اتحاد الجامعات العربية

كتاب المؤتمر السابع عشر
للإتحاد العام للآثاريين العرب
دراسات فى آثار الوطن العربى

الندوة العلمية السادسة عشر

عقد في الفترة من ١ - ٣ نوفمبر ٢٠١٤م

بمقر الإتحاد بالشيخ زايد

تحت رعاية

جامعة الدول العربية & إتحاد الجامعات العربية

القاهـــرة

١٤٣٥هـ/٢٠١٤م

اتحاد الجامعات العربية
AARU
الاتحاد العام للآثاريين العرب

كتاب المؤتمر السابع عشر

للإتحاد العام للآثاريين العرب

الندوة العلمية السادسة عشر

دراسات في آثار الوطن العربى

عقدت في الفترة من ١ – ٣ نوفمبر ٢٠١٤م

بمقر الإتحاد بالشيخ زايد

تحت رعاية

جامعة الدول العربية & إتحاد الجامعات العربية

القاهرة

١٤٣٥هـ/٢٠١٤م

رقم الايداع
الدولى والمحلى
٢٠١٥/١٦٩٥٣

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 المراجعة والطباعة

د.ياسر إسماعيل

أ.نيرة أحمد جلال

أ.نهال عادل

اللجنه العامه المنظمة للمؤتمر

* د / عاطف عبد اللطيف برانيه	* د / أحمد عبد القوي
* د / جمال فتحى	* أ / سوزان عبد اللطيف
أ.زينب عبد الحميد	أ.نشوى محمد
أ.مختار عادل مختار	أ.محمد أحمد جلال

سكرتارية الاتحاد

* الأنسة / نيرة أحمد جلال	* الأنسة/ نهال عادل

لجنة معرض الكتاب

* أ /عبد الرحيم حنفى	* أ / عائشه فتحى

القواعد والمعايير الخاصة بتقديم البحوث للنشر

طبقا للقواعد المقررة للنشر فأن إداره مجلة الإتحاد ترجو من السادة الباحثين الإلتزام بما يلي:-

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

٢- أن يتضمن البحث نتائج علمية جديدة تضيف للدراسات الآثرية 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، وأن تكون بنظام insert footnote** ، 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: 2cm ، top: 2cm ، right: 2.5cm ،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 .

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

١١- يشترط في حاله وجود لوحات أن تكون اللوحات تكون **بتنسيق jpg وأن تكون بنظام in line with text** 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 بالشكل اللائق الذي ترغبونة.

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

***يرجى في حاله الإستفسار الإتصال بنا على العنوان التالي:**

الاتحاد العام للآثاريين العرب – ١٠شارع حسن حمدى خلف مدينة المبعوثين- مساكن أعضاء هيئة التدريس بجامعة القاهرة الطابق الاول شقة ٦

تليفون :- ٣٣٣٠٥٨٩٨- فاكس ٣٣٣٠٥٨٩٨ موبيل:٠١٠٠٢٥٣٤٥١٣

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 إليها بدون الإلتزام بالقواعد المنشوره .

والله ولي التوفيق

مقدمة

كلمة الإتحاد:

يعد الإتحاد العام للآثاريين العرب أحد الإنجازات التى أفرزتها سياسة إتحاد الجامعات العربية، الذى أحتضن الإتحاد العام للآثاريين العرب منذ نشأته ممكناً أياه من تأدية دوره على الصعيدين المحلى والعربى، وهيأ له كل السبل من أجل الوصول به إلى تحقيق أهدافه الأمر الذى جعل الإتحاد يتبوأ مكانة مرموقة على الصعيدين المحلى والعربى، وكان من بين أهم الأهداف إصدار سلسة من المعارف الآثرية فى الوطن العربى وكذلك الإصدار السنوى لكتاب المؤتمر والمجلة وهذا الكتاب الذى بين أيدينا هو حصاد أعمال المؤتمر السابع عشر والذى شارك فيه أكثر من ١٥ باحث وباحثه من مصر والعالم العربى وقد تضمن الكتاب٧٣ بحثاً مزود باللوحات الفتوغرافية والأشكال المعمارية فى كافة المجالات الدراسات الآثرية(قديم – يونانى رومانى– أسلامى– ترميم)أستوعبتها كافة محاور المؤتمر الذى أنعقد تحت مسمى دراسات فى آثار الوطن العربى، وتمتاز أبحاث هذا الإصدار بالجدية والإبتكار وحملت توصياتها كل جديد، ويأتى تفعيل تلك التوصيات فى مراكز البحث خطوة جديدة على طريق التنسيق بين الجامعات العربية المعنية بالدراسات الآثرية وقد كان مؤتمر الآثاريين العرب السابع عشر مفخرة كبيرة لكل الآثاريين فى مصر والوطن العربى حيث عقد المؤتمر بالمقر الجديد لإتحاد الآثاريين العرب بالشيخ زايد وسط حشد غير مسبوق من الآثاريين ، وتحت رعاية جامعة الدول العربية وقد شهدت أعمال المؤتمر إقبالاً عربياً ومصرياً واستضافت فعاليات المؤتمر شخصيات علمية مرموقة وبارزة، كما ناقشت أعمال المؤتمر القضية الآثرية التى خصصت حول الإعتداءات الإسرائيلية على مدينة القدس وأثر دعاوة التطرف على مستقبل الآثار بالوطن العربى، وقد أسفرت الأعمال على إصدار توصيات هامة تندد بكافة الإعتداءات الإسرائيلية على المقدسات الفلسطينية، كما ناقش المؤتمر الإعتداءات التى تعرضت لها الآثار الليبية والسورية واليمنية والمصرية، كما قام المؤتمر بتكرسم رواد العمل الآثرى فى الوطن العربى حيث كرم الإتحاد العام للآثريين العرب أ.د/ آمال العمرى التى حصلت على درع الاثاريين العرب لعام ٢٠١٤ ، كما كرم المؤتمر شباب الآثاريين وهم د.غيلان حمود"اليمن"، و د.سامح البنا"مصر"، و د.على المديلوى"عمان"، وحصل على جائزة الجدارة العلمية أ.د/صلاح زكى"مصر"كما حصل أ.د/عزت زكى قادوس"مصر"على الجائزة التقديرية للإتحاد، كما حصل على جائزة المرحومة ابتهال جمال عبد الرؤوف أ/محمود محمد صادق"مصر"، وحصل د/أحمد سعيد الخردالى"مصر"على جائزة أ.د/محمد صالح شعيب،وفى النهاية لا يسعنا إلا أن نتقدم بخالص الشكر لكل العلماء والباحثين الذين شاركو أو ساهموا فى إنجاز هذا العمل الضخم، وكذلك العلماء الأجلاء الذين شاركوا بأرائهم وأداروا جلسات أعمال المؤتمر بكل دقة مما أسفر عن نتائج طيبة تخللها العديد من المداخلات والمناقشات المفيدة التى أنعكست بشكل إيجاب على أعمال المؤتمر .

والله وراء القصد وهو يهدى إلى سواء السبيل

إدارة الإتحاد

فهرس موضوعات الآثار والحضارة الإسلامية

م	الاسم	الجنسية	عنوان البحث	ارقام الصفحات
١	د.إبراهيم صبحي السيد غندر	مصر	خانات الطرق في القرن التاسع عشر دراسة آثارية حضارية في ضوء نموذجين بجبل سنهور بصحراء بني سويف	٣٤:١
٢	د. أسماء حسين عبد الرحيم محمود	مصر	أسفار موسى مخطوط قبطي مصور من مصر العثمانية	٤٧:٣٥
٣	د.أميرة مرسال	مصر	تأثير الحروب والأرهاب على التراث المعمارى والعمرانى فى الوطن العربى	٧٠:٤٨
٤	أ.د / حسن محمد نور عبد النور	مصر	دراسة أثرية فنية لمصحف مؤرخ بعام ١٣٣٩هـ (٢٠-١٩٢١)بمكتبة الحرم المدني	١٠٦:٧١
٥	د.حنان مصطفي حجازي	مصر	نقود فتح علي شاه القاجاري	١٢٤:١٠٧
٦	أ.دحنان مطاوع أ.رضوي عبد الخالق	مصر	جامع الصيني بشرق مدينة الإسكندرية (دراسة آثارية معمارية وفنية) تنشر لأول مرة	١٥٦:١٢٥
٧	د. خديجة نشار	الجزائر	فن الزليج على العمارة الزيانية في المغرب(ق ٧ – ١٠هـ/١٣ – ١٦ م)	١٧١:١٥٧
٨	د/ راوية عبدالمنعم محمد خليل	مصر	العصى وعصى السلاح فى القرن التاسع عشر فى ضوء مجموعة متحف قصر عابدين دراسة آثارية فنية	١٩٤:١٧٢
٩	د.رباب عادل حسن صالح	مصر	الكتابات العربية بمسجد شيخ العروبة	٢٦٩:١٩٥
١٠	د.زهيرة حمدوش	الجزائر	البلاطات الخزفية التونسية بمدينة قسنطينة خلال العهد العثماني	٢٩٤:٢٧٠
١١	د.شروق محمد أحمد عاشور د.فرج الله أحمد يوسف	مصر مصر	المقدسات والأوقاف المسيحية فى فلسطين تحت الإحتلال الصهيونى	٣١٧:٢٩٥
١٢	ا.د/ عائشة عبد العزيز التهامى	مصر	شكمجية نسائية بصناعة فرنسية دراسة أثرية سياحية	٣٣٢:٣١٨
١٣	د.عائشة حنفي	الجزائر	تجهيزات السفن الحربية بالجزائر في العهد العثماني	٣٥٠:٣٣٣
١٤	د.عبد الرحيم ريحان بركات	مصر	أنماط القلايا والكنائس بسيناء من القرن الرابع إلى السادس الميلادى	٣٧٩:٣٥١
١٥	أ.د/عبد العزيز شهبي	الجزائر	عمارة الجامع العتيق في مدينة الأغواط الجزائرية	٣٩٥:٣٨٠
١٦	د.عبدالقادر دحدوح	الجزائر	دكك المبلغين بالجزائر خلال العهد العثماني	٤١٧:٣٩٦
١٧	د.عزة عبد المعطي عبده محمد	مصر	رؤية جديدة لإبداعات الفنان المسلم في تحوير رسوم الأسماك في ضوء مجموعة من النسيج والخزف الإسلامي (دراسة أثرية فنية)	٤٩٥:٤١٨

١٨	د.عزيزة غنام	مصر	قصر الأمير محمد على بالمنيل (١٩٠١)	٤٩٦:٥١١
١٩	د.عصام سليمان عياد	مصر	العُشاري في العمارة الإسلامية	٥١٢:٥٤١
٢٠	د.عفاف عمر الإتربى	مصر	متحف ركن حلوان(ركن فاروق سابقاً)	٥٤٢:٥٥٤
٢١	د.علي حسن عبد الله حسن	مصر	السكة العربية الإسلامية في البنغال خلال حكم السلطان جلال الدين محمد بن راجاكانس(٨١٨هـ/ ١٤١٥م، ٨٢١/ ١٤١٨ – ٨٣٧هـ / ١٤٣٣م)	٥٥٥:٥٦٧
٢٢	د.لطيفة بورابة	الجزائر	الآثار الباقية من جامع السيدة المندثر في مدينة الجزائر العثمانية (دراسة تاريخية وأثرية)	٥٦٨:٥٨٢
٢٣	أ.د/ محمد أحمد محمد أحمد بديوى	مصر	" جباية الجزية فى مصر الإسلامية بين الثبات والتراجع(٢٠-٩٢٢هـ/ ٦٤١-١٥١٧م) "	٥٨٣:٦٠٤
٢٤	د.محمد حلمى محمد مصطفى	مصر	الزخارف الجصية على العمارة التقليدية فى قطر	٦٠٥:٦٢٨
٢٥	د.محمد عبد الودود عبد العظيم عبد الوهاب	مصر	الإمارة العربية المعروفة بإمارة بني حفص في جزيرة كريت (٢١٢-٣٥٠هـ/٨٢٧/٩٦١م) في ضوء الشواهد الاثرية (دراسة أثرية حضارية)	٦٢٩:٦٥٧
٢٦	د. مصطفي فرج علي البركي	ليبيا	جامعا: رشيد باشا والعتيق بمدينة بنغازي ١٣٠٣هـ/ ١٨٨٥م &١٣١٢هـ/ ١٨٩٤م " دراسة آثارية معمارية "	٦٥٨:٦٧٩
٢٧	د.منى عثمان مرعي الغباشي	مصر	الروضة الشريفة فى تصاوير مخطوط دلائل الخيرات	٦٨٠:٧٨٣
٢٨	د. موسى هيصام	الجزائر	المنشآت الحربية الحمادية (الجزائر) (٣٠٨-٥٤٧هـ/١٠٠٧-١١٥٢م)	٧٨٤:٨٠٨
٢٩	د.نبيلة حساني	الجزائر	الولية لالة المنوبية من خلال مخطوط " مناقب عائشة المنوبية" للشيخ أبي الحسن الشاذلي (ت٦٥٦هـ/١٢٥٨م)	٨٠٩:٨٢١
٣٠	أ.هايدى أحمد موسى غالب حسين	مصر	كيفية الإحياء والأرتقاء بمنطقة الخليفة وإمتدادها(الأشرف-الركبية)وجعلها منطقة جنب سياحى	٨٢٢:٨٤٣

فهرس موضوعات الترميم وصيانة الآثار

م	الاسم	الجنسية	عنوان البحث	ارقام الصفحات
١	د.حمزة محمد الشريف	الجزائر	صيانة و ترميم الفسيفساء بالموقع نموذج للدراسة	٨٤٤:٨٥٩

*ملحوظة : تم ترتيب الفهرس وفقًا للترتيب الأبجدى للأسماء

خانات الطرق في القرن التاسع عشر
دراسة آثارية حضارية
في ضوء نموذجين بجبل سنهور بصحراء بني سويف

د.إبراهيم صبحي السيد غندر•

المقدمة

الخانات هي الأبنية المخصّصة لإقامة المسافرين وقوافل التّجار، وهي كلمة أعجمية توازي مفهوم الفندق في عصرنا الحديث، وهي تعني الحانوت وتطلق كذلك على الدكان والمخدع، وفي اللغة التركية تعني دار العمل والتجارة [١]، وللخانات أهمّيتها الخاصة في العمارة الإسلامية، حيث عُرِفَت منذ العصور الإسلاميّة الأولى، ولعلّ أقدم خانٍ أُنشئ في الاسلام هو الخان الذي بناه هشام بن عبد الملك في شهر رجب عام (١٠٩هـ/٧٢٧م) على مقربةٍ من قصر الحير الغربي في البادية السّورية حيث لا تزال بقاياه قائمة على جانبي الطريق المؤدية من دمشق إلي تدمر، ولا يزال مدخله يحمل نصاً يفيد بإنشائه بأمر من عبد الله هشام أمير المؤمنين[٢]، ويقع الخان على مقربة من بركة ماء، وكانت جدرانه مشيّدة من الطوب على قاعدة صلبة من الحجر، ويضم بداخله مجموعة من الغرف تتصل بالصحن عبر رواق ذو بائكة، وقد زوّد بمسجد ومجموعة من المرافق الأخرى[٣].

والخان عموماً مربع المسقط من طابق أو طابقين، وتحتلّ أركانه أبراج للمراقبة والدّفاع ، وقد يحاط بسور خارجي مدعّم وبوابة محكمة الإغلاق، وكانت غرف المسافرين موزّعة بين الطابقين أو في الطابق العلوي فقط ، وفي بعض الخانات المتواضعة كانت قاعة النّوم مشتركةً يرقدُ فيها المسافرون، على منصّاتٍ (مساطب) مرتفعةٍ عن الأرض ويجلسون عليها نهارًا، ومن الملاحظ أنّ خانات السّهول كانت أوسع من خانات الجبال، كما كانت خانات البلاد الباردة تخلو من الصّحون المكشوفة[٤]، وقد اشتركت خانات المُدن مع خانات الطّرق في ما كانت تقدّمه من خدماتٍ وما تضمّه من مرافق، وتختلف عنها في أخرى، إضافةً إلى ما كان يمكن

• أستاذ الآثار الإسلامية المساعد بكلية الآثار – جامعة الفيوم – مصر

[١] رفعت موسى محمد، الوكالات والبيوت الإسلامية في مصر العثمانية، ص٢٥، القاهرة، ١٩٩٣.

[٢] كمال الدين سامح ، العمارة في صدر الإسلام ، ص ٧٧ ، القاهرة ، ١٩٨٢.

[٣] دانيال شلومبرجة، قصر الحير الغربي ، ص ١٨ ، ترجمة إلياس أبو شبله ، بيروت ، ١٩٥٠.

[٤] وصفت إلين شانيلز وصيفة الأميرة زينب بنت الخديوي إسمعاعيل خانات تركيا في القرن التاسع عشر بأنها رثّة ومعتمة ومليئة بالقمامة وتكثر بها الكلاب الضالة وهو ما لم أرى شيئ منه في خانات القاهرة التي كانت أكثر نظافة وأوفر إضاءة وكان لها حراس وخدم يقومون على نظافتها والعناية بمختلف شئونها دوماً ، المرجع:

Ellen Chennells, Recollections of an Egyptain princess by her English governess, p. 273 , London , 1879.

أن تقدّمه خانات المدينة بشكلٍ أفضل لزوّارها، كالحمام والمسجد والمطعم وأعمال البيطرة وغير ذلك من الضّروريات والكماليات، وكما كانت خانات الطّرق تمثّل المحطّات الحسّاسة على مفارق الطّرق، ومجاري المياه ومراكز الحدود، احتلّت خانات المُدُن مداخل المدن العامرة ، خارج الأسوار أو داخل المدينة في قلب الأسواق وجوار الحمام والمسجد، وكانت وظيفة الخان في المدينة استقبال التجار بشكلٍ عام، من باعة الجُملة ومُروّجي البضائع ومراسلي المستوردين والوسطاء والوكلاء، وفي هذا المكان كان يتمّ البيع والشّراء، وكأنّ المكان لم يعد لإيواء المُسافرين بل واستقبالهم أيضاً ريثما يتمّون تجارتهم ، وكما كان لكلّ بضاعةٍ دار، صار لها خان يرتبط اسمه بها، إن لم يرتبط باسم مؤسّسه أو مالكه ، فهناك خان الحرير وخان الحبّالين في دمشق ، وخان الجوخ في اسطنبول، وخان الخيّاطين والصّابون في طرابلس، وخان الزّيت وخان الحرير في حلب، وكان بعضها عظيم الاتساع كخان الجُمرك في حلب الذي يعود تاريخه إلى عام (٩٨٢هـ/١٥٧٤م) . فقد ضمّ اثنين وخمسين مخزنًا، وسبعًا وسبعين غرفة وسوقين مبنيين بالحجر المنحوت، وكان مجموع دكاكينه ثلاثمائة وأربعة وأربعين، وإلى جانبها سبيلان ومسجد، وتصميم خان المدينة ، بشكلٍ عام لم يتغيّر على مرّ العصور؛ فجاء عبارة عن صحنٍ مركزيٍ مكشوفٍ يتوسّطه فسقية، وتحيط به البوائك التي قُيمت الحوانيت من تحتها، لتبقى أبوابها محميّةً من الحرّ صيفًا ومن المطر شتاءً، ومن النّاحية الإدارية قد يكون الخان كذلك مؤسّسةً دينيّةً مرتبطةً بوقفٍ يُحوّل ريعه لصيانة مدرسةٍ أو مسجدٍ أو إطعام مسكينٍ أو فقير، ومؤخراً لم يبق من كلّ تلك الخانات إلاّ عدد قليل، واقتصرت خدماته على استعمال مستودعاته ودكاكينه من قبل مستأجرين، لا تجمعهم إلاّ نادرًا تجارةٌ مشتركةٌ أو مِهَنٌ واحدةٌ، وربّما سكنت غرفةً عائلاتٌ فقيرةٌ .

تمهيد

لقد ارتبطت الخانات بالأنشطة التجارية على وجه الخصوص سواء على المستوى الداخلي المحلي أو الإقليمي الخارجي، ولقد كانت مصر دائماً من أكثر بلدان الشرق ازدهاراً ورواجاً؛ فقد كانت معبر مختلف التجارات العالمية من الشرق والغرب وإليهما، وعندما استطاع محمد على باشا الحصول على فرمان استقلاله وذريته من بعده بحكمها وجه اهتمامه من أجل النهوض بها وتمثّل هذا الاهتمام في تنميّة واستثمار كافة طاقاتها ومقوماتها الاقتصادية والتي كان على رأسها التجارة، فاهتم بالطرق البرية على كافة المستويات مستغلاً في ذلك أطماع الدول الاستعمارية خاصة فرنسا ، وانجلترا[٥] ، ويسعى جاهداً ليرسي دعائم النهضة في مختلف

[٥] إذ كانت الأولى تسعى نحو السيطرة على الطريق البري فأرسلت حملتها على مصر سنة ١٧٩٨م، وتسعي كذلك حتى بعد جلائها عنها في تنفيذ مشروع شق القناة بين البحرين الأحمر= =والمتوسط والسيطرة عليها ، ولم تنفك محاولاتها تجرى حَتَّى تحققت فى عصر خلفاء محمد على باشا ، وتلهث الثانية للسيطرة على الطرق البريّة لتكون أيضًا تحت قبضتها فتحتكر تجارة الشرق

المجالات وسط كل هذه الأحقاد والأطماع الاستعمارية المحدقة بمصر، والتي لم يكن هو يجهلها بالطبع، ويتجه نحو استثمار ثروات أراضيها الصحراوية، والتي كانت لم تزل مصدراً هاماً من مصادر الثروة منذ أقدم العصور، وذلك بما احتوته من مختلف نوعيات المعادن النفيسة وغيرها، وكذا مختلف أنواع الأحجار الصلبة التي تزخر عديد من مناطق مصر بمقالعها الطبيعية وخاصة منطقة صحراء بني سويف؛ فلقد لفت انتباهه غنى التربة المصرية بهذه الخامة فبدأ بإعادة اكتشاف محاجره من جديد بعد أن كانت مستخدمة قديماً عبر العصور، وقد تشابهت جوانب اهتمام محمد علي باشا بطرق المحاجر بنفس جوانب اهتمامه بالطرق البرية الأخرى عموماً، وتمثّلت في شق الطرق المؤدية إليها وتمهيدها، وحفر آبار المياه الارتوازية ، وعقد المعاهدات مع شيوخ البدو وعربان الصحراء[٦]، والاستعانة بمن لهم دراية بالصحراء والأدلاء ، وتكليف المتخصّصين بإجراء الرحلات الجغرافية والاستكشافية وإنشاء خانات الطرق.

فكرة البحث وأسبابه ومنهجيته ونماذجه

رغم اندثار كثير من خانات المدن والطرق عموماً إلا أن صحراوات مصر قد حفظت بعض من نماذجها النادرة خاصة على الطرق البرية سواء الطرق الرئيسية أو طرق المحاجر، فلم تزل أعداد منها باقية حتى اليوم بل وموقّعة على كثير من مختلف الخرائط القديمة لوحة (١٩)، وهي وإن لم تغدو بحالة جيدة إلا أنها تنبي عن كثير من الدلالات المعمارية الفنيّة والهندسيّة وكذلك الحضاريّة والاقتصاديّة، ومما يؤسف له أن هذه الخانات لم يهتم الباحثين بدراستها، ولم تلتفت إليها أيضاً هيئة الآثار سواء بالتسجيل أو بالترميم، رغم قلة تكاليف ذلك، إذ أن هذه الخانات بسيطة، ومواد بنائها من البيئة المحلية المحيطة، ومعظم مكوناتها أيضاً لم تزل باقية، وهو ما

كاملة ، وتنجح بالفعل في إحياء الطريق البرى القديم في مصر ، وذلك عن طريق ضابط بالبحرية الانجليزية بالهند يسمى "توماس واجهورن" ، وبعد أن رفض محمد على باشا مشروع إحياء الطريق البري بين الإسكندرية - القاهرة - السويس عاد وقبله مجدداً عندما عرضه توماس واجهورن الإنجليزي كممثل لشركة الملاحة الهندية ، وفي الخامس عشر من سبتمبر سنة (١٢٥٦هـ/ ١٨٤١م) يقبل محمد على باشا أيضاً مشروع السير "أندرسن" مندوب إحدى شركات النقل البري الإنجليزية لإعداد وتشغيل طريق قفط القصير ، ويمنحه امتياز حمل ونقل البضائع ، والبريد والركاب لمدة سنة من أول يناير إلى ٣١ ديسمبر عام (١٢٥٧هـ/١٨٤٢ م) ، كما يعد بالحماية الكافية من قبل الحكومة المصرية لعمليات النقل، وبإعداد حاميات خاصة ، وإنشاء محطات للاستراحة، وأخرى للبريد خلال الطريق، ويحدد كذلك رسوم النقل وأجور الإبل.

[٦] جاء ضمن بنود العرض الذي قدمه السير أندرسون لمحمد على باشا أن مشروع تشغيل وتجهيز الطريق البري من قفط للقصير سوف يساهم في تشغيل ألوف من العربان وإبلهم وسيساعد ذَلِكَ بالطبع في اتصالهم بالحضارة الحديثة والمدنية فيرفع من مستواهم الفكري والاقتصادي ويعتادون العمل والعيش في سلام والخضوع للقوانين الحكومية. المرجع : محمد أمين حسونة، مصر والطرق الحديدية ، ص ٥٨ ، القاهرة ١٩٣٨.

سيساعد في سهولة تصوّر ما كانت عليه، كما أن عمارة خانات طرق المحاجر على وجه الخصوص تعتبر أحد نوعيات العمارة الإسلامية التي ظهرت في القرن التاسع عشر متطورة ربما عن أصول قديمة، كما يمكن أن تندرج أيضاً تحت ما يسمى بالعمارة التقليدية، على اعتبار وجودها بالبيئة الصحراوية أو الجبلية وذلك بالنظر لمكوناتهما البنائية والإنشائية على وجه الخصوص ولطريقة بنائهما البسيطة التي يمكن أن تعبّر عن تراث الجبل أو العمارة التراثية الجبلية .

ومن أسباب دراسة هذه الخانات أيضاً محاولة التأريخ خاصة وأن الأقوال تتضارب في ذلك، وكذلك محاولة لفت انتباه القائمين على شئون هيئة الآثار نحو تسجيلها ورعايتها وإدراجها على خريطة العمارة الإسلامية في القرن التاسع عشر. أما عن منهجية البحث ونماذجه فقد وقع الاختيار على طريق درب المرمر وذلك بسبب وجود خانين من خانات الطرق عليه وهما يشكلان صلب هذه الدراسة وهما بجبل سنهور شرق محافظة بني سويف، وتمثل أطلالهما نماذج معمارية فريدة لم يتم دراستها من ذي قبل، وذلك نظراً لصعوبة السفر، وارتفاع كلفته خلال الصحراء بسبب ندرة وسائل الاتصالات والمواصلات، ولضعف النواحي الأمنية، وسيطرة قبائل العرب عليها، وخروج لبعض منها نهائياً عن قبضة الأمن، وكذلك لعدم الدراية بالاتجاهات وصعوبة الاستعانة بأدلاء من بدو الصحراء، وربما كذلك لوجود الهوام والضواري الجبلية، ومما يؤسف له كذلك النظرة الدونية لبعض من الباحثين والمسئولين على أنهما لا يمثلان قيمة آثارية أو فنية وذلك بالنظر لخلوهما تماماً من معالم الزخرف مما أدى بالتالي لإهمالهما وتركهما لعوامل التعرية والسيول التي أوشكت أن تأتي على بقاياهما. وسأتعرض في البداية للمحة عن درب الرخام وجميع المعالم الخاصة به منذ بدايته لنهايته كما وصفها على مبارك، وذلك من خلال مجموعة الخرائط التي أعدت لذلك، ويستتبع ذلك الحديث عن الخانين، من حيث الموقع، والمقاييس، والنوعية، والوصف التفصيلي، والتخطيط الهندسي، والعناصر المعمارية، والمرافق، ومواد وطريقة البناء، ويتبع ذلك جزء تحليلي حول الماهية والوظيفة وسبب التضارب في التسمية، ومناقشة الطور الذي وصلت إليه فكرة خانات الطرق في القرن التاسع عشر، وقد زوّد البحث بمجموعة من الصور الحديثة للخانين وكذلك مساقط تخطيطية لهما، إضافة لبعض نماذج للتوضيح والمقارنات والتأصيل المعماري.

لمحة عامة عن درب الرخام (طريق المرمر)

أطلق على هذا الطريق درب المرمر نسبة لحجر الرخام وهو الألبستر[٧] تلك المادة التي تعرف بالمرمر الشرقي[٨]، وهذا الطريق هو طريق قديم ربما ترجع أصوله

[٧] لقد كان المرمر دائماً من الأحجار المرغوب فيها لدى المصريين القدماء، ويرجع ذلك من جهة لكونه حسن المظهر قابلاً للصقل الجيد، ومن جهة أخرى لكونه من الأحجار اللّينة سهلة التشغيل، وفضلاً عن استخدامه كمادة للبناء فقد استعمل في كثير من الأغراض الأخرى، ويرجع تاريخ أقدم

للعصور الفرعونية[٩]، ويقع شرق منطقة سنهور، وهي إحدى البلاد التابعة حالياً لمحافظة بني سويف، والواقعة شرق النيل وتتصل سنهور شمالاً ببلدة بياض العرب حالياً، وهي قرية قديمة من قسم بني سويف، عبارة عن عدة كفور، وكان أغلب أهلها من النصارى فعرفت قديماً بهم، وكانت أطيانها ممتدة إلي جبل المرمر، وإلي الشمال

ما عرف من الأشياء المصنوعة منه إلي فترات تمتد من عصور ما قبل الأسرات وحتى العصور المتأخرة جداً، ومن أكثر أوجه استعماله شيوعاً وأقدمها صناعة الأواني، وكذلك صناعة رؤوس الصوالجة، والتوابيت، وأوعية حفظ الأحشاء، والتماثيل كبيرها وصغيرها، وموائد القرابين، والقدور، والصحاف وغير ذلك . وكان المرمر المصري معروفاً لدى كثير من قدامى المؤرخين مثل ثيوفراستيس(ق ٤ ق.م)، وبلليني (ق ١ م)، وأثينيس(ق ٢م - ق ٣ م)، وذكر الأول أن المرمر كان يوجد في مصر بضواحي مدينة طيبة حيث كانت تستخرج كتل كبيرة منه ، كما ذكر الثاني مثل ذلك، ولَه كان يحصل عليه أيضاً من مدينة ألبسترون ، كما ذكر الثالث أن المصريين كانوا أحياناً يبنون حوائط من المرمر . ويقصد بالمرمر عادة كخامة كبريتات الكالسيوم(الجبس) إلا أن الحجر الذي استخدم بمصر القديمة في ذلك المدى الواسع والذي يسمى أيضا مرمراً – وربما كان أولى بهذه التسمية – هو من مادة مختلفة تمام الاختلاف، وهو كبير الشبه بالأول من حيث المظهر غير أنه يختلف عنه من جهة التركيب الكيميائي، إذ يتألف من كربونات الكالسيوم . والمرمر المصري من الناحية الجيولوجية كربونات كالسيوم متبلّورة (Calcite)، ولو أنه يسمى في بعض الأحيان أرجونيت (Aragonite) إذ أن هذه المادة وإن كان لها نفس تركيب الكالسايت إلا أنها تختلف عنها من جهة شكل البلورات والثقل النوعي. ولا يعرف هل يوجد الأرجوانيت في مصر أم لا، إلا أنه لم ترد رواية عن وجوده، وكان جميع المرمر الموجود بها يتكون من كربونات الكالسيوم المتبلّورة وبالتالي فالمرمر المصري هو صورة مدمجة متبلّورة من كربونات الكالسيوم ويكون لونها أبيض أو أبيض ضارب إلي الصفرة، وتكون عادة مخطّطة وقطاعاتها الرقيقة شبه شفافة . وقد استخدم المرمر منذ عصور الأسرات الأولى حتى عهد الأسرة التاسعة عشر على الأقل كمادة بناء مساعدة وخاصة في تبطين الممرات والغرف لاسيما الهياكل ومن أشهرها هياكل كل من معبد سنوسرت الأول، وأمنوفيس الأول، وتحتمس الرابع بالكرنك . كما يوجد المرمر في سيناء غير أنه لا توجد أدلة على استغلاله، كما يوجد في مواضع شتى بالصحراء على الشاطئ الشرقي للنيل، كوادي جراوي بالقرب من حلوان حيث يوجد محجر يرجع تاريخه إلي عصر الدولة القديمة، وموضع أخر على طريق القاهرة السويس، وقد استغل هذا المحجر مدة قصيرة في الأزمنة الحديثة، وفي وادي مواثيل،وهو فرع من وادي سنور يكاد يكون شرق مغاغة تماماً ، وكان يستغل على نطاق واسع في عصر محمد علي باشا، وفي المنطقة الممتدة من قرب المنيا إلي ما بعد أسيوط بقليل وهي مسافة تقدر بنحو ٩٠ ميل، ومحجر أخر يقع في وادي أسيوط بالمنطقة نفسها وقد استغل في بدايات عهد الأسرة الثامنة عشرة ثم أعيد تشغيله في عهد محمد علي باشا، وهناك نوع أبيض نصف شفاف يوجد بكميات قليلة في محجر يقع على مسافة نحو ثلاثة أميال خلف"الواديين" وهو واد متفرع من وادي الملوك على الشاطئ الغربي للنيل تجاه الأقصر. المرجع : ألفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين،ترجمة:زكي اسكندر،ومحمد زكريا غنيم،ص١٠٢-١٠٤، ٦٥٥،القاهرة،١٩٩١.

[٨] محمد فؤاد شكري وآخرون ، بناء دولة مصر – محمد على ، ص ٣١٦، القاهرة ، ١٩٤٨ .

[9] Joseph John Hobbs and Fujiyo Tsunemi, Bedouin Tourist Stations as a Response to Drought in Egypt's Eastern Desert, p.212 , Human Ecology, Vol. 35, No. 2 (Apr., 2007), pp. 209-222.

منها بحوالي نصف ساعة توجد محاجر الجبس، والحجر والتي تمتد حتى منطقة دير الميمون، وإلي جنوبها وعلى بعد حوالي ساعة ونصف يوجد تل قديم فيما بين جبل سنهور والنيل، وإلي الجنوب من بياض وعلى بعد نحو ساعتين توجد محطة ورشة[١٠] حجر المرمر لوحة رقم (١٥)، والتي من المرجح أنها كانت المحطة الأولى على النيل مباشرة أو بالقرب منه حيث كانت تنقل إليها الكتل الضخمة من الرخام التي يتم تجهيزها وإعدادها تمهيداً لشحنها في المراكب عبر النيل إلي القاهرة ، وإلي جانب الورشه أشارت الخرائط القديمة إلي وجود بعض الأبراج والتي من المرجح أنها كانت أبراج للحراسة والمراقبة لوحة (١٩) ، ولكن من المؤكد أنها اندثرت منذ زمن مع محطة المرمر نفسها، وقد وصف على مبارك مقالع المرمر سنة (١٢٩٣هـ/١٨٧٦م) بأنها داخل جبل سنهور قبلي جهة بياض إلي الشرق على بعد حوالي اثنتي عشرة ساعة من محطة الورشة[١١] قبالة الجهة المعروفة بالمليحية[١٢] لوحة رقم (١٥)، كما وصف الطريق المؤدية إليها كذلك، وهي طريق المرمر بأنها معتدلة، وأن الخديوي عباس باشا الأول قد قام بتجديد استراحاتها وتمهيدها وتجهيزها لتسير عليها العربات الحاملة للرخام والتي تجرها الدواب، وأن بها آبار وعيون الماء ومن أشهرها بئر المشاش لوحة (١٩) ، كما يمكن الوصول من خلال هذه الطريق شرقاًإلي سواحل البحر الأحمر مروراً بدير المقدّس أنطوان المعروف بدير بوش لوحة (١٦)، ويوصل هذا الطريق كذلك إلي شمال الصحراء الشرقية[١٣]، وجنوبها حيث صحراء عيذاب لوحة (١٤). ومن المؤكدوفقاً لروايات على مبارك بهذا الشأن أن طريق المرمر والاستراحات كانت موجودة بالفعل منذ أيام محمد على [١٤] ، وأن التجديدات التي حدثت عليه كانت في عصر الخديوي عباس باشا الأول، غير أنه وللأسف توقفت عمليات القطع والاستخراج من هذه المحاجر لفترة معينة، وما لبثت أن استأنفت مجدداً فيما بعد ذلك خاصة خلال عصر الخديوي إسماعيل ، إذ لمّا شرعت والدته في إنشاء وتشييد الجامع الشهير بميدان الرميلة والمعروف بمسجد الرفاعي، خرج الشيخ حسن أبو طالب ابن متعهّد جبل الرخام سابقاً للصحراء

[١٠] لا تزال المنطقة الموجودة هناك تعرف باسم الورشة نسبة إلي ورشة تصنيع الرخام والألبستر التي استحدثت خلال عصر محمد على باشا .

[١١] على مبارك، الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها الشهيرة والقديمة، ج١٠، ص٣١ ، القاهرة، ١٨٨٨.

[١٢] على مبارك ، الخطط التوفيقية ، ج ٩ ، ص ٩٢.

[١٣] يمكن الوصول لطريق المرمر الموصل بدوره لدير المقدس أنطوان من خلال الطريق الواصلة من جهة اطفيح والواصلة كذلك من جهة دير الميمون .

[١٤] من السياسات التي انتهجها محمد على باشا سياسة الإقطاع في مختلف المجالات ولكافة خيرات البلاد وثرواتها وكان من ذلك إقطاعه لكثير من محاجر الرخام لكبار رجال الدولة ومنهم علي سليم باشا السلحدار الذي أنعم عليه بمحجر الرخام بأسيوط ، على باشا مبارك ، الخطط التوفيقية ، ج ٩ ، ص ٩٢.

الشرقية في رحلة استكشاف مختلف أنواع الرخام التي بجبالها، واختبار ما يتوافق مع عمارة هذا الجامع، وقد استعّرقت رحلته ما يقرب من مائة يوم اصطحب معه خلالها عدد من أدلاء عرب العبابيد الذين كانوا يقطنون هذه الصحراء، وقد سجّل على مبارك نقلاً عن الشيخ حسن كافة تفاصيل هذه الرحلة، ومختلف محطاتها، ومعالم الطريق منذ بدايتها من جنوب جهة بياض النصارى ببني سويف، وحتى مشارف ميناء القصير على ساحل البحر الأحمر لوحة (١٤)، وقد أورد خلال هذا الوصف كثير من أسماء مقالع الرخام، وكذلك أنواعه ومنها على سبيل المثال الرخام الأحمر، والذي عثر عليه بوادي أركس، والرخام الأبيض في منطقة أم ضمران، وقد كان بعض رخامه معرّق باللون الأحمر السنجابي، والبعض ذو عروق زرقاء، كما عثر على الرخام الأسود بجبل موجود بوادي المرخم لوحة (١٥)، وقد كان به ورشه لقطع وتجهيز الرخام برسم جامع الرفاعي، وبالمثل وجد الرخام في جبل أم طنيطر[١٥] شمال دير المقدّس أنطوان لوحة (١٦)، وكان به ورشه أيضاً للتقطيع، والشحن لجامع الرفاعي، ومن المحاجر القريبة من سواحل البحر الأحمر كذلك جبل بالقرب من منطقة الطارف على بعد نصف ساعة من ساحل البحر الأحمر، وبه أحجار الهيصم البيضاء القابلة للصقل لوحة (١٦)، وكذلك يوجد جبل يسمى سمر العبد (العبدري) جنوب منطقة الحواشيّة بحوالي سبع ساعات ، ورخامه أصلب من الرخام الإسلامبولي غير أنه يشبهه في اللون حيث أنه أبيض معرّق بسواد لوحة (١٤) ، كما أشار أيضاً إلي محاجر رخام بجبل الدبّ الواقع غربي وادي يسمى بوادي أبي نيقوله ، وبه صنفين من الرخام الأول أبيض كبياض تبن الفول على حدّ وصفه، والثاني أسود مائل للزرقة، وأشار كذلك إلي حجر البورفير وهو السماق الأحمر، والأخضر الكبدي القابل للصقل، والجلاء، وكذلك حجر الصّوان،

وتوجد مقالعهم بجبل الدخان[١٦] لوحة (١٧) ، وهو على بعد خمس ساعات من جبل الزيت، كما يوجد إلي الجنوب من جبل الدخان جبل يسمى بالفطيرة، وبه فقط مقالع

[١٥] رجح على مبارك أن كلا الجبلين وهما جبل وادي المرخم ، وجبل أم طنيطر كانا مستخدمين من قبل الأقديمين ، وقد استدل على ذلك بوجود آثار آلات القطع في طبقات الجبلين ، على مبارك ، الخطط التوفيقية ، ج ١٠ ، ص ٢٢.

[١٦] كانت هناك عند هذا الجبل مدينة عتيقة محاطة بسور خارجي ذو أبراج ، و متسعة مساكنها ، ومستقيمة جدرانها وحاراتها ، وهي ترجع للعصر الروماني ، وكان يتم استخراج حجر البورفير (السماق) الذي صنعت منه كثير من التماثيل الرومانية القديمة ، وقد استطاع ولكنسون تحديد موضع هذا المحجر بدقة بالغة حيث أنه بحري الطريق الموصل من قنا إلي القصير ، وأن بينه وبين جبل الفطيرة خمسة وخمسين ميلاً جغرفياً ، وهو في الجبل المعروف بجبل الدخان ، في محاذاة منفلوط وأسيوط ، ومن هذا المحجر إلي ساحل البحر الأحمر خمس وعشرون ميلاً جغرافياً ، ومنه إلي أسيوط مائة وعشرون ميلاً جغرافياً ، ومنه إلي قفط ثمانون ميلاً .

للحجر الصوّان[١٧]، وإلي هنا يتجه الطريق بعد ذلك نحو قنا غرباً حيث سارت الرحلة مجدداً في الطريق المتجهة من قفط نحو القصير[١٨] ، والذي بدأ محمد على باشا في الاهتمام والعناية به ضمن ما قام بإنشائه من الطرق السلطانية[١٩] في مختلف أنحاء مصر، وقد أشار على مبارك نقلاً عن الشيخ حسن أبو طالب أيضاً إلي وجود مجموعة كبيرة من مقالع الرخام على هذا الطريق ومنها مقالع حجر السماق الأخضر المعرّق بعروق وبقع، وذلك بمختلف الألوان، وهي موجودة بجبل الحمامات لوحة (١٧) على بعد نحو أربع وعشرون ساعة من قفط، كما وجد على ذات الطريق وعلى بعد نحو ساعتين من جبل الحمامات واد يسمى بوادي الفواخير[٢٠] وبه محاجر الرخام الأسود المائل للزرقة والمعرّق بعروق خضر ببياض، وكذلك به رخام أسود ذو بقع على هيئة أزهار مع قليل من الاصفرار. ويبدأ الطريق من قفط ثم يمر بنقيطة ثم ببئر الحمامات ثم ببئر الفواخير حيث طريق متفرع فى الجنوب الشرقى إلى وادى السليمات إذ يتصل بالطريق العام للقصير عند منطقة البئر البيضاء، وقد كان محمد علي يولى هذا الطريق بصفة خاصة اهتمامًا كبيرًا حَتَّى بلغ عدد سكان القصير في عهده نحو ٨٠٠٠ نسمة[٢١]، وكان المسافر إذا هبط القصير بعد عودته من الهند أو الحجاز يقوده الأدلاء والتراجمة إلى خان الضيافة وهو أشبه بفندق للاستراحة، ثم تقدم له دواب النقل، وكان أجر الهجين الواحد الذى يعبر الصحراء من القصير لقنا ريالاً واحداً[٢٢] ، وكانت المسافة من القصير لقنا في هذه الآونة يقطعها الراكب فى ستة أيام.

---

[١٧] أكتشف "ولكنسون" كذلك بهذا الجبل مدينة عتيقة بالقرب من محاجر حجر الصوان ، وأكد خلال كشوفاته أن الفراعنة كانوا لا يستعملون حجر البورفير مع معرفتهم به وبمحاجره وذلك لصعوبة قطعه ونحته وتشكيله ، وكانوا يستخدمون بدلاً منه الرخام والألبستر ، على مبارك ، الخطط التوفيقية ، ج ١٠ ص ٢٤ .

[١٨] أعاد محمد على باشا اكتشاف هذا الطريق مجدداً سنة ١٨٢٢ حين كلّف الإنجليزي "جاردنر ولكينسون" لكشف معالم الصحراء الشرقية فيما بين النيل وسواحل البحر الأحمر ، وطرقها القديمة فاستصحب معه مسيو "بورتن" واستطاعا بالفعل كشف عديد من الطرق والمسالك والموانئ وأهمها الطريق الموصلة من ميناء "ميوسهورموس" وهو القصير إلي فقط ، إضافة للعديد من الطرق الفرعية الأخرى التي تصل بين النيل والبحر الأحمر ، إضافة للعديد من المحاجر ،والمدن ، والآثار الفرعونية القديمة ، على مبارك ، الخطط التوفيقية ، ج ١٠ ص ٢٣.

[١٩] كلوت بك ، لمحة عامة إلي مصر ، ج ٢ ، ص ٦٨٢، القاهرة ، ١٩٤٢.

[٢٠] سمي الوادي بالفواخير نسبة لكثرة ما وجد به من شقاف الفخار الدالة على كثرة من كان به من السكان ، وقد عثر "ولكنسون" الإنجليزي على آثار لألف مسكن من مساكن العمال ، وأثر لمعبد من المعابد الفرعونية القديمة تدل نقوشه الكتابية على وجود عمليات استخراج للرخام من هذه المنطقة ، على مبارك ، الخطط التوفيقية ،ج ١٠ ص ٢٣.

[٢١] اجتاحت القصير مجاعة شديدة سنة ١٨٦٤ أتت على عدد كبير من سكانها الذين انخفض عددهم من ٨ ألاف إلى ٨٠٠ نسمه فقط.

[٢٢] محمد أمين حسونة ، مصر والطرق الحديدية ، ص ٧١.

وقد ذكر على مبارك أن هذه الطريق كانت بها ثمان استراحات فقط خاصة بالاستراحة وتجديد المياه [٢٣].

الموقع والمساحة

يقع الخانين بظهير محافظة بني سويف الصحراوي ، وتحديداً يقع الأول على بعد نحو ٢.٨٤ كيلومتر شرق طريق الكريمات – الزعفرانة ، كما يبعد عن الضفة الشرقية لنهر النيل ، والمقابلة لمدينة ببا بحوالي ١٦.٢٧ كيلومتر لوحة (١٨)، وبين هذا الخان وبين منطقة الورشة ـــ التي كانت تقع جنوب قرية بياض النصارى والتي كان يتم بها تقطيع وتجهيز الرخام ـــ حوالي١٥.٣٠ كيلومتر، أما الخان الثاني فيقع على بعد نحو ١٤.٦٠ كيلومتر جنوب شرق الخان الأول، إلي شرق طريق الكريمات الزعفرانة كذلك بنحو ٩.٤٢ كيلو متر، كما يبعد عن الضفة الشرقية لنهر النيل المقابل لقرية كفر الدراويش بحوالي ٢٨ كيلومتر. والخانين عموماً ضمن أودية صحراء سنهور حيث ينحصر الأول بين وادي سنهور ووادي أبي ذميمات ، كما يقع بالقرب منه أيضاً وادي أم حدّ في الشرق ، ووادي غياضه في الغرب لوحة (١٩) ، أما الخان الثاني فيقع بالقرب من وادي المغرة ، ووادي الخرجة ، ويجتمعان في وادي أكبر أطلق عليه علي مبارك اسم وادي أركس ، وتنتشر أبار المياه الارتوازية على جانبي هذا الوادي. وتتقارب مساحتي الخانين إلي حد كبير فيما بينها بما يمكن

[٢٣] تجدر الإشارة هنا لأن هذا الطريق لا تزال توجد عليه أكثر من ١٣ استراحة تضاربت أقوال علماء المصريات في نسبتها للعصور الرومانية والبطلمية والبيزنطية غير أنهم أجمعوا على كونها استخدمت عبر مختلف حقب العصر الإسلامي كخانات للطرق ، وسموها باسمائها العربية مسبوقة أحياناً بمصطلح "خان" وأحياناً بمصطلح وكالة ، وهي على الترتيب من جهة قفط ، المتوولة ، الحاج سليمان ، اللقيطة ، قصر البنات ، المويح ، الحمامات ، الفواخير ، الزرقاء ، الحمراء ، السيالة ، العتيمة ، بير النخيل ، ، بير كريم ، القصير ، ومن خلال دراسة هذه المنشآت تبين أنها محطات استراحات سابقة على العصر الإسلامي ، وقد استخدمت من قبل الحجاج والمسافرين والتجار عبر العصر الإسلامي وحتى القرن ١٩ في نفس الأغراض التي كانت تقوم بها الخانات ، ويشهد بذلك كم كبير من الكتابات والنقوش العربية بجانب اللاتينية والإنجليزية ، وكذلك القبور الإسلامية وشواهدها المسجلة على الصخور داخل الكثير منها ، ووجود محاريب مستحدثة داخل البعض الآخر ، وسواقي للمياه ، أيضاً وجود كثير من الأضرحة عبر هذا الطريق ، كما أن الناظر لتخطيطات هذه الاستراحات سيعلم يقيناً أنها تمثل الأصول المعمارية القديمة التي اقتبس الخان الإسلامي - في مصر على أقل تقدير- منها مفرداته ، ومختلف عناصره ووحداته ؛ فغرف للنوم ومنصات للجلوس وأبراج للحراسة والمراقبة وسواقي على آبار المياه واسطبلات للدواب ومراحيض ، وغير ذلك مما أسهب فيه علماء المصريات ، وقد فضلت عدم الحديث عنها داخل متن البحث حيث أنني لا أناقش قضية أصل الخان الإسلامي بقدر ما أتناول نمط جديد من أحد نوعياته ، وللاستزادة حول هذا الموضوع ينظر :

G. W. Murray, The Roman Roads and Stations in the Eastern Desert of Egypt, The Journal of Egyptian Archaeology, Vol. 11, No. 3/4 (Oct., 1925), pp. 138-150 . & David Meredith, The Roman Remains in the Eastern Desert of Egypt ,The Journal of Egyptian Archaeology, Vol. 38 (Dec., 1952), pp. 94-111.

معه الترجيح بأنها كانت نمطاً معمارياً قياسياً، وهو نمط خانات طرق المحاجر، وتحديداً فقد بلغت مساحة الأول حوالي٢٢٠٠ متر مربع تقريباً لوحة (١)، و بلغت أبعاد أضلاعه من الخارج ٤٧،٤٧،٥٨،٦٠، متر، وبلغت مساحة الثاني حوالي٢١٠٠ متر مربع تقريباً لوحة رقم (٢) وبلغت أطوال أضلاعه ٤٩،٤٦،٤٣،٤٩، متر ويدل ذلك على أنه لم تكن هناك معايير أو مواصفات صارمة لضبط عمليات الإنشاء والتشييد، والتي كانت تتم بالطبع في ظروف صعبة وعلى عجل، وبالمثل أيضاً فقد تفاوتت مساحات الوحدات، والعناصر، والمرافق التي يضمها كليهما، وكذلك الحال بالنسبة لمساحات البائكات؛ إذ رغم أنها تشغل ثلاث أضلاع من صحن كل واحد منهما إلا أن عدد الدعامات المشكلة لها قد تفاوت بتفاوت المساحات إذ بلغ عددها نحو ٣٤ دعامة في الاول، و٢٤ دعامة في الثاني.

الوصف العام

يتكون كل واحد من هذين الخانين من مساحة مستطيلة ذات أربع جدران رئيسية ، ويلتقى كل جدار مع الأخر في منطقة أشبه ما تكون بالبرج الركني وهي ليست كذلك لوحة (١٠)، حيث أنه في الحقيقة مجرّد دعامة ضخمة شبه اسطوانية يضيق قطرها كلما اتجهنا لأعلى، وقد كانت هذه الدعامات من أجل زيادة التماسك ، والربط بين الجدران خاصة مع ضعف مواد البناء، كما زوّدت هذه الجدران في عدة مواضع بما يشبه الأكتاف الساندة لوحة (٦) ، وجاءت عبارة عن نصف اسطوانة يصل قطرها عند منتصفها لنحو١٦٠ سنتيمتر رقم (١٠) في اللوحة (٣)، ويقل القطر أيضاً كلما اتجهنا لأعلى، وهناك بعض الجدران زوّدت بأكثر من دعامة من هذه الدعامات رقم (٧) في اللوحة (٤)، كما زوّدت بعض المداخل أيضاً بهذه الدعامات لوحة (٤)، ولكنها اتخذت شكل أشبه بثلاث أرباع الدائرة، وكانت أقطارها كذلك تقل كلما اتجهنا لأعلى، وتخلو الجدران الخارجية تماماً من أيّة عناصر زخرفية أو معمارية، أما من الداخل فلا يوجد سوى بعض مشكوات حائطية تنتشر على مسافات غير منتظمة ، ويبدو أنها كانت مخصّصة لوضع أدوات إضاءة بسيطة، ويتميز كل خان منهما بوجود كتلة مدخل واحدة هي الرئيسية رقم (٣) في اللوحة (٣) ورقم (١) في اللوحة (٤)، وكانت مباشرة دون أي انكسارات، ومن المؤكد أنه كان يغلق عليها بوابات كبيرة حيث تصل فتحة الدخول لحوالي ٤.٥ متر لوحة رقم (٧)، وتفتح المداخل جهة الغرب؛ وذلك أن السيول دائماً كانت تأتي من جهة الشرق، وبذلك تلافى المعمار دخول المياه بشكل مباشر للداخل، وبالداخل لا تزال توجد بقايا الدعامات التي كانت تشكل صلب البائكات التي تدور حول الصحون المكشوفة، وتدل الشواهد الآثارية الباقية على أن هذه الدعامات كانت مستطيلة الشكل، وكانت مبنيّة بنفس الطريقة التي بنيت بها الجدران، ومن نفس مواد البناء لوحة رقم (١٢)، ونظراً لأن أبعاد هذه الدعامات لم تزد عن ١٤٥ × ٩٠ سنتيمتر تقريباً، فقد تعرضت جميعها للانهيار، ولم تبق سوى قواعدها فقط رقم (٤) في اللوحة (٤) ، بالتالي لا استطيع القطع بأنها

كانت تحمل عقوداً، غير أنني أرجح أنها كانت تحمل مكونات الأسقف مباشرة حيث أن ضعف مواد البناء لم يتح للمعمار بناء عقد محكم يستطيع حمل الأسقف – حتى وإن كانت بسيطة المكونات وخفيفة الوزن - بل وأرجح أيضاً أن هذه الدعامات كان قطرها يقل كلما اتجهنا لأعلى وذلك لنفس السبب ، أما الأسقف فهي غير موجود حالياً، في كليهما ويبدو أنها كانت بالطبع بسيطة كجذوع الأشجار أو النخيل الذي يحمل مواد عضوية بسيطة لإحداث نوع من الظلال، وقد زال كل ذلك بفعل عاديات الصحراء، أما بالنسبة للغرف الداخلية فلا تزال تحتفظ بمجموعة من جدرانها خاصة في الخان الثاني لوحة رقم (٢)، وكانت هذه الغرف بسيطة للغاية وتتفاوت في مساحاتها، فبعضها كان مخصصاً للاستراحة والآخر كان مخصص لحفظ الماء والأعلاف الخاصة بالدواب أو زيوت وأدوات الإضاءة وما شابه، وتتركز الغرف في الخانين خلف الجدار الرئيسي مباشرة على يمين ويسار كتلة الدخول رقم (٢) في اللوحة رقم (٤) . أما بالنسبة لغرف الحراسة ، فقد كانت موجودة بالخارج على الواجهات الرئيسية بصفة خاصة، وقد بقي منها أطلالها نموذج واحد بالخان الثاني رقم (٢) في اللوحة (٣)، وهي غرفة بسيطة كان يقيم بها الحرّاس بالتناوب ، ولم تزد مساحتها عن ٢×٢ متر تقريباً، ولم تكن تتميز في شيء سوى في وجودها خارج المنشأة فقط، وإلي جوارها وجدت بعض الغرف الصغيرة الأخرى، والتي من المرجّح أنها كانت خاصة بالكاتب الذي يتولى شئون التسجيل للوارد والصادر من كتل الأحجار وما شابه، وقد كانت وظيفته تحتم عليه ضرورة التواجد على البوابة الرئيسية للمنشأة لسهولة الحصر والإحصاء.

أما بالنسبة للأرضيات فلم يوجد بالخانين ما يدل على وجود بلاطات حجرية أوغير ذلك، ويبدو أن الأرضيات تركت على حالتها الطبيعية دون أي معالجات معمارية تذكر سوى من عمليات التمهيد البسيطة فقط وذلك حتى تصبح مستوية، ولا تزال توجد بقايا روّث دواب النقل موجودة على الأرضيات ولكن بصورة متحجرة خاصة فيما بين دعائم البائكات، وهي الأماكن التي كانت تخصص لاستراحة هذه الدواب، وإطعامها وسقايتها، كما لا تزال توجد أيضاً حتى الآن آثار المزاود رقم (٨) في اللوحة (٣)، وهي الوحدات التي كانت توضع بها الأعلاف المخصصة لإطعامها لوحة (٩)، وقد وضعت هذه المزاود لصق الجدران الداخلية مباشرة وبامتداداتها خلف صفوف دعامات البائكات بارتفاع حوالي ٥٠ سنتيمتر تقريباً عن أرضية المنشأة وبعمق حوالي ٤٠ سنتيمتر تقريباً ، رقم (٥) في اللوحة (٤)، أما عن المرافق الخدمية الملحقة بالخانين فكانت تتمثل في المراحيض والمطابخ، وقد عثرت في الطرف الغربي من الضلع الجنوبي من الخان الثاني على بعض الملاحق المعمارية الخارجية ، والتيمن المرجح أنها كانت تمثل جزءاً من هذه المرافق حيث أن مساحاتها صغيرة تشبه خلاوي المراحيض، وبجانبها أيضاً وجدت مساحة أكبر قليلاً من المرجح أنها كانت مكاناً معدّ لتجهيز بعض أنواع من الطعام البسيط خاصة

مع وجود بعض الكسر الفخارية ووجود آثار الرماد الأحمر والأسود بها وكذلك بالقرب منها رقم (٢) في اللوحة رقم (٣).

تاريخ الإنشاء

للأسف الشديد لا يوجد نصوص تسجيلية بالخانين حول تاريخ إنشائهما؛ وذلك أنهما لا يحملان نصوص تأسيسية أو ثمّة كتابات أو حتى زخارف يمكن القطع من خلالها بتاريخ إنشاء محدد، غير أن رواية علي مبارك تثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن طريق المرمر والاستراحات التي انشأت به كانت من منجزات محمد على باشا، وأن التجديدات والإضافات والتي تضمّنت عمليات رصف الطريق المؤدية إليهما، وتجديد الاستراحات قد تمت في عصر عباس باشا الأول وذلك بهدف تطوير استغلال هذه المحاجر[٢٤]؛ حيث أراد الخديوي عباس الاستغناء عن جمال عرب وبدو الصحراء واستخدام الخيل والبغال في جر عربات تخصص لحمل كتل الرخام وذلك كي تكون عمليات النقل أسرع وأيسر من ذي قبل، غير وأنه للأسف توقفت عمليات القطع مباشرة بعد ذلك ولم تستأنف إلا في عهد الخديوي اسماعيل، وهذا ما ينتفي معه كذلك فكرة إنشاء الخانين في عصر عباس باشا؛ إذ كيف يقوم بتجديد الاستراحات وتمهيد الطرق ثم يتوقف عن القطع من هذه المحاجر، كما أن روايات البدو القاطنين بالصحراء أيضاً بالقرب من الخانين تذكر دائماً اسم " استراحات محمد على باشا" ، وذلك على اعتبار أن الخانين بالفعل كانا يمثلان محطات للقوافل القادمة من جبال المرمر وأن منشئهما الحقيقي هو محمد على باشا إبّان فترة حكمة ، ومن المرجح أن هذين الخانين تم إنشائهما في الفترة بين سنتي (١٢٤٦-١٢٥٠ه/١٨٣٠- ١٨٣٥م) وهي الفترة التي شرع خلالها في بناء جامعه الشهير بالقلعة ، والذي ابتدأ في عمارته سنة (١٢٤٦ه/١٨٣٠م) واستمر البناء عقب وفاته حتى سنة (١٢٦١هـ/١٨٤٥م) ؛ فمن المرجح إذاً أن هذه الخانات شيدت على هذا الطريق كخانات استراحة للقوافل المكلفة بجلب كتل الرخام والألبستر من محاجر بني سويف برسم تشييد الجامع .

الهوية المعمارية

الخانات عموماً نوعان الأوّل أقيم على طُرُق السّفر خارج المُدن المتباعدة ، والثاني داخل المدن والتّجمعات السكنية ، وكان النّوع الأوّل يُبنى في بادئ الأمر على منابع المياه ومجاري الأنهار، ويبتعد الواحد من الآخر مسيرة نهار، أيّ ما يقارب الثلاثين كيلومترًا، وكان الخان يقدّم الخدمات للتّجار والرّحالة والمُسافرين والحجاج[٢٥] كافّة ،

---

[٢٤] على مبارك ، الخطط التوفيقية ، ج١٠ ، ص ٢٢.

[٢٥] كانت هناك خانات خاصة بالحجاج المسلمين والمسيحيين على حد سواء تبنى على طرقهم المؤدية لمزاراتهم المقدسة سواء بمكة والمدينة أو بالقدس ومن أمثلتها خان الإفرنج الذي كان يقع على طريق الحج بالقرب من طور سيناء وينزل به الإفرنج في طريقهم لزيارة المقدسات =

ويوفّر لهم الراحة ويجنّبهم مشقّة ومخاطر السّفر ليلاً ، ويضمّ مستودعات لحفظ البضائع وإسطبلاتٍ مختلفةً لإيواء العربات وأنواع الحيوانات التي لا تتجانس في الحظائر، فالخيول تأنف من روائح الإبل، والبغال لا تسكن مع الحمير، وكانت الإسطبلات مجهّزة بلوازم إصلاح المركبات ومعدات للعناية بالدّواب ورعايتها، وإلى جانب تلك المرافق والخدمات، هناك الفسقية في وسط الصّحن وحوض سقي الدواب، الفرن والمُصلى، وكذلك الحمّام.

ويعلم الآثاريين جيداً أن مجرد النظر للتخطيط الهندسي، والعناصر المعمارية للمنشأة، أو حتى نصوصها التأسيسية فحسب لا يمثل قرائن ناجعة في تحديد الهوية المعمارية لأي منشأة، بقدر ما تلعب الأدوار الوظيفية - التي كانت تؤديها هذه المنشأة أو تلك - القدر الأكبر في تحديد هويتها ومسماها الوظيفي، وذلك مع ضرورة النظر لكافة الظروف، والمتغيرات التي أحاطت بعمليات الإنشاء والتشييد، وكذلك معرفة الأهداف الحقيقية للمنشئ، ورغباته المعلنة وربما الخفيّة أيضاً من وراء ذلك، ومن هنا ربما تأتي عملية الخلط في المسميات بغض النظر عن الوظائف ؛ فلقد أطلق لفظ Caravanserai على كل من القيسارية والخان في حين أطلق لفظ Hostelryعلى الخان والفندق، وقد عرفت الخانات لدى السلاجقة باسم الأربطة ثم أطلق الأتراك فيما بعد مصطلح خان السلطان على الرباط [٢٦]، ولقد أدى ذلك – خاصة في المراجع الأجنبية التي تناولت بالدراسة موضوع الخانات والوكالات والقياسر – إلي اللّبس أحياناً في إطلاق التسميات على منشأة بعينها سواء كانت خان طريق أم خان مدينة أم قيسارية أم وكالة، ويدل على ذلك الحصر الذي أجراه علماء الحملة الفرنسية للمنشآت التجارية بالقاهرة حيث أطلقوا لفظة "وكالة" على ما يقرب من ١٠٠ منشأة ولم يطلقوا لفظة "خان" سوى على ما يقرب من ١٥ منشأة تقريباً[٢٧]، كما أن كثير من المؤرخين قد خلطوا كذلك فيما بين مصطلحيّ الخان

=المسيحية هناك ، مرفت عيسى ، الخانات والقياسر المصرية والتركية في العصر العثماني ، ص ١٢٤ ، بحث ضمن العدد التذكاري الثاني من حوليات المجلس الأعلى للآثار ٢٠٠٨.

[٢٦] وذلك مثل خان السلطان على طريق (قونية – آق سراي) والذي بناه السلطان علاء الدين كيقباد سنة (٦٢٦هـ/١٢٢٩م)، وفيه تقوم القبوات والحجرات حول صحن يوصل إليه باب في الوسط، ويلحق بالصحن مكان أخر مستطيل عرضه ثلاث أروقة،استعمل غالباً كمخزن للبضائع ويحصّن سور الخان أبراج في الأركان وأكتاف، المرجع : أرنست كونيل ، الفن الإسلامي ، ص ٦٩- ٧٠ ، ترجمة أحمد موسى ، مراجعة محمود الدسوقي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة، ١٩٦١.

[٢٧] وربما تكون مسميات الخانات أطلقت على وكالات ومسميات الوكالات أطلقت على خانات ، والخانات التي جاءت بتسميتها صريحة في وصف مصر كانت خان الحمزاوي، والنحاس، الفسقية، والحجر، و السبيل، و الخليلي، والزراكشه، والسكر، والبقّ، والقهوة، والحنّة، والبسط والدّلين، والبهار، أما الوكالات فمنها على سبيل المثال لا الحصر، وكالة الحمزاوي الصغير، والجلابة، والعجوّة، والشبراوي، والبصمة، والزيت، والقفاص، والغوري، والقماش، والجاموس، والقلل،=

والوكالة ومن ذلك ما نعت به المقريزي خان قوصون الساقي بلفظ "وكالة" حين ذكر أنها في معنى الفنادق والخانات التي ينزلها التجار ببضائع من بلاد الشام في حين أن النص التأسيسي قد ورد على المنشأة بصيغة "أنشأ هذا الخان المبارك المقر الأشرفي العالي قوصون الساقي" [٢٨]، ومن ذلك أيضاً الخان الصغير والذي كان يقع بشارع سوق العصر ببولاق وكان يعرف بوكالة رواق الشام[٢٩]، كما أنا علماء الآثار في القرن التاسع عشر والذين زاروا كثير من الاستراحات البيزنطية التي أعيد استخدامها خلال العصر الإسلامي كخانات قد خلطوا في مسمياتها أيضاً [٣٠]. ولقد ساهمت الوثائق إلي حد كبير في تحديد المسميات وإن حدث ازدواج بها أيضاً خاصة فيما بين الوكالة والخان، ويعتبر مصطلح الخان هو الأكثر شيوعاً في العالم العربي، والإسلامي فأصل معناه "البيت" في العربية والفارسية، ومادام الخان يخدم الرحالة والمسافرين على حد سواء فهو بالتالي "المنزل" أو "النّزل" أو "محطّة" الطريق [٣١] التي سيحطّون فيها رحالهم إما للاستراحة أو إما للإقامة قصرت أم طالت، ولعل هذا اللبس لا مجال له هنا في الخانين موضع الدراسة إذ أن موضعهما في جبل سنهور على طريق خاص بالمحاجر وهو درب المرمر يكشف مباشرة عن هويتهما المعمارية حيث أنهما يمثلان نمط خانات طرق المحاجر وهي بالطبع تندرج عموماً تحت نوعية خانات الطرق البرية الصحراوية عموماً ، وتجدر الإشارة أخيراً إلى مصطلح "محطة" و "استراحة"؛ فقد وردا في كتابات على مبارك بخصوص هذين

والبواب، والجزارين، والملايات، والعامود، والحمير، والصباغين، والتركماني، والقبرصلي، واليانسون، وعين الغزال، والعسل، وقاضي البهار، والبارودية، والنحاسين، والسمسم، وجوهر الالا، والسنبل، والختّام، والقمح، والفراخ، وحسّان، والبصل، والجلّاد، والمقشاتية، والأزمرلي، والليمون، والإمام، والجوالي، والدريس، وغيرها الكثير، المرجع : موسوعة وصف مصر، مدينة القاهرة، ترجمة وتحقيق منى وزهير الشايب، ج ١٠، القاهرة، ٢٠٠٢.

[٢٨] المقريزي، تقي الدين أحمد بن علي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ج ٢، ص١١٥، بيروت، ١٩٩٧.

[٢٩] هذا الخان ضمن خانات وقف سنان ببولاق وهم ثلاثة الكبير ، والطويل ، والصغير وقد أنشئوا خلال القرن (١٠هـ/١٦م) .

[٣٠] أكد هؤلاء العلماء على وجود تجديدات وإضافات عربية عليها منذ الغزو الإسلامي على حد قولهم ، وهذا ما يؤكد على وجودها قبل دخول الإسلام لمصر ، كما أنهم أطلقوا عليها مسميات عديدة؛ فتارة يسمونها بأسماء آبار المياه التي توجد بالقرب منها كمحطة بئر النخيل ، ومحطة بئر كريم ، وتارة أخرى يسمونها بأسماء لون الأحجار التي بنيت منها كمحطة الزرقاء والحمراء، وتارة أخرى يسمونها بأسماء الجبال الموجودة بالقرب منها كمحطة الفواخير ومحطة الحمامات، وتارة أخرى يسمونها بأسماء مجاري السيول كمحطة السيّالة ، ومن حيث الوظيفة تجدهم يسمونها وكالة كتلك التي أطلق عليها وكالة الحاج سليمان، وكثيراً ما يطلقون عليها لفظة "خان" ، ويؤكد كل ذلك على أن هذه الآثار كانت تستخدم فعلياً لأداء تلك الوظائف وهي خانات الطرق .

[31] Robert Hillenbrand , Islamic Architecture ,form, function and meaning, Cairo, 2002, p. 331- 332.

الخانين للدلاله على الوظيفة الحقيقية والفعلية لهما وهي بالطبع لا تتنافى مع وظائف الخانات عموماً، ولكنها جاءت هنا هكذا من قبيل مقارنة الكاتب فقط بين هذين الخانين وبقية الخانات الأخرى التي عاينها داخل المدن العامرة كالقاهرة ، والاسكندرية ، ودمياط، ورشيد على سبيل المثال.

التخطيطات

تتميز الخانات عموماً بأنها الأبنية المكوّنة من صحن مكشوف تلتف من حوله عناصر ومكونات التخطيط في طابق أو اثنان سواء كانت غرف وحوانيت ومسجد وحمام وسبيل[٣٢] ومطبخ وفسقية وغير ذلك ، ويختلف كمّ و ترتيب وحجم هذه العناصر وجوداً وعدماً أو ثراءً وفقراً باختلاف نوعية الخان والمستوى الاقتصادي للمنشئ وطبيعة النزلاء وطبيعة المكان الموجود به الخان وربما حسب نوعية التجارة المتوقع ورودها للخان، وكذلك مواد بنائه أيضاً، ولقد أخذت الخانات إجمالا، بعد انتشار الإسلام ، تصميمين رئيسين : الأوّل إيراني بِقَاعاتٍ متطاولةٍ موازية للصحن المركزي ، ولكنّ هذا التصميم ما لبث أن أخذ شكل الأواوين ، وقد احتلت البوابة في عمارته مركزًا متميزاً حيث جاءت على جانبٍ كبيرٍ من الأهمّية، أمّا التصميم الثاني فهو بأربعة أضلاعٍ وصحنٍ مركزيٍّ تحيط به الأروقة، وهو الخان الروماني المعروف بطراز البحر المتوسط، والخانين موضع الدراسة هما من خانات الطرق، ورغم التشابه فيما بينها وبين خانات المدن إلا أن خانات الطرق تتميز بوجود أبراج بأركانها للمراقبة والدفاع فضلاً عن وجود سور خارجي ذو بوابة محكمة الإغلاق وكأنها حصن صغير[٣٣]، كما أن خانات الطرق لا تضم حوانيت سوى بعض الغرف أو المخازن المخصّصة للإمداد والتموين سواء للدواب أو للحمالين أو الموظفين العاملين بالخان، وقد تميز الخانين موضع الدراسة باتحاد مخططاتهما العامة، فقد جاءت عبارة عن مساحات شبة مستطيلة تتكوّن عموماً من صحن أوسط داخلي مكشوف، ويؤدي لكل منها بوابة دخول واحدة مباشرة، وتلتف من حول الصحن عناصر التخطيط الرئيسية وهي الرواق الذي يشرف على الصحن عبر بائكة تدور من حوله في ثلاث جهات، ثم تأتي الوحدات أو الغرف السكنية المحدودة والمخصصة للاستراحة رقم (٥،٤) في اللوحة (٣) ، ورقم (٢) في اللوحة (٤) ، وكذلك غرف الحراسة رقم (٢) في اللوحة (٣)، بالإضافة للمرافق والوحدات الخدمية، كمصدر المياه والمطبخ والمرحاض، والملاحظ هنا سيادة طابع البساطة خاصة وأنهما يقومان بخدمة طرق المحاجر فقط، وعن أصل هذه المخططات المعمارية على مستوى الخانات عموماً تجدر الإشارة لمخططات محطات القوافل

---

[٣٢] آمال أحمد العمري، المنشآت التجارية في القاهرة في العصر المملوكي ، ص ١٤٦، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٤.

[٣٣] عماد الدين عبد الرؤوف الرطيل ، الوكالات العثمانية الباقية بمدينة القاهرة ، ص ٤٥، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٩٣.

الرومانية أو البيزنطية في مصر على طريق قفط القصير كأحد أهم الشواهد المعمارية القديمة الباقية والتي ربما تكون الخانات المصرية عبر مختلف الحقب الإسلامية قد اقتبست منها مختلف عناصرها ومكوناتها التخطيطية[٣٤] لوحة (٥). أما عن الأصول الإسلامية للخانات بصفة عامة فتجدر الإشارة لخان هشام بن عبد الملك (١٠٩هـ/ ٧٢٧ م)، وخان عطشان (١٦١ه/ ٧٧٨م)[٣٥]وهما يمثلان الأصول الإسلامية التي استمدت منها سائر الخانات الإسلامية مختلف عناصرها ومكوناتها ومخططاتها فيما بعد. وأما عن خانات الطرق موضع الدراسة فقد تشابه تخطيطي الخانين موضع الدراسة إلي حد كبير مع تخطيطات كثير من نوعيات العمائر التجارية الإسلامية خاصة الخانات المصرية والتركية في العصر العثماني، وكذلك مع خانات شرق العالم الإسلامي، ومن أروع الأمثلة التي توضح ذلك خان الأمير سنان والي مصر بالسويس (٩٦٦هـ/١٥٨٧م) وهو خان كبير كان معد للسكن فقط في ما يقرب من١٢٢ وحدة سكنية في طابقين مزوّدة بمصلى وبجميع المنافع والمرافق والحقوق، ومن النماذج الأخرى بالقاهرة خان الدواب ببولاق (٩٣٧هـ/١٥٣٠م)[٣٦]، ومن نماذج خانات الطرق الباقية خارج مصر والمشابهة كذلك والتي تخلو من الحوانيت، ما شيّده السلطان المملوكي الأشرف شعبان سنة (٧٧٨هـ/١٣٧٦م) على الطريق الواقع بين دمشق ودرعة ويعرف بخان دنون حيث ويتوسطه صحن فسيح تدور به بائكة تنفتح على الصحن وتطل عليه أروقة ذات قبوات متصلة وتكتنف أركانه أبراج نصف اسطوانية، ومن نماذج خانات شرق

---

[٣٤] تتميز هذه المحطات بتطابق تخطيطاتها مع تخطيطات الخانات الإسلامية سواء كانت على الطرق أو داخل المدن، وذلك من حيث الصحن المكشوف ، والحوانيت، وكافة المرافق، من بئر، وساقية، ومصاطب، ومنصات، ودكك، وأبراج للحراسة، والدفاع، ومرابط للدواب، ومزاود لإطعامها، وأحواض لسقايتها، وبوابات حصينة، ومراحيض، ومطابخ، وغير ذلك من سائر العناصر، والمكملات التي من المرجح أنها اقتبست داخل الخان الإسلامي وأدت نفس الوظائف التي كانت تؤديها قديماً .

[٣٥]يوجد بالعراق بالقرب من مدينة كربلاء وتضاربت آراء المؤرخين فيه حيث وصفه البعض بأنه قصر والي الأخيضر ووصفه أخرون بأنه من منشآت الفرس القديمة التي كانت مخصصة لمجابهة أخطار الروم وكان مرتبطاً ببعض المناور المخصصة لإرسال الإشارات عن طريق النار أو الدخان ، وبالغ البعض فنسبه للدولة الصفوية ، والمرجح أنه سمي بالخان بعد فترة كبيرة من إنشائه حيث كان ينزل به المسافرون والحجاج ، وسمي بالعطشان لغور مائه نهائياً منه ، المرجع :
G . L Bell : palace and mosque at Ukhider oxford , 1914 p p 14- 43 .

[٣٦] أنشأه سليمان باشا الخادم والي مصر ببولاق ، وقد أطلقت عليه الوثيقة اسم خان الدواب ، ولذلك لم يحتو على وحدات تجارية معدة لحفظ أو تخزين سلعة ما ، فليس به حواصل داخلية أو حوانيت خارجية بالواجهة ، وكان له واجهتان ، ولم يكن يضم بالداخل سوى ساحة لربط الدواب، وحاصل صغير تعلوه طبقتان صغيرتان ، وكان مبني من الطوب الآجر وهو مندثر تماماً ، المرجع : مرفت محمود عيسى ، الخانات والقياسر المصرية ، ص ١٢٤ .

العالم الإسلامي التي تشابه معها خانيّ الدراسة خان "ذوّ الراحه"[٣٧] (١٠٢٠-١٠٣٦هـ/١٦١١-١٦٢٧م)، ويقع على طريق الجزع الكبير بين الهند إيران[٣٨] ، وكذلك خان "جور خوتري" ضمن مجمعه بمدينة بيشاور ويرجع لسنة (١٠٥٠هـ/١٦٤٠م)[٣٩] ، وهما من الخانات المغولية بشرق العالم الإسلامي ويبدو هذا التأثر واضحاً من حيث وجود الصحن المكشوف الداخلي الذي تحيط به الوحدات ، والعناصر المعمارية لوحة (١٣) .

وبالتالي فإن الخانان يشكلان نمط فريد من أنماط خانات الطرق البرية، وهو نمط خانات المحاجر، وقد مثل هذا النمط بالتالي أحد نوعيات المنشآت التجارية في القرن التاسع عشر لارتباطها الوثيق بالنشاط الاقتصادي على المستوى المحلي، وهما بالطبع منشآت أميرية عموميّة شأنهما في ذلك شأن مؤسسات الدولة التي وضعت من أجل تيسير عمليات النقل من المحاجر الحكومية إلي القاهرة عبر نهر النيل، وكانتا خاضعتان كليّاً لإدارة الحكومة المصرية إبان تلك الفترة، وكانا بمثابة إستراحتان للقوافل المحمّلة بمنتجات المناجم، والمحاجر خاصة الرخام بمختلف أنواعه، وذلك على طريق درب المرمر، دون المسافرين أو الحجاج أو السائحين، كما لم يكونا خاصّين بنقل البضائع، والرسائل، والطرود البريدية، أو الإشارات التلغرافية، أوغير ذلك .

مواد وطريقة البناء

خضعت الخانات عموماً شأن بقية نوعيات العمائر الإسلامية للكثير من المؤثرات الجيولوجية والمناخية فيما يتعلق بمواد وطرق البناء على وجه الخصوص، وقد استُعمِلَ في بناءها بالتالي مواد تغيّرت مع تغير الزمان والموقع والمناخ ، فقد تكون من الطوب والآجر والحجر كما في العراق وإيران ومصر، أو من الحجارةٍ الكلسية أو البازلتيّة كما في الشّام وتركيا، ومن الملاحظ أنّ خانات السّهول كانت أوسع من خانات الجبال، كما كانت خانات البلاد الباردة تخلو أحياناً من الصّحون المكشوفة ، بل وتفرش الأرضيات كذلك بالبسط أو الحصير وربما تزوّد الغرف والوحدات الداخلية للخان بالمدافئ ومن أشهر أمثلة ذلك خان طاش الذي أمر ببنائه رستم باشا بين سنتي (٩٥٠-٩٦٨هـ/ ١٥٤٤-١٥٦١م)، كما كانت هناك خانات بنيت بالكامل من الأخشاب ومن أشهرها خان برتف باشا وهو من خانات مدينة إزميت التركية (٩٧٧هـ/١٥٧٩م) وقد وضع على أساس من الحجر وهو من إنشاء وتصميم المعمار الشهير سنان، كما شيدت بعض وحدات الخانات التركية أيضاً من الخشب بالكامل

[٣٧] وهي مدينة على بعد حوالي ٢٩٥ كيلومتر غرب دلهي .

[38] Subhash Parihar, The Mughal Sarai at Doraha - Architectural Study,p.216, East and West, Vol. 37, No. 1/4 (December 1987), pp. 309-325.

[39] Jennifer Lynn Campbell, Architecture and Identity: The Occupation, Use, and Reuse of Mughal Caravanserais,p.312, A thesis of Doctor of Philosophy, University of Toronto, 2011 .

خاصة المساجد ومن أمثلة ذلك المساجد الخشبية بكل من خان الوالدة باستانبول (١٠٠٧-١٠٧٤هـ/١٥٩٨-١٦٦٣م)، أيضاً هناك بعض الخانات التي شيدت من الحجر بالكامل كخان السلطان سليم الملحق بمسجده والمبني سنة (٩٧٧هـ/١٥٦٩م)[٤٠].

وقد شيدت الغالبية العظمى من خانات مصر بالحجر خاصة خانات القاهرة وإن كان الآجر والخشب قد استعمل كذلك جنباً إلي جنب مع الحجر، وذلك لوفرة المادتان ومن أشهرها خان الدواب المندثر ببولاق (٩٣٧هـ/١٥٣٠م)، والخان الكبير ببولاق أيضاً والمعروف بوكالة الخرنوب أو النقلية وقد بني بين سنتي (٩٧٥-٩٧٩هـ/١٥٦٧- ١٥٧١م)، وكذلك خان الأمير حسين كتخدا[٤١]،المبني سنة (١١٦٣هـ/١٧٤٩م). ولقد شهدت كثير من الأقاليم المصرية عموماً خانات أخرى مبنية بمختلف نوعيات مواد البناء ومنها أشهرها خان حسن بك الجداوي بمدينة إسنا بمحافظة قنا ويرجع لسنة (١٢١١هـ/١٧٩٦م) وهو مبني فقط بالطوب الآجر، أما الخانين موضع الدراسة فلأنهما داخل جبل سنهور على جانبي أودية الصحراء الشرقيه الممتدة من ضفاف النيل الشرقية وحتى محاجر الرخام، ومن المعروف أن هذه الأودية تمثل مصارف لمياه الأمطار التي تتساقط موسمياً فتنحدر من أعلى الجبال في شكل سيول تسير في هذه الأودية حتى تصب في نهر النيل في بعض المناطق القريبة منه ، أو تتسرب إلي جوف الأرض داخل الخزانات الطبيعية أسفل الجبال والهضاب والكثبان الرملية، ومع مرور الزمن نحرت هذه الأودية أخاديد أشبه بترع وجداول بسيطة تسير فيها المياه، وتكونت على جوانبها مواد صلبة أشبه ما تكون بطمي النيل ، ولكن بصورة أكثر تحجراً وأقسى صلابة، وهذه المادة على الرغم من ضعف مكوناتها - إذ أنها لا تصل إلي درجة صلابة الأحجار - إلا أن عامل التقادم الزمني مع شدة الحرارة قد جعل منها موادً صالحة للبناء في هذا الوسط البيئى الصحراوي، وقد تم اقتلاع هذه الكتل العُشم واستخدمت على حالتها الطبيعية دون أي تهذيب أو نحت لوحة (١١)، وهو ما كان سيضر بها بالطبع، غير أن البنّاءُون ويبدو أنهم كانوا من سكان هذه الصحاري ، والجبال كانوا على درجة كبيرة من المهارة مكنتهم من صفّ جدران هذه المنشآت وبناءها بطريقة هندسية منتظمة لوحة (٦)، وقد استطاعت نتيجة لذلك أن تصمد حتى الآن، وعلى الرغم من تغير اتجاهات مخرّات السيول أحياناً بحيث أصبحت هذه المنشآت في مواجهتها تماماً وبشكل مباشر، وأكثر عرضة لأن تنجرف أمام تياراتها إلا أنها مازالت قائمة

[40] G. Goodwin , Ottoman architecture, p. 302, London 1987 .

[٤١] كتخدا طائفة مستحفظان بقلعة مصر والمعروف بتابع المرحوم الشريف محمد الألايلي ، وقد بني هذا الخان برأس خان الخليلي على يسرة السالك من المشهد الحسينيوكان خاناً عظيماً مكوناً من أربعة طوابق وله ثلاث واجهات حجرية وبعض أسقفه من قبوات حجرية، المرجع مرفت محمود عيسى، الخانات والقياسر ، ص ١٢٧.

حتى الآن، وهنا قد يتبادر للذهن سؤال، وهو بما أن هذين الخانين كانا في وسط الصحراء، ووضعا في الأساس على طريق المحاجر بالقرب من كثير من هذه المحاجر فلماذا لم يبنيا إذاً من الأحجار ، وللتوضيح أذكر أنهما لم يمثلا أعمالاً معمارية متكاملة يرتادها عامة الناس وخاصتهم ، وبالتالي فقد كانا يخدمان أغراض آنية فقط تمثّلت في توفير نوع من الظل وقليل من الماء حتى تهجع بها الدواب ، والحمّالون فيجدّدوا نشاطهم ليعاودوا المسير مجدّداً بالصحراء، ولم تكن كذلك بحاجة إلى التنميق أو التزويق، وممارسة فنون الهندسة والتشييد والبناء والزخرفة ، وبالتالي حتى وإن وجدت هذه الاستراحات في قلب المحاجر نفسها فلن يتكبّد المنشئ عناء بناءها بهذه المادة الثقيلة، والثمينة في ذات الوقت وأمامه مادة أسهل وأخف وأرخص، وتفي بالغرض المطلوب ناهيك بالطبع عن رغبته في سرعة إنجاز البناء، وهو ما لم يكن ليتحقق مع استخدام كتل الرخام أو حتى الأحجار الجيرية الثقيلة والتي لم تكن موجودة بالطبع في هذه المناطق إذ أن معظم أحجار المنطقتان الموجود بهما الخانان في جبل سنهور هي أحجار صلدة للغاية، وعمليات قطعها مكلفة للغاية وتحتاج لوقت، وجهد ونفقات[٤٢]. جدير بالذكر أن علي مبارك ذكر ضمن حديثة المتعلق بمقالع المرمر طرفاً من تكاليف قطع ونقل الرخام في هذه الآونة حيث قال أن أجرة المتر المكعب من الرخام قطعاً غشيمة يقدر بألف وخمسمائة قرش ديوانية ويصرف على المتر أيضاً قدر ذلك في القطع، والنقل من بني سويف في المراكب إلي مصر بمعنى أن مصاريف المتر الغشيم إلي وصوله إلي مصر ثلاثون جنيهاً مصرياً[٤٣]. أما عن طريقة البناء فتبدو للعيان أنها طريقة بناء تقليدية بسيطة، وهي ذات الطريقة المتبعة في كثير من القرى والتجمعات الجبلية البسيطة، وتقوم على أساس رصّ الكتل فوق بعضها البعض في صفوف أفقية وذلك بما يتناسب مع أحجامها وأشكالها وقطاعاتها مع استخدام ملاط بسيط من الطين لزيادة التماسك لوحة (١١)، وبسبب ضعف هذه الطريقة، وكذلك ضعف مواد البناء عموماً فقد أتت عوامل التعرية والأمطار والسيول على كثير من معالم هذان الخانان .

الأهمية وأسباب الإنشاء

يذكر "لورد لندسي" وهو أحد الرحالة الإنجليز سنة (١٢٥١هـ/١٨٣٦) "أنه مع وجود الفنادق الإنجليزية بالقاهرة ، والإسكندرية والقصور العائمة الجاهزة للملاحة في النيل تحت الطلب، لا يوجد ما يمنع السيدات الإنجليزيات، وحاشيتهن من المعجبين من أن يقضوا الشتاء في طيبة مثلما يقضونه في باريس وروما"، فلقد

[٤٢] جدير بالذكر أن أجرة البناء، وقطع الأحجار كانت منخفضة في مصر عموماً منذ أقدم العصور، فقد كانت أجرة البنّاء اليومية في أوائل القرن التاسع عشر كانت نحو ثمانين سنتيماً وأجرة الحفّار خمسة عشر سنتيماً وثمن متر حجر البناء المكعب شاملاً أجرة قلعة، ونقله فرنكاً واحداً وعشرين سنتيماً، المرجع جوستاف لوبون ، حضارة العرب ، ص ٢٢٠ ، القاهرة ، ١٩٦٨.

[٤٣] على مبارك ، الخطط التوفيقية ، ج ١٠ ، ص ٢٢.

زادت شهرة مصر زيادة كبيرة مع استخدام البخار في الملاحة، والتسهيلات الكثيرة التى واكبت ذلك، ويرجع الفضل في هذا "لتوماس واجهورن" الذي قام قبل أن يغادر مصر عام (١٢٥٧هـ/١٨٤١م) بوضع مراكب بخارية على النيل، وترعة الاسكندرية، وأنشأ كذلك خدمة المركبات الإنجليزية، وعربات نقل البضائع، وخيول لنقل الرحالة عبر الصحراء[٤٤]، و نظراً لأهمية موقع مصر الاستراتيجي على خريطة الشرق الأوسط آنذاك، ولما تطلبته عوامل النهضة التي حدثت فيها خلال هذه الفترة من ضرورة سرعة الاتصال، والتواصل السريع فيما بين مختلف أجزاءها، وبسبب غنى أراضيها بمختلف الثروات الطبيعية والكنوز، والحاجة الماسّة لمثل هذه ألثروات، وبسبب بطئ طرق النقل النهري داخل مصر ، وكذلك الملاحي على سواحلها الشمالية والشرقية، وعدم وفائه بالمتطلبات السريعة، ولعدم وجود أيّة وسائل نقل حديثة في هذه المرحلة، فقد انصب جل الاهتمام على الطرق البريّة بشكل رئيسي، ومن ثم فكان لابد من الاهتمام بهذه الطرق من أوجه عديدة كإعادة الاكتشاف والتمهيد والتعبيد والتأمين، وتحديد المسافات وإحصائها، وحفر الآبار ، وبناء وتجهيز الخانات وتجديد القائم منها على اختلاف نوعياتها، وقد كان من نتيجة هذا الاهتمام أن بلغ عدد المسافرون عام (١٢٦١هـ/١٨٤٥م) حوالي ٢١٠٠ مسافر بعدما كان لا يتجاوز ٢٧٥ واحداً، ثم وصل إلى ٣٠٠٠ مسافر سنة (١٢٦٣هـ/١٨٤٧م)، وبعد أن كان عدد الجمال المستخدمة في النقل خمسون فقط، بلغت حوالي٢٥٠٠ جملاً فى عام (١٢٦٢هـ/١٨٤٦م)، و٤٤٠ جواد، و٤٦ بغل، ومن مظاهر اهتمام محمد علي بالطرق البرية أن استحدث إدارة مستقلة وخاصة بها تتولى الإشراف على حركة نقل السائحين، والبريد، والبضائع، وكان مقر هذا الديوان بمنطقة العتبة الخضراء مكان سوق الخضار القديم بأول شارع الأمير فاروق (الجيش حاليًا)، وكان من ضمن اختصاصاته الإشراف على استراحات ونزل الصحراء، وحظائر الخيول وعربات الأمينبوس[٤٥] وطعام السائحين وراحتهم ثم أضيفت لهذا الديوان فيما بعد شئون السفن والمراكب، وما لبث محمد علي أن اشترى جميع شركات النقل البرى سنة (١٢٦١هـ/١٨٤٥م)[٤٦] وضمّت هذه المصلحة فيما بعد إلى مصلحة الإمرارية وظلّت الغلبة فيها للعنصر الإنجليزى إداريًا حيث أدخلت بعض التحسينات مجدداً على الطرق البريّة إذ قامت ببناء حظائر للخيول وصيانة الخانات وحفر الآبار الارتوازية فى الصحراء، كما اهتم عباس باشا الأول كذلك بهذه الطرق ومن مظاهر ذلك إرساله إلى مدير الأشغال فى الحادي عشر من أبريل عام (١٢٦٤هـ/١٨٤٨م) يطلب منه سرعة إرسال الكشوف اللازمة لتخصيص عدد

[44] Messrs Waghorn , Overland Guide to India by four routs to Egypt , p. 13 , London 1836.

[٤٥] هذه النوعية من العربات كانت خشبية مغطاة ذات صفين من الدكك وتسير على عجلات خشبية وتجرها الخيول وكانت تسير بسرعة كبيرة على حسب حالة الطريق .

[٤٦] محمد أمين حسونة ، مصر والطرق الحديدية ، ص ٧٤ .

الأنفار من الفلاحين ورجال الجيش الواجب قدومهم من كل مديرية للعمل فى شق وتمهيد هذه الطرق، كما أدخلت أيضاً في عهدة إصلاحات عديدة تمثلت في عمليات الرصف والتعبيد ، وكان ذلك تحت إشراف المهندس "لينان دى بلفون" ، ومن مظاهر ذلك الاهتمام أيضاً أن جعل عرض الطريق٣٠ مترًا، فأصبحت العربات تجتازه بسهولة، وأعدّ على الجانبين إفريزين ليسير عليهما المشاة، وقد أشار على مبارك أيضاً لبعض من هذه الإصلاحات على طريق المرمر الخاص بمحاجر منطقة بني سويف[٤٧]، وفي ضوء ذلك تتضح أهمية هذه الخانات، فقد مّثلت أهمية كبرى على طرق السفر الرئيسية وكذلك طرق المحاجر الجبلية، وقد بقيت خير شاهد على هذا الاهتمام الواسع بمثل هذه الطرق، وذلك على اختلاف مواضعها[٤٨]، وربما تتضح أهمية هذه الاستراحات أيضاً خاصة الموجودة على طرق المحاجر إذا علمنا أن أرباح الحكومة المصرية من صناعات الجير، والمصيص، والأحجار قد بلغت سنة (١٢٤٨هـ/١٨٣٣م) حوالي ٢٢ ألف جنية[٤٩]، ولأنهذه المناطق كانت مصدراً غنياً من مصادر الملح، وملح البارود، والنطرون، والكبريت، والشبّ[٥٠]، ومختلف أنواع المواد، والخامات التي كانت تمثل ضرورة قصوى في الصناعات المصرية آنذاك، فقد كان من الضروري وضع هذه الخانات حتى تيّسر عمليات النقل عبر هذه الصحاري والجبال. وإجمالاً تعتبر هذه الخانات أحدث ما توصل إليه المعمار المسلم في القرن التاسع عشر في مجال الرعاية والاهتمام بالطرق البريّة عموماً حيث ظهرت هنا ليس كبديل عن الخانات، ولكنها نمط مصغّر، وبسيط يؤدي ذات الوظائف التقليدية للخان مع التأثر بروح العصر التي تمّثلت أولاً: في السرعة؛ فاستخدمت العربات المجرورة على الطرق، وبالتالي قصرت مدة الإقامة بها، وثانياً: في انتشار وقوّة قبضة الأمن على المستوى الداخلي بعدما قُسمت ولايات الامبراطورية الإسلامية؛ فتم الاستغناء جزئياً عن الوحدات الدفاعية والأبراج،

---

[٤٧] علي مبارك ، الخطط التوفيقية ، ج ١٠ ص ٢٣ .

