد زكريا غنيم – ط ٣ – دار الكتاب المصري ١٩٤٥م – ص٩٦

المنتظم سعياً وراء الفخامة بأقل التكاليف، وقد فتح هذا الاتجاه الطريق أمام استعمال مواد أخرى غير الأحجار المنتظمة.

وفي الفترة التالية للثورة الفرنسية نجد أن الكتب المعمارية قد أعطت إهتماماً زائداً للطريقة الرومانية في البناء بالخرسانة ونصحت بإستعمالها. وقد جاء استعمال الخرسانة على نطاق واسع عن طريق مادة أخرى أقل قيمة هي الطين. وكان التطور الطبيعي هو أن يمزج مع الطين مادة رابطة أقوى. كما يضاف ركام صلب ليكون الناتج خرسانة عادية[٢٠].

ومن المشروعات الأولى التي إستعملت فيه الخرسانة مشروع المهندس الإنجليزي جون سميتون للهويس الأول على نهر كالدر سنة ١١٧٤هـ / ١٧٦٠م، وحوائط هذا الهويس مزدوجة من الحجر في حين ملأ الفراغ بينها بالخرسانة. وقد كان لهذا الاستعمال الجديد للخرسانة أو هذه المونة ذات الركام الرفيع بداية لإستعمالها المتزايد خلال القرن التاسع عشر في المشروعات الكبيرة والصغيرة وقد لاقت استحساناً وقبولاً في إنجلترا أوائل القرن التاسع عشر، وبدأت الخرسانة الجيرية تحل محل الخوازيق الخشبية في الأساسات، كما استعملت في بلوكات سابقة الصنع وفي الحشوات والأسقف المضادة للحريق.

ومن النماذج الشهيرة التي استخدمت فيها الخرسانة مبنى كلية الجراحة بلندن ١٢٥١ – ١٢٥٢هـ / ١٨٣٥م – ١٨٣٦م.

ثم استخدم المعماري فرانسوا مارتان لبرون الخرسانة على نطاق واسع في كل جزء من الحوائط والأرضيات والسلم الخارجي والأسقف في قصر بناه وسنه ١٢٤٨هـ / ١٨٣٢م في مارساك، وقد كان سقف الدور الأرضي والسقف العلوي لهذا القصر من عقود خرسانية بحرها ١٨قدماً و ٢١قدماً على التوالي.

وقد تبع لبرون مدير لمصنع كيميائي يدعي فرانسوا كونييه حيث بنى مصنعه في سانت دنيس بجوار باريس سنة ١٢٦٨هـ – ١٢٦٩هـ / ١٨٥٢م – ١٨٥٣م بالخرسانة في الحوائط والأعمدة والسلالم والأعتاب، كما استعنى عن الأحجار أو الطوب حول الفتحات. وقد قام كوننية بعمل تجارب للحصول على خرسانة أقوى باستعمال مياه أقل، كما اخترع آلة لخلط الخرسانة القليلة المياه.

وقد بنى كوينيه لنفسه منزلاً من هذه الخرسانة الجديدة أمام مصنعه سنه ١٢٦٩هـ / ١٨٥٣م وهذا المنزل تكمن أهميته في أنه المحاولة الأولى لاستعمال الخرسانة في بناء واجهات مزخرفة بكرانيش وحليات وأسوار ولم يستعمل الخشب إلا

---

[٢٠] علي رأفت: فن العمارة والخرسانة المسلحة – مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع – القاهرة ١٩٧٠م – ص٢٦

– علي رأفت: ثلاثية الإبداع المعماري – الإبداع الإنشائي في العمارة – ص ٢٧

في الأرضيات حيث دفنت الكمرات الخشبية في الخرسانة. كما استعمل كمرات حديدية في السقف العلوي لتقوية الخرسانة، وقد أكد كونييه أن الحوائط الخرسانية قد لا تحتاج لأي كسوة لأنه في الإمكان صبها مع عمل جميع الزخارف في الشدة وهذه تنطبع بالتالي على الخرسانة ذاتها.

كما تنبأ كونييه بإنشاء القبوات بالخرسانة ببحور غير عادية وكذلك الأسقف المستوية ذات البحور الواسعة لتغطية المسارح.

وقد عرض كونييه إمكانيات الخرسانة في المباني العامة في كنيسة لفيسينه Levesinet سنة ١٢٧٩هـ / ١٨٦٢م، كما بني بالخرسانة عمارة من ستة طوابق بباريس سنة ١٢٨٤هـ / ١٨٦٧م [٢١].وفنار بورسعيد في نفس السنة بإرتفاع ٥٦متراً، ولهذا يعتبر كونييه بحق الرجل الذي أرسى الإنشاء بالخرسانة في العصر الحديث.

ويشرح لنا على باشا مبارك كيفية عمل الخرسانة في القرن التاسع عشر فيقول "...فجعلت أجزاؤها التي تتركب منها هي الجير المائي المعروف بجير توي والرمل وماء البحر، وكانت المونة التي يركبونها منها خمسه وأربعين في المائة من الجير المائي المذكور وخمسين في المائة من الرمل وماء البحر وهذا الجير يجلب من بلاد فرنسا في أكياس ويخزن في مخزنهم إلى وقت الحاجة إليه وقد دبروا ورشة العمل بالحذق التام بحيث أن جميع ما يلزم للعمل يكون قريب التناول سهل المأخذ فكانت الكراكات تأخذ الرمل من قاع البحر فتصبه من مجاريها في صناديق من خشب تحملها مواعين (قوارب) عائمة بقربها فإذا تم شحن الماعون ذهبوا به إلى البر وهناك عيار بخاري يتناول الصناديق من جوف الماعون بخطاف من حديد في طرف سلسلة الحديد فيرفعها ويدور بالآلة البخارية الي محاذاة المكان الذي يراد وضع الرمل فيه فحينئذ تشد سلسلة صغيرة من الحديد فينفتح قعر الصندوق فيسقط منه الرمل في المحل المقصود ثم تعكس الحركة فيعود الصندوق إلى الماعون ثم يتناول بالخطاف صندوق آخر ويفعل به كالذي قبله وهكذا حتى تفرغ جميع الصناديق التي في الماعون فيذهبون بها إلى الكراكة فيخرج منها الصناديق الفارغة وتشحن بصناديق مملوءة رملا بالطريقة المارة وتخرج إلى البر وهكذا في كل ماعون وجعلوا محل تفريغ الرمل قريباً من مخاذن الجير.[٢٢]

ورتبت سكك حديد إلى محل الرمل وإلى محل الجير وتجتمع على شريط من السكة بقرب سطح من الخشب المتين مائل بقدر مخصوص وفي أعلاه طواحين المونه وهي عشر طواحين يديرها وابور بخاري وعلى ذلك السطح جنزير ببكرات تدور بآلة بخارية ففي عمل المونة تشحن عربات من الجير وأخرى من الرمل وتسحب بالوابور

[٢١] علي رأفت: فن العمارة والخرسانة المسلحة – المرجع السابق – ص ٢٦ – ٢٩.
[٢٢] علي مبارك:– المرجع السابق – ص ٢٨

إلى محل التلاقي حتى تكون على خط واحد فحينئذ يأخذها الجنزير فيصعدها على السطح المائل حتى تصل إلى مستوى الطواحين فتقدم عربات الرمل فتفرغ في مستدير الطاحون ويفرغ فوقها من عربات الجير بقدر مخصوص ثم يصب على ذلك ماء بقدر اللازم لمزجه من حنفية في الطاحون معدة لذلك ثم تدور حجارة الطاحون وهي ثلاث عجلات في كل طاحون متخذة من الزهر عريضة مستديرة ذات أضراس ففي مقدار عشر دقائق من دورانها تمتزج تلك المواد امتزاجاً قوياً وتكون مائعاً كالشئ الواحد بحيث لا يمكن فصل بعض الأجزاء من بعض ثم يفتح طابق في أسفل الطاحون فينصب ذلك المائع في قارب يكون تحت الطابق داخل في تخشيبة الطاحون مراكب على شريط من حديد فإذا امتلاء القارب سحبته الرجال إلى خارج التخشيبة حتى يلتقي مع قالب مركب على شريط من السكة منخفض عن الشريط الذي في التخشيبة بحيث يكون أعلى القارب مساوياً لشريط التخشيبة فيركب القارب على القالب ويسحب الجميع على الشريط إلى جهة ساحل البحر حتى يكون بازاء صناديق من خشب فارغة مصطفة صفوفاً متعددة بجوار أشرطة السكة وارتفاع الصندوق بقدر ارتفاع القالب الذي عليه القارب وليس للصناديق أغطية وعليها أشرطة من الحديد فيدفع القارب فيركب على أشرطة الصندوق فإذا استوى عليه أفرغ منه فيه حتى يمتلئ والرجال يدكون المصبوب في الصندوق ليرسخ وهكذا حتى تمتلئ الصناديق وتمكث هذه المونة في الصناديق خمسة عشر يوماً فيجمد المائع ويصير صخوراً قدر الصخرة عشرة أمتار مكعبة ووزنها عشرون طنولاطة ثم تنحل عنها الصناديق ...."[٢٣]

رابعاً: الحديد:

وتزامنت في أوائل القرن التاسع عشر تطورات ثورية غيرت وجه الإنشاء عامة، مما كان له بالتالي تأثير على التشكيل المعماري في أواخر ذلك القرن. هذه التطورات اكتملت بظهور مادتين ثوريتين إنشائيتين وهما الحديد الصلب والخرسانة المسلحة. هذه المواد حققت خواص مقاومة الشد والضغط معا بمقدرة عالية.

وكما رأينا، فقد اقتصر الإنشاء على مادتين إحداهما تتحمل الضغط للحوائط والعقود كالحجارة، وأخرى تتحمل الشد للأسقف وهي الخشب. أما الظروف المتزامنة تقريباً والتي ساعدت على ظهور هذه المواد الثورية فهي:

أولا: إعادة إكتشاف الخرسانة في أواخر القرن الثامن عشر بعد اختفائها لمدة تزيد على الألف عام.

ثانياً: تطوير صناعة الأسمنتات الصناعية في مدينة بورتلاند بإنجلترا في نهاية القرن الثامن عشر.

[٢٣] علي مبارك: المرجع السابق – ص٢٩

ثالثاً: اكتشاف دربي Darby لطرق جديدة لصناعة الحديد الزهر من حريق خام الحديد مع الفحم الحجري، مما فتح المجال لتطوير المنتج من حديد زهر إلى مطاوع إلى صلب خلال القرن التاسع عشر.

وبتطوير مادة الحديد الزهر تم تشكيلها في قطاعات أنشأت منها العديد من الكباري في إنجلترا، وكانت أول تطبيقاتها بواسطة دربي الثالث في كول بروكديل عام ١٧٧٩ في كوبري على نهر سيفرن Severn، تبعه تصميم تلفورد Telford لإحدى الكباري على نهر التايمز على شكل مكعبات مركبة من قطاعات حديدية رصت على شكل عقد حجري تطبيقاً للمادة الجديده، كما هو متوقع بالشكل المعروف للمادة القديمة. ثم تطور استعمال المادة نحو التشكيلات الخاصة بها في الإنشاء بالجمالون الحديدي الحامل لأعمدة تحمل الطريق في الجسر على نهر الرون بواسطة المهندس الفرنسي Seguin، ثم اندمج العقد والطريق في جمالون واحد. وفي عام ١٨٥٠ أقام روبرت ستيفنسون كوبري بريطانيا على مضيق ميناي ستريت Menai Strait بقطاع لا يمكن تنفيذه إلا بالحديد على شكل صندوق يكون الطريقين الضلع الأسفل والاعلى منه. ثم حقق المهندس رويبلنج فكرة بدائية للجسور المعلقة بكابلات ومواسير حديدية ببروكلين وشلالات نياجرا.

وإنتقلت التصميمات في مجال البحور الصغيرة المتكررة بالحديد الزهر ثم المطاوع والصلب من الإنشاء بالحوائط الحاملة إلى الإنشاء الهيكيلي، بدءاً بالأعمدة الوسطى الدائرية القطاع والكمرات المحملة عليها وعلى حوائط خارجية حاملة، وذلك في مصنع العزل للمهندس وات وبولتون Watt & Boulton . ثم انتقلت التصميمات للإنشاء الهيكلي الكامل لمهندس فير بيرن Fairbern بأعمدة حديدية داخلية وخارجية وكمرات مترابطة بقضبان حديدية وبلاطات معقودة من الصاج المغطي بالخرسانة للحصول على أرضيات أفقية. ومن هذه التجربة انتقلت الهياكل الحديدية إلى مجال الصناعة بواسطة شركات متخصصة كشركة بوجاردس Bogardus التي أنشأت العديد من الهياكل الحديدية لمباني المكاتب والمحلات التجارية والمساكن على السواحل الشرقية وفي وسط الولايات المتحدة.

وقد لازم هذا التطور في البحور الصغيرة المتكررة أفقياً ورأسياً بالحديد إنشاء الصالات ذات البحور الواسعة، وقد شاهد القرن التاسع عشر من الإنشائيين ورجال الصناعة والزراعة تطبيقات في غاية من الكفاءة والجرأة في استعمال المادة، وفي اتجاه الهياكل الحديدية من الجمالونات المستوية المعقودة. وقد كان القصر البللوري بمعرض لندن الدولي لعام ١٨٥١ باكورة التصميم باستعمال جمالونات حديدية مستوية ومعقودة سابقة التجهيز على معدلات ٨ و ٢٤، ٧٢ قدماً في الاتجاهيين لمساحة بلغت ثمانية عشر فداناً، تم تنفيذها في ستة أشهر، وقد طور الإنشائيون ورجال الصناعة

صالات العرض، وبالذات صالات معارض باريس أعوام ١٨٥٦، ١٨٦٧، ١٨٧٨. ١٨٨٩ من بحر ٥٥ متراً إلى ١١٤ متراً. وقد بلغ طول صالة الماكينات بالمعرض الأخير ٤٥٠متراً، وهذه غطتها هياكل حديدية ثلاثية المفصلات تستمر إلى الأرض حيث ترتكز على ركائز مفصلية تختفي عندها عزوم الأنحناء. كما ظهرت تطبيقات كثيرة للهياكل الحديدية المغطاة بالزجاج بالكامل في محطات السكك الحديدية كمحطة جاري نور Gare du Nord ٢ – ١٨٦٣م للمهندس H. Hor وجاردي لست Gare de l'ESt عام ٤٧-١٨٥٢ ومحطة أورساي Gare d'Orsay للمهندس Victor Laloux عام ٩-١٩٠٠. كما ظهرت تطبيقات أقل طموحاً في البحور في الأسواق التجارية كسوق الصالات المركزية لبالتارد وصوبات النباتات لباكستون Paxton. وقد تلى انتشار مثل هذه المباني الهيكلية الحديدية بدون حماية من الحريق عدة انهيارات مما دفع السلطات المعنية لفرض تغطية الحديد بمادة مناسبة لحمايته ضد أخطاره، كالخرسانة العادية أو بلاطاتا التراكوتا. وقد شكلت بذلك التجارب الاولى لجمع الحديد والخرسانة في قطاع واحد للأعمدة والكمرات. وقد كانت هذه المحاولات في منتصف القرن البذرة الأولى لظهور الخرسانة المسلحة كما نعرفها اليوم. وفي نفس الوقت تقريباً إكتشف وارد Ward وهايات Hyatt في أمريكا ومونية Monier في فرنسا أن الخرسانه تكون مع الحديد وحدة متماسكة تحت كافة الظروف الحرارية، وذلك لتطابق معدل التمدد والإنكماش للمادتين معاً. هذا التماسك والترابط كاف لكي تعمل المادتان كوحدة واحدة. وقد تطورت تجارب مونية وبراءات اختراع وارد إلى استحداث قطاعات من الخرسانة المسلحة تتكون من وحدات من الحديد توضع في منطقة الشد من الكمرات والبلاطات. وتطور شكل الحديد المستعمل من كمرات إلى حوض إلى قضبان حديدية أسطوانية ملساء ومشرشرة.[٢٤]

وكما هو متوقع فقد اتجهت الاستعمالات الإنشائية الاولى للخرسانة المسلحة إلى تقليد الإنشاء الخشبي والحديدي، وذلك باستعمال الكمرات الرئيسية والثانوية، إلى أن طور المهندس السويسري مايار Maillart والمهندسون الفرنسيون والألمان البلاطات الفعالة Structural slabs والأسقف القشرية. هذه الوحدات الإنشائية هي الوحدات الخاصة بطبيعة الخرسانة المسلحة كمادة بلاستيكية يمكن تشكيلها كبلاطات إنشائية تنقل الأحمال في اتجاهين[٢٥].

[٢٤] د. علي رأفت: ثلاثية الإبداع المعماري – الإبداع الإنشائي في العمارة – ص٣١.
د. علي رأفت: ثلاثية الإبداع المعماري – دورات الإبداع الفكري المضمون والشكل بين العقلانية والوجدانية – ص ١٤٩-١٥١، ص ١٥٣.
[٢٥] د. علي رأفت: ثلاثية الإبداع المعماري – الإبداع الإنشائي المعماري – ص ٢٧-٣٣.

في منتصف القرن التاسع ظهرت الخرسانة المسلحة كما نعرضها اليوم وفي نفس الوقت تقريباً إكتشف وارد Ward وهايات Hyatt في أمريكا ومونية Monier في فرنسا أن الخرسانة تكون مع الحديد وحدة متماسكة تحت كافة الظروف الحرارية، وذلك لتطابق معدل التمدد والإنكماش للمادتين معاً. هذا التماسك والترابط كاف لكي تعمل المادتان كوحدة واحدة.

وبإستخدام شركات فرنسية وإنجليزية في تنفيذ إنشاء الفنارات الأربع برشيد، والبرلس، دمياط، وبورسعيد فلقد جلبوا المواد الجديدة التي ظهرت في الإنشاءات المعمارية بكثرة في أوربا إلى مصر فأنشأوا فنار دمياط، ورشيد، والبرلس بالحديد وفنار بورسعيد والميناء والحواجز بالخرسانة وهاتين المادتين التي تفوقوا في صناعتهما في أوربا بالقرن التاسع عشر الميلادي، ولقد كانت تجلب المواد من أوربا محملة على سفن خاصة بالشركات المنفذة للإنشاء.

فنار رأس التين ١٨٤٢: ١٨٤٨م
١٢٥٨هـ : ١٢٦٥هـ

الموقع (شكل١، لوحة ٣، ٤):

يقع بمدينة الإسكندرية في غرب رأس التين من جهة البحر، يرى في البحر من بعد ١٣٤٠٠٠متر ، وارتفاعه عن سطح البحر المالح لا يزيد عن ٥٦ متراً[٢٦] يقع بالقرب من الرأس بخط العرض ٠٠ً١٢َ ٣١° شمالاً، وخط طول ٠٠ً ٥٢َ ٢٩ ° شرقاً.

المنشئ وتاريخ الإنشاء:

هو محمد على باشا أمر المهندس مظهر باشا إحدى خريجي البعثات بأنشأه وعينه قبناه مهندس قناطر فرع رشيد ، تاريخ انشاءه بعض المراجع تذكر أنه بدأ في بنائه عام ١٨٤٢م / ١٢٥٨هـ وبعضها يذكر سنة ١٨٤٨م / ١٢٦٥هـ وقد كتب عنه كلوت بك ما يلي:

"لقد أحرزت هذه البناية الجليلة وجزئياتها إعجاب من شاهدوها من السياح وهو مما يكلل بالفخر المندس المصري مظهر أفندي الذي تلقى العلم في فرنسا ويوجب مدحه والثناء عليه"

وقد تم تركيب جهاز الضوء سنة ١٢٦٤هـ/ ١٨٤٨م وفى سنة ١٣٠٠هـ / ١٨٨٢م عندما ضرب الأسطول البريطانى مدينة الأسكندرية أصاب الفنار عدة قنابل

---

٢٦ علي باشا مبارك - المرجع السابق – ص ١٠٤.
– علي مبارك: المرجع السابق – ص ٥٣.

بقيا منها إثنان ببناءه. وقد بنى هذا الفنار بأحجار جيرية من طرة ويعتبر من أحسن الفنارات [٢٧](لوحة ٣، ٤).

وفي سنة ١٨٧٠م/ ١٢٨٧هـ تم إجراء تجديد على الفنار ليصبح نوره أبيض من الرتبة الأولى، وفي كل عشرين ثانية يتواري ، ويكون مرتفعاً عن سطح البر المتوسط نحو ٥٥ متراً.[٢٨]

لقد كان يتم تصنيع الآلات والمهمات الخاصة بالفنارات بالخارج وتوصية الشركة الشرقية بتصنعها ، وعند وصول هذه الآلات من الخارج كان يتم مكاتبة الجمرك من أجل الإفراج عنها، ويتضح ذلك من خلال ما ورد إلى ديوان البحرية في ٦ من جمادي الثاني ١٢٨٦هـ / أغسطس ١٨٦٩ من ديوان الداخلية، بأنه أرسل إلى الجمرك من أجل الإفراج عن الآلات والمهمات اللازمة لفنار رأس التين وقيدها بالعهد.[٢٩]

وفي سنة ١٢٨٥هـ / ١٨٧٨م كتب أحمد خيرى للجناب الخديوي أنه نظراً لقدم الفنار الموجود برأس التين مع إحتمال أن يكون نوره ضعيفاً ، فقد إستحضر فناراً جديداً، وهو حالياً بالترسانة، ويوضح أن من بين التعليمات الصادرة لديوان البحرية، ولأحمد خيري، وهو تجربة نور الفنار الجديد، بحيث إذا لم يكن نوره مثل نور الفنار القديم فيصرف النظر عن تركيبه ، ويوضع في أي مكان آخر لأن نور الفنار القديم (رأس التين) يري من مسافة أربعة وعشرين ميلاً بحرياً وارتفاع مركزه ١٥٣ قدم، ولما كان الفنار الجديد إرتفاعه ٥٦ قدماً ويرى نوره من مسافة عشرة أميال فقط، ولذلك صرف النظر عن تركيبه وتم تعمير الفنار القديم [٣٠] ثم تم تعديله في سنة ١٩١٩م. تاريخ كهربته سنة ١٩٥٤م ، والضوء عبارة عن مجموعة من ثلاث ومضات كل ثلاثين ثانية وتظهر كما يلي:

---

[٢٧] علي الشافعي: أعمال المنافع – المرجع السابق ص ٦٦. (مظهر بك بعد ذلك مظهر باشا أحدى خريجي مدرسة المهندس خانا المصرية ومدرسة الطرق والكبارى بباريس).

– عبد الرحمن الرافعي: عصر محمد علي – الطبعة الرابعة ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢هـ – دار المعارف – ص ٣٨٠.

– كتاب صادر عن الجمهورية العربية المتحدة وزارة الحربية مصلحة المواني والمنائر بمناسبة عيد الثورة الثاني عشر ٢٣ يوليو ١٩٦٤م – ص٤٥.

[٢٨] دار الوثائق القومية (محافظ الأبحاث) محفظة ٣ تلغرافات – مستخرج عن الوقائع المصرية العدد ٣٤٣ بتاريخ ٢ ذي القعدة ١٢٨٦هـ / ٣ فبراير ١٨٧٠م.

[٢٩] دار الوثائق: محافظ الداخلية – محفظة ٥، وثيقة ٤٩ في ١٤ من شعبان ١٢٨٢هـ (يناير ١٨٦٦م) من إسماعيل الجناب إلى سعادة الباشا ناظر الداخلية والخارجية.

– دار الوثائق: ديوان البحرية – دفتر ٤١ عربي وارد ج ١، وثيقة رقم ١ بتاريخ ٦ من جمادي الثاني ١٢٨٦هـ / سبتمبر ١٨٦٩ – ص ٢٠ من ديوان الداخلية.

[٣٠] دار الوثائق القومية: محافظ الداخلية محفظة ٢٠، نمرة ٤٠ بتاريخ ٦ من صفر ١٢٨٥هـ / مايو ١٨٦٨م من أحمد خيري حامل ختم الخديوي إلى صاحب السعادة.

٠,٢١ ثانية نور ٣,٩٧ ثانية ظلام
١٢,٧ ثانية ظلام ٠,٢١ ثانية نور
١٢,٧ ثانية ظلام ٠,٢١ ثانية نور

ويبلغ ارتفاع الضوء عن مستوى سطح البحر بمقدار ١٨٠ قدماً (٥٤,٩ متراً) ويمكن رؤيته على بعد عشرين ميلاً بحرياً (الميل= ١٨٥٢متر) عندما يكون الجو صحوا وقوة الإضاءة ٢٣٠٠٠٠٠ شمعة.[٣١]

واجهات الفنار (لوحة ٣، ٤، ٥):

طلى بدن الفنار الخارجي باللون الابيض والاسود أفقياً ينتهي بشرفة رخامية تلف الفنار تمثل طبلية الفنار يبرز بالواجهة ٧٥سم تقريباً يلفها سياج حديدي محمولة على كوابيل حجرية يعلوها الفانوس وهو ذو بدن أسطواني ارتفاعه حوالي خمسة أمتار مقسم إلى جزئين الأول مسمط فتح به باب عرضه ١م وارتفاعه ١م من مصرعان زجاج يؤدي للشرفة الرخامية يكتنفه نافذتان معقودتان بعرض ٣٠سم وارتفاع ٤٠سم مملوءة بالزجاج، الجزء الثاني عبارة عن ألواح زجاج الغرفة المضيئة مثبتة داخل قوائم حديدية وذلك ليتمكن الضوء من النفاذ لإرشاد السفن لموقع الميناء يتوجها خوذة حديدية يبلغ ارتفاعها حوالي ٢م تقريباً (تشبه غطاء القلة).

الفنار:

الشكل المعماري للفنارات متخذ من الفكرة الأولى للفنار فلقد كان ينصب عمود على ساحل البحر بالقرب من الخطر وتؤقد بأعلاه شعله تضاء بالليل لإرشاد السفن والمراكب بمواطن الخطر في البحر والنيل، وتتطور الفكرة مع مر الزمن فأصبحت الفنارات ذات ساق مفرغ القلب بداخله سلم للصعود لقمة (الفنار) والتاج يحمل بناء من طابقين ذات غطاء رأس، وذلك لتجميع الضوء وعدم تعرضه للإنطفاء أو تشتته بفعل الرياح والعوامل الجوية ولنفاذ الضوء بَني المعمار الطابق الثاني من مادة يستطيع الضوء من خلالها النفاذ لكي يراه البحاره في المحيطات والمياه الإقليمية، وفنار رأس التين عبارة عن برج دائري بني بالحجارة محيطة ٨م تقريباً بإرتفاع ٥٦م من سطح البحر يحيط به ثلاثة غرف وحمام ومطبخ لسكن الموظفين القائمين بالفنار يتقدمهم بائكة من أربعة عقود دائرية الحجر متصلة بغرفة ارتفاعها حوالى ١٠م مغطاة بسقف جمالوني (لوحة ٣).

الباب الثاني للفنار عرضه ١١٠سم وارتفاعه ٢م من مصراع خشبي يفتح على سطح الثلاث غرف يعلو باب الفنار. نافذة عرضها ٥٠سم وارتفاعها ٦٠سم مملوءة بالزجاج.

[٣١] وزارة الحربية مصلحة المواني والمنائر بمناسبة عيد الثورة الثاني عشر٢٣يوليو١٩٦٤م– ص٤٦

الثلاث حجرات متماثلة فعرضها ٤م وطولها ٤,٩٠م تفتح الثلاثة غرف على البائكة بثلاثة أبواب متماثلة بعرض ١،٢٠م وارتفاع ٢م يكشف كل باب نافذة من مصراعان خشب عرضها ١،١٠م وارتفاع ١،٥٠م يغلق عليها مصراعان زجاج بالجدار الشرقي للغرفة الثالثة باب عرضه ١م وارتفاعة ٢م من مصراع خشب يؤدي على ممر طوله ٣م وعرضه ١م تقريبا يؤدي على الحمام والمطبخ سمك الجدار الحجري للغرف ١م تقريباً.

– الفنار من الداخل يؤدي إليه باب عرضه ١،٤٠م وارتفاعه ٣م تقريبا بالجهة الجنوبية يغلق عليه مصراعان خشب يعلوه فتحة مستطيلة مملوءة بالزجاج لإنارة بدن الفنار يؤدي إلى ممر يكتنفة مجموعة من النوافذ طوله ٢م وهو سمك الجدار الحجري للفنار يؤدي الممر إلى بدن الفنار الذي يكون قطره ٤،٤٠م تقريباً يستدق البدن كلما ارتفع إلى أعلى عند غرفة مراقبة تشغيل العدسات والأنوار نصل اليها بسلم حديدي مروحي من حوالي ٢٨٠ سلمة حديدية ذات دربزين حديدي (سياج) بإرتفاع ١م تقريباً.

الفانوس يتكون من طابقين:

الطابق الأول للفانوس (قاعدة الفانوس) أرضيتها عبارة عن ثلاث تربع الدائرة اتخذت شكل المنقلة الهندسية قاعدتها طولها ٣ م، يفتح بجدارها الجنوبي الغربي الباب الزجاجي السابق شرحه بالواجهات يؤدي للشرفة الرخامية السابق شرحها ينتصف سقفها قاعدة المصباح الذى يلفه الغرفة الزجاجية (الطابق الثانى) (فانوس فريسنل) (لوحة٢)[٣٢] ولقد كان يعمل بنظام عمل الساعات ذات الجندول والزمبلك فعند ملأ الزمبلك يثبت بواسطة كتل حديدية وبحساب بسيط للجاذبية الأرضية حين تصل هذه الكتل فتستقر على الأرض يفرغ الزمبلك فيطفأ نور الفنار فيعيد الموظف ملأه.

بالفنار طاقم يتكون من أربعة أفراد على النحو التالي:-

١- مأمور الفنار (رئيس)
٢- معاون فنار
٣- فني فنار
٤- ملاحظ فنار
٥- اثنان من السعادة وفرد لاسلكي[٣٣]

في عام ١٩١٩م تم تعديل على الفنار بإزالة حجرات الموظفين الملاصقة لبدن الفنار وترميم بدن الفنار وإدخال وسائل الانارة الحديثة ففي صورة الفنار التي ترجع لعام ١٩٦٤م (لوحة ٤) يظهر بها الطابقان السفلين للفنار تنتهي واجهة كل طابق بإفريز حجري ببروز بمقدار حوالي ٣٠سم فتح بدن الطابق الأول باب الفنار السابق

[٣٢] انظر شرحه صفحة ٦ من هذا البحث

[33] The Encyclopedia Americana: Op. Cit. P 395g.

شرحه يلف ببدن الطابق مجموعة من النوافذ (لوحة ٤) يليه بدن اسطواني ارتفاعه ٤٠م تقريبا فتح به ثلاثة نوافذ رأسية مملوءة بالزجاج ينتهي بإفريز بارز حوالي ١٠ سم يليه أفريز بارز ٧٥سم يمثل شرفة غرفة الإنارة السابق شرحها ، ويظهر ذلك بوضوح بصورة حديثة الآن للفنار (لوحة ٥) "ذكر ذلك مدير مصلحة المنائر أن من ما تم على الفنار ما هو الاترميم وتعديل بطرق الإنارة حسب تطويرها بكل عصر والتعديل تم بحجرات الموظفين أيضاً (رفع كفاءة)"

فنار روسيتي (Rosette)

الموقع: يقع هذا الفنار بميناء الإسكندرية بمراسي خاص بها على السفينة روسيتي [٣٤] (شكل ١).

المنشئ: هو الخديوي إسماعيل باشا عام ١٩٧٠م/ ١٢٨٧هـ وهو فنار ملاحي خاص / ثم كان الإعلان عنه في جريدة الوقائع بتاريخ ٢١ رجب ١٢٨٩هـ / ٢٤ سبتمبر ١٨٧٢م (الآن لم يعد له وجود) وضع بنهاية رصيف حاجز الأمواج الجنوبي الغربي للميناء.

الفنار:

هو عبارة عن برج من الخشب ينتهي بفانوس من طابقين الأول للصيانة وآلات تشغيل الفانوس ويجلس بها الموظف المسئول عن تشغيل الفنار وتوضع بها الأدوات الخاصة بالإنارة، أما الطابق الثاني فهو عبارة عن غرفة مستدير من الزجاج بداخلها المصباح يتوجها غطاء رأس (خوذة) ينتصفه ثلاثة إنتفاخات يخرج من منتصفها سارية يعلق عليها علم أحمر في النهار، ومصباح هذا الفنار نورة أحمر غير ثابت يوقد من غروب الشمس إلى الصباح ، وهو يري من مسافة ستة أميال بحرية (الميل = ١٨٥٢متراً) وفي إبريل سنة ١٨٧٦م / ١٢٩٣هـ تم إحلال الفنار ليصبح نوره أحمر ثابت وهذا الإحلال لم يكن إنشاء جديد بل تغيير المصباح وجعله ثابت.

ثم حرر مكيلوب بك مفتش عموم الفنارات إعلان مطبوع عن الفنار الجديد وكيفية نصبه وارتفاعه عن سطح البحر وسائر صفاته وتفصيلاته وتوزيعها على طائفة الملاحين.[٣٥] فلقد كان متبعاً الإعلان بشكل موجز في الوقائع عن تلك الإنشاءات. أما التفاصيل فكانت تسلم إلى ربانية السفن وتبلغ إلى قناصل العموم لإبلاغ سفنهم البحرية العاملة، وكانت هذه البيانات تشمل تفاصيل موقعة بالنسبة للميناء وخطوط الطول ودوائر العرض ، ثم عدد ولون الأنوار ، ونوع النور ومدة الدورة للنور أو المجموعة، المسافة بالأميال التي يري فيها النور عندما يكون الجو صافياً، الصورة

---

[34] Regny; De, Eitomez, Alexandrie 1871-p.55

[٣٥] دار الوثائق القومية (محافظ الأبحاث): محفظة ٢٢ وقائع (ملف موانئ ومنائر) ، مستخرج من الوقائع المصرية العدد ٤٧٥ بتاريخ ٢١ رجب ١٢٨٩هـ / ٢٤ سبتمبر ١٨٧٢م.

التي يبدو عليها وصف الميناء بالفنار من البعد ، والارتفاع بالقدم من أعلى حد تصله المياه ، سنة البناء أو التغيير ، نوع الفنار ودرجته وبعض الملاحظات الأخرى.

الفنارات العائمة على السفن مثل روسيتي مهمة في المياه الساحلية لإرشاد المراكب العابرة أو المتوجهة إلى الميناء أو المغادرة ، ولها قدرة كبيرة على المناورة بها بحسب الضرورة.

فنار بورسعيد

١٢٨٥هـ : ١٢٨٦هـ / ١٨٦٨:١٨٦٩م

الموقع (شكل ١، لوحة ٦):

يقع بالقرب من النهاية الداخلية لحاجز الأمواج الغربي للقناه خط العرض ٥٠ً ١٥َ٣١° شمالاً خط الطول ٤٢ً ١٨َ ٣٢° شرقاً.

يطل بواجهته الرئيسية ناحية الشرق على شارع فلسطين "السلطان حسين سابقاً" ومن الناحية الغربية على شارع ممفيس "محمود صدقي سابقاً" ومن الناحية الشمالية على شارع الطائف ومن الجنوب على شارع الجبرتي.

المنشئ وتاريخ الإنشاء:

لما قرب انتهاء العمل بالقناة أمعن النظر في ضرورة تنوير ساحل البحر فيما بين الإسكندرية وبورسعيد ولذلك أمر الخديوي إسماعيل بعقد مجلس من علماء فرنسا وغيرهم وحصل اختبار النقاط بمعرفة المهندسين من البحارة وغيرهم، وصدر أمر الخديوي إسماعيل باشا إلى الكومبانية(شركة قناة السويس)بعمل تلك الفنارات على حساب الحكومة المصرية.وقبل عمل هذه الفنارات نزلت في المزاد بين المقاولين، وذلك في سنة تسع وستين ومائتين وألف فرسا فنار رشيد والبرلس ودمياط على كومبانية فرنسا ورسا فنار بورسعيد على كومبانية أخرى فعملت فنارة بورسعيد بالخرسانة الصناعية[٣٦].وللتمييز بينها وعدم الالتباس بأحدهما بالأخرى لرائيها ممن يعرف أوضاعها جمل لكل واحد منها وضع يخصه ففنار رشيد آلاته متحركة بدوران بطئ وأنواره متنوعة إلى أبيض وأحمر تتغير الحمرة إلى البياض وعكسه بعد كل عشر ثوان،وفنار البرلس ثابت الآلات بنور واحد ويضئ في خمسة أثمان الأفق، وفنار دمياط آلاته متحركه ونورها أبيض غير ثابت بل يظهر ويختفي بعد كل دقيقة. [٣٧]

من دراسة الحقائق الواردة بالمراجع المعاصرة لبناء الفنار وحواجز القناة وأرصفة القناة وميناء بورسعيد يتبين أن الشركة التي نفذت بناء فنار بورسعيد هي الشركة الفرنسية دوسوا خوان (Dassaud) وخصوصاً أن أعمالهم في القناة تمت في أخر سنة تسع وستين وثمانمائة وألف، ولقد تم بناءه على يد مخترع الخرسانة في

[٣٦] علي باشا مبارك: الخطط – ج ١٠ – ص٣٧

[٣٧] المرجع السابق– ص ٢٩–٣٠

القرن التاسع وهو المهندس فرنسوا كونييه ، وهو أحد رجال الصناعة في فرنسا في القرن التاسع عشر، وشارك كونييه فى بناء العديد من المباني خلال القرن التاسع عشر منها فنار بورسعيد (ولد سنة ١٨١٤م وتوفي ١٨٨٨م)[٣٨] استخدم في إنارة الفنار مصباح أرغان (لوحة ١، ٢) ومنظومة العواكس (عدسة فريسنل عدسة الدرجة الأول order= first, Height=7.10, Inside Diameter=6.1)[٣٩] وهي بفنار بورسعيد مصنوعة من الكريستال (لوحة ٢)، ولقد بدء في بناءه في يونيه سنة ١٨٦٩م/ ١٢٨٦هـ والانتهاء من انشاءه في فبراير سنة ١٨٧٠م / ١٢٨٨هـ وورد أيضاً بجريدة الوقائع أنه كهربائي، وأيضاً بجريد المقتطف أنه كان يوجد بفنار بورسعيد قنديل كهربائي ويرى نوره على بعد ٢٠ ميلا بحريا وأنه مع وضع هذا القنديل لم يكن في الدنيا إلا اربع منائر تضاء بالنور الكهربائي [٤٠].

وجاء بالكتاب الصادر عن مصلحة المواني والمنائر انه تم كهربتها سنة ١٩٥٥م، وتم رفعة كفاءة الفنار في عام ١٩٠٢م / ١٩٢٣.[٤١]

وصف ضوء الفنار:

ركب مصباح أرغان وعدسات فريستل الدرجة الأولى وفي بداية عمله كان ضوءه مطرب مرتعش له بعد كل ثلاثة ثوان غمضة وانفتاح [٤٢] وفي سنة ١٩٦٤م يوري نوراً أبيض براقا كل عشر ثوان وتتم الدورة الكاملة للعدسات في ثلاثين ثانية ومدة الإضاءة والإظلام كالأتي:

٠،٢٦ ثانية نور / ٩،٧٤ ثانية ظلام

ويرتفع الضوء عن مستوى سطح البحر بمقدار ١٨٥ قدماً (٥٦,٤متراً) ويمكن رؤيته على بعد ٢٠ ميلاً بحرياً (الميل البحري = ١٨٥٢م) عندما يكون الجو صحواً وقوة الإضاءة ٢٣٠٠٠٠٠ شمعة ويمكن رؤية الضوء من الاتجاه ١٠٣° إلى الجنوب حتى ٣٠٥°[٤٣] ، ويعرف بالنهار بخطوطه البيضاء والسوداء الرأسية بجهته الشمالية المطلة على القناة (لوحة ٧)، وهي علامة الإرشاد النهاري وطلى باقي جدران الفنار

---

[38] Encyclopedia Britannia – francois coignet day, p.284

– للمزيد عن كونييه، انظر ص ٩، ١٠ من هذا البحث

[٣٩] عثر عليها فى بونس دى ليون لحم بالقرب من منارة مدخل دايتونابيتش بولاية فلوريدا وهى عبارة عن مئات العدسات من خلال انخفاض فى حجم المناشير الزجاجية.

[٤٠] دار الوثائق القومية: محافظ الأبحاث: محفظة ٢٢ وقائع "ملف موانئ ومنائر" مستخرج عن الوقائع العدد ٣٠٦ بتاريخ ١٨ ربيع أول ١٢٨٦هـ / ٢٨ يونية ١٨٦٩ استعدادات البرلس

– المقتطف: الجزء السادس من السنة الثامنة – المجلد الثامن، مارس ١٩٤٤م – ص ٤٢٩.

[٤١] وزارة الحربية مصلحة المواني والمنائر–بمناسبة عيد الثورة الثاني عشر٢٣يوليو١٩٦٤م–ص ٥٠.

[٤٢] علي باشا مبارك – المرجع السابق – ص ٣٠

[٤٣] وزارة الحربية:– المرجع السابق – ص ٥١.

باللون الأصفر الغامق أما حين إنشاءه فلقد كان اللون المائي الصافي، وطلي البدن من الداخل باللون الأبيض، والمادة المستخدمة في البناء الخرساني للفنار، وسكن الموظفين من الطوب الآجر (الأحمر) والحجر.

وصف فنار بورسعيد (لوحة ٦، ٧):

الفنارات بصفة عامة عبارة عن زهرة ذات قمة مفتوحة (الطبلية) ينتصفها لوزة تمثل الفانوس أو عمود تنهي قمته بشكل زهرة اللوتس المفتوحة أو المقفلة ولكن مفرغ من الداخل ركب به سلم يصل للقمة وضع الضوء الذي يضيء المسافة المراد إنارتها أثناء الليل وهذه الفكرة متخذة من الفكرة الأولى للفنار فلقد كان ينصب عمود على ساحل البحر بالقرب من الأماكن الخطر، ويوقد أعلاه شعلة تضاء بالليل لإرشاد السفن والمراكب بمواطن الخطر في البحر أو النيل ونلاحظ ذلك بفنارات البحر الأبيض المتوسط في القرن التاسع عشر ويظهر واضحاً بفنار رأس التين، بورسعيد، والبرلس، والمكس العالي الباقيين إلى الآن سوء بني بالحجر أو الخرسانة أو الحديد أو كان شكله مثمن أو دائري. ساق فنار بورسعيد عبارة عن مثمن (لوحة ٧) من الخارج طول ضلعه ٩،٩٠م ارتفاعه ٤٨م بدنه من الداخل دائري ينتهي بقمة كأسيه مثمنة ارتفاعها ٨م يرتفع من منتصفها الفانوس الحديدي بإرتفاع ٨م ذو القمة الزجاجية وغطاء الرأس البصلي (خوذة حديدية).

- واجهات الفنار تنقسم إلى أربعة مستويات المستوى الأول بإرتفاع ٨م طلي باللون الأصفر الغامق ينتهي بإطارين بارزين من الخرسانة متصلة مع سياج سقف الملحق الشمالي (لوحة ٩) ينتصف الضلع الأوسط للواجهة الشرقية باب الفنار، والذي يؤدي إليه سلم من أربع درجات ثم صدفة (بسطة) عرضها ١،١٠م وطولها ١،٤٠م، و باب الفنار عرضه ١،٤٠ م وارتفاعه ٣م يتوجها نافذة مستطيلة طولها ١،٤٠م وارتفاعها ٦٠سم يغلق عليه مصراعان خشب وكتلة المدخل تبرز عن الواجهة (مدخل تذكاري) بعمق ٥٠سم.
- المستوى الثاني لواجهات الفنار عبارة عن مثمن أقل سمكاً من المستوى الاول فكلما اتجهنا إلى أعلى قل سمك الجدران (مسلوب) فتح به خمسة نوافذ (لوحة ٧، ٨) أعلى الباب مباشرة وهي متماثلة عرضها ٥٠سم وارتفاعها ١٠٠ سم مملوءة بالزجاج الشفاف، وذلك لإنارة بدن الفنار من الداخل تم طلاء الاضلاع الشمالية للمستوى الثاني باللون الأبيض والأسود الرأسي، وهي علامات الإرشادي النهاري (لوحة ٧)، وباقي الأضلاع باللون الأصفر الغامق تنتهي بإفريز من ثلاث طيات بارزة ٢٠ سم تقريباً.

المستوى الثالث للواجهات القمة الكآسية المثمنة (الزهرة أو الطبلية) (لوحة ٨) فتح برقبتها أربعة نوافذ مربعة ٥٠سم × ٥٠سم مملوءة بالزجاج الشفاف لإنارة البدن

من الداخل تنتهي بإفريز من ست طيات تبرز بالواجهة ٧٥سم تقريبا تمثل الأرضية الرخامية للشرفة ذات السياج الحديدي الذي يرتفع متر تقريباً يفتح عليها الباب الجنوبي الغربي للفانوس.

المستوى الرابع للواجهة وهو الفانوس الذي اتخذ الشكل الدائري (لوحة ٨) المنفذ بالحديد مثل فنار البرلس (أرجح أن المهندس واحد) المستوى الأول منه حديد مسمط والثاني زجاج شفاف مثبت بقوائم حديديه، وذلك لنفاذ ضوء المصباح والإنارة بالليل لإرشاد السفن للميناء ارتفاعه حوالي ٧م ذو غطاء حديدي بصلي الشكل قطاعه الداخلي عقد مدبب يعلوه رقبة أسطوانية تحمل قمة قمعية يخرج من مركزها سارية حديدية تحمل العلامات الملاحية في نهاية برج الفنار يبلغ ارتفاع الغطاء ٢ م تقريباً.

- بالركن الشمالي الشرقي للشرفة السابقة ثبت برج من أربعة قوائم حديدية بإرتفاع ٦م تقريباً (لوحة٨) تحمل كرة كانت تستعمل لتعيين الوقت خلال النهار، وذلك عن طريق ملأ الزمبلك المثبت بترس بركنها الشمالي الغربي فعند فراغه في الساعة الثامنة صباحاً تسقط الكرة لأسفل فتحدث دوي تسمعه كل بورسعيد وكذلك تسقط عند الساعة الثانية عشر والرابعة عصراً (لوحة٨)

الفنار من الداخل:

يؤدي إليه الباب السابق شرحه بالواجهة الشرقية إلى ممر طوله ٢،٤٠م وعرضه ١،٤٠م وهو يمثل سمك جدار الفنار يؤدي إلى بدن الفنار الذي اتخذ الشكل الدائري قطره ٤،٤٥م تقريباً بجداره الشمالي فتح باب يؤدي للجناح الشمالي يقابله بالجهة الجنوبية السلم الحديدي المروحي (لوحة١٨) الصاعد لفانوس الفنار بواسطة ٢٩٠درجة من حديد الزهر ذات قائم ٢٠ سم ونائم ١٠٠سم، الدرجات ذات سياج حديدي ارتفاعه ١٠٠سم يؤدي السلم إلى الطابق الأول للفانوس وهو غرفة مراقبة تشغيل العدسات والأنوار الذي يؤدي إليها باب مستحدث من الخشب عرضه ١،٢٠م وارتفاعه ١،٥٠م تقريباً بها الجندول والأثقال للمصباح والفانوس كان يعمل بنظام ملأ الزمبلك نفس طريقة تشغيل الساعات وبعد ملأ الزمبلك توضع الأثقال وهي من الحديد بأوزان معينة وبفعل الجاذبية الأرضية تصل الأثقال للأرض وعندها يفرغ الزمبلك ويعيد العامل ملاءه من جديد وهذه مدة دورة النور السابق شرحها ونصل إلى الطابق الثاني للفانوس عن طريق سلم حديدي بالجهة الشمالية الشرقية للغرفة (سلم نقالي) .

المصباح عبارة عن قاعدة حديدية دائرية من مقسمين السفلي ثابت به زئبق والثاني متحرك ثبت به عدسات الفريسنل الكريستال ينتصفه من الداخل الرتينة التي تصدر النور (الشعلة) مصباح أورغان (الكلوب) ويلفه عدسات فريسنل الدرجة الاولى [٤٤] وهي مجموعة من العدسات العاكسة المصنوعة من الكريستال وهي تساعد على

[٤٤] أنظر شرحه ص ٥ من هذا البحث

زيادة كثافة الضوء وهي متحركة وذلك لأن نور الفنار غير ثابت (لوحة١، ٢) نقش على قاعدة المصباح إسم صانعة بالحروف الإنجليزية Mr. Chance.

الجناح الشمالي بفنار بورسعيد (لوحة٩): هو عبارة عن مستطيل طوله ١١م تقريباً وعرضه ٦م يتكون من طابقين كل طابق من أربعة غرف وطرقة وحمام ومطبخ. الطابق الأول يستخدم كمقر إداري للعاملين بالفنار والثاني سكن والغرف متماثلة تفتح على سقيفة تلف الجناح من جهاته الثلاث الشمالية، الشرقية، الغربية من الخشب ذات سقف جمالوني عرضها ١،١٠م وطولها ١١م تقريباً ذات سياج خشبي ارتفاعه ١م يفتح عليها ثلاثة أبواب بعرض ١،٢٠م وارتفاع ٣ م يغلق عليهم مصراعان خشب مغشاة من الداخل بمصراعنا زجاج، هذه الأبواب تفتح على السقيفة الشرقية ومثلهم يفتح على السقيفة الغربية أما السقيفة الشمالية فيفتح عليها باب ١،٢٠م وارتفاع ٣م يغلق عليه مصراعان خشب مغشاة من الداخل بمصراعان زجاج ينتصف السقيفة الشمالية سلم من الخشب يتكون من واحد وعشرون سلمه وقلبتن (صدفتين) تؤدي لسقيفة الطابق الثاني للجناح والذي يمثل سكن ومعيشة العاملين بالفنار وهو متماثل مع الطابق الأول، وتنتهي واجهات الجناح بسياج ارتفاعه ٥٠سم تقريباً تم بناء الجناح بالطوب الأحمر وأرضيات الحجرات بخشب الباركية.

وهذا الجناح متصل بالجهة الجنوبية الشرقية ببدن الفنار بباب فتح بالضلع الشمالي للفنار عرض ١،٤٠م وارتفاع ٣م يعلو نافذة ارتفاعها ٦٠ سم مملوءة بالزجاج متماثل مع باب الفنار الرئيسي يتقدم باب الجناح ممر يؤدي إلى بئر السلم الرخامي الصاعد للطابق الثاني للجناح والجناح الشمالي من عصر بناء الفنار (الإرتقاع الكلي للجناح ٨م).

أضيف بالجهة الغربية جناح بطول ١٦،٨٠ م وعرض ٤،١٠م استخدم كسكن للجنود القائمين بالفنار بعد استخدام الفنار في العدوان الثلاثي على مصر كمقر للرادار وصفرات الإنذار التي كانت تطلق عند قدوم طائرات الأعداء في سماء بورسعيد. وهو إلى الآن يستخدم كسكن للجنود وقاعدة فانوس الفنار (الطابق الاول) يوضع به أجهزة الرادار الخاص بالجيش المصري.

الجناح الجنوبي:

وهو عبارة عن مستطيل طول ضلعها ١٠،٦٠م وعرضه ٨،٤٠م وأرجح أنه أنشأ في عام ١٩٠٢م أو ١٩٢٣م عندما قامت مصلحة المواني والمنائر برفع كفاءة الفنار، وهو يتكون من طابقين كل طابق يتكون من أربعة غرف وحمام ومطبخ وراعي المهندس هنا أن يتماثل مع الجناح الشمالي إلى حد ما لأنه لو كان من عصر الإنشاء لفتح مهندس الفنار باب ببدن الفنار يؤدي إليه كما فعل في الجناح الشمالي. يلف الفنار وملحقاته حدائق محاطة بسور من الطوب الأحمر ارتفاع ٣م تقريباً.

تطل واجهات السور الرئيسية الشرقية على ميناء بورسعيد (شارع فلسطين""السلطان حسين سابقاً") والغربية شارع ممفيس "محمود صدقي سابقاً" ومن الناحية الشمالية شارع الطائف ومن الجنوب شارع الجبرتي.

فنار البرلس، رشيد، دمياط

١٨٦٨م: ١٨٦٩م / ١٢٨٥هـ : ١٢٨٦هـ

هذه الفنارات الثلاث بالإضافة إلى فنار بورسعيد ارتبط انشاءهم بإفتتاح القناة للملاحة في أواخر عام ١٨٦٩م / ١٢٨٦هـ فصدر أمر الخديوي إسماعيل باشا إلى الكومبانية (شركة قناة السويس الفرنسية) بعمل تلك الفنارات على طرف الحكومة المصرية.

لقد تم بناء الفنارات الثلاث بالحديد الذي كان يصنع في فرنسا ويأتي لموقع الإنشاء ويركب، وذلك بعد إكتشاف طرق جديدة في القرن التاسع عشر لتصنيع الحديد الزهر والمطاوع والصلب بحرق خام الحديد بالفحم الحجري بعد أن كان حرقه بالفحم العضوي وبعد فهم ترتيبه الذري في الربع الأخير من القرن الثامن عشر وبتطور الصناعة في أوربا دخلت في إنتاج الحديد بأعداد كبيرة[٤٥].

والثلاث فنارات لم يبق منهم إلا سوى فنار البرلس أما فنار رشيد فقد غرق في البحر (لوحة ١٠،١٢، ١٣) وفنار دمياط تم إزالته عام ١٩٩٥م ومن قبل مصلحة المواني والمنائر بحجة أن البحر أغرقه هو وملحقاته وهذه حجة واهية فلقد كان إزالته لمصالح شخصية بين مقاول الهدم وموظفي المصلحة وأكبر دليل على ذلك هو وجود الجدران المبنية بالطوب الأحمر للملحقات السكنية والقاعدة الخاصة بالفنار إلى الآن ولقد زرتها بنفسي وصورتها (لوحة ١١) ومن العجيب أن منطقة الآثار بدمياط رفعت مذكرة منذ عامين لضم الفنار للمجلس الأعلى للآثار وسجلت أن الفنار الجديد المنشأ على اللسان بقرية البرج المنشأ بعد عام ١٩٩٥م على أنه الفنار القديم الذي أنشاه الخديوي اسماعيل باشا.

ومما سبق فسوف اشرح فنار دمياط ورشيد من واقع الصور والسجلات والوثائق، وهما متماثلان مع فنار البرلس ولا يختلفا إلا في أشياء طفيفه بالمقارنة بين الفنارات الثلاث وفنار رأس غارب جنوب السويس المُنشأ عام ١٢٨٨هـ / ١٨٧١م، يتضح أن المهندس الذي نفذ عملية الإنشاء واحد وهو بركار، ويتضح ذلك من خلال

[٤٥] علي رأفت: ثلاثية الإبداع المعماري –المضمون والشكل – ص١٤٩–١٥١.

موافقة المجلس الخصوصي بصرف مبلغ ٩٧٧٨٦ فرنكا إلى الخواجة "بركار" حيث أنه أتم تركيب الفنار برأس غريب والمعقود معه كونتراتو بذلك [٤٦]

فنار دمياط المندثر

١٨٦٩م: ١٨٧٠م / ١٢٨٥هـ : ١٢٨٦هـ

الموقع (شكل ١، ٢):

يقع في مصب النيل أمام رأس على ضم فم النيل عند مصب فرع دمياط على الشاطئ الشرقي للمدخل، على بعد أمتار من طابية غربي بعزبة البرج عند خط العرض ٢٤ ٣١ ٣١ شمالاً وخط الطول ٤٧ ٥٠ ٣١ شرقاً.

المنشأ وتاريخ الإنشاء:

هو الخديوي إسماعيل باشا في نهاية سنة ١٢٨٥هـ / ١٨٦٩م وبداية سنة ١٢٨٦هـ / ١٨٧٠م. الشركة الفرنسية المهندس الذي قام بإنشاء الفنار بركار.

الفنار (لوحة ١٠):

عبارة عن برج من الحديد ارتفاعه ٤٨م حتى الطبلية ذي ثلاثة أرجل سوداء (لوحة ٨ ، ٩) بأعلاه فانوس ارتفاعه ٨ م تقريباً بداخله فانوس أرغان وعدسات فريسنل الدرجة الأولى [٤٧] طلي رقبة وقاعدة الفانوس باللون الأسود به خطوط بيضاء رأسية – ويحيط به مساكن الملاحظين للفنار وهي من طابق واحد وهو متماثل مع فنار البرلس [٤٨] طلي برج الفنار باللون الأبيض والأرجل الثلاثة (الأعمدة التي تدعم الفنار) منقوشة بالنقوش البيضاء والسوداء.

وصف الضوء:

وقت انشاءه كان عبارة عن نور أبيض من الرتبة الثانية يتواري بعد كل دقيقة غير ثابت يظهر ويختفي بعد كل دقيقة ويري من مسافة عشرين ميلاً بحرياً وعلى ارتفاع ٥٤ متر من مستوى سطح البحر [٤٩]. أما ضوء الفنار في عام ١٩٦٤م فهو شعاع أبيض براقاً كل ٦٠ ثانية وتتم دورة العدسات الكاملة في ثماني دقائق ويبلغ

---

[٤٦] د. شوقي عطاالله الجمل: الوثائق التاريخية لسياسة مصر في البحر الأحمر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر – هيئة الكتاب ١٩٧٤م – ص ٣٩٣، ٣٩٧. – نقولا يوسف: تاريخ دمياط منذ أقدم العصور – الإتحاد القومي بدمياط سنة ١٩٥٩ – ص ٢٦٢

[٤٧] : انظر ص ٥ من هذا البحث

[٤٨] انظر شرح فنار البرلس ص ٢٦ من هذا البحث

[٤٩] على ياشا مبارك: المرجع السابق – ص ٣٠

– خلف عبد العظيم: تاريخ البحرية – المرجع السابق – ص ١٠٠

ارتفاع الضوء عن مستوى سطح البحر بمقدار ١٧١ قدماً (٥٢,١٢ متراً) ويمكن رؤيته على بعد ١٩ ميلاً بحرياً عندما يكون الجو صحواً[٥٠]

فنار رشيد ١٨٦٩م / ١٢٨٥هـ
١٨٧٠م / ١٢٨٦هـ "مندثر"

الموقع (شكل ١):

يقع على فم النيل عند مصب فرع رشيد على الشاطئ الغربي للمدخل (لوحة٨ ، ٩) على خط العرض ٤٧ ً ٢٩ ً ٣١ °شمالاً وخط الطول ١٨ ً ٢٠ ً ٣٠° شرقاً. هذا الفنار غرق في البحر عام ١٩٩٠م [٥١].

المنشئ وتاريخ الإنشاء:

أمر بإنشاءه الخديوي اسماعيل وجاء بجريدة الوقائع عن الاستعدادات لإنشاءه وفنار بورسعيد ودمياط والبرلس في يونيه ١٨٦٩م /١٢٨٥هـ، وعملهما الفعلي بفبراير ١٨٧٠م / ١٢٨٦هـ[٥٢] وذلك علي عكس ما ذكر عبد الرحمن الرافعي أنه تم إنشاءهم في عام ١٨٦٨م [٥٣]. الشركة المنفذة الشركة الفرنسية المهندس الذي قام بإنشاء الفنار بركار.

الفنار (لوحة ١٢):

هو عبارة عن برج من الحديد ارتفاعه ٤٨م حتى الطبلية يدعمه ثلاثة أرجل حديدية إلى الطبلية بأعلاه فانوس ارتفاعه ٨م بداخله وضع مصباح أرغان وعدسات فريسنل الدرجة الثانية[٥٤] طلى رقبة وقاعدة الفانوس بخطوط سوداء وبيضاء أفقية، أما الدعامات الثلاث (الأعمدة، أو الأرجل) باللون الأبيض وبرج الفنار باللون الأسود، ويحيط به مساكن الملاحظين للفنار وهي من طابق واحد وهو متماثل مع فنار البرلس.

وصف الضوء:

---

[٥٠] وزارة الحربية مصلحة المواني والمنائر بمناسبة عيد الثورة الثاني عشر٢٣يوليو١٩٦٤م– ص ٤٩
- Mohamed Nagib Abd El Khalic Hasaneen, Landscape Evolution and shallow sub-surface depositional sequences of Manzala Lake Area, Egypt – A thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy in (Geology) – El Mansoura University, Faculty of science, Geology Department, 1992 – Photos (1, 2, 3 & 4).

[٥١] مركز بحوث الشواطئ بدمياط

[٥٢] دار الوثائق القومية = محافظ الأبحاث: محفظة ٢٢ وقائع وملف موانئ ومنائر – المرجع السابق

[٥٣] عبد الرحمن الرافعي: عصر اسماعيل – دار المعارف ١٩٨٢م – ص ١٩١–١٩٢

[٥٤] دار الوثائق القومية: محافظ الأبحاث – محفظة ٢٢ وقائع "ملف" موانئ ومنائر مستخرج عن الوقائع العدد ٣٠٦ بتاريخ ١٨ ربيع أولى ١٢٨٦هـ ٢٨ يونية ١٨٦٩ عن الاستعدادات بالبرلس.

وقت انشاءه كان عبارة عن نور من الرتبة الثانية (مصباح أرغان وعدسات فريسنل ذو الدرجة الثانية) وفي كل عشر ثوان يتحول لونه من البياض إلى الحمرة وبالعكس يرى من على بعد عشرون ميلاً بحرياً، أما في سنة ١٩٦٤م فيرى نوراً أبيض يعقبه نوراً أحمر كل خمس ثوان وتتم الدورة الكاملة للعدسات في ١٠٠ ثانية ويبلغ ارتفاع الضوء عن مستوى سطح البحر بمقدار ١٧١ قدماً (٥٢,١٢ متراً) ويمكن رؤيته على بعد ١٩ ميلاً بحرياً عندما يكون الجو صحواً وتعمل هذه المنارة بالكيروسين[٥٥].

فنار البرلس

١٢٨٥هـ - ١٨٦٩م / ١٢٨٦ هـ - ١٨٧٠م

الموقع (شكل ١):

يقع شمال قرية الشيخ مبارك التابعة لمركز بلطيم بمحافظ كفر الشيخ، وفي بداية إنشاءه كان على الرأس الخارج في البحر كما يقول علي مبارك [٥٦] وبسبب ترسيات البحر حول اللسان فأصبحت الأرض حوله شريط ساحلي. ويقع على بعد ١٧٤ متراً من الشاطئ.

المنشئ وتاريخ الإنشاء:

أمر بإنشاءه الخديوي اسماعيل في يونية ١٨٦٩م / ١٢٨٥هـ وعمله الفعلي فبراير ١٨٧٠م / ١٢٨٦هـ، وذلك على يد المهندس بركار والشركة المنفذة الشركة الفرنسية. تم رفع الكفاءة من قبل مصلحة الموانئ والمنائر سنة ١٩٣٢م. وخضع لإشراف دقيق من قبل الحكومة المصرية مثله مثل باقي الفنارات وأكبر دليل على ذلك أنه عندما لاحظ ديوان البحرية أن الضوء المنبعث من فنار البرلس ضعيف فقد أرسل في ٢٣ من صفر ١٢٨٨هـ - مايو ١٨٧١م إلى مأمور فنار البرلس إفادة ليستفسر فيها عن سبب ضعف نور الفنار، وكان رد المأمور أن السبب في ضعف الضوء المنبعث من الفنار يرجع إلى عدم صلاحية الزيت المستخدم في الإنارة وليس السبب الإهمال من المستخدمين في إنارة الفنار[٥٧]، وسجل الفنار وملحقات في عداد الآثار بالقرار الجمهوري رقم ١٢٣ لسنة ١٩٩٩م.

الفنار:

هو عبارة عن مساحة مربعة تقريباً يبلغ طول ضلعها ١٩,٢٠ م، يتوسطه صحن مكشوف بأقصه الغربي نصب برج الفنار الحديدي ويشغل الركن الشمالي

---

[٥٥] وزارة الحربية: المرجع السابق – ص ٤٧

[٥٦] علي مبارك: المرجع السابق– ص٢٩

[٥٧] دار الوثائق القومية: ديوان البحرية – دفتر ٤٣٨ عربي وارد ج ٣– وثيقة ١٥ بتاريخ ٢٣ من صفر ١٢٨٨ هـ (إبريل ١٨٧١م) – ص ٤٥٩ – وارد من مأمور فنار البرلس.

والجنوبي والشرقي مجموعة من الغرف من طابق واحد ذات سقف جمالوني يتقدمهم سقيفة خشبية (لوحة ١٥، شكل ٣) بنيت الملحقات بالطوب الآجر (الأحمر) عند قيام مصلحة الموانئ والمنائر برفع كفاءة الفنار سنة ١٩٣٢م[٥٨] أما قبل ذلك فلقد كانت من الخشب، أما الجهة الغربية فهي عبارة عن سوار إرتفاعه ٣٠ م بجواره حوض ماء للدواب يتوسط هذا السور فتحة باب عرضها ١,١٠م وارتفاعها ٢,٤٠م ذات مصرع واحد خشب ويتوسط الجهة الشرقية باب الدخول الرئيسي لمبنى الفنار الذي يتقدمه سقيفة قائمة على أربع أعمدة من الخشب ذات سقف جمالوني يؤدي إلى دركاة (شكل ٢) وتبلغ المساحة الكلية للفنار وملحقاته ١٤٢٩م٢

واجهات الفنار (لوحة ١٣):

عبارة عن برج اسطواني من الحديد محيطه ٥،٨٠ مثبت على طبلية أسطوانية محيطها ٨م بواسطة ست مسامير بإرتفاع ٦٠سم ثبت ببرشامات من حديد مذاب يتضمن مضاد الكبح من فولاذ مقولب خاضعة لحرارة مرتفعة مثبتة ببرج الفنار بست وثلاثون مسمار مدعم بواسطة ثلاث أعمدة أسطوانية محطيها ١،٩٠م مثبتة بالأرض بواسطة أربع مسامير بإرتفاع ٤٠ سم، والمسافة بين كل عمود ١٦ م وبين كل عمود والبرج وإذا اعتبرنا كل عمود نقطة على الأرض ووصلنا النقاط ببعضها لكون مثلث طول ضلعه ١٦م وبين النقطة في مركز المثلث لكون عندها شكل سداسي الأضلاع (ماسي) مدعم الأعمدة بالبرج بدعامات عارضة

قبل تثبيت الفنار تم حفر حوالي ٧ أمتار بالأرض ورمي طقم من الخرسانة والتي بدورها على سرير من الحصى ثم وضع بابان ثبت بها البرج الفنار وأعمدته الثلاث (الدعامات)وذلك من أجل أن يصبح البرج مرن من الارتفاع الشاهق له والهزات الأرضية ويميل الرياح في كل اتجاه من ١٢:٨سم.

يلتقي البرج مع الأعمدة عند ارتفاع ٤٨م مثبت بطبلية الفنار بواسطة المسامير اتخذت الشكل المشطوف لأعلى (مسلوب) ثم يتفتح ليشكل انتفاخة قاعدة الفانوس الذي تنتهي بإفريز يبرز بالواجهة بمقادر ٧٥سم محمول على مجموعة من الكوابيل الحديدية المثبتة بواسطة المسامير المبرشامة بالحرارة العالية تحمل الشرفة التي تلف الحجرة الأولى للفانوس ذات سياج حديدي ارتفاعه ١م.

الفنار من الداخل:

يؤدي إليه باب عرضه ١,٢٠م وارتفاعه ٢ م بالجهة الشمالية للفنار على هيئة ربع الدائرة مثبت بمفصلتان حديد يغلق بكوة ذات مقبض نحاس (لوحة ١٤) يؤدي إلى بهو الفنار قطره ٣م ينتصفه عمود حديدي محوري يلتف حوله السلم الحلزوني (لوحة

[٥٨] وزارة الحربية – المرجع السابق – ص ٤٨

١٤) محيط العمود ٢م، ويبلغ عدد درجات السلم ٢٤٠درجة ذات قائم ٢٥سم ونائم ٣٠سم يؤدي إلى طبلية الفنار.

يفتح على بدن الفنار بالجدار الشمالي أربع عشرة نافذة بعرض ٥٠سم وارتفاع ٧٠سم ذات إطار خشبي مملوء بالزجاج، وذلك لإضاءة بدن الفنار عن طريق السلم السابق نصل إلى الفانوس بإرتفاع ٧م تقريباً مكون من طابقين الأول يبلغ قطره ٤م أرضيته من الحديد تمثل طبلية البرج مغطى بالخشب وهو عبارة عن ممر عرضه ١،٧٠م يلتف حول عمود السلم ذو سياج حديدي بإرتفاع ١م بجداره سلم نقالي من الحديد عبارة عن قائمين من الحديد ذات عوارض حديدية تستخدم للصعود للطابق الثاني ويبلغ قطر هذا الطابق ٤م، وهذا الطابق يحتوي على آلات وأدوات الإنارة وعلى اسطوانتين تملأ بالكيروسين وتضغط بالهواء عن طريق طلمبة هواء يدوية، ونجد في الجهة الجنوبية من هذه الغرفة سلم صاعد لأعلى يؤدي إلى حامل العدسات (عدسات فريسنل الدرجة الأولى) بداخلها مصباح ويحيط بالعدسات ممر من الحديد يستخدم لتثبيت الستائر على الزجاج الخارجي للفانوس بالنهار حتى لا تؤثر الشمس على العدسات مثل فنار بورسعيد، بالجدار الشرقي باب عرضه ٧٠سم وارتفاعه ١،٢٠م يؤدي لشرفة الفنار ذات السياج الحديدي السابق يفتح الطابق الثاني للفانوس على شرفة دائرية عرضها ٧٠سم ذات سياج خشبي ذو إطار حديدي يلف واجهة الطابق الثاني للفانوس.

وصف الملحقات (شكل٣، لوحة ١٥):

تحيط ببرج الفنار من الجهات الثلاثة فيما عدا الجهة الغربية. الملحق الشمالي مخصص للإدارة حجرة مأمور الفنار طولها ٤،٩٠م وعرضها ٤م تفتح على السقيفة بواسطة باب عرضه ١،١٠م وارتفاعه ٢م ذات مصرع خشبي يغلق عليه باب آخر مملوء بالسلك يستخدم كنموسية. يكتنف الباب نافذة عرضها ١،٢٠ وارتفاعها ١،٥٠م من مصراعين خشب يغلق عليه مصراعين زجاج يقابله نافذة بالجدار الشمالي وآخر بالجدار الغربي جميع النوافذ والأبواب متماثلة والأخشاب بها متآكلة وبحاجة للترميم (لوحة١٨) ينتصف جدرها الشرقي باب ١ م وارتفاعه ٢م ويؤدي إلى حجرة طولها ٤،٧٠م وعرضها ٤م بجدارها الشمالي باب يؤدي للسقيفة يكتنفه نافذة أما الجدار الشرقي لهذه الحجرة قبه ممر اتساعة متر وطوله ٣م (شكل٢) يؤدي إلى الحمام وينحصر بين هذا الحمام وتلك الحجرة حجرة صغيرة مربعة ٣م × ٣م بها نافذة تطل على السقيفة وبالضلع المقابل للباب أعلى الجدار نافذة صغيرة مستطيلة الشكل من الزجاج ٦٠سم ×٤٠سم.

الملحق الجنوبي:

يتقدمه سقيفة محمولة على تسعة أعمدة خشبية تُحمل سقف جمالوني ويتكون من خمس حجرات في صفين (شكل٣) كل منهما عبارة عن حجرة مستطيلة الشكل عرضها ٤م وطولها ٤،٥٠م يتوسط الجدار الشمالي لكل حجرة نافذة يغلق عليها مصراعان يغشاه مصراعان زجاج بالركن الغربي لكل حجرة فتحة باب ذات مصراع خشب يؤدي للسقف وبالجدار الجنوبي فتحة باب على سمت الباب السابق يغلق عليها مصراع خشبي يؤدي إلى حجرة أخرى بالجهة الجنوبية، ويتوسط الجدار الجنوبي لكل حجرة نافذة يغلق عليها مصراعين خشب تفتح على الأرض الفضاء الصحراوية المحيطة بالفنار. وبالركن الجنوبي الشرقي باب يؤدي إلى حجرة مستطيلة الشكل ملتصقة بالخمس حجرات لها باب بالجدار الجنوبي يفتح على خارج الفنار، وبجدارها الشرقي نافذة تطل على الأرض الصحراوية وبالجدار الغربي لهذه الحجرة ممر يؤدي إلى الحجرات المجاورة.

أما الركن الجنوبي الغربي (شكل٣) الملتصق بالحجرات فيتألف من حجرتين من المؤكد أنها كانتا تستخدمان لحفظ الكيروسين والآلات الخاصة بالفنار. الحمام طوله ٤م وعرضه ١،٩٠م يفتح على السقيفة بباب يكتنفه نافذة وإلى الشرق من الحمام حجرة مربعة طول ضلعها ٤م وعرضها ٤م ينصف جدارها الشمال باب يكتنفة نافذة تطل على السقيفة بجدار الشرقي باب يؤدي للمر يؤدي للحجرة مربعة ذات فتحة باب ونافذة تطل على السقيفة. وفي الركن الجنوبي الشرقي للحجرة السابق باب يؤدي للمطبخ طوله ٥،٦٠م وعرضه ٥م. وهذا الملحق كان يستخدم كسكن ومعيشة للموظفين القائمين على الفنار:

الملحق الشرقي (شكل٣)

ويتوسطه دركاة المدخل الرئيسي وطولها ٤،٥٠م وعرضها ٤م وعلى الجانب الأيمن منها حجرة مستطيلة طولها ٥،٧٠م وعرضها ٤م بجدارها الغربي باب يغلق عليه مصراعين خشب يكتنفه نافذة وعلى الجانب الأيسر حجرتين لكل منهما باب بالجدار الشرقي يفتح على السقيفة التي تتقدم الباب الرئيسي للفنار، وبجدارهم الغربي نافذة تطل على صحن الفنار بالجدار الجنوبي حمامين (شكل٢) بجداره الشرقي نافذة تفتح على الخارج وبالجدار الغربي للحمامين باب يؤدي للسقيفة الجنوبية .

وصف الضوء:

الضوء وقت إنشاءه عبارة عن ضوءاً أبيض ثابت من الرتبة الأولى {عدسات فريسنل ذات الدرجة الأولى مع مصباح أرغان (لوحة ١، ٢)} يوقد منذ غروب الشمس حتى شرقها في اليوم التالي والعلامة الإرشادية النهارية له هو طلاء برج الفنار بالأحمر والثلاث أعمدة المسبوكة الدعامات الشمالي باللون الأحمر والشرقي

بالأبيض والغربي بالأسود، والفنار ثابت الآلات بنور واحد يضئ في خمسة أثمان الأفق[٥٩] يرى على بعد عشرين ميلاً بحرياً، أما في سنة ١٩٦٤م يوري نوراً أبيض متحجباً يظهر كالأتي

٨	ثانية	نور	٤	ثانية	ظلام
٤	ثانية	نور	٤	ثانية	ظلام

وتتم الدورة الكاملة للعدسات في ٤٠ ثانية، ويبلغ ارتفاع الضوء عن مستوى البحر بمقدار ١٨٠ قدماً (٥٤،٩متر) ويمكن رؤيته على بعد ١٩ ميلاً بحرياً عندما يكون الجو صحواً وتعمل هذه المنارة بالكيروسين[٦٠].

كان الإنشاء يتم عن طريق نصب صقالة من الخشب ومن أن ينتهي من ارتفاع كان من اللازم بناء أو نصب صقالة جديدة وترتبط فيما بينها بمنصات، وكانت عملية رفع قطع الحديد تتم بمساعدة رافعات يدوية.

فنار العجمي (المكس العالي)
١٢٩٠هـ / ١٨٧٣م

الموقع (شكل ١، ٤، ٥) :

يقع بمدينة الأسكندرية بحي العجمي بمنطقة المكس أمام البوغار الكبير ويبعد عن بحيرة مريوط بمقدار ٣٥٠متراً (شكل ١ ، ٣).

المنشئ وتاريخ الإنشاء:

أمر بإنشاءه الخديوي إسماعيل سنة ١٨٧٣م / ١٢٩٠هـ ، وفي سنة ١٨٩٤م / ١٣١٢هـ أمر بإنشاء وفنار جديد بالمكس وسمي فنار المكس الواطي للبوغاز الكبير، وذلك على صخرة تبعد عن الشاطئ بمقداره ١٥٥متراً شمالاً ٤٠° غرباً عن منارة المكس العالي للبوغاز الكبير فنار الخديوي اسماعيل يسمى الآن العالي. وفي سنة ١٩٠٧م / ١٣٢٥هـ أنشاءه مصلحة الموانئ والمنائر فنار جديد وسمي فنار المكس الواطي للبوغاز الكبير، وذلك لآن مستوى أرضه منخفض عن أرض فنار الخديوي إسماعيل (المكس العالي).

وهذه الفنارات الثلاث تسمى فنارات تتطابق وهي بنصب فنارين أو ثلاث ثابتي الضوء مختلفي الارتفاع يبعد أحدهما عن الآخر نحو نصف ميل بحري، يوجه الملاح مركبة بحيث يرى ضوء الفنارات متراكبين على خط واحد.

---

[٥٩] دار الوثائق القومية (محافظ الأبحاث) – محفظة ٢٢ وقائع ملف موانئ ومنائر "مستخرج عن الوقائع العدد ٣٠٦ بتاريخ ١٨ ربيع أول ١٢٨٦هـ / ٢٨ يونية ١٨٦٩م عن استعدادات البرلس.
– علي مبارك: الخطط – ج١٠ – ص ٢٩–٣٠

[٦٠] وزارة الحربية – مصلحة الموانئ والمنائر – المرجع السابق – ص٤٨

- فنار المكس الواطي للبوغاز الصغير (الأعمى) مجدداً كلياً الآن وله ضوءان أحمران كهربائيان موضوعان رأسياً للدلالة على البوغاز الصغير يرى على بعد خمسة اميال عندما يكون الجو صحواً – وتضاء هذه المنارة عند الطلب.
- فنار المكس الواطي للبوغاز الكبير وتبعد عن منارة المكس العالي ٧٥٠ متراً، وهو عبارة عن برج مستدير مدهون بشرائط حمراء وبيضاء رأسية، ويحيط بالبرج مساكن خاصة بالملاحظين، هذا الفنار جدد سنة ١٩٣٢، ١٩٤٦م والآن يبنى من جديد، وضوءه كهربائي من ثلاثة أنوار موضوعة رأسية مرتبة كالأتي أحمر – أبيض – أحمر وترى على بعد خمسة أميال بحرية.

وصف فنار المكس العالي (شكل ٤، ٥):

وهو الباقي من عصر الإنشاء إلى الأن أما ملحقاته فقد تم هدمها وبناءها أكثر من مرة. اما مبنى الفنار فتم رفع الكفاءة سنة ١٨٩٤م / ١٣١٢هـ المساحة الكلية للفنار ٥٠م × ٤٠م.

الفنار عبارة عن برج مستدير مبنى بالحجارة الجيرية وهذه المادة متوفرة بالمكس شيد بمنتصف صحن الفنار المستطيل طول ضلعه الجنوبي ٢١،٢٠م (شكل ٤) ينصفه البوابة الرئيسية للفنار وملحقاته عرض البوابة ٣م وارتفاعها ٣،٢٠م من مصبعات حديد حديثة طول الضلع الشمالي للصحن ١٣،٦٠ م الغربي ٢١،٥٠م، الشرقي ٢١،٥٠م يشغلهم ملحقات الفنار وهي حجرات لسكن موظفي الفنار، وهذه حديث ليست من عصر الإنشاء (شكل٤).

الفنار محيطه ١٠م وقطره ٣م سمك الجدران ٢م تقل كلما اتجه البرج لأعلى (مسلوب لإعلى) فتح بجداره الجنوب باب مقنطر (لوحة ١٧) عرضه ١،١٠م وارتفاعه ٣م يغلق عليه مصراع خشب يؤدي إلى بهو الفنار بجداره الغربي يبدأ السلم المروحي الحديدي المثبت بالجدران بواسطة مسامير مبرشمة بالإطار الحديدي للسلم ومعشقة في حجارة الجدران (لوحة ١٨) مكونمن ١٧١ درجة سلم حديدي تؤدي إلى طلبية الفنار بإرتفاع ٢٦،٥٨م يفتح بالجدار الجنوبي للفنار ثلاث نوافذ أعلى الباب الرئيسي مملوءه بالزجاج وذلك لإنارة بدن الفنار الأولى وعرضها ٦٠سم وارتفاعها ١٦٠سم داخل الجدار بعمق ١٦٠سم، والثانية تشبه المزغل في القلاع والأسوار وأرجح أنها كان يجلس بها أحد للحراسة فهي من مستويين الأولى بعمق ٨٠سم بالجدار ثم ترتفع الجلسة ٤٠سم ثم جلسه عرضها ٨٠سم بها نافذة عرضها ٦٠سم وارتفاعها ١٢٠سم، النافذة الثالثة داخل الجدار بعمق ١٤٤سم عرضها ٥٨سم وارتفاعها ١٥٠سم، أما الفانوس فمن الحديد الذي ركب على طبلية الفنار ارتفاع الفانوس ٩،١٥م يتكون من حجرتان الأولى عبارة عن ثلاث أربع الدائرة تطل على بدن الفنار وسلم الفنار بضلع طوله ٣،٨٢م ذو سياج حديدي أرتفاعه ١،١٠م بجدارها

الشرقي باب عرضه ٦٥سم ارتفاعه ٢م داخل جدار الفنار بعمق ٧٧سم يؤدي إلى شرفة نصف دائرية عرضها ٩٧سم تلف واجهة الفانوس الشرقية والشمالية والغربية ذات سياج حديد بإرتفاع ١م ذات أرضية رخامية.

ينتصف الجدار الشمالي للحجرة الأولى للفانوس نافذة مربعة ٧٨سم × ٧٨سم ثبت بجلستها قاعدة من الحديد عرضها ٧٨سم وطولها ١٣٠سم مثبت عليها قضيب حديد مثبت علي القضيب حامل الفانوس يتقدمه العدسة العاكسة هذا المصباح يتحرك على القضيب في الليل ليظهر بالواجهة وفي النهار عند شروق الشمس يتحرك عائداً داخل الفنار مثل فكرة عمل قضيب القطار بالجدار الجنوبي للحجرة فتح نافذة تفتح على السلم المروحي عرضها ٦٠سم وارتفاعها ١٥٠سم بالجدار بعمق ٨٤سم تفتح بالواجهة الجنوبية للفنار.

بالجهة الغربية للحجرة الأولى سلم نقالي حديدي من ١٣ سلمة حديد تؤدي للطابق الثاني للفانوس وهي ذات شكل ثلاثي أربع الدائرة تفتح على بدن الفنار بضلع طوله ٣،٦٦سم وقطرها ٢،٣م بجدارها الغربي سلم نقالي حديدي من ٢٩سلمة من الحديد تؤدي للطابق الثالث فتحت على السلم بضلع ذو سياج حديدي ارتفاعه ٩٨سم يلف جدارها الجنوبي بإطار خشبي عرضه ٧٨سم ينتصف جدارها الجنوبي كوة دائرية عمقها ٦٢سم وارتفاعها ١٠٠سم ينتصف جدارها الشمالي نافذة عرضها ٧٨سم وارتفاعها ١٠٠سم تبرز بالواجهة الشمالية ٣٠سم مثبت بجلستها قاعدة حديدية مثبت عليها حامل العدسات والمصباح مثل الموجود بالطابق الأول للفانوس بالجدار الشرقي للطابق باب عرضه ٦٨سم وارتفاعه ١١٤ سم داخل الجدار بعمق ٨٠سم يغلق عليه مصراع خشب لا يتوجه عقد نصف دائري مثل باقي فتحات الفنار فجميع فتحات الفنار مقنطرة يؤدي إلى شرفة رخامية عرضها ٥٤سم ذات سياج حديدي إرتفاعه ١٠٠سم يتوج الفانوس خوذة حديدية طلي الفنار باللون الأصفر بإرتفاع ٢٨ متراً والباقي باللون الأسود والقمة عليها كرة ورمح (لوحة ١٧) وهذه علامات الإرشاد النهارية.

وصف الضوء:

لم تذكر أي وثائق أو مراجع عن نوع النور وقت إنشاءه أما في سنة ١٩٦٤م فالضوء عبارة عن ضوءان كهربائيان أبيضان موضوعان رأسياً للدلالة على البوغاز الكبير عندما يكون في خط رأسي واحد مع أنوار منارة المكس الواطي للبوغاز الكبير، وعلى البوغاز الصغير عندما يكونان على خط رأسي واحد مع أنوار فنارة المكس الواطي للبوغاز الصغير.

ويرتفع النوران عن مستوى سطح البحر بمقدار ٢٨،٦٥م ، ٣٧،٨ متراً على التوالي وهذان النوران يظهران من ٩٥° إلى ١٦٩°[61].

[٦١] وزارة الحربية – المرجع السابق – ص ٤٥.

أهم النتائج:

١- التوصل إلى أن شركة دسوا أخوان التي قامت بعملية إنشاء ميناء ورصيف بورسعيد هي التي قامت ببناء فنار بورسعيد بالإشتراك مع الشركة الإنجليزية في عمل الفانوس بالحديد.

٢- المهندس القائم بعمل فنار بورسعيد هو فرنسوا كونييه.

٣- مهندس فنار رشيد، دمياط، البرلس هو بركار مهندس فنار رأس غارب.

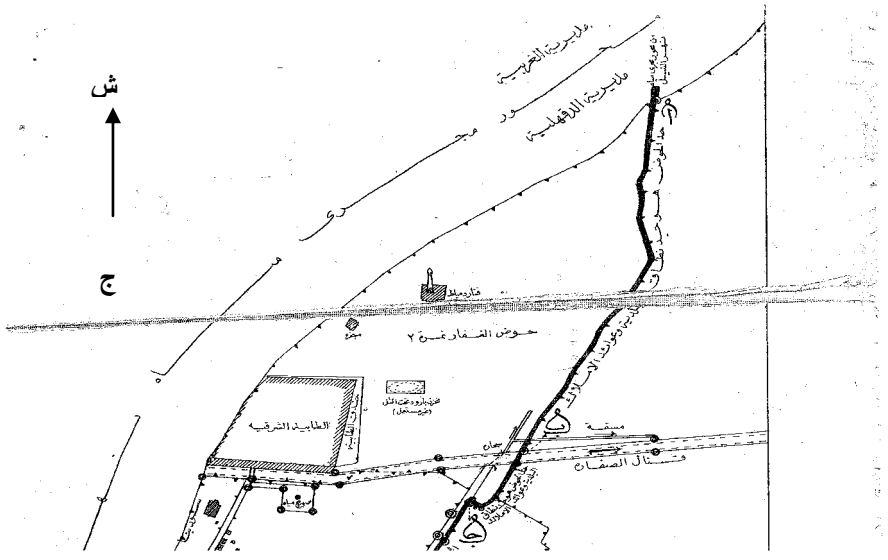
٤- المصباح المستخدم بالفنارات هو مصباح أرغان.

٥- العدسات المستخدمة في الفنارات هي عدسات فريسنل الأولى والثانية.

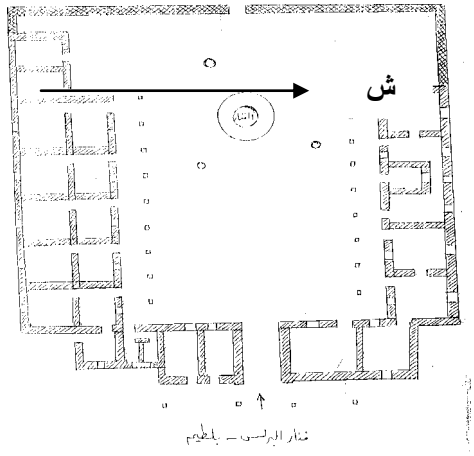
٦- صانع مصباح فنار بورسعيد هو Mr. Chance.

٧- لقد كان للفنارات أهمية عسكرية فقد كانت تستخدم لمراقبة السواحل المصرية لرصد العدو القادم للبلاد عن طريق البحر وعندما اخترعت الطائرات استخدمت لمراقبة الجو أيضاً، ولها أيضاً أهمية إقتصادية من رسوم تحصل من السفن تسمى رسوم فنارات لأنها ترشدهم لمواطن الخطر وتنير لهم طريقهم في البحار والمحيطات هذا بالإضافة لأهميتها البحرية.

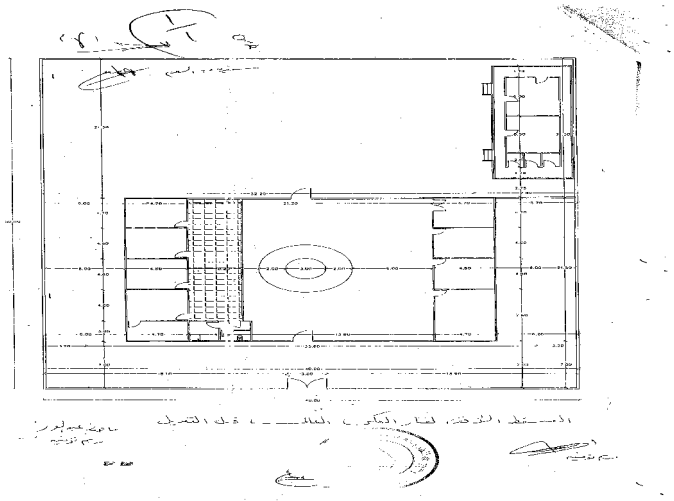
شكل(١) مواقع فنارات البحر الابيض المتوسط



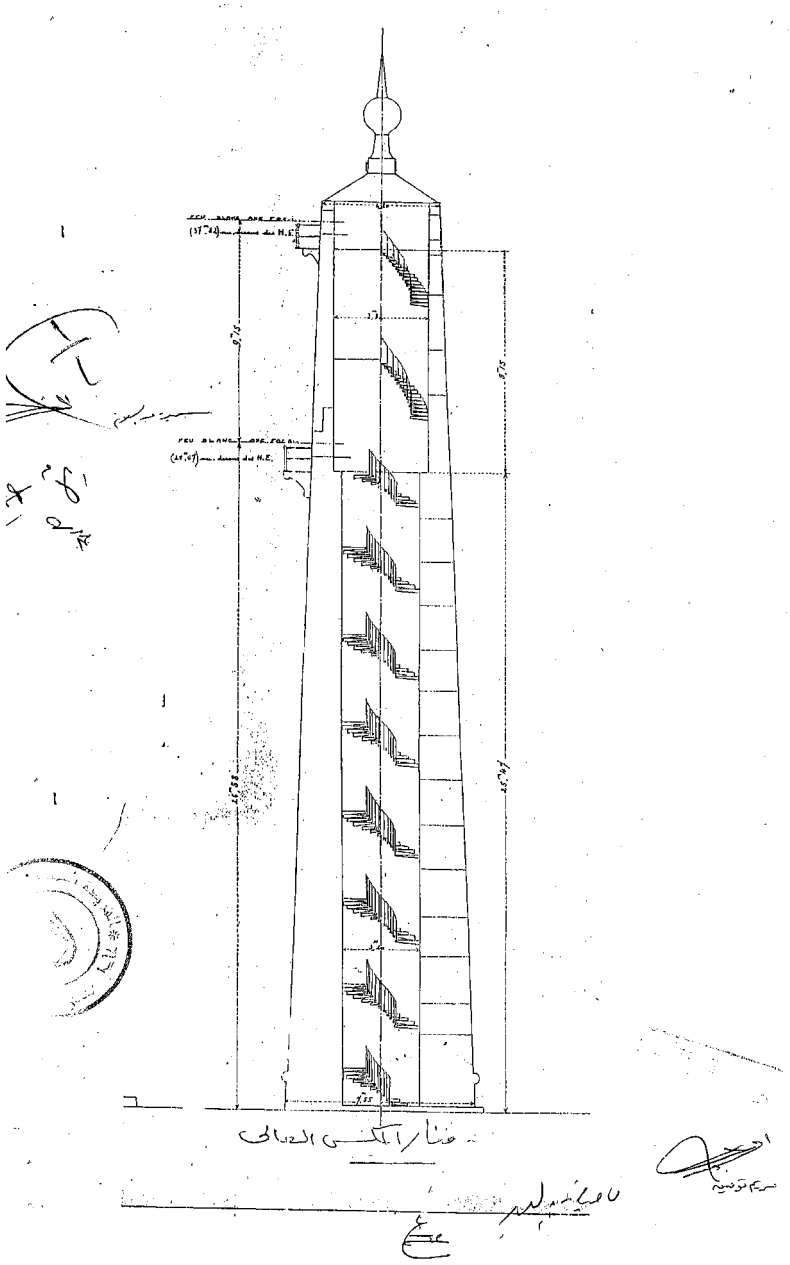
شكل (٢) خريطة مساحية ١ : ٥٠٠٠ موقع عليها فنار دمياط القديم يبعد ٤٠٠ متر تقريباً من الطابية الشرقية (طابية عرابي) (رفعت سنة ١٩٥٠م – مركز فارسكور – عزبة البرج)



شكل (٣) المسقط الافقى لفنار البرلس (عن المجلس الأعلى للآثار)



شكل (٤) المسقط الأفقى لفنار المكس العالى (عن مصلحة الموانى والمنائر)



شكل (٥) قطاع رأسي لفنار المكس العالي (عن مصلحة المواني والمنائر)

لوحة (١) الكلوب

لوحة (٢) عدسات فريسنل الدرجة الأولى

لوحة (٣) فنار رأس التين قبل رفع كفاءته سنة ١٩١٩م (عن مصلحة الموانى والمنائر)

لوحة (٤) فنار رأس التين بعد رفع كفاءته سنة ١٩٦٤م (عن مصلحة الموانى والمنائر)

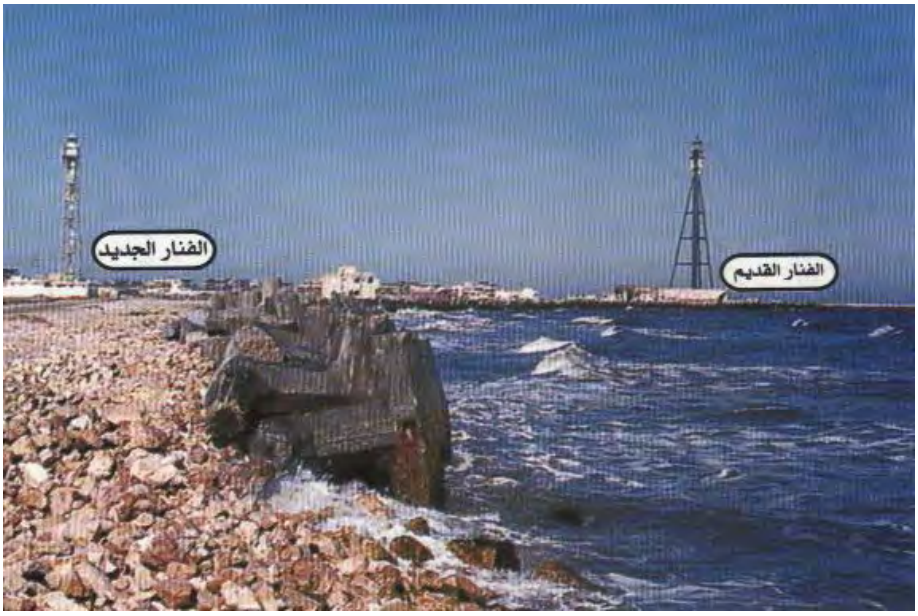
لوحة (٥) فنار رأس التين الآن

لوحة (٦) فنار بورسعيد قبل أن يصله التطور العمراني

لوحة (٧) الواجهة الشمالية لفنار بورسعيد ويظهر بها اللون الأبيض والأسود علامات الإرشاد النهاري

لوحة (٨) فانوس فنار بورسعيد ويظهر به برج الكره التي تسقط عند الثامنة صباحاً والثانية عشر ظهراً والرابعة عصراً

لوحة (٩) الملحق الشمالي بفنار بورسعيد (سكن الموظفين)



لوحة (١٠) فنار دمياط القديم (عن مركز بحوث الشواطئ برأس البر – دمياط)

لوحة (١١) أنقاض فنار دمياط الآن سنة ٢٠١١م ولم يأكلها البحر كما يقال

لوحة (١٢) فنار رشيد، والمراحل التي مر بها من عام ١٩٧٣ إلى عام ١٩٩٠م حتى أكله البحر (عن مركز بحوث الشواطئ برأس البر – دمياط)

لوحة (١٣) فنار البرلس

لوحة (١٤) باب وسلم فنار البرلس

لوحة (١٥) الملحق الجنوبي بفنار البرلس ويظهر به الدعامة الجنوبية لبرج الفنار وطريقة تثبيتها بالأرض

لوحة (١٦) فنار رأس غارب

لوحة (١٧) فنار المكس العالي ويظهر به الصقالات لأن مصلحة الموانى والمنائر تقوم بترميمه الآن

لوحة (١٨)
السلم المروحي الداخلي بفنار المكس العالي

العلاقات السياسية بين الموصل والدول المجاورة أثناء حكم بدر الدين لؤلؤ (٦٣١/١٢٣٣م ــ ٦٥٧/١٢٥٨م) "من خلال المسكوكات"

د. علي حسن عبد الله ♦

لعبت النقود الإسلامية دوراً مهماً في التعبير عن التبعية السياسية لبعض الدول والحكام الأقل قوة لمن هم أكثر منهم قوة وسلطاناً، وكان هؤلاء الحكام الأقوياء يفرضون شروطاً على الحكام الضعفاء ليعلنوا من خلالها التزامهم بها وولائهم لهم، وكان من أهم الشروط التي حرص الحكام الأقوياء على تنفيذها هو حق ضرب السكة، ومن هنا كانت النقود هي الأداة الرئيسية والوسيلة الإعلامية المهمة التي يعلن من خلالها الحاكم خضوعه لحاكم آخر، ومن هنا أصبحت النقود الإسلامية مصدراً تاريخياً وأثرياً مهماً في التعرف على العلاقة بين الحكام والدول سواء كانت تبعية سياسية أو مذهبية أو غيرها، خاصة إذا علمنا أن كثيراً ما أغفلت المصادر التاريخية الحديث عن بعض هذه العلاقات[١].

ومن الأمثلة الواضحة والمهمة التي تبين أن النقود الإسلامية يمكن من خلالها التعرف على أبعاد تلك العلاقة بين الحكام والدول، خاصة العلاقات السياسية هي العلاقات السياسية لمدينة الموصل بالدول المجاورة ذات النفوذ السياسي القوي والقوة العسكرية الكبيرة في ذلك الوقت، وهو ما يتضح من استعراض نقود بدر الدين لؤلؤ ضرب الموصل.(شكل ١)

اختلفت العلاقات السياسية للأمير بدر الدين لؤلؤ حاكم الموصل في عصر بنى زنكى بجيرانه وفقاً لحالة القوة والضعف التى كانوا عليها ، وكذلك وفقاً لمصالحه وطموحاته[٢] ،فقد ارتبط بدر الدين لؤلؤ بعلاقات تبعية سياسية مع جيرانه الأيوبيين ،وسلاجقة الروم والمغول، وهو ما يتضح من خلال نقوده التي قام بسكها في الموصل وهو ما يتضح من دراستها على النحو التالي:

***العلاقات السياسية بين الموصل والدولة الأيوبية:**

بدأ بدر الدين لؤلؤ فترة حكمه بالتبعية للملك الكامل الأيوبي (٦١٥/١٢١٨ ــ ٦٣٥هـ/١٢٣٦م) حاكم الأيوبيين في مصر وسائر بلاد الأيوبيين، والملك الأشرف مظفر الدين موسى حاكم الأيوبيين في بلاد الشام والجزيرة، وذلك بعد أن تمكن من حكم

♦ مدرس المسكوكات الإسلامية بقسم الآثار ــ كلية الآداب ــ جامعة أسيوط.

[١] عاطف منصور محمد رمضان، النقود الإسلامية وأهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضارة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق ٢٠٠٨، ص١٤٧، ص١٦٨ بتصرف.

[٢] عاطف منصور محمد رمضان، المرجع نفسه، ص ١٧٨.

الموصل منفرداً بتدعيم من الملك الأشرف[٣] ،وكان من نتيجة ذلك أن قام بدر الدين لؤلؤ بنقش اسم الملك الكامل حاكم الأيوبيين في مصر وبلاد الأيوبيين،واسم الملك الأشرف مظفر الدين موسى الذي ساعده على نقوده التي قام بسكها في الموصل ووصلنا من هذه النقود دنانير ضرب الموصل تحمل تاريخ السك سنة ٦٣٣ هـ[٤] (شكل ٢) لوحة (١) وسنة ٦٣٤هـ[٥] وسنة ٦٣٥هـ[٦] وهي السنة التي توفي فيها الملك الكامل[٧]، وجاءت نصوص دنانير سنة ٦٣٣هـ[٨] على النحو التالي:

الوجه		الظهر
مركز: الإمام		مركز :لولو
لا اله الا الله		محمد رسول الله
وحده لا شريك له		صلى الله عليه
المستنصر بالله		بدر الدنيا
أمير المؤمنين		والدين أتابك

الكامل ١٣٣٠ ١٣٣٠ الأشرف

هامش داخلي:بسم الله ضرب هذا الدينار بالموصل سنة ثلث وثلثين وستماية

هامش:محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون

هامش خارجي:لله الأمر من قبل ومن بعد ويومئذ

---

[٣] أبو الفدا (عماد الدين إسماعيل ت ٧٣٢هـ/١٣٣١م) المختصر في أخبار البشر، جـ٣، القاهرة د.ت، ص١٣١

[4] Artuk, Ibrahim and Cevriye, Istambul Arkeoloji Muzelere teshirdeki Islamisikker katalougu. Cilt II, Istambul 1970, No.1266.؛

ناصر النقشبندي ،الدينار الإسلامي لملوك الطوائف والمتغلبة على الدولة العباسية، الدينار الأتابكي، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد الرابع ١٩٥٦، ص ٥٩٩؛ عاطف منصور محمد رمضان، المرجع السابق،ص١٧٩.

[٥] يحيي ضياء، التاريخ الموجز لبدر الدين لؤلؤ من خلال دنانيره ،كتاب المسكوكات الإسلامية، الذكرى الأولى لوفاة سميرشما، عمان ٢٠٠٢، ارقام ٢٧– ٢٨؛ محمد عبد الله السيد يونس، نقود مدينة الموصل في العصر الإسلامي ،مخطوط رسالة ماجستير،كلية الآثار،جامعة القاهرة ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م،ص٢٤٥، لوحة ٥٣.

[٦] يحيي ضياء،المرجع السابق، رقم ٢٩؛محمد عبد الله السيد يونس، المرجع السابق، ص ٢٤٥.

[٧] ابن كثير(إسماعيل بن عمر بن كثير ت ٧٧٤هـ)،البداية والنهاية،ج١٣،القاهرة ٢٠٠١م،ص ١٣٩.

[٨] ناصر النقشبندي، المرجع السابق، ص ٥٩٥؛ محمد باقر الحسيني، نقود الخليفة العباسي المستنصر بالله، مجلة المسكوكات، بغداد، العدد الثامن والتاسع ١٩٧٧ـــ ١٩٧٨م، ص ١٠٣؛وليم قازان، المسكوكات الإسلامية، بيروت ١٩٨٣م، رقم ١٠٣٧؛ عاطف منصور محمد رمضان، المرجع السابق، ص ١٧٩، لوحة ٦١١، شكل ٣٢؛ محمد عبد الله يونس، المرجع السابق، ص ص ٢٤٤– ٢٤٥؛ يحيي ضياء ، المرجع السابق، رقم ٢٦.

يفرح المؤمنون بنصر الله

كما وصلتنا دنانير نقش عليها اسم الملك الناصر يوسف بن الملك العزيز صاحب حلب، وبدر الدين لؤلؤ ضرب الموصل في سنوات ٦٤٠هـ[٩] وسنة ٦٤٦هـ[١٠] وسنة ٦٤٩هـ[١١] وسنة ٦٥٠هـ [١٢] وسنة ٦٥١هـ[١٣] وسنة ٦٥٢هـ[١٤] وسنة ٦٥٣هـ[١٥] وسنة ٦٥٤هـ[١٦] وسنة ٦٥٥هـ[١٧] وسنة ٦٥٦هـ[١٨] ويمكن تفسير قيام بدر الدين لؤلؤ بنقش اسم الملك الناصر يوسف بن الملك العزيز صاحب حلب بإحساسه بضعف موقفه بعد وفاة الملك الأشرف والملك الكامل فلجأ إلى الناصر يوسف بن العزيز ليكون معيناً له على أعدائه من جيرانه ومن المغول[١٩].

ولكن وصلنا دينار ضرب الموصل سنة ٦٤٧هـ[٢٠] نقش عليه بدر الدين لؤلؤ اسم الملك الصالح نجم الدين أيوب حاكم الأيوبيين في مصر (٦٠٣/١٢٠٤ – ٦٤٧هـ/١٢٤٩م) ويمكن تفسير ذلك بأن بدر الدين لؤلؤ قد أحس في تلك السنة بأن الملك الصالح نجم الدين أيوب هو الأقوى وأن مصلحته في جانب القوي خاصة بعد أن قام الملك الصالح نجم الدين أيوب بمحاصرة الملك الناصر يوسف والاستيلاء على بلاده[٢١]، وهذا الأمر قد أثار غضب الناصر يوسف حاكم الأيوبيين في حلب فهاجم الموصل، وأجبر بدر الدين لؤلؤ على إعادة ضرب النقود باسمه مرة أخرى واستمر على ذلك حتى سنة ٦٥٦هـ[٢٢] ونصوص هذا الدينار جاءت على النحو التالي:

---

[9] lane-Poole,, Stanley, Catalogue of oriental coins in the British Museum ,vol.III, the coins of the Turkuman Houses of seljook,urtuk,zengee,London1877,No.571.

[10] Lane-poole,Stanley.ibid.,No.574

[١١] يحيي ضياء، المرجع السابق، رقم ٤٧؛ محمد عبد الله يونس، المرجع السابق، ص ٢٤٧.

[١٢] وليم قازان، المرجع السابق، أرقام ١٠٤٠ – ١٠٤١.

[١٣] إبراهيم جابر الجابر، النقود العربية الإسلامية في متحف قطر الوطني، ج٢، الدوحة ١٩٩٢، رقم ٢٩٥٨؛ محمد عبد الله يونس، المرجع السابق، ص ٢٤٧.

[١٤] ناصر النقشبندي، المرجع السابق، ص ٦٠٩؛ يحيي ضياء،المرجع السابق،رقم ٥٠؛ محمد عبد الله يونس،المرجع السابق، ص٢٤٧.

[١٥] يحيي ضياء، المرجع السابق، رقم ٥١؛ محمد عبد الله يونس، المرجع السابق، ص ٢٤٧.

[١٦] وليم قازان، المرجع السابق، رقم ١٠٤١؛ محمد عبد الله يونس، المرجع السابق، ص ٢٤٨.

[١٧] محمد عبد الله يونس، المرجع السابق، ص ٢٤٨.

[١٨] ناصر النقشبندي، المرجع السابق، ص ٦١٠؛ محمد عبد الله يونس، المرجع السابق، ص٢٤٨.

[١٩] محمد عبد الله، المرجع السابق، ص ٢٤٨.

[٢٠] ناهض عبد الرازق دفتر، النقود في العراق، بغداد ٢٠٠٢م، ص ٣٣٧، رقم ٢٠؛ يحيي ضياء، المرجع السابق،رقم ٤٥؛ محمد عبد الله يونس،المرجع السابق، ص ٢٤٩.

[٢١] الذهبي(شمس الدين أبو عبد الله محمد ت ٧٤٨هـ)، سير أعلام النبلاء، بيروت ١٤١٣هـ، ج ٢، ص ص ١٨٩– ١٩٠.

[٢٢] عاطف منصور محمد رمضان، المرجع السابق ص ١٨٠.

الوجه		الظهر
مركز: الإمام		مركز: لولو
لا اله الا الله		محمد رسول الله
وحده لا شريك له	الملك الصالح	صلى الله عليه
المستنصر بالله		بدر الدنيا
أمير المؤمنين		والدين أتابك

هامش داخلي:بسم الله ضرب هذا الدينار بالموصل هامش:محمد رسول الله أرسله
سنة سبع وأربعين وستماية بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين
هامش خارجي:لله الأمر من قبل ومن بعد ويومئذ كله ولو كره المشركون
يفرح المؤمنون بنصر الله

كما قام الأمير بدر الدين لؤلؤ بنقش اسم الملك الناصر يوسف على دراهم[٢٣] ضرب الموصل سنة٦٥٤هـ وجاءت نصوصها كما يلي:ـ

الوجه		الظهر
مركز: الامام		مركز: لولو
المستعصم بالله		الملك الرحيم
الملك الناصر		بدر الدنيا والد
يوسف		ين

هامش: ضرب بالموصل/سنة/.../.../ هامش:ضرب/بالموصل/أربع/خمسين/وستماية

وصلنا من نقود بدر الدين لؤلؤ النحاسية فلوس ضرب المصل سنة ٦٣١هـ [٢٤] (شكل ٣)(لوحة٢) نقش عليها اسم الملك الكامل الايوبى والملك الأشرف وبدر الدين لؤلؤ جاءت نصوصها على النحو الآتى :

الوجه		الوجه
مركز: صورة جانبية لرأس		مركز: الامام
شخص متجه نحو اليسار		المستنصر
		بالله أمير
		المؤمنين

[23] Nicol N.,Nabarawy R., Bacharach J.,catalogue of the Islamic coins Glass weights Dies and Medals in the Egyptian National Library,Cairo,American research Center in Egypt 1983,No.3341

[24] Butak, Behzad, Resimili Turk Paralari, Istambul 1947,No. 78; Artuk, Ibrahim and Cevriye, Op.Cit.,No.1272; Lane.pool,Stanley,op.cit.,Nos.567-582;Nicol N.,Nabarawy R.,Bacharach J.,op.cit.,Nos 3342-3344;

ابراهيم جابر الجابر،المرجع السابق، رقم ٢٧٩٣ ؛ محمد عبد الله السيد يونس ، المرجع السابق، ص ص ٢٦٢-٢٦٣، أشكال ١٢، ١٣ ، ١٤، لوحة ٥٦

هامش:ضرب بالمو/صل سنة/احدى وثلثين/ هامش:بدرالدنيا والدين لولو الملك الكامل

وستماية الملك الأشرف

العلاقات السياسية بين الموصل والدولة السلجوقية:

وصلت دولة سلاجقة الروم إلى درجة من القوة العسكرية والنفوذ السياسي مكنتها من أن تبسط نفوذها على حكام الدول المجاورة، وكان من الحكام الذين خضعوا لدولة سلاجقة الروم سياسياً هو بدر الدين لؤلؤ الذي قام بسك النقود وعليها اسم حاكم سلاجقة الروم غياث الدين كخيسرو الثاني (٦٣٤/١٢٣٦ ــ ٦٤٤هـ/١٢٤٦م) الذي خضعت له الموصل[٢٥]، ومن الدنانير التي عبرت أصدق تعبير عن هذه التبعية السياسية دنانير ضرب الموصل سنة ٦٣٧هـ[٢٦] جاءت نصوصها كما يلي:

الوجه	الظهر
مركز: الامام لا اله الا الله وحده لا شريك له المستنصر بالله أمير المؤمنين	مركز: السلطان الأعظم غياث الدنيا والد بن كيخسرو بدر الدنيا والدين أتابك
هامش داخلي: بسم الله ضرب هذا الدينار بالموصل سنة سبع وثلثين وستماية	**هامش:محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون**

هامش خارجي:لله الأمر من قبل ومن بعد ويومئذ يفرح المؤمنون بنصر الله

ولقد استمر نقش اسم السلطان السلجوقي غياث الدين كيخسرو على نقود الموصل الذهبية في عصر بدر الدين لؤلؤ سنة ٦٣٧هـ[٢٧]وسنة ٦٣٩هـ[٢٨] وسنة ٦٤٠هـ[٢٩]

---

[٢٥]ابن أبي جرادة(كمال الدين عمر بن أحمد)بغية الطلب في تاريخ حلب،بيروت١٩٨٨، ج١٠، ص٤٣٥٦.

[٢٦] ناصر النقشبندي،المرجع السابق، ص٥٩٩؛محمد باقر الحسيني، العملة الإسلامية في العهد الأتابكي، بغداد ١٩٦٦، رقم ١٨؛محمد عبد الله يونس، المرجع السابق،ص ص ٢٥٣-٢٥٤؛ناهض عبد الرازق دفتر، المرجع السابق، ص٣١٦؛يحيي ضياء،المرجع السابق، رقم٣٤.

[٢٧] محمد باقر الحسيني، نقود الخليفة العباسي المستنصر بالله، مجلة المسكوكات، بغداد، العددان الثامن والتاسع، ١٩٧٧- ١٩٧٨م،ص١٠٤؛ يحيي ضياء، المرجع السابق،رقم٣٤.

[٢٨] اسماعيل غالب،موزه همايون،مسكوكات تركمانية قتالوغي،قسطنطينية ١٨٩٣م،ص١٠٣، رقم ١٤١؛ عاطف منصور محمد رمضان،المرجع السابق،ص١٧٤؛محمد عبد الله يونس، المرجع السابق، ص٢٥٥؛ Artuk,Ibrahim and Cevriye, op. Cit, No.126.

[٢٩] ناصر النقشبندي ،المرجع السابق، ص ٦٠٢؛ ناهض عبد الرازق دفتر،المرجع السابق، ص ٣٣٦، رقم١٧؛يحيي ضياء، المرجع السابق، رقم٣٧؛محمد عبد الله يونس، المرجع السابق، ص٢٥٦.

وسنة٦٤١هـ[٣٠] وسنة ٦٤٢هـ[٣١] وسنة ٦٤٣هـ[٣٢] مع اختلاف في نصوصها وخاصة نصوص مركز الظهر.

ومن الجدير بالذكر أنه لم يصلنا أية نماذج من النقود الفضية ضرب الموصل عليها اسم حاكم سلاجقة الروم غياث الدين كيخسرو الثاني والأمر نفسه ينطبق على النقود النحاسية والبرونزية.

علاقات الموصل السياسية بالمغول تحت حكم بدر الدين لؤلؤ:

أظهرت النقود التي سكها بدر الدين لؤلؤ بالموصل سنة ٦٥٢هـ أنه قام بنقش اسم الحاكم المغولي منكوقا آن تعبيراً عن خضوعه وتبعيته السياسية له، وهو ما يصحح ما ذكرته المصادر التاريخية[٣٣] من أن هذا الحدث كان في سنة ٦٥٣هـ أو بعدها، وقد وصلنا دينار ضرب الموصل سنة ٦٥٢هـ[٣٤] وجاءت نصوصه على النحو التالي:

الوجه

مركز: لولو
لا اله الا الله
وحده لا شريك له
محمد رسول الله
صلى الله عليه
وسلم

الظهر

مركز: منكو
قا آن الأعظم
خداوند عالم
بادشاه روي
زمين زيد عظمته

هامش داخلي:بسم الله ضرب هذا الدينار بالموصل سنة اثنتين وخمسين ستماية

هامش:محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون

هامش خارجي:لله الأمر من قبل ومن بعد ويومئذ يفرح المؤمنون بنصر الله

---

[٣٠] ناصر النقشبندي، المرجع السابق،ص٦٠٣؛يحيي ضياء، المرجع السابق،رقم ٣٨؛محمد عبد الله يونس،المرجع السابق،ص٢٥٦؛وليم قازان،المرجع السابق،رقم١٠٣٨.

[٣١] اسماعيل غالب، المرجع السابق،ص١٠٣،رقم ١٤٢؛محمد عبد الله يونس،المرجع السابق،ص٢٥٦؛

Butak, Behzad, op.cit,No.166.

[32] Artuk,Ibrahim and cevriye, op.cit,No.1267;

إسماعيل غالب ، المرجع السابق،ص ١٠٤، رقم ١٤٣؛محمد عبد الله يونس،المرجع السابق، ص٢٥٧.

[٣٣] عاطف منصور محمد رمضان، المرجع السابق، ص١٨٠.

[٣٤] محمد باقر الحسيني ،المرجع السابق، ص٦٠، رقم٢١؛ عاطف منصور محمد رمضان، المرجع السابق، ص ص ١٨٠-١٨١؛ محمد عبد الله يونس، المرجع السابق، ص ص ٢٥٧-٢٥٨.

وهذا هو الإصدار الأول (لوحة٣) الذي قام بسكه بدر الدين لؤلؤ ويحمل اسم حاكم المغول وليس عليه اسم الخليفة العباسي وربما يرجع ذلك إلى أن بدر الدين لؤلؤ أراد أن يكتسب ود المغول، فحذف اسم عدوهم الخليفة العباسي من على هذا الدينار الذي ربما كان من الأموال التي كان يدفعها بدر الدين لؤلؤ للخان الأعظم كإتاوة[٣٥] ولقد وصلتنا دراهم ضرب مدينة الموصل سجل عليها اسم حاكم المغول قا آن الأعظم، واسم بدر الدين لؤلؤ ومنها دراهم ضرب الموصل سنة ٦٥٦هـ[٣٦] وجاءت نصوصها على النحو التالي:(شكل ٤)

الوجه

مركز: الملك لله
لا اله الا الله وحده
لا شريك له محمد رسول الله
صلي الله عليه وسلم
الملك الرحيم بدر الدين
لولو

السلطان الأعظم — أبو الفضل — ملعون — من يغدره

الظهر

مركز: منكو
قا آن الأعظم
خداوند عالم
بادشاه روي
زمين زيد عظمته

هامش: محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون

هامش:بسم الله الرحمن الرحيم ضرب هذا الدرهم بالموصل سنة سبع خمسين وستماية

ووصلت إلينا دراهم ضرب الموصل سنة ٦٥٧هـ وتحمل نفس النصوص[٣٧] ومن الجدير بالذكر أن اسم حاكم المغول قد انقطع من على نقود بني زنكي في الموصل بعد وفاة بدر الدين لؤلؤ في عهد ابنه الصالح إسماعيل،وذلك عندما نجح المماليك في مصر في الانتصار على المغول وكسر شوكتهم وقام الظاهر بيبرس بالبيعة للخليفة العباسي وخضع له الصالح إسماعيل[٣٨] ولقد وصلتنا نقود نحاسية قام بسكها بدر الدين لؤلؤ تحمل اسم حاكم المغول منكو قا آن الأعظم سنة ٦٥٦هـ[٣٩] (شكل ٥) (لوحة٤)

---

[٣٥] عاطف منصور محمد رمضان، المرجع السابق، ص ١٨١.

[36] Butak,Behzad,op.cit,No.79;

عاطف منصور محمد رمضان،المرجع السابق،ص١٨١،شكل ٣٣؛محمد عبد الله يونس،المرجع السابق،ص ص ٢٦٠-٢٦١.

[٣٧] محمد أبو الفرج العش، المتحف الوطني بدمشق، دليل مختصر، دمشق ١٩٨٥م، ص ٢٢٩؛ وليم قازان، المرجع السابق، رقم ١٠٤٢؛إبراهيم جابر الجابر،المرجع السابق،رقم٢٩٦١.

[٣٨] عاطف منصور،المرجع السابق،ص ١٨١.

[39] Norman N., Nabarawy R.,Bacharach J., op.cit, No.3345 ;

محمد باقر الحسيني،المرجع السابق، رقم P٥١ محمد عبد الله يونس،المرجع السابق، ص ص ٢٦٥-٢٦٦.

وجاءت نصوصها كما يلي:

الوجه		الظهر
مركز: لولو	مركز:	منكو
الملك الرحيم		قا آن الأعظم
بدر الدنيا والدين		خداوند عالم
سلطان الإسلام		بادشاه روي
والمسلمين أبو الفضل		زمين زيد عظمته
هامش: لا اله الا الله وحده لا شريك		هامش:بسم الله ضرب بالموصل
له محمد رسول الله		سنة ستة وخمسين وستماية

ومن خلال هذا العرض الموجز لعلاقات الموصل السياسية بالدول المجاورة من خلال المسكوكات يمكن التوصل إلى عدة نتائج يمكن إجمالها في الآتي:

ــ عبرت النقود تعبيراً صادقاً عن العلاقات السياسية للموصل بالدول المجاورة وأوضحت أن الأمير بدر الدين لؤلؤ قد اختلفت علاقاته السياسية الخارجية بالدول المجاورة وفقاً لحالة القوة والضعف التي كانوا عليها،وكذلك وفقاً لمصالحه وطموحاته.

ــ أوضحت النقود أن الأمير بدر الدين لؤلؤ قد ارتبط بعلاقات سياسية مع جيرانه الأيوبيين يمكن وصفها بأنها علاقات جيدة اذا كانوا في حالة قوة والعكس اذا كانوا في حالة ضعف وليس أدل على ذلك من قيامه بنقش اسم الصالح نجم الدين ايوب بدلاً من الناصر يوسف صاحب حلب، ثم عدوله عن ذلك بعد أن هاجمه الناصر يوسف.

ــ قام الأمير بدر الدين لؤلؤ بنقش اسم حاكم سلاجقة الروم القوي على مسكوكاته وهو غياث الدين كيخسرو الثاني وخضع له عندما تزايدت قوة ونفوذ الثاني.

ــ أوضحت النقود أن الأمير بدر الدين لؤلؤ قام بسك النقود باسمه واسم حاكم المغول منكو قا آن بعد أن ضعف موقفه بموت الملك الأشرف الأيوبي، فبعد أن كان يحارب المغول تحول إلى المغول وشاركهم في حروبهم على ديار بكر وبعض بلاد الشام ، وقام بنقش اسم حاكم المغول على مسكوكاته .

ــ يتضح من دراسة العلاقات السياسية لمدينة الموصل بالدول المجاورة تحت حكم بدر الدين لؤلؤ أنها كانت ذات أهمية إستراتيجية مؤثرة في تلك المنطقة الجغرافية المحيطة بها سواء العراق أو بلاد الشام.

ــ من خلال إصدارات مدينة الموصل من المسكوكات الذهبية والفضية والنحاسية والبرونزية تحت حكم بدر الدين لؤلؤ يمكن اعتبارها وبحق من أهم دور سك النقود في العالم الإسلامي في ذلك العصر.

مصادر ومراجع البحث:

أولاً المصادر العربية:

(١)ابن أبي جرادة (كمال الدين عمر بن أحمد د. ت)، بغية الطلب في تاريخ حلب، تحقيق سهيل زكار، ج ١٠ ، بيروت١٩٨٨م.

(٢)ابن كثير(عماد الدين إسماعيل بن كثير ت ٧٧٤هـ/١٣٧٢م)، البداية والنهاية ، ج١٣، القاهرة ٢٠٠١م.

(٣)أبو الفدا (عماد الدين إسماعيل ت ٧٣٢هـ/١٣٣١م)، المختصر في أخبار البشر،ج٣، القاهرة د. ت.

(٤)الذهبي (شمس الدين أبو عبد الله محمد ت ٧٤٨هـ/١٢٤٧م)،سير أعلام النبلاء، ج٢، بيروت ١٤١٣هـ.

ثانياً المراجع العربية:

(١)إبراهيم جابر الجابر، النقود العربية الإسلامية في متحف قطر الوطني، ج٢، الدوحة، قطر ١٩٩٢م.

(٢)عاطف منصور محمد منصور، النقود الإسلامية وأهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضارة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ٢٠٠٨م.

(٣)محمد أبو الفرج العش، المتحف الوطني بدمشق، دليل مختصر، دمشق ١٩٨٥م.

(٤)محمد باقر الحسيني، العملة الإسلامية في العهد الأتابكي، بغداد ١٩٦٦م.

(٥)محمد باقر الحسيني،نقود الخليفة العباسي المستنصر بالله، مجلة المسكوكات، العدد الثامن والتاسع،بغداد ١٩٧٧-١٩٧٨م.

(٦)محمد عبد الله السيد يونس، نقود مدينة الموصل في العصر الإسلامي،مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار ــ جامعة القاهرة ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.

(٧)ناصر النقشبندي، الدينار الإسلامي لملوك الطوائف والمتغلبة على الدولة العباسية، الدينار الأتابكي، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج٤، بغداد ١٩٥٦م.

(٨)ناهض عبد الرازق دفتر، النقود في العراق ، بغداد٢٠٠٢م.

(٩)وليم قازان ،المسكوكات الإسلامية، مجموعة خاصة، بيروت١٩٨٣م.

(١٠)يحيي ضياء، التاريخ الموجز لبدر الدين لؤلؤ من خلال دنانيره، بحث في كتاب المسكوكات الإسلامية، الذكرى الأولى لوفاة سمير شما، تحرير خلف فارس الطراونة،عمان ٢٠٠٢م.

ثالثاً:المراجع التركية:

(١)إسماعيل غالب، موزة همايون، مسكوكات تركمانية قتالوغي،قسطنطينية ١٨٩٣م.

رابعاً المراجع الأجنبية:

(1) Artuk, Ibrahim and cevriye, Istambul Arkeoloji Muzelere Teshirdeki Islamisikker Katalogu cilt II,Istambul 1970.

(2) Lane-Pool, Stanley, catalogue of oriental coins in the British museum ,vol.III, The coins of the turkuman Houses of selJook,urtuk,zengee,London1877.

(3) Nicol N.,Nabarawy R.,Bacharach G.,catalogue of the Islamic coins Glass weights Dies and Medals in the Egyptian National library, American research center in Egypt, Cairo 1983.

(4) Butak, Behzad ,Resimli Paralari,Istambul 1947.

الأشكال واللوحات:

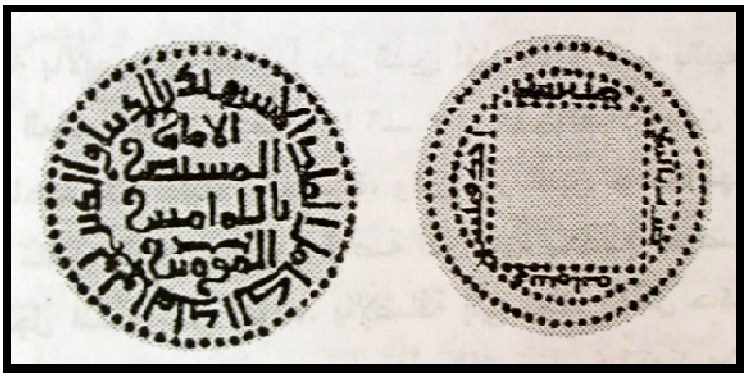
أولاً: الأشكال:ـــ

النوع	التاريخ	مكان السك	اسم الخليفة العباسى	الحكام الذين خضع لهم بدر الدين لؤلؤ
نحاس	٦٣١هـ	الموصل	المستنصر بالله	الملك الكامل ـ الملك الاشرف
دينار	٦٣٢هـ	الموصل	"	مستقلاً
دينار	٦٣٣هـ	"	"	الملك الكامل ـ الملك الاشرف
دينار	٦٣٣هـ	إربل	"	" "
دينار	٦٣٤هـ	الموصل	"	" "
دينار	٦٣٥هـ	"	"	الملك الكامل فقط
دينار	٦٣٥هـ	إربل	"	"
دينار	٦٣٦هـ	الموصل	"	مستقلاً
دينار	٦٣٦هـ	إربك	"	مستقلاً
دينار	٦٣٧هـ	الموصل	"	مستقلاً
دينار	٦٣٨هـ	الموصل	"	مستقلاً
دينار	٦٣٩هـ	"	"	مستقلاً
دينار	٦٣٩هـ	"	"	غياث الدين كيخسرو (سلاجقة الروم)
دينار	٦٤٠هـ	"	المستعصم بالله	غيلث الدين كيخسرو
دينار	٦٤٠هـ	"	"	الناصر يوسف (ايوبية حلب)
دينار	٦٤٠هـ	"	"	مستقلاً
دينار	٦٤٠هـ	إربك	"	مستقلاً
درهم	٦٤٠هـ	بدون مكان	"	مستقلاً
فلس	٦٤٠هـ	الموصل	"	مستقلاً
دينار	٦٤١هـ	"	"	مستقلاً
دينار	٦٤٢هـ	"	"	مستقلاً
دينار	٦٤٢هـ	"	"	غياث الدين كيخسرو
دينار	٦٤٣هـ	"	"	غياث الدين كيخسرو
دينار	٦٤٣هـ	الموصل	المستعصم بالله	مستقلاً
دينار	٦٤٤هـ	"	"	"
فلس	٦٤٤هـ	"	"	"
دينار	٦٤٥هـ	"	"	"
درهم	٦٤٥هـ	الجزيرة	"	"
دينار	٦٤٦هـ	الموصل	"	الناصر يوسف
دينار	٦٤٧هـ	الموصل	"	الصالح نجم الدين ايوب (ايوبية مصر)
فلس	٦٤٧هـ	الجزيرة	"	الناصر يوسف
دينار	٦٤٨هـ	الموصل	"	"
فلس	٦٤٩هـ	الجزيرة	"	"

دينار	٦٥٠هـ	الموصل	"	"
دينار	٦٥٠هـ	نصيبين	"	"
درهم	٦٥٠هـ	الجزيرة	"	"
دينار	٦٥١هـ	الموصل	"	"
دينار	٦٥٢هـ	الموصل	هولاكو	منكوقا ان
دينار	٦٥٣هـ	الموصل	المستعصم بالله	الناصر يوسف
فلس	٦٥٣هـ	بدون مكان	هولاكو	(بدون اسم بدر الدين لؤلؤ)
دينار	٦٥٤هـ	الموصل	المستعصم بالله	الناصر يوسف
فلس	٦٥٤هـ	"	"	مستقلاً
دينار	٦٥٥هـ	"	"	الناصر يوسف
فلس	٦٥٥هـ	الموصل	"	مستقلاً
دينار	٦٥٦هـ	الموصل	المستعصم بالله	الناصر يوسف
دينار	٦٥٦هـ	الموصل	هولاكو	منكوقا ان
دينار	٦٥٦هـ	"	منكوقا ان	
دينار	٦٥٦هـ	"	منكوقا ان	
دينار	٦٥٧هـ	"	منكوقا ان	
دينار	٦٥٧هـ	الموصل	"	هولاكو

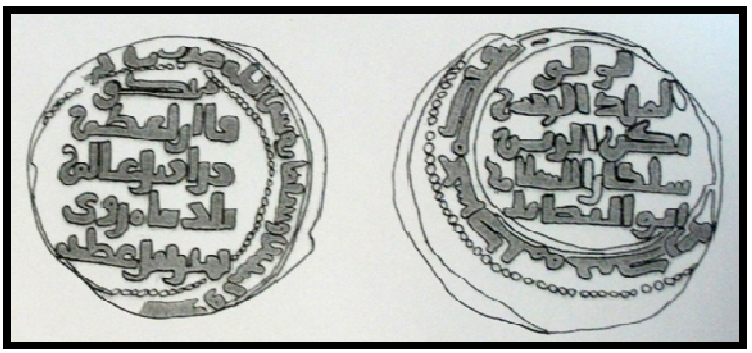
شكل (١) قائمة بالنقود التى قام بسكها بدر الدين لؤلؤ في الموصل عــن عاطف منصور ، المرجع السابق ، ص ص ١٨٢ ــ١٨٣

شكل (٢) رسم توضيحي لكتابات دينار ضرب الموصل سنة ٦٣٣هــ عليه أسماء " بدر الدين والملك الكامل والملك الأشرف " عــن محمد عبد الله السيد يونس ، المرجع السابق ، رسم توضيحي للوحة رقم ٥٣



شكل (٣) رسم توضيحي لكتابات فلس ضرب الموصل يحمل أسماء "بدر الدين والملك الكامل والملك الأشرف " عــن عاطف منصور ، المرجع السابق ، ص١٨٠ ، شكل ٣٢

شكل (٤) رسم توضيحي لكتابات درهم فضة ضرب الموصل نقش عليه أسماء "بدر الدين لؤلؤ وحاكم المغول منكوقا آن الأعظم " عــن عاطف منصور ، المرجع السابق ،ص ١٨١ ، شكل ٣٣



شكل (٥) رسم توضيحي لكتابات فلس يحمل أسماء بدر الدين لؤلؤ وحاكم المغول منكوقا آن الأعظم " عن محمد عبد الله يونس ، المرجع السابق ، تفريغ لوحة ٥٧.

ثانياً اللوحات:

لوحة (١) دينار ضرب الموصل سنة٦٣٣هـ نقش عليه أسماء "بدر الدين لؤلؤ والملك الكامل الأيوبي و الملك الأشرف "عـن مؤسسة النقد العربي السعودي ، متحف العملات ، الرياض ١٩٩٦م ، ص ١٣٥ ، رقم ١٤ ، محمد عبد الله السيد يونس ، المرجع السابق ، ص ٢٤٥ ، لوحة ٥٣ ، عاطف منصور ، المرجع السابق ، ص ١٧٩ ، لوحة ٦١.

لوحة (٢) فلس ضرب الموصل سنة٦٣١هـ نقش عليه أسماء بدر الدين لؤلؤ والملك الكامل والملك الأشرف " محمد عبد الله يونس ، المرجع السابق ، ص ٢٦٢ ، لوحة ٥٦.

لوحة (٣) دينار ضرب الموصل سنة ٦٥٢هـ عن إبراهيم جابر الجابر ، المرجع السابق ، لوحة ٢٩٦١ ، (ذ ١٤٢٧) ، ص ٢٨٠.

لوحة (٤) فلس ضرب الموصل سنة ٦٥٦هـ نقش عليه أسماء" بدر الدين لؤلؤ ومنكوقا ان الأعظم حاكم المغول " محمد عبد الله يونس ، المرجع السابق ، ص ٢٦٦ ، لوحة ٥٧.

المناخ وأثره على عمارة مدينة صنعاء في العصر الإسلامي

د.علي سعيد سيف♦

ملخص البحث:-

تعد صنعاء المثل الحي للعمارة والفنون الإسلامية في اليمن بما تضمه من منشآت دينية ومدنية وعسكرية ، وما تحويه من فنون زخرفية ومشغولات يدوية شملت مختلف هذه الأنواع .

وتقع مدينة صنعاء ضمن الهضبة الشرقية لليمن في الأحواض المنخفضة لهذه الهضبة وبالتحديد عند سفح جبل نقم ، الجبل الجوي للمدينة ، الذي يعتبر تجمع غيوم المطر في الصيف مما كان له الأثر الكبير في اختيار موقع المدينة

إضافة إلى وقوعها في سهل منبسط وخصب تتوافر فيه المياه الجوفية والتربة التي تشكلت من خلال تلك الصخور المليئة بالمعادن ، لذلك تم اختيار موقع المدينة وإقامة مجتمع حضاري فيها. كما أنها تحتل مركزا وسطا بالنسبة لخطوط الطول والعرض فهي تقع على خط طول على دائرة عرض(١٥،٢٣درجة) شمالا وخط طول (٤٤،٢٣درجة) .

وترتفع عن مستوى سطح البحر بنحو ٢٣٥٠م ويحيط بها من جهة الشمال تلال منخفضة تتكون من الحجر الجيري، وعلى الجانب الشرقي فإن حافة حوض صنعاء محزوزة بصورة عميقة وإن الجبال التي تشكل الجوانب الشرقية والغربية والجنوبية لسهل صنعاء هي صخور بركانية

لذا فسوف تتركز الدراسة من خلال

أولا : التخطيط العام للمدينة

وينقسم إلى :

١ــ شروط اختيار موقع المدينة

٢ــ حارات المدينة

٣ــ الشوارع و الصرحات

٤ ــ المنازل

٥ ــ حدائق المدينة (المقاشم)

♦ جامعة صنعاء كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم الآثار. **ألقي ملخص البحث ولم يقــدم البحــث للنشر بكتاب مؤتمر٢٠١١م.**

٦ ــ الآبار
٧ ــ الأسواق
٨ ــ مباني الخدمات العامة
ثانيا : عناصر المعالجات المناخية للمباني في المدينة
وتنقسم إلى :
١ــ مواد البناء
٢ ــ توزيع وحدات المبنى
٣ــ النوافذ والفتحات واتجاهاتها
٤ــ المفرج
٥ــ المشربيات
الخاتمة والاستنتاجات

مجمع الزاوية في حمص القديمة – تجربة في الارتقاء العمراني
الارتقاء بالبيئة العمرانية في حمص القديمة – وجهة نظر

أ.م.د.عماد المصري ♦

ملخص البحث:-

تتنوع مفردات مدينة حمص القديمة مابين الدور والقصور والمساجد والحمامات .. ولكن عندما يكون هناك توأمة بين أحد مساجدها وأحد قصورها ، فهنا تجربة بحاجة إلى وقفة وتقييم . حيث مع انتشار الاستثمار السياحي المفرط لمفردات المدن القديمة وبنسب عالية تصبح المدينة مدينة مطاعم وطعام ولهو.. وتفقد عندها المدينة بعدها الاجتماعي والثقافي والتاريخي .. من هنا كانت تجربة مجمع الزاوية في حمص القديمة، حيث تمت دراسة ترميم وتوسيع جامع الزاوية – إعادة البناء مع المحافظة فقط على مئذنته المميزة – ودمج القصر التراثي المجاور، ليصبحا مجمعا متمايزا باستعماله ووحدته المتكاملة ، إضافة إلى تحسين وحدة الجوار وإتاحة الفرصة لتطبيق أجزاء من المخطط التنظيمي وتجميل الساحة المتفردة بحمص القديمة بنسبها وجماليتها . والبحث إذ يعرض هذه التجربة فإنه يقيم موضوع هذا المجمع من نظرة تاريخية لمفرداته قبل الدمج والبدء بالمشروع، ثم يعرض الدراسة التي
قدمت والتي تميزت بالجرأة على طرح مفهوم جديد يختلف عن مفهوم السياحة الترفيهية من خلال مفهوم وبعد ثقافي واجتماعي أثاره تتوالى على هذا المجمع والمدينة ككل .
يناقش البحث إشكالية رد الاعتبار للتراث العمراني في مدينة حمص القديمة من خلال مبدأين ، أولهما يتعلق في هذه المساهمة العلمية بمناقشة وتشخيص تفعيل مشاريع الحفاظ العمراني ، والثاني يتعلق بمبادرة خاصة للباحث – بعد تجاهل طال أمده من مجلس المدينة ومديرية الآثار والمحافظة والجامعة المحلية –.... فكان لابد من عناصر الإشكالية والفرضيات المطروحة والطروحات و المبادارات .. مع الأخذ بعين الاعتبار الأبعاد المركبة للموضوع وإسقاطاته العملية .

♦ أستاذ مساعد في قسم تخطيط المدن والبيئة – كلية الهندسة المعمارية – جامعة دمشق ورئيس قسم العمارة في الجامعة الدولية للعلوم والتكنولوجيا – سوريا. **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.**

ويستعرض البحث الأفكار التصميمية التي ساعدت على هذه الوحدة من خلال جدران شفافة وتواصل بين المسجد والقصر عبر مناسيب ووظائف متكاملة ومتحدة ، حيث يصعب اليوم تمييز مكوناتها عن بعضها ، فقد تم الدمج بصورة غاية في الدقة والإتقان الجمالي والوظيفي وفق نقد الاختصاصيين والمهنيين الذين قيموا المبادرة والمشروع إضافة إلى آراء المستخدمين والجوار.
ويثني البحث على الجهود المبذولة من قبل مطوري المشروع وكذلك دور مديرية أوقاف حمص ومالكي القصر ولجنة مسجد الزاوية .
ويخلص البحث في نهايته إلى نتائج وتوصيات تقول بضرورة الاستثمار الثقافي والاجتماعي وكذلك السياحي في المدينة .. والعمل على إيجاد وحدات تزيد من رصيد المدينة، وجعل شراكات بين المفردات كي تصبح أكثر ثقلا وتمايزا.
كلمات أساسية : التراث العمراني – الارتقاء – الحفاظ – الممارسة العملية – الانتماء...التراث والهوية والحداثة ..

دراسات فى وثائق عابدين بك

د. غادة أحمد رشدى♦

المقدمة:

يتناول البحث دراسة لوثائق عابدين بك المحفوظة بالأرشيف التاريخى بوزارة الأوقاف. وترجع أهمية دراسة هذه الوثائق إلى أنها تمدنا بالعديد من المعلومات والحقائق الهامة التى لم يكن من الممكن الحصول عليها دون دراسة هذه الوثائق.

ومن خلال هذه الدراسة أمكن التعرف على المنشآت المعمارية العديدة والمتنوعة التى أنشأها عابدين بك فى الكثير من المناطق المختلفة. كذلك أمكن التعرف على أوقافه العديدة التى أوقفها داخل مصر وخارجها.

وأتناول فى البحث ترجمة وافية لعابدين بك ثم دراسة لوثائق عابدين بك من حيث أهميتها وأوقافها ودراسة المنشآت المعمارية التى وردت بهذه الوثائق من حيث الوصف المعمارى والوثائقى ووقفها وأوجه الصرف عليها.

وقد زودت البحث بالخرائط والأشكال وهى من عمل الباحثة.

هذا وتُعد دراسة وثائق الوقف على درجة كبيرة من الأهمية، ذلك لأنها تقدم للباحثين مادة ثمينة قد لا تتوافر عادة فى المصادر التاريخية المعروفة، كما أنها تقدم معلومات فريدة عن بعض مظاهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية، كما تعتبر الوثائق مصدر أصيل ومنبع خصب ومورد عذب لا ينضب فى مجال دراسة العمائر الإسلامية بفروعها المختلفة سواء فى ميدان المصطلحات المعمارية أو الفنية أو فى مجال دراسة البلدان والقرى وأماكن الأحياء وخططها[١].

♦ أستاذ الآثار الإسلامية المساعد – كلية الآداب – جامعة طنطا.

(١) أمين (محمد): الأوقاف والحياة الاجتماعية فى مصر، القاهرة، ١٩٨٥، العمرى (آمال): دراسات فى وثائق داود باشا والى مصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٦.

ترجمة المنشئ:

هو مولانا[٢] قدوة[٣] الأمراء الكرام عمدة[٤] الكبرا الفخام عين أعيان الأماجد القخام[٥] المقر[٦] الكريم[٧] العالى[٨] صاحب المجد[٩] المنير الأمير[١٠] عابدين بك[١١] أمير اللواء[١٢] الشريف[١٣] السلطانى بمصر المحمية"[١٤].

([٢]) مولانا: هو إضافة ضمير جمع المتكلم إلى اللقب "مولى" وأقدم مثل معروف لاستعماله فى النقوش يرجع إلى ٣٥١هـ/٩٦٢م وقد استعمل اللقب منذ عصر صلاح الدين لقباً من أهم ألقاب الملوك والسلاطين بالإضافة إلى استعماله لقبا لكبار رجال الدولة وقد استعمل اللقب فى العصر العثمانى لقباً لرجال الدين والعسكريين والوزراء والسلاطين على حد سواء.
الباشا(حسن):الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار،دار النهضة العربية،الطبعة الثانية،١٩٧٨، ص ٥١٩، بركات(مصطفى):الألقاب والوظائف العثمانية،دراسة فى تطور الألقاب والوظائف منذ الفتح العثمانى لمصر حتى إلغاء الخلافة العثمانية،دارغريب،٢٠٠٠م،ص ص٢٢١-٢٢٢.

([٣]) قدوة: بمعنى الأسوة وهو من ألقاب العلماء والصلحاء. وكان يضاف إلى اللفظة أحياناً بعض الكلمات لتكوين ألقاب مركبة مثل "قدوة العلماء" "قدوة الأولياء" "قدوة البارعين" و"قدوة الأمراء".
الباشا (حسن): الألقاب الإسلامية، ص ٤٣.

([٤]) عمدة: العمدة فى اللغة ما يعتمد عليه، وقد اضيف إلى هذا اللفظ بعض كلمات لتكوين ألقاب مركبة مثل "عمدة الأحكام"، "عمدة الأمام"، "عمدة الأنام" و"عمدة الملوك والسلاطين".
الباشا(حسن):الألقاب الإسلامية،ص ص٤٠٨-٤٠٩،بركات(مصطفى)الألقاب والوظائف العثمانية،ص ١٦٢.

([٥]) عين تجمع على أعيان وأعين وعيون، ومن معانيها السيد ويستعمل للدلالة على الشخص البارز. وقد استخدمت لفظة عين فى مصر فى تكوين ألقاب فخرية مركبة قبل العصر العثمانى.
والأماجد من المجد وهو نيل الشرف والكرامة ولا يكون إلا بالآباء وكرم الآباء خاصة مجد.
بركات (مصطفى): الألقاب والوظائف العثمانية، ص ص ١٦٢-١٦٣.

([٦]) المقر: المقرفى اللغة موضع الاستقرار وهو أحد القاب الكناية المكانية استخدم للإشارة إلى صاحب اللقب تعظيماً له عن التفوه باسمه.
الباشا (حسن): الألقاب الإسلامية، ص ٤٩٤، بركات (مصطفى): الألقاب والوظائف العثمانية، ص ص ٢٤٠-٢٤١.

([٧]) الكريم: الكريم ضد اللئيم وتجمع على كرماء وكرام. وهو من الألقاب التى تجرى مجرى التشريف. واستعمل فى العصر المملوكى كأحد الألقاب التوابع المباشرة للألقاب الأصول.
الباشا(حسن):الألقاب الإسلامية،ص٤٣٧، بركات (مصطفى): الألقاب والوظائف العثمانية، ص ص ٢٤٣-٢٤٤.
([٨])العالى:ورد هذا اللقب فى النصوص التأسيسية العثمانية بمدينة القاهرة كلقب تابع لوصف ألقاب الكناية المكانية.
بركات (مصطفى): الألقاب والوظائف العثمانية، ص ٢٤٣.

([٩]) صاحب: الصاحب فى اللغة اسم للصديق بدأ استعماله كنعت خاص من عصر بنى بويه. وأضيف إليه بعض الكلمات لتكوين ألقاب مركبة مثل صاحب المنح، صاحب الخير وصاحب الدولة.
بركات (مصطفى) الألقاب والوظائف العثمانية، ص ٣١٢.

([١٠])الأمي:هو ذو الأمر أوالتسلط واستخدمت هذه اللفظة كاسم وظيفة أو للدلالة على طبقة أو رتبة أو كلقب فخرى.=

ويتضح من ألقاب عابدين بك الواردة فى الوثائق المكانة الكبيرة التى كان يتبؤها وعلو شأنه فى تلك الفترة.

وقد شغل عابدين بك عدة مناصب هامة منها توليه فى أيام محمد باشا فى شعبان سنة ١٠٢٢هـ/١٦١٣م كاشف القليوبية وأثناء هذه الفترة كلفه محمد باشا هو والأمير قاسم لقيادة لواء يتجه لمحاربة العسكر الرومية الذين خرجوا على الباشا فى ذلك الوقت[١٥].

وقد عين عابدين بك فى سنة ١٠٢٣هـ/ ١٦١٤م أميراً للحاج[١٦] واستمر بها عاما واحداً فقط وقد أصاب الحجاج فى هذا العام أثناء عودتهم من الحج الغلاء الشديد

=وقد أطلق هذا اللقب فى العالم الإسلامى على العسكريين والمدنيين على حد سواء.وأقدم الأمثلة لاستعمال هذا اللقب لوظيفة حين أطلق على عبد العزيز بن مروان فى نص تاريخى٦٩هـ/٦٦٩م على إحدى قناطر الفسطاط.
الباشا(حسن):الألقاب الإسلامية،ص١٧٩؛بركات(مصطفى):الألقاب والوظائف العثمانية،ص ص١٠٩-١١٠.

(١١) بك: كلمة تركية من بيوك أى كبير، وقد عرف العثمانيون هذا اللقب منذ عصر مبكر فقد أنعم علاء الدين السلجوقى على عثمان رأس البيت العثمانى بلقب بك.
وكان لقب بك لقباً فخرياً رسمياً تقتضيه مكانة الشخص فى المجتمع فيقترن بها أسم صاحب الرتبة فى المخاطبات والمكاتبات أما جوازاً وأما حتماً بحسب الظروف.
بركات (مصطفى): الألقاب والوظائف العثمانية، ص ص ١٥٨: ١٦٠.

(١٢)أمير اللواء:لقب فخرى رسمى يحدد درجات وظيفية ويعنى هذا اللقب أن حائزه صاحب لواء سلطانى أى من حقه أن ترفع له راية سلطانية فى موكبه دليلاً على ارتفاع مكانته. وقد كان هذا الحق فى مصر العثمانية للباشا صاحب الولاية وللبكوات الصناجق الأربعة والعشرين الذين يختارون سنويا منذ عصر السلطان سليم ويسند إليهم المناصب الهامة فى إدارة مصر مثل حكم الأقاليم والدفترية وإمارة الحاج.
الرشيدى (أحمد): حسن الصفا والإبتهاج بذكر من ولى إمارة الحاج، تحقيق د. ليلى عبد اللطيف، مكتبة الخانجى، ١٩٨٠ ص ص ١٦١-١٦٢، هامش ١.

(١٣)الشريف: فعيل من الشرف وهو العلو والرفعة. وهو أعلى من الكريم. وقد استعمل لفظ الشريف كصفة تشير إلى القداسة فقيل "الجامع الشريف".
الباشا(حسن):الألقاب الإسلامية،ص٣٥٧؛بركات(مصطفى):الألقاب والوظائف العثمانية،ص ص٢١٥-٢١٦.

(١٤) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف سطر ٣-٤، وثيقة رقم ٩٩١ أوقاف، سطر ٧-٨، وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، سطر ٨-٩، وثيقة رقم ١/٩٩٠ أوقاف، أسطر ٦: ١٠.

(١٥) الأسحاقى (محمد بن عبد المعطى بن أبى الفتح ت ١٠٦٠هـ/ ١٦٥٠م): لطائف أخبار الأول فيمن تصرف فى مصر من أرباب الدول، مخطوط رقم ٣٣٩٦، جامعة الملك سعود، ص ٢٣٣.

(١٦) أمير الحاج: لقب وظيفى مؤلف من كلمتين أمير بمعنى رئيس أو قائد أو وال وحاج وهو قاصد مكة للنسك وجمعها حجاج وحجيج وحج. وأول من تولى هذه الوظيفة أبو بكر الصديق فى سنة ٩هـ. حين أنابه الرسول صلى الله عليه وسلم لقيادة الحجيج.
وكما قام به حكام المسلمين عبر العصور والأزمان قام به العثمانيون فقد كان خروج المحمل والكسوة واحداً من رموز سيادتهم على العالم الإسلامى، وتتمثل أهم واجبات أمير الحاج فى قيادة الحجيج إلى مكة والعودة به لما كان له أيضا للإشراف الأدبى على الحجيج. كما كان عليه دفع أذية العربان عن الحجاج أما بمعروف وأما بحرب وكذلك حفظ مال صرة الحرمين.
الرشيدى (أحمد): حسن الصفا، ص ١٥٤، غربال (محمد شفيق): مصر عند مفترق الطرق ١٧٩٨ – ١٨٠١م، المقالة الأولى فى ترتيب الديار المصرية فى عهد الدولة العثمانية كما شرحه حسين أفندى أحد=

وزيادة المشاق وضيق الأحوال والمياه والأرزاق[١٧].

وفى سنة ١٠٤١هـ/١٦٣١م خرج عابدين بك مع مجموعة من الأمراء الجراكسة قائداً لتجريده عسكرية اتجهت إلى مكة لتأديب الشريف نامى بن عبد المطلب الذى عصى شريف مكة وجمع حوله مجموعة من المفسدين وملكوا مكة فوردت الأخبار لخليل باشا وزير مصر آنذاك الذى أمر بإرسال هذه التجريدية التى اتجهت إلى مكة وتمكنت من الانتصار على الشريف نامى وأعوانه وعادوا إلى مصر صبيحة يوم الأربعاء ٧ ربيع الأول سنة ١٠٤٢هـ/١٦٣٢م وطلع كل من عابدين بك وقاسم بك والأمير على بك إلى القلعة لمقابلة الوزير خليل باشا الذى أفرغ

عليهم الخلع السنية ورجعوا إلى منازلهم[١٨].

وفى سنة ١٠٤٨ هـ/ ١٦٣٨م خرج عابدين بك مع عدد كبير من الأمراء بلغوا المائة ضمن حملة عسكرية بقيادة رضوان بك بلغ عددها ألف وخمسمائة من العسكر للسفر إلى قزلباش وخرجوا من مصر أواخر محرم وعادوا منتصرين بعد أن فتحوا بغداد وعادوا فى أواخر صفر سنة ١٠٤٨ هـ/ مايو ١٦٣٨م[١٩].

وفى سنة ١٠٥٢هـ/١٦٤٢م قاد الأمير عابدين بك عساكر مصر فى الحملة التى اتجهت من مصر إلي جريد بناء على أوامر السلطان إبراهيم حسين باشا والى مصر آنذاك وكانت الحملة التى اتجهت إلى جريد مكونة من مائتين غراب لفتحها هى وجميع قراها البالغ عددها ١٤ ألف قرية عامرة فأخذوها جميعاً هى وقراها[٢٠].

وتشير أحد التقارير أن الأمير عابدين بك قد تزوج من الست سعادة بنت سيدنا ومولانا المرحوم الأعظم شيخ الإسلام عين السادة المولى أحمد أفندى البكرى الصديقى مفتى السلطنة الشريفة بمصر كان. وكان صداقها قدره من جملة القروش الأسديه ستمائة غرش، وذلك فى ٢٨ جمادى الآخر سنة ١٠٥٤هـ/١٢ يونيه ١٦٤٤م[٢١].

=أفندية الروزنامة فى عهد الحملة الفرنسية، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد ٤، جـ١، مايو ١٩٣٦، ص ١٥٠.

(١٧) الرشيدى (أحمد): حسن الصفا، ص ١٧٢.

(١٨)ابن الوكيل (يوسف الملوانى ت ١١٣١هـ/١٧١٩م): تحفة الأحباب بمن ملك مصر من الملوك والنواب، تحقيق محمد الششتاوى، دار الآفاق العربية، ١٩٩٩، ص ص ١٣١-١٣٢، ابن عبد الغنى (أحمد شلبى ت ١١٥٠هـ/ ١٧٣٧م): أوضح الإشارات فيمن تولى مصر القاهرة من الوزراء والباشات، تحقيق د. عبد الرحيم عبد الرحمن، مكتبة الخانجى، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧٨، ص ص ١٤٣: ١٤٥، البكرى (محمد بن أبى السرور ت ١٠٨٧هـ/١٦٧٦م): الروضة المأنوسة فى أخبار مصر المحروسة، تحقيق عبد الرازق عيسى، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ١٩٩٧، ص ص ١٣٦: ١٤٣.

(١٩) البكرى: الروضة المأنوسة، ص ١٥٩.

(٢٠)القلعاوى(مصطفى بن محمد بن يوسف الصفوى ت١٢٣٠هـ/١٨١٥م) صفوة الزمان فيمن تولى مصر من أمير وسلطان، مخطوط رقم ٣٧١٦، مكتبة جامعة الرياض، جامعة الملك سعود، ص ٥١.

(٢١) تقرير رقم ٢٢١، سجل رقم ٠٠٠٢٥٢ - ١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

وقد كان للأمير عابدين بك عددا من الأبناء منهم فخر المخدرات المصونة، الكبرا ذات الحجاب المنيع والستر الموصون الرفيع هانم وهى التى أقرها عابدين بك بالنظر إلى أوقافه بعد وفاته[٢٢]. وابنه

تدعى الأميرة أمهان التى تولت النظر على وقف والدها[٢٣]. وابنه تدعى الحرمة حوى التى تولت النظر على وقف والدها سنة ١٠٩٣هـ/١٦٨٣م[٢٤].

وكان له ولدين أحدهما يدعى الأمير عبد الرحيم[٢٥] والثانى الأمير بيبرس[٢٦].

وفاته:

لم يرد فى المصادر التاريخية تاريخ وفاة الأمير عابدين بك ولكن ورد فى أحد تقارير سجلات محكمة الباب العالى أنه تزوج من الست سعادة بنت أحمد أفندى البكرى الصديقى فى ٢٨ جمادى الأخر سنة ١٠٥٤هـ/ ١٢ يونيه ١٦٤٤م[٢٧]. وورد فى تقرير أخر اسمه مسبوقاً بلقب المرحوم عابدين بيك فى سنة ١٠٥٤هـ/١٦٤٤م[٢٨]. لذا يكون تاريخ وفاة الأمير عابدين بك سنة ١٠٥٤هـ/١٦٤٤م.

وقد كان الأمير عابدين بك محبا للخير ويتضح ذلك من أوقافه على الحرمين الشريفين وعلى زاوية الشيخ البسطامى وعلى جامع محلة بشر بشاطئ البحر بالبحيرة وعلى المدرسة الأشرفية بالخانكة.

الوقف على الحرمين الشريفين[٢٩] فى مكة والمدينة:

أشترط الأمير عابدين بك أن يصرف من ريع وقفه لأراضى ناحية العكرشية خاصة الكاينة بولاية البحيرة المذكورة أعلاه فى كل سنه من السنين الهلالية على الدوام والاستمرار ما جملته من الفضة الأنصاف العددية معاملة تاريخه بمصر المحمية إحدى وعشرون ألف نصف وخمسماية نصف تجهز فى كل سنة صحبة ركب/ الحاج

---

(٢٢) وثيقة رقم ٢/٩٢٢ أوقاف، سطر ١٥٩.

(٢٣) تقرير رقم ٦٢٣، سجل رقم ١٠٠١-٠٠٠٣٥١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

(٢٤) تقرير رقم ٦٢٣، سجل رقم ١٠٠١-٠٠٠٣٥١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

(٢٥) تقرير رقم ٣٠٥، سجل رقم ١٠٠١-٠٠٠٦١٤، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

(٢٦) تقرير رقم ٣٠٩، سجل رقم ١٠٠١-٠٠٠٦١٤، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

(٢٧) تقرير رقم ٢٢١، سجل رقم ١٠٠١-٠٠٠٢٥٢، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

(٢٨) تقرير رقم ٦٢٥، سجل رقم ١٠٠١-٠٠٠٥٤، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

(٢٩) زاد فى العصر العثمانى اهتمام الوزراء والأمراء والأعيان على وقف الأوقاف على الحرمين الشريفين بمكة والمدينة وذلك للصرف على المنشآت هناك والصرف على الفقراء وكذلك للصرف على أرباب الوظائف بالحرمين. كذلك اهتم هؤلاء بإنشاء الأسبلة والزوايا بمكة والمدينة وكانت ترسل الأموال الموقوفة إلى هناك كل عام بصحبة ركب الحج.

للاستزادة انظر:

موافى (محمد عبد القادر) تاريخ الوقف فى مصر العثمانية، دراسة وثائقية تاريخية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٩٣، ص ص ٥٢٦: ٥٣٠، عبد الجواد (وفاء): المنشآت المعمارية لأغوات دار السعادة بالقاهرة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٧، ص ص ٢٥: ٣٤.

الشريف المصرى لمن سيعين فيه. فمن ذلك ما يصرف لفاتح البيت الشريف بالكعبة المشرفة من بنى شيبة وجماعته خمسة ألف نصف، وما يصرف بالحرم الشريف المكى خمسة ألف ونصف.

وما يصرف من ذلك لجماعة المؤذنين بالحرم الشريف المكى خمسة ألف نصف وما يصرف من ذلك لجماعة المؤذنين على المسجد الشريف النبوى على الحال به أفضل الصلاة وأشرف التسليم عشرة آلاف نصف توزع بينهم بالتفاضل على أن يكون لمن يؤذن بالمنار الذى على القبر الشريف حصتان من ذلك. وما يصرف للفقراء المنقطعين بالحرم النبوى ألف نصف وخمسماية نصف[٣٠].

الصرف على جامع محلة بشر[٣١] بشاطئ البحر بالبحيرة

قرر الواقف أن يصرف كل سنة من السنين الهلالية ما جملته/ من الفضة الأنصاف العددية ألف نصف فضة على الجامع من علوفه خطيب وإمام ومؤذن ووقاد وفراش وبواب وملا وغير ذلك من الخدمة فيه وثمن حصر وزيت يستضاء به وقناديل وآلة لذلك[٣٢].

الصرف على زاوية العارف بالله الشيخ البسطامى[٣٣] بالروضة[٣٤]: (خريطة ٤٢)

([٣٠]) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، أسطر ١٠٢: ١٠٦.

([٣١]) محلة بشر: من أعمال البحيرة، مساحتها ٩٦٩ فدان بها رزق ٣٢ فدان عبرتها كانت ٢٠٠٠ دينار كانت باسم المقطعين.

ابن الجيعان (شرف الدين يحيى ت ٨٨٥هـ/١٤٨٠م) التحفة السنية بأسماء البلاد المصرية، بولاق، ١٨٩٨م، ص ١٣٣.

وذكر على مبارك أن بها جامع بمنارة ومعمل دجاج وأبراج حمام ويتكسب أهلها من زرع الارز.

مبارك (على): الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة الشهيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، جـ١٥، ص ٢٦.

([٣٢]) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، أسطر ١١٠: ١١٢.

([٣٣]) هذه الزاوية بالمقياس الروضة أنشأها الشيخ محمد بن أصيل بن مهدى الهمنانى من ذرية الشيخ أبى يزيد البسطامى سنة ٦٩٦هـ/١٢٩٧م. ويزعم العامة أن الشيخ أبى يزيد مدفون بها والصواب أنه مدفون ببسطام وقبره معروف بها.

وفى سنة ٧٧٠هـ/٦٨ – ١٣٦٩م جعلت هذه الزاوية جامعاً وعرف بجامع الريس على بن فتح الدين صدقة بن ناصر الدين بن زين الدين أبى بكر رئيس الخلافة وكان البسطامى عندما بنى هذه الزاوية ووقفها وجعل النظر فيها لنفسه أيام حياته ثم من بعده للأمير سيف الدين قطز ثم للحاكم الحنفى بنفسه يتوليه من يشاء من الأجناد الأخيار.

السخاوى (أبى الحسن نور الدين على بن أحمد): تحفة الأحباب وبغية الطلاب فى الخطط والمزارات والتراجم والبقاع المباركات، تصحيح ومراجعة محمود ربيع وحسن قاسم، القاهرة، ١٩٣٧، ص ١٥٧، مبارك (على): الخطط التوفيقية، جـ١٨، ص ص ١٣-١٤.

([٣٤]) الروضة: تطلق على المدينة التى بين مدينة مصر ومدينة الجيزة وهى جزيرة مصر ذات الحسن المشتملة على الخضرة وألوان الزهور، وعُرفت فى أول الإسلام بالجزيرة وبجزيرة مصر =

قرر الواقف أن يصرف فى كل سنة ثلثماية نصف فضة من ثمن زيت وقناديل وأجرة خادم الزاوية[٣٥].

الوقف على المدرسة الأشرفية[٣٦] بالخانكاة[٣٧].

قرر الواقف أن يصرف ريع الأماكن الموقوفة الكاينة بالخانكاة لثلاثة أنفار من حفظ كلام الله المبين/ من القاطنين بمدينة الخانكاة يقرؤن كل يوم جزئين من القرآن الكريم وبعد صلاة الصبح فى كل يوم بالمدرسة الأشرفية الكاينة بالخانكاة ويختمون قراءتهم صبيحة كل جمعة على تربة أولاد الواقف المومى إليه بسورة الإخلاص والمعوذتين ويهدون ثواب، ذلك لحضرة النبى "صلى الله عليه وسلم" وآبائه وإخوانه من الأنبياء والمرسلين والصحابة

=ثم قيل لها جزيرة الحصن عندما بنى بها أحمد بن طولون الحصن وبها كانت الصناعة ابى صناعة السفن الحربية أى كانت بها دار الصناعة.

وبها كان الهودج الذى بناه الخليفة الآمر بأحكام الله لمحبوبته البدوية وبها بنى الملك الصالح نجم الدين أيوب القلعة الصالحية وبها مقياس النيل.

المقريزى (تقى الدين احمد بن على ت ٨٤٥هـ/١٤٤١م): المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، بولاق، ١٨٩٠، جـ١، ص ص ١١٣-١١٤، السيوطى (جلال الدين عبد الرحمن ت ٩١١هـ/١٥٠٥م) كوكب الروضة، تحقيق د. محمد الششتاوى، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٧٨، النابلسى (ابن عبد الغنى إسماعيل ت: ١١٤٣هـ/١٧٣٠م). الحقيقة والمجاز فى الرحلة إلى بلاد الشام ومصر والحجاز،إعداد أحمد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ص ص٢١٦-٢٣٧، جومار: وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل، تحقيق ايمن فؤاد السيد، مكتبة الخانجى، ١٩٨٨، ص ص ٣٣٣ – ٣٣٨.

(٣٥) وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف سطر ١٠٢: ١٠٥، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف أسطر ١١٧-١١٨.

(٣٦) المدرسة الأشرفية: بناها السلطان الأشرف برسباى سنة ٨٣٠هـ/١٤٢٧م وأنشأ بجوارها مقعداً وخاناً وبستاناً فى الجهة البحرية منه وكذلك دورة مياه وساقية وحوضا لسقى الدواب فى الجهة القبلية وكان الفراغ من بناء هذه المجموعة سنة ٨٤١هـ/١٤٣٧م ولم يبق منها الآن سوى المسجد وملحقاته وبقايا الحوض ودورة المياه.

عبد الوهاب (حسن): تاريخ المساجد الأثرية، دار الكتب المصرية، ١٩٤٦، جـ١، ص ص ٢٣٠-٢٣١، عبد الستار (محمد): الآثار المعمارية للسلطان الأشرف برسباى بمدينة القاهرة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧.

(٣٧) الخانكاة: فى سنة ٧٢٣هـ/١٣٢٣م أنشأ الملك الناصر محمد بن قلاوون خانقاه بصحراء سرياقوس وبنى بجوار الخانقاه مسجداً وحماماً وعمر قصوراً وبيوتاً جميلة وتمت هذه العمارة سنة ٧٢٥هـ/٢٤-١٣٢٥م، وقد اقبل الناس على البناء والسكنى حول هذه الخانقاه وبنوا الدور والحوانيت والخانات حتى صارت لمدة كبيرة تعرف بخانقاه سرياقوس لقربها من سرياقوس.

وفى سنة ٩٣٣هـ/ ١٥٢٦م فصلت من سرياقوس بزمام خاص بها وبذلك أصبحت ناحية قائمة بذاتها وورد فى تاريخ سنة ١٢٢٨هـ/١٨١٣م أسمها الحالى.

رمزى (محمد): القاموس الجغرافى للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ص ٣٢-٣٣، عبد الوهاب (حسن): تاريخ المساجد الأثرية، جـ١، ص ٢٢٩.

والتابعين وجميع أموات المسلمين ولمولانا الواقف وأولاده وذريته وعتقاية وأرقاية. وقرر له فى كل شهر عشرون نصفا فلوسا جدداً نحاساً[٣٨].

الصرف على ملئ الآبار بالخانكاه:

قرر الواقف أن يصرف لشخص سالم من العاهات يملأ كل يوم من ماء الآبار بالخانكاه الأربعة أزيار الفخار الموضوع إثنان منها بجوار على الخياط بالخانكاه واثنان بالقهوة بالخانكاه وقرر له فى كل شهر عشرون نصفاً فلوساً جدداً نحاساً[٣٩].

وثائق عابدين بك:

يبلغ عدد هذه الوثائق ثمانية وثائق وهى محفوظة بالأرشيف التاريخى بوزارة الأوقاف وصادرة من محكمة الباب العالى[٤٠] وهذه الوثائق هى:

١- وثيقة رقم ١/٩٨٩ مؤرخة فى ٢٢ محرم سنة ١٠٢٩هـ/ ٩ نوفمبر ١٦١٩م، مقاس الوثيقة ٢١×٢٩سم وعدد أسطرها ١٨٤.
٢- وثيقة رقم ٢/٩٨٩ مؤرخة فى ٢٢ محرم سنة ١٠٢٩هـ/٩ نوفمبر ١٦١٩م، فاقد أولها، مقاس الوثيقة ٤٠×٢٩سم، وعدد أسطرها ١٠٧ سطر.
٣- وثيقة رقم ١/٩٩٠ مؤرخة فى ٢٢ محرم ١٠٢٩هـ/٩ نوفمبر ١٦١٩م، فاقد أولها، مقاس الوثيقة ٤١ × ٢٨سم وعدد أسطرها ١٠٥ سطر.
٤- وثيقة رقم ٩٩١ مؤرخة فى ١٥ شوال ١٠٣٣ هـ/٨ أغسطس ١٦٢٣م، مقاس الوثيقة ٢٩×٢١سم وعدد أسطرها ١٠٦ سطر.
٥- وثيقة رقم ٢/٩٩٠ مؤرخة فى ٢٣ ذى الحجة ١٠٣٦ هـ/ ١٢ يونيو ١٦٢٦م، فاقد أولها، مقاس الوثيقة ٤٠×٢٩سم، عدد أسطرها ٩٨ سطر.
٦- وثيقة رقم ١/٩٩٢ مؤرخة فى ١٠ جمادى الأولى سنة ١٠٤١ هـ/١٦ يناير ١٦٣١م، مقاس الوثيقة ٤٠ × ٢٨سم عدد اسطرها ١٩١ سطر.
٧- وثيقة رقم ٢/٩٩٢ مؤرخة فى ١٠ جمادى الأول سنة ١٠٤١هـ/١٢ مايو ١٦٣١م، فاقد أولها، مقاس الوثيقة ٤١ × ٢٨سم، عدد اسطرها ١٧٧ سطر.

---

(٣٨) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٦، أسطر ١٨: ٢١، وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، أسطر ٥٩: ٦٢، وثيقة رقم ١/٩٩٠ أوقاف، أسطر ٤٥: ٤٧، وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، أسطر ١٢٦: ١٢٨، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف أسطر ١٢٥ ÷ ١٢٧.

(٣٩) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف،ص ٦،سطر ٢٣،ص ٧، أسطر ١-٢،وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، سطر ٦٢-٦٣، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، أسطر ١٢٤: ١٢٦،وثيقة رقم١/٩٩٠ أوقاف، ص ٤، سطر ٦٠-٦١.

(٤٠) الباب العالى: هو أعلى درجات القضاء فى مصر العثمانية ويرأسها قاضى العسكر نفسه ومقرها مدينة القاهرة، ويرجع أولى سجلات هذه المحكمة إلى سنة ٩٣٧هـ/ ١٥٣٠م مما يرجع معه أن يكون هذا هو تاريخ إنشائها وتستمر هذه السجلات حتى سنة ١٢٩٢ هـ/١٨٧٥م. وكان لرئيس المحكمة قاضى العسكر الحنفى أربعة نواب من المذاهب الأربعة وكان هؤلاء من العثمانيين الترك. عبد اللطيف(ليلى):الإدارة فى مصر فى العصر العثمانى، مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٧٨، ص ١٥٦، فرحات (محمد نور): القضاء الشرعى فى مصر فى العصر العثمانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ٣١.

٨- وثيقة رقم ٣/٩٨٩ فاقد أولها وأخرها، مقاس الوثيقة ٤١ × ٢٩سم، عدد أسطرها ٧٦ سطر.

أوقاف عابدين بك:

يلاحظ على أوقاف عابدين بك (موضع الدراسة) أن معظم المنشآت المعمارية التى أنشأها الأمير عابدين بك كانت مشيدة فى خط سويقة صفية بالزير المعلق، وكذلك فى الروضة ومصر القديمة وفى خارج القاهرة فى الخانكاه السرياقوسية وثغر رشيد.

المنشآت المعمارية فى حظ سويقة صفية بالزير المعلق:

تنوعت المنشآت المعمارية التى أنشأها الأمير عابدين بك فى خط سويقة صفية بالزير المعلق (خريطة ١، ٢، ٣) وهى:

الزاوية – المنزل الكبير والقاعة المتوصل إليها منه – الساقية – المنزل الصغير – الصهريج المبنى تحت تخوم الأرض والمزملة – المكتب الذى يعلو الصهريج – حوض سقى الدواب – الوكالة – الحمام – ست حوانيت تعلوها ست طباق بين الصهريج والمنزل الصغير – ١٤ حانوتاً على يمين ويسار الحمام – بيت القهوة – ٤ حوانيت مجاورة للقهوة تعلوها أربع أطباق – مدفن أولاد عابدين بك.

المنشآت المعمارية بالروضة:

الجامع – المنزل.

المنشآت المعمارية بقرافة المماليك

مدفن عابدين بك بجوار مدرسة السلطان قايتباى.

المنشآت المعمارية بمصر القديمة:

المنزل بخط دار النحاس – الاسطبل والجنينة – حوض لسقى الدواب.

المنشآت المعمارية برشيد:

الوكالة الكبرى – الوكالة الصغرى – بيت القهوة.

المنشآت المعمارية بالخانكاة السرياقوسية

١٢ سهم بالطاحون – الجنينة – خمس آبار ماء معين على فوهاتها خمس سواقى خشب.

ويُعد وقف عابدين بك من الأوقاف الكبيرة، لذا فقد قرر عدداً من الأشخاص ليتولوا إدارة الوقف وذلك على النحو التالى:

القائمون على إدارة الوقف

ناظر الوقف[٤١]:

قرر عابدين بك راتباً شهرياً يصرف لناظر الوقف عن معلوم النظارة لكل شهر من تاريخه عشرون نصفاً فلوسا جدداً نحاساً رايجة[٤٢].

([٤١]) عن ناظر الوقف راجع:

الباشا (حسن): الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، دار النهضة العربية، ١٩٦٦، جـ٣، ص ص ١١٧٧: ١٢١٥.

([٤٢]) الفلوس النحاس: لفظ الجدد والنحاس يبدو أنه كان مستعملاً للدلالة على ما يتخذ من النقود بأنواعها فى عهد من العهود وتميزاً لها فى الغالب عن النقود القديمة.=

وقد أشترط الأمير عابدين بك أن يكون النظر على وقفة والولاية عليه لنفسه أيام حياته ثم من بعد ذلك يكون النظر والولاية على الوقف لمن سيعين فيه[٤٣].

أما وقف جزيرة الطين السواد بالبحيرة فإن الواقف عابدين بك أشترط أن يكون الناظر عليها بعد وفاته لأبن أخته فخر الأكابر والأعيان الأمير مصطفى جلبى ابن الأمير محمد مزا من أمراء الجراكسة أيام حياته ثم بعد وفاته لمن يوجد من أولاد الواقف. وشرط أن يصرف للأمير مصطفى مادام ناظراً فى كل يوم من الفضة الأنصاف العددية[٤٤] خمسة أنصاف. أما باقى الوقف فإن الواقف شرط النظر والولاية على ذلك بعد وفاته لابنته فخر المخدرات المصونة الكبرا ذات الحجاب المنيع والستر المصون الرفيع هانم ثم من بعدها لمن يوجد من أولاد الواقف وأولاد أولاده[٤٥].

وممن تولوا ناظر الوقف ابنته أمهان خاتون واشترط أن يتولى النظارة من بعدها أختها حوى وذلك سنة ١٠٩٣هـ/١٦٨١م[٤٦].

وممن تولوا ناظر الوقف الأمير محمد جلبى بن المرحوم الأمير بيبرس جلبى وذلك سنة ١١٣٠هـ/١٧١٧م[٤٧] وكذلك الحرمة صائمة بنت محمد أغا سنة ١٢١٥هـ/١٨٠١م[٤٨].

وممن تولى الناظر الحسبى على الوقف شيخ البلاد وفخر الأعيان محمد جلبى سميح من أعيان طائفة عزبان بن المرحوم الأمير أحمد وذلك سنة ١٠٩٣هـ/١٦٨١م[٤٩].

المباشر[٥٠]:

=للاستزادة:

عرفه (إيمان محمود): النقود المتداولة فى مصر زمن الحملة الفرنسية (١٢١٣-١٢١٦هـ/١٧٩٨-١٨٠١م) رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠٠٦، ص ٢٧.

(٤٣) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٧، سطر ٢-٣.

(٤٤) النصف: أصغر الوحدات النقدية التركية وكان فى الأصل تضرب لنقود مساعدة النقود الرئيسية من الذهب والفضة وأطلق عليها بارة.

فهمى (عبد الرحمن): النقود المتداولة ايام الجبرتى، ضمن كتاب الجبرتى دراسات وبحوث، القاهرة، ١٩٧٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، ص ٥٦١.

(٤٥) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، أسطر ١٥٣-١٥٩.

(٤٦) تقرير رقم ٦٢٣، سجل رقم ١٠٠٣٥١-١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

(٤٧) تقرير رقم ٣٠٩، سجل رقم ١٠٠٦١٤-١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

(٤٨) تقرير رقم ٤٤٠، سجل رقم ٠٠٠٧١٩-١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

(٤٩) تقرير رقم ٦٣٥، سجل رقم ٠٠٠٣٥١-١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

(٥٠) عن المباشر راجع:

الباشا (حسن): الفنون الإسلامية والوظائف، جـ٣، ص ٩٨٢.

اشترط عابدين بك أن يتولى هذه الوظيفة شخصاً من أهل الدين والخير عارف بفن الكتابة يتولى ضبط ريع الوقف وصرفه فى مصاريفه الشرعية. وقرر له فى كل شهر عشرون نصفا فلوساً جدداً نحاساً رايجة.

وقرر فى هذه الوظيفة الشيخ الإمام الضابط شمس الدين محمد بن الشيخ محى الدين الشهير بابن فياض القرشى وجعل ذلك لذريته من بعده(٥١).

الشاهد(٥٢):

قرر الأمير عابدين بك أن يصرف لشخص من أهل الدين والخير يكون شاهداً بالوقف المذكور لضبط ريعه فى كل شهر من تاريخه خمسة عشر نصفاً فلوساً جدداً نحاساً رايجه. وقرر فى هذه الوظيفة الشيخ الأمام العمدة شهاب الدين أحمد بن الشيخ العمدة منصور الشبراوى(٥٣).

وممن تولوا وظيفة الشاهد بالوقف العبد الفقير محمد بن المرحوم محمد الضائى ثم تولى من بعده فى النصف من وظيفة الشهادة بالوقف محمد بن المرحوم القاضى تقى الدين الدمنهورى وذلك فى سنة ١٠٥٧هـ/١٦٤٧م(٥٤).

كذلك تولى هذه الوظيفة زين الدين عبد الرحمن والشيخ محمد الشهير بابى النجا الأسيوطى وذلك فى سنة ١٠٩٧هـ/١٦٨٤م(٥٥)، والشيخ الفاضل شهاب الدين إبراهيم وذلك فى سنة ١١٣٠هـ/١٧١٧م(٥٦).

الشاد(٥٧):

قرر عابدين بك أن يصرف لشخص يكون شاداً بالوقف المذكور يسعى فى تحصيل ريعه فى كل شهر من تاريخه عشرة أنصاف فلوساً جدداً نحاساً رايجة. وقرر فى هذه الوظيفة الزينى رمضان بين حسين الينكجرى بمصر المحمية(٥٨).

الجابى(٥٩):

---

(٥١) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٧، أسطر ٤ : ٧، وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، أسطر ٦٤: ٦٦، وثيقة رقم ١/٩٩٠ أوقاف، أسطر ٦٣: ٦٥.

(٥٢) عن الشاهد راجع:

الباشا (حسن): الفنون الإسلامية والوظائف، جـ٣، ص ص ٦١٨: ٦١٩.

(٥٣) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٧، أسطر ٨: ١٠، وثيقة رقم ١/٩٩٠ أوقاف، أسطر ٦٥-٦٦، وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، أسطر ٦٦: ٦٨.

(٥٤) تقرير رقم ٩٦، سجل رقم ٠٠٠٢٥٣-١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

(٥٥) تقرير رقم ١٣٦، سجل رقم ٠٠٠٣٥٦-١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

(٥٦) تقرير رقم ٣٠٩، سجل رقم ٠٠٠٤١٦-١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

(٥٧) عن الشاد راجع:

الباشا (حسن): الفنون الإسلامية والوظائف، جـ٢، ص ص ٦٠٤-٦٠٥.

(٥٨) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٧، أسطر ١١: ١٣، وثيقة رقم ١/٩٩٠ أوقاف، سطر ٦٧-٦٨، وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، سطر ٦٨-٦٩.

(٥٩) عن الجابى راجع.

الباشا (حسن): الفنون الإسلامية والوظائف، جـ١، ص ١٣٧-١٣٩.

قرر عابدين بك أن يصرف لرجل يكون جابياً بالوقف المذكور يسعى فى تحصيل ريعه فى كل شهر عشرة أنصاف(٦٠).

المنشآت الدينية:

قام الأمير عابدين بك بإنشاء العديد من العمائر الدينية وهى جامعة بالروضة والزاوية بخط سويقة صفية. كما قام بتجديد جامع الفتح بعابدين وأنشأ له تربتان إحداهما بجوار مدرسة السلطان قايتباى بالصحراء والأخرى بخط سويقة صفية بجوار وكالته هناك.

جامع عابدين بك بجزيرة الروضة:

لم يرد بوثائق وقف الأمير عابدين بك وصفا لهذا الجامع وإنما ذكر موقعه بما نصه: "وجميع الجامع الكاين بالروضة الذى عمره/ مولانا الواقف المشار إليه وأنشأه مسجداً جامعاً وما يجاور ذلك من الفسقيه/ وبيوت الخلاوى وما لذلك من التوابع والمنافع والحقوق ولذلك شهرة فى محله تدل عليه وتغنى عن مزيد وصفه وتحديدها هنا"(٦١).

وقف الجامع:

أوقف الأمير عابدين بك الجامع مسجداً لله تعالى تقام فيه الجمع والجماعات وأذن للمسلمين فى الدخول. كما أوقف الفسقية التى تجاوره وبيوت الخلاوى معا لذلك من التوابع والمنافع والحقوق(٦٢).

الصرف على أرباب الوظائف بالجامع:

الإمام:

قرر الواقف إماماً بالجامع وقرر أن يصرف له فى كل شهر عشرون نصفا فضة(٦٣).

الخطيب:

قرر الواقف خطيباً بالجامع وقرر له فى كل شهر عشرون نصفا فضة(٦٤).

وممن تولوا الخطابة بالجامع شيخ الإسلام الصالح عبد الغفار بن الشيخ صالح البراشى الأزهرى عوضاً عن الشيخ أبى الحسن بن الشيخ حسن بن الشيخ يوسف النورطى وذلك فى ٢٠ ربيع الأخر سنة ١١٣٠هـ/١٧١٧م(٦٥).

المؤذن وخادم المطهرة:

قرر الواقف مؤذنا وخادم المطهرة وقرر لهما فى كل شهر ثلاثون نصفا فضة(٦٦).

المرقى:

قرر الواقف للمرقى أن يصرف له فى كل شهر ثمانية أنصاف فضة(٦٧).

---

(٦٠) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ١٢٩.
(٦١) وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، سطر ٢٠-٢١، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ٨-٩.
(٦٢) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، أسطر ٧٦: ٧٨.
(٦٣) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ١١٣.
(٦٤) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ١١٣.
(٦٥) تقرير رقم ٧٠١، سجل رقم ٠٠٠٤١٦-١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.
(٦٦) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ١١٤.
(٦٧) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ١١٤.

الوقاد والفراش:

قرر الواقف أن يصرف لهما فى كل شهر عشرون نصف فضة[٦٨].

كما قرر الواقف أن يصرف ثمن زيت يستضاء به الجامع المذكور وتوابعه فى كل شهر خمسة وأربعون نصفا فضة. ويصرف فى ثمن حصر يفرش به فى كل سنة ثلاثماية نصف. ويصرف فى ثمن زيت سنوى برسم شهر رمضان وليلة النصف من شعبان وليلة المولد الشريف فى كل سنة مايتان نصف وثنتان وسبعون نصفا وما يصرف فى ثمن قناديل زجاج وسلاسل وحبال وبيوت خشب برسم القناديل للجامع فى كل سنة مايتا نصف واحدة[٦٩].

جامع الفتح (خريطة ٥-٦)

يقع هذا الجامع بشارع عابدين ويلاصق قصر عابدين من الجهة الشرقية. وقد عُرفت هذه المنطقة كما عُرف الجامع بعابدين نسبة إلى الأمير عابدين بك الذى كان يسكن بجهة سويقة

صفية بالقرب من الزير المعلق[٧٠].

ولم تشر الوثائق إلى وصف لهذا الجامع بل أشارت إلى أن عابدين بك قام بتجديد هذا الجامع الذى يقع بخط سويقة صفية بالقرب من منزله[٧١].

الوقف على جامع الفتح:

قرر الواقف عابدين بك أن يصرف المتبقى مما يتحصل من ريع الجزيرة الطين السواد المستجدة بالبحر الغربى تجاه قرية محله عبد الرحمن الجارى فى الوقف المذكور أعلاه فى مصالح الجامع المعمور بذكر الله تعالى المعروف بجامع الفتح الكاين بسويقة صفية بالقرب من منزل مولانا الواقف وهو الذى جدده مولانا الواقف وعمره ابتغاء لوجه الله تعالى من علوفة خطيب وأمام ومؤذن ووقاد وفراش وبواب وملا فسقية وقرا وغيره من الخدمة بالجامع والزاوية وثمن زيت وقناديل[٧٢].

وفى أوائل سنة ١٩١٨م أمر الملك فؤاد الأول بتجديد هذا الجامع[٧٣] (شكل ١-٢).

الوظائف بالجامع:

الإمام:

ممن تولوا وظيفة نصف الأمامة الشيخ الإمام زين الدين منصور ابن الشيخ عمر بن الشيخ على الجيزى الوفائي عوضاً عن الشيخ محمد بن الشيخ أحمد الزفتاوى وذلك فى سنة ١٠٥٧هـ/١٦٤٧م[٧٤].

المؤذن:

---

(٦٨) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ١١٣.

(٦٩) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ١١٤-١١٥، وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، أسطر ١١٢-١١٤.

(٧٠) حسن (عبد الوهاب): تاريخ المساجد الأثرية، جـ١، ص ٣٧٢.

(٧١) وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف أسطر ١٠٦-١٠٧، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ١٠٧.

(٧٢) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، أسطر ١٠٤: ١٠٧.

(٧٣) عبد الوهاب (حسن): تاريخ المساجد الأثرية، جـ١، ص ص ٣٧٢-٣٧٣.

(٧٤) تقرير رقم ١٠٧١، سجل رقم ٠٠٠٢٥٣-١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

ممن تولوا وظيفة الآذان بالجامع الشيخ على بن محمد بن خاطر عوضاً عن الجمالى يوسف بن على حسين سنة ١٠٥٤هـ/١٦٤٤م[٧٥].

قارئ القرآن:

ممن تولوا وظيفة قارئ القرآن الشيخ عبد المنعم عبد الفتاح وعبد الفتاح ولدا عبد القادر السندرى وذلك فى سنة ١٠٥٦هـ/١٦٤٦م[٧٦].

كما تولى الشيخ الأمام زين الدين منصور بن الشيخ عمر بن الشيخ على الجيزى الوفائى وظيفة قراءة جزء شريف عوضاً عن الشيخ محمد بن الشيخ أحمد بن

السيد صالح الدين الحسني وذلك فى سنة ١٠٥٧هـ/١٦٤٧م[٧٧].

الزاوية بخط سويقة صفية بالقرب من الزير المعلق:

كانت هذه الزاوية[٧٨] تقع بخط سويقة صفية بالقرب من الزير المعلق[٧٩].

([٧٥]) تقرير رقم ٣٧٩، سجل رقم ٠٠٠٢٥٢-١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

([٧٦]) تقرير رقم ٢٤٩، سجل رقم ٠٠٠٢٥١-١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

([٧٧]) تقرير رقم ١٠٧١، سجل رقم ٠٠٠٢٥٣-١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

([٧٨]) ذكر على مبارك أن هذه الزاوية انشأها الأمير عابدين بك سنة ١٠٢٩هـ/ ١٦١٩م بخط سويقة صفية. وقد هدمت أثناء بناء سراى عابدين.

مبارك (على): الخطط التوفيقية، جـ٥، ص ص ٣٢٤-٣٢٥.

وردت هذه الزاوية على خريطة هيئة المساحة (خريطة ٥) والآن هذه الزاوية حديثة وضاعت معالمها الأثرية.

([٧٩]) ذكر على مبارك عند حديثه عن جامع ابن الرفعة أنه قد صار اليوم (زمن على مبارك) حافة الشارع الجديد الذى فتح بأمر الخديوى إسماعيل باشا شرقى سراى عابدين على يسار السالك من أول هذا الشارع طالباً رحبة عابدين فى مقابلة السور الذى به باب السراى الشرقى.

وكان محل هذا الباب رأس الشارع الممتد إلى حارة الزير المعلق وكان بجوار جامع عابدين بك من بحرية وكان يتوصل منه إلى الدرب الجديد وإلى حارة الزير المعلق وغير ذلك وكان به سراى محوبيك الذى صارت أخيراً ملكاً لإسماعيل صديق باشا الشهير بالمفتش وسراى خورشيد وسراى شربتلى وعدة من البيوت الكبيرة والصغيرة ودخل الجميع فى سراى عابدين وصار الآن محل الدرب الجديد وحارة الزير المعلق وسلامك وحوش سراى القبلى.

مبارك (على): الخطط التوفيقية، جـ٣، ص ص ٢١٢-٢١٣.

وذكر على مبارك عند حديثه عن حارة الزير المعلق بأن بها ثلاثة جوامع أحدها جامع الزير المعلق وهو من إنشاء الأمير عبد الرحمن كتخدا، الثانى جامع محمد بيك المبدول المعروف بأمير اللواء محمد بيك الأزبكاوى أمير الحاج إنشاء سنة ١٢١٢هـ/١٧٩٧م وكان به قبر منشئة والثالث الجامع الكريدى وكان كبيراً وبه ضريح الشيخ الكردى.

ولما حدث التنظيم بجهة عابدين أخذت هذه الجوامع وجملة من البيوت مثل بيت شربتلى باشا وبيت خورشيد باشا وبيت عبد الرحمن كتخدا وغير ذلك.

مبارك (على): الخطط التوفيقية، جـ٣، ص ص ٣٢٣ – ٣٢٤.

خط سويقة صفية حالياً شارع جامع عابدين حالياً. أما خط الزير المعلق محله حالياً حارة الزير المعلق والجزء الغربى من قصر عابدين حالياً.

لم يرد وصفا للزاوية بوثائق عابدين بك وإنما ورد "جميع الزاويـــة وفـــسقيتها وغيرها والحنفية وبيوت الخلاوى التى بالفسقية المذكورة المجاور ذلك المكان المذكور من الجهة الشرقية المعروف ذلك بإنشاء الواقف"(٨٠).

وقف الزاوية:

أوقف الأمير عابدين بك الزاوية مسجداً لله تعالى تقام فيها الصلوات الخمـــس والنوافل لكل يوم وليلة(٨١).

وأوقف الحنفية والفسقية التابعين لها للوضوء منها. أما بيوت الخلاء والفسقية المذكورة فإنه وقف ذلك لإزالة ضرورة عمن يرد على ذلك مـــن المـــسلمين وقـــضا حاجته. أما البير المتعلقة بذلك فإنه وقفها على الحنفية والفسقية وبيوت الخلاء والانتفاع بها شرعاً على العادة(٨٢).

الصرف على أرباب الوظائف بالزاوية:

الإمام:

قرر الواقف إماماً من المسلمين من حفظة كتاب الله الكريم من أهـــل الـــدين والخير يؤم الناس ويصلى بهم الصلوات الخمس جماعة بها كل يوم وليلة فى الأوقات المعهودة من تاريخه لكل شهر خمسة وثلاثون نصفاً فلوساً جدداً نحاساً رايجة وقـــرر فى ذلك الشيخ العمدة شمس الدين محمد بن الشيخ على الدين المسيرى(٨٣).

المؤذن:

قرر الواقف مؤذناً بالزاوية واشترط أن يكون حسن الصوت أميناً يؤذن علـــى منار الزاوية الخمسة أوقات للإعلان/ بدخول أوقات الصلوات الخمس. وقرر له فـــى كل شهر ثلاثون نصفا فلوساً نحاساً(٨٤).

الوقاد:

قرر الواقف وقاداً بالزاوية يوقد القناديل للاستضاءة بالزاوية لكل ليلة. وقرر له فى كل شهر عن وظيفة الوقادة خمسة عشر نصفا فلوساً نحاساً(٨٥).

وقرر أن يصرف فى ثمن قناديل زجاج برسم وقود الزاوية لكل ليلة على قدر الحاجة لكل سنة عشرون نصفاً فلوساً جدداً نحاساً ويصرف ما يحتاج إليه الحال لثمن زيـــت وقـــود الزاوية(٨٦).

---

(٨٠) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٢، أسطر ١١: ١٣، وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، أسطر ٤٥: ٤٧، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ٤٥، وثيقة رقم ٣/٩٨٩ أوقاف، أسطر ٣٠: ٣٦.

(٨١) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٤، سطر ٩-١٠، وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، ســـطر ٢٨-٢٩، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ٦٤-٦٥، وثيقة رقم ٣/٩٨٣ أوقاف، سطر ٩٦-٧٠.

(٨٢) وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، ص ٢، أسطر ٢٨: ٣٠، وثيقة رقم ٣/٩٨٩ أوقاف، أسطر ٧١: ٧٣.

(٨٣) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٤، أسطر ١٨: ٢١، وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقـــاف، أســـطر ٣٣: ٣٥، وثيقة رقم ٣/٩٨٩ أوقاف، ص ٥، أسطر ٧٧: ٨١. وثيقة رقم ٩٩٠ أوقاف، سطر ٢٨.

(٨٤) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٤، سطر ٢٢، ص ٥، سطر ١-٢.

(٨٥) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٥، اسطر ٢: ٤، وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، سطر ٣٧-٣٨.

(٨٦) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، أسطر ٣٧: ٣٩.

الملا:

كما قرر صرف ثلاثون نصفاً فلوساً جدداً نحاساً كل شهر لشخص صحيح البدن سالم من العاهات يملأ الفسقية والحنفية وبيوت الخلا ويخدم ذلك وينظفه جيداً على العادة لكل يوم من البير المتعلقة بذلك.

وقرر أن يصرف فى ثمن أدلية وسلب برسم ذلك كل سنة أربعون نصف فلوساً جدداً نحاساً(٨٧).

البواب والفراش:

قرر الواقف لشخص يكون بواباً وفراشاً بالزاوية كل شهر خمسة عشر نصفا فلوسا جدداً نحاساً(٨٨).

قارئ القرآن:

قرر الواقف عابدين بك أن يصرف لثلاثة أنفار من حفظة كلام الله يقرؤن صبيحة كل يوم بالزاوية حزبين من القرآن العظيم وذلك بعد صلاة الصبح من كل يوم ويختمون قراءتهم صبيحة كل يوم جمعة على التربة المذكورة بسورة الإخلاص والمعوذتين ويهدون ثواب قراءتهم للنبى صلى الله عليه وسلم والصحابة والتابعين ثم يدعون لحضرة سيدنا ومولانا سلطان سلاطين الإسلام ابن عثمان نصرة الله تعالى ثم لحضرة الواقف ثم لذريته وعتقايه وأرقايه ولجميع المسلمين وقرر لذلك بكل شهر خمسة وعشرون نصف فلوسا نحاساً رايجة(٨٩).

مدفنان عابدين بك:

كان للواقف عابدين بك مدفنان الأول بالصحراء بجوار مدفن السلطان قايتباى والثانى بخط سويقة صفية بجوار وكالته هناك.

المدفن بقرافة المماليك (خريطة ٧):

كان يقع هذا المدفن بجوار مدفن السلطان قايتباى(٩٠) ولم يرد بالوثائق وصفا لهذا المدفن بل ورد فقط الصرف على أرباب الوظائف بالمدفن.

الخادم:

قرر الواقف خادماً بالمدفن وقرر له فى كل شهر عشرة أنصاف فلوساً جدداً نحاساً(٩١).

---

(٨٧) وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، أسطر ٣٩: ٤١، وثيقة رقم ١/٩٩٠ أوقاف، سطر ٤٥-٤٦.

(٨٨) وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، ص ٣، سطر ٤٥-٤٦، وثيقة رقم ١/٩٩٠ أوقاف، ص ٣، سطر ٤١-٤٢.

(٨٩) وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، ص ٣، أسطر ٥٣: ٥٧، وثيقة رقم ١/٩٩٠ أوقاف، ص ٣، أسطر ٥٠: ٥٤.

(٩٠) أنشأ السلطان قايتباى مجموعته المعمارية بالصحراء سنة ٨٧٧-٨٧٩هـ/٧٢-١٤٧٤م.

للاستزادة:

نويصر (حسنى): منشآت السلطان قايتباى الدينية بمدينة القاهرة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٥.

(٩١) وثيقة رقم ١/٩٨٩أوقاف، ص ١، أسطر ١: ٥.

كما قرر الواقف أن يصرف فى كل شهر خمسة أنصاف فلوساً نحاساً فى ثمن خوص وريحان يوضعان رطباً على التربة صبيحة كل يوم جمعة ويزالان يابسان على العادة ولمن يتعاطى خدمة ذلك فى كل شهر خمسة أنصاف. كما قرر أن يصرف فى كل شهر عشرة أنصاف فلوساً نحاساً في ثمن خبز قرص من دقيق الحنطة يفرق على التربة المذكورة صبيحة كل يوم جمعة[٩٢].

المدفن بخط سويقة صفية:

أنشأ الأمير عابدين بك مدفناً بخط سويقة صفية بجوار وكالته التى أنشأها هناك. ولم يرد وصفا لهذا المدفن بالوثائق إلا أنه أوقف عليه الأوقاف على النحو التالى:

فقد قرر أن يصرف لرجل يكون وقاداً وفراشاً وقرر له فى كل شهر ثلاثون نصف ويصرف لستة أنفار من أهل الخير والدين حافظين لكتاب الله يقرؤن بالمدفن المذكور القرآن العظيم ويختمون قراءتهم صبيحة كل يوم جمعة فى كل شهر من شهور الأهلة ثمانية وستون نصف سوية بينهم. وأن يصرف فى ثمن حصر لذلك فى كل سنة من السنين الهلالية تسعون نصف ويصرف فى ثمن القناديل والسلاسل لذلك فى كل سنة خمسة وأربعون نصفاً.

وأن يصرف فى ثمن زيت يستضاء به فى كل شهر اثنان وعشرون نصف ونصف فضة[٩٣].

الوظائف بالمدفن:

قارئ القرآن:

ممن تولوا قراءة القرآن بالمدفن شيخ الإسلام الشيخ محمد بن الشيخ جمال الدين عبد الله المنشاوى عوضاً عن الشيخ عبد اللطيف بن محمد السهرجتى وذلك فى ٢٢ شعبان سنة ١٠٥٤هـ/٨ أغسطس سنة ١٦٤٤م[٩٤].

الخادم:

وممن تولوا وظيفة خادم بالمدفن الشيخ إبراهيم بن الشيخ عبد اللطيف وذلك فى سنة ١٠٩٣هـ/١٦٨١م[٩٥].

المنشآت المدنية:

اندثرت هذه المنشآت المدنية وكانت تقع معظم هذه المنشآت بخط سويقة صفية بالقرب من خط الزير المعلق حيث منزل الواقف والحق بهذا المنزل القاعة المتوصل إليه من منزله. كما أنشأ أيضاً بهذا الخط المنزل المعروف بالمنزل الصغير.

كذلك أنشأ الأمير عابدين بك منزلاً بمصر القديمة بخط دار النحاس بالقرب من المدرسة الخرنوبية وآخر بالروضة تجاه مصر القديمة.

---

(٩٢) وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، أسطر ٥٠: ٥٣، وثيقة رقم ١/٩٩٠ أوقاف، سطر ٤٥-٤٦، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ٢٠-٢١.

(٩٣) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، أسطر ٣٢-٣٣، ١٣٨: ١٤٢، وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، سطر ٣٩.

(٩٤) تقرير رقم ٦٩٤، سجل رقم ٠٠٠٢٥٢-١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

(٩٥) تقرير رقم ١٠٣٢، سجل رقم ٠٠٠٣٥١-١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

وقد أفردت الوثائق وصفاً لهذه المنشآت المدنية.

المكان الكبير (سكن الواقف) بخط سويقة صفية بالقرب من الزير المعلق (خريطة ٤)، (أشكال ٣-٤-١٤).

كان هذا المنزل يقع بخط سويقة صفية وعرف بالمكان الكبير حيث كان يقيم به الوقف عابدين بك وقد انثر هذا المنزل ولكن ورد الوصف الوثائقى له.

الوصف الوثائقى للمنزل (شكل ١٤)

"وجميع المكان المستجد الإنشاء والعمارة المعروف بإنشاء مولانا الأمير عابدين بك الواقف الكاين بخط سويقة صفية بمصر المحمية/ المشتمل كاملة على واجهة قبلية بها باب كبير مقنطر روميا يغلق عليه فردة باب خشباً نقيا بها أربع حوانيت منها ثلاثة مما يلى الشرقى والرابع بجوار الباب/ المذكور وهو مبنى بالحجر الفص النحيت يدخل من الباب المذكور إلى دركاه بصدرها مسطبة سفلها خزانة يجاورها باب من غير باب عليه يتوصل منه إلى/ فسحة لطيفة بها باب يدخل منه إلى فسحة ويتوصل من الفسحة المذكورة إلى حوش به بير ماء معين ساقية وبصدره اسطبلان كبير وصغير يجاور ذلك محل لطبخ القهوة وبالحوش المذكور على يمنة الداخل باب يتوصل منه إلى سلم يصعد من عليه إلى بسطة يعلوها باب يدخل منه إلى قصر علو الواجهة المذكورة وبالحوش المذكور أيضا بجوار باب القصر المذكور باب يدخل منه إلى محل سكن كامل المنافع مسقف نقيا فرخا/ شاميا وبالقصر المذكور ثلاث مراتب أحدها/ بها مطل على الشونة المذكورة والثانية بها مطل على الدرب الذى هناك والثالثة مطل على الفسحة تجاه الباب الكبير المذكور أعلاه/ وبالحوش المذكور على يسره الداخل مقعد لطيف سفله طشخانتان مسقف ذلك نقيا فرخاً شاميا وبه مبيت كامل المنافع والمرافق والحقوق وبالحوش المذكور سلم يمنه الداخل/ شرقى باب سلم القصر المذكور أربع حواصل علو ذلك أربع طباق كاملات المنافع مسقفات نقيا فرخاً شاميا والحواصل مسقفات غشيما بجوار باب الحاصل الشرقي من ذلك/ ما يلى باب يدخل منه إلى مطبخ أرضى يجاور محل طبخ القهوة المذكورة أعلاه فسحة لطيفة مسقفة نقياً يتوصل منها إلى مجازبه باب يتوصل منه إلى بركة الفرايين وبصدر الفسحة المذكورة/ مما يلى المجاز المتوصل منه إلى باب البركة المذكورة سلم لطيف يصعد من عليه إلى بسطة يعلوها باب مربع يغلق عليه فردة باب خشبا نقيا يدخل منه إلى فسحة مربعة مسقفة نقيا فرخاً/ شامياً بها على يمنة الداخل باب يدخل منه إلى فسحة لطيفة بها باب يدخل منه إلى منظرة بها فسقية وثلاث شاذروانات وفوارات مفروشة الأرض بالرخام الملون وبالمنظرة/ المذكورة وزرة رخاماً ملوناً ومرتبتين. يعلو كلا منهما شباك حديدا مطلاً على البركة المذكورة وبها تجاه الداخل شباكان نحاسا مطلان على البركة ايضاً/ يجاور أحد الشاذروانات مرتبة بصدرها شباك حديداً مطل على البركة المذكورة مسقفة سكندريا وبأقصى المنظرة المذكورة على يمينه الداخل باب يدخل منه إلى مجاز لطيف/ به باب يدخل منه إلى مبيت به على يسره الداخل مرتبة بها شبابيك سفلا وعلوا مطلات على البركة المذكورة وبه صفة تجاه الداخل يعلوها خزانة كتبية مسقف/ ذلك فرخا شاميا مدهون ملونا وبالفسحة المتوصل منها لباب المبيت المذكور فسحة بها حنفية وكرسى راحة وخزانة وسلم يتوصل منه إلى أماكن علو المنظرة/ وتوابعها وحدود أربعة بالأملا الحد القبلى إلى الشارع المسلوك وبعضه وباقيه

إلى الدرب الذى هناك وفى البعض المذكور أعلاه/ والباب والدكاكين والحد البحرى بعضه إلى البركة المذكورة وباقيه إلى مكان وقف هناك والحد الشرقى وبعضه إلى البركة المذكورة وباقيه إلى الحوض/ والحد الغربى إلى زقاق هناك أيضا بحد ذلك كله[٩٦].

القاعة المتوصل إليه من سكنة (شكل ٥-١٥)

أزال الأمير عابدين بك جميع القاعة المتوصل إليه من منزل سكنه وجميع الحمام ومستوقده والحوض المجاور لذلك من الباب الكبير (منزله) المجاور له داخلا الأحد عشر حانوتا المجاورات لباب الحمام/ المذكور يمنة ويسره المستجدة الحمام والمستوقد والبير التى به والساقية الخشب المركبة على فوهتها الحوض والباب الكبير والأحد عشر حانوتا وأزال ذلك جميعه القديم لحين/ بنائه وهدمه وأزال الأتربة التى تحصلت من ذلك وغيره وتطف أرضه ذلك حتى صارت صالحة للبناء والإنشاء والعمارة والتعلى وأحضر لذلك الآلات محكمة من أحجار وطوب وجير وجبس وقصر مل ورماد وأخشاب وجماعة من المعمارية والبنائين وغير ذلك وعمر لنفسه على أسس الجدر القديمة والبروزات المستقيمة من غير عدول عنها ولا عن محالها[٩٧].

الوصف الوثائقى للقاعة (شكل ١٥)

"تشتمل القاعة على باب مربع يغلق عليه فردة باب خشبا نقيا سفل مقعد منزل سكن مولانا/ الأمير عبدى بك المومى إليه من الجهة اليمنى يدخل من الباب المذكور إلى دركاة لطيفة بها باب مربع يدخل منه إلى فسحة بعضها كشفا/ سماويا وباقيها مسقف غشيما يتوصل منها إلى مجاز بعضه كشف سماويا وباقيه معقود بالطوب والمونة على يمنة الداخل باب/ مربع يغلق عليه فردة باب خشب نقيا يدخل منه إلى محل كلار وعلى يسار الداخل فسحة كشف سماويا بها بابان يغلق على كل منهم فردة باب خشباً نقياً إحدهما على يمنة الداخل يتوصل منه إلى مطبخ برسم القاعة المذكورة والثانى يدخل منه إلى حاصل/ وبالفسحة المذكورة بجوار باب المطبخ المذكور باب مربع مبنى بالحجر الفص النحيت سفله عتبة صوانا يغلق عليه فردة باب خشبا نقيا/ يدخل منه إلى مسطبة لطيفة يجاورها دهليز مفروش الأرض بالحجر الفص الأحمر مسقف نقيا به على يمنة الداخل باب يدخل منه إلى/ المطبخ المذكور وبالدهليز على يسار الداخل باب مربع يدخل منه إلى سلم يتوصل من عليه إلى تقسيم به شباك مطل على/ الجنينة الجارية فى وقف الأمير عبدى بك المشار إليه باعترافه وبه أيضا بيت أزيار وبأقصاه باب مربع يغلق عليه فردة/ باب خشباً نقياً يدخل منه إلى القاعة المذكورة وهى تحوى ايوانين قبلى وبحرى ودرقاعة مفروشة الأرض بالرخام/ الملون وبالقاعة المذكورة أعلاه وزرة رخاما ملونا أيضاً وأكتاف قيشانى على أخضر وأبيض بالأيوان القبلى المذكور ثلاث سدلات/ ثنتان متقابلتان بكل منهما خزانة نومية إحداهما يمنة بها شباكان حديداً أحدهما مطل على الجنينة المذكورة والثانى/ مطل على البركة

---

(٩٦) وثيقة رقم ٢/٩٩٠ أوقاف، أسطر ١٦: ٣٣، وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ١، سطر ٨، ص ٢، أسطر ١: ١١، وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، أسطر ٣٧: ٤٤، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، أسطر ٤٢-٤٤، وثيقة رقم ٣/٩٨٩ أوقاف، أسطر ٢٥: ٣٤.

(٩٧) وثيقة رقم ١/٩٩١ أوقاف، أسطر ١٧: ٢٠.

المعروفة بابن العظمة وبالثانية شباك مطل على الجنينة المذكورة وبصدر الإيوان المذكور شباكان/ خرطا مطلان على الجنينة المذكورة يعلو الوزرة والشباكين الخرط المذكورين داخلا شند قمريات من الزجاج الملون/ وبدور القاعة المذكورة فسقية رخاما تجاهها على يسار الداخل إلى القاعة المذكورة سدلاة مفروشة أرض ذلك/ بالرخام الملون بالسدلاة المذكورة شاذروان ملمع بالذهب يقابلها سدلاة أيضا مفروشة الأرض بالرخام الملون/ بها شاذروان أيضاً ملمع بالذهب على العادة وبدور القاعة المذكورة أربعة أبواب يغلق على كل منها فردة باب خشبا نقياً/ أحدها باب الدخول إلى القاعة المذكورة تجاه باب يدخل منه إلى دهليز به على يسار الداخل باب يتوصل منه إلى سلم يصعد من عليه/ إلى قصر وتقيسى علو القاعة المذكورة كاملى المنافع والحقوق على العادة ويتوصل من الدهليز المذكور إلى حمام لطيف به بيت أول/ وحرارة وحنفية ومغطس وحوضان وبيت راحة ويدخل من الباب الثالث ٨ دهليز به على يسرة الداخل إليه باب يدخل منه/ إلى خزانة لطيفة بها شبابيك مطلات على البركة المذكورة ويدخل من الباب الرابع إلى خزانة لطيفة أيضا وبالإيوان البحرى/ المذكور شاذروان ملمع بالذهب على العادة ووزرة رخاما ملونا وسدلتان متقابلتان مفروشة أرض ذلك جميعه بالرخام/ الملون مسقفه القاعة المذكورة سكندريا على جفت وزرة بالذهب واللازورد بكرادى ملمعات بالذهب واللازورد/ سابلات على الإيوانين وأكتاف السدلات المذكورات وحدود أربعة، الحد القبلى وينتهى إلى البركة المذكورة أعلاه وباقيه إلى الجنينة المذكورة أيضاً، والحد البحرى إلى الزقاق والحد الشرقى إلى منزل مولانا الأمير عبدى المومى إليه أعلاه والحد الغربى إلى البركة المذكورة"[٩٨].

المكان الصغير بخط سويقة صفية بالقرب من الزير المعلق:

لم يرد وصفا لهذا المكان بوثائق الوقف وإنما ورد ما اشتمل عليه:

"وما اشتمل عليه من المساكن والأماكن والاسطبل والحواصل والحوش والسقف والأبواب والشبابيك والتوابع والمنافع والمرافق والحقوق[٩٩].

المنزل بمصر القديمة بخط دار النحاس (أشكال ٦-٧-١٦)

يقع هذا المنزل بمصر القديمة بخط دار النحاس بالقرب من المدرسة الخرنوبية[١٠٠].

([٩٨]) وثيقة رقم ١/٩٩١ أوقاف، أسطر ٢٢: ٤٧، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، أسطر ٥٦: ٥٨.

([٩٩]) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٥٢ أسطر ١٣: ١٦، وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، أسطر ٢: ٤، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ٤٦-٤٧، وثيقة رقم ٣/٩٨٩ أوقاف، سطر ٣٧-٣٨.

([١٠٠]) المدرسة الخرنوبية، أنشأها الأمير عز الدين محمد بن صلاح الدين أحمد بن محمد بن على الخرنوبى سنة ٧٧٦هـ/١٣٧٤م، وقد توفى المنشئ سنة ٧٧٦هـ/١٣٧٤م.

ابن دقماق (إبراهيم بن محمد بن أيدمر العلائى ت ٨٠٩هـ/١٤٠٦م) الانتصار بواسطة عقد الأمصار، بولاق، ١٣٠٩هـ/١٨٩١م، ج٤، ص ٩٩، المقريزى: الخطط، جـ٢، ص ٣٧.

وذكر على مبارك أن الباقى من هذه المدرسة هو ضريح سيدى شاهين المغربى الكاين على يسرة السالك فى طريق مصر القديمة.

مبارك (على): الخطط التوفيقية، جـ٢، ص ٦٥.

وقد اندثر هذا المنزل ولكن ورد الوصف الوثائقى لهذا المنزل.

الوصف الوثائقى (شكل ١٦)

"يشتمل على واجهتين بحرية وشرقية بالواجهة الشرقية حوض برسم سقى الدواب بصدره / مصلاة لطيفة وباب مقنطر يدخل منه إلى دركاة بصدرها طبقة مبنية بالطوب الآجر ويتوصل من الدركاة إلى حوش/ كبير به على يمنة الداخل خمسة أبواب ومسطبتين مبنيتين/ بالطوب يتوصل كل منهما من سلم خمسة درج مفروش ذلك بالبلاط الكدان/ وبالحوش على يسرة الداخل أربعة أبواب بصدره بير ساقية مكملة/ العدة والآلة يدخل من أحد الأبواب/ المذكورين أعلاه إلى دهليز به سلم يصعد من عليه إلى كرسى راحة وإلى طبقة بها طاقتان مطلات على الطريق والحوض المذكور وبصدر الدهليز المذكور باب يدخل منه إلى/ قاعة تحوى إيوانا بصدره طاقات مطلات على الطريق والبحر وبوسط الإيوان المذكور طاقتان يمنة ويسرة مطلات على الطريق والبحر وبجوار الباب المذكور إحدى البسطتين المذكورتين يتوصل من/ عليها إلى باب به سلم معقود بالبلاط الكدان يصعد من عليه إلى قصر يحوى إيوانا ودورقاعة مفروش أرضه بالبلاط وبصدره طاقتان مطلات على/ الطريق والبحر وبوسط الإيوان المذكور طاقتان/ يمنة ويسرة وخزانة نومية ومنافع ومرافق والباب الثانى يدخل منه إلى دهليز به كرسى راحة وباب يدخل منه إلى قاعة/ تحوى ايوانا بصدرها طاقتان مطلات على الطريق والبحر والباب الثالث/ حاصل كلار والباب الرابع يدخل منه إلى دهليز مستطيل بصدره سلم يصعد من عليه إلى/ باب يدخل منه إلى دهليز مربع مفروش أرضه بالبلاط الكدان به ثلاثة أبواب يدخل من أحدها إلى قصر/ طويل مفروش الأرض بالبلاط يحوى ايوانا ودورقاعة بصدرها/ شباك خرط وبوسط الإيوان شباكان متقابلان خرط مطل ذلك على الاسطبل وعلى الجنينة الآتى ذكرها فيه والباب الثانى يدخل منه إلى خزانة بها شباك مطل على/ الواجهة وطاقات مطلات على الحوش المذكور والباب الثالث يدخل منه إلى كرسى راحة والباب الخامس من الأبواب الخمسة المذكورة أعلاه يدخل منه إلى حاصل والبسطة/ الثانية يتوصل منها إلى باب يدخل منه إلى سلم معقود بالبلاط يتوصل من عليه إلى قصر أيضاً يشتمل على منافع وحقوق وأما الأربعة أبواب التى بالحوش على يسرة الداخل/ الأول منها يدخل منه إلى بيت قهوة والثانى إلى مطبخ والثالث والرابع يدخل منهما إلى الجنينة وما لذلك من المنافع والتوابع والحقوق المحدود ذلك بحدود أربعة/ بالأملا الحد القبلى ينتهى إلى الجنينة المذكورة والحد البحرى ينتهى بعضه إلى الطريق وباقيه إلى الاسطبل المذكور وفى هذا الحد مطل الطاقات، والحد الشرقى ينتهى بعضه إلى قاعة الحياكة المعروفة بسيدى أحمد وفا وفى هذا الحد الباب والحوض ومطل طاقات الطبقة المذكورة أعلاه والحد الغربى ينتهى إلى الجنينة المذكورة[١٠١].

المنزل بالروضة بشاطئ بحر النيل المبارك فى مصر القديمة (شكل ٨-١٧)

(١٠١) وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، أسطر ٢١: ٣٤، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، أسطر ١٠: ٢٦.

يقع هذا المنزل بالروضة بشاطئ بحر النيل المبارك. وقد اندثر هذا المنـــزل وقد ورد وصفاً لهذا المنزل بالوثائق موضوع الدراسة.

الوصف الوثائقى (شكل ١٧)

"يشتمل على واجهتين قبلية وبحرية فالقبلية مبنية/ بالحجر الفص النحيت والبحرية مبنية بالطوب الآجر بكل منهما باب مربع يتوصل منه إلى حوش كبير عن يمنة الداخل باب يـــدخل منه إلى مطبخ وعلى يسرة الداخل ساقية مكملة العدة والآلة صالحة للإدارة ينقل/ منها الماء إلى الحوض الذى وقفه مولانا الواقف المشار إليه أعلاه لسقى الدواب من وإلى جامع إنشاء مولانـــا الواقف وعلى يسرة الداخل إلى الحوش المذكور/ باب يدخل منه إلى الجنينة الآتى ذكرها فيـــه بجوار الباب المذكور حاصلان وبالحوش المذكور مصطبة طويلة بصدرها طاقتان مطلتان على البحر الأعظم بالمصطبة المذكورة ثلاثة أبواب/ أحدها يتوصل منه إلى حاصل به كرسى راحة والثانى يدخل منه إلى سلم يصعد من عليه إلى فسحة بها ثلاثة أبواب يدخل من كل منهما إلـــى مكان يحوى أيوانا وطاقتان وشبابيك مطل ذلك على البحر الأعظم/ وعلى الحوش وما هو من المنافع والمساكن العلوية والسفلية والتوابع والحقوق المحدود ذلك بحدود أربع بالأملا الحد القبلى ينتهى إلى البحر الاعظم وفيه الواجهة والباب ومطل الطاقات/ والحد البحرى ينتهى إلى الفضاء من أرض الروضة المذكورة أعلاه وفيه الواجهة الثانية والباب والحد الشرقى ينتهى إلى الجنينة المذكورة أعلاه والحد الغربى ينتهى إلى الطريق وإلى الجامع[١٠٢].

المكان الكبير بالخانكاه:

"وجميع المكان الكبير الكائن بمدينة الخانكاه/ المذكورة وما اشتمل عليه مـــن المساكن والأماكن والحواصل والشبابيك والأخشاب/ وغير ذلك والجنينة وما بها مـــن الأخشاب والفسقية والمقعد والاسطبل وما لذلك/ جميعه من المنافع والمرافق والحقوق المحدود كامل ذلك بالأملا بحدود أربعة الحد القبلى/ إلـــى الجنينـــة التـــى بالخانكـــاه المذكورة والحد البحرى إلى شارع وفيه الباب والحد الشرقي إلى البيـــت المعـــروف بالبراشى سابقا والحد الغربى فى مكان عبد المعطى بعيزو"[١٠٣].

المنشآت التجارية:

اهتم الأمير عابدين بك اهتماماً خاصاً بإقامة المنشآت التجارية نظراً لما تدره هذه المنشآت من عائد مادى كبير. لذا فقد شيد الحوانيت والوكالات وبيوت القهوة[١٠٤]

---

(١٠٢) وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، أسطر ١٠: ١٦.

(١٠٣) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٣، أسطر ١٣: ٢٠، وثيقة رقـــم ٢/٩٨٩ أوقـــاف، ص ١٢، أسطر ١٦: ٢١، وثيقة رقم ١/٩٩٠ أوقاف اسطر ١: ١٩، وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف سطر ٥٣-٥٤، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، أسطر ٢٦: ٤٧.

(١٠٤) بيوت القهوة أو المقاهى: عرفت تلك الأماكن التى يشرب فيها القهوة باسم القهاوى وشـــاء الـــبعض ان يطلقوا عليها أسم المقاهى اعتقاداً منهم بأن ذلك هو اللفظ الفصيح من الناحية اللغوية لأن المقهى اسم مكان أما القهوة فهى اسم المشروب نفسه ويقال أن أول ظهور لبيت القهوة كان باليمن فى غضون ٨٧٥هـــ/١٤٧٠م إلا أن هذا الرأى ليس هناك ما يؤكد صحته بل أن الظهور الحقيقى للمقهى كان فى أوائل القرن ١٠هـــ/١٦م وأن ما سبق ذلك كان إرهاصات لظهور المقاهى.=

فى العديد من الأماكن.حيث نرى أنه قد شيد أربعة وعشرون حانوتاً بخط سويقة صفية بالقرب من الزير المعلق ملحقه بغيرها من المنشآت الأخرى التى أقامها. إلا أنه لم يرد وصفا لهذه الحوانيت بالوثائق(موضوع الدراسة)عدا تحديد أماكنها وحدودها فقط.

وقد ورد تحديداً لمواقع الحوانيت بالوثائق على النحو التالى:

- الأحد عشر حانوتاً اللاتى بجوار باب الحمام الذى أنشأه الواقف بخط سويقة صفية على يمنة ويسرة الباب(١٠٥).
- جميع الثلاث حوانيت الكائنات بسويقة صفية بجوار حوض سقى الدواب(١٠٦).
- أربع حوانيت مجاورات لبيت القهوة بالسوق بخط سويقة صفية والأربع طباق علو ذلك(١٠٧).
- الست حوانيت الكاينات بين الصهريج والمكان الصغير بخط سويقة صفية والست طباق علو ذلك(١٠٨).

أما بيوت القهوة التى تعد من المنشآت التجارية وإن كان البعض وصفها ضمن المنشآت الترفيهية. فقد شيد الأمير عابدين بك اثنتان من بيوت القهوة واحدة بخط سويقة صفية لم يرد وصفاً لها فى وثائقه بل تم الإشارة إلى موقعها فقط حيث ورد جميع بيت القهوة الكاين بالسوق بالخط المذكور(١٠٩).

وقد ظلت هذه القهوة قائمة حيث ورد ذكرها بإحدى الوثائق المؤرخة سنة ١٢٧١هـ/١٨٥٤م(١١٠).

أما القهوة الثانية فقد شيدها الواقف برشيد بجوار بقية منشآته هناك وقد ورد وصفا بسيطاً لها على النحو التالى:

الوصف الوثائقى للقهوة بثغر رشيد (شكل ١٨)

"جميع المكان المستجد الإنشاء العمارة المعروف بالقهوة المذكورة أعلاه وبإنشاء مولانا الأمير عابدين بك الواقف المشار/ إليه أعلاه المعد لطبخ القهوة وشربها وبيعها وما بذلك من العمودين الذين أحدهما صوانا أحمر والثانى رخاما أبيض ومن المساطب والشبابيك/ المطلات على البحر وغيره من المنافع والمرافق والحقوق

=ومن مصر ومن حى الازهر خاصة انتقلت المقاهى إلى العالم الإسلامى وإن أول ظهور حقيقى للمقهى فى استانبول سنة ٩٦١هـ/١٥٥٤م وعرفت أوربا المقهى فيما بين النصف الثانى من القرن ١٠ هـ/١٦ م حتى أوائل القرن ١١هـ/١٧م.

الفرماوى (عصام): بيت القهوة وأدواتها فى مصر من القرن ١٠ هـ/١٦ وحتى نهاية القرن ١٣هـ/١٩م، دراسة أثرية حضارية، رسالة ماجستير غير منشورة،كلية الآثار،جامعة القاهرة، ١٩٩٨، ص ص ٨٨-٨٩.

(١٠٥) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ٦٠-٦١، وثيقة رقم ١/٩٩١ أوقاف، أسطر ١٤: ١٦، ٦٣-٦٤، وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، سطر ٦٤.

(١٠٦) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ٥٠.

(١٠٧) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ٤٩، وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، سطر ٥-٦.

(١٠٨) وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، سطر ٤-٥.

(١٠٩) وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، سطر ٥، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ٤٩.

(١١٠) الفرماوى (عصام): بيوت القهوة، ص ١٨٦.

الملاصق المكان المعروف القهوة المذكورة للوكالة الكبرى المذكورة والمحدود المكان/ المعروف بالقهوة المذكورة أعلاه بحدود أربعة بالاملا الحد القبلي إلى البحر والخمس حوانيت والمقعد المذكور ذلك أعلاه والحد البحرى إلى حاصل السلطان المذكور والحد الشرقى كذلك والحد الغربى إلى الوكالة الكبرى المذكورة[١١١].

وقد اعتنى الأمير عابدين بك بإنشاء الوكالات فقد أنشأ ثلاث وكالات واحدة بخط سويقة صفية بالقرب من الزير المعلق ووكالتان بثغر رشيد[١١٢] حيث كانت تحتل رشيد مركزاً تجارياً هاما فى ذلك الوقت حيث ازدهرت برشيد التجارة الداخلية والخارجية خاصة مع الاستانة وبلاد الدولة العثمانية الواقعة على بحر ايجة وأصبحت ميناءً رئيسياً فى التصدير والاستيراد. ولذا حرص الأمراء والوزراء على إنشاء المنشآت التجارية من وكالات وأسواق وخانات وقياس وفنادق وغيرها[١١٣].

الوكالة بخط سويقة صفية الزير المعلق:

انشأ الأمير عابدين بك هذه الوكالة بجوار مدفنه بخط سويقة صفية، وقد اندثرت هذه الوكالة ولكن ورد الوصف الوثائقى لها.

الوصف الوثائقى للوكالة (شكل ١٩)

"تشتمل على واجهة مبنية بالحجر الفص النحيت بها حوانيت مستجدة وباب مقوصر يدخل منه إلى الدهليز يتوصل منه إلى ساحة الوكالة بها حواصل سفلية ورسوم/ حواصل علوية

يستكمل عمارتها إن شاء الله تعالى وما/استجد علوها من الطباق المتوصل إليها من المطلع المعد لذلك وما بظاهرها من الحوانيت المستجدة وما بها من/ المنافع والتوابع والحقوق الداخلة فيها والخارجة عنها المحدود بحدود أربعة بالاملا الحد القبلى ينتهى بعضه إلى مكان يعرف بالحاج محمد ابن هندى الحمامى وباقيه/ إلى مكان يعرف بالقاضى محمد بن الخولى والحد البحرى ينتهى إلى الطريق السالك وفيه الواجهة والباب والحوانيت المذكورة والحد الشرقى ينتهى إلى المدفن المعروف/ بإنشاء الواقف الذى وقفه لدفن أمواته وباقيه إلى الطريق السالك وفيه حوانيت مستجدة والحد الغربى ينتهى إلى زقاق يعرف بدرب/ الملاحقية"[١١٤].

---

(١١١) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، أسطر ٦: ١٠، وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، سطر ٧٠.

(١١٢) ثغر رشيد: هى إحدى مدن محافظة البحيرة. تقع حاليا على مسافة اثنى عشر كيلو متراً فوق مصب النيل (فرع رشيد) وتمثل رشيد إحدى زوايا المثلث الذى تشغله الدلتا بين القاهرة ودمياط ورشيد وتقع غربى الفرع المسمى، باسمها. وتعد إحدى الثغور المصرية الهامة.

المقريزى: الخطط، جـ١، ص ص ٥٣-٧٣-٧٤-١٢٩، جولوا: دراسة موجزة عن مدينة رشيد، وصف مصر، مجلد ٣، ترجمة زهير الشايب، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٢٢٤، سامى (أمين): تقويم النيل وعصر محمد على، القاهرة، ١٩٧٦، جـ٣، ص ١٧.

(١١٣) عنانى (إبراهيم): رشيد فى التاريخ دراسة فى التاريخ فى الآثار والسياحة، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٨٧، ص ٢٩، درويش (محمود): المنشآت التجارية والصناعية برشيد فى العصر العثمانى، ١٩٩٤، ص ٥، القاضى (جليلة جمال) الصادق (محمد طاهر) إسماعيل (محمد حسام): رشيد النشأة والازدهار والانحسار، دار الآفاق العربية، مدن تراثية، العدد ٤، ١٩٩٩، ص ٥٩.

(١١٤) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، أسطر ٣٧: ٤٠.

– درب الملاحقية: هو شارع الملاحقية المتفرع من شارع عابدين الآن.

الوكالة الكبرى بثغر رشيد[١١٥] (أشكال ٩-١٠-٢٠)

تقع الوكالة الكبرى برشيد بالجهة القبلية للمدينة على الشاطئ الشرقى للنيل وكانت تطل عليه مباشرة بواجهتها القبلية التى تشتمل على بابين.

ويمكن تحديد موقع هذه الوكالة من خلال وثيقة إيجار سنة ١١٢٥هـ/١٧١٣م والتى يستدل منها أن هذه الوكالة تقع شمال حمام عزوز[١١٦].

وقد ظلت هذه الوكالة قائمة خلال القرن الثالث عشر الهجرى/ التاسع عشر الميلادى وما يؤيد ذلك ورود ذكرها بإحدى الوثائق المؤرخة فى ١٥ ذى القعدة سنة ١٢٢٩هـ/٢٩ أكتوبر ١٨١٤م وهى وثيقة وقف باسم صلوحة خاتون التى ذكرت بها الوكالة عند ذكر حدود إحدى الدور التى تملكها[١١٧].

وقد قرر فى وظيفة الآذان والأمامة والفراشة والبوابه والوقادة والخدامة بالجامع الكائن داخل الوكالة الكبرى الكاينة بثغر رشيد وعين فى هذه الوظائف الشيخ زين الدين عبد المعطى
الرشيدى الشافعي وذلك فى سنة ١٠٦٣هـ/١٦٨٢م[١١٨].

وتشير أحد التقارير أنه تم إيجار جميع الحصة التى قدرها النصف اثنى عشر قيراطاً مشاعاً فى ذلك الأماكن الجارية بوقف عابدين بك الكاينة بثغر رشيد على البحر قريباً من حاصل السلطان والتى من جملتها الوكالتين المشتملتين على حواصل أرضية وطباق أرضية وحوانيت. وقد أجرها الأمير محمد جلبى بن الأمير بيبرس جلبى بن عابدين بك وهو الناظر الشرعى على وقف جده الأمير عابدين بك للأمير مصطفى من طايفة عزبان تابع الأمير يوسف أمير اللواء بمصر كان وذلك بعقد لمدة ثلاث سنوات متواليات ابتداء من ٣ محرم ١٠٣١هـ وأجره قدرها من الأنصاف العددية ١٤٠٠ نصف فضة تدفع على أربعة أقساط[١١٩].

الوصف الوثائقى للوكالة الكبرى (شكل ٢٠):

جميع الوكالة الكبرى المستجدة/ الإنشاء والعمارة/ المعروفة بإنشاء مولانا/ الأمير عابدين بك المومى إليه/ أعلاه الكاينة بثغر رشيد/ المحروس بالجهة القبلية/ ومن الجهة الشرقية بشاطئ بحر النيل المبارك بجوار دار المرحوم أحمد/ بن أبى الجود من الجهة البحرية المعروف أصل الوكالة/ المذكورة قديماً بالعمدة والمشتملة الوكالة المذكورة/ بالإملاء على واجهتين/ قبلية وبحرية فالبحرية/ بها باب مقنطر

---

(١١٥) سبق نشر النص الوثائقى لهذه الوكالة دون تحقيق لموضعها أو عمل إعادة تصور لها.
القاضى (جليلة جمال) الصادق (محمد ظاهر) إسماعيل (محمد حسام): رشيد النشأة الازدهار الانحسار، ص ص ١٥٨-١٥٩.

(١١٦)القاضى(جليلة جمال)الصادق(محمد طاهر) إسماعيل(محمد حسام):رشيد النشأة الازدهار الانحسار، ص١٩٢.

(١١٧) القاضى (جليلة جمال) الصادق (محمد طاه) إسماعيل (محمد حسام): رشيد النشأة الازدهار والانحسار، ص ص ٢٢٢: ٢٢٥.

(١١٨) تقرير رقم ١١٥١، سجل رقم ٠٠٠٣٥١-١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

(١١٩) تقرير رقم ٣٠٩، سجل رقم ٠٠٠٦١٤-١٠٠١، محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

رومى يغلق عليه زوجا باب خشبا يكتنفه جلستان من الحجر الفص النحيت يدخل منه إلى دهليز به يمنه ويسره مسطبتان متقابلتان يتوصل من الدهليز المذكور إلى ساحة الوكالة المذكورة وبها صهريج مبنى تحت تخوم الأرض معد لخزن الماء العذب به وتسبيله لشرب الآدميين المقيمين بالوكالة المذكورة والواردين عليها وبالساحة المذكورة على يمنة الداخل ثلاث بوايك يتوصل من سفل البايكة إلى حاصل يغلق عليه فردة باب خشبا نقيا بجوار ذلك بايكه يتوصل من سفلها إلى خمسة حواصل يغلق عليها أبوابها الخشب النقى يجاورها سلم يأتى ذكره فيه يجاوره بايكتان يتوصل من سفل كل منهما إلى حاصل ومحلات راحة سفل بايكة صغيرة سفلها حاصل أيضاً يجاور ذلك ثلاث حواصل يكون جملة الحواصل المذكورات أربعة عشر حاصلاً وعلى يسار الداخل من باب الوكالة المذكورة البحرى المرقوم عشرة حواصل سفل عشرة بوايك يجاور أحدها سلم يأتى ذكره فيه يغلق على كل حاصل من الحواصل المذكورات فردة باب خشب نقيا وبالواجهة البحرية المذكورة على يمنه الخارج منها ست حوانيت وعلى يسار الخارج سبع حوانيت يعلق عليها أبوابها وبظاهر الوكالة المذكورة مما يلى الشرقى خمس حوانيت ومقعد[١٢٠] وقهوة مستجدة الإنشاء والعمارة إنشاء مولانا الأمير عابدين بك الواقف المومى إليه أعلاه وأما واجهة الوكالة القبلية المذكورة فإن بها بابان أحدهما مقنطر روميا يغلق عليه زوجا باب خشبا نقيا يدخل منه إلى دهليز به مسطبتان متقابلتان بجوار كل منهما خزانة يتوصل من الباب المذكور إلى ساحة الوكالة المذكورة ويتوصل من السلم الذى يمنه الداخل من باب الوكالة البحرى المذكور إلى أحد وعشرين طبقة مسقفات نقيا فرخا شامياً كل طبقة من ذلك كامل المنافع والمرافق والحقوق وبكل طبقة من ذلك شباكان حديداً ما عدا التى علو الباب فإن بها خزانة وشباكان راجعيان ويتوصل من السلم الذى على يسار الداخل من باب الوكالة البحرى المذكور أعلاه الموعود بذكره أعلاه إلى سبعة عشر طبقة كاملات المنافع والمرافق والحقوق والشبابيك أما الثانى من البابين اللذين بالواجهة القبلية المذكورة المرقومين أعلاه يتوصل منه إلى سلم مطوى بالحجر الفص النحيت يتوصل منه إلى بسطة يعلوها باب مربع يغلق عليه فردة باب خشباً نقيا يدخل منه إلى سلم يصعد من عليها إلى السطح يتوصل منها إلى باب مربع على يمنة الصاعد يتوصل منه إلى طبقة كاملة المنافع مطلة على الباب المذكور وفسحة يتوصل منها إلى مطبخ يعلوه طبقة كاملة المنافع ويتوصل إلى البسطة المذكورة أعلاه إلى باب أيضاً يدخل منه إلى فسحة لطيفة مسقفة نقيا يصدرها باب مربع يغلق عليه فردة باب خشبا نقيا عربيا يدخل منه إلى قصر بصدره أربعة شبابيك برسم النور والهوى مطلات على البحر والقهوة والمقعد المذكور أعلاه بالقصر المذكور دور قاعة بها خزانة بها شباكان حديدا وشباك ثالث

([١٢٠]) المقاعد: من المنشآت التجارية التى انتشرت فى مصر من العصر العثمانى وتكثر هذه المقاعد المخصصة للتجارة فى الأماكن التجارية التى بها وكالات ومصانع وفى الأسواق وغالباً من تكون منشأة مستقلة بذاتها ولها حدود أربعة وغالباً ما تتكون المقاعد التجارية برشيد من حاصلين ومقعد تجاهما ويضم مرحاض خاص ومنافع ومرافق وحقوق.
موافى (محمد عبد القادر): تاريخ الوقف فى مصر العثمانية، ص ص ١١٦٤-١١٦٥.

خرطا يجاور ذلك محل راحة وعلى يمنة الداخل خزانتان نوميتان أحدهما/ حبيسا والثانية بها ستة عشر طاقة مطلات على البحر وبالفسحة المذكورة مدار سلم يسار يتوصل منه إلى رواق كامل المنافع والمرافق والحقوق/ وإلى السطح العالى على ذلك ويحيط بذلك ويحصره حدود أربعة بالأملا الحد القبلى/ بحر النيل المبارك وفيه الواجهة والبابان والمطلات/ المذكورة ذلك أعلاه والحد البحرى إلى الشارع الفاصل بين ذلك والوكالة الصغرى المعروفة بإنشاء مولانا الامير عابدين بك الواقف المشار إليه/ الآتى ذكرها فيه والحد الشرقى إلى الطريق الفاصل بين ذلك وحاصل السلطان بعضه وباقيه إلى القهوة المذكورة والحد الغربى إلى الطريق الفاصل/ بين ذلك والحمام[١٢١].

الوكالة الصغرى بثغر رشيد (شكل ١٢-٢١)

الوصف الوثائقى للوكالة (شكل ٢١)

وجميع الوكالة الصغرى الكاينة بالثغر المذكور تجاه الوكالة الكبرى المذكورة/ وهو الموعود بذكرها أعلاه المشتملة الوكالة الصغرى المذكورة الأملا على واجهة قبلية تجاه الوكالة الكبرى المذكورة بالواجهة القبلية المذكورة ست حوانيت وبها تجاه النحاس/ أربع حوانيت وبظاهر على يمنه السالك حانوتان وبالواجهة المذكورة باب مربع يعلق عليه زوجا باب يدخل منه إلى دهليز به مسطبتان مبنيتان بالطوب الأحمر/ يتوصل من الدهليز المذكور إلى ساحة الوكالة المذكورة وبها يمنة ويسرة تسع حواصل يغلق على كل منها فردة باب خشبا نقيا وبصدرها سلم يجاوره عمود رخاماً يتوصل من السلم المذكور/ إلى أربعة عشر طبقة كاملات من المنافع والمرافق والحقوق وحدود أربعة دل عليها وعلى الوصف المذكور الأملا الحد القبلى إلى الزقاق الفاصل بين ذلك وبين الوكالة الكبرى المذكورة وفيه الواجهة والباب والحد البحرى بعضه إلى الطريق وباقيه إلى بيت أبى الجود والحد الشرقى بيت الأفندى والحد الغربى إلى الطريق[١٢٢].

المنشآت الصناعية:

من المنشآت الصناعية التى شيدها الامير عابدين بك الطواحين[١٢٣]. فقد شيد منها اثنتان بمدينة الخانكة والأخرى بجزيرة الروضة بجوار منزله هناك.

---

(١٢١) وثيقة رقم ١/٩٩٠ أوقاف، أسطر ١٨: ٤٠، وثيقة رقم ٢/٩٩٠ أوقاف، أسطر ١: ٦، وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، أسطر ٦٦: ٧٠.

(١٢٢) وثيقة رقم ٢/٩٩٠ أوقاف، اسطر ١٠: ١٦، وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، أسطر ٧١: ٧٣.

(١٢٣) الطاحون أو الطاحونة: هما آلة الطحن والجمع طواحن. وقد استخدم لفظ الطاحونة للتعبير عن بعض المنشآت الصناعية الأخرى المستخدمة فى غايات غير طحن الحبوب مثل نشر الأخشاب وصناعة الورق والملابس وصناعات المعادن فى بعض المناطق الإسلامية. غير أن لفظ الطاحونة اشتهر فى مصر على أنه طاحونة لطحن الغلال دون غيرها. والطواحين أنواع منها ما يدار بالدواب ومنها ما يدار بالماء ومنها ما يدار بالهواء. =

الطاحونة الكاينة بمدينة الخانكة:

ورد بالوثيقة "وجميع الحصة التى قدرها النصف اثنى عشر سهماً من أصل أربعة وعشرين سهما من كامل الطاحون الكائنة بمدينة/ الخانكة المذكورة ونظير ذلك من عدتها الموضوعة بها وما لذلك من المنافع والمرافق والحقوق المجاورة للمكان المذكور المحدود كامل الطاحون/ المذكورة بحدود أربعة بالأملا الحد القبلى إلى السوق والحد البحرى إلى الجنينة المذكورة والحد الشرقى إلى طاحون/ ابن كريم والحد الغربى إلى السيرجة بحد ما منه[١٢٤].

الطاحون الكائن بجزيرة الروضة:

وجمع الطاحون الفرد الكاينة بجوار المكان المذكور أعلاه وما بها من العدة والآله وما اشتملت عليه من المنافع والمرافق والحقوق ولها شهرة فى محلها تدل عليها وتغنى عن مزيد وصفها وتحديدها[١٢٥].

المنشآت المعمارية الخيرية والاجتماعية:

عُنى الأمير عابدين بك بتشييد هذا الطراز من العمائر اتباعاً منه لتعاليم الدين الإسلامى وتقرباً لله سبحانه وتعالى، فقد قام بتشييد أحواض لسقى الدواب[١٢٦]. بلغ عددها أربعة أحواض. كما شيد سبيلاً وحماماً ومكتباً بخط سويقة صفية. وقد اندثرت جميع هذه المنشآت.

أحواض سقى الدواب:

أوقف الأمير عابدين بك أربعة أحواض لسقى الدواب، أثنان بخط سويقة صفية[١٢٧] أحدهما داخل حوش سكنة خاص باستعماله.

=الخراط (المصطفى محمد): طواحين مصر منذ العصر العثمانى حتى نهاية القرن التاسع عشر الميلادى، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، جامعة جنوب الوادى، ٢٠٠٣، ص ص ١٧-١٨.

([١٢٤])وثيقة رقم١/٩٨٩أوقاف، ص٣،أسطر٢١: ٢٣، ص ٤، سطر ١-٢، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ٤٧-٤٨، وثيقة ١/٩٩٢ أوقاف، سطر ٥٨-٥٩، وثيقة رقم ٣/٩٨٩ أوقاف، أسطر ٥٩: ٦٢.

([١٢٥]) وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، سطر ١٨-١٩، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، أسطر ٦: ٨.

([١٢٦]) الحوض فى اللغة مجتمع الماء والجمع حياض وأحواض وحيضان. والمقصود بالحوض هنا هو البناء المربع أو المستطيل الذى يحوى أحواض حجر أو رخام يوضع بها الماء لسقى الدواب سبيلا خيراً موقوفاً لله تعالى. وقد عرفت أحواض سقى الدواب فى مصر منذ العصر الفاطمى.

الششتاوى (محمد): منشآت رعاية الحيوان بالقاهرة فى العصرين المملوكى والعثمانى، دراسة أثرية حضارية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٧.

للاستزادة عن أحواض سقى الدواب

العمرى(آمال):أحواض سقى الدواب بالقاهرة فى العصرين المملوكى والعثمانى، القاهرة، ص ص ١٢: ١٩.

([١٢٧]) سبق الإشارة إلى هذين الحوضين.

الششتاوى (محمد): منشآت رعاية الحيوان بالقاهرة، ص ص ١٤١-١٤٢.

وقد ورد بالوثيقة وصف الحوض "مسقف حوض الدواب سكندريا والحوض الأخر بظاهر جنينة سكنة للمارين بالشارع الكائن بخط سويقة صفية بالقرب من الزير المعلق[١٢٨].

وقد كان هذان الحوضان يستمدان ماؤهما عن طريق ساقية مركبة على بئر بجنينة سكنه[١٢٩].

وقرر الواقف أن يصرف لملئ الحوض الكائن بظاهر الجنينة لكل يوم من الساقية المعروفة بإنشاء الواقف والموقوفة من قبله على مصالح الجامع المذكور وملئ فسقية المذكورة وتنظيف الحوض المذكور على العادة لشرب الدواب منه لكل شهر ثلاثون نصفا فلوسا جدداً نحاساً رايجة ما هو لخادمه عشرة أنصاف وما هو مساعده فى علف الثور الذى يدور بالساقية المذكورة ومساعده فى ثمنه ايضا بسبب ملئ الحوض المذكور على العادة لشرب الدواب لكل شهر عشرون نصفا فلوسا نحاساً[١٣٠].

أما حوض سقى الدواب الثالث فقد انشأه الأمير عابدين بل بالواجهة الشرقية لمنزله الكائن بمصر القديمة بخط دار النحاس[١٣١].

أما الحوض الرابع فهو ملحق بمنزله الكائن بالروضة بشاطئ بحر النيل المبارك تجاه مصر القديمة.وقد أوقفه الواقف لسقى الدواب وكان هذا الحوض يستمد ماؤه من الساقية الملحقة بهذا المنزل[١٣٢].

الصهريج (السبيل):

لم يرد وصفا وثائقيا لهذا الصهريج سوى أنه كان من نوع الأسبلة ذات الشباكين[١٣٣].

وقد ورد ذكره بالوثائق على النحو التالى:

"وجميع الصهريج المبنى تحت تخوم الأرض المعد لخزن الماء/ العذب وتسبيله لشرب الآدميين من المزملة وغيرها والقصر علوه والست طباق الكائنات فيما بينه وبين/ المكان الصغير وبأسفل ذلك من الست حوانيت"[١٣٤].

وقد أوقف الأمير عابدين بك الصهريج لخزن الماء العذب به وتسبيله لشرب الآدميين.

---

(١٢٨) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٥، سطر ١٣، وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، سطر ٤، وثيقة رقم ١/٩٩٠ أوقاف، سطر ٣٢، وثيقة رقم ١/٩٩١ أوقاف، سطر ٦٩.

(١٢٩) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، أسطر ١٣: ١٥.

(١٣٠) وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، أسطر ٤٣: ٤٥، وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٥، أسطر ١٠: ١٦، وثيقة رقم ١/٩٩٠ أوقاف، أسطر ٣٦: ٤٠، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ١٣٥.

(١٣١) وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ٩-١٠، وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، سطر ٢١-٢٢.

(١٣٢) وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، اسطر ١٠: ١٢.

(١٣٣) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٢، سطر ٢٢، ص ٣، سطر ٢، وثيقة رقم ٣/٩٨٩ أوقاف، سطر ٤٥.

(١٣٤) وثيقة رقم ٣/٩٨٩ أوقاف، أسطر ٣٨: ٤٠، وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، سطر ٣١-٣٢، وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٢، أسطر ١٦: ١٨، وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، سطر ٥٢-٥٣، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ٤٧-٤٨.

وقرر الواقف أن يصرف فى كل سنة ماية نصف واحدة وأربعون نصفاً فلوساً جدداً نحاساً ثمن ماء عذب يصب بالصهريج[١٣٥]. ويصرف فى ثمن أدلية وسلب وكيزان وقلل برسم ذلك فى كل سنة أربعون نصفا فلوساً نحاساً[١٣٦].

المزملاتى:

قرر الواقف مزملاتياً واشترط أن يكون سالم من العاهات قادر على العمل ينقل الماء من الصهريج إلى المزملة/ المذكورة ويسبله من المزملة المذكورة على الحكم المذكور لكل شهر عشرون نصفا فلوسا نحاساً[١٣٧].

المكتب (الكتاب) بخط سويقة صفية:

أنشأ الأمير عابدين بك مكتبا بخط سويقة صفية وأوقفه لتعليم القرآن الكريم والخط.

وورد بالوثائق وقف الأمير عابدين بك على هذا المكتب بما نصه "يصرف لثمانية أيتام من الأب من المسلمين. قاصرين عن/ درجة البلوغ يقرؤن ويتعلمون القرآن العظيم والخط بالمكتب الكاين بخط سويقة صفية الذى أنشأه مولانا الواقف ووقفه لذلك وبفقيهه وعريف/ لهم على العادة فى مثل ذلك ويصرف لكل منهم فى كل يوم رغيفان من دقيق الحنطة السالم من العيب الشرعى وللفقيه فى كل يوم ثلاث أرغفة وللعريف كذلك زنة كل/ رغيف من ذلك ثلثا رطل بالمصرى مقر بالنار وفى ثمن كسوة لكل شخص منهم لكل سنة ولكل شخص من الجماعة المذكورين أعلاه قميص خام أبيض وعرقشية/ غزل وستة أذرع بالمصرى لفافة بيضاء عمامة وقاووق قيمته خمسة أنصاف أو ما يقوم مقامها من النقود عند الصرف ريع ذلك لهم فى أواخر شعبان المكرم فى كل/ سنة ويصرف لكل يتيم منهم من ربع الوقف فى كل سنة ستون نصفا ولكل من الفقيه والعريف المذكورين أعلاه بكل سنة ثمانون نصف يدفع ذلك لهم فى كل سنة/ مع الكسوة المذكورة ويصرف من ريع الوقف فى كل سنة ما يحتاج إليه الحال فى ثمن ستارة للمكتب المذكور من القماش القطن الأحمر وغيره ويصرف فى ثمن حصر/ للمكتب وما يحتاج إليه[١٣٨].

وقد قرر الواقف خادماً لمزملة الصهريج والمكتب والضريح الصغير الشيخ شهاب الدين أحمد والشيخ عبد المنصف سوية والده الشيخ عثمان وذلك فى ٤ ربيع الثانى سنة ١٠٩٣هـ/١٦٨٢م[١٣٩].

الحمام بخط سويقة صفية: (شكل ٢٢)

كان هذا الحمام ضمن المجموعة المعمارية التى أنشأها الأمير عابدين بك بخط سويقة صفية بالزير المعلق وقد اندثر هذا الحمام وقد ورد الوصف الوثائقى للحمام.

الوصف الوثائقى للحمام (شكل ١٣، ٢٢)

---

(١٣٥) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٦، أسطر ١٣: ١٥.

(١٣٦) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٥، سطر ٢٣، ص ٦، سطر ١، وثيقة رقم ٢/٩٨٩ أوقاف، سطر ٤٨-٤٩.

(١٣٧) وثيقة رقم ١/٩٨٩ أوقاف، ص ٥، أسطر ٢٠: ٢٣.

(١٣٨) وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف، أسطر ١٣١: ١٣٧، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، أسطر ١٣٠: ١٣٦.

(١٣٩) تقرير رقم ١٠٣٢، سجل رقم ٠٠٠٣٥١-١٠٠١-محكمة الباب العالى، دار الوثائق القومية.

تشتمل على واجهة بحرية تجاه مكان القهوة/ والصهريج الجاريان فى وقف المنشئ المومى إليه أعلاه بالواجهة البحرية المذكورة باب مقنطر يتوصل إليه من بسطة سفلة عتبته صواناً/ يغلق عليه فردة باب خشبا نقياً يدخل منه إلى حاصل يعلو البنا المذكور/ شباك خرط يرسم النور والهوى علو ذلك منور سماوى يتوصل من الدهليز المذكور إلى باب مقنطر يغلق على فردة باب خشبا/ نقياً يدخل إلى مسلخ الحمام المذكور وتوسطه فسقية رخاما بالمسلخ المذكور على يمنة الداخل مسطبة برسم معلم الحمام بدرابزى/ خشبا نقيا شغل النجار بصدرها باب يغلق عليه فردة باب خشبا نقيا يدخل منه إلى خزانة لطيفة يجاور الفسقية أصل بلح مثمر/ وبالمسلخ المذكور مقطعان من أحدهما باب سر للحمام المذكور ويتوصل منه إلى الدمنة مسقف ذلك منصورياً به أربع أواوين/ أيضا وسلم يتوصل من عليه إلى السطح العالى لذلك مجاور ذلك باب مقنطر يغلق عليه فردة باب خشبا نقيا يدخل منه إلى دهليز مفروش/ الأرض بالرخام الملون يجاور الباب المذكور باب من غير باب عليه يدخل منه إلى دهليز به على يسرة الداخل باب يدخل منه إلى خلوة/ دواه ويتوصل من الدهليز المذكور إلى كرسى راحة أحدهما يغلق عليه فردة باب خشبا نقيا والثانى من غير باب عليه وبالدهليز/ المتوصل إليه من باب الحرارة مسطبة لطيفة وبأقصاه باب يغلق عليه فردة باب خشبا نقيا يدخل منه إلى بيت أول وبه حوضان/ متقابلان بأقصاه باب يغلق عليه فردة باب خشبا نقيا يدخل منه إلى بيت الحرارة وبوسطه فسقية رخاما وأربع/ أواوين أحدها على يمنة الداخل به باب يدخل منه إلى مغطس كبير وبصدره حوض يتوصل إلى المغطس المذكور من سلم ثلاث/ درج وبسطة خلف المغطس المذكور باب يدخل منه إلى محل ظهر بجوار الإيوان القبلى وبصدره حوض أيضا وبه باب يدخل/ منه إلى مغطس أيضا يتوصل إليه من سلم ثلاث درج وبسطة وباب يدخل منه إلى خلوة بها ششمة وبجوار الإيوان المذكور أعلاه/ باب يدخل منه إلى خلوة يتوصل منها إلى خلوة ثانية كبيرة بها ششمه وحوض يجاور ذلك الإيوان الرابع وبصدره حوض مفروش/ أرض ذلك بالرخام الملون ومستوقد كامل المنافع وبه بنا بير ماء معين وساقية خشب برسم الحمام وملئ الحوض المذكور المجاور للباب الكبير المذكور/ وأصل الحوض المعد لشرب الدواب وهو المذكور واصل بنا البير والمستوقد والباب الكبير المذكور ذلك أعلاه واصل الأحد عشر/ حانوتا اللاتى بجوار باب الحمام المذكور يمنة ويسره المحدود كامل ذلك بحدود اربعة الحد القبلى إلى الرحبة بعضه وباقيه من باب السر/ المذكور وباقيه للطريق المتوصل منه إلى الفرن التى هناك وغيره والحد البحرى إلى الطريق العام وفيه باب الحمام وواجهته وباب الربع/ وواجهته الدكاكين والحوض والباب الكبير المذكور والحد الشرقى بعضه للخربة التى هناك وباقية إلى الطريق المتوصل منه إلى الفرن وغيره والحد الغربى إلى دكاكين القيمرى وبيت أم عريان بعضه وباقيه إلى الطريق المتوصل منها إلى الفرن المذكور وغيرها[١٤٠].

(١٤٠) وثيقة رقم ١/٩٩١ أوقاف، أسطر، ٤٦: ٦٧، وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف، سطر ٥٨-٥٩.

الخاتمة

من دراسة وثائق الأمير عابدين بك المحفوظة بالأرشيف التاريخى بوزارة الأوقاف أمكن التوصل إلى النتائج الآتية:

- قدمت دراسة وافية عن وثائق الأمير عابدين بك الثمانية المحفوظة بالأرشيف التاريخى بوزارة الأوقاف وهى تنشر لأول مرة.
- قدمت ترجمة وافية للأمير عابدين بك (موضوع الدراسة) وهو ليس عابدين بك صاحب الجامع بمصر القديمة حيث خلط الباحثين بين الأمير عابدين بك (موضوع الدراسة) وعابدين بك صاحب الجامع بمصر القديمة.
- تم الاطلاع على التقارير بسجلات محكمة الباب العالى بدار الوثائق القومية والتى أفادت فى تحديد تاريخ وفاة الأمير عابدين بك سنة ١٠٥٤هـ/١٦٤٤م وكذلك الصرف على أرباب الوظائف بأوقافه.
- أوضحت دراسة وثائق الأمير عابدين بك تنوع المنشآت المعمارية التى أنشأها الامير عابدين بك ما بين عمائر دينية ومدنية وخيرية وتجارية.
- تركزت معظم المنشآت المعمارية التى أنشأها الأمير عابدين بك فى خط سويقة صفية بالزير المعلق.
- قمت بنشر سبع خرائط أوضحت عليها عمائر الأمير عابدين بك.
- قمت بعمل مساقط أفقية تصورية للمنشآت المعمارية المختلفة التى أنشأها الأمير عابدين بك حسب الوصف الوثائقى وهى من عمل الباحثة.

الخـــرائـــط

خريطة (١) تبين موقع خط سويقة صفية وخط الزير المعلق "عن مصلحة المساحة"

خريطة (٢) تبين خط سويقة صفية وكالة عابدين وحوض سقى الدواب بحى عابدين فى القرنين ١١-١٢هـ/١٧-١٨م "عن مصلحة المساحة"

خريطة (٣) تبين منطقة عابدين عن الحملة الفرنسية

Description de L'Egypt (1809-1812) N-117

خريطة (٤) تبين موقع زاوية الشيخ البسطامى بالروضة "عن مصلحة المساحة"

خريطة (٥) تبين موقع جامع الفتح وزاوية عابدين "عن هيئة المساحة"

خريطة (٦) تبين موقع جامع عابدين القديم عن أبو العمايم (محمد) آثار القاهرة الإسلامية، ص ١٦٧، اللوحة ٤٠- ف- مصلحة المساحة ١٩١٣

خريطة (٧) تبين موقع مدفن الأمير عابدين بك بجوار مدرسة السلطان قايتباى بقرافة المماليك "عن هيئة المساحة"

الأشكـــــــال

شكل (١) المسقط الأفقى لجامع الفتح عن عبد الوهاب (حسن) تاريخ المساجد الأثرية، ص ٣٧٤

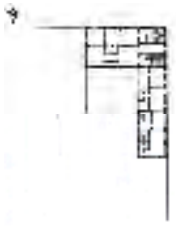
شكل (٢) جامع الفتح (عابدين) المسجد القديم والحدث عن أبو العمايم (محمد) آثار القاهرة الإسلامية، ص ١٦٧

شكل (٣)
الدور الأرضى لمنزل الأمير عابدين بك بخط سويقة صفية (رسم تصورى) "من عمل الباحث"

شكل (٤)
الدور الأول لمنزل الأمير عابدين بك بخط سويقة صفية (رسم تصورى) "من عمل الباحث)

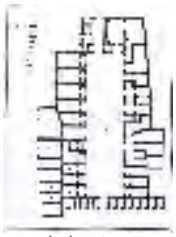
شكل (٥)
القاعة بمنزل الأمير عابدين بك بخط سويقة صفية (رسم تصورى) "من عمل الباحث"

شكل (٦)
الدور الأرضى لمنزل الأمير عابدين بك بخط دار النحاس بمصر القديمة (رسم تصورى)
"من عمل الباحث"

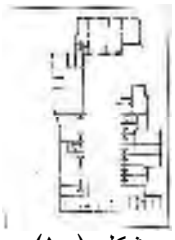


شكل (٧)
الدور الأول لمنزل الأمير عابدين بك بخط دار النحاس بمصر القديمة (رسم تصورى) "من عمل الباحث"

شكل (٨)
منزل الأمير عابدين بك بالروضة (رسم تصورى) "من عمل الباحث"



شكل (٩)
الدور الأرضى للوكالة الكبرى بثغر رشيد
(رسم تصورى) "من عمل الباحث"



شكل (١٠)
الدور الأول بالوكالة الكبرى بثغر رشيد
(رسم تصورى) "من عمل الباحث"

شكل (١١)
الدور الثانى للوكالة الكبرى بثغر رشيد
(رسم تصورى) "من عمل الباحث"

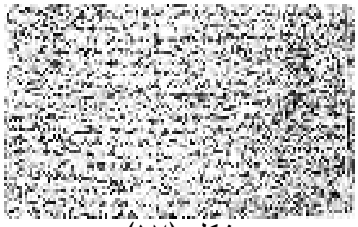
شكل (١٢)
الوكالة الصغرى بثغر رشيد
(رسم تصورى) "من عمل الباحث"

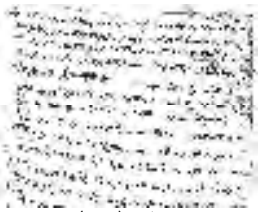
شكل (١٣)
حمام بخط سويقة صفية
(رسم تصورى) "من عمل الباحث"

شكل (١٤)
النص الوثائقى لمنزل الأمير عابدين بك
بخط سويقة صفية (وثيقة رقم ٢/٩٩٠
أوقاف)

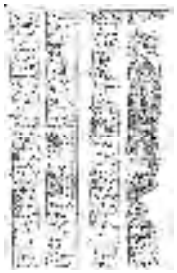
شكل (١٥)
النص الوثائقى للقاعة بخط سويقة صفية وثيقة رقم
١/٩٩١ أوقاف

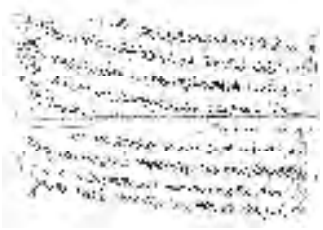
شكل (١٦)
النص الوثائقى لمنزل الأمير عابدين بك
بخط دار النحاس بمصر القديمة
(وثيقة رقم ٢/٩٩٢ أوقاف)



شكل (١٧)
النص الوثائقى لمنزل الأمير عابدين بك بالروضة
(وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف)

شكل (١٨)
النص الوثائقى لبيت القهوة بثغر رشيد
(وثيقة رقم ٢/٩٩٠ أوقاف)

شكل (١٩)
النص الوثائقى للوكالة بخط سويقة صفية
(وثيقة رقم ١/٩٩٢ أوقاف)



شكل (٢٠)
النص الوثائقى للوكالة الكبرى لثغر رشيد
(هامش وثيقة رقم ١/٩٩٠ أوقاف)

شكل (٢١)
النص الوثائقى للوكالة الصغرى بثغر رشيد
(وثيقة رقم ٢/٩٩٠ أوقاف)

شكل (٢٢)
النص الوثائقى للحمام بخط سويقة صفية
(وثيقة رقم ١/٩٩١ أوقاف)

مقابر فلسطين تحت الاحتلال الصهيوني

د.فرج الله احمد يوسف♦

ملخص البحث:-

بعد قيام الكيان الصهيوني على أرض فلسطين في مايو (أيار) ١٩٤٨م أصبحت فلسطين بأوقافها وآثارها في يد المغتصبين الصهاينة الذي عمدوا إلى تدمير القرى بما فيها من مساجد وكنائس، وطمس الآثار العربية المسيحية والإسلامية، وبعد الفراغ من كل هذا التدمير عمد الصهاينة إلى تدمير المقابر المسيحية والإسلامية في المدن العربية، والقرى المهجرة، وبناء مستوطنات، وحائق، ومتنزهات على أنقاضها، وإذا كان الصهاينة يقولون: (العربي الجيد هو العربي الميت)، فإنهم لم يتركوا الموتى ونبشوا قبورهم وأخرجوهم من تحت الثرى حتى لا يظل في فلسطين أثر يشهد على عروبتها سواءً على ظاهر الأرض أو في باطنها.

وتعد مقبرة مأمن الله في القدس الغربية المحتلة سنة ١٩٤٨م من أبرز المقابر التي التي تتعرض للانتهاك والدمار والتدنيس على أيدي الصهاينة وهي تضم مقابر الكثير من المسلمين الذين دفنوا بها منذ العصر الأموي والعصور الإسلامية التالية.

♦ ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.

دور قناة السويس الحضارى والسياحى

أ.د. قدرية توكل البندارى♦

منذ اقدم العصور وحلم حفر قناة مصرية تربط البحرين الأبيض والأحمر يـــراود كل الحكام الذين تعاقبوا على حكم مصر منذ العصر الفرعونى وحتى العصر الإسلامى ، ثم تم حفرها وتم إفتتاحها فى نوفمبر عام ١٨٦٩م ، لقد رويت القناة بدماء١٢٥الف عامل من الفلاحين المصرين ، الذين دفعوا حياتهم ثمناً غالياً لتصبح أكبر ممر ملاحى عالمىأفرز لنا ثلاثة مدن هم: السويس والإسماعيلية وبورسعيد تضم هذه المدن بـــين جنباتها عديد من المواقع الأثرية والتاريخية والطبيعية والمواقع البيئية ، كما تضم كثير من مقاصد الجذب السياحية[١].

وبقدر ما كان لحفر القناة من نتائج إيجابية وأهمها بالطبع الدخل الإقتصادى والعائد المادى الذى تدره القناة ، هذا بجانب المدن الثلاثة التى شيدت على ضفتى القناة والتى تتمتع بموقع إستراتيجى خطير وتضم عديد من المقاصد السياحية المتنوعة التـــى لـــو أمكن إستغلالها بالأسلوب العلمى الصحيح لأصبحت من أكبر المدن السياحية العالميـــة بقدر ماكانت وبالاً على مصر فقد كانت السبب فى العدوان الثلاثى على مصر وتدمير المدن الواقعة على ضفتى القناة.

المحور الأول:

حقيقة مشروع قناة السويس بين سان سيمون وفرديناند دى لسبس

لنبدأ من البداية ... ومن الطبيعى ان تكون البداية ديلسبس ذلـــك الرجـــل الـــذى إستطاع أن يقيم لنفسه تمثالا عند مدخل القناة كما لعب أخطر دور سياسى فى عـــصر أبناء وأحفاد محمد على .. سعيد وإسماعيل وتوفيق ، قام هذا الرجل بأكبر عملية سرقة للشعب المصرى فى التاريخ الحديث عندما نجح فى سرقة الأرض وعرق الفلاحـــين (وأموال الدولة) وكان السبب فى موت الآلاف من ابناء مصر اثناء سنوات الحفـــر، وطعن الثورة العرابية من الخلف ، وحطم حياد القنـــاة ، وســـمح لقـــوات الإحـــتلال البريطانى بدخول بورسعيد والهجوم عليها ، وجمع ثروة طائلة ووطد أركان شـــركة قناة السويس لكى تظل دولة داخل دولة ٨٧سنة كاملة[٢].

وقد إختلفت الآراء حول شخصية هذا الرجل فوصفه البعض أنه عبقرى ساحر .. ووصفة قنصل بريطانيا فى مصر عام ١٨٥٩ بأنه طاقة بدنية وعقلية لاتعرف التعب

♦ استاذ الإرشاد السياحى – المعهد العالى للسياحة والفنادق بالإسماعيلية.

(١)فتحى رزق:قناة السويس الموقع والتاريخ، دار النصر للطباعة الإسلامية،١٩٨٣، ب ت ص، ٣٠.

(٢) فتحى رزق : المرجع نفسه، ص٣٠.

وأنه رجل شديد الغرور كثير الخداع .. وقال عنه أحد كتاب التراجم أنه المنتصر الصهيونى .. ووصفه آخرون أنه نصاب[٣].

وهو الدبلوماسى الفرنسى المغمور المتقاعد .. الذى تحدث عنه التاريخ أنه بطل السخرة فى قناة السويس .. بعد أن قام بأبشع عمليات السخرة فى القرن ١٩ كله.

كتب عنه الكاتب الإنجليزى جون مارلو.. من الواضح أنه كان يتميز بقسط وافر من الحيوية والقدرة الخارقة على الإقناع .. ومنتهى الثقة بالنفس مثل كثير من الرجال غير العاديين .. كان شديد الإعتزاز بالنفس .. كثير الخداع .. وكان رب أسرة ممتازاً.. وهى صفات ادت إلى غرورة[٤].

وقد مكنته قدراته الخارقة على الإقناع وتخطى العقبات .. وإستخدم جاذبيته المؤثرة وإتقان فنون الإقناع والنفاق فى تشجيع مؤيديه وخداع خصومة ، ولكن وراء هذه الملامح الأساسية الظاهرة .. كانت له نفسية حذرة فاحصة .. مكنته من دقة الحكم على كل من يتعامل معهم والخروج من المآزق التى كان يتعرض لها[٥]...

ولكى نتفحص شخصية ديلسبس بطل السخرة الرهيبة بدقة شديدة لابد أن نعود إلى نشأته فقد ولد دى لسبس فى فرساى بفرنسا عام ١٨٠٥وكان والدة ماثيو دى لسبس الذى كان يعمل فى خدمة محمد على مدة ٤ سنوات كان خلالها عونا له فى جميع العمليات المعقدة التى سبقت وأعقبت استيلاءه على الحكم فى مصر[٦].

ديلسبس من اسرة عريقة لها باع طويل فى السلك الدبلوماسى الفرنسى .. وكان على دى لسبس ان يعمل فى السلك الدبلوماسى فى لشبونه تحت رعاية عمه ، ثم عين نائب قنصل فى الإسكندرية ثم ترقى قنصل ، ثم قنصل عام[٧].

وأجمعت المصادر التاريخية ان ديلسبس لم يكن له دراية بالإقتصاد ولم يكن له أى علاقة ببيوت المال الأوربية ولم تكن له خبرة بالتجارة ، ورغم ذلك تصدى لتنفيذ أكبر مشروع هندسى بحرى فى القرن التاسع عشر .. مع أنه لم يكن مهندساً[٨].

---

(3) RITT, Olivier histoirede LIsthme de Suze,(Paris1869) p. 108-109.

(4) Siegfried ,Annre: Suze, Panama et Les Routes Mrritimek hgjhsu uavs Mondiales (Pris1940(p 49).

(٥) فتحى رزق : قناة السويس ،ص٣٠.

(٦) محمد فؤاد شكرى: مصر فى مطلع القرن التاسع عشر ،ج١، ص٤٨-٥٠؛ Bridier,L.: Une Famill francaise-Les de aris lesseps(aira 1900)pp 154-155.

(٧) محمود صالح منسى : مشروع قناة السويس بين اتباع سان سيمون وفرديناند ديلسبس ، الطباعى العربى ، القاهرة ، ١٩٧١، ص١٦٤.

(8) Lesspes intime ouvrage illustre d après des originaux et des documents. phtographiques(Pris,S.D.)P.342. Th:De ،Batbedat

Beaty,Charles: De Lesseps of Suez,The man and his time(N.Y.1856) PP.78-79p

هنا يقول المؤرخ الإنجليزى (مارلو) إن ديلسبس لم يكن له بالفعل دراية بالعملية كلها فيما عدا إستثناء شديد الأهمية .. وهو صلات شخصية قوية بذوى النفوذ فى الإمبراطورية الفرنسية .. إلى جانب الإستثناء الوحيد فى حياته وهو ابنة عمه الجميلة (أوجينى) التى كان لها إهتمام شخصى بموضوع قناة السويس يمثل أكبر عوناً لديلسبس هذا بجانب ميزة شخصية وضخمة جداً وهى علاقته بمحمد سعيد وهو طفل عندما اسند إليه محمد على مهمة رعايته اثناء عمله فى مصر كقنصل وفى هذه الأثناء وطد علاقته بسعيد الذى كان ديلسبس يشبع نهمه بحبه للمكرونه ولم يكن يدرى وقتها أن هذا الفتى سيصبح حاكم مصر من قبل الآستانه فى القسطنطينية[٩].

وقد لعبت الأقدار دوراً خطيرا فى حياة ديلسبس وهيأت له الظروف لتحقيق حلم جمعية الدراسات السان سيمون الذى كان على علاقة وثيقة بها وتمكن من خلال هذه العلاقة سرقة مشروع "سان سيمون "الذين وضعوا دراسات شق القناة بعد أن أسسوا جمعية دراسات قناة السويس ،وأطلعوا ديلسبس على المشروع وعلى ابحاثهم التى قاموا بها خلال فترة إقامتهم مصر بخصوص مشروع توصيل البحرين ، وبذلك إزدادت معلومات ديلسبس عن المشروع[١٠].

كان لفرديناند دلسيبس نصيب الأسد فى كونه تمكن بعلاقته الوطيدة من الحصول على إمتياز حفر القناة وكتب التاريخ إسمه بحروف من ذهب ولكن ماهى حقيقة هذا القنصل الذى سجل إسمه التاريخ على أنه صانع هذا المجد وأن له الفضل الأول فى حفر القناة ، وسلطت الأضواء عليه وحده وحظى دون غيره بكل العناية والتقدير.

فى الحقيقة أن مشروع حفر قناة تربط بين البحرين الأبيض والأحمر كانت فكرة سان سيمون ولم يقدر له أن يرى هذا المشروع قد تحقق فتولى خليفتة الأب (انفانتان) تحقيق هذه الفكرة بهمة ونشاط من أجل شق هذه القناة التى إعتبرها اهمية قصوى فى سبيل تقدم التجارة ومايترتب علي ذلك من نتائج كازدهار الحضارة وربط شعوب العالم بعضها ببعض[١١].

لقد إعتنق سان سيمون الآراء الإشتراكية ويعتبر مؤسس الإشتراكية الفرنسية فقد آمن بها وعمل على نشرها وهى تدعو إلى أن النظام الجمهورى هو أفضل النظم التى توفر للمواطن حياة كريمة دون العمل على إستغلاله وهو مالم يكن متوفراً –فى رأيه– فى نظام الملكية الوراثية[١٢].

---

(9) Siegfried, A:SUEZ, Panama. Pp 39-40.

(10) Siegfried, A:SUEZ, Panama. P.40.

(١١) محمود صالح منسى : مشروع قناة السويس ، ص ١٨.

(١٢) محمد طلعت عيسى: اتباع سان سيمون – مبادئهم الإجتماعية وتطبيقها فى مصر (رسالة دكتوراه غير منشورة ،عام ١٩٥٩، كلية الآداب – جامعة القاهرة) ص ٢٣٧.

فكر انفانتان فى شق قناة فى برزخ السويس لتربط البحرين المتوسط والأحمر لتصل أوربا بالهند والصين على أمل أن يؤدى نجاحهم فى حفر هذا الطريق المائى على تثبيت نفوذهم فى الأقطار الواقعة على ضفتى القناه أى فى مصر وفلسطين ، ثم إمتداد هذا النفوذ إلى البحر الأحمر والمتوسط ، وبذلك يتسنى لهم ربط العالمين الإسلامى والمسيحى ، الأمر الذى سوف يؤكد للعالم قوتهم ومقدرتهم فيقول انفانتان فى رسالته هذه(١٣).

"يقع على عاتقنا أن نشق بين مصر وبلاد اليهود القديمة(فلسطين) طريقاً من الطرق الجديدة التى تصل أوربا بالهند ، وبذلك نضع احد قدمينا فى بلاد النيل والأخرى فى بيت المقدس فى حين يمتد ذراعنا الأيمن على مكة ويصل ذراعنا الأيسر إلى روما ويبقى مرتكزاً على باريس .وقد اعتبروا تنفيذ فكرة شق القناة من الأعمال العظيمة ، ولا جدال فى أن المساهمة فى هذا العمل العظيم يصدر عن شعور قوى يفيض بالحماس والإخلاص(١٤).

لقد كانت الفكرة الرئيسية التى سيطرت على الأب انفانتان هى غزو مصر إقتصادياً وإجتماعياً وليس عسكرياً مثل الجزائر فكان يفكر فى غزو مصر علمياً وتجارياً فحسب(١٥).

لقد إختار مصر بالذات لموقعها المتميز والفريد فى قلب العالم الإسلامى حيث أنها تقع فى حجر الزاوية بين قارتى آسيا وأفريقيا وأنها معبر للحجاج المتجهين لبيت المقدس هذا بجانب المركز العظيم التى تتمتع به مصر بين مختلف الدول العربية الأخرى فى الشرق.

ويتضح لنا من خلال أفكار سان سيمون أنه ينوى القيام بحمله صليبية لغزو العالم الإسلامى لكنها لم تكن حمله عسكرية من طراز الحملات العسكرية التى سيرها الصليبيون ضد الإمارات الإسلامية فى الشرق للإستيلاء على بيت المقدس ، بل أراد انفانتان من الحملة الصليبية التى ينوى القيام بها أن يتغلغل فى العالم الإسلامى من المحيط الهندى الى المحيط الأطلسى ــ وفى الأراضى العثمانية بالذات وذلك عن طريق الوسائل السلمية وحدها، بحجة نشر الحضارة والعمران بين ربوعها ومد النفوذ الفرنسى إلى مصر والشرق(١٦).

ويبدوا ظاهرياً أن غرض السان سيمونين كان نبيلاً وهم يولون وجوههم شطر مصر لتحقيق الرفاهية للعالم وهذا مايتفق مع أفكارهم ومبادئهم التى كانوا ينادون بها

(13) Lettre d Enfantan a Barrault en 8 aoutK 1833 citee dans: Oeuvres.. TIX P 56-57, D ,AIIemagne. P.357.

(14) Oeuvres de s Saint Simon et d, Enfantin, T.XI,PP.6-7

(١٥) محمد طلعت عيسى : اتباع سان سيمون ،ص ١٩١.

(١٦) محمود صالح منسى: مشروع قناة السويس، ص٢٤.

فى فرنسا وفى العالم ، وهى عدم استغلال الإنسان لأخيه الإنسان ، ولكن يبدو أن هذه المبادىء لاتنطبق إلا على الشعوب الأوربيه فقط ، أما موقفهم من الشرق والشعوب الشرقية فكان يقوم على فكرة إستغلال هذه الشعوب وإستعمارها ولكن باسلوب حديث وهوإستغلال العقول والمقدرات والثروات(١٧).

لقد باءت كل الدراسات القديمة حول حفر القناه بالفشل وتوصلت إلى عدم إمكانية حفر القناه بسبب إرتفاع منسوب البحر المتوسط عن البحر الأحمر ب٣٠قدم والذى سيتسبب فى غرق البلاد وسد القناة بطمى النيل.

لقد كان على السان سيمونيين أن يقوموا بدراسة المشروعات التى سبق التفكير فيها لهذه الغاية، ذلك أن فكرة توصيل البحرين المتوسط والأحمر لم تكن جديدة بل شهدت العصور السابقة محاولات عديدة لتحقيق هذا الإتصال ، ومن المعروف أن هذه المحاولات قد إتخذت أشكالاً مختلفة ووسواء أمكن حفر قنوات (سيزوستريس) أو (نخاو) أو (دارا) أو (بطليموس) أو (تراجان) او (خليج أمير المؤمنين) فكانت هذه المحاولات تتم فى حدود الإمكانيات الفنية المتاحة فى ذلك الوقت كما أنها كانت تستهدف دائما ربط البحرين بطريق غير مباشر عن طريق النيل(١٨).

تبلور فكرة القناة فى ذهن ديلسبس:

لم تكن فكرة مشروع القناة بين البحرين جديدة على ذهن ديلسبس فقد سبق أن لاحت له فى الأفق عندما قرأ عنها أثناء إقامته فى الحجر الصحى بعد أن تم تعينه نائب قنصل على الإسكندرية وكان وقتها يقيم بتونس وأثناء عودته لتسلم عمله كان وباء الكوليرا منتشراً فى فرنسا فى ذلك الحين وكان عليه الإنتظار فى الحجر فأحضر له القنصل ميمو بعض الكتب التى تهون عليه مدة إقامته فى الحجر ومن بين ما قرأ ديلسبس مشروع قام به" لوبير" المهندس الفرنسى أيام الحمله الفرنسية على مصر والخاص بحفر قناة تربط بين البحرين المتوسط والأحمر وكان هذا المشروع سببا فى إثارة إنتباه دليسبس ، فقد كان النواة التى ظلت تنمو مع الزمن حتى نضجت بعد عشرين عاما(١٩).

لم ينقطع ديلسبس عن التفكير فى مشروع القناة خصوصا وأنه عندما حضر إلى مصر كان المهندس (لينان دى بلفون) مهتماً بمشروع توصيل البحرين المتوسط والأحمر، وقد إطلع فرديناند ديلسبس على هذه الدراسة.

---

(١٧) فتحى رزق: قناة السويس الموقع .. والتاريخ ، ص ص ٢٠-٢٢؛ محمود صالح منسى :مشروع قناة السويس، ص ص ٢٤-٢٥١.

(18) Bridier,L, Une Famille francaise- Les de Lesseps(aris 1900) p 247-249

(١٩) محمود صالح منسى: مشروع قناة السويس، ص١٦٤.

وفى أثناء هذه الفترة جاء السان سيمونيون يعرضون الفكرة على ديلسبس ليحاول إقناع محمد على بتنفيذ المشروع ورفض محمد على الفكرة خوفا من طمع الغرب الأوربى فى مصر وقرر إنشاء قناطر للإستفادة من ماء النيل(٢٠).

لقد تهيأت الظروف لديلسبس لتوطيد علاقته بجمعية السان سيمون من جهة ومن جهة أخرى تولى صديقة الحميم سعيد الحكم ، كما أن صلته بالملكة أوجينى قد اصبحت أ كثر عمقاً ، فى نفس الوقت كانت جمعية الدراسات قد كشفت لديلسبس عن التفاصيل الفنية الدقيقة لمشروع ربط البحرين.

هكذا اصبحت خيوط الفكرة كلها فى يد ديلسبس وأصبح الحلم الذى راودة طوال عشرين سنة قد قارب على التحقيق ، خاصة عندما دعاه صديقة الخديوى سعيد للقدوم إلى مصر فأصبحت الفرصة مواتية لديلسبس الذى انتهز فرصة خلوته مع سعيد باشا خديوى مصر فى خيمته بصحراء الإسكندرية وعرض عليه المشروع مقنعاً إياه بالفوائد الجمة التى سوف تعود على مصر وعلى الخديوى سعيد وتمكن بكل دهاء وذكاء من الحصول على حق إمتياز قناة السويس مدة ٩٩سنة وأن يكون العمال من المصريين وليس من الأجانب لأن أجورهم مرتفعة ،فضلاً عن صعوبة العمل فى جو مصر الحار(٢١).

والملفت للنظر حقا فى هذا الموضوع هو نكران ديلسبس الكامل لآى علاقة تربطة بالسان سيمونين وجمعية الدراسات فى حين تؤكد كل الأبحاث والدراسات التى قام بها المؤرحون والتى سجلها التاريخ على الصلة الوثيقة بين ديلسبس وبين السان سيمونيون وأنه عرض المشروع من خلال كونه عضواً بالجمعية إلا أن ديلسبس قد أنكر تماماً اى صلة بينه وبينهم(٢٢).

فى الوقت الذى أكد نيجرللى عضو جمعية دراسات قناة السويس صلة ديلسبس بالسان سيمونين فيقول فى تقرير تقدم به إلى وزير التجارةالنمسوى وفى هذا التقرير تحدث نجريللى عن ديلسبس بصفته عضوا فى الجمعية إذ ذكر أنه بمجرد هدوء الأحوال فى أوربا دب النشاط فى مصر من اجل الحصول على امتياز المشروع وكللت الجهود بالنجاح عندما حصل أحد أعضاء الجمعية وهو ديلسبس على امتياز بحفر القناة(٢٣).

هكذا تمكن ديلسبس بالخداع والحيلة أن يستبعد تماماً جمعية دراسات قناة السويس أصحاب الفضل الحقيقى فى نجاح فكرة حفر قناة تربط بين البحرين بعد دراسات دامت سنين ضحى خلالها اتباع سان سيمون، وتحملوا كثير من المشاق والصعاب إلا أن

---

(20) Delesspa: Souvenirs de 40 ans dedies ^a mes E(paris 1887) pp 26-28.

(21) rapport de negrelli a^ I, Arch. Ferd Maximilien de Verone en 26 Fev1855.

الوثائق المكسيكية بالمحفوظات المنسوبة بفينا نقلا عن محمود صالح منسى : مشروع قناة السويس .

(٢٢) محمود صالح منسى : مشروع قناة السويس ، ص١٨٦.

(٢٣) كان نيجرللى فى ذلك الوقت يشغل منصب مدير المنسآت العامة في فينا.

إصرارهم على تنفيذ المشروع دفعهم لمواصلة الهدف ، وقد إتفقوا مع ديلسبس على الخطة التى سوف تتم لإنشاء شركة تقوم بالإشراف على عملية الحفر ثم قاموا بتوزيع الأدواروعينوا ديلسبس رئيس مجلس الإدارة ولم يغفلوا حقة وقدروا المجهود الذى بذله من اجل الحصول على امتياز حفر القناة ولم يعاملوه بالمثل بل قدروه وقدروا جهوده كل التقدير، فوضعته الجمعية فى منصب رئيس مجلس الإدارة ،ولم يكن يدور فى مخيلتهم أن ديلسبس سوف يخدعهم ويسرق منهم حلم السنين ويلغى وجودهم تماماً ، بل وينفى أى صلة بهم نهائياً ولم يدعوهم حتى لحضور حفل الإفتتاح ليروا ثمرة جهدهم طوال هذه السنين[٢٤]، بالرغم من ان الخديوى اسماعيل اقام حفلا اسطورياً(لوحة١) ابهر العالم، دعى فيه ملوك ورؤساء الدول الاوربيه ، منهم الملكة اوجينى وزوجها الإمبراطور نابليون الثالث والأمير عبد القادر امير الجزائر .(لوحة٢)

المحور الثانى :

الآثار التى ترتبت على حفر قناة السويس:

لقد ترتب على حفر القناة وجود ثلاث مدن رئيسية هم : السويس ، والإسماعيلية، وبورسعيد وهذه المدن تتمتع بموقع جغرافى رائع حيث تقع كلاً من بورسعيد والإسماعيلية فى قارتى آسيا وأفريقيا وتمتعت هذه المدن بمقاصد سياحية هامة لو امكن الترويج لها بالأسلوب العلمى الحديث لوضعت على خريطة السياحة العالمية.

المقاصد السياحية فى مدن القناة:

تعتبر السياحة ركيزة أساسية من ركائز النشاط الاقتصادى باعتبارها صناعة كبرى و نشاطا استثماريا يدر دخلاً كبيراً من العمله الصعبة التى تعمل على تقدم مصر ورقيها ، فضلا عن أنها تقضى على أهم مشكلة تؤرق مصر وهى البطالة ، فالسياحة تقوم بتشغيل ٧٠ قطاعاً من قطاعات الدولة ولذلك يجب تنشيط السياحة فى مدن القناة . كما يجب تطوير الخدمات السياحية والتسويق السياحى لها لجذب المزيد من السائحين فيزيد الدخل القومى ، وتفتح آفاقاً جديدة للشباب وتوضع المدن على خريطة السياحة العالمية ونبدأ مثلاً بالإسماعيلية ،وذلك بعمل مقاصد سياحية جديدة ، حتى يمكن أن تطول مدة إقامة السائح لان السياحة بها لاتتعدى يوماً واحداً.

نشأة الإسماعيلية:

باريس *مصر الحاليه* ملكة متوجة جالسة على عرش قناة السويس ترجع نشاتها الى عصر ماقبل الاسرات حيث كانت المقاطعة الثامنة فى اقليم مصر العليا و عاصمتها (براتوم) بمنطقة تل المسخوطة (بمدينة ابو صوير حاليا) وقد سار على ارضها خطى الانبياء سيدنا ابراهيم ومن بعدة يوسف واخواتة وابوهم يعقوب عليهم

([٢٤]) قدرية توكل البندارى: تاريخ مصر من الوالى عمرو إلى السلطانى الغورى ، مكتبة المنار ، ٢٠٠٩، ص ص ٢٤-٢٩.

السلام كما شهدت خروج موسى علية السلام من مصر وتشرفت برحلة العائلة المقدسة ثم فتحت قلبها النابض لنسائم الاسلام القادم مع الفاتح العربى عمرو بن العاص[٢٥].

أما عن نشأت الإسماعيلية فى العصر الحديث فقد تاسست رسميا فى عهد سعيد باشا حيث تم وضع حجر الاساس فى٢٧/ابريل ١٨٦٢ وسميت(مدينة التمساح) وسميت بهذا الاسم لوقوعها يومئذ شمال بحيرة التمساح وفى الرابع من مارس ١٨٦٣ اقيم حفل كبير من قبل شركة القناة الفرنسية حيث اطلق اسم الاسماعيلية على المدينة نسبة الى الخديوى اسماعيل حاكم مصر[٢٦].

تتمتع محافظة الإسماعيلية بموقع جغرافى ممتاز حيث تطل على ضفتى قناة السويس والبحيرات المرة وبحيرة التمساح، ونظراً لجوها المعتدل على مدار العام فهي تستغل كمصيف ومشتى في نفس الوقت، كما تمتاز بكثرة الحدائق والمنتزهات وبها مناطق صيد كثيرة على امتداد بحيرة التمساح والبحيرات المرة ومنطقة فايد وأبوسلطان وفنارة وتتميز الإسماعيلية أيضاً بشواطئها الجميلة ومياهها الهادئة الصافية، مما يشجع على إقبال المصطافين عليها[٢٧].

السياحة الأثرية

مقدمه :

تحتل محافظة الاسماعيلية مكانة متميزة على الخريطة الاثريه فقد تميزت فى السنوات الاخيرة بسياحة الاثار حيث اخذت ارض الاسماعيلية تبوح بأسرارها وينبعث منها عبق ما قبل التاريخ،وقد تم أكتشاف اكثر من موقع اثرى يمثل العصور الفرعونيه والرومانيه والقبطية والاسلامية. بدأت تأثر الإسماعيلية بجيرانها منذ فجر التاريخ والعصر الفرعوني بدليل وجود طرز من الأواني الفخارية والنحاسية والحجرية الواردة من فلسطين وآسيا وقبرص[٢٨].

تل البحر:

تقع جنوب التل الكبير[٢٩] على بعد حوالى ١٠كم وغرب طريق تل الملاك على بعد حوالى ٣ كم ... ويرجع تاريخ هذة المنطقة الى عصر الهكسوس حيث تم الكشف على مجموعة اوانى طراز تل اليهودية، ويقع التل الاثرى بقرية الظاهرية بعزبة تل البحر.

---

(25) http://www.ebnmasr.net/forum/t48256.html

(٢٦) http://ar.wikipedia.org/wiki/الإسماعيلية_(مدينة).

(٢٧) إبراهيم محمد كامل، محمد عبد القادر محمد: اقاليم شرق الدلتا فى عصوره التاريخية القديمة ، الجزء٢، الهيئة العامة لشئون المطابع الميرية، ١٩٨٥، ص ص٢٧٩-٢٨١.

(٢٨) المرجع السابق : ص ٢٨٢.

(٢٩) عبد الحليم نور الدين : مواقع ومتاحف ، ص ١٢٠

٤-منطقة تل الرطابي:

يعتبر أقدم مكان في مركز التل الكبير ويتبع قرية أم عزام سميت بهذا الاسم عام ١٩٠٦ (الرطابة) عندما بدأت الحفائر لوجود النخيل في هذه المنطقة والمعروف تاريخياً أن تل الرطابي كان مقراً لأسرة سيدنا يعقوب و عندما أرسل له سيدنا يوسف كانت هذه الأحداث في تلك المنطقة ، وأهمية هذه المنطقة أنها تعتبر القلعة العسكرية الثانية بعد القلاع التي كانت موجودة في سيناء وأثرت كمؤخرة في الحروب ضد الغزاة كما أنه من المرجح أن قناة سيزوستريس كانت تبدأ منها أيضاً[٣٠].

٥- تل حسن داود :

يقع جنوب قرية البعلوة الكبرى بعزبة الدوايدة على بعد حوالى ٤ كم من طريق الاسماعيلة الزقازيق ، وتقع على طول وادى الطميلات... ويعتبر اقدم المواقع الاثرية فى الاسماعيلية اذ يرجع تاريخه الى عصر ما قبل التاريخ وعصر بدايه الاسرات ، وهو عبارة عن مقابر ذات دفنات . وتم الكشف عن هذة المقابر ابتاء من عام ١٩٨٩ حتى عام ١٩٩٢ وتم الكشف على ٦٢٠ مقبرة ترجع الى عصر بداية الاسرات[٣١].

تل الكوع :

يقع جنوب قرية القصاصين الجديدة على بعد حوالى ١٠ كم وجنوب عزبة ام مشاق على بعد حوالى ٢ كم ويقع على طول مجرى وادى الطميلات ويرجع تاريخها الى عصر الانتقال الثانى (عصر الهكسوس) اذ تم الكشف عن مساكن ذات بناء من الطوب اللبن ومقابر ذات بناء من الطوب مزخرفه وذات كرانيش منثرة ما تم الكشف[٣٢].

تل المسخوطة[٣٣]:

تقع مدينة أبوصوير على مساحة ٨٢ فدان واسم مسخوطة اسم شائع ولكن هذا الاسم نتج عندما قام نافيل عام ١٨٨٦ بحفائر في المنطقة ظهرت تماثيل أوشيبتي فأطلق العمال عليها اسم المساخيط ومن هنا أطلق على هذا الموقع تل المسخوطة ولكن الحقيقة أنها مدينة بر آتوم أي مقر عبادة الإله آتوم وهي المقاطعة رقم ٨ من مقاطعات الوجه البحري[٣٤].

---

(٣٠) المرجع السابق ،ص ١١٩

(٣١) عبد الحليم نور الدين : مواقع ومتاحف الآثار المصرية، القاهرةن ٢٠٠٧، ص١١٩.

(32) abdalla Ali Mahrous; Sarcophagus from Tell el- Maskhuata 'Journalof the Society for the Study of Egyptian Antiquities 19 (1989) , pp 48-49.

(٣٣) عبد الحليم نور الدين : المرجع السابق ،ص١١٩.

(34) John S. Holladay, Pithom" in Oxford, Encyclopedia of Ancient, Egypted.D.B,. Redford,vo, 111,pp50-53 AUC Press, Cairo,2001

ويوجد بمنطقة ابوصوير مخازن بيثوم ومعبد الإله آتوم وتابوت من البازلت وتابوت من الألبا ستر من العصر البطلمي.. ويوجد حالياً في متحف الإسماعيلية وتعتبر من المناطق الهامة حيث وجد بها آثار ذات بناء من الطوب اللبن وأواني فخار وتمائم وجعارين ترجع إلى الدولة الوسطى وعصر الهكسوس والدولة الحديثة والعصر اليوناني – الروماني وهي من أهم المواقع الأثرية وذكر أن قناة سيزوستريس كان لها ميناء في المسخوطة ويخرج منها مجرى مائي على غرار مجرى العيون[٣٥].

– أثار مركز الإسماعيلية :

مقبرة مسئول السجلات الملكية في عصر الأسرة ١٩ بالإسماعيلية

إكتشفت بعثة المجلس الأعلى للآثار العاملة بمنطقة أثار الإسماعيلية(٣٥)، مقبرة من عصر الأسرة ١٩بمنطقة تل المسخوطة، والمقبرة من عصر الأسرة.وقدعثر داخل المقبرة علي تابوت ضخم من الحجر الجيري لصاحب المقبرة وأسمه "قن أمون" المسئول عن السجلات الملكية من العصر الأسرة ١٩ والتابوت المكتشف من الحجر الجيري منقوش من الداخل والخارج كما ورد على جدران المقبرة اسم زوجة صاحب المقبرة " ايزيس" ووظيفتها مغنية للإله أتوم[٣٦].

مقبرة من العصر الروماني :

كما تم الكشف عن جزء من لوحه من الحجر الجيري منقوش عليها بالحفر الغائر باللغة المصرية القديمة إسم عاصمة الهكسوس افاريس (حت وعرت) والإله ست أمام أحد الملوك من الأسرة ١٩ولم يعرف أسمه بعد وهذه اللوحة توضح علاقة المكان بعاصمة الهكسوس أفاريس المكتشفة في تل الضبعة بالشرقية.يشار إلي أن هذه المنطقة تقع ضمن ما يعرف باسم بيتوم (٣٦) وهي مدينة قديمة تقع في وادي الطميلات وعلي أحد فروع النيل الشرقية

– تل العمدة والشقايق :

يقع جنوب طريق الاسماعيلية الزقازيق جنوب عزبة ابو شامية على بعد حوالى ٥ كم وهما يقعان على مجرى القناة الفرعونيه نكاو الى ان قامت هيئة الاثار المصريه ممثلة فى منطقة القناة بعمل حفائر علميه بتل حسن داوود ونتج عن الحفائر ظهور مقابر ترجع الى عصر ما قبل الاسرات وبدايه عصر الاسرات اى قبل ٥٠٠٠ سنة ق. م[٣٧].

---

(٣٥) هيئة الآثار المصرية ، قطاع للآثار المصرية، مشروع إنقاذ آثار شمال سيناء .

(36) Naville Edouard ; The Store-City of Pithom and the Exo-dus, London, 1903.

(37) Redfod, Donald B 'Pithom' in Lexikon der Agyptologie, 4;1054-1058.Wiesbaden, 1983.

يقع على بعد ٧٥ كم في أتجاه الشرق من القنطرة شرق ويوجد بها ثلاث قلاع أثرية ترجع إلى العصور المتأخرة من العصر الفرعوني والعصر البطلمي والعصر الروماني[٣٨] .

- آثار حبوه :

تبعد عن القنطرة شرق بنحو ١٠ كم وكان يمر بها فرع النيل ايام العصر الفرعونى واكتشاف ثلاث قطع اثرية منقوشة[٣٩].

طريق حورس الحربى القديم:

يمتد من القنطرة شرق حتى رفح المصرية وكان محط اهتمام بعثات امريكية وبلجيكية وفرنسية وكندية تشاركها بعثات مصرية تابعة للمجلس الاعلى للاثار وقد استخدمت بعثة جامعة بونيس ايرس الارجنتينية الاشعة الكهرومغناطيسية فى اكتشاف عدد من القطع الاثرية التى ترجع الى العصر الفارسى بمنطقة تل الغابة[٤٠] .

السياحة الدينية :

تتمثل السياحة الدينية فى وجود عدد من الجوامع والمساجد الكبيرة مثل مسجد ومجمع أبو بكر الصديق ومسجد بدر والزهراء والشفاء وأبو المجد والصالحين وبها أيضاً عدد من الكنائس القديمة التى تم بناؤها على الطراز الفرنسى مثل الكنيسة الحمراء بشارع عرابى وكنيسة العذراء بمنطقة نمرة ٦.

- الجامع العباسى: (لوحة،٣)

من اقدم المساجد فى مصر، وأحد المعالم الأثرية الهامة بمحافظة الاسماعيلية ، والذى قام بانشائه الخديوى عباس حلمى الثانى فى الفترة ١٩١٤-١٨٩٢ بعد حفر قناة السويس .والمسجد مربع الشكل يرجع الي الطراز العثماني ويتوسطة من الداخل شخشيخة للتهوية يضم المسجد العناصر المعمارية المنقولة من محراب يتوسط جدار القبلةكذلك المنبر الخشبى وسقف المسجد الخشبى مزخرف بالزخارف النباتية والهندسيةومادة بناء المسجد من الآجر[٤١].

---

(٣٨) هيئة الآثار المصرية ، مشروع إنقاذ آثار شمال سيناء ، اعمال حفائر البعثات المصرية ا الفرنسية لجامعة ليل- المشتركة مع الهيئة فى الفترة من ٩٢/٩/١ وحتى ٩٢/١٢/١٦

(٣٩) هيئة الآثار المصرية ، مشروع إنقاذ آثار شمال سيناء، أعمال حفائر البعثات المصرية - المشتركة مع البعثة النمساوية؛ محمود عبد الرازق : سيناء فى مختلف العصور ، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، آا جاسر للدعاية والإعلان، ص ص ١٥٠-١٥١.

(٤٠) محمود عبد الرازق: المرجع السابق ، ص ص١٠-١٨.

(٤١) المجلس الأعلى للآثار ، قطاع الاثار الإسلامية، شرق الدلتا ، منطقة أثار الإسماعيلية ٢٠٠٨

- جامع أبو بكر الصديق:

يعتبر جامع أبو بكر الصديق من أكبر جوامع الأسماعيلية ويقع بميدان شـــمبليون (الجمهوريهةحالياً) وبني بالجهود الذاتية ويضم حضانة للأطفال ومركز طبي.(لوحة٤)

الكنيسة الكاثولكية: (لوحة٥)

تعد واحدة من اشهرو أقدم عشر كنائس على مستوى العالم،وقد تم تشييدها فى عام ١٩٣٠ على طراز البازليك بتصميم فرنسى ايطالى ،وهى على شـــكل مـــستطيل ،تضم ثلاثة أجنحة رئيسية ،فى الكنيسة ،مكتبة وقاعة متعددة الأنشطة ، ومبنى الرهبان وقد سميت بالكنيسة الفرنساوى نسبة للبابا فرانسيس[٤٢].

متحف الآثار [٤٣]:

يعد من أقدم المتاحف في مصر شيده المهندسين العاملين فـــي الـــشركة العالميـــة للملاحة البحرية) هيئة قناة السويس) عام ١٩١١ ، ويعتبر نواة جميلة لمتحف إقليمي ، وطابع المتحف المعماري يأخذ شكل المعبد (الصرح) ويتميز بالبوابات والنوافـــذ التي تعلوها الجعارين أسفل الكورنيش ، وندرة ما يحتويه من قطع أثرية حيث يـــضم قطع أثرية لكل العصور بدايةً من العصر الفرعوني إلى عصر محمد على ،، وجميـــع الآثار الموجودة فيه تم اكتشافها أثناء حفر قناة السويس وقد تم أفتتاح المتحف للزيـــارة لأول مرة في عام ١٩١٣,(لوحة٦).

متحف ديليسبس [٤٤]:

يرجع إلى فترة حفر قناة السويس (١٨٥٩) كان مقراً لإقامة المهندس الفرنسي (فرديناند ديليسبس) الذي حصل على امتياز حفر قناة السويس من الخديوي إسماعيل .. ويضم المتحف أدواته ومتعلقاته والرسوم الهندسية والخرائط إلى جانـــب مقيـــاس حـــرارة للجـــو (مـــائي) والـــذي مـــازال يعمـــل بكفـــاءة إلـــى الآن. (لوحـــة٧)

متحف دبابات أبو عطوة :

أنشىء هذا المتحف بقرية أبو عطوة على بعد ٣ كم من مدينة الإسماعيلية تخليـــداً لذكرى المعركة التي تصدت فيها القوات المـــسلحة وشـــعب الإســـماعيلية للـــدبابات الإسرائيلية في حرب أكتوبر المجيدة عام[٤٥].

---

(٤٢) دراسة ميدانية

(43) http://www.ismailia.gov.eg/_layouts/images/blank.gif

(٤٤) المجلس الأعلى للآثار ، قطاع الآثار الإسلامية، شرق الدلتا ، منطقة أثار الإسماعيلية ن ٢٠٠٨

(٤٥) الأعلى للآثار ، قطاع الآثار الإسلامية، شرق الدلتا ، منطقة أثار الإسماعيلية ن ٢٠٠٨

متحف الشرطة (٤٦):

يقع في مديرية أمن الإسماعيلية ويحتوى على بعض الأسلحة والبنادق التي أستخدمتها الشرطة المصرية في مقاومة الجيش البريطاني في يناير عام ١٩٥٢ ويضم المتحف أيضاً تطور زي وأسلحة رجال الشرطة عبر العصور.

مقابر الكومنولث (٤٧):

تنتشر بمناطق عديدية بالتل وفايد والقنطرة شرق وتضم رفات جنود الحرب العالمية الثانية ، وتجتذب عدد كبير من ذويهم والسائحين الأجانب للزيارة في الذكرى السنوية للحرب العالمية الثانية.

النصب التذكارى للجندى المجهول(٤٨):

ويبعد عن مدينة الإسماعيلية بنحو ٧ كم جنوباً وهو مقام علىربوة عالية تسمى جبل مريم ويطل على قناة السويس ويرمز لضحايا الحرب العالمية الأولى من الحلفاء.

تبة الشجرة(٤٩) :

تقع داخل سيناء على بعد ١٠ كم من مدينة الإسماعيلية تتكون من حصنين يضمان مركز إدارة العمليات – الموقع الإدارى عرض الغنائم – قاعة كبار الزوار - مبنى إدارة الأثر التاريخى – غرفة طبية – سينما – مطعم – مبيت) وقد تم الإستيلاء عليه بالسلاح الأبيض وشهدت معركة باسلة لأبطال القوات المسلحة المصرية أثناء معارك أكتوبر ١٩٧٣.

النصب التذكارى لنصر أكتوبر ١٩٧٣ (لوحة ٩)

يقع شرق قناة السويس أمام منطقة نمرة ٦ وقد إفتتحه الرئيس مبارك يوم ٥ أكتوبر ١٩٩٢ ويشمل نموذجاً لسونكى مشرع لبندقية وبانوراما وكافيتريا وقاعة كبار الزوار ومسرحاً مكشوفاً، وقد تم إفتتاحه يوم ٧ أكتوبر ١٩٩٦ ويعد من أجمل النصب التذكارية فى مصر (٥٠):

مبنى الإرشاد القديم :

يقع مبنى الإرشاد القديم فى شارع محمد على بحى اول مدينة الإسماعيلية ،عام ١١٨٦٢(٥١)اقامه ديلسبس ليكون مقراً إدارياً يدير من خلاله أعمال الملاحة فى قناة السويس بعد ان وقع إختيار ديلسبس على قرية صحراوية تسمى الجسر"الإسماعيلية

---

(46) *www.alismailia.com/home/colections/joks/88335.htm*

(47) *www.**ismailia**mall.com*

(48) ***alismailia**.com/home/directory/index.1.html*

(49)*www.ismaily-sc.com/home/index.php/history/8077.htm*

(٥٠) أرشيف هيئة قناة السويس.

(51) *citiesnews.net/pages.php?option=browse&id=5306.*

والتى تتمتع بموقع إستراتيجى وسط بين الفرما"بورسعيد"شمالاً وميناء السويس جنوباً،فرأى أن إنشاء ميناء داخلى فى هذا الموقع سوف يخدم الملاحة فى مجرى القناة يعد مبنى الإرشاد بموقعة المتميز على البحيرات المرة وبطرازة المعمارى الفريد تحفة معمارية يمكن أن يتحول على منطقة جذب سياحى بعد أن تقام بداخلة مشروعات سياحية تضم تراث قناة السويس بالإضافة إلى تراث الإسماعيلية المحلى والذى يعد من العناصر التى تجذ السائح الأحنبى ليتعرف على عادات وتقاليد الشعوب المحلية..

السياحة فى بورسعيد :

تحظى محافظة بورسعيد بمقومات سياحية أهلتها لأن تكون على الخريطة السياحية وتتمثل في الموقع المتميز على ساحل البحر المتوسط بشواطئه الطويله ومياهه الزرقاء ورماله الناعمه الى جانب المزارات السياحية المتمثلة في المتاحف الأثرية والعسكرية التي تحكي تاريخ شعب بورسعيد إلى جانب المقاصد السياحية الدينية المواقع التاريخية و الفنادق المتعددة والقرى السياحية المتميزة[٥٢].

تقع مدينة بورسعيد على الساحل الشمالي الشرقي من مصربين القارات الثلاثة أفريقيا وآسيا وأوربا مما يجعلها فى مصاف الدول السياحية وهي على البوابة الشمالية الى قناة السويس وتمتاز باعتدال جوها وتعتبر بورسعيد من اهم الموانئ في مصر على الاطلاق وميناء مهم جدا ويطل على قناة السويس التي تعتبرمن أهم القنوات في العالم.

تدين مدينة بورسعيد الساحلية بنشأتها إلى حفر قناة السويس قبل قرن ونصف القرن من الزمن، صارت بعدها مدينة للجميع، حيث سكنها المصريون والأجانب الذين كانوا يعملون بتشغيل وإدارة حركة السفن في القناة، واستقرت بها جاليات فرنسية ويونانية وتركية كبيرة، ما زالت منازلهم الجميلة بمثابة تحف معمارية تقف شامخة على شط القناة [٥٣].

على شاطئ بورسعيد يلتقي البحر المتوسط بقناة السويس، وفي طرقاتها وشوارعها يتلاقى الناس من كل أنحاء العالم عبر التجول السياحي والتبضع في مدينة التجارة المصرية الأولى. كما تنتمي هذه المدينة الصغيرة التي تقع على بعد ٢٠٠ كيلو متر شمال شرق القاهرة لقارتي آسيا وأفريقيا معا، فبورسعيد تنتمي للضفة الغربية لقناة السويس بينما ترتمي مدينة بور فؤاد(خريطة١) المتاخمة لها في أحضان سيناء في الجبهة الشرقية المقابلة من القناة في أول طرف لقارة آسيا. ويجمع بين المدينتين التخطيط المعماري الرائع والإطلالة المميزة على ساحل المتوسط [٥٤]..

---

(52) www.mobishar.com/vb/showthread.php?t=21353

(53) *travel.maktoob.com/vb/travel138517/*

(54) *forwww.majalisna.com*

وتعتبر محافظة بورسعيد إحدى محافظات القناة وهي محافظة حضرية أنشئت كمدينة عام ١٨٥٩ وكانت تسمى محافظة عموم(٥٥).

تتميز بورسعيد بطقس رائع طوال شهور العام خولها لأن تكون مصيفا ومشتى في الوقت نفسه، ومصدر جذب للسياحة الداخلية والخارجية على حد سواء، يستمتع السياح القادمون من أوروبا وآسيا بالجو المشمس الدافئ شتاء، وبهدوء مدينة ساحلية صغيرة. وتقوم شركة بورسعيد للسياحة بتنظيم رحلات سياحية من أوروبا وآسيا لزيارة المدينة وتم أخيرا تشغيل خط كازاخستان – بورسعيد لنقل سياح الجمهورية السوفيتية السابقة إلى بورسعيد ضمن برنامج سياحي حافل. تتميز الفنادق البورسعيدية بموقعها الفريد على شاطئ البحر المتوسط ومدخل القناة(٥٦).

بورسعيد على موعد دائم مع الطيور المهاجرة التي تحوي أندر الأنواع، حيث المحميات الطبيعية في جنوب المدينة، كما تحفل بورسعيد بعدة متاحف تؤرخ لنضال المدينة لا سيما المتحف الحربي ومتحف بورسعيد، وتشتهر بورسعيد بفرق السمسمية التي تحكي قصة البحر والصيد وعشق مدينة ساحلية صغيرة تدعى بورسعيد.

ثالثاً: السياحة الدينية :

المسجد العباسي: (لوحة١١)

أنشيء في عهد الخديوي عباس حلمي الثاني١٩٠٤ :

وهو أحد الاثار الإسلامية الهامة فى بورسعيد ويتميز بجمال التصميم وروعة الزخارف، ويعد المسجد ذات طراز معمارى نادرحيث يحتوى على زخارف كتابية بالخط الثلث المملوكى والزخارف الجصية المفرغة لتضفى على المسجد مزيداً من الرهبة والجلال والروحانية(٥٧).

الكاتدرائية الرومانية(كنيسة اوجينى): أنشئت عام ١٩٣١ (لوحة،١٤)

ويوجد بداخل الكتدرائية جزء من صليب المسيح وكنيسة أوجينى التي أنشئت مع إفتتاح قناة السويس وتتميز كنيسة اوجينى بجمال العمارة ذات التصميم البازيلكى كما أنها تضم عدد هائل من التماثيل للسيدة العذراء والسيد المسيح والقديسين كما أنها تختلف من حيث التصميم المعمارى عن كنائس مصر القبطية (٥٨).

مبنى هيئة قناة السويس (لوحة١٥)

ويمتاز بروعة جمال التصميم وموقعه المطل على قناة السويس وقد بني مع افتتاح القناة لخدمة الملاحة الدولية. ويعلو المنى قباب باللون الأخضر تعد طراز معمارى

---

(55) www.tpegypt.gov.eg/arabic/FreeZone.aspx

(56) www.facebook.com/topic.php?uid=6092880779&topic=7139

(57) www.planetware.com/**tourist**...-/**port**-said-bur-said-egy-ps ps.htm

(٥٨) دراسة ميدانية

نادر غاية فى الدقة والإتقان ويعد المنى تراث معمارى ، ومقصد سياحى إذا استغل بشكل مبتكر وحديث(٥٩).

النصب التذكاري (لوحة١٦)

ويوجد أمام مبنى المحافظة ،أنشئ تخليداً لذكرى شهداء بورسعيد في معاركها و قد تم بناء هذا النصب في شكل مسلة فرعونية مكسوة بالجرانيت الرمادي تشبهاً بأجدادنا الفراعنة.

الفنار :

تم صنع فنار مؤقت من الخشب عام ١٨٥٩ على الساحل و كان يضيء لمسافة ١٠ اميال و بعد بناء رصيف ديلسبس بدأ في بناء الفنار الجديد بموقعه الحالى في مارس عام ١٨٧٠ و بنى من الخرسانة و كان ذا لون رمادى أما الحاجز الشرقى فقد وضع به فانوس يضيء على مدى ٢٠ ميل و كان يضيء بغاز الاستصباح(٦٠).

السياحة الثقافية:

متحف بورسعيد القومي للآثار(لوحة١٨)

الذي يقع عند التقاء مياه قناة السويس بالبحر الأبيض المتوسط ويعتبر أول متحف من نوعه في تاريخ مصر حيث أنه يضم حوالي ٩٠٠٠ قطعة أثرية من كل العصور بدءاً من العصر الفرعوني وعبوراً بالعصر اليوناني والروماني وبالعصر القبطي والإسلامي وانتهاء بالعصر الحديث(٦١).

متحف بورسعيد الحربي: (لوحة١٩)

نبذه عن متحف بورسعيد الحربى

أنشئ متحف بورسعيد الحربي عام ١٩٦٤ وذلك لتخليد ذكرى العدوان الثلاثي ١٩٥٦ على مدينة بورسعيد وذلك ليكون شاهداً مدى التاريخ على عظمة و بطولة و فداء شعب بورسعيد الباسل في الدفاع عن الأرض و العرض ضد المعتدى الاسم(٦٢).

قاعدة تمثال ديليسبس : (لوحة٢١)

صنع تمثال ديلسبس الفنان ايمانويل بوزن ١٧٠٠٠ كم وإرتفاع ١٩،٥٠م ، وتم وضعة فى اكتوبر١٨٩٩، وقد اثار غضب اهالى بورسعيد بعد العدوان الثلاثى على مدن القناة وجود تمثال ديلسبس فى مدخل القناة لأنه السبب فى الحروب التى تعرضت

---

(59) www.tripadvisor.co.uk/Attractions-g297543-Activities-**Port**_Said.html دراسة ميداني

(٦٠) مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار والعلاقات العامة بمحافظة بورسعيد، ارشيف قناة السويس.

(61) *traveltips.usatoday.com/attractions-port-said-56860.html*

(62) www.holidays4arab.com/vb/r5548.html، دراسة ميدانية

لها مدن القناة بوجه خاص، فقاموا بإزاحة التمثال من مكانه وحتى هذه اللحظة يرقد التمثال فى مخازن هيئة القناة فى بورسعيد(٦٣).

ويوجد في مدخل قناة السويس امتداد شارع فلسطين حيث تمر السفن التي تأتي من جميع أنحاء العالم مما جعل منها مزاراً سياحيا.

ثانياً: السياحة الترفيهية:

على الساحل تمتد عشرات القرى السياحية الجديدة وأبرزها «الكروان بيتش» و«كناري» و«جنة النورس» و«الياقوت» و«الفيروز»، حيث الإطلالة على المياه الزرقاء والمساحات الخضراء وحمامات السباحة والغرف المجهزة وقاعات الاجتماع والمؤتمرات وإمكانية استقبال الضيوف طوال العام.

قرية النورس السياحي: (لوحة٢٢)

تضم قرية النورس العديد من الملاعب المختلفة، ومراكز العلاج الطبيعي ومدينة ملاهي وعدد ٣٠٠ وحدة مصيفية وقاعة احتفالات ومركز تجاري وحمامات سباحة. وتقع في شارع طرح البحر، وتعد من أجمل قرى المحافظه، وأول قرية تم أنشاؤها وتتميز النورس عن باقى القرى السياحية بموقعها الفريد ومبانيها المتميزه، وتصميمها(٦٤).

فندق جراند الباتروس:(لوحة٢٣)

يقوم الباتروس بتقديم فرصة لزائريه للاستمتاع بالأنشطة المائية عبر تنظيمه رحلة بحرية يومية على متن المطعم العائم ذي الخمسة نجوم «قنال كروز»، الذي ينفرد بتقديم أشهى المأكولات الشرقية والغربية في الهواء الطلق، وأثناء الإبحار بين قارتي أفريقيا وآسيا وعلى مشارف المدخل الشمالي لقناة السويس حيث السفن الضخمة الراسية تمهيدا للعبور نحو الجنوب(٦٥).

نتائج البحث :

تحويل مبنى الإرشاد القديم فى الإسماعيلية الذى كان يستخدمه ديلسبس فى مراقبة اعمال حفر القناة بجوار منزله بحيث يضم مبنى الإرشاد بانورما تحكى قصة حفر قناة السويس على مدى عصور التاريخ المختلفة وحتى يومنا هذا.وبعتبر هذا المنى مقصد سياحى هامسواء على المستوى المحلى او العالمى.

(63) www.facebook.com/topic.php?uid=6092880779&topic=7139
(64) *um.hawahome.com/t258794.html*
(65) www.planetware.com/tourist...-/port-said-bur-said-egy-ps ps.htmش

تنمية المواقع الأثرية التى تم الكشف عنها فى الإسماعيلية حديثا والتى اثبتت ان تاريخ الإسماعيليه يعود للعصر الفرعونى، ووضعها على خريطة السياحة الداخلية والدولية.

وضع تمثال ديلسبس فى مبنى الإرشاد القديم بعد تحوبلة لمزار سياحى عالمى لأنه انسب مكان للتمثال فهو جزء من تاريخ مصر لايمكن إغفاله.

تحتاج مدينة الإسماعيليه إلى عمل مزيد من وسائل الترفيه ومنتجعات سياحية ، كما أنها تحتاج لعدد من الفنادق الكبرى ، والمحال التجارية التى تلبى إحتياجات السائح.

عمل مدينة ترفيهية تضم تراث المدينة المتنوع حتى تطول مدة إقامة السائح الأوربى والمحلى أيضا وعمل مقاصد جذب سياحية جديدة ، حتى تتحول المدينة من سياحة اليوم الواحد إلى السياحة المستدامة.

إعادة وضع تمثال الملك فؤاد فى مدخل مدينة بورفؤاد التى أسسها وسميت بإسمه ،لأنه هو الذى وضع تخطيط المدينة بالشكل التى عليه اليوم وهذاجزء لايتجزأ من تاريخ مصرالحديث.

تطوير مرينة اليخوت ببورسعيد بحيث يتسع لأكبر عدد من السفن مع تنمية الميناء سياحياً وعمل الدعاية الكافية لهذا الموقع الفريد على شبكة "الإنترنت" .

يمكن عمل مرينا لليخوت جديدة بجوار نادى الصيد بدل ميناء الصيد للأسماك فى بورسعيد_حتى تتحول منطقة جذب سياحى مع عمل برامج سياحية للزائرين ، وفى هذه الحالة يمكن عمل شركة خاصة للنقل طبقاً للبرامج السياحية التى يمكن الإعلان عنها وعمل دعاية كافية .

يجب الإهتمام بالسياحة العلاجية خاصة فى عيون موسى وحمام فرعون جنوب السويس فهذه الحمامات فى حاجة لبنية اساسيه ودعاية الكترونية جيده وعمل خدمات سياحية لإدراجها ضمن منظومة السياحة العلاجية على خريطة السياحة العالمية

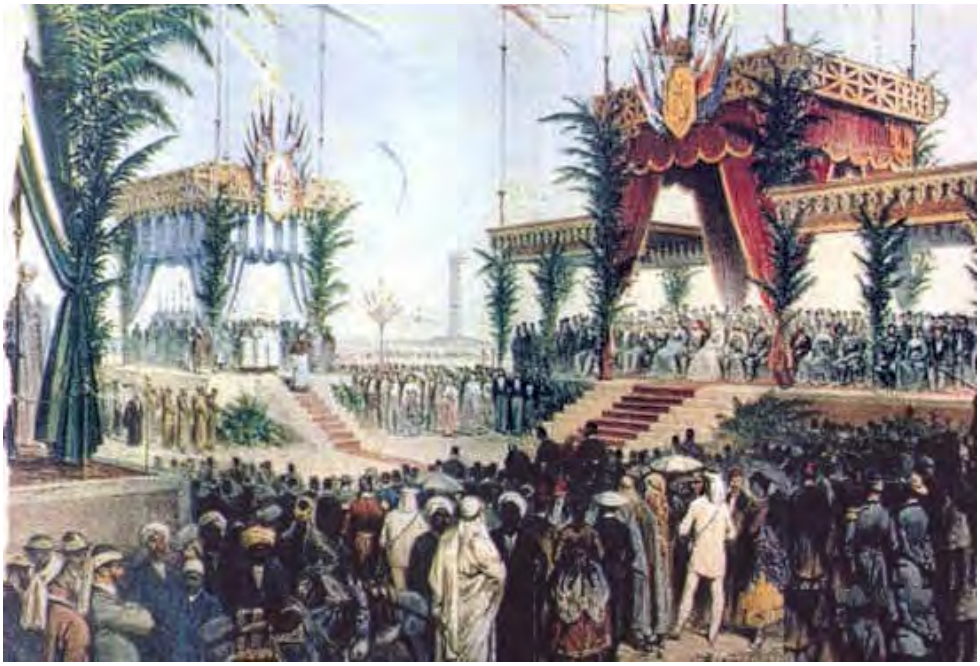
تحتاج مدينة تنيس لتنميتها سياحياً فيجب ان تعتنى بها هيئة تنشيط السياحة لتصبح مقصد سياحى لأنها تعتبر منطقة سياحية هامةحيث تحتوى على مواقع اثرية لكل العصور التاريخية بدا من العصر اليونانى الرومانى والعصر البيزنطى وتتمتع بموقع استراتيجى رائع داخل بحيرة المنزله التى تبعد عن بورسعيد مسافة ٨ كم .

يعتبر مبنى القبة فى بورسعيد من المبانى التراثية الفريدة ذات طراز معمارى نادر ويعد من المعالم السياحية الجميلة فى بورسعيد والتى يجب الحفاظ عليها وتسجيلها وترويجها سياحياً وذلك بعمل بانورما تحكى قصة كفاح الشعب المصرى عبر العصور فى حفر القناة والحروب التى تعرضت لها بسبب القناة.

تعانى مدينة السويس من تجاهل المسئولين تجاه التراث المعمارى النادر للمنازل، والمساجد والقصور والكنائس التى يجب الحفاظ عليها، فهى فى أمس الحاجة للعناية بتراثنا وتاريخنا فيجب تحويل المدينة إلى مزار سياحى عالمى لانها تتمتع بموقع جغرافى هام .

(شكل ١) خريطة توضح الموقع الجغرافى لمحافظة الإسماعيلية

لوحة (١) صورة للعمال المصريين أثناء الحفر



(لوحة٢) الملكة اوجينى والخديوى إسماعيل والامبراطور نابليون

(لوحة٤) الجامع العباسى فى الإسماعيلية

(لوحة٥) الكنيسة الفرنساوى" الحمراء" فى الإسماعيلية

(لوحة٦) متحف ديلسبس فى الإسماعيلية

(لوحة٧) متحف الآثار فى الإسماعيلية

(لوحة٨) تبة الشجرة فى الإسماعيلية

(لوحة٩) النصب التذكارى فى الإسماعيلية

النصب التذكارى فى الإسماعيلية

(لوحة ١٠) مبنى الإرشاد القديم فى شارع صلاح سالم

(شكل٢) خريطة توضح معالم بورسعيد وموقع بورفؤاد فى قارة آسيا

(لوحة١١) جامع العباسى فى بورسعيد

(لوحة١٢)الجناح الأوسط فى كنيسة أوجينى فى بورسعيد

(لوحة١٣) الجناح الأيمن فى كنيسة اوجينى فى بورسعيد

(لوحة١٤)الجناح الأيسر فى كنيسة اوجينى

(لوحة١٥) مبنى هيئة قناة السويس "القبة"

(لوحة١٦) النصب التذكارى فى بورسعيد

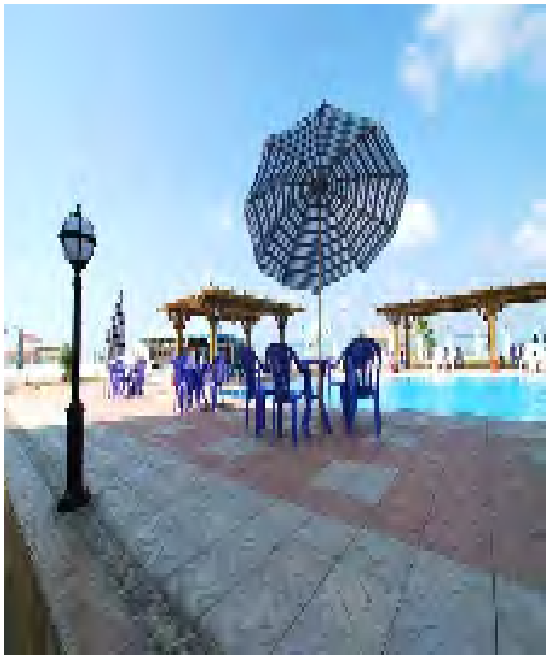
(لوحة١٧) فنار بورسعيد الحديث

(لوحة ١٨) المتحف القومى فى بورسعيد

(لوحة١٩) المتحف الحربى فى بورسعيد

(لوحة٢٠) متحف النصر للفن الحديث فى بورسعيد

(لوحة٢١) تمثال ديلسبس قبل رفعة من مكانة



(لوحة٢٢) قرية النورس فى بورسعيد

(لوحة٢٣) فندق الباتروس فى بورسعيد

إسهامات الموالي في النشاط الحرفي ببلاد المغرب بين القرنيين الثالث والرابع الهجريين(٩-١٠م)

د. لطيفة بشاري ♦

كان الموالي يؤدون دورا هاما في النشاط الاقتصادي، بـبلاد المغـرب فـي العصر الوسيط فقد كانوا يمدون جميع فروع الإنتاج باليد العاملة، في المـدن، وفـي الأرياف. فكانوا الطاقة المحركة لورش الحرف اليدوية، وفي المزارع، فقد اشتغلوا في معاصر الزيتون، وفي ورشات النسيج، وصـناعة الـسيوف، والحـصر، وتطريـز الملابس، وفي البناء، وفي دور الضرب.

إسهامات الموالي في معاصر الزيتون:

كان الأرقاء يمثلون أغلبية العمال في معاصر الزيتون المنتشرة فـي مختلـف المدن المغربية. ففي جزيرة جربة كان أصحاب المعاصر يشغلون العبيد الـسودان[1]. وفي القيروان كان القاضي عيسى بن مسكين[2] يشغل عبدا له، لا تعرف هويته، فـي دفع حبوب الزيتون إلى المسحاق، أثناء دورانه،[3] ويستعين في إدارته بدابـة. بينمـا يجلس مولاه أمامه، وهو يقرأ أحاديث الرسول- صلى الله عليه وسلم[4].

♦ قسم التاريخ- جامعة الجزائر٢.

[1] الجبري أبو راس محمد، مؤنس الأحبة، ص١٦٢؛ إبراهيم بحاز بكير، الدولة الرستمية ١٦٠-٢٩٦هـ/٧٧٧-٩٠٩م، دراسة في الأوضاع الاقتصادية، الجزائر، ١٩٨٦م، ص١٦٦.

[2] هو عيسى بن مسكين بن منصور بن جريح بن محمد الإفريقي. أصله من العجم، مولى قريش. ولد حوالي سنة ٢١٤هـ، سمع من شيوخ افريقية، سحنون وغيره. رحل إلى المشرق مرّتين، طلبا للعلم. أصبح فقيها، فصيحا، زاهدا، يلبس الصوف، اشتغل بالتدريس. ولاه الأمير إبراهيم بن أحمد الأغلبي (٢٦١-٢٨٩هـ/٨٧٥-٩٠٢م) القضاء برقادة جبرا. فاشترط أن يعامل الأمير وأبناء عمومته، وجنده، وفقراء المسلمين، على حدّ سواء. وطلب أن يكتب هذا الشرط، اقتداء بشيخه الإمام سحنون. ودامت ولايته القضاء ثماني سنين وأحد عشر شهرا. توفي سنة ٢٧٥هـ أو سنة ٢٩٥هـ. شهد له الأمير الأغلبي بأنه نسيج وحده (عنه أنظر: القاضي عياض أبو الفضل، ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، ضبطه وصححه محمد سالم هاشم، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ج١، ص٤٦٥؛ ابن فرحون المالكي، الديباج المذهب في معرفة أعيان المذهب، دراسة وتحقيق مأمون بن محي الدين الجنان، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م، ص٢٨٠-٢٨١).

[3] تتكون معصرة الزيتون من أحواض، وتتمثل في المكان الذي توضع فيه حبوب الزيتون لسحقها، والمكان الذي توضع فيه العجينة التي تنتج عن سحق حبات الزيتون. ومن نتوء مركزي من الحجارة، به محور دوران المساحق، وهي كتلة حجرية تدور فتحول ثمار الزيتون إلى عجينة، يستخلص منها الزيت. وغالبا ما تستعمل الدواب لدفع المساحق لثقلها، وفي بعض الأحيان تستعمل الأيدي لذلك(عن معاصر الزيتون التقليدية وكيفية استخلاص الزيت بواسطتها أنظر: عزوق عبد=

والمعروف أن مطحنة الزيتون تنحت من الحجارة[5]. وتحتاج إلى طاقة كبيرة كي تطحن الحبوب، وتسحقها، فتستعمل الدواب لذلك؛ أما العبيد، فربما كانوا ينقلون أكياس الزيتون، وينظفون الثمار، ويفرغونها داخل المطحنة، ويردّونها إليها، كلّما تدفقت على جوانبها. ويعبئون الزيت، وينظفون المكان. وإلى جانب معاصر الزيتون انتشرت مطاحن الحبوب، التي يشتغل بعضها بالمياه، وقد أقيمت على الأودية[6].وأكثر العاملين بها من العبيد[7]،لأنّ ذلك العمل يحتاج إلى مجهود عضلي، يوفره شبان تلك الفئة.

إسهامات الموالي في صناعة النسيج

واستخدم الرقيق في صناعة النسيج، فالهضاب العليا،في بلاد المغرب،كانت ولا تزال مسارح للغنم،وهي مصدر أنواع جيّدة من الصوف[8].استغلها سكان المدن القريبة من المنطقة في حرفة النسيج، وصنع الملابس الصوفية[9].واستُغِلَّ الرقيق، ذكورا وإناثا في تلك الصناعة، خاصة في الدولة الرستمية،التي كانت تتوفر فيها المادة الأولية[10].وقد وردت إشارة مفادها أنّ أمّ الخطاب،القاطنة بجبل نفوسة، كانت تشغل ثلاثة عشر جارية في بيتها[11].ولا شك أنّ هذا لم يكن المثال الوحيد في مجال هذه الصناعة.

=الكريم: معاصر الزيتون التقليدية بمنطقة حوض الصومام، دراسة نموذجية، مقال في : آثار، مجلة علمية محكمة تعنى بنشر الدراسات والأبحاث في الآثار والتراث، يصدرها معهد الآثار، جامعة الجزائر، العدد ٠٨، السنة ٢٠٠٩، ص ١٨٥ فما بعدها من عدّة صفحات).

[٤] القاضي عياض أبو الفضل، المصدر السابق، ج١، ص٥٠١.

[٥] عن الحجارة الخاصة بصنع المطاحن في بلاد المغرب (أنظر: ابن حوقل (أبو القاسم النصيبي): كتاب صورة الأرض، بيروت(دون تاريخ)، ص٨٤).

[٦] الكعاك عثمان: موجز التاريخ العام للجزائر، من العصر الحجري إلى الاحتلال الفرنسي، تقديم ومراجعة أبي القاسم سعد الله، محمد البشير الشنيتي، ناصر الدين سعيدوني، بحاز إبراهيم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ٢٠٠٣، ص١٧٧؛ بحاز إبراهيم بكير، المرجع السابق، ص ١٦٦).

[٧] ابن الصغير: أخبار الأئمة الرستميين، تحقيق وتعليق محمد ناصر و بحاز إبراهيم، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ١٩٨٦م، ص١٢.

[٨] أنظر: لومبار موريس: الجغرافيا التاريخية للعالم الإسلامي خلال القرون الأربعة الأولى، ترجمة عبد الرحمن حميدة، دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان، دار الفكر، دمشق- سورية، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م، ص٢٢٤؛ بحاز إبراهيم، المرجع السابق، ص١٦٧.

[٩] أنظر: بحاز إبراهيم، المرجع السابق، ص١٦٧- ١٦٨.

١٠ أنظر: الكعاك عثمان، المرجع السابق، ص١٧٨؛ عبد العزيز سالم: تاريخ المغرب الكبير، ج٢، العصر الإسلامي، دراسة تاريخية وعمرانية وأثرية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١م، ص٥٧٧؛ محمود إسماعيل: الخوارج في المغرب الإسلامي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٦، ص٢٠٦.

١١ الشماخي (أبو العباس أحمد بن السعيد): كتاب السير، مطبعة حجرية، قسنطينة، الجزائر، ١٣٠٧هـ، ص٢٤٧؛ بحاز إبراهيم، المرجع السابق، ص١٦٧.

واستخدم العبيد في مجالات الصناعة المختلفة، والحرف اليدوية بقدر تنوع حاجة الإنسان. واستطاع الكثير منهم أن يتفوّقوا في بعضها. ومن أبرز هؤلاء أبو سعيد الصيقل، مولى الأمير الأغلبي إبراهيم الثاني[12](٢٧٩-٢٨٥هـ/٨٩٢-٨٩٨م) وكان ذكيا يتقن بعض المهارات اليدوية، فحذق صنع الآلات الرياضية، وأجاد سنّ السيوف، وجلائها، حتى أنّه لقب بالصيقل[13]. كما كان متعدد المواهب، فتفوق في الأدب، نثرا وشعرا.

دور الموالي في صناعة السيوف:

لما حاول الخليفة الفاطمي الثالث، المنصور بالله (٣٣٤- ٣٤١هـ/ ٩٤٦- ٩٥٢م) صناعة نوع مميز من السيوف، كلّف الأستاذ جوذر بتنفيذ مشروعه، وطلب منه الاهتمام بالجودة، قائلا:" اعمل لنا سيوفا بحمائل على نصول، تطبعها بالمهدية، تكون لها، ولا يكون منها إفرنجي، ولا يماني، ولا غيره. فإن هذه السيوف المستعملة أمضى من كل سيف رأيناه. وقد اختبرنا ذلك، وجرّبناه مرارا. وليكن حلية كلّ سيف منها، بخمسين دينارا"[14].

فالمنصور أراد صنع سيوف أجود من السيوف الإفرنجية، واليمانية. وأن تكون كلّ قطعة منها، مصنوعة بعاصمة البلاد، فتُنسب إليها دون غيرها، من السيوف التي اختبر حدّتها في الميدان، أثناء حروبه مع أبي يزيد. وأوكل الإشراف على هذه المهمّة الكبيرة إلى أحد مواليه المقرّبين منه. وقد انتشرت مصانع الأسلحة في القيروان والمهدية، وصبرة، وبونة[15].

---

١٢ هو الأمير الأغلبي التاسع، حكم بين سنتي ٢٧٩-و٢٨٥هـ.

١٣ أنظر: حسن حسني عبد الوهاب: ورقات عن الحضارة العربية بإفريقية التونسية، مكتبة المنار، تونس، ١٩٦٤م، ص٢٤٩.

١٤ العزيزي الجوذري (أبو علي منصور): سيرة الأستاذ جوذر، وبه توقيعات الأئمة الفاطميين، تقديم وتحقيق محمد كامل حسين ومحمد عبد الهادي شعيرة، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد بمصر، سلسلة مخطوطات الفاطميين، القاهرة، ١٩٥٤م، ص٤٧-٤٨.

١٥ البكري(أبو عبيد، المغرب في ذكر إفريقية والمغرب(جزء من المسالك والممالك، نشره البارون دوسلان، طبعة الجزائر، ١٩٥٧، ص٢٥ وص٣٠؛ القلقشندي(أحمد بن علي)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكنب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م،ج٣، ص٤٦؛ ابن عذاري(أبو عبد الله المراكشي): البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق ومراجعة س. كولان وإ. ليفي- بروفنسال، طبعة بيروت، ١٩٤٨م، ج١، ص٢٠٩).

إسهامات الموالي في الطرز:

وفي العهد الفاطمي، اشتغل العبيد رقّامين، يرسمون بالذهب على ملابس الأئمة وعلى البُسُطِ، ويكتبون أسماءهم فوقها، ويضعون اسم الخليفة ولقبه في الألوية، التي يحملها قادة الجيوش، عند توجههم إلى القتال[16].

وعمل أرقاء آخرون حصريين، فصنعوا حصرا جميلة، ومتقنة الصنع، قال عنها جوذر إنها من عجيب الأعمال، ومعجزة الصنعة[17]، ونالت إعجاب الخليفة المنصور[18] (٣٣٤-٣٤١هـ/٩٤٥-٩٥٢م)، فوصفها بالرياض الموقنة، وأمر بحفظها[19].

وكانت صناعة الحصر تنجز بالمهدية[20]، ويخصص بعضها للصلاة، ويتضح ذلك مما أمر به المعز لدين الله[21] (٣٤٤-٣٦٥هـ/٩٥٣-٩٧٥م) مولاه جوذر، بأن يكتب

---

١٦ سيرة الأستاذ جوذر، ص٥٢

١٧ نفسه.

١٨ هو ثالث الخلفاء الفاطميين (٣٣٤-٣٤١هـ/٩٤٥-٩٥٢م)

١٩ سيرة الأستاذ جوذر، ص ٥٢.

٢٠ مدينة تنسب للخليفة الفاطمي الأوّل، عبيد الله المهدي، أسسها سنة ٣٠٠هـ/ ٩١٢م.(ابن عذاري، المصدر السابق، ج١، ص ١٦٨-١٦٩)؛ أو سنة ٣٠٣هـ/ ٩١٥-٩١٦م(ياقوت الحموي(شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي)، معجم البلدان، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت- لبنان، ط.٢، ١٩٩٥م، مج ٥، ص ٢٢٩؛ ابن الآبار(محمد عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي(الحلة السيراء، تحقيق حسين مؤنس، القاهرة، ١٩٦٣م، ج١، ص١٩٢)؛ فوق جزيرة الحمة(ابن عذاري، المصدر السابق، ج١، ص ١٦٨؛ القاضي النعمان، رسالة افتتاح الدعوة، تحقيق وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠م، ص٩٠-٩١)؛ وتقع المهدية على بعد مرحلتين شمال مدينة القيروان(ياقوت الحموي، المصدر السابق، مج ٥، ص ٢٣٠؛ وينسبها أبو زكريا إلى ابنه أبي القاسم، القائم بأمر الله، ويسميها القاسمية(كتاب سير الأئمة و أخبارهم، تحقيق و تعليق: إسماعيل العربي، المكتبة الوطنية، الجزائر، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م، ص١١٦).

٢١ هو: معد بن إسماعيل بن أبي القاسم بن عبيد الله المهدي، تلقب بالمعز لدين الله. بسط نفوذه على افريقية والمغرب الأوسط والمغرب الأقصى، وضم مصر، ورحل إليها سنة ٣٦٢هـ/ ٩٧٣م(أنظر: القاضي النعمان، رسالة افتتاح الدعوة، نص ٦٢، تحقيق فرحات الدشراوي؛ الداعي إدريس، تاريخ الخلفاء الفاطميين بالمغرب، القسم الخاص من كتاب عيون الأخبار، تحقيق محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ١٩٨٥م، ص٣٠ فما بعدها؛ ابن حماد (أبو عبد الله محمد الصنهاجي): أخبار ملوك بني عبد الواد وسيرتهم، تحقيق وتعليق جلول أحمد البدوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٤م، ص ١٧).

إلى نصير الصقلبي[22]، خليفته على المهدية، ليصنع حصير مصلى هدية للصقلبي، أسره الحسن بن عمار بن أبي الحسين[23]، في صقلية، وأسلم[24]. ولعلّ اهتمام المعز لدين الله بهذا الأسير الصقلي، يعود إلى كونه أحد وجهاء قومه، فسرّ الخليفة بإسلامه[25]. أو أنّه توسّم فيه خيرا، ورأى فيه من الصفات ما يؤهله ليكون من الموالي، الذين يمكن أن يقرّبهم إليه، ويستخدمهم، مثل: جوذر، وجوهر[26]، وغيرهما.

وكان جوذر مسؤولا عن الرسومات، التي تنقش فوق الملابس، والبُسُط. فيرسم للحصريين النقوش التي يطرّزونها، لحساب مولاه. وكانت مستوحاة من المذهب الإسماعيلي، ومطابقة لتوجيهات الخليفة الفاطمي[27]، الذي لاحظ عند اطلاعه على رسوماتهم أن مساحة الحصير ضيقة، فلا تحتمل كل الرسم، فتصرفوا في حيّز وكمية النقوش. فكان أكثر انسجاما، مما يدّل على خبرتهم وإتقانهم صنعتهم.

ولما انتهوا من صنع مصلى الأسير، كتبوا فوقه" مما عمل على يد جوذر مولى أمير المؤمنين". ولم يسجّلوا اسم الخليفة المعز لدين الله. فكان ذلك دليلا على أنّ

---

٢٢ عن نصير الصقلبي ونشاطه(أنظر: بشاري لطيفة بن عميرة، الرق في بلاد المغرب من الفتح الإسلامي إلى رحيل الفاطميين(ق١-٤هـ/ ٧-١٠م)، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه دولة في التاريخ الوسيط، الجزائر، ٢٠٠٧ المرجع السابق، ص٢٩٩ وهنا وهناك).

٢٣ هو ابن عم الحسن بن علي بن أبي طالب الحسين الكلبي، مؤسس أسرة الكلبيين، بجزيرة صقلية. وكان الحسين بن عمار قائد الجيش الذي حاصر مدينة رمطة، سنة ٣٥٣هـ/ ٩٦٢-٩٦٣م، فهزم الروم، وقتل قائدهم مانويل، وأجبرهم على الفرار. فسقط الكثير منهم في جوف خندق يشبه الحفرة، من شدة الخوف. وقتل بعضهم بعضا. فسميت معركة الحفرة(أنظر: ابن الأثير(أبو الحسن علي بن أبي الكرم الجزري الملقب بعز الدين): الكامل في التاريخ، تحقيق أبي الفدا عبد الله القاضي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، جزء ٨، ص٢٠٠؛ لقبال موسى: دور كتامة في تاريخ الخلافة الفاطمية، منذ تأسيسها إلى منتصف القرن الخامس الهجري (١١م)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٩م، ص ٣٩٧)، وشارك القائد حسن بن عمار في الحملة الأخيرة على مصر بقيادة جوهر الصقلي (سيرة الأستاذ جوذر، ص١٧٩، التعليق رقم ٩٥؛ المقريزي (تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي): كتاب المواعظ والاختبار بذكر الخطط والآثار، القاهرة، ١٣٢٥هـ، ج.٣، ص٥٧).

٢٤ سيرة الأستاذ جوذر، ص١٧٩، التعليق رقم ٧٩.

٢٥ سيرة الأستاذ جوذر، المصدر السابق، ص ١٨٨-١٨٩، التعليق رقم ٩٥.

٢٦ عنه أنظر: بشاري لطيفة بن عميرة، المرجع السابق، ص٤٨٨ فما بعدها.

٢٧ سيرة الأستاذ جوذر، ص٨٨؛ الدشراوي فرحات: الخلافة الفاطمية بالمغرب (٢٩٦-٣٦٥هـ/٩٠٩-٩٧٥م)، التاريخ السياسي والمؤسسات، نقله إلى العربية حمادي الساحلي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٤م، ص ٤٣٠.

الأستاذ[28] هو الذي كلن يشرف على العبيد المكلفين بالعمل. وعلى أنهم يتمتعون بهامش من الحريّة في عملهم. فالخليفة لم يؤاخذهم على ذلك، ولم يعاقب مولاه، بل ردّ اعتذاره، أو أنّ العبيد الحرفيين لا يعرفون الخليفة، ولا يتصلون به، وكان المسؤول المباشر عليهم هو جوذر.

وكانوا يستعملون السامات في نسج حصرهم، وهي عبارة عن عروق من الذهب، والفضة[29]. فهي مكلفة جدّا، ولعلّ كلفتها كانت من بين الأسباب التي جعلت الخليفة لا يأمر بإزالة اسم جوذر وتسجيل اسمه، بدلا عنه، في الحصير، الذي أمر به للأسير[30]. يضاف إلى ذلك مكانة مولاه عنده. كما اقترح الأستاذ جوذر على مولاه صنع حصر رفيعة لفرش قصره بالمهدية، وأن يسمح له بدفع تكاليفها من ماله الخاص. فوافق على اقتراحه؛ لكنّه تفضّل عليه بالمال[31] اللازم لتلك العملية.

وتعدّ حرفة طرز الملابس بخيوط الذهب، والفضة، والنقش على الحصر، مظهرا حضاريا متطورا، يدل على ذوق أصحابه الفني الرفيع، ويعبّر عن أناقة في المظهر، تعدّت الخلفاء إلى مواليهم، وأسراهم. وكان للأرقاء الفضل في ازدهارها. فساهموا بذلك في تطوير الذوق الجمالي الخاص باللباس، والأناقة، وتعدى هذا الأمر إلى الحصر الخاصة بفرش القصور، والخاصّة بالصلاة.

وكانت كتابة اسم الخلفاء الفاطميين على الملابس، والبسط، من العلامات الخاصة بهم، وهي، في نفس الوقت، إحدى شعارات السيادة، تبرز اهتمامهم بفرض أنفسهم على الجميع، وتدل على أن الحكم الذي كانوا يمارسونه، فردي، مطلق.

استخدام الموالي في البناء:

من المعلومات الواردة في شأن استخدام الموالي في عملية البناء ببلاد المغرب، أن عبد الرحمن بن رستم، مؤسس الدولة الرستمية، كان يستعين بعبد في بناء بيته، فكان

---

٢٨ كلمة فارسية، تعني الرئيس أو المعلم، أو رب الصنعة، وتطلق على خصي والموسيقى(أنظر:موجز دائرة المعارف الإسلامية، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة، ١٤١٨/ ١٩٩٨م، ج٣، مقال: أستاذ ص٧٠٠)، وأطلقت في العهد الفاطمي على العبد، الذي يقوم بتربية الرقيق، وتعليمهم الكتابة، والرماية، ويعتني بشؤونهم المختلفة(أنظر: جرجي زيدان: تاريخ التمدن الإسلامي، طبعة جديدة الإسلامي، طبعة جديدة، راجعها وعلق عليها، حسين مؤنس، دار الهلال(بدون تاريخ)، ج٥، ص٣١)؛ وقد ذكر لقب الأستاذ لأول مرة، في سيرة جوذر، في عهد الخليفة المنصور بالله الفاطمي، حين استخلفه على" دار الملك وسائر البلاد، وأعطاه مفاتيح بيت المال" (سيرة الأستاذ جوذر، ص٤٤)، عند خروجه لملاحقة الثائر أبي يزيد مخلد بن كيداد، ولا يُعرف ما إذا كان هذا اللقب أعطي لجوذر في هذه المناسبة، أم غيرها.

٢٩ سيرة الأستاذ جوذر، ص١٨٣، تعليق رقم ١٠.

٣٠ نفس المصدر، ص١٨٣.

٣١ نفس المصدر، ص١٠٠.

يعجن الطين ويناوله منه ما يصلح به الشقوق[32]. وهذا يدل على بساطة البناء في بداية الإمارة الرستمية، حيث كان يُنجز بالطين والخشب. وكما يدل على تواضع الإمام، وتقشفه، وعلى عدم توفر الإمكانيات التي تسمح له بإقامة بناء فخم وما يؤيد هذا، أن أهل تيهرت لما كثرت الأموال في أيديهم، مثلهم مثل غيرهم، تنافسوا في بناء القصور[33].

ودلت الأسماء التي نُقشت فوق جدران بعض المساجد والرباطات[34]، التي أسست في عهد الإمارة الأغلبية، مثل نصير، وفتح، وريحان، وحبشي، وطارق[35]، وخلف، على أن الموالي أشرفوا على تشييدها. فنصير تابع تجديد جامع الزيتونة[36]. وتواصل العمل إلى فترة حكم زيادة الله الثاني(٢٤٩-٢٥٠هـ/٨٦٣-٨٦٤م). وساعد نصير في تلك العملية، فتى آخر هو المهندس فتح، مما يعني أن بعض الفتيان كانوا يدرسون فنّ البناء، ويتقنونه. وقد جاء في الكتابة المرسومة بالخط الكوفي على دائرة قبّة محرابه:" بسم الله الرحمن الرحيم، مما أمر بعمله الإمام المستعين بالله[37]، أمير المؤمنين العباسي، طلب ثواب الله، وابتغاء مرضاته على يدي نصير مولاه، سنة خمسين ومائتين" يا أيُّهَا الذِين آمَنُوا كُونُوا قوّامِينَ بِالقِسْطِ شُهَدَاءَ لله".[38]

ويبدو من هذا النص أنّ الذي أمر بتجديد المسجد هو المستعين بالله. إلا أن نسبة هذا العمل للخليفة العبّاسي فرضته ظروف التجديد. فالذي أراد ذلك هو أبو إبراهيم سادس الأمراء الأغالبة، وقد اشتهر بميله لفن العمارة. فقام ببناء الحصون، وأسوار

---

٣٢ أنظر: ابن الصغير، المصدر السابق، ص٢٩.

٣٣ ابن الصغير، المصدر السابق، ص٣١-٣٢.

٣٤ مفردها رباط، وهي القلاع للزهاد وثكنات للمجاهدين، وفي سنة ٧٩٦م أسس عامل إفريقية هرثمة بن أعين، أوّل رباط بمدينة المنستير، ثم انتشرت الربط في مدن سواحل إفريقية، بصفاقس وسوسة وبنزرت، وشرشال، نكور،وسلى (أنظر: Marçais(G) : Les villes de la côte algérienne,et la piraterie au Moyen-Âge, dans Annales de l`institut des études oriontales, t.13, 1955 124 Sqq)

٣٥ أنظر: محمد حسن، الجغرافيا التاريخية الإفريقية من القرن الأوّل إلى القرن التاسع الهجري (٧-١٥م)، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، ٢٠٠٤م. ص١٥٠.

٣٦ يعد جامع الزيتونة الثاني من حيث الأهمية، بعد مسجد عقبة بن نافع في القيروان، أسّسه القائد حسان بن النعمان الغساني، حوالي سنة ٨٠هـ/ ٦٩٩م، وأعاد بناءه عبيد الله بن الحبحاب، وجدّده الأمير الأغلبي أبو إبراهيم أحمد بن محمد. وأتمّ بناءه زيادة الله الثاني سنة ٥٠هـ (حسن حسني عبد الوهاب، ورقات، ص١١٥-١١٦).

٣٧ أبو العباس أحمد بن المعتصم بن الرشيد، أخو المتوكل، ولد سنة ٢٢١هـ وأمه: أم ولد، اسمها مخارق، بويع له بالخلافة سنة ٢٤٨هـ/ ٨٦٢م، وخلع نفسه سنة ٢٥٢هـ/ ٨٦٦م(السيوطي(جلال الدين عبد الرحمان الشافعي) تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م، ص٤١٣).

٣٨ سورة النساء، الآية: ١٣٥.

المدن، والجوامع. ووسّع مسجد عقبة بن نافع بالقيروان. وبدأ في تجديد، وزخرفة جامع الزيتونة. إلا أنّه توفي قبل انتهاء المشروع. فواصل خلفه زيادة الله الثاني عمله، ولمّا أنْجِزَ ، لم يشأ أن ينسبه لنفسه إكراما لأخيه، وفضّل أن ينسبه للخليفة المستعين بالله، حسب حسن حسني عبد الوهاب. ودليله على ذلك أن الفتى نصير الذي أشرف على عملية التجديد لم يكن مولى الخليفة المستعين بالله، بل كان من موالي الأغالبة، ونُسب إلى الخليفة لأنه يمثل السيادة العليا على الأسرة الأغلبية[39].

وفي عهد زيادة الله الأوّل (ذي الحجة ٢٠١-١٤ رجب ٢٢٣هـ/٢٥ جوان ٨١٧-١١ جوان ٨٣٨م)، أشرف مسرور الخادم على بناء قصر الرباط، داخل أسوار مدينة سوسة، وكان يتكون من طابقين[40]. وفي سنة ٢٠٦هـ/ ٨٢١م، أنشأ له الفتى خلف منارة في الركن بين المغرب والقبلة، (في جنوبه- الغربي)، أطلق عليه اسم" منار خلف"[41]. وعثر على نقيشة، بقصر[42] دويد، تعود إلى عهد الأمير الأغلبي محمد الأوّل (٢٢٦-٢٤٢هـ/ ٨٤١-٨٥٦م) كتب عليها" ممّا أمر به دؤيد بن إبراهيم بن الأغلب، على يد مولاه مسرور، سنة ٢٤٠هـ/ ٨٥٤م[43].

ولما استقرت أوضاع الدولة الفاطمية، بعد ثورة أبي يزيد أمر، خليفتها الثالث المنصور بالله سنة ٣٣٦هـ/ ٩٤٧م، قدام الصقلبي، بعمارة مدينة جديدة، في مكان المعركة التي خاضتها جيوشه ضد صاحب الحمار ، ظاهر مدينة القيروان، أطلق عليها اسم المنصورية[44]. كما كلف ابنه وخليفته المعز لدين الله نصيرا، نائب الأستاذ جوذر بالمهدية ببناء سور حول زويلة. وهي ربض يقع بين المهدية والبحر" فيه

---

٣٩ المرجع السابق، ص١١٦-١١٧.

٤٠ كتاب العيون والحدائق في أخبار الحقائق، تحقيق عمر السعدي في الكراسات التونسية العدد٧٩-٨٠، ١٩٧٢، ص٥١؛ G. Marçais, notes sur les Ribates en Berberie,. Mélanges d`histoire et d`Archéologie,Paris, 1925, p.395 sqq؛ محمد حسن، المرجع السابق، ص ١٤٨.

٤١ البكري، المصدر السابق، ص٣٤.

٤٢ أطلق مصطلح: القصر، في عهد الأغالبة على الحصن، وعلى الرباط، وعلى المخازن الجماعية، والسكنات المحنة التي تتسع لبضع عشرات الأسر، مثل قصور الجريد ، وتصعب التفرقة بين وظائف القصر السكنية والعسكرية لشدّة اختلاطها (أنظر: محمد حسن، المرجع السابق، ص٢٨) وعن معنى القصر (أنظر: الزبيدي (محب الدين أبو فيض السيد محمد مرتض الحسيني الواسطي الحنفي)، تاج العروس من جواهر القاموس، دراسة و تحقيق، علي شيري، دار الفكر للطباعة، والنشر، والتوزيع، بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٨م، ج٣ ، ص٤٩٤).

٤٣ أنظر محمد حسن، المرجع السابق، ص١٥٠.

٤٤ الداعي إدريس، المصدر السابق، ص٣٨٦- ٣٨٧؛ التجاني(أبو محمد عبد الله بن محمد بن أحمد)، رحلة، قدم لها حسن حسن عبد الوهاب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨١، ص ٣٢٨؛ الدشراوي، الخلافة، ص٥٤٢- ٥٤٣.

الأسواق والحمام، ومساكن أهلها"[45]. وكان عبيد الله، لما بنى المهدية سورّها[46]، وأحاط ربض زويلة بجدار بسيط، وحفر خارجه خندقا لصدّ هجمات أبي يزيد. إلا أنّه لم يصمد أمام ضربات المهاجمين، فاستطاعوا اجتياز الخندق، واقتحام السور، ونهب الحي. وقتل عدد كبير من سكانه[47].

ولما انتهت تلك الثورة، أراد المعز أن يبني حولها سورا يكون حصنا لها من أي هجوم[48]. فبدأ نصير بأخذ القياسات وقام بدراسة تكاليف البناء، وقدّمها إلى الأستاذ جوذر الذي رفعها بدوره إلى الخليفة، فوافق عليها دون تردد. وقال:" هذا بنيان لا نستبد منه[49] فاسم المهدية عظيم، وهي الأصل الطيب، ودار الملك، وما يدركها من سوء يؤلم أنفسنا، ويوجع قلوبنا... فلا نستكثر ما ذكرته من النفقة...".[50]

ومع أن منصور العزيزي لم يفدنا بقيمة المبلغ المالي الذي حُدد للنفقة على السور، إلا أنّ الواضح من عبارات النص أنها كانت باهظة، كما أنه لم يتعرض لطوله وعرضه. ولم يتطرق إلى مواد البناء، وعدد الأبواب، وعدد العمّال. وإذا كان هؤلاء من الأحرار أم من العبيد أم من الصنفين. ولم يعرّف بالمهندس أو المهندسين المشرفين على عملية البناء.

كما أن الكتاب الذي بعث به نصير إلى المعز، والتوقيع الذي أجاب به هذا الأخير لم يتضمنا تاريخ إنجاز المشروع، أو البناء، وقد رجّح محققا الكتاب أنّ ذلك يكون قد وقع بين سنتي ٣٤١ هـ و ٣٦٠هـ، أي بين بداية خلافة المعز لدين الله، واستعداده للانتقال إلى مصر. وهذا بديهي، لأن الذي أمر بالبناء هو الخليفة المعز لدين الله، ولكن يمكن أن يكون ذلك، إثر انتقاله إلى مدينة المنصورة.

والأهم من عدم معرفة تاريخ الموافقة على المشروع، هو عدم معرفة ما إذا تمّ بناء السور في عهد هذا الخليفة؟ لأن البكري ذكر أنّ المعز بن باديس، هو الذي بنى سور زويلة.

ويعزو Vonderheyden مساهمة الرقيق الصقالبة في البناء، إلى كونهم يحملون إرثا كبيرا، من الرومان، والبيزنطيين، في فن العمارة. بينما لم يكن العرب يتقنون هذا الفن. لذلك استعان بهم الأغالبة، الذين اشتهروا بالبناء والتشييد، في إنجاز المشاريع

٤٥ البكري، المصدر السابق، ص٢٩.
٤٦ نفس المصدر، ص٣٠.
٤٧ ابن الأثير، الكامل، مج٧، ص١٩١- ١٩٢.
٤٨ سيرة الأستاذ جوذر، ص ١٨٤-١٨٥، تعليق رقم ١٢٣.
٤٩ لم نعثر على معنى هذه الكلمة.
٥٠ المصدر السابق، ص٢٩.

العمرانية، فكان منهم: خلف، ومسرور، ومرام، وقد كتبت أسماؤهم بالخط الكوفي على رباط سوسة[51]. وواصلوا نشاطهم خلال الدور المغربي للخلافة الفاطمية.

ولما أصبح جوهر حاكم مصر، أشرف على تسيير شؤونها مدة أربع سنين وأيام[52]، فقام ببناء مدينة القاهرة، على ضفاف النيل، على بعد ميل شمال الفسطاط. وجعلها عاصمة البلاد. وأول شيء قام به في ١٧ شعبان سنة ٣٥٨هـ/٦ يولو ٩٦٦م،[53] هو وضع أساس قصر المعز[54]، الذي أطلق عليه تسمية القصر المعزي. ويتكون من أربعة ألاف حجرة. دخله الخليفة في ٧ رمضان سنة ٣٦٢هـ/ يونيو- يوليو ٩٧٣م. كما شيّد بها ثكنات الجنود، ودور رجال الحاشية، ومدّ بها الطرقات، وسورّها، وجعل لها أربعة أبواب، منها باب زويلة، وباب النصر، وباب الفتوح. فكانت حصنا للخليفة، وجنده، وحاشيته، وسمّاها جوهر المنصورية، نسبة إلى المنصور والمعز، لكن هذا الأخير سماها القاهرة[55]. و في رمضان سنة ٣٥٩هـ/ أفريل ٩٧٠م، شرع في بناء المسجد الأزهر[56]، لنشر المذهب الشيعي في مصر. وقد استغرق بناؤه حوالي سنتين. وفي ٧ رمضان سنة ٣٦١هـ/ ٢٢ يوليو ٩٧٢م، أقيمت فيه أوّل صلاة.

دور الموالي في دور الضرب:

أ/ في عهد الإمارة الأغلبية:

تعود الإشارات الأولى، التي تدل على أنّ العبيد كان لهم نشاط هام في دور الضرب[57]، إلى عهد الأغالبة؛ حيث كلّف عدد من الأمراء بعض العناصر الصقلبية،

---

(51) G. Marçais : Manuel d`art musulman, Paris, 1926- 7, t. 1, p.12.

٥٢ ابن حماد، المصدر السابق، ص ٥٨.

٥٣ المقريزي(تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي)، اتعاظ الحنفاء بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفاء، تحقيق جمال الدين الشيال، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م، ج١، ص١١١؛ أو١٤ في جمادي الأولى سنة ٣٥٩هـ (إبراهيم جلال، المعز لدين الله، إحياء الكتب العربية بمصر (دون تاريخ)، ص٨٤).

٥٤ المقريزي، المصدر السابق، ج١، ص١١١، علي إبراهيم حسن، تاريخ جوهر الصقلي، قائد المعز لدين الله الفاطمي، مكتبة النهضة المصرية الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٣م، ص٤١.

(55) Mohnes : E. I.. t. II. Article Djawdhar, .507.

٥٦ القاضي النعمان، المجالس والمسايرات،- كتاب المجالس والمسايرات، تحقيق الحبيب الفقي، إبراهيم شبّوح، محمّد اليعلاوي، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ١٩٧٨م، ص٣١١.

٥٧ عنها أنظر: E.I. ed. 1965, T.2, art sikka, p. 120 ؛ وكان الخلفاء والأمراء يكلفون عادة أحد القضاة بالإشراف على دور الضرب (الكندي (أبو عمر محمد بن يوسف)، كتاب الولاة و كتاب القضاة، مهذبا و مصححا بقلم رفن كست، طبع بمطبعة الأباء اليسوعيين- بيروت، ١٩٥٨م، ص ٥٦٢- ٥٦٣؛ Ben Romdhan Kh. : Les Monnaies almohades, aspects idéologiques et économiques, thèse de Doctorat 3ème cycles, histoire dactylographiée, Université de Paris(Jussieu) , 1978, Tome1, p.131.

بالإشراف على السكة، والسّهر على عملية ضرب النقود، ومراقبة عيارها وصناعها. وكان يضرب فيها: الدينار الذهبي والدرهم الفضي، والفلس النحاسي[58].

وقد عُثر على قطع نقدية تحمل أسماء بعض الفتيان[59]،منهم:موسى، ومسرور وجبران،وخلف،وحسن، وبلاغ، وشاكر، وخطاب. إلى جانب أسماء الأمراء. وأدى تكرار هذه العملية إلى اعتبارها تقليدا متبعا.[60] في سك النقود الأغلبية[61].

أمّا موسى فقد كان مولى الأمير إبراهيم الأول (١٨٤- ١٩٦هـ/ ٨٠٠- ٨١٢م) ولا يعرف عنه سوى أنّه من الفتيان، ونقش اسمه على الدينار، الذي ضربه في عهد مولاه. كما كتب اسم مسرور خادم زيادة الله الأوّل (٢٠١- ٢٢٣هـ/ ٨١٧- ٨٣٨م) على الدينار الذي ضرب سنة ٢١٢هـ/ ٨٢٧- ٨٢٨م، في السطر الرابع تحت شهادة التوحيد(لا إله إلا الله وحده لا شريك له). وكذلك فوق الدنانير التي صدرت في سنوات: ٢١٩هـ/٨٣٤و، و٢٢١هـ/ ٨٣٥- ٨٣٦م، و ٢٢٣هـ/ ٨٣٧- ٨٣٨م. وظهر اسم هذا الفتى أيضا فوق درهم فضّى، صدر سنة ٢٠٨/٨٢٣م[62]. ونقش اسم الفتى جبران وهو من خدم أبي العباس محمد الأوّل (٢٢٦- ٢٤٢هـ/ ٨٤١- ٨٥٦م) والفتى خلف على الدنانير التي ضربت في نفس الفترة. وتعود القطعة الأولى إلى سنة ٢٢٦هـ٨٤٠-٨٤١م، وعلى الدينار الذي ضرب سنة ٢٢٩هـ/ ٨٤٣-٨٤٤م، وعلى قطعة أخرى صدرت سنة ٢٣٠هـ/ ٨٤٤-٨٤٥م[63]. وعثر على دينار ضرب سنة ٢٥٣هـ/٨٦٧-٨٦٨م، في فترة إمارة أبي الغرانيق، يحمل نفس الاسم، وكتب بنفس الطريقة. وقد يكون نفس الفتى، هو الذي واصل الإشراف على ضرب السكة، بعد وفاة سيّده أبي العباس محمد بن الأغلب، سنة ٢٤٢هـ/ ٨٥٦م.

وظهر اسم فتى آخر، يدعى حسن، ربما عاصر خلف، أو جاء مباشرة بعده، كتب في السطر الرابع من الكتابة المركزية لوجه دينار، ضرب في عهد أبي الغرانيق محمد بن أحمد(٢٥٠-٢٦١هـ/٨٦٤-٨٧٤م)، ويعود تاريخه إلى سنة ٢٦٠هـ٨٧٣-

---

٥٨ أنظر: صالح بن قربة: المسكوكات المغربية، من الفتح الإسلامي إلى سقوط دولة بني حماد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، ١٩٨٦م، ص ١٧٧ فما بعدها من عدّة صفحات؛ مارسي جورج، بلاد البربر وعلاقتها بالمشرق في العصور الوسطى، ترجمه عن الفرنسية محمود عبد الصمد هيكل، واستخرج نصوصه، مصطفى أبو ضيف أحمد ، الإسكندرية، ١٩٩١، ص٩٥.

٥٩ أنظر: مارسي جورج، المرجع السابق، ص٩٥؛ Lavoix, Catalogue des monnaies de la Bibliothèque nationale, Espagne et Afrique, Paris, MDCCCXCL (1891), P. 360.

٦٠ نفسه.

٦١ أنظر: حسن حسني عبد الوهاب، ورقات، ص٤٢٩.

(62) Farrugia de candia : Monnaies Aghlabides du Musée de Bardo, dans la Revue Tunisienne, 1935, pp.271 sqq ; Lavoix (H) : op. cit., p.360.

(63) H.Lavoix, op. cit. pp. 354-533.

٨٧٤[64]. ثم اختفى اسمه بموت سيده. وبرز فتيان اثنان، في نفس الفترة، أثناء إمـــارة إبراهيم الثاني، (٢٦١- ٢٨٩هـــ٨٧٤- ٩٠٢م)، هما شاكر وبلاغ. أما شاكر فقد وُجد اسمه منقوشا فوق دينار، ضرب بعد سنة ٢٧٠هـــ/ ٨٨٣-٨٨٤م. كتب في الـــسطر الرابع تحت شهادة التوحيد، في مركز الوجه. وقد حذف حرف الألف من اسمه، فجاء" شكر بدل شاكر"[65]. ونقش اسم الفتى بلاغ، بنفس الطريقة، فوق مجموعة من الدنانير صدرت في سنوات متفرقة منها تلك التي ضربت في ٢٦٤هـــ/ ٨٧٧- ٨٧٨. وفـــي سنة ٢٩٩هـــ/ ٨٧٩-٨٨٠م؛ ٢٦٧هـــ/٨٨٠-٨٨١م؛ وفي ســـنة ٢٧١هـــ/٨٨٤-٨٨٥م، وفي سنة ٢٧٦هـــ/٨٨٩-٨٩٠م[66] وجاءت حروف هذا الاسم غير واضحة، فلا توجد نقاط حرف الباء والغين، وأضيفت ألف مقصورة في آخره فكتبـــت هكـــذا" بلاعي" ممّا تسبب في جدل بين المهتمين بدراسة المسكوكات، حول معنى تلك الكلمة. وحاولوا تقديم إجابات مختلفة، لكنهم في النهاية اتفقوا على أنّه اسم أحد الفتيان، وفـــي الغالب، يكون اسم الفتى: بلاغ[67]، الذي كان مقرّبا من الأمير[68].

وظهر اسم خطاب الفتى على الدينار الذي ضرب سنة ٢٩٢هـــ/ ٩٠٣م، في عهد زيادة الله الثالث[69] (٢٩٠- ٢٩٦هـــ/ ٩٠٣-٩٠٩م) فكان آخر من تولى النظر فـــي دار الضرب الأغلبية.

كان هؤلاء الفتيان من الخصيان الصقالبة[70]. ويرى بعـــض البـــاحثين أن كتابـــة أسمائهم
على النقود، يعود للعلاقة الحميمية التي تربطهم بمواليهم الأمـــراء[71]. في حيـــن يرى

---

٦٤ Id؛ مارسي جورج، المرجع السابق، ص٩٥.

(65) H.Lavoix, op. cit. p.360 sqq.١٩٨ ؛ بن قربة صالح، المرجع السابق، ص١٩٧- ١٩٨.

٦٦ عن رسم اسم بلاغ (أنظر: Lavoix, op. cit, pp. 360 sqq ;(M) Amari, Storia : dei musulmani di Sicilia, T.II. p.456).

٦٧ وقد بدأ اسم بلاغ يظهر فوق النقود التي يعود تاريخها إلى سنة ٢٦٤هـــ/ ٨٧٧- ٨٧٨م، ولم يعد للظهور بعد سنة ٢٧١هـــ/ ٨٨٤- ٨٨٥م حسب Lavoix؛ لكن محمد الشابي ذكر أن اسم بلاغ نقش فوق قطع، يعود تاريخها إلى سنة ٢٧٦هـــ/ ٨٨٩-٨٩٠م، (مقدمة لدراسة نقود افريقية العربية، المجلة الإفريقية، العدد ١، تونس، ١٩٦٦م، ص ١٨٨؛ ابن قربة صالح، المرجع السابق، ص١٧٩).

٦٨ أنظر: Lavoix, op. cit. p.360 ؛ ووصفه الطالبي محمد، بالشهير (الدولة الأغلبية،١٨٤-٢٩٦هـــ/٨٠٠-٩٠٩م، التاريخ السياسي، نقله إلى العربية، المنجي الصيادي، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ١٩٨٥م، ص٧٥٧).

٦٩ ابن عذاري ، المصدر السابق، ج١، ص١٤٥؛ ابن الأبار، الحلة السراء، ج١، ص١٧٧.

٧٠ أنظر: Vonderheyden (M.) : La Berberie orientale sous la dynastie des Benoul- Arlab (800-207 ,Paris, 1927,p؛ الطالبي محمد، المرجع السابق، ص٣١٩.

٧١ حسن حسني عبد الوهاب، المرجع السابق، ص٤٢٩.

البعض الآخر أن ذلك راجع إلى اضطلاعهم بمهمّة الإشراف على ضرب السكّة[72]. فكانوا يشغلون منصب ناظر دار الضرب، وهو القيم على جميع شؤونه[73]. أو أن الأمراء لم يجدوا من يثقون فيهم غير مواليهم.

المهم أن هؤلاء الفتيان، أشرفوا على دار الضرب، وأتقنوا عملهم، فكان عيار السكة من النوع الجيّد، وصنعتها حسنة، فأصبحت أفضل من تلك التي كانت متداولة في عصر الولاة[74]. وتمكن هؤلاء الفتيان من تخليد أنفسهم بكتابة أسمائهم إلى جانب أسماء مواليهم. لكنها غالبا ما كانت تختفي مباشرة بعد موت مولى كل واحد منهم.

ب/ في عهد الخلافة الفاطمية:

لا توجد معلومات حول دور العبيد في ضرب النقود، أثناء حكم الخلفاء الفاطميين الثلاثة الأوائل. أما في عهد رابعهم المعز لدين الله، فقد كان نظيف الكاتب، متولي بيت المال، هو الذي يشرف على تلك العملية، وضبط عيارها[75]. وعلى إثر نشوب خلاف بين نظيف وعلوش السكاك، عندما أراد هذا الأخير أن يختبر عيار النقود غير المتداولة، المسماة الغلة، راسل نظيف مولاه جوذر. فرفع بدوره هذه القضية إلى الخليفة المعز، ففصل فيها، قائلا:" يا جوذر هذا الذي ذكره (يقصد الكاتب) بالاختبار عليه من الغلة محال. إذ هو يعرف ما يرفع في الغلة، فليس يجعل على نفسه شاهدا منها. ولكن إنما يختبر عليه ما بأيدي الناس[76]. ففيها تقع المصانعة. لأن التاجر (أي الصراف) يرضى أن يأخذ من الغلة على الجودة، ويسامح في غير ذلك، إذ الربح مشترك بينهما فعرّفه ذلك، وحذره من السقطة (الخطأ)، وأحضر بدرا إلى نفسك، واسمع كلامه على ذلك. ثم عرّفنا بما تقف عليهما من قولهما، إن شاء الله"[77].

ولما دخل القائد جوهر مصر، اهتم بالنقود. فكتب في عهد الأمان وعدا بتجديد السكة[78]، ومنع الغش فيها، والعودة بها إلى العيار السليم.

---

٧٢ ابن قربة صالح، المرجع السابق، ص ١٧٩.

٧٣ حسن حسني عبد الوهاب: المرجع السابق، ص١٧٩.

٧٤ ابن قربة صالح، المرجع السابق، ص١٧٩.

٧٥عن نسبة نقاوة الدنانير الفاطمية (أنظر: بن قربة صالح، المرجع السابق، ص٢٧٩؛ وعن عيار العملة ووزنها في العالم الإسلامي في المشرق والمغرب (أنظر: Blancard Louis : sur l`origine du Monnayage musulman, Revue numismatique, 3 ème séries, no2, 1984, p. 334. sqq.

٧٦ يقصد العملة المتداولة بينهم، (الدشراوي فرحات، المرجع السابق، ص٥٠٨).

٧٧ سيرة الأستاذ جوذر، ص٩١.

٧٨ السكة في الأصل هي قطعة الحديد التي تطبع بها النقود، ثم أطلقت على الدينار، والدرهم (المقريزي، اتعاظ الحنفاء، ج١، ص١٠٤).

وعندما استقرت له الأوضاع بها، أمر بفتح دار الضرب، وسك النقود، وكتب على أحد الوجهين، في السطر الأول" دعا الإمام معد بتوحيد الإله الصمد". وفي السطر الثاني " المعز لدين الله أمير المؤمنين".

وفي السطر الثالث" بسم الله ضرب هذا الدينار بمصر سنة ثمان وخمسين وثلاثمائة، وكتب على الوجه الثاني" لا إله إلا الله محمد رسول الله. أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون على أفضل الوصيين وخير المرسلين"[79].

فالخليفة المعز لدين الله لم يتردد، كما يلاحظ في تولية الموالي مسؤولية ضبط عيار النقود.وكان نظيف الريحاني شديدا في مراقبته لما يجري. ولم يحسم جوذر بنفسه الخلاف بين نظيف وعلوش. بل ردّه إلى الخليفة الذي أرشده إلى طريقه معالجة هذه المسألة، تاركا القرار الأخير بيده. ممّا يدل على حرصه على معرفة كلّ صغيرة، وكبيرة في إدارة البلاد، فقد أحكم قبضته على دواليب الحكم، ومؤسساته، مستعينا في ذلك بعبيده الذين كانوا ينفذون أوامره حرفيا. كما يدل موقف المعز على صلابة النظام المالي، وهو شرط أساسي لضمان استمرار الهيمنة التي سنّها عبيد الله المهدي[80].

وهكذا يتبين أن الموالي تمكنوا من التسرب إلى الإدارة المالية للخلافة الفاطمية فساهموا في تسيير بيت المال، وأشرفوا في أواخر دورها المغربي، على ضرب النقود، وأتقنوا عملهم.

وهكذا فإنه يتضح مما سبق أن عدد الموالي كثر في المجتمع المغربي، في عهد الأغالبة والفاطميين وساهموا بمجهودهم الفكري، والعضلي، في تنشيط ورش الحرف، التي كانت رائجة في تلك الفترة. بحيث كان منهم من عمل في معاصر الزيتون، ومطاحن الحبوب، وصناعة النسيج، والآلات الحربية، وفي صناعة وطرز الحصر، وفرش القصور، وشيدوا المدن والقصور، والأسوار، فكان منهم المهندس، والصانع، والبناء. وكان لهم دور هام في دور ضرب النقود، وأظهروا قدرات كبيرة على الاضطلاع بهذه المهام فضاهوا الأحرار وتفوقوا عليهم أحيانا.

بيبليوغرافيا:

- ابن الأبار(محمد عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي): الحلة السيراء، تحقيق حسين مؤنس، القاهرة، ١٩٦٣م.

٧٩ سماها المقريزي السكة الحمراء ولم يشرح سبب ذلك (المصدر السابق، ج١، ص١١٥- ١١٦؛ لقبال موسى، المرجع السابق، ص٤٧٨.

٨٠ الدشراوي فرحات، المرجع السابق، ص ٥٠٩.

- إبراهيم بحاز بكير: الدولة الرستمية ١٦٠-٢٩٦هـ/٧٧٧-٩٠٩م، دراسة في الأوضاع الاقتصادية، الجزائر، ١٩٨٦م.

- ابن الأثير(أبو الحسن علي بن أبي الكرم الجزري الملقب بعز الدين): الكامل في التاريخ، تحقيق أبي الفدا عبد الله القاضي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م.

- بشاري لطيفة بن عميرة: الرق في بلاد المغرب من الفتح الإسلامي إلى رحيل الفاطميين(ق١-٤هـ/ ٧-١٠م)، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه دولة في التاريخ الوسيط، الجزائر، ٢٠٠٧م.

- البكري(أبو عبيد الله بن عبد العزيز (توفي سنة ٤٨٧هـ/ ١٠٩٤م): المغرب في وصف بلاد إفريقية و المغرب، هو جزء من كتاب المسالك و الممالك، نشره البارون دوسلان، ط.٢، الجزائر، ١٩٥٧م.

- التجاني(أبو عبد الله محمد بن أحمد بن محمد بن أبي القاسم): رحلة، قدم لها حسن حسني عبد الوهاب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨١م.

- جرجي زيدان: تاريخ التمدن الإسلامي، طبعة جديدة الإسلامي، طبعة جديدة، راجعها وعلق عليها، حسين مؤنس، دار الهلال(بدون تاريخ).

- جورج مارسي: بلاد البربر وعلاقتها بالمشرق في العصور الوسطى، ترجمه عن الفرنسية محمود عبد الصمد هيكل، واستخرج نصوصه، مصطفى أبو ضيف أحمد، الإسكندرية، ١٩٩١م.

- حسن حسني عبد الوهاب: ورقات عن الحضارة العربية بإفريقية التونسية، مكتبة المنار، تونس، ١٩٦٤م، ص٢٤٩.

- ابن حماد(أبو عبد الله محمد الصنهاجي): أخبار ملوك بني عبيد وسيرتهم، تحقيق وتعليق جلول أحمد البدوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٤م.

- ابن حوقل(أبو القاسم النصيبي): كتاب صورة الأرض، بيروت(دون تاريخ).

- الداعي إدريس: تاريخ الخلفاء الفاطميين بالمغرب، القسم الخاص من كتاب عيون الأخبار، تحقيق محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ١٩٨٥م.

- الزبيدي(محب الدين أبو فيض السيد محمد مرتض الحسيني الواسطي الحنفي): تاج العروس من جواهر القاموس، دراسة وتحقيق: علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر، والتوزيع، بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٨م.

- السيوطي(جلال الدين عبد الرحمان الشافعي): تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م.

- الشماخي(أبو العباس أحمد بن السعيد): كتاب السير، مطبعة حجرية، قسنطينة، الجزائر، ١٣٠٧هـ.

- صالح بن قربة: المسكوكات المغربية، من الفتح الإسلامي إلى سقوط دولة بني حماد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦م،

- ابن الصغير: أخبار الأئمة الرستميين، تحقيق وتعليق محمد ناصر وإبراهيم بحاز، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ١٩٨٦م.

- عبد العزيز سالم: تاريخ المغرب الكبير، ج٢، العصر الإسلامي، دراسة تاريخية وعمرانية وأثرية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١م.

- ابن عذاري(أبو عبد الله المراكشي): البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق ومراجعة س. كولان وإ. ليفي بروفنسال، طبعة بيروت، ١٩٤٨م.

- العزيزي الجوذري(أبو علي منصور): سيرة الأستاذ جوذر، وبه توقيعات الأئمة الفاطميين، تقديم وتحقيق محمد كامل حسين ومحمد عبد الهادي شعيرة، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد بمصر، سلسلة مخطوطات الفاطميين، القاهرة، ١٩٥٤م.

- عزوق عبد الكريم: معاصر الزيتون التقليدية بمنطقة حوض الصومام، دراسة نموذجية، مقال في : آثار، مجلة علمية محكمة تعني بنشر الدراسات والأبحاث في الآثار والتراث، يصدرها معهد الآثار، جامعة الجزائر، العدد ٠٨، السنة ٢٠٠٩.

- علي إبراهيم حسن: تاريخ جوهر الصقلي، قائد المعز لدين الله الفاطمي، مكتبة النهضة المصرية الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٣م.

- فرحات الدشراوي: الخلافة الفاطمية بالمغرب(٢٩٦-٣٦٥هـ/٩٠٩-٩٧٥م)، التاريخ السياسي والمؤسسات، نقله إلى العربية حمادي الساحلي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٤م.

- ابن فرحون(القاضي إبراهيم بن نور المالكي): الديباج المذهب في معرفة أعيان المذهب، دراسة وتحقيق مأمون بن محي الدين الجنان، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م.

- القاضي عياض (أبو الفضل السبتي موسى بن عياض): ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، ضبطه وصححه محمد سالم هاشم، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.

- القاضي النعمان(بن محمد بن حيون التميمي، أبو حنيفة، قاضي قضاة الدولة الفاطمية):

١- رسالة افتتاح الدعوة(رسالة في ظهور الدعوة العبيدية الفاطمية)، تحقيق وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠م. وتحقيق آخر قام به فرحات الدشراوي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ١٩٨٦م.

٢- كتاب المجالس و المسايرات، تحقيق الحبيب الفقي، إبراهيم شبّوح، محمّد اليعلاوي، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ١٩٧٨م.

- القلقشندي(أبو العباس أحمد بن علي): صبح الأعشى في صناعة الإنشا، المؤسسة العامة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٣٣هـ/ ١٩١٥م.

- الكعاك عثمان: موجز التاريخ العام للجزائر، من العصر الحجري إلى الاحتلال الفرنسي، تقديم ومراجعة أبي القاسم سعد الله، محمد البشير الشنيتي، ناصر الدين سعيدوني، إبراهيم بحاز، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ٢٠٠٣م.

- الكندي(أبو عمر محمد بن يوسف): كتاب الولاة و كتاب القضاة، مهذبا و مصححا بقلم رفن كست، طبع بمطبعة الأباء اليسوعيين- بيروت، ١٩٥٨م.

- لقبال موسى: دور كتامة في تاريخ الخلافة الفاطمية، منذ تأسيسها إلى منتصف القرن الخامس الهجري(١١م)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٩م.

- لومبار موريس: الجغرافيا التاريخية للعالم الإسلامي خلال القرون الأربعة الأولى، ترجمة عبد الرحمن حميدة، دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان، دار الفكر، دمشق- سورية، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.

- مؤلف مجهول: كتاب العيون والحدائق في أخبار الحقائق، تحقيق عمر السعدي، الكراسات التونسية، العدد ٧٩-٨٠، تونس، ١٩٧٢م.

- محمد حسن: الجغرافيا التاريخية الإفريقية من القرن الأوّل إلى القرن التاسع الهجري(٧-١٥م)، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، ٢٠٠٤م.

- محمد الشابي: مقدمة لدراسة نقود إفريقية العربية، المجلة الإفريقية، العدد ١، تونس، ١٩٦٦م.

- محمود إسماعيل: الخوارج في المغرب الإسلامي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٦م.

- المقريزي(تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي):

١- كتاب المواعظ والأخبار بذكر الخطط والآثار، القاهرة، ١٣٢٥هـ.

٢- اتعاظ الحنفاء بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفاء، تحقيق جمال الدين الشيال، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.

- موجز دائرة المعارف الإسلامية، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة، ١٤١٨/ ١٩٩٨م.

- Ben Romdhan Kh. : Les Monnaies almohades, aspects idéologiques et économiques, thèse de Doctorat 3ème cycles, histoire dactylographiée, Université de Paris(Jussieu), 1978.

- Blancard Louis : sur l`origine du Monnayage musulman, Revue numismatique, 3ème séries, no2, 1984.

- Farrugia de candia : Monnaies Aghlabides du Musée de Bardo, dans la Revue Tunisienne, 1935.

- H. Lavoix : Catalogue des monnaies de la Bibliothèque nationale, Espagne et Afrique, Paris, MDCCCXCL (1891).

- Marçais Georges : Les villes de la côte algerienne et la piraterie, au moyen age, dans A.I.E.O., XIII, 1955.

- G. Marçais : - Manuel d'art musulman, Paris, 1926.

- G. Marçais : Notes sur les ribats en Berberie, dans Mèlanges d'Histoire et d'Archèologie, Paris, 1925.

- Mohnes : E. I.. t. II. Article Djawdhar.

- Vouderheyden (M.) : La Berberie orientale sous la dynastie des Benoul- Arlab (800-909), Paris, 1927.

نماذج من العمارة الطينية للمدن الإسلامية في العراق

د. ليث شاكر محمود♦

الملخص

يدور البحث الموسوم "نماذج من العمارة الطينية للمدن الإسلامية في العراق"وهو موضوع مهم جدا في حقل التراث العمراني للمدن الإسلامية في العصور الإسلامية الوسطى إذ يتناول موضوع استخدام الطين متمثلة باللبن والطابوق في إنشاء المدن العربية الإسلامية، إذ تمتاز ارض العراق بوفرة مادة الطين سواء في المناطق الشمالية والوسطى والجنوبية ، وهذا مانراه جليا في عمارة مدينتي الكوفة والبصرة اللتان أنشئتا في العصر الراشدي وكذلك الحال يصدق على العصور العباسية.

البحث يقع في محورين رئيسيين ، الأول ، مكرس لدراسة "نماذج من عمارة المدن في العصرين الراشدي والأموي"، وفيه تطرقت إلى تأسيس مدينتي الكوفة والبصرة في عهد الخليفة عمر رضي الله عنه وكيف انشات هاتان المدينتان وإبراز ظاهرة استخدام الطين في منشاتهما العمرانية ولاسيما المسجد الجامع ودار الامارةو وتكلمت عن عمارة مدينة واسط التي انشات في العصر الأموي وأهمية موقعها ومادة الطين–لاستخدام الطابوق واللبن في عمارتها.

المحور الثاني يدور حول "نماذج من العمارة الطينية في العصور العباسية في العراق"، ويبرز هنا الطين كمادة أولية أساسية في إنشاء المدن ولاسيما مدينة بغداد وسامراء واستخدم على نطاق واسع ليشمل الأسوار والمساجد فمن بين الأسوار سور بغداد وبواباتها واهم المساجد هو مسجد الملوية.

البحث غنى بالمصورات والمصادر التاريخية القديمة والدراسات الاثارية الحديثة التي تصدت لدراسة العمارة الإسلامية فى العراق فى العصور الوسطى.

١–المقدمة

امتازت بلاد مابين النهرين ببيئة جغرافية متميزة متمثلة بالسهل الرسوبي الذي يوفر الطين من خلال الطما الذي يحمله كل من نهري دجلة والفرات الى وسط وجنوب العراق وهذه الوفرة ساعدت على الإقامة العمائر على اختلاف استعمالاتها المدنية – بيوت وقصور ومعابد وأسوار وحصون وغيرها.

وبالرغم من وفرة مادة الحجر في شمال العراق ، إلا إن ذلك لايمنع من استخدام الطين في عمليات البناء كعمليات الطلاء للجدران أو غلق الثقوب في الجدران ووفى

♦ الاستاذ المساعد– قسم التاريخ والاثار – كلية الاداب/جامعة بغداد .

عمليات التسقيف للبيوت الحجرية ، ناهيك عن استخدام الطين كمادة أساسية في القرى الطينية في شمال العراق والتي يرجع تاريخها إلى عصور ما قبل التاريخ.

تعددت أشكال استخدام الطين في العراق في العصور القديمة أو الإسلامية الوسيطة والحديثة ، فقد اخذ شكل الطابوق المستطيل الشكل ،الذي استخدم في بناء الجدران للمعابد والقصور والبيوت وغيرها، او الطابوق المربع الشكل(والمسمى ألفرشي) المستخدم في الأرضيات.

لقد لاستخدام الطين في الأبنية والعمائر القديمة والإسلامية في العراق اثر بارز في تنوع أشكال البنيات إذ أبدع البناء فى إيجاد أشكال هندسية مختلفة –دائرية كالأبراج أو أنصاف دائرية أو مربعة أحيانا كأبراج المراقبة وغيرها.

ان لاستخدام الطين في البناء ساعد على تلطيف مناخ العمائر ، ولاسيما وان مناخ العراق حار فى الصيف وبارد ممطر شتاءا لذلك يكون مناخ الأبنية في الصيف باردا وفى الشتاء دافئا.

امتاز الطين بميزات مهمة كونه مادة سهلة في صنع أشكال مختلفة من الطابوق أو الكتل الكبيرة يسهل نقلها والتعامل معها من قبل البنائين . سنقرأ في صفحات البحث نماذج من العمارة الطينية في العراق قبل الإسلام كمدينة الحيرة وتكريت والموصل–الحضر وفى العصور الإسلامية في العصرين الراشدي والأموي.

وفى العصور العباسية بدءا من ١٣٢–٦٥٦هجرية ازدادت ظاهرة استخدام الطين في العمائر المختلفة في القصور والأضرحة والمساجد والأسوار والقلاع وغيرها.

٢– نماذج من العمارة الطينية في العصرين الراشدي والأموي"(١٧–١٣٢هجرية/٦٣٨–٧٢٥م).

٢–١–العمارة الطينية العراقية القديمة:–

استخدم الطين كمادة أساسية في العراق منذ عصور ضاربة في القدم وتحديدا منذ عصور ماقبل التاريخ . ولاسيما في القرى الزراعية الأولى في شمال العراق، وساعدت البيئة الجغرافية في بلاد الرافدين وتحديدا في وسط وجنوب البلاد على توفر مادة الطين على نطاق واسع لذلك نجد اغلب مواد البناء هناك كانت من مادة الطين ولاسيما في العمائر المدنية –قصور وبيوت والسدود والعمارة الدينية –المعابد والعمارة العسكرية الاسوارو القلاع وغيرها ففي الحضارة الأشورية في شمال العراق استخدم الطين أيضا في الطلاء بالرغم من وجود مادة الحجر المستخدمة في البناء،ونجد مادة الطين في بقايا مكتبة اشوربانيبال في موقع تل كوينجق في محافظة نينوى في مدينة الموصل تحديدا.

إذ أنشا البناؤن القدماء في العراق اللبن وهو كتلة من الطين معلومة القياس تعمل بقالب خشبي بشكل هندسي مستطيل وهذه الكتل تجفف وتعرض للشمس والهواء واستخدمت لتشييد الأسوار والبيوت والمعابد والمباني الرسمية.، وتمكن الأقدمون من خلط الطين مع التبن والقش الناعم بهدف تماسك الخلطة وزيادة في صلابتها.(مظلوم ١٩٨٢م).(ينظر ملحق١).

واستخدم الطين أيضا في الطلاء "الطلاء الطيني)لحماية لبن الجدران من التآكل ، وتناولت نماذج من العمارة الأشورية التي استخدمت الطين في الأسوار والمعابد وغيرها.

واستخدم اللبن–الطين على نطاق واسع في وسط وجنوب العراق"، في المدن البابلية–بابل ونراه جليا في أسوار بابل التاريخية ومعابدها وقصورها ومدن كيش ولكش وفى المواقع الحثية وتحيدا مدينة عقرقوف (دور كاليكالزو)، إذ تميزت زقورة عقرقوف بارتفاعها واستخدام مادة الطين لإنشاء الطابوق واللبن ،وبقيت هذه الزقورة تقاوم عاديات الزمن .

٢–٢– العمارة الطينية في المدن العربية العراقية قبل الإسلام

امتازت المدن العرابية في العراق قبل الإسلام باستخدام اللبن –الطين على نطاق واسع سواء في المدن العربية العراقية في الشمال والوسط أو الجنوب ففي شمال العراق استخدم اللبن –الطين في أسوار وكنائس وعمائر مدينة تكريت على نهر دجلة.وفى كنائس بغداد قبل الإسلام استخدم الطين –اللبن والطابوق المفخور .ونجد الطابوق واللبن –الطين في عمائر الحيرة في وسط العراق وفى الابلة في جنوب العراق.(على ١٩٦٤).

٢–٢–١.الطين مادة أساسية في عمائر الحيرة

اتسمت مدينة الحيرة العربية العراقية قبل الإسلام بكثرة عمائرها كنائسها وقصورها التي استخدم فيها الطين كمادة أولية أساسية متمثلة باللبن والطابوق ألفرشي مربع الشكل في الأرضيات ، وهذه العمائر بقيت شاخصة حتى نهاية العصر الأموي/القرنين الأول والثاني الهجريين/القرنيين السابع والثامن الميلاديين.

اشتهرت مدينة الحيرة بقصورها وعمارتها وأديرتها ، ومن قصورها الشهيرة التي تغنى الشعراء العرب قبل الإسلام (قصر السد ير والخور نق والعذيب والقصر الأبيض والزوراءوقصرابن مازن وغيرها).وكان الحيريون يستخدمون في أبنيتهم تلك اللبن والمرمر والآجر والجص والقرميد(يوسف تاريخ الفن بلا).

وقد نقل المسلمون كميات من الطابوق ألفرشي المصنوع من اللبن–الطين إلى مدينة الكوفة العربية الإسلامية التي بنيت أيضا باجر وأساطين الحيرة القديمة بعد أن ترك

عددا من الحيريين أبنيتهم أما لإسلامهم أو لانتقالهم إلى مناطق أخرى من العراق .

٢-٢-٢العمارة الطينية في المدن العربية الإسلامية في العصر الراشدي(١٧-٤٠هجرية/٦٣٨-٦٦١م).

نستطيع أن نحدد معالم العمارة الطينية الإسلامية في العراق في مدينتي البصرة والكوفة اللتان تم تمصيرهما في عهد الخليفة عمر بن الخطاب(رض) حينما أمر قادة تحرير العراق سنة ١٦هجرية/٦٣٧م باختيار موقعين مهمين لإقامة المقاتلين العرب المسلمين القادمين من شبه الجزيرة العربية وأمر بان يكون الموقعين قريبين من الصحراء وقريبين من نهر الفرات فاختار سعد أبى وقاص موقع مدينة الكوفة قبل معركة القادسية سنة ١٤هجرية/٦٣٥م، عتبة بن غزوان موقع مدينة البصرة في السنة ذاتها قرب مدينة الابلة العربية في جنوب العراق.

شرع عتبة بن غزوان في بناء **البصرة** وأول عمل قام به بناء **المسجد** الجامع سنة ١٦هجرية /٦٣٧م وبينت البصرة في البدء من القصب فخافوا عليها من الحريق فبنوها بالطين واللبن بأمر الخليفة عمر(رض الله عنه) . وتم إنشاء **دار الإمارة** ملاصقا للمسجد الجامع باللبن والطين وكان يقع دار الإمارة شرق المسجد وشيد له سور من اللبن والطين بأمر أبي موسى الأشعري والى البصرة (.ينظر ملحق)البرج المدور في ركن البصرة القديم .(العباسي ١٩٦١م).

(ينظر ملحق ٥بقايا مسجد ابلصرة القديم)

وبنيت **الكوفة** قرب الحيرة على بضعة أميال منهاالى الجهة الشمالية الشرقية سنة ١٧هجرية/٦٣٨م من قبل القائد سعد بن أبي وقاص وأول ماقام به إنشاء المسجد الجامع من الطين حسب رأي الطبري(الطبري تاريخ الرسل والملوك حوادث سنة ١٦هجرية).

ثم انشأ دار الإمارة متصلا بالمسجد من جهة القبلة من مادة الطين .وهى الطبقة الأولى نازلة بعمق ٩٠سم من الحفريات التي أجراها المنقبون في موقع الكوفة. وبعد قدوم الخليفة على بن أبي طالب (رض)انشأ مسجد السهلة من مادة الطين سنة (٣٦هجرية/٦٥٦م).(الجنابي ١٩٦٧م).

ينظر (ملحق ٣ بقايا دار الإمارة-الكوفة ، وملحق٤ ايضا)

ومن شواهد العمارة الطينية في مدينة الكوفة العربية الإسلامية قصر عريف الذي يبعد ٧كم من ويتكون القصر من بناية متكونة من مربعة الشكل ١٥٠فى ١٥٠ والبناء ٦١فى ٦١متر وبنيت جدرانه من الطين واللبن والآجر وطليت جدرانه بدهان ازرق غامق.).(الجنابي ١٩٦٧م).

٢-٢-٣.نماذج من العمارة الطينية الإسلامية في العصر الأموي (٤٠-١٣٢هجرية/٦٦١-٧٢٥م)

سوف نركز حديثنا على المدن والعمائر التي انشات فى العصر الأموي فى العراق والتي اعتمدت على مادة الطين كمادة أساسية، كمدينتي (واسط والموصل).

تأسست مدينة **واسط** سنة بين السنوات ٨٣و٨٤هجريةم٧٠٣و٧٠٤م وانتهى البناء منها من قبل الحجاج بن يوسف الثقفي سنة ٨٦هجرية/٧٠٥م وترى أطلال تلك المدينة على جانبي نهر دجلة القديم المعروف اليوم بالدجيلة وعرفت خرائبها بمنارة واسط (يوسف تاريخ). ويروى ياقوت الحموي إن الشطر الغربي من واسط كان محاطا بسور وخندق مبني من الطابوق وتكاملت بناء الاستحكامات هذا الشطر بشاطئ دجلة ، وتأسست بواسط عدة مدارس منها المدرسة الشرابية ، وبني فى واسط دار الإمارة المعروف قصر الحجاج الذي يقع وراء جدار المسجد الأول القبلي الذي بناه الحجاج شيدت اعمدةالقصر باجر مربعة الشكل (.الحموي ١٩٥٧)

واهم مايميز وجود أشكال العمارة الطينية في واسط هو منارتهاالذ يقع في أطرافها الشمالية وفيها منارتان مزخرفتان بالآجر (ينظر شكل المنارة) (معروف،١٩٦٥) (ينظر ملحق ٢).

وبني قصر في مدينة البصرة في العصر الأموي متمثلا بالتلال الأثرية –أكوام الأتربة التي تظهر إن البناية كانت من الطين هذا القصر يقع شمال غرب مدينة الزبير في البصرة ويبعد حوالي ٣٠كيلو متر يتكون البناء من قسم مرتفع متكون من مسطبة متكونة من كتلة صلدة من اللبن ويحيط البناء سور سميك ١،٧٠ممبنى من مادة الطابوق –مدعم من الخارج بأبراج بنصف دائرية عددها ٢٠برج أيضا بنيت من اللبن وقطر البرج الواحد ٢،٢٠م ومدخل البناية من جهة الشمال الغربي .(العلى ١٩٨٩م) (ينظر ملحق٥).

٣- نماذج من العمارة الطينية في العصور العباسية في العراق١٣٢-٦٥٦م/٧٢٥-١٢٥٨م

١-٣تاسيس بغداد واهم قصورها

أولى الإشارات إلى استخدام اللبن في مدينة بغداد سنة ١٤٥هجرية ٧٦٢م حينما بدا الخليفة المنصور تخطيط المدينة **ووضع أول لبنة** بيده قال :-"باسم الله والحمد لله والأرض يورثها من يشاء من عباده، والعاقبة للمتقين "وانتهى العمل منها سنة ١٤٩هجرية/٧٦٦م

ويروى انه قد اشترك خمسة مهندسين هم :-عبد الله بن محرز والحجاج بن ارطاة وعمران بن رداح وشهاب بن كثير وبشير بن ميمون وعهد للأخير بناء الطاقات عند باب الشام واشترك أربعة من المشرفين احدهم الإمام أبو حنيفة على البناء إذ كان يعد

اللبن والآجر واخترع عدة من القصب وكانت المدينة المدورة يطيف بها بعد الخندق سوران وفى وسطها بني المنصور قصره المعروف ب (قصر باب الذهب)والمسجد الجامع وأقام حول ذلك سورا ثالثا.

ويؤكد الخطيب البغدادي (ت٤٥٦هجرية صاحب كتاب تاريخ بغداد إن إنشاء **المسجد الجامع** في قلب المدينة المدورة **تم باللبن والطين.** أما أهم قصور بغداد التي بنيت من مادة الطين والآجر فهي:-قصر الخلد الذي أنشاه المنصور سنة ١٥٧هجرية /٧٧٤م تولى عمارته الربيع بن يونس الذي استمر بناؤه لسنة .وقصر القرار الذي يقع جنوب الخلد أيضا إنشاءه المنصور وقصر عيسى وقصر السلام بناه الخليفة المهدي سنة ١٦٤هجرية/٧٨٠م إذ يروي الطبري إن المهدي بناه بالآجر وسماه قصر السلام. ودار سكنى البرامكة ، وقصر الزند ورد الذي شيده الأمين بن الرشيد.في الجانب الشرقي في بغداد بمحلة باب الازج وقصر المعتصم في الجانب الشرقي.

(يوسف تاريخ).(ينظر ملحق ٦).

٣-٢-مدينة الرقة وعمارتها الطينية

انشأ الخليفة المنصور مدينة الرقة الإسلامية على نهر الفرات وجعل مزدوج كبغدادواقام فيها جنده وجعل سورها بشكل حدوة الفرس أي أنها مستديرة من ثلاث جهات وجعل الأسوار مزدوجة كمدينة بغداد وتم بناؤها باللبن والطين، وبني مسجد الرقة من الآجر.(ينظر ملحق ٩).

٣-٣-سامراء وعمائرها

سميت بمدينة المعتصم لأنه هو الذ اصطحب جنده الأتراك إليها من بغداد، وكان موقعها ديرا للنصارى اشتراه المعتصم فأقام مدينته، وانشأ معسكرا لجنده وأحاطه بسور مبني من اللبن وخطت الميادين والأسواق وأقيمت حولها الدور والأسوار وشيدت معظم عمائره باللبن.

وأسس الخليفة المعتصم المسجد الجامع (مسجد الملوية)سنة ٢٢١هجرية/٨٣٦م واختطت الأسواق حوله وافرغ من بنائه سنة ٢٣٤هجرية/٨٤٩م ، تبلغ مساحة المسجد ٤٥،٥٠٠م وأمر المتوكل أن ترفع له منارة مرتفعة ليعلو صوت المؤذنين ، ودعمت أسوار المسجد بالأبراج وللمسجد ساحة مستطيلة الشكل طولها ٢٤٠موعرضها ١٥٦م وارتفاع جدرانه ١٠،٥م بني الجامع بالآجر والجص وعمت أسواره بأبراج نصف دائرية عددها ٤٠برجا قطر كل برج ٤،٥٠موالمسافة بين كل برج ١٥م ووضعت النوافذ في الحائط الجنوبي ٢٥نافذة، ومحراب الجامع يقع في منتصف الحائط القبلي مزود بتجويف مستطيل عرضه ٢، ٥٩وعمقه ١،٧٥م وعدد مداخل الجامع ١٧. والنافورة من أجمل مشاهد الجامع :-**قاعدتها مبنية بالاجر**ومونة الجير والرماد بشكل حوض حجري من قطعة واحدة محيط دائرته ٢٣١م. ومئذنة جامع الملوية :-تقع داخل

الزيادة في الجامع وتتألف قاعدة المئذنة المربعة من مسطبتين السفلى طولها ٣١،٣٠وارتفاعها ٢٥م وتعلو القاعدة القسم الحلزوني أي بدن المئذنة وهو بناء مؤلف خمس طبقات بلغ ارتفاع الطبقة الأولى ١٠،١٠مامـا الثانية ٨،١٢موالثالثة ٨،٨٣موارتفاع الرابعة ٨،١٠موالطبقة الأخيرة اسطوانية الشكل ٥٦،٤٠معقودة بأقواس مدببة و **وسلم المئذنة:**- سعته متران ونصف يدور عكس عقارب الساعة حتى تتم خمس دورات .وقمة المئذنة فيها ٨ثقوب ذلت أعمدة خشبية.(ينظر ملحق ١٠).

ولسامراء قصور عديدة منها :-قصر الخليفة أو مخطط دار العامة فيه ٣اواوين مطل على نهر دجلة وواجهتها من ٣ عقود ارتفاعها ١٢م تقريبا ، والقصر الهارونى الذي يقع على الشاطئ الشرقي من نهر دجلة (ينظر ملحق رقم٧). وقصر العاشق والمعشوق تقع أطلاله على بعد ١٥كم شمال سامراء على الجانب الغربي من نهر دجلة بناه المهندس أبو الحسن على بن المنجم للخليفة المعتمد بن المتوكل والقصر يتكون من طابقين الأول(العلوي) مستطيل الشكل طوله ١٣١م من الشمال إلى الجنوب وعرضه ٩٦ممن الشرق إلى الغرب حوط بساحة مسورة ويحيط بالقصر سور وخندق ستمد مياه الخندق من نهر دجلة وبني هذا القصر بالاجرواوانين القصر على غرار اللاواويين في العمارة الإسلامية . ومن القصور العباسية الأخرى :-القصر الهارونى وقصر الجص في الحويصلات وقصر بلكورا الذي يرجع تاريخه إلى خلافة المتوكل ٢٣٢هجرية /٨٦١م .

ودور السكن للعامة في سامراء تميزت إن جدرانها مبنية باللبن والجص فالآجر لم يستعمل الا لتطبيق الأرض في الغرف والعقود بعض الطوق وتخطيط الدور فهو توزيع الغرف والقاعات حول صحن مكشوف . (يوسف تاريخ الفن).

٣-٤-المتوكلية :-

اتسعت مدينة سامراء في زمن الخليفة المتوكل على الله أولا سنة ٢٤٥هجرية /٨٣٦م وتقع في الجهة الشمالية من سامراء وجعل لها سور عظيم يحيط بهايفصلها عن سامراء(يوسف تاريخ الفن).

٥-مدينة حربي التاريخية:-

قبل التعريف بالمباني التاريخية في مدينة حربي، نرى لازما علينا إعطاء نبذة أولية عن حربى التي تقع أطلالها على الطريق العام بين بغداد وسامراء. وبالتحديد على الضفة الغربية لنهر دجلة والذي يعرف اليوم بالشطيط.(السعدي ١٩٩٠م) والمدينة ورد ذكرها في بعض المصادر العربية الإسلامية ،لا سيما في رحلة ابن جبير الذي زارها ما بين سنة (٥٧٨-٥٨٤هـ)، وكان الخليفة المستنصر بالله العباسي ٦٢٤ – ٦٢٩هـ شيد فيها خانا وقنطرة. وفي ضوء التنقيبات الأثرية للمدينة فأنها تحوي على مسجد جامع في طرفها الشمالي، وهو مستطيل الشكل؛ ومشيد باللبن والآجر وكسيت

جدرانه بالجص، ويتألف من بيت للصلاة ومصلى صيفي وكان محاطا بجدار أو سور خارجي مشيد باللبن، وادعم بأبراج نصف دائرية عددها ثمانية موزعة في أركان المسجد الرئيسة واثنان عند المدخل الرئيسي، وحوت المدينة على دور وسراديب، وأنواع مختلفة من أفران فخار الخزف، وعثر فيها جلي وآثار وأدوات زينة.(الصبيحاوي ٢٠٠٧)(.ينظر ملحق رقم ٨)

٦-الخلاصة:-

بعد متابعة لموضوع البحث نستخلص إن مادة الطين استخدمت في العراق منذ عصور ضاربة في القدم في القرى الشمالية إلى جانب الحجر وفى طلائع القرى الزراعية في شمال العراق في المنطقة المتموجة.

وأشيع استخدام الطين على نطاق واسع في منطقة السهل الرسوبي في وسط وجنوب العراق في إنشاء العمائر المدنية والدينية ، كون مادة الطين مادة سهلة في العمل ورخيصة ومتوفرة .

استخدم الطين في المدن العربية قبل الإسلام في مدينة الحيرة في أسوار قصورها كنائسها وبيوتها العامة المبنية من الطين

استمر البناؤن العرب والمسلمون في العصرين الراشدي والأموي باستخدام الطين واللبن والطابوق في إنشاء االامصار العربية الجديدة في الكوفة والبصرة ووسط . كما إن استخدام مادة الطين في البناء في العصر العباسي أخذت تتسع في القصور وإنشاء المدن والمساجد العامة وبيوت العوام من الناس فقد تم خلطها بالجص تارة وبالقار تارة أخرى ...الخ.

٦-١النتائج

بقي الطين يشكل مادة أساسية في البناء في العراق طيلة قرون من الزمن فلم ينافسه أي مادة أخرى رخيصة وسهلة ومتيسرة للعامة والخاصة تتلاءم مع البيئة الجغرافية للعراق لاسيما في وسط وجنوب البلاد سواء كونها باردة في الصيف ودافئة في الشتاءالى يومنا الحالي.

٦-٢التوصيات

ضرورة الاهتمام بمادة الطين في العمائر الحديثة كونه مادة رخيصة وسهلة في البناء .، والإفادة من أشكال وخرائط القصور والبيوت والمساجد وتخطيط المدن العربية الإسلامية.

كما ينبغي مخاطبة الهيئات الثقافية العالمية للمحافظة على تراث الأمة الانسانى لتكون هذه الأبنية والمدن محميات ثقافية دولية بهدف الإفادة من خبرات الدول المتقدمة في هذا الشأن وتوظيف تلك الأبنية سياحيا لتحقيق موارد اقتصادية لديمومة وترميم تلك

العمائر فضلا عن توفير فرص عمل كثيرة للناس من خلال تشجيع بعض الصناعات الشعبية المرتبطة بتاريخ تلك المدن .

المصادر والمراجع

-الحموي ، ياقوت بن عبد الله البغدادي (ت٦٤٨هجرية)، معجم البلدان ، ط١ ، دار صادر و (بيروت و ١٩٥٧م).
-الجنابي ، كاظم ، واحمد فكري ، تخطيط مدينة الكوفة عن المصادر التاريخية والأثرية، ط١ مطبعة المجمع العلمي العراقي ، (بغداد ، ١٩٦٧م).
-رشيد، قيس حسين ، دمى الطين المفخور في تنقيبات أشور ٢٠٢مو مجلة سومر وأكد ، العدد ٥٤، الهيئة العامة للآثار والتراث ،(بغداد،٢٠٠٩).
-رميض ، صلاح سلمان و، تنقيبات موقع شيشتن، مجلة سومر وأكد ، العدد٥٤، الهيئة العامة للآثار والتراث ، (بغداد،٢٠٠٩).
-زيدان ، جرجى ، تاريخ التمدن الإسلامي ، ط١ ، (بيروت ، بلا).
السعدي، عنان، عبد الله، القناطر والجسور في العراق في ضوء دراسة قنطرة حربي، رسالة ماجستير، جامعة كلية الآداب (بغداد، ١٩٩٠)،
-الصبيحاوي، حيدر حسن، أو حسن عبد الدجيلي، مدينة حربي الإسلامية، دراسة تاريخية، (بغداد، ٢٠٠٧م)،
-الطبري ، محمد بن جرير(ت٣١٠هجرية)، تاريخ الرسل والملوك ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و، ط١، دار المعارف ،(القاهرة ، ١٩٦١م).
-عبد الرسول، سليمة، القصر العباسي في بغداد، المؤسسة العامة للآثار والتراث، (بغداد، ١٩٨١)،
-على ، جواد ، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، دار صادر، (بيروت ، ١٩٦٤).
-العلي، صالح احمد، معالم العراق العمرانية، دار الشؤون الثقافية (بغداد، ١٩٨٩).
-العباسي ، الشيخ عبد القادر باش أعيان ، البصرة في أدوارها التاريخية ، مطبعة البصري ، (بغداد، ١٩٦١).
-ألعبيدي ، عباس فاضل ، ضوء على إيوان المدائن ،مجلة سومر وأكد ، العدد٥٤، الهيئة العامة للآثار والتراث ، (بغداد،٢٠٠٩).
-فهد و سعد سلمان ، طبعة كتابية على اجرة من العصر السومري (أور-ننكر زو)، مجلة سومر وأكد ، العدد٥٤، الهيئة العامة للآثار والتراث ، (بغداد،٢٠٠٩).
-مديرية الآثار القديمة، دليل متحف الآثار العربية في خان مرجان، مطبعة الحكومة، بغداد، ١٩٣٨.
-معروف، ناجي،، المدارس الشرابية، مطبعة الإرشاد. (١٩٦٥)،

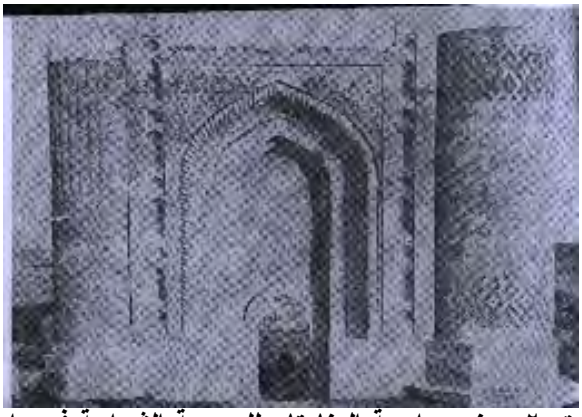
-مظلوم ، طارق عبد الوهاب ،موضع استعمال اللبن وحمايته في الأبنيـــة الأشـــورية مجلة التراث والحضارة العدد٥،المركز الإقليمي لصيانة الممتلكات الثقافية في الـــدول العربية،(بغداد . ١٩٨٢م)

-النقشبندي، على ناصر، صـــيانة الفخـــار والزجـــاج،مجلـــة التـــراث والحـــضارة العدد٧،المركز الإقليمي لصيانة الممتلكات الثقافية في الدول العربية،(بغداد . ١٩٨٢م).

-الهيئة العامة للسياحة والآثار ، دليل أعمال وترميم المباني الطينيـــة والحجريـــة ، المملكة العربية السعودية .(الرياض،٢٠٠٩).

-يوسف ، شريف ، تاريخ العمارة العراقية في مختلف العصور ، ط١ ، مطبعة وزارة الثقافة والإعلام ، (بغداد و بلا)

ملحق ١ اسوار نينوى مبنية من الحجر ومادة اللبن



ملحق ٢ يوضح واجهة المنارتان للمدرسة الشرابية فى واسط

ملحق٣- بقايا جدران دار الامارة فى الكوفة يوضح استخدام الطابوق الفرشي فى تبليط الارضيات

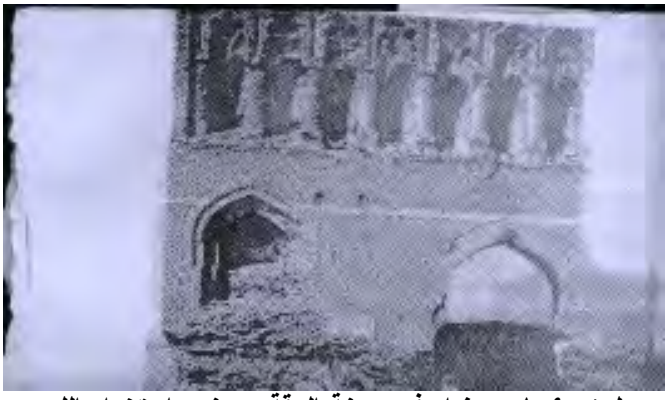
ملحق ٤-بقايا اثار اسس مدينة الكوفة القديمة تظهر استخدام مادة الطين

ملحق٥- يبين بقايامسجد البصرة القديم /١٦هجرية/٦٣٧م

ملحق ٦القصر العباسي في بغداد مبنى بالاجر

ملحق٧ – يوضح مدخل قصر الخليفة او دار العامة –سامراء

ملحق٨ مدينة حربي الاسلامية



ملحق ٩ باب بغداد فى مدينة الرقة يوضح استخدام اللبن

ملحق ١٠– مسجد الملوية –سامراء

ملحق ١١–ضريح للامام يحي ابوالقاسم على ضفاف دجلة فى مدينة الموصل العصور العباسية المتاخرة مبنى من اللبن

رباط أزْدَمُر بمنطقة باب الوزير بالقاهرة ٩٠٠-٩٠٩هـ/١٤٩٤-١٥٠٣م دراسة آثارية معمارية مقارنة

د.مجدى عبد الجواد علوان♦

يتناول هذا البحث دراسة لأحد العمائر الدينية فى العصر المملوكى الجركسى ، ذلك العصر الذى ازدهرت فيه حركة العمارة الإسلامية فى القاهرة ، وتطورت طرزها وتباينت أنماطها المعمارية والزخرفية ، وهو عبارة عن رباط يعرف باسم "رباط أزدمر" ، خُصص لإيواء الصوفية أو الفقراء وإقامتهم ، وتبرز أهمية البحث فى توضيح العلاقة بين منشأة كانت قائمة تُؤَدى فيها الأغراض الوظيفية ممثلة فى الرباط موضع البحث ، وبناء آخر بني بجواره مباشرة ، يزخر بحشد كبير من العناصر المعمارية والزخرفية مع ضخامة فى البناء ، ممثلاً فى مجمع معمارى كبير لأحد الأمراء ، الذين كان لهم شأن كبير فى عهد السلطان قنصوه الغورى ٩٠٦-٩٢٢هـ/١٥٠١-١٥١٦م ، مما أدى إلى الاهتمام بتلك المجموعة البنائية وانحسار أهمية الرباط المعمارية والوظيفية وعدم ذكره فى المصادر التاريخية والدراسات العلمية الحديثة .

الموقع وتاريخ الأثر:

يقع الرباط فى منطقة قرافة باب الوزير أسفل القلعة ، فى موضع قريب من مدرسة وحوض دواب أيتمش البجاسى ٧٨٥هـ/١٣٨٣م (شكل١) ، ملاصقاً لقبة الأمير طراباى الشريفى[١] ٩٠٩هـ/١٥٠٣م

♦ أستاذ مساعد الآثار والعمارة الإسلامية ورئيس قسم الآثار كلية الآداب-جامعة أسيوط

[١]) أصله من مماليك السلطان الأشرف قايتباى ، ولى العديد من الوظائف كان آخرها رأس نوبة النوب فى عهد السلطان الغورى ، توفى سنة ٩١٧هـ/ ١٥١١م عن عمر جاوز السبعين ، وكانت جنازته مشهورة نزل فيها السلطان الغورى من القلعة وصلى عليه فى مصلى سبيل المؤمنى للجنائز، ترك أموالاً كثيرة وخيول وسلاح وغير ذلك صادرها الغورى بعد وفاته ، دفن فى قبته التى بناها بباب الوزير سنة ٩٠٩هـ/١٥٠٣م .

محمد بن أحمد ابن إياس: بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، تحقيق : محمد مصطفى ، طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٨م ، ج٤ ، ص ٢٠٩.

حسين مصطفى رمضان: قبة وسبيل الأمير طراباى الشريفى بباب الوزير بالقاهرة ، بحث ضمن مجلة التاريخ والمستقبل ، كلية الآداب ، جامعة المنيا ، المجلد الثانى ، العدد الثانى ، ١٩٩٢م ، ص ٢١٦-٢٢٠.

وقد أشارت خريطة الحملة الفرنسية لمدينة القاهرة ١٢١٥هـ/١٨٠٠م لموقع الرباط فى مربع رقم (R-4.) بجوار سبيل باب الوزير الذى ينسب للأمير طراباى الشريفى ضمن مجمعه المعمارى المكون من قبة وكتاب ومقعد وبوابة [٢] (لوحة ١ ، شكل ٢).

علاقة الرباط بقبة طراباى الشريفى:

نظراً لملاصقة رباط أزدمر لقبة طراباى الشريفى ، فقد اقترن اسماهما عند ذكر قبة طراباى فى محاضر لجنة حفظ الآثار العربية وتقاريرها ، حيث ورد ذلك عند شروع اللجنة فى عمل مقايسة لإزالة الأتربة من أمام قبة طراباى ، التى حازت على أهمية كبيرة فى الدراسات العلمية الآثارية نظراً لثرائها المعماري والزخرفى [٣] (لوحة ٩) ، حيث جاء فى أحد التقارير ذكر الرباط مقترناً بقبة طراباى تحت اسم " ضريح الزمر[٤] " فيما نصه: " إن عملية قطع الأتربة المقصود بها تخلية ضريح طراباى الشريفى وارد ضمنها أيضاً ضريح الزمر الملحق به وهو الذى اتضح من الاستعلامات التى عملت أنه ليس فى نظارة ديوان الأوقاف ، فانتظاراً لتحقيق ملكيته يستصوب القسم الهندسى تأجيل إجراء العملية المذكورة وضم مبلغ ٦٢ جنيهاً مصرياً قيمة التكاليف على فصل الأعمال الصغيرة من ميزانية السنة الحالية "[٥].

كما ورد فى تقرير آخر إشارة إلى رباط أزدمر تحت اسم " تربة الزمر" المجاورة لقبة طراباى من الجهة البحرية ، حيث أشارت اللجنة إلى عدم معرفة ملكيتها لأحد فيما نصه: " (٣) تربة طراباى الشريف – مشال أتربة ١٤٠ جنيهاً – ذكر حضرة الباشمهندس بأنه فى عام ١٨٩٩م كانت تأجلت هذه الأعمال لحين تحقيق أمر ملكية تربة الزمر المجاورة للأثر من جهة بحري ولكن لازدياد الأتربة وضرورة إزالة الموجود منها خلف الأثر ومنع من يدعى درويش القناوي عن التعدي على أرض التربة من الجهة الشرقية قد حرر الباشمهندس هذه المقايسة بسرعة وأخذ التعهد اللازم على المذكور حفظاً لصالح اللجنة فيما يتعلق بالجزء الشرقي... ، نظراً لأن تربة طراباى الشريف تابعة للأوقاف وتربة الزمر لا صاحب لها " [٦].

---

[٢]) حسين مصطفى رمضان: المرجع السابق ، ص ٢١٣-٢٥٤.

[٣]) كراسات لجنة حفظ الآثار العربية:المجموعة ٢١ ، ترجمة على بهجت ، تقرير نمرة ٣٢٦ لسنة ١٩٠٣م الصادرة سنة ١٩٠٤م ، طبع المطبعة الأميرية ، ١٩٠٧م ، ص ١٣ .
وقد سجلت اللجنة تاريخ الانتهاء من هذه الأعمال على الجدار الجنوبى الغربى للقبة سنة ١٣٢٢هـ/١٩٠٤م .

[4]) تحريف وتسمية العامة لأزْدَمُر ، وتكتب أحياناً فى الوثائق قزدمر .

[٥]) كراسات لجنة حفظ الآثار العربية:المجموعة ١٦ ، ترجمة إلياس اسكندر حليم ، تقرير نمرة ٢٦١ لسنة ١٨٩٩م ، طبعة بولاق ، ١٩٠١م ، ص ١١٤ .

[٦]) كراسات لجنة حفظ الآثار العربية:المجموعة ٢٠ ، ترجمة إلياس اسكندر حليم ، تقرير نمرة ٣١٩ لسنة ١٩٠٣م ، طبع المطبعة الأميرية ، ١٩٠٧م ، ص ٤٣ .

ومن خلال دراسة وثائق الوقف الخاصة بالأمير طراباى الشريفى تبين وجود علاقة وطيدة جداً بين قبة طراباى والرباط [٧] ويمكننا بيان أوجه تلك العلاقة فيما يلى:

أولاً:- جاء فى وثيقة وقف الأمير طراباى الشريفى [٨] وصفاً موجزاً للرباط على سبيل الحصر لجميع ما اشتراه طراباى لعمارة قبته [٩] والمتضمن قطعة الأرض التى بنيت عليها القبة نفسها وما جاورها من عمائر جهة الجنوب وهى: السبيل والكتاب والمقعد والبوابة

(لوحة ١ ، شكل ٢ ، ٤) و سيلي ذكر ذلك مفصلاً منطبقاً على الوصف المعماري للرباط فيما نصه :

---

[٧]) تحتفظ دار الوثائق القومية بالقاهرة بعدة وثائق خاصة بالأمير طراباى الشريفى منها على سبيل المثال :

- حجة وقف رقم ٢٤٨ ، نوع التصرف (بيع ثم وقف) ، العصر (المملوكى الجركسى) ، التاريخ (البيع ١٩ رمضان ٩١٠هـ - الوقف ٧شوال ٩١٠هـ) ، المقاس (١٤٨×٢٩سم) ، اللون (أصفر) ، الحبر أو المداد (أسود) ، الحالة (جيدة) ، المتصرف: (البائع – كمال الدين محمد بن النورى نور الدين على بن محمد المليجى) – (المشترى- السيفى طراباى بن عبد الله الشريفى رأس نوبة النواب بالديار المصرية)

- حجة وقف رقم ٢٥٨ ، نوع التصرف (بيع يعقبه وقف) ، العصر (المملوكى الجركسى) ، التاريخ (البيع ٢٦ ربيع الآخر ٩١٢هـ - ٤ جمادى الآخر ٩١٢هـ) ، اللون (أصفر) ، الحبر أو المداد (أسود) ، الحالة (جيدة) ، المتصرف:(البائع- كمال الدين محمد نور الدين على بن الشمس محمد) – (المشترى- السيفى طراباى بن عبد الله الشريفى رأس نوبة النواب بالديار المصرية) – المتصرف فيه : تبايع يعقبه وقف حصة قدرها سهم كامل ونصف سهم بمنية سمنود ومنية نوسا (من قرى محافظة الدقهلية حالياً).

- حجة وقف رقم ٢٥٧ ، نوع التصرف (بيع ثم وقف) ، العصر (المملوكى الجركسى) ، التاريخ (٨ ربيع أول ٩١٢هـ) ، اللون (أصفر) ، الحبر أو المداد (أسود) ، الحالة (جيدة) ، المتصرف: (البائع – الشرفى خير الدين أبى الخير محمد الشهير بابن كاتب الجرافة) – (المشترى- السيفى طراباى بن عبد الله الشريفى رأس نوبة النواب بالديار المصرية) .

- حجة وقف رقم ٢٦٥ ، نوع التصرف (بيع ثم وقف) ، العصر (المملوكى الجركسى) ، التاريخ (البيع ١٠ جمادى الثانى ٩١٢هـ - الوقف ٩ رجب ٩١٤هـ) ، اللون (أصفر) ، الحبر أو المداد (أسود) ، الحالة (جيدة) ، – (المشترى- السيفى طراباى بن عبد الله الشريفى رأس نوبة النواب بالديار المصرية) .

لمزيد من التفاصيل عن هذه الوثائق انظر:

محمد أمين: فهرست وثائق القاهرة حتى نهاية عصر سلاطين المماليك ٢٣٩-٩٢٢ هـ /٨٥٣-١٥١٦م – مع نشر وتحقيق تسعة نماذج ، طبع المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة .

زينب محفوظ: وثائق البيع فى مصر خلال العصر المملوكي ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٧م .

[٨]) دار الوثائق القومية : حجة وقف رقم ٢٤٨ .

[٩]) دار الوثائق القومية : حجة وقف رقم ٢٤٨ ، سطور، ٥ ، ١٢ : ٢٠

٥- شراء جميع المكان الكاين بظاهر القاهرة المحروسة بخط حدرة البقر بالقرب من جامع المقر المرحوم السيفى خاير بك[١٠].
١٢- رواق مسجد مشتمل على إيوانين متقابلين فيما بينهما دورقاعة لكل منهما سدلة الشبابيك.
١٣- مطلة على الزقاق وبأحد الإيوانين خزانة كبرى نومية وبالدورقاعة خزانة نومية يعلوها أغانى[١١] كبير بخركاه [١٢] خشب مطل على.
١٤ – الإيوان مسقف نقياً [١٣]مدهون حريرياً وكافورياً [١٤] مفروش أرض ذلك بالبلاط

---

[١٠]) خاير بك من حديد الأشرفى برسباى ، أطلق عليه السخاوى فى الضوء اللامع من حتيب وليس من حديد ، ولى الدوادارية زمن السلطان الظاهر جقمق ، وتدرج فى الوظائف فى عهد السلطان الأشرف قايتباى منها أمير طبلخاناه وأمير مائة ، توفى سنة ٨٨٧هـ/١٤٨٢م .
شمس الدين محمد السخاوى: الضوء اللامع لأهل القرن التاسع ، طبع دار الجيل ، بيروت ، ج ٣ ، ص ٢٠٧ ، ٢٠٨.
محمد بن محمود الحلبى الملقب بابن أجا : العراك بين المماليك والعثمانيين الأتراك مع رحلة الأمير يشبك من مهدى الدوادار ، تحقيق : محمد أحمد دهمان ، دار الفكر ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦م ، ص ٤٣ ، ٥٠ ، ١٧٠.
[١١]) الأغانى والجمع أغانيات ويسميها البعض مغانى: عبارة عن ممرات علوية ذات مقاعد خلف نوع من المشربيات الخشب الخرط تحجب الناس خلفها ، وتكون متقابلة عادة وتطل على الصحن أو الدورقاعة أو الإيوان الذى تعلوه ، يتوصل إليها أحياناً بسلم خشب داخلى ، وقد تشتمل على حجرات صغيرة ذات طاقات ومرحاض وكانت تفرش أرضها بالبلاط وتسبل جدرها بالبياض وتسقف نقياً ، وكان لبعض الأغاني باب سرى يغلق عليها .
عبد اللطيف إبراهيم : وثيقة الأمير آخور قراقجا الحسنى ، بحث ضمن مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، المجلد الثامن عشر ، الجزء الثانى ، ديسمبر ١٩٥٦م ، ص ٢٣٢، حاشية ٤٢.
محمد أمين: فهرست وثائق القاهرة ، ص ٤٤٦، حاشية ٣.
[١٢]) خركاه أو خركه :أجزاء من خشب الخرط .
محمد أمين: المرجع نفسه ، ص ٤٤٦، حاشية ٣ .
[١٣]) طريقة للتسقيف يقصد بها أن السقف من الخشب المستورد وهو وصف لدرجة نقاوته، وغالباً ما يكون من خشب الصنوبر.
عبد اللطيف إبراهيم: نصان جديدان من وثيقة الأمير صرغتمش ، بحث مستخرج من مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد ٢٨ سنة ١٩٦٦م ، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٧١م ، ص ٤٦.
عبد الطيف إبراهيم: وثيقة الأمير آخور قراقجا الحسنى ، ص ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، حاشية ١٢.
محمد أمين : المرجع نفسه ، ص ٣٤٠ ، حاشية ١.
محمد أمين وليلى إبراهيم : المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية ، طبع الجامعة الأمريكية بالقاهرة ،١٩٩٠م ، ص٤١ .
[١٤]) الدهان الحريرى : مصطلح صُناع من النجارين يدل على جودة الصناعة ودقة التلوين فهو أملس كالحرير ، يرجع ذلك إلى استعمال الزيت فى دهان الخشب المصقول وبعد أن يجف ترسم=

الكدان مسبل بالبياض [١٥].
١٥- الكل وللإيوانين كريدى وبالدركاة سلم يصعد من عليه إلى باب يدخل منه إلى ساحة لها بابان أحدهما يدخل منه إلى كرسى بجانبه خرابه .
١٦- يتوصل منها إلى خزانة لطيفة وللباب يدخل منها إلى الأغاني المذكور به شباك مطل على الطريق مسقف نقياً مفروش بالبلاط .
١٧- والباب الثانى به سلم يصعد منه إلى السطح العالي وبه كرسي مرحاض وجنبه مبنى بالطوب ذات المنافع .
١٨- والحقوق [١٦]ويحيط بذلك حدود أربعة [١٧]الحد القبلى ينهى إلى مكان يعرف قديماً بالبيطار وفيه... الصدر وللباب المدخول .

=عليه الزخارف المطلوب تنفيذها ثم يغطى بطبقة من الشمع تقيه التأثيرات الجوية وتحافظ على الخشب والتذهيب.
عبد اللطيف إبراهيم: وثيقة الأمير آخور قراقجا الحسنى ، ص ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، حاشية ٤٣.
محمد أمين : فهرست وثائق القاهرة ، ص ٣٤٠ ، حاشية ٢.

[١٥]) مسبل بالبياض: أي مغطى بالملاط ، ويرد أحياناً بالوثائق المملوكية " مليس ومنكس ومستور"
عبد اللطيف إبراهيم : نصان جديدان من وثيقة الأمير صرغتمش ، ص ٤٣.
ـــــــــــــ وثيقة الأمير آخور قراقجا الحسنى ، ص ٢٣٤ ، حاشية ٤٧ .

[١٦]) مصطلح وثائقى يقصد به كل ما يتعلق بالمبنى حسب وظيفته ، وغالباً ما يرد بالوثيقة بعد إتمام وصف حالة المبنى من حيث التكوين المعمارى والحدود الأربعة وغير ذلك ، ويقصد به جميع المرافق الخدمية كالحواصل والحوانيت وراقدة المرحاض وقصبته والبئروالطباق والمقاعد والخزانات الحائطية والنومية والكتبيات والسلالم والصحن أو الفسحة، وهو فى الأعم دليل على اكتمال عمارة المنشأة .

[١٧]) لابد عند كتابة الوثيقة وتحريرها من ذكر الحدود الأربعة للمتصَرف فيه سواء أكان عقارا أم حانوتا أو قطعة أرض فضاء أو غير ذلك في الوثائق الخاصة بالوقف والبيع والإيجار والشراء والاستبدال والوصية والهبة ، وقد وجد ذلك في غالب وثائق العصرين المملوكي والعثماني، وما زال معمولا به حتى وقتنا هذا .

وقد اختلف الفقهاء في ذكر الحدود ، فهل يكتفي بذكر حد واحد أو حديْن أو ثلاثة؟ أم يجب ذكر الحدود الأربعة مجتمعة ؟...وأن كان بعض العلماء قال إن التعريف يحصل بذكر حد واحد أو حدين أو ثلاثة إلا أن الإجماع لا يحصل إلا بذكر الحدود الأربعة الأصلية حتى تنعقد شروط صحة التصرف القانوني ، وقد جرى ذلك التحديد في معظم التوثيقات الخاصة بالعقود الناقلة للملكية وحجج ووثائق الوقف لأن ذلك هو الأحوط والوثيقة تكتب على أحوط الوجوه حتى يكون التعريف حاصلا ولكي تتم درء المنازعة بين العاقدين ، وينبغي عدم الاكتفاء بشهرة المتصرف فيه لان هذه العقود تستمر آمادا طويلة وقد يأتي وقت نزول فيه شهره العين المتصرف فيها لتهدمها أو لتخربها أو غير ذلك مع بقاء حكمها، فيجب أن تكون الوثيقة الشرعية شاملة لبيانها ما دام حكمها قائما وذلك بحدها بالحدود الأربعة المحيطة بها .
- علاء الدين الطرابلسي :كتاب معين الحكام فيما يتردد بين الخصمين من الأحكام، طبعة بولاق ،١٣٠٠هـ/١٨٨٣م ، ص ١٣٢.=

١٩- منه إلى الحوش والحد البحري إلى الطريق المسلوك والحد الشرقى إلى زقاق يعرف بقزدمر والحد الغربى ينهى .
٢٠- إلى الطريق المسلوك وحدود الحوش المذكور.
ثانياً:- ورد فى هامش الوثيقة السابقة ما نصه" ... على أن يضم إلى ما هو/ موقوف من الجهات على التربتين والسبيل / المعروف ذلك بانشايه /..." [١٨] .
وفى ذلك السياق يذكر الدكتور حسين رمضان أن المقصود بالتربتين الوارد ذكرهما فى نص الوثيقة هما: فسقيتا الدفن بقبة طراباى[١٩] ، ولكننى أرجح أن المقصود بالتربتين: تربة أو قبة طراباى نفسه [٢٠]، وتربة الإيوان الخاصة برباط أزدمر موضع البحث ، وذلك للأسباب التالية:
أ) يتكون الرباط فى مجمل تخطيطه المعمارى من إيوانين ودورقاعة ، يوجد بالإيوان الجنوبى الغربى مصطبتين حجريتين بكل منهما فسقية دفن ، فيما يعد واحداً من أنماط هيئة القبور[٢١] (شكل ٣ ، لوحة ١٥ ، ١٦) .

=علي قراعة: مذكرة التوثيقات الشرعية، مطبعة الرغائب بمصر، ١٩٢١م ، ص ١٦ ، ١٧، ٩١.
محمد قدري : مرشد الحيران الى معرفة أحوال الإنسان في المعاملات الشرعية ، طبعة وزارة المعارف العمومية، القاهرة، الطبعة الثالثة ،١٩٠٩م ، المادة ٥٨٠ ، ص١٤٦.
محمد أبو زهرة :محاضرات في الوقف دار الفكر العربي ، الطبعة الثانية ،١٩٧٢م ، ص١٠٥ .
محمد أمين : فهرست وثائق القاهرة ، ص٣٤٠ .
عبد اللطيف إبراهيم : وثيقة الأمير آخور قراقجا الحسني ، ص٢٠٥ .
عبد اللطيف إبراهيم : ثلاث وثائق فقهيه من وثائق دير سانت كاترين ، الوثيقة الأولى رقم ٢٧٧ بتاريخ جمادي الآخر سنة ٨٦٧هـ/ ١٤٦٣م، سطر ١٠، ص ٩٨، ١١٣.
محمود عباس :المدخل الى دراسة الوثائق العربية ، دار الثقافة، ١٩٨٧م ، ص ٣٨٣، ٤٩٨.
سلوى ميلاد : الوثيقة القانونية ماهيتها- أجزائها – أهميتها ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٥م ، ص ٢٩، حاشية ٤٤.
[١٨]) حسين رمضان : المرجع نفسه ، ص ٢١٥.
[١٩]) حسين رمضان : المرجع نفسه ، ص ٢١٥.
[٢٠]) ورد مصطلح تربة بمعنى قبة ضريحية فى العصرين الأيوبى والمملوكى ومن أمثلة ذلك : النص التأسيسى لقبة السلطان الصالح نجم الدين أيوب بشارع المعز٦٤٧هـ/١٢٤٩م فيما نصه"...هذه التربة المباركة بها ضريح مولانا السلطان الملك الصالح / السيد العالم العادل المجاهد المرابط المثاغر نجم الدنيا والدين ..."
ومن العصر المملوكى نجد النص التأسيسى لجامع أحمد المهمندار٧٢٥هـ/١٣٢٤م فيما نصه " ...أمر ببناء هذه التربة والمسجد المبارك من خالص ماله...العبد الفقير إلى الله تعالى أحمد المهمندار نقيب نقباء الجيوش المنصورة ... سنة خمس وعشرين وسبعمائة..."
[٢١]) القبر المصطبة : أبسط أنماط المبانى فوق القبور، يكون من الرخام أو الحجر أو الطوب اللبن على هيئة مستطيل ، وغالباً ما تتقدمها محاريب لتحديد اتجاه القبلة وهو ما ينطبق على مصطبتى الإيوان بالرباط(شكل٣،لوحة١٦،١٥) =

ب) دلت وثائق الوقف على أن الأمير طراباى الشريفى قام بشراء جميع المكان وما به من عمائر كانت قائمة قبل بناء مجمعه المعماري ، وهدمها مبقياً على الرباط فقط ، بعد أن أجرى تعديلات معمارية فى الرباط ذات صلة بقبته الضريحية ، وسيلي توضيح ذلك فى الوصف المعماري .

ج) يوجد بقبة طراباى أربع فساقى دفن وليست اثنتان [٢٢] ، لذا لا يجوز إطلاق مصطلح التربة على فسقية الدفن فى هذا الموضع جاء فى وثيقة أخرى لوقف طراباى ما نصه " ... المسطر بذيل مكتوب وقف التربة بخط باب الوزير وغيره على ما شرح فيه بموافقة تاريخه وشهوده" [٢٣]

والمقصود هنا تربة طراباى فقط .

المنشىء:

أفاد البحث فى العديد من كتب التراجم والمزارات [٢٤] ، عن عدم ورود ذكر أن أحداً ممن سُمُوا بأزدمر ابتنى قبة أو رباطاً فى هذه المنطقة ، باستثناء ما أورده المؤرخ ابن إياس [٢٥] من ذكر أن الأمير أزدمر من على باى الأشرفى دوادار كبير ، وأحد أمراء السلطان الغورى والمتوفى سنة ٩١٣هـ-١٥٠٧م دفن فى تربته [٢٦](خانقاة) التى

=محمد عبد الستار عثمان: التربة الإيوان من أنماط المبانى فوق القبور فى مصر فى العصرين الأيوبى والمملوكى ، بحث ضمن مجلة العصور، دار المريخ للنشر، المجلد السابع ، ج٢ ، ١٩٩٢م ، ص ٢٧٢.

[٢٢]) حسين رمضان : المرجع نفسه ، ص ٢٣٠.

[٢٣]) وثيقة رقم ٢٦٥ .

حسين رمضان : المرجع نفسه ، ص ٢١٦.

[٢٤]) ابن حجر العسقلانى: إنباء الغمر بأنباء العمر، تحقيق :حسن حبشى ، طبع المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، ٤ أجزاء ، ١٩٧١-١٩٧٢م.

ـــــــــــ: الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة،بيروت،د ت،أربعة أجزاء .

أبو الحسن نور الدين على بن أحمد السخاوى :تحفة الأحباب وبغية الطلاب فى الخطط والمزارات والتراجم والبقاع المباركات ، مراجعة وتعليق: محمود ربيع و حسن قاسم، مطبعة العلوم والآداب،الطبعة الأولى،١٩٣٧م،ص١٥٩،١٤١.

شمس الدين محمد السخاوى: الضوء اللامع ، ج ٢ ، ص ٢٧٣-٢٧٦.

محمد بن أحمد ابن إياس: بدائع الزهور فى وقائع الدهور، ج٤ ، ص ١٨ ، ٢٦ ، ٣٠ ، ٤٧ ، ١٢١ ، ١٢٦ ، ١٢٧ – الفهارس ج١ ق ١ ، ص ٢٨٠-٢٨٢.

نجم الدين محمد بن محمد بدر الدين الغزى: الكواكب السائرة بأعيان المائة العاشرة،تحقيق:جبرائيل سليمان جبور،٣ أجزاء،الطبعة الثانية، بيروت ،١٩٧٩م .

[٢٥]) محمد بن أحمد ابن إياس: المصدر السابق ، ج٤ ، ص ١٨ ، ٢٦ ، ٣٠ ، ٤٧ ، ١٢١ ، ١٢٦ ، ١٢٧ – الفهارس ج١ ق ١ ، ص ٢٨٠-٢٨٢.

[٢٦]) وثيقة رقم ٢٤١: محفوظة بدار الوثائق القومية ، نوع التصرف (وقف) ، العصر (المملوكى الجركسى) ، التاريخ (١٨ رمضان ٩٠٨هـ -١٩ شوال ٩٠٨هـ) ، المقاس (١٦,٣٢×٣٣سم)=

بناها بالقرب من باب الزغلة [٢٧]، فيما نصه "... وفيه حضر الأمراء الذين كانوا توجهوا صحبة الأمير أزدمر الدوادار إلى نابلس وأحضروا صحبتهم جثة الأمير أزدمر وهى في سحلية فدفن فى تربته [٢٨]التي أنشأها بالقرب من باب الزغلة "[٢٩] وقد أشارت العديد من تقارير ومحاضر كراسات لجنة حفظ الآثار العربية إلى هذه الخانقاة بالقرافة تحت اسم " قبة وإيوان وسبيل أزدمر"[٣٠] ، فى حين لم تشر إلى رباط أزدمر إلا مقترناً بقبة طراباى كما تقدم الذكر.

الوصف المعمارى :

١) الوصف من الخارج :

للرباط ثلاث واجهات هى : الشمالية الغربية والشمالية الشرقية والجنوبية الشرقية ، أما الواجهة الجنوبية الغربية فقد حُجبت لملاصقة كتلة بنائية عبارة عن ممر يصعد إليه بدرج يسقفه قبو حجرى برميلى من إضافات الأمير طراباى الشريفى ، والذى يفصل قبته الضريحية عن الكتلة المعمارية للرباط [٣١] (لوحة ١ ، ٢ ، شكل ١ ، ٢) .

=اللون (أصفر) ، الحبر أو المداد (أسود) ، الحالة (جيدة) ، المتصرف: (الأمير السيفى أزدمر من على باى أمير دوادار كبير) – المتصرف فيه(أراضى زراعية بناحية طموه بالجيزة والبحيرة والغربية على تربته وجملة أوقافه) .

[٢٧]) أدى ذلك إلى حدوث خلط بين الباحثين بين هذه المنشأة التى تنتمى للأمير أزدمر من على باى والتى تحمل رقم ٩٠ فى فهرس الآثار الإسلامية بالقاهرة بشارع السلطان أحمد بقرافة المماليك، وبين رباط أزدمر موضع البحث والذى أطلق عليه خطأ اسم قبة أزدمر أثر رقم ١١٣ .

على غالب أحمد: قباب القاهرة فى عصر المماليك الشراكسة دراسة فى التكوين المعمارى ، بحث ضمن كتاب– دراسات وبحوث فى الآثار والحضارة الإسلامية، الكتاب التقديرى للآثارى عبد الرحمن عبد التواب ، طبع المجلس الأعلى للآثار، ج١ ، ٢٠٠٠م ، ص ٣٥٠–٣٥٢.

[٢٨]) من المعروف إن لفظ القبة وكذا لفظ التربة قد تطور واتسع معناها فى العصر المملوكى فصار اصطلاحا يقصد به المنشأة الدينية بصفة عامة، والخانقاة بصفة خاصة والتى تحتوى فيما تحتوى من مكونات معمارية على القبة أو التربة.

محمد حمزة الحداد: قرافة القاهرة فى عصر سلاطين المماليك ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ،١٩٨٦م ، ص ١٥٩ : ١٦٨.

[٢٩]) أحد أبواب قرافة المماليك غير باب قايتباى ، كان موضعة يتخلل سقاية الناصر محمد بن قلاوون المعروفة بسورمجرى العيون.

على بن جوهر السكرى: الكوكب السيار لزيارة قبور الأبرار ، تحقيق: محمد عبد الستار عثمان، دار المهندس للطباعة ،١٩٩٢م، ص ٤٩–٥١.

أبو الحسن نور الدين على بن أحمد السخاوى :تحفة الأحباب ، ص ١٤١ ، ١٥٩.

[٣٠]) كراسات لجنة حفظ الآثار العربية:المجموعة ٣٩ ،تقرير نمرة ٨٣٦ باللغة الفرنسية لسنة ١٩٤٤م،القاهرة ١٩٥١م،ص ٢٨٣ .

[٣١]) حسين رمضان: المرجع نفسه ، ص ٢٢٥.

تشترك الواجهات الثلاث فى طريقة البناء بالحجر الفص النحيت منتظم القطع ، نُظمت فى مداميك يتراوح ارتفاعها بين ٣٥ – ٤٠سم ، وتعد الواجهة الجنوبية الشرقية – الواجهة الرئيسية حيث توجد بها كتلة المدخل الرئيسى [٣٢] .

١/١) الواجهة الجنوبية الشرقية :

يبلغ إجمالى طولها ١٨,٢٣م ، وارتفاعها ٧,٥٧م فى أعلى أجزائها ، وذلك لوجود تهدم للطابق الثانى والذى لم يتبق منه سوى بعض مداميك من الطوب ومجموعة أطناف خشبية سميكة (لوحة ٣ ، ٤) .

تم تقسيم هذه الواجهة – بعمل بروز حجرى طوله ٢١ سم وارتدادين طول أحدهما ١,٦٢ م والثانى ٣٤ سم – إلى أربعة مستويات(شكل٣ ، لوحة ٤) .

ويظهر بجوار هذه الواجهة كتلة رأسية لواجهة الممر الفاصل بين الرباط وقبة طراباى يبلغ طولها ٢,٠١م وارتفاعها ١١,٣٦م ارتفاع مربع القبة ، ويرتفع هذا الجزء مسافة ٣,٨ م عن واجهة الرباط (لوحة ٤ ، ٥) .

نظم فى هذا الجزء تجويف رأسى يتوجه صفان من المقرنصات ، فتح فى مستواه السفلى نافذة مستطيلة ارتفاعها ٢,٧٥م ، غشيت بمصبعات معدنية ذات سنابل مثمنة .

٢/١/١)المستوى الأول:

كتلة المدخل: يبلغ طولها ٢,٥٠ م ، وارتفاعها ٧م ، نظمت فيها فتحة باب مربع ارتفاعه ٢,١٥م واتساعه ١,٣٢م ، يغلق عليه مصراعان خشبيان ، به عتبة سفلى حجر بازلت أسود مستجلبة من عمائر مصرية قديمة يوجد بها نقش باللغة المصرية القديمة [٣٣] ثبت داخل المداميك الحجرية للتقوية والتدعيم (لوحة ٦)، يكتنف المدخل مكسلتان مربعتان أبعادهما ٥٠×٥٠ سم ، عقد مستقيم من سنجات مزررة ارتفاعه ٧٥ سم ، يعلوه عقد مستقيم آخر ارتفاعه ٤٢ سم ، ثم عقدان أحدهما موتور وآخر عاتق من سنجات مزررة ارتفاعهما ٧٠ سم ، يعلو ذلك التشكيل نافذة مستطيلة ارتفاعها ٨١ سم ، يتوج كتلة المدخل ست حطات من مقرنصات من النوع المثلث ذات الدوالى ، نظمت فى كتلة رأسية ارتفاعها ١,٧٦م (لوحة ٤) ، حددت كتلة المدخل بتربيعة من جفت حجري سمكه ١٥سم ، ويعلوها بقايا مداميك طوب كانت تمثل فى الأصل بقايا الطابق الثانى المتهدم [٣٤] .

---

[٣٢])رسم الفنان الرحالة بريس دافين لوحة فنية للرباط وقبة طراباى من هذه الواجهه وسيلى تفصيل ذلك.

[٣٣]) وجدت ظاهرة تثبيت أو إعادة استعمال قطع حجرية مستجلبة من عمائر مصرية قديمة فى العمائر الدينية المملوكية بغرض التدعيم كمجاديل – بكثرة ، منها على سبيل المثال عتبة سفلى بازلت أسود بالمدخل الرئيسى لخانقاة فرج بن برقوق بقرافة المماليك بالقاهرة ٨٠١-٨١٣هـ / ١٣٩٩- ١٤١١م ، كما وجدت قطعة حجر جيرى فى بدن منارة جامع المتولى بالمحلة الكبرى ٨١٠هـ/ ١٤٠٧م .

[٣٤]) يظهر ذلك بوضوح من خلال لوحة بريس دافين للرباط والتى سيلي وصفها

يجاور جدار طوله ٣,٥٩ م فتحت فيه نافذة مستطيلة ارتفاعها ١,٣٨م ، تعلوها نافذتان أخريان ارتفاعهما ٨٠سم ، يعلوهما طنف خشب بلدى سمكه ٣٢ سم يستند على كابولى حجري ارتفاعه ١ م وكتف كتلة المدخل ، كان هذا الطُنّف يحمل جدران الطابق الثاني المتهدم، يرتد هذا المستوى عن سمت الواجهة مسافة٢١ سم.

٢/١/١) المستوى الثانى: يمثل كتلة بنائية أسفرت عن كشفها أعمال الترميم الحديثة التي أجريت بالموقع وشملت الرباط وقبة طراباى ، ويضم كتلة السبيل الملحق بالرباط نظم فيها تجويف رأسي يكتنفه عمودان ناقوسيان مدمجان ، فتح فيه شباك مغشى بمصبعات معدنية ارتفاعه ٢,٨٥م (شكل ٥) ، يتوجه عقد مستقيم سمكه ٤٧سم ، يعلوه عقدان أحدهما موتور ارتفاعه ٢٥ سم ،وآخر عاتق ارتفاعه ٦١سم(لوحة ٣ ، ٤ ، ٥). يعلو هذا الجزء من الواجهة كابولبان حجريان ارتفاعهما ١م ، يستند عليهما طنف خشبى سميك بارز نحو الخارج كان يحمل الطابق العلوى ، يرتد هذا المستوى عن سمت الواجهة بجدار طوله ١,٦٢م، فتح به شباك جانبى للسبيل كشفت عنه أعمال الترميم الحديثة وتعلوه نافذة مستطيلة (لوحة٣ ، ٤) .

٣/١/١) المستويان الثالث والرابع: يبلغ طول هذا الجزء من الواجهة ٤,١٧ م ، فتحت فيه نافذة مستطيلة تطل على الخلاوى العلوية (فى طابق الميزانين) ، يرتد عن سمت الواجهة مسافة ٤٣ سم المستوى الرابع والذى تنتهي به الواجهة ، فتحت به نافذة مستطيلة تطل على مساحة فضاء تقع خلف الإيوان الداخلي الشمالي الشرقي لم تستكمل أثناء الترميم الحديث ، يعلو هذا المستوى بقايا كابولى حجري كان مماثلاً لباقى الكوابيل بالواجهة (لوحة ٨) .

ويلاحظ على هذه الواجهة وفيما يتعلق بطريقة البناء – استخدام الأطناف الخشبية السميكة من الخشب البلدي ، محمولة على كوابيل أو كرادي حجرية قوية أدت وظيفة الكمرات المستعرضة لحمل الطابق الثانى للرباط والذى كان مبنياً بالطوب فى ارتدادات تسير بانتظام مع ارتدادات الواجهة وبروزها.

وصف الواجهة الجنوبية الشرقية من خلال لوحة رحالة قديمة[٣٥]:

استكمالاً للوصف المعمارى السابق للواجهة الجنوبية الشرقية قبل الترميم وبعده ، وبالمقارنة التحليلية بينه وبين اللوحة التى رسمها الفنان الرحالة بريس دافين للرباط وقبة الأمير طراباى (لوحة ٩) والتى تعد من الأهمية بمكان – يمكننا الاستدلال على النقاط التالية:

١- وجود تسديد لفتحة الباب الرئيسى بكتلة المدخل للرباط ، حيث تظهر فقط المقرنصات الحجرية أعلى فتحة الباب ، وتم هذا التسديد بمداميك حجرية أخفت خلفه

35) E.Prisse d' Avennes, Islamic Art in Cairo from the 7 *th* to 18 *th* centuries, The American University in Cairo Press, 1999, p.27.

التشكيل المعمارى للعقود الثلاثة – المستقيم والموتور والعاتق ، والنافذة أعلاهم[٣٦](لوحة ٥)

٢- وجود تسديد للنوافذ التى كانت تطل على الخلاوى للرباط من الداخل .

٣ – وجود تسديد لشباك السبيل الملحق بالرباط والذى كشفت عنه أعمال الترميم ، ويعزى ذلك لأنه أصبح بدون قيمة بعد أن بنى طراباى سبيلاً يعلوه كتاب ملحق بمجموعته المعمارية فى أقصى الطرف الجنوبى الغربى (لوحة ١٠ ، شكل ٢ ، ٤) .

٤- وجود طابق ثان للرباط مبنى بالطوب محمول على أطناف خشبية سميكة تتكىء على كوابيل حجرية سميكة فى وضع مائل لعمل البروز والارتداد الواضح بالواجهة ، تظهر بقايا هذا الطابق عبارة عن حوائط لخلاوى تمتد حتى أقصى الركن الشرقى للواجهة .

٥- يعلو كتلة المدخل – كتلة بنائية بنيت بالحجر والطوب ربما تكون حجرة، توجد بها فتحة باب ، تعلوها قندلية من سبع نوافذ مستديرة تعلوها كتلة أخرى من الطوب بها نافذة مستطيلة (لوحة٩) .

١/٢) الواجهة الشمالية الغربية :

<u>أولاً – قبل الترميم</u> : كانت الحالة المعمارية للرباط قبل الترميم سيئة جداً ، إذ حجبت أجزاء كثيرة من هذه الواجهة خلف الرديم والأنقاض (لوحة ١) ، حيث لم يظهر منها سوى بعض المداميك الحجرية وبقايا نوافذ علوية تطل على الإيوان الشمالي الشرقي من الداخل .

<u>ثانياً – بعد الترميم</u> : اختلف الوضع بعد الترميم وإزالة الأتربة التى بلغ ارتفاعها ٢,٥م ، وتم النزول إلى أقصى منسوب للأرضية أمام الواجهة ، كما تم تكشيف نوافذ كانت مسدودة (لوحة ١١) .

قبل وصف الواجهة ينبغى أن نشير إلى جزء مهم جداً وهو الفاصل الحجرى بين قبة طراباى والرباط (لوحة١ ، ٢ ، شكل ٢ ، ٣)، والذى بناه طراباى أمام الجدار الشمالي الشرقي لقبته ، حيث قام بعمل كتف حجرى طوله ٢,٩٠م وارتفاعه ٥,١٠م يستند على كابولين حجريين من أسفل (لوحة ١٢)، ينتهي من أعلى بشطف مائل يعلوه مدماكان حجريان، يعلو الكتف بقايا مداميك حجرية طرف رباط تشير إلى وجود امتدادات

---

[٣٦]) ربما تم هذا التسديد أثناء عمارة طراباى لتأمين الوضع المعمارى لقبته ، وبخاصة أن كتلة المدخل تلاصق الممر الفاصل بين الرباط والجدار الشمالى الشرقي للقبه مباشرة ، والذي فُتح فيه فتحة باب سر توصل للقبة ولا يتوصل إليه إلا من داخل الرباط نفسه وسيلي تفصيل ذلك فى الوصف المعماري للرباط من الداخل .

ومن المرجح إزالة هذا التسديد من قبل لجنة حفظ الآثار العربية فى أعمالها التي أجرتها على هذه المجموعة البنائية في سنة ١٣٢٢هـ/ ١٩٠٤م كما هو مبين على الجدار الجنوبي الغربي لقبة طراباى وكما ورد فى تقارير الكراسات السابق ذكرها.

إنشائية أمام هذا الجزء ناحية الشمال، ترجع إلى فترة تاريخية أقدم من قبة طراباى وذلك لاختلاف المناسيب[٣٧] (لوحة ١٣) ، يعلو هذا الكتف مساحة فضاء يُرى من خلفها القبو الطولى المسقف للمر الفاصل بين الرباط والقبة (لوحة ٢) .
يبدأ مستوى الواجهة مباشرة من الكتف الفاصل بين الرباط والقبة – بانحراف مائل فى الركن الشمالى منها يبلغ طوله ١,٧٠م ، تم معالجته بعمل شطف ركنى منزلق من مثلثين حجريين لمعالجة ركن المبنى [٣٨] ، ويشير هذا الشطف كدليل معمارى إنشائى إلى نهاية حدود الجدار الشمالى الغربى للرباط وما يقابله من الجهة الجنوبية الشرقية عند المدخل الرئيسى [٣٩] (لوحة ٢ ، ١١) ، تسير الواجهة مستقيمة ويبلغ طولها ١٣,٨١م ، ارتفاعها الحالى فى أعلى أجزائها ١٥,٥١م ، نظم فيها مستويان من النوافذ ، المستوى السفلى عبارة عن ثلاث نوافذ ، ارتفاع كل منها ٢,١٠م ، غشيت بمصبعات معدنية ، يعلوها عقد مستقيم من سنجات مزررة يعلوه عقد موتور(لوحة ١٤) ، أما المستوى العلوى فعبارة عن أربع نوافذ تطل على الإيوان الشرقى والدورقاعة الوسطى للرباط ، يوجد فى أقصى الغرب نافذة صماء معقودة بعقد مدبب يعلوها بقايا كابولى حجرى يشير إلى وجود أجزاء كان يحملها ولم تستكمل أثناء الترميم(لوحة ١٤).

---

[٣٧])أسفرت الحفائر التى قام بها قطاع الآثار الإسلامية بالمجلس الأعلى للآثار عن وجود بقايا جدر وأساسات ممتدة أمام الجدار الشمالى الغربى لقبة طراباى وأجزاء من الرباط تحديداً .
المجلس الأعلى للآثار: تقارير ومحاضر قطاع الآثار الإسلامية بمنطقة آثار جنوب القاهرة ، بتاريخ ٢٠٠٠/٤/١م ، ٢٠٠٠/٤/٨م ، ٢٠٠٤/٣/٢٧ م .
ومن المرجح أن هذه الجدر كانت فى الأصل أجزاء من منشآت معمارية عبارة عن اسطبل وركاب خانه، اشتراها طراباى لبناء قبته موضعها ، كما دلت على ذلك وثائق الوقف الخاصة بالأمير طراباى الشريفى .
حسين رمضان : المرجع نفسه ، ص ٢١٤ ، ٢١٥ .=
وقد ورد فى تقارير كراسات لجنة حفظ الآثار العربية وجود بيت ملاصق للقبة من هذه الجهة سقطت منه حائط ، ورأت اللجنة ضرورة عمل حرم فاصل بين جدار القبة وجدار هذا البيت مسافة ٧٥سم، وهذا ما يفسر وجود طرف رباط فى الجدار الغربى للقبة .
كراسات لجنة حفظ الآثار العربية:المجموعة ٢٤ ، ترجمة على بهجت ، تقرير نمرة ٣٧٠ لسنة ١٩٠٧م، طبع المطبعة الأميرية ، ١٩١٤م ، ص٤٩.

[٣٨]) روعى عند تصميم الواجهات بالمبانى الدينية معالجة ركن المبنى بعمل شطف يعلوه تشكيل مقرنص أو عمود مدمج أو شطف متدرج ، فى حالة وقوع المبنى على شارعين لإعطاء رؤية أفضل بالنسبة للحركة والمواصلات .
صالح لمعى مصطفى : التراث المعمارى الإسلامى فى مصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٤ م ، ص ٧٥ .

[٣٩]) يستدل من ذلك أن الأمير طراباى لم يستقطع أية أجزاء معمارية من الرباط – بل بنى قبته مباشرة إلى الشرق منه ، وفصل بينهما بممر صاعد يفضى إلى باب سر يفتح على قبته ، و يتوصل إلي هذا الممر من فتحة باب بالجدار الشمالى الشرقى للإيوان الشرقى للرباط من الداخل .

١/٣) الواجهة الجنوبية الغربية:
تمتاز بالبساطة ولم تستكمل بعد الترميم(لوحة ٨).
٢) الوصف من الداخل:
١- المدخل:-
نظمت فى كتلة المدخل الرئيسي للرباط فتحة باب مربع اتساعها ١,١٥م ، تفتح على دركاة مستطيلة أبعادها ٢,٦٥م x ٢,٤٤ م ، ومساحتها ٦,٥٠م ٢ ، يسقفها سقف خشب نقى أصلى، تتصدرها دخلة عميقة تبرز عنها مصطبة حجرية ، نظم فى جدارها الأيسر تجويف اتساعه ٢,٠٧م ، تفضي يمنة عن طريق فتحة باب معقود بعقد مدبب محدد بالجفت والميمة اتساعه ١,٢٩م إلى ممر منكسر عمقه ٣,٠١م يتصدره فتحة باب يتوصل منه إلى كتلة السبيل الملحق (شكل ٣) ، بينما يفضى الممر يسرة إلى الدورقاعة وداخل الرباط من خلال فتحة باب مربع اتساعه ١,٤١م .
٢- التخطيط:-
يتسم التخطيط الداخلي للرباط بالمبالغة فى جعله بمعزل عن الخارج ، لتوفير جو من الهدوء داخل الرباط تحقيقاً للغرض الوظيفي ، حيث إنه لم يترك ما يؤدى إلى الخارج سوى الباب ، وهذا الباب يوصل إلى الداخل من خلال ممر فية تعاريج (شكل ٣).

والتخطيط العام للرباط من الداخل عبارة عن مستطيل أبعاده ٥,٠٤م x ١٣,٦٢م ، تبلغ مساحته الكلية ٦٨,٦٤م ٢ ، يتكون من دورقاعة وسطى مستطيلة مغطاة محاطة بإيوانين ، أحدهما الإيوان الجنوبي الغربي والثاني الإيوان الشمالي الشرقي وهو الإيوان الرئيسى[٤٠] ، ترتفع أرضيتهما ٣٥سم عن أرضية الدورقاعة ، ويطلان عليها بعقد مدبب ، وطبقاً للتخطيط الشائع للعمائر الدينية فى أواخر العصر المملوكى الجركسى وهو دورقاعة وسطى مغطاة محاطة بإيوانين وسدلتين[٤١] فإنه تم استبدال السدلتين الجانبيتين فى الجهتين الجنوبية الشرقية والشمالية الغربية بعمل مجموعة من الفتحات نظمت فيها شبابيك وأبواب ضمن دخلات عميقة تفتح على ملاحق وسلالم ،

---

[٤٠]) يتشابه هذا التخطيط مع تخطيط العديد من مدارس القاهرة فى العصر المملوكي الجركسى مثل ، مدرسة إينال اليوسفى ٧٩٤- ٧٩٠ هـ/١٣٩١-١٣٩٢م ، ومدرسة جمال الدين الإستادار ٧٩٧ هـ/١٣٩٥م ، ومدرسة قانيباى المحمدى ٨١٦ هـ/١٤١٣م ، ومدرسة السويدى ٨٢٩ هـ/١٤١٣م ، ومدرسة الجمالى يوسف ٨٥٠ هـ/١٤٤٦م ، ومدرسة جانم البهلوان ٨٨٣ هـ/١٤٧٨م .

[٤١]) من أمثلة هذا التخطيط فى المدارس المملوكية بالقاهرة : مدرسة مثقال٧٦٣هـ/١٣٦١م ، مدرسة تغرى بردى ٨٤٤هـ/١٤٤٠م ، مدرسة السلطان إينال ٨٦٠هـ/١٤٥٥م ، مدرسة قايتباى بقرافة المماليك ٨٧٧-٨٧٩هـ/١٤٧٢-١٤٧٤م ، مدرستى قانيباى الرماح أمير آخور بميدان صلاح الدين بالقلعة ٩٠٨هـ/١٥٠٢م و بالناصرية ٩١١هـ/١٥٠٤م ، مدرسة الغورى بالأزهر ٩٠٩-٩١٠هـ/ ١٥٠٣-١٥٠٤م .

وقد عبرت الوثيقة [٤٢]عن ذلك بمصطلح "سدلة الشبابيك "(شكل ٣، لوحة ١٨،١٦،١٥،٢١،٢٠،١٩، ٢٢) .

٢/أ) الإيوان الجنوبى الغربى:عبارة عن مستطيل أبعاده ٥,٠٤م x ٣,٦١م ، تبلغ مساحته الكلية ١٨,١٩م ٢، يسقفه سقف خشب نقى ، تتوسط أرضيته تركيبتان حجريتان بنيتا على قبرين ، عبارة عن مصطبتين مستطيلتين أبعادهما ١,٦٤م x ١,١٣م ، منزلهما من أرضية الدورقاعة (لوحة١٥، وشكل٣) .

يطل الإيوان على الدورقاعة بعقد مدبب اتساعه ٤,٧٥ م محدد بتربيعه من جفت لاعب ، تنتهي رجليه بصدر مقرنص من حطتين ، تم تشكيل جدره بمستويين من التجاويف والفتحات .

<u>المستوى الأول</u>: يتوسط جداره الحنوبى الشرقى محراب مجوف اتساعه ٨٦ سم وارتفاعه ٢,١٢م يتوجه عقد مدبب من إطارين محدد بجفت لاعب ، أما الضلع البحرى فنظمت فيه دخلتان معقودتان بعقد مدبب محدد بالجفت والميمة اتساعهما ١,٢٣م ، فتحت فيهما نافذتان مستطيلتان.

أما الضلع الجنوبى الغربى وهو الملاصق لقبة طراباى فنظم فيه تجويفان لخزانتين حائطيتين برسم الكتب [٤٣]، اتساعهما ١,١٠م كانا فى الأصل ثلاثة تجاويف ، تم تعديل التجويف الغربى منها أثناء عمارة قبة طراباى الشريف ليصبح فتحة باب معقود بعقد مدبب يفتح على الممر الصاعد الفاصل بين كتلة الرباط وقبة طراباى(لوحة ١٥ وشكل ٣)

<u>المستوى الثانى:</u> تمثله مجموعة نوافذ ارتفاعها٢,٣٧م توزيعها كما يلى:

نافذتان مستطيلتان فى الجدار الشمالي الغربي ، ثلاث نوافذ معقودة بعقد مدبب فى الجدار الجنوبي الغربي تطل على الممر الفاصل ، وتم تسديد النافذة الجنوبية (لوحة ١٥).

أما الضلع الجنوبي الشرقي فبه نافذتان تطلان على طباق الصوفية فى الدور الثاني.

---

[٤٢]) حجة وقف رقم ٢٤٨ ، سطر ١٢.

[٤٣]) تعددت الخزانات الحائطية بالمنشآت الدينية المملوكية مع مراعاة توافق تلك الخزانات مع التخطيط المعماري للمنشأة ، وفى الغالب الأعم يغلق عليها دلفتان خشبيتان ، نظمت فيها من الداخل أرفف مقسمة إلى مستويات ، وزعت تلك الخزانات فى معظم جدر المنشأة ، حيث وجدت أمثلة لها فى جدار القبلة وهو الغالب الأعم ، كما وجدت بصدر دركاة المدخل ، كما وجدت فى القبة الضريحية مع مراعاة التماثل المعماري .

فايزة محمود الوكيل: أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك دراسة أثرية فنية ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٨١م ، ص ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٤٩ .

السقف: يسقف الإيوان سقف خشب نقى أصلى لم يرمم حديثاً ، مكون من براطيم مجلدة بالتذهيب والألوان ، تحصر بينها بقج وتماسيح ، أسفل السقف نادر عبارة عن إزار عريض كتبت عليه آيات قرآنية من سورة البقرة [٤٤] بخط الثلث المملوكى بداير الأضلاع الأربعة للإيوان (لوحة ١٧) ، نظمت فى بحور تبدأ بالضلع الجنوبى الغربى نصها كما يلى :

الضلع الجنوبي الغربي: بسم الله الرحمن الرحيم الله لا إله إلا هو الحى القيوم/ لا تأخذه سنة ولا نوم له ما فى السموات وما فى الأرض / من ذا الذى يشفع عنده إلا بإذنه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم .

الضلع الجنوبي الشرقي: ولا يحيطون بشىء من علمه إلا بما شاء وسع كرسيه السموات/ والأرض ولا يؤده حفظهما وهو العلى العظيم لا إكراه .

الضلع الشمالي الشرقي: فى الدين قد تبين الرشد من الغى فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن/ بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها والله وسميع / عليم الله ولى الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور .

الضلع الشمالي الغربي: صدق الله العظيم وصدق رسوله الكريم ونحن على ذلك / من الشاهدين وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم .

وخلت تلك الكتابات من نص تاريخى للعمارة أو أية إشارة للمنشىء .

٢/ب)الإيوان الشمالى الشرقى : مستطيل أبعاده ٥,٠٤م x٤,٦٧م ، وتبلغ مساحته الكلية ٢٣,٥٣م ٢، وهو أكبر من الإيوان السابق مما يشير إلى إنه الإيوان الرئيسي للرباط ، تم ترميمه حديثاً [٤٥] ، يتوسط جداره الجنوبي الشرقي ثلاثة تجاويف لمحاريب أوسطهم أكبرهم اتساعه٨٣ سم وارتفاعه ٢,٧٩م يتوجه عقد مدبب ذو إطارين محدد بجفت لاعب ، أما المحرابان الجانبيان فيبلغ اتساعهما١,١٢م وارتفاعهما٢,٥٨م يحددهما جفت لاعب .

أما الجدار الشمالي الشرقي فنظمت فيه خزانه حائطية عمقها ٤٥سم واتساعها ١,٣٥م ، بينما نظم فى الجدار الشمالي الغربي دخلتان لخزانتين حائطيتين اتساعهما ١,١٩م ، وتجويف معقود بعقد مدبب محدد بالجفت والميمة اتساعه ١,١٦م ، بينما فتح فى المستوى العلوى لهذا الجدار ثلاث نوافذ ارتفاعها ٢,٣٧م سدت الوسطى منهم .

ويطل الإيوان على الدورقاعة بعقد مدبب مماثل لعقد الإيوان الجنوبى الغربى (لوحة١٨).

---

[٤٤]) القرآن الكريم: سورة البقرة ، الآيات ٢٥٥-٢٥٧.

[٤٥]) شمل هذا الترميم عمل سقف خشبى من عروق وألواح ، وتبليط الأرضية بحجر جيرى معصرانى ، واستكمال الفتحات من شبابيك وأبواب، وبناء العقد المطل على الدورقاعة (لوحة ١٩ قبل الترميم).

٢/ج) الدورقاعة: مستطيلة المسقط أبعادها ٤,٧٥م x٣,٩٢م و مساحتها ١٨,٦٢م٢ ، تنخفض أرضيتها عن أرضية الإيوانين مسافة ٣٥سم يسقفها الآن سقف خشبي مسطح تتوسطه شخشيخة ، فرشت أرضيتها بالحجر الجيري ويتوسطها مَنْزَل التربتين المشار إليهما بالإيوان الجنوبي الغربي ، يشرف عليها الإيوانان بعقدين مدببين (لوحة ٢١) ، فتح فى ضلعها الجنوبي الشرقي فتحتان(شكل ٣) اليمنى هى باب الدخول من الممر المستطيل الذى يلى دركاة المدخل الرئيسى ارتفاعها ٢,٣٠م ، بينما يمثل الفتحة اليسرى باباً يوصل إلى حجرة مستطيلة أبعادها ١,٨٨x١,٤١م ، يوجد بها سلم مربع من أربع قلبات يصعد منه إلى طباق الصوفية [٤٦] بالدور العلوى (لوحة٢٠ ، ٢٣).
أما الضلع الشمالي الغربي فبه دخلة شباك عمقها ١,٤٠م واتساعها ١,٢٥م تقع على محور باب الدخول للدورقاعة ، تجاورها فتحة باب صدر تفتح على كتلة سلم مربع هابط يوصل إلى ممر مستطيل به دورات مياه (شكل٣، لوحة ٢٢) .
وتتفق فتحات الأبواب والشبابيك المطلة على الدورقاعة في التشكيل المعماري ، حيث يتوجها عقد مستقيم من سنجات مزررة سمكه٨١ سم يعلوه عقد موتور (لوحة ٢٠ ، ٢٢) .

٣- طباق الصوفية:-

تقع فى المنسوب العلوى للرباط من الداخل أى فى الطابق المسروق أو دور الميزانين، تطل من خلال مجموعة من النوافذ على الإيوانين والدورقاعة بنوافذ ارتفاعها ٣م ، يصعد إليها من خلال سلم مربع من أربع قلبات (لوحة ٢٣)، تفضى فى نهايتها إلى ثلاث قاعات متفاوته فى المساحة تفصلها أكتاف حجرية ، منها قاعة مربعة يغلق عليها باب مصراع باب خشبي ، يجاورها بقايا سلم صاعد إلى السطح ، كان فى الأصل يصعد منه إلى الطابق الثانى للرباط والذى تظهر بقاياه من خلال لوحة بريس دافين ، نظمت فى جدر القاعات خزانات حائطية ، يسقفها سقف خشب بلدي من عروق وألواح ملساء (لوحة ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦) ، ويبدو أن هذه الطباق كانت تمتد بداير الرباط فى هذا

---

[٤٦]) الطباق والطباقات ومفردها طبقة ، تتكون من خزانة أو حجرة نومية أو حجرتين للنوم ملحق بها منافع وحقوق تتمثل فى مزيرة ومرحاض ، وكانت تسبل بالبياض وتفرش بالبلاط وتسقف نقياً ، ويفصل الطبقة عن الأخرى جنب غرد ، وقد تكون الطبقة من رواق صغير يحوى إيوان ودورقاعة أو رواق كبير يحوى إيوانات تتوسطها دورقاعة ذات منافع وحقوق تتمثل فى طبقة نومية ومرحاض، كما توجد بها طاقات للتهوية والإضاءة وهو ما نجده مطبقاً فى هذا الرباط .
عبد اللطيف إبراهيم : دراسات تاريخية وأثرية فى وثائق عصر الغوري، مخطوط رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٥٦م ، معجم المصطلحات الفنية، ص:هـ ، و .
ـــــــــــــــ: وثيقة الأمير آخور كبير قراقجا الحسنى، ص ٢٢٩.

المنسوب فى اتجاه الإيوانين والدورقاعة وتهدم بعضها خلف الإيوان الشمالى الشرقى (لوحة ٨ ، ١٩).

٤- السبيل:-

كشفت عنه أعمال الترميم الحديثة حيث تم فتح شباكيه على الواجهة الرئيسية (لوحة ٣ ، ٤ ، ٥)، ويتوصل إليه من دركاة المدخل الرئيسى بفتحة باب معقود بعقد مدبب تعلوه نافذة ، يفتح على قلبة سلم مربع من خمس درجات توصل إلى حجرة السبيل وهى عبارة عن مستطيل أبعاده ٢,٦٢م X٢,٣٠م و مساحتها ٦,٠٢م^{٢} ، يتصدرها جهة الجنوب دخلة عميقة اتساعها ٢,٣٠م وعمقها ٣٠سم ، فتح فيها شباك مستطيل مغشى بمصبعات معدنية ذات سنابل مثمنة ، وإلى الجنوب توجد دخلة عميقة اتساعها٩٦سم وعمقها ٧٦سم ، تتخللها فتحة شباك آخر مغشى بمصبعات معدنية كشفت عنه أعمال الترميم الحديثة (شكل ٥ ، لوحة ٢٧) .

ويسقف حجرة السبيل سقف خشب نقى مسطح مذهب به تلوين وهو سقف أصلى ، تتوسطه حلقات معدنية برسم المشكاوات والقناديل (لوحة ٢٨).

٥- الملحقات والمنافع والحقوق:-

٥/أ) الممر الفاصل بين الرباط وقبة طراباى الشريف: هذا الممر من أعمال الأمير طراباى أثناء عمارة قبته الملاصقة للرباط من الجهة الجنوبية الغربية ، يتوصل إليه من فتحة باب لطيف مقنطر بعقد مدبب من الإيوان الجنوبى الغربى السابق ذكره والذى كان فى الأصل ضمن التجاويف الثلاثة بالإيوان (لوحة ١٥ ، ١٦) ، يفتح الباب على ممر مستطيل عمقه١٢,٢٣م به قلبة سلم مربع من أحد عشر درجة توصل إلى مساحة مستطيلة عمقها٨,٣٠م ،تتصدرها نافذة مستطيلة مغشاة بمصبعات معدنية ، إلى يمين الصاعد من السلم توجد فتحة باب سر مقنطر بعقد مدبب يفتح على قبة طراباى من الداخل،يسقف الممر قبو حجرى برميلى تم ترميمه حديثاً(لوحة ٢٨ ، ٢٩) .

٥/ب) دورات المياه:-

ألحق بالرباط دورات مياه تعد من أهم المرافق الخدمية اللازمة لتمام عمارته ، وتعد من المنافع والحقوق ، وتقع هذه المنافع أسفل الرباط وتحديداً أسفل أرضية الإيوان الشمالي الشرقي ، يتوصل إليها من فتحة باب فى الضلع البحري للدورقاعة تفتح على قلبة سلم هابط مكون من ست درجات مربعة تفضى فى نهايتها إلى ممر مستطيل عمقه ٧م يسقفه قبو برميلى ، تكتنفه حجرتان مستطيلتان خصصتا كدورتي مياه ، بأرضيتهما راقدة مرحاض[٤٧] .

---

[٤٧]) المقصود بها موضع المرحاض ، والمرحاض موضع الاغتسال وبيت الراحة والمستراح ، وأطلق عليه أيضاً " بيت خلاء " و "كرسى خلاء"و"كرسى مرحاض" .=

الجدير بالذكر أنه يوجد امتداد لقبو هذا الممر تجاه الشمال مما يرجح احتمال وجود المطهرة وصهريج السبيل ، كما يلاحظ وجود امتداد للقبو الحجرى الحامل لدرجات السلم والذى من المرجح أنه كان يمثل السلم الصاعد لطباق الصوفية ولسطح الرباط حيث الطابق الثاني ، وكان يُنْزَل منه إلى دورات المياه (لوحات ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢).

الدراسة المقارنة: قمت بعقد مقارنة لرباط أزدمر مع رباطات العصر المملوكي الجركسى التى أنشئت فى النصف الثانى من القرن التاسع الهجري الخامس عشر الميلادي ، فوجدت رباطان ، أحدهما رباط الزينى فى شارع بين السورين قريباً من الموسكى والمعروف برباط أبو طالب ٨٥٦هـ/١٤٥٢م وبالمعاينة تبين أنه مندثر[٤٨] ، أما الرباط الثانى والقائم للآن فهو رباط زوجة السلطان إينال [٤٩] بحارة الرباط بالخرنفش ٨٦٠هـ/١٤٥٦م(لوحة ٣٣- ٣٧ ، شكل ٦)

=محمد أمين وليلى إبراهيم : المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية ، طبع الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ١٩٩٠م ، ص ١٠٤.

محمد أمين:فهرست وثائق القاهرة حتى نهاية عصر سلاطين المماليك ٢٣٩-٩٢٢هـ/٨٥٣-١٥١٦م – مع نشر وتحقيق تسعة نماذج،طبع المعهد العلمى الفرنسى للآثارالشرقية بالقاهرة ، ص ٤٤٤.

[٤٨]) مكس هرتز: مذكرات عن الرباطات ضمن كراسات لجنة حفظ الآثار العربية ، مجموعة ١٧ لسنة ١٩٠٠م ، ترجمة إلياس اسكندر حليم ، طبعة بولاق ، ١٩٠٢م ، ص ١٢٠، ١٢١ .

[٤٩]) مكس هرتز: رباط السلطان إينال ، كراسات لجنة حفظ الآثار العربية ، ملحق بالمجموعة ١٧ لسنة ١٩٠٠م ، ترجمة إلياس اسكندر حليم ، طبعة بولاق ، ١٩٠٢م ، ص ١٠٥-١٠٨ .

ويعرض لنا الجدول التالى أوجه المقارنة بينه وبين رباط أزدمر :

البيان	رباط أزدمر	رباط زوجة السلطان إينال
التاريخ	٩٠٠-٩٠٩هـ/١٤٩٤-١٥٠٣م	٨٦٠هـ/١٤٥٥م
المنشىء	أزدمر(غيرمعروف)	زينب بنت العلائى زوجة السلطان الأشرف إينال بن عبد الله العلائى (٥٠)
الموقع	منطقة باب الوزير	حارة الرباط بحى الخرنفش بالجمالية
الحالة المعمارية	فقد العديد من أجزائه وتم ترميمه سنة ٢٠٠٩م	من عصر الإنشاء وتم ترميم مدخله وقبو الإيوان الشرقى منه سنة ١٨٩٦م من قبل لجنة حفظ الآثار العربية
التكوين العام	طابقين(منهم طابق علوى متهدم)	طابق واحد
التخطيط	إيوانين يسقفهما سقف خشبى من براطيم يحصران دورقاعة وسطى مغطاة	إيوانين يسقفهما قبو مدبب حجرى بينهما دورقاعة وسطى (مكشوفة حالياً ومن المرجح أنها كانت مغطاة)
الإيوان الرئيسى	الشمالى الشرقى	الجنوبى الشرقى
الملحقات	ملحق به سبيل له صهريج كشفت عنه أعمال الترميم الحديثة	ليس به ملاحق
طباق الصوفية	توجد بقاياها فى الجهة الجنوبية الشرقية يتوصل إليها حالياً من سلم واحد فى الجهة الجنوبية الشرقية للدورقاعة	وزعت فى الجهتين الشمالية الشرقية والجنوبية الغربية يتوصل إليها من جملة سلالم فى الجهتين الشمالية الشرقية والجنوبية الغربية
المنافع والحقوق	تبقى منها راقدتي مرحاض أسفل أرضية الإيوان الشمالى الشرقى	كاملة فى الجهة الجنوبية الغربية
مادة البناء	حجر + طوب	حجر
مدخل الرباط	مدخل واحد فى الركن الجنوبى يؤدى إلى دركاة وممر منكسر	مدخل واحد فى الركن الجنوبى يؤدى إلى دركاة وممر طويل منكسر

٥٠) سُجل ذلك فى نص تأسيسى غير مكتمل بالإيوان الرئيسى الجنوبى الشرقى نصه:
" أمر بإنشاء هذا الرباط المبارك ال...الشريفة ذات الستر الرفيع والحجاب "
"المنيع ...مولانا السلطان المالك الملك الأشرف أبو النصر إينال عز..."
"المرحوم
مكس هرتز: المرجع السابق ، ص ١٠٧.
دليل الآثار الإسلامية بمدينة القاهرة: ص ١٣٢.

الخاتمة

١) تبين من خلال الدراسة المعمارية للتخطيط والمقارنة أن المبنى الذى تمت دراسته رباط ، وأنه يوجد توافق تام بين تخطيطه المعمارى والغرض الوظيفى ، وأنه حدث تعطيل لتلك الوظيفة بعد إدخال الرباط ضمن مشتروات الأمير طراباى وإخضاعه لوقفه .

٢) الرباط أقدم فى الإنشاء من المجموعة المعمارية للأمير طراباى الشريفى المؤرخة بسنة ٩٠٩هـ/١٣٠٥م ، يتضح ذلك من اختلاف المناسيب والأساسات .

٣) الرباط ملحق به سبيل من عصر الإنشاء الأول كشفت عنه أعمال الترميم الحديثة .

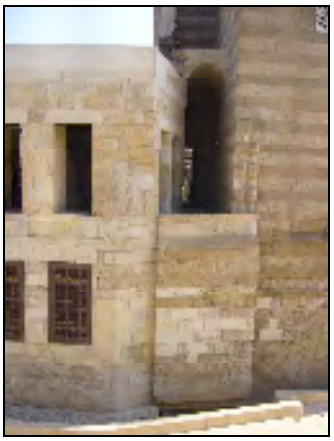
التوصيات

توصى الدراسة قطاع الآثار الإسلامية بالمجلس الأعلى للآثار بتصحيح التسمية وتعديلها من قبة أزدمر إلى رباط أزدمر ، وإدراجه ضمن قائمة منشآت التصوف خلال العصر المملوكى .

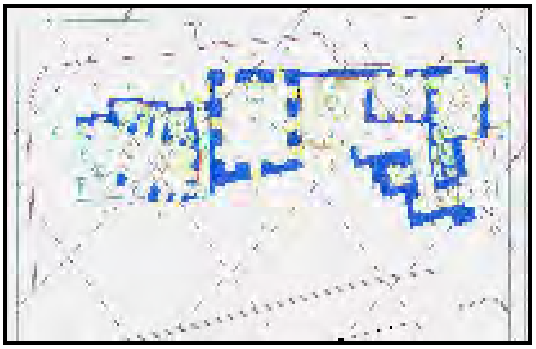
الأشكال واللوحات

شكل ١ – الموقع العام لرباط أزدمر وما حوله من آثار
عن – المجلس الأعلى للآثار

لوحة ١ – منظر عام لرباط أزدمر وقبة طراباى– قبل الترميم



لوحة ٢ – الكتلة الفاصلة بين رباط أزدمر وقبة طراباى– بعد الترميم



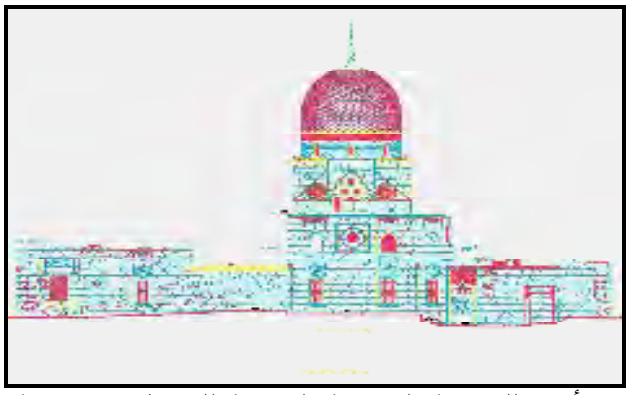
شكل ٢ – مسقط أفقى عام لمجموعة طراباى الشريفى ورباط أزدمر إلى اليسار– عن المجلس الأعلى للآثار

شكل ٣ – مسقط أفقى لرباط أزدمر – عن المجلس الأعلى للآثار

لوحة ٣ – الواجهة الجنوبية الشرقية لرباط أزدمر بجوار قبة طراباى قبل الترميم

لوحة ٤ – الواجهة الجنوبية الشرقية لرباط أزدمر بجوار قبة طراباى بعد الترميم

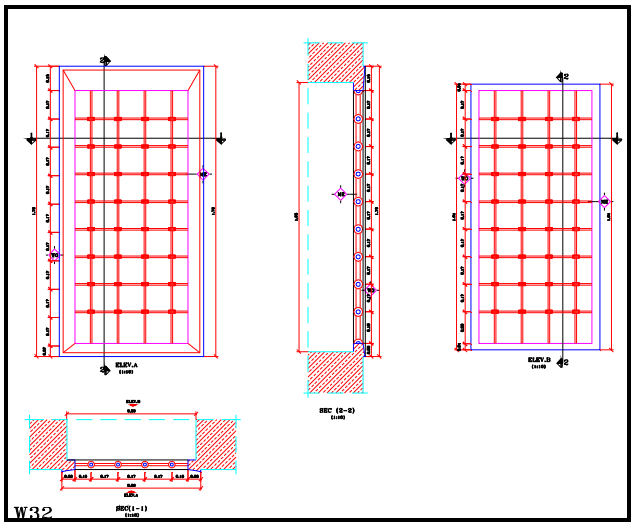
لوحة ٥ – الواجهة الجنوبية الشرقية لرباط أزدمر – بعد الترميم



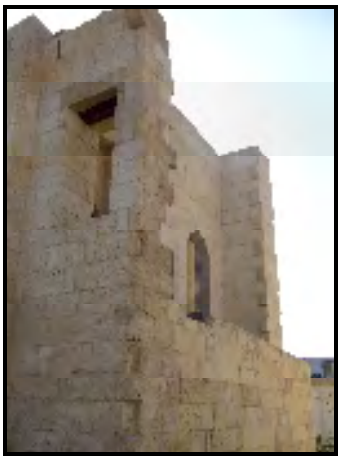
شكل ٤ – قطاع رأسى للواجهة الجنوبية الشرقية للرباط بجوار قبة طراباى – عن المجلس الأعلى للآثار

لوحة ٦ – واجهة الممر الفاصل بين مدخل الرباط وقبة طراباى من الجهة الجنوبية الشرقية – بعد الترميم

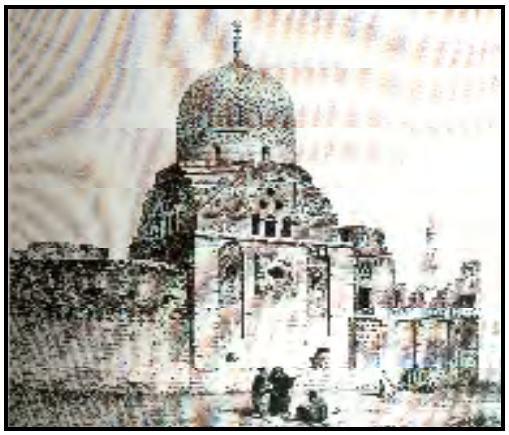
لوحة ٧ – عتبة سفلى بازلت أسود بين مداميك مدخل الرباط



شكل ٥ – قطاعات فى شباك السبيل بالرباط
عن المجلس الأعلى للآثار



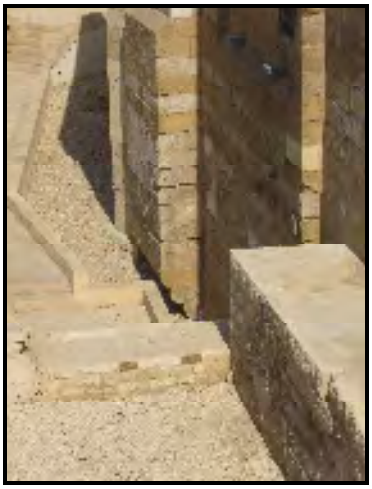
لوحة ٨ – الركن الشرقى
للواجهة الجنوبية الشرقية



لوحة ٩ – رسم بريس دافين لقبة طراباى والرباط من الجهة الجنوبية الشرقية توضح وجود بقايا طابق ثان بالرباط وكتلة بناء من الطوب أعلى المدخل الرئيسى الذى تم تسديده آنذاك

لوحة ١٠ – كتلة سبيل طراباى والجدار الرابط بينة وبين القبة

لوحة ١١ – الواجهة الشمالية الشرقية للرباط بعد الترميم وإزالة الرديم أمامها



لوحة ١٢ – الكتف الحجرى للمر الفاصل بين قبة طراباى والرباط

لوحة ١٣ – أساسات وبقايا جدران أمام قبة طراباى والرباط كشفت عنها الحفائر أثناء الترميم

لوحة١٤ – الواجهة الشمالية الشرقية

لوحة ١٥ – الإيوان الجنوبى الغربى – بعد الترميم

لوحة ١٦ – الإيوان الجنوبى الغربى للرباط – قبل الترميم

لوحة ١٧ – سقف الإيوان الجنوبى الغربى

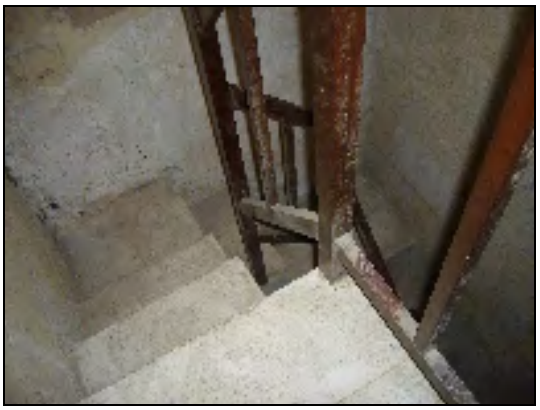
لوحة ١٨ – الإيوان الشمالى الشرقى – بعد الترميم

لوحة ١٩ –الإيوان الشمالى الشرقى للرباط قبل الترميم

لوحة ٢٠ – الجدار الجنوبى الشرقى للدورقاعة

لوحة ٢١ – عقد الإيوانين المطلين على الدورقاعة

لوحة ٢٢ – الجدار الشمالى الغربى للدورقاعة



لوحة ٢٣ – السلم الصاعد إلى طباق الصوفية

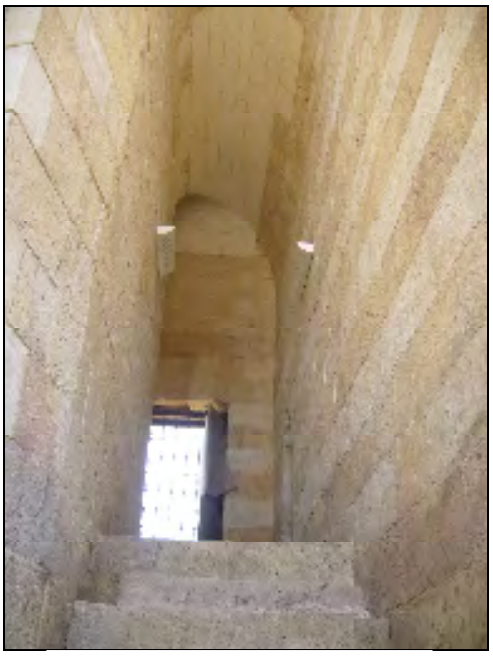
لوحة ٢٤ – طبقة من طباق الصوفية وسلم السطح

لوحة ٢٥ – طبقتان من طباق الصوفية

لوحة ٢٦ – سقف طباق الصوفية

لوحة ٢٧ – السبيل من الداخل

لوحة ٢٨ – سقف حجرة السبيل



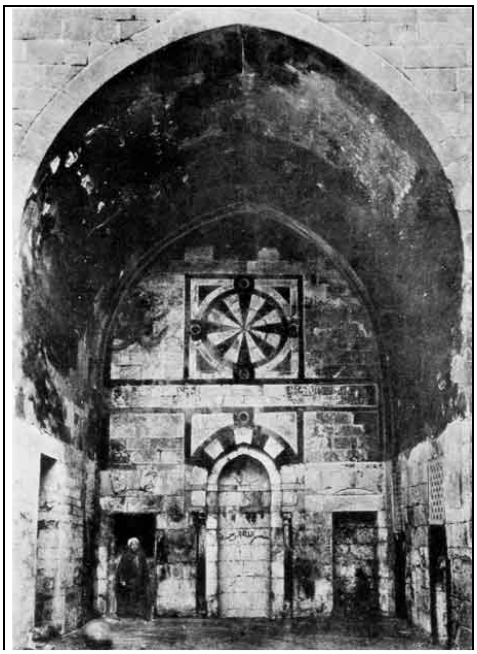
لوحة ٢٨ – الممر الفاصل بين الرباط وقبة طراباى – بعد الترميم

لوحة ٢٩ – الممر الفاصل بين الرباط وقبة طراباى – قبل الترميم

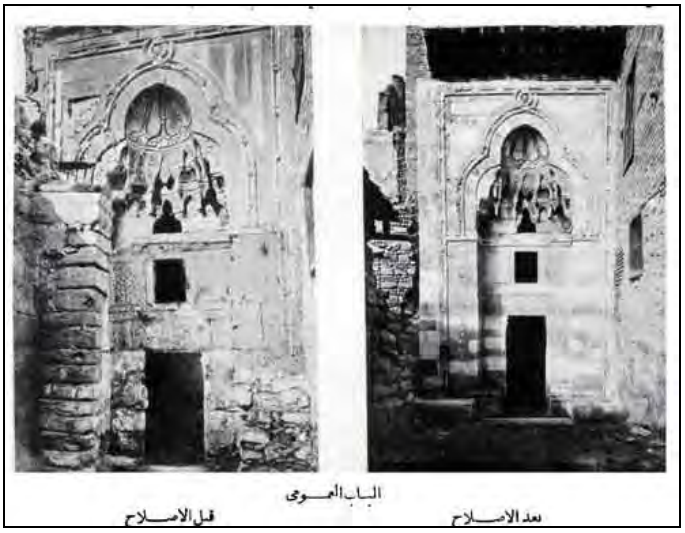
لوحة ٣٠ – السلم الهابط إلى دورات المياه

لوحة ٣١ – الممر المؤدى إلى دورات المياه

لوحة ٣٢ – راقدة المرحاض



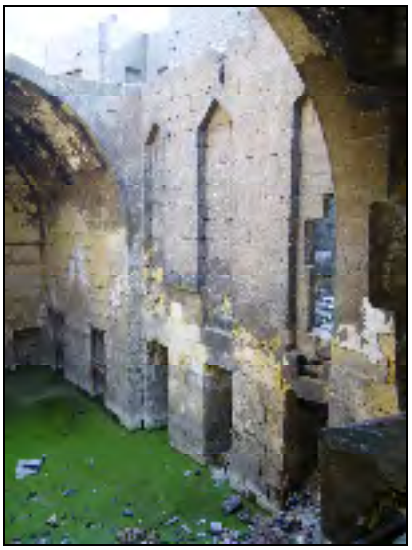
لوحة ٣٣ – الإيوان الشرقى لرباط زوجة إينال– عن لجنة حفظ الآثار العربية



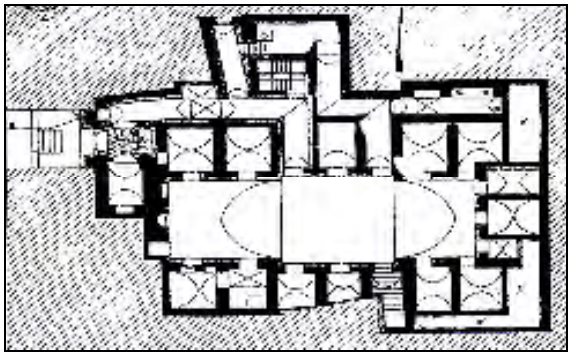
لوحة ٣٤ – المدخل الرئيسى لرباط زوجة إينال
عن لجنة حفظ الآثار العربية

لوحة ٣٥ – المدخل الرئيسى لرباط زوجة إينال– حالياً

لوحة ٣٦ – الإيوان الشرقى لرباط زوجة– إينال حالياً



لوحة ٣٧ – الجزء الجنوبى الغربى لرباط زوجة إينال



شكل ٦ – المسقط الأفقى لرباط زوجة إينال عن المجلس الأعلى للآثار

قلاع كولبنارتي بشمال السودان

د.محمد احمد عبد المجيد♦

ملخص البحث:-

وجدت قلاع كولبنارتي بشمال السودان حظا لا بأس به من البحث الاثري ابان حملة انقاذ آثار النوبة المهددة بقيام السد العالي في العقد السادس من القرن الماضي. وقد ذكر البروفسورالامريكي وليم آدمز الذي قاد البحث الاثري بهذه القلاع انها بيوت نبلاء القرون الوسطى. وبعد اكتشاف قلاع اخرى شبيهة لها الى الجنوب منها بمنطقة الشلال الثالث ظهرت اراء اخرى تفسر وظيفتها، ومن بينها انها مقرات الرهبان في العصر المسيحي النوبي.

ويأتي هذا البحث لعرض تاريخ البحث الأثري لهذه القلاع، واعادة قراءة الاراء والمقترحات التي تفسر وظيفتها، ثم محاولة ايجاد السبب الحقيقي والمنطقي لبنائها. وذلك كله بالاستفادة من طريقة توزيع هذه القلاع على الخارطة الطبوغرافية العامة لهذه الجزيرة. ومقارنة هذه القلاع ومواقعها الجغرافية بما تم اكتشافها بمنطقة الشلال الثالث.

♦ جامعة وادي النيل- السودان. **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر٢٠١١م.**

القلاع والحصون اسفل الشلال الرابع

د.محمد التوم محمد فضل المولي♦

ملخص البحث:-

تعتبر منطقة الشلال الرابع مليئة بالمواقع الاثرية القديمة كالقلاع والحصون والمباني التي ترجع الي فترات متفاوتة بداية بالفترات المسيحية وحتي فترة التزكية في السودان وتعتبر المنطقة من اهم المناطق لدراسة هذا النوع من المباني بالإضافة الي كونها احد اهم المواقع السياحيه في السودان مما جعلها قبله للسياح من جميع انحاء العالم ، ولكن هذة المنطقة بالرغم من ثرائها بكل ما هو ملفت للانتباه من قبل الآثاريين لم تحظي بدراسات كافية لمعرفة كل ما هو متعلق بهذة المواقع ، لذلك نتمني ان يلتفت لها الدارسون والمهتمون بالآثار مستقبلاً.

♦ الهيئة العامة للآثار والمتاحف – فلسطين . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.**

العمران في مدينة القدس خلال الحكم

د.محمد الحزماوي♦

ملخص البحث:-

تتناول هذه الدراسة بعض الجوانب العمرانية في مدينة القدس خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ميلادي إذ تركز على الدور في المدينة كنموذج من نماذج العمران وتبين الدراسة تفصيل الدور من حيث محتوياتها من بيوت وطبقات وحمامات ومطابخ وغير ذلك من المرافق الأخرى، ثم تبين المواد التي كان يستخدمها الأهالي في عملية البناء.

♦ جامعة القدس . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر٢٠١١م.**

الجامع الجديد المعروف بجامع فرّق الأحباب بمدينة تارودانت بالمغرب الأقصى- دراسة آثارية معمارية

د.محمد السيد محمد أبورحاب♦

ملخص:

شهدت مدينة تارودانت ازدهارًا عمرانيًا ومعماريًا كبيرًا طوال فترات تاريخها الإسلامي، ولازالت نماذج كثيرة من هذه العمائر باقية حتى الآن بحالة جيدة، وعلى الرغم من ذلك لم تحظ العمائر المتنوعة الباقية بهذه المدينة بعناية البحث والدراسة والتحليل، بمثل ما حظيت به مثيلاتها بالمدن الكبرى كفاس ومراكش والرباط، باستثناء محاولات لبعض الباحثين من أبناء تارودانت رغبة منهم في إحياء تراث مدينتهم العريق.

ولاشك أن إهمال دراسة وتوثيق هذه الآثار يهددها بإحداث إضافات وتجديدات قد تفقد الأثر قيمته التاريخية والأثرية، ومن هذا المنطلق كان التوجه لدراسة الجامع الجديد المعروف بجامع فرّق الأحباب بمدينة تارودانت، الذي تباينت حوله آراء الباحثين، ففى حين أرجع البعض إنشائه إلى بداية دولة المرابطين على يد أبى بكر بن عمر اللمتوني، نسبه بعضهم إلى السلطان محمد الشيخ السعدي، بينما ذكر آخرون أنه شيد على يد ابنه السلطان عبد الله الغالب بالله، وذكر بعضهم الآخر أنه شيد في العصر المرابطي وجدد وزيد في مساحته على يد السلطان عبد الله الغالب بالله المذكور.

وقد أمكن من خلال دراسة هذا الجامع دراسة وصفية تحليلية، فضلاً عن الأدلة التاريخية والوثائقية، ومقارنة عناصره التخطيطية والإنشائية بمثيلاتها في الجامع الكبير الذي شيد على يد محمد الشيخ السعدي بتارودانت، تحديد منشئه وتاريخ إنشائه وهو السلطان عبد الله الغالب بالله الذي شيده قبل عام (٩٧٨ هـ / ١٥٧٠م) أو خلاله، وتحديد الاسم الذي كان يطلق على هذا الجامع في عصر الإنشاء، كما أوضحت الدراسة أن المساجد الجامعة التي شيدت بمدينة تارودانت في العصر السعدي، التي تتمثل في الجامع الجديد موضوع البحث والجامع الكبير، يتبعان نمطًا معماريًا مخالفًا للنمط المعماري للمساجد السعدية الأخرى الباقية المشيدة بمدينة مراكش.

♦ قسم الآثار-كلية الآداب-جامعة أسيوط.

Abstract :

Al-Jama Al-Jadid known as Farraq Al-Ahbab in the city of Taroudant, far Morocco (Architectural and Archaeological Study)

The city of Taroudant witnessed a significant constructional and architectural development during the periods of Islamic history. Many of the buildings of the city are still in a good condition, unlike its equivalents in the major cities of Fez, Marrakesh and El Rebat. The remaining buildings in the city did not receive any careful study and analysis, except for the attempts of the local researchers, who tried to revive the ancient heritage of their city.

The carelessness of studying and documenting these monuments expose them to additional and renovations that may cause the monuments' ruin that means losing their historical and archaeological value. That is why the study of the new mosque known as the mosque of Farraq AL Ahbab in the city of Taroudant became a necessity. The researchers had different views regarding the establishment of the mosque. Some of the researchers attributed its establishment to the beginning of El Morabteen state by Abu Bakr ibn Umar Allmtony, other researchers attributed it to Sultan Mohamed El Sheikh El Saadi, while others stated that it was built by his son Sultan Abdullah Elgaleb Bellah.

The descriptive and analytical study of this mosque, in addition to the historical and documental evidences and the comparisons of the elements of planning and construction with those in other mosques, enabled reserachers to determine its originator, who turned out to be Sultan Abdullah Elgaleb Bellah. He built it around 978 AH- 1570 AD. The study also determined the name of the mosque. Furthermore, the study showed that the mosques which were built in the city of Taroudant at the age of El Saadi are represented in the new mosque (which is the study's concern), and the big mosque, built by Sultan Mohamed El Sheikh the father of Abdullah Elgaleb Bellah, following an architectural pattern different from those of the Saadia architectural patterns at the city of Marrakesh.

بنيت مدينة تارودانت على يد أمراء بربر هشتوكة وجزولة قبل الإسلام[١]، لذلك فهي تعتبر واحدة من أقدم وأعرق مدن المغرب الأقصى، وقد اكتسبت أهميتها منذ القدم نظرًا لثرواتها الطبيعية، وموقعها على ضفة وادى سوس، ولكونها مركزًا رئيسًا للقوافل التجارية لوقوعها وسط شبكة طرق التجارة بين المغرب وممالك السودان[٢].

وقد جعل هذا الموقع لتارودانت أهمية خاصة، وسهل للإنسان منذ أقدم العصور الاستقرار بها، سواء قبل الفتح الإسلامي للمغرب، أو خلال مختلف مراحل تاريخ المغرب الإسلامي، إذ شهدت ازدهارًا اقتصاديًا وعمرانيًا وسياسيًا كبيرًا في عصرى المرابطين[٣] والموحدين[٤]، ولئن كانت قد فقدت كثيرًا من هذا الازدهار في العصرين المرينى[٥] والوطاسى[٦]، فإنها بلغت أوج ازدهارها في العصر السعدي(٩١٥-

---

(١) الزيانى(أبوالقاسم، ت: ١٢٤٩هـ/١٨٣٣م): الترجمانة الكبرى في أخبار المعمور برًا وبحرًا، تحقيق عبد الكريم الفيلالى، دار نشر المعرفة للنشر والتوزيع، الرباط، ١٩٩١م، ص٧٩.

(٢) إبراهيم حركات: المغرب عبر التاريخ، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٣م، جـ٢، ص١٢٩؛أحمد بزيد الكنسانى: تاريخ تارودانت في العصر الوسيط حتى القرن الثامن الهجرى، منشورات نادى الغد الأدبى، تارودانت- المغرب، ١٩٩٩م، ص ح.

(٣) البيذق(أبوبكر بن على الصنهاجى، من القرن ٦هـ/١٢م): أخبار المهدى بن تومرت وبداية دولة الموحدين، تحقيق عبد الوهاب بن منصور، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط، ١٩٧٣م، ص٤٨؛ ابن القطان(أبو محمد حسن بن على بن محمد بن عبدالملك، توفى منتصف القرن ٧هـ/١٣م): نظم الجمان لترتيب ما سلف من أخبار الزمان، تحقيق د. محمود على مكى، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ١٩٩٠م، ص٢٢٣؛ ابن أبى زرع(على بن عبد الله الفاسى، ت: ٧٤١هـ/١٣٤٠م): الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط، ١٩٧٢م، ص١٢٩.

(٤) الإدريسى(أبوعبدالله محمد بن محمد بن عبدالله بن إدريس الحمودى الحسنى من القرن ٦هـ/١٢م): نزهة المشتاق في اختراق الأفاق، مكتبة الثقافة الدينية، د.ت، المجلد الأول، ص ص٢٢٧-٢٢٨؛ ابن عذارى(المراكشى، ت: ٦٩٥هـ/١٢٩٥م): البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، قسم الموحدين، تحقيق إبراهيم الكتانى وآخرون، الجمعية المغربة للتأليف والترجمة والنشر، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٨٥م، ص ص٤٥٥، ٤٥٩.

(٥) ابن خلدون(عبدالرحمن بن محمد الحضرمى، ت: ٨٠٨هـ/١٤٠٦م) تاريخ ابن خلدون المسمى العبر وديوان المبتدا والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٩٢م، المجلد السادس، ص٣٢٥؛ المجلد السابع، ص ص ٢٧٣، ٢٩٠، ٣٤٨.

(٦) مارمول(كربخال، ألف كتابه بعد عام ٩٧٩هـ/١٥٧١م): إفريقيا، ترجمة د.محمد حجى وآخرون، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، مطابع المعارف الجديدة، الرباط، ط٣، ١٩٨٨- ١٩٨٩م، جـ٢، ١٧٨؛ محمد حجى: الحركة الفكرية بالمغرب في عهد السعديين، منشورات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، مطبعة فضالة، ١٩٧٨م، جـ٢، ص٤٠٥؛حركات: المرجع السابق، جـ٢، ص١٧٨.

١٠٦٩هـ/١٥١٠-١٦٥٨م) الذي يعد العصر الذهبى لمدينة تارودانت، حيث صارت في مصاف المدن الكبرى كفاس ومراكش[٧].

إذ قام محمد المهدى الشيخ بتجديدها كليًا بعد أن اتخذها منذ عام(٩٢٠هـ/١٥١٥م) مقرًا له كنائب عن أبيه محمد القائم ثم أخيه أحمد الأعرج، ثم اتخذها عاصمة له بعد انفراده بالحكم عام(٩٤٦هـ/١٥٣٩م) حتى انتقاله إلى مراكش عام(٩٥٢هـ/١٥٤٤م)؛ لذلك فقد نسبت إليه وعرفت بـ"المحمدية"[٨]، وعلى الرغم من ذلك ظلت تارودانت قاعدة إقليم السوس، وحرص خلفاء المهدى على أن تتزايد أهمية هذه المدينة، وتكتمل لها كل المظاهر العمرانية والسياسية والعلمية التي لمراكش وفاس، فجعلوا فيها خليفة السلطان من أبنائه، ومقر قاضى الجماعة، ومفتى الديار السوسية[٩].

غير أن أهمية مدينة تارودانت أخذت تتراجع وتضعف مكانتها مع مطلع القرن(١١هـ/١٧م)، عقب وفاة أحمد المنصور الذهبى(١٠١٢هـ/١٦٠٣م)، وأصبحت تابعة لمملكة مراكش، بعد انقسام المغرب إلى مملكتى فاس ومراكش، بسبب تنازع أبناء المنصور على العرش[١٠].

كما تضررت تارودانت من تنافس الحاحيين والسملاليين للسيطرة عليها[١١]، ورغم أنها شهدت فترة هدوء نسبيًا بعد دخولها في نفوذ العلويين سنة(١٠٨١هـ/١٦٧٠م)[١٢]، حيث

---

[٧] مارمول: المصدر السابق، جـ٢، ص٣١؛الفشتالى(عبدالعزيز بن محمد، ت: ١٠٣٢هـ/١٦٢٢م): مناهل الصفا في مآثر موالينا الشرفا، تحقيق د.عبد الكريم كريم، منشورات جمعية المؤرخين المغاربة، الرباط – المغرب، ط٢، ٢٠٠٥م، ص٢٥٤.

[٨] مارمول: المصدر السابق، جـ٢، ص ص٣٠-٣١؛ مؤرخ مجهول: تاريخ الدولة السعدية التكمدارتية، تحقيق عبد الرحيم بنحادة، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ١٩٩٤م، ص٣٠؛ الفشتالى: المصدر السابق، ص٢٥٣.

[٩] حجى: المرجع السابق، جـ٢، ص٤٠٥؛ مصطفى بنعلة: تاريخ الأوقاف الإسلامية بالمغرب في عصر السعديين من خلال حوالات تارودانت وفاس، منشورات وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، المملكة المغربية، ٢٠٠٧م، جـ١، ص ٣٨٧.

[١٠] إبراهيم حركات: السياسة والمجتمع في العصر السعدي، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص٩٩.

[١١] ابن الوقاد(محمد بن عبد الرحمن التلمسانى، توفى بعد ١٠٩٨هـ/١٦٨٧م): تارودانت فيما بين(١٠٦٨- ١٠٧٣هـ/١٦٥٨- ١٦٦٢م) من خلال مقيدات ابن الوقاد التلمسانى، دراسة وتحقيق د. نور الدين صادق، تارودانت، ١٩٩٨م، ص٢٨؛ الإفراني(محمد الصغير بن الحاج بن عبد الله المراكشى، توفى بعد عام ١١٥٧ هـ /١٧٤٥م): نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي، تحقيق عبد اللطيف الشادلي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٩٨م، ص ص ٣١١، ٤٠٧.

[١٢] الإفرانى: المصدر نفسه، ص ص ٤٠٧، ٤٢٨؛ الضعيف الرباطي(محمد بن عبد السلام بن أحمد بن محمد، كان حيًا حتى عام ١٢٣٨هـ/١٨١٢م): تاريخ الدولة العلوية السعيدة من نشأتها إلى أواخر عهد مولاى سليمان، تحقيق محمد البوزيدي الشيخى، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٩٨م، جـ١، ص ١٥٠.

اتخذوها عاصمة لإقليم السوس، ومقرًا لنائب السلطان على هذا الإقليم، إلا أن موقعها الاستراتيجي، وما كانت تتوفر عليه من موارد اقتصادية مهمة، أغرى بعض أمراء الأسرة العلوية بالاستقلال عن نفوذ الدولة المركزية والدعوة لأنفسهم، لذلك أصبحت تارودانت مسرحًا لكثير من القلاقل والثورات(١٣).

وقد كان من نتائج هذه الصراعات – ولاشك – إهمال العمارة والعمران، فضلاً عن تدمير كثير من المنشآت المعمارية بتارودانت، من جراء الحصار وضربات المدافع، وعلى الرغم من ذلك مازالت هذه المدينة تحتفظ بكثير من الآثار المتنوعة من عمائر دينية ومدنية وعسكرية، تمثل فترات تاريخية مختلفة، مع ملاحظة أن جلها يرجع إلى عصر الأشراف السعديين وما بعده، لكن لم تحظ هذه العمائر بعناية البحث والدراسة والتحليل، باستثناء محاولات لبعض الباحثين من أبناء تارودانت، رغبة منهم في إحياء تراث مدينتهم العريق، بينما لم يشر إلى هذه الآثار في المؤلفات الشهيرة عن عمائر المغرب الأقصى والغرب الإسلامي بصفة عامة(١٤).

ولاشك أن إهمال دراسة وتوثيق آثار مدينة تارودانت – وغيرها من البوادى والأقاليم المغربية – يهددها بإحداث إضافات وتجديدات قد تفقد الأثر قيمته التاريخية والأثرية، سيما وإذا كانت هذه التجديدات – وهو الغالب – عشوائية وغير علمية، بالإضافة إلى أن التعديات وسوء استغلال هذه الآثار لعدم معرفة قيمتها التاريخية والأثرية قد يعجل باندثارها، وغير خاف ما يترتب على ذلك من فقد لحلقات مهمة من تاريخ هذه المدينة بصفة خاصة، وتاريخ المغرب على وجه العموم.

ومن هذا المنطلق كان التوجه لدراسة الجامع الجديد المعروف بجامع فرّق الأحباب بمدينة تارودانت، الذي تباينت حوله آراء الباحثين، ففى حين أرجع البعض إنشاءه إلى بداية دولة المرابطين على يد أبى بكر بن عمر اللمتوني(١٥)، نسبه بعضهم إلى السلطان

---

(١٣) الضعيف الرباطى: المصدر نفسه، جـ١، ص ص١٧٤، ١٨٧، ١٨٩؛ الناصري(أبو العباس أحمد بن خالد السلاوى، ت: ١٣١٥ هـ/١٨٩٧م): الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، تحقيق جعفر ومحمد الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٥٤م، جـ٧، ص ص ٦٨– ٦٩، ٩١؛نور الدين صادق: صعوبات التأريخ المحلي بالمغرب– تاريخ تارودانت نموذجًا، بحث نشر في مجلة أمل، عدد مزدوج ٢٢– ٢٣، السنة الثامنة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ٢٠٠١م، ص ١٤٤.

(١٤) انظر على سبيل المثال: كتاب مؤتمر المعمار المبنى بالتراب في حوض البحر الأبيض المتوسط، تنسيق محمد حمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٨٠، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٩٩م؛

Marçais, G., L'Architecture Musulmane d'occident Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile, Paris, 1954. و Terrasse, H., Histoire du Maroc, Casablanca, 2Vols., 1949

(١٥) محمد لكثيرى وعبدالكريم لحراش: الجامع الأعظم بتارودانت دراسة في الجانب التاريخى والعلمى، بحث لنيل الإجازة في الدراسات الإسلامية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير، جامعة=

السعدي محمد المهدى الشيخ[١٦]، بينما ذكر آخرون أنه شيد على يد ابنه السلطان عبد الله الغالب بالله[١٧]، وذكر بعضهم الآخر أنه شيد في العصر المرابطي وجدد وزيد في مساحته على يد عبد الله الغالب بالله المذكور[١٨]، ولعل السبب في هذا التباين هو خلو هذا الجامع من أى نص تأسيسى يحدد منشئه وتاريخ إنشائه.

ولمناقشة ما سبق تجدر الإشارة إلى أن المصادر التاريخية – القليلة – التي تطرقت بالحديث عن المنشآت المعمارية بمدينة تارودانت، أشارت إلى اشتمال هذه المدينة على ثلاثة جوامع للخطبة في تاريخها الإسلامي، أولها هو جامع القصبة الذي يعد أقدم مساجد هذه المدينة باعتباره داخل القصبة التي يرتبط وجودها بالوجود السياسى للدولة المغربية بسوس، حيث يقيم الوالى أو نائب السلطان والحامية العسكرية وغيرهم من موظفى الدولة، وبالتالى كان لابد من وجود مسجد بالقصبة لتأدية فروضهم، سيما وأن مدينة تارودانت ظهرت في أخبار الفتح الإسلامي لإقليم السوس كعاصمة لهذا الإقليم ومتجمع لقبائله ومستقر لولاته[١٩]، وباستثناء الأدارسة الذين اتخذوا من أغمات قاعدة لمنطقة سوس وأصبحت تارودانت تابعة لأغمات من الناحية الإدارية[٢٠]، فإن تارودانت عادت منذ العصر المرابطي وما بعده مركزًا إداريًا لمنطقة سوس[٢١] ،إلى أن أصبحت في عهد محمد الشيخ السعدي عاصمة لدولة الأشراف السعديين كما سبقت الإشارة[٢٢].

وتعتبر أقدم إشارة وردت في المصادر التاريخية عن جامع قصبة تارودانت – على حد علمى – تلك التي أوردها ابن عذارى(ت: ٦٩٥هـ/١٢٩٥م) في سياق حديثه عن تخريب على بن يدر الزكندرى لمدينة تارودانت عام(٦٥١هـ/١٢٥٣م) الذي: (لم يبقَ بها إلا جامع الخطبة في قصبة الحصن – يقصد تارودانت – المذكور) [٢٣].

=ابن زهر، المغرب، ١٩٩٧م، ص٤؛ مولود شهبون: المونوغرافية الثقافية لإقليم تارودانت، وزارة الشئون الثقافية، المندوبية الإقليمية، تارودانت، المملكة المغربية، ١٩٩٩م، ص٠٢

[١٦] مصطفى بنعلة: المرجع السابق، جـ١، ص٤٩٩.

[١٧]زكي علي: أهم الآثار التاريخية بتارودانت، بحث نشر في مجلة الصديق، العدد الثانى، جمعية أصدقاء الثقافة والفن بتارودانت، المغرب، إبريل ١٩٧٧م، ص ١٧؛ لكثيرى ولحراش: المرجع السابق، ص٤.

[١٨] مولود شهبون: المرجع السابق، ص٢.

[١٩] أحمد بزيد: المرجع السابق، ص ص٢٨– ٣٦.

[٢٠] الناصرى: المصدر السابق، جـ١، ص١٧٠.

[٢١] البيذق: المصدر السابق، ٧٧؛ ابن عذارى: المصدر السابق، قسم الموحدين، ص٤٥٩؛ ليون الإفريقي(الحسن بن محمد الوزان، توفى بعد عام ٩٥٧ هـ/١٥٥٠م): وصف إفريقيا، ترجمة د. محمد حجي ود.محمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ١٩٨٣م، جـ ١، ص ١١٧.

[٢٢] الفشتالى: المصدر السابق، ص٢٥٣.

[٢٣] ابن عذارى: المصدر السابق، قسم الموحدين، ص٤٥٥.

ولا يزال هذا المسجد قائمًا حتى الآن بالجهة الغربية لقصبة تارودانت التي تقع بدورها بالقطاع الشمالى الغربى من المدينة(خريطة١)، ويشغل حاليًا مساحة مربعة غير منتظمة الأضلاع تبلغ نحو٣٥٢م٢ ، ويشتمل رواق قبلته على أربع بلاطات تمتد بموازاة جدار القبلة، ولهذا الجامع مئذنة مكونة من طابقين مربعي المسقط على غرار المآذن المغربية، يبلغ ارتفاعها الكلى من مستوى أرضية الشارع نحو٢٥م[٢٤]، وقد تعرض هذا الجامع لكثير من الإصلاحات والتجديدات، التي غيرت – فيما يبدو –من شكله المعماري الذي كان عليه عندما كانت القصبة مركزًا للسلطة والحكم في البلاد.

أما ثانى جوامع مدينة تارودانت، فهو الجامع الكبير أو الجامع الأعظم، ويقع بالجهة الجنوبية الشرقية لتارودانت بالقرب من باب الزرگان أحد الأبواب القديمة لهذه المدينة(خريطة ١)، وقد شيده السلطان السعدي محمد المهدى الشيخ في إطار تجديده لمدينة تارودانت، فيما بين (٩٢٣-٩٥٢هـ/١٥١٧-١٥٤٤م)، وهو مازال قائمًا بحالة جيدة، ويشغل مساحة مربعة الشكل تقريبًا تبلغ نحو ٣٦٠٠م٢ ، وتخطيطه عبارة عن صحن أوسط مكشوف محاط بأربعة أروقة أكبرها وأعمقها رواق القبلة، الذي يشتمل على خمسة بلاطات موازية لجدار القبلة(شكل١)، وله مئذنة مكونة من طابقين مربعي المسقط، يبلغ ارتفاعهما الكلى من مستوى الأرض ٢٧م[٢٥].

وأما ثالث جوامع الخطبة بمدينة تارودانت، فهو الجامع الجديد موضوع البحث الذي يعرف حاليًا بجامع فرق الأحباب ومفرق الأحباب، والواقع لم ترد أية إشارة عن هذا الجامع في المصادر التاريخية المتاحة – على حد علمى – إلا عند الإفرانى في كتابه "صفوة من انتشر"، وذلك في سياق حديثه عن أحد الشيوخ الذين تولوا التدريس بهذا الجامع، وهو الشيخ أبو العباس أحمد بن يحيى السوسى(ت: ١٠٣٠هـ/١٦٢٠م) حيث ذكر، أنه: (كان رحمه الله عاكفًا على تعليم الطلبة، مجتهدًا في الإقراء بالجامع الجديد من تارودانت) [٢٦]، وقد سكت الإفرانى عن اسم منشئ هذا الجامع وتاريخ إنشائه، وإن كان نعته لهذا الجامع بـ"الجديد" يفيد أنه كان أحدث جامع شيد بمدينة تارودانت حتى النصف الأول من القرن (١١هـ/١٧م).

وتأتى الأدلة الوثائقية لتميط اللثام عن هذه الجوانب، وتتمثل في وثيقة وقفية مؤرخة بعام(٩٧٨هـ/١٦٢٠م)، تتضمن لائحة من العقارات التجارية والبساتين وعدة حوانيت وقفها السلطان السعدي عبد الله الغالب بالله على "الجامع الجديد" الذي شيده بمدينة

---

[٢٤] زكى على: المرجع السابق، ص ص١٧– ١٨؛ لكثيرى ولحراش: المرجع السابق، ص ص٣-٤؛مولود شهبون: المرجع السابق، ص٢.

[٢٥] محمد أبو رحاب: العمائر الدينية والجنائزية بالمغرب في عصر الأشراف السعديين– دراسة آثارية معمارية، دار القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ص٢٣٢-٢٤٩.

[٢٦] الإفراني: صفوة من انتشر من أخبار صلحاء القرن الحادي عشر، تحقيق د. عبد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافى المغربى، الدار البيضاء – المغرب، ٢٠٠٤م، ص ٩٦.

تارودانت، بما نصه: (حبس مولانا عبد الله .... جميع الأجنة ..... وجميع الحوانيت ..... بسوق مفرق الأحباب ..... على الجامع الجديد الذي أنشأ بناءه داخل المدينة المذكورة .....) [٢٧].

ويتضح من خلال هذا النص بناء السلطان عبد الله الغالب بالله السعدي لمسجد جامع بمدينة تارودانت، عرف بـ"الجامع الجديد"، وأنه شيد قبل عام (٩٧٨هـ/١٦٢٠م) أو خلاله، وهو العام الذي خصص فيه هذا السلطان جملة من الأوقاف للصرف على هذا الجامع، كما كشفت الوثيقة عن وجود سوق بمدينة تارودانت في العصر السعدي عرف بسوق "مفرق الأحباب"، ولئن كنا لا نعرف موقع هذا السوق من الجامع ولا سبب تسميته بهذا الاسم، إلا أنه يرجح أن يكون اسمه قد انسحب على هذا الجامع، حيث لا يعرف لدى العامة إلا بجامع فرّق الأحباب أو مفرّق الأحباب كما سبقت الإشارة، في حين تعزو الروايات الشفهية سبب هذه التسمية ؛ لكون أناس من الصالحين تفرقوا فيه بعدما اجتمعوا[٢٨]، مع الأخذ في الاعتبار أن تسمية الجامع بفرق أو مفرق الأحباب لم يرد لها ذكر في المصادر التاريخية والوثائقية التي ترجع إلى العصر السعدي وما بعده، وإنما كان يشار إليه بـ"الجامع الجديد" [٢٩]، و"جامع الأحباب"[٣٠]، و"جامع أم الأحباب " [٣١]، و"جامع مجمع الأحباب"[٣٢].

وتشير عبارة "أنشأ بناءه" التي وردت في الوثيقة الوقفية السابق الإشارة إليها، إلى أن ما قام به عبد الله الغالب بالله السعدي بهذا الجامع – موضوع البحث – هو إنشاء وليس تجديدًا أو زيادة في مساحة جامع مرابطى قديم، ومما يؤكد ذلك تعرض منشآت مدينة تارودانت منذ نهاية العصر المرابطي في النصف الثانى من القرن(٦هـ/١٢م)، وحتى دخولها في طاعة الدولة السعدية (٩٢٠هـ/١٥١٥م) للخراب والهدم عدة مرات، كان أولها تلك التي قام بها – كما سبقت الإشارة – على بن يدر عام (٦٥١هـ/١٢٥٣م)، إذ تعمد هذا الثائر تخريب تارودانت باعتبارها من أهم حصون الموحدين، ومستقر قواتهم: (فأباد آثاره، وزلزل قواعده، وأزال أسواره، واستأصل جميعه، وهدم دياره)[٣٣]، ولم

---

[٢٧] مصطفى بنعلة: المرجع السابق، جـ١، ص٤٩٩.

[٢٨] مصطفى بنعلة: نفس المرجع والجزء والصفحة.

[٢٩] الإفرانى: المصدر السابق، ص٩٦.

[٣٠] مصطفى بنعلة: المرجع السابق، جـ٢، وثيقة رقم ٢٠، ص٢٩٧.

[٣١] محمد المنونى:الخزائن العلمية بمدينة تارودانت وما إليها،بحث نشر في مجلة دعوة الحق، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، أغسطس– سبتمبر ١٩٩٠م، ص٦٠.

[٣٢] مصطفى بن عمر المسلوتى: الحركة العلمية في الجامع الكبير بمدينة تارودانت خلال القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين، بحث نشر في مجلة دعوة الحق، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، يناير – فبراير، ١٩٩٧م، ص ٨٨.

[٣٣] ابن عذارى: المصدر السابق، قسم الموحدين، ص٤٥٩.

يتركها ابن يدر وفقًا لما ذكره ابن عذارى- وهو شاهد عيان جدير بالاعتماد عليه – إلا وقد: (استولى عليها الخراب ... حتى صيرها كالقفر درسًا وعفاءً ... ولم يبق بها إلا جامع الخطبة في قصبة الحصن المذكور)[٣٤]، وعلى إثر خضوع هذا الثائر، جدد الموحدون تارودانت، وأحضروا لها الصناع وأبواب الحديد من عاصمتهم مراكش، إلا أن ابن يدر ثار من جديد، وخرب تارودانت حتى صارت: (طللاً دارسًا)[٣٥] ، و (قفرًا خلاءً إلا قليلاً من الدور بخارجها)[٣٦].

وفى العصرين المرينى والوطاسى فقدت تارودانت كثيرًا من ازدهارها العمرانى والمعمارى، نتيجة للصراع الدائر بين المرينين وآل بنى يدر وعرب المعقل[٣٧]، فضلاً عن ذلك فقد تأثرت هذه المدينة بأزمة التجارة القافلية، التي نجمت عن الحصار الذي فرضه الإيبيريون على السواحل الأطلسية المغربية، منذ احتلال البرتغال مدينة سبتة(٨١٨هـ/١٤١٥م)، كما وقعت المنافذ البحرية السوسية – أكادير وماسة – بدورها تحت النفوذ البرتغالى[٣٨].

وقد ترتب على تدهور الأوضاع الاقتصادية والسياسة بتارودانت، انكماش حركة العمران، وتدمير كثير من المنشآت المعمارية، حتى أصبحت في مطلع القرن (١٠هـ/١٦م) تنافسها قرى تيدسى وتيوت البسيطة بضواحيها[٣٩]، كما شهد بذلك ليون الإفريقى الذي زار تارودانت آنذاك، ووصف حاضرها بأنها أقل سكانًا من بعض المدن المجاورة لها وقصبتها المرينية خربه[٤٠].

إضافة إلى ما سبق يلاحظ اتفاق العناصر الإنشائية والتخطيطية للجامع الجديد – موضوع البحث- الذي شيده السلطان عبد الله الغالب بالله السعدي (شكل٢)، مع مثيلاتها بالجامع الكبير الذي شيده والده محمد المهدى الشيخ بذات المدينة (شكل ١)، فقد شيدت جدران كل منهما بالطابية، بينما شيدت الدعامات والعقود التي تعلوها بالآجر، واستخدم الخشب في تسقيف الجامعين كليهما، كما يشغل كل منهما مساحة مربعة الشكل تقريبًا، تخطيطها عبارة عن صحن مكشوف في الوسط محاط بأربعة أروقة أكبرها وأعمقها رواق القبلة، ويلاحظ أن عقود بائكات المسجدين كليهما تمتد بموازاة جدار القبلة (الشكلان ١، ٢)، مما يشير إلى تأثر تخطيط الجامع الجديد بالجامع الكبير السابق عليه في الإنشاء، وإن كان الأخير يكبره في المساحة.

---

(٣٤) ابن عذارى: المصدر نفسه، قسم الموحدين، ص ٤٥٥.
(٣٥).ابن عذارى: المصدر نفسه، قسم الموحدين، ص٤٥٩.
(٣٦) ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد السادس، ص ص ٣١١، ٣١٥.
(٣٧) مارمول: المصدر السابق، جـ٢، ص٣١.
(٣٨) إبراهيم حركات: السياسة والمجتمع، ص٢٩.
(٣٩) محمد حجي: المرجع السابق، جـ ٢، ص ٤٠٥.
(٤٠) ليون الإفريقى: المصدر السابق، جـ١، ص١١٧.

مع الأخذ في الاعتبار أن المساجد الجامعة الأخرى الباقية من العصر السعدي والتى توجد كلها بمدينة مراكش، تمتد عقود بائكاتها عمودية على جدار القبلة، وتتمثل في جامع الحرة أو باب دكالة الذي شيدته لالة مسعودة زوجة محمد المهدى الشيخ فيما بين (٩٦٥-٩٩٥هـ/١٥٥٧-١٥٨٦م)(شكل٣)، وجامع الأشراف أو المواسين الذي شيده عبد الله الغالب بالله(٩٧٠هـ/١٥٦٢م)(شكل٤)، وجامع أبى العباس السبتى الذي شيده أبو فارس عبد العزيز بن أحمد المنصور(١٠١٢هـ/١٦٠٣م)(شكل٥)، وأخيرًا جامع الزاوية الجزولية(شكل٦)[٤١] ،والذي نسبه بعض الباحثين إلى السلطان أحمد الأعرج فيما بين (٩٢٣ - ٩٤٦هـ/١٥١٧-١٥٤٠م)[٤٢] .

هكذا يتضح تنوع تخطيطات المساجد السعدية، حيث وزعت بلاطات أروقتها وفقًا لنمطين مختلفين، أحدهما بموازاة جدار القبلة وتمثله مساجد مدينة تارودانت وهى الجامع الكبير والجامع الجديد- موضوع البحث-(الشكلان١، ٢) فضلاً عن جامع القصبة رغم ما تعرض له من تجديدات كما سبقت الإشارة، أما النمط الثانى فتتجه عقود بائكاته عمودية على اتجاه جدار القبلة، وتمثله كل المساجد السعدية الباقية بمدينة مراكش السابق الإشارة إليها(الأشكال٣-٦).

وإذا كان النمط الأول لم يكتب له الشيوع في مساجد الغرب الإسلامي بصفة عامة، حيث طبق في جامعى القرويين والأندلس بفاس القديمة(الشكلان٧،٨)، ثم ظهر في بعض المساجد المرينية كمسجد شالة(شكل٩)، ومسجد الشرابليين بفاس القديمة(شكل١٠)، ومسجد الزهر بفاس الجديد(شكل١١)، وجامع المدرسة البوعنانية بفاس القديمة(شكل١٢)،وجامع باب الجيسة بفاس القديمة أيضًا(شكل١٣)،ومسجدى جزام بن عامر ورأس عين أزليتن بذات المدينة، فإن النمط الثانى انتشر انتشارًا كبيرًا في بلاد المغرب والأندلس، بخلاف بلاد الشرق الإسلامي التي طبق هذا النمط في نماذج قليلة منها، كمسجد دمغان بإيران(١٣١-١٧٠هـ/٧٥٠-٧٨٦م)، وجامع أبى دلف بالعراق(٢٤٥هـ/٨٦٠م)، بينما نراه بالغرب الإسلامي في جامع قرطبة على عهد عبد الرحمن الداخل، وفى مساجد المغرب الأدنى كجامع سيدى عقبة بالقيروان، وجامع الزيتونة بتونس، وجامع سوسة، وفى المساجد الموحدية والمرينية من بعدها، باستثناء بعض النماذج السابق الإشارة إليها، وفى كثير من المساجد العلوية اللاحقة على العصر السعدي.

ولعل الظروف المناخية بهذه البلاد كانت هى السبب وراء شيوع تعامد البلاطات على اتجاه جدار القبلة داخل أروقة مساجدها، فنظرًا لبرودة الجو الشديد ببلاد الغرب

---

[٤١] للإستزادة عن هذه المساجد، انظر: محمد أبورحاب: المرجع السابق، ص ص ٢٣١-٣١٠، ٣٦٠-٣٦٨.

(42) De Castres, H., Le Cimetière de D.Jama El Mansour, Hespéris, Tome VII, Libraose, Pairs,1932,P348.

الإسلامي جاءت جدران وأسقف أروقة الصلاة بمساجدها خالية من الفتحات النافذة والملاقف أو المناور المكشوفة، لذلك أصبح الصحن المكشوف هو العنصر الرئيس في تزويد هذه الأروقة بالتهوية والإضاءة اللازمة للأنشطة المختلفة المنعقدة بداخلها، من صلاة ودروس علمية، ومن ثم فإن تعامد البلاطات على اتجاه جدار القبلة يسمح بدخول الضوء والهواء من الصحن إلى هذه الأروقة دون عوائق، وقد اتبع ذلك أيضًا شيوع استخدام عقد حدوة الفرس في عمائر الغرب الإسلامي بصفة عامة، نظرًا لأن اتساع فتحته وارتفاعها تسمح بنفاذ كمية من الضوء والهواء إلى داخل المنشآت أكثر من غيره من العقود الأخرى[٤٣].

الدراسة الوصفية للجامع الجديد بتارودانت:

الموقع:

يقع هذا الجامع بوسط مدينة تارودانت في الجهة الشمالية الغربية(خريطة١)، يحده من الجهة الغربية شارع ضيق يعرف بزنقة مجمع الأحباب، يفصل هذا الجامع عن الميضأة الملحقة به(شكل٢)، ويطل بواجهته الشمالية على شارع إبراهيم الرودانى، أما الواجهة الشرقية فقد حجبت بمبان حديثة شيدت بملاصقتها، ويحده من الجهة الجنوبية شارع يعرف بزنقة المسجد٠

أعمال الإصلاح والتجديد بالجامع:

تعرض هذا الجامع لكثير من أعمال الترميم والتجديد وكذلك للتعديات بعد العصر السعدي، مما أفقده كثير من وحداته وعناصره المعمارية والزخرفية، ففى عام ١٩٣٣م هدمت المئذنة الأصلية للجامع واستعيض عنها بمئذنة حديثة مستطيلة المسقط مازالت قائمة أعلى كتلة مدخل الواجهة الجنوبية للجامع[٤٤](لوحة١)، ولئن كنا لا نعرف الشكل المعماري للمئذنة الأصلية التي هدمت ولا نتوفر على صور فوتوغرافية لها، إلا أنه يمكن القول في ضوء تأثر العناصر الإنشائية والتخطيطية لهذا الجامع بمثيلاتها في الجامع الكبير المعاصر له، إن هذه المئذنة كانت تشبه مئذنة الجامع الكبير التي مازالت قائمة بحالة جيدة(لوحة٢)، أى إنها كانت مكونة من طابقين مربعي المسقط، وزينت واجهاتها الأربعة بزخرفة هندسية متكررة على هيئة شبكة من معينات متصلة، بداخلها تربيعات من الزليج المتعدد الألوان، ويؤكد ذلك ما ذكره الفشتالى (ت:

---

[٤٣] أحمد فكرى: المسجد الجامع بالقيروان، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، ١٩٣٦م، ص٧٦؛ وللمؤلف نفسه: مسجد الزيتونة الجامع بتونس، بحث نشر في المجلة التاريخية المصرية، المجلد الرابع، العدد الثانى، مايو١٩٥٢م، ص٨١.

[٤٤] لكثيرى ولحراش: المرجع السابق، ص٦.

١٠٣٢هـ/١٦٢٢م) في سياق وصفه لمآذن مساجد مدينة تارودانت في العصر السعدي، بقوله: (والمآذن المفرطة بلألىء النجوم)[٤٥].

وفى منتصف الأربعينيات من القرن الماضى أزيل السقف الخشبى الذي كان يغطى الأروقة الأربعة للجامع[٤٦]، واستبدل بسقف مسطح من الخرسانة المسلحة مازال قائمًا حتى الآن، ويمكن تصور الشكل العام الذي كان عليه هذا السقف الخشبى من خلال السقف الخشبى الذي يغطى أروقة الجامع الكبير ومازال بحالة جيدة(اللوحات٣-٦)، ثم أزيلت السقاية الملحقة بهذا الجامع والتى كانت بملاصقة المدخل الرئيس بالواجهة الغربية للجامع[٤٧]، وكذلك اندثرت المدرسة الملحقة بالجامع والتى كانت تلاصق واجهته الشمالية، وشيد مكانها حاليًا مساكن تابعة للأوقاف[٤٨]، كما كان ملحقًا بهذا الجامع خزانة للكتب وردت الإشارة إليها في كثير من الوثائق، وكانت تضم مجموعة كبيرة من المخطوطات والمؤلفات[٤٩] ،غير أنها اندثرت حاليًا ولم يبق أثر لمحتوياتها بالجامع.

كما أجرت إدارة الأحباس تجديدات على هذا الجامع فيما بين(١٩٨٣-١٩٨٤م)، وتركزت على ترميم جدرانه الداخلية وبخاصة جدار القبلة، غير أن هذا الترميم طمس كثير من النقوش والزخارف الأثرية المنفذة على تلك الجدران[٥٠]، فقد كان هذا الجامع كغيره من مساجد تارودانت في عصر السعديين مزينة وفقًا لرواية الفشتالى-شاهد العيان-بزخارف متنوعة[٥١].

التخطيط المعماري للجامع(شكل٢):

يشغل هذا الجامع مساحة من الأرض مربعة الشكل تقريبًا تبلغ نحو ١٥٠٠م^{٢} ،وتخطيطه عبارة عن صحن مكشوف في الوسط محاط بأربعة أروقة، أكبرها وأعمقها رواق القبلة، كما تضمن الجامع بعض الوحدات المعمارية الأخرى، بعضها داخل حدود عمارته كبيت المنبر ومصلى الجنائز وخزانة الكتب، وبعضها خارج حدوده كالميضأة والسقاية والمدرسة.

وقد استخدمت الطابية المكونة من الطين المخلوط بالجير والرمل في بناء جدران الجامع التي يبلغ سمكها١م، في حين شيدت الدعامات والعقود بالآجر، واستخدم الخشب

---

(٤٥) الفشتالى: المصدر السابق، ص٢٥٤.
(٤٦) لكثيرى ولحراش: المرجع السابق، ص٥.
(٤٧) لكثيرى ولحراش: نفس المرجع والصفحة.
(٤٨) مصطفى المسلوتى: المرجع السابق، ص٨٨.
(٤٩) محمد المنونى: المرجع السابق، ص٦٠.
(٥٠) زكى على: المرجع السابق، ص١٧؛ لكثيرى ولحراش: المرجع السابق، ص٥.
(٥١) الفشتالى: المصدر السابق، ص٢٥٣.

في صناعة الأسقف وصناعة الأبواب والشبابيك وما به من أثاث دينى كالمنبر، كذلك استعمل الجص في كسوة الجدران٠

الوصف المعماري للجامع:

أولاً-الوصف الخارجى:

الواجهة الغربية(اللوحتان٧، ٨):

هى الواجهة الرئيسة لهذا الجامع، ويبلغ طولها نحو٤٠,٥٥م، ويلاحظ أنها تمتد في استقامة واحدة ويتوسطها مدخل بارز، ويتوج هذه الواجهة رفرف خشبى مائل غطى بحطات من القرميد(اللوحتان٧، ٨)٠

مدخل الواجهة الغربية(لوحة٩):

يلاحظ أنه يبرز عن سمت هذه الواجهة بمقدار١,٩٥م، ويبلغ اتساع واجهته٥,١٥م، بصدرها فتحة باب اتساعها ٢,٤٥م وارتفاعها ٤,١٠م، يعلوها عقد على هيئة حدوة فرس مدبب محاط بآخر زخرفى على هيئة حدوة فرس أيضًا ذى حواف مفصصة، ويغلق عليها باب خشبى من مصراعين زين كل مصراع منهما بسبعة صفوف من رءوس المسامير، ويتوج واجهة هذا المدخل حطات مائلة من القرميد، ويتوصل من فتحة الباب السابق وصفها إلى دركاة٠

الواجهة الشمالية:

يبلغ طول هذه الواجهة نحو٣٧م، وهى تمتد في استقامة واحدة، وعلى بعد ٣,٤٦م من طرفها الشمالى الغربى توجد فتحة باب يبلغ اتساعها١,١٥م وارتفاعها ١,٨٧م يغلق عليها باب خشبى مكون من مصراعين، يؤدى إلى الرواق الشمالى للجامع الذي خصص حاليًا لصلاة النساء، ويتوسط هذه الواجهة مدخل بارز، وقد حجبت هذه الواجهة حاليًا باستثناء هذين المدخلين، بعد أن شيدت إلى جوارها مساكن تابعة للأوقاف، ويتوج هذه الواجهة رفرف خشبى مائل غطى بحطات من القرميد٠

مدخل الواجهة الشمالية:

يلاحظ أنه يبرز عن سمت الواجهة الشمالية – كما سبقت الإشارة-، ويبلغ اتساع واجهته ٨٠و٤م، وبصدرها فتحة باب اتساعها ٢م وارتفاعها ٣,٣٥م، يعلوها عقد على هيئة حدوة فرس مدبب محاط بآخر زخرفى على هيئة حدوة فرس مدبب أيضًا، ويغلق عليها باب خشبى من مصراعين زين كل منهما بسبعة صفوف من رءوس المسامير، ويتوج واجهة المدخل حطات مائلة من القرميد، ويتوصل من فتحة الباب السابق وصفها إلى دركاة٠

الواجهة الشرقية:

يبلغ طول هذه الواجهة نحو ٤٠م، وقد حجبت بمبان حديثة شيدت إلى جوارها٠

الواجهة الجنوبية(لوحة١):

يبلغ طول هذه الواجهة نحو ٣٧م، ويلاحظ أنها تمتد في استقامة واحدة، وتشتمل على مدخل بارز يقع على محور مدخل الواجهة الشمالية السابق وصفها، ثم تمتد الواجهة بعد هذا المدخل حتى نهايتها في الاتجاه الشمالى الغربى، وتوجت هذه الواجهة برفرف خشبى مائل غطى بحطات من القرميد(لوحة١)٠

مدخل الواجهة الجنوبية(لوحة ١٠):

يلاحظ أنه يبرز عن سمت الواجهة الجنوبية بمقدار ١,٧٥م، ويبلغ اتساع واجهته ٤,٨٠م، وبصدرها فتحة باب يبلغ اتساعها ٢م وارتفاعها ٤م، يعلوها عقد على هيئة حدوة فرس مدبب محاط بآخر زخرفى على هيئة حدوة فرس مدبب أيضًا، ويغلق عليها باب خشبى مكون من مصراعين زين كل منهما بسبعة صفوف من رءوس المسامير(لوحة١٠)، وتفضى فتحة الباب السابق وصفها إلى دركاة٠

ثانيًا-الوصف الداخلى:

الدركاوات:

وضح من الوصف الخارجى لواجهات هذا الجامع أنه يشتمل على ثلاثة مداخل، أحدها وهو الرئيس يتوسط الواجهة الغربية، وآخر بالواجهة الشمالية، أما الثالث فيقابله بالواجهة الجنوبية، ويلى كل مدخل منها-كما سبقت الإشارة- دركاة، يلاحظ أن كلاً من دركاة المدخلين الشمالى والجنوبى متشابهتان تمامًا، حيث تشغل كل منهما مساحة مستطيلة يبلغ طولها من الشرق إلى الغرب ٢,٦٥م، وعرضها من الشمال إلى الجنوب ١,٩٥م، وقد غطيت كل منهما بقبو نصف برميلى٠

أما الدركاة التي تلى مدخل الواجهة الغربية، فتشغل مساحة مستطيلة يبلغ طولها من الشرق إلى الغرب ٣,٥٠م، وعرضها من الشمال إلى الجنوب ٢,١٠م، ويغطيها قبو نصف برميلى أيضًا، وتفضى هذه الدركاوات الثلاثة إلى داخل إلى الجامع٠

الصحن(لوحة١١):

يتوصل إلى الصحن من المداخل الثلاثة التي سبقت الإشارة إليها بعد اجتياز دركاواتها والأروقة التي تؤدى إليها هذه الدركاوات، وهو يشغل مساحة مستطيلة الشكل يبلغ طولها من الشمال إلى الجنوب ٢١م، وعرضها من الشرق إلى الغرب ٤٠و١٩م، فرشت أرضيته بالدص[٥٢]، وتنخفض أرضية الصحن عن مستوى أرضية الأروقة بمقدار٠,١٢م،

---

[٥٢] تعنى كلمة "دص" في الاصطلاح المغربى الأرض الصلبة العارية، وهى مادة تغطية تستخدم عادة لتكسية المسطحات الكبيرة وبخاصة الخارجية، وتتكون هذه الأرضية من طمى الأودية يخلط بالجير والرمل بنسبة ثلاثة أجزاء إلى جزء واحد، ويحتاج هذا الملاط إلى بضع ساعات قبل أن يتماسك ويصبح صالحًا للاستعمال، وحينئذ يفرش على الأرض ويدك لعدة ساعات.انظر: أندريه باكار: المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة، ترجمة د.سامى جرجس، دار أتولييه 74 للنشر، ١٩٨١م، المجلد الأول، ص ص ٤٧٨، ٤٩٦-٤٩٧.

وتتوسطه خصة أو فسقية مستديرة من الرخام الأبيض ذات حواف مفصصة يبلغ عمقها ٠,١٨م، ترتكز على قاعدة أسطوانية من الرخام أيضًا يبلغ ارتفاعها ٠,٧٠م، ويحيط بها حوض مثمن الشكل يبلغ عمقه ٠,٢٠م ، وسمك جدرانه٠,١٤م، محاط بآخر مربع الشكل طول ضلعه ٢,٧٠م وعمقه ٠,٤٠م(لوحة١١)٠

وتطل الأروقة الأربعة على الصحن بأربع واجهات، يلاحظ أن كل واجهة تشبه الواجهة المقابلة لها تمامًا، فالواجهتان الغربية والشرقية(اللوحتان ١٢، ١٣)، تشرف كل منهما على الصحن ببائكة مكونة من أربع دعامات مستطيلة من الآجر(١,٠٧م ×١,٣٦م) في الوسط، ودعامتين على شكل زاوية قائمة في الأركان، يبلغ ارتفاع كل دعامة من مستوى أرضية الأروقة حتى مستوى مأخذى العقد ٢م، ويعلو هذه الدعامات خمسة عقود على هيئة حدوة فرس مدبب، ارتفاع كل منها ٤,٧٥م واتساعها ٣,١٠م، باستثناء العقد الأوسط الذي يبلغ اتساعه٣,٣٠م، ويلاحظ أن فتحة هذا العقد قد سدت بالبناء على هيئة حجاب مبنى بالآجر بارتفاع ٢,٤٥م، وهو مقسم إلى ثلاثة أقسام أوسطها مصمت يعلوه عقد نصف مستدير، وأما القسمان الجانبيان فبكل منهما فتحة اتساعها ٠,٦٢م وارتفاعها ٢,٢٠م، يعلوها عقد على هيئة حدوة فرس مدبب(لوحة١٣)، تفضيان إلى رواق القبلة(لوحة١٤)، ويلاحظ أن أرضية الصحن تشتمل أسفل القسم الأوسط لهذا الحجاب على حنية مجوفة تقع على محور المحراب بنفس مستوى أرضية الصحن، يبلغ اتساعها ١م وعمقها ١م أيضًا، وهى تحل مع الحجاب السابق وصفه محل المحراب في تحديد اتجاه القبلة، عند استخدام الصحن للصلاة في فصل الصيف(لوحة ١٣)، لذلك يطلق علي هذا الحجاب وفقًا للاصطلاح المغربى مصطلح المحراب الصيفى أو العنزة، ويعلو هذه العقود بهاتين الواجهتين رفرف خشبى مائل غطى بحطات من القرميد(اللوحتان١٢، ١٣)٠

أما الواجهتان الجنوبية والشمالية(لوحة ١٥)، فتشرف كل منهما على الصحن ببائكة مكونة من ثلاث دعامات مستطيلة من الآجر في الوسط، تشبه مثيلاتها السابق وصفها بالواجهتين الغربية والشرقية، وعلى دعامتين على شكل زاوية قائمة في الأركان، ويعل هذه الدعامات أربعة عقود على هيئة حدوة فرس مدبب، يبلغ اتساع كل منها ٣,٦٥م وارتفاعها ٤,٧٥م، ويلاحظ أن الجزء السفلى لفتحات عقود الواجهة الشمالية، باستثناء فتحة العقد الأخير من الطرف الشمالى الشرقى، سدت بحجاب من الخشب بارتفاع ٢م من مستوى أرضية الصحن، وذلك لتوفير نوع من الخصوصية للنساء التي تصلى بالرواق الشمالى للجامع الذي أصبح قاصرًا عليهن-كما سبقت الإشارة- ويعرف هذا الرواق حاليًا بمقصورة النساء٠

الأروقة الأربعة للجامع:

رواق القبلة(شكل٢)(اللوحتان١٦، ١٧):

يقع إلى الشرق من الصحن، وهو أكبر أروقة الجامع وأعمقها، ويشغل مساحة مستطيلة يبلغ طولها من الشمال إلى الجنوب ٣٨,٢٥م، وعرضها من الشرق إلى الغرب ١٣,٢٥م، ويطل على الصحن ببائكة مكونة من خمسة عقود على هيئة حدوة فرس مدبب، سبق وصفها عند وصف الصحن(لوحة ١٣)، ويشتمل رواق القبلة على ثلاث بلاطات موازية لجدار القبلة، يلاحظ أن البلاطة الأولى من جهة الصحن أكثرها اتساعًا، إذ يبلغ اتساعها ٤,٦٠م، واتساع البلاطة الوسطى ٣,٧٥م (لوحة١٦)، بينما يبلغ اتساع البلاطة التي تتقدم المحراب ٢,٨٥م (لوحة١٧)، وقد تشكلت هذه البلاطات بواسطة ثلاث بائكات بكل بائكة ثمانية دعامات مستطيلة من الآجر(١,٠٧م × ١,٠٢م) في الوسط، ودعامتين مدمجتين في الجدارين الشمالى والجنوبى للجامع، ارتفاع كل دعامة من مستوى أرضية الرواق حنى مستوى مأخذى العقد ٢م، وقد غطى الجزء السفلى لهذه الدعامات كغيرها من دعامات وجدران الجامع، بكساء من الحصير الملون(اللوحتان١٦، ١٧)، وتحمل هذه الدعامات تسعة عقود على هيئة حدوة فرس مدبب، تمتد بموازاة جدار القبلة، وكان يغطى بلاطات رواق القبلة سقف خشبى، لكنه أزيل في الأربعينيات من القرن الماضى- كما سبقت الإشارة- وغطى رواق القبلة بسقف مسطح من الخرسانة المسلحة.

المحراب(اللوحتان١٨، ١٩):

يتوسط الجدار الشرقى لرواق القبلة، وهو عبارة عن حنية ذات خمسة أضلاع، يلاحظ أن الضلعين الجانبين أكثر طولاً من الأضلاع الثلاثة الأخرى، نظرًا لعمق حنية المحراب البالغ٣,٥٥م، ويبلغ اتساعها ١,٧٥م، وارتفاعها ٣,٣٥م، ويعلوها عقد على هيئة حدوة فرس مدبب، زينت توشيحتاه بزخارف نباتية وهندسية دقيقة نفذت على الجص(لوحة١٩)، كما زين باطنه بزخارف نباتية وهندسية نفذت على الجص أيضًا، ويؤطر هذا العقد ثلاثة أشرطة من الجص تزينها كتابات بالخط الثلث تقوم على مهاد من زخارف نباتية، نصها على الشريط الأيمن الرأسى: (وسعها لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا ربنا ولا)، وعلى الشريط الأفقى: (تحمل علينا أصرًا كما حملته على الذين من قبلنا ربنا ولا تحملنا مالا طاقة)، ونصها على الشريط اليسر الرأسى: (لنا به واعفو عنا واغفر لنا وارحمنا أنت مولانا فانصرنا على القوم الكافرين)، ويعلو الشريط الأفقى مساحة مستطيلة من الجص تزينها خمسة حشوات مستطيلة توج كل منها بعقد نصف مستدير، وزينت هذه الحشوات بزخارف نباتية وهندسية نفذت على الجص(لوحة١٩)، ويؤطر هذه الزخارف ثلاثة أشرطة من الجص تزينها كتابات بالخط الثلث تقوم على مهاد من زخارف نباتية، نصها على الشريط

الأيمن الرأسى: (لله ما في السماوات وما في الأرض وإن تبدوا ما في أنفسكم أو تخفوه يحاسبكم به الله فيغفر لمن يشاء ويعذب من يشاء والله على)، وعلى الشريط الأفقى: (كل شيء قدير أمن الرسول بما أنزل إليه من ربه والمؤمنون كل أمن بالله وملائكته)، ونصها على الشريط الأيسر الرأسى: (وكتبه ورسله لا نفرق بين أحد من رسله وقالوا سمعنا وأطعنا غفرانك ربنا وإليك المصير لا يكلف الله نفسًا إلا)[٥٣] (لوحة١٩)، يعلو ذلك مساحة مستطيلة خالية من الزخرفة، يعلوها السقف المسطح الحديث السابق وصفه٠

أما بالنسبة لحنية المحراب من الداخل فيلاحظ أنها خالية من الزخرفة، ويغطى قطاعها السفلى كساء من الحصير الملون(لوحة١٩)، وقد غطيت حنية المحراب بقبة خالية من الزخرفة٠

ويوجد بجدار القبلة أربع فتحات أبواب اثنتان على يسار المصلى في المحراب واثنتان على يمينه(لوحة١٧)، بالنسبة للفتحتين اللتين على اليمين، تقع الأولى على بعد ٢,٦٠م من المحراب، ويبلغ اتساع فتحتها ١م وارتفاعها ٢,٣٥م، يغلق عليها باب خشبى مكون من مصراعين يفضى إلى دخلة بنفس اتساع فتحة الباب، ويبلغ عمقها ٠,٣٣م، تستخدم ككتبية لحفظ الكتب والمصاحف، وعلى بعد ٢م من هذه الكتبية توجد كتبية تشبه السابق وصفها جملة وتفصيلاً، أما بالنسبة للفتحتين اللتين على يمين المصلى في المحراب، أولهما تقع على بعد ٢,٦٠م من المحراب، ويبلغ اتساع فتحتها ١م وارتفاعها ٢,٤٠م، يغلق عليها باب خشبى مكون من مصراعين، يفضى إلى بيت المنبر، وعلى بعد ١,٨٠م من الباب السابق وصفه توجد فتحة باب أخرى، يبلغ اتساعها ١م وارتفاعها ٢,٣٠م، يغلق عليها باب خشبى مكون من مصراعين، يفضى إلى مصلى الجنائز٠

الرواق الغربى:

يقع في مقابل رواق القبلة، وهو يشغل مساحة مستطيلة يبلغ طولها من الشمال إلى الجنوب ٣٨,٢٥م، وعرضها من الشرق إلى الغرب ٣,٨٠م، ويغطيه سقف مسطح من الخرسانة المسلحة، ويطل هذا الرواق على الصحن ببائكة مكونة من خمسة عقود على هيئة حدوة فرس سبق وصفها عند وصف الصحن٠

الرواقان الجنوبى والشمالى(لوحة٢٠):

يلاحظ أنهما متشابهان تمامًا، حيث يشغل كل منهما مساحة مستطيلة يبلغ طولها من الشرق إلى الغرب ٢٤م، وعرضها من الشمال إلى الجنوب٧,٤٢م، ويطل كل منهما على الصحن ببائكة مكونة من أربعة عقود على هيئة حدوة فرس سبق وصفها عند وصف الصحن(لوحة ١٥)، ويشتمل كل منهما على أربع بلاطات موازية لجدار القبلة تشكلت بواسطة ثلاث بوائك بكل بائكة منها دعامتان مستطيلتان من الآجر، ودعامة مدمجة في الجدار الجنوبى للجامع بالنسبة للرواق الجنوبى، ومدمجة في الجدار الشمالى

[٥٣] سورة البقرة الآيات من ٢٨٤ :٢٨٦.

فيما يخص الرواق الشمالى، وتحمل دعامات كل بائكة عقدين على هيئة حدوة فرس مدبب، يلاحظ أن فتحة العقد الذي جهة الصحن يبلغ اتساعه ٢,٨٨م، بينما يبلغ اتساع العقد الآخر ٣,٣٠م(لوحة٢٠)، وقد غطى كل رواق منهما بسقف مسطح من الخرسانة المسلحة٠

بيت المنبر:

يقع على يمين المصلى في المحراب، ويبرز عن سمت جدار القبلة من الخارج، ويتوصل إليه من خلال فتحة باب تقع على يمين المصلى في المحراب سبق وصفها عند وصف جدار القبلة(لوحة١٧)، وهو يشغل مساحة مستطيلة يبلغ طولها من الشرق إلى الغرب ٢,٧٠م، وعرضها من الشمال إلى الجنوب ٠,٨٦م، ويوجد بأرضيتها قضيبان من الحديد في وضع متوازٍ بنفس اتساع قاعدة المنبر، ويستمر القضيبان خارج بيت المنبر بأرضية البلاطة الأولى التي تتقدم المحراب، ويعلو هذا الجزء غطاء من الحصير والسجاد يتم رفعه عند إخراج المنبر لتلقى من عليه الخطبة، حيث تشتمل قاعدة المنبر– كما جرت العادة ببلاد الغرب الإسلامي–على مجموعة من العجلات مثبتة في قوائم قاعدته لتنزلق على القضيبين السابق وصفهما، فإذا ما انتهت الخطبة أعيد المنبر إلى حجرته وتكتمل الصفوف وراء الإمام بدون انقطاع[٥٤]، وتجدر الإشارة إلى أن المنبر الأصلى لم يعد موجودًا بالجامع واستعيض عنه بآخر حديث، وقد غطى بيت المنبر بسقف مسطح من الخرسانة المسلحة٠

مصلى الجنائز:

يقع على يمين المصلى في المحراب، وهو يبرز عن سمت جدار القبلة من الخارج، ويتوصل إليه من خلال فتحة باب تقع على يمين فتحة الباب المؤدية إلى بيت المنبر، وقد سبق وصفها عند وصف جدار القبلة، ويلاحظ ارتفاع أرضية مصلى الجنائز عن مستوى أرضية رواق القبلة، لذلك تفضى فتحة الباب السابق وصفها إلى سلم صاعد مكون من ثلاث درجات توصل بدورها إلى مصلى الجنائز، وهو يشغل مساحة مستطيلة يبلغ طولها من الشمال إلى الجنوب١٨م، وعرضها من الشرق إلى الغرب ٣,١٠م، ويشتمل جدارها الجنوبى على فتحة باب يبلغ اتساعها ١,٧٠م وارتفاعها ٢,٥٠م، يغلق عليها باب خشبى مكون من مصراعين، يطل على الشارع المعروف بزنقة المسجد٠

المئذنة(اللوحتان١، ١٢):

في عام ١٩٣٣م هدمت المئذنة الأصلية للجامع– كما سبقت الإشارة– لذلك لا نعرف شكلها المعماري ولا موقعها من الجامع، وقد شيدت مئذنة حديثة للجامع أعلى كتلة

---

[٥٤] للاستزادة عن ظاهرة المنابر المتحركة ببلاد الغرب الإسلامي، انظر: محمد أبورحاب: المرجع السابق، ص ص٤٥٨–٤٦١.

مدخل واجهته الجنوبية(لوحة١)، وهى ذات مسقط مستطيل، وتتكون من طابقين يبلغ ارتفاعهما الكلى من مستوى أرضية الشارع نحو ١٥م، ويبلغ عرض قاعدتها٢,٠٦م، ويتوصل إلى داخل المئذنة من فتحة باب بالجدار الجنوبى للجامع، يبلغ اتساعها ٠,٦٧م وارتفاعها ١,٨٥م، يغلق عليها باب خشبى من مصراع واحد، يؤدى إلى سلم صاعد مكون من٦٠ درجة توصل إلى الممشى الذي يفصل الطابق الأول عن الثانى، ويتخلل الواجهات الأربعة للطابق الأول مجموعة من الفتحات المزغلية الشكل، لإضاءة السلم الداخلى للمئذنة٠

الميضأة(اللوحتان٢١، ٢٢):

تقع هذه الميضأة خارج مساحة الجامع في مقابل واجهته الغربية–كما سبقت الإشارة– ويبدو أنها حديثة على تاريخ إنشاء الجامع أو مجدده بالكامل، وهى تشغل مساحة مستطيلة محاطة بعدد من الحوانيت من الجهات الشرقية والجنوبية والشمالية، ويتم الوصول إليها من خلال فتحة باب تقع في مقابل المدخل الرئيس للجامع الذي يتوسط واجهته الغربية، يبلغ اتساعها ١م وارتفاعها ٢م، يغلق عليها باب حديدى من مصراع واحد، يوصل إلى دهليز يشغل مساحة مستطيلة يبلغ طولها من الشرق إلى الغرب ٧,٤٠م، وعرضها من الشمال إلى الجنوب ١,٥٥م، بنهايته فتحة تفضى إلى صحن الميضأة، الذي يشغل بدوره مساحة مربعة طول ضلعها ٦,٣٠م، محاط بثمانية دعامات مربعة المسقط طول ضلعها ٠,٢٥م، ويحيط بالصحن من الجهات الأربع رواق يبلغ اتساعه في الجهة الشرقية ٢,٧٠م، وفى الجهة الجنوبية٠,٨٧م، أما في الجهة الغربية فيبلغ ٢,٤٠م، بينما يبلغ اتساعه في الجهة الشمالية٢,١٠م، وتشتمل هذه الميضأة على ثمانية مراحيض تقع خلف الرواق الجنوبى، يشغل كل مرحاض منها مساحة مستطيلة يبلغ طولها من الشرق إلى الغرب١,٤٠م، وعرضها من الشمال الى الجنوب ٠,٨٥م، لكل مرحاض فتحة باب يبلغ اتساعها ٠,٦٦م ، وارتفاعها ١,٨٠م، يغلق عليها باب خشبى من مصراع واحد(لوحة٢٢)٠

المصادر والمراجع

أولاً- المصادر العربية:

- الإدريسى(أبوعبدالله محمد بن محمد بن عبدالله بن إدريس الحمودى الحسنى من القرن ٦هـ/١٢م): نزهة المشتاق في اختراق الأفاق، مكتبة الثقافة الدينية، د.ت.