[٤٨] كان الطريق الصحراوىمن القاهرة للسويس والذي كان يعرف بالأوفر لاند رود مقسماً إلى ٦ استراحات : الأولى على بعد ٩ أميال من القاهرة ، والثانية على بعد ٢٠ ميل منها، وكان بها غرفتان للاستراحة : واحدة للنساء وأخرى للرجال ، وغرفتان للخدم ، وكانت المحطة الثالثة على بعد ٣٠ ميل وبها استراحة للركاب ، وحظيرة للخيول ، وكانت الرابعة على بعد ٤١ ميل ، وكان بها صالون كبير ، وقاعة للسيدات ، وغرفة للخدم ، ومطبخ ، وعدد وافر من غرف النوم الرحبة ، وخزان مياه ، واصطبلات ، ومخزن للمؤونة ، وكانت الخامسة على بعد ٣٠ ميل من السويس ، وكان بها غرفتان للراحة وأخرتان خاصتان ، وخامسة للخدم ، وكانت الاستراحة السادسة والأخيرة على بعد ٧ أميال من السويس ، وكان بها استراحة للركاب ، وحظيرة للخيول، وقد وضعت هذه الاستراحات تحت إشراف مستر شبرد يتولى إدارتها . المرجع محمد أمين حسونة ، مصر والطرق الحديدية ، ص ٦٦-٦٧ .

[٤٩] عبد الرحمن الرافعي ، عصر محمد علي ، ج ٣ ، ص ٥٤٢ ، القاهرة ، ٢٠٠٠.

[٥٠] محمد فؤاد شكري ، بناء دولة مصر ، ص ٣١٦.

وثالثاً: في عدم الاهتمام بالنسق الزخرفي شكلاً وموضوعاً؛ فتحررت المنشآت - خاصة العامة - من الموروث الثقيل من مختلف أنواع الزخرف، والبهرجة، والتكلّف في مختلف المعالجات الفنية وكذا المعمارية. لقد أنشأ محمد علي باشا خانات درب المرمر، وجددت بأمره استراحات طريق قفط القصير وأعيد تأهيلها لتؤدي عدد من الأغراض الوظيفية الهامة ، ويأتي على رأس هذه الوظائف بالطبع توفير أماكن للاستراحة بالصحراء عبر الطرق البريّة، والمساعدة في استكشاف كثير من المناطق الصحراوية المجهولة، وكذلك اكتشاف أهم الطرق الداخلية والخارجية التي تربط بين هذه المناطق وبعضها البعض، كما ساهمت بشكل غير مباشر في المساعدة على كشف كثير من الآثار القديمة، والثروات الطبيعية التي تزخر بها هذه الصحاري، مما كان له انعكاسات مباشرة على النمو الصناعي، والتجاري لمصر في فترة النصف الأول من القرن التاسع عشر.

الدلالات

تنبئ خانات الطرق البريّة في القرن التاسع عشر عموماً عن كثير من الدلالات الحضارية التي يمكن استنباطها من خلال استقراء واقع الاحداث ومجريات العصر، حيث أنها عبرت في آن واحد عن أطماع كل من فرنسا وبريطانيا وطموحات محمد علي؛ وذلك أن انجلترا كانت ترغب وباستماتة شديدة في السيطرة على الطرق البرية بأي وسيلة كانت حتى ولو كلفها ذلك أن تبذل ملايين الجنيهات لمحمد على من أجل منحها امتياز إدارة هذه الطرق، ولم تعدم في ذلك الوسائل، ولم يكن يلبث محمد على يمنح امتيازا لهذه الشركة البريطانية حتى يعود مجدداً فيمنح امتيازاً أخراً لشركة جديدة أخرى ربما تكون بريطانية كذلك، وكأنه مزاد حقيقي فمن سيدفع أكثر للباشا سينال الامتيازات، وفي ذات الوقت كان مطلوباً ممن حصلوا على هذه الامتيازات أن يتنافسوا فيما بينهم من أجل الاهتمام بهذه الطرق، وخصوصاً الاستراحات التي جهزوها، وقاموا بإعدادها، في وقت قياسي، وأن يخفّضوا من نفقات، وتكاليف السفر، ويجعلوه أكثر راحة، وسهولة، ويسراً قدر المستطاع حتى يستقطبوا أكبر عدد من المسافرين، والركاب من بقية الشركات المنافسة، وبالتالي يعوّضوا ما دفعوه لخزينة الباشا الذي كان يتقاضى منهم ضرائب سنويّة بمقدار عشرة آلف كيس[٥١]، ناهيك بالطبع عمّا سيقومون بدفعه لجهات أخرى من حكومة الباشا ستتكفل لهم مثلاً بتوريد الخيل، والبغال، والحمير، والجمال، وكذلك التعيينات المخصصة لأعلافهم، والتي بلغت تكلفتها على سبيل المثال سنة (١٢٤٨هـ/١٨٣٣م) ما يقرب من اثنتى عشر ألف وخمسمائة جنية سنوياً[٥٢] ، إضافة لتوفير مختلف طوائف العمال الذين سيقومون بالبناء والتشييد، إضافة للخدم، والسائقين، والحمّالين والأدلاء، والحرّاس، ومن على شاكلتهم، كما دلّت هذه الاستراحات على مدى حرص محمد على باشا

[٥١] ما يعادل خمسون ألف جنيهاً مصرياً .

[٥٢] عبد الرحمن الرافعي ، عصر محمد علي ، ج ٣ ، ص ٥٤٣.

على استغلال محاجر مصر خاصة الموجودة بالصحراء الشرقية عموماً، وهذا ما يجعلها كذلك تعكس بعداً اقتصاديا جديداً، أيضاً دلّل خلو استراحات طريق المرمر من التحصينات الدفاعية المنيعة، والمتنوعة أمثال التي كانت تظهر بالخانات الاسلامية التقليدية[٥٣] على استتباب الأمن في ربوع البلاد وصحاريها التي كانت تمثل على الدوام مصدر خطر وتهديد للمسافرين بصفة عامة سواء كانوا تجاراً أو حجاجاً أو زواراً من المواطنين والمستوطنين على حد سواء؛ فقد ذكر أحد الرحالة الانجليز الذين زاروا مصر في بدايات القرن التاسع عشر أنها بعد أن تقلد محمد علي حكمها أصبح الرحالة والمسافرون يشعرون بالأمان التام فلم يعد هناك خوف من أن تصادر أموالهم أو ينهبهم المصريون كما كان يحدث في عهد المماليك، ولقد بلغ الأمن والأمان ذروته في أوائل العشرينيات حتى ذكر رحالة أخر سنة ١٨١٧" أن الزائر يمكن له أن يذهب إلي مصر ويتنقل فيها بمنتهى الحرية من أقصى أطرافها إلي منتهى الأطراف الأخرى، وماله تحت يده دون أن يستولي أحد عليه بالقوة فقد أصبح القتل نادراً"[٥٤] ؛ حتى صار عربان وبدو الصحراء أنفسهم هم من يقودا القوافل، ويدلّونها على الطريق بل ويتولّون عمليات الخفارة على الطرق[٥٥] البرية بأمر محمد علي. وأما عن الدلالات المعمارية، والفنية لهذه الخانات فقد دلت على مدى السرعة، والعجلة في عمليات البناء، والتشييد وهذا ما يمكن استنباطه من خلال عدم التكلّف في مواد البناء أو في التفاصيل المعمارية، وإهمال الجانب الزخرفي تماماً، إذ كان المعمار يركز فقط على ما سوف يحقق الوظيفة المطلوبة والمباشرة ليس إلا ، دون النظر لأية تفاصيل أخرى .

مقارنة بين الخان التقليدي وخان القرن التاسع عشر

ليست هناك بالطبع أوجه اختلاف كثيرة بقدر الكم الكبير من أوجه التشابه فيما بين الخان الإسلامي التقليدي - سواء كان بالمدن أو على الطرق -، وخان القرن التاسع عشر عموماً، سواء كان كذلك أو كان خاصاً بطرق المحاجر على وجه التحديد ، وقد اتضح من خلال الدراسة أن الخانات التقليدية كانت تنشأ مستقلة أحياناً، وملحقة

---

[٥٣] من أبرز هذه العناصر الدفاعية أبراج المراقبة، أو المنارات، وكذلك الأبراج الدفاعية التي كانت توجد بأركان الخانات، وربما على امتداد الأسوار، والجدران من الخارج كذلك، ناهيك بالطبع عن المزاغل، والمداخل، إضافة إلي الحرّاس الذين كانوا يرابطون بها لممارسة مهام الحراسة خاصة في مواسم تحركات القوافل التجارية الكبرى أو حتى إبّان مواسم الحج والعمرة.

[٥٤] رشاد رشدي ، سحر مصر في كتابات الرحالة الإنجليز في القرن التاسع عشر ، ص ٢٨ ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .

[٥٥] استطاع محمد على بمهارته أن يؤمّن كافة الصحاري المصرية، وذلك بعد أن أخذ عربانها من البدو بالقوة بعد اللين حيث جرّد عليهم كتائب الفرسان، وضيق عليهم، وسد كل السبل أمامهم ثم أخذ شيوخهم كرهائن ليعيشوا بالقاهرة أحرار، وأجرى عليهم الرواتب، والأرزاق، وأقطعهم الأراضي الشاسعة المعفاة من الضرائب ينتفعون بها، ويستغلونها فضمن بذلك ولائهم وانقيادهم له، عبد الرحمن الرافعي ، عصر محمد علي ، ج ٣ ، ص ٥٥٦.

أحياناً أخرى ضمن مجموعات معمارية، ومن أمثلة ذلك خان الوالدة الجديد الذي شيد ضمن مجموعتها باستانبول[٥٦]، وخان السلطان محمد الفاتح ضمن مجموعته المعمارية باستانبول (٨٦٧-٨٧٥هـ/١٤٦٢-١٤٧٠م)[٥٧]، وخان جوبان مصطفى باشا ضمن مجموعته المعمارية بجبزة سنة (٩٢٩هـ/١٥٢٢م)، وكان الهدف من إلحاق هذه الخانات بالمجموعات المعمارية هو تحقيق أكبر قدر من الوظائف في آن، ومكان واحد، وقبل كل شيء حرصهم على أن تكون داخل نطاق المدن العامرة، وكان ذلك من العوامل التي أدت لظهور طراز المجمعات، وينطبق هذا بالطبع على خانات المدن التي يزداد عمرانها وتنمو متاجرها، ويكثر وقصادها من مختلف البلاد المجاورة أو البعيدة خاصة وإن كانت هذه المدن تمثل حواضر تجارية هامة كالقاهرة واستانبول ودمشق، غير أن الخانات بصفة خاصة حتى وإن كانت قد أنشأت مستقلة بذاتها سواء على الطرق أو داخل المدن كانت تشتمل على كل الوحدات والعناصر التي تهيئ لقاصديها فرصة المعيشة المتكاملة،وربما المرفّهة كذلك، ويمكن أن يتبين القارئ ذلك من خلال كتب الوقف، والوثائق التي أحصت كم هائل من الوحدات، والعناصر الرئيسية، والفرعية للخان إضافة للمنافع، والمرافق، والحقوق كالخزانات النومية، والمقاعد، والأروقة، والطبقات (الطباق)، والإربع، والخلاوي السكنية البسيطة المتواضعة ذات الدكك والمنصات الحجرية، والأخرى الموسرة المرفّهة ذات الحصر والبسط والمدافئ، وربما اشتملت بعض أقسام الخانات السكنية أيضاً على وحدات وأجنحة خاصة بالحريم[٥٨]، والحوانيت التجارية (الدكاكين)، والحواصل، والورش، والشوادر، والعرائش[٥٩]، والمساجد الكاملة ذات المنابر والمحاريب، وأحياناً المصلّيات البسيطة، والفسقيات، والسواقي، والحنفيات، وآبار

[٥٦] هي صفية سلطان زوجة السلطان مراد الثالث، وأم السلطان محمد الثالث، وقد كلفت المعماري داود أغا سنة (١٠٠٧هـ/١٥٩٨م) ببناء مجموعة معمارية ومسجد الوالدة المعروف بيني مسجد فمات بعد عام من بدئ العمل ثم توقف العمل لوفاة السلطان محمد وانتقال الوالدة إلي القصر القديم، وقد استكمل البناء عام (١٠٧٤هـ/ ١٦٦٣م) برعاية خديجة سلطان أم السلطان محمد الرابع، المرجع : أقطاي أصلان آبا ، فنون الترك وعمائرهم ، ص ٢٠٧ ، استانبول، ١٩٨٦.

[٥٧] شهد عصر السلطان العثماني محمد الفاتح بناء كثير من الخانات التي بلغت نحو ٢٩ خاناً باستانبول وبورصة وأدرنه، المرجع: أقطاي أصلان آبا، فنون الترك وعمائرهم ، ص ١٨٥.

[٥٨] مثل ما وجد بخان الأمير حسين بخان الخليلي حيث خصص الطابق الثاني من الخان كمساكن للحريم وكانت تشتمل على مقعد قبطي يعلو حوش، المرجع: مرفت محمود عيسى، الخانات والقياسر، ص ١٢٧.

[٥٩] وجدت هذه العناصر في خانات رشيد ودمياط ومن أمثلتها ما وجد بخان وقف الحرمين بدمياط والذي أنشأه الأمير حسن أغا بن الحاج على أغا محافظ ثغر دمياط سنة (١٢٣٦هـ/١٨٢٠م)، المرجع: مرفت عيسى، الخانات والقياسر، ص ١٢٨.

المياه، والأسبلة والمزملات (المزيرة)، والكلارات[٦٠]، والمطابخ، والحمامات[٦١]،والمراحيض، والحدائق، والأحواش الداخلية المظللة بالأشجار والنخيل ومختلف المزروعات، والمناور، والأفران (الطوابين)، وبيوت القهوة واسطبلات الدواب، وغيرها، وقد تطلب وجود هذا الكم من الوحدات، والعناصر هندسة معمارية دقيقة، ومواد بناء قوية ومتينة، وأماكن متميزة، وبالتالي نفقات باهظة[٦٢]، وإذا قورنت خانات قاهرة المماليك عموماً بخاناتها في العصر العثماني، نجد فرقاً واسعاً ليس في كم العناصر، والوحدات بقدر ما هو في طرق المعالجات المعمارية، والزخارف ومدى الثراء، وذلك بالطبع أن القاهرة كانت من أهم حواضر الشرق – وخصوصاً على المستوى التجاري - حتى أواخر العصر المملوكي الذي فقدت فيه مكانتها بعد كشف طريق رأس الرجاء الصالح ثم تحول مصر لمجرّد ولاية بعد خضوعها للدولة العثمانية، مما انعكس بالتالي على الخانات بصفة خاصة والعمائر التجارية عموماً، وحينما تقارن فترة القرن التاسع عشر بالعصر العثماني نجد أن هذه الفترة قد مّثلت في تاريخ مصر الحديث بداية النهضة الحقيقية في كافة المجالات وخاصة في مجال التجارة العالمية، وهو مما انعكس كذلك على الخانات التي ظهرت مجدداً بقالب جديد معمارياً، تقليدي وظيفياً، وسوف نرى فيما بعد ذلك بقليل اختفاء هذه النوعية من المنشآت تماماً وظهور نوعيات أخرى جديدة أدت نفس الأغراض ولكن بقوالب معمارية مبتكرة وأقصد بها إستراحات الطرق والتي التبس الأمر بشأنها فيما يتعلق بالخانين موضع الدراسة إذ أطلق عليهما لفظ "إستراحة" ، ويمكن من خلال ذلك أن نستخلص مميزات خانات القرن التاسع عشر عموماً .

١- عدم الاهتمام بالجوانب الإنشائية من حيث الفخامة، والضخامة، وعدم التكلف في مواد البناء.

٢- إهمال جوانب الزخرف المعماري والفني إلي حد كبير.

٣- اتباع نفس المخططات التقليدية من حيث الصحن المكشوف الذي تلتف من حوله المكونات المعمارية.

٤- خلوّ خانات الطرق عموماً، والمحاجر خاصة من الوحدات ذات الطابع التجاري خاصة الحوانيت.

---

[٦٠] جمع كلار، وهو مصطلح وثائقي خاص بنوعية من الغرف التي كانت تخصص لخزن أعلاف الدواب ،وتستخدم أحياناً أخرى في خزن الحبوب والغلال، المرجع : محمود محمد أمين ، ليلى على إبراهيم ، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، ص ٦١، القاهرة ، ١٩٩٠.

[٦١] يعتبر خان أقوز محمد باشا (١٠٩٨هـ/١٦٨٥م) من أشهر الخانات العثمانية بمدينة أولو كسلر التركية والتي كانت تضم حماماً ، المرجع :

G.Goodwin, Ottoman Architecture , p. 365.

[٦٢] لم يكن منشئو الخانات يبخلون عليها في النفقات فهم يعلمون جيداً مدى ما سوف تدره عليهم من أرباح طائلة ولذلك فلا عجب أن يبالغوا في حسن بنائها وتشييدها وبذل كافة أوجه الاعتناء في رعايتها.

٥- لم تشتمل على الأبراج الدفاعية أو ثمّة عناصر تحصينية أخرى باستثناء البوابات الرئيسة.
٦ – تركز الدور الوظيفي فقط في مجرّد الاستراحة مع استمرارية أداء نفس الوظائف التقليدية المعروفة.
٧- لم تشتمل على الحمام أو المسجد أو المسكن المجهّز، وغيرها مما كان يعتنى به في الخانات التقليدية، وذلك بسبب قصر فترة الإقامة بها.
٨- أطلق عليها بالتالي وفقاً لذلك مسمى "الاستراحات" وذلك للدلالة على الوظيفة الأهم ، والغرض الأساسي منها .
٩- عبرت عن نمط جديد من أنماط خانات الطرق ، وهو نمط خانات طرق المحاجر البرية في القرن التاسع عشر.

الخاتمة والنتائج

كشفت الدراسة عن وجود نمط جديد من أنماط خانات الطرق البرية وهو نمط خانات المحاجر، والتي وجدت في فترة القرن التاسع عشر، ومّثلت مرحلة الانتقال من الخان التقليدي إلي فكرة "الاستراحة ألصحراوية" ، والتي يمكن تسميتهامجازاً بخانات الصحراء، وقد كانت تضاهي خانات الطرق في العصور الوسطى، كما كشفت الدراسة عن بقايا نموذجان منها يتم نشرهما بهذه الدراسة لأول مرة، وقد تم تحديد مواضعهما على دربي المرمر البحري، والقبلي بجبل سنهور ضمن صحراء مصر الشرقية بمنطقة بني سويف، وكذلك تحديد مقاساتهما وأبعادهما، وتم وضع مساقط أفقية لهما، ودراستهما دراسة آثارية من حيث الوصف العام، والعناصر، والمكونات المعمارية، وكذلك النوعية والوظيفة، وقد بيّنت الدراسة أوجه التشابه فيما بين هذه المنشآت وبين مختلف نوعيات الخانات الإسلامية عبر مختلف الحقب التاريخية والتى لا تزال منتشرة على الطرق الكبرى في كثير من مناطق شرق ووسط آسيا مع الإشارة لبعض النماذج التي ربما تمثل أصول الخان المصري وهي خانات طريق قفط القصير التي تضاربت الآراء في تأريخها، كما تم تحديد هوية خاني الدراسة من حيث كونها تندرج تحت ما يعرف بالعمائر التجارية عموماً، كما بيّنت الدراسة أيضاً مختلف دلالاتها الحضارية، وقد أجملت الدراسة في النهاية مميزات و خصائص خانات الصحراء كما أكدت على ضرورة الاهتمام بها لكونها تمثل نوعية العمارة التراثية الصحراوية، وذلك من حيث استخدام طرق، ومواد البناء التقليدية البسيطة والمتوفرة في هذه الوسط المتميز، و لكونها كذلك تمثل جزءًا من البيئة الآثارية بصحراء مصر الشرقية، ولما يمكن أن يكون لها من دور فاعل في التنمية السياحة.

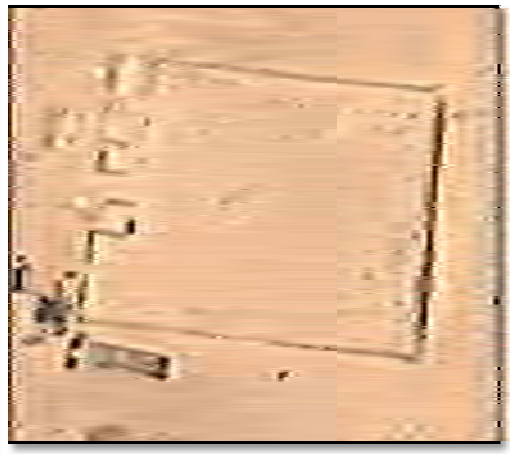
قائمة المراجع والمصادر

العربية :

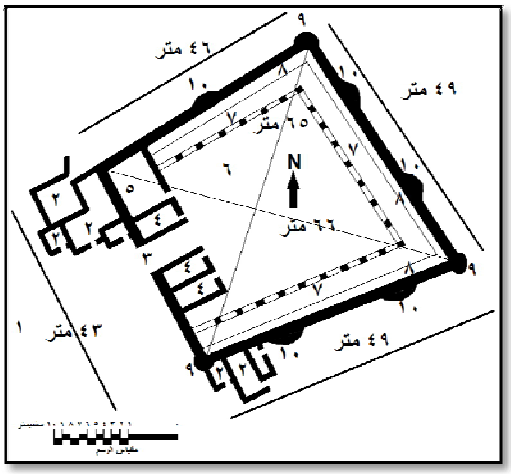
١- أرنست كونيل، الفن الإسلامي، ترجمة أحمد موسى، مراجعة محمود الدسوقي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة، ١٩٦١.
٢- ألفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة : زكي اسكندر، ومحمد زكريا غنيم، القاهرة، ١٩٩١.
٣- أقطاي أصلان آبا، فنون الترك وعمائرهم، استانبول، ١٩٨٦.
٤- المقريزي، تقي الدين أحمد بن على، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، بيروت، ١٩٩٧.
٥- آمال أحمد حسن العمري العمري، المنشآت التجارية في القاهرة في العصر المملوكي، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٤.
٦- جوستاف لوبون، حضارة العرب، القاهرة، ١٩٦٨.
٧- دانيال شلومبرجة، قصر الحير الغربي، ترجمة إلياس أبو شبله، بيروت، ١٩٥٠.
٨- رشاد رشدي، سحر مصر في كتابات الرحالة الإنجليز في القرن التاسع عشر، القاهرة، ٢٠٠٢ .
٩- رفعت موسى محمد، الوكالات والبيوت الإسلامية في مصر العثمانية، القاهرة، ١٩٩٣.
١٠- عبد الرحمن الرافعي، عصر محمد علي ، القاهرة ، ٢٠٠٠.
١١- علماء الحملة الفرنسية ، وصف مصر، مدينة القاهرة ، ترجمة وتحقيق زهير ومنى زهير الشايب، القاهرة، ٢٠٠٢.
١٢- على باشا مبارك، الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها الشهيرة والقديمة، القاهرة، ١٨٨٨م.
١٢- عماد الدين عبد الرؤوف الرطيل، الوكالات العثمانية الباقية بمدينة القاهرة ، رسالة ما جستير غير منشورة، كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٩٣.
١٣- كلوت بك ، لمحة عامة إلي مصر، القاهرة ، ١٩٤٢.
١٤- كمال الدين سامح، العمارة في صدر الإسلام، القاهرة، ١٩٨٢.
١٥- محمد أمين حسونة، مصر والطرق الحديدية، القاهرة ١٩٣٨.
١٦- محمد فؤاد شكري وآخرون، بناء دولة مصر – محمد على، القاهرة، ١٩٤٨
١٧- مرفت محمود عيسى، الخانات والقياسر المصرية والتركية في العصر العثماني، بحث بالعدد التذكاري الثاني من حوليات المجلس الأعلى للآثار ٢٠٠٨.
١٨- محمود محمد أمين، ليلى على إبراهيم ، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، القاهرة ، ١٩٩٠.

الأجنبية :

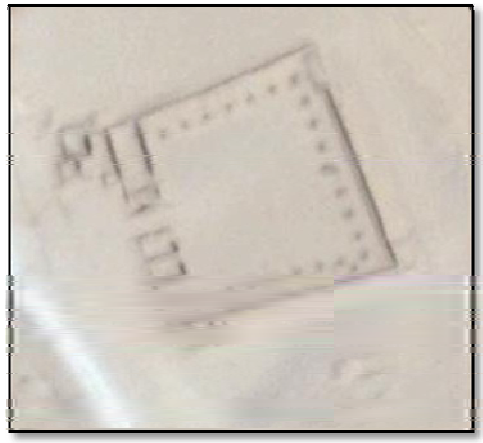
1- Catherin, B., Asher, Architecture of Mughal India, Cambridge University Press, London ,1992.
2- David Meredith, The Roman Remains in the Eastern Desert of Egypt,The Journal of Egyptian Archaeology, Vol. 38 (Dec., 1952), pp. 94-111.
3- Ellen Chennells, Recollections of an Egyptian princess by her English governess, London, 1879.
4- G. Goodwin, Ottoman architecture, London, 1987 .
5- G . L Bell, palace and mosque at Ukhider Oxford , 1914.
6-G. W. Murray, The Roman Roads and Stations in the Eastern Desert of Egypt, The Journal of Egyptian Archaeology, Vol. 11, No. 3/4 (Oct., 1925), pp. 138-150.
7- Jennifer Lynn Campbell, Architecture and Identity: The Occupation, Use, and Reuse of Mughal Caravanserais, A thesis of Doctor of Philosophy, University of Toronto, 2011.
8- Joseph John Hobbs and Fujiyo Tsunemi, Bedouin Tourist Stations as a Response to Drought in Egypt's Eastern Desert, Human Ecology, Vol. 35, No. 2 (Apr., 2007), pp. 209-222.
9- K. S. Sandford, The Wadi Um Dud in the Eastern Desert of Egypt, The Geographical Journal, Vol. 72, No. 2 (Aug., 1928), pp. 144-158.
10-Lanny Bell, Janet H. Johnson and Donald Whitcomb, The Eastern Desert of Upper Egypt: Routes and Inscriptions, Journal of Near Eastern Studies, Vol. 43, No. 1 (Jan., 1984), pp. 27-46.
11- Lucy Blue , Myos Hormos/ Quṣeir al-Qadīm. A Roman and Islamic port on the Red Sea coast of Egypt —Amaritime perspective , Proceedings of the Seminar for Arabian Studies, Vol. 32, Papers from the thirty-fifth meeting of the Seminar for Arabian Studies held in Edinburgh, 19-21 July 2001 (2002),pp. 139-150.
12- Messrs Waghorn , Overland Guide to India by four routs to Egypt, London 1836.
13- Robert Hillenbrand, Islamic Architecture : Form, function and meaning, Cairo 2000.
14- Subhash Parihar, The Mughal Sarai at Doraha - Architectural Study, East and West, Vol. 37, No. 1/4 (December 1987), pp. 309-325.



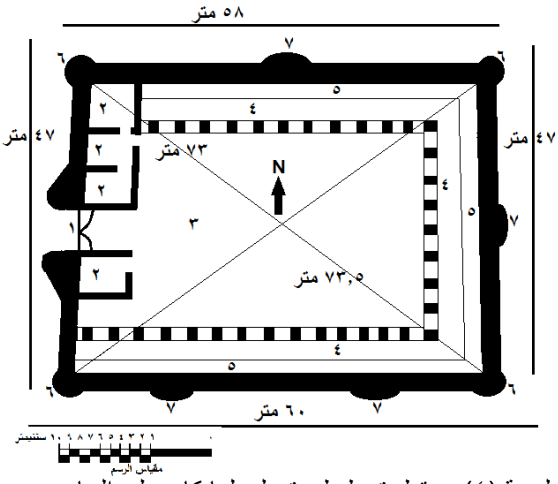
لوحة (١) صورة بالقمر الصناعي للخان الأول على طريق المرمر بالصحراء الشرقية بمنطقة بني سويف .



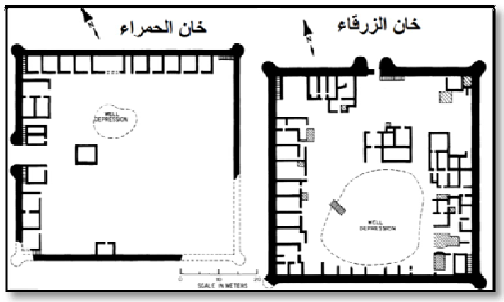
لوحة (٣) مسقط تخطيطي تخيّلي لما كان عليه الخان الثاني (من عمل الباحث) .



لوحة (٢) صورة بالقمر الصناعي للخان الثاني على طريق المرمر بالصحراء الشرقية بمنطقة بني سويف .



لوحة (٤) مسقط تخطيطي تخيلي لما كان عليه الخان الأول (من عمل الباحث).



لوحة (٥) مسقط أفقي لمحطتين بيزنطيتين بطريق فقط القصير عن
Steven E. & Ronald E. Zitterkopf Sidebotham.

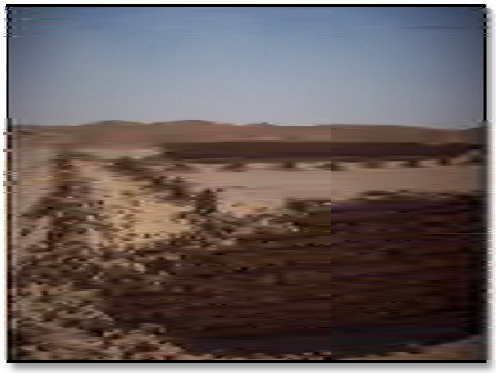
لوحة (٨) الطرف الغربي من الجدار الجنوبي ، للخان الثاني من الخارج ، وتبدو بجانبه أطلال بعض الملاحق .

لوحة (٦) الجدار الشرقي للخان الأول من الخارج ويتضح بالصورة الدعامات الركنيّة والوسطى .

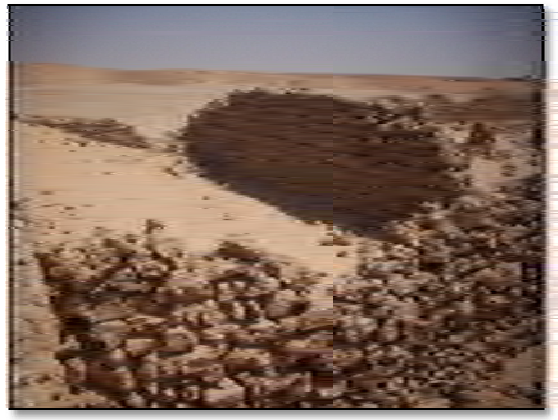
لوحة (٩) الجدارين الشرقي ، والجنوبي للخان الأول ، ويتضح إلي اليمين مزود الدواب .

لوحة (٧) بقايا الواجهة الرئيسية ، وكتلة المدخل ، بالخان الأول ، صورة من الداخل.

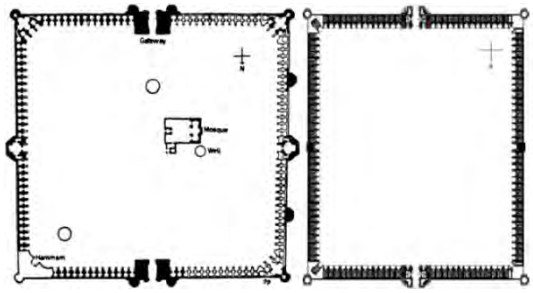
لوحة (١٠) تبين التقاء الجدار الشرقي مع الجدار الجنوبي من الخارج بالخان الثاني



لوحة (١٢) تبين الجدارين الشمالي ، والشرقي للخان الثاني ، وبقايا دعامات البائكة حول الصحن ، وجانب من الجدران الداخلية للغرف المبنيّة خلف الجدار الرئيسي الغربي

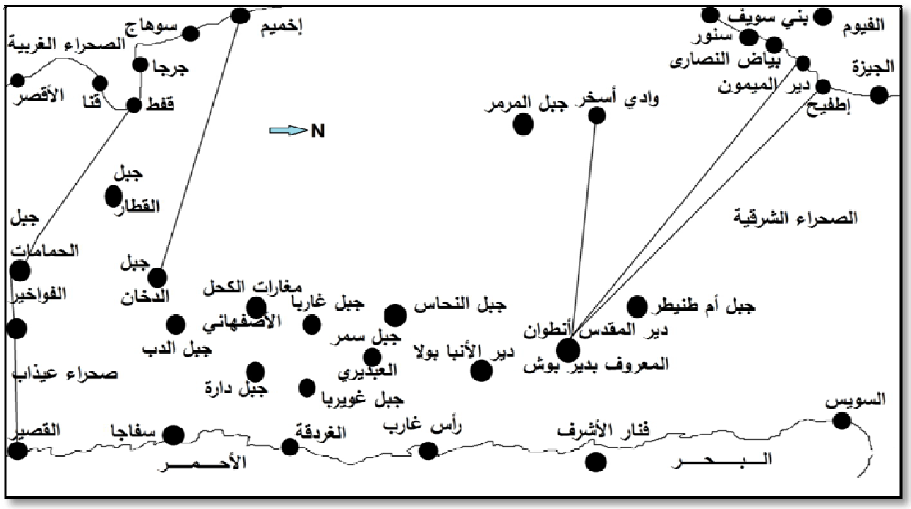


لوحة (١١) تبين جانب من الغرف خلف الجدار الشمالي ، وطرف من دعامات بائكة الدواب ، بالخان الثاني

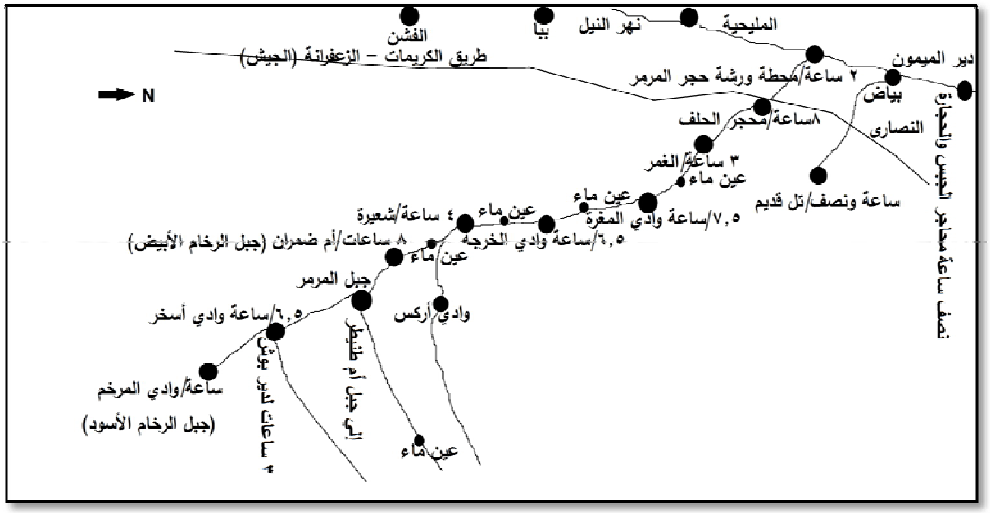


لوحة (١٣) أ- مسقط أفقي (أيمن) خان جور خوتري ببيشاور(١٠٥٠هـ/١٦٤٠م)، عن Jennifer Lynn Campbell . ب- مسقط أفقي (أيسر) خان ذوّ الراحة (١٠٢٠- ١٠٣٦هـ/ ١٦١١-١٦٢٧م) على طريق الجزع الكبير بين الهند وإيران ،

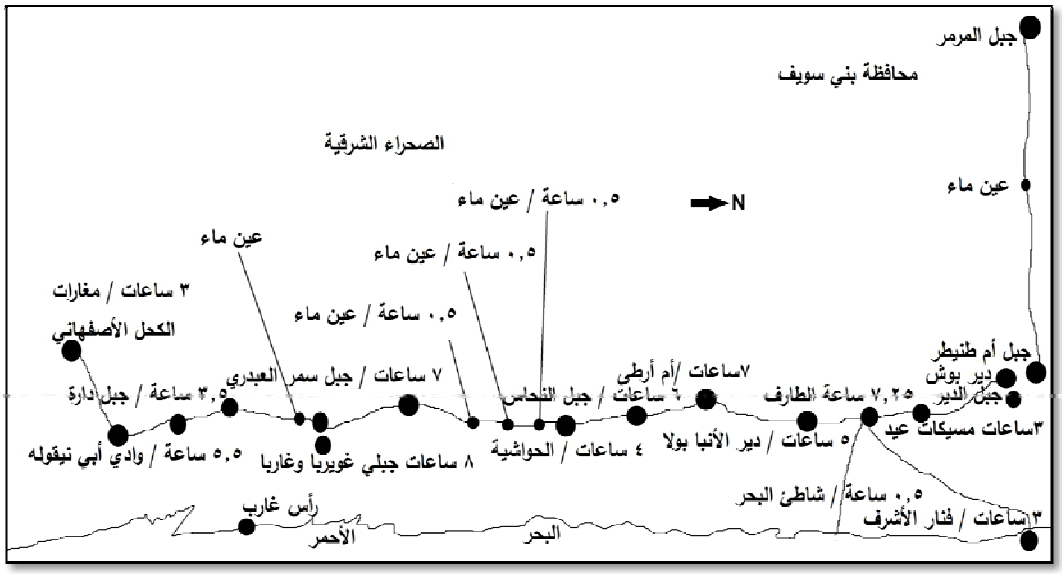
عن Subhash Parihar



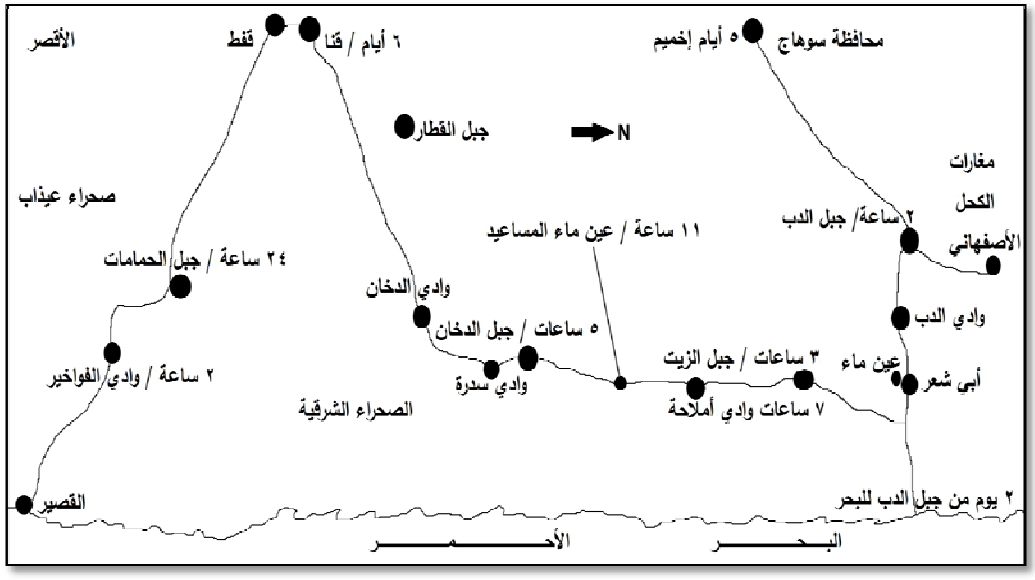
لوحة (١٤) خريطة تخطيطية توضح مواقع استخراج أحجار الرخام والجرانيت وفقاً لعلى مبارك



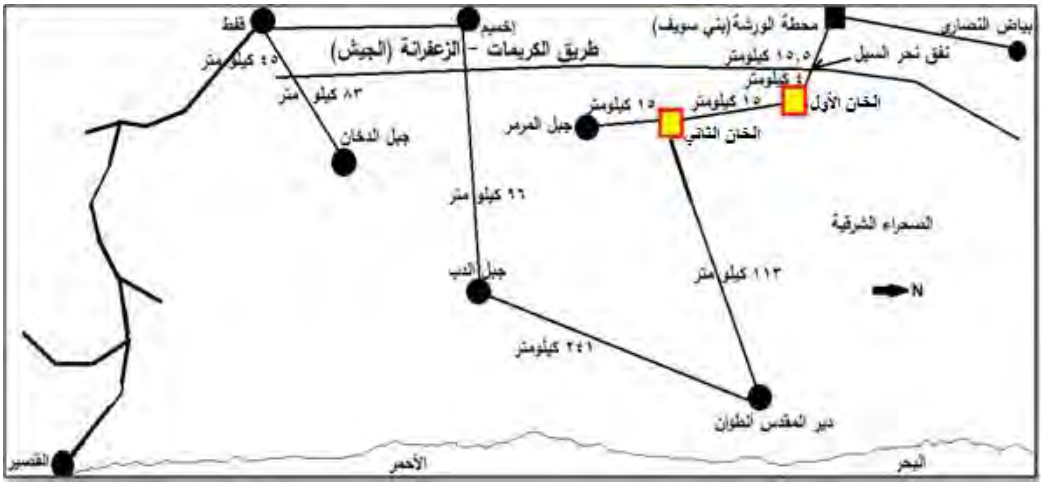
لوحة (١٥) خريطة تخطيطية توضح معالم درب المرمر من جنوب بياض وحتى جبل الرخام الأسود بالصحراء الشرقية وفقاً لعلي مبارك .



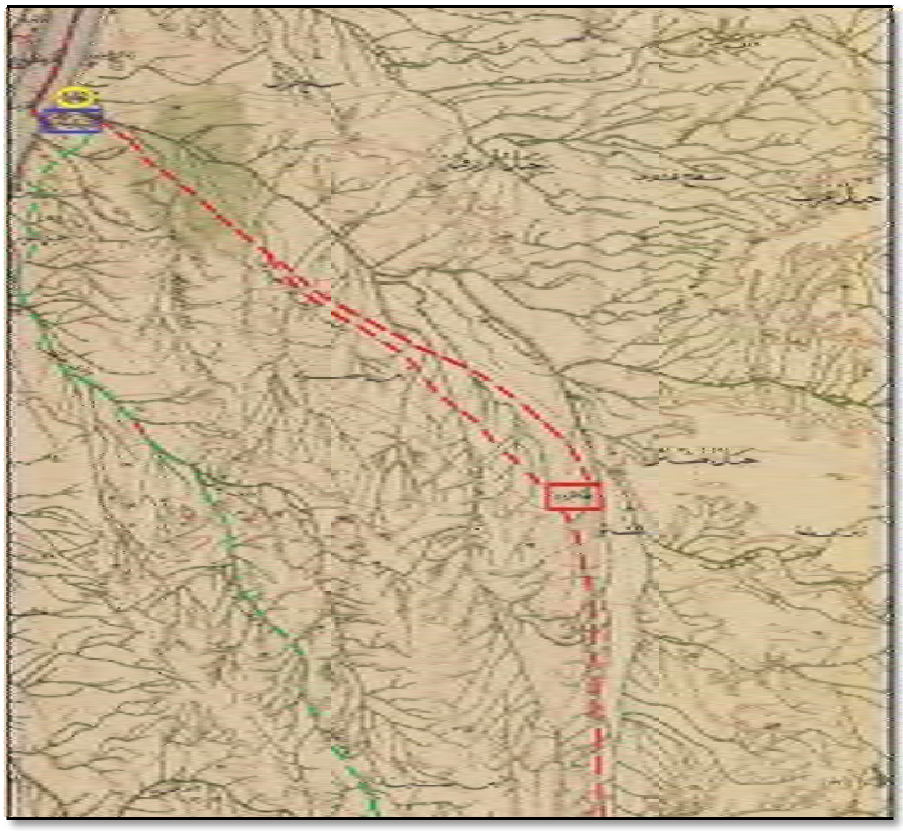
لوحة (١٦) خريطة تخطيطية توضح معالم الطريق والمسافات من جبل أم طنيطر إلي وادي أبي نيقوله ، وفقاً لعلي مبارك .



لوحة (١٧) خريطة تخطيطية توضح معالم الطريق والمسافات من جبل الدب وحتى ميناء القصير.



لوحة (١٨) تبين مواضع استراحتي طريق المرمر وما بينهما من مسافات .



لوحة (١٩) جانب من خريطة مساحية لمديرية بني سويف ترجع لسنة ١٩٢٦ موقع عليها الخان الأول ، ودربي الرخام القبلي والبحري ، ومحطة ورشة الرخام وأحد الأبراج الأثارية القديمة .

أسفار موسى[١]
مخطوط قبطي مصور من مصر العثمانية

د. أسماء حسين عبد الرحيم محمود•

التعريف بالمخطوط : يبلغ عدد أوراق هذا المخطوط ١٨٤ ورقة، مسطرة كل ورقة ٥ أسطر، مقاس كل منها ٣٢ × ٢١ سم، والمخطوط مجدول ومحلى بالألوان وبلبقة الذهب، وجلدته مصقولة وبها نقش، وقد كتب التاريخ بآخر ورقة (ج)وهو ٢٧ كيهك سنة (١٤٩٠ش / ١٧٧٣م)[٢] بخط بطرس سعد نخله من ناحية أم خنان، وقف كنيسة مار مرقس بالأزبكية[٣].

الدراسة الفنية لصور هذا المخطوط :

الصورة الأولى: وتمثل (فرع نباتي يحمل مجموعة من الأوراق والأزهار) (لوحة رقم١)[٤].

يشغل معظم مساحة الصورة فرعا نباتيا صاعدا له لون أخضر زيتوني تتفرع منه أفرع خضراء أخرى تحمل أوراق رمحية مسننة ذات لون أحمر ووردي، كما يحمل وريد ة صغيرة ذات ألوان أزرق، و أصفر، وأحمر وزهرة كبيرة متعددة الألوان، كما يحمل بعض الوريقات الخضراء، ويظهر الفرع النباتي بهذا الشكل على غلاف مصحف مؤرخ بسنة ١٢٨٤ هـ محفوظ في متحف قصر النيل(لوحة رقم ٢)[٥].

---

[١] أسفار موسى : وهي الأسفار الخمسة الأولى من التوراة وهي (سفر التكوين ، وسفر الخروج ، وسفر اللاويين ، وسفر العدد ، وسفر التثنية) وهي الأسفار الخمسة الأولى ضمن مجموعة أسفار العهد القديم التي يبلغ عدد أسفارها جميعا تسعة وثلاثين سفرا . وتتناول نصوص هذه الأسفار أصل العالم حتى دخول بني إسرائيل أرض كنعان ، وهي الأرض الموعودة لهم بعد خروجهم من مصر فيما يعتقد بنو إسرائيل على وجة التحديد حتى وفاة سيدنا موسى علية السلام . وحكاية هذه الأحداث تستخدم على كل حال كإطار عام لوصف الأحكام ، ونظم الحياة الدينية ، والاجتماعية للشعب اليهودي ، ومن هنا جاء اسم التوراة أو الناموس . بوكاي (موريس) ، التوراة والإنجيل ، ص ٤٢ .

• **أستاذ الآثار الإسلامية المساعد . كلية الآثار . جامعة القاهرة .**

[٢] تحتفظ الدار البطريركية بهذا المخطوط تحت رقم (مقدسة ١٨٤) .

[٣] سميكة (مرقص) ، فهارس المخطوطات . المجلد الأول . الجزء الثاني . ص ٤٥

[4] Atalla (N. S), Illustrations from Coptic. P 14

[٥] عبد العزيز (شادية دسوقي .) ، فن التذهيب ، لوحة رقم ١١٨

الصورة الثانية: وتمثل(النبي إبراهيم عليه السلام)(لوحة رقم ٣)[٦]:
يشغل معظم مساحة الصورة مستطيل يشاهد في وسطه ما يشبة البانوه، رسم بداخله النبي ابراهيم عليه السلام واقفا في وضعة ثلاثية الأرباع وهو يتجه برأسه نحو اليمين قليلا، ويظهر إبراهيم بملامح بيزنطية واضحة تتمثل في الوجه البيضاوي، والعيون الجاحظة، والأنف المستقيم الطويل، والفم الصغير، كما رسم بهيئة متقدمة في العمر من حيث الشعر والشارب واللحية الكثة ذات اللون الأبيض، وقد لونت وجنتاه باللون الأحمر، ونلاحظ وجود هالة مستديرة تحيط برأسة، ويرتدي ابراهيم ثوبا وعباءة حمراء تنسدل خلف ظهره وأمام كتفه الأيمن لتصل إلى ما قبل قدميه بقليل،ونلاحظ أن طيات ثيابه قد رسمت بأسلوب واقعي،وقد رفع النبي ابراهيم يده اليمنى إلى أعلى قليلا، بينما أمسك في يدة اليسرى التي يرفعها أيضا بسكين يرمز لقربانه .
وقد رسم النبي إبراهيم حافي القدمين على أرضية صحراوية مكونة من عدة مستويات لونت باللون البرتقالي، بينما تظهر في الخلفية السماء بلون أزرق، ويظهر خف ابراهيم وفي يسار الصورة شجرة برية متوسطة الأرتفاع يصعد عليها حيوان غير واضح بسبب تلف هذا الجزء من الصورة وهو بالطبع الكبش الذي يرمز إلى الأضحية.
أما إطار الصورة فقد جاء من أعلى على هيئة عقد ثلاثي، بينما زخرف إطار الصوره من الجانبين بأفرع نباتية ذات وريقات رمحية مسننة، وقد زين الإطار من أعلى وأسفل بورقة نباتية كبيرة، رسمت على جانبيها ورقتين نباتيتين لونتا باللون الأزرق، ويحيط بهذا الإطار خطوط متقاطعة تعطي شكل الشبكة، وقد زخرفت المساحة الركنية بين المستطيل وإطار البانوه بأفرع نباتية تحمل أزهار ذات بتلات، وأزهار القرنفل، والوردي البلدي، وبراعم الأزهار .

الصورة الثالثة : وتمثل (كتابات وزخارف على ورقتين تمثلان خاتمة سفر الخليقة[٧] من أسفار موسى الخمسة) (لوحة رقم ٤)[٨].
وتتكون من ورقتين، لا تحتوي الورقة اليمنى على أية زخارف أو رسوم، وإن كتبت بها عبارات من خاتمة سفر الخليقة .
أما الورقة اليسرى فقد قسمت إلى أربعة أقسام، كتب في القسم الأول منها نهاية السفر، وقد ذيلت خاتمته بالعبارات الأتية :

تم السفر
الأول بعون الله تعالى وهو سفر
الخليقة وكان الفراغ منه في يوم

---

[6] Atalla (N. S), Illustrations from Coptic. P 14

[٧] سفر الخليقة : ويسمى أيضا سفر التكوين ، وهو أول أسفار موسى الخمسة ، ويتعلق بمسألة خلق العالم . بوكاي (موريس .) ، التوراة والأناجيل ، ص : ص ٤٢ : ٤٦ .

[8] Atalla (N.S) Illustrations from Coptic. P 15.

الخميس المبارك غرة شهر محرم سنة ١١٩٨
ألف وماية (ومائة) وثمانية وتسعين للهجرة
الموافق ذلك

وقد جاء القسمان الآخران على جانبي هذا القسم، ويظهر بداخل كل منهما دائرة تتوسطها وردة ذات ست بتلات رسمت باللون الأخضر الزيتوني على أرضية ذهبية اللون .

أما القسم الرابع فيظهر أسفل الأقسام الثلاثة السابقة، وقد اتخذ شكل مستطيلا، تتوسطه دائرة كبيرة رسمت في وسطها وردة ذات ستة بتلات باللون الذهبي على أرضية زرقاء داكنة، وفي أركان المستطيل تظهر أربع دوائر تتوسط كل منها وردة ذات ست بتلات باستثناء الدائرة التي رسمت في الركن الايسر العلوي من هذا القسم، والتي تظهر به وردة من أربع بتلات يخرج من بينها خطوط دقيقة .

الصورة الرابعة وتمثل (القبة وتابوت العهد)[٩] (لوحة رقم ٥)[١٠].

وتمثل هذه الصورة قصة نقل التابوت المقدس بواسطة عسكر داوود[١١]،وقد قسمت هذه الصورة إلى عدة مستويات، رسمت مقدمة الصورة على هيئة أرض تنبت فيها بعض الأعشاب المدمجة القصيرة، ويظهر في الركن الأيسرالسفلي من الصورة رجلان الأول هو النبي داوود، والثاني الذي يظهر خلفه يمثل وزيره، ويرتدي الرجلان الملابس العسكرية ذات الطراز الروماني حيث القميص القصير الذي لا يصل إلى الركبتين، والسروال الضيق، والأحذية ذات الرقاب الطويلة. ويظهر النبي داوود بملامح بيزنطية متقدمة في العمر حيث رسم له شعر وشارب ولحية بيضاء، وقد ارتدى قميصا قصيرا كما ذكرنا له لون أزرق عليه صدرية صفراء ذهبية،بينما تنسدل على أكتافه وحول صدره عباءة حمراء اللون لا تصل إلى القدمين، كما يرتدي تاجا ذهبي اللون، ويمسك داوود بين يديه جنك يعزف عليه.

---

[٩] تابوت العهد: تابوت من خشب السنط مطعم بالذهب من الداخل والخارج ، ويرمز إلى البطن الذي حمل السيد المسيح في الديانة المسيحية ،محمد (حجاجي ابراهيم .) ،السيدة العذراء ، أعيادها ، وألقابها ،ورموزها ، وأيقوناتها ، وبيان بأشهر كنائسها الأثرية من القاهرة إلى أسوان ، ص ١٥ ، حاشية رقم ٧.

[10] Atalla (N.S) Illustrations from Coptic . P 16

[١١] ذكر العهد القديم هذة القصة على النحو التالي : (وجمع داوود أيضا المنخبين في إسرائيل ثلاثة ألفا وذهب وجميع الشعب معه ليصعدوا إلى من هناك تابوت الله .....وداوود وكل بيت إسرائيل يلعبون أمام الرب بكل الآلات من خشب السر و بالعيدان وبالرباب وبالدفوف) . الكتاب المقدس . العهد القديم . صموئيل الثاني . الإصحاح السادس (١-٦) .

أما الوزير فقد رسم أيضا بملامح بيزنطية وقد ارتدى قميصا قصيرا ذو لون وردي، وطيات محددة باللون الأحمر، وقد ارتدى عباءة خضراء زيتونية، وسروال أزرق اللون، وقد أمسك بين يديه عودا يضمة إلى صدره ، ويلفت النظر ارتداء الوزير لغطاء رأس يشبة أغطية رؤوس الأشخاص خاصة السلاطين في مدرسة التصوير العثمانية التي ترجع إلى القرن (١٢هـ / ١٨م)[١٢].

ويظهر عجلين في القسم الأيمن من هذا المستوى من الصورة مرسومين بأحجام صغيرة، وقد لونت أجسادهما بدرجات اللون البني، ويجر العجلان خلفهما تابوت العهد الذي يتخذ هيئة صندوق خماسي الأضلاع له غطاء أخضر اللون رسمت به خطوط أفقية وأقواس بشكل رأسي، وللتابوت جوانب ملونة باللون الأصفر، يتخللها نقاط حمراء مربعة الشكل - ربما في إشارة إلى المسامير التي تربطه – ويجر هذا التابوت على عجلات تظهر منها الخلفية فقط .

أما المستوى الثاني من الصورة فتشاهد به بعض التلال التي لونت بدرجات اللون الأصفر، والبرتقالي، ويشاهد بين هذه التلال مجموعة من الأشخاص، ويظهر من بعضهم النصف العلوي فقط من أجساده ، بينما يظهر من البعض الآخر وجوههم فقط، وقد جاءت ملامح هؤلاء الأشخاص وكأنها لأطفال حيث رسموا حليقي الوجوه، وجاحظي العيون، وقد ارتدى بعضهم الطواقي، بينما ارتدى البعض الآخر الطراطير، ويقوم بعضهم بالنفخ في الأبواق ابتهاجا برؤية تابوت العهد[١٣] .

ويشاهد في المستوى الثالث من الصورة عمائر مكونة من طابقين وقد توجت بقباب حمراء، وصفراء، وبنية اللون، ورسم بكل طابق فتحات مربعة تمثل النوافذ، بينما رسم في الطابق السفلي أبواب لها فتحات معقودة، ويظهر في يمين هذا المستوى أشجار السرو، وبعض الأعلام الحمراء ذات النهايات المرفرفة المزدوجة، وقد رسمت هذه العمائر والأشجار بداخل اطار كبير ذو لون برتقالي يخرج من قمته ما يشبه

الأوراق الرمحية المسننة، وقد جاءت خلفية هذا المستوى على هيئة سماء لونت بدرجات متعددة من اللون الأزرق .

ونلاحظ في هذه الصورة التأثر الواضح بالفن العثماني من حيث رسم الأشخاص بين التلال وهم يحتفلون، وهو ما يتشابه مع صورة تركية من مخطوط سليمان نامه المحفوظ في استانبول والذي يرجع إلى سنة ١٥٥٨م، وتمثل عودة السلطان سليمان القانوني مظفرا إلى قلعة ردوس بعد جلاء الأعداء[١٤] .

---

[١٢] عكاشة (ثروت .) ، التصوير الفارسي والتركي ، لوحة رقم ٢١٠

[١٣] كان حمل تابوت العهد يبعث الفرحة في الشعب ، وكان داوود يرقص بكل قوة أمامه ، العهد القديم (٤٣ : ٤٤) .

[١٤] عكاشة (ثروت .) ، التصوير الفارسي والتركي ، لوحة رقم ٢٠٣ .

كما يظهر التأثير العثماني أيضا في رسم الأعلام ذات النـــهايات المرفرفة المــزدوجة، وهو ما يشاهد في الصورة المذكورة التي تــمثل عودة السلطان سليمان الــقانوني أيضا .
كذلك نلمس التأثر بالفن العثماني المتأثر بدوره بالفن الأوروبي في اتباع قواعد المنظور، وفي التدرج اللوني .

الصورة الخامسة : وتمثل (هارون عليه السلام) (لوحة رقم ٦)[١٥].
يشغل معظم مساحة هذه الورقة مستطيل يتوسطه رسم يشبــه البانوه، يــشبه مثيله الذي يظهر في صورة ابراهيم عليه الــسلام (لوحة رقم ٣) حيث يتخذ من أعــلى وأسفل هيئة العقد الثلاثي ويحيط بإطاره الأيــمن والأيــسر ورقتــان نــباتيتان رمحــيتا الشكل ومسننتان، كما تتخذ قمة العقدين شكل يشبه الورقة النباتية الكــبيرة، وقد أحاط بــها من الجانبين فرعان نباتيان مدببان النهاية .
أما أركان الصورة فقد زخرفت بأفرع نباتية رسمت بأسلوب محور، وفي وســط هذا البانوه يشاهد النبي هارون واقفا في وضع المواجهه بملامحه البيزنطية، وبملامح متقدمة في العمر حيث رسم له شعر وشارب ولحــية كــثة بيضاء تصل إلى ما بعد خـــصره، ويرتدي النبي هارون قبعة تنتهي بشكل هلال بداخله قمر وهي زخرفه شاعت في الفنون التركية والعثمانية، ويبدو أن النبي هــارون يرتدي الــزي الذي أشار إليه العـــهد القديــم بالعبارة التالية:(تأخذ الثياب وتلبس هرون القميص وجبة الرداء والرداء والصدرة وتشد بزنار الرداء ، وتضع العمامة على رأسة، وتجعل الإكليل المقدس على العمامــه)[١٦]، حيث يشاهد هارون وقد ارتدى ملابس مكونة من عدة طبقات، حيث ارتدى صـــدره من أعلى لها لون أزرق وطيات مرسومة بأسلوب واقعي، ويظهر أسفلها ثوب أحمر لا يصل إلى القدمين له طيات رسمت بأسلوب واقعي أيضا، وأسفل هذا الثوب يظهر ثـــوب آخر يصل إلى القدمين له لون بني فاتح وطيات رسمت بأسلوب واقعي، كما زخرف بوريدات صغيرة حمراء تنبثق من أفرع نباتية صغيرة خضراء زيتونية، ويرتدي هارون حـــذاء أحمر اللون يظهر أسفل ثوبه، وقد أمسك في يده اليمنى بمجمرته أو شوريته [١٧]الشــهيرة التي تتدلى من يده عن طريق ثلاثة سلاسل أو حبال مجدوله تتخللها وريدات، وتتجمع هذه السلاسل من أعلى في شكل يشبه الطرطور، بيــنما يمسك هارون في يده الــيسرى التي يضمها إلى صدره فرعا

---

[15] Atalla (N.S) Illustrations from Coptic. P 16

[١٦] العهد القديم : سفر الخروج (٥ : ٢٩) .

[١٧] شورية هارون : يعتبرها المسيحيون أحد رموز السيدة العذراء، فالجمر يرمز إلى ناسوت المسيح، ونار الجمر ترمز إلى لاهوته، والمجمره ترمز إلى بطن العذراء الذي اتحد داخله الناسوت مع اللاهوت، وصنعت من الذهب لعلو شأن السيدة العذراء . محمد (حجاجي ابراهيم.) ، السيدة العذراء ، ص ١٦ ، حاشية رقم ١٦ .

نباتيا، ويقف هارون على أرضية جاءت عبارة عن بلاطات مصفوفة في وضع مائل، وقد لونت بالألوان الأحمر، والأزرق، والذهبي، أما خلفية الصورة فقد جاءت ذهبية براقة تتخللها لمسات من اللون البرتقالي، وتذكرنا هذه اللوحة بمنظر على سلطانية من الخزف الفاطمي ذو البريق المعدني ترجع إلى مصر في بداية القرن (٦هـ / ١٦ م) يمثل قسيس يمسك مبخرة (لوحة رقم ٦ أ)[١٨].

الصورة السادسة: وتمثل (النبي موسى عليه السلام) (لوحة رقم ٧)[١٩]
ويبدو أن هذه الصورة تمثل قصة موسى والحية النحاسية حين طلب الشعب من موسى أن يعتذر إلى الله، فأمره الله أن يضع الحية على راية[٢٠] .
وتتكون الصورة من عدة مستويات، يظهر المستوى الأول في مقدمة الصورة عبارة عن صحراء تنمو بها بعض الحشائش أو الحزم النباتية المتناثرة، وتقف بينها الخراف التي يرعاها موسى في أوضاع واتجاهات مختلفة، وقد رسمت بأحجام صغيرة جدا باللون الأبيض مع لمسات من الألوان البني والأسود، وفي يمين هذا المستوى من الصورة تشاهد عصا موسى ملقاة على الأرض ، ويشاهد في المستوى الثاني من الصورة النبي موسى جالسا على الأرض ، ويظهر موسى بملامح بيزنطية يلفت النظر فيها أنها تشبه إلى حد كبير ملامح السيد المسيح في المخطوطات المسيحية، حيث رسم بوجه بيضاوي، وعيون جاحظة، وأنف طويل مستقيم، وفم صغير، وشعر مفروق من الأمام ومجمع إلى الخلف، كما رسم له شارب بني طويل، ولحية مزدوجة النهاية ذات لون بني، ويرتدي موسى ثوبا أحمر، وعباءة تنسدل على كتفه الأيمن حتى الأرض ولهذة العباءة لون أزرق وطيات واقعية، وقد رسم موسى حافي القدمين وتحيط برأس موسى هالة مستديرة ذهبية اللون لها اطار أحمر، وقد رفع النبي موسى رأسه إلى السماء ويده اليمنى إلى أعلى في تساؤل، بينما وضع يده اليسرى على الأرض، وقد رسمت في مواجهته حية تلتف حول قائم خشبي يأخذ شكل حرف T، وقد لونت باللون البني الداكن، ويظهر خلفها تلال لونت باللون الأصفر مع لمسات من اللون البرتقالي، ويشاهد في الركن العلوي الأيسر من الصورة قرص الشمس بلون ذهبي وحدود برتقالية، وقد زخرف بخطوط إشعاعية ذات لون أخضر زيتوني وأسود وأصفر، وبداخل قرص الشمس تشاهد السيدة العذراء تحمل السيد المسيح وهي ترتدي ثوبا

---

[18] Dury (C), Art of Islam. Germany. 1970. PL.P.83.

[19] Atalla (N. S.), OP. It P 17.

[٢٠] تمثل القصة التي أوردها العهد القديم على النحو التالي:(فأتى الشعب إلى موسى وقالوا قد أخطأنا إذ تكلمنا على الرب وعليك ، فصلي إلى الرب ليرفع عنا الحيات، فصلى موسى لأجل الشعب ، فقال الرب لموسى: اصنع لك حية محرقة وضعها على راية، فكل من لدغ ونظر إليها يحيا فصنع موسى حية ، فوضعها على الراية ، فكان متى لدغت حية إنسانا ونظر إلى حية النحاس يحيا) . العهد القديم ، سفر العدد (٩٠ : ٩٤) .

يتصل به غـطاء رأس، وقد نظرت نحو موسى مباشرة، وأحاطت برأسها هـاله مفصصة، وربما رسـمها الفـنان المسيحي هنا امتدادا لتجسيد رموز من العهد الجديد في قصص تمثل العهد القديم، بـينما رسمت الخلفية على هيئة سماء ذات لون أزرق فاتح مع لمسات من الألـوان الأبـيض والبرتقالي .

الدراسة التحليلية لصور هذا المخطوط :

- نلاحظ تأثر هذا المخطوط إلى حد كبير بالفن العثماني، حيث يـذكرنا الفرع النـباتي الذي يحمل الأوراق الرمحية المـسننة وتتخلله بعض الوريـدات (لوحـة رقم ١) بالـفن العثماني، لا سيما في الزخارف التي جاءت على أغلفة المصاحف الشريفة، مثل الفرع النباتي الذي يزخرف غلاف المصحف المؤرخ بسنة ١٢٨٣هـ، والمحفوظ في متحـف قصر المنيل سجل رقم ٣٠٥[٢١]، والفرع النباتي المزخرف لبطانة الغلاف بالـمصحف المؤرخ بسنة ١٢٠٢ هـ، والمحفوظ بمتحف قصر المنيل سجل رقم ٣٠١[٢٢] .

- كذلك نلحظ التأثر بالفن العثماني في رسم الأفرع النباتية الرشيقة المزخرفة لأركـان الصورة والتي يـتخللها الورد البـلدي (لوحة رقم ٣) حـيث تتشـابه في ذلك مـع زخـارف صفحة البداية بالمصحف الذي يرجع للقرن ١٣ م المـحفوظ في مكتبة جامة استانبول سجل رقم ٦٦٩٥ (لوحة رقم ٨)[٢٣] .

- كما يظهر التأثر بالفن العثماني في هذا المخطوط في رسم الأشخـاص بين التـلال (لوحة رقم ٥) حيث تـتشابه في ذلك مع كثير من الصور التـركية، ومـثال على ذلك صورة من مخطوط سليمان نامه المحفوظ في طوبقا بي سراي في استانبول الذي يـرجع إلى سنة ١٥٥٨ م، وتمثل عودة السلطان سليمان القانوني مظفرا إلى قلـعة ردوس بعد جـلاء الأعداء، كذلك يـظهر هذا التأثير في رسـم الأعلام المرفرفة ذات النهايـات المزدوجة على الطراز العثماني .

- يشاهد التأثير العثماني في الاهتمام برسم أشجار السرو (لوحة رقم ٥) .

- يظـهر التأثير البيزنطي واضـحا في صور هذا المـخطوط خاصة في رسـم الأشخاص بداخل بانوه أو إطار على هيئة معـمارية (لوحات أرقام ٣، ٦) حيث يتشابه في ذلك مع اللـوحات الـبيزنطية العاجية المـحفورة التي ترجـع إلى القرن الرابع أو الخـامس الـميلادي، مثـل اللوحة التي تمثل الامبراطوره اريادني، حيث تـظهر الامبراطورة واقفة تحت ظلة مزخرفة[٢٤] .

---

[٢١] عبد العزيز (شادية الدسوقي .) ، فن التذهيب ، لوحة رقم ١١٨ .
[٢٢] عبد العزيز (شادية الدسوقي .) ، فن التذهيب ، لوحة رقم ١٢٩ .
[٢٣] عبد العزيز (شادية الدسوقي .) ، فن التذهيب ، لوحة رقم ٢٨ .
[٢٤] عكاشة (ثروت.) ، الفن البيزنطي ، لوحة رقم ٢٩

- يظهر التأثيرالبيزنطي في ملامح الأشخاص (لوحات أرقام٣، ٥، ٦) حيث العيون الجاحظة، والأنف المستقيم الطويل، والفم الصغير، وفي أسلوب تصفيف الشعر المفروق من الأمام الذي يتجمع خلف الظهر (لوحه رقم ٧) .
- يتجلى التأثير البيزنطي في صورة النبي موسى(لوحة رقم ٧)حيث رسم موسى بأسلوب متطابق تماما من حيث الملامح لأسلوب رسم المسيح في الفن البيزنطي،حيث يتشابه في هذه الصورة مع صورة المسيح في أيقونه روسية تمثل صورة المسيح منطبعه على منديل فيرونيكا التي ترجع إلى سنة ١٦٧٧م (لوحة رقم ٩)[٢٥].

[٢٥] عكاشة (ثروت.) ، الفن البيزنطي ، لوحة رقم ١٠٩

لوحة رقم (١)

فرع نباتي يحمل مجموعة من الأوراق والأزهار . مخطوط أسفار موسى . الدار البطريركية . مقدسة ١٨٤ . (١٤٩٠ش/ ١٧٧٣م) .

لوحة رقم (٢)

فرع نباتي على غلاف مصحف. متحف قصر المنيل . مؤرخ بسنة ١٢٨٤هـ .

لوحة رقم (٣)

النبي إبراهيم عليه السلام .
أسفار موسى . مقدسة ١٨٤.

لوحة رقم (٤)

كتابات وزخارف على ورقتين تمثلان خاتمة سفر الخليقة .
مخطوط أسفار موسى . مقدسة ١٨٤ .

لوحة رقم (٥)

القبة وتابوت العهد .
مخطوط أسفار موسى .
مقدسة ١٨٤ .

لوحة رقم (٦)

هارون عليه السلام .
مخطوط أسفار موسى .
مقدسة ١٨٤ .

لوحة رقم (٦ أ)

قسيس يمسك مبخرة . سلطانية من الخزف ذو البريق المعدني . مصر في بداية القرن ٦هـ / ١٢م .

لوحة رقم (٧)

النبي موسى . مخطوط أسفار موسى . مقدسة ١٨٤ .

لوحة رقم (٨)

صفحة البداية من المصحف
المحفوظ في مكتبة جامعة
استانبول. سجل رقم (٦٦٩٥) .
الأناضول . القرن ١٣هـ .

لوحة رقم (٩)

أيقونة تمثل صورة المسيح منطبعة
على منديل فيرونيكا . تصوير سيمون
أوتشاكدف ١٦٧٧م . المتحف الروسي
بلننجراد .

تأثير الحروب والأرهاب على التراث المعمارى والعمرانى فى الوطن العربى
The Impact Of War And Terrorism On The Architectural And Urban Heritage In The Arab World

د. أميرة مرسال•

مقدمه:

في حين تصدح المنطقة العربية بعبق التاريخ والحضارات فهي أيضا، للأسف، تعاني من النزاعات والحروب .وإذ تبقى أولوية القانون الدولي الإنساني واتفاقياته هي حماية السكان المدنيين من آثار هذه النزاعات وتجنيبهم ويلات الحرب، إلا أن واحدا من أهدافهم أيضا هو حماية ممتلكات هؤلاء المدنيين بما في ذلك حماية إرثهم الثقافي وتاريخهم اللذين يشكلان هويتهم. ومن هنا اهميه البحث على أهمية حماية التراث الثقافي فى الوطن العربى من خلال للتحديات التي تواجه هذه القضية في منطقتنا . كما يشمل هذا البحث عرضا لبعض الملامح التاريخية والتراثية وارتباطها بتاريخ البشرية وما وقع عليها من ضرر نتيجة النزاعات

تؤثر النزاعات المسلحة والحروب بشكل مباشر على التراث الحضاري، وينطبق هذا الأمر على النزاعات التي يشهدها العالم العربى ، ومنها الأخطار التي يتعرض لها التراث الفلسطينى والعراقى والسورى, ، حيث تستنفر سلطات الاحتلال الإسرائيلي إمكاناتها لتهويد التراث العربى وحرمان التراث الإنساني من آثار إسلامية ومسيحية على درجة كبيرة من الأهمية. وفي هذا الإطار، يشهد محيط المقدسات بالقدس الشريف حفريات منتظمة تقوم بها سلطات الاحتلال وتهدد أساسات المسجد الأقصى، على الرغم من أن مدينة القدس القديمة وما تحتويه من معالم تراثية مسجلة على قائمة التراث العالمي المعرض للأخطار منذ عام ١٩٨٢.

وينطبق ذلك أيضاً على ما تعرضت له المواقع والمعالم الأثرية في العراق وسوريا من الأخطار.ولذا فالعالم العربى في حاجة شديدة إلى آلية مناسبة لتقييم الوضع الراهن لتراثه الحضاري وحمايته، وحصر المعالم والمواقع الأثرية والتاريخية والثقافية والدينية المعرضة للأخطار فيها، والبحث عن سبل استخدام تقنية المعلومات ووسائل التكنولوجيا الحديثة لصيانة عناصرها الفريدة

الحروب أخطر ما يلحقه الإنسان بآثار الحضارات القديمة. ويزداد خطر الحروب كلما تقدمت أدوات الحرب وأسلحتها. ولقد كانت الحروب منذ أقدم الأزمنة معاول هدم وتخريب لجميع مظاهر العمران، ولقد تهدمت خلال الحرب العالمية الثانية الآلاف من المباني التاريخية وذهبت معها كنوز وثروات حضارية .

• مصر

*** الأهداف**

- التركيز على الأخطار التي تهدد المباني الأثرية جراء الحروب.
- تفعيل دور المؤسسات في دعم الحفاظ على الموروث الثقافي العمراني العربى.
تسجيل التراث العربى المعرض للاخطار في قائمة التراث العالمي.

١- اثر الحرب على عمارة القدس:

ان فلسطين تعرضت للكثير من الحروب خلال تاريخها، وتهدمت بعض المدن الفلسطينية عدة مرات نتيجة لذلك، وتغير موقعها الأصلي كمدينة نابلس والقدس،وخلال العقد الماضي حدثت عدة حروب بسبب الاحتلال ، ولا تزال فلسطين خاضعة لهذا الاحتلال , ومن أشهر الحروب التي حدثت في فلسطين في القرن العشرين حروب عام1948 ،1967,1956

وفي الفترات بين هذه الأعوام الحرب لم تتوقف ، والبرامج المنظمة لتدمير البيئة الحضرية من خلال تدمير الهوية والتراث المادي والمعنوي للشعب الفلسطيني وتزوير التاريخ، وتدمير المدن التاريخية، وعدم السماح بإعادة الإعمار

فمن أمثلة ذلك الحرائق التي أشعلها الأحتلال في المدن والقرى الفلسطينية وفي المساجد والمدارس وغيرها وتلك التي تحدثها احتلال المدن والقرى من قبل العدو، وقد حدث تغيير فى بناء المعالم اليهودية في محيط الأقصى مع افتتاح الاحتلال ل"كنيس الخراب" غرب المسجد الأقصى.

تعرضت المدن الفلسطينية الى العديد من الكوارث خلال التاريخ سواء الطبيعية أو الحروب، ولعل أكثرها خطورة على الإطلاق هو الاحتلال الإسرائيلي، والذي عمل على تدميرها أو سرقتها أو تغير معالمها، وإفقادها صورتها التي تعكس التاريخ الفلسطيني، أما واقع هذه المدن التاريخية في الوقت الحاضر فهي تعاني من الاهمال، وعدم وجود سياسة واضحة للترميم، وتحولت اليوم لتصبح أحياء للفقراء

١-١ تدمير التراث المعمارى في القدس بفعل الحرب:

تعتبر القدس من أقدم مدن التاريخ، وتحتوي على تراث تاريخي وحضاري كبير، حيث أن الهيكل العمراني فيها عبارة عن متحف تاريخي ومعماري كبير، يحاول الاحتلال تغيرهويتها العربية وتهويدها، وطرد السكان العرب ، وإحلال العائلات اليهودية المهاجرة بد لا منهم، وذلك إما بطرد الفلسطينيين بشكل مباشر، أو التضييق عليهم بفرض الضرائب الضخمة لدفعهم للخروج منها، أو عن طريق شرائها وعزلها عن باقي المدن العربية ومحيطها التاريخي والحضاري الطبيعي حيث قاموا بإحاطتها بالمستوطنات وإخراج أهلها منها واستبدالهم بمستوطنين يهود.

لقد كان للأستيطان أثر كبير فى تغيير الطابع المعمارى العربى وظهر ذلك بشكل واضح فى شكل المبانى وذلك بهدف اقتلاع الهوية العربيه للقدس التاريخية وايجاد واقع جديد,شكل (١) وذلك عن طريق:

الاستمرار فى الحفريات اسفل الحرم القدسى والمناطق التاريخية المحيطة به وذلك لهدم المبانى التاريخية الموجودة فى المنطقة لإزالة اى مبنى يدل على الوجود العربى او يمثل مرحلة تاريخية مرت بها القدس الأستيلاء على المبانى العربية والتاريخية وسحب الهويات وطرد سكانها المقدسيين[١]

شكل ١أ: مبنى Clock Tower at Mahne Yehuda - ويظهر على المبنى الطابع اليهودى [٢]

شكل ١ب: مبنى يهودي يقع فى Hanevi'im Street [٣]

[١] ابراهيم النمرى,(المسجد الأقصى,الصخرة المشرفة-التاريخ،العمارة، الأنفاق،الحفريات،الخطط الصهيونية)، عمان،الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع،٢٠٠١.

[2] http--www_arabs48_com

[3] http--www_arabs48_com

شكل ١ج:احد البيوت فى الحى اليهودى –البلدة القديمة-القدس

شكل ١د:حي يمن موشيه الموجود خارج باب الخليل الذي اسس في نهاية القرن التاسع عشر. هذه الطاحونة تعد كشعار للحي واسمها طاحونة مونتيفري

شكل١ : محاولة تغيير المشهد العمراني في القدس(الهوية العربية المعمارية)وصبغه بالطابع الاسرائيلي[٤]

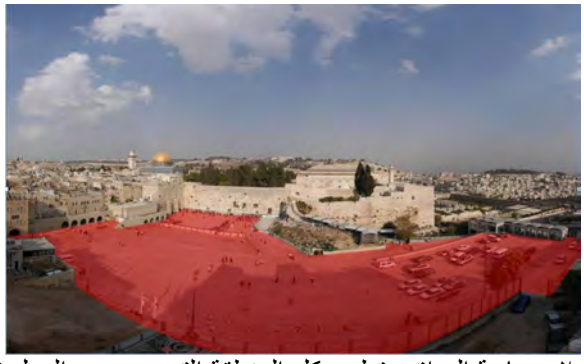
٢-١ ساحة البراق

ما زالت ساحة البراق تتعرض إلى سلسلة من المشاريع، وهي في مراحل مختلفة من الإعداد والإقرار في الأروقة الرسمية المختلفة.هناك عدة مكونات يجري التخطيط لها:

طابق أسفل كل الساحة السماوية المكشوفة.

بناء على الجهة الغربية من الساحة. بناء على الجهة الشمالية من الساحة.

الطريق المؤدية الى الحرم (جسر باب المغاربة).

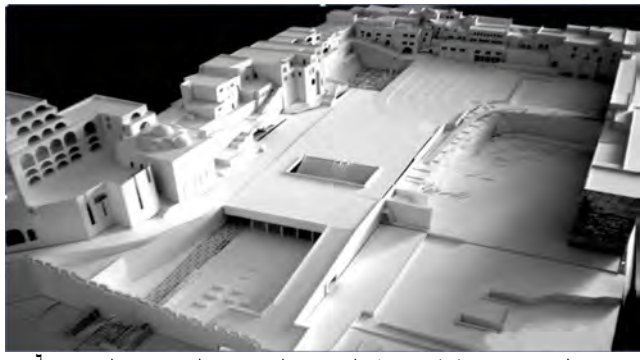


شكل ٢: ساحة البراق وتظهر كل المنطقة التي سيجري العمل فيها[٥]

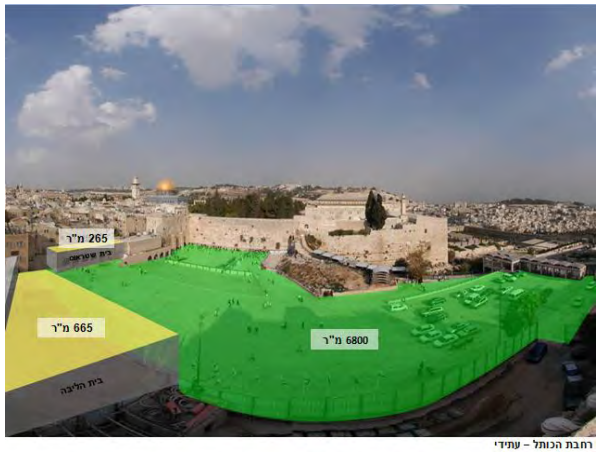
[4] www.jerusalemshots.com

[5] http://www.alecso.org.

وقد تم تجهيز مخطط هيكلي تفصيلي لكل المنطقة المذكورة، وفي حال تنفيذ المشروع، بحجة توسيع المساحة المتاحة لزوار البراق، فإن شكلها سيبدو كما في المخطط أدناه.



شكل ٣: مخطط ساحة البراق(المسمى اليهودى المبكى)[٦]



شكل٤:يظهر المخطط مجموع المساحات التي سيجري البناء عليها. اللون الأخضر سيضم طابق تحت الأرض وممرات وبوابات، في حين سيتم إنشاء مبنى (الأصفر) بطابقين يسمى "بيت الجوهر" وذلك على الجهة الغربية من الساحة، وفي الجهة الجنوبية من الساحة سيتم إنشاء مبنى آخر يسمى "بيت شتراوس"[٧]

١-٣كنيسة مريم الجديدة (نيا ماريا Nea Maria Church)

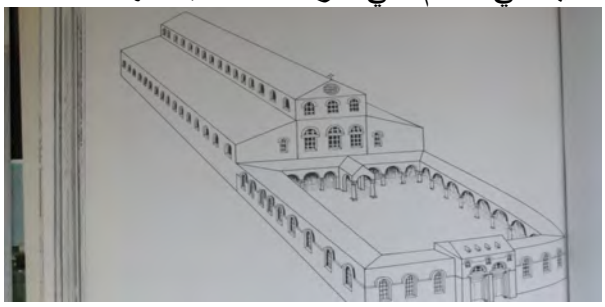
تقع أطلال هذه الكنيسة ، التي بنيت في القرن السادس الميلادي، داخل أسوار المدينة على بعد بضعة أمتار إلى الجنوب من باب النبي داود، وكانت تعتبر آخر الكنائس البيزنطية في القدس وواحدة من أكبرها وأفخمها، بناها الإمبراطور البيزنطي

[6] http://www.alecso.org.
[7] http://www.alecso.org.

جستنيان. تم حفر الموقع في سبعينات القرن العشرين من قبل آثاريين إسرائيليين، كما تم اكتشاف كنيسة صليبية فوقها، تعتبر أكبر كنائس القدس الصليبية، حيث يمكن مشاهدة أجزاء كبيرة من الكنيسة. الموقع مغلق أمام الزوار وهو بحالة من الإهمال، ويعود السبب إلى مخطط لإنشاء موقف للسيارات في الموقع، لم تتضح معالمه بعد، ولو أن المخططات الأولية قد تم إعدادها لهذا الغرض، ويتم تداولها الآن في بلدية القدس لتحضير مخططات تفصيلية على طريق إقرارها.

يهدف هذا المشروع إلى زيادة ربط البلدة القديمة بشكل عام وحارة اليهود وحائط البراق بالقدس الغربية بشكل خاص، وتسهيل استيطان البلدة القديمة، حيث تعتبر مواقف السيارات أحد عوامل الجذب. اليوم يتمتع سكان حارة اليهود بموقف لهم، الذي يظهر في الصورة أدناه، وبالتالي فان توسيع هذا الموقف سيساهم في تشجيع الاستيطان في البلدة القديمة.

إن تنفيذ هذا المشروع سيؤدي إلى التأثير سلبا على كنيسة مريم الجديدة، وقد يؤدي إلى ضياع أجزاء هامة من هذا المعلم الحضاري الهام، كما أن حفر نفق تحت أسوار المدينة، بالإضافة إلى حفر أنفاق أخرى في مواقع متعددة تحت أسوار القدس، سيزعزع أساسات الأسوار ويعرضها إلى مخاطر شديدة، علما بأن أسوار القدس واحدة من المدن القليلة في العالم التي مازالت قائمة بشكلها الكامل حتى اليوم٢٠١٤.



شكل٥: Reconstruction of the Nea Maria Church[8]

[8] ww.**isesco**.org

شكل ٦: يظهر المخطط المقدم للبلدية للمصادقة عليه إمكانية استيعاب ٦٠٠ مركبة داخل أسوار المدينة، في حين سيتم ربط هذا الموقف بنفق يمر تحت أسوار المدينة في منطقة بوابة باب النبي داود[9]

شكل ٧: موقف المركبات ، ويظهر إلى جانبه بقايا كنيسة مريم الجديدة[10]

أن الهدف الإستراتيجي للاحتلال من وراء الحفريات التي يقوم بها تحت المسجد الأقصى يكمن في بناء مدينة سياحية يهودية ، وذلك لاستيعاب ستة ملايين سائح عام ٢٠٢٠.أن ظاهر الحفريات ديني ولكنه في الحقيقة اقتصادي وسياحي لجعل المنطقة مدينه سياحية يهوديه.أن الحفريات اليهودية أسفل الأقصى وخاصة منطقة المصلى المرواني وقبة الصخرة والواجهة الجنوبية للمسجد الأقصى مستمرة وعلى مدار الساعة وأن معالم الموقع تتغير بسرعة .أن الأقصى معلق نتيجة الحفريات اليهودية،.

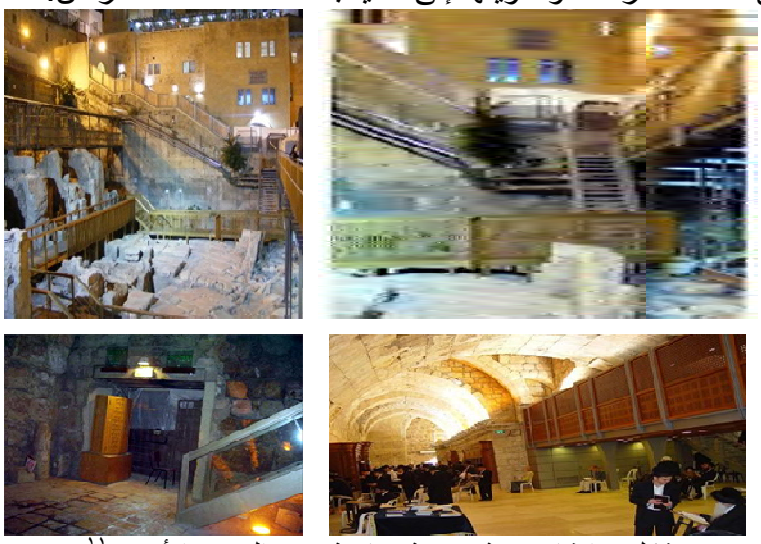
[9] ww.**isesco**.org
[10] :http:// www,ircj.org

١-٤ الاحتلال يُهوّد باطن الأرض في القدس

في إطار حملتها لتهويد الحجر والبشر والمياه، فوق الأرض وفي باطنها، وتزييف التاريخ، تعمل سلطات الاحتلال على تعزيز سيطرتها على الينابيع ومسارات المياه في القدس المحتلة، عبر تعميقها وتحويلها إلى مسارات تلمودية لتضفي صبغة تاريخية عبرية مزعومة عليها.

أنّ مسارات الينابيع العربية التاريخية العريقة أنشئت منذ الفترة اليبوسية/ الكنعانية ثم الإسلامية، وتعمل سلطات الاحتلال على تعميق وتفريع الحفريات والأنفاق، وتحويلها إلى شبكة من الأنفاق والمسارات التلمودية، يصل طولها إلى نحو ١٠٠٠ متر، تبدأ من رأس هضبة سلوان الواقعة جنوب المسجد الأقصى ، منطقة عين أم الدرج، وتتجه شمالاً إلى منطقة العين الفوقا، وتنتهي في منطقة عين سلوان قرب مسجد القرية.إضافة إلى ذلك، يحاول الاحتلال أن يطلق على هذه الأنفاق ومسارات الينابيع أسماء عبرية، من أجل تشويه التاريخ وسرقته، فيما يلاحظ من خلال زيارة تلك المسارات وجود حفريات وتفرعات جديدة.

أنّ الاحتلال يقوم بتعميق وتكثيف حملته في تهويد باطن الأرض، في منطقة سلوان القريبة من المسجد الأقصى،خصوصاً في ظل تنفيذ حفريات جديدة، وتجديد حفريات قديمة، في تلك المسارات، وتحويلها إلى ما يشبه المتحف تحت الأرض.



شكل٨: انشاء مدينة يهودية سياحية تحت المسجد الأقصى[١١]

يحاول الاحتلال الترويج للتاريخ العبري المزعوم، ويستجلب السياح الأجانب، الذين يصل عددهم إلى نحو نصف مليون زائر سنوياً، لمحاولة تغيير الهويه العربية للقدس ، وربطها بالهيكل المزعوم"١٢.تعود الحفريات تحت المسجد الاقصى الى

11 www.alzaytouna.net/permalink/19151.html

12 - http://www.alaraby.co.uk/

عام ١٩٦٧. فمنذ ذلك الوقت، أصبح باب المغاربة المدخل المخصص للمستوطنين اليهود.بالرغم من كل الحفريات، لم يتمّ العثور على أيّ أثر لهيكل سليمان المزعوم، بحسب بعض علماء الآثار الاسرائيليين. لكن الأحتلال يستمر في أعمال الحفر بشكل يومي، وهذا دليل على أن الهدف الاساسي هو تقويض أساسات المسجد الاقصى.

شكل٩ :إنهيار جزء من الشارع الممتد الى شكل ١٠: نفق بطول ٢٠٠ م بالقرب الجهة الغربية للمسجد الاقصى. هدم الأحتلال من الحائط الغربي للمسجد وهو يصل هذه الطرق وغرفتين من الاقصى[١٣] ساحة البراق بكنيس يهودي[١٤]

شكل١١ : نفق بطول ٦٠٠م تحت منازل حيّ وادي حلوة في قرية سلوان، وهو يؤدي الى الجهة الجنوبية الغربية للمسجد الاقصى[١٥]

[13] http://www.iaqsa.com
14 ww.aqsai.com/

[١٥] معهد الأبحاث التطبيقية – القدس - أريج٢٠١٢

شكل ١٢: تهدد الحفريات المسجد الاقصى، بحيث أنه بات مهددا بالانهيار[١٦].

فى عام ٢٠٠٩، إنهار درج أثري في حيّ سلوان، بطول ٣ أمتار وعرض ٤ امتار، بسبب الحفريات القائمة تحت الارض. "تشوّه الحفريات المباني الاثرية في القدس.. تحاول "إسرائيل" بشتى الوسائل تدمير جسر المغاربة لبناء نفق بديل. حيث، أعطت البلدية امرا للهيئة الحكومية بتدمير الجسر في مدّة أقصاها ٣٠ يوما[١٧].

16 : www,ircj.org
17 ww.archaeologic.net

شكل ١٣: بناء الجسر الحالي(جسر المغاربة) إثر انهيار الجسر الاصلي بداية عام ٢٠٠٤، وذلك بسبب الحفريات الاسرائيلية[١٨] .

٢-تاثير الحرب على التراث المعمارى بسوريا:

تعرضت بعض الآثار المعماريه للقصف وأخرى استعملت كمواقع عسكرية وثالثة تعرضت لعمليات النهب المكثفة، فقد دمر النسيج العمراني لمبانيها في قرى البرة وعين سبل وعين لاروس التي تعود إلى الفترة البيزنطية الواقعة في شمال سوريا، أما مدينة بصرى، والتي تعد من أغنى المواقع في الشرق الأوسط في ما يخص التنظيم المدني الروماني، فقد دمرت مبانيها من جراء الحرب على المدينة.

فالحرب في سوريا، حولت الأماكن الأثرية والمباني التاريخية المدرجة على قوائم اليونسكو للتراث العالمي إلى أنقاض، وقضت الحرب على كل شيء في سوريا.

فهناك أماكن تاريخية يعود تاريخها إلى ٥ آلاف سنة، وقضت الحرب عليها منها المسجد الأموي في حلب، وباب أنطاكية، والمسجد العمري في درعا، والسوق القديم في حلب، والمستشفي الكندي، وشارع مدينة حمص التي كانت تتوسطه منارة قديمة تم قصفها هي الأخرى، وتعد هذه المواقع الست التاريخية التي أدرجت في الأمم المتحدة لأنهم يرمزون إلى ألفي عاما على الأقل من عمر التاريخ.

وفي ما يلي مواقع في سوريا، قبل الحرب مرفقة بصور أخرى تُظهر ماذا حلّ بها بعد الحرب من خرابٍ ودمار:

18 ww.archaeologic.net

شكل ١٤:المستشفى الكندي[١٩]

شكل ١٥: احد شوارع حمص[٢٠]

٢-١ المسجد العمرى فى درعا

سجد العمري له قيمة أثرية وتاريخية، إذ أمر الخليفة عمر بن الخطاب ببنائه في القرن السابع الميلادي أثناء زيارته للمدينة،ونتيجه للحرب منذ عام ٢٠١١ تهدم الجزؤ العلوى من مئذنه المسجد العمرى

شكل ١٦: مئذنة المسجد العمري قبل أن تتعرض للقصف وبعده[٢١]

[19] http://www.unesco. org/whc/.htm.
[20] ww.snyar.net/
[21] www.alqudsalarabi.info/index.asp?fname=today%5C14z499.htm...

شكل١٧ : الجامع العمري قبل التدمير وبعده[٢٢]

٢-٢ تدمير مئذنة الجامع الأموى بحلب

جَامِعُ حَلَب الكبير أو الجامع الأموي في حلب أو جامع "بني أمية الكبير" في حلب؛ هو أكبر وأحد أقدم المساجد في مدينة حلب السورية، حيث يقع المسجد في حي الجلوم في المدينة القديمة من حلب، التي أدرجت على قائمة مواقع التراث العالمي عام ١٩٨٦، حيث أصبح الجامع جزءًا من التراث العالمي، وهو يقع بالقرب من سوق المدينة. كما يُعرف الجامع أيضًا بوجود ما بقي من جسد النبي زكريا.

ويعد المسجد الأموي من بين أجمل واقدم المساجد في العالم الإسلامي

تأثر الجامع بالحرب في حلب خلال سنة ٢٠١٣ وتعرضت مكتبته التاريخية للحرق نتيجة للمعارك الدائرة حول محيطه. كما انهارت مئذنته التاريخية في ٢٤ إبريل ٢٠١٣ .تعرضت مئذنة الجامع الأموي الأثري في حلب كبرى مدن شمال سوريا للتدمير ، والمدرجة على لائحة التراث العالمي لليونيسكو".

شكل١٨ : المسجد الأموي في حلب قبل التدمير وبعده[٢٣]

[22] www.alqudsalarabi.info/index.asp?fname=today%5C14z499.htm...