- الإفراني(محمد الصغير بن الحاج بن عبد الله المراكشى، توفى بعد عام ١١٥٧ هـ /١٧٤٥م): نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي، تحقيق عبد اللطيف الشادلي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٩٨م.

- الإفرانى: صفوة من انتشر من أخبار صلحاء القرن الحادي عشر، تحقيق د. عبد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافى المغربى، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠٤م ٠

- البيذق(أبوبكر بن على الصنهاجى، من القرن ٦هـ/١٢م): أخبار المهدى بن تومرت وبداية دولة الموحدين، تحقيق عبد الوهاب بن منصور، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط، ١٩٧٣م.

- ابن خلدون(عبدالرحمن بن محمد الحضرمى، ت: ٨٠٨هـ/١٤٠٦م) تاريخ ابن خلدون المسمى العبر وديوان المبتدا والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٩٢م.

- ابن أبي زرع(على بن عبد الله الفاسى، ت: ٧٤١هـ/١٣٤٠م): الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، تحقيق: عبد الوهاب بن منصور، المطبعة الملكية بالرباط، ١٩٧٢م.

- الزيانى(أبوالقاسم، ت: ١٢٤٩هـ/١٨٣٣م): الترجمانة الكبرى في أخبار المعمور برًا وبحرًا، تحقيق عبد الكريم الفيلالى، دار نشر المعرفة للنشر والتوزيع، الرباط، ١٩٩١م٠

- الضعيف الرباطي(محمد بن عبد السلام بن أحمد بن محمد، كان حيًا حتى عام ١٢٣٨هـ/١٨١٢م): تاريخ الدولة العلوية السعيدة من نشأتها إلى أواخر عهد مولاى سليمان، تحقيق محمد البوزيدي الشيخى، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٩٨م٠

- ابن عذارى(المراكشى، ت: ٦٩٥هـ/١٢٩٥م): البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، قسم الموحدين، تحقيق إبراهيم الكتانى وآخرون، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.

- الفشتالى(عبدالعزيز بن محمد، ت: ١٠٣٢هـ/١٦٢٢م): مناهل الصفا في مآثر موالينا الشرفا، تحقيق د.عبد الكريم كريم، منشورات جمعية المؤرخين المغاربة، الرباط – المغرب، ط٢، ٢٠٠٥م.
- ابن القطان(أبومحمد حسن بن على بن محمد بن عبدالملك، توفى منتصف القرن ٧هـ/١٣م): نظم الجمان لترتيب ما سلف من أخبار الزمان، تحقيق د. محمود على مكى، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ١٩٩٠م.
- ليون الإفريقي(الحسن بن محمد الوزان، توفى بعد عام ٩٥٧ هـ/١٥٥٠م): وصف إفريقيا، جزآن، ترجمة: د. محمد حجي ود. محمد الأخضر، الطبعة الثانية، دار الغرب الإسلامي، بيروت– لبنان، ١٩٨٣م.
- مؤرخ مجهول: تاريخ الدولة السعدية التكمدارتية، تحقيق عبد الرحيم بنحادة، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ١٩٩٤م٠
- مارمول(كربخال، ألف كتابه بعد عام ٩٧٩هـ/١٥٧١م): إفريقيا، ترجمة د.محمد حجى وآخرون، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، مطابع المعارف الجديدة، الرباط، ط٣، ١٩٨٨– ١٩٨٩م٠
- الناصري(أبو العباس أحمد بن خالد السلاوى، ت: ١٣١٥ هـ/١٨٩٧م): الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، (٩) أجزاء، تحقيق جعفر الناصري، ومحمد الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٥٤م.
- ابن الوقاد(محمد بن عبد الرحمن التلمسانى، توفى بعد ١٠٩٨هـ/١٦٨٧م): تارودانت فيما بين(١٠٦٨– ١٠٧٣هـ/١٦٥٨– ١٦٦٢م) من خلال مقيدات ابن الوقاد التلمسانى، دراسة وتحقيق د. نور الدين صادق، تارودانت، ١٩٩٨م٠

ثانيًا– المراجع العربية والمعربة:

- إبراهيم حركات: السياسة والمجتمع في العصر السعدي، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.
- إبراهيم حركات: المغرب عبر التاريخ،، الجزء الثاني، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.
- أحمد بزيد الكنسانى: تاريخ تارودانت في العصر الوسيط حتى القرن الثامن الهجرى، منشورات نادى الغد الأدبى، تارودانت– المغرب، ١٩٩٩م٠
- أحمد فكرى: المسجد الجامع بالقيروان، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، ١٩٣٦م٠
- أندريه باكار: المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة، ترجمة د.سامى جرجس، دار أتولييه 74 للنشر، ١٩٨١م٠

- عثمان عثمان إسماعيل: دراسات جديدة فى الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى، دار الثقافة، بيروت–لبنان، د.ت.

- محمد أبو رحاب: العمائر الدينية والجنائزية بالمغرب في عصر الأشراف السعديين– دراسة آثارية معمارية، دار القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٨م.

- محمد حجى: الحركة الفكرية بالمغرب في عهد السعديين، منشورات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، مطبعة فضالة، ١٩٧٨م٠

- مصطفى بنعلة: تاريخ الأوقاف الإسلامية بالمغرب في عصر السعديين من خلال حوالات تارودانت وفاس، منشورات وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، المملكة المغربية، ٢٠٠٧م٠

- مولود شهبون: المونوغرافية الثقافية لإقليم تارودانت، وزارة الشئون الثقافية، المندوبية الإقليمية، تارودانت، المملكة المغربية، ١٩٩٩م٠

ثالثًا– الدوريات العربية:

- أحمد فكرى: مسجد الزيتونة بتونس، بحث نشر في المجلة التاريخية المصرية، المجلد الرابع، العدد الثانى، مايو١٩٥٢م٠

- زكي علي: أهم الآثار التاريخية بتارودانت، بحث نشر في مجلة الصديق، العدد الثانى، جمعية أصدقاء الثقافة والفن بتارودانت، المغرب، إبريل ١٩٧٧م٠

- محمد المنونى: الخزائن العلمية بمدينة تارودانت وما إليها، بحث نشر في مجلة دعوة الحق، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، أغسطس – سبتمبر ١٩٩٠م٠

- مصطفى بن عمر المسلوتى: الحركة العلمية في الجامع الكبير بمدينة تارودانت خلال القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين، بحث نشر في مجلة دعوة الحق، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، يناير – فبراير، ١٩٩٧م٠

- نور الدين صادق: صعوبات التأريخ المحلي بالمغرب– تاريخ تارودانت نموذجًا، بحث نشر في مجلة أمل، عدد مزدوج ٢٢– ٢٣، السنة الثامنة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ٢٠٠١م٠

رابعًا– الرسائل الجامعية:

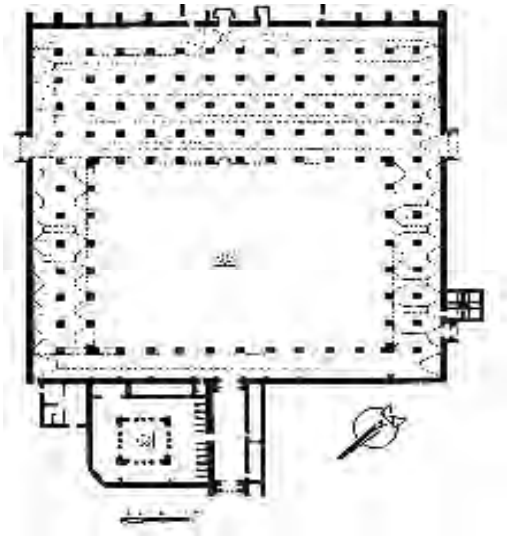
- محمد لكثيرى وعبد الكريم لحراش: الجامع الأعظم بتارودانت دراسة في الجانب التاريخى والعلمى، بحث لنيل الإجازة في الدراسات الإسلامية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير، جامعة ابن زهر، المغرب، ١٩٩٧م.

- محمد محمد الكحلاوي: العمارة الإسلامية في الغرب الإسلامي- عمائر الموحدين الدينية في المغرب، دراسة أثرية معمارية، رسالة دكتوراه، كلية الآثار- جامعة القاهرة، ١٩٨٦م.

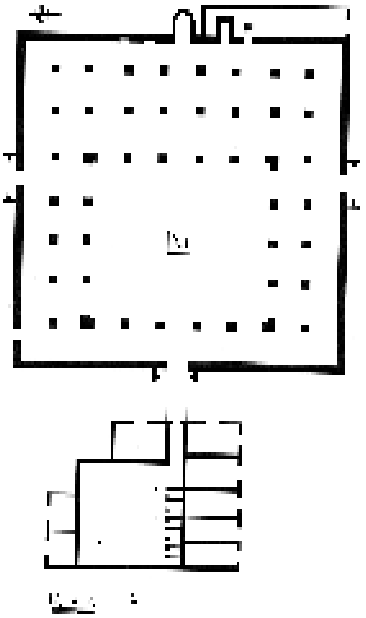
خامسًا- المراجع الأجنبية:

- De Castres, H., Le Cimetière de D.Jama El Mansour, Hespéris, Tome VII, Libraose, Pairs,1932.
- Marçais, G., L'Architecture Musulmane d'Occident Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile, Paris, 1954.
- Maslow, B., Les Mosquées de Fès et du Nord du Maroc, Les Éditions d'Art et d'Histoire, Paris, 1934.
- Terrasse,H.,Histoire du Maroc,Casablanca,2Vols.,1949.

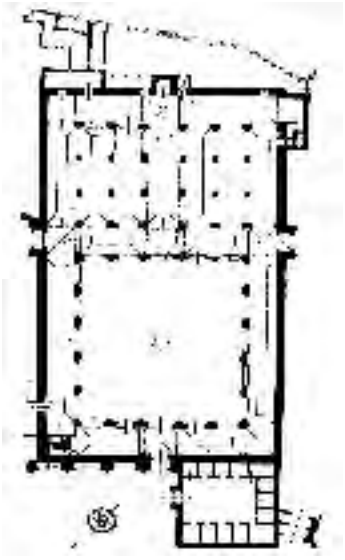
(خريطة١) مدينة تارودانت فى العصر السعدى
عن: بنعلة:المرجع السابق،جـ١،ص٥٠١.



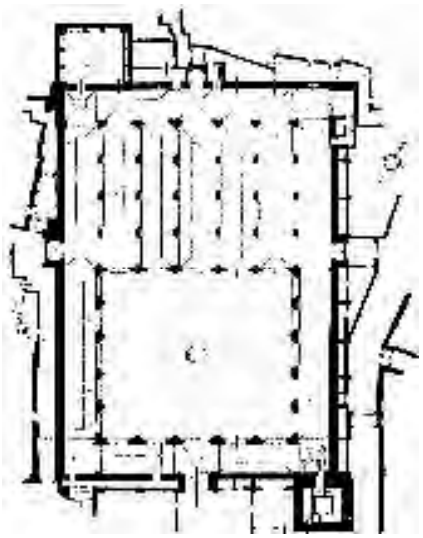
(شكل١) مسقط أفقى للجامع الكبير بتارودانت
عمل الباحث



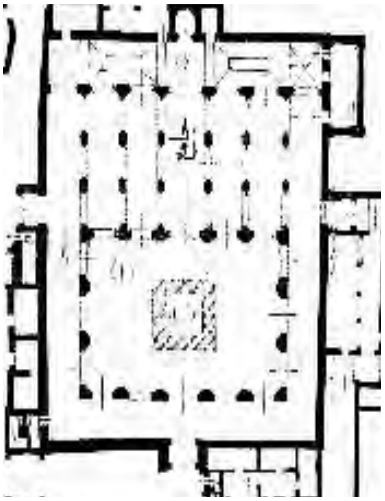
(شكل٢) مسقط أفقى للجامع الجديد بتارودانت
عمل الباحث



(شكل٣) مسقط أفقى لجامع باب دكالة بمراكش
عن: مفتشية المبانى التاريخية بمراكش.

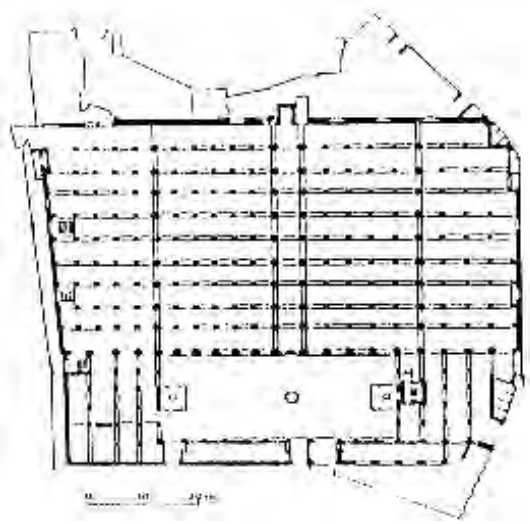


(شكل٤) مسقط أفقى لجامع المواسين بمراكش
عن:مفتشية المبانى التاريخية بمراكش.

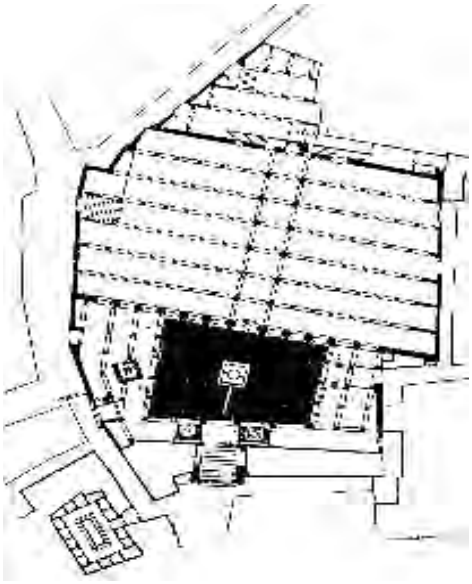


(شكل٥) مسقط أفقى لجامع أبى العباس السبتى بمراكش
عن: مفتشية المبانى التاريخية بمراكش.

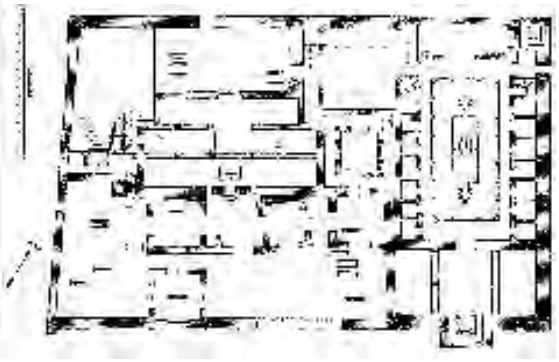
(شكل٦) مسقط أفقى لجامع الزاوية الجزولية بمراكش
عن: مفتشية المبانى التاريخية بمراكش.



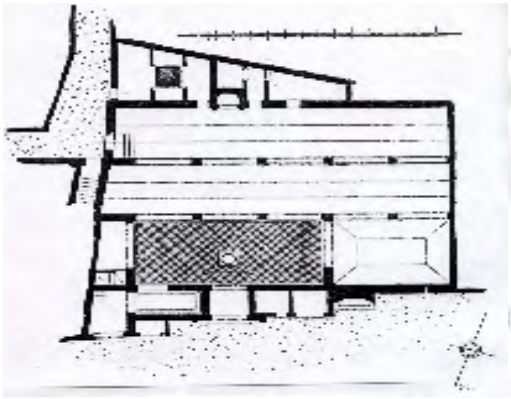
(شكل٧) مسقط أفقى لجامع القرويين بمدينة فاس
عن:Marçais, G., Op.Cit,fig.128, p.199



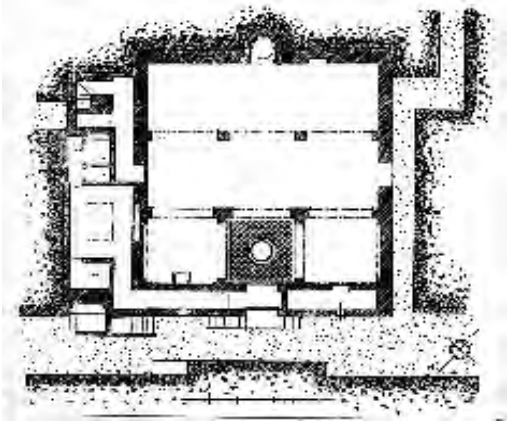
(شكل٨) مسقط أفقى لجامع الأندلس بمدينة فاس
عن: محمد الكحلاوى: عمائر الموحدين الدينية، شكل٤٥



(شكل٩) مسقط أفقى لمسجد شالة بعد الزيادة المرينية
عن: عثمان إسماعيل : دراسات جديدة فى الفنون الإسلامية، شكل٩.

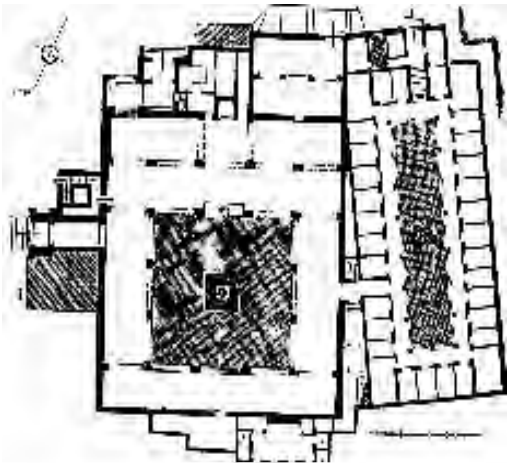


(شكل١٠) مسقط أفقى لمسجد الشرابليين بفاس القديمة.
عن.Maslow, B., Les Mosqueés وPL.24 .



(شكل١١) مسقط أفقى لمسجد الزهر بفاس الجديد
عن:Maslow, B., Ibid. ,PL. 20

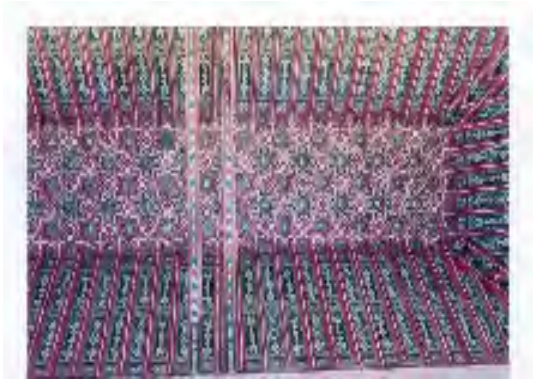
(شكل١٢) مسقط أفقى لجامع المدرسة البوعنانية بفاس القديمة
عن:وكالة التخفيض من الكثافة وإنقاذ مدينة فاس،بتصرف



(شكل١٣) مسقط أفقى لمسجد باب الجيسة بفاس القديمة.
عن:Maslow, B., Op.Cit, ,PL. 32

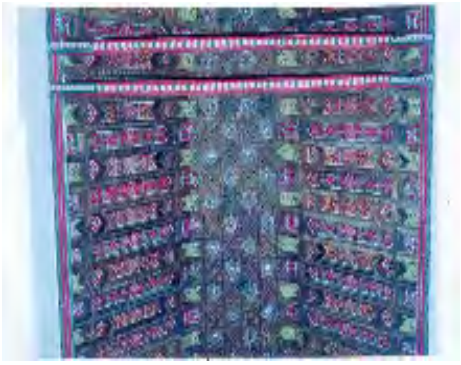
(لوحة١) الواجهة الجنوبية للجامع الجديد بتارودانت
تصوير الباحث

(لوحة٢) مئذنة الجامع الكبير بتارودانت
تصوير الباحث



(لوحة٣) السقف الخشبى للجامع الكبير بتارودانت
تصوير الباحث

(لوحة٤) السقف الخشبى للجامع الكبير بتارودانت
تصوير الباحث



(لوحة٥) السقف الخشبى للجامع الكبير بتارودانت
تصوير الباحث

(لوحة٦) سقف الجامع الكبير بتارودانت من الخارج
تصوير الباحث

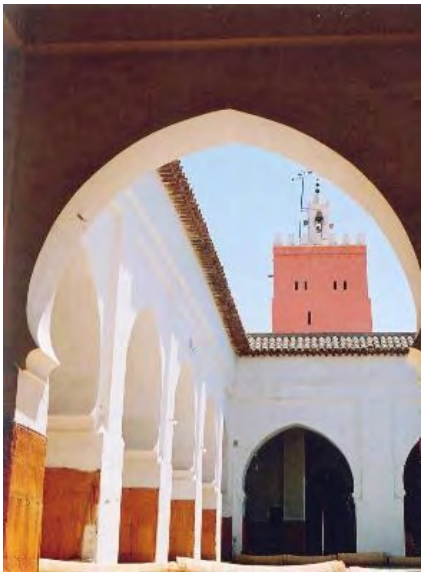
(لوحة٧) الواجهة الغربية للجامع الجديد بتارودانت بمراكش.
تصوير الباحث

(لوحة٨) الواجهة الغربية للجامع الجديد بتارودانت
تصوير الباحث

(لوحة٩) مدخل الواجهة الغربية للجامع الجديد بتارودانت
تصوير الباحث

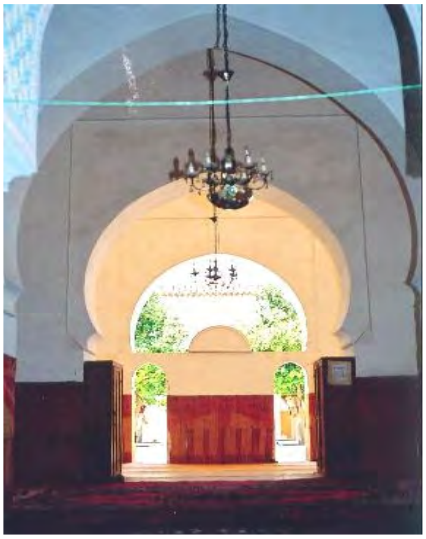
(لوحة١٠) مدخل الواجهة الجنوبية للجامع الجديد بتارودانت
تصوير الباحث

(لوحة١١) صحن الجامع الجديد بتارودانت
تصوير الباحث



(لوحة١٢) الواجهة الشرقية لصحن الجامع الجديد بتارودانت
تصوير الباحث.

(لوحة١٣) الواجهة الشرقية لصحن الجامع الجديد بتارودانت
تصوير الباحث.



(لوحة١٤) الحجاب الذى يتوسط واجهة رواق القبلة المطلة على صحن الجامع الجديد بتارودانت
تصوير الباحث.

(لوحة١٥) الواجهة الشمالية لصحن الجامع الجديد بتارودانت
تصوير الباحث.

(لوحة١٦) إحدى بلاطات رواق القبلة بالجامع الجديد بتارودانت
تصوير الباحث.

(لوحة١٧) البلاطة التى تتقدم المحراب برواق القبلة بالجامع الجديد بتارودانت
تصوير الباحث.

(لوحة١٨) واجهة محراب الجامع الجديد بتارودانت تصوير الباحث.

(لوحة١٩)محراب الجامع الجديد بتارودانت
تصوير الباحث.

(لوحة٢٠) الرواق الجنوبى للجامع الجديد
بتارودانت تصوير الباحث.

(لوحة٢١) سقف ميضأة الجامع الجديد التى تقع
فى مقابل واجهته الغربية
تصوير الباحث.

(لوحة٢٢) ميضأة الجامع الجديد بتارودانت
تصوير الباحث.

" الوقت وطرق تحديده في وادي القرى قديما "

أ.د.محمد حمد خليص الحربي♦

ملخص البحث:-

استخدم القدماء عدة طرق لتحديد الوقت ومعرفة فصول السنة وابتكروا الكثير من الساعات والمزاول وغيرها من أدوات سهلت مهمة توزيع مياه العيون ومعرفة الفصول السنوية من أجل مواسم الزراعة ، وقد برع سكان وادي القرى المعروفة بمدينة العلا بالتابعة لمنطقة المدينة المنورة بهذا الشأن ، فاستخدموا الساعة المائية والرملية والشمسية وكان أهم هذه الأدوات مزولة شمسيه أطلقوا عليها "الطنطورة" وهي مزولة شمسية قديمة يصل تاريخها لما قبل ٢٠٠٠ألفين عام ولا تزال تستخدم لهذا اليوم.

وفي بحثنا هذا سنلقي الضوء على الطنطورة وطريقة عملها ونبذة عن تاريخها.

♦ ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر ٢٠١١م.

" المناظر المائية على التحف القبطية منذ القرن الثانى وحتى القرن السادس الميلاديين" دراسة آثارية فنية مقارنة

د. محمد سامي عدلي إبراهيم القاضي♦

إن أهمية المياه للحياة تفوق كل التخيل، فهى مصدر الحياة ولذلك نجد الفنان على مر العصور قد إهتم بالمناظر التى تعبر عنها، ورسوم المناظر التى تصور الحيوانات والطيور والنباتات المائية مصورة على كثير من التحف القبطية، وتشتمل تلك المناظر على نوعية مختلفة من الأسماك والطيور والتماسيح وغيرها، كما أنها تصور تفاصيل حياة تلك الحيوانات والطيور فى بيئتها التى درسها الفنان بعناية فائقة، كذلك مناظر السفن والمراكب والأدوات المستخدمة بها، ومناظر الصيد فى الماء ومناظر التعميد وغيرها من المناظر التصويرية.

فمنذ العصر المصري القديم كان هناك إهتمام من قبل الفنانين فى الزخرفة برسوم المناظر المائية، كما تظهر مشاهد صيد الأسماك على جدران العديد من المقابر المصرية القديمة، كذلك فى العصر الهلينستي وما تلاه من فترات كانت رسوم مناظر المياه والبيئة المحيطة بها محببة فى عالم البحر المتوسط والبلاد التى تطل عليه، فنرى مناظر لأسماك ونباتات نيلية وأحياناً التماسيح وغيرها من المناظر التى لها علاقة بالماء فى زخرفة العديد من التحف القبطية.

"ولقد استقى الفن القبطي كغيره من فنون الحضارات المختلفة مصادره من الحضارة السابقة والمعاصرة له مثل الفن اليونانى الوثني عند اليونان والفن الهيلينستي وهو الفن اليونانى الذى نشأ فى الشرق وخاصة مصر والذى تأثر بالفنون القديمة كالفن المصرى القديم، والفن الرومانى، والفن التدمرى السورى الذى إنتقل إلى الإسكندرية مع غزو الملكة زينوبيا للعاصمة المصرية تحت حكم الرومان، والفن الساسانى الفارسي الذى جاء مع الإحتلال الساسانى لمصر بعد طرد الرومان، وفنون البطالمة، والفن الشعبي المصري، وبعض الرموز من الفن المصري القديم، والفن البيزنطي المسيحي"[١].

والفن القبطي فن أصيل له ذاتيته وخصائصه المميزة، "وقد قام الفن القبطي من أجل الشعب وأسهم فى تربية عقول العامة، وكان هذا الفن رغم ذاتيته متطوراً مع المعتقدات والعادات المتباينة فقد تأقلم شكله الفنى خلال العصور المختلفة، فقد إرتدى

♦ معيد بقسم الآثار – شعبة الآثار الاسلامية – كلية الآداب – جامعة أسيوط.

[١] حكمت محمد بركات: جماليات الفنون القبطية، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ص ١١ ، ١٢.

أبطاله الشعبيون كل الأزياء، فلقد اقتبس فن مصر القبطي بعض عناصره من الفنون الأخرى خلال الأحداث السياسية أو العلاقات التجارية، فمثلاً بحكم موقع الاسكندرية الحساس أخذ الفنانون الأقباط فيها عن الفن اليونانى والرومانى بعض العناصر بعد أن حوروها وجردوها من نسب الطراز الرومانى الأصلي وأبعاده، كما أخذ الفنان القبطي كذلك من الفن البيزنطى ومن الفن الساسانى، ورغم كل ما إقتبس بقي الفن القبطي محافظاً على جوهر قوميته وأصالته"[٢]. "....، كما استمد الفن القبطي وجوده من الطبقة المتوسطة والنفوذ الكنسي بعكس الفن البيزنطى الذى رعاه الأباطرة، فلقد كان الفن القبطي صورة صادقة للشعب بزهده وفكاهته وتعبده، ولذلك كان فنا أصيلا، رغم أنه لم يتطرق إلى التفصيلات ولم يرق إلى فخامة الفن المصري القديم السابق عليه، ولكنه كان صادق التعبير"[٣].

ولقد ذكرت المياه اكثر من مرة فى الكتاب المقدس فعلى سبيل المثال لا الحصر: {شق الصخرة فانفجرت المياه جرت في اليابسة نهرا}، ولقد إهتم الفنان القبطي برسوم المناظر المائية وكل ما يتصل بها من كائنات وأداوت مائية وقد كان لكل من تلك المناظر رمزية ودلالة معينة لديه ورسوم تلك المناظر المائية قد تمثلت على العديد من التحف القبطية.

ولا شك أن هذه المناظر المائية هى رمز يوحى بالإزدهار والرخاء فلقد ذكر لنا المولى عز وجل فى القران الكريم {وَجَعَلْنَا مِنَ المَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ} صدق الله العظيم.

ونستطيع أن نقسم التاريخ القبطي إلى ثلاث مراحل كالأتى:

"المرحلة الأولى: وهي التى تشمل ما قبل الإمبراطور قسطنطين أى الفترة من ١٧٥ وحتى ٣١٣م.

المرحلة الثانية: وهى التى تمتد من عهد الإمبراطور قسطنطين أى منذ سنة ٣١٥م وحتى الفتح العربي الإسلامى لمصر ٦٤١م، وفى هذه المرحلة أخذت المسيحية تزدهر شيئا فشيئا.

المرحلة الثالثة: وهي التى تبدأ بالفتح العربي الإسلامى لمصر، حيث أسلم كثير من الأقباط وإنكمش فنهم ولم يبقى منه إلا ما يتصل بالدين وأقتصر على زخرفة الكنائس والأديرة وعلى تجميل ملابس الذين يؤدون الشعائر"[٤]، وفى بحثنا هذا سوف يكون التركيز على المرحلة الأولى والثانية أى من القرن الثانى حتى السادس الميلادى.

"دخلت المسيحية مصر فى منتصف القرن الأول الميلادى، فى وقت كانت فيه أفكار الناس حائرة مضطربة بين عشرات المعبودات التى قدمتها لهم الديانات

---

[٢] القمص يوساب السريانى: الفن القبطي ودوره الرائد بين فنون العالم، مطبعة الأنبا رويس العباسية الأوفست، ١٩٩٥،ص ١١.

[٣] حكمت محمد بركات: جماليات الفنون القبطية، ص ١٣ : ٣٣.

[٤] حكمت محمد بركات: جماليات الفنون القبطية، ص ٧ : ٩.

المصرية واليونانية والرومانية بالأضافة إلى الديانة اليهودية وبعض الديانات الشرقية الأخرى، وإستطاعت المسيحية أن تتغلغل فى روح المصري، بقدر ما كان مستعداً لقبولها، بما ورثه من ممهدات لذلك فى ديانته المصرية القديمة، وقد انتشرت المسيحية إنتشاراً سريعاً، واستمرت فى النمو حتى قضت نهائياً على الوثنية وانتصرت على اليهودية حتى لم يتبق من اليهود سوى طائفة ضئيلة لا أهمية لها، ولم يتم هذا الإنتشار بسهولة وإنما تم بعد صراع جبار كان له ميدانان ميدان فكرى قامت به *مدرسة الإسكندرية اللاهوتية وعلماء المسيحيين وفلاسفتهم، والميدان الآخر هو ساحة الاستشهاد...*، كان النزاع فى أولى صوره نزاعاً بين دينين المسيحية والوثنية، ولكن ما أن نمت المسيحية فى مصر حتى أصبحت تمثل الشعب المصرى كله تقريباً، وظل الحكام الرومان يمثلون الديانة الوثنية، وظهر عندئذ بوضوح أن هذا النزاع كان فى نفس الوقت صراعاً بين شعب وحاكميه، أو بين أبناء وطن ومستعمريه. وهكذا تركز الشعور القومى وتوحد، وأخذ أقباط مصر يتمسكون بقوميتهم كراهة فى كل ما هو أجنبي عنهم، فكان من نتائج ذلك فيما بعد ظهور الحركة الأدبية القبطية. ولقد بدأ هذا الصراع بين مصر المسيحية وحكامها الرومان منذ القرن الأول الميلادى ولم ينته إلا بدخول العرب مصر، فلقد ظل أباطرة الرومان أعداء سياسيين للشعب المصرى، كما كانوا له فى نفس الوقت أعداء دينيين طوال العصر الرومانى، وكما إضطهدت مصر على يد أباطرة الرومان الوثنيين إضطهاداً عنيفاً، كذلك إضطهدت بنفس العنف من أباطرة الرومان المسيحيين، ولا يستثنى من ذلك إلا عدد ضئيل جداً من هؤلاء الأباطرة كانت فترات حكمهم بمثابة هدنة سرعان ما تنتهى لتستانف مصر صراعها مع الحكم الرومانى من جديد"[٥].

"ولقد كان الأباطرة الوثنيون ينظرون إلى المسيحيين عامة كمصدر خطر عليهم، لذى إضطهدوهم أينما وجدوا، ولكن الإضطهادات التى حلت بمسيحي مصر كانت أبشع قسوة وأكثر عدداً، لما إتصف به الأقباط من الصلابة والثبات على إيمانهم. وقد شعر الأباطرة وولاتهم أنهم أمام شعب شجاع متمسك بدينه، لا تؤثر معه الإغراءات وطرق الإستمالة المتنوعة، فإستخدموا معه كافة ألوان التعذيب الوحشية من حرق وجلد وصلب وسلخ وغير ذلك، ومغ ذلك لم تحدث كل هذه الوسائل جدوى، بل كان الناس يأتون من تلقاء أنفسهم إلى الولاة مجاهرين بمسيحيتهم، وتطور الأمر بالولاة والأباطرة، فبعد أن كانوا يعمدون إلى قتل الأفراد أخذوا يبيدون قرى ومدناً بأسرها وصار عدد الشهداء يقدر بمئات الآلاف"[٦]، هذا كله هو ما دفع الأقباط إلى

[٥] مراد كامل:حضارة مصر فى العصر القبطي،دار العالم العربى،القاهرة، د.ت، ص ص ٢٨ ، ٢٩.
[٦] مراد كامل: حضارة مصر فى العصر القبطي، ص ٣١.

الإجتهاد فى الفن وإلى ظهور بعض المناظر على تحفهم كانت لها رمزية معينة لديهم فى تلك الفترة، ومن تلك المناظر، المناظر المائية موضوع البحث.

= الكائنات الحية والخرافية فى تلك المناظر المائية:-

إن التحف القبطية مليئة بالتأثيرات الهلينستية والمصرية القديمة، "فقد اكتمل امتزاج العناصر الهلينستية والمصرية القديمة فى مصر في العصر البطلمى، أى العصر الذى انتشرت فيه العناصر الهلينية وما دخل عليها من عناصر شرقية قديمة بعد حرب (Diadoque)، ومع ذلك فقد وجد بمدينة الإسكندرية العاصمة فى ذلك الوقت فنيين متميزين، فن أرستقراطى من الدرجة الأولى قوامه الفن الهلينى الذى يوافق مزاج الأمراء من البطالمة وفن شعبي صناعى كان نتيجة إمتزاج الأساليب الهلينستية والمصرية القديمة، وقد كون هذا الفن السكندري بدوره قواعد وأصول الفن القبطي"[٧].

والفن القبطي يعتبر ثمرة ما سبقه من فنون ومؤثرات فنية، فنجد به أثر الفن المصري القديم والفن الإغريقي والفن الرومانى، "وإن كنا فى الواقع نجد الروح المصرية الخالصة كلما إتجهنا فى البلاد جنوباً. وكذلك تأثر الفن القبطي بالفن السوري وفنون البلاد المجاورة، إذ أن المسيحية قد نشأت في بلاد فلسطين وانتشرت فى الشام وبلاد البحر المتوسط، وانتشرت معها بعض فنون تلك البلاد بحكم الإتصال، وصار المصريون يهتمون بفنونها وبخاصة فى الشام"[٨].

ومن تلك الزخارف التى تمثل الكائنات الحية والخرافية:

زخرفة الأسماك: "تعتبر الأسماك من أهم مصادر الثروة المائية منذ العصر الحجرى الحديث فقد استوطن المصرى القديم قريباً من مياه النيل خاصة فى فصل الفيضان وكانت غنية بالأسماك التى تعيش فى مياهها، وكان أكل السمك محرما فى بعض أيام السنة ولعلهم أرادوا بذلك إفساح المجال لتتكاثر الأسماك فى النيل حيث تقل الأسماك فى وقت إنخفاض الماء، ولقد ترك المصريون القدماء نقوشا بديعة تفيض بالحياة لدرجة تثير الدهشة للأسماك النيلية خاصة على جدران معبد الدير البحرى، ومن هذه الأسماك ما يمكن تمييزه بسهولة مثل أسماك البياض، وكان بعض المصريين القدماء يقدسون الأسماك، ويحرمون صيدها أو لمسها أو أكلها مثل أسماك قشر البياض، البنى وثعبان الماء ويعتقدون إنها أرواح طيبة من أرواح الماء، ولقد برع المصريون القدماء فى حفظ الأسماك وتجفيفها، واستخراج البطارخ من بعض أنواعها كما يرى ذلك فى

---

[٧] سعاد ماهر: الفن القبطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧، ص ٩.

[٨] مراد كامل: حضارة مصر فى العصر القبطي، ص ص ١٣٤ ، ١٣٥.

أحد رسوم مقبرة بسقارة، وكانت الأسماك تحنط وتحفظ فى المقابر مع أنواع الطعام والشراب الأخرى.

وفى العصر الإغريقي ظهرت الأسماك فى كثير من المناظر، أما منذ دخول المسيحية أرض مصر فقد أصبحت الأسماك لها معنى جديد، فأصبحت من رموز المسيحية ومن مميزات الفن القبطى فى مصر، وكانت السمكتان المتقاطعتان رمزاً محبباً للفن القبطى فى عصور الإضطهاد، ويلاحظ أن تصوير السمك فى الفن القبطى يعتبر امتداداً لمناظر الصيد فى مصر القديمة إذ أن هناك تشابهاً كبيراً بينهما فترى السمك فى الماء والقارب والصياد منهمكا فى الصيد"[٩].

وتعتبر زخرفة الأسماك من الزخارف الهامة فى الفن القبطي "وهى وحدة زخرفية من وحدات الزخرفة للكائنات الحية وأعتمد الفنان القبطي فى التعبير عن فنه برسم الأسماك المتنوعة فى الماء ظاهرة بأسلوب رسوم الفن المصري القديم على المعابد وترسم إما أسفل السفن أو فى خارج المياه كوحدة زخرفية منفصلة، وقد وجدت هذه الزخرفة على الفخار سواء كان أختام أو على شبابيك القلل أو على الفنون التطبيقية المتنوعة المراد الرسم عليها زخرفة الأسماك وأخذا هذه الوحدة التنوع ووزعت بأشكال هندسية مختلفة"[١٠].

زخرفة التمساح: "إن التمساح قد جاء ذكره باللفظ المباشر الذي يدل عليه التمساح، في (هكذا قال السيد الرب هأنذا عليك يا فرعون مصر التمساح الكبير الرابض في وسط أنهاره. الذي قال نهرى لى أنا عملته لنفسى. فأجعل خزائم في فكيك، وألزم سمك أنهارك بحرشفك وأطلعك من وسط أنهارك، وكل سمك ملزق بحرشفك. وأتركك في البرية أنت وجميع سمك أنهارك. على وجه الحقل تسقط ولا تجمع ولا تلم. بذلتك طعاماً لوحوش البر وطيور السماء)[١١]. وهنا يرمز التمساح إلى شر الإنسان حينما يتكبر وينسب لنفسه أعمال الله وقوتها"[١٢].

"وجاء ذكره أيضا (لوياثان) ولوياثان هى كلمة عبرية تعنى ملتف، وهو حيوان مائى كبير يرجُح أنه التمساح، ويقصد بها الوحوش العظيمة سواء كانت برية أو

---

[٩] الفونس فخرى بسطاوروس: الثروة السمكية (الواقع والأمل) مع الحفاظ عليها كمصدر هام من مصادر البروتين الحيوانى، نقلاً عن: http://acc.aun.edu.eg/arabic/mag/A4.htm

[١٠] محمد عبد الرحمن فهمي: العمارة والفنون القبطية في مصر، المعهد العالي الفندقي(إيجوث)، الأقصر، ٢٠٠٨، ص ص ١٧٧، ١٧٨.

[١١] خروج ٢٩: ٢-٥.

[١٢] بولين تودري: التمساح في الفن القبطي، في القرون الميلادية الأولى وأصوله الفرعونية واليونانية والرومانية، مجلة راكوتي، جمعية مارمينا العجايبي للدراسات القبطية بالإسكندرية، ٢٠٠٨، نقلاً عن: http://st-takla.org/Full-Free-Coptic-Books/FreeCopticBooks-030-Pauline-Todary/002-Al-Temsah/Crocodile-in-Coptic-Art-03-Bible.html

بحرية، وجاء ذكر التمساح بلفظ "لوياثان" في سفر أيوب أصحاح ٤١، هذا الأصحاح كله يخاطب فيه الله أيوب بعد طول مرضه، إذ أراد الله أن يكشف لأيوب عن قدرته السرمدية التي تغلب كل قوى الشر، حتى لو كان هذا الشر هو مرض عضال استمر لسنين طويلة، ٣٠ سنة، وإستخدم الرب في ذلك التمساح، كنموذج لأشرس الحيوانات المائية، وبدأ يصف لأيوب عن صفاته، فإبتدأ ببعض الأسئلة الإستنكارية التي تفيد بأن لا أحد يقدر أن يقف في مواجهة لوياثان، وفي باقى الأصحاح، نجد وصف لجسم لوياثان أو التمساح وقدراته الفائقة، ليس لتبين جماله، بل للكشف عن أسلحة دفاعه، وجاء ذكر التمساح بلفظ (لوياثان) أيضا في {ما أعظم أعمالك يا رب كلها بحكمة صنعت. ملآنة الأرض من غناك. هذا البحر الكبير الواسع الأطراف. هناك دبابات بلا عدد. صغار حيوان مع كبار. هناك تجرى السفن. لوياثان هذا خلقته ليلعب فيه. كلها إياك تترجى لترزقها قوتها في حينه. تعطيها فتلتقط. تفتح يدك فتشبع خيرا. تحجب وجهك فترتاع. تنزع أرواحها فتموت وإلى ترابها تعود. ترسل روحك فتخلق. وتجدد وجه الأرض[١٣]}، وهنا يرمز "لوياثان" إلى قدرة الله العالية التي خلقت هذه التنانين العظام وأعطاها طعامها"[١٤].

زخرفة الدرفيل: "على مر التاريخ، وصولا إلى يومنا هذا، كانت هناك حكايات عن الحيتان والدرافيل المحببة للبشر، ففي العالم اليوناني والرومانى القديم، كان هناك الكثير من الحكايات عن الفتيان الذين شكلوا صداقة وثيقة جدا بالدرافيل، فعلى سبيل المثال يحكي انه كان هناك درفيل اسمه سيمو يتخذ ولدا فقيرا على ظهره يعبر به المياه بين منزل الصبي ومدرسته، ولكن للأسف، سقط مريضا وتوفي الصبي، وبعد ذلك سرعان ما وجد سيمو ميتاً على الشاطئ، ويبدو انه قتل نفسه من الحزن، هذه هي مجرد واحدة من حكايات عديدة عن الناس والدرافيل الذين كانت بينهم علاقة وثيقة في العالم اليوناني والروماني القديم، وكثير من التحف اليونانية والرومانية من النقود وغيرها كانت مزينة برسوم لصبيه يركبون على درافيل"[١٥]. وقد وجدنا فى الفن القبطي العديد من القطع الفنية المزخرفة برسوم لدرافيل بجانب حورية البحر أو أسماك أو تحمل فوقها صبيه.

زخرفة حورية البحر: "حوريات البحر أو عرائس البحر (بالإنجليزية: Mermaid) هي حوريات أسطورية خيالية قد تكون حقيقية تسكن في البحار والبحيرات، تصور

---

[١٣] مزمور ١٠٤: ٢٤- ٣٠.

[١٤] بولين تودري: التمساح في الفن القبطي، في القرون الميلادية الأولى وأصوله الفرعونية واليونانية والرومانية.

[١٥] الحيتان والدرافيل: نقلاً مع بعض التعديلات عن http://translate.google.com.eg/translate?hl=ar&langpair=en%7Car&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Dolphin

حوريات البحر ككائنات تجمع بين صفات البشر والأسماك، فالقسم العلوي – وهو القسم البشري– يتمتع بكامل صفات البشر العلوية من الرأس إلى السرة، بينما القسم السفلي – وهو القسم السمكي– يتمتع بجسم سمكي من السرة إلى الذيل، ويوجد منها زوجين ذكر وأنثى، وهناك نوع من الحوريات البحرية مثل البشر العاديين (الأرضيين) لكنهم قادرون على التنفس والعيش تحت الماء. وحوريات البحر عادة يكن جميلات وساحرات ولهن حكايات عديدة توارثت بين عدة أجيال، وقد ظهرت أول قصص الحوريات البحرية عام ١٠٠٠ ق.م، عندما أحبت الإلهة أتارجاتيس (بالإنجليزية: Atargatis) – أم الملكة الآشورية سميراميس– أحد البشر ثم قتلته بغير قصد، فخجلت من فعلتها فألقت بنفسها في البحيرة لتصبح على شكل سمكة، لكن المياه لم تخفي جمالها الإلهي، فأخذت صورة حورية – إنسانة فوق الخصر وسمكة تحت ذلك"[١٦].

إله النيل: لقد شخص الإغريق والرومان نهر النيل كإله، وأسموه نيلوس.

بعض النمازج من تلك التحف:

= جزء من كرنيش من الحجر الجيري لحورية بحرية على ظهر كائن بحري خرافى ومنظر لصبي فاقد الزراع عارياً يجلس أعلى درفيل، ورسوم لأسماك، لوحة رقم (١).

١- مادة الصناعة: الحجر الجيري
٢- القرن: الثالث / الرابع الميلادى
٣- المصدر: اهناسيا المدينة
٤- الأبعاد: ٧٣ × ٢٤ سم
٥- مكان الحفظ: المتحف القبطي بالقاهرة
٦- تاريخ الورود للمتحف: ١٩٤١
٧- رقم السجل: ٧٠٣٣
٨- الوصف الفنى:افريز من الحجر الجيري لحورية بحرية على ظهر كائن بحري خرافى لعله حصان البحر، ومنظر لصبي عارياً يجلس أعلى درفيل،وفى منتصف الافريز سمكتين يظهران وكأنهم يسبحان إلى أسفل، كذلك إلى جانب الدرفيل فى الجزء الأيسر للناظر إلى الافريز يظهر منظر لسمكة تسبح إلى الأسفل، شكل رقم (١).

= حنية من الحجر الجيري عليها نقوش بارزة أسطورية تمثل حورية البحر وحيوان بحرى خرافى ودرفيل، لوحة رقم (٢).

١- مادة الصناعة: الحجر الجيري
٢- القرن: الثالث / الرابع الميلادى

[١٦] حقيقة حوريات البحر: نقلاً عن http://alfrasha.maktoob.com/alfrasha64/thread242512

٣- المصدر: اهناسيا المدينة
٤- الأبعاد: ١٠٢ × ٥٣ سم
٥- مكان الحفظ: المتحف القبطي بالقاهرة
٦- تاريخ الورود للمتحف: ١٩٤١/٥/٩
٧- رقم السجل: ٧٠١٧
٨- الوصف الفنى: حنية من الحجر الجيري عليها نقوش بارزة أسطورية تمثل حورية البحر راقدة على حيوان بحرى خرافى، ويظهر درفيل على يمين الناظر لذلك المنظر، والمنظر محاط بإطار من نبات الاكانتس والنخيل، شكل رقم (٢)، ونجد أن حورية البحر هذه شديدة الشبه بدافنى، دافني (باليونانية القديمة: Δάφνη، والتي تعني "شجرة الغار") بحسب الميثولوجيا الإغريقية القديمة، هي إحدى حوريات المياه العذبة، كانت دافني تخرج مع مجموعة من الحوريات والكلاب للصيد، عشق أبولو دافني وكان يطاردها باستمرار، بينما كانت تعزف عنه وتبحث عن شتى الوسائل للهرب منه، في النهاية، توسلت دافني للآلهة كي تخرجها من المأزق الذي كانت توجد فيه، فحولتها إلى شجرة غار. ولهذا السبب، كانت شجرة الغار مقدسة عند أبولو[١٧].

= قطعة من افريز من الحجر الجيري مقسمة إلى جزئين العلوي يمثل حورية بحرية، لوحة رقم (٣).
١- مادة الصناعة: الحجر الجيري
٢- القرن: الرابع / الخامس الميلادى
٣- المصدر: اهناسيا المدينة
٤- الأبعاد: الطول ٦٠ × ٣٤ سم
٥- مكان الحفظ: المتحف القبطي بالقاهرة
٦- تاريخ الورود للمتحف: ١٩٣٢/٥/٣٠
٧- رقم السجل: ٣٥٥٩
٨- الوصف الفنى: قطعة من افريز من الحجر الجيري مقسمة إلى جزئين، السفلى به زخارف نباتية منحوتة نحتاً بارزاً، والعلوى يمثل حورية بحرية متكئة على الجزء السفلى من الافريز ، ونلاحظ فى تلك القطعة تشابه بين حورية البحر وبين حورية البحر التى ظهرت فى القطعة السابقة، التى ظهرت مع كائنات بحرية كحصان البحر والدرفيل والأسماك، مما جعلنا نؤكد أن الفنان يقصد بها حورية البحر.
= أفريز من الخشب عليه نقوش تمثل مشهداً نيلياً، لوحة رقم (٤).
١- مادة الصناعة: الخشب

[١٧] دافنى: نقلاً عن http://www.theoi.com/Nymphe/NympheDaphne.html و http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AF%D8%A7%D9%81%D9%86%D9%8A

٢- القرن: السادس / السابع الميلادى
٣- المصدر: مشتراه من الدكتور كيمر
٤- الأبعاد: ٩٥ × ٢١ سم
٥- مكان الحفظ: المتحف القبطي بالقاهرة
٦- تاريخ الورود للمتحف: ١٩٤٦/٥
٧- رقم السجل: ٧٢١١
٨- الوصف الفنى: "تعبر هذه القطعة عن أجواء النيل، من خلال منظر التمساح وهو يسبح بين زهور النيلوفر وزهرة لوتس وردية عملاقة....، ولقد كانت هذه المشاهد النيلية شائعة فى العصر الرومانى وإمتدت فيما بعد إلى سائر أنحاء الإمبراطورية باعتبارها تمثل عالماً غرائبياً متعدد الأشكال[١٨]" ، شكل رقم (٣).

= حنية من الحجر الجيري مزدانة فى شكل قوقعة بزخارف نباتية ودرفيلين على اليمين واليسار لوحة رقم (٥).
١- مادة الصناعة: الحجر الجيري
٢- القرن: الثالث / الرابع الميلادى
٣- المصدر: اهناسيا المدينة
٤- الأبعاد: ٩١ × ٥٥ سم
٥- مكان الحفظ: المتحف القبطي بالقاهرة
٦- تاريخ الورود للمتحف: ١٩٣٢/٥/٣٠
٧- رقم السجل: ٣٥٥٧
٨- الوصف الفنى: حنية من الحجر الجيري مزدانة فى شكل قوقعة بزخارف نباتية ودرفيلين على اليمين واليسار، ويشتمل إطار الحنية على غصون وأشكال هندسية، ويتوسط الحنية قوقعة ودرفيلين على الجانبين، شكل رقم (٤)، وهذا الطراز الزخرفي دارج فى أهناسيا المدينة، والذى يدل على أن هذه القطع صنعت من قبل فنانين أقباط اننا وجدنا العديد من القطع التى تمثل حنايا تشتمل بداخلها على قوقعة أو صدفة يتوسط مركزها صليب، ترجع إلى نفس الفترة، وصنعت بنفس الأسلوب.

= جزء من كتف جدارية، يبرز منها تمثال نصفي لإله النيل، لوحة رقم (٦).
١- مادة الصناعة: الحجر الجيري
٢- القرن: الثالث / الرابع الميلادى
٣- المصدر: اهناسيا
٤- مكان الحفظ: المتحف القبطي بالقاهرة

[١٨] معهد العالم العربي فى باريس: الفن القبطي فى مصر ٢٠٠٠ عام من المسيحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨،ص ١٦٥.

٥- رقم السجل: ٧٠٢١
٦- الوصف الفنى: جزء من كتف جدارية، "يبرز منها تمثل نصفي لإله النيل ملتحيا ومرتديا عصابة مزدانة بوريدات وزهرات رباعية، وتقف على كتفه حورية عاشقة تمسك ببطة، وتظهر على جانبي التمثال زهور اللوتس"[١٩].

= منسوجة مزدانة بأسماك لوحة رقم (٧).
١- مادة الصناعة: الصوف
٢- مكان الحفظ: مدينة ليون، متحف الأقمشة
٣- المصدر: أنتينويه
٤- الأبعاد: ١٣٨ × ٨٧ سم
٤- القرن: الثانى / الثالث الميلادى
٥- رقم السجل: ٢٨٩٢٧
٦- الوصف الفنى: "منسوجة مزدانة بأسماك، وهى ذات جودة عالية من الوجه والظهر، ويمكن أن ترى من الجانبيين[٢٠]" ، ربما كانت تعلق كستارة، وهى تمثل منظراً لمجموعة أسماك تسبح فى بحر فى إتجاهات مختلفة.

= المراكب وأدوات الصيد فى تلك المناظر المائية:-

".....، لعبت السفن دوراً حاسما فى حياة المصريين منذ أقدم العصور التاريخية وما قبل التاريخية، وقد استخدمت المراكب أو القوارب في صيد الأسماك؛ بالشباك أو الرماح أو السلال المخروطية، وتظهر مشاهد صيد الأسماك على الكثير من جدران المقابر المصرية القديمة، فكانت المقابر تزين بنقوش من مشاهد تصور المتوفى في رحلة صيد السمك مع الأسرة بطول النهر؛ وهو ما كان المتوفى يتمنى أن يتمتع به في حياته الآخرة. كما كان يتم وضع نماذج مصغرة لقوارب تستخدم لنقل روح المتوفى فى العالم الآخر. إن مصر بنيلها الفياض تعتبر واحدة من أعجب بلاد العالم، فهى عبارة عن واحة شاسعة يخترقها مجرى نهر عظيم يفيض على شاطئيها فيكس أرضها الخصوبة ويمد أهلها بالخير والسعادة، ولا شك ان النيل كان قد أثر على حياة الإنسان الأول فى كل مظهر من مظاهرها، بل أن التقسيم الزمنى كان مطبوعاً بطابع نيلي، اذ قسمه المصري منذ أول العصور إلى ثلاثة فصول: فصل الفيضان، فصل بروز الأرض، فصل الجفاف، وشمل كل فصل منها أربعة أشهر....، وإذا كان المصري قد إستطاع منذ فجر تاريخه أن يصنع قوارب كبيرة من سيقان البردى فقد اضطر بعد فترة من تكامل تطوره أن يقدم على صناعة قوارب أكبر من الخشب....،

[١٩] جودت جبرة وأنتونى ألكوك: المتحف القبطي وكنائس القاهرة القديمة، الشركة العالمية المصرية للنشر – لونجمان، ١٩٩٩، ط٢، ص ٥٤.
[٢٠] معهد العالم العربي فى باريس: الفن القبطي فى مصر ٢٠٠٠عام من المسيحية، ص١٦٦.

لم تكن مهمة المصرى سهلة عندما أقدم على صناعة القوارب الخشبية إذ لم يجد في بيئته أشجار طويلة متينة، فمن المعروف أن مصر لم تعرف سوى أشجار الجميز والسنط، وكلاهما لا يصلح كثيرا فى صناعة السفن، ولكن حاجته الملحة إلى قوارب كبيرة تتحمل السفر الطويل بين أقصى الشمال وأقصى الجنوب قد جعلته يتغلب على هذه العوائق وينجح فى استعمال هذين النوعين فى صناعة السفن....، ولقد هيمنت القوارب على المجتمع المصرى كسبيل وحيد للسفر والتنقل، كما انتشرت معان كثيرة تعكس لنا مدى اهتمام المصرى بالملاحة، وكذا لم يلعب النيل دوره الرئيسي فقط فى اعطاء الحضارة المصرية مظهرها المتكامل بل لقد دفع المصريين إلى الاعتماد كلية على الإنتقال على صفحته وبذلك سبقوا الشعوب القديمة إلى صناعة السفن"[٢١].

ومن تلك التحف التى تشتمل على مناظر مائية من ذلك النوع:

= قطعة من الطرف السفلى لقوس عقد، لوحة رقم (٨).

١- مادة الصناعة: الحجر الجيري

٢- القرن: الخامس الميلادى

٣- المصدر: فقط ؟

٤- الأبعاد: ٤٨ × ٣٣ سم .

٥- مكان الحفظ: المتحف القبطي بالقاهرة

٦- رقم السجل: ٨٠٠٢

٧- الوصف الفنى: قطعة من الطرف السفلى لقوس عقد مزدانة بمنظر صيد للسمك، يجلس رجل فى زورق يصيد السمك، ويعشش طائران على البردى وزهور اللوتس، ويحف بالمنظر إطار ذو زخارف على شكل القلوب وحبات اللؤلؤ، من الحجر الجيري، "لقد أخرج الفنان هذا النحت الرقيق بنقش خفيف البروز، وتبدو عناصر المنظر كل حدة سليمة النسب، إلا أن النسب بين بعضها البعض غير متوازنة، ومع ذلك لا يفتقر التكوين إلى الانسجام، ولهذه القطعة أهمية خاصة إذ احتفظت لنا فى وضوح شديد بتقليد مصري قديم لموضوع كان عمره آنذاك حوالى ثلاثة آلاف عام، فالصيد فى المستنقعات يعد من المناظر المحببة المصورة على جدران مقابر الأشراف وخصوصاً فى الفترة من الأسرة الخامسة وحتى الأسرة الثامنة عشر"[٢٢]، وتتدفق تفاصيل المنظر بالحيوية وخصوصاً الطائران والصياد الجالس القرفصاء، والزخارف التى على شكل قلوب وهى زخارف إغريقية الأصل.

---

[٢١] عبد المنعم أبو بكر: البحرية المصرية القديمة، سلسلة تاريخ البحرية المصرية، جامعة الإسكندرية بالتعاون مع القوات البحرية بجمهورية مصر العربية، ١٩٧٣، ص ص ٩٠ ، ٩١.

[٢٢] جودت جبرة وأنتونى ألكوك: المتحف القبطي وكنائس القاهرة القديمة، ص ٦٩.

= الرمزية المسيحية فى تلك المناظر المائية:-

إن الرموز هي مفتاح الفنون لدى الفنان القبطي واذا استطاع المرء معرفة تلك الرموز يستطيع أن يفهم أو يقراء التحف القبطية من خلال النظر اليها.

و"في بداية الفن القبطي وخوفاً من الإضطهاد الروماني أخذ الفنان القبطي يستخدم رموزاً لا يفهمها الا المسيحيون ثم بعد إعلان المسيحية بدأت تتخذ الرموز مكانة دينية فاستمرت بوضوح وأصبحت من السمات المميزة للفن القبطي"[٢٣].

"والرموز ما هي إلا علامات معينة تشير إلي معانٍ محددة وتحل محلها، واستخدامها الإنسان منذ القدم، واتسعت استخداماتها في الحياة اليومية، ويستخدمها الفنانون عادة لتضفي قوة وجمالاً علي المعني، كما استخدموها للتعرف على بعضهم البعض سراً خوفاً من الاضطهاد....، ولقد عرفت مصر القديمة الرمزية واشتهرت برموزها، واعتمدت دياناتها عليها، وأخذت المسيحية أيضاً بالرمزية فلها رموزها في الصليب، والحمامة، والطاووس، والكرمة ... وغيرها، كما تمثل الألوان رموزاً أيضاً"[٢٤].

"....، اعتنق أقباط مصر مذهب اليعاقبة الذى يقول بأن للمسيح طبيعة واحدة ومشيئة واحدة وهو المذهب الذى يخالف مذهب الدولة البيزنطية "المذهب الملكانى" الذى يقول بأن للمسيح طبيعتين ومشيئتين وذلك كان سبب تعرض الاقباط إلى اضطهاد الرومان لمخالفتهم لهم فى المذهب الديني"[٢٥]،وهذا السبب هو الذى دفع الفنان القبطي إلى البعد عن الرسوم الآدامية والحيوانية أو تجريدها، وكذلك تخلص من الماديات فلم يعد يعنيه إلا الروح ولذلك لجاء إلى الرمز،ومن تلك على سبيل المثال لا الحصر:

السمكة: أخذت السمكة مكانة عالية فى الفن القبطى ولما لا وهى التى استخدمها الفنان القبطى فى عصر الإضطهادات الدينية ليتعرف على غيره من من على هذا الدين فكان يرسم نصف السمكة والأخر يكملها، والسمكة هذه تعنى باليونانية(المسيح مخلصنا)،كما انها ذكرت فى الكتاب المقدس أكثر من مرة فهى لها قدسية ورمزية خاصة،حيث ورد بالكتاب المقدس على سبيل المثال لا الحصر:{ قد تذكرنا السمك الذي كنا ناكله في مصر}[٢٦].

الصدفة: "وتأتخذ شكل الزهرة ذات السبعة بتلات، وهي ترمز إلى حالة الولادة من جديد على يد السيد المسيح، كما كانت الربة أفروديتي تخرج من الصدفة في الفن

---

[٢٣] عزت زكى حامد قادوس: تاريخ عام الفنون، دار المعرفة الجامعية،٢٠٠٠، ص ٤٠٢.

[٢٤] جرجس داود: الرموز والرمزية في الفن القبطي، مقالة، نشرت بموقع الكتيبة الطيبية الإليكتروني.

[٢٥] حكمت محمد بركات: جماليات الفنون القبطية، ص ١٣.

[٢٦] الكتاب المقدس، سفر العدد، الاصحاح رقم ١١ : ٥.

اليوناني والروماني، وبالتالي فإن الراهب يعتبر نفسه قد ولد من جديد مثل أفروديتي"[٢٧].

السفينة: إن رمز السفينة يُعد من أهم الرموز المسيحية التي أستخدمت في الفن القبطي "فهي مستوحاة من سفينة سوخاريس التي تنقل الأرواح إلى العالم الآخر والرمزية هنا تعبر عن نقل المؤمنين إلى البر المنشود وهو بر الأمان، والسفينة ترمز إلى الجنة المنشودة وهي رمز للخلاص حينما نجا من خلالها نوح عليه السلام والمؤمنين، وهي ترمز إلى الكون كله من خلال احاطتها برمز A.W أو البداية والنهاي"ة[٢٨].

التنين البحري: التنين البحري وهو من الرموز القبطية "حيث يمثل قوى الشر الموجودة في البحر، ونفذ الفنان معه بعض الحوريات للسيطرة عليه حيث يمثلن الكيان الروحي للراهب أو المتعبد في العقيدة المسيحية التى تسعى دائماً للتغلب على القوة الشريرة المتمثلة في بعض الرموز البحرية"[٢٩]، "ويرمز التنين إلى المخلوق الأسطوري في العهد القديم"[٣٠].

الدرفيل: الدرفيل فى الفن القبطي يرمز إلي القيامة والخلاص.

زهور اللوتس: ترمز إلى المستنقعات.

سعف النخيل: وهو الذي يمثل الشهداء، "والحقيقة أن ذلك لا يعني دوماً أن حامل السعف قد توفي شهيداً ولكن يعني التفاني في خدمة الرب حتى الموت"[٣١].

---

[٢٧] أمل عبد الصمد عبد المنعم: الرمز والرمزية المسيحية على الفسيفساء فى مصر، المؤتمر الدولى الأول للدراسات القبطية، مركز الخطوط، مكتبة الاسكندرية، قيد النشر.

[٢٨] محمد عبد الرحمن فهمى: العمارة والفنون القبطية في مصر، ص ١٨٤ ، ١٨٥.

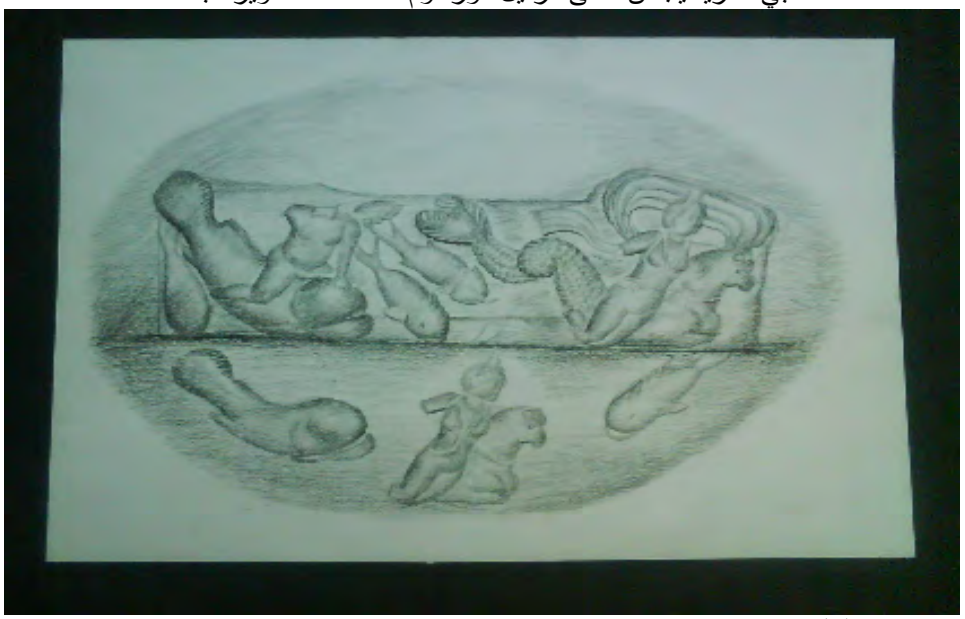
[٢٩] أمل عبد الصمد عبد المنعم: الرمز والرمزية المسيحية على الفسيفساء فى مصر.

[٣٠] محمد عبد الرحمن فهمي: العمارة والفنون القبطية في مصر، ص ١٨٥.

[٣١] ضاحي شعبان حسن على: دراسة لتقنيات صناعة الأيقونات ودورها في اختيار طرق الترميم المناسب مع عمل تطبيقات على بعض النماذج المختارة للبحث، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٩، ص ١٦.

= اللوحات والأشكال:-

لوحة رقم (١): إفريز من الحجر الجيري لحورية بحرية على ظهر كائن بحري خرافى ومنظر لصبي عارياً يجلس أعلى درفيل، ورسوم لأسماك، تصوير الباحث.



شكل رقم (١): تفريغ للوحة السابقة وتظهر به تفاصيل حورية البحر وهى تعلو الكائن البحري الخرافى وبجانبها السمكتين وهم يسبحان إلى أسفل ثم الدرفيل الذى يعلوه طفل عارياً وسمكة أخرى تسبح إلى أسفل، ثم تفريغ بالأسفل لحورية البحر والكائن البحري والدرفيل والسمكة، عمل الفنانه سلمى طلعت محروس.

لوحة رقم (٢): حنية من الحجر الجيري عليها نقوش بارزة أسطورية تمثل حورية البحر وحيوان بحرى خرافى ودرفيل، تصوير الباحث.

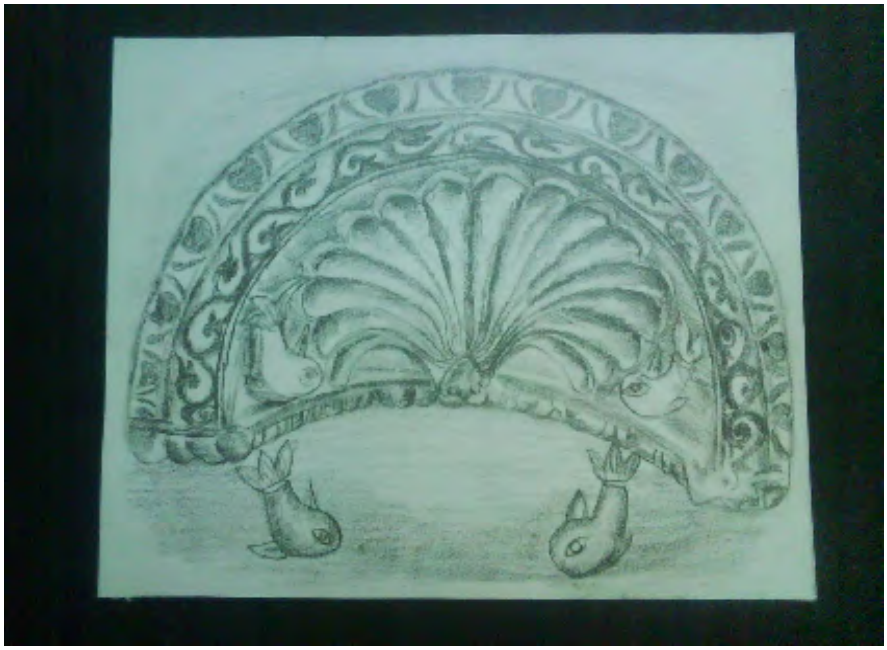
شكل رقم (٢): تفريغ للوحة السابقة وتظهر به حورية البحر وهى تعلو حيوان بحري خرافى وبجانبهم درفيل، وبالأعلى تفريغ لتفأصيل الدرفيل، عمل الفنانه سلمى طلعت محروس.

لوحة رقم (٣): قطعة من إفريز من الحجر الجيري مقسمة إلى جزئين، تصوير الباحث.

لوحة رقم (٤): افريز من الخشب، يمثل مشهداً نيلياً، تصوير الباحث.

شكل رقم (٣): تفريغ للوحة السابقة، ويظهر التمساح وهو يسبح، وزهو النيلوفر وزهرة لوتس وردية كبيرة الحجم، عمل الفنانه سلمى طلعت محروس.

لوحة رقم (٥): حنية من الحجر الجيري مزدانة فى شكل قوقعة، تصوير الباحث.

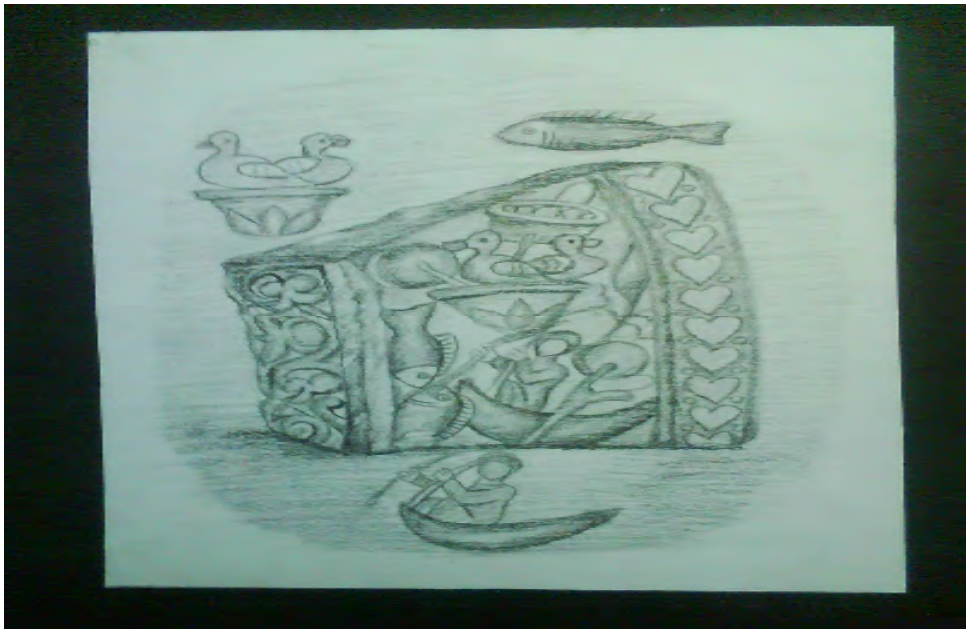


شكل رقم (٤): تفريغ للوحة السابقة، وتظهر القوقعة فى وسط الحنية وعلى يمينها ويسارها درفيل، وبالأسفل تفاصيل للدرفيلين، عمل الفنانه سلمى طلعت محروس.

لوحة رقم (٦): جزء من كتف جدارية، يبرز منها تمثل نصفي لإله النيل ملتحيا ومرتديا عصابة مزدانة بوريدات وزهرات رباعية، وتقف على كتفه حورية عاشقة تمسك ببطة، وتظهر على جانبي التمثال زهور اللوتس، نقلاً عن: Gawdat Gabra and Marianne Eaton-Krauss: The Illustrated Guide to the Coptic Museum and Churches of old Cairo, The American University of Cairo Press, New York, 2007, 176.

لوحة رقم (٧): منسوجة مزدانة بأسماك، وهى تمثل منظراً لمجموعة أسماك تسبح فى بحر فى إتجاهات مختلفة، نقلاً عن: معهد العالم العربي فى باريس: المرجع السابق، ص ١٦٦.

لوحة رقم (٨): قطعة من الطرف السفلى لقوس عقد من الحجر الجيري، تصوير الباحث.



شكل رقم (٥): تفريغ للوحة السابقة، ويظهر الصياد وهو يجلس فوق زورق، وبجانبه سمكتين تسبحان فى وضع معاكس، وبالأعلى طائرين من البط، عمل الفنانه سلمى طلعت محروس.

الهلَّة وآثارها الإسلامية الباقية

د.محمد هاشم أبوطربوش♦

ما يهدف إليه البحث :

يهدف البحث إلى التعريف بالهلَّة كإحدى القرى المهمة فى صعيد مصر ، وما يتبعها من قرى ونجوع ؛ نظراً لما بها من عائلات مشهورة بقيت بعض منشآتهم المعمارية دليلاً على رسوخ أصولهم وعاداتهم وتقاليدهم فى تاريخ مصر الحديث.

كما يهدف البحث إلى دراسة أهم العمائر الباقية ، ووصفها وصفاً معمارياً آثارياً حتى يمكن تسجيلها ؛ خوفاً من اندثارها مثل كثير من العمائر الإسلامية التى اندثرت فى صعيد مصر ونفقد بذلك تراثاً معمارياً وإنسانياً مهماً ، كما يهدف البحث إلى دراسة أنماط هذه العمائر ، سواء الدينية أو المدنية وتأصيل تخطيطها ووحداتها وعناصرها المعمارية والفنية ، ونشر وتحليل ما بقى فيها من نقوش كتابية.

نبذة عن الهلَّة :

الهلَّة هى إحدى القرى الكبرى التابعة لمركز طهطا[1] محافظة سوهاج[2] فى صعيد مصر.

♦ أستاذ الآثار الإسلامية المساعد بكلية الآداب جامعة المنصورة.

(١) طهطا : وردت فى بعض المصادر والمراجع باسم طهطا ، وطحطا ، وطهطى ، وقد كانت فى العصر الفاطمى من الأعمال الأسيوطية أما فى العصر العثمانى فقد كانت تابعة لمديرية جرجا وقد انشئ قسم طهطا فى سنة ١٢٤٥هـ / ١٨٢٩م ، وقد جعلت مدينة طهطا قاعدة له ، وسمى مركز طهطا فى سنة ١٣٠٨هـ / ١٨٩٠م ، وطهطا حالياً إحدى مراكز محافظة سوهاج ، وقد بقى فيها العديد من المساجد العتيقة والعريقة ، ومن أشهرها : جامع سيدى أبو القاسم الذى جدد فى سنة ١٢٧٠هـ / ١٨٥٣م. للمزيد انظر : ابن مماتى : قوانين الدواوين ، جمعه وحققه عزيز سوريال عطية ، مطبعة مصر ، سنة ١٩٤٣م ، ص١٦٣ ، وابن دقماق : الانتصار لواسطة عقد الأمصار ، ق٢ ، مطبعة بولاق ، سنة ١٨٩٣م ، ص٢٤ ، الجبرتى : عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ط١ ، ج١ ، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة سنة ١٣٨٩ هـ/ ١٩٦٩م ، ص١٨١ ، محمد رمزى :- القاموس الجغرافى ، ق٢ ، ج٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٤م ، ص١٤٤ ، والسيد أبو ضيف المدنى : تاريخ إقليم سوهاج ، مطبعة مدكور بالقاهرة ، القاهرة ، د / ت ص٥٥.

(٢) سوهاج : وردت فى المصادر باسم سوهاى وقد كانت فى العصر الفاطمى قرية من قرى أخميم تابعة لكورة القوصية ثم أصبحت تابعة منذ العصر المملوكى لولاية جرجا ، ثم أصبحت مديرية سوهاج فى سنة ١٢٧٥هـ / ١٨٥٨م . للمزيد ابن مماتى : المصدر السابق ، ص ١٥١ ، وياقوت الحموى : معجم البلدان ، ج ٣ ، ص ٢٨٦ ، دار إحياء التراث العربى ، بيروت / د / ت ، وابن دقماق : الانتصار لواسطة عقد المصدرالسابق ، ص ٢٧ ، ومحمد رمزى : المرجع السابق ، ص ١٢٨ ، وسعاد ماهر : محافظات الجمهورية العربية المتحدة وآثارها الباقية فى العصر الإسلامى ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، سنة ١٩٦٦م ، ص ٣٧ ، والسيد أبو ضيف مدنى : المرجع السابق ، ص ٥٤ ، ٥٥ .

ويرجَّح أن هناك تفسيران لاشتقاق هذا الاسم : الأول منهما لغوى حيث إن الهلَّة : بهاء مكسورة ، فلام مشددة مفتوحة ، فهاء تأنيث تعرف بالأرض المطرة أو ألممطورة دون ما حولها[3] ، وربما يكون هذا التعريف اللغوى قد ارتبط باسم القرية ؛ نظراً لما ما عرف عنها من خصوبة ارضها أكثر مما حولها من القرى المحيطة بها ، وقد عبر (على مبارك) عن ذلك بقوله : "وأكثر اهل الهلَّة الآن مياسر أصحاب ثروة لخصوبة أرضهم بالطمى المجلوب إليها كل سنة من فرع السوهاجية"[4]. وهناك تفسير آخر لاشتقاق هذا الاسم ، يتلخص فيما ذكره (على مبارك) – أيضاً – من أن أهل الهلَّة يزعمون أن أصلهم من قبيلة بنى هلال[5]، وقد نزلوا غرب طهطا وقد اقتطعت لهم الاراضى الزراعية[6] وهذا الرأى هو الأرجح والأقرب للصواب ؛ إذ أن بعض المصادر والمراجع تعرف وتذكر أهل الهلَّة (بعرب الأهلة) وهم جماعة من قبائل بنى هلال وبنى سليم وبنى فزارة تعاهدوا فيما بينهم وكونوا حلفاً قوياً ، ولما كان أكثرهم من بنى هلال صار اسم بنى هلال علماً على هذه الجماعات المتحالفة[7].

وتضم الهلَّة العديد من القرى الصغيرة والنجوع وقد ورد بعضها فى المصادر والمراجع ومنها : (تل الزوكى ، الجبيرات ، الجريدات ، الشيخ مسعود ، الصفيحة ،

---

(٣) الفيروز آبادى : القاموس المحيط ، ج٤ ، ط٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة ١٩٨٠م ، ص٦٩ ، ومجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، ج٢ ، ط٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص١٠٣٣.

(٤) على مبارك : الخطط التوفيقية ، ط٢ ، دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة ، سنة ٢٠٠٧م ، ص٧١.

(٥) بنو هلال : ينسبون إلى هلال بن عامر بن صعصعة بن معاوية ،وهو رهط : أم المؤمنين زينب بنت خزيمة ، زوج النبى صلى الله عليه وسلم ، وهم من بنى عامر ، كان أول قدوم لهم إلى مصر فى سنة ١٠٩هـ / ٧٢٧م ، وقد انتشروا فى وقت متأخر فى الصعيد. للمزيد انظر : ابن قتيبة : المعارف ، تحقيق ثروت عكاشة : ط٦ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٢م ، ص٨٧ ، وعبد الله خورشيد البرى ، القبائل العربية فى مصر فى القرون الثلاثة الأولى للهجرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٢م ، ص١٣٦– ١٣٧ ، وللمزيد عن القبائل العربية التى جاءت إلى مصر مع الفتح الإسلامي لها حتى أصبحت منتشرة في أرجاء البلاد وذابت بين سكان مصر واستقرت واشتغلت بالزراعة وغيرها. انظر : عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم : الريف المصري في القرن الثامن عشر ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، سنة ١٩٨٦م ، ص١٧٠ : ١٧٢ ، وأحمد حسين النمكى : معجم القبائل العربية فى أقليم جرجا ، سنة ١٩٩٣م ، ص١٠–٥٣.

(٦) على مبارك : المصدر السابق ، ص٧٠.

(٧) للمزيد عن عرب الأهلة انظر : محمد أحمد عيد الهاشمى : الدرر الذهبية فى أصول أبناء الأمة العربية ، الأشراف والهوارة والعرب ، مطبعة حنان ، القاهرة ، سنة ١٩٧٥م ، ص١٣٤–١٣٧ ، وعبدالله أحمد عثمان : البلدان السوهاجية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، سنة ٢٠٠٩م ، ص٧٤ ، ٨٨–٨٩.

عكا ، الكوم الأصفر ، كوم بدر ، كوم الحامض ، نجع المروم ، نزلة عمارة ، ونزلة القاضي[8] وهناك العديد من العائلات المشهورة فى هذه القرى منها على سبيل المثال لا الحصرعائلة أبو راية وأبو شائبة فى قرية الصفيحة ، وعائلة أبو نصير وعتمان فى قرية نزلة عمارة ، وآل صالح بقرية كوم بدر ، وآل حمدالله بقرية الجبيرات ، وعائلتى أبو سديرة وأولاد القاضي فى نزلة القاضي ، وغيرهم من العائلات[9] .

وقد برز العديد من مشاهير ورجال هذه العائلات ذكرتهم المصادر والمراجع ومنهم : على سبيل المثال أيضاً إسماعيل أبو نصير الذى كانت له علاقه وثيقة بإبراهيم باشا بن محمد على ، ومنهم : العمدة أبو سديرة وهمام الركوة اللذان تقلدا وظيفة ناظر قسم[10] ومنهم أيضاً عبد الرحمن حمد الله عمدة الجبيرات الذى اختير عضواً فى مجلس شورى النواب فى سنة ١٢٨٣هـ / ١٨٦٦م [11] ، وكانت لقبائل الهلَّة الكثير من عادات وتقاليد وصفات القبائل العربية ومنها : الشجاعة والشهامة والفخر والكرم ، وفى بعضهم قدر من حدة الطبع والكبر والخيلاء[12]. وتحتفل الهلَّة بليلة النصف من شعبان حيث تقام الاحتفالات الدينية وألعاب الفروسية والخيل ، ويقدم الطعام فيها ليل نهار[13].

---

(٨) للمزيد عن هذه القرى انظر : على مبارك : المصدر السابق ، ص٦٢-٧٠ ، ومحمد رمزى : المرجع السابق ، ص١٤٥-١٤٨.

(٩) على مبارك : المصدر السابق ، ص٦٣ ، ٦٤ ، ٦٦ ،٦٧ ، ويذكر أن نزلة القاضي سُميت باسم جد أولاد القاضي ، وهو من قضاة العرب الذين يحكمون بين القبائل بقوانين وعادات معروفة عندهم (مجالس وقوانين عرفية) : المصدر السابق ، ص٦٥.

(١٠) على مبارك: المصدر السابق ، ص٦٤ ، ٦٩ ، ومن المعروف أن مصر فى عهد محمد على باشا قد قسمت إلى مديريات والمديريات إلى أقسام وخطط ، وكان المسئول عن كل قسم يعرف بناظر القسم ، وكان هو المسئول عن العمل الجارى فى قسمه حيث يعين الموظفين المشرفين على كل أعمال الزراعة والرى والضرائب والمحاصيل والصرافة فى القسم ، وكان يرسل تقريراً شهرياً إلى رئيسه. للمزيد انظر : هيلين آن ريفلين : الاقتصاد والإدارة فى مصر فى مستهل القرن التاسع عشر ، تعريب : أحمد عبد الرحيم مصطفى ، دار المعارف ، القاهرة ، سنة ١٩٦٨م ، ص١٣٢ – ١٣٤ ، ليلى عبد اللطيف : الإدارة فى مصر فى العصر العثمانى ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، سنة ١٩٧٨م ، ص ٤٤٥ ، عبد الرحمن الرافعى : عصر محمد على ، دار المعارف ، القاهرة ، سنة ١٩٨٢م ، ص ٥٢٦

(١١) عبد الرحمن الرافعى : عصر إسماعيل ، ج٢ ، ط٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، سنة ١٩٨٢م ، ص٩٥ ، ٩٦ ، وسوف نعرض لترجمة له فى الصفحات التالية.

(١٢) على مبارك : المصدر السابق ، ص٧٣.

(١٣) ما زالت هذه الاحتفالات تقام بالنمط نفسه الذى شرحه ووصفه (عل مبارك) فى خططه ، وخاصة فى قرية الجبيرات ، للمزيد عن هذه الاحتفالات انظر : على مبارك : المصدر السابق ، ص٦٧-٦٨.

منشآت الهلَّة وعمائرها :

يبدو أن قرى الهلَّة كانت بها منشآت دينية ومدنية عديدة تدل على مدى ثراء وثروة قبائل الهلَّة ، وقد ذكر (على مبارك) الكثير منها وعلى سبيل المثال مساجد ومضايف فى قرية الصفيحة ، ودور ومضايف لآل الزوكى بتل الزوكى ، وثلاثة مساجد ، أما قرية نزلة عمارة فقد كان بها ثلاثة مساجد ، بالاضافة إلى مسجد ومنازل ومضايف وقصر لأولاد نصير، كما ذكر داراً ودواراً ومسجداً لآل أبو سديرة بنزلة القاضي ، بالاضافة إلى دار ومضيفة بها منظرة بشبابيك من الخرط ، ومسجد لحماد بك بن مبارك القاضي فى نزلة القاضي أيضاً، أما قرية الجبيرات فقد كان بها أبراج حمام وأربع أضرحة ، وبيوت مشيدة ومضايف متسعة، وقد ذكر مضايف آل حمدالله وأن لهم قصراً مشيداً كقصور مصر ، كما ذكر مسجدهم أيضاً ، أما فى قرية الكوم الاصفر ، فقد أحصى فيها عشرين مضيفة وسبعة مساجد ، ومسجداً ومضيفتين بقرية كوم بدر ومسجداً وست مضايف فى قرية الجريدات، ومسجداً وعدة مضايف فى نجع المروم ، أما فى قرية الشيخ مسعود فقد ذكر فيها مسجدين وأربع مضايف بالاضافة إلى مسجد وضريح الشيخ مسعود[14]. ويتضح مما سبق، ما كان فى الهلَّة من منشآت عديدة دينية ومدنية أيضاً، وسوف نتناول فى هذا البحث أهم ما بقى فيها من مساجد ومضايف.

أولاً: المساجد

مسجد عبد الرحمن حمد الله بالجبيرات
١٢٨٦هـ / ١٨٧٢م

يقع هذا المسجد فى ميدان فسيح فى قرية الجبيرات أمام مضيفتى العائلة (شكل١).

المنشئ :

أورد (على مبارك) أن مجدد هذا المسجد هو عبد الرحمن حمدالله وقد أكد هذا الأمر نص التجديد الذى سيأتى ذكره [15] ، وهو عبد الرحمن بن أحمد بن إسماعيل حمدالله عمدة الجبيرات ، وقد عمل كناظر قلم فى مديرية جرجا ، ثم عضواً فى مجلس

(١٤) للمزيد انظر الخطط التوفيقية ، ج١٧ ، ص٦٢ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٠.
(١٥) الخطط التوفيقية : ج١٧ ، ص٦٧.

الزراعة بأسيوط[16] ، كما انتخب عضواً فى مجلس شورى النواب[17] فى عهد الخديو إسماعيل فى سنة ١٢٨٣هـ / ١٨٦٦م ، وقد كانت له مداخلة طيبة فى مسألة تقسيم الاطيان بين الورثة أو ابقائها تحت ادارة رئيس العائلة وذلك فى جلسة يوم السبت ٢ذى القعدة سنة ١٢٨٥هـ / ١٣فبراير سنة ١٨٦٩م ، وقد أنشأ هذا المسجد عبد الرحمن حمدالله كما هو وارد فى نص الإنشاء الذى سيأتى ذكره ، هذا بالإضافة إلى ما ذكره (على مبارك) بأنه هدم المسجد وجدده ، فجعله أعظم مساجد الهلَّة ، وجعل له منارة ومنبراً من الخشب[18] .

تاريخ الإنشاء :

أُنشِئ هذا المسجد فى سنة ١٢٨٩هـ / ١٨٧٢م ، حيث ورد هذا التاريخ ضمن النص التأسيسى الذى كان يعلو المدخل الرئيس للمسجد ، وسيأتى ذكر ومضمون هذا النص فى وصف واجهة المسجد إن شاء الله.

الوصف المعمارى للمسجد :

أولاً :- الوصف من الخارج (شكل٣، لوحة١، ٢) :

تبلغ مساحة المسجد حوالى ٣٢٠ متراً تقريباً حيث بلغت ابعاده ١٦م×٢٠م وقد كان للمسجد أربع واجهات،إلا أن الواجهة الشمالية قد حجبت بمبانى حديثة[19] ، أما الواجهة

---

(١٦) مجالس الزراعة : وتسمى مجالس تنظيم الزراعة ، ومجالس تفتيش الزراعة ، أنشئت هذه المجالس فى سنة ١٢٨٢هـ / ١٨٦٥م وكان عددها خمسة مجالس ، منها : مجلسان فى الوجه البحرى ، وثلاثة فى الوجه القبلى ، ولكل مجلس رئيس ومهندس تعينهما الحكومة ، بينما يتم اختيار الأعضاء بمعرفة العمد ، بنسبة عضوين عن كل مركز ، ومهمة هذه المجالس النظر والإشراف على شئوون الزراعة والرى وما يتعلق بهما . للمزيد : عبد الرحمن الرافعى : عصر إسماعيل ، ج ٢ ، ص ١١٣ ، صالح رمضان : الحياة الاجتماعية فى مصر فى عصر إسماعيل ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، سنة ١٩٧٧م ، ص ١٣٩ ، ١٤٠ .

(١٧) مجلس شورى النواب : هو مجلس نيابي ــ كان أشبه بمجلس الأعيان ــ وقد كان محدود العدد اذ بلغ عدد أعضائه ٧٥ عضواً من أعيان الأقاليم وعمد البلاد ، وكان يجتمع شهرين كل سنة من منتصف ديسمبر إلى منتصف فبراير ، ومقره القلعة بالقاهرة ، وكانت قراراته استشارية حيث ترفع للخديوي ليتخذ فيها ما يراه. للمزيد : عبد الرحمن الرافعى : عصر إسماعيل ، ج٢ ، ص ٨٩ : ١٣٧ ، السيد رجب حراز : المدخل إلى تاريخ مصر الحديث ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة سنة ١٩٧٠م ص ٣٤٨ ، على شلبى : الريف المصرى فى النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، دار المعارف، القاهرة ، سنة ١٩٨٣م ، ص٤٠٤- ٤٠٥ ، ٤١٦.

(١٨) للمزيد انظر : محاضر مجلس شورى النواب ، الهيئة النيابية الأولى سنة ٨٦٦- ١٨٦٩م ، ج١ ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة سنة ٢٠٠١م ، ص٥٣ ، ١٦٠ ، وعبد الرحمن الرافعى : عصر اسماعيل ، ج٢ ، ص٩٥ ، ٩٦. وعلى مبارك : المصدر السابق ، ص٦٧.

(١٩) هُدم هذا المسجد وجارى تجديده الأن ، وقد قمت برفعه معمارياً ووصفه ولم أكمل تصويره ، وقد كانت زيارتى لموقع المسجد بعد هدمه فى يوم ٢٠١٠/٦/٢م.

الجنوبية فيوجد فى قسمها الشرقى فتحتة مدخل مستطيلة الشكل يبلغ اتساعها ١,٠م وارتفاعها ٢,٠م،ويغلق عليها بباب خشبى من مصراعين ، ويوجد شرق هذا المدخل من أعلى نافذة علوية تفتح على إحدى الحجرتين المجاورتين لبيوت الخلاء ، ثم ترتفع الواجهة بمقدار ٢,٠م تقريباً لتميز واجهة ساحة الصلاة فى المسجد ، ويوجد فيها نافذتان علويتان تكتنفا حنية المحراب،وهما لإضاءة وتهوية بلاطة المحراب داخل المسجد.

أما الواجهة الغربية ، وهى الواجهة الرئيسة ، فيتوسطها المدخل الرئيس، وهو عبارة عن فتحة مستطيلة الشكل يبلغ اتساعها ١,٥٠م وارتفاعها ٢,٥٥م ، وهى معقودة بعقد ثلاثى ، ويغلق عليها بباب خشبى من مصراعين ، ويكتنف المدخل نافذتان اتساع كل منهما ١,٢٥م وارتفاعها ٢,٠م ، ويغلق عليها بشباك خشبى من مصراعين.

وجدير بالذكر أن هذا المدخل كان يعلوه النص الكتابى الخاص بتجديد هذا المسجد [20] ، وهو عبارة عن برطوم خشبى يبلغ طوله ٢,٩٥م ، وعرضه٠,٢٠م ، ويشتمل على ثلاث حشوات خشبية مقسمة إلى مستطيلات كتابية ، ويحيط بالنص زخرفة مجدولة نفذت على هيئة شكل معينات مكررة ومفرغة ، كما يفصل بين هذه المستطيلات الكتابية زخرفة عبارة عن زهرة سداسية البتلات ، وشكل نجمى ثمانى الروؤس ، والنص بالحفر البارز وبخط الثلث العثمانى وهو بصيغة : "**توسل عابد الرحمن لمولاه – يوفقه لما فيه رضاه – يسامحه فيغفر ماجناه – ويحظى بالنعيم به جزاه ١٢٩٨**" (لوحة٣).

أما الواجهة الشرقية فيوجد فيها ست نوافذ علوية تفتح على بيوت الخلاء والحجرة الثانية من الحجرتين المجاورتين لبيوت الخلاء.

ثانياً : الوصف من الداخل (شكل٣):

يؤدى المدخل الرئيس – السابق وصفه – إلى المسجد من الداخل ، وهو عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل تبلغ اتساعها ١٤,٦٠م×١٥,٣٠م وقد جددت أرضيته ، أما سقفه فهو من الخشب ، ويتوسطه شخشيخة لها أربعة أضلاع غشيت بالزجاج ؛ لإضاءة المسجد من الداخل.

وقد قسم المسجد إلى ثلاث بلاطات موازية لجدار القبلة ، وذلك بواسطة بائكتين من الأعمدة الأسطوانية من الطوب المنجور (لوحة٤) ، وتشتمل كل بائكة على ثلاثة أعمدة بالإضافة إلى نصف عمود مخلق فى كل من الضلعين الشرقى والغربى ، وتحمل هذه الأعمدة عقوداً من النوع نصف المستدير.

ويتوسط المحراب جدار القبلة ، وهو عبارة عن حنية يبلغ اتساعها ٠,٩٠م وارتفاعها ٢,٠م ، وهو خال من الزخرفة ، ويوجد المنبر غرب المحراب مباشرة (لوحة٥) ، وهو من الخشب ، ويبلغ طوله ٢,٨٥م ، وعرضه ٠,٨٠م ، وارتفاعه ٣,٢٥م ،

([٢٠]) هذا النص الكتابى محفوظ حالياً فى مضيفة عبد الرحمن حمدالله المواجهة للمسجد.

ويشتمل على سبع درجات ، ثم جلسة الخطيب ، ويعلو باب المقدم بالمنبر نص كتابى مطموس بطبقة سميكة من الدهانات الحديثة ، وقد زينت ريشتا المنبر بزخرفة المعقلى ، ويعلو ذلك زخرفة تشكل درابزين المنبر وهى على هيئة أقواس متماسة تشبه شكل الأسماك على هيئة محورة ، أما فتحة باب الروضة فقد زينت بعقد على هيئة حدوة الفرس ويغلق عليها بباب خشبى ، ثم يعلو ذلك حشوات زينت بزخرفة المفروكة [21].
ويتوسط الضلع الغربى للمسجد المدخل الرئيس والذى تكتنفه النافذتان السابق وصفهما عند وصف الواجهة الرئيسة ، أما الضلع الشرقى للمسجد من الداخل فيوجد فى الطرف الشمالى له فتحة صغيرة يبلغ اتساعها ٠,٨٠م ، وهى معقودة بعقد نصف مستدير ، وتؤدى إلى المئذنة ، كما يجاورها فتحة مدخل يبلغ اتساعها ١,٥٠م وارتفاعها ٢,١٠م تؤدى إلى منطقة كشف سماوى بها الميضأة وبيوت الخلاء ، والتى يمكن الوصول إليها عن طريق المدخل – السابق ذكره – عند وصف الواجهة الجنوبية للمسجد ، وهى منطقة مكشوفة يوجد فيها ثمانى حجرات صغيرة لكل منها فتحة مدخل يبلغ اتساعها ٠,٨٠م وارتفاعها ١,٥٠م ، ويغلق عليها بباب خشبى من مصراع واحد ، ويبلغ اتساع كل حجرة منها ١,٥٠م ×١,٥٦م ، ويبدو أن الحجرتين : الأولى والثانية من الناحية الجنوبية كانتا تستخدمان لتخزين الأدوات المتعلقه بالمسجد ثم يلى ذلك خمس من بيوت الخلاء ، ويوجد فى الجدار الشرقى لكل منها نافذة علوية صغيرة لتهويتها وإضاءتها، وقد سبق ذكر هذه النوافذ عند وصف الواجهة الشرقية ، أما الحجرة الأخيرة من الناحية الشمالية فيوجد فيها بئر ماء كان يزود المسجد بالمياه وهو الآن مردوم.

مسجد صالح بكوم بدر
١٢٩٢هـ / ١٨٧٥م

يقع هذا المسجد داخل البوابة الخاصة بمنشآت آل صالح بقرية كوم بدر التابعة للهلّة، والمسجد ملاصق للمضيفة الخاصة بالعائلة (شكل٢) .

المنشئ وتاريخ الإنشاء :

لهذه العائلة مضيفة من إنشاء جدهم (صالح) ، وهى مؤرخة فى سنة ١٢٩٢هـ / ١٨٧٥م – سيأتى وصفها إن شاء الله – وهى ملاصقة للمسجد ، وقد لوحظ أن جدران المسجد وواجهته تسير على سمت وطريقة بناء المضيفة ، بالإضافة إلى التشابه الواضح فى بعض العناصر المعمارية كالمداخل والنوافذ ، مما يجعلنا نرجح أن المسجد شيد فى الفترة نفسها التى شيدت فيها المضيفة وبالتالى للمنشئ نفسه.

([21]) هذا المنبر محفوظ فى المنطقة الخالية التى تتقدم سور مضيفة عبد الرحمن حمدالله.

الوصف المعمارى للمسجد :

أولاً : الوصف من الخارج (لوحة٦، ٧):

للمسجد ثلاث واجهات إحداها شمالية رئيسة ، وأخرى جنوبية ، والثالثة شرقية. وتطل الواجهة الشرقية على الممر المكشوف الذى يلى البوابة الرئيسة التى تغلق على منشآت العائلة ، وتمتد هذه الواجهة من الشمال إلى الجنوب بطول ١٢,٦٠م ، وتطل على هذا الممر بنافذتين تفتحان على المسجد ، وكل منهما عبارة عن فتحة مستطيلة الشكل يبلغ اتساعها ١,٠م وارتفاعها ٢,٠م ، وقد غشيت من الخارج بشبابيك من الحديد المشغول بينما يغلق عليها من الداخل بشبابيك من الخشب ، كما يلاحظ وجود مدخل مسدود فى الناحية الجنوبية من هذه الواجهة كان يؤدى إلى الميضأة وبيوت الخلاء.

وتعد الواجهة الشمالية هى الواجهة الرئيسة للمسجد ويتوسطها المدخل الذى يصعد إليه بدرجتين مجددتين تؤديان إلى المدخل الرئيس للمسجد ، وهو عبارة عن فتحة مستطيلة الشكل ، يبلغ اتساعها ١,١٠م ، وارتفاعها ٢,٥٥م ، ويغلق عليها بباب خشبى من مصراعين ، ويكتنف فتحة المدخل كتفان بنائيان يمتدان رأسياً حتى نهاية الواجهة من أعلى ، كما يكتنف المدخل نافذتان تشبهان النوافذ السابق وصفها.

أما الواجهة الجنوبية فهى تمتد من الشرق إلى الغرب بطول ١٠,٤٠م ، ولا يوجد فيها تفاصيل معمارية سوى فتحة مدخل يبلغ اتساعها ١,٢٠م وارتفاعها ٢,٥٠م ، ويغلق عليها بباب خشبى (مجدد) ، ويؤدى هذا المدخل إلى الميضأة وبيوت الخلاء ، كما تعلو هذه الواجهة أربع نوافذ صغيرة ومستديرة ؛ لإضاءة وتهوية وبيوت الخلاء.

ثانياً : الوصف من الداخل (شكل٤) :

يؤدى المدخل الشمالى – السابق وصفه – إلى المسجد. والمسجد من الداخل عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل يبلغ اتساعها ٧,٠م×٩,٠م ، وقد جددت أرضيته ، أما سقفه فهو من الخشب ، وهوعبارة عن عروق وألواح خشبية يتوسطها شخشيخة من أربعة أضلاع من الخشب مغشاة بالزجاج (لوحة٨).

وينقسم المسجد إلى ثلاث بلاطات ، بواسطة بائكتين ، كل بائكة تشتمل على عمودين من الخشب ، ولكل عمود قاعدة مربعة ، كما زين بدنه فى أضلاعه الأربعة بزخرفة تشبه مضرب الكرة إلى حد بعيد (لوحة٩).

ويتوسط المحراب جدار القبلة ، وهو مجوف ومجدد ، وإلى جواره منبر خشبى (لوحة١٠) يبلغ طوله ٢,٦٠م وارتفاعه ٣,٢١م ، وعرضه ٠,٧٥م ، ويغلق عليه باب المقدم وهو من مصراعين ، أما ريشتا المنبر فقد زينت بالزخرفة التى تعرف بالمعقلى ، يعلو ذلك درابزين المنبر وقد زين بحشوات مقوسة متماسة على هيئة مايشبه الأسماك المحورة وهى تشبه تلك التى تزين درابزين منبر مسجد عبد الرحمن حمد الله السابق وصفه ، ويشتمل المنبر على سبع درجات بالإضافة إلى جلسة الخطيب

التى يعلوها قمة المنبر وهى مخروطية الشكل ، أما باب الروضة بالمنبر فهو عبارة عن فتحة معقودة بعقد على هيئة حدوة الفرس ، ويغلق عليه بباب خشبى من مصراع واحد.

ونظراً للتشابه الكبير الذى يربط بين منبرى المسجدين موضوع الدراسة فيرجح أنهما قد صنعا على يد صانع (نجار) واحد وفى فترة واحدة (تقريباً).

أما جدران المسجد فيلاحظ أن الجدار الشرقى فيه نافذتان تطلان على الممر المكشوف الذى يلى المدخل أو البوابة الرئيسة التى تغلق على منشآت العائلة ، بينما يتوسط المدخل الرئيس للمسجد الجدار الشمالى ، ويكتنفه نافذتان وقد سبق ذكر ذلك.

أما الجدار الجنوبى للمسجد فيوجد فى الطرف الشرقى له فتحة مستطيلة الشكل يبلغ اتساعها ١,٢٠م وارتفاعها٢,٤٠م وهى تؤدى إلى منطقة الميضأة وبيوت الخلاء، وهى منطقة مكشوفة ، ويوجد فى الضلع الشرقى لها ملامح لفتحة مدخل آخر مسدودة حالياً سبق ذكرها عند وصف الواجهة الشرقية للمسجد ، كما يوجد فى الطرف الشرقى للضلع الجنوبى فى المنطقة المكشوفة فتحة مدخل تؤدى إلى الشارع وقد سبق وصفها أيضاً عند وصف الواجهة الجنوبية.

ويوجد فى هذه المنطقة المكشوفة الميضأة ، وهى مجددة ، كما يوجد فى الجزء الغربى لها أربع من بيوت الخلاء تفتح ابوابها فى الجهة الشمالية ، وتؤدى إلى كل منها فتحة مدخل اتساعها ٠,٨٠م وارتفاعها ١,٦٥م ويغلق عليها بباب خشبى ، ويبلغ اتساع كل بيت من بيوت الخلاء الأربع ١,٠م×١,٥٠م ، ويوجد أعلى الجدار الجنوبى لكل منها فتحة نافذة مستديرة (قمرية) ؛ للإضاءة والتهوية[22].

ثانياً: المضايف

مضيفة عبد الرحمن حمدالله بالجبيرات

١٢٨٩هـ / ١٨٧٢م تقريباً

تقع هذه المضيفة فى ميدان فسيح فى قرية الجبيرات شرق المسجد المعروف بمسجد عبد الرحمن حمدالله السابق ذكره (شكل١).

المنشئ وتاريخ الإنشاء :

تعرف هذه المضيفة بين أهالى الجبيرات بمضيفة عبد الرحمن حمدالله ، كما تعرف بالمضيفة الشرقية تمييزاً لها عن المضيفة الغربية أو مضيفة رضوان حمدالله بالجبيرات القريبة منها والتى سيأتى ذكرها ، ويبدوا أن هذه المضيفة هى التى أشار

([٢٢]) القمرية : هى نافذة صغيرة مستديرة ، يبدو أنها سميت بالقمرية ؛ لأنها مستديرة مثل القمر ، أو لأن النور الذى يتخللها يكون خافتاً بعكس الضوء الذى يدخل من (الشمسية) ، عبد الرحيم غالب : موسوعة العمارة الإسلامية ، بيروت ، عام ١٩٨٨م ، ص ٣١٩ .

إليها على مبارك بقوله : "ولهم قصر مشيد كقصور مصر تنزل فيه الحكام والعرب" [23].

وجدير بالذكر أن عبد الرحمن حمدالله هو مجدد المسجد السابق وصفه ، وقد سبقت ترجمة له ، ويبدو أن المنشئ قد اكتفى بتاريخ تجديد المسجد بالنسبة للمنشآت التى شيدها ، وبالتالى يرجح أن تاريخ إنشاء المضيفة هو التاريخ نفسه الذى جدد فيه المسجد المؤرخ فى سنة ١٢٨٩هـ / ١٨٧٢م ، هذا فضلاً عن أن تخطيط هذه المضيفة يتفق إلى حد كبير مع تخطيط مضيفة صالح بكوم بدر المؤرخة فى سنة ١٢٩٢هـ / ١٨٧٥م – سيأتى ذكرها – ولاسيما فى وحدات الاستقبال الرئيسة والتى سيأتى وصفها.

الوصف المعمارى للمضيفة (شكل٥) :

يشتمل تخطيط هذه المضيفة على فناء مكشوف يكتنفه جناحان أحدهما (الشمالى) جناح صغير يشتمل على قاعتين ، أما الجناح الآخر (الجنوبى) فيشتمل على قاعة وسطى للإستقبال تنقسم إلى قسمين ، ويكتنفها أربع قاعات للإستقبال أيضاً ، كما تقع ملحقات المضيفة فى الجهة الجنوبية منها ، وهذه الملحقات هى بيت القهوة والمطبخ والمزيرة وبيوت الراحة ، وحجرات صغيرة تستخدم كمخزن لمستلزمات المضيفة ، بالإضافة إلى منطقة الدرج الصاعد إلى سطح المضيفة والمفروش بأرضية من الآجر المرصوص على هيئة مضفورة.

أولاً :- الوصف من الخارج (لوحة١١) :

تطل المضيفة على الميدان بواجهة شرقية ، وهى الواجهة الرئيسة للمضيفة ، وتشتمل على فناء يتقدمه سور عبارة عن سياج من الأسياخ الحديدية ، ويتوسطه مدخل، ويبدو أن هذا السور والمدخل مجددان، وتطل المضيفة على الميدان بصف من النوافذ ، حيث يوجد فى القسم الشمالى للواجهة ثلاث نوافذ ، كل منها عبارةعن فتحة مستطيلة الشكل يبلغ اتساعها ٠,٩٠م ، وارتفاعها ٢,٠م ، ويغلق عليها بمصبعات وأسياخ من الحديد المشغول من الخارج ، وشباك خشبى من الداخل ، أما القسم الجنوبى للواجهة فيوجد فيه سبع نوافذ تفتح على قاعتين من قاعات الاستقبال – وهى تشبه النوافذ السابق وصفها – وقد كسيت واجهة وجدران المضيفة بملاط ودهان حديث ، كما جددت أرضية المضيفة ، أما سقفها فقد استخدم فيه العروق والألواح الخشبية ، وكذلك جذوع شجر الدوم.

([٢٣]) الخطط التوفيقية ، ج١٧ ، ص٦٧.

ثانياً :- الوصف من الداخل (شكل٥) :

من خلال المدخل المجدد السابق ذكره نصل إلى فناء مكشوف (أ) وهو مستطيل الشكل يبلغ اتساعه ٥,٠م×١٢,٨٠م ، وقد فرشت ارضيته حديثاً بالبلاط ، ويكتنف هذا الفناء جناحان معدان لأستقبال الضيوف : أحدهما شمالى يبدو أنه شتوى ، والآخر جنوبى يبدو أنه صيفى إذ يطل بواجة شمالية على الفناء.

الجناح الشمالى للمضيفة (لوحة١٢):

يعد هذا الجناح هو الجناح الصغير بالمضيفة ، ويقع فى الناحية الشمالية للفناء ، ويشتمل على قاعتين (ب ، ج) تطلان على الفناء (أ) بمدخلين وأربع نوافذ تشبه النوافذ السابق وصفها.

ويؤدى إلى القاعة (ب) فتحة مدخل مستطيلة الشكل يبلغ اتساعها ١,٠م ، وارتفاعها ٢,٢٠ ، وهى تؤدى إلى داخل القاعة ، وهى عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل يبلغ اتساعها ٣,٥٠م×٨,٠م ، وأرضيتها مجددة أما سقفها فهو من العروق والألواح الخشبية ، ويوجد فى جدارها الشرقى ثلاث نوافذ تطل على الميدان والمسجد ، وقد سبق وصفها ، أما الضلع الغربى فيوجد فيه دولاب حائطي يبلغ اتساعه ٠,٩٠م ، وارتفاعه ١,٨٠م ، وعمقه ٠,٣٠م ، ويغلق عليه بمصراعين من الخشب ، أما الضلع الجنوبى فيوجد فيه المدخل والنوافذ الثلاث التى تطل على الفناء (أ).

أما القاعة (ج) فيؤدى إليها مدخل يشبه المدخل السابق وصفه للقاعة (ب) ، والقاعة عبارة عن شكل مستطيل يبلغ اتساعها ٣,٢٠م×٣,٥٠م ، ويوجد فى كل من ضلعيها الشمالى والغربى دولاب يشبه الدولاب الحائطي الموجود فى القاعة (ب) ، كما يوجد فى الضلع الجنوبى لهذه القاعة المدخل والنافذة ، وهما يفتحان على الفناء ، وقد سبق ذكرهما.

الجناح الجنوبى للمضيفة (لوحة١٣، ١٤) :

يطل هذا الجناح على الفناء بواجهة شمالية ، وتطل قاعة الاستقبال الوسطى (د) بكامل اتساعها على الفناء ، ويفصل بينهما سياج خشبى حديث ، كما يكتنف فتحة القاعة (د) ثلاث نوافذ من كل جانب تطل على الفناء ، وتشبه النوافذ السابق وصفها للقاعتين (ب ، ج).

أما القاعة الوسطى (د) (لوحة١٣) فهى عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل يبلغ اتساعها ٤,٦٠م×١٢,٦٠م ،وهى مقسمة إلى قسمين بواسطة مدخل يبلغ اتساعه ١,٢٠م وارتفاعه ٢,٢٠م ، ويغلق عليه بباب خشبى من مصراعين ويلاحظ أن ارضية القاعة مجددة أما سقفها فهو من الألواح والعروق الخشبية وجذوع شجر الدوم ، ويكتنف القاعة الوسطى (د) من الجانبين أربع قاعات ،وهى القاعات (هـ ، و ، ز ، ح) ، حيث تطل القاعتان (هـ ، و) على القسم الأول الشمالى للقاعة الوسطى (د) ،بينما تطل القاعتان (ز ، ح) على القسم الثانى الجنوبى من القاعة الوسطى (د).

القاعتان (هـ ، و) :

هما قاعتان للإستقبال متشابهتان إلى حد بعيد ، حيث تطل كل منهما على القاعة الوسطى (د) بمدخل وأربع نوافذ ، ويبلغ اتساع المدخل ١,٠م ، وارتفاعه ٢,٢٠م ، ويغلق عليه بباب خشبى من مصراعين ، ويوجد شمال المدخل ثلاث نوافذ تطل على القاعة الوسطى (د) ، وهى تشبه النوافذ السابق وصفها.

أما القاعة من الداخل فهى مستطيلة الشكل تبلغ مساحتها ٣,٥٠م×٥,٢٠م ، ويوجد فى الضلع الشمالى لكل قاعة منهما ثلاث نوافذ تطل على الفناء (أ) ،وقد سبق ذكرها ، أما الضلع الجنوبى لكل منهما فيوجد فيه دولاب حائطي (لوحة ١٥) ، يبلغ اتساعه ١,٠م ، وارتفاعه ١,٥٠م ، ويغلق عليه بمصراعين من الخشب ، كما يوجد فى هذا الضلع فتحة مدخل تؤدى كل منها إلى قاعة من القاعتين (ز ، ح) ، ويلاحظ التشابه الكبير بين القاعتين (هـ ، و) إلا أن الضلع الغربى للقاعة (هـ) لا يوجد فيه نوافذ ، بينما توجد أربع نوافذ فى الضلع الشرقى للقاعة (و) ، وهى التى تطل على الميدان ، والتى سبق ذكرها عند وصف الواجهة الشرقية الرئيسة للمضيفة.

القاعتان (ز ، ح) :

تطل هاتان القاعتان على القسم الثانى (الجنوبى) للقاعة الوسطى (د) ، وتطل كل منهما بمدخل وثلاث نوافذ تشبه المداخل والنوافذ السابق وصفها ، ويمكن الوصول إلى هاتين القاعتين من خلال مدخلين آخرين فى الضلع الجنوبى للقاعتين (هـ ، و) ، وقد سبق ذكرهما، والقاعتان (ز ، ح) متشابهتان فى كثير من التفاصيل حيث تبلغ مساحة كل منهما ٣,٥٠م×٤,٠م ، إلا أن القاعة (ح) يوجد فى ضلعها الشرقى ثلاث نوافذ تطل على الميدان ، وقد سبق ذكرها عند وصف الواجهة الشرقية أيضاً.

الملحقات الخاصة بالمضيفة (لوحة١٦):

يفصل بين وحدات الاستقبال بالمضيفة وبين الملحقات بقاطوع خشبى يبدو أنه مجدد. ومن خلال فتحة مدخل بالقاطوع نصل إلى المنطقة (ط) ، ويلاحظ أن القسم الجنوبى لهذه المنطقة مسقوف بينما كشف القسم الشمالى منها ؛ لإضاءة وتهوية الملحقات الخاصة بالمضيفة.

وتفتح الملحقات على هذه المنطقة ، حيث يوجد فى الناحية الشرقية للمنطقة (ط) بيت القهوة والمطبخ بالإضافة إلى المزيرة وبيوت الراحة.

ويوجد بيت القهوة والمطبخ فى الناحية الشمالية للجانب الشرقى من المنطقة (ط) ، حيث يؤدى إلى بيت القهوة والمطبخ فتحة مدخل يبلغ اتساعها ٠,٩٠م ، وارتفاعها ٢,٠م ، ويغلق عليها بباب خشبى من مصراع واحد ويعلو المدخل نافذة صغيرة ، وتبلغ مساحة بيت القهوة والمطبخ ٢,٠م×٣,٥٠م ،ويوجد فى الضلع الشرقى له نافذة علوية صغيرة ، يبدو أنها لتهوية بيت القهوة والمطبخ والتخلص من الدخان الناتج منهما.

أما المزيرة فهى عبارة عن دخلة تطل جهة الشمال ويبلغ اتساعها ١,٠م×١,٠م ، ولها جلسة لوضع الأزيار يبلغ ارتفاعها من الأرض ٠,٥٠م ، كما يوجد فى هذا الجانب ثلاث بيوت للراحة ، يبلغ اتساع كل منها ١,٠م×١,١٥م.

أما الملحقات الموجودة فى الجانب الغربى للمنطقة (ط) فهى عبارة عن حجرتين صغيرتين لتخزيين المستلزمات والأدوات الخاصة بالمضيفة ، ويبلغ اتساع كل حجرة منهما ٢,٠م×٣,٥٠م.

يوجد فى الركن الجنوبى الغربى للمضيفة الدرج الصاعد للسطح ، وهو درج من الآجر ، تبلغ طول الدرجه (النائم) ٠,٧٠م ، وارتفاع القائم ٠,٢٠م ، ويتكون الدرج من ثلاث قلبات تنتهى إلى سطح المضيفة.

مضيفة صالح بكوم بدر

١٢٩٢هـ / ١٨٧٥م

تقع هذه المضيفة ضمن المنشآت المعمارية لآل صالح فى قرية كوم بدر ، وهى ملاصقة لمسجدهم (شكل٢، ٦) ، وقد بقى من منشآتهم الأثرية ، المسجد والمضيفة أما دورهم فقد جددت.

المنشئ وتاريخ الإنشاء :

ورد فى نص التأسيس أن المضيفة من إنشاء (صالح) وهو جد العائلة صاحبة هذه المضيفة حالياً ، وقد ورد تاريخ الإنشاء فى النص وهو سنة ١٢٩٢هـ والتى توافق سنة ١٨٧٥م ، وسيأتى ذكر صيغة نص التأسيس إن شاء الله.

الوصف المعمارى للمضيفة (شكل٧) :

تشتمل المضيفة على منطقة مربعة تتقدم المدخل تؤدى إلى قاعة وسطى (أ) تفتح عليها أربع قاعات ، منها : ثلاث قاعات معدة للأستقبال (ب ، ج ، هـ) والرابعة عبارة عن منطقة مكشوفة (د) تتضمن ملحقات خاصة بالمضيفة.

أولاً :- الوصف من الخارج (لوحة١٧، ١٨) :

تطل المضيفة بواجهة شمالية على رهبة واسعة تتقدم المضيفة والمسجد ويبدو ان هذه الرهبة كانت حديقة فيما قبل وقد بقيت بعض الاشجار فيها حتى الان.

وتمتد الواجهة من الشرق إلى الغرب بطول ١٥,٠م ، وتشتمل على منطقة مربعة مسقوفة بالخشب فى منتصف الواجهة تكتنفها واجهة قاعتى الاستقبال (ب ، ج) ، وهما متشابهتان جملة وتفصيلاً ، حيث تشتمل كل واجهة منهما على صف من النوافذ عددها ثلاث نوافذ مستطيلة الشكل ، اتساع كل منها ١,٠م وارتفاعها ٢,٠م ويغلق عليها بشباك خشبى من الخارج ومصبعات حديدية متقاطعة من الداخل ، ويعلو صف النوافذ قمريتان مستديرتان.

أما المنطقة المربعة المسقوفة فيبلغ مساحتها ٢,٨٠م×٢,٨٠م ويوجد فى كل من ضلعيها الشرقى والغربى نافذتان تشبهان نوافذ الواجهة ويفتح كل منها على إحدى

قاعتى الإسقبال الشرقية والغربية (ب ، ج) ، أما الضلع الجنوبى للمنطقة المسقوفة التى تتقدم مدخل المضيفة فيتوسطها مدخل المضيفة ، وهو عبارة عن فتحة مستطيلة الشكل يبلغ اتساعها ١,٢٠م وارتفاعها ٢,٢٥م ، وهى معقودة بعقد نصف مستدير ويعلو فتحة المدخل مباشرة نص التأسيس (لوحة١٩) وهو من الخشب ، ويتكون من مستطيلين كتابيين وقد تآكلت كلمات النص ، ولم يبق منها سوى آخر كلمة فى المستطيل الكتابى الثانى بالإضافة إلى تاريخ الانشاء بصيغة **(صالح سنة ١٢٩٢)** ، هذا ويفصل بين المستطيلين الكتابيين زخرفة قوامها ثلاثة أشكال مربعة : تمثل الوسطى منها زخرفة على هيئة زهرة سداسية البتلات يكتنفها مربعان زين كل منهما بشكل نجمى ثمانى الرؤوس ، كما يكتنف النص الكتابى فى مجملة مربعان فى كل جهة أحدهما زخرف بزهرة سداسية البتلات والأخرى بشكل ثمانى الرؤوس أيضاً. كما يحيط بالنص زخرفة مجدولة تشبه إلى حد كبير زخرفة نص مسجد عبد الرحمن حمدالله بالجبيرات ، وقد استخدم الطوب المنجور باللونين الأبيض والأسود فى زخرفة وتمييز واجهة مدخل المضيفة حيث زين كتفا المدخل بمداميك من الطوب المنجور ، بالإضافة إلى إطار يبرز عقد المدخل يعلوه مستطيل زين بمربعات يتبادل فيها اللونان الأبيض والأسود ، كما يملأ المنطقة المربعة التى تعلو عقد المدخل دوائر متماسة باللون الأبيض فى مركزها شكل نجمى رباعى ، ويحيط بواجهة المدخل من أعلى إطار تبادل فيه اللونان الأبيض والأسود أيضاً.

هذا ويكتنف فتحة مدخل المضيفة نافذتان تشبهان النوافذ السابق وصفها ويفتحان على القاعة الوسطى (أ) بالمضيفة.

ثانياً : الوصف من الداخل (شكل٧،لوحة٢٠، ٢١):

يؤدى المدخل السابق وصفه إلى القاعة الوسطى (أ) (لوحة٢٠) وهى قاعة استقبال رئيسة بالإضافة إلى أنها قاعة تتوسط كل قاعات المضيفة وتفتح عليها ، وهى عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل يبلغ اتسعاها ٣,٨٠م×٧,٥٥م ، ويوجد فى ضلعها الغربى من الناحية الشمالية فتحة مدخل ونافذة يفتحان على القاعة الغربية (ب) ويبلغ اتساع فتحة المدخل ١,٣٠م وارتفاعها ٣,٠٣م ويغلق عليها بباب خشبى من مصراعين ، أماالنافذة فقد غشيت بمصبعات أو سدايب خشبية رقيقة متقاطعة ، كما يوجد فى الناحية الجنوبية للضلع الغربى للقاعة الوسطى (أ) فتحة مدخل يبلغ اتساعها ١,١٠م وارتفاعها ٢,١٠م ويغلق عليها بباب خشبى من مصراع واحد ، ويؤدى هذا المدخل إلى منطقة مكشوفة (د) تشتمل على ملحقات خدمة سيأتى وصفها ،كما يلاحظ أن الضلع الشرقى للقاعة الوسطى يشبه إلى حد كبير الضلع الغربى إلا أن المدخل الجنوبى يؤدى إلى قاعة استقبال صغيرة (هـ).

أما قاعتا الاستقبال الشرقية والغربية (ب ، ج) (لوحة٢١) فهما متشابهتان جملة وتفصيلاً حيث تبلغ مساحة كل منهما ٤,٢٠م×٨,٠٠م وتطل كل منهما على الرهبة التى

تتقدم المضيفة بثلاث نوافذ (سبق وصفها) بالإضافة إلى نافذتين تطلان على المنطقة المربعة التى تتقدم مدخل المضيفة ونافذة ثالثة تطل على القاعة الوسطى (د)، إلا أن القاعة الشرقية (ج) يوجد فى ضلعها الجنوبى نافذة تطل على القاعة الجنوبية الصغيرة (هـ).

وتبلغ مساحة القاعة الجنوبية الصغيرة (هـ) – حالياً – ٢,٤٠م×٣,٥٠م ، وقد اقتطع الجزء الشرقى من هذه القاعة حيث فتح فيه مدخل خلف المضيفة ويستغل هذا الجزء حالياً (سلاحليك) توضع فيه أسلحة خفراء القرية.

أما المنطقة المكشوفة (د) والتى تشتمل على ملحقات المضيفة ، فيوجد فى صدرها بيت خلاء وحمام يؤدى إلى كل منهما فتحة مدخل اتساعها ٠,٨٠م وارتفاعها ٢,١٠م ، كما يوجد فى الجدار الشمالى دخلة صغيرة يبلغ اتساعها ٠,٥٠م وارتفاعها ٠,٨٠م وعمقها ٠,٤٠م ، أما الجدار الجنوبى فيوجد فيه دخلة أخرى بالاضافة إلى مزيرة (لوحة٢٢) عبارة عن دخلة معقودة بعقد موتور يبلغ اتساعها ١,٠م وارتفاعها ١,٩٥م وعمقها ٠,٦٠م ، وجدير بالذكر أن هذه المنطقة (د) تستخدم كبيت للقهوة بالإضافة إلى ملحقات الخدمة السابق ذكرها.

مضيفة أبو سديرة بنزلة القاضي
١٢٩٧هـ / ١٨٧٩م تقريباً

تقع هذه المضيفة فى قرية نزلة القاضي ، ضمن المنشأت الخاصة بعائلة أبو سديرة والتى يغلق عليها بوابة مستقلة تشتمل فى داخلها على مسجد (مجدد) ، والمضيفة ، ومساكن لبعض أفراد من العائلة.

المنشئ :

ذكر على مبارك فى خططه هذه المضيفة ، وأنها تنسب (لأبو سديرة) ، كما ذكر أن أبو سديرة تصغير سدرة ، وقد كان أبو سديرة هذا شهماً شجاعاً ، وقد تولى منصب ناظر قسم سنة ١٢٤٩هـ / ١٨٣٣م ، وقد ترك أولاداً كراماً منهم محمد وإبراهيم وخليل الذى كان متسامحاً بشكل واضح مع النصارى حيث ساهم معهم فى تشييد كنيستهم[24].

تاريخ الإنشاء :

ذكر على مبارك أن لهم "منزل كبير ودوار واسع ومسجد داخل دوارهم"[25] وقد تم تجديد المسجد منذ عدة سنوات ، وقد فقدت اللوحة التأسيسية له ، إلا أن العائلة سجلت

([٢٤]) للمزيد انظر : الخطط التوفيقية ، ج١٧ ، ص٦٤-٦٥.

([٢٥]) المصدر السابق ، ص ٦٥.

تاريخ إنشاء المسجد على لوحة جديدة مثبتة فى مدخل المسجد ورد فيها أن تاريخ إنشاء المسجد كان فى سنة ١٢٩٧هـ / ١٨٧٩م.

ومن خلال ما ذكره على مبارك ، بالإضافة إلى مقارنة شكل وتخطيط هذه المضيفة مع مثيلاتها فى الهلّة مثل : مضيفة صالح بكوم بدر ١٢٩٢هـ / ١٨٧٥م ، ومضيفة رضوان

الكاشف حمدالله بالجبيرات ق١٣هـ / ١٩م ، نستطيع أن نرجح أنها قد شيدت فى التاريخ نفسه الخاص بالمسجد وهو سنة ١٢٩٧هـ / ١٨٧٩م (تقريباً).

الوصف المعمارى للمضيفة (شكل٨، ٩):

يغلق على منشآت العائلة – كما ذكرنا آنفاً – بوابة خارجية كبيرة (لوحة٢٣) وهى عبارة عن فتحة مستطيلة الشكل يغلق عليها بباب خشبى ضخم يبلغ عرضه ٢,٠م ، وارتفاعه٣,٤٠م ، ويتوسط البوابة الخشبية من أسفل خوخة عرضها ٠,٦٠م ، وارتفاعها ١,٠م ، ويغلق عليها بمصراع خشبى أيضاً، وللبوابة الخشبية مزلاج تقابله فتحة فى الجدار ؛ لإحكام إغلاقها ، ويعلو فتحة المدخل عتب خشبى خال من الكتابة أو الزخرفة ، كما يتوج فتحة المدخل عقد مدائنى ثلاثى.

وتؤدى هذه البوابة إلى ممر يبلغ طوله ٨,٥٠م ، وقد سقف بجذوع النخل والجريد ، ويوجد على جانبيه مصطبتان للجلوس ، ويؤدى هذا الممر إلى مساحة واسعة يبدو أنها كانت عبارة عن حديقة تحيط بمنشآت العائلة نظراً لوجود بعض الأشجار فيها على يسار الداخل إلى المسجد الذى تم تجديده مؤخراً ، وللمسجد مدخلان : أحدهما على الطريق خارج البوابة والآخر داخلى للمترددين على المسجد من داخل منشآت العائلة ، كما يوجد بعض العمائر المجددة كسكن لبعض أفراد الأسرة ، بينما توجد المضيفة فى الجزء الحنوبى الغربى للمساحة التى تلى البوابة الرئيسة.

وكانت المضيفة تشتمل على جناحين يشكلان هيئة حرف (L) ، وقد بقى الجناح الجنوبى منهما ، بينما اندثر الجناح الغربى الذى بقيت واجهته ، وهى تشبه واجهة الجناح الجنوبى جملة وتفصيلاً (شكل٨، ٩).

ويشتمل الجناح الجنوبى على قاعة وسطى يكتنفها أربع قاعات للإستقبال ، هذا بالإضافة إلى ملحقات للخدمة فى الجانب الغربى من الجناح.

أولاً : الوصف من الخارج (لوحة٢٤):

تحيط بالمضيفة – حالياً – حديقة نصل إليها عن طريق مساحة واسعة تتقدم جناحى المضيفة ويحيط بها سياج من البرامق الخشبية ، يبلغ طول واجهة الجناح الجنوبى حوالى ١٩,١٠م ، ويتوسط الواجهة فتحة مدخل يبلغ اتساعها ٣,٠م ، وارتفاعها ٣,٢٥م ، ويغلق عليها بباب خشبى من أربعة مصاريع ، ويعلو فتحة المدخل عتب مسطح تعلوه شراعة من الزجاج لها عقد نصف مستدير ، ويكتنفها نافذتان مستطيلتان ، كما يكتنف المدخل الرئيس للجناح ثلاث نوافذ من كل جانب يبلغ اتساع

كل منها ١,١٠م ، وارتفاعها ٢,٢٥م ، وعلى كل منها تكسية من الحديد المشغول من الخارج والشبابيك الزجاجية من الداخل.

ويوجد فى الطرف الغربى للواجهة فتحة مدخل صغيرة يبلغ اتساعها ١,٣٠م ، وارتفاعها ٣,٤٠م ، وتؤدى إلى الملحقات الخاصة بالمضيفة.

أما واجهة الجناح الغربى للمضيفة فهى تشبه واجهة الجناح الشمالى جملة وتفصيلاً ، إلا أن المدخل مسدود تماماً ،كما أن الجناح قد هدم بأكمله وشيد موضعه داراً لأحد أبناء العائلة.

ثانياً : الوصف من الداخل (شكل٨، لوحة٢٥، ٢٦):

تشتمل المضيفة من الداخل على قاعة وسطى تفتح عليها أربع قاعات ، حيث يكتنفها قاعتان من كل جانب ، ويؤدى المدخل السابق وصفه إلى القاعة الوسطى (أ) (لوحة٢٥) ، وهى عبارة عن قاعة تتوسط الجناح وهى مستطيلة الشكل يبلغ اتساعها ٤,٥٠م×١٢,٦٠م ، وقد جددت أرضية وسقف المضيفة ، ويوجد فى صدر هذه القاعة نافذتان يبلغ اتساع كل منهما ١,٢٠م وارتفاعها ٢,٢٠م ، وتشبهان النوافذ السابق وصفها فى الواجهة ، وتطلان على الجزء الجنوبى للحديقة المحيطة بالمضيفة.

أما الضلع الغربى لهذه القاعة فيتوسط الجزء الشمالى منه مدخل يكتنفه نافذتان من كل جانب والمدخل عبارة عن فتحة مستطيلة يبلغ اتساعها ١,٤٠م ، وارتفاعها ٣,٠م ويغلق عليها بباب خشبى من مصراعين ، أما النوافذ فهى تشبه النوافذ السابق وصفها، ويفتح هذا المدخل وتلك النوافذ على القاعة (ب) ، بينما يوجد فى الجزء الجنوبى للضلع الغربى من القاعة (أ) مدخل ونافذة يشبهان المدخل والنوافذ السابق وصفها ، وهما يفتحان على القاعة (د).

أما الضلع الشرقى للقاعة الوسطى (أ) فهو يشبه تماماً الضلع الغربى ، ولكن يفتح المدخل والنوافذ فيه على القاعتين (هـ ، ج).

القاعة (ب) (لوحة٢٦):

يؤدى المدخل السابق وصفه فى الضلع الغربى للقاعة الوسطى (أ) إلى القاعة (ب) وهى قاعة مستطيلة يبلغ اتساعها ٤,٧٠م×٨,٠٠م ، ويوجد فى ضلعها الشمالى ثلاث نوافذ سبق وصفها عند وصف الواجهة ، أما الضلع الجنوبى فيتوسطه فتحة مدخل يبلغ اتساعها ١,٤٠م ، وارتفاعها ٣,٠م ويغلق عليها بباب خشبى من مصراعين ، وتؤدى إلى القاعة (د) ، أما الضلع الشرقى للقاعة (ب) فيتوسطه المدخل الذى يكتنفه نافذتان من كل جانب ، وقد سبق وصف ذلك.

القاعة (ج) :

وهى تشبه القاعة (ب) جملة وتفصيلاً إلا أن الضلع الشرقى فى هذه القاعة فتحت فيه خمس نوافذ تشبه النوافذ السابق وصفها ، وهى تطل على الجزء الشرقى لحديقة المضيفة ، وقد فتح فى الضلع الجنوبى لهذه القاعة فتحة مدخل تؤدى إلى القاعة (هـ).

القاعة (د) :

وهى عبارة عن مساحة مستطيلة يبلغ اتساعها ٤,٠م×٤,٧٠م ، ويوجد فى ضلعها الشمالى فتحة المدخل التى تفتح على القاعة (ب) ، بينما توجد نافذة فى الضلع الجنوبى وهى مسدودة حالياً ، أما الضلع الشرقى فيوجد فيه المدخل الرئيس للقاعة ونافذة يفتحان على القاعة الوسطى (أ) وقد سبق ذكرهما ، أما الضلع الغربى فيوجد فيه فتحة مدخل يبلغ اتساعها ٠,٦٠م ، وارتفاعها ١,٥٥م ، ويغلق عليها بباب خشبى (مجدد) ، ويؤدى هذا المدخل إلى منطقة كشف سماوى توجد فيها بيوت الخلاء وبعض الملحقات ، سيأتى ذكرها.

القاعة (هـ) :

وهى عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل يبلغ اتساعها ٤,٠م×٤,٧٠م ، ويوجد فى ضلعها الشرقى نافذة تشبه النوافذ السابق وصفها وتفتح على الجزء الشرقى لحديقة المضيفة ، بينما يوجد فى الضلع الشمالى لهذه القاعة فتحة مدخل تفتح على القاعة (ج) ، كما يوجد فى ضلعها الغربى مدخل ونافذة يفتحان على القاعة الوسطى (أ) ، سبق ذكرهما.

الملحقات الخاصة بالمضيفة (لوحة٢٧) :

من خلال المدخل السابق ذكره الموجود فى الطرف الغربى للواجهة الرئيسة لهذا الجناح من المضيفة ، بالإضافة إلى المدخل السابق ذكره أيضاً الموجود فى الضلع الغربى للقاعة (د) ، يمكن الوصول إلى الملحقات الخاصة بالمضيفة.

وهذه المنطقة عبارة عن مساحة مستطيلة كشف سماوى يبلغ اتساعها ٣,٨٠م×١٢,٦٠م ، ويوجد فى ضلعها الشمالى المدخل الرئيس يجاوره دولاب حائطي يبلغ اتساعه ١,١٠م ، ويغلق عليه بمصراعين من الخشب ، أما الضلع الغربى فيوجد فيه فتحة مدخل يبلغ اتساعها ١,٢٠م ، وارتفاعها ٢,١٠م ، تفتح على قاعتين إحداهما مطبخ لإعداد الطعام للضيوف ، والثانية بيت القهوة ، كما يوجد فى هذا الضلع مدخل مسدود ودولاب حائطي صغير يبلغ اتساعه ٠,٥٥م ، وارتفاعه ١,١٠م.

أما الجزء الجنوبى لهذه المنطقة المكشوفة فيوجد فيه بيتا خلاء ، ومزيرة (لوحة٢٧)، ويؤدى لبيت الخلاء الغربى فتحة مدخل يبلغ اتساعها ١,٠م ، وارتفاعها ١,٨٠م ، وهى معقودة بعقد نصف مستدير ، وقد سقف بيت الخلاء بقبو نصف برميلى ، وتوجد فى ضلعها الجنوبى نافذة علوية صغيرة اتساعها ٠,٣٠م×٠,٥٠م ، أما بيت الخلاء الشرقى فهو يشبه الغربى ، ولكنه أخذ هيئة حرف (L). كما توجد المزيرة بين بيتى الخلاء ، وهى عبارة عن دخلة يبلغ اتساعها ١,٢٥م ، وهى معقودة بعقد نصف مستدير أيضاً.

بعض المقتنيات المعدنية الخاصة بالمضيفة :

يوجد فى هذه المضيفة بعض المقتنيات أو التحف المعدنية التى يجدر الإشارة إليها ، ومنها آلة رفع مياه (طُلمبة) من الحديد (لوحة٢٨) ، وهى ملقاة أعلى فوهة البئر

المردومة داخل حديقة المضيفة ، وتشتمل الأجزاء المتبقية من الآلة على ذراع الرفع والحركة ، وعجلة مستديرة بالإضافة إلى ترسين لإدارة العجلة والطُلمبة. كما يوجد فى القاعة (ج) منقد من النحاس (لوحة٢٩) وهو عبارة عن إناء يستخدم للتدفئة فى فصل الشتاء ، وذلك بوضع الفحم أو قطع الخشب بداخله وإشعالها للتدفئة ، وهو عبارة عن إناء من النحاس يبلغ ارتفاعه ٠,٨٠م بالغطاء ، وهو يشتمل على قاعدة مستديرة من أسفل تنتهى من أعلى بإطار بداخله الجزء المخصص لوضع الفحم ، وللإناء مقبضان لرفعه ، ثم يعلو ذلك الغطاء وهو نصف كروى ومخرم ، ثم ينتهى من أعلى بزخرفة عبارة عن هلال بداخله نجمة سداسية ، وللغطاء مقبضان من النحاس . كما يوجد فى بيت القهوة الخاص بالمضيفة إناء لحفظ المياه (لوحة٣٠) ، وهو من النحاس يبلغ ارتفاعه ٠,٩٠م بالقاعدة ، ويبلغ قطر فوهته ٠,٥٠م ، وللإناء مقبضان من النحاس مثبتان فى جانبيه ، كما يوجد فى الجزء الأسفل منه صنبور نحاسى أيضاً ، وكان هذا الإناء يوضع فيه الماء لاستخدامه فى أغراض عدة ، منها : غسل آيادى الضيوف بعد الطعام ، وتزويد بيت القهوة بالماء أيضاً.

مضيفة رضوان الكاشف حمدالله بالجبيرات
ق١٣هـ / ١٩م

تقع هذه المضيفة فى الميدان الذى يتوسط قرية الجبيرات ، وهى المضيفة الثانية لآل حمدالله بالقرية ، وتقع غرب المسجد ولذا تعرف بالمضيفة الغربية كما تعرف أيضاً بمضيفة رضوان الكاشف حمدالله (شكل١).

المنشئ وتاريخ الإنشاء :

تعرف هذه المضيفة – كما ذكرنا – بمضيفة رضوان الكاشف حمد الله[26] ، وهو رضوان بن محمد بن أحمد بن إسماعيل حمدالله ، وهو ابن شقيق عبد الرحمن حمدالله منشئ المضيفة السابق ذكرها ، وقد كان رضوان ذا مكانة مرموقة ، ولا سيما عند عمه عبد الرحمن ، فبعد أن لزم الأخير بيته ، وتقاعد عن العمل يبدو أنه قد عمل على تعيين

([٢٦]) الكاشف : هى وظيفة إدارية عرفت فى العصر العثمانى ، ويقال إنه سمى كاشفا ؛ لإنه يكشف عن الأقاليم الموضوعة تحت سلطته بواقع مرتين فى العام ، وكان يحكم الكاشفية وهي أصغر من الولاية، حيث تضم الولاية الواحدة عدة كاشفيات، كما تضم الكاشفية أكثر من ناحية وتتلخص مهام الكاشف في ترميم الجسور وتطهيرها، وتعمير القرى إذا دب فيها خراب والإشراف على جمع الضرائب وإرسالها للخزينة العامة بالقاهرة والإشراف على الأمن ، أما عن مدة ولايته فقد كانت عاماً واحداً ، للمزيد انظر : صلاح أحمد هريدى: دور الصعيد في مصر العثمانية ، دار المعارف ، القاهرة،سنة ، ١٩٨٤م ، ص١٣٣–١٣٥ ، ونبيل السيد الطوخي: صعيد مصر في عهد الحملة الفرنسية ، ط١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٧م ، ص٣٤، ٣٨ ،٣٩.

رضوان عمدة للجبيرات بدلاً منه ، كما تولى رضوان الكاشف حمدالله بعض الوظائف الإدارية منها : حاكم خط بقسم طهطا[27].

ولذا فمن المرجح أن رضوان الكاشف حمدالله هو منشئ هذه المضيفة ، ونظراً لتشابه التخطيط بينها وبين مضيفة عبد الرحمن حمدالله ١٢٨٩هـ / ١٨٧٢م تقريباً ، وتخطيط وواجهة مضيفة صالح بكوم بدر ١٢٩٢هـ / ١٨٧٥م ، بالإضافة إلى تشابه واجهة مدخلها مع واجهة مدخل مضيفة آل قريشى ١٢٧٩هـ / ١٨٦٢م[28]، يمكن أن يرجح إنشاء هذه المضيفة يرجع إلى الفترة التى شيدت فيها المضايف التى سبق الاستدلال بها أى فى الربع الآخير من ق١٣هـ / ١٩م تقريباً.

الوصف المعمارى للمضيفة (شكل١٠) :

يشبه تخطيط هذه المضيفة إلى حد كبير تخطيط مضيفة صالح بكوم بدر ، فهى تشتمل على منطقة مسقوفة تتقدم مدخل المضيفة وتؤدى إلى قاعة وسطى تحيط بها ثلاث قاعات لاستقبال الضيوف بالإضافة إلى منطقة مكشوفة تشتمل على ملحقات الخدمة الخاصة بالمضيفة.

أولاً : الوصف من الخارج (لوحة٣١، ٣٢):

تطل المضيفة بواجهة غربية على الميدان الفسيح الذى يتوسط القرية ، وتمتد هذه الواجهة من الشمال إلى الجنوب بطول١٦,٨٠م ، ويتوسط الواجهة منطقة مسقوفة تتقدم مدخل المضيفة ، ويكتنفها واجهة قاعتى الاستقبال (ب ، ج) حيث تطل كل قاعة بثلاث نوافذ ؛ كل منها عبارة عن فتحة مستطيلة يبلغ اتساعها ٠,٩٠م ، وارتفاعها ٢,١٠م ، وقد غشيت من الخارج بأسياخ حديدية متقاطعة ، ويغلق عليها من الداخل بشباك خشبى ، وقد كسيت الواجهة بأكملها بطبقة مجددة من الجص.

وتبلغ مساحة المنطقة التى تتقدم مدخل المضيفة ٢,٧٠م×٣,٩٠م ، وهى مسقوفة بالعروق والألواح الخشبية ، ويطل عليها من الناحتين الشمالية والجنوبية بنافذتين تشبهان النوافذ السابق وصفها ، وهما يفتحان على القاعتين (ب ، ج).

أما مدخل المضيفة فهو عبارة عن فتحة مستطيلة يبلغ اتساعها ١,٣٠م ، وارتفاعها ٢,٦٠م ، ويغلق عليها بباب خشبى من مصراعين ، وقد شيدت كتلة المدخل بالطوب المنجور(لوحة٣٢) ، حيث يكتنف فتحة المدخل مداميك بالطوب المنجور يتخللها ميدات خشبية ، كما زين عتب فتحة المدخل بالطوب المنجور أيضاً بأشكال معينات متماسة ، ثم يعلو فتحة المدخل نافذة صغيرة يبلغ اتساعها ٠,٣٠م×٠,٤٥م

([٢٧]) للمزيد انظر : على مبارك : المرجع السابق ، ج١٧ ص ٦٧. وجدير بالذكر أن حاكم الخط هو المشرف على الزراعة والرى فى مجموعة من القرى وما يتعلق بذلك من متابعة المحصول وكل أمور الفلاحة ، كما يتعين عليه أيضاً جمع الموظفين فى الخط التابع له للاجتماع بمدير المديرية أو ناظر القسم. للمزيد انظر هيلين آن ريفلين : المرجع السابق ، ص١٣٤-١٣٦.

([٢٨]) محمد هاشم ابو طربوش : العمائر الإسلامية الباقية ، ص٥٠٩-٥١٠ ، لوحة ٢٥٢

غشيت بالخشب المفرغ ، ويحيط بها إطار زين بأشكال هندسية مركبة من مثلثات متماسة بتبادل اللونين الأبيض والأسود ، ثم يملأ المساحة التى تعلو فتحة المدخل بالكامل زخارف هندسية أيضاً بالطوب المنجور قوامها وحدة زخرفية مكررة عبارة عن شكل مثلثين أحدهما معتدل والآخر مقلوب باللون الأبيض يفصل بينهما فواصل باللون الأسود وتتماس أطراف المثلثات بأشكال هندسية سداسية الأضلاع ، كما يحيط بهذه الزخارف إطار يشبه الإطار الذى يحيط بالنافذة الصغيرة التى تعلو فتحة المدخل وتتصل به ، ويلاحظ أن هذه الزخارف التى تزين واجهة المدخل تتناغم مع زخارف خشب الخرط الذى يغشى نوافذ قاعات الاستقبال حيث تشبهها إلى حد بعيد (لوحة٣٢، ٣٣).

ثانياً : الوصف من الداخل (شكل١٠، لوحات٣٤-٣٦):

يؤدى المدخل السابق وصفه إلى قاعة الاستقبال الوسطى (أ) (لوحة٣٤) ، وهى عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل يبلغ اتساعها ٣,٩٠م×١٣,٣٠م ، وقد سقفت بالعروق والألواح الخشبية ، وقد فتح فى ضلعها الجنوبى فتحة مدخل يبلغ اتساعها ١,٣٠م ، وارتفاعها ٢,٣٠م ، ويغلق عليها بباب خشبى من مصراعين ويوجد غرب هذا المدخل نافذتان تشبهان النوافذ السابق وصفها ، حيث غشيت كل منهما بخشب الخرط الصهريجى الذى يعلوه صف من البرامق الصغيرة ، كما يغلق عليها بشباك زجاجى من الداخل ، ويفتح هذا المدخل على قاعة الاستقبال (ب) ، ويقابلهما فى الضلع الشمالى للقاعة الوسطى (أ) ؛ مدخل ونافذتان يفتحان على قاعة الاستقبال (ج) ، كما يوجد فى الجزء الشرقى للضلع الجنوبى لقاعة الاستقبال الوسطى فتحة مدخل تؤدى إلى المنطقة المكشوفة (د) ، يعلوها نافذة مستطيلة تساهم فى إضاءة القاعة الوسطى ، وتشتمل هذه المنطقة على ملحقات خاصة بالمضيفة كبيوت الخلاء ، وبيت القهوة ، أما الجزء الشرقى من الضلع الشمالى لقاعة الاستقبال الوسطى (أ) ، فهو يؤدى إلى قاعة الاستقبال (هـ) ، ويوجد فى صدر القاعة الوسطى نافذتان علويتان غشيت كل منهما بخشب الخرط الصهريجى.

قاعتا الاستقبال (ب ، ج) (لوحة٣٥، ٣٦) :

يلاحظ أن هاتين القاعتين (ب ، ج) متشابهتان جملة وتفصيلا ، ولذا سيكتفى بوصف إحداهما ، حيث يؤدى المدخل السابق وصفه فى الضلع الجنوبى للقاعة الوسطى (أ) ، إلى قاعة الاستقبال (ب) ، وهى عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل يبلغ اتساعها ٥,٢٥م×٨,٢٠م ، وقد سقفت بالألواح والعروق الخشبية ، ويوجد فى ضلعها الغربى ثلاث نوافذ تطل على الميدان الذى يتوسط القرية ، وقد سبق وصفها ، أما الضلع الغربى فيتوسطه دخلة صغيرة يبلغ اتساعها ٠,٣٠م ، وارتفاعها ١,٠م ، أما الضلع الشمالى للقاعة فيوجد فيه المدخل والنوافذ التى تفتح وتطل على القاعة الوسطى (أ) والتى سبق وصفها.

المنطقة المكشوفة (د) :

وهى عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل يبلغ اتساعها ٥,٢٥م×٧,٨٠م وهى مكشوفة حيث يوجد فيها بيتا خلاء يبلغ اتساع كل منهما ١,٥٠م×١,٧٥م ، كما يوجد فى الركن الجنوبى الشرقى مدخنة (لوحة٣٧) ، وهى تستخدم فى اعداد المشروبات الساخنة مثل القهوة وغير ذلك.

قاعة الاستقبال (هـ) :

يؤدى المدخل السابق وصفه فى الضلع الشمالى للقاعة الوسطى (أ) إلى قاعة الاستقبال (هـ) وهى عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل يبلغ اتساعها ٥,٢٥م×٧,٨٠م ، ويوجد فى أعلى جدارها الشرقى ثلاث نوافذ علوية غشيت بخشب الخرط ، كما يوجد فى الضلعين الشمالى والغربى للقاعة مصطبة للجلوس ، يبلغ اتساعها ٠,٥٠م ، وارتفاعها من الارض ١,١٠م.

متعلقات خاصة بالمضيفة (التحف المنقولة) :

ويوجد فى هذه المضيفة عدد من المناضد الخشبية المعدة لوضع المشروبات عليها ، ويبلغ ارتفاع المنضدة ١,٠م ، واتساع قطر قرصتها ٠,٤٠م ، وهى مثمنة الشكل وقد زين الجزء الأسفل منها بأشكال البخاريات التى تعلوها ثقوب أو دوائر بداخلها شكل نجمى سداسى الرؤوس (لوحة٣٨).

الدراسة التحليلية

أولاً : الموقع والتخطيط :

لوحظ أن هذه العمائر – (من موضوع الدراسة) – توجد ضمن المنشآت الخاصة بالعائلة ، وتقع إما فى ميدان فسيح فى وسط القرية مثل : مسجد ومضيفتى حمدالله بالجبيرات ، وإما بداخل بوابة تشتمل على منشآت العائلة أيضاً مثل : مسجد ومضيفة صالح بكوم بدر ، ومسجد ومضيفة أبو سديرة بنزلة القاضي (لوحة٧، ٢٣).

ونظراً لاتساع المساحة التى كانت متاحة لإقامة هذه المنشآت ، فيلاحظ تعدد الواجهات فيها فقد كان لمسجد عبد الرحمن حمدالله بالجبيرات أربع واجهات ، ولمسجد صالح بكوم بدر ثلاث واجهات (شكل٥، ٧).

أما بالنسبة للمضايف ، فنظراً لموقع مضيفة أبو سديرة بنزلة القاضي فى وسط حديقة فقد أتيح للمنشئ أن يفتح نوافذ من خلال ثلاث واجهات للمضيفة ، بينما أتاح موقع مضايف عبد الرحمن ورضوان حمدالله بالجبيرات وصالح بكوم بدر أن يكون لكل منهما واجهتان ، وإن كانت الواجهه الجنوبية لمضيفة صالح خالية من الفتحات أو النوافذ (اشكال٥–١٠).

أما التخطيط بالنسبة للمساجد ، فقد شاع فى العصر العثمانى فى مصر استخدام التخطيط غير التقليدى فى المساجد وهو تقسيم مساحة المسجد إلى عدة بلاطات ببائكات من الأعمدة موازية لجدار القبلة دون صحن فى الوسط مع الاكتفاء بشخشيخة فى وسط

السقف لإضاءة وتهوية المسجد ، وقد شاع هذا الأسلوب فى مساجد مدن وأقاليم مصر فى الوجهين : البحرى والقبلى ولاسيما فى صعيد مصر وخاصة بعض مساجد محافظتى سوهاج وقنا(شكل٣، ٤)[29] .

وقد قسمت المساحة فى كل من المسجدين – (موضوع الدراسة) – إلى ثلاث بلاطات موازية لجدار القبلة ، بواسطة بائكتين من الأعمدة.

أما التخطيط بالنسبة للمضايف – (موضوع الدراسة) – فيشتمل على ثلاثة أنماط ، تعد إضافة إلى أنماط المضايف فى صعيد مصر والتى سبقت دراستها[30].

أما النمط الأول : فهو عبارة عن قاعة وسطى تفتح عليها أربع قاعات آخرى ، أو ثلاث قاعات بالإضافة إلى منطقة مكشوفة توجد فيها الملحقات ، ويتقدم مدخل المضيفة منطقة مسقوفة (ظلة) ، يوجد فيها مدخل المضيفة ، وتطل عليها نوافذ قاعات الاستقبال الأمامية ، ويلاحظ هذا التخطيط فى مضيفة صالح بكوم بدر ، ومضيفة رضوان حمدالله بالجبيرات (شكل٧، ١٠).

أما النمط الثانى : فهو عبارة عن فناء فى الوسط يفتح عليه جناحان أحدهما يشبه تخطيط النمط الأول ذو القاعة الوسطى ، أما الجناح الثانى فهو عبارة عن قاعتين للإستقبال ، ويمثل هذا النمط مضيفة عبد الرحمن حمدالله بالجبيرات ، وفى هذا النمط تم فصل ملحقات الخدمة عن قاعات الاستقبال إلى حد ما مقارنة بالنمطين الآخرين(شكل٥).

أما النمط الثالث : فهو نمط مركب ومتطور بالنسبة للنمط الأول ، حيث يشتمل على جناحين على هيئة حرف (L) ، ويشتمل كل جناح منهما على قاعة وسطى للإستقبال ، تحيط بها أربع قاعات ، ويحصر الجناحان بينهما ملحقات الخدمة الخاصة بالمضيفة ، ويتمثل هذا النمط فى مضيفة أبو سديرة فى نزلة القاضي (شكل٨، ٩).

([٢٩]) للمزيد انظر : محمد عبد الستار عثمان : جرجا وآثارها الإسلامية فى العصر العثمانى ، دراسات أثرية إسلامية ، المجلد الثلث ، القاهرة ، سنة ١٩٨٨م ، شكل٣، ٥ ، ومحمد حمزة الحداد : موسوعة العمائر الإسلامية فى مصر من الفتح العثمانى حتى عهد محمد على ، المدخل ، الكتاب الأول ، زهراء الشرق ، القاهرة ، سنة ١٩٩٨م ، ص٨١–٨٢ ، أشكال١٥–٢٢ ، وعوض عوض الإمام : المسح الآثرى لمحافظة سوهاج يكشف عن مسجدين عثمانيين ببلدة برديس ، بحث ضمن أعمال المؤتمر الرابع عن التأثيرات الأوروبية على العمارة العثمانية وآليات الحفظ والترميم ، تونس ، سنة ٢٠٠١م ، ص٣٣ ، شكل٢–٣ ، ومحمد هاشم أبو طربوش : الآثار الإسلامية الباقية فى أرمنت فى القرنين ١٨–١٩م ، بحث ضمن أعمال المؤتمر السابع لاتحاد الآثاريين العرب ، القاهرة ، سنة ٢٠٠٤م ، ص٩٤٩ ، شكل٢–٣.

([٣٠]) للمزيد عن أنماط المضايف انظر : محمد هاشم أبو طربوش : دراسة آثارية مقارنة لمضيفتين ترجعان إلى القرن ١٣هـ / ١٩م ، إحداهما بالوجه القبلى والآخرى بالوجه البحرى ، مجلة كلية الآداب ، جامعة المنصورة ، ملحق العدد الثامن والثلاثين ، يناير سنة ٢٠٠٦م ، ص٢٧–٢٩ ، أشكال٢–٥.

ثانياً : الوحدات والعناصر المعمارية :

تعددت الوحدات والعناصر المعمارية الخاصة بمنشآت الهلَّة ، ومن هذه العناصر ما هو خاص بالمساجد ، ومنها ما هو خاص بالمضايف فقط ، كما استخدم بعض هذه العناصر فى المساجد والمضايف على حد سواء ، وسنعرض بإيجاز لهذه الوحدات والعناصر المعمارية.

المئذنة (لوحة١، ٢) :

اشتمل مسجد عبد الرحمن حمدالله بالجبيرات على مئذنة ، بينما لم يشتمل مسجد صالح بكوم بدر عليها ، وقد كانت المئذنة فى مسجد عبد الرحمن حمدالله تشكل جزءاً من الواجهة الشمالية ، كما أن مدخلها من داخل المسجد ، وقد كانت بسيطة تشتمل على قاعدة وطابقين بينهما شرفة خشبية ، وهى من النماذج البسيطة التى اشتهرت فى مساجد القرن ١٣هـ / ١٩م فى مصر ، منها على سبيل المثال لا الحصر مئذنة المسجد العتيق بأرمنت الوابورات سنة ١٢٧٤هـ / ١٨٥٧م[31].ومسجد سليمان عبيد اللبيدى ببرديس سنة ١٣٠٨هـ / ١٨٩٠م[32] ، ومئذنة مسجد العزبة البحرية بطرة بالقاهرة نهاية ق١٣هـ / ١٩م[33].

المنبر (لوحة٥، ١٠):

لوحظ أن منبرى المسجدين من الخشب ، وهما متشابهان إلى حد كبير ، وربما يرجع ذلك إلى أنهما صنعا بيد صانع واحد ، لاسيما وأنهما يرجعان إلى فترة واحدة.

المحراب :

شيد المحراب فى المسجدين على هيئة حنية فى جدار القبلة ، وهو محراب بسيط خال من الزخرفة ، وقد طرأت بعض التجديدات على محراب مسجد صالح بكوم بدر.

بيوت الراحة والميضأة :

شيدت بيوت الراحة وكذلك الميضأة فى مسجد عبد الرحمن حمدالله بالجبيرات فى الجانب الشرقى للمسجد ، بينما شيدت فى الجانب الجنوبى لمسجد صالح بكوم بدر ، ويلاحظ أن لكل منهما مدخل مستقل لضمان أستقلال بيوت الراحة والميضأة ، هذا فضلاً عن المدخل الذى يربطهما بالمسجد.

كما أن بيوت الراحة فى مضايف الهلَّة تقع دائما خلف قاعات الاستقبال ، حيث تجنب المنشئ والمعمار وقوع بيوت الراحة فى إتجاه الشمال أو الغرب ، ولذا فقد

---

(٣١) محمد هاشم أبو طربوش : الآثار الإسلامية الباقية فى أرمنت ، ص٩٤٣ ، لوحة١١.

(٣٢) عوض عوض الإمام : المرجع السابق ، ص٢٤ ، لوحة١٥.

(٣٣) عبد المنصف سالم حسن نجم : طرة فى العصر الإسلامى وحتى نهاية عصر محمد على ، دراسة آثارية حضارية ، بحث ضمن فاعليات المؤتمر الثالث عشر للاتحاد العام للآثاريين العرب ، طرابلس ، سنة ٢٠١٠م ، ص١٣١٠ ، لوحة٢٩ ، ٣١.

شيدت فى الجانب الجنوبى من المضيفة ؛ وذلك ليتفادى إتجاه الرياح حتى لا تؤذى الروائح الكريهة من بداخل المضيفة ، فمن المعروف أن الرياح فى مصر شمالية غربية[34].بالإضافة إلى أن المعمار جعل المنطقة التى تقع فيها بيوت الراحة مكشوفة لضمان تهويتها بشكل جيد ، كما يلاحظ أن موضع بيوت الراحة فى المضايف سهل الوصول إليه بالنسبة للموجودين داخل المضيفة ، وهو من الشروط التى يجب توافرها فى هذا الأمر.

التسقيف :

ساد التسقيف الخشبى المسطح المساجد والمضايف الباقية فى الهلَّة ، وقد فتحت فى وسط هذا السقف – بالنسبة للمساجد – شخشيخة ذات أربعة أضلاع لإضاءة المسجد ، وهو أسلوب أتبع فى المسجدين (موضوع الدراسة) (لوحة٨).

كما أستخدم أيضاً السقف الخشبى المسطح فى سائر مضايف الهلَّة إلا أن بيوت الخلاء فى مضيفة أبو سديرة بنزلة القاضي غطيت بقبو نصف برميلى ، وقد أستخدم القبو البرميلى فى مضيفة أولاد إسماعيل بالمراغة سنة ١٢٧٧هـ / ١٨٦٠م[35].

العقود :

استخدمت عدة أنواع من العقود فى منشآت الهلَّة ، منها : العقد الثلاثى المدائنى ، الذى توج به مدخل مسجد عبد الرحمن حمدالله بالجبيرات[36]، بينما أستخدم العقد نصف المستدير [37] فى حمل سقف المسجد من الداخل ، أما مسجد صالح بكوم بدر فقد حمل السقف على أعمدة خشبية لا تحمل بطبيعة الأمر أى عقود (لوحة٩).

---

(٣٤) الرياح الشمالية فى مصر : المعروف أن الرياح الشمالية تهب على مصر طوال العام وخاصة على الوجه البحرى وتنحرف نحو الغرب فى شهرى يوليو وأغسطس ، أما فى صعيد مصر فتهب الرياح الشمالية فى فصل الشتاء ، وفى فصل الصيف تهب رياح شمالية غربية ، بينما تهب رياح شمالية شرقية فى فصل الربيع . للمزيد: د . محمد صبحى عبد الحكيم وآخرون : دراسات فى جغرافية مصر ، سلسلة الألف كتاب ، مكتبة مصر، القاهرة، سنة ١٩٥٧م، ص ١٦٥-١٦٦ .

(٣٥) محمد هاشم أبو طربوش العمائر المدنية الإسلامية الباقية بسوهاج وقنا منذ بداية العصر العثمانى حتى نهاية القرن ١٣هـ / ١٩م ، دراسة آثارية معمارية وفنية ، رسالة دكتوراة ، كلية الآداب بسوهاج ، جامعة جنوب الوادى ، سنة ٢٠٠١م ، ص٥٨٥.

(٣٦) العقد الثلاثى المدائنى : انتشر استخدام هذا العقد فى مصر بصورة كبيرة فى العمارة المملوكية ثم العثمانية ، حيث توجت به فتحات مداخل العمائر. للمزيد انظر كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية فى مصر ، الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٧٠م ، ص٨١ ، ومحمد هاشم أبو طربوش : العمائر المدنية الإسلامية الباقية ص٥٢٤-٥٢٥.

(٣٧) العقد نصف المستدير : ظهر هذا العقد فى مصر لأول مرة فى فتحات مأخذ المياه فى مقياس النيل بمنيل الروضة ق٣هـ / ٩م ، كما توجت به الدخلات الزخرفية فى الجامع الآزهر.
Creswell, K. A. C., The Muslim. Architecture of Egypt, Vol 1, Oxford, 1952, Fig 14.

أما فى المضايف فقد استخدم العقد نصف المستدير فى فتحة مدخل مضيفة صالح بكوم بدر ، كما استخدم هذا العقد فى مدخل مضيفة أبو سديرة بنزلة القاضي ، وفى مداخل بيوت الخلاء ودخلة المزيرة ، كما استخدم العقد الموتور فى دخلة مزيرة مضيفة صالح بكوم بدر ، وجدير بالذكر أن هذا العقد قد استخدم فى بعض المضايف بصعيد مصر منها مضيفةآل الجبالى بالخلافية بجرجا ق١٣هـ / ١٩م ، ومضيفة آل رشوان بدشنا سنة ١٣١٤هـ / ١٨٩٦م[38].

الأعمدة :

استخدم فى مسجدى الهلّة نوعان من الأعمدة ، منها الأعمدة أو الدعامات الأسطوانية المشيدة من الطوب المنجور (لوحة٤) ، فى مسجد عبد الرجمن حمدالله بالجبيرات ، ومنها الأعمدة الخشبية فى مسجد صالح بكوم بدر (لوحة٩) ، وقد لوحظ أن استخدام الأعمدة الخشبية فى المساجد العثمانية فى مصر فى أمثلة عديدة[39].

ملحقات ومرافق خاصة بالمضايف :

هناك بعض الملحقات الخاصة بالمضايف من أهمها المزيرة ، وبيت القهوة ، والمطبخ ، وحجرات ودواليب التخزين.

المزيرة (لوحات١٦، ٢٢، ٢٧):

أشتملت جميع المضايف الباقية فى الهلّة على المزيرة التى تعد من الملحقات المهمة فى المضايف ، حيث توضع فيها الأزيار وأدوات شرب المياه ، حيث توفر الماء الرطب فى فصل الصيف للمترددين على المضايف ، وتوجد المزيرة غالباً جهة الشمال حتى يتسنى للهواء والرياح الشمالية أن تعمل على تبريد وتلطيف مياه الأزيار ، وقد وجدت المزيرة فى الكثير من مضايف صعيد مصر ، ومنها : مضيفة آل غلاب

([38]) محمد هاشم أبو طربوش : العمائر المدنية الإسلامية الباقية ، ص٥٨٤ ، ومن المعروف أن العقد الموتور هو من أقدم العقود التى استخدمها المعمار المسلم ، حيث ظهر فى قصر الحير الشرقى سنة ١١٠ هـ/ ٧٢٨ – ٧٢٩م، واستخدم فى مصر منذ العصر الفاطمى. للمزيد :

Creswell, (K,A,C)., Early Muslim Architecture, Vol, 1. Pl. 92 Oxford, 1932.

وأحمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها ، ج١ (العصر الفاطمى) ، دار المعارف ، القاهرة ، سنة ١٩٦٥م ، لوحة ٦ ، ٣٥ ، ومساجد القاهرة ، ج٢ (العصر الأيوبى) ، دار المعارف ، القاهرة سنة ١٩٦٩م ، لوحات ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، صالح لمعى : التراث المعمارى الإسلامى فى مصر ، ط ١ ، دار النهضة ، بيروت ، سنة ١٩٨٤م ، ص ٨١ .

([39]) للمزيد انظر : أحمد عيسى أحمد : المساجد العثمانية ذات الأعمدة الخشبية الباقية فى مصر ، مجلة كلية الآداب بقنا ، جامعة جنوب الوادى ، العدد الثامن ، سنة ١٩٨٨م ، ص٥١١–٥١٨ ، وعوض عوض الإمام : المرجع السابق ص٢٩–٣٠.

بالنمسا بإسنا سنة ١٢٨٧هـ / ١٨٧٠م[40] ، ومضيفة آل ضمرة بنجع الساقية بساقلتة سنة ١٢٥٧هـ / ١٨٤١م[41] .

بيت القهوة (لوحة١٦) :

هو أحد الملحقات المهمة فى المضايف نظراً للارتباط الوظيفى بين المضيفة كمنشأة معدة لاستقبال الضيوف وبيت القهوة الذى تعد فيه المشروبات الساخنة التى تقدم للضيف ، ومن أهم هذه المشروبات القهوة التى أرتبط اسمها بالموضع الذى تعد فيه ، وتوجد بيوت القهوة فى المضايف غالباً فى الاتجاه الجنوبى ، أو الجنوب الشرقى وذلك حتى لا يؤذى الدخان المتصاعد من بيت القهوة الضيوف أو الموجودين بالمضيفة ، وقد وجد بيت القهوة فى المنطقة المكشوفة لمضيفة عبد الرحمن حمدالله بالجبيرات ، ومضيفة صالح بكوم بدر ، ومضيفة أبو سديرة بنزلة القاضي ، كما جعل لبيت القهوة فى مضيفة رضوان حمدالله بالجبيرات مدخنة لتصريف الدخان إلى مستوى أعلى من ارتفاع سقف المضيفة (لوحة ٣٧) ، وجدير بالذكر أن معظم المضايف فى صعيد مصر قد أشتملت على بيت القهوة [42]،

المطبخ :

يوجد فى بعض المضايف مطبخ لإعداد الطعام ، ولاسيما فى المناسبات التى تستلزم إعداد كميات كبيرة من الطعام والتى يكثرفيها الضيوف والزائرين مما يتعذر إعداد الطعام لهم فى الدور ، ويوجد مطبخ فى مضيفة أبو سديرة بنزلة القاضي وقد يستخدم بيت القهوة كمطبخ أيضاً كما فى مضيفة عبد الرحمن حمدالله بالجبيرات ، وقد ألحق المطبخ فى بعض المضايف السابقة منها على سبيل المثال مضيفة آل الشريف بأخميم سنة ١٢٥٢هـ / ١٨٣٦م ، ومضيفة أولاد إسماعيل بالمراغة سنة ١٢٧٧هـ / ١٨٦٠م ، ومضيفة أل الجبالى بالخلافية بجرجا التى استخدم فيها بيت القهوة كمطبخ فى ذات الوقت[43] ،

حجرات ودواليب للتخزين :

يوجد فى بعض المضايف حجرات أو دواليب حائطية ؛ لتخزين أدوات ومستلزمات ومفروشات المضيفة ومنها على سبيل المثال : دواليب وحجرتى التخزين بمضيفة عبد الرحمن حمدالله بالجبيرات (شكل٥، لوحة١٥) ، والدواليب الحائطية بمضيفة أبو سديرة بنزلة القاضي ، وقد وجدت الدواليب الحائطية المعدة لذلك من قبل

---

(٤٠) محمد هاشم أبو طربوش : العمائر المدنية الإسلامية الباقية ، ص٥٨١ .

(٤١) محمد هاشم أبو طربوش : دراسة آثارية مقارنة لمضيفتين ، ص٧ ، شكل٢ ، لوحة٧.

(٤٢) للمزيد انظر : محمد هاشم أبو طربوش : العمائر المدنية الإسلامية الباقية ، ص٥٨٠-٥٨١.

(٤٣) للمزيد انظر : محمد هاشم أبو طربوش : العمائر المدنية الإسلامية الباقية ، ص٥٨٠-٥٨١.

فى مضيفة آل رشوان بدشنا ١٣١٤هـ / ١٨٩٦م ، ومضيفة آل أبو سحلى بفرشوط ق١٣هـ / ١٩م[44].

المصاطب :

تعد المصاطب من العناصر المعمارية التى توجد فى بعض المضايف ، وهى غالباً مشيدة من الطوب وتكسى بطبقة من الملاط أحياناً ، وهى معدة لجلوس الضيوف أو أصحاب المضيفة عليها ، وقد استبدلت معظم هذه المصاطب بالمقاعد الخشبية حالياً.

وقد توجد هذه المصاطب فى الممر الذى يلى البوابة الرئيسة كما هو الحال فى مضيفة أبوسديرة بنزلة القاضي (لوحة٢٣) ، أو فى إحدى القاعات كما هو الحال فى مضيفة رضوان حمدالله بالجبيرات (شكل١٠).

هذا وقد رأينا العديد من المضايف التى اشتملت على المصاطب منها على سبيل المثال : مضيفة آل أبو سلطان ببندار الشرقية بجرجا سنة ١٢١٧هـ / ١٨٠٢م ، ومضيفة آل حمادى ببلصفورة بسوهاج سنة ١٢٨١هـ / ١٨٦٤م[45].

ثالثاً : العناصر الزخرفية :

استخدمت بعض العناصر الزخرفية فى المنشآت الباقية فى الهلَّة ، منها : الزهرة سداسية البتلات، والشكل النجمى ثمانى الرؤوس، وذلك فى المربعات الزخرفية التى تفصل بين المستطيلات الكتابية فى النص الكتابى لمسجد عبد الرحمن حمدالله بالجبيرات ، ونص مضيفة صالح بكوم بدر(لوحة١٩)[46] ، كما استخدم شكل الهلال وبداخله النجمة وذلك فى الطرف العلوى لغطاء (منفد التدفئة) النحاسى الموجود بمضيفة أبو سديرة بنزلة القاضي (لوحة٢٩)[47] . وقد زينت النصوص الكتابية السابق ذكرها بإطار من الزخرفة المجدولة أو المضفورة ، كما استخدمت الزخرفة المعروفة بالمعقلى أو المفروكة ؛ وذلك

---

(٤٤) محمد هاشم أبو طربوش : العمائر المدنية الإسلامية الباقية ، ص٥٨٢.

(٤٥) محمد هاشم أبو طربوش : العمائر المدنية الإسلامية الباقية ، ص٥٨٠.

(٤٦) يرى بعض العماء أن سر اهتمام العرب والمسلمين بالأشكال النجمية والأزهار السداسية لكونها تحمل بعض المعانى والرموز القديمة لديهم ، للمزيد : عفيف بهنسى : معانى النجوم فى الرقش العربى ، بحث ضمن فاعليات ندوة الفنون الإسلامية : المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة المنعقدة باستانبول ، إبريل سنة ١٩٨٣م ، دار الفكر ، دمشق ، عام ١٩٨٣م ، ص ٥٨-٦٠ .

(٤٧) الهلال والنجمة : يمثلان شعار الدولة العثمانية ، وقد لعب الهلال دوراً بارزاً فى الفن العثمانى ؛ لأنه يرمز لنور العقل أو الوجود الإنسانى ، وارتبطت النجوم بهذا المعنى أيضاً وخاصة عند الصوفية ، واعتبروهما بشيراً للخير والسرور لارتباط الهلال بالأشهر الهجرية والأعياد . للمزيد : محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة ١٩٨٧م ، ص ٤٠ ، ونادر محمود عبد الدايم : التأثيرات العقائدية فى الفن العثمانى ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، سنة١٩٨٩م ، ص ٧٦ – ٧٧.

فى منبرى المسجدين موضوع الدراسة (لوحة٥، ١٠)[48] ، كما استخدمت فى زخارف المنبرين أيضاً زخرفة تشبه إلى حد ما هيئة الأسماك المحورة ، هذا وقد زينت بدايات الأعمدة الخشبية من أسفل ، ونهاياتها من أعلى فى مسجد صالح بكوم بدر بزخرفة على هيئة تشبه مضرب الكرة ، وهى زخارف ليست منتشرة بشكل كبير فى العمائر المعاصرة لعمائر الهلَّة، وقد استخدم خشب الخرط الصهريجى فى نوافذ مضيفة رضوان حمدالله بالجبيرات (لوحة٣٣) ، وجدير بالذكر أنه استخدم من قبل فى نوافذ مضيفة آل سلطان ببندار الشرقية بجرجا سنة ١٢١٧هـ / ١٨٠٢م ، ومضيفة آل قريشى بالحواويش بأخميم سنة ١٢٧٩هـ / ١٨٦٢م[49].

أما الطوب المنجور فقد استخدم فى تشييد الدعامات الأسطوانية فى مسجد عبد الرحمن حمدالله بالجبيرات (لوحة٤) ، كما استخدم كعنصر زخرفى زينت به واجهة مدخل مضيفة صالح بكوم بدر (لوحة١٨) ، وواجهة مدخل مضيفة رضوان حمدالله بالجبيرات (لوحة٣٢)[50] .

([٤٨]) المعقلى أو المفروكة : هى وحدة هندسية على شكل هندسى بسيط يشبه حرف (T) ، ويتفاعل مع مثله بطريقة عكسية فى وضع قائم وتسمى مفروكة عدلة ، ومنها أيضاً القائم والمائم والمعقوف ، ويذكر أن هذه الوحدة الزخرفية تكون لفظ الجلالة لاحتوائها على الأربع ألفات والهاء الخاصة عند تنفيذها فى الوضع القائم. للمزيد انظر : هشام محمد على حسن عجمى : قلعة المويلح ، دراسة معمارية حضارية ، رسالة ماجستير ، كلية الشريعة ، جامعة أم القرى سنة ١٩٨٣م ، ص٤٤٦ ، و شادية الدسوقى كشك : أشغال الخشب فى العمائر الدينية العثمانية بمدينة القاهرة ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ، سنة ١٩٨٤م، ص١٥٧– ١٥٩ ، وربيع حامد خليفة : فنون القاهرة فى العهد العثمانى، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة ، سنة ١٩٨٥م ، ص١٧٦، و فوزى سالم عفيفى: أنواع الزخرفة الهندسية، ط١، مراجعة: مصطفى عبد الرحيم، دار الكتاب العربى، القاهرة، سنة ١٩٩٧م ، ص٦.

([٤٩]) محمد هاشم أبو طربوش : العمائر المدنية الإسلامية الباقية ، ص٦٠٩ ، أما عن خشب الخرط فقد أتقن النجارون المسلمون هذا النوع من أشغال الخشب ، فأصبح من السمات المهمة المميزة للفن الإسلامى ، ويستخدم فيه بعض الأنواع المستوردة من الأخشاب كالجوز والبقم والساج الهندى والأبنوس ، وقد استخدم فى مصر منذ العصر الأيوبى ، كما استخدم فى العصر المملوكى والعثمانى بكثرة فى كثير من المواضع وخاصة فى تغشية نوافذ وشرفات الدور ، وقد عرفت منه أنواع كثيرة كالميمونى ، والمفوق ، والصهريجى وغير ذلك . للمزيد انظر : عبد اللطيف إبراهيم : الوثائق فى خدمة الآثار (العصرالمملوكى) ، المؤتمر الثانى للآثار فى البلاد العربية ببغداد ، سنة ١٩٥٧م، طبع بالقاهرة ، سنة ١٩٥٨م . ص ٢٢٥ ، حاشية ٢، نعمت أبو بكر : تأثيرات مملوكية فى الفن العثمانى فى مصر،ملخص بحث ، المؤتمر الدولى الثامن للفن التركى ، القاهرة ٢٦ سبتمبر – أول أكتوبر ، سنة ١٩٨٧م ، ص١١٤ ، امتثال محمود مرعى:الأخشاب ودورها فى بناء وزخرفة العمائر المملوكية،بحث ضمن دراسات آثارية إسلامية،مج ٥،وزارة الثقافة ، القاهرة ، سنة١٩٩٥م ، ص٧٤.

([٥٠]) زخارف الطوب المنجور : هى عبارة عن زخرفة تنتج عن اختلاف أوضاع قطع الآجر وطريقة تصفيفها ، بتناوب أوضاع قوالب الآجر أو بحساب أعدادها الأفقية والعمودية الرأسية=

رابعاً :النقوش الكتابية :

لوحظ أن المنشئ كان يكتفى – أحياناً – بنص إنشاء للمسجد دون المضيفة ، وتارة يكتفى بنص إنشاء للمضيفة دون المسجد ، وقد وضح هذا الأمر فى منشآت الهلَّة ، حيث اكتفى عبد الرحمن حمدالله بنص تجديد المسجد ، بينما اكتفى صالح بنص كتابى خاص بالمضيفة دون المسجد، ويلاحظ استخدام العتب الخشبى الذى يعلو فتحة المدخل الرئيس فى نقش نص التأسيس عليه ، وهو الأمر الذى استخدم فى النموذجين الباقيين للنقوش الكتابية فى العمائر موضوع الدراسة ، وقد استخدم خط الثلث العثمانى فى الكتابة وذلك بالحفر البارز بعد أن قسم العتب إلى عدة مستطيلات كتابية.

أما مضمون النقوش فقد اندثر ، حيث تآكلت كلمات نص مضيفة صالح بكوم بدر ، ولم يبق من النص سوى كلمة **صالح** والتاريخ الهجرى (لوحة ١٩) ، أما مضمون نص مسجد عبد الرحمن حمدالله بالجبيرات فهو عبارة عن نص شعرى مكون من بيتين شعريين يتضمنان توسلاً وتضرعاً إلى الله تعالى أن يعفو ويغفر ويسامح المنشئ وأن يجازيه بالنعيم أى بالجنة ، ثم ينتهى النص بتاريخ التجديد وهو بالتاريخ الهجرى (لوحة٣) ، هذا وقد ورد طلب المغفرة والعفو من الله فى نص سابق ، وهو نص تأسيس مسجد الشيخ زيدان بأرمنت الحيط المؤرخ فى سنة ١٢٥٦هـ / ١٨٤٠م[51] .

=للحصول على الشكل الزخرفى المطلوب ، كما يقطع الآجر إلى قطع صغيرة وبأحجام مختلفة تصف وفق طريقة هندسية تنتج زخارف حسب الأحجام التى قطع إليها الآجر ، ويرجع أقدم استخدام لهذه الزخرفة إلى وادى الرافدين بالعراق ، وانتشر استخدامها بمصر ولاسيما فى عمائر العصر العثمانى فى أقاليم الوجه البحرى لاسيما فى مدينة رشيد ، كما استخدم فى عمائر العصر العثمانى فى الوجه القبلى الدينية منها والمدنية. للمزيد انظر : حمزة عبد العزيز بدر : الآثار المعمارية بمنفلوط من الفتح العربى حتى العصر العثمانى ، رسالة ماجستير ، آداب سوهاج ، جامعة أسيوط سنة ١٩٨٤م ، ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، وضياء محمد عبد الكريم جاد الكريم : الآثار الإسلامية بمدينة أسيوط من الفتح العثمانى حتى نهاية القرن التاسع عشر الميلادى ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة سنة ١٩٩٨م ، ص ١٤٢ ، ١٤٣ ، عوض عوض الإمام : المرجع السابق ، ص ٣٢ ، ومحمد هاشم طربوش : العمائر المدنية الإسلامية الباقية ، ص ٦٠٩ – ٦١٣

(٥١) محمد هاشم أبو طربوش : الآثار الإسلامية الباقية فى أرمنت ، ص٩٤٨.

ثبت بمصادر ومراجع البحث

أولاً : المصادر :

- الجبرتى : عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ط١ ، ج١ ، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة سنة ١٣٨٩ هـ/ ١٩٦٩م.
- ابن دقماق : الانتصار لواسطة عقد الأمصار ، ق٢ ، مطبعة بولاق ، سنة ١٨٩٣م.
- على مبارك : الخطط التوفيقية ، ط٢ ، ج١٣ ، ح١٧ ، دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة ، سنة ٢٠٠٧م.
- الفيروز آبادى : القاموس المحيط ، ج٤ ، ط٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة ١٩٨٠م.
- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله مسلم) : المعارف ، تحقيق ثروت عكاشة : ، ط٦ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٢م.
- مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، ج٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د / ت.
- محاضر مجلس شورى النواب ، الهيئة النيابية الأولى سنة ٨٦٦- ١٨٦٩م ، ج١ ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة سنة ٢٠٠١م.
- ابن مماتى : قوانين الدواوين ، جمعه وحققه : عزيز سوريال عطية ، مطبعة مصر ، سنة ١٩٤٣م.
- ياقوت الحموى : معجم البلدان ، ج ٣ ، دار إحياء التراث العربى ، بيروت/ د / ت.

ثانيا: المراجع العربية :

- أحمد حسين النمكى : معجم القبائل العربية فى أقليم جرجا ، سنة ١٩٩٣م.
- أحمد عيسى أحمد : المساجد العثمانية ذات الأعمدة الخشبية الباقية فى مصر ، مجلة كلية الآداب بقنا ، جامعة جنوب الوادى ، العدد الثامن ، سنة ١٩٨٨م.
- أحمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها ج١ ، (العصر الفاطمى) ، دار المعارف ، القاهرة ، سنة ١٩٦٥م.

---------- مساجد القاهرة ومدارسها ج٢ ، (العصر الأيوبى) ، دار المعارف ، القاهرة سنة ١٩٦٩م.

- امتثال محمود مرعى : الأخشاب ودورها فى بناء وزخرفة العمائر المملوكية ، بحث ضمن دراسات آثارية إسلامية ، مج ٥ ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، سنة١٩٩٥م.
- ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة فى العهد العثمانى ، مكتبة نهضة الشرق ، القاهرة ، سنة ١٩٨٥م.
- سعاد ماهر : محافظات الجمهورية العربية المتحدة وآثارها الباقية فى العصر الإسلامى ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، سنة ١٩٦٦م
- السيد أبو ضيف المدنى : تاريخ إقليم سوهاج، مطبعة مدكور بالقاهرة، القاهرة، د/ت.

- السيد رجب حراز : المدخل إلى تاريخ مصر الحديث ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة سنة ١٩٧٠م.
- صالح رمضان : الحياة الاجتماعية فى مصر فى عصر إسماعيل ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، سنة ١٩٧٧م.
- صالح لمعى : التراث المعمارى الإسلامى فى مصر ، ط ١ ، دار النهضة ، بيروت ، سنة ١٩٨٤م.
- صلاح أحمد هريدى: دور الصعيد في مصر العثمانية ، دار المعارف، القاهرة، سنة،١٩٨٤م.
- عبد الرحمن الرافعى : عصر محمد على ، دار المعارف ، القاهرة ، سنة ١٩٨٢م.
---------: عصر اسماعيل، ج٢، ط٣، دار المعارف ، القاهرة ، سنة١٩٨٢م.
- عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم :- الريف المصري في القرن الثامن عشر ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، سنة ١٩٨٦م.
- عبد الرحيم غالب : موسوعة العمارة الإسلامية ، بيروت ، عام ١٩٨٨م.
- عبد اللطيف إبراهيم : الوثائق فى خدمة الآثار (العصر المملوكى) ، المؤتمر الثانى للآثار فى البلاد العربية ببغداد ، سنة ١٩٥٧م ، طبع بالقاهرة ، سنة ١٩٥٨م.
- عبدالله أحمد عثمان : البلدان السوهاجية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، سنة ٢٠٠٩م.
- عبد الله خورشيد البرى ، القبائل العربية فى مصر فى القرون الثلاثة الأولى للهجرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٢م.
- عبد المنصف سالم حسن نجم : طرة فى العصر الإسلامى وحتى نهاية عصر محمد على ، دراسة آثارية حضارية ، بحث ضمن فاعليات المؤتمر الثالث عشر للإتحاد العام للآثاريين العرب ، طرابلس ، سنة ٢٠١٠م.
- عفيف بهنسى : معانى النجوم فى الرقش العربى ، بحث ضمن فاعليات ندوة الفنون الإسلامية : المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة ، المنعقدة باستانبول ، إبريل سنة ١٩٨٣م ، دار الفكر ، دمشق ، عام ١٩٨٣م.
- على شلبى : الريف المصرى فى النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، دار المعارف، القاهرة ، سنة ١٩٨٣م.
- عوض عوض الإمام : المسح الأثرى لمحافظة سوهاج يكشف عن مسجدين عثمانيين ببلدة برديس ، بحث ضمن أعمال المؤتمر الرابع عن التأثيرات الأوروبية على العمارة العثمانية وآليات الحفظ والترميم ، تونس ، سنة ٢٠٠١م.
- فوزى سالم عفيفى: أنواع الزخرفة الهندسية، ط١ ، مراجعة : مصطفى عبد الرحيم ، دار الكتاب العربى ، القاهرة، سنة ١٩٩٧م.
- كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية فى مصر ، الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٧٠م.

- عبد اللطيف : الإدارة فى مصر فى العصر العثمانى ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، سنة ١٩٧٨م.
- محمد أحمد عيد الهاشمى : الدرر الذهبية فى أصول أبناء الأمة العربية ، الأشراف والهوارة والعرب ، مطبعة حنان ، القاهرة ، سنة ١٩٧٥م.
- محمد حمزة الحداد : موسوعة العمائر الإسلامية فى مصر من الفتح العثمانى حتى عهد محمد على ، المدخل ، الكتاب الأول ، زهراء الشرق ، القاهرة ، سنة ١٩٩٨م.
- محمد رمزى: القاموس الجغرافى ، ق٢، ج٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة١٩٩٤م.
- محمد صبحى عبد الحكيم وآخرون : دراسات فى جغرافية مصر ، سلسلة الألف كتاب ، مكتبة مصر ، القاهرة ، سنة ١٩٥٧م.
- محمد عبد الستار عثمان : جرجا وآثارها الإسلامية فى العصر العثمانى ، دراسات آثرية إسلامية ، المجلد الثلث ، القاهرة ، سنة ١٩٨٨م.
- محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة ١٩٨٧م.
- محمد هاشم أبو طربوش : الآثار الإسلامية الباقية فى أرمنت فى القرنين ١٨-١٩م ، بحث ضمن أعمال المؤتمر السابع لاتحاد الآثاريين العرب ، القاهرة ، سنة ٢٠٠٤م.
----------: دراسة آثارية مقارنة لمضيفتين ترجعان إلى القرن ١٣هـ / ١٩م ، إحداهما بالوجه القبلى والآخرى بالوجه البحرى ، مجلة كلية الآداب ، جامعة المنصورة ، ملحق العدد الثامن والثلاثين ، يناير سنة ٢٠٠٦م.
- نبيل السيد الطوخي: صعيد مصر في عهد الحملة الفرنسية ، ط١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٧م.
- نعمت أبو بكر : تأثيرات مملوكية فى الفن العثمانى فى مصر ، ملخص بحث ، المؤتمر الدولى الثامن للفن التركى ، القاهرة ٢٦ سبتمبر – أول أكتوبر ، سنة ١٩٨٧م.
- هيلين آن ريفلين : الاقتصاد والإدارة فى مصر فى مستهل القرن التاسع عشر ، تعريب : أحمد عبد الرحيم مصطفى ، دار المعارف ، القاهرة ، سنة ١٩٦٨م.

ثالثا: الرسائل العلمية :

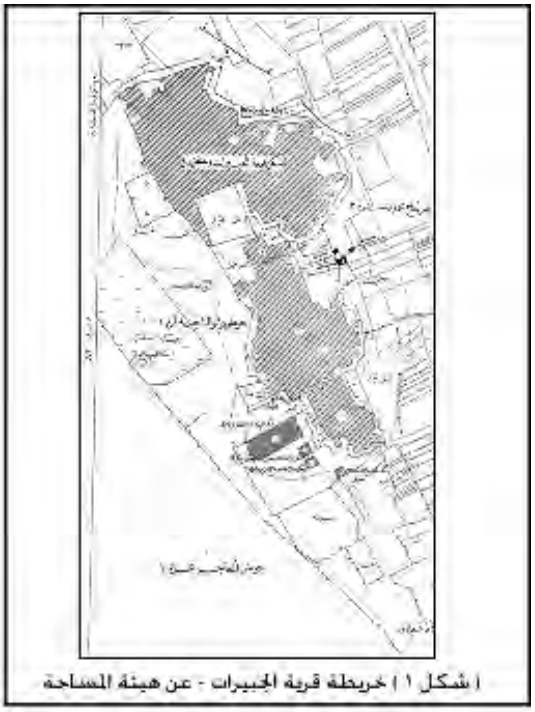
- حمزة عبد العزيز بدر : الآثار المعمارية بمنفلوط من الفتح العربى حتى العصر العثمانى ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، آداب سوهاج ، جامعة أسيوط عام ١٩٨٤م.
- شادية الدسوقى كشك : أشغال الخشب فى العمائر الدينية العثمانية بمدينة القاهرة ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ، سنة ١٩٨٤م.

- ضياء محمد عبد الكريم جاد الكريم : الآثار الإسلامية بمدينة أسيوط من الفتح العثمانى حتى نهاية القرن التاسع عشر الميلادى – رسالة ماجستير ، غير منشورة ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة عام ١٩٩٨.
- محمد هاشم أبو طربوش العمائر المدنية الإسلامية الباقية بسوهاج وقنا منذ بداية العصر العثمانى حتى نهاية القرن ١٣هـ / ١٩م ، دراسة آثارية معمارية وفنية ، رسالة دكتوراة ، كلية الآداب بسوهاج ، جامعة جنوب الوادى ، سنة ٢٠٠١م.
- نادر محمود عبد الدايم : التأثيرات العقائدية فى الفن العثمانى ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، سنة ١٩٨٩م.
- هشام محمد على حسن عجمى : قلعة المويلح ، دراسة معمارية حضارية ، رسالة ماجستير ، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية ، جامعة أم القرى سنة ١٩٨٣م.

رابعاً:المراجع الأجنبية :

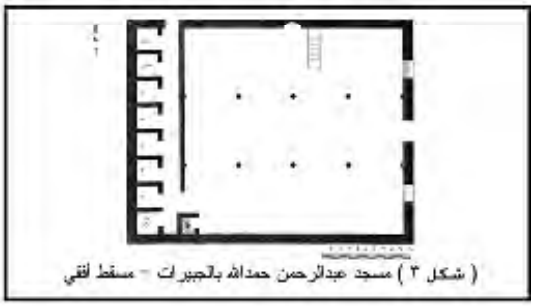
- Creswell, (K,A,C)., Early Muslim Architecture, Vol, 1. Oxford, 1932.

----------, The Muslim. Architecture of Egypt, Vol 1, Oxford, 1952.



(شكل ١) خريطة قرية الجبيرات - عن هيئة المساحة

(شكل ٢) خريطة قرية كوم بدر - عن هيئة المساحة

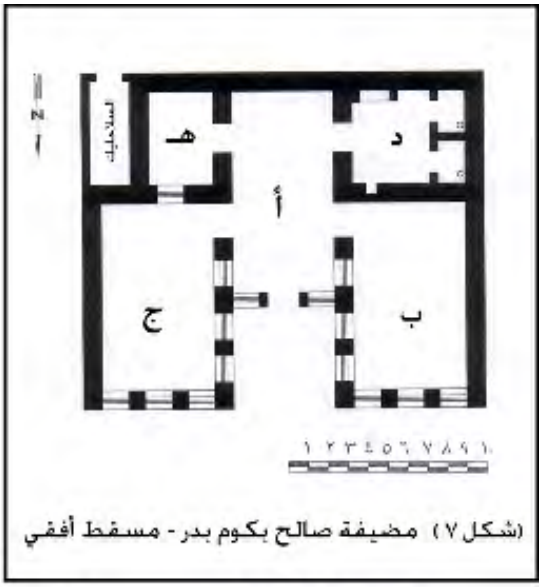


(شكل ٣) مسجد عبدالرحمن حمداالله بالجبيرات - مسقط أفقي

(شكل ٤) مسجد صالح بكوم بدر - مسقط افقي

(شكل ٥) مضيفة عبدالرحمن حمداالله بالجبيرات - مسقط أفقي

(شكل ٦) مسجد ومضيفة صالح بكوم بدر - مسقط أفقي



(شكل ٧) مضيفة صالح بكوم بدر - مسقط أفقي

(شكل ٨) مضيفة أبو سديرة بنزلة القاضي - مسقط أفقي

(شكل ٩) مضيفة أبو سديرة بنزلة القاضي - مسقط أفقي تصوري

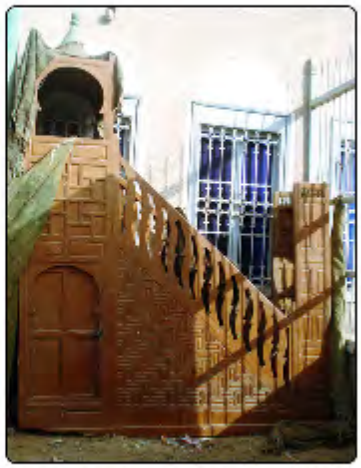
(شكل ١٠) مضيفة رضوان حمدالله بالجبيرات - مسقط أفقي

(لوحة ٢) مسجد عبدالرحمن حمدالله بالجبيرات

(لوحة ١) مسجد عبدالرحمن حمدالله بالجبيرات

(لوحة ٣) مسجد عبدالرحمن حمداالله – نص التجديد

(لوحة ٤) مسجد عبدالرحمن حمداالله بالجبيرات – جزء من عمود

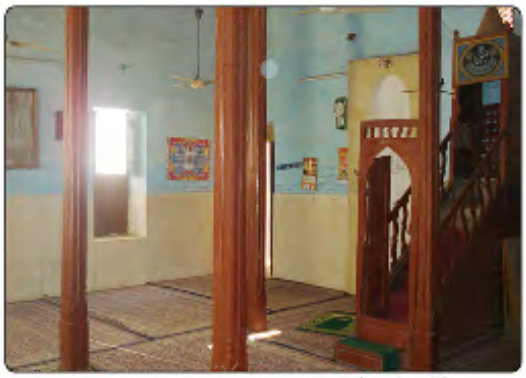


(لوحة ٥) مسجد عبدالرحمن حمداالله بالجبيرات – المنبر

(لوحة ٦) مسجد صالح بكوم بدر – الواجهة الشمالية

(لوحة ٧) مسجد صالح بكوم بدر – الواجهة الشرقية والبوابة

(لوحة ٨) مسجد صالح بكوم بدر – السقف والشخشيخة



(لوحة ٩) مسجد صالح بكوم بدر من الداخل

(لوحة ١٠) مسجد صالح بكوم بدر – المنبر

(لوحة ١١) مضيفة عبدالرحمن حمدالله – الواجهة الرئيسة

(لوحة ١٢) مضيفة عبدالرحمن حمدالله – الجناح الشمالي والفناء

(لوحة ١٣) مضيفة عبدالرحمن حمدالله – القاعة الوسطي

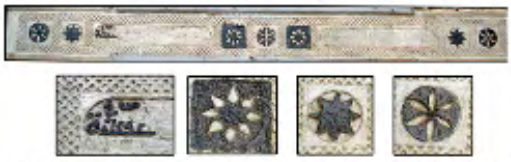
(لوحة ١٤) مضيفة عبدالرحمن حمدالله – احدى قاعات الاستقبال

(لوحة ١٥) مضيفة عبدالرحمن حمدالله – دولاب حائطي

(لوحة ١٦) مضيفة عبدالرحمن حمدالله – الملحقات

(لوحة ١٧) مضيفة صالح بكوم بدر – الواجهة

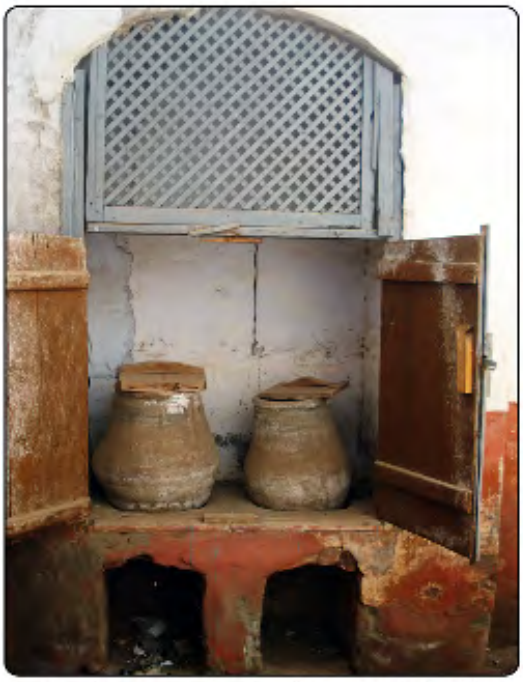
(لوحة ١٨) مضيفة صالح بكوم بدر – واجهة المدخل



(لوحة ١٩) مضيفة صالح بكوم بدر – نص التأسيس وزخارفه

(لوحة ٢٠) مضيفة صالح بكوم بدر – القاعة الوسطي

(لوحة ٢١) مضيفة صالح بكوم بدر – احدى قاعات الاستقبال



(لوحة ٢٢) مضيفة صالح بكوم بدر – المزيرة

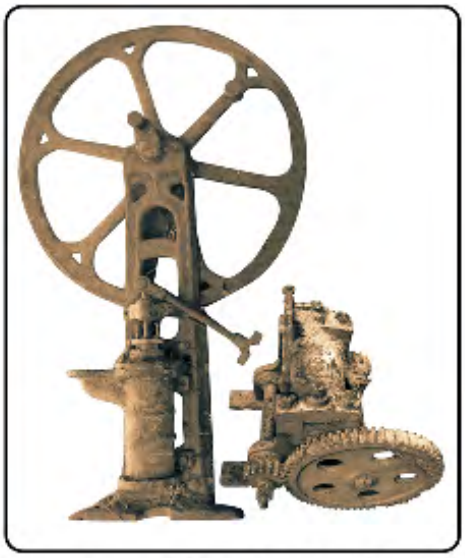
(لوحة ٢٣) مضيفة أبو سديرة – البوابة الخارجية

(لوحة ٢٤) مضيفة أبو سديرة – الواجهات

(لوحة ٢٥) مضيفة أبو سديرة – القاعة الوسطي

(لوحة ٢٦) مضيفة أبو سديرة – أحدي قاعات الاستقبال

(لوحة ٢٧) مضيفة أبو سديرة – العزيزة وبيوت الخلاء



(لوحة ٢٨) مضيفة أبو سديرة
طلمبة (آلة رفع المياه)

(لوحة ٢٩) مضيفة أبو سديرة
منقد للتدفئة

(لوحة ٣٠) مضيفة أبو سديرة
إناء لحفظ المياه

(لوحة ٣١) مضيفة رضوان حمدالله – الواجهة

(لوحة ٣٢) مضيفة رضوان حمدالله – واجهة المدخل

(لوحة ٣٣) مضيفة رضوان حمداللة – شبابيك من خشب الخرط

(لوحة ٣٤) مضيفة رضوان حمداللة – القاعة الوسطي

(لوحة ٣٥) مضيفة رضوان حمداللة – احدى قاعات الاستقبال

(لوحة ٣٦) مضيفة رضوان حمداللة – احدى قاعات الاستقبال

(لوحة ٣٧) مضيفة رضوان حمداللة – منخة بيت القهوة

(لوحة ٣٨) مضيفة رضوان حمداللة – منضدة خشبية

دراسة أثرية فنية مقارنة لمجموعة من الأسلحة المعدنية محفوظة بمتحف رشيد القومى

د. محمود سعد الجندى ♦

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث دراسة أثريه فنية لمجموعة من الأسلحة المعدنية محفوظة بمتحف رشيد القومى تنشر لأول مرة ولم يسبق نشرها من قبل وتنقسم هذه المجموعة إلى قسمين الأول منهما عبارة عن أسلحة هجومية وتتمثل فى:

١- مجموعة من السيوف المعدنية لها مقابض بأشكال مختلفة ومحلاة بزخارف هندسية ونباتية مفرغة ومحفورة وعلى النصل زخارف نباتية نفذت بأساليب صناعية متنوعة والغمد من الجلد أو الخشب أو الصلب مغشى بالزخارف وبه حلقات للتعليق وترجع إلى العصر العثمانى والقرن ١٣ هـ/ ١٩م.

أما القسم الثانى فهو عبارة عن أسلحة دفاعية وتتمثل فى:

١- ثلاث خوذات لحماية الرأس ذات شكل كمثرى من الحديد محلاة بزخارف نباتية وهندسية نفذت بأساليب صناعية متعددة بالإضافة إلى الكتابات وترجع إلى العصر العثمانى.

٢- زرد عبارة عن قميص من حلقات معدنية من الحديد على شكل شبكى لحماية الجسم يرجع تاريخه إلى القرن ١٣ هـ/ ١٩م.

٣- صدرية على شكل نصف قميص من الحديد الصلب لحماية الصدر يرجع تاريخها إلى القرن ١٣ هـ/١٩م.

شملت الدراسة دراسة وصفية دقيقة لنماذج المجموعة المختلفة تناولت شكل التحفة ومكوناتها ومادتها الخام وما عليها من زخارف نباتية وهندسية وكتابية والأساليب الصناعية التى نفذت بها بالإضافة إلى طرق صناعتها.

تضمنت الدراسة كذلك دراسة تحليلية لكل نموذج من نماذج هذه المجموعة شملت المادة الخام التى صنعت منها والشكل العام للتحفة وتطويره وذكر مسمياتها المختلفة ومكوناتها وأجزائها وزخارفها. وتأصيل عناصرها وذكر أساليب وطرق صناعتها من خلال مقارنتها بنماذج أخرى معاصرة لها محفوظة بمتاحف أخرى.

♦ مدرس الآثار الإسلامية -كلية الآداب - جامعة بور سعيد.

الهدف من الدراسة:

يهدف هذا البحث إلى نشر مجموعة جديدة من الأسلحة المعدنية محفوظة بمتحف رشيد القومى استخدمها أهل رشيد للدفاع عن النفس ضد الغزاة وإبراز قيمتها الفنية والحضارية.

بسم الله الرحمن الرحيم

وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُدَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ * أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ"[١].

يقول العلامة الشيخ جلال الدين عبد الرحمن بن أبى بكر السيوطى فى تفسير هاتين الآيتين أن من بين ما تفضل به الله تعالى على نبيه داوود فضلاً عن النبوة والكتاب أن آلان له الحديد فكان فى يده كالعجين فصنع منه سابغات أى دروعاً كوامل يجرها لابسها على الارض ودروعاً أخرى تتناسب وأعضاء الجسم وقيل لصانعها سرَّاد[٢]، ولذلك توصف الدروع جيدة الصناعة باسم الدروع الداوودية نسبة إلى داوود عليه السلام.

توجد هذه المجموعة من الأسلحة المعدنية (موضوع البحث) وهى عبارة عن مجموعة من السيوف وثلاث خوذات وزرد وصدرية محفوظة بمتحف منزل عرب كلى[٣] بمدينة رشيد[٤] والمعروف بمتحف رشيد القومى (شكل ١، ٢) (لوحة ١).

الدراسة الوصفية:

---

(١)سورة سبأ، الآيتان ١٠، ١١.

(٢) (المحلى) جلال الدين محمد بن أحمد و(السيوطى) جلال الدين عبد الرحمن بن أبى بكر: تفسير الجلالين، مكتبة العلوم الدينية للطباعة والنشر، بيروت، بدون تاريخ.

(٣)يشغل هذا المتحف منزلاً أثرياً من أشهر منازل رشيد شيده عرب كلى محافظ رشيد فى القرن ١٢ هـ/١٨م، وأهم ما يسترعى النظر أن أسلوب بنائه من الأساليب المعمارية المستخدمة فى طرز العمارة المدنية بالأقاليم المصرية، وهو طراز فريد تميزت به مدينة رشيد عن غيرها من المدن المصرية، ويشتمل هذا المنزل على أربعة أدوار.

للاستزادة انظر:

(موسى) رفعت: مدخل إلى فن المتاحف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الثانية، مارس ٢٠٠٨م، ص ١٢٠.

(٤رشيد هى إحدى مدن الثغور المصرية القديمة وردت فى جغرافية استرابون باسم Bolbitime وأنها تقع على مصب فرع بوليتن واسمها القبطى Boschit واسمها العربى رشيد واللاتينى Aosetta وهى مدينة قريبة من مصب النيل على البحر المالح وذكرت فى نزهة المشتاق "أنها مدينة متحضرة بها سوق وتجارة ومزارع" وفى معجم البلدان "رشيد بليدة على البحر والنيل وقرب الإسكندرية بمصر".

(رمزى) محمد: القاموس الجغرافى للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥م، القسم الثانى، الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م، ص ٣٠٠.

أولاً: الأسلحة الهجومية:

كما تنوعت الأسلحة المعدنية من حيث الاستخدام إلى أسلحة هجومية وأخرى دفاعية فقد تعددت الأسلحة الهجومية من حيث أشكالها فمنها السيف والخنجر والرمح والطبر والدبوس وغيرها، وكلها أسلحة استخدمها المحارب فى مصر الإسلامية فى حالة الهجوم على الاعداء(٥).

السيف:

التحفة: سيف مستقيم

المتحف: متحف رشيد القومى

رقم السجل: ٤٧

التاريخ: عصر عثمانى

المادة الخام: الحديد الصلب والغمد من الخشب

الأطوال: طول السيف ١١٠سم، طول النصل ٩٥سم، طول المقبض ١٥سم

الزخارف: زخارف نباتية على شكل فروع نباتية وأزهار على مقبض السيف نفذت بطريقة التفريغ وطريقة الضغط.

الأشكال واللوحات: (شكل ٣، ٤) (لوحة ٢ أ، ٣).

المراجع: لم يسبق نشره.

الوصف والدراسة:

يبلغ طول هذا السيف ١١٠سم (لوحة ٢-أ)، يمثل طول المقبض ١٥سم، وهو من المعدن (لوحة ٣) قائمة مغلف بالجلد الأسود محلى بخطوط بارزة حلزونية تدور حول بدن القائم لإحكام قبضة اليد ومنع السيف من الانزلاق، أما قبيعة المقبض فهى على شكل ناقوس قاعدتها محلاة بإطارات بارزة ومستديرة، بينما بدن القبيعة تدور حول حافته زخارف نباتية قوامها فرع تتدلى على جانبيه أوراق نباتية نفذت بطريقة الضغط (شكل ٣)، وأما الواقية فهى على شكل رأس تنين نفذت زخارفها بطريقة التفريغ (التخريم) وطريقة الضغط وهى عبارة عن زخارف نباتية عثمانية الطراز من زهرة القرنفل والمراوح النخيلية وأنصافها بها آثار تذهيب وألوان (شكل ٤).

يتصل المقبض بالنصل بواسطة مسمارى برشام، والنصل من الصلب حاد الطرف ومستدق خالى من الزخرفة ويبلغ طوله ٩٥سم.

أما الغمد فهو من الخشب به حلقتان للتعليق ومزود بمقدمة ومؤخرة من الحديد.

التحفة: سيف مقوس

---

(٥) (زكى) عبد الرحمن: الجيش المصرى فى العصر الإسلامى من عين جالوت إلى رشيد، (١٢٦٠ - ١٨٠٧م)، القاهرة، ١٩٧٠م، جـ٢، ص ٢٤.

المتحف: متحف رشيد القومى
رقم السجل: ٤٣
التاريخ: عصر عثمانى
المادة الخام: حديد صلب وبرونز والمقبض والغمد من الخشب
الأطوال: طول النصل المقوس ٧٨سم، وطول النصل ١٧سم
الزخارف: آثار زخارف نباتية محفورة على مقبض السيف
اللوحات: (لوحة ٢-ب، ٤)
المراجع: لم يسبق نشره

الوصف والدراسة:

يبلغ طول هذا السيف ٩٥سم (لوحة ٢-ب) ومقبضه من الخشب له قبيعة على هيئة يد الطبنجة وله واقية عبارة عن طرفين يخرجان على جانبى قائم المقبض ويرتدان إلى الداخل على هيئة لوزية الشكل، وعلى المقبض آثار زخارف نباتية محفورة ومذهبة (لوحة ٤).

يتصل المقبض بالنصل بواسطة مسمارى برشام، والنصل من الصلب مقوس ذو حد واحد خالى من الزخرفة.

الغمد أسطوانى الشكل مصنوع من الخشب المكسو بالقطيفة به حلقتان للتعليق ومزود بمقدمة من البرونز.

التحفة: سيف مستقيم
المتحف: متحف رشيد القومى
رقم السجل: ٤٩
التاريخ: عصر عثمانى
المادة الخام: حديد صلب والمقبض من البرونز المغلف بالجلد والغمد من الصلب.
الأطوال: طول السيف ١٠٥ سم
الزخارف: بقايا زخارف نباتية محفورة على المقبض وخطوط حلزونية بارزة
اللوحات: (لوحة ٢-جـ، ٥، ٦)
المراجع: لم يسبق نشره

الوصف والدراسة:

يبلغ طول هذا السيف ١٠٥سم (لوحة ٢-جـ) وله مقبض من البرونز مكسو بالجلد المحلى بخطوط حلزونية بارزة تدور حول قائمة، أما القبيعة فهى على هيئة رأس تنين تخرج من فمه واقية اليد على شكل أذنين مفتوحتين إلى الخارج يمنعان السيف من الانزلاق عليهما آثار زخارف نباتية محفورة (لوحة ٥).

يتصل المقبض بالنصل بواسطة مسامير برشام والنصل مستقيم من الصلب ذو حدين قاطعين خالى من الزخرفة إلا من إطارات بارزة من حبيبات متراصة على البدن، والغمد من الصلب به حلقتان للتعليق (لوحة ٦).

التحفة: سيف مستقيم
المتحف: متحف رشيد القومى
رقم السجل: ١٢٣
التاريخ: عصر عثمانى
المادة الخام: النصل من الصلب والمقبض من العاج والغمد من الصلب
الأطوال: طول السيف ٧٦ سم
الزخارف: زخارف نباتية محفورة على واقية المقبض ومقدمة الغمد ومؤخرته
الأشكال واللوحات: (شكل ٥، ٦) (لوحة ٢–د، ٧، ٨)
المراجع: لم يسبق نشره

الوصف والدراسة:

يبلغ طول هذا السيف ٧٦سم (لوحة ٢–د) له مقبض من العاج الأملس خالى من الزخرفة يأخذ هيئة يد الطبنجة، أما الواقية فهى من المعدن وتأخذ شكلاً نجمياً رباعياً متعامداً على المقبض ينتهى طرفاها على جانبى المقبض بشكل حلزونى ومحلاة بزخارف نباتية قوامها فروع نباتية من فروع موروقة وأزهار منها زهرة القرنفل إلى جانب أشكال نجمية نفذت بطريقة الحفر البارز عليها آثار تذهيب وألوان (شكل ٥) (لوحة ٧).

يتصل المقبض بالنصل بواسطة مسامير برشام زخرفت رؤوسها بزخارف نباتية مزهرة، والنصل الصلب قصير به انحناءة قليلة له إطار داخلى حاد الطرف ومستدق.

الغمد من الصلب زخرفت مقدمته ومؤخرته بأشرطة زخرفية ممتدة نفذت زخارفها بطريقة الحفر البارز والتذهيب قوامها زخرفة نباتية من مراوح نخيلية وأنصافها وأشكال حلزونية وفروع نباتية وأوراق (شكل ٦)، (لوحة ٨)، والغمد مزود بحلقتين للتعليق.

التحفة: عدد خمسة سيوف مستقيمة تمثل نموذج واحد.
المتحف: متحف رشيد القومى
رقم السجل:
التاريخ: ق ١٣ هـ/١٩م
المادة الخام: حديد صلب وبرونز
الزخارف: زخارف نباتية محفورة حفراً بارزاً على نصل السيف وخطوط حلزونية بارزة على المقبض.

اللوحات: (لوحة ٩، ١٠)
المراجع: لم يسبق نشره
الوصف والدراسة:

يتكون كل سيف من هذه السيوف من نصل من الصلب ومقبض من البرونز له واقية من الحديد (لوحة ٩)، يتميز أحد هذه السيوف بكبر حجمه وزيادة طوله كما أن نصله مستقيم ذو حدين قاطعين، فيما عدا ذلك فإن سيوف هذه المجموعة يتكون كل منها من مقبض من البرونز يحلى قائمة خطوط حلزونية بارزة تمنع إنزلاق السيف من يد المحارب وينتهى من أعلى بقبعة تأخذ شكلاً اسطوانياً مزودة مع القائم بمسامير برشام رؤوسها تأخذ شكل طاسة، كما ينتهى قائم المقبض من أسفل بواقية من الحديد على هيئة خطاف ينتهى طرفه بشكل بيضوى والطرف الآخر على شكل حلقة يدخل بها إبهام المحارب لإحكام الإمساك بالسيف (لوحة ١٠).

نصال سيوف هذه المجموعة من الصلب السميك تتميز جميعها بوجود شطب عريض قليل العمق يبدأ من أسفل الواقية ويمتد حتى ذؤبة السيف تحيط به إطارات بارزة يشغل بعضها زخارف نباتية محفورة حفراً بارزاً قوامها أنصاف مراوح نخيلية وأشكال لوزية وفروع وأوراق نباتية.

ومن الملاحظ أن أحد سيوف هذه المجموعة وهو أكثرها طولاً وحجماً يتميز باستقامة نصله وأنه ذو حدين قاطعين فى حين أن السيوف الأخرى تتميز بقصرها نسبياً وبكل منها إنحناءة قليلة وذو حد واحد.

ثانياً: الأسلحة الدفاعية: كما تعددت الأسلحة الهجومية فقد تعددت الأسلحة الدفاعية واستخدمها المحارب للدفاع عن نفسه وحمايته من ضربات الأعداء ومنها الترس والخوذة والزرد وواقيات الذراعين والأرجل وغيرها.

التحفة: خوذة.
المتحف: متحف رشيد القومى
رقم السجل: ١٩
التاريخ: عصر عثمانى
المادة الخام: حديد
الأطوال: ارتفاع الخوذة ٣٧سم وقطرها ٢٣ سم
الزخارف: زخارف نباتية محفورة على قمة الخوذة وبدنها المائل وزخارف كتابية على قاعدتها المستديرة.
الأشكال واللوحات: (شكل ٧) (لوحة ١١، ١٢)
المراجع: لم يسبق نشره.

الوصف والدراسة:

خوذة من الحديد مستديرة الشكل (لوحة ١١)، يتكون من ثلاثة أجزاء، الجزء المنحدر منها مقبب الشكل ينتهى من أعلى بقمة تشبه المآذنة العثمانية أو شجرة السرو ومن أسفل بقاعدة مستديرة، ويوجد بها بعض ملحقاتها مثل واقية الأنف على جانبيه أنبوبان فارغان لوضع الريش فى حين فقدت الشملة التى كانت تحمى الرقبة والأذنين، ويطلق على هذا النوع من الخوذ اسم المغفر.

ترتكز قمة الخوذة على قاعدة ناقوسية الشكل يخرج منها تفاحة تحمل قمة الخوذة وهى قمة مستدقة ومسلوبة إلى أعلى رمحية الشكل تشبه المآذن العثمانية وشجر السرو، والقمة مضلعه ذات ثلاثة أضلاع يجلى كل منها زخارف نباتية قوامها مراوح نخيلية وأنصافها وزهرة اللاله داخل إطار زخرفى نفذ جميعه بطريقة الحفر البارز به آثار تذهيب (شكل ٧).

البدن المنحدر للخوذة يأخذ الشكل المقبب ويصل ما بين قمة الخوذة وقاعدتها ويحمل بقايا زخارف نباتية وهندسية متداخلة قوامها المراوح النخيلية وأنصافها والفروع النباتية وأوراقها بالإضافة إلى اشكال نجمية ودوائر ومعينات تنبئ بقاياها على ما كانت عليه هذه الزخارف من روعة وإتقان نفذ جميعه بطريقة الحفر والحز والتذهيب، قاعدة الخوذة تأخذ الشكل المستدير وبدائره شريط من الكتابات بخط الثلث المعجم والمنقوط داخل إطار زخرفى على أرضيته من الزخارف النباتية وهى كتابات غير مقروءة، وبأسفل حافة الخوذة السفلية ثقوب كان يتصل بها شمله من حلق الزرد لوقاية الرقبة وجانبى الوجه (مفقودة).

أما عن ملحقات الخوذة فقد زودت بواقية للأنف عبارة عن قضيب معدنى مستطيل ينتهى أعلاه وأسفله بورقة نباتية مفصصة يخرج من قمتها ورقة نباتية ثلاثية ويحمل آثار زخارف نباتية محفورة ومثبت على بدن الخوذة بواسطة محبس معدنى مستطيل الشكل يلتف حول قضيب الواقية ومثبت بالخوذة بواسطة برشام رءوسها على شكل طاسة، ويلاحظ أن قضيب الواقية حر الحركة داخل محبسه ليتسنى التحكم فى ارتفاعه وانخفاضه على جانبى واقية الأنف يوجد على بدن الخوذة أنبوبان أسطوانيان ومفرغان لوضع الريش ينتهى كل منهما من أسفل بورقة نباتية مفصصة يتدلى منها ورقة نباتية ثلاثية ومثبتة فى بدن الخوذة بواسطة مسمار برشام (لوحة ١٢).

التحفة: خوذة.

المتحف: متحف رشيد القومى

رقم السجل: ٢٢

التاريخ: عصر عثمانى

المادة الخام: حديد

الأطوال: ارتفاع الخوذة ٣١سم وقطرها ٢٢سم

الزخارف: زخارف نباتية محفورة على قمة الخوذة وبقايا زخارف هندسية محفورة على بدنها المنحدر وقاعدتها.
اللوحات: (لوحة ١٣)
المراجع: لم يسبق نشره.
الوصف والدراسة:

خوذة بصلية الشكل من الحديد، وتتكون من قمة ذات شكل رمحى تشبه المآذن العثمانية وشجرة السرو وقاعدة مستديرة بدائرها بقايا زخارف هندسية محفورة داخل إطار زخرفى وبحافتها السفلى صف من الثقوب لتعليق شملة معدنية من الزرد لحماية الرقبة والوجه والأذنين، ويصل ما بين القمة والقاعدة البدن المنحدر يأخذ شكلاً بصلياً مقبباً عليه بقايا زخارف نباتية وهندسية بارزة داخل إطارات مستعرضة ودوائر محزوزة، وقد زودت الخوذة بواقية للأنف وتعد من هذا النوع المعروف باسم المغفر (لوحة ١٣).

قمة هذه الخوذة تأخذ شكلاً رمحياً تشبه المآذن العثمانية وشجر السرو ولها ثلاثة أضلاع يشغل كل منها زخارف نباتية محفورة قوامها مراوح نخيلية وأنصافها وزهرة اللاله وهى تشبه تماماً قمة الخوذة السابقة غير أنها ترتكز على قاعدة من قرص معدنى مفصص بأعلاه تفاحة تحمل قمة الخوذة.

يلى قمة الخوذة البدن المنحدر ويأخذ الشكل البصلى المقبب عليه آثار لزخارف نباتية داخل وحدات هندسية من دوائر وأشكال ميداليون محفورة داخل أشرطة مستعرضة تحددها إطارات بارزة ومحزوزة.

يصل البدن المنحدر ما بين قمة الخوذة وقاعدتها المستديرة بدائرها شريط زخرفى محدد بإطارات بارزة به آثار لزخارف نباتية محفورة داخل وحدات هندسية، وتنتهى القاعدة المستديرة عند حافتها السفلى بشريط من الثقوب الرفيعة تدخل بها حلقات الزرد لتعليق الشملة المعدنية.

أما عن الواقيات فقد زودت الخوذة بواقية للأنف عبارة عن قضيب معدنى مبطط ينتهى أعلاه وأسفله بشكل البلطة المزدوجة فى قمتها هلال، والواقية حرة الحركة داخل محبس معدنى مثبت على بدن الخوذة بمسامير برشام وذلك لإمكان التحكم فى ارتفاع وإنخفاض الواقية.

كذلك فقد زودت الخوذة بشملة معدنية من حلق الزرد على شكل شبكى تتصل بالخوذة عن طريق حلقاتها داخل شريط من ثقوب رفيعة بدائر الحافة السفلى لقاعدة الخوذة وتحمى الرقبة والوجه والأذنين.

التحفة: خوذة.
المتحف: متحف رشيد القومى.
رقم السجل: ٢٧

التاريخ: عصر عثمانى
المادة الخام: حديد
الأطوال: ارتفاع الخوذة ٢٧سم وقطرها ٢٣سم
اللوحات: (لوحة ١٤)
المراجع: لم يسبق نشره
الوصف والدراسة:

خوذة بصلية الشكل من الحديد ذات قمة بيضاوية وقاعدة مستديرة وبدنها المنحدر مقبب خالية من الزخرفة، وقد زودت الخوذة بواقية للأنف وشملة معدنية لوقاية الوجه والرقبة والإذنين وهى من نوع المغفر (لوحة ١٤).

قمة الخوذة تأخذ شكلاً بيضاوياً يرتكز على قائم قصير يخرج مباشرة من بين الخوذة.

قاعدة الخوذة مستديرة خالية من الزخرفة بحافة دائرها من أعلى إطار بارز يصل ما بينها وبين البدن المنحدر ومن أسفل صف من ثقوب رفيعة لتعليق الشملة المعدنية.

يصل ما بين قمة الخوذة وقاعدتها البدن المنحدر ويأخذ شكلاً بصلياً مقبباً خالى من الزخرفة.

أما ملحقات الخوذة فقد زودت بأنفية عبارة عن قضيب معدنى مبطط ينتهى عند أعلاه وأسفله بورقة نباتية من فص واحد، وقد ثبت قضيب الواقية داخل محبس معدنى حر الحركة مثبت بدوره على بدن الخوذة بواسطة أربعة مسامير برشام وذلك لإمكان التحكم فى ارتفاع وإنخفاض الواقية.

كذلك فقد زودت الخوذة بشملة معدنية لوقاية الرقبة والوجه والإذنين تتكون من حلقات الزرد على شكل شبكى وتتصل بالخوذة بوضع حلقاتها داخل صف من ثقوب رفيعة يدور بالحافة السفلى لقاعدة الخوذة.

<u>الـــزرد</u>:

التحفة: زرد
المتحف: متحف رشيد القومى
رقم السجل: ١٣٠
التاريخ: ق ١٣ هـ/ ١٩م.
المادة الخام: حديد صلب
الأطوال: طول الزرد ٩٥سم.
اللوحات: (لوحة ١٥)
المراجع: لم يسبق نشره.

الوصف والدراسة:

قميص طويل من الزرد يبلغ طوله ٩٥سم ويصل إلى أسفل الخصر، والأكمام تصل إلى منتصف الساعد وتنتهى بحلقات أكثر سمكاً وأكثر إتساعاً لإمكان اتصالها بواقية الساعد، وللقميص ياقة عريضة وسميكة لحماية الرقبة من الخلف وتنتهى بحلقات أكثر سمكاً واتساعاً لإمكان اتصالها بالشملة المعدنية التى تتدلى من الخوذة، وتمتد الياقة إلى الأمام ولتلتف حول الرقبة لحمايتها من الأمام.

يتكون الزرد من حلقات متشابكة من الحديد الصلب على شكل شبكى وهو مفتوح بالكامل من الأمام كان يغلق بواسطة شناكل معدنية (مفقودة) ومفتوح من الخلف من أسفل لإعطاء المحارب سهولة فى الحركة ويلاحظ وجود بعض تلفيات بالزرد (لوحة ١٥).

الصدرية:

التحفة: صدرية.

المتحف: متحف رشيد القومى

رقم السجل: ٩٧

التاريخ: ق ١٣ هـ/ ١٩م

المادة الخام: حديد صلب

الأطوال: طول الصدرية ٦٥سم وعرضها ٥٤سم

اللوحات: (لوحة ١٦)

المراجع: لم يسبق نشره

الوصف والدراسة:

صدرية من الحديد الصلب لوقاية منطقة الصدر والبطن يبلغ طولها ٦٥سم وعرضها ٥٤سم ومزودة بمسامير ذوات رؤوس مكوبجة بغرض تقوية الصدرية وتدعيمها (لوحة ١٦).

الدراسة التحليلية:

أولاً: الأسلحة الهجومية:

السيف:

يعتبر السيف من أهم أسلحة الهجوم المعدنية فى مصر الإسلامية، والسيف مشتق من كلام العرب ساف ماله أى هلك ولما كان السيف سبباً للهلاك سمى سيفاً[٦]، والسيف نوع من الأسلحة وجمعه سيوف وأسياف[٧].

([٦])ابن سيدة، أبو الحسن على بن إسماعيل الأندلس (ت ٤٥٨هـ/١٠٥٦م): المخصص، المكتب التجارى للطباعة والنشر، بيروت، بدون تاريخ، جـ٦، ص ١٦.

([٧])مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، ٢٠٠٠م، ص ٣٣٢.

وللسيف أسماء متعددة منها ما ينسب إلى المادة الخام المصنوع منها السيف مثل السيف الفولاد إذا كان مصنوعاً من الحديد الصلب، ومنها ما يشتق اسمه من أشهر السيوف العربية مثل السيف ذو الفقار والصمصامة وذو النون[٨]، ومنها ما ينسب إلى مراكز صناعته مثل المهند الذى يصنع فى الهند والقلعى الذى يصنع بقلعة موضعها بأرض الشام والدمشقى الذى يصنع بمدينة دمشق، وقد تنسب السيوف إلى صفاتها فيقال الحسام والصارم والقاطع.

أما عن الشكل العام للسيف وأنواعه فقد عرفت مصر الإسلامية قبل العصر المملوكى السيف المستقيم (بداوى) ويتميز بمقبض مستقيم قائمه معدنى اسطوانى قد يغلف بالجلد الأسود وقد يتخذ من الخشب والعظم والعاج أو الذهب والفضة[٩] وينتهى بقبيعة بارزة وواقية متعامدة الشكل (٢٤) أو على هيئة كائنات حية وله نصل من الصلب ذو حد واحد أو حدين قاطعين ومن أمثلته فى المجموعة موضوع البحث سيف مستقيم (لوحة ٢-أ، ٣) له مقبض قائمة من المعدن مغلف بالجلد الأسود وقبيعة معدنية ناقوسية الشكل وواقية على شكل رأس تنين ونصل من الصلب حاد الطرف ومستدق، وسيف آخر مستقيم (لوحة ٢-جـ، ٥، ٦) له مقبض من البرونز قائمة مغلف بالجلد الأسود وله قبيعة بهيئة رأس تنين وواقية على هيئة أذنين مفتوحتين وله نصل من الصلب مستقيم ذو حدين قاطعين، وسيف آخر مستقيم (لوحة ٢-د، ٧، ٨) له مقبض من العاج يأخذ هيئة يد الطبنجة وواقية من المعدن تأخذ شكلاً نجمياً رباعياً وله نصل من الصلب حاد الطرف ومستدق.

كما توجد مجموعة أخرى من سيوف مستقيمة (لوحة ٩، ١٠١) لكل منها مقبض من البرونز ذو قبيعة تأخذ شكلاً اسطوانياً وواقية من الحديد بهيئة خطافية ونصل من الصلب مستقيم ذو حد واحد أو حدين قاطعين.

وفى العصرين المملوكى والعثمانى عرفت مصر السيف المقوس (قليج) الذى شاع استخدامه مع السيوف المستقيمة وكان يتميز بالطعن والقطع فى آن واحد ومن أمثلة هذا النوع فى المجموعة (موضوع البحث) سيف مقوس (لوحة ٢ ب، ٤) له مقبض من الخشب على هيئة يد الطبنجة وواقية متعامدة على المقبض بأطراف لوزية الشكل ونصل من الصلب مقوس ذو حد واحد.

يتفق هذا السيف (موضوع البحث) فى شكله العام مع سيف آخر مقوس محفوظ بمتحف الفن الإسلامى (سجل رقم ٢٦٠٥) يرجع إلى عصر السلطان سليمان

---

(٨) (ماهر) سعاد: السيف المنسوب إلى الرسول (ص) ضمن مخلفات الرسول بمشهد الإمام الحسين بالقاهرة، دار النشر، جامعة القاهرة، ١٩٨٩م، ص ٤.

(٩)جيرار (ب.س.): موسوعة وصف مصر، الحياة الاقتصادية فى القرن الثامن عشر، جـ١، ترجمة زهير الشايب، القاهرة، ٢٠٠٢م، الآنية والأثاث والأدوات، لوحة N.N، شكل ٧، ٨.

القانونى (٩٢٩-٩٧٤ هـ/١٥٢٢-١٥٦٦م) وهو سيف من الفولاذ والفضة يبلغ طوله ١٠٥سم له مقبض على هيئة يد الطبنجة وواقية متعامدة تنتهى بشكل لوزتين والنصل مقوس غير أنه ذو حدين[١٠]، كما يتفق مع سيف آخر مقوس محفوظ بمتحف المنصورة القومى (سجل رقم ٩) يبلغ طوله ٩٦سم له مقبض من الخشب على هيئة يد الطبنجة ذو قبيعة من النحاس وله نصل مقوس ذو حد واحد يرجع تاريخه إلى العصر العثمانى (لوحة ١٧)[١١]، ويعتقد أن أقدم نموذج للسيف المملوكى المقوس يرجع إلى السلطان المنصور قلاوون (٦٧٨-٦٨٩ هـ/١٢٧٩-١٢٩٠م)[١٢].

وأما عن مكونات السيف وأهم أجزائه فهو يتكون من جزأين رئيسيين هما المقبض ومشتملاته والنصل وأجزائه بالإضافة إلى الغمد (شكل ٨).

يمثل المقبض مؤخرة السيف ويتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية وهى قائم المقبض والقبيعة وواقية اليد وقد يتخذ المقبض من المعدن المكسو قائمة بالجلد الأسود وله قبيعة معدنية على شكل ناقوس وواقية على شكل رأس تنين كما فى السيف المستقيم (لوحة ٣) وتتفق هذه الواقية فى شكلها مع واقية سيف مقوس محفوظ بمتحف جاير اندرسون (سجل رقم ٢٢٨٩) يرجع تاريخه إلى القرن ١١ هـ/١٧م وهو من الحديد المكفت بالذهب والفضة ومقبضه من حجر الجاد له واقية من الحديد يلتوى طرفاها نحو الداخل على هيئة رأس تنين[١٣].

وقد يتخذ المقبض من الخشب على هيئة يد الطبنجة كما فى السيف المقوس (لوحة ٤)وقد يتخذ من العاج بهيئة يد الطبنجة أيضاً كما فى السيف المستقيم (لوحة٧)ولكل منهما واقية تأخذ شكلاً نجمياً رباعياً متعامداً ينتهى طرفاها بأشكال لوزية، وقد يتخذ المقبض من العظم على هيئة يد الطبنجة كما فى سيف مقوس محفوظ بمتحف المنصورة القومى(سجل رقم١٥)وهو سيف مقوس من الصلب يبلغ طوله٧٩ سم له مقبض من العظم بطول١١,٥سم على هيئة يد الطبنجة[١٤]وقد يتخذ من البرونز المكسو بالجلد الأسود وقبيعة على هيئة رأس تنين وواقية على شكل أذنين مفتوحتين إلى الخارج كما فى السيف المستقيم(لوحة ٥)أو من البرونز بدون كسوة وقبيعة تأخذ شكلاً اسطوانياً وواقية من الحديد بهيئة خطافية كما فى مجموعة السيوف(لوحة١٠،٩).

أما النصل فهو أهم اجزاء السيف نظراً لما يقوم به من وظيفة الطعن والقطع وعليه تحدد أنواع السيوف فمنها السيف المستقيم ذو النصل المستقيم (لوحة ٢-أ -

---

(١٠)(عبد الرحمن) إبراهيم ماضى: السلاح المعدنى للمحاربين فى مصر فى العصر العثمانى، دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠١١م، ص ١٥٦.

(١١) لم يسبق نشره.

(١٢)(عبد الرحمن) إبراهيم ماضى: السلاح المعدنى، ص ٤١.

(١٣)(عبد الرحمن) إبراهيم ماضى: السلاح المعدنى، ص ١٤٠.

(١٤) لم يسبق نشره.

جـ – د، لوحة ٩) ومنها السيف المقوس ذو النصل المقوس (لوحة ٢ب) وجميع نصال مجموعة السيوف (موضوع البحث) مصنوعة من الحديد الصلب بعضها ذو حد واحد وبعضها ذو حدين ويتكون النصل من المتن وهو ظهر السيف والشفرة وهى حدة القاطع والمضرب مقدمة الشفرة والذؤبة نهاية النصل وقمته.

وأما الغمد فيتكون من بدن وفوهة ونعل وحلقات للتعليق وقد صنعت بعض أغماد مجموعة السيوف موضوع البحث من الخشب وله فوهة ونعل من الحديد ومزود بحلقتين للتعليق كما فى السيف المستقيم (لوحة ٢ – أ) أو من الخشب المكسو بالقطيفة مزود بنعل من البرونز وحلقتين للتعليق كما فى السيف المقوس (لوحة ٢–ب)، وقد يصنع من الصلب كما فى السيف المستقيم (لوحة ٦٩) والسيف المستقيم (شكل ٦) (لوحة ٨) وكلاهما مزود بحلقتين للتعليق.

وأما عن العناصر الزخرفية التى تمثلت على مجموعة السيوف (موضوع البحث) فقد تنوعت ما بين عناصر نباتية وعناصر هندسية وأخرى على شكل كائنات حية نفذت بأساليب صناعية متعددة منها الحفر والضغط والتفريغ والتذهيب.

تعتبر العناصر الزخرفية النباتية ذات الأصول المملوكية والتى تطورت فى العصر العثمانى وغلب عليها سمات الفن العثمانى وخصائصه بالإضافة إلى الزخارف النباتية ذات الطراز العثمانى من أهم العناصر الزخرفية التى سادت على مجموعة السيوف (موضوع البحث) فقد تمثلت فروع نباتية ذات أوراق[١٥] نفذت بطريقة الضغط[١٦] على قبيعة مقبض السيف المستقيم (شكل ٣) (لوحة ٣) وعلى واقيته نفذت زخارف نباتية من مراوح نخيلية وأنصافها[١٧].

([١٥])قوام هذه الزخرفة فروع وأوراق نباتية مرسومة بطريقة محورة لا تخضع فى شكلها لنظام الطبيعة مما جعل لها طابعاً خاصاً يقوم على التوازن والتماثل والإشعاع وقد أطلق العثمانيون على الزخارف المحورة من الرسوم النباتية والحيوانية التى استعملها سلاجقة الروم بآسيا الصغرى مصطلح رومى ومنها انتشرت إلى جميع ولايات العالم الإسلامى وقد ورث العثمانيون عن سلاجقة الروم هذا الفن وطوروه حتى صارت له على أيديهم صورة رائعة للاستزادة أنظر:

(الباشا) حسن: موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م، م٢، ص ١٠٠.

(ماهر) سعاد: الخزف التركى، مطابع مدكور، ١٩٦٠م، ص ١٠٨.

(مرزوق) محمد عبد العزيز: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ص ٧٦.

([١٦])هى إحدى الطرق الصناعية التى تستخدم فى تنفيذ الزخارف على المعادن خاصة المعادن التى تتميز بقابليتها للسحب والطرق والثنى حيث ينفذ الزخارف على قالب من الخشب الصلب أو المعدن وعن طريق وضع التحفة المراد زخرفتها على القالب ثم الضغط باليد أو الطرق بمطرقة خفيفة يتم نقل الزخرفة إليها.

للاستزادة انظر: =

وأزهار منها زهرة القرنفل[١٨] وذلك بطريقة التفريغ[١٩] (شكل ٤)، كما نفذت زخارف نباتية من فروع مورقة وأزهار بطريقة الحفر البارز[٢٠] على واقية السيف المستقيم (شكل ٥) (لوحة ٧) ونفذت على غمدة من الصلب زخارف نباتية من مراوح نخيلية وأنصافها وأشكال حلزونية وفروع نباتية وأوراق فى إطارات وأشرطة زخرفية على جانبى الغمد بنفس الطريقة (شكل ٦) (لوحة ٨)، ونفذت زخارف نباتية قوامها أنصاف مراوح نخيلية وأشكال لوزية وفروع نباتية مورقة بطريقة الحفر البارز أيضاً على نصل السيف المستقيم من الصلب (لوحة ٩) وتتفق مع زخارف نباتية محفورة على نصل السيف المقوس المحفوظ بمتحف المنصورة القومى (سجل رقم ٩).

=(ماهر) سعاد: الفنون الإسلامية، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ١٢٣.

(١٧) يرجع اصول هذه الزخرفة إلى تطوير الفنان المسلم إلى شكل الورقة النباتية الثلاثية التى عرفت فى فنون سابقة على الإسلام ثم تطورت فى الفن الإسلامى إلى ما عرف بالمروحة النخيلية وأنصافها التى تطورت بعد ذلك إلى زخرفة نباتية إسلامية صرفة عرفت باسم الزخرفة العربية المورقة (الأرابيسك).

للاستزادة انظر:

(الباشا) حسن: المدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، ١٩٧٩م، ص ٢٤٦،الموسوعة، م٢، ص ١٠٠.

(١٨) وجد الفنان العثمانى فى نباتات وزهور بلادهم مصدراً غنياً يأخذون منه هذه العناصر الزخرفية النباتية التى نقلوها عن الطبيعة ونفذوها بأسلوب واقعى تميل الطبيعة اصدق تمثيل وفى صورة مثالية وعلى افضل ما يجب أن تكون ومن هذه الأزهار اختار زهرة القرنفل وشكل هذه الزهرة يساعد على رسمها بطرق زخرفية متعددة.

للاستزادة:

(ماهر) سعاد: الخزف التركى، ص ص ١١٦، ١٨٨.

- Arseven (Galal Esad): Les Arts Decorative Turces, is tan bul, 1935, p. 58.

(١٩)استخدام الفنان المسلم طريقة القطع والتفريغ كأحد الأساليب الصناعية لتنفيذ زخارفه على التحف الخشبية والمعدنية وغيرها ومنها الأسلحة المعدنية حيث كانت تستخدم للتخفيف من ثقل السلاح إلى جانب زخرفته وتنفذ هذه الطريقة برسم العناصر الزخرفية المراد تنفيذها على السطح المراد زخرفته وبالقطع يتم تفريغ الأرضيات حول العناصر الزخرفية المرسومة.

- Arreven (Galal Esad): Les Arts., p. 195.

(٢٠)استخدمت هذه الطريقة لتنفيذ عناصر زخرفية كتابية وهندسية ونباتية وفيها يتراوح بروز العناصر الزخرفية المراد تنفيذها ما بين أكثر من نصف ملليمتر و٧ سنتيمتر ويتم تنفيذها برسم العناصر الزخرفية ثم الحفر حولها باستخدام أقلام حديدية من الفولاذ ليصبح العنصر بارزاً.

للاستزادة انظر:

(مرزوق) عبد العزيز: الفنون الزخرفية، ص ١٦٥.

(عابد) عبد القادر، (السباعى) فتحى: الحفر، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٤٨.

وإلى جانب الزخارف النباتية نفذت أيضاً زخارف هندسية على مجموعة السيوف (موضوع البحث) غير أنها لم تكن تمثل موضوعاً زخرفياً قائماً بذاته بل تنفذ مشتركة مع عناصر أخرى كأن تحدد إطارات زخرفية ووحدات هندسية تضم زخارف أخرى وتحددها.

استخدم الفنان الخطوط الهندسية المتنوعة لعمل زخارف هندسية متعددة عن طريق تقاطع الخطوط وتشابكها مكوناً بذلك أشكالاً لا حصر لها من مثلثات ومربعات ودوائر ومعينات وأشكال متعددة الأضلاع وأخرى نجمية معتمداً على معرفته بالأسس الرياضية للأشكال الهندسية وعلوم الهندسة[٢١].

ومن أمثلة استخدام الزخارف الهندسية على مجموعة السيوف (موضوع البحث) خطوط حلزونية بارزة تدور حول قائم مقبض السيف المستقيم (لوحة ٦) ونفذت زخارف هندسية من أهله وأشكال نجمية مع زخارف نباتية محفورة على واقية مقبض السيف المستقيم (شكل ٥) ، (لوحة ٧).

إلى جانب هذه العناصر الزخرفية النباتية والهندسية فقد شكل الفنان بعض أجزاء هذه السيوف على شكل كائنات حية حيث شكل الواقية المعدنية للسيف المستقيم (لوحة ٣) على شكل رأس تنين وشكّل قبيعة مقبض السيف المستقيم (لوحة ٥) على هيئة رأس تنين.

ثانياً: الأسلحة الدفاعية:

الخـــوذة[٢٢]:

تعتبر الخوُذة من أهم الأسلحة الدفاعية التى استخدمها المحارب فى مصر الإسلامية لأنها تحمى الرأس أكثر أجزاء الجسم عرضة لضربات العدو كما أنها تخفى تحتها ملامح شخصية المحارب بما يصعب التعرف عليه ولا تزال تستخدمها الجيوش الحربية حتى وقتنا هذا.

وللخوذة أسماء متعددة منها البيضة كما هى فى المعجم[٢٣] ويذكر القلقشندى فى كتابه (صبح الأعشى) أن البيضة آلة من حديد توضع على الرأس للوقاية من الضرب وليس فيها ما يرسل على القفا والأذنين وسميت بذلك لأنها تشبه البيضة ويفهم من ذلك أن البيضة هى خوذة عبارة عن غطاء للرأس فقط وليس لها ملحقات، ومن أسمائها أيضاً المغفر أو الغفارة وهى عبارة عن خوذة مزودة بواقية تحمى الرقبة

---

(٢١) (حسن) زكى محمد: فنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ٢٤٨.

(٢٢) الخُوذة غطاء معدنى يحمى رأس الجندى والجمع خُوّذ.
مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، ص ٢١٤.

(٢٣)المرجع نفسه، ص ٦٩.

والأذنين عبارة عن شمله معدنية على شكل زرد يتدلى على مؤخرة الرقبة والجبهة والأذنين للوقاية والحماية[٢٤].

أما عن الشكل العام للخوذة ومادة صناعتها فقد عرفت فى العصر المملوكى الخوذة المخروطية الشكل مزودة بشملة معدنية على شكل زرد لحماية الرقبة والجبهة والأذنين وواقية للأنف وكانت تصنع من الحديد الصلب (شكل ٩).

وفى العصر العثمانى تطور الشكل العام للخوذة عن الشكل المملوكى[٢٥] وتميزت بشكلها المخروطى والبدن الطويل المستدق والمسلوب إلى أعلى والقمة المدببة يتدلى منها شملة معدنية من حلقات الزرد وصارت تصنع من النحاس إلى جانب الحديد الصلب، وإلى جانب هذا النوع من الخوذ ظهر نوع آخر له بدن مستدير الشكل منحدر إلى أسفل له قمة كروية أو مدببة وقاعدة مستديرة وكانت تصنع من الحديد، وظهرت أيضاً خوذة أسطوانية الشكل تعرف باسم خوذة الطريقة وتشبه القلنسوة التى كان يرتديها اصحاب الطرق الصوفية، كما ظهرت الخوذة المعممة التى كانت تصنع من النحاس المطلى بالذهب والفضة بالإضافة إلى قماش القطيفة[٢٦].

تتميز مجموعة الخوذ (موضوع البحث) ببدنها المستدير الذى ينحدر إلى أسفل بشكل كروى مقبب وقاعدتها المستديرة وقمتها المدببة التى تأخذ شكل المآذن العثمانية أو شجرة السرو كما فى الخوذة (لوحة ١١) والخوذة (لوحة ١٣) وهما يتفقان فى شكلهما مع قمة خوذة من الفولاذ محفوظة بمتحف جاير اندروسن (سجل رقم ٢٤٢٠) وهى خوذة نصف دائرية الشكل لها قمة مستدقة ومدببة تشبه المآذن العثمانية عصر عثمانى (ق ١٢ هـ/١٨م)[٢٧] وقد تأخذ القمة شكل الهلال كما فى خوذة محفوظة بمتحف المنصورة القومى (سجل رقم ١)[٢٨] وهذه خوذة من الحديد والنحاس يبلغ ارتفاعها ٣٠سم وقطرها ٣٠سم وقمتها على شكل هلال (لوحة ١٨)، وقد تأخذ شكلاً بيضاوياً كما فى الخوذة (لوحة ١٤) وهى تتفق فى شكلها مع قمة خوذة من الفولاذ محفوظة بمتحف جاير اندروسن (سجل رقم ١٩٢٦) وهى خوذة مستديرة ذات قمة بيضاوية الشكل والقاعدة اسطوانية ترجع إلى العصر العثمانى (ق١٢ هـ/١٨م)[٢٩]،

---

(٢٤)القلقشندى: (أبو العباس أحمد بن على، ت ٨٢١هـ/ ١٤١٨م)
صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، ١٩١٩م، جـ٢، ص ١٤٢.

(٢٥)(عليوة) حسين: السلاح المعدنى للمحارب المصرى فى عهد المماليك، دراسة أثرية، مخطوط رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٤م، ص ٣٤٩.

(٢٦)(عبد الرحمن) إبراهيم ماضى: السلاح المعدنى، ص ٩٥.

(٢٧) (عبد الرحمن) إبراهيم ماضى: السلاح المعدنى، ص ٣٣٣.

(٢٨)لم يسبق نشرها.

(٢٩)(عبد الرحمن) إبراهيم ماضى: السلاح المعدنى، ص ٣٣٧.

وقد صنعت مجموعة الخوذ (موضوع البحث) من الحديد الصلب الذى يتميز بقوته ومتانته ومقاومته الشديدة للضربات كذلك فقد اشتملت مجموعة الخوذ (موضوع البحث) على العديد من الملحقات أو الواقيات منها شملة معدنية تتكون من حلق الزرد على شكل شبكى من الحديد الصلب تتدلى خلف الرقبة لحمايتها وعلى جانبى الوجه لحماية الأذنين وأحياناً على الجبهة وتتصل بالخوذة بواسطة صف من الثقوب الرفيعة بدائر أسفل حافة الخوذة تتدخل فيه حلق الزرد كما فى الخوذة (لوحة ١٣) والخوذة (لوحة ١٤) فى حين فقدت الشملة المعدنية من الخوذة (لوحة ١١) ولم يتبق منها سوى الثقوب الرفيعة بدائر أسفل حافتها التى تدل عليها.

ومن هذه الواقيات أيضاً واقية الأنف (أنفية) تتدلى بين العينين فوق الأنف لحمايتها من الضربات وهى عبارة عن قضيب معدنى قطاعه مستطيل بأعلاه وأسفله ورقة نباتية مفصصة يخرج من قمتها ورقة ثلاثية كما فى الخوذة (لوحة ١٢)، وقد يكون على هيئة قضيب معدنى مبطط ينتهى أعلاه وأسفله بشكل البلطة المزدوجة فى قمتها هلال كما فى الخوذة (لوحة ١٣) أو ينتهى بورقة نباتية من فص واحد كما فى الخوذة (لوحة ١٤)، وتثبت الأنفية على بدن الخوذة من الأمام بواسطة محبس معدنى مستطيل الشكل يلتف حول قضيب الأنفية ومثبت بالخوذة بواسطة مسامير برشام بحيث تكون الأنفية حرة الحركة داخل المحبس لإمكان رفعها وخفضها بسهولة، وتتميز الخوذة المحفوظة بمتحف المنصورة القومى (سجل رقم ١) (لوحة ١٦) باحتفاظها بأنفية تقوم بأكثر من وظيفة إذ تنتهى من أعلى بأنبوب اسطوانى فارغ لوضع الريش.

ومن ملحقاتها أيضاً جراب الرش (الطوغ)[٣٠] وهو عبارة عن أنبوب معدنى رفيع أسطوانى الشكل فارغ يتخذ من نفس مادة الخوذة ويوضع فيه الريش الذى يدل على رتبة صاحب الخوذة ومكانته وكان فى بعض الأحيان جراب واحد يثبت على يمين أو يسار واقية الأنف وفى أحيان أخرى جرابين يثبتان على يمين ويسار الواقية بواسطة مسامير برشام وتحتفظ الخوذة (لوحة ١٢) بجرابين للريش على جانبى واقية الأنف عبارة عن أنبوبين أسطوانيين مفرغان ينتهى كل منهما من أسفل بورقة نباتية مبططة ومفصصة يتدلى منها ورقة ثلاثية ومثبتة فى بدن الخوذة بواسطة مسامير برشام.

وأما عن العناصر الزخرفية وطرق تنفيذها فقد تمثلت على مجموعة الخوذ (موضوع البحث) زخارف نباتية قوامها مراوح نخيلية وأنصافها وأزهار منفذة بطريقة

---

(٣٠)كان هذا الجراب مخصصاً لوضع الرئيس الذى كان يدل على الرتبة العسكرية لصاحب الخوذة وكان ريشه يؤخذ من طيور مختلفة ويصبغ بألوان متعددة.
للاستزادة انظر:
(سليمان) أحمد السعيد: تأصيل ما ورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ١٤٦.

الحفر البارز على قمة الخوذة (شكل ٧) (لوحة ١١) وتتفق قمة هذه الخوذة فى شكلها وزخارفها وطريقة تنفيذ هذه الزخارف مع قمة الخوذة (لوحة ١٣) وكلاهما تم تشكيلهما على هيئة شجرة السرو، ونفذت زخارف نباتية قوامها مراوح نخيلية وأنصافها وفروع نباتية وأوراقها داخل وحدات وتكوينات هندسية من دوائر ومعينات وأشكال متعددة الأضلاع بالإضافة إلى أشكال نجمية نفذت جميعها بطريقة الحز والحفر البارز على بدن الخوذة (لوحة ١١) تنبئ بقاياها على ما كانت عليه هذه الزخارف من روعة وإتقان، وتوجد على بدن الخوذة (لوحة ١٣) وقاعدتها المستديرة آثار وبقايا زخارف نباتية محفورة داخل وحدات هندسية من دوائر متداخلة وأشكال ميداليون محزوزة داخل إطارات مستعرضة وبارزة، كما توجد بقايا زخارف نباتية محفورة على قضيب واقية الأنف بالخوذة (لوحة ١٢) كما شكلت نهايات هذه الأنفية على شكل ورقة نباتية مفصصة بقمتها ورقة أخرى ثلاثية، وتشكلت نهايات أنفية الخوذة (لوحة ١٤) بهيئة ورقة نباتية من فص واحد.

أما الزخارف الهندسية فلم تكن أبداً موضوعاً زخرفياً قائماً بذاته على مجموعة الخوذ(موضوع البحث)وإنما كانت عناصر مشتركة مع الزخارف النباتية كالأشكال النجمية والأهلة أو كانت وحدات هندسية من دوائر ومعينات وأشكال متعددة الأضلاع تمثل أطراً زخرفية تحوى بداخلها الزخارف النباتية وغيرها(لوحة١٢،١١)،(لوحة ١٣).

وأما الزخارف الكتابية على مجموعة الخوذ (موضوع البحث) فقد تمثلت فى شريط من الكتابات المحفورة بخط الثلث على أرضية من الزخارف النباتية وهى كتابات معجمة ومنقوطة لكنها غير مقروءة ويصعب قراءتها تمثلت داخل إطار زخرفى بدائر قاعدة الخوذة (لوحة ١١).

الـــــزرد:

الزرد هو حِلَق المغفر والدرع وجمعه زُرود[٣١]، والزرد عبارة عن قميص من حلقات معدنية كانت تصنع من الفولاذ أو الحديد الصلب وتنسج بشكل شبكى فى صفوف أفقية ورأسية كأنها خيوط اللحمة والسدى[٣٢] ويقال لصانعها سرّاد وتنسب شيوخ هذه الصنعة إلى سيدنا داوود عليه السلام أول من صنع هذه الدروع وأتقن صناعتها كما جاء ذكره فى القرآن الكريم.

أما عن الشكل العام للزرد فقد استمر شكله فى العصر العثمانى على ما كان عليه فى العصر المملوكى وإن كان حدث عليه بعض تطوير فى طرق صناعته، واستقر طول القميص عند أسفل الخصر وكان إما مفتوحاً من الأمام بالكامل كما هو

([٣١])مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، ص ٢٨٧.

([٣٢])القلقشندى: صبح الأعشى، جـ٢، ص ١٤٢.

فى الزرد (موضوع البحث) (لوحة ١٥) وعند غلقه يكون بأزرار وعراوى أو شناكل من المعدن وقد يكون مفتوحاً من أعلى بالقدر الذى يسمح بدخول الرقبة ومن أسفل بالقدر الذى يسمح بحرية الحركة كما فى الزرد المحفوظ بمتحف المنصورة القومى (سجل رقم ٢) وهو زرد يبلغ طوله ١٠٠سم وعرضه ٥٤سم من الصلب بنصف كم بطول ٢٥سم وعرض ٢٠سم له فتحة عند الرقبة على شكل ٧ ويلاحظ عليه تلف فى بعض اجزائه (لوحة ١٩).

ويتميز هذا الزرد بوجود اقراص معدنية موزعة على صدره بقصد الزخرفة وتقوية الزرد وتدعيمه، وقد يزود القميص بفتحة من الخلف من أسفل لإعطاء المحارب سهولة فى الحركة وحرية فى الأداء.

وكما استقر طول القميص عند أسفل الخصر فقد استقر طول الكم عند منتصف الساعد وفى هذه الحالة تزود بحلقات أكثر سمكاً وإتساعاً لإمكان اتصالها بواقية الساعد كما فى الزرد (موضوع البحث) والزرد المحفوظ بمتحف المنصورة القومى السابق ذكره، وقد يكون الكم طويلاً يغطى الذراع بكامله، وقد يزود الزرد بياقة عريضة وسميكة من الخلف تنتهى من أعلاها بحلقات أكثر سمكاً وإتساعاً لإمكان اتصالها بالشملة المعدنية التى تتدلى من الخوذة لحماية الرقبة من الخلف كما تمتد حول الرقبة لحمايتها من الأمام كما فى الزرد (موضوع البحث) (لوحة ١٥) ونلاحظ عدم وجود هذه الياقة فى الزرد المحفوظ بمتحف المنصورة القومى (لوحة ١٩)، ومن خلال الدراسة المقارنة يمكن إرجاع هذا الزرد إلى العصر العثمانى، وأما عن العناصر الزخرفية وأساليب صناعتها فقد جاءت التحفة خلواً منها نظراً لطبيعتها.

الصدرية:

وهى عبارة عن واقية لمنطقة الصدر والبطن على خلاف الزرد الذى يغطى الجسم كله وهى على شكل نصف قميص أمامى وتصنع من الحديد الصلب نظراً لقوته ومتانته ومقاومته للضربات وقد جاءت الصدرية (موضوع البحث) (لوحة ١٦) خلواً من أية عناصر زخرفية فيما عدا بعض مسامير ذات رؤوس مكوبجة بغرض تقوية الصدرية وتدعيمها.

أهم نتائج البحث:

- من خلال هذه الدراسة تم نشر مجموعة من الأسلحة المعدنية محفوظة بمتحف رشيد القومى (متحف منزل عرب كلى) وهى عبارة عن تسعة سيوف وثلاث خُوذ وزرد وصدرية لم يتم نشرها من قبل مع إبراز دورها الفنى والثقافى والحضارى.

- أكدت الدراسة على التأثيرات المتبادلة بين الحضارات وأن الفن هو الوحدة التى تجمع الشعوب وتتوارثه الأجيال وذلك من خلال دراسة تأثير الفن المملوكى على الفن العثمانى فى مجال صناعة الأسلحة المعدنية وزخرفتها وكذلك التأثيرات الأوربية على الفن العثمانى.

- أوضحت الدراسة مدى العلاقة بين عقيدة المسلم وإيمانه بالجهاد فى سبيل الله وبين تفوقه فى صناعة الأسلحة المعدنية وإقباله على صنعها وتطويرها بل وزخرفتها مادامت تساعده على الجهاد فى سبيل الله طلباً للنصر أو الشهادة.

- أكدت الدراسة التحليلية لمجموعة الأسلحة (موضوع البحث) استمرار الشكل العام للتحفة الذى كان سائداً فى العصر المملوكى وما قبله مع ظهور أشكال جديدة فى التصميم فبالنسبة للخوذة استمر الشكل المخروطى لبدنها المستدق والمسلوب إلى أعلى والقمة المدببة مع ظهور شكل آخر ذات بدن مستدير وقاعدة اسطوانية وقمة بيضاوية أو رمحية الشكل ساد وانتشر إلى جانب أشكال أخرى، وبالنسبة للسيف استمر شكل السيف المستقيم مع ظهور شكل آخر وهو السيف المقوس، وبالنسبة للزرد استمر على ما كان عليه مع إدخال بعض التطوير على شكله وطريقة صناعته.

- أكدت الدراسة على استمرار العناصر الزخرفية المملوكية إلى جانب ظهور العناصر الزخرفية عثمانية الطراز التى ما لبثت أن انتشرت وسادت على التحف الفنية ومنها الأسلحة المعدنية.

- أوضحت الدراسة استمرار الطرق الصناعية وأساليب تنفيذ الزخارف التى كانت سائدة فى العصر المملوكى مع تطويرها إلى جانب ظهور أساليب عثمانية الطراز.

- من خلال الدراسة التحليلية والمقارنة أمكن تأريخ بعض التحف وإرجاعها إلى العصر الذى صنعت فيه.

الأشكال واللوحات

أولاً: الأشكـــــال:

شكل (١): مسقط أفقى للدور الأرضى والأول علوى والثانى لمتحف منزل عرب كلى برشيد، عن موسى (رفعت)، مدخل إلى فن المتاحف، الـدار المـصرية اللبنانية، الطبعة الثانية، مارس ٢٠٠٨م، ص ١٢١.

شكل (٢): الواجهة الشرقية والقبلية لمتحف منزل عرب كلى برشـيد، عـن موسـى (رفعت)، مدخل إلى فن المتاحف، ص ١٢٢.

شكل (٣): رسم يوضح الزخارف النباتية على حافة قبيعة مقبض السيف المـستقيم – عصر عثمانى. "من عمل الباحث"

شكل (٤): رسم للزخارف النباتية على واقية المقبض. "من عمل الباحث"

شكل (٥): رسم للزخارف النباتية على واقية مقبض من العاج لسيف مستقيم – عصر عثمانى. "من عمل الباحث"

شكل (٦): رسم لأشرطة زخرفية نباتية محفورة على مقدمة ومـؤخرة الغمـد مـن الصلب. "من عمل الباحث"

شكل (٧): رسم لزخارف نباتية محفورة على قمة الخوذة. "من عمل الباحث"

شكل (٨): رسم يوضح الشكل العام للسيف وأهم أجزائه. "من عمل الباحث"

شكل (٩): رسم يوضح الشكل العام للخوذة ومكوناتها. "من عمل الباحث"

ثانياً: اللوحـــــات:

لوحة (١): واجهة متحف منزل عرب كلى برشيد (متحف رشيد القومى).

لوحة (٢-أ): منظر عام لسيف مستقيم ضمن مجموعة سـيوف عثمانيـة محفوظـة بمتحف رشيد القومي .

لوحـة (٢-ب): منظر عام لسيف مقوس ضمن مجموعة سيوف عثمانيـة محفوظـة بمتحف رشيد القومي .

لوحة (٢-جـ): منظر عام لسيف مستقيم ضمن مجموعة سيوف عثمانيـة محفوظـة بمتحف رشيد القومي .

لوحة (٢-د): منظر عام لسيف مستقيم ضمن مجموعة سـيوف عثمانيـة محفوظـة بمتحف رشيد القومي .

لوحة (٣): مقبض السيف من المعدن المغلف بالجلد الأسـود والمحلـى بالزخـارف النباتية.

لوحة (٤): مقبض السيف من الخشب عليه بقايا زخارف نباتية وتذهيب.

لوحة (٥): مقبض السيف من البرونز المغلف بالجلد.

لوحة (٦): غمد السيف من الصلب به حلقتان للتعليق.

لوحة (٧): مقبض السيف من العاج له واقية من المعدن محلاة بزخارف نباتية وأشكال نجمية محفورة ومذهبة.

لوحة (٨): مقدمة الغمد من الصلب تحلية أشرطة زخرفية نباتية محفورة ومذهبة.

لوحة (٩): مجموعة سيوف من الصلب تمثل نموذج واحد محفوظة بمتحف رشيد القومى يرجع تاريخها إلى القرن ١٣ هـ/١٩م.

لوحة (١٠): مقابض من البرونز محلاة بخطوط حلزونية بارزة.

لوحة (١١): خوذة من الحديد محفوظة بمتحف رشيد القومى – عصر عثمانى.

لوحة (١٢): منظر يوضح ملحقات الخوذة وهى عبارة عن واقية أنف وأنبوبان لوضع الريش.

لوحة (١٣): خوذة من الحديد محفوظة بمتحف رشيد القومى – عصر عثمانى.

لوحة (١٤): خوذة من الحديد محفوظة بمتحف رشدي القومى – عصر عثمانى.

لوحة (١٥): زرد من الحديد الصلب من حلقات بشكل شبكى محفوظ بمتحف رشيد القومي (ق ١٣هـ/ ١٩م.

لوحة (١٦): صدرية على شكل نصف قميص من الحديد الصلب محفوظة بمتحف رشيد القومى (ق ١٣ هـ/ ١٩م).

لوحة (١٧): سيف مقوس ضمن مجموعة سيوف من الصلب محفوظة بمتحف المنصورة القومى – عصر عثمانى.

لوحة (١٨): خوذة من الحديد والنحاس محفوظة بمتحف المنصورة القومى.

لوحة (١٩): زرد من الحديد الصلب بشكل شبكى محفوظ بمتحف المنصورة القومى.

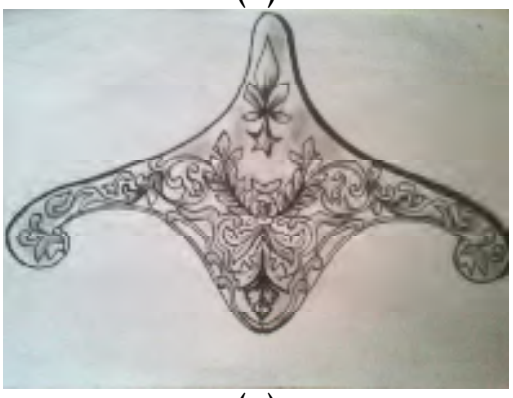
الأشكـــــــــال

(١)

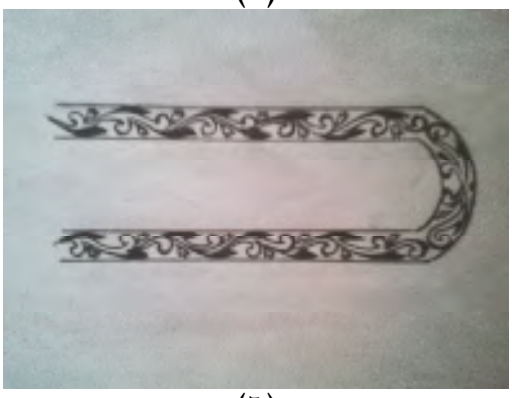
(٢)

(٣)

(٤)

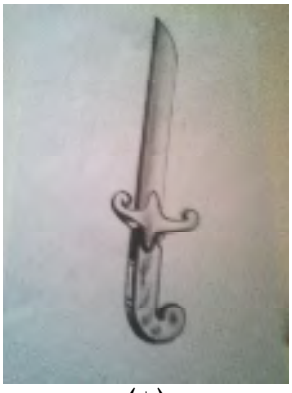


(٥)



(٦)

(٧)

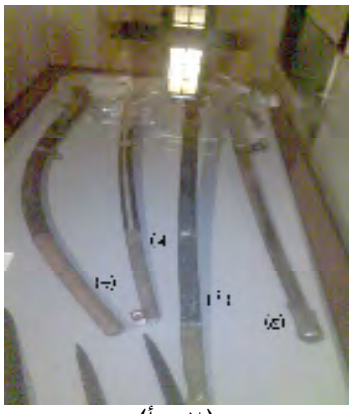


(٨)

(٩)

اللوحـــــــــــات

(١)

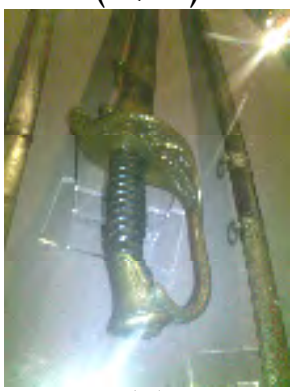


(٢- أ)

(٢-ب)

(٢-جـ)

(٢-د)



(٣)

(٤)

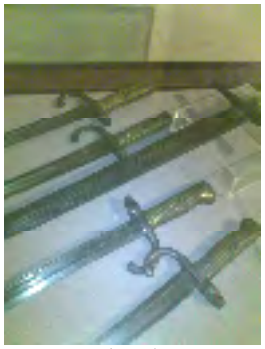
(٥)

(٦)

(٧)

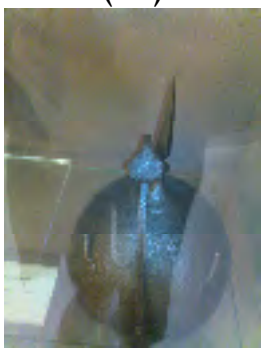
(٨)

(٩)



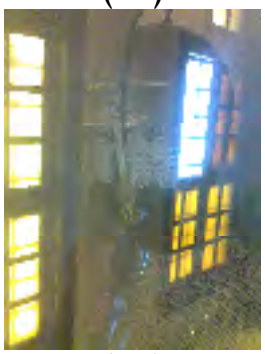
(١٠)

(١١)



(١٢)

(١٣)



(١٤)

(١٥)

(١٦)

(١٧)

(١٨)

(١٩)

مدرسة عباس حلمي الثاني ببولاق أبو العلا ١٨٩٥ م

ناصر منصور إبراهيم الكلاوي♦

الموقع :

تقع المدرسة بشار ع السبتية ببولاق أبو العلا بمحافظة القاهرة ، وشارع السبتية الذي تقع فيه مدرسة عباس حلمي الثاني المشيدة عام ١٨٩٥ م من الشوارع الرئيسية بحي بولاق ويصل بين ميدان رمسيس (ميدان باب الحديد) وبين كورنيش النيل ، ويتفرع منه عدد من الشوارع الهامة في بولاق مثل شارع المطبعة الأهلية وشارع سوق العصر وشارع وابور النور وشارع النخيلي وشارع العنابر ودرب الوراقة وشارع أبو الفرج .[١]

ولقد ظهرت بولاق إلى الوجود في الطرح السادس للنيل الذي ظهر في سنة ٦٨٠هـ / ١٢٨١ م ، وفي سنة ٧١٣هـ / ١٣١٣م صرح السلطان الناصر محمد بن قلاوون بالعمارة والبناء في تلك الأرض فتسابق الأمراء والأجناد والكتاب والتجار والعامة في البناء ، وأنشئوا القصور العظيمة والمساجد والجوامع والمدارس وغير ذلك من المنشات المتنوعة الأغراض.[٢]

ولقد استمرت بولاق مكاناً للاستشفاء والتنزه للخاصة والعامة على حد سواء في عصر سلاطين المماليك الجراكسة للخاصة والعامة على حد سواء ، فقد نذلها السلاطين وأبنائهم وزوجاتهم طلباً للاستشفاء وذلك بحكم موقعها على شاطئ النيل . ومن أشهر السلاطين الذين قضوا بها أطيب أوقاتهم السلطان المؤيد شيخ ، ولما توعك السلطان جقمق (٨٤٢-٨٥٧هـ / ١٤٣٨- ١٤٥٣) وأشيع بضعفه أراد أن يقضي على هذه الإشاعة ، بأن سار إلى بولاق في ٢٤ من ذي القعدة ٨٤٧ هـ / ١٤٤٣ م وقضى بها أياماً ، ثم عاد وقد أمتثل للشفاء ، عندئذ أيقن الناس أنه بصحة جيدة .[٣]

ويفهم من هذا أن بولاق كانت ميناء القاهرة كما كانت الحي الراقي الذي يسكنه الأثرياء ويبنون فيه قصورهم وهذا طبيعيا بعد ازدحام قاهرة الفاطميين وخروج البنيات

♦ مدير المتابعة الفنية بتفتيش أثار غرب القاهرة والقليوبية المجلس الأعلى للآثار – وزارة الثقافة.

١ ياسر إسماعيل : المجمعات الدينية في عهد الملك فؤاد الأول دراسة أثرية في ضوء مجمع أحمد طلعت بك ببولاق ، مجلة الاتحاد العام للأثريين العرب ، ص١٣٤.

٢ محمد حمزة إسماعيل الحداد : الطراز المصري لعمائر القاهرة الدينية خلال العصر العثماني، رسالة دكتوراه ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٤١١هـ / ١٩٩٠ م ، ص ٣٧٦.

٣ ليلي عبد الجواد إسماعيل : بولاق في عصر دولة المماليك الجراكسة (٧٨٤ – ٩٢٣ هـ / ١٣٨٢ – ١٥١٧) ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٧ ، ص ١١٥ .

عن أسوارها كما يبدو أنه كان هناك نوع من ديوان الجمارك لتقدير المكوس على الغلال القادمة من أماكن كثيرة. [٤]

كما كانت بولاق تشهد احتفالات استقبال الولاة العثمانيين عند قدومهم إلى القاهرة لتولي السلطة بها – فقد كان الوالي يسير في موكبه الكبير الذي يضم الآلاف من الفرسان والمشاة في اليوم الذي يسير فيه الموكب الذي يبدأ من بولاق صباحاً عقب وصول سفينة الوالي الجديد ثم يخترق شوارع القاهرة حتى يصل إلى القلعة .[٥]

كانت بولاق كما سبق القول أقرب للضاحية منها للحي وكانت تمتد طولا إلى مسافة أربعة كيلومتر، وتنتشر بها ألاف البيوت وعدد كبير من الأسواق والوكالات والحمامات . كما كانت تضم عدداً من الحدائق والميادين مما جعل بولاق مكاناً يقصده أهل القاهرة طلباً للراحة والهدوء والجو الصافي .[٦]

استمرت بولاق تؤدي دورها كميناء نهري كما كانت في القرن الثامن عشر فهي ميناء الدلتا وهي مأهولة بالتجار الوافدين من أوربا وأسيا وفيها يتم تجميع سلع ومنتجات مصر السفلى وبها العديد من الوكالات التجارية . [٧]

وقد أعيد بناء ما خرِّب من حي بولاق أيام الحملة الفرنسية فأقيم لها دارا لصناعة السفن ومنطقة صناعية ضخمة[٨]، كما أسس محمد علي المعامل والمصانع مثل مسبك الحديد ومصنع الجوخ.

وأسست في مصر أول دار للطباعة العربية تجاور مصنع لصناعة الورق يمد المطبعة بما تحتاج إليه وتحولت منطقة بولاق والسبتية إلى منطقة صناعية هامة .[٩]

ولم تشهد بولاق تطورا صناعيا فحسب وإنما شهدت تطورا حضاريا كبيرا ألا وهو تأسيس متحف بولاق الذي أسسه ماريت لوضع أثار سقارة ومخلفات المقابر فيه ، وظلت بولاق ثغراً لمدينة القاهرة منذ ٧١٣هـ – ١٣١٣م حتى أيام الوالي سعيد باشا حينما أنشأ أول خط سكة حديد بين الإسكندرية والقاهرة عام ١٨٥٦م، فأخذت مكانة بولاق في الافول ، ولكنها عادت مرة ثانية إلى الصعود حينما أنشئ الطريق الذي

---

٤ جيلان محمد عباس : أثار مصر الإسلامية في كتابات الرحالة العرب والأجانب منذ الفتح العربي وحتى نهاية عصر المماليك الجراكسة ٢١-٩٢٣هـ /٦٤٢-١٥١٧م ، رسالة ماجستير ، كلية السياحة والفنادق ، جامعة حلوان ، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨، ص ٣١١.

٥ حسين عبد الرحيم عليوة : بولاق ، القاهرة تاريخها ، فنونها ، أثارها ، ص ٧٢.

٦ حسن الرزاز : عواصم مصر الإسلامية ، مطبوعات الشعب ، ص ٢٥٢.

٧ إلهام محمد علي ذهني : مصر في كتابات الرحالة الفرنسيين في القرن التاسع عشر ١٨٠٥-١٨٧٩م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥م ، ص ٣٣٣.

٨ نعمات محمد نظمي : إعادة تأهيل وسط مدينة القاهرة ، رسالة ماجستير ، كلية الهندسة ، قسم التخطيط العمراني ، جامعة عين شمس ، ٢٠٠٤ ، ص ١٦٩ .

٩ عبد الرحمن ذكي : حواضر العالم الإسلامي ، القاهرة ، منارة الحضارة الإسلامية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص ٢٥٠.

يربطها بالأزبكية في أواخر القرن الثامن عشر ، ثم أخذت بولاق تتسع في عمارتها حتى اتصلت مبانيها بمدينة القاهرة في الثلث الثاني للقرن التاسع عشر.[١٠]
وكان حد بولاق من الشمال جزيرة الفيل، والتي قامت على جزء كبير منها بعض مناطق شبرا وروض الفرج ، أما حدها الجنوبي والحد الشرقي ، فكان يحد أرض اللوق التي تكونت بعد انحسار مجرى نهر النيل جهة الغرب ، أما شرق بولاق فكانت منطقة المقس (باب الحديد وما جاوره) وجزء من أرض الطبالة (حي الظاهر والعباسية حالياً) وجزء من حي الأزبكية وكان النيل هو الحد الغربي لبولاق ، وكان النيل يضيق مجراه خلف كوبر قصر النيل ، وتحت مدينة بولاق ، إذا كان عرضة عند الكوبري ٤٠٦ متر ، ويقل عن ذلك أمام بولاق ليصل إلى ٢٤٠ متر ، ولقد قامت نظارة الأشغال بسبرغوره مدة الفيضان ،فلم ينقص عن ١٨ متر بين قشلان قصر النيل ، والجزء الشمالي المباشر لبولاق ، فأصبح عدد كبير من منازل بولاق يهددها الخطر ، لأنها أرض رخوة ، مكونة من طمي النيل ، وليس على أساسات صخرية متينة ، وهذا الحال يجعل هذه الأملاك عرضة للخطر، حتى أنه لو تزايد الماء أكثر من ذلك فإن الأمر ، سوف يؤدي إلى هدم المباني القائمة على ضفته الشرقية ، بين قصر النيل وترسانة بولاق ، لذلك طالبت نظارة الأشغال بفتح اعتماد لها ، من أجل الإصلاحات اللازمة للنيل بجهة بولاق .[١١]

المنشئ :

توفى الخديوي محمد توفيق في مدينة حلوان الساعة السادسة والدقيقة الثلاثين من مساء الخميس ٧ من يناير سنة ١٨٩٢ م، وكان قد أصيب بالحمى ، وحدث عنده احتباس في البول فنتج عنه تسمم ، وكان حينما توفى قد بلغ الأربعين من عمره (١٨٥٢م-١٨٩٢م) .[١٢] وتولى حكم مصر من بعد عباس حلمي الثاني.
وعباس حلمي الثاني هو ابن محمد توفيق باشا أبن إسماعيل باشا أبن إبراهيم باشا أبن محمد علي باشا [١٣] وقد ولد سنة ١٨٧٤م وتولى عرش مصر في ١٨ يناير سنة ١٨٩٢ م وخُلع في أغسطس سنة ١٩١٤م، وتربي عباس حلمي الثاني على بساط العز

---

١٠ عبد الرحمن زكي : القاهرة تاريخها وأثارها (٩٦٩- ١٨٢٥) من جوهر القائد إلى الجبرتي المؤرخ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م ، ص ١٣٤.
١١ غادة فاروق محمد : تحديث مدينة القاهرة ١٨٨٢-١٩١٤، قسم التاريخ كلية الدراسات الإنسانية ، جامعة الأزهر ، ١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤ م ، ص ٨٤.
١٢ محمد سيد كيلاني : عباس حلمي الثاني أو عصر التغلغل البريطاني في مصر ١٨٩٢ - ١٩١٤م، دار الفرجاني ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩١م ، ص ٩.
١٣ سيدة إمام علي : دراسة أشغال المعادن المدنية في عصر أسرة محمد علي من (١٨٠٥إلى ١٩٥٢م) في ضوء مجموعات متاحف (قصر المنيل - عابدين - قصر الجوهرة) بالقاهرة ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٤٢٧هـ /٢٠٠٦م ، ص ٢٩.

والسؤدد ، ولما بلغ أشده أدخله المرحوم والده مع سمو شقيقه الأمير محمد علي مدرسة عابدين التي شادها [١٤]،فتثقفا بالعلوم والمعارف وظهر عليهما النبوغ فلما أتما دروسهما فيها أرسلهما والدهما إلى ڤينا ، وانتظما في مدرستها الملوكية العليا ، وفي أثناء أقامتهما في تلك المدرسة أستاذنا والدهما بالتجول في أنحاء أوربا للاستطلاع أحوال تلك المدينة من مصادرها فزار المنيا وانجلترا وروسيا وايطاليا وفرنسا ولقيا من ملوك هذه المماليك ترحاباً حسناً وزار الممالك الأخرى . [١٥]

وفي ٨ يناير سنة ١٨٩٢م ، جاءهما النبأ البرقي بوفاة الخديوي الأسبق فأصبح أكبرهما سمو عباس باشا حلمي خديوياً على مصر من ذلك اليوم ، ثم جائته رسالة الصدر الأعظم بتثبيته على ذلك العرش ، فقد أصبح خديويا لمصر وهو دون الثامنة عشر من عمره وذهب لوداع إمبراطور النمسا (فرنسوا جوزيف) للمرة الأخيرة الذي واساه بقوله ((إن أجمل طريقة للقيام بالواجب تجاه الموتى هي أن نجيد عملنا ونحترم أفكارنا)). [١٦]

وفي عهدة قام بتحديد من يستحق لقب الأمير وقصره على مجموعة معينة من الأمراء والأميرات في عام ١٩٠١ م وقد نُشر ذلك القرار في جريدة الوقائع المصرية في يوم السبت التاسع والعشرين من محرم ١٣١٩هـ الموافق ١٨ مايو ١٩٠١ م . [١٧]

وفي أيامه وضع حجر أساس المتحف المصري في شهر إبريل سنة ١٨٩٧م ، كما وضع في أيامه حجر أساس جامعة القاهرة ، وقد شرع عباس حملي الثاني في بناء قصره بالمنتزه بمنطقة ساحلية رائعة الجمال على طرف الإسكندرية وكان يتكون من مبنيين هما الحرملك والسلاملك على جبل مرتفع. [١٨]

---

١٤ عهدي مذكرات عباس حلمي الثاني خديوي مصر الأخير ١٨٩٢ – ١٩١٤م ، ترجمة جلال يحي ، دار الشروق ، الطبعة الأولى ، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢ م، ص ٣٨.

١٥ زكي فهمي : صفوة العصر في تاريخ رسوم مشاهير رجال مصر ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٥ م ، ص ٧٠.

١٦ سهير حلمي : أسرة محمد علي ، مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٣م ، ص ٢٥٢.

١٧ طارق السيد علي الكومي : أمراء أسرة محمد علي ودورهم في المجتمع المصري ١٨٠٥–١٩١٤م / رسالة ماجستير ، قسم التاريخ ، كلية الآداب ، جامعة المنوفية ، ٢٠٠٢م ، ص ١٥٤.

١٨ حسام حامد مصطفى هزاع : أشغال الخشب في عمائر القاهرة المدنية في القرن التاسع عشر ، دراسة أثرية فنية ، قسم الإرشاد السياحي ، كلية السياحة والفنادق ، ١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م ، ص ٥٨.

تعليم البنات في مصر في القرن التاسع عشر
ملامح الحياة التعليمية في عصر محمد علي

١. محمد علي باشا :

ولد في بلدة صغيرة على بحر إيجه في مقدونيا تسمى قوله عام ١٧٦٩م ، وهو نفس العام الذي ولد فيه نابليون بونابرت ومن نفس البلد التي ولد فيها الاسكندر الأكبر ، ويرجع أصل محمد علي إلى الجزء الألباني من مقدونيا فهو ألباني ومن هنا يعتبر من رعايا الإمبراطورية العثمانية[١٩] .

وتولى محمد على حكم مصر ، وصدر له فرمان في ٩ يوليو ١٨٠٥م والياً على مصر ، وبدأت مصر مرحلة تاريخية جديدة عندما تولى محمد علي الحكم.[٢٠]

ولقد ارتبطت نشأة التعليم الحديث في مصر برغبة الباشا في تحقيق مشاريعه العمرانية والحربية والاقتصادية ولذا بدأ الحكم بتوجيه اهتمامه كله إلى المرحلة العليا من التعليم التي بإنشاء مدارس التخصص، وقد أنشأ الباشا أول مدرسة بالقلعة و مدرسة المهندس خانة ثم تتابع إنشاء المدارس الخصوصية فأنشئت المدرسة الحربية بأسوان[٢١] ، وإرسال البعثات العلمية إلى أوربا ، وقد أتبعت في هذا السبل تلك الفكرة التي أتبعها في أنشاء الجيش والأسطول ، ذلك أنه أقتبس النظم الأوربية الحديثة في نشر لواء العلم والعرفان ، فأسس المدارس الحديثة ، وأخذ من الحضارة الأوربية خير ما أنتجته العلوم فنهض بالأفكار والعلوم في مصر نهضة كبرى كانت أساس تقدم مصر العلمي الحديث.[٢٢]

ومما لا جدال فيه أن التجربة التي قام بها محمد علي في مصر في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، تبين وتوضح كيف أن التعليم عندما يتخذ وسيلة للتطور والتنور يمكن أن يعبر بالمجتمع عشرات ، إن لم يكن مئات السنين معوضاً بذلك حقبا وسنيناً طويلة من التخلف والجمود الفكري والثقافي[٢٣] .

وبالنسبة لتعليم البنات فلم يقنع محمد علي بأراء مجلس معارفه الأعلى المتشرب بالمبادئ الغربية والمقتنع بعظم تأثير المرأة المتعلمة في المجتمع ، من وجوب تعليم البنات ، وإنشاء مدراس لهن أسوة بمدارس الصبيان وأكتفى بتعليم بنات أسرته

---

١٩ جي فارجيت : محمد على مؤسس مصر الحديثة ، ترجمة محمد رفعت عواد ، المشروع القومي للترجمة ، المركز القومي للترجمة ، ص ٢٥.

٢٠ أحمد إسماعيل حجي : التاريخ الثقافي للتعليم في مصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢ م ، ص ٩٦.

٢١ سمير عمر إبراهيم : الحياة الاجتماعية في مدينة القاهرة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢م ، ص ١٢٨.

٢٢ عبد الرحمن الرفاعي:عصر محمد علي ، دار المعارف ، الطبعة السادسة ، ٢٠٠١ ، ص ٣٩٧.

٢٣ شبل بدران : التعليم وتحديث المجتمع ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص ٧١.

وجواريهن على يد المزليدر زوجة أحد مبشري الانجليز ، التي أنشأت في سنة ١٨٣٥ أول مدرسة أجنبية للبنات في مصر ، بتشجيع من تلميذتها الخانم بنت محمد علي الكبرى زوجة محرم بك أمير الأسطول المصري، ومحافظ ثغر الإسكندرية المسمى باسمه الحي الكبير المشهور في هذه المدينة .[٢٤]

ولما كان الناس لاسيما الارستقراطيون على دين ملوكهم ، اقتدى بمحمد على الذوات والوجوه ، وبأت تنتشر في البلاد عادة استخدام الأرستقراطيون معلمات أجنبيات لتهذيب بناتهم وتثقيف عقولهم.

غير أن محمد علي لم يكن بالرجل الذي يُهمل قيام أمر يعتقده هاماً ومفيدا لمجرد مخالفة للرأي ، وإذا لم يكن يرى صلاحية نفاذه وإجرائه مباشرة ، كان ينفذه من وجه غير محسوس ، وبدأ بمشورة كلوت بك بإنشاء مدرسة قابلات ، بدأت في عام ١٨٣٢ بعشر من الجواري السوداوات الصغيرات لعدم تقبل المجتمع المصري للفكرة في ذلك الوقت [٢٥] ، ثم لم يمضي وقت طويل حتى تسربت بعض الفتيات المصريات من بنات الجند واليتامى إلى هذه المدرسة بعد أن نقلت مع مدرسة الطب من أبي زعبل إلى القاهرة ، حيث يوجد الآن مستشفى قصر العيني.[٢٦]

وقد كانت الدراسة في هذه المدرسة تحوي بعض أصول الدين ومبادئ القراءة والكتابة أو الحساب مع رسالة مترجمة في الولادة، وكان نجاح هذه التجربة الأولى رغم بساطة مادتها مغرياً للأسر الشعبية على دفع بناتها إلى حيث بزغ هذا القبس الضئيل من نور العلم والمعرفة ، ثم اتسعت المدرسة حيث أصبحت تضم مئات من فتيات العاصمة والأقاليم خصوصا أن التعليم كان فيها بالمجان مع مكافأة شهرية قدرها عشرة قرش لطالبة السنة الأولى تزاد إلى خمسة وثلاثين قرشا لطالبة السنة النهائية، وسرعان ما برزت أمام الحكومة والشعب مدى الفائدة التي تقدمها خريجات هذه المدرسة في مجال الآلام والأخطار التي تحيط بالسيدات الحوامل والمواليد.[٢٧]

وكان ديوان المدارس يأخذ على عاتقه مهمة تدبير الأزواج للحكيمات بنفسه فكان يوزع لهذا الغرض منشورا دوريا على الأطباء الرجال يدعو فيه الأطباء العزاب إلى

---

٢٤ سعد مرسي أحمد ، سعيد إسماعيل علي : تاريخ التربية والتعليم ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٧٤، ص ٢٨٧.

[٢٥] سعيد إسماعيل علي : تاريخ الفكر التربوي في مصر الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩، ص ١١٤.

٢٦ ماجدة محمد السمالوطي : تعليم المرأة في محافظة أسيوط في ضوء الاتجاهات السائدة نحو مكانة المرأة وتعليمها ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، أسيوط ، ١٩٨٨ ، ص ١٤١.

٢٧ فاطمة سيد أحمد محمد دياب : تعليم البنات في مصر في الفترة من ١٨٨٢- ١٩٢٢، رسالة دكتوراه ، قسم التاريخ ، كلية البنات ، جامعة عين شمس ، ٢٠٠٠م ، ص ٣.

تسجيل أسمائهم على شهادة حسن سيرهم وسلوكهم وموافقتهم على التزوج من زميلاتهم الحكيمات.[٢٨]

وحتى ذلك الوقت كان أولو أمر البنات في ذلك العصر يروا أنهن لسن في حاجة إلى التعليم وأن حاجتهن منحصرة في التعليم المنزلي الذي يشكل الأسس الهامة للحياة النسوية في حاضر البنات ومستقبلهن ، لأن الرجل وهو المؤثر في رواج السعلة النسائية في البلاد أو كسادها لم يكن يريد زوجة مفكرة تبادله ما يدور في رأسه ، بل كان يريد تابعا مطيعا أو خادما أمينا وجسداً جميلاً .[٢٩]

وكان يُمنح للطالبات مرتباً شهرياً مقداره عشرة قروش صاغ في السنة الأولى ثم تزداد بالتدريج إلى خمسة وثلاثين قرشاً لطالبات السنة النهائية وكانت تصرف لهن ملابس هي عبارة عن طربوش تركي، بالوكارشامي، وسنتيان الأجه شامي وقمصان كتان ولباسان بفته ، وطرحتين شاش مقدارهما ٥ أزرع ، كل هذه الأشياء تصرف للطالبة كل سنة .[٣٠]

٢. عهد إبراهيم باشا (١٨٤٨- ١٨٤٩) :-

كان إبراهيم أكثر أختلاطا بالأجانب من أبيه، وآرائه أكثر مرونة وميلا إلى التجديد والابتكار ، ونظراً لسفره إلى أوربا أتيح له أن يشهد عن كثب حياة جديدة ونظماً جديدة فأشتدت رغبته في أن يُدخلها في بلاده ورأى ما تتمتع به الشعوب الغربية من رقي وحضارة فنزع إلى ترقية الشعب المصري وكان يرى في التعليم الوسيلة الفعالة السريعة لبلوغ هذه الغاية ، وكان يرى إبراهيم أيضاً اشتراك الأهالي مع الحكومة في الاهتمام بالتعليم بأن يتحملوا قسطاً مما تتحمله الحكومة من نفقات ، وبذلك فنحن نجد أن تصور إبراهيم عن التعليم هو جد مختلف عن تصور أبيه ، الذي تصوره أداه لمد الحكومة بما تحتاجه من الموظفين والقواد ، ولم يفكر قط في اشتراك الأهالي فيه أو إنعاش حال البلاد الاجتماعية من خلاله ، بعكس أبنه إبراهيم الذي أفاد من سفره إلى الخارج بوضع مفهوم شامل وعام لضرورة التعليم وتطوير المجتمع .

وقد شجع إبراهيم باشا ، مكاتب المتبديان والتي كانت تقوم بتعليم وتثقيف التلاميذ وتهيئتهم للمدارس التجهيزية ، ومدة الدارسة بها ثلاث سنوات يبدؤها التلميذ أمياً ويتعلم خلالها القراءة والكتابة ومبادئ الحساب والدين .[٣١]

---

٢٨ أحمد عزت عبد الكريم : التعليم في عصر محمد علي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٣٨، ص ٣٠٦.

٢٩ فاطمة سيد أحمد محمد دياب : المرجع نفسه ، ص ٣.

٣٠ إجلال خليفة : الحركة النسائية الحديثة ، قصة المرأة العربية على أرض مصر ، المطبعة العربية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ١٠٥.

٣١ سامي سليمان محمد : التعليم والتغيير الاجتماعي في مصر في القرن التاسع عشر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ٣٣٣.

٣. عباس باشا الأول (١٨٤٨- ١٩٥٤) :

ولي عباس حلمي بعد وفاة إبراهيم ، وفي حياة محمد علي باشا ، وهو أبن طوسون بن محمد علي ، لم يُورث عن جده مواهبه وعبقريته ، كما لم يشبه عمه إبراهيم في عظمته وبطولته بل كان قبل ولاية الحكم وبعد أن تولاه خلواً من المزايا والصفات التي تجعل منه ملكاً عظيما يضطلع بأعباء الحكم ويسلك بالبلاد سبيل التقدم والنهضة [٣٢] وبذلك فقد بليت مصر بحاكم متعنت ، مستبد ، قاد البلاد بعد إصلاحها إلى التخلف وجمود ، فأشتهر عهد عباس بإغلاق المدارس ، وإيقاف حركة البعثات وكبت الآراء المستنيرة في عهده بل يبعد الأجانب عن البلاد ليس لدافع وطني ولكن رغبة منه في عدم الإصلاح والتجديد.[٣٣]

٤. سعيد باشا (١٨٥٤- ١٨٦٣) :

وفي عهد سعيد باشا أستمر عدم الاهتمام بالتعليم وتنوير أذهان أبناء الشعب ، وكان السبب في ذلك خوفه من وجود طبقة مثقفة كبيرة بين أفراد الشعب قد تنبه الأذهان إلى ضرورة الحكومة ووسائل الحكم السائدة . ولذلك بدأ سعيد حكمه بإلغاء ديوان المدارس كما ألغي الكثير من المدارس القائمة واستعاض عنها بمدرسة حربية بالقلعة جعل نظارتها لرفاعة الطهطاوي ومدرسة المهندسخانة بالقلعة السعيدية ، بل وقلل من إيفاد البعثات العلمية إلى الخارج فأقتصر على إرسالهم إلى فرنسا وأنجلترا فقط على عكس عباس الأول الذي فضل إرسال بعثاته إلى النمسا.[٣٤]

٥. إسماعيل باشا (١٨٦٣- ١٨٧٩) :

تولى إسماعيل الحكم ومعظم المدارس التي أنشأها محمد علي مقفلة ، ولم يكن باقيا منها سوى مدرسة الطب والصيدلة ومدرسة الولادة ((القابلات)) ، ومدرسة حربية ، ومدرسة ثانوية وأخرى إبتدائية ومدرسة البحرية بالأسكندرية ، فبعث النهضة العملية من مرقدها ، ونفخ فيها روح الحياة والنشاط ، وأعاد تأليف ديوان المدارس (وزارة المعارف) ووجه همته إلى إنشاء المدارس على اختلاف مراتبها وفنونها ، حيث تنوعت المدارس التي أنشأها بين عسكرية، وعالية، وابتدائية ، وتخصصية ، وكان إسماعيل ينفق بسخاء على التعليم ، فقد كانت ميزانية وزارة المعارف في عهد سعيد لا تتجاوز ستة آلاف جنيه، فزادها إسماعيل إلى أربعين ألفاً.[٣٥]

---

٣٢ حسني محمد سيد أحمد : أثر التطورات السياسية والاقتصادية على منظومة العمران المصري منذ نهاية الحملة الفرنسية وحتى نهاية القرن العشرين ، رسالة دكتوراه ، كلية التخطيط الاقليمي والعمراني ، جامعة القاهرة ، ٢٠٠٧، ص ٤٧.

٣٣ شبل بدران : المرجع السابق ، ص ٨١.

٣٤ صفاء أحمد ياسين : تطور المؤسسات التعليمية والثقافية في مصر في عهد الخديوي إسماعيل (١٨٦٣ – ١٨٧٩) ، رسالة ماجستير ، قسم التاريخ ،كلية البنات،جامعة عين شمس ١٩٩٨،ص ١٠.

٣٥ حسني محمد سيد أحمد : المرجع نفسه ، ص ٧٣.

وبالنسبة لتعليم البنات قام إسماعيل بدور رائد في الشرق لتعليم البنات كما أهتم بالتعليم الأوروبي وأدخل تعليم اللغات ، وشجع الإرساليات على فتح المدارس على النظام الأوروبي مثل مدارس الفرير والجوزويت والليسية ، وخصص لهم الأرض بالمجان وخصص مساحة للجامعة الأمريكي التي أقيمت فيما بعد وأهتم بالبعثات وأرسل العديد من الطلبة إلى كل الدول الأوربية.[٣٦]

وفي عهد الخديوي إسماعيل وضع علي مبارك لائحة عرفت باسم لائحة رجب في مايو سنة ١٨٦٨م وتتضمن الاعتماد على التعليم الشعبي في المكاتب الأهلية أو الكتاتيب وهو التعليم المتصل بروح الشعب وعاطفة وتحت هيمنة الحكومة وبتمويل أهلي ،كما يقوم الأهالي القادرون بالأنفاق على أبنائهم بتحمل مصروفاتهم المدرسية .[٣٧]

مدرسة السيوفية لتعليم البنات ١٨٧٣م

وفي عهد الخديوي إسماعيل أنشئت مدرسة السيوفية للبنات سنة ١٨٧٣، فقد كانت الأولى من نوعها في العالم الإسلامي ، وأنشئتها الأميرة تشما أفت خانم أفندي زوجة (إسماعيل) الثالثة ، بإيعاز وتشجيع من الخديوي إسماعيل ، فأشترت الأميرة سراي قديمة بالسيوفية ، وهي حي من أكثر أحياء العاصمة سكانا وجدَدت بنائها ، فصيرتها مدرسة ، وفتحت أبوابها للطالبات في ربيع سنة ١٨٧٣ م وهي السنة التي أشرقت على البلاد بأفراح الأعياد التي أقيمت لتزويج الأمراء الثلاثة توفيق وحسين وحسن ، أبناء (إسماعيل) الكبار .[٣٨]

ولكن بالرغم من أن تلك المدرسة جُعلت داخلية مجانية ، وأن البنات استدعيت إليها من جميع الطبقات بلا تمييز مذهبي أو اجتماعي ، وبالرغم من أن المعيشة فيها جُعلت هنيئة فاخرة ، فلم تجد الأميرة عدد التلميذات اللازم لمدرستها ، وأضطرت إلى أخذ فتيات الجواري البيض من بيتها وبيوت أميرات الأسرة المالكة وأمرائها وإدخالهن فيها وكان بهذه المدرسة قسم داخلي ويضم ٢٠٠ فتاة وقسم خارجي وضم مائة فتاة وان أعمار الطالبات تتراوح بين سن السابعة والحادية عشر. وكانت خريجات مدرسة السيوفية يتممن تعليمهن في مدرسة المولدات التي أصبحت لا تقبل إلا القارئات ومن على درجة من الثقافة . ثم سميت مدرسة السيوفية باسم مدرسة السنية سنة ١٨٨٩،

---

[٣٦] حسن كفافي : الخديوي اسماعيل ومعشوقته مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ ، ص ٩٢.

٣٧ سامي سليمان محمد : المرجع السابق ، ص ٢٣٥.

[٣٨] إلياس الايوبي : تاريخ مصر في عهد الخديوي إسماعيل باشا من سنة ١٨٦٣ إلى سنة ١٨٧٩، المجلد الأول ، مكتبة مدبولي ، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠ ، ص ٢٠٦.

وتحولت إلى مدرسة ابتدائية يبيح لها قانونها منح خريجاتها الشهادة الابتدائية أسوة بالفتى ، ونالت الشهادة الابتدائية فعلاً أول دفعة عام ١٩٠٠م.[٣٩]

غير أن السحر ما لبث أن زال ، والغشاوة التي كانت على العيون ما لبث أن أنقشعت فإدرك القوم حقيقة النعمة التي أسديت إليهم ، على يد أميرتهم الجليلة الفاضلة من لدن خديوهم الحازم البار بمصالحهم العقلية والقلبية ، وفقهوا إلى لذة الطعام الأدبي الذي مدَ (إسماعيل) به المائدة أمامهم ، فأقبلوا من كل ملة ونحلة ، أولاد عرب ونوبيون وأقباط ويهود وشرقيون ، من كل الطوائف والأجناس ، وتزاحموا ببناتهم ، وسنهم من سبع إلى أثنتي عشرة سنة ، على أبواب مدرسة السيوفية ، ليدخلوهن فيها ، فامتلاءت بالدخليات المحلات المعدة لهن وعددها مائتان ، وأضطر الإقبال الإدارة إلى إنشاء مائة محل أخرى – ولكن خارجية لمن يمكن قبولهن في مصاف الداخليات.[٤٠]

مناهج وخطط الدراسة بالمدارس الابتدائية للبنات:

اهتمت نظارة المعارف بأمر مدرسة البنات الابتدائية بالسيوفية باعتبارها المدرسة الوحيدة لتربية البنات المسلمات ، فقرر في عام ١٨٨٩ أن تتحمل مصاريف هذه المدرسة التي عُرفت باسم المدرسة السنية ، ووضعت لها اللجنة الاستشارية العليا في ٢١ مايو عام ١٨٨٩ نظاماً ومنهجاً جديداً كانت مدة دراسته أربع سنوات ، وقد ألغيت النظارة من المنهج الجديد اللغة التركية واستبدلتها بتعليم لغة أوربية بصفة اختيارية ، وظهر الاهتمام في هذا المنهج بتعليم اللغة العربية والدين والحساب و الجغرافيا وقواعد الصحة ، ووجهت عناية خاصة للثقافة النسوية ، فاشتملت على حصص لتربية الأطفال وتدبير وإدارة المنزل والخياطة والتطريز والأشغال اليدوية .[٤١]

وقررت اللجنة العلمية الإدارية في ٢٨ يوليه عام ١٩٠٠ جعل مدة الدارسة خمس سنوات ووضع خطة جديدة للدراسة بالمدرسة تقرر فيها لأول مرة جعل اللغة الإنجليزية مادة إجبارية خصص لها في خطة الدراسة مع الخط والترجمة (٣٦) حصة في الأسبوع ، واهتمت خطة الدراسة بالمواد النسوية ، فقررت لها (٣٠) حصة في الأسبوع ، وقررت اللجنة العملية الإدارية في ١٤ يونيو سنة ١٩٠٥م جعل مدة الدارسة بهذه المدرسة ست سنوات ، ووضع خطة جديدة للدراسة اهتمت برياض الأطفال فخصصت لها (١٤) حصة وزيد الاهتمام في هذه الخطة بتعليم الدين واللغتين العربية والإنجليزية والحساب إلى جانب الاهتمام بالرسم والتربية البدنية.

---

[٣٩] إجلال خليفة : المرجع السابق ، ص ١٠٧.

[٤٠] إلياس الأيوبي : المرجع نفسه ، ص ٢٠٧.

[٤١] المناهج الدراسية منذ عام ١٨٨٢ حتى عام ١٩٥٨ ، دراسة توثيقية ، المركز القومي للبحوث التربوية ، الإدارة العامة للتوثيق والمعلومات ، القاهرة ، ١٩٨٨، ص ٢٢.

مدرسة القربية لتعليم البنات ١٨٧٤م:

أصدر إسماعيل أمره إلى إدارة الأوقاف ، بإنشاء مدرسة أخرى للبنات على نظام مدرسة السيوفية فتأسست في جهة القربية سنة ١٨٧٤م ، وكان بها جملة من الأطفال يتعلمون فيها جميع الفنون الجاري تعليمها في المدارس الأميرية ولهم خوجات ومؤدبون من جهة الديوان ، ويعمل لهم امتحان في كل سنة ، وهي أول مدرسة أهلية أنشئت بمدينة القاهرة ، فجاءت من أحسن المدارس وأنفعها ، وبها الآن ما يزيد على مائتي تلميذ لحسن التعليم بها .[٤٢]

وهي أول مدرسة أهلية أنشئت بمدينة القاهرة وقت نظارة علي باشا مبارك لديوان الأوقاف والمدارس.[٤٣]

التعليم الابتدائي بمدرس السنية :

نشأت هذه المدرسة عام ١٨٨٩ م وتكونت نواتها من تلميذات المدرستين السابقين لها وهما : مدرسة القربية ومدرسة السيوفية بعد أن تقرر ضم الأولى إلى الثانية عام ١٨٨٠م ، وبنشأة مدرسة السنية تعدلت برامج التعليم الابتدائي للفتاة فاختصرت مدة الدراسة إلى عامين يعني فيها بالأشغال اليدوية بجانب المواد الثقافية كذلك نشأ في المدرسة ذاتها قسم جديد يعني بإعداد بعض التلميذات للعمل في مهنة التدريس .[٤٤]

وإلى جانب هذه التعديلات في نظام تعليم الفتاة ، حدث تعديل أخر تقرر بمقتضاه جعل الدراسة بمدارس البنات بمصروفات ، بعد أن كان بالمجان حتى ذلك الوقت ، وبلغت قيمتها عشرة جنيها بالقسم الداخلي وأربعة للخارجي، وفرضت هذه المصروفات على بنات القادرين ماليا بينما أعفى منها غير القادرين.

٦. الخديوي توفيق ١٨٧٩ – ١٨٩٢:

لقد أنشأ الأمير محمد توفيق باشا مدرسة القبة وكانت ابتدائية وثانوية معاً أثناء ولايته للعهد ، على نفقه الخاصة ، وجعلها قسمين داخلية وخارجية ،فبلغ عدد الطلبة الداخلية خمسين ، والخارجية أربعين ، وامتازت عن سائر المدارس التي من نوعها بالعناية الخاصة التي أحاطها الأمير بها ، والتي جعلت الطلبة بمأمن من كل عوز.[٤٥]

وقد تولى توفيق حكم مصر بعد عصر صاخب بالتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وكان مدينا للإنجليز بتوليه الحكم وبقائه فيه، وصاحب حكمه ازدياد

---

٤٢ علي باشا مبارك : الخطط التوفيقية الجديدة لمصر والقاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة ، الجزء الثالث ، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٨ ، ص ٢٣٣.

٤٣ محمد حسام الدين إسماعيل : مدينة القاهرة من ولاية محمد علي إلى إسماعيل ،١٨٠٥ م – ١٨٧٩ ، دار الأفاق العربية ،١٤١٧ –١٩٩٧ ، ص ٣٧٨.

٤٤ زينب محمود محرز ، محمد علي حافظ : تعليم الفتاة في الجمهورية العربية المتحدة ، مطبعة وزارة التربية والتعليم ،١٩٦٥م، ص ٢٨.

٤٥ ألياس الأيوبي : المرجع السابق ، ص ٢١٠.

الشعور الوطني والمطالبة بضرورة إصلاح التعليم ، فكانت نتيجته تأليف لجنه إصلاح التعليم المعروفة باسم قومسيون تنظيم المعارف ١٨٨٠م ، وتقدمت اللجنة بتقريرها في نهاية العام نفسه ، ونعتقد أن أهم ما جاء في التقرير هو الجزء الخاص بإصلاح التعليم الشعبي ومحاولة التوسع في إنشاء الكتاتيب بحيث توفر التعليم لجميع أبناء الشعب ، وكانت مدارس البنات الابتدائية في ذلك الوقت ملحق بها مطابخ وحجرات للغسيل ، وكانت البنات يتدربن على الأعمال المنزلية التي تعتبر ضرورية لتعليم البنات ويتضح ذلك في الرأي الذي يقول يجب أن يكون هناك إعداد لعمل تصميمات لمدارس البنات جديدة تؤسس في القاهرة والإسكندرية .[٤٦]

٧. عباس حلمي الثاني (١٨٩٢ – ١٩١٤) :

إن أهم ما أنجز في هذه الفترة بحق هو أنشاء الجامعة الأهلية عام ١٩٠٨ م والتي كان مصطفى كامل قد دعا إليها منذ عام ١٩٠٦، والتي تم إنشاؤها بالتبرعات الأهلية والتي ساهم بقدر كبير تبرع الأميرة فاطمة بنت إسماعيل بستمائة فدان لإنشاء الجامعة عليها ، وهذه الجامعة التي تولاها ورعاها الأمير فؤاد (الملك فؤاد فيما بعد) كانت بداية حلقة جديدة من حلقات التحول الاجتماعي في مصر كلها . [٤٧]

ولقد أقبل الناس من شتى الجهات يطلبون أنشاء مدارس وفي الجهات التي توجد بها مدارس يطلبون أحيانا ترقيتها ، ولقد تلقى الخديوي ورئيس الوزراء وناظر المعارف التماسات بطلب فتح مدارس ابتدائية وحيث توجد هذه المدارس يتطلع الجمهور والمدرسون إلى تحويلها إلى مدارس ثانوية .[٤٨] ولقد تدخل الاحتلال الإنجليزي في السياسة التعليمية لمصر وذلك من خلال إتباع السياسة التالية :

١. توفير تعليم شعبي لأبناء الشعب في المراحل الأولى في عدد من الكتاتيب .
٢. توفير تعليم أجنبي حديث لعدد صغير من أفراد الشعب ويتم في المدارس الابتدائية والثانوية .[٤٩]
٣. فرض اللغة الانجليزية على المصريين وإلزام الطلبة بالإجابة باللغة الانجليزية في الامتحانات وإعطاء جوائز للمتفوقين في اللغة الانجليزية .

---

٤٦ فاطمة سيد أحمد محمد دياب : المرجع السابق ، ص ١٣.
٤٧ حسني محمد سيد أحمد : المرجع السابق ، ص ١٠٦.
٤٨ جرجس سلامة ميخائيل : أثر التطور السياسي في مصر على التعليم القومي في أوائل القرن العشرين ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، القاهرة ، ١٩٦٤، ص ٤٤.
٤٩ فؤاد بسيوني متولي : مجمل تاريخ التعليم ((دراسة لتاريخ التعليم العام والفني منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى نهاية القرن العشرين)) ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٩، ص ٨٥.

٤.وتم القضاء على تدريس اللغة الفرنسية بالمدارس المصرية وتحويل البعثات التعليمة بأوربا إلى انجلترا فقط .[٥٠]

ولقد أهمل الاحتلال الانجليزي تعليم البنات إهمالا كبيرا ، حيث يقول اللورد كرومر ((إن معظم الطبقة العليا من المصريين كانوا ضد تعلم البنات فأنهم لا يريدون البنات أن يتعلموا حتى عندما كانت مدارس البنات مع كثير من الصعوبات قد تأسست فإن أولياء الأمور في البداية أرسلوا بناتهم إلى المدارس وهم مترددون وكانوا يأخذوهم مبكراً . ولكنه اللورد كرومر ذكر في موضع أخر زيادة عدد البنات في كتاتيب الحكومة ثلاثة أضعاف في السنوات الخمس الماضية .[٥١]

ولم تحاول سلطات الاحتلال أن تتوسع في عدد المدارس الابتدائية للبنات ولا أن توجه هذا التعليم إلى التعليم العالي ولا أن تنوع في برامج التعليم بحيث يوصل إلى أعلى من مستواه الذي كان موجودا عليه وقتئذ . ويتضح من ذلك أن عدد المدارس الابتدائية للبنات التي تدرس بها لغة أجنبية كان عام ١٨٨٢ مدرسة واحدة بها ١٩٩ تلميذة وزاد في عام ١٨٩٠ إلى مدرستين وظل كذلك حتى عام ١٩١٨ حيث زاد العدد إلى أربع مدارس وفي نهاية عهد الاحتلال كان هناك خمس مدارس ابتدائية للبنات بالقطر المصري ، ولم تكن الفكرة أن تعليم المصريات لكي يوصلهن هذا النوع من التعليم إلى التعليم الثانوي ثم التعليم العالي فقد كان ذلك غير ذي موضوع وقتئذ وإنما كان المقصود أن تعليم هؤلاء التلميذات بعض الأعمال البيتية أو توجيههن ليصبحن مدرسات ولقد أستمر الاهتمام من قبل نظارة المعارف بمدارس البنات الابتدائية التي وصل عددها عام ١٩١٨ إلى ٤ مدارس ،ارتفعت إلى ١٢ مدرسة عام ١٩٢٢، وقد وضعت لهذه المدارس خطة دراسية جديدة بموجب القرار الوزاري رقم (١٧٥٣) الصادر في ١٠ أغسطس عام ١٩١٣ بناء على ما اقترحته اللجنة العلمية الإدارية في ١١ يونيو عام ١٩١٣ ، وعلى مداولة مجلس المعارف الأعلى في ٢٣ يونيو وما قرره مجلس النظار في ٢ أغسطس عام ١٩١٣، وقد أدخلت في هذه الخطة الجديدة لأول مرة علم تدبير الصحة لما له من أهمية في نشر الوعي الصحي بالبلاد و تدريس الدين ، فأبطلت الطريقة القديمة التي كانت تقوم على حفظ القران واستبدلت بطريقة أخرى تقوم على شرح مبادئ الدين وتدريس علم الأخلاق والتهذيب ، هذا إلى جانب زيادة الاهتمام بالخط والرسم ورياض الأطفال والتدبير المنزلي. وكان من دعاة تعليم البنات في مصر علي مبارك ورفاعة رافع الطهطاوي.

---

٥٠ ماجدة محمد حمود : المندوبون الساميون في مصر ودورهم في نشر التعليم والثقافة الانجليزية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠١ ، ص ٣٠.

٥١ جرجس سلامة مخائيل : المرجع السابق ، ص٣٠٥.

مدرسة عباس حلمي الثاني الابتدائية للبنات

تقع المدرسة بشارع السبتية ببولاق أبو العلا بمحافظة القاهرة وتشغلها حاليا ثلاث مدراس تابعة لمديرية التربية والتعليم وهي :

١. مدرسة عباس التجريبية

٢. مدرسة السبتية الثانوية بنيين

٣. مدرسة الشهيد عبد المنعم رياض الثانوية بنين

ويحد المدرسة من الجهة الشمالية شارع السبتية ومن الجهة الجنوبية شارع البوصة ومن الجهة الشرقية شارع مدرسة عباس ومن الجهة الغربية شارع الشهداء ، وشارع السبتية من الشوارع التي نالها التحسين والتوسع في عهد محمد علي والذي يمكن أن نطلق عليه شارع صناعي بعد أن بنيت به فابريقتين لإنتاج الغزل كما قرر محمد علي أيضاً في إبريل ١٨٤٦م فتح طريق جديد يبدءا من أبو العلا إلى الساحل ((شارع أبو العلا)) وقد انتزعت ملكية العقارات التي اعترضت هذا الطريق وقامت الحكومة بدفع تعويضات لهم وهذه الشوارع الثلاث شبرا ، السبتية ، أبو العلا ساهمت في تيسير حركة المرور في شمال غرب القاهرة ، وكان طريق السبتية من الطرق السلطانية التي تربط بين مدخل القاهرة وباب الحديد وبين بولاق وعلى جانبي هذا الشارع أخذ العمران ينمو ، وقد أقيم به مصنعان للغزل ولا شك إن وجود هذان المصنعان في هذا الشارع منذ فترة مبكرة من عصر محمد علي ساعد على إقامة عدد غير قليل من العمال بهذا الشارع أو قريبا منه ، وفي سنوات الأولى من عهد توفيق شيدت عمارات جديدة على الطراز العربي على جانبي هذا الشارع.

، ولقد جاء تشييد مدرسة عباس حلمي الثاني الابتدائية للبنات عام ١٨٩٥ ، كثاني مدرسة للبنات وبعد ذلك قامت وزارة المعارف بإنشاء مدرسة محرم بك الابتدائية للبنات بالإسكندرية عام ١٩١٧م.[٥٢]

ويعتبر أنشاء هذه المدرسة الخطوة الأولى في سبيل التقريب في الدراسة بين التعليم الابتدائي للفتاة والتعليم الابتدائي للفتى ، وكانت مدة الدراسة بهذه المدرسة منذ أول إنشائها خمس سنوات، كانت تتضمن الدراسات العلمية والثقافية وكان القبول بالمدرسة يتم عن طريق امتحان يعقد للتلميذات في السن ما بين٦/٩ سنوات ويسبقها مرحلة تحضيرية لمدة عامين وكان التعليم بالمدرسة يمتد لمدة ٤ سنوات وأخذ نظام الدراسة يتطور وفي عام ١٩١٣ كان يتم تدريس المواد الآتية (الأخلاق و اللغة العربية والخط العربي و الحساب والأشغال اليدوية وأشغال الإبرة والجغرافيا والتاريخ وتدبير الصحة) ورغم تحويل الفرقتين التحضيريتين بهذه المدارس الابتدائية إلى نظام التعليم في مدارس الرياض عام ١٩٢٢ م إلا أن العناية بالتعليم النسوي يستلزم على جعل مدة

[٥٢] فاطمة سيد أحمد محمد دياب : مرجع سابق ، ص ٥٢.

الدارسة في هذه المدارس ٦ سنوات بزيادة مقدارها عامين بمدارس البنات وقد أدى هذه الاختلاف في البرنامج بين تعليم الفتى وتعليم الفتاة إلى اختلاف شهادة الدارسة الابتدائية للبنات عنها للبنين وبقى الحال على ذلك الشأن إلى أن تقرر تعديل نظم التعليم في مدارس البنات وتوحيدها من نظم مدارس البنين عام ١٩٢٥م.[٥٣]

وكانت السيدة جونستون أول من تولى نظارة المدرسة في الفترة من (١٨٩٥ – ١٩٠٢م) ، وتسلمت المدرسة بعدها مس أسبيرو من (يوليه – ١٩٠٢-١٩٠٧م) ، ثم بعد ذلك السيدة ماركت من (١٩٠٧-١٩١٣م) ، وأخيراً ألت نظارة المدرسة إلى السيدة موريون من يناير (١٩١٤-١٩١٦م).

وفي تقرير مقدم من السيدة فوريزن ناظرة مدرسة عباس بتاريخ ٢٠ يوليو عام ١٨٩٧م إلى نظارة المعارف العمومية عن حالة المدرسة أثناء السنة الماضية مع بعض الاقتراحات تختص بتحسينها في العام المقبل فقد ذكر ((لقد كان نجاح المدرسة على وجه العموم مرضا وكانت التلميذات يشتغلن باجتهاد ومواظبة أكثر من السنة الماضية وظهر تقدم واضح بالنسبة إلى نظافتهن ونظامهن .[٥٤]

ومن نتائج الامتحانات التي صار إجراؤها يظهر أن فرقة السنة الثالثة ستكون من تسع تلميذات وأخشى أن يترك أغلبهم المدرسة في انتهاء السنة المقبلة بدون أن يتممن الدراسة بها ولكن ينتظر أن عددا عظيماً من الثلاث والعشرين تلميذة اللاتي ستتكون منهن فرقة السنة الثانية يمكثن بالمدرسة لمدة سنتين زيادة ويقدمن أنفسهن بانتهاء تلك المدة لامتحان شهادة الدراسة الابتدائية وأما التلميذات اللاتي مكثن سنتين في فرقة السنة التحضيرية فعلى حسب قانون النظارة يزم رفتهن ومع ذلك أرى بعد موافقة رأي سعادتكم أن يبقين في تلك الفرقة المذكورة مدة سنة أخرى نظرا لأن هؤلاء التلميذات دخلن المدرسة في سن أقل مما تقبل به التلميذات الأخريات ولأن رفت أية تلميذة لا يكون إلا إذا كان هناك ضرورة تحمل على ذلك.[٥٥]

أما الامتحانات في اللغة العربية والقرأن والخط فقد أظهرت نتائج حسنة جداً، وأوضحت مديرة المدرسة تحسن دروس الكندرجارتن التي تؤديها التي ناظلة نجور والست فريدة حسون ، وأن التلميذات المصريات لهن استعداد خصوصي لتعلم جميع

---

[٥٣] زينب محمود محرز ، محمد على حافظ : المرجع السابق ص ٢٩.

[٥٤] دار الوثائق القومية : محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٩٦٨.

[٥٥] دار الوثائق القومية ، محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٩٦٨.

أنواع التطريز فمن الضروري تعليمهن هذا الفن تعليما تاما ، لذلك من الضرورة زيادة عدد المعلمات .[٥٦]

أما عن نجاح اللغة الانجليزية في فرقة السنة الثانية فكان مرضياً ولكن الوقت المخصص لتدريس هذه اللغة في السنة الأولى غير كاف لأعداد التلميذات للسنة غير أنه بناء على جدول أوقات الدروس لمدارس البنات الذي عمل بمعرفة اللجنة العملية الأدارية قد خصص خمس ساعات في الأسبوع بدلاً من ثلاث لتدريس هذه اللغة في المستقبل.[٥٧]

كما أوضحت مديرة المدرسة في تقريرها أهمية إنشاء قسم التعليم مواد الكندر جارتن [٥٨] بهذه المدرسة ((أن الغرض الوحيد من التربية هو بث روح الاجتهاد والنظام والحكم على النفس وتلك الفضائل على الأخص ناقصة في البنات المصريات لأنهن لم يتمرن في منازلهن للحصول على تلك الفضائل حيث تعودن على مشاهدة السيدات الموجودات بالمنزل بدون شغل بحيث يلزم أن يكون الأساس الوحيد لتربية الإناث في هذه البلاد هو أن يبث في أروحهن حب الترتيب والنظام والنظافة والاجتهاد والمواظبة خصوصاً أن ذكاء البنات مرض .

كما ترى مدير المدرسة أن مدة دراسة البنت المصرية تنتهي في زمن أقل من مدة دراسة البنت الأوروباوية ، فالطريق الذي يسلك حينئذ هو تشجيع الأهالي بإرسال أطفالهم إلى المدرسة في سن أقل مما يرسلن فيه لأن ، مدة أطول من التي يمكثها في الوقت الحالي.

أما بخصوص القسم الداخل تم الاستفادة من هذا القسم لتعلم البنات الطبخ في السنة الثالثة وثانيا تناول الغداء يلزم أن تكون الدروس عملية وطبخ الأطعمة المستعملة في هذه البلاد وأن تكون فرقة الطبخ مرؤوسة بإحدى مدرسات المدرسة ومما عود بفائدة على المدرسة هو أعطاء الطعام للتلميذات بقيمة معينة .

وفي مذكرة مرفوعة إلى مجلس النظار بتاريخ ٢٦ ولو ١٩١٧ بخصوص الاتفاق بين نظارة المعارف العمومية و مصلحة السكة الحديدية على أن تخصص الثانية مبلغ قدره ألفين جنيه مصر من النقود الناشئة من الغرامات الواقعة على ركاب السكة

---

[٥٦] دار الوثائق القومية ، محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٩٦٨.

[٥٧] دار الوثائق القومية، محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٩٦٨.

[٥٨] الكندر جرتن : مدراس خصوصية للأطفال المبتدئين من سن ٥ – ٨ سنوات ، تقوى مداركهم وتنشط إجسامهم وتعلمهن القرآن.

[٥٩] دار الوثائق القومية، محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٩٦٨.

الحديد وتخصص في الأعمال الجارية في مدرسة عباس تشتمل على قسمين أحدهم للصبيان والثانية للبنات ويسير قبلوهم فيها مجاناً ، وذلك بدون أن تتحمل نظارة الأشغال كامل ما يلزم صرفه عليه نظراً لعدم كفاءة الاعتماد المخصص في ميزانيتها لبناء المدارس.[٥٩]

كما أستمر الاهتمام بالمدرسة حتى عام ١٩١٣م عندما وافقت اللجنة المالية على فتح اعتمادين خصوصيين أحدهما بمبلغ ٨٢٥ جنية لبناء محل بمدرسة عباس لتعليم التدبير المنزلي والثاني بمبلغ ١٧٥ جنية لشراء الأدوات والأثاث اللازمة للمدرسة ، وأخذ مجموع هذين الأعتمادين وقدره ألف جنية في المال المقرر بميزانية نظارة المعارف العمومية .[٦٠]

كما أستمر أزدها تعلم البنات عام ١٩١٢م وهو ما يتضح من خلال مذكرة عرضت على اللجنة المالية بخصوص ترقية المس بيلي المعلمة بمدرسة عباس للبنات البالغ راتبها ١٨ جنية إلى وظيفة مفتشة بالدرجة التي مربوطها من ٣٥ جنية إلى ٤٥ جنية بأول مربوط الدرجة أعتبارا من أول أكتوبر عام ١٩١٢ مع نقل هذه الوظيفة في باب المكاتب إلى باب المدارس في ميزانية عام ١٩١٣ م ، والذي حدا بنظارة المعارف إلى هذا الطلب هو أن التعليم الأولى للبنات قد أتسعا اتساعا كبيرا في هذه السنوات الأخيرة حتى أصبحت الحاجة ماسة إلى أنشا درجة مساعدة مفتشة[٦١] ، وهذه الوظيفة يلزم أن تكون صاحبتها على معرفة تامة بجميع مواد التدريس وأن تكون فوق ذلك ملمة أحسن إلمام باللغة العربية .[٦٢]

ولقد خضع تعيين المدرسين بالمدرسة لمجموعة من القوانين المنظمة لمنظومة العمل والتي شملت مربوط الدرجة والمبلغ الذي سوف يتقاضاه عند بداية التعيين والمؤهلات العلمية الحاصل عليها المدرس التي يمكن التغاضي عنها وتعيينه بصفة ظهورات لحين توافر الشخص المناسب الحاصل على المؤهل المطلوب للوظيفة ، فعلى سبيل المثال موافقة اللجنة المالية على طلب وزارة المعارف على تعيين الشيخ على صقر بوظيفة مدرس عربي بمدرسة عباس بصفة ظهورات سنة ١٩٠٨ م ، بماهية قدرها ٨

---

[٦٠] دار الوثائق القومية، محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٥٩٧١٦.

[٦١] دار الوثائق القومية، محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٥٩٧١٦.

[٦٢] دار الوثائق القومية، محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٤٩٩.

[٦٣] دار الوثائق القومية، محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٤٤٠.

جنيهات شهريا إلى أن يتيسر أستبدالة بمدرس حاصل على دبلوم [٦٣]، وكذلك تعيين الست عزيزة محمد في وظيفة معلمة من الدرجة التي مربوطها من جنية إلى ١٠ جنية اعتبارا من أول يناير عام ١٩٠٨، ولقد أرسل سعد زغلول وزير المعارف طلبا لتعيينها وذكر أنها أتمت تعليمها بمدرسة معلمات الكتاتيب ونجحت في سنة ١٩٠٥م ، وهي الآن فقيه بكتاب الحبانية كما كان من المواد التي لها أهتمام القرآن الكريم والخط العربي بمدرسة عباس ، لذلك تم تعيين الشيخ محمد محمود بركات بصفة ظهورات براتب قدره أربعة جنيها شهريا أعتبارا من ٢٤ فبراير سنة ١٩٠٦م.[٦٤]

ونظرا لنقص المعلمات المصريات في تلك الفترة فقد تم الاستعانة بالخبرات الأجنبية ، فقد جرى تعيين الست (مولتبني التليانية) الجنس بماهية قدرها خمسة جنيهات شهريا في ٥ مارس عام ١٩٠٦م، بمدرسة عباس للبنات وكان يشغل هذه الوظيفة قبلها الست وايت (Mrs.Waite).[٦٥]

وتم تعيين الست سوزان تروان معلمة أشغال يدوية بقسم البنات بمدرسة عباس بصفة ظهورات بماهية قدرها ٦ جنيها شهريا من أول أبريل سنة ١٩٠٨م [٦٦]، كما تم تعيين الست هيبرل ضابطة بقسم البنات بمدرسة عباس بمرتب ثابت قدره ٦ جنيه شهريا من ١٧ مارس سنة ١٩٠٨[٦٧]، كما تمت الاستعانة بالست باكوفيتش الالمانية الجنس وتابعة للدولة العثمانية بصفة ظهورات براتب قدره خمسة جنيها شهرياً [٦٨] كما استلزم الحصول على أجازة تقديم طلب من نظارة المعارف العمومية عندما طلبت الترخص للشيخ محمد زغلول المدرس بمدرسة عباس بإجازة قدرها ثلاث شهور يمضيها خارج القطر بمرتب كامل شرطا أن ينيب عنه أثناء غيابة مدرسا تقبله النظارة وأن أخذ على مصاريفه خاصة [٦٩] ولقد جرى الاهتمام بالعناية الصحية للطالبات بمدرسة عباس

---

[٦٤] دار الوثائق القومية، محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٤٩١.

[٦٥] دار الوثائق القومية، محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٤١٣.

[٦٦] دار الوثائق القومية، محافظ مجلس الوزارء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٤٠٦.

[٦٧] دار الوثائق القومية، محافظ مجلس الوزارء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٤٤٦.

[٦٨] دار الوثائق القومية، محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٤٤٥.

[٦٩] دار الوثائق القومية، محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٤٢٤.

[٧٠] دار الوثائق القومية، محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٧٥٧.

حلمي جرى تعيين طالبات مقيمات بالمدرسة ، وعلى سبيل المثال تم الاستعانة بالست فاطمة على الشيمي الطبيبة المساعدة بمدرسة عباس للبنات [٧٠] وهذه السيدة حاصلة على شهادة مدرسة القوابل والمُمرضات وهي شهادة معادلة لشهادة الدراسة الابتدائية وقد عينت في سنة ١٩٠٧ م بصفة ٥ جنيهات.[٧١]

ونظرا للمكانة الكبيرة لمديرة المدرسة وللدور الكبير الذي تقوم به فقد كانت تتقاضى مرتب كبير ، فقد جرى الموافقة على أعادة مُدرسة أجنبية إلى خدمة وزارة المعارف العمومة وتعيينها ناظرة لمدرسة عباس للبنات في درجة مربوطها من ٢٨٨ جنيه إلى ٣٨٤ جنيه وبمرتب قدره ٣٦٠ جنيه وهو أعلى من المرتب الذي كانت تتقاضاه عند فصلها من الخدمة.[٧٢]

وصف المدرسة:- لوحات من (١ : ١٠)

لقد تميزت هذه المدرسة بوجود نص تأسيسي لوحة رقم (١) يوضح إن هذه المدرسة قد شيدت عام ١٨٩٥م / ١٣١٣هـ ، و النص التأسيسي مصنوع من مادة الخشب و هو موجود على الحائط الأيمن الذي يلي المدخل الرئيسي القديم لمدرسة عباس و المطلة على شارع السبتيه (حاليا مدرسه السبتيه الثانوية بنين) و هذا المدخل غير مستغل حاليا. ويلي المدخل حجره مدرسات و حجرة دورات مياه و حجره صغيره وأرضيه المدخل من البلاط الحديث ، و تم تثبيت النص على الحائط بواسطة أربعه مسامير فقد الآن اثنان منهما و تم طلاء النص الانشائى باللون الأسود فى فتره لاحقه و تبلغ إبعاده ٦٨سم x ١,١٢ طول.

[٧١] دار الوثائق القومية، محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٤٨٦.

[٧٢] دار الوثائق القومية، محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٦٢.

[٧٣] دار الوثائق القومية، محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٥٥٢.

*** و تتضمن الكتابات الموجودة على النص التاسيسى ما يلي :-**

مدرسة عباس

بالسبتيه ببولاق مصر المحمية

وشيدت بنفقة مصلحة السكة الحديد الميريه سنة ١٣١٣ هجريه

ecole abbas	**the abbas school**
sise asabtieh	**situated at**
boulag aire	**the sabtieh**
aete	**bonlac cairo**
erigeepar	**hasbeen**
l'administnation	**erected**
dy	**by the Egyptianst ate**
cheminsdefer	**rail waye**
Egyptiens	
1895	**1895**

و تميزت هذه المدرسة بواجهات تطل على أربعه شوارع هي شارع السبتيه من الجهه الشماليه و شارع البوصه من الجهة الجنوبية ، و شارع مدرسه عباس من الجهة الشرقيه ، و شارع الشهداء من الجهه الغربيه.

و المدخل الرئيسى القديم لمدرسه عباس يطل على شارع السبتيه و هو مغلق الان و غير مستغل و تميز بوجود نص تاسيسى يتضمن (مدرسه عباس شيدت عام ١٨٩٥ م / ١٣١٣ هـ) .

و لقد تبقى من مباني المدرسة الاسوار الخارجيه و ثلاث مبانى رئيسيه توزعت على ثلاث مدارس تابعه لوزاره التربيه والتعليم حيث جرى تقسيم مدرسه عباس من الداخل من خلال اسوار حديثه الى مدرسه الشهيد عبد المنعم رياض الثانويه للبنات و مدرسه السبتيه الثانويه للبنين و مدرسه عباس التجريبيه لغات .

المبنى الأول :

يقع هذا المبنى ضمن مدرسة الشهيد عبد المنعم رياض الثانوية للبنات وهو يتكون من دور أرضي وثلاث طوابق علوية يتقدمه بائكة خشبية محمولة على تسعة أعمدة وتم تدعيمه بعدد ستة أعمدة حديد تحمل كمر حديدي يحمل بدورة سقف الممر الذي يتقدم الدور الأول علوي

الدور الأرضي : وقسم إلى ثماني حجرات وألحق بها حمام للطلبة ويتم استخدام هذه الحجرات فيما يلي :-

الحجرة الأولى : حجرة نجارة وتميزت بوجود شباكان يطلان على شارع مدرسة عباس والأرضية ذات بلاط حديث وتم دهان الحوائط والأسقف بطلاء حديث .

الحجرة الثانية مخصصة للتربية الرياضية :

الحجرة الثالثة : : معمل الفيزياء وتم تركيب سيراميك على الحوائط وتغطية الأرض بالبلاط الحديث وتطل هذه الحجرة على شارع مدرسة عباس من خلال أربعة شبابيك حجرة المجال الصناعي : لها أرضية من البلاط الحديث وتم دهان الجدران والحوائط والسقف بطلاء حديث، حجرة التربية الرياضية ، حجرة مستغلة معمل علوم ((فيزياء)) ، حجرة مستغلة حالياً توجيه المجال الصناعي ، حجره نوبتجيه ، حمامات الطلبة

*** الدور الاول العلوى :-**

فقد احتوى على خمس حجرات و يتقدمه بائكه خشبيه لها ارضيه من الخشب و سقف خشبي و هذه البائكه محموله على عدد ثماني أعمدة خشبية تحمل سقف خشبى و تم تدعيم هذه البائكه بعدد خمسه اعمده حديديه ، يعلوها كمر متصل بالحوائط و يحمل بدوره السقف من اجل التدعيم و زياده متانه المبنى و تم استحداث درابزيين حديدى بين الاعمده الحديديه وأرضية البائكه من الخشب .

و يتم استغلال هذه الحجرات كما يلى :-

١- الحجره الاولى مستغله للتربيه الفنيه .

٢- الحجره الثانيه مستغله كمركز للمعلومات و حكومه الكترونيه و هذه الحجره لها ارضيه من الخشب و لها شباكان يطلان على شارع مدرسه عباس .

٣- الحجره الثالثه مستغله للمكتبه و لها ارضيه من الخشب و تم استحداث دواليب خشبيه لوضع الكتب عليها ، و بالحجره ثلاث شبابيك تطل على شارع مدرسه عباس .

٤- الحجره الرابعه مستغله للمدرسه المنتجه و لها ارضيه من الخشب و لها ثلاث شبابيك تطل على شارع مدرسه عباس .

٥- الحجره الخامسه مستغله بمعرفة المدرسين .

الدور الثاني :-

يتقدم هذا الدور بائكه خشبيه لها درابزين محمول على إحدى عشر عمودا خشبياً و لها سقف خشبي تم تغطية الارضيه بالخشب و يضم هذا الطابق الحجرات الاتيه :-

١- الحجره الاولى مستغله توجيه التربيه الفنيه ، و هذه الحجره لها ارضيه حديثه و تطل على شارع مدرسه عباس من خلال شباكان .

٢- الحجره الثانيه لها ارضيه من البلاط الحديث و تطل على شارع من خلال عدد ثلاث شبابيك .

المبنى الثاني:

من مدرسه عباس فهو مقسم إداريا بين مدرسه السبتية الثانوية بنين و مدرسه عباس التجريبيه لغات ، و قد اتخذت المدرسه الشكل المستطيل و يتوسطها صحن مكشوف ،

يتوسط هذا الصحن نافوره لا تعمل حالياً و يحيط بهذه النافوره العديد من الاشجار و يحيط بها ممر يؤدى الي الفصول و المعامل و بالجهه الشماليه من الصحن يوجد ممر يؤدى إلى مدخل المدرسه عباس الرئيسى القديم الغير مستغل حاليا و يؤدى بدوره الى شارع السبتيه .

الضلع الشرقى من هذا المبنى يتقدمه بائكه خشبيه محموله على عشره اعمده خشبيه تطل على ملعب الكره و تم تدعيم هذه الاعمده الخشبيه بعدد تسعه اعمده مبنيه بالطوب الاحمر و يعلو هذه الاعمده كمر حديد يحمل سقف البائكه و متصل بالجدران من اجل تدعيم و زياده متانة المبنى ، و ارضيه البائكه من البلاط الحديث و لقد امتدت هذه البائكه الى الجهه الجنوبيه من المبنى (الضلع الجنوبى) .

و يطل على هذه البائكه العديد من الحجرات و بيانها كما يلى :

١- حجره مستغله (معمل علوم)

٢- الحجره الثانيه بها مدرج خشبى عباره عن سبعة صفوف بها اماكن لجلوس الطلبه ، و السقف محمول على كمرة كبيرة طولية يتعامد عليها عدد ١١ كمره بالعرض ، و بهذه الحجره عدد اثنان شباك تطل على البائكه و عدد ثلاث شبابيك تطل على حديقه المدرسه يلى هذه الحجره ممر يؤدى الى الصحن الذى يضم النافوره و الحديقه .

٣- الحجره الثالثه

٤- حجره مكتب وقائد المدرسه

- يطل على صحن المدرسه العديد من الحجرات و المعامل و بيانها كما يلى :-

١- المعمل الأول

٢- المعمل الثاني

٣- مدرج حديث و تميز بوجود عمود حديدى الذى يحمل كمر حديدى و الذى بدوره يحمل سقف المدرج و يطل على الحديقه من خلال شباك .

٤- المعمل الثالث

٥- حجره الألعاب الرياضية

و يوجد بالجهه الشماليه من الصحن المكشوف (الحديقه) بالدور الارضى سلم يفضى بنا الى الدور الثانى و هذا السلم مدعم عقب الزلزال و السلم له درابزين حديدي و الدرجات مجدده حديثا

الدور الأول علوي :-

- الحجرة الأولى بالجهة الشمالية من الصحن و هي التي تلي السلم مباشره و لها ارضيه خشبيه
- الحجره الثانيه : مخصصه للمدرسين
- الحجره الثالثه : مخصصه للخدمه الاجتماعيه .

- و الضلع الشرقى من المبنى فى الدور الاول علوى تميز بوجود عدد بائكتين ، البائكه الأولي تقع بالجهه الغربيه من الضلع الشرقى .
- اما البائكه الثانيه التى تقع من الجهة الشرقية من المبني وهي تطل على الملعب فهي خشبية و محمولة على عدد عشرة أعمده خشبية تحمل سقفاً خشبيا ولها دربزين خشبي
- و تحصر البائكتين بينهما عدد من الحجرات و بيانها كما يلى من الشمال الى الجنوب :-

١- الحجره الاولى لها باب خشبى و الارضيه منفذه من الخشب و يحمل السقف كمر حديدى و لها شباك يطل على الجهه الشرقيه و عدد شباكين يطلان على الجهه الغربيه

٢- الحجره الثانيه ذات ارضيه من الخشب ، و السقف محمول على كمر حديدى و تميزت بوجود عدد شباكان يطلان على الجهه الشرقيه و شباكان يطلان على الجهه الغربيه

٣- الحجره الثالثة : و هى ذات أرضيه خشبية و السقف محمول على كمر حديدى و الحجره لها شباك يطل على الجهة الشرقية و شباكان يطل على الجهة الغربية.

-الدور الثاني : (الضلع الجنوبي من الدور الأول علوي) : تميز بوجود عدد من الحجرات المستغلة كما يلي : -

١- الحجرة الأولى ذات أرضيه خشبية و يتوسط سقف الحجرة ملقف هواء [٧٣]و شباكان الأول صغير الحجم و الثاني كبير و يطلان على الحديقة .

٢- الحجرة الثانية مستغله للتربية الفنية و هي ذات أرضيه خشبية و يتوسط السقف ملقف هواء .

٣- الحجرة الثالثة مستغله للتربية الزراعية

الضلع الغربي من المبنى و الذي يقع إداريا ألان ضمن مدرسه عباس التجربيه لغات و هذا الضلع يتكون من الدور ارضي و طابق أول علوي

[٧٤] ملقف : لقف الشيء (بفتحتين) تلقفة خطفاً أو تناوله مرمياً إليه مصداقاً لقوله تعالى (وألقى ما في يمينك تلقف ما صنعوا) واللقف من الأشياء (بتشديد اللام وفتحها وسكون القاف) ، الأخذ بسرعة وجانب البئر أو الحوض ، واللقف من الرجال الحاذق السريع الفهم لما يرمي إليه من كلام باللسان . وقد عرفت الملاقف في العمارة المصرية القديمة ومنها أنتقلت عبر الأزمنة التاريخية إلى العمارة الإسلامية ، وكانت عبارة عن بئر رئيسية أو مائلة للهواء يفتح من أعلى فوق مستوى السطح العلوي للبناء ، وتكون فتحتها في إتجاه يقابل طيار الرياح السائدة ، وغالباً ما كان يفتح من الناحيتين الشمالية والغربية مع ميول سقفه لكي يساعد على تلقي الهواء وتمريرة إلى الداخل بواسطة فتح أسفل حائط القاعة المعمول فيها ، عاصم محمد رزق : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، مكتبة مدبولي ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٠ ، ص٣٠٢.

الدور الارضى :- يتكون من مجموعة من الفصول و يتقدم هذه الحجرات بائكه لها أرضيه من البلاط الحديث و هى مكونه من عدد تسعه أعمده خشبية و يفتح على هذه البائكة بعدد أربعه حجرات و تطل هذه الحجرات من الجهة الغربية على الصحن و الحديقة و بيانها :-

١-الحجرة الأولى مستغلة تربية رياضية

٢- الحجرة الثانية (فصل دراسي)

٣-الحجرة الثالثة (فصل دراسي)

٤- الحجرة الرابعة (فصل دراسي)

الدور الثاني من الضلع الغربي :-

يتقدمه بائكه خشبية محمولة على عدد تسعة أعمدة خشبية تحمل سقفاً خشبياً و أرض البائكة من الخشب و لها شرفة خشبية و نصل لهذه البائكة من خلال سلم له درابزين خشبي و الدرجات الخاصة بالسلم تم تركيب أرضية حديد لها ضمن أعمال التطوير بالمدرسة و ينقسم هذا الضلع إلى مجموعة حجرات هى :-

١- الحجرة الأولى و هى مخصصة للمدرسين

٢- الحجرة الثانية ذات أرضية خشبية حديثة و الباب الخاص بها يفتح على البائكة الخشبية و لها ثلاث شبابيك تطل على الصحن المكشوف و الحديقة و يتوسط الفصل عمود حديدي يحمل كمر مستطيل يحمل بدورة سقف الفصل .

٣- الحجرة الثالثة(مستغلة فصل دراسي) و هى ذات باب من مصراعين و أرضية الفصل من الخشب الحديث و الحجرة بها ثلاث شبابيك تطل على الصحن و يتوسط الفصل عمود يحمل بدورة كمر حديد يحمل سقف المدرسة .

٤-الحجرة الرابعة (مستغلة فصل دراسي) وهى ذات باب خشبي من درفتان خشبيتان و أرضية الفصل من الخشب الحديث و هذه الحجرة تميزت بوجود شباكان بالجهة الجنوبية و يتوسط الحجرة عمود يحمل بدورة كمر حديدي يحمل سقف الحجرة ٠

المبنى الثالث :

ويقع هذا المبنى ضمن مدرسة عباس التجريبيه لغات و هو يتكون من دور أرضي و طابقين علويين.

الدور الأرضي للمبنى الثالث تميز بوجود طرقة تتقدم الفصول بها أثنى عشر دعامة تحمل سقف طرقة الطابق العلوي و يفتح من هذه الطرقة على حجرات الطابق الأرضي و بيانها كما يلي :-

١- حجرة مشرفة الحضانة

٢- حجرة مستغلة عيادة تأمين صحي على يمين السلم المؤدى إلى الطابق الثاني

٣- حجرة الأنشطة و هي ذات أرضية من البلاط الحديث و لها شباكان يطل على الشارع و يوجد بها عدد ٢كمر عرضي و كمر طولي تحمل السقف ويوجد شباك يطل على الطرقة

٤- حجرة مستغلة حضانة K2B ، حجرة مستغلة حضانة K2A ، حجرة مستغلة حضانة K1A ، حجرة مستغلة حضانة K1B ، حمام الدور الأرضي ، مخزن

و تميز هذا الطابق بوجود سُلمين الأول بالجهة الشمالية من المبنى ، و الآخر بالجهة الجنوبية من المبنى و كلا السُلمين له درابزين حديدي و أرضيات السلم من الحديد .

الدور الأول علوي :-

يتقدم هذا الدور (الطابق) طرقة محمولة على عدد أثنى عشر عمود و يفتح عليها الحجرات التالية :-

١- الحجرة الأولى مستغلة بمعرفة مديرة المدرسة ٢-الحجرة الثانية مستغلة بمعرفة السكرتارية ٣- الحجرة الثالثة مستغلة بمعرفة أخصائية اجتماعية (شئون الطلاب) ٤- الحجرة الرابعة مستغلة (معمل كمبيوتر) ٥- الحجرة الخامسة مستغلة (معمل كمبيوتر)

٦- الحجرة السادسة مجال صناعي ٧- الحجرة السابعة مخصصة للاقتصاد المنزلي

٧- الحجرة الثامنة مخصصة مكتبة ٨- الحجرة التاسعة حمام ٠

الدور الثاني علوي :-

يوجد بهذا الدور العديد من الحجرات و هى مخصصة حالياً لجان امتحانات (كنترول) وبه تمانى حجرات.

ولقد أتضح من خلال هذا البحث تطور عمارة المدارس في عهد أسرة محمد علي وظهر بداخل المدرسة المباني المنفصلة والمكونة من عدة أدوار ذات فصول فسيحة ويتقدمها بائكة تنتهي بسلالم لتسهيل خروج الطلبة من وإلى الفصول ، وجود مساحات فراغ تستغل في الأنشطة المختلفة (الرياضية والتعليمية) وجود صحن يتوسطه نافورة بها حديقة ، ظهور عنصر الملقف مما يساعد على تلطيف درجة الحرارة صيفاً في سقف بعض الفصول بالمبنى الأوسط ، ساهمت هيئة السكة الحديدية بمصر في نفقات تشييد المدرسة وذلك كما يتضح من اللوحة التأسيسية كما أتضح وود العديد من اللوائح المنظمة للعملية التعليمية ولعمل أعضاء هيئة التدريس ، والمخصصات المالية لمباني المدرسة وللمدرسين .

قائمة المصادر والمراجع

١. إجلال خليفة : الحركة النسائية الحديثة ، قصة المرأة العربية على أرض مصر ، المطبعة العربية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٧٣ م.

٢. أحمد إسماعيل محي : التاريخ الثقافي للتعليم في مصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢ م.

٣. أحمد عزت عبد الكريم : التعليم في عصر محمد علي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٣٨م.

٤. المناهج الدراسية منذ عام ١٨٨٢ حتى عام ١٩٥٨ ، دراسة توثيقية ، المركز القومي للبحوث التربوية ، الإدارة العامة للتوثيق والمعلومات ، القاهرة ،١٩٨٠.

٥. إلهام محمد علي ذهني : مصر في كتابات الرحالة الفرنسيين في القرن التاسع عشر ١٨٠٥-١٨٧٩م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥م .

٦. إلياس الأيوبي : تاريخ مصر في عهد الخديوي إسماعيل باشا من سنة ١٨٦٣ إلى سنة ١٨٧٩، المجلد الأول ، مكتبة مدبولي ، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.

٧. جرجس سلامة ميخائيل : أثر التطور السياسي في مصر على التعليم القومي في أوائل القرن العشرين ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، القاهرة ، ١٩٦٤.

٨. جي فارجيت : محمد على مؤسس مصر الحديثة ، ترجمة محمد رفعت عواد ، المشروع القومي للترجمة ، المركز القومي للترجمة .

٩. جيلان محمد عباس : الأثار الإسلامية في كتابات الرحالة العرب والأجانب منذ الفتح العربي وحتى نهاية عصر المماليك الجراكسة ٢١-٩٢٣هـ /٦٤٢-١٥١٧م ، رسالة ماجستير ، كلية السياحة والفنادق ، جامعة حلوان ، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨.

١٠. حسام حامد مصطفى هزاع : أشغال الخشب في عمائر القاهرة المدنية في القرن التاسع عشر ، دراسة أثرية فنية ، قسم الإشارد السياحي ، كلية السياحة والفنادق ، ١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م.

١١. حسن كفافي : الخديوي إسماعيل ومعشوقته مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤م .

١٢. حسني محمد سيد أحمد : أثر التطورات السياسية والاقتصادية على منظومة العمران المصري منذ نهاية الحملة الفرنسية وفي نهاية القرن العشرين ، رسالة دكتوراه ، كلية التخطيط الإقليمي والعمراني ، جامعة القاهرة ، ٢٠٠٧.

١٣. حسين عبد الرحيم عليوة : بولاق ، القاهرة تاريخها ، فنونها ، أثارها .

١٤. حسن الرزاز : عواصم مصر الاسلامية ، مطبوعات الشعب .

١٥. زكي فهمي : صفوة العصر في تاريخ رسوم مشاهير رجال مصر ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٥ م .

١٦. زينب محمود محرز ، محمد علي حافظ : تعليم الفتاة في الجمهورية العربية المتحدة ، مطبعة وزارة التربية والتعليم ،١٩٦٥م.

١٧. سامي سليمان محمد : التعليم والتغيير الاجتماعي في مصر في القرن التاسع عشر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٠.

١٨. سعد مرسي أحمد ، سعيد إسماعيل علي : تاريخ التربية والتعليم ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٧٤.

١٩. سعيد إسماعيل علي : تاريخ الفكر التربوي في مصر الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩.

٢٠. سمير عمر إبراهيم : الحياة الاجتماعية في مدينة القاهرة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢م.

٢١. سهير حلمي : أسرة محمد علي ، مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٣م .

٢٢. سيدة إمام علي : دراسة أشغال المعادن المدينة في عصر أسرة محمد علي من (١٨٠٥إلى ١٩٥٢م) في ضوء مجموعات متاحف (قصر النيل – عابدين – قصر الجوهرة) بالقاهرة ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٤٢٧هـ /٢٠٠٦م .

٢٣. شبل بدران : التعليم وتحديث المجتمع ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة .

٢٤. صفاء أحمد ياسين : تطور المؤسسات التعليمية والثقافية في مصر في عهد الخديوي إسماعيل (١٨٦٣ – ١٨٧٩) ، رسالة ماجستير ، قسم التاريخ ، كلية البنات ، جامعة عين شمس ١٩٩٨.

٢٥. طارق السيد علي الكومي : أمراء أسرة محمد علي ودورهم في المجتمع المصري ١٨٠٥– ١٩١٤م / رسالة ماجستير ، قسم التاريخ ، كلية الآداب ، جامعة المنوفية ، ٢٠٠٢م.

٢٦. عبد الرحمن الرفاعي : عصر محمد علي ، دار المعارف ، الطبعة السادسة ، ٢٠٠١ .

٢٧. عبد الرحمن زكي : القاهرة تاريخها وأثارها (٩٦٩– ١٨٢٥) من جوهر القائد إلى الجبرتي المؤرخ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٣٨٦هـ – ١٩٦٦م .

٢٨. ـــ : حواضر العالم الإسلامي ، القاهرة منارة الحضارة الإسلامية ، مكتبة الأنجلوا المصرية .
٢٩. علي باشا مبارك : الخطط التوفيقية الجديدة لمصر والقاهرة ومدونها وبلادها القديمة والشهيرة ، الجزء الثالث ، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٨.
٣٠. عهدي مذكرات عباس حلمي الثاني خديوي مصر الأخير ١٨٩٢ – ١٩١٤م ، ترجمة جلال يحي ، دار الشروق ، الطبعة الأولى ، ١٤١٣هـ – ١٩٩٣ م.
٣١. غادة فاروق محمد : تحديث مدينة القاهرة ١٨٨٢-١٩١٤، قسم التاريخ كلية الدراسات الإنسانية ، جامعة الأزهر ، ١٤٢٥ هـ – ٢٠٠٤ م .
٣٢. فؤاد بسيوني متولي : مجمل تاريخ التعليم ((دراسة لتاريخ التعليم العام والفني منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى نهاية القرن العشرين ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٩.
٣٣. فاطمة سيد أحمد محمد دياب : تعليم البنات في مصر في الفترة من ١٨٨٢-١٩٢٢، رسالة دكتوراه ، قسم التاريخ ، كلية البنات ، جامعة عين شمس ، ٢٠٠٠م .
٣٤. ليلي عبد الجواد إسماعيل : بولاق في عصر دولة المماليك الجراكسة (٧٨٤ – ٩٢٣ هـ / ١٣٨٢ – ١٥١٧) ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٧ .
٣٥. ماجدة محمد السمالوطي : تعليم المرأة في محافظة أسيوط في ضوء الاتجاهات السائدة نحو مكانة المرأة وتعليمها ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، أسيوط ، ١٩٨٨.
٣٦. ماجدة محمد حمود : المندوبون الساميون في مصر ودورهم في نشر التعليم والثقافة الانجليزية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠١ .
٣٧. محمد حمزة إسماعيل الحداد : الطراز المصري لعمائر القاهرة الدينية خلال العصر العثماني، رسالة دكتوراه ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٤١١هـ / ١٩٩٠ م .
٣٨. محمد سيد كيلاني : عباس حلمي الثاني أو عصر التغلغل البريطاني في مصر ١٨٩٢ – ١٩١٤م، دار الفرجاني ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩١م .
٣٩. محمد عبد القادر سويدان : نهر النيل كفراغ عمراني في تشكيل مدنية القاهرة ، رسالة ماجستير ، كلية الهندسة ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٧.
٤٠. نجلاء محمد حامد – أماني عبد القادر محمد / التربية والتعليم في مصر دارسة تاريخية تحليلية ، مركز الكتاب للنشر ، ٢٠٠٣م .
٤١. نعمات محمد نظمي : إعادة تأهيل وسط مدينة القاهرة ، ماجستير ، كلية الهندسة ، عين شمس ٢٠٠٤ .
٤٢. ياسر إسماعيل : المجمعات الدينية في عهد الملك فؤاد الأول دراسة أثرية في ضوء مجمع أحمد طلعت بك ببولاق ، مجلة الاتحاد العام للآثار بين العرب .

٤٣. دار الوثائق القومية : محافظ مجلس الوزراء ، نظارة المعارف العمومية ، كود أرشيف رقم ٤٣٩٦٨.

٤٤. _____ : كود أرشيف رقم ٥٩٧١٦.

٤٥. _____ : كود أرشيف رقم ٤٣٤٩٩.

٤٦. _____ : كود أرشيف رقم ٤٣٤٤٠.

٤٧. _____ : كود أرشيف رقم ٤٣٤٩١.

٤٨. _____ : كود أرشيف رقم ٤٣٤١٣.

٤٩. _____ : كود أرشيف رقم ٤٣٤٠٦.

٥٠. _____ : كود أرشيف رقم ٤٣٤٤٦.

٥١. _____ : كود أرشيف رقم ٤٣٤٤٥.

٥٢. _____ : كود أرشيف رقم ٤٣٤٢٤.

٥٣. _____ : كود أرشيف رقم ٤٣٧٥٧.

٥٤. _____ : كود أرشيف رقم ٤٣٤٨٦.

٥٥. _____ : كود أرشيف رقم ٤٣٦٢.

٥٦. _____ : كود أرشيف رقم ٤٣٥٥٢.

(١)الواجهه الغربية من المبنى الأول

٢-(النص التأسيسي)

٣ النافورة التي تتوسط الصحن المكشوف بداخل المبنى الثاني. ٤ – الواجهة الشرقية للمبنى

اللوحة رقم (٥) الواجهه الشرقية

اللوحة رقم (٦) ملقف الهواء بالمبنى الثاني

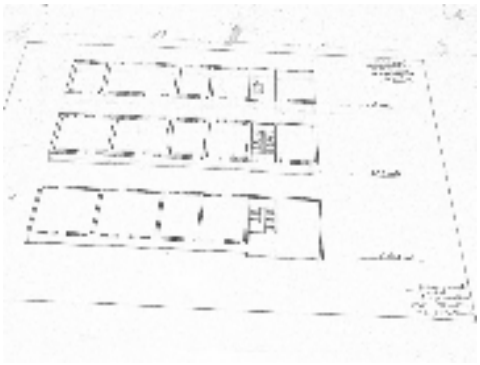
اللوحة رقم (٧) البائكة التي تتقدم الطابق الثاني.

٨- الواجهه الغربية بالمبنى الثاني من الواجهه الشرقية بالمبنى الثاني

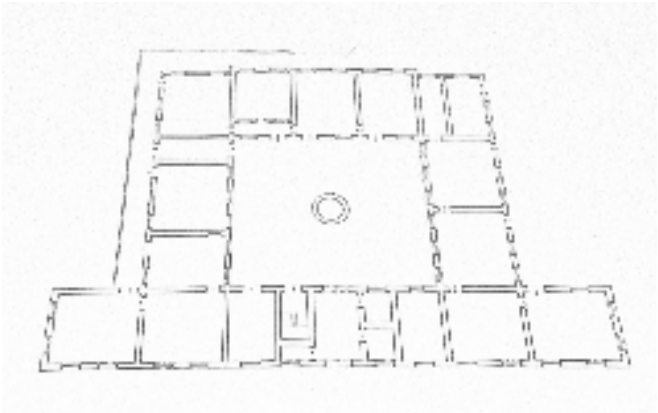
اللوحة رقم (٩) الواجهة الجنوبية للمبنى الثاني

اللوحة رقم (١٠) الواجهة الشرقية للمبنى الثالث

الشكل رقم ١



الشكل رقم ٢



الشكل رقم ٣

نقود الصلة والمناسبات الاسلامية

أ.د. ناهض عبد الرزاق دفتر القيسي♦

نقود الصلة والمناسبات ، هذا النوع من النقود يتميز بحمله صوراً أو أبياتاً شعرية أو نصوص قرآنية مغايرة لما تحمله النقود الاعتيادية ، كما ان أوزانها تكون مغايرة للنقود المتداولة ، وعادة ما تخلد انتصاراً أو مناسبة اجتماعية ، وقد ظهرت مثل تلك النقود منذ العصر الاموي ، ففي عهد الخليفة عبد الملك بن مروان ٦٥ – ٨٦ هجرية عندما اراد تعريب الدنانير والدراهم[١] فعند تعريب الدينار الذهبي البيزنطي حذف صورة الامبراطور هرقل وولديه من وجه الدينار ووضع صورته بهيئة الوقوف ، وهو يضع على رأسه الكوفية ويرتدي الجبة الواسعة وعلى كتفيه يعتقد بردة الرسول محمد ﷺ ويمسك بيده السيف المستقيم وهو يرمز للجهاد في سبيل الله ، ويحيط بالصورة النص التالي : (بسِم الله لا اله الا الله وحده محمد رسول الله) سكت مثل هذه الدنانير في مرحلة التعريب

دينار ذهبي بيزنطي في مرحلة التعريب حملت صورة للخليفة عبد الملك بن مروان

وصولاً الى الدنانير الذهبية العربية ، كذلك حملت بعض الدراهم الفضية في مرحلة التعريب ايضاً .

♦ جامعة بغداد كلية الآداب / قسم الآثار.

(١) البلاذري ، فتوح البلدان ، ص٢٤٠ ؛ الدميري ، حياة الحيوان ، ج١ ، ص٦٢-٦٤ .

وبعد التعريب بالنسبة للدنانير حملت النصوص القرانية التالية :

مركز الوجه : لا اله الا
الله وحده
لا شريك له

الطوق: محمد رسول الله ارسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كلهِ

مركز الظهر : الله احد الله
الصمد لم يلد
ولم يولد

الطوق : بسم الله ضرب هذا الدينر في سنة سبع وسبعين[٢].

وقد استمر هذا النمط من الدنانير العربية حتى نهاية الدولة الاموية وخاصة بالمشرق.

اما الدراهم الفضية فقد عربت سنة ٧٨ هجرية وحملت النصوص التالية :

مركز الوجه : لا اله الا
الله وحده
لا شريك له

الطوق : محمد رسول الله ارسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون .

مركز الظهر: الله احد الله
الصمد لم يلدو
لم يولد ولم
يكن له كفوا احد

الطوق : بسم الله ضرب هذا الدرهم بالكوفة في سنة ثمان وسبعين[٣].

وفي السنة اللاحقة ٧٩ هجرية تغيير نمط الدراهم الفضية وأصبحت نصوصها كما يلي .

مركز الوجه : لا اله الا
الله وحده
لا شريك له

الطوق : بسم الله ضرب هذا الدرهم بدمشق سنة تسع وسبعين .

الله احد الله

---

(٢) الدكتور ناهض عبد الرزاق دفتر ، كتاب المسكوكات ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، ١٩٨٢ ، ص٥٠ .

(٣) أ.د. ناهض عبد الرزاق دفتر القيسي ، الدرهم العربي الاسلامي ، عمان ، دار المناهج ، ٢٠٠٦م ، ص٩١-٩٢ .

مركز الظهر: الصمد لم يلدو
لم يولد ولم
يكن له كفوا احد

الطوق: محمد رسول الله ارسله الهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولـــو كـــره المشركون[٤].

هذا النمط الأخير من الدراهم الاموية الفضية استمر حتى نهاية العصر الاموي سنة ١٣٢هـــ/ ٧٥٠ م ، ولكن بعض الدراهم التي سكت للمناسبات ومنها بعض دراهم منذ سنة ١٢٧هـــ حيث حملت شعار الدعوة العباسية وهو (قل لا أسئلكم عليه اجراً الا المودة في القربى) [٥] ومن خلال هذا الشعار نجد ان العباسيين ارادو جمع الأنـــصار حول دعوتهم وقد اشارت المصادر التاريخية الى ان الدعوة العباسية اعلنت لاول مرة على الملأ في٢٥ رمضان سنة ١٢٩ هجرية، وقد صححت هذه الدراهم التي حملـــت شعار الدعوة العباسية هذه المعلومة حيث حملت بعض الدراهم هذا الشعار منذ ســـنة ١٢٧هـــ و ١٢٨هـــ وحتى سنة ١٣٢ هجرية ، وبذلك اثبتت بعض الدراهم التي سكت بهذه المناسبة هي الأصح باعلان الثورة العباسية بخمس سنوات قبـــل نجاحهـــا ســـنة ١٣٢هـــ / ٧٥٠ م .

درهم أموي حمل شعار الدعوة العباسية سنة ١٢٨هجرية

كما حملت بعض الدراهم الأموية شعار الخوارج (لا حكم الا لله) منذ سنة ١٢٨ هجرية [٦].

---

(٤) د. ناهض عبد الرزاق دفتر ، المسكوكات ، المصدر السابق ، ص٥٢ .
(٥) القرآن الكريم : سورة الشورى ، آية ٢٢ ، المصدر السابق ، ص٢١١ .
(٦) د. ناهض عبد الرزاق دفتر ، المسكوكات ، المصدر السابق ، ص٢١١ .

درهم أموي حمل شعار الخوارج (لا حكم إلا لله)

وبذلك تكون النقود الاموية قد ادت دوراً اعلامياً أضافة لدورها الاقتصادي .

نقود الصلة والمناسبات في العصر العباسي .

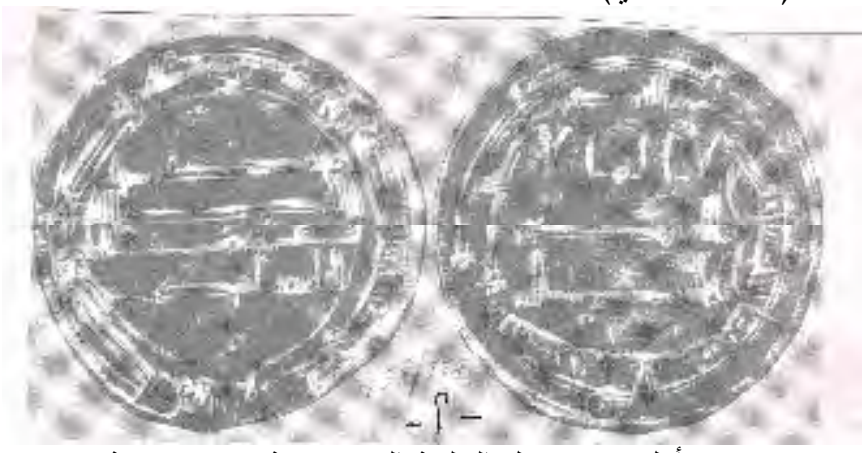
أصبحت النقود في العصر العباسي احد المقومات المهمة للخليفة ، حيث كان الخليفة يعتمد على خطبه الجمعة في المساجد لا بلاغ ما يريد ايصاله للمسلمين من امور الحياة مثل اعداد الجيوش للفتوحات ، وقد خرجت افواج المجاهدين للحروب من المساجد، اما المقوم الثاني للخليفة فكانت النقود والتي شاع تداولها بين الناس ، فقد خلدت النقود العديد من المناسبات كالانتصارات على الاعداء ، والمناسبات الاجتماعية او تنصيب خليفة او ولي عهد ، وقد حمل بعضها ، رسوماً للخليفة او عبارات غير معتادة عن النقود التي اعدت للتداول ، وبعضها باحجام وأوزن مغايرة للنقود المعدة للتداول .

وكان الغرض من سك نقود الصلة والمناسبات هو توزيعها على رجال البلاط والقادة او الشعراء في المناسبات الخاصة .

وتحتفظ متاحف العالم وبعض جامعي النقود ببعض من تلك النوادر ، وبعضها ورد ذكرها في الكتب التاريخية وبعض الدواوين الشعرية .

ومن الدراهم المهمة التي سكت سنة ١٥٨ هجرية حملت (الخليفة المهدي) ، حيث توفي الخليفة ابو جعفر المنصور في ٦ ذي الحجة سنة ١٥٨ هجرية ، حيث كان الخليفة المنصور في طريقة الى الحج ، وكان وصول الخبر الى مدينة السلام حيث كان ابنة المهدي يحتاج الى ما يقرب من الاسبوعين على الاقل ، من ذلك ان ما تبقى من شهر ذي الحجة وهو الشهر الأخير من السنة الهجرية الا أياماً معدودة ، ومع ذلك

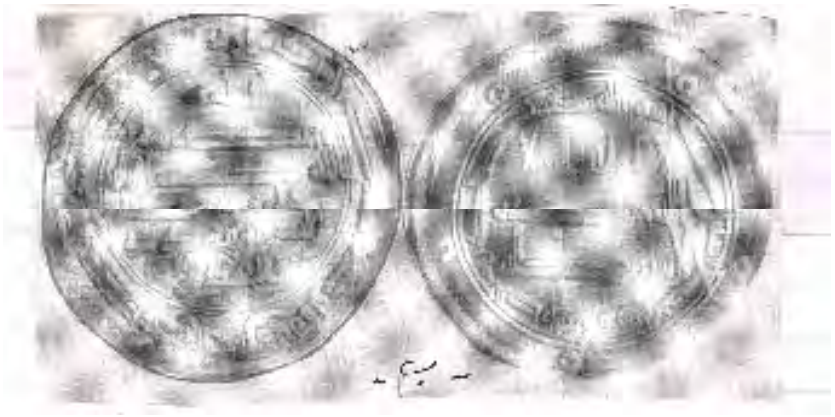
لم ينتظر الخليفة المهدي حتى نهاية سنة ١٥٨ هجرية بل سك الدراهم بمدينة السلام ونقش عليها (الخليفة المهدي) [٧] .



أول درهم حمل الخليفة المهدي سنة ١٥٨ هجرية

من هنا نلاحظ أهمية النقود في حياة الخليفة الجديد وذلك لاشعار العامة والخاصة من الناس بانه هو الخليفة وليس شخصاً اخر .

ومن الدراهم التي سكت بمناسبة النصر الذي حققه الخليفة المهدي على الزنادقة في نهاية سنة ١٦٨ هجرية ، حيث حملت دراهم قصر السلام سنة ١٦٩ هجرية عبارة (لله الحمد) وذلك تخليداً للنصر الذي تحقق على الزنادقة ، وبذلك كانت تلك الدراهم تمثل دوراً اعلامياً[٨].

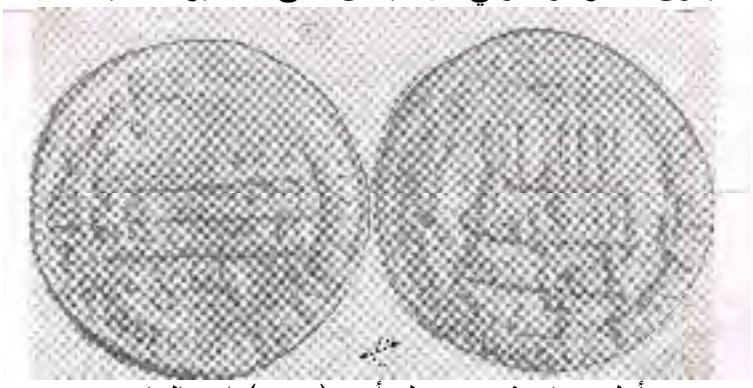


درهم للخليفة المهدي سنة ١٦٩هجرية حمل عبارة (لله الحمد)

(٧) د. ناهض عبد الرزاق دفتر ، كتاب المسكوكات ، المصدر السابق ، ص٩٤ .
(٨) لوح رقم ٢ .

ومن عصر الخليفة العباسي (الخليفة الهادي ١٦٩ – ١٧٠هـ) وعلى الرغم من قصر فترة خلافته فقد نقش اسم وزيره (ابراهيم) وهو ابراهيم بن ذكوان الحراني على دراهم مدينة السلام للسنتين ١٦٩ و ١٧٠هـ[٩].

كما نقش الخليفة الهادي اسم ولده (جعفر) على دنانير سنة ١٧٠ هجرية عندما خلع اخيه هارون من منصب ولاية العهد ونصب ابنه (جعفر) وله من العمر خمس سنوات وبذلك يكون جعفر اول ولي عهد ينقش على الدنانير الذهبية[١٠].



أول دينار ذهبي حمل أسم (جعفر) ابن الهادي
سنة ١٧٠ هجرية وهو أول دينار حمل أسم ولي العهد

وفي خلافة هارون الرشيد ١٧٠ – ١٩٣ هجرية والذي نقش اسمه على الدنانير الذهبية وبذلك يكون هارون اول خليفة بالاسلام ينقش اسمه ولقبه على الدنانير الذهبية حيث حملت عبارة (مما امر به عبد الله هرون أمير المؤمنين)[١١].

وقد نصب الخليفة هارون الرشيد ، جعفر بن يحيى البرمكي وزيراً ومشرفاً على دور سك النقود منذ سنة ١٧٦ هجرية ، واستغل جعفر البرمكي منصبه وامر بسك دنانير ذهبية يزن الواحد منها مائه وواحد مثقال ، وفي رواية ثانية ثلثمايه مثقال ، في حين كان الوزن الشرعي للدينار الواحد مثقال واحد وقد وصف الشاعر علي بن الجهم تلك الدنانير وكما يلي :

وأصفر من ضرب دار الملوك يلوح على وجهة جعفرا
يزيد على المائة واحداً متى يلقيه معسراً يوسر[١٢]

---

(٩) انظر لوح رقم ٣ أ .
(١٠) لوح ٢ .
(١١) لوح رقم ٣ ب .
(١٢) القاضي بن الزبير ، كتاب الزخائر والتحف الكويت ١٩٥٩ ص٢٢٤ .

لم يصلنا لحد اليوم نموذج من تلك الدنانير على الرغم مما ذكرته بعض المصادر التاريخية بانه بعد إعدام جعفر البرمكي سنة ١٨٧ هجرية وجد منها في قصره اربعة الالاف الف ديناراً من تلك الدنانير (ويعني اربعة ملايين وأرى ان الرقم مبالغ فيه) ، وكان غضب الخليفة هارون من جعفر البرمكي خاصة والبرامكة بصورة عامة ، لكن قد تكون مثل تلك الدنانير هي القشة التي قصمت ظهر البعير ، حيث كان هدف جعفر البرمكي من سك مثل تلك الدنانير هو عطائه للقادة او الشعراء يكون اكثر من عطاء الخليفة ، كما ان البيتين الشعرية تصف تلك الدنانير بانها أصفر من دار الملوك أي انها من الذهب الخالص اجود من ضرب الخلافة ، كما ان صورة جعفر منقوشة على وجه الدينار ، كما ان وزنه مائه وواحد مثقال في حين وزن دنانير الخليفة مثقال واحد ، واذا وجده فقير يصبح غنياً لان وزنه ثقيل جداً . واذا صح مثل هذا الخبر فستكشف الايام القادمة نموذج منها عن طريق التنقيبات الاثرية،أو الصدفة .

ومن عهد الخليفة محمد الأمين ١٩٣ – ١٩٨ هجرية وبعد ان اشتد الخلاف مع اخيه المامون حيث عزله الخليفة الامين عن منصب ولاية العهد ، ونصب ابنه (موسى) بدلاً عن المامون وامر الخليفة الأمين بسك دنانير ودراهم بوزن عشرة إضعافها ونقش عليها ابيات شعرية وكما يلي :

كل عز ومفخرة فلموس المظفر

ملك خص ذكره في الكتاب المسطر[١٣] .

ولم يصلنا منها وقد تكون مثل تلك النقود قد صهرت بعد مقتل الخليفة الأمين سنة ١٩٨ هجرية ، من قبل الخليفة الجديد المأمون[١٤] . وقد سك الخليفة المأمون دنانير حملت اسم (العراق) سنة ١٩٩ هجرية انظر لوح ٣ ج .

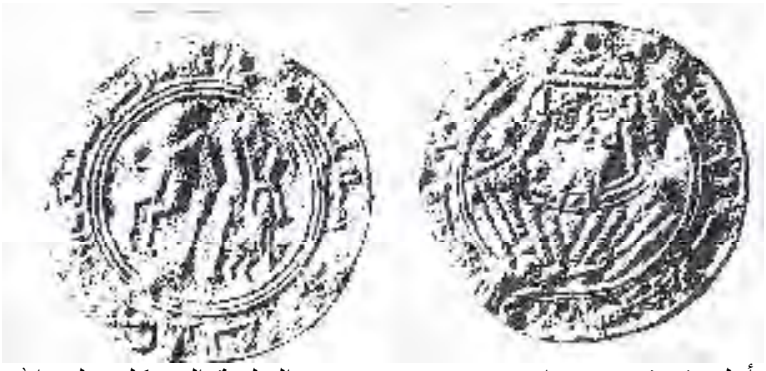
دينار حمل اسم (العراق) سنة ١٩٩ هجرية

(١٣) الكرملي النقود العربية وعلم النميات . القاهرة ١٩٣٩ ص٤٩ .

(١٤) سك الخليفة المامون دنانير / حملت اسم العراق وهذا ما يظهر لأول مرة سنة (١٩٩هـ) .

من عهد الخليفة المأمون ١٩٨-٢١٨ هجرية

ومن اهم نقود الصلة والمناسبات التي ظهرت في العصر العباسي هو درهم الصلة للخليفة العباسي المتوكل على الله ٢٣٢ – ٢٤٧هـ / ٨٤٧ – ٨٦١ م) . انظر لوح ٤



أول نقد فضي عباسي مصور من عهد الخليفة المتوكل على الله

ويحتفظ متحف الفن بفينا اليوم[١٥] بهذا النقد المصور المهم والذي سك سنة ٢٤١ هجرية ، حيث خلد هذا النقد انتصاراً للعرب على اعدائهم البجاة سكان بلاد النوبة وهم قبائل حامية تعيش بين نهر النيل والبحر الأحمر ، وكانوا وثنيون ، وقد عقد معهم ابن الحبحب اتفاقاً في اوائل القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي ، وتجدد هذا العهد في ايام الخليفة المامون (١٩٨ – ٢١٨هـ) وكانت في ارض البجاة الكثير من الاحجار الكريمة ومناجم الذهب ، وكانوا يقاسمون المسلمون عليها ، ويودون الى عمال مصر ، نحو الخمس ، فلما كانت ايام الخليفة العباسي المتوكل على الله ، امتنع البجاة عن اداء ذلك فكتب صاحب البريد في مصر يخبر الخليفة بانهم قتلوا عدداً من العمال المسلمين ممن يعملون بالمعادن وهرب الباقون خوفاً على انفسهم فانكر الخليفة المتوكل على الله ذلك وشاور في امرهم .

فذكر له ان البجاة اهل بادية واصحاب ابل وماشية ، وان الوصول اليهم صعب ... فامسك الخليفة عنهم ، فطمعوا اكثر وزاد شرهم ، حتى خاف اهل الصعيد على انفسهم منهم ، فجهز الخليفة المتوكل على الله الجيوش بقيادة محمد بن عبد الله القمي لمحاربتهم وولاه معونة قفط والا قصر وأسوان وعدد كبير من المتطوعين ، فبلغ عددهم نحو عشرين الف بين فارس وراجل ، ووجه ببحر القلزم (البحر الأحمر) فحمل سبع مراكب محملة بالدقيق والزيت والتمور والشعير ، وذلك لاسناد الجيش الاسلامي

(15)E. Von , Bergmann : Numismatische zeitschift and W. Arnold : Painting in Islem . 1964 , p.125 pl.11x .

وسار الى حصون وقلاع البجاة وخرج اليهم ملك البجاة واسمه (علي بابا) في جيش قدر بإضعاف جيش المسلمين وقد عمد ملك البجاة (علي بابا) الى عدم الاصطدام المباشر لتطول الايام وتفنى مؤونه الجيش العربي ليأخذه بغير حرب ، لكن المراكب التي حملت المؤنة والجيش وصلت بالوقت المناسب واستطاع جيش المسلمين من تحقيق النصر على البجاة ، وكان ذلك سنة احدى واربعين ومائتين واستسلم ملك البجاة (علي بابا) وعدد كبير من قادة جيشه (بلغ نحو اربعين قائداً) وطلبوا جميعاً الامان وتعهدوا بدفع الجزية عن المدة التي كانوا قد منعوها ؛ واقتيدوا جميعاً الى سامراء عاصمة الخلافة العباسية حينذاك ، حيث كان يقيم الخليفة المتوكل على الله ، وقد يكون ذلك الموكب (علي بابا وقادته) قد مر بالعديد من المدن والقرى الاسلامية وهم في طريقهم الى سامراء وكان الناس فرحين بهذا الانتصار وربما يهتفون (علي بابا والاربعين حرامي) وعند وصولهم الى سامراء طلبوا العفو من الخليفة الذي صفح عنهم واكرمهم وخلع عليهم وكسا جمل الملك (علي بابا) رحلاً مليحاً وجلال ديباج ، ويبدو ان الخليفة المتوكل على الله خلد هذا الانتصار على البجاة بسكه نقد لهذه المناسبة فنقش على الوجه صورة للخليفة المتوكل على الله نصفيه مرتدياً ملا بس فاخرة ويعتقد انه وضع على كتفيه بردة الرسول صلى الله عليه واله وسلم وعلى الطوق نقش بالخط الكوفي عبارة نصها (بسم الله محمد رسول الله المتوكل على الله) وعلى الجانب الثاني فقد حمل صورة رجل ضئيل الحجم يقود جملاً يحيط به النص التالي (سنة احدى واربعين ومايتين المعتز بالله)[١٦] .

ويبدو هذا الرجل وهو يضع على رأسه قلنسوة ويمسك جملاً وربما يكون هذا الشخص هو ملك البجاة (علي بابا) وقد يكون هذا الجمل هو الذي حصل على تكريم الخليفة العباسي المتوكل على الله عندما منحه رحلاً مليحاً وجلال ديباج[١٧].

ويعد هذا النقد اول نقد عباسي مصور ويعتقد بانه سك في سر من راى (سامراء) عاصمة الخلافة العباسية حينذاك ، وهذا النقد من نقود الصلة والمناسبات .

ويحتفظ المتحف العراقي اليوم[١٨] بنقد فضي مصور من عهد الخليفة العباسي المقتدر بالله ٢٩٥ – ٣٢٠ هجرية ، نقش على الوجه صورة فارس يمتطي صهوة جوداه وفي حالة السير ويعتقد هذا الفارس هو الخليقة المقتدر بالله ونقش فوق رأسه من جهة اليمين لفظ الجلالة (لله) والى يسار الرأس كلمة (جعفر) واسم جعفر هو اسم الخليفة العباسي المقتدر بالله ، ويبدو ان الفارس بكامل اللباس والعدة الحربية ويمسك بيده اليمنى اللجام للجواد ، ووضع يده اليسرى على مقبض سيفه ، ووضع الجسم

---

(١٦) أ.د ناهض عبد الزراق دفتر القيسي : نقود العراق . بغداد بيت الحكمة ، ٢٠٠٢ ، ص٢١٣ .

(١٧) الطبري ، تاريخ الرسل والملوك ، ج٣ ، ص١٤٢٨ وما بعدها ؛ ابن الاثير ، الكامل في التاريخ ، ج٧ ، ص٥٠-٥٢ .

(١٨) رقم النقد في المتحف العراقي ٩٢٨١ مس .

والوجه للفارس في هيأه ثلاثية الارباع ، ويبدو الجواد في وضع جانبي ، اما الظهر لهذا النقد المصور فقد حمل نقش ثور بارك وكتب فوق هذا الحيوان بالخط الكوفي (المقتدر بالله)

نقد صلة للخليفة العباسي المقتدر بالله

ان هذا النقد المصور غير مؤرخ مما يصعب معرفة المناسبة التي سك بها، وقد يكون يخلد انتصاراً للخليفة المقتدر بالله على مؤنس المظفر قائد جيوشه عندما خرج عن طاعته وذلك سنة ٣٢٠ هجرية او ربما يخلد انتصاراً على اعدائه او ربما يخلد مناسبة اجتماعية معينة .

وقد سكت مسكوكة اخرى للمناسبة في عهد الخليفة العباسي المقتدر بالله ٢٩٥ – ٣٢٠هـ نقش على الوجه صورة للخليفة جالس متربع على تخت واطئ ويمسك بيده اليمنى المرفوعة الى صدره كأساً ، ويبده الاخرى منديلاً ، ونقش فوق رأسه عبارة (المقتدر بالله) ويبدو على الخليفة وهو بملابس فاخرة . اما الجانب الثاني لهذا نقد الصلة فقد حملت صورة امرأة ويبدها الة العود وتجلس متربعة على تخت واطئ . وهذا النقد المصور المهم محفوظ اليوم بمتحف برلين بالمانيا ، والنقد غير مؤرخ لذلك من الصعب معرفة المناسبة التي سكت فيها .

نقد صلة للخليفة العباسي المقتدر بالله

ومن زمن الخليفة العباسي الراضي بالله (٣٢٢ – ٣٢٩هـ) سك أمير الامراء (بجكم) دنانير ذهبية يزن الواحد منها عشرة مثاقيل ونقش عليها صورته وهو شاك في

السلاح ، وعلى الظهر صورة (بجكم) جالس وكأنه يفكر وكتب تحته ما يأتي : (انما العز فاعلم للامير المعظم سيد الناس بجكم).وقد ذكر هذا في المصادر التاريخية فقط .

ويحتفظ المتحف البريطاني بلندن اليوم على نقد ذهبي مصور من زمن الخليفة الطائع لله ٣٦٣-٣٨١هـ/٩٧٤-٩١١م ، يظهر على الوجه صورة للخليفة الطائع بالله بملابس فضاضة ويحمل بيده اليمنى كأس وفي يده اليسرى غصن نباتي وتقف على جانبيه جاريتان تعزفان وعلى الطوق كتابة نصها (لا اله الا الله محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم الطائع لله الأمير عز الدولة) . وعلى الظهر لهذا النقد المصور تظهر عازفة احتضنت العود وعلى جانبيها غصنين من اغصان شجرة الزيتون ، وعلى الطوق كتابة نصها (لا اله الا الله وحده لا شريك له ضرب بمدينة السلام سنة خمس وستين وثلثماية) [١٩] .

نقد صلة للخليفة العباسي الطائع لله وعز الدولة البويهي

ومن النقود المصورة التي وصلتنا من عهد الخليفة العباسي الطائع لله ٣٦٣-٣٨١ هجرية ومحفوظ اليوم بمتحف اسطنبول وهو يشبه النقد السابق ، حملت على الوجه صورة شخص جالس القرفصاء ويحمل بيده كأساً ، ويقف على جانبيه تابعان في يد احدهم اله للطرب ، بينما حمل الثاني مذبة ، ويحيط بهم كتابة نصها: (لا اله الا الله محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم الطائع لله الامير عز الدولة) .

اما على الظهر فتظهر صورة رجل جالس وهو ماسك بيده اله للطرب وتحيط به سعفتان ، ويحيط النص الكتابي التالي به : (لا اله الا الله وحده لا شريك له ضرب بمدينة السلام سنة خمس وستين وثلثمائة)[٢٠] .

ومن النقود المصورة المهمة ما وصلنا من عهد الخليفة العباسي القائم بأمر الله ٤٢٢-٤٦٧هـ والنقد المصور مضروب بمدينة السلام سنة ٤٥٥ هجرية ويظهر على الوجه نقش للخليفة العباسي القائم بأمر الله وهو يعتمر العمامة وله لحية وشارب وشعر راسه مسترسل على الكتفين ، ويمسك بيده كأس ، وفي يده اليسرى غصن نباتي

---

(١٩) محفوظ بالمتحف البريطاني ووزنه ١٨ غرام وقطره ٥ سم .
(٢٠) ابراهيم ارئق : مسكوكات متحف اسطنبول ص٣٣٧.

ووقفت بين يديه جاريتان للعزف، وعلى الطوق كتابة نصها: (لا اله الا الله محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم القائم بأمر الله أمير المؤمنين).

وعلى الجانب الثاني يظهر نقش يعتقد انه لطغرلبك الأمير السلجوقي وهو جالس في مجلس للطرب والشرب وقد مسك الكأس بكلتا يديه ، وعلى رأسه عمامة كبيرة وفوق رأسه من جهة اليمين شكل (الهلال والنجمة) وكتب تحتها كلمة (بخ) والى جانبها كتب بالخط الكوفي (سنة خمس و) وعلى الجانب الاخر (خمسين واربعمائة) وهذا النقد المصور محفوظ اليوم بمتحف اسطنبول وعلى الاغلب ان هذا نقد الصلة قد سك بعد موافقة الخليفة العباسي القائم بأمر الله من تزويج ابنته الى طغرلبك سنة ٤٥٥هـ ويزن هذا نقد الصلة ٢٣،٨٠ غرام وقطره ٤٩ ملم[٢١]. ولم يتمكن الفاطميون من السيطرة على العراق الا في سنة ٤٥٠ هجرية عندما تمكن القائد البساسيري من السيطرة على مدينة السلام وسك دينارين الأول سنة ٤٥٠ هجرية في رمضان والثاني بالمحرم سنة ٤٥١ هجرية[٢٢] .

ويحتفظ المتحف العراقي بنقد للصلة مهم جداً من عهد الخليفة المستضئ بأمر الله ٥٦٦-٥٧٥ هجرية / ١١٧٠ – ١١٨٠ م ، سك هذا النقد المهم سنة ٥٧٥هـ ووزنه ٤٤،٥٠ ملم أي ما يعادل عشرة مثاقيل وقطره ٤٠ ملم ونقش عليه بالخطين الكوفي والنسخي وحمل على مركز الوجه ما يلي :

الامام
بسم الله
الرحمن الرحيم
ولله الاسماء الحسنى فادعوه
بها اللهم اني ... يا من
بنوره تشرق الظلمة و
يا من بفضله تستعد الامم
يا خالق اللوح والقلم

المستضئ بامر امير المؤمنين

الطوق الاول : زخرفة نباتية تتألف من أوراق نبات الغار مع زخرفه تشبه السعفة وفيها نقراء (سنة ... خمس و ... سبعين ... وخمسماية) .

([٢١]) نشره المرحوم ناصر النقشبندي ، نقود الصلة الدعاية مجلة السكوكات ، العدد ٣ ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ص٧-١٢ .

([٢٢]) الاستاذ الدكتور ناهض عبد الرزاق القيسي ، النقود في العراق ، بغداد ، ٢٠٠٢م ، منشورات بيت الحكمة ، بغداد

نقد صلة للخليفة العباسي المستضئ بالله

الطوق الثاني : شريط كتابي بالخط الكوفي الجميل يتضمن آية الكرسي وهي (الله لا اله الا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الارض من ذا الذي يشفع عنده الا بأذنه .

اما نصوص الظهر فهي مشابه لنصوص الوجه عدا الطوق الاول الذي احتوى على سنة الضرب[٢٣] .

ان هذا النقد النادر والمهم قد عملت له عروة لتعليقه كقلادة وهذا حدث في عهود لاحقة . وربما سك مثل هذا النقد بمناسبة تخليد انتصار القائد صلاح الدين الايوبي على الصليبين وفتحه لحصن عند بيت يعقوب بالقرب من بانياس سنة ٥٧٥ هجرية .

ومن النقود المهمة المصورة ما سكت في عهد الخليفة العباسي الناصر لدين الله ٥٧٥ – ٦٢٢ هجرية خلدت انتصارات القائد صلاح الدين الايوبي ومنها ما سك سنة ٥٨٣ هجرية عندما تمكن القائد صلاح الدين من تحرير بيت المقدس من ايدي الافرنج الصليبين ومنها ذلك النقد المصور ويبدو على الوجه صورة صلاح الدين الايوبي جالساً على تخت كبير ويمسك بيده كرة ترمز للكون .

كما سكت النقود المصورة وهي تمثل القائد صلاح الدين الايوبي على هيئة أسد بعد تحرير بيت المقدس في معركة حطين الخالدة .

وقد حملت بعض نقود الصلة والمناسبات في المغرب العربي أبيات شعرية ومنها، حيث اهدى زياد الله بن عبد الله بن الاغلب صاحب المغرب الى الخليفة المكتفي بالله (٢٨٩-٢٩٥هـ/٩٠٢-٩٠٨م)في سنة ٢٩١ هجرية هدايا لها قدر جليل ، فيها مئة خادم ومئة جارية ، ومئة فرس ، وطيب ومئة الف دينار كل دينار بوزن عشرة دنانير

---

(٢٣) المرحوم الدكتور عيسى سلمان مجلة المسكوكات بغداد العدد ٣ ص١-٦ . ١٩٧٢ .

، قال فيها الشاعر علي بن الفتح : فقرأت ديناراً من تلك الدنانير فاذا عليه مكتوب في الجانب الأول :

يا سائر نحو الخليفة قل لـــه ان قد كفاك الله امرك كلـــه
بزيادة الله بن عبد الله سيـــ ف الله من دون الخليفة سلةّ

وعلى الجانب الآخر :

وما ان يرى لك بالخلاف منافق الا استبـــاح حـــريمـــة واذله
من لا يرى لك طاعة فالله قـــد اعماه عن طريق الهدى واظله[٢٤]

في حين قال ابو محمد الفرغاني في كتابه المعروف بالذيل كان في الكتابة على الدنانير في الجانب الواحد :

يـــا سائـــر نحو الخليفة قل لـــه ان قد كفاك الله امرك كلـــه
بزيـــــادة الله بن عبد الله سيـــ ف الله من دون الخليفة سلةّ
وما ان يرى لك بالخلاف منافق الا استبـــاح حـــريمـــة واذله
وابي وأمي أي طـــود مـــائـــل ان لم يكن هو للامام فمن لـــه

وعلى الجانب الآخر ما يلي :

يهنـــا الخليفـــة ان الله أيـــــده بناصـــر الدين والقـــرآن والسنـــن
سيف الخلافة يحميها ويحفظها وخصها من صروف الدهر والفتن
الله ابقى به الدنيـــا وبهجتهـــا لولاك لم تخلق الدنيـــا ولم تكـــن

وذكر المؤرخ ابن الاثير[٢٥] ، ان في هذه السنة أهدى الصاحب ابن عبّـــاد فـــي أول من المحرم من سنة ٣٧٨ هجرية الى فخر الدولة ديناراً وزنه الف مثقال وكـــان على أحد جوانبه قد كتب ما يلي :

واحمر يحكي الشمس شكلاً وصورة
فاوصافه مشتقة من صفاته
فان قيل دينار فقد صدق اسمه
وان قيل الف كان بعض سماته
بديع ولم يطبع على الدهر مثله
ولا ضربت اضرابه لسراته
فقد ابرزته دولة فلكية
اقام بها الاقبال صدر قناته

([٢٤]) القاضي الرشيد بن الزبير ، كتاب الذخائر والتحف ، الكويت ، ١٩٥٩ ، ص٤٧-٤٨ .
([٢٥]) الكامل في التاريخ ، ج٤ ، ص٤١ .

وصار الى انتسابه

على انه مستصغر لمغاته

تأنق فيه عبده وابن عبده

وغرس اياديه وكافي كفاته

وعلى الجانب الاخر :

نقش سورة الاخلاص ولقب الخليفة الطائع لله (٣٦٣-٣٨١هـ/٩٧٤-٩٩١م) ولقب فخر الدولة كان (فلك الامة) وقوله كافي كفاته ، فان الصاحب بن عبّاد كان لقبه (كافي الكفاة).

مما تقدم نلمس بان دور النقود كان مهماً جداً في تخليد المناسبات وكانت النقود بحق رافداً مهماً في كتابة أحداث التاريخ .

تنوع التكوينات الفنية وتطور الرسوم الآدمية فى تصاوير "لقاء فرهاد وشيرين" فى المخطوطات الأدبية الإيرانية (العصرين التيمورى والصفوى)•

♦د. هناء محمد عدلى حسن

تعد قصة "خسرو وشيرين" من المثنويات العاطفية إذ تتحدث عن قصة العشق الذى دار بين "خسرو برويز" الملك الساسانى و"شيرين" الأميرة الأرمينية، وقصة خسرو وشيرين شائعة فى محافل الأدب الفارسى شيوع قصة "ليلى والمجنون" فى الأدب العربى، وقد ذكرت هذه القصة فى العديد من الكتب، وصارت موضع اهتمام عدد كبير من الشعراء والأدباء،[١] ذكر الفردوسى قصة خسرو وشيرين فى الشاهنامه واستقى معلوماته من الكتب التاريخية التى تناولت تاريخ الدولة الساسانية مثل تاريخ الطبرى، وجاءت القصة عند الفردوسى بسيطة حماسية تهتم ببطولة خسرو أكثر من قصة حبه لشيرين، وهذا أمر طبيعى من شاعر كل همه تصوير حياة الملوك وسير الأبطال المقاتلين، بما يتفق مع الغرض الذى كتبت الشاهنامه من أجله، أما الشاعر "نظامى" فقد تناول قصة "خسرو وشيرين" من منظور آخر ألا وهو العاطفة ليتفق مع روح العصر الذى كان يعيش فيه.[٢]

• اتفق الباحثون فى مجال التصوير الإسلامى على تقسيم أساليب التصوير فى العصر الصفوى إلى مدرستين فنيتين لكل منهما خصائصه الفنية ومصوريه، وأطلقوا على المدرسة الأقدم اسم المدرسة الصفوية الأولى واستمرت حتى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى/السادس عشر الميلادى، أما المدرسة الأحدث فأطلق عليها اسم المدرسة الصفوية الثانية والتى بدأت فى أوائل القرن الحادى عشر الهجرى/السابع عشر الميلادى.

♦ المدرس بقسم الآثار والحضارة كلية الآداب – جامعة حلوان.

[١] ناظم هذه القصة هو جمال الدين أبو محمد إلياس بن يوسف النظامى (٥٣٠-٦١٩هـ) وقد نظم مخزن الأسرار سنة ٥٧٦هـ، وليلى والمجنون سنة ٥٨٤هـ، وبهر نامه أو هفت بيكر (٥٩٩هـ)، كما نظم اسكندر نامه فى نفس السنة وشرف نامه وإقبالنامه وتعرف هذه المنظومات باسم بنج كنج أى الكنوز الخمسة أو خمسه نظامى، وله مجموعة من الغزليات والقصائد اشتمل عليها ديوانه، وقد قلد كثيراً من الشعراء قصة خسرو وشيرين للنظامى فظهرت بمسميات مختلفة مثل خسرو وشيرين، وشيرين وخسرو، وشيرين وفرهاد، وفرهاد وشيرين، وكان من بين من نظموا هذه القصة الأمير خسرو دهلوى، عرفى الشيرازى، وصال الشيرازى، هاتفى، وتصل أبيات مثنوى خسرو وشيرين ستة آلاف وخمسمائة بيت.

النظامى الگنجوى، من الأدب الفارسى خسرو وشيرين، ترجمة: عبد العزيز بقوش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠م.

[2] Robinson, (B.W.), The Persian of Kings "An Epitome of the Shahnama of Firdawsi", NY 2002, pp.137-143.

ومضمون لقاء فرهاد وشيرين عند الدهلوى[٣] أنه عندما علمت شيرين بزواج خسرو ضاق صدرها، وكانت تتجول تارة فى الصحراء وتارة فى الجبل، وعندما يحل المساء تعود إلى البيت لتتأوه وتندب حظها وظلت تمضى أيامها على هذا النحو، وخلال سيرها رأت نهراً قد شق بين الصخور، فأخذت تسأل عمن صنعه، إلى أن وقع نظرها على حفار على حافة الجبل فأسرعت نحوه وسألته عن اسمه وحرفته، فرد عليها أنه يدعى فرهاد، فطلبت منه أن يحفر لها نهراً يصل إليها اللبن من خلاله، فوافق على شق النهر بشرط أن تكون مكافأته هى النظر إليها، فرفعت النقاب لكى يرى جمالها، بعد أن تأكدت من صدق مشاعره، فضعف جسده بسبب تلك النظرة السريعه وتألم كثيراً من حبها، فاصطحبته شيرين إلى قصرها وأمرت خادمتها أن تعد له الطعام، وخلال حديثها معه، عرفت منه أن نسبه يصل إلى الخاقان الذى أبعده عن التاج لانشغاله بتلك الحرفة، وأمره بالرحيل.[٤]

أما ملخص قصة لقاء فرهاد وشيرين عند الگنجوى[٥] أنه ذات يوم طلبت شيرين من شابور أن يحل لها مشكلة اللبن الذى يصل إلى قصرها بصعوبة، فاقترح عليها فرهاد، ذلك المهندس الماهر والفنان البارع الذى يتقن حرفة النحت، فأمرته شيرين بإحضاره، وعندما وصل فرهاد إلى قصرها واستمع إلى كلامها من وراء حجاب وهى تقص له ما تريده، خر ساجداً من شغفه، ووافق دون أى تردد على أن يحل لها مشكلتها ثم أخذ فأساً وخرج وهو يردد كلامها، توجه فرهاد نحو الصحراء وحفر لها نهراً وحوضاً خلال شهر وتحمل الكثير من المشاق خلال عمله بسببها، فعلمت شيرين بهذا الأمر وذهبت إليه، ورفعت شأنه فوق الجميع،[٦] وأخذت تتحدث معه، فأعطته عقداً كأجر له، فأخذه ونثره تحت قدميها، ونظراً لكلام الناس، أخذ فرهاد يهيم فى الصحراء كمجنون ليلى حتى يتخلص من كلام الناس، وكان يقتنع منها بنظرة ثم يعود إلى الصحراء مرة أخرى لينكوى بأحزانه، وكان يعيش على اللبن، وبعد أن شاع أمر فرهاد استدعاه خسرو ودارت بينهما مناظرة لكنها لم تجد لشئ، لذا قرر خسرو أن يختبر قوة فرهاد فى شق الصخور وطلب منه أن يعد ممراً بين صخور جبل بيستون

---

[3] Sulieman, (H.), & Others, Miniatures Illuminations of Amir Hosrov Dehlevi's Works, 1983, p. 23.

[4] Seyller, (J.), Pearls of the Parrot of India, The Walters Art Museum "Khamsa of Amir Khusraw of Delhi", Baltimore 2001, p. 62.

إيناس محمد عبد العزيز محمد، مثنوى شيرين وخسرو، لعبد الله هاتفى (ت ٩٢٧هـ)، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغات الشرقية وآدابها (الفرع الإسلامى)، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ص ٣٨-٤١، ٤٦.

[5] Adahl, (K.), A Khamsa of Nizami of 1439, Origin of the Miniatures – A Presentation and Analysis, Uppsala, Sweden 1981, p. 19.

[٦] إيناس محمد عبد العزيز، مثنوى شيرين وخسرو، ص ٤٠.

حتى يسهل العبور من هناك، فوافق فرهاد بشرط أن يتنازل عن شيرين، فوافق خسرو ظناً منه أن فرهاد لن يقدر على القيام بمثل هذا الأمر، توجه فرهاد إلى الصحراء ليشق الصخور وخلال عمله أخذ ينوح ويحاور الجبل ليوضح له أمره، آنذاك قررت شيرين التوجه إليه لتقوى عزمه، وبالفعل فرح فرهاد بهذا اللقاء وازدادت قوته فنقل بعض الناس إلى خسرو وأكدوا له أن فرهاد لو استمر فى عمله على هذا النحو من السرعة سينتهى شق الصخور خلال شهر، فجمع خسرو عظماءه وشاورهم فى الأمر، فنصحوه أن يرسل إليه من يبلغه بموت شيرين لعل هذا الأمر يقضى عليه، وعندما أبلغ فرهاد بهذا الخبر الكاذب أخذ ينوح ويبكى ثم أكد أنه سوف يلحق بشيرين فى العدم ثم أسلم روحه.

ونظراً للنجاح العظيم الذى حققته منظومة "خسرو وشيرين" للشاعر الكبير نظامى الگنجوى فقد حاول كثير من الشعراء تقليده، وكان على رأسهم أمير خسرو الدهلوى (ت ٧٢٥هـ) حيث نظم "شيرين وخسرو فى خمسته "خمسهء خسرو الدهلوى"، ثم الشاعر هاتفى (ت ٧١٩) ومنظومته "خسرو وشيرين" وكذلك الشاعر آهى (ت ٩٢٣هـ) ومنظومته "شيرين وبرويز"، وقد نظم كل من وحشى الكرمانى (ت ٩٩١هـ)، وعرفى الشيرازى (ت ٩٩٩هـ)، ورفيعى المولود فى خراسان سنة ٩٤٢هـ قصة حب فرهاد إلى شيرين تحت عنوان "فرهاد وشيرين"، كما أن شعراء التركية قاموا بتقليدها فعلى سبيل المثال: نظم لامعى (ت ٩٣٨هـ) القصة تحت عنوان "فرهاد وشيرين" وهذا يدل على ما حظيت به تلك المنظومة من اهتمام وشهرة فى الأدب الفارسى على مر العصور.[٧] غير أنه يمكن القول أن الإحساس الدرامى بالقصة كان أكبر ما يكون فى كتابات نظامى القرن ٦هـ/١٢م لما عرف عن سمات شعر نظامى من عمق المعانى ودقتها ولطفها[٨]، وعند بعض من تلوه ومنهم خسرو دهلوى، هاتفى، وجامى فى القرن ١٠هـ/١٦م.[٩]

التكوين الفنى[١٠] لتصاوير اللقاء:

[٧] ريم عبد المنعم عبد الصمد، تصاوير مخطوط خمسهء نظامى"فى ضوء مجموعة دار الكتب المصرية"، رسالة ماجستير، كلية الآثار– جامعة القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ص ٢٧–٣٢,

[٨] ادوارد براون، تاريخ الأدب فى إيران "من السعدى إلى الجامى"، ترجمة: محمد علاء الدين منصور، ج٣، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة ٢٠٠٥م، ص ٥٨٤.

[9] Grabar, (O.) & Natif, (M.), Two Safavid Paintings: An Essay in Interpretation, Muqarnas, ed: Necipoglu, (G.), vol. 18, Leiden 2001, p. 184.

[١٠] التكوين الفنى هو عملية تنظيم وتآلف وبناء للعناصر الفنية بهدف خلق وحدة ذات تعبير فنى وفق منهج جمالى معين.

كانت الرسوم الآدمية محور تصاوير الموضوعات القصصية وسجلت بكل دقة النص الشعرى، وأوضحت العديد من تفاصيل القصص الأدبية بما يضيف للنص الأدبى معان جديدة توضحه وتؤكد عليه، وبالرغم من أن هذه التصاوير تلتقط لمحات سريعة من اللقاء إلا أن الصورة قد تشرح فصل كامل من القصة ولا تقتصر على شرح النص الأدبى حولها، ويمكن القول أن الفنان فى مختلف التصاوير خضع لمزاجه الشخصى والمدرسة التى يتبعها واعتمد على بناء الصورة وجعل التكوين الفنى لها فى خدمة الرسوم الآدمية معبراً عن حالتها النفسية بالأرضية والخلفية والإضاءة والألوان، وهكذا يحسب للفنان عدم اختصار التعبير عن الحالة النفسية فى ملامح الشخصيات كذلك إضفاء جو من السعادة والمرح والدهشة واستخدام آلات الطرب رغم لحظات الأسف والحزن فى بعض التصاوير.

وهكذا تلعب التصاوير دوراً أساسياً فى القصص الأدبية لينتقل القارئ بين التصويرة والنص الأدبى فتكتمل فى خياله الصورة القصصية، وقد يهجر القارئ النص الأدبى أثناء القراءة ليستقى من الصور المشاعر اللازمة التى قد تعينه على رؤية الشخوص أو أبطال القصص الأدبية مما يدفعه لإتمام القراءة، وفى هذه الحالة تكون الصور الجميلة أسبق إلى شرح النص الأدبى، وقد يبدو التنقل بين الصور كفيلاً لتذكرة القارئ بتفاصيل القصة وتسلسلها، وفى هذا الإطار يمكن ترتيب الخط الدرامى للتصاوير التى جمعت بين فرهاد وشيرين وفق مجموعة من التصاوير تبدأ بتصويرة "شابور يقدم فرهاد إلى شيرين" ثم تصاوير "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن" ثم تصاوير "زيارة فرهاد لقصر شيرين بعد إتمام حفر قناة اللبن" تليها تصاوير "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الصخر" وتصاوير "زيارة فرهاد لقصر شيرين" وأخيراً تصاوير "انتحار فرهاد"، والمؤكد أن ترتيب التصاوير وفق التسلسل المشار إليه مع الاعتماد فى رسم الأبطال على السمات المميزة لكل شخصية قد يغنى عن قراءة النص الأدبى أو قد يحفز القارئ على إتمام القراءة خاصة مع نجاح الفنان فى حشد مجموعة كبيرة من التفاصيل فى بساطة بما يحقق تزاوجاً ناجحاً بين النص الأدبى والقصة وهو أمر يعتمد على المهارة الفردية للفنان وليس له قواعد عامة.

وقبل الإسهاب فى شرح تفاصيل الرسوم الآدمية لعله من المفيد أن نرصد بدقة توزيعها فى تصاوير اللقاء وتفاعلها مع التكوين الفنى للتصاوير، وكما ذكرنا فإن مناظر اللقاء بين فرهاد وشيرين نفذت فى مجموعة من المشاهد واللقطات الدرامية التى اختيرت لتصوير لحظة محددة من اللقاء، ويلاحظ من خلال تتبع هذه التصاوير أنه على الرغم من اختلاف المدارس التصويرية واختلاف المصورين إلا أن جميعها

إياد حسين عبد الله الحسينى، التكوين الفنى للخط العربى وفق أسس التصميم، ط١، دار صادر، بيروت ٢٠٠٣م، ص ١١.

اتفق فى التصميم العام ودقة التكوين الفنى مع تشابه العناصر الفنية والزخرفية والبساطة فى توزيعها، فضلاً عن المقدرة الفائقة على التعبير عن الانفعال والأحاسيس المختلفة من سعادة ودهشة وسرور وإعجاب كما سيتضح لنا بدراسة موضوعات اللقاء التى يمكن حصرها فى الموضوعات الثلاث التالية والتى عبر عنها الفنان ضمن مجموعة من المشاهد واللقطات الدرامية محورها الرسوم الآدمية.

الموضوع الأول: زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن

الموضوع الثانى: زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل

الموضوع الثالث: زيارة فرهاد لشيرين

تظهر معظم التصاوير أن شيرين قد زارت فرهاد أثناء حفر قناة اللبن، حيث تبدو قناة اللبن فى مقدمة التصاوير التى رسم فيها فرهاد وهو يهم مرحباً بشيرين مقدماً إليها كأساً يبدو وكأنه ملأه من القناة التى يقفان على حافتها، والملاحظ أن العديد من الكتب والمراجع الأجنبية والعربية لم تفرق من حيث موضوع التصويرة بين الزيارة بعد إتمام حفر القناة أو الزيارة أثناء شق الطريق، إلا أنه تبين بمقارنة العناصر الفنية لتصاوير لقاء فرهاد وشيرين أن بعضها يصور الزيارة الأولى التى تمت بعد الانتهاء من "حفر قناة اللبن" التى كلف بها فرهاد من قبل شيرين، والزيارة الثانية التى تمت أثناء "شق طريق فى الجبل" حسب أوامر خسرو، ولعل كثرة التصاوير التى تناولت موضوع "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن" يرجع إلى إعجاب الفنان بما ورد فى القصة من وصف لهمة ونشاط فرهاد أثناء حفر قناة اللبن والحوض النادر من المرمر وكأنه حوض الكوثر وكلها إشارات درامية ثرية تم سردها بإعجاب استحق التصوير، ويؤكد ذلك ما ذكره "الراوى" بما ترجمته:

وفى زمن وجيز شق النهر بين الصخور على بعد فرسخ أو فرسخين على نسق نهر دجلة

عندما رأت الصحراء جمال نهر فرهاد، أضمرت فى صدرها حبه

عندما انتهى الأستاذ من شق النهر، بنى حوضاً نادراً من المرمر

تشتت المرمر من ريح بلطته، كما يتناثر الماء من ريح الصرصر[١١]

وهكذا يصنف البحث الذى بين أيدينا موضوع زيارة شيرين لفرهاد –وفقاً للقصة– إلى موضوعين **الأول:** "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، و**الثانى:**"زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل"، لذلك يجب الأخذ فى الإعتبار أنه ليست كل صورة رسم فيها فرهاد وشيرين على أرضية صخرية هى موضوع "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن".

الموضوع الأول: "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"

[١١] إيناس محمد عبد العزيز، مثنوى شيرين وخسرو، ص ٨٧٥.

يعد هذا المنظر من أكثر مناظر تصاوير مخطوط خمسه نظامى شهرة[١٢] وقد تناوله المصورون فى عدد من المخطوطات الأدبية الإيرانية فى العصرين التيمورى والصفوى وفق تكوينات فنية اتفقت فى التوزيع الفنى لعناصرها كما تعد قناة اللبن التى ترسم غالباً فى مقدمة التصويرة العنصر المشترك فى جميع تصاوير هذا الموضوع.

وردت أهم تصاوير الموضوع الأول "شيرين تزور فرهاد وهو يحفر قناة اللبن" فى القرن ٩هـ/١٥م فى عدة نسخ من مخطوط خمسة نظامى، نسخة بتاريخ ٨٤٩هـ/١٤٤٥م، مكتبة جون رايلندز، جامعة مانشستر (Manchester, John Rylands University Library) برقم Persian Ms 36, 62a[١٣] وتصويرة (ورقة ٨٨)، نسخة من نفس المخطوط ٨٥٠هـ/١٤٤٦م، محفوظة بمكتبة متحف طوبقابى سراى برقم VI، بتاريخ ٨٥٠هـ/١٤٤٦م[١٤]، وتصويرة لنفس الموضوع ورقة (١ وجه)، نسخة من مخطوط خمسة نظامى شيراز ٨٨٣هـ/١٤٧٧-١٤٧٨م، محفوظة فى مكتبة كتبخانه (The Khudabakhsh Library) رقم inv. 299[١٥] ونفس التصويرة (ورقة ٧٣)، مخطوط خمسة نظامى هراه، ٨٨٦هـ/١٤٨١-١٤٨٢م، محفوظ فى مكتبة شيستر بيتى فى دبلن رقم 162،[١٦] وتصويرة بمخطوط خمسة نظامى شيراز ٨٩٥هـ/١٤٩١م، محفوظ فى مكتبة سالتيكوف تشدرين (Saltykov-Shchedrin) بسان بطرسبرج،[١٧] كذلك نفس التصويرة (ورقة ٤٧) من نفس المخطوط، شيراز ٨٩٧هـ/١٤٩٢م، محفوظ فى مكتبة تشستر بيتى فى دبلن (Chester Beatty Library) برقم ١٧١[١٨]، وتصويرة لنفس الموضوع من مخطوط

---

[12] Simpson, (M.S.), Mostly Modern Miniatures: Classical Persian Painting in the Early Twentieth Century, Muqarnas, ed: Necipoglu, (G.) & Bailey, (J.), vol 25, Boston 2008, p. 361.

[13] Brend, (B.), Beyond the Pale: Meaning in the Margin, Persian Painting from the Mongols to the Qajars, ed: Hillenbrand, (R.), London 2001, p. 48, pl.15.

[14] Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits de la "Khamseh" de Nizami au Topkapi Sarayi Muzesi D'Istanbul, Institut Français D'Archaologie De Beyrouth, Bibliotheque Archeologique et Historique, Paris 1977, pl. XXIII.

مقاسات هذا المخطوط ٢٣,٥×١٨,٥سم، الكتابات على عمودين مسطرتها ٢١ سطر مكتوبة بخط النستعليق، الورق قليل السمك، التجليد أوروبى حديث، والمخطوط بحالة جيدة.

[15] Miniatures Illumination of Nisami's "Hamsah", 1985, pl.37.

عدد أوراق المخطوط ٣٨١ ورقة، مقاسات الصفحة ٢٧,٥×١٧,٥سم، ومسطرتها ١٩ سطر على أربعة أعمدة مكتوبة بخط نستعليق جيد.

[16] Robinson,(B.W.) & Others, The Chester Beatty Library,A Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures, Vol II Mss. 151-220, ed: Arberry, (A.J.), Dublin 1960, p.17, pl. 9.

[١٧] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٩م، لوحة ٢٢٣م.

عدد أوراق هذا المخطوط ٢٣٨ ورقة يحوى ٣٠ تصويرة، مقاسات الصفحة ٢٣,٨×١٥,٣سم، مقاسات الكتابة ١٤,٦×١٠,٣سم، والكتابات بخط النستعليق ومسطرتها ٢١ سطر فى ٤ أعمدة على ورق من نوع جيد، المخطوط يحمل تاريخ السبت ٨ ذو القعدة ٨٩٧هـ/١ سبتمبر ١٤٩٢م، وهذه النسخة تحمل توقيع الناسخ محمد بن نصر الله بن فضل الله المرشدى الشيرازى.

[18] Robinson (B.W.), The Chester Beatty Library, p.30, pl.14.

خمسه نظامي، شيراز، القرن ٩هـ/١٥م رقم 51.37.28 محفوظ بمعهد الفنون Minneapolis،[١٩]، فضلاً عن تصوير نفس الموضوع ورقة (٦٨ ظهر)، نسخة من مخطوط ديوان حافظ، شيراز أواخر القرن ٩هـ/١٥م، أوائل القرن ١٠هـ/١٦م محفوظة بمكتبة هوتن بالولايات المتحدة الأمريكية رقم Ms Persian 8.5، [٢٠]، ومن نفس الفترة السابقة تصويرة لذات الموضوع بالورقة (٤٥ ظهر)، مخطوط خمسه نظامي محفوظ بمجموعة ڤيڤر بالولايات المتحدة الأمريكية (Vever Collection) برقم S86.0179 [٢١]، ومن القرن ١٠هـ/١٦م تصويرة بالورقة (٦٦ ظهر)، مخطوط خمسة نظامي، تنسب إلى بخارى ٩٠٦هـ/١٥٠١م، محفوظ بمكتبة متحف طوبقابى سراى برقم XXX، [٢٢] كذلك تصويرة من نسخة من مخطوط خمسه نظامي، القرن ١٠هـ/١٦م، محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك[٢٣]، وتصويرة لنفس الموضوع بالورقة (٧٢ ظهر) بمخطوط خمسة نظامي، شيراز ١٥١٠م، محفوظ بمكتبة مورجان برقم M.461، [٢٤] وأخرى بالورقة (١٤٣ وجه)، تنسب إلى شيراز ٩٤٩هـ/١٥٤٢-١٥٤٣م، محفوظة بالهند بمكتبة رضا راميا (Rampur, the Riza Library) برقم inv. No. 3941، [٢٥] والورقة (٨٤ ظهر)، مخطوط خمسه نظامي، شيراز ٩٥٢هـ/١٥٤٥م، محفوظ بلينجرا برقم inv. PNS 105، [٢٦] وتحوى الورقة (٦٩ ظهر)، مخطوط خمسه نظامي، شيراز

مقاسات الصفحة ٢٧,٠×١٦,٢سم، مقاسات الكتابة ١٠,٥×١١,٧سم.

[19] Grube (E.J.), Muslim Minature Paintings from the XIII to XIX Century from Collections in the United States and Canada, Catalogue of the Exhibition, Venezia 1962, p. 64, pl. 45.

[٢٠] هناء محمد عدلى، دراسة فنية لتصاوير مخطوط ديوان حافظ "لم يسبق نشره"، كتاب المؤتمر الثالث عشر للإتحاد العام للآثاريين العرب، ج٢، طرابلس – ليبيا، ٢٠١٠م، ص ١٧٩٧ (لوحة ٩).
مقاسات الصفحة ٢٤,٧×١٤,٥سم، الكتابات ١٥,٥×٧,٠سم.

[21] Lowry, (G.D.) & Others, An Annotated and Illustrated Checklist of the Vever Collection, University of Washington Press, 1988, p. 215, pl. 246.

[22] Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl. LVI.

[٢٣] كان هذا المخطوط محفوظاً فى مكتبة الشاه بإيران قبل أن ينتقل إلى متحف المتروبوليتان بنيويورك.

Martin, (F.R.), The Nizami MS. From the Library of the Shah of Persia Now in the Metropolitan Museum at New York, Vienna 1927, pl.9.

Sari, (M.K.) & Others, The Persian Garden Echoes of Paradise, USA 2003, p.48.

[24] Schmitz, (B.) & Others, Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan Library, NY, 1997, pl. 6.

مقاسات الصفحة ٢٠×٣٤سم، ومسطرتها ٢١ سطر على ٤ أعمدة بخط النستعليق الجيد، والمخطوط بحالة جيدة ويحوى ٢٠ تصويرة.

[25] Miniatures Illuminations of Nisami's Hamsah, 1985, pl. 108.

مقاسات الصفحة ١٨×٣١سم، والكتابات على عمودين بخط النستعليق ومسطرتها ١٩ سطر، والمخطوط يحمل اسم الناسخ محمد قويم الكاتب، وهذه النسخة بحالة سيئة وتحوى ٢٥ تصويرة ليست جميعها بحالة جيدة.

[26] Miniatures Illuminations, pl. 118.

٩٥٦هـ/١٥٤٩م، محفوظة بمكتبة متحف طوبقابى سراى برقم XLVI،[٢٧] وتصويرة أخرى ضمن تصاوير مخطوط خمسه نظامى، بخارى ٩٦٨هـ/١٥٧٨-١٥٦٩م، محفوظ فى مكتبة سالتيكوف تشدرين بسان بطرسبرج.[٢٨]

من القرن ١١هـ/١٧م تصويرة بالورقة (٥٣ ظهر)، مخطوط خمسة نظامى، هراه ١٦٠٤-١٦٢٤م، المكتبة الأهلية بباريس[٢٩]، بالإضافة إلى مجموعة من التصاوير التى تعبر عن مشهد آخر من مشاهد الزيارة وقد صور فيه فرهاد وشيرين فى منظر شراب من ذلك تصويرة بالورقة (٩٦ ظهر)، مخطوط كليات، شيراز ١٥٦٠-١٥٧٠م، محفوظ فى مكتبة لبينجراد العامة برقم inv. IIHC 67[٣٠]، وتصويرة أخرى لمنظر الشراب فى موقع حفر قناة اللبن فى نسخة أخرى من مخطوط خمسة نظامى ١٥٦٠-١٥٧٠م، محفوظ ضمن مجموعة فيفر بالولايات المتحدة الأمريكية برقم S86.0200[٣١]، وتصويرة بالورقة (٣٩ ظهر)، مخطوط خمسة نظامى، شيراز ١٥٧٠-١٥٨٠م، محفوظ ضمن مجموعة ڤيڤر بالولايات المتحدة الأمريكية برقم S86.0059[٣٢] كذلك تصويرة من مخطوط خمسة نظامى، أصفهان ٩٠٩هـ/١٥٠٣-١٥٠٤م، متحف فيكتوريا برقم inv.No 221.[٣٣]

بدراسة مجموعة التصاوير السابقة يتضح أن موضوع "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، رسم فى عدة لقطات أو مشاهد درامية اختص كل منها بلحظة معينة من لحظات الزيارة مما جعل موضوع الزيارة أشبه بالشريط السينمائى، ولا شك أن جمع هذه اللقطات الدرامية يساعد على إبراز تفاصيلها وشكل اللقاء وموضوعه ومسرح الأحداث والحالة النفسية التى خيمت على الرسوم الآدمية مما يجعل التصاوير

---

[27] Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl. LXVIII.

[٢٨] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، ٢٣٣م.

[29] Schmitz, (B.), Islamic and Indian Manuscripts, fig 194.

[30] Suleiman, (H.), Miniatures Illuminations of Amir Hosrov, pl. 137.

[٣١] تشبه تصاوير هذا المخطوط آخر نسخ لخير الله حسين الجلبى ونسخت لقاسم على درغوت أوغلى، أما مخطوط ڤيڤر فمكتوب بخط النستعليق الجيد، مقاسات الصفحة ٣٤,٦ ×٢٢,٥سم، ومقاسات الصورة ٢١,٣ ×١٦,٧سم، ومسطرتها ٢٠ سطر على ٤ أعمدة.

Lowry (G.D.) & Others, An Annotated and Illustrated Checklist, pl. 259.

[٣٢] يحوى المخطوط ١٦ تصويرة والكتابات بخط النستعليق الجيد والصفحة مقاساتها ٢١,٨ ×١٢,٦سم، مسطرتها ٢٢ سطر على ٤ أعمدة، والمخطوط مشترى من Hotel Drouat بتاريخ ٢٥ نوفمبر ١٩٠٨م، وغير محدد اسم البائع، وللمخطوط جلدة حديثة ترجع إلى القرن ١٩م.

Lowry (G.D.), An Annotated and Illustrated Checklist, pl. 260.

[٣٣] يحوى المخطوط ١٦ تصويرة والكتابات بخط النستعليق الجيد من ٢٢ سطر على ٤ أعمدة مقاساتها ٢١,٥ ×٣٥,٠سم.

Uzbek Academy of Sciences, Miniatures Illuminations of Nizami's "Khamsah", Tashkent 1985, pl. 85.

تتمه للأحداث الدرامية للقصة ومن خلال الثراء فى الشخصيات والحركات واختلاف وضعية فرهاد وشيرين فى هذه التصاوير ما بين وقوف وجلوس وعلامات ترحاب واستقبال يمكن تصنيف اللقطات الدرامية للموضوع الأول من موضوعات اللقاء إلى عدة مشاهد كما يلى:

الموضوع الأول: المشهد الأول: شيرين على جوادها وفرهاد جاثياً على ركبتيه يقدم إبريق اللبن

ترسم شيرين فى هذا التكوين الفنى فى يمين التصويرة ممتطية صهوة جوادها فى وضعية ثلاثية الأرباع، تمد إما يدها اليمنى أو اليسرى لتتناول إبريق اللبن الذى يقدمه لها فرهاد، فى حين تمسك لجام جوادها بيدها الأخرى المضمومة إلى صدرها، أما فرهاد فيظهر فى يسار التصويرة جاثياً على ركبتيه فى وضعية ثلاثية الأرباع رافعاً كلتا يديه بإبريق اللبن مقدما إياه إلى شيرين كعلامة على الترحيب بقدومها، وتجرى الأحداث على حافة قناة اللبن فى مقدمة التصويرة (لوحات ٢-أ، ب).

تنسب أهم التصاوير التى تشترك فى هذا التكوين الفنى إلى شيراز فى القرن ٩هـ/١٥م وموضوعها "شيرين تزور فرهاد وهو يحفر قناة اللبن" (لوحات ١، ٢، ٣)، كذلك تصويرة لنفس الموضوع من مخطوط خمسه نظامى شيراز ١٥١٠م (لوحة ٤)، ولكنها تختلف عن سابقتها فى أنها تسجل لحظة درامية تالية للحظة تقديم الإبريق فتبدو شيرين وقد تلقت بالفعل إبريق فرهاد تحمله بيدها اليمنى، وإن كانت تتفق مع التصاوير السابقة فى استخدام نفس العناصر الفنية لتصوير الفكرة من حيث رسم شيرين وفرهاد على حافة قناة اللبن والخلفية من جبال صخرية متعددة الارتفاعات خلف فرهاد، يتوسط الجبال النقش المستطيل الذى أتمه فرهاد كذلك رسم شجرة إما صغيرة أو متعددة الفروع باسقة قرب التل المنحنى الذى يشكل خط الأفق مع تصوير السماء بهيئة السحب الصينية، وبوجه عام فإن معظم التصاوير التى تناولت هذه اللقطة الدرامية تمتد فيها الجبال أو الأشجار خارج إطار التصويرة، يلاحظ الاهتمام بأبطال القصة "فرهاد وشيرين" على حساب الشخصيات الثانوية من وصيفات وأتباع حيث رسم وصيفات شيرين على جيادهن خلف الجبل يرقبن الحدث فى بعض التصاوير منها تصويرة مورجان (لوحة ٤).

ومن هراه فى القرن ٩هـ/١٥م (لوحة ٥) صور فرهاد جاثياً على ركبتيه فى يسار التصويرة وأمامه شيرين على جوادها فى يمين التصويرة رسم الفنان فى مقدمة هذه التصويرة مجموعة من الأغنام مع الراعى وفصل بينهم وبين منظر اللقاء بسور مبنى من الطوب المرصوص، ولعل فى رسم المرعى إشارة إلى النقطة التى تبدأ عندها قناة اللبن ومسار القناة رأسياً إلى أن تلتقى أعلى نهاية السور بحوض مفصص ثم تنكسر القناة يساراً وبعدها تمتد أفقياً يقطعها حوض آخر مفصص فى إشارة لطول قناة اللبن والمسافة بين المراعى وقصر شيرين، يبدو النقش الذى أتمه فرهاد بخلفية

التصويرة على اليسار خلف فرهاد بحجم كبير نسبياً وموضوعه "شابور يقدم فرهاد إلى شيرين".

ويتبادل كل من فرهاد وشيرين مكانهما فى يمين ويسار التصويرة مع الحفاظ على وضعيتهما حيث شيرين على جوادها وفرهاد جاثياً يقدم إبريق اللبن وكافة عناصر التكوين الفنى السابق الإشارة إليها فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى، شيراز ٨٨٣هـ/١٤٧٧-١٤٧٨م (لوحة ٦).

الموضوع الأول: المشهد الثانى: شيرين على صهوة جوادها وفرهاد واقفاً يقدم إبريق اللبن

تبدو شيرين فى هذا التكوين الفنى على يمين التصويرة ممتطية صهوة جوادها فى وضعية ثلاثية الأرباع، وتمد يدها اليمنى أو اليسرى لتتناول إبريق اللبن الذى يقدمه لها فرهاد، فى حين تمسك لجام جوادها بيدها الأخرى المضمومة بقوة إلى صدرها، أما فرهاد فيظهر فى يسار التصويرة أمام جواد شيرين واقفاً فى وضعية ثلاثية الأرباع رافعاً كلتا يديه بإبريق أو كأس اللبن مقدما إياه إلى شيرين كعلامة على الترحيب بقدومها، يحتل المشهد مقدمة التصويرة حيث يقف كل من فرهاد وشيرين على حافة قناة اللبن (لوحة ٩-أ).

من أمثلة التصاوير المنفذة وفق التكوين الفنى السابق تصويرة بالورقة (٦٨ ظهر)، مخطوط "ديوان حافظ"، شيراز القرنين ٩-١٠هـ/١٥-١٦م (لوحة ٧)، وتتشابه معها تصويرة من مخطوط خمسة نظامى، بخارى ٩٦٨-٩٨٧هـ/١٥٧٨-١٥٧٩م (لوحة ٨)، وتتطابق هذه التصويرة من حيث التكوين الفنى مع أخرى من مخطوط خمسه نظامى ٩٨٣-٩٨٧هـ/١٥٧٥-١٥٧٩م، بالورقة (٥٦ ظهر)، ومقاساتها ١٤سم × ١٢,٥سم محفوظة بدار الكتب المصرية بالقاهرة برقم (١٤٢-م أدب فارسى)[٣٤] تمثل نفس الموضوع وفيها تشاهد شيرين وهى تمتطى صهوة جوادها شبديز فى وضعه ثلاثية الأرباع وتمد يدها اليمنى لتتناول وعاء يقدمه لها فرهاد، ويقف الاثنان على حافة قناة اللبن فى تكوين فنى يشابه سابقتها، وكذلك وصيفات شيرين الواقفات خلف التلال ويشاهدن فى تصويرة سالتيكوف فى الجهة اليمنى خلف التلال نصف علوى لسيدة لعلها إحدى وصيفات شيرين، كما تظهر أجزاء صغيرة من رسم لوصيفة أخرى على جوادها الأبيض خلف شيرين، كذلك تصويرة هوتن التى رسم بها بشكل ظاهر مجموعة من الوصيفات خلف التلال يرقبن اللقاء، وبهذا تكون هذه التصاوير أكثر تعبيراً عن اللحظة الدرامية كما وصفها النص الشعرى الذى رصد الوصيفات بأسلوب يدعو إلى الإبهار قائلاً:

سارت مع سرويات ممشوقات القوام حتى ترى قوة ساعد فرهاد[٣٥]

---

[٣٤] ريم عبد المنعم عبد الصمد، تصاوير مخطوط "خمسهء نظامى"، لوحة ٢٧,

[٣٥] إيناس محمد عبد العزيز، مثنوى شيرين وخسرو، ص ١١٩,

تجدر الإشارة إلى تصويرة أخرى من شيراز فى القرن ١٠هـ/١٦م يتبادل فيها كل من شيرين وفرهاد مواقعهما على يمين ويسار التصويرة بينما تتشابه من حيث التفاصيل مع التكوين الفنى السابق (لوحات ٩، ٩-أ).

الموضوع الأول: المشهد الثالث: شيرين على صهوة جوادها وفرهاد واقفاً (لا يقدم إبريق اللبن)

رسمت شيرين فى هذا التكوين الفنى فى يمين التصويرة وهى تمتطى صهوة جوادها فى وضعية ثلاثية الأرباع، تمد يدها اليمنى أو اليسرى كتعبير عن الحركة وإيحاء بالحوار، فى حين تمسك لجام جوادها بيدها الأخرى مضمومة إلى صدرها، أما فرهاد فرسم واقفاً فى يسار التصويرة أمام جواد شيرين فى وضعية ثلاثية الأرباع واضعاً يده اليسرى فوق اليمنى وضمهما بحيث يتوسطا جذعه، وبالرأس إيماءة خفيفة إلى الأمام فى وضع يوحى بالخشوع والامتثال (لوحة ١١-أ)، يحتل المشهد مقدمة التصويرة حيث يقف كل من فرهاد وشيرين على حافة قناة اللبن.

من أمثلة تصاوير التى يمكن تصنيفها ضمن هذا التكوين الفنى فى القرن ٩هـ/١٥م تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (لوحة ١٠)، ويتكرر المشهد بنفس تكوينه الفنى فى تصاوير شيراز فى القرن ١٠هـ/١٦م تصويرة واللافت للنظر فى هذه التصويرة تخلى فرهاد عن وضع الخشوع والامتثال الذى بدا عليه فى التصويرة السابقة (لوحة ١١)، ومن شيراز أيضا تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (لوحة ١٢) وفيها يتبادل شيرين وفرهاد مواقعهما عن يمين ويسار الصورة إلا أنها تتفق من حيث العناصر الفنية مع تصاوير هذه المجموعة، وقد وفق الفنان فى التعبير عن حركة يد فرهاد لأعلى وأسفل عوضاً عن شغلهما بإبريق اللبن.

من التصاوير الهامة التى تحوى العناصر الرئيسية للتكوين الفنى الثالث تصويرة من مخطوط خمسة نظامى من القرن ١٠هـ/١٦م محفوظة حالياً فى متحف المتروبوليتان بنيويورك[٣٦]، وتتشابه هذه التصويرة مع سابقتها فى معظم التفاصيل من ذلك موضع قناة اللبن التى رسمت رأسية تفصل بين فرهاد وشيرين وتبدو بهيئة قناة مستقيمة تتصل بحوض مثمن ثم تمتد على استقامة رأسية وتنكسر جهة اليمين حتى تشق الجبل أعلى يسار التصويرة (لوحة ١٣)، وتجدر الإشارة إلى تشابه التكوين الفنى لتصويرة المتروبوليتان القرن ١٠هـ/١٦م مع ثلاثة تصاوير أخرى تنسب إلى إيران فى بداية القرن ١٤هـ/٢٠م، الأولى تصويرة من مخطوط خمسة أمير دهلوى، قسم الكتب النادرة مكتبة فيلادلفيا برقم O265 (لوحة ١٣أ)، مقاساتها ٣٢×٢٠,٥سم للناسخ على الحسينى، والثانية من نسخة أخرى من مخطوط خمسة أمير دهلوى رقم 84G

[٣٦] كان هذا المخطوط محفوظاً فى مكتبة الشاه بإيران قبل أن ينتقل إلى متحف المتروبوليتان بنيويورك.

Martin, (F.R.), The Nizami MS. From the Library of the Shah of Persia Now in the Metropolitan Museum at New York, Vienna 1927, pl.9.

ورقة (١ ظهر) محفوظة بمكتبة جامعة برنستون Princeton University، والثالثة محفوظة بمكتبة الكتب النادرة فيلادلفيا برقم 0266.[٣٧]

تجدر الإشارة إلى بعض التصاوير بنفس التكوين الفنى من هراه فى القرن ١١هـ/١٧م (لوحة ١٤) وتحمل جميع السمات المميزة لتصاوير المخطوطات الإيرانية فى العصر الصفوى الثانى[٣٨] من حيث وضوح التأثيرات الأوروبية فى الملابس وأغطية الرؤوس ومراعاة البعد الثالث وتطبيق قواعد المنظور بصورة قريبة من الواقع مع رسم قناة اللبن بهيئة جدول ضيق متعرج وسط الصخور فى مقدمة التصويرة كذلك الواقعية فى رسوم الأشجار والنباتات ورسم الجبال خلف فرهاد، والملاحظ فى تصاوير التكوين الفنى الثالث أن شيرين تستولى بجوادها على النصيب الأكبر من يمين الصورة على حساب فرهاد الذى تتقلص المساحة التى يشغلها، ولعل فى ذلك إشارة إلى مكانة الأميرة وأهمية الزيارة، على عكس تصويرة المتروبوليتان التى تتميز بموضع قناة اللبن الرأسى الذى يقسم التصويرة إلى نصفين رأسيين متساويين أفرد لكل من شيرين وفرهاد مساحة متساوية من التصويرة.

الموضوع الأول: المشهد الرابع: منظر شراب لفرهاد وشيرين

رسم فرهاد وشيرين فى هذا التكوين الفنى فى مقدمة التصاوير فى منظر شراب، تجلس شيرين فى يسار التصويرة جاثية على ركبيتها فى وضعية ثلاثية الأرباع ممسكة بيدها اليمنى بقارورة شراب وبيدها اليسرى كأس تصب فيه الشراب لفرهاد الذى يجلس جاثياً قبالتها فى وضعية ثلاثية الأرباع ضاماً كلتا يديه إلى ركبتيه وأمامهما بساط أحمر عليه صينية فاكهة منشورية الشكل مذهبة، يحيط بشيرين وفرهاد مجموعة من الوصيفات فى أوضاع مختلفة بين وقوف وجلوس كذلك رسم النصف العلوى لأتباع خلف التلال، أما الأرضية فخضراء منبسطة مزهرة تتوزع عليها النباتات القصيرة والأزهار التى يتخللها إما قناة اللبن الضيقة التى يتخللها حوض أو جدول مائى متعرج على خلفية من تلال ذات قمم منحنية تعبر عن البيئة الصخرية التى كان يعمل فيها فرهاد ولا تخلو التصاوير من رسوم جياد يظهر ثلثها الأمامى على جانبى المنظر الذى أفردت المساحة الأكبر فيه للتعبير عن منظر الشراب، وساهمت رسوم الأشجار والنباتات المتعددة الألوان فى إضفاء مزيد من الهدوء والانسجام على المشهد، تجدر الإشارة إلى أن التكوين العام لمنظر الشراب بين فرهاد وشيرين يتطابق مع مناظر الطرب المعروفة فى التصاوير الإيرانية فى العصرين التيمورى والصفوى.[٣٩]

---

[37] Simpson, (M.S.), Mostly Modern Miniatures: Classical Persian Painting in the Twentieth Century, pp. 264, 364, 365, fig 5, 6, 7.

[38] Schmitz, (B.), Islamic and Indian Manuscripts, fig 194.

[٣٩] صلاح بهنسى، مناظر الطرب فى التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى، ط١، مكتبة مدبولى، القاهرة ١٩٩٠م، لوحات ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٨، ٢٢، ٢٣.

من أهم التصاوير التى تتناول منظر شراب بين فرهاد وشيرين وفق التكوين الفنى السابق من شيراز فى القرن ١٠هـ/١٦م (لوحة ١٥)، وأخرى من نفس الفترة (لوحة ١٦)، وتتميز الأخيرة عن سابقتها برسم عازف الناى، أغلب الظن أنه راعى للغنم التى تعدو حوله فى اتجاهات مختلفة أعلى يسار التصويرة، وفيها الراعى ممسكاً بالناى بكلتا يديه وتدل وضعيته على أنه قد بدأ العزف فعلاً يدعم هذا الإيحاء تمايل أغصان الأشجار حوله بما يضفى مزيد من الرومانسية على التصويرة، ظهر الناى بكثرة فى التصاوير التى ترجع إلى العصرين التيمورى والصفوى منفرداً أو مصاحباً لغيره من الآلات، وقد ظهر منفرداً فى التصاوير التى تمثل رعاة الغنم فى الهواء الطلق مثل تصويرة "أمير فى طريقه إلى الصيد بينما يرعى راعى الغنم" ترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٠هـ/ النصف الثانى من القرن ١٦م، محفوظة فى متحف كلية الآثار، جامعة القاهرة رقم ١٩٦٤،[٤٠] كما ظهر راعى الغنم وعازف الناى فى تصويرة "عجوز تقود المجنون إلى خيمة ليلى"، ورقة (١٥٧ظهر)، مخطوط خمسة نظامى ١٥٣٩-١٥٤٣م، محفوظة بالمتحف البريطانى بلندن رقم Or.2265،[٤١] وفيها يرتدى راعى الغنم قفطان مقلم بخطوط طولية عريضة مفتوح من الأمام يصل إلى ما تحت الركبتين ويقف محنى الظهر مستنداً على عصا رفيعة وأمامه مجموعة من الأغنام بينما يجلس عن يمينه أعلى يسار التصويرة عازف ناى على صخرة وأمامهما مجموعة من الأغنام ذات أحجام مختلفة وألوان متعددة مجتمعة فى حركات متنوعة ويختفى بعضها خلف بعض بشكل يوحى بالواقعية والحياة.

اللافت للنظر فى تصويرة خمسه نظامى (لوحة ١٦) رسم الأدوات الوظيفية لفرهاد التى تظهر صعوبة المهمة الموكلة إليه غير أن التضاد بين الرومانسية والهدوء الغالب على مقدمة التصويرة فى منظر الشراب وصعوبة بيئة العمل فى الخلفية الصخرية ذات الجبال متعددة الارتفاعات بشكل ساعد على توضيح الفكرة والتأكيد عليها، وتعد قناة اللبن أحد أهم العناصر الفنية فى الصورة.

تتفق تصويرة موضوع "منظر شراب بين فرهاد وشيرين"، مخطوط خمسة نظامى، شيراز ١٥٧٠-١٥٨٠م، (لوحة ١٧) مع التصويرتين السابقتين من حيث موضع كل من شيرين وفرهاد حيث رسمت شيرين جاثية قبالة فرهاد الذى يمسك بكلتا يديه كأس الشراب ويرفعه إلى فمه كذلك شيرين التى تمد يدها اليسرى بينما اليد اليمنى مضمومة إلى صدرها ممسكة بالكأس فى إيحاء بأنها تشارك فرهاد الشراب، وذلك على ضفة قناة اللبن المستعرضة فى المقدمة، وينطبق على هذه التصويرة ما ذكر عن سابقتها من تفاصيل حيث الوصيفات يحضرن اللقاء غير أنهن يتميزن فى هذه التصويرة بالتحلق فى تصميم دائرى جالسات حول شيرين وفرهاد على مسافات

[٤٠] صلاح بهنسى، مناظر الطرب فى العصرين التيمورى والصفوى، ص ٢٠٨.

[41] Grabar, (O.), Two Safavid Paintings, p. 179, fig.4.

متساوية، استخدم التكوين الدائرى فى التصاوير الإيرانية كما فى تصويرة "الاحتفال بالعيد"، مخطوط ديوان حافظ ١٥٢٠م، محفوظ ضمن إحدى المجموعات الخاصة، ومن المعروف أن التكوين الدائرى المحورى يقوم على نقطة مركزية فى وسط التصويرة تدور حولها بقية العناصر على خط دائرى، هذه النقطة وسطية محورية تشد عينى المشاهد وتكون إما نقطة مركز لتأليف دائرى وإما شكلاً يحتل وسط العمل ويتشعب منه خطوط وهمية لعناصر اللوحة أو تكوين بمنزلة عنصر رئيسى كالبطل مثلاً وتدور حوله بقية العناصر الثانوية الأخرى[٤٢]، وقد رسم الفنان شيرين وفرهاد على إحدى ضفتى قناة اللبن فى حين تتوزع الوصيفات فى تناسق وتماثل وبينهن قنينات الشراب وصوانى الفاكهة المنشورية المذهبة فضلاً عن ثلاثة من الوصيفات وقوف على مسافات متساوية خلف شيرين، أما المقدمة والخلفية فى هذه التصويرة فلا تختلف عن سابقتيها من حيث المقدمة الهادئة الرومانسية التى تتوزع عليها الزهور والنباتات القصيرة بينما الخلفية جبلية صخرية تعكس بيئة العمل، أما راعى الغنم عازف الناى فى تصويرة (لوحة ١٧) فقد اختفى فى هذه التصويرة وحل محله اثنان من الأتباع وقوف وجيادهم بين الجبال، وقد أغفل الفنان رسم أدوات فرهاد فى هذه التصويرة إلا أنه أوضح النقش المستطيل الذى يتوسط الجبل فى أعلى يمين التصويرة، والذى أعتدنا مشاهدته فى تصاوير التكوينات الفنية الثانية والثالثة وفيها كان النقش المستطيل خلف فرهاد جزء هام من التصويرة.

نفس التكوين الفنى لمنظر الشراب فى تصاوير اللقاء التى تنسب أصفهان فى القرن ١٠هـ/١٦م (لوحة ١٨) وفيها يجلس كل من شيرين وفرهاد يتحاوران فى مقدمة التصويرة يفصل بينهما قناة اللبن الرأسية التى تبدأ أسفل التصويرة وتمتد حتى النقش المستطيل الذى أتمه فرهاد فى منتصف الجبل، وتتصل القناة بحوض مستدير، ويمنح هذا التقسيم الرأسى للتصويرة كلا من فرهاد وشيرين مساحة متساوية ويضفى على الصورة تماثل وإتزان، الملاحظ رسم معول فرهاد بجانبه على الأرض، كما رسم فى يمين التصويرة خلف شيرين رأس جوادين أحدهما بنى والآخر أبيض، على الضفة اليسرى للقناة خلف فرهاد مجموعة من الأغنام بين الارتفاعات المختلفة للجبال ويشغل مقدمة التصويرة نصف علوى لإحدى وصيفات شيرين كذلك جزء من ثلثين علويين لوصيفة أخرى فى الركن الأيمن من مقدمة التصويرة، وبوجه عام نجح الفنان فى هذا التكوين الفنى فى التعبير عن الخلفية الجبلية برسوم صخور وتلال متعددة الارتفاعات مع تضاد فى استخدام الألوان ما بين الفاتح والغامق فضلاً عن التدرج اللونى مما ساهم فى إيضاح بيئة العمل.

---

[٤٢] محمود مرسى مرسى يوسف، تصاوير قصة يوسف وزليخا فى مدارس التصوير الإيرانية والتركية والمغولية الهندية، دراسة مقارنة للأساليب الفنية والتكوينات، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٣٤,

يمكن القول أن الفنان وفق فى تصاوير مناظر الشراب لفرهاد وشيرين فى العصرين التيمورى والصفوى فى التوزيع المتزن المتماثل والذى اتضح فى رسم عدد قليل من الأشخاص موزعين على جانبى التصويرة وهو أحد سمات تصوير المناظر القصصية المنفذة على التحف التطبيقية فى العصر التيمورى،[٤٣] إلا أن تنوع أوضاع وحركات الشخصيات الرئيسية والثانوية ما بين وقوف وجلوس والتفاتات وإيماءات وحركة الأيدى قد نفى عن التصاوير طابع الجمود وأضفى عليها نوعاً من الحركة، كما عبر الفنان عن الانفعال لبعض السيدات التى تضع إصبعها فى فمها كتعبير عن الإندهاش أو مد اليد بالشراب أو صب الشراب مع رسم آخريات منهمكات فى الحوار، وقد غلفت التصاوير بمظهر الثراء والرومانسية على الرغم من أجواء الطبيعة الصخرية القاسية التى تدور فيها الأحداث وإن كان المصور فضل نقل الصورة التى تبعث على البهجة والسرور.

الموضوع الثانى: "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل"

عبرت مجموعة من التصاوير عن هذه اللقطة الدرامية واشتركت جميعها فى اختفاء قناة اللبن والإبريق الذى يقدمه فرهاد لشيرين مرحباً مع الاهتمام برسم وصيفات شيرين ومساعدو فرهاد والتركيز على انهماك فرهاد فى عمله ورسم الأدوات الوظيفية الخاصة به ويظهر ذلك فى التكوينات الفنية التالية:

الموضوع الثانى: المشهد الأول: شيرين على جوادها وفرهاد جاثياً على ركبتيه (اختفاء قناة اللبن)

صورت شيرين فى هذا التكوين الفنى فى يمين التصويرة وهى تمتطى صهوة جوادها فى وضعية ثلاثية الأرباع، تمد يدها اليمنى أو اليسرى لتتناول إبريق اللبن الذى يقدمه لها فرهاد، فى حين تمسك لجام جوادها بيدها الأخرى المضمومة إلى صدرها، أما فرهاد فيظهر فى يسار التصويرة جاثياً على ركبتيه فى وضعية ثلاثية الأرباع رافعاً بكلتا يديه إبريق يقدمه إلى شيرين كعلامة على الترحيب بزيارتها، وبذلك تتطابق هذه التصاوير من حيث التكوين العام والعناصر الفنية له مع التصاوير التى تعبر عن زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن إلا أن اختفاء قناة اللبن فى هذه التصاوير يجعلنا نميل إلى تصنيفها ضمن التصاوير التى تعبر عن زيارة شيرين الثانية لفرهاد أثناء شق طريق فى الجبل، ويميزها التركيز على شيرين وفرهاد باعتبارهما شخصيات رئيسية وإهمال رسم أى وصيفات لشيرين أو أتباع لفرهاد.

الملاحظ أن جميع التصاوير التى تصنفها الدراسة ضمن هذا التكوين الفنى ترجع إلى القرن ٩هـ/١٥م، وهى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى، ٨٤٣هـ-

[٤٣] هيام أحمد محمد أحمد، التصوير القصصى على التحف التطبيقية الإيرانية من العصر السلجوقى حتى نهاية العصر الصفوى، رسالة ماجستير، كلية الآثار- جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ١٦٦.

٨٥٧هـ/١٤٤٠-١٤٥٣م، محفوظة بمكتبة متحف طوبقابى سراى برقم H779[٤٤] (لوحة ١٩) وتتشابه هذه التصويرة من حيث التكوين العام وتوزيع العناصر الفنية التى تنقل أجواء اللقاء من حيث الأرض الصخرية الوعرة التى مثلت بهيئة الأمواج المتلاطمة والنقش المستطيل الذى يتوسط الجبل خلف فرهاد أقصى يسار التصويرة والذى يظهر إما كاملاً أو جزء منه، وقد اكتفى الفنان برسم شجرة ملتوية الجذع ذات فروع تتخلل الصخور قرب خط الأفق يمين التصويرة فى الجزء الذى تشغله شيرين، وتتشابه هذه العناصر مع تصويرة أخرى (لوحة ٢٠)، مخطوط خمسه نظامى، إيران ٨٥٠هـ/١٤٤٦م، محفوظة فى مكتبة متحف طوبقابى سراى فى استانبول برقم R855[٤٥]، كذلك تصويرة لنفس الموضوع (لوحة ٢١)، شيراز ٨٩٥هـ-٨٩٦هـ/١٤٩١م محفوظ فى مكتبة ساليتكوف تشدرين بسان بطرسبرج[٤٦] والتى تتميز عن سابقتيها برسم الأدوات الوظيفية لفرهاد ومنها المعول الموضوع على الأرض أمام فرهاد فضلاً عن رسم مجموعة أخرى من أدوات الحفر فى مقدمة التصويرة.

الموضوع الثانى: المشهد الثانى: شيرين على جوادها وفرهاد واقف أمامها (رسم وصيفات شيرين ومساعدو فرهاد)

تبدو شيرين فى هذا التصميم فى يمين التصويرة وهى تمتطى صهوة جوادها فى وضعة ثلاثية الأرباع، تمد يدها اليمنى أو اليسرى كتعبير عن الحركة وإيحاء بالحوار، فى حين تمسك لجام جوادها بيدها الأخرى المضمومة إلى صدرها، أما فرهاد فيظهر فى يسار التصويرة أمام جواد شيرين واقفاً فى وضعية ثلاثية الأرباع واضعاً يده اليسرى فوق اليمنى ضاماً كلتا يديه بحيث يتوسطا جذعه، وبالرأس إيماءة خفيفة إلى الأمام فى وضع يوحى بالخضوع والامتثال (لوحة ٢٢-أ) مما يذكرنا بالتكوين الفنى الثالث من الموضوع الأول، وإن كان يختلف عنه فى وجود قناة اللبن التى تميز تصاوير الزيارة الأولى أثناء حفر قناة اللبن عن الزيارة الثانية التى تمت أثناء شق طريق الصخر، تجدر الإشارة إلى أن المجموعة الأخيرة من التصاوير تهتم برسم وصيفات شيرين الذى سبق وظهروا فى التكوين الفنى الثالث للموضوع الأول، كما يظهر لأول مرة مساعدو فرهاد بعد أن كانت صور الموضوع الأول "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن" تقتصر على شيرين وفرهاد، وربما يعزى رسم مساعدو فرهاد إلى صعوبة المهمة الموكلة إلى فرهاد وهى شق طريق فى الجبل والتى تفوق فى مشقتها حفر قناة اللبن التى تعبر عنها تصاوير الموضوع الأولى.

من أمثلة التصاوير التى يمكن تصنيفها ضمن موضوع الزيارة الثانية من القرن ١٠هـ/١٦م تصويرة (لوحة ٢٢) بالورقة (٦٦ ظهر)، بخارى ٩٠٦هـ/١٥٠١م،

---

[44] Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl. IIb.

[45] Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl. XXIII.

[٤٦] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، لوحة ٢٢٣م.

مخطوط خمسة نظامى، مكتبة متحف طوبقابى سراى بـرقم R863[٤٧] واللافـت للنظـر تشابه هذه التصويرة مع تصويرة مانشستر فى التكوين الفنى الثالث للموضـوع الأول من حيث وضع فرهاد الذى يوحى بالخضوع والامتثال ويبدو فى تصـويرة طوبقـابى واضعاً يده اليسرى فوق اليمنى وضمهما أسفل الذقن بدلاً من ضمهما إلى جذعه فـى تصويرة مانشستر، وتتشابه معها تصويرة أخرى (ورقة ٨١)، مخطوط خمسة نظـامى ٩١٩هـ/١٥١٣-١٥١٤م، محفوظ بمكتبة متحف طوبقابى سراى فى استانبول بـرقم H783[٤٨] (لوحة ٢٣) وتتميز عن سابقتها برسم الأدوات الوظيفية على الأرض بجانـب فرهاد بما قد يوحى باهتمام فرهاد وانشغاله بعمله.

الموضوع الثانى: المشهد الثالث: شيرين تزور فرهاد وهو منهمكاً فى عمله

تقتصر بعض الرسوم الآدمية فى تصاوير هذه اللقطـة الدراميـة علـى فرهـاد وشيرين وبعضها يتسم بالبساطة فى حين أن يبدو البعض الآخر أكثر تعقيـداً خاصـة تلك التى صورت وصيفات شيرين وأتباع فرهاد وبذلك تعد أقرب إلى النص الأدبـى وأكثر ميلاً للواقعية فى نقل تفاصيل بيئة العمل (لوحة ٢٧-أ)، ومن أمثلة التصـاوير التى تتسم بالبساطة تصويرة (لوحة ٢٤)، مخطوط خمسة خسـرو دهلـوى ١٤٩٠م محفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة[٤٩]، وفيها يقف فرهاد يمين التصويرة فى وضعية ثلاثية الأرباع بينما الوجه فى وضع أمامى ممسكاً معوله بكلتا يديه ويبدو منهمكاً فـى عمله متفاجئاً بوجود شيرين تراقب العمل فى يسار التصويرة ورسـمت جالسـة فـى وضع أمامى بينما وجهها فى وضعية ثلاثية الأرباع وقد وضعت يدها اليسرى منثنيـة على خدها علامة على الانتظار والترقب، خلف شيرين الجزء الأمامى مـن جوادهـا شبديز ويفصل بين شيرين وفرهاد شجرة ذات فروع ملتوية تتمايل معبرة عن الرياح، رسم خط الأفق بهيئة خط منحنى أعلى التصويرة ويتخلل السـماء الملونـة بـاللون الذهبى رسوم السحب الصينية.

وفى مشهد آخر لزيارة شيرين لفرهاد وهو منهمكاً فى عمله تصويرة (لوحة ٢٥) بالورقة (٩٣ ظهر)، مخطوط خمسة نظـامى، ٩١٦هـ/١٥١٠-١٥١١م محفـوظ بمكتبة متحف طوبقابى سراى برقم H757، وفيها رسمت شيرين على جوادها فى يمين التصويرة وفرهاد فى يسار التصويرة مقبلاً على شيرين رافعاً معولـه بيـده اليمنـى بمحازاة وجهه مثبتاً أدوات الحفر الأخرى فى حزامه، اللافت للنظر النجاح فى التعبير عن حركة سير فرهاد التى تتشابه مع وضعية فرهاد فى تصويرة دار الكتب المصرية من حيث رفع المعول فى التصويرتين وتحقيق التماثل والتوازن على جانبى التصويرة حيث يفصل بين شيرين وفرهاد فى تصويرة دار الكتب شجرة فى حين يفصل بينهمـا فى تصويرة طوبقابى سراى أحد مساعدى فرهاد الذى يسير عكس اتجاه فرهـاد فـى

[47] Stchoukine, (I.), Les Peintures des Manuscrits, pl. LVI.
[48] Stchoukine, (I), Les Peintures des Manuscrits, pl. LIXb.
[٤٩] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، لوحة ٢٢٦م.

التصويرة حاملاً بلطته على كتفه كتعبير عن العمل ملتفتاً برأسه إلى الخلف ناظراً نحو شيرين، ويذكرنا هذا المساعد بآخر رسم فى تصويرة "سلطان ملكشاه والسيدة العجوز"، مخطوط الشاهنامه، ورقة (٨٥ ظهر)، ينسب إلى شيراز فى العصر التيمورى، محفوظة بالمتحف البريطانى بلندن برقم 18113 [٥٠] (لوحة ٢٥-أ)، وفيها فى مقدمة التصويرة عامل فى وضعه ثلاثية الأرباع حاملاً بلطة ذات عصا خشبية طويلة ثبت فى نهايتها رأس حديدى نصف دائرى ويشبه الشاب فى وضعيته وطريقة حمله للبلطة وشكلها تلك التى رسمت فى تصويرة خمسهء نظامى (لوحة ٢٥).

فى تصويرة أخرى (لوحة ٢٦) تعبير عن الزيارة المفاجئة لشيرين وإحساس شيرين بالامتنان والعرفان لما يبذله فرهاد من جهد وتبدو شيرين فى يمين التصويرة على جوادها تمسك بيدها اليسرى لجام الحصان بينما تحمل كأساً باليد اليمنى ويبدو أنها تقدمه لفرهاد بما يترجم ما ورد فى القصة "قررت شيرين التوجه إليه لتقوى عزمه" وربما رأى المصور فى تقديم الكأس إشارة إلى تقوية عزم فرهاد الذى رسم منهمكاً فى عمله ممسكاً معوله بيده اليمنى بشكل رأسى وقد التفت برأسه إلى الخلف منتبهاً لوجود شيرين تبدو رأسه فى وضع أمامى بينما الجسم فى وضعة ثلاثية الأرباع جاثياً على ركبته اليسرى وواضعاً القدم اليمنى فى وضع زاوية قائمة متخذاً وضع العامل المنشغل بعمله، خلا هذا التصميم من وصيفات شيرين أو مساعدو فرهاد، ومن أمثلة التصاوير التى تتبع هذا التكوين الفنى تصويرة بالورقة (١١٥ ظهر)، مخطوط خمسة نظامى، شيراز، بداية القرن ٩هـ/١٥م، محفوظ فى مجموعة فيڤر بالولايات المتحدة الأمريكية رقم ٢٣٦ [٥١] (لوحة ٢٧)، وفيها تشاهد شيرين مترجلة بعد أن نزلت عن جوادها وقد أمسكت بلباب عباءتها ترفعها عن الأرض بيدها اليمنى وبحزمة نباتية باليد الأخرى، وتقف شيرين خلف فرهاد الذى بدا منهمكاً فى عمله ممسكاً بمعوله بكلتا يديه بشكل رأسى وقد التفت برأسه إلى الخلف منتبهاً لوجود شيرين لتبدو رأسه فى وضع أمامى بينما الجسم فى وضعة ثلاثية الأرباع جاثياً على ركبته اليسرى وواضعاً القدم اليمنى فى وضع زاوية قائمة (لوحة ٢٧-أ) [٥٢]، الملاحظ وجود مجموعة من

---

[50] Meredith-Owens, (G.M.), Persian Illustrated Manuscripts, The Trustees of the British Museum, London 1965, p. 8, pl. I.

[51] Lowry (G.D.), An Annotated and Illustrated Checklist, p.204.

[٥٢] رسم فرهاد بنفس الشكل ومتخذاً نفس وضعة العامل المنشغل بعمله على قطعتين من النحاس، إيران، القرن ١٣هـ/١٩م، محفوظتان بالمتحف الملكى بسكوتلاند (The Royal Museum of Scotland)، الأولى برقم A.1946.113، والثانية مقاساتها ٢٤,١ × ١٦,٥سم، وتم عرضها = =مجموعة (Photo courtesy of Archiv U. Marzolph, Gollingen, Germany)، وقد سلمت هذه القطع للمتحف Mrs. Symington-Grieve of North Berwick ضمن ٤٦ قطعة من النحاس.

Khamis, (U.) & Evans, (G.), Faint Echoes of Past Splendour-A Group of Brass Plaques from the 19th Century, Qajar, Iran, ed:Hillenbrand, (R.), Shahnaman, The Visual Language of the

أدوات الحفر المختلفة على الأرض يسار فرهاد (لوحة ٢٧) وتتشابه وضعية فرهاد فى هذه التصويرة مع وضعيته فى تصويرة من مخطوط خمسة خسرو دهلوى (ورقة ٥٥)، قزوين ٩٧٢هـ/١٥٦٤م محفوظ ضمن مجموعة فيقر بالولايات المتحدة الأمريكية وفيها يبدو فرهاد وهو منهمكاً فى عمله جاثياً على ركبتيه فى يسار التصويرة ممسكاً معوله بيده اليمنى ملتفتاً إلى محدثه (لوحة ٢٧-ب)[٥٣]، بينما يظهر أعلى يسار التصويرة ثلاثة من مساعدى فرهاد يتحاوران بينما الثالث منهمكاً فى الحفر وتذكرنا وضعته بوضعية العامل الذى يقوم بحفر الجبانة فى الجزء العلوى الأيمن من تصويرة "الجنازة"، ورقة (٣٥ وجه)، مخطوط منطق الطير ١٤٨٧م، محفوظ بمتحف المتروبوليتان برقم 1963.210.35[٥٤]، فى حين رسم النصف العلوى للعامل الأوسط خلف التلال ويبدو حاملاً جاروف على كتفه يذكرنا بماثل ذلك الذى أشرنا إليه فى تصويرة "الجبانة".

كما صورت شيرين مترجلة تعبر عن الإحساس بالامتنان والعرفان لفرهاد الذى قربته منها فى تصويرة تصنف ضمن هذا التكوين الفنى من القرن ١١هـ/١٧م، ورقة (١٥٧)، مخطوط خمسة نظامى، أصفهان، رجب ١٠٥٥هـ/٢٢ أغسطس ١٦٤٥م، محفوظ ضمن مجموعة فيثر بالولايات المتحدة الأمريكية رقم S86.0483[٥٥] (لوحة ٢٨) وفيها يظهر كل من شيرين وفرهاد فى وسط التصويرة مقرباً من شيرين التى وضعت يدها اليمنى على كتفه بينما اليسرى منثنية ممسكة بقدح من الشراب تقدمه لفرهاد الذى يقف فى وضعية أمامية بينما وجهه فى وضعية ثلاثية الأرباع ضاماً يديه إلى وسطه وضاماً أقدامه (لوحة ٢٨-أ)، يمين التصويرة رسم نصف طولى لوصيفة شيرين وفى أسفل مقدمة الصورة أجزاء من رأس وهادى جوادين يقابلهما فى الركن الأيسر السفلى من التصويرة الأدوات الوظيفية لفرهاد يتقدمها إبريق شراب، أما خلفية الصورة فجبال صخرية بهيئة أمواج متلاطمة تستدق ناحية اليمين كلما ارتفعت لقمة التصويرة ويوازيها على اليمين شجرة ملتوية الجذع متعددة الفروع ترتفع لقمة التصويرة وتمتد خارج الإطار.

الموضوع الثانى: المشهد الرابع: فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا

Persian Book of Kings, Varie Occasional Papers II, Chapter 10, Ashgate 2003, pp. 134-135, figs 10.11, 10.12.

[٥٣] يحوى المخطوط ١٩٨ ورقة، ٧ تصاوير على ٤ أعمدة ومسطرتها ٢٢ سطر بخط النستعليق الجيد، مقاسات الصفحة ٢٣,٣×٩,٧سم برقم S86.0051.

Lowry, (G.D.), An Annotated and Illustrated Checklist, pl.205, p. 175 – A Jeweler's Eye, pl. 38.

[54] Kia, (C.), Is the Bearded Man Drowning? Picturing the Figurative in a Late-Fifteenth-Century Painting From Heart, ed: Necipoglu (G.), vol.23, Leiden 2006, p. 88, fig 2.

[55] Lowry, (G.D.), An Annotated and Illustrated Checklist, pl. 272.

تتناول هذه اللقطة الدرامية حسب ما ورد بقصة فرهاد وشيرين أن فى يوم من الأيام ركبت شيرين جوادها شبديز متجهه إلى الجبل الذى كان فرهاد يعمل به لتتابع العمل ولكن جوادها تعب ولم يقو على حملها وهى عائدة إلى القصر، فحمل فرهاد شبديز بشيرين على صهوته واتجه بهما صوب القصر.[٥٦]

وفق الفنان فى التعبير عن هذه اللحظة توفيقاً كبيراً ورسمها فى عدة نسخ من مخطوط خمسه نظامى ترجع للقرنين ٩-١١هـ/١٥-١٧م تنسب إلى مراكز فنية مختلفة أهمها شيراز وتبريز وأصفهان وبخارى، ويمكن القول أنه على الرغم من تنوع واختلاف هذه المراكز الفنية التى نفذت فيها تصاوير موضوع "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل" وخاصة لقطة "فرهاد يحمل شيرين على جوادها شبديز بعد أن كبا" إلا أن جميعها يتفق فى توزيع العناصر الفنية ويختلف فى إيضاح التفاصيل حسب رؤية وتأثر كل فنان بهذه اللقطة الدرامية حيث أضاف الفنان إلى الموضوع أو السرد القصصى من وحى خياله فتارة تقتصر التصاوير على ظهور شيرين وفرهاد فى منتصف التصويرة بما يوحى بتسليط الضوء على شخصيات القصة الرئيسية وعلى الحدث نفسه وأحياناً يستعين الفنان بالشخصيات الثانوية وعدد من وصيفات شيرين بشكل يجعل لهذه اللقطة الدرامية عدة تكوينات فنية.

يمكن تقسيم هذا المشهد إلى لقطتين الأولى: فرهاد يسير إلى يمين التصويرة حاملاً شيرين على جوادها (لوحة ٣١-أ) (تركيز على الشخصيات الرئيسية واختفاء الوصيفات والأتباع)، والثانية: فرهاد يسير إلى يمين التصويرة حاملاً شيرين على جوادها (لوحة ٣٤-أ) (تركيز على الشخصيات الرئيسية مع رسم الوصيفات والأتباع).

أما أهم المخطوطات التى تضم تصاويرها الموضوع السابق مرتبة ترتيباً تاريخياً تصويرة من مخطوط خمسه نظامى ٨٣٢هـ/١٤٣٠م، محفوظ فى متحف الهرميتاج بسان بطرسبرج[٥٧]، وتصويرة بالورقة (٧٨ ظهر)، مخطوط خمسة نظامى ٨٤٣هـ/١٤٣٩م، محفوظ فى مكتبة متحف Uppsala[٥٨]، وأخرى (ورقة ٩٦)، مخطوط خمسة نظامى، ٨٤٤هـ/١٤٤٠-١٤٤١م، محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى باستانبول برقم H726[٥٩]، وتصويرة لنفس الموضوع بالورقة (٦٣ ظهر)،

---

[56] Adahl, (K.), A Khamsa of Nizami of 1439, p. 27.

[57] Konine, (V.L.) & Ivanav (A.), Persian Minatures, Parkstone International, Printed in India, USA 2010, p. 204.

[٥٨] مقاسات الصفحة بهذا المخطوط ١٦,٠سم×٢١,١سم، الورق من نوع جيد، وعدد الصفحات ٣٩٨ ورقة أضيف لها ورقتان فى البداية والنهاية، مكتوبة بخط النستعليق الجيد.

Adahl (K.), A Khamsa of Nizami of 1439, pl.6.

[٥٩] يحوى المخطوط ٣٠٨ ورقة، مقاساتها ٩,٠سم×١١,٨سم، مكتوبة بخط النستعليق الجيد، غير مذكور اسم الناسخ أو مكان النسخ.

Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl.Va.

مخطوط خمسة نظامى[٦٠]، تبريز ٨٦٦هـ/١٤٦١م، محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى باستانبول رقم H761،[٦١] ونفس التصويرة بالورقة (٦٩ وجه)، مخطوط خمسة نظامى، تنسب إلى تبريز ١٤٨١م، محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى رقم (حزين ٧٦٢)،[٦٢] نفس الموضوع بتصويرة (ورقة ٣٦٥)، مخطوط خمسه نظامي، شيراز ٩٠٦هـ/١٥٠١م، محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابى سراى رقم H 1510[٦٣]، كذلك تصويرة لنفس الموضوع، مخطوط خمسة نظامى، ورقة (٨٨ وجه)، شيراز ١٥١٥م ضمن مجموعة Hans P. Kraus بنيوريوك،[٦٤] ومن القرن ١١هـ/١٧م تصويرة بالورقة (٧٦ وجه)، مخطوط خمسة نظامى، أصفهان ١٠٢٠هـ/١٦١١-١٦١٢م، محفوظ فى حيدر آباد The Salarjang Museum برقم inv. No 991،[٦٥] وصورة مزدوجة بالورقة (٤٦ ظهر)، مخطوط خمسة نظامى، أصفهان ١٠٤١هـ/١٦٣١-١٦٣٢م، محفوظ بمتحف فيكتوريا برقم inv. No. 364.[٦٦] أما

---

[٦٠] يضم المخطوط ١٦ تصويرة، ويحوى ٣٠٩ ورقة، مقاساتها ٣١,٠سم×٢٠,٥سم، الناسخ شيخ محمود بن پوداق.

مزيد من التفاصيل عن هذا المخطوط راجع:

Stchoukine, (I.), La Peinture a Baghdad Sous Sultan Pir Budaq Qara-Qayunlu Dans Arts Asiatiques Tombe XXV, 1972 – Togan, (Z.V.), On the Minatures in Istanbul Libraries, Letters of the University of Istanbul N. 1034, 1963, p. 25 – Kimouchkine, (O.A.) & Others, Persidskiye Miniatury, XIV-XVII v.v., Moscou, 1968, note 32 , p.11.

[61] Stchoukine (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl. XXXIX.

[٦٢] مقاسات المخطوط ٢٩,٨سم×١٩,٦سم.

Ipsiroglu, (M.S.), The Topkapi Museum Painting and Miniatures, London 1980, pl. 27.

[٦٣] يحوى المخطوط ٢٧٦ ورقة، مقاساتها ٢٦,٠سم×١٦,٠سم، ورد بالمخطوط مكان النسخ، شيراز، وتاريخ النسخ ٩٠٦هـ، واسم الناسخ لطف الله بن يحيى بن محمد التبريزى، ورد بالمخطوط.

Stchonkine, (I.), Peinture Turuque, Ire. Partie, p. 64, pl. XXV, Togan Z., Miniatures in Istanbul Libraries, p. 24.- Stchonkine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl. XXXa.

[٦٤] يحوى المخطوط ٤٠١ ورقة مكتوبة بخط النستعليق الجيد ومسطرتها ١٩ سطر على ٤ أعمدة يفصلها خط مزدوج مذهب، وتحوى المخطوطة ٣٣ تصويرة، مقاسات الصور ١٥,٤سم×٩,٤سم، جميعها نفذ طبقاً للخصائص الفنية لأوائل المدرسة الصفوية فى شيراز.

Grube, (E.J.), Islamic Paintings from the 11th. to the 18th. Century in the Collection of Hans P. Kraus, NY, 1972, p. 126, pl. 88.

[٦٥] يحوى المخطوط ١٤ تصويرة، والمخطوط مكتوب بخط النستعليق الجيد ومقاساتها ١٢,٥سم×٢٠,٠سم، ومسطرتها ٢١ سطر على أربعة أعمدة، والمخطوط مجلد بالجلد الأسود تجليد أوروبى حديث.

Miniatures Illuminations of Nisami's "Khamsa", pl. 144.

[٦٦] يحوى المخطوط ٣٣ تصويرة بحالة جيدة وتتشابه تصاوير هذا المخطوط مع آخر محفوظ فى مكتبة رضا Riza Library برقم inv. No 3944، ومسطرة مخطوط متحف فيكتوريا ٢٠ سطر مكتوبة بخط النستعليق الجيد على أربعة أعمدة، والتجليد أصلى محدد باللون الذهبى والمسافات

التصويرة الأخيرة لنفس الموضوع ففى نسخة من مخطوط خمسة نظامي، محفوظ فى مكتبة سالتيكوف تشدرين بسان بطرسبرج وتنسب إلى بخارى ١٦٤٨م.[٦٧]

فيما يخص توزيع العناصر الفنية للمشهد يحتل كل من فرهاد وشيرين وجوادها– كما ذكرنا– مركز التصويرة ككيان واحد رأسى، حيث فرهاد فى مقدمة الصورة فى وضعية ثلاثية الأرباع والأقدام متباعدة معبرة عن السير من يسار التصويرة إلى يمينها حاملاً شيرين وهى ممتطية جوادها مطوقاً بقوة بكلتا يديه قوائم الجواد رافعاً إياه أعلى ظهره (لوحة ٣٠–أ)، أما شيرين فتظهر فى وضعية ثلاثية الأرباع ممتطية جوادها ويرتكز تصاميم هذه المجموعة من التصاوير على التصميم المثلث أو الهرمى (لوحة ٣٠)، تجدر الإشارة إلى أنه من مكامن الجمال فى التصوير استخدام مجموعة من التصميمات العامة للتصوير تقوم على الأشكال الهندسية البسيطة، وقد استخدمت مثل هذه التصميمات فى مدارس التصوير الإسلامية ومنها التصميم القائم على شكل المثلث، والثابت أن لكل تصميم جماليته المستقلة ويوحى هذا التصميم بالرسوخ والقوة والجمال[٦٨] ولعل ما تتسم به هذه المجموعة من التصاوير من تماثل يعمل على وحدة الصورة على جانبى التصميم المثلث ويوحى بالجدية والاتزان، ويظهر ذلك فى المقدمة التى تقتصر على فرهاد وشيرين وتخلو من الوصيفات والأتباع على خلفية من تلال وجبال متعددة الارتفاعات ذات قمة هرمية، من ذلك تصويرة "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا" (لوحة ٢٩) بالورقة (٧٨ ظهر)، مخطوط خمسة نظامى ٨٤٣هـ/١٤٣٩م، وتصميم هذه التصويرة مماثل تماماً لتصويرة لذات الموضوع، مخطوط خمسة نظامى ٨٤٤هـ/١٤٤٠–١٤٤١م (لوحة ٣٠)، ولا تختلف التصويرة الأخيرة عن الأولى سوى فى بعض التفاصيل الدقيقة حتى يخيل للمشاهد أنها نفس التصويرة غير أن التدقيق يظهر اختلاف فى تفاصيل زى شيرين وعدد ومواضع الأشجار التى يزيد عددها فى Uppsala عنها فى تصويرة طوبقابى سراى كما يتشابه التكوين الفنى المشار إليه فى التصويرتين السابقتين مع أخرى فى مجموعة كير رقم III:24.[٦٩]

تصويرة أخرى مماثلة من شيراز (لوحة ٣١)، يبدو فيها فرهاد حاملاً شيرين وجوادها على كتفيه معبراً عن حركة السير بالتباعد بين الأقدام فضلاً عن ثنى

متساوية بين السطور، أغلب تصاوير هذا المخطوط منفذة على صفحتين متقابلتين ومقاساتها ١٦,٠سم×٢٨,٠سم.

Miniatures Illuminations of Nisami's "Khamsah", pl. 157.

[٦٧] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، لوحة ٢٣٤م.

[٦٨] حسن نور، جمالية فن التصوير الإسلامى "دراسة نقدية"، دراسات فى آثار الوطن العربى (٣)، الندوة العلمية الرابعة، جمعية الآثاريين العرب، كتاب المؤتمر الخامس لجمعية الآثاريين العرب، القاهرة ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م، ص ٥٠٧.

[69] Adahl, (K.), A Khamsa of Nizami of 1439, p. 27.

الركبتين، وعلى الرغم من التشابه فى وضعية شيرين إلا أنها فى هذه التصويرة تضع إصبعها فى فمها علامة على الدهشة والتعجب (لوحة ٣١-ا)، وقد استبدلت الأشجار ذات القمم المدببة التى تنمو على قمم التلال بأشجار قريبة الشبه من أشجار النخيل، ورغم هذه الاختلافات فإن هذه التصويرة تتفق مع سابقتها من حيث رسوم الجبال فى الخلفية والأرضية الصخرية التى وزعت عليها الحزم النباتية على مسافات متساوية بطريقة متناسقة، كما تعبر تصويرة أخرى (لوحة ٣٢) عن نفس اللقطة الفنية بتكوين فنى مشابه وفيها يتصدر كل من فرهاد حاملاً شيرين على جوادها مقدمة التصويرة التى يسير فيها من يسار التصويرة إلى يمينها، وتختلف وضعية فرهاد فى هذه التصويرة عن مثيلاتها من حيث طريقة حمل شيرين فبينما كان فرهاد فى التصاوير السابقة يحمل شيرين والجواد على كتفيه مطوقاً قوائم الجواد بذراعيه، يبدو فرهاد فى هذه التصويرة حاملاً شيرين وجوادها على صدره بدلاً من كتفيه وصور فرهاد فى وضع جانبى وجسده فى وضع خلفى مع اتساع خطى فرهاد وفى حين تنثنى القدم اليمنى بينما تظهر القدم اليسرى مفرودة ثابتة على الأرض ومن بين ذراعية رسمت قوائم الفرس هزيلة مضمومة أمام صدر فرهاد (لوحة ٣٢-أ)، وتبعاً لذلك تختلف وضعية شيرين التى رسمت فى وضعية أمامية وهى تمسك لجام جوادها بيدها اليمنى فى حين تنثنى يدها اليسرى لأعلى واضعة إصبعها فى فمها علامة على الإندهاش والتعجب فى هيئة تذكرنا بتصويرة طوبقابى سراى رقم H1510.

وفى تصويرة أخرى من القرن ١١هـ/١٧م منفذة على صفحة مزدوجة لنفس الموضوع من أصفهان ١٠٤١هـ/١٦٣١-١٦٣٢م، يظهر فرهاد متجهاً من يسار التصويرة إلى يمينها حاملاً شيرين وجوادها على كتفيه ووجهه فى وضعية ثلاثية الأرباع بينما جسمه فى وضعية أمامية ممسكاً بكلتا يديه قوائم الفرس الأربعة المضمومة إلى صدره بينما شيرين تفرد يدها اليمنى وتضم اليسرى إلى صدرها وتوحى حركة اليد والأصابع بالتحاور مع ثلاثة من الوصيفات يسرن خلفها على جيادهن واللافت للنظر أن إحداهن تضرب الدف وقد حقق رسم آلات الطرب فى هذا المشهد توازناً انفعالياً وتناغماً فى الحركة المضطربة للجواد الذى كبا والتوتر الذى خيم على ملامح شيرين مع قسوة الطبيعة المحيطة بها وصعوبة الموقف الذى تعرضت له وقد خفف رسم هذه الآلات من طابع القسوة وأضفى على التصويرة بهجة، بينما يبدو فى مقدمة التصويرة نصف علوى لشاب رافعاً رأسه يتابع باهتمام الحدث والحوار بين شيرين ووصيفاتها، وهكذا نجد أن الرسوم الآدمية فى هذه التصويرة لا تقتصر كسابقتها على رسم فرهاد وشيرين على جوادها ككتلة واحدة فى مركز المقدمة وإنما تضم رسوم لوصيفات وأتباع لفرهاد يتابعن الحدث، كذلك التعبير عن العمارة فى الركن الأيمن العلوى من التصويرة مع رسوم الصخور والجبال فى الخلفية بهيئة الأمواج المتلاطمة (لوحة ٣٣).

صور فرهاد فى نفس اللقطة الدرامية وقد غير فرهاد اتجاه السير فبعد أن كان فى التصاوير السابقة يتجه من اليسار إلى اليمين رسم فى البعض الآخر يتجه من اليمين إلى اليسار وهكذا يتغير وضع الحصان الذى يحمله فترسم رأسه فى اتجاه اليسار (لوحات ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩) بدلاً من رسمها فى اتجاه اليمين فى تصاوير Uppsala وطوبقابى سراى وساليتكوف وفيكتوريا (لوحات ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣).

أما خلفية التصاوير المذكورة فعبارة عن جبال يظهر بها النقش الذى أتمه فرهاد ورسم أدوات فرهاد الوظيفية من معاول وبلط وفؤوس وغيرها موضوعة على الأرض أسفل النقش الذى أتمه فرهاد يتوسط الجبل، كذلك رسم الأتباع والوصيفات بأعداد وأحجام أكبر موزعين على جانبى التصويرة أو خلف التلال يتابعن الحدث خاصة فى التصاوير التى ترجع إلى القرنين ١٠-١١هـ/١٦-١٧م، أما تصاوير هذا الموضوع فى القرن ٩هـ/١٥م فتركز على أبطال القصة وتخلو من الأتباع والوصيفات من ذلك تصويرة (لوحة ٣٤) وتتميز عن سابقتها برسم النقش الذى أتمه فرهاد بهيئة مستطيل مقسم أفقياً إلى مستطيلين، يشغل العلوى منه منظر شراب، فى حين يشغل الجزء السفلى منظر صيد، كذلك اتجاه سير فرهاد حاملاً شيرين على جوادها من يمين إلى يسار التصويرة مع احتفاظه بموقعه فى مركز التصويرة حاملاً الجواد عليه شيرين على كتفيه مطوقاً قوائم الجياد بكلتا يديه بحيث تلتف قوائم الجواد على جسد فرهاد وتصل إلى ما تحت خصر فرهاد، وتتشابه هذه التصويرة مع أخرى (لوحة ٣٦) يمكن إدراجها ضمن هذه النماذج، وفيها صورت وصيفات شيرين مترجلات خلف فرهاد يرقبن الحدث وتتشابه هذه التصويرة فى تكوينها الفنى مع أخرى (لوحة ٣٧)، وتتميز التصويرتان عن سابقتها من تصاوير هذا النموذج بصغر المساحة التى يشغلها التكوين الرأسى لفرهاد والجواد وشيرين بالنسبة لمساحة التصويرة التى أفردت فيها مساحة كبيرة للخلفية والأرضية فى حين أغفلت معظم تصاوير هذا الموضوع تفاصيل البيئة المحيطة بالحدث أكدت هاتان التصويرتان على معظم التفاصيل وأبرزتها على حساب أبطال القصة، وهكذا شغلت الخلفية بتفاصيل بيئية كثيرة من رسوم صخور وجبال متعددة الارتفاعات على عدة مستويات يتخللها رسوم أشجار كما أفرد المصور مساحة كبيرة للنقش الذى أنجزه فرهاد فى يمين التصويرة (لوحة ٣٦) بهيئة مستطيل يتوسطه منظر لتصويرة شابور يقدم فرهاد إلى شيرين وذلك أسفل حنية مفصصة، والتركيز على الوصيفات فى مقدمة التصويرة يتابعن الحدث وتبدو هؤلاء الوصيفات والأتباع بشكل أكثر وضوحاً وعدداً وكماً فى تصويرة (لوحة ٣٧) خاصة عند رسم عدد كبير من الرجال خلف سياج فى تكتلات من ثلاثة أشخاص أو أربعة يشاهدون الحدث فى مقدمة التصويرة.

أما النقش خلف فرهاد فى تصويرة (لوحة ٣٧) فيتوسط خلفية معمارية فى يمين التصويرة بهيئة مستطيل يزخرفه شابور يقدم فرهاد إلى شيرين أسفل عقد نصف

دائرى، وقد رسم فى يسار التصويرة قصر يصعد إليه بسلالم على مستويين وواجهته عبارة عن بائكة ثلاثية ترتكز على عمودين ويعلوها قبة ذات قطاع نصف دائرى يزخرفها زخارف أرابيسك، يتقدم هذه الخلفية مجموعة من الجبال المتراكمة بهيئة الصخور الإسفنجية يتقدمها مجموعة مختلفة من الأشجار الباسقة المتنوعة منها أشجار مزهرة وأشجار سرو ذات قمم مدببة أما المقدمة فمن صخور متعددة الأحجام، وتتشابه تصويرة (لوحة ٣٨) من حيث تكوينها الفنى مع التصاوير السابقة التى يسير فيها فرهاد من يمين التصويرة إلى يسارها محتلاً مركز التصويرة فى حين يظهر النقش الذى أتمه النحات فرهاد يسار التصويرة على عكس التصاوير السابقة التى يظهر فيها النقش يمين التصويرة، أما الخلفية فعبارة عن رسوم الجبال والتلال المتباينة الألوان ذات القمم المدببة يظهر أعلاها شجرة مورقة، والسماء يتخللها رسوم السحب، يظهر أعلى يمين التصويرة خلف التلال اثنتان من وصيفات شيرين على جيادهن يتابعن الحدث، واللافت للنظر رسم قناة اللبن التى يتوسطها حوض مربع فى مقدمة التصويرة وهكذا نجد أن المصور قد مزج فى هذه التصويرة بين موضوعين هما موضوع حمل فرهاد لشيرين وحفر قناة اللبن، وهو أمر غير معتاد فى رسم هذا النموذج.

من تصاوير هذا النموذج التى تنسب إلى العصر الصفوى وتندرج ضمن التكوين الفنى الرابع من أصفهان فى القرن ١١هـ/١٧م (لوحة ٣٩) وفيها يحتل فرهاد حاملاً شيرين على جوادها مركز التصويرة وعلى الرغم من نجاح الفنان فى التركيز على أبطال القصة إلا أنه لم يغفل رسم الوصيفات والأتباع وتقسيم الصورة لعدة مستويات تعبر عن الحدث والبيئة المحيطة به، ففى مقدمة الصورة يظهر ثلاثة من أتباع فرهاد على أرضية نباتية خضراء تتخللها رسوم زهور متعددة الألوان والأشكال، ويمكن القول أن رسوم الأرضيات قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالقصة وعكست مزيد من الواقعية والتطور، أما الأرضية فترجمة للسرد القصصى حيث دارت الأحداث فى مناطق صخرية جبلية رسم فيها الكثير من الفروع النباتية مع تعدد الأقواس بشكل أعطى عمق للتصاوير.

الموضوع الثالث: زيارة فرهاد لشيرين

نالت زيارة فرهاد لشيرين فى القصة الأدبية أهمية كبيرة حيث تعد هذه الزيارة لحظة فارقة فى الخط الدرامى الذى ربط بين شيرين وفرهاد وما ترتب على هذه اللقاءات من ولع فرهاد بشيرين وموافقته على تحمل المهام الشاقة التى كلف بها رغبة فى استرضائها وتعبيراً عن حبه وإعجابه بها، وقد تنوع تصوير هذا المشهد ما بين رسمه فى قصر شيرين أو رسمه فى الهواء الطلق، والملاحظ فى مجموعة التصاوير التى مثلت زيارة فرهاد لشيرين فى قصرها أن الفنان قد بالغ فى إظهار رد فعل الوصيفات واهتمامهن بمتابعة الحدث فإن تصاوير النموذج الثانى التى ركزت بصورة أكبر على رد فعل فرهاد عند رؤية شيرين لذلك تعد أكثر تعبيراً ونقلاً للنص الأدبى، كذلك الاهتمام بتصوير قصر شيرين كخلفية معمارية مزخرفة بشتى أنواع الزخارف

والبلاطات الخزفية تشغل الحيز الأكبر من الخلفية وربما كان فى ذلك إشارة إلى ثراء ومكانة شيرين كأميرة، أما زيارة فرهاد لشيرين فى خيمتها والتى رسمت فى منظر خارجى صورت واقفة فى وضع أمامى موجهه الحوار إلى شابور ناظرة إليه يظهر الجزء العلوى منها خلف ستار الخيمة، وقد رفعت يدها اليمنى كأنها تتحدث إلى شابور الذى يقف متعجباً يومئ برأسه ناحية فرهاد المستلقى على الأرض فاقداً وعيه.

بدراسة مناظر اللقاء يتضح أن زيارة فرهاد لشيرين صورت فى منظرين أحدهما داخلى والآخر خارجى وهما:

الموضوع الثالث: المشهد الأول: زيارة فرهاد لشيرين فى قصرها

الموضوع الثالث: المشهد الثانى: زيارة فرهاد لشيرين فى خيمتها

لعل أهم التصاوير التى تعبر عن هذه اللقطة الدرامية تصويرة بالورقة (٥٧ ظهر)، مخطوط خمسه نظامى تبريز ٨٦٦هـ/١٤٦١م، محفوظة فى مكتبة متحف طوبقابى سراى باستانبول رقم H761،[٧٠] وتصويرة بالورقة (٧٠ ظهر) من نسخة أخرى لمخطوط خمسه نظامى ١٤٨٨-١٤٩٠م، محفوظة فى مكتبة مورجان،[٧١] وتصويرة بالورقة (٣٧ وجه)، مخطوط خمسة نظامى، بخارى ٩٧٢هـ/١٥٦٤-١٥٦٥م،[٧٢] وتصويرة من مخطوط خمسة نظامى، أصفهان القرن ١٠هـ/١٦م،[٧٣] أما التصويرة الأخيرة للقاء وموضوعها "فرهاد يزور شيرين فى خيمتها"، مخطوط خمسة نظامى، بخارى ١٦٤٨م، محفوظ بمكتبة سالتيكوف تشدرين بسان بطرسبرج.[٧٤]

التكوين الفنى لتصاوير هذا الموضوع يضم فرهاد وشيرين ووصيفاتها وشابور، والملاحظ أن الجو العام للتصاوير يوحى بالانتظار والترقب لقدوم فرهاد الذى يستحوذ على اهتمام الفنان حيث تتجه أنظار الجميع إليه، وقد اهتم الفنان برسم قصر شيرين كخلفية لمشهد اللقاء وتبدو شيرين بداخل قصرها متصدرة القاعة التى تزهو بمزيج من التفاصيل الهندسية والزخرفية والبلاطات الخزفية المختلفة الأشكال والأحجام فى إشارة إلى فخامة هذا القصر ومكانة شيرين ويعزز ذلك رسم مجموعة من الوصيفات، فى حين يقف شابور وإحدى الوصيفات عند المدخل فى حالة تأهب لاستقبال فرهاد الذى يتقدم نحو القصر بثقة كما فى تصويرة طوبقابى سراى رقم H761 (لوحة ٤٠) أو

---

[70] Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl. XLa.

[٧١] مقاسات التصويرة ١٤,٥×٩,٩سم.

Schmitz, (B.), Islamic and Indian Manuscripts, p. 26, fig 40.

[٧٢] عرضت فى "Hotel Drouot" فى باريس بتاريخ ١٧ نوفمبر ١٩٩٢م، يحتوى المخطوط على ١٠٣ ورقة، ويضم ٢٣ تصويرة وهو مكتوب بخط نستعليق جيد، ورد بالمخطوط اسم الناسخ "على رضا الكاتب".

Melikian-Chirvani (A.S.), The Anthology of a Sufi Prince from Bokhara, Persian Painting From the Mongols to the Qajars, ed: Hillenbrand (R.), NY 2000, pl.9.

[٧٣] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، ٢٣٥م.

[٧٤] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، ٢٣١م.

يبدو شابور خلف فرهاد يستحثه على الدخول بينما يتقدم فرهاد على استحياء كما فى تصويرة مكتبة مورجان (لوحة ٤١) وفيها تقف شيرين فى وضعية ثلاثية الأرباع فى يسار التصويرة فى صدر القاعة تبدو عليها علامات الاستحياء وهى تخفى يديها بأكمام العباءة الطويلة كما فى تصويرة "جلنار وأحد طالبى الزواج" وفيها ظهرت جلنار تخفى وجهها بأكمامها الطويلة علامة على الاستحياء من مخطوط خوارنامه لابن حسام، هراه ١٤٧٧م[٧٥]، ويفصل بين فرهاد وشيرين ساتر عبارة عن حاجز ليصبح اللقاء فى التصويرتين غير مباشر تطغى لحظات الترقب على الجو العام فى تصويرة طوبقابى سراى (لوحة ٤٠) مع حشد عدد كبير من الوصيفات توزعن فى التصويرة أعلى سطح القصر رسم النصف العلوى منهن أو من رؤوسهن وهن يرقبن اللقاء فى مجموعة من ثلاثة بينما ترقب وصيفة أخرى الحدث من شرفة أعلى مدخل القصر، كما رسمت وصيفتان خلف ساتر فى يمين التصويرة فى حركة توحى بأنهن يتهامسن ونلحظ نفس الاهتمام بمتابعة الوصيفات للقاء فى تصويرة Hotel Drouot فى باريس (لوحة ٤٢)، وفيها حشدت الوصيفات أعلى مدخل قصر شيرين الذى تميز بالشفافية حيث عمد الفنان عند رسم قاعة شيرين لحذف الحائط الأمامى لها ليظهر كل ما بداخلها والتعبير عن أن المنظر يتم داخل قاعة اكتفى الفنان بتصوير عمودان يحملان إما سقفاً مستقيماً أو عقداً، أما الواجهة المعمارية للقصر فتعد نموذج بكل تفاصيلها المعمارية والزخرفية من هندسية ونباتية وكتابية مع تنوع فى استخدام أشكال وألوان وزخارف البلاطات الخزفية فى تناسق وتماثل خلفية للتصويرة، والوصيفات فى هذه التصويرة تتنوع حركاتهن ما بين جالسات وواقفات ومتعجبات وحركات أيدى مفرودة ومضمومة ومرفوعة مع إيماءات للرأس واستدارة يميناً ويساراً بشكل يوحى بالحركة والضجيج فى هذه الشرفة العلوية أسفل العقد المدبب على عكس الجزء السفلى من الصورة الذى يبدو هادئاً تماماً حيث تطل شيرين برأسها فى إيماءة احترام وترحيب ويظهر جزء من شيرين خلف ضلفة الباب اليسرى فى حين الضلفة الأخرى مغلقة، تغطى الأكمام الطويلة يدها اليمنى الممدودة إلى الأمام فى حين تمسك بلباب عباءتها بيدها اليسرى، يقف فرهاد فى وضعية أمامية للجسم وثلاثية أرباع للرأس وجانبية للأقدام محركاً يديه ليوحى بالحوار، أما شابور فقد رسم فى مقدمة الصورة بين فرهاد وشيرين أمام مدخل القصر وهو موضعه المعتاد فى التكوين الفنى لتصاوير هذه المجموعة.

الملاحظ من دراسة المجموعة السابقة للقاء التعارف بين فرهاد وشيرين الحرص على رسم شابور إما خلف أو أمام فرهاد بعكس تصويرة أخرى من مخطوط خمسة نظامى تنسب إلى أصفهان، القرن ١٠هـ/١٦م (لوحة ٤٣) وموضوعها زيارة فرهاد لقصر شيرين بعد أن فرغ من حفر قناة اللبن، وفيها أغفل الفنان وجود شابور وهو

[٧٥] حصة صباح السالم وآخرون، كنوز الفن الإسلامى، متحف راث، مج١، جنيف ١٩٨٥م، ص ٦٢، لوحة ٣١,

أمر منطقى تبعاً للقصة عند نظامى فقد انتهت مراسم التعارف التى تظهر مفرداتها الفنية فى تصاوير التعارف، فيرسم فرهاد فى تصويرة أصفهان بصورة الواثق الماهر حاملاً معوله على كتفه بينما يمسك بيده اليمنى طرف حزامه ويبدو واقفاً على حافة قناة أفقية مستعرضة يقطعها أكثر من حوض ناظراً إلى أعلى متطلعاً فى إعجاب إلى شيرين المطلة من شرفة قصرها تومىء برأسها إلى اليمين وترفع يدها اليمنى وكأنها تحيى فرهاد، أما الأتباع والوصيفات فيؤدون أنشطة يومية تحجب حالة الترقب الشديد والاهتمام بمتابعة حدث زيارة فرهاد التى تلحظها فى التصاوير السابقة، وبنظرة قريبة على هذه الأحداث اليومية نجد أحد الأتباع –لعله حارس– جالساً على سلالم القصر مستنداً بكلتا يديه على عصا رفيعة واضعاً قدمه اليسرى على اليمنى فى حين رسم آخر واقفاً أسفل يسار التصويرة فى وضعية أمامية بينما الرأس مرفوعة إلى أعلى تنظر إلى فرهاد فى وضعية جانبية أما أعلى يمين التصويرة فقد رسم أحد أتباع فرهاد حاملاً أدواته على كتفه وحوله مجموعة من الأغنام معبراً عن نقطة البداية التى حفرت عندها القناة حيث مراعى الأغنام فى أعلى يمين التصويرة، كذلك اهتم الفنان برسم نقطة النهاية وهى قصر شيرين الذى تخترق القناة أحد جدرانه لتحمل اللبن إلى داخله نزولاً على رغبة شيرين، ويمكن القول أن الحركة فى هذه التصويرة نابعة من تجسيد البيئة المحيطة بالقصر التى تعكس العديد من مظاهر الحياة اليومية فى شكل الخيام والأغنام وجلوس الحارس على سلالم القصر، كما رسم النصف العلوى لإحدى وصيفات شيرين خلف النافذة العلوية المفتوحة فى حين أن النافذة السفلية وباب المدخل مغلقان، وهكذا يمكن تصنيف هذه التصويرة ضمن التصاوير التى تعبر عن الزيارة – وإن كانت زيارة بعد إتمام العمل– وهى تختلف فى تفاصيلها عن زيارة التعارف، وعلى الرغم من اختلاف اللقطة الدرامية إلا أن هناك اتفاق فى مجموعة من العناصر الفنية فى منظر الزيارة سواء كانت تعارف أو تفاخر من ذلك الاهتمام بقصر شيرين والتأكيد على تفاصيله الزخرفية والفنية وإضفاء نوع من الرفاهية والفخامة عليه.

أما زيارة فرهاد لشيرين فى خيمتها كما فى تصويرة بخارى ١٦٤٨م، مكتبة سالتيكوف تشدرين بسان بطرسبرج (لوحة ٤٤) فلم تخلو من مظاهر الأبهه والثراء والتنوع فى أشكال الخيام ما بين الهرمية وذات القمة البصلية وزخارفها التى تختلف فى داخلها عن خارجها وألوانها الفاتحة التى تدرجت ما بين الأصفر الفاتح المؤطر بالأحمر المائل إلى البرتقالى، أما توزيع العناصر الآدمية على التصويرة فجاء متوازناً حيث احتل أبطال القصة أو الشخصيات الرئيسية مركز التصويرة بحيث تشكل مراكزهم فى التصويرة تصميم هرمى مثلث تحتل فيه شيرين رأس المثلث وضلعه الأيسر هو شابور الذى يقف متعجباً واضعاً إصبعه فى فمه ناظراً لأسفل حيث فرهاد مغشى عليه ملقياً على ظهره رافعاً يده اليسرى تلتف ساقه اليسرى على اليمنى منثنية إلى جانبه وقد التفت ساقه اليسرى على اليمنى فى وضع يذكرنا برسم فرهاد فى تصويرة انتحار فرهاد (لوحة ٤٥)، ديوان نوائى، تبريز ١٥٢٦م، محفوظ بدار الكتب

الأهلية بباريس وفيها يشاهد فرهاد فى مقدمة التصويرة مستلقياً على ظهره بنفس وضع الإغماء فى تصويرة بخارى، وبوجه عام يمكن القول أنه توافر لقصة فرهاد وشيرين انعطافات درامية قوية تفضى إلى الفرح والسرور برؤية فرهاد لشيرين وزيارتها له وتشجيعها له على إتمام العمل، أو مشاعر الأسى والحزن نتيجة الأحداث الفجائية المفجعة التى تؤدى إلى انتحار فرهاد[٧٦]، وقد ألقت هذه المشاعر بظلالها على والتكوينات الفنية المختلفة.

بدراسة التكوينات الفنية السابقة يتضح ارتباط الرسوم الآدمية ارتباطاً وثيقاً ببعض العناصر الفنية المشتركة فى معظم التصاوير لدرجة أن غياب بعض أو كل هذه العناصر قد يؤثر سلباً على فهم الأحداث الدرامية للقصة الأدبية، وليس أدل على ذلك من الإشارة إلى بلطة فرهاد فى أكثر من موضع فى القصة بما ترجمته "بسبب فكره طأطأت البلطة رأسها، وبسبب يده تمزق صدر الصوان" فإذا كانت الأدوات الوظيفية الخاصة بفرهاد ومنها البلطة قد نالت قسطاً من الاهتمام فى النص الأدبى فلم تقل عنها قناة اللبن أو رسوم الجياد أهمية سواء فى النص أو الصورة.

فيما يخص **قناة اللبن** يدلنا استعراض التكوينات الفنية أو المشاهد الخاصة بموضوع "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن" تشابه جميع التصاوير فى شكل المقدمة التى يحتلها كل من شيرين وفرهاد على حافة قناة اللبن التى غالباً ما تنفذ أفقية بعرض التصويرة يتوسطها حوض أو أكثر (لوحات ٢، ٤، ٦، ٨، ١١، ١٢، ١٣، ١٦، ١٧، أشكال ١، ٢، ٣، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١٢، ١٣، ١٤، ١٦، ١٧، ١٨) يتنوع تصميمها[٧٧] والسبب فى هذا التنوع يوضحه دراسة مخطوط "كتاب بيان الأشياء اللازمة للعمارات" (باب الفتح الأول فى سيلان الماء الكائن فى حوض)، أنه حين يكون المنفذ فى حائز رقيق فالانخناق يكون فى جهة المصب بعد دخول الماء فى المنفذ .... وهو يفعل خصوصاً نقصان متقطع .... وإذا طبق على المنفذ توصيلة أو جملة توصيلات .... يفعل لنقصان سرعة تصرف الماء، ويشير الفصل الثانى إلى سيلان الماء من المنافذ الرقيقة، والفصل الثالث فى سيلان الماء حين يكون ارتفاعه صغيراً عن الحرف الأعلى للمنفذ، وفى سيلان الماء فى الحيضان حين نزح الما(ء) فيها وتختلف العمليات الحسابية أو المعادلات الحسابية بتحرك الماء فى الأحواض تبعاً

---

[٧٦] راجع: نظامى الگنجوى، من الأدب الفارسى، خسرو وشيرين ، ترجمة: عبد العزيز بقوش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠م.

[٧٧] مخطوط مجهول المؤلف، كتاب فى الأشياء اللازمة للعمارات، محفوظ فى المكتبة البلدية بالإسكندرية برقم ٨٨١ج، المخطوط غير مؤرخ، نسخة ميكروفيلم عن معهد المخطوطات العربية بالقاهرة، والنسخة كتبت بخط حديث فى ٦٦ ورقة، ومسطرتها ١٨ سطر، أوله فى بيان ما يتعلق بالأشياء اللازمة للعمارات عموماً ... القسم الأول فى الأخشاب، ثم يتكلم المؤلف عن الحجارة والملاط وهندسة البناء وأنواع الأراضى مع توضيح ذلك بالرسوم والأشكال الهندسية، أوراق ٥٠، ٥١، ٥٤، ٥٨.

لشكل أو تصميم الأحواض وموضع منافذ المياة فى الأحواض، كما يشير المخطوط لفائدة عمل أكثر من حوضين والربط بينهما بما يحافظ على ارتفاع الماء فى الأحواض كما يعرض للمياة الجارية فى باب (الفتح الثامن فى المياه الجارية)، وهكذا يتغير ويتعدد تصميم قناة اللبن التى يتخللها حوض أو أكثر فى التصاوير كما تتغير فى الواقع تبعاً لعدة شروط منها انحدار المياة فى القناة والحاجة إلى إنشاء أكثر من حوض فضلاً عن الحفر الأفقى أو الرأسى للقناة وهو ما تعكسه التصاوير عن قصد أو غير قصد فنجد تنوعاً فى تصميم حوض اللبن ما بين مثمناً (لوحة ١٠-شكل ١، لوحة ٤-شكل ٨، لوحة ١٣- شكل ١٨) أو دائرياً (لوحة ٦- شكل ٢، لوحة ١٢- شكل ١٢، لوحة ٢- شكل ١٧) مستطيلاً (لوحة ١- شكل ٤، لوحة ٤٣- شكل ٧، لوحة ٣٨- شكل ٩، لوحة ٩-شكل ١١، لوحة ٨- شكل ١٦) أو مستطيل يحوى مثمن (لوحة ٣-شكل ٥)، أو مستطيل يحوى دائرة (لوحة ١٨- شكل ٦، لوحة ١١، شكل ١٠) أو حوض مفصص (لوحة ٥- شكل ٣) أو جدول مائى متعرج قد يظهر كله أو جزء منه (لوحات ١، ٣، ٩، أشكال ٤، ٥، ١١) على اعتبار أن الجزء فى التصوير الإسلامى يعبر عن الكل، وقد ينساب الجدول أفقياً من يمين التصويرة إلى يسارها أو ينساب رأسياً من أعلى يسار التصويرة إلى أسفلها (لوحة ١٤).

بدراسة تصميم أحواض اللبن فى تصاوير اللقاء يمكن القول أن الحوض المستطيل هو أكثر التصميمات التى تم تنفيذها فى تصاوير اللقاء، كما أن رسوم الأحواض التى تتوسط قناة اللبن فى معظم التصاوير مستوحاه من الأشكال التقليدية التى عرفت للبركة فى العصرين التيمورى والصفوى، وإن كان العصر التيمورى يتميز بالأحواض المستديرة التى تتوسط قناة اللبن[٧٨] (لوحات ٢، ٦، ١٢، شكل ١٢)، وقد أضفى الفنان على بعض الأحواض والقنوات طابعاً زخرفياً بإضافة بعض الأشكال الهندسية بهيئة الخطوط المتكسرة على حواف القناة (لوحة ٦، شكل ٢).

اللافت للنظر الاهتمام برسم حوض اللبن فى تصاوير شيراز، وقد رسمت أكثر انتظاماً وتنوعاً (لوحات ١، ٣، ٤، ٦، ٩، ١١، ١٢، ١٥، ١٧، ٣٨)، كما تتميز القنوات التى تخرج من الأحواض المستديرة بأنها أكثر اتساعاً من القنوات التى تخرج من الأحواض المستطيلة وقد يتوسط الحوض المستطيل آخر مستدير (لوحة ١١، شكل ١٠)، وقد يخرج من جانبى الحوض عن اليمين واليسار قناتان متساويتان فى الطول بحيث يتوسطهما الحوض (لوحة ٤، شكل ٨)، وقد يتخلل القناة أكثر من حوض مختلف فى الحجم حتى ليصل عدد الأحواض التى تخترق القناة إلى ثلاثة أحواض قد ترسم جميعها كاملة أو يرسم أجزاء منها (لوحة ٤٣، شكل ٧).

---

[٧٨] أنفرد المصور ميرزا على بتمثيل النوع المستدير من الأحواض.
صلاح بهنسى، مناظر الطرب، ص ١٣٠.

رسمت القناة فى بعض التصاوير قصيرة غير معبرة عن طول المسافة وغير ممتدة لأعلى أو أسفل التصويرة، أو تطول قناة اللبن التى تخرج من الحوض (لوحات ١، ٣، ٤، ٩، ١١، ١٢، ١٤) وتنكسر لتغير المسار إلى أعلى، كما يكون حوض اللبن مستطيلاً تخرج منه قناة أفقية ثم تمتد بطريقة رأسية لأعلى لتخترق الجبل (لوحة ٨، شكل ١٦)، أو تنكسر يميناً ويساراً فى نفس اتجاه السير الرأسى للقناة (لوحة ١١- شكل ١٠، لوحة ١٣- شكل ١٨) فى محاولة للتعبير عن وعورة الأرض التى تسير فيها القناة، ومن التصاميم المبتكرة لقناة اللبن رسم القناة فى تصويرة بالورقة ٧٣، مخطوط خمسة نظامى محفوظ فى مكتبة شستر بيتى فى دبلن رقم 162، هراه ٨٨٦هـ/١٤٨١-١٤٨٢م، وفيها رسم أكثر من حوض له إطار مفصص يخترق القناة التى تبدأ رأسية ثم تنكسر فى اتجاه أفقى فى موضعين أحدهما رأسى والآخر أفقى (لوحة ٥، شكل ٣)، والقناة بهذا التصميم تصبح أكثر تعبيراً عن واقع العمل كما أنها أضافت بهذا الامتداد بعداً ثالثاً للصورة، وقد أدى وضع القناة إلى خلق مساحة أكثر اتساعاً للمقدمة التى شغلها الفنان -على غير المتبع فى رسم هذا الموضوع- بمنظر راعى الغنم ومجموعة من الأغنام كما غيرت من وضع شيرين التى يبدو جوادها وكأنه قد تخطى القناة بالقائمين الأماميين مما يعبر عن الواقعية، ويذكرنا الحوض المتصل بالقناة فى هذه التصويرة بالشكل المفصص للبرك والذى يعد من أول الأشكال ظهوراً فى التصوير التيمورى كما فى تصويرة من مخطوط كليلة ودمنة حوالى ٨٢٣-٨٢٩هـ/١٤٢٠-١٤٢٥م، محفوظ فى متحف قصر جلستان وموضوعها "تقديم المخطوط إلى أمير شاب"، وفى تصاوير شاهنامه بايسنقر التى ترجع إلى نفس الفترة فى تصويرة "جلنار فى شرفة قصر أردوان".[٧٩]

يختلف موضع القناة وتصميمها فى التكوينات المتعددة لتصاوير اللقاء فى العصر الصفوى فى موضوع "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن" عن موضعها وشكلها فى تصاوير الزيارة فى العصر التيمورى فمن حيث الموضع رسمت رأسية تقسم التصويرة إلى نصفين متماثلين بحيث تفصل بين شيرين فى يمين التصويرة وفرهاد فى يسارها وعلى جانبى القناة توزع العناصر الفنية توزيعاً متوازناً (لوحة ١٨، شكل ٦)، ومن حيث الشكل اكتفى الفنان برسم قناة اللبن بهيئة جدول ينساب متعرجاً من أحد جانبى التصويرة إلى الجانب الآخر (لوحة ١٥، شكل ١٥)، وهو نفس الشكل الذى رسمت به جداول المياه فى التصاوير فى العصر الصفوى من ذلك تصويرة شاب وسيدتان، بخارى، أوائل القرن ١٠هـ/١٦م محفوظة ضمن مجموعة كير (The Keir Collection)[٨٠]

---

[٧٩] صلاح بهنسى، مناظر الطرب، ص ص ١٢٦-١٢٧.

[٨٠] مقاسات الصورة ١٢,٥×٨,٢٥سم.

Robinson, (B.W.) & Others, Islamic Art in the Keir Collection, London 1988, p.10, pl pp10.

ترجع أهمية رسم قناة اللبن والحوض إلى ورودهما فى سياق النص الشعرى بقصة خسرو وشيرين عند الگنجوى[٨١]، واللافت للنظر أن رسم اللبن داخل الحوض كان أسود اللون وهو نفس اللون الذى استخدم للتعبير عن لون المياه فى تصاوير المخطوطات ويرجع اللون الأسود إلى ما اتبعه المصورون من استخدام اللون الفضى فى تمثيل السوائل من مياه ولبن ونظراً لإحتوائه على أكسيد فإنه يتحول إلى اللون الأسود.

أما العنصر الفنى الآخر الذى ارتبط بالرسوم الآدمية فهو **أدوات فرهاد الوظيفية** التى اهتم الفنان برسمها فى معظم تصاوير لقاء فرهاد وشيرين، وترجع أهمية هذه الأدوات إلى أنها لا غنى عنها لأى حفار، كما أنها تضيف المزيد من الواقعية والمصداقية على التصاوير وتساعد على نقل بيئة العمل للمشاهد وقد تنوعت هذه الأدوات ورسمت إما فى مجموعة واحدة موضوعه على الأرض بجوار فرهاد (لوحات ٣٤، ١٦، ٢٧، ٢٨، أشكال ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢) أو متناثرة متفرقة على أرضية التصويرة فى إشارة لتعدد نقاط او مواقع العمل (لوحات ١٨، ٢٣، ١٣، ٢٧، أشكال ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨،، ٢٩) كما ظهرت أجزاء من بعض الآلات مرسومة فى جراب محمول على كتف أحد مستخدميها (لوحة ٤٣، شكل ٣٠) أو آلات محمولة بدون جراب على كتف أحد المساعدين (لوحات ٢٥، ٢٧، شكل ٣١)، والملاحظ تركيز الفنان على رسم الأدوات الوظيفية فى تصاوير "شق طريق فى الجبل" وذلك على اعتبار أن شيرين زارت فرهاد أثناء العمل فمن البديهى أن تتعدد أدوات العمل بالموقع وتبعاً للقصة الأدبية فإن "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن" تمت بعد انتهاء عملية الحفر لهذا كان التركيز على رسم القناة المكتملة أكبر من التركيز على رسم أدوات الحفر ويستثنى من ذلك عدد من التصاوير التى رسمت بها مجموعة من أدوات الحفر على الأرض إما مجتمعة أو متفرقة على أرضية التصاوير (لوحات ١، ٧، ١٣).

أهم الأدوات وأكثرها تصويراً هو المعول وهو عبارة عن آله من الحديد ينقر بها فى الصخر لها ذراع خشبى طويل اسطوانى الشكل يثبت فى طرفه العلوى بمسامير رأس حديدية ذات طرف مسحوبة بتدبيب، وغالباً ما كان فرهاد يعلق هذا المعول الصغير فى حزام الوسط ليظهر الطرف المدبب المقوس من الجزء الخلفى أو الجانبى من الحزام كما فى تصاوير حفر قناة اللبن (لوحات ١، ٤، ٧، ٨، ٩، ١١)، وفى تصاوير شق طريق فى الجبل (لوحات ٢٢، ٢٣، ٢٥) أو ممسكاً بالمعول فى يده أثناء العمل (لوحات ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧)، وتعد الدبورة من الأدوات التى لا غنى عنها بالنسبة للحفار والبناء، وتستخدم الدبورة فى تكسير الأحجار وتفتيتها وهى أصغر حجماً من المعول ولها طرف مدبب، وتشاهد فى تصاوير المخطوطات الإسلامية خاصة فى

[٨١] إيناس محمد عبد العزيز، مثنوى شيرين وخسرو، ص ٨٧٥.

تصاوير المدرسة التيمورية فى إيران فى القرن ١٠هـ/١٦م فى يد العمال[٨٢]، وتشاهد الدبورة على الأرض فى متناول يد فرهاد فى العديد من تصاوير اللقاء كما فى تصاوير موضوع "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن" (لوحات ١٣، ١٨)، أو تصاوير "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الصخر" (لوحات ٢١، ٢٣، ٢٧، ٢٨)، وقد يرسم فى تصويرة واحدة أعداد وأحجام مختلفة من نفس المعول أو الدبوره (لوحة ٢٨)، كما رسمت آله عبارة عن مستطيل معدنى ينتهى بقائم بشكل زاوية قائمة بمثابة موضع لليد عند الاستخدام ورسم فى تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن" (لوحة ١)، أما القائم الموضوع على الأرض إما منفرداً (لوحة ١٣، شكل ٢٩) أو متقاطعاً مع آخر فأغلب الظن أنه آله ميزان الهواء التى ورد تعريفها فى مخطوط بيان الأشياء اللازمة للعمارات" بأنها آله لمعرفة أفقية الخط ووصفت بأنها على هيئة ماسورة من زجاج طولها من ١٥ إلى ٢٠سم وقطرها سنتيمتر واحد وفيها مايع (سائل) ملون ومسدوداً من طرفيها انسداداً شديداً، والظاهر أن الهواء الكائن فيها يقف على أى نقطة كانت منها ولكن إذا كانت منحنية انحناءاً قليلاً وقف الهواء فى وسطها[٨٣] وقد تكرر رسمها بنفس الشكل فى عدد من التصاوير (لوحات ١، ٢١، ٢٣).

كذلك رسم القادوم بأحجام متنوعة وبيد خشبية اسطوانية سميكة قصيرة ثبت فيها رأسان مدببان أو اسطوانيان من الحديد فى تصاوير القرن ٩هـ/١٥م (لوحة ٣٤، شكل ١٩) أو يد خشبية رفيعة قصيرة ثبت فيها رأس حديدى دائرى (لوحة ٢٧، شكل ٢١)، كما رسم الجاروف وهو عبارة عن يد خشبية اسطوانية ملساء طويلة مثبت فى نهايتها قطعة حديد أسود بشكل مثلث ثبت عند منتصفه فى يد خشبية، أما طرفه المدبب فيصلح لإزاحة الأتربة والصخور (لوحة ٢٧، شكل ٣١)، فضلاً عن البلطة ذات اليد الخشبية القصيرة المثبت فى أحد أطرافها قطعة نصف دائرية من الحديد محمولة على كتف أحد مساعدى فرهاد (لوحة ٢٥).

بالإشارة إلى الخط الفاصل بين الواقع والخيال فى رسم الأدوات يتبين لنا أن الفنان قد التزم بالنقل عن الواقع فى رسم الأدوات الوظيفية ورسم الصغير منها معلقاً فى الحزام أما الثقيل محمولاً على الكتف كما راعى الفنان التنوع والتعدد فى رسم الأدوات ورسم نفس الأداه بأحجام مختلفة حسب احتياج العامل لها، والملاحظ فى التصاوير استئثار فرهاد بمعظم الأدوات صغيرة العدد متعددة الأحجام أما أدوات الحفر الثقيلة كالجاروف والبلطة التى قد تستخدم فى تعبيد الأراضى وقطع الأشجار والتى لا يتطلب استخدامها مهارة كبيرة كانت من نصيب العمال أو المساعدين، ولعل فى ذلك

---

[٨٢] وليد على محمد محمود، فئات الصناع والعمال فى تصاوير المخطوطات الإسلامية من القرن السابع الهجرى وحتى القرن الثانى عشر الميلادى (ق ١٣-١٨م)، دراسة آثارية حضارية مقارنة، كلية الآثار – جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ٧٢٥.

[٨٣] مخطوط "فى الأشياء اللازمة للعمارات"، ص ٢٩.

إشارة إلى مهارة فرهاد كقائد العمل يقوم بالمهام التى تحتاج إلى حرفية ومهارة، ولا شك أنه يحسب للفنان هذا التنوع فى رسم الأدوات الوظيفية والتركيز على عددها وتنوعها فى موضوعات "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل" خاصة وأن هذه المهمة كانت طبقاً للنص الأدبى تحدى لقدرات النحات فرهاد كما أن زيارة شيرين لفرهاد تمت أثناء العمل لتشجعه على إتمام العمل فالزيارة تمت أثناء العمل لتشجعه على إتمامه، أما "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن" تزايد الاهتمام برسم قناة اللبن التى لم تخل تصويرة منها بعكس خلو معظم تصاوير هذا الموضوع من رسم الأدوات الوظيفية أو أعوان فرهاد وبهذا ساهم تنوع وتعدد الأدوات الوظيفية وأحجامها فى الإيحاء بصعوبة المهمة والاهتمام بتصوير بيئة العمل، وهو ما عنى به فى موضوع شق طريق فى الصخر على عكس تصاوير حفر قناة اللبن، وينم ذلك عن فهم للقصة ونجاح فى التعبير عن الفكرة التى أرادها المؤلف.

أما العنصر الفنى الثالث الذى ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالرسوم الآدمية فى تصاوير اللقاء فهو **رسوم الجياد**، والمعروف أن المخطوطات الإيرانية قد اهتمت برسوم الجياد التى تلعب دوراً هاماً فى التصاوير سواء فى الحرب أو السلم، ويعد الحصان من أهم الحيوانات وأكثرها تصويراً كذلك الحال فى تصاوير اللقاء فضلاً عن رسوم الماعز والكلاب والطيور وخلت التصاوير من رسم الجمال أو الأفيال، أما عن الأسلوب الذى صورت به الحيوانات فيدلنا على فهم عميق لدورها فى الحياة ومهارة الفنان فى تصويرها، وربما تفوقت رسوم الجياد على الرسوم الآدمية من حيث الحرص على الواقعية ومراعاة البعد الثالث وقواعد المنظور وكافة تفاصيل الحصان الذى رسم مسرج وملجم بلجام فم غالباً ما يكون فى يد شيرين، كما ظهرت الجياد بأجسام رشيقة وخطوط منحنية سليمة والأرجل رفيعة وقصيرة والرأس صغير والآذان مدببة، وعادة ما يكون الذيل مربوط على شكل عقدة، وغالباً ما رسمت الجياد التى تحمل شيرين كاملة (لوحات ٣، ٥، ٩، ١١، ٢٥) فى وضع ثبات حيث القائمان الأماميان مفرودتان بثبات على الأرض فى حين يظهر أحد القائمان الخلفيان ثابت فى حين ينحنى الأخر فى زاوية حادة إلى الأمام مرفوعة عن الأرض (أشكال ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦)، أما فى الجياد التى يظهر جزء منها فقط على يمين أو يسار التصويرة (لوحات ٧، ٨)، رسم فيها الجياد متأهباً للسير وكأنه يسير ببطء إلى داخل التصويرة حيث القائم الأيسر الأمامى ثابت على الأرض فى حين رسم القائم الأيمن الأمامى مرفوعاً عن الأرض بانحناءة شديدة إلى الخلف (لوحة ١١، شكل ٣٧) أو انحناءة خفيفة إلى الخلف (لوحة ٧، شكل ٣٨) كما رسم القائم الأيمن الأمامى مرفوعاً جداً عن الأرض بشكل زاوية منكسرة إلى الخلف (لوحة ٨، شكل ٣٩) بشكل يوحى بالحركة.

بدراسة رسوم الجياد وعلاقتها بالرسوم الآدمية يتضح حرص الفنان على التأكيد على قوة الفرس من خلال مراعاة النسب التشريحية السليمة وقوة العضلات وانتفاخ البطن والفخذ سواء فى حالة رسم الفرس كامل أو رسم جزء منه وسواء كان ثابتاً أو

متحركاً، كما رسم الفرس مسرجاً وملجماً ويظهر من أجزاء السرج اللبد الذى غالباً ما يكون مزخرفاً بزخارف نباتية أو هندسية من أشكال مستطيلات، كذلك حزامى المقدمة والمؤخرة، وقد يظهر من أجزاء السرج ركاب يضع الفارس فيه قدمه كما أن بعض الخيول ملجمة تظهر شيرين ممسكة باللجام، كما أن بعض الجياد فى تصاوير "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن" وتصاوير "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الصخر" حيث تظهر أجزاء من اللجام منها أحزمة قطعة الرأس والوجنة والأنف والفك وقد يحيط بأعلى رقبة كل فرس شريط يتدلى منها لحية لوزية الشكل.

على العكس مما سبق يظهر الفرس فى تصاوير موضوع "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا" حيث رسم الحصان بجسم منحنى طويل ملتو إلى أسفل وقوائم هزيلة طويلة ملتفة على بدن فرهاد (لوحة ٣٤-شكل ٤٠، لوحة ٣١ – شكل ٤٤، لوحة ٣٧- شكل ٤٥، لوحة ٣٨ – شكل ٤٦)، كما أهمل الفنان رسم العضلات والتعبير عن ملامح القوة التى حل محلها مظاهر التعب والإرهاق بما يتفق مع موضوع القصة التى تذكر أن الحصان كبا نتيجة مشقة وعناء الرحلة، وفى مقابل رسم الحصان بهيئة توحى بالإرهاق أكد الفنان على قوة فرهاد وقدرته على حمل الجواد وشيرين عليه فى وضعية إما ثلاثية الأرباع فى الوجه والبدن أو وضعية مواجهة بالبدن والوجه (لوحة ٣٣) وغالباً ما تكون شيرين على جوادها منحنية الظهر فى إنحناءة بسيطة إلى الأمام يداها مفرودتان مضمومتان إلى الأمام على ظهر الفرس (لوحات ٢٩، ٣٠، ٣٨) أو منثنية مضمومة إلى صدرها (لوحات ٣٣، ٣٩)، او مفرودة بجانبها مستندة على السرج فى محاولة للحفاظ على توازنها (لوحة ٣٥)، كذا بدت على شيرين ملامح الدهشة والتعجب واضعة إصبعها فى فمها (لوحات ٣١، ٣٢)، أو تخفى وجهها بأكمام عباءتها الطويلة تعبيراً عن الخجل (لوحات ٣٦، ٣٧)، مما سبق يتضح أن وضعية شيرين كانت انعكاساً لحالة الجواد الذى تمتطيه، ففى حالة قوة جوادها ترسم شيرين مفرودة الظهر ممسكة بلجام الفرس بقوة وتضمه إلى صدرها وقد أهمل الفنان التعبير عن مشاعر شيرين فى هذه الحالة فجاءت وضعيتها تقليدية مشابه لوضعية الفرسان فى معظم التصاوير فى العصرين التيمورى والصفوى، وعلى عكس ذلك ففى حالة ضعف الجواد كانت ملامح شيرين المختلفة المعبرة عن مشاعر القلق والإحباط والخجل لما لحق بفرسها من هزال وضعف بحيث لم يعد يقو على حملها، وكأن الفارس يستمد قوته من قوة فرسه وأن ضعف فرسه وهزاله يضعه فى موقف حرج تتعدد معه ردود الأفعال، اللافت للنظر أن الأشخاص المحيطين بفرهاد وشيرين فى الحالتين يتابعون الموقف بمزيج من الإعجاب أو التعجب والإندهاش لقوة فرهاد (لوحات ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩) وهكذا أثرت حالة الجواد من قوة أو ضعف على الرسوم الآدمية.

بدراسة الموضوعات المختلفة للقاء وتوزيع الرسوم الآدمية فيها يتضح أن معظم التكوينات الفنية للتصاوير اعتمدت على المبدأ الهندسى فى الربط بين عناصر

التصاوير مع الألوان، وفى هذا التكوين تقسم الصورة إلى خطوط أفقية ورأسية مع تداخل للخط المنحنى تتوسطها العناصر الفنية التى تشكل مركز التصويرة ومحور اهتمامها وعلى هذا الأساس يتم ترتيب العناصر وإيجاد العلاقات بينها والتحكم فى الاتجاهات كذلك الاتجاه العام للحدث وأمثلة ذللك تصاوير "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا"، أما بعض التكوينات الفنية الأخرى فبسيط يقوم على تحقيق التوازن والتماثل مثله فى ذلك مثل القاعدة العامة للفنون الإسلامية، وإن كان لا يخلو من حس هندسى ولكنه غير متعمد بل نابع من توزيعات فطرية للرسوم الآدمية تعتمد على فهم الفنان للحدث الدرامى وتوظيفه وفق قواعد وأصول الفن الإسلامى فى محاولة للإيحاء بما وراء الفكرة وما قد تحمله من رموز سياسية أو اجتماعية أو دينية أو صوفية[٨٤] من ذلك تصاوير "شيرين تزور فرهاد وهو يحفر قناة اللبن" (لوحة ١٣)، كذلك "منظر شراب لفرهاد وشيرين" (لوحات ١٧، ١٨)، "شيرين تزور فرهاد وهو يشق طريق فى الجبل" (لوحة ٢٤).

بوجه عام غلبت البساطة والبعد عن التعقيد على تصاوير اللقاء التى تنتمى إلى مدارس فنية مختلفة، فقد تميزت تصاوير بخارى ببساطة فى التشكيل أضفت عليها طابعاً جذاباً مسايرة لمدرسة بهزاد وإن جاء عدد أشخاصها أقل وألوانها أبسط، وقد برع المصور فى تصوير الأشخاص المفردة وتميز بمبالغته فى استخدام الألوان الحادة على حساب وضوح الخطوط ودقة التفاصيل على أن بساطة التصميمات لا تقلل من مهارة الفنان فى التعبير، والمعروف أن مدرسة بخارى فى القرن ١٠هـ/١٦م تعد امتداداً لمدرسة بهزاد والمدرسة التيمورية من حيث الأساليب الفنية والألوان، واستخدام عناصر زخرفية معينة مع العناية برسم الأشخاص وحسن توزيعهم لعناصر الصورة، والمعروف أنه أعقب سقوط هراه فى يد شيبان خان سنة ١٥٠٧م فرار عدد من الفنانين إلى سمرقند وبخارى التى أصبحت من أهم المراكز الفنية.[٨٥]

أما تصاوير هراه فقد تميزت عن منتجات شيراز بطابع أكاديمى يميل إلى التشدد ويجنح إلى التفرد كما يتقيد بالأنماط الشكلية المنتظمة، أما رسوم فرهاد وشيرين فى تصاوير شيراز[٨٦] فبدت رقيقة عذبه تشغل أى مساحة يخلفها الخطاط للمزوق

---

[٨٤] تميزت تصاوير هراه بنهاية القرن ٩هـ/١٥م بارتباط النص الأدبى بالصورة حيث الرسوم الآدمية تعبر عن النص وتدل عليه بما يستلزم إعادة قراءة لتصاوير الفترة المذكورة حتى يمكن استنباط الرموز الصوفية التى حملت بها الرسوم الآدمية من ذلك رسم الشيوخ الملتحين.
Kia, (C.), Is the Bearded Man Drowning?, p. 87, p. 102.

[٨٥] محمود إبراهيم، المدرسة فى التصوير الإسلامى، دار الثقافة العربية، القاهرة ٢٠٠٢م، ص ٢٠٨.

[٨٦] ظلت شيراز لفترة طويلة مركز الفن والثقافة والتجارة ومقر القوى السياسية خاصة فى النصف الثانى من القرن ٨هـ/١٤م، وقد ساعدها هذا التألق السياسى على نمو النشاط التجارى، وفى بداية القرن ٩هـ/١٥م لم تعد شيراز مركز تزويق المخطوطات فقط ولكنها أصبحت مقراً لإنتاج المخطوطات المزوقة واستضافت فى ذلك الوقت عدد كبير من الفنانين.

الأشخاص فى أوضاعهم التقليدية على الخيول أو وقوف أو جلوس، والتركيز على الفكرة الرئيسية للموضوع والجنوح إلى التكوين الزخرفى والإفراط فى استخدام صور الصخور والسحب والنباتات المزهرة.

لا شك أن شيراز كانت المهد الذى نما الأسلوب التيمورى فى أحضانه وإن كان ذلك لا ينفى تأثير تبريز على تصاوير اللقاء المنفذة فى شيراز، أما تصاوير اللقاء التى تنسب إلى قزوين فقد اتسمت بتوازن العناصر التشكيلية فى يسر حول الشجرة محور التكوين بدءاً من فرهاد وشيرين، ولم يعد اللون عاملاً مساعداً بل أصبح له ذاتيته واستقلاله، كذلك ورثت قزوين تقاليد تبريز فى التصوير، وقد مهد هذا المزيج لظهور الطراز الصفوى المبكر الذى تطور واكتمل نضجه فى أصفهان عاصمة الصفويين بنهاية القرن ١٠هـ/١٦م[٨٧] الذى كانت فيه العناصر الآدمية فى قمة النضج والتطور[٨٨]، وأصبحت الشخصيات الرئيسية تحاط بأتباع واقفين أو على جيادهم وآخرين يشهدون الحدث من بعيد وليسوا جزء منه.

هكذا تتضح أن أهمية الرسوم الآدمية فى التصاوير الأدبية ترجع إلى أنها مصدر الأحداث وهى التى تعطى الحياة والانطباعات المختلفة للصورة وفق تخطيط مبسط وكلما اقترب الفنان من الأشكال الهندسية كان ذلك أدل على قدرة الذهن على استيعاب الواقع، وقد كون تصاويره حسب أنماط بسيطة ومدروسة خاصة تلك المثلثات التى ترتاح لها العين فى الجبال ذات القمم المدببة، كما تفردت التصاوير بحشد التكوينات المختلفة وثراء ألوانها مع الوضع المائل لفروع لأشجار للإيحاء بالحركة، وعمد الفنان إلى تصغير حجم الأشخاص خاصة فى تصاوير اللقاء التيمورية فى القرن ٩هـ/١٥م وتجنب الازدحام فى مهارة مع وضع الفواصل بين الشخوص مع تنوع فى الأنماط والوضعات وتوظيف للإيماءات المعبرة، ظل الفنان فى كافة التفاصيل مهتماً بدقة الزخارف والاهتمام بالتفاصيل المعمارية، كما حاول التعبير عن المستويات المختلفة للتصاوير وظهرت من وقت لآخر بعض معالم المنظور وفق المفهوم الأوروبى خاصة فى تصاوير اللقاء فى العصر الصفوى نهاية القرن ١٠هـ والقرن ١١هـ/ بداية القرن ١٦م والقرن ١٧م، وفيها تحدد الخطوط الرأسية العناصر الآدمية وتحقق لها الإحساس بالعمق والتجسيم بواسطة المنظور والتظليل[٨٩]، على عكس التصاوير فى العصر

Bagci, (S.), A New Theme of the Shirazi Frontispiece Minatures: The Divan of Solomon, Muqarnas, ed: Necipolgu, (G.), vol.12, Leiden 1995, pp. 106-107.

87 Grube, (E.J.), Islamic Paintings, p.109.

88 Grabar, (O.), Two Safavid Paintings, p. 173.

٨٩ التظليل هو وسيلة لتحديد البعد الثالث، ومن ثم إبراز الصورة للرائى بحيث تبدو كأنها مجسدة، ولم يكن للفنان الإيرانى خبرة كبيرة فى هذا المجال مقارنة بتلك التى ورثها الفنان الأوروبى عن أجداده اليونان والرومان.

عبد الحميد حسين حلمى قنديل، الرسوم الأوروبية فى الفنون الإيرانية خلال العصر الصفوى (دراسة آثارية فنية)، رسالة ماجستير، كلية الآثار–جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ,١٢١

التيمورى فالرسوم الآدمية لا ظل لهم ولا تجسيم، وارتكز بناء تصاوير اللقاء فى العصرين التيمورى والصفوى على التوزيع الرياضى[٩٠] المحسوب للعناصر داخل الإطار وأحياناً ما كان يلجأ الفنان إلى جعل الخطوط الأفقية تنحرف صاعدة فى اتجاه اليسار للإيحاء بعمق الفكرة والامتداد كما فى تصاوير "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا"، كما راعى الفنان التكامل فى تصاويره فبدت العناصر منسقة مترابطة غير مفككة أو متناثرة وساهم فى ذلك استناد الخطوط الرأسية على الأفقية بما يسبغ الاستقرار والتوازن على التصويرة، واتسمت التصاوير بالوحدة والتداخل والانسجام بين خلفية التصويرة ومقدمتها حتى لا تبدو الرسوم الآدمية كأنها رسمت على ورق ثم تم لصقها على خلفية لا تمت لها بصلة، كذلك منحت كل جزئية فى التصويرة نفس القوة بدرجات متساوية وإن كانت العناصر الآدمية قد فازت بنصيب أكبر من الاهتمام إلا أنه ذلك لا يعنى إنجاز العناصر الفنية الأخرى بسرعة أو إهمال، ويعد الإحساس بالجهد المبذول والإتقان والمهارة أحد عوامل الإعجاب بتصاوير "لقاء فرهاد وشيرين".

تطور الرسوم الآدمية فى تصاوير اللقاء:

يمكن تقسيم الرسوم الآدمية فى تصاوير اللقاء إلى شخصيات رئيسية هما فرهاد وشيرين ويسهل التعرف عليهما فكلاهما معزول فى فراغ مخصص له لا يقطعه أى من الشخصيات الثانوية لا يخفى جزء من الشخصية الرئيسية أو يتقدم عليها مما يجعل هناك تركيز على النشاط الذى يقوما به، أما الشخصيات الثانوية فأهمها وصيفات شيرين وأتباع فرهاد ورسمت منتظمة فى صفوف أو تكتلات تظهر رءوسها أو أكتافها أو نصفها العلوى أو أقدامها أو تختفى بين التلال وتبدو فى كل الأحوال على نفس الارتفاع، فلا يطول قامة أحداهما على الآخر والمجموعات منسقة منظمة مرتبة فى أعداد صغيرة، وهو ما سيتناوله البحث بالدراسة والتحليل.

أولاً : الشخصيات الرئيسية

- فرهاد

ورد ذكر فرهاد فى القصة بما ترجمته:

ذات يوم: شاء القدر أن تحدثت شيرين مع شابور قائلة: يا نور العقل

أريد أن أقيم نهراً بين الصخور على بعد فرسخ أو فرسخين من أجل توفير اللبن

---

[٩٠] تعطى الخطوط الرأسية إحساساً بالسمو والارتفاع والخطوط الأفقية تعطى الإحساس بالهدوء والاستقرار بينما الخط المتعرج يعطى إحساساً بالتوتر والحركة.
صبحى الشارونى، الفنون التشكيلية، ط١، القاهرة ١٩٨١م، ص ٣٥.

حتى يصل اللبن لقدمى هنا، فالإبل والنعاج لا يأتون هنا
فرد شابور الفنان قائلاً: يا سيدة جميلات الدهر
يوجد هنا فنان عظيم فى هذه الصنعة من الصين يدعى فرهاد
كنا رفاقاً فى الحرفة من قبل، وكنا دائماً متحدين فى الفكر
فطلبت شيرين الحفار حتى ترى الأسد الجسور الضخم الجسم
دخل الحفار كأنه جبل، فرأى عظمة ذلك المجلس من مجدها
استدعته المحبوبه أمامها، وأعلت مكانه فوق المقربين
تحدثت معه تلك الملائكية الوجه وقصت له قصة النهر
عندما سمع فرهاد هذا الكلام من الحبيبة قبل الأرض
وسألها عن مكان العمل
هكذا ضرب الأستاذ العاقل ببلطته، وأخذ يعقد الأبنوس بالعاج
رفع ذلك الفولاذى القبضة والماهر فى عمله بلطته ليمارس عمله
استعد وربط ذيل ثوبه بوسطه وسار فى طريق حبيبته بإخلاص
من أجل تهدئة طفل الدمع، شق فرهاد نهر اللبن فى الحجر الصلد
كان يحك سطح الصحراء وهو ينوح، وكان يبرد الحجر الصلد كأنه صفصاف جاف
وقد أقام فى المكان نهراً من دموعه، وقد جعل سيل دموعه مصحوباً بالنواح
عندما كان ذلك الحزين المغتم يحفر النهر، كانت الأرض تلطم وجهها حزنا عليه
لم يكن يرتاح لا فى الليل ولا فى النهار لأن طائر قلبه كان أسيراً فى فخها
عندما كان قلبه الممزق يظهر للصوان، كان الصوان يتمزق من ألم روحه[٩١]

يهمنا مما سبق ما ورد من إشارة إلى قوة بنيان فرهاد التى مكنته من تحمل كل المشاق والآلام التى عاشها بسبب حبه، وقد لمح لها الراوى خلال سير الأحداث، ولعل هذه المظاهر الجسدية لفرهاد المتمثلة فى الضخامة وقوة العضلات هى التى ساعدته على مواجهة الصخور الصلبة، وهزيمتها هى التى لفتت نظر شيرين إليه أكثر من فنه، وبناء على ما سبق تعتبر شخصية فرهاد، أكثر شخصيات القصة قرباً من الشخصيات المعهودة فى قصص العصر الحديث نظراً لوضوح معالمها الجسدية والنفسية.[٩٢] كذلك حديث الراوى عن ملابس فرهاد فى قوله " استعد وربط ذيل ثوبه بوسطه" وهى نفس الهيئة التى صور عليها فرهاد كما سيوضح البحث.

يمكن القول أن ملامح وجه فرهاد فى تصاوير اللقاء فى العصر التيمورى فى القرن ٩هـ/١٥م عبرت عن حداثة سنه، فصور ببشرة ذات لون أفتح من لون بشرة الأشخاص الأكبر سناً من رعاة الغنم أو المساعدين، وقد رسم وجهه غالباً فى وضعية ثلاثية الأرباع، بوجه قمرى مستدير (لوحات ٢٤، ٣٤، ٣٦، ٣٧) أو بوجه يتميز

[٩١] إيناس محمد عبد العزيز، مثنوى شيرين وخسرو، ص ص ٨٦٥، ٨٧٥، ٨٨٥,
[٩٢] إيناس محمد عبد العزيز، مثنوى شيرين وخسرو، ص ١٢٩.

بالاستطالة (لوحات ١٩، ٢٠، ٣٠، ٤٠، ٤١)، أو بهيئة مثلث مقلوب (لوحة ٣٥)، أما عيون فرهاد فضيقة مسحوبة فى زاويتهما إنسان العين يعلوهما حاجبان كثيفان مستقيمان متقاربان مع إهمال رسم الأنف أو رسمهما بهيئة خط منحنى صغير (لوحة ٣٤-شكل ٤٨، لوحة ١٩- شكل ٤٩، لوحة ٣٠ – شكل ٥٠) أو عيون واسعة لوزية فى زاويتهما إنسان العين يعلوهما حاجبان طويلان مستقيمان متقاربان (لوحة ٣٥ – شكل ٥١)، أو الاكتفاء برسم إنسان العين دائرى وإهمال تحديد شكل العين، يعلو العينان حاجبان خفيفان مستقيمان متباعدان وإهمال رسم الأنف (لوحة ٢٤- شكل ٥٢، لوحة ٣٦ – شكل ٥٣، لوحة ٣٧ – شكل ٥٥)، كذلك رسم ملامح الوجه بعيون لوزية صغيرة غير مسحوبة فى زاويتهما إنسان العين يعلوهما حاجبان قصيران خفيفان(لوحة ٤٠، شكل ٥٤)، بينما فى أواخر العصر التيمورى تلخصت ملامح فرهاد فى عيون لوزية ضيقة مسحوبة متقاربة صغر فيهما حجم إنسان العين، يفصل بين العينان خط مستقيم للتعبير عن الأنف ويعلوهما حاجبان كثيفان مقوسان تقويساً شديداً (لوحة ٤١، شكل ٥٦).

تجدر الإشارة إلى رسم فرهاد فى تصاوير اللقاء –التى توفرت للدراسة- فى العصر التيمورى بشارب ولحية، والشارب إما بهلوانى كثيف غير متصل باللحية المشذبة الكثيفة المتصلة بسوالف أمام الأذن، والفم منفذ بهيئة خط منحنى صغير متصل بالشارب (لوحة ١٩- شكل ٤٩، لوحة ٣٤، شكل ٤٨) أو شارب بهلوانى كثيف متصل باللحية (لوحة ٤٠ – شكل ٥٤، لوحة ٣٧ – شكل ٥٥)، أو شارب كثيف على جانبى فم من خطين أسفله كتلة صغيرة من الشعر ومتصل بلحية كثيفة مشذبة متصلة بسوالف تحدد عظام الوجه البارز (لوحة ٤١، شكل ٥٦)، أو شارب مقوس متصل بلحية غير كثيفة منحنية تحدد تقاسيم وعظام الوجه الجانبية (لوحة ٣٠، شكل ٥٠)، أو شارب مستقيم على جانبى الفم يشبه فى استقامته استقامة الحاجبين، والشارب غير متصل باللحية الكثيفة ذات الطرف المدبب (لوحة ٣٥، شكل ٥١)، كذلك رسم بشارب مستقيم كثيف على جانبى الفم يمتد ليتصل بلحية غير كثيفة ذات طرف نصف دائرى (لوحة ٢٠ – شكل ٥٢، لوحة ٣٦ – شكل ٥٣).

أما وجه فرهاد فى تصاوير اللقاء فى القرن ١٠هـ/١٦م فرسم إما بهيئة مثلث مقلوب رأسه لأسفل (لوحة ٢- شكل ٥٧، لوحة ١٦ – شكل ٥٨، لوحة ١٥ – شكل ٦٤) وله عظام وجه بارزة (لوحة ١٢، شكل ٦٣)، أو بوجه دائرى صغير (لوحة ٢٢ – شكل ٩، لوحة ١٣، لوحة ١٧- شكل ٦٥، لوحة ٢٨ – شكل ٦٦)، كما رسم بوجه يميل إلى الاستطاله (لوحة ١٨ – شكل ٦٠، لوحة ٤ – شكل ٦١، لوحة ١١- شكل ٦٢)، وملامح الوجه فى تصاوير الفترة المذكورة رسمت أكثر وضوحاً بخطوط قوية حادة وعيون واسعة فى زاويتهما إنسان العين وحواجب كثيفة ولكن رفيعة مقوسة تقويساً خفيفاً متصلة بالأنف المرسوم بهيئة خط رفيع مظلل منح الوجه إيحاء بالبعد الثالث كما استخدم الفنان التظليل فى ملامح وجه فرهاد فى تلك الفترة، أما الشارب

فبهلوانى كثيف له أطراف مدببة، متصل بلحية مدببة (لوحة ٢، شكل ٥٧)، كذلك عبر الفنان عن ملامح فرهاد بعيون ضيقة فى زاويتهما إنسان العين يعلوهما حواجب مستقيمة قصيرة كثيفة أما الشارب فمستو بأطراف مدببة تتدلى لأسفل غير متصل باللحية المشذبة غير الكثيفة التى تنتهى أسفل الأذن ولا تمتد أمامها، مع تحديد الفم بخطين رأسيين (لوحة ١٦، شكل ٥٨)، كما رسم فرهاد بملامح دقيقة غير واضحة من عيون لوزية ضيقة يظهر بهما إنسان العين ويعلوهما حواجب مقوسة تقويساً خفيفاً وذقن حليقة (لوحة ٢٢، شكل ٥٩) وغالباً ما رسم بهذه الملامح فى تصاوير بخارى، نفذت ملامح فرهاد فى تصاوير اللقاء التى ترجع إلى أصفهان ٩٠٩هـ/ ١٥٠٣-١٥٠٤م بخطوط رفيعة دقيقة وإن كانت واضحة تنقل الإحساس للمشاهد بعيون لوزية مسحوبة لأعلى فى زاويتهما إنسان عين دائرى يعلوهما حواجب رفيعة مقوسة تقويساً شديداً متصلة بخط الأنف الذى ينتهى بانحناءة أعلى الشارب المشذب المنحنى المتصل بلحية غير كثيفة مشذبة مرسومة بهيئة خطوط منكسرة صغيرة متتالية توحى بالتظليل والتجسيم بشكل يميل إلى الواقعية الأقرب إلى رسم البورتريه (لوحة ١٨، شكل ٦٠)، كذلك رسم فرهاد بملامح قريبة الشبه من ملامح أصفهان فى تصويرة تنسب إلى شيراز ١٥٦٠-١٥٧٠م، وإن كانت تختلف عنها فى كثافة الشارب واللحية فى الأخيرة أكثر طولاً وتدبيباً وفى مجملها تكسوها الطيبة وتوحى بالأمان (لوحة ١٥، شكل ٦٤).

بنفس الأسلوب السابق رسمت ملامح فرهاد فى تصويرة أخرى ترجع للقرن ١٠هـ/١٦م حيث العيون لوزية غير مسحوبة قريبة من الواقع يتوسطهما إنسان العين الدائرى أسود اللون، يعلوهما حواجب خفيفة مدببة عند منتصفها تتصل بالأنف المرسوم بشكل خط ينتهى بانحناءة أسفله شارب نصف دائرى كثيف أسفله فم صغير وملامح الوجه قريبة من الواقع توحى بالابتسام وتبعث على الطمأنينة (لوحة ٨، شكل ٦٦)، ومن ملامح وجه فرهاد فى تصاوير شيراز فى القرن ١٠هـ/١٦م ففيها ترسم العينان لوزيتان غير متسعتان فى زاويتهما إنسان العين يعلوهما حواجب كثيفة مقوسة متصلة بأنف عبارة عن خط رفيع ينتهى أعلى شارب كثيف منحنى متداخل مع اللحية الكثيفة بحيث يخفى الفم (لوحات ٤ – شكل ٦١، لوحة ١١ – شكل ٦٢، لوحة ١٢- شكل ٦٣).

يبدو وجه فرهاد فى تصويرة من هراه القرن ١١هـ/١٧م بعيون لوزية مسحوبة لأعلى يتوسطها إنسان العين يعلوهما حاجبان مقوسان تقويساً خفيفاً متصلان بأنف عبارة عن خط رفيع أسفله شارب دائرى غير مشذب يلتف حول الفم أما اللحية فقد اكتفى الفنان بالتعبير عنها بالتنقيط فيما يوحى بذقن غير حليق ولكنه غير ملتحى فى ذات الوقت، اهتم الفنان بتفاصيل الوجه من حيث رسم الأذن والرقبة الأسطوانية فى اتصالها بالجسم وعظام الوجه وكأن الفنان على دراية بعلم التشريح (لوحة ١٤، شكل ٦٨)، جدير بالملاحظة أنه بنهاية القرن ١٠هـ/١٦م بداية القرن ١١هـ/١٧م بدأت لحية فرهاد تقل من حيث الكثافة والحجم كما اختفت فى بعض تصاوير القرن

١١هـ/١٧م وإن كانت الملامح فى بعض تصاوير هذه الفترة تعد امتداداً لرسم فرهاد فى تصاوير القرن ١٠هـ/١٦م (لوحة ٣٩، شكل ٦٥).

بوجه عام يمكن القول أن ملامح فرهاد فى تصاوير اللقاء فى القرن ١١هـ/١٧م أصبحت أكثر وضوحاً وتعبيراً عن الحالة النفسية وأصبح لفرهاد نظرة ثاقبة وحادة وتحولت ملامح فرهاد المنفذة وفق هذا الأسلوب أقرب إلى الصور الشخصية من حيث الواقعية ومراعاة النسب التشريحية والظل والنور وإبراز عظام الوجه وشكل الرقبة الاسطوانية والأنف المجسم الذى يتصل من أعلى قرب نهايته بأحد الحاجبين، مع تمثيل فرهاد حليق الذقن إلا من شعيرات قصيرة تتصل بشارب كثيف مشذب مستوى له أطراف مدببة أسفل الأنف وفم صغير (لوحة ٣٣، شكل ٦٩).

أما أزياء فرهاد فنظرة عامة عليها توضح أنها كانت فى مجملها كانت عملية بسيطة تتناسب مع بيئة العمل الشاق الذى يقوم به النحات فرهاد وإن كانت ملابس فرهاد فى العصر الصفوى أكثر تأنقاً وترتيباً عنها فى العصر التيمورى ففى القرن ٩هـ/١٥م كانت عبارة عن قباء يصل إلى ما أعلى الركبتين له فتحة رقبة بشكل مثلث مقلوب، والقباء ضيق محبوك على الصدر ويتسع تدريجياً حتى يصل لأقصى اتساع له أعلى الركبتين ويبدو مفتوحاً من الأمام بشكل مثلث معدول وتبدو طيات الثياب بشكل ثنيتان إلى الخارج والقباء مزخرف بزخارف نباتية على الصدر من ورقة نباتية على أرضية من زخارف نباتية دقيقة تتكرر على شريط عريض على طرف القباء السفلى الذى رسم أسفله سروال أبيض يصل إلى أسفل الركبتين محبوك على الساقين، يعلو القباء خفتان طويل الأكمام تغطى الرسغين وغير محبوكان عليه، والخفتان مقلم بخطوط طولية عريضة ومفتوح من الأمام، مشدود على الوسط بحزام غير عريض من القماش السادة الخالى من الزخرفة، وطرف الخفتان مثبت فى الحزام حتى لا يعيق فرهاد عن العمل فتدلت أطراف القباء بهيئة أنصاف دوائر على جانبى الحزام (لوحة ٣٤، شكل ٧٠)، ويتطابق هذا الزى مع آخر يرجع لنفس الفترة المذكورة وإن تميز زى فرهاد فى التصويرة الأخيرة بأن الخفتان مشدود على الوسط بحزام عريض له طيات وتتوسطه عقدة متوسطة الحجم، ويتشابه هذا الزى مع آخر فى تصويرة ترجع لعام ٨٥٠هـ/١٤٤٦-١٤٤٧م، كما يختلف عن سابقه من حيث خلوه من الزخارف والاهتمام بإبراز طيات الثياب بخطوط مائلة ومنحنية قصيرة فى أكثر من موضع وعلى الأكمام بشكل قريب من الواقع (لوحة ٣٥، شكل ٧٢)، كما رسم الفنان البلطة معلقة فى حزام الوسط بحيث يظهر رأسها المعدنى ذى الطرف المدبب واللافت للنظر رسم حزام عريض من القماش الأبيض معقود بعقدتين من الأمام.

يرتدى فرهاد فى تصويرة ترجع إلى تبريز ٨٦٦هـ/١٤٦١م (لوحة ٤٠، شكل ٧٣) ملابس تتكون من قباء له أكمام طويلة محبوكة على الرسغين يصل إلى أعلى الركبتين يعلوه خفتان قصير الأكمام محبوك على الساعدين مفتوح بكامله مضموم على الوسط بحزام غير عريض من القماش من الأمام ثبت فيه أطراف الخفتان، اللافت

للنظر زخرفة الخفتان بزخارف نباتية دقيقة على الأكتاف كذلك نجاح الفنان فى التعبير عن طيات الثياب، ويتشابه مع الزى السابق آخر فى تصويرة من مخطوط خمسه دهلوى ١٤٩٠م (لوحة ٢٤، شكل ٧٤) حيث يتكون من قباء بأكمام طويلة يعلوه خفتان قصير الأكمام يصل إلى الركبتين، ويبدو الاختلاف فى التفاصيل فخفتان فرهاد فى التصويرة الأخيرة مقفول من الأمام حتى حزام الوسط القماشى الرفيع المعقود بعقدة صغيرة لها نهايات مدببة ثم يتسع الخفتان أسفل الحزام وتتعدد طيات الثياب ويكون مفتوح من الأمام حتى حزام الوسط المعلق به أطراف الخفتان التى تتسع بأطراف مدببة من الجانبين فى شكل قريب من الواقع يتفق وحركة فرهاد (لوحة ٢٤، شكل ٧٤)، ويعد الخفتان المقلم بخطوط طولية عريضة من لونين فاتح وغامق منفذه باتقان من أكثر أنماط أزياء فرهاد تكراراً فى تصاوير اللقاء (لوحات ١، ٢-أ، ٤، ٥، ١٩-أ، ٢٠، ٢١، ٢٩، ٣٠-أ، ٣٤، ٣٥، ٤٠، ٤١)، والخفتان على اتساعه مفتوح من الأمام مضموم على الوسط بحزام غير عريض من القماش السادة مع رسم شريطين على الساعدين والخفتان محبوك على الرسغين، وكنموذج فريد لصورة زى فرهاد فى تصاوير اللقاء يرسم الخفتان دون أن يضطر فرهاد لتثبيت طرفه فى حزام الوسط ولعل ذلك يتناسب مع موضوع التصويرة وهى "زيارة فرهاد لقصر شيرين" بما يتطلب زياً قريباً من الزى الرسمى ولا حاجة لرفع الخفتان حيث أن المشهد خارج موقع العمل، أما القباء أسفل الخفتان فيبدو أكثر تأنقاً مما ظهر عليه فى التصاوير السابقة وهو قباء طويل لا يختلف طوله عن طول الخفتان وله فتحة رقبة بشكل مثلث مقلوب، اللافت للنظر زخرفة القباء بزخارف نباتية دقيقة على فتحة الرقبة تمتد على الصدر ولكنها لا تصل إلى حزام الوسط على جانبيها صفين منتظمين تبدو لنا زخارفه بلون فاتح يتباين مع لون الخفتان الغامق وأغلب الظن أنها زخرفة لطيور ناشرة جناحيها تظهر أجزاء من رسوم الرأس والأجنحة فى أجزاء مختلفة من الخفتان (لوحة ٤١، شكل ٧٥).

أما ملابس فرهاد وهو جاثياً على إحدى ركبتيه منهمكاً فى عمله فيمثلها تصويرتان (لوحات ٢٦، ٢٧) الأولى تنسب إلى القرن ٩هـ/١٥م، والثانية تنسب إلى القرن ١٠هـ/١٦م وفى كلتهما يبدو فرهاد مشمراً عن ساعديه ويتشابه الزى فى التصويرتين من حيث رسم فرهاد مرتدياً خفتان قصير من لون واحد له فتحة رقبة على شكل مثلث مقلوب يظهر أسفله قباء له فتحة رقبة نصف دائرية كما تظهر أكمام القباء الطويلة المحبوكة حتى الرسغين (لوحة ٢٦، شكل ٧٦)، وأغلب الظن أن القباء فى لوحة ٢٧، شكل ٧٧ طويل الأكمام ولكنه لا يظهر حيث فرهاد مشمراً عن ساعديه، والخفتان فى التصويرتين له أطراف مثبته فى حزام الوسط ينتج عن تثبيتها أشكال مثلثات متتالية فى التصويرة الأولى وأشكال أنصاف دوائر فى الثانية، وفى الحالتين الخفتان مقفول من الأمام مضموم على الوسط بحزام من قماش غير عريض تظهر أجزاء منه، وأسفله سروال ضيق يصل إلى ما تحت الركبتين، وبوجه عام يمكن

القول أن تصميم الزى يتناسب مع وضع العمل حيث رسم فرهاد أثناء قيامه بعملية النحت فى الصخر بما يضفى على التصويرة مزيداً من الواقعية ويؤكد أهمية الزى فى نقل الجو العام للمشاهد، اللافت للنظر أن تصميم الزى فى لوحة ٢٧، شكل ٧٧ والتى ترجع إلى القرن ١٠هـ/١٦م تبدو أكثر تطوراً من تصميم زى فرهاد فى القرن ٩هـ/١٥م بخطوط منحنية تتسم بالدقة التى تظهر فى مراعاة الظل والنور وإبراز طيات الثياب بشكل قريب من الواقع.

على الرغم مما يبدو فى التصاوير من تطور للزى فى القرن ١٠هـ/١٦م عنه فى القرن ٩هـ/١٥م إلا أن زى فرهاد فى تصويرة "أخرى من شيراز فى القرن ١٠هـ/١٦م، صمم بشكل مبسط للخفتان حيث اكتفى برسم خفتان ضيق حتى خط الوسط يتسع بعدها مكوناً أطراف مدببة، والخفتان طويل الأكمام محبوك على الصدر يتدلى فى نهايته طيتان بشكل نصف دائرى ملون بلون مخالف للون الخفتان تعبر عن أطراف الخفتان المعلق فى الحزام (لوحة ٣٨، شكل ٧٨)، والملاحظ أن ملابس فرهاد فى تصاوير اللقاء التى ترجع إلى القرن ١٠هـ/١٦م نفذت بخطوط ثابتة رفيعة دقيقة بنسب تشريحية سليمة مع مراعاة الظل والنور فى رسم الملابس والإيحاء باتساع الملابس أو ضيقها مع تعدد طبقات الملابس وتباين درجات ألوانها وتدرجها للتأكيد على تفاصيل الثياب سواء كان فرهاد واقفاً أو جاثياً كما فى تصويرة "شيرين تزور فرهاد وهو يشق طريق فى الجبل" (لوحة ٢٢، شكل ٧٩) وفيه يتكون زى فرهاد من قباء طويل يصل إلى أعلى الكعبين مفتوح من الأمام أسفل الحزام، أما الخفتان فطويل ذى أكمام طويلة محبوكة إلى الرسغين، مفتوح من الأمام حتى حزام الوسط القماشى المعقود بعقدة كبيرة فى المنتصف طرفها ملتف على الحزام الذى يتدلى منه أطراف الخفتان المثبته فيه، ومن نفس الفترة المذكورة يرتدى فرهاد قباء يعلوه خفتان له فتحة رقبة بشكل مثلث مقلوب وأكمام طويلة يظهر به خط يصل بين فتحة الرقبة وخط الوسط عند الحزام القماشى، يظهر سروال ضيق غامق اللون يصل إلى تحت الركبتين فى تصويرة "منظر شراب لشيرين وفرهاد" ١٥٦٠-١٥٧٠م (لوحة ١٦، شكل ٨٠)، ويتطابق هذا الزى مع آخر فى تصويرة "منظر شراب لفرهاد وشيرين"، شيراز ١٥٦٠-١٥٧٠م (لوحة ١٥، شكل ٨١)، وإن كان يختلف عنه فى التفاصيل حيث الخفتان قصير الأكمام يظهر أسفله أكمام القباء الطويلة المحبوكة على الرسغين كما يبدو الزى فى التصويرة الأخرى أكثر دقة حيث حدد الزى بخطوط سوداء سميكة حادة تنم عن براعة الفنان وقدرته على استخدام أدواته.

يستمر نفس تصميم الزى السابق فى القرن ١١هـ/١٧م فى تصويرة من مناظر اللقاء تنسب إلى بخارى ١٦٤٨م (لوحة ٣٢، شكل ٨٢) وعلى الرغم من أن فرهاد مرسوماً فى وضعية ثلاثية الأرباع من الظهر إلا أنه يبدو أن تفاصيل الزى لا تختلف عن سابقتها إلا من حيث القميص القصير حل محل الخفتان وبذلك استغنى فرهاد عن تثبيت أطراف القميص القصير فى الحزام كما كان يفعل مع الخفتان الطويل بما يعد

تطوراً موفقاً لتصميم الزى، ولا يختلف تصميم الزى السابق عن آخر (لوحة ٣٩، شكل ٨٣) رسم فيه فرهاد فى وضعية ثلاثية الأرباع فى وضع أمامى مرتدياً قميص على سروال بدون قباء أسفله، واللافت للنظر فى هذه الملابس تصميمها بحيث تظهر بطن منتفخ لفرهاد محبوك أسفل حزام عريض من القماش الذى يضيق عند الوسط بفعل البطن الممتلئ، وهكذا نجح الفنان فى رسم زى يحمل نسب تشريحية سليمة قريبة من الواقع، ويؤكد ذلك طيات الثياب المنفذة بشكل خطوط طويلة وقصيرة وخطوط مستقيمة ومنحنية فى أجزاء مدروسة من الثياب تساعد على إبراز حركة فرهاد فى اتجاه معين وهو ما يشير إلى براعة الفنان.

يمكن القول أن بداية ظهور التأثيرات الأوروبية على أنماط أزياء فرهاد فى تصاوير لقاء فرهاد وشيرين يظهر فى تصويرة تنسب إلى أصفهان من القرن ١٠هـ/١٦م (لوحة ٤٣، شكل ٨٤) وفيها صممت ملابس فرهاد بهيئة معطف قصير أسفله سروال ضيق أدخل فى البوت ذى الرقبة الطويلة من اللون البنى بشكل يسمح لفرهاد بالتحرك بحرية لفرهاد وتجعله يبدو فى هيئة قريبة الشبه من هيئة ووقفة الفرسان من حيث الأرجل المضمومة بشكل يوحى بالانضباط أقرب إلى الوقفات العسكرية، خاصة مع تعليق فرهاد سيفاً فى حزامه بعكس تصاوبر اللقاء التى حرص فيها الفنان على تعليق أدواته من بلطة أو فأس فى حزامه.

تزداد التأثيرات الأوروبية فى تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد" (لوحة ٢٨، شكل ٨٥) أصفهان ١٠٥٥هـ/١٦٤٥م حيث رسم الزى بشكل معطف له رقبة على هيئة مثلث مقلوب، وهو قصير محبوك على الصدر وله أكمام طويلة ضيقة تصل حتى الرسغين، والرداء مربوط على الوسط بشال عريض له عدة طيات معقودة بعقدة كبيرة فى منتصفه ويتسع الخفتان أسفل الحزام ليسمح بالحركة والرداء فى مجمله أقرب إلى معطف أوروبى قصير.

مما سبق يتضح أن أزياء فرهاد فى تصاوير "شيرين تزور فرهاد وهو يحفر قناة اللبن" كانت عبارة عن قباء طويل أو قصير الأكمام يعلوه خفتان إما طويل أو قصير الأكمام له فتحة رقبة بشكل مثلث مقلوب يظهر أسفله فتحة رقبة القباء التى غالباً ما تكون دائرية والخفتان إما مقفول أو مفتوح من الأمام وفى الحالتين يشد على الوسط بحزام من القماش عريض أو رفيع ثبت فيه أطراف الخفتان الطويل بهيئة منحنية أو بيضاوية أو نصف دائرية فوق القباء، وذلك على سروال ضيق طويل وفى كل الأحوال تثبت الأدوات الوظيفية فى الحزام ليظهر الرأس المعدنى ذو الطرف المدبب فى جانب أو ظهر فرهاد، ولا يختلف تصميم الملابس السابق ذكرها فى حالة الوقوف عنها فى حالة الجلوس إلا عند رسم فرهاد جاثياً وفيها يطول الخفتان ليخفى كامل القباء أسفله كذلك يخفى تفاصيل الجسم والأقدام بشكل يوحى بالمبالغة فى طول الخفتان وتحديد الملابس بخط أسود عريض والمهارة فى رسم طيات الثياب وتعكس التصويرة دقة التفاصيل وثبات الخطوط ودقتها، وغالباً ما يكون الخفتان مضموماً على الوسط

بشال عريض من القماش متعدد الطيات وفى منتصفه عقدة كبيرة لها طرف قصير متدلى (لوحة ١٨، شكل ٨٦)، ويعد هذا الزى نموذج لأزياء العصر الصفوى، وفى تصميم آخر لأزياء فرهاد وهو يحفر قناة اللبن رسم فرهاد مرتدياً قميص قصير الأكمام محبوك على الجسم يظهر أسفله قباء على سروال طويل واسع فى شكل ملابس عصرية قريبة مما نعرفه اليوم عن شكل أزياء العمال حيث أطراف السروال تدخل فى لباس القدم الشبيه بالبوت ذى الرقبة القصيرة (لوحة ٨، شكل ٨٤-أ)

أما ملابس فرهاد فى تصاوير "شيرين تزور فرهاد وهو يشق طريق فى الجبل" فلا تختلف فى تفاصيل الزى فى تصاوير شيرين تزور فرهاد وهو يحفر قناة اللبن مع الأخذ فى الاعتبار أن الأزياء كانت تحمل المميزات المعروفة للأزياء فى العصرين التيمورى والصفوى الأول والثانى – كما أشرنا- ولعل التشابه فى رسوم الملابس فى موضوعى التصاوير أمر منطقى بحكم تشابه طبيعة وموقع العمل وتتكون ملابس فرهاد فى تصاوير "شق طريق فى الصخر" من قباء طويل يصل إلى ما فوق الكعبين ويسمح بظهور أطراف سروال طويل محبوك على الساقين (لوحة ٢٣)، تجدر الإشارة إلى أن الصفة الرسمية غلبت على ملابس فرهاد فى تصاوير "زيارة فرهاد لقصر شيرين" التى تتكون من خفتان طويل ترك دون تثبيت أطرافه فى الحزام أو ملابس رسمية وعلى الرغم من تشابة الملابس فى تصاوير الزيارة من حيث التصميم إلا أنها اختلفت من حيث التنفيذ فى القرن ١٠هـ/١٦م عن القرن ١١هـ/١٧م حيث نفذت فى الأخيرة بواقعية وبساطه بخطوط انسيابية واضحة، وقد اعتمد الفنان على الخطوط المنحنية لرسم طيات الثياب التى عبرت عن شكل الزى تعبيراً موفقاً كما كان لتنوع الألوان وتعدد درجاتها أثر كبير فى توضيح الطبقات المتعددة للثياب من قباء وخفتان وحزام (لوحة ٤٤، شكل ٨٧).