[23] ICOMOS World Report.Heritage at Risk:Arab World

٢-٣قلعة الحصن التاريخية

تأثرت قلعة الحصن التاريخية، التي تعد أهم قلاع العصور الوسطى في العالم، بالحرب وتتمتع القلعة بموقع إستراتيجي مهم، إذ تشرف على الممر الوحيد الذي يربط الداخل السوري بساحل البحر المتوسط كما تشرف على المدخل المؤدي إلى سهل البقاع اللبناني . كما تم تحويل الكنيسة المعروفة باسم القديس سيمون إلى مركز للتدريب. أما المتاحف فتم تهشيم متحف للتراث الشعبى في منطقة دير عطية الواقعة بين حمص ودمشق. أن إحصاءات مديرية الآثار والمتاحف الأخيرة كشفت عن وجود أكثر من ٥٠٠ موقع أثري تعرضوا بشكل أو بآخر لأعمال التنقيب السري وعمليات التنقيب غير الأصولي بهدف السرقة وتهريب الآثار لتركيا أو الأردن أو لبنان، وأن من أشهر المواقع التي تعرضت لهذه العمليات كانت أفاميا والمدن المنسية في شمال سوريا كما تم تدمير غيرها.

شكل١٩ : قلعة الحصن التاريخية بعد التدمير-حمص٢٤

٢-٤آثار حلب

تأثرت آثار حلب بالحرب ، حيث تعرضت منطقة باب النصر التي تحوي ساحة الحطب ومساجد وكنائس وبيوت قديمة، لدمار كبير، كما تعرضت منطقة باب انطاكية التي تحوي الكثير من المساجد التي يعود أحدثها إلى العهد السلجوقي، وبيمارستان الأرغوني ، ومدرسة الشيباني للقصف .

وتم تدمير أجزاء كبيرة من أسواق حلب الأثرية المسقوفة التي تعد من أطول أسواق العالم، وأدى إلى احتراقها، وهي الأسواق التي وصفتها منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة "يونيسكو" بأنها "تحفة التحف".

كذلك تم تدمير جزء كبير من قلعة حلب والباب التاريخي والأثري بها، وكذلك "باب القناة"، ومآذن جوامع حلب العتيقة التي دمرت مثل مئذنة جامع "الأطروش"، وجامع "الحاج سليمان"، وجامع "الميداني"، و تخريب البرج الول الأمامي لقلعة حلب ، وأيضاً باب القلعة وما لحق به من دمار نتيجه للحرب.

[24] www.alqudsalarabi.info/index.asp?fname=today%5C14z499.htm

لم يفرق العدوان الغاشم بين الآثار الإسلامية و المسيحية ، فخرب المدرسة الكلتاوية، وكذلك الجامع الأموي ، كذلك دمرت مئذنة جامع المهمندار التاريخي الذي لا يوجد له مثيل في مملكة الشام.كما تم سرقة "متحف حمص" ، وتم بيع محتويات المتحف من القطع الأثريه فى اسواق الأردن وتركيا

كما تحوي إحدى كنائس المدينة أقدم قبة في حلب، ونتيجة للحرب تشققت القبة فقامت الجمعية بدراسة تدعيمها بدعامات خشبية ومعدنية، ولكن لم تبدأ عملية الترميم . وفي الكنيسة ذاتها، التي تحولت إلى مسجد في العهد العثماني، يحوي مذبح الكنيسة عمودين هما الوحيدين في العالم على هذا الشكل (أربع طبقات ورق بردي متعاكسة)، انهار جزء منهما فتم الاحتفاظ بالقطعة وبناء جدار لحماية المحراب.

تعرضت آثار ديرالزور للتخريب عن طريق القصف أو التخريب غير المتعمد أو التجارة المنظمة (المقنعة). ويقول المهندس المعماري مثنى مهيدي أنه نظرًا لوجود النفط في ديرالزور، فهناك حملات تنقيب عن الآبار، ولأن المنطقة الممتدة من التنف إلى الباغوس شمالا ومن الباغوس شرقًا إلى ما بعد الميادين غربًا تعتبر حدود مملكة حمورابي،

شكل٢٠ :السوق القديم حلب [٢٥]

شكل٢١ :سوق باب انطاكيه بحلب قبل الحرب[٢٦]

٢-٥آثار الريف تتعرض للتخريب نتيجة التنقيب العشوائي

تتعرض آثار الريف للتخريب نتيجة التنقيب العشوائي . أكثر المواقع تخريبًا موقع الصالحية «دورا أوروبوس» في البوكمال، حيث يتم الحفر بكثافة بالمعاول اليدوية والتريكسات في بقايا المنشآت الأثرية (معبد بل والمعبد اليهودي والكنيسة)، وتم العثور على قطع ذهبية تم تهريبها إلى تركيا بالإضافة لصخور تم استخراجها من معبد بل والمنطقة المحيطة.

[25] ww.alqudsalarabi.info/index.asp?fname=today%5C14z499.htm...
[26] ww.snyar.net/

كما تعرض موقع حلبية للتخريب، حيث يتم الحفر داخل سور المدينة في الأبراج والكنيسة والمحكمة بالإضافة للحفر في الهضبة البازلتية الموازية للقلعة. يليها تل الحريري «موقع ماري» وقلعة الرحبة. حيث يتم الحفر في موقع ماري داخل السور الأثري والمنطقة المحيطة، وتتواجد كتيبة من أهالي المنطقة بحوزتها جهاز كشف المعادن، وهناك أنباء شبه مؤكدة عن تهريب قطع فخارية مستخرجة من الموقع. أما قلعة الرحبة فتم الحفر داخلها والمنطقة المحيطة بها، حيث تم هدم جزء من السور الخارجي وداخل مدينة ديرالزور، تعرضت المعالم الأثرية للدمار بشكل كبير، السوق القديم والدير العتيق وتكية الراوي والجامع الحميدي وتكية النقشبندي والمتحف القديم، بالإضافة لأعمال التنقيب السري في مواقع الدير العتيق والسوق المقبي والمقبرة اليهودية، وتم العثور على العديد من القطع الأثرية داخل المدينة وهي عبارة عن قطع ذهبية وأوان فخارية وكتب وحوالي ٨ تماثيل تتراوح أطوالها ما بين ١٥-٣٠ سم. تم تهريبه أثارها"وعرضها في تركيا حيث أن التمثال بيع بمبلغ ٣ مليون يورو.

وتعرض مسجد خالد بن الوليد بحمص الذي يوجد فيه المرقد لضرر كبير، المسجد, بُني فى العهد العثماني واشتهر بمئذنتيه الشاهقتين، وقد أصابه دمار جزئي واحترقت بعض أجزائه،.و "تم تدمير مسجد الصحابي الجليل خالد بن الوليد و المقام بشكل كامل."

إلى جانب ما يخلفه استهداف الآثار من خسارة رمزية ومادية، فقد تحولت كنائس سورية مثلا في الفترة الأخيرة إلى مقرات عسكرية ، ككنيستي البشارة والشهداء في محافظة الرقة وغيرهما.

شكل٢٢ : تدمير مسجد خالد بن الوليد بحمص بفعل الحرب[٢٧]

فمعظم الكنائس السورية الواقعة في مناطق الحرب تعرضت للتخريب والاحتلال، وبالتالي مُنعت إقامة الشعائر الدينية فيها، كما تم تدمير عدد من الكنائس بشكل كامل أن الكثير من كنائس وأديرة سوريا تعود إلى القرون المسيحية الأولى، وأهمها

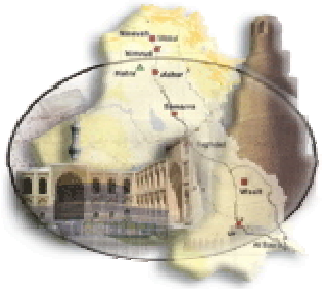
[27] ICOMOS World Report.Heritage at Risk:Arab World

كاتدرائية "مار سمعان العامودي" الواقعة على بعد نحو ٤٠ كيلومترا من حلب والتي يعود تاريخها إلى القرن الرابع ميلادي، وهي من أجمل وأكبر الكنائس في العالم حيث تبلغ مساحتها ٥٠٠٠ متر مربع.

وقد أدرجت الكاتدرائية والقرية المحيطة بها على لائحة اليونسكو للتراث العالمي في عام ٢٠١١، ولكنها تعرضت مره اخرى إلى التخريب.

وكانت هذه القلعة مقرا رئيسيا ومركز إمداد للقائد صلاح الدين الأيوبي في معاركه ضد الصليبيين وآخرين. ويعود تاريخ معظم الأبراج الدفاعية الاثني عشر في القلعة والباحة الداخلية الواسعة إلى القرن الثاني عشر.

٣- تاثير الحرب على التراث المعمارى العراق



لقد حظيت آثار العراق ومعالمه التاريخية باهتمام عالمي واسع, منذ أمد بعيد, لأن بلاد الرافدين كانت منبع حضارات عريقة أغنت تاريخ البشرية, بما خلفته من تراث ثقافي وقانوني ومعماري تأثرت به الحضارات والثقافات في باقي مناطق العالم .

وإن النماذج التي سنعرض لها تظهر مكانة التراث الثقافي والحضاري الذي ازدهر على ضفاف نهري دجلة والفرات. فلقد أثبت جميع المؤرخين والآثاريين من خلال دراساتهم والشواهد الأثرية أن بلاد مابين النهرين هي أقدم مركز للتراث الثقافي الإنساني وللحضارة, ومنه انبثقت أسس مختلف المعارف والآداب والفنون وتأثيراتها في أنحاء العالم القديم.

إن تاريخ الحضارة في العراق يعود إلى الألفية الرابعة قبل الميلاد , حيث شهدت بلاد مابين النهرين سلسلة متعاقبة من أرقى الحضارات الإنسانية نذكر من بينها الحضارة السومرية والحضارة البابلية والأشورية والحضارة العربية الإسلامية.

التراث الحضاري والثقافي ملكا للبشرية فإن من واجبها الآن العمل بشتى الطرق لحماية الإنسان العراقي وصيانة تراثه .

حيث استُهدف الأرهاب سبعة من أكبر المتاحف الوطنية العراقية، بما فيها المتحف الوطني في بغداد، إضافة إلى الحريق الذي تعرضت له المكتبة الوطنية ومحتوياتها من آلاف المخطوطات الإسلامية. وقد فقد العراق أهم نفائسه الأثرية والفنية التي يعود معظمها إلى حضارة بلاد الرافدين قبل أكثر من ٥ آلاف سنة، خلال عمليات النهب، حيث سُرقت الآلاف من القطع الأثرية من مقتنيات المتحف الوطني في بغداد، ويتم الاتجار حالياً بها بطرق غير مشروعة.[٢٨]

ان من المعالم التي دمرها الارهاب في الموصل، جامع وضريح الشيخ فتحي الذي يعود تاريخه الى عام ١٠٥٠، وجامع ومرقد الشيخ قضيب البان الذي يعود تاريخه

[28] ww.**isesco**.org

الى عام ١١٥٠، ومرقد الامام الباهر الذي يعود تاريخه الى عام ١٢٤٠، وضريح الامام يحيى ابو القاسم الذي يعود تاريخه الى عام ١٢٤٠ وضريح الامام عون الدين الذي يعود تاريخه الى عام ١٢٤٨. كذلك دمر جامع النبي يونس المشيد على تلة آشورية ويعود تاريخه الى عام ١٣٦٥، وجامع النبي جرجيس الذي يعود تاريخه الى عام ١٤٠٠، وفقدت زجاجة بلورية كانت تحفظ شعرات للرسول محمد - صلى الله عليه وسلم - ومودعة في مسجد النبي جرجيس في سوق الشعارين بالموصل.

٣-١جامع النبي يونس يعود تاريخه الى

يعود تارخ الجامع الى **عام ١٦٤٧**ويقع المسجد فى شمال العراق فى مدينة الموصل على الضفة الشرقية من نهر دجلة، حيث ينتصب جامع النبى يونس فوق تلة مرتفعة نسبيا تدعى تلة النبى يونس يمكن الصعود إليها عبر أدرج طويلة وقد عرف أيضا باسم مسجد التوبة, وفى ٢٤ يوليو ٢٠١٤ –تم تفجير مسجد النبى يونس عليه السلام فى مدينة الموصل العراقية .

شكل ٢٣: تفجير جامع النبي يونس بمدينة الموصل[٢٩]

29 http://www.unesco. org/whc/.htm

٣-٢تفجير جامع النبي شيت بمدينة الموصل

فجر الارهاب جامع النبي الشيت وكذلك النبي جرجيس

شكل٢٤ : جامع النبي شيت بعد التفجير بمدينة الموصل [٣٠]

شكل ٢٥: جامع النبي شيت قبل التفجير وبعده بمدينة الموصل[٣١]

٣-٣ مسجد العسكري المدمر في سامراء

المئذنة الحدباء 18-08-2014

سيطر الأرهاب على محافظات نينوى والأنبار وصلاح الدين وأجزاء من كركوك وديالى، وخلفت مآسي إنسانية، وتدمير مقصود لآثار قديمة وأبنية تراثية ومراقد وأضرحة دينية وسرقة مخطوطات يعود تاريخها إلى مئات السنين، والمعروف عن مدينة الموصل مركز محافظة نينوى أن متحفها يضم كنوزا ثمينة، سرقت وهربت إلى الخارج، وبرز القلق من احتمال هدم المئذنة الحدباء

30 www.alqudsalarabi.info/index.asp?fname=today%5C14z499.htm
31 ICOMOS World Report.Heritage at Risk:Arab World

شكل٢٦:مسجد العسكري المدمر في سامراء [٣٢]

ونتيجة للحرب تم بنهب آثار الموصل قبل تفجير المراقد، ومن ثم تهريبها إلى الخارج"، أن "مرقد النبي يونس مبني على قصر كان يعود للملك سرجون الأكدي، وتم عمل فتحة من تحت السور الخلفي للمرقد تؤدي إلى القصر القديم"، ودخلوا من خلالها إلى سراديب القصر، لينهبوا محتوياته من مخطوطات أثرية تعود إلى آلاف السنين وكميات كبيرة من الذهب والمجوهرات".

وصول مخطوطات قديمة سرقت من متحف الموصل والأديرة والكنائس إلى عواصم عربية:" بغية تهريبها وأصبحت بحوزة عصابات مختصة بتهريب الآثار والمقتنيات الفنية النادرة" وطالبت الجهات الرسمية وخاصة وزارة السياحة والآثار باتخاذ خطوات جدية للحفاظ على التراث العراقي الذي"أصبح اليوم مهددا بالسرقة والهدم من قبل جهات تتبنى أفكارا تسعى إلى طمس مظاهر الحضارة الإسلامية".

إن "أكثر من ٣٠٠ موقع أثري يقع في محافظات صلاح الدين وديالى ونينوى والأنبار أصبحت الآن تحت سيطرة الارهاب وأنها تقوم بتهريبها إلى الخارج للحصول على التمويل، وتم تهريب مخطوطات نادرة يعود تاريخها إلى العصر العباسي إلى الخارج، وعلى الرغم من إعلان الجهات الرسمية استعادة الكثير من المقتنيات، تشكو المواقع الأثرية في محافظات وسط وجنوبي العراق من الإهمال،

٣-٤الحرب تدمر مطرانية الموصل "١٨٠٠ سنة

إحراق كنيسة الموصل التي يعود بناؤها إلى أكثر من ١٨٠٠ عام وهدموا الأضرحة التاريخية في المناطق الشيعية وطردوا وهجرو المسيحيين من الموصل وغيرها من المدن التي استولوا عليها .

32 http:// www.unesco.org/whc/6funding.htm.

شكل ٢٧: إحراق كنيسة الموصل-العراق[٣٣]

لم يكن هذا الانتهاك الوحيد للآثار في العراق، فقد حطمت الأرهاب في العراق والشام الكثير من القبور الأثرية التي يمتد تاريخها لآلاف السنين، كما أحرقوا وأغلقوا كل الكنائس في المدينة..

وكان للارهاب تاثير على تراث الموصل حيث تم تدمير وحرق ١١ كنيسة ودير من أصل ٣٥ موجودة في عموم المدينة التاريخية، ودمروا قبر نبي الله يونس ثم مقام نبي الله شيت ,واحترقت مكتبة الكاتدرائية فى الموصل وهي أهم معلم حضاري حيث تحولت مخطوطاتها النادرة إلى ركام. إن أعمال العنف في العراق يعرض تراثه الثقافي للخطر، وتدميره يعتبر "جريمة حرب"،.

٤-اثر الأرهاب على العمارة التراثية فى مصر

٤-١متحف الفن الإسلامي والمجمع العلمي ، ١٦ ديسمبر ٢٠١١ مصر

تأثر متحف الفن الإسلامي والمجمع العلمي بالارهاب وتحطم معظم ديكورات المتحف الداخلية وتساقط الأسقف وتهشم الزجاج الخارجي للمبنى الأثري وتهشم كامل لفاترينات عرض المقتنيات الأثرية، ونتج عنه تهشم للعديد من المقتنيات من بينها المحراب الخشبي النادر لمسجد السيدة رقية الذي تحطم بالكامل .

كذلك أتت النيران على محتويات المجمع العلمي المصري، الذي يعد أحد أقدم المؤسسات العلمية في القاهرة والذي أنشأته الحملة الفرنسية عام ١٧٩٨ بقرار من قائدها نابليون بونابرت.

ويضم المجمع العلمي عشرات الألوف من الكتب والمخطوطات والوثائق النادرة. وقد أدى الحريق إلى تدمير ٢٠٠ ألف كتاب نادر أهمها كتاب وصف مصر. المجمع يتكون من عدة شعب، وهي الرياضيات والفيزياء والطب والزراعة والتاريخ، وفى عام ١٩١٨ أصبح مهتمًا بالآداب والفنون الجميلة وعلم الآثار، والعلوم الفلسفية أيضا

33 www.coptichistory.org

شكل٢٨: المجمع العلمي فى مصر يتأثر بالإرهاب[٣٤]

٤-٢متحف ملوى

تعرض متحف "ملوي"، بمحافظة المنيا فى ١٥ أغسطس ٢٠١٣ للحريق بعد سرقه محتوياته، أنشئ المتحف عام ١٩٦٣م، وتبلغ مساحة حوالي ٦٠٠ متر مربع، الذي يحوي أكثر من ٤٥٠٠ قطعة آثار وهو عبارة عن ٤ قاعات لعرض مقتنيات الآثار، مقسمة علي طابقين وموضوعة وسط فاترينات زجاجية على جدران محطمة مهددة بالانهيار في أي لحظة، حيث يبدو كـ"خرابة"، وقد تحطمت أبوابه وزجاجه وبعض الجدران من الداخل والخارج، وتم نقل مقتنياته المتبقية لمخازن الوزارة بالمنيا.

وضع اليونسكو قائمة مسروقات متحف ملوى بمحافظة المنيا، على موقعها الإلكتروني الرسمي، في محاولة لمنع تهريب القطع الأثرية، وذلك فى إطار اتفاقية اليونسكو لعام ١٩٧٠، والتى تحظر التهريب والإتجار بالآثار، والاعتداء على الممتلكات الثقافية

شكل٢٩: تخريب متحف ملوى بفعل الأرهاب- المنيا[٣٥]

٣٤ الباحث

35 ww.alarabiya.net

٥-النتائج :

- تتعرض مدن الوطن العربى الى اخطار كبيرة تستهدف محو هويتها العمرانية التاريخية الأصليه كمدن ذات تراث ثقافى عمرانى وروحى وإنسانى, وتحويلها إلى مدن بلا تاريخ وذلك بزرع عمارة حديثه على اطلال تراث عريق.
- لا يمكن بحال من الأحوال نسبة هذة التحولات الى اسباب النمو الحضرى الطبيعى, ولكن الحروب ودورها فى دعم مظاهر هذا التغير وتشجيعة
- أن تدمير التراث الثقافي، ولا سيما المواقع الدينية، تندرج في إطار جرائم الحرب، وهي جريمة بحق هوية وتاريخ الشعب العربى،

٦-التوصيات:

- الحفاظ على التراث المعمارى فى وقت السلم والحرب.
- دعِم الجُهود الوطنيةِ تجاه حِماية و سلامةِ مواقِع التراثِ الثقافى
- التنسيق مع المجموعاتِ الأخرى الأهلية والسلطاتِ الحكوميةِ والدَعوة لدعمَ القطاعاتِ المُخْتَلِفةِ لUNESCO . خصوصاً قطاعات العِلْم والثقافة واشراك الأجهزة الإسْتِشارية الآخرى فيما يخص حماية مواقع التراث الثقافى

على الصعيد الدولى:

- تشكيل لجنة قانونية فى إطار الدول العربية لمتابعة توثيق عمليات التهويد وهدم التراث المعمارى العربى فى القدس والعراق وسوريا والاستيلاء والمصادرة للممتلكات العربية ومنازل المواطنين الفلسطينيين فى القدس المحتلة أو تلك التى يتم إزالتها أو هدمها وتقديم مقترحات عملية لمتابعة هذا الموضوع بما فى ذلك رفع قضايا أمام محكمة العدل الدولية أو المحكمة الجنائية الدولية
- حث المؤسسات العالمية المعنية بالتراث على تبنى حملة واسعة هدفها تسجيل القدس والتراث المعمارى بالعراق وسوريا وتوثيقها بجميع الوسائل ووضع برنامج لحماية ممتلكاتها التراثية والثقافية, والأسهام فى تمويلها بوصفها مدينة مدرجة على لائحة التراث العالمى المهدد , ودعوة الجميع الى التعاون فى ما بينهم لتحقيق هذة التوصيات.
- استنهاض قوى المجتمع فى العالم الى الوقوف بحزم امام تلك التهديدات الساعية الى تهويد القدس ومحو الهويه العربية بالعراق وسوريا وتدمير ممتلكاتهم الثقافية, وتغيير طابعهم العمرانى والحضرى, وتدمير البيئة المحيطة بها وطرد سكانها بالقوة.

دراسة أثرية فنية
لمصحف مؤرخ بعام ١٣٣٩هـ (٢٠-١٩٢١)
بمكتبة الحرم المدني

أ.د. حسن محمد نور عبد النور•

ملخص البحث :-

تحتفظ مكتبة الحرم المدني بالمدينة المنورة بمجموعة كبيرة من المصاحف الأثرية، وقع اختياري علي دراسة واحد منها مؤرخ بعام ١٣٣٩هـ / ٢٠-١٩٢١م ، وهو علي الرغم من أنه لم يحرر بالحجاز ، ولا بيد خطاط حجازي ، الا أن ملابسات إهدائه تقع في سنوات ضم الملك عبد العزيز لإقليم الحجاز من أيدي الهاشميين .

يقع المصحف في ألف وخمسمائة وأربع وسبعين صفحة ، بمسطرة مذبذبة متوسطها ثلاثة عشر سطرا ، ولا يفصل النص إطار عن الهوامش التي اشتملت علي شروح وتعليقات أحكام التلاوة ، والصفحات مرقمة بالأرقام الحسابية العربية مع أن المصحف مؤرخ بالأرقام الحسابية الهندية .

المصحف مكتوب بالمداد الأسود ، بالخط المغربي في سلالته الأفريقية السودانية ، بينما كتبت تعليقات الهوامش بالمداد الأحمر من نفس السلالة لكن بخط أرفع ، واشتمل المصحف بداخله علي عدة صفحات مزخرفة بكاملها كفواصل ، وصفحات أخري مزخرف نصفها أو ثلثها وذلك بعد نهاية بعض السور مثل (الكهف ، مريم، الصافات ، ص) .

وثمة مجموعة أخري من الزخارف مختلفة التصميمات والألوان كفواصل الآيات ، والسور ، والأجزاء ، والأحزاب ، ومواضع السجود ، والأنصاف ، والأرباع ، والأثمان ، مما يعد معه ثروة زخرفية غنية تقارن بنظائرها في مصاحف أخري .

خلا المصحف من أخطاء التكرار والإبدال في الايات المتشابهة ، واستعمل الخطاط كل علامات التشكيل الإعرابي دون التشكيل الزخرفي ، وحافظ علي عدم التقطيع في المصحف بأكمله ، ودمغت الخاتمة باسم الكاتب وتاريخ الكتابة باليوم والشهر والسنة الهجرية .

بعد الوصف التحليلي للمصحف أردف بمبحث عن الخط المغربي ، وتم تجذير للأصول الفنية للعناصر الزخرفية في الغرب الاسلامي ، من المصاحف المغربية السابقة .

وإتماما للفائدة زودت الدراسة بخمس وثلاثين لوحة ملونة يسبقها ثلاثة عشر شكلا مفرغا،ويلحق بالجميع ملحق تقسيمات القرآن الكريم.

• أستاذ الآثار الإسلامية كلية الآداب جامعة سوهاج

مقدمة :

في عام ١٣٠٤هـ (٨٦ -١٨٨٧م) حصرت " سالنامة " ولاية الحجاز جدولاً إحصائياً بعدد المصاحف والمخطوطات في كل مكتبة من مكتبات المدينة المنورة ، فكانت تعد بالآلاف ، ففي الروضة المطهرة بالحرم النبوي كان يوجد ألف مصحف وثمانمائة وواحد (١٨٠١)[١] ترجع إلى الفترة ما بين القرن ٥هـ حتى القرن ١٥هـ (١١-٢١م)فضلاً عن مجموعات أخرى كثيرة من الكتب الدينية ، ضاقت بها مكتبة الحرم المدني ، فتم إنشاء مكتبة الملك عبد العزيز ، مطلة على الجهة الغربية للمسجد النبوي لتضم كل المجموعات السابقة .

وقع الاختيار هنا على دراسة أحدها دراسة أثرية فنية ، على أن يكون فاتحة لدراسات أخرى مستقبلية لمصاحف أثرية أخرى كانت محفوظة بمكتبتي الحرمين الشريفين بمكة المكرمة والمدينة المنورة .

وفيما يلي عرض وصفي تحليلي للمصحف المختار ، المؤرخ بعام (١٣٣٩هـ / ٢٠-١٩٢١م) .

كان المصحف محفوظاً بمكتبة الحرم المدني بالمدينة المنورة ، ثم نقل في عام ١٣٩٦هـ / ١٩٧٦م إلى مكتبة الملك عبد العزيز التابعة لوزارة الحج والأوقاف ، والمطلة على الجهة الغربية من المسجد النبوي الشريف ، كما سبق القول .

والمصحف في حالة جيدة جداً من الحفظ ، وهو نسخة مخطوطة مهداة لمكتبة الحرم النبوي من حاج جزائري كما هو مدون بظهر الورقة الأخيرة من المصحف ، وهو تام الأوراق والصفحات إذ يقع في ألف وخمسمائة وأربع وسبعين صفحة ، بمقاس ١٨.٨ × ١٢.٧ سنتيمتر بما حقق النسبة الفاضلة في جمال المستطيل ، وهي أن العرض ثلثا الطول ، وهو من الطراز العمودي " الفورمة الفرنسية " فالطراز العمودي يكون فيه ارتفاع المصحف أكبر من عرضه ، وهو الشكل المألوف في الكتب قبل الإسلام وبعده حتى اليوم.[٢]ويرجع السبب في كثرة صفحات المصحف (١٥٧٤) صفحة ، إلى قلة عدد الكلمات في السطر الواحد ، بمتوسط خمس كلمات ، حتى إنها لتقل بنهاية المصحف لتصل أحياناً إلى كلمة واحدة في السطر الواحد ، ولعل قلة عدد الكلمات بالسطر الواحد راجع إلى طبيعة الخط المحرر به المصحف ، أو لعلها قلة متعمدة لكي تتيح الفرصة لاتساع الهوامش على حساب النص ، حتى يسمح للفراغات الهامشية باستيعاب التعليقات الخاصة ببعض أحكام التلاوة ، مع ما تضمنت هذه الهوامش من رسوم وزخارف الفواصل بأحجامها

---

[١] مفتي (سحر عبد الرحمن) :- المكتبات الوقفية بالمدينة المنورة في العهد العثماني ، مجلة بحوث ودراسات المدينة المنورة ، العدد الرابع ص ٤٥ – ٨٢.

[٢] مرزوق (د. محمد عبد العزيز) : المصحف الشريف دراسة تاريخية فنية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ م ، ص ٦٠ .

المتنوعة وتصميماتها المتباينة ، وهو تعليل مقبول ربما يؤكده عدم فصل النص عن الهوامش الأربعة بأية أطر في المصحف كله .

مسطرة المصحف مذبذبة ، فهي بمتوسط ثلاثةعشر سطراً ، تزيد تارة سطراً واحداً حتى تقترب من النسبة الفاضلة للمسطرة ، وهي خمسة عشر سطراً ، وتنقص تارة أخرى عدة أسطر خاصة في الجزء الثلاثين من المصحف ، والمعلوم أن المصاحف اتجهت للنسبة الفاضلة في المسطرة بعد القرن ٥هـ /١١م.[٣]

المصحف مرقم من أسفل بمنتصف صفحاته بالأرقام الحسابية العربية ، مع أن خاتمته مؤرخة بالحروف والأرقام الحسابية الهندية (لوحة رقم ١) .

للمصحف ديباجة (افتتاحية) عبارة عن سر لوحة (غرة) (لوحة رقم ٢) مقسمة إلى ساحة وإطارين وأربعة أركان وبروز مستطيل إلى اليسار مع أربعة زوائد بأركانه ، لا يشغل ذلك التصميم كل الصفحة وإنما جلها ، أرضية الساحة مصفرة – لون الورق – وينتظمها صفان من الوحدات الهندسية المتدرجة ذات النقطة الصفراء بمركزها ويربط كل وحدة بأختها شكل مربع أسود ، كما يلتصق بالإطار الداخلي شكل نصف الوحدة الهندسية الموصوفة أو جزء منها ، بحيث يعطي التصميم العام السابق ترتيباً رأسياًومائلاً في نفس الوقت ، والإطار الداخلي بلون أحمر داكن ، وقد شطفت أركانه الخارجية بمثلث صغير الحجم ، مصفر اللون، أما الإطار الخارجي فلونه أسود ، وشطفت أركانه مثل سابقه ، كما امتدت من أركانه الخارجية أربعة مثلثات متساوية السيقان ، بحد أسود ، أما البروز المستطيل الممتد لليسار فإطاره أحمر داكن ، مع شطف ركنين بضلعه الأيسر ، وزخرفته بأربع حليات زخرفية بسيطة .

ويلي غرة المصحف شكل " شمسة "سميت بذلك نظراً لاستدارتها وتشبيهاً لها بالشمس.[٤] وهي هنا من أقواس متصلة (فستونات) تغلف دائرة مركزية صفراء داكنة ذات إطار داخلي أصفر فاتح وإطار خارجي أحمر فاتح (لوحة رقم٣) (شكل رقم ٥) .

كتب المصحف بالمداد الأسود بالخط المغربي في سلالته الأفريقية السودانية – سيكون محل تفصيل بنهاية البحث – بينما كتبت التعليقات وبعض أحكام التلاوة بالهوامش في وضع معدول أو مقلوب أو مائل ، بمداد أحمر ، وبقلم أقل تخانة ، لكن من نفس السلالة الأفريقية السودانية ، التي كتبت بها أيضاً عناوين السور وعدد آياتها وأماكن نزولها ، بمداد أحمر ، وبتخانة أكبر من قلم الآيات ، فخط المصحف وسلالته

---

[٣] المنيف (عبد الله محمد بن عبد الله) : دراسة فنية لمصحف مبكر يعود للقرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي مكتوب بخط الجليل أو الجليل الشامي محفوظ في مكتبة الملك فهد الوطنية ، الرياض ، ١٩٩٨ م ، ص ٩٨ .

[٤] حسن الباشا (د. محمود) : تذهيب المصاحف ، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، اوراق شرقية ، بيروت ، ١٩٩٩ م ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٧ .

واحدة لكن التخانات ثلاث للتمايز الوظيفي ، بينما بلغ عدد ألوان المداد المستعمل في كتابة المصحف وأحكامه وزخارف فواصله ، خمسة ألوان مع درجات منها إذ رسمت همزات الوصل بالمصحف بهيئة دارة صغيرة مطموسة ولونها أخضر فاتح ، بينما رسمت همزات القطع في المصحف بهيئة دارة صغيرة مطموسة ولونها أصفر باهت .

فواصل السور والآيات :-

لم تختص فواصل السور بأي تصميمات زخرفية معينة كالحشوات أو الخراطيش أو غير ذلك ، وإنما اكتفت بتباين لون مدادها وتخانة خطها مع نص الآيات كما سبق القول . أما فواصل الآيات فهي على هيئتين ، الهيئة الأولى عبارة عن ثلاث داوئر صغيرة طمست بلون أصفر باهت ولها إطار أحمر ، وقد رتبت في نسق هرمي (شكل رقم ١) والهيئة الثانية عبارة عن دائرة واحدة كبيرة نسبياً ، مطموسة بلون أصفر باهت ، ولها إطار أبيض تربعه أربع نقاط حمراء موزعة بالتساوي (شكل رقم ٢) .

فواصل تقسيمات المصحف :-

ينشطر المصحف إلى نصفين متساويين عند رأس الآية (٧٤) من سورة الكهف ، وخص مزخرف المصحف ذلك الموضع برسم شمسة بسيطة (لوحة رقم٤) ليس لتنصيف المصحف فحسب ولما لأن ذلك الموضع هو أيضاً بمثابة تربيع وتسديس وتثمين وتعشير للمصحف ، وعلى الرغم من الأهمية الكبيرة لذلك الموضع إلا أن شمسته بسيطة شأن شمسات أخرى في مواضع أقل أهمية من التقسيمات ، وقد عوض المزخرف ذلك بأن رحل الاهتمام بموضع التنصيف إلى آخر سورة الكهف حتى لا يقطع تتابع الآيات بنصف صفحة أو بصفحة كاملة مزخرفة ، فختم سورة الكهف بزخرفة ثلث الصفحة السفلي بمربع مقسم بوترين إلى أربعة مثلثات متساوية السيقان ، بكل مثلث جزء صغير أو كبير من دارة صفراء مطموسة ، ويؤطر المربع ثلاثة أطر مشطوفة الأركان ، متباينة الألوان ما بين الأحمر للخارجي ، والأبيض المصفر للأوسط ، والأصفر الباهت للداخلي ، مع حليات أربع ممتدة للخارج عن أركان الإطار الخارجي (لوحة رقم٥) ، أعقبها بصفحة مزخرفة بكاملها تفصل سورة الكهف عن سورة مريم (لوحة رقم٦) اقتصرت خطتها اللونية على الأسود الباهت والأصفر الشاحب ، أما تصميمها فمن ساحة مستطيلة رأسية مغشاة بضفيرة مجدولة من أشرطة مائلة ، كأنها حصيرة (برش) من الحلفاء التي ينسجها بدو الصحراء حتى الآن ، وللساحة عدة أطر ، وأربع حليات ممتدة للخارج من الأركان ، بينما ينبثق من منتصف الضلع العلوي والسفلي والأيمن من الإطار الخارجي للساحة ، شكل نصف دائرة صفراء باهتة ، ولها عدة إطارات رسمت بعفوية اليد لا بهندسة الفرجار ، أما الضلع الأيسر من الإطار الخارجي للساحة المذكورة فامتد منه إلى اليسار تصميم بحجم أصغر ، يتطابق في وصفه مع سابقه عدا رسم الحصيرة ، ومهمته إحداث التوازن للتصميم العام .

وتم تقسيم المصحف إلى أثلاث برسم شمسة عند رأس الآية (٤٥) من سورة العنكبوت ، وإن كانت هذه الشمسة تمثل أيضاً علامة نهاية الجزء العشرين ونهاية الحزب الأربعين .

وتم تقسيم المصحف إلى أربعة أرباع ، ولما كان الربع الأول من القرآن ينتهي عند رأس الآية الرابعة من سورة الأعراف ، فقد كره مزخرف المصحف أن يقطع نسق الآيات بزخرفة صفحة كاملة تؤكد على أهمية الترتيب ، فقدمها قليلاً ، بأن جعلها تفصل سورة الأنعام عن سورة الأعراف (لوحة رقم٧) وراعى أن يكتب – وبالمداد الأسود –نصف البسملة بأسفل يسار الصفحة إيذاناً ببدء سورة جديدة ، مع أن جميع سور المصحف بدأت بالبسملة كاملة بالمداد الأسود – طبعا عدا سورة التوبة - وتتفق اللوحة (رقم٧) في خطتها اللونية ، وفي جل تصميمها العام مع اللوحة (رقم ٢) لكن الاختلافات في تقسيم الساحة المستطيلة الرأسية إلى مساحتين بحشوة مستعرضة فصلت المساحة المربعة العليا عن المساحة المستطيلة السفلى ، وفي نوعية الوحدة الهندسية بالمساحتين ، وطريقة تنسيقهما ، وأخيراً في غياب المستطيل البارز عن الإطار الأيسر هنا .

والربع الثاني من التقسيم يأتي عند رأس الآية (٧٤) من سورة الكهف ، وقد تم تفصيل الاهتمام بذلك الموضع وترحيله عند الحديث عن اللوحتين (رقما ٥ ، ٦) .

والربع الثالث من تربيع القرآن يقع عند رأس الآية (١٤٤) من سورة الصافات ، وفعل معه مزخرف المصحف ما فعل في التنصيف وكيفية الاهتمام به وترحيله لنهاية السورة ، اللوحتان رقما (٨ ، ٩) فختم سورة الصافات برسم مربع بثلث الصفحة السفلي تتطابق خطته اللونية ونوعية الوحدة الهندسية بساحته مع نظيره باللوحة (رقم٢) وعقب اللوحة (رقم٨) فصل مزخرف المصحف بصفحة كاملة تفصل سورة الصافات عن سورة (ص) (لوحة رقم٩) وهي تتطابق مع اللوحة (رقم٧) في تصميمها وألوانها مع اختلاف نوعية الوحدة الزخرفية وترتيبها بالساحة

إن مثل هذه التصميمات العامة ووحداتها الهندسية وطريقة ترتيبها وخططها اللونية باللوحات (أرقام ٢ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩) في حاجة للتأصيل والمقارنة بنظائرها على الآثار والمصاحف في الغرب الإسلامي كالآتي :

ثمة صفحة تمثل فاتحة مصحف أفريقي متطور من الخط الكوفي ، من القرن ١٣هـ /١٩م (لوحة رقم١٠)[٥] ، تكاد تتطابق زخارفه وكتاباته مع نظيره المصحف موضع البحث .

وصفحة أخرى تمثل فاتحة الكتاب من مصحف حرر شمالي نيجيريا في بداية القرن ١٣هـ/١٩م (لوحة رقم ١١)[٦] أيضاً تكاد تتطابق سلالة الكتابات ونوعية

---

[٥] نفس المرجع السابق ، المجلد الخامس ، لوحة (١٨٢٣) ، الدالي (د. عبد العزيز) : الخطاطة الكتابة العربية ، مكتبة الخانجي بمصر ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٢ م ، ص ٩٨ .

[٦] Safadi (Y.H) :- Islamic Calligraphy . Thames & Hudson . p.24 .

الزخارف وخططها اللونية بما ورد بالمصحف موضع البحث (قارن اللوحة رقم٦ باللوحة رقم١١) خاصة في الحصيرة المضفورة .

والتصميم العام مع الخطة اللونية في اللوحات (أرقام ٢ ، ٧ ، ٩) يتطابق مع صفحة من مخطوط " دلائل الخيرات " لمحمد بن سليمان الجزولي (ت عام ٨٧٠هـ / ١٤٦٥م) حررت تلك النسخة في نيجيريا في القرن ١٣هـ/١٩م ، وهي محفوظة الآن في (North western) بأمريكا (لوحة رقم١٢)[٧] .

إن النماذج السابقة (اللوحات أرقام ١٠ ، ١١ ، ١٢) من مصاحف ومخطوطات كتبت وزخرفت في النطاق الجغرافي الإسلامي الواقع جنوب الصحراء الكبرى ، والممتد من السنغال غرباً إلى سودان وادي النيل شرقاً ، مع شمال نيجيريا وجاراتها ، والناظر لتلك التصميمات وتفاصيلها الزخرفية يجد لها أصولاً مغربية وأندلسية ، فالتشبيكة ثمانية الأطراف في توائم مع زخارف هندسية متنوعة ، والتشبيكة المضفرة والصفوف المائلة والمعتدلة من الوحدات الهندسية المتكررة من المربعات والمعينات والمستطيلات وأجزاء منها مع زخرفة الشرافات والزخرفة الدالية (الزجزاجية) يمكن رؤيتها على جلدة مصحف بمكتبة أبي يوسف في مراكش ، وفي منار مولاي المنصور بالمدينة نفسها ، وفي مسجد تازا ، وبزخارف الآجر بحائط مصلى المنصورة في تلمسان ، وفي إفريز مسجد عباد بالمدينة نفسها، وفي دار المرابط بتونس ، وفي الأندلس يمكن رؤيتها في مباني قصر الحمراء من القرن ٨هـ/١٤م ، وفي وزرات رخامية من عصر المدجنين في سان سلبادور ، وسان مارتين في القرنين ٩-١٠هـ / ١٥-١٦م (اللوحتان رقما ١٣ ، ١٤)[٨] .

والثابت في التاريخ أنه منذ وقت مبكر حقق المرابطون (٤٤٨-٥٤٢هـ/١٠٥٦ -١١٤٧م) أول وحدة سياسية جمعت بين المغرب الأقصى والسودان الغربي والأندلس ، ولذلك انتشرت الثقافة الإسلامية بسمات مغربية في السودان الغربي كما سيأتي تفصيله .

والمصحف موضع البحث تم تقسيمه إلى أخماس أيضاً ، حيث رسمت شمسة عند رأس الآية (٨) من سورة المائدة ، وإن كانت هذه الشمسة هي علامة بداية الجزء السابع والحزب الثالث عشر ، كما وجدت شمسة عند رأس الآية (٥٢) من سورة يوسف ، وإن كانت هذه الشمسة هي علامة نهاية الجزء الثاني عشر والحزب الرابع والعشرين ، ورسمت شمسة الخمس الثالث عند رأس الآية (٢٠) من سورة الفرقان ، وهو موضع نهاية الجزء الثامن عشر والحزب السادس والثلاثين ، أما

---

[٧] محمد (بابا يونس) : فهرس مخطوطات دار الوثائق القومية النيجيرية بكادونا ، الجزء الأول، حققه وأتم حواشيه جون هنويك ، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي ، لندن (د.ت) صورة الغلاف.

[٨] مالدونادو (باسيليو بابون) : الفن الإسلامي في الأندلس -١- الزخرفة الهندسية ، ترجمة علي إبراهيم منوفي ، مراجعة د. محمد حمزة إسماعيل ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٢ م ، ص ٢٦٦ ، ٢٧٢ .

شمسة الخمس الرابع فهي عند رأس الآية (٤٦) من سورة فصلت ، وليست بسورة السجدة كما بجدول واضع بيان تقسيم القرآن[٩] ، (انظر ملحق البحث) إذ جانبه الصواب ثلاث مرات في بيانه ، وهي في موضع الخمس الرابع ، والعشر الثامن ، والحزب الثامن والأربعين ، والجدير بالذكر أن موضع علامة الخمس الرابع هو نفسه موضع علامة نهاية الجزء (٢٤) والحزب (٤٨) .

والراجح أن المصحف موضع البحث قد تم تقسيمه إلى أسداس ، لأن شمسة السدس الثاني التي موضعها بداية سورة التوبة ، قد نسيت ولم ترسم ، بينما رسمت أربع شمسات أخرى في مواضعها من تقسيم الأسداس ، لكن أربعتهاتقابل أيضاً نهاية أجزاء وأحزاب (انظر ملحق البحث) وإن كانت شمسة السدس الثالث تقع أيضاً عند تنصيف القرآن وترتبيعه وتثمينه وتعشيره كما سبق القول .

والمؤكد تسبيع المصحف ، حيث حدد مزخرف المصحف لكل موضع من الأسباع علامة مختلفة تماماً عن شمسات الأجزاء والأحزاب ، ماهيتها مجموعة من الدوائر الكبيرة والصغيرة المتماسة والمتراكبة في أنساق متباينة ، وبألوان متعددة من الأحمر الشاحب والأصفر الفاتح والأسود والأخضر ، ولكل دائرة صغرت أم كبرت عادة أكثر من إطار ، بل وزاد في التوضيح والتأكيد على التسبيع بكتابة كلمة " سبع " أو " سبع الجهر " باللون الأسود أو الأحمر تقطع او تمس بعض علامات وفواصل التسبيع ، فعلي رأس الآية (٦١) من سورة النساء رسم شمسة مختلفة وكتب بجوارها عبارة " سبع الجهر".

وقبالة الآية (١٧٠) من سورة الأعراف رسم ثلاث شمسات كبيرة متماسة ، يعلو بعضها بعضاً ، غير مكتملة التصميم والتفصيل والتلوين ، وذلك على العكس من جمال وكمال علامة السبع الثالث قبالة الآية(٢٥) من سورة إبراهيم (لوحة رقم١٥) ليعود الارتباك للمزخرف مرة أخرى عندما يشرع في رسم علامة السبع الرابع قبالة الآية (٥٥) من سورة (المؤمنون) فتصادفه علامة ثلث حزب رأسية فيرسم شمسة ويشرع في الأخرى تحتها لكنه لم يكملها (لوحة رقم١٦) ثم يتألق في رسم علامة السبع الخامس عند الآية العشرين من سورة سبأ (لوحة رقم ١٧) ويؤكدها بكتابة كلمة " سبع " وهو نفس التألق ولكن بتصميم آخر في علامة السبع السادس بنهاية سورة الفتح (لوحة رقم ١٨) (شكل رقم ٦) .

ولعل الاهتمام الزائد بعلامات تسبيع المصحف أن صاحبه قصد بذلك سرعة الوصول إلى السبع المأمول قراءته كل يوم ، بحيث يختمه صاحبه في كل أسبوع مرة تامة على سنة كثير من الصحابة الذين كانوا يجعلونه سبعة أحزاب ، فيختم أحدهم القرآن غالباً في سبع ليالٍ ، وبهم تشبه أهالي جنوب الصحراء اليابسون في الدين على حد تعبير المؤرخ الكبير " القلقشندي " الذي قال عن بلاد " كانم " : - "

---

[٩] عثمان (د. محمد عبد الستار): مصحف بالقراءات السبع بجزيرة شندويل بمصر ، مجلة العصور ، المجلد الثامن ، الجزء الأول ، ١٩٩٣ م ، ص ١٧١ ملحق ١ .

مذهبهم مالكي ، وهم يابسون في الدين ، وكتاباتهم بالخط العربي على طريقة المغاربة ، ولبسهم شبيه بالمغاربة "[١٠] .

ولم يتم تقسيم المصحف إلى أثمان لعدم وجود علامات تقسيم بخاتمة سورة آل عمران (الثمن الأول) ولاقبالة الآية (٤٤) من سورة هود (الثمن الثالث) ولا عند رأس الآية (٢٢٠) من سورة الشعراء (الثمن الخامس) ولا بخاتمة سورة الطور (الثمن السابع) ما عدا ذلك فشمساته تخص تقسيمات أخرى .

كما لم يقسم المصحف إلى أتساع لعدم وجود علامات تقسيم عند الآية (١٥٠) من سورة آل عمران (التسع الأول) ولا عند الآية (٦٠) من سورة الأنعام (التسع الثاني) ولا خاتمة سورة الرحمن (التسع الثامن) .

ولم يقسم المصحف إلى أعشار لعدم وجود علامات تقسيم عند الآية (٩٠) من سورة آل عمران (العشر الأول) وبقية مواضع التعشير قبالتها علامات تقسيم أجزاء وأحزاب (انظر ملحق البحث) .

وقسم المصحف إلى ثلاثين جزءاً ، كما قسم كل جزء إلى حزبين ، اختصت مواضعها بتسع وخمسين علامة رسمت بالهامش الأيمن أو بالهامش الأيسر ، لا تخرج كل علامة عن كونها دائرة كبيرة الحجم ، بإطار أو بعدة أطر ، وبتقسيمات قليلة أو كثيرة داخل الدائرة ، وبخطط لونية متنوعة ، الأمر الذي جعل من تلك الشمسات حصيلة زخرفية تدل على اتساع خيال منفذها ، وتنوع إبداعاته ، فلا تكاد تتطابق شمسة مع أخرى (اللوحة رقم٤ ، واللوحات أرقام ١٩ حتى ٢٤) (شكل رقم ٣) وهي في مواضع التقسيم المحددة بالضبط ، كما أنها أغنت عن عمل شمسات أخرى كثيرة تتطابق مواضعها مع مواضع تقسيمات الأحزاب والأجزاء كما سبق أن أشرت ، وأخيراً نلاحظ عدم كتابة أي حروف أو كلمات داخل شمسات الأجزاء والأحزاب ، بخلاف علامات وفواصل أخرى بنفس المصحف ، بعضها سبق ذكره كالتسبيع ، والبعض الآخر سيرد ذكره بعد قليل كعلامات مواضع السجود ، وعلامات تقسيم الحزب الواحد .

وآخر التقسيمات في هذا المصحف هي تقسيم الحزب الواحد إلى ثماني أقسام، وذلك بشطر الحزب إلى نصفين وكل نصف إلى ربعين وكل ربع الي ثمنين ، وحتى لا تختلط تلك العلامات والفواصل الكثيرة مع بعضها البعض من جهة ، أو مع شمسات الأجزاء والأحزاب من جهة أخرى ، جعل علامات تقسيم الحزب رأسية مميزة التصميم بحيث تختلف تماماً عن الشمسات ، فجعلها من ثلاثة خطوط رأسية متوازنة ، منفذة بعفوية اليد ، وتقسمها في منتصفها عدة خطوط مستعرضة تعلوها

---

[١٠] القلقشندي (أبي العباس أحمد) : صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، جـ ٣ ، ص ١٤٧ ، وبلاد كانم إمبراطورية كانت تحكم في البلاد المسماة حاليا نيجيريا وتشاد وفزان وجنوب ليبيا وشرق النيجر وشمال الكاميرون ، وذلك لعدة قرون انتهت في نهاية القرن ٨هـ / ١٤ م ، وكان دينها الإسلام.

دارة صفراء مطموسة أو ثلاث دارات صفراء مطموسة ، في نسق هرمي ، وحتى لا تختلط مع بعضها البعض استخدم الحروف المختصرة للتمييز بينها ، فكتب حرف الباء للدلالة على ربع الحزب في منتصف علامته بالمداد الأسود (لوحة رقم ٢٥) (شكل رقم٩) وحرف النون للدلالة على نصف الحزب (لوحة رقم٢٦) (شكل رقم٨) وحرف الثاء للدلالة على ثمن الحزب (لوحة رقم ٢٧) ثم زاد في الاهتمام بتلك الفواصل فنوع في هيئاتها ، فتارة جعلها كالبنود أو الأعلام (اللوحات أرقام ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠) (الأشكال أرقام ١٠ ، ١١ ، ١٢) وتارة أخرى جعل بعضها بهيئة المعين (لوحة رقم ٣١) (شكل رقم٤) وكأن مزخرف المصحف يؤكد ما أراده في إبداعات شمسات الأجزاء والأحزاب من ثراء الزخرف وتباين الألوان ودرجاتها ، وعدم التقيد برسمها بالهامش الأيمن أو بالهامش الأيسر

علامات مواضع السجود :-

ورد بالمصحف موضع البحث إحدى عشرة علامة للسجود ، على رأس الآية (٢٠٦) من سورة الأعراف ، وعلى رأس الآية (١٨) من سورة الحج ، واختزلت ثانية الحج ، وسجدة بسورة الرعد (لوحة رقم٣٢) والرابعة بسورة الإسراء (لوحة رقم٣٣) (شكل رقم٧) والخامسة بسورة السجدة (لوحة رقم٣٤) والسادسة بسورة (ص) (لوحة رقم٣٥) ثم سجدات سور فصلت والنحل ومريم والفرقان والنمل ، ولم ترسم ثلاث المفصل من القرآن الكريم الذي يبدأ من سورة (ق) حتى نهاية القرآن على أرجح الأقوال، فلم ترسم علامة السجود في نهاية سورة النجم ، ولا في سورة الانشقاق ، ولا في سورة العلق ، والسبب في ذلك هو سيادة المذهب المالكي في المغرب والأندلس وجنوب الصحراء (جزء كبير منها تمثله بلاد كانم) على حد قول القلقشندي كما سبق القول ، لأنه مذهب يناسب بساطة الصحراء[١١]. ويقول الإمام مالك بشأن جزئية مواضع السجود : " الأمر عندنا أن عزائم سجود القرآن إحدى عشرة سجدة ، ليس في المفصل منها شيء"[١٢].

والناظر لعلامات السجود من الناحية الفنية يلاحظ الآتي :

أن التصميم العام لهذه العلامات عبارة عن شمسات متعددة لكل علامة ، رتبت في أنساق مختلفة متماسة ومتراكبة وممطوطة ، وبأحجام متساوية أو غير متساوية في العلامة الواحدة ، وبإطارات قليلة أو كثيرة ، وتقسيمات متعددة داخل الشمسات ، وبألوان ودرجات منها ، وزودت بعض العلامات بكلمة " سجدً أو بعبارة

---

[١١] التكتيك (جميلة إمحمد) : مملكة سنغاي الإسلامية في عهد الاسكيا محمد الكبير (١٤٩٣ – ١٥٢٨ م) منشورات مركز جهاد الليبيين ، سلسلة الدراسات التاريخية رقم ٢٦ ، طرابلس ١٩٩٨ م ، ص ١٦٥ .

[١٢] أنس (مالك بن أنس) : الموطأ ، صححه وعلق عليه محمد عبد الباقي ، دار إحياء الكتب العربية ، نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٥١ م ، الجزء الأول ، ص ٢٠٧ ، بينما مواضع السجود عند أبي حنيفة وابن حنبل أربع عشرة ، وثانية الحج موجودة عند الشافعية .

"سجداً لله " ولم يتقيد برسم علامات السجدة بالهامش الأيمن أو الأيسر ، وتعمد مزخرف المصحف تمييز علامات مواضع السجدات بالوصف السابق حتى لا تختلط مع ما سبق وصفه من علامات وفواصل الأجزاء والأحزاب وتقسيمات المصحف الكثيرة .

أما تاريخ زخرفة المصاحف المغربية وما يدور في فلكها – الأندلس وجنوب الصحراء –فبدأ بسيطاً خلياً تماماً من أية زخرفة ، حتى إن الإمام مالك كره نقط القرآن[١٣] ، وظلت بلاد المغرب والأندلس على الوضع الذي سنه أبو الأسود الدؤلي متمسكة به لأنها تعتبره مما سنه الصحابة والتابعين ، ثم خفت حدة المعارضة شيئاً فشيئاً ، وبدأت تستخدم الزخارف بسمة وظيفية بحتة ، ثم أضيفت إليها الألوان والنقاط والتقسيمات والزخارف الشبكية والنباتية المختلفة في القرون اللاحقة[١٤] .

فمنذ القرن ٣هـ/٩م استخدم في مصحف قيرواني ، الشكل الدائري المحدد بإطار مذهب ، كعلامة للتخميس ، ثم استخدم الشكل نفسه للتعشير ، ثم تطور في حجمه وشكله ولونه وزخارفه وتفاصيله ، بل وانتقل من المتن إلى الهوامش ليشير إلى بعض تقسيمات المصحف ، ثم انتشر ذلك الشكل " الشمسة " في كل المصاحف سواء غرب العالم الإسلامي أم شرقه.[١٥] .

ولما كان تقسيم القرآن الكريم اجتهاديا وليس توقيفيا ، لذا اختلفت بدايات ونهايات مواضع التقسيم من مكان لآخر ومن زمان لآخر ، كما أنه يتصادف أن يكون موضع ما محل رسم أكثر من علامة فيضطر المزخرف إلى رسم العلامة بعيدة إلى حد ما عن رأس الآية ، وقد يرحلها عدة صفحات في حالة إذا ما كان الموضع المراد زخرفته صفحة بأكملها ، فترحل لنهاية السورة لا نهاية الآية (اللوحات أرقام ٦ ، ٧ ، ٩) .

أسلوب رسم الكلمات وأحكام التلاوة :-

على الرغم من عدم وجود إطار ظاهر يفصل النص عن الهوامش الأربعة، إلا أن جميع الأسطر والكلمات انتظمت في مسطرة مخفية تقوم على أربع سدابات خشبية تعطي شكلاًمستطيلاً رأسياً فارغاً ، يوصل بين قائميه بخيوط متينة على مسافات متساوية ، يغمس ذلك المستطيل في مداد غمسة خفيفة ، ثم يطبع على كل صفحة من صفحات المصحف ، وتختفي السطور الخفيفة بعد إتمام عملية الكتابة .

---

[١٣] شلبي (د. عبد الفتاح إسماعيل) : رسم المصحف والاحتجاج به في القراءات ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٠ م ، ص ١١٤ .

[١٤] سيد (د. أيمن فؤاد) : الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ، ١٩٩٧ م ، جـ ٢ ، ص ٣٢٥ .

[١٥] مرزوق (. محمد عبد العزيز) : الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس ، دار الثقافة ، بيروت (د.ت) شكل ١٣٥ ، ص ٢١٦ .

وانتظمت كلمات جميع الآيات في مسافات فيما بينها ، فلا التصاقات ولا تراكب إلا في أضيق الحدود الاضطرارية كانتهاء السطر وخشية تقطيع الكلمة في سطرين ، وهو ما أسماه القلقشندي بالفصل القبيح[١٦] ، لكن الخطاط لم يستطع الوصول إلى مرحلة ضبط المسافات والكلمات بحيث تنتهي الآية الأخيرة من كل صفحة بنهاية السطر الأخير من الصفحة ، وهو ما حدث في كثير من المصاحف التركية العثمانية منذ عصر الخطاط العثماني المشهور مصطفى عزت (ت١٢٩٩هـ / ١٨٧٢م) وكتبت كلمة أو كلمتين أسفل يسار الصفحة من بداية الآية اللاحقة بالصفحة اللاحقة ، وذلك في كثير من الأحيان (اللوحات أرقام ٤ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١، ٢٥ ، ٢٦) لكن هذا النسق المتوازن في رسم كلمات المصحف اختل إلى حد ما في بعض المواضع خاصة بنهاية المصحف ، فكثر البياض والاستمداد ، وقلت الكلمات بالسطر الواحد لدرجة أثرت في استيفاء رسم الحروف أحياناً .

وخلا المصحف تماماً من أخطاء نسيان بعض كلمات الآيات أو تكرارها أو إبدال المتشابه ، فلا توجد تصويبات بالهوامش ، وإنما الموجود بالهوامش (الأيمن والأيسر والسفلي) شروح وتعليقات ، كتبت بالمداد الأحمر ، في وضع معتدل أو مقلوب أو مائل ، بنفس سلالة خط المصحف كما سبق القول ولكن بقلم أرفع .

خلت الكلمات تماما من التشكيل الزخرفي حيث لا مجال له في الخط المصحفي، وعلى العكس تماماً صاحب الكلمات رسم جميع علامات التشكيل الإعرابي لضبط قراءتها ، فرسمت الفتحة والكسرة والضمة والتنوين والسكون والتشديد وغيرها ، وذلك بالمداد الأحمر الباهت فوق الكلمات وتحتها وبين يديها ، كل حسب موقعه من الإعراب .

رسمت جميع همزات الوصل بالمصحف بهيئة دارة صغيرة ، مطموسة بالمداد الأخضر ، بينما رسمت كل همزات القطع بهيئة دارة صغيرة ، مطموسة بالمداد الأصفر ، وبذلك تكون الألوان قد قامت بدور مهم جداً في التفرقة بين علامات الضبط الإعرابي وهمزات الوصل والقطع وأحكام التلاوة ، في تبيانها مع مداد الآيات الأسود .

خلا المصحف من علامات الترميز التي وضعت في بعض المصاحف للإشارة إلى أئمة القراءات والرواة عنهم[١٧] ، والذي يعنينا في هذا الموضع من القراءات العشر المتواترة المشهورة ، هي قراءة نافع بن عبد الرحمن المدني

---

[١٦] القلقشندي (أبي العباس أحمد) : المرجع السابق ، جـ ٣ ، ص١٤٧ ، محمد (محمود حلمي): علي هامش المصحف الإمام والخط المصحفي (دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية) الكتاب التقديري للآثاري عبد الرحمن عبد التواب ، الجزء الأول ، القاهرة ، ٢٠٠٠ م، ص ٤٩٩ .

[١٧] عن أئمة القراءات والرواة وأمصارهم واختصار رمز كل منهم ، انظر : عثمان (د. محمد عبد الستار) : المرجع السابق ، ص ١٤٨ .

(ت١٦٩هـ / ٨٥ – ٧٨٦م) المنتشرة في شمال أفريقية وجنوب الصحراء ، وأشهر رواتها اثنان هما : ورش عثمان بن سعيد (ت١٩٧هـ / ١٢ – ٨١٣م) وقالون عيسى بن مينا (ت٢٢٠هـ / ٨٣٥م) ، واختلفت رواية قالون في نطق بعض الحروف والكلمات بدرجة يختلف معها طريقة رسمها ، ونكتفي بنماذج من ذلك الموضوع الواسع ، كحذف الألف عند قالون من الجمع بكل أنواعه مثل (حاشرين ، إناثا) وحذف ألف التثنيه مثل (طائفتان) وحذف ألف ناء الفاعلين مثل (أنزلناه) وحذف الألف من الاسم العلم مثل (إبراهيم) مع إثبات الألف عند قالون في الأعداد مثل (واحد ، ثلاثة) وزيادة الألف في بعض الكلمات مثل [ادعو (ادعوا) – لشئ (لشاى)] واستبدال الألف الممدودة التي على صورة الياء بالألف المقصورة مثل (الأقصى ، الأقصا) كما تستبدل عند قالون الألف ياء مثل (مولانا – مولينا – التوراة ، التورية)[١٨] .

ويرسم مكان الألف المحذوفة في الظواهر السابقة من المصحف موضع الدراسة ألفا باللون الأحمر الفاتح ، في نفس موقعها المحذوفة منه ، رقيقة دقيقة منتصبة ، ووضعت ميماً صغرى فوق النون الساكنة بدل السكون مثل (أن بورك ، منبثاً)ورسمت علامة المد بهيئة ميم مفردة ممتدة قليلاً وكأنها معقوصة أي مرتدة للخلف ، ورسمت علامة الوصل ، سواء وصل كلمات الآية الواحدة بأحكام التلاوة ، أو وصل آية بلاحقتها ، أو جواز الوقف ، كل ذلك رسم بهيئة ثلاث نقاط حمراء صغيرة في نسق هرمي بالمداد الأحمر ، أما قضية وصل آية بأخرى فله صلة بعد آي القرآن الكريم ، فالعد الكوفي المعمول به في مصاحف رواية حفص ، بلغ (٦٢٣٦) وهناك ست مرويات تختلف عن العد السابق ، وهي العد المكي والمدني الأخير والبصري والحمصي والشامي ، والذي يعنينا هو العد المدني الأخير المنتشر في شمال أفريقية وجنوب الصحراء ، وآي القرآن على طريقتهم (٦٢١٤) آية .

الإعجام دقيق في المصحف مع ملاحظة إعجام الفاء وأختها وفق الطريقة المغربية وذلك بإعجام الفاء بنقطة تحتها ، وإعجام القاف بنقطة واحدة فوقها ، كما أنه لم يعجم النون المنتهية مفردة كانت أم مركبة .

أسلوب رسم الحروف (شكل رقم١٣) :-

كتب المصحف بالخط المغربي في سلالته الأفريقية السودانية كما سبق القول، وقبل وصف السمات العامة لأسلوب رسم الحروف في المصحف ، وجب بسط القول عن الخط المغربي بصفة عامة للوقوف على تاريخه وسلالاته ومميزاته ومسمياته .

---

[١٨] سري (حسن) : الرسم العثماني للمصحف الشريف ، مدخل ودراسة ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ١٩٩٨ م ، ص ١٠١ ، ١٢٩ ، ٢٦١ ، ٢٨٥ ، شلبي (د. عبد الفتاح إسماعيل) : المرجع السابق ، ص ١١٩ .

يعتبر الخط المغربي من أهم أنواع الخطوط العربية، ومن أقدمها عهداً وأكثرها انتشاراً ، وهو مشتق من الخط الكوفي القديم ، وأقدم ما وجد منه لا يرجع إلى ما قبل سنة ثلاثمائة للهجرة (٩١٢م) وكان يسمى بخط القيروان نسبة إلى مدينة القيروان عاصمة المغرب المؤسسة سنة٥٠هـ / ٦٧٠م ، فقد اكتسبت هذه المدينة أهميتها عندما انفصل المغرب عن الخلافة العباسية وصارت عاصمة الدولة الأغلبية، ويتميز بأنه خط مستطيل ، ولما انتقلت عاصمة المغرب من القيروان إلى الأندلس ظهر هناك خط جديد سمي الأندلسي أو القرطبي ، وهو خط مستدير الشكل بعكس خط القيروان[١٩] ، ومنذ القرن ٣هـ / ٩م ازدهر الخط المراكشي المسمى بالخط الفاسي نسبة إلى فاس ثالث عواصم المغرب العلمية ، وهو خط أردأ من الأندلسي على الرغم من تأثره الشديد بالخط الأندلسي ، ومن أهم مميزاته استدارة كثير من حروفه مثل النون والياء الأخيرة والواوات واللامات والصاد والجيم ، كما يتميز عن الخط القيرواني بالنقط الموضوعة على جميع الحروف النهائية[٢٠].

وتدول الدول فتصبح مدينة تمبكتو هي المركز العلمي الرابع للمغرب وهي مدينة تأسست عام ٦١٠هـ /١٢١٣ – ١٢١٤ م ، وفيها نشأ نوع جديد سمي بالخط " التمبكتي ، أو السوداني كما يسمى بالخط السنغالي لأن فيها مدينة تمبكتو ، ويمتاز هذا الخط عن غيره بكبره وغلظه ، وهو خط متولد من الخط المغربي ، ونظراً لمجاورة السنغال لبلاد السودان الغربي زحف هذا الخط شرقاً في جنوب الصحراء ، ومن الخط السوداني اشتق الخط التكروني نسبة إلى مدينة تكرون السودانية ، وهو يتبع الخط المغربي في إعجام الفاء وأختها وفي وضع زيادة للدال ، وغير ذلك[٢١].

وهناك من ذكر أن لتونس خطاً يسمى بالخط التونسي ، وهو قريب من الخط المشرقي غير أنه يتبع الطريقة المغربية في تنقيط الفاء والقاف ، وأن للجزائر خطاً يسمى بالجزائري ، يمتاز عموماً بصعوبة قراءته ، وبأنه حاد الزوايا ، بل تتشعب مثل هذه التصنيفات غير الحاسمة لتذكر أن قسنطينة (بالجزائر) متأثرة بالخط التونسي مع الحفاظ على الشبه القيرواني ، بينما يقترب خط وهران من الشكل

---

[١٩] الدالي (د. عبد العزيز) : المرجع السابق ، ص ٩٣ ، وللمزيد عن خطوط المصاحف المشرقية والمغربية المبكرة يمكن الرجوع إلى : أحمد (د. أحمد عبد الرازق أحمد) : نشأة الخط العربي وتطوره على المصاحف (ضمن كتاب مصاحف صنعاء) دار الآثار الإسلامية ، شعبان ١٤٠٥ هـ .

(٢٠) Safadi (Y.H) : op . cit . p .23

[٢١] الجبوري (تركي عطية عبود) الخط العربي الإسلامي ، أخرجه وصححه علي الخاقاني,بيروت بغداد١٩٧٥,ص١٢١,عبادة (عبد الفتاح):انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي ,مكتبة الكليات الأزهرية ,القاهرة ,الطبعة الثانية ,دار الغد العربي (د.ت),ص٧٨ – ٨٠ وللمزيد عن الخط التكروني ونماذجه المبكرة والمتأخرة يمكن الرجوع الى :-زين الدين (ناجي):مصور الخط العربي ,مكتبة النهضة,بغداد ,الطبعة الثانية ,بيروت ,١٩٧٤م,ص٢٦,شكل ٨٤,ص٨٣,شكل٢٦٨

المغربي الفاسي ، وتستعمل الجزائر العاصمة الخط الأندلسي أحياناً لانحدار بعض أهلها عن أصل أندلسي.[٢٢]

ويحصر البعض في أفريقيا الآن أربعة أنواع مختلفة من الخط المغربي هي : الخط التونسي ، والخط الجزائري ، والخط الفاسي ، والخط السوداني[٢٣] .

وثمة زيادات أضيفت لأنواع وأشكال الخطوط المغربية في العصر الحديث دون شرح ، أو تفسير لبعض تلك المسميات الغريبة ومن هذه الأنواع الخط المبسوط، والخط المجوهر ، والخط المسند والزماجي ، والخط المشرقي ، والخط الكوفي[٢٤] .

ومن المحدثين أيضاً – من أطلق عليه صفات لا سلالات فقال : خط مغربي معتاد ، مغربي مشكول ، مغربي جيد ، مغربي حديث[٢٥].

تلك هي رحلة تاريخ الخط المغربي بكافة سلالاته ، اقتصرت تسمياتها على الطابع الجغرافي فسميت بأسماء المدن والأقطار ، بخلاف المشرق الإسلامي الذي سميت فيه الخطوط بأسماء بعض المدن والأقطار ، أو نسبت للأقلام ، أو للورق ومساحته ، أو للأشخاص ، أو الوظائف ، أو للشكل الفني أو الشكل الزخرفي ، أو لأسلوب الكتابة ، حتى بلغ عدد أسماء الخطوط التي وردت في المراجع التاريخية والأدبية (١٤٤)خطاً ، معظمها اندثر[٢٦].

أما من الناحية الوظيفية فهناك من يقسم الخط المغربي إلى سلالتين فقط ، خط تذكاري لا يختلف كثيراً عن الخطوط التذكارية في الشرق الإسلامي ، وخط آخر أكثر مطاوعة للكاتب هو خط التدوين والتحرير ، استخدم المغاربة نوعاً منه أقرب ما يكون إلى الكوفي البسيط في أمورهم الدينية والقضائية ، وهكذا نشأت للخط المغربي سلالتان إحداهما دينية والأخرى مدنية ، أما السلالة الدينية فتفرعت منها سلالات محلية هي القيرواني والأندلسي والفاسي والسوداني ، وأخص ما استخدمت في تدوينه السلالة الدينية هو القرآن[٢٧]، والخط الكوفي المغربي نوع محلي أقرب

---

[٢٢] البهنسي (د.عفيف):معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين,مكتبة لبنان,١٩٩٥م ص(ش)من المقدمة ,٧٥,١١٥,١٢٣,١٤١ .

[٢٣]) عبادة (عبد الفتاح) :المرجع السابق ص ٨٠ . الجبوري (محمود شكري):الخط العربي "قيم ومفاهيم" والزخرفة الإسلامية ,دار الأمل للنشر والتوزيع ,الاردن ,١٩٩٨,ص١٣٥

[٢٤] الجبوري (محمود شكري):المرجع السابق ص١٣٤

[٢٥] شمبش (فرج ميلاد):فهرس مخطوطات مكتبة جامعة قار يونس المركزية ببنغازي, منشورات جامعة قار يونس ,بنغازي ,٢٠٠١,ج١,من ص١٩ حتى ص٣٧

[٢٦] عبد الحميد (احمد رأفت):اثر البيئة في تطور الخط العربي من خلال البسملة , القاهرة,٢٠٠٥م ,ص٧٨-٧٩.

[٢٧] جمعة (د.إبراهيم):- دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي ,دار الفكر العربي ,القاهرة ,١٩٦٧,ص٧٢.

إلى الخط النسخ والثلث ، إذ يجمع في حروفه بين الخط الجاف واللين معاً مما يعطيها طابعاً مميزاً لا تخطئه العين ، فبعض حروفه مثل اللام والنون والياء النهائية بهيئة أقواس نصف دائرية تهبط عن مستوى السطر وتتكرر على امتداده ، وتمتزج هذه الاستدارات مع الحروف الأخرى ذات الشكل الجاف ذي الزوايا ، مما يذكرنا بالكتابة العربية البدائية وقد ظل هذا النوع مستخدماً حتى حل محله الخط النسخ في كتابة المصاحف في القرن٧هـ /١٣م [٢٨] .

وظل المغرب طويلاً يعتبر هذا الخط " الخط العربي الأصيل " وهو خط كثير الائتلاف ، تقل الاستقامة في أصابعه ، يتميز بانخسافات هي أقرب إلى الأقواس منها إلى أنصاف الدوائر ، نحيف ، لين في مجموعه ، مفتح العيون في خط المصاحف ، مطموسها في الخطوط الدارجة[٢٩].

ومن لم يسر على التصنيفات السابقة ، وما يتفرع عنها من سلالات يخيل إليه أن الخط المغربي لا يقوم على قواعد وموازين ، بل على تكوين ذوقي نسبي لنص أو جملة[٣٠] ومنهم من خفف الحكم القاسي الفائت فقال " أما الاختلافات بين الخطوط المغربية فهي قليلة[٣١] وهو قول يتناقض مع سابقه ، فعدم السير وفق قواعد وموازين ينشأ عنه كثرة الاختلافات لا قلتها ، بينما يتميز الخط المغربي بأنه كثير الائتلاف كما سبق القول .

والحق أن الخط المغربي له خصوصياته التي تميز بها عن الخطوط المشرقية ، سواء في إعجام الفاء وأختها ، أم الزيادة الملحقة بالدال ، أم في كثرة انخسافاته واستدارته ، أم غير ذلك من السمات العامة الكثيرة التي سبق حصرها في التصنيفات الإقليمية والوظيفية له .

ثم يضاف للاعتبارات السابقة فروق التجويد الفردية والملكات الشخصية بين الخطاطين ، فقد ينسخ مصحفان في آن واحد وفي مكان واحد ، بيد خطاطين مختلفين، فلا يتطابقان .

وفي ضوء كل ما سبق يمكننا عرض السمات العامة لأسلوب رسم الحروف بأبجدية المصحف موضع البحث وهي ما يأتي :-

رسمت **الألف** المطلقة مستقيمة قصيرة وغليظة نسبياً تارة ونحيفة تارة أخرى وتنزل عن مستوى التسطيح أحياناً ، ويلحق بهامتها ترويس صغير (شاكلة) في الغالب ، وغالباً ما تعدم الألف المتصلة الترويس ، لكنها ترسم عادة بزائدة رفيعة محرفة أو مشعرة ، مستقيمة أو بالتواء خفيف يمنة أو يسرة كالذنب أسفلها ، بل

---

[٢٨] داوود (د. مايسة محمود):ـالكتابات العربية على الآثار الإسلامية منذ القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة ,مكتبة النهضة المصرية ,القاهرة ,١٩٩١,ص٥٦

[٢٩] جمعة (د.إبراهيم):ـالمرجع السابق ,ص٧٢

[٣٠] البهنسي (د.عفيف):ـالمرجع السابق,ص١٤١.

[٣١] الجبوري (محمود شكري):ـ الخط العربي "قيم ومفاهيم" ص١٣٤.

وينزل عن خط التسطيح ، وهذه الزائدةأضفت شيئاً من الرشاقة على الألف المتصلة التي تميل تارة يمنة أو يسرة ، وتستقيم تارة أخرى .

الباء وأختاها ، ترسم في الحالة المنتهية بهيئة قائم قصير وغليظ ، غالباً ما يكون مستقيماً ، ثم يتصل بخط التسطيح ليلتقي بالجزء المنبسط المرسوم غالباً موقوفاً مبتوراً ، أما في الحالة المبتدئة والمتوسطة فترسم بنفس الهيئة السابقة ، أو يستطل قائمها أحياناً ، وقد يميل قليلاً يمنة أو يسرة ، وقد يلحقها استمداد متوسط أحياناً ، إلا أنها نادراً ما تعلق أو تقنطر .

الجيم وأختاها في الحالة المنتهية يرسم تاجها مفتوحا وبزاوية حادة في الغالب ، بينما يرسم سيفها (كاستها) غالبا مبتورة يقل معها الإرسال والإسبال والجمع ، أما في الحالة المبتدئة والمتوسطة فترسم بهيئة محققة مفتوحة ، ومزواة تارة بزاوية شبه قائمة ، وتارة أخرى بزاوية حادة ، وتركب في حالة تتابعها مع أحد أختيها ، ولا ترسم رتقاء البتة .

الدال وأختها ، في جميع الحالات ترسم بهيئة عقدة مربعة مطموسة يخرج من يسرتها شعبتان تتقوس إحداهما لأعلى ، والأخرى لأسفل ، على أن ينتهي طرفها بتحريف أو تشعير أحيانا ، أو بصورة مصغرة تشبه الكاف الزنادية .

الراء وأختها : ترسم في جميع الحالات في تقوس خفيف ، أو شبه مستقيمة أو مبسوطة ، محققة في طرفيها ، وأحيانا يبالغ في نزولها عن خط التسطيح حتى أنها لتكاد تمس السطر التحتي .

السين وأختها : ترسم في حالتها المنتهية مظهرة لها ثلاثة سنون ، ولا ترسم معلقة البتة ، وعراقتها غالبا ضحلة الكاسة أو بهيئة ربع دائرة ، متنوعة النهاية فهي قد تجمع ، أو ترسل ، أو تبتر ، أما في حالتها المبتدأة والمتوسطة فترسم مظهرة محققة بثلاث سنون وترتفع برشاقة تارة أخرى حتى أنها لتقترب أحيانا من ارتفاع الطوالع والأصابع المجاورة لها .

الصاد وأختها : ترسم في جميع الحالات بدون سنة أو نبرة ، وبياضها مستطيل أو مربع مزوي بزوايا قائمة في الغالب ، وتجر من أسفل يسارها إلا إذا لحق بها الجيم وأختاها فقد تجر من أعلى يسارها ، وفي حالتها المنتهية ترسم عراقتها ضحلة في الغالب ومبتورة ، وقد ترسل أو تجمع ، وترتفع الصاد وأختها في جميع الحالات حتى أنها لتقترب من ارتفاع الطوالع والأصابع المجاورة لها .

الطاء وأختها : لا يختلف بياضها في جميع الحالات عن بياض الصاد وأختها ، ويطلع إصبعها من أقصى يسارها في استقامة غليظة وقصيرة ، أو نحيفة ومائلة يسرة وأحيانا يزود بشاكلة بسيطة .

العين وأختها : ترسم دائما في حالتها المبتدأة مفتوحة بزوايا قائمة ، وفي حالتها المتوسطة ترسم بطريقتين ، الأولى مثل سابقتها والثانية بهيئة عقدة مبيضة كأنها وريدة ثلاثية منتصبة فوق رقبة قصيرة ، تتوسط هذه الرقبة أسفل العقدة ، وفي

حالتها المنتهية تكون كالوريدة السابقة ، أو لوزية مع إرسال كاستها أو جمعها ، أو وقفها .

الفاء وأختها : إعجامهما وفق الطريقة المغربية المشار إليها من قبل ، وعقدتها في جميع الحالات مبيضة ، لكنها متنوعة الهيئة فهي تارة مزواة بزوايا قائمة ، وتارة أخرى مستديرة ، وتارة ثالثة ملوزة ، وتستقر فوق قائم يقصر أو يطول، وترسم في حالتها المنتهية موقوفة بزاوية قائمة ، وتسبل أو ترسل أو تجمع

الكاف : زنادية مبسوطة في جميع الحالات ، وقد تزود أحيانا بتشعيرة لطيفة بأعلى يمينها ولم ترسم البتة دالية أو معراة أو سيفية أو مشكولة أو ألفية .

اللام : ترسم في جميع الحالات مستقيمة وقصيرة وغليظة ، وغالبا ما تزود بشاكلة بيسار هامتها ، وفي حالتها المنتهية تجمع كاستها ، أو ترسل ونادرا ما تبتر، أما اللام ألف فترسم في جميع مواضعها محققة وراقية على قاعدة مبيضة مثلثة أو لوزية ، وقد تزود شعبتها بشاكلة منكسرة لأسفل .

الميم : عقدتها مبيضة في جميع الحالات ، وهي غالبا مزواة ، وتجر من أعلى ، أو من أسفل حسب موقعها من السوابق واللواحق ، وقد تعلق ، أما في حالتها المنتهية فتجر بهيئة مسبلة أو مبسوطة أو خنجرية لكنها لا تجمع ولا تدغم.

النون : لا تعجم في حالتها المنتهية سواء كانت متصلة أم منفصلة ، وترسم كاستها مقورة مقوسة ، وأحيانا يهبط قوسها مستقيما في ميل جهة اليسار ثم يرتفع لأعلى في تقوس خفيف ، وقد تجمع أو تبسط ، أما في حالتها المبتدأة والمتوسطة فترسم بهيئة قائم قصيرة وغليظ يلتقي بخط التسطيح .

الهاء : رسمت في الحالة المبتدأة والمتوسطة كأنها وجه الهر لكنها مزواة وكأنها السين التي سدت أسنانها من أعلى ، وتنوعت هيئتها في حالتها المنتهية ما بين معراة مثلثة ، ورادفة ، ومفردة مقورة .

الواو : رسمت في جميع الحالات بعقدة مبيضة ، مزواة أو لوزية ، ولم تجمع أو تقور وإنما قد تبتر أو تقوس مخففة ، أو تنزل في شبه استقامة حتى لتكاد تمس السطر التحتي .

الياء : في حالتها المنتهية ترسم بهيئتين ، الأولى موقوصة أي أن عراقتها إلى قدام ، والثانية معقوصة أي راجعة ، وفي الحالة الأولى قد تجمع أو ترسل ، وفي الحالة الثانية غالبا ما تبتر أو توقف ، أما في حالتها المبتدأة والمتوسطة فترسم كنظيرتها النون .

الخطاط ومكان الكتابة :-

ورد اسم الكاتب بنهاية المصحف (لوحة رقم ١) في مستطيل رأسي تكتنفه أنصاف دوائر منبثقة من أضلاعه الأيمن والأيسر والأسفل ، كتب النص بالمداد الأسود من نوعية خط المصحف نفسه ، لكن بقلم قطته رفيعة ، وذلك في سبعة أسطر نصها " اسم الكاتب محمد الرابع . الحقير الذليل بن يونس . بدأه باليوم (هكذا)

الخميس . في شهر الله المسمى . صفر ثمانية وعشر . بعد هجرة السيد (هكذا) الأنام . سنة ١٣٣٩ " .

ويحتاج النص للنقد والتحليل الآتي :-

أولا : أن اسم الشخص الذي قام بتحرير المصحف هو " محمد الرابع بن يونس " لأن " كاتب " اسم فاعل من كتب ، وهذا اللفظ يطلق على من يقوم بالكتابة أو بالتحرير [٣٢] .

والمعتاد في مثل هذه الخواتيم أن ترد بصيغة الفعل الماضي " كتبه " لكن ربما خشي الكاتب أن يوافيه الأجل قبل إتمام عمله التعبدي الطويل ، إذ تستغرق كتابة مصحف كهذا عدة شهور وربما عدة سنين ، فكتب نص الانتهاء قبل الفراغ التام من الكتابة ، يؤيد ذلك الاحتمال الفعل الماضي " بدأه " بمطلع السطر الثالث والاحتمال الثاني - وهو الأرجح - أن يكون نص الخاتمة برمته " لوحة رقم ١ " مضافاً في فترة لاحقة على كتابة المصحف ، وقد يؤيد ذلك عدة قرائن هي :

(أ) ترقيم صفحات المصحف بالأرقام الحسابية العربية ، في حين كتبت الأرقام الحسابية بنص الخاتمة بالأرقام الحسابية الهندية .

(ب) خلو المصحف من تصحيف الكتابة على الرغم من كثرة صفحاته " ١٥٧٤ " صفحة ، في حين لم تنج سطور سبعة بنص الخاتمة من خطأ الصياغة بالسطرين الثالث والسادس .

(ت) باستقراء جودة الخط بنص الخاتمة ومقارنته بنص الآي السابقة يتأكد اختلاف الأنامل التي نفذت على الرغم من أن السلالة الخطية واحدة .

ثانيا : لم نقف على ترجمة لمحمد الرابع بن يونس حاليا ، ومن الواضح أنه تقي متواضع ، فصل اسمه عن اسم والده بصفتي " الحقير الذليل " لكن فاته كتابة دعاء ختم القرآن بالمصحف موضع الدراسة مثل كثير من نظائره بجنوب الصحراء الكبرى ، وربما يتصل ذلك بظروف الانتهاء من كتابة المصحف .

ثالثا : تؤكد الدراسة التحليلية للمصحف أنه كتب بمنطقة جنوب الصحراء الكبرى ، لتطابق أساليب الإخراج والزخارف والتقسيمات وسلالة الخط والخطط اللونية ، فضلا عن قواعد أحكام التلاوة وعد القرآن ومواضع السجدات وغير ذلك مما سبق تفصيله ، وعليه فالمصحف ينتمي لنظرائه المكتوبة في نيجيريا وتشاد والنيجر وجنوب ليبيا وجنوب الجزائر ، ويضاف للأدلة الدامغة السابقة قرينة إهداء المصحف موضع البحث لمكتبة الحرم النبوي من لدن حاج جزائري ، ورد ذلك بظهر الورقة الأخيرة من المصحف .

رابعا : يتزامن مع ملابسات الفراغ من كتابة المصحف وإهدائه للحرم النبوي ، سنوات إتمام ضم الحجاز لآل سعود من أشراف الحجاز ، فالتاريخ الوارد بخاتمة المصحف " ١٨ صفر ١٣٣٩ هجرية " الذي يقابل عامي (٢٠ – ١٩٢١) تسبقه وتلحق به سنوات

---

[٣٢] حسن الباشا (د. محمود) :- الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، دار النهضة العربية ، الجزء الثاني ، ص ٩٠١ .

اضطراب إقليم الحجاز ، بقطع الهاشميين لطريق حج الرياض ، وحصار الإخوان بجيش الملك عبد العزيز ، للطائف ومكة ثم حصار جدة عاما كاملا ، لينتهي الأمر بضم الحجاز لآل سعود وطرد الهاشميين منه إلى الأردن .

خاتمة :-

تناولت الدراسة مصحفا مؤرخا بعام ١٣٣٩ هـ (٢٠ – ١٩٢١ م) كان محفوظا بمكتبة الحرم المدني ، ويستقر حاليا بمكانه في مكتبة الملك عبد العزيز المطلة على الجهة الغربية للمسجد النبوي ، وهو مصحف أثري مهم ، حرر منذ قرن من الزمان ثم أهداه أحد حجاج الجزائر للحرم النبوي .

وخلصت الدراسة بإلحاق المصحف لنظائره المحررة بجنوب الصحراء الكبرى ، وأنه مكتوب بالخط المغربي من السلالة الأفريقية السودانية ، ومشفوع باسم كاتبه محمد الرابع بن يونس ، وأنه رسمت حروف آياته وأحكام تلاوته وفق قراءة نافع ، التي كان من أشهر رواتها ورش وقالون ، وهما من انتشرت روايتهما بشمال أفريقية وجنوب الصحراء ، وأن آياته وفق العد المدني الأخير المعمول به في كثير من دول المغرب وجنوب الصحراء ، وأن الإخراج الفني للمصحف وزخارفه وتقسيماته وخططه اللونية تتطابق تماماً مع نظائره آنذاك بالإقليم المذكور

تبشر الدراسة بلاحقتها وهي عن ثلاثة مصاحف من نفس الطراز وتكاد تتطابق مع المصحف موضع البحث لكنها محفوظة بثلاث مدن ليبية مختلفة ، الأول في قسم المخطوطات بجامعة قار يونس في مدينة بنغازي ، والثاني في جمعية عين الصقر الخيرية بمدينة ماسة ، والثالث كان في منارة رويفع الأنصاري للعلوم الشرعية قبل إهدائه لقسم الآثار بجامعة عمر المختار بمدينة البيضاء.

وإتماما للفائدة زودت الدراسة بثلاثة عشر شكلا توضيحيا تسبق خمسا وثلاثين لوحة جلها لم يسبق نشرها ، كما زيلت بملحق لبيان تقسيمات القرآن الكريم.

المصادر والمراجع

- أنس (مالك بن أنس) : الموطأ ، صححه وعلق عليه محمد فؤاد عبد الباقي ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ١٩٥١ م ، الجزء الأول .
- البهنسي (د. عفيف) : معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين ، مكتبة لبنان ، ١٩٩٥ م .
- التكيتك (جميلة إمحمد) : مملكة سنغاي الإسلامية في عهد الأسكيا محمد الكبير (١٤٩٣ – ١٥٢٨ م) منشورات مركز جهاد الليبيين ، سلسلة الدراسات التاريخية رقم - ٢٦ – طرابلس ، ١٩٩٨ م .
- الجبوري (تركي عطية عبود) : الخط العربي الإسلامي ، أخرجه وصححه على الخاقاني ، بيروت – بغداد ، ١٩٧٥ م .
- الجبوري (محمد شكر) : الخط العربي " قيم ومفاهيم " والزخرفة الإسلامية ، دار الأمل للنشر والتوزيع ، الأردن ، ١٩٩٨ م .
- جمعة (د. إبراهيم) : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧ م .
- حسن الباشا (د. محمود) : الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٥ م .
- تذهيب المصاحف ، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، أوراق شرقية ، بيروت ، ١٩٩٩ م ، المجلدان الثالث والخامس .
- عبد الحميد (أحمد رأفت) : أثر البيئة في تطور الخط العربي من خلال البسملة، الجزء الأول ، القاهرة ، ٢٠٠٥ م .
- عثمان (د. محمد عبد الستار) : مصحف بالقراءات السبع بجزيرة شندويل بمصر ، مجلة العصور ، المجلد الثامن ، الجزء الأول ، ١٩٩٣ م .
- داوود (د. مايسة محمود) : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية منذ القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، ١٩٩١ م .
- الدالي (د. عبد العزيز) : الخطاطة الكتابة العربية ، مكتبة الخانجي بمصر ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٢ م .
- زين الدين (ناجي) : مصور الخط العربي ، مكتبة النهضة ، بغداد ، الطبعة الثانية ، بيروت ١٩٧٤ م .
- سري (حسن) : الرسم العثماني للمصحف الشريف ، مدخل ودراسة ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ١٩٩٨ م .

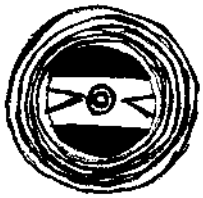
- سيد (د. أيمن فؤاد) : الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، الجزء الثاني ، ١٩٩٧ م .
- شلبي (د. عبد الفتاح إسماعيل) : رسم المصحف والاحتجاج به في القراءات ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٠ م .
- شمبش (فرج ميلاد) : فهرس مخطوطات مكتبة قار يونس المركزية ببنغازي ، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي ، ٢٠٠١ م ، الجزء الأول .
- عبادة (عبد الفتاح) : انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، دار الغد العربي (د.ت) .
- القلقشندي (أبي العباس أحمد) : صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٢٢ م الجزء الثالث .
- مالدونادو (باسيليو بابون) : الفن الإسلامي في الأندلس – ١ – الزخرفة الهندسية ، ترجمة علي إبراهيم منوفي ، مراجعة د . محمد حمزة إسماعيل ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٢ م .
- محمد (بابا يونس) : فهرس مخطوطات دار الوثائق القومية النيجيرية بكادونا ، الجزء الأول ، حققه وأتم حواشيه جون هنويك ، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي ، لندن (د.ت) .
- محمد (محمود حلمي) : على هامش المصحف الإمام والخط المصحفي (دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية) الكتاب التقديري للآثاري عبد الرحمن عبد التواب ، الجزء الأول ، القاهرة ، ٢٠٠٠م .
- مرزوق (د.محمد عبد العزيز) : الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس ، دار الثقافة ، بيروت ، (د.ت) .
- المصحف الشريف ، دراسة تاريخية وفنية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥م .
- مفتي (سحر عبد الرحمن) : المكتبات الوقفية بالمدينة المنورة في العهد العثماني ، مجلة بحوث ودراسات المدينة المنورة ، العدد الرابع .
- المنيف (عبد الله محمد بن عبد الله) : دراسة فنية لمصحف مبكر يعود للقرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي مكتوب بخط الجليل أو الجليل الشامي محفوظ في مكتبة الملك فهد الوطنية ، الرياض ١٩٩٨م .

المرجع الأجنبي :-

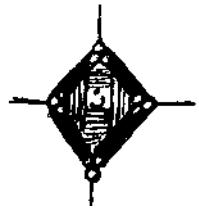
- Safadi (Y.H) :- Islamic Calligraphy . Thames & Hudson .