أما أحذية فرهاد فقد اتخذت شكلين الأول بسيط له طرف مدبب، يغطى جزء من مساحة القدم الأمامية وله كعب مسطح وليس له رقبة (لوحات ١، ٢، ٣، ٥، ١٢، ١٤، ١٥، ١٧، ٢٢، ٢٣، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٨، ٤٠، ٤٢، ٤٤، ٤٥، أشكال ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١)، كما رسم نفس الحذاء البسيط القصير بكعب قليل الارتفاع (لوحة ٤)، وفى تصويرة أخرى كان الحذاء القصير يغطى كل مساحة القدم الأمامية (لوحة ٢٦)، وأحياناً يكون الحذاء بلا كعب وله ما يشبه الرباط الرفيع المستعرض على جزء من مساحة القدم العلوية (لوحة ٦)، وقد غلب اللون الأسود على هذا النوع من الأحذية، أما الشكل الثانى للأحذية فهو عبارة عن حذاء بسيط له طرف مدبب وليس له كعب وأهم ما يميزه الرقبة القصيرة التى يزيد فيها ارتفاع طرفها الأمامى عن الخلفى (لوحة ٨- شكل ٩٢، لوحات ٧، ١١، ١٣، ٢٧)، وغالباً ما لون الحذاء قصير الرقبة باللون البنى بدرجاته الفاتح والغامق.

كما ارتدى فرهاد فى التصاوير أحذية ذات رقبة طويلة ممتدة لأعلى حتى منتصف الساق وقد رسم هذا النوع من الأحذية برقبة ضيقة من أسفل تتسع تدريجياً

حتى تصل إلى أعلى الركبتين بصورة قريبة من الواقع، وقد تصل أحياناً إلى الركبتين، وكان الفرسان يرتدون هذا النوع من الأحذية ذات الرقبة الطويلة حتى تحمى سيقانهم من الاحتكاك بجسك الحصان وفى سياق قصة فرهاد وشيرين تصاوير "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل" كان الحذاء ذو الرقبة الطويلة لازماً لحماية النحات فرهاد أثناء العمل فى شق الصخور، وهى بيئة عمل صعبة تتطلب أزياء واحذية تتناسب مع طبيعة العمل (لوحات ٢٨، ٤٣ – شكل ٩٣)، كذلك رسمت أحذية ذات رقبة طويلة يزيد فيها طول رقبة الحذاء من الأمام عنها من الخلف (لوحة ٣٢)، كما ارتدى فرهاد فى معظم التصاوير جورب[٩٣] من لفافة تصل إلى ما تحت الركبتين وتكون إما مربوطة حول الساق بطريقة جدائلية كأن طرفا الجورب مضفران حول الساق (لوحات ٢٤، ٤٣، ٣٦، شكل ٩٠)، أو جورب يلتف حول الساق حتى أسفل الركبتين بطريقة غير جدائلية (لوحات ١، ٢، ٣، ٥، ١٤، ١٩، ٢٩، ٣٠، ٣٤، ٣٥، ٣٨).

أما أشكال عمائم فرهاد فقد تنوعت ما بين عمامة بسيطة بحجم صغير من طاقية ذات قمة مدببة ملفوف حولها شال من لون واحد بطريقة دائرية، أو عمامة من طاقية صغيرة غير مرتفعة (أشكال ٩٤، ٩٥) ملفوف حولها شال بطريقة دائرية مرتفعة تميل إلى الاستطالة (لوحات ٩، ١٠ – شكل ٩٦)، ويعد هذا النوع البسيط من العمائم التى تغطى الأذنين أكثر الأنواع التى استخدمت كغطاء رأس لفرهاد فى تصاوير اللقاء (لوحات ٢، ٣، ٥، ٧، ١١، ١٢، ١٣، ١٥، ١٦، ٢٠، ٢٤، ٢٥، ٣١، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٤٠، ٤١).

اللافت للنظر تشابه عمامة فرهاد من حيث الشكل واللون فى تصويرة "شيرين تزور فرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، مخطوط خمسة نظامى القرن ١٠هـ/١٦م، محفوظ فى متحف المتروبوليتان بنيويورك (لوحة ١٣) مع عمامة فرهاد فى تصويرة "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد ان كبا"، مخطوط خمسة نظامى ٨٣٢هـ/١٤٣٠م، محفوظ بمتحف الهرميتاج بسان بطرسبرج (لوحة ٣٤)، والعمامة فى التصويرتين صغيرة نسبياً ملفوفة بطريقة دائرية ولا يظهر أسفلها شال وهى محبوكة على الرأس بشكل بيضاوى بحيث تغطى الأذنين وملونة باللون الأزرق.

أما عمائم شيراز فى تصاوير اللقاء فى القرن ٩هـ/١٥م فكبيرة الحجم نسبياً وقد نفذت الطيات بهيئة خطوط رفيعة ولها طرف يتدلى إلى الخلف، والعمامة ملفوفة على طاقية صغيرة الحجم وإن كان يظهر أعلاها من قمة العمامة (لوحة ١)، وتكون

---

[٩٣] الجورب عبارة عن لفافة الرجل، وهو لفظ معرب عن كورب وأصله كوربا، ويذكر أن الشرقيون كانوا يلفون أقدامهم بخرق صوفية كبيرة وفوق تلك اللفافات يلبسون خفافهم.
أحمد محمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية فى مدرسة التصوير الصفوية على التحف التطبيقية، رسالة ماجستير، كلية الآثار – جامعة القاهرة، ١٩٨٠م، ص ١٦٥,

محبوكة على الرأس وتغطى جزء من الجبهة والأذنين (لوحات ٢، ٦، ٢١)، وتجدر الإشارة إلى رسم نفس العمامة بحجم أكبر من شال يلتف حول الرأس بحيث يخفى الطاقية أسفله ويظهر طرف الشال القصير يتدلى إلى الخلف فى تصويرة تنسب للقرن ١١هـ/١٧م (لوحات ٣٩، ٤٤).

فى تصاوير شيراز فى القرن ٩هـ/١٥م رسم فرهاد بطاقية دائرية صغيرة بسيطة لها قمة بيضاوية محبوكة على الرأس من الأمام بهيئة قوس بدون شال ملفوف حولها حيث رسمت الطاقية كغطاء رأس رئيسى (لوحة ٢٦)، وكذلك ارتدى فرهاد عمائم من طاقية ملفوف عليها شال ثبت فى العمامة عصا حمراء متوسطة الطول (لوحة ٤)، أو عصا غير طويلة (لوحة ٢٣) وقد يثبت فيها ريشة (لوحة ٤٣).

أما عمائم فرهاد فى تصاوير اللقاء فى القرن ١١هـ/١٧م فعبارة عن طاقية كبيرة تظهر نهايتها البيضاوية المتدلية إلى الخلف ملفوف حولها شال كبير ويتسم هذا النوع من العمائم بأنه غير محبوك على الجبهة حتى ليهيأ للمشاهد أنها تكاد تسقط عن رأس صاحبها، وقد نفذت بأسلوب واقعى بخطوط انسيابية متداخلة (لوحات ١٤، ١٧، ١٨، ٣٣)، وقد تعددت ألوان هذه العمائم ولم تنحصر طواقيها فى اللونين الأحمر والأزرق (لوحات ١٨، ٣٣)، اللافت للنظر استمرار رسم العمامة البسيطة المكونة من طاقية صغيرة ملفوف حولها شال بإحكام فى تصاوير اللقاء فى القرن ١١هـ/١٧م (لوحة ٢٨)، وهكذا يمكن القول أن صغر حجم العمامة أو كبرها لا يرتبط بفترة معينة وإنما تتعدد أشكال العمائم وأنواعها وألوانها تبعاً للذوق الفنى للفنان أو المركز الفنى الذى زوقت فيه المخطوطات.

- شيرين

شيرين فى القصة عند نظامى هى فتاة أرمينية، ولدت ونشأت فى بلاد الأرمن فى الشمال الغربى من إيران بالقرب من بحر قزوين، كما قيل أنها كانت من أذربيجان، وكانت شيرين أميرة ووليه عهد لعمتها (مهين بانو) التى كانت ملكة على بلاد الأرمن، كما أنها كانت فتاة بارعة الجمال، عرض نظامى شخصية شيرين فى صورة راعية للعفة، وداعية للأخلاق والفضيلة، وجعل منها إنسانة مؤهلة للبطولة كحبها للشعب والسهر على راحته، ونصح زوجها خسرو برويز بتعلم أصول الحكم الصالح، ورعاية العدل والإنصاف، حتى يظفر برضا الله وحب الشعب، وهكذا كان دور شيرين دوراً مركزياً فى الحبكة الدرامية مما منحها مساحة أكبر فى الأحداث والمشاهد، ففى سياق مبهر كانت شيرين تخلق الحب والسلام فى القصة وتغير الرجل فتوبخه إذا انحرف عن المسار وتدفعه لقيم الحق والعدل كما فى علاقتها مع خسرو[٩٤]، وكان خضوع فرهاد للحب من طرف واحد يضعفه ويوجهه ليصبح رغم قوة إرادته التى ألانت

[٩٤] آزار نفيسى، صورة النساء فى الأدب الكلاسيكى والرواية الإيرانية المعاصرة، مجلة إيران خان، ترجمها عن الإنجليزية: أيمن بدر، ٢٠١٠م.

الحجر ضعيفاً فاقداً للسيطرة أمام حب شيرين التى انتحر عندما فور علمه بوفاته، ولم يصبر حتى للتحقق من صدق الخبر.

كانت شيرين فى القصة محور دوران كل العلاقات الأخرى التى تدور حولها، وكان حضورها الفعال مساهماً فى تغيير أو تحويل حياة الرجال فكانت إرادتها هى التى تجعل الأشياء تحدث، فقد تعددت واختلفت وضعية شيرين فى مناظر اللقاء وغالباً ما رسمت على جوادها خاصة فى مشاهد "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن" (لوحات ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤) و"زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل" (لوحات ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٥، ٢٦) كذلك تصاوير "فرهاد يحمل شيرين على جوادها شبديز بعد أن كبا" (لوحات ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩)، وقد صورت شيرين جاثية فى منظر الشراب (لوحات ١٥، ١٦، ١٦-أ، ١٧، ١٨)، ومترجلة فى بعض تصاوير "زيارة شيرين لفرهاد وهو منهمك فى عمله (لوحات ٢٧، ٢٨)، وواقفة فى تصاوير "زيارة فرهاد لقصر شيرين" (لوحات ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤).

تبدو ملامح وجه شيرين فى تصاوير اللقاء فى القرن ٩هـ/١٥م فى وضعية ثلاثية الأرباع بوجه مستدير أو بيضاوى أو مائل إلى الاستطاله، وملامح شيرين فى مجملها هادئة تكسوها علامات الإمرة والوقار، فالعينان واسعتان فى زاويتهما إنسان العين، بين العينين خط طولى رفيع ينتهى بخط منحنى صغير للتعبير عن الأنف وأسفلها فم دقيق بهيئة مثلث مقلوب قاعدته لأعلى يعبر عن ابتسامة هادئة (لوحة ٣٤، شكل ٩٧)، ورسم وجه شيرين فى تصويرة يزد ٨٥٠هـ/١٤٤٦-١٤٤٧م بألوان ثقيلة وخطوط سميكة، وعلى الرغم من أن هذا الأسلوب يبرز الملامح ويؤكد على تفاصيلها إلا أنه أضفى على الوجه مسحة من القسوة والخشونة بما يخالف روح شيرين التى توحى بها القصة حيث رسم الوجه بخطوط ثقيلة وعيون لوزية فى زاويتهما إنسان العين بهيئة دائرة كاملة الاستدارة شديدة السواد لتصبح العينان أقرب للتعبير عن لحظة الاندهاش، يعلو العينان حواجب سميكة غير متصلة مقوسة تقويساً خفيفاً يتوسطهما إنسان صغير من خط رفيع، أما الفم فعبارة عن مثلثين صغيرين متصلين عند القاعدة (لوحة ٣٥، شكل ٩٨).

أما وجه شيرين فى تصاوير اللقاء فى المخطوطات المزوقة فى تبريز وهراه وشيراز فى القرن ٩هـ/١٥م فعبارة عن وجه دائرى صغير الحجم أهمل الفنان التعبير عن تفاصيله، فى حين رسم العينين على حساب ملامح الوجه الأخرى (لوحات ٧، ٢٦، ٣٦، ٤٠)، وهما عينان ضيقتان يعلوهما حاجبان رفيعان متقاربان غير متصلان مقوسان تقويساً خفيفاً نفذا بخطوط رفيعة، ويمكن القول أن الفنان فى هذه التصاوير كان أميل إلى اختزال الملامح اختزالاً غير مخل بمضمونها وحرص أن تشير إلى صفات شيرين من رقة ووداعة بما يتفق مع النص الأدبى.

أما وجه شيرين فى نهاية القرن ٩هـ بداية القرن ١٠هـ/ نهاية القرن ١٥م بداية القرن ١٦م فبيضاوى به عينان ضيقتان لوزيتان متقاربتان مسحوبتان فى زاويتهما إنسان العين باللون الأسود ويعلوهما حواجب كثيفة مقوسة تقويساً خفيفاً وفم وأنف دقيق (لوحة ٢٢، أشكال ١٠٢، ١٠٣).

كما صورت شيرين بملامح ذات طابع آسيوى حيث الوجه بيضاوى فى وضعية ثلاثية الأرباع والعيون لوزية مسحوبة لأعلى تعلوهما حواجب رفيعة مقوسة تقويساً خفيفاً متصلة بأنف من خط رفيع ينتهى بخط صغير منكسر أسفله فم دقيق صغير ملون (لوحة ٤١- شكل ١٠٤، لوحة ٤ – شكل ١٠٥)، كما رسم الوجه ذى الملامح الآسيوية بشكل دائرى مكتنز الخدود فى تصاوير اللقاء فى القرن ١٠هـ/١٦م (لوحة ٢٧، شكل ١٠٦)، ونجح فى إضفاء مسحة ملكية من الثقة والهدوء على وجه شيرين الذى رسم بصورة قريبة من الواقع بوجه بيضاوى وجبهة عريضة وعيون لوزية واسعة مفتوحة ذات أهداب وفى زاويتهما إنسان العين الدائرى، يعلو العينان حاجبان رفيعان مقوسان متصلان بخط الأنف الرفيع الذى ينتهى بزاوية قائمة للتعبير عن زاوية الأنف، أما الفم فرسم على هيئة أقواس ثلاثة متتالية متصلة (لوحة ١٨، شكل ١٠٧).

كذلك صورت شيرين بوجه دائرى منفذ بخطوط ثابتة ثقيلة وعينان واسعتان مفتوحتان يتوسطهما إنسان العين ويعلوهما حواجب كثيفة مستقيمة لها أطراف مدببة وتحتل العينان حوالى ثلثى الوجه العلوى، ويمكن القول أن الفنان اهتم فى هذا المثال برسم العيون على حساب الفم والأنف الدقيق (لوحة ١٥- شكل ١٠٨، لوحة ١٧ – شكل ١٠٩، لوحة ١٤ – شكل ١١٠، لوحة ٣٩ – شكل ١١١).

بدراسة ما سبق يتبين تنوع كبير فى رسم ملامح شيرين فى العصرين التيمورى والصفوى غير أن اللافت للنظر أن ملامح شيرين ظلت فى العديد من التصاوير الصفوية تمثل امتداداً لملامحها فى العصر التيمورى.

فيما يخص أنماط أزياء شيرين فتتكون من عدة طبقات تظهر أسفل وأعلى الرداء الخارجى عند الياقة والأكمام، إما من طبقتين فتبدو بسيطة غير معقدة قليلة الزخرفة، أو تتكون من أكثر من طبقتين من قباء يعلوه خفتان أعلاهما عباءة تتعدد تصميماته وتتنوع زخارفها، ويعد نمط الزى البسيط هو السائد فى تصاوير اللقاء فى العصر التيمورى القرن ٩هـ/١٥م وهو عبارة عن قباء طويل الأكمام يعلوه خفتان قصير الأكمام مقفول من الأمام مفتوح فتحة واصعة عند الصدر يظهر أسفلها قباء له فتحة رقبة نصف دائرية وتتدلى على أكتافه أطراف البخنق الذى يغطى رأسها (لوحة ٣٤، شكل ١١٢)، ورسمت شيرين بنفس الزى السابق يعلوه عباءة طويلة الأكمام مفتوحة على اتساعها من الأمام (لوحة ٣٠، شكل ١١٣)، أو عباءة ذات أكمام طويلة تخفى اليدين مضمومة الطرفين راعى الفنان فيها التأكيد على طيات الثياب وتطريز حواف العباءة بأشكال هندسية من مستطيلات متتالية (لوحة ٣٥، شكل ١١٤).

يتكون زى شيرين فى تصاوير اللقاء فى المخطوطات المزوقة فى تبريز فى القرن ٩هـ/١٥م من عباءة مفتوحة على اتساعها غير مطرزة على خفتان مفتوح على الرقبة والصدر ومقفول بقياطين صغيرة على مسافات متساوية على الصدر ممتدة حتى خط الوسط، أما العباءة فأهم ما يميزها أنها بدون أكمام مصممة لتوضع على الكتف وتوحى بالحرية وتسمح بالحركة، وقد استخدمت شيرين أطراف عباءتها لإخفاء إحدى يديها التى رفعتها لتخفى بها فمها تعبيراً عن الخجل كما تكرر نفس تصميم الزى ووضعية شيرين فى تصويرة أخرى (لوحة ٣٧، شكل ١١٦)، وإن كان الزى فى التصويرة الأخيرة بدا أكثر اتقاناً وقرباً من الواقع حيث وفق فى تنفيذ طيات الثياب والتأكيد على الخطوط الخارجية للزى بلون غامق، كذلك الحال فى تصويرة أخرى تنسب إلى تبريز فى الفترة المذكورة (لوحة ٤٠، شكل ١١٧) اهتم الفنان برسم العباءة الواسعة المفتوحة من الأمام على اتساعها بينما جذبت شيرين أطرافها بيديها من الداخل تخفى بها وجهها وتفاصيل الزى بما يوحى بالوقار والعباءة طويلة ذات خطوط انسيابية جميلة تتشابه فى خطوطها مع عباءة طويلة الأكمام موضوعه على الكتف تخفى الزى أسفلها (لوحة ٢١، شكل ١١٧-أ).

كما رسمت شيرين بعباءة واسعة مطرزة طويلة لها أكمام طويلة تخفى يدها اليسرى فى إحداهما بينما الكم الأيمن للعباءة طويل جدا يقترب من الكعبين، والعباءة مفتوحة على اتساعها أسفلها خفتان واسع مقفول وأهم ما يميزها الاهتمام بالزخرفة بزخارف نباتية بسيطة على الأكتاف وحواف العباءة السفلية، مع إبراز طيات الثياب بخطوط مستقيمة طويلة وقصيرة تتخلل الزخرفة وعند أطراف العباءة وعلى الأكمام بشكل يوحى بالدقة فى التصميم ويعبر عن الحركة (لوحة ٤١، شكل ١١٨)، ويتطابق تصميم الزى السابق مع آخر ظهر فى أواخر القرن ١٠هـ/١٦م وفيه تبدو الأكمام بالغة الطول تخفى يديها فى أكمامها مع الاعتناء برسم طيات الثياب من خطوط طويلة وقصيرة مستقيمة ومنحنية للتعبير عن شكل الزى، واستغنى الفنان عن زخرفة الثياب بإضافة قطعة حلى كبير على الصدر من عقد طويل يلتف حول العنق ويتدلى حتى الوسط من حلقات معدنية من وريدات مختلفة الأحجام أكبرها أوسطها (لوحة ٤٢، شكل ١١٨-أ)، وهو يشبه فى تصميمه أحزمة الرجال التى عرفت فى تصاوير المخطوطات الإيرانية فى القرن ١٠هـ/١٦م، وإذا كانت العباءة فى الأمثلة السابقة تميزت بالاتساع الذى يخفى تفاصيل الزى أسفلها بالكامل إلا أن نماذج العباءات التى ارتدتها شيرين من النوع الضيق المحبوك على الخفتان وتبدو مفتوحة على اتساعها من الأمام ولها أكمام طويلة وإن كان غير مبالغ فى طولها محبوكة على اليدين وتصل حتى الرسغين (لوحة ٢٤، شكل ١١٩)، يتبين مما سبق اعتماد الفنان على تباين الألوان والزخارف لتوضيح تفاصيل العباءة التى تشابهت فى تصميمها رغم اختلاف المراكز التى زوقت بها.

أما أنماط أزياء شيرين فى تصاوير شيراز فى القرن ١٠هـ/١٦م فأكثرها تكراراً العباءة قصيرة الأكمام الواسعة المفتوحة من الأمام وتحتها خفتان مفتوح عند الرقبة بفتحة على شكل مثلث مقلوب يظهر أسفلها قباء له فتحة رقبة بيضاوية مزررة من الأمام بقياطين والخفتان مربوط على الوسط بحزام، وأكمام الخفتان طويلة تصل إلى الرسغين، مع زخرفة أطراف العباءة بزخارف هندسية (لوحة ٣١، شكل ١٢٠)، كذلك يبدو الاهتمام بزخرفة الثياب والطبقات المختلفة لها فى تصويرة من شيراز فى نفس الفترة (لوحة ٣٨، شكل ١٢١) وفيها رسمت العباءة قصيرة الأكمام يظهر أسفلها أكمام الخفتان الطويلة المحبوكة، والعباءة مفتوحة على اتساعها من الأمام وهى مزخرفة بالكامل بزخارف هندسية دقيقة من خطوط متكسرة مما يؤكد على زيادة العناية بزخرفة العباءة كاملة فى شيراز بعد أن كان الاهتمام بزخرفة حواف العباءة فقط، وفى نموذج آخر من العباءات المزخرفة على الأكتاف والأكمام يتضح العناية بتفاصيل العباءة ذات الأكمام المبالغ فى طولها حتى تخفى الأيدى والعناية بطياتها المختلفة المنفذة بخطوط رقيقة وزخارف نباتية دقيقة (لوحة ٩، شكل ١٢٢) مما يعد استمراراً لتصميم وزخرفة عباءة شيرين فى القرن ٩هـ/١٥م (لوحة ٤١، شكل ١١٨).

يدلنا ما سبق على التنوع فى تصميم أزياء شيرين وزخارفها فى تصاوير اللقاء التى تنسب إلى شيراز والتى تختلف ما بين العباءات ذات الأكمام الطويلة والقصيرة تميز أغلبها بالعناية بالزخرفة والتباين ما بين الزخرفة والألوان، والملاحظ أنه فى حالة زخرفة الخفتان تخلو العباءة من الزخرفة كما فى زخرفة ملابس شيرين فى تصويرة تنسب لشيراز ١٥٦٠-١٥٧٠م (لوحة ١٥، شكل ١٢٣)، كذلك اهتم الفنان فى بعض التصميمات الأخرى بزخرفة أكمام العباءة بزخارف تتناسب مع زخرفة الخفتان فى ملمح فنى راقى من ذلك زخرفة أكمام العباءة بزخارف هندسية من مثلثات مقلوبة ومعدولة بأسلوب يتفق مع زخرفة الخفتان أسفل العباءة المفتوحة على اتساعها والمزخرفة بزخارف نباتية من وريدات صغيرة متعددة البتلات منثورة على الزى فضلاً عن الانسيابية فى خطوط العباءة ومحاولة التعبير عن اتساعها وطولها بأطراف متدلية بانحناءة فى حرية تخفى القدمين وتتجمع خلف جلسة شيرين، ويتشابه التصميم السابق مع آخر يتكون من خفتان مزخرف بزخارف من وريدات صغيرة يعلوه عباءة واسعة (لوحة ١٦، شكل ١٢٤).

أما العباءة الواسعة المفتوحة على اتساعها من الأمام قصيرة الأكمام التى تظهر أكمام الخفتان الطويلة أسفلها (لوحة ٨، شكل ١٢٥) فتعد أحد أهم أنماط أزياء شيرين فى النصف الثانى من القرن ١٠هـ/١٦م، واللافت للنظر ارتباط تصميم الزى فى تلك الفترة بموضوع التصويرة ووضعية شيرين فغالباً ما ارتبطت وضعية شيرين على الفرس باتخاذها هيئة الفرسان وملابسهم فى تصاوير "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن" و"زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الصخر" وغالباً ما رسمت

شيرين على جوادها بعباءة واسعة ذات أكمام طويلة أو قصيرة أو بدون أكمام ومفتوحة من الأمام على اتساعها وموضوعة على الأكتاف وقد تربط بشريط حول الرقبة وأسفلها خفتان (لوحات ١، ٢، ٣، ٤، ٦، ٧، ١٠، ١٢، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٣، ٢٦، ٣٦، ٣٧، ٤٢)، كما استلزم التعبير عن الحركة فى عدة مواضع ضم شيرين لعباءتها ورفعها بيديها حتى لا تعيقها عن السير بحيث يظهر أسفلها الخفتان الأحمر الذى نفذت تفاصيله بمهارة كبيرة ساعدت على إبراز حركة شيرين والإيحاء بسيرها فى مكان وعر بما يتفق مع النص الأدبى الذى تعكسه تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل" (لوحة ٢٧، شكل ١٣٠).

لم تقتصر ظاهرة تثبيت أطراف الخفتان فى حزام الوسط على أزياء الرجال فقط وإنما رسمت شيرين وقد ثبتت أطراف خفتانها فى حزام الوسط بحيث يظهر أسفله قباء طويل فى تصويرة "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا" إحدى التكوينات الفنية لموضوع "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الصخر"، وفى ذلك إشارة إلى ان السيدات اتبعن نفس أسلوب الرجال فى تثبيت أطراف الخفتان ورفعها إلى حزام الوسط حتى لا تمنعهن من الحركة وذلك تبعاً لوضعيتهن فى التصويرة (لوحة ٣٩).

وإذا كان النمط الغالب لأزياء شيرين هو الزى المتعدد الطبقات الذى ينتهى بعباءة تغطى كامل الجسد ولا تظهر تفاصيله فى القرن ٩هـ وأوائل القرن ١٠هـ/ القرن١٥م وأوائل القرن ١٦م، فإن الخفتان البسيط والمزركش متعدد التصميمات الذى لا تعلوه عباءة يعتبر التصميم الغالب على أزياء شيرين فى تصاوير اللقاء التى ترجع إلى أصفهان فى القرنين ١٠-١١هـ/١٦-١٧م، أما البسيط فيمثله نصف علوى لخفتان فى تصويرة من القرن ١٠هـ/١٦م طويل الأكمام مقفول من الأمام يتدلى عليه بخنق يغطى الصدر (لوحة ٤٣، شكل ١٢٦)، وأما المزركش فعبارة عن خفتان واسع قصير الأكمام أسفله قباء طويل الأكمام محبوك على الرسغين، والخفتان مفتوح فتحة كبيرة على شكل مثلث مقلوب عند الصدر يظهر أسفله قباء له فتحة رقبة صغيرة على شكل مثلث مقلوب ومقفول بقياطين على مسافات متساوية، والخفتان مضموم على الصدر بحزام عبارة عن شال من قماش عريض متعدد الطيات (لوحة ١٨، شكل ١٢٧).

من أصفهان فى القرن ١١هـ/١٧م نمط فريد من أنماط الزى المكون من عدة طبقات نفذت خطوطها بدقة بأسلوب قريب من الواقع لا يخفى النسب التشريحية لجسم شيرين فبدا الخفتان أكثر تحرراً يحمل سمات الأزياء فى العصر الصفوى الثانى ويتكون من خفتان طويل الأكمام واسع مفتوح عند الصدر بفتحة بيضاوية غير مضمومة بقياطين ومحدد عند الوسط بحزام غير عريض من القماش معقود فى منتصفه بعقدة صغيرة تتدلى أطرافها قصيرة لها نهايات مدببة وليس لهذا الحزام وظيفة إحكام غلق الخفتان لأن الخفتان مقفول من الأمام ولكنه فى هذا التصميم يساعد على تحديد اتساع الخفتان وإبراز تفاصيل الجسم، يعلو الخفتان عباءة واسعة مفتوحة من الأمام متباعدة الطرفين، بدون أكمام والملابس خلو من الزخارف وإن نفذت بإتقان

واعتمد الفنان فى إبراز تفاصيلها على التباين اللونى واستخدام ألوان مبهجة منيرة حيث الخفتان ملون باللون البرتقالى والعباءة من اللون أصفر والحزام القماشى من اللون الأحمر الغامق (لوحة ٣٣، شكل ١٢٨).

ليس أدل على تنوع أنماط أزياء شيرين فى تصاوير اللقاء فى العصر الصفوى القرن ١١هـ/١٧م من رسم الخفتان بشكل معطف أوروبى قصير يتدلى أسفله القباء الطويل، ويبدو المعطف بياقة صغيرة ومفتوحة فتحة صغيرة على الصدر بشكل مثلث مقلوب يظهر أسفلها فحة رقبة القباء نصف الدائرية، والخفتان ضيق من أعلى مضموم على الوسط بحزام عريض له طيات من خطوط منحنية معقودة فى منتصفه بعقدة متوسطة الحجم، والخفتان مزرر بأزرار دائرية موضوعة على مسافات متساوية تشبه الأزرار التى نعرفها حالياً، يتسع الخفتان أسفل الحزام القماشى وتتعدد به الطيات للتعبير عن الاتساع ويمتد إلى ما فوق الركبيتين ويظهر أسفله أطراف القباء الطويل الذى يمتد تحت الركبتين، والزى أقرب إلى المعاطف الأوروبية، واللافت للنظر تعليق جعبة سهام وسيف طويل مغمود فى حزام شيرين لتبدو بهيئة الفارس المتسلح، ويتمم هذا النسق الأوروبى ارتداء شيرين لحذاء أسود مدبب الطرف له كعب ورقبة تغطى الساق وتنتهى عند أطراف القباء بشكل أنيق (لوحة ٢٨، أشكال ١٢٩-١٢٩-أ).

أما طريقة تصفيف شعر شيرين فتختلف تبعاً لغطاء الرأس الذى يكون إما خمار أو طرحة قصيرة أو منديل صغير من قطعة مستطيلة من القماش تلقى على الرأس وتترك أطرافها تتسدل فى زوايا على جوانب ومؤخرة الرأس دون أن تلتف حول العنق أو تغطى الكتفين بما يسمح بظهور بعض خصلات الشعر التى تتسدل مفرودة أو مموجة قصيرة على الجبهة وأمام الأذن وخلفها (لوحة ١٨، شكل ١٠٧)، وقد يحكم غطاء الرأس على الجبهة ويخفى الشعر بكامله أسفل الغطاء (لوحة ٤، شكل ١٠٥) وقد تكون الطرحة مزخرفة فى مقدمتها على الجبهة (لوحة ١٧، شكل ١٠٩)، وقد يوضع فى مقدمة الطرحة حلية مزخرفة بزخارف هندسية محكمة على الرأس لا تسمح بتدلى خصلات على الجبهة والجبين (لوحات ٢٥، ٣٨)، وقد تكون الطرحة محكمة ولكنها لا تمنع ظهور بعض خصلات الشعر القصيرة المموجة فى حرية أسفل المنديل الذى يغطى الأذن والمنفذ بأسلوب قريب من الواقع حيث طيات المنديل ذو الأطراف المتدلية فى حرية وكأنها تطير إلى الخلف (لوحة ٢، شكل ١٠٢)، كما رسم غطاء الرأس بشكل تاج له قمة هرمية تنتهى بحلية معدنية وله دائر معدنى بشكل مثلثات متتالية (شكل ١٠٨) أو دائر من وريدات صغيرة متتالية (شكل ١٠٩)، أو دائر عريض له أطراف جانبية مدببة الشكل شبيهه بالقبعات (شكل ١١٠)، وقد تثبت ريشة فى مقدمة التاج مع مجموعة من الريش فى نهايته (شكل ٩٩)، وقد يغطى غطاء الرأس جزء كبير من الجبين وتتدلى أسفله خصلة أو خصلتان من الشعر أمام الأذن (لوحة ١٥ – شكل ١٠٨، لوحة ٣٩ – شكل ١١١)، وغالباً لا يظهر الشعر أسفل غطاء الرأس من الخلف (لوحات ٢، ٥، ١٢، ١٤،٢٢، ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٣٤، ٣٦،

٣٨، ٤١)، وفى بعض تصاوير بخارى فى القرن ١٠هـ/١٦م استغنى الفنان عن غطاء الرأس تماماً فبدا الشعر ناعماً مفروداً مفروقاً عند منتصفه منسدلاً على جانبى الرأس يغطى أعلى الرأس منديل قصير يبدو كأنه مشبوك أعلى الرأس (لوحة ٢٢، شكل ١٠٣).

مما سبق يتضح أن تصاوير اللقاء شهدت تطوراً متزايداً فى الفترة القرنين ٩-١١هـ/١٥-١٧م فى المخطوطات الأدبية، وبتحليل شخصية شيرين وفرهاد فى القصة والتصاوير يتضح أن المؤلف لم يعط من خلال أبيات القصة وصفاً واضحاً لشيرين وإنما اهتم بالإعراب عن جمالها باعتبارها الشخصية الرئيسية وهو ما تعكسه تفاصيل الوجه وأنماط الأزياء السابق الإشارة إليها بحيث صارت شيرين نمطاً لأجمل الجميلات، ونظراً لجمالها صار شأنها شأن كل الجميلات لها معجبين كثيرين كانت تتعالى وتتدلل عليهم ومن بينهم فرهاد وهو ما تعكسة التصاوير من إعلاء لشأنها فى العديد من التصاوير.

كما يتضح بدراسة وتحليل شكل فرهاد فى التصاوير تركيز الفنان على تفاصيل فنية غاية فى الدقة تعكس حبه لشيرين وهمته وإقدامه على العمل وإظهاره بأنه شخص ذا قدرات عالية، أما ما يعكس حبه لشيرين فيبدو فى تعبيره عن السعادة والامتنان لزيارة محبوبته بإيماءة رأسه إلى الأمام وترحيبه بها بتقديم كأس اللبن إليها إشفاقاً عليها من مشقة الرحلة، وفيما يخص تعبيره عن الهمة فيظهر واضحاً فى رفع ملابسه فى حزامه فى العديد من التصاوير، واتخاذه من هيئة الملابس ما يتيح له حرية الحركة ويتناسب مع أجواء العمل الصعبة، كذلك تثبت أدوات العمل فى وسطه وجعلها فى متناول يديه وهى سمات العامل المحترف الحريص على سرعة إنجاز العمل، وهذا يتطابق مع ما جاء فى خمسهء نظامى للكنجوى حيث وصفه شابور بما نصه "يوجد هنا فنان عظيم فى هذه الصنعة ... يدعى فرهاد ..... هو الذى رسم آخر خط فى نقش مائى، فصار لا مثيل له فى النحت، لا يليق سواه لهذا العمل، فهو يتفوق على كل أهل الصنعة"، وفى الصور ما يفيد تفوقه وتمكنه كحفار أو نحات محترف.

ثانياً: الشخصيات الثانوية فى تصاوير اللقاء

عملت الرسوم الآدمية على توضيح القصة الأدبية لذا فقد تفوقت على سائر العناصر الزخرفية الأخرى، راعى الفنان التناسب بين أحجام الأشخاص فى التصويرة وبين مكوناتها من أشجار وصخور وتلال، ساهمت الشخصيات الثانوية فى التكوين الفنى لعدة مشاهد من تصاوير اللقاء، وتجدر الإشارة إلى وصف المؤلف لوصيفات شيرين – فى النص الأدبى– خلال استعدادهن للصيد بأسلوب يدعو إلى الإبهار وتوضيح المفارقة بين الصفات الجسدية والحسية لهن قائلاً:

أولئك الفتيات السبعين كلهن صيدات، واللبؤه هى الأفضل فى الصيد
كلهن آنسات مثل مريم، لم يتزوجن ولم يمسسهن بشر
هن الشمع المضئ المجلس خلال وليمة العشاء، وهن النيران المحرقة يوم القتال

هن غزلان وقت الدلال والحب، وهن ماهرات وقت الصيد

لا شك أن الجمال فى المثال السابق يرجع إلى اعتماد الشاعر خلال الأبيات الثلاثة الأخيرة على المفارقة فى الوصف المعنوى العام الذى تتسم به الجميلات فمن مثلهن يتمتعن بالدلال والوداعة والرقة إلا أنهن وقت الشدة يصبحن أسود مفترسة من حيث القوة وعقبان من حيث السرعة.[٩٥]

الملاحظ أنه لم ينل أتباع فرهاد فى القصة أو التصاوير نفس الاهتمام الذى نالته وصيفات شيرين من حيث عدد التصاوير التى رسموا فيها أو من حيث عددهم فى التصويرة الواحدة، ارتبط رسم أتباع فرهاد بانهماك فرهاد وتصويره فى موقع العمل فصوروا معه على مستويات مختلفة من التصويرة يساعدونه على إنجاز مهمته حاملين أدواتهم الوظيفية على أكتافهم متخذين أوضاع مختلفة عبر عنها الفنان بحركات اليد وإيماءات الرأس وإنحناء الظهر (لوحة ٢٧ – أشكال ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، لوحة ٤٣– شكل ١٣٤)، ومن الشخصيات الثانوية راعى الغنم والذى رسم مع أغنامه واقفاً مكتوف الأيدى فى وضع مراقبة مستنداً على عصا (لوحة ٥، شكل ١٣٥)، اللافت للنظر أن الاستناد على العصا لم يقتصر على أتباع فرهاد فقط وإنما رسم شابور "صديق فرهاد وشيرين" – والذى يعد أحد الشخصيات المرموقة فى القصة– ضاماً عصاه إلى صدره (لوحة ٤٢، شكل ١٣٦) تصويرة "شيرين فرهاد لقصر شيرين"، كذلك أحد الأتباع جالس على السلم فى لحظة استرخاء مستنداً على عصاه (لوحة ٤٣، شكل ١٣٧)، وهكذا يتبين لنا أن استخدام الرسوم الآدمية للعصا فى تصاوير اللقاء لم يرتبط بطبقة اجتماعية معينة ولم يستخدم كدلالة للتعبير عن تقدم العمر.

إذا كان الفنان قد عبر فى أغلب التصاوير عن الشخصيات الثانوية فى مجموعات من اثنين أو ثلاثة فإنها رسمت كذلك فى مجموعات أكبر، ربطت بين الشخصيات الثانوية فى التصويرة الواحدة إيماءات الرءوس وحركات الأيدى والإنشغال بمتابعة الأحداث التى تقوم بها الشخصيات الرئيسية (لوحات ٣٧، ٣٩ – شكل ١٣٨)، كذلك وزعت الشخصيات الثانوية ما بين مقدمة الصورة فى هيئة كاملة أو فى مؤخرة الصورة فى أنصاف علوية بين التلال (لوحة ١٧، شكل ١٣٨).

أما وصيفات شيرين فى تصاوير اللقاء فى العصر التيمورى فقد شغلن أماكن محددة من التصاوير لا تخطئها العين فغالباً ما يكن على جيادهن خلف التلال أعلى يمين التصويرة خاصة فى تصاوير شيراز (لوحات ٤، ٣٨، ٩ – شكل ١٤٠) بحيث يظهر الجزء العلوى منهن يؤدين حوادث بسيطة للأيدى أو إيماءات الرؤوس أو ينقسمن إلى مجموعتين الأولى: أعلى التصويرة خلف التلال، والثانية: الوصيفات أو المرافقات على جيادهن تظهر أجزاء منهن أو من جيادهن خلف شيرين (لوحة ٢٢– شكل ١٤١، لوحة ٣٩ – شكل ١٤٢)، وتختلف أعداد مرافقات شيرين اللاتى رسمن

[٩٥] إيناس محمد عبد العزيز، مثنوى شيرين وخسرو، ص ١١٩,

وسط التصويرة ولكنها لا تزيد عن ثلاث مرافقات (لوحة ٢٣) وفى كل الأحوال تحظى شيرين التى تتقدمهن بجوادها بنصيب كبير من الاهتمام فتظهر بكامل هيئتها كشخصية رئيسية (لوحات ١٢، ١٣– شكل ١٤٣)، أما الأوضاع المختلفة والمتنوعة للوصيفات فأغلبها فى تصاوير موضوع "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن" خاصة التكوين الفنى الخامس من الموضوع الأول وهو "منظر شراب لشيرين وفرهاد" كذلك تصاوير موضوع "زيارة فرهاد لشيرين" وفيه توزعت الوصيفات ما بين جلوس ووقوف (لوحة ٤٢– شكل ١٤٤) وصب شراب وتجمع وتحلق فى دائرة (لوحة ١٧، شكل ١٤٥) بما يضفى على التصاوير حركة أعمق وأكثر تأثيراً على المشاهد من الاقتصار على متابعة الأحداث والتركيز على إيماءات الرؤوس وحركات الأيدى التقليدية المضمومة إلى الصدر أو الممدودة بشراب، اللافت للنظر أن الوصيفات فى العصر الصفوى قد تقدمن تصاوير اللقاء (لوحات ٢٨، ٣٣– شكل ١٤٦) بعد أن كن مختفيات متابعات للأحداث خلف التلال فى تصاوير العصر التيمورى حيث أفردت لهن مساحة فاقت تلك التى منحت لأتباع فرهاد.

استخدم الفنان الوصيفات لتحقيق التماثل والتوازن فى التصاوير وذلك بتقسيمهن تارة خلف التلال إلى قسمين متقابلين قد يكونان متساويان بشكل وصيفة تقابل أخرى وقد يفصل بينهما شجرة أو فرع نباتى (لوحة ٩) أو قمة التل (لوحة ١٢)، أو ثلاث وصيفات تقابلهن واحدة على الطرف الآخر (لوحة ٨)، وقد يحقق الفنان التماثل بتصوير وصيفة خلف شيرين فى يمين التصويرة يقابلها تابع خلف فرهاد فى يسار التصويرة بحيث يظهر أجزاء منهن (لوحة ١٠)، أو يوزعهن على مستويات مختلفة من التصويرة بحيث تظهر أجزاء منهن ومن جيادهن (لوحة ٣٧، شكل ١٤٧)، وإن كانت أعداد الوصيفات فاقت فى جميع التصاوير فى العصرين التيمورى والصفوى أعداد المساعدين من الرجال (لوحة ١١).

فيما يخص ملامح وجوه الشخصيات الثانوية من الرجال فى تصاوير اللقاء فى العصر التيمورى فقد تميزت بأنها بيضاوية ذات عيون ضيقة مسحوبة يعلوهما حواجب رفيعة مقوسة تقويساً خفيفاً مع التعبير عن الأنف والفم بخطوط رفيعة بطريقة اصطلاحية (لوحة ١٢٥، شكل ١٤٨)، رسمت بعض الوجوه بشارب ولحية مشذبة بيضاء اللون عبر عنها بطريقة واقعية فى اتصالها بالشارب ولها نهاية مدببة (لوحة ٢٧ – شكل ١٣١، لوحة ٤٣– شكل ١٣٤، لوحة ٢٥– شكل ١٣٥، لوحة ٣٩ – شكل ١٣٨)، كما رسمت بعض الوجوه بدون لحية أو شارب (لوحات ١٦، ٢٧، أشكال ١٣٢، ١٣٣، ١٣٥)، واللافت للنظر فى بعض التصاوير التى تجمع عدد من الشخصيات الثانوية التنوع فى رسم وجوه الرجال ما بين ملتحى وغير ملتحى (لوحة ٣٩، شكل ١٣٨).

اتسمت ملامح الوجوه منذ أوائل القرن ١٠هـ/١٦م بأنها صغيرة دقيقة يصعب فيها التفريق بين ملامح الرجال والنساء، وقد رسمت فى وضعية ثلاثية الأرباع بوجه

بيضاوى يميل إلى الاستطالة ولها عيون لوزية ضيقة مسحوبة لأعلى فى زاويتهما إنسان العين، والحواجب كثيفة مقوسة متصلة بأنف عبارة عن خط رفيع أما الفم فصغير، وملامح الوجه تغلب عليها الملامح الأنثوية وتتضح فى الخدود المكتنزة وطابع الرقة والوداعة (لوحة ١٤، أشكال ١٥١، ١٥٢).

تميزت ملامح وجوه السيدات كشخصيات ثانوية فى تصاوير اللقاء فى القرن ٩هـ/١٥م بالوجوه القمرية المستديرة أو البيضاوية الصغيرة ذات الملامح الدقيقة حيث العيون ضيقة مسحوبة والحاجبان صغيران مقوسان تقويساً خفيفاً، والأنف عبارة عن خط رفيع صغير، أما الفم فمنفذ بخط أفقى صغير ليبدو رسم الحاجبان والأنف والفم بشكل خطوط منفذة بطريقة اصطلاحية لا تعبر عن الحالة النفسية التى تركزت فى حركات الأيدى المضمومة إلى الصدر أو المفرودة إلى الأمام للتعبير عن الحديث، أو بوضع الإصبع على الفم للتعبير عن التعجب والاندهاش، ويتضح ذلك فى تصاوير اللقاء التى تنسب إلى تبريز فى القرن ٩هـ/١٥م (لوحة ٣٦ – أشكال ١٥٣، ١٥٤، لوحة ٤٠ – شكل ١٥٥) وتلك التى تنسب إلى شيراز فى أوائل القرن ١٠هـ/١٦م، ومن نماذج القرن ١٠هـ/١٦م (لوحات ١٣، ٢٣ – شكل ١٥٦).

يمكن القول أن ملامح وجه الوصيفات أصبحت أكثر وضوحاً مع الاهتمام برسم العيون فى النصف الثانى من القرن ١٠هـ/١٦م حيث الوجوه قمرية مستديرة صغيرة والعيون لوزية ضيقة فى زاويتهما إنسان العين يعلوهما حواجب كثيفة مستقيمة غير متصلة منفذة بخطوط ثقيلة، أما الأنف والفم فمنفذان بخطوط رفيعة (لوحة ١٦، شكل ١٥٧)، أو وجوه بيضاوية تميل إلى الاستطالة فى وضعية ثلاثية الأرباع وجانبية قد يخفى بعضها البعض عند رسم مجموعة من الوصيفات، أما الملامح فذات عيون لوزية ضيقة مسحوبة وحواجب كثيفة متصلة مقوسة تقويساً شديداً وأنف وفم صغيران (لوحة ٤٢، شكل ١٤٤)، اللافت للنظر فى المثال السابق تشابه الملامح التى يسودها الجمود والتركيز على حركات الأيدى وإيماءات الرءوس للتعبير عن الانفعالات.

مما سبق يمكن اعتبار بعض رسوم وجوه السيدات كشخصيات ثانوية فى المدرسة الصفوية الأولى امتداداً لرسوم الوجوه فى العصر التيمورى من حيث الوجه الصغير المستدير ذى الملامح الدقيقة (لوحة ١٣)، أما فى المدرسة الصفوية الثانية أصبحت رسوم الوجوه أقرب إلى الواقع حيث الوجه المستدير المكتنز ذى العيون اللوزية الواسعة فى زاويتهما إنسان العين يعلوهما حاجبان طويلان مقوسان وأنف وفم صغيران وإن سادهما نوع من الجمود وشئ من تكلف وخلت من الواقعية (لوحة ٢٨– شكل ١٥٨، لوحة ١٤– شكل ١٥٩، لوحة ٣٩ –شكل ١٤٢).

فيما يخص تفاصيل الجسم وأنماط أزياء الشخصيات الثانوية من الرجال فى القرن ٩هـ/١٥م، فالمعروف أن الرسوم الآدمية فى تصاوير مخطوطات العصر التيمورى فى القرن ٩هـ/١٥م صورت بقامات متوسطة الطول وأجساد ممتلئة، ويرجع صغر حجم الرسوم الآدمية فى التصاوير إلى زيادة أعدادها، إلا أن هذا الأمر

لا يمكن أن ينطبق على الشخصيات الآدمية فى تصاوير اللقاء التى لم تضم عدداً كبيراً من الشخصيات الثانوية، خاصة التصاوير التى اقتصرت على رسم فرهاد وشيرين فقط –شخصيات رئيسية– مع إهمال رسم الأتباع والوصيفات ومع ذلك رسمت الرسوم الآدمية بحجم صغير، والمرجح أن صغر حجم الرسوم الآدمية فى تصاوير اللقاء لم يرتبط بعدد الأشخاص فى الصورة، وإنما ارتبط بالسمات الفنية المميزة للمراكز الفنية المختلفة من شيراز وهراه فى النصف الثانى من القرن ٩هـ/١٥م التى عرفت بصغر حجم الأشخاص ومراعاة النسبة والتناسب بين حجم الأشخاص والخلفية من جبال أو صخور أو مناظر طبيعية، والمعروف أنه بعد وفاة إبراهيم سلطان سنة ١٤٣٤م تميزت الرسوم الآدمية بصغر حجمها حيث أصبح طراز شيراز أكثر رقة والتصاوير صغيرة الحجم وهو ما ظهر فى تصاوير اللقاء التى تنسب إلى طراز شيراز وهراه فى الفترة المذكورة من ذلك رسم أحد الرعاه فى تصويرة تنسب إلى هراه ٨٨٦هـ/١٤٨١-١٤٨٢م، وقد رسم وجهه فى وضع جانبى بينما جسمه فى وضعية ثلاثية الأرباع والقدمين فى وضع جانبى مع اختلال النسب التشريحية بين الرأس والجسم والأطراف مع نجاح الفنان فى إبراز تفاصيل الزى التى غالباً ما تتكون من خفتان طويل الأكمام محبوك على الرسغين، ويصل الخفتان إلى ما تحت الركبتين وهو ضيق محبوك على الصدر، وله ياقة نصف دائرية وعلى الصدر زخارف بسيطة متكررة تشبه تلك الموجودة على أطراف الخفتان المفتوح عند منتصف الذيل، ويظهر أسفله قباء بنفس طوله تقريباً، أما لباس القدم فعبارة عن حذاء بسيط من اللون الأسود له طرف مدبب، ويعتم الراعى بعمامة من طاقية ذات قمة مدببة ملفوف عليها شال متعدد الطيات له ذؤابة قصيرة من الخلف، واللافت للنظر أنه على الرغم من بساطة زى الراعى إلا أنه لا يخلو من التأنق (لوحة ٥، شكل ١٣٥).

يتضح بدراسة الشخصيات الثانوية من النساء فى العصر التيمورى القرن ٩هـ/١٥م فى تصاوير اللقاء رسم أنصاف علوية لوصيفات فى مجموعة من ثلاثة يرقبن اللقاء بين التلال أعلى التصاوير وقد رسموا بأجسام صغيرة فى وضع ثلاثية الأرباع يخفى بعضهم بعضاً مع إهمال توضيح تفاصيل الثياب (لوحة ٤٠، شكل ١٥٥)، أو رسمن بأجسام صغيرة فى وضعية ثلاثية الأرباع بأيدى مضمومة إلى الصدر، يرتدين خفتان بسيط له ياقة وفتحة رقبة على شكل مثلث مقلوب يتصل عند رأسه بخط رأسى يمتد حتى فتحة مثلثة بنهاية الخفتان، يظهر أسفل الخفتان قباء بفتحة رقبة بيضاوية ومفتوح على الصدر فتحة بيضاوية، يعلو الخفتان عباءة مفتوحة على اتساعها لها طرفان مدببان (لوحة ٣٦، شكل ١٥٤)، وأخرى ترتدى خفتان مقفول من الأمام مفتوح فتحة مثلثة قرب نهايته وطرفاه مطرزان رأسياً تطريزاً بسيطاً، أسفل الخفتان قباء له فتحة بيضاوية على الصدر (لوحة ٣٦، شكل ١٥٣)، وكما رسمت الوصيفات فى التصويرة السابقة بأجسام ممتلئة رسمن فى تصويرة أخرى من تبريز فى القرن ٩هـ/١٥م بأجسام رشيقة فى مجموعة من اثنين أعلى يمين التصويرة يخفى

بعضهن بعضاً، وأخرى فى مقدمة التصويرة تخفى بيدها اليمنى وجهها بطرف ملابسها كما أنها ترفع طرف الخفتان باليد الأخرى لينسدل على شكل أنصاف دوائر على القباء (لوحة ٣٧، شكل ١٤٧)، أما غطاء الرأس وتصفيف شعر الوصيفات فى تصاوير اللقاء فى العصر التيمورى فبسيط عبارة عن منديل بسيط يغطى الرأس وخلف الرقبة ويتدلى أسفله على جانب الوجه خصلة شعر بشكل بيضاوى قد تغطى الأذن (لوحة ٣٦، أشكال ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥) أو لا تغطيها (لوحة ٣٧، شكل ١٤٧).

أما الشخصيات الثانوية من الرجال فى القرن ١٠هـ/١٦م فيمكن التعرف عليها من خلال ملابسهم وحركاتهم ووضعيتهم فى التصاوير، ففى حين تعد بعض صور الرجال فى القرن ١٠هـ/١٦م امتداداً لبعض صور الرجال فى القرن ٩هـ/١٥م، رسم ابعض الآخر بقامات طويلة نسبياً مع أكتاف صغيرة بينما خط الوسط صغير، وغالباً ما رسم الوجه فى وضعية ثلاثية الأرباع فى حين رسم الجسم فى وضع أمامى، ويرتبط الرأس بالجسم برقبة صغيرة بصورة غير واقعية، والجزء العلوى من الجسم مستطيل وقصير مقارنة بالواقع، ويرسم أمامى إذا كان الشخص مرتدياً خفتان، أو فى وضعية ثلاثية الأرباع إذا ما ارتدى سروال، أما وضع الأقدام فاصطلاحى وربما يرجع ذلك لصعوبة رسمهما بشكل تفصيلى فغالباً ما رسما فى وضع جانبى، وعلى الرغم من الرسم الاصطلاحى للجسم الذى يوضح خللاً فى النسب التشريحية لجسم الإنسان إلا أن ذلك يكشف عن أنماط أزياء مختلفة نجح الفنان فى التعبير عن تفاصيلها، وقد تنوعت ما بين خفتان طويل قصير الأكمام له ياقة على شكل مثلث مقلوب أسفله قباء طويل الأكمام محبوك على الرسغين له فتحة رقبة نصف دائرية، والخفتان مضموم على الوسط بحزام من شال معقود عند منتصفه، اهتم الفنان بالتعبير عن طيات الثياب بخطوط منحنية طويلة وقصيرة (لوحة ٤٢، شكل ١٣٦)، اللافت للنظر أنه بالرغم من التطور الذى طرأ على شكل الخفتان فى القرن ١٠هـ/١٦م من حيث تعدد طيات الثياب والاهتمام بشكل الحزام وانسيابية الخطوط إلا أن تصميم الخفتان المفتوح من الأمام له فتحة مثلثة قرب نهايته بحيث يظهر القباء أسفله مما يذكرنا بزى الراعى فى تصويرة هراه فى القرن ٩هـ/١٥م (لوحة ٥، شكل ١٣٥)، كما رسمت بعض الشخصيات الثانوية من الرجال فى القرن ١٠هـ/١٦م بصورة أكثر واقعية خاصة فى تصاوير "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل" وفيها بدا الأتباع أكثر انهماكاً فى العمل وبدت الشخصيات التى رسمت سواء نصفية أو كاملة معبرة عن الحركة والحيوية فى رفع الأدوات على الكتف أو فى انحناءة الظهر وحركات الأيدى المبتكرة والمتنوعة ما بين المضموم على الصدر أو الممسك بقوس أو المنشغل بحوار (لوحة ٢٧، أشكال ١٣١-١٣٢-١٣٣-١٣٣-أ).

على قدر ما نلمسه فى التصويرة المذكورة من تطور فى رسم الأشخاص وتوفيق فى التعبير عن الحركة على قدر التنوع فى الملابس، ففى نصف علوى لأحد الأتباع الذى صور حاملاً جاروف على كتفه نلحظ أن ملابسه البسيطة التى تتكون من قميص

له فتحة رقبة على شكل مثلث مقلوب مقفول من الأمام بخط على الصدر، ويبدو العامل وقد شمر عن ساعديه وهى الأسلوب المعروف للتعبير عن الانهماك فى العمل، وهى نفس الطريقة التى عبر بها الفنان عن انشغال فرهاد بالعمل فى عدد من التصاوير (لوحة ٢٧، شكل ١٣١)، والخفتان فى التصويرة المذكورة أكثر تفصيلاً وتطوراً ويظهر ذلك فى رسم أحد الأشخاص أعلى يسار التصويرة ممسكاً بقوسه مصوباً سهمه المشدود إلى آخره فى لحظة إطلاقه حيث اليد اليسرى مفرودة ممسكة بطرف السهم عند رأس الحربة، واليمنى مرفوعة لأعلى الصدر، والصدر منحنى فى رشاقة تتم فى مهارة التعبير عن اللحظة.

رسمت أزياء الرجال فى القرن ١٠هـ/١٦م أكثر تفصيلاً وهى عبارة عن خفتان له أكمام قصيرة أسفلها قباء تظهر أكمامه الطويلة، والخفتان مضموم على الوسط بحزام غير عريض من القماش مثبت فيه من الخلف جعبة سهام، عبر الفنان عن أطراف الثياب المرفوعة بطيات نصف دائرية على الذيل يختلف لونها عن لون الخفتان، وتعد هذه الشخصية بداية لظهور الشخصيات الأوروبية الملمح فى تصاوير اللقاء حيث القبعة السوداء ذات الدائر على الجبهة والشعر مصفف بحيث يظهر أسفل القبعة ويغطى جزء من الجبهة (لوحة ٢٧، شكل ١٣٢)، ومن أغطية الرأس الأوروبية غطاء رأس أشبه بطرطور غير محبوك ومتروك بحرية على الرأس بحيث يسمح بظهور خصلات شعر ناعمة تتسدل أمام الأذن على جانب الوجه (لوحة ٢٧، شكل ١٣٣)، مما سبق يتضح أن التأثيرات الأوروبية كانت أسبق للظهور فى أغطية رءوس الشخصيات الثانوية قبل أن تظهر فى ملابس فرهاد كشخصية رئيسية فى القرن ١١هـ/١٧م، وتعد النسبة والتناسب بين الرأس والجسم والأطراف فى تصوير أتباع فرهاد ومساعدوه فى القرن ١٠هـ/١٦م بداية ظهور القدود الهيفاء التى عرفت فى القرن ١١هـ/١٧م بما أتاح الفرصة للتأكيد على تفاصيل الثياب والعناية بزخرفتها مع تنوع أنماطها ما بين البسيط والمركب، ويمكن تصنيف الشخصيات الثانوية فى تصاوير اللقاء إلى نوعين، الأول: عمال مساعدون فى إتمام العمل (لوحة ٢٧، أشكال ١٣١، ١٣٣)، الثانى: أتباع لفرهاد من طبقة إجتماعية أعلى من طبقة العمال (لوحة ٢٧، شكل ١٣٢، ١٣٣-أ)، أما النوع الأول فغالباً ما يكون نصف علوى لشخص يرتدى ملابس بسيطة من قميص، أما النوع الثانى فرسم رأسه وجسمه فى وضع جانبى يرتدى خفتان طويل الأكمام يصل إلى ما تحت الركبتين مقفول بقياطين على الصدر تمتد على مسافات متساوية حتى خط الوسط المضموم بشال، يتسع الخفتان تحت خط الوسط فى طيات مموجه عند الأطراف تعبر عن الاتساع ولا تعوقه عن الحركة، وعلى الرأس طاقية صغيرة بدون شال ذات قمة منحنية تغطى الأذنين والرأس من الخلف.

على النقيض من الأمثلة السابقة التى تنوعت فيها أنماط الأزياء فى القرن ١٠هـ/١٦م فى تصاوير من شيراز نلاحظ أن تصوير الشخصيات الثانوية من الرجال

فى أصفهان من نفس الفترة لا تخرج عن الزى التقليدى الذى عرف فى القرن ٩هـ/١٥م من حيث الزى البسيط الذى يتكون من خفتان قصير يصل إلى ما تحت الركبتين أسفله سروال طويل محبوك، والخفتان مربوط على الوسط بشال بسيط، والعمامة من طاقية وشال ملفوف حولها، أما الحركة الرئيسية للعامل والتى تكررت فى تصاوير اللقاء التى تتناول شق طريق فى الصخر فهى رسم العامل حاملاً أدواته الوظيفية على كتفيه بنفس الشكل الذى ظهر فيه العامل فى هذه التصويرة حيث حمل أدواته فى جراب على كتفه (لوحة ٤٣، شكل ١٣٤)، ونفس نمط الزى البسيط المحاكى لنمط الزى فى أصفهان يتضح فى تصويرة من أصفهان لرجل جالس على السلم متكئاً على عصا فى وضعية لمبتكرة لساق على ساق كما يميل برأسه إلى اليسار فى لحظة استرخاء، ويتكون الزى البسيط فى هذه التصويرة من خفتان بسيط من لون واحد طويل الأكمام مربوط على الوسط بشال والعمامة تقليدية من شال من عدة طيات.

احتلت الشخصيات الثانوية من الرجال فى تصاوير اللقاء فى المنسوبة إلى شيراز فى النصف الثانى من القرن ١٠هـ/١٦م أعلى التصاوير وجوانبها ورسموا بصورة نصفية أو كاملة فى أوضاع جانبية ثلاثية الأرباع توحى بالحركة والحيوية من ذلك أحد الأشخاص يطوق بيده اليسرى عنق فرسه بينما اليد اليمنى مفرودة توحى بالحديث إلى شخص آخر، والملاحظ اختلاف الأشخاص بين الطويل والقصير والممتلئ والنحيف فى تنوع يحسب للفنان ويمنح كل شخصية نوع من الذاتية، أما أنماط الأزياء فأغلبها يتكون من خفتان طويل له فتحة رقبة مثلثة طرفيه مضمومان على الوسط وله أكمام طويلة محبوكة على الرسغين، أسفل الخفتان قباء طويل، أما العمائم فمن شال ذى طيات ملفوفة على طاقية كبيرة ممتدة إلى الأمام بمقدمة بيضاوية أعلى الجبهة ولها ذؤابة أمامية، أو غطاء رأس من قبعة صغيرة لها قطاع بيضاوى ولا تغطى الأذنين (لوحة ١٧، شكل ١٣٩)، أو غطاء رأس من قبعة مستطيلة مرتفعة مزينة على الجانب بوريدة صغيرة (لوحة ١٦، شكل ١٤٩)، أو قبعة ذات قطاع مثلث وطرف أمامى منثنى يغطى جزء من الجبهة والأذن (لوحة ١٦، شكل ١٥٠)، ويظهر شكل القبعة الأوروبية التى استخدمها الرجال فى تصاوير هراه فى القرن ١١هـ/١٧م (لوحة ١٤، شكل ١٥١).

أما رسوم الشخصيات الثانوية من النساء فى تصاوير اللقاء من القرن ١٠هـ/١٦م فقد صورن بأجسام قصيرة ممتلئة فى وضعية ثلاثية الأرباع على جيادهن خلف شيرين (لوحة ٢٢- شكل ١٤١، لوحة ١٢- شكل ١٤٣)، كما رسمن على جيادهن خلف التلال يرقبن اللقاء (لوحة ٢٣- شكل ١٥٦، لوحة ٩- شكل ١٤٠)، أما ملابسهن فتكونت إما من زى بسيط عبارة عن قباء طويل الأكمام يعلوه خفتان قصير الأكمام مفتوح عند الصدر حتى خط الوسط (لوحة ٢٣، شكل ١٥٦) أو قباء يعلوه خفتان طويل الأكمام مفتوح عند الصدر حتى خط الوسط يظهر أسفله قباء له فتحة رقبة نصف دائرية (لوحة ٩، شكل ١٤٠)، أو قباء يعلوه خفتان طويل الأكمام مضموم

على الوسط بحزام رفيع من القماش وفى منتصفة عقده صغيرة مع الاهتمام برسم طيات الثياب والتعبير عن اتساع الخفتان الذى يغطى القدمين، أما غطاء الرأس فعبارة عن منديل صغير مثلث محبوك على الرأس معقود عقدة صغيرة لها طرفان قصيران مدببان أسفل الذقن، يظهر أسفل المنديل القصير خصلة شعر بيضاوية على الجبهة وجانب الرأس (لوحة ١٧، شكل ١٤٥)، أو زى متعدد الطبقات عبارة عن قباء يعلوه خفتان مقفول من الأمام مع وضع عباءة طويلة الأكمام غير مثبته على الكتف الأيسر فى تصميم للزى يطابق لزى شيرين بما يوحى بأن الفنان لم يفرق فى بعض تصاوير اللقاء فى القرن ١٠هـ/١٦م بين زى الأميرات والوصيفات تبعاً للطبقة الإجتماعية (لوحة ٢٢، شكل ١٤١)، من ذلك أيضاً ارتداء الوصيفات لزى مشابه لزى شيرين فى تصويرة تنسب إلى شيراز ترتدى فيها الوصيفات زى متعدد الطبقات من قباء يعلوه خفتان يعلوه عباءة قصيرة الأكمام مفتوحة على اتساعها من الأمام تظهر أسفلها الخفتان مفتوح الصدر حتى الوسط (لوحة ١٢، شكل ١٤٣)، أو عباءة قصيرة الأمام مزخرفة بزخارف نباتية دقيقة من وريدة متعددة البتلات منثورة على ساحة العباءة (لوحة ١٦، شكل ١٥٧)، كما رسمت الوصيفات فى مجموعة من إحدى عشرة وصيفة تظهر منهن أنصاف علوية أو أجسام كاملة فى وضعية ثلاثية الأرباع يرتدين زى متشابه فى التصميم أو فى شكل الحلى أو زخارف الثياب بينما تختلف فى التفاصيل وهى عبارة عن قباء مزرر من الأمام بأزرار دائرية أعلاه خفتان مفتوح الصدر بشكل مثلث مقلوب، والخفتان مقفول من الأمام غير مضموم على الوسط يعلو الخفتان عباءة لها أكمام مبالغ فى طولها موضوعة على الأكتاف مزخرفة على طرفيها الطوليان، اللافت للنظر الاهتمام برسم طيات الثياب بشكل خطوط رفيعه تعبر عن اتساع الخفتان كذلك التنوع ما بين رسم العباءة ذات الأكمام الطويلة المبالغ فى طولها بحيث تخفى الأيدى والعباءة ذات الأكمام القصيرة المزخرفة عند الياقة بزخارف نباتية متشابكة تشبه زخارف الأرابيسك، أما الحلى فمن عقود طويلة على شكل وريدات معدنية وضعت على مسافات متساوية بحيث تزخرف الصدر وتصل حتى خط الوسط، أما غطاء الرأس فعبارة عن تاج له قمة هرمية أسفله طرحة تنسدل على خلفية الرأس وأعلى الظهر تنسدل أمامها خصلة شعر ناعمة أمام الأذن (لوحة ٤٢، شكل ١٤٤).

تميزت رسوم الشخصيات الثانوية من الرجال فى القرن ١١هـ/١٧م بظهورهم فى أوضاع متكلفة من ذلك رسم لشخص فى وضعية ثلاثية الأرباع قدمه اليمنى منثنية إلى أعلى تشكل زاوية قائمة فى حين اليسرى مفرودة ثابتة على الأرض ويرتدى خفتان طويل الأكمام محبوك على الرسغين مضموم الطرفين على الوسط بحزام من شال غير عريض من القماش معقود فى منتصفه بعقدة صغيرة، والخفتان صير من الأمام وطويل بذيل مدبب من الخلف يظهر أسفله سروال طويل ضيق مقلم إلى ما تحت الركبتين بخطوط رفيعة مائلة، أما العمامة فبسيطة ذات شكل بيضاوى من شال

متعدد الطيات ملفوف لا يظهر أسفله طاقية والعمامة غير محبوكة على الرأس ولا تغطى الأذنين (لوحة ١٤، شكل ١٥٢).

بعض التصاوير فى القرن ١١هـ/١٧م تجمع عدد من الشخصيات الثانوية فى مقدمتها بحيث يظهر أكثر من ثلاثة أرباعهم العلوى، واللافت للنظر تنوع فى الوضعية من حيث رسم الأشخاص الثلاثة على خط واحد فى حين كانت الشخصيات الثانوية ترسم فى مجموعات فى الخلفية بين التلال أو على أحد جوانب الصورة، فضلاً عن النجاح فى التعبير عن الحركة والحيوية واختلاف التفاصيل ما بين النحافة وامتلاء الجسم وكأنها صور شخصية توضح التباين فى المرحلة العمرية ما بين المتقدم فى السن وصغير السن، ويمثل الأول كهل ملتحى ممتلىء الجسم فى يمين التصويرة يقف فى وضعية ثلاثية الأرباع يرتدى قميص طويل يصل إلى ما تحت الركبتين أعلاه رداء طويل الأكمام مفتوح من الأمام يشبه المعطف وضع على كتفيه شال مفرود متعدد الطيات، أما غطاء الرأس فيشبه الطرطور المزخرف بالتضليع بخطوط مشعه فى قمته، أما الشخصية الثانوية الثانية فى يسار التصويرة ووجهه فى وضعية جانبية فى حين رسم الجسم فى وضعية ثلاثية الأرباع، والملاحظ الشارب الكبير المغولى، أما الملابس فبسيطة من قميص طويل له فتحة رقبة بشكل مثلث مقلوب وهو مضموم على الوسط بحزام من شال عريض متعدد الطيات فى منتصفه عقدة كبيرة، يظهر أسفل القميص سروال طويل يدخل طرفه فى جورب يظهر جزء منه، أما غطاء الرأس فعبارة عن قبعة لها قمة مثلثة مدببة مزخرفة بالتضليع المشع من قمته وله دائر مرفوع لأعلى الجبهة، يتوسط الشخصيتين آخر حليق الذقن رسم برأس وجسم فى وضعية ثلاثية الأرباع وقد فرد كلتا يديه وكأنه يتحدث إلى أقرانه عن اليمين واليسار وهو يرتدى نفس الزى السابق ونفس غطاء الرأس (لوحة ٣٩، شكل ١٣٨)

أما أنماط أزياء الشخصيات الثانوية من النساء فى القرن ١١هـ/١٧م فتتكون من قباء له فتحة رقبة دائرية يعلوه خفتان له أكمام طويلة محبوكة على الرسغين، والخفتان طويل محبوك على الجسد له فتحة رقبة على شكل مثلث مقلوب يبدأ عند رأسه شق طويل حتى الوسط المعقود بحزام غير عريض من القماش معقود عند منتصفه بعقدة صغيرة، زينت الثياب كلها بأشكال وريدات صغيرة متتالية على الصدر وساحة الخفتان، أما غطاء الرأس من شال متعدد الطيات مربوط بشكل قبعة صغيرة لها طرف مثلث معقود من الأمام ويغطى الجبهة عصابة بشكل شريط به طيات معقودة خلف الرأس، وغطاء الرأس قصير يغطى أعلى الرأس فقط بينما الشعر طويل منسدل ناعم على خلفية الرقبة وتترك خصلة مموجة طويلة أمام الأذن، أما الحذاء فعبارة عن حذاء له كعب رفيع وطرف مدبب ورقبة طويلة يشبه البوت (لوحة ٢٨، شكل ١٥٨)، وقد رسمت الوصيفة برأس وجسم فى وضعية ثلاثية الأرباع واللافت للنظر أن الجسم قصير وممتلئ بعكس مميزات المدرسة الصفوية الثانية التى تتسم بالقدود الهيفاء الممثلة فى رسوم وصيفات هراه فى القرن ١١هـ/١٧م حيث الجسم ممتلئ فى وضعية

ثلاثية الأرباع والأقدام فى وضعية جانبية، اللافت للنظر انعدام النسبة والتناسب بين حجم الرأس الصغير والجسم الضخم الممتلئ، أما ملابس الوصيفة فتتكون من خفتان طويل الأكمام له فتحة رقبة بشكل مثلث مقلوب عند الصدر يليه خط من قياطين على مسافات متساوية حتى حزام الوسط القماشى الرفيع معقود عند منتصفه بعقدة صغيرة لها طرفان مدببان، والثياب مطرزة بأشكال وريدات متعددة البتلات متكررة على ساحة الثوب، وغطاء الرأس من بخنق متسع هرمى الشكل أعلى الرأس ويغطى طرف البخنق أو الخمار جزء من فتحة الصدر، يغطى أعلى الجبهة ما يشبه العصابة من شريط من القماش معقود من الخلف، والحذاء صغير له طرف مدبب وكعب عال (لوحة ١٤، شكل ١٥٩)، أما الوصيفات فى تصاوير اللقاء المنسوبة إلى أصفهان فى القرن ١١هـ/١٧م فرسمت أجسادهن فى وضعية ثلاثية الأرباع فى مجموعات على جيادهن أو يرقبن اللقاء فى مقدمة التصويرة، والملاحظ رسمهن بقدود هيفاء ذات نسب تشريحية قريبة من الواقع، وتتميز ملابسهن ببساطة الخفتان طويل الأكمام غير المزركش وملون لون واحد مربوط على الوسط بحزام من القماش مع العناية برسم طيات الثياب وغطاء الرأس من طرحة من القماش ملفوفة بطريقة دائرية بحيث تغطى الرأس وجزء من الصدر، ويتراجع غطاء الرأس إلى الخلف ليظهر أسفله الشعر الناعم على الجبهة فى تصفيف دائرى وينسدل على جانبى الوجه أمام الأذن فى شعيرات طويلة مموجة (لوحة ٣٩، شكل ١٤٢)، ومن شكل أغطية رءوس الوصيفات فى نفس الفترة المذكورة غطاء رأس من منديل قصير على الجبهة أسفله خمار مما يخفى الشعر فلا يظهر منه سوى الشعر المصفف على جانبى الرأس أو منديل يعقد على الرأس بشكل هرمى من الأمام بحيث يظهر الشعر الطويل المنسدل خلف الرأس وعلى جانبى الوجه (لوحة ٣٣، شكل ١٤٦).

تجدر الإشارة إلى تأثر مناظر لقاء فرهاد وشيرين فى تصاوير العصر الصفوى بالتأثيرات الأوروبية وظهر ذلك فى الزى وغطاء رأس خاصة عند السيدات، وقد كان الزى الإيرانى قبل التأثير الأوروبى يميز بالطبقات الإنسابية التى تكاد تختفى فى القرن ١١هـ/١٧م لتصبح مجسمة جداً وتزرر من أسفل العنق ثم تشق طولياً وذلك تبعاً للتأثر بالأسلوب الأوروبى، ويحسب للفنان الصفوى الإحساس الجيد بالتشريح، والعمق والحجم كذلك النسب المتوازنة بين أعضاء الجسم، مع احترام قواعد المنظور واستخدام الخطوط الرقيقة فى رسم الشخصيات.

يمكن إجمال المميزات العامة فى رسوم الشخصيات الثانوية فى العصر الصفوى فيما يلى:

- تميزت رسوم الأشخاص بالأجسام المثالية والوقفات الاستعراضية.
- الاتقان فى رسم طيات الملابس وأغطية الرءوس واستخدام الأحزمة الكبيرة المتعددة الطيات.
- اتباع قواعد المنظور وهدوء الألوان.

– العمامة أكبر حجماً وأقل إحكاماً كما حلت ريشة أو زهرة محل العصا التى تخرج من العمامة وكذا غطاء رأس المرأة باستخدام القبعات والشعر المنسدل من أغطية الرءوس بهيئة لفائف متعرجة بما قد يعد اقتباساً من الثياب والقبعات الأوروبية.[٩٦]

مما سبق يتضح أن الفنان كان يجمع بين المعرفة بالقصة الأدبية مع الخيال الخلاق المبتكر، وأنه قادر على إدراك الكتل والأحجام مع فهم فلسفة الألوان ودلالاتها وإجادة الرسم وتوظيف هذه الأدوات جماليا بنجاح كذلك يتضح تنوع الرسوم الآدمية التى كانت تمثل العنصر الرئيسى فى الزخرفة وكانت محوراً لسائر الرسوم والعناصر الزخرفية الأخرى حيث اشتركت جميعها لتوضيح وشرح فكرة التصويرة، وقد ساعد على ذلك اهتمام المؤلف برسم تفاصيل الأبعاد المختلفة للشخصيات الرئيسية والثانوية كالأبعاد الجسمانية والنفسية حتى بدت الشخصيات واضحة المعالم، كماعنى بتقديم سلسلة من الأحداث والمواقف المثيرة والعواطف المتأججة التى يأخذ بعضها برقاب بعض وتؤدى فى النهاية إلى خلق الأثر المطلوب.

خاتمة البحث:

– اهتم البحث بدراسة تكوين وتصميم مناظر اللقاء بين شيرين وفرهاد فى المخطوطات الأدبية الإيرانية فى العصرين التيمورى والصفوى فى ضوء التحليل الفنى لنماذج من تلك التصاوير (عدد ٤٥ تصويرة) محفوظة ضمن مخطوطات أو ألبومات فى عدد من المتاحف العالمية فى أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وتركيا فضلاً عن مصر، وذلك بتصنيفها إلى موضوعات رئيسية يضم كل منها مجموعة من المشاهد واللقطات الدرامية التى تمت مقارنتها لرصد أوجه الشبه والاختلاف بين تصاوير اللقاء المنفذة فى العصرين التيمورى والصفوى، القرون (٩–١١هـ/١٥–١٧م)، فضلاً عن ذلك انتهى البحث إلى تقسيم موضوع زيارة شيرين لفرهاد –وفقاً للقصة– إلى موضوعين **الأول:** "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، و**الثانى:**"زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل"، لذلك يجب الأخذ فى الإعتبار أنه ليست كل صورة رسم فيها فرهاد وشيرين على أرضية صخرية هى موضوع "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن" كما يرد فى العديد من المراجع والأبحاث والدراسات العربية والأجنبية.

– تمت دراسة تصاوير اللقاء دراسة تحليلية دقيقة تستند إلى التتبع التاريخى لهذه التصاوير ومراكز تزويقها ورصد التطور الفنى الذى طرأ على الموضوع الواحد والمشاهد المتعددة التى يتضمنها.

---

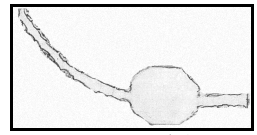
[٩٦] أبو الحمد فرغلى، صدى الاتجاهات الدينية فى أعمال رضا عباسى، بحث فى ندوة الآثار الإسلامية فى شرق العالم الإسلامى، ٣٠ نوفمبر – ١ ديسمبر ١٩٩٨م، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٦١٦.

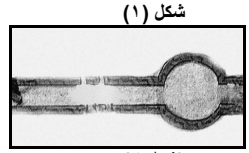
- اهتمت الدراسة بالرسوم الآدمية وموضعها من التكوينات الفنية وعلاقتها ببعض العناصر الفنية الرئيسية فى التصاوير كرسوم الجياد، والأدوات الوظيفية، وهى عناصر ورد ذكرها فى النص الأدبى وحرص الفنان على رسمها فى أغلب التصاوير، كذلك شكل وأسلوب حفر قناة اللبن التى تشغل مقدمة التصاوير من خلال دراسة لمخطوط –لم يسبق نشره– بعنوان "فى بيان الأشياء اللازمة للعمارات"، مجهول المؤلف، يرجع للقرن ٧هـ/١٣م، محفوظ بمعهد المخطوطات العربية بالقاهرة، وتفيد دراسته فى بيان العلاقة بين الواقع والخيال فى رسم قناة اللبن والاستدلال على الأدوات اللازمة للحفر.

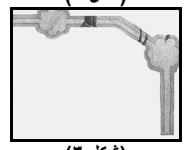
- عرضت الدراسة لأجزاء من النص الأدبى لقصة "خسرو وشيرين" التى تناولها معظم الشعراء، للمقارنة بين النص الأدبى وأسلوب التصوير، كما تمت المقارنة بين الرسوم الآدمية من شخصيات رئيسية "فرهاد وشيرين" وشخصيات ثانوية "كأتباع فرهاد ووصيفات شيرين" لبيان وصف الشخصيات فى النص الأدبى ومقارنتها بالتصاوير، والوقوف على مدى نجاح المصور فى التعبير عن الحالة النفسية لأبطال القصة، وإلى أى مدى وفق الفنان فى استخدام الرسوم الآدمية للتعبير عن النص الأدبى.

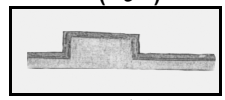
- أوضحت أشكال البحث (١٥٩ شكل) كل تفاصيل الرسوم الآدمية فى استعراض لأشكال الوجوه الآدمية، وتفاصيل ملامحها، وبيان اختلافها وتطورها فى موضوعات اللقاء فى العصرين التيمورى والصفوى، مع تصنيفها تاريخياً وتبعاً للمراكز الفنية المختلفة التى زوقت بها المخطوطات فى ضوء النماذج التى اختيرت للدراسة، كذلك دراسة أنماط أزياء الشخصيات الرئيسية والثانوية من رجال ونساء وبيان تطورها ودلالاتها، فضلاً عن دراسة طريقة تصفيف الشعر وتنوع أغطية الرءوس وشكل الأحذية والحلى.

هكذا جمعت الدراسة جمعاً موفقاً غير مسبوق بين عرض ودراسة النص الأدبى والتصاوير التى تعبر عنه، كما قدمت رؤية فنية –اجتهدت أن تكون– متكاملة لتنوع التكوينات الفنية وتطور الرسوم الآدمية فى تصاوير "لقاء فرهاد وشيرين" فى العصرين التيمورى والصفوى.

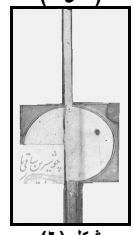

شكل (١)


(شكل ٢)

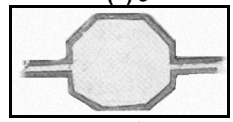

(شكل ٣)

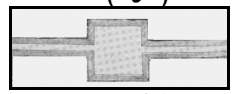

(شكل ٤)

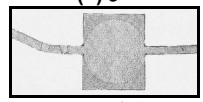
(شكل ٥)

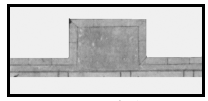

شكل (٦)

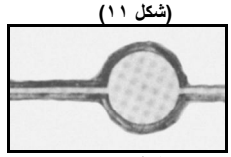
شكل (٧)

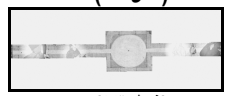

(شكل ٨)

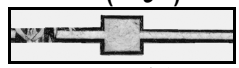

شكل (٩)


شكل (١٠)

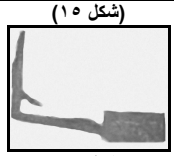

(شكل ١١)

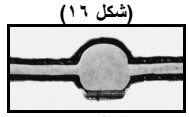

(شكل ١٢)

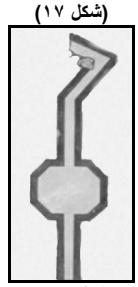

(شكل ١٣)


(شكل ١٤)

(شكل ١٥)


(شكل ١٦)


(شكل ١٧)


شكل (١٨)

شكل (١٩)

شكل (٢٠)

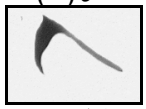
شكل (٢١)

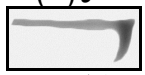
شكل (٢٢)

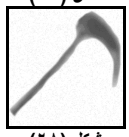
شكل (٢٣)

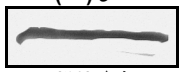
شكل (٢٤)

شكل (٢٥)


شكل (٢٦)

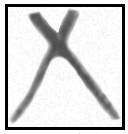

شكل (٢٧)

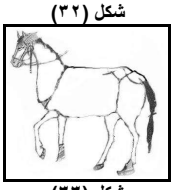

شكل (٢٨)

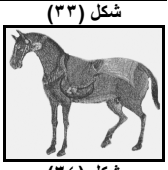

شكل (٢٩)

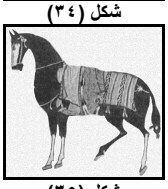
شكل (٣٠)

شكل (٣١)

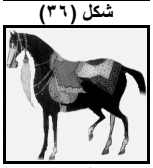

شكل (٣٢)


شكل (٣٣)


شكل (٣٤)


شكل (٣٥)

شكل (٣٦)


شكل (٣٧)

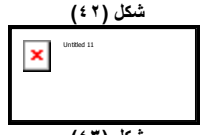
شكل (٣٨)

شكل (٣٩)

شكل (٤٠)

شكل (٤١)

شكل (٤٢)


شكل (٤٣)

شكل (٤٤)

شكل (٤٥)

شكل (٤٦)

شكل (٤٧)

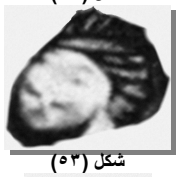
شكل (٤٨)

شكل (٤٩)

شكل (٥٠)

شكل (٥١)

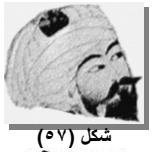
شكل (٥٢)


شكل (٥٣)

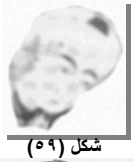
شكل (٥٤)

شكل (٥٥)

شكل (٥٦)


شكل (٥٧)

شكل (٥٨)


شكل (٥٩)

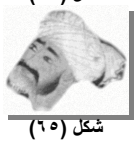
شكل (٦٠)

شكل (٦١)

شكل (٦٢)

شكل (٦٣)

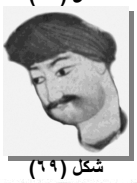
شكل (٦٤)


شكل (٦٥)

شكل (٦٦)

شكل (٦٧)

شكل (٦٨)

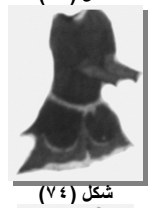

شكل (٦٩)

شكل (٧٠)

شكل (٧١)

شكل (٧٢)

شكل (٧٣)

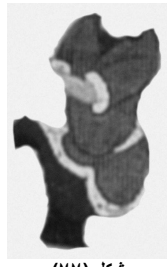

شكل (٧٤)

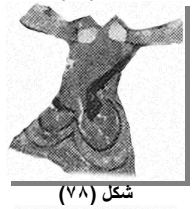
شكل (٧٥)

شكل (٧٥-أ)

شكل (٧٥-ب)

شكل (٧٦)


شكل (٧٧)


شكل (٧٨)

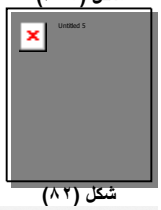
شكل (٧٩)

شكل (٨٠)

شكل (٨٠-أ)

شكل (٨١)

شكل (٨١-أ)


شكل (٨٢)

شكل (٨٣)

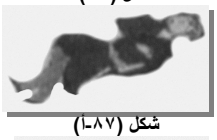
شكل (٨٤)

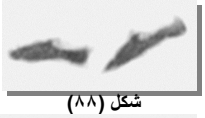
شكل (٨٤-أ)

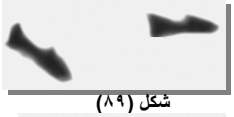
شكل (٨٥)

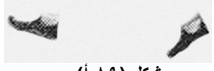
شكل (٨٦)

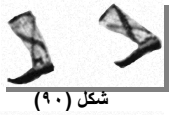
شكل (٨٧)

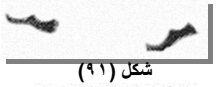

شكل (٨٧-أ)

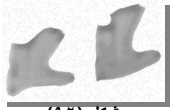

شكل (٨٨)


شكل (٨٩)


شكل (٨٩-أ)

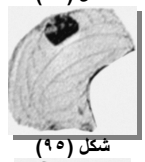

شكل (٩٠)

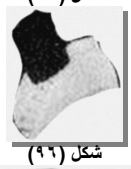

شكل (٩١)

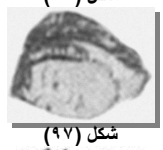

شكل (٩٢)

شكل (٩٣)

شكل (٩٤)

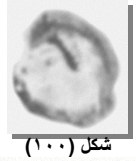

شكل (٩٥)


شكل (٩٦)


شكل (٩٧)

شكل (٩٨)

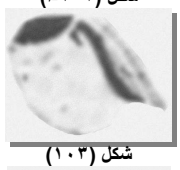
شكل (٩٩)

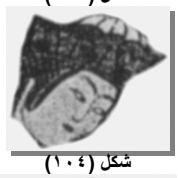

شكل (١٠٠)

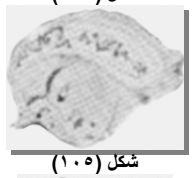
شكل (١٠١)

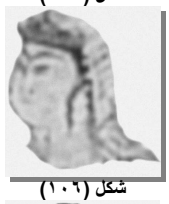
شكل (١٠٢)

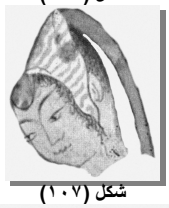
شكل (١٠٢-أ)

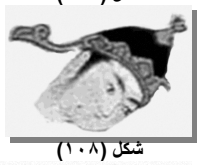

شكل (١٠٣)

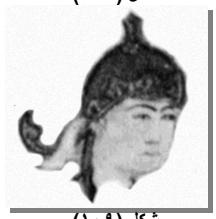

شكل (١٠٤)


شكل (١٠٥)


شكل (١٠٦)


شكل (١٠٧)


شكل (١٠٨)


شكل (١٠٩)

شكل (١١٠)

شكل (١١١)

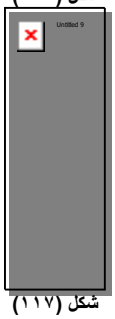
شكل (١١٢)

شكل (١١٣)

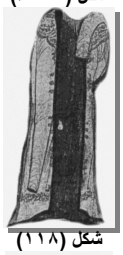
شكل (١١٤)

شكل (١١٥)

شكل (١١٦)


شكل (١١٧)

شكل (١١٧-أ)


شكل (١١٨)

شكل (١١٨-أ)

شكل (١١٩)

شكل (١١٩-أ)

شكل (١٢٠)

شكل (١٢١)

شكل (١٢٢)

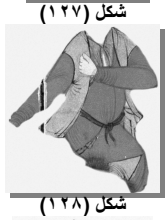
شكل (١٢٣)

شكل (١٢٤)

شكل (١٢٥)

شكل (١٢٦)

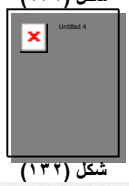
شكل (١٢٧)


شكل (١٢٨)

شكل (١٢٩)

شكل (١٣٠)

شكل (١٣١)


شكل (١٣٢)

شكل (١٣٣)

شكل (١٣٣-أ)

شكل (١٣٤)

شكل (١٣٥)

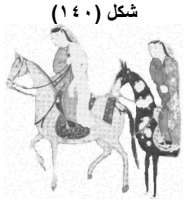
شكل (١٣٦)

شكل (١٣٧)

شكل (١٣٨)

شكل (١٣٩)

شكل (١٤٠)

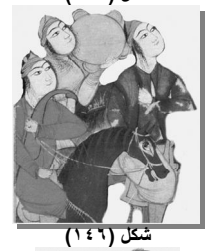

شكل (١٤١)

شكل (١٤٢)

شكل (١٤٣)

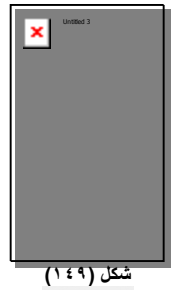
شكل (١٤٤)

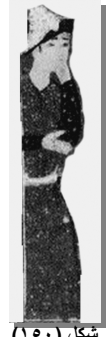
شكل (١٤٥)


شكل (١٤٦)

شكل (١٤٧)

شكل (١٤٨)


شكل (١٤٩)


شكل (١٥٠)

شكل (١٥١)

شكل (١٥٢)

شكل (١٥٣)

شكل (١٥٤)

شكل (١٥٥)

شكل (١٥٦)

شكل (١٥٧)

شكل (١٥٨)

شكل (١٥٩)

(لوحة ١)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، (ورقة ٤٧) مخطوط خمسه نظامى، شيراز ٨٩٧هـ/١٤٩٢م، مكتبة شستر بيتى فى دبلن رقم ١٧١
(نقلاً عن: Robinson (B.W.), The Chester Betty Library, Pl. 14.)

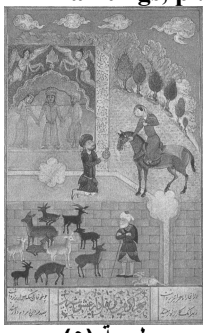
(لوحة ٢)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، مخطوط خمسة نظامى، ورقة (٤٥ ظهر)، تنسب إلى غرب إيران، نهاية القرن ٩هـ بداية القرن ١٠هـ/نهاية القرن ١٥م بداية القرن ١٦م، مجموعة فيڤر بالولايات المتحدة الأمريكية (Vever Collection) برقم S86.0179
(نقلاً عن: Lowry (G.D.), An Annotated and Illustrated Checklist, pl. 246.)

(لوحة ٢-أ)
تفصيل من اللوحة السابقة

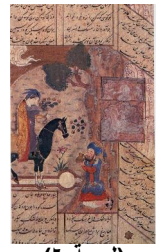
(لوحة ٢-ب)
تفصيل من اللوحة السابقة

(لوحة ٣)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، مخطوط خمسه نظامى، شيراز القرن ٩هـ/١٥م، معهد الفنون بـ Minneapolis رقم 51.37.28
(نقلاً عن: Grube (E.J.), Muslim Minature Paintings, p. 64, pl. 45.)

(لوحة ٤)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، ورقة (٧٢ ظهر)، مخطوط خمسة نظامى، شيراز ١٥١٠م، مكتبة مورجان برقم M.461
(نقلاً عن: Schmitz, (B.), Islamic and Indian Manuscripts and Paintings, pl. 6.)

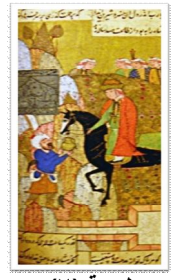


لوحة (٥)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، مخطوط خمسة نظامى، (ورقة ٧٣)، هراه ٨٨٦هـ/١٤٨١-١٤٨٢م، مكتبة شستر بيتى فى دبلن No 162
(نقلاً عن: Robinson, (B.W.), The Chester Beatty Library, pl. 9.)

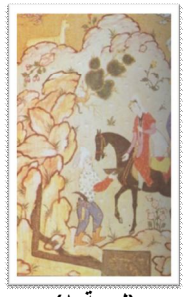


(لوحة ٦)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، ورقة (١ وجه)، مخطوط خمسة نظامى، شيراز ٨٨٣هـ/١٤٧٧-١٤٧٨م، مكتبة كتبخانه (The Khudabakhsh Library) رقم inv. 299
(نقلاً عن: Miniatures Illumination of Nisami's "Hamsah", pl.37.)

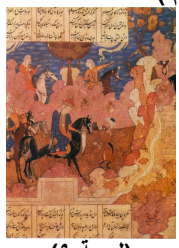
لوحة (٦-أ)
تفصيل من اللوحة السابقة



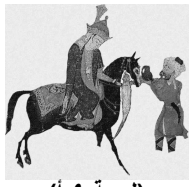
لوحة (٧)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، مخطوط ديوان حافظ، ورقة (٦٨ ظهر)، شيراز القرنين ٩-١٠هـ/١٥-١٦م، مكتبة هوتن رقم MS Persian 8.5
(نقلاً عن: هناء محمد عدلى، دراسة فنية لتصاوير مخطوط "ديوان حافظ" غير المؤرخ، لوحة ٨.)



(لوحة ٨)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، مخطوط خمسة نظامى، بخارى، ٩٦٨هـ/١٥٧٨-١٥٧٩م، مكتبة سالتيكوف تشدرين بسان بطرسبرج
(نقلاً عن: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، ٢٣٣م.)



(لوحة ٩)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، الورقة (٨٤ ظهر)، مخطوط خمسه نظامى، شيراز ٩٥٢هـ/١٥٤٥م، محفوظة بلبينجراد برقم inv. PNS 105.
(نقلاً عن: Miniatures Illuminations of Nisami's Hamsah, pl. 118.)

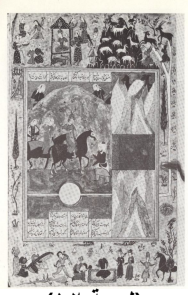


(لوحة ٩-أ)
تفصيل من اللوحة السابقة

(لوحة ١٠)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، مخطوط خمسة نظامى، ٨٤٩هـ/١٤٤٥م، مكتبة جامعة جون رايلندز (John Rylands University Library ، مانشستر، رقم Persian Ms:36, 62a.
(نقلاً عن: Brend, (B.), Beyond the Pale: Meaning in the Margin, pl. 15.)

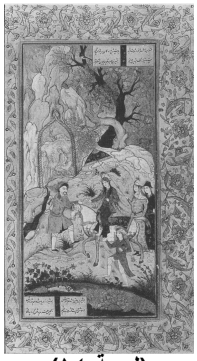
(لوحة ١١)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، الورقة (١٤٣ وجه)، مخطوط خمسه نظامى، شيراز ٩٤٩هـ/١٥٤٢-١٥٤٣م، مكتبة رضا راميا بالهند رقم inv. No. 3941
(نقلاً عن: Miniatures Illuminations of Nisami's "Hamsah", pl. 108.)

(لوحة ١١-أ) تفصيل اللوحة السابقة

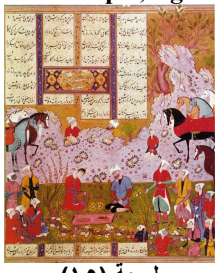


(لوحة ١٢)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، ورقة (٦٩ ظهر)، مخطوط خمسه نظامى، شيراز ٩٥٦هـ/١٥٤٩م، محفوظ بمكتبة متحف طوبقابى سراى، تحت رقم R. 867/K.452
(نقلاً عن: Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl LXVIII.)

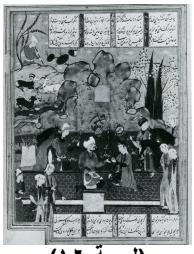
(لوحة ١٣)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، مخطوط خمسة نظامى، القرن ١٠هـ/١٦م، متحف المتروبوليتان بنيويورك
(نقلاً عن: Sari, (M.K.), The Persian Garden, p. 48.)



(لوحة ١٤)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يحفر قناة اللبن"، ورقة (٥٣ ظهر)، مخطوط خمسة نظامى، هراه ١٦٠٤-١٦٢٤م، المكتبة الأهلية فى باريس
(نقلاً عن: Schmitz, (B.), Islamic and Indian Manuscripts, fig 194.)



لوحة (١٥)
تصويرة "منظر شراب لفرهاد وشيرين"، ورقة (٦٩ ظهر)، مخطوط كليات، شيراز ١٥٦٠-١٥٧٠م، محفوظ فى مكتبة لينينجراد العامة برقم inv. IIHC 67.
(نقلاً عن: Suleiman, (H.), Miniatures Illuminations of Amir Hosrov Dehlevi, pl. 137.)



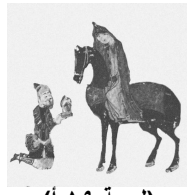
(لوحة ١٦)
تصويرة "منظر شراب لشيرين وفرهاد"، مخطوط خمسة نظامى، ١٥٦٠-١٥٧٠م، محفوظ ضمن مجموعة فيڤر بالولايات المتحدة الأمريكية رقم S86.0200
(نقلاً عن: Lowry, (G.D.) An Annotated and Illustrated Checklist, pl. 259.)

(لوحة١٦-أ)
تفصيل من اللوحة السابقة

(لوحة ١٧)
تصويرة "منظر شراب لفرهاد وشيرين"، ورقة (٣٩ ظهر)، مخطوط خمسه نظامى، شيراز ١٥٧٠-١٥٨٠م، محفوظ فى مجموعة فيڤر بالولايات المتحدة الأمريكية رقم S86.0059
(نقلاً عن: Lowry, (G.D.) An Annotated and Illustrated Checklist, pl. 260.)

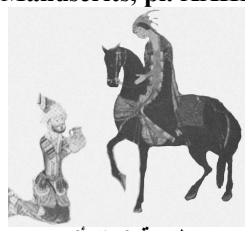
(لوحة ١٨)
تصويرة "منظر شراب لشيرين وفرهاد"، مخطوط خمسة نظامى، أصفهان ٩٠٩هـ/١٥٠٣-١٥٠٤م، متحف فيكتوريا inv. No 221
(نقلاً عن: Miniatures Illuminations of Nizami's "Khamsah", pl. 85.)

(لوحة ١٩)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل"، (ورقة ٧٧)، مخطوط خمسة نظامى، إيران ٨٤٣-٨٥٧هـ/١٤٤٠-١٤٥٣م، محفوظة فى متحف طوبقابوسراى فى استانبول رقم H.779
(نقلاً عن: Stchoukine (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl. IIb.)



(لوحة ١٩-أ)
تفصيل من اللوحة السابقة

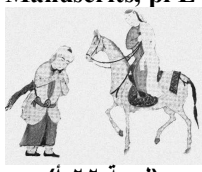
(لوحة ٢٠)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل"، (ورقة ٨٨)، مخطوط خمسة نظامى، ٨٥٠هـ/١٤٤٦م، متحف طوبقابوسراى فى استانبول برقم R.855
(نقلاً عن: Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl. XXIII.)



لوحة (٢٠-أ)
تفصيل من اللوحة السابقة

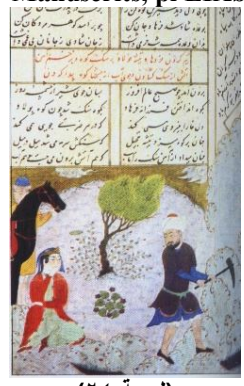
لوحة (٢١)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل"، شيراز ٨٩٥-٨٩٦هـ/١٤٩١م، مكتبة سالتيكوف تشدرين Saltykov-Shchedrine بسان بطرسبرج
(نقلاً عن: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، لوحة ٢٢٣م.)

لوحة (٢٢)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل"، ورقة (٦٦ظهر)، مخطوط خمسه نظامى، بخارى ٩٠٦هـ/١٥٠١م، محفوظ بمكتبة متحف طوبقابى سراى باستانبول برقم R.863
(نقلاً عن: Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl LVI.)



(لوحة ٢٢-أ)
تفصيل من اللوحة السابقة

(لوحة ٢٣)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل"، (ورقة ٨١)، مخطوط خمسة نظامى ٩١٩هـ/١٥١٣-١٥١٤م، مكتبة متحف طوبقابى سراى باستانبول برقم H.783
(نقلاً عن: Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl LIXb.)



(لوحة ٢٤)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل"، مخطوط خمسه خسرو دهلوى، ١٤٩٠م، دار الكتب المصرية بالقاهرة
(نقلاً عن: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، لوحة ٢٦م.)

لوحة (٢٥)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل"، ورقة (٩٣ ظهر)، مخطوط خمسه نظامى ٩١٦هـ/١٥١٠-١٥١١م، مكتبة متحف طوبقابى سراى برقم H.757
(نقلاً عن: Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl XXVIII.)

لوحة (٢٥ - أ)
تصويرة "سلطان ملكشاه والسيدة العجوز"، ورقة (٨٥ ظهر)، مخطوط الشاهنامه، شيراز القرن ٩هـ/١٥م، محفوظ بالمتحف البريطانى بلندن برقم 18113
(نقلاً عن: Meredith-Owens, (G.M.), Persian Illustrated Manuscripts, p.8, pl.I.)

(لوحة ٢٦)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل"، ورقة (١١٥ ظهر)، مخطوط خمسة نظامى، شيراز بداية القرن ٩هـ/١٥م، محفوظ ضمن مجموعة فيڤر بالولايات المتحدة الأمريكية برقم ٢٣٦
(نقلاً عن: Lowry, (G.D.), An Annotated and Illustrated Checklist, p. 236.)

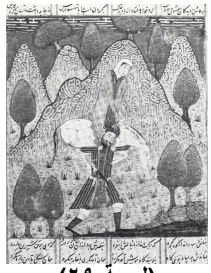
(لوحة ٢٧)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل"، لوحة (٣ يمين)، القرن ١٠هـ/١٦م، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى
(نقلاً عن: روائع المخطوطات الفارسية بدار الكتب المصرية، إعداد: هبه بركات، ص ٢٣٥.)

(لوحة ٢٧-أ)
تفصيل من اللوحة السابقة

(لوحة ٢٧-ب)
تصويرة "خسرو يزور فرهاد وهو يشق طريق فى الجبل"، ورقة (٥٥ وجه)، مخطوط خمسة أمير دهلوى، قزوين ٩٧٢هـ/١٥٦٤م، محفوظة ضمن مجموعة فيڤر بالولايات المتحدة الأمريكية برقم S86.0051
(نقلاً عن: Lowry, (G.D.), A Jeweler's Eye, p.138.)

(لوحة ٢٨)
تصويرة "زيارة شيرين لفرهاد وهو يشق طريق فى الجبل"، (ورقة ١٥٧)، مخطوط خمسة نظامى، أصفهان رجب ١٠٥٥هـ/٢٢ أغسطس ١٦٤٥م، محفوظة ضمن مجموعة فيڤر بالولايات المتحدة الأمريكية رقم S86.0483
(نقلاً عن: Lowry, (G.D.), An Annotated and Illustrated Checklist, pl. 272.)

(لوحة ٢٨-أ)
تفصيل من اللوحة السابقة



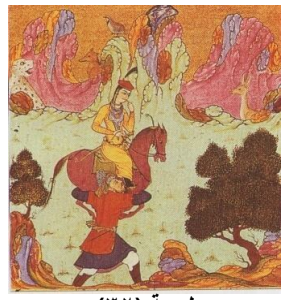
(لوحة ٢٩)
تصويرة "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا"، ورقة (٧٨ ظهر)، مخطوط خمسة نظامى ٨٤٣هـ/١٤٣٩م، محفوظ فى مكتبة جامعة Uppsala
(نقلاً عن: Adahl, (K.), A Khamsa of Nizami of 1439, pl.6.)

لوحة (٣٠)
تصويرة "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا"، (ورقة ٦٩)، مخطوط خمسة نظامي ٨٤٤هـ/١٤٤٠-١٤٤١م، مكتبة متحف طوبقابى سراى باستانبول برقم H724
(نقلاً عن: Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl.Va.)

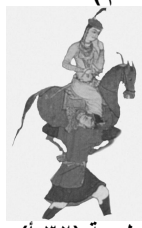
(لوحة ٣٠-أ)
تفصيل من اللوحة السابقة

لوحة (٣١)
تصويرة "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا"، ورقة (٣٦٥)، مخطوط خمسة نظامى، شيراز ٩٠٦هـ/١٥٠١م مكتبة متحف طوبقابى سراى باستانبول برقم H1510
(نقلاً عن: Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl. LXXXa.)

لوحة (٣١-أ)
تفصيل من اللوحة السابقة



لوحة (٣٢)
تصويرة "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا"، مخطوط خمسة نظامى، بخارى ١٦٤٨م، مكتبة سالتيكوف تشدرين بسان بطرسبرج
(نقلاً عن: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، لوحة ٢٣٤م.)



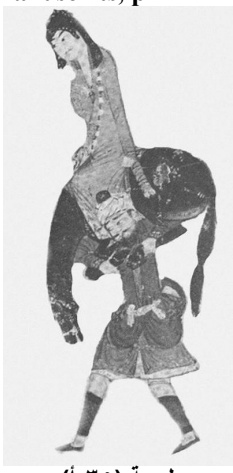
لوحة (٣٢-أ)
تفصيل من اللوحة السابقة

(لوحة ٣٣)
تصويرة "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا"، صفحة مزدوجة من مخطوط خمسة نظامى، أصفهان ١٠٤١هـ/١٦٣١-١٦٣٢م، متحف فيكتوريا برقم inv.No 364
(نقلاً عن: Miniatures Illumination of Nisami's, pl.157.)

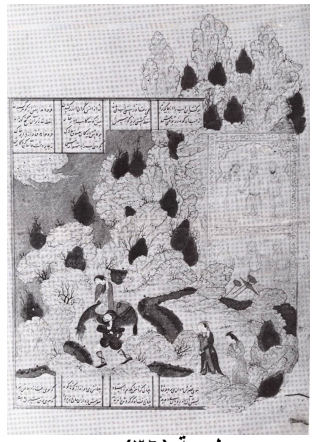
(لوحة ٣٤)
تصويرة "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا"، مخطوط خمسة نظامى ٨٣٢هـ/١٤٣٠م، متحف الهرميتاج بسان بطرسبرج.
(نقلاً عن: Lonkonine, (V.), Persian Miniatures, p. 204.)

(لوحة ٣٤-أ)
تفصيل من اللوحة السابقة

لوحة (٣٥)
تصويرة "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا"، (ورقة ٨٥)، مخطوط خمسة نظامى، يزد ٨٥٠هـ/١٤٤٦-١٤٤٧م، مكتبة طوبقابى سراى باستانبول رقم R.866
(نقلاً عن: Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl XXXII.)



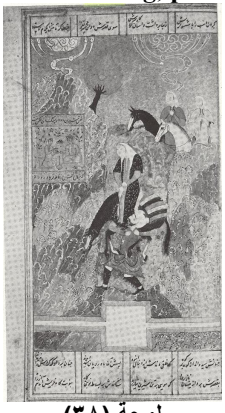
لوحة (٣٥-أ)
تفصيل اللوحة السابقة
(نقلاً عن: Grube (E.J.), Islamic Paintings, pl. 88.)



لوحة (٣٦)
تصويرة "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا"، ورقة (٦٣ ظهر)، مخطوط خمسة نظامي، تبريز ٨٦٦هـ/١٤٦١م، مكتبة متحف طوبقابى سراى باستانبول برقم H761
(نقلاً عن: Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl XXXIX)

(لوحة ٣٦-أ)
تفصيل من اللوحة السابقة

لوحة (٣٧)
تصويرة "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا"، ورقة (٦٩ وجه)، مخطوط خمسة نظامى، تبريز ٨٦٦هـ/١٤٨١م، محفوظ بمكتبة متحف طوبقابى سراى باستانبول (حزين 762)
(نقلاً عن: Ipsiroglu, M.), The Topkapi Museum Painting, pl. 27.)

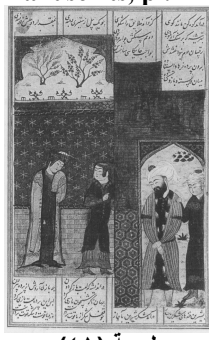


لوحة (٣٨)
تصويرة "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا"، ورقة (٨٨ وجه)، مخطوط خمسة نظامى، شيراز ٩١٥هـ/١٥١٥م، محفوظ بمجموعة Hans P. Kaurs بنيويورك

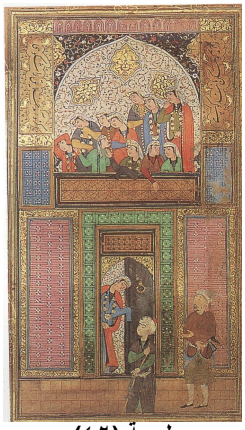
(لوحة ٣٨-أ)
تفصيل من اللوحة السابقة

لوحة (٣٩)
تصويرة "فرهاد يحمل شيرين على جوادها بعد أن كبا"، مخطوط خمسة نظامى القرن ١١هـ/١٧م، محفوظ بمتحف Salarjang بحيدر آباد رقم inv. No. 991
(نقلاً عن: Miniatures Illuminations of Nizami's, pl. 144.)

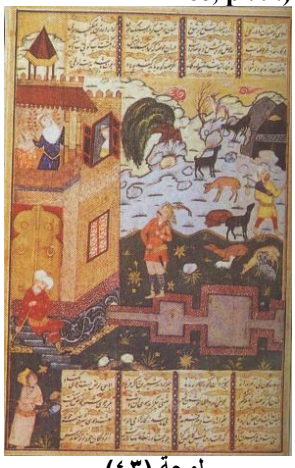
لوحة (٤٠)
تصويرة "زيارة فرهاد لشيرين فى قصرها"، ورقة (٥٧ ظهر)، مخطوط خمسة نظامى، تبريز ٨٦٦هـ/١٤٦١م، محفوظ بمكتبة متحف طوبقابى سراى باستانبول رقم H761
(نقلاً عن: Stchoukine, (I.), Les Peintures Des Manuscrits, pl. XLa.)



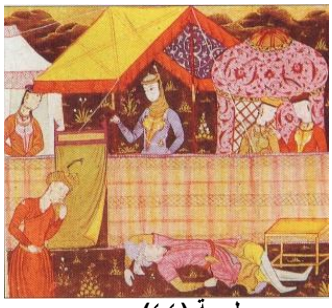
لوحة (٤١)
تصويرة "زيارة فرهاد لشيرين فى قصرها"، ورقة (٧٠ ظهر)، مخطوط خمسة نظامى، تبريز ١٤٨٨-١٤٩٠م، محفوظ فى مكتبة مورجان
(نقلاً عن: Schmitz, (B.), Islamic and Indian Manuscripts, fig 40.)



لوحة (٤٢)
تصويرة "زيارة فرهاد لشيرين فى قصرها"، ورقة (٣٧ وجه)، مخطوط خمسة نظامى ٩٧٢هـ/١٥٦٤-١٥٦٥م
(نقلاً عن: Melikian, (A.S.), Chirvani, The Anthology of a Sufi Prince, pl. 9.)



لوحة (٤٣)
تصويرة "زيارة فرهاد لشيرين فى قصرها"، مخطوط خمسة نظامى، أصفهان القرن ١٠هـ/١٦م
(نقلاً عن: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، لوحة ٢٣٥م.)



لوحة (٤٤)
تصويرة "زيارة فرهاد لشيرين فى قصرها"، مخطوط خمسة نظامى، بخارى ١٦٤٨م، مكتبة سالتيكوف تشدرين بسان بطرسبرج
(نقلاً عن: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، لوحة ٢٣١م.)

لوحة (٤٥)
تصويرة "انتحار فرهاد"، مخطوط ديوان نوائى، تبريز ١٥٢٦م، دار الكتب القومية بباريس
(نقلاً عن: ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامى، لوحة ١

مقبض سيف عاجى بمدريد
فى دراسة آ ثاريه وفنيه ونشر

♦د٠وفاء السيد أحمد شرف

يصعب عرض كثير من القطع الفنية في المتاحف، نظرًا لعدم القدرة على تحديد إلى أي عصر تنسب، وفي أي مكان صنعت، مثلها مثل التحفة – محل البحث– بالأكاديمية الملكية للتاريخ بمدريد، والمحفوظة بصندوق ٣٩، تحت رقم ١٠١١، لوحة (١). وتكمن مشكلتها أنها لا تحمل تاريخ صناعتها، ولا توقيع صانعها، ولا إلى من صنعت، ومن مالكها، مثلها مثل كثير من التحف العاجية. بألأضافه إلى أنه يسهل حملها ونقلها من موطنها الأصلي. ومصدر هذه التحفة وفقًا لما في سجل التحف بالأكاديمية، هو الإهداء؛ حيث تم إهداؤها للأكاديمية عام ١٨٩٨م عن طريق الدكتور بسكوال جاجونز [١]. وعلى الرغم من كونها قيمة فنية متميزة، إلا أنها لم تدرس، وكذلك تظل حبيسة المخازن. ويحضرني قول الأستاذ الدكتور عبد العزيز سالم – رحمه الله–: "إن الإسبان لم يتعمقوا في دراسة التحف القدر الذي تستحقه، كما أنهم لم يتوصلوا في كثير من الأحيان في قراءتهم للنقوش الكتابية إلى القراءة الصحيحة [٢].

ويهدف البحث إلى دراسة ونشر هذه القطعة الفنية المتميزة، ومحاولة تأريخها، ومعرفة مكان صناعتها،وتتضمن هذه الدراسه وصف علمى للتحفه، وتحديد وظيفتها مع تحديد تاريخ نسبى لها،مع تقديم دراسه تحليليه.

أولا الدراسه الوصفيه :وفقا لما جاء فى سجل الأكاديميه تحديد مبدئى لوظيفة التحفه وهذا التحديد يتمثل فى ان القطعه مقبض سلاح أبيض دون الأشاره الى سبب تحديد هذه الوظيفه ،وهذا التحديد دفع الباحث الى دراسة مقابض الأسلحه البيضاء،وبدأت الدراسه بالسيوف بأعتبارها ،اهم انواع هذه الأسلحه ،ولكن صادف الباحث مشكله أخرى وهى صغر حجم المقبض ،فهو أصغر من حجم قبضة اليد ،أذيتراوح طوله5,4 مما دفع الباحثه دراسة أشكال المقابض ومقارنتها بهذا المقبض فوجد تشابه بينه ومقابض السيوف النصريه وبناء على هذه الدراسه يمكن القول أن هذه التحفه قطاع من مقبض(٣) سيف(٤) وهو القطاع الأوسط لمقبض سيف بيضاوى الشكل مصنوع بطريقة الحفر والتفريغ وقد تم تحديد هذا الوصف بناء على دراسه للسيوف فى منطقة الأندلس التى أنتشرت فيها صناعة العاج انتشار كبيرا،وأستخدم فى

♦ مدرس بكليه اداب سوهاج – قسم الآثار الإسلامية.

(١) سجل جرد التحف والقطع الفنية بالأكاديمية الملكية للتاريخ، ص ١٤٢.

(٢) السيد عبد العزيز سالم: تحف العاج الأندلسية في العصر الإسلامي، ط. الإسكندرية، ١٩٩٥م، ص ٤.

أغراض عده ومنها مقابض السيوف وقد بلغ قطره 3,4سم وسمكه 3سم وطوله 5,4سم، أما مادة الصنع [٣]،[٤].

---

[٣] مقبض: (ق ب ض)، قبضه بيده يقبضه: تناوله بيده. والمقبض: ما يقبض عليه من السيف وغيره، وأقبض السيف: جعل له مقبضًا. ج. مقابض. القبضة من الشيء: ما قبضت عليه ملء كفك. للمزيد، انظر: الفيروزابادي (مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي، ت: ٨١٧ هـ): القاموس المحيط، ط. دار الفكر، بيروت، الطبعة الأولى (١٤٢٤ هـ/ ٢٠٠٣م)، ص ٥٨٥؛ مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، ط. وزارة التربية والتعليم (ت ١٤٢٤ هـ/ ٢٠٠٣م)، ص ٤٨٨.

[٤] السيف: نوع من الأسلحة، وهو مشتق من ساف ماله، أي: هلك، فلما كان السيف سببًا للهلاك سمي سيفًا، وجمع سيف: أسياف وأسيف ومسيفة. وساف بسيفه: ضربه به، ورجل سائف: ذو سيف، وسياف: صاحبه. وأسماؤه تنيف على ألف: ابن سيدة (أبو الحسن علي بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي، ت: ٤٥٨ هـ): المخصص، السفر السادس، ط. دار الفكر، ص ١٦، ١٧؛ ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، ط. بيروت، ح١/٩٧*٩٨، ح١٧/ ١٨٦؛ مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، ط. وزارة التربية والتعليم (ت: ١٤٢٤ هـ/ ٢٠٠٣م)، ص ٣٣٢؛ الفيروزابادي (مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي، ت: ٨١٧ هـ): القاموس المحيط، ط. دار الفكر، بيروت، الطبعة الأولى (ت: ١٤٢٤ هـ/ ٢٠٠٣م)، ص ٧٤٠؛ القلقشندي (أبو العباس أحمد بن علي، ت: ٨٧١ هـ): صبح الأعشى، ج٢/١٣٩- ١٤٠. ومنها: البتار، البارقة، الحتف، السريحي، السقاط. وللمزيد: انظر: مؤلف مجهول: خزانة السلاح مع دراسة عن خزائن السلاح التي حوتها الخزائن منذ القدم، تحقيق: نبيل محمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨م، ص ٢٣- ٣٣؛ محمود شيبت خطاب: العسكرية العربية الإسلامية، الطبعة الأولى، مطابع الدوحة الحديثة. عبد الرحمن زكي: السيف في صدر الإسلام، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد، العدد الثاني، ١٩٥٣م، ص ١٥٥؛ النويري (شهاب الدين أحمد): نهاية الأرب في فنون الأدب، السفر السادس، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٦م، ص ٢٠٢، ٢٠٦. ويتكون السيف من عدة أجزاء (شكل ١)، وهي: القبيعة، وتسمى أيضًا القلة والثومة، وهي الحديدة التي تلبس أعلاه، والمقبض أو السيف قائمة، وهو الجزء الذي يمسك به عند الاستعمال. السفن: وهي الجلدة المحببة التي تلبسها القوائم، وتليه بها السياط. كلبان: وهما مسماران معترضان في القائم الأعلى منهما ذؤابة السيف. الشعيرة: رأس الكلب، وهي من فضة أو حديد. وفي القائم الشاربان، وهما الحديدة المعترضة في أسفل القائم على فم الجفن، لها طرفان ينظران عن يمين وشمال، ثم النصل: وهو حديدة السيف كما ذكر سابقًا، وفي النصل السيلان- وهو سنخه الذي يدخل في القائم، وفي النصل المضرب، وهو الموضع الذي يضرب به، والشفرة: وهي حده وشفرتاه: حداه، وذباب السيف: حده، وذباب كل شيء حده، وسفاسق السيف أو (فرنده): هي حليته ووشية. ابن سيدة، السفر السادس، ص ١٨، ١٩. ويمكن تقسيم السيوف الإسلامية إلى نوعين رئيسين، هما: سيوف مستقيمة النصل، وسيوف مقوسة النصل، والسيف المستقيم أقدم في نشأته من السيف المقوس، ويوجد منه نوعان أحدهما نصله ذو حد واحد، والآخر ذو حدين، وهو الأكثر شيوعًا واستعمالاً كما اختلف طرفه، فهو إما مدبب أو نصل مستدير. وقد تميز مقبض السيف المقوس بأنه يأخذ هيئة مقوسة قليلاً جهة حد السيف. للمزيد: انظر: سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، ص ٢٢٥؛ حسين عبد الرحيم عليوة: الأسلحة الإسلامية بمتحف قصر المنيل بالقاهرة دراسة أثرية، مطبعة الجبلاوي، ١٩٨٤م، ص ٤؛ عبد الناصر ياسين: مناظر الفروسية في ضوء فنون الخزف=

مادة الصنع : العاج [٥].

مكان الحفظ: الأكاديمية الملكية للتاريخ بمدريد المحفوظة بصندوق ٣٩/٢ تحت رقم ١٠١١ [٦]. ويتميز المقبض بزخارفه المتعددة والمتنوعة من كتابية وهندسية ونباتية وحيوانية[٧]، والتي نفذت عن طريق الحفر والتفريغ أو التخريم، فأصبحت كقطعة الدانتلا [٨]، قوامها زخرفة رئيسة على وجهي المقبض، مكونة من معين يؤطره ويحده زخرفة نباتية مكونة من زوجين من المراوح النخيلية الملساء ذات الانحناءات الغليظة، والتي تبدو كأنها تخرج من كئوس، ويلتقي زوجا المراوح خالقين شكلاً بيضاويًا بداخله ورقة ثلاثية من أعلى، ومن طرفهما من أسفل برعم ميمي، وعلى جانبي الوحدة الرئيسة الزخرفية بالمقبض من أعلى ومن أسفل شريط كتابي بالخط الكوفي المتطور والثلث قوامه عبارتين دعائيتين مكررتين مرتين، نصهما: "الملك لله"، و"العزة لله" [٩]، لوحة (١)، مشكولتين [١٠]، مع اختلاف ترتيب ورودهما في الشريطين العلوي والسفلي. ويلاحظ كلمة الملك بالخط الكوفي، كما أن حرف الكاف به لاحقة

=الإسلامي، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م، هامش ٣، ص ١٣٤. أما أطوال السيوف فتختلف، فمنها الطويل ومنها القصير، وقد كانت مستخدمة أيام الرسول. وأطلق القلقشندي على السيف القصير الأبتر، وإن كان قصيرًا بحيث يحمل تحت الثياب، ويشتمل عليه قيل عنه مشمل. انظر: القلقشندي، ج١٤٨/٢. ويفضل القصير للفارس، والطويل للراجل. انظر: ابن منكلي: الحيل والحروب وفتح المدائن والدروب، دراسة وتحقيق: نبيل عبد العزيز، دار الكتب المصرية، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٣٩؛ التدبيرات السلطانية، تحقيق: صادق محمود الجميلي، ص ٣٦٤.

[٥] العاج: أنياب الفيلة، لوحة (٢). والعواج: بائع العاج، ويقال: العاج: الذل، وهو ظهر السلحافة البحرية، ويقال للمسك عاج. انظر: ابن منظور: لسان العرب، ج٣٣٤/٢. وقال الفيروزابادي: العاج: عظم الفيل والناقة اللينة الأعطاف، والذبل. للمزيد، انظر: الفيروزابادي، ص ٢١٨.

[٦] سجل جرد التحف والقطع الفنية التي تملكها الأكاديمية الملكية للتاريخ، ص ١٤٢.

[٧] كانت تصنع المقابض من العاج أو الأبنوس أو الخشب النفيس، وكانت تزخرف بنقوش وزخارف، وفي كثير من الأحيان كانت ترصع بالاحجار الكريمة. عبد الرحمن زكي: أنواع وأساليب الكتابات المنقوشة على السيوف الإسلامية، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد، ١٩٥٧م، ص ٢٣٨.

[٨] نرى مشابهًا أو مطابقًا لتلك الزخرفة في قصر الحمراء، التي يتجلى فيها براعة المهندس الذي وضع تصميمه وزخرف جدرانه المحفورة على الجص، ولاسيما في ساحة الأسود، لوحة (٢)؛ حيث نرى ستائر من الجص مخرمة بزخارف جميلة، كأنها قطع من المدبج (الدانتيلا)، فتتنت في تخريمها وتطريزها يد صناع ماهرة، ومنها غلالات من الجص شبيهة بالغلالات الحجرية التي في صوامع المغرب وإشبيلية، لوحات (٣، ٤، ٥، ٦)، وكذلك في ساحة البركة، وساحة الريحان، وقاعة البركة، وقاعة العرش جدران تزدان بزخارف جصية رائعة. محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس، ص ٩٤.

[٩] لا يوجد فن استطاع أن يجعل من الخط نموذجًا زخرفيًا كالفن الإسلامي؛ لذا احتلت الكتابات مكانة مهمة، وذلك لارتباطها بكتاب الله، ولهذا فإن للنص قدسيته، ولقد نقلت آيات القرآن، وزينت ها جدران

المساجد والقصور والمساكن الخاصة والأشياء المستعملة، ويكتفى أحيانًا بكلمة من الأسماء المقدسة أو عبارة دينية أو دعاء لتبريك رداء سلاح أو إناء الشرب. وفي هذه العبارات استعمل الخط الكوفي واللين. جورج مارسيه: مدخل الفن الإسلامي، ص ١٧. يحصر فلوري الكتابات الكوفية في أنواع، هي: البسيط والمورقة وذوات الأرضية النباتية، والكوفي المضفر، والكوفي الهندي، والخط الكوفي البسيط محل البحث، وهو النوع الذي لا يلحقه التوريق أو التحميل أو التضفير، وقد شاع في العالم الإسلامي شرقه وغربه في القرون الهجرية الأولى، وبقي الأسلوب لمفضل في غرب العالم الإسلامي، حتى وقت متأخر، ثم أخذت تقتصر على النصوص الدينية، وأخذت تنعزل بسبب شيوع استعمال الخط اللين، فأصبحت لا ترى إلا في واجهات المباني، ولا تكتب بها النصوص التأسيسية، وكتب بها حول المحاريب كما في جامع تلمسان، ونقشت بها العبارات الدعائية الموجزة في مواضع ثانوية. إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم، دار الفكر العربي، ١٩٦٧م، ص ٤٥. فشاع في العصر الموحدي استخدام عبارات دينية ظهرت بوضوح على العمائر الدينية والتحف الفنية، ومن أهمها: "العزة لله"، و"الملك لله"، وتظهر بوضوح على نوافذ صومعة الكتبية (شكل ٣)، وعلى صومعة جامع قصبة مراكش، وعلى النوافذ الجصية أسفل قبة المحراب بجامع تينملل، وعلى الثريتين المعلقتين بجامع القرويين والأندلسيين، وعلى إحدى الحشوات الزخرفية التي تحلي صحن المسجد الموجود بقصر الحمراء بالأندلس ١٣٧ هـ Fredrick: Calvert Albert: The Alhambra (being a brief record of the Arabian Conquest of the Mohammedan Architecture and decoration, New York, John Lane Company, mcmvi, p. 383 لوحة (٨)، وعلى نافذة من الجص بجدران قصر إشبيلية ٧٦٦- ٧٦٨ هـ/ ١٣٦٤- ١٣٦٦م، لوحة (٩). وقد نقلت هذه العبارات إلى مصر من المغرب مع الفاطميين، أو ربما مع بعض الصناع المغاربة الذين يقصدون عند مرورهم بها لتأدية فريضة الحج،. للمزيد، انظر: محمد محمد الكحلاوي: ثريات من النواقيس في جامع القرويين بمدينة فاس، مجلة الدارة، العدد الرابع، السنة السابعة عشر، رجب- شعبان- رمضان ١٤١٢ هـ، ص ١٤٩. كما ظهر الخط الكوفي إلى جانب الثلث على ثريا برونزية موحدية بجامع القرويين تتضمن آيات قرآنية بخط الثلث، بينما كتب التاريخ والصنع بالخط الكوفي، وهو ٦٠٠ هـ/ ١٢٠٣م. عبد الهادي التازي: الحروف المنقوشة بالقرويين في خدمة الآثار، دراسات في الآثار الإسلامية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ٢٧٢، ٢٧٣. وبقاعة السفراء بقصر الحمراء بغرناطة؛ حيث تحتوي على نقوش كتابية كوفية، وأخرى بخط الثلث داخل إطار هندسي الشكل عبارة عن عقد متعدد الفصوص F. Calverta: Op. Cit., No. 16, Pi. XV (لوحة ١٠). هذا وقد شاع الخط الكوفي البسيط في شرق العالم وغربه في القرون الهجرية الأولى، وبقي المفضل في غرب العالم الإسلامي حتى وقت متأخر، واقتصرت الكتابة الكوفية في الأندلس على النصوص الدينية والعبارات الدعائية (الله – أعوذ بالله)، إبراهيم جمعة، ص ٤٥؛ Deve dum(g) insc picthon- arabes Marrakech edition techniques ord African , 1932,p15 , basset et terrasse: sanctuaries et forteresses almohades- paris, 1932, p. 189; farid (sh) west Islamic influence on architecture in Egypt (before Turkish priod d reprint from bulletin of faculty of arts, Cairo University, Vol. XV, part II, December, 1954, pp. 25 -26.

(١٠) وجدت بساحة الريحان أو البركة كلمات تحية تستقبل الداخل، وآيات قرآنية وأبيات من الشعر كتبت بالخط الكوفي والرقعة، وقد جاءت مشكولة. للمزيد انظر: فون شاك: الفن العربي في أسبانيا وصقلية،= =ترجمة: الطاهر أحمد مكي، ط. دار المعارف، ص ١٦٥، وبقاعة الأختين بقصر الحمراء، ومدخل قاعة السفراء وجدت بها ٤ عبارات: (الملك لله)، (البقاء لله)، (القدرة لله)، الملك لله)، وهي بخط الثلث، ومشكولة، وفي أشرطة كتابية أيضًا بنفس القاعة. Fredrick Calvert Albert: The Alhambra details of Arabian work, 275, 281, 399، كما ظهرت الكتابة المشكولة على عملة)، تحمل اسم عبد المؤمن

خطية، أي أن شكلة الكاف منتصبة لغرض زخرفي، وهو خلق توازٍ مع الأحرف المنتصبة في الكلمة نفسها. وكلمة العزة بخط الثلث، كما يلاحظ ليونة في حرف الزاي، ولفظ الجلالة بخط الثلث، شكل (١)، يليه شريطان نباتيان زخرفيان أو كناران [١١]، الأول عبارة عن دوائر صغيرة مخرمة متكررة على شكل حبات اللؤلؤ بتأثير وإيحاء من الفن الساساني، يلي الكنار السابق وريدات صغيرة، يليه كنار قوام زخرفته من أوراق متضافرة لتشكل سلسلة شكل V شكل (٤) ويلى الكنار السابق وريدات صغيره وهى محوره تاخذ شكل نقاط زخرفيه متكرره وقد وجد مثال لهافى المسجد الجامع بقرطبه وفى مدينة الزهراء وفى تاج عمود يرجع الى عصر عبدالرحمن الثانى وهذه الزهيره أو الوريده تنسب للخلافه القرطبيه حيث ظهرت خلال القرن ٨و٩م،متطورة لتصبح الزهرة بها وحدة زخرفية صغيرة، وفي مركزها أو قلبها زهرة أو قرص أصغر [١٢]، فتأثر الفن الأموي بالساساني؛ حيث حورت الزهيرات، وأصبحت نقاطًا زخرفية متكررةً [١٣]، شكل (٥)، ويظهر ذلك جليًا في الزهراء، وعلى التاج الموحدي، شكل (٦)، والمنسوجات الأندلسية التي ترجع إلى العصر الناصري، وفي حشوات زخرفيةشكل(٧) بقصر الحمراء [١٤]. ويفصل مابين الوحدتين الرئيستين الممتدتين بطول المقبض زخرفة حيوانية قوامها سمكة ، بيئية استلهمها الفنان من البيئة المحيطة حوله، وذلك من تأثير البحر ، وأحد تأثيرات المكان والبيئة في الفنان، فالأسماك (١٥)تعد أكثر الكائنات المائية استخدامًا في الفنون؛ حيث تظهر الأسماك بأنواعها المختلفة كعناصر، أو ضمن تكوينات فنية، وذلك بحكم تعرف الفنان عليها ضمن مفردات البيئة، لاسيما في البيئات البحرية مفهوم البحر ، وباعتبارها أحد

بتاريخ ٥١٥ هـ، وعلى دينار يحمل تاريخ ٥٤٣ هـ، وجدا في حفائر قلعة بني حماد. عن عثمان إسماعيل، ص ٩٣، الشكلان (١٩-٢٠).

[١١] حاول الفنان المسلم الاستفادة من جميع التفاصيل لملء المساحات، فاستوحى من أبسط تكوينات الزخارف عنصرًا مهمًا قائمًا لذاته، ألا وهو الأشرطة النباتية. حنان مطاوع: المرجع السابق، ص ٧٣.

[١٢] انظر: باسيليو مالدونادو: الفن الإسلامي في الأندلس والزخرفة النباتية، ترجمة: إبراهيم علي منوفي، مراجعة: محمد حمزة الحداد، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م، ص ١٤٩، لوحة ٢٥، رقم ١٠٢- ١٠٣، ص ١٥٠- ١٥٧، ص ١٨٨، لوحة ٢٩، رقم v1, g1, g2, ص ١١١، اللوحة ١٦، رقم ٤، ص ٦٤.

[١٣] انظر: باسيليو بابون مالدونادو: الفن الإسلامي في الأندلس، ص ١٤٩، التابلوه الخامسة والعشرون (١٠٢، ١٠٣).

[١٤] محمد محمد الكحلاوي: العمارة الإسلامية في الغرب الإسلامي عمائر الموحدين الدينية في المغرب (دراسة أثرية معمارية)، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، (١٤٠٦ هـ- ١٩٨٦م)، الملحق الثاني، شكل (٧٨)، شكل ٧٨، ٣٩٩، ٢٨١، ٢٧٥؛ Fredrick Calvert Albert: The Alhambra, p. …..

مصادر غذائه المهمة، بالإضافة إلى بعض المعتقدات والأفكار المتصلة بالأسماك [١٥]، وهي وإن كان يصعب نسبتها إلى نوعها الحقيقي، نظرًا لدخول الطابع الزخرفي أحيانًا والتجريدي، ولكن عن طريق تقريب الشكل (شكل ١١-١٠)وما تميز به من ملامح، فإن أحد المتخصصين في علم الحيوان[*]، رجح أنهما نوعان من الأسماك، وهما ذو أصل إسباني، وهما غالبًا سمكة الماكريل الإسباني، والتي تعيش على سطح الماء بالقرب من اليابسة ١٠، وسمكة الهوج (لوحة ١٢)، وسمكة Spanish Hog Fish لوحة (١٣) [١٦]،و يظهر التأثير الساساني أيضا فى الورقة النباتيه الثلاثية بفم السمكة ونهايتها؛ مما يعطي إيحاءً برشاقة السمكة وطولها، كما يعطي شيئًا من السمترية والتماثل في أجزاء العمل الفني، الذي يضفي على الموضوع جمالاً، ويثير إحساسًا بالجدية والوقار والهدوء والاتزان، وخاصةً أن الفنان قد حرص على التماثل المصحوب بالتنويع وعمل على تكرارها [١٧]، وقد لجأ الفنان المسلم إلى التكرار بغرض إثراء الأسطح والأجسام. ونتيجة للعناصر المكررة و الوحدات المنتشرة ينتج عنها مماثلة [١٨]؛ مما يريح النظر إليه، وهذا ما طبقه الفنان في المقبض محل البحث

---

[١٥] ويلاحظ ظهور رسوم الأسماك على آنية من الخزف الإسباني، ترجع إلى القرن ٨ هـ/ ١٤م، إحداهما بمتحف اللوفر، وهي سلطانية من خزف باترنا فوام، زخرفتها وجه إنسان، يشغل دائرة القاع، ويحيط به سمكتان، وأخرى قوام زخرفتها رسمطائر وسمكة وخمس وريقات نباتية. وبمتحف الحمراء صحن كبير ينسب إلى عصر بني نصر عليه خمس سمكات من الداخل يليه من الخارج صف من خمس سمكات، وقد نفذت الأسماك بشكل تجريدي. زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، القاهرة، ١٩٥٦م، ص ٦٧؛ فنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ٣٣٦؛ حسين مصطفى حسين رمضان: تكوينات الحركة الدوارة ذات الكائنات المائية في الفن الإسلامية، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، العدد التاسع والعاشر، ٢٠٠١م، ص ٦٣٧، ٦١٨.

[*] الأستاذ الدكتور فخر الدين أستاذ بكلية علوم سوهاج ، ورئيس قسم الحيوان.

[١٦] الاسم الشائع :الماكريل الأسبانى والاسم العلمى scomberomorous maculates

Class : ostehch thyes
Super order : scombroidei
Family : scomberomorous maculates
Super order : scombroidei Family : scomberomorous maculates
؛lagler ;k;f; bandach;j-e-and passion;d-r-m '(1977);lchthyology' 2nd ed' john wiley &sons ;new york ;p ;48 ,
www.watanynews.com/forum/showthread.php?t=7972- spanish hog fish (bodianus rufus) Bonaire,Netherlands Antilles,Caribbean,atlantic ocean k06-434081, http://www.fotosearch.com\print\age045\k06-434081

[١٧] عبد الفتاح رياض: تكوين فى الفنون التشكيلية- دراسه فى سيكولوجية الرؤية ودورها فى إثارة الأحاسيس الجماليه-ط-٣-منقحه مع إضافات عديدة وتعديل شامل-دار النهضة العربية -١٩٩٥م ص١٧٠-١٧٤.

[١٨] مصطفى عبد الرحيم محمد- ظاهرة التكرار فى الفنون الإسلامية-ط الهيئة المصرية العامه للكتاب١٩٩٧م ص١٢٥-٩٣-٩٢-٤٧.

من خلال توزيعه للوحدات والعناصر الزخرفية، وقد أثرى التفريغ للقطعة جمالاً وسحرًا وعمقًا، وذلك من خلال استخدام الظل والنور. وقد أطلق باسيليو على الورقة الثلاثية التي سادت في الأندلس، ومثلت على التحفة محل البحث زهرة اللوتس نظرًا للشبه الذي احتفظت به الوريقات الثلاث، وأطراف ورقة زهرة اللوتس المصرية طوال تاريخ تطورها حتى القرن الحادي عشر على الأقل، وهي أكثر العناصر النباتية انتشارًا في الأندلس، وهي زخرفة يمكن العثور عليها في أي مكان في حوض البحر المتوسط، سواء الشرقي أو الغربي، فهي إن كانت ذات أصل مصري، فهي كانت أيضًا من الموضوعات الزخرفية المحببة عند الساسانيين والرومان والبيزنطيين. وحظيت بقسط وافر من القبول عند المسلمين في العصر الأموي، وظهرت نماذج كثيرة منها في خرب المفجر، وقصر الحير، وانتقلت إلى المغرب الإسلامي، وقد حظيت برعاية خاصة في الأندلس[١٩]، ومن الزخارف النباتية المحلية التأثير المراوح النخيلية، شكل(٨و٩) التي ظهرت مزدوجة ملساء ذات انحناءات غليظة شماء حادة تشبه في زخارفها غمد الخنجر، ذات فصوص غير متماثلة، ويوجد بداخلها ورقة ثلاثية أو برعم، لوحة (١) [٢٠]، ومن الزخارف النباتية المشرقية، والتي ظهرت في خربة المفجر، وتأثر بها المقبض وريقة ثلاثية في تبادل مع ورقة على شكل حربة، وهي وحدة تنسب إلى الموضوعات القديمة، ووجدت لها انتشارًا واسعًا في الفن الأندلسي، ووجدت في مدينة الزهراء، ومشابهة لها على صومعة الكتبية، شكل (١٠). واستمرت في الزخارف الجصية الغرناطية، وفي زخرفة جصية بقصر إشبيلية، وخلال الأسلوب المدجن، وقد ظهر ذلك النوع من الزخرفة في الزخرفة المتداخلة. وقد ظهرت الزخرفة المتداخلة في بداية ظهورها في الفن الإسلامي المغربي والمشرقي في مدينة الزهراء، وفي خربة المفجر،كما حدث له نوع من التطور الزخرفي، وازداد ثراءً بسعفتين كل واحدة مقابل الأخرى. ومن الهندسية المحلية على المقبض زخرفة

---

[١٩] باسيليو بابون مالدونادو: الفن الإسلامي فى الأندلس، الزخرفة النباتية، ترجمة على ابراهيم على المنوفى، مراجعة محمد حمزه الحداد،ط ٢٠٠٢، ص١١٧.

[٢٠] تتألف أنصاف المراوح النخيلية من فصين طوليين غير متماثلين في طولهما يتفرعان من ساق صغيره وقد سادت تلك الزخزفة بهيئاتها المتعددة فى المغرب الأندلسى وقد توجد بداخل الوحدات كيزان صنوبر أو حبات لؤلؤ وريدات متعددة البتلات، براعم إلى جانب زخارف نباتيه دقيقة وكثيرًا ما مثلت بمفردها كموضوع زخرفى قائم بذاته وأحيانًا تظهر كمهاد أو متصلة لعناصر وموضوعات أخرى مثل الكتابات والزخارف الهندسية للمزيد انظر: h.g gayot :le décor floral dan'art de l'islam occidental coleduliver' ,rabat,1955,p.6)،باسيليو بابون مالدونادو ،الفن الإسلامي فى الأندلس، الزخرفة النباتية، ترجمة على إبراهيم على المنوفى، ص١٨٧، (g) notes et documents grand mosque de kairouan. Paris(.marca is،، عثمان عثمان إسماعيل:الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى–دار الثقافة بيروت ص٧٥.

معينات مسننة، أو ذات زوايا متعددة، ويطلق عليها الصلبان ذات الأذرع في الزخرفة الأرغنية. وهذا النوع من الزخرفة أصبح ذات أصول خلافية في قرطبة في القرن العاشر، وهذا ما تمت البرهنة عليه من خلال آثار مدينة الزهراء، وقد وجدت في مدينة الزهراء منقوشة في كنارات حجرية (شكل ١١)، وعلى بلاطات من الطين المحروق، والتي تظهر كأنها عضادة تحت عقد حدوة في الحجرات المجاورة للصالون الكبير، كما تظهر في كنارات العقود في واجهات المسجد الجامع في قرطبة. كما أنها أشبه بالشرافات المسننة الحادة، والتي استخدمت بكثرة في عصر الخلافة، وفي عهد الموحدين، وظهرت في المسجد الجامع بمدينة الزهراء أثناء الحفريات [٢١]، وتلك الزخرفة يعدها البعض أساسًا لتكوينات هندسية جديدة، وهي شبكة من المعينات أو التداخل [٢٢]، والبعض ينسبها إلى الغرب الإسلامي، موضحًا أنها زخرفة بربرية الأصل. ومن أهم العناصر الزخرفية التي برع فنانو الغرب الإسلامي في تنفيذها سواء على واجهات العمائر أو التحف التطبيقية، وجدت بالمغرب قبل أن تظهر تلك الأمثلة بالأندلس، حيث لا يجب النظر إلى مسجد قرطبة أو مسجد باب مردوم وباب الشمس بطليطلة، وصومعة مسجد أشبيلية (الجيرالدا)، وحوائط قصر الحمراء كأمثلة مبكرة لها، فقد ظهرت الإرهاصة الأولى لها على صومعة قلعة بني حماد؛ حيث تحمل واجهتها المطلة على الصحن مثالاً ناطقًا لشبكة المعينات البربرية الأصل، ثم انتشرت على الصوامع الموحدية، واستمرت. وهذه الزخرفة من أهم العناصر الزخرفية التي برع فيها الفنان الموحدي نتاج الطراز الأندلسي المغربي، وخير أمثلتها في العصر الموحدي مسجد تينملل على بواطن العقود، وفي مسجد الكتبية. وبلغ نضجه في قصر الجعفرية، وفي صومعة حسان، والكتبية، ووصل إلى قمته في صومعة الجيرالدة، لوحة (٣)، وهي المئذنة الوحيدة التي احتفظت بطابعها الإسلامي في الأراضي الإسبانية، بفضل شكلها وارتفاعها العظيم، اللذين أكسباها شهرة عالمية، وهي الباقية

---

[21] terrasse(h) ،l ،،art hkspano-maures que de origins au xiiesiecle.paris p.266

[٢٢] حاول بعض المؤرخين فى تاريخ الفن الوصول إلى أصل زخرفه شبكه المعينات فأرجع تيراس terrasse أصل زخرفه شبكه المعينات إلى زخرفة التضفير التى بدأت بالفن الإسلامي المبكر فى الأندلس الأموي؛ ثم باسيليو بابون حيث يقول ولدت زخرفة المعينات losange\sebka فى عهد الموحدين كما أنها ترى على الحوائط المحفور عليها عقود متقاطعة ترجع إلى عصر الخلافة فى قرطبة فى المسجد الجامع وبالتحديد فى المقصورة التى شيدت فى عهد الحكم الثانى، وهى أحدى النتائج التى يتمخض عنها الشكل الهندسى المتراكب والكلاسيكى وقد أخذ النمط الهندسى شكل الزخرفة النباتية فى عصر الموحدين وهذه المعينات النباتية حظيت بانتشار واسع خلال الفترة من القرن الثالث عشر حتى الخامس عشر ومثال ذلك فى صالون السفراء بقصر إشبيلية وفى زخرفه جصية ترجع إلى عصر الموحدين فى قرطبه وفى برج الأسيرة بالحمراء فى السيراميك الأثري وفى زخرفة جصة مدجنة فى المسجد الجامع بقرطبة. للمزيد، انظر: باسيليو بابون مالدونادو الفن الإسلامي فى الأندلس الزخرفة النباتية ص١١٩الوحه ١٨ رقم١-٢-٣-١٣-١٢.

من مسجد إشبيلية، الذي بناه الموحدون في (٥٩٢ هـ/ ١١٩٥م) [٢٣]، وثمة رواية تنسب مئذنة الكتبية وحسان والخيرالدا إلى معمار واحد إشبيلي، يطلق عليه "غيفير" أو "جابر"، وهي تختلف فيما بينها بالمواد المستعملة، فمئذنة الكتبية مصنوعة من الحجر الغشيم، ومئذنة حسان من الحجر المنحوت ، والجيرالدا مبنية من الآجر [٢٤].

وقد وجدت كثير من المآذن المغربية في إسبانيا ترجع للعصر الموحدي والغرناطي، وقد حولت إلى أبراج أجراس كنائس، ونظرًا لأن جدرانها كانت مغطاة من الخارج، لم يكتشف أنها مآذن إلا حديثًا، ومنها ثلاث مآذن في قرطبة حولت إلى أبراج أجراس كنائس: سان خوان، سانتا كلاره، وشانتياص (ق ١٠/ أوائل ق ١١م). وفي غرناطة حدث الشيء نفسه للمئذنة الغرناطية التي صارت برج أجراس لكنيسة سان خوسيه، وقد أزال بالباس بنفسه الغطاء الذي كان يغطي جدرانها الحجرية، والذي كان يخفي عمارتها الموحدية، ويظهر أيضًا على بدنها الزخارف الهندسية التي تأخذ شكل المعينات. وهناك مئذنة أخرى شرق إشبيلية بالقرب من بلو للبو في الميتاثيون، وهي ملحقة بمسجد حول إلى صومعة، وهي تقليد لمئذنة الخيرالدا، وهي مبنية بالطوب الأحمر، ولها مظهر أكثر تواضعًا لطابعها الريفي، وفي إشبيلية أيضًا في ق ١٣م أي عصر الانتقال من الموحدين إلى بني نصر بغرناطة مئذنة حولت إلى برج أجراس لكنيسة سان خوان دي لو لوس ريس، وقد حلي بدنها بزخارف هندسية، وفي العصر الغرناطي مال آخر للمآذن المغربية: مئذنتان وبقايا مآذن أخرى، ومن المحتمل أنها بنيت كلها في ق ١٤م، وحولت إحدى هاتين المئذنتين إلى برج أجراس لكنيسة سان سيان ستيان دي ربذة، وقد اندثرت هذه الكنيسة، والأخر تلحق بالكنيسة البرشية في الأرش، وهي بلدة صغيرة في شرق مالقة، ويحيط بها غلالة جصية من شبكة معينات، ويرجع اكتشاف هذه المئذنة إلى دون خوان تيميورس (لوحة ٧) [٢٥]، وأهم ما يلفت

---

[٢٣] عثمان إسماعيل: نشأة الفن الإسلامي وأصوله وتأثيره على فنون أوروبا(مجلة دعوة الحق، العدد السادس، السنة الثالثة، الرباط، المغرب، مارس١٩٦٠، ص٥٧، ٦١ ، محمد الكحلاوى: العمارة الإسلامية فى الغرب الإسلامي، ص ٤٨٠ ، ٤٧٩. وتعرف شبكة المعينات فى اصطلاح المغاربة باسم الكتف الدرج، والكتف هو الخط المنحنى، أما الدرج فهو الزاوية القائمة الصغيرة التى تليه، وينشأ عن تقاطع الخطوط المنحنية شكل يشبه طرف الرمح٠ أما زاوية ميل الخط المنحنى فتتراوح بين ٦٠ درجة على المستوى الأفقي، ولهذه الشبكة من الأكتاف والدرج أهمية رئيسة فى التصميمات الزخرفية، فهى بمثابة العمود الفقرى بالنسبة للزخارف النباتية.

[٢٤] جورج مارسيه، مدخل الفن الإسلامي، ص١٤٩.

[٢٥] للمزيد، انظر: ليوبولدو توريس بلباس، الأبنية الإسلامية، ترجمة: إبراهيم العنانى ومجلة المعهد المصرى للدراسات الإسلامية، العدد الأول، ١٩٥٣، ص١٠٥-١٠٧؛

-El alminar de la lg lesia de san josey ،las primeras constrrucciones de los ziries granadinos ، por leopoldo torres balbas (al-andalus ،v01940 pp.427-446; dos obraas de arquitectura al

النظر إلى الصوامع هي تلك الزخرفة التي اختص بها الفن المغربي الأندلسي، وهي تلك الغلالة الحجرية التي تلتف حول الصومعة من جوانبها الأربعة، وهي تبدو على شكل شبكة مكونة من معينات متجاورة، تتصل ببعضها. ويعبر عن هذا النوع من الزخرفة بالإنجليزية اللوزنج جريت Lozenge Grating [٢٦]. كما يمكن القول إن زخرفة المعينات أصبحت العنصر الأساسي في جميع الزخارف في عصر بني نصر بغرناطة وحوائط قصر الحمراء أيضًا كمخلفات أثرية تعكس ذلك الوقت.

ونعاود القول إن زخرفة المعينات ولدت في عهد الموحدين، وهذه المعينات هي إحدى النتائج التي يتمخض عنها الشكل الهندسي المتراكب والكلاسيكي، ومن الواضح أن النمط الهندسي سرعان ما يأخذ شكل الزخرفة النباتية في عصر الموحدين، وهذه المعينات النباتية حظيت بانتشار واسع خلال الفترة من ق ١٣ حتى ق ١٥، ومثال ذلك زخرفة جصية ترجع إلى عصر الموحدين في قرطبة،وفى صالون السفراء بأشبيليه وفي برج الأسيرة بالحمراء في السيراميك، و في زخرفة مدجنة في المسجد الجامع بقرطبة [٢٧]شكل (١٣،١٤.)

وظيفة: مقبض سيف.

اشتهرت الأندلس بصناعة الأسلحة؛ حيث ورد عن سعيد أن همم أهل الأندلس كانت مصروفة لصناعة آلات الحرب من التراس والرماح والسروج والألجم والدروع والمغافر، ومن أشهر السيوف السيوف البرذليات، التي اشتهرت بالجودة، وبرذيل: آخر بلاد الأندلس من جهة الشمال والمشرق، والقلجورية خفيفة الوزن؛ حيث لا يزيد وزنها عن رطلين، وتنسب إلى مدينة طرقونية (طركونة)، والتي صنفها الكندي (ت: ٨٧٥م)، إلى السيوف المولدة، وفي إشبيلية من دقائق الصنع ما يطول شرحه [٢٨]، وفي العصر الإسلامي اشتهرت عدة مراكز بصناعة السلاح، ولاسيما صناعة السيوف، ومن أشهر تلك المدن مرسية وإشبيلية والمرية وغرناطة. وكانت إسبانيا المغربية أعظم شأنًا في صناعة الأسلحة، وخاصة في عصر دولة بني الأحمر [٢٩]. وبلغت طليطلة أسمى درجات الازدهار في تلك الصناعة، حتى أصبحت نصال طليطلة

---

mohade .la mezquita de cua t rohabitan yel Castillo de Alcala de guadaira ،parl . t.b (al andalus vi ،194 1 pp205-208

[٢٦] محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، ص٨٧.

[٢٧] محمد محمد الكحلاوى المرجع السابق ص٤٧٨-٤٨٠ باسيلي المرجع السابق ص١١٦ – ١٢٠-١٢٢.

[٢٨] المقرى (احمد بن محمد المقرى التلمسانى)نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، ط بيروت، ١٩٨٨م ص٢٠٢.

[٢٩] أرنست كونل: الفن الإسلامي، ترجمة: أحمد موسى، دار صادر بيروت ص١٣٥، سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢م، ص ٢٢٥. عبد الرحمن زكى صناعة السيف الإسلامي، ص١١٨.

لها شهرة عالمية كنصال دمشق [٣٠]. فيذكر أن الطولونيين والأخشيديين كانوا يستوردون السيوف الأندلسية لكونها أروع ما صنعه المسلمون وأحسنها [٣١]. واستمرت طليطلة تتمتع بشهرتها في صناعة السيوف طوال العصر الإسلامي، وفيما يلي من عهود، وتنسب إليها السيوف الطليطلية إلى يومنا هذا، فلقد شجع الخليفة عبد الرحمن الأوسط (٨٢٢- ٨٥٢ هـ)

على إحياء صناعة السلاح في طليطلة، كما أن الخليفة الحكم المستنصر أهدى عام ٩٦٥م مجموعة من سلاح هذه المدينة إلى دون سانشو ملك ليون وصاحب نبرة، ويذكر ابن سعيد المغربي (ت: ٦٧٣ هـ) أن مرسية اشتهرت في ق ١٣ بصناعة السلاح، كما تناول أبو العباس بن أحمد التلمساني المعروف في المغرب (ت: ١٠٤١م) عند كلامه عن مرسية أهميتها في صناعة معظم السلاح وأدوات الحرب. ويذكر المقري انها في القرنين الثاني والثالث اشتهرت بصناعة الأواني المعدنية وصقل السلاح [٣٢]. كما يذكر أن مصانع السلاح كانت متواجدة في جميع أرجاء الدولة الموحدية، وكانت تنتج كميات كبيرة من الأسلحة. كما اشتهرت غرناطة بصناعة السيوف، وكان سلاطين غرناطة يهدون السيوف للملوك المسيحيين؛ فقد أهدى أبو الحجاج يوسف عام ١٤٠٩م سيوفًا من الفضة إلى ملك أرخوان [٣٣]. وبقي من منتجات العهد الزاهر بغرناطة كثير من السيوف المستقيمة [٣٤] صنعت مقابضها من الفضة المخرمة والذهب المرصع بالمينا الحمراء والزرقاء والبيضاء. وتتجلى فيها جمال الزخرفة الإسلامية، كما يشير كونل إلى قبيعتها المنمقة، ومقابضها المقوسة، وإلى صورة التنين فوق غاشية مقابضها، لوحة (١٤). ويذكر زكي أن واحدًا منها معروض

---

(٣٠) ابن حوقل(أبو القاسم محمد بن حوقل البغدادى توفى فى أواخر ق٤ هـ)المسالك والممالك، ط ليدن، ١٨٧٢م، ص٧٥، السيد طه أبو سديرة: الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية، منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى، ط، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص٢١٦

(٣١) عبد الرحمن زكى، المرجع السابق، ص١١٨

(٣٢) محمد المنولى، حضارة الموحدين، دار نويقل للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨١م، ص١٢

(33)http://4 flying.com\show thread.php?=25406

(٣٤) تنقسم السيوف المستقيمة عند المسلمين إلى قسمين سيف مستقيمة ذات حد واحد وأخرى ذات حدين وهى الأكثر شيوعا واستعمالا وكذلك اختلفت أطرافها منها أما مدببة أو نصف مستديرة، كما يمتاز بعضها باحتوائه على (الشطب) به زخارف او يحتوى على أسم صاحبه أو شارته (رنكه). سعاد ماهر، ص٢٤٨ ؛ واستخدمت السيوف المستقيمة فى القرون الإسلامية الأولى ثم عرفوا السيوف المقوسة التى أصبحت تنسب إليهم منذ أواخر ق ١٥م فى إيران وتركيا٠ عبد الرحمن زكى،السيف فى صدر الإسلام،= =ص٩. وقد تطور السيف من المستقيم إلى المقوس وتم التغيير المهم فى شكل السيف الإسلامي فيما بين القرنيين ٧:٩ هـ / ١٣:١٥م، وتحول من شكله المستقيم ذى الحدين إلى الشكل المقوس ذى الحد الواحد، وهذا لم يمنع استمرار ظهور السيوف المستقيمة حتى ق٩ هـ/ ١٥م. عبد الناصر ياسين الأسلحة الهجومية، ص٣٢

بمتحف مدينة كاسل بألمانيا، لوحة (١٥). ويضيف كل من مرزوق وكونل وعبد الرحمن وسعاد أن من أروعها في المكتبة الأهلية في باريس، لوحة (١٦)، ومن أشهرها بالمتحف الحربي بمدريد (لوحة ١٧). ويعرف كل منهما بسيف أبي عبد الله Bobadil آخر سلاطين الناصريين في غرناطة [٣٥].

وكذلك بالمتاحف الإسبانية وبمتحف الجيش الإسباني عدة سيوف مقابضها من العاج وأغمادها من الفضة والنحاس مغطاة بتوريقات رائعة، وكتابات ترجع إلى السيوف الغرناطية[٣٦]، لوحة (١٨)، وبالمتحف الحربي أيضًا سيف ينسب إلى علي العطار، قائد لوشه، وقد استشهد في معركة اليسانة ١٤٨٣م، وهو قريب الشبه من سيفي أبي عبد الله، وقد رصع مقبضه بعبارتي "الملك الدائم"، "العز القائم" [٣٧].

---

[٣٥] زكى محمد حسن –فنون الإسلام –١٩٤٨م–ص٥٧٨ ٠ أطلس الفنون الزخرفية شكل٥٤٦، سعاد ماهر، المرجع السابق، ص٢٢٥و١٥)أرنست كونل–الفن الإسلامي–ترجمة أحمد موسى–دار صادر بيروت ص١٣٥، عبد الرحمن زكى صناعة السيف الإسلامي، مجلة المعهد المصرى للدراسات الإسلامية، العدد ٢٠، ص١١٨، المقرى، المرجع السابق، ج١، ص٢٠١، محمد عبد العزيز مرزوق الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، ط بيروت ص١٧٧.

[36] http://4 flying.com\show thread.php?=25406

انظر عبد الفتاح مصطفى غنيمة، التعدين والمعادن فى التراث العلمى العربى والإسلامي، موسوعة الفنون الإسلامية، ط دار الفنون العلمية الإسكندرية، ١٩٩٢، ص١٦٣، ١٦٤

[٣٧] بالمتحف الحربى الطابق العلوى قاعه عربية مخصصة عملت على طراز قاعات قصر الحمراء حيث غطيت جدرانها وسقوفها بنقوش عربية منقولة تقريبا من غرناطة مرصعة بشعار بنى الأحمر (لا غالب إلا الله) وقد فتحها الملك الفنسو الثالث عشر سنة ١٩١٢ وبها آثار أبي عبدالله سيفه وعباءته ووثيقة أو معاهدة غرناطة والتى وقعها ملك غرناطة أبو عبد الله وسقوط غرناطه كما يكشف خوسيه غوميث سولينيو فى المؤتمر الثامن عشر للغة والأدب والمجتمع الأسبانى الذى أختتم فى مدينة مالقه عن شراسة حصار وسقوط مدينة غرناطة وعن الكنوز الهائله التى حصل عليها الأسبان بعد الفتح وعن حجم الأسلحة التى كانت بحوزة الغرناطيين ومدى الترف التى تميزت بها القصور الغرناطية والتى منها آلاف من السيوف المطلية بالذهب والتى أصبحت فى حوزتهم نتيجة لان الملك فرناندو لم يسمح للمسلمين إلا بما يستطيع كل واحد منهم أن يحمله على ظهره من حاجات ماعدا الذهب والفضة والسلاح وذلك من خلال الوثيقة الانجليزية التى أكتشفها حول سقوط غرناطة لشخص متخصص بقوانين الكنيسة ويدعى (ويليام ويدمونهام). للمزيد: انظر، محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس ط بيروت ص٥٩–٦١، قصر الحمراء، وزارة الثقافة= =والإرشاد، ١٩٦٣م ص٩٨–٩٩، عبد الرحمن زكى، غرناطة وآثارها الفاتنة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م ص٣٨–٤١.

http://www.nabd-sy.net\vb\nabd_syria\topic\991-1.html
http://www.dahsha.com\old\viewarticle.php?id=31348

وفي متحف فكتوريا وألبرت في لندن وبالمتحف الحربي عدة سيوف مقابضها من العاج، وأغمادها من الفضة والنحاس، مغطاة بتوريقات رائعة وكتابات [٣٨]. كذلك في متحف دبل آخرستو بمدريد، والمجموعة المتحفية Campotejar لكومبيتجار، وaliatar البيتار بالمتحف الوطني في مدريد، سيوف بالإضافة إلى العديد من المديات والخناجر تحمل نفس الخاصات لسيوف الفرسان، وجدت في لوائح جرد فرنسيه ترجع للقرنين الـ ١٥، ١٦ والتي كانت غنيمة حرب المسيحيين خلال انتصارهم في معركة اليلسانة (١٤٨٣م)، التي شهدت أسر حاكم غرناطة وتوارث أسلحة الغنيمة سلالة بيفوفرنانز، قائد القوات قبل أن يصل بعضها إلى محفوظات متحف ديل آخر سينو بمدريد، ويطلق عليها سيوف الفرسان، كانت تستعملها الكتائب الخفيفة، وهي سيوف أقصر وأرفع من السيوف التقليدية حين ذاك [٣٩].

دراسة تحليلية وظيفية للمادة التي صنع منها المقبض:

عرف الإنسان العاج منذ عصور ما قبل التاريخ، وظل يستعمله عبر العصور المختلفة حتى عصرنا الحالي. وتختلف طريقة الحصول عليه ، فيتم الحصول عليه من حيوان الماموث الذي انقرض الآن أو صيد جاموس البحر، أو صيد الفيلة، التي لا تزال تعيش في أماكن شتى على سطح الأرض، ويتبع ذلك مشقة للحصول عليه ؛ لذلك يعتبر العاج مثل المعادن النفيسة، ومثل الأحجار الكريمة، من حيث إنه عزيز المنال مثلها[٤٠].فمصدره قاصر على أنياب الفيلة، لوحة(١٩)،التي لا تتوافر إلا في الهند أو أعماق القارة الأفريقية، ومن أرضهم تجهز أنياب الفيلة، وتجهز الأكبر منها من بلاد عمان إلى أرض الصين والهند،وذلك أنها تحمل من بلاد الزنج إلى عمان، ومن عمان

---

[٣٨] ويهمنا من خلال ذلك العرض كم الأسلحة إلى كانت فى حوزة الغرناطيين واستولى عليها الأسبان عبد الرحمن زكى، صناعة السيف الإسلامي، مجلة المعهد المصرى للدراسات الإسلامية، العدد ٢٠-١٩٧٩م ص١١٨؛

http\\www.travelzad.com.vb\t4753..htm

http:\\ travel maktoob.com\vb\travel57950

[39] Burckhardt ،T. ،La civilización hispano-árabe. Madrid : Ed. Alianza ،1985 ،p. 241; Soler ، A. ،Al-Andalus: las artes islámicas en España ،cat. exp. ،Grenade ،la Alhambra/New York ، Metropolitan Museum of art ،1992 ،Madrid: Ed. El Viso ،199; ،٢p. 288-290 ،n°63; Soler ،A. ، Al-Andalus : the art of Islamic Spain ،cat. exp. ،Grenade ،The Alhambra/New York ،The Metropolitan Museum of art ،1992 ،New York: Ed. J.D. Dodds ،1992 ،p.288-290 ،n° 63, Torres Balbás ،L. ،« Arte almohade ،arte nazarí ،arte mudéjar ». Madrid : Ed. Plus Ultra ،« Ars Hispaniae » vol. 4 ،1949 ،p.230-23, Gonzalez ،V. ،Origine ،développement et diffusion de l'émaillerie sur métal en Occident musulman ،Thèse de doctorat ،Université d'Aix en Provence ،1989; wwwqantra-med-org\qantra4\index0php 2.lang=ar#\roh_1_2

[٤٠] محمد عبد العزيز مرزوق-الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين-ط - أولى١٩٧٤م-ط -الأنجلو المصرية-ص٩٥.

إلى الصين والهند، وكان العاج يصدر من الإسكندرية إلى دول الغرب الأوربي،أو من غرب أفريقيا إلى سجلماسة إلى الأندلس[٤١]،وقد كان العاج من المواد الخام المحببة، والتي كان الأمويون في الأندلس في عصر الخلافة يجلبونها من المغرب الأقصى بعد أن مكن عبد الرحمن نفوذه في المغرب الأقصى،وسيطر على تجارة الذهب والعاج المجلوبين من غانا وساحل الذهب إلى قرطبة عن طريق السفارات البربرية، التي كانت تتوافد على قرطبة في عهده وعهد خليفته وعهد ابنه الحكم المستنصر بالله[٤٢]،ولقد خلفت الأندلس أعظم التحف العاجية الإسلامية.ومما يزيد من أهميتها أن معظمها مؤرخ عليه كتابات تسجل اسم الأمير أو الكبير الذي صنعت له [٤٣].

مميزات العاج:

يمتاز العاج بقابليته الحسنة للنقش والحفر عليه، وقابليته للصبغ، لذا أقبل عليه وعلى استخدامه، وفي الأغراض الزخرفية خلال العصور المختلفة؛ نظرًا لليونته في النقش وسهولة الحفر عليه.

صور استعمال العاج:

استخدم المصري القديم العاج؛ فى أيدي السكاكين والخناجر والسياط ورءوس حراب الصيد [٤٤]، وصنع منه المشاط والأساور، فلقد كان لرسول الله (ﷺ) مشط من العاج، وكان لفاطمة رضي الله عنها سواران من العاج [٤٥].، واستخدم البعض منها لعمل أدوات الزينة وعدة الخيول، تلك التي تغطي جانبي عين الحصان [٤٦]، واستخدم في صناعة بعض أدوات الزينة كالعلب المخصصة لحفظ الحلي والأمشاط، وصناعة التماثيل الصغيرة، ومقابض المدي والسيوف وأرجل الأرائك، وتطعيم بعض التحف المصنوعة من الخشب؛ كالكراسي والأسرة، ومصاريع الأبواب والمنابر [٤٧]..

---

[٤١] المسعودى(أبو الحسن على بن الحسين بن على المسعودى المتوفى عالم ٣٤٦ هـ) مروج الذهب ومعادن الجوهر–تحقيق محمد يحي الدين عبد الحميد –المكتبة العصرية –بيروت –ص٦.

[42] baldomero Montoya tejada ،marfiles cor dobeses ،cordoba ،1979 ،prologo, preesentado por di Rafael castejon

السيد عبد العزيز سالم، تحف العاج الأندلسية فى العصر الإسلامي،الإسكندرية،١٩٩٥م،ص١١–١٢.

[٤٣] زكى محمد حسن، فنون الإسلام، ص٤٩٣.

[٤٤] الفريد لوكاس– المواد والصناعات عند القدماء المصريين–ترجمة: زكى اسكندر–محمد زكربا غنيم–مكتبة مدبولى، القاهرة–ط الأولى–١٩٩٢م١٤١١ه ص٦٢–٦٣.

[٤٥] ابن منظور، لسان العرب، ص٣٣٤.

[٤٦] أراميون–ويكبيديا الموسوعة الحرة–العاج وسوريا–عدى عبد الوهاب الفن فى العصر الأشوري–النقش على العاجar.wikipedia.org\wiki .

[٤٧] مرزوق–المرجع السابق ص٩٦–عبد العزيز سالم–تحف العاج الأندلسية فى العصر الإسلامي–١٩٩٥م، ص ٥، ١٢.

وكان أهل الصين يستخدمونها كأعمدة فيما استقام من أنياب الفيلة، ولم يتقوس، كما استخدم كبخور في معابدهم وهياكلهم، ، وكان للعاج تقدير خاص من خلفاء بني أمية في الأندلس، فهو من الهدايا المحببة إليهم من البربر؛ حيث كان يحملها أمراء البربر إليهم بقرطبة، واستخدمه عبد الرحمن الناصري في عمل حنايا وعقود من العاج والأبنوس المرصع بالذهب وأصناف الجوهر [٤٨]. كما صنعت منه أبواق الصيد بالإضافة إلى استخدامه في زخرفة الجدران، كما في قصر الحمراء الذي زخرف بزخارف موريسكيه [٤٩].

ومن استخداماته مكافحة الديدان؛ فى الزرع ،،علاج العقم عند السيدات [٥٠].

طرق صناعة العاج:

كانت صناعة التحف العاجية في الأندلس فنًا محليًا تقليديًا ومتفوقًا، استمر وتواصل عبر الحقب التاريخية المختلفة، فمن العصر الفينيقي تم العثور على تحف عاجية في قرمونة، وعلى نماذج أخرى أيبيرية الأصل، اكتشفت في بلدتي الش ونوماثيا، وكذلك في العصر الروماني والقوطي، واستمر في العصر الإسلامي [٥١].

ويكفي القول إن صناعة العاج الأندلسي من أهم الصناعات الفنية بالأندلس، ويشهد على ذلك ما خلفته من تحف على مستوى رفيع من التقدم التقني ودقة التنفيذ والأداء، مع اتخاذ مبدأ السيمترية في توزيع التشكيلات الزخرفية لبلوغ غاية الجمال [٥٢]. وبالإضافة إلى جمال زخارفها، فهي وثائق مهمة للتاريخ والحضارة الأندلسية لما تحويه من نقوش كتابية [٥٣]. أما طرق اعداده فعند صناعة الأبواق

يجوف الناب، ويقطع طرفه المدبب ، لوحة (٢٠)، ثم ينقشون سطحه الخارجي بصور ورسوم شتى (لوحة٢١). أما بخصوص العلب الأسطوانية الشكل، فكان يقطع الناب كتلاً منتظمة ويجوف. أما إذا كانت العلب مستطيلة الشكل، فيتم إزالة الأسطح المستديرة في الناب وبسطها، ثم تفريغ البدن وصقل الجوانب الأربعة بالمبارد تمهيدًا

---

(٤٨) المقرى: نفح الطيب ج٢/٦٨.

(٤٩) يطلق اسم الفن الموريسكى على المعمار الذى يبدأ باستيلاء المرابطين على الأندلس وينتهى باستيلاء الملكين فرناندو وإيزابيل على غرناطة للمزيد، انظر: فون شاكالفن العربى فى اسبانيا وصقليه ـرجمه الطاهر أحمد مكى "، دار المعارف، ١٩٨٠، ص٧٠ وصف قدمه نفجيرو عام ١٥٢٦، ملحق (٦)الحمراء كما رآها الرحالة الإيطالي، ص٢٣٣

(٥٠) الفيروزابادى، ص١٨٢

(٥١) للمزيد انظر marfiles cordobeses p .11 ،Baldomero

(٥٢) astonmigeon<manuel d<art musulman < t.ii,les arts plastiques et(الاسكندريه– ١٩٩٥م،ص٣٨

(٥٣) محمد عبد العزيز مرزوق، التحف المصنوعة من العاج، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة ،الجزء الثاني، المجاد السابع عشر، ديسمبر١٩٥٥، ص١.

لنقش الزخارف. وعند الفراغ من عملية النقش الغائر للتشكيلات الزخرفية النباتية والحيوانية تدهن هذه التشكيلات الزخرفية ببعض الألوان، ثم تلي ذلك مرحلة تركيب مفصلات العلبة التي تربط بين بدنها وغطائها، فكانت العلب الخلافية تصنع من كتلتين من العاج، إحداهما لبدن العلبة، والثانية لغطائها. أما العلب المتأخرة فمستطيلة الشكل فكانت تصنع من لوحات تلتصق فيما بينها [٥٤]، ويتم ذلك عن طريق تقطيعها على شكل شرائح، لوحة (٢٢)، ثم يتم لصقها مع بعضها البعض. ولكي يتم ذلك تنقع القطع العاجية لمدة ثلاثة أيام في المياه؛ لتصبح طريقة، وتسهل عملية القطع، ولتثبيت الشرائح مع بعضها البعض يمكن استخدام مسامير صغيرة من معدن نقي، وغالبًا ما يكون من معدن اللاطون (النحاس الأصفر) [٥٥]، وغالبًا تلك هي الطريقة المستعملة في مقبض البحث، لوحة (١). وتتم الزخرفة عن طريق الحفر حفرًا عميقًا مجسمًا للزخارف الكتابية، وحفر أكثر بروزًا للرسوم الآدمية والحيوانية، وإذا صاحب الموضوع الزخرفي رسوم هندسية كالإطار أو بعض الوحدات، فإنه يحفر على مستوى ثالث، ولكنه أقل المستويات بروزًا [٥٦].

وأما قونكة فالحفرعميق وعلى مستويين [٥٧].وعن التحفة محل البحث، فقد تم زخرفتها عن طريق التفريغ والحفر على مستويين: حفر مجسم عميق، نوع ما حول زخرفة السمكة، والبرعم وطرفي المراوح ، ومستوى حفر أقل للوريقات الثلاثية بفم السمكة، وسطح جسم السمكة، كما يلاحظ وجود نقاط على المعين المسنن، والوريقات عند فم السمكة ونهايتها.

مصانع العاج:

وجدت مصانع خاصة وعامة في قرطبة والزهراء في عصر الخلافة وقونكة في عصر دويلات الطوائف، فالمصانع الخاصة هي التي أخرجت العلب والصناديق الخاصة بالخليفة وحاشيته. أما المصانع العامة، فهي أخرجت التحف العاجية المعدة للتداول في الأسواق، والتي تحمل عادة كلمة لصاحبه، ومن الصناع الذين اشتغلوا للخاصة والعامة "خلف خير"، و"عبد الرحمن بن زيان"، ولا بد أنه كان يوجد غيرهما.

---

(٥٤) السيد عبد العزيز سالم– المرجع السابق ص٢٠–٢١ –٢٢.

(٥٥) حنان عبد الفتاح مطاوع:الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمى، مصادره الفنية، أشهر عناصرها الزخرفية، أمثله من فنونها التطبيقية، ط. دار الوفاء الإسكندرية، ت٢٠١١م، ص١٣٨.

(٥٦) سعاد ماهر، المرجع السابق، ص٣٢٩.

(٥٧) م٠س٠ ديماند، الفنون الإسلامية ترجمة أحمد عيسى، ط، دار المعارف، ١٩٨١، ص١٣٣

ولكن هؤلاء الذين كشفت عنهم الأبحاث عن تحف تحمل أسماءهم، وقد بخل المؤرخون بذكر الصناع وأسمائهم، فلم يعرف عنهم شيء[٥٨].

قرطبة:

بها عدة دور لصناعة التحف، وكانت التحف العاجية من أروع ما أنتجته دار صناعة قرطبة في عصر الخلافة من تحف الترف والزينة[٥٩]. وتعبر التحف العاجية عن مدى الازدهار الذي وصلته الفنون الصناعية في مدينة قرطبة [٦٠]؛ وذلك بفضل الازدهار الاقتصادي والسياسي والاجتماعي بالأندلس في القرن الرابع الهجري، فقد حذا عديد من شخصيات مجتمع الخاصة في قرطبة حذو الأمراء والخلفاء وكبار رجال الدولة في اصطناع أرباب الفنون،مما أدى إلى ارتقاء الفنون الصناعية والمعمارية [٦١]. كان إنتاج دار الصناعة في قرطبة مركزًا على إنتاج العلب المستطيلة؛ لحفظ الحلى، والأسطوانية لحفظ المسك والعنبر والكافور، وهذه العلب كانت مخصصة لمهاداة الملوك والوزراء والأميرات [٦٢].

الزهراء:

أقيمت دار صناعة الزهراء داخل أسوار البلاط الخلافي، ويرجع الفضل في إنشائها إلى الخليفة عبد الرحمن الناصر الذي شرع في تأسيس مدينة الزهراء عام ٣٢٥ هـ/ ٩٤٠م [٦٣]. ظلت دار صناعة الزهراء تمارس نشاطها في مجال صناعة التحف العاجية حتى سقوط الخلافة الأموية ، وتوقفت عن الإنتاج الفني عام ٤٢٤ هـ/ ١٠٣١م، فلما سقطت الزهراء بهجوم البربر، سقطت دار الصناعة بدورها [٦٤]. وقد تميزت الزهراء بفخامة وعظمة إنتاجها.

قونكة:

إحدى مدن مملكة بني ذنون بطليطلة، وانتقل صناع العاج من الزهراء إلى قونكة؛ نظرًا لأن ملكها المأمون بن ذي النون كان محبًا للفن ومشجعًا له، كما أن مملكة طليطلة كانت من أقوى ممالك الطوائف؛ لذا أنشأ الفنانون صناع العاج الفارون من قرطبة بعد تدميرها وتدمير قرطيها الزهراء والزاهرة بقونكة دار صناعة التحف

---

[٥٨] محمد عبد العزيز مرزوق:الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس،ط، بيروت، ص١٠.

[٥٩] عبد العزيز سالم، المرجع السابق ص١٥

[٦٠] عبد العزيز سالم، قرطبة حاضرة الخلافة الأموية بالأندلس، ج٢، الإسكندرية ١٩٨٤م، ص١٣٩.

[٦١] سالم، تحف العاج الأندلسية، ص٢١، ٢٣.

[٦٢] ابن عذارى (ابو عبد الله محمد المراكشى): البيان المغرب فى أخبار الأندلس والمغرب، نشره الأستاذان ٠ح٠س كولان٠ الطبعه الثالثة٠ بيروت ح١ ص٢٣١، المقرى :نفح الطيب، ج١.ص٥٦٧.

[٦٣] عبد العزيز سالم: فى تاريخ وحضارة الإسلام فى الأندلس، الإسكندرية، ١٩٧٠، ص٢٦٥.

[64] jose ferrandis:marfiles arabes de occidente، p33، 1940، Iit.iimadrid

العاجية [٦٥]. وقد توقف مصنع قونكة الذي ذاعت شهرته في صناعة التحف العاجية، التي كانت تخصص لملوك طليطلة قبل سقوط طليطلة في يد ألفونسو بثلاثين عامًا.

وإن إنتاج الدار كان من بين عامي ٤١٧- ٤٤١ هـ، بناءً على ما ورد من نقوش كتابية مسجلة على صندوقين من العاج، أحدهما بمتحف برغش، وهو أقدم الأمثلة، والآخر صندوق كاتدرائية بالنسية المحفوظ بمتحف الآثار بمدريد. وتولى العمل بدار صناعة قونكة أسرة زيان، ويلاحظ أن منتجات قونكة بعضها مؤرخ والبعض الآخر غير مؤرخ، ولكن تشابه الزخارف ساعد على ترجيح انتمائها إلى تلك الدار.

ومن الملاحظ أن زخارف قونكة القائمة على التوريق أو المتعلقة بصور الكائنات الحية، تفتقد إلى الحركة والرشاقة والحيوية، التي تتسم بها النقوش الخلافية، بل ويمكن القول إنها تخلو من الأصالة [٦٦].

دار صناعه آخرربما شلطيش

يعتقد فراندرس أن مصنعًا ثالثًا للتحف كان قائمًا في مدن الأندلس [٦٧]، ويرجع السيد عبدالعزيز أنه في شلطيش وهو خاص بصناعة التحف العاجية ذات الاستعمال الشعبي، وهي جزيرة تقع على مقربة من شلب، وهي آهلة، وفيها مدينة، وبحرها كثير السمك، ومنها يحمل مملحًا إلى إشبيلية [٦٨]. وكانت دارًا لصناعة مراسي السفن والتحف المعدنية، وربما التحف العاجية أيضًا.

وربما ينسب إلى هذا المصنع صندوقان أحدهما في متحف اللوفر، الذي تميز غطاؤه بصور حيوانات متقابلة، والآخر محفوظ بكنيسة سان ايسيدوروبليون، والزخارف عليه عبارة عن صور أرانب متقابلة بين توريقات قليلة، ونقوشها خشنة المظهر [٦٩].

العاج بعد توقف المصانع:

عمد صناع التحف العاجية إلى الإنتاج الشعبي، فبدلاً من تخصيص العلب والصناديق العاجية لكبار الشخصيات من الحجاب والملوك، أصبحت للعامة تباع في الأسواق كسلع ترفيهية، ولم تعد تحمل تاريخ الصنع، ولا اسم صانعها، ولا اسم من تهدى إليه، كما تميزت زخارفها بالتكرار ، وأخذ صناع العلب العاجية يلتمسون

---

[٦٥] حنان عبد الفتاح مطاوع: القيمة التاريخية والحضارية للنقوش الكتابية المسجلة على بعض الفنون التطبيقية الأندلسية-مجلة كلية التربية بكفر الشيخ-جامعة طنطا-العدد السادس-السنة الرابعة-٢٠٠٤م-ص١٠٨.

(66) Ferrandis, Op.Cit., p. 44

(67) Ibid., p. 24.

[٦٨] المقرى:ح١، ص١٦٧-١٦٨.

[٦٩] عبد العزيز سالم، المرجع السابق ص٣٥.

مصادر إلهام جديدة في الفن الفاطمي.وتنقسم التحف العاجية المتأخرة الأندلسية المتأخرة إلى أربعة أنواعالعلب المزينة بالرسوم والصور،العلب المخرمة.،العلب المدهونة.،أمشاط عاجية تزدان بصور حيوانية وطيور وفروع نباتية [٧٠].

العلب المخرمة:

تتشابه العلب المخرمه مع التحفة محل البحث؛ حيث نجد أن الزخارف المخرمة فيها معظم المسطحات بحيث لا تترك سوى فراغًا ضيقًا لتسجيل النقش الكتابي، ومن تلك العلب المخرمة علبة تحتفظ بها كنيسة السيو بسرقسطة. ونلحظ أيضًا تشابهها مع المقبض من حيث التخريم أو التفريغ، وإحاطتها من أعلى ومن أسفل بشريط زخرفي، ويعلو العلبة نقش كتابي،أضف إلى نقش كتابي نصه: "الملك لله" على مفصلة العلبة[٧١].

دراسة تحليلية للتحفة العاجية وما صاحبها من تأثيرات:

استخدم الفنان في تحفه جميع المقومات التي كانت في متناول يده، مستلهمًا صوره وزخارفه مما يحيط به من طراز او نمط سائد فى عصره وحوله. وتشهد بذلك الزخرفة النباتية المنقوشة على العلب العاجية، والتي تحاكي الزخارف النباتية على كسوة محراب جامع قرطبة. وكذلك زخرفة الجدران بقاعات قصور الزهراء والحمراء، وأوجه حوض الزهراء المحفوظ بمتحف الآثار الوطني بمدريد، وكذلك على باب خزانة التحف المقدسة بدير لاأويلجاس بمدينة برغش، كما أن بعض العلب العاجية تحمل عناصر معمارية على هيئة عقود على شكل حدوة الفرس، تنبت من أعمدة لها تيجان حليت بالتوريق، ومنها أشرطة دائرية تتشابك صانعةً أشكالاً نجميةً ومفصصةً، على مثال العقود الزخرفية بالزيادة الحكمية في جامع قرطبة، ويتضح ذلك في علبو السيوبيراجا، كما يظهر تأثره بالمجتمع حوله، فنجده قد نقش على تحفة مظاهر الحياة الاجتماعية في عصره، سواء في بلاط القصور أو جوانب غير معروفة في المجتمع الأندلسي؛ كطرق صيد الوحوش وأنواعها وملابس الصيادين والمبارزات الحربية وأسلحتها، ومجالس الطرب وآلاتها المختلفة، هذا بالإضافة إلى التعرف على الأزياء الختلفة؛ ولذا فهي مهمة معينة للباحث [٧٢].

كما اهتم الفنان بالنقوش النباتية والتوريقات الأنيقة التي تنبثق من تفريعات وبراعم نباتية، ثم تأتي بعد ذلك صور طيور متناثرة بين الفروع النباتية والتوريقات؛ كحال الفنان خلف التي جاءت رسومه مفعمة بالحركة. أما الصور الآدمية والحيوانية الممثلة على التحف، فهي صور غير منفردة، وتظهر عادةً متصلة بمناظر مختلفة تمثل الحياة

---

(٧٠) المرجع السابق، ص٧٠.

(٧١) يعتقد فراندس أن هذه العلب قد صنعت فى مصر وانتقلت إلى الأندلس للمزيد أنظر p، 126وop، cit، ii، ferrandis لكن المقبض محل البحث المشابه لهذه العلب اسباني مغربي نظرا للزخارف المصاحبة له المستوحاة.

(72) Ferrandis Op.Cit., p. 24

اليومية كما ذكر سابقًا. أما الصور الحيوانية فتميزت بالحيوية والرشاقة؛ كمحاكاة للواقع، وظلت النقوش الزخرفية القائمة على التوريق أو المتعلقة بالرسوم الحيوانية في رسوم قونكة، ولكنها فقدت الحركة والرشاقة، ويلاحظ تكرارها [٧٣].

وفي التحفة محل البحث استلهم الفنان زخارفه من البيئة المحيطة، وتشهد بذلك الزخرفة النباتية والهندسية والحيوانية والكتابية، مسايرما هو سائد من طرازفي عصره، وهو الطراز الأندلسي المغربي فيما بين (٤٧٩- ٨٩٧ هـ/ ١٠٨٦- ١٤٩٢م)، وهو مزيج من فن المغاربة والأندلسيين، أي أنه يشمل الفنون الإسلامية التي ازدهرت في الأندلس وبلاد المغاربة [٧٤]. وقد امتد أكثر من أربعمائة سنة، وشهد القضاء على ملوك الطوائف، وانحلال دولة المرابطين في المغرب والأندلس، كما شهد قيام دولة على ملوك الطوائف، وانحلال دولة المرابطين في المغرب والأندلس، كما شهد قيام دولة الموحدين، التي ازدهر في ظل حكمها الطراز الأندلسي المغربي، وشهد ازدهارها وانحلالها. وأخيرًا شهد تلك الدويلات التي قامت على أنقاض دولة الموحدين، سواء في بلاد المغرب؛ مثل بني مرين، وبني عبد الواد وبني حفص، أو في الأندلس؛ مثل بني الأحمر في غرناطة [٧٥]. وقد استمر هذا الطراز حتى سقوط دولة بني الأحمر بغرناطة، وانتهاء حكم المسلمين بالأندلس، وضم المرابطين للأندلس سهل انتقال الفن الأندلسي إلى المغرب، وأن يؤثر فيه، كما أن اتساع فتوح الموحدين قد أخضع الفن الأندلسي المغربي لمؤثرات جديدة أتته من القيروان وقلعة بني حماد،

---

(٧٣) عبد العزيز سالم، المرجع السابق، ص٢٨-٣٧

(٧٤) يمكن تقسيم الفن الذي نشأ فى بلاد المغرب والأندلس إلى أربع طرز لكل منها معالمه ومميزاته الخاصة وهى الطراز المغربى(٢٧-٤٧٩هـ/٦٤٧-١٠٨٦م) وتمثل الفتح العربى الأول للمغرب الأدنى على يد عبد الله بن ابر سراح فى خلافة عثمان بن عفان (رضى الله عنه)، العرب حتى موقعة الزلاقة وبدأ ضم الأندلس للمغرب على يد المرابطين، وقد قام هذا الفن على يد البربر فضلاً عن الفاتحين فى ظل الإسلام سواء كان هذا فى المغرب الأدنى أو الأوسط أو الأقصى، وهذا الطراز يحافظ على الأساليب الفنية القديمة لهذه البلاد لفترة طويلة بعد الفتح العربى ويظهر بها التأثير الرومانى جليًا، ثم الطراز الأندلسى، وهو الطراز الذى نشأ فى شبه جزيرة أيبيريا على يد العرب الفاتحين وسكان البلاد فيما بين سنتى(٩٢-٤٧٩هـ/٧١٠-١٠٨٦م)، وهى توافق فتح جيش موسى بن نصير حاكم بلاد المغرب بقيادة طارق بن زياد فى خلافة الوليد بن عبد الملك، حتى موقعة الزلاقة وضم الأندلس إلى المغرب على يد المرابطين، ثم الطراز الاندلسى المغربى محل البحث، وطراز المدجنين والذى أنتجه المسلمون الذين عاشوا تحت حكم المسيحيين، وقد نشأ هذا الطراز فى طليطلة، بعد سقوطها على يد الفونسو السادس ملك قشتالة (٤٨٧ هـ / ١٠٨٥م) وانتشر فى كافة أنحاء أسبانيا فى زخرفة الكنائس والقصور والدور وغيرها، وهو امتداد للفن الإسلامي والأندلسي فى الأراضي المسيحية، عثمان إسماعيل، طرز الفن الإسلامي، ص٦١، الفن الإسلامي بالمغرب، ص٦٠، نشأة الفن الإسلامي وأصوله وتأثيره على فنون أوروبا، مجلة، دعوة الحق، العدد، السادس، السنة الثالثة، وزارة عموم الأوقاف، الرباط، المغرب مارس ١٩٦٠، ص٦٨، محمد السيد محمد أبو رحاب، العمائر الدينية والجنائزية بالمغرب في عصر الأشراف السعديين، دراسة آثارية معمارية، دار القاهرة، ص٥٣١، ٥٣٢.

(٧٥) محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، ص٤٩.

التي يلاحظ في فنونها التأثيرات العراقية والمصرية [٧٦]. والحقيقة أن الزخارف الجدارية المحفورة في الجص والحجر والرخام، والتي قد تأثرت بهم التحفة محل البحث هي نتاج امتزاج تقاليد المغرب والأندلس [٧٧]. ومن أجمل أمثلة الزخارف الجصية الزخارف النباتية المحفورة في الجص، فبعضها مخرم نلمس الضوء من خلال ثقوبه، كما اختص الفن أو الطراز المغربي الأندلسي بالغلالة الحجرية التي تبدو على هيئة شبكة مكونة من معينات متجاورة، تتصل بعضها ببعض، ونراها جليًا في صومعة المسجد الجامع في إشبيلية، المعروفة الآن باسم الجيرالدا (لوحة ٣)، والتي تذكرنا بصومعتي الكتبية والقصبة بمراكش (لوحة ٤، ٥)، وصومعة حسان في رباط الفتح (لوحة ٦). ونراه أيضًا في القصر بإشبيلية، وقصر الحمراء. ومن أبرز خصائص الفن الإسلامي في المغرب والأندلس أيضًا الزخارف المخرمة التي تكسو بعض جدران القصر بإشبيليه، وفي ساحة الأسود بقصر الحمراء؛ حيث تشاهد ستائر من الجص مخرمة بزخارف جميلة كأنها قطع من الدانتلا [٧٨]. كما يؤدي فيها الظل والنور دورًا جميلاً ففي ظلال الفتحات الرشيقة يتخلل الضوء لكي يتجانس مع الظل الناشئ عن الفراغ المعتم، والتي تأثرت به التحفة محل البحث (لوحة ٢)، كما يلاحظ تأثر الفنان بالفنون السابقة عليه.

دراسه تحليليه لشكل ووظيفة التحفه

مقبضها البيضاوى الشكل يجعلها تتدرج تحت السيوف الغرناطيه• كما أطلق عليها جمال محرز ([٧٩]) والتى تميزت مقابضها انها بيضاوية الشكل لطيفة الحجم وهذا هو حال المقبض محل البحث (لوحه ١)، كما تميزت بنصولها المستقيمة ، وواقياتها ذات شوارب طويله مضمومه على النصول ،ا ما قبيعتها على هيئه دائرية الشكل اويمكن

---

[٧٦] عثمان إسماعيل طرز الفن الإسلامي ص٦٠،الفن الإسلامي المغربى–ص٦١،أبو رحاب، ٥٣٢.

[٧٧] استعمل المرابطين فى زخرفة الجدران طريقتين (نقش حديدة) وكان نقش الجص يتم بآلة من الحديد ، والطريقة الأخرى هى استعمال القوالب وهى طريقه كانت مستعمله فى العراق فى القرن الثالث الهجرى فى الطراز الثالث من طرز سامراء، ويتم استعمال قوالب مرسوم عليها زخارف يضغط بها على الجص، وهو لا يزال لينا، وهذه الطريقة تجعل زخرفة المساحات الواسعة ميسورة فى أسرع وقت وبأقل نفقة وهذه الطريقة تؤدى إلى شيوع نمط هى نفسها وجهات مختلفة وعلى سبيل المثال الزخرفة الجصية فى قصر أشبيلية والتي تحمل عبارة الملك لله والعزة لله، وهى نفسها الموجودة فى مصلى المسجد بقصر الحمراء لوحه (٩، ١٠).

[٧٨] مرزوق، المرجع السابق، ص٩١، ٩٢

•نسبه الى غرناطه وهى من أشهر بلاد ألأندلس،وقيل أن الصواب أغرناطه بالهمز–ومعناه بلغتهم الرمانه،ابن المقرى ج١،ص١٤٧

[٧٩] جمال محرز،الرسوم الجداريه الأسلاميه فى البرطل بالحمراء'مدريد ١٩٥١ ص٢٠–٢٣،٢٥–٢٩.

القول كتل كرويه صغيرة الحجم (لوحه١٤) وهو مطابق لسيف ابو عبدالله اخر ملوك غرناطه) ٠ وقد وجدت رسوم تتفق و السيوف الأندلسيه فى سقف الحنيه الوسطى بقاعة الملوك ([٨٠]) بقصر الحمراء ([٨١]) بغرناطه فى الناحيه الشرقيه لبهو الأسود والمتمثله فى الصوره الرئيسيه والتى تمثل مجلسا لعشرة رجال فى ملابس على ارضيه مذهبه تتسم هيئاتهم بالوقار يقول البعض انهم يمثلون السلاطين العشره لبنى نصر السابقين على السلطان " ابى عبدالله" اخر سلاطين بنى نصر (٨٩٢-١٤٨٧ه/١٤٩٢-١٤٨٧م) أولهم محمد الغنى بالله (٧٥٥ه-١٣٥٤م)وتولى مره اخرى (٧٦٣ه-١٣٦١م)أخرهم السلطان ابو الحسن والد ابى عبدالله (٨٦٨ه-١٤٦٣م) ويؤكد ذلك (مندوثيا mendoza) وهوشخص ولد فى غرناطه قبل استيلاء المسيحين عليها وهو(ان فى قاعة الحمراء رسم يضم صورة عشر أشخاص ،هم ملوك غرناطه، يعرف أهل غرناطه من المعمرين بعضهم) وطبقا لهذا يتحدث(أرجوت دى مولينا) عن غرفة فى الحمراء تضم صورة ملوك غرناطه ،وشعارات سلاحهم ٠وفى الصوره يتمنطق السلاطين العشره كل منهم حول وسطه بحزام، مشدود فيه سيف داخل غمده، وقد قبضوا على السيوف بطرق مختلفه فمنهم من يقبض عليها من مقبضها،ومنهم من يقبض عليها من ادنى واقيتها،واخرون يقبضون عليها عند القبيعات وهيئه الأغماد كلها مستقيمه لتتناسب مع انصال السيوف وقد تنوعت الوانها من الاحمر الى الاخضر والأبيض أما المقابض فهى بيضاوية الشكل اما واقيات السيوف فهى منتفخه بأستثناء أحدهم لوحه (٢٣-a-شكل ١٦)حيث تبدو الواقيه ذات شاربان مضمومان وليست منتفخه وربما تخص والد أبى عبد الله ٠وتوجد تصويره اخرى فى قاعة العدل فحواها ثلاثة اشخاص جالسون وقد وضع كلا منهم على مقبض سيفه وتوضح التصويره اطوال مختلفه للسيوف فنجد

ان الشخص الأوسط ([٨٢]) ممسك بسيف طويل والأخران يقبضان على سيفان اقصرمنه ولكنها كلهاتتميز نصالها بالاستقامه ومقابضها بيضاويه وواقيتها منتفخه ([٨٣])

---

[80])fredrick.calvert albert:the Alhambra(being abrief record of the Arabian conquest of the Mohammedan architecture and decoration),new york,john lane company, mcmv p441.

[٨١] سميت هذه القاعه باسماء كثيره وهى قاعة العدل والصور f.calvert,ibd,p والشريعه والمحكمه حيث يعتقد بعض الأشخاص ان الأشخاص العشره يمثلون قضاة المحكمه لذايطلقون عليها قاعة الشريعه فون شاك ٠ فون شاك الفن العربى فى اسبانيا وصقليه ،ترجمة الطاهر أحمد مكى، ط، دار المعارف ،١٩٨٠ ،ص،١٧٦.

[٨٢] عبد الرحمن زكى ،غرناطه وآثارها الفاتنه والهيئه المصريه العامه للتاليف والنشر،القاهره ،١٩٧١، ٨٠ص١١٥-١١٦ ٠ فون شاك الفن العربى فى اسبانيا وصقليه ،ترجمة الطاهر أحمد مكى، ط، دار المعارف ،١٩٨٠ ،ص١٧٥،١٧٦ ،محمد عبد العزيز مرزوق ،قصر الحمراء،المرجع

لوحه(٢٤) كماتظهر السيوف الغرناطيه ايضا مره أخرى على تصاوير جداريه بقصر الحمراء وهى تزين قاعة احد منازل البرطل([٨٤]) وقد صفت فى اربعة شرائط يعلو كلامنهما الأخر وتمثل الصور مناظر من الحياه العامه والأحتفالات ومناظر الصيد والحرب وعودة فرقه من الفرسان الى معسكراتها وجماعات الرجال والنساء على ظهور الخيل والأبل ومجموعه من الاسرى المقيدين بالاغلال ، وقطعانا من الغنم والبقر تسير فى رفقة حراسها وقوافل ابل وبغال محمله ([٨٥]) وهذه النقوش فى حاله سيئه من الحفظ اذ انطمست بعض اجزائها وحالت معظم الأصباغ ٠ وعلى الرغم منذلك فقد تيسر تمييز هذه الصور٠والنقوش التى ظلت باقيه فى هذه الحجره هى التى كانت تزين الجدارين الشرقى والغربى([٨٦]) واختلفت الأراء حول تارخ هذه التصاوير فيرى مورينو انها ترجع الى النصف الأول من القرن الرابع عشر ويرى جمال محرز انها ترجع الى القرنين الرابع عشر والخامس عشر([٨٧]) وان كنت أميل الى هذا الراى وذلك لظهورنوع أخرمن السيوف الغرناطيه مختلف بعض الشىء عن السيوف الواضحه من خلال اللوحات فى لوحتى قاعة الملك بأستثناء سيف و العدل بقصر الحمراء ،السيوف مقابضها البيضاويه أطول نوعا ما من سيوف قصر البرطل والسيوف بالمتاحف التى تنسب الى ابو عبد الله ،كما أن الوقيات تأخذ شكل شاربين مضمومين على النصل كما اصبحت النصول المستقيمه اكثر رشاقه(لوحه١٤)٠ ونعود مره أخرى لتصاوير قصر البرطل فتظهر التصاوير كثير من صور االفرسان يحملون سيوفا فى احزمة اوساطهم داخل اغمادها وهى طويله ومستقيمه واحد

السابق ،لوحه ١٥، عبد الناصر ياسين ،الاسلحه الهجوميه فى العصر الأسلامى ،مجلة كليــة الآداب بسوهاج،العدد الرابع والعشرون ،الجزء الثانى ،أصدار خاص ،اكتوبر ٢٠٠١م.

f.calvert .albert:the Alhambra(being abrief record of the Arabian conquest of the Mohammedan architecture and decoration),new york,john lane company, mcmv plat xl,no49, p43

[83] f.calvert,ibd,p43.

[٨٤] بطلق لفظ البرطل على مجموعه من المبانى بقصر الحمراء،شرقى بهو السباع ،وهى تتكون مــن برج السيدا ت،ويلاصق البرج عدة منازل صغيره من الجهه الغربيه وفى المنــزل الأول منهارســوم جداربه٠للمزيد عبد الرحمن زكى المرجع السابق ص٩١٨،٩٠.

[٨٥] عكاشه التصوير الاسلامى (الدينى–العربى)المؤسسه العربيه للدراسات والنشر ص٤١٣ لوحه٢٦٣ –٢٦٤.

[٨٦] زكى محمد حسن ،اطلس الفنون الزخرفبه ص٥٠٦،٥٠٥.

[٨٧] عبد الرحمن زكى صناعة السيف الأسلامى ،مجلة المعهد المصرى للدراسات الأسلاميه، العدد ٢٠–١٩٧٩م ص١١٨ ،المقرى ، المرجع السابق ، ج١ ،ص٢٠١،محمد عبد العزيز مرزوق الفنون الزخرفيه الأسلاميه فى المغرب والأندلس ،ط بيروت ص١٧٧.

الفرسان يشهر سيفه وهو من النوع الطويل والمستقيم ايضا ويعلو اغماد السيوف واقيات ذات شوارب طويله مضمومه على لنصول،ومقابضها بيضاويه الشكل لطيفة الحجم،تنتهى بقبيعات على هيئة كتل دائرية[٨٨] الشكل (لوحه ٢٥شكل ١٧)

[٨٨] انظر ١٧ هامش٣٩.

نتائج الدراسه

* رجحت الدراسه ان هذه التحفه جزءا وسط من مقبض سيف يرجع الى نهايةالعصر المغربى الأندلسى فيما بين (٦٢٩-٨٩٧ ه) اى الفتره التى حكم فيها بنى نصرغرناطه ويمكن القول أكثر تحديدا فى نهاية عصر بنى نصر (٨٢٥-٨٩٧) وذلك بناء على عدة قرائن منها .

- الزخارف المصاحبه للمقبض والتى أنفرد بها الفن المغربى الأندلسى والمتمثله فى زخرفة (لوزنج جريتنيج) والتى تبدو على شكل شبكه مكونه من معينات متجاوره تتصل ببعضها والتى تم تنفيذها على واجهات العمائروعلى التحف التطبيقيه.

- الزخارف المخرمه التى سادت المقبض والتى تعتبر من أخص مميزات الفن المغربى ألأندلسى .

- الزخارف النباتيه المختلفه سواءالسعفات النخيليه المزدوجه الملساء والتى تصنع بداخلها شكل بيضاوى به وريقه ثلاثيه لعلها زهرة اللوتس أوتضع عند تقابلها برعم والوريقه التى على شكل حربه و الوريدات المتطوره والتى تأخذ شكل نقاط زخرفيه متكرره والآوراق المتضافره لتشكل سلسله على شكل حرفv كل هذه الزخارف قد انتشرت ولاقت ترحيب فى الأندلس خلال العصور المختلفه .

- الزخارف الكتابيه والتى شملت نوعين من الخطوط وهو الخط الكوفى والثلث يرجع التحفه الى عصر متأخر بعض الشيءحيث ظهرت الكتابه بخط الثلث على العمائر فى غرب العالم الأسلامى فى ق٥ وعلى التحف التطبيقيه فى ق٦ه ثم استمر وذاع استعماله فى عصور لاحقه وخيرمثال له بقاعة السفراء بقصر الحمراء .

- العبارات الدعائيه على المقبض محل البحث (الملك لله)(العزه لله) تتفق مع ماهو سائد على العمائر فى العصر الموحدى وأستمر حيث نراه يحلى صحن المسجد الموجود بقصر الحمراء وفى قصر أشبيليه

- وبناء على الزخارق النباتيه والهندسيه والكتابيه على المقبض والتى جاءت بمثابة محاكاه لما حولها من بيئه متمثله فى الصوامع وفى القصور والاسلحه السائده من حوله متخذه لنفسها طرازالاوهو الطراز المغربى الأندلسى .

- وبمقارنه المقبض بمقابض السيوف أمثاله يمكن القول انه قطاع من مقبض ويند رج تحت السيوف الغرناطيه مطابق لمقابض سيوف ابو عبدالله اخر ملوك غرناطه بالمتاحف والتى يبدو انها اطلقت على كل سيف مشابه له وصنع فىنفس الفتره الزمنيه والمكون من جزءأوسط بيضاوى بين طرفين علوى وسفلى أسطوانيين وقد تم حفر الزخارف عليه بأتقان وقد تنوعت أيضا زخارفه من هندسيه ونباتيه وكتابيه ومن بين محتويات الكتابات وهى دعائيه و التى حليت بها بعض المقابض العبيديه (لااله الاالله العزه لله) (لاغالب الا الله) (والملك لله) و(العزه لله) وتنوعت المقابض من فضه مخرمه وذهب مطلى بالمينا وعاج .

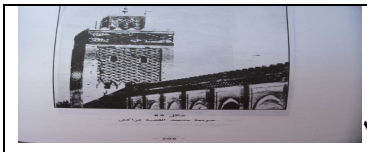
– نوع السمك الموجود على المقبض اسبانى وهوغالبا سمكة الماكريل الأسبانى والتى تعيش على سطح الماء بالقرب من اليابسه و سمكة الهوج Spanish hog fish يرجح ايضا ان جزءالمقبض أسبانى الموطن

اللوحات

لوحة (١): مقبض السيف محل البحث والمحفوظ بالاكاديميه الملكية بمدريد بصـــنوق (٩٣)٢تحت رقم(١٠١١)

لوحة (٢): ساحة الأسود بقصر الحمراء وتتجلى بها ستائر الجص المخرم كأنها دنـــتلا او شباك منسوجه من خيوط متقاطعه تكون فى تقاطعها معينات متجاوره.

لوحة (٣): صومعة المسجد الجامغ فى أشبيليه المعروفه الأن باسم الجيرالدا وتبدو عليها الزخرفه المعروفه بلوززنج جريتنج التى انفرد بها الفن المغربى الأندلسى
عن http:\\hewar.khayma.com\showthread.php?=83283

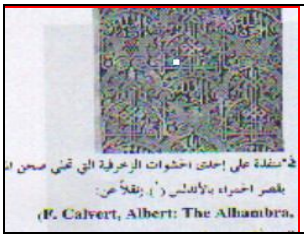


لوحة (٤): صومعة مسجد القصبه بمراكش عن رزوق شكل٣٩

لوحة(٥)صومعة الكتبيه بمراكش تفصيل جزء علوى
http:\\hewar.khayma.com\showthread.php?=83283

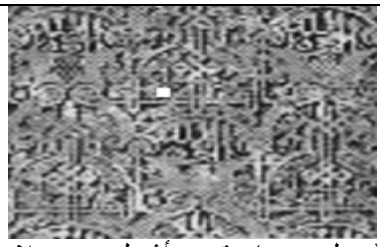
لوحة (٦): صومعة حسان بالرباط وتبو عليها زخرفة شبكة المعينات
عنhttp:\\hewar.khayma.com\showthread.php?=8328

لوحة (٧): احدى المأذ ن هو الأن برج أجراس كنيسة خوان دى لوس ريس مجلة المعهد المصرى العدد الألول ١٩٥٣ .



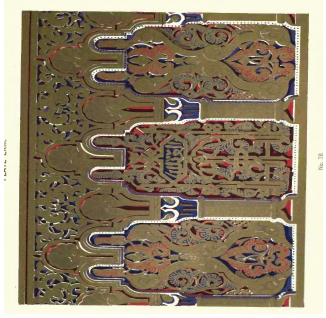
لوحة (٨): (عبارة الملك لله) و(العزه لله) على أحدى الحشوات الزخرفيه التى تحلى صحن مسجد الحمراء

نقلاً عن :علاء عبد العال لوحة ٩١.



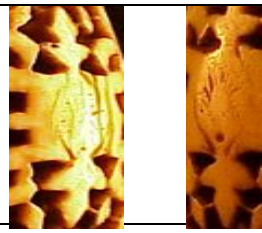
لوحة (٩): عبارة الملك لله ،العزه لله على جدران قصر أشبيليه عن علاء عبد العال لوحه (١٠١)

لوحة (١٠): افريز علوى فى احدى حجرات قصر الحمراء وبهاعبارة العزه لله والملك لله



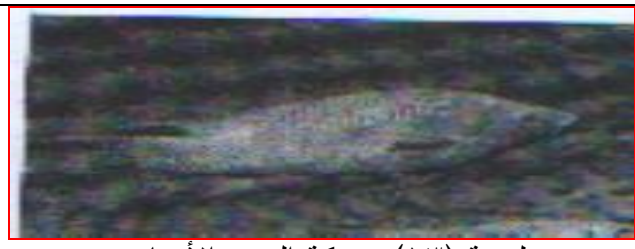
نقلاً عن : f.calpert,a:op.citplate lxiii,no76

لوحة (١١):
توضح السمك على المقبض



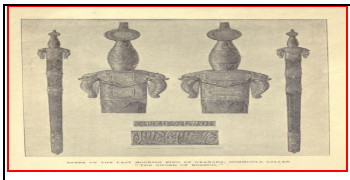
لوحة (١٢):

http://www.fotosearch.com\print\age045\k06-434081
سمكة المكاريل الأسبانى

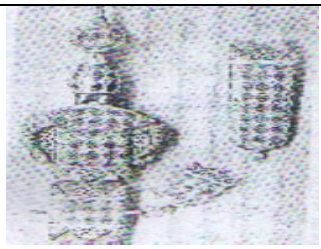


لوحة (١٣): سمكة الهوج الأسبانى

http://watanynews.com/forum/ showthread.php?t=7972



لوحة (١٤):سيف ينسب الى ابو عبدالله اخر ملوك بنى نصر بغرناطه عليها عبارة(لااله الا الله العزه لله)(لاغالب الاالله)
(٥٩ ٦)f. calvert,a:op.cit., p٤٤١نقلا عن
f. calvert,a: ., op.cit p441.،



لوحه(١٥) سيف ابو عبدالله بمتحف نيوكاسل بألمانيا عن (زكى محمد حسن) ويظهر المقبض البيضاوى وقسم الى ثلاث أ جزء اوسط يأخذ الشكل البيضاوى ويحده من اعلى واسفل جزءان اسطوانيان على شكل شريطان وهو من الفضه المخرمه

لوحة (١٦):
سيوف مغربيه أندلسيه معروضه فى المكتبه الأهليه فى باريس عن مرزوق ويتضح بها المقابض البيضاويه اللطيفة الحجم وقد قسمت الى ثلاثة أجزاء

لوحة (١٧):
سيف أبو عبد الله اخر ملوك بنى نصر بغرناطه
http://www.travelzad.com.vb/t4753..htm

لوحة (١٨):
سيف ابو عبدالله بمتحف ديل اخرستو بمدريد ويظهر مقبضه البيضاوى وقد قسم الى ثلاثه أجزاء أوسط وهو اكبر مساحه وهومن العاج ويأخذ الشكل البيضاوى ويحده من اعلى واسفل جزءان يأخذان شكل شريطان من الفضه عن (قنطره) .

لوحة (١٩):ناب الفيل
http://www.alnaharegypt.com

لوحه(٢٠) توضح تجويف الناب واعداده
http://www.alnaharegypt.com

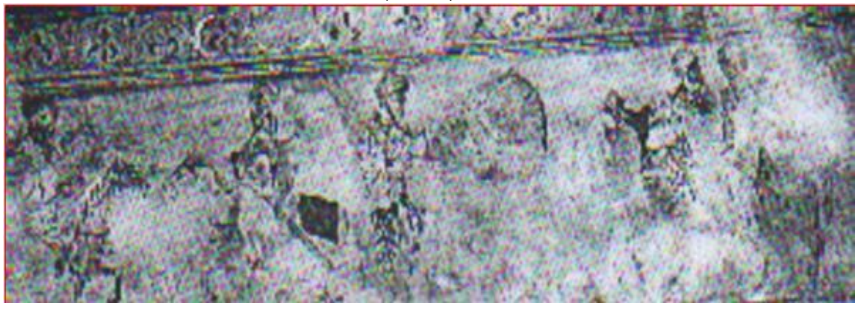
لوحة٢١:
توضح الزخرفه على الناب
قبل الحفر
http://www.alnaharegypt.com

لوحة ٢٢:
توضح تقطيع العاج الى شرائح تمهيدا لزخرفته
http://www.alnaharegypt.com

لوحة (a,b٢٣): السلاطين العشره بالحنيه الوسطى بقاعةالملوك بقصر الحمراء وجزء منها يوضح اختلاف الواقيه وصغر حجم مقيض السيف وبافى السلاطين فمسك كلا منهم بسيف مستقيم ذو مقبض بيضاوى وواقيه منتفخه، نقلاً عن: f. calvert,a: ., p op.cit.317

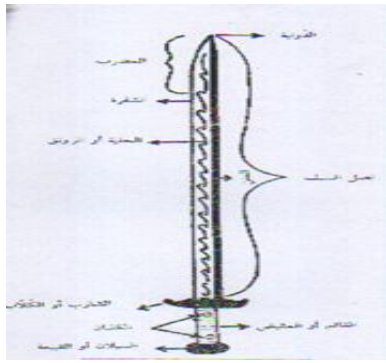
لوحة (٢٤): ثلاث اشخاص مقبضين على سيوف غرناطيه مستقيمه ذات مقابض بيضاويه قاعةالعدل فى قصر الحمراء calvert,a:op.cit., p٤٤ .

لوحة (٢٥): سيوف أندلسيه على جدران قصر البرطل بالحمراء من خلال منظر صيد بالحائط الشرقى عن ثروت عكاشه لوحه (٢٦٣).



الأشكال

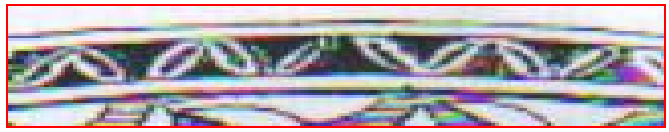
شكل (١):



شكل (٢): سيف مستقيم وأجزاءه عن محمود خطاب شكل

شكل (٣) صومعه الكتبية بمراكش وعليها عبارة العزه لله عن الكحلاوي

شكل (٣) مكرر: عمله موحدي تحمل اي سم عبد المؤمن عثر عليها فى حفائر قلعة حماد بتاريخ ٥١٥ه وعليها الكتابه المشكوله وايضادينار ضرب بالناصريه يرجع الى ٥٤٣ ه يوضح الكتابه المشكوله عليه اسم الأمير الهادى.



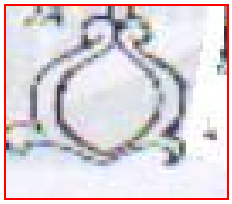
شكل(٤) كنار من زخرفه نباتية بمدينة الزهراء عن باسيليو لوحه ١٦

شكل (٥): وريدات محوره الزخارف باسيليو الزخرفه النباتيه تابلوه٢٥

شكل (٦): ورده مغلقه على تاج موحدى عن الكحلاوى

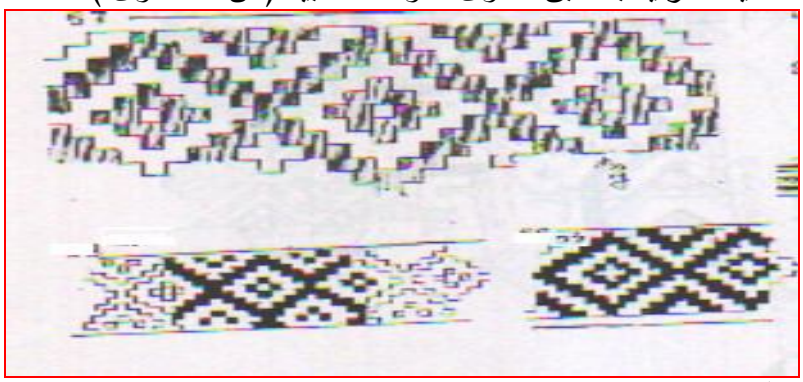
شكل (٧): زخرفه جصيه بالحمراء النباتيه باسيليو الزخرفه النباتيه تابلوه ١٧

شكل (٨): زخرفه جصيه موحديه عليها مرواح نخيليهالمسجد الجامع بتورز عن مرزق شكل ٣٦



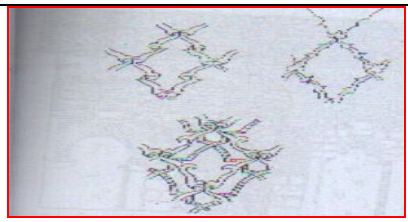
شكل (٩)يوضح سعفه نخيليه بقصر الحمراء عن باسيليوس ٢

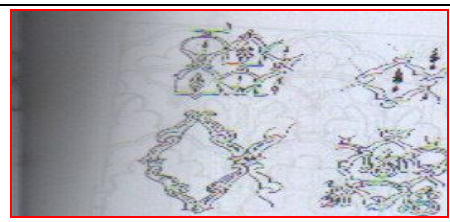
شكل (١٠): مراوح نخيليه مزدوجه ملساءوزهرات لوتس متعدده ثلاثيه وأكثر على الجهه الشماليه الشرقيه بالطابق العلوى صومعة الكتبيه (عن الكحلاوى)



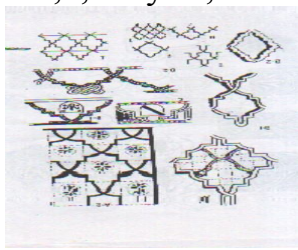
شكل (١١): معينات مسننه علن كنارات من الحجر بمدينة الزهراء عن باسيليو الزخرفه الهندسيه التابلوه الخامس

شكل (١٢): زخرفة معينات تاخذ شكل نباتى موحديه بقرطبه عن باسيليو ٢



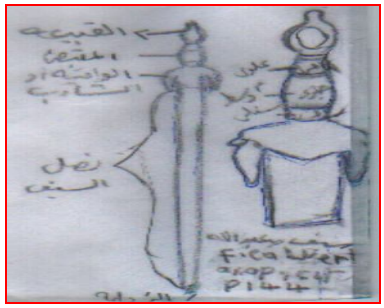


شكل (١٣): شكل توضيحى للمعينات من العصر الموحدى وبنى نصرعن ,h, Gayot ,45



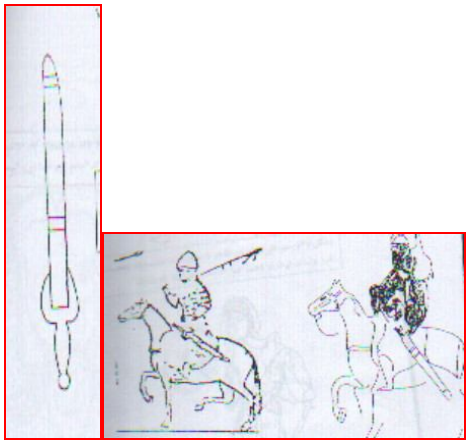
شكل (١٤):

معينات بقصر الحمراء واشبيليه وجنة العريف عن باسيليو ا زخرفه هندسيه التابلوه الثانى



شكل (١٥):يوضح أجزاء سيف ابو عبدالله ويوضح المقبض وما به من أجزاء

شكل (١٦): رسم يوضح اختلاف فى شكل وحجم المقبض والواقيه
عمل الباحثه



شكل (١٧): رسوم جداريه عن البرطل بالحمراء ترجع ناطيه عن عبد الناصـــر شكل ٣٦ ،ا،ب،ج وجمال محرز رسوم لجداريه لوحه٤ ،شكل ١٦الى عصر بنى

أربعة سيوف إسلامية محفوظة فى متحف مدينة نوفى تشاركاسك بروسيا (نشر ودراسة)

د. وليد على محمد محمود♦

متحف مدينة نوفى تشاركسك:

يتوسط المتحف قلب مدينة نوفى تشاركسك – العاصمة التاريخية للجنوب الروسى– والتى يعتبرها المؤرخون البوابة الجنوبية التى تفصل بين روسيا وشمال بلاد القوقاز، ويعرف باسم "متحف مدينة نوفى تشاركسك لتاريخ شعوب القوقاز على نهر الدون"، يبعد عن مدينة موسكو العاصمة بحوالى ١٠٠٠كم (شكل ١)، وهو أقدم وأعرق متاحف جنوب روسيا، تم تأسيسه فى ٢٢ نوفمبر عام ١٨٩٩م، من خلال مبادرة لمجموعة من محبى التراث الروسى عرفت باسم " رابطة أحياء تراث وآثار الدون التاريخية[١]".

وفى الجناح الأيمن وبالقاعة الثالثة بالطابق الثانى بالمتحف توجد مجموعة من السيوف العربية الإسلامية المهداة إلى المتحف، وتعرف باسم مجموعة سكوساريف "Скузарив"، ذلك الرجل الذى اقتنى هذه المجموعة من السيوف، وبعد وفاته عام ١٨٩٠م، أهدى ورثته هذه المجموعة إلى المتحف فى عام ١٩١٧م[٢]، وتضم هذه المجموعة أربعة سيوف غنية بالزخارف والكتابات العربية والفارسية والتركية القديمة والروسية القديمة، وكذلك الأرقام العربية والاتينية، وهى المجموعة التى تنشر لأول

♦ مدرس بقسم الآثار الإسلامية – بكلية الآثار– جامعة الفيوم.

[١] شُيد المتحف فى الأساس ليكون متحفاً أثرياً يضم معروضات أثرية ومقتنيات لها صلة بتاريخ شعوب القوقاز القاطنة على نهر الدون، ووضع تصميمه المهندس المعمارى "ياشينكو Ященко"، وكان "بوبوف Попов" أول مديراً له، وبحلول موعد إفتتاحه كان المتحف بالفعل قد تلقى مجموعة هائلة من المجموعات الأثرية والفنية المختلفة، بالإضافة إلى مجموعات أثرية أخرى هائلة تم العثور عليها أثناء أعمال الحفائر الأثرية فى منطقة الدون، حيث تمت صيانتها وعرضها جميعاً بالمتحف، وحالياً فإن المتحف يضم أكثر من ١٤٠ ألف قطعة أثرية نادرة تؤرخ فى مجملها لحياة وعادات شعوب تلك المنطقة. تم استقاء هذه المعلومات وترجمتها من الروسية إلى العربية بمعرفة الباحث عن كتيب موجود بمكتبة المتحف يحكى تاريخه ويعطى نبذة عن مقتنياته.

[٢] تم الحصول على تصريح كتابى من مدير متحف مدينة نوفى تشاركسك للسماح بتصوير هذه المجموعة القيمة من السيوف، والموافقة على نشرها والتى تنشر لأول مرة، على أن يتم إهداء نسخة من البحث لمكتبة المتحف، والتصريح باللغة الروسية، وتمت ترجمته إلى اللغة العربية وتوثيقه بمعرفة المكتب الثقافى المصرى بموسكو.

مرة، وقام الباحث بتصويرها داخل المتحف[٣]، واتبع أسلوباً منهجياً فى دراستها يقوم على التعريف بالسيف وأهميته وأجزاءه، ثم دراسة سيوف المجموعة وصفياً وتحليلياً، بناءً على أبعادها وشكلها العام ووظيفتها، ودراسة مانُقش عليها من زخارف، وقراءة ما عليها كتابات تضمنت بعض الآيات القرآنية والعبارات الدعائية أو الأبيات الشعرية، وأحياناً أسماء الخلفاء الراشدين أو اسم الصانع ومالك السيف وتاريخ الصناعة، وكذلك قراءة جواهرها[٤] والتعرف على طرزها.

تأصيل السيف وأهميته:

كلمة "سَيف" العربية مشتقة من الهلاك، والجمع أسْيَاف وسُيوف وأسْيُف، فإذا قيل "سَاف الشئ" أى أهلكه، وسَايَفَه أى أجهزه، والسَيَاف هو صاحب السيف والضارب به وصانعه، والتضارب به يسمى مُسَايفة، والمقاتلون هم السَيافه[٥]، ويرتبط اسم السيف فى تراث الحروب والآداب الشعبية بالشرف، فقد كان عند العرب أشرف أنواع

---

[٣] أثناء تصوير الباحث للمجموعة السيوف موضوع الدراسة داخل المتحف بعد الحصول على التصاريح الازمة، تم إغلاق القاعة الموجودة بها المجموعة أمام الزائرين لمدة ثلاث ساعات متصلة، وتم فصل أجهزة الإنذار بمعرفة أفراد أمن المتحف استعداداً لفتح فاترينات العرض، حيث قمت بعمل التالى:
إلتقاط صوراً كلية للسيوف وأغمادها، ثم لقطات تفصيلية توضح أدق تفاصيلها من كتابات متنوعة أو زخارف، وتدوين ملاحظات عامة على السيوف يمكن استنتاجها بالعين المجردة، وقياس طول النصل والطول الإجمالى للسيف، وذلك باستخدام جهاز المتر، ومعرفة، وذلك بوزنها على الميزان الرقمى الحساس لمعرفة كتلتها، ثم قياس سمك الشفرتين بالميكروميتر والذى يحسب كل ٠,٠١ من الميلليمتر، ثم قراءة جوهرها باستخدام العدسة المكبرة، وهزها فى الهواء وثنيها ثنياً خفيفاً من ذبابها ثم تركها ترتد لترجع مستقيمة مرة أخرى، وذلك من أجل الوقوف على مدى مرونة النصل، وأخير قمت بإعادة السيوف داخل فاترينات العرض بوضعها الصحيح، حيث عُرض معظمها سابقاً بطريقة غير صحيحة، تعذر معه قراءة النصوص الكتابية على نصولها.

[٤] الجوهر:هو مصطلح يستعمل لتعريف النقوش الجذابة التى تكون على أسطح متون معظم نصول السيوف المصنوعة من فولاذ البواتق بأنواعه المختلفة، وكذلك على متون نصول السيوف المركبة بطريقة النسج الملحم بالتغريق وتكون هذه النقوش ذات ألوان وأشكال وأحجام مختلفة على متون النصول التى تكون لها ألوان مخالفة لتلك النقوش، "والجوهر" فى اللغة العربية كان يعرف أصلاً بـــ "الفرند"، وإنما جاء مصطلح "جوهر" من بلاد خراسان، وعرف بهذا الاسم فى بلاد الهند أيضاً، ثم انتقل بعد ذلك إلى الدولة العثمانية التى كانت تضم معظم العالم العربى، وهو ثلاثة أنواع: الجوهر الدمشقى والفارسى والهندى. عن: السيوف والدروع، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، ١٤١١هـــ، ص ١٦.

[٥] ابن منظور(جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن على بن أحمد بن أبى القاسم بن حقبة بن منصور الأنصارى): ت (٧١١هـــ/١٣١١م)، لسان العرب، المجلد الرابع، تحقيق نخبة من الأساتذة، مكتبة دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص ٢١٨١.

الأسلحة، وأقربها إلى نفوسهم[٦]، على عكس الخنجرالذى يمكن لصاحبه أن يحمله دون أن يراه أحد[٧]، لذا ارتبط فى الأذهان بالغدر والخيانة.

واختلفت الأراء حول أصل السيف، فهناك من يقول بأن السيف قد نشأ أصلاً من نصل الرمح ذى الحدين[٨]، فى حين يرى آخر أن الخنجر والسكين كانا من الأصول الواضحة للسيف، وأن أول سيوف كانت تصنع من الخشب وأنها كانت تتميز بالصلابة الشديدة، كما أنها كانت تستعمل فى القطع، وبعد ذلك تم تصنيع سيوف من سبيكة البرونز[٩]، وثالث يرى أن السيف ليست له أية صلة بنصول الرماح أو الخناجر، ويرى أن الهدف من ابتكار السيف كان لاستعماله أساساً فى القطع وليس فى الطعن[١٠].

والسيف فى التاريخ الإسلامى رمزاً للعزة والكرامة، ورمزاً للحق والعدل، وقبل ذلك وبعده رمزاً للجهاد فى سبيل الله ونشر رايات التوحيد، وقد احتل السيف المكانة الأولى بين الأسلحة عند العرب قبل الإسلام وبعده حيث كانوا يعتبرنه أهم الأسلحة وأشرفها، ففي المجتمع العربي القديم قيل في السيف إن العرب كانت تَطعن به كالرمح وتَضرب به كالعود، وتَقطع به كالسكين، وتَتَخِذه سِراجاً في الظلمة، وأنساً في الوحدة، وجليساً في الخلاء، ورفيقاً للسائر، وهو قاضي القتال وفيصل الحكم بين الرجال[١١]، فكان العربى يتمنطق به ولا يكاد يفارقه، وقد حفلت أشعارهم بتمجيده[١٢]، وأطلقوا عليه

---

[٦] عبد الناصر محمد حسن ياسين، الأسلحة الهجومية فى العصر الإسلامى، مجلة كلية الآداب، جامعة سوهاج، العدد الرابع والعشرون، ج٢، (إصدار خاص دراسات آثارية)، أكتوبر ٢٠٠١م، ص ٢٩.

[٧] هناء محمد عدلى حسن، دراسة فنية لتحفة لم يسبق نشرها محفوظة بمتحف آرثر م. سكلر–جامعة هارفارد، الولايات المتحدة الأمريكية، مجلة الإتحاد العام للآثاريين العرب، العدد العاشر، القاهرة، يناير ٢٠٠٩م، ص ٤٦٩.

[8] Trevor N. D., The Evolution of Weapons and Warfare, Indianapolis, 1980, pp. 2-3.

[9] Richard B., The Book of the Sword, Dover Publications, Inc. New York, 1987, p. 20.

[10] Sargeaunt B.E., Weapons. A Brief Discourse on the Hand- Weapons Other than Fire Arms, Huge Rees, Ltd, London, 1908, p. 15.

[١١] حسين عبد الرحيم عليوه: السلاح المعدنى للمحارب المصرى فى عصر المماليك، دراسة أثرية، المجلد الأول،ص٢١٣.وكذلك: أونصال يوجل،السيوف الإسلامية وصناعها، تقديم: أكمل الدين إحسان أوغلو، ترجمه عن التركية، تحسين عمر طه أوغلى، الكويت، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص٥١–٥٢.

[١٢] من أشهر ماقيل فى السيف هو شعر أبو تمام:

السيف أصدق أنباءً من الكتـــب　　فى حده الحد بين الجد واللعـــــب
بيض الصفائح لأسود الصحائف　　فى متونهن جلاء الشك والريب

أنظر: السيوف والدروع، مركز الملك فيصل، ص ٢٤.

أسماءً متعددة جاوزت المائة[١٣]، وكانت تلك الأسماء صفات، والصفات تكثر عادة للشيء حين تزيد العناية والإهتمام به[١٤].

وللسيف أهمية خاصة عبر العصور الإسلامية، فهو الذي يتسلح به المحارب، ويحدد مسار المعارك متى ما وُظف لذلك مع وجود الرجال المحاربين الأشداء، ويعد من أهم أدوات القتال التى إمتلكتها الجيوش في الماضي، فكان يعطي لحامله الهيبة والإحترام والوقار، وكان خير زاد يتزود به الرجل المؤمن ويتسلح به للدفاع عن مقدسات الإسلام ونشر رايات التوحيد، فحمل المسلمون الأوائل على عاتقهم هذه المسئولية الإلهية الكبيرة في نشر الدعوة الإسلامية في أصقاع الأرض وتطبيق الشرع المنزل على نبيهم محمد صلى الله عليه وسلم[١٥]، بالحث على الجهاد وإعداد القوة اللازمة لنشر الدين والمحافظة على المكتسبات الإسلامية، وهو ليس للإستعلاء فى الأرض ولا وسيلة للتسلط على الآخرين والتعدى على حقوقهم، فالسلاح فى يد المسلم هو وقاية من العدو ورهبة له فى المقام الأول، ثم هو عدة المؤمنين فى مواجهة أعداء الله والإنسانية، فيقول تعالى: ﴿**وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم**﴾[١٦]، وأضفى رسول الله صلى الله عليه وسلم على السيف مكانة دينية حيث قال: "أيها الناس، لاتتمنوا لقاء العدو، وسلوا الله العافية، فإذا لقيتموهم فاصبروا، واعلموا أن الجنة تحت ظلال السيوف[١٧]"، كما كان للسيف مكانة هامة من الناحية السياسية، إذ كانت عادة تقليد السيف لمن يتول الحكم دليلاً قاطعاً على ما للسيف من عظيم الإحترام، وما له من مكانة جعلته رمزاً للسيادة والسلطان[١٨].

أجزاء السيف:

---

[١٣] عن أسماء السيوف ونعوتها وأوصافها أنظر: ابن سيدة، المخصص، السفر السادس، ج٢، تحقيق لجنة إحياء التراث العربى فى دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت، ص ١٦-١٨. وكذلك: النويرى (شهاب الدين أحمد)، نهاية الأرب فى فنون الأدب،السفر السادس، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٦م، ص ٢٠٢-٢٠٥. وكذلك، أونصال يوجل، السيوف الإسلامية، ص ٣٦-٣٧.

[١٤] محسن محمد حسين، الجيش الأيوبى فى عهد صلاح الدين، تركيبه - تنظيمه - أسلحته - بحريته، وأبرز المعارك التى خاضها، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦م، ص ٢٦٦.

[١٥] السيوف والدروع، مركز الملك فيصل، ص ٤-٦. وكذلك: صفاء عبد الله عبد الرؤف الهندى، تقنية الأسلحة الأيوبية والمملوكية وتطورها (٦هـ-١٢م/١٠هـ-١٦م)، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة الأردن، الأردن، ٢٠٠١م، ص ١٤-١٦.

[١٦] سورة الأنفال، آية ٦٠.

[١٧] البخارى (أبى عبد الله محمد)، متن البخارى، مشكول بحاشية السندى، كتاب الجهاد، باب الجنة تحت بارقة السيوف، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت، ص ١٤٠-١٤١. ويقصد بـ "الجنة تحت ظلال السيوف": أى أن من يجاهد فى سبيل الله بالسيف، إن قتل من أجل كلمة التوحيد ومن أجل دفاعه عن المستضعفين جهاداً فى سبيل الله، صار شهيداً ثم صار من أهل الجنة.

[١٨] عبد الناصر ياسين، الأسلحة الهجومية، ص٣٠.

ينقسم أى سيف إلى جزئين أساسيين هما القائم والنصل، فبدون أى واحد منهما لا يعتبر السيف كاملاً ومن هذين الجزئين الأساسيين جاءت أجزاء أصغر، بعضها كان أساسياً، والبعض الآخر اختلف وجوده من سيف إلى آخر[١٩] (شكل ٢-٣).

والقائم: يُعرف برياس السيف، وقد يكون من الحديد أو العاج أو الأبنوس، ويتكون من عدة أجزاء منها: المقبض، وهو ما يُقبض على السيف منه، أوالمكان المخصص لإمساك السيف بإحكام، ويتوقف عليه إستعمال المحارب للسيف إستعمالاً جيداً، والقبيعة، وتكون على طرف القائم، وتزيد من ثقل السيف لتجعله متزناً فى يد المحارب، وهى من الحديد أو الفضة وأحياناً تكون مثقوبة، والكلبان، وهما المسماران المعترضان فى القائم، والشاربان، وهما الحديدة المعترضة فى أسفل القائم ولها طرفان أحدهما يتجه جهة اليمين والآخر جهة اليسار، وعُرفت أيضاً بالواقية لأنها تقى المقاتل من ضربات الخصم[٢٠](شكل ٢).

أما النصل: فهو حديدة السيف، وهو أهم أجزائه، وعلى قدر كفاءة صناعة النصل تتوقف كفاءة السيف، ويكون من الحديد المسقى والمطروق، وله عدة أجزاء تقوم بأعمال السيف المختلفة من قطع وطعن وضرب، فله شفرة واحدة أو شفرتان حادتان، وله طرف مسحوب ومدبب يعرف بالذبابة أو الذؤابة، وأسفلها بنحو شبر جزء يعرف بالمضرب، وهو الجزء المقوس الذى يُضرب به، ويحفر على صفحته النصل طرائق أو قنوات تعرف بالشطب، وهى تجعل السيف أكثر ليونة وتعمل على تخفيف وزنه، وكلما ضاقت كلما ازداد السيف متانة[٢١]، إضافة إلى غرض وظيفى آخر حيث يسمح الشطب بدخول الهواء عند الطعن به مما يؤدى إلى سرعة الفتك بالعدو (شكل ٢).

وكذلك فإن نصل السيف إذا لم يكن مستعملاً يتم تغليفه فيما يسمى **بالغمد** أو القراب أو الجهازة، ومن المألوف أن يتكون من غلاثة خشبية مكسوة بجلد رقيق (الشجران)، أو بالحرير الأطلس أو بالمخمل[٢٢]، كما كان يُصفح بصفائح من المعدن مثل الفضة المنقوشة بالزخارف أو المطعمة بالأحجار وغيرها، وكان غمد السيف يشد

---

[١٩] أحمد هلال، السيف العربى فى العالم الإسلامى منذ فجر الإسلام وحتى الغزو المغولى سنة ٦٥٦هـ/١٢٥٨م مع مقارنته بما عاصره من سيوف غير عربية دراسة أثرية حضارية مقارنة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٣.

[٢٠] عبد الرحمن زكى، السيف فى العالم الإسلامى، دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م، ص ١٦٤-١٦٧. وكذلك: عبد الناصر ياسين، الأسلحة الهجومية، ص ٣٠-٣١، أحمد هلال، السيف العربى، ٤-٦.

[٢١] عبد الرؤوف عون، الفن الحربى فى صدر الإسلام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١م، ص ١٣٩. حسين عليوة، السلاح المعدنى، ص ١١، صفاء عبد الله، تقنية الأسلحة، ص ١٦.

[٢٢] عبد الناصر ياسين، الأسلحة الهجومية، ص ٣٣.

إلى حزام الوسط، كما كان يعلق فى الأكتاف والعوائق، ولذا يقال تقلد السيف أى جعله كالقلادة[٢٣]، والغمد ينقسم بدوره إلى عدة أقسام منها: الخل والنعل والحلق والسير (شكل ٣).

والسيوف الإسلامية تنقسم إلى نوعين رئيسيين ، سيوف مستقيمة النصل وأخرى مقوسة[٢٤]، ونصولها إما بحد واحد أو بحدين، فالنصل المستقيم له عدة وظائف مثل الطعن والقطع ضد الدروع المعدنية، أما النصل المقوس فإنه يستعمل أساساً فى القطع ولها مقابض مقوسة قليلاً جهة حد السيف ليمكن حامله من الضرب بفاعلية كاملة، ومن الجدير بالذكر أن السيوف الأربعة المعنية بالدراسة والتى سوف نتطرق لدراستها الوصفية والتحليلية خلال السطور التالية جميعها ذات نصول مقوسة.

السيف الأول: (لوحة ١-٢)

التحفة : سيف تركى بدون غمد (من طراز قليج).
التاريخ : منتصف ق (١٣هـ - ١٩م).
رقم الحفظ : нмидк кп-3014 op-5
مادة النصل : الفولاذ
الطول الإجمالى : ٩٢سم
طول النصل : ٧٦,٦ سم
عرض النصل : بعد الرياس مباشرة : ٣,٨ سم

---

[٢٣] ابن منكلى (محمد بن محمود)، التدبيرات السلطانية فى سياسة الصناعة الحربية، تحقيق: صادق محمود الجميلى، مجلة المورد، العدد الرابع، المجلد الثانى عشر، بغداد، ١٩٨٣م، ص ٢٣.

[٢٤] حسين عبد الرحيم عليوة، الأسلحة الإسلامية بمتحف قصر المنيل، دراسة أثرية، ندوة التاريخ الإسلامى الوسيط، العدد الثالث، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٤.

يعد السيف المستقيم أقدم نشأة من السيف المقوس، إذ ورد شكله فى الرسوم والنقوش الأثرية فى كثير من بلدان العالم القديمة، لأنه كان السائد بين أسلحة حضارات العالم القديمة، وإن كانت الحضارة المصرية القديمة قد عرفت سلاحاً ذا نصل مقوس، بين السيف القصير والسكين والسيف العادى، كما عرفت الحضارة الرومانية القديمة بعض النصال المقوسة القصيرة، ومن المحتمل أن يكون السيف المستقيم قد ظهر أول مرة فى أسيا، واستعملته شعوبها القديمة الموغلة فى الحضارة كشعب آشور، بحيث كان يصل طول السيف إلى ثلاثة أقدام، بما فى ذلك مقبض السيف، وقد ورثت بلاد فارس السيف المستقيم المعروف باسم أكيناكس Akinakes الذى كان يحمله المقاتل فى جانبه الأيمن، ويظهر السيف المستقيم فى النقوش الساسانية القديمة بفارس على جدران قصورهم ومعابدهم، وعلى التحف الفنية، وقد ظهر السيف المستقيم أيضاً فى الحضارة الهندية القديمة منذ القرن الأول وحتى القرن الرابع الميلادى، كما ظهر أيضاً فى الصين وأسيا الوسطى، وعند ظهور السيف المقوس أصبح هو فارس الميدان فى مجال الأسلحة اليدوية، وكان على طراز السيف المستقيم الذى اختفى لفترة من الزمن ثم عاود الظهور مرة أخرى منذ القرن (٩هـ/ ١٥م). أنظر:
http://212.100.198.18/openshare/Behoth/ModoatAma1/Sef-Kangar/sec04.doc_cvt.htm

فى الوســـــــــط : ٣,٦ سم
قبل الذباب مباشـــرة : ٢,٥٥ سم
طول الشطـــــب : ٦٤,٣ سم
عرض الشطـــب : ٤مم
سمـــــك الشفـــرة : بعد الرياس مباشرة : ٣,١ مم
فى الوســـــــــط : ٢,٥٥ مم
قبل الذباب مباشرة : ١,٧ مم
سمـــــك الكـــــل : بعد الرياس مباشرة : ٤,٢، مم
فى الوســـــــــط: ٣,٣مم

ثم يتحول الكل إلى شفرة حادة قبل ١٩,٣سم من الذباب ليصل سمكها إلى ١,٨٥مم.
وزن الســـــيف : ١,٥٥ كجم

ملاحظات على السيف:

السيف بدون غمد، وهو بكامل هيئته من رياس ونصل فى حالة جيدة من الحفظ داخل المتحف، ونصل السيف تركى أصيل مصنوع من الفولاذ، تتناثر عليه بعض البقع من الصدأ الخفيف (لوحة ٥)، عليه كتابات عربية على أحد صفحتيه، والصفحة الثانية خالية من أية زخارف، مع اختفاء وسقوط اللون الذهبى لأجزاء من الزخارف على النصل فى بعض الأماكن تاركة أثر التهشيرات أسفلها خالية من أى لون، ورياسة السيف مضافة، حديثة، ذهبية اللون، روسية محلية الصنع (لوحة ٣)، الأمر الذى تعذر معه معرفة الطول الأصلى للسيف، حيث جرت عادة الكازاك (أهل شمال بلاد القوقاز) على إحداث بعض التغيرات على الغنائم من الأسلحة التى يسلبوها فى حروبهم مع الأتراك، وهو ما يبرهن نزعهم للرياس الأصلى للسيف واستبداله بآخر محلى الصنع، ولعل لذلك مايبرره، فرياس السيف ومقبضه هو الجزء الوحيد الظاهر عندما يكون السيف داخل غمده، وبتغيير المقبض بمقبض روسى محلى الصنع يمكن خداع الناظر لأول وهله أن السيف برمته روسى الصنع، وما هو فى الحقيقة إلا سيفاً تركياً تم تغيير رياسته ليشبه فى شكله السيوف الروسية[٢٥].

الوصف والدراسة:

من ناحية الشكل فإن السيف مقوساً تقوساً خفيفاً وهو ذو شفرة واحدة، تحولت فى الثلث الأخير من النصل وقبل ذبابه بحوالى ١٩سم ليزداد حجم طرفه تدريجياً ويصبح النصل ذو شفرتين (لوحة ٥)، وهو الطراز المبكر لطراز السيف التركى

[25] Аствацатурян Э.Г., Турецкое оружие в собрании государственного исторического музея, Оружейная Академия, Атлант, 2002 г, стр. 15.

"قليج"[٢٦]، والذى أصبح بعد ذلك أكثر تقوساً[٢٧]، وطول نصله معتدل ويتناسب مع عرضه، وهو يمتاز بالدقة فى السحب كلما اتجهنا باتجاه الذباب، والنصل به شطب بطول ٦٤,٣سم وعرض ٤مم على صفحتيه، لتخفيف ليونته الشديدة وتقليل وزنه مع زيادة قوته، وجوهره هندى[٢٨] صلب شبيه بالجواهر الفارسية، فخيوط أسلاكه التى تتألف منها العقد والخانات رقيقة ورفيعة.

ورياس السيف مستقيم مع انحناءة خفيفة من طرفه فى اتجاه معاكس لإتجاه الذباب، وهو ذو مقبض خشبى مغلف بالجلد المثبت بالأسلاك الحديدية الرفيعة، وله واقية ذهبية اللون ذات شاربان أحدهما قصير ومنحنى والآخر طويل ومتصل بقبيعة السيف من أسفل (لوحة ٤).

ومن ناحية الوزن يلاحظ أن وزن السيف بالرياس المضاف هو وزن مناسب نتيجة رقة النصل ووجود شطب على كلا من صفحتيه (وإن كان الباحث يعتقد أن الوزن الأصلى للسيف يزيد فى حالة وجود رياسته الأصلية مما يجعله ذو وزنا وأبعاداً مثالية)، والسيف مرن بعض الشىء إلا أن صرامته ليست غائبة.

وعن وظيفة السيف فإنه كان يستعمل فى القطع بشكل أساسى، كما أنه صالحاً للطعن أيضاً بشكل ثانوى، وذلك بسبب إنحناءة نصله الخفيفة، ويناسب هذا السيف الفرسان فى المعارك وكذلك الرجالة أيضاً.

زخرفة السيف:

على الرغم من أن الوهلة الأولى للناظر لهذا اليسف توحى بأنه سيفاً ساذجا لا زخرف فيه، وعلى الرغم من خلو رياسته المضافة من أيه عناصر زخرفية، إلا أن إحدى صفحتى نصله نقشت عليها زخرفة كتابية نثرية بخط الثلث[٢٩] البارز المنزل

---

[٢٦] القليج: هو أحد أنواع وطرز السيوف، يتحول فيه الشكل أو ينتقل من نصل ذى حد واحد قبيل الطرف إلى حدين، وعرف التراك هذا الطراز من السيوف قبل الفرس، وكان سلاحهم المفضل منذ ق (٩هـ/١٥م) بجانب السيف المتستقيم، ومن أنواعه أيضاً طراز يعرف بـ (البالا) وهو قليج مطور فى فارس او الهند المغولية.

[27] Кулланнда М.В., Историческое оружие в музейных и частных собраниях, научный семинар, музей Московского Кремля, Москва,2010 г. Стр. 4.

[٢٨] يشبه الجوهر الهندى الجوهر الفارسى والدمشقى ولكن خيوط أسلاكه أرفع وأدق، وهو أقوى أنواع الجوهر ولا يعمل فيه المبرد. للمزيد عن أنواع الجواهر أنظر: عبد الرحمن زكى، السيف فى العالم الإسلامى، ص ١٦٤- ١٦٨. وكذلك: السيوف والدروع، مركز الملك فيصل، ص ١٧-١٨.

[٢٩] الخط الثلث: يطلق عليه أم الخطوط، فلا يعتبر الخطاط خطاطاً إلا إذا أتقنه، ويعد من أصعب الخطوط ويليه النسخ والفارسى، وأول من وضع قواعد ذلك الخط الوزير ابن مقله، وهو نوعان: الثلث الخفيف والثلث الثقيل. للمزيد أنظر: علاء الدين بدوى محمود، فن الخط العربى على التحف الفنية السجوقية والمغولية، دراسة أثرية فنية مقارنة، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادى، ٢٠١١م، ص ٢٣٧-٢٣٩.

بالذهب نصها: (لا تسحبنى الى فى محل الضرورة ولا تجعلنى فى مكانى الى بالعز والتكريم) (لوحة ٧)، ونُفذت الكتابات بطريقة منظمة إلى حد ما، وكأنه بيت شعر مكتوب على شطرين يفصل بينهما زخرفة نباتية مذهبة أشبه بوريدة متعددة البتلات، والكتابة جاءت مشكولة ومعجمة، فرُسِم حرف الألف على هيئة قائم هامته منتهية بزلف وبذنب مدبب فى الكلمات "الى – الضرورة – بالعز – التكريم"، ورسمت الباء مجموعة فى الكلمتين "بالعز– تسحبنى"، ورسمت الجيم والحاء مجموعة[٣٠] فى الكلمات "تسحبنى – محل – تجعلنى"، ورسم حرف الراء والزاى بصورة منتهية مدغمة فى كلمة "الضرورة – بالعز– التكريم"، ورسمت السين[٣١] متوسطة مجموعة فى كلمة "تسحبنى"، ورسمت العين متوسطة مجموعة فى كلمة " تجعلنى – بالعز "، أما حرف الفاء فقد رسم بصورة مبتدأة محققة فى كلمة "فى"، ورسم حرف اللام مجموعاً فى كلمة " الى – محل – الضرورة – تجعلنى – لا– الى– بالعز والتكريم "، واحتوت هامة الحرف على زلف بسيطة غير ممتدة للخارج فى الكلمات التى رسمت فيها اللام مبتدأة، ورسمت الميم بصورة مبتدأة ومنتهية مدغمة فى كلمة "محل– مكانى– التكريم"، ورسمت النون مبتدأة ومتوسطة مجموعة فى الكلمات "تسحبنى – تجعلنى – مكانى"، ورسمت الهاء منتهية مخطوفة فى الكلمات "الضرورة"، ورسمت الواو مفردة مجموعة فى الكلمتين "ولا تجعلنى – والتكريم"، ورسمت الياء مجموعة فى صورتيها المتوسطة والمنتهية فى الكلمات "الى– فى – تجعلنى – فى – مكانى – الى – والتكريم " (شكل ٤).

وهو النص الكتابى الذى يظهر للمرة الأولى – على حد علم الباحث – على نصل سيف إسلامى، تلك التى تُضفى عليه أهمية منقطعة النظير، فهى مذهبة بارزة، أحرفها مشكولة، تنم عن إتقان النقاش ومهارته حِرفياً، وإن جانبه الصواب فى كتابه حرف الإستثناء (إلا) فى الشطر الأول (لا تسحبنى الى فى محل الضرورة) (لوحة ٨) بالألف اللينه بهذا الشكل (الى) وهو الخطأ الذى تكرر فى الشطر الثانى أيضاً (لوحة ٩)، إلا أنه بالتدقيق وُجد أن حرف اللام يعلوه (الشَدَة)، وعلى اعتبار أن الياء هى ألف لينة فيمكن بذلك قراءتها (إلا) بنفس النطق على الرغم من أنها كُتبت بشكل غير صحيح (الى)، أما النقطتين أسفل الياء فى (الى) فمن المفترض وجودهما أسفل الياء فى (تسحبنى) حيث الياء هنا مكسورة، إلا أنه نظراً للشكل الجمالى للنص وكذلك

---

[٣٠] الحاء المجموعة: مثل الجيم المرسلة فى كل أوصافها وتزيد عن المرسلة إذا وفيت بها على ما مضى من صفة المرسلة رددت ذنبها على عجزها فصارت هناك دائرة. أنظر: عفيف البهنسى، معجم مصطلحات الخط العربى والخطاطين، مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٣٢.

[٣١] حرف السين: شكل مركب من خمسة خطوط، منتصب ومقوس ومنتصب ثم مقوس،ومن أنواع السين المحققة المعلقة وصفتها أنك تحذف السين وتقيم جرة مقامها. أنظر: عفيف البهنسى، معجم مصطلحات الخط العربى، ص ٧٥– ٧٦.

المساحة أسفل حرف الياء والتى لم تتسع لرسم النقطتين فوضعهما أسفل الياء فى (الى)، وهو الأمر الذى تكرر بنفس الشكل أسفل الياء فى حرف الجر (فى) حيث رسم أسفلها أيضاً نقطتين، ذلك الأمر الذى يظهر بوضوح فى الشطر الثانى من النص الكتابى (ولا تجعلنى فى مكانى الى بالعز والتكريم)، حيث وضعت نقطتين أسفل الياء فى كل من (تجعلنى – فى – مكانى)، وجميعها هنا جاءت مكسورة، فى الوقت الذى خلت فيه الياء أسفل (الى) من أية نقاط لأنها كنظيرتها فى الشطر الأول تُقرأ (إلا) وكُتبت (الى)، مع تجاهل كتابة الهمزة أسفل الألف فى كليهما (شكل ٤).

كما أن لهذه الكتابات أهمية أخرى إضافة لكونها تظهر لأول مرة على تحفة إسلامية وبالأخص على نصل سيف إسلامى، تتمثل فى علاقة النص بالغرض الوظيفى للسيف كسلاح يستخدم فى القتال أثناء المعارك، وكأن السيف شخصاً يناجى صاحبه ويتقدم إليه بالنصيحة بألا يستخدمه إلا فى الوقت المناسب وأثناء الضرورة فقط مثل أوقات الجهاد ومحاربه أعداء الدين أو للقصاص فى حق من حقوق الله ... إلخ، وأن يضعه فى مكانه – أى غمده – بعد إستعماله معززاً مكرماً، وألا يضعه فى أى مكان قد يُفقد السيف هيبته وصرامته، لِمَا فى ذلك من إهانة لرمز السيف الذى هو زمراً للجهاد فى سبيل الله ونشر رايات التوحيد.

وبين النص الكتابى ورياسة السيف نقشت على نفس صفحة النصل كتابات بخط الثلث، مذهبة وبارزة أيضاً مضمونها (**بعناية الله تعالى**) (لوحة ٦)، داخل جامة ذات إطار رفيع مذهب به أربع ميمات معقودة (شكل ٤)، وهى العبارة التى كثيراً ماظهرت على السيوف الإسلامية تباركاً باسم الله تعالى، ولإضفاء نوع من الحماية المعنوية للمحارب بأنه فى عناية الله تعالى، وهى الكتابات التى تتفق فى شكلها العام وطريقة تنزيلها وتذهيبها مع الشكل العام لباقى الكتابات على صفحة النصل.

وجدير بالذكر أن الصفحة الأخرى للنصل خالية من أى كتابات أو زخارف ، اللهم ذلك الشطب المماثل لنظيره على الصفحة الأخرى (لوحة ٢)، والسيف فى مجمله يُعد تحفة تركية فنية رائعة، فمادة وطريقة الصناعة وأبعاد ووزن السيف متناغمة ومتناسقة.

السيف الثانى: (لوحة ١٠–١١)

التحـــفـــــــــــة : سيف تركى مقوس بالغمد.

التـــــاريـــــــــخ : ١٢٥٦هـ/ ١٨٤٠م، القرن (١٣هـ/١٩م).

رقـــــم الحفـــــظ : нмидк кп-3413 - op-32

مادة النصـــــــــل : الفولاذ

الطول الإجمـــــالى : ٩٣سم

طول النصـــــــــل: ٧٩,٦ سم

عرض النصـــــــــــل: بعد الرياس مباشرة : ٢,٩ سم
فى الوسط : ٢,٤ سم
قبل الذباب مباشرة : ١,٨ سم
سمك الشفـــــــــــرة : بعد الرياس مباشرة : ٢,٨ مم
فى الوسط : ٢,٠٢ مم
قبل الذباب مباشرة : ١,٤ مم
وزن السيف بدون الغمد : ٩٢٠ جم
طـــــــــــول الغـــــد : ٨٢ سم
عرض الغمـــــــــــد : ٣ سم عند الخل – ٢,٣ سم عند النعل

ملاحظات على السيف :

السيف فى حالة جيدة من الحفظ داخل المتحف، وهو برمته أصيل، ولواقيته شاربان مستقيمان من النحاس أحدهما مكسور من طرفه وفُقد الجزء المكسور ولم يتم إعادة ترميمه على الشكل القديم، والآخر مقوس تقوساً خفيفاً (لوحة ١٣)، ويلاحظ كثرة الزخارف الكتابية التى تغطى صفحتى النصل، وكذلك انتشار بقع الصدأ فى أماكن متفرقة من أجزاء النصل وعلى الكلبان والشاربان.

الوصف والدراسة:

من حيث الشكل فإن للسيف نصلاً مقوساً، وله شفرة واحدة، وذبابه مسحوب بدقة (لوحة ١٠)، وطول نصله معتدلاً، وإن كان عرضه مكتنزاً إلى حد ما فهو يمتاز بالدقة، وعرض النصل يستدق باتجاه الذباب بشكل ملحوظ، وسمك النصل يمتاز بالرقه بحيث لم يسمح بعمل شطب فيه ولا فقار، وسيلان السيف ورياسته مستقيمان.

والمقبض مستقيم من الخشب وهو مثبت بالسيلان بواسطة كلبان، وتم تثبيت الواقية بالمقبض عن طريق الحفر الغائر فى خشب المقبض بمساحة مناسبة تناسب تثبيت الواقية بها، وللسيف قبيعة كروية الشكل مثقوبة، تنحنى أسفل المقبض فى إتجاه معاكس لإتجاه إنحناء النصل (لوحة ١٢).

ومن حيث الوزن فإن السيف يمتاز بالخفة نتيجة رقة النصل الأمر الذى لم يسمح بعمل شطب به، مع وجود نوع من المرونة البسيطة بالنصل، ونظراً لقلة المساحات الخالية من الزخارف على صفحتى النصل فإنه التعرف على جوهره بها نوع من الصعوبة، اللهم المساحة قبل الذبابة مباشرة فهى خالية من الزخارف، وأمكن من خلالها قراءة الجوهر بالعدسة المكبرة على أنه جوهر هندى شبيه بالجواهر الفارسية.

وعن وظيفة السيف فيبدو أنه كان يستعمل فى القطع بشكل أساسى، حيث أنه بالتدقيق ولمس الشفرات باليد تم أثبات وجود بعض التثلمات فى شفرته، كما أن هناك كسر بسيط فى مقدمة ذبابه، وهو نتيجة القطع وليس الطعن، حيث الطعن لا يتسبب فى

كسر ذباب السيف، كذلك فإن إنحناءة السيف بهذه الطريقة تصعب من مهمة إستخدامه فى غرض الطعن.

زخرفة السيف:

رياسة السيف ساذجة خالية من أيه زخارف (لوحة ١٢)، أما نصله وعلى صفحتيه فهو غنى بالكتابات العربية (لوحات ١٤-٢٢، ٣٠-٣٨)،والفارسية(لوحات ٢٣-٢٧)،والتركية القديمة (لوحات ٢٨-٢٩)،من آيات قرآنية وعبارات دعائية وأسماء أشخاص، تبدأ من أسفل المقبض وعند السيلان مباشرة وتنتهى بالقرب من ذبابه، وجميعها منقوشة بطريقة الحفر الغائر على أرضية من التهشيرات التى تشبه قشور السمك، وتبدأ الكتابات على طول صفحة النصل الأولى بعد السيلان مباشرة باللغة العربية بالخط الثلث،ونصها:(بسم الله الرحمن الرحيم اللهم اقو قلوبنا وقلوب المجاهدين الكرام البررت بحرمت سورت الفتح انا فتحنا لك فتحا مبينا والق الرعب فى قلوب الكفرة الفجرة بحرمت سورت الفتح وينصرك الله نصرا عزيزا).(شكل ٥)(لوحات ١٤-٢٢).

وهو النص الذى يبدأ بالبسملة (لوحة ١٤)، ويليها الدعاء إلى الله تعالى بأن يقوى قلوب المجاهدين أثناء القتال بفضل سورة الفتح، ونعتهم بالكرام البررة (لوحات ١٥-١٧)، ثم ذكر أول آيات سورة الفتح (إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا [٣٢]) (لوحتى ١٨-١٩) تيمناً بها، حيث يقصد بالفتح فتح المنغلق، والصلح الذى حدث مع المشركين بالحديبية، تم استطرد بالدعاء إلى الله عز وجل بأن يدخل الرهبة والرعب فى قلوب أعداء الإيمان بفضل سورة الفتح[٣٣] (لوحات ١٩-٢١)، ثم ذكر ثالث أيات سورة الفتح (وينصرك الله نصراً عزيزاً[٣٤]) (لوحتى ٢١-٢٢) أى نصراً غالباً منيعاً لا يتبعه قهر ولا ذل[٣٥]، والنص فى مجمله يتناسب والغرض الوظيفى للسيف كأداة قتال فى الحروب ، ففيه تيمناً وتباركاً بإحدى آيات سورة الفتح والتى تحث على تقوية قلوب المجاهدين فى سبيل الله، إضافة إلى أن استخدام لفظ الفتح يتناسب وموقعه هنا حيث كان الغرض الأساسى من استخدام السيوف وهو الجهاد فى سبيل الله وفتح البلدان، كذلك فإن كلمة

---

[٣٢] سورة الفتح، آية ١.

[٣٣] جاء فى تفسير السعدى للآية الكريمة: إنا فتحنا لك أيها الرسول فتحاً مبيناً يظهر الله فيه دينك، وينصرك على عدوك، وهو هدنة الحديبية التى أمن الناس بسببها بعضهم بعضاً،فاتسعت دائرة الدعوة لدين الله، وتمكن من يريد الوقوف على حقيقة الإسلام من معرفته، فدخل الناس فى تلك الفترة فى دين الله أفواجاً، ولذلك سماه الله فتحاً مبيناً،أى ظاهراً جلياً.عن: السعدى، عبد الرحمن بن ناصر بن= =عبد الله التميمى (١٣٠٧/١٣٧٦هـ)، تيسير الكريم الرحمن فى تفسير كلام المنان، مجمع الملك فهد، المملكة العربية السعودية، مج ١، ص ٧٢٠.

[٣٤] سورة الفتح، آية ٣.

[٣٥] السعدى، تيسير الكريم، مج١، ص ٧٢٠.

(الق الرعب) تعطى الفارس والمحارب قوة معنوية تجعل عدوه يهابه ويخشاه، ويليها مباشرة (وينصرك) دليل على النصر المبين من عند الله تعالى.

والكتابات منقوطة، بعضها مشكول والبعض الآخر غير مشكول، وانتهى حرف الألف فى بعض الكلمات بزلف والبعض الآخر بدون، وتناثرت الوريقات النباتية ذات الطرف المدبب بين الأحرف على تلك الأرضية من التهشيرات، ويتضح وجود رسم أشبه بالسيف أسفل كلمة (بسم)، وكلمتى (الرحمن الرحيم) (لوحة ١٤)، وأسفل كلمة (الكرام) (لوحة ١٦)، وأعلى كلمة (بحرمت) بعد كلمة (الفجرة) مباشرة (لوحة ٢٠)، ووجود سيف آخر مزدوج طرفى النصل فوق كلمة (الرحيم) (لوحة ١٤)، وقد استخدمت كتشكيل للأحرف العربية وهو الإستخدام الموفق من الناحيتين الزخرفية والوظيفية، كذلك فإن الكاف فى (فتحنا لك – ينصرك) سُحبت باستطالة من طرفها العلوى لتشبه نصل السيف (لوحتى ١٨–٢٢)، حيث تتناسب وطبيعة التحفة كسيف يستخدم فى القتال، كما نُقشت كلمة (قلوبنا) بحيث استخدم الطرف العلوى لحرف الام ليصبح ذلك ألف فى آخرها (لوحة ١٥).

كما أن كلمتى (البررت) و (سورت) كتبت بالتاء المفتوحة (لوحتى ١٦–٢٠)، والصحيح أن تكتب بالتاء المربوطة هكذا: (البررة) و (سورة)، وهو الشىء المثير للدهشة، فلو أن المزخرف لم يكن على دراية كافية باللغة العربية ودروبها، ولو أن هذه هى عادة شعوب تلك المناطق بأن تكتب التاء المفتوحة بديلا عن التاء المربوطة فى نهاية الكلمة، فلماذا إذن كتبت كلمات (الكفرة والفجرة) بصورة صحيحة وبتاء مربوطة فى آخرها فى نفس النص؟ (لوحتى ١٩–٢٠)، وإن كان لذلك مايبرره بأن المساحة المتاحة الصغيرة نسبياً أمام المزخرف هى التى فرضت عليه نوع من القيد برسم شكل الحرف.

وعلى نفس صفحة النصل وبعد الكتابات العربية السابقة، يوجد فاصل مستعرض من الزخارف النباتية والهندسية (لوحة ٢٢) لتبدأ بكتابات فارسية تنتهى قبل ذباب السيف ونصها: (**أى بحق بارى شش هستى قصد فلان جا قهر أعدء ايمان امان فرح دستى تن دستى عبده محمد**) (شكل ٥ السطر الأخير) (لوحات ٢٣–٢٥)، وترجمتها: أيها البارئ الحق قصدك لقهر أعداء الإيمان ولراحة وإسعاد عباد محمد[٣٦]، وهى الكتابات التى تتناسب وموقعها على نصل السيف ففيها دعاء وتقرب إلى الله تعالى بقهر اعداء الإسلام وتحقيق النصر عليهم.

أما الصفحة الثانية من النصل والتى تشبه فى طريقة تنفيذها وشكلها العام الصفحة الأولى فبدأت عليها الكتابات بعد السيلان مباشرة بطول النصل، باللغة التركية

[٣٦] ترجم النص من الفارسية إلى العربية، د. أحمد عبد العزيز بقوش، الأستاذ المساعد بقسم علم اللغة، كلية دار العلوم، جامعة الفيوم.

القديمة[٣٧] على امتداد ٩سم، ونصها: (يمليخا مكتمليا مثلينا مرنوش ساذنوش "دبرنوش"[٣٨] كفشططيوش قطمير[٣٩])، (شكل ٦ السطر الأول) (لوحتى ٢٨-٢٩)، وهى أسماء أهل الكهف وكلبهم قطمير[٤٠]، حيث ذكرت سبعة أسماء وثامنهم كلبهم قطمير، وهى الأسماء التى كانت تنقش على السيوف لتحصينها وحفظها من الضياع، ولجلب البركة وطرد الموانع، وحتى يؤدى السيف وهو فى يد صاحبه عمله على أكمل وجه، وذلك نظراً لما لأهل الكهف من مكانة عند المسلمين، خاصة وأن السورة رقم

[٣٧] اللغة التركية القديمة هي إحدى اللغات التركية التي تعتبر أسرة فرعية من أسرة اللغات اللغات الألطية، وكانت تكتب حتى السنوات الأولى من قيام تركيا عام ١٩٢٣م بالحروف العربية، وكانت الكلمات العربية والفارسية تشكل جانبا كبيرا من مفرداتها، ولكن الجمهوريين وعلى رأسهم مصطفى كمال أتاتورك طرحوا الحرف العربي واستعاضوا عنه بالحرف اللاتيني وذلك في السنة ١٩٢٩م، وعملوا على إحلال الكثير من المفردات ذات الأصول التركية القديمة بدلاً من العربية التي كانت مستخدمة في اللغة التركية حينها والتي كانت تعرف باللغة التركية العثمانية. عن: http://ar.wikipedia.org/wiki/لغة_تركية.

[٣٨] كلمة (دبرنوش) موجودة بالفعل على نص السيف ولكنها سقطت أثناء التصوير ولم يتم إلتقاطها، لذا فهى غير موجودة باللوحات.

[٣٩] ذكرت هذه الأسماء على العديد من السيوف التركية، ومن الجدير بالذكر أنها ذُكرت فى مختلف الأديان بروايات مختلفة، وترجمت بجميع اللغات، أنظر: Э.Г. Аствацатурян, Турецкое оружие, стр.143. السيوف والدروع، مركز الملك فيصل، ص ٢٤، www.coptic ichistory.org/new-page-856.htm

عن أصل هذه الأسماء والذى يذكر البعض أنه يونانى ولمشاهدة صوراً للكهف الذى لا يزال موجدا بتركيا انظر:

http://ru.wikipedia.org/wiki/%D1%E5%EC%FC_%EE%F2%F0%EE%EA%EE%E2_%DD%F4%E5%F1%F1%EA%E8%F5

[٤٠] أصحاب الكهف هم فتية آمنوا بربهم، كما وصفهم الله عز وجل فى القرآن الكريم فقال تعالى: (أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجباً) (سورة الكهف – آية ٩)، وعدد الفتية كما ذكر ابن عباس – سبعة – وثامنهم كلبهم، كما حدثنا بشر قال: حدثنا يزيد قال: حدثنا سعيد عن قتادة قال: ذكر لنا أن ابن عباس كان يقول: أنا من أولئك القليل اللذين استثنى الله تعالى (مايعلمهم إلا قليل)، كانوا سبعة وثامنهم كلبهم، وكان ابن اسحاق يقول: كان عدد الفتية ثمانية، فعلى قوله كان كلبهم تاسعهم، وكان فيما حدثنا حميد قال: حدثنا مسلمة عن ابن اسحاق بسميهم فيقول: كان أحدهم وهو= =أكبرهم والذى كلم الملك عن سائرهم – مكسلينا، والآخر محسلينا، والثالث يمليخا والرابع مرطوس (مرطنوس)، والخامس كسوطونس (كسطونس)، والسادس بيرونس (بيورس)، والسابع رسمونس (يكرنوس)، والثامن بطونس (يطبيونس)، والتاسع قالوس (قالوش)، والقصة بدأت عندما هرب الفتية فى عصر المسيحية من ملكهم (دقينوس) بسبب إيمانهم وخلافهم مع قومهم. عن:

الطبرى (أبى جعفر محمد بن جرير)، تاريخ الطبرى، تاريخ الرسل والملوك، باب ذكر الخبر عن أصحاب الكهف، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف بمصر، القاهرة، ج٢، ص ٧٧٦-٧٧٨.

١٨ من القرأن الكريم تحمل اسم (سورة الكهف)، ويروى فيها الله عز وجل معجزة هؤلاء الفتية المؤمنين اللذين فروا واختبأوا فى الكهف لمدة تزيد عن الثلاثة قرون[٤١].

والنص محفورعلى أرضية من التهشيرات، ويتخلله بعض العناصر الزخرفية النباتية من وريدات ذات أوراق متعددة مسحوبة الطرف تشبه أطراف السيوف (لوحتى ٢٨-٢٩)، وعلى نسق الكتابات على الصفحة الأولى للنصل فقد تشابكت الأحرف ،وأحيانا يستخدم حرف أو مجموعة من الأحرف لتكون مشتركة بين كلمتين، مثل كلمتى (مكثلينا - مثلينا) واللتين اشتركتا فى الحروف الأربعة الأخيرة لتكتب مرة واحدة فقط دون تكرار (لوحة ٢٨).

ويلى هذا النص مباشرة نقشاً مستعرضاً بالأرقام العربية لتاريخ صناعة السيف نصه: (١٢٥٦)، (لوحة ٣٠) وهو التاريخ الهجرى والذى يقابله بالتقويم الميلادى ١٨٤٠م، أى خلال القرن (١٣هـ/١٩م)، وهو التاريخ الذى يسبق حرب القرم[٤٢] بين القيصرية الروسية والإمبراطورية العثمانية بحوالى عشر سنوات والتى إنتهت بهزيمة الروس.

وبعد التاريخ مباشرة يستكمل النص الكتابى مرة اخرى ليُقرأ: **(عمل محمد صاحب ومالك محمد بك)** (لوحة ٣١)، ويوضح أن اسم الصانع هو محمد وأن صاحب السيف ومالكه هو محمد بك، ولفظ (بك) والذى لُقِبَ به صاحب ومالك السيف من خلال النص هو لفظ تركى بمعنى الكبير، وأصله مقصور من (بيوك) أى كبير، وكان يلحق بالاسم[٤٣]، وهى العبارة التى يمكن قراءة نظيراتها على العديد من نصول السيوف عبر العصور الإسلامية المختلفة، حيث اعتاد بعض السلاحين كتابة أسماءهم

---

[٤١] من الثابت فى القرآن الكريم أن عدد أهل الكهف غير معرف ولم يذكر صراحة فى القرآن الكريم فقال تعالى: (سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجما بالغيب ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم قل ربي أعلم بعدتهم ما يعلمهم إلا قليل فلا تمار فيهم إلا مراء ظاهرا ولا تستفت فيهم منهم أحدا)، سورة الكهف، آية ٢٢.

[٤٢] بدأت الحرب العثمانية الروسية (حرب القرم) في (٤ شوال ١٢٦٩هـ/٣ يوليو ١٨٥٣م)، وكان مسرحها الأول في أوروبا بمنطقة البلقان، حيث قام حوالي ٣٥ ألف جندي روسي باحتلال رومانيا التي كانت تابعة آنذاك للدولة العثمانية، وأبلغت روسيا الدول الأوروبية أنها لن تدخل في حرب شاملة ضد الدولة العثمانية، وأن مافعلته إجراء وقائي لحين اعتراف السلطان العثماني بحقوق الأرثوذكس في كنيسة القيامة في القدس، وأنها سوف تنسحب فور هذا الإعتراف، استمرت الحرب أكثر من عامين ونصف، حاربت فيها الدولة العثمانية منفردة في السنة الأولى منها، وانتهت حرب القرم في ٣٠ مارس ١٨٥٦م بتوقيع اتفاقية باريس وهزيمة الروس. للمزيد أنظر:
http://ar.wikipedia.org/wiki/الحرب_الروسية_العثمانية_(١٨٥٣-١٨٥٦)

[٤٣] حسن الباشا، الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، ص ٢٢٥.

على النصول بالإضافة إلى أسماء أصحاب هذه السيوف وتاريخ الصناعة[٤٤]، وكتابات النص لا تختلف كثيراًعن سابقاتها، حيث تم استُخدام الحرف الواحد ليكون مشتركاً بين أكثر من كلمة، وهو مايمكن ملاحظته فى كلمتى (عمل – محمد) حيث اشتركتا فى نهايه واحدة تُقرأ لام فى كلمة (عمل) أو ميم فى كلمة (محمد)، كما يلاحظ أسلوب كتابة حرف الكاف فى كل من (مالك – بك) حيث كتب وكأنه يتوسط الكلمة وليس فى آخرها، مع وضع الهمزة على طرفه الأعلى (لوحة ٣١).

ويلى النص السابق مباشرة زخرفة نباتية مستعرضة عبارة عن أربع وريدات ثلاثية البتلات تنطلق من نقطة واحدة فى منتصفها، ويستكمل النص بعدها مباشرة بكتابات باللغة العربية منقوطة وبعضها مشكول بنفس أسلوب الكتابات السابقة، ونصه: (ناد عليا مظهر العجايب تجده عونا لك فى النوايب، الى الله حاجةً واليها معونًا من كل هم وغم سينجلى بعظمتك ياالله وبنبوتك يامحمد وبصدقك يا ابو بكر وبعدلك ياعمر وبعلمك ياعثمان وبولايتك على يا أبواب الغيث يا الله) (شكل ٦)، (لوحات ٣٢–٣٨)، وهو النص الدعائى الذى ورد على العديد من التحف التطبيقية ليعبر عن المذهب الشيعى فى بلاد فارس، واستمر استخدامه من قِبَل أهل السنة مع إدخال بعد التعديلات على النص الأصلى، حيث اعتاد الشيعة كتابة (وبنبوتك يامحمد وبولايتك ياعلى ياعلى ياعلى) وأحيانا كان يضاف اسمى الحسن والحسين، وهو الدعاء الذى يعرف عند الشيعة باسم دعاء "ناد عليا لقضاء الحوائج ونيل الفوايد[٤٥]"، أما فى هذا النص الذى نحن بصدده فقد ذُكر الله سبحانه وتعالى ثم سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام ونعته بالنبوة، ثم اسماء الخلفاء الراشدين الأربعة عليهم جميعاً السلام، حيث ذُكر سيدنا أبو بكر ونعته بالصدق، ثم سيدنا عمر ونعته بالعدل، ثم سيدنا عثمان ونعته بالعلم، وأخيراً سيدنا على ونعته بالولاية، والنص يتفق مع الغرض الوظيفى للسيف كونه آداة قتالية، فالعبارة دعائية فيها مناجاة لله عز وجل ورسوله وخلفائه الراشدين بتقديم العون لحامله لجلب النصر.

وقد تناثرت الرسوم النباتية حول الكلمات على طول النص، بعضها يشبه السيف بمقبضه ونصله، مثل تلك الزخرفة أسفل كلمة (علياً) (لوحة ٢٣)، وأعلى (وبعلمك) (لوحة ٣٧)، والبعض الآخر يشبه سيفاً ذا حدين مثل تلك الزخرفة أسفل كلمة (النوايب) (لوحة ٣٣)، كما رسمت الكاف فى كلمات (لك – عظمتك – نبوتك – صدقك – عدلك – علمك – ولايتك) بنفس الشكل السابق والذى كتبت به كلمتى (مالك – بك)، حيث الكاف كأنها مرسومة فى وسط الكلمة ولكنها هنا فى آخرها مع تتويجها

[٤٤] حسين عليوة، الأسلحة العثمانية بمتحف قصر المنيل، ص ٢٢.

[٤٥] عباس بن محمد رضا القمى، مفاتيح الجنان والباقيات الصالحات، مؤسسة أنصاريان للطباعة والنشر، جمهورية إيران الإسلامية، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، ط١٠، ص ٨١٣.

بهمزة منفصلة تعلوها، وسُحبت باستطالة لتأخذ شكل السيف المقوس (لوحات٣٥-٣٧)، وهو الأمر الذى يتناسب مع كون هذه الكتابات منفذة على أحد أسلحة القتال متمثلة فى أهمها جميعاً وهو السيف.

وللسيف غمد من الخشب فى حالة جيدة من الحفظ داخل المتحف، مقوس الشكل بنفس تقوس نصل السيف (لوحة ١٠)، يستدق عرضه باتجاه نعله، وهو مغلف من أوسطه بالجلد المزخرف بشرط زجزاجى من النحاس (لوحة ٣٩) ومن طرفاه (الخل والنعل) مصفح برقائق من النحاس الأصفر التى تظهر عليها بعض علامات الصدأ (الجنزرة)، وخله به تضليع بسيط، ومثبت به حلقتين لتعليق السير به أثناء تقلده (لوحة ٤٠)، كما أنه مشقوق من جانبه من أعلى ليسمح بسهوله إدخال السيف فى الغمد بسهولة ودون عناء، والغمد رغم أصالته إلا أنه بسيط وخالى من أية زخارف أو كتابات.

والحقيقة أنه من خلال الشكل العام للسيف وغمده، وكذلك من خلال التاريخ المنقوش على السيف والذى يؤرخه فى عام ١٢٥٦هـ، ومن خلال العبارات الدعائية السُنية المنقوشة على صفحته الثانية، يمكننا أن نذكر مطمئنين أن السيف سيفاً تركياً، ويُعد بحق تحفة فنية تستحق الدراسة.

السيف الثالث: (لوحة ٤١-٤٢)

التحفـــــــــــة : سيف تركى بالغمد (من طراز قليج).
التاريـــــــــــخ : نهاية ق (١٢هـ - ١٨م) - بداية ق (١٣هـ - ١٩م).
رقم الحفـــــــــظ : нмидк кп-3386 - op-53
مادة النصـــــــل : الفولاذ
الطول الإجمـــــالى: ٩٣,٥ سم
طول النصـــــــل : ٧٩,٥ سم
عرض النصـــــل : بعد الرياس مباشرة : ٣,٧ سم
فى الوســـــط : ٢,٩ سم
الثلـــث الأخيـــر : ٣,٥ سم
قبل الذباب مباشـــرة : ١,٤ سم
طول الشطـــــب : ٥٩,٢ سم
عـــرض الشطـــب : ٨ مم
سمـــك الشفـــــرة: بعد الرياس مباشرة : ٣,٤ مم
فى الوســـــط : ٢,٣ مم
قبل الذباب مباشرة : ١,٢٥ مم
سمك الكـــــــل: بعد الرياس مباشرة : ٤,٧ مم.
فى الوســـــط: ٣,٤ مم.

ثم يتحول الكل إلى شفرة حادة قبل ١٩,٧ سم من الذباب ليصل سمكها إلى ١,٥٠مم.

وزن السيف بدون الغمد: ١,٢٠ جم

طول الغمد : ٨٣,٩ سم

عرض الغمد : ٤,٥ سم عند الخل – ٣,٩ سم عند النعل

ملاحظات على السيف:

السيف في حالة جيدة من الحفظ داخل المتحف، وجميع أجزاؤه أصيلة من رياس ونصل، إلا أن قبيعته بحالة سيئة إلى حد ما وتحتاج لعملية ترميم متقنة لتثبيتها على شكلها القديم (لوحة ٤٤)، وعلى نصل السيف بعض البقع من الصدأ (لوحة ٤٤)، كما أن تذهيب بعض الكتابات قد أختفى مما أدى لصعوبة قراءتها، وللسيف غمد لا يزال محتفظاً بشكله الأصلى وإن بدا عليه أثر الإستخدام من خدوش وتهشمات فى بعض أجزائه.

وجدير بالملاحظة وجود زخارف نباتية، وزخارف كتابية على كلتا صفحتى النصل أحدها مقروءة والأخرى غير مقروءة، كما سوف نرى فى السطور القادمة.

الوصف والدراسة:

من ناحية الشكل فإن السيف من طراز قليج (لوحة ٤١)، ذو نصل مقوس به إنحناءة مستوحاة من سلاح اليتاغان[٤٦] التركى القادم من أواسط أسيا، مع الحد العلوى فى الثلث الأخير من النصل المستوحى من طراز الكالاتشورى المغولى[٤٧] والنص ذو حد واحد ماعدا آخر ١٩,٧سم من "الكل" التى تسبق الذباب حيث يتحول الكل الى شفرة حادة، والنصل به شطب عريض نسبياً وذبابه مدبب شديد الدبب، والنصل متوازى الشفرتين ولا يستدق إلا فى الوسط ليستعرض مرة أخرى باتجاه الذباب بعد النصف الثانى من النصل ، وسمك الشفرة غليظ عند "الكل" ليسترق تدريجياً باتجله الشفرة (لوحة ٤٢)، وله رياسة من الخشب مستقيمة مثبتة بالسيلان عن طريق ثلاثة مسامير حديدية، والقبيعة كروية الشكل مثقوبة من وسطها(لوحة ٤٣)، وله واقية من الفضة لها طرفان جانبيان مسحوبان باستطالة وينتهى كل منهما بكرة صغيرة.

ومن حيث الوزن فإن وزن السيف مع أبعاده متناسبة جداً ولا تختلف فى الكثير عن أوزان وأبعاد السيوف التركية المعاصرة فى نفس الفترة، وكذلك فإن السيف

---

[٤٦] الياتغان : هو سيف ذو حد واحد مزدوج الإنحناء، مع مراعاة أن إنحناء خط النصل يتفق مع حركة معصم اليد أثناء الطعن، وتشبه قبضة الياتاغان الأذنين البارزتين، وهو لا يحتوى على واقية، ويمتاز الياتاغان بثقله الأمامى عند الطعن مما يساعد المقاتل على القطع الباتر السريع، وقد انتشر= =استعمال الياتاغان بسرعة فى البلاد الإسلامية، كما انتقل إلى اوروبا وبخاصة البلدان التى خضعت للدولة العثمانية. أنظر: السيوف والدروع، مركز الملك فيصل، ص ١٢.

[٤٧] السيوف والدروع، مركز الملك فيصل، ص ٢١.

يمتاز بالخفة والمرونة نتيجة وجود شطب عريض به مع نوع من الصرامة تكسبه قوة أثناء القطع، وللسيف جوهر هندى صلب أشبه بالجواهر الفارسية، وهو يشبه تماماً فى جوهره نظيره المحفوظ فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول (لوحة ٦٧).

أما عن وظيفة السيف فمن شكله وأبعاده وخصائصه يتضح أنه كان يستعمل فى القطع فقط، خاصة فى قطعة السحب التى تعتمد على استعمال رسغ المحارب فى توجيه الضربة بشكل أساسى، والوظيفة الطعنية لهذا السيف مستبعدة، فالقدرة الطعنية للسيف المقوس ضعيفة جداً[٤٨].

زخرفة السيف:

رياسة السيف خالية من أيه زخارف اللهم ذلك الشريط الزخرفى الذى يفصل بين النصف العلوى والسفلى للمقبض، ونقشت عليه رسوم اوراق نباتية مسحوبة الطرف لتشبه فى شكلها العام نصول السيوف (لوحة ٤٤)، والقبيعة مثقوبة من منتصفها والتى تتجه باتجاه معاكس لنهاية النصل وذبابه، حيث يُزخرف بالثقب من الجهتين بوريدة صغيرة من الفضة من ثمان بتلات، وكذلك واقيته المصنوعة من الفضة فيتوسطها نقش وريدة محفورة متعددة البتلات (لوحة ٤٥).

أما النصل فعلى إحدى صفحتيه وبعد السيلان مباشرة توجد جامة من زخارف وفروع نباتية بارزة ومتداخلة وملتفة، زُخرفت بتزيل الذهب فى أخاديدها (لوحة ٤٦)، ويتوسط الجامة كتابة بالخط الثلث متداخلة مضمونها: (**الله محمد ابوبكر عمر عثمان على**) (شكل ٧) (لوحة ٤٧)، تلك التى تضفى نوعاً من الصبغة الدينية على السيف تتمثل فى ذكر اسم الله تعالى، واسم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، وأسماء الخلفاء الراشدين الأربعة عليهم السلام، كُتبت بشكل رائع غاية فى الإتقان حيث استخدم الحرف الواحد فى أكثر من كلمة، فحرف (الكاف) فى كلمة (أبو بكر) استخدمت لتُكَون حرفى (الحاء والميم) فى كلمة (محمد)، وحرف (العين) إشترك ليصبح الحرف الأول فى كل من (عمر عثمان على) وحرف (الألف) فى كلمة (عثمان) استخدم ليكون حرف اللام فى (على) (شكل ٧)، وهى منفذة بغاية الدقة والإتقان وتدل على تمرس المزخرف والخطاط وإتقانهما للغة العربية وأسرارها، وهو النقش الذى ظهر بنفس الشكل والأسلوب الزخرفى على العديد من نصول السيوف التركية من طراز قليج وترجع لنفس الفترة الزمنية، منها على سبيل المثال سيف محفوظ فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول (لوحة ٦٩)[٤٩]، كما نُقشت على النصل وفى منطقة تقوسه باتجاه ذبابه، وكذلك على "الكل" بعض الزخارف النباتية المفرغة والمحفورة حفراً بارزاً على أرضية مذهبة أيضاً (لوحة ٤٨).

---

[48] Nicolle, D., Armies of Medieval Russia 750-1250, colour plates by Angus Bride, Osprey publishing limited,Great Britain, 1999, p.73.

[49] Э.Г. Аствацатурян, Турецкое оружие, стр. 107.

أما الصفحة الأخرى من النصل فهى لا تختلف كثيراً عن الأولى، فالجامة هنا تشبه الجامة الأخرى المقابلة لها على الصفحة الأولى تماماً سواء من حيث الشكل العام أو من حيث الزخارف النباتية البارزة المنقوشة على الأرضية المذهبة ، إلا أن الإختلاف يكمن فى أن الكتابات هنا نُفذت على سطرين يفصلهما شريط زخرفى مكون من خطوط طولية وعرضية متقاطعة (لوحة ٤٩).

والنص ربما كان بيتين من الشعر باللغة الفارسية، تُقرأ فى السطر العلوى: (..... مهمانى كفار نمايان) وفى السطر السفلى (..... نه سن يا لطف يزدان)، وترجمتة[٥٠] (..... هو ليس سيف مظهر لضيوف الكفار ..... ولا لطف الخالق)، وهى الترجمة ذات المعنى غير المفهوم نظراً لعدم اكتمال النص، فالمدقق النظر فى هذا النص الكتابى وفى الجامة التى نقشت بداخلها الكتابات، والتى سُحبت طرفاها من الجانبين بدبب بسيط (لوحة ٤٩)، يجد أن بداية النص الكتابى فى كلٍ من السطرين العلوى والسفلى قد مُحيتا، وتم استبدالهما بذلك الحفر فى النصف الأيمن داخل الجامة (لوحة ٥٠)، وهو عبارة عن زخارف نباتية ملتفة تختلف فى شكلها العام وفى مدى إتقانها عن نظيراتها خارج الجامة والتى تحيط بها يميناً ويساراً، حيث تتسم بالركاكة الواضحة فى تنفيذها، فهى غير منتظمة، وتفتقد للسيمترية فى شكلها العام، الأمر الذى يؤكده أيضاً وجود بقايا اللون الذهبى للكتابات والشريط الفاصل بينها على أجزاء من الزخارف المحفورة (لوحة ٥٠)، ولكن يبقى السؤال، لماذا تم حذف هذه الكتابات؟ وما هو مضمونها الذى دفع بأحدهم إلى إزالتها وعمل حفر زخرفى مكانها لخداع الناظر لأول وهلة وكأنها لم تكن؟ تلك الكتابات التى من الممكن أنها كانت تضم اسماً لأحد الأمراء أو السلاطين، أو تاريخاً لموقعة بعينها، أو اسماً لصانع أو مالك للسيف، أو عبارة دينية تعبر عن مذهب معين، فحذفها المالك الجديد للسيف نظراً لعقيدة دينية يعتنقها أو فكر سياسي يعتقده، الأمر الذى دفع به لأن يمحو أى أثر لعقيدة أو فكر يخالف عقيدته وفكره.

وللسيف غمد من الخشب مقوس بنفس تقوس نصله، وهو مصفح بالفضة من خله ونعله، اللهم تلك المساحة أسفل خله بطول ١٥,٥سم فهى غير مصحفة، ويزخرفها شريط زجزاجى طولى من الفضة (لوحة ٥٢)، والغمد متسع من أعلى ومشقوق من أحد جانبيه لتسهيل عملية إدخال وإخراج النصل (لوحة ٥٤)، ويقل عرضه كلما اتجهنا إلى أسفل باتجاه النعل، وهو مزخرف بزخارف نباتية وهندسية بارزة محفورة على الفضة قوامها بعض الوريقات النباتية وبعض الوريدات ذات البتلات الصغيرة التى تدور حول مركز واحد، وهى تدور حول حوافه وجوانبه الخارجية من جميع الجهات

[٥٠] ترجم النص من الفارسية إلى العربية، د. أحمد عبد العزيز بقوش، الأستاذ المساعد بقسم علم اللغة، كلية دار العلوم، جامعة الفيوم.

(لوحة ٥٣)، ومثبت به وبالقرب من خله حلقتين يتم ربط السير بهما لتعليق السيف أو التمنطق به من قِبل حامله (لوحة ٥١).

السيف الرابع: (لوحة ٥٥-٥٦)

التحـــفـــــــــــة : سيف تركى بالغمد (من طراز قليج).
التـــــاريـــــــــخ : بدية القرن (١٣هـ - ١٩م).
رقم الحفـــــــــظ : нмидк кп-3121 - op-29
مادة النصـــــــــل : الفولاذ
الطول الإجمـــــالى : ٨٥,٥ سم
طول النصـــــــــل : ٧١ سم
عرض النصـــــــل : بعد الرياس مباشرة : ٤ سم
فى الوســـــــط : ٢,٧ سم
الثلث الأخـــــير : ٣,٢ سم
قبل الذباب مباشرة : ١,٦ سم
طول الشطـــــــب : ٦٠,٤ سم
عرض الشطـــــب : ٩مم
سمك الشفـــــــرة : بعد الرياس مباشرة : ٣,٦ مم
فى الوســـــــط : ٢,٦ مم
قبل الذباب مباشرة : ١,٧٥ مم
سمك الكـــــــــل : بعد الرياس مباشرة: ٥,٢ مم
فى الوسط: ٤,٣ مم

ثم يتحول الكل إلى شفرة حادة قبل ١٧,٤ سم مـــن الـــذباب ليصـــل ســـمكها إلـــى ١,٧٥مم.

وزن السيف بدون الغمد: ٩٨٠ جم
طـــــول الغمـــــد : ٧٤,٣ سم
عـــــرض الغمـــــد :٤,٦سم عند الخل – ٤,٢ سم عند النعل

ملاحظات على السيف :

يتشابه هذا السيف (لوحة ٥٥) مع السيف الثالث (لوحة ٤١) – فى هذه الدراسة – سواء فى الشكل العام أو أسلوب الصناعة وطريقة الزخرفة، كما أن أبعاد السيفين وأوزانهما متقاربة إلى حد كبير، وبالعين المجردة تم استنتاج أن رياسة السيف فى حالة غير جيدة من الحفظ وحدثت بها بعض أعمال الإصلاح الغير واعية (لوحة ٥٧)، فعلى الرغم من أن جميع أجزاءها أصلية، وأن شكل المقبض والقبيعة يتناسب مع النصل، إلا أنها مثبتة بطريقة غير متقنة، كما أن الواقية مثبتة فى الرياس عن

طريق سلك رفيع يُلف حول المقبض، وهى الأخرى مثبتة بدون إتقان (لوحة ٥٩)، وعلى الرغم من أن هذا الشكل من الواقيات استخدم بالفعل مع هذا الطراز من السيوف (طراز قليج)، كما يتضح فى رياسة ذلك السيف من نفس الطراز والمحفوظ فى متحف طوبقابوسراى باستانبول (لوحة ٦٧)، إلا أن العادة جرت على استخدامها فقط فى حالة وجود زخارف نباتية أو هندسية أو أيه زخارف أخرى غير الكتابية على النصل أسفلها، أما هنا فقد حجبت الواقية جزءً من الكتابات على صفحتى النصل (لوحتى ٦٠-٦٤)، وهو مايمكن تفسيره على أن نصل السيف كان أطول من ذلك بقليل، وتم تقصيره أثناء إحدى عمليات الترميم والإصلاح لتثبيت الرياس من قِبل مقتنيه والذى سجل اسمه على النص بالأحرف الروسية القديمة، وهو الرأى الأقرب للصواب فى حالة عقد مقارنة بين شكل ووضع الواقية لدينا ونظيرتها فى السيف السابق – السيف الثالث – من هذه الدراسة (لوحة ٤١)، أو مقارنتها بتلك الواقيتين المثبتتين فى سيفين تركيين محفوظين فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول، يرجعان لنفس الفترة الزمنية، ومن طراز قليج أيضاً (لوحة ٧٠) [٥١]، حيث تحجب الواقية أسفلها جزءً من الزخارف الخارجية التى تحيط بالخرطوشة التى نُقشت الكتابات بداخلها، أو أن يكون الجزء أسفلها خاليا من الزخارف وربما يُكتب فيه اسم الصانع كما هو واضح فى اللوحة (لوحة ٧٠)، كما أنه بمقارنة طول نصل هذا السيف بطول نصل السيف الثالث من هذه الدراسة، والذى يرجع إلى نفس الفترة الزمنية ونفس الطراز نجد أن نصل هذا السيف أقصر من نظيره بحوالى ٨,٥سم، وهو الأمر الذى يؤكد أنه كان أطول من ذلك فى الأصل ولكن تم تقصيره بالقرب من السيلان أثناء ترميمه، مما أدى إلى فقدان السيف لجزء هام غنى بالزخارف وربما تخللتها اسم الصانع أو تاريخ الصناعة.

وجدير بالملاحظة وجود نصوص كتابية على كِلا صفحتي النصل باللغتين العربية والروسية القديمة جنباً إلى جنب، وكذلك وجود بعض بقع الصدأ المتفرقة والمنتشرة على صفحتى نصل السيف

الوصف والدراسة:

من ناحية الشكل فإن السيف من طراز قليج (لوحتى ٥٥-٥٦)، والنصل ذو حد واحد ماعدا آخر ١٧,٤ سم من "الكل" التى تسبق الذباب حيث يتحول الكل الى شفرة حادة، والنصل به شطب عريض نسبياً وذبابه مدبب شديد الدبب، وهو متوازى الشفرتين ولا يستدق إلا فى الوسط ليستعرض مرة أخرى باتجاه الذباب بعد النصف الثانى من النصل، وسمك الشفرة غليظ عند "الكل" ليسترق تدريجياً باتجاه الشفرة، وللسيف مقبض من الخشب مستقيم مثبت بالسيلان عن طريق كلبان (لوحة ٥٧)،

[51] Э.Г. Аствацатурян, Турецкое оружие, стр. 107.

والقبيعة كروية الشكل مثقوبة من وسطها وتتجه باتجاه معاكس لنهاية النصل وذبابه (لوحة ٥٨).

ومن حيث الوزن فإن السيف خفيف نسبياً، وإن كان الباحث يعتقد أن هذا الوزن ليس هو الوزن الأصلى للسيف نتيجة فقدانه ٨,٥ سم من نصله بالقرب من السيلان، وأن وزنه الأصلى يزيد عن ذلك بقليل، وكذلك فإن السيف يمتاز بالخفة والمرونة نتيجة وجود شطب عريض به مع نوع من الصرامة تكسبه قوة أثناء القطع، وللسيف جوهر هندى صلب يشبه الجواهر الفارسية، فمن خلال العدسة المكبرة أتضح انها عبارة عن خيوط رفيعة جداً وتؤلف عقداً حول بؤرة واحدة، وهو يشبه فى جوهره وشكله العام ذلك السيف المحفوظ فى متحف طوبقابوسراى باستانبول والذى يرجع لنفس فترة البحث موضوع الدراسة (لوحة ٦٧).

ومن شكل السيف وأبعاده وخصائصه يتضح لنا أنه كان يستعمل فى القطع، ويبدو أنه كان سلاحاً شخصياً أو سلاحاً لأحد أفراد الشرطة، والوظيفة الطعنية لهذا السيف مستبعدة نظراً لتقوسه الشديد.

زخرفة السيف:

رياسة السيف خالية من أيه زخارف اللهم إلا واقيته المضافة المصنوعة من الفضة فيتوسطها نقش وريدة محفورة ذات ثمان بتلات (لوحة ٥٩)، وينتهى طرف كل شارب من شاربيها بكرة صغيرة مسحوبة بتضليع بسيط، أما النصل فعلى أحدى صفحاته وبعد السيلان مباشرة يوجد نص كتابى بالخط الثلث المنزل بالذهب البارز على سطح النصل، داخل جامة مستطيلة ذات إطار ذهبى رفيع، نصه: **(لا فتا إلا على ولا سيف إلا ذو الفقار)** (شكل ٩) (لوحة ٦٠)، وهو النص المعتاد ظهوره على نصول العديد من السيوف، ليس فقط من قبل الشيعة بطوائفهم المختلفة، والتى كثيراً ودائماً ما كانت تمجد فى شخص " الإمام على" كرم الله وجهه معبرةً بذلك عن مذهبها الشيعى الخالص، ولكن أيضاً من قِبَل أهل السنة (لوحة ٧٠)، وهو مايؤكده ظهوره هنا ليُقرأ على نصول احد السيوف التركية.

ويعتبر ذو الفقار أشهر سيف ذُكر فى التاريخ الإسلامى على الإطلاق، بل ويُعد سيفاً أسطورياً نُسبت إليه العديد من الكرامات والروايات الخرافية، والحديث الصحيح: (لا سيف إلا ذو الفقار ولا فتى إلا على)، وذو الفقار: هو سيف الإمام على، وهو من أشهر السيوف الإسلامية على الإطلاق، غنمه المسلمون فى معركة بدر الكبرى من العاص بن منبه السهمي وكان من نصيب الرسول وقد أهداه للإمام علي وهو من الجوهر الخالص، والإسم "ذو الفقار" يعنى المتعدد الفقار، وقد سمى بهذا الإسم

نتيجة حزوز مطمئنة فى متنه وهى كما أسماها الكندى شطوب دقيقة أشبه بفقرات الظهر، ويذكر أن عددها فى السيف الأصلى ثمان عشرة فقرة[٥٢].

وعلى نفس صفحة النصل يوجد سطر من الكتابات المذهبة بالأحرف الروسية القديمة نصه: (Василий митрофанов 1892 года Июня 27 дня Город Арзерум) (لوحة ٦١) وترجمته بالعربية: (فاسيلى ميترافانوف يوم ٢٧ يونيه ١٨٢٩ مدينة أرزيروم[٥٣])[٥٤].والتاريخ المسجل بالنص (٢٧ يونيه ١٨٢٩) يعادله بالتقويم الهجرى (٢٥ ذو الحجة ١٢٤٤هـ)، وهو العام الذى حققت فيه القيصرية الروسية إنتصارها على الإمبراطورية العثمانية، وكان من أهم نتائجه أن استولى الروس على مدينة أرزيروم أو أرضروم التركية، وهى الحرب التاسعة التى استمرت لمدة عامين (١٢٤٣-١٢٤٤هـ/١٨٢٨-١٨٢٩م)[٥٥] من سلسلة طويلة من الحروب بين الروس والعثمانيين استمرت قرابة الثلاثة قرون، أما "فاسيلى ميترانوف"[٥٦] فيبدو أنه أحد القادة العسكريين الروس أو أحد المشاركين فى الإنتصار الذى حققه الروس فى

---

[٥٢] أحمد هلال، السيف العربى، ص ٢٤٨. للمزيد أنظر:
David G. A, Dhu'l-Faqar and the legacy of the Prophet, Mirath Rasul Allah, pp. 157-187.
http://www.haydarya.com/maktaba_moktasah/17/13.htm

[٥٣] مدينة أرزيروم بالروسية "Арзерум"، هى نفسها مدينة أرضروم بالعربية، وعرفت باسم "كارين"، وكانت عاصمة مقاطعة بنفس الاسم خلال حكم ملوك أرمينيا بعد تقسيم أرمينيا بين الروم والفرس في عام ٣٨٧ بعد الميلاد، وقعت تحت حكم الرومان فحصّنوها وغيّروا اسمها إلى "ثيودوسيوبوليس" (باليونانية: Θεοδοσιούπολις)، على اسم الإمبراطور ثيودوس الثاني نظرا لأهمّيتها العسكرية وموقعها الإستراتيجي على الحدود الشرقية للروم، وكانت موضع قتال شرس بين الفرس والروم، واهتم الإمبراطوران أناستاسيوس الأول ويوستينيانوس الأول بتحصين المدينة وزيادة قدراتها الدفاعية، وحالياً هي عاصمة محافظة أرضروم في تركيا ويبلغ تعداد سكانها حوالي ٣٦١،٢٣٥ نسمة، ٤٨% من سكانها أكراد والبقية أتراك وأرمن وشركس. للمزيد انظر: http://ar.wikipedia.org/wiki/أرضروم

[٥٤] تمت ترجمة النص من اللغة الروسية إلى اللغة العربية بمعرفة الباحث.

[٥٥] بدأت الحرب الروسية العثمانية (١٢٤٣-١٢٤٤هـ/١٨٢٨-١٨٢٩م) عندما اندلعت الثورة اليونانية ضد العثمانيين بدعم من الإمبراطورية الروسية، عندما نقض العثمانيون معاهدة أكرمان وأغلقوا مضيق الدردنيل أمام السفن الروسية، واستمرت الحرب على مدار العامين وانتهت باستيلاء الروس على جبهة القوقاز وإسقاط مدن: إخالتسيخ ويريفان وكارس وأرضروم في في ٢٧ يونيو ١٨٢٩م، تم بعدها عقد بمعاهدة أدريانوبل. للمزيد انظر:=
=Walton Robert, The Fall of Erzerum. Marshall Cavendish Illustrated Encyclopedia of World War I, vol IV. New York: Marshall Cavendish Corporation,1984, pp. 1262–1264.
Шишов А.В, Османская империя: проблемы внешней политики и отношений с Россией. М., 1996.

[٥٦] لم يستطع الباحث التوصل لأية معلومات عن شخصية "فاسيلى ميترانوف" خلال المصادر وكتب التراجم الروسية.

هذه المعركة، وصله السيف كإحدى غنائم المعركة فنقش عليه اسمه وتاريخ المعركة واسم المدينة المسلوبة تخليداً وتفاخراً بذلك الإنتصار.

هذا وتوجد بعض العناصر الزخرفية البسيطة على الثلث الأخير من النصل وبالقرب من ذبابه أشبه بورقة نباتية مسحوبة الطرف السفلى، وهى مذهبة مثل باقى الكتابات والزخارف على النصل.

وعلى الصفحة الأخرى من النصل توجد زخارف كتابية أيضاً خلف الزخارف الكتابية على الوجه الأخر مباشرة بنفس نوع الخط (الثلث) ونفس أسلوب التقنية، منقوشة داخل جامة مستطيلة ولها أفريز رفيع مُذهب (لوحة ٦٢)، يتدلى من طرفها الأيمن نجمة ذات ستة رؤوس كتب باخلها بماء بالذهب (**ماشا الله**) (شكل ٨) (لوحة ٦٣)، لإضفاء البركة على السيف باسم الله تعالى، والكتابات داخل الخرطوشة مقسمة على سطرين، كُتب فى الأعلى منها: (**نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين**)، وفى الأسفل: (**يافاتح الأبواب أفتح لما خير الباب**) (شكل ١٠) (لوحة ٦٤)، والكتابة فى السطر العلوى هى جزء من الآية الكريمة (**وأخرى تحبونها نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين**[٥٧]) أى تحصلون على ماعزمتم عليه من نيل النصر على الأعداء، يحصل به العز والفرح، وتتسع به دائرة الإسلام، ويحصل به الرزق الواسع، فهذا جزاء المؤمنين المجاهدين، وفيها تبشير لهم بالثواب العاجل والآجل[٥٨]، وفى السطر السفلى عبارة دعائية فيها تدرعاً إلى الله عز وجل أن يفتح لهم الأبواب المستعصية، وهى كناية عن المدن والبلدان التى سوف يقوم المسلمون بفتحها ونشر الإسلام بها، والكتابات سواء كانت قرآنية أو عبارات دعائية فهى تتناسب وموضعها على السيف، ففيها تيمناً بالنصر والفتح القريب، وقد انتشرت العناصر الزخرفية النباتية أعلى الأحرف العربية بصورة جمالية وانتهت بعضها بفرع نباتى مسحوب باستطالة يشبه نصل السيف وأسفله ورقتين نباتيتين صغيرتين تشبهان واقيته، ويتضحان أعلى كلمتى (وبشر المؤمنين فى السطر العلوى)، و(إفتح) فى السطر السفلى (شكل ١٠).

وفى الثلث الأخير من النصل وبالقرب من ذبابه نُقشت نفس العناصر الزخرفية النباتية التى تشبه ورقه الشجر المسحوبة المنقوشة على الوجه الآخر، كما أن "كل" السيف أيضاً غنى بالزخارف النباتية المحفورة حفراً عميقاً والمفرغة والمذهبة والتى تضفى نوعاً من الجمال على السيف وتنم عن مدى إتقان الصانع والمزخرف.

وللسيف غمد من الخشب المغلف بالجلد بعد خله بمسافة ٢٢سم، وهو مقوس الشكل بنفس تقوس نصل السيف، متسع من أعلى ومسحوب كلما اتجهنا لأسفل، وباقى أجزاءه (الخل والنعل) من الجهتين مصفحتين بالفضة المزخرفة بزخارف نباتية قوامها

---

[٥٧] سورة الصف، آية ١٣.

[٥٨] السعدى، تيسير الكريم، مج ١، ص ٧٨٢.

وريدات صغيرة وأوراق شجر متراصة وفروع نباتية تخرج من آنية بشكل رائع من السيميترية (لوحتى ٦٥-٦٦)، توحى بمدى الدقة والإتقان فى الصنع، وجميعها محفورة حفراً بارزاً، وبالغمد حلقتين واحدة فى كل جانب من جوانبه تستخدم لتعليق السيف من قبل حامله (لوحة ٦٥).

وخلاصة القول:

فإن السيوف الأربعة – موضوع الدراسة – والمحفوظة بمتحف مدينة نوفى تشاركسك بروسيا تعد آية من الجمال الزخرفى والدقة فى الصناعة، فأظهرت مدى إبداع المزخرف والنقاش والطباع ، وهو الأمر الذى لا يُعد غريباً على المسلمين، فقد كانت عنايتهم بجميع شئون حياتهم وخاصة الجمالية منها كبيرة، الأمر الذى لم يصرفهم عن الإهتمام بالنواحى الجمالية للسيوف على الرغم مما ارتبطت به من معانى القتال، بل ضمنوها جملة إبداعهم فجاءت غنية بالكتابات والزخارف الإسلامية، متناسقة مع كل ما أحاطو به أنفسهم من متاع الحياة[٥٩].

وعلى الرغم من أن سيفاً واحداً فقط من سيوف مجموعة الدراسة – السيف الثانى – هو الذى يحمل تاريخاً صريحاً للصناعة (١٢٥٦) هـجرياً، فى حين نُقش على آخر نص تذكارى باللغة الروسية يضم تاريخ الفخر بذكى بالنصر (١٨٢٩) ميلادياً، ومن خلال ماعلي السيوف الأربعة من كتابات وزخارف ومن خلال قراءة جواهرها ومقارنة شكلها العام بنظيراتها ،أمكن التوصل إلى أن السيوف الأربعة ذات نصول تركية ترجع إلى نهاية القرن (١٢هـ/١٨م) بداية القرن (١٣هـ/١٩م)، وهو الأمر الذى تؤكده الفترة الزمنية الطويلة لتاريخ الحروب بين الإمبراطورية العثمانية والقيصرية الروسية والتى استمرت دون انقطاع منذ القرن (١١هـ/١٧م)، حيث كانت روسيا تريد التوسع على حساب تركيا والوصول إلى البحر الأسود، وفى بعض الأحيان كانت تلك الحروب تتمحور حول السيطرة على شبه جزيرة القرم والبحر الأسود ومنطقة البلقان، وتعتبر تلك الحروب واحدة من أطول النزاعات فى تاريخ أوروبا، وانهكت هذه الحروب السلطنة العثمانية، وكانت من أهم أسباب انهيارها مع بداية القرن (١٤هـ/٢٠م)[٦٠].

كذلك فإن السيوف الأربعة جميعها ذات نصول مقوسة بزاوية واضحة، ماعدا االسيف الأول منها فإن تقوسه ليس عظيماً، وللسيوف التركية المقوسة مزايا عديدة جعلتها أفضل من السيوف المستقيمة، فالسيف ذو النصل المقوس يكون أقطع من السيف ذى النصل المستقيم ضد الحاسرين أو ضد الخصوم غير كاملى التدريع، والسبب فى ذلك أنه أثناء عملية الضرب بسيف مقوس النصل فإن الضربة تحدث

[59] Кулланнда М.В., историческое оружие, стр. 17-18.

[٦٠] أحمد عبد الرحيم مصطفى، فى أصول التاريخ العثمانى، دار الشروق، القاهرة، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م، ص ١٣٢.

بزاوية حادة بين النصل وبين الهدف، يترتب عليها أن الضربة فى نزولها تجعل الزاوية أحد بكثير مما لو كان النصل مستقيماً لأن الأخير يحدث تقاطعاً مستقيماً، فالنصل المقوس يشبه البلطة حيث أنه يحصر الجسم الذى يصطدم به فى الجزء الذى يصل فيه التقوس نهاية درجته، كما امتازت السيوف التركية المقوسة بمزايا فى قدرتها القطعية إذا ما ضرب بها من فوق ظهور الجياد إلى حد جعلها هى السيوف المفضلة عند كثير من الجيوش غير التركية[٦١]، كذلك فإن السيف ذو النصل المقوس يحتاج لتحريك الرسغ فقط فى حين أن الضرب بالسيف المستقيم يحتاج لأن تخرج الضربة من كتف المحارب[٦٢].

والحقيقة أنه من خلال الدراسة المتأنية للسيوف – موضوع الدراسة – وقياس أبعادها بكل دقة، وقياس شفراتها، ونصولها، وشطوبها، ورياسها، وكذلك معرفة أوزانها، ومدى مواءمة الوزن الأصلى للسيف مع أبعاده أثناء الإستخدام، أمكن التوصل إلى أن النسبة بين وزن السيف وأبعاده فى السيفين الثانى والثالث هى نسبة مثالية، فى حين أنها تختلف قليلاً فى السيفين الأول بسبب إضافة رياسة غير أصلية، والرابع بسبب استئصال جزء من النصل أثناء عملية تثبيت الرياس، كما تمت قراءة جواهرها فهى جميعاً من الجوهر الهندى الشبيه بالجواهر الفارسية فخيوط أسلاكها تتألف من عقد وخانات رفيعة ودقيقة، والتى تُعد مثالاً لإنتقال الجواهر من بلاد التعدين إلى بلاد الصناعة[٦٣]، كما لوحظ أن جميع السيوف بها شطب ماعدا السيف الثانى منها، وتم التعرف على طرز السيوف بأنها جميعاً تركية وأن الأول والثالث والرابع منها من طراز قليج، وجميعها ذات غمد فى حالة جيدة من الحفظ ماعدا الأول منها فهو بدون غمد.

كما أنه من خلال قراءة ما على نصول السيوف من كتابات، ووصف ماعليها من زخارف، تم التوصل إلى أن نصولها جميعاً مزخرفة بكتابات عربية بالخط الثلث، فعلى نصل الأول منها كتابات عربية تظهر للمرة الأولى على سيف إسلامى، وعلى نصل الثانى منها كتابات عربية (أحرف وأرقام) وفارسية وتركية قديمة، وعلى نصل الثالث كتابات باللغة العربية على أحد وجهى النصل، وعلى الآخر كتابات باللغة الفارسية، حُذف جزء منها وحل محله زخارف نباتية محفورة، أما النصل الرابع فنُقشت عليها كتابات باللغة العربية والروسية القديمة (أحرف وأرقام)، ليصبح لدينا أربع لغات مقروءة على نصول السيوف، هى اللغة العربية واللغة الفارسية واللغة التركية القديمة واللغة الروسية القديمة، تنوعت مابين آيات قرآنية، وعبارات دعائية،

---

[٦١] عبد الرحمن زكى، دراسات أثرية عن السيف فى الشرق الأدنى العصر الإسلامى، رسالة دكتوراة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٥٤–١٩٥٥م، ص ١١٧.

[٦٢] أونصال يوجل، السيوف الإسلامية، ص ٦.

[٦٣] السيوف والدروع، مركز الملك فيصل، ص ١٨.

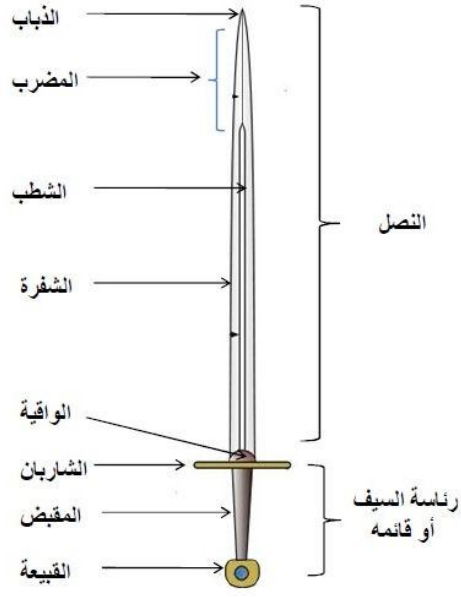
وأبيات شعرية، وتواريخ، وأسماءً لأهل الكهف، وأسماء للصناع ومالكى السيوف، إضافة إلى لفظ الجلالة، واسم النبى محمد صلى الله عليه وسلم، وأسماء الخلفاء الراشدين الأربعة عليهم السلام.

وختاماً، فإن السيوف الأربعة موضوع الدراسة تعد بحق تحف فنية غنية وثرية تستحق الدراسة، فبها جملة من الإفادات الدينية والسياسية والفنية، حاول الباحث أن يُبرزها وصفاً وتحليلاً بين ثنايا هذا البحث، فإن كان قد حالفه التوفيق فهو بفضل الله تعالى، وإن كان قد شابه بعض من التقصير فالكمال لله وحده.

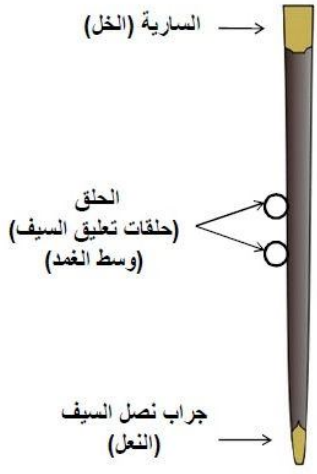
الأشكال واللوحات

أولاً : الأشكال (الأشكال من ٤-١٠ من رسم الباحث)

(شكل ١) خريطة روسيا الإتحادية توضع موقع مدينة "نوفى تشاركسك" من العاصمة "موسكو"



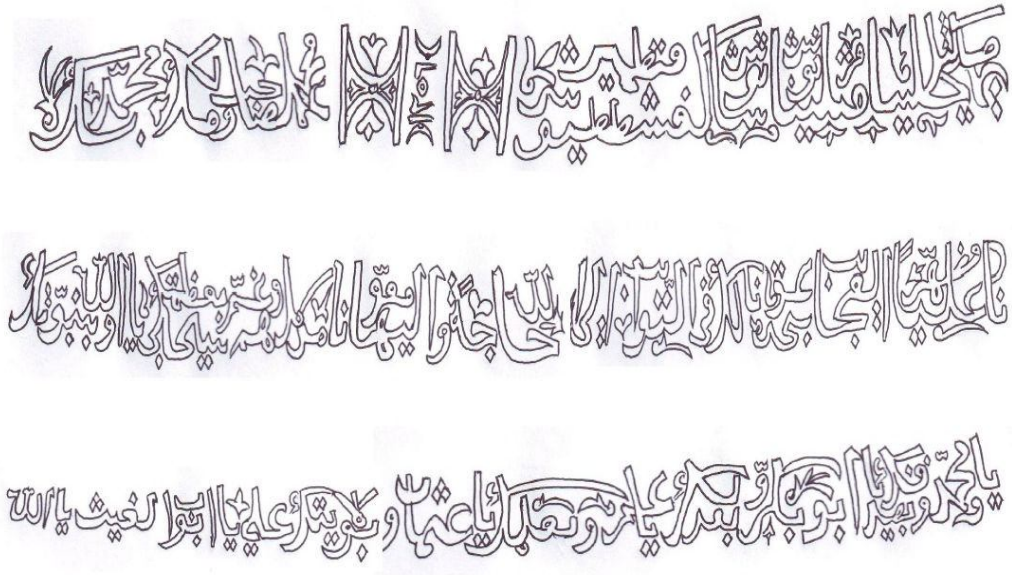
(شكل ٢) رسم توضيحى لأجزاء السيف



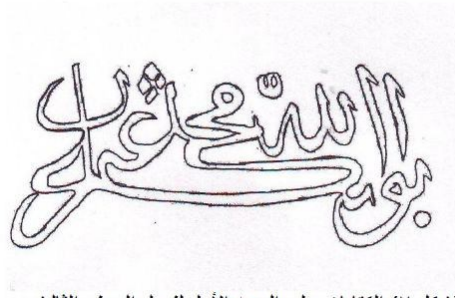
(شكل ٣) رسم توضيحى لأجزاء الغمد

(شكل ٤) الزخارف والكتابات على نصل السيف الأول

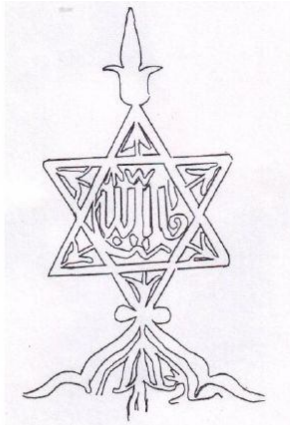
(شكل ٥) الكتابات والزخارف على الوجه الأول من نصل السيف الثانى



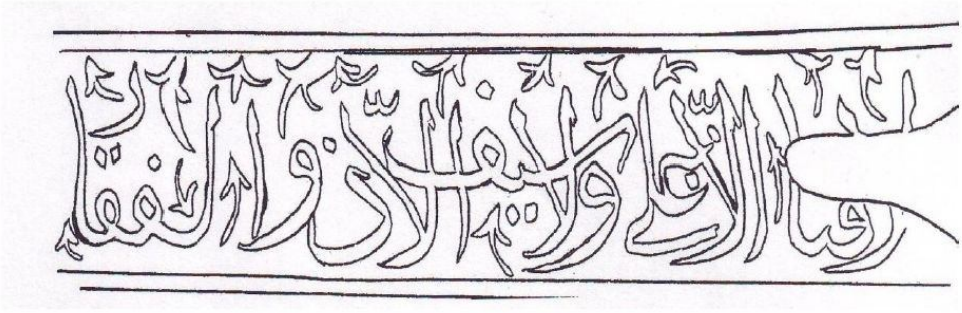
(شكل ٦) الكتابات والزخارف على الوجه الثانى من نصل السيف الثانى



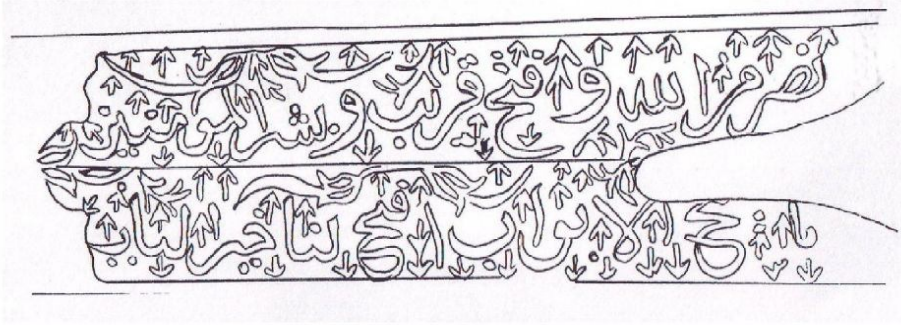
(شكل ٧) الكتابات على الوجه الأول لنصل السيف الثالث



(شكل ٨) الكتابات والزخارف على الوجه الثانى لنصل السيف الرابع



(شكل ٩) الكتابات والزخارف على الوجه الأول لنصل السيف الرابع



(شكل ١٠) الكتابات والزخارف على الوجه الثانى لنصل السيف الرابع

ثانياً اللوحات: (جميع اللوحات من تصوير الباحث)

السيف الأول

(لوحة ١) منظر عام للسيف - الوجه الأول

(لوحة ٢) منظر عام للسيف - الوجه الثانى

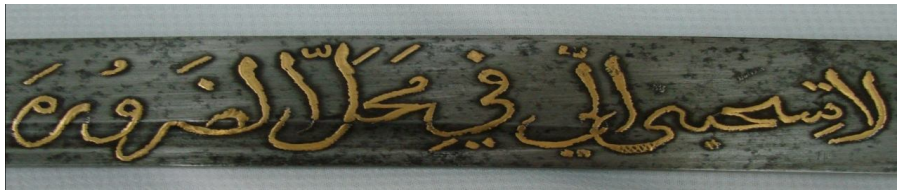
(لوحة ٣) رياسة السيف المضافة الروسية الصنع

(لوحة ٤) مقبض السيف الخشبى المغلف بالجلد

(لوحة ٥) جزء من نصل السيف وتظهر عليه علامات الصدأ

(لوحة ٦) زخرفة كتابية على النصل "بعناية الله تعالى"

(لوحة ٧) زخرفة كتابية على الصفحة الأولى للنصل
"لا تسحبنى الى فى محل الضرورة – ولا تجعلنى فى مكانى الى بالعز والتكريم"



(لوحة ٨-٩) تفصيل للنص الكتابى (لوحة ٧)

السيف الثانى

(لوحة ١٠) منظر عام للسيف والغمد – الوجه الأول

(لوحة ١١) منظر عام للسيف والغمد – الوجه الثانى

(لوحة ١٢) رياسة السيف ومقبضه الخشبى

(لوحة ١٣) الواقية والشاربان وأحدهما مكسور من طرفه

(لوحة١٤) بداية النص الكتابى على الصفحة الأولى للنصل "بسم الله الرحمن الرحيم"

(لوحة ١٥-١٦) تكملة النص الكتابى على الصفحة الأولى للنصل "اللهم اقو قلوبنا وقلوب المجاهدين الكرام البررت"

(لوحة ١٧-١٨) تكملة النص الكتابى على الصفحة الأولى للنصل "بحرمت سورت الفتح انا فتحنا لك فتحاً"

(لوحة ١٩-٢٠) تكملة النص الكتابى على الصفحة الأولى "مبيناً الق الرعب فى قلوب الكفرة الفجرة بحرمت سورت"

(لوحة ٢١-٢٢) تكملة النص الكتابى على الصفحة الأولى للنصل "لفتح وينصرك الله نصراً عزيزاً"

(لوحة ٢٣-٢٤) تكملة النص الكتابى على الصفحة الأولى للنصل باللغة الفارسية
"اى بحق بارى شش هستى قصد فلان جا قهر"

(لوحة ٢٥-٢٦) تكملة النص الفارسى على الصفحة الأولى للنصل "اعداء ايمان امان فرح دستى تن"

(لوحة ٢٧) تكملة النص الفارسى على الصفحة الأولى للنصل "دستى عبد محمد"

(لوحة ٢٨-٢٩) بداية النص الكتابى على الصفحة الثانية للنصل باللغة التركية القديمة
" يمليخا مكثملينا مثلينا مرنوش سانذنوش - دبرنوش - كفشططيوش قطمير"

(لوحة ٣٠) تكملة النص الكتابى على الصفحة الثانية للنصل "١٢٥٦"

(لوحة ٣١) تكملة النص الكتابى على الصفحة الثانية للنصل "عمل محمد مالك وصاحب محمد بك"

(لوحة ٣٢-٣٣) تكملة النص الكتابى على الصفحة الثانية " ناد علياً مظهر العجايب تجده عونا لك فى النوايب الى"

(لوحة ٣٤-٣٥) تكملة النص الكتابى على الصفحة الثانية للنصل "الله حاجةً واليها معوناً من كل هم وغم سينجلى بعظمتك يا الله وبنبوتك"

(لوحة ٣٦-٣٧) تكملة النص الكتابى على الصفحة الثانية "يامحمد وبصدقك ياابو بكر وبعدلك ياعمر وبعلمك ياعثمان و"

(لوحة ٣٨) تكملة النص الكتابى على الصفحة الثانية "بولايتك ياعلى يا ابواب الغيث يا الله"

(لوحة ٣٩-٤٠) أجزاء تفصيلية من غمد السيف (الخل والحلقات)

السيف الثالث

(لوحة ٤١) منظر عام للسيف والغمد – الوجه الأول

(لوحة ٤٢) منظر عام للسيف والغمد – الوجه الثانى

(لوحة ٤٣) رياسة السيف

(لوحة ٤٤) القبيعة زخارف المقبض

(لوحة ٤٥) تفصيل لزخارف الواقية

(لوحة ٤٦) زخرفة النصل وبعد السيلان مباشرة- الوجه الأول (الله محمد ابو بكر عمر عثمان على)

(لوحة ٤٧) تفصيل للزخارف الكتابية على الوجه الأول للنصل

(لوحة ٤٨) علامات الصدأ والزخارف على حواف النصل وعلى "الكل"

(لوحة ٥٠) الزخرفة المضافة على الوجه الثانى والتى اقتطعت جزءً من النص الكتابى

(لوحة ٤٩) زخرفة النصل بعد السيلان مباشرة على الوجه الثانى

(لوحة ٥١) خل الغمد

(لوحة ٥٢) الجزء أوسط الغمد غير المصفح

(لوحة ٥٣) نعل الغمد

(لوحة ٥٤) الشَق الجانبى بجانب الخل

السيف الرابع

(لوحة ٥٥) منظر عام للسيف – الوجه الأول

(لوحة ٥٦) منظر عام للسيف - الوجه الثانى

(لوحة ٥٧) رياسة السيف

(لوحة ٥٨) القبيعة

(لوحة ٥٩) زخارف الواقية

(لوحة ٦٠) الزخرفة الكتابية باللغة العربية على الوجه الأول للنصل (لا فتا الا على ولا سيف الا ذو الفقار)

(لوحة ٦١) الزخرفة الكتابية باللغة الروسية القديمة على الوجه الأول للنصل وترجمتها بالعربية
(فاسيلى ميترانوف يوم ٢٧ يونيه ١٨٢٩ مدينة أرزيروم)

(لوحة ٦٢) زخارف الوجه الثانى من النصل

(لوحة ٦٣) نجمة سداسية بداخلها (ماشا الله)

(لوحة ٦٤) الكتابات على الوجه الثانى للنص مضمونها:

السطر العلوى: نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين، السطر السفلى: يافاتح الأبواب افتح لنا خير الباب

(لوحة ٦٥) زخارف خل الغمد

(لوحة ٦٦) زخارف نعل الغمد

لوحات للمقارنة:

(لوحة ٦٧) نماذج مشابهه لسيوف تركية من طراز قليج محفوظة فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول عن:
Аствацатурян Э.Г., Турецкое оружие, стр. 105.

(لوحة ٦٨) رياسة سيف من طراز قليج بمتحف طوبقا بوسراى باستانبول عن:
Аствацатурян Э.Г., Турецкое оружие, стр. 107.

(لوحة ٦٩) الكتابات على نصل أحد السيوف التركية بمتحف طوبقابوسراى باستانبول نماذج عن:
Аствацатурян Э.Г., Турецкое оружие, стр. 107.

(لوحة ٧٠) الكتابات والزخارف على نصلى سيفين تركيين بمتحف طوبقابوسراى باستانبول نماذج عن:
Аствацатурян Э.Г., Турецкое оружие, стр. 107.

الدراهم الفضية الزيانية ضرب مدينة الجزائر دراسة تحليلية وفنية

♦د.يحياوي العمري

ملخص البحث:-

إن مدينة تلمسان التي كانت قاعدة المغرب الأوسط وقبل ذلك كانت محطة مهمة وزاخرة بالأحداث
العظام التي كان لها تأثير واضح منذ الفتح الإسلامي فكانت قبلة الدعاة والعلماء و الفقهاء وكانت حلقة الوصل بين المغرب الأوسط و الأقصى و الأدنى .
إن هذا التاريخ الطويل لهذه المدينة الذي تشع من إحدى أركانه الخافتة في كل مرة حقبة زاهية تشع كلما عدنا بالذاكرة أو كلما تجولنا في أزقتها ودروبها وكلما أمعنا النظر في ذلك التراث الثقيل الذي تركته لنا الدولة الزيانية ،حيث كانت المدينة عاصمة للمغرب الأوسط مدة ثلاثة قرون ، و امتدت حدودها حتى حدود المغرب الأدنى ، وإن كانت هذه الحقائق قد تكلمت عنها الكتب مرة وسكتت عن البعض الآخر، جاءت السكة الزيانية باعتبارها من الشواهد المادية و الوثائق الرسمية التي لا تقبل الطعن فيها بسهولة لتؤكد وتدعم تلك المعلومات التاريخية ، حيث تحصلنا في هذا الإطار ولأول مرة على مجموعة من الدراهم الفضية في غاية الأهمية و التي سجلت مدينة الجزائر كمدينة ضرب زيانية في عهد عبد الرحمان ابن تاشفين ، وهي فرصة كبيرة للوقوف على هذه العينات بالدراسة و التحليل للشعارات وكذا السمات الفنية و الجمالية من تتبع للظاهرة الخطية و اللمسات الزخرفية عليها وهذا طبعا من خلال الإشكالية الرئيسية ماهو الإطار الزماني و المكاني الذي ضربت فيه هذه النقود من طرف الزيانيين وما هي الأهداف المتوخاة من ذلك ، هل هي ضرورات اقتصادية أم لأهداف عسكرية'

♦ جامعة أبي بكر بلقايد -تلمسان. **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر2011م.**

فهرس ابحاث قسم ترميم الآثار

م	الاسم	البلد	عنوان الملخص	أرقام الصفحات
١	د.بهاء الدين محمد حسنين	مصر	مشروع تطوير معمل قياسات و تقييم تأثير الملوثات البيئية علي مقتنيات المتاحف والمناطق الأثرية والمكتبات و تأهيله للأعتماد الدولي	١٥٧٨-١٥٧٩
٢	أ. منى محمود السيد أ. د. منى فؤاد على د. هالة عفيفى محمود د.علياء محمد عطية	مصر	دراسة تحليلية لبعض الأقنعة الجصية الملونة والمذهبة التى ترجع إلى العصر اليونانى الرومانى بمتحف كلية الأثار جامعة القاهرة	١٥٨٠-١٥٩٤
٣	د.نيفين سعد الدين عبد الرحمن سالم	مصر	منهجية علمية لتدريس مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية بالأساليب الحديثة	١٥٩٥-١٦٢٠

ملحوظه: تم ترتيب الفهرس وفقا للترتيب الابجدى للاسماء.

" مشروع تطوير معمل قياسات و تقييم تأثير الملوثات البيئية علي مقتنيات المتاحف والمناطق الأثرية والمكتبات و تأهيله للأعتماد الدولي"

♦د.بهاء الدين محمد حسنين

معمل علوم مواد الآثار والصيانة هو أحد معامل كلية الآداب الذى تم تأسيسه منذ عام 1996 م بهدف تعليمي بصفة أساسية وبحثي بصفة ثانوية . استطاع المساهمة فى نشر عشرات الأبحاث فى مجالات مختلفة حول التخصص وأبحاث أخري حول موضوع المشروع المقترح فى قياسات التلوث البيئى وتأثيراتها على مقتنيات المتاحف والمكتبات والمواقع الأثرية تم نشرها فى مؤتمرات محلية ودولية وفى عدد من المجلات المحكمة. الإمكانيات المتاحة حاليا بالمعمل تحتاج الى تطوير المعمل بشراء عدد من الأجهزة الحديثة ومتطلباتها حتي يمكن تطبيق نظام للجوده لتأهيل المعمل للإعتماد الدولي كأحد المعامل المتخصصة في تقييم تأثير الملوثات البيئية علي مقتنيات المتاحف والمناطق الآثرية والمكتبات في صعيد مصر وغيرها .

النتائج المتوقعة من المشروع تشتمل على عدة محاور رئيسية:

أولا :- معمل مؤهل لتقييم تأثير الملوثات البيئية طبقاً للمواصفةISO/IEC 17025 .

ثانيا :- وجود كادر مؤهل و متدرب على أعمال التأهيل و الإعتماد.

ثالثاً:- الاستفادة من نتائج المشروع في تطوير المقررات الدراسية التجريبية و التطبيقية.

رابعا:- أن يصير المعمل - فى مجال البحث العلمى - نقطة بحثية مرجعية فى أى من الدراسات ذات الصلة بالإختبارات المعتمدة أوالأجهزة المعايرة .

خامساً:- الاستفادة من مخرجات المشروع و امكانياته المعتمدة في دراسة تأثير أجواء الوجه القبلى على كافة أنواع الآثار ومقتنيات المتاحف والمكتبات والمبانى الأثرية فى مشاريع مستقبلية مع الهيئات المعنية الحكومية والخاصة أو أى اتفاقيات دولية فى التخصص

سادساً: تقديم الإستشارات العلمية للمتاحف المستقبلية فيما يخص طرق الصيانة والوقاية من الملوثات وحماية التراث منها حاليا ومستقبليا مع عقد ندوات علمية مع الجهات المختصة .

الأعمال الأولية التى تمت بالفعل :

♦ قسم ترميم الآثار – كلية الآداب جامعة سوهاج. **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر2011م.**

تم تأسيس جزء كبير من المتطلبات منذ عام 1996 م بالأجهزة والمعدات الوارد ذكرها فى قائمة الأجهزة وتم الاستعانة بها فى عدد من الأبحاث العلمية المنشورة ذات الصلة ويوجد معمل بحثى مخصص لهذا الشأن ولدينا عدد من الخبرات العلمية الأكاديمية والمعاونة والادارية التى يمكن أن تساهم فى نجاح الأداء والفكرة .

المجال المحدد لإعتماد المعمل :

أن يصبح معملا معتمدا محليا وأقليميا ودوليا فى اجراء المجالات البحثية والاستشارية فى القياسات العيارية لتأثير البيئة على الأثار والمقتنيات والمكتبات وما شابه من أجل استبعاد تأثيراتها الحالية والمستقبلية كمعدلات الترسيب العالية والملوثات الغازية والصلبة والبيولوجية وتفاعلاتها مع مواد الآثار والمقتنيات ومواد المكتبات والمقتنيات التاريخية الأثرية والتحكم فى الحرارة والرطوبة وضبط معاييرتركيزات المسموح بها فى كل مكونات الهواء من أجل الحفاظ على ممتلكاتنا الأثرية والثقافية فى صعيد مصر وغيرها .

دراسة تحليلية لبعض الأقنعة الجصية الملونة والمذهبة التى ترجع إلى العصر اليونانى الرومانى بمتحف كلية الأثار جامعة القاهرة

أ. منى محمود السيد•
أ. د. منى فؤاد على••
د. هالة عفيفى محمود•••
د.علياء محمد عطية••••

ملخص البحث :

من ضمن المقتنيات الهامة بمتحف كلية الآثار – جامعة القاهرة مجموعة من الأقنعة الجصية الملونة والمذهبه التى ترجع إلى العصر اليونانى الرومانى ٣٣٢ – ٦٤٠م. تعود إلى حفائر تونا الجبل ، وكانت هذه الأقنعة الجصية توضع على وجه المتوفى، وتتكون تلك الأقنعة من أكثر من طبقة تحضرية وبطانة خارجية والتى غالبا أما تكون ملونة أو مذهبة.

ويهدف هذا البحث إلى التعرف على التركيب البنائى لتلك الأقنعة وكذلك طبقة التذهيب والتلوين. والأقنعة موضوع البحث تأخذ أرقام (٧٩٣-٧٩٠-٨١٢-٣٥٨) بسجلات المتحف المصرى بالكلية . كما تم التعرف على الوسيط اللونى المستخدم وأيضا تمت دراسة بقايا التربة التى وجدت محشوه داخل الأقنعة وهى من بقايا التربة التى كانت مدفونة بها تلك الأقنعة.

واستخدمت العديد من الفحوص والتحاليل لدراسة تلك الأقنعة من خلال الفحوص بالميكرسكوب الضوئى (LOM) والميكرسكوب المستقطب (PM) والتحليل بالبلازما (ICP) والميكرسكوب الالكترونى الماسح المزود بوحدة (SEM- EDX) وحيود الأشعة السينية (XRD) والتحليل بالأشعة تحت الحمراء (IR) . وتم الوصول إلى العديد من النتائج سوف يرد ذكرها فى هذا البحث.

وقد اثبتت نتائج الدراسة ان:

القناع رقم ٧٩٣ وهو قناع لسيدة يتكون من عدة طبقات وهو عبارة عن جبس وكربونات كالسيوم وانهيدريت وان اللون الاحمر عبارة عن هيماتيت واوربمينت والقناع مذهب وتم التعرف على عنصر الذهب. والوسيط اللونى المستخدم هو الغراء الحيوانى. ايضا تم التعرف على ملح الهالايت.

• اخصائى ترميم، كلية الأثار – جامعة القاهرة .
•• استاذ دكتور، كلية الأثار – جامعة القاهرة .
••• استاذ مساعد" كلية الأثار – جامعة القاهرة
•••• مدير عام . وزارة الدولة لشئون الآثار.

القناع رقم ٧٩٠ وهو قناع لسيدة والتركيب البنائى لة جبس وانهدريت الى جانب وجود الكوارتز مختلط مع الجبس. واللون الاسود بالشعر هو الجرافيت واللون الابيض جبس مع كربونات الكالسيوم والوسيط اللونى المستخدم هو الغراء الحيوانى.

القناع رقم ٣٥٨ وهو قناع لرجل من جبس وكالسيت واللون الاحمر هيماتيت واللون الاسود من الشعر جرافيت كما تم التعرف على الكوارتز واملاح الهاليت والوسيط اللونى المستخدم هو الغراء الحيوانى.

القناع رقم ٨١٢ وهو قناع لفتاة تركيبة البنائى جبس على طبقة من الرمل والجبس ووجد الانهدريت
بنسبة كبيرة وملح الهالايت واللون الاحمر هيماتيت واللون الاصفر جوثيت والقناع مذهب وتم التعرف على عنصر الذهب والوسيط اللونى المستخدم هو الغراء الحيوانى.

مقدمة:

تزخر المتاحف المصرية بالعديد من الأقنعة الجصية والتى تعانى من التلف والأهمال الذى يؤدى فى النهاية إلى تساقط طبقات الألوان والتحضير وربما شروخ وكسور قد تؤدى فى النهاية إلى التدمير النهائى للقطع، ولذلك تحتاج هذه الأقنعة إلى الدراسة والفحوص حتى يتم وضع خطة علاج مناسبة لكل قطعة.

والأقنعة موضوع البحث تعود إلى العصر اليونانى الرومانى، وقد مثلت هذه الأقنعة الجصية فى مصر الرومانية أحدى طريقتى تزويد المومياء بالملامح الخاصة للمتوفى[١].

ولم يتفق العلماء فى شأن معنى كلمة قناع. إلا أن القناع بمعناه البسيط يشير إلى الحجاب أو الستار أو الغطاء المصطنع الذى يوضع على الجزء الأمامى للوجه ويحيط بالرأس فى شكل خوذه[٢].

الأقنعة كانت توضع على وجه المومياوات، وتظهر ملامحها متطابقة تقريبا مع ملامح وجه المتوفى ، ومكان الأعين من الممكن أن يكون مفرغا لوضع به التطعيم أيضا من الممكن أن تلون الأعين بالوان ناصعة تظهر بريقها.

والأقنعة كانت تلون باتقان لتظهر مكتملة الملامح، وكانت عادة ما تترك لتجف ثم بعد ذلك يتم تلوينها أو تذهيبها، وربما يغطى القناع الوجه فقط أو يغطى الوجه

---

(١) عزيزة سعيد محمود ، الأقنعة الجصية الملونة من مصر الرومانية ، المجموعة الأولى من سلسلة الدراسات بالمتحف اليونانى الرومانى، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٩.

(٢) أشرف أحمد محمد خضر ، الأقنعة فى مصر القديمة ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، رسالة ماجستير ، ٢٠٠٧ ، ص٣.

والرقبة، وتختلف الأقنعة عن الكارتوناج الذى يتكون من طبقات متعددة ومختلفة الخامات تكسر فى النهاية بطبقة من الجير أو الجبس[٣].

خامات تنفيذ الأقنعة الجصية:

الجبس:

استخدم الجبس بصور أساسية فى صناعة القناع وكان يتم تلوين هذا القناع بالعديد من الألوان[٤]. واستخدم الجبس بصورة واسعة نظرا لرخص ثمنه وسهولة الحصول منه على أعمال فنية متميزة فالجبس خامة متوفرة وسهلة التشكيل وتأخذ جميع التفاصيل الدقيقة للوجه.

الجبس يحضر ببساطة من تسخين صخور الجبس التى تحتوى على التركيب المعدنى المعروف بكبريتات الكاليسوم hydrated Calcium Sluphate ويكون المنتج فى صورة مسحوق شديد النعومة مثل البودرة ، والانخفاض فى بعض الحرارة فإن بعض الماء الذى يوضع تتزايد الكرستالات المعدنية فى التركيب مكونا فى النهاية Calcium Sulphate Hemi hydrate ، وعند خلط الماء بالجبس يصبح عجينة خلال دقائق معدودة وبعد (١٥) دقيقة يصبح سطح صلب يمكن الطرق عليه . وهو يستخدم من عصور تاريخية بعيدة ليعطى أعمالا فنية غاية فى الدقة والروعة والجمال[٥].

يفضل أن يطلق على تلك الخامة لفظ Gypsum وليس Plaster حيث أن النوع المعروف Plaster والمصنوع من خامة كربونات الكالسيوم يتواجد فى الحجر الجيرى . عندما يتم تسخين الجبس فالخامة الدقيقة المطحونة كالبودرة يطلق عليها Plaster of Paris وهى الجبس البارسيى[٦].

والجبس كمعدن طبيعى يختلف فى درجة لونة فقد يكون أبيض أو رمادى وفى بعض الأحيان أشهب أو وردى . ويترسب فى طبقات وأحيانا صفائح أو كتل ذات هيئة ليفية والجبس من الناحية الكيميائية يطلق عليه كبريتات الكالسيوم فى الشكل البلورى

([3]) Theodore , B., "Cartonnage, Mummy Masks", Archaeology University College, London press, UK, 2008.

([4]) Garrilenko, L.S., Vadetskaya, E.B., "Plaster Masks of the Yenisei Mummies: Technology and Painting", Institute for the History of Material Culture, Russia Academy Sciences, Russia, 2006.

([5]) Proud foot, T., "Decorative lime plaster", The Building Conservation Directory, Cathedral Communications limited, 2001 , p. 210.

([6]) Jennifer, C., "A Storing and Handling plaster Objects", Conservation Gram, National park service , June, 1997, N. 812, pp-1-4.

والتى تحتوى على جزئين ماء Ca So4. 2H2o ووزنه النوعى ٢,٣ ، وبريقه زجاجى إلى لؤلؤى وحريرى ، ومخدشة أبيض(٧).

وبالتحاليل التى تمت للأقنعة اتضح أن الأقنعة تتركب بصورة أساسية من الجبس مع كربونات الكالسيوم ولكن بنسب أقل.

الألوان:

استخدم على الأقنعة العديد من الألوان مختلفة المصدر حتى تعطى كل لون الدرجة المطلوبة . وبالتحاليل يمكن التعرف على مصدر كل لون(٨). والأقنعة موضوع البحث بها العديد من الألوان منها الأبيض والأصفر والأحمر والأسود، ويمكن تغيير درجة اللون الأساسى المستخدم عن طريق إضافة نسبة قليلة من ألوان أخرى ومواد مثل الجبس، ويخلط مع الألوان أحد الوسائط اللونية.

(١) المواد الملونة البيضاء: White Pigments

وهى التى استخدمت للتلوين باللون الأبيض ومنها الأتى:

أ- كربونات الكالسيوم CaCo3 واستخدمت للتلوين باللون الأبيض بصور كبيرة، وهى أما تكون مسحوق الحجر الجيرى (بوردة الحجر) ، وأما أن تكون من الجير المطفئ (هيدروكسيد الكالسيوم) والذى يتحول بفعل ثانى أكسيد الكربون الجوى Co2 إلى كربونات الكالسيوم، ويمكن التفريق بينهما فى أن اللون الأبيض الناتج من الجير المطفئ يكون أكثر نصوعا من النتائج من مسحوق الحجر الجيرى(٩).

ب- كبريتات الكالسيوم النصف مائية (الجبس) Calcium Sulphate hemi-hydrate والجبس المستخدم للتلوين تكون صيفته الكيميائية CaSo4. ½ H2o ، ويعتبر استخدام الجبس للتلوين من أقدم المواد المستخدمة فى الأعمال الفنية.

(٢) المواد الملونة الصفراء : Yellow Pigment

وهى التى استخدمت للتلوين باللون الأصفر ومنها الأتى:

أ- الأوربيمنت: Orpiment وهو عبارة عن ثالث كبريتيد الزرنيخ Arsenic Sulphide وصيغتها الكيميائية AS2S3 ، ويعتبر الأوربمينت من أهم مصادر اللون الأصفر وتم تحليله والتعرف عليه باستخدام طرق متعددة والتى أظهرت استخدامه بكثره وبصورة واسعة(١٠).

---

(٧)وليام.هـ ماثيود،ماهى الجيولوجيا، ترجمة مختار ناشد ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٥، ص ٦٧.

(8) Uda, M., et al, "Characterization of pigments Used in Ancient Egypt, "Netherlands, Springer, 2005.

(٩)منى فؤاد على ، دراسة الصور الجدارية بمنطقة سقارة مع التطبيق العلمى على أحدى مقابر المنطقة ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ،رسالة ماجستير ١٩٨٨ ، ص ١٥٦.

(10) Rotter, C., "Naturliches und kunstliches Auripigment- Unter Einbeziehung Von Realgar, "Restaurierung Archicektur Museum, Siegl, Munchen, 2007, p. 107.

وهو المصدر الثانى للون الأصفر الذى استخدم فى مصر القديمة بعد المغره الصفراء، ويبدو أن أول استخدام للأوربيمنت يرجع إلى الأسرة الثامنة عشر، وظل استخدامه للتلوين باللون الأصفر حتى العصر اليونانى الرومانى(١١).

(٣) المواد الملونة الحمراء Red Pigments

واستخدمت للتلوين على الأقنعة باللون الأحمر وخاصة للبشرة فى الرجال ومع النساء خلطت بالمواد الملونة الصفراء لتعطى اللون الوردى لبشرة النساء.

أ- المغره الحمراء Red ochre وهى عبارة عن أكسيد الحديدك المعروف باسم الهيماتيت Hematite وصيغته الكيميائية Fe2O3.

(٤) المواد الملونة السوداء Black Pigments

وذلك للتلوين باللون الأسود على الأقنعة ، ويعتبر الحصول على المادة الملونة السوداء من أرخص وأسهل المواد الملونة حيث يمكن الحصول عليه من الكربون (الفحم) الموجود فى الطبيعة أو من السناج المتراكم على أوانى الطهى.

(أ) الجرافيت : وهو عبارة عن الكربون المتبلور.

*** التذهيب : Golding**

وكانت الأقنعة أما تكسى بالذهب أو تطلى بالدرجة اللونة الصفراء . تستخدم الصفائح الذهبية الرقيقة التى يتم تثبيتها باستخدام مادة لاصقة وربما كانت الغراء(١٢). وأرق أنواع الصفائح الذهبية (أوراق الذهب) والتى استخدمت على الأقنعة.

اعتبر الذهب بلا شك من أثمن المواد فهو المعدن اللامع وغير قابل للفساد ، وهو الذى انبعثت منه الألهة ولما كان الذهب معدنا الهيا فقد كانت تكسى الأقنعة الجصية بالذهب واستخدام فى صورة طبقة رقيقة جدا وكانت مختلطة بالغراء الحيوانى هو الوسيط اللونى.

*** الوسيط اللونى :**

وهو المادة المستخدمة كحامل لمكونات الماد اللونية لترابط الألوان مع أرضية التصوير ولتصبح الألوان متجانسة ومناسبة للاستخدام ، وفى الأقنعة كان الوسيط هو الغراء الحيوانى.

الفحوص والتحاليل للأقنعة موضوع البحث:

---

(11) Susanne, P., et al, "A technical Examination of an Ancient Egyptian Painting on Canvas", Studies in Conservation, 26, 1981, pp. 15-23.

(١٢)ت.ج-هـ-جيمز، كنوز الفراعنة ، ترجمة: أحمد زهير، الهيئة المصرية الكتاب، القاهرة ، ص ٢٨٥.

فى البداية نتعرف على الفحوص والتحاليل المختلفة لتحديد الطريقة المناسبة لاستخدامها فكل طريقة تعطى النتائج المطلوب منها. والتطبيق باستخدام طريقة واحدة غالبا يكون غير كاف أما استخدام عدة طرق مختلفة يؤدى بنا إلى النتائج التى تعطى كامل للقطعة وتفاصيلها ومكوناتها[١٣]. وتستخدم العديد من طرق التحاليل للقطع الأثرية إلا أن المتخصصين فقط هم الذين يستطيعون تحضير العينات بطريقة جيدة بأقل كمية ممكنة ليتم التعرف على ما هو مطلوب من عناصر ومركبات.

فالتحضيرات الجيدة للعينة تعطى نتائج وتقارير سليمة ودقيقة عند الفحص أما إذا كانت هناك صعوبات فى التحضير أو نحتاج لكميات من العينة لطريقة تحليل معينة فتستبدل بطريقة أخرى[١٤] مناسبة.

العينات المأخوذة من القطع يجب أن تكون من أماكن متنوعة ومتفرقه فى القطعة، ويجب فى البداية تحديد الأماكن التى تؤخذ منها العينات . علاوة على أخذ عينة من كل لون قدر الأمكان للتعرف على العناصر والمركبات العضوية وغير العضوية . أيضا تحديد الوسيط اللونى وذلك لأعطاء تقرير دقيق وواضح للباحث قبل البدء فى العمل[١٥]. **ونستعرض فى الأتى الفحوص والتحاليل التى تمت للأقنعة موضوع البحث.**

*** الميكرسكوب الضوئى : Optical Microscopy**

يعطى معلومات عن تركيب القطع وحالتها من الحفظ ومكونات الخامات المتواجدة فيها . وتوضح الصور أرقام (١، ٢ ، ٣ ، ٤) الألوان والمكونات المختلفة للأقنعة .

*** استخدام الميكرسكوب الضوئى O.L.M**

يتضح ألياف القطن من داخل القناع واتساخها بصورة شديدة :

- صورة توضح اللون الأسود فوق طبقة التصوير البيضاء الناعمة من الجصو من منطقة الشعر.
- صورة توضح بقايا التذهيب فوق اللون الأسود من منطقة أعلى الجبهة.
- صورة توضح درجات مختلفة للون البنى المحمر فوق أرضية التصوير البيضاء وتساقط اللون فى أماكن .

([13]) Gebhard, R., "Material Analysis in Archaeology", Kluwe Academic Publishers, Netherlands, 2003, pp 1-5.

([14]) Calza, C., et al, "X- ray Micro fluorescence Analysis of Pigments in Decorative Paintings from Sarcophagus Cartonnage of an Egyptian Mummy", Nuclear Instruments and Methods in Physics Research, Elsevier, 2007, pp 249-252.

([15]) Sculptures, Painting , wall Paints, Sampling and Methods , Smithsonian Museum conservation Institute, Washington, D.C., 2005.

والأقنعة الجصية موضوع البحث تعود للعصر اليونانى الرومانى وقد عرفت فيه الأقنعة الجصية بصورة كبيرة وكانت ملونة أو مذهبة ومن الجبس وغالبا ما تعتبر صورة مماثلة لشخص أثناء حياته(١٦).

وكانت العيون مطعمه ببعض الأحجار الكريمة أو الزجاج ، وفى بعض الأحيان تتكون العيون من لونين لتمثل الحدقة وبياض العين(١٧).ويتضح ذلك فى الصور الاتيه:

*** استخدم الميكرسكوب المتصل بالكمبيوتر:**

الفحص لاماكن مختلفة من قناع (793):

- الصورة السابقه توضح التطعيم من منطقة العين واللون الأزرق يبدو واضحا باستخدام الميكرسكوب
- اللون الأسود من منطقة الشعر يظهر فوق طبقة التصوير.
- التذهيب فوق اللون البنى المحمر.
- اللون البنى المحمر وتظهر الحبيبات الدقيقة للون أسفل التذهيب.

*** الميكرسكوب المسقطب: Polarizing Microscope**

للتعرف على التركيب المعدنى ومكونات الجبس والألوان ، يساعد فى التعرف على الخواص البصرية والتى يستحيل التعرف عليها بالعين المجردة مثل معامل الانكسار ، التغير اللونى ، وتفاصيل علاقة الحبيبات والبلورات المكونة للعينة وتوضح الصور أرقام (٥ ، ٦ ، ٧، ٨) المكونات المختلفة للأقنعة. تعطى الفحوص وصفا دقيقا وشاملا للأقنعة والتعرف على جميع مركباتها. وطرق الفحص المستخدمة ومنها الأتى:

- حيث يلعب الفحص الميكرسكوب المستقطبP.M دورا فى غاية لأهمية فى دراسة التركيب والمعادن التى تتكون منها الأقنعة .
- يتضح فى العديد من الصور بلورات الجبس وحبيبات من الكوارتز دقيقة.
- يتضح فى الصورة شرخ دقيق يتضح فيه الجبس أسفل أرضية التصدير والألوان .
- يتضح وجود الكالسيت فى صورة أرضية دقيقة الحبيبات .
- تتضح الأتساخات متداخلة مع الألوان وأرضة التصوير، وتتضح مهارة الصانع فى طبقات القناع المختلفة.

---

(16) Bagnall, S. & Rathbone, W., "Egypt from Alexander to the Copts", An Archaeological and Historical Guide, the British Museum press, 2004, p. 6.

(١٧)علياء محمد عطية ، علاج وترميم مجموعة من الأقنعة الأثرية من عصور مختلفة والمعروضة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة ، كلية الأثار ، رسالة ماجستير ، ١٩٨٦ ، ص ٦.

*** الميكرسكوب الالكترونى فى الماسح المزود بوحدة S.E.M/EDX**

لدراسة العينات المختلفة من الأقنعة للتعرف على العناصر المكونة وظهر الجبس فى أغلبها كما تم التعرف على نسبة الأملاح .

ويظهر ذلك فى الصور الاتيه- والتحليل باستخدام Scanning Electron microscopy ويلعب دور مهم فى مجال صيانة وترميم الأثار حيث يتم التعرف على خواص وعناصر القطع الفنية وله العديد من المميزات ويتم فحص الألوان وموادها[١٨].

ويتم استخدام S.E.M فى التعرف أيضا على الطبقات المختلفة وأن كان هناك طبقة واحدة من الشيد أو عدة طبقات والألوان التى تم تطبيقها فى النهاية[١٩].

واتضح من الفحص أن الأقنعة تتكون من أكثر من طبقة وأغلبها من الجبس كما تواجد كربونات الكالسيوم وكلوريد الصوديوم كما اتضح كل لون وتركيبه فالأحمر همياتيت والأصفر أوربميت والأبيض جبس.وتحصل على سطح مستوى خالى من العيوب مناسب للتلوين.يغطى بطبقة رقيقة من الجسو الناعم أو مسحوق الحجر الجيرى ويرى "لوكاس" أن الجبس المصرى القديم هو جبس غير نقى يحتوى على كل من كربونات الكالسيوم والرمل كمادتين غريبتان موجودتان طبيعيا فى الجبس الخام .

أيضا من الممكن أن تضاف بودرة كربونات الكالسيوم عن قصد إلى الجبس للحصول على سطح ناعم وذلك بنسبة تصل إلى ٨٥%.

ونلاحظ أنه فى الأونة الأخيرة تزايد التعاون بين العلماء والمتخصصين فى مجال ترميم الآثار ويظهر ذلك واضحا فى استخدام الطرق العلمية المتنوعة للفحص والتحليل للتعرف على خواص ومركبات القطع الفنية مما يجعل S.E.M. EDX من اهم التحاليل المفيدة ويعطى معلومات كثيرة عن القطعة الأثرية تساعد فى وضع خطة علاج سليمة لانه يعطى معلومات وفيرة عن التركيب المعدنى فى صورة عناصر أو أكاسيد .

- تتضح فى الصور الاتيه بلورات الجبس وما حدث لها من تلف شديد كما تم التعرف على العناصر المختلة وظهر منها أن الألوان الأبيض كالسيت وجبس واللون الأحمر هيماتيت.

([18])Schreiner,M.,et al,"Scanning Electron Microscopy and Energy Dispersive Analysis: Applications in the field of Cultural Heritage",Anal Bio anal chem.،Springer,2007,pp.737-747.

([19]) Brybaert, A., "Painted plaster from Bronze Age Thebes, Boeotia (Greece): a Technological Study", Journal of Archaeological Science, 35, 2008, p. 2761.

ونلاحظ على بلورات الجبس التماسك فى بعض الأجزاء والأنهيار التام فى أجـزاء أخرى.

*** حيود الأشعة السينية : X- ray Diffraction (X.R.D)**

للتعرف على التركيب المعدنى للجبس والألوان ، نوعية الأمـلاح المتواجـدة على ألاقنعة .

تعتبر الدراسة والفحص باستخدام الأساليب المختلفة للأشعة السينية من أفضـل وأدق الطرق المستخدمة فى حقل الأثار للتعرف على مكوناتها وموادها وتحديد أنواعها والنسب المكونة لها تقريبا . واستخدام طرق X-ray واحد من أهـم وأوسـع الطـرق استخداما(٢٠).

والهدف من التحاليل أن توضح حقائق حتى يمكننا أن نتناول الأثـر بـالعلاج ومن لحظة استلام نتائج التحاليل يتم وضع تقرير مختصر ودقيق عـن حالـة الأثـر، وبمعنى أخر فنحن نذهب فى بحثنا من دون أى فكرة محددة ولكـن بوصـول نتـائج التحاليل يمكننا أن نعتمد عليها لنبدأ العمل.

دراسة مواد التلوين المختلفة ومركبات وعناصر القطع الأثريـة تثبـت قـدرة ومهارة المصريين القدماء فى فهم المكونات الأساسية للألوان والقدرة على تحضـيرها لاستخدامها على القطع الأثرية المتنوعة، استخدام XRD فى فحص وتحليل الألـوان والتعرف على مركباتها ويتضح مصدر كل لون من الألوان المتنوعة التى تشملها كـل قطعة(٢١).

ويتم الفحص باستخدام عينات صغيرة جدا من القطعة الأثرية أو مـن البقايـا المتساقطة من تلك القطع المطلوب فحصها(٢٢).

* وباستخدام تلك الطريقه تم التعرف على المصادر لكل لون وأثبت الدراسـة ان مـا استخدم فى صناعة الأقنعة الاتى :

- كبريتات الكالسيوم المائية. الجبس Ca So4 – 2H2 O
- الأنهدريت Ca SO4 Anhydrite
- ترسم العيون باللون الأسود والشعر أيضا باللون الأسود .
- الشفاة باللون والفم باللون الأحمر .
- الوجه باللون الوردى أو يميل للأصفر.

(20) Calza, C.,et al,"X-ray Microtlluore Science with Synchrotron Radiation Applied in the Analysis of Pigments from Ancient Egypt",Applied physics,A.90,Springer- verlag, 2008 , p.75.
(21) Yoshimura, S., "Scientific field research in Egypt", Institute of Egyptology, Waseda University, Japan, Chapter 1-3, Springer, 2005 , pp. 55-63.
(22) Calza, C., "XRF Applications in Archaeometry Analysis of Marajoara Pubic covers and pigment from The Roman period", National Museum Riode Janeiro, Brazil, 2007.

استخدمت الألوان المختلفة من الأكاسيد الطبيعية والتى ظلت بحالة جيدة رغم مرور الزمن عليها وتظهر الألوان التى ثبت بالتحاليل أنها أكاسيد طبيعة مختلفة تبعا لكل لون بصورة واضحة وبراقه وذلك أيضا تحت الميكرسكوب الضوئى الذى يظهر مع التحاليل الأخرى الألوان وما اختلط بها من مواد أخرى(٢٣).

* اللون الأحمر Red Pigment عبارة عن أكسيد الحديديك fe2o3 الهيماتيت Hematite

*اللون الأصفر كما يوجد فى بعض العينات الأوربمنت orpiment مع الهيماتيت وذلك فى عينة من لون أحمر .

هى أكسيد من أكاسيد الحديد المائية أما الجوثيت أو الليمونيت .

* اللون البنى Brown Pigment لون أحمر مع الأسود .

* اللون الأبيض white pigment من كربونات الكالسيوم أو كبريتات الكالسيوم (جبس) .

- اللون الأزرق حول العينين تعزر عمل تحليل لهذا اللون نظرا لصعوبة أخذ عينة منه حيث أنه تطعيم حول العين.

*** الأشعة تحت الحمراء : IR**

للتعرف على الوسيط اللونى. حيث استخدم الوسيط اللونى Binding Media بغرض ربط الألوان ببعضها أو بأرضية التصوير، ومن أهم الوسائط المستخدمة والموجودة على الأقنعة موضوع البحث الغراء الحيوانى Animal Glue الذى يعتبر من أهم المواد وأشهرها.

ويستخدم FTIR فى التعرف على الوسيط اللونى سواء كان بيض أو صمغ نباتى أو غراء حيوانى(٢٤). كما أنه من الممكن أن يستخدم وسيط لونى واحد فى القطعة أو يخلط أكثر من وسيط(٢٥).

*** استخدام FTIR للتعرف على الوسيط اللونى** يتم مقارنة العينات للتعرف على الوسيط اللونى بعينات مناسبة ، ووجد أنه المجموعات الفعالة فى الغراء الحيوانى هى أكثر المجموعات تطابق مع العينات الأثرية .

(23) Gil, M., "Lime washing painting in Alentejo urban heritage: pigment characterization and diffrentation by WDXRF and XRD", Applied physics A., 90, Sprirger verlag, 2008, p. 49.

(24) David A.S, et al, "Examination of some pigments, grounds and media from Egyptian cartonnage fragments in the petrie Museum", University college London, Journal of Archaeological Science, 36, 2009, l pp 923-932.

(25) Maria, "Novel Analytical Methods for characterizing Binding Media and protective coatings in art work", Analytical chemical , Elsevier, B.V, 2008.

وظهرت مجموعة من الهيدروكربونيل C-H والجموعات الفعالة فى الاشكال الاتيه للاقنعه:

*** استخدام كبالادبلازما ICP. MS**

طريقة تستخدم للتعرف على العناصر المختلفة ويمكن أن تكون العينات صلبة أو سائلة . يمكن استخدامه للقطع الأثرية المختلفة، وكذلك يتم مقارنة النتائج التى يتم الحصول عليها من LA-ICP.MS مع النتائج السابقة التى تم الحصول عليها باستخدام طرق الأشعة السينية وذلك لأثبات صحة النتائج .

يمكن تحليل أيضا طبقة التذهيب وتحديد ما بها من شوائب. أيضا تحديد معدلات التلوث الجوى والتعرف على عوامل التلف المختلفة والأتربة والأملاح . والنتائج التى يتم الحصول عليها تكون شديدة الدقة سواء استخدام التحاليل باستخدام التحليل بـ ICP.MS فقط أو مع الليزر[٢٦].

ويوضح الجدول النتائج الحصول عليها من الأقنعة ومن التربة داخل القناع.

ICP Spectrometer (ICAP 6000 Series, Thermo Scientific)

Elem	Mg/100g
B	2.746
C d	0.018
Cr	1.852
Cu	1.776
Ni	0.716
P b	0.744
Zn	3.436
Al	591
Fe	329.8
K	233.4
Mg	336.2
Na	1372.4
Ca	3904
Cl	472.11
Na Cl	778

نلاحظ تواجد املاح الكلوريدات والكربونات بصوره عاليه فى كل الاقنعه حيث انها مستخرجه من التربه المصريه التى من سماتها انها غنيه بتلك الاملاح كما انها من مركبات القناع

(26) Dussbieuy, L., "Inductively coupled plasma- Mass Spectrometry (ICP-MS) with or without laser Ablation (LA): for a better understanding of Museum Collections, Smithsonian center for materials Research and Education, Washington, 2009.

- يتضح تتواجد أملاح الكلوريدات والكربونات بصورة عالية فى جميع الأقنعة حيث أنها مستخرجة من حفائر التربة المصرية التى من سماتها أنها غنية بأملاح الكربونات والكلوريدات
- تم التعرف على الجبس واتضح وجود ملح الهاليت .Na CL
- تتواجد أملاح الكربونات وأكد ذلك وجود الكالسيت فى جميع العينات وهو أمر طبيعى حيث ان الأقنعة كانت مدفونة فى التربة, أن مسحوق الحجر الجيرى استخدم فى طبقات الأقنعة المختلفة .

- **الخلاصه :**

يتضح من البحث ان الهدف من التحاليل أن توضح حقائق حتى يمكننا أن نتناول الأثر بالعلاج وذلك بعد التعرف على مكونات وايضا تلف كل قطعه حتى يتم وضع خطة علاج سليمه .

توصل البحث الى العديد من النتائج التى توضح مكونات الاقنعه والتى كانت بصفه اساسيه من الجبس وكربونات الكالسيوم كما تم التعرف على مركبات الالوان لكل قناع واتضح ان الألوان المختلفة المستخدمه من الأكاسيد الطبيعية . وان اللون الاحمر عبارة عن هيماتيت واوربمينت واللون الاسود بالشعر هو الجرافيت واللون الابيض جبس مع كربونات الكالسيوم . اما الاقنعه المذهبه تم التعرف على عنصر الذهب . والوسيط اللونى المستخدم للاقنعه الاربعه هو الغراء الحيوانى.ايضا تتواجد أملاح الكلوريدات والكربونات بصورة عالية فى جميع الأقنعة .

المراجع:

(١) عزيزة سعيد محمود ، الأقنعة الجصية الملونة من مصر الرومانية ، المجموعة الأولى من سلسلة الدراسات بالمتحف اليونانى الرومانى، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٩.

(٢) أشرف أحمد محمد خضر ، الأقنعة فى مصر القديمة ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، رسالة ماجستير ، ٢٠٠٧ ، ص٣.

(3) Theodore, B., "Cartonnage, Mummy Masks", Archaeology University College, London press, UK, 2008.

(4) Garrilenko, L.S., Vadetskaya, E.B., "Plaster Masks of the Yenisei Mummies: Technology and Painting", Institute for the History of Material Culture, Russia Academy Sciences, Russia, 2006.

(5) Proud foot, T., "Decorative lime plaster", The Building Conservation Directory, Cathedral Communications limited, 2001, p. 210.

(6) Jennifer, C., "A Storing and Handling plaster Objects", Conservation Gram, National park service, June, 1997, N. 812, pp-1-4.

(٧) وليام . هـ ماثيود، ماهى الجيولوجيا ، ترجمة مختار ناشد ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٥، ص ٦٧.

(8) Uda, M., et al, "Characterization of pigments Used in Ancient Egypt, "Netherlands, Springer, 2005.

(٩) منى فؤاد على ، دراسة الصور الجدارية بمنطقة سقارة مع التطبيق العلمى على أحدى مقابر المنطقة ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ١٥٦.

(10) Rotter, C., "Naturliches und kunstliches Auripigment- Unter Einbeziehung Von Realgar, "Restaurierung Archicektur Museum, Siegl, Munchen, 2007, p. 107.

(11) Susanne, P., et al, "A technical Examination of an Ancient Egyptian Painting on Convas", Studies in Conservation, 26, 1981, pp. 15-23.

(١٢) ت.ج-هـ-جيمز، كنوز الفراعنة ، ترجمة : أحمد زهير، الهيئة المصرية الكتاب، القاهرة ، ص ٢٨٥.

(13) Gebhard, R., "Material Analysis in Archaeology", Kluwe Academic Publishers, Netherlands, 2003, pp 1-5.

(14) Calza, C., et al, "X- ray Micro fluorescence Analysis of Pigments in Decorative Paintings from Sarcophagus Cartonnage of an Egyptian Mummy", Nuclear Instruments and Methods in Physics Research, Elsevier, 2007, pp 249-252.

(15) Sculptures, Painting, wall Paints, Sampling and Methods, Smithsonian Museum conservation Institute, Washington, D.C., 2005.

(16) Schreiner, M., et al, "Scanning Electron Microscopy and Energy Dispersive Analysis: Applications in the field of Cultural Heritage", Anal Bioanal chem., Springer, 2007, pp. 737-747.

(17) Brybaert, A., "Painted plaster from Bronze Age Thebes, Boeotia (Greece): a Technological Study", Journal of Archaeological Science, 35, 2008, p. 2761.

(18) Calza, C., et al , "X-ray Microtlluore Science with Synchrotron Radiation Applied in the Analysis of Pigments from Ancient Egypt", Applied physics, A. 90, Springer- verlag, 2008 , p.75.

(19) Yoshimura, S., "Scientific field research in Egypt", Institute of Egyptology, Waseda University, Japan, Chapter 1-3, Springer, 2005, pp. 55-63.

(20) Calza, C., "XRF Applications in Archaeometry Analysis of Marajoara Pubic covers and pigment from The Roman period", National Museum Riode Janeiro, Brazil, 2007.

(21) Gil, M., "Lime washing painting in Alentejo urban heritage: pigment characterization and differentiation by WDXRF and XRD", Applied physics A., 90, Springer verlag, 2008, p. 49.

(22) David A.S., et al, "Examination of some pigments, grounds and media from Egyptian cartonnage fragments in the petrie Museum", University college London, Journal of Archaeological Science, 36, 2009,l pp 923-932.

(23) Maria, "Novel Analytical Methods for characterizing Binding Media and protective coatings in art work", Analytical chemical , Elsevier, B.V, 2008.

(24) Bagnall, S. & Rathbone, W., "Egypt from Alexander to the Copts", An Archaeological and Historical Guide, the British Museum press, 2004, p. 6.

(٢٥) علياء محمد عطية ، علاج وترميم مجموعة من الأقنعة الأثرية من عصور مختلفة والمعروضة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة ، كلية الأثار ، رسالة ماجستير ، ١٩٨٦ ، ص ٦.

(26) Dussbieuy, L., "Inductively coupled plasma- Mass Spectrometry (ICP-MS) with or without laser Ablation (LA): for a better understanding of Museum Collections, Smithsonian center for materials Research and Education, Washington, 2009.

منهجية علمية لتدريس مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية بالأساليب الحديثة

♦د.نيفين سعد الدين عبد الرحمن سالم

الملخص:-

إن فن صناعة المجسمات الزجاجية الأثرية يعد واحدا من أهم الفنون التطبيقية التراثية الهامة التي جمعت بين الفن و الوظيفة ووضعت أسس ومبادئ لكثير من التقنيات الزجاجية الحديثة، ونظرا لتلك القيم التراثية الهامة لهذا الفن وجب الحفاظ عليه ودراسته لتحقيق مستوي معرفي أفضل لصاحب هذا التراث والارتقاء بمستوي معيشته ومجتمعه، ذلك من خلال تزويد الطالب المتلقي لهذه الدراسة الأثرية التراثية بأسس الفهم والمعرفة والإطلاع المهارات الفنية والتقنية والتراثية مع وعى وإدراك كامل بمشكلات ومتطلبات المجتمع والبيئة المتعطشة دائما للحفاظ على التراث الذي ينمى القيم الإنسانية ويرتقى بالفكر والإبداع .

إن تدريس وتعليم عمليات ترميم وصيانة الآثار بوجه عام والمجسمات الزجاجية بوجه خاص من العمليات الدقيقة التي تستلزم المعرفة الواسعة للعديد من العلوم والمعارف والتقنيات الحديثة لتسجيل وتوثيق كافة البيانات والمعلومات عن المجسمات الزجاجية الأثرية المراد ترميمها، وتحديد العديد من الأساليب التقنية الحديثة للتحليل التي تمكن من تحديد مظاهر تلفها وبالتالي تحديد أفضل الخامات اللازمة لترميمها بطرق علمية سليمة.

ظهرت مشكلة البحث في الحاجة لوضع منهجية لتدريس ترميم المجسمات الزجاجية بطرق علمية حديثة،حيث يستطيع الطالب أن يكتسب الجزء المعرفي والجزء المهاري الذي يمكنه من مواكبة الأساليب الحديثة والمعاصرة في ترميم المجسمات الزجاجية.

فالبحث يهدف إلى عمل منهجية لتدريس مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية بمحتوى نظري وعملي للحفاظ على هذا التراث الفني الهام، حيث تكمن أهمية البحث في استفادة قطاع كبيرمن التخصصات العلمية والمؤسسات التعليمية المتعددة بهذه المنهجية العلمية مثل تخصصات علم الإنسان والآثار والفنون وكل من هو مهتم بالتراث الإنساني.

♦ مدرس دكتور بقسم الزجاج – كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان.

المقدمة:-

إن واقع التعليم في معظم البلدان العربية يدعو إلى ضرورة إمعان النظر ومراجعة الكثير من نظمه وآلياته، بل أن الأمر يستدعي إلى مراجعة شاملة لهيكل العملية التعليمية بكل مراحلها إبتداءا من مرحلة التعليم الأساسي وحتى مرحلة التعليم الجامعي، ذلك لأن تلك المراحل جميعها وبلا إستثناء مازالت تخرج لنا أجيالا إعتادت على التلقين والحفظ ولم تتعود على التفكير وإبداء الأراء والخروج عما هو مألوف، مما أدى إلى عدم قدرتهم على إتخاذ القرار حتى في أبسط المشكلات، وبالتالي عدم مسايرة التقدم العلمي الذي يفرض نفسه حاليا بشكل كبير نتيجة للثورات العربية الآملة في عمل نقلة حضارية بالإعتماد على التعليم والبحث العلمي .لا يخفى أن طرق تدريس المقررات الدراسية في الجامعات فيها نوع من الضعف المنهجي ولا زالت الجامعات والأساتذة يستدركون أوجه الضعف تارة من جهة تعديل محتويات مقررات التدريس وتارة أخرى من جهة تعديل طرق التدريس نفسها.

إن مقررمادة ترميم المجسمات الزجاجية من المقررات الهامة في تدريس علم ترميم الزجاج للمتخصصين في دراسة الزجاج والأثار، وقد لوحظ أنه هو الأخر يتعرض لنفس المشاكل التعليمية الغاية في التعقيد من ناحية المقرر ومنهجية طرق التدريس ذلك لأن هذا المقرر الدراسي يحتوى على الكثير من المحتويات العلمية المترابطة والمتصلة بمواد تدريسية أخرى، مما يجعله أكثر تعقيدا في طرق تدريسه حيث يرتبط فيه بشكل أساسي الجانب النظري مع الجانب العملي، مما يضع هذا المقرر الدراسي الهام في مكانة خاصة تحتاج إلى منهجية تدريسية مقننه تستطيع أن تقدم طالب على درجة وعي كبير بأساليب وطرق ترميم المجسمات الزجاجية.

ظهرت مشكلة البحث في إنه لا توجد منهجية تدريس واضحة ومقررة حاليا تليق بقيمة هذا المقرر الدراسي، فما يتوفر الآن هو عبارة عن توصيف لهذا المقرر يعتمد عليه عضو هيئة التدريس بتقديمه للطلاب بطرق تدريس مختلفة تتباين حسب كل عضو قائم بالتدريس، وبالتالي تتفاوت درجات التوصيل للطلاب ومدى نجاح أهداف هذا المقرر، لذا ظهرت الحاجة لوضع منهجية لتدريس هذا المقرر بطرق علمية حديثة محددة الأهداف ونواتج التعلم ليستطيع الطالب أن يكتسب الجزء المعرفي والجزء المهاري والوجداني اللازم الذي يمكنه من مواكبة الأساليب الحديثة والمعاصرة في مجال ترميم المجسمات الزجاجية، فهدف البحث هو عمل منهجية لتدريس مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية بمحتوى نظري وعملي للحفاظ على هذا التراث الفني الهام، وتنبع أهمية هذا البحث في الاستفادة منه في قطاع كبير من التخصصات العلمية والمؤسسات التعليمية المتعددة بهذه المنهجية في التدريس مثل تخصصات علم الإنسان والآثار والفنون وكل من هو مهتم بالتراث الإنساني، بالتالي يفترض البحث أنه بتحديد وتطوير

أهمية وأهداف ومحتويات مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية وأنشطة تعلمه وكذلك إختيار أفضل طرق التدريس الحديثة وطرق تقييمه المختلفة يمكن وضع منهجية لتدريسه بأساليب حديثة.

أولا: أهمية مقررمادة ترميم المجسمات الزجاجية :-

تنبع أهمية مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية في إنه يجمع بين الكثير من العلوم مثل تاريخ الزجاج، علم الآثار، فن وتصميم المجسمات الزجاجية، أساليب وطرق إنتاج المجسمات الزجاجية وكذلك كيمياء وفيزياء المجسمات الزجاجية، وهذا ما يضعه في مكانة خاصة بين علماء علم الزجاج من جهه وعلماء الآثار من جهه أخرى. كما أن طبيعته تلك تتيح للمتعلم دورا إيجابيا ونشطا في التعلم وقدرات كبيرة على حل المشكلات من خلال تمكينه بالمهارات الأساسية واللازمة وأساليب ترميم المجسمات الزجاجية وإكتساب الكثير من المعارف في تلك العلوم المكملة لها، مما يعد أبناء للمستقبل قادرون على الحفاظ على تراثهم الأثري وتفعيل دور البحث العلمي في خدمة المجتمع.

ثانيا: أهداف ونواتج تعلم مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية :-

إن مصطلح اهداف المقرر عامة يصف سلوكا محددا يرجى تحقيقه لدى المتعلم، بعد مروره بخبرة تربوية، وتنقسم تلك الأهداف إلى أهداف تربوية وتعليمية وتدريسية، وكذلك إالى ثلاثة مجالات وكل مجال يحتوي على ستة مستويات ، وهذه المجالات هي:المجال المعرفي الذي يعبر عن المعلومات والحقائق والمفاهيم والقوانين والنظريات، والمجال المهاري الذي يعبر عن الأداء اليدوي والمهارات الجسمية والمهارية، والمجال الوجداني الذي يعبر عن القيم والإتجاهات والأخلاقيات، كما توجد بعض المعايير الهامة التي يجب وضعها في الإعتبار قبل وضع أهداف أى مقرر دراسي وهي كما يلي:-

١- أن تكون واقعية يمكن تحقيقها.

٢- أن تراعي الإمكانات المتاحة.

٣- أن تتضمن الأهداف جميع المجالات المعرفية والمهارية والوجدانية.

٤- أن تتدرج الأهداف في كل مستوى من الأدنى إلى الأعلى.

٥- أن تراعي مستوى الطلاب.

٦- يمكن قياسها وتتضمن الحد الأدنى من الأداء.[١]

بالتالي يكون لكل مقرر دراسي أهداف عامة ونواتج تعلم مستهدفة، لذا فإنه لمن المقترح أن تكون الأهداف العامة لمقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية هي:-

- المساهمة في عمليتي حفظ وترميم تراث المجسمات الزجاجية وبالتالي الحفاظ على هذا التراث الإنساني الهام وتفعيل دور مرمم الزجاج ليس فقط على مستوى المجتمع المصري والعربي ولكن أيضا على المستوى العالمي.
- إكتساب المعارف والمهارات اللازمة لحل مشكلات ترميم المجسمات الزجاجية المختلفة.
- المساهمة في تفعيل دور الأساليب العلمية الحديثة في مجال ترميم المجسمات الزجاجية مما يساعد على إجراء عمليات ترميم ناجحة للمجسمات الزجاجية الأثرية.

ومن خلال تحديد اهداف المقرر الدراسي السابقة يمكن إستخراج نواتج التعلم على أن تكون بالمواصفات العامة التالية:-

- محددة specific smart
- يمكن قياسهاmeasurable
- يمكن تحقيقهاattainable
- واقعيةrealistic
- لها وقت محدد time bound

كما يجب وضع بعض المعايير العامة والاشتراطات الفنية التى يجب مراعاتها عند صياغة نواتج التعلم وهي:-

١- أن تكون مرتكزة حول المتعلم
٢- التركيز على ناتج عملية التعلم .
٣- القابلية للملاحظة والقياس .
٤- وضوح المعنى واللغة باستخدام أفعال action verbs محددة وواضحة تعبر عن مستوى الأداء أو السلوك المتوقع من الطالب .
٥- تجنب الاطناب والتكرار .

[١] سمير يونس صلاح، سعد الرشيدي، يوسف العنيزي، و عبد الرحيم سلامة.. *المناهج الدراسية*. مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع. (٢٠٠٧).

٦- تجنب أن تجمع الجملة الواحدة بين أكثر من ناتج تعلم لا يمكن قياسهم بنفس الطريقة

وبالتالي ومن الأهداف العامة المحددة لمقرر ترميم المجسمات الزجاجية فإنه من المقترح أن تكون نواتج التعلم هي:-

١- يحدد الطالب أهم الخصائص الكيميائية والفيزيائية للمجسمات الزجاجية على مر العصور القديمة.(مستوى التذكر-المجال المعرفي)

٢- يبين الطالب أهم الخصائص الكيميائية والفيزيائية للمجسمات الزجاجية على مر العصور القديمة.(مستوى الفهم-المجال المعرفي)

٣- يصف الطالب أسباب ومظاهر تلف المجسمات الزجاجية.(مستوى التذكر-المجال المعرفي)

٤- يفسر الطالب أسباب ومظاهر تلف المجسمات الزجاجية.(مستوى الفهم-المجال المعرفي)

٥- يحلل الطالب أسباب ومظاهر تلف المجسمات الزجاجية.(مستوى التحليل-المجال المعرفي)

٦- يفسر الطالب عملية تآكل المجسمات الزجاجية.(مستوى الفهم-المجال المعرفي)

٧- يقارن الطالب بين عمليات التجوية المختلفة.(مستوى التحليل-المجال المعرفي)

٨- يذكر الطالب الإرشادات الهامة للمرمم.(مستوى التذكر-المجال المعرفي)

٩- يطبق الطالب الإرشادات الهامة للمرمم.(مستوى التطبيق-المجال المعرفي)

١٠-يحدد الطالب آليات عمليتي النقل والمناولة للمجسمات الزجاجية قبل وبعد ترميمها.(مستوى التذكر-المجال المعرفي)

١١- يصنف الطالب آليات عمليتي النقل والمناولة للمجسمات الزجاجية قبل وبعد ترميمها. (مستوى التحليل-المجال المعرفي)

١٢- يجرب الطالب آليات عمليتي النقل والمناولة للمجسمات الزجاجية قبل وبعد ترميمها.(مستوى التجريب-المجال المهاري)

١٣- يصف الطالب معمل متخصص لترميم المجسمات الزجاجية وتأثيثه بالأجهزة والمعدات التكنولوجية الحديثة.(مستوى التذكر-المجال المعرفي)

١٤- يشرح الطالب معمل متخصص لترميم المجسمات الزجاجية وتأثيثه بالأجهزة والمعدات التكنولوجية الحديثة.(مستوى الفهم-المجال المعرفي)

١٥- يصف الطالب عمليات التوثيق المختلفة.(مستوى التذكر-المجال المعرفي)

١٦- يختار الطالب بين عمليات التوثيق المختلفة.(مستوى التقويم-المجال المعرفي)

١٧- يطبق الطالب عمليات التوثيق المختلفة.(مستوى التطبيق-المجال المعرفي)

١٨- يمارس الطالب عمليات التوثيق المختلفة.(مستوى الممارسة-المجال المهاري)

١٩- يشاهد الطالب بإنتباه بعض الإختبارات الكيميائية والفيزيائية اللازمة لتحليل المجسمات الزجاجية قبل إجراء عمليات الترميم المختلفة.(مستوى التقبل-المجال الوجداني)

٢٠- يجرب الطالب بعض الإختبارات الكيميائية والفيزيائية اللازمة لتحليل المجسمات الزجاجية قبل إجراء عمليات الترميم المختلفة.(مستوى التجريب-المجال المهاري)

٢١- يجمع الطالب المعلومات طرق وأساليب وخامات تنظيف المجسمات الزجاجية.(مستوى الاهتمام-المجال الوجداني)

٢٢- يستخدم الطالب طرق وأساليب وخامات تنظيف المجسمات الزجاجية. (مستوى التطبيق-المجال المعرفي)

٢٣- يقارن الطالب طرق وأساليب وخامات تنظيف المجسمات الزجاجية. (مستوى التحليل-المجال المعرفي)

٢٤- يحدد الطالب الخامات المستخدمة في عمليات تجميع القطع الزجاجية المراد ترميمها مثل اللواصق بأنواعها.(مستوى التذكر-المجال المعرفي)

٢٥- يقارن الطالب الخامات المستخدمة في عمليات تجميع القطع الزجاجية المراد ترميمها مثل اللواصق بأنواعها.(مستوى التقويم-المجال المعرفي)

٢٦- يجرب الطالب الخامات المستخدمة في عمليات تجميع القطع الزجاجية المراد ترميمها مثل اللواصق بأنواعها.(مستوى التجريب-المجال المهاري)

٢٧- يحدد الطالب طرق وأساليب التجميع الأولية والنهائية للقطع الزجاجية المراد ترميمها. (مستوى التذكر-المجال المعرفي)

٢٨- يتقن الطالب طرق وأساليب التجميع الأولية والنهائية للقطع الزجاجية المراد ترميمها. (مستوى الاتقان-المجال المعرفي)

٢٩- يحاكي الطالب طرق وأساليب التجميع الأولية والنهائية للقطع الزجاجية المراد ترميمها. (مستوى التقليد-المجال المهاري)

٣٠- يحدد الطالب خامات الصب والقوالب والدعامات المستخدمة في تعويض قطع الزجاج المفقودة.(مستوى التذكر-المجال المعرفي)

٣١- يقارن الطالب خامات الصب والقوالب والدعامات المستخدمة في تعويض قطع الزجاج المفقودة.(مستوى التقويم-المجال المعرفي)

٣٢- يستخدم الطالب خامات الصب والقوالب والدعامات المستخدمة في تعويض قطع الزجاج المفقودة.(مستوى التطبيق-المجال المعرفي)

٣٣- يجرب الطالب خامات الصب والقوالب والدعامات المستخدمة في تعويض قطع الزجاج المفقودة.(مستوى التجريب-المجال المهاري)

٣٤- يحدد الطالب أساليب وطرق ملئ فجوات قطع الزجاج المفقودة في المجسمات الزجاجية المراد ترميمها.(مستوى التذكر-المجال المعرفي)

٣٥- يتقن أساليب وطرق ملئ فجوات قطع الزجاج المفقودة في المجسمات الزجاجية المراد ترميمها.(مستوى الاتقان-المجال المهاري)

٣٦- يستحدث أساليب وطرق ملئ فجوات قطع الزجاج المفقودة في المجسمات الزجاجية المراد ترميمها.(مستوى الابداع-المجال المهاري)

٣٧- يؤدي الطالب أساليب وطرق ملئ فجوات قطع الزجاج المفقودة في المجسمات الزجاجية المراد ترميمها.(مستوى التجريب-المجال المهاري)

٣٨- يحاكي الطالب أساليب وطرق تشطيب المجسمات الزجاجية بعد عمليات الترميم المختلفة.(مستوى التقليد-المجال المهاري)

٣٩- يجرب الطالب أساليب وطرق تشطيب المجسمات الزجاجية بعد عمليات الترميم المختلفة.(مستوى التجريب-المجال المهاري)

٤٠- يشاهد الطالب بإهتمام طرق وأساليب إعادة ترميم المجسمات الزجاجية المرممة بطرق سابقة خاطئة.(مستوى التقبل-المجال الوجداني)

٤١- يقارن الطالب بين طرق وأساليب إعادة ترميم المجسمات الزجاجية المرممة بطرق سابقة خاطئة.(مستوى التقويم-المجال المعرفي)

٤٢- يحدد الطالب أساليب الحفظ السليم للمجسمات الزجاجية في المتاحف.(مستوى التذكر-المجال المعرفي)

٤٣- يشرح الطالب أساليب الحفظ السليم للمجسمات الزجاجية في المتاحف.(مستوى الفهم-المجال المعرفي)

ثالثا: مقترح لمحتوى مقررمادة ترميم المجسمات الزجاجية :-

عرف اللقاني[٢] المحتوى على أنه المعالجةالتفصيلية لموضوعات المقرر، ويقول الخليفة[٣] بأنه يقصد بمحتوى المقرر نوعية الخبرات التعليمية،الحقائق والمفاهيم والتعليمات والنظريات، والمهارات والوجدانيات التي يتم اختيارها وتنظيمها على نمط معين لتحقيق أهداف المقررونواتج تعلمه، ويجب أن يراعي في المحتوى المعايير العامة التالية:-

١- أن يساعد على تحقيق أهداف المقرر.

٢- أن يناسب مستويات الطلاب المختلفة.

٣- أن يناسب الفترة الزمنية لتدريس المقرر.

٤- أن يتطلب الإطلاع والبحث العلمي الذاتي للطلاب.

٥- أن يتسم بالإستمرار والتتابع والتكامل.

وبالإعتماد على أهداف ونواتج التعلم المستهدفة للمقرر الدراسي لمادة ترميم المجسمات الزجاجية فإنه يمكن إقتراح محتواه العلمي(النظري والعملي) والذي يدرس في فصل دراسي واحد أي خلال أربعة عشر أسبوعا بمعدل خمس ساعات أسبوعيا وهو:-

١- الخصائص الكيميائية والفيزيائية للمجسمات الزجاجية على مرالعصور القديمة.

٢- أسباب ومظاهر تلف المجسمات الزجاجية.

٣- عملية تآكل المجسمات الزجاجية وعمليات التجوية المختلفة.

٤- إرشادات هامة للمرمم.

٥- آليات عمليتي النقل والمناولة للمجسمات الزجاجية قبل وبعد ترميمها.

٦- المعمل المتخصص لترميم المجسمات الزجاجية وتأثيثه بالأجهزة والمعدات التكنولوجية الحديثة.

٧- عمليات التوثيق المختلفة.

٨- الإختبارات الكيميائية والفيزيائية اللازمة لتحليل المجسمات الزجاجية قبل إجراء عمليات الترميم المختلفة.

٩- طرق وأساليب وخامات تنظيف المجسمات الزجاجية.

---

[٢] أحمد حسين اللقاني.المنهج: الأسس، المكونات، التنظيمات. عالم الكتاب.(١٩٩٤). القاهرة.

[٣] حسن جعفر الخليفة.المنهج المدرسي المعاصر المفهوم. الأسس. المكونات. التنظيمات. مكتبة الرشد. الرياض. (٢٠٠٣).

١٠-الخامات المستخدمة في عمليات تجميع القطع الزجاجية المراد ترميمها مثل اللواصق بأنواعها.
١١- طرق وأساليب التجميع الأولية والنهائية للقطع الزجاجية المراد ترميمها.
١٢-خامات الصب والقوالب والدعامات المستخدمة في تعويض قطع الزجاج المفقودة.
١٣-أساليب وطرق ملئ فجوات قطع الزجاج المفقودة في المجسمات الزجاجية المطلوب ترميمها.
١٤- أساليب وطرق تشطيب المجسمات الزجاجية بعد عمليات الترميم المختلفة.
١٥- طرق وأساليب إعادة ترميم المجسمات الزجاجية المرممة بطرق سابقة خاطئة.
١٦- أساليب الحفظ السليم للمجسمات الزجاجية في المتاحف.

رابعا: أنشطة التعليم والتعلم المقترحة لمقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية :-

يرتبط النشاط بتحقيق أهداف ونواتج التعلم للمقرر الدراسى، فهو يعنى الكيفية التى سيحقق بها الطالب نواتج التعلم أى ممارسة الطالب لعمل ما.لذا فإنه عند اختيار أو تصميم أنشطة التعليم والتعلم إن كل نشاطينتج عنه ما يسمى بشكل التعلم form of learning الذى من شأنه تقوية وتدعيم الطالب بناتج التعلم المستهدف، ويتم التخطيط للانشطة التعليمية التى يمارسها الطلاب وفق خطوات محددة تشتمل على:

١- تحديد الهدف أو الأهداف من النشاط .
٢- تحديد الادوات والمواد المستخدمة فى النشاط .
٣- تحديد إجراءات النشاط .
٤- إجراءات البحوث (فرديا – جماعيا).
٥- إجراءات التجارب العملية.
٦- العروض.
٧- أنشطة إثرائية أو إضافية يمارسها الطلاب لتحقيق نواتج التعلم.

ومن مواصفات النشاط الجيد :-

١- يثير انتباه الطلاب ودافعيتهم.
٢- يستثمر جميع حواس الطالب.
٣- يتيسر أداء النشاط من قبل الطالب.
٤- يتيح لهم فرص التفكير والابداع.
٥- يكون فى مستوى نضج الطلاب ويتحدى قدراتهم .
٦- يتيح فرص تنمية مهارات الاتصال.
٧ – يضفى واقعية على عمليتى التعليم والتعلم.

٨- يتيح فرص التدريب على اكتساب المهارات العملية.
٩- ينمى مهارات العمل الفريقى.

ومن تلك الخطوات والمواصفات العامة يقترح أن تكون أنشطة التعليم والتعلم لمقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية والمعتمدة بشكل أساسي على أهداف ونواتج تعلم مقررها الدراسي هي:-

١- تفاعل وعصف ذهني أثناء المحاضرات.
٢- عروض أثناء المحاضرات.
٣- تكوين فرق عمل جماعي بين الطلاب.
٤- دراسات ميدانية لمتاحف وقصور أثرية تحتوي على مجسمات زجاجية تحتاج إالى ترميم أو تم ترميمها فعليا.
٥- دراسات حالة على مجسمات زجاجية تم ترميمها.
٦- أبحاث علمية عن محتويات المقرر الدراسي.
٧- تدريب على حل المشكلات الترميم للمجسمات الزجاجية بالأساليب والطرق الحديثة.
٨- إبتكار حلول متنوعة لمشاكل الترميم بالأساليب والطرقالحديثة.
٩- مشروع ترميم لمجسمات زجاجية متنوعة الأشكال والأنواع.
١٠- تقرير فردي وجماعي عن الزيارات الميدانية ومشروعات الترميم.

خامسا: طرق مقترحة لتدريس مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية :-

إن طرق تدريس المقررات تعتمد بشكل أساسي علي أهداف ونواتج تعلم ومحتويات هذا المقرر، وكذلك على مقدار نشاط وإيجابية الطلاب، من خلال تنمية قدرتهم على التفكير العلمي، العمل الجماعي، التخطيط السليم، إكتساب عادات وإتجاهات وكيفية التعامل مع المستحدثات التكنولوجية، كما أنها يجب أن تركز على التعلم بالإكتشاف وحل المشكلات، وطرق التدريس الحديثة تتنوع بشكل كبير مما يدعو إلى الحيرة في ايهم سيقع الإختيار عليه عند عمل منهجية لأي مقرر دراسي، لذا روعي تطبيق بعض المعايير العامة قبل تقديم مقترح طرق التدريس لمقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية وهذه المعايير هي:-

١- أن تكون طريقة التدريس ملائمة لأهداف المقرر.
٢- أن تكون مثيرة لإهتمام الطلاب نحو الدراسة.
٣- أن تكون مناسبة للجوانب العقلية للطلاب.
٤- أن تناسب محتوى المقرر.

٥- أن تكون قابلة للتعديل إذا تطلب الموقف التدريسي ذلك.
٦- أن تراعي الفروق الفردية بين الطلاب.
٧- أن تساعد الطلاب على تنمية المهارات وطرق التفكير.
٨- أن تسمح للطلاب بالمناقشة والحوار.
٩- أن تسمح للطلاب بالعمل الفردى والجماعي.
١٠-أن تسمح للطلاب بالتقييم الذاتي.
١١-أن تتيح للطلاب فرص القيام بالدراسات الميدانية.
١٢-أن تنمي في الطلاب روح الديمقراطية.
١٣-أن تنمي داخل الطلاب روح ومهارات البحث العلمي.[٤]

وكنتيجة لأهداف ونواتج تعلم ومحتويات وأنشطة مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية يمكن تقديم مقترح لتدريس كل جزء في مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية بطريقة مختلفة للتدريس وذلك على حسب متطلبات طبيعة هذا الجزء، وطرق التدريس المقترحة هي:-

١- الطريقة الإلقائية :-

هي تلك الطريقة المقترحة لشرح بعض الأجزاء النظرية بالمقرر ويتحمل العبء الأكبر فيها القائم بالتدريس، فالقائم بالتدريس هو المتحدث الرسمي ، وما على الطلاب إلا الإنصات والإصغاء، ومن أساليب طريقة الإلقاء: أسلوب المحاضرة، وأسلوب الوصف، ومن مزاياها أنها تساعد على إضافة بعض المعلومات التي لا توجد في المراجعوتساعد على تدريب الطلاب مهارة الإصغاء والإنصات، وسهولة استخدامها حيث تساعد القائم بالتدريس على سرد أكبر قدر ممكن من المعلومات والحقائق والمعارف المتعلقة بالدرس وتبسيط المعلومات الصعبة، إلى أنها قد تؤدي للشرود الذهني للطلاب والكسل الفكري أحيانا ولا يمكن من خلالها تحديد مقدار استيعاب الطلاب للدرس، ولانجاح تلك الطريقة يجب الإعداد الجيد وترتيب العناصر والاطلاع الدائم على المراجع ذات العلاقة بالمادة الدراسية، واستخدام ألفاظ وكلمات تتناسب ومستوى الطلاب المعرفي والفكري، كذلك الاستعانة بوسائل إيضاح سمعية وبصرية وإشراك الطلاب في استخلاص أهم أفكار الدرس وتدوين ذلك .

٢- الطريقة الحوارية (السقراطية) :-

يقترح أن تدمج تلك الطريقة مع الطريقة الإلقائية في تدريس بعض الأجزاء النظرية في المقرر، حيث تعتمد هذه الطريقة على الحوار والمناقشة بين القائم بالتدريس وطلابه . فالقائم بالتدريس من خلال هذا الأسلوب لا يعمد إلى كشف الحقائق مباشرة

[٤] صلاح عبد السميع عبد الرازق.نموذج تخطيط وإعداد الدرس. جامعة حلوان.القاهرة (٢٠١٠).

بل يتخذ الحوار والمناقشة وإلقاء مجموعة من الأسئلة المترابطة حتى يتوصل بأذهان وعقول الطلاب إلى المعلومات والأفكار الجديدة . فشرح الدرس وتوضيح أفكاره من خلال هذه الطريقة يعتمد على تفاعل القائم بالتدريس مع طلابه واستجوابه لهم مما يثبت المعلومات في ذهن الطلاب وبالتالي سلب أذهان الطلاب، وتفادي عيوب طريقة الإلقاء.

٣-الطريقة الاستقرائية (الاستنباطية الاستنتاجية):-

تقوم هذه الطريقة على عرض الأمثلة ثم مناقشتها مع الطلاب والبحث عن أوجه الاختلاف والشبه بينها حتى يتم التوصل إلى القاعدة العامة . حيث تستند هذه الطريقة على ثلاث خطوات أساسية وهي إعداد الأمثلة باستخدام وسيلة تعليمية مناسبة، مناقشة الطلاب في الأمثلة وموازنتها، ثم صياغة القاعدة النهائية، ويقترح أن تستخدم تلك الطريقة تدريس بعض الأجزاء النظرية في المقرر مثل عرض نماذج ترميم سابقة لمجسمات زجاجية أثرية مع عرض خطوات ترميمها ليستطيع أن يصل الطالب بنفسه للمعلومات اللازمة عن خطوات الترميم المختلفة مما ينمي قدراته على التفكير وإسترجاع تلك المعلومات بكل سهولة عند الحاجة إليها وبالتالي جذب انتباه الطلاب والتغلب على ظاهرة الشرود الذهني .

٤- الطريقة القياسية :-

يستخدم فيها الانتقال من العام إلى الخاص ومن القاعدة إلى الأمثلة ومن الكليات إلى الجزئيات،لذا يقترح أن تستخدم تلك الطريقة عند شرح الأجزاء النظرية بالمقرر الخاصة بأسس وقواعد ترميم المجسمات الزجاجية، حيث يقوم القائم بالتدريس بعرض القواعد العامةوآليات ترميم المجسمات الزجاجية ثم يقوم بطرح الأمثلة لنماذج تم ترميمها لتوضح القاعدة وتثبتها في أذهان الطلاب .

٥-التعلم بالبحث :-

طريقة تدريس منظمة تساعد الدارسين على السعي نحو المعلومات والإجابات والحلول إتجاه موضوع ما لإتخاذ قرار بشأنها، و يفضل أن تستخدم تلك الطريقة في مادة ترميم المجسمات الزجاجية لحث الطلاب على عمل بحث علمي من المراجع والمصادر المختلفة عن طرق وأساليب ترميم المجسمات الزجاجية لينمى عند الطالب روح البحث العلمي والوصول إلى حل المشكلات البحثية المختلفة بما يحقق أهداف المقرر.

٦-طريقة حل المشكلة :-

إن المشكلة حالة يشعر الطلاب فيها بأنهم أمام أمر غامض ، وهذا ما يظهر بوضوح في الجزء العملي من مادة ترميم المجسمات الزجاجية والتي يقترح أن يدرس فيها بتلك

الطريقة لتعليم الطلاب الإعتماد على النفس في حل مشكلات الترميم المختلفة و بالتالي التأكيد على أسلوب وأهمية التعلم الذاتي وتتم تلك الطريقة بالخطوات التالية:-

مرحلة الشعور بالمشكلة: أول خطوة هي الشعور بأن هناك مشكلة تواجه الطلاب وتدفعهم إلى القيام بالفعاليات المطلوبة لحلها .

تحديد المشكلة: ملاحظة المشكلة ثم تحديدها تحديدا دقيقا وتوضيحها للطلاب.

تعيين الحلول : بعد أن يتم جمع المعلومات يقوم الطلاب بوضع الحلول المبدئية ودور القائم بالتدريس هنا التوجيه والإرشاد .
التأكد من صحة الحلول : بمشاركة القائم بالتدريس يتم تحديد الحلول الصائبة ومن ثم الاستدلال على صحتها وإثباتها بمعلومات أخرى .

الوصول إلى الحقائق العامة: الوصول إلى النتائج الأكيدة وصياغتها بأساليب واضحة ومفهومة .

٧- طريقة التعلم التعاوني بنظام المجموعات : -

الطريقة من الطرق التدريسية التي تتطلب تقسيم الطلاب إلى مجموعات ، يعمل فيها الطلاب معا، ويكون هذا التقسيم بشكل متجانس ، مراعيا في التقسيم الفروق الفردية ، ثم يكلف القائم بالتدريس كل مجموعة بإنجاز مهمة محددة . ومما يساعد على التنظيم توزيع الأدوار بين أعضاء المجموعة الواحدة (قائد ، قارئ ، كاتب ، مقرر) بعد ذلك يطلب القائم بالتدريس من كل مجموعة تقديم تقرير عما تم إنجازه ، ثم يُقرأ ويُناقش التقرير أمام الطلاب، ويقترح أن تتم تلك الطريقة في الزيارات الميدانية والأجزاء العملية بمادة ترميم المجسمات الزجاجية وذلك لتنمية روح الفريق وتحمل المسؤولية ومهارات النقاش والحوار البناء الذي يؤدي الى إزالة العراقيل وحل مشكلات الترميم المختلفة.[٥]

سادسا: طرق مقترحة لتقييم الطلاب في مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية :-

إن التقييم عملية منهجية منظمة لجمع البيانات وتفسير الأدلة بما يؤدي إلى إصدار أحكام تتعلق بالطلاب. وتعد عملية التقييم من العمليات الأساسية التي يحويها أي منهج دراسي، ويعني مفهومها انها العملية التي يقوم بها الفرد أو الجماعة لمعرفة مدى النجاح أو الفشل في تحقيق الأهداف العامة التي يتضمنها المنهج.[٦] ويجب أن تحقق بعض المعايير العامة عند إختيار طرق التقييم وهي :-

---

[٥] عبد اللطيف حسين فرج. طرق التدريس في القرن الواحد والعشرين. دار المسيرة للنشر والتوزيع. عمان (٢٠٠٥).

[٦] صلاح عبد السميع عبد الرازق.نموذج تخطيط وإعداد الدرس. جامعة حلوان.القاهرة (٢٠١٠).

١. أن يرتبط التقييم بأهداف المقرر.
٢. أن يكون بطريقة مستمرة على مدى تدريس المقرر الدراسي.
٣. أن يكون متنوعا (فردي وجماعي) وموضوعي.
٤. أن يراعي العراقيل وظروف الطلاب.
٥. أن يكون تعاوني بين القائم بالتدريس والطلاب.

لذا فإنه بالإعتماد على أهداف و نواتج تعلم مقترح مادة ترميم المجسمات الزجاجية يمكن تقديم المقترح التاليلطرق تقييم الطلاب وهو:-

١- إختبارات شفوية بشكل مستمر أثناء المحاضرات.
٢- سلوك الطالب وتفاعله العلمي والأدبي.
٣- إختبارات تحريرية لقياس مقدار التحصيل النظري للطالب وعمل أسئلة متنوعة ومتعلقة بالمعرفة من خبرات ومهارات (من؟ ماذا؟ متي؟ أين؟).
٤- التفاعل العملي للطالب.
٥- تقييم الطلاب فرديا وجماعيا وتفعيل التقييم الذاتي للطلاب.

سابعا: مقترح منهجية تدريس مادة ترميم المجسمات الزجاجية :-

المنهجية لغويا تعني الطريق البين الواضح، أما المفهوم الشامل لها كما وضحه السبحي وصالح[٧] فهي جميع الخبرات التي يتعرض لها الطالب تحت إشراف القائم بالتدريس من أجل تحقيق أهداف معينة مرسومة من قبل،أى أن منهجية التدريس هى كيفية تنفيذ المقرر الدراسي بطرق تدريس تحقق أهداف المادة العلمية بحيث يتلاءم محتواها مع التطورات العلمية الحديثة، حيث يجب أن يركز فيها على الابتعاد عن الكم المعرفي الكثيف الذي يهمل النمو الشامل للطلاب، وإشراك الطالب مع القائم بالتدريس في العملية التعليمية، والعمل علىالتقليلمن الكم الكبير من المعارف والعلوم والتركيز على تنمية الطالب في جميع الجوانب المهارية والمعرفية والوجدانية اللازمة،ومن خلال تحديد أهمية وأهداف ونواتج تعلم ومحتويات وأنشطة مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية السابق ذكرها وكذلك إقتراح طرق تدريسه وتقييمه يمكن وضع خريطة مقترحة لمنهجية تدريسه كما يلي :-

[٧] عبد الحي أحمد السبحي، وفوزي صالح. أسس المناهج المعاصرة. مكتبة دار جدة. جدة. (١٩٩٧).

خريطة مقترحة لمنهجية تدريس مقرر نرميم المجسمات الزجاجية					
نواتج التعلم المستهدفة	محتوى المقرر	الأنشطة التعليمية	طرق التدريس	أساليب التقييم	الأدلة والشواهد
يحدد الطالب أهم الخصائص الكيميائية والفيزيائية للمجسمات الزجاجية على مر العصور القديمة	الخصائص الكيميائية والفيزيائية للمجسمات الزجاجية على مر العصور القديمة	تفاعل عصف ذهني عروض	الطريقة الإلقائية	إختبارات شفوية	استمارة سلم تقدير
				إستمارة ملاحظة لتقييم سلوك الطالب وتفاعله	قائمة رصد
يبين الطالب أهم الخصائص الكيميائية والفيزيائية للمجسمات الزجاجية على مر العصور القديمة			الطريقة الحوارية	إختبارات تحريرية	ورقة الإمتحان
يصف الطالب أسباب ومظاهر تلف المجسمات الزجاجية	أسباب ومظاهر تلف المجسمات الزجاجية	عروض	الطريقة الإلقائية	إختبارات شفوية	استمارة سلم تقدير
يفسر الطالب أسباب ومظاهر تلف المجسمات الزجاجية		تفاعل وعصف ذهني	الطريقة الحوارية	إستمارة ملاحظة لتقييم سلوك الطالب وتفاعله إختبارات تحريرية	قائمة رصد ورقة الإمتحان
يحلل الطالب أسباب ومظاهر تلف المجسمات الزجاجية		فريق عمل دراسة ميدانية دراسة حالة	طريقة التعلم التعاوني بنظام المجموعات	تقييم الطلاب فرديا وجماعيا وتفعيل التقييم الذاتي للطلاب	استمارة سلم تقدير
يفسر الطالب عملية تآكل المجسمات الزجاجية	عملية تآكل المجسمات الزجاجية وعمليات التجوية المختلفة	عروض	الطريقة الإستقرائية	إستمارة ملاحظة لتقييم سلوك الطالب وتفاعله إختبارات تحريرية	قائمة رصد ورقة الإمتحان

يقارن الطالب بين عمليات التجوية المختلفة	عملية تآكل المجسمات الزجاجية وعمليات التجوية المختلفة	دراسة ميدانية	الطريقة الحوارية	تقييم الطلاب فرديا وجماعيا وتفعيل التقييم الذاتي للطلاب	استمارة سلم تقدير
يذكر الطالب الإرشادات الهامة للمرمم	إرشادات هامة للمرمم	تفاعل	الطريقة الإلقائية	إختبارات شفوية	استمارة سلم تقدير
يطبق الطالب الإرشادات الهامة للمرمم		عصف ذهني	الطريقة الحوارية	إستمارة ملاحظة لتقييم سلوك الطالب وتفاعله إختبارات تحريرية	قائمة رصد ورقة الإمتحان
يحدد الطالب آليات عمليتي النقل والمناولة للمجسمات الزجاجية قبل وبعد ترميمها	آليات عمليتي النقل والمناولة للمجسمات الزجاجية قبل و بعد ترميمها	تفاعل وعصف ذهني	الطريقة الحوارية	إستمارة ملاحظة لتقييم سلوك الطالب وتفاعله إختبارات تحريرية	قائمة رصد ورقة الإمتحان
يصنف الطالب آليات عمليتي النقل والمناولة للمجسمات الزجاجية قبل وبعد ترميمها		عروض أثناء المحاضرات	الطريقة القياسية	إختبارات شفوية	استمارة سلم تقدير
يجرب الطالب آليات عمليتي النقل والمناولة للمجسمات الزجاجية قبل وبعد ترميمها		مشروع ترميم لمجسمات زجاجية متنوعة	طريقة التعلم التعاوني بنظام المجموعات	تقييم الطلاب فرديا وجماعيا وتفعيل التقييم الذاتي للطلاب	استمارة سلم تقدير
يصف الطالب معمل متخصص لترميم المجسمات الزجاجية وتأثيثه بالأجهزة والمعدات التكنولوجية الحديثة	المعمل المتخصص لترميم المجسمات الزجاجية وتأثيثه بالأجهزة والمعدات	تفاعل	الطريقة الإلقائية	إختبارات شفوية	استمارة سلم تقدير

يشرح معمل متخصص لترميم المجسمات الزجاجية وتأثيثه بالأجهزة والمعدات التكنولوجية الحديثة	التكنولوجية الحديثة	عصف ذهني	الطريقة الحوارية	إختبارات تحريرية	ورقة الإمتحان
يصف الطالب عمليات التوثيق المختلفة	عمليات التوثيق المختلفة	تفاعل	الطريقة الحوارية	إختبارات تحريرية	ورقة الإمتحان
يختار الطالب بين عمليات التوثيق المختلفة		عصف ذهني	الطريقة القياسية	إختبارات شفوية	قائمة رصد
يطبق الطالب عمليات التوثيق المختلفة		فريق عمل	طريقة التعلم التعاوني بنظام المجموعات	تقييم الطلاب فرديا وجماعيا وتفعيل التقييم الذاتي للطلاب	تقرير فردي وجماعي
يمارس الطالب عمليات التوثيق المختلفة		مشروع ترميم لمجسمات زجاجية متنوعة	التعلم بالبحث	بحث علمي	استمارة سلم تقدير
يشاهد الطالب بإنتباه بعض الإختبارات الكيميائية والفيزيائية اللازمة لتحليل المجسمات الزجاجية قبل إجراء عمليات الترميم المختلفة	الإختبارات الكيميائية والفيزيائية اللازمة لتحليل المجسمات الزجاجية قبل إجراء عمليات الترميم المختلفة	تفاعل وعصف ذهني	الطريقة الالقائية	سلوك الطالب وتفاعله	قائمة رصد
يجرب الطالب بإنتباه بعض الإختبارات الكيميائية والفيزيائية اللازمة لتحليل المجسمات الزجاجية قبل إجراء عمليات الترميم المختلفة		تجارب عملية	التعلم بالبحث	بحث علمي	استمارة سلم تقدير

يجمع الطالب المعلومات طرق وأساليب وخامات تنظيف المجسمات الزجاجية.	طرق وأساليب وخامات تنظيف المجسمات الزجاجية	تفاعل	التعلم بالبحث	سلوك الطالب وتفاعله	استمارة سلم تقدير
يقارن الطالب بين طرق وأساليب وخامات تنظيف المجسمات الزجاجية		عصف ذهني	الطريقة القياسية	إختبارات شفوية	قائمة رصد
يستخدم الطالب طرق وأساليب وخامات تنظيف المجسمات الزجاجية		مشروع ترميم لمجسمات زجاجية متنوعة	طريقة التعلم التعاوني	تقييم الطلاب فرديا وجماعيا	استمارة سلم تقدير
يحدد الطالب الخامات المستخدمة في عمليات تجميع القطع الزجاجية المراد ترميمها مثل اللواصق	الخامات المستخدمة في عمليات تجميع القطع الزجاجية المراد ترميمها مثل اللواصق	تفاعل وعصف ذهني	الطريقة الإستقرائية	إختبارات تحريرية	ورقة الإمتحان
يقارن الطالب بين الخامات المستخدمة في عمليات تجميع القطع الزجاجية المراد ترميمها مثل اللواصق		عروض	الطريقة القياسية	إختبارات شفوية	استمارة سلم تقدير
يجرب الطالب بين الخامات المستخدمة في عمليات تجميع القطع الزجاجية المراد ترميمها مثل اللواصق	الخامات المستخدمة في عمليات تجميع القطع الزجاجية المراد ترميمها مثل اللواصق	مشروع ترميم لمجسمات زجاجية متنوعة	طريقة التعلم التعاوني	تقييم الطلاب فرديا وجماعيا	استمارة سلم تقدير
يحدد الطالب طرق وأساليب التجميع الأولية والنهائية للقطع الزجاجية المراد ترميمها	طرق وأساليب التجميع الأولية والنهائية للقطع الزجاجية المراد ترميمها	تفاعل وعصف ذهني	الطريقة الإلقائية	إختبارات تحريرية	ورقة الإمتحان
يتقن الطالب طرق وأساليب التجميع الأولية والنهائية للقطع الزجاجية المراد ترميمها		تجارب عملية	الطريقة الإستقرائية	سلوك الطالب وتفاعله	استمارة سلم تقدير

يحاكي الطالب طرق وأساليب التجميع الأولية والنهائية للقطع الزجاجية المراد ترميمها		مشروع ترميم لمجسمات زجاجية متنوعة	التعلم بالبحث	بحث علمي	استمارة سلم تقدير
يحدد الطالب خامات الصب والقوالب والدعامات المستخدمة في تعويض قطع الزجاج المفقودة	خامات الصب والقوالب والدعامات المستخدمة في تعويض قطع الزجاج المفقودة.	تفاعل وعصف ذهني	الطريقة الإلقائية	إختبارات تحريرية	ورقة الإمتحان
يقارن الطالب بين خامات الصب والقوالب والدعامات المستخدمة في تعويض قطع الزجاج المفقودة		عروض	الطريقة الحوارية	إختبارات شفوية	استمارة سلم تقدير
يجرب الطالب خامات الصب والقوالب والدعامات المستخدمة في تعويض قطع الزجاج المفقودة	خامات الصب والقوالب والدعامات المستخدمة في تعويض قطع الزجاج المفقودة.	تجارب عملية	الطريقة الإستقرائية	سلوك الطالب وتفاعله	استمارة سلم تقدير
يستخدم الطالب خامات الصب والقوالب والدعامات المستخدمة في تعويض قطع الزجاج المفقودة		مشروع ترميم لمجسمات زجاجية متنوعة	طريقة البحث	بحث علمي	استمارة سلم تقدير
يحدد الطالب أساليب وطرق ملئ فجوات قطع الزجاج المفقودة في المجسمات الزجاجية المراد ترميمه	أساليب وطرق ملئ فجوات قطع الزجاج المفقودة في المجسمات الزجاجية المطلوب ترميمها	تفاعل وعصف ذهني	الطريقة الإلقائية الطريقة الحوارية	إختبارات تحريرية	ورقة الإمتحان
يتقن الطالب أساليب وطرق ملئ فجوات قطع الزجاج المفقودة في المجسمات الزجاجية المراد ترميمه		تدريب على حل المشكلات	الطريقة القياسية	إختبارات شفوية	استمارة سلم تقدير
يستحدث الطالب أساليب وطرق ملئ فجوات قطع الزجاج المفقودة في المجسمات الزجاجية المراد ترميمه		إبتكار حلول	طريقة حل المشكلة	سلوك الطالب وتفاعله	استمارة سلم تقدير

يؤدي الطالب أساليب وطرق ملئ فجوات قطع الزجاج المفقودة في المجسمات الزجاجية المراد ترميمه		مشروع ترميم لمجسمات زجاجية متنوعة	التعلم بالبحث	بحث علمي	استمارة سلم تقدير
يحاكي الطالب أساليب وطرق تشطيب المجسمات الزجاجية بعد عمليات الترميم المختلفة	أساليب وطرق تشطيب المجسمات الزجاجية بعد عمليات الترميم المختلفة	تدريب على حل المشكلات	الطريقة القياسية	إختبارات شفوية	استمارة سلم تقدير
يشاهد الطالب بإهتمام بين طرق وأساليب إعادة ترميم المجسمات الزجاجية المرممة بطرق سابقة خاطئة	طرق وأساليب إعادة ترميم المجسمات الزجاجية المرممة بطرق سابقة خاطئة	تفاعل وعصف ذهني	الطريقة الإستقرائية	إختبارات تحريرية	ورقة الإمتحان
يقارن الطالب بإهتمام بين طرق وأساليب إعادة ترميم المجسمات الزجاجية المرممة بطرق سابقة خاطئة		عروض	الطريقة القياسية	إختبارات شفوية	استمارة سلم تقدير
يحدد الطالب أساليب الحفظ السليم للمجسمات الزجاجية في المتاحف	أساليب الحفظ السليم للمجسمات الزجاجية في المتاحف	تفاعل وعصف ذهني	الطريقة الإلقائية	إختبارات تحريرية	ورقة الإمتحان
يشرح الطالب أساليب الحفظ السليم للمجسمات الزجاجية في المتاحف		عروض	الطريقة الحوارية	إختبارات شفوية	استمارة سلم تقدير

ثامنا: تطبيق المنهجية المقترحة لتدريس مادة ترميم المجسمات الزجاجية :-

تم تطبيق منهجية التدريس المقترحة في الجزء العملي من مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية مع طلاب الفرقة الرابعة بقسم الزجاج بكلية الفنون التطبيقية في العام الدراسي الجامعي٢٠١٠-٢٠١١م، وذلك بالربط بين عناصر منهجية التدريس الأساسية التي تعتمد بشكل أساسي على أهداف ومحتوى ونواتج التعلم المستهدف تحقيقها، مما أثر بشكل كبير على النتائج المرجو تحقيقها من المنهجية وبالتالي التأثير الإيجابي على الطلاب من ناحية الجوانب المعرفية والمهارية والوجدانية، مما ساعد في تخرج طالب ذو درجة وعي ومهارات عالية في مجال ترميم المجسمات الزجاجية، وفيما يلي سيتم عرض خطوات تطبيق تلك المنهجية المقترحة، حيث روعي فيها الربط بين أهداف المادة ونواتج تعلمها مع المحتوى الدراسي والأنشطة وطرق التدريس والتقييم الملائمة كما تم الإشارة إليه مسبقا في المنهجية المقترحة:-

- تكوين فرق عمل بين الطلاب وروعي أن يتنوع فيها دور كل طالب على حدة.(الربط مع أنشطة المقرر)

- توجيه كل فريق عمل للقيام بزيارات ميدانية متنوعة من متاحف وقصور أثرية، وذلك للقيام بدراسات لحالات من المجسمات الزجاجية الأثرية التي تم ترميمها سابقا بطرق ترميم صحيحة أو خاطئة، أو حالات أخرى تحتاج لترميم. (الربط مع محتوى المادة من أسباب ومظاهر تلف المجسمات الزجاجية وعملية تآكل المجسمات الزجاجية وعمليات التجوية المختلفة)

- عمل تقرير فردي بعمليات التوثيق المختلفة التي إتبعها كل طالب في تسجيل عوامل ومظاهر تلف حالة المجسم الزجاجي الأثري الذي درسه، ثم عمل تقرير جماعي مفصل عن الزيارات الميدانية التي قام بها كل فريق عمل.(الربط مع المحتوى في دراسة عمليات التوثيق المختلفة)

- عمل مشروع ترميم بترميم مجسم زجاجي حديث مقارب للحالة التي درسها كل طالب على حدة.

١. تدريب الطلاب على عمليات النقل والمناولة السليمة للمجسمات الزجاجية والأدوات المستخدمة في ذلك (الربط مع المحتوى في دراسة آليات عمليتي النقل والمناولة للمجسمات الزجاجية قبل و بعد ترميمها) وشكل (١) يوضح بعض نماذج تلك المرحلة.

شكل (١) يوضح عمل نقل المجسمات الزجاجية لترميمها

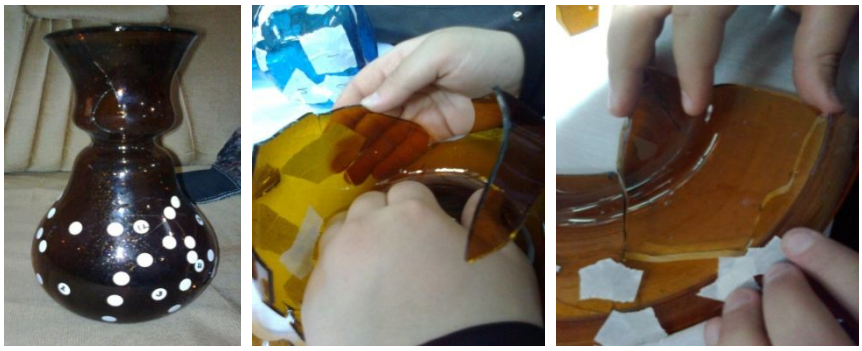
٢. تدريب الطلاب على عمليات التنظيف المختلفة بإستخدام خامات وأدوات وأساليب حديثة في التنظيف الكيميائي والفيزيائي.شكل(٢) يوضح بعض النماذج لتلك المرحلة. (الربط مع المحتوى في دراسة طرق وأساليب وخامات تنظيف المجسمات الزجاجية)

شكل (٢) يوضح عمليات التنظيف المختلفة للمجسمات الزجاجية قبل ترميمها

٣. تعريف الطلاب بخامات التجميع والصب المختلفة، وعمل تجارب متعددة عليها قبل إستخدامها. (الربط مع المحتوى في دراسة الخامات المستخدمة في عمليات تجميع القطع الزجاجية المراد ترميمها مثل اللواصق بأنواعها).

٤. تفعيل وتدريب الطالب على حل مشكلات ترميم المجسمات الزجاجية.

٥. تدريب الطلاب على عمليات التجميع المبدئي. شكل(٣) يوضح تلك المرحلة.



شكل (٣) يوضح عمليات التجميع المبدئي للمجسمات الزجاجية

٦. تدريب الطلاب على عمليات التجميع بإستخدام أنواع اللواصق المختلفة. شكل(٤) يوضح تلك المرحلة. (الربط مع المحتوى في دراسة طرق وأساليب التجميع الأولية والنهائية للقطع الزجاجية المراد ترميمها).

شكل (٤) يوضح عمليات التجميع المجسمات الزجاجية باللواصق

تدريب الطلاب على عمليات إستكمال قطع الزجاج المفقودة بإستخدام خامات وأدوات حديثة متنوعة. شكل(٥) يوضح نماذج لتلك المرحلة.(الربط مع المحتوى في دراسة

خامات الصب والقوالب والدعامات المستخدمة في تعويض قطع الزجاج المفقودة وأساليب وطرق ملئ فجوات قطع الزجاج المفقودة في المجسمات الزجاجية المطلوب ترميمها).

شكل (٥) يوضح عمليات إستكمال قطع الزجاج المفقودة للمجسمات الزجاجية

٧. تدريب الطلاب على عمليات تشطيب المجسمات الزجاجية بعد عمليات الترميم المختلفة. .(الربط مع المحتوى في دراسة أساليب وطرق تشطيب المجسمات الزجاجية بعد عمليات الترميم المختلفة).

٨. بحث علمي عن ما قام به الطالب من دراسات الحالة والتدريب العملي.

بالتالي يتضح أن تطبيق تلك المنهجية في تدريس مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية مع الطلاب أسفر عن نتائج تعليمية متميزة أدت إلى زيادة درجات تركيز الطلاب وإستيعابهم وحبهم للمادة الذي تجلى في تلك المخرجات العملية والبحثية المميزة ، وعليه يمكن إستخراج النتائج التالية للبحث:-

النتائج :-

توصل البحث للنتائج التالية:-

١- الحاجة الملحة للتفعيل الفوري لمنهجية تدريس مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية لما له أثر كبير في الحفاظ على تراث المجسمات الزجاجية الأثرية.

٢- تحديد أهداف ونواتج تعلم مقرر ترميم المجسمات الزجاجية الدراسي يساعد علي عمل منهجية لتدريسه بأسس علمية سليمة.

٣- أمكن التوصل إلى عمل تنوعات في طرق تدريس مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية وتفعيلها مع الطلاب في التدريس.

٤- دور منهجية التدريس الهام في تعليم الطلاب بالطرق الحديثة وتقديمهم للمجتمع بدور أكثر فاعلية.

التوصيات:- يوصي البحث بما يلي:-

١- الإهتمام بترميم المجسمات الزجاجية بما لها من أهمية في الحفاظ على التراث.

٢- تفعيل دور مرمم الزجاج المتخصص في دراسة الزجاج في المتاحف و معامل ترميم الآثار لما يتميز به من معارف وعلوم متخصصه في مجال ترميم وصناعة الزجاج.

٣- أهمية تحديد اهداف ونواتج التعلم المستهدفة لدورها الرئيسي في وضع منهجية التدريس للمقررات الدراسية.

٤- تفعيل وتطوير منهجية تدريس مقرر مادة ترميم المجسمات الزجاجية ليس فقط في كلية الفنون التطبيقية قسم الزجاج ولكن تدريسها أيضا في كليات الآثار والآداب المتخصصة في مجال الترميم.

المراجع :-

١. أحمد حسين اللقاني.المنهج: الأسس، المكونات، التنظيمات. عالم الكتاب. القاهرة (١٩٩٤).

٢. حسن جعفر الخليفة.المنهج المدرسي المعاصر المفهوم.الأسس. المكونات. التنظيمات. مكتبة الرشد. الرياض (٢٠٠٣).

٣. سمير يونس صلاح، سعد الرشيدي، يوسف العنيزي، و عبد الرحيم سلامة. المناهج الدراسية. مكتبة الفلاح للنشر و التوزيع. (٢٠٠٧).

٤. صلاح عبد السميع عبد الرازق. نموذج تخطيط وإعداد الدرس. جامعة حلوان. القاهرة (٢٠١٠).

٥. عبد الحي أحمد السبحي، و فوزي صالح. أسس المناهج المعاصرة. مكتبة دار جدة. جدة. (١٩٩٧).

٦. عبد السلام مصطفى عبد السلام. أساسيات التدريس والتطوير المهني للمعلم. إياك كوبي سنتر. المنصورة. (٢٠٠٠).

٧. عبد اللطيف حسين فرج. طرق التدريس في القرن الواحد و العشرين. دار المسيرة للنشر والتوزيع. عمان. (٢٠٠٥).

٨. فؤاد حسن الهيجاء.. أساسيات التدريس ومهاراته وطرقه العامة. دار المناهج. عمان. (٢٠٠١)

٩. مارى بر ويكو. الحفظ فى علم الآثار – الطرق والأساليب العلمية لحفظ وترميم المقتنيات الأثرية ، ترجمة د. محمد أحمد الشاعر. المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية. القاهرة. (٢٠٠٢)

١٠. محمد فهمي عبد الوهاب. دراسات نظرية وعملية فى حقل الفنون الأثرية وطرق ومواد الترميم الحديثة. مطابع دار الشعب. القاهرة. (١٩٧٨)

11- Andre J. (1976). *The restorer's handbook of Ceramics and glass* . New York: Van Nostrand Reinhold Company.

12- Davison S. (2003). *Conservation and restoration of glass.* UK: Elsevier Ltd.

13- Koob S. P. (2006). *Conservation and Care of Glass Objects.* London: Archetype publications Ltd.

14- S-Davison R.-N. &. (1989). *Conservation of glass.* London.

15- Sedlackova، H. (2006). Ninth-to Mid-16th Century glass Finds in Moravia. *Journal of glass Studies، 48*، 191-224.

Egyptology Section
Index

N	*Name*	*country*	*Title*	*Page Numbers*
1	Dr.Abdalla Abdel-Raziq	Egypt	A New Look at the Goddess Bastet Bronze Statue At Zagazig University Archaeological Museum	*1-19*
2	Dr. Eman Ahmed Abou Zaid	Egypt	Les scènes du vomissement dans les tombes des nobles à Thèbes	*20-36*
3	Dr.Marzouk Al-sayed Aman	Egypt	The Lamps in Ancient Egypt,with Unpublished Lamps in Mallawy Museum in Egypt .	*37-57*
4	Dr.Mona M. Taha Hussein	Egypt	A Middle Kingdom Private Stela Cairo Museum, JE 21999- CG 20323	*58-68*
5	Dr.Noor Galal	Egypt	King's Standing statue with forward-striding stance A new Interpretation According to religious texts	*69*
6	Dr.Rasha M. Omran	Egypt	Washing Hands in Ancient Egypt (As an Intangible Heritage)	*70-92*

**** Note: This index is arranged according to the alphabetical order of names***

A New Look at the Goddess Bastet Bronze Statue
At Zagazig University Archaeological Museum

♦ Dr.Abdalla Abdel-Raziq

Abstract

The goddess Bastet, mistress of Bubastis, was initially depicted as a lioness but in later periods her worshippers, particularly in Lower Egypt, preferred to see her in the form of a cat. In her temple at Bubastis they dedicated hundreds of bronze figurines in varying forms, hoping to gain the goddess' favor. The Zagazig University Archaeological Museum statuette represents the goddess as a cat, adorned with a collar from which hangs a ***wADyt***-eye amulet. The ears are pierced and no doubt originally held (silver or gold) earrings, while the eyes are inlaid with red copper. The base has two projecting tangs for attachment. The statuette may have been fixed to a shelf as a votive offering in a shrine or, as the writer suggest, secured to a divine standard and carried by priests during temple processions. So this paper tries to highlight upon this new suggested purpose or use of the Zagazig bronze statuette in comparison with the already existed standards of the goddess Bastet, by displaying gathered data from their occurrence, in three dimensions and iconographical documents.

♦ A lecturer of Egyptology, in the Department of archaeology, Egyptology branch, in the Faculty of Arts, Assiut University.

Bastet[1]is a cat goddess, who was worshipped in ancient Egypt at least since the Second Dynasty, probably originally a lion goddess; she was the goddess of Bubastis[2] (Tell Basta), the main cult centre of the goddess (the graecized form of the Egyptian term "*per Bastet*", "House (or sanctuary) of Bastet"). In the Old Kingdom she was linked with lion goddesses such as Sakhmet of Memphis and Tefnut of Heliopolis. As a result, Bastet also became involved in the myths concerning the sun's eye. She was called the daughter of the sun god Re, his eye or the eye of the moon, and eventually she was equated with the cobra goddess Wadjet (uraeus). Representations of Bastet from the Old Kingdom nearly always

[1]Her name is also spelled ***Bast***, ***Baast***, ***Ubasti*** and ***Baset***. for Bastet see: **BONNET,** *RÄRG***,** p. 80-82 *s. v.* "Bastet"**; J. YOYOTTE,** in: **G. POSENER,** (ed.) *A Dictionary of Egyptian Civilization*, Translated by **A. Macfarlane,** Paris, 1962, p. 36-37, *s. v.* "Cat"**; E. Otto**, *LÄ* I, 1975, col. 628–30, *s.v.* "Bastet"**; Z. El-KORDY**, *La Déesse Bastet, Depuis les temps les plus reculés de l´histoire, jusqu´à la fin du Nouvel-Empire,* MA. thesis, Cairo University, 1978, 62; **M. LURKER**, *The Gods and Symbols of Ancient Egypt*, London, 1982, p. 32, *s. v.* "Bastet"; **M. SALEH, H. SOUROUZIAN**, *Official Catalogue, The Egyptian Museum, Cairo*, Mainz, 1987, Nr.255**; J. MALEK**, *The Cat in Ancient Egypt*, London, 1997; **G. HART,** *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses,* 2nd ed., London, New York, 2005, p. 45-7, *s. v.* "Bastet"**; F. RAFFAELE**, *An unpublished Early Dynastic stone vessel fragment with incised inscription naming the goddess Bastet*, *CCE (S)* 7-8, 2005, p. 27-46**;** (on line: www.globalegyptianmuseum.org/glossary.aspx?id=85 (last access 15/1/2012)**;** on line: en.wikipedia.org/wiki/Bastet last access 15/1/2012).

[2]Bubastis (or **Pr-BAstt**, namely 'the house of (the goddess) Bastet', Arabic تل بسطة), located on the Tanitic Branch of the Nile; its extensive ruins, now called Tell Basta, lie to the Southeast of Zagazig, capital of Sharqiya Governorate. Bubastis was also called Baset (**BAst**), from which derived the goddess name as Bastet "The One of Baset" or "she of the city of Bast". It was first a part of the Heliopolitan or the 13th Nome of Lower Egypt. After the division of the Heliopolitan Nome, Bubastis became the capital of the northern part known as the 18th Nome of Lower Egypt (Imet-Khenti) and capital of the whole Egypt during the 22nd and 23rd Dynasties.

É. NAVILLE, *Bubastis*, 1887-1889, London, 1891**; *id*,** *The Festival Hall of Osorkon II in the Great Temple of Bubastis*, 1887-1889, London, 1892**; H. GAUTHIER**, *Dictionnaire des noms géographiques contenus dans les textes hiéroglyphiques* II, p. 75; ***Wb*** I, p. 423; **L. HABACHI,** *Tell Basta*, Cairo, 1957**; *id*,** *LÄ* I, 1975, col. 873-874. *s. v.* "Bubastis"**; A. EL-SAWI,** *Excavations at Tell Basta. Report of Seasons 1967-1971 and Catalogue of Finds*, Prague, 1979**; M. I. BAKR,** *Tell Basta I: Tombs and Burial Customs at Bubastis*, Cairo, 1992, p. 13-16**; F. LECLÈRE**, *Les villes de Basse Égypte au Ier millénaire av. J-C., Analyse archéologique et historique de la topographie urbaine* I, *IFAO*, *BiEtud* 144/1, 2008, p. 363-85.

show her with the head of a lioness. Hunting lions during the feast of Bastet[3] was even considered a taboo, according to a text of Ramesses IV at Abydos. Nevertheless, Bastet did not acquire the appearance of a cat until the Third Intermediate Period, when she was worshipped as a goddess of joy and fertility and protectress of the home and children. The cult of the "Mistress of Bubastis" spread considerably from the 22nd Dynasty onward (when the Libyan kings chose the Delta city of Bubastis as their capital), reaching its zenith during the Ptolemaic Period. Bastet was considered to be the mother of the lion god Mahes (Miysis) and in a few separate traditions as the mother of Nefertem or of Anubis.

The popularity of cats, especially of Bastet, notably increased in late Egypt and that was reflected in the large numbers of bronze statuettes of these animals. In her temple at Bubastis, their worshippers dedicated to her hundreds of bronze effigies of herself in order to gain her favour. Many different types of bronze statuettes are known and anatomically most of them are remarkably accurate. Some of these statuettes are in the form of a woman's body with a kindly cat's head; others show Bastet as a mother

[3]The city Bubastis had several festivals in honour of its patron goddess, Bastet. According to the Festival calendar of the temple of Horus in Edfu dated to the time of Ptolemy X, the main festivals at Bubastis fell on the 13th of the 2nd Month of ***3xt,*** the 13th of the 1st Month of ***^mw*** and the 18th of the 2nd Month of ***^mw.*** The festival that mentioned by Herodotus ought to be one of these, especially the list informs us that on the 1st of the 2nd month (=Pauni) of ***^mw*** was a festival in honour of the goddess Hathor of Dendera 'who lives in Bubastis', and Hathor actually travelled to Bubastis. That would fit Herodotus' festival context perfectly. She was simply one of the participants, albeit divine, in the great Bubastite festival. According to the Canopus Decree the Greater and Lesser Boubastia took place on day 1 of the 2nd Month of ***^mw***, which seems to correlate this with the gathering of the crops, and the rise of the River Nile. The Saite Calendar mentions a festival on the 16th of the 2nd Month of ***^mw*** as does the Esna Festival List. Elsewhere, there are also texts mention a procession of Bastet at Karnak on the 29th of the 1st Month of ***Prt***, a procession at Herakleopolis on the 5th Day of the 4th Month of ***Prt*** and a festival at Thebes on the 4th day of the 4th Month of ***Prt***.
E. OTTO, *LÄ* I, col. 628–30, *s.v.* "Bastet"**; A. B. LLOYD**, *Herodotus Book II: Commentary1-98*, 2nd. ed., Leiden, 1994, p. 272-3; **J. MALEK**, *op. cit.*, p. 98**; I. RUTHERFORD**, "Down-Stream to the Cat-Goddess: Herodotus on Egyptian Pilgrimage", in **J. Elsner, I. Rutherford** (eds.), *Pilgrimage in Graeco-Roman & Early Christian Antiquity Seeing the Gods*, Oxford University Press, 2005, p.141-142.

suckling her kittens; many show her as a queen-cat, dignified and erect on her throng ready to spring, but adorned with jewels. These bronze "Egyptian cats", differing so greatly in quality, the least well made of which are often highly prized as works of art. The most common type, which our statue belongs to, is the traditional "hieroglyphic" image of a seated cat [4], albeit with the tail neatly lying on the ground along the paws. These vary in size from those which are only a few centimetres high to large life-size sculptures; the larger statuettes were made by hollow casting[5], the smaller are often solid cast. They may have been used in many ways. In a rather opportunist way, some bronze statuettes of cats which were manufactured hollow could be used to contain the remains of cats in the hollow left after casting, and these were buried in cemeteries[6];

[4] **A. GARDINER,** *Egyptian Grammar*, 3rd ed., Oxford, 1973, p. 459(E 13).

[5] The statuette is largely hollow, as would be expected for a direct lost-wax casting made with a temporary clay core, the method known to have been used in Egypt to produce such unique sculptures at the supposed date of the cat. A layer of wax, or perhaps wax mixed with resin or oil, of the intended thickness of the metal wall was applied around a clay core, which would prevent the molten metal filling the centre of the casting. The form was modeled and carved into the wax, which was then covered with an investiture or outer mould, made of a mix of clay, straw and dung and held apart from the central core by a series of metal core pins or chaplets. The mould was then fired (causing the wax to run out) and molten metal poured into the resulting gap between core and investiture. When cool, the core was removed and the outer mould cleaned off before finishing the metal surface.
A. LUCAS, *Ancient Egyptian Materials and Industries,* 4th ed. rev., 1962, p. 254-256**; J. AMBERS** *et al*., "A new look at an old cat: a technical investigation of the Gayer-Anderson cat", *The British Museum Technical Research Bulletin* 2 2008, p. 1-12, figs. 1-13.

[6] In the mid-fifth century BC, Herodotus wrote that when a cat died, the inhabitants of the house shaved their eyebrows as a sign of mourning; dead cats were, according to him, taken to the City of Bubastis (Tell Basta) where they were embalmed and buried. The cat cemeteries in the vicinity of the temple of the goddess Bastet at Bubastis may, indeed, have been among the earlier large animal necropoli and date from c.900 BC. Several other sites have yielded large quantities of mummified cats. The location of cat cemeteries was not accidental at Bubastis, Saqqara and Istabl Antar they were situated close to the temple of the local deities Bastet, Sekhmet/Bastet and Pakhet. During the Ptolemaic period cats would have been buried in animal cemeteries in all parts of Egypt, and cat burials or cat mummies have been also reported from near Tanis in the delta, Giza, Akhmim, Abydos, Dendera, the Dakhla Oasis, and several other places. It is impossible to estimate the numbers of animals involved with any accuracy but hundreds of thousands, possibly millions, are indicated.
A. EL-SAWI, *op. cit.*, p. 76; **J. MALEK**, *op. cit.*, p. 126-128.

small statuettes have also been found among the bandages of real animals. Other statuettes may have been attached to a small box which then contained the body of a mummified cat.[7] The majority of them were intended to be dedicated in a shrine.

Details of the bronze statuettes, such as the eyes, ears, the pattern of the fur, and the animal's ornaments, may be picked out in gold. The cats often have their ears pierced for gold or silver and some also wear a nose-ring. On their head may be the sun-disc and uraeus (serpent), both deriving from the lioness-headed image of Bastet, and between their ears an image of the scarab beetle which indicated the cat's connection with the son-god. A winged scarab may also appear on the chest. The eyes may be inlaid in rock crystal or similar opaque material. Round the neck there is occasionally a necklace of cowrie-shells or similar, often with a pendant, such as the ***wADyt -e*****y****e** of Horus, an "aegis" consisting of a head of a deity with a broad collar, or a small figure of a deity. The fur is sometimes indicated by patterned incisions and several other techniques, as are the whiskers and the hairs in the ears. The cat's tail is invariably neatly placed on the ground along the right side of the animal, sometimes curled round the right forepaw, The reason for this lies in the conventions of Egyptian two-dimensional art and script in which animals looked to their right.[8]

The Zagazig University archaeological Museum is extremely fortunate in having been able to acquire a superb example of latter type of these survived bronze examples of Bastet statuettes (pl. 1.a-b). It is a small-size (*c*.20 cm high; cm10.8 width) cast bronze alloy

[7]These pedestals to which many of statuettes were originally attached, and which may have carried the name of the donor, were made of a different material, most probably wood, and these have now disappeared. When preserved, the pedestal may be in the shape of the **"*menat*"** counterpoise, with one end rounded and the other rectangular.
J. MALEK, *op. cit.*, p. 100-101.
[8]***ibid.***, p. 130.

figure of a cat sitting erect. This bronze Statuette of goddess Bastet (Reg. Nr. 501)[9]which had been found in 1979 by the Zagazig University campaign in the cats' cemetery at Tell Basta near Zagazig (behind the so-called old slaughterhouse), dated to Late Period - about 600 BC.[10] As in all such bronzes the animal is shown seated upright on its haunches, with its tail curved around the right side to the front paws, gazing with an expression of rapt attention at some infinitely distant object. The statuette represents her in this gentle cat form adorned with a collar from which hangs ***wADyt***-eye amulet. The animal ears are pierced and no doubt originally held (gold or silver) earrings, the eyes of red copper. The base has two additional projecting tangs for attachment.[11]

As for her function, the Zagazig cat's diminutive size suggests that she was intended as a votive offering in a temple or household shrine of the goddess. Other larger, similarly posed cat statuettes in wood or bronze served alternately as coffins for cat mummies. So this statuette may have been fixed to a shelf as a votive offering for a shrine, or secured to a divine standard finial which carried by priests during temple processions.

The gods' images as an earthly representation remain outwardly invisible, accessible only to the king as the high priest, included in the sanctuary (holy of the holies) of the temple and even hidden at processions inside the sacred bark of the god. To the people the divinity of gods' symbols seems to be reduced in objectified

[9]**A. ABDEL-RAZIQ**, "bastet", in **M. I. Bakr**, **H. Brandl**, **F. Kalloniatis** (eds.,), *Egyptian antiquities from Kufur Nigm and Bubastis*, Berlin, 2010, p. 176-9, Nr. 53.

[10]It is very difficult to date the thousands of bronze statuettes of cats in museums and private collections with any precision; Most of them probably represent the cat of Bastet. It seems that the earliest among them date to about 900 BC and other to the seventh and sixth centuries BC, but the majorities of them are Ptolemaic (after 332 BC).

J. MALEK, *op. cit.*, p. 100-101.

[11]Cf. **G. ROEDER**, *Ägyptische Bronzefiguren* II, Glückstadt; Hamburg; New York 1937, p. 48-49, abb. 117, 119-120, 123-124, 127.

appearance forms, to which the popular god standard[12] **iAt**[13] (var. , or)[14] belong since ancient times. God standards consisted of a decorated with ribbons bearing rod, with top mounted cross beam on which a divine figure (almost exclusively in animal form), a gods insignia or the hieroglyph of the divine name attached, and it is thus formally clearly separated from the gods rods. The gods' standards become the epitome of the visibility of God: The Falcon on the support bar is an extremely common determinative for "God" and the spellings of several names of deities are firmly connected with the gods' standard, such as Min, Upuaut, Ha, Thoth in Ibis shape. The God standard was occasionally personified and provided with human arms and hands to the acting god nature.[15]

Wooden standards, comprising poles surmounted by cult images, were used from the Predynastic period onwards as a means of dis-

[12]Three types of ancient Egyptian standards from historic times may be distinguished; **Divine standards** or god standards with images and symbols of individual deities. These played an important role in the royal cult and were carried by priests in procession. **Nome standards** consisting of portable support and the nome sign which usually represented the image of the nome deity or, according to the beliefs of that time, an object imbued with power. The **military standards** which were likewise carried divine images as symbol of might and victory. For ancient Egyptian standards see: **A. ABDEL-RAZIQ,** *Al-aalam fi Misr al-qadima*, Ph. D. diss., Zagazig University, 2005.
see also: **BONNET,** *RÄRG*, 253-4, *s.v.* "Götterstandarte"; **S. CURTO,** *LÄ* V, 1984, col. 1255-1256, *s.v.* "Standarten"; **D. WILDUNG,** *LÄ* II, 1977, col. 713-714, *s.v.* "Götterstandarte"; **M. LURKER,** *The Gods and Symbols of Ancient Egypt*, p. 116, *s. v.* "standards"; **I. SHAW, P. NICHOLSON,** *British Museum Dictionary of Ancient Egypt*, Cairo, The American University in Cairo press, 1995, p. 278, *s.v.* "standards"; **G. GRAHAM,** *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, vol. 2, 2001, p. 163 – 67, *s.v.* "Insignias".

[13]The inscriptions from the Greco-roman Period sometimes called the standards that carried before the deities and kings for detaching evil away from them ***bqnqn*** (var. or abbreviation).
Wb I, p. 480.

[14]**V. LORET,** "Le mot ", *RevEg* X, 1902, p. 87-94; ***Wb*** I, p. 26; **A. GARDINER,** *Egyptian Grammar*, p. 502 (R12), 550; **O. FAULKNER,** *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford, 1962, p. 7; **R. HANNIG,** *Die Sprache der Pharaonen Großes Handwörterbuch Ägyptisch –Deutsch (2800-950 v. Chr.)*, Mainz, 1995, 22.

[15]**D. WILDUNG, *LÄ* II, 1977, col. 713-714, *s.v.* "Götterstandarte".**

playing fetishes or representations of deities symbolizing the different towns and Nomes (provinces) of Egypt. Unfortunately the ancient Egyptian Standards are mostly known from figurative documents but few Standards are still extant such as the "flabella" of Tut ankh-Amun[16] and three statuettes of deified animals (Late Period) in the Egyptian Museum of Turin.[17] Data can be gathered from their occurrence, in three dimensions, on statues of Kings and of standard-bearing dignitaries. Lexical evidence on the standards is scarce, while literary references do not exist.[18]

According to their size, one must distinguish clearly between two main types of the gods' standards: **Type A** seemed as huge standards with long poles, fixed to the ground with or without special bases (pl. 5.i-j),[19] sometimes supported (or held) by men[20] or by symbols in the form of the hieroglyphic signs ***wAs***, ***anx*** and ***Dd***,

[16]**C. D. NOBLECOURT,** *Vie mort d' un pharao, Tutankhamon*, Paris, 1963, pl. 20**; I. E. S. EDWARDS,** *The Treasures of Tutankhamun*, London, 1974, Catalogue Nr. 23; **S. CURTO**, *LÄ* VI, 1986, col. 1256, *s.v.* "standarten"**; N. REEVES,** *The Complete Tutankhamun, The king, The Tomb, the Royal Treasur*e, London, 1990, p. 179.

[17]**G. BOTTI,** *Statuette per standardi funerary del Museo Egizio di Torino, in: Studi in onore d Ugo Enrico paoli*, Florence, 1955, p. 145-48**; S. CURTO,** *LÄ* V, col. 1255-1256, *s.v.* "standarten"**; G. GRAHAM,** *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt* I, 2001, p. 167, *s.v.* "Insignias".

[18]**S. CURTO**, *LÄ* VI, 1986, col. 1256, *s.v.* "standarten".

[19]Cf. E. **NAVILLE**, *festival Hall of Osorkon II*, Pl. IX.7-9**; W. M. Fl. PETRIE**, *The palace of Apries (Memphis II)*, London, 1909, pl. VI; **K. LANGE, M. HIRMER**, *Aegypten. Architektur Plastik Malerei in drei Jahrtausenden*, München, 1955, pls. 102-103; **R. H. WILKINSON**, *Reading Egyptian Art, A hieroglyphic guide to Ancient Egyptian Painting and sculpture*, London, 1992, p. 144, fig. 2; The Epigraphic Survey, *Medinet Habu IV. Festival Scenes of Ramses III*, *OIP* 51, Chicago 1940, pl. 213B.

[20]For examples the inscriptions of Narmer Palette see: **J. E. QUIBELL**, *Hierakonpolis* I, London, 1900, pl. XXVI B**; N. B. MILLET,** "The Narmer macehead and releated Objects", *JARCE* XXVII, 1990, p. 54, fig. 1; ***id,*** "The Narmer Macehead and Related Objects: [Correction]", *JARCE* XXVIII, 1991, p. 224, fig. 1; **Fl. D. FRIEDMAN, Fl. FRIEDMAN**, "The Underground Relief Panels of King Djoser at the Step Pyramid Complex", *JARCE* XXXII, 1995, p. 6-8, fig 4**.** Scenes from the solar temple of Niuserra (Fifth Dynasty), see: **F. WILHELM, von BISSING,** *Das Re-Heiligtum des Königs Ne-woser-re (Rathures)*, Bd II, Berlin, 1923, 33a-b.

provided with arms[21] (pl 2,6), and **Type B** in which were short portable standards carried in royal or religious festivals processions by the temple priests, sometimes provided with a pointed butt for sticking them upright in the ground (pl. 5).[22]

Type A is shown accompanying the ruler very early on many royal monuments from the late Predynastic and Early Dynastic periods ; [23] on the partially preserved mace head of king " Scorpion " (Ashmolean Museum , Oxford) , [24] erected amid the forecourts of the primitive temples of the deities : Neith [25] , Sobek

[21]For examples the fixed standards in the scenes of kings: Djoser Cf. Fl. **D. FRIEDMAN, Fl. FRIEDMAN**, *JARCE* XXXII, 1995, p. 23, fig. 14; **A. ĆWIEK**, *Relief decoration in the royal= =funerary temples complexes of the old kingdom, studies in the development, scene content and iconography*, Ph D. diss., Warsaw University, 2003, fig.66; Thutmosis III. Cf. **L*D*** III, pl. 36a-b; **J. G. WILKINSON**, *The Manner and Customs of the Ancient Egyptians* III, S. Birch ed., London, 1878, p. 133, pl. XXX: 1-2; Ramses II. Cf**. *ibid.***, p. 367, pl. LXIII; for Greco-Roman Period scenes examples see: **A. MARIETTE**, *Dendérah. description générale du grand temple de cette ville* I, Paris, 1870, pls. 9, 13, 20, 22, 38a-b.

[22]For examples the standards incised on the Hunter Palette. See: **F**. **LEGGE, "**The Carved Slates from Hiraconpolis and elsewhere", *PSBA* XXII, 1920, p. 130-131, pls. II, IX; **F**. **PETRIE,** *Prehistoric Egypt*, London, 1920, p. 12-13, Pl. A, fig. 4**; J. VANDIER,** *Manuel D'Archéologie Égyptienne* I, Paris, 1954, p. 574-79, fig. 380**; W. St. SMITH**, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, 2nd Edition, Oxford, 1949, p. 111, fig. 25. Some of the military standards also are sometimes provided with a pointed butt for fixing them upright to the ground, but are in one instance a wooden stand is used. At El-Amarna the palace guards, when off duty, stood their standards in pedestals. Cf. **R. O. FAULKNER**, "Egyptian Military Standards", *JEA* 27, 1941, p. 15, fig. IV: 6.

[23]T. A. H. WILKINSON, ***Early Dynastic Egypt*, London, New York, 2003, p. 197-199, fig. 6.4.**

[24]In the mace head upper register are five standards (the ***xAst*** sign of foreign countries; Seth's anima1, Min's emblem, Seth's animal again, and the jackal of Wepwawet), and under each is a suspended lapwing (***rxyt***, symbol of Lower Egypt). On a separate fragment appear three standards, one with a falcon on a ha1f-moon, with suspended bows (a symbol of Nubia). See: **W. St. SMITH**, *op. cit.*, p. 114, fig. 30**; K. M. CIATOWICZ,** *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, vol. 1, Cairo, 2001, p. 256–258, fig., *s.v.* " Ceremonial Mace Heads".

[25]Representation on the famous aAha's tablet from the Archaic Period, contribute unique information about domed hut of the Predynastic type, and rectangular enclosure fronted by two **nTr** flags, with a central standard (emblem pole) of Neith. Once again, during the Saite and Persian Periods, representations of the facade of the temple of Neith comparable to those of the archaic tablet of aAha, although more elaborate, engraved on stone. More simply we find, also in the time Saite and in the 30th dynasty, in simple hieroglyph, this same picture of the facade of the temple incorporated in a context.=

[26] and Horus ***+b^{a}wty***[27], and in the fields of the celebrations and ceremonials of royal and religious festivals especially the *sed*-festival such as the kings: Seneferu[28], Djoser[29], Neuserre[30], Sahure[31], Amenemhat III[32], Thutmosis III[33], Ramesses II[34], Osorkon II[35] and later king Apries.[36] This type sill occurred even during the Greco-Roman period.[37] To **type A**, there is a representation of a similar unique example of a standard belongs to the goddess Bastet (pl 2), depicted amongst the inscriptions of the so called festival Gateway of king Osorkon II in the great temple at Tell Basta

=See. **Fl. PETRIE,** *Royal Tombs of the first dynasty* II, London, 1901, pl. X, 2**; M. G. JEQUIER,** **"**Les temples primitifs et la persistance des types archaïques dans l'architecture religieuse", *BIFAO* 6, 1908, p. 27-31, figs. 6-10**; Al. BADAWY,** *Le dessin architectural chez les anciens Egyptiens, Étude comparative des représentations égyptiennes de constructions*, Le Caire 1948, p. 12 , fig. 10**; J. VANDIER,** *Manuel d'archéologie égyptienne* I, Paris 1952, p. 836-40, Fig. 560**;**II, 1954, p. 559-560**; BONNET,** *RÄRG*, p. 779, fig. 181, *s.v.* "tempel"**; PM** V, p. 88**; M. SCANDONE,** "Il tempio di Neith in Sais e gli dei sunnaoi in epoca tarda", *Oriens Antiquus* 6, 1967, p. 151, figs. 1(a-h), 2**; A. BADAWY,** *LÄ* I, 1975, col. 399–400, Abb. 1a-b, *s.v.* "Architekturdarstellung"; **R. EL-SAYED,** *La déesse Neith de Sais* I, Le Caire, 1982, p. 33**;** II, p. 225-226, Doc. 73; **Th. J. LOGAN**, "The Origins of the Jmy-wt Fetish", *JARCE* XXVII, 1990, p. 63-64, fig. 2.

[26]**M.G.JEQUIER**,*BIFAO* 6,1908, p. 31-34, fig. 11; **J. VANDIER,** *Manuel* II**,** p. 562 -4, Fig. 314.

[27]T. A. H. WILKINSON**,** ***Early Dynastic*****, p. 317-20, Figs. 8.9, 8.10;** Fl. PETRIE**,** ***Palace of Apries*****, pls. VI, IX;** J. VANDIER**,** ***Manuel*** **II, p 565-566, Fig. 315;** A. FAKHRY**,** ***The Monuments of Sneferu at Dahshur*****, Vol. II***, The Valley Temple. Part I, The Temple Reliefs***, Cairo 1961, p. 60-1, fig. 35;** B. WILLIAMS**, "Narmer and the Coptos Clossi",** ***JARCE*** **XXV, 1988, p. 48, fig. 7.**

[28]**A. FAKHRY**, *op. cit*., pl. 48, 55.

[29]**F.D.FRIEDMAN,F.FRIEDMAN**,*JARCE* XXXII,1995,p.1-42,pls.2a-c,12, 14, 16-17, 19a, 23-24.

[30]**F. WILHELM, von BISSING,** *Das Re-Heiligtum des Königs Ne-woser-re (Rathures)*, Bd II, Berlin, 1923, 1:13, 23, 33a, 44d.

[31]**L.BORCHARDT**, *Das Grabdenkmal des Königs S'aAhu-Re^{c}*, Bd II, Leipzig, 1910-1913, pl. 47.

[32]**S. FARID,** "Preliminary report on the Excavations of the Antiquities Department at Tell Basta (Season 1961)", *ASAE* 58, 1964, 94, pl. X; **C. C. Van SICLEN III**, "Remarks on the Middle Kingdom Palace at Tell Basta", in : Bietak (ed.), *Haus und Palast im Alten Ägypten*, 1996, p. 239-246, fig. 11.

[33]**L*D*** III, pl. 36a-b; **J. G. WILKINSON,** *Manners and Customs of Ancient Egypt* III, p. 137, pl. XXXI: figs.1-2.

[34]***ibid.***, p. 367, pl. LXIII.

[35]**E. NAVILLE**, *festival Hall of Osorkon II*, Pls. I.5, 2.8, IX.1-10, XIII.IV.

[36]**W. M. Fl. PETRIE**, *op. cit.*, pls. III-IX.

[37]**A. MARIETTE***, Dendérah*: *description générale du grand temple de cette ville,* Tome I, pls. 9, 13, 20, 22, 38.

represents a figure of the goddess Bastet as a cat sitting upon a standard fixed to the ground held by a figure in the shape of the **wAs**-sign.[38] So a new look of another purpose or use to the Zagazig bronze statue, and similar examples, should be suggested, as an emblem which may be fixed to the top of a horizontal base set upon a wooden pole.

Depictions of the portable standards (Type B) appeared very early on many of the ceremonial palettes, mace heads and labels of the late Predynastic and Early Dynastic periods (f.3200-2890 BC).39 Conventionally, the Narmer palette (Egyptian Museum, Cairo) shows the king wearing the 'red crown' and preceded by a group of four standard-bearers as he inspects enemy dead.40 In the (historic) Pharaonic times we find this type of Standards on a short pole show animals and other emblems, referring to respective deities carried mostly in civil and religious ceremonies and celebrations of the king (enthronement or jubilee) on wall reliefs in temples and tombs.[41]

No doubt the emblems or ensigns of these gods standards accompanying the king which are often shown in representations of festivals in historical times, needed to be made of inflexible and

[38]**E. NAVILLE**, *op. cit.*, Pl. IX: 2.
[39]W. St. SMITH, ***op. cit.*, p. 111, fig. 25**; T. A. H. WILKINSON**, *op. cit.*, p. 197-199, fig. 6.4.**
[40]**F. LEGGE,** *PSBA* XXII, 1920, 126-130, Pl. I**; J. E QUIBELL,** "Slate palette from Hieraconpolis", *ZÄS* 36, Leipzig, 1898, 81-4, Tf. XIII**; VANDIER,** *Manuel* I**,** 595-99, fig. 391-2**.**
[41]For examples the standards carried in the scenes of: (a) the *Sed*-festival from the solar temple of Niuserra (Fifth Dynasty). cf. **F. WILHELM, von BISSING,** *Das Re-Heiligtum des Königs Ne-woser-re (Rathures)* II, pls. 13, 17, 20-19a, 27, 32-33a-b, 38-39, 42-43, 46, 50b, 52; (b) The first jubilee of Amenhotep III. cf. The Epigraphic Survey, *The Tomb of Kheruef. Theban Tomb192*, *OIP* 102**,** Chicago, 1980, Pl. 44; (c) the kings Seti I, Ramses II, Ramses III and Herihor officiating (or participating) in the ceremonies of the feast of Min. cf. ***id***, *Medinet Habu IV,* OIP 51, pls. 203, 209, 212, 213; (d) Ramses III in the festival of Sokar. Cf. ***ibid***., pl. 226; (e) the *Sed*-festival of king Osorkon II, cf. **E. NAVILLE**, *The festival Hall of Osorkon II*, Pls. 1- II, IX, XIII, XIX, XXI, XXIII.

valuable materials (wood[42] or metal), even Clement of Alexandria[43] (writing in the third century A.D.) relates that the Egyptians in the festival processions of their gods still "carried about 'golden' images, two dogs, one hawk and one ibis". I think bronze is a very suitable material for this task during the later periods especially some of the cats' figures adorned with gold and silver jewelry.

As for the way of fixation of the emblems to the staffs or the wooden poles of the standards, the ancient Egyptian since their prehistoric times till the Greco-Roman Period used many ways reflected in the great variety of the hieroglyphic signs forms which represented gods' standards such as: . These ways could be summarized in the following points: a) In Prehistoric and Predynastic times the primitive standards presented a common character. Their earliest representations appear atop images of Naqada II boats (pl. 5.a),[44] where they were composed of a long surmounted pole of a sacred emblem without the intermediary of any particular support. It seems well that, according to the description of Diodorus[45], the wood image (or figure) of the sacred

[42]During his excavation in the tomb of king Horemheb at Valley of the Kings, Davis discovered two emblems of Khons standards of wood (Sycamore: Length 023 m and 0 21 m. height 010 m.), rounded on all sides, having pegs underneath for fixing to stands. This object, a leather bottle or piece of flesh, was an emblem of the god Khons, the son of Amon, and frequently figures in the bas-reliefs of the temples carried upon a pole among the sacred ensigns.

T. M. DAVIS, *The tombs of Harmhabi and Touatânkhamanou*, London, 1912, p. 105.

[43]**CLEMENT Of ALEXANDRIA,** *The Stromata or Miscellanies V5***,** Kessinger Publishing, 2004, chap. VII, p. 22. **; J. G. WILKINSON,** *the Manners and Customs of Ancient Egypt,* vol. 3, p. 376; J. Černy, *Ancient Egyptian Religion*, London, 1951, 18.

[44]**V. LORET,** " Quelques idées sur la forme primitive de certaines religions égyptiennes à propos de l'identification de l'hiéroglyphe servant à écrire le mot dieu", *RevEg* XI, 1904, p. 76-77, Fig. 1-30; **Fl. PETRIE,** *Prchistoric Egypt*, p.19-21, pl. XXIII, 5**; J. VANDIER,** *Manuel D' Archéologie Égyptienne* I, Paris, 1952, p. 340-1, fig. 231; **M. RAPHAEL,** *Prehostric Pottery and Civilization in Egypt, The Bollingen Series* VIII, New York, 1947,p. 150 ff., pl. XXXVI, 1.

[45]Being raised, says **Diodorus**, on a spear or staff, which an officer bore aloft, each standard served to point out to the men their respective regiments, enabled them more effectually to keep their ranks, encouraged them to the charge, and offered a conspicuous rallying-point in the confusion of battle.=

symbol was directly fixed to the forefront of a spear, or at least of a long stem with pointed end through a hole in the ensign underside.[46]

b) From the prehistoric time passing to the first three dynasties onward, one can notice a certain number of modifications in the shape of the standards. Some special characters with the prehistoric signs were preserved, for example the absence or the presence of only one streamer, but the rule seems to be providing the pole with two streamers which may be used for tying the emblem to the pole at first then used only for decoration, then some animals emblems were installed more conveniently and easily than the poor elephant sign pierced of part to part of the prehistoric times (pl. 5.1). They had, perpendicularly to the extremity of the shaft, a sort of rod (bar) or horizontal platform on which they can be held upright.[47] So the fixation system has been changed, where they used emblems projecting tangs or pegs[48]to be vertically fixed to the horizontal wooden base, certainly concealed from viewers eyes.

c) Finally, the entire composition consisted of the sacred emblem was set on to an integral plinth with which it was cast as a piece. This base was provided with a centered, cylindrical fitting on its underside for attachment into a staff. Such finials, originally affixed to staves of either metal or exotic hard wood such as ebony or cedar, served as standards either to be carried by priests in procession or to be affixed to a sacred bark. There are many

=**DIODORUS** I, 86; **J. G. WILKINSON,** *the Manners and Customs of Ancient Egypt* I, p. 196.

[46]One of the oldest emblems of a standard represent an oval-shaped terracotta(clay) male human head was found at the site of Merimda Beni Salama, about 50 kilometers northwest of Cairo. A recess underneath the head suggests that it was attached to a pole on standard carried in religious ceremonies.

J. **EIWANGER,** "Die neolithische Siedlung von Merimde Benisalame"*, MDAIK* 38, 1982, p 74, pl.10**; M**. **SALEH, H**. **SOUROUZIAN,** *Official Catalogue of the Egyptian Museum*, p.39, No.1**; I. SHAW,** *The Settled Word,* in: *Ancient Egypt, The American Univ. press,* Cairo, 1999, p. 76-77**; N. REEVES,** *Ancient Egypt, The great discoveries, A year - by - year Chronicle,* Hong Kong, 2000, p. 219; **A. el- SHAHAWY,** *the Egyptian Museum in Cairo. A Walk through the Alley of Ancient Egypt*, Cairo, 2005, p. 13.

[47]**V. LORET**, *RevEg* XI, 1904, p. 78.

[48]**Th. DAVIS**, *op. cit.*, p. 105.

examples existed in Museums all over the world, such as the *Shilbe* standard of Mendes in Egyptian Museum at Cairo[49], a standard finial of the falcon-god Horus in British Museum[50] and a divine standard finial of a sacred bark in Leiden Museum.[51]

To this last way of fixation, Louvre museum has a unique piece represents the upper part of a standard of the goddess Bastet (pl.3).[52] This bronze object, topped with a sculpture in the round representing a mother cat and three lively kittens, was the upper part of a divine standard. This object used to be attached to an ebony or cedar or ivory shaft; the small hole into which the shaft was slotted is still visible at the back, above the fold that accentuates the base. The hollow, cylindrical lower part opens out to form an umbel at the top, where a scene depicting a mother cat and her kittens is mounted on a semi-circular base. The part that resembles a capital is adorned on both sides with a plant motif in slight relief: a palmette at the front and a partly open umbel at the back. The mother cat is lying on her left side, upper torso erect. She is leaning toward one of her kittens, her head turned slightly to the right. The cat's body follows the curve of the base; the legs define three areas for the kittens. The first kitten is depicted squatting on its haunches, one paw on its mother's nose and the other on her breast; the second is lying down, either suckling or kneading its mother's belly to make the milk flow; the third is lying down, too, and playing with her tail. The Egyptians observed their environment closely and portrayed the attitudes and behavior of their household cats with certain realism.

Another unique standard finial of bronze now in Boston Museum (pl. 4) represents goddess Bastet emblem as a cat sitting erect, on top of a bundle of papyrus plants, adorned with a broad composite

[49]**D. J. BREWER, R. F. FRIEDMAN,** *Fish and Fishing in Ancient Egypt*, the American University Press, Cairo 1990, p. 65, fig. 3.23.
[50]**G. HART**, *Eyewitness Guides: Ancient Egypt*, London, 1990, p. 31.
[51](On line: www.globalegyptianmuseum.org/record.aspx?id=13943 last access 14/1/2-12).
[52](On line: www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/divine-standard (last access 14/1/2012).

collar surrounds the neck of the animal, and from it is suspended an aegis with lion's head, sun disc and uraeus.[53] Concerning the figure of a 'cat on a column' that is found on bronze terminals which imitate either a papyrus umbel or a lotus flower and are reminiscent of architectural column-capitals, **Malek** believes that the lotus, as a symbol of regeneration would have been particularly appropriate, but the shape of the column is often rather ambiguous. Originally, he presumes, the objects were attached to staves or sticks and these would have been more than ordinary walking sticks and may have designated the holder's office or priestly function. Another possibility is that they formed decorative finials of furniture such palanquins or litters.[54]Or it formed, as I suggest, finials of some of the tall, slender columns which stood amidships before the sacred bark-shrine of gods.[55]

In conclusion, a portable standard needed to be light, a cast bronze alloy figure of a cat is suitable enough to serve that aim, possesses a symbol made of a solid and valuable material provided with protruding parts for fixation to a horizontal base upon a wooden pole. So it is most probably that one of the purposes of the hollow casting bronze statue of Zagazig University Museum, with all its former characteristics which it possesses, is to be one of the emblems served as ensign mounted atop of one of the goddess Bastet portable standards.

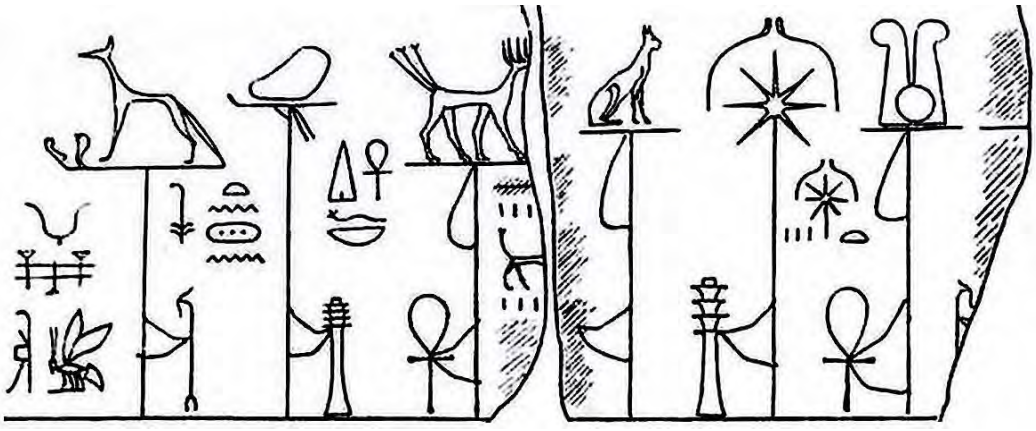
[53]Accessions, June 12, 1952 through October 16, 1952, *BMFA*, Vol. 50, No. 282 (Dec., 1952), p. 84; **T. P. Greig, "**In the Auction Rooms", *The Connoisseur* CXXX, 1952, No. 528, p. 137-140 (illus.); **B. V. Bothmer**, "Ptolemaic Reliefs IV: A Votive Tablet*", BMFA* 51, No. 286 (December 1953), 80-84, fig. 1, 7.

[54]**J. Malek**, *op. cit.*, p. 107, 110.

[55]**A. Erman,** *Aegypten und Aegyptisches Leben im Altertum*, Bd 2, Stuttgart, 1885, p. 373**; G. Foucart, "**Un Temple flottant, Le Vaisseau d´Or D´Amon-R â", *MonPiot* 25, 1921-1922, p. 141-169, figs. 1-8; **H. Bonnet**, *RÄRG,* 1952, p. 78-80, *s.v.* "Barke"**; K. A. Kitchen,** *LÄ* I, 1975, col. 619-20, *s.v.* **"**Barke"; **I. Shaw, P. Nicholson,** *op. cit.*, p. 48-9; **D. Jones,** *Boats*, London, 1995, p. 20-25, figs. 12, 14; **M. R. Bunson,** *Encyclopedia of Ancient Egypt,* rev. ed., USA, 2001, p. 65, *s.v.* "barks of the gods "; **P. Brand**, *Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, p. 171-173, *s.v.* "sacred barks".

a **b**

Pl. 1 Bastet Bronze Statue at Zagazig University Museum

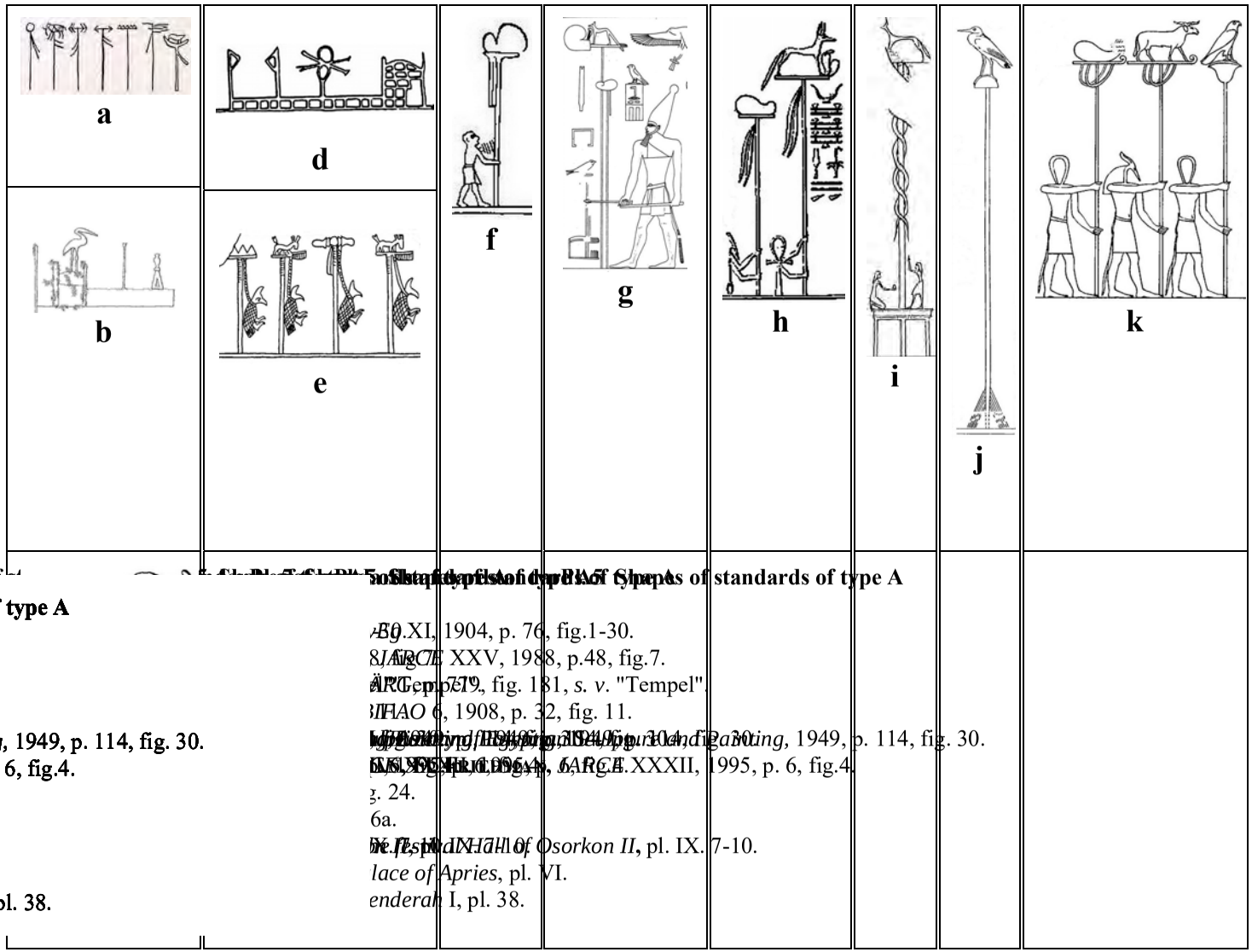


Pl. 3 Bastet standard amongst other divine standards – Great temple at Tell Basta
E. NAVILLE, *The festival Hall of Osorkon II***,** pl. IX.1-3.

a **b**

Pl. 2 Bastet divine standard at Louvre Museum
www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/divine-standard

Pl. 4 Standard finial of Bastet at Boston Museum

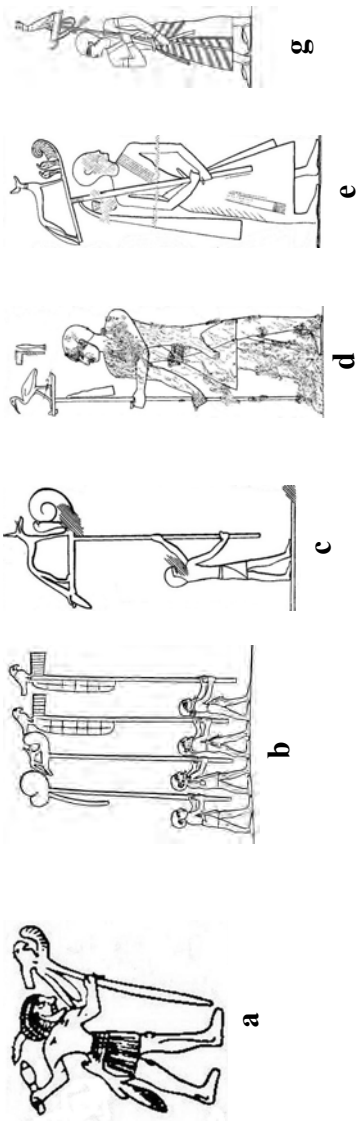


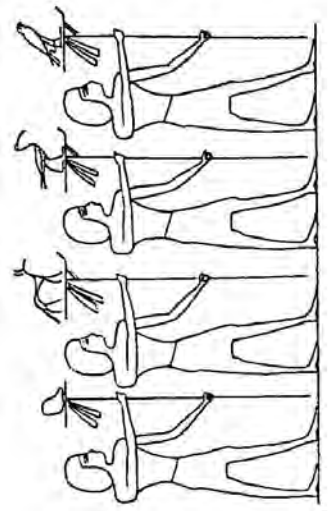
Pl. 5 Shapes of standards of type A

Eg XI, 1904, p. 76, fig.1-30.
JARCE XXV, 1988, p.48, fig.7.
ÄRG, p. 779, fig. 181, *s. v.* "Tempel".
IFAO 6, 1908, p. 32, fig. 11.
I, *History of Egyptian Sculpture and Painting,* 1949, p. 114, fig. 30.
AN, Fl. FRIEDMAN, *JARCE* XXXII, 1995, p. 6, fig.4.
g. 24.
6a.
he festival Hall of Osorkon II, pl. IX. 7-10.
lace of Apries, pl. VI.
k-MARIETTE, *Denderah* I, pl. 38.

Pl. 5 Shapes of standards of type A

Eg.XI, 1904, p. 76, fig.1-30.
JARCE XXV, 1988, p.48, fig.7.
ÄRG, p. 779, fig. 181, *s. v.* "Tempel".
IFAO 6, 1908, p. 32, fig. 11.
History of Egyptian Sculpture and Painting, 1949, p. 114, fig. 30.
FRIEDMAN, *JARCE* XXXII, 1995, p. 6, fig.4.
g. 24.
6a.
he festival Hall of Osorkon II, pl. IX. 7-10.
lace of Apries, pl. VI.
enderah I, pl. 38.





Pl. 6 Shapes of Standards of type B

a-W. St. SMITH, *History of Egyptian Sculpture and Painting*, p. 111, fig. 25.
b-J. E. Quibell, *Slate palette from Hieraconpolis*, *ZÄS* 36, 1898, p. 81-4, Taf. XII.
c- F. WILHELM, von BISSING, *Das Re-Heiligtum des Königs Ne-woser-re (Rathures)*, Band II, Berlin, 1923, 1.33b.
d-*The Tomb of Kheruef, OIP* 102, pl. 44.
e-*Medinet Habu IV, OIP* 51, pl. 213.
f- E. NAVILLE, *The festival Hall of Osorkon II***,** pl. XXI.1.
g-LD IV, Blatt 55a-c.

Les scènes du vomissement dans les tombes des nobles à Thèbes:

♦ Dr. Eman Ahmed Abou Zaid

Préface:

Les Égyptiens préféraient toujours la modération dans toute les choses, mais c'était possible de trouver dans les scènes des repas collectifs (banquet), l'un (une) des invités mange beaucoup ou boit jusqu'a l'ivresse et commence à vomir.

La recherche actuelle est une étude descriptive et analytique pour comprendre la nature et la signification des scènes du vomissement dans les tombes des nobles du Nouvel Empire à Thèbes. Nous allons recenser les tombes sur lesquelles figurent toutes les scènes qui restent soit bien visibles, soit moyennement conservées mais bien descriptibles et nous les classeront selon leur chronologie en précisant l'emplacement des scènes, les éléments de composition des scènes, la description des scènes. En conclusion, on essayeront d'arriver a la connaissance du symbolisme dans ces scènes, et surtout, l'artiste égyptien ancien qui s'intéresse à représenter l'élite de la société dans la forme idéale qu'ils veulent trouver dans l'au – delà. Donc, pourquoi sont-ils représentés dans cette état du vomissement ?.

(1): La définition du vomissement :

(A): La définition scientific:

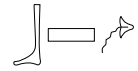
Le vomissement est le rejet actif par la bouche d'une partie du contenu de l'estomac. C'est une action protectrice de l'organisme qui a pour but de protéger ce dernier contre l'ingestion de substances toxiques. Il se distingue de la régurgitation qui elle est passive et est une simple remontée du contenu gastrique vers l'arrière-gorge ou la cavité buccale.

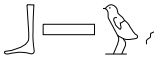
♦ Maître de Conférence– Faculté d'Archéologie - Université du Sud de la Vallée-Qena-Égypte.

Le mécanisme du vomissement est essentiellement d'origine centrale : dans le tronc cérébral se trouve le centre du vomissement recevant des informations du cortex, de la pression des ventricules cérébraux, des viscères et d'une zone de chimiorécepteurs. Il envoie des efférences vers le tube digestif, plus particulièrement vers le duodénum [1] .

(B): La définition linguistique:

Les dictionnaires de la langue égyptienne ancienne (hiéroglyphique) contiennent un certain nombre de significations des vocabulaires indiquant les vomissements

 **bSi** [2] vomir, cracheer.

 **bSw** [3] vomissement

QAa [4] vomir .

QAaw [5] vomissure, crachat.

Qis [6] vomir, cracheer.

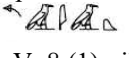
Qis [7] vomissure.

---

[1] Butte N., et al. ; *Physiology of normal pregnancy*; Le Caire, 2004; Borton C. & Joshi A., *Physiological changes in Pregnancy and Energy requirements during pregnancy based on total energy expenditure and energy deposition*, le Caire, 2008.

[2] *Wb* I, 477 (17) il est apparu dans les texts des pyramides ; Meeks D., *Année lexicographique*, 2, Paris, 1981, (78.1371); Menu B., *Petit Lexique de égyptienne hiéroglyphique*, paris, 1989, p. 91.

3 *Wb* I, 478 (7). Il est apparu dans le Nouvel Empire (depuis la 18e - 20e dynastie) dans les texts magiques.

[4] *Wb* V, 7 (5) il est apparu dans le Moyen Empire, et parfois est écrit sans la lettre (a) **Qa**, dans le copte dialecte Saydien il est écrit *Kabol*, et dans ló époque tardive il est écrit **QAa,** ,  cf. Lesko L. H., *A Dictionary of late Egyptian*, U. S. A., 2004, P. 144.

[5] *Wb* V, 8 (1) , il est apparu dans les texts des pyramids et les papyrus médicaux; Meeks D., I, *op. cit.*, p. 383 (77.4348).

[6] *Wb* V, 17 (4-6), il est apparu dans les papyrus médicaux et ló époque Romaine, parfois il est écrit qAs

[7] *Wb* V, 17 (6), ce mots indique au nom du verbe vomir; Meeks D., 2, *op. cit.*, p. 387 (78.4256).

Il y avait aussi un autre mot **sri.t** qui concerne le vomissement et il est apparu dans les papyrus médicaux Ebers [8], Hearst [9], Berlin [10], mais comme une maladie, mais ce n'est pas notre sujet. Les méthodes de traitement trouvées dans ces papyrus médicaux étaient destinés pour soigner le vomissement comme une maladie ayant d'autres motifs (*seryt*) [11], mais on n'y trouve aucun remède pour cet accidental vomissement: la raison principale était l'abondance alcoolique [12] : expliqueé par les scènes étudiées. Une autre raison, c'est l'ajout du mandragore [13] au vin qui mène au

[8] C'est le premier papyrus médical connu. Georg Ebers égyptologue allemand, se trouvait à Thèbes où il effectuait des fouilles durant l' hiver 1872-1873; il lui a acheté d'un égyptien qui déclara avoir découvert à Thèbes en 1862, entre les jambes d'une momie, et, quelque iours plus tard, Ebers pouvait déposer ce papyrus à l'université de Leipzig où il se trouve maintenant . Il est considéré le plus long document médical , il mesure 20,23 m de long et 0, 30 de larg. Il donne un traité de physiologie et d'anatomie, cf. Leca A. P., *Les medecine egyptienne au temps des pharaons*, Paris, 1983, p. 21-30. Pour savoir plus cf. Ebbel B., *The Papyrus Ebers*, Londres, 1937; Chaliougui P., *The Ebers Papyrus. A New English Translation, Commentaries and Glossaries*, Le Caire, 1987.

[9] Découvert à Deir – el- Ballas en 1899, il est actuellement a l' université de Californie. Il daterait de la XVIII[e] dynastie du règne de Thoumosis III. «Il énonce de remèdes concernant l' intestin, le coeur, la vessie, la poitrine, les panaris et abcès dentaires, les panaris crocodil et de fauves. Il donne egalement des indications concernant l immobilisation des membres fractures». cf. Leca A. P., *Ibid*., p. 32. pour plus de details voir: Resner G.A., *The Hearst* Medical Papyrus ; Hieratic Text in 17 Facsimile Plates in Collotype with Introduction and *Vocabular*y, *Egyptian Archeology*, vol. I, Leipzig, 1905; Wreszinski W., *Der Papyrus Hears*t, Leipzig, 1902, p. 1-133.

[10] «Il fut acquis à saqqara et publié en 1909 par Wreszinski , découvert dans une jarre enfouie a dix pieds sous tere, il est dans excellent etat de conservation. Il mesure 5,16 m de long sur 0,20m de large, il daterait de la XIX[e] dynastie. Il contient des remedes contre les parasites intestinaux, les maladies des seins, la toux, les hematuries, les douleurs des membres inférieurs. Il est actuellement au musée de Berlin 3038». cf. Leca A. P., *Ibid*., p. 31; Wreszinski W., *Der Grosse medizinische papyrus des Berline Museums, Leipzig*, 1909..

[11] Ebers (305-325), Hearst (62), Berlin (29-47) cf. Bardinet T., *Les papyrus médicaux de l'égypte pharaonique*, Paris, 1995, p. 298-300, p. 382, p. 413-415.

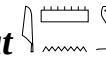
[12] Brunner H., « Trunkenheit », *LÄ* VI, col. 773-777; Ikram S., « Banquets », in *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt* 1, Oxford, 2001 , p 164; Wilfong T. G., « Intoxication » in *Redford D. B. (éd.), The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt* I, Oxford, 2001, p. 181; Erman A., Ranke H., *La civilisation Egyptienne*, (traduit par) Mathien Ch., Paris, 1990, p.323

[13] La mandragore est une plante originaire du moyen orient (la Palestine, le Liban, la Syrie.), appartenant à la famille des solinacées. Elle a été introduite en Egypte vers le début du Nouvel Empire, par la reine Hatshepsout (cf., L. Keimer, « "La baie qui fait aimer", Mandragora officinarum L. dans l'Égypte ancienne », *BIE*32, 1951, p. 391.). Elle était mentionnée dans=

vomissement [14], peut-être, le vin contient aussi une matière sucrée ou plus concentrée: une mixture d'herbes [15].

(2): Sources de l'Etude selon l'ordre chronologique:

(A): Les scènes du vomissement dans les tombes des nobles de la XVIII[e] dynastie:

(1): La Tombe d' Amenemhat  **[16] *Imn-m-HAt TT 53* [17]:**

DATE : Règne de Thoutmosis III.

SITE : Cheikh Âbd el-Gournah.

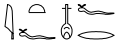
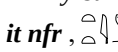
BIBLIOGRAPHIE : Inpubliée sauf les photos de *Chic.Or.Inst.* (n° 6421-23); Schott S., *Däs Schöne Fest vom Wüstentale*, Wiesbaden, 1952, tf. 11.

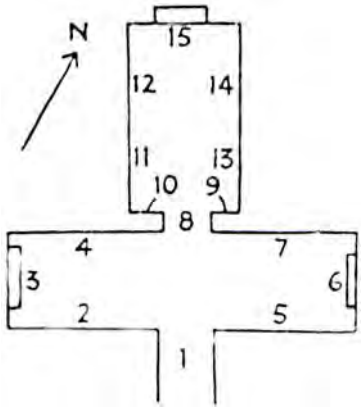
PLAN : *PM* 1, p. 90.

=les textes sous le nom de *rrmt* surtout dans les chants d'amour. (Cf., Ph. Derchain, « Le lotus, la mandragore et le perséa », *CdE* 50, p. 85. Le même mot est traduit dans *Wb* II, p. 439, comme : "Art Kleine Frucht…auch bei KränzenVerwendet, auch von der Brustwarze".

[14] Manniche L., « The so-called scenes of daily life in the private tombs of the Eighteenth Dynasty: an overview » in *N. Strudwick, Taylor J. H. (éds.), The Theban Necropolis. Past, Présent and Future, British Museum Press*, Londres, 2003, p. 44.

[15] Manniche L., « Reflections on the Banquet Scene », in Tefnin R. (éd.), La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver, Actes du colloque international de Bruxelles, Avril 1994, Bruxelles, 1997, p. 33.

[16] *PN* I, p. 28 (8). Son titre principle est *imy-st*-a n Imn «Assistant d'Amon» *Urk* IV, 1224 (9); W. A. Ward, *Titles*, p. 55, n°434; A. Gardiner &A. *Weigall, Topographical Catalogue*, p. 20; J. A. Taylor, *Titles*, p. 61 (558); S. Quirke, *Titles and Bureaux of Egypt 1850-1700 BC*, Londres, 2004, p. 127. Pour savoir la signification de ce titre de manière plus approfondie, et ses autres titres , cf., Awadalla A., « Un stele d'Amenemhat *imy-st*-a n Imn», *BIFAO* 89, 1989, p. 41, n. 13; *Urk* IV, 1217-25. ses parents sont  ***it nfr*** ,  ***tt im nTr***, sa femme est ***sbk nxt***. cf. *PM* I, p. 102.



EMPLACEMENT DE LA SCÈNE: Sur la paroi Est, moitié Sud (n°2) de la salle transversale (pl. 1).

LA DESCRIPTION: Dans le troisième registre de la scène du banquet on voit un des invités assis sur un siège à haut dossier dont les pieds sont en forme de pattes de lion [18] posé sur un socle [19] posé ensuite sur une natte [20]. Il est torse nu, sauf un collier *ousekh* [21]

[18] Dans sa conclusion, C. De Wit (*Le rôle et le sens du lion dans l'Égypte ancienne*, Leiden, 1951) pense que le lion est un gardien. Il écarte le mal. Les pieds de sièges disposés en deux paires de pattes de lions sont l'image de l'animal protecteur du défunt. Au sujet de ce symbolisme voir. Pongracz M., « Löwendarstellungen an Podesten des Königsthrones», in: *MDAIK* 15, Le Caire, 1939, p. 213 f.; Schäfer H., « Altägyptische Bilder der auf- und untergehende Sonne», in: *ZÄS* 71, 1970, p. 15.

[19] Les pieds des sièges de l'ancien Empire reposent sur de petits socles qui on des formes variées et sont exécutés dans des materiaux divers. Le rôle de socle était de cosolider et de protéger des coups la fragile extrémité sculptée du pied cf. Cherpion N., *Mastabas et hypogées d'Ancien Empire. Le problème de la datation*, Bruxelles, 1989. p. 36.

[20] Ils sont constituées de papyrus qui rappelle Osiris « car il sert à écrire le mot ouadj qui signifie vert, végétation et évoque le renouveau de la nature après l'inondation, de la même façon qu'Osiris a été rendue à la vie par l'action d'Isis » cf. *Id*., *Deux tombes de la XVIIIe dynastie à Deir el Medina N°340 (Amenemhat) et 354 (anonyme), MIFAO* 114,1999, p. 99. La natte sur laquelle sont assis les convives dans un banquet ou bien sur laquelle sont posés les sièges a pour rôle non seulement de les protéger de la poussière et des insectes mais surtout et en raison du papyrus qui la constitue d'offrir la renaissance. cf., *Ibid*., p. 100. La natte n'est pas réservée à tous les personnages représentés car dans les scènes du banquet, elle s'arrête sous les pieds de certains mais on ne la voit jamais sous les pieds des servantes et des serviteur.

[21] Appelé parfois collier ouah plutôt que ousekh. Il lié aux concepts de renaissance et de régénération. cf. Cherpion N, *Ibid*., p.100; selon Bruyère B. & Kuentz. Ch., *La tombe de Nakhtmin et la tombe d'Ari Nefer*, *MIFAO* 54, Le Caire, 1926, p. 20 « le collier ousekh est un=

autour de son cou. Il ne porte qu' un pagne court, une perruque courte et arrondie tombant sur la nuque découvrant les oreilles. Il tourne sa tête en arrière pour vomir.

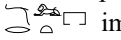
On voit le vomissement sortant de sa bouche . Nous voyons aussi sa main droite a peine approche un pot posé derrière le siège, peut-être ce pot est déposé spécialement pour ce but, sa main gauche est tenue par son serviteur, débout devant lui pour l'aider (on voit une lacune entre les deux), tout en posant sa main droite sur l'épaule de son maître pour le supporter pendant le vomissement. Le buste du serviteur est aussi nu, sauf un collier *ousekh* autour de son cou, Il ne porte qu'un pagne court, une perruque courte et arrondie qui laisse degager les oreilles. Il est à noter que tous les deux ont les cônes d'onguent [22] sur leurs têtes.

(pl. 1).

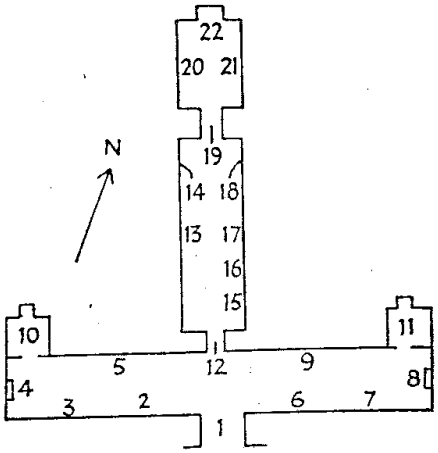
(2): La Tombe d' Iamounejeh ***iAm .w-nDH*** [23] ***TT 84:***

=des attributs d'Osiris que les mortels portent lorsqu' ils s'assimilent à lui par la justification d'outre tombe ou ' sur cette terre, par la participation à une des ceremonies de son culte» .

[22] Cf. *Ci- dessous*, p. 11, n. 24.

[23] *PN* I, p. 6 (27). Ses titres principles sont Whm tpy nsw «Premiere messager royal»,  imy r rwy t «Surveillant de la porte » cf. Gardiner A. & Weigall A., *op. cit.,* p. 20. =

DATE : Règne de Thoutmosis III.
SITE: Cheikh Âbd el-Gournah.
BIBLIOGRAPHIE: *PM* I, p. 167 (7) Inpubliée, sauf la photos de la chercheuse.



EMPLACEMENT DE LA SCÈNE: Sur le Mur Sud, moitié Ouest (n°7) de la salle transversale (Pl. 2).
LA DESCRIPTION : Dans le troisième registre de la scène du banquet on voit un des invités assis le deuxième. Il tourne sa tête en arrière pour vomir. On voit le vomissement sortant de sa bouche. Un serviteur (dans en mauvais état de conservation) se tient devant lui pour lui porter secours en lui posant une main sur la tête et l'autre main est effacée. L'invité qui assis derrière lui semble indifférent à ce qui se passe à côté de lui. Sa main droite ramenée à la poitrine tenant une grande fleur de lotus [24] épanouie qu'il respire,

=au sujet des tous les titres cf. L. D. Text, III, p. 278 (13); *Urk* IV, 956-62 (278). Ses parents sont sA Dhwty ; rsy , sa femme est .

[24] le lotus était considéré comme source de vie permanente, et était devenu un symbole de renaissance La fleur de lotus par son parfum enivrant a un pouvoir magnétique se répandant à l'ensemble de ce qui l'entoure. En effet, et pour cette raison le défunt et les invités dans un banquet sont représentés dans les scènes en train de respirer l'odorant parfum, comme s'ils y puisaient le philtre d'une éternelle jouvence. Cf. Khattab H., « Le lotus bleu », *in Parfums & cosmétiques* assoiffées et espoir aux gens *dans l'Egypte ancienn*e, le Caire, Paris, Marseille,=

alors que l'autre tient un linge plié. Devant lui, a été posée une table d'offrandes en albâtre, à pied central vert sur laquelle on voit une variété de nourriture est posée sur une natte (deux pains ronds et un ovale décorés sur les deux extrémités [25], une grappe de raisins), tout est surmonté d'une botte d'oignons. Peut-être pour cette raison l'artiste présente le vomi se dirige vers l avant et n'est pas descedant par terre.

Celui qui vomis et l'autre invité sont assis sur des tabourets identique [26], posé sur une natte. La partie supérieure du corps est nue. Sauf un collier ousekh [27] autour de son cou. Il ne porte que deux pagnes superposés, un court à devanteau triangulaire et un long transparent [28], autour de la taille, il y a une ceinture festonnée, une perruque courte et arrondi tombant sur la nuque découvrant les

=2002, p. 64 ; Ryhiner M.-L., *l'offrande du lotus dans les temples égyptiens de l'époque tardive*, Bruxelles, 1986, p. 222; Charron A., « L'image des cosmétiques chez les Egyptiens », *in: Parfums & cosmétiques dans l'Egypte ancienne*, le Caire, Paris, Marseille, 2002, p. 68; Derchain Ph., « Le lotus, la mandragore et le perséa », *CdE* 50, p. 85.

[25] Le pain était et est encore de nos jours l'aliment essentiel au cours du repas et sa présence sur la table est obligatoire. Cependant, dans l'Egypte ancienne, il n'est pas uniquement un met, mais il est également utilisé dans d'autres circonstances telles que les rites religieux, les médecines, la magie. Le pain joue un grand rôle dans la vie économique par son utilisation quotidienne par son utilisation dans le troc et les échanges, il servait également de salaire pour les ouvriers, les soldats et les fonctionnaires .cf. Kemp B. J., *Ancient Egypt. Anatomy of a Civilization*, Londres, 1989, p. 126 ; D. Samuel, « Brewing and baking » *in* Nicholson P. T., & Shaw I. (éds.), *Ancient Egyptian Materials and Technology*, Cambridge, 2000, p.. 537-576. Il en existe une multitude de variétés . Au sujet de tous les détails sur le pain cf. Almahdy E., *Le Pain dans l' Égypte ancienne Jusqu'à la fin du Nouvel Empire*, Thèse du DÉA, inpublié, (en arabe), Le Caire, 1995.

[26] le tabouret est de forme cubique de hauteur moyenne et fait de roseaux rassemblés entre eux ; cette forme rappelle le hiéroglyphe (P) cf. Davies N. de G., Gardiner A., *The Tomb of Amenmenhet (N° 82*), Londres, 1915 , p. 64.

[27] Appelé parfois collier ouah plutôt que ousekh. Il lié aux concepts de renaissance et de régénération. cf. Cherpion N, *Ibid*., p.100; selon B. Bruyère. Ch. Kuentz. *La tombe de Nakhtmin et la tombe d'Ari Nefer*, *MIFAO* 54, Le Caire, 1926.p. 20 « le collier ousekh est un des attributs d'Osiris que les mortels portent lorsqu' ils s'assimilent à lui par la justification d'outre tombe ou ' sur cette terre, par la participation à une des ceremonies de son culte»

[28] l'artiste utilise du rose pâle par opposition aux zones d'un blanc opaque qui indiquent une double epaisseur de tissu.

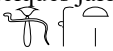
oreilles, sur la quelle est posé un cône d'onguent [29] en forme d'un demi cercle très peu élevé [30]. On observe que cet homme met ses deux mains (ne reste que des pripes de la main gauche et l'autre main est endommagée) sur son stomac peut être à cause de la forte du vomissement.

(Pl. 2)

(3): La Tombe de Djéserkarâseneb ***©sr- kA- ra- snbTT 38*** [31] ***:***

[29] Ces cônes sont constitues d'un bloc de suif ou de pommade auxquels on a mélangé de extraits de plantes odorantes. Sous l'effet de la chaleur, devait fondre et se répand dans les cheveux et sur la peau et leur donne une odeur parfumée, mais quelque fois ils faisaient des traces sur la partie supérieur des vêtements des invités, et contraire à tout ce qu'on sait de la délicatesse et de la propreté méticuleuses des anciens Egyptiens. cf. Manniche L., *An Ancient Egyptian Herbal,* Londres, 1989, p. 51; Germer R., «Salbkegel», *LÄ* V, 1984, cols. 366-367; Hepper F. N., *Pharaon's flowers*, Londres, 1990, p. 19; Keimer L., « Notes prises chez les Bisarins et les Nubiens d'Assouan », *BIE* 34, 1953, p. 367.

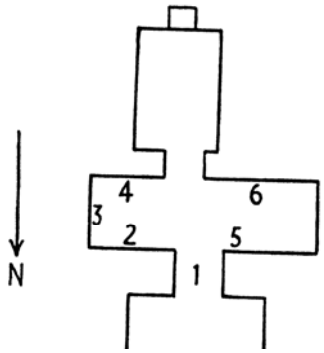
[30] La forme de celui-ci variéra beaucoup au cours de la VIII[e] dynastie ; au debut de cette époque il est tres plat «au point que leur forme évoque celle d' une ampoule sur la peau» Cherpion N.,«quelques jalons pour une histoire de la peinture thébaine »,*BSFE* 110,1987,p. 31.

[31] Sa femme est  WAD rnpt

DATE: Règne de Thoutmosis IV.

SITE: Cheikh Âbd el-Gournah..

PLAN: *PM* I, p. 44**.**



BIBLIOGRAPHIE : Scheil J. V., « Tombeau de Rat'eserkasenb » in *MMAF* 5/2, Paris, 1894, p. 474-6, pls. II, III ; Kuentz C., « les textes du Tombeau N° 38 à Thèbes (Cheikh Âbd el Gourna) » *BIFAO* 21, 1923, p.128-130 ; Davies N. de G., *Scenes From Some Theban Tombs, (N° 38, 66, 162, with excerpts from 81),* Oxford, 1963, p. 6, pls. V, VI; *Schott photos* 8551-6; *MMA Photos* T. 1082-4; *PM* I, p. 70 (6).

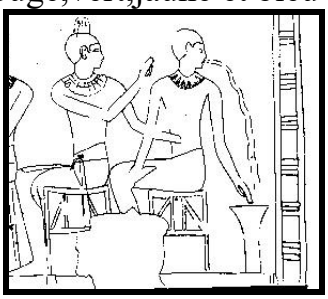
EMPLACEMENT DE LA SCÈNE: Sur le mur Sud, moitié Ouest (n°6) de la salle transversale. (Pl. 3).

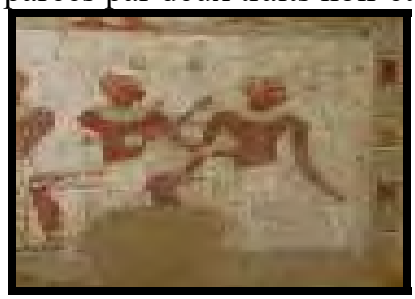
LA DESCRIPTION: Dans le troisième registre de la scène du banquet on voit un des invités assis à la fin du rang, tournant sa tête pour vomir. on voit ce qu' il regette de sa bouche avec abondance. Il approche de sa main gauche un pot derrière le siège, peut-être le pot est déposé specialement pour ce but. L'artiste a bien mis en valeur les ligne de vomissement dériges vers ce pot, ce qui indique qu'il a vomit dans le pot, tandis que l'autre main est endommagée . l'autre invité qui est assis devant lui, est aussi tourné pour aider son voisin, supportant son dos par sa main gauche, tandis qu' il s'apprête pour soutenir sa tête par l'autre main.

Celui qui vomis et son collège sont assis sur des tabourets [32] posés ensuite sur une natte. Chacun d'eux porte un pagne court, ouvert devant, noue au milieu par une ceinture, tandis que, la partie superieur du corps est nue. Sauf un collier ousekh autour de son cou, perruque courte qui laisse dégager les oreilles.

Il est à noter que tous les invités sont peints en posant des cônes d'onguent sur leurs têtes [33], sauf la personne vomissant , peut être l'artiste ne s'interresse pas à montrer ça , probablement, l'oudeur du vomissement a predominé,celui du parfume.

La scène est entourée d'une frise de khekerou où s'alternent les couleurs:rouge,vert,jaune et bleu séparées par deux traits noir et blanc.





(pl. 3).

[32] Ces sont des tabourets simples à quatre pieds rattachés entre eux par des barres horizontales positionnées soit à mi distance des pieds soit plus bas, soit à proximité du sol ; et au centre se trouvent une ou deux baguettes de renforcement qui relient le siège à la barre horizontale, de ces baguettes verticales s'écartent en V renversé deux autres baguettes allant jusqu'au croisement du pied et de la barre horizontale. Ce type de tabouret ressemble aux sellettes. ce forme de tabouret est représenté dans les scènes du banquet dans plusieurs tombes. Voire: Davies N.de G., *The Tomb of Nakht at Thebes*, New York, 1917, pl. XV; Davies N. de G., *The Tombs of Two Officials of Thoutmosis the Fourth (nos 75 and 90),* Londres, 1923 pl. V; Davies N. de G., *The Tomb of Two Sculptors at Thebes*, New York, 1925, pl. VII; Manniche L., *The Wall Decoration of Three Theban Tombs (TT77, 175 and 249),* Copenhagen, 1988, fig. 3, p. 15; Guksch H., *Die Gräber des Nacht-Min und des Men-cheper-Ra-Seneb: Theben Nr. 87 und 79, AVDAIK 34*, 1995, 37, 38; Cherpion N., *MIFAO* 114, pl. 38,39. pour savoir plus cf. Hanafy D., *Les sièges et les tabourets dans l' Égypte ancienne Jusqu'à la fin du Nouvel Empire*, Thèse du doctorat, inpublié, (en arabe), Le Caire, 2005, p. 31f; Baker H., *Furniture in the Ancient World*, New York, 190; Wanscher O., *The Art of Furniture*, Londres, 1966.

[33] La forme de cône d'onguent est très nette d`un oeuf. En effect le cône de parfum s'allonge, pour devenir de plus en plus pointu. C'est dans les tombes où l'on trouve le nom de Touthmosis IV que le cône prend la forme d'un œuf, cf. Cherpion N., *BSFE* 110, p. 39.

(4): *Un fragment de tombe Thébaine* [34] **:**

DATE: de la XVIII[e] dynastie [35].

SITE: Inconnu.

DIMENSION : H. 30 cm, L. 32. cm..

CONSERVATION: Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles, inv. E.2877.

BIBLIOGRAPHIE: Inpublié [36].

LA DESCRIPTION : C`est une part de la scène du banquet, les traits les plus marquants de cette scène sont l'étonnante fraicheur des coloris qui donne l'impréssion d'avoir été peinte heir. Comme presque chaque fois que la peinture est appliquée sur la mouna (enduit de terre et de paille) couverte par le stuc.

---

[34] Je remercie Dr. Luc Delvaux, conservateur des musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles pour sa bonne coopération de m'avoir fourni les informations suivantes : Ce fragement a été apporté du Caire en 1909 par Jean Capart, ancien conservateur des musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles. Il l'a acheta d'un marchand d'art bien connu de l'époque , Nahman. Certaines tombes Thébaines montrent des scènes semblables, mais il n'a malheureusement pas été possible de savoir à quelle tombe appartient ce fragment , mais il est daté à la 18[e] dynastie.

[35] Ce fragment ne présent aucun repère de chronologie absolue, mais il y a quelque nombre d indices montrent que la tombe n' est pas postérieure à Amenhotep II. Ce sont:

La forme du cône d'onguent sur la tête de l'homme qui vomit et la damme qui est assise devant lui a côte de son marie (endommagé) , comparable a une boule aplatie ou a une loupe sur la peau;

Le robe étroite, gainante, maintenue sur les épaule par une seule bretelle qui ressemble les robes des dames de Moyen Empire

La fleur de lotus qui orne le front des dames: celle-ci est représentée de façon si raide et si massive qu'elle évoque davantage une lampe de mineur

Le silhouettes féminines qui est dépourvue de forme, gracile, voire d'une étonnante maigreur

L'opposition très forte entre la carnation des hommes et celle des femmes: les messieurs ont d'un beau brun cuivré.

Tous ces aspects indiquent que ce fragment peut dater de la première moitié de la XVIIIe dynastie, de façon plus précise du règne de Thoutmosis III, mais l'apparence de la perruque enveloppante -qui succède la perruque tripartite et qui est apparue pour la première fois sous le règne du Amenhotep II- nous donne le tendance a dater ce fragement de la fin du règne du Thoutmosis III.

[36] Capart J., in*: Bull. Des Mus*. 2 sér. III, 1910, p. 41, fig. 7; Wreszinski W., *Atlas zur altagyptischen Kulturgeschichte*, I, Leipzig, 1923, Tf. 392; *PM* I, 815; L. Manniche, *Lost Tombs. A study of certain Eighteenth Dynasty Monuments in the Theban Necropolis*, Londres & New York, 1988, p. 188; Reeves C., *Egyptian Medicine*, Londres, 2001, p..14, fig. 3.

On voit un des invités assis sur un tabouret de forme cubique de hauteur moyenne [37]; tournant sa tête pour vomir. on voit ce qu' il regette de sa bouche avec abondance, probablement il n'y pas du pot à côté de lui pour vomir dedans. l'autre invité qui est assis près de lui¸ est tourné vite -dans un mouvement étrange qu'on voit pour la première fois dans les tombes Thébaines pour aider son voisin[38]¸ il est en train de poser la main droite sur la tête et en posant sa main gauche sur son bras gauche pour le supporter pendant le vomissement.

Ils portent deux pagnes superposés, un court à devanteau triangulaire et un long transparent [39]; autour de la taille, il y a une ceinture festonnée. tandis que¸ la partie superieur du corps est nue. Sauf un collier ousekh autour de son cou, perruque courte qui laisse dégager les oreilles. Sur laquelle est posé un cône d'onguent.

(pl. 4)

[37] Il ressemble a celui qu' on a deja vue dans la tombe TT84, cf., supra. Pl. 2

[38] Il parait pour le voyant le dos et pas le ventre, l'arme droite semble qu'elle sortit de l'épaule gauche. Habituellement, si l'artiste a voulut montrer l'operation du tournement, il le montre avec la position naturelle des deux bras et pas comme ce geste illogique.

[39] l'artiste utilise du rose pâle par opposition aux zones d'un blanc opaque qui indiquent une double epaisseur de tissu.

(B): Les scènes du vomissement dans les tombes des particuliers de la XIX^e dynastie :

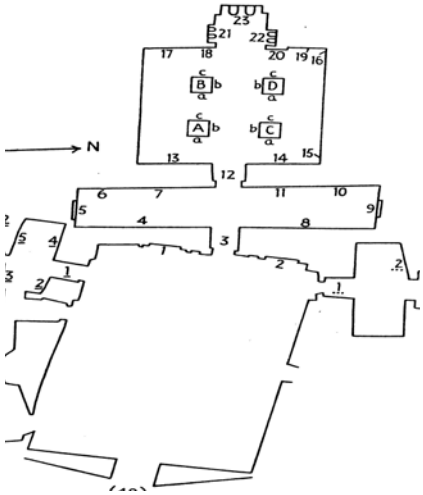
(1): La Tombe de Néferhotep nfr-HtpTT 49 [40]:

DATE: Règne d'Aÿ.

SITE: El- Khôkha.

BIBLIOGRAPHIE: Davies N. de G., *The Tomb of Nefer-Hotep at Thebes*, New York, 1933, p. 26-7, pl. V, pl. XVIII. *PM* I, p. 92 (6).

PLAN: *PM* I, p. 90.



EMPLACEMENT DE LA SCÈNE: Sur la paroi Ouest, partie Sud (n°6) de la salle transversale. (Pl. 5).

LA DESCRIPTION: Sur le registre supérieur de la scène du banquet, on voit une des invités assise sur un petit banc au bout du rang. Elle tourne sa tête en arrière vomissant sur terre parce que il n' y avait pas de pot à coté d'elle. On croirait qu'elle n'a pas eu le temps d'attendre la servante qui accourait pieds nus posant les sandales en dessous de son bras droite, pour les enfiler plus tard, une preuve qu'elle est venue vite pour aider sa maîtresse. Pendant

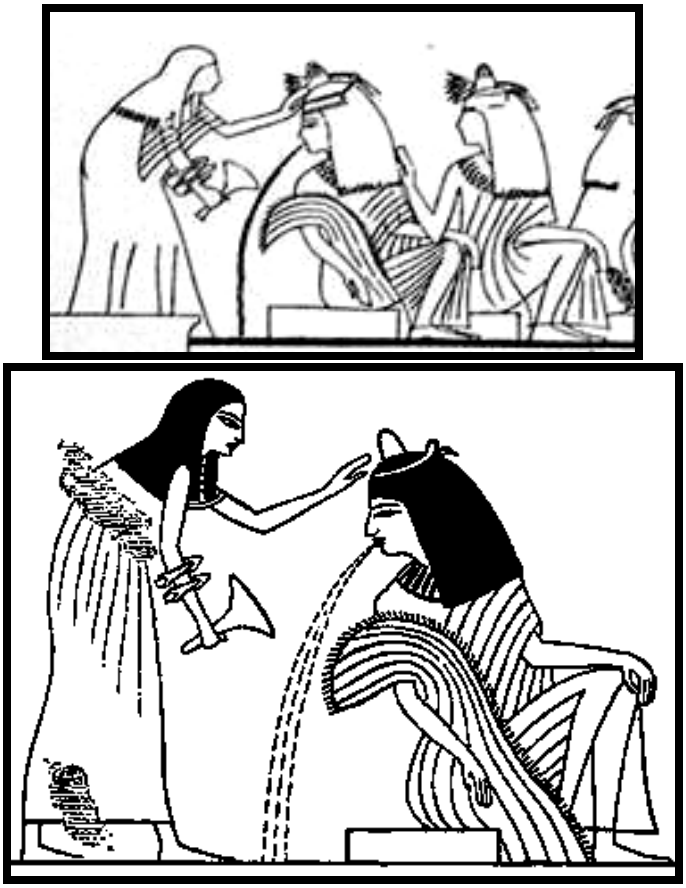
[40] Son titre principle est *sS wr n Imn* « Chef scribe d'Amon ». Gardiner A. &A. Weigall A., *op. Cit.*, p. 20; Taylor J. A., *op. Cit.,* p. 209 (3036). Ses parents sont nby ; iwy ; sa femme est mryt ra

qu'elle tient avec la même main le pot, elle se penche pour l'approcher à la bouche de la dame pour en vomir. La servante en question met sa main gauche sur la tête de la dame pour la soutenir pendant le vomissement.

l'invitée assise à côté d' elle s'intéressait de ce qu' il arrive . Elle s'est tournée pour aider sa voisine en posant la main droite sur son épaule alors que l'autre main est posée mollement sur le genou en tenant une branche d'une plante au lieu de la fleur de lotus habituelle . Ce que se convient avec l'ambiance du banquet, qui est organisé en plein aîr, dans une salle précédée d'un jardin du palais, où on voit des hommes cueillir des fruits.

Les femmes sont vêtues de longues robes transparentes, plissées, sans manches, avec un châle sur le bras droit [41] et coiffées des perruques longues tripartites avec un serre tête noué à l'arrière avec une fleur de lotus et un cône d'onguent traversé par une fleur de lotus. Tandis que la servante porte la même robe transparente qui découvre ses jambes, alors qu' elle est débout, cette robe a manche courte et large et portant une perruque longue.

[41] Cette robe est née avec l' époque amarnienne mais , elle est beaucoup plus ample, plus vaste qu'auparavant. Ceci correspond peut-être à une réalité, mais peut-être aussi les artistes du temps en ont-ils exagéré simplement l' ampleur car l'époque ramesside aime les ieux graphiques. Cherpion N., *BSFE* 110, 1987, p. 27-47. et par example Lhote A., *Les chefs-d'œuvre de la peinture égyptienne*, Paris, 1954. pls. 131, 132,134,136; Mekhitarian A., « La destruction systématique des tombes thébaines » in : *Mélanges offerts à Jean Vercoutter,* Paris, 1985, p. 239-241;.Mekhitarian A., « La tombe de Nebamon et Ipouki (T T181) » in Tefnin R. (ed.) *La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes préserver*, *Actes du colloque international de Bruxelles*, *Avril 1994*, Bruxelles, 1997, p. 21-27; Mekhitarian A., «Un peintre thébain de la XVIIIe dynastie », *MDAIK* 15, 1957, p. 186-192; Mekhitarian A., «Un peintre thébain de la XVIIIe dynastie », *MDAIK* 15, 1957, p. 186-192; Davies N. de G., *The Tomb of Two Sculptors at Thebes*, New York, 1925, pls. V-VII, , pl. XXVII-XXIX; Scheil V., « Le Tombeau des graveurs » *MMAF* 5/2, p. 561-4, pls. IV-V .



(pl. 5).

(3): Les résultats :

Au terme de cette recherche, il convient de tirer un certain nombre de conclusions :

(1) : Les scènes du vomissement trouvaient toujours sur les parois de la salle transversale de la tombe parce que l'artiste égyptien (ancien) procède selon une règle fondamentale, très répandue et présidant à la répartition des scènes de la vie quotidienne.

(2) : L'étude fait apparaître que les scènes du vomissement sont toujours accompagnées de scènes du banquet et sont jamais trouvées isolées.

(3) : A partir des scènes décrites, nous avons observé que, ces repas étaient organisés uniquement par les notables et l'élite de la société,

et au cours desquels on consommait et dégustait une grande variété de mets et de boissons. On s'attendait à voir les personnages en train de manger puisque les victuailles étaient posées devant eux ; or ce que l'on note à travers ces scènes, représente uniquement des personnages en train de se servir à boire ou bien en train de boire. Cela signifie que les vomissements dans ces scènes peuvent être causés par consommation d'alcool.

(4) : Parfois, on provient le vomissement, l'artiste représenta les pots mis à côté des hôtes pour y vomir, enconservant le nettoyage de la place. Mais quelque fois, le vomissement se passe d'une façon accidentelle par terre.

The Lamps in Ancient Egypt, with Unpublished Lamps in Mallawy Museum in Egypt

♦ Dr.Marzouk Al-sayed Aman

Abstract

Light was very important in ancient Egypt as it was in the entire world. It has served the principal utilitarian function of illuminating dark spaces. It has a divine function because of its apotropaic power. Light was a symbol of purity and goodness, hence ancient Egyptians used torches, and then manufactured lamps to illuminate tombs, temples and houses. Lamps differed from one another in size, form, and the material from which they were made. Vegetable oils such as olive, sesame, and castor-oil, as well as animal fat, were used as fuel for lamps.

The lamps, which date back to the ancient Egyptian dynasties age, were not of a great number and they are not really known. That is because either they were not discovered or even not classified as lamps. But by coming of the Greco-Roman period, these lamps existed as an idea inspired from ancient Egypt, even many of its designs were the same as what was used in ancient Egypt, and most of these lamps are peculiar to Egypt in form and design. In this paper, the researcher will try to publish the unpublished collection of lamps that are exhibited in Mallawy Museum at El-Menia governorate, Egypt from number 536 to number 556.

Introduction

♦ Lecturer of Egyptology, Egyptology Department, Faculty of Arts, Assiut University.

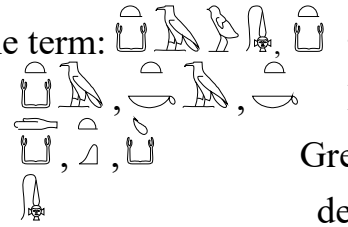
Light has served the principal utilitarian function of illuminating dark spaces through the ages [1].With Egyptians, as with other peoples, light had a divine function [2] on account of its apotropaic power . Light became a symbol of purity and goodness because it dispelled darkness and, therefore, avoided typhonic forces[3].Lamps were an image of magical protection, an idea that may be based on the comfort of a night-light to frightened children.[4] Introducing lamps was a certain rite in tombs after burial. [5] At Deir El Medineh the lighted lamps were sometimes left in the burial chamber when the tomb was sealed[6]. The lamps were used for illuminating houses, and a few have been found in habitations at town sites such as Deir El Medineh[7] and Amarna[8].

So ancient Egyptians have yielded many lamps for that purpose, and if pottery lamps of the native dynastic periods are not well known by their absence (or, more probably, unidentified), this fact is balanced by the enormous number of pottery lamps of the Ptolemaic and Roman epochs in Egypt. these lamps existed as an idea inspired from ancient Egypt, and most of these lamps which dating to Greco-Roman period were found in Egypt are peculiar to Egypt in form and design.[9] Vegetable oils such as olive and sesame, as well as animal fat were used as fuel for lamps.[10] In the Greco-

[1] E.C.Lapp, 'Clay Lamps Shed New Light on Daily Life in Antiquity', *Near Eastern Archaeology,67,3*(2004),174.
[2] M.Lurker , *The Gods and Symbols of Ancient Egypt*(London ,1980),76; G. Pinch, *Magic in Ancient Egypt*,(London,1994),80.
[3] M.Lurker , *The Gods and Symbols of Ancient Egypt*(London ,1980),76.
[4] G.Pinch, *Magic in Ancient Egypt*,(London,1994),80.
[5] B.Bruyère, *'Rapport sur les Fouilles de Deir El Mèdineh* (1934-1935)',pt.2,in *FIFAO,XV*,(LeCaire,1937),136.
[6]H.G. Fischer ,'Lampe', in *L Ä, III*,915.
[7] B.Bruyère, *'Rapport sur les Fouilles de Deir El Mèdineh* (1934-1935)',pt.3,in *FIFAO,XVI*,(LeCaire,1939),271,fig.143,331,fig.203.
[8] Fischer, in *L Ä, III*,915.
[9] F.W.Robins,'Graeco-Roman Lamps from Egypt' : *JEA 25,1*(1939),84.
[10] Fischer, in *L Ä, III*,915.

roman period the castor-oil was used for lamps in the temples, houses and tombs.[11]

The terms for lamp in ancient Egypt are:

The term:  tkA pyr.
Middle Kingdom.
Greco-Roman period.
determinative[12].

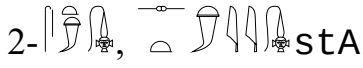
It was written in Coptic: S.tik , b.qik[13].

This is a general term, it was used in ancient Egypt to refer to torches, flames, tapers, and light[14], but the determinative of this word rarely specifies which of them is meant[15].

There are two terms specifically applied to lamps in new Egyptian,

1- xAbAs, and later xbs lamp [16].

It was written in Coptic: S.HhBs , b. KhBs .[17].

2-  stAt lamp[18].

The lamps types in ancient Egypt:

The determinative of tkA in pyr.606a[19] , and other similar words [20],like the similar sign ,which was found in the inscriptions of the mastaba tomb chapel of Ne-ka- ankh at Saqqara ,

[11] B.Bruyère, *'Rapport sur les Fouilles de Deir El Mèdineh* (1934-1935)', pt.2, 136.
[12] *Wb.V*,331(5-12).
[13] W.Vycichl,*Dictionnaire Ētymologique de la Copte*(Leuven1983),212.
[14] Wb.V,331(5-12); R.O.Faulkner,*A Concise Dictionary of Middle Egyptian*(Oxford1976),301.
[15]Fischer , in *L Ä, III*,913.
[16] *Wb.III*,230(3).
[17] Vycichl,*Dictionnaire Ētymologique de la Copte*,290.
[18] *Wb.IV*,333,(13-15).
[19] *Pyr*.606a.
[20] H.F., Petrie, and M.A., Murray , *Seven Memphite Tomb Chapels*, (London,1952) pl. III (2).

fifth dynasty, [21] show the type of lamp that was most frequently used through out ancient Egypt. A serpentine floating wick[22] in a dish of oil or fat, [23]such as an OK small copper lamp in the form of a simple bowl or a dish was found at Saqqara with its wick, which, like some tapers, dating to the end of the sixth dynasty, the wick resembles the hieroglyphic sign H(fig.1) .[24] A similar copper lamp of the same period has three metal strips that were apparently intended to hold a wick in place(fig.2).[25]
Also, a pottery lamp in the form of a simple dish was found at Saqqara, dating to the OK (fig.3) .[26]

There are many types of lamps dating to the MK .one of these types made of red pottery. It has the form of a compound dish, with a cup was fixed in the middle of this dish to hold the wick and to contain oil or fat which was used for illumination.[27]

There is a very massive limestone lamp of the MK was found in Lahun. The lamp is on a stand in the form of a hollow cup. It made of stone, topped with a disk of pottery with a central hole for the wick; the disk was placed within a central well surrounded by a broad channeled rim.[28] The outer channel was intended to receive

[21] Petrie, and Murray , *Seven Memphite Tomb Chapels*, pl. III (2).
[22] Wick: A twist or braid of any material that brings the oil by capillary action from the oil reservoir to the nozzle. Wicks in antiquity were made of flax, hemp, oakum, and cotton. C. R. Fitch and N. W. Goldman, *Cosa: The Lamps,* in Memoirs of the American Academy in Rome, Vol. 39,(Michigan, 1994),255.
[23] Fischer, in *L Ä, III*,913.
[24]A.Radwan, *Die Kupfer-und Bronzegefäße Ägyptens von den Anfängen bis zum Beginn der Spätzeit*,(München,1983),58-60,Taf.28(147a-b);C.M.Firth and B.Gunn, *Teti Pyramid Cemeteries ,I*,(LeCaire,1926),34,Fig.37.
[25] G.Jèquier, *Tombeaux de Particulers Contemporains de Pepi II,* (LeCaire,1929),82,Fig.92.
[26] Radwan, *Die Kupfer-und Bronzegefäße Ägyptens von den Anfängen bis zum Beginn der Spätzeit*, 60-61,71,Taf.28(152);Firth and Gunn, *Teti Pyramid Cemeteries* ,I,31-32,Fig.32(6).
[27] A. Kamal, 'Rapport sur les Fouilles Exècutèes dons la Zone Comprise entre Deïrout au Nord et Deir-El-Ganadlah, au Sud ' in *ASAE,11,*1911,14-15,fig.3.
[28] Rim: The outer band of the top surface of Lamps. This was usually set off from the discus. It might be flat or convex, wide or narrow. Fitch and Goldman, *Cosa: The Lamps*, 254.

water so as to keep the stone moist and prevent the oil from soaking into it [29], the height of this lamp is 17inches, diameter of base 9.2 inches, diameter of top8 inches, it is now at University College, London (fig.4).[30]

Middle kingdom tombs at El- Lisht and El-Lahun yielded more interesting limestone and pottery lamps, some of which resemble lamps of the Greco-Roman period, the broad rim is concave and covers most of the central reservoir leaving only a narrow aperture for the wick. In some cases, a smaller hole is provided for the wick at the outer edge of the vessel ((fig.5).[31] It was noticed that some holes of these lamps were made after manufacturing by breaking some parts in these lamps. This type resembles the lamps nos.545, 548, 551, 554, 555, and 556, in Mallawy museum, which dating to Greco-Roman period,but a handles were added to some of Greco-Roman lamps. On other side, most of lamps,which dating to Greco-Roman period which are in the Mallawy museum such as nos.536,537,538,539,540,541,542,543,544,547,552,and556 resemble in design with that which dating to MK, all of them had two holes, one of them is the filling-hole, it is always in the oil reservoir[32], and the second is the wick hole. But, some of magical, decorative and religious motifs, such as frogs, roses, palm branches, crosses, and Greek letters were added to the Greco-Roman lamps.

There are many types of lamps dating to the NK .one of these types made of red pottery. It has the form of a dish, with an inner ring enclosing a central cup, (fig.6).[33] This type resembles the lamp

[29] G.Bruton, *Lahun, I, The Treasure*, (London, 1920), 13.
[30] Bruton, *Lahun, I, The Treasure*, 13, Fig.20.
[31]W.C.Hayes,*The Scepter of Egypt,I,*(New York,1953),261,Fig.167.
[32]Oil reservoir : The central body of the lamp into which oil was poured. Fitch and Goldman, *Cosa: The Lamps*, 254.
[33]R.Anthes, *Mit Rahineh 1955*, (Philadelphia ,1959),30,Fig.18d.

no.550 in Mallawy museum, which dating to Islamic period, but a handle was added to Islamic lamp.

A compound 'dish -lamp' of rather similar form was produced in red pottery down to the NK. This lamp was found in 1935 in Deir El Medineh. In this lamp the area which surrounded the central cup is divided into three parts (fig.7). [34] Maybe, this area has the same purpose of the broad channeled rim which was found in some of the MK lamps.

The funerary equipments of Tut-ankh-amen include two types of lamps, the first one is a lamp of chalice form upon a desk carved out of translucent calcite, its chalice-like cup was designed to hold the oil and a floating wick. It is flanked with ornaments symbolizing 'Unity' and 'Eternal life', on each side is the name of Tut-ankh-amen (fig.8).[35]

The second one is an exquisite triple-lamp of floral form, carved out of a single block of translucent calcite. Its design has three oil cups with stems and lotus leaves springing from a circular base. Carter says that: ' in all probability the lamp symbolizes the Theban triad'(fig.9). [36]

In addition, it was found at Deir El Medineh, unusual form of lamp dating to the NK, it is a terra-cotta lamp in the shape of a duck (fig.10).[37]

Many types of lamps were found in Tuna el-Gebel, from the Greco-roman period. They are now preserved in Mallawy museum, in El-Menia, Egypt. The researcher will study and classify these

[34] B.Bruyère, *'Rapport sur les Fouilles de Deir El Mèdineh (1934-1935)*',pt.3,271,fig.143; Hayes explained a similar form dating to MK found at the tomb of Senebtisy at El- Lisht as a multiple serving dish of pottery. W.C.Hayes,*The Scepter of Egypt,I*, Fig.168.

[35]H.Carter, *The Tomb of Tut-ankh-amen,II*,(New York,1963),Pls.XLV-XLVI,30,228.

[36] Carter, *The Tomb of Tut-ankh-amen,II*,Pl. XLVII,31,226.

[37]Bruyère, '*Rapport sur les Fouilles de Deir El Mèdineh (1934-1935)*',pt.3, 330-331,fig.203.

lamps according to their numbers in this museum from number 536 to number 556: Most of these lamps representing different types. Some are different from one another in size, form, and in the pottery color from which they are made.

1- No.536, white pottery lamp, circular body **(**Mold made lamp[38]: double-convex body**)**, short splayed nozzle[39] with curved tip[40], the nozzle is slightly concave on both sides. The nozzle always contains the wick hole[41] .The lamp has a frog sculpture on its top. The frog itself is usually taken to be a symbol of resurrection.[42] Length 10.9 cm.width 8.8cm.This lamp has two holes, one of them for the oil, the second for the wick. It was found in Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period, (fig.11 d)**.**

2- No.537, 'frog' type lamp[43], white pottery, oval body ,'flask'-shaped body, very little projection to spout[44] , short nozzle, with a frog sculpture on top, length 8.2 cm. ,width 7.2cm. The lamp has two holes, one of them is the filling-hole and the second is the wick hole (Fig.12 c).

3- No.538, 'frog' type lamp[45], white pottery, oval body, 'pear'-shaped body, no projection to nozzle[46], with a frog sculpture on

[38] Moldmade lamps: Lamps usually made in a two-piece mold (matrix). Fitch and Goldman, *Cosa: The Lamps*,254.

[39]Nozzle: The projection of a lamp to hold the wick, which extends down into the oil reservoir. Fitch and Goldman, *Cosa: The Lamps*,254.

[40] Compare: D.M.Bailey ,'Lamps from the Sacred Animal Necropolis ,North Saqqara ,and the Monastery of Apa Antinos ' : *JEA 87*(2001),124,pl.XVI(7);Revise:F. W.
Robins, 'Graeco-Roman Lamps from Egypt': *JEA 25*, *No. 1*(1939),50.

[41] *Cosa: The* Wick hole: The hole in the nozzle to accommodate the wick. Fitch and Goldman, *Lamps*, 255.

[42]F. W. Robins, *JEA 25*, 49.

[43] 'It was found two kinds of frog type lamp in ancient Egypt, the first has a frog sculpture upon its top, the second hasn't frog sculpture, but the later kind of lamp likes frog shape ' Compare: Bailey, *JEA 87*,128-129,pl.XVIII(19,23-24).

[44] Compare: Robins, *JEA 25*, *No. 1*,51.

[45]Compare: Bailey , *JEA 87*,128-129,pl.XVIII(19,23-24).

[46] Compare: Robins, *JEA 25*, *No. 1*,51.

top, the base [47] decorated with floral motifs, length7.3 cm.width 5.6 cm. The lamp has two holes, one of them is the filling-hole and the second is the wick hole. It was found in Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period, (fig.12 d)

4- No.539, 'frog' type lamp[48] ,white , grayish pottery, oval body ,'pear'-shaped body, very little projection to spout[49], with a frog sculpture on top, the base has a rang of decorative floral motifs, length 8cm. ,width 6.2cm. The lamp has three holes, one of them is the filling-hole, the second is the wick hole and the third maybe is the air hole[50]. It was found in Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period, (fig.12 a)

5- No.54o, 'frog' type lamp[51], grey pottery, oval body, 'flask'-shaped body, no projection to nozzle[52] , with a frog shape on the top, the base has a rang of decorative floral motifs, length 7.7cm. , width 5.8cm. The lamp has two holes, one of them is the filling-hole and the second is the wick hole. It was found in Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period, (fig.12 b)

6- No. 541, 'frog' type lamp[53], red pottery, oval body, 'pear'-shaped body, very little projection to spout[54], with a frog shape on top, , length 7.3cm.width 6cm. The lamp has two holes, one of them is the filling-hole and the second is the wick hole. (Fig.14 a).

[47]Base : The bottom of the lamp, flat or raised on a ring. Fitch and Goldman, *Cosa: The Lamps*, 252.
[48]Compare: Bailey , *JEA 87*,128-129,pl.XVIII(19,23-24).
[49] Compare: Robins, *JEA 25, No. 1*, 51.
[50] Air hole : A tiny hole near the juncture between the discus and the nozzle. Whether it was designed to admit air, however, has never been determined. Fitch and Goldman, *Cosa: The Lamps*,252.
[51]Compare: Bailey , *JEA 87*,128-129,pl.XVIII(19,23-24).
[52] Compare: Robins, *JEA 25, No. 1*,51.
[53]Compare: Bailey , *JEA 87*,128-129,pl.XVIII(19,23-24).
[54] Compare: Robins, *JEA 25, No. 1*,51.

7- No.542, 'frog' type lamp[55], white pottery, oval body 'flask'-shaped body, no projection to nozzle[56], with a frog shape on top, the base has a rang of decorative floral motifs ,length 7.1cm. , width 6cm. The lamp has two holes, one of them is the filling-hole and the second is the wick hole. It was found in Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period, (fig.13 a)

8- No.543, 'frog' type lamp[57], white pottery, oval body, 'pear'-shaped body, very little projection to spout[58], with a frog sculpture on top, the base decorated with floral motifs ,length 8cm. , width 6.9cm. The lamp has two holes, one of them is the filling-hole and the second is the wick hole. It was found in Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period, (fig.13 c)

9- No.544, white pottery lamp, oval body, 'pear'-shaped body, no projection to nozzle[59], length 8.3cm. , width 6cm. it decorated with floral and geometrical motifs, among them two palm branches. Lamps with same decoration are sometimes called relief lamps[60]. The lamp has two holes, one of them is the filling-hole and the second is the wick hole. It was found in Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period, (fig.13 d)

10- No.545, white pottery lamp, oval body, it has a raised ridge was used as an ear[61] or a handle, length 7.3cm. , width 5.9cm. height 4.7 cm. The lamp has two holes, one of them is the filling-hole and the second is the wick hole. The filling hole is small and surrounded by pronounced rim I t was found in Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period, (fig.11 a)

---

[55]Compare:.Bailey , *JEA 87*,128-129,pl.XVIII(19,23-24).
[56] Compare: Robins, *JEA 25*, *No. 1*,51.
[57]Compare: Bailey , *JEA 87*,128-129,pl.XVIII(19,23-24).
[58] Compare: Robins, *JEA 25, No. 1*,51.
[59] Compare: Robins, *JEA 25, No. 1*,51.
[60] Fitch and Goldman, *Cosa: The Lamps*, 254.
[61] Ear: A small decorative element like a tiny handle added on one or both sides of the oil reservoir. Ears vary in shape and decoration. Fitch and Goldman, *Cosa: The Lamps*, 253.

11- No.546, red pottery lamp, it is in the form of a fish, short nozzle, length 10.9cm. , width 7.6cm. The lamp has two holes, one of them is the filling-hole and the second is the wick hole. The fish that the lamp took its shape has been identified as Nile perch ' bolti ', a species that carried its eggs in its mouth and spit out its offspring when they hatched. It was therefore a common symbol for birth and regeneration, especially the sort of self-generation.[62] Hence, maybe this lamp was used as a magical power to ensure rebirth of the deceased. The lamp was found in Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period, (fig.11 c)

12- No. 547, red pottery lamp, oval body, no projection to nozzle[63], it has a raised ridge was used as an ear or a handle, length7. 8cm. , width 5.5cm., around the small filling hole are three ridges. The area around the wick hole is smoky; it means that the lamp was used before for illumination. It was found in Tuna el-Gebel, dating to the Coptic period, (fig.14 d)

13- No. 548,red pottery lamp, oval body, 'pear'-shaped body, no projection to nozzle[64], length 5.5 cm. , width 4.7cm. The lamp has two holes, one of them is the filling-hole; it is a small and surrounded by a decorated discus, and the second hole is the wick hole. It was found in Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period, (fig.15 c)

14- No.549, 'frog' type lamp[65] white pottery ,oval body, length 7.3cm. ,width 5.2cm. , it decorated with floral motifs and two roses upon its upper surface. This lamp had two palm branches on its top, which are extending to encircle the filling-hole area. The palm branch which is depicted on the 'frog' type lamps is a symbol of the

[62]M.Stokstad and others, *Art History,1*,(NewYork,1995),121.
[63] Compare: Robins, *JEA 25, No. 1*,51.
[64] Compare: Robins, *JEA 25, No. 1*,51.
[65]Compare: Bailey , *JEA 87*,128-129,pl.XVIII(19,23-24).

beginning of human life, [66] or rebirth, as in the case of the frog which had a palm branch engraved upon its back. The lamp has two holes, one of them is the filling-hole and the second is the wick hole. The area around the wick hole is smoky; it means that the lamp had been used during the deceased's life. It was found in Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period, (fig.12 e)

15- No.550, burned pottery lamp, circular body in the form of a dish, a cup was fixed in the middle of this dish to hold the wick and to contain oil or fat which was used for illumination. The area around the central well is smoky; it means that the lamp had been used during the deceased's life. The lamp has a horizontal handle, height 4 cm. diameter 9cm.Many of its parts are missed or broken. It was found in Tuna el-Gebel, dated to the Islamic period, (fig.14 b), and it resembles some of old Egyptian lamps.

16- No.551, red pottery lamp, circular body, with a horizontal handle in its top, height 5.5 cm. diameter 7.1cm. The lamp has two holes, one of them is the filling-hole and the second is the wick hole. The lamp's body was decorated with crosses. This lamp has Greek letters such as E, Γ, I, C=Σ and N. Those letters maybe refer to the initials of the dead person, to whom the lamp was dedicated. Also there are crosses carved upon its upper surface. The area around the wick hole is smoky; it means that the lamp had been used during the deceased's life. It was found in Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period, (fig.11 b)

17-No.552,'frog' type lamp[67], red pottery, nearly circular body,'flask'-shaped body, very little projection to spout[68],with a frog sculpture on the top,diameter5.2.The lamp has two holes, one of them is the filling-hole and the second is the wick hole.(Fig.15 d).

---

[66] G.Wilkinson ,*The Manners and Customs of the Ancient Egyptians* ,v,3rd.ed.(London, 1847)247.

[67]Compare: Bailey , *JEA 87*,128-129,pl.XVIII(19,23-24).

[68] Compare: Robins, *JEA 25*, No. 1,51.

18- No.553, red pottery lamp,oval body, it has a horizontal handle and short nozzle,, length 7.1 cm.,width 6 cm.The lamp has two holes, one of them is the filling-hole and the second is the wick hole. The filling hole is small and surrounded by an undecorated discus with outer circular edge. The filling hole was formed during preparation of the lamp and not by breaking the discus. It was found in Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period,(fig.14 c).

19- No.554, a buff- red pottery lamp, oval body, it has a horizontal handle, length 9.5cm. , width 6.4cm, some of its parts are missing .The lamp has two holes, one of them is the filling-hole and the second is the wick hole. The filling hole is small and surrounded by an undecorated small, slightly sunken discus; it was formed during preparation of the lamp and not by breaking the discus. It was found in Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period, (fig.15 b)

20- No.555, red pottery lamp, in the shape of a jug **(**the mold made 'Jug' lamp**)**[69], it has a horizontal handle, length 8.4cm. , width 6.4cm. some of its parts are missed. The lamp has two holes, one of them is the filling-hole and the second is the wick hole. The area around the wick hole is smoky; it means that the lamp had been used during the deceased's life. The filling hole is large and surrounded by raised ridge turns to out. It was found in Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period, (fig.15 a).

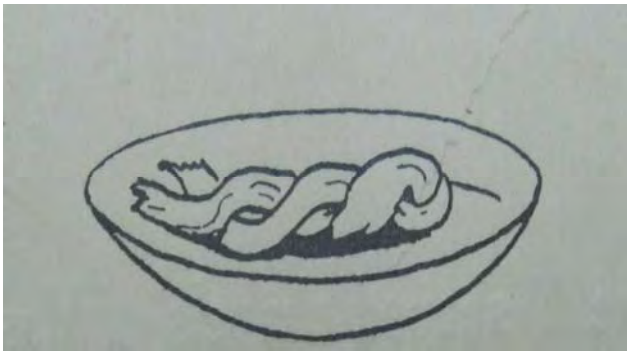
21- No.556, red pottery lamp, oval body, length 8.8cm. , width 5.5cm. The lamp has a horizontal handle[70] and two holes, one of them is the filling-hole and the second is the wick hole. The filling hole is small and surrounded by an undecorated small, slightly

[69] Revise: Baily , 'Reviews ' : *JEA 71*(1985),59.

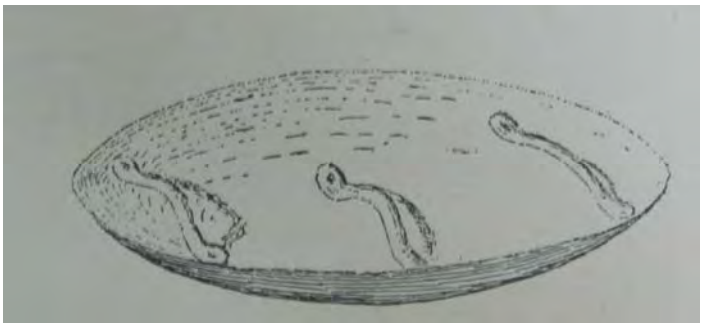
[70]Compare this type with that of the New kingdom period. Revise: A.Radwan, Die Kupfer-und Bronzegefäße Ägyptens von den Anfängen bis zum Beginn der Spätzeit,169,Taf.83(478). Handle: The vertical or horizontal attachment, usually placed opposite the nozzle, by which a lamp can be grasped. Fitch and Goldman, *Cosa: The Lamps*, 253.

sunken discus[71]. The filling hole was formed during preparation of the lamp and not by breaking the discus. It was found in Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period, (fig.13 b)

The figures.

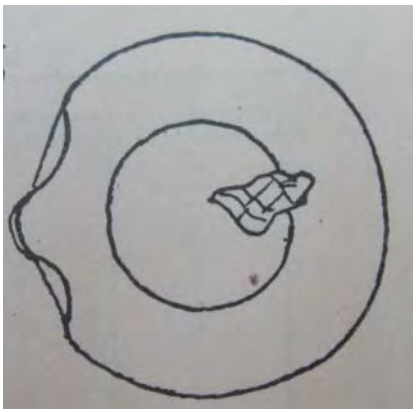


(Fig.1) An OK small copper lamp in the form of a simple bowl or a dish was found at Saqqara with its wick.
A.Radwan, Die Kupfer-und Bronzegefäße Ägyptens von den Anfängen bis zum Beginn der Spätzeit,(München,1983),58-60,Taf.28(147a);C.M.Firth and B.Gunn, Teti Pyramid Cemeteries ,I,(LeCaire,1926),34,Fig.37.



(Fig.2) A similar copper lamp of the same period has three metal strips that were apparently intended to hold a wick in place.
Radwan, Die Kupfer-und Bronzegefäße Ägyptens von den Anfängen bis zum Beginn der Spätzeit, 60-61,71,Taf.28(152)G.Jèquier, Tombeaux de Particulers Contemporians de Pepi II, (LeCaire,1929),82,Fig.92.

[71] Discus: The area, usually round, covering the oil reservoir partially or completely. It may be large or small, flat, concave, or recessed, plain or decorated. The concave Surface on wide discus lamps was usually embellished with the discus relief. Fitch and Goldman, *Cosa: The Lamps*, 39,253.



(Fig.3)A pottery lamp in the form of a simple dish was found at Saqqara, dating to the OK.

Firth and Gunn, Teti Pyramid Cemeteries ,I, 31-32,Fig.32(6).

(Fig.4) A more massive limestone hollow cup made of stone to contain a pottery lamp, with its outer channel, from El- Lahun, dating to MK.

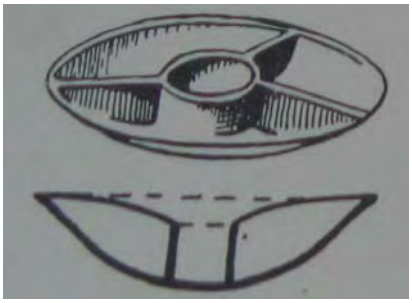
G.Bruton, Lahun, I, The Treasure, (London,1920),13,Fig.20.

(Fig.5) Many interesting limestone and pottery lamps were found at El- Lisht and El-Lahun dating to the MK, some of which resemble lamps of the Greco-Roman period.

W.C.Hayes,The Scepter of Egypt,I,(New York,1953),261,Fig.167.

(Fig.6) A red pottery lamp. It has the form of a dish, with an inner ring enclosing a central cup, dating to the NK.

R.Anthes, Mit Rahineh 1955, (Philadelphia ,1959),30,Fig.18d.



(Fig.7)A compound 'dish -lamp' was produced in red pottery down to the NK. This lamp was found in 1935 in Deir El Medineh. In this lamp the area which surrounded the central well is divided to three parts.

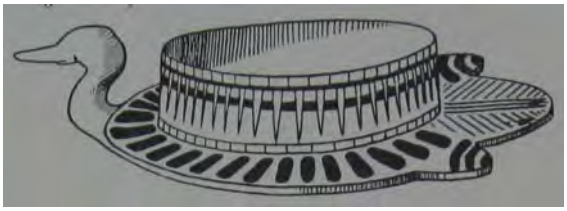
B.Bruyère, 'Rapport sur les Fouilles de Dier El Mmèdineh (1934-1935)',pt.3,in FIFAO,XVI,(LeCaire,1939),271,fig.143.

(Fig.8)A lamp of chalice form upon a disk carved out of translucent calcite, its chalice-like cup was designed to hold the oil and a floating wick. It is flanked with ornaments symbolizing 'Unity' and 'Eternal life', on each side is the name of Tut-ankh-amen.

H.Carter, The Tomb of Tut-ankh-amen,II,(New York,1963),Pl.XLV.

(Fig.9) A triple-lamp of floral form, carved out of a single block of translucent calcite. In design it includes three oil cups with stems and lotus leaves springing from a circular base.

Carter, The Tomb of Tut-ankh-amen, II, 31, 226, Pl. XLVII.



(Fig.10) unusual form of a lamp dating to the NK, it is a terra-cotta lamp in the shape of a duck.

Bruyère, 'Rapport sur les Fouilles de Deir El Mèdineh (1934-1935)', 330-331,fig.203.

(Fig.11)

a- Left above no.545, white pottery lamp, oval body, with a raised ridge was used as an ear or a handle.

b- Right above no.551, red pottery lamp, circular body, with a horizontal handle in its top.

c- Left below no.546,red pottery lamp, it is in the form of a fish.

d- Right below no.536 white pottery lamp, circular body **(**Mold **made lamp: double-convex body), short Splayed nozzle .It was found at Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period.**

published for the first time. (The author).

(Fig.12)

a- Left above no.539, 'frog' type lamp, white - grayish pottery lamp, oval body,'pear'-shaped body.

b- Right above no.540,'frog' type lamp, grey pottery lamp, oval body, 'flask'-shaped body, no projection to nozzle.

c- Left middle no.537, 'frog' type lamp, white pottery, oval body,'flask'-shaped body. It was found at Tuna el-Gebel, dated to the Greco-roman period.

d- Right middle no.538,'frog' type lamp, white pottery lamp, oval body, 'pear'-shaped body. It was found at Tuna el-Gebel, dating to the Greco-roman period.

e- Below no.549, white pottery lamp, 'frog' type lamp, oval body.

published for the first time. (The author).

(Fig.13)

a- Left above no.542, 'frog' type lamp, white pottery, oval body 'flask'-shaped body, no projection to nozzle.

b- Right above no.556 red pottery lamp, oval body .The lamp has a horizontal handle.

c- Left below no.543,'frog' type lamp, white pottery, oval body, 'pear'-shaped body.

d- Right below no.544, white pottery lamp, oval body, 'pear'-shaped body, no projection to nozzle.

published for the first time. (The author).

(Fig.14)

a- Left above no.541, 'frog' type lamp, red pottery, oval body, 'pear'-shaped body.

b- Right above no.550, burned pottery lamp, circular body in the form of a dish, a well or a cup was fixed in the middle of this dish to hold the wick and to contain oil or fat which was used for illumination. it has a horizontal handle. It was found in Tuna el-Gebel, dating to the Islamic period, and it resembles some of old Egyptian lamps.

c- Left below no.553, red pottery lamp, oval body, it has a horizontal handle and short nozzle.

d- Right below no.547, red pottery lamp, oval body, no projection to nozzle, it has a raised ridge was used as an ear or a handle.

published for the first time. (The author).

(Fig.15)

a- Left above no.555, red pottery lamp, in the shape of a jug (the mold made 'Jug' lamp), it has a horizontal handle.

b- Right above no.554, a buff- red pottery lamp, oval body, it has a horizontal handle.

c- Left below no.548, red pottery lamp, oval body, 'pear'-shaped body, no projection to nozzle.

d- Right below no.552, 'frog' type lamp, red pottery, oval body, and 'flask'-shaped body, very little projection to spout.

published for the first time. (The author).

A Middle Kingdom Private Stela
Cairo Museum, JE 21999- CG 20323

♦ D.Mona M. Taha Hussein

Abstract

The subject of this paper deals with an inscribed private stela of Rn-iqr from the Middle Kingdom which has been found in the northern side of Abydos and is now stored in the magazine of the Egyptian Museum, Cairo (JE 21999- CG20323)[1]. It is a painted limestone stela. Comparative studies with other stelae showed that the stela should fall at the beginning of the 12th Dynasty. The aim of the paper is to describe the stela and to deal with it artistically and philologically.

I. Description

The stela of Rn-iqr, from the northern side in Abydos (JE 21999, CGC 20323) [2], is now stored in the magazine of the Egyptian Museum Cairo. It is in a quite good condition; it is formed in a rectangular shape made out of painted limestone, 34, 5 cm in height and 26, 5 cm in width, with torus moulding. There are blue and red traces on the top of the stela, while a yellow base is to be seen under the black flower decoration of the torus. Regarding the text, the wigs of the man and the woman are in black and the red line is clear around them; the man's flesh is red-ochre but the woman's is yellow, the man's kilt and the woman's dress are white; some damage to the writing is to be seen on the forth hieroglyphic line and on the lower left part which was restored. The stela is divided into two parts; the upper part (a) contains the main inscription

♦ مدرس بقسم الإرشاد السياحي – كلية السياحة والفنادق – جامعة 6 اكتوبر.

[1]H.O. Lange/ H.Schaefer, *Grab und Denksteine des Mitteren Reiches (Catalogue general du Musee du Caire*) IV, Berlin, 1902,p. 336; pl.VI, PM 5;1, p. 268, Simpson, William K. *The Terrace of the Great God at Abydos, the offering chapels of dynasties 12 and 13 new Haven, study on Middle Kingdom stela from Abydos, their purpose and location*, 1974, p.1.

[2] I would like to thank Dr. WAFAA EL-SEDDIK, Ex- Director of the Egyptian Museum in Cairo; Mrs. SALWA ABDEL RAHMAN, Chief of the Middle Kingdom Department, for the kind permission of photographing the stela; I am grateful to Ms. YOUSREYA HAMED for her wonderful facsimile and to Mr. AHMED AMIN for photograhing the stela.

which consists of six horizontal lines of hieroglyphs oriented right to left, and each line is separated from the next by a thick black line between two red lines, while the lower part (b, c) includes - on the left side (a) Rn-iqr is sitting barefoot on a low-backed chair wearing an elaborate shoulder-length wig and a long kilt; he is wearing a white collar around his neck. The chair's legs are carved in the shape of the front and hind legs of a lion painted in yellow with a white back. He is facing the right side, pointing his left arm to his chest and stretching his right arm towards the food in front him, where an offering table with a notched base is found,(b). Furthermore, there are three hieroglyphic red signs beneath the table; while scattered offerings are found above it including a lotus blossom, a round loaf, and a form like a hart. On the right side of the lower part, his daughter Snbt is standing barefoot facing him with her right hand holding a lotusblossom up to her nose. Her hair has a normal black women's style; she is wearing a tight dress, adorned with a collar, bracelets and a classical long wig. A text is found in front of the man's figure telling us about his name and title, oriented right to left, and another one in front of his daughter telling us about her name, oriented left to right.

Stela Cairo, CG 20323

Fac-simile

Texts

I. The main text consists of six horizontal lines of hieroglyphs.

a.

1. Htp dj njswt wsjr [a] nb Ddw nTr aA nb AbDw dj.f [b]
2. prt-xrwt hn*q*t xA kA Apdw Ss mnxt xt nb anxt[c] nTr im ra-nb
3. n kA n[d] jmAxjj Smsw n HqA[e] anx wDA snb[f]
4. MnT.w- aA [g] sA imnjj [h] sA Rn- i*q*r[i]
5. mAa- xrw nb imAx imAx Hmt mrt.f sA.t.Tni [j] imAxt
6. mwt.f nbt [k] imAxt mnat [l] xnms[m].f in-it.f [n]

1. An offering which the king has given and Osiris, Lord of Djedu, Great God, Lord of Abydos, that he may (Osiris) give
2. An invocation offering, thousands of bread, beer, ox, fowl, alabaster, linen, and everything on which the God lives every day
3. For the spirit of the Venerator's, Retainer of the ruler, life, prosperity, health,

4. MnT.w- Aa, son of Imny, son of Rniqr
5. True of voice lord of the venerated, the venerated, his beloved wife Satthnyt the venerated one,
6. His mother Snbt, the venerated one Mnat, and his friend In-it.f.

(a) The writing of the Htp dj nswt from the old Kingdom till the end of the Thirteenth Dynasty had the same written sequence, that did change in the New Kingdom[3]. In the offering formula Htp- dj – nswt[4] of the middle Kingdom the name of Osiris written without determinative, and the occurrence of nTr aA as an epithet of Osiris not before the early Twelfth Dynasty. [5]
(b) The use of di. f before prt-xrw would indicate a date in the XIIth Dynasty.[6]
(c) anxt nTr im, appears first under Sesostris I[7], ra-nb, every day[8],
(d) n kA n, this phrase is to be seen on the stela starting from the reign of Senwosert I[9]. imAxjj [10], the venerated or blessed one.
(e) Smsw n HqA, retainer of the ruler, the Smsw were follower and that was considered as a high position.[11]
(f)anx wDA snb, (with) life, prosperity, health[12].
(g) mnT.w- aA, Ranke, *PN* I, p. 153, no. 25.

[3] D. Franke, *The middle Kingdom offering Formula- a challenge*, *JEA* 89, *2003,* p.54.
[4] Ibid. p. 46, Ibid.p.48, D. Franke did translate the *Htp dj nswt wsjrj...di.f prt-xrw*, as an offering which the King has given and Osiris... may he (Osiris) give an invocation offering.

[5]C.J.C.Bennett, *Growth of the Htp-di-nsw formula in the Middle Kingdom, JEA 27*, *1941*, p.79.
[6] Ibid., p.77-8,and D. Franke see,that adding may he/she/they give,is the only structural; difference between Old Kingdom and Middle Kingdom in the offering formula,D.Franke,*The middle Kingdom offering Formula- a challenge, JEA89,* p.46.
[7] C.J.C.Bennett, *Growth of the Htp-di-nsw formula in the Middle Kingdom, JEA 27*, 1941, p.80.

[8] R. Hannig, *Aegyptisches Woerterbuch II Mittleres Reich und Zweite Zwischenzeit, 2006*, p.1455-1458 mentioning the stela with, Cairo CG 20001-20780.
[9]D. Franke, *The middle Kingdom offering Formula- a challenge*, *JEA* 89, p.54.

[10] The venerator as a deceased, R. Hannig, p.25, and *imAx*t female, R. Hannig, p. 263.

[11] W. Ward*, Index of Egyptian Administrative and Religious Titles of the Middle Kingdom. Beirut, 1982,* p.176, no.1526, R.Hannig, *Aegyptisches Woerterbuch II Mittleres Reich und Zweite Zwischenzeit,* 2006, p. 2463, with CG 20001-20780, PM 5;1, p.268.

[12]R Hannig,*Aegyptisches Woerterbuch II Mittleres Reich und Zweite Zwischenzeit,*2006, p.534.

(h) imnjj , Ranke, *PN* I, p.31, no.12.
(i) Rn- i*q*r, Ranke, *PN* I, p. 222, no.23.
(j) sAt- Tnj, Ranke, *PN* I,p.294, no.22 .
(k) snbt, Ranke, *PN* I, p.297, no.8.
(l) mnat [13], Ranke, *PN* I, p.151, no.7.
(m)Xnms, Ranke, *PN* I, p.270, no.11[14].
(n) in-it.f, Ranke *PN* I, p.34, no.1,

b.

imax Smsw[15] Rn- i*q*r
The venerated one the follower Rn iqr.

[13]female nurse, W. ward, 1982, p.95, no.799, and W.Ward., *Essays on feminine titles*,1986, p.85,no706, R.Hannig, *Aegyptisches Woerterbuch* II Mittleres Reich und Zweite Zwischenzeit, *2006* p.1074, CG 20001, 20780 (as) in names, the determinative is a seated woman *in:* H.O. Lange/ H.Schaefer, *Grab und Denksteine des Mitteren Reiches,* CG,I, *p.336,* so maybe it was reined.

[14] H. Ranke, *Die altaegytischen Personennamen*, 1935, p. 270, the friend, written with an (m) in: R.Hannig, *Aegyptisches Woerterbuch* II Mittleres Reich und Zweite Zwischenzeit, 2006, p.1897, 1898, with other stelae CG 20001, 20780.

(15) Follower, it's a sort of a high position, R., Hannig, *Aegyptisches Woerterbuch II Mittleres Reich und Zweite Zwischenzeit,* 2006, p. 2459, Gardiner, p.575,

c

Afty [a] Rn - i*q*r wbay.t [b] dd.t-mw.t [c] sAt n mryt.f [d] snbt [e]

The Brewer Rniqer, the female butler Ddt-mwt,
His beloved daughter Snbt.

[a] Afty, ward, p.73, no. 595, Gardiner, p.536, R.Hannig, CG 20323,20001,20078, p.501Brewer.
[b] wbay.t, ward, p.85, no.706 (Female) butler[16], R. Hannig., p.648, Cairo CG 20001-20780
[d] dd.t-mw.t, Ranke, *PN* I, p.402, no.17.
[c] mryt.f, R. Hannig, p.1093, to be loved.
[e] snbt, Ranke, *PN* I, p.297, no. 8.

dbHt -Htp
required offerings, regarding the offering table scene[17]

[16] Woman with this title are usually among servants and offering bearers, though one offers a cup to a deceased woman, W. Ward, *Index of Egyptian Administrative and Religious Titles of the Middle Kingdom. Beirut, 1982,* p.85.

[17]*d*bht-htp is to be seen on the stalae, Cairo CG 20323, 20001, 20780,R.Hannig, *Aegyptisches Woerterbuch II Mittleres Reich und Zweite Zwischenzeit*, 2006, p.2777.