شكل رقم (١)

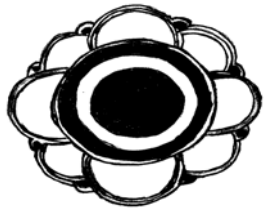
شكل رقم (٢)



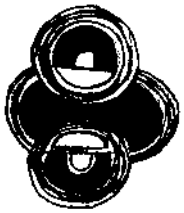
شكل رقم (٣)



شكل رقم (٤)



شكل رقم (٥)



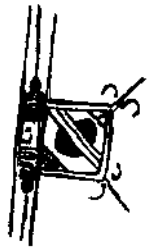
شكل رقم ٦)

شكل رقم (٧)

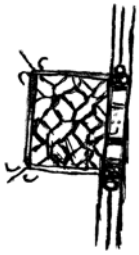
شكل رقم (٨)

شكل رقم (٩)

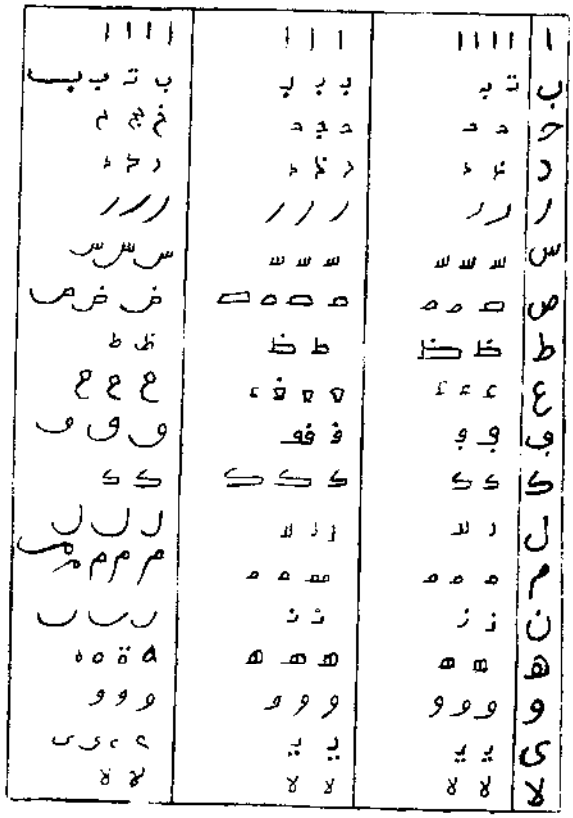
شكل رقم (١٠)



شكل رقم (١١)

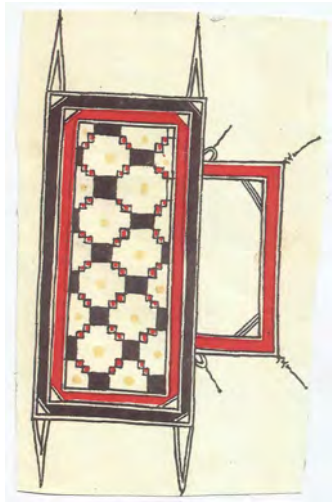


شكل رقم (١٢)



شكل رقم (١٣)

لوحة رقم (١) خاتمة مصحف بمكتبة الملك عبد العزيز بالمدينة المنورة ، مؤرخ بعام ١٣٣٩ هـ (٢٠ – ١٩٢١ م)

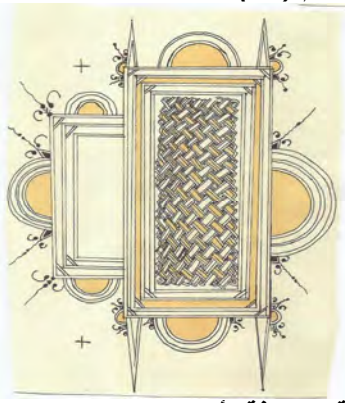


لوحة رقم (٢) غرة المصحف السابق

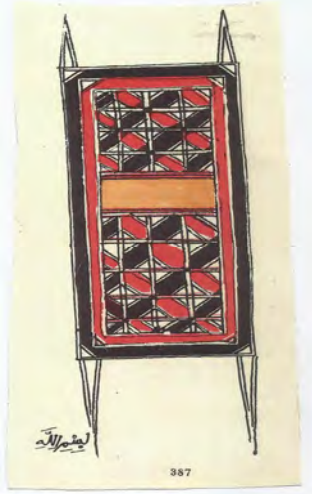
لوحة رقم (٣) شمسة تلي غرة المصحف السابق

لوحة رقم (٤) شمسة منتصف القرآن بالمصحف السابق

لوحة رقم (٥) زخرفة بنهاية سورة الكهف

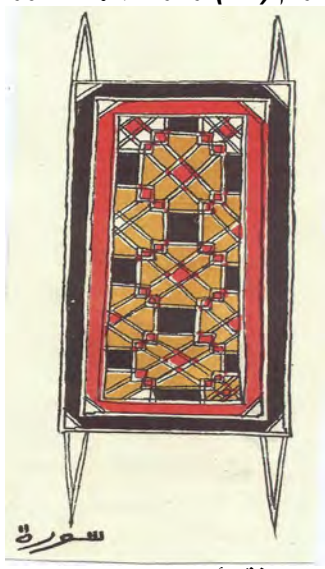


لوحة رقم (٦) صفحة مزخرفة بأكملها تفصل سورة الكهف عن سورة مريم



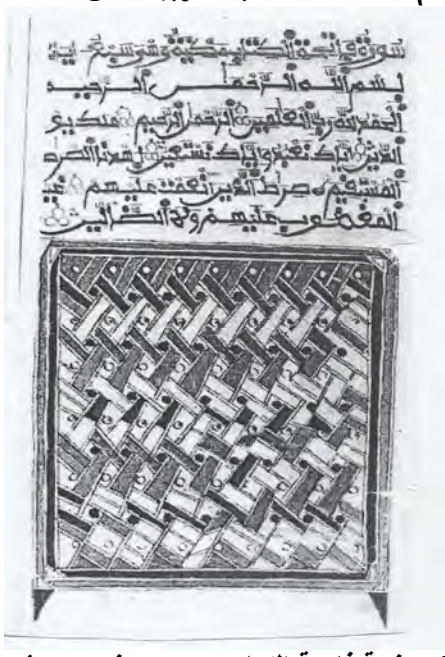
لوحة رقم (٧) صفحة مزخرفة بأكملها تفصل سورة الأنعام عن سورة الأعراف

لوحة رقم (٨) زخرفة بنهاية سورة ص



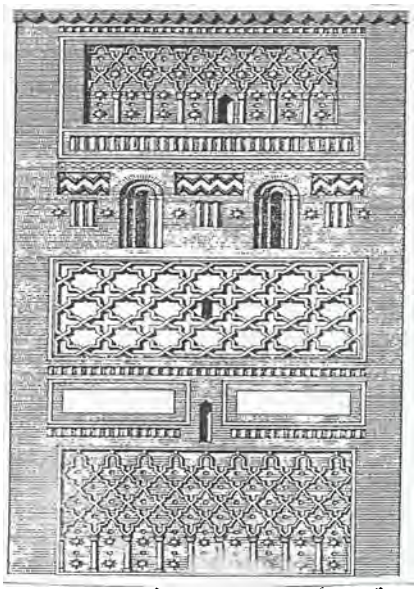
لوحة رقم (٩) صفحة مزخرفة بأكملها تفصل سورة ص عن صورة الصافات

لوحة رقم (١٠) صفحة فاتحة الكتاب من مصحف أفريقي متطور ، عن الدالي (د. عبد العزيز) : الخطاطة الكتابة العربية ، ص ٩٨ .

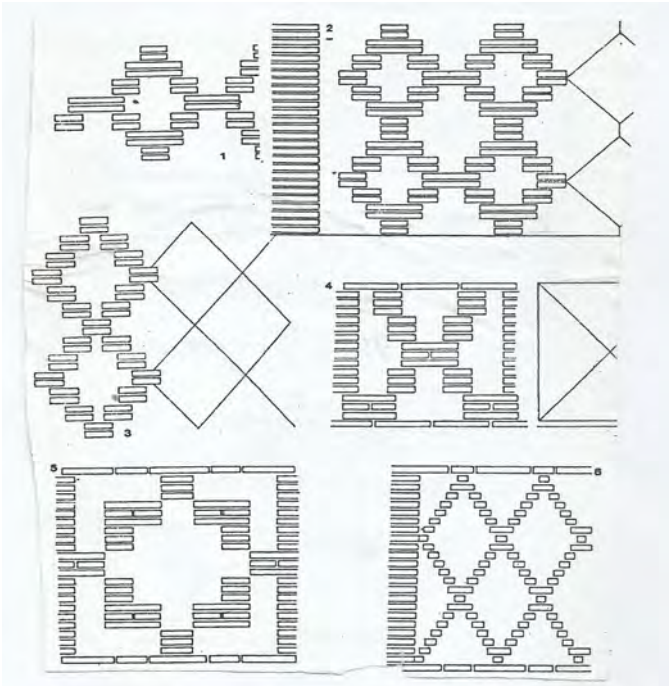


لوحة رقم (١١) صفحة فاتحة الكتاب من مصحف حرر شمالي نيجيريا عن
Safadi (Y.H):- Islamic Calligraphy p.24

لوحة رقم (١٢) صفحة من مخطوط دلائل الخيرات للجزولي زخرفت بشمالي نيجيريا في القرن ١٣ هـ/ ١٩م عن : محمد (بابا يونس) : فهرس مخطوطات دار الوثائق القومية النيجيرية بكادونا . صورة الغلاف



لوحة رقم (١٣) لوحة مجمعة من أبراج المدجنين في سان سلبادور وسان مارتين بأسبانيا . عن : مالدونادو (باسيليو بابون) : الفن الإسلامي في الأندلس -١- الزخرفة الهندسية ، ص ٢٢٦ .



لوحة رقم (١٤) زخارف مجمعة من قلاع وأسقف من عصر المدجنين بأسبانيا ، القرنين ٩-١٠ هـ / ١٥ – ١٦ م . نفس مرجع سابقتها جـ١ ، ص ٧٦

لوحة رقم (١٥) علامـــة السبع الثالث من مصحف مكتبة الملك عبد العزيز بالمدينة المنورة ، والمؤرخ بعام ١٣٣٩ هـ (٢٠ – ١٩٢١ م)

لوحة رقم (١٦) عدة علامات متجاورة عند السبع الرابع من المصحف السابق

لوحة رقم (١٧) علامة السبع الخامس من المصحف السابق

لوحة رقم (١٨) علامة السبع السادس من المصحف السابق

لوحة رقم (١٩) شمسة بداية الحزب الثاني من المصحف السابق

لوحة رقم (٢٠) شمسة بداية الجزء الثاني من المصحف السابق

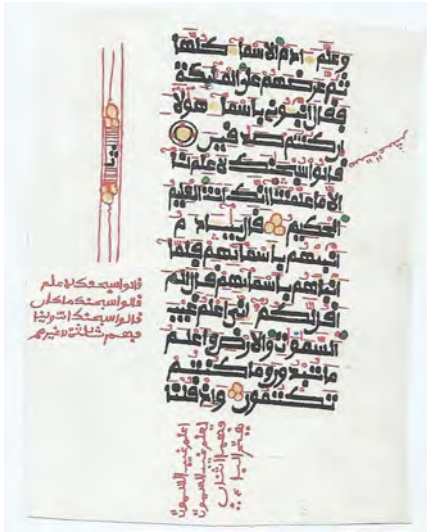
لوحة رقم (٢١) شمسة بداية الحزب الرابع من المصحف السابق

لوحة رقم (٢٢) شمسة بداية الجزء الثالث من المصحف السابق

لوحة رقم (٢٣) شمسة بداية الجزء الثالث والعشرين بالمصحف السابق

لوحة رقم (٢٤) شمسة بداية الجزء الرابع والعشرين بالمصحف السابق

لوحة رقم (٢٥) علامة ربع حزب بالمصحف السابق

لوحة رقم (٢٦) علامة نصف حزب بالمصحف السابق

لوحة رقم (٢٧) علامة ثمن حزب بالمصحف السابق

لوحة رقم (٢٨)
علامة ثمن حزب بالمصحف السابق

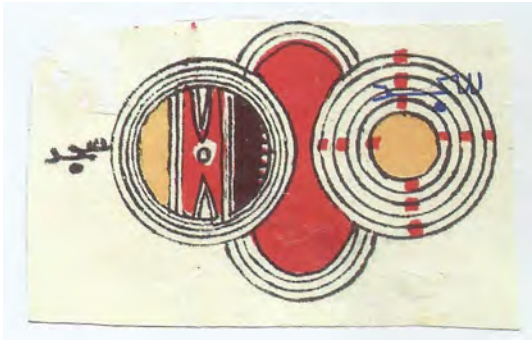
لوحة رقم (٢٩)
علامة نصف حزب بالمصحف السابق

لوحة رقم (٣٠)
علامة ربع حزب بالمصحف السابق

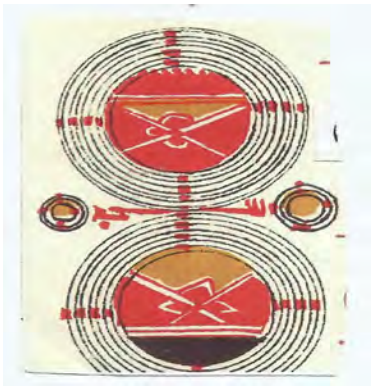
لوحة رقم (٣١)
علامة نصف حزب بالمصحف السابق

لوحة رقم (٣٢)
علامة سجدة سورة الرعد بالمصحف السابق

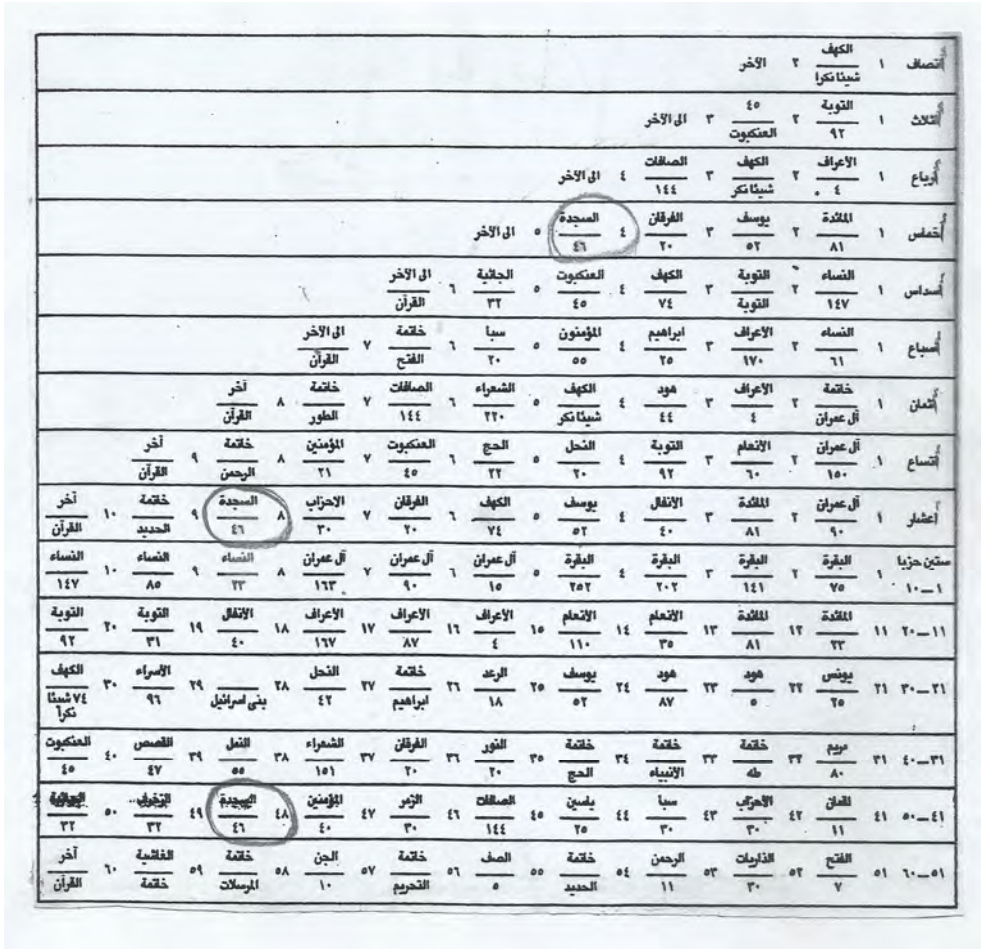
لوحة رقم (٣٣)
علامة سجدة سورة الإسراء بالمصحف السابق



لوحة رقم (٣٤)
علامة سجدة سورة السجدة بالمصحف السابق



لوحة رقم (٣٥)
علامة سجدة سورة ص بالمصحف السابق



أنصاف	١	الكهف / شيئاً نكرا	٢	الآخر																	
أثلاث	١	التوبة / ٩٢	٢	٤٥ / العنكبوت	٣	الى الآخر															
أرباع	١	الأعراف / ٤ ٠	٢	الكهف / شيئاً نكر	٣	الصافات / ١٤٤	٤	الى الآخر													
أخماس	١	المائدة / ٨١	٢	يوسف / ٥٢	٣	الفرقان / ٢٠	٤	السجدة / ٤٦	٥	الى الآخر											
أسداس	١	النساء / ١٤٧	٢	التوبة / التوبة	٣	الكهف / ٧٤	٤	العنكبوت / ٤٥	٥	الجاثية / ٣٢	٦	الى الآخر / القرآن									
أسباع	١	النساء / ٦١	٢	الأعراف / ١٧٠	٣	ابراهيم / ٢٥	٤	المؤمنون / ٥٥	٥	سبأ / ٢٠	٦	خاتمة / الفتح	٧	الى الآخر / القرآن							
أثمان	١	خاتمة / آل عمران	٢	الأعراف / ٤	٣	هود / ٤٤	٤	الكهف / شيئاً نكر	٥	الشعراء / ٢٢٠	٦	الصافات / ١٤٤	٧	خاتمة / الطور	٨	آخر / القرآن					
أتساع	١	آل عمران / ١٥٠	٢	الأنعام / ٦٠	٣	التوبة / ٩٢	٤	النحل / ٢٠	٥	الحج / ٢٢	٦	العنكبوت / ٤٥	٧	المؤمنين / ٢١	٨	خاتمة / الرحمن	٩	آخر / القرآن			
أعشار	١	آل عمران / ٩٠	٢	المائدة / ٨١	٣	الأنفال / ٤٠	٤	يوسف / ٥٢	٥	الكهف / ٧٤	٦	الفرقان / ٢٠	٧	الاحزاب / ٣٠	٨	السجدة / ٤٦	٩	خاتمة / الحديد	١٠	آخر / القرآن	
ستين حزبا ١ ـ ١٠	١	البقرة / ٧٥	٢	البقرة / ١٤١	٣	البقرة / ٢٠٢	٤	البقرة / ٢٥٢	٥	آل عمران / ١٥	٦	آل عمران / ٩٠	٧	آل عمران / ١٦٣	٨	النساء / ٢٣	٩	النساء / ٨٥	١٠	النساء / ١٤٧	
١١ ـ ٢٠	١١	المائدة / ٢٣	١٢	المائدة / ٨١	١٣	الأنعام / ٣٥	١٤	الأنعام / ١١٠	١٥	الأعراف / ٤	١٦	الأعراف / ٨٧	١٧	الأعراف / ١٦٧	١٨	الأنفال / ٤٠	١٩	التوبة / ٣١	٢٠	التوبة / ٩٢	
٢١ ـ ٣٠	٢١	يونس / ٢٥	٢٢	هود / ٥	٢٣	هود / ٨٧	٢٤	يوسف / ٥٢	٢٥	الرعد / ١٨	٢٦	خاتمة / ابراهيم	٢٧	النحل / ٤٢	٢٨	بنى اسرائيل /	٢٩	الإسراء / ٩٦	٣٠	الكهف / ٧٤ شيئاً نكراً	
٣١ ـ ٤٠	٣١	مريم / ٨٠	٣٢	خاتمة / طه	٣٣	خاتمة / الأنبياء	٣٤	خاتمة / الحج	٣٥	النور / ٢٠	٣٦	الفرقان / ٢٠	٣٧	الشعراء / ١٥١	٣٨	النمل / ٥٥	٣٩	القصص / ٤٧	٤٠	العنكبوت / ٤٥	
٤١ ـ ٥٠	٤١	العلق / ١١	٤٢	الأحزاب / ٣٠	٤٣	سبأ / ٣٠	٤٤	يس / ٢٥	٤٥	الصافات / ١٤٤	٤٦	الزمر / ٣٠	٤٧	المؤمنين / ٤٠	٤٨	السجدة / ٤٦	٤٩	الزخرف / ٣٢	٥٠	الجاثية / ٣٢	
٥١ ـ ٦٠	٥١	الفتح / ٧	٥٢	الذاريات / ٣٠	٥٣	الرحمن / ١١	٥٤	خاتمة / الحديد	٥٥	الصف / ٥	٥٦	خاتمة / التحريم	٥٧	الجن / ١٠	٥٨	خاتمة / المرسلات	٥٩	الغاشية / خاتمة	٦٠	آخر / القرآن	

ملحق البحث

بيان بتقسيمات القرآن الكريم ، عن :-

عثمان (د. محمد عبد الستار) :- المرجع السابق ، ص١٧١ .

نقود فتح علي شاه القاجاري

د. حنان مصطفي حجازي•

ملخص البحث

فتح علي شاه من كبار سلاطين الدولة القاجارية، لعب دوراً مهماً في تأسيس هذه الدولة، فهو ابن حسن قلي خان وابن شقيق أقا محمد خان، وبعد وفاة عمه ضرب نقود باسم "بابا خان"، وأعلن نفسه سلطاناً في ٢٤ ربيع الأول سنة ١٢١٢هـ/ ١٥-١٦ سبتمبر سنة ١٧٩٧م، وتوفي سنة ١٩ جمادي الثاني ١٢٥٠هـ/ ٢٢أكتوبر ١٨٣٤م(١).

ونقوم في هذا البحث بدراسة نقود فتح علي شاه، وذلك لأهمية ذلك الحاكم، وذلك من خلال نشر لمجموعة من النماذج المختلفة لنقوده سواء الذهبية أو الفضية، ولقد ضرب فتح علي شاه نقوده في دور سك مختلفة، منها طهران وأصفهان ويزد ورشت ونيسابور وغيرها، أما بالنسبة لتاريخ سك هذه النقود فهي أيضاً في فترات مختلفة، سوف نتناولها بالدراسة تبعاً للترتيب الزمني خلال فترة حكمه.

حيث استقرت التقاليد الإيرانية علي الربط بين هيبة وعظمة نظام الحكم وبين مدي مستوي اتقان سك النقود التي تحمل اسم الحاكم، وانه لمن المعتاد انه يحدث تغييرات واضحة المعالم في شكل ومضمون النقود ما بين فترة إلي أخري من فترات الحكم المختلفة، وبشكل عام فأن النقود التي أصدرت بواسطة القاجاريين بما فيها نقود فتح علي شاه اتبعت نفس التقاليد السابقة في سك النقود التي اعتاد عليها الحكام المسلمين، إلا أنه القاجاريين دعموا فكرة العبارات الدينية بالإضافة إلي استخدام الأشكال الزخرفية المختلفة(٢).

الأسرة القاجارية تنتمي إلي قبيلة تركمانية عرفت باسم الخجر سكنت المنطقة الشمالية من إيران والتي عرفت باسم حوض نهر آترك(٣) ، وكانت تلك القبيلة احدي القبائل التي اضطرت تحت وطأة الغزو التتري بزعامة جنكيز خان خلال القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي إلي الهروب من أواسط آسيا متجهة إلي الغرب إلي أن تسللوا من إيران حتى وصلوا حدود الشام ، وعندما قام تيمورلنك

• مدرس – كلية الاداب - الخارجة – الوادى الجديد .

(1) Reginald S. Poole, The Coins of the Shahs of Persia, Safavis, Afghans, Efsharis, Zands and Kajars ,Tehran, 1976.p.lix.

(2) Priscilla Soucek, Coinage of the Qajars: A System in Continual Transition, Iranian Studies, Vol. 34, No. 1/ , Qajar Art and Society (2001),p. 51

(٣) روبرت شنيرب: تاريخ الحضارات العام، ترجمة يوسف اسعد داغر، مج ٦، دار عويدات للطباعة والنشر، بيروت، سنة ١٩٩٨م، ص ٤١٦ .

بحملاته العدائية علي بلاد الشام عادت تلك القبيلة إلي إيران وأقامت حول حدودها الشرقية [٤].

أعلن محمد حسن خان نفسه سلطاناً في سنة ١١٦٣هـ/ ١٧٥٠م، وجاء بعده كريم خان في سنة ١١٧٢هـ/ ١٧٥٩م، تمرد حسن قلي خان في مدينة مازندران سنة ١١٨٥هـ/ ١٧٧١م، وهو ابن محمد حسن خان ووالد فتح علي شاه، وحافظ علي استقلاله لمدة سنتين وضرب نقود تحمل اسمه أو أمام رضا[٥].

وفي أواخر القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادى عندما كانت كل البلاد الإيرانية مشتعلة بنار الفتنة، وصل أحد أفراد قبيلة قاجار ويسمى أقا محمد خان إلى السلطة الذي استغل فترة ضعف عمر خان الزندى فتوجه إلى طهران ومعه عدد من القاجارية واستولى على شمال إيران ووسطها، وقتل عام(١٢١١هـ/١٧٩٦م) واضطربت أحوال البلاد حتى تولى فتح على شاه[٦] .

ولقد حرص العديد من القاجاريين علي النهوض بالفنون الإيرانية عبر تبني الفنانين والإشراف علي عدد من الأنشطة الفنية مختلفة الاتجاهات وقد تركزت هذه الظاهرة لدي أبناء الطبقة الارستقراطية الذين يمتلكون الحافز المادي الذي به تزدهر الحياة الفنية وكان من بين رعاة الفن القاجاري " فتح علي شاه" (١٧٩٨-١٨٣٤م)[٧]، وتوفى فتح على شاه عام (١٢٥٠هـ/١٨٣٤م) عن عمر يناهز ٦٨ عاما بعد أن حكم لمدة ٣٧ عام[٨]، وشهد عهده فترة ازدهار في الإنتاج الفني بأنواعه ، من النقوش الجدارية الجصية إلى المنمنمات ، واشتهرت بعض المراسم مثل مراسم أصفهان وشيراز ومشهد بإنتاج الكتب. [٩]، هذا فضلاً علي مجموعات النقود المختلفة التي سكت في عهده ، ومن بينها تلك النقود موضوع الدراسة.

معظم الدراسات التي قامت بدراسة النقود الإيرانية هي في الحقيقة عبارة عن كتالوجات تصنف وتصف وفي بعض الأحيان توضح نماذج لنقود سكت بواسطة دور ضرب مختلفة وفي فترات متفاوتة، القائمة المرجعية الأخيرة من كتاب

---

(٤) سمية حسن محمد: المدرسة القاجارية فى التصوير،"دراسة اثرية فنية" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، سنة ١٩٧٧م، ص ٩: ص١٠.

(٥) H. L. Rabino di Borgomale Coins, Medals, and Seals of the Shahs of Iran (1500-1941) (Hartford: 1945). p.61

(٦) عباس إقبال : تاريخ إيران بعد الإسلام ، ص ٨٥٥.

(٧) لمزيد من التفاصيل دور رعاة الفن القاجاري من الحكام الإيرانيين راجع . إيمان العابد: التأثيرات الأوربية علي الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري"""" ١١٩٣هـ - ١٣٤٣هـ/ ١٧٧٩- ١٩٢٥م"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، سنة ٢٠٠٨م، ص ٣٧: ص ٤٠ .

(٨) عباس إقبال : تاريخ إيران بعد الإسلام ،ص ٨٥٥.

(٩) ليلى جلال رزق ، هبة بركات وآخرون : روائع المخطوطات الفارسية المصورة بدار الكتب المصرية ، دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠٠٨م، ص ١٨١.

المسكوكات الإسلامية التي نشرها "ستيفن " تصف الدراسات التي صدرت حول النقود القاجارية بأنها غير كافية بالمرة ومليئة بالتبسيط والأخطاء"، وتصنيف " ستيفن " للعملات القاجارية يوفر إطاراً أساسياً لهذا اللون من البحث لكنه في الحقيقة لم يقم بالتوضيح اللازم كما انه لم يقدم سوي معلومات محدودة حول الملامح الرئيسة لهذه النقود(١٠).

وبالنسبة للنقود القاجارية في الفترة السابقة لحكم فتح علي شاه مباشرة وهي فترة أقا محمد خان، فكانت نقوده تحمل عبارات شيعية علي وجه النقود، وعلي ظهر النقود دار الضرب والتاريخ وعبارات مثل "يا علي ولي الله " وأعلي منها " يا محمد"؛ ومثلاً تلك النقود ضربت في قاشان وبعضها مؤرخ بشهر رجب سنة ١٢٠٩ وشعبان ١٢٠٩هـ ومحرم ١٢١٠هـ (١١)، وأما بالنسبة للنقود الثقيلة لاقا محمد والتي وصلت إلينا فتم ضربها في طهران في سنة ١٢١٠هـ أو سنة ١٢١١هـ، والثقيلة منها مستطيلة الشكل عليها عبارات شيعية وعبارات " يا محمد"، وعلي الوجه الآخر للنقود دار الضرب والتاريخ وعبارات " الملك لله ".

نقود فتح علي شاه:

في الفترة قبل اعلانه سطان من سنة ١٢١١هـ إلي ١٢١٢هـ / ١٧٩٧م إلي ١٧٨٩م، ضرب نقود خلال هذه الفترة باسم" السلطان بابا خان" أو سلطان بابا خان" وعبارات " العزه لله" أو " الملك لله" وذلك علي وجه النقود، وكتب علي ظهر النقود دار الضرب والتاريخ، كما وجدت أيضاً نقود فضية ترجع إلي هذه الفترة ضربت في استراباد واصفهان وقاشان ومراغ وشيراز وتبريز(١٢).

أما بالنسبة لنقود فتح علي شاه بعد أن أصبح سلطاناً في الفترة ١٢١٢هـ إلي ١٢٥٠هـ / ١٧٩٧م/ ١٨٣٤م، فيقول الباحث " رابينو" لقد وجدنا أربعة توصيفات لوجه نقود فتح علي شاه لها علامات مميزة علي وجه النقود في كل فترة من فتراته المختلفة وهي كالآتي " من سنة ١٢١٢هـ إلي ١٢١٩هـ " السلطان فتحعلي شاه قاجار والعزة لله" ، ومن سنة ١٢٢٠هـ إلي سنة ١٢٤١ " السلطان ابن السلطان فتحعلي شاه قاجار" ، ومن سنة ١٢٤١هـ إلي سنة ١٢٤٥هـ " سكه فتحعلي شه خسرو صاحبقران" ، ومن سنة ١٢٤٥هـ إلي سنة ١٢٥٠هـ " سكه فتحعلي شه خسرو كشورستان(١٣).

وحدثت تغييرات بكل من النقود الذهبية والفضية ، فمثلاً النقود الذهبية " التومان" من سنة ١٢١٣هـ إلي سنة ١٢١٤هـ تساوي ٩٦ جرام، ومن سنة ١٢٢٠هـ إلي سنة ١٢٢٤هـ تساوي ٨٤ جرام ، ومن سنة ١٢٢٧هـ إلي سنة ١٢٢٩هـ تساوي

(10) Priscilla Soucek, Coinage of the Qajars: p. 51 :52 ; Stephen Album, A Checklist of Islamic Coins, 2nd ed. (Santa Rosa, CA, 1998). This

(١١) H. L. Rabino di Borgomale Coins, Medals, p.62

(١٢) H. L. Rabino di Borgomale Coins, Medals, p.63

(١٣) H. L. Rabino di Borgomale Coins, Medals, p.63-64.

٧٥ جرام ، ومن سنة ١٢٣٠هـ إلي سنة ١٢٤٤هـ تساوي ٧٢ جرام ، ومن سنة ١٢٢٤هـ إلي سنة ١٢٥٠هـ " كشور ستان" تساوي ٥٤ جرام، وبالنسبة للنقود الفضية " الريال" " بابا خان" من سنة ١٢١١هـ إلي سنة ١٢١٢هـ تساوي ١٨٠ جرام، من سنة ١٢١١هـ إلي سنة ١٢١٢هـ " بابا خان" تساوي ١٦٢ جرام، من سنة ١٢١٢هـ إلي سنة ١٢٣٢هـ " فتح علي شاه" تساوي ١٦٢ جرام، ومن سنة ١٢٣٢هـ إلي سنة ١٢٤١هـ " صاحب قران" تساوي ١٤٤ جرام، من سنة ١٢٤١هـ إلي سنة ١٢٥٠هـ تساوي ١٠٨ جرام(١٤).

وصدرت خلال فترة " فتح علي شاه" (١٧٩٧م – ١٨٣٤م) نماذج من النقود تعتبر من أغني وأروع وأكثر تنوعا من سابقيه خاصة فترة والده محمد حسن خان وأقامحمد خان قاجار(١٥).

أولاً النقود الذهبية:

وهذه النقود نتناولها كما يلي:

- **نموذج (١) (لوحة ١)**

- **لوحة(١) تبين نموذج من نقود ذهبية لفتح علي شاه طهران ١٢١٢**

نصف تومان ضرب في طهران، يظهر عليه تاريخ السك وهو "١٢١٢هـ"، الوزن " ٣.٠٧" جرام، الكتابات بالخط الثلث ونصوصها كما يلي:

الوجه: مركز (داخل دائرة) يزخرفها أطار دائري من حبيبات

- الملك لله
- السلطا بابا خا
- ن ن

الظهر: مركز(داخل دائرة مفصصة) يزخرفها أطار دائري من حبيبات

- طهران
- دار السلطنة
- ١٢١٢
- ضرب

(١٤) H. L. Rabino di Borgomale Coins, Medals, p.64.

(١٥) Priscilla Soucek, Coinage of the Qajars: p. 51 .

توجد زخارف نباتية من زهور متعددة البتلات منها ثلاثية ورباعية وخماسية سواء علي الوجة أو الظهر ، حيث رسم نقاط الحروف بشكل زهور، ويزخرف الوجه شكل هلال من حبيبات دائرية، اما بالنسبة للظهرليس بجودة الوجه ، حيث هناك فروق فى تجويد الكتابة، نلاحظ ان حرفى النون والطاء تبدو فيهما روح الخط الفارسى واضحة .فى حين انهما ثلث بدليل الزلفه الموجوده فى حرف النون.

- **نموذج (٢) (لوحة ٢)**

- **لوحة(٢) تبين نموذج من نقود ذهبية لفتح علي شاه أصفهان ١٢١٢**

نصف تومان ضرب في أصفهان، يظهر عليه تاريخ السك وهو "١٢١٢هـ" ، الوزن " ٣.٠٥" جرام، ونصوص الكتابات كما يلي:

الوجه: مركز (مستطيل) يزخرفه من أعلي عقد مفصص الشكل ومن جانبي المستطيل عقد ثلاثي الفصوص بداخله زهرة خماسية البتلات ويزخرف المستطيل من الخارج إطار دائري من حبيبات مطموس بعضها.

الوجه

- زر ان فتحعلي
- سكه شاهي به
- آمده

الظهر: مركز(داخل دائرة) يزخرفها أطار دائري من حبيبات مطموسة

- الملك لله
- اصفهان
- دار السلطنة
- ١٢١٢
- ضرب
- توجد زخارف نباتية بالوجه ولكنها بسيطة عبارة عن زهور رباعية البتلات.

- **نموذج (٣) (لوحة ٣)**

لوحة(٣) تبين نموذج من نقود ذهبية لفتح علي شاه يزد ١٢١٣هـ

تومان ضرب في يزد ، يظهر عليه تاريخ السك وهو "١٢١٣هـ" ، الكتابات بالخط الثلث ونصوصها كما يلي وهي:

الوجه: مركز (داخل دائرة) مطموس اطرافها

- شاه قاجار
- فتحعلي
- السلطان
- ١٢١٣

الظهر: مركز(داخل مربع) يزخرفه من الجوانب الربعة عقود ثلاثية بداخلها زهور ويحيط بها من الخارج ثلاثة إطر دائرية من حبيبات

- يزد
- دار العبادة
- ضرب

- **نموذج (٤) (لوحة ٤)**

لوحة(٤) تبين نموذج من نقود ذهبية لفتح علي شاه أصفهان ١٢١٣هـ

تومان ضرب في أصفهان، يظهر عليه تاريخ السك وهو "١٢١٣هـ" ، الكتابات بالخط الثلث ونصوصها كما يلي:

الوجه: مركز (داخل دائرة).

الوجه

- شاه قاجار
- فتحعلي
- السلطان
- ١٢١٣

الظهر: مركز(داخل شكل مفصص)

- العزه لله
- اصفهان
- ضر دار
- السلطنة
- ب

يزخرف الوجه والظهر بعض الزخارف النباتية عبارة عن زهور خماسية البتلات، ويحيك بكتابات الظهر شكل دائري مفصص.

- **نموذج (٥) (لوحة ٥)**

لوحة(٥) تبين نموذج من نقود ذهبية لفتح علي شاه أصفهان ١٢١٤هـ

تومان ضرب في أصفهان، يظهر عليه تاريخ السك وهو "١٢١٤هـ" ،الوزن ١١.٦جرام، الكتابات بالخط الثلث المركب المتداخل، ونصوصها كما يلي :

الوجه

- شاه قاجار
- فتحعلي
- السلطان
- ١٢١٤

الظهر: مركز(داخل شكل مفصص)

- العزه
- اصفهان
- ضر دار
- السلطنة
- ب

طمست كلمة " لله" بعد العزه حيث كانت كتبت في النقود السابقة " العزه لله"

- **نموذج (٦) (لوحة ٦)**

لوحة(٦) تبين نموذج من نقود ذهبية لفتح علي شاه رشت ١٢١٦هـ

تومان ضرب في رشت، يظهر عليه تاريخ السك وهو "١٢١٦هـ" ، الوزن ٦.٠٦جرام، الكتابات بالخط الثلث ونصوصها كما يلي:

الوجه

- شاه قاجار
- فتحعلي
- السلطان
- ١٢١٦

الظهر: مركز(داخل شكل مربع) يحيط به زخارف نباتية

- رشت
- دار
- ضرب

- **نموذج (٧) (لوحة ٧)**

- **لوحة(٧) تبين نموذج من نقود ذهبية لفتح علي شاه طهران ١٢١٩هـ**

تومان ضرب في طهران، يظهر عليه تاريخ السك وهو "١٢١٩هـ" ،الوزن ٦.٠٩جرام، الكتابات بالخط فارسى يزخرفها زخارف نباتية ونصوصها كما يلي:

الوجه

- شاه قاجار
- فتحعلي
- السلطا السطا
- ن بن ن

الظهر: مركز(داخل دائرة مفصصة من أعلي)

- العزه
- لسلطنة
- ضردار ا ١٢١٩
- ب

يزخرف الوجه والظهر بعض الزخارف النباتية عبارة عن زهور سداسية البتلات استخدمها مكان نقاط الحروف في حروف النون في كلمة السلطان وكلمة بن ، كما أن كلمة " لله" بعد العزه أيضاً مطموسة، وفى كلمة ضرب وضع حرف الباء اسفل الكلمه وهذا لا يجوز وفقا للقواعد الخطيه لكن يجوز ان تكون اعلى الكلمه او امامها، خاصة انه خلال العصر القاجاري كانت تقنينات الحروف وكيفية اتصالها وصلت الى درجة عالية من الاتقان.

- **نموذج (٨) (لوحة ٨)**

- **لوحة(٨) تبين نموذج من نقود ذهبية لفتح علي شاه يزد ١٢٢٠هـ**

تومان ضرب في يزد، يظهر عليه تاريخ السك وهو "١٢٢٠هـ" ،الوزن ٦.١٦جرام،

الكتابات بالخط الفارسي ونصوصها كما يلي:

الوجه

- العزه لله
- شاه قاجار
- فتحعلي
- السلطا السطا
- ن بن ن

الظهر: مركز(داخل دائرة مفصصة)

- يزد
- لعباده
- دار ا
- ضرب
- ١٢٢٠

الوجه خالي من الزخرفة أما الظهر فتوجد به بعض الزخارف النباتية عبارة عن زهرة خماسية البتلات أعلي كلمة ضرب من ناحية اليسار، وزهور ثلاثية البتلات أعلي كلمة ضرب من ناحية اليمين، بالإضافة إلي زهرة رباعية البتلات استخدمها مكان حرف الباء في كلمة العبادة.

- **نموذج (٩) (لوحة ٩)**

- **لوحة(٩) تبين نموذج من نقود ذهبية لفتح علي شاه يزد ١٢٣٣هـ**

تومان ضرب في يزد، يظهر عليه تاريخ السك وهو "١٢٣٣هـ" ،الوزن ٤.٦٠جرام، الكتابات بالخط الفارسي ونصوصها كما يلي:

الى جوار دائره حولها دوائر

الوجه (الكتابات علي أرضية من زخارف نباتية من اوراق وزهور خماسية البتلات)

- شاه قاجار
- فتحعلي
- السلطا السطا
- ن بن ن

الظهر: مركز(داخل دائرة) يحيط بها إطار من زخرف نباتية من أوراق محورة يليها إطار دائري من حبيبات

- يزد
- العباد
- ضر دار ده
- ب
- ١٢٣٣

الكتابات علي الوجه بالخط الفارسى المحاط بالزخارف الهندسية المكونه من دوائر متجاورة ويتخلل الكتابة توريقات من الزخرفة النباتيه المحورة من اوراق الشجر هى فى الاصل تستخدم فى الخط الكوفى الفاطمى، وكذلك الظهر بخط فارسى تتخلله توريقات كما فى سابقه.

- **نموذج (١٠) (لوحة ١٠)**

لوحة(١٠) تبين نموذج من نقود ذهبية لفتح علي شاه تبريز ١٢٣٨
نصف تومان ضرب في تبريز، يظهر عليه تاريخ السك وهو "١٢٣٨هـ" ،الوزن ٢.٣٠جرام، الكتابات بالخط الفارسي ونصوصها كما يلي:

الوجه : مركز(داخل دائرة)

- شاه قاجار
- فتحعلي
- السلطا السطا
- ن بن ن

الظهر: مركز(داخل دائرة)

- دار السلطنة
- ب
- ضر تبريز
- ١٢٣٨
- سنة

يوجد علي كل من الوجه والظهر زخارف النباتية عبارة عن زهورثلاثية ورباعية وخماسية البتلات استخدمت مكان الحروف.

- **نموذج (١١) (لوحة ١١)**

- **لوحة(١١) تبين نموذج من نقود ذهبية لفتح علي شاه همذان١٢٣٩هـ**

تومان ضرب في همذان، يظهر عليه تاريخ السك وهو "١٢٣٩هـ" ، الوزن " ٤.٦٠" جرام، الكتابات بالخط الفارسي ونصوصها كما يلي:

الوجه :

- شاه قاجار
- فتحعلي
- السلطا السطا
- ن بن ن

الظهر: مركز(داخل دائرة) يحيط بها إطار من زخرف نباتية من أوراق محورة يليها إطار دائري من حبيبات بعضها مطموس

- همذان
- طيبة
- بلد
- ضرب
- ١٢٣٩

يزخرف الوجه من الخارج إطار دائري من حبيبات مربعة الشكل وخط دائرى يفصل الكتابات عن هذا الإطار، بالإضافة إلي بعض من الزخارف النباتية، أما الظهر فيزخرفه دائرة يتوسطها الكتابات يزخرفها زهور ثلاثية ورباعية وخماسية البتلات، يلي ذلك الإطار زخارف نباتيه واضحه من أعلي، يلي ذلك إطار دائري من حبيبات مربعة الشكل.

- **ثانياً النقود الفضية:**
- **نموذج (١) (لوحة ١٢)**

- **لوحة(١٢) تبين نموذج من نقود فضية لفتح علي شاه تبريز ١٢٢٥**

ربع ريال ضرب في تبريز، يظهر عليه تاريخ السك وهو "١٢٢٥هـ" ، الكتابات بالخط الفارسي ونصوصها كما يلي:

الوجه : (مركز دائرة)

- شاه قاجار
- فتحعلي
- السلطا السطا
- ن بن ن

الظهر: مركز(داخل دائرة) يحيط بها إطار دائري من حبيبات بعضها مطموس

- دار السلطنة
- ب
- ضر تبريز
- ١٢٢٥
- سنة

يزخرف أرضية الوجه زخارف نباتية عليها الكتابات التي يحيطها من الخارج إطار دائري من حبيبات دائرية الشكل، كما يزخرف الكلمات بدلا من النقاط زهور ثلاثة ورباعية وخماسية البتلات، أما الظهر فيزخرفه دائرة يتوسطها الكتابات يزخرفها زهور ثلاثية ورباعية وخماسية البتلات، يلي ذلك إلي الخارج مساحة دائرية خالية من الزخرفة، يلي ذلك إطار دائري من حبيبات دائرية الشكل.

- **نموذج (٢) (لوحة ١٣)**

- **لوحة(١٣) تبين نموذج من نقود فضية لفتح علي شاه قم ١٢٤١**

ربع ريال ضرب في قم، يظهر عليه تاريخ السك وهو "١٢٤١هـ" ،الوزن ٦.٨٥جرام، الكتابات بالخط الفارسي ونصوصها كما يلي:

الوجه : مركز (داخل دائرة) يحيط بها إطار دائري من حبيبات

- شه
- سكه فتحعلي
- صاحبقرن
- خسلرو

الظهر: مركز(داخل دائرة) يحيط بها زخرفة نباتية من أوراق محورة يليها إطار دائري من حبيبات

- يمان
- قم
- ضر دار الا
- ب
- سنة

يزخرف أرضية الوجه زخارف نباتية عليها الكتابات التي يحيطها من الخارج إطار دائري من حبيبات دائرية الشكل، كما يزخرف الكلمات بدلا من النقاط زهور ثلاثة ورباعية وخماسية البتلات، أما الظهر فيزخرفه دائرة يتوسطها الكتابات يزخرفها زهور ثلاثية ورباعية وخماسية البتلات، يلي ذلك إلي الخارج إطار دائري يزخرفه من أعلي ومن أسفل ومن الجانبين زخرفة نباتية قوامها ورقتين متقابلتين ويفصل بين كل منهم زهرة ثلاثية البتلات ، يلي ذلك إطار دائري من حبيبات دائرية الشكل.

- **نموذج (٣) (لوحة ١٤)**

- **لوحة(١٤) تبين نموذج من نقود فضية لفتح علي شاه نيسابور١٢٤٢**

ريال صاحب قران ضرب في نيسابور، يظهر عليه تاريخ السك وهو "١٢٤٢هـ"، الكتابات بالخط الفارسي ونصوصها كما يلي:

الوجه : مركز (داخل دائرة) يحيط بها إطار دائري من حبيبات

- شه
- سكه فتحعلي
- صاحبقرن
- خسلرو

الظهر: مركز(داخل دائرة) يحيط به إطار دائري من حبيبات

- نيسابور
- الملك
- دار
- ضرب
- ١٢٤٢

يزخرف أرضية الوجه زخارف نباتية عليها الكتابات التي يحيطها من الخارج إطار دائري من حبيبات دائرية الشكل، كما يزخرف الكلمات بدلا من النقاط زهور ثلاثة ورباعية وخماسية البتلات، أما الظهر فيزخرفه دائرة يتوسطها الكتابات يزخرفها زهور ثلاثية ورباعية وخماسية البتلات، يلي ذلك إلي الخارج مساحة دائرية خالية من الزخرفة، يلي ذلك إطار دائري من حبيبات دائرية الشكل.

وهكذا يتبين لنا من خلال البحث أن فتح علي شاه، كان من أهم سلاطين الدولة القاجارية وساهم بشكل فعال في تقدمها، وقام بسك النقود الذهبية والفضية في مختلف مدن إيران مثل أصفهان وطهران ويزد وقم ونيسابور ورشت وغيرها، وقد سجل فتح علي شاه في أول نقود سكها في سنة ١٢١٢ لقبه باسم " بابا خان" ، وبعد ذلك باسم السلطان فتح علي شاه، وبعد ذلك باسم السلطان ابن السلطان فتح علي شاه .

المصادر والمراجع

*القرآن الكريم.

أ) المراجع العربية والمعربه والمقالات:

١. روبرت شنيرب: تاريخ الحضارات العام، ترجمة يوسف اسعد داغر، مج ٦، دار عويدات للطباعة والنشر، بيروت، سنة ١٩٩٨م.
٢. زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، دار الرائد العربي، بيروت، سنة ١٩٨١م.
٣. عباس إقبال : تاريخ إيران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية (٢٠٥هـ/٨٢٠م –١٣٤٣هـ/١٩٢٥م)، نقله عن الفارسية وقدم له وعلق عليه محمد علاء الدين منصور، دار الثقافة والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة ١٩٨٩م.
٤. ليلى جلال رزق ، هبة بركات وآخرون : روائع المخطوطات الفارسية المصورة بدار الكتب المصرية ، دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠٠٨م.

ب) الرسائل العلمية :

٥. إيمان محمد العابد: " التأثيرات الأوربية علي الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري"" ١١٩٣هـ - ١٣٤٣ه/ ١٧٧٩- ١٩٢٥م"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، سنة ٢٠٠٨م.
٦. سامح فكرى البنا : فن التجليد فى العصر الصفوى فى ضوء مجموعات متاحف القاهرة ودار الكتب المصرية " دراسة فنية مقارنة" دكتوراه كلية الآثار ،جامعة القاهرة ،٢٠٠٨م .
٧. سمية حسن محمد: المدرسة القاجارية فى التصوير،"دراسة اثرية فنية" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، سنة ١٩٧٧م.

- **ج) المراجع الأجنبية:**

- H. L. Rabino di Borgomale Coins, Medals, and Seals of the Shahs of Iran (1500-1941) (Hartford: 1945). p.61

-Reginald S. Poole, The Coins of the Shahs of Persia, Safavis, Afghans, Efsharis, Zands and Kajars ,Tehran, 1976

-Priscilla Soucek, Coinage of the Qajars: A System in Continual Transition, Iranian Studies, Vol. 34, No. 1/ , Qajar Art and Society (2001),

جامع الصيني بشرق مدينة الإسكندرية
(دراسة آثارية معمارية وفنية)
تنشر لأول مرة

أ.د. حنان مطاوع•
أ. رضوي عبد الخالق••

ازدهرت حركة العمران في مدينة الإسكندرية في عصر أسرة محمد علي (١٨٠٥-١٩٥٣م) وتميزت العمائر المختلفة التي شيدها حكام هذه الأسرة بالتنوع والدقة والروعة.

وتعد العمائر الدينية وبخاصة المساجد الجامعة والعمائر المدنية وبخاصة القصور أكثر المنشآت القائمة التي لا تزال باقية من عصر تلك الأسرة بمدينة الإسكندرية وينتمي المسجد موضوع الدراسة إلي عصر الملك فاروق (١٩٣٦-١٩٥٢م) والذي أفتتح هذا المسجد حسب الروايات الشعبية.

مسجد أحمد سالم بمدينة الإسكندرية

الموقع:

يقع المسجد بحي باكوس [١]في شارع الفتح على شريط الترام فيما بين محطتي باكوس و فلمنج (الكرنك).

ويرجع تاريخ إنشاء منطقة باكوس إلي حكم الخديوي توفيق، قبل الاحتلال البريطاني لمصر بسنوات قليلة، وقد بدأ العمران ينتشر في هذه المنطقة في عهد الخديوي إسماعيل، وبدأ محمد سعيد باشا بمد السكة الحديدية لخط ترام الرمل وتم

• أستاذ الآثار الإسلامية جامعة الإسكندرية
•• مفتش آثار
وقد ألقى البحث نيابة عنهن أ/ مصطفى محمود – معيد بقسم الآثار الإسلامية كلية الآثار جامعة القاهرة.

(١) - أما عن أسم المنطقة فهو نسبة إلي احد الشوام الذين جاءوا إلي مصر واستثمروا في أراضيها واستقر بها في عهد الخديوي إسماعيل وكان اسمه " خليل باغوص" وقد نسبت له هذه المنطقة وقد حرف العامة اسمه ليتحول إلي باكوس بدلا من باغوص لصعوبة نطقها باللغة العامية المصرية وبعد وفاة خليل باغوص ورثه نجله شارل باغوص وقد ازدهرت المنطقة تجاريا في تلك الفترة وأصبح الطريق الذي يربط بين محطة القطار في الجنوب وخط الترام في الشمال (شارع محطة السوق)، واستمر هذا الوضع حتى عام ١٩٢٠ م حيث اشتري الحاج شعبان بك أبو شبانه كافة أملاك شارل باغوص، وقام بهدم قصر خليل باغوص وقسم المنطقة إلي شوارع وسوق ومحلات تجارية أوقفها للصوف علي الجامع الذي شيده عام ١٩٢٨م وقد صاحب بناء ذلك الجامع قيام العديد من الأشخاص ببناء جوامع في تلك المناطق كالجامع الصيني إلي شيده الحاج أحمد سالم بالقرب من منطقة باكوس

افتتاحه في عهد الخديوي إسماعيل عام ١٨٦٣ م ومنذ ذلك الوقت بدأت المنطقة تتحول من النمط الريفي إلي النمط الحضري [٢].

منشئ المسجد وتاريخ بنائه:-

لم تسعفنا المصادر والمراجع الحديثة بمادة عن تاريخ بناء هذا المسجد وظروف إنشائه ولم نعثر له علي وثيقة وقف.

ولا يزال هذا المسجد أسير الجهل رهين الإهمال فهو غير مسجل بوزارة الآثار المصرية وكل المعروف عنه أن الذي قام بنشيده شخص يدعي أحمد سالم وذلك وفق لنص تأسيسي نقشت حروفه بخط الثلث مسجل علي العتب الذي يعلو المدخل الرئيسي للمسجد بالواجهة الشمالية الغربية والذي نطالع فيه:

"أنشأ هذا المسجد أحمد سالم سنة ١٣٤٩هـ"

ولا توجد ترجمة عن أحمد سالم المذكور في المصادر التاريخية المتاحة غير أن الروايات الشعبية المنقولة شفاهة عن أهالي منطقة باكوس والعاملين بالمسجد تجمع علي أنه كان يمتهن صناعة الأواني

الصينية ويتاجر فيها ولذلك انسحبت مهنته علي هذا المسجد فعرف باسم المسجد الصيني كما تشير تلك الروايات بأنه كان رجلا ثريا يسكن في فيلا بمواجهة المسجد الذي أنفق في بناءه أموالا طائلة حتى أنه جلب من ايطاليا الأعمدة الرخامية الأربعة التي تقوم عليها قبة الجامع.

التكوين المعماري للمسجد:-

جاء تخطيط المسجد وفق الطراز العربي غير التقليدي وهو طراز الأروقة دون الصحن الأوسط المكشوف فهو يتكون من قسمين أحدهما مكشوف فهو يتكون من قسمين أحدهما مغطي يمثل المسجد أو بيت الصلاة والآخر مكشوف يمثل حرم الجامع.
ويأخذ الجامع شكل مستطيل أقرب إلي المربع طول ضلعه من الشمال إلي الجنوب ٨م وعرضه من الشرق إلي الغرب٧م.

التخطيط الخارجي للمسجد:

الواجهات:-

وللجامع واجهتان هما الواجهة الشمالية الشرقية والواجهة الشمالية الغربية وقد حجبت المنازل الحديثة واجهات الجوامع الأخرى.

الواجهة الشمالية الغربية[٣]:-

وهي الواجهة الرئيسية ويتوسطها المدخل الرئيسي[٤] الذي يقع في حجر غائر عبارة عن دخلة معقودة بعقد مديني من ثلاث فصوص تملأها من أسفل حتى بداية

---

[٢] – خالد محمود هيبة: الخطط السكندرية، دار العقيدة الإسلامية، ٢٠٠٥م،ص ١٦٧-١٧٢.
(٣) – لوحة (١).
(٤) – لوحة (٢)

الطاقية حطات من المقرنصات ويكتنف حجر المدخل جلستان أو مكسلتان(٥)من الحجر تعلوهما عضدتان ، ويدور حول هذا العقد جفت لاعب ذو ميمه، فيما يشغل بنيقتي أو كوشتي العقد زخارف من توريقات نباتية عبارة عن فروع وسيقان نباتية ملتفة تخرج منها أزهار تمثل زهرة الزنبق ويتوج هذا العقد شريط كتابي به آيات قرانيه نقشت حروفها بخط الثلث نطالع فيها:

(إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى).

ويتوسط حجر المدخل فتحة باب اتساعها ١.٧٥م يعلوها عتب منقوش عليه نص تأسيسي بخط الثلث نطالع فيه اسم المنشئ وتاريخ البناء علي النحو التالي:

(أنشأ هذا المسجد أحمد سالم سنة ١٣٤٩ هجرية)

ويستند هذا العتب علي صفين من المقرنصات.ويعلوه نفيس يليه عقد عاتق مكون من سبع سنجات مزدانة بتوريقات نباتية، ويدور حول هذا العتب جفت لاعب ذو ميمه، يعلوه نافذة توأميه (قندلون).

ويكتنف كتلة المدخل دخلتان مستطيلتان استغلهما المعمار في فتح شبابيك مستطيلة ذات مصبعات حديدية، تعلوها أعتاب مزررة سنجاتها باللونين الأبيض والأصفر الغامق بالتبادل وفق أسلوب المشهر ويعلو كل شباك سفلي نافذة قندلية مركبة من عقدين نصف دائريين يرتكزان علي ثلاث أعمدة صغيرة ذات تيجان وقواعد بصلية الشكل، يعلوها دائرة أو نافذة قمرية تغطيها مصبعات حديدية، وتنتهي كل قندلية بحطات من المقرنصات.

المدخل الثانوي(٦) بالواجهة الشمالية الغربية:-

تشتمل الواجهة الرئيسية الممتدة في محاذاة الشارع في استقامة واحدة علي مدخل فرعي أو ثانوي في طرفها الجنوبي الغربي يوصل إلي الميضأة والقبة الضريحية وبيت الصلاة ويتكون من دخلة معقودة بعقد مدبب يدور حوله جفت لاعب ذو ميمه وتزدان كوشتي العقد بزخارف نباتية قوامها فروع نباتية من أوراق ثلاثية الفصوص وفروع نباتية ملتوية وأنصاف مراوح نخيلية.

---

(٥) – جاء هذا الاسم من الكسل وهو التثاقل والفتور، والمكسلة بفتح الميم وسكون الكاف هي ما تؤدي إلي الكسل والتراخي، والمكسلة في المصطلح المعماري هي كتلة بنائية من الحجر أو الرخام تتكون من عدة مداميك توجد علي جانبي حجور المدخل ، وقد شاعت كلمة مصطبة في الوثائق في العصر المملوكي والمكسلة في وثائق العصر العثماني ولاسيما في وثائق القرنين ١١-١٢هـ/١٧-١٨م راجع:حسن عبد الوهاب: المصطلحات الفنية للعمارة الإسلامية، المجلة، السنة ٣، العدد ٢٧، مارس ١٩٥٩،ص٣٣، عاصم رزق: معجم مصطلحات العمارة الإسلامية، مكتبة مدبولي،٢٠٠٠م،ص٦٨.

(٦) – لوحة(٣)

ويتوسط تجويف المدخل فتحة باب مربع ذات عتب مستقيم يعلوه عقد عاتق يقع بينه وبين العتب نفيس ويعلو العقد العاتق سنجات معشقة باللونين الأبيض والأسود علي نظام الأبلق يحدها من الأعلى ثلاث صفوف من المقرنصات ذات دلايات زخرفيه .

ويغلق فتحة المدخل باب خشبي من مصراعين مزخرف بمربعات هندسية مكسوة بكسوات نحاسية مفرغة مثبته بمسامير مكوبجة تزدان تلك الكسوات بتوريقات نباتية من أوراق ثلاثية الفصوص وفروع نباتية ملفوفة وأنصاف مراوح نخيلية.

ويتوج الواجهة ككل صف من شرفات علي شكل ورقة نباتية ثلاثية الفصوص.

الواجهة الشمالية الشرقية:-[٧]

وتطل هذه الواجهة علي شارع جانبي ضيق وتمتد بطول ٢١ متر تقريبا، وهي لا تمتد في استقامة واحدة إذ أنها بها ارتداد في طرفها الشرقي مقداره ١.٧٨ متر تقريبا وذلك لوجود غرفة الإمام بهذا القطاع من الواجهة.

ويشغل هذه الواجهة ثلاث دخلات رأسية مستطيلة، بكل داخلة شباك من مصبعات حديدية ويعلو كل دخلة عتب مستقيم ثم نفيس يعلوه عقد عاتق سنجاته معشقة وملونة بأسلوب المشهر ويتوج كل شباك سفلي في خط محوري رأسي نافذة علوية قندلية تتكون كل منها من عقدين نصف دائريين يرتكزان علي ثلاث أعمدة أحدهما مركزي بالوسط و الآخران في الجانبين والأعمدة تيجانها وقواعدها بصلية الشكل.

المئذنة:[٨]

تقع بأقصى الركن الشرقي بالواجهة الشمالية الشرقية، وهي مئذنة شاهقة الارتفاع تمتاز برشفاتها وحسن نسبها.

وتتكون من ثلاث طوابق تبدأ من الأرض بقاعدة من السطح حتى مستوي السطح العلوي للجامع وهي مربعة المسقط زواياها العلوية مشطوفة حولت المربع إلي المثمن بواسطة مثلثات مقلوبة محددة عند حوافها بإطارات حجرية، في حين تزدان جوانب هذه القاعدة بزخارف هندسية قوامها دائرة كبيرة يدور حولها جفت لاعب ذو ميمه وبداخل الدائرة زخارف نباتية عبارة عن أربع أزهار ثلاثية البتلات تتلاقي عند نجمة ثمانية الرؤوس.

ويلي القاعدة بدن مثمن يمثل الطابق الأول فتح بأربعة أضلاع منه شرفات صغيرة بارزة محمولة علي كوابيل حجرية بمقرنصات ودلايات من الحجر ويعلو كل شرفة فتحة معقودة بعقد مسنم مدبب منكسر في حين يشغل الضلوع الأربعة الاخري

---

[٧] – لوحة (٤)

[٨] –لوحات (٦،٥)

بالتناوب حشوات زخرفيه يكسو الجزء السفلي في محاذاة الشرفات حشوه مستطيلة يملأها طبق نجمي اثني عشري يعلوها حشوه مستطيلة معقودة بعقد مدبب يملأها زخارف نباتية ويكتنف كل ضلع من أضلاع البدن المثمن عمودان زخرفيان بحيث يبلغ عدد الأعمدة المندمجة اثني عشر عمود أبدانها محلاه بزخارف هندسية ونباتية بالتناوب ويعلو كل عمود تاج ويدنوه قاعدة ناقوسيه، ويلي ذلك حزام مثمن الأضلاع يشغله كتابة قرآنية بخط الثلث.

ويتوج هذا الطابق حطات من المقرنصات تحمل شرفة المؤذن الأولي التي يحيط بها درابزين من قوائم حجرية تعلوها بابات (رمانات) ويشغل ما بينها شقائق أو فرغات حجرية مفرغة بزخارف هندسية.

ويعلو الشرفة بدن اسطواني يمثل الطابق الثاني من المئذنة ويزدان بزخارف نباتية كثيفة متداخلة ويتوجه حطات من المقرنصات تحمل شرفة المؤذن الثانية والتي تشبه الأولي في تكوينها المعماري والزخرفى.

ويعلو ذلك الطابق الثالث علي هيئة أعمدة من الرخام تحمل الجوسق العلوي للمئذنة الذي تم تشكيله علي طراز القلة.

القبة من الخارج:(٩)

تظهر القبة من أعلي سطح المسجد وهي غاية في الجمال والروعة حيث يفتح برقبة القبة ستة عشر نافذة مستطيلة معقودة بعقود مدببة ويغطي هذه النوافذ زجاج ملون بالألوان الأزرق والأخضر والأصفر والأحمر، ويفصل بين كل نافذة وأخري دعامة مستطيلة.

ويعلو رقبة القبة جزء من بلاطات حجرية تأخذ شكل المعين تم وضعها متراسه فوق بعضها البعض، ويلي ذلك خوذة القبة التي زخرفت بزخارف نباتية بارزة عبارة عن بخاريات مفصصة رباعية الفصوص وتشغل كل بخارية مروحة نخيلية مركبة بداخلها شكل لزهرة اللوتس، ويعلو القبة جوسق يشغله زخارف مشعة بارزة تنتهي من أسفل بفصوص

الوصف الداخلي للمسجد:

بيت الصلاة:(١٠)

يشغل بيت الصلاة مساحة مستطيلة مقسمة إلي ثلاث أروقة بواسطة ثلاث بائكات موازية لجدار القبلة وكل بائكة تتكون من ثلاث عقود ترتكز علي أعمدة من

(٩) – لوحة (٧)
(١٠) – لوحات(٨،٩)

الرخام، ويتميز الرواق الأوسط بأنه أوسعها وأهمها حيث يغطيه قبة مركزية منطقة انتقالها من مثلثات كروية وقاعدتها مستطيلة تقوم علي أربعة عقود متعددة الألوان ترتكز علي أربعة أعمدة من الرخام الأبيض قواعدها مستطيلة وتيجانها مربعة.

أما الرواقان الجانبيان فعبارة عن مساحة مستطيلة يغطي كل منها سقف خشبي مسطح.

أبواب بيت الصلاة:-

يفتح بجدار بيت الصلاة أربعة أبواب أولها بالزاوية الجنوبية والثاني يقابله بالزاوية الشرقية من الجدار الجنوبي الشرقي والباب الثالث بالزاوية الغربية يؤدي إلي صندرة خاصة بالنساء والباب الرابع بالزاوية الشمالية الغربية من الجدار الشمالي الغربي ويؤدي إلي الميضأة وقبة الضريح.

والبابان الأول والثاني بالجدار الجنوبي الشرقي متشابهان تماما فكل منها عبارة عن فتحة مستطيلة اتساعها ١.٣٠ يغلق عليها باب خشبي مطعم بالنحاس يعلو الباب عتب مستقيم يليه نفيس ثم عقد عاتق من سنجات مزررة علي نظام الأبلق باللونين الأبيض والأسود ويحدد واجهة كل باب حشوه مستطيلة مزدانة بتوريقات نباتية ذات طابع هندسي علي شكل جامات تحصر بداخلها مراوح نخيلية.

شبابيك بيت الصلاة:-(١١)

شغل جدران بيت الصلاة شبابيك متماثلة حيث يشغل كل جدار من الجدران الأربع علي ثلاث نوافذ رأسية معقودة من الخشب المنجور، السفلية مستطيلة يغلقها شبابيك خشبية عليها زجاج ملون يعلوها نفيس يعلوه عقد مقوس من سنجات مزررة من الرخام الأبلق باللونين الأبيض والأسود، ويعلو العقد حشوه مستطيلة يشغلها زخارف نباتية قوامها سيقان نباتية يتفرع منها مراوح نخيلية وبراعم تخرج منها أزهار السوسن والزنبق، ويلي ذلك خرطوش تشغله كتابه من ثلاث سطور منفذة بلون ذهبي علي أرضية زرقاء نطالع فيها بخط الثلث

قال رسول الله صلي الله عليه وسلم

والله يرزق من غير حساب

ليجزيهم الله أحسن مما عملوا ويزيدهم من فضله.

ويعلو كل شباك من الشبابيك السفلية شبكان معقودان من الجص المعشق بالزجاج الملون

(١١) لوحة (١٠)

المحراب:(١٢)

يتوسط المحراب جدار القبلة ؛ وهو عبارة عن حنية نصف دائرية عمقها ٧٠سم،يكتنفها من الجانبيين عمود بكل جانب يرتكزان مباشرة علي أرضية بيت الصلاة ويحملان عقد مدبب سنجاته محلاه بأسلوب الأبلق ويحصر العقد بداخله طاقية المحراب المزدانة بخطوط زجزاجية ويتقدم الطاقية المذكورة دخلة معقودة بعقد مدبب ذات سنجات زخرفيه علي شكل مثلثات معدولة ومقلوبة ملونة باللونين الأبيض والبني بالتناوب ويرتكز هذا العقد علي عمودين من الرخام الأبيض يعلو كل عمود تاج مقرنص ويدنوه قاعدة ناقوسيه الشكل، وتزدان كوشتي العقد بزخارف هندسية ونباتية.

ويزين المحراب علي ارتفاع ١متر تقريبا من مستوي أرضية بيت الصلاة حنايا رأسية معقودة بعقود حدوية زخرفيه علي شكل خورنقات يعلوها زخارف هندسية سداسية متراكبة تشبه خلايا النحل يتوجها كتابة قرآنية بخط الثلث نطالع فيها قول الله تعالي"فنادته الملائكة وهو قائم يصلي بالمحراب"(١٣)، ويؤطر حنية المحراب بالجانبيين الطويلين إفريزين يشغلهما توريقات نباتية ملونة باللون الأخضر والبني والأصفر بدرجتيه الفاتح والغامق، ويتوج واجهة المحراب إفريز خشبي يشغله صفين من المقرنصات ذات دلايات يعلو ذلك قمرية مستديرة من الجص المعشق.

المنبر:-

يجاور المحراب منبر خشبي حديث يتكون من صدر وريشتين بينهما سلم يؤدي إلي جلسة الخطيب يعلوه جوسق.(١٤)

دكة المبلغ:

في الركن الشرقي من بيت الصلاة يوجد دكة للمبلغين من الخشب وهي عبارة عن شرفة عالية لها جوانب من الخشب الخرط مقسم إلي ثلاث أقسام متساوية بكل قسم ثلاث مربعات مشغولة بخشب الخرط وهي محمولة علي كوابيل خشبية مذهبة ويصعد إلي هذه الدكة عن طريق سلم حديدي.

السقف:(١٥)ـ

يتوسط سقف الجامع قبة كبيرة تغطي الرواق الأوسط منطقة انتقالها عبارة عن أربع مثلثات كروية بواقع مثلث رأسه إلي أسفل وقاعدته إلي أعلي بكل ركن من الأركان حولت قاعدتها المستطيلة إلي الشكل المستدير الذي تقوم عليه خوذة القبة من خلال رقبة

---

(١٢)– لوحة(١١)
(١٣)– سورة ال عمران،الآية ٣٨.
(١٤) – لوحة(١١)
(١٥) – لوحة(١١)

مستديرة يشغلها نوافذ تمثل قمريات مطولة معقودة بعقود مدببة تشغلها ستائر جصية مفرغة معشقة بالزجاج الملون يبلغ عددها اثني عشر قمرية.

وللتأكيد علي أهمية هذه القبة ومركزيتها وهيمنتها علي سقف الجامع وإنفاذ اكبر قدر ممكن من الضوء والتهوية جعل المعمار القبة من الخارج أكثر بروزا وارتفاعا من خلال إظهار منطقة انتقالها من الخارج هلي هيئة مثمن فتح به ستة عشر نافذة معقودة بعقود مدببة بمعدل نافذتين بكل ضلع يكتنفهما دعائم ساندة من النوع الطائر ساعد في نقل وتوزيع ثقل القبة إلي الأعمدة الأربعة أسفلها، ويعلو ذلك رقبة اسطوانية مكسوة ببلاطات حجرية علي شكل معينات متراصة قائمة علي رؤوسها ويتوج ذلك خوذة من الحجر نجح المزخرف في مزج زخارفها النباتية مع الهندسية مزجا رائعا فظهرت وكأنها قطعة من الدانتلا قوامها بخاريات علي شكل جامات مفصصة تملأها مراوح نخيلية مركبة بداخلها زهرة لوتس.

وتقوم القبة من الداخل علي أربعة أعمدة من الرخام الأبيض تعلوها عقود متعددة الألوان حليات بينيقاتها بحشوات جصية مزدانة بزخارف نباتية قوامها فروع نباتية وأزهار وبتلات، ويتوسط القبة من الداخل دائرة في شكل صرة مركزية يخرج منها خطوط إشعاعية ويحيط بهذه الدائرة خطوط إشعاعية ويحيط بهذه الدائرة زخارف نباتية مكررة قوامها زهرة لوتس تتكون من شحمتين جانبيين تعلوهما شحمة ثالثة تنتهي بساق مستقيمة منحنية بدنها مشدوخ مقسم إلي قسمين يمتدان أفقيا يمينا ويسارا، وينبثق منهما توريقات وثمار ويفصل بين كل زهرة لوتس وأخري شبكة سداسية مفرغة.

السقف الخشبي المسطح:-

ويغطي بقية أروقة بيت الصلاة التي تحيط بالجزء المغطي بالقبة سقف خشبي مسطح باستخدام براطيم خشبية تحصر فيما بينها قصع أو احقاق دائرية محصورة داخل طبالي مربعة ازدانت جوانبها بزخارف نباتية من مراوح نخيلية مترابطة علي هيئة عقد ثلاثي الفصوص في حين تزدان الأوجه الثلاث المرئية من البراطيم بزخارف نباتية قوامها سيقان ملفوفة تحصر بداخلها ورقة نباتية.

يتوسط بيت الصلاة قبة محمولة علي أربع عقود من صنجات ملونة باللونين الأبيض والبرتقالي وتحمل العقود أربعة أعمدة من الرخام الأبيض، وقد ملئت بنيقات العقود بحشوات جصية شغلت بزخارف نباتية بارزة من فروع نباتية دقيقة ملتفة وبتلات زهور.وزخرفت القبة من الداخل بزخارف إشعاعية تنبثق من دائرة بمنتصف القبة ويحيط بتلك الدائرة أشكال نباتية مكررة لزهرة اللوتس مؤلفة من شحمتين جانبيتين تعلوهما شحمة وسطي تنتهي بساق مستقيمة تتميز بانحناء بدنها المقسم إلي قطاعين غير متلاصقين يمتدان أفقيا يمينا ويسارا. وتتسم في امتدادها بخروج أوراق نباتية صغيرة وثمارا صغيرة الحجم ويفصل بين كل زهرة وأخري شبكة سداسية مفرغة.[١٧]

---

[١٧] – لوحة (١٢)

ويفتح برقبة القبة أثني عشر نافذة معقودة بعقود مدببة، وقد شغلت المناطق المحصورة بين تلك النوافذ بزخارف نباتية مماثلة لما موجود بداخل القبة.ويغطي باقي سقف المسجد براطيم خشبية محصورة داخل مناطق شبه دائرية محصورة بدورها بداخل مربعات زينت جوانبها بزخارف نباتية من أشكال لمراوح وأنصاف مراوح نخيلية، وقد ظهرت المراوح في صورتها هذه بأنها بسيطة مكونة من ثلاثة فصوص مترابطة علي شكل يشبه العقد ثلاثي الفصوص تميز الفص العلوي باستطالته وامتداده الرأسي في حين انحني الفصان السفليان جهة الساق وقد زينت تلك البراطيم بزخارف نباتية دقيقة من فروع نباتية تبدو كلفيفة دائرية شبه مغلقة تبدو متموجة في مسارها بحيث تحصر بداخلها ورقة نباتية.[١٨]

القبة الضريحية:-

تقع هذه القبة في الركن الغربي من التخطيط ويتم الوصول إليها من الباب الفرعي بالواجهة الشمالية الغربية وحجرة القبة مستطيلة التخطيط طولها ٩م وعرضها ٥.٩٠م، يتوسط ضلعها الجنوبي الشرقي حنية محراب ملون بألوان حديثة، ويعلو التربيع السفلي من حجرة القبة منطقة انتقال من أربع صفوف من المقرنصات.

التركيبة:-

يوجد بأرضية الغرفة تركيبة من الرخام الأبيض المجزع بلون أسود أبعادها ٢.٣٧×١.٤٠ دفن بأسفلها صاحب المسجد أحمد سالم وحول هذه التركيبة مقصورة من النحاس المفرغ بزخارف نباتية تتلاقي عند مجموعة من الأعمدة النحاسية بها رمانات صغيرة.

الدراسة التحليلية:-

أولا التخطيط:-

وضح من الدراسة الوصفية لمسجد احمد سالم انه اتبع التخطيط ذو الأروقة دون الصحن الذي اتبعته بعض مساجد القاهرة في العصر العثماني(٩٢٣-١٢١٣هـ/١٥١٧-١٧٩٨) كما يلاحظ علي مخطط بيت الصلاة أنه يمثل نمط المساجد ذات القبة الواحدة المهيمنة علي فراغ أوسط مركزي أسفلها يمتد نحو الأجنحة أو الرواقين الجانبيين بواقع رواق بكل جانب لا يغطيه قبة وإنما سقف أفقي مسطح وكأن المعمار قد عمد إلي توسعة الفراغ الأوسط المركزي بإضافة رواقان يشرفان علي هذا الفراغ واحد عن يمينه والآخر عن يساره وذلك علي النحو الذي يذكرنا بعدد من مساجد القاهرة في العصر العثماني مثل جامع مراد باشا (٩٧٩هـ/١٥٧١م)، وجامع مسيح باشا (٩٨٣هـ/١٥٧٥م)، وجامع مرزوق الأحمدي (١٠٤٣هـ/١٦٣٣م)، وجامع الشيخ رمضان (١١٧٥هـ/١٧٦٦م) وجامع يوسف الجوربجي (١١٧٧هـ/١٧٦٣ه)، وفي جوامع عصر

[١٨] – لوح الوحة (١٢)

محمد علي كما في جامع حسن باشا طاهر (١٢٢٤ه/١٨٠٩م) وجامع سليمان أغا السلحدار (١٢٥٥هـ/١٨٣٩م).[٢٠]

ثانيا:- الواجهات الخارجية:

تعتبر الواجهات من أهم عناصر التشكيل المعماري الخارجي للمساجد وذلك بما تحتويه من عناصر التشكيل المختلفة مثل الدخلات الطولية وما بها من نوافذ وشبابيك وقندليات وحليات وأشرطة كتابية ومقرنصات وشرافات بالإضافة إلي المداخل والمآذن، وقد ارتبط تنظيم هذه الواجهات ارتباطا وثيقا بالتخطيط العام للمساجد والشوارع المحيطة بها فبالنسبة لجامع أحمد سالم فنري أن له واجهتان حرتان مبنيتان بالحجر المتراس في مداميك محكمة، بينما حجبت الآخرتين بمنازل حديثة والواجهة الرئيسية لهذا المسجد هي الواجهة الشمالية الغربية وتمتد حوالي ١٨.٦٠ متر، وبهذه الواجهة المدخل الرئيسي وهو مدخل محوري يفتح مباشرة علي أحد أروقة المسجد.[٢١]

ثالثا العقود:

تنوعت أشكال العقود في جامع أحمد سالم الشهير بالصيني علي النحو التالي:

العقد الثلاثي المدائني:-

يتكون هذا النوع من العقود من ثلاثة فصوص يمثل الفص العلوي منها رأس العقد وتاجه وهو عبارة عن طاقية معقودة بعقد مدبب غالبا،أما الفصان السفليان فهما عبارة عن قوسين جانبيين ترتكز عليهما رجلي عقد الطاقية وصنج هذا العقد منتظمة علي الرياش كما هو معروف في مصطلح معلمي المعمار[٢٢].

وقد شاع هذا النوع من العقود بكثرة في المنشآت المعمارية في العصر المملوكي والعثماني، وقد تمثل هذا النوع من العقود في كتلة المدخل الرئيسي لجامع أحمد سالم.[٢٣]

وقد ظهر هذا النوع من العقود في جوامع العصر المملوكي ومن نماذجها جامع القاضي زين الدين يحي بالحبانية (٨٥٦هـ/١٤٥٢م)وجامع فاطمة الشقرا(٨٧٣هـ/١٤٦٩م)، وجامع قجماس الأسحاقي(٨٨٦هـ/١٤٨١م)،ومدرسة قانيباي

---

[٢٠] – محمد حمزة الحداد: عمائر القاهرة الدينية في العصر العثماني (٩٢٣-١٢١٣هـ/١٥١٧-١٧٩٨م) دراسة تحليلية مقارنة للتخطيط وأصوله المعمارية (بحث. ضمن كتاب. بحوث ودراسات في العمارة الإسلامية، دار نهضة الشروق، الطبعة الأولي،٢٠٠م،ص٢٧٥.
لوحة (١٣)

[٢١] – لوحة (١)

[٢٢] – وهو ما يعني أنه لو أمتد خيط من مركز العقد إلي حوافه تسير مداميكه في صفوف إشعاعية منتظمة راجع: مصطفي نجيب: مدرسة خاير بك بباب الوزير، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة،١٩٩٠، ص ٧٣٤.

[٢٣] – لوحات (٣-٤)

الرماح بالقلعة(٩٠٨هـ/١٥٠٣م)، ومن نماذجه في العصر العثماني جامع يوسف أغا (١٠٣٥هـ/١٦٢٥م)،وجامع عقبة بن عامر (١٠٦٦هـ/١٦٥٥م).[٢٤]

العقد المدبب:[٢٥]-

هو عقد يكون فيه التنفيخ والتجريد علي هيئة أقواس من دوائر تقع مراكزها في داخل أو خارج فتحة العقد.

وقد انتشر هذا النوع من العقود في العمارة الإسلامية انتشارا واسعا وأصبح من مميزاتها البارزة وبالرغم من معرفة هذا العقد قبل العصر الإسلامي[٢٦]،إلا أن المعمار المسلم قام بتطويره وابتكار أشكال عديدة منه أثرت بدورها علي العمارة الأوربية[٢٧].

وقد عرف هذا النمط من العقود في مصر خلال القرن ٣ه/٩م،ثم استخدم بكثرة خلال العصريين الفاطمي والأيوبي[٢٨]. وأصبح هذا النوع من العقود من العلامات المميزة للعمارة المملوكية سواء الدينية أو المدنية علي حد سواء، كما شاه استعماله في العصر العثماني[٢٩].

وتمثل هذا النوع من العقود بنوافذ الواجهة الرئيسية كذلك، كذلك نوافذ رقبة القبة، والعقود الحاملة للقبة، وعقود أروقة بيت الصلاة، والدخلات التي تشغل بيت الصلاة[٣٠].

العقد النصف دائري:-

وقد تمثل هذا النوع من العقود في طاقية محراب مسجد أحمد سالم بالإضافة إلي ظهوره بالنوافذ التوأمية لبيت الصلاة.[٣١]

رابعا الأعمدة والدعامات:

وقد استخدمت الأعمدة كعناصر إنشائية تحمل عقود وبائكات وأسقف مسجد أحمد سالم، كما استخدمت الدعامات لنفس الغرض الوظيفي بالإضافة إلي كونها دعامات ساندة للحوائط الحاملة والجدران.

---

[٢٤] محمد حمزة: الطراز المصري لعمائر القاهرة خلال العصر العثماني (٩٢٣-١٢١٣هـ/١٥١٧-١٧٩٨م)، رسالة دكتوراه غير منشورة،كلية الآثار، جامعة القاهرة،١٩٩٠،ص٧٣٤.

[٢٥] – محمد حماد : الإنشاء والعمارة، المجلد الأول، القاهرة،١٩٦٤م،ص١٣١.

- توفيق عبد الجواد: مواد البناء وطرق الإنشاء في المباني، القاهرة،١٩٨٤م،ص٦٩.

[٢٦] – فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية، المجلد الأول عصر الولاة، القاهرة ١٩٧٠،ص ١٧٣-١٧٤.

[٢٧] – أحمد فكري: التأثيرات الفنية الإسلامية العربية علي الفنون الأوربية، مجلة سومر، المجلد ٢٣، ج٢٠١، العراق،١٩٦٧.ص ٢٠٧٥.

[٢٨] – فريد شافعي: العمارة العربية ص ٢٠٧.

[٢٩] – محمد حمزة: الطراز المصري،ص٧٣٩.

[٣٠] – لوحات (١،٧،٨،١٠)

[٣١] – لوحات (١٠،١١)

أما عن الأعمدة التي استخدمت بجامع أحمد سالم فهي من الرخام الأبيض ذات قاعدة مستطيلة وتاج علي شكل شبه منحرف زخرف بزخارف نباتية دقيقة وقد استخدمت في حمل عقود وبائكات وأسقف الجامع بالإضافة لحملها لعقود النوافذ.

الدراسة التحليلية للعناصر الزخرفية:-

تنقسم عناصر الزخرفة بالجامع إلي ثلاث أنواع رئيسية نباتية وهندسية وكتابية، وجميع هذه العناصر الزخرفية تم توزيعها بحسب نوعها في ثلاث مواضع وهي:

١- أسطح العوارض الخشبية المحصورة بين البراطيم.
٢- أوجه البراطيم الحاملة للسقف.[٣٢]
٣- القبة من الداخل.
٤- كوشات العقود الحاملة للقبة.
٥- الإفريز المحيط بنوافذ الجامع.
٦- زخارف مئذنة المسجد.
٧- القبة من الخارج.

وجميع زخارف المسجد من الداخل منفذة بأسلوب الرسم بألوان زيتية مختلفة[٣٣] موزعة داخل حشوات طولية[٣٤]،أما زخارف المسجد من الخارج سواء بمئذنة المسجد أو بقبته فمنفذة بأسلوب الحفر البارز.

---

[٣٢] – شاع استخدام الأسقف الخشبية في تغطية عمائر مصر الإسلامية منذ العصر المملوكي وهي أما أسقف مسطحة ذات براطيم أو مسطحة لاتظهر فيها البراطيم وهو لا يعبر عنها بالسقف العجمي ومن أمثلة هذا النوع الأول سقف الدهليز الفاصل بين ضريح ومدرسة السلطان قلاوون(٦٨٣-٦٨٤هـ)، أما عن أشهر أمثلة النوع الثاني فيمثله الإيوان الجنوبي الشرقي في مدرسة السلطان برقوق بالقاهرة (٧٨٨هـ/١٣٨٦م).

Crewell,(k.a.c):Early Muslim Architecture ,Vol,II, part2, oxford,19959,P122.

ولقد غطيت معظم العمائر العثمانية بأسقف خشبية متنوعة منها ما هو مسطح عاطل من الزخرفة ويطلق عليه في وثائق الوقف أسم سقف غشيم، ويتكون في الغالب من أفلاق النخيل دون تهذيبها ومنها الأسقف الخشبية المسطحة المزدانة بزخارف ملونة يطلق عليه اسم مسقف نقيا أو بسيطا مدهونا حريريا أو مفرق بالذهب واللازورد، ومنها الأسقف الخشبية ذات البراطيم (المربعات أو المربوعات المعروفة في أسقف المنشآت الأندلسية باسم السماوات) لمزيد من التفاصيل راجع علي سبيل المثال:
عبد اللطيف إبراهيم علي:

١- دراسة تاريخية في وثائق العصر الغوري- مخطوط رسالة دكتوراه- كلية الآداب- قسم المكتبات والمعلومات جامعة القاهرة،١٩٦٥-جـ٢، ملحق المصطلحات،ص ٣٢٤.
٢- وثيقة الأمير أخور كبير قراقجا لحسني- دراسة ونشر وتحقيق- مجلة كلية الآداب- جامعة القاهرة- المجلد ١٨، جـ٢، ديسمبر١٩٦٥، حاشية رقم ٤٣ص ٢٣٢.

[٣٣] – كانت زخرفة الأخشاب في العصور السابقة علي الإسلام تقوم علي التلوين واستمرت طريقة زخرفة الأخشاب بالألوان في العصر الإسلامي، وكانت من أحب الطرق الزخرفية المحببة للفنان المصري الذي حذق هذه الطريقة منذ بداية القرن الأول الهجري وظل خلال القرنين الثاني والثالث

أولا:-الزخارف النباتية:-

استخدمت الزخارف النباتية بكثرة في زخرفة هذا الجامع من الداخل ومن الخارج

الهجري وفي العصرين الفاطمي والأيوبي استخدم طريقتي التجميع والحفر في زخرفة الأشغال الخشبية التي ترجع لتلك الفترة علي حساب طريقة التلوين التي ما لبثت أن عادت للظهور بكثرة في العصر المملوكي حيث استخدمت طريقة الرسم بالألوان المتعددة إلي جانب التذهيب في زخرفة أسقف العمائر، وقد ورث العثمانيون هذه الطريقة حيث تفنن الرسامون العثمانيون في زخرفة اللوحات الخشبية بالألوان المتعددة تفننا ينتزع الإعجاب من كل من يراها علي نحو ما نشهده في أسقف العمائر الدينية والمدنية فضلا عن زخارف التحف الخشبية سواء منها ما كان ثابتا في العمائر الدينية مثل المنابر ودكك المبلغين والمقاصير أو كان من التحف المنقولة (لمزيد من التفاصيل حول هذه الطريقة وتطورها راجع:-.Crewell,(k.a.c):Early Muslim Architecture,Vol,II,P122

محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية في مصر قبل الفاطميين- مكتبة الانجلو- الطبعة الأولي- ١٩٧٤- ص٨٨-٨٩.

عبد الرءوف علي يوسف: الخشب والعاج، مقال: ضمن كتاب القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، مؤسسة الأهرام١٩٧٠، ص ٣٥٤، وما بعدها.

أما عن كيفية تنفيذ الرسم علي الأشغال الخشبية المراد زخرفتها بالألوان المتعددة فتتم علي عدة مراحل تبدأ أولا بصنفرة الأخشاب المراد زخرفتها بالألوان المتعددة فتتم علي عدة مراحل تبدأ أولا: بصنفرة الأخشاب المواد زخرفتها بورق الصنفرة الخشن ثم الورق الناعم حتى يصبح السطح أملسا.

ثانيا: يتم الحفر والخدش بسكين معجون أكثر من مرة حتى يصبح السطح خاليا من التجاويف.

ثالثا: يجري الدهان ببوية الزيت علي الأخشاب البيضاء غير الثمينة، أما الأخشاب الثمينة كخشب الجوز فتدهن بالاسطر (مخلوطة من الجملكة مع الكحول مع الالالينا) حتى تزيد جمالها إذا ما دهنت بالزيت.

رابعا تجهيز الرسومات والعناصر الزخرفية المراد تنفيذها علي الورق ثم تنقل إلي المناطق المراد زخرفتها وبعدها يقوم الفنان بتنفيذ الأشكال المرسومة بألوان متعددة(لمزيد من التفاصيل راجع:

محمد عبد الحليم حسن: الخشب والنجارة والنجار- الطبعة الأولي، ١٩٢٨، ص ٧٤.

جرجس طنوس:الدر المكنون في الصنائع والفنون – القسطنطينية – الطبعة الثانية ١٣٠١هـ،ص٢٢٩.

عبد المنعم المليجي: مجمع البدائع في الفنون والصنائع، بولاق، ١٩٨٦، الطبعة الأولي، جـ١،ص ٨٦.

شادية الدسوقي عبد العزيز: الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، مكتبة زهرة الشرق، الطبعة الأولي،٢٠٠٣، ص ١٢١-١٢٣.

(٣٤) – فكرة تقسيم الحشوات السطح إلي عدة حشوات قد عرفتها الزخرفة المصرية منذ العصور الفرعونية واستمر هذا الفن خلال العصور القبطية باعتبارها ضرورة جمالية وعملية لها طابعها= =التعبيري ومع العصور الإسلامية كان الفنان المسلم يستغل هذا النمط من التشكيل الزخرفي بشكل أوسع في المجالات المعمارية المتعددة ومع هذا الانتشار الزخرفي تنوعت أشكال الوحدات الزخرفية وانعكست بالتالي علي فن الحشوات فجاءت مليئة بالأشكال النباتية والحيوانية وأشكال الطيور إلي جانب الحشوات الخطية والهندسية.راجع:-

هاني إبراهيم جابر: التحليل البنائي والعمل التطبيقي لفن الحشوات- مجلة سومر- الجزء الأول والثاني- المجلد الخامس والأربعون- ١٩٨٧، ص٩٠.

Ar Sevan (Gelal Esad): Les Arts Decoratifs Turk, Istanbul, 1935, p60.

وقد امتازت الزخارف النباتية بتعدد مفرداتها ومن أبرازها:-

(أ)- السيقان النباتية:-

وفي صورتين إحداهما مستقيمة، والأخرى ملفوفة،وتمتاز في صورتها المستقيمة بانحناء بدنها المقسم إلي قطاعين غير متلاصقين يمتدان أفقيا يمينا ويسارا. وتتسم في امتدادها بخروج أوراق نباتية صغيرة أو قد تحمل بعضها ثمارا صغيرة الحجم، أو متموجة في مسارها[٣٥] تفرعت منها في الغالب أنصاف مراوح نخيلية ذات فصين أو أوراق رمحيه مسننة بدلا من أنصاف المراوح النخيلية. وقد ظهرت بهذه الصورة ببراطيم السقف الخشبية التي تسقف الجامع، وفي زخارف كوشتي العقد الخاص بنوافذ المسجد، وفي زخرفة القبة من الداخل.

وقد تظهر الساق في صورتها الملفوفة كلفيفة دائرية شبه مغلقة تبدو متموجة في مسارها بحيث تحصر بداخلها ورقة نباتية، ونلاحظ أن الفنان استخدم الساق النباتية كإطار يضم بداخله الأوراق النباتية، كما نراه في زخرفة كوشتي العقد الحامل لقبة الجامع من الداخل(36).

(ب)- التوريقات النباتية:-

تمثل التوريقات النباتية العنصر الثاني في تكوين الزخارف النباتية، ومن أهم عناصر تلك التوريقات؛ المراوح النخيلية، وأنصافها، وأوراق الاكنتس، والأوراق المطولة في أشكال مختلفة، وزهور اللوتس، والزنبق، والأزهار المحورة عن الطبيعة. ومن ابرز التوريقات النباتية المستخدمة في زخرفة الجامع ما يلي:-

الأوراق الرمحية المسننة:-

عرفت هذه الأوراق النباتية في الفن العثماني باسم ورقة الساز SAZ ويطلق عليها الأتراك اسم Berki-itri،[٣٧] وهي من العناصر التي شغلت مكانة هامة في زخرفة العوارض الخشبية بسقف الجامع بالإضافة إلي زخارف الأفاريز التي تعلو نوافذ الجامع،كما ظهرت بزخارف قاعدة مئذنة المسجد، ولقد تميزت باستطالتها وبجوانبها المسننة علي نحو يقربها من شكل الريش (طراز الساز) أو شكل ورقة الاكنتس المسننة، وكثيرا ما نراها بهذا الشكل علي معظم المنتجات العثمانية لاسيما الخشبية، وعلي سبيل

---

[٣٥] – أصول هذا النوع من السيقان المتموجة متعدد حيث ظهر في الفنين لساساني والبيزنطي والفن الأموي المشرقي، وقد انتقل هذا الشكل المتموج للسيقان من المشرق الإسلامي إلي بلاد الأندلس حيث نشهده بكثرة في الكسوات الرخامية والحجرية بمدينة الزهراء.

Pavón Maldonado (B): El Arte Hispanomusulmán en Su Decoración Floral, Madrid, 1981.p11.

Terrrasse (Henri):la art mauresque des orgines au x III,Paris, 1932, p21.

(٣٦) - لوحات(٢١-٢٢).

[٣٧] -Laen (Arther): Early Islamic Pottery, London, 1957. P52.

ربيع حامد خليفة:الفنون الإسلامية في العصر العثماني،زهراء الشرق،الطبعة الرابعة،٢٠٠٧م،ص٦٨.

التخصيص استخدمت بصفة أساسية وبشكل ملفت للنظر في زخارف أسقف الدكك والمقاصير الخشبية فضلا عن زخارف البلاطات الخزفية العثمانية.

وربما يرجع السبب في هذا الاستخدام الواسع لهذه الورقة سواء علي أسقف الجوامع أن تكوينها الذي يميل إلي الاستطالة ينسجم مع شكل السقف المكون أساسا من ألواح خشبية مجاورة لبعضها البعض بشكل رأسي.

وإذا تتبعنا الأوراق المسننة بالجامع موضوع الدراسة ومقارنتها بنماذجها الواردة علي الخشب والخزف، نجد أن الفنان قد لجأ إلي إظهارها في صورة أكثر ثراء فعمد إلي اصطناع التموج في حركاتها فبعضها يبدو علي شكل سيقان ممتدة في خط منكسر يتخلله الأوراق النباتية أو في شكل ساقين مزدوجين منفصلين يلتقيان في تموجات متناسقة مع ساق محورية بحيث تبدوان متضافرتين.

المراوح النخيلية وأنصافها:-

وقد ظهرت في صورتها البسيطة، وتتميز المراوح النخيلية في صورتها هذه بأنها بسيطة مكونة من ثلاثة فصوص مترابطة علي شكل يشبه العقد ثلاثي الفصوص تميز الفص العلوي باستطالته وامتداده الرأسي في حين انحني الفصان السفليان جهة الساق وقد ظهرت بأكثر من موضع بالجامع حيث ظهرت بزخارف العقود، والبراطيم الخشبية بالإضافة إلي ظهورها علي المضاهيات بالواجهة الرئيسية وبكوتشي عقد المدخل.(٣٨) أما أنصاف المراوح النخيلية فقد ظهرت ضمن الجامع مكونة من فصين متدابرين ويتميز الفص السفلي بانحنائه الشديد، ومن أمثلتها ماظهر علي مئذنة الجامع.

الأزهار:-

لعبت الأزهار دورا مهما في زخرفة جدران وأسقف هذا الجامع، وقد تعددت أنواع تلك الأزهار ومن أهم تلك الأنواع زهرة اللوتس ذات الأصل المصري وأسم زهرة اللوتس مشتق من كلمة "لوتاز" الاسم الذي أطلقه اليونانيون على هذه النبتة،واستخدم هذا الاسم لوصف بعض الأزهار، وتعتبر أزهار النيل المصرية الزرقاء وأزهار اللوتس الهندية أعضاءً في هذه العائلة عائلة زنبق الماء(٣٩). والتي ظهرت

---

(٣٨) – لوحة(٢٤-٢٥)

(٣٩) – حمدى إبراهيم محمود إبراهيم: العينات النباتية،القاهرة : دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠١٠، ص٦٨. يعتبر اللوتس رمزاً لمصر حتى يومنا هذا، فقد دلت النقوش والرسومات الفرعونية على المعابد المصرية القديمة على إعجاب قدماء المصريين لهذه الزهرة. فقد أظهرت تلك الرسومات الجميلة ملوك مصر الفراعنة العظماء وهم يمسكون باللوتس بأيديهم تقديراً منهم لتلك الزهرة الرائعة.إنها عنوان الخلق عند قدماء المصريين حيث تخبرنا أسطورة الخلق المصرية عن نشوء زنبقة الماء الزرقاء (لوتس النيل)، حيث كان المصريون القدماء يراقبون تفتح أزهار اللوتس التي تعوم في النيل كل صباح لتغلق تويجاتها بعد كل ظهر يوم يمر ثم تغطس تحت سطح الماء و لزهرة اللوتس دور كبير في طقوس العبادة المصرية القديمة فهي من أقدس الأزهار، وأعظم الأزهار كمالاً، إنها سيدة العطور. وكانت زنابق النيل المقدسة تقدم كقرابين خلال الشعائر الجنائزية. وقد وجدت بقاياها تغطي

بصورتها الطبيعية حيث تتألف من شحمتين جانبيتين تعلوهما شحمة وسطي وظهرت بزخارف القبة من الداخل، بزخارف كوتشي عقود النوافذ من الداخل، وعلي الأفاريز التي تعلو وزرة الجامع الخشبية(٤٠)،وتأتي زهرة الزنبق بعد زهرة اللوتس من حيث الأهمية وهي تتشابه معها من حيث اعتمادها علي ثلاث شحمات، ولكنها تختلف عنها من حيث نوعية الأشكال وطرزها، ففيها تظهر الشحمتان السفليتان في شكل عكازي رءوسهما منحنية إلي أدني وقد ظهرت بهذا الشكل بزخارف القبة من الخارج.

ثانيا: الزخارف الهندسية:-

بلغ الفن الإسلامي في مجال الزخارف الهندسية مرتبة لا يصل إليها أي فن آخر، وقد طور الفنانون المسلمون الزخارف الهندسية علي أسس مدروسة،وابتكروا أنواعا من هذه الزخارف لم تعرفها من قبل الفنون الأخرى(٤١)، وقد حظيت العناصر الهندسية بقسط وافر من عناية الفنان المزخرف بحيث أصبحت تمثل القاسم المشترك بين أنواع الزخارف، فاستخدمها أحيانا كعنصر رئيسي،أو ثانوي،أو كخلفية لبقية العناصر علاوة علي استخدامها كحشوات أو أطر متناثرة تحصر بداخلها عناصر زخرفيه مختلفة،أو كحشوات زخرفيه مستقلة لا تحصر بداخلها أية عناصر أخري(٤٢).

وتتكون الزخارف الهندسية عامة من الخطوط بأنواعها المستقيمة،والمائلة، والمجدولة،والمنكسرة،والحلزونية،والمتعرجة،ومن المربع، والمستطيل، والمعين، والمثلث، والدائرة،ومن الأشكال السداسية، والثمانية،والمتعددة الأضلاع،والأطباق النجمية،وغيرها(٤٣).

جسد توت عنخ آمون عند فتح قبره في العام ١٩٢٢.ظهر في أعمال هيرودوت ذكر لنباتات يصف فيه أزهار اللوتس القديمة، وكان يطلق عليه أبو التاريخ، أثناء زيارته لمصر في القرن الخامس قبل الميلاد، وصف هذه النبتة بأنها نوع من زنبق الماء يدعى اللوتس، كان يزرع من أجل طعم جذوره الحلوة وأزهاره المجففة التي كانت تطحن مع الدقيق لصناعة الخبز.واتخذها جيش مصر شعارًا له في العصور الفرعونية.وعند المصريين القدماء فان نبتة اللوتس تحاكي النيل في شكله: فأوراقها البحيرات المتفرعة من النيل وساقها مجراه، والزهرة دلتا النيل.كانت رافداً للإبداع الفني والمعماري ففي النقوش المرسومة على مقابر طيبة وجد رسم لقارب يشق طريقه خلال المياه وتمتد يد صبية لتقطف إحدى أزهار اللوتس غير المتفتحة بعد. ويلاحظ أن قمم الكثير من أعمدة المعابد المصرية القديمة تتخذ شكل أزهار اللوتس أيضاً.

محمد بيومى مهران: حضارة المصرية القديمة، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩،ص ٣٢-

سيد توفيق: معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية، القاهرة : دار النهضة العربية، ١٩٩٠،ص٥٤.

(٤٠) – لوحة(١٢)

(٤١) - حسن الباشا: الفنون الإسلامية. أصولها، مجالها،مداها،ص ١٠٠.

(٤٢) - كمال عناني إسماعيل: الخزف الأندلسي ذو الرسوم السوداء. ص٢٥.

(٤٣) - سعاد ماهر: الخزف التركي. ص٦٥.

ومن المعروف أن الزخارف الهندسية قد احتلت المكانة الثانية في الفنون العثمانية بعد الزخارف النباتية، وتعتبر رسوم الدوائر والأهلة والمربعات والنجوم والمعينات من أبرز السمات التي تميز بها هذا النوع من الزخرفة العثمانية.[٤٤]

وقد استخدمت الزخرفة الهندسية بجامع أحمد سالم سواء باستخدامها كأطر تحصر بداخلها زخارف آخري سواء هندسية أو نباتية كما نري بالحشوات الخشبية بسقف الجامع، حيث نري تلك الحشوات تأخذ شكل المنحني تارة أو المربع أو شكلا شبه منحرف.

كما استخدمت الزخارف الهندسية كعنصر رئيسي في زخرفة الجامع وكان من أهم مفردتها:

مسدس خاتم-

بدأ ظهور هذا العنصر في زخارف الأخشاب بمصر الإسلامية منذ أواخر العصر الفاطمي[٤٥] ويعتمد هذا العنصر في تشكيله علي نجمة سداسية الأضلاع يحددها يمنه ويسره تشكيل هندسي متساوي الأضلاع ويعرف هذا التكوين عند أهل الصنعة باسم مسدس خاتم، وقد ظهر هذا العنصر في صفوف أفقية متتالية علي براطيم السقف الخشبية.

مسدس دقماق:[٤٦]

وقد ظهر هذا النوع من الزخرفة بزخارف رقبة القبة بالإضافة إلي البراطيم الخشبية بسقف الجامع وحول كوشات العقود الحاملة لقبة المسجد، وهو يتألف من نجمة سداسية الأضلاع يحيط بها بهيئة سداسية أشكال متعددة الأضلاع غير منتظمة اتخذت في انكسار خطوطها شكل يشبه حرف الt.

---

[٤٤] – محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية، ص ١١٢هامش (١).

[٤٥] يحتفظ متحف الفن الإسلامي في القاهرة بأقدم النماذج الخشبية المزدانة بهذا الشكل الهندسي منها حشوه خشبية مؤرخة ما بين القرنين الخامس والسادس للهجرة، وآخري تمثل إحدى الحشوات الأفقية لباب مسجد الصالح طلائع المؤرخ بعام ٥٥٥هـ، والحشوة المستطيلة لتابوت المشهد الحسيني الذي يرجع إلي القرن ٦هـ/١٢م، كما أستخدم هذا العنصر في زخرفة بعض عمائر القاهرة في العصر الفاطمي حيث ظهر داخل حشوه حجرية بالواجهة الشمالية الغربية لجامع الأقمر الفاطمي بالقاهرة (٥١٩هـ/١١٢٥م).

[٤٦] – بطلق أهل الصنعة من النجارين اسم دقماق علي هذا التشكيل الهندسي لوجود شبه بينه وبين الآلة التي يستخدمها النجار في الطرق والمعروفة بين أهل المهنة بالدقماق (شادية الدسوقي: المرجع السابق،ص ٣٠٤)،أما عن أصل هذا التشكيل الهندسي فهو إسلامي خالص ظهر لأول مرة في أمثلة كثيرة من الزخارف الفاطمية منها زخارف طاقية محراب السيدة نفيسة المحفوظ في متحف الفن الإسلامي والمؤرخ بين سنتي ٥٤٩هـ/٥٥٥هـ راجع: زكي حسن: أطلس الفنون الإسلامية والتصاوير الإسلامية- مطبعة جامعة القاهرة،١٩٥٦، الأشكال ٣٦٣،٣٦٠،-٣٦٤.

المفروكة:

والمفروكة في الاصطلاح الفني والمعماري الدارج وحدة هندسية تعتمد علي الخطوط القائمة والمنكسرة في تكوينها بحيث ترسم صور عديدة أهمها صورتين الأولي تمثل صورة الصليب المعقوف الإغريقي أحد رموز البوذية في الديانة الهندية[٤٧]، وهو عبارة عن خط رأسي قائم يمتد منكسرا بدوره يمينا ويسارا في اتجاه الانكسار السابق، أما الصورة الثانية فعبارة عن شكل حرف الT يتقابل مع آخر بشكل معكوس، وفي الصورتين تبدو الوحدة الهندسية معدولة أو مائلة.

وقد نقل الفنان التركي هذا الشكل الزخرفي للصليب المعقوف أو المفروكة وأطلق عليه اسم Gamali Hac [٤٨]ويلاحظ أن هذه الزخرفة قد مثلت في زخارف براطيم سقف صندرة السيدات في أشكال رأسية متواصلة وتميزت بازدواج خطوطها المستقيمة والمنكسرة داخل أشرطة طولية أفقية وزعت فيها توزيعا متناسقا اكسبها جمالا يخفف ما قد يتطرق النفس من ملل عند رؤية تلك الرسوم المجردة.

الأشكال المثلثة:

ظهرت أشكال المثلثات بزخارف محراب الجامع، وتتكون هذه الرسوم من خطوط مستقيمة مائلة تتكرر بشكل ينتج عنه مثلثات غير منتظمة الأضلاع معدولة ومقلوبة بالتناوب.كما استخدم المثلث كإطار زخرفي يحصر زخارف نباتية وهندسية متعددة.

الأشكال سداسية الأضلاع علي هيئة خلايا النحل:-

من العناصر الهندسية ذات الخطوط المستقيمة التي ظهرت علي الخزف الأندلسي أشكال سداسية متواصلة رأسيا وأفقيا تتميز بازدواج وتعدد خطوطها بحيث ترسم هذه الزخارف في مجموعها تصميم يشبه خلايا النحل أو أقراص العسل، ويعتبر

---

[٤٧] – الصليب المعقوف الإغريقي من العناصر الهندسية ذات المميزات الخاصة التي انتقلت من الفن الإغريقي إلي الفنين الروماني والساساني، وظهرت أمثلته المبكرة في العصر الإسلامي علي قطع من الجص عثر عليها بمدينة الفسطاط وتسمي بالمفروكة في الاصطلاح المعماري الدارج راجع:
فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية، (المجلد الأول عصر الولاة ٢١-٣٨٥هـ/ ٦٢٩-٩٦٩م)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة ١٩٧٠، ص ٢١٧.
ويؤكد الأستاذ بافون مالدونادو علي أن هذا الشكل الزخرفي يرجع إلي أصول فنية قديمة(إغريقية وساسانية وبيزنطية وقبطية) وقد انتقل إلي الفن الإسلامي المشرقي حيث ظهر في زخارف قصر خربة المفجر ومن هناك أنتقل إلي الأندلس حيث ظهر بصورة رائعة في تشبيكات النوافذ بجامع قرطبة.
Pavón Maldonado (B): El Arte Hispanomusulmán en Su Decoración Floral, Madrid, 1981.p11.

[٤٨] – يجدر بالذكر أن هذا العنصر الهندسي الذي أجتهد الفنان التركي في استخدامه كعنصرا زخرفيا علي أغلب فنونه الصناعية قد تأثر في أسلوب تكوينه بالفن المملوكي لاسيما الطراز الشائع له في العمائر المملوكية ببلاد الشام سواء علي الواجهات أو جدران القبلة أو المآذن ومن أبرز أمثلته الزخرفة المحفورة بأعلى مدخل باب جامع نايناال بطرابلس (٧٣٧هـ/١٣٦٦م) راجع:
Salam- Iiebich (Hayat): the Architecture of Mamluk City of the Tripoli,Cambridge,1983,P67.

هذا التشكيل اقتباسا من زخارف الزجاج الرومانية وقد عرف في الفنون الإيرانية والعراقية قبل الإسلام وبعده(٤٩)، وقد ظهرت تلك الأشكال في زخرفة محراب الجامع.

الأشكال الشطرنجية (المربعات والمستطيلات والمعينات(٥٠)):-

وهي الخطوط المستقيمة والمتقاطعة في شكل صفوف أفقية ورأسية متراكبة ترسم في تقاطعها أشكال هندسية رباعية الأضلاع؛ من مربعات ومستطيلات أو معينات أو مربعات تشبه رقعة الشطرنج(٥١)، وقد استخدمت هذه الزخارف في زخرفة رقبة القبة من الخارج.

---

(٤٩) – محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية،ص ٢٤.

(٥٠) – تجدر الإشارة إلي أن أشكال المعينات التي لعبت دورا هاما في مجال الزخرفة الهندسية الإسلامية كانت من العناصر المغربية البربرية القديمة حيث أن البربر عرفوا الزخارف الهندسية دون النباتية والحيوانية، ولوحظ أن البربر توسعوا إلي حد كبير في استعمال شبكات المعينات المتداخلة والمتواصلة رأسيا وأفقيا والتي كان لها معني خاص في المعتقدات الدينية البربرية إذ كانت ترمز لديهم إلي العيون اليقظة والحذرة المعروفة بعيون الحجل، وهكذا يمكن القول بأن شبكة المعينات كزخرفة هندسية بربرية الأصل قامت علي أساس عقيدة بربرية وأن المغرب هو الموطن الأصلي لهذه الزخرفة التي شاع ظهورها بعد ذلك في جميع البلاد وكانت من التقاليد البيزنطية في الزخرفة الهندسية وقد قدمت لنا بلاد المغرب والأندلس ثروة هائلة من أشكال المعينات في فنونها الزخرفية سواء كانت متعددة الزوايا أو مسننة أو متداخلة في هيئة مفردة أو متجاورة مما يعني أن تلك الزخرفة لعبت دورا ملموسا في مجال الزخرفة الهندسية التي كانت أصيلة في بلاد المغرب والأندلس في العصر الإسلامي راجع:

عثمان عثمان إسماعيل: دراسات جديدة في الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى، دار الثقافة، بيروت- بدون تاريخ، ص ٦١-٦٢.

عبد الناصر ياسين: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي-دار الوفاء للطباعة والنشر- الإسكندرية- الطبعة الأولي ٢٠٠٢م جـ١،ص ٨٥٠.

وفي رأي بعض مؤرخو الفن أن الفن الأموي في الأندلس قد انفرد دون غيره من الفنون الإسلامية السابقة عليه باستخدام أشكال فريدة من المعينات متعددة الزوايا أو المسننة والتي نشهدها في نطاق واسع في زخارف جامع قرطبة والزخارف الجدارية بمدينة الزهراء راجع:-

Marcais (Georges):Manuel d'art Musulman ,T,I, paris,1926, p284.

Golvin (Lucien):esssai sur L'Architecture religieuse musulman, Tom, 4, Paris, 1979, P144.

(٥١) - لعبة فكرية وهي لعبة لوحة أي أنها تلعب على لوحة (الرقعة) مقسمة إلى ٦٤ مربعاً، (٨ مربعات × ٨ مربعات) من لونين بحيث يكون كل مربع من لون وبجانبه مربع من اللون الثاني (وغالباً الأبيض أو الأسود)، وهي لعبةذهنية من أشهر اللُعَب في العالم. ويملك كل لاعب ١٦ حجرًا (قطعة) تتحرك كل منها باتجاهات محددة، والأحجار هي ٨ جنود أو بيادق، وقلعتين وأحياناً تسمى رخ، وحصانين، وفيلين، ووزير أو ملكة وملك .أحد اللاعبين يتحكم بالأحجار من اللون الأول (الأبيض عادة) والآخر يتحكم بالأحجار المماثلة من اللون الآخر (اسود عادة). الهدف من اللعبة هو الوصول إلى حصر الملك (أو الشاه) بحيث لا يستطيع الهروب، فاللعبة تنتهي عند تلك النقطة.والشطرنج مثل سائر العلوم والفنون هي مقياس في تقدم الأمم وقد كان للشطرنج شأن في الحضارات القديمة ثم انتقلت أهميته إلى أوروبا وأمريكا، ومنشأ الشطرنج في الشرق في الهند على

الأشكال النجمية:-

تمثل الزخارف النجمية، العنصر الغالب بين الزخارف الهندسية المختلفة ، ومنها الأشكال النجمية الرباعية، والسداسية، والثمانية، وتطورت حتى وصلت وبصورة تدريجية إلي الشكل النجمي أو الطبق النجمي الكامل الذي ضم وحدات كثيرة منها الترس، واللوزة، والكندة وبيت الغراب والنرجسة ، والتاسومة، والمخموسة، والسقط، وغطاء السقط(٥٢).وقد ظهرت أشكال النجوم بجامع أحمد سالم بعدة أشكال فزينت كوشتي عقود بيت الصلاة بنجوم ثمانية الرؤوس تتكون من مربعين متداخلين فينتج من هذا التداخل ثمانية رؤوس هي في الأساس زوايا المربعين المتداخلين(٥٣).

بالإضافة إلي ذلك فقد ظهر الطبق النجمي بشكله الكامل في زخرفة قاعدة المئذنة.

الأرجح ولو أنه توجد روايات تقول أن منشأهُ في مصر الفرعونية أو الصين أو فارس. راجع:-عبد الحميد سلامة: لعبة الشطرنج عند العرب. مجلة الفكرة، السنة ٢٧، العدد٥،فبراير ١٩٨٢.

(٥٢) - محمد غيطاس: الفنون الزخرفية الإسلامية بين الصناعة والفن ص ٢١٦.

وترتيب الأجزاء المذكورة علي النحو التالي:

١- الترس ويمثل مركز الطبق النجمي وهو عبارة عن شكل دائري مسنن الأطراف

٢- اللوزة تلتف حول الترس وهي عبارة عن شكل هندسي رباعي الأضلاع تعرف أحيانا بالثروات.

٣- الكندة: حشوه سداسية غير متساوية الأضلاع ويراعي في توزيع الكندات واللوزات تتطابق مع سننون الترس المركزي في هيئة دائرية تعطي في النهاية شكل الطبق النجمي المتكامل، شادية الدسوقي، المرجع السابق،ص ٣٠٣،٢٩٦،١٠٣.

(٥٣) - النجمة الثمانية التي تعبر عن مفهوم الكون وخالق الكون في الفكر الإسلامي، والتي تتألف من مربعين متقابلين بمركز واحد.مربع يمثل الجهات الأربع كما هو مربع الكعبة المشرفة ومربع آخر يمثل عناصر الطبيعة لأربعة(الماء، والهواء، والنار، والتراب) وتداخل المربعين يعبر أن قوي الله فوق كل قوي الطبيعة وهي منتشرة في جميع أنحاء الوجود.راجع:- عفيف بهنسي: معاني النجوم في الرقش العربي. ص ٦١

يجمع الباحثون في الفنون الإسلامية علي أن رسوم الإطباق النجمية ابتكار إسلامي غير مسبوق في الفنون السابقة علي الإسلام وان بداية استخدامها في الفنون الإسلامية كان علي مادة الخشب وذلك في زخارف محراب السيدة رقية الخشبي (٥٤٩هـ/١١٥٥م)، وتعتمد فكرة الأطباق النجمية في توزيعها= =وتكوينها علي التكرار الهندسي المتنوع وقد وفق الفنان المسلم في الاستفادة من هذه الفكرة ليس فقط في زخرفة الفنون التطبيقية ولكن أيضا في زخرفة العمائر الإسلامية لاسيما في العصر المملوكي وواصلت الأطباق النجمية ازدهارها وانتشارها في العصر العثماني حيث تم تنفيذها علي العديد من المواد الخشبية والخزفية والشبابيك الجصية وأعتاب النوافذ(لمزيد من التفاصيل عن الطبق النجمي راجع علي سبيل المثال:

فريد شافعي:مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر – مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة، مايو ١٩٥٤-مجلد، جـ ١، ص ٨٣-٩٠.

حسن الباشا: مدخل إلي الآثار الإسلامية، دار النهضة المصرية،١٩٧٩،ص ٢٤٢.

إبراهيم محمد أبو طاحون: ظاهرة الطبق النجمي الفردي بالعمائر المملوكية في مصر والشام- مجلة كلية الآداب، حلوان، العدد العشرون،يوليو ٢٠٠٦،ص ٣٥٠-٣٦٩.

ثالثا النقوش الكتابية:-

تعتبر النقوش الخطية من أعظم الزخارف شأنا في الفنون الإسلامية(٥٤)،حيث سما بها الفنان المسلم إلي أعلي درجة من الإجادة، والخط العربي أداة كتابة الوحي وقد أقسم به الحق سبحانه وتعالي في سورة القلم "ن والقلم وما يسطرون"(٥٥)،و قد أصبحت تلاوة القران الكريم وكتابة آياته من أعظم الوسائل التي يتقرب بها الإنسان إلي ربه(٥٦).

وأصالة فن الخط العربي تتمثل في كونه قد ولد عربيا إسلاميا، ونشأ وكبر عربيا إسلاميا، ونضج عربيا إسلاميا، وكان وحده بمعزل عن أي تأثير فني آخر، بمعني أنه لم يكن لأي من الفنون السابقة أي تأثير بل العكس هو الذي أثر علي الكتابات الأوربية(٥٧).

والخط العربي مع تميزه بخصائص مشتركة في سائر بلدان العالم الإسلامي كانت له خصائصه الخاصة بكل بلد منها، وبالتالي أمكن تميز الأسلوب الفني المصري عن المغربي الأندلسي أو الإيراني، وهو ما يعرف في مصطلح تاريخ الفن بالمدارس أو الطرز الفنية، واعتمادا علي وضوح الطراز الفني في بلد بعينه يمكن تأريخ الأعمال الفنية الإسلامية غير المؤرخة ونسبتها إلي مكان إنتاجها علي أساس مقارنتها بالمؤرخ المشابه لها، ومن هنا تتضح أهمية دراسة الكتابات العربية من حيث الشكل(٥٨).

كما أن دراسة الكتابات الأثرية العربية من حيث المضمون تفيد الدراسات التاريخية والاجتماعية والعلمية، ذلك أن هذه الكتابات أمدتنا بكثير من المعلومات عن اسم الآمر بالصنع أو مالك العمل وألقابه في الأعمال الفنية المصنوعة، كما أن بعضها يتضمن اسم الصانع وألقابه الحرفية، ومكان الصنع وتاريخه، وهي معلومات أهملتها في معظم الأحيان المؤلفات الأدبية المعاصرة، مما ذكرها في نصوص الكتابات الأثرية هو المصدر الوحيد تقريبا لها.(٥٩)

وقد استخدمت النقوش الكتابية في أما بصورة تأسيسية وذلك في النقش التأسيسي أعلي مدخل الجامع أو نقوش تباركيه لآيات من القرآن الكريم وبعض الأحاديث الشريفة وفيما يلي بعضا مما تضمنته نقوش المسجد:

١- نقش كتابي يعلو عقد المدخل شريط كتابي به آيات قرانيه نقشت حروفها بخط النسخ نصها كالأتي:

---

(٥٤) - أبو صالح الألفي:الفن الإسلامي.ص١١٧.
(٥٥) - سورة القلم: أية(١،٢)
(٥٦) - سعاد ماهر: الفنون الإسلامية.ص٦،٧.
(٥٧) - حسين عليوة: المكان والفن الإسلامي.ص ٩٢.
(٥٨) - حسين عليوة: الكتابات الأثرية العربية. دراسة في الشكل والمضمون، الطبعة الثانية،١٩٨٨،ص٥.
(٥٩) - عاصم رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون.ص ٢٥١.

(إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى)

٢- اللوحة التأسيسية والتي تحتوي علي أسم مؤسس الجامع وتاريخ الإنشاء) وقد نقشت حروفها بالخط النسخ ونصها كالأتي:-

(أنشأ هذا المسجد أحمد سالم سنة ١٣٤٩ هجرية)

٣- نقش كتابي نقش كتابي مذهب علي أرضية زرقاء اللون نقشت حروفه بخط النسخ قوامها نصوص كتابية نصها الأتي:

قال رسول الله صلي الله عليه وسلم

والله يرزق من غير حساب

ليجزيهم الله أحسم مما عملوا ويزيدهم من فضله.

٤- نقش كتابي يزين المحراب نقش كتابي نقشت حروفه بخط النسخ نصه قول الله تعالي"فنادته الملائكة

وهو قائم بالمحراب".

ومن الملاحظ أن الخط الذي استخدم في زخرفة هذا المسجد هو خط النسخ [٦٠].

---

[٦٠] -ومن المعروف أن الخطين الكوفي والنسخ ظهرا منذ القرن الأول الهجري، غير أن الخط النسخ تخلف عن الخط الكوفي كخط تسجيلي ولكن منذ القرن ٦هـ/١٢م. أخذ الخط النسخ ينافس الخط الكوفي وأشتق منه عدة خطوط لكل منها سمات فنية منها خط الثلث(لمزيد من التفاصيل راجع: ديماند: الفنون الإسلامية.ص٧٦).

وقد عرف خط الثلث في أنحاء مختلفة من العالم الإسلامي، واختلفت الكتابات حول طبيعته فقيل أنه عرف بهذا الاسم لأن حجمه يساوي ثلث خط النسخ الذي يكتب به علي الطومار وهو القلم الذي قال عنه صاحب كتاب صبح الأعشى بأنه(قلم جليل قدر الكتابة مساحة عرضه بأربع وعشرين شعرة من= =شعر البرزون، وبه كان الخلفاء تكتب علاماتهم في الزمن المتقدم أيام بني أمية ومن بعدهم. راجع:القلقشندى:صبح الأعشى في صناعة الإنشا ،جـ٣،ص٤٩.

أهم نتائج البحث:-

١- يعد هذا البحث أولي الدراسات الآثارية المعمارية والفنية للزخارف النباتية والهندسية والمعمارية والنقوش الكتابية لجامع أحمد سالم الشهير بالصيني بشرق الإسكندرية.

٢- قدم البحث ما يقرب من ثلاثون لوحة وعدد من الرسوم التوضيحية لعناصر الجامع المعمارية والزخرفية، لتصبح تلك الدراسة الأولي من نوعها في حلقات البحث العلمي عن هذا المسجد.

٣- سجل البحث من خلال الدراسة الوصفية والتحليلية للعناصر المعمارية للمسجد أنه احتوي علي معظم السمات المعمارية الخاصة بمساجد تلك الفترة

فمن حيث التخطيط:-

نلاحظ أنه علي نظام الصحن والأروقة وهو يشبه في تصميمه جامع محمد علي بالقاهرة حيث يشبه الجوامع العثمانية المحلية (بيت صلاة - قبة – ردهة تتقدم القبة).

ويتكون هذا التخطيط من مساحة مربعة أو مستطيلة يسقفها سقف خشبي من براطيم مزخرفة، ويغطي البلاطة الوسطي شخشيخة ترتفع عن مستوي سطح باقي السقف وفتحت بها نوافذ للإنارة والتهوية.

الواجهات الخارجية:

تعتبر الواجهات من أهم عناصر التشكيل المعماري الخارجي للمساجد وذلك بما تحتويه من عناصر التشكيل المختلفة مثل الدخلات الطولية وما بها من نوافذ وشبابيك وقندليات وحليات وأشرطة كتابية ومقرنصات وشرافات بالإضافة إلي المداخل والمآذن، وقد ارتبط تنظيم هذه الواجهات ارتباطا وثيقا بالتخطيط العام للمساجد والشوارع المحيطة بها فبالنسبة لجامع أحمد سالم فنري أن له واجهتان حرتان مبنيتان بالحجر المتراس في مداميك محكمة، بينما حجبت الآخرتين بمنازل حديثة والواجهة الرئيسية لهذا المسجد هي الواجهة الشمالية الغربية وتمتد حوالي ١٨.٦٠ متر، وبهذه الواجهة المدخل الرئيسي وهو مدخل محوري يفتح مباشرة علي أحد أروقة المسجد.

العقود:

تنوعت أشكال العقود في جامع أحمد سالم الشهير بالصيني ما بين عقود مدببة ونصف دائرية ومدائني.

٤- سجل البحث من خلال الدراسة الوصفية والتحليلية للعناصر النباتية أنها استخدمت الزخارف النباتية بكثرة في زخرفة هذا الجامع من الداخل ومن الخارج، وقد امتازت الزخارف النباتية بتعدد مفرداتها مابين فروع نباتية مستقيمة يتفرع منها أشكال لمراوح نخيلية أو ملتفة حصر فيما بينها ثمار صغيرة وأوراق مسننة بالإضافة إلي أشكال الزهور كزهرتي اللوتس والزنبق.

٥- أثبت البحث من خلال الدراسة التحليلية للعناصر الهندسية تباينها فقد تتكون من خطوط متدرجة في الحجم تتقاطع فيما بينها وتتكرر علي وتيرة واحدة بكامل السطح ومن أهمها مسدس خاتم ومسدس دقماق والمفروكة أو مايطلق عليه الارابيسك الهندسي حيث يجمع بين العناصر النباتية والهندسية في تكوين واحد ومن أهم أمثلته الارابيسك السداسي والمثمن أو قد يعتمد في تكوينه الزخرفي علي الأطباق النجمية كعنصر زخرفي وحيد.

٦- أثبت البحث أن النصوص الكتابية التي كتب لها الظهور ضمن زخارف المسجد قد سجلت بخط الثلث، وقد حرص الفنان علي إظهارها بوضعها داخل أشرطة تسير علي نحو منتظم أفقيا، وقد التزم الفنان منذ بداية النصوص الكتابية وحتى نهايتها بالرسم الدقيق الخالي من الأخطاء الإملائية أو النحوية كما تنوعت تلك النقوش مابين نص تأسيسي وأحاديث شريفة و آيات من القرآن الكريم.

قائمة المراجع والمصادر:-

أولا المصادر العربية:

١-القرآن الكريم.
٢- القلنقشندي، أبو العباس أحمد: صبح الاعشا في صناعة الإنشا، الطبعة الأميرية، القاهرة ١٩١٥.

ثانيا المراجع العربية:-

- أحمد فكري: التأثيرات الفنية الإسلامية العربية علي الفنون الأوربية، مجلة سومر، المجلد ٢٣، ج٢٠١، العراق،١٩٦٧.
- إبراهيم محمد أبو طاحون: ظاهرة الطبق النجمي الفردي بالعمائر المملوكية في مصر والشام- مجلة كلية الآداب، حلوان، العدد العشرون،يوليو ٢٠٠٦
- توفيق عبد الجواد: مواد البناء وطرق الإنشاء في المباني، القاهرة،١٩٨٤م،
-جرجس طنوس: الدر المكنون في الصنائع والفنون – القسطنطينية – الطبعة الثانية ١٣٠١هـ
- حسن عبد الوهاب: المصطلحات الفنية للعمارة الإسلامية، المجلة، السنة ٣، العدد ٢٧، مارس ١٩٥٩.
- حسن الباشا: مدخل إلي الآثار الإسلامية، دار النهضة المصرية،١٩٧٩.
- حسين عليوة: الكتابات الأثرية العربية. دراسة في الشكل والمضمون، الطبعة الثانية،١٩٨٨.
- خالد محمود هيبة: الخطط السكندرية، دار العقيدة الإسلامية، ٢٠٠٥م.
- ذكي حسن: أطلس الفنون الإسلامية والتصاوير الإسلامية- مطبعة جامعة القاهرة،١٩٥٦
- سيد توفيق: معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية، القاهرة : دار النهضة العربية، ١٩٩٠
- شادية الدسوقي عبد العزيز: الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، مكتبة زهرة الشرق، الطبعة الأولي،٢٠٠٣.
- ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية في العصر العثماني، زهراء الشرق، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٧م.
- عاصم رزق: معجم مصطلحات العمارة الإسلامية، مكتبة مدبولي،٢٠٠٠م.
- عبد الرءوف علي يوسف: الخشب والعاج، مقال: ضمن كتاب القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، مؤسسة الأهرام١٩٧٠
- عبد اللطيف إبراهيم علي:
١- دراسة تاريخية في وثائق العصر الغوري- مخطوط رسالة دكتوراه- كلية الآداب- قسم المكتبات والمعلومات جامعة القاهرة،١٩٦٥-جـ٢، ملحق المصطلحات،ص ٣٢٤.

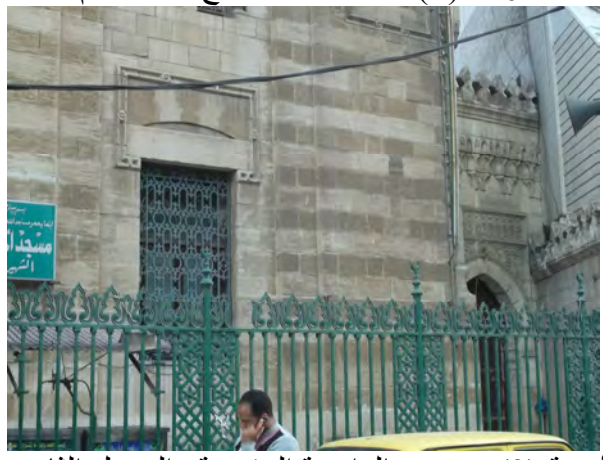
٢- وثيقة الأمير أخور كبير قراقجا لحسني- دراسة ونشر وتحقيق- مجلة كلية الآداب- جامعة القاهرة- عبد المنعم المليجي: مجمع البدائع في الفنون والصنائع، بولاق، ١٩٨٦، الطبعة الأولي،
- عثمان إسماعيل: دراسات جديدة في الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى، دار الثقافة، بيروت- بدون تاريخ جـ١المجلد ١٨، جـ٢، ديسمبر١٩٦٥.
- عبد الحميد سلامة: لعبة الشطرنج عند العرب. مجلة الفكرة، السنة ٢٧، العدد٥،فبراير ١٩٨٢.
- عبد الناصر ياسين: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي-دار الوفاء للطباعة والنشر- الإسكندرية- الطبعة الأولي ٢٠٠٢م جـ١
- فريد شافعي:
العمارة العربية في مصر الإسلامية، (المجلد الأول عصر الولاة ٢١-٣٨٥هـ/ ٦٢٩-٩٦٩م)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة ١٩٧٠.
مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر – مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة، مايو ١٩٥٤-مجلد، جـ ١
محمد حماد : الإنشاء والعمارة، المجلد الأول، القاهرة،١٩٦٤م.
– محمد حمزة الحداد:
عمائر القاهرة الدينية في العصر العثماني (٩٢٣-١٢١٣هـ/١٥١٧-١٧٩٨م) دراسة تحليلية مقارنة للتخطيط وأصوله المعمارية (بحث. ضمن كتاب. بحوث ودراسات في العمارة الإسلامية، دار نهضة الشروق، الطبعة الأولي، ٢٠٠م.
الطراز المصري لعمائر القاهرة خلال العصر العثماني (٩٢٣-١٢١٣هـ/١٥١٧-١٧٩٨م)، رسالة دكتوراه غير منشورة،كلية الآثار، جامعة القاهرة،١٩٩٠،
- مصطفي نجيب: مدرسة خاير بك بباب الوزير، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة،١٩٩٠، ص ٧٣٤. ص٦٩.
- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية في مصر قبل الفاطميين- مكتبة الانجلو- الطبعة الأولي- ١٩٧٤-
- محمد عبد الحليم حسن: الخشب والنجارة والنجار- الطبعة الأولي، ١٩٢٨.
محمد بيومي مهران: حضارة المصرية القديمة، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩.

ثالثا المراجع الاجنبية:-

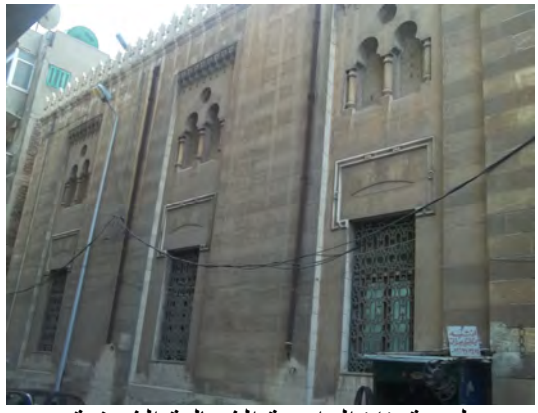
-Ar Sevan (Gelal Esad): Les Arts Decoratifs Turk, Istanbul, 1935
-Crewell,(k.a.c):Early Muslim Architecture,Vol,II,
Golvin (Lucien):esssai sur L'Architecture religieuse musulman, Tom, 4, Paris, 1979,. Terrrasse (Henri):la art mauresque des orgines au x III,Paris, 1932.-
-Laen (Arther): Early Islamic Pottery, London, 1957
- Pavón Maldonado (B): El Arte Hispanomusulmán en Su Decoración Floral, Madrid, 1981..
-Salam- Iiebich (Hayat): the Architecture of Mamluk City of the Tripoli,Cambridge,1983,.
Marcais (Georges):Manuel d'art Musulman ,T,I, paris,1926..

لوحة (١)الواجهة الرئيسية لجامع أحمد سالم

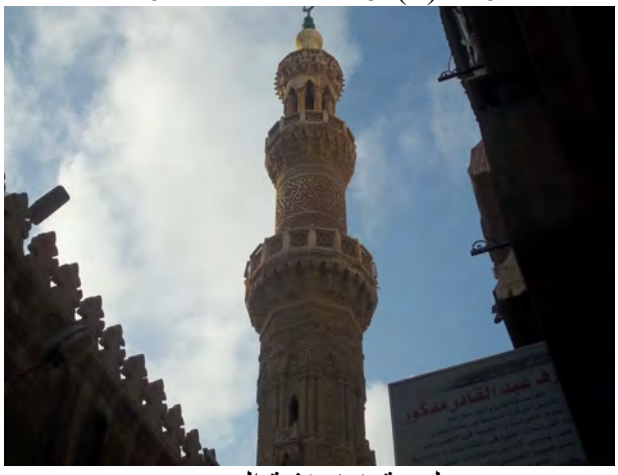
لوحة (٢)كتلة المدخل بجامع أحمد سالم



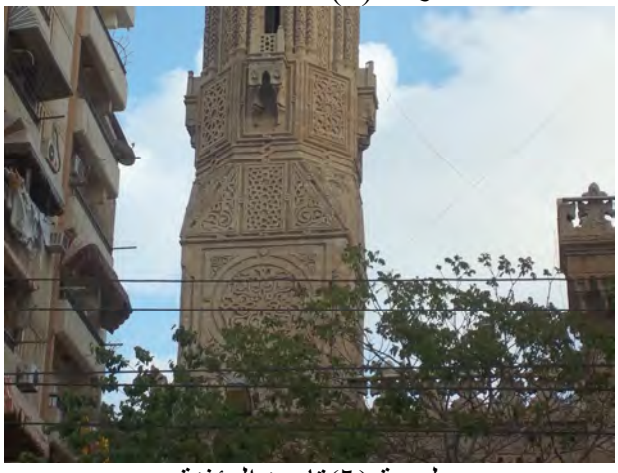
لوحة (3)جزء من الواجهة الرئيسية والمدخل الثانوي



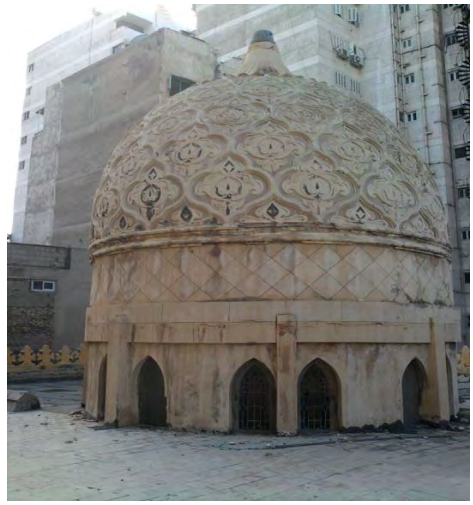
لوحة (٤)الواجهة الشمالية الشرقية



لوحة (٥)مئذنة المسجد



لوحة (٦)قاعدة المئذنة



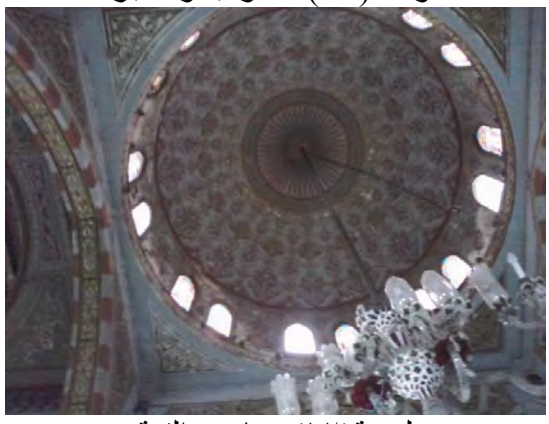
لوحة(٧)قبة المسجد من الخارج

لوحة (٨)بيت الصلاة

لوحة (٩)بيت الصلاة

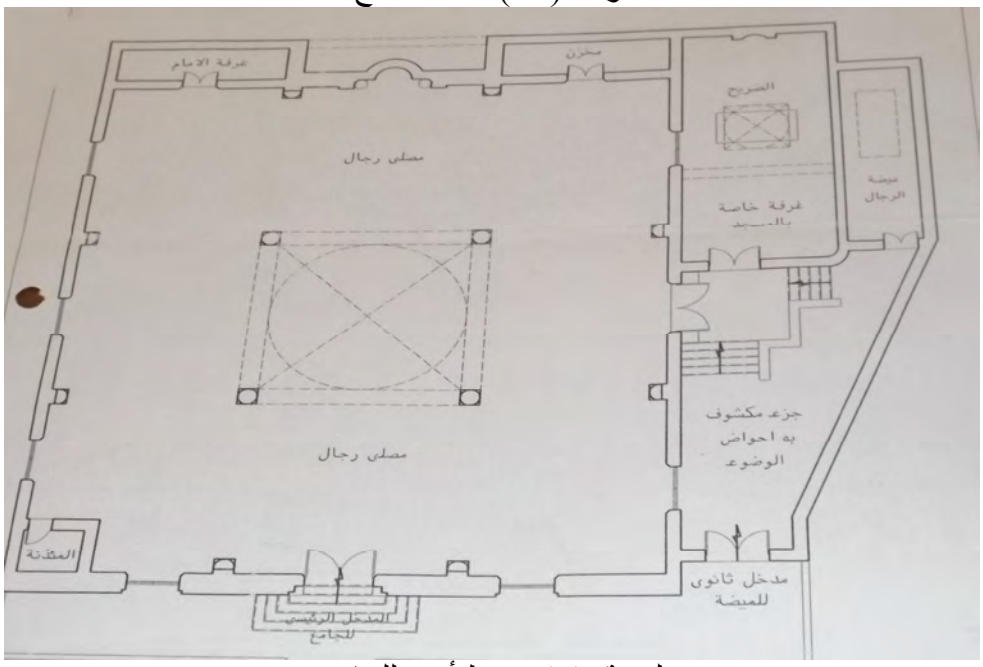
لوحة (١٠)نوافذ بيت الصلاة

لوحة (١١)المحراب والمنبر



لوحة(١٢)زخارف القبة

لوحة (١٣)سقف الجامع



لوحة (١٤)مسقط أفقي للجامع

فن الزليج على العمارة الزيانية في المغرب (ق ٧ – ١٠هـ/١٣ – ١٦ م)

د. خديجة نشار•

مقدمة:

عاشت مدينة تلمسان في العهد الزياني مرحلة إنتقال من مركز حضاري إلى عاصمة دولة لفترة دامت أكثر من ثلاثة قرون. شهدت المدينة في هذه المرحلة حركة عمرانية نشيطة حيث تسابق سلاطينها على تعميرها وتوسيعها.

كما شجعوا الصناعات الحرفية بمختلف أنواعها، وذلك إستجابة لمتطلبات الحياة الحضارية وللتعبير عن الوجود القوي للدولة.

هناك إرتباطا وثيقا ما بين الفنون والحركة الفنية، بالحياة السياسية، الإقتصادية والإجتماعية. فهي تكشف عن قوة نظام الدولة، كما تدل على مدى تقدمها أو ضعفها إقتصاديا وذلك من خلال رواج منتجاتها الصناعية بمختلف أساليبها الفنية وبالتالي الكشف عن المستوى المادي للمجتمع وذوقه الفني.

كان الزليج من بين أهم هذه الصناعات الحرفية الفنية التي نالت مكانة هامة وتنوعت مجالات إستخدامها في تزيين المباني الدينية منها المساجد والأضرحة والمباني المدنية، القصور والمدارس.

يعتبر الزليج من أهم الشواهد المادية للزخارف المعمارية على المباني الزيانية إلى جانب الزخارف الجصية والعناصر المعمارية الرخامية والخشبية.

مدينة تلمسان:

تقع مدينة تلمسان في الإقليم الغربي من أرض المغرب الاوسط على مساحة متساوية بين البحر والصحراء[١] على إرتفاع ٨٣٠ م على سطح البحر.

يذكر القلقشندي في كتابه صبح الأعشى فيما يخص حدودها أنها كالآتي: "فحدها من الشرق حدود مملكة إفريقيا أو ما أضيق إليها من جهة الغرب، وحدها من الشمال البحر الرومي وحدها من الغرب حدود مملكة فاس الآتي ذكرها من الشرق، وحدها من جهة الجنوب المفاوز الفاضلة بين بلاد المغرب وبلاد السودان"[٢].

•جامعة الجزائر ٢ معهد الآثار .

١ - وليم شالر– مذكرات وليم شالر قنصل أمريكا في الجزائر (١٨١٦ – ١٨٢٤) تعريب وتعليق وتقديم، إسماعيل العربي. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر ١٩٨٢ ص ٣٥ .

٢ - ابو العباس أحمد القلقشندي صبح الأعشى. ج ٥ – المطبعة الأميرالية – القاهرة. ١٣٣٣ هـ/١٩١٥م ص ١٤٩.

كما يذكر حسن الوزان في كتابه وصف إفريقيا: "يحدها من الناحية الغربية واد زا ونهر الملوية، ومن الجنوب واد الصومام وصحراء نوميديا، من الشمال البحر الرومي[٣].

عرفت المدينة عدة أسماء منها "بوماريا" أي الحدائق أو البساتين في العهد الروماني، ثم أصبحت في العهد البزنطي مركزا حضاريا خلال القرن الثالث الميلادي[٤].

ولما تولى البربر أمر بلادهم، بعد ما أحلو الرومان والبزنطيين عنها، أطلقوا عليها إسم "أقادير" أو "أجادير" أو "أكادير" وكل هذه الأسماء تحمل نفس المعنى غير أن "أكادير" بفرنية زيانية الأصل تعني "مدينة محصنة" أو جدار قديم. وهذه التسمية تؤكد قدم المدينة وعراقتها[٥].

أما تسمية "تلمسان" فتنطق بكسرتين وسكون الميمي وسين مهملة، وهي كلمة محلية بربرية مركبة من (تلم) وتعني تجمع و(سان) تعني إثنان أي الصحراء والتل[٦].

تلمسان عبارة عن قريتين متجاورتين، أكادير التي أسسها بنويفرن، ثم أعاد تأسيسها إدريس الأول على أنقاض المعسكر الروماني، وتاقرارت المدينة التي أسسها ملك مراكش يوسف بن تاشفين سنة (٤٦٢ هـ/١٠٦٩ م) بمكان محتلة، فتوسعت القرتين وإلتحتما لتكون تلمسان[٧].

عرفت هذه المدينة عدة صراعات وثورات، إلى أن ضعفت الدولة الموحدية بالمغرب فإن بني عبد الواد كانوا يحكمون باسمهم تلمسان وولايتها وأصبحت عاصمة لمملكتهم. وقد توارثت بنو عبد الواد عرشها أزيد من ثلاثة قرون، إلا أن مملكتهم كانت معرضة دائما للغارات والغزو من طرف جيرانهم الحفصيين ملوك إفريقية من الناحية الشرقية والمرينيون ملوك المغرب الأقصى من الناحية الغربية، وكان هؤلاء أكثر قوة وأشدّ بأسا وكانت قاعدة ملكهم مدينة فاس أقرب إلى تلمسان من غيرهم من المدن الأخرى، الأمر الذي مكن المرينيين من الإستلاء على عاصمة بني عبد الواد عدة مرات رغم مقاومتهم العنيفة ودفاعهم الشديد عنها. وقد وقع إستلائهم عليها في عدة غارات في كل من سنة ٧٣٧ هـ/١٣٣٧ م – وسنة ٧٤٩ هـ/١٣٤٨ م وسنة ٧٥٣ هـ/١٣٥٢ م، وذلك إلى أن أخرجهم منها نهائيا أبو حمو

---

٣ - حسن بن محمد الوزان، وصف إفريقيا، ترجمة محمد حاجي ومحمد الأخضر – ج ٢ – ط ٢ – الرباط ١٩٨٣ . ص ٣٩٥.

٤ - عبد العزيز الفيلالي، تلمسان في العهد الزياني – ج ١ – الجزائر ٢٠٠٢ – ص ٨٩.

٥ - محمد بن عمرو الطمار – تلمسان عبر العصور، دورها في سياسة وحضارة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٤ ص ٨.

٦ - ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج١ – ط ١ بيروت، لبنان، ١٤٢٩ هـ/٢٠٠٨ م، ص ٤٥٤.

٧ - يحيى بن خلدون – بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد – مطبعة بيروت، فونطانا الشرقية – الجزائر ١٩٠٣، ص ٢١.

موسى الثاني سنة ٧٦٠ هـ/١٣٥٩ م، حيث بويع في نفس هذه السنة، ببيعة الخلافة، دام ملكه إحدى وثلاثين سنة.

رغم الإضطرابات والإضطهادات والفتن التي عرفتها المنطقة عامة والمدينة خاصة، فإنها لم تتأثر، وقد شهدت في هذه الفترة أي الزيانية، إزدهارا كبيرا في المجالات العديدة منها الفكرية، العلمية، الإقتصادية، العمرانية والفنية. حيث يذكر إبن خلدون في هذا الشأن "ولم يزل عمران تلمسان يتزايد، وخطتها تتسع والصروح بها بالآجر والقرميد تعالى وتشاد إلى أن أنزلها آل زيان واتخذوها دارا لملكهم وكرسيا لسلطانهم، فأخطوا بها القصور المونقة، والمنازل الحافلة، واغترسوا الرياض والبساتين وأجروا خلالها المياه، فأصبحت أعظم أمصار المغرب. ورحل إليها الناس من القاصية، وتدفقت بها أسواق العلوم والصنائع، فنشأ بها العلماء وأشتهر فيها الأعلام. وضاهت أمصار الدول الإسلامية والقواعد الخلافية[٨].

أبرز وأهم المعالم التي لازالت قائمة تتباهى بها مدينة تلمسان، نذكر منها قصر المشور، مسجد أكادير، الجامع الكبير، مسجد أبي الحسن والمدرسة التاشفينية كنماذج نتطرق إليها في خلال هذا البحث حيث لازالت تحافظ على جزء كبير من العناصر المعمارية، خاصة الزليج.

❖ **قصر المشور:**

يقع جنوب مدينة تلمسان، وهو عبارة عن قلعة محصنة يحيط بها سور. بناه السلطان يغمراسن بن زيان في أواسط القرن ٧ هـ/ ١٣ م.

يتربع المشور على مساحة في موضع مرتفع قليلا، يبلغ طوله ٤٩٠ مترا وعرضه ٢٨٠ مترا له بابان، احدهما باب جياد يقع في الجنوب ويطل على البادية، والثاني باب الغدير يقع في الشمال الغربي ويؤدي إلى قلب المدينة وكان بالمشور مجموعة من المخازن والمطامير لتخزين مؤونتهم.

تعرض للتخريب من طرف بني مرين عدة مرات، وكان يجدد ويرمم بعد كل تخريب وظل قائما إلى أن إحتلته السلطة العسكرية الفرنسية وحولته إلى ثكنات وفندق عسكري[٩].(صورة رقم ٠١).

رمم القصر من طرف المركز الوطني للبحوث الاثرية للجزائر، وتم إعداده سنة ٢٠١١ كتحف معمارية شاهدة عن الحضارة الزيانية. يتميز الشكل الخارجي بالبساطة، ويتم الدخول إليه عبر باب رئيسي بالجهة الجنوبية الشرقية تليه سقيفة

---

٨ - عبد الرحمان خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ أو الخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، مح. ٧ ، ط، ٣، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ١٤٢٧ هـ/ ٢٠٠٦ م، ص ٩٣.

9 - BOUZINA OUFRIHA FATMA ZOHRA, tlemcen capitale musulmane le siècle d'or du Maghreb central, Edition Dalimen – Algérie. 2011. P 177.

بسيطة بها باب يؤدي إلى فناء مستطيل يتوسطه حوض ذو شكل صليبي، تحيط به أربع أروقة تفتح عليه القاعات والغرف ينقسم القصر إلى أربعة أجنحة:

- الجناح الشرقي يحتوي على قاعة الإستقبال مستطيلة الشكل تتوسطها نافورة من الرخام، وبهذه القاعة إيوانين متقابلين، يحتوي كل واحد منها على غرفة للحرس.
- وبالجهة الغربية نجد مسكن الحريم به طابقين.
- أما الجناح الشمالي مخصص لراحة السلطان في فصل الصيف. بينما يقضي أيام الشتاء في الجهة الجنوبية.

يتميز قصر المشور بمساحته الواسعة ومختلف المرافق التي تشغل هذا الفضاء. زين بالعديد من العناصر المعمارية من مواد مختلفة منها الأعمدة الرخامية والزخارف الجصية التي تكتسي مساحات من الجدران، وسقوف خشبية، بها زخارف .بالإكية، إضافة إلى البلاطات الخزفية، الزليج يكسي جدران القاعات والأروقة على إرتفاع من الأرضية بمتر، ونصف متر وتبليط أرضيات القاعات، الأروقة، الساحات والسلالم.

❖ **مسجد المشور:**

يعتبر مسجد المشور من أجمل إنجازات فن العمارة في عهد الدولة الزيانية. يقع في الجهة الغربية من قلعة المشور، جنوب القصر الملكي. بناه أبو حمو موسى في القرن ٨ هـ/١٤ م.

كان مخصص للأمراء ورجال الدولة والأعيان. يقع المسجد على أرض منبسطة في شكل مستطيل من الشرق إلى الغرب. شهد عدة تعديلات. أما المئذنة المربعة الشكل تقع في وسط الجهة الشرقية للمسجد.(الصورة رقم ٠٢).

زينت واجهاتها الأربع بزخارف من الزليج والآجر[١٠].

❖ **مسجد أكادير:**

بنى المسجد بالقرب من باب الجياد وتهدم وأنطمس ، لم يبق منه إلا منارته العتيقة التي بناها السلطان أبي يحيى يغموراسن في القرن ٧ هـ/١٤ م، في وسط الحدائق والمنازل.

تقع المئذنة في الجهة الشمالية للمسجد، رباعية الشكل، يصل إرتفاعها إلى ٢٦.٦٠ مترا، بنيت القاعدة من حجارة مصقولة ترجع إلى الفترة القديمة (بوماريا) وعلى إرتفاع ستة أمتار أستعمل الآجر الأحمر، أما الحوسق يبلغ إرتفاعه ٤.٧٠ مترا وعرضه ٢.٤ مترا. زينت جدرانه ببلاطات خزفية وقطع من الزليج على شكل فصوص. (الصورة رقم ٠٣).

10 - Bourouibaire. L'art Religieux en Algerie. SNED. Alger 1981. P 186.

❖ **الجامع الكبير:**

يقع الجامع الكبير وسط المدينة، هو أشهر وأقدم مبانيها بعد جامع أكادير، شرع في بنائه يوسف بن تاشفين سنة (٤٧٥ هـ/ ١٠٨٢ م) ثم جدده وقام بزخرفته علي بن يوسف بن تاشفين سنة (٥٣٠ هـ/ ١١٣٥ م)[١١].

جاء مخطط الجامع الكبير على نمط جامع قرطبة، تأخذ بيت الصلاة شكل المستطيل (٦٠ م/ ٥٠ م) يحتوي على ثلاثة عشر بلاطة عمودية على جدار القبلة وقبتين، كما تقوم عقود الجامع على دعائم حجرية ضخمة، به صحن في الجهة الشمالية لبيت الصلاة، تحيط به أروقة وتتوسطه نافورة، للمسجد ثمانية أبواب موزعة على الجهات الأربعة أما المئذنة فقد بناها السلطان يغمراسن (٦٣٣ – ٦٨١ هـ/ ١٢٣٥ – ١٢٨٢ م) تقع في محور المحراب، يبلغ إرتفاعها ٣٥ مترا، بها جوسق طوله ٤.٧٠ مترا، تحمل المئذنة مجموعة من البلاطات والزليج التي تزين واجهاتها. (الصورة رقم ٠٤).

❖ **مسجد سيدي أبي الحسن:**

أسس سنة (٦٩٦ هـ/ ١٢٩٦ م) سمي مسجد أبي الحسن نسبة إلى العلامة الشيخ سيدي أبي الحسني التنسي، الذي كان يدرس في تلمسان أيام الأمير أبي سعيد، أصبح متحفا لآثار تلمسان[١٢].

يتكون مخططه من بيت للصلاة بها ثلاث بلاطات وثلاثة أساكيب، لا يوجد فيه صحن ولا ميضاة له مدخل في الواجهة الشرقية.

حول في الفترة الاستعمارية إلى مستودع ثم إلى مدرسة قبل أن يصبح متحفا.

يمثل محراب المسجد أثرا فنيا قائما، يشهد على إزدهار الفن المعماري في الفتر ة الزيانية.

أما المئذنة فقد شيدت في الركن الشمالي الشرقي من المسجد ويبلغ إرتفاعها ١٤.٢٥ مترا.

يصل إرتفاع الجوسق إلى ٣.٩٥ مترا وعرضه ١.٤٥ مترا وينتهي بقبيبة صغيرة تنتهي بتفاحتين.

تتميز مئذنة مسجد سيدي أبي الحسن بتشكيلة مميزة من قطع الزليج التي تكتسي واجهاتها الأربعة. تختلف القطع الخزفية من حيث تصاميم عناصرها الزخرفية والمساحات المزينة. (الصورة رقم ٠٥).

❖ **المدرسة التاشفينية:**

تعتبر ثان مدرسة زيانية، شيدها السلطان أبو تاشفين إبن أبو حمو موسى الأول في النصف الأول من القرن الثامن هجري الموافق للقرن الرابع عشر الميلادي، ثم

---

١١ - حسين مؤنس، المساجد، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٧ الكويت، ١٩٨١، ص ١٨٨.

12 - BERQUE, A L'Algérie terre d'art et d'histoire. Alger. 1937. P 175.

جدد بناؤها السلطان أبو العباس أحمد العاقل خلال القرن التاسع الهجري الموافق للخامس عشر ميلادي[١٣].

تقع المدارسة التاشفينية في وسط المدينة، جنوب المسجد الكبير وبالقرب من المشور. كان إفتتاح المدرسة من طرف أبو موسى المشدالي من أكبر علماء المذهب المالكي في ذلك العصر، درس فيها علوم الدين[١٤].

للمدرسة بابين: باب في الجهة الشرقية، وباب في الجهة الغربية وهو المدخل الرئيسي يظهر عل ى شكل قوس متعدد الفصوص يحيط به إطار مزين بلوحات من الزليج. (الصورة رقم ٠٦).

لقد كسيت جدران وبلطت أرضيات هاته المدرسة بالعديد من لوحات الزليج، وقد إستطاع المهندس دوتوا (DUTHOIT) جمع بعض القطع بعد هدم المدرسة، وهي موزعة بين متحف تلمسان ومتحف الآثار القديمة بالجزائر[١٥].

الزليج على العمارة الزيانية:

أطلقت كلمة زليج على البلاطات الخزفية في بلاد الأندلس « Azzulicha » إن هذه الكلمة مشتقة من العربية لكلمة "زلج" "زلق" على مكان أملس[١٦].

الشطر الأول azul (أثول) كما ورد بالإسبانية كلمة «Azulejo» تعني اللون الأزرق أي البلاطات ذات اللون الأزرق أو يغلب عليها إستعمال هذا اللون التي إنتشر في المباني الإسبانية والبرتغالية.

عرف المسلم الفسيفساء مع توسع الفتوحات الإسلامية، لم يبتكر هذه الطريقة الفنية المعمارية ولكنه ورثها عمن سبقوه من الحضارات القديمة اليونانية والرومانية، حيث وصلت أوج إزدهارها في هذه الفترة وإنتشرت في أغلب المباني الدينية والمدنية.

كانت الفسيفساء عبارة عن مكعبات من الحجارة الصغيرة الملساء الملونة والقطع الرخامية، الزجاجية والصفائح المعدنية التي تستعمل لإنجاز المواضيع الزخرفية المختلفة تمثل الحياة الدينية، الطبيعية، ومشاهد الحرب والصيد والمصارعة وغيرها.

إستمر الفنان المسلم في إستخذام هذه التقنية، وخير دليل على ذلك هو قبة الصخرة والمسجد الأموي بدمشق، ظهرت في العصر العباسي تقنية جديدة لتكسية

---

١٣ - صالح بن قربة، مصادر تاريخ مدارس تلمسان في العهد الزياني: في تاريخ الجزائر في العصر الوسيط من خلال المصادر، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر ١٩٥٤. الجزائر ٢٠٠٧، ص ١٤٥ – ١٤٦.

١٤ - يحيى إبن خلدون، المصدر السابق، ص ٧٢.

15 - MARCAIS, G l'architecture musulmane d'occident. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile – Arts et metiers graphiques. Paris 1954. P 55.

١٦ - المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط ٢، دار المشرق – بيروت، ٢٠٠١، ص ٦١٨.

الجدران وتبليط الأرضية وهي إستعمال البلاطات الخزفية التي كانت تعطي للفنان حرية في إستعمال العناصر الزخرفية وفي تنفيذ المواضيع الفنية المختلفة.

إنتشرت هذه التقنية في كل من إيران وبلاد الرافدين، الشام، مصر وبلاد المغرب والأندلس.

إستعمل الزليج في بلاد المغرب الأقصى والمغرب الأوسط عند حكم المرينيين، لقد إهتموا بالفنون المعمارية، إلى أن وصلت صناعة الزليج وإستعمالها إلى أوج إزدهارها، خاصة عند هجرة الكثير من مسلمي ويهود الأندلس وإستقرارهم بالمدن الكبرى منها فاس تطوان، سلا والرباط.

يذكر أن في عهد الموحدين بلغ عدد الورشات التجارية خارج أسوار مدينة فاس قد بلغ ١٨٨ ورشة، وأصبحت في عهد المرينيين مقرا لصانعي الفخار والقرميد والزليج[١٧].

لازالت مباني مدينة فاس قائمة تزخر وتتباهى بمجموعة نماذج الزليج الذي يمتاز بالدقة والإتقان في التنفيذ.

لم يقتصر إستعماله على تبليط الأرضية أو تكسية الجدران، بل أستعمل كذلك في تزيين الأعمدة، التيجان والأقواس، عتبات الأبواب وأطرافها، كما زينت الأحواض بالمربعات الخزفية وقطع الزليج ذو أشكال وألوان مختلفة.

شهدت مدينة تلمسان في الفترة الزيانية تطورا ملموسا في جميع المجالات الفنية، ونخص بالذكر الفنون الزخرفية المعمارية. لقد إنتشر إستعمال الزليج على العمارئر الدينية والمدنية، الذي كانت تصاميمه تتشابه مع الزليج في مدينة فاس والأندلس. يذكر ابن خلدون أن مدينة تلمسان، بعد سقوط خلافة بنو نصر، إستقبلت عددا كبيرا من مهاجري الأندلس، وكان من بينهم العديد من أصحاب الحرف والصناعات[١٨].

العناصر الزخرفية التي أعتمد عليها الفنان تتمحور حول الأشكال الهندسية والعناصر النباتية والألوان التي كثر إستعمالها هي الأبيض، الأخضر، البني، الأصفر، الفيروني وقليلا من الأزرق[١٩].

تعتبر مدينة فاس أولى المدن التي إشتهرت بصناعة الزليج ثم تلتها مدينة تنطوان كل مدينة تنفرد بتقنية صناعية خاصة بها، حيث أن حرفي مدينة فاس يصنع مربعا كبيرا، يضع عليه طلاء ملون، تتم عملية الحرق على هذه القطعة، ثم تصبح جاهزة لرسم الزخارف بواسطة قوالب ذات أشكال مختلفة، توضع على البلاط وبعد

١٧ - محمد المنوني، حضارة الموحدين، دار توبقال للنشر – المغرب. ١٩٨٩. ص ١٥٩.

١٨ - عبد الرحمان ابن خلدون، المصدر السابق، ص ١٢٥.

19 - ERZINI, N, Zellig un contexe Historique. La colline des potiers. P 168.

تخطيط الرسم تبدأ عملية التقطيع بواسطة آلة تسمى "المنقاش" أي نوع من أنواع المطارق.(الصورة رقم ٠٧).

يحصل الحرفي بعدها على عدة أشكال بألوان مختلفة تكون عند جمعها بطريقة فنية لوحة رائعة في الجمال.

أما حرفي مدينة تطوان كان يحصل على قطعة الزليج مباشرة بعد صنع المربع، يحدث بواسطة القوالب أشكال مختلفة ثم تتم عملية التقطيع. يضع على كل القطع طبقة من الطلاء الملون ثم يدخل تلك القطع إلى الفرن، باستعمال هذه التقنية يحدث إنكماش للقطعة من جهة، يحدث سيلان الطلاء على الحواف من جهة أخرى. ينتج عنه منظر غير متساوي وغير موحد في المساحة التي يوضع عليها[٢٠]. (الصورة رقم ٠٨).

من الأشكال التي شاع إستعمالها في هذه التقنية، الأشكال الهندسية:

- إستعمل الفنان المسلم الزخارف الهندسية إستعمالا إبتكاريا لم يظهر في حضارة من الحضارات السابقة.
- لم يأت هذا الإبداع من باب الصدفة وإنما تحقق بفضل درايته بعلم الهندسة.
- إن المواضيع الهندسية قائمة على نظام عقلي رياضي أساسه الدقة والقياس والتناسب بين الأجزاء والعناصر.
- تنطلق زخرفة الزليج من عنصر أو عنصرين هندسيين في المباني الزيانية بمدينة تلمسان، تتشابك فيما بينها لتصل إلى عنصر نباتي. ما يميز هذه العناصر أنها تحافظ على طابعها الأصلي وهو التكرار اللامتناهي حيث لا يوجد ما يجعل حدا أو نهاية لهذه الخطوط الهندسية أو يمنع تبلورها.
- ومن بين أهم المواضيع التي ميزت زخارف زليج المباني الزيانية هي الأطباق النجمية، وأهم النماذج التي وصلتنا هي تلك الأطباق التي إحتفظ بها قصر المشور. فنجدها تزين جزءا كبير من المبني وهي عبارة عن سلسة من الأطباق ذات الثماني والإثنى عشر وست عشر ضلعا.
- إستعملت عدة أكاسيد ملونة على هذه القطع مما زادها جمالا ورونقا، نذكر منها اللون الأخضر، الأصفر العسلي، الأزرق، الأبيض والبني.
- تعد الأشكال النجمية ضمن الزخارف الهندسية المركبة وتعرف على أنها أشكال مركزية إشعاعية، وتسمى عند الزليجين بالخاتم.
- تختلف أشكالها بإختلاف عدد رؤوسها، ومن بين النجوم التي استعملها الزيانيون هي النجوم الثمانية الرؤوس ذات أحجام مختلفة وجدت في العديد من المساحات في قصر المشور.

20 - HEDGCOE, J, et DAMLUGI. S. S. Zillig. L'aut de la céramique marocaine Garnet publishing limited – 1993. P 177.

- تعتبر الدائرة من بين أهم الأشكال التي إستعملت بكثرة في تزيين واجهات المآذن الزيانية، وهي على شكل فصوص دائرية من الزليج الأخضر اللون الذي بدوره يزين الزخارف الجصية.
- إستخدمت المضلعات بمختلف أحجامها وأشكالها لتزيين المباني الزيانية (المربع، المستطيل، المثلث، المعين ....إلخ). وضعت هذه المضلعات لتكون موضوع زخرفي معين. نذكر على سبيل المثال طريقة وضع المربعات لتصبح لوحات شطرنجية، كما نلاحظ أن الفنان وضع المربعات ذات ألوان مختلفة بالتناوب حتى لا يحدث ملل للشاهد (monochrome) كما إستعمل المستطيل لتأطير اللوحات الفنية، والذي كان في غالب الأحيان باللون الأخضر.
- كما زينت واجهات المآذن الزيانية، أفازير من المربعات الخزفية تحمل صفا من الأشكال النجمية الثمانية الرؤوس على أرضية بيضاء يحفها من الجهتين شريط من المستطيلات ذات اللون الأخضر (مئذنة مسجد أكادير، الجامع الكبير).
- تعتبر الزخارف النباتية في الفنون الإسلامية من الميادين المهمة التي جال فيها الفنان، وإبتكر عناصر نباتية مختلفة خرج بها على الأشكال الطبيعية إلى التجريد والتحوير عن الطبيعة، إستجابة للعقيدة الدينية.
- تمثل المراوح النخيلية العنصر الرئيسي للزخرفة النباتية، ومن أكثر العناصر إنتشارا وتنوعا على منتوجات الفنون الإسلامية، إتخذت أشكالا متباينة نتيجة قابليتها على التشكيل والتفرع والإنقسام.
- وجدت إنصاف مراوح نخيلية بسيطة وأنصاف مراوح مزدوجة زينت أرضيات قصور المشور، وبقايا المدرسة التاشفينية.
- الزخارف المعمارية تتمثل في الشرفات والعقود التي زينت بقايا قطع زليج المدرسة التاشفينية.

الخاتمة:

إمتازت مدينة تلمسان في الفترة الزيانية بحركة عمرانية معتبرة بما كانت تحتوي عليه من قصور ومدارس ومساجد التي لم يبق منها إلى القليل، نظرا لما أحدثه الإستعمار الفرنسي من تخريب وتهديم لهذه المباني التي كانت شامخة في تلمسان.

إن الآثار التي لازالت تشهد على هذه النهضة والحركة تتمثل في مسجد أكادير، والبقايا التي ترجع إلى المدرسة التاشفينية والمعروضة في المتاحف، كذا مسجد سيدي أبي الحسن الذي لازال يحتفظ ببعض الشواهد المادية، وليس بعيدا عنه المشور وأهم مرافقة الذي رمم (أو بالأحرى أعيد بناؤه) وجلب من المغرب الأقصى الحرفيين لصناعة الزليج لإعادة تكسية الجدران وتبليط الأرضية بنفس العناصر المعمارية لتلك الفترة.

تجدر الإشارة هنا أن كل المباني كانت تحتوي على لوحات فنية رائعة في الجمال من الزليج التي لم نجدها في مدن كل المغرب. لاحظنا أن صناعة الزليج (الفسيفساء الخزفية) تتوقف على عدة أشكال وألوان وأن تقنية الحصول عليها مغايرة تماما للفسيفساء التي ظهرت في الفترة القديمة.

إنتشرت هذه الصناعة الحرفية في العديد من مدن المغرب الأقصى فيما بعد، ولازالت إلى يومنا هذا تستعمل نفس هذه التقنية.

هذا يدل على أن هذه الصناعة منبعها من المغرب الأقصى وبالضبط من مدينة فاس التي لازالت إلى يومنا هذا تستعمل نفس التقنيات للحصول على الزليج، كما نذكر أيضا مدينة تطوان وغيرها من المدن المغربية.

أما من الناحية الفنية الزخرفية كان هناك تناسق وتجانس مع مختلف العناصر الفنية التي أنجزت من طرف الحرفيين بدقة متناهية رغم إختلاف أشكالها ومقاساتها، وهذا تحت رقابة (الزلايجي).

نلاحظ أن قطع الزليج بمختلف أشكالها أدخلت على العناصر الزخرفية الجصية لتزيدها بهاءا وأصبحت تظهر على شكل فصوص من خلال التكسيات الجصية.

تجدر الإشارة إلى أن الزليج لم ينتشر في كل أقطار المغرب بل إقتصر وجوده في المغرب الأقصى خاصة وبعض المدن المجاورة له في الفترة المرينية الزيانية.

يجب الحفاظ على هذه التقنية العريقة للحصول على تلك القطع الخزفية الملونة من جهة، وتوسيع مجالات إستعمالها من جهة أخرى، وهذا بفتح ورشات خاصة لهذه الصناعة الحرفية.

الصورة رقم ٠١ : أ- منظر عام لقصر المشور قبل الترميم

الصورة رقم ٠١ : ب- أثار الزليج بقصر المشور

الصورة رقم ٠٢ : ب- مأذنة مسجد المشور

الصورة رقم ٠٢ : ب- زليج مأذنة مسجد المشور

الصورة رقم ٠٣ : أ- مأذنة مسجد أقادير

الصورة رقم ٠٣ : ب- منظر عام لمسجد أقادير

الصورة رقم ٠٤ : صورة لمأذنة الجامع الكبير

الصورة رقم ٠٥ : صورة لمأذنة مسجد سيدي أبي الحسن

الصورة رقم ٠٦ : لوحة من الزليج المدرسة التشفينية

الصورة رقم ٠٧ :أ- تقنية صناعة الزليج في مدينة فاس

الصورة رقم ٠٧ :ب- حرفي من مدينة فاس

الصورة رقم ٠٨ : أ- تقنية صناعة الزليج في مدينة تطوان

الصورة رقم ٠٨ : ب- حرفي من مدينة تطوان

العصى وعصى السلاح فى القرن التاسع عشر
فى ضوء مجموعة متحف قصر عابدين
دراسة آثارية فنية

د. راوية عبد المنعم محمد خليل•

ملخص البحث

يهدف البحث إلي دراسة مجموعة من العصي وعصي السلاح الموجودة بمتحف قصر عابدين بمدينة القاهرة دراسة فنية أثرية يتضح أهمية البحث من أنه نمط متميز وغير تقليدي في الفنون الإسلامية كما أن النماذج التي تم عرضها أختلفت من حيث المواد الخام المصنوع منها العصي دراسة فنية أثرية وقد تم عمل دراسة تحليلية للمواد الخام التي صنعت منها هذه العصي بالإضافة إلى العناصر الزخرفية المختلفة التي وجدت على هذه المجموعة سواء كانت زخارف هندسية أو نباتية أو رسوم آدمية وقد بينت نتائج هذه الدراسة أن مجموعة العصي في ظاهرها كانت تستخدم للإتكاء عليها ولكنها تحتوي في داخلها على أسلحة تستخدم للدفاع عن النفس كما أوضحت الدراسة أن بعض من هذه العصي كان يستخدم للتزلج على الجليد من خلال نهايات التلبيسات المعدنية المدببة .

تمهيد :-

قبل البدء فى الحديث عن مجموعة التحف الفنية موضوع البحث لابد أن ألقى الضوء على بعض الأحوال التي عاشتها مصر خلال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين .

يعد عصر اسرة محمد علي بداية لتحول الذوق العام ، والاتجاه نحو اقتناء المنتجات الأوروبية والتركية ، حيث حرص الأمراء والباشوات على اقتناء العديد من التحف الفنية الاوروبية ، ومن بينهم الخديوى اسماعيل الذى كان مفتونا بالحضارة الاوروبية . وقفد ذكر عبدالرحمن الرافعى فى كتابه ـ عصر اسماعيل ـ : " إن اقتباسه لعادات الأوربيين فى مأكلهم وملبسهم وطريقة معيشتهم ، جعله يقتنى لوازم الحياة الاوربية وزينتها "[(١)]وورد أيضا فى كتاب (وصف مصر) أنالبلاد شهدت خلال تلك الحقبة الزمنية ـ منذ القرن التاسع عشر ، أوائل القرن العشرين ـإحياء للطرز الفنية الأوروبية، والتى تمثل مراحل التاريخ الاوروبى المختلفة ، حيث كان المجال خصبا لعودة تلك الأساليب الفنية، والتى تعد بمثابة إحياء لتلك الطرز الفنية الاوروبية[(٢)] . هذا ، وقد شملت النهضة الاوربية كافة نواحى الحياة فى مصر ، وتأثرت الفنون التطبيقية بتلك

• مدرس الآثار الإسلامية بالمعهد العالي للسياحة والفنادق بأكتوبر

(١)تاريخ الحركة الوطنية،عبد الرحمن الرافعى، عصر اسماعيل، الجزء الثانى، سنة ١٩٣٢، ص٣٢١.

(2)S.myers.(B) Art and Civilization. New Yourk 1937, p.567

الأساليب الوافدة من اوربا[٣]، وظهر فن الباروك والروكوكو وهو أسلوب شامل للخروج من النظام القديم[٤] ، وهذا الطراز الفنى كان يضم العديد من العناصر الفنية والمعمارية ، ويوصف بأنه عمارة المنحنيات المعمارية [٥] . وهذه الطرز الفنية وجدت على كافة الفنون التطبيقية التى ترجع إلي القرن التاسع عشر والقرن العشرين[٦].

وقد ترتب على عشق أمراء والأميرات للفن الأوربى انتقال العديد من التحف الفنية ، فضلا عن مظاهر الحياة والترف التى عاشها هؤلاء ، فقد أدى هذا إلى تبادل الهدايا بين الأمراء[٧] ، وكذلك أميرات الأسر ، والتى كانت تقدم إليهن الهدايا التذكارية خلال الحفلات والمناسبات الخاصة ، والتى حرصت الأميرات على اقتنائها ، حيث إن هناك بعضا من هذه الهدايا قد سجل عليها (اسم الأميرة) التى تصنع من أجلها الهدية وليس أدل على ذلك من تلك المجموعات من التحف الفنية التى وصلت الينا .

كما كان هناك العديد من العوامل التى أدت إلى انتقال الأساليب الفنية الأوربية إلى البلاد المصرية .

تمثل مجموعة العصى وعصى السلاح الموجودة فى متحف قصر عابدين جانبا هاما من الجوانب الحضارية حيث إن عصى السلاح تعبر تعبيرا واضحا عن مظاهر تلك الحضارة خلال القرن التاسع عشر ووقع إختياري علي هذه المجموعة من العصى بالتحديد نظرا لأهميتها من الناحية الحضارية والناحية الفنية وقد تعرضت بصفة خاصة لمجموعة العصى الموجودة بمتحف قصر عابدين لأنها لم تدرس من قبل.

متحف قصر عابدين[٨] :

أمر الخديوي إسماعيل ببنائه فور توليه الحكم في مصر عام ١٨٦٣ ويرجع اسم القصر إلى (عابدين بك) أحد القادة العسكريين في عهد محمد علي باشا وكان يمتلك قصرا صغيرا في مكان القصر الحالي فاشتراه إسماعيل من أرملته وهدمه وضم اليه أراضي واسعة ثم شرع في تشييد هذا القصر. ويحتوى قصر عابدين على قاعات وصالونات تتميز بلون جدرانها فالصالون الأبيض والأحمر والأخضر تستخدم في استقبال الوفود الرسمية أثناء زيارتها لمصر إضافة إلى مكتبة القصر التي تحوى نحو مايقرب من ٥٥ ألف كتاب. كما يحتوى القصر على مسرح يضم مئات الكراسي المذهبة وفيه

---

[٣]توفيق احمد عبدالجواد ، تاريخ العمارة الحديثة فى القرن العشرين جـ٤ المطبعة الفنية الحديثة ، سنة ١٩٧٢ ، ص ٣٣ .

[٤]عز الدين اسماعيل ، الفن والانسان ، مكتبة الغريب ، سنة ١٩٧٤ ، ص ٩١ .

[٥]محمود محمد توفيق جاد ، وسيلى حبيب اميرهم ، تاريخ الزخرفة ، الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية سنة ١٩٦٣ ص ١٦٧ .

[6] Guedes.P .the encyclopedia of architecture technogical change london, 1979 , p . 37 .

[٧]جورج يانخ ، تاريخ مصر فى عهد المماليك الى نهاية حكم اسماعيل تعريب على احمد شكرى ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٩٨ ، ١٠٠ .

[٨]عبد المنصف سالم نجم : قصور الامراء والباشوات فى القرن التاسع عشر ، زهراء الشرق ، ص ١٨٣ .

أماكن معزولة بالستائر خاصة بالسيدات ويستخدم الآن في عرض العروض المسرحية الخاصة للزوار والضيوف.
ويوجد بداخل القصر العديد من الأجنحة مثل الجناح البلجيكي الذي صمم لإقامة ضيوف مصر المهمين وسمى كذلك لأن ملك بلجيكا هو أول من أقام فيه ويضم هذا الجناح سريرا يعتبر من التحف النادرة نظرا لما يحتويه من الزخارف والرسومات اليدوية.
ويضم القصر متحفا في غاية من الثراء التاريخي حيث كان أبناء وأحفاد الخديوي إسماعيل الذين حكموا مصر من بعده مولعين بوضع لمساتهم على القصر وعمل الإضافات التي تناسب ميول وعصر كل منهم، وقد تم ترميمه ترميما معماريا وفنيا شاملا، وقد شملت هذه الأعمال تطوير وتحديث متحف الأسلحة بإعادة تنسيقه وعرض محتوياته بأحدث أساليب العرض مع إضافة قاعة إلى المتحف خصصت لعرض الأسلحة المختلفة التي تلقاها رؤساء مصر من الجهات الوطنية المختلفة.
أما المتحف الثاني بالقصر خصص لمقتنيات أسرة (محمد على باشا) من أدوات وأواني من الفضة والكريستال والبلور الملون وغيرها من التحف النادرة. وهكذا أصبح قصر عابدين مجمع للمتاحف المتنوعة تم ربطها بخط زيارة واحد يمر من خلاله الزائر بحدائق القصر مما يتيح للزائر المتعة الثقافية والترفيهية .

التحف النادرة :

إن التحف واللوحات النادرة التي توجد بقصر عابدين تعتبر من الكنوز ، فالقصر فيه كمية من التحف واللوحات الفنية الأصلية التى لا تقدر بثمن وقد تعاقب على شرائها وجمعها كل الحكام الذين سكنوا القصر ، تحف من جميع أنحاء العالم , وفيما يلي سوف أتناول مجموعة العصي وعصي السلاح المحفوظة بمتحف قصر عابدين بالدراسة الوصفية والتحليلية .

أولا : الدراسة الوصفية :

يبلغ عدد العصي تسعة صُنعت رؤوسها من مواد مختلفة بعضها من العاج والأبنوس والبعض الآخر من المعدن وهى تبدو فى ظاهرها أنها تستخدم للاتكاء عليها ولكن البعض الأخر منها يحوى فى تجويفه على نصل سلاح يستخدم للدفاع عن النفس .

عصا رقم (١)

نوع التحفة : عصا بمقبض
رقم السجل : ٤٥٣١
الطول : ١٢٥ سم
القطر : ٣ سم
المادة الخام : خشب الجوز
اللون : بنى (عسلى)

الوصف :عصى من مادة خشب الجوز (يعتبر هذا النوع من الأخشاب الواردة إلى مصر وينبت شجره فى لبنان وكاردستان والأناضول وبلاد اليونان وإيطاليا وفرنسا والمانيا وسوريا[٩]، وهو نوعان : الجوز التركى ويتميز بلونه الأحمر الخفيف واليافه المتماسكة النوع الأخر يتميز بلونه البنى الداكن ولا يتأثر كثيرا بدرجة الحرارة والرطوبة[١٠].)

الجزء العلوى : حيث يوجد مقبض اليد وهو من مادة العاج المحلى باللون الأسود الداكن واليد معقوفة وتنتهى بحلية معدنية مزخرفة بأسلوب الحز مجموعة من الخطوط المتساوية

الجزء السفلى : من العصا يحتوى على تلبيسه من المعدن دائرية الشكل بها مجموعة من الخطوط الدائرية التى نفذت بطريقة الحز ، والبدن يخلو من أى زخرفة إلا حلقة معدنية بالقرب من نهاية العصى ، والجزء الواضح هنا هو وجود جزء بارز من العصى وهو الذى يستخدم (كذر) للضغط عليه عند حدوث أى اعتداء على حامله ، فالاستخدام الظاهرى للعصى أنها للاتكاء ولكنها تستخدم للدفاع عن النفس أيضاً .

عصا رقم (٢)

نوع التحفة : عصا بمقبض
رقم السجل : ١٧٤٥
الطول : ١٢٥ سم
القطر : ١.٥ سم
اللون : بنى داكن
المادة الخام : الأبنوسفى البدن والعاج فى الرأس

الوصف :عصا من مادة الأبنوس (يسود هذا النوع من الأخشاب من السودان حيث يكثر وجوده ويتميز بصلابته وسهولة كسرة فضلا عن لونه الأسود الحالك[١١]).

الجزء العلوى : وهى التى تستخدم للإتكاء عليها وهى مصنوعة من العاج ذات اللون البيج يغطيها عناصر زخرفية بأشكال هندسية ونباتية تشبة فروع الأشجار، ومقدمة العصا بها وجه آدمى لسيدة يبدو من ملامحها أنها الملكة أوجنيى وملامح الوجه قريبة جدا من الطبيعة حيث نلاحظ الدقة المتناهية فى إظهار تفاصيل الوجه بكامله ويعطى الرأس تاج ذو لون أسود استرسل الشعر من أسفله وقد أبدع الفنان فى استخدام التباين فى الالوان لإظهار أدق التفاصيل حتى جاء الوجه والشعر قريب جدا من الواقع .

---

[٩]عبد المنعم المليجى : مجمع البدائع فى الفنون والصنائع ، الجزء الثانى ، الطبعة الاولى ، مطبعة بولاق ، ١٣١٣ هـ ، ١٨٩٦ م ، ص ٥٢ .

[١٠]محمد عبد الحليم : الخشب والنجارة والنجار ، الطبعة الاولى ، ١٣٤٧ هـ ، ١٩٢٨ م ، ص ١٤.

[١١]محمد عبدالحليم : الخشب والنجارة المنزلية ، ترجمة عبد الغنى النبوى الشال ، مراجعة الدكتور محمد خليفة بركات ،ص ١٥ .

وأسفل الرقبة يوجد جزء من الملابس المزخرفة بمجموعة من الخطوط العريضة وهى تتقدم الصدر وأسفل الرأس توجد زخرفة هندسية لشكل نصف دائرى يوجد على جانبيه مسمار من المعدن ورأس دائرية أيضا .

البدن : يخلو من الزخارف ويفصل البدن عن الجزء العلوى منطقة تبلغ مساحتها ١ سم بها جزء بارز من المعدن ، أما الجزء السفلى منها مغطى فقط بطبقة من المعدن حتى تحمى العصى من التأكل عند ملامسة سطح الارض.

عصا رقم (٣)

نوع التحفة : عصا بمقبض
رقم السجل : ١٧٤٧
الطول : ١٤٠ سم
القطر : ٢.٥ سم
اللون : بيج
المادة الخام : خشب الزان - عاج
الوصف : عصى من مادة الخشب الزان (وهو من الأخشاب التى تستوردها مصر ويكثر شجر هذا النوع فى المنطقة الشمالية المعتدلة من أسيا وأوروبا وينمو بشكل اكبر فى جبال أوروبا وخاصة جبال الألب[١٢] ويعتبر من الاخشاب المرنة ويستخدم فى الاشغال الخشبية المتنوعة[١٣]).

الجزء العلوى: وهى يد ليست معقوفة وهى مصنوعة من مادة العاج الأبيض الداكن (البيج) وقد زخرفت اليد بزخارف نباتية بارزة عن سمت اليد نفسها وهى عبارة عن عناقيد عنب وأوراقه وقد جاءت هذه الزخارف طبيعية فى قريبة جدا من الواقع ومنفذة بأسلوب الحفر المتعددة المستويات كما أستخدم أسلوب الحز لإظهار أدق التفاصيل وأسفل عناقيد العنب توجد زهرة ذات أربع بتلات مزخرفة بأسلوب الحفر والحز أيضا والمنطقة التى تصل البدن عن اليد يتخللها جزء معدنى وهو الجزء الخاص بالسلاح الداخلى الموجود داخل البدن .

البدن : فهو خالى تماما من أى عناصر زخرفية وينتهى البدن من أعلى وقبل منطقة مقبض اليد كزء معدنى نصف دائرى مزخرف بخطوط حلزونية منفذة بأسلوب الحف والجز ، أما الجزء السفلى منها مغطى بمادة المعدن وهى تبدو مادة الحديد الأسود الداكن يعلوها تلبيسة معدنية دائرية ذات لون ذهبى

---

[١٢] عبدالمنعلم المليجى : المرجع السابق ، ص ٢٦ .
[١٣] محمد عبد الحليم : المرجع السابق ، ص ١٤ .

عصا رقم (٤)

نوع التحفة : عصا بمقبض
رقم السجل : ١٧٣٩
الطول : ١٤٥ سم
القطر : ٢ سم
اللون : نحاسى
المادة الخام : النحاس
الوصف : عصا من مادة النحاس الأصفر(النحاس قابل للطرق والسحب، يختلف في هذه الصفة عن الفضة والذهب فقط، ويفوق ما تبقى من الفلزات في هذه الميزة وإضافة إلى قابليته للطرق والسحب ... بات النحاس أكثر العناصر شيوعا في استخدامات الآلات والمعدات على اختلاف أنواعها، وتعدد غاياتها[١٤]).

الجزء العلوى : الذى يمثل المقبض وهو عبارة عن رأس تاج مفصص ومزخرف بتهشيرات منفذة بطريقة الحفر والحز (يختلف الحز عن الحفر فى ناحيتين ، الأولى أن الحز يتم عمله بالأيدى مباشرة دون الدق على أقلام الحز والأمر الثانى أن الحز يحدث إنخفاضاً فى سطح المعدن ولا يزيله بينما الحفر يعمل على طرد سلخات رقيقة من المعدن[١٥])وهو شبه المنتجات الكورتنية ، يليه خطان دائريان محزوزان ثم مجموعة من الزخارف النباتية المحزوزة عبارة عن أوراق نباتية ويلى ذلك باقى المقبض المزخرف بزخارف حلزونية يتخللها زخارف نباتية كتلك الموجودة على البدن والعصا تعد تحفة فنية نادرة من حيث المادة الخام المصنوعة منها وهى النحاس المكفت بالفضة وكذلك العناصر الزخرفية الموجودة بها . أما الجزء السفلى منها به تلبيسة دائرية من مادة النحاسأيضا وهو أملس يعلوه جزء دائرى مزخرف بالحز بمجموعة من الخطوط والزخارف صغيرة الحجم ، البدن حلزونى الشكل مزخرف بأكمله بالخطوط الحلزونية البارزة التى يتخللها مجموعة من الزخارف النباتية عبارة عن مجموعة من الأوراق النباتية المسننة تخللها أزهار صغيرة الحجم وهى منفذة بمادة الفضة ، وهو أسلوب التكفييت المستخدم هنا لإظهار تفاصيل الاوراق النباتية ويتصل البدن عن منطقة اليد جزء معدنى وهو نصل العصا الداخلى وهو عبارة عن مادة الحديد

---

[١٤]الناصر البقلوطى : صناعة النحاس ، الديوان الوطنى للصناعات التقليدية ، تونس ، ص ١٠-١٥.
[١٥]ربيع حامد خليفة : الفنون الاسلامية فى العصر العثمانى ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ٢٠٠١، ٢٠٠١، ص ١٣٦ .

عصا رقم (٥)

نوع التحفة : عصا بمقبض
رقم السجل : ١٧٨٣
الطول : ١٤٠ سم
القطر : ٣ سم
اللون : بنى فاتح
المادة : خشب الزان
الوصف :عصا من مادة الخشب الزان (السالف الذكر) الجزء السفلى منها به تلبيسة معدنيه حوالى ٣ سم ذات لون أسود
الجزء العلوى : وهو من النوع المدبب ومصنوع من مادة الحديد الأسود تمام مثل التى فى أسفل العصا واليد مزخرفة بأشكال جدائل متداخلة تغطى اليد ومنفذة بأسلوب الحفر والحز يتخللها زخارف نباتية وأوراق ثلاثية .
البدن : مقسم ألى أربع أجزاء دائرية الشكل يفصلها حفر دائرى باللون الأسود الداكن والبدن خالى تماماً من الزخرفة .

عصا رقم (٦)

نوع التحفة : عصا بمقبض
رقم السجل : ١٧٣٣
الطول : ١٤٥ سم
القطر : ١.٥ سم
اللون : بنى فاتح
المادة : خشب الجوز التركى
الوصف : عصا من مادة خشب الجوز التركى (السالف الذكر) الجزء السفلى منها به تلبيسة معدنيه يليها البدن وهو باللون البنى الفاتح ويخلو تماما من الزخارف .
الجزء العلوى : من مادة العاج وهى معقوفة وتخلو من الزخارف إلا الجزء الذى يفصل اليد عن البدن فهو مزخرف بأسلوب الحز بأشكال نباتية بسيطة .

عصا رقم (٧)

نوع التحفة : عصا بمقبض
رقم السجل : ١٧٤٠
الطول : ١٣٥ سم
القطر : ٢ سم
اللون : بنى داكن
المادة الخام : خشب الجوز التركى - معدن
الوصف : عصا من خشب الجوز التركى (سالف الذكر) ذات لون بنى داكن

الجزء السفلى منها له تلبيسة من المعدن ذات شكل دائرى ، يليها البدن وهو خالى تماما من الزخارف .
الجزء العلوى : وهو من الخشب المطعم بالمعدن وهى يد مدببة تخلو تماما من وجود أى عناصر زخرفية ، وهى من العصى التى كانت تستخدم فى رياضة التزلج على الجليد

عصا رقم (٨)

نوع التحفة : عصا بمقبض
رقم السجل : ١٧٣٤
الطول : ١٢٥ سم
القطر : ١.٢ سم
اللون : أسود
المادة الخام : المعدن - الحديد

الجزء العلوى : الجزء الأمامى عاج واليد مدببة من الحديد وقد سبق التعرف على مادة العاج وأسلوب الصناعة والزخرفة .
البدن : خالي من الزخارف

عصا رقم (٩)

نوع التحفة : عصا بمقبض
رقم السجل : ١٧٣١
الطول : ١٣٨
القطر : ٢ سم
اللون : برتقالى فاتح
المادة الخام : الخشب البوص

الجزء العلوى : مدبب الشكل من مادة العاج ويخلو من الزخارف وأسفل المقبض يوجد جزء بارز وهو الخاص بالضغط عليه لإخراج السلاح .
البدن : من مادة خشب البوص (يعتبر خشب البوص من الأخشاب الصلبة التى تحتوى على تجويف داخلى فتسهل عملية إخفاء سلاح العصا بداخلها) وهو يحتوى مجموعة من الأجزاء البارزة ويبلغ عددها ١٢٠ وهى تبرز عن البدن وهى من مميزات خشب البوص من حيث الشكل والعناصر البارزة , يخلو تماما من الزخارف ولكن هذه الأجزاء البارزة تعطى جمالا للبدن .
الجزء السفلى : من المعدن وهو مدبب الشكل ملبس بدن العصا ومزخرف بالحزوز على شكل زخارف هندسية .

ثانيا : الدراسة التحليلية :

تشمل الدراسة التحليلية دراسة المواد الخام التى صنعت منها العصى وهى على الترتيب الخشب ، العاج ، النحاس ، وكذلك العناصر الزخرفية التى وجدت على مجموعة العصى المحفوظة بمتحف قصر عابدين .