Comments

The painted stela of Rniqr gives us information about his name and titles, also some names of his family members, friends and work colleagues, such as; his grandson Montho-aA, his son Imny - whose names are not very clear because of the erased text- as well as his wife Satthniet, his mother Snbt whose names are mentioned on the main text of the stela, and his daughter Snbt who was named after his mother. So probably the stela was made for the grandfather, Rniqr, who was the follower and brewer of the ruler. In addition, there are three names that do not belong to the family; a woman called Mnct who is not a family member, his friend Inintf, and the female brewer Ddwt-mwt whose title shows that she is Rniqr's work colleague. At that time, it is common to find names of people who are not family members; such as work colleagues, written on the stelae.[18]

Comparative studies with other stelae showed that the stela should have fallen in the 12th Dynasty[19]. The stela of Nkhty and Khnt-chty-hotep, London, BM 241 from the 12th Dynasty, found at Abydos, shows some similarities with the CG 20323 in the writing of the name Osiris without any determinatives, the writing of di. f before prt-xrw as well as in the use of *n ka n* imAx*w* to designate the name of the deceased. The offering table with the notched base also suggests a date from the early 12th Dynasty, between the reigns of Sesostris I and Amenenmhat II. [20] Although the stela is a painted

[18] Ronald J.Lephohon,*The Personnel of the Middle Kingdom Funerary Stelae*, *JARCE* 15, p.33.

[19] Freed, Rita, *Stela Workshops of Early Dynasty 12*, in Peter Der Manuelian (ed.), Studies in. Honor of William Kelly Simpson. Boston,1996, p.297-336 : "A stela is considered dated if it contains a cartouche in or near its lunette or upper border, or if the context of the cartouche otherwise implies that the stela's owner lived during the reign of the king mentioned. A stela is labeled "datable" (as opposed to "dated") if it belongs to the same owner as a dated stela or if its owner is known through other sources, such as statuary or papyri, to be associated with a given king."

[20] Ronald Leprohon, "*Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum.* Fasc. 2. *Boston Museum of Fine Arts. STELAE* 1, *The Early Dynastic Period to the Late Middle Kingdom,*(Philipp von Zabern. Mainz, 1985)

one, it is dated to the reign of Amenmhat II. During the former's reign, all those stelae were executed in sunken relief, which is both easier and faster to carve than the raised one. The political context justifies the unelaborated style and the smooth transition into a more intricate work towards the end of Sesostris I's reign. The offering formula also suggests that the stela would have belonged to the 12th Dynasty.

According to C.J.C. Bennett's researches on the growth of the formula, *nb ddw* appears during the reigns of Sesostris I and Amenemhat II (81% of the objects studied), as opposed to later times, when the percentage falls under 35. The formula *ntr aA* shows prominence in the reign of Sesostris I and AmenemhatII (81%), declining afterwards. The offering list formula during the 11th Dynasty shows bread, beer, fowl, oxen, alabaster, linen - with incense and oil to be added throughout the 12th Dynasty ste5adily (from 25% in the reign of Sesostris I to 84% during Sesostris III's rule). The CG 20323 stela does not contain incense and oil that could move its date at the time of Amenemhat II. The phrase *ankhet ntr im* also shows a high percentage at the beginning of the 12th Dynasty, with 40% of the stelae studied by Bennett, declining to 25% during the reign of Senusret III.[21]

The stela from Cairo Museum falls under the category *Workshop number 10 – Attenuated Figures* designated by R.E.Freed in her study *Stela workshops of early Dynasty 12 as the largest and the latest workshop*.[22] It shares the position with stelae Cairo CG 20526, London BM 241, London BM 971. In the stela CG 20323; the common characteristics include less variation in the positions of figures and the greater spacing among them. Moreover, there is a little attention to the individual details; the compositions are spare including few offerings. The less detailed and more mechanical

[21] C.J.C. Bennett, *Growth of the Htp-di-nsw formula in the Middle Kingdom*, *JEA 27*, 1945, p.77-82.

[22] Freed, E. Rita, S*tela Workshops of Early Dynasty 12,* in: Peter Der Manuelian (ed.), *Studies in. Honor of William Kelly Simpson. Boston, 1996*, p. 297-336.

style were commonly found in the reign of Amenemhat II; the high, plastic modeling, intricate detailing and complex compositions which characterize the flourishing workshops under Sesostris I reflect this style, probably as a result of the increasing demand. The offering table have extra rings on the top and bottom. It is not clear whether the CG 20323 stela from Cairo has a ring surrounding the lower part of the leg because of its deteriorated condition, but the upper ring can be clearly seen. The word dbHt –Htp, is inscribed to the left of the table. Another attribute (which is nevertheless common on other Middle Kingdom stelae) is an offering in the shape of a heart lying on the table in a compact group with the other offerings. A non-canonical figure and a lack attention to the details are found – as can be seen in the wig worn by the deceased; although close fitting and similar in shape to wigs from other stelae in the same group, it lacks the individual rendering of the curls.

King's Standing statue with forward-striding stance A new Interpretation According to religious texts

♦ Dr.Noor Galal

Abstract

The longevity of certain poses and gestures in Egyptian art points to a desire on the part of the Egyptians to convey a sense of stability and order in the world, and portraits of the elite, especially, tend to depict their subjects in the prime of life, eternally young, strong, and healthy. The king's standing statue with forward-striding stance exemplifies all these qualities and more.

The research will shed light on this pose and its place into temple. At the same time, it will be interpreted According to religious texts.

♦ ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر2011م.

Washing Hands in Ancient Egypt
(As an Intangible Heritage)

Dr.Rasha M. Omran ♦

In Ancient Egypt washing hands was one of the most important daily life and religious traditions which are considered for us now as an intangible heritage that reflects the ancient Egyptians great civilization.

Hygiene was one of the most important issues that captured the ancient Egyptian attention. He presented it as one of the essential priorities in his daily life; especially what is related to care about cleaning his body since it was a way of being healthy and an essential restriction for purification. Ancient Egyptian attention concerning hygiene has been appeared through what have been got from texts, proverbs, and the scenes represented on the walls of the private tombs throughout the history of Egypt.

The aims of this current study are: - To put a spotlight on washing hands in ancient Egypt as an intangible heritage. To highlight washing hands as one of the most important daily life and religious customs and traditions in ancient Egypt. To put a spotlight on washing hands materials and implements as well as their names in ancient Egyptian language.

To achieve that the author based this research on collecting information from references, periodicals and describing the scenes of washing hands carving on the walls of the private tombs as well as analyzing and interpreting the information gathered from literature.

The results obtained revealed that 1- Ancient Egyptians washed their hands before and after meals because they used their hands in

♦ Lecturer, Tourist Guidance Dept., Faculty of Tourism & Hotels, Fayoum University,Fayoum, Egypt

eating. 2- Ancient Egyptians used different shapes of ewers and basins to pour water for washing hands. 3- There were many expressions showing the meaning of washing hands in hieroglyphs. 4- There were different expressions indicating to the names of washing hands implements throughout the history of Egypt.

Keywords:

Washing, Hands, Washing Hands, Ancient Egypt, Intangible Heritage, Hygiene.

Introduction

Cleanliness and Purification in ancient Egypt were considered two faces for only one coin. The ancient Egyptian believed that they were the essential priorities in his daily life since they were a way of being healthy and a part of cult.

The Ancient Egyptian attention concerning cleanliness and purification has been appeared through what have been got from texts, proverbs, and the scenes represented on the walls of the private tombs throughout the history of Egypt

Personal cleanliness was not only a means of good health and purification but also an indicator of the rank. Cleanliness meant being Egyptian as foreigners were believed to be dirty and unkempt.

Because of the ancient Egyptian awareness of personal cleanliness, so washing played a very important role in his life especially washing hands which was considered one of the most important daily life and religious customs and traditions in Ancient Egypt.

Washing in Ancient Egypt

In ancient Egypt, both rich and poor people were very aware of the need to wash their bodies so that the Greek historians admired

with the hygiene aspects of the ancient Egyptians and represented that in their writings. [1]

The relatively hot climate of Egypt made of washing an important need for the ancient Egyptians .Some texts mentioned that they were washing before and after meals. The priests were required to wash at least once a day. Some of the rich people had private washing facilities. One house at Tell El – Amarna had a bathing area ,with stone slabs consisting the base as well as a splashback for a shower. In this bath ,water was poured over the body from a jug while the waste water was drained through an outlet in the wall. The majority of the Egyptians bathed in the Nile waters, which caused many diseases for them. [2]

The importance of washing was shown in several positions including the story of Snuhy which mentioned that when he returned from his trip, he had to take a bath to be purified from his long and arduous trip. [3]

Washing was one of the purity physical conditions before entering the temple for the priests and those people who were allowed to access [4]

Washing Hands in Ancient Egypt

As the ancient Egyptians used their hands and fingers in eating, so they had to wash their hands before and after meals. The evidence of that is the representation of washing implements (basin and ewer) accompanying by the offering tables scenes on the walls of the private tombs. These scenes were first carved on the panels

[1] Filer, J, M., Hygiene, in: The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, II, American University in Cairo press, Cairo, 2001, p. 134.

[2] Ibid.

أبو بكر, إيمان أحمد, النظافة فى الحياة اليومية عند المصريين القدماء, مكتبة مدبولى, القاهرة, 1999, ص 109.

[3] Romant, B., Life in Egypt in Ancient Times, Genéve, 1978, p. 20.

[4] أبو بكر, إيمان أحمد, المرجع السابق.

سونيرون, سيرج, كهان مصر القديمة, ترجمة: زينب الكردى, القاهرة, 1975, ص 40, 41.

of the Old Kingdom tombs since the end of the second Dynasty .Such scenes were also found on the walls of the Middle and New Kingdom private tombs which indicate to the importance of this custom throughout the history of Egypt. [5]

The servants are represented pouring water on the hands of their masters after the completion of eating. They were represented standing in the garden of the house lined up during the banquet and waiting for guests to guide them to the place of the banquet and then provide them with ewers to wash their hands. [6]

Also some of the New Kingdom scenes show a pair of napkin was presented for drying hands and mouth and it must be mentioned that in the houses of the nobles in El -Amarna was found a specified place for the guests washing hands. [7]

In the homes of individuals and peasants ,the housewife was performed that task and she was pouring the water on the hands of her husband from the ewer when he returned from work .This is very clear from the story of two brothers which shows that washing hands after working was considered one of the daily life custom in ancient Egypt. [8]

---

[5] Abd El- Hakiem, W,M., Purification Scenes in Theban Private Tombs during the New Kingdom (An Analytic Study), (Ms. D), Unpublished , Minia University, 2010 ,p.30.
Strouhal, E., Life of The Ancient Egyptians, American University, Cairo, 1992, p. 86.
White, J, M., Everyday Life in Ancient Egypt, NewYork, 1963 ,p. 108.
Winlock, H., E., The private Life of the Ancient Egyptians, in: MMA, New York, 1935, p. 3.

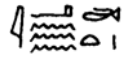
[6] Wilkinson, J., G., The Ancient Egyptians, Lodon, 1988, p. 76.
Kees, H., Kulturgeschichte des alten orients, Munchen, 1933, p. 86.
بترى, فلندرز, الحياة الإجتماعية في مصر القديمة, ترجمة: جوهر,حسن محمد, عبد الحليم,عبد المنعم, القاهرة, 1975, ص 193.
الوشاحي, مفيدة حسن,مناظر الخدمة اليومية في مصر القديمة, رسالة ماجستير غير منشورة, جامعة القاهرة, 1989 , ص 63.

[7] Winlock, H., E., op. cit., p.3, fig.14.
Davies, N., G., The Tombs of Two Officials of Tuthmosis the Fourth (no.75 and no. 90), London, 1923, pl. V I.
الوشاحي,مفيدة حسن, مرجع سبق ذكره.

[8] Abd El- Hakiem, op. cit.
Kees, H., op. cit.

Washing hands was one of the fundamental objectives of the purification process and its importance is shown in certain parts of the Pyramid Texts where it appears that the gods were recommended to the process of washing hands. [9]

Also all the temple celebrations had to start with pouring water over the hands of the priests, and was considered as a main element in any religious service. [10]

Some hieroglyphic signs were used to refer to washing hands such as  iay dr.t .Also it was written in the offering [11] –lists dating back to beginning of the Old Kingdom in the form of a hand with pouring water over it ia which accompanied by washing implements. [12]

Washing Hands Materials

Water and Natron were two essential materials used for washing hands in ancient Egypt. [13]

Water was known in ancient Egyptian language as mw which refers to washing and purifying water and this common form continued to be used through the history of Egypt. [14]

على, وفاء محمد حسن, المياة فى الحياة اليومية في مصر القديمة منذ أقدم العصور وحتى نهاية الدولة الوسطى, رسالة ماجستير, (غير منشورة), كلية الآثار, جامعةالقاهرة, 2003, ص30.

إرمان ورانكة, مصرو الحياة المصرية فى العصور القديمة, ترحمة: عبد الحميد أبو بكر ومحرم كمال, القاهرة, 1965 ,ص 202.

مهران, محمد بيومى, مصر و الشرق الأدنى القديم ,ج4, الحضارة المصرية القديمة ,القاهرة, 1989, ص122

[9] Schott,S., Die Reinigung Pharaos in Einem Memphitischen Tempel, Gottingen, 1957, p. 75.

أبو بكر, إيمان أحمد, مرجع سبق ذكره, ص 115.

[10] تشرنى, ياروسلاف, الديانة المصرية القديمة, ترجمة :أحمد قدرى, مراجعة : ماهر طه, دار الشروق, القاهرة, 1996, ص140 , 141.

[11] Erman,A and Grapow,H..,Wörterbuch der Aegyptischen Sprache, I(Wb), Berlin, 1982, p. 39.

أبو بكر, إيمان أحمد, مرجع سبق ذكره, ص 116.

[12] Davies, N., G., The mastaba of Ptahhetep and Akhethetep, II, London, 1901, p. 17.

[13] Filer, J., M., op. cit.

أبو بكر, إيمان أحمد, مرجع سبق ذكره, ص 35.

Water for washing hands was called in hieroglyphs as which appeared to correspond with sT of the later offering- lists. [15] It was not only a medium for both cleanliness and purification but it was believed to be the secret of life. [16]

The ancient Egyptians considered it as the eternal material from which all creatures had come into being. [17]

It had many symbolic meanings such as life creation, regeneration fountain, purification source, and rebirth as well as remove evils. [18] So it can be concluded that, by cleaning and purifying the body or the hand by using water, the soul would be purified from all evils and faults and resurrected free from impurities.

Natron bd or swab was employed by the ancient Egyptians in washing process as a cleaning agent . It was said that when balls of it were put in a water jar, they clarified it at once and this is probably the reason of why it occurred immediately after water in offering – lists. It came from several areas in Egypt but the most famous was Wadi Natron in the Fayoum district. [19]

---

[14] Murray, M. A., Saqqara Mastabas, I, London, 1905, p. 37.

Abd El- Hakiem, W, M., op. cit., p. 266.

حافظ , حنان محمد ربيع , طقسة سكب الماء فى مصر والعراق القديم دراسة تحليلية مقارنة, رسالة ماجستير (غير منشورة) , كلية الآثار , جامعة القاهرة, ص 35 ,37.

[15] Murray, M. A., ibid., p. 32.

16 إبراهيم, يسر صديق أمين, مراسم تتويج الفراعنة في الدولة الحديثة والعصر المتأخر من التاريخ المصري القديم, رسالة دكتوراة (غير منشورة), 1996, كلية الآثار, جامعة القاهرة, ص ص 66, 68 ,70.

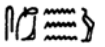
17 نورالدين,عبد الحليم,الديانة المصرية القديمة,ج2,الكهنوت والطقوس الدينية,القاهرة,2009,ص 8.

[18] Gee, J., L., The Requirements of ritual purity in Ancient Egypt, A Dissertation Presented to the faculty of the Graduate School of Yale University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, 1998, p. 297.

[19] Filer, J. M., op. cit.

Murray, M. A., op. cit., p. 37.

Erman, A and Grapow, H., Wörterbuch der Aegyptischen Sprache, IV (Wb), Berlin, 1982, p. 67.

Ancient Egyptians also knew a solid and dry paste called  swab.w which contained a certain material making foam after mixing with water for easy cleaning. [20] This paste took a square form referring to that it was used in the process of washing hands and it was represented in the old kingdom offering scenes beside the ewer and the basin on the offering tables. [21]

Washing Hands Implements

The ancient Egyptians believed in life after death which was considered in their conception an identical image of their life on earth. Therefore they were very eager to put their daily life implements in their tombs to continue using them in the netherworld. [22]

Among the tomb implements were those of washing hands consisting of an ewer for pouring water over hands and a basin for collecting the water after finishing this process. [23]

Washing hands implements were manufactured of different materials such as clay, stone, copper, bronze, gold, silver as we as well as electrum. They were similar in shape of each other, with some slight differences during the Old and Middle Kingdom. These differences were represented in the form of the ewer spout as well

[20] Erman, A. and Grapow, H., ibid.

Montét, P., Every Day Life in Egypt, Pennsylvania, 1958, p. 70.

[21] Abd El- Hakiem, W., M., op. cit., p. 39, Fig. 26.

Jéquier, M.G., Les Frises d' Objets des Sarcophages du Moyen Empire, in: MIFAO 47, Cairo, 1921, pp. 122, 123.

[22] Scheel, B., Egyptian Metalworking and Tools, London, 1989, p. 34.

أبو بكر, إيمان أحمد, مرجع سبق ذكره, ص46.

[23] Wilkinson, J, G., op. cit., 76, 77.

Badawy,A., The Tomb of Nyhetep – Ptah at Giza and The Tomb of Ankhmahor at Saqqara, London, 1978, p. 61.

Jéquier , M,G., op. cit., p. 117.

Winlock, H, E., op. cit., p. 3.

as the basin height. [24] During the New Kingdom, the daily life ewers were characterized by their long necks and handles in one side to hold them, whereas the ewers with spouts were used during the religious rituals. [25]

Sometimes the ewers were provided with two spouts or represented as a pair of washing hands implements sets which indicate either to purify the deceased once with the water of the north and once with the water of the south or to the water of the two Gods Horus and Seth which means that the deceased was purified with all kinds of the sacred water. [26]

Washing hands implements were most probably in use since the 2nd Dynasty because a set of washing hands implements containing an ewer and a basin was found in the tomb corner of mryt -Nt at Saqqara but these implements were represented on the tombs walls connecting with offering tables since the end of the 2nd Dynasty. [27]

From the beginning of the 3rd Dynasty onwards, washing hands implements increased in number and all the offering –tables' scenes on the walls of tombs and on the false doors were represented mainly including ewers and basins which refer to the importance of these implements role in cleaning, purification and washing hands process in ancient Egypt. [28]

They were also carved in high or low relief on the stone offering tables beside the loaves of bread. [29]

---

[24] Radwan,A., Die Kupher – und Bronzgefässe Ägyptens , München, 1983, p. 17.
Balcz, H., Die Gefassdarstellungen des alten Reiches, in: MDIAK V, Gottingen, 1934, p. 45.
Arnold, D., Reinigungsgefäß, in: LÄ V, Wiesbaden, 1984, p. 214.
Grishammer, R., Reinheit, in: LA V, Wiesbaden, 1984, p. 213.

[25] أبو بكر, إيمان أحمد, مرجع سبق ذكره, ص 58.

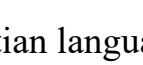
[26] Radwan, A., op. cit., p. 11, 12.

[27] Hassan, S., Excavation at Giza, VI, part II, Government Press, Cairo, 1948, p. 82.
Abd El- Hakiem, op. cit., p. 33, 34.

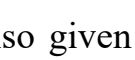
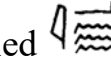
[28] Radwan, A., op. cit., p. 41.

[29] Schorsch, D., Copper Ewers of Early Dynastic and Old Kingdom, in: MDIAK 48, Gottingen, 1992, p. 147.

Washing Hands implements appeared in different places in the offering - tables' scenes such as above the table, under the table, next to the deceased shoulder or in front of his face .The place of these implements in front of the deceased face and on the offering table near to his hand most probably refers to the act of washing hands before eating. [30] When these implements were placed under the offering - table scene (according to the author suggestion) this refers to the act of washing hands after eating. [31]

The name of washing hands implement (ewer and basin) in ancient Egyptian language was  pgAw [32]

Some inscriptions mentioned the ewer as Hsmny. This name was derived from the word Hsmn means natron which was placed in the ewer to achieve the perfect purification and cleanliness for the hands. [33]

Ewer was also given other names such as  ia dates back the Old Kingdom and it was called during the New Kingdom it was called  ia. [34]

أبو بكر, إيمان أحمد, مرجع سبق ذكره, ص ,51 .

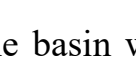
[30] Hassan,S., op. cit.
Abd El- Hakiem, W, M., op. cit., p. 34.
أبو بكر, إيمان أحمد, المرجع السابق, ص50.

[31] Hassan, S., ibid.

[32] Erman, A. and Grapow, H., I, op. cit., p. 563.
Murray, M. A., op. cit., p. 33.
Hassan, S., ibid., p. 31.
Petrie, W., F., The Funeral Furniture of Egypt, London, 1937, pl. XIV.
أبو بكر, إيمان أحمد, مرجع سبق ذكره, ص 55 .

[33] Erman, A. and Grapow, H. ., Wörterbuch der Aegyptischen Sprache, III (Wb), Berlin, 1982, p. 162, 163.
Abd El- Hakiem, W., M., op. cit., p. 34.
Helck,W., and Otto, E., Lexikon der Ägyptologie, V, Wiesbaden, 1984, pp .213, 214.
Jéquier, M., G., op. cit., p. 118.

[34] Erman,A and Grapow,H., I, op. cit., p. 39.
أبو بكر, إيمان أحمد, مرجع سبق ذكره, ص ,56 .
بدوي , أحمد و كيس,هيرمان, مفردات اللغة المصرية القديمة, القاهرة, 1958, ص,11.

The basin was named as  Saw.ty which was derived from the word Say means sand that was put in the basin. [35]

According to what is mentioned before, it can be concluded that ancient Egyptians were very care about their cleanliness and purification by washing their hands before and after meals which is very clear through the representations of washing hands implements with different shapes, numbers and in various places where the food offerings in general were found. [36]

[35] Erman, A. and Grapow, H., IV, op. cit., p. 419, 421.

أبو بكر, مرجع سبق ذكره, ص 55.

[36] Lucau, P., Catalogue Général des antiquités Égyptiennes du Musée du Caire, Sarcophages Antérieurs au Nouvel Empire, Cairo, 1904, p. 38.

Results

After studying this research, the author reached the following results.

- The ancient Egyptians were very care about their personal hygiene and sanitization.
- Washing hands was considered one of the most important daily life and religious customs and traditions in Ancient Egypt.
- Washing hands was one of the fundamental objectives of the purification process
- There were many expressions showing the meaning of washing washing hands in Ancient Egypt.
- Ancient Egyptians washed their hands before and after meals because they used their fingers in eating.
- Water and Natron were two essential materials used for washing hands in ancient Egypt.
- Ancient Egyptians used different shapes of ewers and basins to pour water over their hands.
- There were different expressions indicating to the names of washing hands implements throughout the history of Egypt.
- The representations of washing hands implements were always accompanied by the offering- tables' scenes on the walls of the private tombs.
- Washing hands implements were manufactured of different materials.
- Washing Hands implements appeared in different places in the offering - tables' scenes.

Methods of Making This Research Useful for Tourist Guidance

After speaking about washing hands in Ancient Egypt, we must focus on how we achieve the benefits from this subject in the field of tourist guidance.

The researcher considers that this subject is very important, interesting and useful for students and researchers who want to collect more information about one of the most important daily life customs and traditions in ancient Egypt like washing hands because no books speak specifically about this subject.

Also this subject is very important for any guide who wants to show to the tourists the intelligence of his ancestors who were very aware of sanitation. It will provide tourist guides with new additional information which they can use in their programs by adding them to other archaeological and historical ones.

This current study will provide cultural tourists with a lot of information about ancient Egyptians daily life customs and traditions to increase their admiration to this great people not only because of their great progress in art, architecture and religion but also because of their progress in daily life customs and traditions. So the number of tourists will increase especially tourists who are interested in intangible heritage.

From this point the tourist guides can advise the tourists to wash their hands before and after eating if they used their hands in eating because of increasing the diseases nowadays in both modern and developing countries due to pollution.

Conclusion

According to this research, it can be concluded that ancient Egyptians were very civilized people not only because of their progress in architecture, art and astronomy…etc , but also because of their distinctiveness from other people in personality as well as customs and traditions such as washing hands before and after eating.

So the grandchildren have to respect and appreciate what their ancestors produced of civilization and progress either tangible or intangible. Also they must work very hard to prove to the whole world that they are the best successor to the best predecessor.

Plates

Plate. 1

Offering Scene representing the tomb owner sitting in front of the offering table with washing hands implements next to his left shoulder.

Panel of Hsy Ra, 3th Dynasty, Saqqara, JE 28504, Egyptian Museum

Pirelli, R., Panels of HesyRA, in: The Treasures of The Egyptian Museum, Cairo, 1999, 48.

Quibell, J. E., Excavation At Saqqara, Cairo, 1913, PL.XXXI, 5.

توفيق, سيد, تاريخ الفن فى الشرق الدنى القديم مصر والعراق دار النهضة العربية,,القاهرة, 1987, صورة 46ب.

شكرى, محمد أنور, الفن المصرى القديم منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة, القاهرة, 1967, صورة 57.

Plate. 2

Offering Scene representing the tomb owner sitting in front of the offering table with washing hands implements next to his left shoulder.

False door panel of Ra Htp , 4th Dynasty, Meidum

Wilkinson, R, H., Reading Egyptian Art, London, 1992, p. 206, fig.3.

Taylor,J, H., Death and The Afterlife in Ancient Egypt, British Museum Press, London, 2001, p.157, fig. 109

Plate. 3

Offering Scene representing the tomb owner sitting in front of the offering table with washing hands implements next to his left shoulder

Offering Panel of iwnw,4th Dynasty, Giza , Hildesheim Museum

Anderson, J., B., The Tomb Owner At The Offering Table, Egyptian Art, Cairo, 2000, p. 135, fig. 121.

شكرى, محمد أنور, مرجع سبق ذكره, صورة47.

Plate. 4

Offering Scene representing the tomb owner sitting in front of the offering table with washing hands implements on a high stand, under the table.

Tomb of PtH Htp , 5th Dynasty , Saqqara

Anderson, J, B., ibid., Fig. 12.4

Griffith, F. LL. The Mastaba of Ptahhotep and Akhethotep, I, London, 1900, PL.XXIX

www.egyptancient.net/mastabaptahhotepee.htm (Accessed on 15- 10- 2011)

شكرى, محمد أنور, المرجع السابق, صورة 167 .

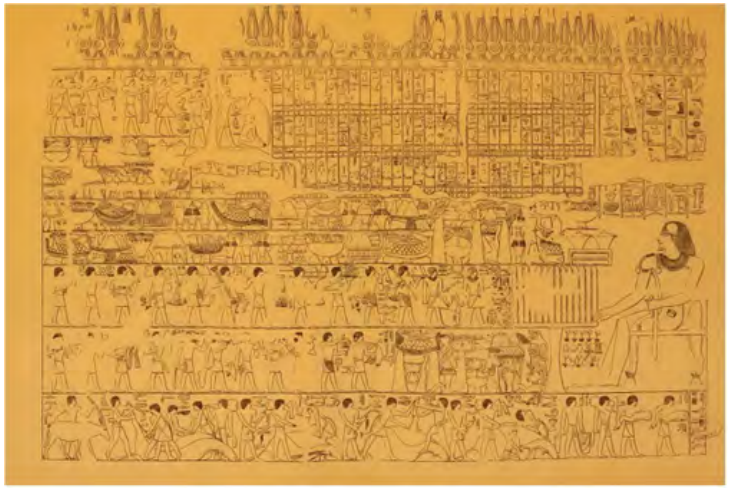


Plate. 5

Offering Scene representing the tomb owner sitting in front of the offering table, facing two sets of washing hands implements beside each other on a stand upon the table.

Burial chamber South Wall of wsr-ntr ,5th Dynasty, Saqqara

Murray, M. A., Saqqara Mastabas, I, London, 1905, pl. XXIII.

Plate. 6

Offering Scene representing the tomb owner sitting in front of the offering table with two sets of washing hands implements beside each other on a stand under the table the table .

Tomb of mHw, 6th Dynasty, Saqqara

www.touregypt.net/featurestories/mehut.htm(Accessed on 15-10- 2011)

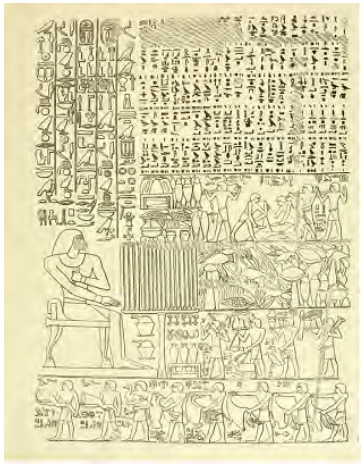


Plate. 7

Offering Scene representing the tomb owner sitting in front of the offering table with two sets of washing hands implements one above the other under the table

Burial chamber South Wall of ptH-Spss II, 6th Dynasty, Saqqara
Murray, M. A., op. cit., pl. XXIX.

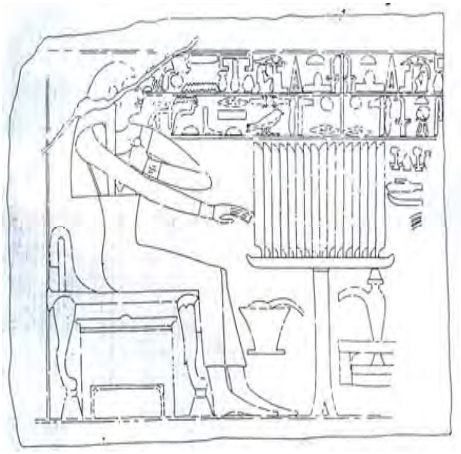


Plate. 8

Offering Scene representing the tomb owner sitting in front of the offering table with washing hands implements under the table

Stela of bn Dt ,Old Kingdom ,El-Hawawish

Anderson, J., B., op. cit., Fig. 12,9.

Plate. 9

Offering Scene representing the tomb owner mnTw - Htp and his wife snt sitting in front of the offering table with washing hands implements under the table

Offering table of mnTw - Htp and his wife snt, 11th Dynasty Abydos.

Petrie,W, F., Tombs of The Countries and Oxyrhnkhos, London, 1925, pl. XXII.

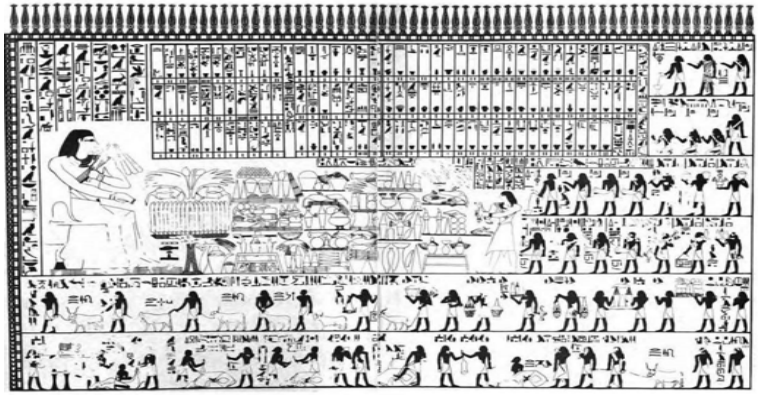


Plate. 10

Offering Scene representing the tomb owner in front of the offering table with washing hands implements under the table

Offering table of Imn-m-HAt ,12th Dynasty Tomb No.2, Beni Hasan

Newberry, P, E., Beni Hasan , I, London, 1893, pl. XVII.

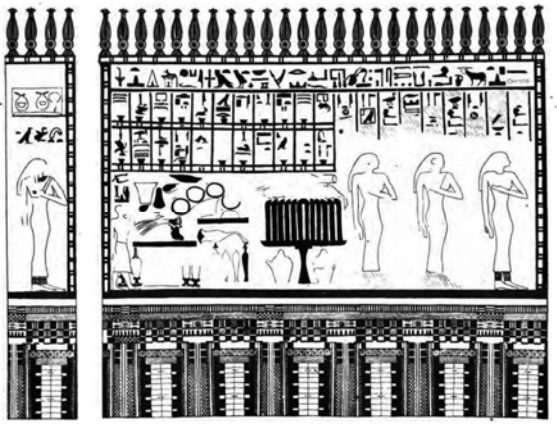


Plate. 11

Offering Scene representing the offering table with two sets of washing hands implements under the table

Offering table of xnm – Htp II, 12th Dynasty ,Tomb No.3, Beni Hasan

Newberry, P., E., ibid., pl. XXXVI.

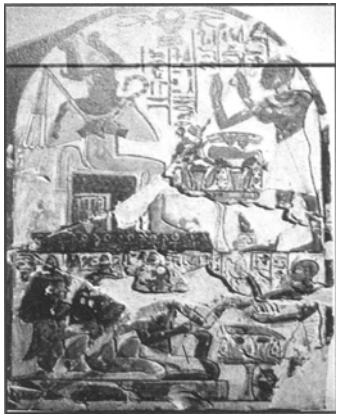


Plate. 12

Offering Scene representing a servant purifying and cleaning his master's hands (who is sitting in front of an offering table) by pouring water over them.

Funerary Stela,18th Dynasty, New Kingdom (Reign of King Amenhotep III)

Abd El- Hakiem, W,M., Purification Scenes in Theban Private Tombs during the New Kingdom (An Analytic Study), (Ms. D), Unpublished, Minia University, 2010, p. 31, fig. 18.

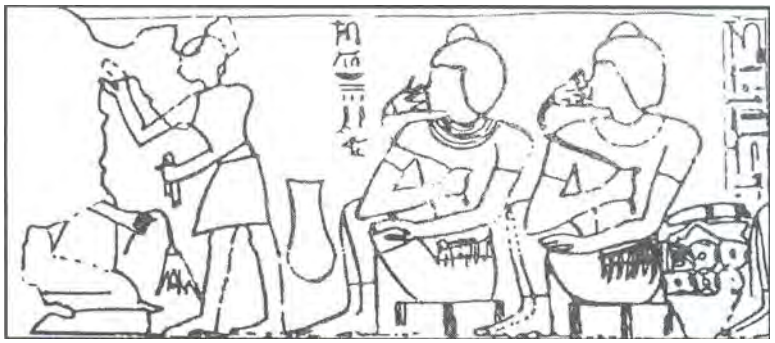


Plate. 13

A Banquet Scene representing a servant giving a knotted napkin to the guest to dry his hands after washing his hands at the beginning of the banquet.

A Banquet Scene, 18th Dynasty, New Kingdom (Reign of King Tutmoses III)

Davies,N. de G., The Tomb of Two Officials, London, 1923, pl. VI.

Plate. 14

A Scene representing a cleaning paste putting beside washing hands implements on a stand

Jéquier, M., G., Frises d' objets des Sarcophages du Moyen Empire, in: MIFAO 47, Cairo, 1921, fig. 329.

أبو بكر, إيمان أحمد,النظافة فى الحياة اليومية عند المصريين القدماء, مكتبة مدبولى, القاهرة, 1999, ص 228, لوحة 46.

Referances

- الوشاحي, مفيدة حسن,مناظر الخدمة اليومية في مصر القديمة,رسالة ماجستير غير منشورة, جامعة القاهرة, 1989 .
- إبراهيم, يسر صديق أمين, مراسم تتويج الفراعنة في الدولة الحديثة والعصر المتأخر من التاريخ المصري القديم, رسالة دكتوراة (غير منشورة), كلية الآثار ,جامعة القاهرة, 1996.
- إرمان ورانكة, مصرو الحياة المصرية فى العصور القديمة, ترحمة: عبد الحميد أبو بكر و محرم كمال, القاهرة, 1965.
- أبو بكر, إيمان أحمد, النظافة فى الحياة اليومية عند المصريين القدماء, مكتبة مدبولى, القاهرة, 1999.
- بترى, فلندرز, الحياة الإجتماعية في مصر القديمة,ترجمة: جوهر,حسن محمد, عبد الحليم, عبد المنعم, القاهرة, 1975.
- بدوي, أحمد و كيس,هيرمان, مفردات اللغة المصرية القديمة, القاهرة, 1958.
- تشرنى, ياروسلاف, الديانة المصرية القديمة, ترجمة :أحمد قدري, مراجعة : ماهر طه, دار الشروق, القاهرة, 1996.
- توفيق, سيد, تاريخ الفن فى الشرق الدنى القديم مصر والعراق, دار النهضة العربية, القاهرة, 1987.
- حافظ , حنان محمد ربيع ,طقسة سكب الماء فى مصر والعراق القديم دراسة تحليلية مقارنة, رسالة ماجستير (غير منشورة), كلية الآثار, جامعة القاهرة, 2007.
- سونيرون, سيرج,كهان مصر القديمة, ترجمة: زينب الكردى, القاهرة, 1975.
- شكرى, محمد أنور, الفن المصرى القديم منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة, القاهرة, 1967.
- على, وفاء محمد حسن, المياة فى الحياة اليومية في مصر القديمة منذ أقدم العصور وحتى نهاية الدولة الوسطى, رسالة ماجستير, (غير منشورة), كلية الآثار, جامعةالقاهرة, 2003.
- مهران, محمد بيومى, مصر و الشرق الأدنى القديم , ج4, الحضارة المصرية القديمة, القاهرة, 1989.
- نورالدين ,عبد الحليم, الديانة المصرية القديمة , ج2,الكهنوت والطقوس الدينية, القاهرة 2009, .

- Abd El- Hakiem, W., M., Purification Scenes in Theban Private Tombs during the New Kingdom (An Analytic Study), (Ms. D), Unpublished, Minia University, 2010 .
- Anderson,J, B., The Tomb Owner At The Offering Table, Egyptian Art, Cairo, 2000.
- Arnold, D., Reinigungsgefäß, in: LÄ V, Wiesbaden , 1984 .
- Badawy, A., The Tomb of Nyhetep – Ptah at Giza and The Tomb of Ankhmahor at Saqqara, London.

- Balcz, H., Die Gefassdarstellungen des alten Reiches, in: MDIAK V, Gottingen, 1934 .
- Davies, N., G., The mastaba of Ptahhetep and Akhethetep, II, London, 1901.
- Davies, N., G., The Tombs of Two Officials of Tuthmosis the Fourth (no.75 and no. 90), London, 1923.
- Erman, A. and Grapow, H., Wörterbuch der Aegyptischen Sprache, I (Wb), Berlin, 1982.
- Erman, A. and Grapow, H., Wörterbuch der Aegyptischen Sprache, III (Wb), Berlin, 1982.
- Erman, A. and Grapow, H., Wörterbuch der Aegyptischen Sprache, IV (Wb), Berlin, 1982.
- Filer, J., M., Hygiene, in: The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, II, American University in Cairo press, Cairo, 2001.
- Gee, J., L., The Requirements of ritual purity in Ancient Egypt, A Dissertation Presented to the faculty of the Graduate School of Yale University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, 1998.
- Griffith, F. LL. The Mastaba of Ptahhotep and Akhethotep, I, London, 1900.
- Grishammer, R., Reinheit, in: LA V, Wiesbaden , 1984 .
- Hassan, S., Excavation at Giza, VI, part II, Government Press, Cairo, 1948.
- Helck,W. and Otto, E., Lexikon der Ägyptologie, V, Wiesbaden, 1984.
- Jéquier, M. G., Les Frises d' Objets des Sarcophages du Moyen Empire , in: MIFAO 47, Cairo, 1921.
- Kees,H., Kulturgeschichte des alten orients, Munchen, 1933.
- Lucau, P., Catalogue Général des antiquités Égyptiennes du Musée du Caire, (CG), Sarcophages Antérieurs au Nouvel Empire, Cairo, 1904.
- Montét, P., Every Day Life in, Egypt, Pennsylvania, 1958.
- Murray, M. A., Saqqara Mastabas, I, London, 1905.
- Newberry, P., E., Beni Hasan, I, London, 1893.
- Petrie, W, F., The Funeral Furniture of Egypt, London, 1937, pl. XIV.
- Petrie,W, F., Tombs of The Countries and Oxyrhnkhos, London, 1925.
- Pirelli, R., Panels of HesyRA, in: The Treasures of The Egyptian Museum, Cairo, 1999.
- Quibell, J. E., Excavation at Saqqara, Cairo, 1913.
- Radwan,A., Die Kupher – und Bronzgefäsׅse Ägyptens ,München,1983.

- Romant , B., Life in Egypt in Ancient Times, Genéve, 1978.
- Scheel, B., Egyptian Metalworking and Tools, London, 1989.
- Schorsch, D., Copper Ewers of Early Dynastic and Old Kingdom, in: MDIAK 48, Gottingen, 1992.
- Schott,S., Die Reinigung Pharaos in Einem Memphitischen Tempel, Gottingen, 1957.
- Strouhal, E., Life of The Ancient Egyptians, American University, Cairo, 1992.
- Taylor,J, H., Death and The Afterlife in Ancient Egypt,British Museum Press, London, 2001.
- White, J, M., Everyday Life in Ancient Egypt, NewYork, 1963.
- Wilkinson, R., H., Reading Egyptian Art, London, 1992.
- Wilkinson, J., G., The Ancient Egyptians, London, 1988.
- Winlock, H., E., The private Life of the Ancient Egyptians, in: MMA, New York, 1935.

www.egyptancient.net/mastabaptahhotepee.htm

www.touregypt.net/featurestories/mehut.htm

Greek Roman Section
Index

N	*Name*	*country*	*Title*	*Page Numbers*
1	Dr. Dina M. Ezz El-Din Dr. Riham M. Ezz El-Din	*Egypt*	Goddess Iusaas (A study about her iconography and her religious role in Ancient Egypt) APPLICATION FOR RESTORATION ON SOME SELECTED BUILDINGS	93-109
2	LICHIHEB Houda DHOUIB Mounir	Egypt	Virtual and cognitive reconstruction of Roman Imperial Baths in Tunisia	110-160
3	Dr. Sara El Sayed Kitat	*Egypt*	The Elephant as a Sacred Animal of the Egyptian God Seth during the Græco-roman Period	161-178

**** Note: This index is arranged according to the alphabetical order of names***

Goddess Iusaas
(A study about her iconography and her religious role in Ancient Egypt)

Dr. Dina M. Ezz El-Din ♦ **Dr. Riham M. Ezz El-Din** ♦♦

Magnificent temples were built at Heliopolis (the 13th nome of Lower Egypt). They were dedicated to the cults of the main deities of the province, i.e. Atum and Re (1). Other gods were also prominent in the area like Isis, Horus, Thoth, Hapy and Bastet (2). There were also some divine foundations such as the Mansion of the conical Benben-stone, as well as the (*ḥwt-bnw*), the House of the Phoenix bird personifying the sun-god (3).

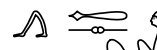
One of the sanctuaries at Heliopolis belonged to Iusaas, who was associated with Atum, the creator god of Heliopolis and the father of the gods according to the Heliopolitan cosmogony (4). She usually figures as a woman, either sitting or standing, her head is adorned with the Hathoric emblem (the sun-disc between two horns), and in some examples she bears above her head a scarab (5). She was also associated with the acacia-tree (6).

There were different writings for the goddess's name; in some examples the determinative is the sign for goddess:

(7) *iw.s ʿ3.s*, which is occasionally preceded by

♦ Lecturer at the Faculty of Tourism and Hotels, Guiding Department, Alexandria University
♦♦ Lecturer at the High Institute of Tourism and Hotels, Guiding Department, EGOTH, Alexandria

(1) Saleh, A., ***Excavations at Heliopolis***, vol. I, Cairo, 1981, p. 9.
(2) *Ibid*, p. 11; Kakosy, L. "Heliopolis", ***LÄ*** II, Wiesbaden, 1977, col. 1111.
(3) Saleh, *op. cit*., pp. 9-10.
(4) Brunner, H., "Iu(e)s-aes", ***LÄ*** III, Wiesbaden, 1980, col. 217.
(5) *Ibid*, col. 217.
(6) Vandier, J., "Iousâas et (Hathor) Nébet-Hétépet", ***RdE*** 16, 1964, p. 58; cf. Kees, H., ***Der Götterglaube im Alten Ägypten***, Berlin, 1977, p. 222.
(7) Vandier, J., "Iousâas et (Hator) Nébét-Hétépet II", ***RdE*** 17, 1965, p. 92 (From the temple of Seti I at Qurna).

the egg-sign:  (8) *iw.s ꜥ3 st*

The cobra and egg signs also occurred in some instances:

(9),*iw.s ꜥ3 st*

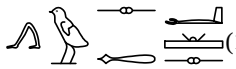
(10), *iw.s ꜥ3 st*

Each sign of them may have been used alone as in:

(11), *iw.s ꜥ3.s*

(12), *iw.s ꜥ3 st*

The papyrus roll was also used as a determinative either alone:

 (13) *iw.s ꜥ3.s*; or with the goddess sign as in (14) *iw.s ꜥ3t*

On the other hand, the goddess's name may have been written without determinatives:

(15), *iw.s ꜥ3.s*

Saleh translates the goddess's name as "she comes, grows"(16), whereas Gardiner, translates it as "as she comes, she grows"(17). Brunner on the other hand, thinks it means "when she comes, she is already great (18). According to Te Velde, it means "she comes while she grows large", he suggests that this name identifies the goddess

(8) Daressy, G., "Quelques inscriptions provenant de Bubastis", ***ASAE*** 11, 1911, p. 188.
(9) Vandier, ***RdE*** 17, p. 93 (temple of Khonsu at Karnak).
(10)Erichsen,W.,***Papyrus Harris*** I, Bibliotheca Aegyptiaca V, Bruxelles, 1933, 25(2), 29(2)-(5).
(11) Nelson, H., ***The Great Hypostyle at Karnak***, vol. 7, Part I, Chicago, 1980, pl. 242.
(12) Vandier, ***RdE*** 17, p. 96 (temple of Medinet Habu).
(13) Vandier, ***RdE*** 16, p. 91.
(14) Vandier, Z., La Tombe de Nefer-Abou, ***MIFAO*** LXIX, 1935, p. 27, 38.
(15) Calverley, A., ***The Temple of King Sethos I at Abydos***, vol. IV, Joint Publication of the Egypt Exploration Society and of the Oriental Institute of Chicago, 1958, pl. 23.
(16) Saleh, *op. cit*., p. 10.
(17)Gardiner, A., ***Ancient Egyptian Onomastica***, vol. II, Oxford University Press, 1947, p. 146.
(18) Brunner, *op. cit*., col. 217.

with the phallus [19]. Derchain, on the other hand, thinks there was a word play which associates the goddess's name with the epithet of Atum (*iws3w*, the masturbator) [20].

Accordingly, the goddess's name may refer to the masturbatory act of Atum through which the cosmos emerged. It has been suggested that the theologians of Heliopolis created Iusaas in order to explain creation [21]. She thus concealed an intellectual concept as the female counterpart to the male creative principle Atum[22].

The cult of Iusaas was associated with that of another heliopolitan goddess: Nebet-Hetepet[23]. There are also several suggestions regarding her name: Lady of contentment [24]; Mistress of Offering [25]; or simply "Misteress of Hetepet"[26].

Troy explains that *ḥtpt* is generally determined by the water-filled well 𓎛 which is found in *ḥmt*, woman and wife. Accordingly, it is related to the female reproductive organs. It also might be translated as "uterus", which is considered a place of rest, *ḥtp*. Hence, Nebet-Hetepet could mean Mistress of the uterus [27].

Troy has also added that both goddesses formed a female pair

([19]) Te Velde, H., "Relations and conflicts between Egyption Gods, particularly in the Divine Ennead of Heliopolis" *in*: ***Struggles of Gods: Papers of Groningen Work group for the study of the history of religions***, New York, 1984, p. 284.

([20]) Derchain, Ph., ***Hathor Quadrifrons: Recherche sur la syntaxe d'un mythe égyptien***, Publications de l'Institut Historique et Archéologique Néerlandais de Stamboul XXVIII, 1972, p. 27; ***Wb*** I, p. 57.

([21]) Vandier, J., Iousaas et Hathor-Nebet-Hetepet III, ***RdE*** 18, 1966, p. 120. n. 4; David, R., ***A Guide to Religious Ritual at Abydos***, Warminster, 1981, pp. 171-172.

([22]) Brunner, *op. cit*., col. 218; Troy, L. ***Patterns of Queenship in Ancient Egyptian Myth and History***, Uppsala, 1986, p. 29.

([23]) cf. Refai, H. "Nebet-Hetepet, Iusas und Temet Die weiblichen Komplemente des Atum", ***GM*** 181, 2001, pp. 89-94.

([24]) Gardiner, A. ***Ancient Egyptian Onomastica***, vol. II, Oxford University Press, 1947, p. 146.

([25]) Hart, G. ***A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses***, Routledge and Kegan laul Inc., 1986, p. 130; cf. Hornung, E. ***Conceptions of God in Ancient Egypt: the one and the many***, translated by J. Baines, Cornell University Press, 1996, p. 280.

([26]) cf. Troy, *op. cit*., p. 29.

([27]) *Ibid*, p. 29.

used to illustrate generational and sexual dualism which was essential for renewal in Ancient Egypt [28].

This concept is evident in the epithet *ḏrt nṯr* (god's hand) borne by the two goddesses. The god mentioned in the title is Atum who gave birth by means of his hand to Shu and Tefnut [29].

It has to be mentioned that there existed at Heliopolis two sacred localities: Iusaas and Hetepet. They were known as early as the Old Kingdom since they were referred to in spells of the Pyramid Texts [30].

Iusaas in particular was mentioned in some Old Kingdom texts such as the list of estates of the tomb of Ra-Hotep at Meidum and in spell §1210 of the Pyramid Texts [31]. It also occurred on the sarcophagus of Djehutynakht of El-Bersheh which dates back to the 11th Dynasty, it is now exhibited in Boston Museum of Fine Arts (*no. 20.1822*) [32]. There are also later examples, one inscribed on a stela from the reign of Ramses II, and the other on a sarcophagus from the 26th Dynasty [33].

As for Hetepet, it was situated to the north of Heliopolis. The town determinative first appeared in the locality's name in the Book of the Dead (Tb 125). Hetepet was associated with both goddesses of Heliopolis; Nebet-Hetepet and Iusaas[34].

According to Vandier, Nebet-Hetepet and Iusaas were at first one divine entity. Throughout the Old and Middle Kingdoms, the goddess of Heliopolis could have been designated either as Iusaas or Nebet-Hetepet. The differentiation between the two goddesses took place prior to the 18th Dynasty. Many documents from the

([28]) *Ibid*, p. 29.
([29]) Vandier, ***RdE*** 17. p.124. Besides being a title given to goddesses (Iusaas, Hathor, Mut, Isis), *ḏrt-nṯr* was also held by priestesses, divine adoratrices, queen Ahmose Nefertary, and Neferure the daughter of Hatshepsut: Leclant, J. "Gotteshand", ***LÄ*** II, Wiesban, 1977, col. 813.
([30]) Vandier, ***RdE*** 16, pp. 55ff. *PT*§ 1203-1210.
([31]) *Ibid*, p. 56; *id*., ***RdE*** 17, p. 90; Zibelius, K., ***Ägyptische Siedlungen nach texten des Alten Reiches***, Wiesbaden, 1978, p. 28.
([32]) Vandier, ***RdE*** 16, p. 56.
([33]) *id*., ***RdE*** 17, p. 90; *id*., Iousaas et Hathor-Nebet-Hetepet, IV, ***RdE*** 20, 1968, p. 135.
([34]) Björkman, G., "Hetepet", ***LÄ*** II, Wiesbaden, 1977, col. 1171.

Ramesside Period till the Roman Period show both goddesses either in the same list, or on the same wall or pillar[35]. A vignette of Papyrus Harris (pl.I. fig.a), now exhibited in the British Museum (*BM 9999, 24*) shows Ramses III standing in front of four deities of Heliopolis[36]. They are, from right to left, Re-Horakhty, Atum, Iusaas and Hathor Nebet-Hetepet[37]. This scene is very significant since it shows the two goddesses side by side, following the two aspects of the sun-god, Atum and Re-Horakhty. Here, as in other examples, the two goddesses appear together as two separate divinities. Vandier, however, thinks they might be considered as two aspects of one goddess rather than two different ones [38].

The lower part of a small sandstone obelisk (now in the Egyptian Museum, Cairo) bears important inscriptions of Ramses IV [39]. The texts inscribed on the four faces of the obelisk mention that the king is beloved of eight Heliopolitan deities: Atum, Iusaas, Horakhty, Nebet-Hetept, Sepa, Isis, Shu and Tefnut. Hence, both Iusaas and Nebet-Hetept are mentioned as two independent goddesses among the chief divinities of Heliopolis.

Besides being the consort of Atum and the stimulus to his creation of the world, Iusaas was given additional association to the creator god in the texts of Papyrus Harris. She is once referred to as the god's mother [40] "I made for you my august mansion, west of the canal of Ity [41], for your mother, Iusaas, mistress of Heliopolis". A few lines later in the same text, she is the god's daughter [42].

([35]) Vandier, ***RdE*** 17, p. 110.
([36]) Raue, D., ***Heliopolis und das Haus des Re***, Berlin, 1999, p. 413.
([37]) Nebet-Hetepet was identified with Hathor since the 18th Dynasty. Vandier, ***RdE*** 17, p. 109; Hart, *op. cit*., p. 130.
([38]) Vandier, ***RdE*** 17, p. 112.
([39]) Daressy, G. "Inscriptions hiéroglyphiques trouvées dans le Caire", ***ASAE*** 4, 1903, pp. 104-105; Raue, *op. cit*., p. 380 (*CG 17026- JE 55311*).
([40]) Erichsen, *op. cit*., 29, p. 35; Troy, *op. cit*., p. 29.
([41]) For Ity as a locality of Heliopolis, cf. Kitchen, K. ***Ramesside Inscriptions***, vol. II, Blackwell (Oxford), 1999, p. 339; Raue, *op. cit*., p. 423.
([42]) Erichsen, *op. cit*., p. 35; Troy, *op. cit*., p. 29, Breasted, J., ***Ancient Records of Egypt***. vol. IV. The University of Chicago Press, 1906, §149, §278.

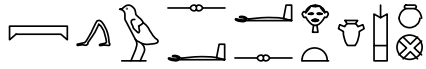
mḏḥ.i wi3w ꜥ3w n s3t. k wrt ʾIws ꜥ3.s nbt ḥtpt

"I build great barks for your great daughter Iusaas Nebet-Hetepet"

Although many scholars agreed that Iusaas could have been considered as the god's mother according to this text, Raue thinks that it should be translated as my mother (*mwt.i*), referring to Iusaas as the king's mother and consort of Atum[43].As for the god's daughter, she was in the form of Iusaas-Nebet-Hetepet[44]. It is also possible that her association with Atum varied according to the requirements of the text [45]. At any rate, both goddesses were associated with Atum as the feminine principle of creation, they both interact in the process of generation as representatives of conception and birth [46].

Despite being attested in texts since the Old Kingdom, pictorial representations of Iusaas date back to the New Kingdom onwards [47]. She figured in many religious scenes on temple walls.

In the temple of Amada, a vertical text of Thutmosis III is carved on one of the columns. To the right of this text, the goddess Iusaas is represented in a complete female form. Her head is covered with the vulture headdress capped by the hathoric emblem. She is dressed with a long tight-fitting robe. She is holding the *w3s* scepter in one hand and the *ꜥnḫ* sign in the other. Above the goddess's head a vertical text is carved under the *pt* sign [48]. It reads:



ʾIw.s ꜥ3.s ḥryt-ibʾIwnw

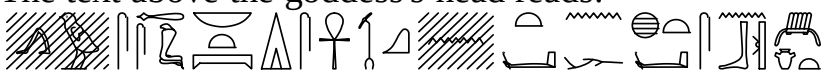
Iusaas, who resides in Heliopolis

Another scene of the goddess is in the vestibule of the great

([43]) Raue, *op. cit*., p. 423. n. 2.
([44]) Refai, *op. cit*., p. 90.
([45]) Fakhry, A., ***Bahria Oasis***, vol. I, Cairo, 1942, p. 79, n. 3.
([46]) Troy, *op. cit*., p. 29; Refai, *op. cit*., p. 89.
([47]) Refai, *op. cit*., p. 90.
([48]) Gauthier, H., ***Le Temple d'Amada***, Cairo, 1913, p. 148, pl. XXXIV A.

hypostyle hall at Karnak. The scene is partially damaged. The goddess is similarly depicted as the scene above. She is accompanied by the god Ra-Horakhty whom she is touching with her right hand, while the left hand is holding the *ꜥnḫ* sign [49].

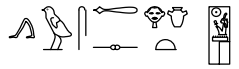
The text above the goddess's head reads:



(ỉw).s ꜣ.s nbt pt di.s ꜥnḫ wꜣs ḳnt nḫt snb ꜣwt-ib

(Iu)saas, the lady of the sky, she gives life, dominion, valor, power and health

In the temple of Abydos, Iusaas is figured in various scenes. A distinguished scene of the goddess is elaborately carved in the second hypostyle hall. She is portrayed in a semi-female form, whereas the lower part of the body is in the form of a vulture' wing. She is seated in front of king Sety I and approaching to him a *ꜥnḫ* sign between two *wꜣs*[50] scepters, while the king is holding her right arm. (pl.I, fig.b) The goddess text reads:



ỉw.s ꜣ.s ḥryt-ib ḥwt mn-mꜣꜥt-Rꜥ

Iusaas, who resides in the temple of *mn-mꜣꜥt-Rꜥ*

On one of the columns of the second hypostyle hall, Iusaas is represented standing in front of king Sety I, (pl.II, fig,a). She is holding a *ꜥnḫ* sign in her right hand and a *wꜣs* scepter in her left hand[51].

Her text reads:

ỉw.s ꜣ.s ḥryṯ-ib ḥwt mn-mꜣꜥt-Rꜥ di.s ꜥnḫ wꜣs ḏd mi Rꜥ

Iusaas, who resides in the temple of *mn-mꜣꜥt-Rꜥ*, she gives life,

---

([49]) Nelson, H., H., ***The Great Hypostyle Hall at Karnak. Volume I. part 1. The Wall Reliefs***, Chicago, 1981, pl. 242.

([50]) Calverley, ***Abydos*** IV, pl. 74.

([51]) *Ibid*, pl. 75.

dominion and stability like Re

In the chapel of the god Re-Horakhty, on the west wall, the southern side, the goddess is seated in front of the king. She is holding a *wꜣs* scepter in her right hand and a *ꜥnḫ* sign in the left hand[52]. The text above her head reads:

ḏd mdw in ỉw.s ꜥꜣ.s ḥryt-ỉb ḥwt mn-mꜣꜥt –Rꜥ di.n.(*ỉ*) *n.k ꜣwt-ỉb nb*
Words spoken by Iusaas, who resides in the temple of *mn-mꜣꜥt-Rꜥ*,
(I) gave you every joy

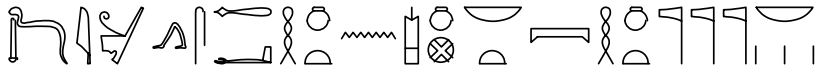
On the south wall, the western section, the goddess is seated with the god Ra-Horakhty in front of king Sety I. She is resting her right hand on the god's left shoulder [53]. The text above her head reads:

ḏd mdw in ỉw.s ꜥꜣ st ḥnwt ỉwnw ḥryt-ỉb ḥwt mn-mꜣꜥt-Rꜥ sꜣ.ỉ n ẖt.ỉ mry.ỉ nb tꜣwy mn-mꜣꜥt-Rꜥ di ꜥnḫ di.n.(*ỉ*) *n.k ꜥnḫ wꜣs nb sb nb ꜣwt-ỉb nb ḳnt nb*
Words spoken by Iusaast, the lady of Heliopolis who resides in the temple of *mn-mꜣꜥt-Rꜥ* , my son, from my body, my beloved, lord of the two lands, given life. (I) gave you every life and dominion, every health, every joy and every valor

In the temple of Derr, in the second pillared hall a scene shows king Ramses II led by the Gods Atum and Horus son of Isis, in the presence of the gods Ra-Horakhty and Iusaas. Atum and Horus each hold a hand of the king, while Atum is approaching a *ꜥnḫ* sign to his nose. Iusaas is placing her right arm around the god

([52]) Calverley, ***Abydos*** II, pl. 16.
([53]) *Ibid*, pl. 18.

Ra-Horakhty's right shoulder. Her head is surmounted by the hathoric emblem *sššt*(54). The text above her head reads:



ḏd mdw ỉn ỉ͗w.s ʿ3.s ḥnwt n(t) ỉ͗wn nbt pt ḥnwt nṯrw nbw

Words spoken by Iusaas the lady of Heliopolis, the mistress of the sky and the lady of all the gods

As in the temple of Abydos, the goddess is represented in several scenes in the temple of Ramses III at Medinet Habu as well. On one of the columns of the second court, the goddess is shown standing behind king Ramses III and holding with both hands a *rnpt* sign to which three *ḥb* signs are attached, promising the king years of festivals(55). The text above her head reads:

ḏd mdw ỉn ỉ͗w.s ʿ3 st dỉ.n.(ỉ) n.k ḳnt nb

Words spoken by Iusaas, (I) gave you every valor

The text behind the goddess reads:

dỉ.n.(ỉ) n.k ḥbw mỉ Rʿ rnpwt n Tm

(I) gave you the festivals of Re and the years of Atum

Another scene is carved in the portico, on the east face of low screen wall. The goddess is standing behind king Ramses III who is offering incense and libation to the god Atum.(pl.II, fig.b) She is touching the king with her right hand, and a *rnpt* sign in the left hand, similar to the above scene(56). The text reads:

(54) Blackman, A., M., ***The Temple of Derr***, Le Caire, 1913, pl. XXX.
(55) ***Medinet Habu VI. The Temple Proper. Part II***, Chicago, 1963. pl. 373.
(56) *Ibid*, pl. 387.

ḏd mdw in ỉw.s ꜥ3.s dỉ.n.(*i*) *n.k ḥbw n Rꜥ*

Words spoken by Iusaas (I) gave you the festivals of Re

To the north of the first hypostyle hall, king Ramses III is shown offering lotus flowers to Ra-Horakhty, in the presence of Hathor and Iusaas.(pl.III, fig.a) The latter is depicted standing between the two deities. She is embracing the god with both hands[57].

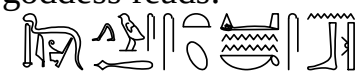
The text above her head reads:

ḏd mdw in ỉw st ꜥ3t.s dỉ.s ḥbw n Rꜥ

Words spoken by Iusaas, she gives the festivals of Re

On the exterior south wall, west of the second pylon, king Ramses III is depicted offering wine to the same deities. Iusaas is shown in the middle, holding a *ꜥnḫ* sign in her right hand and a *wȝḏ* scepter in the left hand [58].

The text of the goddess reads:



ḏd mdw in ỉw.s ꜥ3 st dỉ.n.(*i*) *n.k snb*

Words spoken by Iusaas, (I) gave you health

On the exterior north wall, west of the second pylon, king Ramses III is offering lotus flowers to the god Ra-Horakhty, in the presence of Nebethetepet and Iusaas.(pl.III,fig.b) The latter is standing between the two deities. She is touching the god's left shoulder with her right hand and holding a *ꜥnḫ* sign in her left

(57) ***Medinet Habu VII. The Temple Proper. Part III***, Chicago, 1964, pl. 539.
(58) *Ibid*, pl. 575.

hand[59].

ḏd mdw in ʾIw.s ʿ3 st di.n.(i) n.k ḥbw n Rʿ

Words spoken by Iusaas, (I) gave you the festivals of Re

The goddess also figures in the court of the temple of Khonsu at Karnak.(pl.IV,fig.a) The scene depicts king Herihor offering incense and pouring libation in front of the god Ra-Horakhty, in the presence of the two goddesses Iusaas and Nebethetepet. Iusaas is standing behind the god and touching him with her right hand, while her left hand is holding a *ʿnḫ* sign[60].

The goddess's text reads:

ʾIw.s ʿ3.s nbt pt ḥnwt t3wy di.s ʿnḫ w3s

Iusaas, the mistress of the sky, the lady of the two lands, she gives life and dominion

Besides the scenes in temples, the goddess Iusaas appeared on a corselet of king Toutankhamun, actually exhibited in the Egyptian Museum in Cairo, JE 62627, (pl.IV, fig.b). It is made of two rectangles of stylized feathers, divided into rows of alternating blue turquoise, lapis lazuli, golden chevrons and triangles of red glass. The front of the collar depicts the king before the gods Amun, Atum, and Iusaas, represented in a female form. Her head is covered with the vulture headdress capped by the double crown. She is extending two reeds of millions of years to the king. The rear of the corselet is a similar pendant, consisting of a scarab flanked by two *uraei*[61].

The text of the goddess reads:

([59]) *Ibid*, pl. 581.

([60]) ***The Epigraphic Survey. The Temple of Khonsu. 1***, Chicago, 1979, pl. 66.

([61]) Saleh, M., and Sourouzian, H., ***The Egyptian Museum, Cairo. Official Catalogue***, Mainz, 1986, n. 191.

ỉw.(*s*) (*ꜣ.s*) *nbt pt ḥnwt ỉwnw*

Iusaas, the mistress of the sky, the lady of Heliopolis

It is possible to conclude from the corselet and the scenes discussed above that the majority of the titles that were held by the goddess Iusaas refer to her as a lady or mistress of Heliopolis or residing in it[62]: *ḥryt-ỉb ỉwnw*, or *ḥnwt ỉwnw*. Others refer to her being the mistress of all the gods: *ḥnwt nṯrw nbw*, or the mistress of the two lands: *ḥnwt tꜣwy*

Moreover, she was not only a sky-goddess *nbt pt*, she was also associated with the sun in her title *ỉrt n Rꜥ* (Eye of Re) which appeared on a Saïte bust, now in the Egyptian Museum in Cairo[63].

On the other hand, there are two occurrences in which Iusaas is associated with the Afterlife. In the tomb of Nefer-Abu at Deir-el-Medina [64], she is given the title (*ḥnwt ỉmntt*), Mistress of the west. She is mentioned together with Meret-Segeret, as well as some heliopolitan deities: Ra-horakhty, Atum and Khepri in an offering formula. According to the text, all these divinities are given the offerings "so that they cause the pleasant wind of the North to be breathed to the Ka of the Servant of the Place of Truth Nefer Abu":

(62)The titles of Iusaas are discussed in: Vandier,RdE 17,pp.120 ff;Leitz, CH., Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen. Orientalia Lovaniensia Analecta. 2003,pp.51-53.

(63) Daressy, G., "Quelques inscriptions provenants de Bubastis", ***ASAE*** 11, 1911, p. 188.

(64) Vandier, J., "La tombe de Nefer-Abou", ***MIFAO*** LXIX. 1935, ***PM*** I(1), pp. 12-14.

di.sn snn nḏm n mḥyt n kꜣ n sḏm-ꜥš m st mꜣꜥt Nfr ꜥb[65].

The other example probably dates back to the Late Period, it is a granite statue bearing inscriptions among which the goddess is referred to as (Iusaas residing oven the Underworld, *iw.s ꜥꜣt ḥry*(*t*)-*ib dwꜣt*) [66]. These examples are noteworthy since they point out to the funerary aspect of the goddess's cult.

Although she originated from Heliopolis in Lower Egypt and she appeared since the Old Kingdom, her main representations date back the New Kingdom onward and occurred in major temple of Upper Egypt. She was even mentioned on a gem which dates back to the Late Period and was found in Assyria [67].

Regarding the iconography of the goddess Iusaas, she was generally depicted in a complete human form as a woman wearing a long tight-fitting dress. Her head is adorned either with the hathoric emblem or the vulture headdress capped by the hathoric emblem. The above- mentioned scene of the temple of Abydos is exceptional, (pl.I, fig.b), since it shows the lower part of the goddess's body in the form of a vulture's wing. In temple scenes, she figured with different deities, but since she was a heliopolitan goddess, she was mainly associated with major divinities of Heliopolis.

([65]) Vandier, *op. cit*., p. 27, snn is mistakenly written instead of ssn: to smell or breathe

([66]) Von Bergmann, E., "Die statue des Königlichen Sohnes des Ramses NAmArT", ***ZÄS*** 28, 1890, p. 37.

([67]) Ebers, G. "Eine Hathor-Astarte-Spur in Assyrien", ***ZÄS*** 6, 1868, p.71

Pl. I

Fig. a.: Vignette of Papyrus Harris in the British Museum (BM 9999, 24)
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=114374&partid=1&searchText=harris+papyrus+Sheet.24&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&images=on&orig=%2Fresearch%2Fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=1

Fig. b.: Iusaas sitting in front of King Seti I-Second Hypostyle Hall-Temple of Abydos

Calverley, A., M., ***The Temple of Sethos I at Abydos***. ***Volume IV. The Second Hypostyle Hall***. Chicago. 1958. pl. 74.

Pl. II

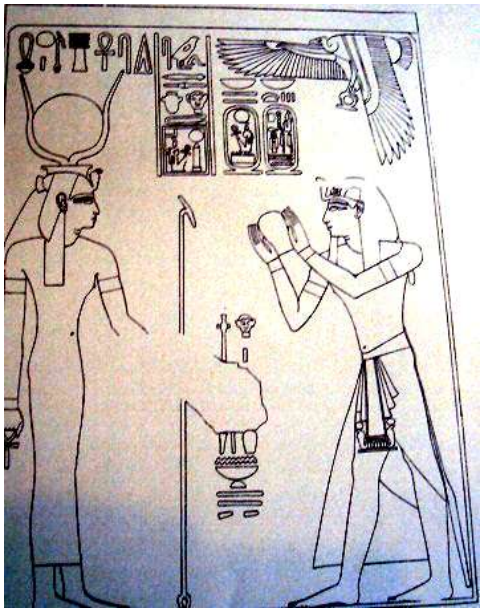


Fig. a.: Iusaas in front of king Sety I-scene on a column of the second hypostyle hall-Abydos Temple
Ibid, pl. 75.

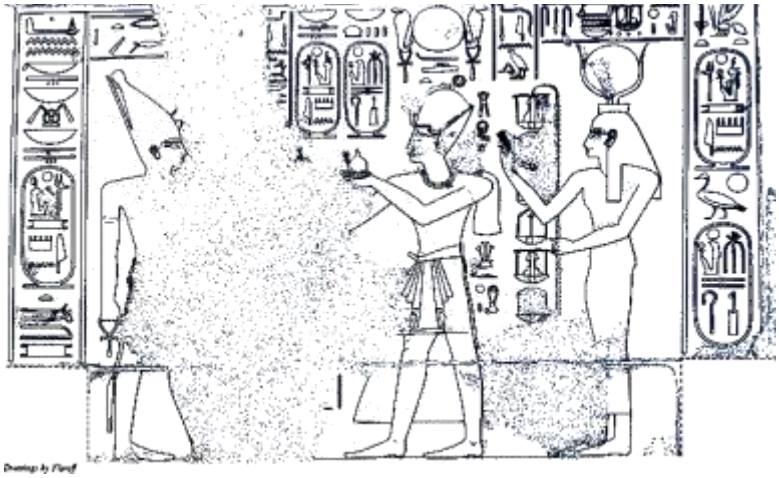


Fig. b.: Iusaas standing behind king Ramses III who is offering incense and libation to the god Atum- east face of low screen wall-portico- Medinet Habu Temple.
Medinet Habu VI. The Temple Proper. Part II. Chicago, 1963, pl. 387.

Pl. III

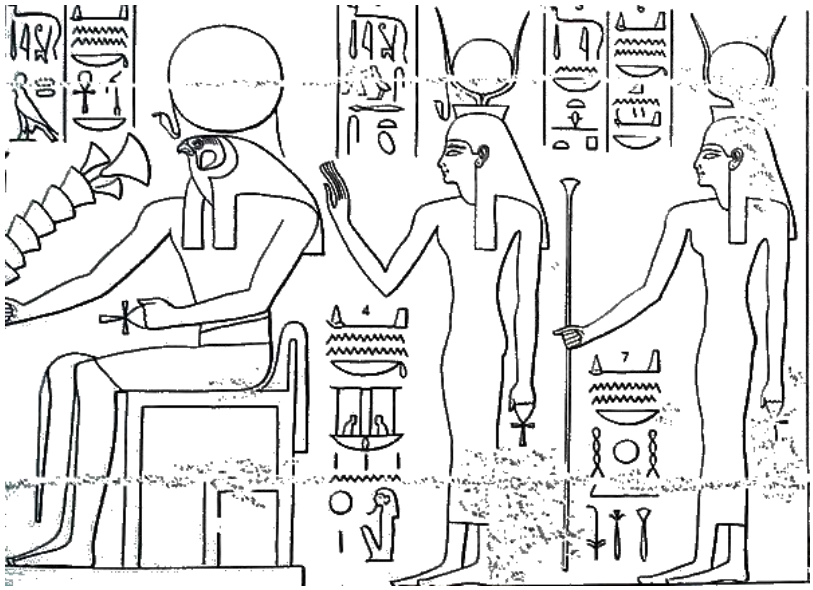


Fig. a.: ing Ramses III offering lotus flowers to Ra-Horakhty, in the presence of Hathor and Iusaas- the first hypostyle hall- Medinet Habu Temple.

Medinet Habu VII. The Temple Proper. Part III. Chicago. 1964. pl. 539.

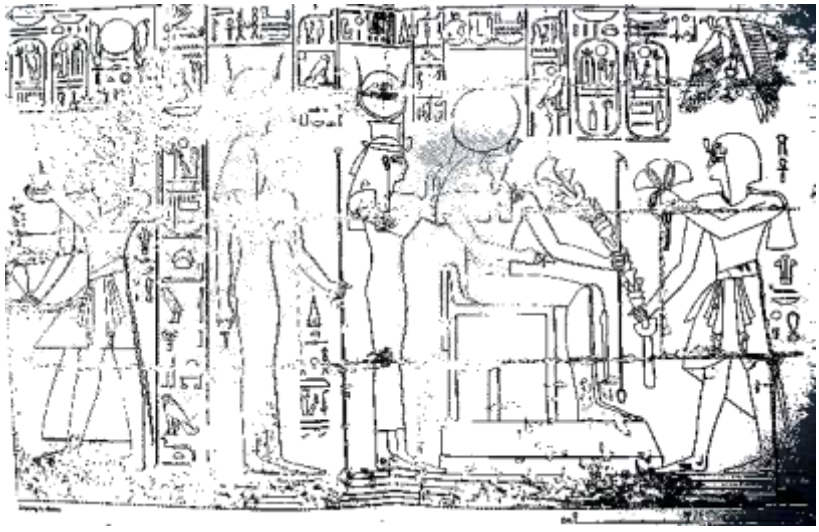


Fig. b.: king Ramses III offering lotus flowers to Ra-Horakhty, in the presence of Nebethetepet and Iusaas-exterior north wall, west of the second pylon- Medinet Habu Temple

Ibid, pl. 581.

Pl. IV

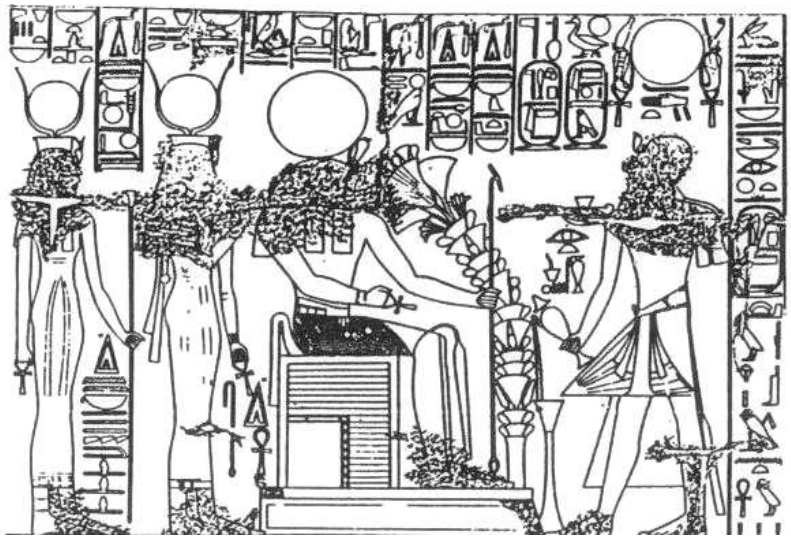


Fig. a.: King Herihor offering incense and pouring libation in front of Ra-Horakhty, in the presence of Iusaas and Nebethetepet -court of the temple of Khonsu at Karnak. ***The Epigraphic Survey. The Temple of Khonsu. 1***. Chicago. 1979. pl. 66.

Fig. b.: Corselet of king Toutankhamun, showing him before Amun, Atum, and Iusaas- the Egyptian Museum in Cairo, JE 62627
Saleh, M., and Sourouzian, H., ***The Egyptian Museum, Cairo. Official Catalogue***. Mainz. 1986. n. 191.

Virtual and cognitive reconstruction of Roman Imperial Baths in Tunisia

♦ DHOUIB Mounir ♦♦ LICHIHEB Houda

Abstract

The restoration of the buildings of antiquity from their traces, remnants and stories is the domain of archaeologists and historians. We propose an architecturological reconstruction as an additional method, which is more of a re-conception. A virtual, cognitive and collaborative model is proposed as a generative, dynamic and open model, as a processing system or expert system which involves a set of rules for organizing, training and systematized by the change in architectural analysis, producing variants of the prototype of the building of Imperial Baths from traces or remains only, and to draw their analog model also known as "project".

We analyze a class of imperial Roman baths Type of Tunisia. Hydrotherapy or attendance thermal buildings is a practice perpetuated for thousands of years. This practice has developed from a simple act of bathing to a socio-economic, cultural and even political phenomenon and it is widely used since antiquity on both sides of the Mediterranean. It peaked with the baths where Roman civilization has become true temples of secular life.

The method is to trace the formation- conception process of baths from their analog models necessarily incomplete, relating to the collection of known specimens described and illustrated by experts. Every change or disturbance introduced affects the entire building which tends to regain its equilibrium. The facts, data established by archaeologists and tangible evidence, are the

♦♦ National School of Architecture and Urbanism of Tunis-Tunisia

♦ National School of Architecture and Urbanism of Tunis-Tunisia

determined in the detailed description of the specimen modeled and validated.

Key Word:
Architecturological reconstruction, virtual cognitive and collaborative model, analog model.

Introduction

This paper summarizes a long work which is a part of the research program dealing with modeling the process of architectural conception of Roman Imperial Baths. This work serves to establish an expert system that restores the baths from a trace. To achieve this object, we have implemented the matrices' model of the architectural organization (Dhouib, 2004). This model was proposed for the analysis, reproduction and conception of the architectural project.

We applied this model on the architectural system of Roman Imperial Baths. Crossing all levels of cognitive organization, we were able to identify the cognitive model of this type of building that will permit us then the return of any building belonging to this system. To attain this, we chose to work on the Roman Baths of Caracalla in Dougga because they are the well preserved baths in Tunisia.

The obtained results will allow us to experience the process of reconstruction that will facilitate the restoration of other Imperial Baths from their traces or remains.

This was what we have managed to do to the Baths of Ain dourra in Dougga. We intend to restore the baths as they were at the time of their construction. This is an architecturological study and not an archaeological one.

This study is based on statements prepared on site, plans and studies that are made on the thermal building and Roman architecture by specialists.

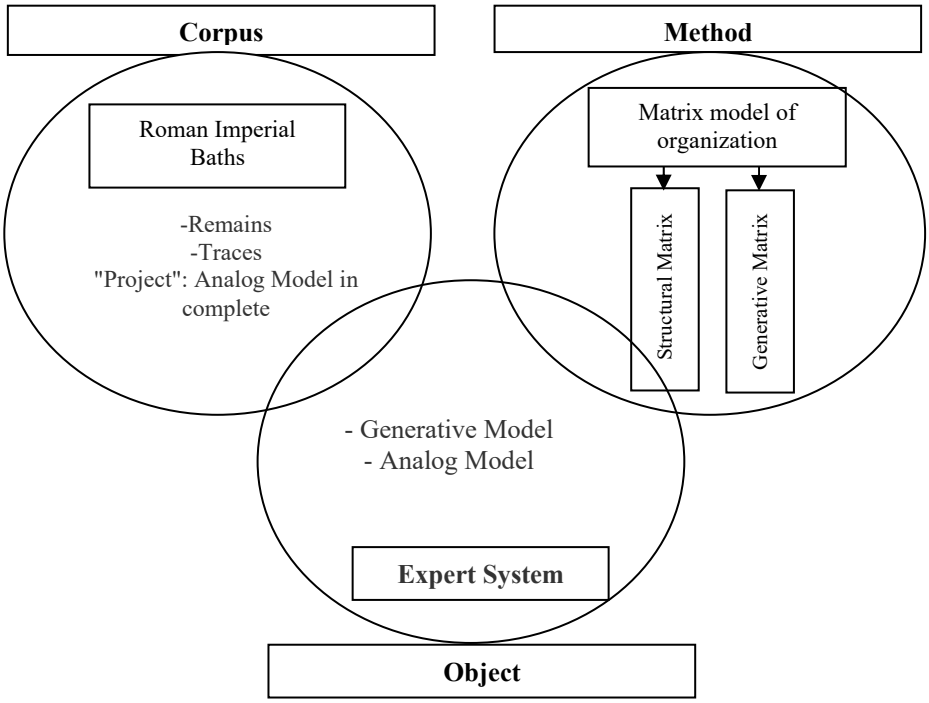


Fig.1: Research program supported by a team of architecturology and Conception Modeling (RTACM -RGSFAC).

The matrix model of organization

The matrix of organization is an architecturological model which is based on the following assumptions:

The epistemological assumption

We assume that knowledge is distributed according to the epistemological axis of actual and factual levels towards a more conceptual and theoretical one. The first level is the phenomenal domain made up by facts such as things, buildings……..

The second bearing includes tacit knowledge: knowledge and practice.

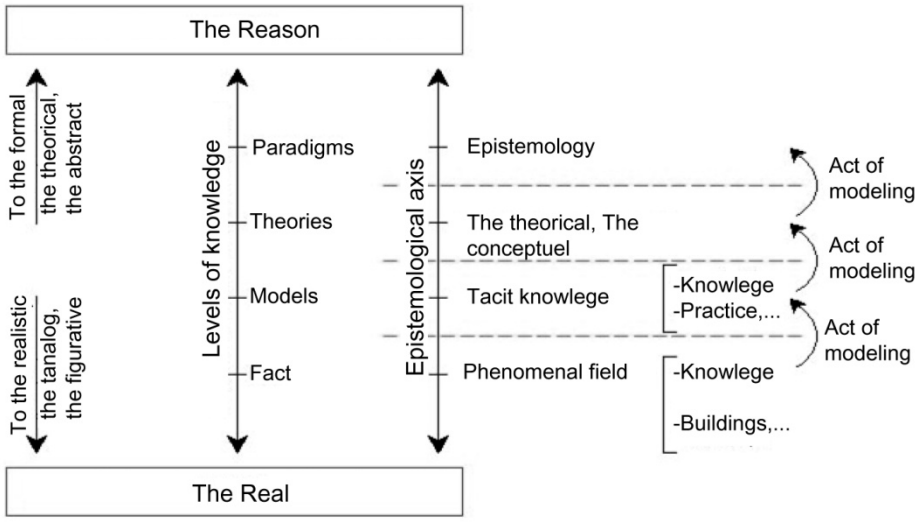


Fig.2: The epistemological assumption. (Dhouib M., 2004)

Our work focuses on four approaches. We can't move on to the following approach without completing the previous one.

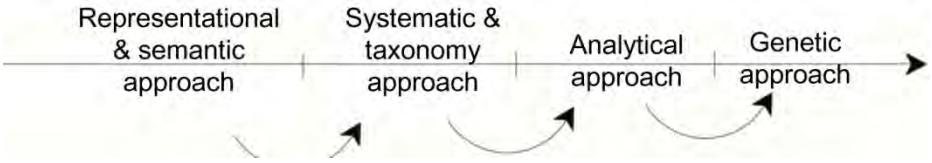


Fig.3: Sequence of the different cognitive perspectives. (Dhouib M., 2004)

Semantic and representational perspective

The first perspective involves an etymological study. This is a comprehension test of most of the vocabulary for architecture and resort topic. We define the names of places like "spa", "baths", "frigidarium", "tepidarium", etc...

Systematic and taxonomic perspective

The second perspective consists in identifying all specimens of Roman Imperial Baths in Tunisia. We rely essentially on the work of Yvon Thebert "Roman Baths of North Africa and their Mediterranean context: historical and archeological studies."

It has identified 11 Imperial Baths in Tunisia. We match each specimen with a registration form containing the state of

knowledge we have until now (location, dating, drawings, written documents...). That is the systematic and taxonomic perspective.

Analytical perspective

Having been given the defined collection of 11 spas, we proceed in the third perspective, to the decomposition and analysis to determine the rules and principles, that govern this class of buildings.

Genetic perspective

The fourth perspective is an attempt to redial from the generative model; we are running a series of rules derived from the results of the analysis. This sequence allows us to recover the analog model, generate the Imperial Baths and restore plans, sections and facades, while respecting the rules and internal consistency within the Roman architectural system.

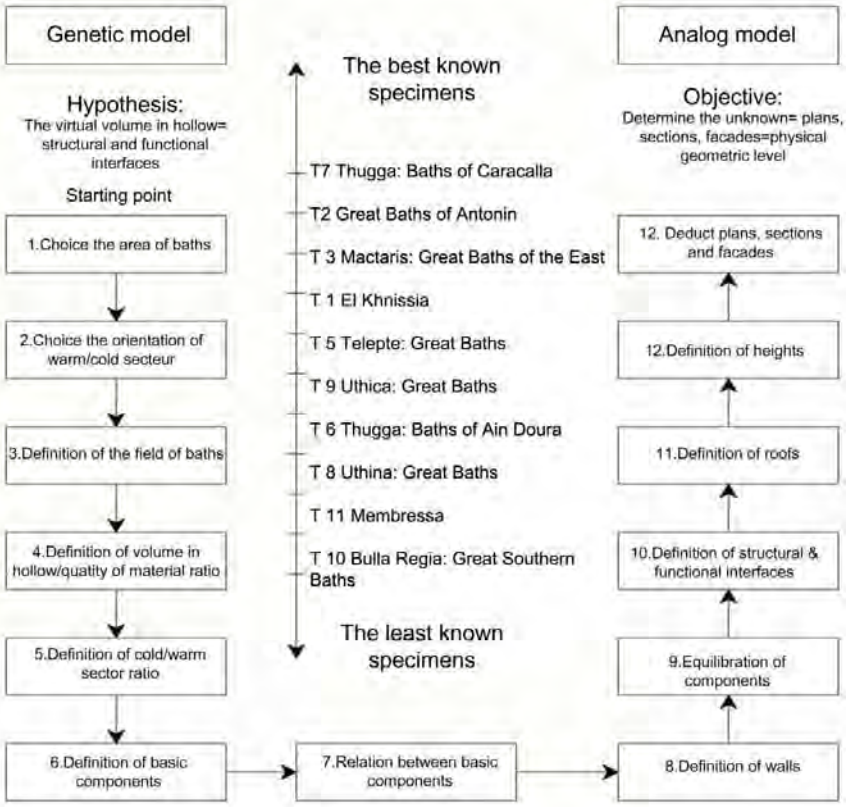


Fig.4: Genetic perspective. (Bouaita K., 2004)

The premise of the overall architectural system

We admit that there is a global architectural system that includes all local systems and all possible architectures: Roman architecture, Greek, Renaissance, modern architecture... Any architecture regardless of its nature, its geographical position and time which will be included in this global architectural system.

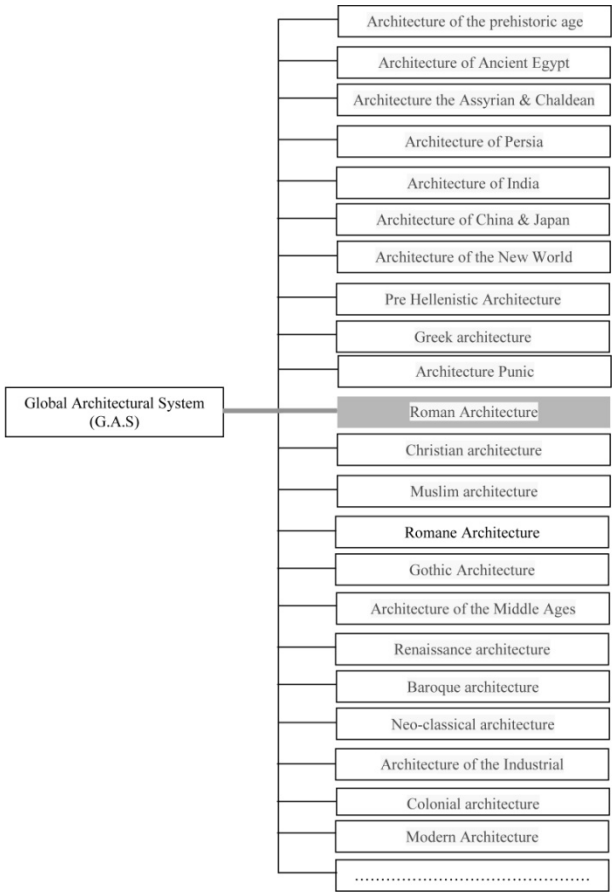


Fig.5: global Architectural system: Set of all architectures (Test Inventory). (Bouaita K., 2004)

The holographic assumption

Each architectural system is arborescent. We can establish a hierarchy that is a classification within this system. Each level of organization is

an "entity"[1]. Each entity is defined both as a whole constituting a full stand-alone and a part of a larger whole (interlocking objects into each other), a part of the whole.

Example n°1: This is a whole formed by a hall, a living room, etc... It is also a part of a larger whole that is the building.

Example n°2: The Roman architectural system is a "subsystem" of a local system's in an overall architecture. We can establish a taxonomy based on several criteria within the same subsystem:

-A classification according to the type of program (destination and function of the building).

Examples: military architecture, public architecture, domestic architecture, architecture of entertaining centers...etc.

- Or, a classification by province (location).

Examples: Province of Europe, Asia Province, Province of Africa...

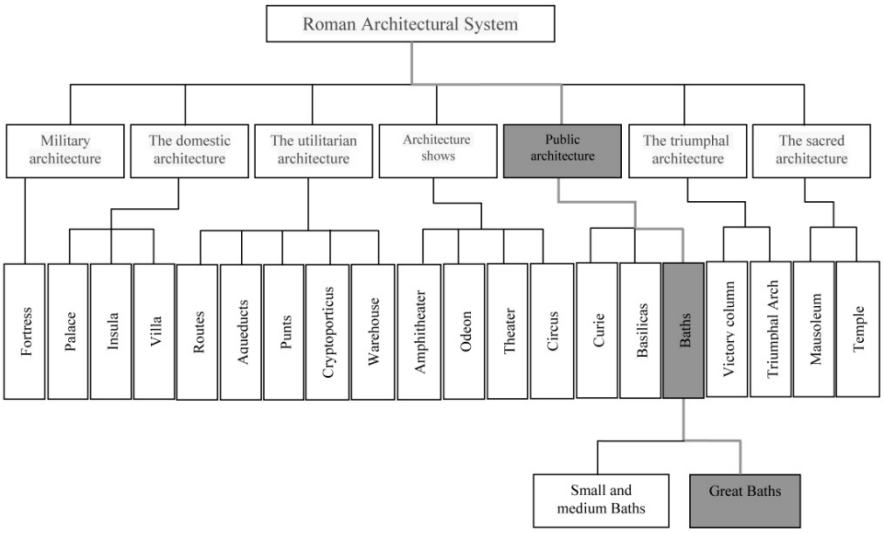


Fig.6: Taxonomy of Roman buildings according to their program. (Bouaita K., 2004)

[1] KOESTLER, A. (1965), « *Le cheval dans la locomotive, le paradoxe humain* »,Calmann-levy.

The dialogic premise of the architectural place

We assume that every architectural place consists of a Globing Solid Device (GSD) that generating a Habitable Fluid Space (HFS) integrating the operating works system (Fluid, piping, electricity,). We offer a theming of architectural space based on the interaction between the habitable space and solid device. The characteristics of the walls (thickness, number of openings and their size) permits to define the interfaces between the different spaces.

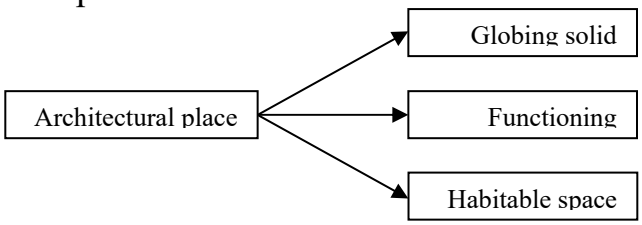


Fig. 7: Assumption of the architectural place. (Dhouib M., 2004)

The Globing solid is characterized by a plastic form and constructive structure while the habitable space is defined by custom, practicality, comfort and a lot of atmosphere having. Been given a real fact, a house, for example, is made up of different rooms defined by walls forming **the structural interfaces.** The interaction between the globing solid and the habitable space in each place of each room form the **functional interfaces.**

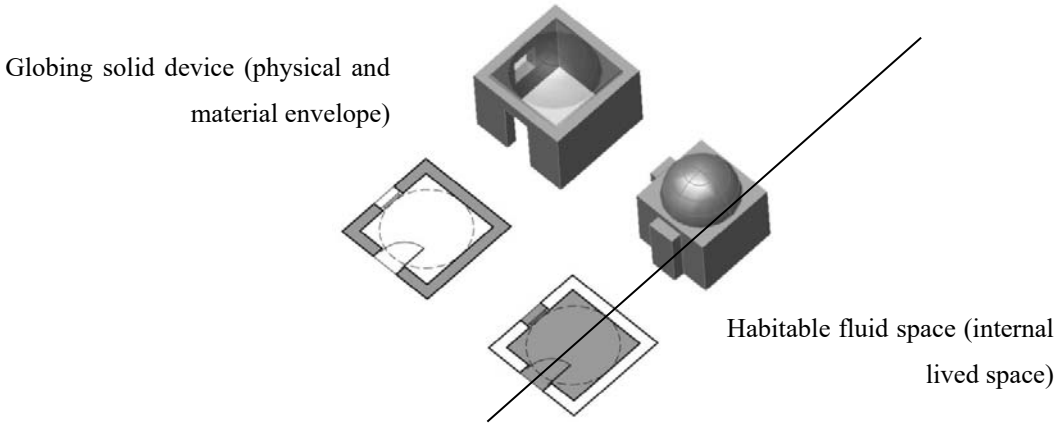


Fig.8: The structural and functional interfaces are the separative envelope between the two constitute of the architectural place. (Dhouib M., 2004)

The systemic assumption

By combining the dialogic assumption and the holographic one, we propose a structural decomposition of the architectural system. By superimposing a two-way table, structural interfaces (on the columns) and functional interfaces (on the lines), we obtain **a structural matrix.** This is a model or a general architectural that systematize the common properties to all individual's architectural systems.

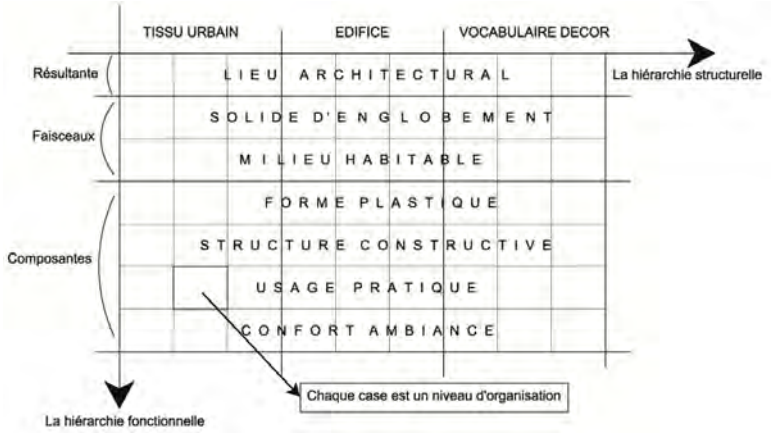


Fig. 9 : Structural Matrix. (Dhouib M., 2004)

If we choose to establish a study on a group of houses, we need a **qualitative hierarchy** of this group. In fact, we need to make a taxonomy or a classification of these houses into classes, families, types and variants.

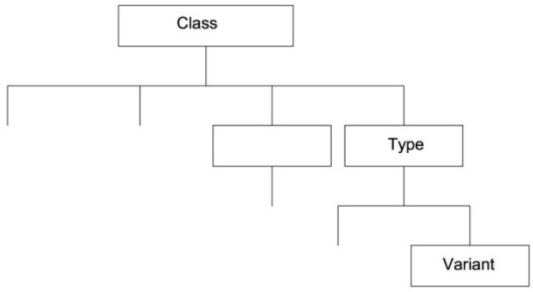


Fig.10 : Qualitative hierarchy. (Dhouib M., 2004)

The study of the genesis of these houses and their evolution at different time scales [long time (phylogeny), short period (ontogeny)] is a genetic hierarchy. By superimposing a double- entry table **the**

qualitative hierarchy and **genetic hierarchy,** we obtain a **generative matrix**. **The matrix of organization** combines both the structural matrix and the generator matrix at the same time.

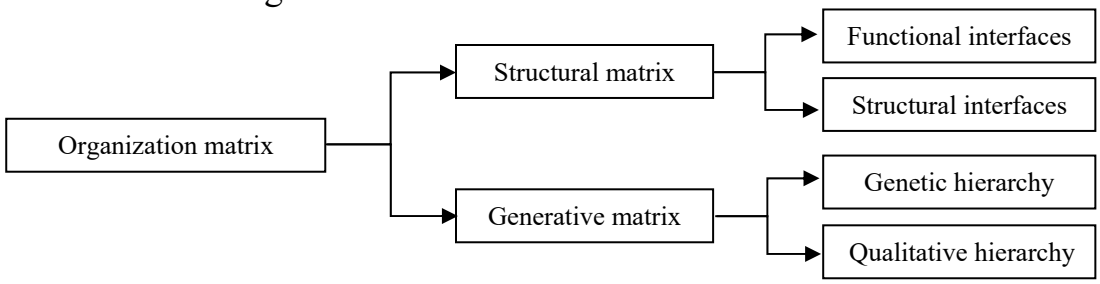


Fig. 11: Organization matrix (Model of DHOUIB M.).

Typo morphology of Roman Imperial Baths

Roman Imperial Baths

The Roman Imperial Baths are monumental institutions that differ from small to medium baths in their size and in their symmetrical circuit. They are intended not only to include all kinds of baths but also to cultivate the mind and he body. It also includes reading rooms, libraries, gardens, porches, palestra and racetracks for physical exercises.

This type of spa is subject to certain key parameters which are:

- The plan must be perfectly symmetrical and obeys an axiality.
- The connection between the frigidarium and caladium must be established through a tepidarium output.
- The plan presents a duplication of the program on both sides of the axis of symmetry formed by the natatio-frigidarium-tepidarium-caldarium. This axis is called the fire and water axis.

Uses, practices and names of places

The baths program is defined according to their size. Spaces making up the baths are classified according to their characteristics, spaces belonging to the warm sector or spaces belonging to the cold sector. The existence of additional spaces is related to the marking of the magistracy of the emperor or a geographical and chronological context.

Cold sector

Entrance hall: It is the piece of access to baths.
Hall of distribution: It is a room used as a gateway to access other parts. Their number depends on the size of the baths.
Apodyterium: It's a room where we get undressed and where we keep the clothes during the bath time. This area includes niches and wooden lockers for storing clothes.
Frigidarium: This is the last piece of the thermal bath. It lies on the axis of fire and water, the center of the bath building. It contains pools of cold water. This is the highest and the most prestigious part of the spas.
Natatio: It is an outdoor swimming pool. It is usually found in major spas in communication with the frigidarium.
Palestra: It is an open space reserved for sporting activities and it is surrounded by a covered walkway marked by some columns on its three or four sides.
Gymnasium: It is a covered space for practising sports. It is used in case of unfavorable weather.
Exedra: It is a space for rest and chatting.
Annexes: It is a storage of sports equipments.
Library: Schedule is a space that is not integrated into the building resort. Its presence is related to the huge size of these monuments to mark the magistracy of the emperor. The baths in our collection do not have a library.

Fig.15: Restitution of the apodyterium -Baths of Caracalla in Rome. (www.pagesperso-orange.fr/ thermes romains)

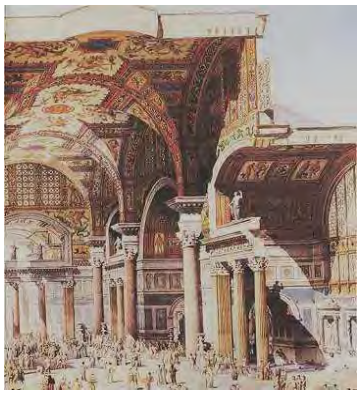


Fig.16: Restitution of the frigidarium- Baths of Diocletien. (www.maquettes-historiques.net)

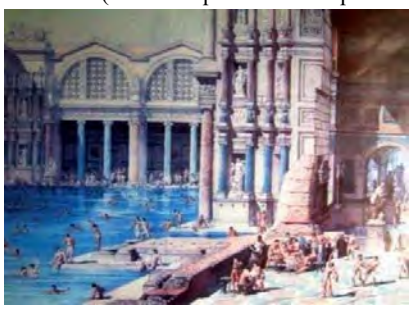


Fig.17: Restitution of the natatio – Baths of Diocletien. (www.maquettes-historiques.net)

Warm sector

Tepidarium: The main function of tepedarium is to ensure a transition. The bather stops at this space to lie in it to get used to the heat and to unclothe for the most cautious and to simply cross for the most robust[2] .There are two types of tepidarium:

Fig.12: Tepidarium input -Baths of Caracalla in Rome. (www.pagesperso-orange.fr/ thermesromains)

Tepidarium input: Also known as *"unctorium."* It is a room used only to get into the heating circuit. It is a room where the bather rubs oil and perfume several times depending on the circuit monitor. It is not equipped with pool.

Tepidarium output: It is a room used only for the exit of warm spaces. It is equipped with two *alvei* [3]offering the possibility of immersion in warm water before going to frigidarium.

Fig.13 : Laconicum des bains de Pompei. (www.mediterranees.net)

Destrictarium: It is a space where the bather gets rid of the mixture of dust and oil that covers the skin after the exercises. It appears in hot water drawn from a basin and low in ponds using footbaths.

Sudatorium / Laconicum: It is a dry oven at very high temperatures.

Caldarium: It's the hottest room. It is the main piece for the bath, but, the high humidity that reigns there can permit to take a steam bath. It is equipped with bathtubs, the largest of which is called

Fig.14 : Caldarium des thermes de forum.Source :www.dfj.vd.ch/gybur/branches/ latin/pompei/thermes_forum.htm

[2] THEBERT, Y. (2003), « *Les thermes romains de l'Afrique du Nord et leur contexte méditerranéen, études d'histoire et d'archéologie* », Library of French School of Athens and Rome.

[3] Hot tub

"solium" and the smallest is called *"labrum"*.

Praefurnium: It is a service area inaccessible to bathers. It is directly linked to the spaces of the warm sector and is used to power the kilns.

Warm swimming pool: It is an indoor warm pool.

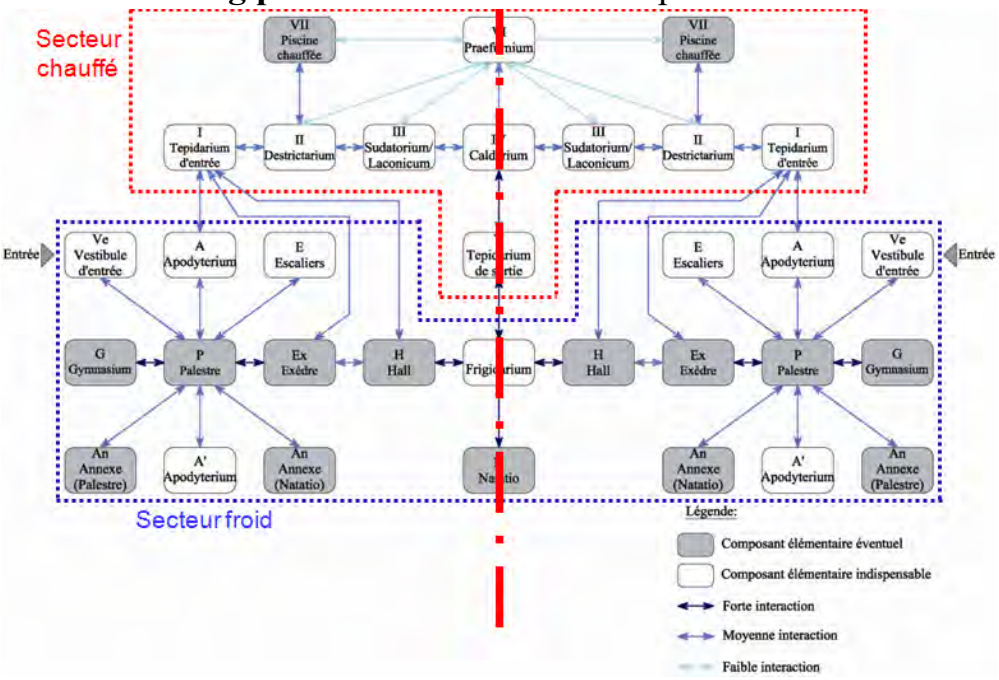


Fig.18: Organizational chart of the Imperial Baths showing the axis of fire and water. (Bouaita K., 2008)

Qualification of Roman Imperial Baths in Tunisia

Presentation of the collection of baths

We analyzed a collection of 11 Roman Imperial Baths in Tunisia and succeeded in establishing geometrical and physical qualifications of this type of building. This qualification has enabled us to define our cognitive generative model.

	Roman Baths	Dating	Area	Situation
T 1	El Khnissia	Unknown	1600	Sousse
T 2	Great Baths of Antonin	145 (or rather 157) -161	18000	Carthage

T 3	Mactaris: Great Baths of the East	199	4500	Maktar
T 4	Sicca Veneria: Great Baths	Unknown	Unknown	El Kef
T 5	Telepte: Great Baths	Unknown	> 3000 > 3000	Kasserine
T 6	Thugga: Baths of Ain Doura	End II sc. early III sc.	> 3300	Dougga
T 7	Thugga: Baths of Caracalla	211-217	1700	Dougga
T 8	Uthina: Great Baths	First half of the second sc.	> 3200	Oudna
T 9	Uthica: Great Baths	Unknown	5990	Utica
T 10	Bulla Regia: Great Southern Baths	Unknown	3300	Bulla Regia
T 11	Membressa	Unknown	> 1350	Beb El Mejez

Table 1: Roman Imperial Baths in Tunisia. (Thebert Y., 2003 and Bouaita K., 2008)

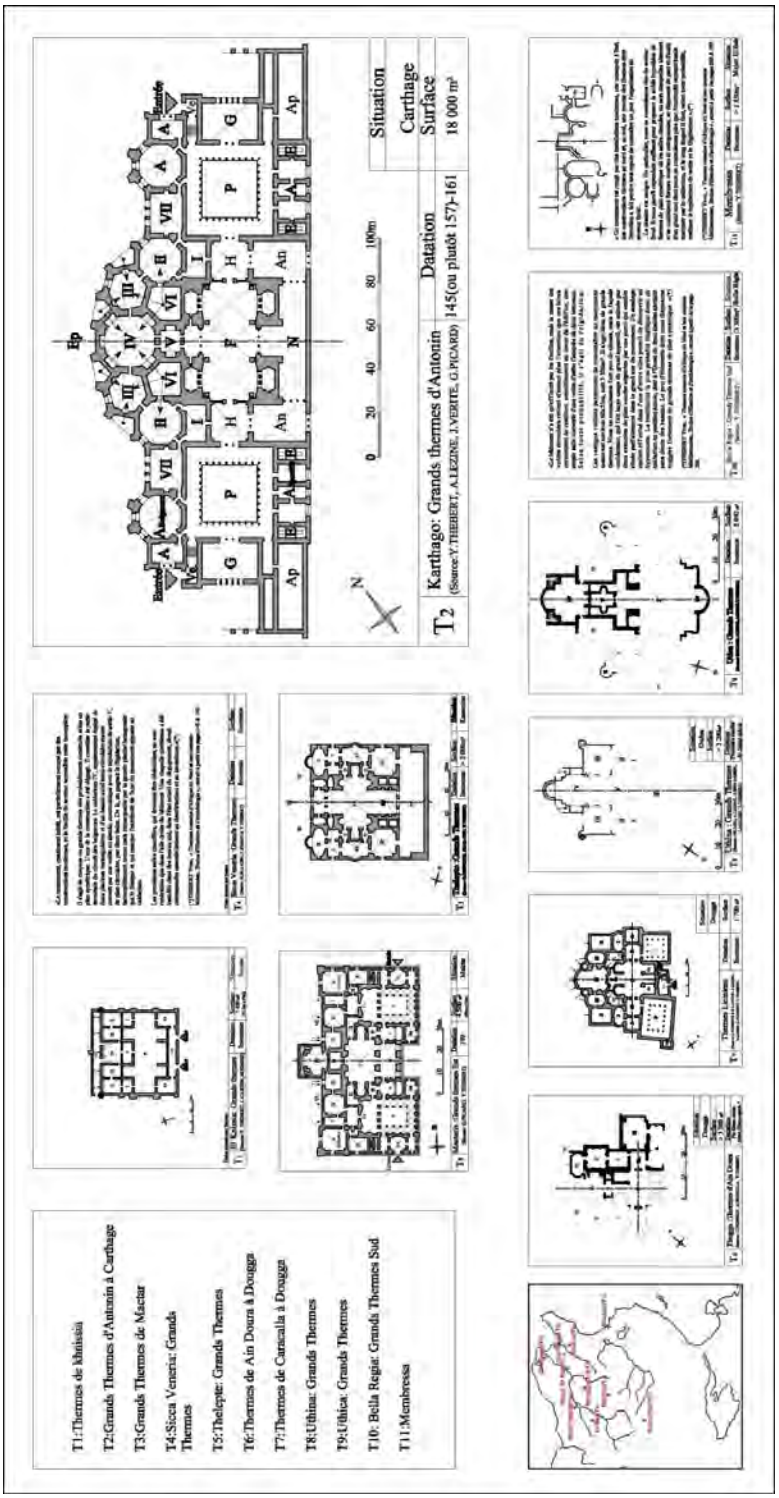


Fig.19: Roman Imperial Baths in Tunisia. (Bouaita K., 2008)

Analysis of the baths collection

Classification criteria

Thebert Y. classified the baths according to the typology into three categories and he mentioned that this classification has certainly an arbitrary part and can be refined by the analysis.

Small	Area is less than 1000m ².
Medium	Area is greater than 1000m ² and less than 3000m ².
Great	Area is greater than 3000m ².

Table 2: Classification of the baths according to their area. (Thebert Y., 2003 and Bouaita K., 2008)

An exam of medium and geat Roman Imperial Baths of Tunisia allows us to re-identify these buildings while respecting the classification of Thebert Y.:

Medium	Area is greater than 1000m ² and less than 3000m ².		
Great	Area is greater than 3000m ².		
	Area is greater than 3000m ² and less than 4000m ².	Area is greater than 4000m ² and less than 6000m ².	Area is greater than 6000m ².

Table 3: Classification of the baths according to their area. (Lichiheb H., 2011)

By opting for this new classification criterion, we identify the Baths of Tunisia as follows:

Baths whose surface is less than 3000m ²

T1: El Knissia in Sousse with an area of 1600m ².

T7: Thugga: Baths of Caracalla in Dougga with an area of 1700m ².

T11: Membrassa in Bab El Mejez with an area of more than 1350m ².

Baths whose surface is greater than 3000m ² and less than 4000m ²

T5: Telepte: Great baths in Kasserine with an area greater than 3000m ².

T6: Thugga: Baths of Ain Doura in Dougga with an area greater than 3300m.

T8: Uthina: Great baths in Oudna with an area greater than 3200m ².

T10: Bulla Regia: Great Southern Baths with an area of 3000m ².

Baths whose surface is greater than 4000m ² and less than 6000m ²:

T3: Mactaris: Great Baths of the East in Mactar with an area of 4500m ².

T9: Utica: Great Baths in Utica with an area of 5990m ².

Baths whose surface is greater than 6000m ²

T2: Karthago: Great Antonine Baths in Carthage with an area of 18000 m².

We will not study the great Baths in El Kef (T4) and the Baths of Membrassa in Mejez El Bab (T11) because we haven't sufficient information for their study.

Frequency spaces

We notice in this table whether there are basic components of the places in the baths after the previous refined typology.

		Baths whose surface is> 1000 m² and <3000m ²		**Baths whose surface is> 4000 m² and <6000m ²**		**Baths whose surface is > 6000m ²**
	The baths Components	T1	T7	T3	T9	T2
	I: input Tepidarium	X	X	X	X	X
	II:Destrictarium	X	X	X	X	X
	III: sudatorium / Laconicum	X	X	X	X	X
	IV: Caldarium	X	X	X	X	X
	V: Tepidarium output	X	X	X	X	X
	VI: Praefurnium	X	X	X	X	X
	VII: Warm pool					X
	Ve: Entrance hall	X	X	X		X
	A: Apodyterium (swimmers)	X	X	X		X

A: Apodyterium (sports)			X		X
F: Frigidarium	X	X	X	X	X
P: Palaestra		X	X	X	X
G: Gymnasium					X
N: Natatio			X	X	X
Ex: Exedra		X	X		
H: Hall of Distribution		X	X		X
E: Stairs	X	X	X	X	X
Ap: Annex (palestra)		X	X		X
An: Annex (natatio)					X

Table 3: frequency Spaces. (Lichiheb H., 2011)

The program of the baths, whose surface is less than 3000m ²:

-Warm sector: I: Tepidarium input, II: Destrictarium, III: sudatorium / Laconicum, IV: Caldarium, V: Tepidarium output, VI: praefurnium.

-Cold sector: Ve: Entrance hall, A: Apodyterium, F: Frigidarium, P: Palestra, Ex: Exedra, H: distribution Hall, E: Stairs, Ap: Annex (palestra).

The program of the baths, whose surface is greater than 4000m ² and less than 6000m ²:

-Warm sector: I: Tepidarium input, II: Destrictarium, III: sudatorium / Laconicum, IV: Caldarium, V: Tepidarium output, VI: praefurnium.

-Cold sector: Ve: Entrance hall, A: Apodyterium, F: Frigidarium, P: Palestra, Ex: Exedra, H: distribution Hall, E: Stairs, Ap: Annex (palestra).

The program of the baths, whose surface is greater than 6000 m²:

-Warm sector: I: Tepidarium input, II: Destrictarium, III: sudatorium / Laconicum, IV: Caldarium, V: Tepidarium output, VI: praefurnium.

-Cold sector: Ve: Entrance hall, A: Apodyterium, F: Frigidarium, P: Palestra, G: Gymnasium, H: distribution Hall, E: Stairs, Ap: Annex (palestra), An: Annex (natatio).

This analysis allowed us to draw a first set of remarks:

-The gymnasium is used in very great baths as a space that replaces the palestra in bad weathers for practising sports in the open space.
- Baths have a gymnasium or an exedra, not both, in the same building. This allows us to state the following hypothesis: the Exedra in the small spas is replaced by the gymnasium in great baths.
- The distribution space is multiplying with the increase in the area of the baths.

Warm / cold sector proportions

	Warm area compared to the total area	Cold sector compared to the total area	Useful area of the warm sector compared to Total of Useful area	Useful area of the cold sector compared to Total of Useful area
Baths whose surface is less than < 3000m ²	39.74%	60.25%	38.43%	61.56%
Baths whose surface is <6000 m² and> 4000m ²	37.90%	62.09%	31.44%	68.61%
Baths with a surface area greater than 6000m ²	28.85%	71.14%	22.10%	77.90%

Table 5: Warm / cold sector proportions. (Lichiheb H., 2011)

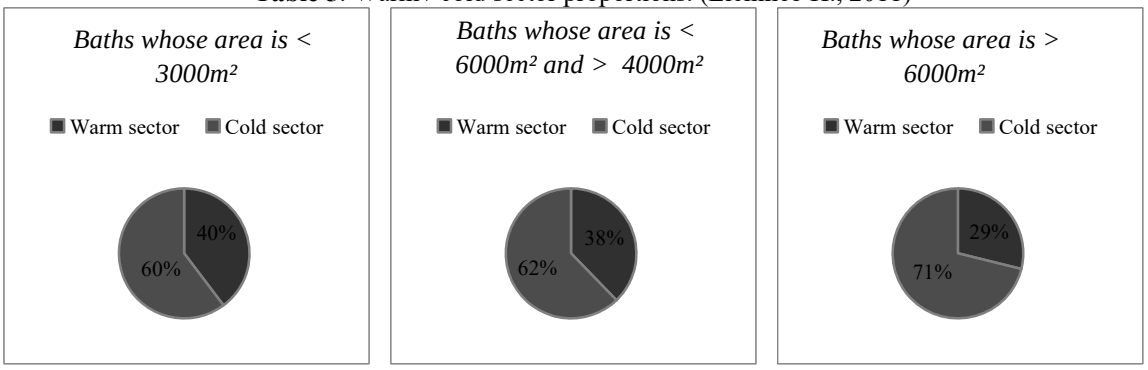


Fig.20: Warm / cold sector proportions. (Lichiheb H., 2011)

The proportion of cold sector increases with the increase of the area against the proportion of warm sector. This is due to a change of program in cold sectors by adding new spaces and the warm sector retains its essential basic components. The proportions change from 2/5 to 1/5 for the heated area and 3/5 to 4/5 for the cold sector.

Proportions of areas of the components within the warm sector

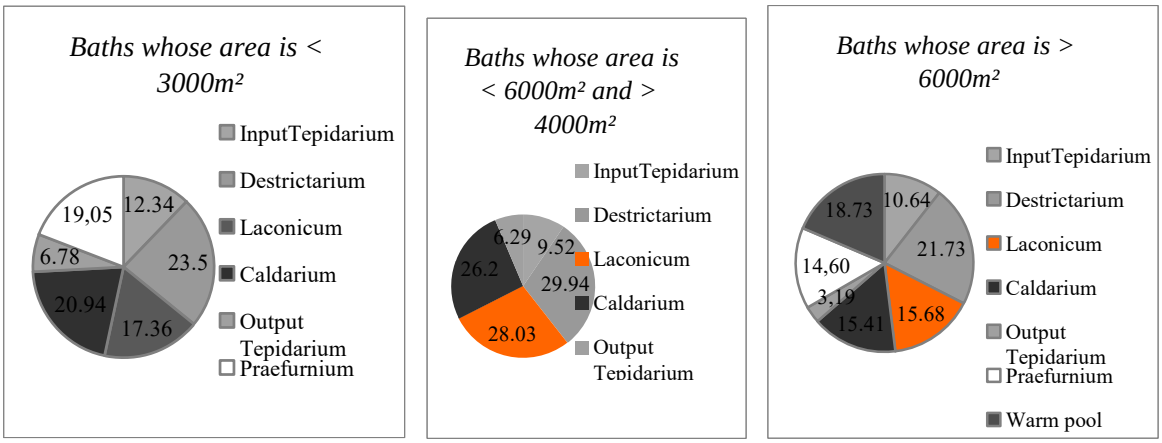


Fig.21: Proportions of areas of the components within the warm sector. (Lichiheb H., 2011)

From this analysis and by classifying the basic components of the warm sector according to their size in a descending order, we obtain:
- The destrictarium with an area that exceeds the 1/5.
-The caldarium, the laconicum and praefurnium with areas that do not exceed generally 1/5 for each.
-The tepidarium input with an area that does not exceed the 1/10.
-The output tepidarium with an area less than 1/10.

Proportions of the components within the cold sector

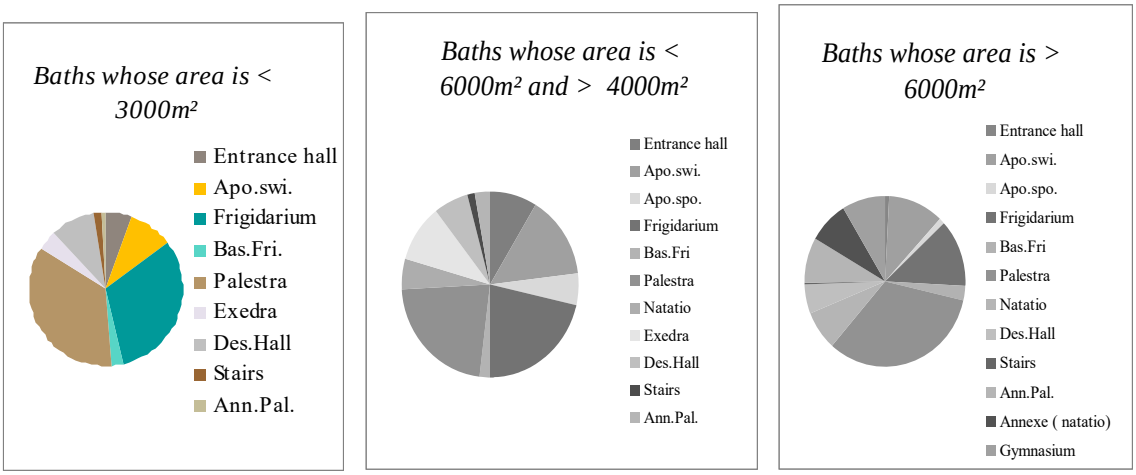


Fig.22: Proportions of the components within the cold sector. (Lichiheb H., 2011)

From this analysis, we notice that the most important areas according are: the frigidarium, the palestra and the apodyterium. The last two spaces kept the same proportion (about 3/10 of the useful area for the palestra and about 1/10 of the useful area of the cold sector for apodyterium) irrespective of the size of the baths. Consequently, the proportion of frigidarium decreases with the increase in total area.

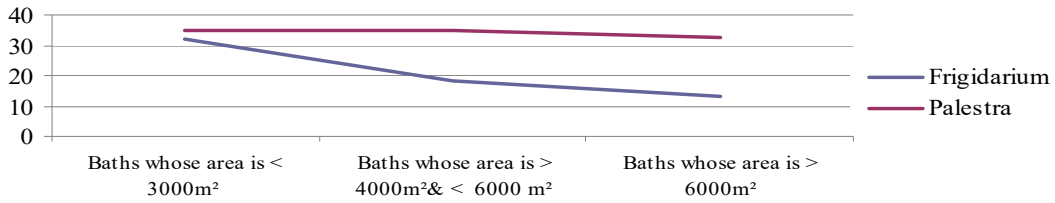


Fig.23: Proportions of the frigidarium and palestra within the cold sector. (Lichiheb H., 2011)

Form and length / width ratio of the entities

- Baths' Form:

We study in this part, the relation between length and width of the form in which to view the baths.

	Baths whose area is < 3000m²	Baths whose area is < 6000 m² and > 4000m²	Baths area is > 6000m²
Length (m)	43,87	71,21	266,5
Width (m)	41,13	48.08	100,34
Length / width ratio	1,06	1,52	2,65

Tab.6: Form of baths. (Lichiheb H., 2011)

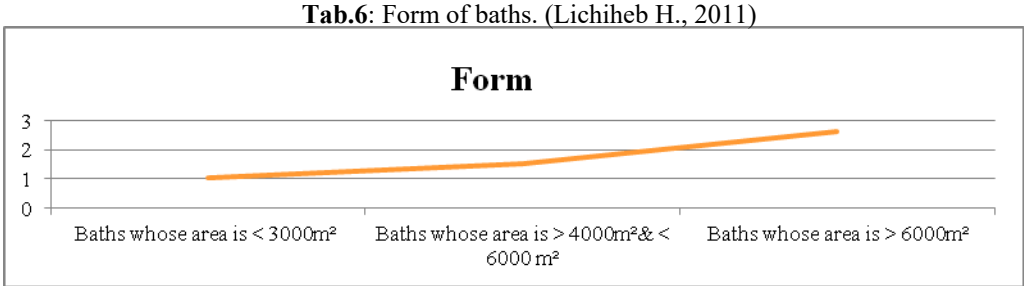


Fig.24: Length / width ratio. (Lichiheb H., 2011)

Through this analysis, we notice that if the area of baths increases, plans will be stretched in length.

Lezine A. mentioned that the plans of the baths that have a linear arrangement of the warm rooms are stretched in length. This idea is the one that allows the distribution inside the most rational. But it was not always possible to take[4].The plan may be imposed by the form of the site. It's the case of the great baths in Utica where the dimensions of the site did not allow development in length.

- Length / width ratio of components:

In this section, we will prepare a study of the relation between length and width of all basic components.

[4] LEZINE, A. (1961), « *Architecture romaine d'Afrique : recherches et mises au point* », PUF.

Space	Length / width ratio	Global	Interpretations
Tepidarium input		Rectangle	- The input and output tepidarium can be centered or misaligned. - The entrance is either by length or width.
Destrictarium		Rectangle (area <6000m ²) Square (area.> 6000m ²)	-The form can be octagon, lobed form...
Laconicum	Varies from 1 to 1.5	Rectangle (area <6000m ²) Square (area> 6000m ²)	It takes different forms: rectangle fitted with two semicircles on the width, simple rectangle, square, hexagon…
		Rectangle (area <3000m ²) Square (area> 3000m ²)	-It consists of three basin -The two-input are centered.
Tepidarium output	Close to 1	Near the square	-The form in most cases is a rectangle with two basins.
Praefurnium	Close to 1	Rectangle or square close	
Entrance vestibule	Moyen de 2 Through 2	Rectangle Rectangle	
Apodyterium	1.5	Rectangle	It takes different forms and is

swimmers (s)	average		equipped with niches.
Apodyterium swimmers (b)	Close to 1	Square or almost square	
Apodyterium sportifs Apodyterium sports	1.5 average	Rectangle	
Frigidarium Frigidarium	Through 2	Rectangle	It has 2, 3 or 4 pools.
Palestre Palestra	Close to 1	Near the square	-It features a gallery on three or four sides.
Exedra	Moyen de 2 Through 2	Rectangle	
Hall of destribution	Close to 1	Square or almost square	-It provides links between 3 or 4 spaces. -The form is square.
Appendix palestra	Close to 1 (Exceeding 3)	Rectangle (sur. >6000m²) Rectangle (Sur.> 6000m²)	

Table 7: Length / width ratio of components. (Lichiheb H., 2011)

Physical Level of materiality

At this level, we study the relation between the useful area of spaces and the quantity of wall material.

	Baths whose area is <3000m ²	**Baths whose area is <6000 m and> 4000m ²**	**Baths whose area is> 6000m ²**
Useful Area	74.9%	71.02%	66.4%
Qty.of material	25.1%	28.9%	33.6%

Table 8: Proportions of the useful Area and quantity of material. (Lichiheb H., 2011)

We notice an increase in the proportion of the quantity of material and a decrease in the proportion of the useful area of around 5% each in connection with the increase of the area.

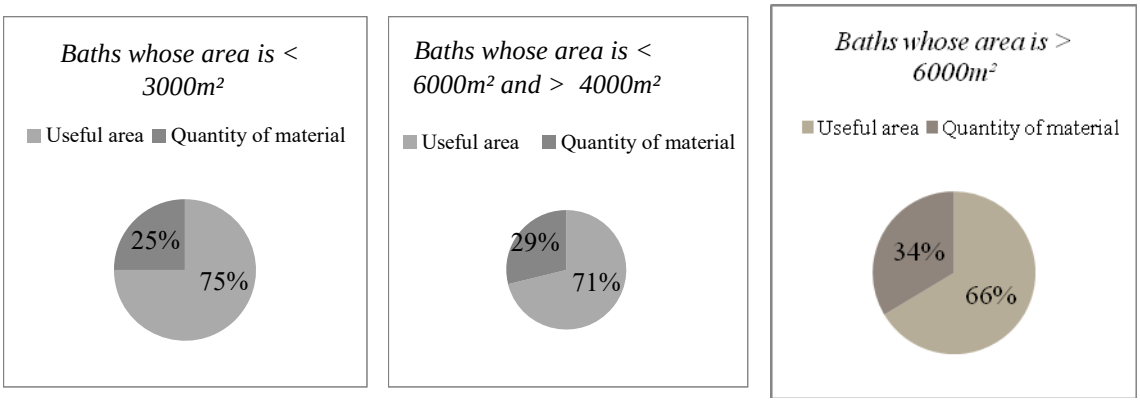


Fig.25 : Proportions of the useful Area and quantity of material. (Lichiheb H., 2011)

	Spa whose area is <3000m²	**Baths whose area is> 4000m² and <6000 m²**	**Baths whose area is> 6000m²**
Qte. of material of warm area	43.66%	54.86%	43.12%
Qte.de cold of material sector	56.34%	45.13%	56.88%
Qte.de of material of warm sector / Warm sector	27.54	41.95	50.9
Qte.de of material sector cold / cold sector	23.44	21.06	27.23

Table 9 :Proportions of the useful Area and quantity of material. (Lichiheb H., 2011)

We note that:

- The percentage of the quantity of material in warm sector and the quantity of material in the cold sector compared to the useful area of each is moderate.
- The quantity of material in the warm sector is twice of that in the cold sector for the baths whose area is greater than 6000m ². On

the other side, it is moderate between the two sectors to the baths whose area is less than 3000 m².

Orientation spaces

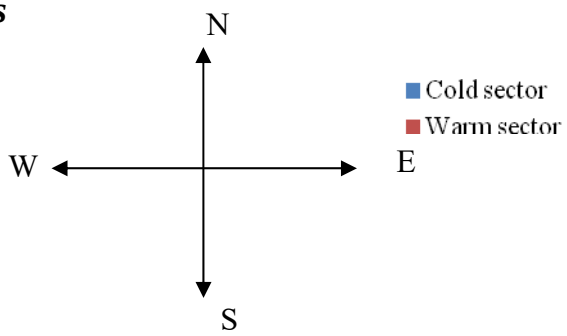


Fig.26 : Orientation spaces. (Bouaita K., 2008)

Conclusion

This analysis allowed us to identify a set of geometric and physical rules forming a generative grammar. From these rules and following the strata of the logical and mathematical reproduction, we can reconstruct the Roman baths of Caracalla and determine their analog model.

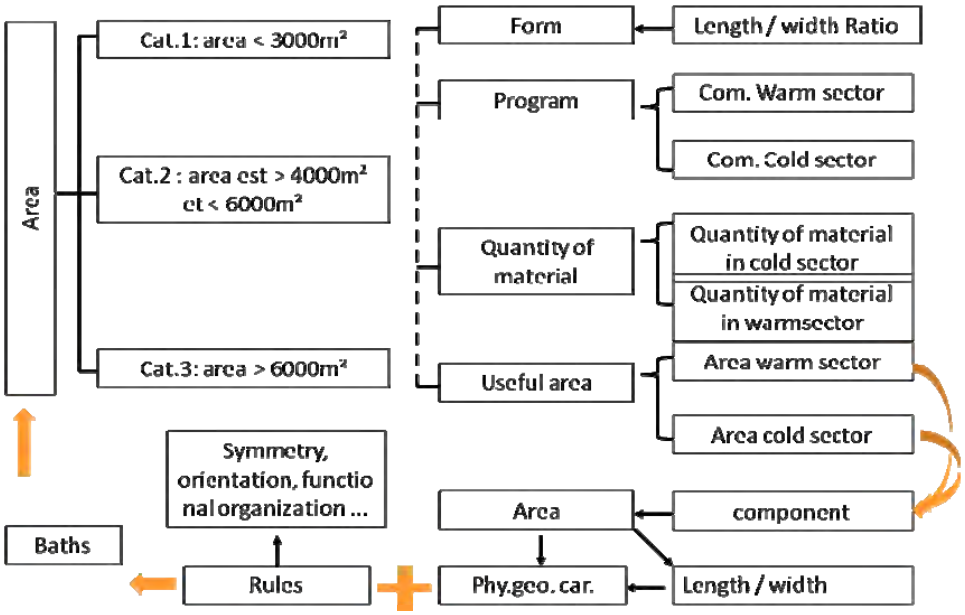


Fig. 27 : Process of architecturological reconstruction. (Lichiheb H., 2011)

Interpretation of the Roman Imperial Baths in Tunisia

Architecturological Reconstruction of the Baths of Caracalla to Dougga

Presentation of the Baths of Caracalla in Dougga

These baths have long been known Licinian baths dating from the reign of Gallienus . This designation has been challenged by recent research in particular those of Michel Christol. Christol M. proposed a dating of the reign of Caracalla (211-217) confirmed to an inscription of 375-383, the period of their restoration. They are also called Antonians Baths in a recent publication of Khanoussi M[5].

They are located in the southwest zone of the city of Dougga in a slope of 6 m elevation with an area of 1700m ². They are classified as the Imperial Baths although they do not obey the criterion of perfect symmetry.

Fig. 28 : Entrance hall.

Fig. 29: Frigidarium.

Fig. 30 : Small Palestra.

Physical and geometric model

This is an analog representation that includes the graphic elements (level plans, sections and facades). This allows us to establish a virtual model. In developing these, our analysis is based on the publications of Thebert Y. and Poinssot C.

[5] KHANOUSSI, M. (2008), « *Dougga* », Agency for development of heritage and cultural promotion, coll. Sites and monuments in Tunisia.

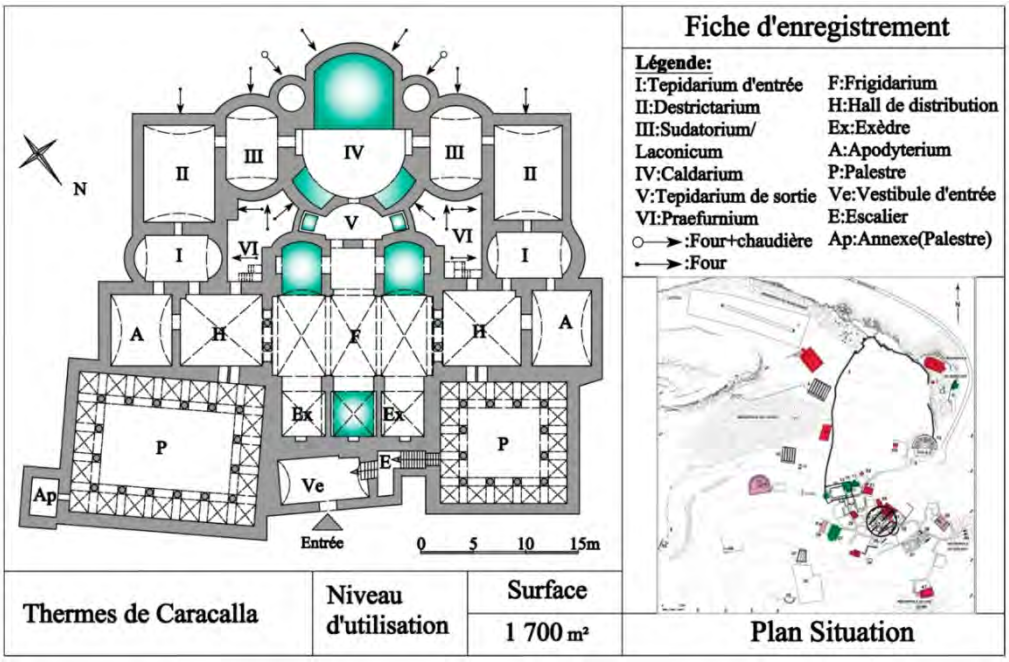


Fig. 31: useful level of the baths of caracalla. (Lichiheb H., 2011)

The heights of the elevations and the form of roofs are hypothetical. We base our analysis on the measures taken in situ and the writings of Thebert Y. while taking as a reference:

- The restitution of the Great Antonine Baths in Carthage established by Lezine A.

- The restitution of the Great Baths of the East in Maktar established by Picard G.

- The restitution of the archaeological site of Dougga established by Golvin. JC

This architectural and analog model is a hypothesis of restitution in terms of architecturological reconstruction that was possible by the tests on the baths.

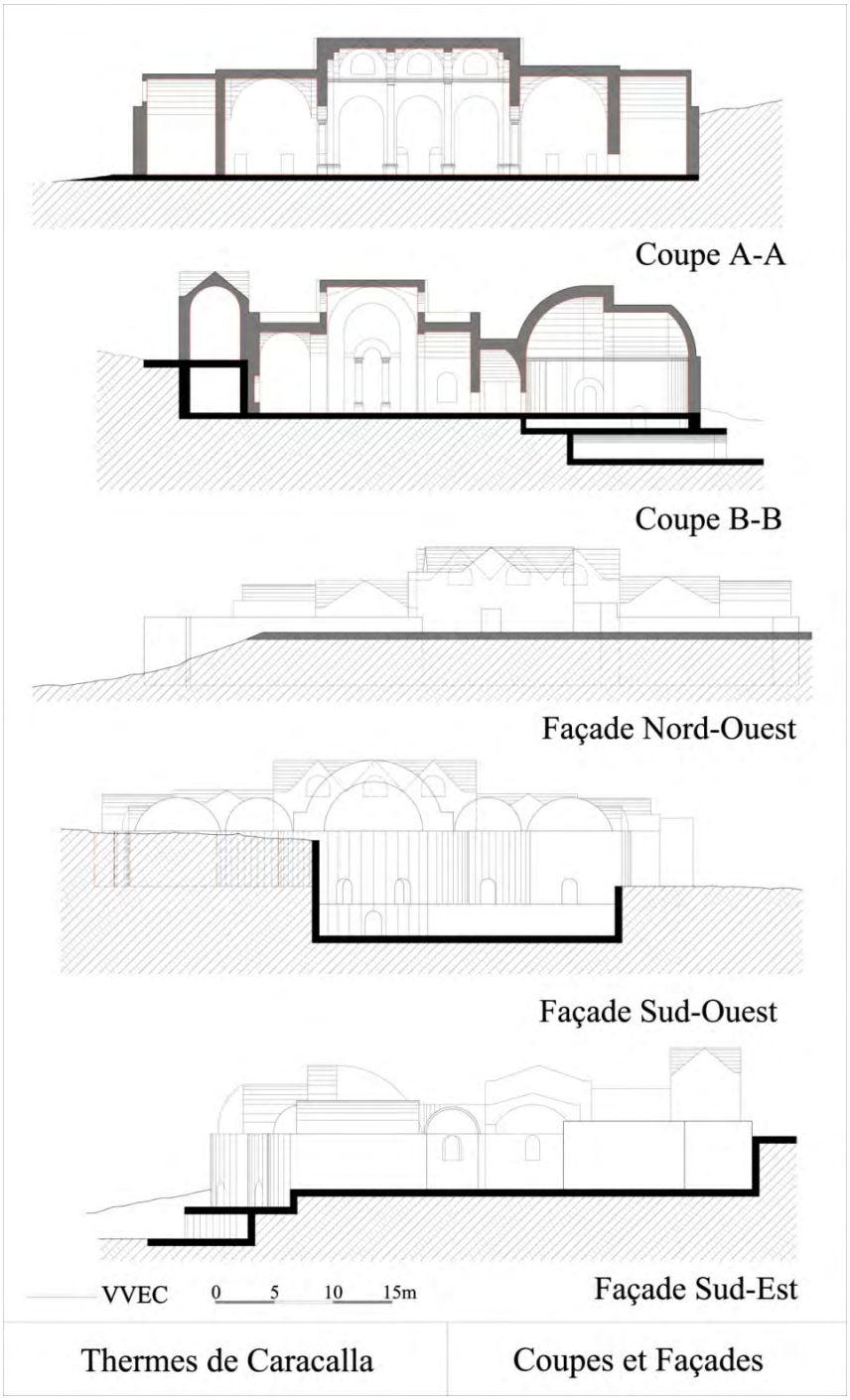


Fig. 34: Sections and facades of the baths of Caracalla. (Lichiheb H., 2011)

Virtual and Active model

The physical and geometric model allows us to establish a virtual, active and primary model that accepts changes and modifications from other studies either at the building or at the decor.

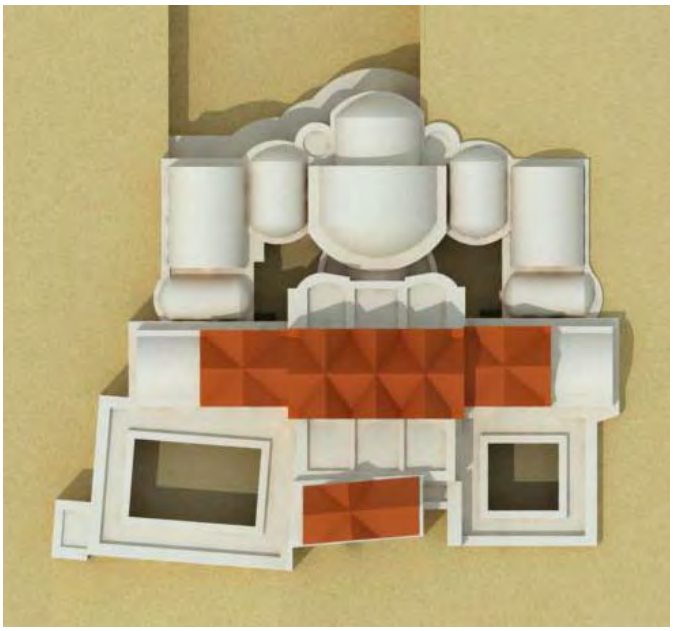


Fig. 35: Masses Plan of Baths of Caracalla in Dougga.

Fig.36 -37: Perspectives of Baths of Caracalla.

Fig. 38: Reconstruction of the palestra of baths of Caracalla.

Fig. 39: Reconstruction of the Caldarium of baths of Caracalla in Dougga.

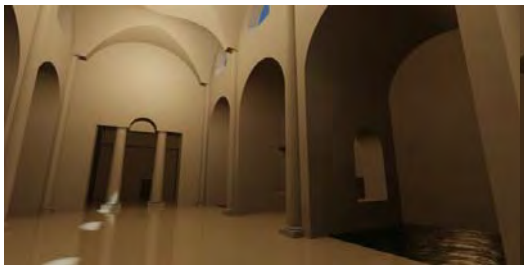


Fig. 40: Reconstruction of Frigidarium (1) of baths of Caracalla in Dougga.

Fig. 41: Reconstruction of Frigidarium (2) of baths of Caracalla in Dougga.

Fig. 42: Reconstruction of Frigidarium (3) of baths of Caracalla in Dougga.

Fig. 43: Reconstruction of Frigidarium (4) of baths of Caracalla in Dougga.

2D & ½ Plan

2D & ½ Plan is the expression of the roofs on the plan. It presents the virtual volume in hollow on plan.

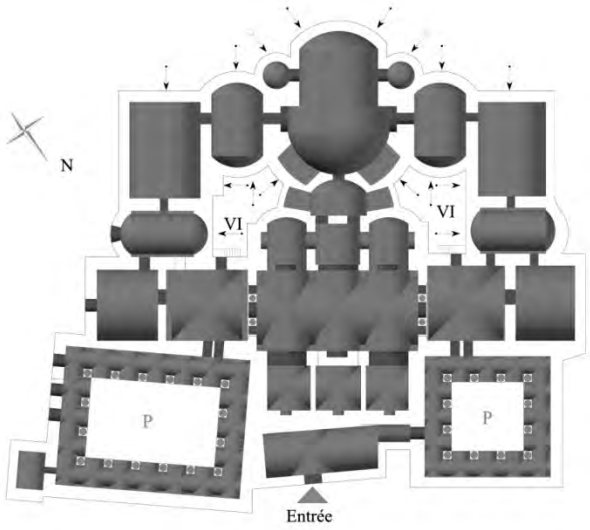


Fig. 44: 2D & ½ Plan of Baths of Caracalla. (Lichiheb H., 2011)

-The Virtual Volume In Hollow (VVIH)

The virtual volume in hollow is the structural and functional interface between Habitable Fluid Space (HFS) and Globing Solid Device (GSD).

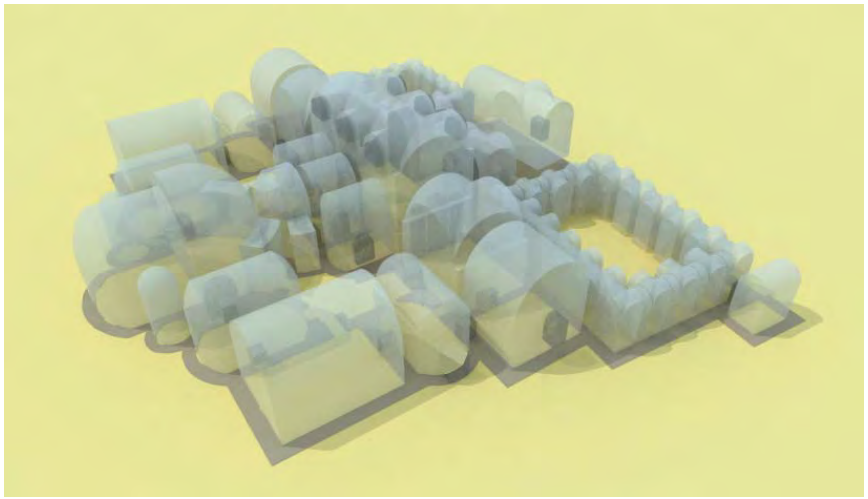


Fig. 45: The virtual volume in hollow. (Lichiheb H., 2011)

The architectural place

We assume that the virtual volume hollow (VVIH) is necessary and sufficient to determine the architectural place which is composed of habitable fluid space (HFS) and Globing solid device (GSD); inter-determined and determinants of this interface.

Fig. 46: Reconstruction of the baths of Caracalla with the VVIH. (Lichiheb H., 2011)

Conclusion

The analysis has facilitated the reconstruction of the Baths of Caracalla and the elaboration of the analog model. But we want to experiment the transformation process to test the effectiveness of the genetic model obtained. We tested transformations to the baths of Caracalla before starting the restoration of the Baths of Ain Doura.

Transformation of the Roman Imperial Baths of Caracalla in Dougga

At this level, we run the model of the organization matrix and thus we experiment the transformation process that will allow the reproduction and reconstruction of any other baths belonging to this system. We assume in this part, that the reproduction of Imperial Baths of Caracalla is possible with some changes and by following the rules of the system identity. For each thermal processing, we propose to establish an analog model with a comparative analysis controlling the effectiveness of this model.

Transformations are not arbitrary. We will change some parameters such as terrain, area, and the program as a way to test the rules obtained. The Baths of Caracalla are classified as the imperial Btahs but their plan is a partial symmetry and their area is reduced to1700m ^{2}. These two characteristics do not obey the criteria to classify them in this category baths. So the changes are intended to change either of these to confirm their membership in this category, apply the method of reconstruction Space (Dhouib M., 2004) and test results.

Transformation 1

Hypothesis A

As noted above, these baths are located on terrain that gave birth to the imperial baths with an asymmetrical plan. In this transformation, we are working on flat ground while maintaining the identity and coherence of the system and while keeping the location of the input without exceeding the limits of grip to the ground or the configuration of the existing Baths.

Reformation of the architectural model analog

Physical geometric model

By following the stages of the method of reconstruction space, we have succeeded to:

- define the physical model.
- create a perfectly symmetrical plan.
- obtain a symmetrical and continuous circuit.

This model includes terms of useful level, sections, elevations and perspective views.

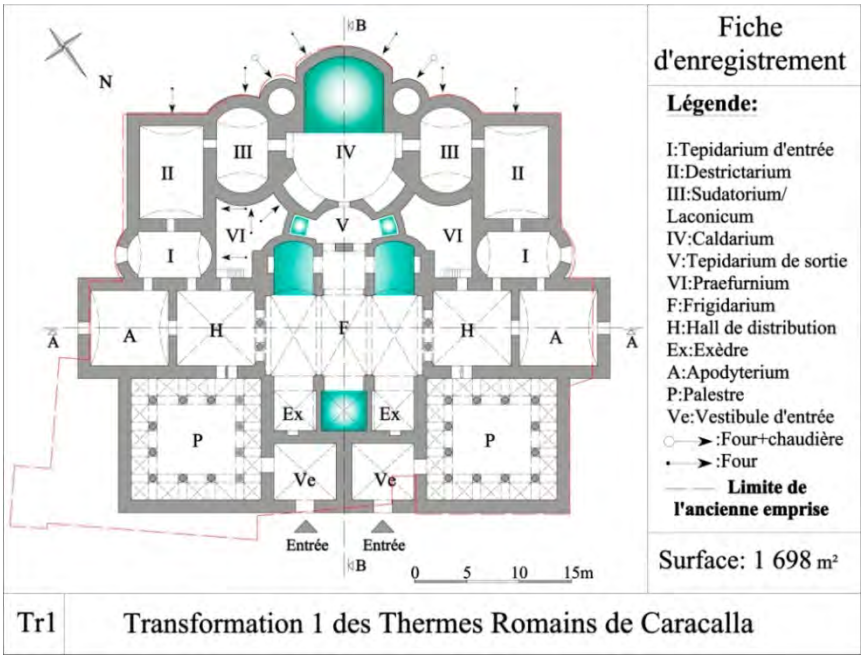


Fig. 47: Useful level of transformed baths of Caracalla Tr 1. (Lichiheb H., 2011)

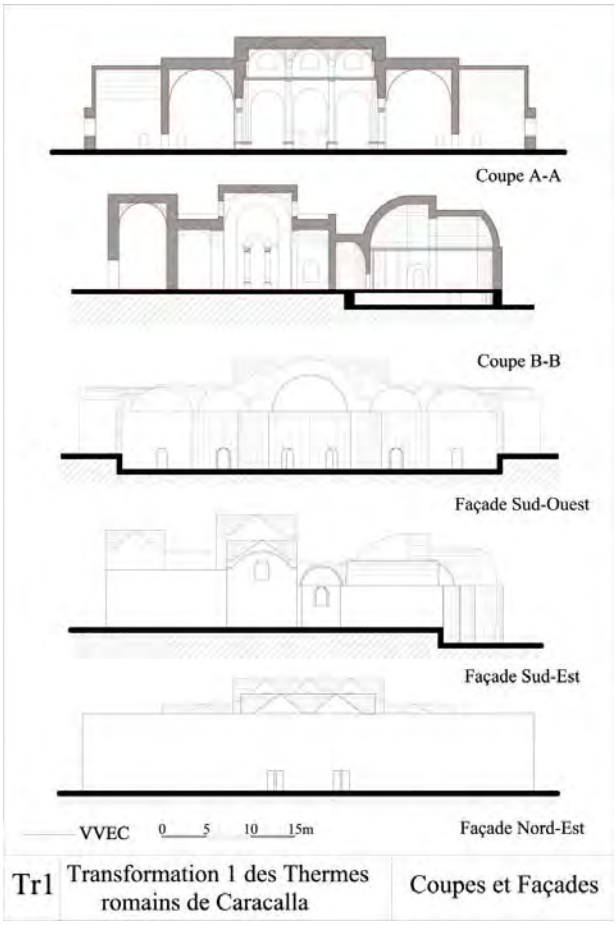


Fig. 48: Sections and facades of transformed baths of Caracalla Tr1. (Lichiheb H., 2011)

Virtual and active model

Fig. 49: Masses plan of transformed baths of Caracalla Tr1. (Lichiheb H., 2011)

Fig.50: Perspective of transformed baths of Caracalla Tr1. (Lichiheb H., 2011)

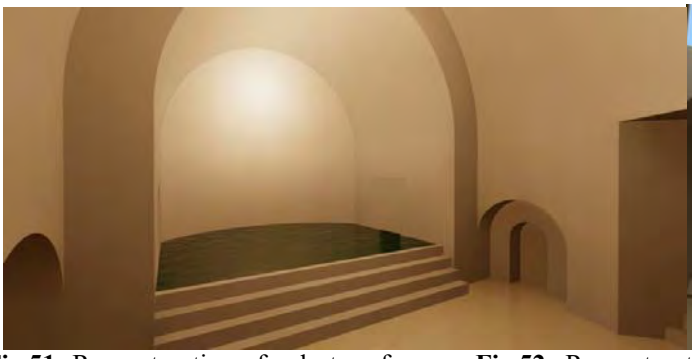


Fig.51: Reconstruction of palestra of transformed baths of Caracalla Tr1. (Lichiheb H., 2011)

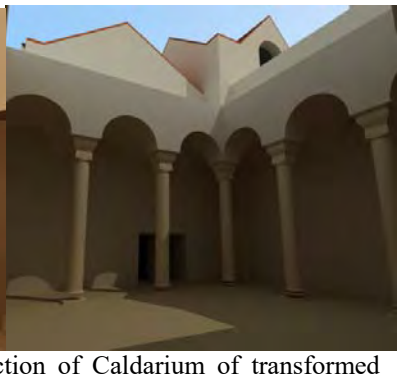


Fig.52: Reconstruction of Caldarium of transformed baths of Caracalla Tr1. (Lichiheb H., 2011)

Fig.53: Reconstruction of Frigidarium (1) of transformed baths of Caracalla Tr1. (Lichiheb H., 2011)

Fig.54: Reconstruction of Frigidarium (2) of transformed baths of Caracalla Tr1. (Lichiheb H., 2011)

2D et ½ Plan

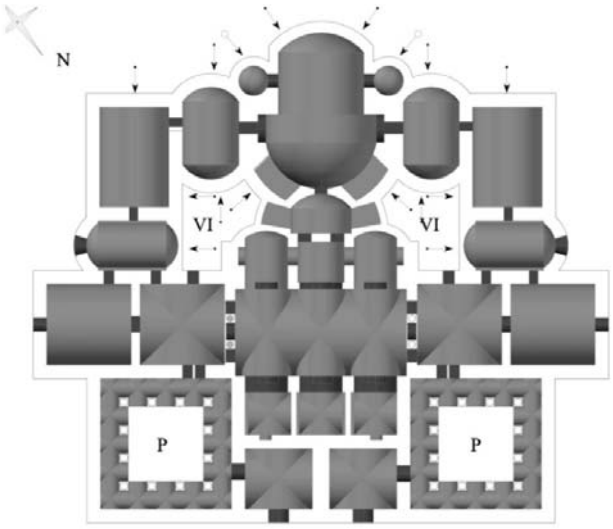


Fig.55: 2D & ½ Plan. (Lichiheb H., 2011)

Virtual volume in hollow (VVIH)

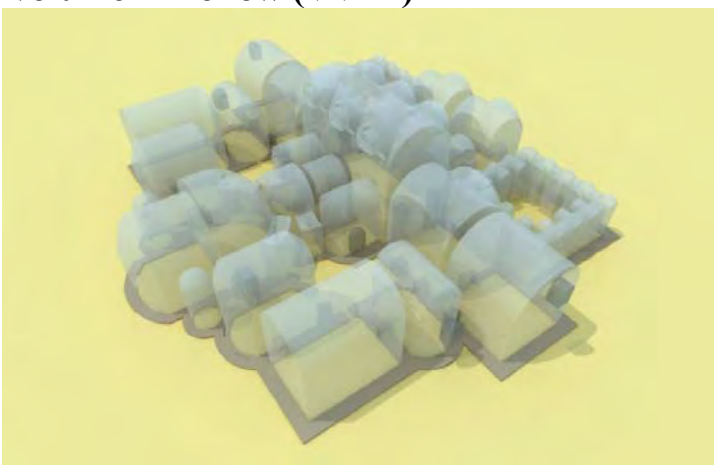


Fig.56: virtual volume in hollow. (Lichiheb H., 2011)

Architectural space

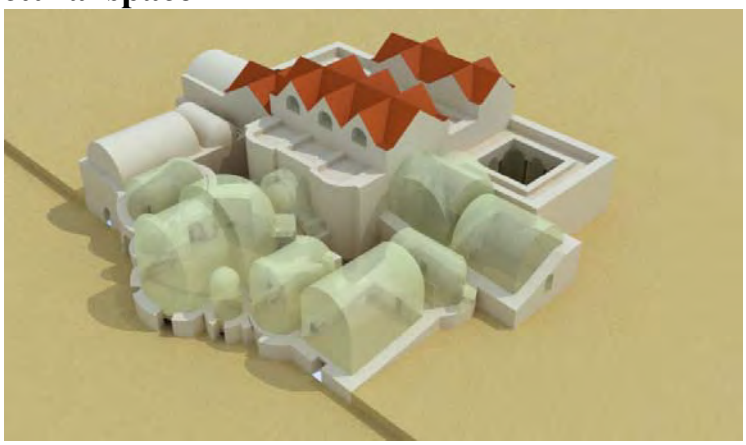


Fig.57: Reconstruction of transformed baths of Caracalla Tr1. (Lichiheb H., 2011)

Transformation 2

Hypothesis B

We work on a flat terrain while increasing and maintaining the orientation. We want to attain an area in excess of 4000m ². To do this, we add additional spaces in the program generally present in the program of this category of Baths.

These areas are:

- Natatio: strengthening the axis of fire and water and the appearance of the imperial baths by adding a cold water basin

located in the culmination of this axis. It is directly linked to the frigidarium.

- The Exedra was already present in the built baths but its location and size are not adequate to the program of imperial baths (it was designed in the frigidarium with a small area). We re-inserted into the baths with the size and location that suit them (directly related to the palestra).
- Apodyterium sports: the increase of the surface and the addition of the exedra and natatio requires a separation between the changing room for swimmers and athletes.
- Entrance vestibule split: the baths are transformed with the split entry vestibules on either side of the axis of symmetry and are designed as "the imperial model."

The surface has reached 3612m ² (excluding palestra) and 4139 m² including gymnasia. The axis of fire and water is completed, which affirms the imperial aspect with a perfect symmetry and a symmetrical and a continuous circuit.

Reformation of the architectural model analog

Physical and geometric model

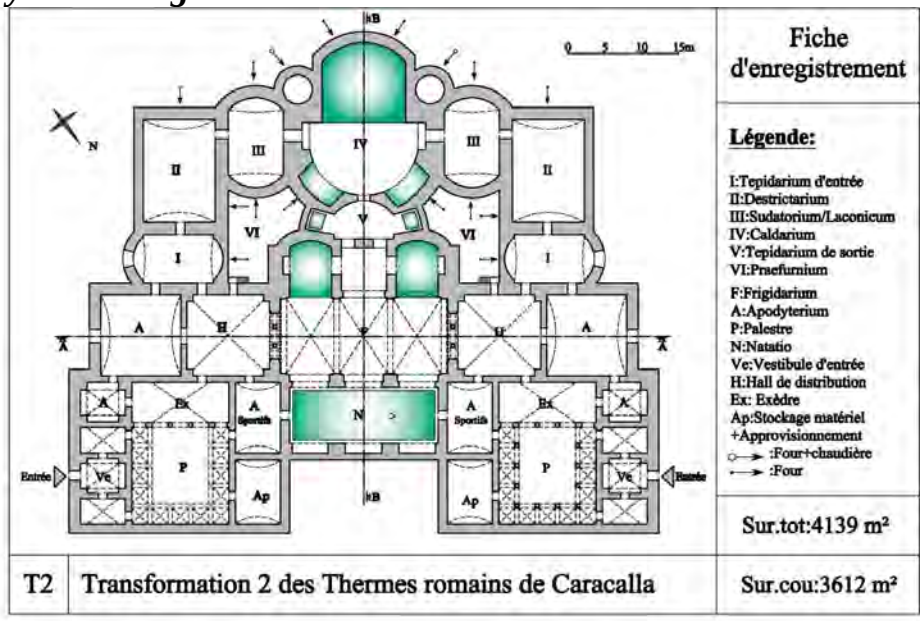


Fig.58: Useful of transformed baths of Caracalla Tr2. (Lichiheb H., 2011)

Fig.58: Useful of transformed baths of Caracalla Tr2. (Lichiheb H., 2011)

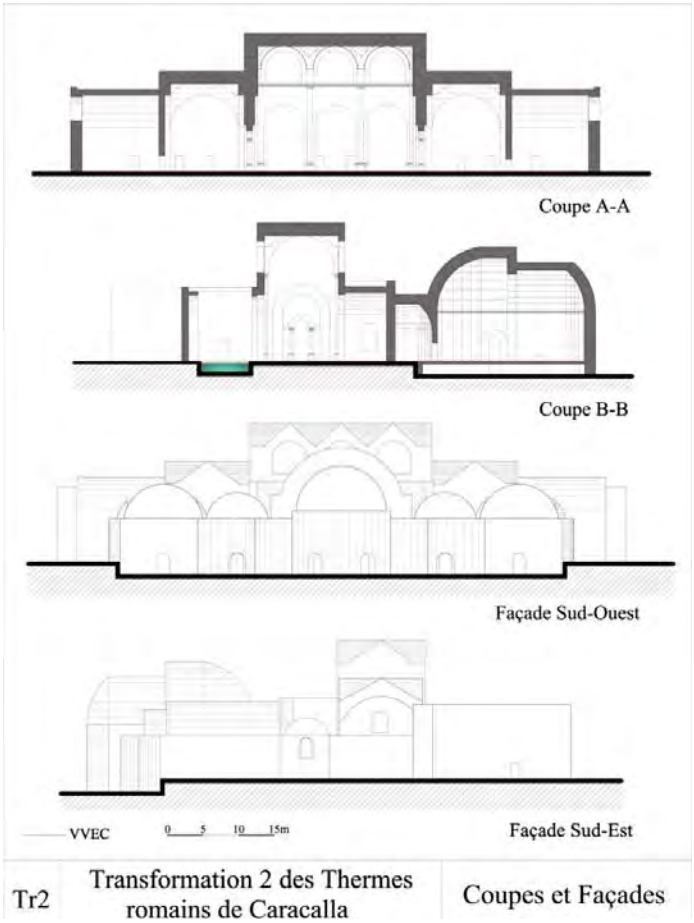


Fig.59: Sections and facades of transformed baths of CaracallaTr2. (Lichiheb H., 2011)

Virtual and active model

Fig. 60: Masses plan of transformed baths Tr2. (Lichiheb H., 2011)

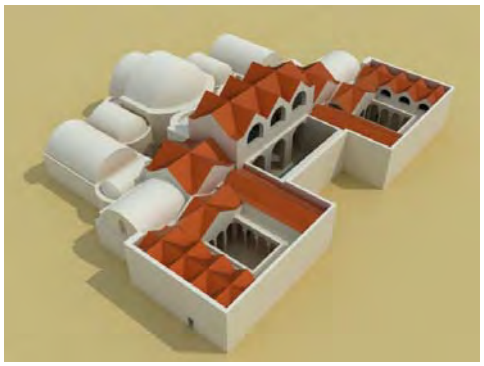


Fig.61: Perspective of transformed baths Tr2. (Lichiheb H., 2011)

Fig. 62: Reconstruction of palestra. (Lichiheb H., 2011)

Fig. 63: Reconstruction of natatio. (Lichiheb H., 2011)

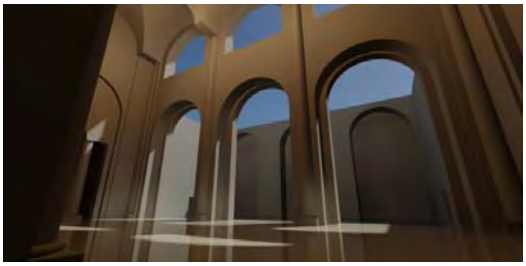


Fig.64 : Reconstruction of Frigidarium (1). (Lichiheb H., 2011)

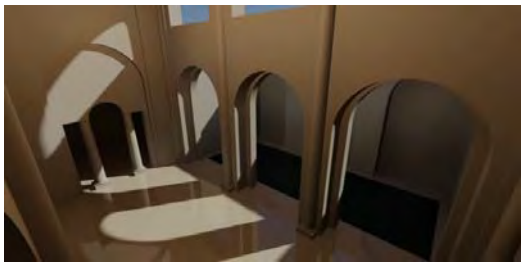


Fig. 65 : Reconstruction of Frigidarium (2). (Lichiheb H., 2011)

2D & ½ Plan

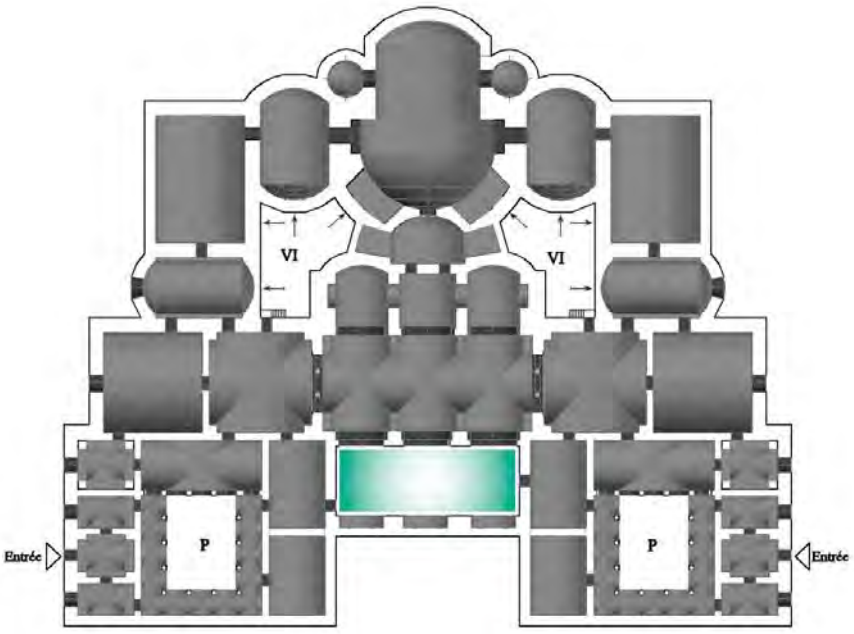


Fig.66: 2D & ½ plan (Lichiheb H., 2011)

The virtual volume in hollow (VVIH)

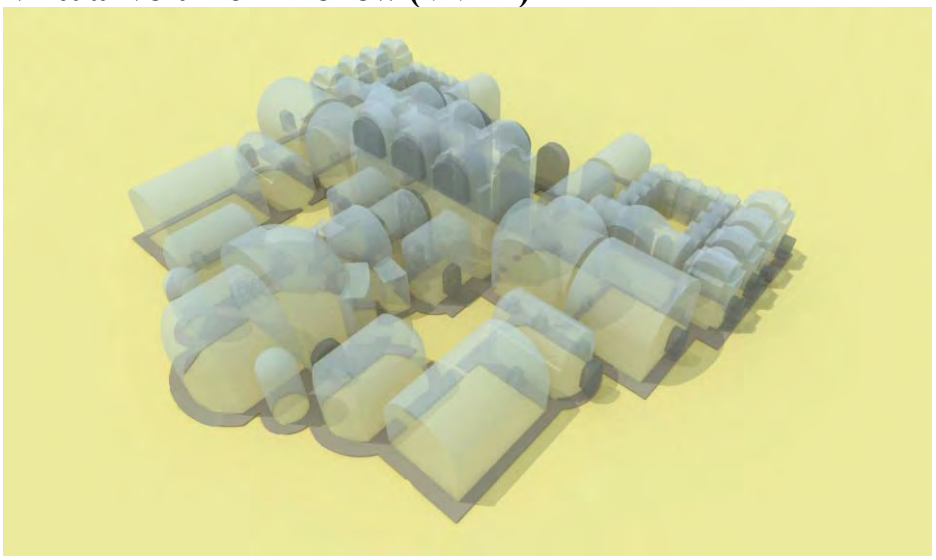


Fig.67: Virtual volume in hollow. (Lichiheb H., 2011)

The architectural space

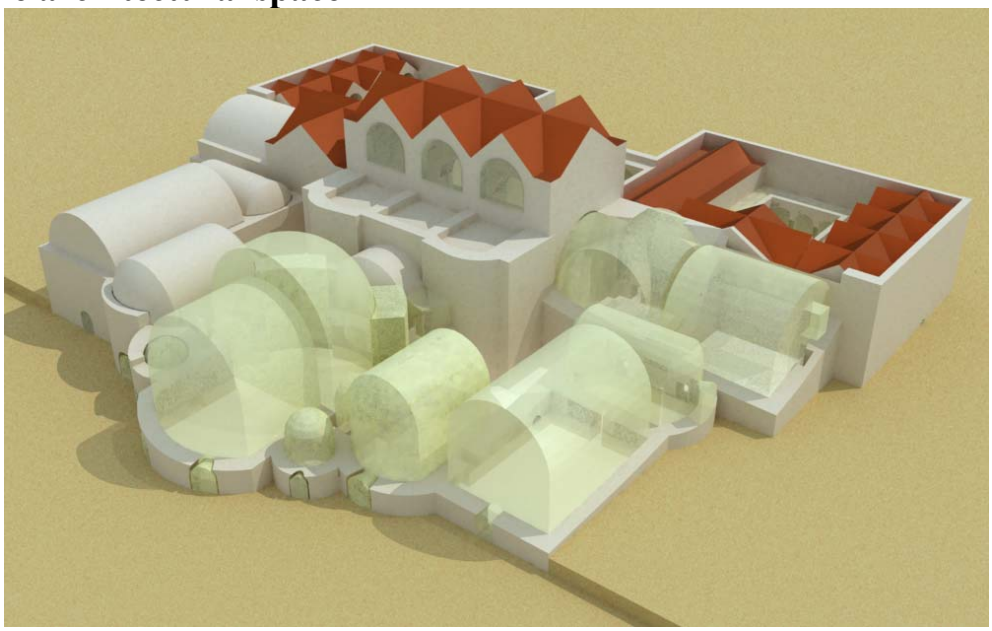


Fig. 68: Reconstruction of transformed baths Tr2 with VVIH. (Lichiheb H., 2011)

Conclusion

We have shown from transformations on the Roman Imperial Baths of Caracalla that we can interpret while not leaving their system identity. But we want to test the obtained genetic model test and its effectiveness. To do this, we tried to restore the Roman Imperial Baths in Ain Doura in Dougga.

Reformation of the Baths of Ain Doura in Dougga

In this chapter, we experiment our model. From a fragment of baths of Ain Doura in Dougga, we propose an architecturological re-conception through the implementation of the virtual cognitive and collaborative model.

Presentation of Bths of Ain Doura

These baths are located in the archaeological site of Dougga in Tunisia. They are an imperial type of baths and built on slop (elevation about 15m). Their dating went back to the period between the late second century and the early third century. Their size is greater than 3300m ².

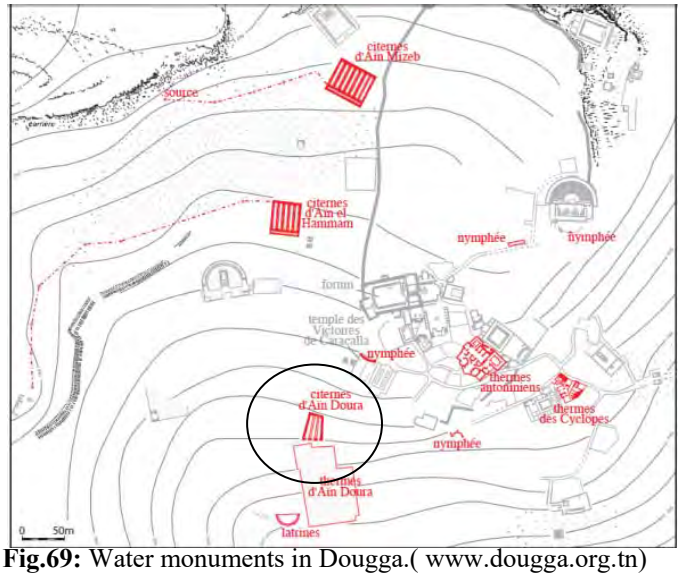


Fig.69: Water monuments in Dougga.(www.dougga.org.tn)

The name “Ain Doura” is the name of the source water that feeds them next to the baths in the high ground.

The Archaeological excavations are still incomplete. The fourth century is a phase of beautification baths recognizable by the addition of mosaics.

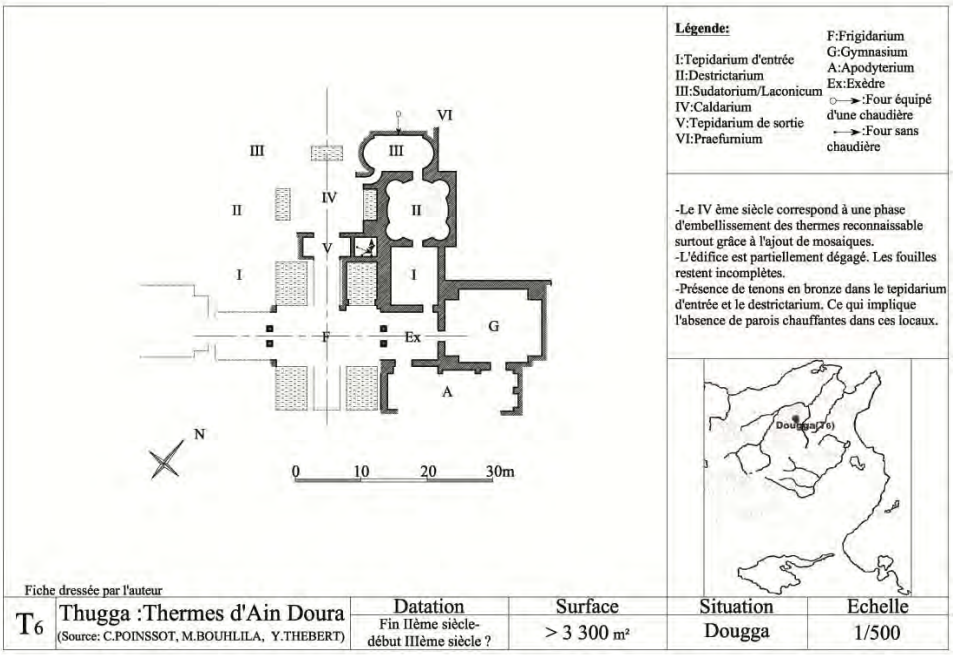


Fig.70 : Baths of Ain Dourra. (Drawing by Bouaita K., 2008)

Fig. 71: Frigidarium.

Fig. 72 : Frigidarium.

Fig. 73: Caldarium.

Physical and geometric model

By operating our expert system and experimenting the genetic model already obtained, we propose a test of architecturological reformation of the Baths of Ain Doura.

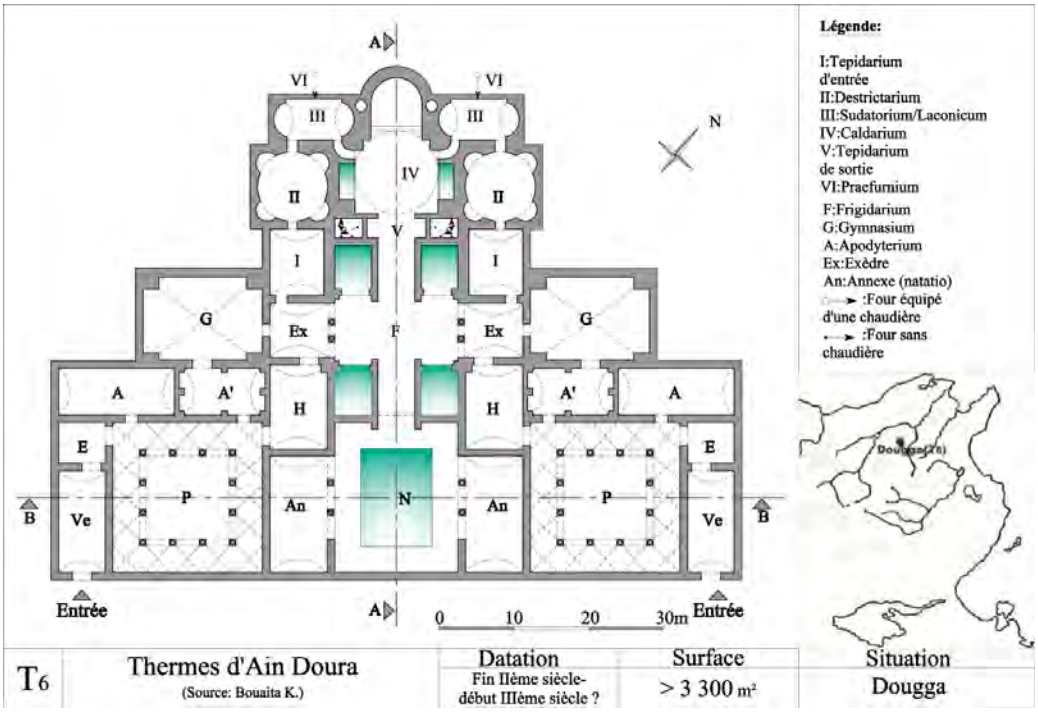
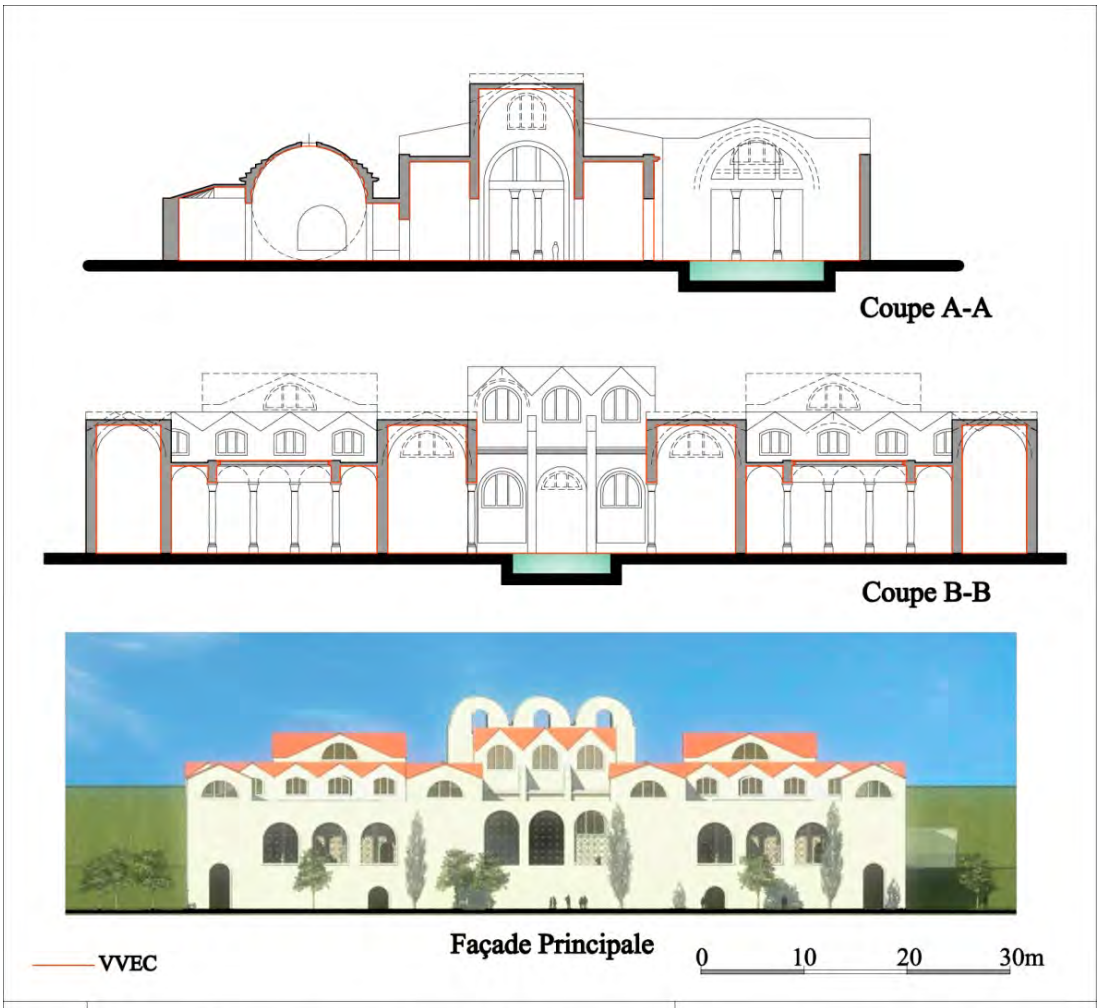


Fig. 74: Plan of Btahs of Ain Dourra in Dougga. (Bouaita K., 2011)



T6	Les Thermes romains d'Ain Doura	Coupes et Façades

Fig. 75: Section and facades of Btahs ofAin Dourra in Dougga. (Bouaita K., 2011)

Virtual and active model

Fig.**76**: Masses plan of Btahs of Ain Dourra. (Bouaita K., 2011)

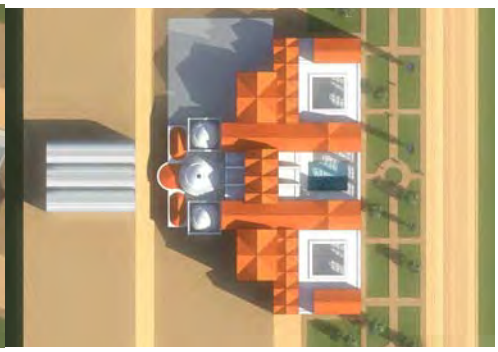


Fig.**77**: Perspective of Btahs of Ain Dourra (Bouaita K., 2011)

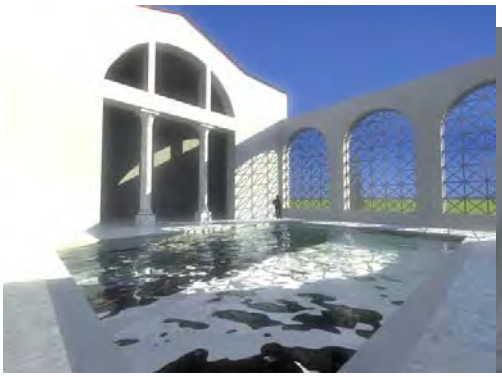


Fig.78: Restitution of palestra of baths of Ain Doura in Dougga. (Bouaita K., 2011)

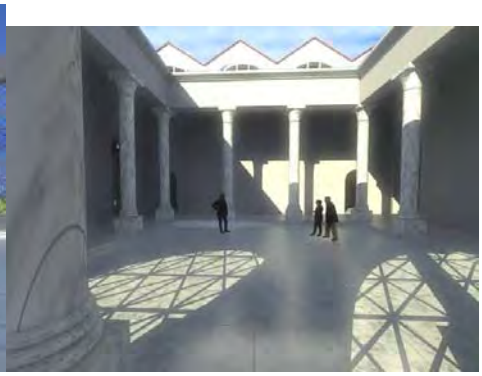


Fig.79: Restitution of the natatio of baths of Ain Doura in Dougga. (Bouaita K., 2011)

Fig.80: Restitution of Frigidarium of baths of Ain Dourra. (Bouaita K., 2011)

Fig. **81**: Restitution of Caldarium of baths of Ain Dourra. (Bouaita K., 2011)

-Plan 2D& ½

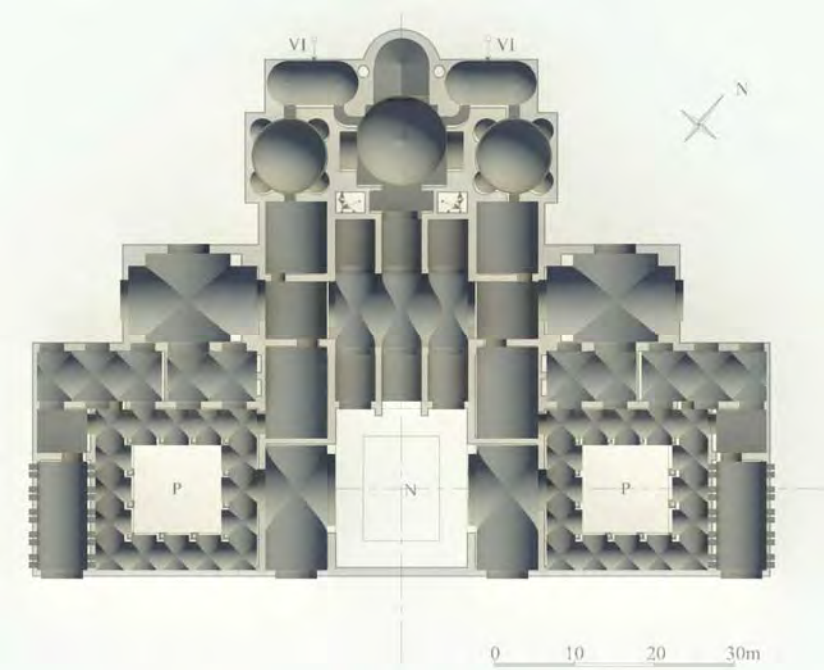


Fig. **82**: 2D & ½ Plan. (Bouaita K., 2011)

-The virtual volume in hollow (VVIH)

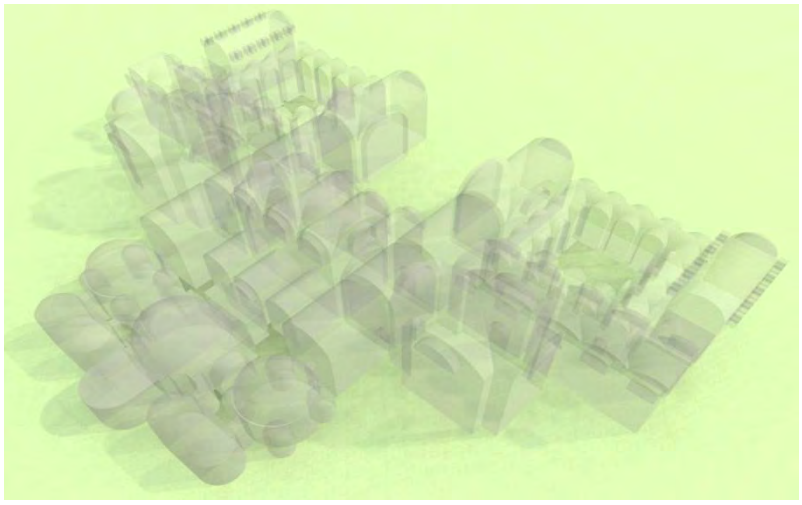


Fig. 83: Virtual volume in hollow. (Bouaita K., 2011)

The architectural space

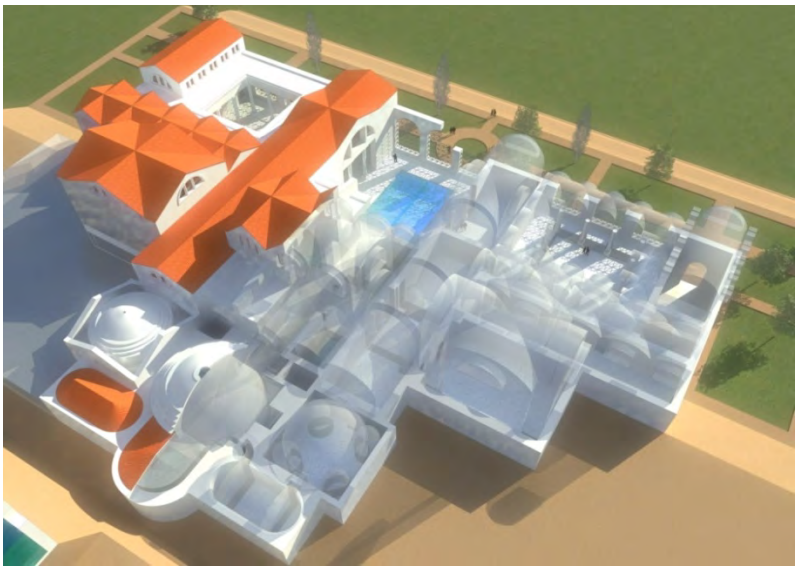


Fig. **84**: Architectural space. (Bouaita K.,

Conclusion

This research made by researcher's architects developing History-Archaeology-Architecture polarity, aimed to establish the modeling of the conception through the modeling of old buildings. Far from the idea of taking the role of the archaeologists, we propose to establish, through the virtual and cognitive reconstruction, the virtual, the cognitive and collaborative model as active and dynamic and as a collaboration interface between various specialists. Each data or each new evidence provided by experts can be immediately incorporated and sound decisively on the whole project.

The poetic assumption

The modeling work of Roman Imperial Baths has been facilitated by the fact that these buildings seem to reflect the worldview and the ideal of Roman culture in their scheduling. They are variations of the same model prototype, which appears to be an illustration of a paradigm. Architectural space acts as a harmonious universe where order, stability and perfection are achieved by the artifice of symmetry and proportions. All disorders and contradictions are evacuated.

The symbolism of the architecture means that it forges links between heaven and earth, spirit and material and combines the tangible and intangible. The virtual volume in hollow (VVIH) also seems to be the interface between the building as a body: the building and the physical conformation, and the building as a spirit: poetry and aesthetic expression and space-time configuration. This configuration reflects the worldview of a civilization.

The architecture space presents a double dialogic: A content dialogic / the container (GSD: Globing solid device / HFS: habitable fluid space), added the dialogic material / spiritual (build-conformation / performance-configuration).

The Knowledge of Roman culture, its worldview and its aesthetic and poetic paradigm can produce important information.

Identity and individuation

In the event that our hypothesis (expert system) is validated, there is nothing to move the reconstruction of the baths from the remains of fragments and traces, in the conception of novel specimens. It is then enough to give the size of the projected baths. The expert system proposed variants of the prototype, all of which are unique specimens. The question that arises is where the variety is, why you do not get baths that are completely identical?

The VVIH is as a specific mechanism in the field of architecture, universal mechanism of inter- intra and trans -equilibration described by Piaget as the general mechanism of intelligence (Piaget and Garcia,1983). Components tend to assert their identity and integrate into the units and entities that assert them even while incorporating the elements in a set. And the dynamic of transformation–formation in a balanced and stabilized set produces a specimen with the same type of identity. Cases of total identity appear to be borderline cases almost never achieved and unintended. The assertion of entities and its equilibration to different layers of integration seems to be a universal principle that produces the variety in unity.

Bibliographie

Books and articles

ADAM, J.P. (1984) « *La construction romaine : matériaux et techniques* », A. & J. Picard.

FERCHIOU, N. (1975), « *Architecture Romaine de Tunisie* », National Institute of Archaeology and Art (Tunis), Tome II.

KHANOUSSI, M. (2008), « *Dougga* », Agency for development of heritage and cultural promotion, coll. Sites and monuments in Tunisia.

KOESTLER, A. (1965), « *Le cheval dans la locomotive, le paradoxe humain* »,Calmann-levy.

KUHN,T.S. (1983), « *La structure des révolutions scientifiques* », Flammarion.

LATY, D. (1996), « *Histoire des bains* », PUF.

LEZINE, A. (1961), « *Architecture romaine d'Afrique : recherches et mises au point* », PUF.

LEZINE, A. (1969), « *Les thermes d'Antonin à Carthage* », Tunisian company of distribution.

LEZINE, A. (1970), « *Utique* », Tunisian company of distribution.

PICARD, G. (1974), *« Les fouilles de Mactar (Tunisie) 1970-1973 »,* Reports of meetings of the Academy of Inscriptions and Belles-Letters, Volume 118, N°1.

PICARD, G. (1954), « *Mactar* », Economic and Social Bulletin of Tunisia, N°90.

PIAGET, J. et GARCIA, R. (1983), « *Psychogenèse et histoire des sciences* », Flammarion.

POINSSOT, C. (1983), « *Les ruines de Dougga* », National Institute of Archaeology and Art.

SIMON, H.A.(1991), « *Sciences des systèmes, sciences de l'artificiel* », Dunod.

TABARY, J.-C (1987), « *Le paradigme holographique* », International Journal of Systemic, Vol.1.n°2.

THEBERT, Y. (2003), « *Les thermes romains de l'Afrique du Nord et leur contexte méditerranéen, études d'histoire et d'archéologie* », Library of French School of Athens and Rome.

TZONIS, A. ; LEFAIVRE, L. ; BILODEAU, D. (1985), « *Le classicisme en architecture, la poétique de l'ordre* », Dunod.

Memoirs

BOUAITA, K. (2008), « *Le système de l'architecture romaine, Modélisation d'une catégorie d'édifices : Les thermes impériaux en Tunisie* », Master Thesis, NSAU, Tunis.

BOURAOUI, I. (2008), *« Le système de l'architecture des bains collectifs ifriqiennes, Analyse comparative et modélisation des thermes et des hammams »*, Master Thesis, NSAU, Tunis.

DHOUIB, M. (2004), *« De la construction de connaissances à la création : modélisation du processus de conception architecturale »,* Doctoral thesis, NSAU, Tunis.

MRAD, H. (2009), « *Essai de qualification des ambiances lumineuses et thermiques romaines à partir des textes antiques »,* Master Thesis, NSAU, Tunis.

LICHIHEB, H. (2011), *« Reconstruction virtuelle et cognitive des thermes impériaux romains de Caracalla à Dougga »,* Master Thesis, NSAU, Tunis.

The Elephant as a Sacred Animal of the Egyptian God Seth during the Græco-roman Period

♦ **Dr. Sara El Sayed Kitat**

The elephant was named in the ancient Egyptian language as Abw [1], dnbr [2], and tnbr[3]. The African elephant, namely *Loxodonta Africana* was depicted among the numerous fauna in Egypt[4].

This type of elephants was found carved on the cosmetic palettes, ivory carvings, painted ceramics, rock paintings, as well as bone remains[5]. The name of the island of Elephantine was probably driven from its name[6]. Elephantine was called in the ancient times

♦Lecturer in the Tour Guiding Department - Faculty of Tourism and Hotels - Alexandria University

[1] A. Erman, and H. Grapow, **Wörtebuch der ägyptischen Sprache**, Akademie Verlag, Berlin, 1971, Band I, p. 7, no. 15; L. Störk, "Elefant", in W. Helck, E. Otto, and W. Westendorf (eds.), **Lexikon der Ägyptologie,** Harrassowitz, Wiesbaden, 1975, Band I, col. 1214

[2] **Ibid.**, col. 1214; K. Sethe, and W. Helck, **Urkundungen des ägyptischen Altertums**, J.C. Hinricshe'sche Buchhandlung, Leipzig, 1904, Band II , p.102.

[3] Störk, **op.cit.**, col. 1214.

[4] **Ibid.**, col. 1214; S. R. K. Glanville, "Egyptian Theriomorphic Vessels in the British Museum", **Journal of Egyptian Archaeology**, Egypt Exploration Society, London, 1926, vol. 12, p. 54, tf. 13,1; A. Scharff, "Vorgeschichtliches zur Libyerfrage", **Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertümskunde**, Deutsche Morgenländische Gesellschaft, Berlin, 1926, Band 61, tf.1; G. Bénédite, "The Carnarvon Ivory", **Journal of Egyptian Archaeology**, Egypt Exploration Society, London, 1918, vol. 5, p. 234; S. Lothar, E. Schwaiger (trans.), "Elephants", in D. Redford (ed.), **The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt**, American University Press, Cairo, 2001, vol. 1, p. 467.

[5] M. Bunson, **A Dictionary of Ancient Egypt**, Oxford University Press, New York, 1995, p. 151; Lothar, **op.cit.**, p. 467.

[6] **Ibid.**, p. 467; Störk, **op.cit.**, col. 1214; O. Krzyszkowska and R. Morkot, "Elephant Ivory: Sources", in Paul T. Nicholson, Ian Shaw (eds.), **Ancient Egyptian Materials and Technology**, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, pp. 322-331.

as AbDw [7] that means "*elephant land*"[8]. The African elephant was eradicated north of Aswan by the end of the Predynastic period. This was because of many reasons; the continuous human disturbance and hunting as well as the desiccation during that time. The elephants were hunted to make use of their ivory, and leather[9].

In Hierakonopolis, an elephant was discovered among other animals in tomb 12. This tomb dates back to the predynastic times, apparently to Naqada III[10]. Near Silwa Bahari, between Edfu and Kom Ombo, there is a carved drawing probably from Naqada I depicting an African elephant among other animals which are two horned rhinoceros , a scimitar horned oryx, and a gazelle (fig.1)[11].

In the Old Kingdom on wards, the African elephants seemed to have lived in the Upper Nubian regions till the fifth cataract[12]. In addition to the African elephants, Egypt welcomed the Syrian elephants which were hunted by Tuthmosis I and Tuthmosis III near Nija on the Orontes River (Qalat El-Madiq) in Syria. This was

[7] Bunson, **op.cit.**, p. 84; E. A. W. Budge, **The Gods of the Egyptians; or Study in the Egyptian Mythology**, Dover Publication, New York, 1969, vol. 2, p. 51; D. Franke, "Elephantine", in D. Redford (ed.), **The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt**, American University Press, Cairo, 2001, vol. 1, p. 465.

[8] Lothar, **op.cit.**, p. 467; According to Wallis Budge, the island was called by this name not because that the elephant was venerated there. This nomination is because of the shape of the island that resembled the shape of the elephant's body. For further details see; Budge, **op.cit.**, p. 365

[9] P. F. Houlihan, **The Animal World of the Pharaohs**, Thames and Hudson, London, 1996, pp. 41, 71.

[10] Houlihan, **op.cit.**, p. 4; B. Adams, "Hierakonopolis", in Kathryn A. Bard, Steven Blake Shubert (eds.), **Encyclopedia of the Archaeology of Ancient Egypt**, Routledge, London, 1999, pp. 445-449.

[11] Houlihan, **op.cit.**, p. 40.

[12] Störk, **op.cit.**, col. 1214; J. De Morgan, U. Bouriant, G. Legrain, and G. Jéquier, **Catalogue des monuments et inscriptions de l'Égypte antique 1; De la frontière de Nubie à Kom Ombos,** Adolphe Holzhausen, Vienne, 1894, p. 183.

recorded on the walls of the tomb of Rekhmire, the vizier of both Tuthmosis III and his son Amenhotep II (fig.2)[13].

Both the stela of Aramant and Gabal Barkal recorded that Tuthmosis III killed a herd of 120 elephants near Nija. Amenemheb, the high officer of the king recorded that the life of Tuthmosis was threatened by a bull there. However, he was saved when Amenemheb succeeded in severing the trunk (Drt) [14] of the largest elephant. This story is recorded in the officer's tomb in Thebes (no.85). This type of elephants is called *Elephas maximus*. It is originally a subspecies of the Indian elephants[15]. By the fourth century B.C., Alexander the Great brought the Indian elephants from India to the Near East. They were trained for military issues. In 321 B.C., Perdikkas, who was one of Alexander's leaders, used the Indian elephants in his attempt to capture Memphis during the reign of Ptolemy I. That probably explains the single representation of the elephant as an offering in the tomb of Petosiris at Tuna El Gebel that dates back to late period and the early Ptolemaic era. The shape of the elephant is carved on the eastern wall of the main chapel of the tomb (fig.3)[16].

By the reign of both Ptolemy II and Ptolemy V, catching elephants began to be practiced in the Nile region as well as the

---

[13] Störk, **op.cit.**, col. 1214; Sethe, and Helck, **op.cit.**, 1906, Band IV, 103 f. 893 f,1233f , 1245f; G. Davies, Paintings from the Tomb of Rekh-mi-Re' at Thebes, **Publications of the Metropolitan Museum of Art**, Department of Egyptian Art, Metropolitan Museum, New York, 1935, vol. 10, tf. 12; Houlihan, **op.cit.**, pp. 203-204; Lothar, **op.cit.**, p. 467.

[14] Erman and Grapow **op.cit.**, Band V, p. 584, no.9; Lothar, **op.cit.**, p. 467; Störk, **op.cit.**, col. 1214; P. E. Newberry, "The Elephant's Trunk called its drt (art) 'hand'", **Journal of Egyptian Archaeology,**Egypt Exploration Society, London, 1944, vol. 30, p. 75; Houlihan, **op.cit.**, p. 71

[15] **Ibid.**, p. 71; Lothar, **op.cit.**, p. 467; the Syrian elephants were recorded in another Theban tomb whose owner's name is now lost (no. 119); Houlihan, **op.cit.**, p. 204.

[16] Lothar, **op.cit.**, p. 467; G. Lefebvre, **Le Tombeau de Petosiris**, Institut Français d'archéologie orientale, Le Caire, 1923-24, pp. 130-144, PL. XXXV ; For further details see;
غادة إبراهيم محمد سيد أحمد, **التصاوير الجدارية لمقبرة بيتوزيريس: دراسة تحليلية للفن المصرى و اليونانى بالمقبرة,** رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، 2008.

region of the Red Sea[17]. The Ptolemies apparently became impressed by the elephants which were used in the Seleucid war. However, they used the African rather than the Indian elephants. These elephants were captured from the Mareotic region (Ethiopia) and later on from the coast of the Red Sea between Suakin and Massawa (Trogodytike). The Indian *mahouts* were responsible for training the elephants in the Egyptian army[18].

The experience of training military elephants was abandoned by the reign of Ptolemy V. This was because of realizing that the Indian elephants were much stronger than the African ones after the battle of Raphia in 217 B.C that occurred between Antiochos III and Ptolemy IV[19].

According to Wallis Budge, the elephant was sacred to god Seth in the pre-dynastic times[20]. He stated that namely fear was the main reason behind worshipping elephant like other dangerous reptiles in ancient Egypt such as; snakes and crocodiles. The extermination of elephant probably occurred in the pre-dynastic times. Therefore, no religious mention was recorded for this type of animals. The ivory made objects dating back to the pre-dynastic times were used for ornamentation. Pre-dynastic vases show the shape of elephants. According to Budge, the depicted elephant was probably symbol of the family of whom the person made this vase or his patron deity or his tribe[21]. The big size of the depicted elephant confirms its deification[22].

[17] Störk, **op.cit.**, col. 1214; J. Desanges, Les Chasseurs d' Eléphats d'Abou Simbel, **Actes de 92.e Congrès National De Société Savants**, Strassbourg Colmar, 1967, p. 45; E. R. Bevan, **The House of Ptolemy: a History of Egypt under the Ptolemaic Dynasty**, Argonaut, Chicago, 1968, pp. 175- 180.
[18] Bunson, **op.cit.**, p. 340; Lothar, **op.cit.**, p. 467.
[19] **Ibid.,** p. 467; Bunson, **op.cit.**,p. 340.
[20] Budge, **op.cit.**, p. 365; E. A. W. Budge, **The Gods of the Egyptians**, Dover Publication, New York, 1969, vol.1, pp. 22, 31.
[21] **Ibid.**, p. 22.
[22] Budge, **op.cit.**, vol.2, p. 365

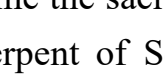
Few amulets from the Pre-dynastic Period are known taking the shape of elephants (fig.4). These objects were firstly identified by the Egyptologists as bull-headed amulets. However, the round face and eyes, the curved horns, and a snout with a defined ridge confirm more to be elephant-shaped objects. The large size of the elephants, their tusks, and their aggressive iconography made them an inspiring creature for potent amulets[23].

In the ancient Egyptian religion, elephants were rarely mentioned. Scholars believe that the elephant was connected to the Egyptian god Seth, the god of darkness, evil powers, violence, diseases, and chaos[24]. Therefore, there is no wonder to find that many animals, from which the ancient Egyptian feared, were sacred to this evil deity. Among his sacred animals were the oryx, the black pig, the donkey, the bull, the turtle, the gazelle, the boar, hippopotamus, and the serpents[25].

[23] A. Dorothea, "An Egyptian Bestiary", **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, Spring, 1995, vol. 52, no. 4, pp. 1-64.

[24] Störk, **op.cit.**, col. 1214; H. O. Thompson, **Mekal the God of Beth Shan**, E. J. Brill, Leiden 1970, p. 139; V. Ions, **Egyptian Mythology**, Paul and Hamlyn, London, 1988, p. 63; T. H. Velde, "Seth", in W. Helck, E. Otto, and W. Westendorf (eds.), **Lexikon der Ägyptologie,** Harrassowitz, Wiesbaden, 1984, Band V, col. 908; A. Mercatante, **Who's Who in Egyptian Mythology**, The Scarecrow Press, Lanham – London, 1978, p. 145; A .Mercatante, **The Facts on File Encyclopedia of World Mythology and Legend**, Facts on File, New York, 1998, p. 582; M. Jordan, **Encyclopedia of Gods**, Facts on File, New York, 1993, p. 233; P. Hamlyn, **Egyptian Mythology**, Thames and Hudson, London, 1965, p. 64; G. Roeder, "Der Name und das Tier des Gottes Set", **Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertümskunde**, Deutsche Morgenländische Gesellschaft, Berlin, 1912, Band 50, p. 84; T. H. Velde, **Seth the God of Confusion**, E. J. Brill, Leiden, 1977, pp. 1-3; R. Wilkinson, **The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt**, American University Press, Cairo, 2005, p. 200.
عبد الحليم نور الدين، **الديانة المصرية القديمة، الجرء الأول: المعبودات**، الأقصى للطباعة، القاهرة، 2009، الطبعة الأولى ، ص248.

[25] C. Leitz, **Das Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen**, Orientalia Lovaniensia analecta, Peeters, Leuven, 2002, Band VI, pp. 691-696; R. A. Armour, and A. Baker, **Gods and Myths of Ancient Egypt**, American University Press, Cairo, 1986, 2nd ed. pp. 53-54; N. Guilhou, and J. Peyré, **La Mythologie Égyptienne**, Marabout, Paris, 2006, pp. 360-361; M. Lurker, G. L. Campell (trans.), **Dictionary of Gods and Goddesses Devils and= =Demons**, Routledge, London, 1987, pp. 318-319; Jordan, **op.cit.**, p. 233; L. Spence, **Ancient**

In the Egyptian mythology, Seth fights off the snake of Apep serpent by standing on the bows of the solar Braque. This serpent became at the same time the sacred snake of Seth that embodies his evil powers[26]. The serpent of Seth was called aApp  [27] or r(k)rk [28]. According to the Egyptian mythology, this serpent was a symbol of recreation. He could daily renew himself through his daily combat with god Re[29]. On an ivory handle knife dating back to Naqada III and preserved in the Brooklyn Museum, the African elephant is depicted standing over an intertwined serpent (fig. 5)[30]. If the object has any religious symbol, the elephant here might represent Seth himself together with the Apep snake. Both of them are two sacred animals of Seth.

In the ancient Egyptian religion, Horus was depicted trampling and spearing many evil animals that were connected to god Seth[31]. In a cave from Wadi Sura in the southwestern corner of Egypt, the fabulous beast of Seth, a giraffe as well as an elephant were led by a tribal leader called pn Abw "*the elephant*" and dedicated to Hr

---

Egyptian Myths and Legends, Dover Publications, New York, 1990, p. 103; Velde, **op.cit.**, 1977, pp. 31-33; Wilkinson, **op.cit.**, p. 200; I. Franco, **Petit Dictionnaire de Mythologie Egyptienne**, Editions Entende, Paris, 1993, p. 231; Ions, **op.cit.,** p. 65; Budge, **op.cit.,** vol.2, pp. 191-192, 247; D. S. Donadoni, "Per La Morfologia del Dio Seth", **Mitteilung des deutschen arhäologischen Instituts**, Abteilung Kairo ,Weisbaden, 1981, Band 37, p. 118, 122; Jordan, **op.cit.**, p. 233; A. Blottiére, **Petit Dictionnaire des dieux Égyptiens**, Zulma, France, 2000, p. 123;

عبد الحليم نور الدين، **المرجع السابق** ،ص253.

[26] Lurker, **op.cit.,** p.319.

[27] Leitz, **op.cit.**, pp. 691-696; Spence, **op.cit.,** p. 100; Budge, **op.cit.,** vol.2, pp. 245-247; Erman and Grapow **op.cit.**, Band I, p. 167, no.14.

[28] **Ibid.**, Band II, p. 440, no.2. R. O. Faulkner, **A Concise Dictionary of Middle Egyptian**, Oxford University Press, London, 1964, p. 153; Erman and Grapow **op.cit.**, Band II, 440, no.2.

[29] Budge, **op.cit.,** vol.2, pp. 245-247; Wilkinson, **op.cit.,** pp. 198-199; R. T. R. Clark, **Myth and Symbol in Ancient Egypt**, Thames and Hudson, London, 1959, pp. 208-212.

[30] Houlihan, **op.cit.,** p. 41, fig. 31

[31] A. Churchward, **The Origin and Evolution of Religion**, Goerge & Unwin Ltd., London, 1924, pp. 105-107

"*Horus*" (fig.6)[32]. According to the previous inscription, the three animals, which were consecrated to the cult of god Seth, were here taken under the divine control of god Horus. This is confirmed by the depiction of the elephant beneath the falcon of Horus who is here standing over the srx sign . This confirms apparently the control of Horus over the animals of Seth including the elephant.

It is known that the horse, the antelope, the pig, the hippopotamus, the crocodiles were sacred to Seth who was defeated by Horus[33]. The latter was depicted trampling over the animals Seth. This iconography reflects that Horus is capable to ward off the evil powers manifested through these animals. This iconography is represented through the so-called cippi of Horus[34]. For instance, a limestone cippi of Horus is now preserved in the British Museum (no. 49.737) and dates back to late period. Harpokrates is carved en-face trampling over three crocodiles and an entwined snake under them. In his hands, the god grasps snakes and serpents (fig. 7)[35].

[32] J. C. Darnell, "Opening the Narrow Doors of the Theban Desert: Discoveries of the Theban Desert Road Survey", in R. Friedman (ed.), **Egypt and Nubia; Gifts of the Desert**, The British Museum Press, London 2002, pp. 132-155; J. C. Darnell, "Theban Desert Road Survey I: The Rock Inscriptions of Gebel Tjauti", **The Theban Western Desert and the Rock Inscriptions of the Wadi el Hôl,**Oriental Institute Publication 117, Chicago, 2002, Part 1, pp. 1-45.

[33] Lurker, **op.cit.,** p. 319.

[34] Wilinkson, **op.cit.,** p. 132; L. Kakosy, "Horusstele", in W. Helck, E. Otto, and W. Westendorf (eds.), **Lexikon der Ägyptologie,** Harrassowitz, Wiesbaden, 1980, Band III, cols. 60-61; L. Kakosy, "Egyptian Healing Statues in Three Museums in Italy", **Catalogo Del Museo Egizio Di Torino, Serie Prima, Monumenti E Testi**, Torino, 1999, vol. IX, p. 160; H. Junker, **Onurislegende**, Hoelder, Wien, 1917, p. 107; R. Lachaud, **Magie et Initiation en Egypte Pharaonique**, Editions Dangles, France, 1995, p. 59; E. A. W. Budge, **Amulets and Superstitions**, Dover Publication, New York, 1978, p. 165; E. A. W. Budge, **Egyptian Magic**, Dover Publication, New York, 1971, 2nd ed, p. 267; D. Frankfurter, **Religion in Roman Egypt: Assimilation and Resistance**, Princeton University Press, Princeton, 1961, p. 119.

[35] H. S. El Hotabi, "Untersuchungen zur Überleiferungsgeschichte der Horusstelen: Ein Beitrag zu Reliogionegeschichte Ägyptens im 1. Jahrtausend v. Chr Teil II. (Materialsamlung) ", **Ägyptologische Abhandlungen**, Harrassowitz Verlag Wiesbaden, 1999, Band 62, p. 58, Tafel, XLIII a, b.

In addition, a terra cotta figurine depicts Harpokrates riding an elephant which is led by a small boy. Harpokrates is depicted with his Roman costumes of a solider and holding his shield. He was frequently depicted riding on a horse or an elephant recalling the victory of Dionysus against India (fig.8)[36].

Like the case of the cippi of Horus, the figurine could also represent the concept of Harpokrates who ward off the evil spirits of god Seth that are manifested through the elephant.

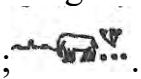
There was a certain hieroglyphic sign that is called nnib which means burning incense[37]. Nib was also used to refer to a certain balsam plant that is styrax; , [38]. In the Greek times, this word was pronounced nib and niwbn and written as; , . Another sign was also used to represent this word in the Greek period which is a man riding an elephant; , , . In that case, the sign was pronounced nnib. This word was mentioned in the medical papyrus of Harris. Pieces of this tree were sent to the temple of Amun and Ptah. [39].

[36] M. El –Abbadi, A. Abd El Fattah, M. Seif El Din, and F. Hassan (eds.), **Alexandria Græco-Roman Period; A Thematic Guide**, National Center for Documentation of Cultural and National Heritage and the Supreme Council of Antiquities, Cairo, 2002, p. 119; From Thrace Dionysus went to India, in which he conquered armies that he mustered on his way by the aid of his own spells. With these troops, he returned to Greece accompanied by a triumphal procession in a chariot decorated in vine-leaves and drawn by panthers. His escorts were the Sileni, Bacchantes, satyrs and other fertility demons, such as the god Priapus; P. Grimal, **Larousse World Mythology**, Chartwell Books, Secaucus, New Jersey, 1965, pp. 137-139; A. Cotterell, **A Dictionary of World Mythology**,G.P.Putman's Sons,New York,1980,pp. 138-139

[37] Erman and Grapow **op.cit.**, Band II, 276, 12, 13 14 ; P. Wilson, **A Lexicographical Study of The Ptolemaic Texts in The Temple of Edfu,** Liverpool University Press, Liverpool, 1991, vol. II, p.937 ; V. Lorct, **Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes**, Paris, 1894, Tome 16, pp. 148-152.

[38] E. A. W. Budge, **Egyptian Hieroglyphic Dictionary**, part. 1, Dover Publication, New York, 1978, p. 348

[39] Budge, **op.cit.,** 1978, p. 348

According to Loret, the previous medical plant was imported from Asia or Syria. At Edfu temple, this word was used among the laboratory texts. It was listed among other substances;  . There is a recipe of making the best pieces of the myrrh plant. A list of substances includes Axm ntyw tp which means the "*eyes of Re Horus and Osiris*" [40]. In the temple of Denderah, the hieroglyphic sign of nnib was also found (fig. 9)[41].

The man riding the elephant could be god Horus, namely Horus the child Hr pA Xrd who is here placing his finger at his mouth[42]. It might represent the person who is bringing the incense from the Nubian region. The sign might have also a symbolic religious value to reflect Horus who is riding his elephant. It was known in ancient Egypt that Horus, namely Harpokrates was healing from the diseases and evil spirits that were manifested through the evil powers of god Seth[43].

In other words, the styrax tree which had a certain medical function was written with a sign reflecting the triumph of Harpokarets over the diseases of god Seth. The latter was depicted here in the form of an elephant.

Furthermore, the Egyptian god Seth was assimilated with another foreign god that took the shape of an elephant. This god is

[40] Wilson, **op.cit.,** p. 937 ; M. Rochemonteix, puis E. Chassinat, **Le Temple de Edfou**, Institut Français d'archéologie orientale, Le Caire, 1984-1987, Tome II 220, 16 ; 22, 1 ; Tome II 222 ; 14 ; Tome II 223,1-2 ; Tome I 566,1.

[41] E. Chassinat and F. Daumas, **Le Temple De Denderah**, Institut Français d'archéologie orientale, Le Caire, 1935, Tome III, pp. 128, 7 ; S. Cauville, **Denderah** Traduction, Pelgium : Peeters Press, France, 2000, Tome III p. 489.

[42] Hamlyn, **op.cit**.,p.39;Wilkinson,op.cit.,p.132;Erman and Grapow **op.cit.**,Band III,p.123,no. 6

[43] J. Nunn, **Ancient Egyptian Medicine**, The British Museum Press, London, 1996, p.98; Junker **op.cit.,** pp.3-4 ; In ancient Egypt, Seth was god of evil including sickness and epidemics. In the Egyptian myth, Seth plucked out the eye of Horus and caused him great pain that was named (skr). For further details see; Velde, **op.cit.,** 1977, p .38- 47; N. Ebeid, **Egyptian Medicine in the Days of the Pharaohs**, The American University Press, Cairo, 1996, 1st ed., p.379

the Canaanite god of fertility who is called Mekal[44]. Thompson argued that the god Mekal at Beth Shan[45] resembled the Egyptian god Seth. He noted that an Egyptian sanctuary and cult existed there in the 15th century B.C[46].

The so-called Mekal stela that was discovered in the temple of Beth Shan, represents Mekal in the seated position (fig. 10)[47]. He is depicted wearing the headdress adorned with two curved horns[48]. He holds the wAs scepter in his left hand and the anx sign in the other hand[49]. The Egyptian dedicators of the stela as well as their father are represented paying homage in front of the deity and present lotus flowers to him. The inscription over the head of the deity described him as; "ma kAl *lord of Beth Shan*"[50]. A pottery piece object for god Seth dating back to the reign of Beth Shan VII, is taking the shape of elephant[51]. This period is contemporary to the

[44] H. O. Thompson, " Tell el Husn; Biblical Beth-shan", **The Biblical Archaeologist**, The American Schools of Oriental Research, Boston, 1967, vol. 30, no. 4, pp. 109-135; P. E. Mc Govern, "Beth-Shan", in D. N. Freedman (ed.), **The Anchor Bible Dictionary**, Yale University Press, New Haven, 2007, vol. I, pp. 693-696.

[45] It is known that Beth Shan is a small town in Palestine between the Jezreel and Jordan Valleys 30 km. south of Lake Kinneret or Sea of Galilee. In the 13th century B.C., namely the early Iron age, this city became under the authority of Egypt. This occurred in the reign of Tuthmosis III and recorded on the walls of Karnak temple. Excavations revealed objects that date back to Tuthmosis III, Seti I, Ramses II, and Ramses III. In the Græco-roman times, Beit She'an was called Scythopolis (city of the Scythians, probably mercenaries who, as veterans, settled there). The prosperity of the city reached its peak during the Roman- Byzantine period, when a new civic center was built, surrounded by residential quarters; in the Byzantine period it was also fortified with a city wall; **Ibid.,** pp.693-696

[46] Thompson, **op.cit.,** 1970, pp. 123-131; Thompson, **op.cit.,** 1967, pp. 109-135; J. Eggler, "Mekal", in "**Iconography of Deities and Demons in the Ancient Near East; an Iconographic Dictionary with Special Emphasis on the First Millennium BCE Palestine/ Israel**", Sponsored by the Swiss National Science Foundation, 2006, 2.
http://www.religionswissenschaft.uzh.ch/idd/prepublications/e_idd_mekal.pdf

[47] Eggler, **op.cit.,** p.1.

[48] H. Thiersch, Ein hellenistischer Kolossalkopf aus Besan, **Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Götingen,** Philologisch-Historische Klasse, Götingen 1932, pp. 52-76.

[49] Eggler, **op.cit.,** p.1.

[50] **Ibid.,** p.1.

[51] Thompson, **op.cit.,** pp.128-139.

New Kingdom (fig. 11)[52]. Moreover, the head of a Hittite seal with an ass, symbol of god Seth, bears also the head of an elephant[53].

It could be concluded that the ancient Egyptians knew three types of elephants; the African elephant, the Syrian elephant, and the Indian one. However, the African type seemed to be the most popular and most hunted one. This animal was regarded by the ancient Egyptian a powerful mysterious animal. Therefore, amulets were made taking the shape of an elephant to protect the wearer from this enormous beast. There is no wonder to find that the ancient Egyptian literature praised the hunting of elephant which was usually accomplished by the king. The religious veneration for the elephant appeared by the Predynastic times in Egypt.

However, this cultic veneration of the elephant did not develop further because of the animal's extermination. The elephant appeared once again as one of the sacred animals of Seth during the Græco-roman times. By the Ptolemaic period, the political circumstances helped in realizing the physical powers of this animal especially in the war field. All of these factors helped in regarding the elephant an evil mysterious power that was consecrated for their god Seth who manifested all sorts of evil, disorder, and disturbance. The elephant was depicted among the other sacred animals of Seth in the cave of Wadi Sura in the western desert of Egypt.

The elephant was also depicted together with the Apep snake all of which manifest the evil powers of Seth. In other cases, the victory of god Horus over Seth was represented through this animal. Terra-cotta figurines from the Græco-roman period depict Harpokrates riding over the elephant to announce his victory over

[52] McGovern, **op.cit.,** pp.693-696

[53] Thompson, **op.cit.,** pp.128-139; Budge, **op.cit.,** 1969, vol. 1, pp. 22, 31; Budge, **op.cit.,**1969, vol.2, p. 365; For further details see; D. Collon, "Ivory", **Iraq**, British Institute for the Study of Iraq, London, Autumn 1977, vol. 39, no. 2, pp. 219-222.

Seth. This hypothesis is also confirmed through the writing of the hieroglyphic sign nnib which means styrax tree. This sign is depicting a man riding on the back of the elephant. The man is represented placing his finger at his mouth, identically like one of the forms of god Horus, namely Harpokrates or Horus the Child. The man over the elephant might be accordingly Harpokrates who was regarded by the Egyptians their healing deity who could heal from the diseases and epidemics caused by Seth. Harpokrates' therapy was achieved by bringing the styrax tree to them.

In addition, the connection between the elephant and the Egyptian god Seth was confirmed through the Canaanite god Mekal. This god was assimilated with Seth and took the shape of an elephant. Pieces of minor arts represent Mekal assimilated with Seth in the shape of an elephant.

Fig.1. A carve[illegible]aqada I, Silwa Bahrai between Edfu and Kom Ombo
After: P. F. Houlihan, **The Animal World of the Pharaohs**, Thames and Hudson, London, 1996, fig.30.

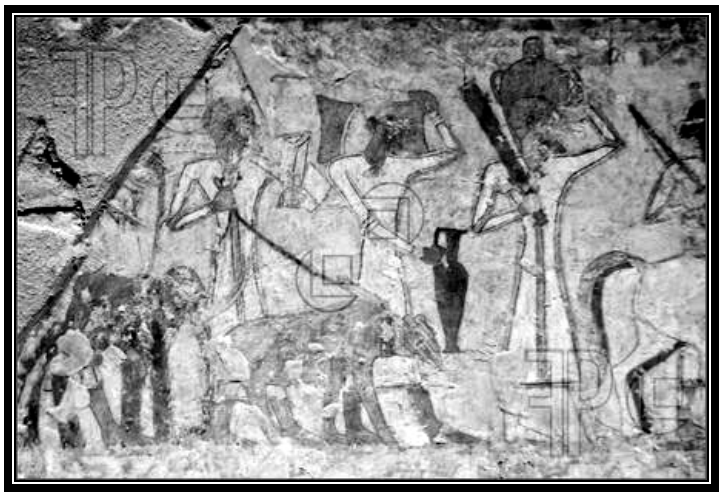


Fig.2. ***Painting on the wall of tomb of Rekhmire showing animals offered to the deities including on the far left an elephant, 18th dynasty, Luxor, Egypt.***
After: http://www.featurepics.com/online/Ancient-Egyptian-Fresco-1768189.aspx

Fig.3. Keepers leading a young elephant, tomb of Petosiris, Ptolemaic period, Tuna El Gebel, El Menia Governorate
After:http://www.flickr.com/photos/norashalaby/4450690323/sizes/z/in/photostream/

Fig.4. Egyptian Amulets made of bone (left), chlorite (center), and calcite (right), depicting the head of an elephant, Late Naqada II, Metropolitan Museum of Art, New York
After: http://www.flickr.com/photos/ggnyc/1772344753/

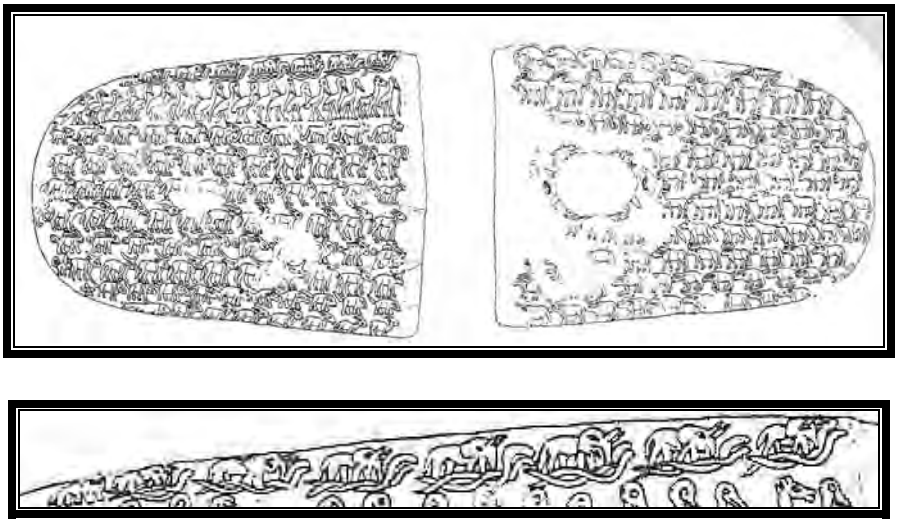


Fig.5. An ivory handle of a knife depicting the African elephants among other hunted animals trampling over the entwined serpent, Naqada III, Brooklyn Museum, New York
After: Houlihan, **op.cit.,** fig. 31.

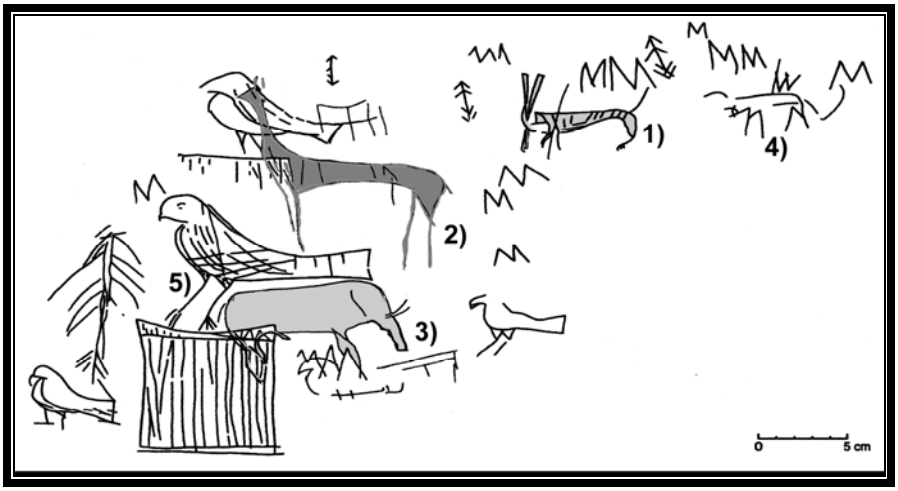


Fig.6. The Elephant figure (number 3) in a cave from Wadi Sura, Predynastic period, western desert, Gebel Uweinat, Egypt
After: J. C. Darnell, "Opening the Narrow Doors of the Theban Desert: Discoveries of the Theban Desert Road Survey", in R. Friedman (ed.), **Egypt and Nubia; Gifts of the Desert**, The British Museum Press, London, 2002, **abb.3**.

Fig.7. One of the cippi of Horus depicting Harpokrates grasping two snakes and trampling over three crocodiles and a snake, late period, British Museum, London

After: H. S. El Hotabi, "Untersuchungen zur Überleiferungsgeschichte der Horusstelen: Ein Beitrag zu Reliogionegeschichte Ägyptens im 1. Jahrtausend v. Chr Teil II. (Materialsamlung)", **Ägyptologische Abhandlungen**, Harrassowitz Verlag Wiesbaden, 1999, Band 62, Tafel, XLIII a.

Fig.8. A terracotta statuette of Harpokrates riding an elephant which is led by a small boy, 2nd century AD., Græco Roman Museum, Alexandria

After: M. El –Abbadi, A. Abd El Fattah, M. Seif El Din, and F. Hassan (eds.), **Alexandria Græco-Roman Period; A Thematic Guide**, National Center for Documentation of Cultural and National Heritage and the Supreme Council of Antiquities, Cairo, 2002, p.117.

Fig.9. The hieroglyphic sign nnib, Græco-roman Period, Denderah temple

Fig.10. The stele of Mekal discovered in temple of Beth Shan, Early Iron Age II (Stratum IX), Beth Shan

After: http://www.bu.edu/anep/BethShanVIIIMekal.gif

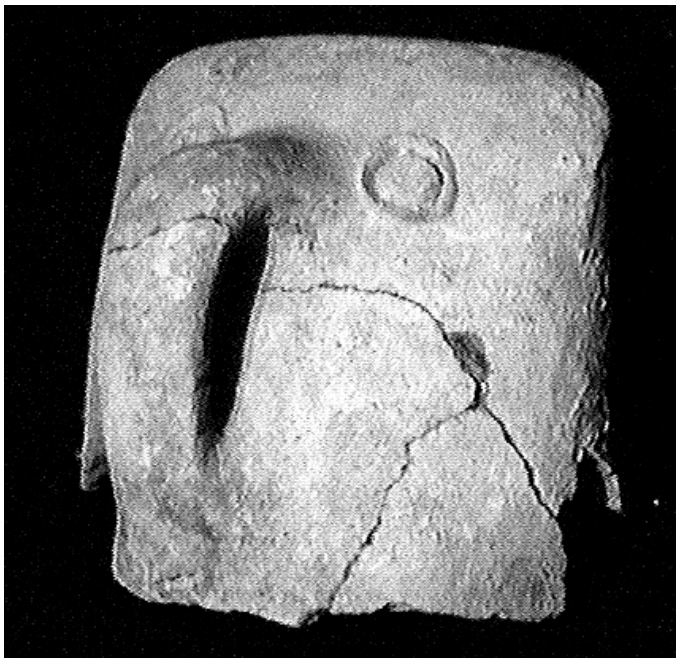


Fig.11. A cylindrical elephant-headed cup, Beth Shan VII, main temple, Beth Shan

After: http://www.bu.edu/anep/BethShanPig.gif

Islamic Section
Index

N	*Name*	*country*	*Title*	*Page Numbers*
1	Dr.Ahmed Mahmoud Dr.Mohamed Kamal	*Egypt*	Constantinopolitan masonry; a building technique used in the monuments of Egypt	*179*
2	Dr.SHERIN SADEK EL GENDI	*Egypt*	MOSES OF NISIBIS AND HIS WORKS IN THE SYRIANS MONASTERY	*180-196*

**** Note: This index is arranged according to the alphabetical order of names***

Constantinopolitan masonry; a building technique used in the monuments of Egypt

Dr.Ahmed Mahmoud Mohamed ♦ **Dr.Mohamed Kamal**

Constantinopolitan masonry, a building technique consists of alternating bands of brick and stone, following the example of late Roman opus mixtus. Namely squared stone faced both the inner and outer surfaces of the wall, and mortared rubble filled the space between the facings. The brick would normally form a leveling course, extending through the thickness of the wall and binding the two faces together. This technique acquired its name from the walls "*aswar*" of Constantinople, as the oldest and the most distinctive example of which.

The walls of the famous Roman Fortress of Babylon in the ancient district of Cairo (Misr Al-Qadima), are built in Constantinopolitan masonry. This paradigm shows the standard practice of this technique, namely, both the inner and the outer surfaces of a wall correspond to each other, namely where a brick course appears on the exterior, the same will appear in the interior. Also the interior and exterior cornices correspond to each other, and arcading on the exterior normally coincides with the springing of arches and vaults in the interior.

Later, this technique is reappeared, after many centuries, partially, in the Mamluk-Ottoman monuments as well as completely in some of the $19^{th} – 20^{th}$ centuries' historical buildings.

This paper aims to investigate the archaeological and historical context of using this technique through its paradigms in Egypt.

♦ جامعة الفيوم - كلية الآثار . **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر2011م.**

MOSES OF NISIBIS AND HIS WORKS IN THE SYRIANS MONASTERY

Dr./SHERIN SADEK EL GENDI♦

ABSTRACT

During its long history, the monastery of the Syrians in Wadi Natrun was usually one of the most important Coptic monastic establishments dedicated to the Theotokos in Egypt. In fact, its importance is due to its precious and rare manuscripts, its wall paintings, its different and ancient architectural buildings and because of the big number of this mixing of the Coptic and foreigner monks who lived together within it. Moses of Nisibis was among those who lived in this monastery which became prosperous during his time. Who was this person? When his name was mentioned for the first time? What are the different elements that he added in the monastery? What are the most important events that took place during his mission? The purpose for which the present paper is prepared is to focus on Moses of Nisibis who was one of the most important persons who visited the Syrians Monastery during the fourth century AH./tenth century AD. I will begin my discussion by providing an overview of this person and then by describing its most interesting works and additions which are still visible until now in some of the buildings of the monastery specially the two wooden doors richly decorated and which lead to the old khurus and the main chapel of the archeological church of the Holy Virgin Mary in addition to the uncommon stucco decoration which is executed in the same church as well as the small church of the forty martyrs. Moreover, I will try to deal with the most important events of Moses of Nisibis' career. I hope that scholars who are specialized in this field and those in other areas may find something of interest in this paper.

♦ Associate Professor of Coptic and Islamic art and archaeology in the Faculty of Arts/Ain Shams University. Cairo (EGYPT).

During its long history, the monastery of the Syrians in Wadi Natrun was usually one of the most important Coptic monastic establishments dedicated to the Theotokos in Egypt (**Pls. I/a, II**) as it offers several opportunities to well study, understand and follow the evolution of the Coptic history and art through the different eras. It was visited by several kings and travelers and it was also mentioned by many historians like TAQIYY AL-DIN AL-MAQRIZI[1] († 845 AH./1441 AD.). The Syrians monastery has several names and it was usually inhabited by monks even during the Black Death that took place in Egypt in 749-750 AH./1348-1349 AD. In fact, its importance is due to its precious and rare manuscripts, its wall paintings, its different and ancient architectural buildings and the big number of this mixing of the Coptic and foreigner monks who lived together inside it. Moses of Nisibis (295-332 AH./907-943 AD.) was among one of the most important abbots who lived in this monastery[2] which became prosperous during his time. But who was this saint? When his name was mentioned for the first time? What are the different elements that he added in the monastery? What are the most important events that took place during his mission? The purpose for which the present paper is written is to focus on the personality of Moses of Nisibis who was one of the most important persons who visited in the Syrians Monastery during the fourth century AH./ tenth century AD. I will begin my discussion by providing a brief overview of this person and then by describing his most interesting works and additions which are still visible until now in the buildings of the monastery specially the two wooden doors preceding the *khurus* and the main chapel of the archeological church of the Blessed Virgin Mary in addition to the

[1] المقريزى، *كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار*، جـ. 1-2، طبعة بولاق، القاهرة، 1835 هـ.، 509؛

O. H. E. BURMESTER, *A Guide to the Monasteries of the Wadi'n-Natrun*, Cairo, 1954; OMAR TOUSSOUN, *Sur le Wadi Natroun, ses moines et ses couvents*, Alexandrie, 1931.

[2] G. GABRA, *Coptic Monasteries. Egypt's Monastic Art and Architecture*, with a Historical Overview by T. VIVIAN, Cairo-New York, 2002, 48.

stucco decoration which is executed in the same church as well as the small church of the forty martyrs[3] in the same monastery (**Pls. I/b, III**). Moreover, I will deal with the most important events of his career.

Moses of Nisibis was born in the second half of the third century AH./the ninth century AD. in Nisibis[4] in Syria[5]. For the first time, his name was mentioned in a manuscript dating back to 295 AH./907 AD. and he was one of the superiors of the monastery. According to L. VAN ROMPAY and K. INNEMEE, the presence of Moses of Nisibis is mentioned for the first time in 294-295 AH./906-907 AD. and perhaps in this time, he wasn't yet an archimandrite[6]; a function that he trained for long years until his death in the middle of the fourth century AH./the tenth century AD. The name of Moses of Nisibis is also written in another manuscript dating back to 332 AH./943 AD. where he received the following title: "Our glory and the ornament of all the church"[7]. After this year, we didn't receive any information about this person.

Furthermore, Moses of Nisibis was a well known hegoumenos who came to live in this monastery during the first half of the fourth century AH./the tenth century AD. which is considered to be the golden age of the Syrians presence. His period was the best one in the history of the monastery and it is well documented. In fact, during his time, the Syrians Monastery flourished a lot.

[3]Venerated on the 13th of Baramhat/22nd of March, they were originated from Sebastis and they were living during the rule of king Afyanus named Licinius (Litiki) who was one of the officers of Constantine. R. BASSET, "*Le Synaxaire arabe jacobite (rédaction copte)*, IV. Les mois de barmahat, barmoudah et bachons. Texte arabe publié, traduit et annoté par R. BASSET, *PO*, XVI/2, Turnhout-Belgique (1922), 222-223; F. A. MEINARDUS, *Christian Egypt Faith and Life*, Cairo, 1970, 191.

[4] J. LEROY, "Moïse de Nisibe" in: *Symposium Syriacum* 1972, coll. *OCA* 197, Rome (1974), 463-464.

[5] G. GABRA, *Dictionary*, 197.

[6] L. VAN ROMPAY and K. INNEMEE, "La présence des syriens dans le Wadi al-Natrun", *ParOr.*, XXIII, Paris (1998), 180-181.

[7] J. LEROY, *Moïse*, 463-464.

Before his arrival to the Syrians Monastery, the role of the Tagritains was going on and the relations with Mesopotamia continued. Like the Tagritains before him, Moses of Nisibis was usually busy by the construction and the laying-out of the church and all the buildings within the monastery.

He undertook the construction of the church of the forty martyrs of Sebastis. In fact, this church is distinguished by its stucco decoration which is inspired from the earlier iraqien artistic style introduced in Egypt by Ahmad ibn Tulun[8] and which is finding now inside his mosque in Cairo. This decoration is also still visible in the three eastern chapels of the church of the forty martyrs of Sebastis[9]. The decoration of the northern chapel is depicting Saint Mark the evangelist in the center of the apse. In the middle of the central chapel, the Holy Virgin Mary enthroned is holding Jesus Christ the Infant in her lap. The southern chapel is decorated by the figure of Athanasius I[10] (295-372 AD.) the Coptic saint and the 20th

[8] S. FLURY, "Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Tulun", *Der Islam*, IV, Strassburg (1913), 421-432, Abbs. 6-7; S. FLURY, "Die Gipsornamente des Der es-Surjani", *Der Islam,* VI, Strassburg (1916), 71-87, Tafeln I-II, Abbs. 1-7; U. MONNERET DE VILLARD, *Les églises du monastère des syriens au Wadi Natrun*, Milan, 1928, 29, pls. 16-28, figs. 15-18; فريد شافعى، "زخارف وطرز سامرا"، *مجلة كلية الآداب/ جامعة القاهرة*، مجـ. 13، جـ. 2، القاهرة (1951)، 1-39؛ فريد شافعى، "مميزات الأخشاب فى الطرازين العباسى والفاطمى فى مصر"، *مجلة كلية الآداب/ جامعة القاهرة*، مجـ. 16، جـ. 1، القاهرة (1954)، 94-57؛
A. FATTAL, *Ibn Tulun's Mosque in Cairo*, Beyrouth, 1960, 31-33, pls. 44, 46, 48-49;
زكى محمد حسن، *الفن الإسلامى فى مصر من الفتح العربى إلى نهاية العصر الطولونى*، القاهرة، 1994، ص. 121.

[9]Franz pascha, *Die Baukunst des Islam*, Darmstadt, 1887, 2 Aufl. 10 ; M. Van Berchem, *Corpus Inscriptionum Arabicarum*, Le Caire, 1949, I 28 f. (265 AH./879 AD.); J. STRZYGOWSKI, "Der Schmuck der älteren el-Hadra-Kirche im syrischen Kloster", *OrChr.*, I, Roma (1901), 357.

[10] He was the writer of the biography of Saint Anthony the Great and he is commemorated annually on the 7th of the Coptic month Bashons. ATHANASIUS, *the Life of Antony and the Letter of Marcellinus*, Translation and Introduction by R. C. GREGG, Preface by W. A. CLEBSCH, New York-Toronto, 1980; ATHANASIUS bishop of Alexandria, *Life of Saint Antony*, Red Sea, 1992; C. CANNUYER, *Les Coptes. Fils d'Abraham,* Paris, 1996, 85-87; A. MARTIN, *Athanase d'Alexandrie et l'église d'Égypte au IVe siècle (328-373)*, coll. de l'école française de Rome 216, Rome, 1996; ATHANASIUS of Alexandria. *The Coptic Life and the Greek Life*, Translated by T. Vivian and Apostolos N. ATHANASSAKIS, Michigan, 2003; G. GABRA,

patriarch of Alexandria (326-372 AD.) who is setting in frontal attitude. The same artistic decoration is also repeated in the three eastern chapels of the archeological church of Saint Anthony the Great in his monastery in the Red Sea but with some differences[11]. Moreover, the same stucco ornament is flanking the entrance of the central chapel of the main church of the Holy Virgin Mary (**Pl. IV/ a-b**). It covers also the interior walls of the same chapel[12].

In addition to the remarkable Samarra stucco decoration surrounding the entrance of the central chapel of this church, Moses of Nisibis added also the two wooden doors in the main church of the Blessed Virgin Mary during the time of the patriarchs Mar Gabriel of Alexandria (284-309 AH./897-921 AD.) and Mar John of Antioch (298- 311 AH./910-923 AD.), the year 1125 of the Greeks in the month of May which is equal to the year 301-302 AH./913-914 AD[13].

The first wooden door leading to the *khurus* of the church, which is the oldest one of its kind in Egypt, is inlaid with ivory and ebony[14]. The door consists of six rows of rectangular panels richly decorated with human figures, geometric patterns and Syrian inscriptions. The upper level is showing, from left to right, the figures of Saint Peter, the Holy Virgin Mary, Jesus Christ and Saint Mark standing all in frontal attitudes. What's more, one can read

Historical Dictionary of the Coptic Church, with Contributions by B. A. PEARSON, M. N. SWANSON and YOUHANNA NESSIM YOUSSEF, Cairo, 2008.

[11] For more information of such an artistic composition, see J. LEROY, 'Le programme décoratif de l'église de St. Antoine du désert de la mer rouge', *BIFAO*, LXXVI, Le Caire (1976), 347-379; R. G. COQUIN et P. H. LAFERRIERE, "Les inscriptions pariétales de l'ancienne église du monastère de saint Antoine, dans le désert oriental", *BIFAO*, LXXVIII, Le Caire (1978), 267-321; P. VAN MOORSEL, *Les peintures murales du monastère de saint Antoine près de la mer rouge*, I-II, avec des contributions de P. GROSSMANN, K. INNEMEE et P.-H. LAFERRIERE et la collaboration de PH. AKERMANN, ABDEL-FATAH NOSSEIR, B. PSIROUKIS, K. CRENA DE IONGH et J. RUNIERSE, (Le Caire, 1995); E. S. BOLMAN and P. GODEAU (ED.), *Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, Cairo, 2002.

[12] U. MONNERET DE VILLARD, *Églises*, 29, figs. 15-18.

[13] J. LEROY, *Moïse*, 467.

[14] U. MONNERET DE VILLARD, *Églises*, 29, pls. 29-36, figs. 33-36.

some Coptic names confirming the Coptic origin of the work and the iconography as follow:

Pi agios markos (Saint Mark)
Ti agia maria (Saint Mary)
Pi agios petros (Saint Peter)

All these names are preceded by the Coptic definite article Pi or Ti. The translation of its syriac inscription published by J. STRZYGOWSKI [15] is read from the right as follow (**Fig. 1**):

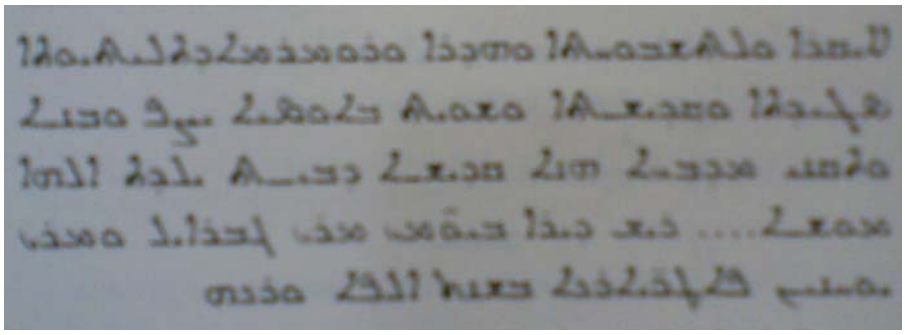


Fig. 1. According to J. STRZYGOWSKI, *Schmuck*, 365.

"The 15th May God by the name of whom (it was done) reward him as well as the faithful servants who participated (in the edification) of this altar and of this saint convent, for the conservation of their life, the pardon of sins of their defuncts and the absolution of their proper errors". H. G. WHITE confirmed that according to the syriac inscription of this door, in 302 AH./ 914 AD., Moses of Nisibis was already the abbot and the benefactor of the Syrians monastery[16].

The second wooden door preceding the central chapel contains seven rows of rectangular panels also inlaid with ivory (**Pl. V**). The upper row is depicting, from left to right, the figures of

[15] J. STRZYGOWSKI, *Schmuck*, 365.
[16] H. G. E. WHITE, *the Monasteries of the Wadi'N Natrun*, II. Edited by W. HAUSER, New York, 1932, 337.

Saint Dioscorus[17] the 25th patriarch of Alexandria (446-454 AD.), the Holy Virgin Mary, Jesus Christ, Saint Mark, Saint Ignatius and Saint Severus of Antioch[18]. Saint Dioscorus and Severus of Antioch are the two founders of the orthodox churches of Coptic and Syrian languages.

One can read in Coptic:

o agios dioskoros (Saint Dioscous)
h agia maria (Saint Mary)
emmanouhl (Emmanuel)
o agios markos (Saint Mark)
o agios ignatios (Saint Ignatus)
o agios seueros (Saint Severus)

J. STRYGOWSKI translated the second Syrian inscription in German and he published it with the English translation of Baumstark. It can be read as follow: "In the praise, glory and exaltation of the venerable, Sainte and substantial trinity"[19]. This inscription includes the date 1225 and 1238 of the Greeks meaning 314-315 AH./926-927 AD[20] (**Fig. 2**). It contains also the names of other patriarchs like Kosmas III of Alexandria (308-320 AH./920-932 AD.) and Basile of Antioch (926-927 AH./923-

[17]The Coptic version of the History of the Patriarchs is the best reference about his life. Opponent of the Nestorian doctrines, Saint Dioscorus was one of the disciples of Cyril of Alexandria. His feast is usually celebrated by the Church on the 7th of Tut/17th of September. OTTO F. A. MEINARDUS, *Faith*, 160; G. GABRA, *Dictionary*, 93-94.

[18] Venerated on the 14th of Amshir/8st of February, his relics were translated from Sakha to the Emmaton Monastery in the west of Alexandria. Some of these relics were transferred in the fourth century AH./the tenth century AD. to the Syrians Monastery where they are preserved in a bolster together with relics of other saints. R. BASSET, Le Synaxaire arabe jacobite (rédaction copte), III. Les mois de Toubeh et d'Amchir. Texte arabe publié, traduit et annoté par R. BASSET, *PO*, XI/5, Turnhout-Belgique (1915), 343, 823; OTTO F. A. MEINARDUS, "The Museum of the Dair as-Surian, etc.", *BSAC*, XVII, Le Caire (1964), 230; OTTO F. A. MEINARDUS, *Faith*, 189.

[19] J. STRZYGOWSKI, *Schmuck*, 367, 395; U. MONNERET DE VILLARD, *Églises,* 29-30, figs. 29-32; H. G. E. WHITE, *Monasteries*, II, 337, note 8; J. LEROY, *Moïse*, 467.

[20] H. G. E. WHITE, *Monasteries,* II, 337.

935 AD.)[21]. This second syriac inscription and the German translation of J. STRZYGOWSKI include also the name of Moses from the city of Nisibis as follow: "*Moses aus der Stadt Nisibis*" and the date of the year 283[22]:

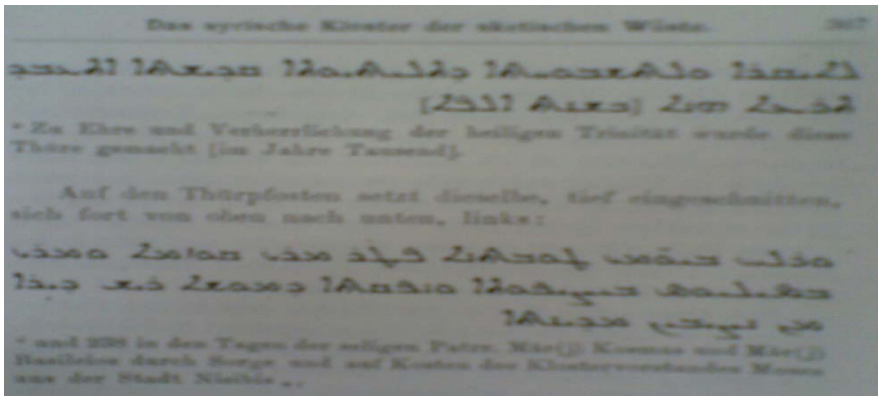


Fig. 2. According to J. STRZYGOWSKI, *Schmuck*, 367.

According to the monks of the Syrians Monastery, this is the door of the Prophecies. From their point of view, the various geometric decoration of each row of this door has a special symbolic meaning by order from up to down as follow: The period of the persecutions, the extension of the Christian faith, the Arab conquest, the heresy Period, the deterioration and the weakness period in addition to the second arrival of Jesus Christ.

These doors are made not only by the Syrian artists but also by the Coptic famous ones. Most probably Moses of Nisibis brought his workers with him from Iraq. May be Moses of Nisibis and the Moslem workers used to accomplish such stucco decoration as a proof of the collusion developed under the Fatimids especially in the arts.According also to J.LEROY,it is evident that the artists were not only Christians but also Moslems.Later the Christians added some Christian symbols of their faith like crosses and grapes

[21]U. MONNERET DE VILLARD, *Églises,* 30-31; OTTO F. A. MEINARDUS, *Monks and Monasteries of the Egyptian Deserts,* IV[th] ed., Cairo-New York, 2002, 124.
[22]J. STRZYGOWSKI, *Schmuch,* 366-367.

on the eastern and the northern walls of the main chapel of the main church[23] that's why, the Christian aspect is still visible in the decoration of the doors especially the crosses and the saints' figures.

According to the two important Syrian inscriptions executed in the frames of these two wooden monumental doors, Moses of Nisibis the archimandrite constructed the altar by his care and his money[24]. The first inscription of the main chapel engraved in reliefs and this one of the *khurus* is incised on wood. As it was mentioned before, the two doors which are inlaid from the base to the top by ivory date from 301-302 AH./913-914 and 314-315 AH./926-927 AD. It is also evident that the wood of these doors has resisted for a long time.

In 314-315 AH./926-927 AD. and after finishing the two wooden doors with its syriac references, Moses of Nisibis left to Baghdad as representative of the desert monasteries in order to speak in favor of the bishops, the monks and invalids Christians[25]. Moses of Nisibis went to ask the Abbasid caliph al-Muqtadir Billah (295-320 AH./907-932 AD.) to exempt the Christians from taxations. According to H. G. WHITE, this event took place after the arrival of the vizier Ali ibn Isa ibn al-Garrah in Egypt when he imposed taxes to bishops and monks as well as the cripples[26]. As result, Moses of Nisibis received the title of "Ornament of all the church". These speeches are perfectly in harmony with the information found in certain manuscripts' colophons.

In this way, the position of Moses of Nisibis became so important in the Christian community in Egypt after the caliphate decision although his Syrian origin. Most probably, he spent five years in the Syrians monastery and five other years visiting the

[23] J. LEROY, *Les peintures des couvents du Ouadi Natroun*, publiées avec la collaboration de B. LENTHERIC, P. H. LAFERRIERE, H. STUDER, E. RAVAULT, B. PSIROUKIS et J. F. GOUT, Le Caire, 1982, 63.
[24] L. VAN ROMPAY and K. INNEMEE, *Présence*, 180-181.
[25] L. VAN ROMPAY and K. INNEMEE, *Présence*, 181.
[26] H. G. E. WHITE, *Monasteries,* II, 337.

different monasteries in Mesopotamia and North of Syria where he collected Syrian manuscripts. After coming back to Wadi Natrun in 319- 320 AH./931-932 AD., Moses of Nisibis greatly enriched the library of the monastery with a hugh quantity of precious manuscripts[27] (about 250 volumes[28]; the majority is complete) as one colophon confirmed. Certain of them were offered to him by the Christian community of Mesopotamia like abbots and bishops and he also bought others. A list of about sixty complete and fragmented volumes is identified by colophons is now conserved in several European libraries especially in the Vatican library and the British Museum. Two others are in the Berlin and Leningrad Libraries. These manuscripts are rare because of their materials, contents, texts and age. They help also to well know and to understand the Syrian literature[29]. These valuable manuscripts were discovered in Mesopotamia especially Tagrit, Resh℗aina and Harran. Syrian cities like Damascus, Aleppo and Himms are not mentioned at all in the colophons of these manuscripts[30]. Moses of Nisibis and his collaborators cancelled most probably many colophons and they wrote new notices to record the rights of the proprietors of the monastery. The monks of the Syrians Monastery copied and wrote also manuscripts. According to certain colophons, some persons from Mesopotamia visited the Syrians monastery[31]. What's more, some manuscripts were translated inside the monastery from Coptic to Syrian.

The last mention of the name of Moses of Nisibis appeared in a donor's note dating back to 332 AH./943 AD. In this note, it is

[27]H. G. E. WHITE, *Monasteries,* II, 337; OTTO F. A. MEINARDUS, *Christian Egypt. Ancient and Modern,* Cairo, 1965, 160-161; M. BLANCHARD, "Moses of Nisibis and the Library of Deir Suriani", in: L. S. B. MACCOULL (ed.), *Studies in the Christian East in Memory of Mirrit Boutros Ghali*, Washington, D. C. (1995), 13-24; G. GABRA, *Dictionary*, 197.
[28] L. VAN ROMPAY and K. INNEMEE, *Présence*, 180-181.
[29] J. LEROY, *Moïse*, 465.
[30] L. VAN ROMPAY and K. INNEMEE, *Présence*, 187.
[31] L. VAN ROMPAY and K. INNEMEE, *Présence*, 187-188.

written "*Mar Moses our glory and the ornament of all the church, the head of this monastery*"[32].

Moreover, many hagiographical texts were translated from the Egyptian language to the Syrian by the abbot John who was the successor of Moses of Nisibis. This confirms the cultural exchange that took place between the Egyptian and the Syrian monks. It means also that the monks who lived in the Syrians monastery were speaking several languages.

In conclusion, in this paper, I tried to make sense of what i heard and what i saw during my several visits to the Syrians monastery before. I particularly wanted to mention the valuable additions of Moses of Nisibis in the Syrians Monastery throughout this study especially these ornaments which are the reminiscent of the Islamic art of Samarra and i tried also to deal with all the possible details concerning his life in Egypt and his travels in Mesopotamia. Finally, it is certain that the arrival of the foreigner monks in the Syrians Monastery provided them together with the Copts a reciprocal exchange in several domains.

List of Periodicals and abbreviations

BIFAO : *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*. (Le Caire).
BSAC**:** *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*. (Le Caire).
Der Islam: *Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients.* (Strassburg).
ParOr.: *Parole de l'Orient* (Paris). Continue ***Melo*** et ***OrSyr***.
PO: *Patrologia Orientalis*. (Turhout-Belgium).
OCA: *Orientalia Christiana Analecta*. Inst. Pontif. Orient. (Rome).
OrChr.: *Oriens Christianus. Römische Halbjahrhefte für die Kunde des christlichen Orients. (*Roma). Cf***. *OC.***

[32] H. G. E. WHITE, *Monasteries,* II, 337.

Bibliography

Arabic references

زكى محمد حسن، *الفن الإسلامى فى مصر من الفتح العربى إلى نهاية العصر الطولونى*، القاهرة، 1994، (*الفن*).

فريد شافعى، "زخارف وطرز سامرا"، *مجلة كلية الآداب/ جامعة القاهرة*، مجـ. 13، جـ. 2، القاهرة (1951)، 1-39، (*زخارف*).

فريد شافعى، "مميزات الأخشاب فى الطرازين العباسى والفاطمى فى مصر"، *مجلة كلية الآداب/ جامعة القاهرة*، مجـ. 16، جـ. 1، القاهرة (1954)، 94-57، (*مميزات*).

المقريزى، تقى الدين أحمد بن على بن عبد القادر، *كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار*، جـ. 1-2، طبعة بولاق، القاهرة، 1835 هـ.، (*الخطط*).

Other references

ATHANASIUS, *the Life of Antony and the Letter of Marcellinus*, Translation and Introduction by R. C. GREGG, Preface by W. A. CLEBSCH, New York-Toronto, 1980, (*Life*).

ATHANASIUS bishop of Alexandria, *Life of Saint Antony*, Red Sea, 1992, (*Life*)

ATHANASIUS of Alexandria. *The Coptic Life and the Greek Life*, Translated by T. Vivian and Apostolos N. ATHANASSAKIS, Michigan, 2003, (*Coptic*).

R. BASSET, “Le synaxaire arabe jacobite. Rédaction copte (VI)”, III. Les mois de Toubeh et d’Amchir. Texte arabe publié, traduit et annoté par R. BASSET, *PO*, XI/5, Turnhout-Belgique (1915), 343, 577; IV. Les mois de barmahat, barmoudah et bachons. Texte arabe publié, traduit et annoté par R. BASSET, *PO*, XVI/2, Turnhout-Belgique (1922), (*Synaxaire*).

M. BLANCHARD, "Moses of Nisibis and the Library of Deir Suriani", in: L. S. B. MACCOULL (ed.), *Studies in the Christian East in Memory of Mirrit Boutros Ghali*, Washington, D. C. (1995), 13-24, (*Moses*).

E. S. BOLMAN and P. GODEAU (ED.), *Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, Cairo, 2002, (*Visions*).

O. H. E. BURMESTER, *A Guide to the Monasteries of the Wadi'n-Natrun,* Cairo, 1954, (*Guide*).

C. CANNUYER, *Les Coptes. Fils d'Abraham,* Paris, 1996, (*Coptes*).

R. P. P. CHENEAU D'ORLEANS, *Les saints d'Égypte*, I, Jérusalem, 1923, (*Saints*).

G. COQUIN et P. H. LAFERRIERE, "Les inscriptions pariétales de l'ancienne église du monastère de saint Antoine, dans le désert oriental", *BIFAO*, LXXVIII, Le Caire (1978), 267-321, (*Inscriptions*).

A. FATTAL, *Ibn Tulun's Mosque in Cairo*, Beyrouth, 1960, (*Mosque*).

S. FLURY, "Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Tulun", *Der Islam*, IV, Strassburg (1913), 421-432, (*Samarra*).

S. FLURY, "Die Gipsornamente des Der es-Surjani", *Der Islam,* VI, Strassburg (1916), 71-87, (*Gipsornamente*).

FRANZ PASCHA, *Die Baukunst des Islam*, Darmstadt, 1887, 2 Aufl. 10, (*Baukunst*).

G. GABRA, *Coptic Monasteries. Egypt's Monastic Art and Architecture*, with a Historical Overview by T. VIVIAN, Cairo-New York, 2002, (*Monasteries*).

G. GABRA, *Historical Dictionary of the Coptic Church*, with Contributions by B. A. PEARSON, M. N. SWANSON and YOUHANNA NESSIM YOUSSEF, Cairo, 2008, (*Dictionary*).

J. LEROY, "Moïse de Nisibe" in: *Symposium Syriacum* 1972, coll. *OCA* 197, Rome (1974), 457-470, (*Moïse*).

J. LEROY, 'Le programme décoratif de l'église de St. Antoine du désert de la mer rouge', *BIFAO*, LXXVI, Le Caire (1976), 347-379, (*Programme*).

J. LEROY, *Les peintures des couvents du Ouadi Natroun*, publiées avec la collaboration de B. LENTHERIC, P. H. LAFERRIERE, H. STUDER, E. RAVAULT, B. PSIROUKIS et J. F. GOUT, Le Caire, 1982, (*Peintures*).

A. MARTIN, *Athanase d'Alexandrie et l'église d'Égypte au IV^e siècle (328-373)*, coll. de l'école française de Rome 216, Rome, 1996, (*Athanase*).

OTTO F. A. MEINARDUS, "The Museum of the Dair as-Surian, etc.", *BSAC*, XVII, Le Caire (1964), 230, (*Museum*).

OTTO F. A. MEINARDUS, *Christian Egypt. Ancient and Modern,* Cairo, 1965, (*Egypt*).

OTTO F. A. MEINARDUS, *Christian Egypt Faith and Life*, Cairo, 1970, (*Faith*).

OTTO F. A. MEINARDUS, *Monks and Monasteries of the Egyptian Deserts,* IV^th ed., Cairo-New York, 2002, *(Monks).*

U. MONNERET DE VILLARD, *Les églises du monastère des syriens au Wadi Natrun*, Milan, 1928, (*Églises*).

OMAR TOUSSOUN, *Sur le Wadi Natroun, ses moines et ses couvents*, Alexandrie, 1931, (*Étude*).

J. STRZYGOWSKI, "Der Schmuck der älteren el-Hadra-Kirche im syrischen Kloster", *OrChr.*, I, Roma (1901), 367, 395, (*Schmuck*).

M. VAN BERCHEM, *Corpus inscriptionum arabicarum*, I, Le Caire, 1949, (*Corpus*).

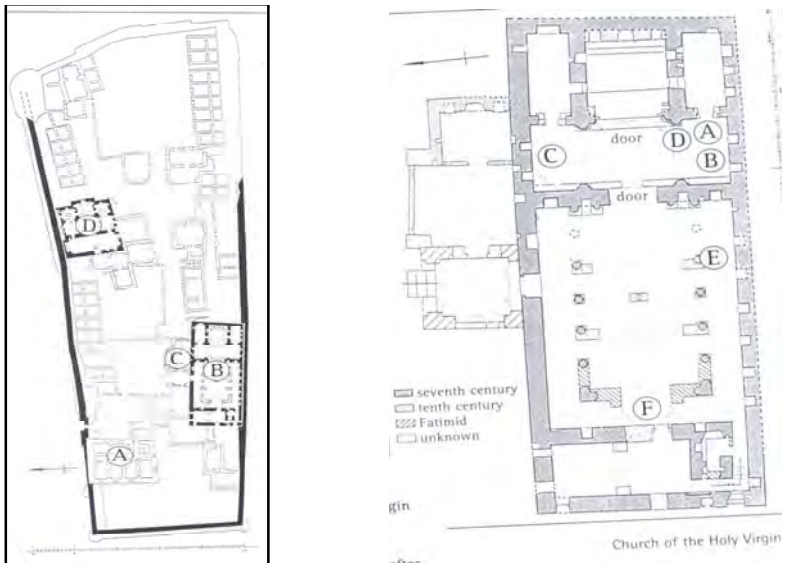
P. VAN MOORSEL, *Les peintures murales du monastère de saint Antoine près de la mer rouge*, I-II, avec des contributions de P. GROSSMANN, K. INNEMEE et P.-H. LAFERRIERE et la collaboration de PH. AKERMANN, ABDEL-FATAH NOSSEIR, B. PSIROUKIS, K. CRENA DE IONGH et J. RUNIERSE, Le Caire, 1995, (*Peintures*).

L. VAN ROMPAY and K. INNEMEE, "La présence des syriens dans le Wadi al-Natrun", *ParOr.*, XXIII, Paris, (1998), 167-203, (*Présence*).

H. G. E. WHITE, *the Monasteries of the Wadi'N Natrun*, II. Edited by W. HAUSER, New York, 1932, (*Monasteries*).

Plates

Pl. I



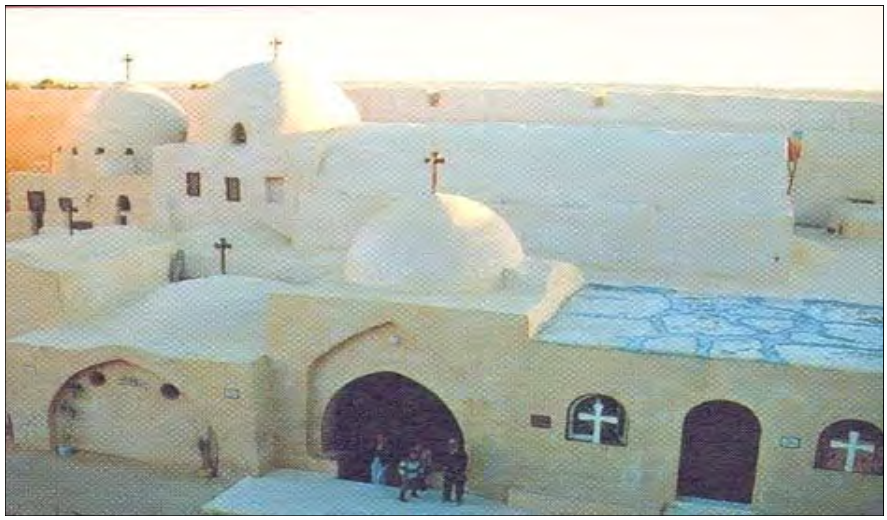
A **B**

The general plan of the Syrians monastery to the left. The Plan of the main church of the monastery to the right. According to G. GABRA, *Monasteries*, 47, 49.

Pl. II

General view of the Syrians Monastery in Wadi Natrun

Pl. III



The entrance of the main archeological church and the church of the forty martyrs in the Syrians Monastery

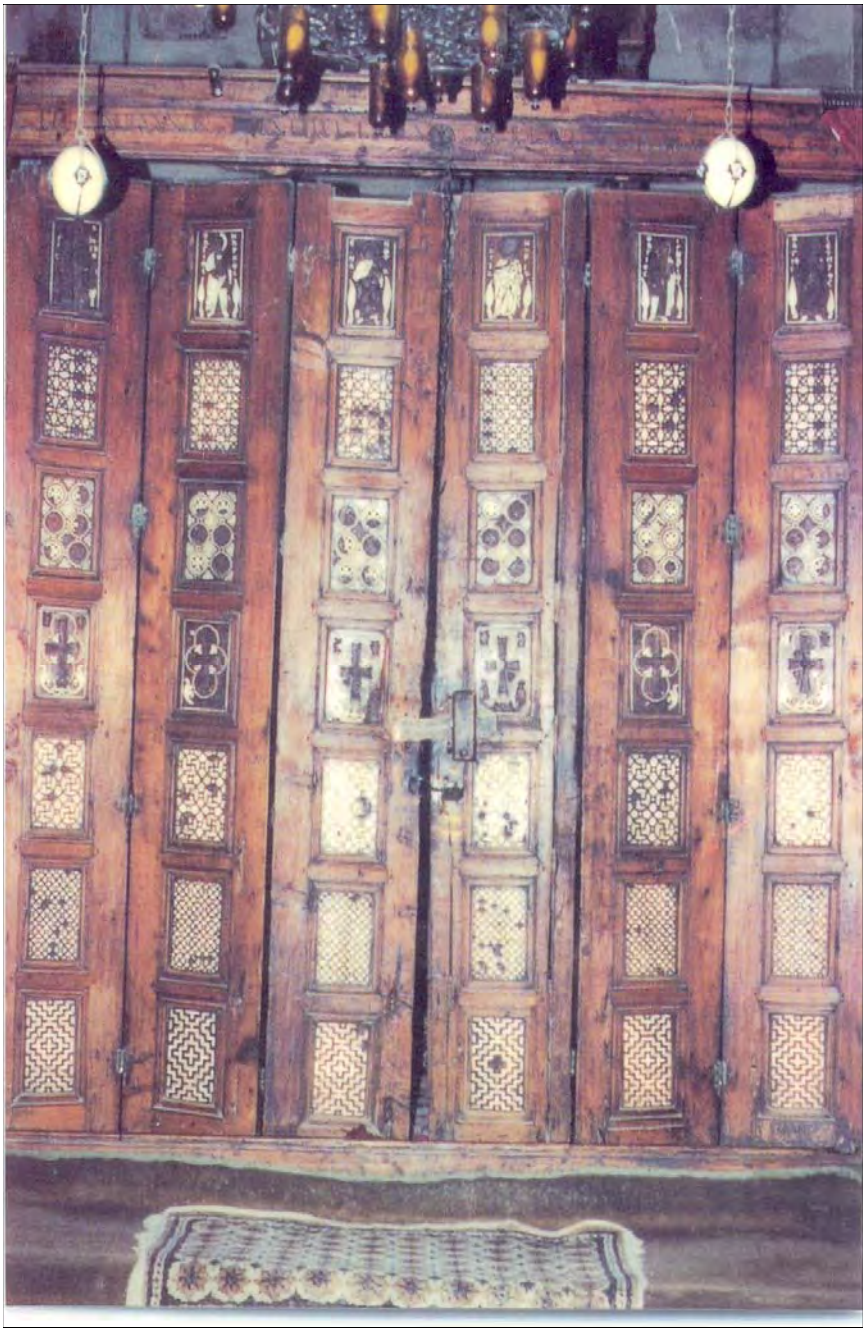
Pl. IV

A

B

The stucco decoration flanking the entrance of the central chapel of the church of the Holy Virgin Mary in the Syrians Monastery

Pl. V



The wooden door leading to the central chapel of the main archeological church of the Syrians monastery

Restoration Section
Index

N	*Name*	*country*	*Title*	*Page Numbers*
1	Dr.Anwar F. Mahran Dr. Abd El-Hadi Mohammed	*Egypt*	METHODS OF CONSERVATION AND RESTORATION SOME PHARAONIC INSCRIPTIONS PRESENTED ON SAND STONE WALLS OF LUXOR TEMPLE INSIDE ABU EL-HAGAG MOSQUE, LUXOR-EGYPT	*197-223*
2	Dr.Atef A.Brania Dr.H. Imam Dr.Khaled Elsayed Dr.Remah Elrashdy	*Egypt*	LIBS tool to diagnose the Egyptian deteriorated wall paintings during laser cleaning process, an experimental study.	*224-248*
3	Dr. Enas Abo El enen Amin	*Egypt*	The mechanism of degradation the wool and linen textiles by iron corrosion effect	*249-270*
4	Dr.ferial Tera Dr.Yassen Zedan Dr.Abla Abdelsalam Dr.Khaled Elnagar	*Egypt*	Non-Destructive Spectrophotometeric Analysis for Compounds Present in Egyptian Archeological Textile Samples	*271*
5	Dr.Hesham Abbas Kamally Dr.Abrahim Badr	*Egypt*	Copper Plate, an Ancient Egyptian Antibacterial Used to Protect the Pharaonic Mummies	*272-287*

6	Ass. Prof. I.M.Abdallah	*Egypt*	Impact of coastal environmental conditions on building materials of The Roman Theater at the archaeological site of Sabratha, Libya.	*288-323*
7	Dr.Nabil A. Abdeltawab	*Egypt*	Degradation of stone materials in the Greek–Roman Hadrianic Baths in Leptis Magna (Libya)	*324*
8	Dr. Omar Abdel-Kareem Dr. A. Eltokhy Dr. M.A. Harith	*Egypt*	Using of Laser Induced Fluorescent Technique as a Non-invasive Technique for Identification of Natural Dyes on Textile Objects in the Museum of Faculty of Applied Arts	*325*
9	Dr.Sayed HEMEDA Dr.El-Sayed EL-BANNA Dr. Ibrahim EL-EMAM	*Egypt*	STUDY AND ANALYSIS OF DETERIORATION PHENOMENA OF DOUBLE FACED WALLS IN ISLAMIC MONUMENTS IN CAIRO, WITH APPLICATION FOR RESTORATION ON SOME SELECTED BUILDINGS	*326-354*

**** Note: This index is arranged according to the alphabetical order of names***

METHODS OF CONSERVATION AND RESTORATION SOME PHARAONIC INSCRIPTIONS PRESENTED ON SAND STONE WALLS OF LUXOR TEMPLE INSIDE ABU EL-HAGAG MOSQUE, LUXOR- EGYPT

Dr.Anwar F. Mahran♦ ♦♦Dr. Abd El-Hadi Mohammed

Abstract

Monumental buildings in various Periods constituted a legacy accumulated and valuable archaeological and architectural point of view, and here we find restorers to repair problem, any of these elements must be restored and displayed, and which can be sacrificed, one of these buildings Luxor Temple is a large ancient Egyptian temple complex located on the East Bank of the River Nile in Luxor today known (Thebes), built the Temple in the era of the modern dynasty in 1400 BC. The temple dedicated to the Triad of God Amun, Mout and Khonso, characterized by accumulation of civilization and temple architecture through the different ages besides elements and spaces added by Hatshepsut, Thutmose III and Ramses II still stands behind the first Coptic Church edifice, Also a Mosque of Abu El-Hagag has been added In the Highest hall of the Temple of Amun Columns.

In mid-2007 due to a fire caused damage to elements of the mosque and the temple inside the mosque of Abu Haggag, implementation Restoration and discovering program was accurate to detect texts and inscriptions that were hidden under layers of plaster which was added in later periods and led to distortion and blur this important archaeological items As part of restoration work carried out in the mosque.

The murals Include on many ornaments and symbols which is characterized by Historical, artistic and religious value and that will

♦ Institute of tourism,Hotel management and Restoration AbuQir,Alexandria,Conservation dept.

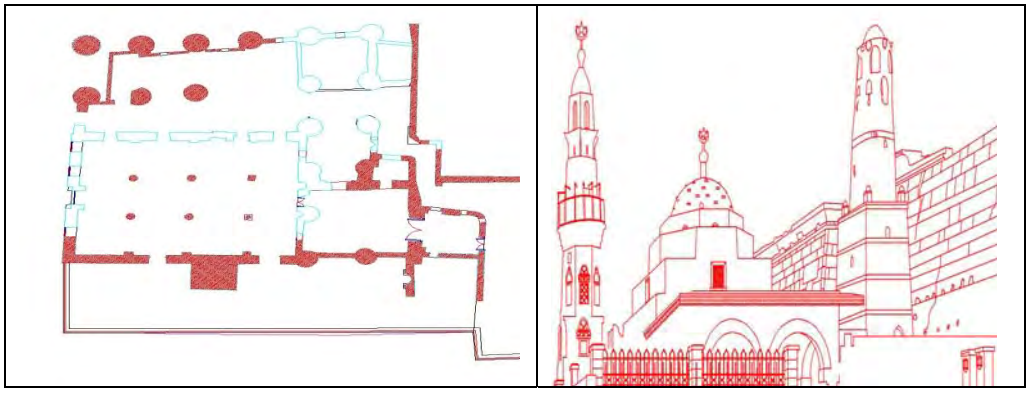
♦♦ Faculty of Archaeology, Cairo University ,Conservation dept.

benefit in The History of art and religions, and This research aims to identify the technology of building materials used in the Temple and the effect of environmental conditions on the Architectural, Decorative and Written Elements and present practical methods for restoration and conservation lead to remodeling for discovered elements and realize ability of reading, Through the Tests and Examinations and Tests Materials XRD, SEM, and polarizing Microscope to Identify elements and compounds Consisting of Elements of Materials and Environmental Changes that have Occurred and Assess Physiochemical properties of Materials and that for the work of an information base Useful in how to Develop a Program for the Restoration and Maintenance of building materials and maintain the elements of art, as well as the work of translation of the hieroglyphic inscriptions on the walls of the temple as pregnant woman , Spectacle offerings to the god Amun, and other scenes that have helped the work of mechanical cleaning and chemical detection and easy to read.

Key words: *Luxor Temple, Abu Haggag mosque, rediscovery, Inscriptions, Ornaments, Analysis, Conservation, cleaning, consolidation, restoration.*

1-Historical, structural and architectural investigations

Fig. 1



a- Plan show nesting in structure between temple and the mosque

b- Luxor temple represent base for abu hagag mosque

1-1Survey of the structure between temple and the Mosque

The purpose of the historical survey is to understand the conception and the significance of the building, the techniques and the skills used in its construction, the subsequent changes in both the structure and its environment and any events that may have caused damage. Documents used for this should be noted, and in this case we are in front of a special case of method construction & architectural overlap between components of the temple and the added elements of architecture of the mosque, I really like this view of the minaret of the mosque framed by the papyrus-bundle columns The mosque was built above the ruins of Luxor Temple. The lintels of Ramses II's court of Luxor Temple support the roof of the mosque. They have been hidden under thick cement and plaster until very recently, represent the remaining Part of the vertical columns and horizontal Lintels of 50% of the total walls of the mosque, The old minaret Based on Crossed Lintels, and Mihrab in the Qibla wall engraved in full in the corresponding column.

1-2 Columns construction

Egyptian Columns were formed of three basic Elements a base, a Shaft and a capital. Egyptians Architects Considered bases Primarily a Structural Element of the Column, as they did not Usually Receive the Decorative Treatment Seen on Column Shafts and Capitals, Columns were Constructed to Support Various Types of loads and Their Design and Construction Reflected this Function, the Columns meant to carry Heavy Sand stone and Ceiling, were composed of massive stone blocks(*Fred G.Bell 1999*).[1]

1-3 Ancient Egyptian Decoration Elements

- **Plant Elements** branches of Palm, Lotus and Papyrus, which was characterized by gracefully descent and sculpture.
- **Animal Elements** Draw all agricultural environment animals and birds

([1]) Fred G.B.Karst and cavernous rocks In Engineering And Construction, M.G. Culshaw, Tony Waltham, 1999

- **Geometrical Elements** Egyptian engineering ornaments variants which used the straight-line curve, and the broken and ring.
- **Symbolic Elements** Most of the decoration and symbolic nature of ancient Egyptian drawings, whether religious or logos, for example the Sun, and the winged forms of Egyptian gods.
- **Religious Elements** In addition to the forms of gods, Egyptian Inscriptions Hieroglyphic writing marks.

2- The Principal Deteriorated Factors of the temple

2-1Moisture: moisture contents which have existed since man began constructions. The weathering is generally characterized by three kinds of processes. In fact, the distinction between the physical, chemical, and biological mechanisms is not always obvious, because the alteration of stones(Snethlage,R.,Sterflinger,K.,)[2] may be listed among the general transformation processes of the inorganic together with chemical and physiochemical reactions Chemical reactions always require the presence of water Several agents of deterioration have been identified that influence the lifetime of the temple, in our case The climate is typically Saharan, hot and dry with scanty winter rain and bright sunshine throughout the year. According to the bio-climatic provinces of Egypt, The stones of the temple seriously deteriorated (Stone bleeding phenomenon in the previous decades due to the increase of physiochemical factors effect, A significant moisture content is normal in all porous structural materials due to hygroscopicity, absorption by capillarity from contacting sources of moisture, or accumulation of condensation, but the structural materials are only considered to be damp if their moisture content is excessive, in which damage can occur to materials and decoration. The level at which moisture content becomes abnormal, representing

(2) Snethlage, R., Sterflinger, K., (2011) Stone Conservation, in Stone in architecture, properties, durability, Springer Heidelberg Dordrecht London New York, p.4

unacceptable dampness when moisture enters or is generated in excessive amounts
within the building, it can have a Variety of biological and physiochemical effects on construction materials. (*Ryan G. W. et el 2003*)[3].

2-2Man-made Deterioration: From our point of view, we consider that the man-made deterioration is the main factor of the deterioration processes of the temple The aspects of this factor classified as follow: lack of conservation, which lead to the accumulation of a variety of dirt's, salts, and wild bees nests, together with growth of plants and microorganisms, which well known as a black crusts. Black crusts are the areas where atmospheric deposition accumulates along with the products of the chemical transformation of materials; another reason for the man-made deterioration is the faulty restoration, by using inappropriate materials. Mortar of Portland cement was used for completion works, and Add new loads such as increased ceiling, and
Pooring of maintenance the inability of archaeological maintenance Fire Caused in chemical shifts and metal construction materials from stones and cobs to Ben particularly sandstone and transformed by high temperature and the change in colors and lead fire generally cracked buildings and possibly collapse entirely

2-3 Salts the primary sources of salt and causes that lead to the formation and rapid growth experiments in Egyptian environment, owing to the porous structure of most of the stones used in construction, particularly in Sandstones The damage is due to crystallization of the salts of the most important factors in damaged temple where salts Crystallize in pores and Pores in the Voids gaps, Building materials, whether the supplies Mortars or stones When this pressure is sometimes more mechanical stress leads to the

([3]) Ryan G. W., Simon J. C., Roger M., Andrew H. and John H. A preliminary study of the phycological degradation of natural stonemasonry, Environmental Geochemistry and Health 25:, 2003, pp.139–145.

breakdown of the Surfaces(Rijniers L.A 2003)[4] When increasing the humidity in the atmosphere surrounding. (*Rodriguez, C. et al 1999*)[5].

2-4Loads Vertical loads Are the total fixed and sustained weight loads both for fixed portable component or overloading by pregnant and interfere with that element within this definition the weight-bearing walls and flooring fixtures, **Live loads** are changing and moving loads to any part of origin including distributed loads and shock loads, vibrations and inertia, which include persons users origin loads and weights **Horizontal loads as Wind loads** Are loads resulting from exposure of origin of forces caused by wind, which can be in the form of pressure or pulling, **Seismic loads** Are loads of origin when aftershocks of earthquakes as one of the most influential types of loads on buildings because of their nature, which is characterized by large and small diameters considered for its height it could be damaged as a result of deep soil ground movement due to carrier movement arising from earthquakes

([4])Rijniers. L.A, H.P. Huinink, L. Pel, K. Kopinga, Salt crystallization in porous materials and its implications for stone decay, in: EUROMAT 2003, Symposium P2 Materials and Conservation of Cultural Heritage, EPFL, Lausanne, 2003.

([5])Rodriguez, C., Navarro, Doehne,E., and Sebastian,E., Origins of honeycomb weathering, the role of salts and wind, GSA Bulletin, August 1999, v. 111, no. 8, pp. 1250-1255

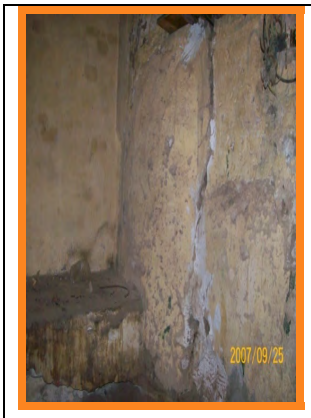
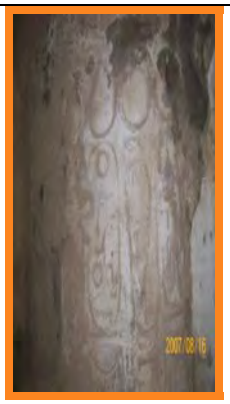
Fig. 2

Classification of the different kinds of action on structures and their materials		
1 - **Mechanical actions acting on the structure** Mechanical actions acting on the structure produce stresses and strains in the material possibly resulting in visible cracking, crushing and movement.	**Static actions**	**Direct actions** dead loads
1 - **Mechanical actions acting on the structure** Mechanical actions acting on the structure produce stresses and strains in the material possibly resulting in visible cracking, crushing and movement.	**Static actions**	**Indirect actions** soil settlements Movements shrinkage in mortar
1 - **Mechanical actions acting on the structure** Mechanical actions acting on the structure produce stresses and strains in the material possibly resulting in visible cracking, crushing and movement.	**Dynamic actions** (imposed accelerations) earthquakes, wind and vibration**.**	
2 - Physical Material properties variations in temperature	3 - Chemical the deposition of pollutants	4-Biological actions, acting on the materials

Fig. 3

a- The walls of the temple and mosque disappear under layers of grout

b- Layers of grout block separating the original parts and the added parts

			
c- Layers of grout hide traceability paths cracks in structural elements		d- Texts and Inscriptions columns distorted and blurred the bottom layers of grout	

3-The analytical approach(laboratory testing)

Non-destructive tests should be preferred to those that involve any alterations to a structure

3-1-X-Ray Diffraction :

-A-operation conditions sample prepared and investigated by using Philips Analytical X-Ray B.V. according to:

Generator tension	35Kv
Generator current	25mA
2Θ	3-63°
Temperature	10-70°C
Wave length	1.45 A°
Scanning speed	1.2°/min.