أولا : التعريف بمادة الخشب :[١٦]

مراحـــل تصنيع خشب الصنـــــاعة

خشب الصناعة الخام يشمل جذوع الأشجار والخشب غير المعالج، وكذلك القائمة. وهو أيضًا المصطلح الذي يطلق على الألواح والأجزاء الخشبية الكبيرة المنشورة (المقطوعة) من جذوع الأشجار. ويُستخدم بعض خشب الصناعة الخام في تشييد معظم المنازل. إذ يزودنا بمواد تغطية الأرضيات، وأعمال النجارة والأبواب وأجزاء أخرى من البناء. ويُستخدم جزء كبير منه في الدول الصناعية في صناعات التشييد. ويذهب الباقي من المناشر إلى المصانع التي تصنع الصناديق مثل صناديق الشحن والأثاث وآلات المزارع ولُعب الأطفال وعربات السكك الحديدية والقوارب ومئات من المنتجات الأخرى.

أنواع خشب الصناعة الخام

يُقسّم الخبراء خشب الصناعة الخام إلى نوعين رئيسيين: الخشب اللين والخشب الصلد. ولايعتمد هذا التقسيم على رخاوة أو صلابة الخشب. فهم يشيرون إلى نوع الشجرة التي جاء منها خشب الصناعة الخام. إذ إن بعض أنواع خشب الصناعة الخام اللين أقسى في القطع أو النشر من الخشب الصلد. كما أن بعض أنواع خشب الصناعة الخام المأخوذ من أشجار الخشب الصلد أطرى من خشب الصناعة الخام لمعظم أشجار الخشب اللين.

يُصنَّف خشب الصناعة الخام أيضًا حسب حالته. إذ يتميز الخشب الخشن منه بجوانب وحواف مستقيمة، إلا أنه خشن وشظيّ. ويأتي السوي منه في ألواح خشبية ناعمة ومستوية. وخشب الصناعة الخام المُصنع هو خشب سوي مقطوع بتصميم معين لأغراض الزينة أو لعمل ألواح تتوافق مع بعضها.

التسوية

يُستعمل بعض أنواع خشب الصناعة الخام الخشن في التشييد ويتم شحنه إلى التجار. ولكن يجب أن تمر معظم أنواعه خلال مصنع التسوية (الكشط) قبل تسويقه. وقد يقع هذا المصنع قرب المنشرة أو في موقع آخر. يمر خشب الصناعة الخام في مصنع التسوية

---

[١٦] السيد عزت قنديل، ابراهيم خيرالله، تكنولوجيا صناعة الأخشاب، مكتبة المدينة، ١٩٩٩،ص ٥:ص٢٩ .

خلال آلات مزودة بسكاكين ذات شفرات حادة. تقوم هذه السكاكين بحكّ وتنعيم الألواح الخشبية. بالإضافة إلى ذلك، يُعامل الخشب كيميائيًا ليكون خشباً مصنوعًا أو مشغولًا

ثانيا : التعريف بمادة العاج [١٧]:

العـــــــــاج

مادة نفيسة لها إستهواء فاتن نظرا لدفء لونها ولمعانهاوكونها مادة صلبة تقوى على العوامل الطبيعية وتوفر إمكانية الحفر عليها لتماسك ذرات مادتها وسهولة الحصول على سطوح صقيلة منها إستخدمت في صناعة القطع الطينيه في الألف الثالث ق .م في بلاد مابين النهرين وخاصة في التطعيم أيضا وجدت في ماري واختفت صناعتها في عصر سرجون الأكدي[١٨].

تم العثور على لقى من العاج في ساحل البحر الأبيض المتوسط في مراكش ومجية ورأس شمرا وفي أعالي نهرالفرات في أرسلان طاش أما في وادي النيل وجدت قبضة لسكين من العاج في وادي أراك وهي مزينة بصور ناتئة لأشخاص وحيوانات بطراز جمدة نصر بداية الألف الثالث ق م .

ولقد لقيت صناعة العاج رواجا كبيرا في عهد الأمبراطوريه الأشوريه منذ القرن التاسع قبل الميلاد .

فقد أهتمت المدن القديمه بهذا النوع من الفن الدقيق الملاقي قبولا ممتعا بشتى الرموز لجوانب من معتقدات الشرق الأدنى القديم وأساطيره .

فقد تم العثور على الكميه الأكبر من العاج ضمن تاريخ التنقيبات في مدينة نمرود العاصمة الثالثة للملكة الآشورية بعد آشور(شرقاط) العاصمة الأولى ونينوى العاصمة الثانية .وتقع نمرود في منطقة إلتقاء الزاب الأعلى بدجلة ٣٧ كم جنوب الموصل طول سورها ٨ كم مدعم بأبراج زاويتة الجنوبية الغربية تسمى تل نمرود مربع الشكل يسمى قصور الملوك وعلى الجهة الشرقية تل يسمى تل آزرمقر حصن وقصر الملك شلمنصر الثالث وهي مركز للآشوريين منذ زمن الملك شلمنصر الأول. أولى الحفريات فيها بدأت عام ١٨٤٥ من قبل أوستن هنري لايارد ثم فالتر أندريه الألماني الذي له الفضل الأكبر برفع النقاب الأول عن تلك الحضاره الرائده ثم لوفتسجورج سمث البريطاني ثم هرمز رسام من الموصل ثم أولى البعثات العلميه عام١٩٤٩ ماكس ملوان إلى ١٩٥٨ ثم ديفيد أوتس ١٩٦٠ -٦٣ ثم مديرية الآثار ١٩٥٦ .

أستخدامات العاج

تزين هذه القطع في القصور والبيوت الراقية. الأثاث المصنوع من الخشب مثل العروش والأرائك والأسره والكراسي والمناضد والخزانات والصناديق وتحلى بها

---

[١٧] فالتر اندريه،المنشورات العلميه لجمعية الشرق الالمانيه رقم ٢٣

[١٨] احمد رضا محمد سيد : العاج والمصنوعات العاجية فى مصر القديمة حتى نهاية العصر العتيق ، كلية الاداب ، جامعة المنصورة ، ١٩٨٩ ، ص ٥ .

أحيانا الأبواب الخشبية وتصنع منه الصولجانات وعصي الأمارة وعلب العطور والمجوهرات وآنية الزيوت المقدسة والعطرية وأوعية المراهم الطبية ومقابض بعض الأدوات كالمنشأت والمرايا وبعض الحلي كالأساور والقلائد وتزين أيضا بالعاج عدة الخيول وجوانب المركبات وجعب السهام.

أصول العاج

ترجع أصول العاج إلى الهدايا والجزية التي تم أخذها من الحيثيين والاراميين و الفينيقيين والأقوام الساكنة في فلسطين وسوريا ولبنان وجنوب بلاد الأناضول كما صنع أيضا في نمرود وفقا لقياسات خاصة.

ثالثا : التعريف بمادة النحاس [١٩] :

خصائص النحاس :

النحاس قابل للطرق والسحب، يختلف في هذه الصفة عن الفضة والذهب فقط، ويفوق ما تبقى من الفلزات في هذه الميزة. ونظرا لجودة توصيل النحاس للكهربائية والحرارة، إضافة إلى قابليته للطرق والسحب، وكذلك اعتدال ثمنه بات النحاس أكثر العناصر شيوعا في استخدامات الآلات والمعدات على اختلاف أنواعها، وتعدد غاياتها.

النحاس الخام

عرف الإنسان النحاس الفطري الذي يوجد في الطبيعة في قطع حمراء نقية مخلوطة بالصخور منذ أكثر من عشرة آلاف عام قبل الميلاد. وهذا النحاس يحتوي على فقاعات هوائية كثيرة ولا يصلح لصنع الأدوات منه. ولقد تغلب سكان حوض الرافدين على هذا العيب وزادوا من صلابة النحاس الفطري بالطرق عليه بالحجارة في الألف السابع قبل الميلاد. وبدأ استخدامه في الأغراض المعيشية منذ حوالي ستة آلاف عام قبل الميلاد. واعتبر هذا التاريخ بداية لعصر حضاري جديد في تاريخ البشرية.

ولقد تعلم الإنسان فن صهر الخامات قبل الألف السادسة قبل الميلاد، وشكلت بذلك الأدوات المعدنية بصب الفلز المصهور في قوالب مصنوعة من الحجر. وكان المصريون القدماء قد استخدموا النحاس في صنع أنابيب لتوصيل مياه الشرب، وأخرى لصرف المياه القذرة والفضلات من المنازل. فقد عثر الآثريون على ألف وثلاثمائة قدم من الأنابيب النحاسية في معبد هرم أبي صير (الأسرة الخامسة ٢٧٥٠-٢٦٢٥ ق.م). كما عثر على أنابيب مشابهة في آثار قصر كنوسوس بجزيرة كريت .

استخدامات النحاس

عبر التاريخ المدون، استخدم النحاس في صناعة العملات كما استخدم أيضا في صناعة أواني الطعام وأوعية السوائل وأدوات الزينة. ولوقت ما، استخدم النحاس على مدى واسع في طلاء قاع السفن الخشبية حتى لا تتعرض للتلف.

---

[١٩] الناصر البقلوطى : صناعة النحاس ، الديوان الوطنى للصناعات التقليدية ، تونس ، ص ١٠-١٥.

كما يستخدم النحاس أيضا في صناعة العديد من الأصباغ وفي صناعة المبيدات الحشرية والمواد المبيدة للفطريات على الرغم من أنه يستبدل بالمواد الكيميائية العضوية الاصطناعية للوفاء بهذه الأغراض.

صناعة النحاس

عرفه الإنسان منذ أقدم العصور، واستخدمه في صنع آلاته وأشكال زينته، وعرفه العراقيون القدماء واستخدموه منذ عصر حضارة كيش قبل الطوفان. وكان له دور كبير في تطور حضارة الإنسان من الحضارة الحجرية إلى عصر المعادن . وجاء التطور الحاسم عندما عرف الإنسان القصدير ثم صنع من النحاس والقصدير سبيكة البرونز وهي أصلب وأقوى من النحاس، وتستخدم في صناعة الأسلحة والكهربائيات وصناعات عديدة أخرى مثل الأسلاك والمولدات والمحركات.

ثالثا : العناصر الزخرفية :

(أ) الزخارف الهندسيةورسوم الجدائل والتهشيرات :

وجدت على بعض العصى مثل العصا رقم (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) وهى تتمثل فى مجموعة من الحزوز البسيطة والحفر الغائر وبعض التهشيرات بالاضافى الى الاشكال التى تشبه الجدائل ، وقد شهدت مصر خلال القرن التاسع عشر العديد من التأثيرات الاوروبية وذلك نظرا لوجود الجاليات الاوروبية بها حيث كانت هذه الجاليات تضم العديد من المهندسين والفنيين فى جميع المجالات ، وقد اعتمدت مصر عليهم منذ عهد محمد على باشا وزاد عددهم فى عهد الخديوى اسماعيل بل انفتحت البلاد على مصرعيها بهذه التأثيرات الغربية ومن المحتمل ان هذه العناصر الزخرفية الموجودة على مجموعة العصى التى تشبه بعض العناصر الزخرفية التى وجدت فى بعض التحف التى ترجع الى القرن التاسع عشر مثل مجموعة من المكاحل محفوظة فى متحف قصر المنيل ، حيث تتشابه العناصر الزخرفية الموجودة على المكاحل مع العناصر الزخرفية الهندسية التى وجدت على مجموعة العصى.

ومن الاساليب التى ساعدت على نقل التأثيرات الاوروبية الى مصر سياسة حكام مصر فى الميل نحو الغرب وبصفة خاصة عندما اراد الخديوى اسماعيل ان يجعل القاهرة باريس الثانية فقد كان شديد الحرص على نقل الافكار الاوروبية وتحويل مصر الى قطعة من اوروبا تشجع الكثير من الايطاليين والفرنسيين والانجليز اللذين اتوا الى مصر وقد ظهرت هذه التأثيرات على العديد من الفنون الزخرفية [٢٠].

(ب)الزخارف النباتية :

وجدت على بعض العصى مثل العصا رقم (٣ ، ٤) وقد تميزت بخصائص ومميزات حيث كانت زخارفها عبارة عن فروع نباتية متشابكة واشكال ازهار صغيرة لا يعرف

([٢٠])د . نبيل على يوسف : الجوانب الفنية فى اشغال الحديد فى مساجد القاهرة الاثارية ومدى الاستفادة منها فى المساجد الحديثة ، رسالة ماجيستير ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ص ١٧٣ .

الناظر اليها اين تبدأ ولا اين تنتهى وقد شاعت هذه الزخارف فى الفنون الاسلامية ثم انتقلت منها الى كثير من الفنون العربية واتخذت اشكال نباتية فى هيئة خلايات متداخلة ومتشابكة تتكرر بأنتظام متناغم تمتد وتنثنى تبعا لانحناء بدن العصى المزينة بطريقة ابداعية يتداخل بعضها فى بعض ، ويرجع استخدام هذه الزخارف التى امتلأت بالحيوية والخيال المتميز الى الفروع النباتية الكلاسيكية التى وجدت فى كوشات العقود والبوئك والدعامات وغيرها وهى بذلك تقوم على اختصار خطوط التزين النباتية المؤلفة من البراعم والاوراق المتفرعة والمتصلة بحيث ينساب الغصن الدائرى منها فى اشكال متموجة او حلزونية او متشابكة فيمتد هذا الغصن من خلف الاوراق حينا او يختفى ورائها حينا اخر او يتشابك معها حينا ثالثا وكأن احدهما ينبت من الاخر فتظهر الاوراق فى وكأنها امتدادا للغصن او يظهر الغصن وكأنه امتدادا للاوراق فى اشكال متكررة ومتقابلة ومجدولة ومتشابكة تتداخل فى انسجام وتناوب وايقاع وتوزيع مدروس للزخارف التى تكسى السطح او جزء منه كما هو الحال فى العصى رقم (٣ ، ٤) .

وقد اجتمعت الزخارف الهندسية مع الزخارف النباتية وألفت معها عنصر زخرفى تناغم بأشكال وخطوط بسيطة مثل العصى رقم (٣) حيث وجدت العناصر النباتية والزخرفية معا متمثلة فى الجزء العلوى من العصى (المقبض)[٢١] .

(جـ) الزخارف الادمية :

وجدت الزخارف والرسوم الادمية على العصا رقم (٢) وتمثل الرسوم الاشكال الادمية المرتبة الثانية فى الزخارف التى تزخرف التحف بصفة عامة والعصا رقم (٢) بصفة خاصة وهى تمثل هنا وجه الملكة (اوجينى) التى سبق التعرف بها من قبل ، وقد استطاع الفنان هنا اظهار ادق التفاصيل الخاصة بالوجه حيث جاء قريب جدا من الطبيعة .

لم يهتم الفنان المسلم بالتعبير عن الاشكال الادمية والحيوانية تعبيرا مقصودا به ذات الانسان والحيوان ولكنه استخدم هذه العناصر كوحدات زخرفية بحتة لها قيمتها الفنية وهو لم يكلف بذلك بل يحول له ان يركب منها اشكالا خرافية كالافراس والطيور ذات الوجه الادمي ومما هو جدير بالذكر ان الفنان العربي استخدم في زخارفه مزيجا رائعا من الزخارف الخطية والزخارف المختلفة والزخارف الهندسية والزخارف النباتية ونجح نجاحا فائقا في تجميع هذه العناصر المختلفة في اعماله الفنية بحيث حقق قيمة فائقة الحد من الجمال كما حقق تنوعا في القيم الخطية وما تحدثه هذه الزخارف من ظلال مما ينبغي للطالب التعرف عليه بالممارسة والروية الموازنة بفنون الحضارات الاخرى وقد تتطورت زخارف الرسوم الادمية خلال فترة القرن التاسع عشر حيث شهدت طفرة فنية رائعة فى اظهار ادق تفاصيل الوجه كما هو الحال فى العصا رقم (٢) التى تمثل وجه الملكة (اوجينى) .

([٢١])عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية،مكتبة مدبولى، ٢٠٠٠، ص ١٢.

الخاتمة

شهدت مصر خلال القرن التاسع عشر العديد من التأثيرات الفنية الاوروبية وذلك نظرا لوجود العديد من الجاليات الاوروبية فى مصر ، حيث كانت هذه الجاليات تضم العديد من المهندسين والفنيين فى جميع المجالات ، وفيما يتخص بأشغال المعادن فقد كان للايطاليين دور مؤثر وفعال فى صناعة الأسلحة ذلك من عهد محمد على باشا ، حيث قامت مصانع الأسلحة بالقلعة بعد تأسيسها سنة ١٨٢٠ وكان معظم الفنيين ورؤساء العمل من الإيطاليين ، وفى سنة ١٨٣١ تم تأسيس معمل البنادق بالحوض المرصود الذى أشرف على إدارته المسيو / مارينجو .

وكانلهذين العاملين تأثيراً مباشرة على نقل معظم العناصر الفنية التى سادت مصر خلال القرن التاسع عشر ، وقد خلصت دراسة مجموعة العصى المحفوظة بمتحف قصر عابدين الى مجموعة من النتائج يمكن تحديدها فيما يلى :

١- كانت هذه العصى تبدو كأنه وسيلة للاتكاء عليها فى ظاهرها .

٢- كان استخدام العصى فى المقام الاول كوسيلة للدفاع عن النفس لاحتواء كل عصا من الداخل على قطعة مدببة من الحديد شبيه بالسيف .

٣- معظم هذه العصى مصنوعة من المواد الصلبة كالأخشاب بأنواعها والمعادن.

٤- زخرفت بعض من العصى بالرسوم الآدمية مثل رأس الملكة أوجينى مما يدل على إنه قد أهديت إليها من جانب الخيوى اسماعيل .

٥- ظهرت على بعض العصى بعض الزخارف البسيطة مثل الحزوز والأشكال الهندسية البسيطة والأفرع النباتية .

٦- إختلف المادة الخام التى صنعت منها مقابض العصى من بين المعدن والعاج .

٧- ظهرت براعة الفنان الصانع فى القدرة على إخفاء الزر الذى يستطيع من خلاله إخراج السلاح من العصا فى حالة الدفاع عن النفس .

٨- بعض من هذه العصى تم صنعها على يد صناع إيطاليين حيث تميز الإيطاليون بالتفوق فى صناعة السلاح .

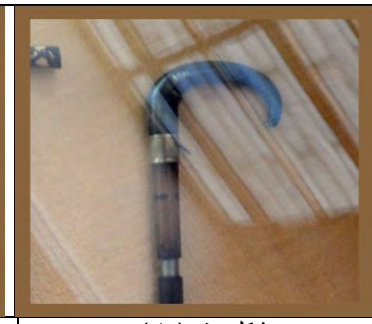
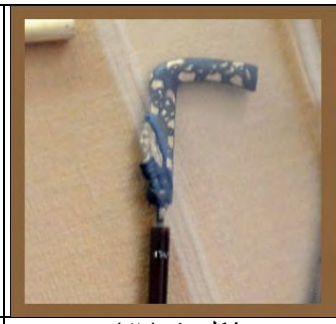
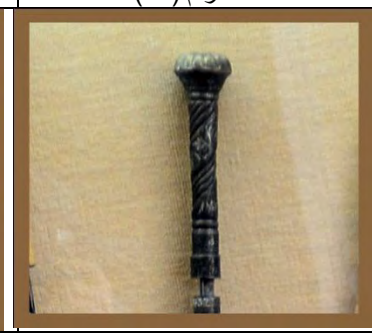
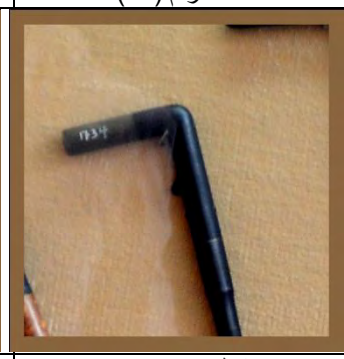
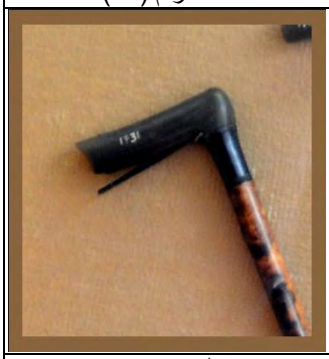
٩- حرص حكام القرن التاسع عشر على التحلى بالعصى وإقتنائها كنوع من العظمة والتباهى ، وإستخدام البعض منها فى رياضة التزلج على الجليد حيث أن معظمها منتهى بتلبيسة معدنية مدببة .

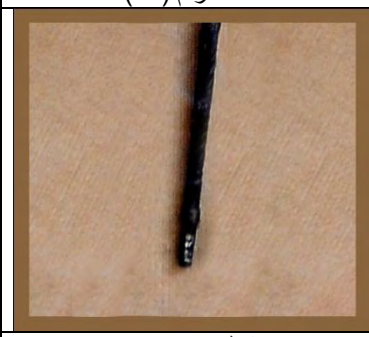
١٠- تفردت العصى بعدة عناصر زخرفية مثل الوجة الآدمى القريب جدا من الواقع (أوجينى) .

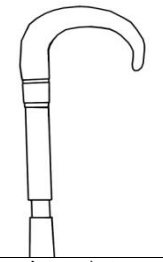
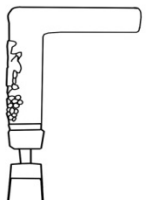
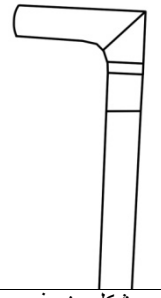
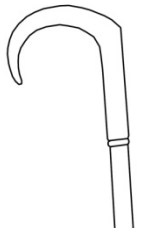
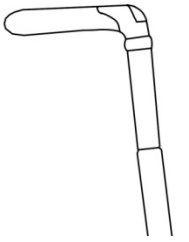
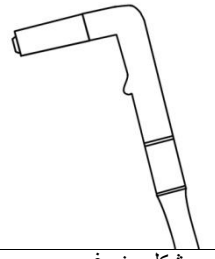
١١-ومن خلال هذه الدراسة ظهرت بعض ملامح الحياة فى تلك الفترة من حيث أستخدام وسائل دفاعية مختلفة تمكن حكام هذه الفترة أن يلوذ بنفسه فى حالة حدوث أى أعتداء على شخصه .

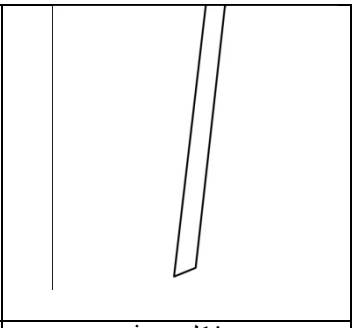
summry

This study aims to study a range of disobedience such as stick Saved in Abdeen Palace in Cairo. This study is from the archaeological and artistic. This research is important because it speaks of the effects of a private Islamic Arts unconventional perspective. The study includes an analysis of the raw materials for the sticks. The study also talked about the printed decoration on sticks. These motifs are geometric or floral or fees in the form of humans.
Results: This study found that the sticks have had many uses, including reclining and self-defense and snowboarding

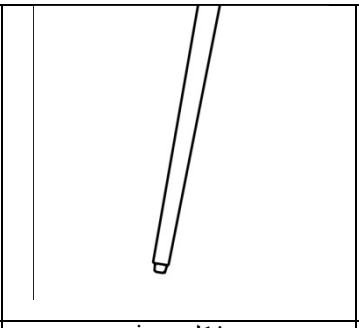
		
شكل رقم (١) الجزء العلوى (المقبض) للعصا رقم (١)	شكل رقم (٢) الجزء العلوى (المقبض) للعصا رقم (٢)	شكل رقم (٣) الجزء العلوى (المقبض) للعصا رقم (٣)
		
شكل رقم (٤) الجزء العلوى (المقبض) للعصا رقم (٤)	شكل رقم (٥) الجزء العلوى (المقبض) للعصا رقم (٥)	شكل رقم (٦) الجزء العلوى (المقبض) للعصا رقم (٦)
		
شكل رقم (٧) الجزء العلوى (المقبض) للعصا رقم (٧)	شكل رقم (٨) الجزء العلوى (المقبض) للعصا رقم (٨)	شكل رقم (٩) الجزء العلوى (المقبض) للعصا رقم (٩)

شكل رقم (١) الجزء السفلى (التلبيسة) للعصا رقم (١)	شكل رقم (٢) الجزء السفلى (التلبيسة) للعصا رقم (٢)	شكل رقم (٣) الجزء السفلى (التلبيسة) للعصا رقم (٣)
		
شكل رقم (٤) الجزء السفلى (التلبيسة) للعصا رقم (٤)	شكل رقم (٥) الجزء السفلى (التلبيسة) للعصا رقم (٥)	شكل رقم (٦) الجزء السفلى (التلبيسة) للعصا رقم (٦)
شكل رقم (٧) الجزء السفلى (التلبيسة) للعصا رقم (٧)	شكل رقم (٨) الجزء السفلى (التلبيسة) للعصا رقم (٨)	شكل رقم (٩) الجزء السفلى (التلبيسة) للعصا رقم (٩)

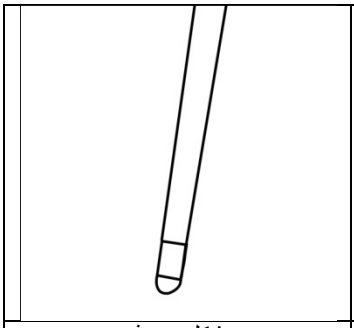
		
شكل مفرغ للعصا(المقبض) رقم (١)	شكل مفرغ للعصا(المقبض) رقم (٢)	شكل مفرغ للعصا(المقبض) رقم (٣)
		
شكل مفرغ للعصا(المقبض) رقم (٤)	شكل مفرغ للعصا(المقبض) رقم (٥)	شكل مفرغ للعصا(المقبض) رقم (٦)
		
شكل مفرغ للعصا(المقبض) رقم (٧)	شكل مفرغ للعصا(المقبض) رقم (٨)	شكل مفرغ للعصا(المقبض) رقم (٩)



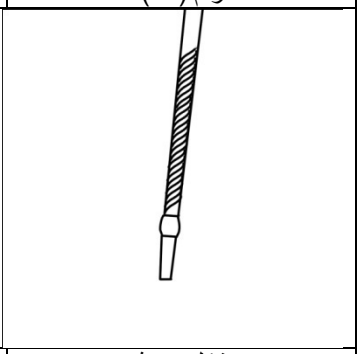
شكل مفرغ
للجزء السفلى (التلبيسة)
رقم (١)



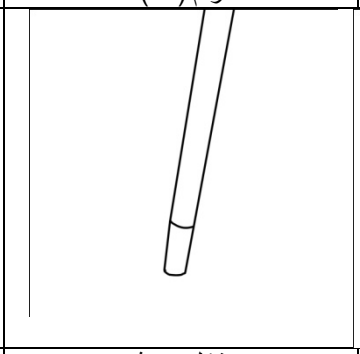
شكل مفرغ
للجزء السفلى (التلبيسة)
رقم (٢)



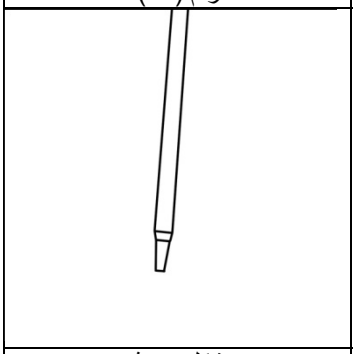
شكل مفرغ
للجزء السفلى (التلبيسة)
رقم (٣)



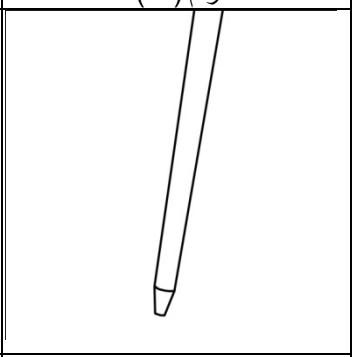
شكل مفرغ
للجزء السفلى (التلبيسة)
رقم (٤)



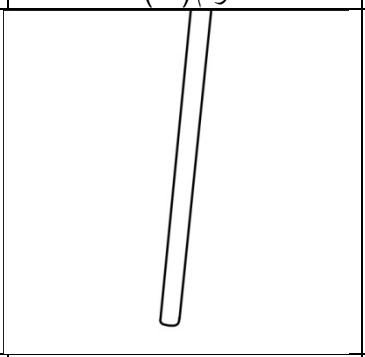
شكل مفرغ
للجزء السفلى (التلبيسة)
رقم (٥)



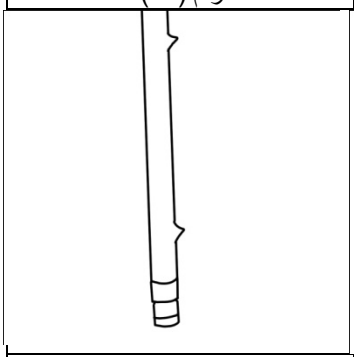
شكل مفرغ
للجزء السفلى (التلبيسة)
رقم (٦)



شكل مفرغ
للجزء السفلى (التلبيسة)
رقم (٧)



شكل مفرغ
للجزء السفلى (التلبيسة)
رقم (٨)



شكل مفرغ
للجزء السفلى (التلبيسة)
رقم (٩)

قائمة المصادروالمراجع العربية

أولا : المصادر العربية :

١. ابن اياس ابو البركات محمد: الطبعة الثانية،حققها وكتب بها المقدمه والفهارس محمد مصطفى: بدائع الزهور فى وقائع الدهور،القاهرة،سنة١٩٨٠،جـ٥، ص٢٢٢.

٢. احمد رضا محمد سيد : العاج والمصنوعات العاجية فى مصر القديمة حتى نهاية العصر العتيق ، كلية الاداب ، جانعة المنصورة ، ١٩٨٩ ، ص ٥ .

٣. احمد محمود الساداتى : محاضرات فى التاريخ الاسلامى شعبة اسيا، القاهرة/ معهد الدراسات الاسلامية سنة ١٩٧٤ ، ص ٥٨.

٤. ارثر كريستنس : ايران عهد الساسانيين ، القاهرة ، سنة ١٩٥٧ ، ص ٢٦ .

٥. امين مصطفى عفيفى : تاريخ مصر الاقتصادى والمالى فى العصر الحديث مكتبةالانجلو المصرية ، سنة ١٩٢٤ ، ص ٢٨٤.

٦. توفيق احمد عبدالجواد : تاريخ العمارة الحديثة فى القرن العشرين جـ٤ المطبعة الفنية الحديثة ، سنة ١٩٧٢ ، ص ٣٣ .

٧. جورج يانخ : تاريخ مصر فى عهد المماليك الى نهاية حكم اسماعيل تعريب على احمد شكرى ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٩٨ ، ١٠٠ .

٨. حسن الباشا واخرون: القاهرة تاريخها - وفنونها - اثارها، مؤسسة الاهرام، سنة ١٩٧٠، ص ٢١٩ .

٩. حسن الباشا: دراسات فى تاريخ الدولة العباسية القاهرة،سنة١٩٧٥،ص٦٨.

١٠. دائرة المعارف الاسلامية : اصدر بالالمانية والانجليزية والفرنسية ، اعتمد فى الترجمة على الاصلين الانجليزى والفرنسى: المجلد الخامس،يصدرها بالعربية احمد الشنتاوى،ابراهيم ذكى ،رجاء محمد مهدة علام: سنة ١٩٣٣، ص٣٣.

١١. ربيع حامد خليفة : الفنون الاسلامية فى العصر العثمانى ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة، ٢٠٠١ ، ص ١٣٦ .

١٢. سعد زغلول : الاسلام والترك فى العصر الاسلامى الوسيط مجلة المختار من عالم الفكر، الكويت سنة ١٩٧٤ ، ص ١٤٧ ، ١٤٨

١٣. السيد رجب حراز : المدخل الى تاريخ مصر الحديث ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، سنة ١٩٧٠ ،ص ٤ .

١٤. السيد عزت قنديل: تكنولوجيا صناعة الاخشاب،مكتبة المدينة،١٩٩٩،ص٥-٢٩.

١٥. عاصم محمد رزق:معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية،مكتبة مدبولى،٢٠٠٠، ص ١٢.

١٦. عبد الرحمن الرافعى : تاريخ الحركة الوطنية ، عصر اسماعيل ، الجزء الثانى ، سنة ١٩٣٢ ، ص ٣٢١ .
١٧. عبد المنصف سالم نجم : قصور الامراء والباشوات فى القرن التاسع عشر ، زهراء الشرق ، ص ١٨٣ .
١٨. عبد المنعم المليجى : مجمع البدائع فى الفنون والصنائع ، الجزء الثانى ، الطبعة الاولى ، مطبعة بولاق ، ١٣١٣ هـ ، ١٨٩٦ م ، ص ٥٢ .
١٩. عز الدين اسماعيل : الفن والانسان ، مكتبة الغريب ، سنة ١٩٧٤ ، ص ٩١ .
٢٠. على زين العابدين : المصاغ الشعبى فى مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٧٢ ، ص ٩٧ .
٢١. فالتر اندريه : المنشورات العلميه لجمعية الشرق الالمانيه رقم ٢٣
٢٢. محمد انيس: الدولة العثمانية والشرق العربى، القاهرة ، سنة ١٩٣٦ ، ص ١.
٢٣. محمد عبد الحليم:الخشب والنجارة والنجار،الطبعة الاولى،١٣٤٧هـ، ١٩٢٨م ، ص ١٤ .
٢٤. محمد عبد العزيز الشناوى : الدولة العثمانية دولة اسلامية مفترى عليها ، القاهرة ، سنة ١٩٨٤ ، ص ٣٧ .
٢٥. محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الاسلامية فى العصر العثمانى ، القاهرة ، سنة ١٩٨٦ ، ص ٩ .
٢٦. محمد عبد المنعم السيد الراقد : الغزو العثمانى لمصر ونتائجه على العالم العربى الاسكندرية سنة ١٩٧٢ ، ص ٣١١ .
٢٧. محمد عبدالحليم : الخشب والنجارة المنزلية ، ترجمة عبد الغنى النبوى الشال مراجعة الدكتور محمد خليفة بركات ،ص ١٥ .
٢٨. محمد فؤاد كوبريلى : قيام الدولة العثمانية ، ترجمة دكتور احمد السيد سليمان القاهرة ، سنة ١٩٤١ ، ص ١١.
٢٩. محمود محمد توفيق جاد ، وسيلى حبيب اميرهم : كتاب الزغرفة ، الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية سنة ١٩٦٣ ص ١٦٧ .
٣٠. ناصر الانصارى : موسوعة حكام مصر من الفراعنة الى اليوم ، دار الشروق سنة ١٧٨٧ ، ص ١٠٣
٣١. الناصر البقلوطى:صناعة النحاس، الديوان الوطنى للصناعات التقليدية، تونس، ص١٠-١٥.

٣٢. نبيل على يوسف : الجوانب الفنية فى اشغال الحديد فى مساجد القاهرة الاثارية ومدى الاستفادة منها فى المساجد الحديثة ، رسالة ماجيستير ، كلية الفنون التطبيقية جامعة حلوان ، ص ١٧٣ .

ثانيا : المصادر الأجنبية :

33. Guedes. P .the mac million encyclopedia of architecture technogical change London, 1979 , p . 37 .
34. Ibid. p .2 .
35. Micheal Level., the world of ottoman art, London – p 7 .
36. S.myers.(B) Art and Civilization. New York 1937, p.567
37. Show. Js., History of the ottoman empire and modern Turkey London 1976. P.1.

الكتابات العربية بمسجد شيخ العروبة

د. رباب عادل حسن صالح•

الملخص

يسعى البحث إلى نشر الكتابات العربية الجدارية بمسجد شيخ العروبة أحمد زكي باشا للمرة الأولى مع تحليلها.

لقد أكدت نتائج الدراسة الميدانية والتحليلية للكتابات العربية الجدارية بالمسجد أن هذه الكتابات تعتبر توثيق لحياة المنشئ وأهم أعماله، كما تعتبر تأريخ لمرحلة هامة من تاريخ وأهم الأحداث لفترة هامة في حياة مصر والعالم العربي ألا وهي بدايات القرن العشرين الميلادي، كما أن هذه الكتابات تعتبر معرض مفتوح في جمال الخطوط العربية وتركيباتها لإثنين من أهم وأشهر الخطاطين بالقرن العشرين، وهما عميد الخط العربي "سيد إبراهيم"، والخطاط المشهور "محمد علي المكاوي"، وقد تنوعت هذه الكتابات من كتابات قرآنية ودينية، إلى كتابات وطنية وتنويرية، إلى كتابات شعرية من تأليف المنشئ كان قد اشتهر بها واتخذها شعارا له أفنى في سبيلها عمره، وأخيرا إلى كتابات تحتوي على اسم وألقاب المنشئ وتواريغ إنشاء المسجد.

هذا البحث اشتمل على خمسة أجزاء، الجزء الأول هو المقدمة، أما الجزء الثاني فهي الدراسة النظرية، والجزء الثالث هي الدراسة الوصفية، والجزء الرابع الدراسة التحليلية، وأخيرا الجزء الخامس هي الدراسة التطبيقية بوضع تصور لجولة سياحية وأهم ما يقوله المرشد السياحي في الوقفات المختلفة بها، واختتم البحث بالتوصيات، ليلحقها ملحق الصور والرسومات البيانية، وقد تخلل البحث الجداول التحليلية والتخطيطات التوضيحية.

• أستاذ مشارك - قسم التاريخ مسار الإرشاد السياحى كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الملك عبدالعزيز - جدة

الجزء الأول
المقدمة

- هدف البحث: يهدف هذا البحث إلى دراسة الكتابات والزخارف الكتابية العربية بمسجد أحمد زكي باشا بالجيزة، ونشرها لأول مرة، لتوفير المادة العلمية للمرشدين السياحيين حتى يستطيعوا اتمام عملهم في إعطاء السائحين الأجانب المعلومات الصحيحة والكافية عن هذا المعلم الهام، وبذلك يؤدي المرشد السياحي دوره كوسيط ثقافي(Cultural Broker) من جهة، ودوره كموصل للمعلومات من جهة أخرى(Information Giver) بشكل مرضي، كذلك دعم المعلومات بتحليل كامل لهذه الكتابات من جداول تحليلية ورسومات بيانية، وتخطيطات توضيحية توضح نتائج هذه الدراسة الوصفية التحليلية.

- أهمية البحث: يستمد البحث أهميته من عدة نواحى يمكن تلخيصها فيما يلى:

١- أن البحث يعتبر نشر للمرة الأولى للكتابات الجدارية العربية بمسجد زكي باشا، كما يمثل مدخل لتعظيم جانب من مكونات العرض السياحى الهامة المتمثلة في إظهار أهمية عناصر فنية مميزة بالأماكن والمزارات السياحية تضاف للحصيلة المعلوماتية الأثرية والفنية السياحية المستخدمة من قبل المرشدين السياحيين، عن طريق توفير المعلومات الفنية والأثرية والحضارية والتحليلية عنها.

٢ – أن البحث يمثل إضافة لتتبع تطور عنصر هام من عناصر الفن الإسلامي في منتصف القرن الرابع عشر الهجري أي بدايات القرن العشرين الميلادي، ألا وهو الخط والزخارف العربية للوقوف على مدى تقدم هذا العنصر في هذه المرحلة من تاريخ مصر بشكل خاص والعروبة بشكل عام.

٣- أن البحث يهتم بتوضيح الخطاطين الذين قاموا بهذا العمل لتعريف المرشدين السياحيين بشخصيات مصرية في المجال الفني والمعماري للأسف يعتبر إلى حد بعيد متجاهل في مجال التعليم السياحي.

- المشكلة البحثية: يمكن صياغة مشكلة البحث فى صورة الأسئلة التالية:

1-هل يوجد كتابات وزخارف بالخط العربي بالمسجد؟ لو كانت الإجابة بنعم فأين توجد؟

2-ما أنواع الخطوط المستخدمة في الزخارف الكتابية؟ وهل هي على درجة عالية من الإتقان بحيث تمثل قيمة فنية للمسجد؟

٣- من هم الخطاطون الذين قاموا بهذا العمل؟ وهل هم من المشهورين أوالمميزين في هذا المجال؟ وهل إشتراكهم في إتمام هذا العمل يعد قيمة تعظم من أهمية هذا المزار السياحي؟

٤- ما مصادر هذه الكتابات؟ وما الذي يميزها؟

٥- هل تم تكرار بعض الكتابات؟ إذا كانت الإجابة بنعم، فما هي هذه الكتابات وما دلالتها؟

٦- هل هناك نمط معين أوترتيب معين (Patterns) تمت به كتابة هذه الزخارف؟ ما هو؟

٧- ما التحليل الكامل لهذه الكتابات من جهة: الألوان، المصادر، الخطوط، ضبط الكلمات بالتشكيل، المادة المستخدمة، التكرارات، الفنانين الذين قاموا بها، المواد والخامات المستخدمة، التكرارات، أماكن وضعها وتوظيفها؟

- منهجية البحث: تتمثل الملامح الرئيسية لأسلوب هذا البحث فى الجوانب التالية:

١-الدراسة المكتبية من حيث استعراض وتحليل ما تناولته الدراسات السابقة والمراجع العربية والأجنبية ذات الاهتمام بموضوع البحث مما يهيئ الإطار النظرى له، ولتدعيم البحث بالمعلومات الضرورية الوافية عن منشئ هذا المسجد، والخطاطين العاملين به، وانواع الخطوط المستخدمة.

٢-الدراسة الوصفية للمسجد حيث تم القيام بزيارات ميدانية متعددة للمسجد لتصوير الكتابات المختلفة به، والوقوف على أماكن كتابتها وتوزيعها في الأجزاء والعناصر المختلفة بالمسجد.

٣- الدراسة التحليلية، بتحليل المعلومات التي تم الحصول عليها بالأداتين السابقتين بعمل جداول مقارنة وتحليل، وكذلك بالرسوم البيانية وتحديد نسب العناصر التحليلية المختلفة بعضها ببعض، لعمل الشرح التحليلي، والخروج بالنتائج ووضعها على تخطيط للمسجد.

٤- الدراسة التطبيقية، بمحاولة وضع تصور لجولة سياحية بناءا على النتائج والتحليلات السابقة، حيث يستطيع المرشد السياحي من خلالها أداء أدواره المختلفة من (معطي للمعلومات) (information Giver)، و(قائد) (Leader)، و(ملاح) (Navigator)، و(مرفه) (Entertainer).

- الدراسات السابقة:

لم تتناول أي دراسة سابقة للأسف الكتابات العربية بمسجد أحمد زكي باشا بالدراسة، وإن قامت الباحثة بإتمام بحث عن مسجد أحمد زكي باشا محل الدراسة تم قبوله للنشر بالمجلة العلمية المحكمة للإتحاد العام للآثاريين العرب في عدد مارس ٢٠١٤م، وقد قامت الباحثة في هذا البحث برفع المسجد ووصفه معماريا وأثريا وشرح أهميته ومميزات موقعه لوضعه على الخريطة السياحية.

- أهم المصادر والمراجع:

تناولت كثير من المصادر والمراجع الكتابات العربية والخطوط العربية بشكل عام، وغيرها من الكتابات تناولت اعلام الخطاطين والأدوات الخاصة بالكتابة وأشهر أعمالهم، وكذلك هناك الكتابات التي تناولت المنشآت الإسلامية عامة ومن خلال هذا التناول تعرضت للكتابات والنقوش بالدراسة والتحليل، كما أنه هناك الكتابات التي تناولت موضوع الكتابات والنقوش العربية على الآثار بشكل رئيسي وهي كالتالي:

من الكتابات التي تناولت النقوش والكتابات الأثرية بالمساجد والمنشآت المختلفة وخاصة في العصور الإسلامية التي سبقت القرن العشرين مثل، النقوش

الإسلامية على طريق الحج الشامي بشمال غرب المملكة العربية السعودية[١]، وكتاب النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر[٢]، وكتاب رحلة مع النقوش الكتابية الإسلامية في بلاد البنغال[٣]، وكتاب روائع الخط العربي في جامع البوصيري[٤].

كذلك تناولت كثير من الرسائل العلمية من ماجستير ودكتوراه هذا الموضوع، إما بشكل مباشر وإما بشكل غير مباشر، أما الرسائل التي تناولته بشكل مباشر فمثل، رسالة الدكتوراة "النقوش الكتابية على عمائر القاهرة في القرن التاسع عشر[٥]، ورسالة الدكتوراه "جماليات الكتابات العربية في العمارة الإسلامية كمدخل لتجميل واجهات المباني"[٦] رسالة الماجستير الكتابات على العمارة والفنون الزخرفية فى العصر الايوبى بمصر"[٧]، ورسالة الماجستير "الكتابات العربية على النقود والتحف الفاطمية في مصر"[٨]، ورسالة الماجستير القيم الجمالية للخط العربي والزخرفة على شواهد قبور من مقبرة المعلاة بمكة المكرمة في القرن الثالث الهجري[٩]، ورسالة لنيل درجة الماجستير "النقوش الكتابية الإسلامية الباقية في

---

[١] حياة بنت عبدالله الكلابي (١٤٣٠هـ)، النقوش الإسلامية على طريق الحج الشامي بشمال غرب المملكة العربية السعودية - من القرن الأول إلى القرن الخامس الهجري، مكتبة الملك فهد الوطنية- الرياض.

[٢] فرج حسين فرج الحسيني (٢٠٠٧م)، النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر، مكتبة الإسكندرية، الإسكندرية، مصر.

[٣] محمد يوسف صديق (٢٠٠٤م)، رحلة مع النقوش الكتابية الإسلامية في بلاد البنغال - دراسة تاريخية حضارية، دار الفكر، القاهرة، مصر.

[٤] خالد عزب (٢٠٠٥م)، روائع الخط العربي في جامع البوصيري - الكلاسيكية والابداع، مكتبة الإسكندرية، الإسكندرية، مصر.

[٥] مصطفى بركات محسن (١٩٩١م)، النقوش الكتابية على عمائر القاهرة في القرن التاسع عشر - دراسة فنية أثرية، رسالة غير منشورة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الآثار، رقم ٤٠.

[٦] محمد علي محمود نصره (٢٠٠١م)، جماليات الكتابات العربية في العمارة الإسلامية كمدخل لتجميل واجهات المباني، رسالة غير منشورة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، قسم التصميمات الزخرفية.

[٧] السيد سعيد زكى ابو شنب (٢٠٠٧م)،الكتابات على العمارة والفنون الزخرفية فى العصر الايوبى بمصر – دراسة اثرية فنية مقارنة، رسالة غير منشورة لنيل درجة الماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، رقم ٢٠٨.

[٨] محمد السيد البسطويس الشرملى (٢٠٠٥م)، الكتابات العربية على النقود والتحف الفاطمية في مصر – دراسة مقارنة، رسالة غير منشورة لنيل درجة الماجستير، جامعة القاهرة، مصر، كلية الآثار، رقم ١٨٥.

[٩] زهراء بنت أحمد بن عمر الزيلعي (٢٠٠٨م)، القيم الجمالية للخط العربي والزخرفة على شواهد قبورمن مقبرة المعلاة بمكة المكرمة في القرن الثالث الهجري، رسالة غير منشورة لنيل درجة الماجستير، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، كلية التربية، قسم التربية الفنية.

الساحل الشرقي الإفريقي حتى القرن السادس الهجري – الثاني عشر الميلادي"[١٠]، وكذلك رسالة الدكتوراه "النقوش الكتابية على الآثار المنقولة في المغرب الأقصى خلال عصري السعديين والعلويين"[١١]، والدكتوراه "النقوش الشاهدية في طرابلس الغرب إبان العصر العثماني الأول والعصر القره مانلي"[١٢].

كما أن هناك غيرها من الرسائل التي ما تزال قيد التسجيل وتتناول بالدراسة موضوع الكتابات والنقوش على الآثار المختلفة، مثل رسالة الدكتوراه " النقوش الكتابية على العمائر الباقية بشرق الأردن من العصر الأيوبي إلى العصر العثماني"[١٣]، ورسالة الدكتوراه "النقوش الكتابية الوقفية المملوكية الباقية بمدينتيدمشق وحلب- دراسة آثارية فنية مقارنة"[١٤]، وكذلك الدكتوراه " الكتابات التركية العثمانية على أسبلة أستانبول"[١٥].

ومن المصادر الهامة لهذا البحث، الكتب الخاصة بالخط العربي وتطوره وأنواعه وكذلك بأعلام الخطاطين وأعمالهم، وعلى رأس هذه المصادر كتاب "تاريخ الخط العربي وأعلام الخطاطين"[١٦]، وكتاب "معجم مصطلحات الخط العربي

---

[١٠] أماني محمد طلعت إبراهيم عبدالحميد (٢٠٠٩م)، النقوش الكتابية الإسلامية الباقية في الساحل الشرقي الإفريقي حتى القرن السادس الهجري – الثاني عشر الميلادي – دراسة أثارية فنية مقارنة، رسالة غير منشورة لنيل درجة الماجستير، جامعة القاهرة، مصر، كلية الآثار.

[١١] نيرة رفيق جلال (٢٠٠٦م)، النقوش الكتابية على الآثار المنقولة في المغرب الأقصى خلال عصري السعديين والعلويين من ٩١٦هـ/ ١٥١٠م إلى ١٢٠٤هـ/ ١٧٨٩م دراسة آثارية مقارنة، رسالة غير منشورة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة القاهرة، مصر، كلية الآثار.

[١٢] سهام عبدالله جاد (٢٠٠٦م)، النقوش الشاهدية في طرابلس الغرب إبان العصرالعثماني الأول والعصر القره مانلي ٩٥٨-١٢٥١هـ/ ١٥٥١-١٨٣٥م دراسة فنية أثرية، رسالة غير منشورة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة القاهرة، مصر، كلية الآثار.

[١٣] أماني محمد طلعت إبراهيم خلف (تاريخ التسجيل ٢٠١٠م)، النقوش الكتابية على العمائر الباقية بشرق الأردن من العصر الأيوبي إلى العصر العثماني دراسة أثرية فنية، رسالة غير منشورة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة القاهرة، مصر، كلية الآثار.

[١٤] إبراهيم سالم نويجي (تاريخ التسجيل ٢٠١٠م)، النقوش الكتابية الوقفية المملوكية الباقية بمدينتي دمشق وحلب- دراسة آثارية فنية مقارنة، رسالة غير منشورة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة القاهرة، مصر، كلية الآثار.

[١٥] صباح علي شافي الطباخ (٢٠٠٨تاريخ التسجيل م)، الكتابات التركية العثمانية على أسبلة أستانبول دراسة أثرية وأدبية مع ترجمة الكتابين الأول والثاني من سلسلة أسبلة أستانبول لأورجون باريش تا، رسالة غير منشورة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة الأزهر، مصر، كلية الدراسات الإنسانية (فرع البنات)، قسم اللغة التركية وآدابها.

[١٦] أحمد صبري زايد (١٩٩٩م)، تاريخ الخط العربي وأعلام الخطاطين – مزود بالصور واللوحات لأشهر الخطاطين، دار الفضيلة، القاهرة، مصر.

والخطاطين"[١٧]، وكتاب "أصول الخط العربي"[١٨]، وكتاب "مذكرات في الخط العربي"[١٩]، و"الخط والكتابة في الحضارة العربية"[٢٠]، و"تطور الخط العربي في ظل الحضارة العربية الإسلامية"[٢١]

ومن المراجع الهامة الخاصة بشخصية منشئ المسجد، كتاب أنور الجندي عن أحمد زكي باشا[٢٢]، وكتاب الأعلام للزركلي[٢٣]، وكذلك مقالة حسن الشيخة بعنوان أحمد زكي شيخ العروبة بمجلة المجلة[٢٤]. كذلك تم الإستعانة بالكثير من مواقع الشبكة العنكبوتية التي أثرت البحث بالمعلومات المختلفة.

بينما لم تتناول كتابات كثير من الأثريين أوالمؤرخين المساجد في العصر الحديث بشكل كاف، رغم ما مثلته بعض هذه المساجد من أهمية فنية وقيمة تاريخية، تمثل لنا تسجيل لتطور العمارة والفنون الإسلامية، وكذلك تمثل تأريخ لكثير من رجالات هذا العصر الذين قاموا بإنشاء هذه المنشآت.

- تقسيم البحث:

لقد تم تقسيم البحث إلى خمسة أجزاء، الجزء الأول ويشمل المقدمة، حيث تم عرض أهداف وأهمية البحث والأسئلة البحثية ومنهجية البحث والدراسات السابقة وأهم المصادر والمراجع المستخدمة، يلي ذلك الجزء الثاني وهو الجزء النظري، الذي قسم بدوره لمبحثين، المبحث الأول وهو نبذة عن منشئ هذا المسجد، المبحث الثاني عن أهم وأشهر الخطاطين الذين قاموا باتمام النقوش الكتابية بالمسجد. وقد اعتمدت في هذا الجزء على الدراسة المكتبية النظرية بالعودة لما تيسر من المصادر

---

[١٧] عفيف البهنسي (١٩٩٥م)، معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان.

[١٨] كامل سلمان الجبوري (٢٠٠٠م)، أصول الخط العربي نشأته –وأنواعه – تطوره – نماذجه، دار مكتبة الهلال، بيروت لبنان.

[١٩] جلال أمين صالح (١٩٧٨م)، مذكرات في الخط العربي، الطبعة الاولى، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، المملكة العربية السعودية.

[٢٠] يحيى وهيب الجلوري (١٩٩٤م)، الخط والكتابة في الحضارة العربية، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان.

[٢١] محمد عمر بشينة (٢٠١٢م)، تطور الخط العربي في ظل الحضارة العربية الإسلامية، الطبعة الأولى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر.

[٢٢] أنور الجندي (د.ت)، أحمد زكي الملقب بشيخ العروبة –حياته – آراؤه – آثاره، من سلسلة أعلام العرب رقم ٢٩، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

[٢٣] خيرالدين الزركلي (٢٠٠٢م)، الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، الجزء الأول، الطبعة الخامسة عشر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

[٢٤] حسن الشيخة (١٩٦٢)، أحمد زكي باشا شيخ العروبة، مجلة المجلة، العدد الثاني والستون مارس (آذار) لسنة ١٩٦٢، ص ص ٨٠ – ٨٢.

والمراجع مواقع الشبكة العنكبوتية المختلفة، أما الجزء الثالث فهو الجزء الوصفي حيث قسم لعدة مباحث بدوره، المبحث الأول عن الكتابات الخارجية للمسجد، والمبحث الثاني بالكتابات الداخلية. فيما يخص الجزء الرابع وهو الخاص بالدراسة التحليلية وقد تم تحديد تسع مباحث فيه، اولا التحليل العام للكتابات بالمسجد وبالواجهات الخارجية فالقاعات الداخلية ثم الكتابات بالشبابيك عامة، ثانيا الكتابات التي إحتوت على تواريخ، ثالثا الكتابات التي إحنوت على آيات قرآنية، رابعا الكتابات التي احتوت على اسم وألقاب المنشئ، خامسا الكتابات التي احتوت على توقيعات الخطاطين، سادسا الكتابات التي احتوت على اسم المسجد، سابعا الكتابات التي ضبطت بعلامات التشكيل ومن خلت منها، ثامنا تتابع الكتابات، تاسعا لفظ الجلالة، وأخيرا يأتي الجزء الخامس وهو تصور للجولة سياحية للمسجد بناءا على المعلومات والتحليلات التي تمت في الأجزاء البحثية السابقة، يأتي بعد ذلك التوصيات، ثم يليها ملحق الصور وملحق الرسومات البيانية، بينما تخلل البحث بعض الجداول التحليلية والتخطيطات التوضيحية.

الجزء الثاني
الدراسة النظرية

أولا: شخصية أحمد زكي باشا: (١٢٨٤ – ١٣٥٣هـ/ ١٨٦٧ – ١٩٣٤م)[٢٥]

أحمد بن إبراهيم –كان والده مديرا لمصلحة خفر السواحل- بن عبدالله، شيخ العروبة، عالم، أديب، اختلف المترجمون في جده وأبيه، والإجماع على أنه من أصل مغربي، رحل جده أو أبوه إلى يافا في فلسطين في التجارة، ثم انتقل إلى رشيد،[٢٦] ولد أحمد زكى باشا الملقب بشيخ العروبة في الإسكندرية عام ١٨٦٧م،[٢٧] وكفله أخوه محمد رشاد، ودفعه إلى مدارس الحكومة حتى بلغت به خاتمة المطاف إلى مدرسة الحقوق، وكان اسمها مدرسة الإدارة في عهده،ثم نال إجازة الحقوق عام ١٨٨٧م، ثم دخل في خدمة الحكومة أولا مترجما في محافظة الإسماعيلية، ثم انتقل إلى قلم المطبوعات في وزارة الداخلية حتى بلغ أمانة السر في مجلس النظار ١٨٨٩م. سافر أحمد زكي ثلاث مرات إلى مؤتمر المستشرقين، ورحل مرات إلى القسطنطينية، واتجه إلى الترجمة وإحياء التراث العربيمتخذا ذلك الخط وسيلة لتنوير الأذهان،وكان كثير السفر والترحال والبحث، واسع الحيلة في الحصول على الكتب والمخطوطات واستنسخ منها لنفسه أو لدار الكتب المصرية عشرات من أمهات

---

[٢٥] عمر رضا كحالة (د.ت)، معجم المؤلفين تراجم مصنفي الكتب العربية، مؤسسة الرسالة، ص ١٤٠.

[٢٦] كحالة، المرجع السابق، ص ص ١٤٠ -١٤١.

[٢٧] محمد عبدالحليم غنيم (دكتور)، منتدى الكتاب العربي، http://www.arabworldbooks.com/articles42.htm ١٥-١٠-٢٠١٤م

الكتب، وقد ساعده على ذلك أيضا، ظروف حياته الخاصة فلم ينشغل بولد، هذا إلى جانب وظيفته في مجلس النظار التى مكنت له فرصة السفر، وفوق ذلك كله اتصاله بدوائر الباحثين والمستشرقين في المجمع العلمي المصري والجمعية الجغرافية..

ولقد أراد أن يصنع له مكتبة ضخمة تقف إلى جوار دار الكتب، فجمع ألوف المجلدات النادرة، وقدم ذلك كله للدولة ومعه قطعة أرض في المنيرة تبلغ مساحتها ١٥٠٠ م٢ ، لبناء دار كتب تمنى أنها تكون الثانية وتحمل اسمه،فقد جاء في كلام على لسانه أشارت إليه اللواء عام ١٩٠٨م، جاء فيه: "أن أقاربه الأقربين والأبعدين انقرضوا، ولا أمل له في أن ينسل.."[٢٨] ووقف مكتبته التي أسماها المكتبة الزكية على الأمة، فقد جعلت أولا في جناح خاص في دار الكتب المصرية، ثم نقلت إلى قبة الغوري، ثم أعيدت بعد وفاته إلى دار الكتب وهي من الخزائن المهمة.[٢٩]

وقد وصفه الزعيم العربي السوري نبيه العظمة بقوله:"باعتباره الشخص الوحيد البارز والمقطوع لخدمة العروبة في مصر."[٣٠]

ويقول عنه عبدالسلام هارون[٣١]:" ولعل أول نافخ في بوق إحياء التراث العربي على المنهج الحديث في مصر، وهو المغفور له أحمد زكي باشا."[٣٢]

كان أحمد زكي يتطلع للرقي والزعامة ورغبة في ترك أثر كبير على ما عبر عنه بقوله:"تأميلي بترك أثر لي في بلدي"[٣٣]

توفى شيخ العروبة أحمد زكي باشا فجر يوم ٥ يوليو ١٩٣٤م.[٣٤]

لقب شيخ العروبة:

لقد شغل أحمد زكي باشا نفسه بالعمل السياسي خلال الفترة الأخيرة من حياته (١٩٢١ إلى ١٩٣٤)، ولو قصرها على عمله الفكري وحده لأعطاه ذلك فوق ما يطلب من الشهرة والتبريز. ولكنه كان طموحا متطلعا إلى الزعامة، وقد تحقق له ذلك على نحو بلغ به القمة، عندما أسفر بين الإمام يحيى والملك عبدالعزيز في خلافهما عام ١٩٢٦، فقد نجحت الوساطة وكان ذلك نصرا كبيرا، وقد أتيح له خلال هذه الزيارة أن يلبس العقال والمشلح وتؤخذ له صورة فوتوغرافية على هذا النحو، ويطلق عليه لقب "شيخ العرب" فتمسك به حتى آخر حياته، وأصبح اسم "شيخ العروبة" مرادفا لاسمه، تُصَدَرَ به المقالات التي يكتبها، فتنشر الأهرام تحت عنوان

---

[٢٨] الجندي، مرجع سابق، ص ٢٨٠.

[٢٩] للإستزادة، انظر كل من الجندي والزركلي والشيخة، مراجع سابقة.

[٣٠] خيرية قاسمية (١٩٩٩م)، جوانب من سياسة الملك عبد العزيز تجاه القضايا العربية دراسة تحليلية من خلال أوراق نبيه العظمة، دارة الملك عبدالعزيز، الرياض، ص ١٩.

[٣١] أحد أشهر المؤرخين والمحققين المهتمين بالتراث.

[٣٢] محمود محمد الطناحي (د.ت)، في اللغة والأدب دراسات وبحوث، المجلد الثاني، دار الغرب الإسلامي، ص ٨٣١.

[٣٣] الجندي، مرجع سابق، ص ٢٦٩.

[٣٤] الجندي، المرجع السابق، ص ٢٨٣.

مقاله "بقلم شيخ العروبة" بعد أن كانت تنشر "بقلم العلامة" ويوقع هو مقالاته (عن دار العروبة) بعد أن كان يوقعها (عن جيزة الفسطاط).[٣٥]

لقب باشا:

نال أحمد زكي لقب الباشوية عام ١٩١٦م،[٣٦] ولابد أن يحدد اسم "أحمد زكي" منشئ المسجد محل هذه الدراسة بعبارتين (باشا) و(شيخ العروبة)، فهناك أحمد زكي المترجم الأول بمدرسة رفاعة الطهطاوي، وأحمد زكي (الدكتور) رئيس تحرير مجلة العربي، وأحمد زكي (الدكتور) تركي وزير البحث العلمي، وأحمد زكي (العدوي) المحقق اللغوي بدار الكتب.[٣٧]

لقب أمين التراث العربي:

ولقد أطلق عليه الأستاذ الدكتور العلامة محمد رجب البيومي لقب "أمين التراث العربي"، وذلك في موسوعته "النهضة الإسلامية في سير أعلامها المعاصرين".[٣٨]

ثانيا: أهم الخطاطين في النصف الأول من القرن العشرين:

سيد إبراهيم:

من أشهر الخطاطين في مصر، وفي البلاد العربية، برع في الخطوط جميعها وله آثار كثيرة ونشر أرجوزة وكراسة في فن الخط تؤكد براعته الخارقة، ودرس الخط في جامعة القاهرة، وفي مدرسة تحسين الخطوط.[٣٩]

ولد في القاهرة بحي القلعة عام ١٨٩٧م، وبدأ يتمرن في وقت فراغه بورشة أخيه للرخام، حتى مر عليه الشيخ الخطاط مصطفى الغر، وكان مدرسا بالأزهر، ورآه ينقش ويكتب، فأعجب بخطه، وطلب ان يقابله بالأزهر، لأن سيدا كان طالبا منتظما به أيضا، وشجعه أستاذه لما رأى فيه موهبة الخط، وتوقع له مستقبلا باهرا. تأثر بصفة خاصة بخط الثلث المكتوب على (سبيل أم عباس) للخطاط العثماني المعروف عبدالله بك زهدي، وبخط التعليق المكتوب على مسجد محمد علي للخطاط الفارسي (سنجلاخ)، كما فتنته خطوط اللافتات التي تحمل أسماء الشوارع بقلم الثلث

---

[٣٥] الجندي، المرجع السابق، ص ٢٣٤.

[٣٦] موقع مؤسسة القدس للثقافة والتراث،
http://alqudslana.com/index.php?action=individual_details&id=2503
٣١-١٠-٢٠١٤.

[٣٧] المرجع السابق، ص ٨.

[٣٨] محمد رجب البيومي (١٩٩٥)، النهضة الإسلامية في سير أعلامها المعاصرين، المجلد الثالث، الطبعة الأولى، دار القلم، دمشق، سوريا، ص ٥٤.

[٣٩] عفيف البهنسي (١٩٩٥)، معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين، مكتبة لبنان ، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، ص ٧٥.

للخطاط محمد جعفر، وتعلم على مشقي[٤٠] الخطاطين التركيين محمود جلال الدين، ومحمد مؤنس زاده المصري، وعلى الأمشاق التركية والفارسية الأخرى.[٤١]

لم تخل مجلة متخصصة من مقالة عن الخطاط سيد إبراهيم، فنجد أنه كان موضوع الغلاف، في العدد الأول من مجلة (حروف عربية)،[٤٢] وهي مجلة فصلية تعني بشؤون الخط العربي تصدرها ندوة الثقافة والعلوم بدولة الإمارات مقالة كاملة عنه، كذلك مجلة العربي، وهي مجلة شهرية ثقافية مصورة تأسست ١٩٥٨ وتصدرها وزارة الإعلام بدولة الكويت مقالة في شهر ١١-١٩٩٨ في العدد رقم ٤٨٠ عن سيد إبراهيم وأسمته شاعر الخط العربي، [٤٣] وبمجلة المورد وهي مجلة تراثية فصلية تصدرها وزارة الثقافة والإعلام بالجمهورية العراقية في العدد الخاص في الخط العربي، تم ذكر سيد إبراهيم في موضوع خطاطون مبدعون مؤكدين إبداعه خاصة في خط الثلث.[٤٤] وقدنشرت مكتبة الأسكندرية ضمن سلسلة دراسات الخط العربي المعاصر كتاب "سيرة العميد: سيد إبراهيم، قراءة في سيرة عميد الخط العربي"، للباحث محمد حسن،[٤٥] كما تصدر قائمة رواد الخطاطين، بكتاب فن كتابة

---

[٤٠] مشق وأمشاق بمعنى تمارين، تكرار، تحصيل، تكليف خانة وهي كلمة فارسية الأصل، وفي مجال الخطوط تعطي معنى كراسة الخط العربي وتمارينه.

[٤١] تاريخ الخط العربي وأعلام الخطاطين، مرجع سابق، ص ٢١٩.

[٤٢] مجلة حروف عربية، العدد الأول، السنة الأولى، رجب ١٤٢١هـ/ أكتوبر –تشرين الأول- ٢٠٠٠م.

[٤٣] موقع جريدة العربي،

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:kVltUOQlS54J:www.alarabimag.com/Article.asp%3FART%3D7499%26ID%3D195+&cd=4&hl=en&ct=clnk&gl=sa

٢٢-١٠-٢٠١٤

[٤٤] هدى شوكة بهنام (١٩٨٦م)، خطاطون مبدعون، مجلة المورد، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م، ص ٤٣٥.

[٤٥] صحيفة صدى البلد، الموقع الإلكتروني، (الثلاثاء١٦.٠٩.٢٠١٤)،

http://www1.el-balad.com/1151106

كذلك نشر هذا الخبر بكل من جريدة اليوم السابع بتاريخ ١٦ سبتمبر ٢٠١٤م.

http://www1.youm7.com/story/2014/9/16/%D9%85%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%B3%D9%83%D9%86%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D8%A9_%D8%AA%D9%86%D8%B4%D8%B1_%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%88%D8%B9%D8%A9_%D8%B9%D9%86_%D8%B9%D9%85%D9%8A%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%AE%D8%B7%D8%A7%D8%B7%D9%8A%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8_%D8%B3%D9%8A%D8%AF_%D8%A5%D8%A8%D8%B1%D8%A7/1867419

ونشر بجريدة الدستور بتاريخ ١٦ سبتمبر ٢٠١٤م.

http://www.dostor.org/677931

٢٢-١٠-٢٠١٤

عناوين الكتب لرواد الخط العربي،[٤٦] كما كتب الخطاط نبيل عنه كتاب سماه (سيد إبراهيم وفن الخط العربي)،[٤٧] وهو عميد الخط العربي، وقد تمسك بالقواعد التقليدية للخط العربي، وهاجم بشدة محاولات تشويه الحروف العربية من خلال الخط الحديث، وقد توفي الأستاذ سيد إبراهيم ليلة الإسراء والمعراج في يناير عام ١٩٩٤م.[٤٨]

محمد علي المكاوي:

ولد في القاهرة عام ١٩٠٠م،[٤٩] هو أول المتفوقين في الدفعة الأولى في مدرسة تحسين الخطوط سنة ١٩٢٢م،[٥٠] وعين بعد تخرجه في نفس المدرسة حيث كان المكاوي يدرس مادة النسخ ولما توفيا من كانا يقومان بتدريس خط الثلث بالمدرسة، أسند إليه تدريس خط الثلث، ولكن لفترة وجيزة حيث أنه توفى عام ١٩٧٤م، عمل بديوان المساحة المصرية، وكتب العملة الورقية المصرية وطوابع البريد، واشترك كعضو في لجنة النظر في مقترحات تيسير الكتابة العربية في مجمع فؤاد الأول للغة العربية سنة ١٩٤٧م، كما أصبح عضوا في لجنة جوائز الدولة التقديرية في عام ١٩٦٦م،[٥١]وقد ذكره بهنام قائلا عنه أنه كان له الضبط والإتقان وآداء التراكيب الصعبة وابتكار تكوينات ذات سمات جمالية،[٥٢] وقد أكمل المكاوي كتابة جدران مسجد شيخ العروبة في الجيزة قرب كوبري عباس بعد وفاة شيخ العروبة، وكان سيد إبراهيم فد بدأ كتابته وانتهى عند آية (فصبر جميل[٥٣]).[٥٤]

---

[٤٦]أحمد صبري زايد (٢٠٠٢)، فن كتابة عناوين الكتب لرواد الخط العربي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، مصر.

[٤٧]صفحة مدرسة تحسين الخطوط العربية بالجيزة – السعيدية على الفيس بوك،
https://www.facebook.com/media/set/?set=a.316130821761642.72193.192106934164032&type=1
٢٢-١٠-٢٠١٤

[٤٨]أحمد صبري زايد (١٩٩٩)، تاريخ الخط العربي وأعلام الخطاطين، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، ص ص ٢٢٣ – ٢٢٤.

[٤٩]تاريخ الخط العربي وأعلام الخطاطين، مرجع سابق، ص ٢٤٣.

[٥٠]عفيف بهنسي، مرجع سابق، ص ١٤٢.

[٥١]تاريخ الخط العربي وأعلام الخطاطين، مرجع سابق، ص ٢٤٣.

[٥٢]بهنام، مرجع سابق، ص ٤٣٥.

[٥٣] القرآن الكريم، سورة يوسف، آية ١٨.

[٥٤]تاريخ الخط العربي وأعلام الخطاطين، مرجع سابق، ص ٢٤٣.

الجزء الثالث
الدراسة الوصفية

الموقع الحالى : كان بيت أحمد زكي باشا على النيل في جيزة الفسطاط في موقع جميل يجدد النفس ويدخل البهجة إلى القلوب، هكذا وصف أنور وجدي بيت أحمد زكي باشا،[٥٥] وقد بني المسجد بجوار داره أي في جيزة الفسطاط.

المسجد يقع في منطقة المنيب، وبني على قطعة أرض تأخذ شكل حرف (L) باللغة الإنكليزية، وله واجهتان الواجهة الشرقية وهي على شارع البحر الأعظم الموازي لكورنيش النيل، أما الجهة الجنوبية فتطل على شارع المحطة وهو شارع رئيسي أيضا يصل إلى منطقة تهانيا بمحافظة الجيزة، وكانت تسمى سابقا بـ"جيزة الفسطاط". (انظر شكل رقم ١)

بالعودة للخرائط التاريخية بهيئة المساحة المصرية، يتضح أن المسجد يقع في قطعة الأرض رقم (١١٤)، وتظهر هذه الخريطة أن شارع البحر الأعظم كان يسمى سابقا شارع فؤاد الأول، بينما كان يسمى شارع المحطة باسم الملكة نازلي، كما تظهر الخريطة أن القطعة ١١٢ كانت تجاور المسجد من الجهة المطلة على شلرع المحطة، كما كان يجاوره أيضا حينذاك مركز الجيزة (بوليس قسم أول الجيزة).[٥٦]

من الجدير بالذكر أن هذا المسجد يقع بالقرب من القرية الفرعونية حيث يفصله عنها نحو مئة متر ونيف، وهو يجاور قسم المنيب والسجل المدني لمنطقة الجيزة، وموقعه بالقرب من أحد المناطق السياحية التي يزورها السائحون، وفي منطقة حيوية ومؤمنة، مطلا على شارعين رئيسيين، يجعل من موقعه موقعا متميزا لأن يوضع بلا أي عناء على الخريطة السياحية، حيث أنه يقع بالفعل في منطقة سياحية من الدرجة الأولى.[٥٧]

وصف مسجد أحمد زكي باشا:

يتكون من ردهة المدخل، ويليها بيت الصلاة، وقاعة مناسبات تستخدم أيضا كمصلى للسيدات، وتوسعة معاصرة مكان الميضأة القديمة، وضريح المنشئ، وغرفة علوية صغيرة، وأخيرا الميضأة الحديثة التي أضيفت في القرن الـ٢١ للمسجد.[٥٨] (انظر تخطيط رقم ٥)

---

[٥٥]الجندي، مرجع سابق، ص ٢٧٩.

٥٦الخرائط التاريخية الأصلية، المنطقة ١٢٨١ ، مصر، سلسلة المدن، مسحت في ابريل سنة ١٩٥٥م، مقياس رسم ١:٥٠٠.

[٥٧]رباب عادل حسن صالح (٢٠١٤)، مسجد أحمد زكي باشا، مجلة الإتحاد العربي للآثاريين العرب، العدد الخامس عشر.

[٥٨]رباب عادل حسن صالح، المرجع السابق.

١ الكتابات الخارجية للمسجد:

١.١ المدخل التذكاري:

تنقسم الكتابات العربية الجدارية بالمدخل التذكاري للمسجد، والذي يقع في الجهة الجنوبية، إلى عدة أقسام، أولا الكتابات عند باب الدخول، وهي تقع في جزئين، الأول نفيس العقد العاتق ثم يليه أسفل منه العتب العلوي لباب الدخول، وقد كنت أميل بادئ ذي بدء أن أجعل ترتيب الكتابات الخاصة بكل من العتب والعقد العاتق لكل الأبواب والنوافذ تبدأ بكتابات الأعتاب ثم يليها الكتابات التي بالنفيس أسفل العقود العاتقة، وخاصة أن الكتابة فوق باب الدخول بالعتب كانت آية قرآنية بينما كانت الكتابة بالنفيس هي إحدى أبيات شعرية شهيرةللمنشئ، إلا أن إحدى الكتابات فوق أحد النوافذ،[٥٩] كان التتابع والتتالي واضح جدا بين كل من النفيس والعتب العلوي للنافذة وسبق فيه ترتيب كتابة النفيس كتابة العتب، مما كان دليل واضح على أن ترتيب الكتابات في النفيس تسبق الأعتاب. ثم يلي ذلك الطراز عند منتصف باب الدخول عن يمينه (شرقه) ويساره (غربه).ورغم أن الكتابات في هذا الطراز تبدوا للوهلة الأولى أنها غير مترابطة بل منفصلة تماما إلا أن بالدراسة نجد أن في مجملها هي تعبر عن شخصية المنشئ ومبادئه وقناعاته، كما أن بها ثلاثة توقيعات توقيع واحد لـ"سيد إبراهيم" وتوقيعين لـ"مكاوي" كما سيأتي ذكره.

القسم الثاني وهو أعلى المدخل التذكاري، وانقسم بدوره إلى عدة أقسام، الأول هي الكتابة في طاقية العقد المدائني، يليها الكتابة بميمة الجفت اللاعب أعلى صنجة العقد المفتاحية، فالشريط الكتابي أعلى العقد المدائني، حيث وجد توقيع للخطاط "سيد إبراهيم" الذي قام بكتابة هذه النقوش الرائعة بالمسجد، وفوق ذلك الكتابات بالإفريز الذي يؤطر أعلى هذا المدخل التذكاري، وتكررت به الكتابات إحدى عشر مرة، وأخيرا اللوح الرخامي على يمين (شرق) المدخل الذي يشير لإسم المسجد.

١.١.١ العقد العاتق أعلى العتب: (انظر صورة رقم ١)

ولي كل يوم موقف ومقالة أنادي ليوث العرب ويحكمو هبوا

لقد نقشت هذه الكتابة بالخط اللبني (السماوي) البارز على خلفية بيضاء، بخط ثلث جميل، إن دل فهو يدل على مهارة الخطاط وحرفيته، ومن الملاحظ في كتابات هذا المسجد أنها تعد من روائع الخط العربي على مستوى البلدان وعلى مدار الأزمان أيضا، وقد شكلت الحروف بتشكيل صحيح بالحركات والعلامات التي يتميز بها خط الثلث.

[٥٩] انظر الكتابة رقم (١.٣.٢.١) ورقم (١.٣.٢.٢) فوق شباك النافذة الجنوبية بالجهة الجنوبية الشرقية للجدار الخارجي للمسجد.

لقد استهل المنشئ الكتابات في مسجده بأكثر المقولات التي يعتز بها، فهو شخصية تعتز بتراثها وإنتمائها المصري والعربي والإسلامي، ووهب حياته لإحياء التراث العربي وتوعية وإيقاظ العرب لما يحاك لهم من مكائد ومؤامرات، لذا أبى على نفسه إلا أن يبدأ بهذه المقولة الشهيرة له.

مما يؤخذ على "أحمد زكي" إيثاره نشر آرائه وأبحاثه في الصحف اليومية دون جمعها، ولعله كان حريصا على ذلك ليحقق لها الدوي الكبير والصدى الواسع والوصول السريع إلى كل الأيدي في العالم العربي،[٦٠] ولذا يبدأ "أحمد زكي أشعاره بهذه الجملة:

"ولي كل يوم موقف ومقالة"

وقد أخبرنا أنور الجندي أن "أحمد زكي" حدد هدفه من ووهب حياته للتعريف بفضل العرب على الحضارة الحديثة مع عدم جموده،[٦١]فكان ينادي قائلا:

"أنا أنادي على رؤوس الأشهاد وفوق منابر الجرائد بوجوب الأخذ عن الإفرنج فيما وصلوا اليه من المحامد والكمالات ولكن دون أن أنسى المميزات والحقائق التي تحدرت الينا عن الآباء والأجداد، وعقيدتي أن الرجل الشجاع الفاضل هو الذي لا ينكر أمته في وقت محنتها بل يمد يده لانتشالها من وهدتها، بل يفاخر بانتسابه اليها.

إن الشرقي النابغ إذا تخلى عن قومه وتفرنج فلن يكون وجيها عند الافرنج ولا يرونه الا كمية مهملة، بل صفرا على اليسار، فانهم ليسوا بحاجة اليه ولا الى ألف مثيل له، ولكن إذا بقى في حظيرة قومه، كان هو الكل في الكل، وكان علما في رأسه نار، وكانت له المفخرة في تجديد المجادة لأمته ولبلاده، ***هذه عقيدتي وهذا رأيي ودينى وديدنى"***

(الجندي، ص ص ١٢٦-١٢٧)

وقد رسم حسن الشيخة صورة شيخ العروبة أحمد زكي باشا في ثلاثة أبيات إقتبسها من شعره - أي شعر أحمد زكي باشا- لها في تاريخه قصة طريفة:

وقفت على إحياء قومي براعتي وقلبي.. وهل الا البراعة والقلب؟
وفي كل يوم موقف ومقالة أنادي يا ليوث العرب..ويحكمو هبوا
فاما حياة تبعث الشرق ناهضا و اما ممات وهو ما يرقب الغرب

ويوضح لنا الشيخة أن أحمد زكي لم يكتف بأن تصاغ هذه الأبيات لتكتب في الأوراق أو تطبع في الكتب، لكنه كتبها بخط واضح على قلنسوة كان يضعها كثيرا فوق رأسه، ثم نقشها بخط جميل بارز على أحد جدران غرفة الإستقبال بداره

---

[٦٠]أنور الجندي (د.ت)، أحمد زكي الملقب بشيخ العروبة –حياته – آراؤه – آثاره، من سلسلة أعلام العرب رقم ٢٩، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ص ٧.

[٦١]الجندي، المرجع السابق، ص ١٢٤.

بالجيزة.[٦٢] ونضيف لما سبق أنه نقشها على جدران مسجده الخارجية، وجدران ضريحه الداخلية أيضا.

ومما سبق يتضح أن "أحمد زكي" قد بدأ الكتابات العربية بمسجده بما إعتبره **(عقيدته ورأيه ودينه وديدنه)** وهو العمل الذي وهب له ٤٠ عاما من عمره.

١.١.٢ العتب أعلى باب الدخول: (انظر صورة رقم ١)

سَارِعُوا إِلَىٰ مَغْفِرَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَاوَاتُ وَالْأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ

ولقد كتب في العتب العلوي للباب بخط الثلث أيضا باللون اللبني (السماوي)، بخلفية بيضاء، وبتشكيل صحيح، ولكن بخط أكبر حجما الأية القرآنية التالية وهي من سورة (آل عمران) الآية ١٣٣، بالحزب السابع، الجزء الرابع. وهي ليست الآية كاملة بل الجزء الأول من الآية فقط وقد حذف حرف الواو من أول الآية.

ولقد كان إختيار موفق وتوظيف جيد بوضع هذه الآية أعلى باب الدخول، فهي دعوة إلى عموم المسلمين بالإسراع إلى طلب المغفرة وهي لا تكون إلا بالصلاة والاسراع إلى بيوت الله وتعميرها لنيل الثواب المنشود من دخول الجنة الموعودة بفضل من الله ومنة.

١.١.٣ الطراز عند باب الدخول: (انظر صور رقم ٣-٤)

ولقد نقش هذا الطراز عن يمين ويسار باب الدخول عند منتصفه تقريبا، ولم تتال الكتابة بالجزئين، ولكن إقتبست الكتابة في الجانب الأول من آيات الله من سورة مخالفة لما اقتبس في الجانب الثاني. وقد نقش هذا الطراز في الحجر بنفس اللون الحجري ولم يتم تلوين الكتابة أو الخلفية بل ترك الحجر على لونه الأصلي، وجاءت الكتابة في كلا الجهتين بالخط الثلث المشكل، كما وجد توقيع الخطاط مكاوي في نهاية الكتابة في كلا الجهتين (انظر صور رقم ٦٢ و٦٣)، ومن الملاحظ أن الفنان في كلا الآيتين بالجهتين إهتم باقتباس آية كاملة وليس جزء منها أو ما يزيد عليها، كما أن الآيتين تشيران إلى أن جزاء الإنسان لا يكون إلا من جنس عمله وحصاد فعله وأنه لا يحصل للإنسان من الأجر إلا ماكسب هو لنفسه بسعيه، وأن كل إنسان محبوس ومرهون بكسبه من أعمال.٦٣ وهو ما يؤكد ويشير بطرف خفي أيضا إلى وجود ضريح بهذا المسجد.

١.١.٣.١ أولا الجهة الشرقية: (انظر صورة رقم ٣)

وَأَن لَّيْسَ لِلْإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَىٰ **مكاوي**

إقتبست هذه الكتابة من القرآن الكريم من سورة النجم، الآية التاسعة والثلاثين، بالجزء الـ٢٧ الحزب الـ٥٣، وهي آية إقتبست كاملة، وقد وجد التوقيع المميز للخطاط الشهير محمد علي مكاوي في نهاية الآية (انظر صورة رقم ٦٢)،

[٦٢] حسن الشيخة، مرجع سابق، ص٨٠.

[٦٣] التفسير الميسر ببرنامج (آيات)، مشروع المصحف الإلكتروني بجامعة الملك سعود.

ولا يستطيع تمييز هذا التوقيع غير عين خبير، إذ أنه قد يظهر للعامة أنه نقش زخرفي بغرض التزيين.

١.١.٣.٢ ثانيا الجهة الجنوبية: (انظر صورة رقم ٤)

كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ رَهِينَةٌ ***مكاوي***

إقتبست هذه الكتابة من القرآن الكريم من سورة المدثر، الآية الثامنة والثلاثين، بالجزء الـ٢٩ الحزب الـ٥٨، وهي آية إقتبست كاملة، وقد وجد التوقيع المميز للخطاط الشهير محمد علي مكاوي في نهاية الآية (انظر صورة رقم ٦٣)

١.١.٤ العقد المدائني: (انظر صورة رقم ٥)

كَتَبَ ربكم عَلَىٰ نَفْسِهِ الرَّحْمَةَ

إقتبست هذه الكتابة من القرآن الكريم من سورة الأنعام، الآية الرابعة والخمسين، بالجزء الـ٧ الحزب الـ١٤، وهي كتابة إقتبست جزء من منتصف الآية القرآنية حيث يسبقها ويلحقها تكملة الآية، وقد نقشت هذه الآية بالنقش الغائر باللون البني والخلفية بلون الحجر الأصلي، والكتابة غير مشكلة وهي بخط الثلث المركب البديع.

وتوظيف هذه الآية في هذا الموضع جاء مبهرا ومؤثرا في النفس بشكل عميق، فبعد أن قرأنا الكتابات القرآنية التي تعلوا الباب وعلى جانبي الطراز التي تشير إلى أهمية العمل الصالح وأن الإنسان مرهون بعمله، نجد هذه الآية الكريمة تعلوا كل الآيات السابقة فتدل على أن الأمل في رحمة الله تسبق وتعلو كل شئ مهما عمل الإنسان وأخطأ أوأصاب، خاصة إن كان عن جهل أو أنه تاب وأصلح، فهذه الآية تعطي الأمل لكل انسان -مهما عظم ذنبه أو كبر بلائه- في رحمة الله.

١.١.٥ الميمة أعلى العقد المدائني: (انظر صورة رقم ٥)

الله

زينت الميمة أعلى الصنجة المفتاحية للعقد المدائني ببروز دائري نقش عليه بالخط البارز بنفس لون الحجر لفظ الجلالة "الله"

أنشأ هذا المسجد شيخ العروبة أحمد زكي باشا

١٣٥٣ سيد إبراهيم

١.١.٦ الشريط الكتابي أعلى المدخل التذكاري (الطراز تاريخ): (انظر صورة رقم ٦)

كتب الطراز تاريخ بخط الثلث المشكل، باللون السماوي (اللبني) بخلفية بيضاء، وكتب تحته تاريه هجري وهو (١٣٥٣) ولا نعلم تحديدا هل هو تاريخ كتابة هذا النقش أم تاريخ إفتتاح المسجد، وقد تم نقش توقيع الخطاط بخط صغير لا يكاد يرى تحت اسم (أحمد) بين حرفي الميم والدال، وبتقريب الصورة تبين اسم الخطاط وهو عميد الخط العربي "سيد إبراهيم".

١.١.٧ الإفريز الهندسي: (انظر صورة رقم ٧)

مسجد زكي باشا

١٣ ٥٣

بالخط الفارسي المشكل نقش بالخط البارز، في وحدة زخرفية مسدسة الشكل ملونة باللون الأبيض اسم المسجد كما سماه منشؤه حيث تم تسمية المسجد "مسجد زكي باشا" وكتب تاريخ ١٣٥٣ تحته.

وقد كررت هذه الوحدة الزخرفية ١١ مرة في الواجهة و٣ مرات من كل جانب من جوانب أعلى المدخل وبذلك يكون عدد تكرارها ١٧ مرة.

١.١.٨ الإفريز الهندسي: (انظر صورة رقم ٧)

زكي باشا

بالخط الفارسي نقش بالخط البارز، على وحدة زخرفية بشكل النجمة المسدسة، ملونة باللون الأبيض كتب اسم زكي بين ضلعين وباشا بين ضلعين تاليين بنفس لون الخلفية.

وقد كررت هذه الوحدة الزخرفية ١٠ مرات في الواجهة، ومرتين من كل جانب من جوانب أعلى المدخل، وبذلك يكون مجموع تكرارها ١٤ مرة.

١.١.٩ اللوحة الرخامية: (انظر صورة رقم ٨)

مسجد أحمد زكي

بالخط الثلث المشكل نقش بالخط الغائر باللون الأسود على خلفية بيضاء، وهذه اللوحة مثبتة بأربع مسامير في أركانها الأربع على الجدار الخارجي للمسجد.

١.٢ <u>الجهة الجنوبية:</u>

١.٢.١ النافذة غرب المدخل التذكاري: ليس بها آيات (انظر صورة رقم ٩)

١.٢.١.١ <u>نفيس العقد العاتق أعلى العتب:</u> (انظر صورة رقم ٩)

وإما حياة تبعث الشرق ناهضا وإما فناء وهو ما يرقب الغرب

كتبت بالخط الثلث المشكل نقش بالخط البارز المشكل باللون اللبني (السماوي) على خلفية بيضاء.

وهذا هو بيت الشعر الذي يلي بيت الشعر في النفيس السابق بالكتابة رقم (١.١.١)، مما يشير إلى أنه قد يكون هناك تتابع في الكتابات بين النفائس ستتأكد بعد دراسة جميع الكتابات بالمسجد.

١.٢.١.٢ <u>العتب أعلى النافذة:</u> (انظر صورة رقم ٩)

الرجوع إلى الحق فضيلة

بالخط الثلث المشكل نقش بالخط البارز المشكل باللون اللبني (السماوي) على خلفية بيضاء، وهي تعلو الشباك بالواجهة الجنوبية.

وقد أخبرنا أنور الجندي أن الدكتور زكي مبارك –وكان من تلاميذه في الجامعة المصرية القديمة- قال أن أحمد زكي أشار في إحدى محاضراته إلى

ضرورة الرجوع إلى الصواب إذا ظهر، فقد قال: *"والذي يفضل به بعض الناس بعضا أنما هو قلة الخطأ، والرجوع إلى الصواب متى وضحت محجته، وأضيئت منارته، واالانسان لا يعلم أنه مخطئ حين يخطئ، ولابد أن ينبه بعض الناس بعضا إلى الخطأ."* [٦٤]

كان أحمد زكي باشا ينتفض لأي خطأ في مقالاته، وإذا كتب أعاد وصحح وشطب وغير وبدل وكان كثيرا ما يصحح أخطائه ويكتب تحت عنوان "تصحيح لنفسي بنفسي" أو "تصحيح لتصحيحاتي". [٦٥]

ومن أبرز معالم تحقيقاته أنه يعترف بالخطأ ويعود إلى الحق متى تكشف له، وقد فعل ذلك أكثر من مرة. [٦٦]

١.٢.٢ أعلى باب الميضأة القديمة: (انظر صورة رقم ١٠)

لَا إِلَهَ إِلَا اللهُ مَحَمد رسُّولَ اللهِ

بالخط النسخ المشكل نقش بالخط البارز باللون اللبني (السماوي) على خلفية بيضاء، وهي تعلو باب الدخول إلى الميضأة القديمة بالمسجد والتي أصبحت الآن صالة صلاة خلقية للتوسعة. وهي أول كتابة نسخية بالمسجد.

ويتضح هنا مدى الدقة في توظيف الكتابات بهذا المسجد، فقد روي عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال:"ما منكم من أحد يتوضأ فيسبغ الوضوء ثم: يقول أشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له وأشهد أن محمدا عبده ورسوله، إلا فتحت له أبواب الجنة الثمانية، يدخل من أيها شاء" رواه أحمد ومسلم وأبو داود. [٦٧]

١.٢.٣ شرافات المسجد: (انظر صورة رقم ١١)

١.٢.٣.١ الهلال: (انظر صورة رقم ١٢)

شيخ العروبة أحمد زكي باشا

١٣٥٠

بالخط الثلث غير المشكل نقش بالخط البارز باللون اللبني (السماوي) على خلفية بنفس اللون، وبالكتابة تاريخ ١٣٥٠ الهجري الموافق ١٩٣١ و١٩٣٢م، وقد كررت ٦٩.

١.٢.٣.٢ الدائرة: (انظر صورة رقم ١٣)

[٦٤] الجندي، مرجع سابق، ص ٧٩.
[٦٥] الجندي، المرجع السابق، ص ٣٠٠.
[٦٦] الجندي، المرجع السابق، ص ١٨٨.
[٦٧] الموقع الرسمي لسماحة الشيخ عبدالله بن عبدالرحمن الجبرين رحمه الله، http://ibn-jebreen.com/?t=books&cat=1&book=48&page=1821 ٢٠١٤-١١٠-٢٩

بالخط الثلث غير المشكل نقش بالخط البارز باللون اللبني (السماوي) على خلفية بيضاء، وقد كررت ٦٩ مرة.

١.٣ الجهة الجنوبية الشرقية:

١.٣.١ الجزء الأوسط:

١.٣.١.١ اللوحة الرخامية: (انظر صورة رقم ١٤)

تحت هذه اللوحة الحجر المكتوب الباقي من قصر غُمدان الذي شيده الملوك التبابعة في صنعاء برسم كوكب الزُّهرة ولم يبقَ له أثر على سطح الأرض منقوش بالقلم الحِيَري "المسنَد" وفيه لفظة "ألمَقة" أي الزُّهَرة بلسانهم. أهداهُ جلالة الإمام يحيى ملك اليمن إلى صديقه منشئ هذا المسجد شيخ العُروبة السيد أحمد زكي باشا حينما زاره بصنعاء في ربيع الأول سنة ١٣٤٥هـ محمد سبتمبر ١٩٢٦م

بالخط الفارسي غيرالمشكل نقش بالخط البارز باللون الأسود على خلفية بيضاء، وقد شكلت الكلمات الغريبة على الثقافة المصرية حتى يستطيع القارئ قراءتها بشكل صحيح، مثل كلمات: غُمَدان، والزُّهَرَة، والحِمْيَريْ، و المُسْنَدْ، والمُقّة. وهي تعلو الحجر الوحيد الباق من القصر المرقومة، وكتب في اللوحة تاريخ إهدائها إلى المنشئ بكل من التقويم الهجري والميلادي وذكر الشهور أيضا بالتقويمين، وكأن زكي باشا أراد بكل كتابة في هذا المسجد أن يسجل فترة هامة من تاريخه وحياته، كما أراد أن ينشر العلم والمعرفة بين محيطه حيا وميتا. من الجدير بالذكر أن هذه الكتابة هي الوحيدة التي تحوي التاريخ الميلادي أيضا بجانب الهجري، كما احتوت اللوحة على توقيع الخطاط الذي يسمى (محمود)، لكن للأسف لم يستدل عليه. (انظر صورة رقم ٦٤)

وقد سافر أحمد زكي إلى اليمن والحجاز مندوبا عن الرابطة الشرقية للسفارة بين ملكيها،[٦٨] وكان أحمد زكي خفيف الظل يميل إلى المرح والفكاهة والدعابة، ولما ورد اليمن وقطع الصحراء والجبال حتى بلغ صنعاء، واستقبله الامام يحيى محييا: "أهلا وسهلا". قال له زكي باشا: عفوا يا مولاي: "أهلا وجبلا، فإننا ما رأينا سهلا قط".[٦٩]

وحصل في اليمن على كتاب "الإكليل" للهمذاني وصوره في دار الكتب، كما طوف مدنها، وراجع تاريخها القديم، كما استنسخ ما راى نفسه في حاجة إليه، من كتب وجذاذات مفيدة في أسماء بلاد اليمن وإرجاعها إلى أصولها القديمة.[٧٠]

---

[٦٨] الجندي، مرجع سابق، ص ٢٥.

[٦٩] الجندي، المرجع السابق، ص ٢٧٤.

[٧٠] الجندي، المرجع السابق، ص ٩٠.

استطاع زكي باشا الحصول في رحلة اليمن على مكاسب كبيرة وعلى العديد من التحف النادرة والدرر الفريدة، ومنها هذا الحجر الحميري من قصر غمدان، وقد أهداه الإمام يحيى ألف حبة من العقيق اليماني، وبعض أحجار أخرى ذات قيمة وقد زين بها قبلة مسجده.[٧١]

١.٣.١.٢ الكتابات على طاقية المئذنة: (انظر صورة رقم ١٥)

الله أكبر

بالخط الثلث غير المشكل نقش بالخط البارز باللون اللبني (السماوي) على خلفية بيضاء، وقد كررت ٤ مرات على الجوسق البصلي المضلع، أعلى إمتداد بروز المحراب، الذي أخذ شكل المئذنة ووضع أعلاه خوذة معدنية تحمل هلال. ويظهر هنا بوضوح أيضا توظيف الكتابات وفقا لوظيفة الجزء التي تم نقشها فيه، وتطابق عدد تكراره هنا مع عدد التكبيرات في بداية الآذان.

١.٣.٢ النافذة الشرقية: ليس بها أي ايات قرآنية

١.٣.٢.١ العقد العاتق: (انظر صورة رقم ١٦)

بالخط الثلث المشكل نقش بالخط البارز باللون اللبني (السماوي) على خلفية بيضاء،

مسجد زكي باشا هو مسجد العروبة وجوهرة المساجد وشعار صاحبه شعره وهو

وتنبئ هذه العبارة أنها جملة استفتاحية، تعرف بالموقع واسمه ومنشئه بل وتمهد لكتابة تالية لها، وقد قام زكي باشا بتسمية مسجده طبقا لهذا النقش (مسجد زكي باشا) وسمته بسمتين، الأولى أنه (مسجد العروبة، ثانيا، أنه (جوهرة المساجد) وذلك نظرا أنه حاول أن يحيى فيه الفنون والزخارف الإسلامية العريقة، ثم تلى ذلك بدأ بالتعريف بنفسه وموجها نظر القارئ للكتابات التالية التي ستعرفنا بشعاره ومبادئه، وهو ما يؤكد على ما تم استنتاجه سابقا من أن الكتابات في هذا المسجد تعتبر تأريخا وتعريفا بالمنشئ وتاريخه وأفكاره وأعماله وعقيدته.

١.٣.٢.٢ العتب: (انظر صورة رقم ١٦)

مصريون قبل كل شئ

نقشت بخط الثلث المشكل البارز باللون اللبني (السماوي) على خلفية بيضاء، ومن الممكن أن نعتبرها أنها تتابعا مع الكتابة بالنفيس الذي يعلوها، حيث أن هذه الجملة كانت شعارا للمنشئ في بداية حياته السياسية، وقد قام الخطاط (المكاوي) بتوقيع هذه الكتابة ويوجد توقيعه أسفل الياء الأخيرة بالكتابة. (انظر صورة رقم ٦٩)

كان أحمد زكي معروفا في أوائل حياته السياسية بالدعوة إلى "مصريون قبل كل شئ"، حيث دعا في عام ١٩٠٨م، إلى ترابط المسلمين والمسيحيين في مجال الوطنية، وله في ذلك رسالة كان ألقاها محاضرة في جمعية الرابطة المسيحية بعنوان "مصريون قبل كل شئ" وقد صور فيها مدى ترابط المسلمين والمسيحيين ودعا فيها

[٧١] الجندي، المرجع السابق، ص ص ٩٥-٩٦.

إلى الوحدة بين عنصري الأمة، وذلك عندما بدأت مؤامرات الإستعمار تفرق صفوفهم وتبث بينهم الخلاف، ونشرتها المقطم في ٢٧ مارس ١٩٠٨م.[٧٢]

١.٣.٢.٣ الميمة أعلى شباك النافذة: لم تكرر في أي ميمة مرة أخرى من الخارج

زكي

وهي الميمة الوحيدة في المسجد التي تعلو النوافذ التي تم كتابة اسم المنشئ فيها، وقد خلت الميمات الأخرى من النقوش.

١.٣.٣ النافذة الجنوبية:

١.٣.٣.١ العقد العاتق: (انظر صورة رقم ١٧)

وقفت على إحياء قومي براعتي وقلبي فهل إلا البراعة والقلب

نقشت بخط الثلث المشكل البارز باللون اللبني (السماوي) على خلفية بيضاء، وهي البيت الأول من أشعار شيخ العروبة التي كان دائما ما يرددها وكتبها على قلنسوته ونقشها في داره، وها هو ينقشها على جدران مسجده الخارجية حتى يقرأها كل من يمر بهذا المسجد حتى بعد مماته إلى أن يشاء الله.

وهنا ظهر بجلاء أن هذه النقوش بهذا النفيس ما هي إلا استكمالا للكتابة بالنفيس السابق رقم (١.٣.٢.١)، وهي سابقة للكتابة بالنفيس أعلى باب الدخول الرئيسي رقم (١.٢.١.١)، وهكذا يتضح أن هناك تتابع في الكتابات بنفائس المسجد بالواجهات الخارجية، وهي تربط بين هذه الواجهات جميعا لتجعل منها وحدة واحدة وكتابا مفتوحا نقرأ فيه ترجمة كاملة لحياة المنشئ وأحداث هامة من تاريخ مصر.

١.٣.٣.٢ العتب: (انظر صورة رقم ١٧)

المرأة الصالحة تاج على رأس الرجل

نقشت بخط الثلث المشكل البارز باللون اللبني (السماوي) على خلفية بيضاء، ككل الكتابات بالأعتاب والنفائس بالواجهات الخارجية،

ومن الجدير بالذكر أن قرينته قد آزرته بمالها، فيذكر لنا أنور الجندي أن أحمد زكي قد مال إلى الإسراف ولذلك أنفق كل ما دخل يده من مال قرينته أولا، ثم من مال شقيقه ثانيا، وأنفق جميع ما خلفه له أخوه من ثروة، وهو مبلغ لا يستهان به (وقيل أحد عشر ألفا من الجنيهات)، وربما أفرط في ذلك، ولعل إفراطه لكونه لم يعقب ولدا.[٧٣]

وقد غير أحمد زكي هنا المثل الأصلي الذي أختلف في نسبته، فهناك من نسبها إلى للقمان الحكيم حبث كانت الجملة الأصلية تقول (المرأة الصالحة مثل التاج

[٧٢] الجندي، المرجع السابق ، ص ٢٢٦ وص ٢٣٢.

[٧٣] الجندي، المرجع السابق، ص ٢٧٦.

على رأس الملك)،[٧٤] وقيل أنها من أقوال سيدنا داود عليه السلام وهو القول الأرجح، ففي كتاب الأمثال :"المراة الفاضلة تاجلبعلها اما المخزية فكنخر في عظامه"،[٧٥] وقد توارث هذا المثل عن داود علية السلام في التراث الإسلامي فقيل نقلا عنه:"مثل المرأة الصالحة لبعلها كالملك المتوج بالتاج المخوص بالذهب"،[٧٦] وقد تغنى بها الشيخ المنشد مشاري راشد العفاسي في إحدى أنشوداته نقلا أيضا عن سيدنا داود عليه السلام.[٧٧]

من الجدير بالذكر أن أحمد زكي عاصر فترة قاسم أمين وقضية تحرير المرأة، مما دفع المنشئ إلى أن يبرز أهمية المرأة وأهمية تعليمها وتهذيبها لتصبح تاجا على رأس الرجل، وهو ما يعد استمرارا لدور الكتابات العربية في هذا المسجد التي أصبحت تمثل مرآة تعكس ليس فقط حياة المنشئ ولكن أيضا انعكاسا لكل القضايا الهامة التي كانت حديث ومثار هذا العصر.

١.٤ الضريح:

١.٤.١ الشريط الكتابي أعلى شباك الضريح:(انظر صورة رقم ١٨)

وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ

ولقد كتب في صدر ستارة الضريح، بخط الثلث باللون اللبني (السماوي)، بخلفية بيضاء، وبتشكيل صحيح، ولكن بخط أكبر حجما الأية القرآنية السابقة وهي من سورة (التوبة) الآية ١٠٥، بالحزب الواح والعشرين، الجزء الحادي عشر. وهي ليست الآية كاملة بل الجزء الأول من الآية فقط .

---

[٧٤] موقع قاموس معاجم اللغة،
http://www.maajim.com/quotes/3335-%D9%85%D8%AB%D9%84-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A3%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B5%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%A9-%D9%85%D8%AB%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A7%D8%AC-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%B1%D8%A3%D8%B3-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%84%D9%83%D8%8C-%D9%88%D9%85%D8%AB%D9%84-%D8%A7
٢٠١٤-١٠-٢٩
موقع معا .نت
/http://www.ma3n.net/vb/t41602-print
٢٠١٤-١٠-٢٩
[٧٥]الكتاب المقدس، العهد القديم،
كتاب الأمثال، إصحاح ١٢، آية ٤.
[٧٦]موقع إسلام ويب،
http://articles.islamweb.net/media/print.php?id=193798
٢٠١٤-١٠-٢٩
[٧٧]مدونة محبي القارئ مشاري راشد العفاسي،
http://alafasyinshad.blogspot.com/2012/02/hikm-dawod.html
٢٠١٤-١٠-٢٩

ومن الطريف أن المنشئ كتب هذه الآية خارج الضريح ثم كتب أعماله من خلال أبياته الشعرية على كل جوانب الضريح الداخلية، وكذلك بطول الواجهات الخارجية للمسجد، وكأن هذه الآية كانت نصب عينيه طوال مشوار عمره.

١.٤.٢ الشريط الكتابي بين رجلي عقد نافذة الضريح: (انظر صورة رقم ١٩)

ترحموا عليه وعلى والديه وأخويه وزوجته ووالديها

ولقد كتب بين رجلي العقد الحدوي لشباك الضريح، بخط الثلث أيضا باللون اللبني (السماوي)، بخلفية بيضاء، وبتشكيل صحيح، مناشدا من مر بضريحه وقرأ ما كتب عليه أن يترحم عليه وعلى أقرب الأقربين إليه، ولقد كان لذكره أخويه وزوجته ووالديها في هذا المقام، ما يدعوا إلى تقديره وإكباره لما له من دلالة على إخلاصه ووفائه لأهله وزوجته وحمويه.

وممكن لقارئ هذه العبارة أن يستشف –دون أن يكون لديه فكرة مسبقة عن المنشئ- أنه لم يكن له ذرية أو ولد، حيث أنه لم يطلب الترحم عليهم أيضا وكان أولى به ذلك كما فعل مع حمويه.

ووالد أحمد زكي مغربي الأصل هاجر إلى يافا ثم انتقل إلى الأسكندرية، ووالدته من بيت سويدان، وهي أسرة تسكن جهة سيدي البواب من ضواحي الأسكندرية،[٧٨]وأحد أخويه هو (محمود رشاد) وكان يكبر أحمد زكي بثلاثة عشر سنة، وكان فضله على زكي باشا بالغا فقد كفله ورباه وعلمه، وكان زكي باشا وهو أرفع منصبا من شقيقه، يجلس منه مجلس الإبن من الوالد، والتلميذ من الأستاذ، بارا به،[٧٩]لا يذكره إلا بالإجلال والإكبار ويعبر عن ذلك بقوله:"والدي الشقيق"،[٨٠]وعندما يحكي ذكرياته يقول:"كنت طفلا يرعاني أخي وسيدي وأستاذي محمود رشاد بك"[٨١]أما زوجته فكانت من أسرة عريقة ثرية هي أسرة "طوسون زعيم زادة" سر تجار الجيزة، وقد آزرته بمالها لتحقيق حلمه بإعادة إحياء التراث.[٨٢]

١.٤.٣ الجامة أعلى الضريح: (انظر صورة رقم ٢٠)

زكي باشا

ولقد كتب في العتب العلوي للباب بخط الثلث أيضا باللون اللبني (السماوي)، بخلفية بيضاء، وجاءت مشكلة، في إطار من (الفيونكات) الحمراء ذات الأطر

[٧٨]الجندي، مرجع سابق، ص ٢٦.
[٧٩]الجندي، المرجع السابق، ص ٢٨.
[٨٠]الجندي، المرجع السابق، ص ٢٦.
[٨١]الجندي، المرجع السابق، ص ٣١.
[٨٢]الجندي، المرجع السابق، ص ٣٨.

الزرقاء، وهو ما يؤكد على حب الظهور والتبريز عند المنشئ وغعتداده وزهوه بنفسه وهو ما كان مشهورا عنه.

١.٥ داخل الشبابيك النحاسية:

١.٥.١ داخل عقد شباك الضريح: (انظر صورة رقم ٢١)

كتب بخط الرقعة الحديث وهي كتابة وليست حفر داخل ترس (نجمة ثمانية)، والكتابة باللون الأخضر الغامق على خلفية باللون الأخضر الفاتح.

١.٥.٢ داخل شباك الضريح: (انظر صورة رقم ٢٢)

كان أحمد زكي معتدا بنفسه يحب الظهور واثقا من نفسه وكان يقول مزدهيا: "عني وعني وحدي خذوا الخبر الصادق"،[٨٣] فنجده كرر كتابة اسمه على الشبابيك بمسجده وإن اختلف اسلوب كتابته من نافذة لأخرى، فنجد هنا أن الكتابة جاءت بخط الثلث المتقابل والمتداخل في تركيبة كتابية بديعة بطريقة التخريم (الشفتشي)، وكتب أعلاها لقبه وأسفلها سنة الصناعة وهي ١٣٥٠ هجريا أي الموافقة لسنة ١٩٣١و١٩٣٢ ميلادية، وقد تكرر هذا الشكل في كل شبابيك الضريح أي مرتين أخرتين ليكون المجموع ثلاث مرات في الشبابيك الثلاثة للضريح.

[٨٣] الجندي، المرجع السابق، ص ٣٩.

١.٥.٣ داخل شباك شرق المحراب: (انظر صورة رقم ٢٣)

كتب في شكل "معين" بخط الثلث المركب، لقب المنشئ وتاريخ الصناعة وهو ١٣٥٢ هجريا الموافق ١٩٣٣ و١٩٣٤ ميلادية، وقد تكرر هذا الإطار في شباك بيت الصلاة بالجدار الشمالي الغربي (المقابل لجدار القبلة)، وبذلك يكون مجموع كتابته مرتين.

١.٥.٤ داخل شباك جنوب المحراب: (انظر صورة رقم ٢٤)

كتب في شكل "معين" بخط الثلث المركب، اسم المنشئ وتاريخ الصناعة وهو ١٣٥٢ هجريا الموافق ١٩٣٣ و١٩٣٤ ميلادية، وقد تكرر هذا الإطار في شباك بيت الصلاة بالجدار الشمالي الغربي (المقابل لجدار القبلة)، وكذلك في شباك ردهة الدخول، وبذلك يكون مجموع تكرار كتابته ثلاث مرات.

٢ <u>الكتابات الداخلية بالمسجد:</u>

٢.١ <u>الردهة:</u>

٢.١.١ أولا: الجهة الغربية الركن الشمالي: (انظر صورة رقم ٢٥)

بسم الله الرحمن الرحيم

٢.١.٢ ثانيا: الجهة الغربية الركن الجنوبي:(انظر صورة رقم ٢٦)

يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّة

٢.١.٣ ثالثا: الجهة الجنوبية الركن الغربي:(انظر صورة رقم ٢٧)

ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَرْضِيَّة

٢.١.٤ رابعا:الجهة الجنوبية الركن الشرقي:(انظر صورة رقم ٢٨)

فَادْخُلِي فِي عِبَادِي وَادْخُلِي جَنَّتِي

ولقد كتب في النفيس الذي يعلو كل من الباب بين الردهة والميضأة القديمة، وفوق النافذتين، وباب الدخول الرئيسي، بالنقش البارز، بخط الثلث الجلي باللون البني، بخلفية زهرية، وبتشكيل صحيح، ومن الملفت في هذه الكتابات أن كل بحر كتابي إحتوى على آية كاملة، وفي آخر بيت إحتوى على آيتين كاملتين، و هي البسملة اولآيات من ٢٧ إلى ٣٠ من سورة الفجر، الجزء الثلاثون، الحزب ٦٠.

٢.٢ الميضأة:

٢.٢.١ نفيس العقد العاتق: (انظر صورة رقم ٢٩)

يُحِبُّونَ أَنْ يَتَطَهَّرُوا وَاللهُ يُحِبُّ الْمُطَّهِّرِينَ

إقتبست هذه الكتابة من القرآن الكريم من سورة التوبة، الآية ١٠٨، بالجزء الـ١١ الحزب الـ٢١، وهي كتابة إقتبست جزء من آخر الآية القرآنية حيث يسبقها تكملة الآية، وقد نقشت هذه الآية بالنقش البارز باللون اللبني والخلفية باللون الأبيض، والكتابة مشكلة وهي بخط الثلث المركب البديع، وهنا توظيف موفق للآيات حيث أن هذا كان باب الميضأة قديما.

٢.٢.٢ العتب: (انظر صورة رقم ٢٩)

الوضوء سلاح المؤمن

مكاوي

الكتابة مشكلة وهي بخط الثلث المركب البديع، وقد نقشت هذه الكتابة بالنقش البارز باللون اللبني والخلفية باللون الأبيض، وهنا توظيف موفق للكتابة حيث أن هذا كان باب الميضأة قديما.

أما عن الإقتباس، فإن مصدر هذه الجملة مجهول، حيث أنه لم يرد أي حديث صحيح عن الرسول صلى الله عليه وسلم بهذا المعنى، أو حتى عن أحد من الصحابة رضي الله عنهم وأرضاهم، وقد ذكر الشيخ عطية سالم في شرحه على بلوغ المرامأنه من كلام العوام، وإنما روي من حديث علي رضي الله عنه بلفظ : (الدعاء سلاح المؤمن وعماد الدين ونور السماوات والأرض) وهو حديث موضوع كما قال الشيخ الألباني في السلسلة الضعيفة.[٨٤]

٢.٣ صالة الصلاة الرئيسية:

٢.٣.١ الكورنيش أعلى الجدار:

كتبت كل البحورفي كورنيش بيت الصلاة بخط الثلث المركب المشكل، بالحفر البارز باللون المذهب والخلفية بيضاء، وقد تم كتابة ثلاثة بحور متتالية بجدار القبلة والجدار المقابل له، بينما كتب بحرين كتابيين فقط في كل من الجدارين الجانبيين، وهكذا يكون مجموع البحور الكتابية في كورنيش صالة الصلاة عشرة بحور، إحتوت على الثلاث عشرة آية الأولى من سورة الملك، الجزء الثلاثين الحزب التاسع والخمسين، مع كتابة كل من البسملة والتصديق.

٢.٣.١.١ أول بحر كتابي: (انظر صورة رقم ٣٠)

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ الَّذِي خَلَقَ

في يمين جدار القبلة، فوق المنبر والنافذة الجنوبية، كتبت البسملة ثم الآية الأولى كاملة وكلمتين من الآية الثانية.

---

[٨٤] موقع المجلس العلمي،

/http://majles.alukah.net/t27648

٢٩-١٠-٢٠١٤

٢.٣.١.٢ ثاني بحر كتابي: (انظر صورة رقم ٣١)

الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَهُوَ الْعَزِيزُ الْغَفُورُ الَّذِي

في وسط جدار القبلة، فوق المحراب، كتبت ما تبقى من الآية الثانية والإسم الموصول (الذي)، أي أول كلمة من الآية ٣.

٢.٣.١.٣ ثالث بحر كتابي: (انظر صورة رقم ٣٢)

خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَا تَرَىٰ فِي خَلْقِ الرَّحْمَٰنِ مِنْ تَفَاوُتٍ فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَىٰ مِنْ فُطُورٍ

على يسار جدار القبلة، فوق النافذة الشرقية، كتبت باقي الآية ٣ إلى آخرها، وبذلك يكون قد كتب في جدار القبلة البسملة والثلاث آيات الأولى من سورة الملك كاملة.

٢.٣.١.٤ رابع بحر كتابي: (انظر صورة رقم ٣٣)

ثُمَّ ارْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنْقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ

على يمين الجدار الشمالي الشرقي، فوق مدخل الضريح، كتبت الآية ٤ كاملة وجزء من الآية ٥، وبالتحديد خمس كلمات.

٢.٣.١.٥ خامس بحر كتابي: (انظر صورة رقم ٣٤)

وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ وَلِلَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ عَذَابُ جَهَنَّمَ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ

على يسار الجدار الشمالي الشرقي، فوق النافذة بين صالتي الصلاة، كتبت ما تبق من الآية ٥ والآية السادسة كاملة حتى نهايتها، وبذلك يكون قد تم كتابة ثلاث آيات كاملة بالجدار الشمالي الشرقي.

٢.٣.١.٦ سادس بحر كتابي: (انظر صورة رقم ٣٥)

إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورُ تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الْغَيْظِ كُلَّمَا

على يمين الجدار الشمالي الغربي، فوق النافذة الشمالية، كتبت الآية السابعة كاملة والجزء الأول من الآية الثامنة وبالتحديد خمس كلمات.

٢.٣.١.٧ سابع بحر كتابي: (انظر صورة رقم ٣٦)

أُلْقِيَ فِيهَا فَوْجٌ سَأَلَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَذِيرٌ قَالُوا بَلَىٰ قَدْ جَاءَنَا نَذِيرٌ

في وسط الجدار الشمالي الغربي، فوق النافذة الغربية، كتب الجزء الآخر من الآية الثامنة حتى نهايتها والجزء الأول من الآية ٩، وتحديدا خمس كلمات.

٢.٣.١.٨ ثامن بحر كتابي: (انظر صورة رقم ٣٧)

فَكَذَّبْنَا وَقُلْنَا مَا نَزَّلَ اللَّهُ مِنْ شَيْءٍ إِنْ أَنْتُمْ إِلَّا فِي ضَلَالٍ كَبِيرٍ وَقَالُوا لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ

على يسار الجدار الشمالي الغربي،فوق النافذة الغربية، كتب الجزء الأخير من الآية ٩، والجزء الأول من الآية ١٠ وبالتحديد خمس كلمات. وبذلك يكون قد كتب في هذا الجدار الشمالي الغربي ثلاث آيات ونصف آية.

٢.٣.١.٩ تاسع بحر كتابي: (انظر صورة رقم ٣٨)

وَ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِي أَصْحَابِ السَّعِيرِ فَاعْتَرَفُوا بِذَنْبِهِمْ فَسُحْقًا لِأَصْحَابِ السَّعِيرِ إِنَّ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ

على يمين الجدار الجنوبي الغربي،فوق المدخل الغربي، كتب الجزء الأخير من الآية ١٠، والآية الحادية عشر كاملة، والجزء الأول من الآية ١٢ وبالتحديد ثلاث كلمات.

٢.٣.١.١٠ عاشر بحر كتابي: (انظر صورة رقم ٣٩)

رَبَّهُمْ بِالْغَيْبِ لَهُمْ مَغْفِرَةٌ وَأَجْرٌ كَبِيرٌ وَأَسِرُّوا قَوْلَكُمْ أَوِ اجْهَرُوا بِهِ إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ

على يسار الجدار الجنوبي الغربي،فوق المدخل الجنوبي، كتب الجزء الأخير من الآية ١٢، الآية الثالثة عشر كاملة، وانتهت بالتصديق. وبذلك يكون قد كتب في هذا الجدار الجنوبي الغربي ثلاث آيات ونصف آية.

ولسورة الملك فضائل كثيرة فقد روي عن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم حديث صحيح في فضائل سورة تبارك، فقال عليه الصلاة والسلام:"سورة تبارك هي المانعة من عذاب القبر"، وكان – عليه الصلاة والسلام- لا ينام حتى يقرأ: { الم . تنزيل السجدة } و { تبارك الذي بيده الملك}،[٨٥]وعن أبي هريرة ـ رضي الله عنه ـ عن النبي صلى الله عليه وسلم قال :إن سورة في القرآن ثلاثون آية شفعت لرجل حتى غفر له، وهي: تبارك الذي بيده الملك .رواه أبو داود والترمذي، وحسنه الألباني[٨٦]. وما سبق يدل على توظيف موفق للآيات القرآنية لمسجد ألحق به ضريح المنشئ.

٢.٣.٢ المحراب:

٢.٣.٢.١ حنية المحراب: (انظر صورة رقم ٤٠)

قَدْ نَرَىٰ تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ

مكاوي

كتبت بالحفر البارز على الرخام الأبيض، بخط الثلث المركب المشكل، وبها توقيع الخطاط (مكاوي) تحت كلمة وجهك بوسط البحر تقريبا، وهذه الكتابة من سورة البقرة، وهي الجزء الأول من الآية ١٤٤ ، بالجزء الثاني والحزب الثالث.

٢.٣.٢.٢ كوشتي المحراب: (انظر صورة رقم ٤١)

الله

---

[٨٥]موقع صيد الفوائد،

http://www.saaid.net/Doat/aiman/80.htm

٢٠-١٠-٢٠١٤

[٨٦]موقع إسلام ويب مركز الفتوى،

http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index.php?page=showfatwa&Option=FatwaId&Id=141164

٢٩-١٠-٢٠١٤

ولفظ الجلالة مكتوب في جامتين تقعان في كوشتي ستارة المحراب بهما نتوء دائري، حفر عليه بالحفر البارز الكتابة، وكتب لفظا الجلالة بخط الثلث باللون النبيتي (الأحمر القاني) على خلفية بيضاء.

٢.٣.٢.٣ اللوحة بالبرواز أعلى المحراب:(انظر صورة رقم ٤٢)

هذه قطعة من كسوة الكعبة المشرفة لسنة١٣٤١ هـ

فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا

أهداها جلالة الحسين ملك الحجاز سنة ١٣٤٣ لصديقه شيخ العروبة أحمد زكي باشا

هذا البرواز يحوي جزء من كسوة الكعبة المشرفةلعام ١٣٤١هـ/١٩٢٣م، وهي جزء من ستارة باب الكعبة (البرقع)، وهي مصنوعة من الحرير الأطلس الأسود السادة.ومكتوب بها جزء أوسط من الآية ١٤٤ من سورة البقرة، والكتابة بالتطريز المذهب بخط الثلث المشكل، وقد وضعت تلك القطعة في إطار من القماش الحرير الأبيض المطرز بدوره بزخارف هندسية ونباتية وكتب بالتطريز بأعلى القطعة المشرفة: (هذه قطعة من كسوة الكعبة المشرفة لسنة١٣٤١ هـ)، وطرز بأسفلها كتابة أخرى مفادها: (أهداها جلالة الحسين ملك الحجاز سنة ١٣٤٣ لصديقه شيخ العروبة أحمد زكي باشا)، وقد وضع كل ما سبق في برواز مذهب بزجاج شفاف وعلق فوق المحراب، مما يزيد من قيمة هذا المسجد الفنية والأثرية والدينية والروحانية.

٢.٣.٣ اللوحة الرخامية أعلى المحراب: (انظر صورة رقم ٤٣)

لقد تم تتويج كل ما سبق بلوحة رخامية بديعة الصنع وضع بها كتابات عربية مختلفة وهي على النحو التالي.

٢.٣.٣.١ أولا:

الله

لقد تم كتابة لفظ الجلالة بوسط اللوحة الرخامية بالخط الكوفي المضفر، وهي الكتابة الوحيدة في هذا المسجد بالخط الكوفي، وكتبت باللون النبيتي (الأحمر القاني).

٢.٣.٣.٢ ثانيا:

قل هو الله أحد

٢.٣.٣.٣ ثالثا:

الله الصمد

٢.٣.٣.٤ رابعا:

لم يلد ولم يولد

٢.٣.٣.٥ خامسا:

ولم يكن له كفوا أحد

كتبت سورة الإخلاص كاملة ، في أربع بحور، احتوى كل بحر على آية كاملة، كتبت في تتابع على شكل حرف الـ (Z) باللغة الإنجليزية مقلوبا، (انظر تخطيط رقم٣)، وقد تم كتابة هذه السورة بدون بسملة أو تصديق، وكتبت بالخط الثلث المركب، باللون الأسود على خلفية مزخرفة بزخارف نباتية .

٢.٣.٣.٦ سادسا:

بسم الله الرحمن الرحيم عالم الغيب

٢.٣.٣.٧ سابعا:

والشهادة الكبير المتعال

٢.٣.٣.٨ ثامنا:

سواء منكم من أسر القول

٢.٣.٣.٩ تاسعا:

ومن جهر به ومن هو

٢.٣.٣.١٠ عاشرا:

مستخف بالليل وسارب

٢.٣.٣.١١ إحدى عشر:

بالنهار صدق الله العظيم

كتبت في البحور الكتابية التي تؤطر اللوحة الرخامية في تشكيلين كل منهما على شكل حرف الـ (L) المقلوب، آيات قرآنية بدأت بالبسملة وانتهت بالتصديق تكون كل تشكيل من ٦ بحور ثلاثة منهم افقية واثنان رأسية، أما التشكيل الأول فاحتوى على آيات من سورة الرعد بدءا من بداية الآية ٩، حتى نهاية الآية ١٠، من الجزء ١٣ والحزب٢٥.

والكتابة جاءت باللون الأسود، بالخط الفارسي، خالية من التشكيل وهو ما درج عليه في الكتابة بالخطوط جميعا فيما عدا خطي الثلث والنسخ.

٢.٣.٣.١٢ إثني عشر:

بسم الله الرحمن الرحيم وَهُوَ الَّذِي

٢.٣.٣.١٣ ثلاث عشر:

يَقْبَلُ التَّوْبَةَ عَنْ عِبَادِهِ وَيَعْفُو عَن

٢.٣.٣.١٤ أربع عشر:

السَّيِّئَاتِ وَيَعْلَمُ مَا تَفْعَلُونَ

٢.٣.٣.١٥ خامس عشر:

وَيَسْتَجِيبُ الَّذِينَ آمَنُوا

٢.٣.٣.١٦ سادس عشر:

وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ

٢.٣.٣.١٧ سابع عشر:

وَيَزِيدُهُمْ مِنْ فَضْلِهِ صدق الله العظيم

التشكيل الثاني احتوى على آيات من سورة الشورى، بدءا من بداية الآية ٢٥، حتى منتصف الآية ٢٦، من الجزء ٢٥ والحزب ٤٩.
والكتابة جاءت باللون الأسود، بالخط الفارسي، خالية من التشكيل، وقد وقع الخطاط (مكاوي) اسمه تحت بداية كلمة (صدق) بالتصديق في نهاية التشكيل.

٢.٣.٣.١٨ ثامن عشر: (انظر صورة رقم ٤٤)

مسجد زكي باشا

٢.٣.٣.١٩ تاسع عشر: (انظر صورة رقم ٤٤)

جيزة الفسطاط -----

وجدت كتابة بخط الرقعة باللون الأسود على قاعدتي الأعمدة التي تكتنف المحراب الصغير الذي يزين يسار اللوحة الرخامية، حيث كتب على القاعدة اليمنى (مسجد زكي باشا)، وعلى اليسرى (جيزة الفسطاط وتاريخ الصناعة) وهو ذكر لموقع المسجد، وكان شيخ العروبة يوقع مقالاته كاتبا جيزة الفسطاط، ولكن بعد أن لقب بشيخ العروبة أصبح يكتب (دار العروبة)، أما فيما يخص تاريخ الصناعة فهو للأسف غير واضح.

٢.٣.٤ نفيس العقود العاتقة أعلى النوافذ:

وجدت الكتابات بنفيس العقود العاتقة أعلى النوافذ ببيت الصلاة كمثيلاتها جميعا التي سبقتها، أي بها تتابع وتتالي في الكتابة، فنجد أن بداية الكتابة في النفيس الذي يقع أعلى النافذة الجنوبية على يمين المحراب، وتتوالى بعد ذلك مع إتجاه القبلة حتى تنتهي عند النافذة عند الركن الغربية بالجدار الشمالي الغربي، في خمس بحور كتابية جاءت كلها بخط الثلث الجلي باللون البني بالحفر البارز كسابقتها في نفيس العقود العاتقة بالردهة، وهي آيات من سورة الأعلى من آية ٦ إلى آية ٩، الجزء ٣٠، الحزب ٦٠، وقد إحتوى كل بحر على آية كاملة، إلا البحرين الثاني والثالث إذ احتوى كل منهما على نصف الآية ٧.

٢.٣.٤.١ أول: (انظر صورة رقم ٤٥)

سَنُقْرِئُكَ فَلَا تَنْسَىٰ

الآية ٦ من سورة الأعلى، أعلى الشباك عند الركن الجنوبي بجدار القبلة.

٢.٣.٤.٢ ثاني: (انظر صورة رقم ٤٦)

إِلَّا مَا شَاءَ اللهُ

النصف الأول من الآية ٧ من سورة الأعلى، أعلى الشباك عند الركن الشرقي بجدار القبلة.

٢.٣.٤.٣ ثالث: (انظر صورة رقم ٤٧)

إِنَّهُ يَعْلَمُ الْجَهْرَ وَمَا يَخْفَى

الجزء الأخير من الآية ٧ من سورة الأعلى، أعلى الشباك عند الركن الشماليبالجدار الشمالي الشرقي، وهي النافذة التي تقع بين قاعة صلاة النساء وبيت الصلاة.

٢.٣.٤.٤ رابع: (انظر صورة رقم ٤٨)

وَنُيَسِّرُكَ لِلْيُسْرَىٰ

الآية ٨ من سورة الأعلى، أعلى الشباك عند الركن الشماليبالجدار الشمالي الغربي، وهي النافذة التي تقع بين الدهليز الخلفي وبيت الصلاة.

٢.٣.٤.٥ خامس: (انظر صورة رقم ٤٩)

فَذَكِّرْ إِنْ نَفَعَتِ الذِّكْرَىٰ

الآية ٩ من سورة الأعلى، أعلى الشباك عند الركن الغربيبالجدار الشمالي الغربي، وهي النافذة التي تقع بين الدهليز الخلفي وبيت الصلاة.

٢.٣.٥ على جانبي باب المئذنة: (انظر صورة رقم ٥٠)

ن ن

عَـلم بالقلم

كتب حرف النون، وهو أول حرف في سورة القلم، وهو يرمز للقلم والكتابة ووضع على رنك الدوادار، وكتب حرفي نون بخط متقابل ومتداخل في أول شطف، بينما تم كتابة "علم بالقلم" بالحفر الغائر على حامل الكتاب وقد تم تشكيل حرف العين فقط حيث وضعت أعلاها الفتحة، وهي الجزء الأخير من الآية ٤ من سورة العلق.

وقد شغل زكي باشا وظيفة سكرتير عام مجلس النظار وكان أول مصري يلي هذا المنصببعد أن استأثر به الأرمن طويلا،[٨٧] فكان له أثر بعيد في تهذيب لغة الدواوين وتخليصها من العبارات الركيكة والإصطلاحات القديمة والمسميات الأعجمية وأن له الفضل في الإرتقاء بها إلى مستوى ممتاز، كما كان له دور هام في أعمال الوثائق السياسية كما كان الساعد الأيمن للحكومة أثناء الحرب العالمية الأولى للحكومة فيما تحتاج إليه من وثائق سياسية وأبحاث تاريخية وترتيب الدواوين، والرتب والألقاب الديوانية العويصة، حتى وصفه مصطفى عبدالرازق[٨٨] بأنه:"كاد يعيد لمصر ديوان الإنشاء في عهد الأيوبيين برونقه وجلاله".[٨٩]

لذا نجد أن زكي باشا بسبب ماسبق قوله، اعتبر نفسه –وهو محيي التراث- داويدار عصره، مما خوله أن يتخذ لنفسه رنكا كما كان يفعل الداويدار في العصور الإسلامية الزاهية.

---

[٨٧] الجندي، مرجع سابق، ص ٢٢٩.

[٨٨] الشيخ مصطفى عبدالرازق (١٨٨٥-١٩٤٧)، تولى مشيخة الأزهر وهو شيخ الأزهر رقم ٣٤، له كثير من المؤلفات والأبحاث.
موقع دار الإفتاء المصرية، تراجم وسير،
http://dar-alifta.org/ViewScientist.aspx?ID=60&LangID=1
٢٨-١٠-٢٠١٤

[٨٩] الجندي، مرجع سابق، ص ٧٦.

٢.٣.٦ أعلى المدخل الشمالي الغربي لصالة الصلاة:(انظر صورة رقم ٥١)

فَصَبْرٌ جَمِيلٌ

كتبت هذه الآية بواسطة الخطاط "سيد إبراهيم"، ورغم أنه لم يوقع هذه اللوحة إلا أن صبري أبو زيد هو من أخبرنا هذه المعلومة،[٩٠] وهي مكتوبة بخد الثلث المشكل باللون البني الغامق على خلقية زهرية.

لقد واجه زكي باشا ظلما من ملك البلاد آنذاك الملك فؤاد،فقد حاربه الملك في مكتبته الزكية وحرمه من أن يدخلها، وقال في هذا الموقف:"انني لا أرتضي، لأنه حبس مالي عند غيري بلا مسوغ، وحرماني من الإستفادة من كتبي، وأنا لا أعيش بدونها مطلقا، وتساءل: لماذا يحصل ذلك؟ ألأنني أردت خدمة بلدي فحبست عليها كتبي؟".[٩١]

مما سبق يتضح كيف جاءت هذه الآية وكانها إشارة لتلك المرحلة والأزمة التي مرت بأحمد زكي، فهو وهو رجل الدولة الحاصل على لقب الباشوية وشيخ العروبة مرت به الأزمات الشديدة.

٢.٤ <u>الضريح:</u>

قيل أن أحمد زكي كان ينزل إلى قبره في حياته، ويتمدد فيه مع ما يكون معه من كتاب أو جريدة، وكان إذا سئل لماذا تفعل هذا؟ يقول: "إن الموت حق ولا يخيفني أن يجيئني الموت قبل أن أنتهي من فرائضي الوطنية والأدبية"،[٩٢] فنجد أنه في الأربع الجامات التي تعلو عقود الشبابيك والمدخل، وضع كلمة واحدة بكل منها، لتكون مجتمعة الجزء الأول من الآية ٣٥ من سورة النور، الجزء ١٨، الحزب ٣٦، (الله نور السموات والأرض)، آملا أن ينير الله له ظلمة القبر ويخفف عنه وحشته.

جاءت الكتابة بخط الثلث المشكل، بالحفر البارز باللون المذهب على خلفية خضراء، وبدأت من الجامة في الجهة القبلية، وإتجاه الكتابة مع اتجاه الطواف حول الكعبة، أي عكس إتجاه الساعة.

٢.٤.١ الجامات أعلى النوافذ:

٢.٤.١.١ <u>أولا:</u> (انظر صورة رقم ٥٢)

فوق الشباك في الجهة القبلية.

٢.٤.١.٢ <u>ثانيا:</u> (انظر صورة رقم ٥٣)

فوق الشباك في الجدار الشمالي الشرقي.

---

[٩٠] تاريخ الخط العربي وأعلام الخطاطين، مرجع سابق، ص ٢٤٣.

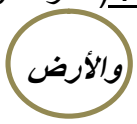
[٩١] الجندي، مرجع سابق، ص ص ٢٢٨-٢٣٠.

[٩٢] الجندي، المرجع السابق، ص ٢٨٠.

٢.٤.١.٣ ثالثا: (انظر صورة رقم ٥٤)

فوق الشباك بالجهة البحرية، أي الشمالية الغربية.

٢.٤.١.٤ رابعا: (انظر صورة رقم ٥٥)



فوق الفتحة بين الضريح وبيت الصلاة التي يسدها مكتبة خشبية، بضلف زجاجية.

٢.٤.٢ البحور بين أرجل عقود النوافذ:

جاءت ثلاثة بحور كتابية بين أرجل عقود الشبابيك، أما الجهة الرابعة فهي المدخل الذي يصل بيت الصلاة بالضريح فخلت من الكتابة بين رجلي العقد.

٢.٤.٢.١ أولا: (انظر صورة رقم ٥٦)

وقفت على إحياء قومي براعتي وقلبي فهل إلا البراعة والقلب

٢.٤.٢.٢ ثانيا: (انظر صورة رقم ٥٧)

ولي كل يوم موقف ومقالة أنادي ليوث العرب ويحكمو هبوا

٢.٤.٢.٣ ثالثا: (انظر صورة رقم ٥٨)

وإما حياة تبعث الشرق ناهضا وإما فناء وهو ما يرقب الغرب

وجاءت كل الكتابات السابقة بخط الثلث المشكل، بالحفر البارز باللون المذهب على خلفية بيضاء.

لم يكتف أحمد زكي بكتابةأشعاره متتابعة لتحيط بجدران المسجد الخارجية، بل أعاد كتابتها أيضا في داخل ضريحه، وهو هنا يذكرنا بقصة الثلاث رجال الذين حبسوا بكهف، ففي الحديث الشريف: "انطلق ثلاثة نفر ممن كان قبلكم حتى آواهم المبيت إلى غار فدخلوه، فانحدرت صخرة من الجبل فسدت عليهم الغار فقالوا إنه لا ينجيكم من هذه الصخرة إلا أن تدعوا الله تعالى بصالح أعمالكم"[٩٣]، وكأن زكي باشا هنا يتضرع إلى ربه بعمله الصالح،وكأنه يريد أن يجعل عمله شفيعا له عند رب العالمين ، فأحب أن يكتب ما كان ينادي به، ويتضرعبما فعله ودوره في إيقاظ العرب والمسلمين، وإحياء لتراثهم، محفورا بجانب قبره أملا في رحمة الله داعيا إياه بمايراه صالح عمله.

٩٣محمد بن صالح بن محمد العثيمين، شرح رياض الصالحين، من موقع جامع الحديث النبوي، http://www.sonnhonline.com/Montaka/index.aspx

الصفحة http://islamport.com/w/srh/Web/2365/14.htm، ٣١-١٠-٢٠١٤

٢.٤.٣ قطب القبة الضريحية: (انظر صورة رقم ٥٩)

أحمد زكي

وهاهو أحمد زكي باشا، شيخ العروبة، الذي يعتز بنفسه، الحريص على لقبه يكتب اسمه في قطب قبته الضريحية بدون أي ألقاب، وقد كتب الاسم مشكلا بخط الثلث المركب باللون المذهب على خلفية خضراء.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ مَنْ كَانَ يُرِيدُ الْعِزَّةَ فَلِلَّهِ الْعِزَّةُ جَمِيعًا إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ صَدَقَ اللهُ العظيم

مكاوي

٢.٥ <u>المئذنة:</u>(انظر جدول رقم ١٣)

وجاءت الكتابة بخط الثلث المشكل، بالحفر البارز باللون اللبني (السماوي) على خلفية بيضاء، وهي الجزء الأول من الآية ١٠، بسورة فاطر، الجزء ٢٢، الحزب ٤٤، وقد بدأت بالبسملة وانتهت بالتصديق، كما وقع الخطاط "مكاوي" تحت (صاد) التصديق في نهاية الكتابة. (انظر صورة رقم ٧١)

وهنا لفتة جميلة، فبعد أن كتب زكي باشا أعماله في شكل أبياته الشعرية على جوانب قبره، فها هو يضع المئذنة (على غير المعتاد) بجدانب الضريح لتصعد مشيرة إلى عنان السماء ليكتب عليها هذه الآية التي تشير إلى أمله في أن يرفع عمله الصالح وكلمه الطيب. ومن الجميل أيضا أنه وضع شرفة المئذنة بجانب ضريحه مباشرة حتى يستأنس بصوت المؤذن، كما لم يجعل جدارا بين مدفنه وبيت الصلاة حتى يظل موصولا دائما بصلاة المصلين، مستأنساً بدعاء الداعين.

الجزء الرابع

الدراسة التحليلية

أولا: ملاحظات في المسجد عامة:

- تم حصر الكتابات العربية بالمسجد في ٨٦ موضوع، وإجمالي عدد ٢٦٧ بحر كتابي بعد تكرار بعض الكتابات، مع ملاحظة أن:

١. أن آية "فلنولينك قبلة ترضاها" كررت وأحصيت في الموضوعات مرتين، حيث كتبت منفردة مرة، وكتبت في وسط الآية مرة أخرى.
٢. أن لفظ الجلالة "الله"، قد تم إحصاؤه بالمواضيع بعدد المرات التي كتب فيها حيث أنه لم يكتب كوحدة زخرفية متكررة للتزيين إلا في حالة واحدة فقط في كوشتي المحراب حيث كتب مرتين وأحصي مرة واحدة فقط.
٣. أن ثلاثة أبيات من أقوال المنشئ كررت مرتين وأحصيت مرتين أيضا في المواضيع، حيث تم نقشها في الواجهات الخارجية للمسجد، وكذلك بالضريح، وذلك نظرا لأنها لم تتخذ كوحدة زخرفية متكررة.
٤. أن المواضيع التي أحصيت مرة واحدة فقط رغم تكرارها، هي التي كتبت في وحدات زخرفية تم تكرارها بشكل متتالي متتابع للتزيين مثل اسم

المنشئ على الشرفات أو لقبه على أهلة الشرفات، أو اسمه ولقبه، أو بعض التواريخ التي تم تكرارها على النوافذ.

- أكثر المواضيع التي تناولتها الكتابات العربية بالمسجد هي:

١. الآيات القرآنية، فاحتوتى ٥١ بحر كتابي آيات قرآنية ولم تكرر أي من هذه الكتابات إلا الرنك الذي كرر على جانبي باب المئذنة بصالة الصلاة الرئيسية، بنسبة ٦٢% من الموضوعات و١٩% من إجمالي عدد البحور. (انظر شكل رقم ٣٧)
٢. تلاها الكتابات التي اشتملت على اسم ولقب المنشئ وجاءت في ١٦ موضوع كتابي بنسبة ٢٠% من الموضوعات، وكانت هذه الكتابات أكثر الموضوعات تكرارا حيث تم تكرارها على شكل وحدات زخرفية بالشرفات أو الإفريز ليصل مجموع عدد كتابتها ١٩١ بحر كتابي مما ضاعف نسبتها إلى ٧٢% من إجمالي عدد البحور. (انظر شكل رقم ٣٨)
٣. ثم جاءت أشعار وأقوال المنشئ المأثورة في المركز الثالث بعدد ١٠ موضوعات ٦ في الواجهات الخارجية وثلاثة داخل الضريح وواحدة بالميضأة بدون تكرار.
٤. ثم تلاها في الترتيب الكتابات التي بها ذكر الله، مثل الشهادتين والتكبير ولفظ الجلالة وجاءت في ٦ موضوعات واجمالي عددها بعد التكرار وصل إلى ١٠ بحور كتابية.
٥. جاءت بعض الكتابات لتواريخ أو لذكر مكان وتاريخ انشاء المسجد في موضوعين، كرر التاريخ فيها ثلاث مرات.
٦. أخيرا جاءت كتابة وحيدة موجهة إلى القراء راجية منهم الترحم على المنشئ ووالديه وأخويه وزوجته ووالديها، وجاءت هذه الكتابة أعلى شباك الضريح بالواجهة الخارجية.
٧. هناك أربع بحور كتابية لا يمكن التأكد من مصدر إقتباسها:
٧.١. الرجوع إلى الحق فضيلة، الكتابة في العتب فوق النافذة بالواجهة الجنوبية للمسجد، (انظر صورة رقم ٩)
٧.٢. مصريون قبل كل شئ، بالعتب فوق النافذة بالواجهة الخارجية شرق المحراب، (انظر صورة رقم ١٦)
٧.٣. المرأة الصالحة تاج على رأس الرجل، بالعتب فوق النافذة بالواجهة الخارجية جنوب المحراب، (انظر صورة رقم ١٧)
٧.٤. الوضوء سلاح المؤمن، بالعتب فوق باب الميضأة، (انظر صورة رقم ٢٩)

ويمكن تصنيفها بأنها أقوال مأثورة وكلام العامة التي من الصعب التأكد من قائلها أو من مصدر إقتباسها، وكل هذه الكتابات نقشت بخط الثلث المشكل البارز باللون اللبني

على خلفية بيضاء بالأعتاب التي تعلو النوافذ بالواجهة الخارجية وباب الميضأة من جهة الميضأة أي كانت سابقا خارج المسجد أيضا.

- بلغ عدد موضوعات التي كررت ١٩ موضوع بنسبة ٢٢%، بينما بلغ عدد الموضوعات التي لم تكرر ٦٧ موضوع بنسبة ٦٧%، وقد بلغت نسبة البحور المكررة ٧٥% باجمالي عدد٢٠٠ بحر كتابي، بينما بلغت نسبة البحور غير المكررة ٢٥% بعدد ٦٧ بحر كتابي.
- جاء عدد موضوعات البحور التي كتبت بخط الثلث ٦٤ موضوعا بنسبة ٧٥%، والموضوعات التي كتبت بالخط الفارسي (النستعليق) ١٩ موضوعا بنسبة ٢٢%، وجاءت الموضوعات التي كتبت بخط النسخ ٢ موضوع بنسبة ٢%، وأخيرا الموضوعات التي كتبت بكل من خط الرقعة الحديث والكوفي المضفر بعدد موضوع واحد لكل منهم ونسبة ٠.٥% لكل منهم.
- جاء ٦٠ بحر كتابي بالخط البارز بنسبة ٧٠%، بينما جاء ٢٢ بحر كتابي بخط مساو لسطح الكتابة بنسبة ٢٦%، وجاء ٣ بحور بالخط الغائر بنسبة ٣%، وأخيرا الشفتشي بحر واحد بنسبة ١%.
- جاء ١٤ بحر كتابي الكتابة بها بنفس لون الخلفية بنسبة ١٦%، وجاء ٧٢ بحر الكتابة بها مخالف للون الخلفية بنسبة ٨٤%.
- فيما يخص ألوان الخط في الكتابات المختلفة بموضوعات البحور الكتابية بالمسجد فهي كالتالي:
  ١. اللون اللبني (السماوي): العدد ٢٠ بنسبة ٢٣%.
  ٢. اللون الأسود:العدد ٢٠ بنسبة ٢٣%.
  ٣. اللون الذهبي: العدد ١٩ بنسبة ٢٢%.
  ٤. اللون البني: العدد ١١ بنسبة ١٣%.
  ٥. اللون النحاسي: العدد ٧ بنسبة ٨%.
  ٦. اللون الحجري: العدد ٤ بنسبة ٥%.
  ٧. اللون الأبيض: العدد ٢ بنسبة ٢.٥%.
  ٨. اللون النبيتي: العدد ٢ بنسبة ٢.٥%.
  ٩. اللون الأخضر: العدد ١ بنسبة ١%.
- لقد احتوت معظم البحور الكتابية بالمسجد بعدد ٧٢ بحر كتابي على موضوع واحد في محتواها بنسبة ٨٤%، بينما احتوى ١٤ بحر كتابي على أكثر من تصنيف في المحتوى بنسبة ١٦%. وجاءت معظم المواضيع التي اشتملت على أكثر من تصنيف بتكرارات، ينما جاءت كثير من البحور الكتابية ذوات التصنيف الواحد بدون تكرار مما عكس نسبة وعدد البحور الإجمالية للبحور ذوات التصنيف المتعدد والتصنيف الواحد، فجاءت عدد اجمالي البحور ذوات التصنيف

الواحد ٩٨ بحر بنسبة ٣٧%، واجمالي عدد البحور بأكثر من تصنيف ١٦٩ بحر بنسبة ٦٣%.

- البحور التي اشتملت على أكثر من تصنيف جاءت بعدد ١٤ موضوع وإجمالي عدد البحور بعد التكرار ١٦٩، وجاءت على النحو التالي:
  ١. آيات قرآنية + توقيع الخطاط: عدد ٥ بدرون تكرارات.
  ٢. الطراز تاريخ + اسم ولقب المنشئ + توقيع الخطاط: العدد ١ بدون تكرار.
  ٣. أقوال مأثورة للمنشئ + توقيع الخطاط: العدد ١ بدون تكرار.
  ٤. اللوحة الرخامية التي بها شرح قطعة قصر غمدان + التاريخ + اسم المنشئ + توقيع الخطاط: العدد ١ بدون تكرار.
  ٥. اسم المسجد + التاريخ: العدد ١ والتكرار ١٧ مرة.
  ٦. اسم المنشئ + التاريخ: العدد ١ والتكرار ٦٩ مرة.
  ٧. اسم المنشئ + اللقب + التاريخ: العدد ٢ والتكرار ١*٦٩ مرة و ١*٣.
  ٨. اسم مكان الإنشاء + تاريخ الإنشاء: العدد ١ بدون تكرار.
  ٩. اللقب + التاريخ: العدد ١ بتكرارين.
- أما البحور التي اشتملت على تصنيف واحد فقط جاء عددها ٧٢ وإجمالي عدد بحورها بعد التكرار ٩٨، وجاءت على النحو التالي:
  ١. آيات قرآنية: عدد ٤٦ بدون تكرارات.
  ٢. أشعار وأقوال مأثورة للمنشئ: عدد ٩ بدون تكرارات.
  ٣. لفظ الجلالة: عدد ٤ وعدد البحور بعد التكرار ٥.
  ٤. الإسم باللقب: عدد ٢ وعدد البحور بعد التكرار ١٥.
  ٥. الاسم فقط: عدد ٣ وعدد البحور بعد التكرار ٨.
  ٦. اللقب فقط: عدد ١ وعدد البحور بعد التكرار ٣.
  ٧. اسم المسجد: العدد ٣ بدون تكرار.
  ٨. الشهادتين: العدد ١ بدون تكرار.
  ٩. التكبير: عدد ١ وعدد البحور بعد التكرار ٤.
  ١٠. طلب الدعاء بالرحمة: العدد ١ بدون تكرار.
  ١١. التاريخ منفردا: عدد ١ وعدد البحور بعد التكرار ٣.

ملاحظات عامة في الواجهات الخارجية:

- جاء ٢٦ موضوعا بالواجهات الخارجية، مع أعلى نسب لتكرار موضوعاته حيث وصل عدد البحور الإجمالي بالواجهات الخارجية ١٩٤ بحر.
- بينما جاءت الموضوعات بالشبابيك المعدنية ٦ مواضيع، ووصلت عدد البحور الكتابية إلى ١٨ بعد التكرار.

- جاءت مواضيع الكتابات الخارجية كالتالي:

١. اسم ولقب المنشئ، كتب في ١٠ موضوعات بالجدران الخارجية، وكرر ١٧٥مرة، في الشرفات، والإفريز، واللوحة الرخام التي تشرح قطعة قصر غمدان، واللوحة الرخامية بجانب البوابة، وأعلى الضريح، وبالطراز تاريخ.
٢. أشعار وأقوال المنشئ المشهورة، عدد ٦ بحور لم تكرر، بالأعتاب ونفائس العقود أعلى الشبابيك والأبواب.
٣. القرآن الكريم، عدد ٦ بحور لم تكرر، ٤ بالمدخل وواحدة أعلى الضريح وواحدة تؤطر المئذنة.
٤. لفظ الجلالة، مرة واحدة لم تكرر، بالميمة أعلى الصنجة المفتاحية للعقد المدائني للمدخل.
٥. الشهادتين، مرة واحدة، أعلى باب الميضأة.
٦. التكبير، مرة واحدة، كررت ٤ مرات، أعلى خوذة امتداد بروز المحراب.
٧. طلب الدعاء بالرحمة، مرة واحدة، لم تكرر، أعلى شباك الضريح.

- أن كتابات النفيس بالعقود العاتقة فوق الشبابيك والأبواب تسبق في ترتيب القراءة الكتابات فوق أعتاب النوافذ والأبواب، والدليل الواضح على ذلك الكتابة رقم (١.٣.٣.١) وتتابعها مع رقم (١.٣.٣.٢) أعلى النافذة شرق المحراب من الخارج.
- الكتابات العربية في الواجهات الخارجية ، جاءت على مستوى واحد فقط، المستوى السفلي، في كل من الواجهة الخارجية الجنوبية والجنوبية الشرقية، فيما عدا البروزين، بروز المدخل الرئيسي فجاءت الكتابة على عدة مستويات وصلت إلى خمسة مستويات، وكذلك بروز واجهة الضريح فجاءت على ثلاث مستويات من غير أن نحسب الكتابات في معدن الشباك، أما الواجهة الشرقية فجاءت خالية من أي كتابات.
- أن أعلى شبابابيك النوافذ من الخارج، لا يوجد ذكر لله تعالى أو أي آيات قرآنية أو صبغة دينية، بل إكتفى بالحِكم، وبأقواله الشخصية، وإذكاء الروح الوطنية والقومية، بينما جاءت الآيات القرآنية عند البروز التذكاري بالمدخل الرئيسي، والشهادتين أعلى باب الميضأة، وكذلك أعلى البروز التذكاري للضريح.
- جاءت معظم الكتابات بخط الثلث، إلا أن المسجد اشتمل أيضا على كل من الخط الفارسي (النستعليق) والنسخ ، والرقعة الحديث، والكوفي المضفر.

ملاحظات عامة في الكتابات الداخلية:

- وصل عدد الموضوعات بالجدران الداخلية للمسجد ٥٤ موضوع ولم تكرر معظم هذه الموضوعات على الإطلاق إلا موضوعين فقط وهما حرفي النون بالرنك على جانبي باب المئذنة، ولفظ الجلالة في كوشتي المحراب.

- شكلت الآيات القرآنية معظم هذه الكتابات، باستثناء أشعار المنشئ بالضريح، واسم المنشئ بقطب قبة الضريح أيضا، والتاريخ واسم المسجد بالوزرة الرخامية اعلى المحراب، ، وقول مأثور بالميضأة، وقد جاءت كالتالي:
  ١. قرآن كريم، ٤٥ مرة.
  ٢. أشعار المنشئ، ٣ مرات.
  ٣. لفظ الجلالة، مرتين، كررت إحداهما مرتين.
  ٤. اسم ولقب المنشئ، مرتين.
  ٥. ذكر مكان وتاريخ الإنشاء، مرة واحدة.
  ٦. أقوال مأثورة، مرة واحدة.
- أن ترتيب الكتابة يسير في عكس إتجاه الساعة في الثلاث أجزاء الرئيسية الداخلية، أي مع إتجاه الطواف حول الكعبة المشرفة.
- بداية الكتابة في كل من صالة الصلاة (٢.٣.١.١)، والضريح (٢.٤.١.١) بدأت في الجدار الجنوبي الشرقي، أي جدار القبلة، من الركن الجنوبي، ليسير بعد ذلك في عكس إتجاه الساعة لينتهي فر الركن الجنوبي ثانية في نهاية الجدرا الجنوبي الغربي (٢.٣.١.١٠) في صالة الصلاة، و(٢.٤.١.٤).
- بداية الكتابة إختلفت في ردهة الدخول حيث بدأت في الجدار الغربي –حيث أن الردهة على شكل مثلث قاعدته في الغرب ولها ضلع جنوبي حيث يوجد باب الدخول الرئيسي وضلع جنوبي غربي- في أقصى الركن الشمالي (٢.١.١) لتسير بعد ذلك في عكس إتجاه الساعة كمثيلاتها في كل من بيت الصلاة والضريح، لتنتهي في الجدار الجنوبي أعلى باب الدخول الرئيسي عند الركن الشرقي (٢.١.٤).
- أما الكتابات العربية الداخلية بالمسجد فقد اختلفت من مكان إلى آخر، فبينما جاءت في ردهة الدخول، ذات التصميم المثلث على مستوى واحد فقط، وفي جدارين فقط من الثلاثة جدران، فوجدت فقط بكل من الجدار الجنوبي والغربي فيما خلا الجدار الشمالي الشرقي من الكتابة، نجد أن في الصالة الرئيسية للصلاة جاءت الكتابات على مستويين، المستوى العلوي ويحيط بالأربع جهات للصالة، والمستوى السفلي ويحيط بثلاث جهات فقط فيما خلت الجهة الرابعة وهي الجنوبية الغربية من كتابات على المستوى السفلي حيث وجدت فتحتي عقود الدخول، وجاءت جدران الضريح على مستويين أيضا، المستوى العلوي بالأربع جهات لكن المستوى السفلي جاء من ثلاثة جهات فقط حيث أن الجهة الرابعة وهي الجهة الجنوبية الغربية بها فتحة العقد المطلة على صالة الصلاة الرئيسية، وأخيرا في الميضأة القديمة جاءت كتابة واحدة فقط على مستوى واحد في وجهة

واحدة أعلى الباب الذي يفتح على ردهة الدخول ويوجد في الجهة الشرقية من الميضأة.

- خلت كل من صالة السيدات والممر الخلفي بالمسجد من أي كتابة.
- على عكس المتوقع، جاءت الكتابات في الضريح في البحور الكتابية في المستوى السفلي الأكبر مساحة والأقرب للقارئ، ثلاث جمل كاملة تتكون كل جملة من ١٠ و ١٠ و ١١ كلمة على التوالي من أشعار المنشئ المشهورة التي إتخذها هدفه في الحياة، بينما جاءت الكتابة القرآنية عبارة عن أربع كلمات فقط في مجملها، وهي جزء من آية ٣٥ من سورة النور: (الله نور السموات والأرض) موزعة على أربع جامات بالإتجاهات الأربعة بواقع كلمة بكل جامة في المستوى الأعلى، وقد يكون ذلك بسبب:

١. أنه يريد أن يجعل عمله شفيعا له عند رب العالمين، ففي الحديث الشريف: "انطلق ثلاثة نفر ممن كان قبلكم حتى آواهم المبيت إلى غار فدخلوه، فانحدرت صخرة من الجبل فسدت عليهم الغار فقالوا إنه لا ينجيكم من هذه الصخرة إلا أن تدعوا الله تعالى بصالح أعمالكم"[٩٤]، فأحب أحمد زكي باشا أن يكتب ما كان ينادي به ودوره في إيقاظ العرب والمسلمين، وإحياء لتراثهم، محفورا بجانب قبره أملا في رحمة الله داعيا إياه بمايراه صالح عمله.

٢. إن كتابة ما سبق، يشير- والله أعلم بالسرائر- أن ما كان يفعله شيخ العرب، لم يكن لدنيا أو لشهرة، بل نحسبه إن شاء الله خالصا لوجه الله، وإما لم يكن ليكتبه تقربا وتشفعا عند قبره، وهو ما يزيد ويرفع من شأن قيمة كل ما فعل أحمد زكي باشا، فهو لم يكن من باب التباهي بل من باب التفاني لما يؤمن به ويعتقده والله أعلم.

- كان موضوع الكتابة الأكثر تكرارا على الإطلاق في هذا المسجد هو اسم المنشئ ولقبه.
- تم كتابة ٨٦ بحر كتابة مختلف بهذا المسجد، ٥٤ بحر كتب على الجدران الداخلية بالمسجد، بينما كتب ٣٢ بالواجهات الخارجية للمسجد.

---

[٩٤] محمد بن صالح بن محمد العثيمين، شرح رياض الصالحين، من موقع جامع الحديث النبوي، http://www.sonnhonline.com/Montaka/index.aspx

الصفحة، http://islamport.com/w/srh/Web/2365/14.htm
٣١-٢٠-٢٠١٤

- أما باحتساب عدد البحور بشكل عام وباحتساب الجمل الكتابية التي تم تكرار كتابتها، فسنجد أن مجموع البحور الكتابية وصل إلى ٢٦٧ بحر كتابي، ٥٥ بحر داخل المسجد و١٩٤ بحر خارجه، و١٨ بحر بالشبابيك.
- فيما يخص مواضيع الكتابات العربية بمسجد أحمد زكي باشا، فقد انقسمت إلى عدة مواضيع، وهي كالتالي:

١. الآيات القرآنية.
٢. اسم وألقاب المنشئ.
٣. تاريخ الإنشاء.
٤. أقوال وأشعار مأثورة للمنشئ.

ملاحظات عامة للكتابات بالشبابيك المعدنية:

- تم كتابة عدة موضوعات معظمها بطريقة الشفتشي بمعدن الشبابيك بالمسجد وجاءت كلها بخط الثلث.
- اشتملت موضوعات هذه الكتابات على ما يلي:

١. اسم ولقب المنشئ، كتب أربع مرات وكرر بالشبابيك ١٤ مرة.
٢. لفظ الجلالة، مرة واحدة لم تكرر.
٣. التاريخ، كرر ثلاث مرات.

ثانيا: الكتابات التي إحتوت على (التواريخ)

- تم كتابة عدة تواريخ بالمسجد بأماكن مختلفة. (انظر جدول رقم ١)
- فيما يخص المواضيع السابقة نجد أن كتابات تاريخ التأسيس جاءت ملازمة غالبا لكتابات اسم وألقاب المنشئ ولم تكن تأتي منفردة تماما إلا مرة واحدة فقط كررت ثلاث مرات عند شباك الضريح.
- جاءت كتابة التاريخ في ١١ من مواضيع بحور كتابية، ٨ في الجدران الخارجية للمسجد: وهي مرة واحدة عند الطراز تاريخ، وعند الشرفات بالهلال تحت لقب واسم المنشئ وكررت ٦٩ مرة، وبكتابة الدائرة بالشرفات أيضا تحت اسم المنشئ وكررت ٦٩ مرة ، وبالإفريز أعلى المدخل تحت اسم المسجد وكررت ١٧ مرة ، وتحت اسم المنشئ بالشبابيك وكررت ثلاث مرات، وجاء اللقب منفردا مرة عند الشابيك وكرر مرتين، ومرة واحدة في اللوحة الرخامية التي تشرح قطعة قصر غمدان.
- كما كتب داخل المسجد ثلاث مرات وهي: كتب مرة واحدة في الوزرة الرخامية أعلى المحراب داخل المسجد، وكتب مرتين داخل البرواز الذي به قطعة من كسوة الكعبة المشرفة أعلى المحراب.
- جاءت جميع التواريخ بالخارج دالة على تاريخ إتمام الكتابة الخاصة بالمسجد، ما عدا التاريخ الذي كتب باللوحة الرخامية التي تشرح قطعة قصر غمدان، حيث

أشار إلى التاريخ الذي تم فيه إهداء هذه القطعة الأثرية إلى منشئ المسجد وقد كتب بكل من التاريخ الهجري والميلادي، وهي المرة الوحيدة التي تم فيها كتابة التاريخ الميلادي بالمسجد.

- جاء تاريخ واحد بالداخل دال على تاريخ إتمام العمل ولكن للأسف هو غير واضح (انظر صورة رقم ٤٤)، بينما التاريخين الآخرين جاء الأول فيهما دالا على تاريخ التي تم فيها صناعة كسوة الكعبة وهو ١٣٤١هجريا، والآخر دالا على تاريخ إهدائها للمنشئ وهو ١٣٤٣ هجريا (انظر صورة رقم ٤٢).
- أما التواريخ التي دلت على تاريخ إتمام العمل فقد اشتملت على ثلاثة تواريخ متقاربة وهي كالتالي:

١. ١٣٥٠، وهو أكثر تاريخ كتب حبث كتب في ثلاثة مواضيع، الأول عند شباك الضريح تحت اسم أحمد زكي المتقابل، وكتب تحته كلمة "سنة"، وكرر ثلاث مرات (انظر صورة رقم ٢٢)، والآخر عند الشرفات أعلى المسجد أسفل الكتابة بالهلال وكرر ٦٩ مرة (انظر صورة رقم ١١، و١٢)، والأخرى في الدائرة البارزة وكرر ٦٩ مرة أيضا (انظر صورة رقم ١١، و١٣)، مما يجعل مجموع كتابة هذا التاريخ بالمسجد ١٤١مرة.

٢. ١٣٥٢، كتب مرتين بالشبابيك المعدنية، مرة تحت لقب شيخ العروبة وكرر مرتين (انظر صورة رقم ٢٣)، ومرة تحت اسم أحمد زكي باشا وكرر ثلاث مرات (انظر صورة رقم ٢٤)، مما يجعل مجموع كتابته ٥ مرات.

٣. ١٣٥٣، كتب مرتين في بحرين مختلفين، الأول في الطراز تاريخ أعلى المخل الرئيسي للمسجد، تحت كلمة العروبة ولم يكرر (انظر صورة رقم ٦)، والأخرى في وحدة زخرفية بالإفريز الذي يؤطر أعلى المدخل وقسم التاريخ وكتب على طرفي هذه الوحدة الزخرفية تحت كتابة "مسجد زكي باشا"، فكتب رقم ١٣ تحت حرفي الشين والألف بكلمة "باشا" في أقصى يسار القطعة، وكتب رقم ٥٣ تحت حرفي الميم والسين بكلمة "مسجد" في أقصى يمين القطعة، وقد كررت هذه الكتابة ١٧ مرة، مما يجعل مجموع كتابة هذا التاريخ بالمسجد ١٨ مرة.

	تواريخ المسجد	داخلي	شبابيك	غمدان	الشرفات	المدخل	المجموع
١.	١٣٤١	١					١
٢.	١٣٤٣	١					١
٣.	١٩٢٦/١٣٤٥			١			١
٤.	١٣٥٠		/١ (٣*١)		/٢(١*٦٩+ (٦٩*١		١٤١
٥.	١٣٥٢		/٢ (١*٢+١ *٣)				٥
٦.	١٣٥٣					/٢ (١٧*١+١)	١٨
٧.	غير واضح	1					١
		٣	٨	١	١٣٨	١٨	١٦٨

جدول رقم ١: يوضح التواريخ التي نقشت بالمسجد وأماكن نقشها وعدد بحورها وتكرارها

- مما سبق يتضح أن كتابة التواريخ تنوعت بين هجري وميلادي وان جاءت ١١ مرة بنسبة ١٣% من عدد الموضوعات بالمسجد، وقد كتبت جميعها بالتاريخ الهجري ومرة واحدة فقط اشتملت على الميلادي أيضا، كما أن إجمالي عدد البحور الكتابية التي نقش بها التاريخ بلغ ١٦٨ بحر كتابي بنسبة ٦٣% من إجمالي عدد البحور بالمسجد.

ثالثا: الكتابات التي إحتوت على (آيات قرآنية)

- جاءت مواضيع البحور القرآنية ٥١ بحر كتابي من إجمالي العدد ٨٦ موضوع بحر كتابي بنسبة ٥٩.٣%، ولكن كل هذه البحور لم تكرر مما قلل نسبة البحور الكتابية القرآنية من إجمالي عدد البحور الكتابية بالتكرار إلى ١٩.١%.
- وقد جاءت نسبة كتابة الآيات القرآنية داخل المسجد ٨٨%، حيث تم كتابة ٤٥ بحر كتابي به آيات قرآنية داخل المسجد في كل من الردهة وصالة الصلاة الرئيسية وصالة السيدات والميضأة، بينما كتبت ٦ بحور بكتابات قرآنية فقط، في كل الواجهات الخارجية للمسجد بنسبة ١٢%.
- كتابات البحور القرآنية لم تشمل دائما آية كاملة بل جاءت متباينة تماما، فجاءت كالتالي:

١. كانت تحوي أحيانا كلمة واحدة من آية ويشمل البحر التالي لها الكلمة التالية وهكذا دواليك كما حدث في الضريح من الداخل، حيث شملت كل جامة كلمة واحدة لتكون الأربع جامات مجتمعة جزء من آية ٣٥ من سورة النور: "الله نور السموات والأرض".

٢. جاءت كتابات البحور القرآنية تشمل جزء من آية، في ٢٧ بحر كتابي بنسبة ٥٤% من البحور القرآنية، وجاءت كالتالي:
٢.١. في بعض البحور كانت تحوي الجزء الأول من الآية، في ١١ بحر كتابي بنسبة 40%.
٢.٢. البعض الآخر جاءت جزء من منتصف الآية، في ٨ آيات بنسبة ٣٠%.
٢.٣. في حالات ثالثة كانت الجزء الأخير من الآية، في 8 آيات بنسبة 30%.
٣. إحدى عشر كتابة قرآنية إحتوى البحر الكتابي آية كاملة من القرآن الكريم دون إضافة أي أجزاء من أي آيات سابقة لها أولاحقة، بنسبة ٢٢%.
٤. إثنى عشر آية بنسبة ٢٤% من البحور الكتابية القرآنية إحتوت على أكثر من آية، وجاءت كالتالي:
٤.١. آية كاملة وجزء من آية تالية لها، في ٦ بحور قرآنية بنسبة ٥٠%.
٤.٢. جزءين من آيتين مختلفتين، في ٣ بحور قرآنية بنسبة ٢٥%.
٤.٣. آيتين كاملتين، في آية واحدة بنسبة ٨%.
٤.٤. جزء آخير من آية وآية كاملة والجزء الأول من الآية التالية لهما، في آية واحدة بنسبة ٨%.
٤.٥. بسملة وآية كاملة وجزء، في آية واحدة بنسبة ٨%.
٥. جاء عدد ٥به البسملة، كما جاء عدد ٤بحر كتابي به التصديق.
٥.١. البسملة:
- في الردهة في بحر كتابي منفردة. (انظر صورة رقم ٢٥)
- في بداية الكورنيش العلوي بصالة الصلاة.(انظر صورة رقم ٣٠)
- مرتين في الوزرة الرخامية أعلى المحراب.(انظر صورة رقم ٤٣)
- في الكتابة برقبة المئذنة. (انظر صورة رقم ٦١)

٥.٢. التصديق:
- مرتين في الوزرة الرخامية أعلى المحراب.(انظر صورة رقم ٤٣)
- آخر الكورنيش العلوي بصالة الصلاة الرئيسية.(انظر صورة رقم ٣٩)
- في الكتابة برقبة المئذنة. (انظر صورة رقم ٦٣)

- السور التي تم الإقتباس منها في البحور الكتابية القرآنية الداخلية بالمسجد مرتبة حسب مقدار الإقتباس، هي كالتالي:

١.١. سورة تبارك: بإجمالي عدد ١٣ آية، كتبت في ١٠ بحور كتابية متتابعة في كورنيش صالة الصلاة الرئيسية.
١.٢. سورة الفجر: بإجمالي عدد ٤ آيات، كتبت في ٤ بحور كتابية متتابعة في نفيس العقود أعلى النوافذ والأبواب بردهة الدخول.
١.٣. سورة الأعلى: بإجمالي عدد ٤ آيات، كتبت في ٥ بحور كتابية متتابعة في نفيس العقود أعلى النوافذ بصالة الصلاة الرئيسية.
١.٤. سورة الإخلاص: بإجمالي عدد ٤ آيات، كتبت في ٤ بحور كتابية متتابعة في الوزرة الرخامية أعلى المحراب بصالة الصلاة الرئيسية.
١.٥. سورة الرعد: بإجمالي عدد ٢ آية، كتبت في ٦ بحور كتابية متتابعة في الوزرة الرخامية أعلى المحراب بصالة الصلاة الرئيسية، شملت البسملة والتصديق.
١.٦. سورة الشورى: بإجمالي عدد ٢ آية، كتبت في ٦ بحور كتابية متتابعة في الوزرة الرخامية أعلى المحراب بصالة الصلاة الرئيسية، شملت البسملة والتصديق.
١.٧. سورة التوبة: اقتبس منها آية، كتبت في بحر كتابي واحد، أعلى باب الميضأة من الداخل.
١.٨. سورة النور: اقتبس منها جزء من آية، كتب في ٤ بحور كتابية متتابعة بجامات أعلى الضريح من الداخل.
١.٩. سورة يوسف: اقتبس منها جزء من آية، كتب في بحر كتابي واحد، أعلى الباب الشمالي الغربي لصالة الصلاة الرئيسية.
١.١٠. سورة القلم: اقتبس منها حرف النون فقط وكتب مرتين متقابلتين في الرنك المركب (أي في البحر الكتابي الواحد)، وكرر مرتين متتابعتين على جانبي الضريح بصالة الصلاة الرئيسية.
١.١١. سورة العلق: اقتبس جزء من آية، كتب في الرنك المركب، وكرر مرتين متتابعتين على جانبي الضريح بصالة الصلاة الرئيسية.
١.١٢. سورة البقرة: اقتبس جزء من آية، كتب في بحرين مختلفين، أحدهما بالمحراب والآخر بقطعة من كسوة الكعبة المشرفة اعلى المحراب بصالة الصلاة الرئيسية.

- السور التي تم الإقتباس منها في البحور الكتابية القرآنية الخارجية بالمسجد مرتبة حسب مقدار الإقتباس، هي كالتالي:

١. سورة النجم: اقتبس منها آية كاملة، كتبت في بحر كتابي واحد، بجانب باب الدخول الرئيسي.
٢. سورة المدثر: اقتبس منها آية كاملة، كتبت في بحر كتابي واحد، بجانب باب الدخول الرئيسي.

٣. سورة آل عمران: اقتبس جزء من آية، كتب في بحر كتابي واحد، أعلى المدخل التذكاري.
٤. سورة الأنعام: : اقتبس جزء من آية، كتب في بحر كتابي واحد، أعلى المدخل التذكاري بطاقية العقد المدائني.
٥. سورة التوبة: : اقتبس جزء من آية، كتب في بحر كتابي واحد، أعلى الضريح.
٦. سورة فاطر: : اقتبس جزء من آية، كتب في بحر كتابي واحد، برقبة المئذنة وبها البسملة والتصديق.

- مما سبق يتضح أنه تم الإقتباس من ١٦ سورة مختلفة من القرآن الكريم، وقد تم الإقتباس من سورة التوبة مرتين مختلفتين، وتراوح الإقتباس من حرف واحد كما حدث في سورة القلم إلى عدد ١٣ آية كما تم الإقتباس من سورة تبارك الملك.
- يتضح مما سبق أيضا، أن كل البحور الكتابية القرآنية بالخارج لم تتابع على الإطلاق، بينما تم تتابع الآيات القرآنية في ٧ سور مختلفة داخل المسجد بإجمالي عدد بحور ٣٩ بحر أي بنسبة ٧٦.٥% من إجمالي عدد البحور القرآنية.
- جاءت معظم البحور الكتابية القرآنية مشكلة الحروف بإجمالي عدد ٣٨ بحر كتابي بنسبة ٧٤.٥%، بينما لم يشكل عدد ١٣ بحر كتابي بنسبة ٢٥.٥%.

رابعا: الكتابات التي إحتوت على (اسم ولقب المنشئ)

- البحور التي احتوت على اسم ولقب المنشئ جاءت كلها غير مشكل، باستثناء اسم المنشئ في صرة القبة الضريحية (انظر صورة رقم ٥٩) ، وفي اللوحة الرخامية عند المدخل (انظر صورة رقم٨).
- بل أن اسمه جاء في كل من الطراز، ولوحة شرح قصر غمدان، والنفيس اعلى الشباك جنوب المحراب من الخارج، خال من التشكيل رغم أن الكتابات السابقة له والتالية له في البحر الكتابي مشكلة. (انظر صور رقم ٦ و ١٤ و١٧).
- جاء اسم المنشئ ولقبه في المسجد في المواضيع والأماكن التالية:

١. الطراز تاريخ + اسم ولقب المنشئ + توقيع الخطاط: العدد ١ بدون تكرار.
٢. اللوحة الرخامية التي بها شرح قطعة قصر غمدان + التاريخ + اسم المنشئ + توقيع الخطاط: العدد ١ بدون تكرار.
٣. اسم المنشئ + التاريخ: العدد ١ والتكرار ٦٩ مرة، في الدائرة البارزة بالشرفات أعلى المسجد.
٤. اسم المنشئ + اللقب + التاريخ: العدد ٢ والتكرار ١*٦٩ مرة، في الهلال بالشرفات أعلى المسجد، و ١*٣ بالشبابيك.
٥. اللقب + التاريخ: العدد ١ بتكرارين.
٦. الإسم باللقب: عدد ٢ وعدد البحور بعد التكرار ١٥.

٧. الاسم فقط: عدد ٣ وعدد البحور بعد التكرار ٨.
٨. اللقب فقط: عدد ١ وعدد البحور بعد التكرار ٣.

- جاءت ألقابه بالصور التالية:
١. باشا فقط، في ٥ مواضيع بعدد تكرار ٣٦.
٢. شيخ العروبة فقط، في موضوعين فقط بعدد تكرار ٥.
٣. شيخ العروبة + الاسم + باشا، في موضوعين بتكرار ٧٠.
٤. شيخ العروبة + السيد + الاسم + باشا، في موضوع واحد بدون تكرار.
- إجمالي عدد ذكر لقب "باشا" ٨ مواضيع بعدد تكرار ١٠٧، ولقب "شيخ العروبة" ٥ مواضيع بتكرار ٧٦، ولقب "السيد" مرة واحدة دون تكرار.
- جاء اسم المنشئ بالصور التالية:
١. زكي فقط
٢. أحمد زكي فقط
٣. زكي باشا
٤. أحمد زكي باشا
٥. شيخ العروبة أحمد زكي باشا
٦. شيخ العروبة السيد أحمد زكي باشا
- ذكر المنشئ بلقبه فقط مرتين بعدد تكرار ٥ بحور، وذكر المنشئ باسمه بدون أي ألقاب في ٤ مرات بعدد تكرار ٧٨ بحر، وباسمه ولقب واحد فقط "باشا" ٧ مرات بعدد تكرارات ٣٧، وذكر باسمه ولقبين "شيخ العروبة" و "باشا" مرتين بعدد تكرار ٧٠ مرة، وباسمه وثلاثة ألقاب "شيخ العروبة" و "باشا" و "السيد" مرة واحدة فقط بدون تكرارات.
- ذكر اسم المنشئ "زكي" في ٦ مواضيع بعدد تكرارات ١٠٣، ذكر اسم "زكي" بدون لقب في موضوعين فقط بعدد ٧٠ تكرار، و"زكي باشا" في أربع بعدد تكرار ٣٣.
- بينما ذكر اسم المنشئ "أحمد زكي" في ٨ مواضيع بعدد تكرارات ٨٣، ٣ منهم منفردا بدون ألقاب بعدد تكرار ٨، وفي مرتين فقط بإضافة لقب "باشا" بعدد تكرار ٤، وفي مرتين أخرتين بإضافة كل من لقب "شيخ العروبة + باشا" بعدد تكرار ٧٠، وأخيرا مرة واحدة بإضافة كل من لقب "شيخ العروبة + السيد + باشا" بدون تكرار.
- مماسبق يتضح كيف إعتد المنشئ بنفسه وبكتابة اسمه ولقبه في أكبر عدد من البحور الممكنة وفي كل جزء من أجزاء مسجده، ومن الطرائف أثناء حياته أنه رغم ذلك، قد أخطأ ووقع برقية مرسلة إلى مفتي القدس (زكي مبارك) بدلا من (زكي باشا)، وقد كان ذلك عاملا من عوامل الفكاهة والسخرية وخاصة أنه كان

ابان معاركه مع زكي مبارك، مما دفعه إلى أن يحمل حملة شديدة على مصلحة التلغرافات وقال:

(إلى حكيم العيون، إلى مستشفى الرمد يا ناقل التلغراف)[٩٥]

خامسا: الكتابات التي إحتوت على (توقيعات الخطاطين)

- اشتملت بعض البحور الكتابية التي نقشت بمسجد شيخ العروبة على توقيعات للخطاطين الذين قاموا بكتابتها، فوجد بالمسجد ثلاثة توقيعات مختلفة لثلاثة من الخطاطين، وهم على التوالي:
  ١. سيد إبراهيم (عميد الخط العربي)
  ٢. مكاوي (محمد علي مكاوي)
  ٣. محمود
- اشتملت الكتابات العربية بالمسجد على توقيع واحد للخطاط "محمود" بنسبة ١٠% من اجمالي عدد التوقيعات، وللخطاط "سيد إبراهيم" توقيعين بنسبة ٢٠%، بينما وجد ٧ توقيعات للخطاط "مكاوي" بنسبة ٧٠% من إجمالي التوقيعات، وهكذا يصبح إجمالي عدد التوقيعات بالمسجد ١٠ توقيعات. (انظر صور أرقام ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣)
- مجموع التوقيعات ١٠ توقيعات بنسبة ١١.٦% من اجمالي عدد مواضيع الكتابات بالمسجد، بينما خلت ٧٦ كتابة من التوقيع بنسبة ٨٨,٤% من إجمالي عدد مواضيع البحور الكتابية بالمسجد.
- اشتملت الكتابات على المدخل الرئيسي على ثلاث توقيعات بنسبة ٣٠% من إجمالي عدد التوقيعات، واحدة لسيد ابراهيم عند الطراز تاريخ أعلى المدخل واثنتان لمكاوي بالكتابات القرآنية على جانبي باب الدخول، كما اشتملت الكتابة على المئذنة على توقيع مكاوي، واحتوت الواجهة القبلية الخارجية على توقيع لمكاوي بالعتب أعلى الشباك الجنوبي، وشباك الضريح الخارجي احتوى على توقيع لسيد إبراهيم، وأخيرا احتوت لوحة شرح حجر قصر غمدان على توقيع محمود، وهكذا يكون عدد التوقيعات على الجدران الخارجية للمسجد ٧ توقيعات بنسبة ٧٠% من إجمالي عدد التوقيعات.
- جاءت التوقيعات على الكتابات الداخلية للمسجد كلها لمكاوي، واحدة في الكتابة القرآنية بالمحراب، وأخرى في نهاية الكتابات القرآنية على اللوحة الرخامية أعلى المحراب بمجموع توقيعي داخل صالة الصلاة الرئيسية، والتوقيع الأخير جاء في الكتابة بالميضأة، بمجموع ثلاث توقيعات داخلية بنسبة ٣٠% من إجمالي عدد التوقيعات.

[٩٥] الجندي، مرجع سابق، ص ٢٧٥.

- أكثر الموضوعات التي اشتملت على توقيع، هي القرآن الكريم حيث جاءت ٥ كتابات قرآنية بتوقيع في نهايتها بنسبة٥٠%، بينما المواضيع الأخرى كانت الطراز تاريخ بنسبة ١٠%، ولوحة شرح قصر غمدان بنسبة ١٠%، وقولين مأثورين بالميضأة، بتوقيع واحد لكل منهم ونسبة ٢٠%، وتوقيع على طلب للدعاء بنسبة ١٠%.

سادسا: الكتابات التي إحتوت على (اسم المسجد)

- لقد قام منشئ المسجد بتسمية مسجده، ونقش هذه التسمية على جدرانه، خاصة على الواجهات الخارجية له، فنجد أن في أحد الكتابات بالنفيس فوق الشباك الجنوبي للمحراب بالواجهة الخارجية كتب: (انظر صورة رقم ١٧)

مسجد زكي باشا هو مسجد العروبة وجوهرة المساجد وشعار صاحبه شعره وهو

- يتضح من الكتابة السابقة أن منشئ المسجد سمى مسجده **"مسجد زكى باشا"**، كما أطلق على مسجده أيضا اسم **"مسجد العروبة"**، ووصفه بأنه **"جوهرة المساجد"**.
- كما كرر المنشئ الاسم الذي أطلقه على مسجده "مسجد زكي باشا" في الإفريز الذي يؤطر أعلى المدخل التذكاري للمسجد في وحدة زخرفية كررت ١٧ مرة. (انظر صورة رقم ٧)
- لم يغفل المنشئ أن يكتب اسم مسجده "مسجد زكي باشا"، أيضا داخل المسجد في اللوحة الرخامية أعلى المحراب في صالة الصلاة الرئيسية. (انظر صورة رقم ٤٤)
- رغم كل ما سبق نجد أن اللوحة الرخامية التي تقع في غرب المدخل الرئيسي للمسجد، وهي لوحة مربعة ثبتت بأربعة مسامير بالجدار، والتي تشير إلى اسم المسجد، نقش عليها، "مسجد أحمد زكي"، لذا أرجح أن تكون هذه اللوحة حديثة تم إضافتها قريبا ولم يقم المنشئ بوضعها بل وضعت بعد وفاته. (انظر صورة رقم ٨)
- مماسبق يتضح أن اسم المسجد "مسجد زكي باشا" كتب في ٣ مواضيع بحور كتابية مختلفة بنسبة ٣.٥% من عدد المواضيع بالمسجد، وبالتكرار فقد نقش في ١٩ بحر كتابي مختلف بالمسجد بنسبة ٧% من إجمالي عدد البحور الكتابية بالمسجد، وكتب الاسم ١٨ مرة بالخارج بنسبة ٩٥% من اجمالي عدد البحور الكتابية للاسم، ومرة واحدة بالداخل بنسبة ٥% من اجمالي عدد البحور الكتابية للاسم.

سابعا: الكتابات التي ضبطت بعلامات التشكيل ومن خلت منها

- جاء ٥٢ موضوع من موضوعات الكتابات العربية بالمسجد مشكلا بنسبة ٦٠%، بينما جاء ٣٤غير مشكل بنسبة ٤٠%.
- هناك بعض البحور الكتابية جاء ت معظم كلماتها غير مشكلة إلا كلمة واحدة اثنتين فتم إحتسابها من البحور غير المشكلة، مثال:
  .١. البحر رقم (١.١.١)، وهو شعر المنشئ بالنفيس في المدخل الرئيسي للمسجد (انظر صورة رقم ١).
  .٢. البحر رقم (٢.٣.٣.١١) وهو آية قرآنية انتهت بالتصديق ووضع التشكيل على حرف الصاد فقط بكلمة "صدق" باللوحة الرخامية فوق المحراب (انظر صورة رقم ٤٣).
- معظم محتوى البحور المشكلة هو:
  .١. الكتابات القرآنية .٢. أقوال وأشعار المنشئ .٣. الحكم والأقوال المأثورة
- معظم البحور غير المشكلة هي التي تحتوي على المواضيع التالية:
  .١. اسم ولقب .٢. التواريخ .٣. لفظ الجلالة المنشئ
- رغم أن معظم مواضيع البحور بالمسجد جاءت المشكلة بنسبة ٦٠%، إلا أنها كانت من المواضيع التي لم تكرر، بينما جاءت مواضيع البحور غير المشكلة بنسبة ٢٩%، إلا أن بعضها كان من المواضيع المكررة بالمسجد بأعداد كبيرة. لذا فسنجد أن إجمالي عدد البحور غير المشكلة بالمسجد بلغ ٢١٥ بحر بنسبة ٨١%، بينما جاءت إجمالي عدد البحور المشكلة ٥٢ بنسبة ١٩%.
- من إجمالي عدد ٣٤ موضوع كتابي غير مشكل، جاءت ١٠ مواضيع منها مكررة بنسبة ٢٩% من إجمالي عدد المواضيع غير المشكلة، إلا أن هذه المواضيع العشر كررت ١٩١ مرة بالمسجد بنسبة ٨٩% من إجمالي عدد البحور غير المشكلة، مما رفع العدد الإجمالي للبحور غير المشكلة إلى ٢١٥ بحر كتابي.

ثامنا: تتابع الكتابات

- جزء من بحور الكتابات في هذا المسجد غير متتابعة، بينما تتابعت بحور كتابية أخرى، فيوجد تتابع واحد في الكتابات الخارجية للمسجد، بينما يوجد ٨ تتابعات داخل المسجد، ةاحد في ردهة الدخول، واثنين على مستويين مختلفين بجدران صالة الصلاة الرئيسية بالمسجد، وثلاثة باللوحة الرخامية أعلى محراب المسجد، واثنين على مستويين مختلفين بالضريح.

١. **في الخارج:**

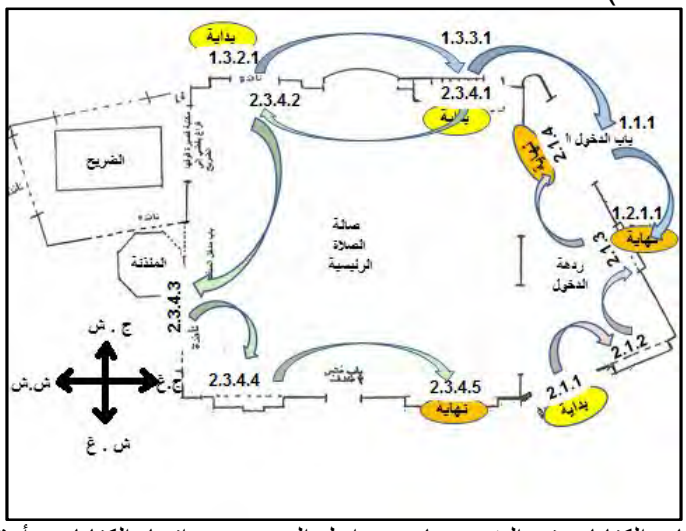
١.١. بدءا من نفيس العقد العاتق فوق أول نافذة بعد الضريح، أي التي تقع شرق المحراب ثم نفيس النافذة جنوب المحراب، فنفيس باب الدخول الرئيسي، وأخيرا نفيس الشباك الذي يقع غرب باب الدخول الرئيسي. (انظر تخطيط رقم ١)

٢. **في الداخل:**

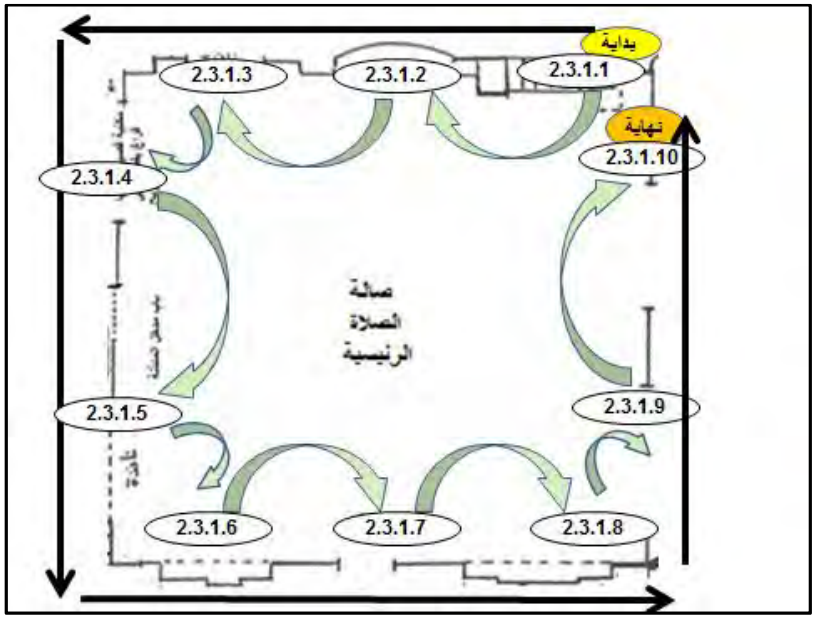
٢.١. الردهة: بدءا من نفيس العقد العاتق أعلى باب الدخول إلى الميضأة غرب ردهة الدخول، يليه النفيس أعلى النافذة المصمطة على يساره، فالنفيس أعلى النافذة في الجدار الجنوبي لردهة الدخول، وأخيرا النفيس فوق باب الدخول الرئيسي من الداخل. (انظر تخطيط رقم ١)

٢.٢. صالة الصلاة:

- ***الكورنيش***: بدءا من أقصى الركن الجنوبي لجدار القبلة (الجدار الجنوبي الشرقي) دائرا حول الصالة في عكس إتجاه الساعة، أي مع إتجاه الطواف حول الكعبة المشرفة ووصولا إلى أقصى الركن الجنوبي مرة أخرى. (انظر تخطيط رقم ٢)
- ***نفيس العقود أعلى النوافذ:*** بدءا من النفيس أعلى الشباك جنوب المحراب، ثم النفيس أعلى الشباك شرق المحراب، ثم النفيس أعلى النافذة التي تطل على صالة صلاة السيدات شمال باب المئذنة، فالنافذة شمال الجدار الشمالي الغربي، وأخيرا النفيس أعلى النافذة غرب الجدار الشمالي الغربي. (انظر تخطيط رقم ١)



تخطيط رقم ١: تتابع الكتابات في النفيس خارج وداخل المسجد وبه اتجاه الكتابات وأرقامها طبقا للبحث.



تخطيط رقم ٢: تتابع الكتابات و إتجاهها ,ارقامها طبقا للبحث بالكورنيش ببيت الصلاة.