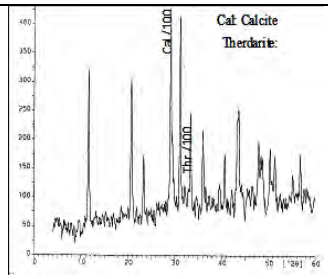
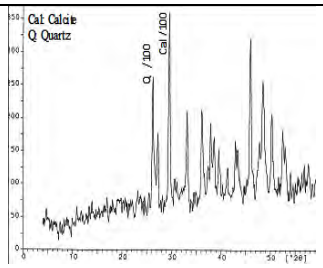
Chart	The Compounds		RI (%)	Percentage (%)	location	no
	**Thenardite**	Na_2SO_4	100 %	50 %	Capital	**1**
	Halite	NaCl	52 %	26 %	Capital	**1**
	Calcite	$CaCO_3$	46.4 %	24%	Capital	**1**
	**Calcite**	$CaCO_3$	100 %	41 %	Mortars	**2**
	Quartz	SiO_2	67.6 %	28 %		
	Gypsum	$CaSO_4.2H_2O$	83.6 %	16 %		
	Dolomite	$CaMg(CO_3)_2$	36.6 %	16 %		

Fig. 4	Forms and tables for x-ray diffraction of different samples

2

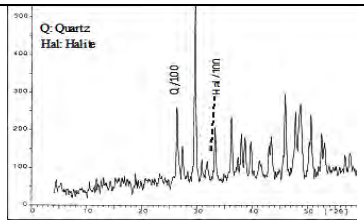
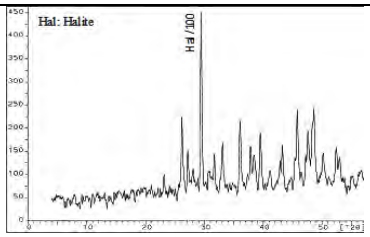
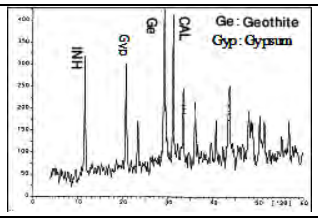
Chart	The Compounds		RI (%)	Percentage (%)	location	no
	**Quartz**	SiO2	100 %	53 %	Stone Columns	**3**
	Halite	NaCl	98 %	47 %		
	**Halite**	NaCl	100 %	100 %	Lintel	**4**
	**Goethite**	FeO(OH)	46.9%		Stone Columns	Yellow occu
	Gypsum anhydrate	CaSo4	21.8%		Stone Columns	Yellow occur
	Calcite	CaCO3	31.3%			

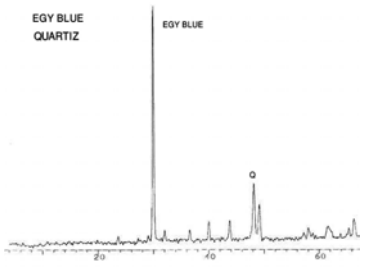
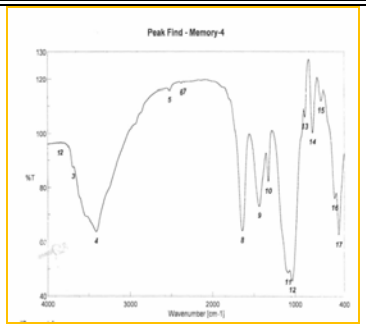
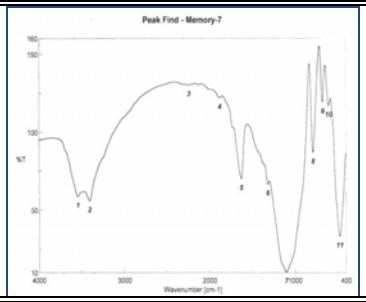
Chart	The Compounds		RI (%)	Percentage (%)	location	no
	**Egyptian blue**	CACUSI4O10	63.40 %		Lintel	Blue
	Quartz	SIO2	36.60%			
	X.R.D RESULTS ▪ Yellow occur pigment is Goethite. ▪ Blue pigment is Egyptian blue. ▪ Rendering and plaster is gypsum					

Fig. 5 Forms and tables x-ray diffraction of different samples

3-2 Fourier Transformed Infra Red (FTIR Analysis)

The Operating conditions

Some samples were selected and studied by infrared spectroscopy using a Perkin Elmer Spectrum One FTIR Spectrometer, in transmittance mode, over a wave number range of 4000 to 400 cm–1 at a resolution of 4 cm–1 on KBr pellets jasco-ft-ir-4100(Japan) (400-4000) Sample(1)-YELLOW-OCCUR pigment. Sample (2)-blue pigment.

SAMPLE	RESULTS	NOTES	
yellow -occur	Animal glue used as (**organic binder**)	The chart explained that there are deterioration in the binder (totally obvious in the group which represent the binder components)	
blue pigment.	Animal glue else	There are group represent malachite and other traces	
Results: animal glue used as a binder in the two pigments. There are deterioration in the binder.			
Fig. 6	Some samples were selected and studied by infrared spectroscopy		

3-3 Scanning electron microscopy (SEM-EDX):

operation condition:

Using	**(S.E.M.) model Philips XL30.**
Attached With	**(E.D.X.) unit, with accelerating voltage 30 kv**
Magnification	**10 X Up to 40.000 X**
Resolution For W.	**3.5 nm**
Coating	**Carbon**

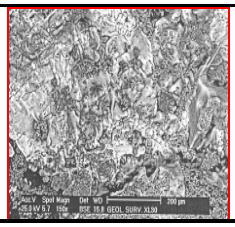
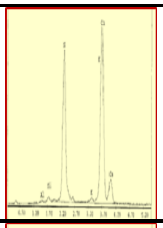
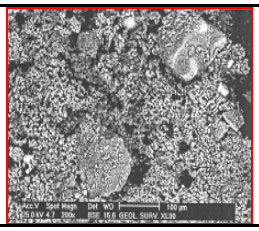
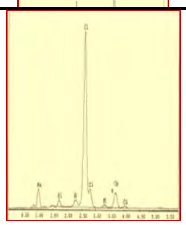
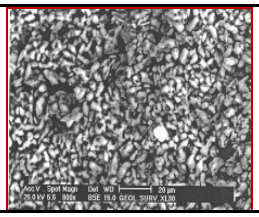
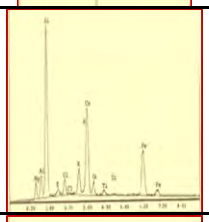
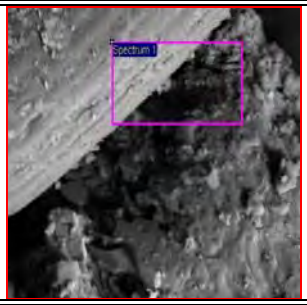
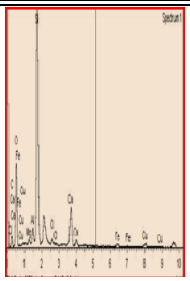
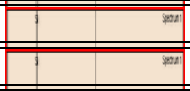
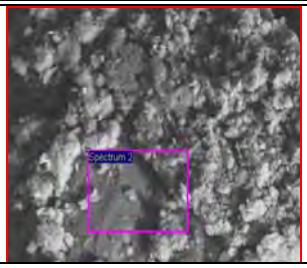
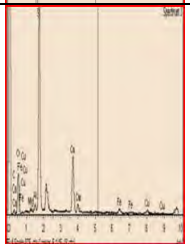
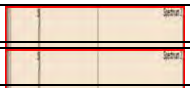
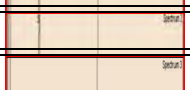
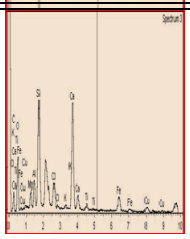
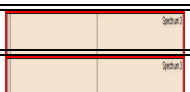
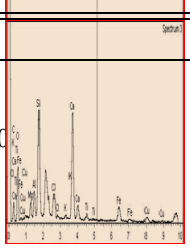
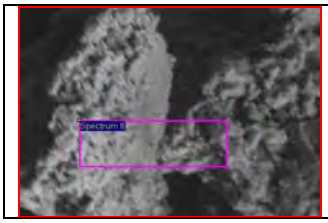
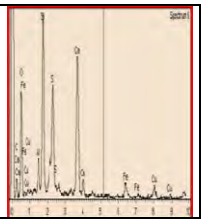
IMAGE	SAMPLE DESCRIPTION	CHART	COMPOUND	ELEMENTS	NO
	Deformation in internal composition		Gypsum	ca	sms1
	Deformation in internal composition		Gypsum	s	sms1
	Deformation in internal composition		Gypsum	k	sms1
	Deformation in internal composition		Gypsum	si	sms1
	the crystal Formation And space Between them		Calcite	fe k	sms1 sms2
	the crystal Formation And space Between them		Calcite	s ca	sms1 sms2
	the crystal Formation And space Between them		Calcite	cl si	sms1 sms2
	the crystal Formation And space Between them		Calcite	mg al	sms1 sms2
	Internal composition Covered by halite		Halite	cl	sms2 sms3
	Internal composition Covered by halite		Halite	na	sms3
	Internal composition Covered by halite		Halite	si	sms3
	Internal composition Covered by halite		Halite	ca	sms3
	Internal composition Covered by halite		Halite	s	sms3

Fig. 7 pigment identification in each color layer

IMAGE	DESCRIPTION	CHART	COMPOUND	ELEMENTS	NO

	Mineral compound To the sample.		calcite	C	o	sms4
	Mineral compound To the sample.		calcite	mg	Al	sms
	Mineral compound To the sample.		Quartz	Si	cl	sms4
	Mineral compound To the sample.		Quartz	ca	fe	sms4
	Mineral compound To the sample.		Quartz	mg	cu	sms44
	the crystal Formation And space Between them		calcite	cu	c	sms44s5
	the crystal Formation And space Between them		calcite	ca	o	sms
	the crystal Formation And space Between them		Quartz	mg	al	sms
	the crystal Formation And space Between them		Quartz	fe	si	sms5
	the crystal Formation And space Between them		Quartz			sms55
	Between them Structure, rendering Formation and elements		Goethite	al	c	sms55s6
	pigment formation, Structure, rendering Formation and elements		Goethite	si	o	sms
	pigment formation, Structure, rendering Formation and elements		Goethite	cl	ti	sms
	pigment formation, Structure, rendering Formation and elements		Goethite	fe	k	sms6
	pigment formation, Structure, rendering Formation and elements		Goethite	ca		sms6s6

	Egyptian Blue and its crystals And metals component s		Egyptian blue.	**al**	**s**	**s m s 7**
	Egyptian Blue and its crystals And metals component s		Egyptian blue.	**si**	**ca**	**s m s**
	Egyptian Blue and its crystals And metals component s		Egyptian blue.	**fe**	**c**	**s m s**
	Egyptian Blue and its crystals And metals component s		Egyptian blue.	**cu**	**o**	**s m s**

Results:.

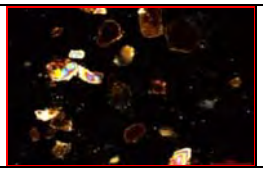
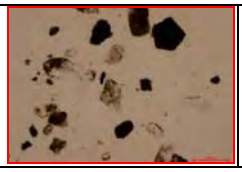
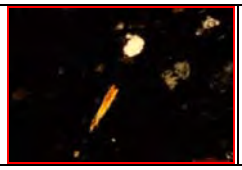
- From the SEM-EDX we know that morphology of the sample surface, find the elements to the sample components which confirm that the yellow occur pigment is goethite and the blue pigment is Egyptian blue. and the rendering is gypsum.

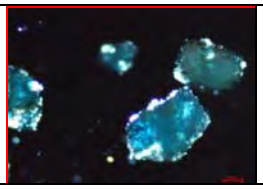
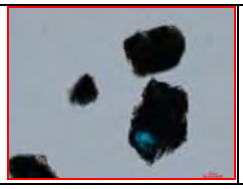
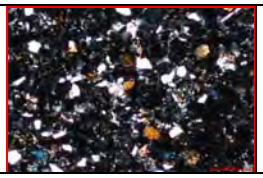
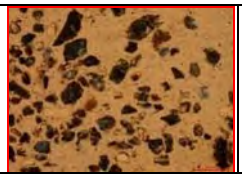
Fig. 8	The elemental composition was determined using carbon coated cross-sections.

3-4 Polarizing-lightening microscope (Operation condition)

Using	thin section samples(red,blue)for the purpose of pigment identification and metallic fabric and formation and crystallization state
Using	digital camera x40enlarge for every metal Properties appear in lightening microscope and others appear with polarizing43

We used lightening and polarizing microscope in order to if there are properties for the mineral components appear in ligtening but others appear with polarizing microscope.(grains,minerals) and ١ Basic phase component

SAMPLE NO.	IMAGE (L/P) MICROSCOPE.	COMMENT
1-yellow-occur	 	Geothite sample under (l/p) microscope. Metals components. Crystal forms
1-yellow-occur		Geothite sample under (l/p) microscope. Metals components. Crystal forms

2-Blue pigment.			Egyption blue under (l/p)microscope. The same shape was fond in the ideal forms of egyptian blue pigment.
2-Blue pigment.			Egyption blue under (l/p)microscope. The same shape was fond in the ideal forms of egyptian blue pigment.

Results

- blue- pigment (Egyptian blue) Yellow occur- pigment (goethite)
- Polarizing and lightening microscope explain metals properties Egyptian blue here is the same shape in ideal material references.

Fig.9	Polarizing-lightening microscope

4- Restoration approach

4-1 Remove layers of mortar

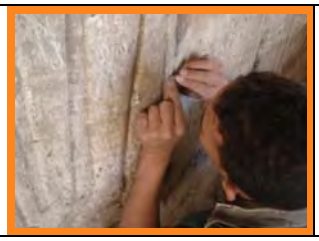
Removal of additional layers of mortars was the main aim to discovering about the hidden inscriptions until they could be studying these texts and inscriptions, as well as showing great form of overlapping facilities of the ancient Pharaonic

4-2 Mechanical cleaning

Using simple hand tools from different brushes for Removal salt and dirt accumulated As handheld Erasers

Fig. 10

a- mud and Lime above murals	**b-** Basing the Lintels	**c-** Inscriptions above Mehrab

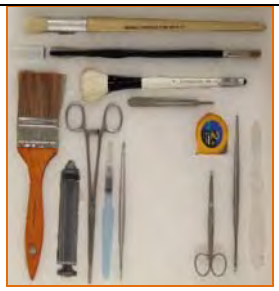


d- Remove of Calcified layers

e- Use the Exact tools in mechanical cleaning

f- Preliminary results of the work of cleaning, mechanical and detect hidden patterns

Fig. 11



a- Number of manual tools (wooden stick and the scalpels)

b- Brushes and knives and measurement tape

c- Hammer and Palette

d- Some of important mechanical cleaning tools and its spray water need the softening

Fig. 12

The most important results of the cleaning showing relationships between items and identifying structural elements and components that helped in drawing features of architectural restoration project after that (Columns, Lintels, Mud brick, Plasters)

Fig. 13

a- Surfacial cracks in sandstone mural Painting appeared after discovering

b- final mechanical cleaning result

4-3 Cleaning using Organic Solvents

applied organic solvents efficiently in case of fragile archaeological and colored surfaces used gum or glue as an intermediate color ,as well as in the case of flat surfaces on soluble salts in water(Calia, A., Lettier, M., and Laurenzi, Tabsso, M)[6].

(6) Calia, A., Lettier, M., and Laurenzi, Tabsso, M.: Documentation and Assessment of the most important conservation treatments carried out on lecce stone monuments, 10th, Inter. Congress on The Deterioration and Conservation of Stone, Sweden, 2004, pp. 284-290.

Fig. 14

a- Sample of chemical cleaning for the layers which mechanical cleaning tools could not remove its

b- applied organic solvents efficiently in case of fragile l and colored surfaces

Practical applications of cleaning work (Ashurst, J. and Ashurst, N.)[7]

Spots of Organisms Use of sodium citrate solution diluted with water in proportion of 1: 6 followed by using sodium sulfate solution

Spots of Candles, stains and oils Mixture of amyl acetate with acetone by 1:1

Spots of soot Using a mixture of water, pure white alcohol, and ammonia by 1000 cm + 10 cm 2, and then washing with water mixture of acetone and Toluene

Fig. 15

a- Parts of Rare color on Lintel that is strengthening and preservation

b- Pre-Consolidation and consolidation of the wall paintings and the deteriorated sculpture and stones, by using the appropriate consolidante material to this case in particular (e.g., MTMOS).

(7) Ashurst, J. and Ashurst, N.: Masonry Cleaning, In: Practical Building Conservation, Vol.1, England, 1998.

(8) Lambropoulos, V., Ghoissi, S, and Karatasis, I.: A Comparative study of mortars containing barium hydroxide (Bu OH)2) Application on Monument's Conservations, 4th, 2000, pp. 351-359.

4-4 Consolidation

Barium Hydroxide Ba (OH)2

Barium hydroxide synthesis relies on the equivalence of the negative impact of major salts(Lambropoulos, V., Ghoissi, S, and Karatasis)[8] becoming barium sulfate first and becoming then by air to the barium carbonate CO2 fixed approaching natural composition of calcium carbonate through the interaction of simple internal using ammonium carbonate (NH4 (2CO3). (Matieini, A. Mohes)[9].

Paraloid B-72

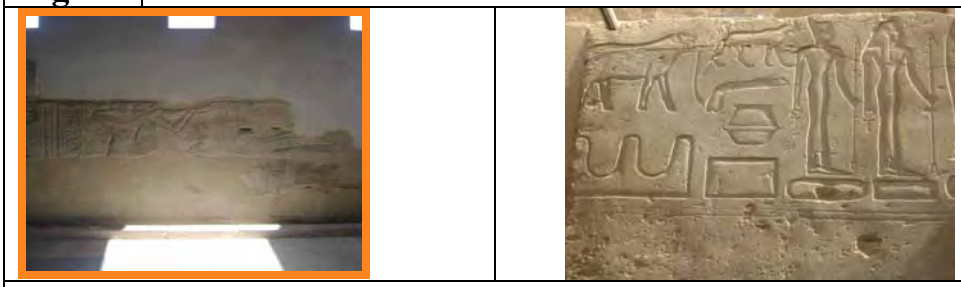
has low reactivity with sensitive pigments to stable surfaces

4-5 Repair of cracks

Cracks in the walls were italic, vertical and separatist, and the Latest was more serious because the slash limit the ability of the wall to carry vertical loads echanical Fillers reconstructs the same structural pieces in rift zone

Chemical Fillers some chemicals improvement in characteristics of mortar to structural role in Filling of gap linking both sides of Crack **simple parts (just cracks and gaps** were filled with broken stone , washed lime, white cement and Coarse sand in proportion 1: 1: 3 and then cover the surface by layer of mortar made of lime white cement + soft washed sand and of 1: 1: 3, with the lower surface .

Fig. 16



Vacuum procedure first stuffing and then cover the surface .

8

([9]) M. Matieini, A. Mohes: Barium Aluminate for the Consolidation of Mural Panting "Iccom Committee for Conservation 5th Trinal Meeting, Zagreb, 1978.

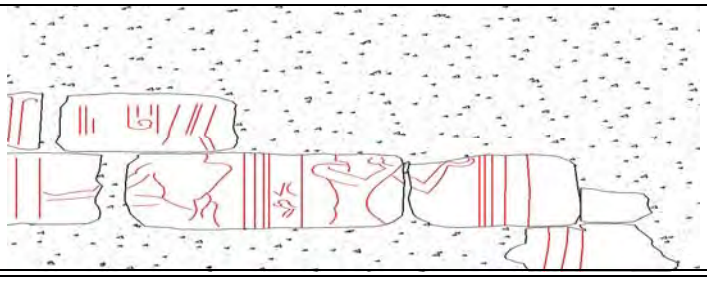
Fig. 17

Interior spaces after restoration and Photos show the beauty of architectural composition of the temple and overlapping structural elements with the walls of the mosque.

Fig.18

Restoration of columns, complete the missing parts, paving of Grounds and protection of Ends

Fig. 19

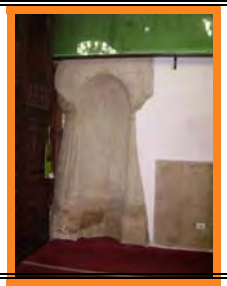


Interior spaces after restoration and Figures show the Rate of spaces between the Original areas and crushed areas.

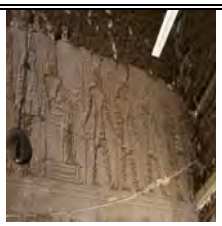
4-6 New method for Temporary hide Inscription

The main aim was realized by remove the grout and the mortars introduction on texts and inscriptions, which had remained hidden for too long, today there is no wrong or worse or than a prayer in environment surrounded by painted walls and there is no creation and graphics return was to appease the interactive civil society with the mosque hide temporary mural linear top iwan of Qibla only during prayer**.**

Fig.20



So found a creative and sensitive solution to expose the pharaonic images for public Lights behind the glass can illuminate the images more clearly on request.



5- Results

- Sand stone was The Primary Stone Type used for Buildings and large Decorative Features at Luxor Temple, and a soft lime mortar was used in the original construction
- Sandstone surfaces had resulted from environmental weathering. The brown sandstone surfaces were darkened considerably in areas of water accumulation on lintels.
- Completely Destroyed Parts, Partly destroyed, Covered Inscriptions, Cracked parts, Decayed Parts, Missed Parts, Erosion parts, Unstable parts, Micro Crack, Big Crack, Structural Moves, Degraded Decorations, Salt Crystals, and Organic Spots were the Important Deformation Marks in this part of the temple.
- There are a relation between louxer temple and abu -el haggag mosque(the mosque parts were taken for building from the temple, the both were paint for same purpose Worship
- There was a fire occurred in the mosque damaged different parts and discovered wall painting proved that ramssis2 was innocent from stealing his ancestor monuments.
- the mud, gypsum was cleaned by dry cleaning) mechanical cleaning) using soft brushes
- Chemical cleaning happened by using (alchol,acetone)with a little concentration after made test for sensitivity of paint layer and pigments.
- Painting fixation for pigments by using barium hydroxide Ba(oH)2 proved a good results.
- Consolidation materials of wall painting by using paraloid B72 and barium hydroxide Ba(OH)2.
- Filling gaps by using (sand, lime)or adding Ba(oH)2 .or add pond with a little concentration to improve the properties.
- It should be preventive conservation and maintenance for the archaeological sites and wall painting.
- Humidity, temperature, lightening, other environmental factors should be under controlled.

- Over painted rendering must be removed if it less historical and artificial value and doesn't held any painting or drawing and the lower layer represent important painting.
- a new method of lightening was used to be suitable during praying.
- Restoration Means any intrusive process aimed at preserving cultural heritage and delivery it to future and make it easier to read and not erase the effects over time, but maintaining the physical Construction of Materials.
- **Relief Sculpture** The ancient Egyptians are most people's as an expression of their users this type of art in three Types High Relief, Low Relief and Bas Relief, Color represents the optical character of the Egyptian Inscriptions in all specific characteristics of color as Value, Hue, Brightness, Intensity and Coating Saturation.
- **Ratio & Proportion** Egyptian artist Search for the perfect proportions such as the ratio of height to width in simple geometric shapes. and the first thing that comes to mind is the descent from the mathematical sciences engineering.
- According to the studyresults *NOW WE CAN SEE* the following:

Fig. 21

a- A part of a damage scene represents a king (the head is disappeared) offers mDt-offering to the god Amun.A part of a friezeThe beloved of Amun-Re who gives life.

b- The two ladies protect10 Egypt and beat down the foreign countries.

Fig.22

a- The very great pylon, the two great obelisks and the offering which the king gives (to) Re and Atum the lord of …….

Fig.23

b- Who beats the foreign countries, the golden Horus, mighty of years, great of power, the king of Upper and Lower Egypt, lord of the two lands (weser-Maat-Re setep-n-Re) he erected his monuments for his father Amun-Re …….. [as] a resting for lord of the gods in his beautiful Opet festival.

Fig. 24

a- Scene represent a king (the head is disappeared) offers mDt- offering to the god Amun a part of frieze the beloved of Amun re who gives life

b- It epresent the name of the king ramsis 11 and on each side upon

Fig. 25

Panel of Entrance design Temple emerged for the first time after removing unoriginal layers

Acknowledgement:
The authors are grateful to

- the administration of Baccah Company for their helping.
- Dr.abd el-rahman ali for his role in reading some of Discovered Inscriptions

REFERENCES;

1. Ashurst, J. and Ashurst, N.: Masonry Cleaning, In: Practical Building Conservation, Vol.1, England, 1998.

2. Lambropoulos, V., Ghoissi, S, and Karatasis, I.: A Comparative study of mortars containing barium hydroxide (Bu OH)2) Application on Monument's Conservations, 4th, 2000, pp. 351-359.

3. Calia, A., Lettier, M., and Laurenzi, Tabsso, M.: Documentation and Assessment of the most important conservation treatments carried out on lecce stone monuments, 10th, Inter. Congress on The Deterioration and Conservation of Stone, Sweden, 2004, pp. 284-290.

4. Fred G.B.Karst and cavernous rocks In Engineering And Construction, M.G. Culshaw, Tony Waltham, 1999

5. M. Matieini, A. Mohes: Barium Aluminate for the Consolidation of Mural Panting "Iccom Committee for Conservation 5th Trinal Meeting, Zagreb, 1978.

6. Rijniers. L.A, H.P. Huinink, L. Pel, K. Kopinga, Salt crystallization in porous materials and its implications for stone decay, in: EUROMAT

2003, Symposium P2 Materials and Conservation of Cultural Heritage, EPFL, Lausanne, 2003.

7. Rodriguez, C., Navarro, Doehne,E., and Sebastian,E., Origins of honeycomb weathering, the role of salts and wind, GSA Bulletin, August 1999, v. 111, no. 8, pp. 1250-1255

8. Ryan G. W., Simon J. C., Roger M., Andrew H. and John H. A preliminary study of the phycological degradation of natural stonemasonry, Environmental Geochemistry and Health 25:, 2003, pp.139–145.

9. Snethlage, R., Sterflinger, K., (2011) Stone Conservation, in Stone in architecture, properties, durability, Springer Heidelberg Dordrecht London New York, p.413.

10. Snethlage, R., Sterflinger, K., (2011) Stone Conservation, in Stone in architecture, properties, durability, Springer Heidelberg Dordrecht London New York, p.4.

LIBS tool to diagnose the Egyptian deteriorated wall paintings during laser cleaning process, an experimental study.

Dr.Atef A.Brania ♦, Dr.H. Imam♦♦, Dr.Khaled Elsayed ♦♦♦,Dr.Remah Elrashdy♦♦♦♦

Abstract:

The wall painting surfaces represent the main challenge for the laser cleaning techniques. The objective of this work has been the study of the laser cleaning technique when applied to wall paintings. In particular, this study has been devoted to understanding how the characteristics of the laser apparatus and its specific use are linked with the nature of the substances to be removed from the painting. A number of artificially wall paintings were selected with paint layers that were composed of different pigments and covered with different dirties. In this work the feasibility of laser cleaning for the removal of dirties from the wall painting surfaces using Q-switch Nd:YAG laser operating at two different wavelengths: in the infra-red and in the visible (1064 and 532 nm) is presented. The effectiveness of the cleaning process was monitored by following the disappearance from the LIBS spectra of the deterioration aspects elements during successive laser shots. The aim of this work is focus on the definition of the experimental boundary conditions in which laser cleaning can be safely applied in cleaning of the deteriorated wall paintings.

Key words: ***wall painting, LIBS, cleaning.***

1. Introduction:

Commonly used methods of surface cleaning in conservation of art works are based on mechanical or chemical techniques which are individually selected by experienced conservators. These traditional methods are very difficult to control. Cleaning of

♦ Faculty of Archaeology, Conservation Dept., Cairo University.
♦♦National Institute of laser Enhanced Sciences, Cairo University.

♦♦♦ Faculty of Sciences, Physics Dept., Cairo University.
♦♦♦♦ National Institute of laser Enhanced Sciences, Cairo University.

delicate objects, diverse from the point of view of materials composition needs not only extended expert appraisements of used substances, but also minimization of possible damages, always present in the case of mechanical cleaning. Chemical reagents show similar interactions in the conservation of paintings, where chemicals penetrate technological painting layers and causes permanent, difficult to analyze, cross-sectional alterations.

Conservation practice shows the necessity of frequent treatments of sophisticated objects with complex technological structures and individual preservation states, resulting from the influence of diverse external factors, as well as changes in original material on construction itself. Application of conventional conservation methods is limited and difficult. Moreover, every detail requires individual, predetermined cleaning parameters. Application of laser technique gives possibility of almost full control of the encrustation removal process at the surface of art works. Selective and precise interaction of the light beam is a fundamental advantage of non-invasive treatment of more or less tightly connected unwanted surface layers. Specific properties of lasers, decrease of system costs, and reduction of dimensions of laser cleaning systems have contributed to increasing applications of lasers in conservation, particularly during recent the ten to fifteen years[1],[2],[3]. Laser cleaning must be considered as an advanced tool applied in cases where traditional techniques may be inadequate.

Nevertheless, extreme care should be taken for the optimization of the operational parameters in order to ensure the absence of any negative effects induced on the artwork. It should be pointed out in

[1]- Georgiou S., Fotakis C., Anglos D., Zafiropulos V., and Tornari V.,: Lasers in the Preservation of Cultural Heritage: Principles and Applications Inst. of Physics Pub. Inc., Williston, Vermont, (2006).

[2] - Calcagno G., Pummer E., and Koller M.,: "St. Stephen's Church in Vienna:
Criteria for Nd:YAG laser cleaning on an architectural scale," J. Cultural Heritage 1, Supp. 1, (2000) , S111-117.

[3] -Weeks C.,:"The Portail de la Mère Dieu of Amiens Cathedral: its polychromy and conservation," Studies in Conservation. 43, (1998) ,101-108.

this place that laser cleaning of historical objects is still far from being as popular as the conventional techniques, being employed in an increasing, but relatively small number of restoration interventions, mainly applied to stone substrates. Even if the last generation of laser systems has improved the understanding of their effects and their engineering, laser cleaning is not yet a mature technology for earlier restoration tests, there is also lack of in-depth knowledge of the basic laser-artwork interaction mechanisms [4],[5],[6],[7]. There is still also a lack of diagnostic devices providing qualitative and quantitative information during the laser cleaning intervention.

Application of laser radiation in physico-chemical surface analyses and structural objects investigations, have started simultaneously with development of laser cleaning systems. In the face of increasing interest in laser cleaning and diagnostic systems, important is acquaintance of the conservation community with the fundamental advantages and shortcomings of laser radiation in treatment and analysis of matter. Material investigations have shown that main conservation cleaning problem with stone sculptures exposed to atmospheric pollution is the preservation of delicate patinas. This historical superficial layer can be lost, as a result, to the use of non-laser, aggressive, not fully controlled cleaning methods.

Laser cleaning as a method of restoring works of art has undergone successful testing in the course of the last two decades and has become widely used in solving many problems that have great

[4] - Ibid, 101-108.

[5] -Pini R. Siano S., Salimbeni R., Piazza V.,: Giamello M., G. Sabatini G., and Bevilacqua F., "Application of a new laser cleaning procedure to the mausoleum of Theodoric," J. Cultural Heritage 1, (2000) , S93-97.

[6]-Bromblet P., Labouri M., and Orial G., :"Diversity of the cleaning procedures including laser for the restoration of carved portals in France over the last 10 years," J. Cultural Heritage 4, (2003) ,17- 26.

[7] - Siano S., Casciani A, Giusti A., M. Matteini M., Pini R., Porcinai S., and Salimbeni R., :"The Santi Quattro Coronati by Nanni di Banco: cleaning of the gilded decorations," J. Cultural Heritage 4, Supp. 1, (2003) ,123 –128.

practical significance. The most substantial results in this case were achieved in the restoration of stone monuments. It was demonstrated that laser processing has high efficiency and a number of other advantages in this area by comparison with traditional technologies [8]. The examples described in the literature of the successful use of lasers in carrying out restoration work on certain well-known monuments, including sculptures and the façades of historical buildings, [9],[10],[11],[12],[13],[14] make it possible to speak today of the wide use of laser methods in the restoration of stone in many countries of the world.

Although a number of successful applications have been reported, laser cleaning has its own disadvantages in practice[15]. For example overexposure to the laser pulse may easily result in substrate damage due to the high energy density of the laser beam This is may lead to fatal faults in art conservation and a loss of yield in the surface cleaning and loss of the artwork integrity. Meanwhile underexposure can have residual contaminations on the surface. The whole surface has to be cleaned by scanning the laser beam if a

[8] - Georgiou S., Fotakis C., Anglos D., Zafiropulos V., and Tornari V.,: Lasers in the Preservation of Cultural Heritage: Op.cit.

[9] - Calcagno G., Pummer E., and Koller M.,: "St. Stephen's Church in Vienna: criteria for Nd:YAG laser cleaning on an architectural scale," J. Cultural Heritage 1, Supp. 1, (2000) , S111-117.

[10]-Weeks C.,:"The Portail de la Mère Dieu of Amiens Cathedral: its polychromyand conservation," Studies in Conservation. 43, (1998) ,101-108.

[11]- Pini R. Siano S., Salimbeni R., Piazza V.,: Giamello M., G. Sabatini G., and Bevilacqua F., "Application of a new laser cleaning procedure to the mausoleum of Theodoric," J. Cultural Heritage 1, (2000) , S93-97.

[12] -Bromblet P., Labouri M., and Orial G., :"Diversity of the cleaning procedures including laser for the restoration of carved portals in France over the last 10 years," J. Cultural Heritage 4, (2003) ,17- 26.

[13] - Siano S., Casciani A, Giusti A., M. Matteini M., Pini R., Porcinai S., and Salimbeni R., :"The Santi Quattro Coronati by Nanni di Banco: cleaning of the gilded decorations," J. Cultural Heritage 4, Supp. 1, (2003) ,123 –128.

[14] -Siano S. and Salimbeni R., :"The Gate of Paradise: physical optimization of the laser cleaning approach," Studies in Conservation,(2001), 46, 269.

[15] - Lee J. M. and Watkins K. G.,: In process and intelligent monitoring systems for laser cleaning process. Optics and Lasers in Engineering Volume 34, Issues 4-6, October 2000, Pages 429-442 Ph.D. Thesis, University of Liverpool, UK., (1999).

substrate much larger than the laser spot is to be treated. Since the contaminations are not uniformity distributed on the substrate surface and if the surface is uneven or irregular, some areas of the substrate may suffer damage while others still have residual contamination if the laser irradiation condition are applied over the whole surface during the laser scanning. Therefore in-process monitoring is required to control the laser cleaning process.

Since laser cleaning of a wide variety of artworks has been strongly developing in the last decade, LIBS has become an effective method for on-line monitoring of the cleaning process itself. During contaminants removal from the object surface, the emitted spectra change due to change of elemental composition of the ablated layer. This change can be used to understand the causes of contamination and also to avoid undesired over-cleaning of the object itself. Laser cleaning, with the aid of on-line LIBS monitoring, has been employed to remove extraneous coatings of various kinds, including dark encrustations from marble, terracotta, stone and glass artworks due to exposure to air pollutants [16],[17],[18],[19], protective and conservative coatings fromcanvas paintings and synthetic mimicking materials[20],[21],[22],[23],[24],[25], corroded layers from metal

[16]- Klein, S.; Hildenhagen, J.; Dickmann, K.; Stratoudaki, T.; Zafiropulos, V.,; LIBS-Spectroscopy for Monitoring and Control of the Laser Cleaning Process of Stone and Medieval Glass. J. Cult. Herit., *1*, (2000), 287-292.

[17] -Oujja, M.; Rebollar, E.; Castillejo, M.; Domingo, C.; Cirujano, C.; Guerra Librero, F.,: Laser Cleaning of Terracotta Decorations of the Portal of Palos of the Cathedral of Seville. J. Cult. Herit., 6, n 4, (2005), 321-327.

[18] -Lazic, V.; Fantoni, R.; Colao, F.; Santagata, A.; Morone, A.; Spizzichino, V.,: Quantitative Laser Induced Breakdown Spectroscopy Analysis of Ancient Marbles and Corrections for the Variability of Plasma Parameters and of Ablation Rate. J. Anal. At. Spectrom., 19, (2004), 429-436.

[19] - Scholten, J.H.; Teule, J.M.; Zafiropulos, V.; Heeren, R.M.A.,: Controlled Laser Cleaning of Painted Artworks using Accurate Beam Manipulation and On-line LIBS-Detection. J. Cult. Herit. 1, (2000), 215-220.

[20]- Bracco, P.; Lanterna, G.; Matteini, M.; Nakahara, K.; Sartiani, O.; de Cruz, A.; Wolbarsht, M.L.; Adamkiewicz, E.; Colombini, M.P.,: Er:YAG Llaser: An Innovative Tool for Controlled Cleaning of Old Paintings: Testing and Evaluation. J. Cult. Herit., 4, (2003), 202-208.

[21]-Batishche,S.; Englezis, A.;Gorovets,T.; Kouzmouk,A.;Pilipenka,U.;Pouli,P.;Tatur,H.; Totou, G.; Ukhau, V.,: Nd:YAG Laser Double Wavelength Ablation of Pollution Encrustation=

objects [26],[27], dirt (dust and pen and pencil traces) from historical paper documents [28],[29], pencil and pen marks on alabaster and marble statues in a stand-off configuration [30]and patinas on surfaces of historical buildings [31].

The most appealing features of LIBS applications in the field of cultural heritage analysis are mainly the following: its micro-destructiveness, with ablated sample portions on the order of fractions of micrograms and induced damage virtually invisible to

= on Marble and Bonding Glues on Duplicated Painting Canvas. Appl. Surf. Sci., 248, (2005), 264-269.

[22] - Pouli, P.; Nevin, A.; Andreotti, A.; Colombini, P.; Georgiou, S.; Fotakis, C.,: Laser Assisted Removal of Synthetic Painting-Conservation Materials using UV Radiation of ns and fs Pulse Duration: Morphological Studies on Model Samples. Appl. Surf. Sci., 255, (2009), 4955-4960.

[23] - Teule, R.; Scholten, H.; van den Brink, O.F.; Heeren, R.M.A.; Zafiropulos, V.; Hesterman, R.; Castillejo, M.; Martin, M.; Ullenius, U.; Larsson, I.; Guerra-Librero, F.; Silva, A.; Gouveia, H.; Albuquerque, M.-B.,: Controlled UV Laser Cleaning of Painted Artworks: A Systematic Effect Study on Egg Tempera Paint Samples. J. Cult. Herit., 4, (2003), 209-215.

[24]- Lopez, A.J.; Nicolas, G.; Mateo, M.P.; Pinon, V.; Tobar, M.J.; Ramil, A.,; Compositional Analysis of Hispanic Terra Sigillata by Laser-induced Breakdown Spectroscopy. Spectrochim. Acta B, 60, (2005), 1149-1154.

[25] - Lopez, A.J.; Nicolas, G.; Mateo, M.P.; Ramil, A.; Pinon, V.; Yanez, A.,: LIPS and Linear Correlation Analysis Applied to the Classification of Roman Pottery Terra Sigillata. Appl. Phys. A, 83, (2006) , 695-698.

[26] -, Colao, F.; Fantoni, R.; Lazic, V.; Spizzichino, V.,: Laser-induced Breakdown Spectroscopy for semi-Quantitative and Quantitative Analyses of Artworks—Application on multi-Layered Ceramics and Copper based Alloys. Spectrochim. Acta B, 57, (2002), 1219-1234.

[27] - Fortes, F.J.; Cabalín, L.M.; Laserna, J.J.,: The Potential of Laser-induced Breakdown Spectrometry for Real Time Monitoring the Laser Cleaning of Archaeometallurgical Objects. Spectrochim. Acta B, 63, (2008), 1191-1197.

[28] - Ochocińska, K.; Kamińska, A.; Sliwinski, G.,: Experimental Investigations of Stained Paper Documents Cleaned by the Nd:YAG Laser Pulses. J. Cult. Herit. (2003), 4, 188-193.

[29] - Kaminska, A.; Sawczak, M.; Komar, K.; Sliwinski, G.,: Application of the Laser Ablation for Conservation of Historical Paper Documents. Appl. Surf. Sci. (2007), 253, 7860-7864.

[30] - Gronlund, R.; Lunqvist, M.; Svanberg, S.,: Remote Imaging Laser-induced Breakdown Spectroscopy and Remote Cultural Heritage Ablative Cleaning. Opt. Lett., 30, (2005), 2882-2884.

[31] - Vazquez-Calvo, C.; Giakoumaki, A.; Anglos, D.; Alvarez de Buergo, M.; Fort, R.,: Classification of Patinas Found on Surfaces of Historical Buildings by Means of Laser-induced Breakdown Spectroscopy. In Lasers in the Conservation of Artworks; Springer: Berlin, Germany; Volume 116, (2007), 415-420.

the naked eye; its potential for fast multi-elemental analysis and capability of simultaneous detection of major and trace elements; its equipment, easily compactable into portable instruments for *in situ* analyses of piece of arts that cannot be removed from museums or excavation sites, or of historical buildings and wall paintings.

Besides being a powerful technique to control the removal of layers due to aging and pollution of artworks, LIBS is among the few techniques able to provide multi-elemental depth-profiling of intrinsically multi-layered samples, such as ceramics, paintings and frescoes, resulting at the same time only micro-destructive. This potential has been exploited, often coupled with Raman spectroscopy that provides complementary molecular information for dating and provenance studies[32],[33] and for pigment identification in a number of different painted artworks, including ceramics [34],[35] icons and miniatures [36],[37], painted plasters [38], polychromes on wood

[32] - Osticioli, I.; Mendes, N.F.C.; Porcinai, S.; Cagnini, A.; Castellucci, E.,: Spectroscopic Analysis of Works of Art using A Single LIBS and Pulsed Raman Setup. Anal. Bioanal. Chem., 394, (2009) , 1033-1041.

[33] -Burgio, L.; Melessanaki, K.; Doulgeridis, M.; Clark, R.J.H.; Anglos, D.,: Pigment Identification in Paintings Employing Laser Induced Breakdown Spectroscopy and Raman Microscopy. Spectrochim. Acta B 2001, 56, (2010), 905-913.

[34] - Clark, R.J.H.,: Pigment Identification by Spectroscopic Means: An Arts/Science Interface. C. R. Chim.2002, 5, (2002), 7-20.

[35] -Osticioli, I.; Mendes, N.F.C.; Porcinai, S.; Cagnini, A.; Castellucci, E.,: Spectroscopic Analysis of Works of Art using A Single LIBS and Pulsed Raman Setup. Op cit , 1033-1041.

[36] - Burgio, L.; Melessanaki, K.; Doulgeridis, M.; Clark, R.J.H.; Anglos, D., : Pigment Identification in Paintings Employing Laser Induced Breakdown Spectroscopy and Raman Microscopy Op cit, 905-913.

[37]- Clark, R.J.H.,: Pigment Identification by Spectroscopic Means: An Arts/Science Interface. Op cit, 7-20.

[38] -Brysbaert, A.; Melessanaki, K.; Anglos, D.,: Pigment Analysis in Bronze Age Aegean and Eastern Mediterranean Painted Plaster by Laser-induced Breakdown Spectroscopy (LIBS). J. Archaeol. Sci. 2006, 33, (2006), 1095-1104.

[39], artistic prints, wall paintings of historical buildings and historical parchment [40],[41],[42].

The objective of this work has been the study of the laser cleaning technique when applied to wall paintings. In particular, this study has been devoted to understanding how the characteristics of the laser apparatus and its specific use are linked with the nature of the substances to be removed from the painting. A number of artificial wall paintings "models" were selected with paint layers that were composed of different pigments applied with the most common media in Egyptian wall painting. The laser used was a Nd:YAG laser operating in Q-switch. The laser could emit at two different wavelengths: in the infra-red and in the visible (1064 and 532 nm). The main objective of the work was to determine the optimum working conditions for the substances to be removed, through the establishment of laser parameters such as the wavelength, the repetition rate and the energy density. LIBS technique was used as an effective method for on-line monitoring of the cleaning process during the deterioration aspects "encrustation" removal from the object surface, by monitoring the emitted spectra change due to change of elemental composition of the ablated layer.

[39] -Castillejo, M.; Martin, M.; Silva, D.; Stratoudaki, T.; Anglos, D.; Burgio, L.; Clark, R.J.H. Analysis of Pigments in Polychromes by Use of Laser Induced Breakdown Spectroscopy and Raman Microscopy. J. Mol. Struct., 550, (2000) , 191-198.

[40] -Oujja, M.; Vila, A.; Rebollar, E.; Garcia, J.F.; Castillejo, M.,: Identification of Inks and Structural Characterization of Contemporary Artistic Prints by Laser-induced Breakdown Spectroscopy,Spectrochim. Acta B, 60, (2005), 1140-1148.

[41]- Bruder, R.; L'Hermite, D.; Semerok, A.; Salmon, L.; Detalle, V.,: Near-Crater Discoloration of White Lead in Wall Paintings During Laser Induced Breakdown Spectroscopy Analysis, Spectrochim. Acta B, 62, (2007), 1590-1596.

[42] - Dolgin, B.; Chen, Y.; Bulatov, V.; Schechter, I.,: Use of LIBS for Rapid Characterization of Parchment. *Anal. Bioanal. Chem.*, *386*, (2006), 1535-1541.

2. Experimental Section:

2.1. Wall painting models description:

Models of the most common wall painting "components and stratigraphy" in Egypt were prepared at the laboratory. On one hand, limestone and gypsum were used as a support and plaster coat consequently followed by application the most common pigments in tempera technique. On the other hand three kind of the most common pigment (red or brown "Hematite α-Fe_2O_3 ", yellow "goethite α-FeOOH" [43]and black "carbon black C")[44], in the Egyptian wall painting were used, after well preparation. Glue, Arabic Gum and Albumin were used as the common binder of the Egyptian pigments, in the wall painting. Only one binder was selected for application with every pigment in the model. After the models preparation, an artificial and concentrated layer of the most common deterioration aspects "dirties" mud mixed with gypsum; soot, wax, and gypsum were added on the experimental models surfaces, fig. (1).

Fig. (1): the wall painting models after adding the deterioration aspects: a) mixed mud with gypsum, b) gypsum, c) wax and d) soot.

[43] - Uda M., Sassa S., Yoshimura S., Kondo J., Nakamura M., Ban Y.,Adachi H.,: Yellow, red and blue pigments from ancient Egyptian palace painted walls, Nuclear Instruments and Methods in Physics Research B 161-163, (2000) , 758 -761.

[44] - Alessandra P., Lorenzo A. and Piero M.,: Non-destructive in situ determination of pigments in 15th century wall paintings by Raman microscopy ,Analytica Chimica Acta Volume 480, Issue 2, 24 March, (2003), 317-325 .

2.2. Artificial ageing (Heating-drying cycles)

On one hand, it is usually considered that artificial ageing has a great advantage because of rapidly obtained results in comparison with natural weathering. It is important to define the laboratory parameters of the cyclic artificial ageing [45] of the painting materials in order to find out the relation between artificial climatic ageing and natural weathering thus affording the opportunity to predict the real durability of the painting under natural ageing conditions. On the other hand, temperature fluctuation causes the deformations in the painted rendering's external layer. The air temperature fluctuation in Upper Egypt is considering the most common factor of deterioration of the wall painting. Depending on that, artificial heating cycles elected as the main parameter. The experimental models with its artificial dirties have been prolonged to artificial ageing cycles in a climatic chamber. In the climatic chamber the following temperature regimes have been applied 15 cycle in 65 °C (16 hour in the climatic chamber) – followed by 8 hours in the normal condition 15 cycle in 120 °C with the same procedure. Petrie dish full of water was in the climatic chamber for the humidity, imitating the natural weather as possible as we can. The deterioration aspects became whiter than before was the only notice after the artificial ageing cycles, fig. (2).

Fig.(2): The wall painting models after the artificial ageing cycles: a) mixed mud with gypsum, b) gypsum, c) wax and d) soot.

[45]- Norvaisiene R. , Burlingis A. and Stankevicius V., : Durability tests on painted facade rendering by accelerated ageing ,materials science *(*Medziagotyra*)*.Vol. 16, No.1.(2010),80-85.

2.3. Methodology:

2.3.1. Mechanical cleaning:

The first step for removing the concentrated layer of dirties was the mechanical cleaning. One hand different kinds of soft brushes, scalpels…etc, were used, with locally wetting by distilled water and ethanol 1:1, fig. (3). On the other hand removing the surfaces incrustation was not so difficult except gypsum and wax. The mechanical cleaning was stopped after removing the majority of incrustation to start laser cleaning experiments, as a chemical cleaning alternative.

Fig. (3): The wall painting models during the mechanical cleaning (No laser applied yet).

2.3.2. Laser Cleaning

Laser cleaning were performed with different irradiances according to the kind of encrustation layer of model. Various conditions of energy per pulse, no of shots and the distance between the lens and model were chosen to irradiate rectangle zone with different irradiance according to the encrustation layer.

The cleaning of the model was done by focusing of the laser beam of the Nd:YAG laser at 1064-nm via a quartz cylindrical lens of 9-cm focal length on the model. The model was positioned on the x-y-z micro-translation stage. The emission from the plasma created during the removal of the encrustation layer was collected with fiber coupled to an Echelle spectrometer and ICCD camera system. The experimental setup is shown in Fig. (4).

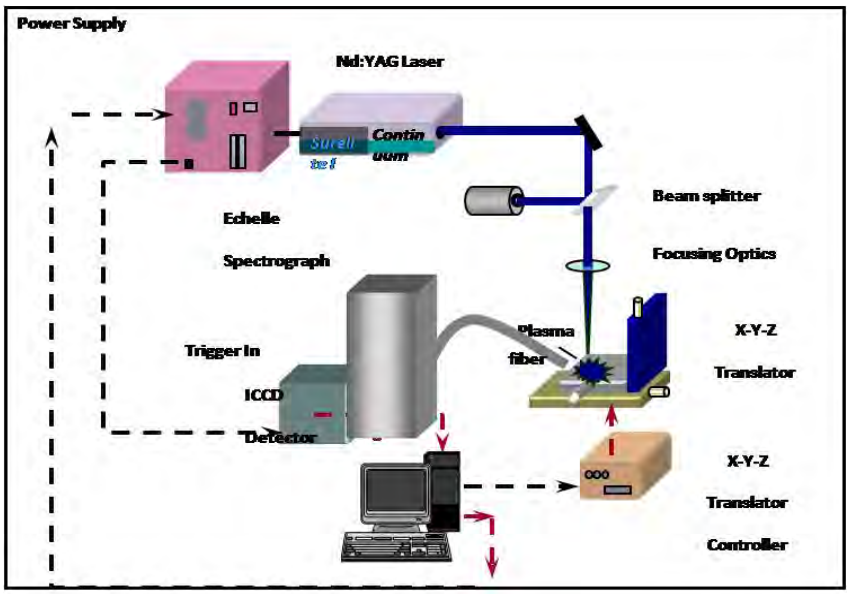


Fig. (4): LIBS experimental setup.

There were three experimental wall paintings models with different specific layers of deterioration aspects. The distance between the model and the lens was set to 7.5-cm and the dimension of focused beam was 2×7 -mm^2 long. The whole parts of the model were cleaned at irradiance of 0.2 J cm^{-2}. The number of pulses was varying from one section to another according to thickness of layer need to be removed. The high numbers of pulses were used to remove thick crust layer while low number of pulses were used to remove the thin layer (2 Hz). High irradiance of 1.2 J.cm^{-2} was needed to remove layers of Gypsum (10 Hz), fig. (5,6). The laser cleaning was very effective in cleaning the models but discoloration of the section of the yellow pigment "goethite FeOOH ,[46], [47],[48] " was noticed during the laser cleaning because of thermal effect of

[46]- Uda M., Sassa S., Yoshimura S., Kondo J., Nakamura M., Ban Y.,Adachi H.,: Yellow, red and blue pigments from ancient Egyptian palace painted walls, Nuclear Instruments and Methods in Physics Research B 161-163, (2000) , 758 -761.

[47] - Danilo B.,Gianni A.,Pier P.L.and Antonella C.,:Raman microspectrometric investigation of wall paintings in: a comparison between two artists of the 16th century , Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy Volume 59, Issue 10, (2003) , 2409-2417.

[48] - Uda M.,: In situ characterization of ancient plaster and pigments on tomb walls in Egypt using energy dispersive X-ray diffraction and fluorescence ,Nuclear Instruments and Methods=

the 1064nm laser beam. Though different laser wavelength of 532nm was examined to avoid this discoloration but the same results were obtained. On the other hand no big difference was noticed for the three media used during laser cleaning, fig. (7) .

Fig. (5): The wall painting models during laser cleaning,**(*notice the difficulty of gypsum incrustation removing*).**

Fig. (6): The wall painting models during laser cleaning compared with mechanical cleaning**.**

=in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms, Volume 226, Issues 1-2, (2004), 75-82.

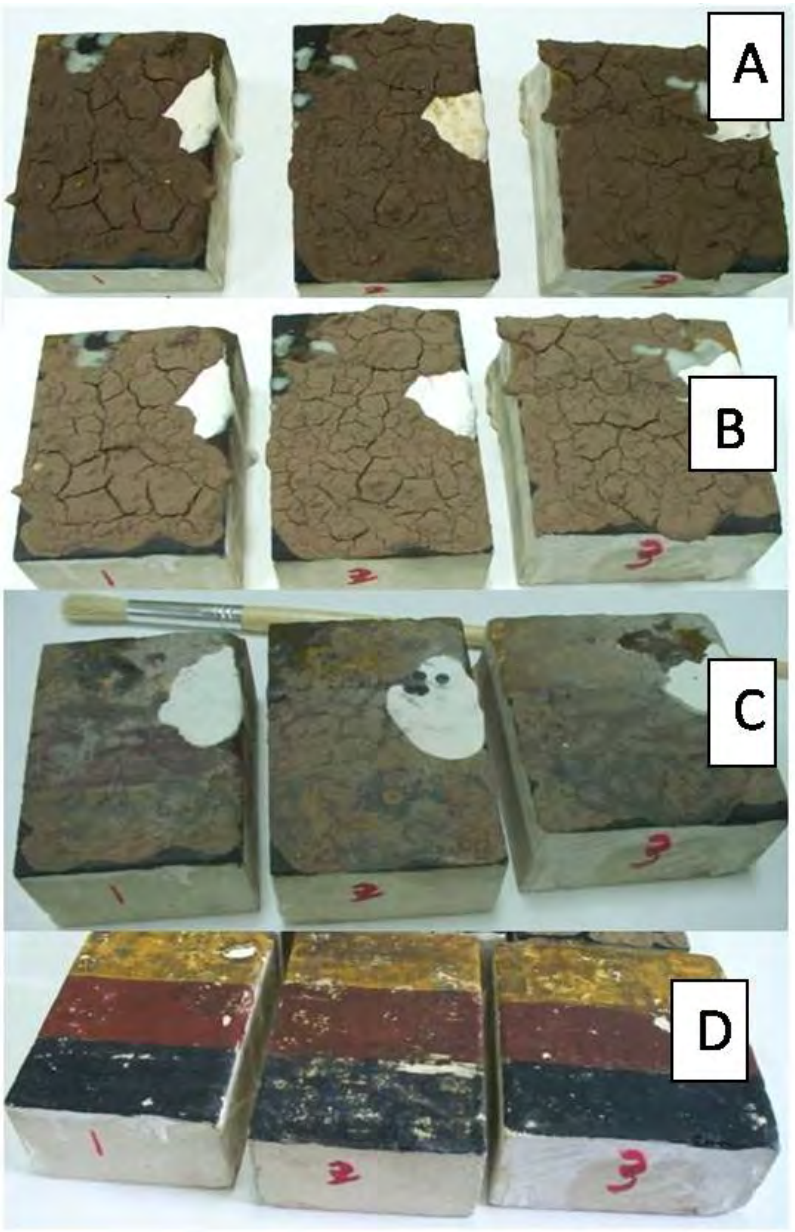


Fig. (7): General photo show the wall painting models after adding the deterioration aspects (a) compared with the artificially ageing cycles (b), the mechanical cleaning (c),and Nd:YAG laser cleaning (d).

3. Results of LIBS and discussion :

In order to assess the laser cleaning process, the LIBS has been used to monitor the emission spectra line of laser induced plasma during cleaning:

Figure (8), shows cumulative LIBS spectra for the black pigment section of the wall painting before cleaning, during the removal of the dirt obtained for consecutive pulses and therefore provide an in depth profile for existing elements in the encrustation till it reached the original surface of the wall painting of the models.

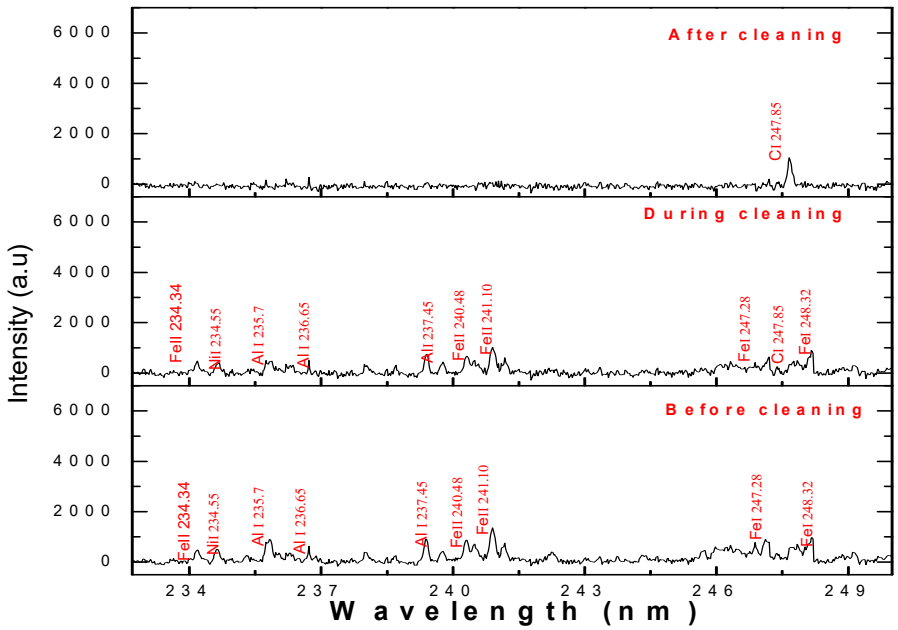


Fig. (8): LIBS spectra of black pigment of the wall painting before, during and after laser cleaning.

On one hand we noticed Al, Fe, elements are the main components before laser cleaning, which are very rich in the deterioration aspects of the wall painting. While getting closer to the original surface the previous elements deceased during laser cleaning. On the other hand it completely disappeared after cleaning and C

element was noticed as the only components, which representing the carbon black pigment. Those mean that we are on the original surfaces of the colored wall painting. According to the above data the successful removal of the layer of encrustations was achieved by monitoring the emission of Al,Fe, lines. When the emission of Al,Fe, disappeared and C emission exist , so we must stop the laser cleaning in this position and the x-y-z stage moved to another one.

Figure (9), shows cumulative LIBS spectra for red pigment section of the wall painting before cleaning, during the removal of the dirt obtained for consecutive pulses and therefore provide an in depth profile for existing elements in the encrustation till it reached the original surface of the wall painting of the models.

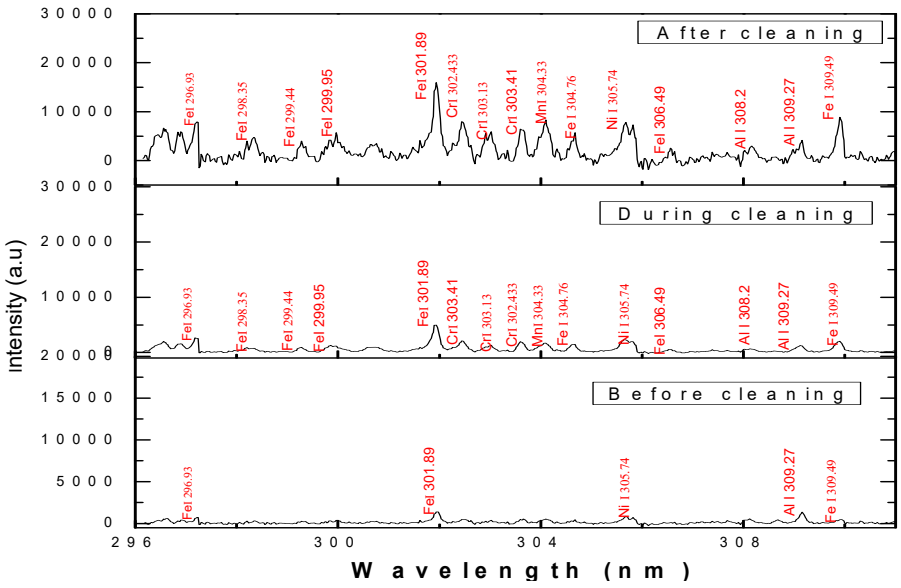


Fig. (9): LIBS spectra of red pigment of the wall painting before, during and after laser cleaning.

From the previous data Al, and Ni elements are the main components before laser cleaning, which are very rich in the deterioration aspects of the wall painting. While Fe presence,

representing the red pigment in the model. By getting closer to the original surface Al element deceased during laser cleaning. On the other hand Al element decreased after cleaning and Fe and Cr elements were noticed as the components, which representing the red pigment. Those mean that we are on the original surfaces of the colored wall painting. According to the above data the successful removal of the layer of encrustations was achieved by monitoring the emission of Al, line. When the emission of Al, decreased and Fe emission exist in a high intensity, so we must stop the laser cleaning in this position and the x-y-z stage moved to another one.

Figure (10), shows on one hand cumulative LIBS spectra for yellow pigment section of the wall painting before cleaning, during the removal of the dirt obtained for consecutive pulses and therefore provide an in depth profile for existing elements in the encrustation till it reached the original surface of the wall painting of the models.

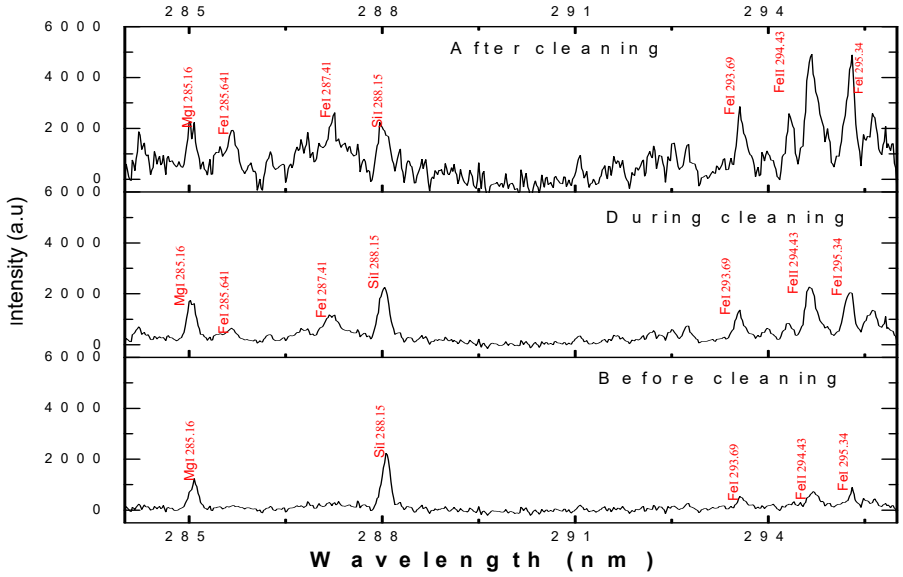


Fig.(10) : LIBS spectra of yellow pigment of the wall painting before, during and after laser cleaning.

From the previous data Si, and Mg elements are the main components before laser cleaning, which are very rich in the deterioration aspects of the wall painting. While, Fe presence, representing the yellow pigment in the model. By getting closer to the original surface, Fe element increased during laser cleaning. On the other hand Si, and Mg elements still there after cleaning which are consider as a contamination of the raw pigment. Those mean that we are on the original surfaces of the colored wall painting.

According to the above data the successful removal of the layer of encrustations was achieved by monitoring the emission of Fe, line. When the emission of Fe exist in a high intensity, so we must stop the laser cleaning in this position and the x-y-z stage moved to another one. On the other hand discoloration was noticed during the laser cleaning because of thermal effect of the 1064nm laser beam, Though different laser wavelength of 532 nm was examined to avoid this discoloration but unfortunately the same results were obtained. The discoloration coming as a result of goethite (α-FeOOH) transformation into hematite(α-Fe_2O_3),"dehydration or thermal dehydroxylation,[49],[50] "occurring at about 300 °C.,[51],[52].The thermal transformation from goethite to hematite can be described by the simple equation:

2 α-FeOOH _ α-Fe_2O_3 + H_2O

[49] - Walter D. , Buxbaum G. and Laqua W.,: The Mechanism of the Thermal Transformation From Goethite to Hematite, Journal of Thermal Analysis and Calorimetry Volume 63, Number 3, (2001), 733-748.

[50] - Ruan H. D., Frost R. L., Kloprogge J. T. and Duong L.,; Infrared spectroscopy of goethite dehydroxylation: III. FT-IR microscopy of in situ study of the thermal transformation of goethite to hematite, Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy Volume 58, Issue 5, (2002), 967-981.

[51] - Fan H., Song B. and Li Q.,: Thermal behavior of goethite during transformation to hematite, Materials Chemistry and Physics Volume 98, Issue 1, 1, (2006), 148-153.

[52] - Diamandescu, , L Mihàilà-Tàràbàşanu D. and Feder M.,: On the solid phase transformation goethite → hematite, Materials Letters
Volume 17, Issue 5, (1993), 309-311.

On the other hand, the dehydration mechanism is much more complex and depends on the particle size of the goethite needles. Thermal behavior of this transformation was described as followed. In the beginning, surface auto diffusion played a dominant role. With increasing temperatures, micropores were produced due to three-dimensional diffusion of hydrogen or hydroxyl groups in bulk goethite crystals and then merged into the slits because of the high water pressure inside. The morphology of hematite particles with regular texture was changed due to the recrystalyzation role, and finally spherical particles were formed, [53], Fig. (11).

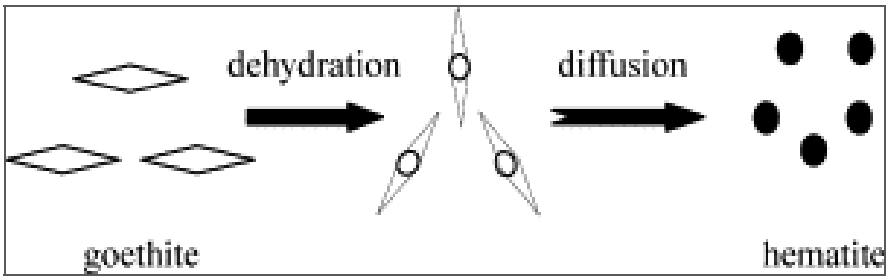


Fig. (11): Thermal behavior of goethite through three-dimensional diffusion (*After, Fan H. et al., Thermal behavior of goethite…Materials Chemistry and PhysicsVolume 98, Issue 1 2006*.).

Figure (12), shows cumulative LIBS spectra for red pigment section of the wall painting before cleaning, during the removal of gypsum encrustation, obtained for consecutive pulses and therefore provide an in depth profile for existing elements in the encrustation till it reached the original surface of the wall painting of the models.

From the data shown in the figure, Ca, element is the main components before laser cleaning, which are very rich in gypsum encrustation. While, getting closer to the original surface Fe element increased during laser cleaning, which represents the red pigment. On one hand Ca, decreased during and after cleaning On the other hand Fe element increased during and after laser cleaning

[53] - González G. , Amaya Sagarzazu A. and Villalba R.,: Study of the mechano-chemical transformation of goethite to hematite by TEM and XRD, Materials Research Bulletin Volume 35, Issues 14-15, (2000), 2295-2308 .

with a high intensity. Those mean that we are on the original surfaces of the colored wall painting. According to the above data the successful removal of the layer of encrustations was achieved by monitoring the emission of Ca, Fe, lines. When the emission of Ca element decreased and Fe emission exist in a high intensity, so we must stop the laser cleaning in this position and the x-y-z stage moved to another one.

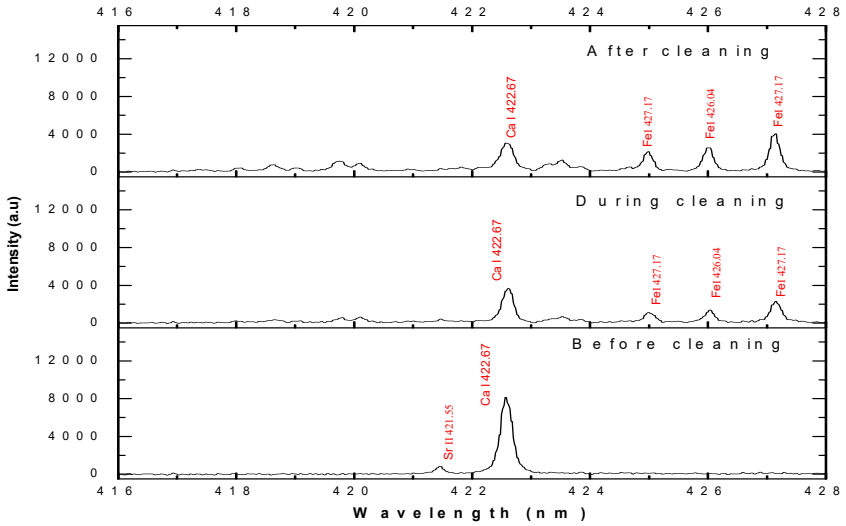


Fig. (12): LIBS spectra of red pigment of the wall painting before , during and after gypsum removal by laser cleaning.

Conclusion:

Laser cleaning assessment of artificially prepared wall painting models was studied in this paper. Laser cleaning was performed with different irradiances according to the kind of encrustation layer of the model. Various conditions of energy per pulse, no of shots and the distance between the lens and model were chosen to irradiate rectangle zone with different irradiance according to the encrustation layer. The high numbers of pulses were used to remove thick crust layer while low number of pulses were used to remove the thin layer (2 Hz). High irradiance of 1.2 $J.cm^{-2}$ was needed to

remove layers of Gypsum (10 Hz). The laser cleaning was very effective in cleaning the models but discoloration of the yellow pigment was noticed during the laser cleaning because of thermal effect of the 1064nm laser beam. Though different laser wavelength of 532nm was examined to avoid this discoloration but the same results were obtained. The discoloration, coming as a result of goethite (α-FeOOH) transformation into hematite (α-Fe_2O_3)," dehydration or thermal dehydroxylation. On the other hand no big difference was noticed for the three media used during laser cleaning.

A good compromise between fluence and the number of pulses always needs to be determined, and the use of laser for cleaning of wall paintings may be well complimented by other traditional methods for cleaning, as it is not always possible to completely remove surface dirt using laser ablation alone. Locally mechanical cleaning was applied before applying laser cleaning.

Laser cleaning, with the aid of on-line LIBS monitoring, has been employed to remove extraneous encrustations of the wall painting models before and during cleaning. The removal, obtained for consecutive pulses and therefore provide an in depth profile for existing elements in the encrustation till it reached the original surface of the wall painting of the models. On the other hand, it is impossible to specify optimal conditions for laser cleaning of the entire sections. In fact, tests illustrate the necessity to optimize laser cleaning for each type of area and the requirement to assess the cleaning results by using LIBS diagnosis.

Acknowledgement:

The authors would like to thank Abdlaa Mahmoud ,the assistant lecturer, faculty of archaeology, conservation dept., Cairo university for his help in the model preparation.

References:

[1] **Georgiou S., Fotakis C., Anglos D., Zafiropulos V., and Tornari V.,:** Lasers in the Preservation of Cultural Heritage: Principles and Applications Inst. of Physics Pub. Inc., Williston, Vermont, (2006).

[2] **Calcagno G., Pummer E., and Koller M.,:** "St. Stephen's Church in Vienna:criteria for Nd:YAG laser cleaning on an architectural scale," J. Cultural Heritage 1, Supp. 1, (2000) , S111-117.

[3] **Weeks C.,:**The Portail de la Mère Dieu of Amiens Cathedral: its polychromyand conservation," Studies in Conservation. 43, (1998) ,101-108.

[4] **Pini R. Siano S., Salimbeni R., Piazza V.,: Giamello M., G. Sabatini G., and Bevilacqua F.,**: "Application of a new laser cleaning procedure to the mausoleum of Theodoric," J. Cultural Heritage 1, (2000) , S93-97.

[5] **Bromblet P., Labouri M., and Orial G.,** :"Diversity of the cleaning procedures including laser for the restoration of carved portals in France over the last 10 years," J. Cultural Heritage 4, (2003) ,17- 26.

[6] **Siano S., Casciani A, Giusti A., M. Matteini M., Pini R., Porcinai S., and Salimbeni R., :**"The Santi Quattro Coronati by Nanni di Banco: cleaning ofthe gilded decorations," J. Cultural Heritage 4, Supp. 1, (2003) ,123 –128.

[7] **Siano S. and Salimbeni R., :**"The Gate of Paradise: physical optimization of the laser cleaning approach," Studies in Conservation,(2001), 46, 269.

[8] **Lee J. M.، and Watkins K. G.,:** In process and intelligent mointering systems for laser cleaning process. Optics and Lasers in Engineering Volume 34, Issues 4-6, October 2000, Pages 429-442 Ph.D. Thesis, University of Liverpool, UK., (1999).

[9] **Klein, S.; Hildenhagen, J.; Dickmann, K.; Stratoudaki, T.; Zafiropulos, V.,;** LIBS-Spectroscopy for Monitoring and Control of the Laser Cleaning Process of Stone and Medieval Glass. J. Cult. Herit., *1*, (2000), 287-292.

[10] **Oujja, M.; Rebollar, E.; Castillejo, M.; Domingo, C.; Cirujano, C.; Guerra Librero, F.,:** Laser Cleaning of Terracotta Decorations of the Portal of Palos of the Cathedral of Seville. J. Cult. Herit., 6, n 4, (2005), 321-327.

[11] **Lazic, V.; Fantoni, R.; Colao, F.; Santagata, A.; Morone, A.; Spizzichino, V.,:** Quantitative Laser Induced Breakdown Spectroscopy Analysis of Ancient Marbles and Corrections for the Variability of Plasma Parameters and of Ablation Rate. J. Anal. At. Spectrom., 19, (2004), 429-436.

[12] **Scholten, J.H.; Teule, J.M.; Zafiropulos, V.; Heeren, R.M.A.,:** Controlled Laser Cleaning of Painted Artworks using Accurate Beam Manipulation and On-line LIBS-Detection. J. Cult. Herit. 1, (2000), 215-220.

[13] **Bracco, P.; Lanterna, G.; Matteini, M.; Nakahara, K.; Sartiani, O.; de Cruz, A.;** Wolbarsht, M.L.; Adamkiewicz, E.; Colombini, M.P.,: Er:YAG

Llaser: An Innovative Tool for Controlled Cleaning of Old Paintings: Testing and Evaluation. J. Cult. Herit., 4, (2003), 202-208.

[14] **Batishche, S.; Englezis, A.; Gorovets, T.; Kouzmouk, A.; Pilipenka, U.; Pouli, P.;** Tatur, H.; Totou, G.; Ukhau, V.,: Nd:YAG Laser Double Wavelength Ablation of Pollution Encrustation on Marble and Bonding Glues on Duplicated Painting Canvas. Appl. Surf. Sci., 248, (2005), 264-269.

[15] **Pouli, P.; Nevin, A.; Andreotti, A.; Colombini, P.; Georgiou, S.; Fotakis, C.,:** Laser Assisted Removal of Synthetic Painting-Conservation Materials using UV Radiation of ns and fs Pulse Duration: Morphological Studies on Model Samples. Appl. Surf. Sci., 255, (2009), 4955-4960.

[16] **Teule, R.; Scholten, H.; van den Brink, O.F.; Heeren, R.M.A.; Zafiropulos, V.; Hesterman, R.; Castillejo, M.; Martin, M.; Ullenius, U.; Larsson, I.; Guerra-Librero, F.; Silva, A.; Gouveia, H.; Albuquerque, M.-B.,**: Controlled UV Laser Cleaning of Painted Artworks: A Systematic Effect Study on Egg Tempera Paint Samples. J. Cult. Herit., 4, (2003), 209-215.

[17] **Lopez, A.J.; Nicolas, G.; Mateo, M.P.; Pinon, V.; Tobar, M.J.; Ramil, A.,;** Compositional Analysis of Hispanic Terra Sigillata by Laser-induced Breakdown Spectroscopy. Spectrochim. Acta B, 60, (2005), 1149-1154.

[18] **Lopez, A.J.; Nicolas, G.; Mateo, M.P.; Ramil, A.; Pinon, V.; Yanez, A.,:** LIPS and Linear Correlation Analysis Applied to the Classification of Roman Pottery Terra Sigillata. Appl. Phys. A, 83, (2006) ,695-698.

[19] **Colao, F.; Fantoni, R.; Lazic, V.; Spizzichino, V.,:** Laser-induced Breakdown Spectroscopy for semi-Quantitative and Quantitative Analyses of Artworks—Application on multi-Layered Ceramics and Copper based Alloys. Spectrochim. Acta B, 57, (2002), 1219-1234.

[20] **Fortes, F.J.; Cabalín, L.M.; Laserna, J.J.,:** The Potential of Laser-induced Breakdown Spectrometry for Real Time Monitoring the Laser Cleaning of Archaeometallurgical Objects. Spectrochim. Acta B, 63, (2008), 1191-1197.

[21] **Ochocińska, K.; Kamińska, A.; Sliwinski, G.,:** Experimental Investigations of Stained Paper Documents Cleaned by the Nd:YAG Laser Pulses. J. Cult. Herit. (2003), 4, 188-193.

[22] **Kaminska, A.; Sawczak, M.; Komar, K.; Sliwinski, G.,:** Application of the Laser Ablation for Conservation of Historical Paper Documents. Appl. Surf. Sci. (2007), 253, 7860-7864.

[23] **Gronlund, R.; Lunqvist, M.; Svanberg, S.,:** Remote Imaging Laser-induced Breakdown Spectroscopy and Remote Cultural Heritage Ablative Cleaning. Opt. Lett., 30, (2005), 2882-2884.

[24] **Vazquez-Calvo, C.; Giakoumaki, A.; Anglos, D.; Alvarez de Buergo, M.; Fort, R.,:** Classification of Patinas Found on Surfaces of Historical Buildings by Means of Laser-induced Breakdown Spectroscopy. In Lasers in the Conservation of Artworks; Springer: Berlin, Germany; Volume 116, (2007) , 415-420.

[25] **Osticioli, I.; Mendes, N.F.C.; Porcinai, S.; Cagnini, A.; Castellucci, E.,:** Spectroscopic Analysis of Works of Art using A Single LIBS and Pulsed Raman Setup. Anal. Bioanal. Chem., 394, (2009) , 1033-1041.

[26]**Burgio, L.; Melessanaki, K.; Doulgeridis, M.; Clark, R.J.H.; Anglos, D**. (2010) Pigment Identification in Paintings Employing Laser Induced Breakdown Spectroscopy and Raman Microscopy. Spectrochim. Acta B (2010), 56, 905-913.

[27] **Clark, R.J.H.,:** Pigment Identification by Spectroscopic Means: An Arts/Science Interface. C. R. Chim.2002, 5, 7-20.

[28] **Brysbaert, A.; Melessanaki, K.; Anglos, D.,:** Pigment Analysis in Bronze Age Aegean and Eastern Mediterranean Painted Plaster by Laser-induced Breakdown Spectroscopy (LIBS). J. Archaeol. Sci. 2006, 33, (2006), 1095-1104.

[29] **Castillejo, M.; Martin, M.; Silva, D.; Stratoudaki, T.; Anglos, D.; Burgio, L.; Clark, R.J.H.,:**Analysis of Pigments in Polychromes by Use of Laser Induced Breakdown Spectroscopy and Raman Microscopy. J. Mol. Struct., 550, (2000) , 191-198.

[30] **Oujja, M.; Vila, A.; Rebollar, E.; Garcia, J.F.; Castillejo, M.,:** Identification of Inks and Structural Characterization of Contemporary Artistic Prints by Laser-induced Breakdown Spectroscopy,Spectrochim. Acta B, 60, (2005), 1140-1148.

[31] **Bruder, R.; L'Hermite, D.; Semerok, A.; Salmon, L.; Detalle, V.,:** Near-Crater Discoloration of White Lead in Wall Paintings During Laser Induced Breakdown Spectroscopy Analysis, Spectrochim. Acta B, 62, (2007), 1590-1596.

[32] **Dolgin, B.; Chen, Y.; Bulatov, V.; Schechter, I.,: Use of LIBS for Rapid** Characterization of Parchment. *Anal. Bioanal. Chem.*, *386*, (2006), 1535-1541.

[33] **Uda M., Sassa S., Yoshimura S., Kondo J., Nakamura M., Ban Y.,Adachi H.,:** Yellow, red and blue pigments from ancient Egyptian palace painted walls, Nuclear Instruments and Methods in Physics Research B 161-163, (2000) , 758 -761.

[34] **Alessandra P., Lorenzo A. and Piero M.,:** Non-destructive in situ determination of pigments in 15th century wall paintings by Raman

microscopy ,Analytica Chimica Acta Volume 480, Issue 2, 24 March, (2003), 317-325 .

[35] **Norvaisiene R. , Burlingis A. and Stankevicius V., :** Durability tests on painted facade rendering by accelerated ageing , materials science (Medziagotyra). Vol. 16, No. 1. (2010), 80-85.

[36] **Danilo B., Gianni A., Pier P. L. and Antonella C.,:** Raman microspectrometric investigation of wall paintings in: a comparison between two artists of the 16th century , Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy Volume 59, Issue 10, (2003) , 2409-2417.

[37] **Uda M.,:** In situ characterization of ancient plaster and pigments on tomb walls in Egypt using energy dispersive X-ray diffraction and fluorescence ,Nuclear Instruments and Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms, Volume 226, Issues 1-2, (2004), 75-82.

[38] **Walter D. , Buxbaum G. and Laqua W.,:** The Mechanism of the Thermal Transformation From Goethite to Hematite, Journal of Thermal Analysis and Calorimetry Volume 63, Number 3, (2001), 733-748.

[39] **Ruan H. D., Frost R. L., Kloprogge J. T. and Duong L.,;** Infrared spectroscopy of goethite dehydroxylation: III. FT-IR microscopy of in situ study of the thermal transformation of goethite to hematite, Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy Volume 58, Issue 5, (2002), 967-981.

[40] **Fan H., Song B. and Li Q.,:** Thermal behavior of goethite during

transformation to hematite, Materials Chemistry and Physics

Volume 98, Issue 1, 1, (2006), 148-153.

[41] **Diamandescu, , L Mihàilà-Tàràbàşanu D. and Feder M.,:** On the solid phase transformation goethite → hematite, Materials Letters Volume 17, Issue 5, (1993), 309-311.

[42] **González G. , Amaya Sagarzazu A. and Villalba R.,:** Study of the mechano-chemical transformation of goethite to hematite by TEM and XRD, Materials Research Bulletin Volume 35, Issues 14-15, (2000), 2295-2308 .

The mechanism of degradation the wool and linen textiles by iron corrosion effect

♦Dr. Enas Abo El enen Amin

ABSTRACT:
When a textile comes into contact with metal surface such as iron, Metal starts to corrode very quickly in the presence of damp, oxygen and the increasing of acidity conditions. Corrosion products start to form on the metal surface around the textile fibres which contact with it. Through short time, a reaction between iron ions and textile will be happened, which cause deterioration in textile. The textile degrades due of the oxidation process, hydrolysis and acid accumulates, and its symptoms include loss of strength and brittleness. This study focus on the effect of iron corrosion on the linen and wool textiles. The methods of investigation were used, tensile strength and elongation of all samples. They were carried out to study the physical and mechanical properties of samples. Scanning Electron Microscopy equipped with EDAX (SEM–EDAX) was used for identifying the fibers deterioration. EDAX was also used to identify the types of corrosion presence and thus, for understanding deterioration. The degradation of the textile samples has been detected by infrared spectroscopy (IR).

1. Introduction:

Corrosion of metal is an electrochemical process with the surrounding environment. Corrosion is caused by moisture, pH levels and water. Base metals such as iron are more vulnerable to corrosion than other metals[1]. Corrosion is a reaction occurs when one metal contains positively charged ions and another contact surface contains negatively charged ions.

♦Conservation Department, Faculty of Fine Arts, Minia University, Egypt

[1] Sangwoo Han, B.A. (1996): Museological Approaches to the General Preservation of Korean Archaeological Artifacts, a Thesis in Museum Science, Submitted to the faculty of Texas Tech University, p70.

When an electrical conductor is connected between them, the current will flow as in the discharge of a battery[2]. The anode in an electrochemical cell is the electrode that undergoes oxidation, and reduction occurs at the cathode. Thus, the corrosion process, as an electrochemical action, generates an excess of electrons at the anode and a lack of electrons at the cathode. Because of the voltage difference between anodes and cathodes, an electron flow in the metal substrate completes the electrical circuit, and corrosion proceeds. The ultimate corrosion product of iron, after the electrochemical cell is run down, is a corrosion product such as oxides, carbonate, and sulfates[3]. The mechanism of ion corrosion is described in:

$Fe \rightarrow Fe^{2+} + 2e^-$ at the anode

$O_2 + 2H_2O + 4e^- \rightarrow 4OH^-$ at the cathode

$Fe^{2+} + 2OH^- \rightarrow Fe(OH)_2$ = (Ferrous Hydroxide)

$4Fe(OH)_2 + O_2 + 2H_2O \rightarrow 4Fe(OH)_3$ = (Ferric Hydroxide)

$2Fe(OH)_3 \rightarrow 2Fe_2O_3.H_2O$ (Rust) $+ 4H_2O$

As the ferric oxide becomes more hydrated, it swells and becomes more porous[4]. The process will continue until the iron dissolves at the anode, and each atom of iron releases two electrons[5]. These electrons flow through the metal to other non-metallic substances (Fig, 1) such as textile surface. The metal atoms are removed from the cubic structure of the metal molecule and enter into cathodic (reduction) reactions[6].

[2] *sanctuaries.noaa.gov/alligator/.../**corrosion**preservatio_lesson.pdf*

[3] Graham R. D., (1976): Wood-Metal Corrosion, Forest Research Laboratory, School of Forestry Oregon State University, p5.

[4] Elizabeth Kash, (2003): The Mechanisms of Corrosion and Utilizing Fiber Reinforced Polymers as a Chloride Barrier, p2.

[5] Graham R. D. Op Cit; p5.

[6] Margaret Anderson, et al: Common Deterioration Processes, Conservation Working Party of the Heritage Collections Council ,Migration Museum, National Motor Museum, South Australian Telstra Historical Collection, p78

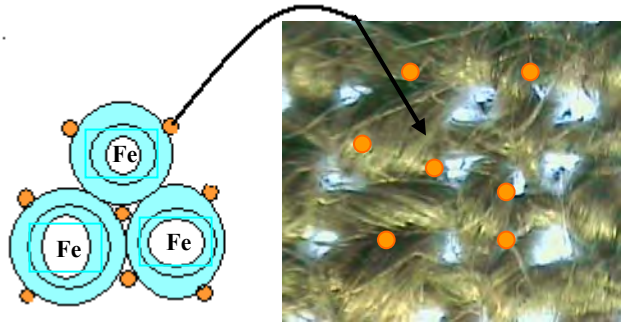


Figure 1. Electrons flow through the metal to other non- metallic substances

The catalytic effect of transition iron ions on the oxidation of natural polymers such as cellulose and keratin. The reaction could be cleared in two processes[7]:

- production of organic radicals:

It's known that the organic materials can oxidize by transition the Fe^{2+} ions to Fe^{3+} ions in damp conditions to form inconstant compounds of metal ions with oxygen, as it shown in:

$$Fe^{2+} + O_2 \longleftrightarrow Fe^{3+} + O_2^- \quad (1)$$

The F^{3+} ions will react with organic radicals (R^-) to form perhydroxyl radicals (HOO^-), as it shown in:

$$Fe^{3+} + O_2^- + RH \longrightarrow R^{\cdot} + HOO^{\cdot} + Fe^{2+} \quad (2)$$

The perhydroxyl radicals ($HOO^{\cdot}$) (H point to natural polymers) and organic radicals ($R^{\cdot}$) once formed, initiate further radical chain reaction in acidic condition to form radicals and carboxyl radicals, as it shown:

$$R^{\cdot} + O_2 \longrightarrow ROO^{\cdot} \quad (3)$$

$$ROO + RH \longrightarrow ROOH + R^{\cdot} \quad (4)$$

- production of hydrogen peroxide:

[7] Carole Dignard and Gaelen Gordon, (1999): Metal Ion Catalysed Oxidation of Skin: Treatment of the Fur Trim and Collar on a Velvet Cape, Canadian Association for Conservation, Journal of the Canadian Association for Conservation (J. CAC), Volume 24, pp 12-13.

Hydrogen peroxide is formed during the reduction of molecular oxygen by iron (II) ions.

$$Fe^{2+} + HOO^{-} + H^{+} \longrightarrow Fe^{3+} + H_2O_2 \qquad (5)$$

The hydrogen peroxide subsequently is decomposed by Fe^{2+} to form hydroxyl radicals and hydroxyl ions, as it shown:

$$H_2O_2 + Fe^{2+} \longrightarrow Fe^{3+} + HO^{\cdot} + OH^{-} \quad \text{(the Fenton reaction)} \qquad (6)$$

The hydroxyl radical is very reactive and will react with organic polymers (cellulose and keratin) to form organic radicals, leading to depolymerization[8 9 10].

1.1 The cellulose degradation:

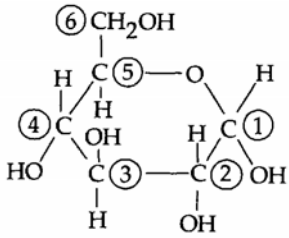
Cellulose, a polysaccharide having a (1–4)-linked glucopyranose units. These have an empirical formula, $C_6H_{12}O_6$, and can be given a cyclic structure, sometimes designated as a beta-D-glucopyranose or anhydroglucose unit (AGU), This compound is made up of two anhydroglucose units having alternating orientation with respect to the bridge oxygen bond. Each AGU contains three hydroxyl (OH) groups. At carbon 6, there is a "primary" hydroxyl group; the OH there is attached to a carbon atom having at least two hydrogens. The hydroxyls on carbons 2 and 3 are classified as "secondary" hydroxyl groups[11].

[8] Bite Fubini, Laura Mollo, (1995): Role of iron in the reactivity of mineral fibers, Toxicology Letters 82/83, Elsevier Science Ireland Ltd, pp952-954.

[9] Carole Dignard and Gaelen Gordon, (1999): Metal Ion Catalysed Oxidation of Skin: Treatment of the Fur Trim and Collar on a Velvet Cape, Canadian Association for Conservation, Journal of the Canadian Association for Conservation , Volume 24, pp 12-13.=

=[10] Neevel J. G., (1995): The Development of a New Conservation Treatment for Ink Corrosion, Based on the Natural Anti-oxidant Phytate, Central Research Laboratory for Objects of Art and Science (CL) in Amsterdam, The Dutch Ministry of Education, p93.

[11] Feller R. L., M. Wilt, (1993): Evaluation of Cellulose Ethers for Conservation, The Getty Conservation Institute, Second printing, p10.



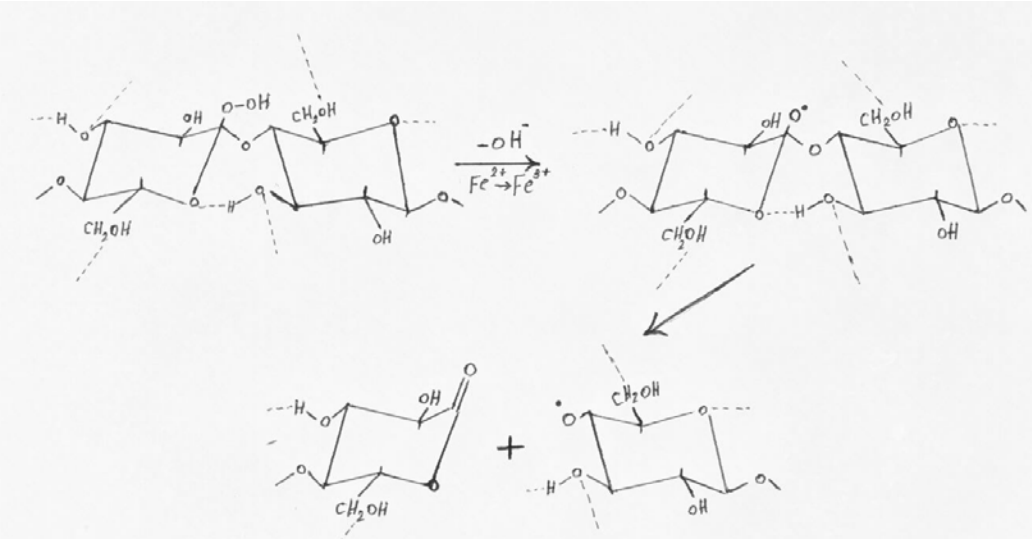
The cellulose structure

When cellulose reacts with iron ions it produces cellulose–Fe coordination complexes. Transition metals will complex with de-protonated hydroxyl group of polysaccharides through oxo-bridges, the vicinal diol groups (2 and 3 hydroxyl groups) can be involved in the formation of diketone bonds in coordination with Fe^{2+}. However, the primary hydroxyl groups of cellulose at C6 have the potential to form complexes with adjacent cellulose chain through Fe bridges[12]. After hydrogen leaves carboxylic group and Fe ions attaches instead, The above previous reactions in the equations (1-6) will take place to form organic radicals ($R\cdot$) and cellulose hydroperoxide (ROOH), Chain scission occurs when cellulose hydroperoxide reacts with present iron (II) ions, as it shown below[13] [14]:

[12] Smith T. Sundar, Mohini M. Sain, Kristiina Oksman, (2009): Characterization of microcrystalline cellulose and cellulose long fiber modified by iron salt, Carbohydrate Polymers 80, Elsevier Ltd, p36.

[13] Hale Bahar Öztürk, Hai Vu-Manh, and Thomas Bechtold, (2009): Interaction of Cellulose with Alkali Metal Ions and Complexed Heavy Metals, Lenzinger Berichte 87, p143.

[14] Neevel J. G., (1995): The Development of a New Conservation Treatment for Ink Corrosion, Based on the Natural Anti-oxidant Phytate, Central Research Laboratory for Objects of Art and Science (CL) in Amsterdam, The Dutch Ministry of Education, p93.



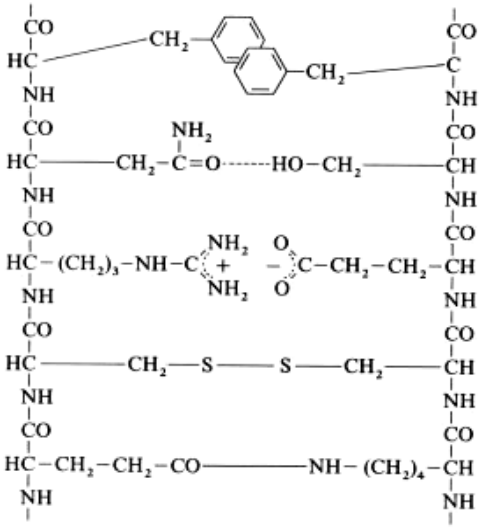
The degradation isn't caused only by oxidation catalyzed by free Fe ions, the acid hydrolysis due to acidic components will also happen[15]. When hydrogen ions are liberated through oxidation, they will in combination with water, break the C1 - O bond. The broken bond leaves a cyclic carbonium ion, which can join with an available water molecule to form a new ionic bond with C1 by evolving a hydrogen ion from the water molecule. A second protonation site is possible at the C1 - O bond within the cyclic glucose ring. There, a hydrogen ion bonds with the ring O to form a hydroxyl group for the C5, opening up the ring and leaving, again, a positively charged carbonium ion. A water molecule can again evolve a hydrogen ion (acid) to stabilize the now-linear 6-carbon molecule. The three stages of hydrolysis is the hydrolysis of the bonds available in the amorphous regions of the cell wall. This stage is depicted by the rapid fall of the degree of polymerization of cellulosics until a leveling off point is reached. This is the point

[15] Eckhard Strofer, (1991): Classical Methods of Bleaching in the Restoration, Workshop: The Role of the OH Radical, Germany, p131.

when nearly all glucosidic bonds in the amorphous regions of the cell wall have undergone acid hydrolysis[16].

1.2 The keratin degradation:

The fundamental structural units in keratins are long peptide chains derived from the condensation of amino acids. These are linked together in one plane by covalent cystine linkages, and by electrovalent salt linkages, between charged polar side chains, and in the other linkages by hydrogen bonding between suitably situated peptide groups and by less important Van der Waals forces. Fibres are not, however homogeneous and two regions (crystalline and amorphous) have been differentiated[17].



The wool structure

Metals in an ionic form can catalyze the protein oxidation. The iron ions will attack the peptide chains as follows:[18]

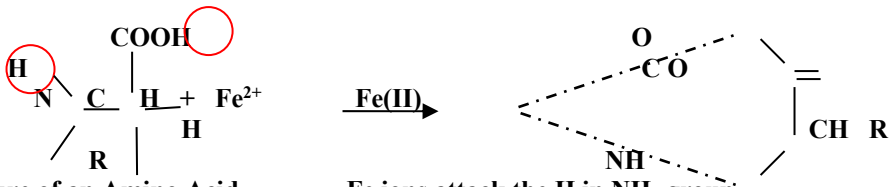
- The peptide links (-CO-NH-) of the main chains.

[16] Mary-Lou E. Florian Dale Paul Kronkright Ruth E. Norton, (1990): The Conservation of Artifacts Made from Plant Materials, Fowler Museum of Cultural History, The Getty Conservation Institute, p166.

[17] Whewell C. S., (1960): The Chemistry of Hair, Journal of the Society of Cosmetic Chemists, Department of textile industries, Leeds 2, Yorks, pp 208,212.

[18] Whewell C. S. Op Cit; p212.

- The tyrosine and serine residues attached to the main chains.
- The -S-S- links and the salt links joining peptide chains.
- The hydrogen bonds between adjacent peptide chains.



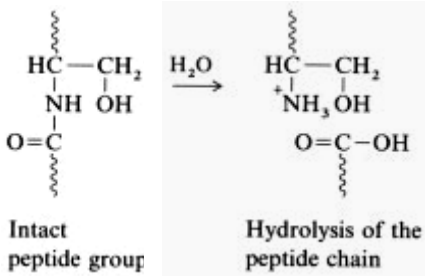
Structure of an Amino Acid **Fe ions attack the H in NH_2 group and H in COOH group**

The fibre degradation is caused by the combination of acid-catalyzed hydrolysis and iron-catalyzed oxidation. The excess of iron(II) ion in the fibres reacts with atmospheric oxygen (O_2) and wool protein, producing organic radicals and keratin hydroperoxide (ROOH), producing hydrogen peroxide (H_2O_2), and finally the hydrogen peroxide reacts with iron (II) ions creating the hydroxyl radical ($OH^{\cdot}$), according to the above previous reactions in the equations (1-6). This hydroxyl radical is responsible for the textile oxidation degradation[19].

On the other side of degradation the acid degradation. Mineral acids can degrade wool proteins to an extent that depends on pH, temperature and moisture. Sensitive sites in the wool proteins include the side chains of asparagine and glutamine, from which ammonia is released, and the peptide bonds formed by serine, threonine, cysteine, aspartic and glutamic acids, and tryptophan[20]. The liquors from acid-degraded wool contain ammonium salts, free amino acids, and peptides. The hydrolysis of peptide bonds leads to weight losses and the liberation of end groups in the wool proteins, because a bond in an organic molecule (N-C) is broken, and an (O-H) bond in a water molecule also breaks. Then, from the water

[19] Moe Sato, Satoko Okubayashi, MasanoriSato, (2010): Development of conservation procedures for late Edo period Japanese ceremonial dolls' hair: Evaluation of effective treating reagents by using artificially degraded black-dyed silk fibres, Journal of Cultural Heritage, p2.
[20] Helmut Zahn, et al, (2005): Wool, Wiley-VCH Verlag GmbH & Co. KGaA, Weinheim, Germany, p12.

molecule, an OH group adds to one part from the organic molecule, and an H atom to the other. Peptide is converted into a carboxylic acid and peptidyl form. The carboxylic acid has a hydroxyl group derived from a water molecule and the peptidyl gains the hydrogen ion as it shown below:[21]

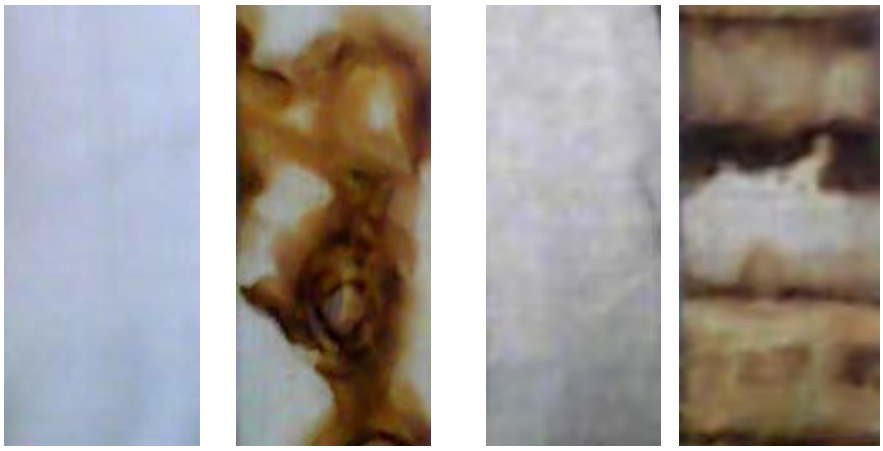


Experimental part
2. Materials and Methods

2-1 Materials

New wool and linen samples are prepared in size 3 × 15 cm, they contacted with iron metal surface and placed in conditions of air temperature 23º and humidity 65% and exposed to atmospheric oxygen through 25 days to form the iron corrosion products that their effect on the fabric can be studied (Fig, 2). Then, the testing and analyses were carried out on each of them.

[21] Helmut Zahn, et al, Op Cit; p12.



A B C D

Figure 2. The corrosion products which formed on the textiles surface, A) The wool textile before corroded, B) The wool textile after corroded C) The linen textile before corroded, D) The linen textile after corroded

2-2 Testing and Analysis:

2.2.1 Tensile Strength and Elongation:

The mechanical characterize of all samples were tested by tensile strength test and elongation before and after the corrosion effect using En ISO 13934-1;1999 Maximum Force & Elongation – strip Method under Load Range 100 N, Extension Range 20 mm, Gauge Length 100 mm, Speed 100 mm/min and Preload 2.0 N. Three samples were used for each test for the corrosion and standard wool and linen samples and statistical data were calculated.

2.2.2 PH Measurement:

The surface PH for linen and wool samples was 3-4 which means increasing of acidity.

2.2.3 SEM Investigation:

The scanning Electron Microscope (SEM) investigation was carried out for the corroded linen and wool samples, using SEM of Model (Jeol Jxa-840 A Electron Prob Microanalyzer Japan), for

identifying the fibers deterioration, attached with EDX Unit of Model (Inca X-sight Oxford England) with magnification 500X up to 2000X to identify the types of corroded presence. The samples were measured (SEM) investigation on small pieces after coated with gold. EDX analysis has been carried out on the corroded samples without any treatment.

2.2.4 FTIR Spectroscopy:

Crystallinity of wool and linen samples, before and after corroded, have been obtained by FTIR Spectroscopy shows a change in the chemistry of degraded samples by using Nicolet 380 spectrophotometer in the spectral rang 4000 – 400 cm^{-1}, resolution of 4 cm^{-1} and a number of scans of 32.

Sample preparation by dried it, ground and sieved to get fine powders. These fine powders (90 - 120 μm) were used for FTIR measurements after and before fabric corroded. FTIR analysis has been performed by transmission techniques, in which the infrared energy is passed directly through the compound being studied. The powder sample can be milled with potassium bromide (KBr) to form a very fine powder. This powder is then compressed into a thin pellet which can be analyzed. In this method the sample is diluted with KBr (IR grade) so that the concentration of the sample is 1%.

Fabrics were measured by (Smart Performer ATR) unit accessory with Zinc Selenide crystal. ATR accessories require minimal setup and are easy to clean. Samples are placed directly onto the crystal surface itself. Single - bounce crystal modules tend to be the most versatile, since most are supplied with a pressure device and are appropriate for a variety of organic liquids and powders.

3. Results and Discussion:

3.1 Tensile Strength and Elongation:

The results of the testing show that there is a decrease in the Tensile Strength and Elongation for the linen and wool samples that are affected with iron corrosion are illustrated in (fig, 3).

The data indicated in Table 1 confirm that there is a decrease in the tensile strength of wool samples that are affected by rust for the standard samples (after taking the average) by amount 85.8 N, and a decrease in the elongation by amount 10.6%.

The data indicated in Table 2 confirm that there is a decrease in the tensile strength of corroded linen samples for the standard samples by amount 104.3 N, and a decrease in the elongation by amount 17.51% (fig, 4).

This indicates that there is a decrease in the mechanical properties of the samples as a result of affected with iron corrosion.

Table (1) tensile strength and elongation test for the standard and corroded **wool samples**

Warp Specimen	Elongation %	Maximum Force N
Standard – Warp 1	19.24	221.8
Warp 2	19.08	202.8
Warp 3	18.08	187.8
Mean	18.8	204.1
corroded – Warp 4	8.26	118.7
Warp 5	9.24	118.2
Warp 6	7.03	118.1
Mean	8.18	118.3

Table (2) tensile strength and elongation test for the standard and corroded linen samples

Warp Specimen	Elongation %	Maximum Force N
Standard – Warp 1	29.0	450.0
Warp 2	25.12	423.5
Warp 3	26.0	400.1

Mean	26.71	424.53
corroded – Warp 4	8.35	350.0
Warp 5	10.31	336.1
Warp 6	8.93	274.6
Mean	9.20	320.23

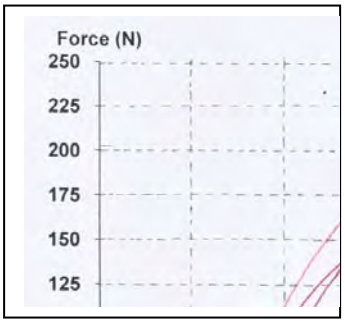


Figure 3. Statistical data of tensile strength and elongation test for the standard (S) and corroded wool samples (C)

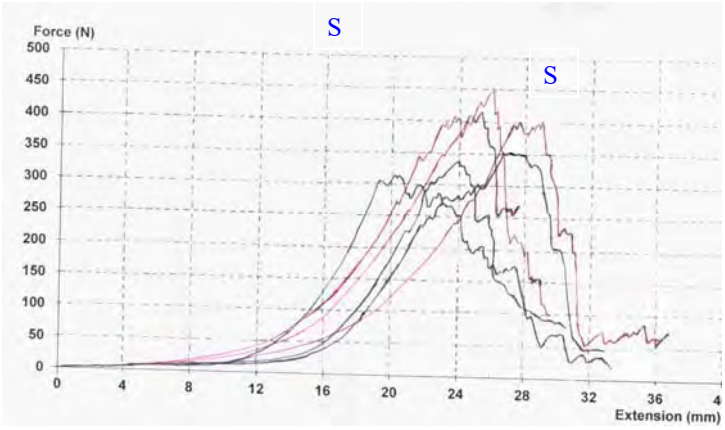


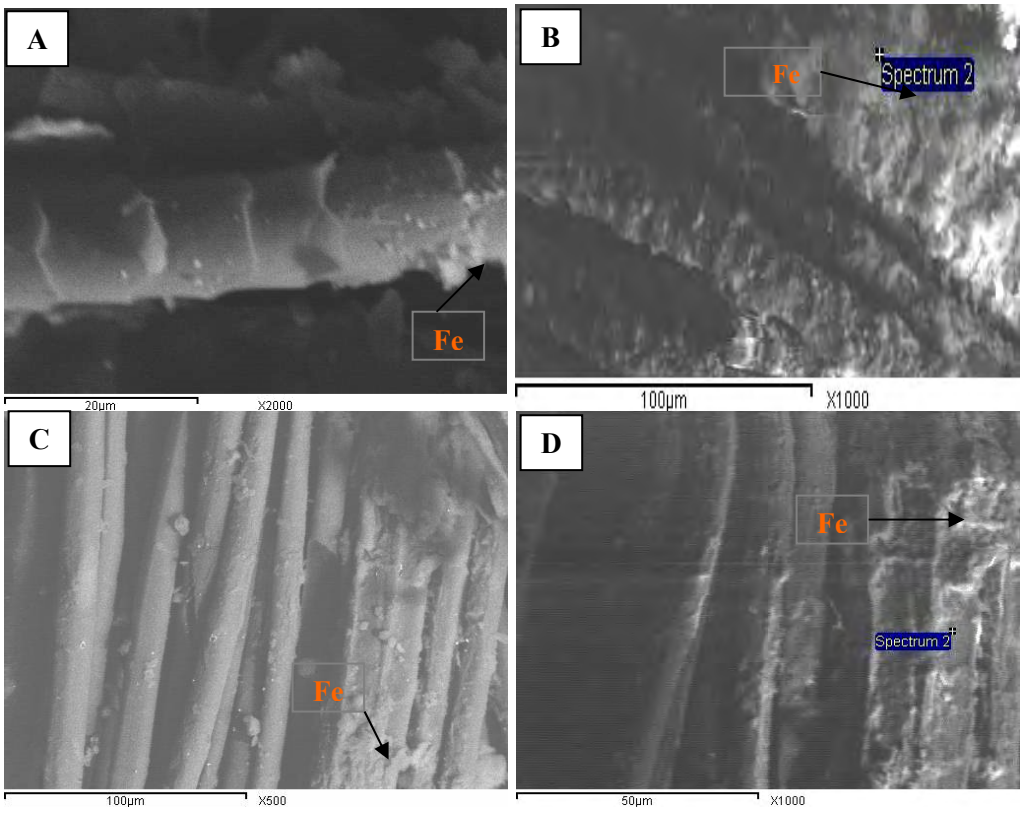
Figure 4. Statistical data of tensile strength and elongation test for the standard (S) and corroded linen samples (C)

3.2 SEM Investigation:

3.2.1 Surface morphology:

SEM micrographs of the surface morphology of the wool and linen samples show the presence of corrosion products on the surface of the wool (figs.5, A-B) and linen (figs.5, C-D) textiles fibres. The products resulted by the iron corrosion migration on the organic support when the iron pieces are in contact with textile fibres. Wool fibers appear severely damaged with the appearance of many cracks and were broken down into the cortical cells. The linen

surface is also much damaged with transverse cracking in the direction of the fibre axis and longitudinal splitting characterized by small scratches, large slits and holes cavities. The results show that the degree of the deterioration of the tested samples is indicating that these textiles had lost most of their strength and the other mechanical properties (figs.5, E-F). This is directly appearing in the damage of the surface morphology of fibers. All the obtained SEM photos noticed that the samples are degraded due to the iron corrosion effect.



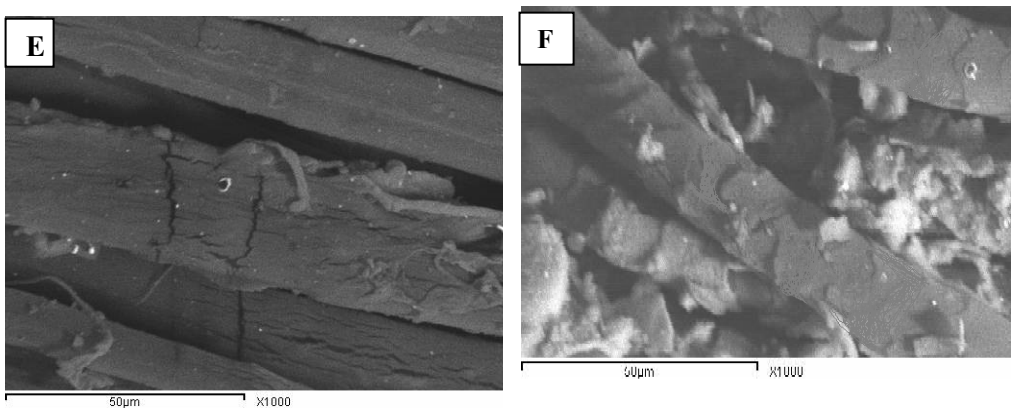


Figure5. SEM photos of the surface morphology of the samples, (A,B) photos for the presence of corrosion products on the surface of the wool while (C,D) for the presence of corrosion products on the surface of the linen. The photo E shows the damage on the surface of linen, but F shows the damage on wool surface.

3.2.2 EDX analysis:

The results of EDX scans for the corroded wool sample detected in table 3 the presence of Fe element by 25.20% with presence of O element and this is due to the presence of iron oxides as iron rust, such as hematite (Fe_2O_3 the red rust) and magnetite (Fe_3O_4 the black rust), but the high proportion of the O element which representing 50.22% is not for his presence in the iron oxide only, but for his participation with the C element which representing 20.85% in the formation of the carbonyl group C-O which involved in the chemical composition of wool, and may be the presence of the carbonyl group resulting from the oxidation of wool, also we show the S element which representing 3.24% as a distinctive element for sulfuric links in wool compound (fig, 6).

The results of EDX scans for the corroded linen sample detected in table 4 the presence of Fe element by 3.53% with presence of O element which representing 58.97% and that point to the presence of iron oxides (red hematite Fe_2O_3 and black magnetite Fe_3O_4), O element participation also with the C element which representing 37.50% in the formation of the carbonyl group C-O which involved in the chemical composition of cellulose, and may be the presence

of the carbonyl group resulting from the oxidation of cellulose (fig, 7).

Table 3. EDX analysis of corroded wool sample

Element	Weight%	Atomic%
C K	20.85	31.91
O K	50.22	57.71
S K	3.24	1.86
Ca K	0.48	0.22
Fe K	25.20	8.30
Totals	100.00	

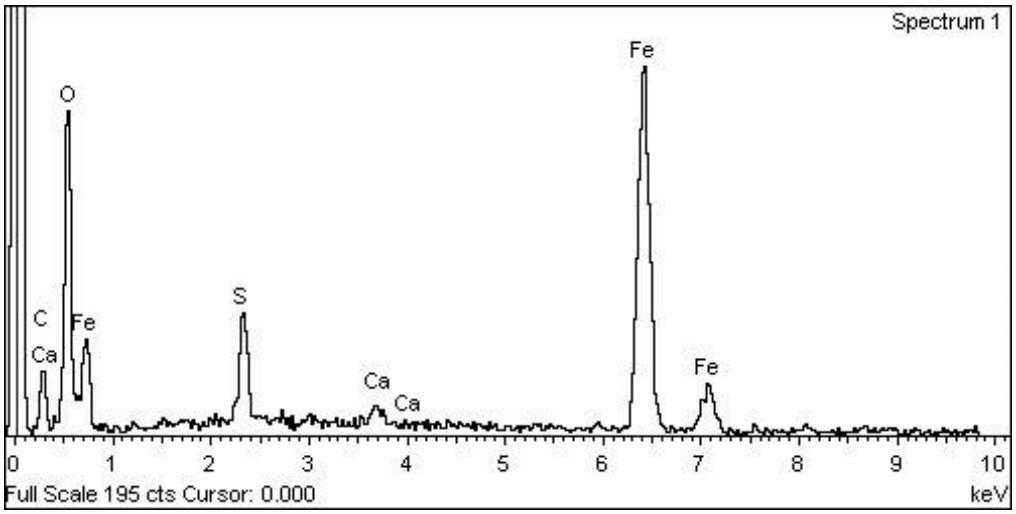


Figure6. EDX scans of the element present on a corroded wool sample

Table4. EDX analysis of corroded linen sample

Element	Weight%	Atomic%
C K	37.50	45.44
O K	58.97	53.64
Fe K	3.53	0.92
Totals	100.00	

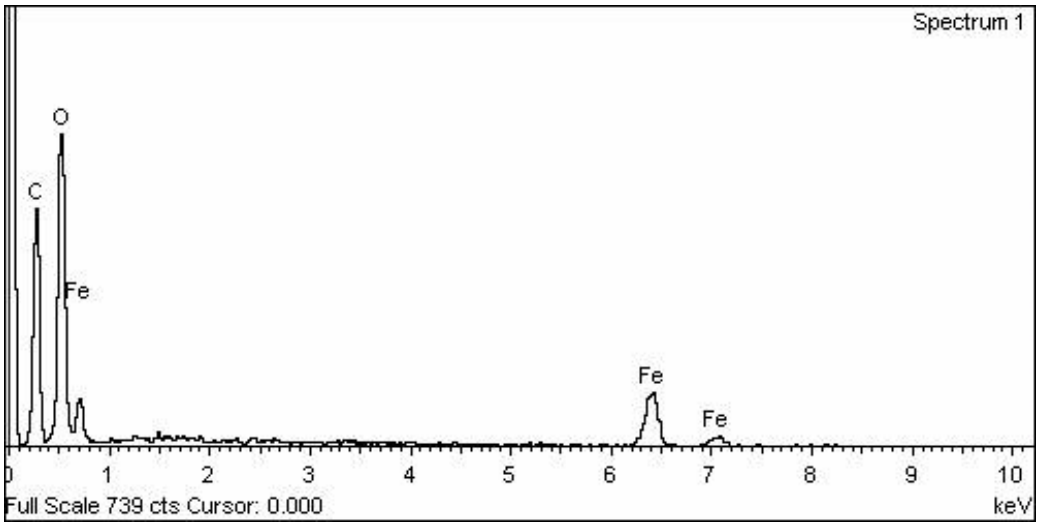


Figure 7. EDX scans of the element present on a corroded linen sample

3.3 FTIR Spectroscopy:

The IR Spectroscopy is very important for detecting the functional groups.The results were noticed from the chart in (Figure 8, A)for the corroded wool sample that could be recognized from of shoulder and widen the absorption band indication of oxidation at wavelength(1636.56 cm^{1-}, 1800 cm^{1-})for that similar in the standard wool sample chart in (Figure 8, B),it is due to the appearance of a large density for the carbonyl CO group in this area.

These results indicate also that the most noticeable change in the infrared spectra during denaturation in the amide II band shift from 1511.78 cm-1. This shift will correspond to an increase in the separation of the amide I and II bands[22] at 1640.19 and 1500.78 cm-l when subdivide amide I on amide II for the both samples standard and corroded as it shown below:

Standard sample = amide I / amide II

= CO stretching + OH bending / C-N stretching + N-H bending

= 39.738 / 48.740 = 0.81

Corroded wool sample = amide I / amide II

= 60.543 / 62.181 = 0.97

[22] Derrick, M., (1991): Evaluation of the State of Degradation of Dead Sea Scroll Samples Using FT-IR Spectroscopy, Book and paper Group Annual, the American Institute for Conservation, Volume 10.

That was found with comparison the both subdivision result it's appear that there is divide between the two, that divide confirm that the hydrolysis process was happened.

That the overall deterioration of wool can be followed by the oxidation of disulfide bonds to sulfoxide groups, and the hydrolysis of main-chain peptide bonds that causes intermolecular bond cleavage resulting in strength loss. Wool as polyamide structures also can oxidize to form carbonyl and carboxyl groups[23].

The corroded linen fiber was identified by the interpretation of the absorption spectra from IR spectroscopy. The results noticed from the chart in (Fig, 9-A) that the C-O stretching of oxidized cellulose as a result of oxidation of some various hydroxyl groups of cellulose was found in the 1780 cm^{-1}, it's not found on the standard sample chart (Fig, 9-B).

The chart of corroded linen show that the intensities of C-O and OH bands increase as a result of hydrolysis the linen for the standard sample chart. This results show that linen sample who is in contact with iron corrosion is much deteriorated.

The overall deterioration of cellulosic materials can be followed by examining the effects of oxidation, hydrolysis and ensuing acidity and by analyzing for hydroxyl-to-carbonyl group conversion where the number of reducing carbonyl groups is indicative of main chain scission resulting in shorter molecules and reduced fiber strength[24] [11].

[23] Jeanette M. Cardamone, (2001): Historic Textiles and Paper, Eastern Regional Research Center, Agriculture Research Service, U.S. Department of Agriculture, pp 4-5

[24] Jeanette M. Cardamone, Op Cit; p.5.

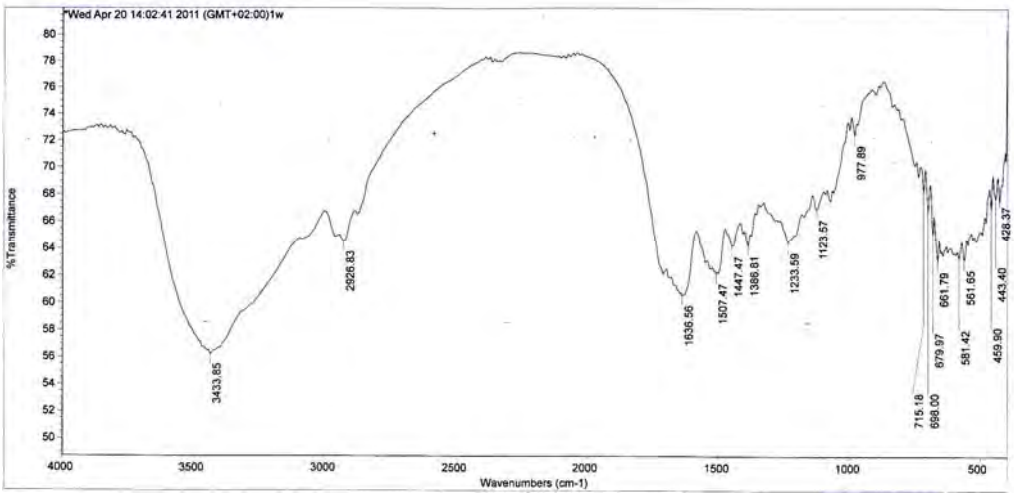


Figure8. FTIR spectra of wool fiber, A) corroded wool

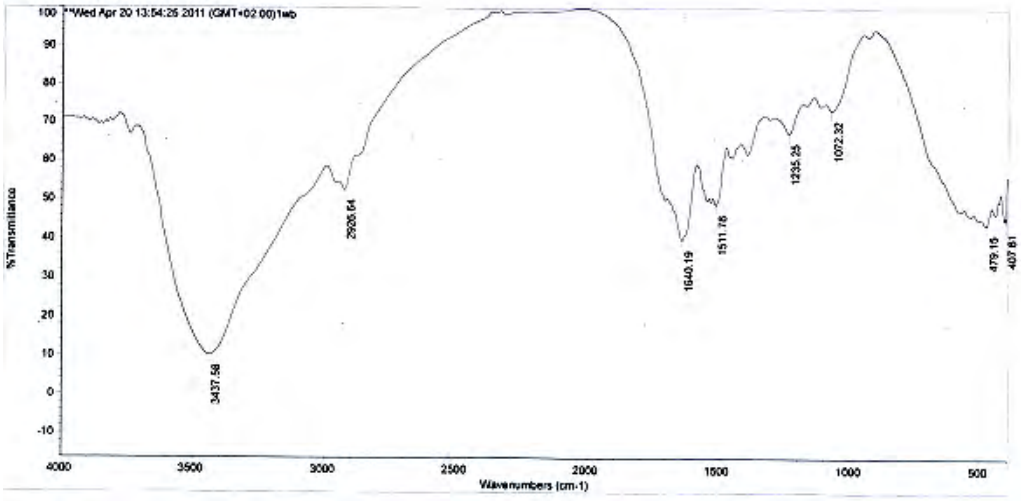


Figure 8. FTIR spectra of wool fiber, B) standard wool

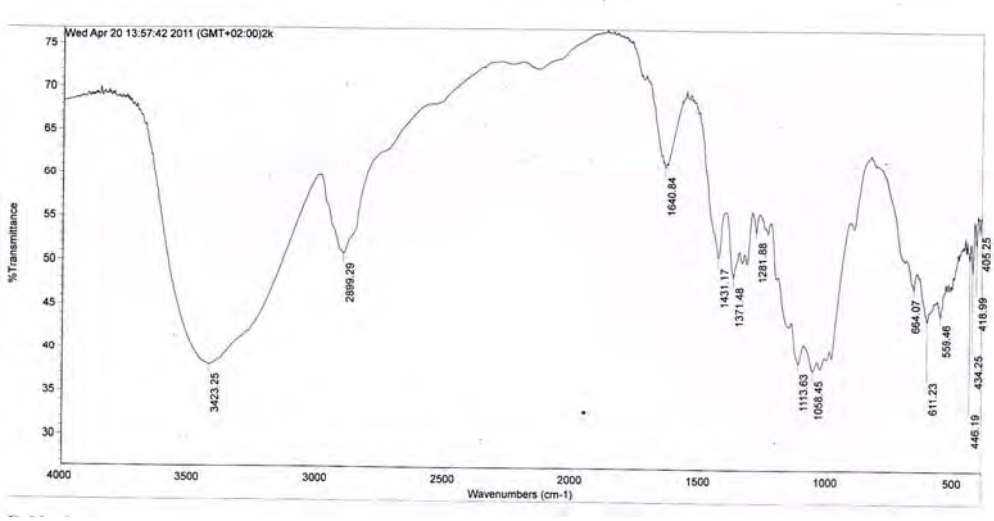


Figure9. FTIR spectra of linen fiber, A) corroded linen

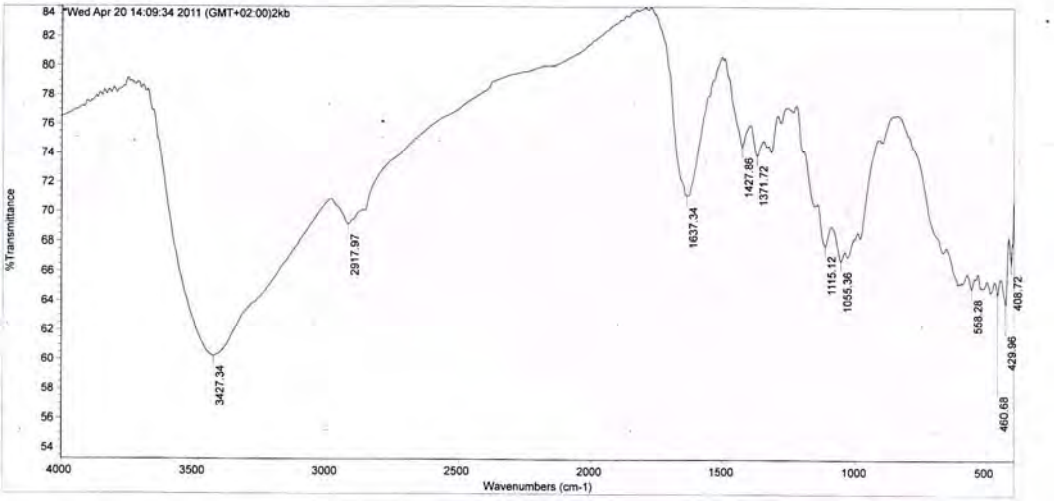


Figure9. FTIR spectra of linen fiber, B) standard linen

CONCLUSIONS:

1) A relative humidity accelerates iron corrosion.

2) Catalysis of cellulose oxidation and acid hydrolysis takes place by the presence of iron (II) ions.

3) The function groups can readily form complexes with iron ions.

4) Formation of brown stains at places of the contact between textile with iron metal, due to the presence of damp, oxygen and a high pH.
5) The textiles deterioration by iron ions happens with formation of hydroxyl radicals from hydrogen peroxide after reacted with iron (II) ions.
6) This study confirms that the deterioration by iron corrosion effect does not stop at only the deformation of textiles surface but it causes oxidation and hydrolysis of this textiles.
7) SEM, EDX and FTIR spectrophotometer are very useful tools to investigate the degradation fibers by iron corrosion.
8) The tensile strength and elongation test confirms that there is a decrease in the mechanical properties of the wool and linen tested samples.
9) The SEM investigation of the surface morphology of the tested samples confirms that the wool and linen samples appear severely damaged with the appearance of cracks.
10) The results of EDX scans for the textile samples detected the presence of iron oxides.
11) The FTIR spectroscopy confirms that the all samples were degraded with the iron corrosion effect that the oxidation and hydrolysis process was happened.

References:

1) Bite Fubini, Laura Mollo, (1995): Role of iron in the reactivity of mineral fibers, Toxicology Letters 82/83, Elsevier Science Ireland Ltd, pp952-954.
2) Carole Dignard and Gaelen Gordon, (1999): Metal Ion Catalysed Oxidation of Skin: Treatment of the Fur Trim and Collar on a Velvet Cape, Canadian Association for Conservation, Journal of the Canadian Association for Conservation (J. CAC), Volume 24, pp 12-13.
3) Corrosion/Conservation/Preservation
*sanctuaries.noaa.gov/alligator/.../**corrosion**preservatio_lesson.pdf*
4) Derrick, M., (1991): Evaluation of the State of Degradation of Dead Sea Scroll Samples Using FT-IR Spectroscopy, Book and paper Group Annual, the American Institute for Conservation, Volume 10.
5) Eckhard Strofer, (1991): Classical Methods of Bleaching in the Restoration, Workshop: The Role of the OH Radical, Germany, p131.

6) Elizabeth Kash, (2003): The Mechanisms of Corrosion and Utilizing Fiber Reinforced Polymers as a Chloride Barrier, p2.

www.ctre.iastate.edu/mtc/papers/2003/Kash.pdf

7) Feller R. L., M. Wilt, (1993): Evaluation of Cellulose Ethers for Conservation, The Getty Conservation Institute, Second printing, p10.

8) Graham R. D., (1976): Wood-Metal Corrosion, Forest Research Laboratory, School of Forestry Oregon State University, p5.

9) Hale Bahar Öztürk, Hai Vu-Manh, and Thomas Bechtold, (2009): Interaction of Cellulose with Alkali Metal Ions and Complexed Heavy Metals, Lenzinger Berichte 87, p143.

10) Helmut Zahn, et al, (2005): Wool, Wiley-VCH Verlag GmbH & Co. KGaA, Weinheim, Germany, p12.

11) Jeanette M. Cardamone, (2001): Historic Textiles and Paper, Eastern Regional Research Center, Agriculture Research Service, U.S. Department of Agriculture, pp 4-5

12) Margaret Anderson, et al: Common Deterioration Processes, Conservation Working Party of the Heritage Collections Council ,Migration Museum, National Motor Museum, South Australian Telstra Historical Collection, p78

archive.amol.org.au/recollections/3/pdf/**deterioration**.pdf

13) Mary-Lou E. Florian Dale Paul Kronkright Ruth E. Norton, (1990): The Conservation of Artifacts Made from Plant Materials, Fowler Museum of Cultural History, The Getty Conservation Institute, p166.

14) Moe Sato, Satoko Okubayashi, MasanoriSato, (2010): Development of conservation procedures for late Edo period Japanese ceremonial dolls' hair: Evaluation of effective treating reagents by using artificially degraded black-dyed silk fibres, Journal of Cultural Heritage, p2.

15) Neevel J. G., (1995): The Development of a New Conservation Treatment for Ink Corrosion, Based on the Natural Anti-oxidant Phytate, Central Research Laboratory for Objects of Art and Science (CL) in Amsterdam, The Dutch Ministry of Education, p93.

16) Sangwoo Han, B.A. (1996): Museological Approaches to the General Preservation of Korean Archaeological Artifacts, a Thesis in Museum Science, Submitted to the faculty of Texas Tech University, p70.

17) Smith T. Sundar, Mohini M. Sain, Kristiina Oksman, (2009): Characterization of microcrystalline cellulose and cellulose long fiber modified by iron salt, Carbohydrate Polymers 80, Elsevier Ltd, p36.

18) Whewell C. S., (1960): The Chemistry of Hair, Journal of the Society of Cosmetic Chemists, Department of textile industries, Leeds 2, Yorks, pp 208,212.

Non-Destructive Spectrophotometeric Analysis for Compounds Present in Egyptian Archeological Textile Samples♦

فريال طيرة ياسين زيدان عبلة عبد السلام خالد النجار

Abstract:

Since archeological samples are of great importance national and international values, hence, non-destructive spectrophotometery provides ideal tool for their analysis through consolidation and conservation processes. Thus, x-ray diffraction was applied to determine the types of metallic, nonmetallic compounds and impurities in very small quantities present in the colored fibers that were spread around the artifacts. Also, identifying the types of mordants used through dyeing. Also, the types of metallic alloys in the attached sequences to the artifacts were identified. Moreover, atomic absorption was used for qualitative and quantitative analysis of these accompanied sequences. In addition, Infrared spectral analysis was used to identify the types of the natural dyes pre-used with these examined artifacts. The applied identification techniques were proved to be successful nondestructive tools for such analysis.

♦ ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر2011م.

Copper Plate, an Ancient Egyptian Antibacterial Used to Protect the Pharaonic Mummies.

Dr.Hesham Abbas Kamally♦ Dr.Abrahim Badr♦♦

ABSTRACT

In ancient Egypt, life after death was an enormous part of the Egyptian life. Thus the protecting bodies from decay and preserving them in a recognizable form was extremely important for the ancient Egyptians, who believed that people needed their bodies in the afterlife. From here started the mummification process, embalming and treating a dead body after death in ancient Egypt removed the internal organs from an incision on the left side of the mummy body, and covered with plate from copper or copper alloys. The results reveal that decorated bronze plate was used for protection and fights the decay of mummy body from microbial and fungal. Copper ions, either alone or in copper complexes, have been used for centuries to disinfect liquids, solids and human tissue. This manuscript explain the antibacterial mechanisms of bronze and the current usages of copper and copper alloys as antibacterial and antifungal by the ancient Egyptian to protect the body of mummies from decay. The study results suggest the selection of copper and tin alloy (bronze) plates can materially assist in reducing the transmission of infectious organisms and consider as excellent antibacterial action against several type of bacteria such as Bacillus, Pseudomonas and E. coli.

♦ *Restoration Department, High Institute of Tourism, Hotel Management and Restoration, Alexandria,egypt.*

♦♦ *Restoration Department, High Institute of Tourism, Hotel Management and Restoration, Alexandria,egypt.*

1-Introduction

The Egyptians believed that life after death was the greatest accomplishment of all. Therefore, the people of Egypt would spend most of their time preparing for the cross-over between life and death. Thus, protecting the bodies by mummification process from decay and preserving them in a recognizable form was extremely important, as they believed that people need their bodies in the afterlife. Mummification process started after an Egyptians death, they would be taken to a tent know the "tent of purification", here is where the mummification process was performed by embalmers. The first step to the process was to clean and wash the Egyptians life away with water from the Nile. From here the internal organs were removed from an incision on the left side of the body. The incision on the left side Fig. (1A) was then covered with either wax, or with a metal plate Fig. (1B). Copper plate was used for protection the body of mummy and decorated with magical symbols.

Copper or copper alloys were an important metal for the ancient Egyptians, because it could be easily worked and shaped into weapons, tools and magical plates. The metal and its alloys have been used as natural antimicrobial materials from the ancient time[1] In ancient Egypt (2000 BC), copper was used to purify water and wounds. Copper sulphate for example was an especially important compound in early times. Ancient Egyptians used it as prescription for pulmonary diseases and a mordant in their dyeing process. Copper pipes and vessels were used to keep drinking water pure in ancient Egypt. The Roman people were used the copper cooking utensils to prevent the spread of disease. Also, the ancient Greeks in the time of Hippocrates (400 BC) prescribed copper for pulmonary diseases and for purifying drinking water. In India, several advices say that drinking water should be kept in copper vessels and

[2)] Dollwet HHA, Sorenson JRJ., 2001. Historic uses of copper compounds in medicine. Trace Elements Med 2: 80-7.

exposed to sunlight to purify the water. The Aztec people (groups of central Mexico), used copper oxide and copper carbonate for treating skin conditions. Hindu devotees drink a "Holy water", stored in copper utensils as it keeps the water sparkling clean. In addition, the American pioneers put copper coins in wooden water casks to provide safe drinking water for their long journey. While, Japanese soldiers put pieces of copper in their water bottles to prevent spread of disease such as dysentery. The fungicidal and biocidal properties of copper were demonstrated in controlled laboratory studies starting in the early 1950s[2] and since then copper and copper compounds have been shown to effectively kill a wide range of fungi such as *Aspergillus* carbonarius[3]. Scientists are also actively demonstrating the intrinsic efficacies of copper alloy "touch surfaces" to destroy a wide range of microorganisms that threaten public health. Copper exerts its toxicity to microorganisms through several parallel mechanisms, which eventually may lead to the microorganisms' death even within minutes of their exposure to copper[4] . Copper is also used as the active ingredient in products that prevent roof moss formation, such as copper granules found in 3M Scotchgard Algae Resistant Roofin System[5]

This paper interpretation the potent biocidal properties and the current usages of copper and copper compounds as antibacterial and antifungal agents in ancient Egypt.

3) Foye Wo, Van De Workeen IB Jr, Matthes JD.,1958.Copper complexes of aromatic dithiocarbamates and their antifungal activity. J Am Pharm Assoc Am Pharm Assoc (Baltim) 47: 556-8.

4) Belli N, Marin S, Sanchis V, Ramos AJ., 2006. Impact of fungicides on Aspergillus carbonarius growth and ochratoxin A production on synthetic grape-like medium and on grapes. Food Addit Contam 23: 1021-9.

5) Ohsumi Y, Kitamoto K, Anraku Y.,1988.Changes induced in the permeability barrier of the yeast plasma membrane by cupric ion. J Bacteriol170: 2676-82.

6) Resistant Roofing System, 2004.http:// solutions.3m. com/ wps/portal/3M/en_US/IMPD/Roofing-Solutions/Products/Scotchgard-Algae- Resistant

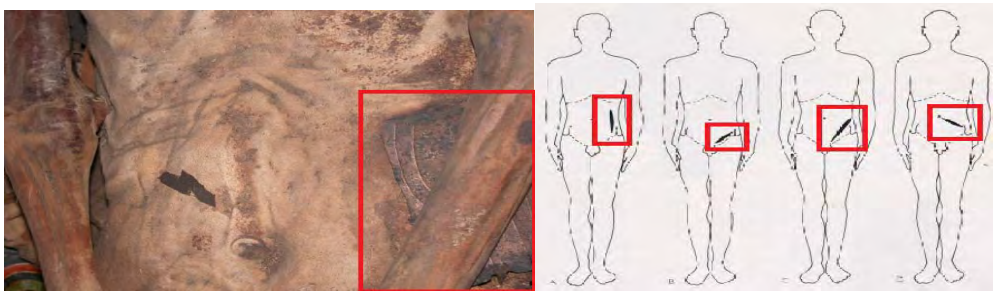


Fig.(1A)The mummified body with an incision in the left side and covered it with a metal plate.(B) Position of the incision, varied only slightly throughout ancient Egyptian history.

2-Materials and methods

Samples of the metal plate were studied by scanning electron microscope SEM-EDX and X-ray diffraction (XRD) to find their mineral composition, alteration products and morphological features of metal plate. Optical microscopy at various magnification degrees, up to maximum 100X, was used to investigate the morphological forms and concentration of bacterial and fungal colonies. Scanning electron microscopy (SEM) together with energy dispersive spectrometer (EDX), was used to determine the type of alloy, morphology and the elemental composition. SEM micrographs and EDS spectra of selected specimens were obtained by using a JEOL JSM-5300 instrument, equipped with a Link EDX operated at accelerating voltage 30 KV. XRD analysis was used to identify type of alloy and the corrosion products covering the surface and to understand the corrosive conditions that led to the corrosion of the metal plate. The powder diffraction patterns of the samples were obtained Cu-kα radiation and Ni filter. The scanning speed is 2θ-1 degree/min at constant voltage 40 KV and 30 Ma using a Phillips PW 1840 diffractometer.

3- Result and Discussion

3-1 Preparation of microbial media

In this study two differential cultural media were used to microorganisms cultivation as follows:

1-Nutrient agar typically contains, 3mg. peptone, 15mg.agar-agar, 5mg. NaCl, 3gm. meat extract and 1000 ml. distilled water.

2-Dox's agar medium consists of sucrose 20gm., 20mg.agar-agar, sodium nitrate 2gm., dipotassium phosphate 1gm., potassium chloride 0.5mg., magnesium sulphate 0.5mg. and 1000 ml. water tap. Sterilized by autoclaving at 105 atmospheric pressure at a temperature of 121°C. Both nutrients were obtained from S.C.A (Supreme Council of Antiques) laboratories in Cairo- Egypt.

Several samples were taken under sterile conditions with swabs and scalpels from hair, mouth, shoulder and skins of Egyptian mummies. These samples were inoculated on Petri dishes with nutrient agar and dox's agar medium at 30 °C. Numerous different bacterial and fungal colonies appeared on all Petri dishes. Pure cultures for identification were obtained from various morphological forms. The following species were identified and isolated: Asp. Niger, Asp. Fumigates, Asp. Flavus, Penicillium chrysogenum, Penicillium citrinum, Aspergillus japonicas, Asp. Wentii**,** Asp. Sulphureous and Pen. Citrinum Fig.(2).

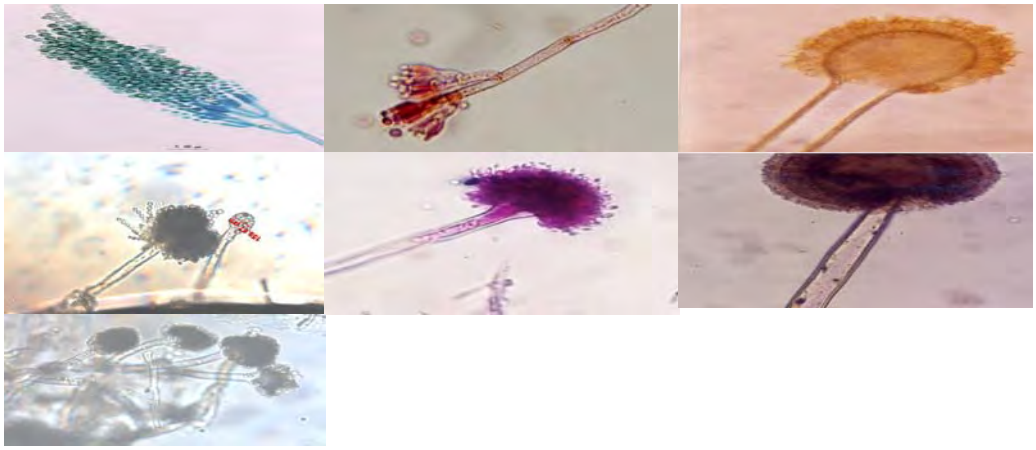


Fig.(2) Several bacterial and fungal species were identified A-Penicillium citrinum, B-Pen. Chrysogenum C-*Asp. FumigatesD-Asp. Japonicas, E- Asp. Flavus, g. Asp.Niger, F- Asp. Sulphoreus.*

3- Antibacterial study of copper and tin alloy plates

The results from previous biologic swabs reveal that several bacterial and fungal species were identified. These bacterial and fungal were cultivated with Dox's agar medium in Petri dishes in the absences of copper plates (sample A) Fig.(3) while in other Petri dishes the same bacterial and fungal were cultivated with Dox's agar medium in the presence of copper and tin alloy (bronze) plates (sample B). The antibacterial activities of the bronze plates were tested qualitatively and quantitatively by an inhibition zone method and a viable cell count method respectively. For qualitative measurement of antimicrobial activity, the bronze plates put together with various bacterial and fungal in Petri dishes and the antimicrobial activity was tested. Petri dishes were examined for possible clear zone after incubation at 30ºC for 2 days. The presence of any clear zone around the bronze plates on the Petri dishes was recorded as an inhibition against the microbial species. To examine the bacterial growth or killing kinetics (quantitative measurement) bacterial and fungal were grown in Dox's agar supplemented with bronze plates at 30 ºC for a period ranging between7-21 days. Growth and killing rates or bacterial and fungal concentrations were determined on counting slide. Fig.(4) shows the bacterial colonies growth of all samples in Petri dishes in the absences and presence of bronze plates. In absence of bronze plates the continuous growth of bacterial cells were observed while in presence of bronze plates the bacterial growth is suppressed to a great extent due to strong killing kinetic action of Cu II ions which released from bronze plates. Consequently, bronze plates are very effective in killing bacterial cells. The results in Table (1) show the quantitative measurements of bacterial and fungal at 30 ºC for a period ranging between 7-21 days. These results are represented in histogram diagram in Fig.(4).The diagram shows the growth of bacterial and fungal on dish plates in the absence and presence of bronze plates. These results reveal that all types of bacterial and

fungal in absence bronze plates show high concentrations (dish A) while, in the presence of bronze plates (dish B) show low concentrations of bacterial and fungal.

Table (1) shows the concentration of bacterial and fungal for a period ranging from one week

Types of bacterial and fungal	Dish A			Dish B		
	Week 1	Week 2	Week 3	Week 1	Week 2	Week 3
Asp.Fumigatus	1	1.8	2.15	1	1.3	1.7
Asp.Niger	0.8	1.5	1.9	0.7	0.9	1.1
Asp.Flavus	0.8	1.2	2.3	0.7	0.8	1.4
Aspergillus Japonicus	1.5	2.4	2.6	1.4	2.0	2.1
Pen.Citrinum	1	2	2.1	1	1.4	1.9
Asp.Sulphureous	1	1.8	2.6	0.6	1.3	2.1
Asp. Wetii	1	2.2	3.2	0.7	1.7	1.9
Penicillium Chrysogenum	1	2	2.8	0.9	1.9	2.1

to three week at 30 ºC.

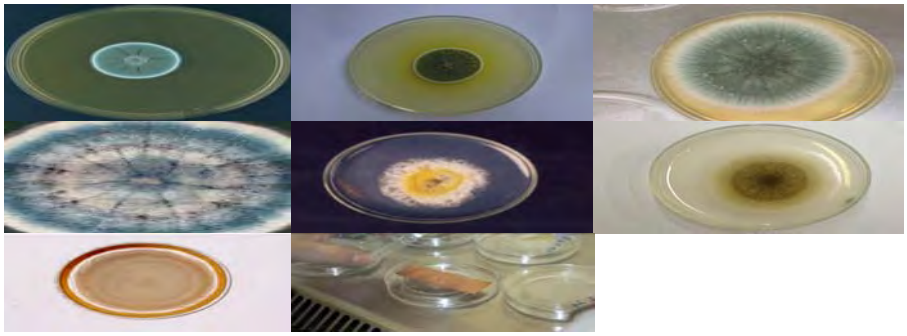
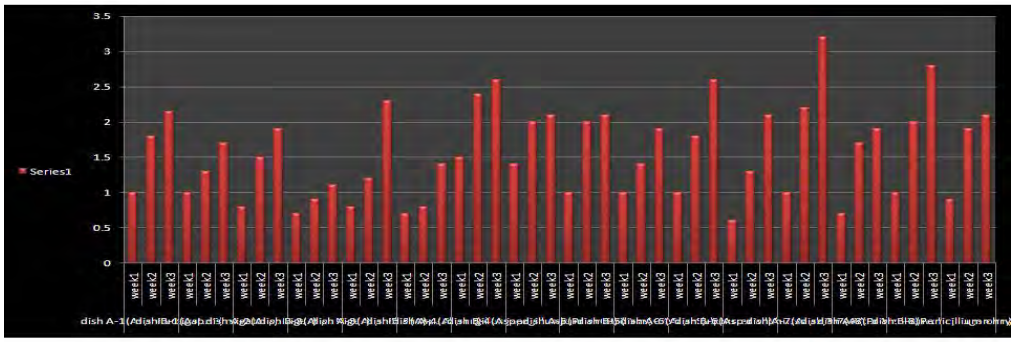


Fig.(3) shows the bacterial and fungal colonies growth with Dox's agar medium in Petri dishes in the absences (sample A)and presence of bronze plates (sample B).

The mechanism of biocidal action of bronze plates may probably be explained on the basis of the fact that bronze plates release Cu (II) ions on contact with moisture. These copper ions bind with the –SH and –COOH groups of protein molecules of bacterial cell wall and destroyed them. The 3-dimensional structure of proteins can be altered by copper, so that the proteins can no longer perform their

normal functions. The result is inactivation of bacteria or viruses[6]. Also, copper may mediate free radical attack of amino acids, causing substantial protein alterations and even protein cleavage[7].



Fig(4) shows the growth of microbial species on dish plates in the absence and presence of bronze plates.

3-3 Scanning electron microscope (SEM)

Scanning electron microscope examination micrographs of external deteriorated bronze plate surface from the mummy of Djedptahiufankh showing that the original surface has been deformed by corrosive attacks such as pits, crevices, cracks and thin black lamellar corrosion as shown in Figure (5A). A thin black layer on the bronze surface would suggest the presence of sulphate ions which causes intensive corrosion. Copper can be described as the arrangement of copper atoms in a face-centered-cubic configuration as shown in Figure (5B). A copper atom is found at each corner and in the center of each face of a cube. This unit is repeated in three dimensional space to make up the crystal structure of the copper metal. The fragmentation or dendritic structures of the

7) Thurman, R.B. and Gerba, C.P., 1989. The Molecular Mechanisms of Copper and Silver Ion Disinfection of Bacteria and Viruses, *CRC Critical* Reviews in Environmental Control, Vol. 18, Issue 4, pp. 295–315.

8) Davies MJ, Gilbert BC, Haywood RM., 1991. Radical-induced damage to proteins: e.s.r. spin-trapping studies. Free Radic Res Commun,15: 111-27.

bronze layer commonly due to internal mechanical breakdown which results from internal stresses created by the decuprification process. The SEM microphotographs of the bronze surface revealed the presence of mechanical breakdown as deep cracks, intergranular corrosion and fragmentation as shown in Fig. (5C). Also, SEM micrographs of bronze plate surface usually in some parts appear as metallic ghost structures as a result of tin-enrichment corrosion layers due to copper depletion as a result of high content of chlorine ions in the corrosion bronze plate as shown in Fig. (5D).

3-4 energy Dispersive X-Ray analysis (EDX)

EDX microanalysis of three bronze samples from the mummy of Djedptahiufankh are essentially consists of Cu, Mg, Al, Si, P, S, Cl,

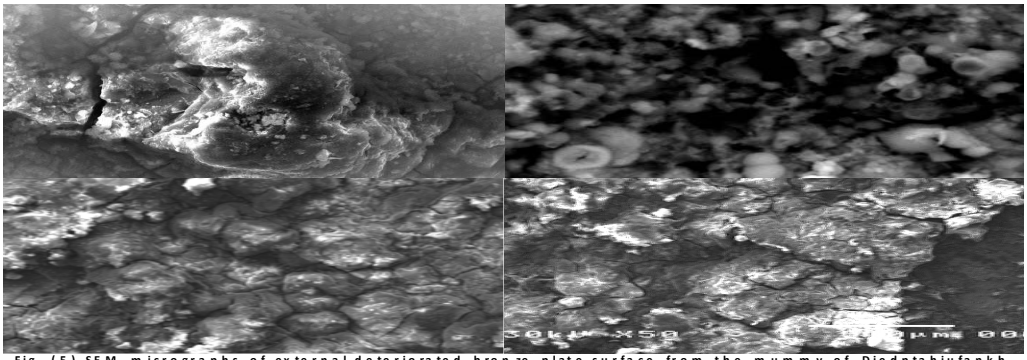


Fig. (5) SEM micrographs of external deteriorated bronze plate surface from the mummy of Djedptahiufankh. (A)Original surface has been deformed by corrosive attacks such as pits, crevices, cracks and thin black lamellar corrosion. (B) Arrangement of copper atoms in a face-centered-cubic (fcc) configuration.(C) Fragmentation or dendritic structures of the bronze layer as a result of mechanical breakdown .(D) Bronze plate surface usually appear in metallic ghost structures as a result of tin-enriched corrosion layers due to copper depelation.

Sn, Ca, Fe and Pb. These results in Table (2) reveal that there are some harmful elements such as chlorine and sulphate which already causes corrosive attack such as pits, crevices, cracks and thin black lamellar corrosion.

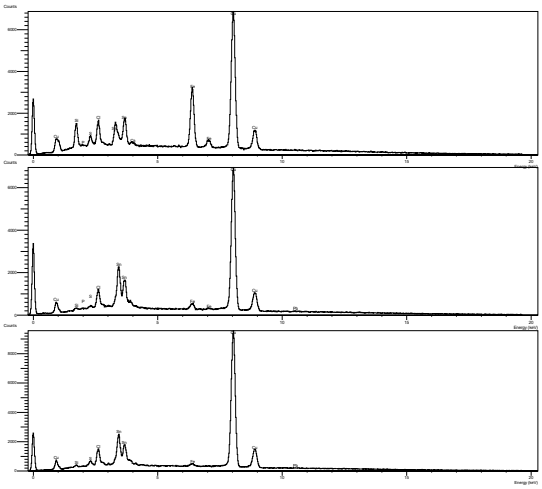
Table (2) Results of (EDX) Energy Dispersive X-Ray analysis of the bronze samples.

Mineral composition	Cu	Mg	Al	Si	P	S	Cl	Sn	Ca	Fe	Pb
sample (1) from bronz plate	73.9	0.1	0.1	0.6	0.4	0.6	5.0	16.6	-	2.8	-
sample (2)from bronze plate	79.4	-	0.1	0.6	-	1.2	5.0	12.2	-	1.2	0.3
sample (3)from bronze plate	77.1	0.1	-	4.6	0.3	1.9	5.2	8.8	0.6	1.4	-

The samples have high content of copper mineral range from 73.9% to 79.4% and tin mineral range from 8.8% to 16.6%. The result analysis revealed that the ancient metal plate formed from tin-copper alloy (bronze). Bronze is any alloy that is 85-95% copper, with the other 5-15% made up of mainly of tin or arsenic, though other metals can be present in small amounts. Most ancient copper alloys have less than 1 7% tin[8]. In modern times bronze is strictly defined as consisting of 10-15% tin, but the ancient alloy was more variable in composition[9]. In the present studied Fe mineral content range from 1.2% to 2.8% and other minerals present in very small amount (Ca, Pb, P, Al, Mg).

9) David A., 1991. Metallography and microstructure of ancient and historic metals., Published in association with Archetype Books by the Paul Getty Trust - Printed in Singapore Libraty of Congress Cataloguing

10) Lucas, A., 1962. Ancient Egyptian materials and industries. 4th ed revised and enlarged by JR Harris. London: Edward Arnold.



EDX patterns of the studied sampl

3-5 X– Ray Diffraction analysis (XRD)

One sample was taken from metal plate of the mummy of Djedptahiufankh. The results in Table (3) reveal that the metal plate sample consists of Copper, paratacamite, cuprite, cassiterite, truscottite and ferdisilicite. The scientific studied reveal that CuO (Neel EA. Et al., 2005) and copper alloys(Faundez G.et al., 2004; Noyco JO. et al., 2006; Wilks SA. et al., 2005) have potent biocidal properties, even against difficult bacterial spores[10] .

Bronze is represented mainly by copper and cassiterite minerals. Cuprite is an oxide mineral composed of copper oxide Cu_2O dispersed in the bronze plate indicates that the deterioration of bronze is primarily as a result of oxidation.

Paratacamite mineral formed as a result of chemical alteration of copper minerals by chloride ions under the cold condition (in high humidity). These results correspond to the EDX analysis and SEM micrographs.

[11)] Weaver L, Michels HT, Keevil CW., 2008. Survival of Clostridium difficile on copper and steel: futuristic options for hospital hygiene. J Hosp Infect 68: 145-51.

Table (3) shows the Results of X – ray diffraction analysis of metal plate sample

Sample No	Material type	Sample site	composition
1	Sample from the mummy of Djedptahiufankh	Egyptian museum	Copper (Cu) , paratacamite ($Cu_2(OH)_3Cl$, cuprite (Cu_2O) , cassiterite (SnO_2), truscottite ($Ca_{12}Mn^{2+}{}_2Si_{24}O_{58}(OH)_8{\bullet}2(H_2O)$), ferdisilicite ($FeSi_2$), clairite $(NH_4)2\ Fe_3(SO_4)4(OH)3.\ 3(H_2O)$

The presence of ammonia, in combination with sulfate compounds on the copper surface represented by calairite mineral, indicates that the cause of corrosion of bronze plate could be mummification materials and/or surrounding soil during long burial of the mummy in the ground.

Conclusion:

1- The present study reveals that several kinds of bacteria and fungi, known in mummification science, die when placed on copper-tin alloy surfaces. The concentration of live bacteria drops from high orders to zero on copper-tin alloy in a few hours. Antimicrobial copper alloys surfaces kill greater than 99.9% of bacteria within two hours, and continue to kill more than 99% of bacteria even after repeated contamination with copper". These public health claims acknowledge that copper, brass and bronze are capable of killing harmful, potentially deadly several bacteria, such as Methicillin-resistant *S. aureus* (MRSA). MRSA is one of the most virulent strains of antibiotic-resistant bacteria[11].

2- Several samples were taken under sterile conditions from Egyptian mummies. The results from previous biologic swabs reveal that several bacterial and fungal species were identified such as Asp. Niger, Asp. Fumigates, Asp. Flavus,

[12] Borkow G, Gabbay J.,1991. Copper, an ancient remedy returning to fight microbial, fungal and viral infections. *3,* 272-278.

Penicillium chrysogenum, Penicillium citrinum, Aspergillus japonicas, Asp. Wentii, Asp. Sulphureous and Pen. Citrinum.

3- The antibacterial activities of the copper-tin plates were tested by quantitative and qualitative methods. In absence of bronze plates the continuous growth of bacterial cells were observed while in presence of bronze plates the bacterial growth is suppressed to a great extent due to strong killing kinetic action of Cu II ions which released from bronze plates. Copper may damage many proteins, both on the microorganism envelope or within the cell, especially when found in high concentrations.

4- The mechanism of biocidal action of bronze plates may probably be explained on the basis of the fact that bronze plates release Cu (II) ions on contact with moisture. These copper ions bind with the –SH and –COOH groups of protein molecules of bacterial cell wall and destroyed them. In addition, copper exerts its toxicity to microorganisms through several parallel mechanisms, which eventually may lead to the microorganisms' death even within minutes of their exposure to copper[12].

5- Scanning electron microscope micrographs of external deteriorated bronze plate surface showing several corrosive features such as pits, crevices, cracks, fragmentation, metallic ghost structures and thin black lamellar corrosion. A thin black layer attributed to the presence of sulphate ions which causes intensive corrosion. The fragmentation and metallic ghost structures of the bronze layer commonly due to internal

[13] Ohsumi Y, Kitamoto K, Anraku Y.,1988.Changes induced in the permeability barrier of the yeast plasma membrane by cupric ion. J Bacteriol170: 2676-82.

mechanical breakdown which results from internal stresses created by the copper depletion and corrosive attack by chlorine ions.

6- The EDX analysis reveal that the samples have high content of copper mineral range from 73.9% to 79.4% and tin mineral range from 8.8% to 16.6% while, the XRD analysis reveal that the plate sample consists of Copper, paratacamite, cuprite, cassiterite, truscottite and ferdisilicite. From EDX and XRD analysis we can suggest that the plate samples from copper-tin alloy (bronze). Moreover, the results refer to presence of ammonia, in combination with sulfate compounds on the copper surface. These results indicate that the cause of corrosion of bronze plate may be mummification materials and/or surrounding soil during long burial of the mummy in the ground.

Author reading

1. Belli N, Marin S, Sanchis V, Ramos AJ., 2006. Impact of fungicides on

   Aspergillus carbonarius growth and ochratoxin A production on

   synthetic grape-like medium and on grapes. Food Addit Contam 23: 1021-9.
2. Benns BG, Gingras BA, Bayley CH., 1960.Antifungal Activity of Some

   Thiosemicarbazones and Their Copper Complexes. Appl Microbiol

   8: 353-6.

3. Borkow G, Sidwell RW, Smee DF, *et al*., 2007.Neutralizing viruses in suspensions by copper oxide based filters. Antimicrob Agents Chemother 51: 2605-7.

4. Davies MJ, Gilbert BC, Haywood RM., 1991. Radical-induced damage to
proteins: e.s.r. spin-trapping studies. Free Radic Res Commun,15: 111-27.
5. Dean RT, Wolff SP, McElligott MA., 1989.Histidine and proline are
important sites of free radical damage to proteins. Free Radic Res
Commun, 7: 97-103.
6. Dollwet HHA, Sorenson JRJ., 2001. Historic uses of copper compounds
in medicine. Trace Elements Med 2: 80-7.
7. Espirito SC, Taudte N, Nies DH, Grass G., 2008.Contribution of copper ion resistance to survival of Escherichia coli on metallic copper surfaces. Appl Environ Microbiol 74: 977-86.
8. Faundez G, Troncoso M, Navarrete P, FiguerG., 2004. Antimicr- obial
activity of copper surfaces against suspensions of Salmonella enterica and Campylobacter jejuni. BMC Microbiol 4: 19-25.
9. Foye Wo, Van De Workeen IB Jr, Matthes JD.,1958.Copper complexes
of aromatic dithiocarbamates and their antifungal activity. J Am Pharm
Assoc Am Pharm Assoc (Baltim) 47: 556-8.
10. Lucas, A., 1962. Ancient Egyptian materials and industries. 4th ed revised and enlarged by JR Harris. London: Edward Arnold.

11. Neel EA, Ahmed I, Pratten J, Nazhat SN, Knowles JC., 2005.Characterisation of antibacterial copper releasing degradable phosphate glass fibres. Biomaterials 26: 2247-54.

12. Noyce JO, Michels H, Keevil CW., 2006. Use of copper cast alloys to control Escherichia coli O157 cross-contamination during food
13. processing. Appl Environ Microbiol 72: 4239-44.

14. Ohsumi Y, Kitamoto K, Anraku Y.,1988.Changes induced in the permeability barrier of the yeast plasma membrane by cupric ion. J Bacteriol170: 2676-82.
15. Resistant Roofing System, 2004.http:// solutions.3m. com/ wps/por-tal/3M/en_US/IMPD/Roofing-Solutions/Products/Scotchgard-Algae- Resistant.
16. Scigliano JA, Grubb TC, Shay DE., 1950. Fungicidal testing of some
organocopper compounds. J Am Pharm Assoc Am Pharm Assoc39: 673-6.
17. Thurman, R.B. and Gerba, C.P., 1989. The Molecular Mechanisms of Copper and Silver Ion Disinfection of Bacteria and Viruses, *CRC Critical* Reviews in Environmental Control, Vol. 18, Issue 4, pp. 295–315.

18. Weaver L, Michels HT, Keevil CW., 2008. Survival of Clostridium difficile on copper and steel: futuristic options for hospital hygiene. J Hosp Infect 68: 145-51.

19. Wilks SA, Michels H, Keevil CW., 2005. The survival of Escherichia coli O157 on a range of metal surfaces. Int J Food Microbiol 105.

Impact of coastal environmental conditions on building materials of The Roman Theater at the archaeological site of Sabratha, Libya.

♦ Ass. Prof I.M.Abdallah

Abstract:

Sabratha's port was established, perhaps about 500 BC, as a Phoenican trading-post that served as a coastal outlet for the products of the African hinterland.The Phoenicians gave it the Lybico-Berber name 'Sbrt'n. Sabratha became part of the short-lived Numidian Kingdom of Massinissa before being Romanized and rebuilt in the 2nd and 3rd centuries AD. The Emperor Septimus Severus was born nearby in Lebtis Magna, and Sabratha reached its monumental peak during the rule of the Severus. The city was badly damaged by earthquakes during the 4th century, particularly the quake of AD 365. It was rebuilt on a more modest scale by governors. Besides its magnificent late 3rd century theatre that retains its three-storey architectural backdrop 'The Roman theater at Sabratha in Libya is today one of the most impressive Roman monuments in North Africa. The Sabratha Theater is distinctive for its sculptured pulpit, which is decorated with a variety of mythological, historical, and genre scenes. A UNESCO placed the site in its "World Heritage List" The research aim to study the material building which used in the theatre such as limestone's, marbles and mortars, and effects of coastal environmental conditions which collapsing, disintegration and damage it by using analysis, investigations and materials tests such as XRD, XRF, PM, and SEM to identification of elements and minerals composition and its alteration. Physio-mechanical properties of building materials was also evaluated

♦ High Institute of tourism, Hotel management and Restoration Abukir, Alexandria.

INTRODUCTION:

Sabratha is a city port located on the mediterranean coast of Libya. Together with Oea and Leptis Magna, these cities formed the so-called Tripolitania (three cities). The archaeological site is located 1.5 km away from the modern city and it has typically Roman characteristics, including the regular provision decumanus and cardus, the presence of a forum with some temples and other monuments. The theatre is located east of the monumental area (fig.1) and it dates in principle between the second and third century. A.D, therefore originating from the Severian period. The Roman theatre of Sabratha, built in the II c. AD, was rebuilt in the years between 1930-1940 at the command of the Italian governor of Libya, Italo Balbo, and was a sign of the past Roman Empire. The project was handled by two Italian archaeologists Caputo and Guidi. The photogrammetric survey was performed in August 2009, but in other projects the found accuracy is in the order of 1/1000 the object distance, say one centimeter every ten meters of distance from the object. can even be done with simple and low-cost instruments in a quick Manner .and a geometrical survey, the

Fig. (1) The Roman Theater and the other archaeological sites in Sabratha and the remains of the Roman town stretch along the sea shoreSea level changes for the Mediterranean region along the coasts of northern Africa.

building has a maximum diameter of 92.60 m, and consider the largest in Libya and with a capacity of 5000 spectators, built in limestone with a backdrop of 108 Corinthian columns, and a series of superb marble reliefs adorning the front of the stage.[1], many extravagant monuments were erected by Emperor Commodus. The Temples of Liber Pater, Hercules, Serpais, and Isis, the Basilica of Justinian, the Capitolium, and Mosaics of the House of Jason Magnus are some of these notable, sacred monuments that remain, despite the religious disputes of the 4th century B.C. and the earthquake of 365 B.C., which ultimately led to the city's downfall. Being located approximately 50 miles outside of Tripoli [2] sandwiched between two earthquakes – was unmistakably Roman. After the first earthquake. In the 1st century AD, the city's architects turned towards Rome for inspiration, resulting in the Roman character so strongly evident today.(fig.2).

Fig. (2) The Roman Theater and the other archaeological sites in Sabratha.

[1]Cecilia Pisa,Fabiana Zeppa,and Gabriele Fangi: Polytechnic University Marche, Ancona, Italy Sabratha, Libya North african Horizons -day escorted tour departing November, 2012,38, .p 7.
[2] Raabe, Ashleigh W. M.A.:Astudy of the theater reliefs Imagining Roman-ness at Sabratha by The University of North Carolina at Chapel Hill , 2007, 118 p.1442306

The Italian restoration

After an excavation lasting 4 years and cataloging work of over two years, the colossal undertaking restoration was ordered by the Governor of Libya, Italo Balbo, in the 1930s. It was begun by Giacomo Guidi and completed by Giacomo Caputo in 1936, with the requirement to make the theater again suitable for public ceremonies and events, as was the political will of the Italian government. The restoration was based on archaeological reconstruction of certain elements, which are provided by the monument itself, and also by making extensive use of the mounting method. In this case the old structures are embedded into the new ones for a more light reading and storage, providing additions to the work. One keeps not only the "where and how it was", but also lets the observer compulsorily recognize at first glance the use of new material, limited to the indispensable response to architectural features. This is the first example of a philological restoration**.** preservation of the columns of the scene. The mentioned restoration technique thus allowed the analysis and classification of restored shares properly distinguished from the originals ones, whose employment is in most cases arbitrary, especially the walls of the north side of the monument. The missing original bricks (45x45 cm in size), during the restoration were replaced by other blocks whose size is exactly half of the original one. In addition to other elements, where the distinction between new and old material could not be made immediately, a recognizable symbol was made, making the distinction possible. The same is true for the front stage, usually spectacular architectural setting fixed 22.75 m high, almost completely rebuilt and considered unique to the different theaters throughout the Roman world in which the scenes are collapsed or disappeared for centuries (Guidi, 1935, Caputo, 1959).(fig.4-8).

Climate

The climate is mostly dry and desert-like in nature. This is a southern wind blowing the climate in Libya is greatly influenced by the desert to the south and the Mediterranean Sea to the north. In

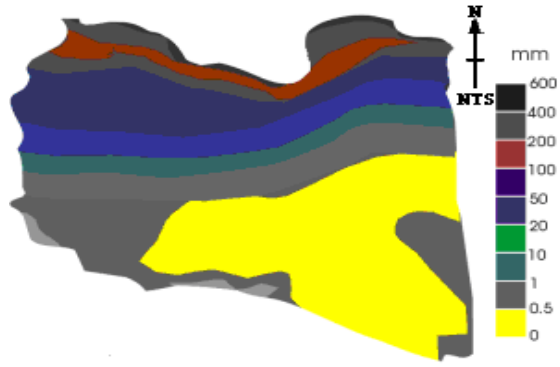


Fig. (3) Yearly average rain fall in Libya

the winter the northern areas and the mountain peaks to the south can be fairly cold. During summer it is generally, the coastal areas are refreshing with temperatures of between 25°C and 27°C. This is a hot, very dry, sand-laden wind that can rise the temperatures in a

Table (1) shows weather averages in Tripoli

Month	Average Sunlight (Hours)	Temperature Average Record Min Max Min Max	Discomfort From Heat and Humidity	Relative Humidity Am pm	Average Precipitation (mm)	Wet Days (+0 25 mm)
Jan	5	8 16 1 28	-	68 59	81	11
Feb	6	9 17 3 33	-	71 60	46	7
March	6	11 19 4 38	-	65 57	28	5
April	7	14 22 6 41	-	62 57	10	2
May	8	16 24 6 43	Moderate	58 62	5	3
June	10	19 27 10 44	Medium	57 70	3	1
July	11	22 29 16 46	High	54 72	0	0.2
Aug	11	22 30 17 44	High	72 69	0	0.3
Sept	8	22 29 15 45	Medium	67 67	10	2
Oct	7	18 27 10 41	Medium	65 59	41	5
Nov	5	14 23 6 36	-	66 53	66	7
Dec	5	9 18 1 30	-	65 55	94	11

matter of hours to between 40°C and 45°C. temperature in the Libyan desert can be extreme; , recorded an air temperature of 57.8

°C (136.0 °F), generally accepted as the highest recorded naturally occurring air temperature reached on Earth[3] .There are sand dunes throughout Tripolitania; From the interior of the African continent come the red (Heix) sands, composed mainly of very fine quartz granules. But there are also the sea sands, white, with rounded, rough textured and more calcareous grains, less able to retain water than the continental sands. Sea winds, blowing mainly from the northeast, form vast seashore dunes along the entire coastline, winter rainfalls ranging from 200 to 400 Mm/yr with moderate temperatures and high relative humidity.(fig.3-table1).

Groundwater :

Groundwater aquifers are either renewable or non-renewable. The renewable aquifers are those located in the northern zones and fall within areas under high precipitation rates. They range in age from Quaternary to Cretaceous and contribute more than 2,400 million m3 per year against an annual recharge of less than 6.5 million meter cube per year. This imbalance has provoked a continuous lowering of groundwater levels accompanied by deterioration in water quality due to seawater intrusion and invasion of saline water from adjacent aquifers (Salem, 2005).

Sea – level lowering:

Along the along the coasts of Tunisia and western Libya (4 sites between Sabratha and Leptis Magna), Anzidei et al.(2010b) analyzed Punic and Roman age archeological remains. Pools, harbors,quarries, the markers that provided information on the altitude of the sea-level during the last 2 ka in these African coastal sectors. Using a eustatic change of 13 cm during the last 2 ka

[3] ADEL MOHAMED ZIDANTHE: IMPACT OF THE GREAT MAN MADE RIVER PROJECT ON UNIVERSITI TEKNOLOGI MALAYSILIBYA'S AGRICULTURAL ACTIVITIES AND THE ENVIRONMENTA project report submitted in partial fulfillment of the requirements for the award of the degree of Master of Science (Planning-Resource and Environmental Management ,FACULTY OF BUILT ENVIRONMENT UNIVERSITI TEKNOLOGI MALAYSIA, APRIL 2007.

(Lambeck et al. 2004b), They found that in Tunisia and Libya, the glacio-hydro-isostatic contribution is about 75% less than in the central and northern Mediterranean ,According to Anzidei at al. (2010b), results indicate that, along the coast of Tunisia and Libya,

local relative sea level has increased of 0.2-0.5 m since the last 2 ka.

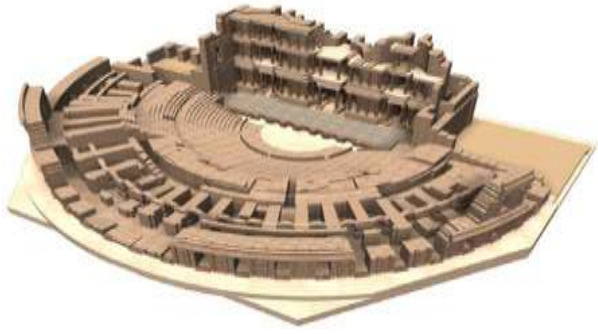


Fig. (6)
Sabratha, the textured model of the theatre (by C.Pisa 2009). obtained from photogram metric evaluation.

Besides minor vertical tectonic movements of Location of sites within the mediterranean prone to earthquakes and volcanic activity (Greece, Italy, Turkey).The hazards, damage to property and natural environments).

. At the moment, very promising proxies seem to be: archeological remains, vermetids, Lithophyllum lichenoides and Balanus sp., foraminifera, testate amoebae and diatoms as well as speleothems.

Data are based on precise measures of presently submerged archaeological markers that are good indicators of past sea-level elevation. Earthquake distribution outlines the current dynamics of the region, besides archaeological markers, in one case biological indicators such as *Strombus bubonius* and *Lithophaga* were used This value is in agreement with the observation performed by Bartoccini in 1958.(fig.4-6).

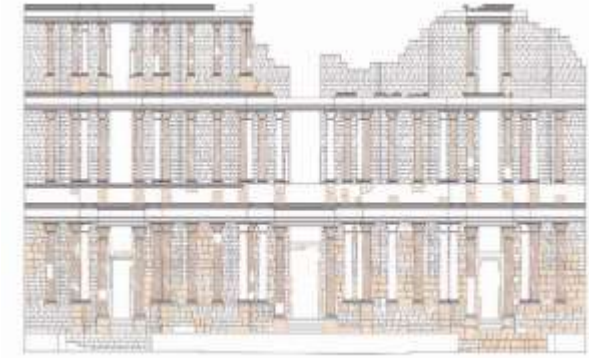


Fig. (7) The columniation of the front (by C.Pisa 2009). The original blocks and columns (in white) are distinguished from the new ones.

Fig. (8) The columniation of the Theater front the original and the new one

Effect of tectonic movements on the coast of the theater:

Gaston Johndi chief architect of the interests of ports and lighthouses studies to expand the port and improve the west, he discovered the jetties of the entire north-west of Ras El-teen, a completely submerged with sea water at depths of no more than a few most of eight and a half meters, and continued his research from 1910 until 1915 . And took the discovery of a witness to the existence of the port is the oldest of Alexandria built by Alexander the east of this place, evidence of the decline in the Earth's crust and the loss of the port under the sea, many natural disasters such as the tyranny of the sea on the coast of the city in 365 AD, which flooded part of the coastline including attic buildings by the earthquake in 956 and followed 1303 A.C., , which led to the collapse of many of the features of the city's famous Pharos lighthouse, particularly

Located effects sunken in front of the coast between Alexandria and Abu Qir at depths ranging from 5.8 meters below the sea surface which is greater depths than are attributed only to the high cosmic to the surface of the sea due to rising temperature (which up to 1.5 cm every 100 years), but to fall in the Earth's crust in front of the Delta , and the main reasons are the change in weather and geologic events that result of decrease or increase the Earth's crust due to tectonic and volcanic factors and fall of the Earth's crust

Result of the accumulation of silt on the coasts of continents and the Delta and rivers[4] has been interpreted by Jean-Yves Embraer that these blocks from the remains of ancient Alexandria lighthouse, and the last remnants of the lighthouse is the first floor of the castle which was destroyed by earthquake in the 14th century[5]

Fig. (9) Erosion of limestone by weathering are the principle factor of honeycomb and damage of limestone

Fig. (10) Deterioration and disintegration of unsuitable mortars .

[4]D / Abdul Fattah Ghonema , D / Hussein al-Sheikh, and Hazem Abochleb: Alexandria, splendor and tender time, place, human, regional body to stimulate tourism, the province of Alexandria, 2001, pp. 348-352.

[5] Henri Riad , Youssef Hanna Shehata, Youssef El-Gheriani , Revised by Dr. Daoud Abdo Daoud : Alexandria , An archelogical guide the city , second edition , revised by Youssef El-Gheriani , 1996, p.10-18.

Ahmed Abdel-Fattah: the effects of the sunken ancient Alexandria, an article in Arabic, in Alexandria throughout the ages, the regional body to stimulate tourism, the province of Alexandria, Al-Ahram Commercial Press - Qalyoub - Egypt 1999, pp. 217-222.

Deterioration and Manifestations of Theater:(fig.9-17)

Deterioration of historical monuments is the result of chemical reactions of polluted air, soil and water with the stone material. Into powder and the object gradually loses its mechanical strength and artistic form. These processes have been observed on all unique ancient monuments of Libya,[6] and observed on theater as follow:

- The spread of gardens around the stage for improving the ancient panorama, , but the network of water and increased water leakage as a result of Irrigation gardens lead to the loosening foundations under the walls of the buildings of the theater as a result of melting the bonding material limestone, And the movement of salt from one place to another.

Fig. (11) growth of plants

Fig. (12) Spallation of marble decoration slabs

- Notes the presence of longitudinal cracks in many of the blocks of the theater stone buildings, may attribute the result of movements or foundation faulty.
- Blackening many places damage as a result of Microbiology and fungi to attack the limestone, as a result of the increase in air humidity.

[6] Eleni Papanikolaou ,Panagiotis Spathis, Vassilios Melfos Basile and Christaras Semeli Pingiatoglou: PRELIMINARY OBSERVATIONS ON THE BUILDING MATERIALS AND THE DETERIORATION PROBLEMS OF THE MONUMENTS OF DEMETER AND ASKLEPIOS SANCTUARIES IN THE ARCHAEOLOGICAL SITE OF DION,in 8th International Symposium on the Conservation of Monuments in the Mediterranean Basin, Patras 2010.

- Crystallization of salts on the roofs of limestone.
- Biological damage due to rainfall on the upper parts of buildings.
- Erosion in the lower parts of the building.
- The separation of parts of the mortar used to repair and bind building blocks of stone.
- Longitudinal cracks due to increased loads on the blocks as a result shattered blocks of stone as a result of the separation of mortar Association building blocks.
- The growth of plants in the foundations of the buildings of the theater and in the ground.
- Leaching components of soluble blocks of stone.
- Loss marble streaks and marble tiles and marble motifs result of different expansion and contraction and the different thermal properties.

Fig. (13) The celebrated frieze of the stage and its plotting, performed in monoplotting mode over a cylindrical surface)

Fig. (14) extension of the archaeological ruins to the sea shore.

Crushed marble floors imbalance as a result of incorporation with the soil and cutting of borders to the broken slabs of marble and places a particular focus.

- Mortar damages the lining of the plaster and the presence of different cracks.

Fig. (15) biodeterioration of limestone

Fig. (16) biodeterioration of plasters.

- Overlap in the sea areas around the ancient Roman Theater and the extension of effects into the sea and its presence under water.
- Erosion of marble and the separation of salts and granules as a result of thermal expansion.
- Accumulation of blocks around the theater and the remains of the crowns.
- Longitudinal cracks in the upper parts of building.
- Formation of decorations and ornaments architectural homogeneity of the old mortar between the columns block of stone columns.
- Erosion of the components is soluble in marble.
- The spread of fungal colonies of black and brown and yellow on the Mortars and blocks.

- Loss Mortars used in the restoration and updating and linking open places, gaps and holes.
- Circular openings in the appearance of blocks of different diameters attributed to the role of insect and work it as a nest within them.

Fig. (17) deteriorated of plasters

- The spread of shrubs within the blocks scattered around the theater, which distorts the panoramic view.
- The presence of an iron fence around the theater, which must be re-developed and planned around the area's historical center.
- Loss of sculptural details of the statues in the theater.
- Accumulation of some sand on the blocks around the theater.

Materials and Methods

X-Ray diffraction analysis

The samples of limestone, marble and mortar were collected from building materials which used in the construction of the theater , and lime mortar which bonds the courses of building materials , and to identify the minerals components, to explain the mechanisms of damage and its manifestations, and the analysis results has shown in the tables (2) and(fig. 18-23).

X-ray fluorescence Analysis

The samples were collected from the building materials of marble, limestone and mortar, and link layers of lime in order to identify the

Table (2) shows the mineral composition of samples collected from the theater buildings by XRD analysis method

NO	Kind of samples	Location	Identified of Minerals
١	Limestone	North of theater	Calcite CaCO2 Quartz SiO2 Halite NaCl Gypsum CaSO4.2H2O Forstrite Mg2SiO4 Kaolinite Al2Si2O5(OH)4
٢	limestone	The gate of the theater	Calcite CaCO2 Quartz SiO2 Halite NaCl Gypsum CaSO4.2H2O Fledspar KAlSi3O8
٣	Mortar of limestone		Calcite CaCO2 Dolomite CaMg(CO3)2 Quartz SiO2 Halite NaCl Gypsum CaSO4.2H2O Kaolinite Al2Si2O5(OH)4
٤	Gray marble	Marble decoration	Calcite CaCO2 Dolomite CaMg(CO3)2 Hematite Fe2O3 Gypsum CaSO4.2H2O
٥	White marble	The theater stage	Calcite CaCO2 Dolomite CaMg(CO3)2 Quartz SiO2 Forsterite Mg2SiO4 Halite NaCl Hematite Fe2O3
٦	Mortar of marble		Calcite CaCO2 Quartz SiO2 Halite NaCl Gypsum CaSO4.2H2O

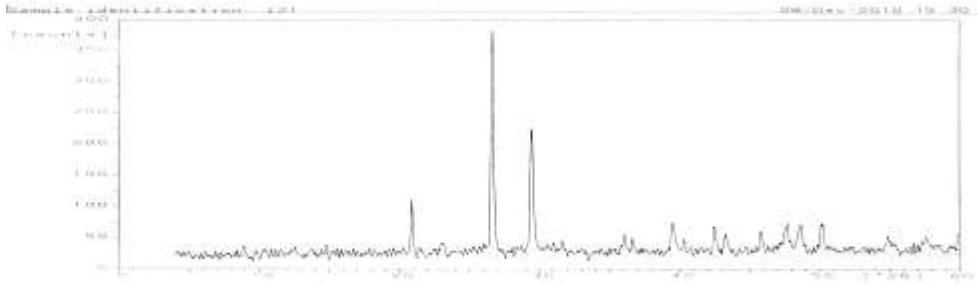


Fig.(18) XRD pattern of limestone Sample, used in the north of the theater .

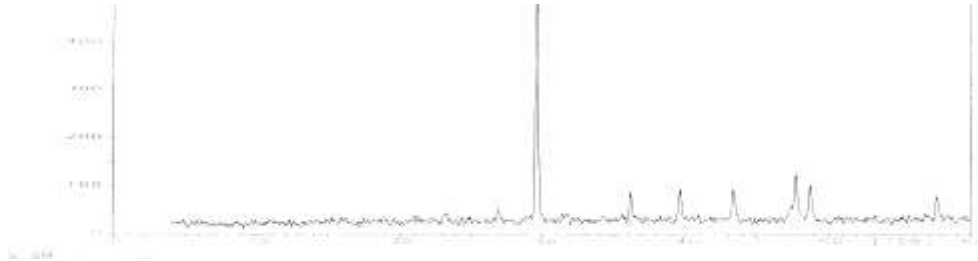


Fig.(19) XRD pattern of limestone Sample, used in the gate of theater .

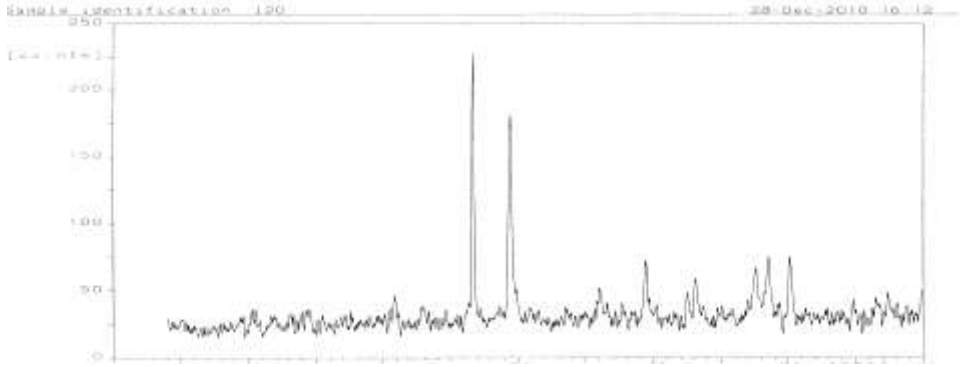


Fig.(20) XRD pattern of mortar of limestone , used in the theater .

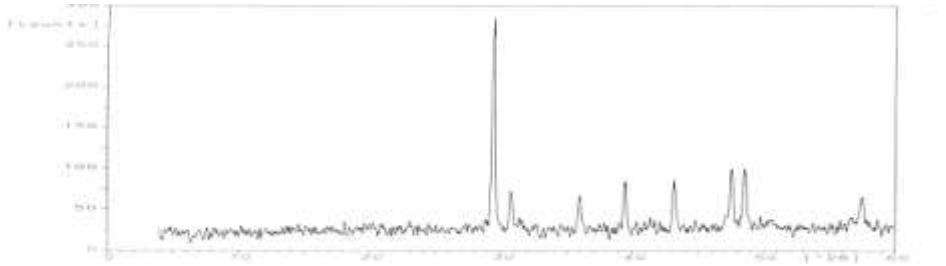


Fig.(21) XRD pattern of Gray marble in decoration , of the theater .

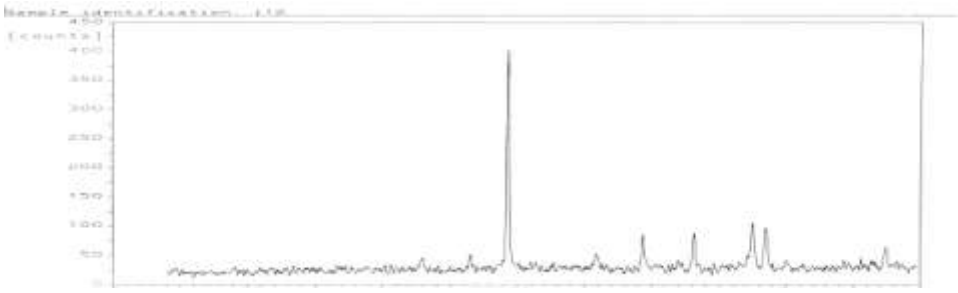


Fig.(22) XRD pattern of white marble , used in stage of the theater .

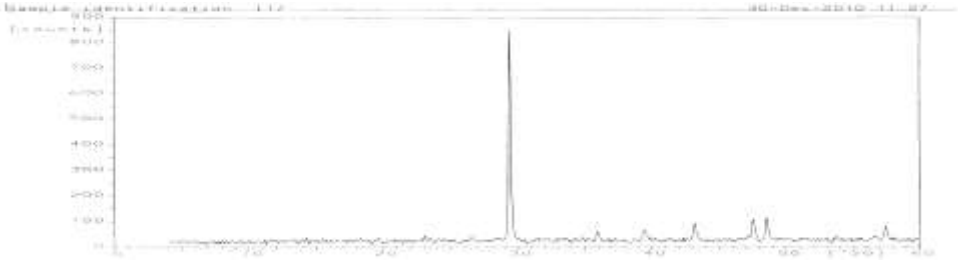
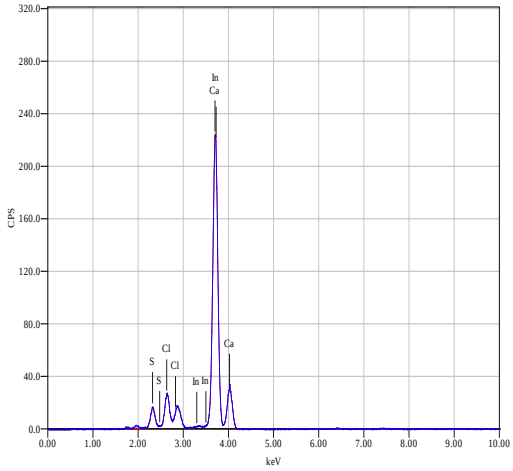


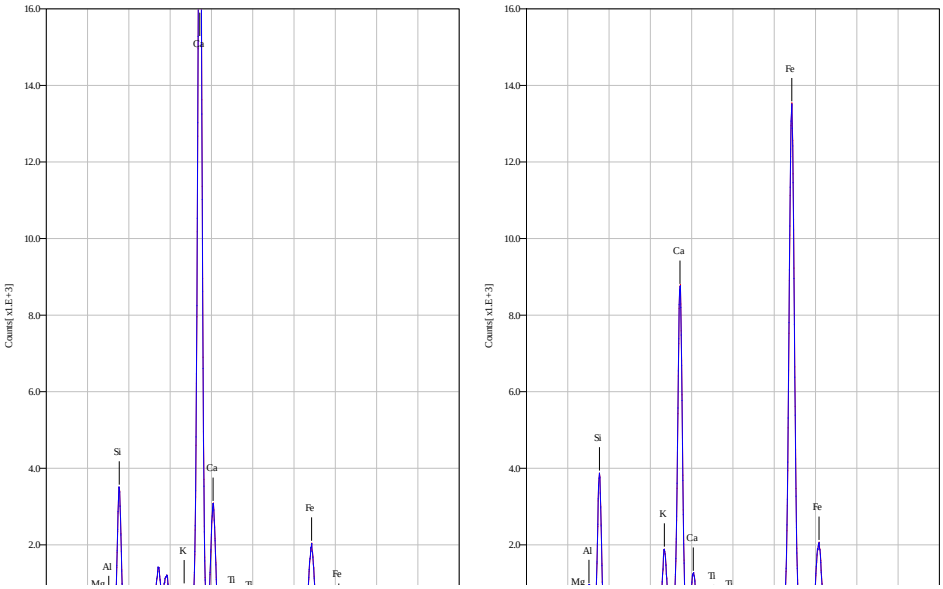
Fig.(23) XRD pattern of mortar of marble , used in the theater .

elements constituent, and the interpretation of damage mechanisms and shown in tables (3-4) .



Element	Line Type	Energy	ms%	mol%	K	Net	Error%
SO_3	K	2.31	3.9429	2.7662	0.0123661	5468	0.0699
Cl	K	2.62	3.8889	6.1612	0.0283380	9658	0.0691
CaO	K	3.69	90.6142	90.7582	0.3121657	89563	0.1528
In_2O_3	L	3.29	1.5541	0.3144	0.0111517	1014	0.3529

Table (3) XRF analysis of limestone sample taken from the gate of the theater.



Element	Line Type	Energy	ms%	mol%	K	Net	Error%
Mg	K	1.25	1.0891	1.6991	0.0005322	476	1.7510
Al	K	1.49	3.7981	5.3392	0.0027913	5345	0.2272
Si	K	1.74	11.6579	15.7439	0.0108449	38767	0.2165
K	K	3.31	2.6888	2.6082	0.0035652	12319	0.1423
Ca	K	3.69	73.6066	69.6581	0.0748370	308276	0.1505
Ti	K	4.51	0.7888	0.6246	0.0003724	2006	0.1875
Fe	K	6.40	6.3708	4.3269	0.0047146	35005	0.1058

Table (4) XRF analysis of marble sample taken from the stage of the theater.

The polarized microscope examinations:

Samples taken from marble and limestone rock was making a thin-sections and examined under normal light and polarized to identify the mineral composition and petrography structure study, for minerals' consistent of rocky sections as shown in fig (24-31).

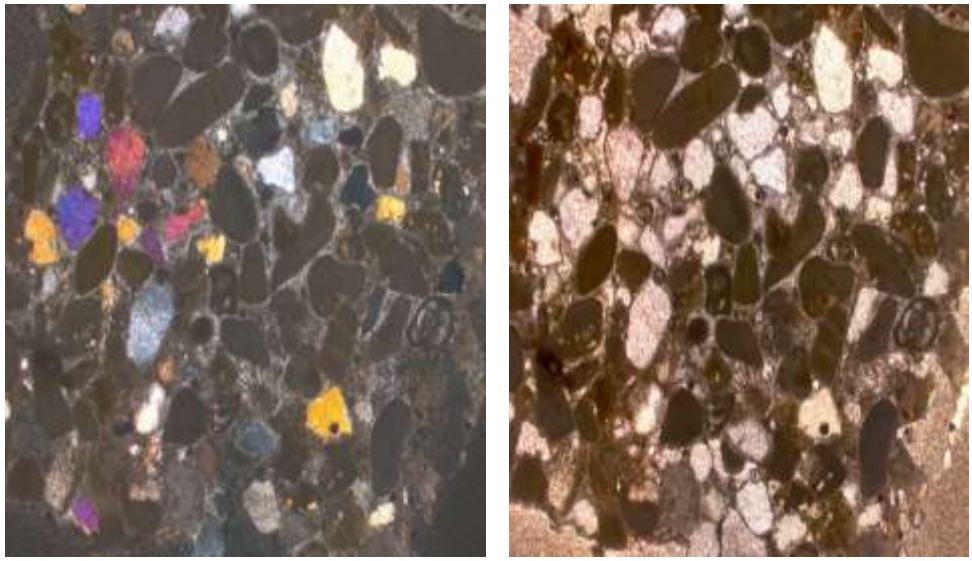


Fig.(24) P.m. view of limestone sample consists of Calcite ,Quartz , Miliolidae sp.and OstracodaX ,Quaternary Quinqueleoculina chell fragment 40X. And the same sample under ordinary light.

Fig.(25) P.m. view of limestone Spherical Quartz grains , Calcite , microcline, shell fragment and high porosity before compaction X40

Fig.(26) Oolitic grainstone Quartz , grain Calcite ,spary calcite structure peloids , structure less peloids, Superficial Ooides Composite Ooides ,and shell fragments.

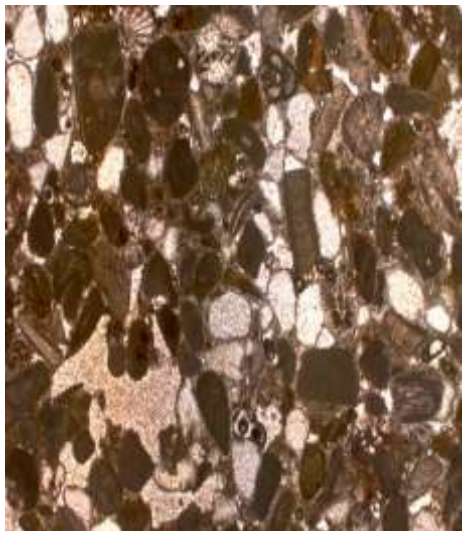


Fig.(27). P.m. view of limestone sample consists ofspary Calcite ,Quartz , Miliolidae sp.and OstracodaX ,Quaternary Quinqueleoculina chell fragment and ooides

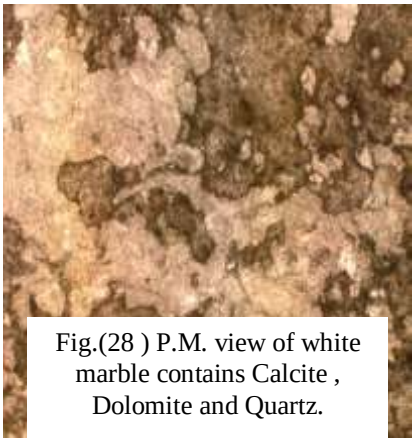


Fig.(28) P.M. view of white marble contains Calcite , Dolomite and Quartz.

Fig.(29) P.M. view of white Calcite (two sets of cleavages ,Dolomite ,and Quartz

Fig.(28) P.M. view of white marble contains Calcite , Dolomite and Quartz.

Fig.(29) P.M. view of white Calcite (two sets of cleavages ,Dolomite ,and Quartz

Fig.(30) P.M. view of gray marble remains of class Malacostraca subphylum crustacea phylum Arthrapoda Balanus sp. , vermetids, and Lithophyllum

Fig.(31) P.M. view of gray marble remains, vermetids ,Gastropod shells, *Lithophyllum, foraminifera*

Scanning electron microscope examination:

Examined samples of marble and limestone by electron microscope scanner under different enlargements, to identification the inner structure of granules and crystals [7]

, and the impact of structure factors, damage different, and the mutual interactions between the chemical components of internal

7Safaa ABD EL SALAM :Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Geologia, Special Issue, MAEGS Wall paintings from the 2nd Century A.D. in Sabratha: an optical, microchemical and chemical study,(Libya), 2009,p.16.

:

and external, and its impact on the different characteristics of marble and limestone, as shown in the fig (32-41).

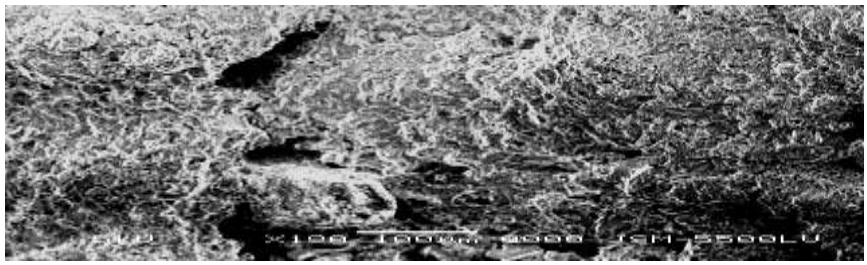
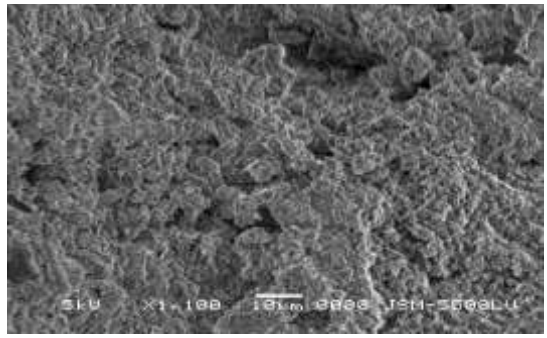
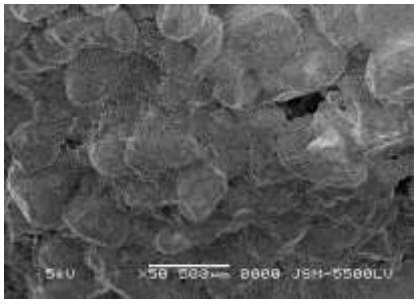


Fig. (32) SEM show Quartz and Calcite binding the grains which attack by weathering

Fig . (33) Calcite as binding materials and Quartz as fillers after carbonation process occurred .





- Fig. (34) Calcite as binding material in the Lime mortar after carbonation process occurred .

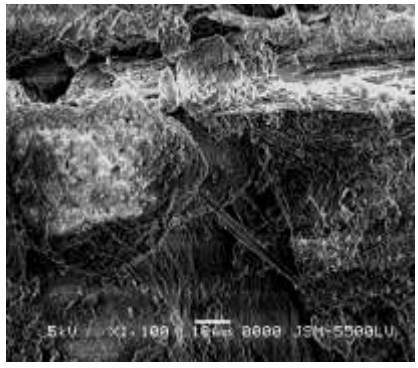


Fig. (35) crystallization of salts (Halite and Gypsum) in limestone.

Fig. (36) crystallization of Halite and Gypsum which caused disintegration of the lime mortar

Fig. (37) Quartz as filler material in the lime mortar embedded in Calcite as binding material after carbonation process of the slacked lime

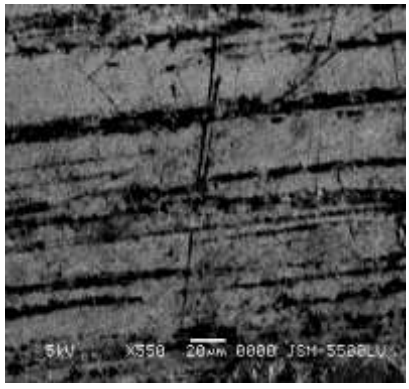


Fig. (38) laminated marble shows Calcite and Graphite.

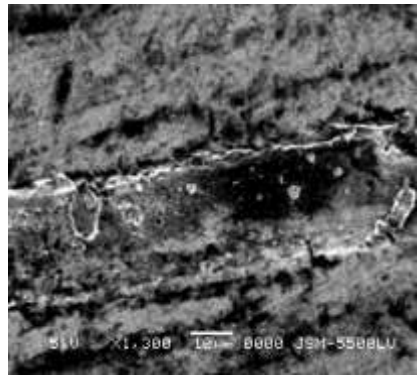


Fig.(39) cracks in gray marble in the weak zone (laminated connections layers) by natural weathering .

Fig.(40) Calcite and Halite crystals in marble

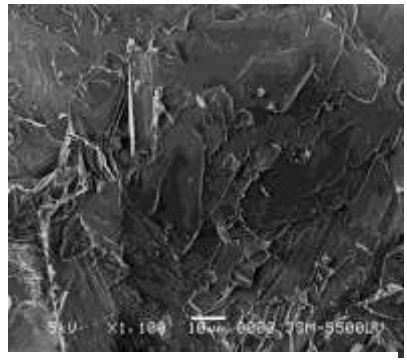


Fig. (41) Calcite and Halite crystals.

Stereomicroscope examination:

The stereo microscope is an optical microscope variant designed for low magnification observation to produces a three-dimensional visualization of the sample being examined Stereomicroscopy overlaps macro photography for recording and examining solid

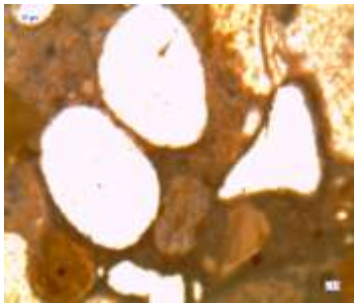


Fig. (42) Stereomicroscope view shown limestone sample Calcite and spherical Quartz crystals.

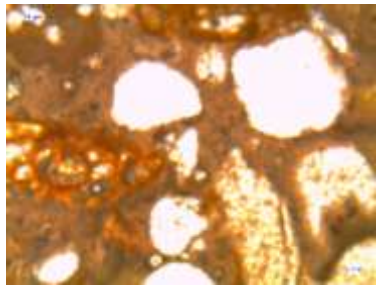


Fig. (43) Stereomicroscope view limestone sample shown Calcite and Quartz crystals.

samples with complex surface topography, and essential for analyzing the detail, study the surfaces of solid specimens or to carry out close work such as dissection, manufacture or inspection, and fracture surfaces as in fractography.Examined samples of the materials used in the theater, such as marble and limestone, to identify the appearance of metal components and the inner structure and the extent of vocabulary influenced by the surrounding environment, as shown in the fig (42-47).

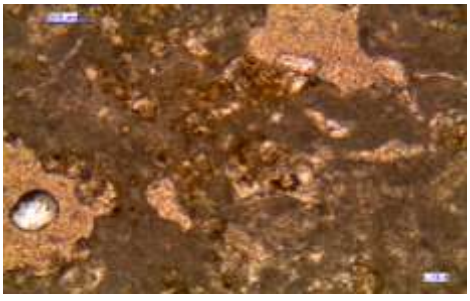


Fig. (44) Stereomicroscope view shown of marble sample Calcite and erosion of surface .

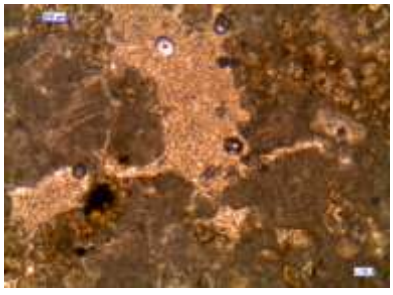


Fig. (45) Stereomicroscope view shown of marble sample Calcite and Quartz crystals.

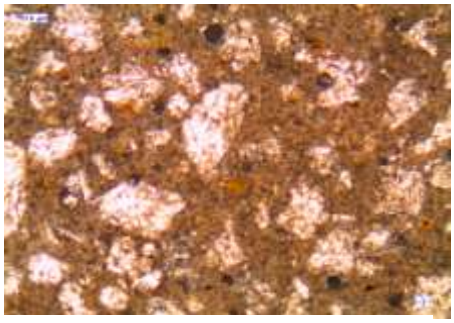


Fig. (46) Stereomicroscope view shown of mortar sample sperical Quartz crystal.

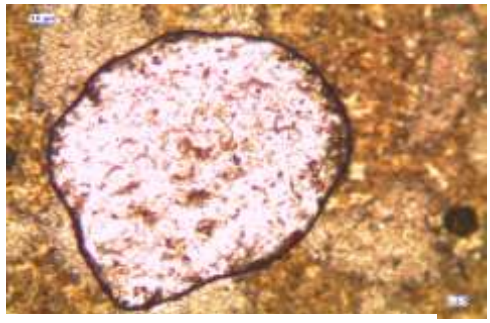


Fig. (47) Stereomicroscope view shown of mortar sample spary Calcite as bind material and Quartz crystals.

Determinations of Physical and Mechanical properties of limestone and Mortar of theater in sabratha

The physical (porosity, density, and water absorption) and mechanical properties (Compressive strength) of the limestone and lime mortar weathered samples determined (table 5).

Table (5) shows the physio-mechanical properties of weathered limestone and lime mortar from The Theater .

Type of sample	Density Gm/cm3	Porosity %	Water Absorption %	Compressive strength km/cm2
Limestone	1.67	30.5	19.7	56
Mortar Lime	1.34	24.9	21.3	32

Results and discussions:

Environment condition:

The results of table (1), which shows the temperature and humidity of the surrounding area of Tripoli and the theater where it was found through the average humidity throughout the year, equal to 64.16% am, through low-grade and was 54% in July and the

major 72% in August, and during low-grade in November was 53% and the degree to major in July was 72%, show that the average length of the year, the amount ranges from 61.66% Pm, leading to an increase in relative humidity and the temperatures throughout the year, a small amount of 8 in January and the largest amount of 22° C during the months of July, August and September at an average rate of 15.33 ° C, and through the minimum temperature in January in the amount of 16 ° C, and the major figures were 30 ° C in August, with an average of 23.41° C throughout the year, so the temperature and humidity on two occasions for the growth of microorganisms, especially fungi and bacteria and the formation of colonies on the limestone.

And the average hours of sunlight during the day throughout the year about 7.41, which helps to assist in the crystallization of salts and evaporation of the moisture and prevent salt from the aqueous phase to the solid phase and in particular on the walls facing the sun and particularly the eastern and south-eastern.

Hydro geological study:

From the table. (6) shows the hydro geological structure and of the area, where consists of the column geological area of the relay layers of limestone, and sandstone and shale limestone ,nummulitic limestone , Dolomite , shale , salt and anhydrite, where the limestone is a class overriding the bottom of the theater, which considered the sources and quarry for building materials and limestone used in building the theater building It is through (fig24-47) note that large blocks of limestone quarries, which were used to where we note that the similarity between the shape and morphological and anatomical appearance such as color and grain. through microscopic examination by normal polarized and stereo microscope of which resulted the minerals composition of limestone layer as foundation basement and limestone as building materials of the theater that the major minerals was a mineral calcite and the minor is a mineral quartz in addition to the minerals

Halite, Gypsum, , Forsterite and Kaolinite , and the same mineral components of the layer limestone. Also, thin section for both rock layer under the theater and limestone used for construction, where the quality of grains and remains of living organisms and the kinds of such Miliolidae sp.and OstracodaX Quartz, structure peloids, structure less peloids, Superficial Ooides Composite Ooides, and shell fragments.

• remains of Balanus sp. , Vermetids, and Lithophyllum

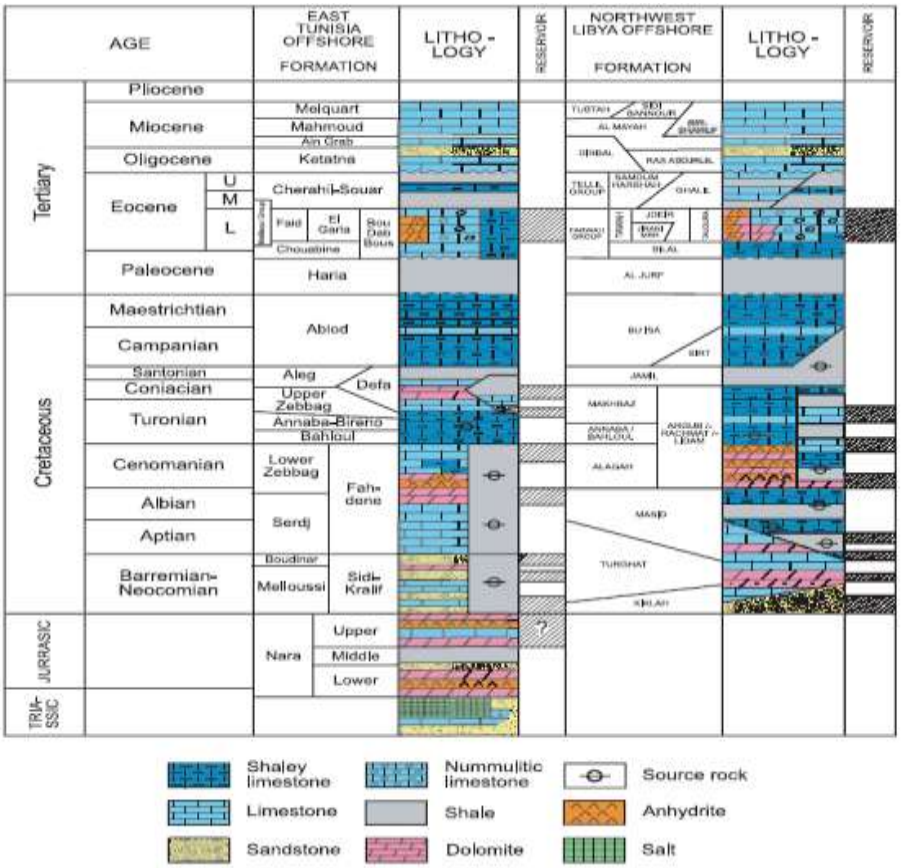


Table (6) Lithostratigraphy, Reservoirs and source rocks.
(Hussein Seddiq 2004).

XRD analysis:

Calcite is a carbonate mineral in the limestone and gray and white marble and can be either dissolved by groundwater or precipitated by groundwater, several factors including the water temperature, pH and dissolved ion concentration although calcite is fairly insoluble in cold water, acidity can cause dissolution of calcite and release of carbon dioxide gas. Calcite exhibits an unusual characteristic called retrograde solubility in which it becomes less soluble in water as the temperature increases. When conditions are right for precipitation, calcite forms mineral coatings that cement the existing rock grains together or it can fill fractures. When conditions are right for dissolution, the removal of calcite can dramatically increase the porosity and permeability of the rock, and if it continues for a long period of time may result in the formation of cavities continued dissolution of calcium carbonate-rich rocks[8] can lead to the expansion and eventual collapse of cavity systems, resulting in various forms of the dissolution carbonate rock such as limestone which the carbonic acid that causes these features is formed as rain passes through the atmosphere picking up CO_2 which dissolves in the water. Once the rain reaches the ground, it may pass through limestone that can provide much more CO_2 to form a weak carbonic acid solution, which dissolves calcium carbonate and this is the main dissolution mechanism of calcium carbonate in limestone[9] ,**Quartz** SiO_4 .It is very common in most carbonate rocks, Because of its resistance to weathering which

[8] Schmittner Karl-Erich and Giresse Pierre: "Micro-environmental controls on biomineralization: superficial processes of apatite and calcite precipitation in Quaternary soils", Roussillon, France. *Sedimentology*,1999, 46/3: 463–476.

[9] Klein, Cornelis and Cornelius S. Hurlbut, Jr.: *Manual of Mineralogy*, Wiley, 20th, 1985, p. 329.

Thompson, D.W. et al. "Determination of optical anisotropy in calcite from ultraviolet to mid-infrared by generalized ellipsometry", *Thin Solid Films,* (1998),p. 313–314.

Porter, S. M.. "Seawater Chemistry and Early Carbonate Biomineralization". *Science*,(2007),*p.* 316.

physical weathering is the class of processes that causes the disintegration of rocks without chemical change. The primary process in physical weathering is abrasion the process by which clasts and other particles are reduced in size). However, chemical and physical weathering often goes hand in hand. Physical weathering can occur due to temperature, pressure, frost etc. For example, cracks exploited by physical weathering will increase the surface area exposed to chemical action. Furthermore, the chemical action of minerals in cracks can aid the disintegration process. And **was chemically inert materia**l, Microcline ($KAlSi_3O_8$), it is a potassium- rich alkali feldspar typically contains minor amounts of sodium

Hematite is a mineral (Fe_2O_3), crystals can also occur as a secondary mineral formed by weathering processes in soil crystallizes in the rhombohederal, play an important role in many geological and biological processes,[١٠]
as the result of oxygen (bluegreen algae), combining and forming shale and chert[١١].

Halite It commonly occurs with other evaporate deposit minerals such as several of the sulfates , Halite crystals form very quickly in some rapidly evaporating ,resulting in modern artifacts with a coating or encrustation of halite crystals, The omnipresence of salt poses a problem in any coastal coating application, as trapped salts cause great problems in adhesion.

Gypsum $CaSO_4 \cdot 2H_2O$. mineral and as a hydration product of anhydrite in contrast to most other salts, it exhibits a retrograde solubility, becoming less soluble at higher temperatures, Gypsum is deposited from sea water, Because gypsum dissolves over time in water, gypsum is rarely found in sand, and also formed as a by-

[10] M.-Z. Dang, D.G. Rancourt, J.E. Dutrizac, G. Lamarche, and R. Provencher. "Interplay of Surface Conditions, Particle Size, Stoichiometry, Cell Parameters, and Magnetism in Synthetic Hematite-like Materials". *Hyperfine Interactions,*(1998), 117: 271–319

[11] Andreas Kappler, et al., *Deposition of banded iron formations by anoxygenic phototrophic Fe(II)-oxidizing bacteria*, Geology; November 2005; v. 33; no. 11; p. 865–868;

product sulfide oxidation, when the sulfuric acid generated reacts with calcium carbonate Its presence indicates oxidizing conditions. Under reducing conditions, the sulfates it contains can be reduced back to sulfide by sulfur reducing bacteria.

.**Dolomite** is composed often as a result of diagenesis pressure and heat [12].**Kaolinite** is a clay minerals,(dioctahedral phyllosilicate clay)produced by the chemical weathering of aluminiun silicate minerals like feldspar[13]

Forsterite (Mg_2SiO_4) is the magnesium rich end-member, crystallizes in the orthorhombic system, also occurs in dolomitic marble, which results from the metamorphism of high magnesium limestone[14]

PM Examinations

Has resulted in testing microscopic by pm and the results were also reported in the image microscopic above, which indicate the nature of the environment sedimentation prior to the cementation and compaction, which is similar to the circumstances formative rock limestone in the coastal areas of the Mediterranean Sea and the nature of building materials in the Roman Theater sabratha as well as explained above conditions composition of the limestone used in the Alexanderia tombs as follow:

[12] Kearey, Philip. *Dictionary of Geology*, Penguin Group, London and New York, (2001), p. 163.

[13] Bellotto, M., Gualtieri, A., Artioli, G., and Clark, S.M. "Kinetic study of the kaolinite-mullite reaction sequence. Part I: kaolinite dehydroxylation". *Phys. Chem. Minerals* **22** (4) (1995), p. 207–214.

[14] Klein, Cornelis;and Hurlbut, Cornelius, Jr.: *Manual of Mineralogy* (20th ed.). Wiley. (1985). pp. 373–375

Wilson, M.; Condliffe, E.; Cortes, J.A; and Francalanci, L. "The occurrence of forsterite and highly oxidizing conditions in basaltic lavas from Stromboli volcano, Italy". *Journal of Petrology* **47**. (2006), 1345–1373

Wackestone is a matrix-supported carbonate rock that contains over 10% allochems in a carbonate mud matrix. This is part of the Dunham classification of carbonate rocks. where the allochems are ooides and peloids

Allochem is a term introduced by Folk to describe the recognisable 'grains' in carbonate Rocks any fragment from around ½mm upwards in size may be considered an allochem. Examples would include ooides, peloides , fossils, pellets, oncolites embeded in Matrix of spary cacite **Ooids** are small (< 2 mm in diameter), spheroidal, "coated (layered sedimentary grains, usually composed of calcium carbonate but sometimes made up of iron or phosphate based minerals , usually form on the sea floor most commonly in shallow tropical seas these ooid grains can be cemented together to form a calcium carbonate An ooid forms as a series of concentric layers around a nucleus. The layers contain crystals arranged radially, tangentially or randomly. The nucleus can be a shell fragment, quartz grain or any other small fragment. ooids partially or totally lack clear layering and have a micritic (very fine grained) texture. Examination of such micritic ooids by SEM often shows evidence of microbial borings later filled by fine cement.[15] Pellets are small spherical to ovoid or rod-shaped grains that are common component of limestone They are typically 0.03 to 0.3 mm long and composed of carbonate mud micrite Their most common size is 0.04 to 0.08 mm. Pellets typically lack any internal structure and are remarkably uniform in size and shape in any single limestone sample. Glauconite forms under reducing conditions in sediments

[15] Folk, R.L. *Practical petrographic classification of limestones.* American Association of Petroleum Geologists Bulletin. 43,1959, pp. 1-38.
Neuendorf, K.K.E., J.P. Mehl, Jr., and J.A. Jackson, J.A., eds *Glossary of Geology* (5th ed.). Alexandria, Virginia, American Geological Institute, (2005),p. 779 .
Scholle, P.A., and D.S. Ulmer-Scholle *A Color Guide to the Petrography of Carbonate Rocks: Grains, textures, porosity, diagenesis.* American Association of Petroleum Geologists Memoir no. 77. Tulsa, Oklahoma, American Association of Petroleum Geologists., 2003,pp 474 .

and such deposits are commonly found in nearshore sands,[16] They differ oolites in that pellets lack the radial or concentric structures that characterize oolites. They differ from intraclasts in that pellets lack the complex internal structure, which is typical of intraclasts. In addition, pellets, quite unlike intraclasts, are characterized by a remarkable uniformity of shape, extremely good sorting, and small size Intraclasts,' Shale is a fine-grained composed of mud that is a mix of flakes of clay mineral and tiny fragments (silt sized particles) of other minerals, especially Quartz and Calcite are typically deposited in very slow moving water and are often found in lakes and lagoon deposits[17]
algal laminated sediments[18] ,and marine evaporates are calcite, gypsum ,halite , anhydrite , and Crustaceans (Crustacea)[19],
Malacostraca is abundant in all marine environments in all marine ecosystems[20],Diatoms are a widespread group and can be found in the sea in open water, although some live as surface films at the water-sediment interface Spatial distribution of marine phytoplankton , edge The fossil record of diatoms has largely been established through the recovery of their siliceous frustules in marine[21]

[16] Odin, G.S.: Green marine clays. Development in sedimentology, 45. Elsevier, Amsterdam,1988.
[17] R.M. Coveney: Metalliferous Paleozoic black shales and associated strata: in D.R. Lenz ed., Geochemistry of Sediments and Sedimentary Rocks, Geotext 4, Geological Association of Canada, 2003, pp. 135-144
[18] Antun Husinec1, and J. Fred Read Microbial laminite versus rooted and burrowed caps on peritidal cycles:
Salinity control on parasequence development,
Early Cretaceous isolated carbonate platform, Croatia *GSA Bulletin*; September/October 2011; v. 123; no. 9/10; p. 1896–1907
[19] Burkenroad, M. D. :The evolution of the Eucarida (Crustacea, Eumalacostraca), in relation to the fossil record". *Tulane Studies in Geology* 2 (1) , (1963) p. 1–17.
[20] P. J. F. Davie :Class Malacostraca Introduction". ". *Crustacea: Malacostraca. Phyllocarida, Hoplocarida, Eucarida (Part 1)*. Volume 19.3A of Zoological Catalogue of Australia, 2002, _ , p. 23...
[21] Lipps, J.H. (1970). "Plankton Evolution". *Diatoms occur in all oceans from the poles to the tropics; polar and subpolar regions contain relatively few species compared with temperate =*

Fossils in marble:

Ordinal marbles were affected by heat and inside small cells are destroyed. But there are some Fuslina fossils which have original structure. We can identify that marbles which have Genus of extinct fusulinid foraminiferans (protozoans with a shell) Malacostraca, Diatoms and Ostracoda as fossils in marine rocks of Late Carboniferous age (286 to 320 million years old) as shown in the pm figures. It is easy to identify Fusulina in limestone. But it is difficult to do it in real marble, because the structure in it was melted by heat, A mollusc fauna containing a neritid gastropod, *Nerinea* aff. *edoardi* PARONA, *Neoptyxis* sp., *Italoptygmatis* aff. *geinitzi* (GOLDFUSS), *Oligoptyxis* sp., *Actaeonella schiosensis* BÖHM, *Trochactaeon* sp., *Neoradiolites* sp. is described. It has been collected in the marbles of Almyropotamos in the south of the island of Euboea, Greece, and suggests an Upper Cenomanian age[22]True marbles are metamorphic rocks formed from the alteration of limestone by intense heat and pressure. Fossils are usually destroyed during metamorphism. The library stone would not contain so many fossils if it were truly marble

Identification of the fungi and bacteria:

The samples were taken and the work of a media environment in the following: -

Czepek Dox:

Sodium Nitrate 2.0 g, potassium chloride 0.5g ,magnesium glycerophophate 0.5 g, ferrous sulphate 0.10 g, potassium sulphate 0.35 g, sucrose 30.0 g ,and pH 6.8 g. Was taken 33 grams of this

---

=biota. Although tropical regions exhibit the greatest number of species, more abundant populations are found in polar to temperate regions. 24 (1): 1–22

[22] GEORGES CH. KATSIKATSOS and HEINZ A: An Upper Cretaceous Mollusc Fauna from the Marbles of Almyropotamos (Euboea, Greece). KOLLMANNAnn. Naturhist. Mus. Wien, 88,AWien, April, 1987,p.103-116.

Kidwell, S. M. and Holland, S. M.: The quality of the fossil record: Implications for evolutionary analyses, Annu. Rev. Ecol. Syst., 33, 561–588,doi:10.1146/annurev.ecolsys.,33,2002,p.030602.152151.

environment and placed in a ready-liter of distilled water and added to 20 g agar, were placed in Petri dishes to grow the fungus and then placed in a incubation for three days at a temperature of 27 degrees Celsius.

Agar media and Yeast extract

Beef Extract 3 gm, peptone 5 gm, yeast extract 1gm, sodium chloride 0.5 gm, agar 20 gm, distilled water 1000mm,and pH 7

Media for actinomycetes growth

Glucose 2 gm, casein 0.2 gm ,R2HPO4 0.5 gm, MgSO4.7H2O 0.2 gm, agar 20 gm, tap water 1000 mm. and pH 6.5-6.6.

Incubation was for 5 days at a temperature of 27 degrees Celsius

Table (7) shows the species and groups of the species of Fungi from limestone, mortar and plasters samples.

Plaster	Mortar	Limestone	The species of Fungi
√	√	√	Asperigllus flavius
√	------	√	" fumigatus
√	√	------	" nigar
------	√	------	*Penicillium chrysogenum*
------	√	√	" sp
------	------	√	Cladosporium
√		√	Trichoderma sp
√	√	√	Epicoccium sp.
√	√	√	Mucor sp

Aspergillus niger is black colonies.[23] And produced the organic acids such as citric acid[24] ,

Aspergillus fumigatus is a The fungus is capable of growth at 37 °C/99 °F, and up to 50 °C/122 °F, with conidia surviving at 70 °C/158 °F,its spores are ubiquitous in the atmosphere[25]

Aspergillus flavus is grows as a yellow-green mold in culture[26]
Aspergillus serve in the production of a number of biotechnologically produced enzymes and other macromolecules, such as gluconic, citric, and tartaric acids, as well as several pectinases, lipase, amylases, cellulases, and proteases[27],

Penicillium is a genus ascomycetous fungi of major importance in the natural environment, produce pencillin a molecule that is used as an antibiotic which kills or stops the growth of certain kinds of bacteria inside the body[28], grow on limestone in low humidity and to colonize rapidly by aerial dispersion Some species have a blue color species ,
Penicillium chrysogenum is common in temperate and subtropical regions and can be found on salted limestone but it is mostly found

[23] Staiano, Maria, Paolo Bazzicalupo, Mose' Rossi, and Sabato D'Auria. :Glucose biosensors as models for the development of advanced protein-based biosensors, Molecular BioSystems ,1, 2005,p. 354-362.
[24] Andersen MR, Salazar MP, Schaap PJ, *et al*. "Comparative genomics of citric-acid-producing Aspergillus niger ATCC 1015 versus enzyme-producing CBS 513.88". *Genome Res* 21 (6) . 2011, p. 885–97.
[25] Nierman WC et al. "Genomic sequence of the pathogenic and allergenic filamentous fungus *Aspergillus fumigatus*". *Nature* 438 (7071) ,2005, 1151–6
[26] Klich MA.. *Aspergillus flavus*: the major producer of aflatoxin. *Molecular Plant Pathology* ,2007, **8**(6):,p. 713-22.
[27] Valdez JG, Makuch MA, Ordovini AF, Masuelli RW, Overy DP, and Piccolo RJ. "First report of *Penicillium allii* as a field pathogen of garlic (*Allium sativum*)". *Plant Pathology*(2006). **55** (4): 583
[28] Kirk PM, Cannon PF, Minter DW,and Stalpers JA:. *Dictionary of the Fungi* (10th ed.). Wallingford, UK: CABI,(2008),. p. 505

in indoor environments, especially in damp or waterdamaged buildings. It was previously known as ***Penicillium notatum*** [29]

Cladosporium is a genus of fungi Species produce olive-green to brown or black colonies .[30]

Trichoderma is a genus of fungi , fast growing at 25-30°C, but will not grow at 35°C.[31]

Epicoccium sp. contain generative hyphae, which are the main mode of vegetative growth collectively called mycelium strand parallels and is regulated by the movement of the spitzenkörper[32] which destroyed the grains cohesion of limestone

Mucor is a typically white to beige or grey and fast-growing. Older colonies become grey to brown in color due to the development of spores, grow in warm environments close to 37°C and often rapidly spreading[33]

Identification of bacteria:

Environments through the growth of the bacteria has been identified the following types, which helps to biological damage to the building materials used in the construction of the theater

Micrococcus Roseus , Micrococcus Luteus, Bacillus Brevis , Bacillus Megaterium , Streptomymces Sp.

Biological weathering:

Chemical weathering through release of acidic compounds (i.e. organic acids,) and of acidifying molecules (i.e. protons, organic acids) by plants growth. Also statues monuments and ornamental

[29] Andersen B, Frisvad JC, Søndergaard I, Rasmussen IS and Larsen LS.. Associations between fungal species and water damaged building materials. Applied and Environmental Microbiology, 2011, **In Press**

[30] Rivas, S. and Thomas C.M.,. Molecular interactions between tomato and the leaf mold pathogen: Cladosporium fulvum. Annual Review of Phytopathology,2005, 43: 395-436.

[31] Harman, G.E., Howell, C.R., Viterbo, A., Chet, I.,and Lorito, M "*Trichoderma* species--opportunistic avirulent plant symbionts". *Nature Reviews Microbiology* **2**. (2004). (1),p. 43–56

[32] Kumar R, Singh S,and Singh OV. "Bioconversion of lignocellulosic biomass: biochemical and molecular perspectives". *J. Ind. Microbiol. Biotechnol.* May ,2008, 35, (5),p. 377–91.

[33] Blackwell M, Spatafora JW. :Fungi and their allies, In Bills GF, Mueller GM, Foster MS. *Biodiversity of Fungi: Inventory and Monitoring Methods*. Amsterdam: Elsevier Academic, 2004, Press. pp. 18–20.

stonework can be badly damaged by natural weathering processes. This is accelerated in areas severely affected by acid rain[34].

Physical and chemical Mechanical weathering involves the breakdown of rocks, exposing new rock strata to the atmosphere and moisture, changes the composition of rocks, often transforming them when water interacts with minerals to create various chemical reactions. In this the processes of oxidation and hydrolysis are most important and weathering processes combined with erosion and re-deposition[35]

Therefore, through the mineralogical composition of building materials used in the theater, a limestone and mortar Association, a mortar of lime and by appoint properties for them and the effects of vocabulary and the surrounding environment is conducive to influence the strength of materials, which gives us a vision of how appropriate restoration materials of the environment surrounding the use of traditional materials with some additions which improve the properties of materials and increase the durability and suitability of the surrounding environment and how to improve their properties by adding some polymeric materials and the advancement of the region to be placed on the archaeological map of the world tourism to achieve comprehensive development in Libya.

[34] Uroz, S., Calvaruso, C., Turpault, M-P, and Frey-Klett, Pa : The microbial weathering of soil minerals, Ecology, actors and mechanisms. Trends in Microbiol. 17., 2009,p.378–387.

[35] Uroz, S., Calvaruso, C., Turpault, M-P,and Frey-Klett, P., A.: The microbial weathering of soil minerals, Ecology, actors and mechanisms. Trends in Microbiol. 17,2009,p.378–387

Degradation of stone materials in the Greek–Roman Hadrianic Baths in Leptis Magna (Libya)

Dr.Nabil A. Abdeltawab♦

Abstract:

Hadrianic Baths is one of the important Archaeological Sites in Leptis Magna-Libya. It was Built by the command of Emperor Hadrian in the early 2nd century CE, these represent some of the most lavish structures of Leptis Magna. It is unique in design and building technique where it was built of limestone and marble. The baths contained an open-air swimming pool, and several indoor pools, both with hot water and cold. Furnaces used for heating water are found outside the southern walls. Also note the several small rooms, these were changing cabinets, and the latrine with marble seats. Entrance to the baths are through the sports ground.

The Hadrianic Baths is subjecting to the sever action due to the climate which is typically marine. This site suffer from different weathering forms, for example honeycomb, disintegration between grains, pitting, missing parts, cracks, erosion and efflorescence salts. Many deterioration factors were caused this weathering forms such as source of moisture, salt weathering, biological and micro-biological weathering, change in temperature and wind erosion. The aim of this study is to characterize the building materials at Hadrianic Baths which suffering from server weathering forms specialty honeycomb and biological weathering.

♦ كلية الآثار بقنا – قسم الترميم - جامعة جنوب الوادي. **ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر2011م.**

Using of Laser Induced Fluorescent Technique as a Non-invasive Technique for Identification of Natural Dyes on Textile Objects in the Museum of Faculty of Applied Arts

Omar Abdel-Kareem♦ A. Eltokhy♦♦ M.A. Harith♦♦♦

Abstract

Identification of dyes in a textile object is an important step for providing the appropriate effective conservation treatment. Identification of dyes in museum textile objects not only assists in establishing appropriate strategies for their conservation but it sometimes assists in their dating and locating their origins in addition to providing invaluable insights to the application of appropriate treatments during conservation and restoration work. The usefulness of a method can be used for identifying a dye on a historical textile object should be evaluated and chosen according to its diagnostic power, representative nature, reproducibility, destructiveness/invasiveness and accessibility. This study aims to evaluate the use of Laser Induced Fluorescent as a non-invasive technique for identification of natural dyes on textile objects in the museum of Faculty of Applied Arts. In this study wool textile samples were dyed with selected natural dyes that are common used in various historical periods in Egypt. Dyes used in this study are Cutch, Safflower, Indigo, Lac, Madder, Saffron, Sumac and Turmeric. These selected natural dyes will be used as known references that can be used a guide to identify unknown dyes on museum textiles. All dyed textile samples were investigated with Laser Induced Fluorescent in different wavelengths to detect the best wavelengths for identification each dye. Also all dyed samples were investigated using High Performance Liquid Chromatography with Photodiode Array Detection (HPLC-PDA).

♦ Conservation Department, Faculty of Archaeology, Cairo University.
♦♦ National Institute of Laser Enhanced Science, Cairo University.
♦♦♦ National Institute of Laser Enhanced Science, Cairo University.

ألقي ملخص البحث ولم يقدم البحث للنشر بكتاب مؤتمر2011م.

STUDY AND ANALYSIS OF DETERIORATION PHENOMENA OF DOUBLE FACED WALLS IN ISLAMIC MONUMENTS IN CAIRO, WITH APPLICATION FOR RESTORATION ON SOME SELECTED BUILDINGS

Dr.Sayed HEMEDA♦ ,Dr.El-Sayed EL-BANNA♦♦ ,Dr. Ibrahim EL-EMAM♦♦♦

ABSTRACT

Multiple leaf- masonry -walls are one of the most important, immediate and characteristic features of Islamic architecture. In Cairo much of masonry monuments have been constructed along different periods on this unique style. Many years ago, where it has been built from two external stone block leaves and another one internal core leaf in a variety of materials and forms.

Damage analysis and assessment of multiple leaf- masonry -walls have to bear in mind the conservation philosophy, which is essentially leaving the structure as found, with minimal intervention whenever possible. The intervention should be sympathetic to the original character of the building and carrying out to maintain its structural stability.

A detailed investigation relies on the previous experience of engineering, restoration as well as understanding of the short comings of theoretical calculations and assumed loads versus actual behavior and loading structural monitoring of critical elements to check movements as well as crack growth is important in reaching a final conclusion. Core samples and non- destructive load testing results are also obtained and used to verify analysis and observations.

♦ Lecturer, Conservation Department, Faculty of Archaeology, Cairo University, Giza, Egypt.
♦♦ Professor, Conservation Department,Faculty of Archaeology, Cairo University, Giza, Egypt.
♦♦♦ Ms.c, Conservation Department, Faculty of Archaeology, Cairo University, Giza, Egypt.

Predicting the behaviour of multiple-leaf masonry walls is a challenging issue, given the influence of a wide range of factors as the mechanical properties of the two external leaves and internal core materials, their dimensions and the way they are connected to each other. In the present paper, experimental results in specimens are carefully analyzed and reviewed. Simplified calculations for practical assessment of existing walls are also addressed.

Two main case studies in respect of multiple leaf- masonry - walls are studied. The first one as an example for the bearing walls in historical buildings is Wkallah Radwan Bik Al-Fakari. The second one as an example for the retaining wall is Sultan El-Ghouri palace wall remains.

Keywords: Islamic monuments, multiple leaf- masonry walls, cracking, deterioration phenomena, monitoring, restoration, grouting.

1 INTRODUCTION

Multiple-leaf walls are frequently found in ancient buildings. They usually consist of two or three leaves made up of different materials such as stone, brick or rubble masonry. For an appropriate repairing/strengthening of masonry walls with minimum intervention, the bearing capacity of the structure has to be known prior to the intervention. However, this task is especially complex in the case of multiple- leaf walls, because the stress distribution is largely dependent on the mechanical properties of the leaves, on their dimensions and on the way they are connected to each other. In particular, the load transfer between leaves is a key issue when studying compressive damage of heavy pillars in monumental buildings; see Binda *et al.* (2003a)[1].

One of the main problems of historical monuments is related to the maintenance and safeguarding of old buildings, often seriously

[1] Binda L., Anzani A., Fontana A. (2003a). Mechanical behavior of multiple-leaf stone masonry: experimental research, in: Int. Conf. Structural Faults & Repair, London, UK.

damaged by the ravages of time, most of current damage conditions of historical buildings are mainly due to earthquake, which have occurred on October 1992 approximately 30 km South of Cairo[2].

In most cases, the damage is exacerbated by the structural design of the old masonry buildings, the bearing structures of which are inadequate to withstand the seismic loads. Many historical buildings had suffered severe effect, some of them were collapsed (totally or partially) and several damage patterns were observed. Many monuments (historical buildings) has become in need of urgently restoration. Many of restoration projects for several historical buildings had done. The success of structural restoration project depends mainly upon the accuracy of the diagnosis, which is the identification of the causes of damages and deterioration.

References in literature can be found on this topic, see e.g. Binda *et al.* (2006)[3], Egermann &Neuwald-Burg (1994)[4], Binda *et al.* (1994)[5] and Tassios (2004)[6]. Yet, further experimental and numerical insight on the shear and compressive behavior of composite walls is needed. For this purpose, a set of twelve three-leaf stone wallets (regular- rubble-regular) with dimensions of 310 × 510 × 790 mm^3 were built and tested at the Politecnico di Milano, within the frame of a National Research Contract (resp. L. Binda), see Binda *et al.* (2003b)[7].

[2] Giuffre, A. (1993) "Strengthening of Historical Buildings, "Proceedings of the First Egyptian Conference on Earthquake Engineering, Hurgada, Egypt,

[3] Binda L., Pina-Henriques J., Anzani A., Fontana A. (2006). A contribution for the understanding of load transfer mechanisms in multiple leaf masonry walls: Testing and modeling. Elsevier. Engineering structures,28.pp,1132-1147.

[4] Egermann R.(1993). Investigation on the load bearing behavior of multiple leaf masonry. Proceeding IABSE Symposium "structural preservation of the architectural heritage", Rome, pp.305-312.

[5] Binda,L., Fontana,A., Mirabella Roberti,G.1994. Mechanical behavior and stress distribution in multiple leaf walls. Proceeding,10th International brick block masonry conference, pp 51-59.

[6] Tassios, T.P.(2004). Rehabilitation of three leaf masonry. Seminario internazionale,26 sep-30 oct, CENTRO Internationale di Aggiornamento Sperimentale- Scientifico (CIAS).

[7] Binda, L., Anzani, A., Pina-Henriques, J., Tongini Folli, R. (2003b). Sperimentazione su provini in muratura a tre paramenti, in: Workshop: Danneggiamento, conserv. e manut. di strut. murarie e lignee, DIS–Politecnico di Milano, Italy.

2 RUBBLE FILLED MASONRY WALLS

Rubble filled walls are constructed with two external leaves made of stone or brick with a void of varying thickness between them. The space between the two external leaves is filled with a loose low strength materials made of pieces of stone/brick and mortar.

This type of masonry is very vulnerable to various actions specially the mechanical actions. In fact as the bond between the external and interior leaves is deteriorated or lost with time, masonry does not behave as a whole[8].

Structural damage: occurs when stresses produced by one or more mechanical actions exceed the strength of the material in significant zones, either as because the actions themselves have increased or because strength has been reduced by other actions.
Vertical loads are the main cause of damage or collapse of structure (cracking, deformations, leaning, crushing, buckling, brittle failure, etc).

Lateral and shear forces and their effects are relevant and more significant in seismic areas.

Also movement of core material may also be a source of new stresses, thus came the faces may became unstable[9].

3 CAUSES OF DAMAGE AND DETERIORATION THAT AFFECT THE MULTIPLE LEAF MASONRY WALS IN CAIRO

Almost causes of damage and deterioration appear to be related to the problems that affect the multiple leaf masonry walls, namely:

The cracking of the structures was attributed to:

- Earthquake damages

[8] Hemeda, S. (2011) " Multiple-leaf-masonry walls: Experimental and practical evidences on mechanical properties enhancement by heavy grouting." Journal of Faculty of Archaeology, Cairo University, Volume 15.

[9] Drysdale, R., Hamid, A. and Baker, L., "Masonry Structures: Behaviour and Design", second Edition. The Masonry Society, Soulder, Colorado, 1999.

- Permanent deformations or /and differential settlement of the underlying bearing soil and foundations
- Natural wear of construction materials Deterioration of materials where humidity often plays a prominent role due to insufficient ventilation over along period of time.
- Construction history

Soil-structure settlements were associated with:

- Non-uniformly distributed static loadings from the superstructure
- Seismic loadings under repeated earthquake activity
- Progressive weakening of the immediate foundation material due to intrinsic sensitivity to weathering factors specially the G.w.t.

The interventions should be decided only after the results of the investigations and the structural analysis have been considered and these interventions will consist of the minimum possible to ensure the required structural safety levels.

The main considerations can be summarized as follows:

1. Problem description and rationale
   - Historical and present situation survey of the crack pattern and deformation of structures.
   - Rubble Filled Masonry Walls, Construction technique and materials
   - Structural damage and material decay, phenomena and causes
2. Geotechnical assessment
   (Analytical& experimental studies for binders, stones and grouts)
   -Soil investigation in order to study the stratigraphy and in particular the variation is ground water table.
   -Sonic tests and scopic investigation in order to know the masonry components in the structure.

-Monitoring system is necessary to find out if the movements of structure and soil are stabilized or evolutionary.

- Analysis of chemical, physical and mechanical characteristics of construction materials.

3.Structural analysis models, taking into account the structural behaviour at the present state in order to evaluate the actual safety levels and the weakest zones.

4.Stabilization engineering measures

- Soil stabilization (grouting) and foundation reinforcement
- Repointing of the existing structures (Double faced walls).

5.Project implementation – Design optimization

This paper addresses the results obtained in the experimental tests and their critical analysis, resorting to simplified calculations and, also, to sophisticated numerical tools.

4 MICROSTRUCTURE AND MECHANICAL STRENGTH OF CORE BINDERS AND STRUCTURAL MORTARS

Microstructure of old mortars

Numerous pieces of information have been gathered from the examination of core binders or mortars by microscope. Apart from the main constituents the minor ones usually found are:

- stone rubbles
- Local concentrations of unslaked lime or calcite
- Grain of carbon (Qosrmil)
- Sand
- Aggregate natural or pieces of brick or tile of different max size
- Crushed brick (homra)
- Marble grain
- Wood fibers

It is remarkable that crushed brick aggregates exhibit better adhesion to paste than the natural aggregates of great size. There are

cracks on the borders of aggregates. Salts are concentrated in pores or cracks. It seems that they filled them and have not created cracking.

Thin section analysis indicates a great variety of silicate aggregates and the excellent bond between aggregates and paste in well compacted mortars of very good quality, figure (4).

Gradation of old mortars

Graduation was determined by hand grinding and sieving an amount from 300 to 500gr of mortar samples. Structural mortars usually contain coarse aggregate in different sizes while coating mortars mainly consist of sand up to 4mm. exceptions are observed in rendering mortars of some monuments which contain coarse aggregates. The ratio of fine to coarse is higher in renders and lower in structural mortars. For example the ratio is 2,5:1 for structural and about 6:1 for renders.

This ratio seems also to characterize the technique of this period. In good quality mortars this ration is between 2:1 or 3:1. This implies the role of aggregates in strength.

During sieving analysis the curves of each mortar were compared with the curves given by the regulations of modern technology. A part from sand of rendering mortars, which are outside the limits, (much finer) the relevant curves of structural mortars, especially those of high strength, usually lie between limits.

Why were coarse aggregates used?

- For economy
- To limit shrinkage cracks of paste

Comparing coarse aggregate content with strength and type of binder it seems that when coarse aggregates is added to air-hardening lime mortars they contribute much more than in the case of hydraulic mortars with lime and Grain of carbon (Qosrmil).

Chemical and XRD analysis

For each mortar sample the composition in oxides and the composition in soluble oxides in 0,1 NHCL as well as the content in water soluble salts was determined.

In the table (1) following, the estimated composition for some monuments is given.

Comparing the composition of mortar provides data useful for identification of historical phases. We can also see at which proportions the binders were usually used. The grade of disintegration usually goes with the salt content. Although the research was not oriented to estimate the grade of deterioration, it was found that pollutants from car traffic, attack mortars as well as chlorines from the ground water, lower parts covered for long time with ground also present high percentage in NO- and SO_4.

Mechanical strength

In the table (1) the range of strength with the type of mortars is depicted. Since many of the mortar samples were from disintegrated areas there is a great variation in values determined by a crushing test. In spite of this we could end with some conclusions which could be used as a guide for designing new mortars, in particular for manufacturing some mixtures of ready mortars.

Porosity

Most mortars have apparent .specific gravity 1,60-1,75. The natural absorption depends on leveler cracking the sample but for sound mortars of good quality the range is 15-20%. For lime mortars porosity reaches 30%. It is very difficult to find a definite relationship between porosity and strength in old mortars. This due to different:

- Grade of deterioration
- cracking
- Content of fines

Which also depend on position of sampling.

Concluding remarks

It could be said that coarse aggregates greater than 6mm are found usually in structural mortars. They can be natural or crushed bricks. For the latter the adhesion to paste is better. We could use the modern gradation limits in order to decide about the graduation of new repair mortars. The gradation of aggregates seems to particularly influence lime mortar strength.

It is obvious that the addition of ash of furnace and brick dust improves the strength level considerably. But in all cases the proportion of ash of furnace is the same or half of that of lime (1:1 or 1:0,5). Based on tests done at our lab, an indicative table of mortar strength acquired at 28 days is given.

Mortars for restoration work

The main result is that we have to focus on some types of mortars to standardize them facilitating and upgrading restoration work. This is very important for second stages of restoration activities.

While interventions to address problems of both extensive cracking decay are often carried out by the appropriate fluid lime mortar to consolidate the structure (grouting).

The experimental study referred that the mix of lime+ sand+ brick dust+ greater proportion of white cement 3:1:1:0,5 respectively gave the best results under the mechanical testing. The hydraulic lime based grouts (due to their improved bond properties with the in-situ materials) become more important due to the durability ensured by the use of materials that are compatible with the existing ones from the physical-chemical point of view, see figure (7).

Table (1) Main features of structural core binders, structural mortars and aggregates of the double faced walls in Islamic monuments in Mamluki and Ottoman periods in Cairo.

Monument	Type of Mortar	Binder	Proportion	Lime con %	Appar. Spec Gravity	Strength K/cm^2
Raaba and Sabil& Kutab Al-Qazzlar	structural	Lime+ stone rubbles+ pieces of brick + Sand+ Brick dust (homra)	1:0.3:0.3:0.3:0.2	40	1.65- 1.7	15-35
Mosque and Sabil& Kutab Gonbolat	structural	Lime+ stone rubbles+ pieces brick + Sand+ Brick dust (homra)+ Qosrmil	1:0.3:0.4:0.2:0.3:0.2	35	1.55	30-35
Wakala Radwan bik Al-Fakari	structural	Lime+ stone rubbles+ pieces of brick + Sand+ Brick dust (homra) + Qosrmil	1: 0.7: 0.4:0.5: 0.4:0.3	25:30	1.6-1.7	20-25
Al-Ghorri palace Wall ruins	structural	Lime+ stone rubbles+ pieces of brick + Sand+ Brick dust (homra)+ Qosrmil	1: 0.6: 0.6:0.5: 0.6: 0.5	40:30	1.65-1.7	20-30

*remarks: stronger mortars are used in key areas of arches
The 17th cent. Structural Mortars are characterized from high quality aggregates: fines/coarse 2:1 up to 3:1

5 WEKALLAH RADWAN BIK AL-FAKARI

5.1 Architectural Style

- The Wkallah Radwan Bik Al-Fakari is an ancient historical Islamic monument, and is built 400 years ago, 1635AD.
- The complex of Wkallah Radwan Bik Al-Fakari is situated in the El-Darb El-Ahmar of old Cairo in Qassabit Radwan Street, on the east side of the street there is the wkallah and wakf of Radwan Bik Al-Fakari.
- The Wkallah is composed of central hall and surrounded by large number of hwanits or small shops with different areas.
- The main façade is the south west façade with 31,4 m length, in the middle is small entrance with pointed arch 1m in width and 1.8 height and 11,7 length from which we can reach the central hall of the wekallah, this façade composed of 9 hwanits 5 in right side and 4 in left side whose floors are higher than the central area.
- The east south façade is 12,6 m, overlooks the Qasabit Radwan street and composed of 5 hwanits.
- The east north Fcadae is 14,8 m, overlooks Taht El-Rabaa street and composed of 5 hwanits.
- The hwanits overlooks the central hall through a pointed arch.
- The complex is roofed by a wooden ceiling of girders supported on a frieze.

5.2 Statical System of Wkallah Radwan

* General

The Wkallah is designed on the pattern of suspended monuments; it consists of ground with 29 hwanits and 2 multi floors

* Walls:

- Bearing walls type for structural skeleton of the building.
- Pointed arched walls for the internal walls of the central hall and the hwanits.
- Walls are double leaves type with different thickness.
- Limestone and sand stone are used for the construction of walls.

*Roofs:

- Wooden ceilings are consisting of girders, joists and blanks.
- Masonry tunnel vaults for roofs of ground floor are carrying the floor of the Wkallah for the first floor.
- Masonry cross vaults for the roofs of some shops are located in ground level.

5.3 Description of the Damage to the Wkallah

An inspection of the Wkallah reveals some very severe long-standing problems observed before and after October 92 earthquake.

- The floor of the wkallah undulates dramatically evidence of very significant foundation problems of the masonry vaults supporting the floor.
- Attempts have been made in the past to support the sleeper walls supporting the vaults. These attempts have failed.
- Most of the walls of the wkallah exhibit very severe fractures, as shown in (fig.8).
- Rising contaminated ground water table caused many problems for the foundations of walls, leading to uneven settlements of the foundations and structure.
- Further problems in the external walls have been caused by the activities of the shop keepers trying to enlarge the space available for selling their wares.
- Sections of masonry have been demolished at ground floor level to create this additional space.
- Many cracks in the walls, as shown in (fig.8).
- Vertical and shear cracking patterns intersected the structures as shown in (fig. 8b).
- Many problems in arched and vaults, vertical cracks, fractured masonry and fallen key stones.
- Generally, the damage appears to be most severe on the east south elevation, the west elevation, particularly the North West corner and the four sides of the central courtyard.

- The north elevation and the east elevation appear to be little damaged (fig. 8a).

5.4 Cause of damage to Wkallah's Structure

The causes of the major damages occurred to the wkallah can be summarized as follows:

a) General :

- Age of the building, it had survived for nearly 500 years time-stresses effect on construction materials.
- Lack of maintenance.
- Loss of mechanical characteristics of the walls at foundation level due to moderate aggressive environment (ground water and soil).
- The activities of the shop keepers attempting to increase the size of their selling area.
- Deterioration of stone walls in some areas.

b) Structural:

- Very high walls are laterally unrestrained and very vulnerable; therefore to lateral forces such as may be produced by seismic loads.
- Walls are generally built of two facing skins of limestone infilled with a weakly cemented conglomerate probably confined on the near side by crushed limestone.
- Weakness and there is no enough connection between roofs structure and the perimeter walls.
- The large arched openings are particular points of weakness in the structure.
- There is no longitudinal ties in each of the stone facings of walls above the arch to resist the thrusts naturally produced by the arch as well as serving to assist the walls to resist lateral forces.
- There is no transverse ties bonding the two skins of walls decreases the resistance of the walls.

5.5 Site Investigations

Site and analytical investigations were made for structural restoration; the main points can be summarized as follows:

1. Analysis of chemical, physical and mechanical characteristics of the building materials such as stones and binders.
2. Soil investigations in order to discover the stratigraphy and in particular the variation of ground water table.
3. Survey of the crack pattern and deformation of structure.
4. Monitoring system is necessary to find out if the movements of structure and soil are stabilized or evolutionary.
5. Mathematical models taking into account the characteristics of the structure at the present state in order to evaluate the actual safety levels and he weakest zones.

5.6 Main Structural Interventions

Description of the restoring works for the existing shallow foundations of the ancient historical wkallah Radwan Al-Fakari:

1. Improving the bearing capacity of foundations under the structures of the masonry by jet grouting techniques led to:

- The capacity of the supporting elements and materials (jet grouting columns) would be able to take care of the whole weight of the monument.
- The supporting elements would widely spread under the superstructures avoiding concentrated loads.
- The supporting elements would connect each other and to the superstructures by R.C beams/ slabs to redistribute loads and to give confinement.
- The existing shallow foundations would improved by low pressure injections of cement grout.

2. It is necessary to be introduced stitching system to tie the elements of the superstructure together.
3. Double faced walls should be gravity grouted to ensure that any voids which exist are filled with lime grout.
4. Intervention on deteriorated stones and external surfaces.

5. Restoration of cracks in walls.
6. Restoration of connections between walls.
7. Interventions on floor and roof structures.
8. Interventions for waterproofing.
9. Intervention for facades.
10. Intervention for internal arches.

6 SULTAN El-GHOURI PALACE WALL REMAINS

6.1 Architectural Style

Sultan El-Ghouri palace wall remains is a part of the walls of the modern thinking school at El- Saliba Street in old Cairo.

- This part of walls lies in El-Saliba Street at the opposite of Ibn Toulon mosque (Fig. 11).
- The wall is bearing and retaining wall types.
- The wall was built of lime stone masonry double leave, with average thickness 0.8m to 1.2 m.
- The length of wall is 60m and the height of wall is about 12m from the ground level.
- The statical system of the walls is cantilever type.
- The wall has ashlar courses on the exterior facing of the rubble-core walls.
- There are some old buildings adjacent for the wall.

6.2 Description of Damage to the Wall

- The observations of the damage of the wall as following:
- Tilting and settling of wall.
- Separation and open cracks at the connection of wall with stable areas. This major crack is much wider at the top than at the base.
- Settlement and movements of wall blocks at the 2 sides of the cracks.
- Vertical crack at the 1/3 of wall, starts from the top in joints of blocks one crack while become two cracks on the bottom and it have outer displacement about 1.5 cm.

- Horizontal cracks on the platform level behind the outer wall and parallel to it.
- Deterioration of lime stone masonry of wall as in (fig11 and12).

6.3 Site Investigation

The site investigations were done for structural restoration, the main points can be summarized as follows:

1. Analysis of chemical, physical and mechanical characteristics of main wall material (Stones, mortars and binders), old and new which for restoration had been done.
2. Survey of crack pattern and deformation of the wall and the tower.
3. Soil investigations in order to find out the soil layers and ground water table.

6. 4 Causes of Damage to the Wall's Structure

Sultan El-Ghouri palace wall is an ancient historical monument, affected by heavy stability problems.

The main evidences of the stability problem, still in evolution, are:

Tilting and settling of wall which causes open cracks at the connection with stable areas not involved by the phenomenon; the major crack is much wider at the top than at the base.

- Cracks on the ground behind the wall and parallel to it that indicate the presence of tensions in the backfilling material at the rear of the wall; this affects the structural integrity of constructions built nearby the massive retaining wall.

The causes of the major damages occurred to the wall structure and the kinematics of the instability phenomenon can be summarized as follow:

- Age of the massive wall, time-stresses effect on construction materials.
- Lack of maintenance and loss of mechanical characteristics of the wall at foundation level due to moderate aggressive environment

into the soil are all factors that have contributed to the actual bad condition of the structure.

- Direct effects comes from the earthquake happened in Cairo on October 1992 which probably have triggered the tilting phenomenon.
- The massive retaining wall, made by an outer wall of blocks of limestone, backfilled by a weakly cemented conglomerate probably confined on the rear side by a subvertical bedrock of limestone, which the backfill material disengaged by the confining walls acts as a wedge behind he outer wall increasing the tilting movement after its triggering.

6.5 Main Structural Intervention

On restoration of walls it is useful to follow the observational method which consists of organizing the work on a step by-step basis, having initially carried out the most urgently-needed repairs, then monitoring the situation.

The restoring works involved the entire massive wall, affected by the stability problem, to reinstate the original static scheme foreseen for such structure by the systematical destruction and reconstruction of the entire wall.

1. The destruction processes started from top to bottom of the wall with attention to save and reuse of the original rubbles and blocks of limestone after cleaning, sat removal and consolidation.
2. The reconstruction processes started by improving the stability of the massive retaining wall by low pressure injections for filling strata of soil up to 10 m below ground level and making new steel reinforced concrete strip foundation forming a wide and deep foundation base under the high bearing capacity to stop tilting phenomenon and give adequate factor of safety against further seismic events;
3. Rebuilding of the superstructures of the wall from base meter by meter using the original construction materials and the new hydraulic based lime mortars and binders. By this way we restored

of cracks in walls, vertical separation and open crack at the connection of wall with stable areas. Restored the horizontal separation crack on the platform level with adjacent old building. Interventions on floor of platform.

7 CONCLUSIONS

The following conclusions have been drawn from the present study:
1- In the study of the existing buildings, the results make the calculus, by itself, not always adequate to make a final judgment on the safety levels. So, it is very important to augment the study with historical research and direct survey analysis of the construction.
2- The connections or corners are often weak areas, often partially or totally disconnected from the main structure. It is important to ensure proper structural connections between all walls.
3- When shear or tension stresses become relevant, as in walls with insufficient overlapping elements, a positive connection between the stone blocks may be required; this can be done using dowels, cramps, bars, etc.; special tie-bars or other structural connections.
4- Gravity injection can be used to enhance the homogeneity and strength of weak and porous mortars of roundly-caused masonry with irregularly shaped stones and of sack (in filled) masonry, especially if the external faces are badly tied to the internal core.
5- The radial arrangement of wedge shaped stones in arches is a result of skilful choice reducing the shear and tensile forces to a minimum.
6- The skillful use of wood, not only for roofs and floors but also for chains or ties to balance the thrust of vaults and to improve continuity and the connections between walls.
7- The use of transverse ties of length equal to the thickness of the wall is effective to increase the strength of the wall.
7- The use of longitudinal stitches is effective to tying the structure to the perimeter walls and creates a diaphragm action.

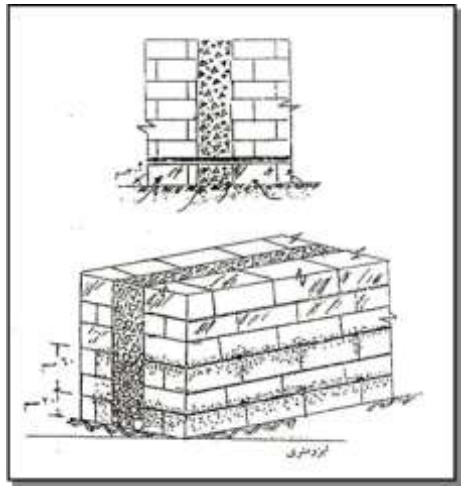


Figure (1) Construction system of the double faced masonry walls in Islamic monuments in Cairo.

Figure (2) Connection systems and materials of the double faced masonry walls in Islamic monuments in Cairo.

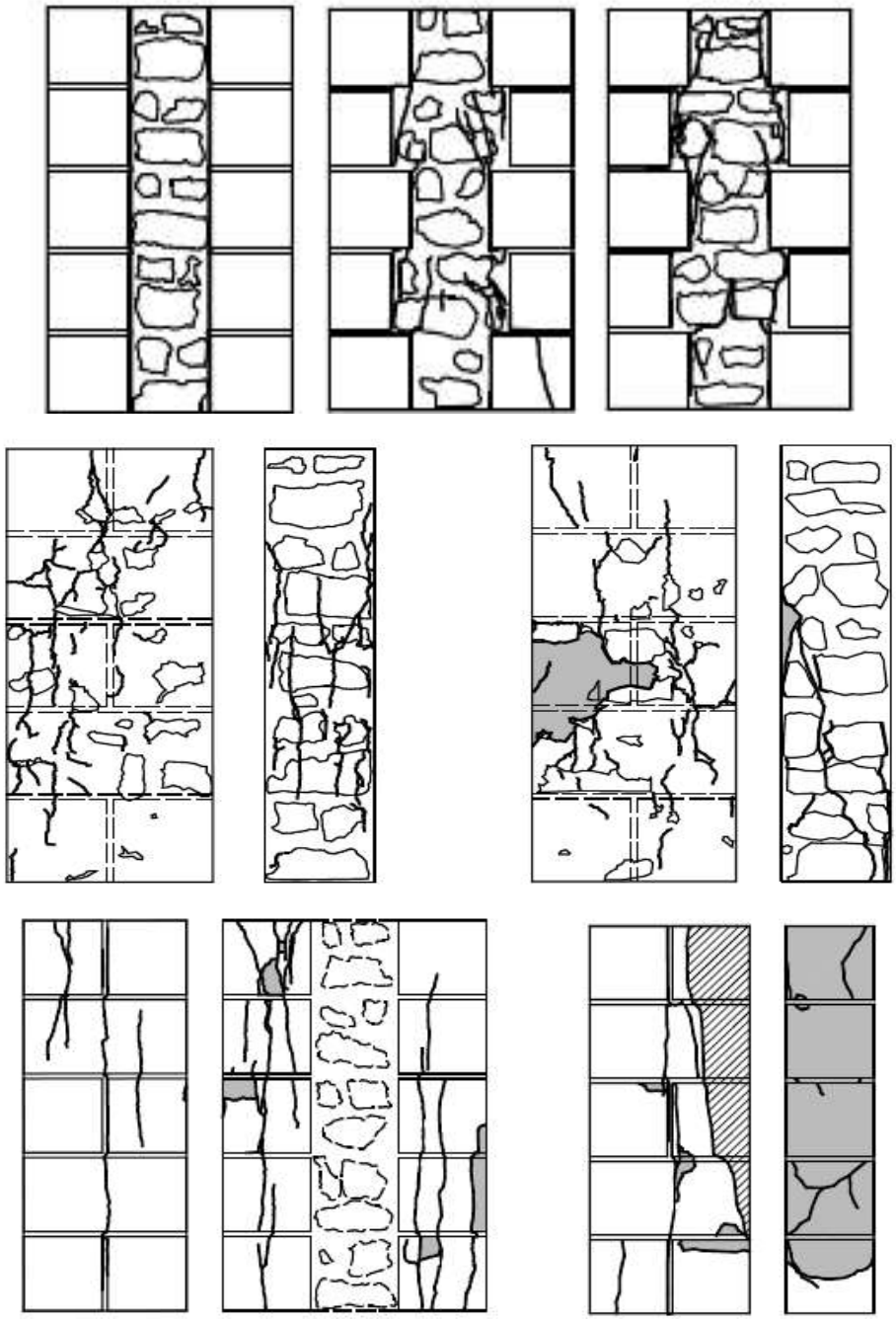


Figure (3) typical failure mode of three- leaf masonry in compression.

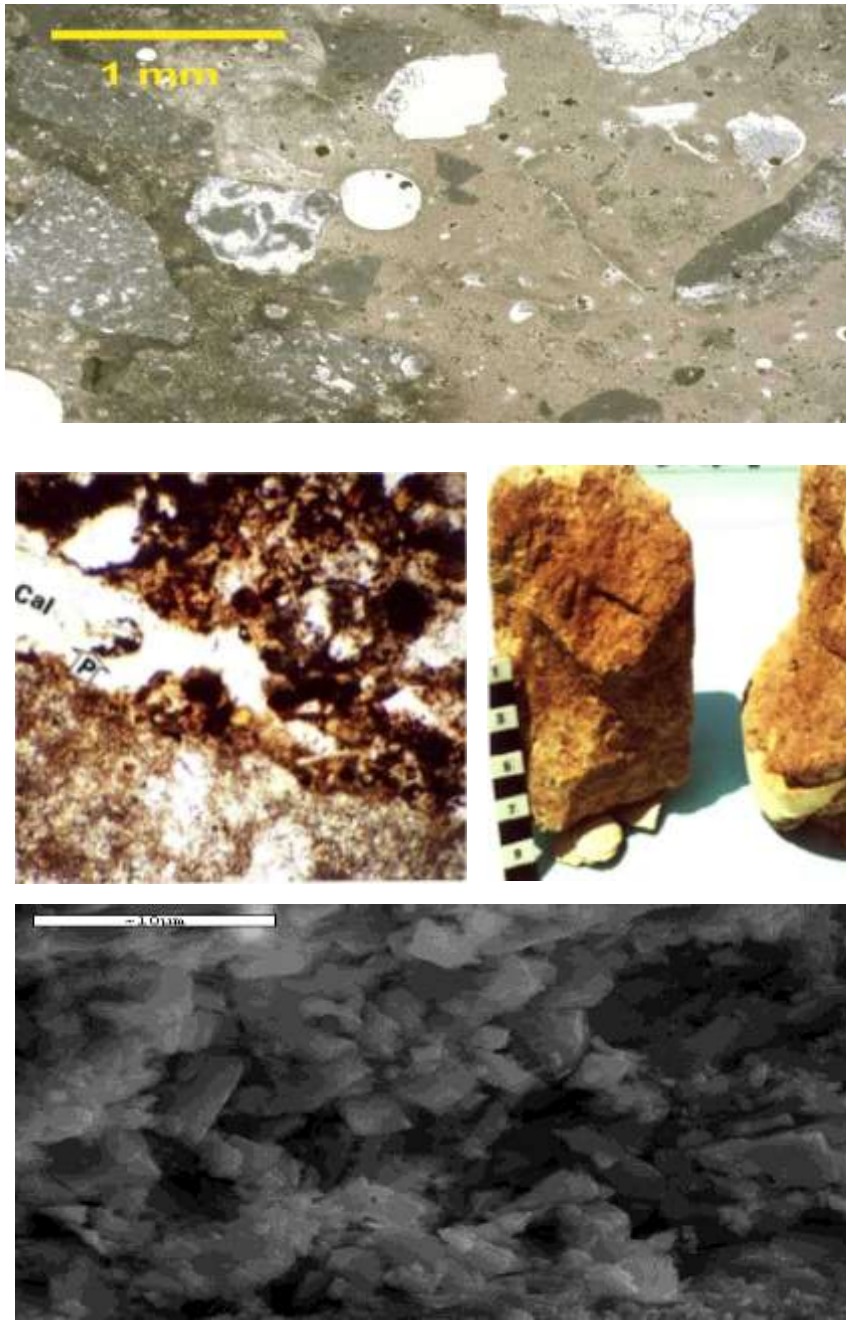


Figure (4) Stereoscopic, polarizing and SEM microstructures examinations of the deteriorated core of rubble infill masonry walls under investigation.

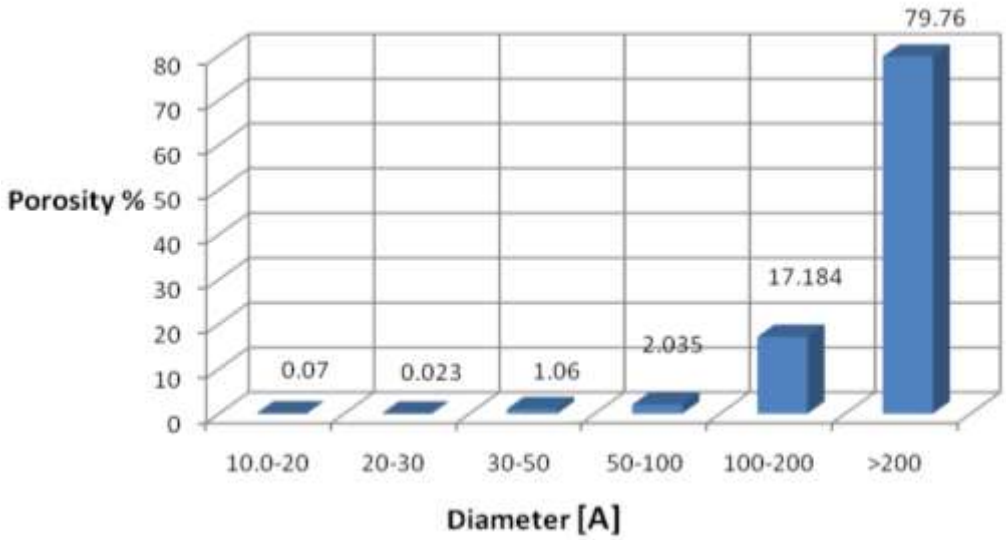


Figure (5) Pore size distribution of the deteriorated core mortar samples of rubble infill masonry walls under investigation.

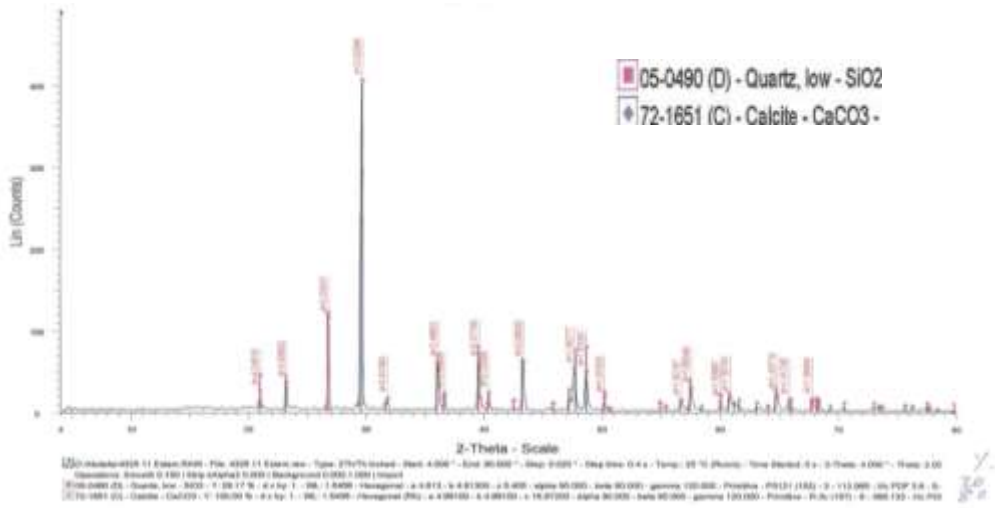
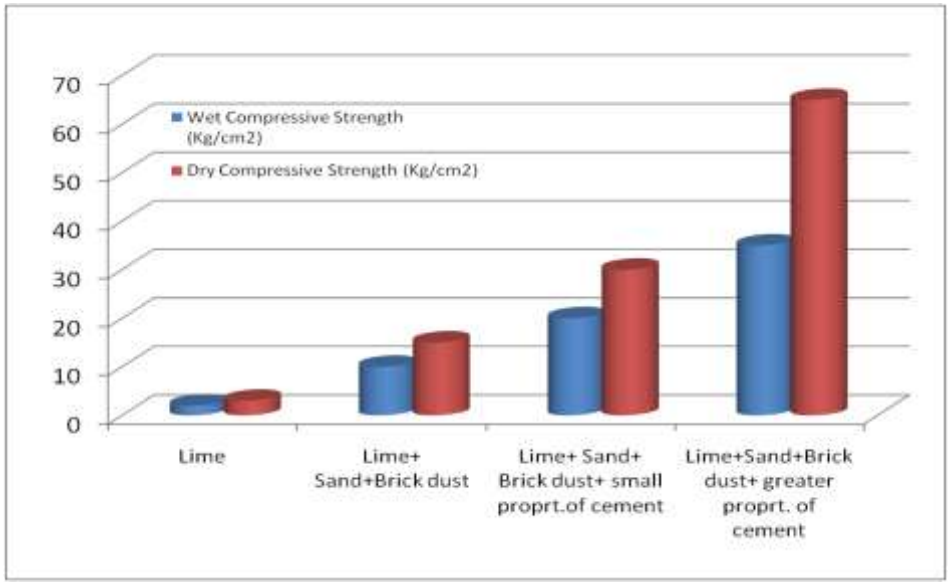


Figure (6) XRD pattern of the deteriorated core mortars of rubble infill masonry walls under investigation.



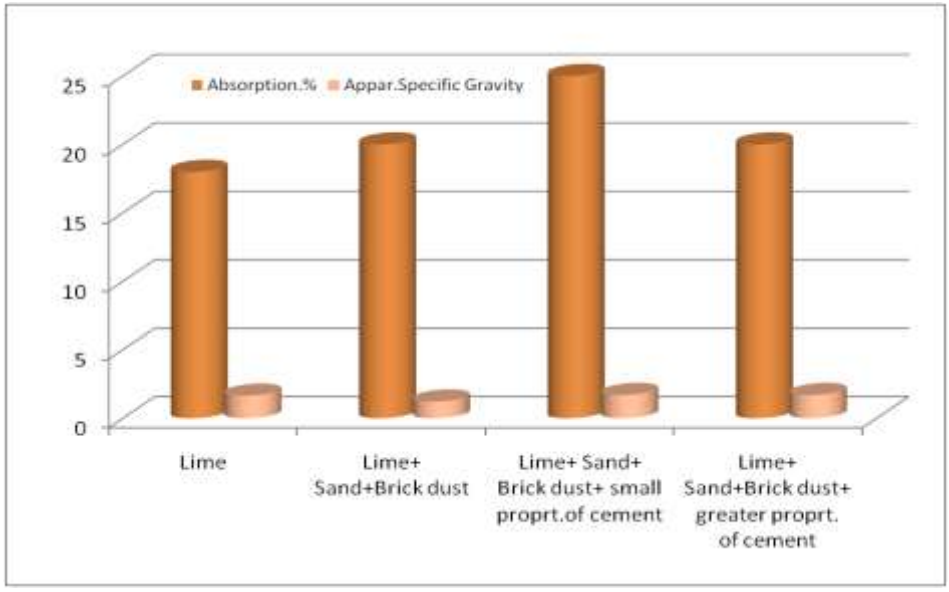


Figure (7) Physical and mechanical properties of the new hydraulic based lime mortars for restoration and injection of the deteriorated core of rubble infill masonry walls.

Figure (8). Present state of Wkallah Radwan Al-Fakari, before restoration processes.

Figure (9). Wkallah Radwan Al-Fakari. After restoration processes.

Figure (10). Wkallah Radwan Al-Fakari. After restoration processes.

Figure (11). Present state of Sultan El-Ghouri palace wall remains, before restoration processes.

Figure (12). Present state of Sultan El-Ghouri palace wall remains, during restoration processes.

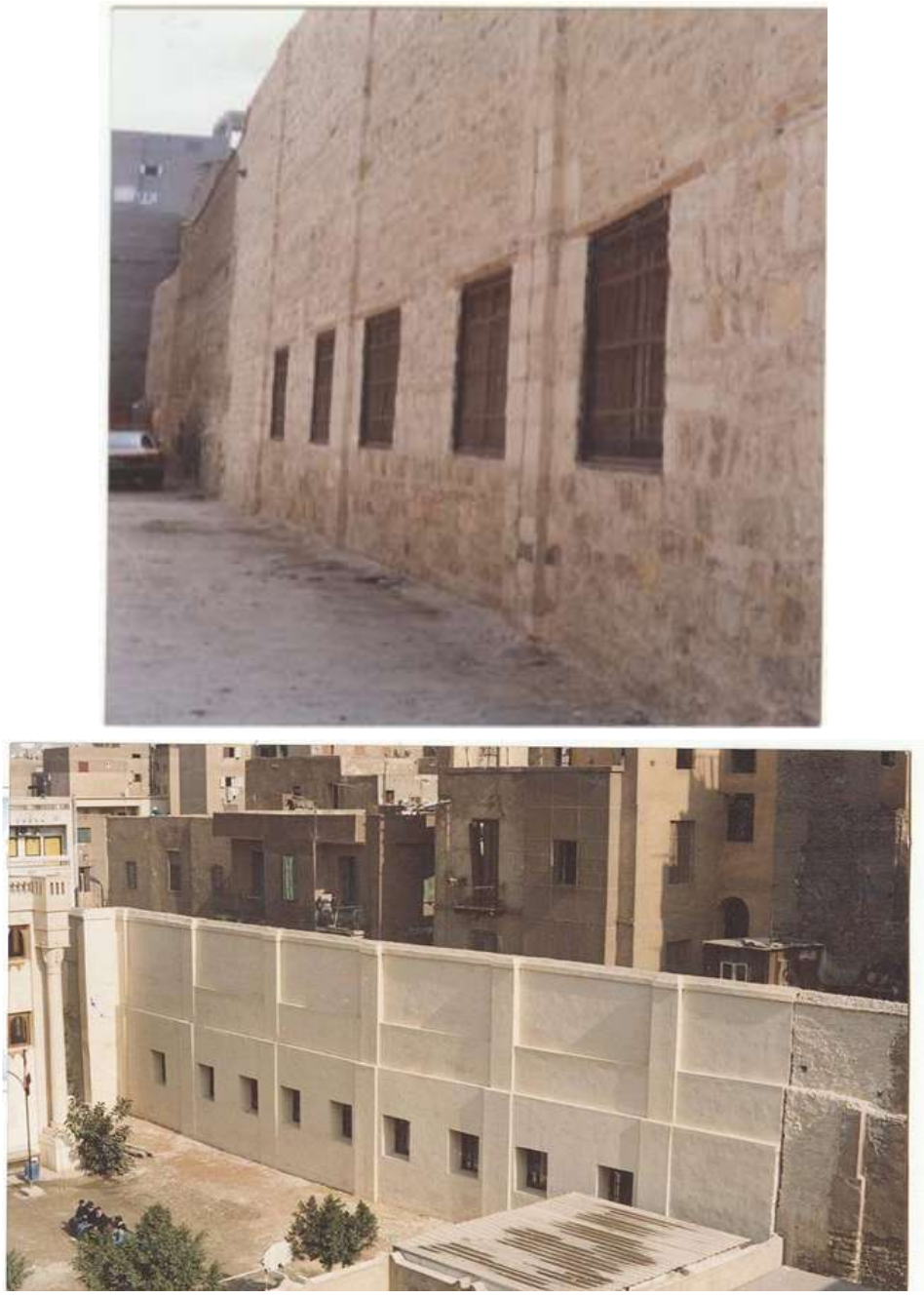


Figure (13). Present state of Sultan El-Ghouri palace wall remains, after restoration processes.

Restoration Section
Index

N	*Name*	*country*	*Title*	*Page Numbers*
1	Dr.Anwar F. Mahran Dr. Abd El-Hadi Mohammed	*Egypt*	METHODS OF CONSERVATION AND RESTORATION SOME PHARAONIC INSCRIPTIONS PRESENTED ON SAND STONE WALLS OF LUXOR TEMPLE INSIDE ABU EL-HAGAG MOSQUE, LUXOR-EGYPT	*197-223*
2	Dr.Atef A.Brania Dr.H. Imam Dr.Khaled Elsayed Dr.Remah Elrashdy	*Egypt*	LIBS tool to diagnose the Egyptian deteriorated wall paintings during laser cleaning process, an experimental study.	*224-248*
3	Dr. Enas Abo El enen Amin	*Egypt*	The mechanism of degradation the wool and linen textiles by iron corrosion effect	*249-270*
4	Dr.ferial Tera Dr.Yassen Zedan Dr.Abla Abdelsalam Dr.Khaled Elnagar	*Egypt*	Non-Destructive Spectrophotometeric Analysis for Compounds Present in Egyptian Archeological Textile Samples	*271*
5	Dr.Hesham Abbas Kamally Dr.Abrahim Badr	*Egypt*	Copper Plate, an Ancient Egyptian Antibacterial Used to Protect the Pharaonic Mummies	*272-287*

6	Ass. Prof. I.M.Abdallah	*Egypt*	Impact of coastal environmental conditions on building materials of The Roman Theater at the archaeological site of Sabratha, Libya.	*288-323*
7	Dr.Nabil A. Abdeltawab	*Egypt*	Degradation of stone materials in the Greek–Roman Hadrianic Baths in Leptis Magna (Libya)	*324*
8	Dr. Omar Abdel-Kareem Dr. A. Eltokhy Dr. M.A. Harith	*Egypt*	Using of Laser Induced Fluorescent Technique as a Non-invasive Technique for Identification of Natural Dyes on Textile Objects in the Museum of Faculty of Applied Arts	*325*
9	Dr.Sayed HEMEDA Dr.El-Sayed EL-BANNA Dr. Ibrahim EL-EMAM	*Egypt*	STUDY AND ANALYSIS OF DETERIORATION PHENOMENA OF DOUBLE FACED WALLS IN ISLAMIC MONUMENTS IN CAIRO, WITH APPLICATION FOR RESTORATION ON SOME SELECTED BUILDINGS	*326-354*

**** Note: This index is arranged according to the alphabetical order of names***

Islamic Section
Index

N	*Name*	*country*	*Title*	*Page Numbers*
1	Dr.Ahmed Mahmoud Dr.Mohamed Kamal	*Egypt*	Constantinopolitan masonry; a building technique used in the monuments of Egypt	*179*
2	Dr.SHERIN SADEK EL GENDI	*Egypt*	MOSES OF NISIBIS AND HIS WORKS IN THE SYRIANS MONASTERY	*180-196*

**** Note: This index is arranged according to the alphabetical order of names***

Greek Roman Section
Index

N	*Name*	*country*	*Title*	*Page Numbers*
1	Dr. Dina M. Ezz El-Din Dr. Riham M. Ezz El-Din	*Egypt*	Goddess Iusaas (A study about her iconography and her religious role in Ancient Egypt) APPLICATION FOR RESTORATION ON SOME SELECTED BUILDINGS	93-109
2	LICHIHEB Houda DHOUIB Mounir	Egypt	Virtual and cognitive reconstruction of Roman Imperial Baths in Tunisia	110-160
3	Dr. Sara El Sayed Kitat	*Egypt*	The Elephant as a Sacred Animal of the Egyptian God Seth during the Græco-roman Period	161-178

**** Note: This index is arranged according to the alphabetical order of names***

Egyptology Section
Index

N	*Name*	*country*	*Title*	*Page Numbers*
1	Dr.Abdalla Abdel-Raziq	Egypt	A New Look at the Goddess Bastet Bronze Statue At Zagazig University Archaeological Museum	*1-19*
2	Dr. Eman Ahmed Abou Zaid	Egypt	Les scènes du vomissement dans les tombes des nobles à Thèbes	*20-36*
3	Dr.Marzouk Al-sayed Aman	Egypt	The Lamps in Ancient Egypt,with Unpublished Lamps in Mallawy Museum in Egypt .	*37-57*
4	Dr.Mona M. Taha Hussein	Egypt	A Middle Kingdom Private Stela Cairo Museum, JE 21999- CG 20323	*58-68*
5	Dr.Noor Galal	Egypt	King's Standing statue with forward-striding stance A new Interpretation According to religious texts	*69*
6	Dr.Rasha M. Omran	Egypt	Washing Hands in Ancient Egypt (As an Intangible Heritage)	*70-92*

**** Note: This index is arranged according to the alphabetical order of names***

Deposit No.
International and domestic
11951/2012

The General Union of Arab Archaeologists

The fourteenth Conference Book

Of The General Union of Arab Archaeologists

Held on 15 - 16 October 2011

Arab League and Conference Center, Cairo University

The Thirteenth Scientific Seminar on

Studies on the Arab World monuments

Cairo

2011

The General Union of Arab Archaeologists

The fourteenth Conference Book

Of The General Union of Arab Archaeologists

Held on 15 - 16 October 2011

Arab League and Conference Center, Cairo University

The Thirteenth Scientific Seminar on

Studies on the Arab World monuments

Cairo

2011