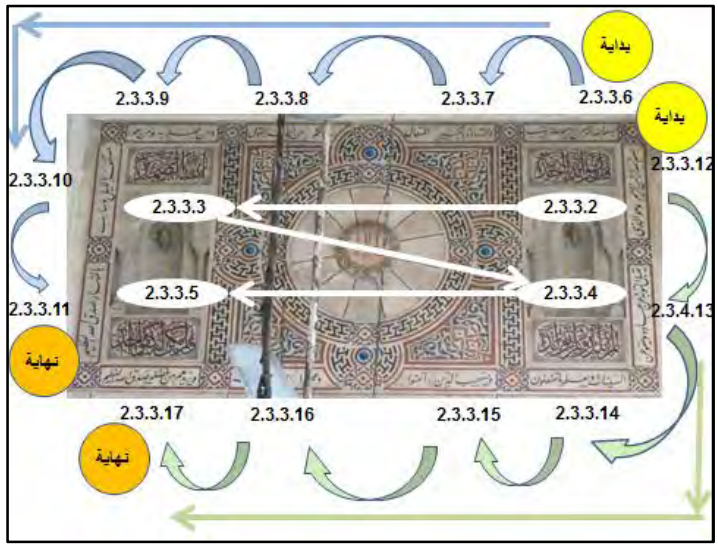
- ***في اللوحة الرخامية:*** (انظر صورة رقم ٤٣) (انظر تخطيط رقم ٣)

١..٢.٢. *سورة الإخلاص:* التتابع هنا على شكل حرف (z) باللغة الإنجليزية مقلوب، حيث تبدأ الكتابة أعلى يمين اللوحة فوق المحراب الأيمن الصغير، يليها الكتابة أعلى المحراب الأيسر، فالكتابة أسفل المحراب الأيمن وأخيرا الكتابة أسفل المحراب الأيسر.

٢..٢.٢. *سورة الرعد:* التتابع في هذه السورة على شكل حرف (L) باللغة الإنجليزية مقلوب، حيث الضلع الطويل من الحرف يقع في الطرف الأعلى للوحة بدءا من اليمين والضلع القصير يقع على يسار اللوحة منتهيا أسفلها.

٣..٢.٢. *سورة الحشر:* التتابع في هذه السورة على شكل حرف (L) باللغة الإنجليزية مقلوب، حيث الضلع الطويل من الحرف يقع في الطرف الأسفل للوحة بدءا من اليسار والضلع القصير يقع على يمين اللوحة منتهيا أعلاها، وإن بدأت الكتابة هنا عند نهاية الضلع القصير على يمين اللوحة من الأعلى نزولا إلى الأسفل، ثم تكمل بأسفل اللوحة من

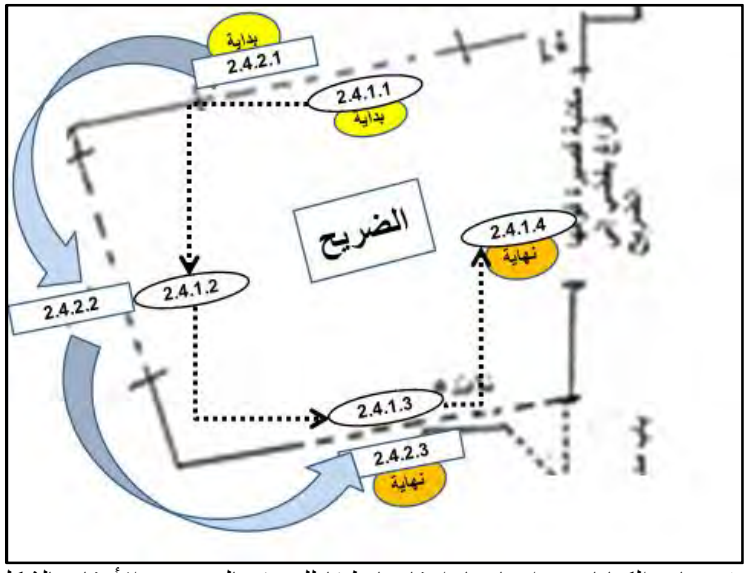
أقصى اليمين إلى اليسار لتنتهي في أقصى يسار أسفل اللوحة الرخامية.



تخطيط رقم ٣: تتابع الكتابات باللوحة الرخامية أعلى المحراب بأرقام الكتابات كما وردت بالبحث

٢.٣. <u>الضريح:</u> (انظر تخطيط رقم ٤)

- الجامات أعلى النوافذ: أربع جامات، كتب بكل جامة كلمة من سورة التوبة لتشكل في مجموعها "الله نور السموات والأرض"
- البحور الكتابية عند رجلي عقود النوافذ: بكل بحر بيت من بيوت الشعر التي تمثل شعار المنشئ التي كتبها خارج مسجده، تبدأ عند النافذة الجنوبية الشرقية وتدور مع إتجاه الطواف حول الكعبة منتهية فوق النافذة الشمالية الغربية.



تخطيط رقم ٤: تتابع الكتابات و إتجاهها ,ارقامها طبقا للبحث بالضريح، الأرقام بالشكل البيضاوي تشير للكتابات بالجامات، والأرقام بالمستطيل تشير للكتابات بين رجلي عقود النوافذ.

تاسعا: لفظ الجلالة "الله"

كتب ٦ مرات منفردا بالمسجد، وجاء لفظ الجلالة على النحو التالي:

- مرة واحدة كجزء في تتابع آية مقتبسة من سورة التوبة بالجامات بالضريح. (انظر صورة رقم ٥٢)

أما الخمس مرات الأخرى، فجاءت كالتالي:

١. ثلاث منها بالمحراب، اثنتان بكوشتيه بخط الثلث(انظر صورة رقم ٤١)، وواحدة وسطه بالخط الكوفي المضفر. (انظر صورة رقم ٤٣)

كما كتب لفظ الجلالة منفردا مرتين خارج المسجد:

٢. الأولى بالميمة أعلى الصنجة المفتاحية للعقد المدائني للمدخل الرئيسي. (انظر صورة رقم ٥)
٣. الأخرى بشباك الضريح (انظر صورة رقم ٢١).

الجزء الخامس

الجولة السياحية بالمسجد

طبقا لما سبق من إستعراض للكتابات العربية بالمسجد وتحليلها حتى الوصول إلى معرفة مسار تتابع هذه الكتابات، ومن كل ما سبق تبين أن المسجد بكتاباته ونقوشه اعتبر تأريخا وتوثيقا وتسجيلا لأعمال ولحياة منشؤه، كما اعتبر تبريزا واعلانا لها أيضا للأشهاد وللتاريخ، كما تعتبر هذه الكتابات تأريخا لفترة حاسمة وهامة من تاريخ مصر، وهي فترة الإنفصال الرسمي عن دولة الخلافة،

ووضع الدستور ومحاولات الإستقلال الحثيثة عن الإنجليز، كما تعتبر توثيق لقضايا وطنية هامة كالوحدة الوطنية وقضية تحرير المرأة.

١. وطبقا للتتابع الكتابي بالمسجد، على المرشد السياحي أن يبدأ جولته من البروز الخارجي للضريح، حيث يقوم بالتعريف عن المنشئ، أمام البحر الكتابي الذي يطلب فيه أحمد زكي من القراء أن يترحموا عليه وعلى والديه وأخويه وزوجته ووالديها، فهو أنسب مكان للتعريف بأصل ومنشأ ومنبت وعائلة المنشئ (بيوجرافي).

- كما يعلوا الضريح الآية القرآنية (قل إعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون)، ومن المعتاد أن توجد آيات التضرع إلى الله، الأمل في رحمة الله، وآيات الجنة ونعيمها التي وعد بها المؤمنون، إلا أن هذه الآية فهي تدل على طبيعة صاحب هذا الضريح، فهنا يشير المرشد السياحي إلى أعمال هذا الرجل الذي كرس حياته كلها لخدمة وطنه وأمته وبذل الغالي والنفيس لإحياء تراثها والحفاظ عليه وتوعية الأمة وتنبيهها، كما أنه آمل أن تكون كل تلك الأعمال مما تشهد له أمام الله ورسوله والمؤمنون، فهي إن دلت فإنما تدل على إخلاصه وصدقه في هذه الأعمال وطمعا في أن تكون له رقعة في الآخرة والدنيا معا.
- كما على المرشد أن ينبه إلى أن هذه الآية وضعت خارج الضريح بينما وضع الأبيات الشعرية الخاصة به والتي تدل على مبدأه وأعماله التي أفنى فيها عمره بداخله، وكأن هذه الآية تقول (هاؤم اقرءوا كتابيه).
- ثم يوجه المرشد مجموعته للكتابات على الشبابيك، حيث يوجد لفظ الجلالة (الله)، وكذلك نقش اسمه بالخط المتقابل وتحته التاريخ وهذا إشارة وتأكيد على حبه للبروز ومن الممكن أن يعطي المرشد بعض الأمثلة من حياة المنشئ التي تدل على ذلك وعلى ثقة المنشئ بنفسه.
- وبعد ذلك لابد للمرشد السياحي، أن يبرز توقيع الخطاط (سيد إبراهيم)، ويظهر أهمية شخصية عميد الخط العربي الذي أنجز معظم الكتابات بمسجد شيخ العروبة، ويشير للقيمة الفنية للنقوش الكتابية بالمسجد.
- وعلى المرشد السياحي أن لا يغفل هنا عن أن يذكر أن بمدفن هذا الضريح يوجد تراب من غار حراء، مما يرفع قيمة المسجد الوجدانية والمعنوية عند السائح المسلم.
- وأخيرا أمام الضريح يشرح المرشد السياحي بشكل مبسط تخطيط المسجد، حيث يشير أن مصلى السيدات يقع على يمينه وبيت الصلاة على يساره.كما يشرح النواحي الفنية والجمالية والمعمارية للواجهة الشرقية.

٢. على المرشد السياحي أن يتجه بعد ذلك إلى يساره ليقف أمام لوحة قصر غمدان، أي في منتصف واجهة جدار القبلة الخارجية، حيث يشرح النواحي الفنية

والجمالية والمعمارية للواجهة الجنوبية الشرقية –القبلية-، ثم يقوم برواية حياة المنشئ السياسية ودوره الذي لعبه بداخل وخارج البلاد وأسفاره المتنوعة ببلاد الشام وأوروبا والأندلس والجزيرة العربية، ويروي قصة رحلة اليمن ودور المنشئ بها.

- يقوم بعد ذلك المرشد بوصف لوحة قصر غمدان، مع إبراز أهميتها الأثرية والتاريخية، بل والسياسية، ودلالاتها على الترابط العربي التاريخي والوجداني، كما يعطي فكرة مبسطة عن قصر غمدان وتاريخه مؤكدا على القيمة الأثرية والسياسية الكبيرة التي تضيفها هذه اللوحة للمسجد.
- ثم يشرح المرشد الكتابات على يمين اللوحة أولا حيث يبدأ التسلسل الكتابي من نفيس العقد العاتق أعلى النافذة موضحا معنى هذه الأبيات الشعرية وأهميتها عند أحمد زكي، ثم يشرح نفيس النافذة على اليسار الذي هو استكمالا للكتابات بالنفيس الأيمن.
- ثم يتجه مرة أخرى بوجهه شطر الشباك على يمين المحراب ليشرح الكتابة بعتب النافذة والتي بها جملة (مصريون قبل كل شئ) ليسرد دور أحمد زكي الوطني وحرصه على الوحدة الوطنية بين عنصري الأمة من مسلمين وأقباط، ومحاضراته في هذا الشأن.
- يبرز المرشد هنا، أي في الكتابة السابقة، توقيع الخطاط (مكاوي) وبذكر أهميته وأعماله، ويؤكد على ما تضيفه نقوشه الكتابية بالمسجد ما للمسجد من قيمة فنية.
- ثم يول المرشد السياحي وجهه إلى النافذة يسار المحراب ليقرأ الكتابة بعتب النافذة التي به (المرأة الصالحة تاج على رأس الرجل) وقد غير أحمد زكي هنا المثل الأصلي للقمان الحكيم حبث كانت الجملة الأصلية تقول (المرأة الصالحة تاج على رأس الملك)، ويشير هنا المرشد السياحي إلى أن أحمد زكي عاصر فترة قاسم أمين وقضية تحرير المرأة، مما دفع المنشئ إلى أن يبرز أهمية المرأة وأهمية تعليمها وتهذيبها لتصبح تاجا على رأس كل رجل وليس الملك فقط، وهو تغيير موفق جدا في الحكمة الأصلية. وينبغي هنا أيضا أن يشير المرشد السياحي إلى دور المرأة في حياة أحمد زكي الخاصة متمثلا في زوجته التي ساندته بمالها لإتمام أعماله المختلفة وحلمه الذي أفنى حياته لإتمامه.

٣. يتجه بعد ذلك المرشد مرافقا مجموعته إلى المدخل الرئيسي، حيث يشرح النواحي الفنية والجمالية والمعمارية للمدخل.

- يبدأ المرشد السياحي شرحه بالنفيس أعلى باب الدخول نظرا إلى إرتباطه بالكتابات السابقة وكونه مكملا لها.

- ثم يلي ذلك شرح العتب والكتابات على يمين ويسار المدخل، وهنا من الممكن أن يشرك المرشد أفراد مجموعته السياحية في التعرف على توقيع مكاوي، وأن يعطي جوائز عينية بسيطة لمن يستطيع أن يجد التوفيعات.
- ويشرح الطراز تاريخ والإفريز وطاقية عقد المدخل، ويستطيع أيضا أن يضفي جو من الإثارة بإعطاء جوائز لمن يعثر على توقيع سيد إبراهيم، أو يستطيع حصر عدد تكرار اسم المنشئ.

٤. ثم يتجه بعد ذلك إلى الواجهة الجنوبية مبتدءا بالنفيس ليربط بينه وبين الأجزاء السابقة، ثم العتب، فالشرفات أعلى المسجد، ثم يتجه إلى باب الميضأة القديمة ليشرح كيف تم توسعة المسجد، وما حدث له من تطورات، ولا يغفل أن يذكر أن الكتابة نسخية، وأنها إحدى كتابتين نسخيتين ويعرف السائحين كيفية التفريق بين الخطوط المختلفة، ويعلمهم بوجود كتابة نسخية أخرى بالمسجد، ويعلن عن جائزة لمن يكتشف وجودها، مما يزيد من درجة الإهتما ويضفي جو من الحماس والمشاركة بين أفراد المجموعة، وبذلك يؤدي دور "المُرَفِه"، بجانب كل من دوره كـ "معطي معلومات" و"ملاح"، ثم يدخل إلى الميضأة القديمة.

٥. في الميضأة يشرح المرشد السياحي ما طرأ عليها من تغييرات حيث أنها أصبحت صالة صلاة خلفية، ويقف أمام الكتابات التي تعلو الباب الذي يربط الميضأة القديمة بالردهة ليشرحها، ثم ينتقل إلى ردهة الدخول.

٦. يقف من الجهة الأخرى للباب مسميا بسم الله فهو أو ل شئ يفعله المصلون عند دخولهم المسجد، وهو ما سيجده مكتوبا أيضا في النفيس أعلى الباب، ثم ينتقل مع إتجاه الكتابة في الردهة ليشرحها ويشرح عمارة الردهة.

٧. إذا تحرك المرشد مع إتجاه الكتابات بالردهة سيجد نفسه واقفا أمام المدخل الرئيسي من الداخل، ليشرح الكتابة أعلاه، ثم يتجه إلى صالة الصلاة الرئيسية (بيت الصلاة).

٨. يقف المرشد أمام المحراب ليقوم بدوره في شرح كل العناصر والكتابات بجدار القبلة، ملفتا النظر إلى الكتابة الكوفية الوحيدة بالمسجد أعلى المحراب، ومظهرا أهمية برواز كسوة الكعبة المشرفة، ثم يتجه إلى الجدار الشمالي الشرقي.

٩. يقف المرشد أمام باب المئذنة ليشرح الشكل والمعمار المميز والفريد لها، مع توجيه الأنظار إلى الرنك على جانبي باب المئذنة ومشيرا إلى الكتابة النسخية الثانية بالمسجد بداخله، مستكملا سيرة وتاريخ المنشئ وأعماله، وشارحا لكل العناصر الفنية والمعمارية.

١٠. يتجه بعد ذلك المرشد إلى الباب الخلفي لبيت الصلاة، مشيرا إلى الدور العلوي وشرفته الخشبية، مستكملا شرح حياة المنشئ وهنا هو أنسب الأماكن لرواية محنه التي واجهها في حياته، أمام كتابة(فصبر جميل) منبها أن هذه الكتابة من أعمال سيد إبراهيم عميد الخط العربي.

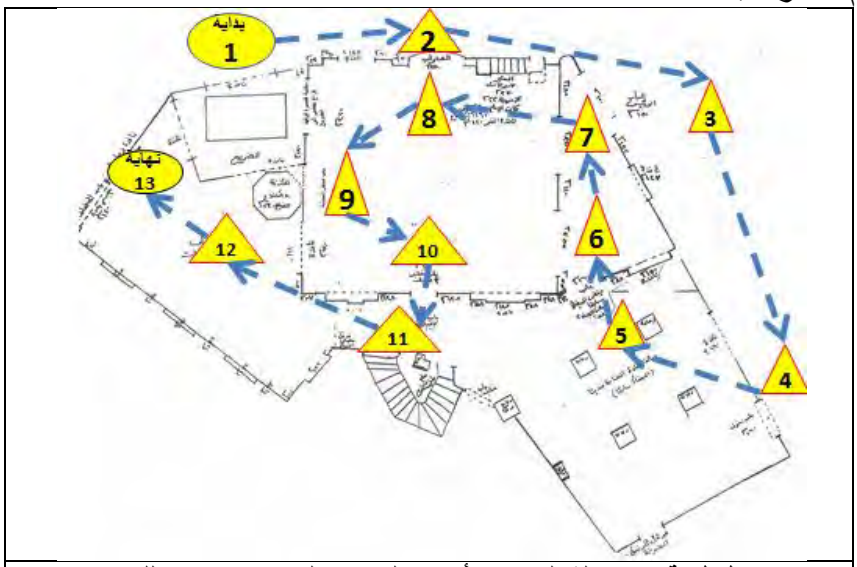
١١. ثم يتجه بعد ذلك المرشد إلى الدهليز الخلفي حتى يستطيع الذهاب إلى صالة صلاة السيدات، ولا ينسى أن يذكر أن السلم في هذا الدهليز يصل فقط إلى الدور الأول الذي سبق الإشارة إليها في النقطة السابقة، بينما أنه لكي يستطيع الصعود إلى سطوح المسجد قلابد أن يصعد من سلم المئذنة، أو أن يستخدم السلم الجانبي المستحدث.

١٢. في صالة صلاة السيدات يشرح المرشد العناصر المعمارية والفنية بها وبالمئذنة، ويشير للكتابة العربية برقبة جوسقها وما لها من دلالات ومعان.

١٣. ثم يتجه إلى شبابيك الضريح حيث يستطيع أن يرى داخل الضريح، فيشرحه ويشرح كتاباته، ويذكر أنه يحوي تراب من غار حراء للتبرك، وأخيرا يخرج من باب صالة السيدات الذي يطل على الشارع الرئيسي كما هو موضح بالتخطيط رقم ٤.

- وبالطبع على المرشد في كل ما سبق أن يشرح العناصر المعمارية والفنية المميزة لمسجد أحمد زكي باشا كل في مكانه.

- وعند نقطة النهاية يترك المرشد للسائحين عشر دقائق إلى ربع الساعة جولة حرة لمن أراد التصوير أو الذهاب لدورات المياه ويحدد معهم مكان وميعاد تجمعهم للتحرك بالحافلة.



تخطيط رقم ٥: جولة المرشد وأماكن الوقفات التي يقف عندها للشرح

التوصيات:

- أن يسمى المسجد "مسجد زكي باشا" وتحته بين قوسين (مسجد العروبة)، كما أراد المنشئ له أن يكون.
- أن يتم تسجيل المسجد في هيئة الآثار لما له أهمية فنية وتاريخية عظيمة.
- الاهتمام بالابحاث الخاصة بالكتابات الجدارية بمساجد القاهرة وخاصة في القرن العشرين، حيث أنها تعتبر متاحف مفتوحة مجانية للخطوط العربية لأشهر وأعظم الخطاطين بمصر والعالم، لابد من التعريف به والترويج له.
- أن يدرس هذا المعلم الهام ضمن مقرر معالم معاصرة في أقسام الإرشاد السياحي، بكليات ومعاهد السياحة والفنادق.

Summary

The research seeks to describe the “Arabic graffiti”in the mosque of “Sheikh ALOrooba Ahmed Zaki Pasha” for the first time with all its analysis.

The analytical results of the field study of the writings of Arab mosque wall confirmed, that these writings are considered as a documentation of the life of the constructor, and his most important works.Itis also considered asa chronicle of an important phase of the history, and formany important events for a significant period in the life of Egypt and the Arab world, namely the beginning of the twentieth century.

Also, these writings are considered as an open gallery of the Arabic fonts, and its compositions, for two of the most important and famous calligraphers in the twentieth century, namely, the dean of Arabic calligraphy, "Sayed Ibrahim," and the famous calligrapher "Mohammed Ali Almekawy"

These writings have varied from the Koran and religious writings, to national and highly instructive writings, to the writings of poetry written by the constructor, and finally to the writings contain the name and titles of the constructor, and the dates of the establishment of the mosque.

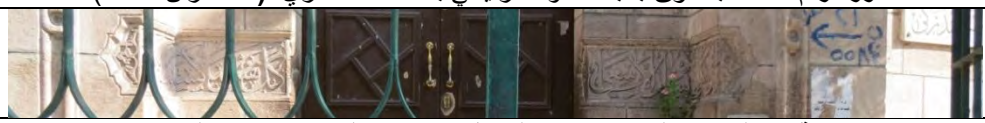
This research included five sections: The first section is the introduction, the second section is the theoretical study, the third section is the descriptive study, the fourth is the analytical study, and finally the fifth section is the applied study, in which a vision for a guided-tour is developed,and the most important information the tour-guide must tell in the different Stances.

The search included analytical tables and charts, illustrations, and finally, came the recommendations, then the images Appendix and the charts Appendix.

ملحق الصور[٩٦]

المدخل الرئيسي

صورة رقم ١: الكتابة فوق باب الدخول الرئيسي بالمدخل التذكاري (آل عمران، ١٣٣)



صورة رقم ٢: الطراز على جانبي باب الدخول وبه توقيع الخطاط "محمد علي مكاوي"

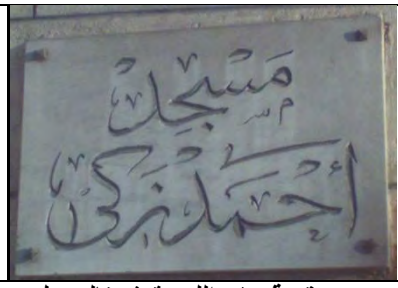
صورة رقم ٣: الجهة الشرقية من طراز الباب (النجم، ٣٩)

صورة رقم ٤: الجهة الغربية من طراز الباب(المدثر، ٣٨)

صورة رقم ٥: طاقية العقد(الأنعام، ١٢)

صورة رقم ٦: الشريط الكتابي أعلى المدخل التذكاري وبه توقيع "سيد إبراهيم"

[٩٦] كل الصور تصوير الباحثة

اسم المنشئ على النجوم السداسية	
صورة رقم ٧: الإطار في أعلى المدخل التذكاري	**صورة رقم ٨:** اللوحة شرقالمدخل التذكاري

جدول صور رقم ١: صور الكتابات عند المدخل الرئيسي

الواجهة الخارجية: الجهة الجنوبية

صورة رقم ٩:الكتابة بكل من العتب والعقد العاتق أعلى الشباك بالجهة الجنوبية الخارجية للمسجد بغرب المدخل التذكاري
صورة رقم ١٠:الكتابة النسخية الوحيدة بالمسجد وهي أعلى باب الدخول للميضأة القديمة من الجهة الجنوبية الخارجية

جدول صور رقم ٢: صور الكتابات بالواجهة الخارجية: الجهة الجنوبية

الشرفات

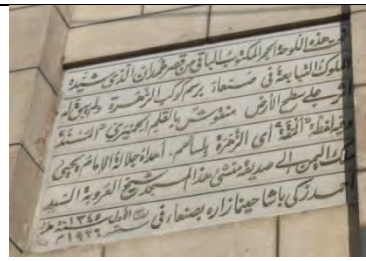
صورة رقم ١١:الشرافات التي تحيط بأعلى المسجد إلا المدخل التذكاري ومصلى السيدات

صورة رقم ١٢:وحدة زخرفية على شكل هلال بالشرافات

صورة رقم ١٣:الوحدة الزخرفية على شكل دائري بالشرافات

جدول صور رقم ٣: صور الكتابات

الواجهة الخارجية: الجهة الجنوبية الشرقية (جهة القبلة)



صورة رقم ١٤:لوحة توضيحية لحجر قصر "غمدان"

صورة رقم ١٥:أعلى خوذة المئذنة

صورة رقم ١٦:العتب والعقد العاتق أعلى النافذة شرق المحراب وبه توقيع (مكاوي)

صورة رقم ١٧:العتب والعقد العاتق أعلى النافذة جنوب المحراب

جدول صور رقم ٤: صور الكتابات العربية

الضريح من الخارج

صورة رقم ١٨: الكتابة أعلى الواجهة التذكارية للضريح (التوبة، ١٠٥)

صورة رقم ١٩: بين رجلي عقدشباك الضريحوبه توقيع (سيد إبراهيم)

صورة رقم ٢٠: الميمة فوق نافذة الضريح (أحمد زكي باشا)

جدول صور رقم ٥: صور الكتابات

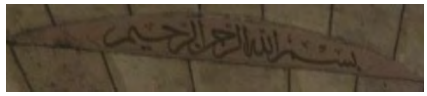
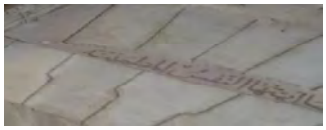
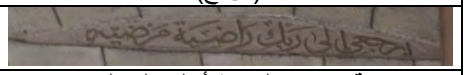
الشبابيك

صورة رقم ٢١: داخل عقد نافذة الضريح	**صورة رقم ٢٢:** شباك الضريح من ثلاث جوانب
صورة رقم ٢٣: شباك بيت الصلاة شرق المحراب	**صورة رقم ٢٤:** شباك بيت الصلاة جنوب المحراب

جدول صور رقم ٦: صور الكتابات

المسجد من الداخل

الردهة

<table>
<tr><td>  </td><td>  </td></tr>
<tr><td>صورة رقم ٢٥: بالردهة أعلى باب الميضأة (ش.غ)</td><td>صورة رقم ٢٦: بالردهة أعلى الشباك المسمط (ش.غ)</td></tr>
<tr><td>  </td><td> </td></tr>
<tr><td>صورة رقم ٢٧: بالردهة أعلى الشباك (جنوب)</td><td>صورة رقم ٢٨: بالردهة أعلى باب الدخول (جنوب)</td></tr>
<tr><td colspan="2"> </td></tr>
<tr><td colspan="2">صورة رقم ٢٩: العتب والعقد العاتق بالميضأة القديمة أعلى باب الدخول من ردهة المسجد (جنوب شرق)</td></tr>
</table>

جدول صور رقم ٧: صور الكتابات

بيت الصلاة
الكورنيش العلوي

صورة رقم ٣٠: أول بحر كتابي بالشريط الكتابي الذي يؤطر أعلى جدر بيت الصلاة (الملك، آية ١ وكلمتين من آية ٢)

صورة رقم ٣١: ثاني بحر كتابي بالشريط الكتابي (الملك، جزء من آية ٢ وكلمة من آية ٣)

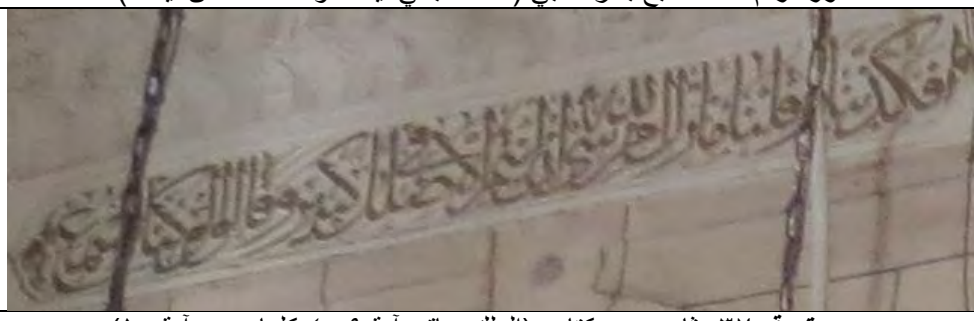
صورة رقم ٣٢: ثالث بحر كتابي (الملك، كل آية ثلاثة إلا أول كلمة)

صورة رقم ٣٣: رابع بحر كتابي (الملك، آية ٤ من بدايتها حتى ٥ كلمات من آية ٥)

صورة رقم ٣٤: خامس بحر كتابي (الملك، باقي آية ٥ وكل آية ٦)

صورة رقم ٣٥: سادس بحر كتابي (الملك، آية ٧ و٥ كلمات من آية ٨)

صورة رقم ٣٦: سابع بحر كتابي (الملك، باقي آية ٨ و٥ كلمات من آية ٩)



صورة رقم ٣٧: ثامن بحر كتابي (الملك، باقي آية ٩ و٤ كلمات من آية ١٠)

صورة رقم ٣٨: تاسع بحر كتابي (الملك، باقي آية ١٠ و٣ كلمات من آية ١١)

صورة رقم ٣٩: عاشر بحر كتابي (الملك، باقي آية ١١ إلى نهاية آية ١٢)

جدول صور رقم ٨: صور الكتابات العربية أعلى

الجدار الجنوب شرقي

صورة رقم ٤٠: النقش الكتابي البارز بوسط المحراب بتوقيع "مكاوي" (البقرة، جزء من آية ١٤٤)

صورة رقم ٤١: جامتين بكوشتي المحراب بهما لفظ الجلالة "الله"

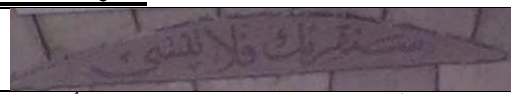
صورة رقم ٤٢: جزء من كسوة الكعبة المشرفة ١٣٤١هـ

صورة رقم ٤٣: اللوحة الرخامية أعلى المحراب يتوسطها لفظ الجلالة "الله" بالخط الكوفي المضفر، وهي الكتابة الوحيدة بالخط الكوفي بالمسجد، وتشمل أيضا سور (الرعد ،٩) و(الشورى، ٢٥وجزء من ٢٦) و(الإخلاص، كاملة)

صورة رقم ٤٤: كتابات تشمل اسم المنشئ ومكان وتاريخ الإنشاء على قاعدتي العامودين الذين يكتنفان المحراب المصغر الشرقي باللوحة الرخامية أعلى المحراب

جدول صور رقم ٩: صور الكتابات

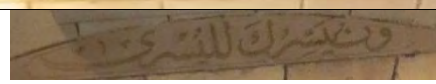
العقود العاتقة ببيت الصلاة



صورة رقم ٤٥: الجدار الجنوبي الشرقي أعلى النافذة الجنوبية

صورة رقم ٤٦: الجدار الجنوبي الشرقي أعلى النافذة الشرقية

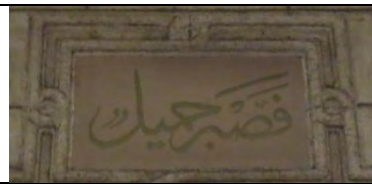
صورة رقم ٤٧: الجدار الشمالي الشرقي



صورة رقم ٤٨:الجدار الشمالي الغربي أعلى النافذة الشمالية

صورة رقم ٤٩:الجدار الشمالي الغربي أعلى النافذة الغربية

جدول صور رقم ١٠: صور الكتابات

	
صورة رقم ٥٠:رنك على جانبي باب المئذنة بالجدار الشمالي الشرقي ببيت الصلاة	**صورة رقم ٥١:** الجدار الشمالي الغربي فوق باب الدخول

جدول صور رقم ١١: صور الكتابات على جوانب وأعلى الأبواب

الضريح من الداخل

صورة رقم ٥٢: أول ميمة إتجاه الجنوب شرق لفظ الجلالة	**صورة رقم ٥٣:** ثاني ميمة إتجاه الشمال شرق "نور"
صورة رقم ٥٤: ثالث ميمة تجاه الشمال غرب "السموات"	**صورة رقم ٥٥:** رابع ميمة إتجاه الجنوب غرب "والأرض"
صورة رقم ٥٦: ما بين رجلي عقد الشباك الجنوبي الشرقي	**صورة رقم ٥٧:** ما بين رجلي عقد الشباك الشمالي الشرقي

صورة رقم ٥٨: ما بين رجلي عقد الشباك الشمالي الغربي	**صورة رقم ٥٩:** اسم المنشئ يتوسط القبة من الداخل

جدول صور رقم ١٢: صور الكتابات بالضريح

مئذنة المسجد من الخارج

صورة رقم ٦٠: صورة للمئذنة من أعلى سطح المسجد ويظهر بها الشخشيخة وجزء من امتداد المدخل الرئيسي و امتداد المحراب وكذلك الشرفات المحيطة بأعلى المسجد

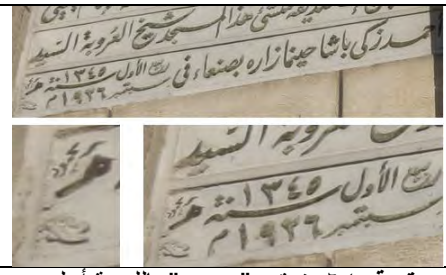
صورة رقم ٦١: الكتابة العربية في الإفريز الذي يؤطر رقبة الجوسق تبدأ فوق باب المئذنة العلوي بالبسملة

صورة رقم ٦٢: الجزء الأول من آية ١٠ من سورة فاطر

صورة رقم ٦٣: نهاية الكتابة على رقبة المئذنة وتنتهي بالتصديق على كلام الله وتحت كلمة صدق يوجد توقيع مكاوي

جدول صور رقم ١٣: صور للكتابات على مئذنة المسجد من الخارج

توقيعات الخطاطين



صورة رقم ٦٤: توقيع "محمود" باللوحة أعلى حجر "غمدان"

صورة رقم ٦٥: توقيع "سيد ابراهيم" أعلى المدخل التذكاري

صورة رقم ٦٦: توقيع "مكاوي" بالطراز شرق باب الدخول

صورة رقم ٦٧: توقيع "مكاوي" بالطراز غرب باب الدخول

صورة رقم ٦٨: توقيع "سيد ابراهيم" خارج الضريح	**صورة رقم ٦٩:** توقيع "مكاوي" أعلى الشباك شرق المحراب
صورة رقم ٧٠: توقيع "مكاوي" أعلى باب الميضأة	**صورة رقم ٧١:** توقيع "مكاوي" على المئذنة من الخارج
صورة رقم ٧٢: توقيع "مكاوي" بالنقش الذي يتوسط المحراب	**صورة رقم ٧٣:** توقيع "مكاوي" باللوحة أعلى المحراب

جدول صور رقم ١٤: صور التوقيعات بالكتابات

البلاطات الخزفية التونسية بمدينة قسنطينة خلال العهد العثماني

د. زهيرة حمدوش•

مقدمة:

تعتبر مدينة قسنطية من اهم المدن الجزائرية التي شهدت خلال العهد العثماني تطورا عمرانيا ومعماريا، باعتبارها عاصمة للشرق الجزائري من بداية حكمهم الى غاية سقوط الجزائر في يد الاستعمار الفرنسي سنة ١٨٣٠م، وما تزال المدينة ومعالمها التاريخية والاثرية شاهدا على ذلك الثراء والزخم المعماري والفني الذي يمتاز بجماله وغناه الزخرفي، والمواد المستخدمة فيه من جص وخشب ورخام وغيرها.

ولعل ما لفت انتباهنا هو البلاطات الخزفية، التي تعد جد غنية بزخارفها ومواضيعها وتعدد أشكالها وتصاميمها ومصادرها الصناعية، ونظرا لكثرة النماذج خصصنا هذا العمل للبلاطات الخزفية التونسية من خلال اهم معالمها وهي كالتالي:

أولا/ التعريف اللغوي والإصطلاحي للبلاطات الخزفية:

تتشكل البلاطات الخزفية لغة من كلمتين، فأما بالنسبة للأولى فهي مأخوذة من فعل بلط، وبلط الدار(بفتح الباء وتشديد اللام وفتحها): فرشها بالبلاط أو الآجر، وبلط الحائط: سواه وجعله أملسا، والبلاط: كل شيء فرشت به الدار من حجر ونحوه، وبلاط الحاكم: حاشيته ومجلسه وقصره، وبلاط الأرض: وجهها أو الصلب وكل مستو أملس منها[١].

أما الخزف فهو لفظ مضاف إلى البلاطات للدلالة على نوع المادة التي صنعت منها، ويقصد به: ما صنع من الطين وعولج حراريا، أي سوي بالنار فصار فخارا، واكتسب صفة المتانة والصلابة، والخزف وحدته خزفة، كما انه لفظ يطلق على الجرار وما شابهها[٢].

أما اصطلاحا فهي عبارة عن بلاطات خزفية صنعت من عجينة طينية مسامية قابلة للنفاذ، يغطى سطحها الخارجي بطلاء زجاجي، يقوم بسد المسامات الموجودة بها، ويمنع تسرب السوائل منها واليها، ويزيدها صلابة وتماسكا ولمعانا وجمالا، فضلا عما كان ينقش ويرسم عليها من زخارف متنوعة، وهي ذات أشكال ومقاسات مختلفة، منها البلاطات المربعة والمستطيلة والسداسية والنجمية السداسية

• أستاذة مساعدة بالمركز الجامعي لتيبازة -الجزائر

[١]- رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، ط١، ٢٠٠٠، ص٣٦. انظر أيضا: نوار (سامي محمد)،الكامل في مصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٢، ص٢٥-٢٦.

[٢]- ابن منظور(محمد)، لسان العرب، دار صادر، المجلد ٩، بيروت، ١٩٩٠، ص٦٧.

أو الثمانية الأطراف والمتعامدة وغيرها من الأشكال، وقد كانت عادة ما تستخدم في تكسية بعض أجزاء العمائر والمباني على اختلاف أنواعها[٣].

وقد تعددت أسماء البلاطات الخزفية حسب تعدد المناطق والأقاليم التي صنعت فيها، ولعل من أهم تلك التسميات نذكر ما يلي:

قاشاني: نسبة إلى مدينة قاشان بإيران والتي كانت مشهورة بهذه الصناعة.

القاشي أو الكاشي: كما يسمى في العراق حاليا، ويرجح أن اللفظتين محرفتان من قاشاني إلى كاشي أو كاج، والتي تعني الزجاج.

القاني: عرفت بهذا الاسم داخل مصر وجنوبها[٤].

الزليج: أطلق هذا الاسم باسبانيا وشمال إفريقيا، أما أصل التسمية فهناك من ينسبها إلى اسبانيا، ترجع إلى كلمة "Azulézo" وتعني اللون الأزرق،وهي الكلمة التي وردت في القاموس الاسباني بعبارة "Azzulicha" أي الزليجة، وهي منأصل عربية[٥].

غير أن القواميس العربية القديمة تعطي لنا تعريفا مخالفا لهذه الكلمة، ونجدها بالصيغة التالية: يزلج، زلجا، وزليجا: أي زلق، والتزليج تعني التزليق، والزليج أي مكان دحض، أي زلجت رجله وزيحت، والزليج هو الصخر الأملس، لأن الأقدام تنزلق عنه، فالصخور الملساء تشبه بطبيعتها البلاطات الخزفية الملساء[٦].

وهناك من يرى أن الكلمة ما هي إلا تحريف للفارسية عبر العبرية للفظة "لازورت" الحجر النادر، الذي أعطى لونه بشكل مسيطر على الخزف الإسلامي في أكثر الأماكن على مر العصور[٧].

الزليزلي: عرف بهذا الاسم في شمال مصر بدمياط ورشيد، ولعلها تحريف لكلمة "الزليج" المصطلح الذي انتشر في المغرب والأندلس، وانتقلت الكلمة مع المغاربة الذين استقروا بمصر وكان لهم دور كبير في تكوين مدرسة محلية لصناعة البلاطات الخزفية بمصر بداية من النصف الثاني من القرن ١٨م/١٢هـ، والملاحظ أن هذه

---

[٣])- رزق (محمد عاصم)، المرجع السابق، ص٢١٩. انظر أيضا: الباشا حسن: موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، أوراق شرقية للطباعة والنشر، بيرت- لبنان، ١٩٩٠، ج٢، ص١٤٤. خليفة (ربيع حامد)، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، مكتبة الزهراء، القاهرة، ٢٠٠٥، ص١٩.

[٤])- مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت-لبنان، ص٧٦-٧٧. انظر أيضا: غالب(عبد الرحيم)، موسوعة العمارة الإسلامية(عربي، فرنسي، انجليزي)، نشر جروس برس، لبنان،١٩٨٨، ص١٥٩،١٦٠.

[٥])- غالب (عبد الرحيم)، المرجع السابق، ص١٥٩.

[٦])- بن بلة (علي) المقراني (محمد عزيز): «دراسة تصنيفية للبلاطات الخزفية بالمتحف الوطني للآثار»،حوليات المتحف الوطني للآثار، الجزائر، ١٩٩٤، العدد الرابع، ص١٢.

[٧])- غالب (عبد الرحيم)، المرجع السابق، ص٥٣.

التسمية لم تنتشر إلا في المناطق الشمالية من مصر، في حين كان يعرف في داخل مصر وجنوبها بـ "القاني" أو "القاشاني"[٨].

ومما هو جدير بالذكر أن كلمة خزف بالعربية هي المرادف لكلمة سيراميك "Céramique" بالفرنسية التي ترجع إلى الأصل اليوناني كيراموس "Céramos" الذي يعني مصنوع من طين، أو كيراميون"Céramion" ومعناه إناء من طين أو كيراميرا "Cérameira" ومعناه فن الخزف[٩]، أما إذا قمنا بترجمة مرادف البلاطات الخزفية إلى نفس اللغة، فالترجمة تكون "les carreaux de faïence"، ويحتمل أن تكون كلمة "faïence" مشتقة من اسم مدينة فينزا "fayenza"، وهي مدينة ايطالية اشتهرتبصناعة الخزف في أوربا في ما بين القرنين ١٥-١٧م[١٠].

وقد اعتمد في الدراسات الحديثة بعض من هذه التسميات، كالزليج، والقاشاني والبلاطات والمربعات الخزفية، ومن الدراسات من جمعت بين مصطلحين مثل "بلاطات القاشاني"، أو "تربيعات القاشاني"، وإذا نظرنا إلى مصطلح القاشاني أو الزليج فهما مصطلحان محليان، فالأول ارتبط أكثر بالمشرق الإسلامي عامة وإيران خاصة، أما الثاني فكان مستعملا في بلاد المغرب والأندلس.

أما مصطلح التربيعات والمربعات، فالمعروف أن البلاطات الخزفية أخذت أشكالا مختلفة، مربعة ومستطيلة ونجمية ومضلعة وغيرها، ومصطلح مربعات غير جامع لكل هذه الأشكال، ومن ثم فإننا نرى بأنه لا يصلح لأن يعمم ويطلق على جميع أنواع البلاطات الخزفية.

وعلى الرغم من أن دراستنا تشمل البلاطات الخزفية التونسية في قسنطينة التي هي مدينة من مدن الجزائر، وأن مصطلح الزليج هو الذي كان شائعا في المنطقة وبلاد المغرب كله، إلا أننا آثرنا استعمال مصطلح "البلاطات الخزفية"، فهو الأكثر استعمالا واعتمادا في الدراسات الأثرية وأنه غير مرتبط بمكان ولا زمان، فضلا عن كونه المصطلح الذي يتطابق لغويا أكثر من غيره على هذه الصناعة.

ثانيا/ مجالات استعمال البلاطات الخزفية:

لم يلجأ الإنسان إلى هذا النوع من التكسيات الجدارية عفويا وإنما كانت تقف وراءه عدة دوافع واعتبارات، فالبلاطات الخزفية لها القدرة على حفظ الحرارة، حيث

---

[٨]- خليفة(ربيع حامد)، البلاطات الخزفية التركية في عمائر القاهرة العثمانية دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الفنون الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٣٩٧/١٩٧٧، ص١٤٣-١٤٤.

[٩]- الخراز (عزوز)، صناعة الخزف:الطين والعجينة، بنزرت، تونس، ج١، ٢٠٠٤، ص17. عيساوي (زهرة)، مربعات الخزف في الفترة العثمانية بالجزائر، منشورات البرزخ، الجزائر، ٢٠٠٧, ص٨. أو:

AISSAOUI.Z, Les Carreaux Des Faïences à l'époque Ottomane en Algérie, Edition Berzakh, Alger, 2003, P8.

[١٠]-عيساوي (زهرة)، المرجع السابق, ص٨.

تخزن حرارة الشمس في الشتاء خلال النهار لتبثها ببطء أثناء الليل، و في الصيف تساعد على تبريد المساحة المتواجدة فيها، وإذا كانت الكسوات الخزفية في الجدران أو الأرضيات غير معرضة لنور الشمس فإنها تحافظ على البرودة.

كما أن جدران المباني وأرضياتها تتعرض للماء أو الرطوبة، وهو ما يؤثر سلبا على ديمومتها واستمراريتها، وتأخذ في التداعي والتآكل، ومن ثم تم اللجوء إلى استعمال البلاطات الخزفية لما لها من خاصية تجعلها مقاومة للماء والرطوبة.

ولا تتعرض الجدران والأرضيات إلى هذا الخطر فحسب، فهناك خطر آخر وهو الخدوش والصدمات التي تلحق بها من خلال الكراسي والطاولات وغيرها من الأثاث، إلا أن وجود البلاطات الخزفية يمنع من تأثر الجدران، فهي بالنسبة لها عازل للرطوبة وواقي من الخدوش والصدمات.

ومن ميزات البلاطات أنها سهلة التنظيف، حيث بالإمكان استعمال اسفنجة رطبة أو أي ممسحة غير خشنة وغسلها بالماء، وحتى إذا بقيت مدة طويلة ولم تنظف فانه من السهل إزالة ما علق بها من أوساخ بنفس الطريقة السابقة[١١].

وفضلا عن هذه الأهمية الوظيفية البالغة في استعمال البلاطات الخزفية فان هناك دور آخر لا يقل أهمية عما سبق، وهو الدور الجمالي الذي تلعبه في إضفاء منظرا فنيا جماليا ترتاح له النفوس، وتقوي فيهم الإحساس والذوق الفني[١٢]، وهي بذلك تستجيب لطبيعة النفس البشرية، التي فطرها الله سبحانه وتعالى على حب الجمال والأناقة في ذات الإنسان وما يحيط به.

ولهذه الأسباب وغيرها عمل الإنسان منذ الفترات القديمة على تكسية مبانيه بهذه البلاطات، وقد نوع في مجالات وأماكن استعمالها في المباني والعمائر بأنواعها، حيث كانت تكسى بها جدران المباني المدنية ككل، والأقسام السفلية منها، والأفاريز التي تعلوا عقود الأروقة المحيطة بالصحن، وعلى شكل أطر تحيط بالأبواب والشبابيك، كما كانت تستخدم في شكل لوحات تزخرف غرف وحدائق القصور وأفنيتها، وزينت بها المآذن والقباب، وزخرفت بها التجاويف الداخلية للمحاريب والأضرحة وغيرها[١٣].

وخلال العهد العثماني كان الفنان يفرق بين البلاطات التي تستعمل داخل المبنى والتي تستخدم في كسوة واجهاته الخارجية، ففي الأولى حرص على أن تكون

---

[١١]- الرباعي(احسان عرسان)، جداريات الجامع الأموي دراسة تحليلية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص٤٨. انظر أيضا: الرباعي(احسان عرسان)، «القاشاني في الجامع الأموي بدمشق بين العلم والفن»، مجلة جمعية الآثاريين العرب، العدد الثالث، ١٤٣٣/٢٠٠٢، ص٣.

[١٢]- الرباعي(احسان عرسان)، جداريات الجامع الأموي، المرجع السابق، ص٤٩. انظر أيضا: الرباعي(احسان عرسان)، القاشاني في الجامع الأموي، المرجع السابق، ص٤.

[١٣]- عبدالحافظ(عبدالله عطية)، دراسات في الفن التركي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ٢٠٠٧، ص٣٧.

الوحدات الزخرفية صغيرة الحجم، والألوان فيها هادئة ترتاح لها النفس، وفي الثانية حرص على أن تكون الوحدات الزخرفية كبيرة الحجم، والألوان فيها زاهية براقة، لا تفقد تأثيرها إذا نظر الإنسان إليها من مسافة بعيدة(١٤).

ثالثا/ الخصائص العامة للبلاطات الخزفية التونسية:

تعد تونس من أكثر الدول التي تعاملت تجاريا مع الجزائر وذلك بحكم تقاربهما الجغرافي، حيث كانت التبادلات التجارية تعرف انتعاشا قويا لاسيما مع مدينة قسنطينة التي كانت تسيطر على معظم المعاملات التجارية الخارجية التي تتم بالشرق الجزائري ، حيث كانت تصدر إلى تونس موادا مختلفة مثل الحبوب والتمور والأغنام والأقمشة الصوفية، وغيرها، وفي مقابل ذلك كانت تستورد منها موادا عديدة مثل الكاغط والشموع والحرير والحناء والشواشي(١٥)... فضلا عن البلاطات الخزفية.

عرفت صناعة البلاطات الخزفية بتونس انتشارا كبيرا خلال العهد العثماني وكانت تصدر منها إلى بلدان عديدة من بينها مصر ليبيا والجزائر، وقد اشتهر مركزها الصناعي بحي القلالين بمدينة تونس أكثر من غيره، ويعود الفضل- في النهضة بهذه الصناعة إلى اللاجئين الأندلسيين إليها منذ بداية القرن ٧هـ/١٣م، وعملوا على نشر أساليبهم الفنية.

استمرت التقاليد الأندلسية المغربية في البلاطات الخزفية بتونس الى غاية القرن ١٦م مع دخول الأتراك العثمانيين، ومن ثم تسربت التقاليد التركية، حيث عمل الصناع بحي القلالين على تقليد التصاميم والأشكال الزخرفية التركية، والتي تطغى عليها أنواع الورود والأزهار والأوراق المتنوعة، إلا انه لم يبلغ إلى مستوى رقة ودقة البلاطات التركية.

الا أن دخول العثمانيين لم يمنع من استمرار التقاليد الأندلسية المغربية، ومما لا شك فيه أن هجرة ٨٠٠٠٠ أندلسي في أوائل القرن ١٧م إلى تونس كان من أهم العوامل التي ساعدت على تدعيم هذه التقاليد(١٦).

ومع تدهور صناعة البلاطات الخزفية بحي القلالين بفعل المنافسة الأوربية، أخذت تقلد التصاميم الايطالية والاسبانية خاصة هذه الأخيرة التي نلمسها في نماذج عديدة نتناولها في الصفحات التالية من هذا البحث، حيث تظهر على عناصرها

---

١٤)- ماهر (سعاد محمد)، الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، جمهورية مصر العربية، ١٣٩٧/١٩٧٧، ص٦٣ انظر أيضا: حسين (محمد إبراهيم)، الخزف الإسلامي في مصر، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، ١٩٨٤،ص٧٦.

١٥)- الزبيري(محمد العربي)، التجارة الخارجية للشرق الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٢، ص١٠٣-١٠٥.

١٦)- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٩٠، ص٥٦.

ومواضيعها الزخرفية تأثيرات الطرز الفنية لعصر النهضة[١٧]من الباروك والروكوكو.

وبالإضافة إلى حي القلالين، اشتهرت بتونس مدينة نابل، فهي الأخرى عرفت صناعة البلاطات الخزفية منذ القرن ١٦م على يد حرفيين من جربة قبل أن يتوافد عليها الأندلسيون خلال القرن ١٧م، وانتشرت بها هذه الصناعة وتوسعت ليصل عدد المعامل بها في سنة ١٨٩٦ ما لا يقل عن ٥٣ مصنع.

وهي ذات ميزات لا تختلف كثيرا عن تصاميم حي القلالين، فقد قلدوا هذه الأخيرة وأنتجوا بلاطات ذات طابع أندلسي مغربي يشبه كثيرا ما كانت تنتجه مدينة فاس والذي يتميز بتعدد ألوانه[١٨].

ومن الخصائص الصناعية التي تميزت بها البلاطات الخزفية التونسية حسب النماذج المدروسة وجود ثلاثة دوائر صغيرة في هيئة نقط بارزة بروزا خفيفا على سطح البلاطة، تظهر نوعية الطينة المستخدمة، وهي تنتج عن عملية الحرق المتبعة في حي القلالين بتونس، حيث كان يعمل الصناع على تنظيم البلاطات الخزفية المطلية والمزخرفة بطريقة عمودية في الفرن على قواعد (مواشير) فخارية صغيرة عبارة عن حوامل ثلاثية الأرجل[١٩] لتسهيل عملية تسرب الحرارة بين البلاطات بصورة متكافئة، ولا تختفي هذه الدوائر إلا بعد منتصف القرن ١٩م.

وقد تميزت البلاطات التونسية بتماثل اسلوبها الصناعي والزخرفي وتنوع تصاميمها وعناصرها المتأثرة بالتصاميم المغربية الاندلسية والتركية والأوربية وفي بعض الاحيان مزجت بين العناصر التركية والأوربية، وفي الكثير منها عمل الفنان على تقليد هذه التصاميم إلى درجة التطابق حيث يصعب التمييز بينها وبين البلاطات الاوربية ولولا وجود ثلاث نقط دائرية، والاختلافات الواضحة في دقة تنفيد التصاميم والتباين في نوعية الاكاسيد.

رابعا/ تصاميم البلاطات الخزفية التونسية بمدينة قسنطينة:

بناء على ما سبق ذكره فإننا قسمنا البلاطات الخزفية التونسية بمدينة قسنطينة من حيث التصميم الزخرفي والفني إلى ثلاث مجموعات حسب المصادر الفنية المستوحاة منها:

---

[١٧])- لعرج(عبد العزيز محمود)، المرجع السابق، ص٢٩٢.

[١٨])- الدولاتلي (عبد العزيز)، مدينة تونس في العهد الحفصي، تعريب محمد الشابي وعبد العزيز الدولاتلي، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٨١، ص٩٨-٩٩. انظر أيضا: لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، ص٦٥.

[١٩])- لعرج(عبد العزيز محمود) ، المرجع السابق، ص٥٦. انظر أيضا:

BROUSSAUD.G, Les Carreaux de Faïence Peints dans l'Afrique du Nord, collection du centenaire, Alger, 1930, P7..

١/ المجموعة الأولى:

تأثرت بالتصاميم المغربية الاندلسية: وتغلب على عناصرها الزحرفية العناصر الهندسية التي تشترك في الغالب مع بعض الزخارف النباتية شديدة التحوير نجذ اغلبها بقصر احمد باي[٢٠] في الصحن الصغير الذي يطل على حديقة النخيل من الجهة الجنوبية التي تمتاز بمقاساتها الصغيرة (٩×٩سم) وسمك ٢سم، وتميزت بطينتها المصفرة، وهي سبعة نماذج نوردها فيما يلي:(أنظر الصور من ١-٦).

النموذج الأول(الصورة ١): تجميعة من اربعة بلاطات زخارفها مشكلة من طبق نجمي نفذ وفق الطريقة المغربية الأندلسية، يتكون من ستة عشر ضلعا، مرسوما بالأصفر والأخضر والأزرق والبنفسجي ولمسات من اللون الأبيض، حددت عناصرها بالأزرق، وتبدو ألوانها باهتة، حيث وضعت على شكل طبقة خفيفة تشبه الألوان الزيتية.

ويتطابق هذا النموذج مع مثال معروض بمعهد العالم العربي بباريس من صناعة معامل القلالين خلال القرن ١٨م[٢١]، إلا أن هناك اختلاف في التشكيلة اللونية بين النموذجين، حيث تغير اللون الأسود بالبنفسجي في بلاطات القصر، وكذلك نجده في دار بو هاشم بتونس (القرن١١هـ/١٧م) [٢٢].

النموذج الثاني: تجميعة من أربع بلاطات قوامها أشكال هندسية من نجمة مركزية ثمانية الرؤوس تشع من رؤوسها خطوط مزدوجة، ومربعات متداخلة ومتقاطعة، بحيث تكون مربعات ومضلعات ومثلثات، وهذا كله داخل مربع كبير يحصر بداخله أربع مربعات صغيرة تقطعها باتجاه الأركان الخارجية ومنتصف أضلاع التجميعة أنصاف العنصر المركزي، باللون الأخضر والبنفسجي الداكن

---

[٢٠])- يقع قصر احمد باي شمال جامع سوق الغزل، وهو يطل على عدة شوارع وساحات عمومية(المخطط ٢)، وقد كان بناؤه من طرف احمد باي آخر بايات قسنطينة (١٢٤١-١٢٥٤هـ/١٨٢٦-١٨٣٧م)، كان انطلاق الأشغال بالقصر في سنة ١٨٢٦ ولم تنته إلا في سنة ١٨٣٥م، للمزيد أكثر أنظر: ابن العنتري (محمد الصالح)، فريدة منسية في حال دخول الترك بلد قسنطينة واستيلائهم على اوطانها أو تاريخ قسنطينة، مراجعة وتقديم وتعليق يحيى بوعزيز، دار هومه، الجزائر، ٢٠٠٥، ص١٠٤-١٣٦. شغيب(محمد المهدي بن علي)، أم الحواضر في الماضي والحاضر، مطبعة البعث، قسنطينة-الجزائر، ص٤١٠-٤٤٥. ١٩٨٠. الزبيري(محمد العربي)، مذكرات احمد باي وحمدان خوجة وبوضربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢ ،١٩٨١، ص١١-١٢٥.

ROBERT.A, «Autographié d'elHadj Ahmed Ben Mohammed Chérif dernier Bey deConstantine», in: Recueil des Notices et Mémoires de la société Archéologique de la province de Constantine, 1916, P147-155. TEMIMI.A, Le Beylik de Constantine et Hadj Ahmed Bey 1830-1837, Tunis, 1978.

[21] LOVICONI.A&D, Les Faïences de TunisieQallaline& Nabeul, Institut du Monde Arabe, Imprimé en France, 1994, P134.

[22] REVAULT.J, Palais, demeures et maisons de plaisance à Tunis et dans ses environs, Edisu-Aix-en-Provence, 1984, P154.

والأصفر والأزرق الباهت، وحددت عناصرها بالأزرق(الصورة ٢)[٢٣]. وتوجد أمثلة مطابقة لها بمتحف فنون إفريقيا واوقيانيا بباريس[٢٤]، و في دار بو هاشم بتونس(القرن١١هـ/١٧م) [٢٥].

النموذج الثالث: تجميعة من أربع بلاطات، قوام زخارفها حلية نباتية مفصصة مركزية محصورة داخل شريط ثماني الأضلاع، يحصر التصميم ككل شريط آخر مربع يتقاطع على شكل ضفيرة في أركان البلاطة، وحليت الأركان الخارجية بأنصاف مربع يكتمل بالبلاطات المجاورة، بحيث تتداخل الأشرطة فيما بينها بطريقة متقاطعة مكونة مثلثات ومضلعات وأنصاف أطباق نجمية بمنتصف أضلاع التجميعة تكتمل بالبلاطات المجاورة، تحصر بداخلها عناصر نباتية شديدة التحوير، لونت بالأصفر والأزرق والبني ولمسات من اللون الأبيض، وحددت عناصرها بالأزرق(الصورة ٣)[٢٦].

النموذج الرابع: بلاطات مفردة قوام زخارفها دائرة مركزية تشع منها أوراق ثلاثية يحيطها بالكامل معين مركب اضلاعه مقوسة، حليت الأركان بأرباع دوائر مفصصة تشع منها أوراق ثلاثية استخدم فيها اللون الأصفر والأزرق ولمسات من الأبيض وحددت العناصر بالأزرق (الصورة٤) [٢٧]، وتوجد أمثلة لنفس التصميم ذات خصائص صناعية وفنية متماثلة بتونس وهي تعود إلى بداية القرن ١٩م، ذات مقاس يقدر بـ١٠×١٠سم[٢٨]، مما يدل على أنها من مركز صناعي واحدة.

النموذج الخامس (الصورة٥): قوامه حلية نباتية مركزية نفذت بأسلوب هندسي، تتوسط معينات سداسية وأنصافها تحصر بداخلها نفس العنصر المركزي، رسمت بالأصفر والأخضر والأزرق ولمسات من الأبيض، وهناك أمثلة له بمدينة الجزائر بمحراب سيدي أمحمد ببلكور[٢٩]، وبتونس تعود إلى أواخر القرن ١٨ وبداية القرن ١٩م[٣٠].

النموذج السادس (الصورة٦): بلاطة مفردة، قوامها خطوط ملتوية على هيئة شريطين مزدوجين يمتدان بطريقة ثعبانية، يتقاطعان فيما بينها مشكلان دوائر تتوسطها نقط صغيرة، رسمت باللون الأصفر والأزرق الداكن ولمسات من الأبيض, والشريط محصور بين خطين مستقيمين يمتدان على طول امتداد الموضوع الزخرفي.

---

[23] BROUSSAUD.G, op-cit, PL.3A.
[24] LOVICONI.A&D, op-cit, P134.
[25] REVAULT.J, op-cit, P154.
[26] BROUSSAUD.G, op-cit, PL.24D.
[27] ibid, PL.27A.
[28] LOVICONI.A&D, op-cit, P124.
[٢٩]- لعرج(عبد العزيز محمود)، المرجع السابق، ص٦١.
[30] LOVICONI.A&D, op-cit, P124.

النموذج السابع: (الصورة ٧): قوام زخارفه دائرة مركزية مركبة، تشع منها فصوص طولية رسمت بأسلوب هندسي، يحصر التصميم المركزي داخل مربع غير منتظم تحيطه حلية نباتية، تنمو من رؤوسه باتجاه الأركان مراوح نخيلية مركزية تبرز منها فروع مزهرة شديدة التحوير، وبمنتصف أضلاع المربع تنمو أوراق مفصصة رسمت بأسلوب هندسي، تتكرر بالأركان الخارجية للتصميم، حددت زخارفها بالأزرق ورسمت بالأخضر والأسود والبرتقالي الذي يتدرج نحو الأصفر على أرضية بيضاء مزرقة.

وتتميز المجموعة السابقة بمقاساتها الصغيرة، إضافة إلى تماثلها من حيث الألوان والتصميم الزخرفي المتأثر بالنمط المغربي الأندلسي وغلبت العناصر الهندسية على المواضيع الرخرفية.

ويرجع ورود التأثيرات الأندلسية المغربية على البلاطات التونسية إلى وجود مجموعة كبيرة من مسلمي الأندلس طردوا من اسبانيا من طرف فيليب الثاني واستقروا في وحوض المتوسط عام ١٦١٠م، وكان من بينهم صناع الخزف والبلاطات، حيث أخذوا يعملون في مراكزهم الجديدة بنفس الأساليب والتصاميم التي عرفوها في موطنهم الأصلي الأم[٣١].

وتتماثل البلاطات السابقة من حيث الخصائص الصناعية والفنية المتأثرة بالتصاميم المغربية الاندلسية مع نموذجين متماثلين من حيث التصاميم مختلفة في العناصر، وكلاهما استعملا في تكسية حوائط السقيفة الرئيسية، قوام زخارفها عناصر هندسية ونباتية ثانوية، مقاساتها ١٥×١٥سم، كما تتميز بطينتها الحمراء.

النموذج الأول: يتالف تصميمه الزخرفي من نجمة مركزية ثمانية الرؤوس، مركزها دائرة مفصصة، تنبعث من أضلاع النجمة أربع مربعات، يتوسطها فراغ على هيئة صليب ملئ بمعينات مستطيلة، ومربعات ومثلثات بعضها يكتمل بالبلاطات المجاورة، تبرز من الأركان الداخلية للمربعات زهيرات رباعية مورقة، وربع اطباق نجمية في اركان البلاطات الخارجية تكتمل في البلاطات المجاورة (الصورة ٨) [٣٢].

النموذج الثاني: بلاطة مفردة قوامها زخارف هندسية، تتوسط التصميم نجمة مركزية ثمانية الرؤوس نواتها دائرة مفصصة، يبرز من أضلاع النجمة أشرطة على هيئة صليب تتجه نحو أنصاف البلاطة لتلتقي بأنصاف العنصر المركزي، وتحيط بالنجمة أربع مربعات مركبة تنمو من رؤوسها أوراق صغيرة، ملئت المربعات بمثلثات مركبة تلتقي في الرأس بزهرة رباعية، وبمنتصف أضلاع البلاطة يتكرر العنصر المركزي، استعملت في زخارفها تشكيلة لونية من الاصفر الفاقع والأخضر

---

[٣١]- لعرج(عبد العزيز محمود)، ص٢٦٤. انظر أيضا:
SAADAOUI.A, TUNIS Ville Ottomane Trois Siècles d'Urbanisme etd'Architecture, Tunis, 2001, P340.

[32]BROUSSAUD.G, op-cit, PL.20A.

الزيتوني والحشائشي والاصفر الفاقع والأزرق بتدريجاته الفاتح والداكن ولمسات من الأبيض، وحددت عناصر التصميم باللون البني(الصورة٩) [٣٣].

وتوجد أمثلة لهذين النوعين تم العثور عليهما في صقلية، وهما من صناعة تونسية، معروضان في مجموعة خاصة بباريس وهي تعود إلى القرن ١٨م، إلا انه يلاحظ اختلاف في التشكيلة اللونية من حيث لمعانها وبريقها، وتحول اللون الأصفر الفاقع ببلاطات القصر الى الباهت في هذه المجموعة[٣٤]، وتوجد أيضا أمثلة من النموذج الأول بتربة علي باي(القرن١٢هـ/١٨م) بمدينة تونس[٣٥]، مما يدل على ان بلاطات قصر احمد باي ترجع إلى فترة أقدم، ومن المرجح أنها من بين البلاطات التي أخذها احمد باي من الدور والمباني التي هدمها وبنى في مكانها القصر وأعاد استعمالها بقصره ، وقد اشار بروسو إلى ذلك[٣٦].

وتحتوي جدران جامع سوق الغزل على تكسية من أجمل بلاطات هذا النوع، والتي ما تزال تحتفظ برونقها وبريقها، مقاساتها ١٢,٥×١٢,٥سم، قوام زخارفها تصميم هندسي عبارة عن بلاطة مفردة قوامها طبق نجمي من اثني عشر ضلع، لونت بالأخضر القاتم، والأزرق الشاحب، والأصفر الباهت، والبني تتخلله لمسات من الأبيض، حددت زخارف التصميم باللون البني(الصورة١٠) [٣٧]..

٢/ المجموعة الثانية:

لقد تأثرت بالتصاميم التركية العثمانية، حيث عمل الفنان على تقليدها بدقة متناهية إلا انه لم يصل بها إلى رقة ودقة وجمال التصاميم والألوان التركية، ويمكن تقسيمها الى ثلاثة اقسام:

القسم الاول: قوام عناصرها زخارف نباتية ذات تصاميم واشكال مختلفة منها مربعة الشكل مقاساتها تراوحت بين١٢سم او ١٥ و ١٦سم وسمك ٢سم، ومستطيلة مقاساتها١١×٢٣سم.

ومن أحسن أمثلة البلاطات المربعة نجد البلاطات المفردة التي يقوم تصميمها على الورقة المسننة المركبة تتوسطها وتتفرع منها ازهار اللاله (الصورة ١١)، والتصميم عبارة عن ورقة مسننة ومركبة كبيرة تمتد عبر ركنين من أركان البلاطة تتوسطها زهرة اللاله شديدة التحوير تنمو منها أوراق مسننة صغيرة وأزهار اللاله، تمتد على جانبي الورقة غصن لفاكهة الكرز، وعلى الجانب الأخر ورقة صغيرة مسننة، تنمو في ركنين من البلاطة أرباع دوائر تحيطها أوراق ثلاثية لونت بالأخضر والأزرق والبرتقالي، وحددت بالبني على أرضية بيضاء[٣٨].

---

[33] ibid, PL.27A.
[34] LOVICONI.A&D, op-cit, P124.
[35] SAADAOUI.A, op-cit, Fig 93.
[36] BROUSSAUD.G, op-cit, p15
[37] ibid,PL.4E.
[38] BROUSSAUD.G, op-cit, PL.3C.

ويتكرر هذا التصميم بعدة مباني بقسنطينة خاصة بقصر احمد باي، والذي يكاد يزين جزء كبير من الغرفة التي تقع في الطابق السفلي تنفتح من جهة الجنوب على حديقة البرتقال، وفي دار بن جلول على شكل أشرطة تتوج النهاية العلوية لجدران الغرفة التي تقع بالجهة الغربية من الطابق العلوي وبجامع سوق الغزل.

كما نجد له أمثلة بمدينة الجزائر في مئذنة ضريح سيدي عبد الرحمن، وفي مصر بجامع دوميتس في شريد(١٧٠٤م)، وبجامع الحاج إبراهيم تربانا(١٠٩٧هـ/١٦٨٦م)، وجامع عبد الباقي جوربجي(١١٧١هـ/١٧٥٨م)[٣٩]، وفي تونس بجامع باربيي"BARBIER" وهي مؤرخة بالقرن (١٢هـ/١٨م) [٤٠].

التصميم الثاني: بلاطة مفردة، مقاساتها ١٥×١٥سم، قوام زخارفه فروع نباتية تتخللها دوائر صغيرة، وفروع اخرى بسيطة، تنتهي بأنصاف أزهار تكتمل بالبلاطات المجاورة، يتوسط هذه الفروع غصن مسنن تعلوه زهرة القرنفل، حددت زخارفها بالبني، ولونت بالأخضر والأزرق والبرتقالي (الصورة ١٢)[٤١]، نجذ له امثلة في جامع سوق الغزل[٤٢]، ويتكرر في غرف الطابق السفلي المطلة على حديقة البرتقال من الجهة الجنوبية بقصر احمد باي.

النصميم الثالث: تجميعة من أربع بلاطات، تتكرر ليصل عددها الى ١٦ بلاطة، مقاساتها١٥×١٥سم، يمتد على اتساعها تصميم زخرفي قوامه أوراق نباتية ملتوية على هيئة قلب مسنن في جزئه الداخلي، تتوسطه زهرة من ست بتلات، تنبثق من إحدى بتلاتها فرع تخرج منه زهرة محورة، بينما يتصل الجزء السفلي للقلب بورقتين شديدتي التحوير، تمتدان على جانبي البلاطة يخرج في نهايتهما برعم صغير، وتتفرع في أجزاء مختلفة من التصميم أشكال والتواءات حلزونية، يقوم تصميم التجميعة ككل من عنصر مركزي يتكون من دائرة مفصصة مركبة، يسودها تشكيلة لونية من اللون الأزرق الكوبالتي الشاحب والأصفر الفاقع والخضر الزرعي على أرضية بيضاء غير نقية(الصورة ١٣).

---

[٣٩])- لعرج(عبد العزيز محمود) ، المرجع السابق، ص٥٦.

[40] LOVICONI.A&D , op-cit, P118.

[41] BROUSSAUD.G, op-cit, PL.12C.

[٤٢])- يقع جامع سوق الغزل في الجنوب الشرقي من قصر احمد باي، بجانب شارع ديدوش مراد، و و يرجع بناؤه إلى سنة (١١٤٣هـ/١٧٤١م) حسب الكتابة التأسيسية، من طرف الباي حسين بوكمية، الذي حكم بايلك قسنطينة بين سنتي ١١٢٥-١١٤٩هـ/١٧١٣-١٧٣٦م.انظر: بورويبة(رشيد)، الكتابات الأثرية، الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية، ترجمة ابراهيم شبوح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٩، ١٥٥-١٥٦. انظر أيضا: معزوز (عبد الحق) و درياس (لخضر)، جامع الكتابات الأثرية العربية بالجزائر، الجزء الأول: كتابات الشرق= =الجزائري، منشورات المتحف الوطني للآثار القديمة، مطبعة سومر-يئر خادم، الجزائر، ٢٠٠٠، ص١٥٨-١٦٠.

CHERBONNEAU.A, «Sur Une Inscriptions Arabes trouvée à Constantine», in : Annuaire de la société Archéologique de la province de Constantine, 1854-1855, PP.102-107.

وتوجد أمثلة مماثلة لهذا التصميم من البلاطات، بكل من جامع سوق لغزل والجامع الاخضر[٤٣]، وقصر احمد باي بمدينة قسنطينة، ومتحف الباردو بالجزائر، ومتحف باردو بتونس [٤٤]، ونجد لها أمثلة في صفاقس بدار جلولي (القرن١٢هـ/١٨م)[٤٥].

اما البلاطات المستطيلة يمكن حصرها في ثلاثة نماذج وهي: النموذج الأول: استخدم كاطار لحشوات جدار القبلة بجامع سوق الغزل، وقد نفدت الزخارف باسلوب الهاطاي يتالف من زهرة القرنفل شديدة التحوير،احيطهاا أوراق متنوعة كاسية ثلاثية الفصوص ومسننة تشبه ريشة الطائر ، وهي تتكرر بصورة منتظمة متعاكسة ومتقابلة فيما بينها، كما تنتهي كل زخارفها بعناصر حلزونية تشبه حرف الواو، وعلى جانبي البلاطة توجد نصف وردة ، بينما نجد في الجزء العلوي والسفلي من البلاطة تدرجات موجية على هيئة سحب تشي، ملونة باللون الأخضر الزرعي الباهت والأصفر والأزرق, حددت زخارفها باللون البني على أرضية بيضاء(الصورة ١٤) [٤٦].

النموذج الثاني: ينفرد هذا التصميم بجامع سوق الغزل فقط، يحيط باحشوات جدار القبلة في جزئها العلوي من بداية إلى نهاية الجدار، رسم على هيئة شرافات أو شعلة اللهب، قوامها زخارف نباتية اتخذت شكلا هندسيا عبارة عن ورقة مسننة تتوسطها ورقة أخرى اصغر حجما، استخدمت بشكل متناوب ومنتظم من ورقتين متعاكستين مرة يكون راسها إلى أعلى ومرة نحو الأسفل، لونت بالأزرق الداكن والأصفر الباهت والأخضر الشاحب، وحدد التصميم باللون البني(الصورة ١٥).

وأما النموذج الثالث: يوجد بجامع سيدي الكتاني بالجدار الغربي من بيت الصلاة كتكسية جدارية، وأطر جانبية لدعامة تتكئ على الجدار، تتألف زخارفه من

---

٤٣)- ابن المبارك (الحاج احمد)، المصدر السابق، ص١٩-٢٠. انظر أيضا: ابن العنتري (محمد الصالح)، المصدر السابق، ص٦٨-٦٩. بورويبة(رشيد)، الكتابات الأثرية، المرجع السابق، ص١٥٩-١٦١. انظر أيضا: معزوز (عبد الحق) و درياس (لخضر)، المرجع السابق، ص١٦١-١٦٥.للمزيد حول هذا الجامع انظر: بورويبة(رشيد)، قسنطينة، سلسلة الفن والثقافة, وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، ١٩٧٨، ص١٠٧-١١١. بن بلة (خيرة)، المرجع السابق، ص١٤٩-١٥٠، ١٩٩-٢٠٠، ٢١٨-٢١٩، ٢٤٧، ٢٦٥-٢٦٦، ٢٩٢، ٣١٣. لعرج (عبد العزيز محمود)، «مظاهر التأثير العثماني على المنتجات الفنية بالجزائر»، المؤتمر الخامس لجمعية الآثاريين العرب، دراسات في آثار الوطن العربي٣، الندوة العلمية الرابعة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٥٣٢.

CHERBONNEAU.A, «Inscriptions arabes de la province de Constantine», in : Annuaire de la société archéologique de la province de Constantine, 1856-1857, P102-105.

٤٤)- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص٦٨.

45 ZOUARI.A, le Dar Jallouli et le dar Hintati à Sfax, in: L'Habitat Traditionnel dans les Pays Musulmans Autour de la Méditerranée, Rencontre d'Aix-Provence (6-8 JUIN 1984), le Caire, 1988, T I, PLII.

46BROUSSAUD.G, op-cit, PL.28B.

فروع نباتية حلزونية متقابلة تنمو من براعم مزدوجة متداخلة، تبرز منها مجموعة من البراعم المورقة والعناصر الحلزونية الرفيعة، لتنتهي الفروع بأزهار الرمان تنمو في نقطة تقابلها في الجزء السفلي زهرة القلب الدامي، وفي جزئها العلوي برعم وردة غير متفتحة (الصورة ١٦)، ولهذا النموذج أمثلة عديدة نجدها بمتحف الباردو بالجزائر[٤٧] وفي دار جلولي بصفاقس[٤٨]، وبالجامع الجديد بمدينة تونس[٤٩].

بالاضافة إلى مجموعة كبيرة من البلاطات المربعة التي جاءت تصاميمها على هيئة صرة تتخذ اشكالا متنوعة دائرية وبيضاوية مشعة ولوزية تتوسطها أو تحيط بها عناصر نباتية من اوراق متنوعة وأزهار مختلفة محورة كاللاله والقرنفل وغيرها نذكر منها:

التصميم الاول: يكسو جدران سوق الغزل والاخر يكسو جدران بيت الصلاة الشمالي والغربي والشرقي بجامع سيدي الكتاني قوام زخارفه زهرة القرنفل، يتفرع عنها سيقان في جزئها العلوي والسفلي تنتهي بأنصاف أزهار القرنفل، يتوسط هذه الأخيرة نصف معين يكتمل في البلاطة المجاورة، وعلى الجانب الأيمن والأيسر للبلاطة تتكرر أنصاف الزهرة المركزية (القرنفل)مع تغيير طفيف في مركزها تكتمل في البلاطات المجاورة، تتفرع منها ساق مزدوجة تحمل برعم لزهرة غير متفتح وزهرة اللاله رسمت بشكل هندسي يتدلى في جزئها السفلي رسم منتفخ ينتهي بشكل حلزوني، وتخرج من ركني البلاطة ورقة طولية مسننة رسمت بالأسلوب التركيا(الصورة ١٧). او عوضت بازهار القرنفل(الصورة ١٨) [٥٠]. ، استخدم اللون البني لتحديد الرسومات على أرضية بيضاء غير نقية ، ويتضح من الشكل العام أن الزخارف متأثرة بالأسلوب التركي سواء من حيث الألوان أو العناصر الزخرفية

وتوجد نماذج لهذان التصميمان بقصر احمد باي، حيث نجدها تزين جدران الغرفة المطلة على حديقة البرتقال من الناحية الجنوبية بالطابق الأرضي، كما نجدها بضريح سيدي عبد الرحمن بمدينة الجزائر، وضريح سيدي أمحمد ببلكور[٥١] وبمصر نجدها في جامع جوربجي بالإسكندرية[٥٢]، ويشير ريفولت "REVAULT" إلى أن هذه التصاميم من إنتاج مصانع تونس، يعود تاريخها إلى القرن ١٨م[٥٣].

---

٤٧)- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص٦٩.

٤٨)- ZOUARI.A, op-cit, T I, PL : L.

٤٩)-خليفة(ربيع حامد)، «بلاطات خزفية عثمانية في الجامع الجديد بمدينة تونس(١١٣٦-١١٣٩هـ/١٧٢٣-١٧٢٧م)»، الملتقى الثالث لجمعية الآثاريين العرب، القاهرة، ٢٠٠٠، ج٢، ص٨٧٢.

50 BROUSSAUD.G, op-cit, PL.22D.

٥١)- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص٦٧، ٦٩.

٥٢)- نفسه، ص٦٧.

53 REVAULT.J, Arts Traditionnels en Tunisie, Tunisie, 1967, P87.

التصميم الثاني: وهي بلاطة مفردة مقاساتها ١٥×١٥سم، وطينة صفراء، قوامها معين مركزي، تنمو من ركنيه العلوي والسفلي أزهار الخرشوف، يبرز منها فرع مزدوج ينتهي بأنصاف أزهار القرنفل، وبالركنين الجانبيين تبرز أزهار محورة تنمو من فرعين مورقين تنتهي بأنصاف أزهار القرنفل تتجه نحو الأركان الخارجية للبلاطة تكتمل بالبلاطات المجاورة، استخدم في زخرفتها الأزرق والأحمر الطوبي على أرضية بيضاء مخضرة، وحددت بالبني الداكن (الصورة ١٩). واستخدم في تزيين أجزاء مختلفة من قصر احمد باي ودار بن جلول، كما تتواجد أمثلة منها بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية وبقصر باردو بالجزائر.

في قصراحمد باي توجد بلاطات أخرى قوامها صرة مركزية مشعة أو مسننة تتوسطها شجرة متفرعة تنمو منها أوراق وازهار القرنفل واللاله شديدة التحوير نفذت بشكل هندسي، زخرفت بالأصفر والأخضر والأزرق، حددت العناصر بالبني على أرضية بيضاء مخضرة (الصورة ٢٠، ٢١), ونجد للنموذج الثاني منهما (الصورة ٢١) أمثلة مشابهة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر.

القسم الثاني: قوام عناصرها زخارف نباتية هندسيةثث تتالف من صرة مركزية دائرية او مشعة من زخرفة نباتية تتوسطها او تحيط بها زخارف هندسية عبارة عن اطباق نجمية ذات ثماني رؤوس وهي اربعة نماذج:

التصميم الاول (الصورة ٢٢): استخدمت بجدران جامع الكتبية بلاطة مفردة مقاساتها ١٦×١٦سم، قوامها دائرة مركزية تشع منها أوراق ثلاثية طولية، تحيطها نجمة ثمانية، تنمو من اضلاع النجمة أنصاف أزهار، ينحصر التصميم داخل دائرة تنمو منها باتجاه الأركان الخارجية براعم تتفرع عنها عناصر حلزونية في هيئة مراوح مركبة تتوسطها ورقة رمحية.

وهناك بلاطة أخرى ذات تصميم زخرفي مشابه ولا يختلف عنه إلا في التفاصيل، ويتسم بتأثره بالعناصر التركية وبالأسلوب الأوربي مع احتفاظ العناصر بطابعها العربي، والتي تتميز بطينتها الصفراء، ومقاساتها ١٥.٥×١٥.٥سم، قوام زخارفها دائرة مركزية، تشع منها أربع بتلات على هيئة صليب تتخللها دوائر صغيرة، يحيط التصميم المركزي دائرة مفصصة وأخرى ملساء، تنمو من أقطارها أنصاف مراوح نخيلية يفصلها ساق تنتهي بأنصاف دوائر تحصر بداخلها أنصاف زهرة تتخللها أزهار رسمت بشكل هندسي على هيئة دوائر صغيرة، تبرز منها ورقتان، تعلوها باتجاه الأركان الخارجية عناصر بيضوية مركبة ذات قاعدة مثلثة، حددت زخارفها بالبني، ورسمت بالأزرق والأخضر بدرجاته ولمسات من الأبيض على أرضية صفراء شاحبة محمرة (الصورة ٢٣) [٥٤].

[54] BROUSSAUD.G, op-cit, PL.24D.

ومن خلال الأسلوب الصناعي والزخرفي يمكن نسبة هذه البلاطة إلى أواخر القرن ١٨م وبداية القرن ١٩م، وهي الفترة التي بدأت التأثيرات الأوربية توفد على البلاطات المصنوعة بتونس بصفة عامة ومعامل القلالين بصفة خاصة[٥٥].

القسم الثالث: قوام عناصرها زخارف نباتية معمارية، ومن البلاطات التي خضعت إلى التأثيرات العثمانية بلاطات تكسو جدران غرف الطابق الأرضي المطلة على حديقة البرتقال من الجهة الشمالية وعلى حديقة النخيل من الجهة الجنوبية بقصر احمد باي والتي جاءت على هيئة الشرافات المعمارية.

التصميم الاول: بلاطة مفردة، جاءت على هيئة الشرافات التي عرفت استخداما واسعا في العالم الإسلامي في العمارة والفنون الإسلامية، مقاساتها ١٥×١٥سم، قوام زخارفها ورقة كأسية كبيرة ثلاثية ومركبة، تحصر بداخلها زهرة الزنبق، تنتهي رؤوس الورقة بدوائر صغيرة، وتقوم على قاعدة متدرجة مستطيلة تتوسطها دوائر صغيرة، على جانبيها أنصاف زهرة الزنبق خالية من الزخرفة، وبركن هذه القاعدة أرباع دوائر تتوسطها زهرة(الصورة ٢٤).

وتوجد أمثلة لهذا التصميم بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية وسقيفة قصر الباردو، لكنها تختلف عنها من حيث الخصائص الفنية والالوان، فالموجودة بالمتحف لونت الورقة بالأزرق ولمسات من الأخضر على أرضية زرقاء، بينما الموجودة بقصر احمد باي لونت الورقة بالأخضر ولمسات من الأزرق مع وجود النقط الثلاث، مما يدل على أن البلاطتين من صناعة فترتين مختلفتين.

وبنفس الحجرة والتي تليها نجد نموذجا آخرا استخدم كإطار لحشوات جدارية، يتميز بتأثره بالتصاميم التركية وزخارف الاربسك في نفس الوقت، وهي عبارة عن تجميعة من بلاطتين مقاساتها ١٥×١٥سم، وسمكها ٢سم، ذات طينة حمراء كما تتميز بزخارفها الجميلة التي جاءت على هيئة الشرافات المعمارية، وهي عبارة عن ساق تمتد لتشكل أوراق نباتية مركبة رسمت بأسلوب هندسي على هيئة أوراق كأسية مدببة، تلتف الساق بطريقة حلزونية، تنمو من نقطة تلاقيها عناصر تشبه الورقة المفصصة، وتبرز من ركني من أركان البلاطة أرباع دوائر تكتمل بالبلاطات المجاورة، بينما من منتصف الضلع تنمو ورقة ثلاثية مدببة، لونت بالأزرق والأصفر والبني والأخضر على أرضية ناصعة البياض، وحددت زخارفها باللون البني(الصورة ٢٥).

وتوجد أمثلة لهذا المثال وسابقه في بعض المعالم بمدينة تونس، حيث نجد الأول في تربة علي باي(القرن١٢هـ/١٨م)، ودار عثمان داي(القرن١٠-١١هـ/١٦-١٧م)، والثاني في مدرسة بير الحجر(١١٧٠هـ/١٧٥٦م)، والمدرسة

[٥٥]- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص٧٢.

السليمانية(القرن١٢هـ/١٨م)[٥٦] ،وهذه البلاطات من النماذج التي أخذها احمد باي من الدور والمباني التي هدمها وأعاد استعمالها بقصره وبنى في مكانها القصر.

وبالاضافة الى التصميم السابق، وجدت بعمائر ميدنة قسنطينة لوحات فنية خزفية يتشكل موضوعها الزخرفي أساسا من المزهريات ، لكن معظمها غير مكتمل ما عاد النموذجيين التاليين:

اللوحة الاولى(الصورة ٢٦): عبارة عن لوحات متكررة بدار بن جلول في الغرفة الغربية من الطابق الاول على طول الجدار، يقدر عددها بالغرفة بـ ٩ لوحات، تتكون من ٤٥ بلاطة ذات مقاسات 15×15سم وطينة صفراء، يقدر اتساع اللوحة بـ 154×81سم، نظمت في تسعة صفوف عمودية وستة أفقية، يحيطها إطاران، الداخلي خالي من الزخارف، أما الخارجي فهو مشكل من بلاطات جناح الخطايفة.

تتكون من مزهرية ذات قاعدة ناقوسية، مشكلة من أنصاف مراوح نخيلية، مكونة بوسطها ورقة ثلاثية، وبدن منتفخ يتميز بالتنوع في زخارفه المشكلة من عناصر نباتية وهندسية متنوعة، بعضها على هيئة عقود مفصصة، تتضمن أزهار ووريقات صغيرة، محمولة بأعمدة اسطوانية، يليها شريط متدرج خالي من الزخرفة، ثم شريط أخر تتكرر على جانبيه نفس العناصر السابقة، تتوسطها فروع مورقة، ومزهرة رفيعة، ثم يضيق البدن باتجاه أعلى، مشكلا رقبة رفيعة، تنتهي بفوهة المزهرية، على هيئة تاج عمود.

وتقوم المزهرية ككل على قاعدة مستطيلة مفصصة بأنصاف دوائر صغيرة مركبة، تحملها فروع نباتية وأوراق وسيقان ملتفة، تنمو من قاعدة اللوحة الأصلية، وهي عبارة عن أوراق ثلاثية مطولة ومدببة، وجزؤها السفلي على هيئة عقود مفصصة مركبة، وتبرز من فوهة المزهرية زهرة الرمان ذات حجما كبير واوراق الخرشوف المركبة لفائف وأغصان رفيعة، تمتد بطريقة حلزونية، تنمو منها براعم وفروع مورقة، وتشكيلة من الأزهار المختلفة والمتنوعة في الشكل والحجم المتأثر بأسلوب الباروك منها اللاله والقرنفل والياسمين والقرنفل، ويحتضن التصميم بالكامل عقد حدوي، مشكل بأنصاف المراوح النخيلية المسننة والمتصلة ببعضها بطريقة مقوسة، يعلو قمة العقد هلال تتوسطه زهرة اللاله رسمت بطريقة شديدة التحوير، يقوم العقد على عمودين مشكلان من أنصاف المراوح النخيلية المتصلة ببعضها البعض، يعلوهما تاجان في شكل جرس مقلوب. زخرفت اللوحة بالأزرق الكوبالتي، والأخضر، والأصفر البرتقالي، ولمسات من البني، وحددت عناصرها بالبني.

وتتميز هذه اللوحات بأسلوبها الفني المتأثر بالأسلوب الأوربي(الباروك والركوكو)، أكثر من تأثرها بالأسلوب التركي، ويتضح ذلك في اللفائف الورقية

[56]-SAADAOUI.A, op-cit, Fig74, 84,93. REVAULT.J, op-cit, P149.

والحلزونية، أما التأثيرات التركية فنلمسها في العناصر الزخرفية كزهرة اللاله والرمان والهلال.

وتوجد أمثلة لهذه اللوحات في كل من قصر الباردو، ومتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر، ومتحف الباردو وقصر احمد باي بتونس، وتوجد أمثلة تشبهها بجامع جوربجي بالإسكندرية، مع اختلافات بسيطة في التفاصيل الثانوية، والتشكيلة اللونية[٥٧]

اللوحة الثانية: حشوة مربعة مقاساتها 60سم، قوام زخارفها مزهرية منتفخة البدن رسمت عليه خطوط مقوسة على هيئة خدود، ورقبتها ضيقة في جزئها السفلي لتأخذ في التوسع في اتجاه الفوهة.

اما بدن المزهرية فتتخلله زخارف نباتية وهندسية، جزؤها السفلي مشكل من خطوط مقوسة تعلوها مراوح نخيلية على جانبيها ضفيرة ذات قاعدة مثلثة، ومقبضين على شكل حرف(S) اللاتيني، تنمو من المزهرية فروع من لفائف وأغصان غليظة ملتوية ملتفة حول بعضها تنتهي اطرافها بازهارا مختلفة، تنمو منها أوراق متنوعة ومراوح نخيلية بسيطة ومركبة، تنتهي الأفرع بأزهار مختلفة، منها أزهار كاسية بسيطة ومركبة، وأزهار اللاله، وأزهار الرمان، وأزهار القلب الدامي، يحيط التصوير بالكامل إطار بالأزرق ولمسات من الأبيض تزينه عناصر حلزونية متكررة على امتداد الإطار(الصورة ٢٧).

وتوجد عدة أمثلة لهذه اللوحة في كل من جامع احمد باشا شائب العين(١١١٠هـ/١٦٩٩م) بليبيا مع اختلافات بسيطة في بعض التفاصيل الزخرفية الثانوية، والتشكيلة اللونية[٥٨]، ونجدها أيضا في دار جلولي بسفاقص التي تعود إلى القرن ١٨م[٥٩].

٣/ المجموعة الثالثة:

هذه المجموعة خضعت إلى التأثيرات الأوربية لا سيما منها الثاثيرات الاسبانية والإيطالية والتي يمكن تقسيمها إلى قسمين:

القسم الأول: تتسم تصاميمها بتأثرها بالأسلوب والعناصر الاسبانية مع احتفاظ العناصر بطابعها العثماني، وتتضح على العناصر تأثرها بالتصاميم الإسبانية من حيث انتفاخ العناصر وغلظتها واحاطة الأركان الخارجية للبلاطة بعناصر بيضاوية أو خطوط مقوسة تتصل بالأضلاع الجانبية وتسير معها، تتداخل مع بعض التصاميم الاطباق النجمية،تراوحت مقاساتها بين ١٣سماو١٥ او٢٠سم وسمك ٢سم، والتي

---

٥٧)- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص٩٠-٩١.

٥٨)- البهنسي(صلاح احمد)، «التصميمات والعناصر الزخرفية على العمائر الإسلامية الليبية في العصر العثماني الأول والعصر القرمانلي»، مجلة كلية الآثار، العدد التاسع، ١٩٩٨، ص٣٠٩.

59 ZOUARI.A, «le Dar Jallouli et le dar Hintati à Sfax», in : L'Habitat Traditionnel dans les Pays Musulmans Autour de la Méditerranée, Rencontre d'Aix-Provence (6-8 JUIN 1984), le Caire, 1988, T I, PL : LII.

من خلال اسلوبها الزخرفي يمكن نسبتها إلى أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، وهي الفترة التي بدأت التأثيرات الأوربية بالوفود على البلاطات المصنوعة بتونس بصفة عامة ومعامل القلالين بصفة خاصة.

النموذج الاول: بلاطة مفردة مقاساتها ١٣سم، وجدت امثلة منه بغرف وأروقة الطابق الأرضي المطل على الحوض المائي بقصر احمد باي، ويبدو أنها وضعت في غير أماكنها الأصلية بعد عملية الترميم، إذ يشير بروسو إلى هذا الجزء من القصر بأنه كان مكسو ببلاطات ايطالية، بينما الطابق الأول هو الذي تكسوه البلاطات التونسية[٦٠]، بحيث نجد بعض آثار هذه الاخيرة في إطارات الأبواب والشبابيك وفي بواطن أعتابها، وبالدخلات الصماء، كما استخدمت ككسوة كاملة أو كحشوات جدارية بكل من الجدران الداخلية للغرف الخاصة بفاطمة بنت الباي، وبجناح الباي في بلاطات متكررة أو اطر لحشوات، مقاساتها ١٣×١٣سم، وسمكها ٢سم، تتميز بطينتها الحمراء، قوامها دائرة مفصصة مركزية مركبة تشع منها نجمة ثمانية، تعلو رؤوسها دوائر صغيرة وأوراق مدببة رسمت على هيئة عناصر رمحية بالتناوب، نفذت بأسلوب هندسي ، يفترش العنصر المركزي ورقة مسننة تعرف بعفسة الصيد(قدم الأسد)، تنمو منها باتجاه الأركان الخارجية عناصر رمحية، حددت زخارفها بالبني على أرضية برتقالية شاحبة وبيضاء مزرقة، ولونت بالأزرق الداكن والأخضر الحشائشي(الصورة ٢٨) [٦١].

وتوجد لهذا التصميم نماذج بدار بن عبد الله ودار حسين باي بتونس وهي تعود إلى أواخر القرن ١٧ وأوائل القرن ١٨م ودار المنستيري(بداية القرن١٩م)[٦٢]، وبجامع يوسف صاحب الطابع (١٢٢٠هـ/١٨٠٥-١٨٠٩م) بنفس المدينة[٦٣].

النموذج الثاني: بلاطة مفردةمقاستها ١٣سم، استخدمت في أجزاء مختلفة من القصر في السقيفة وبأطر الشبابيك والأبواب وفي أعتابها الداخلية، كما نجدها على شكل أكسية جدارية بجناح الباي، وباطارت وحشوات جدارية بغرفة فاطمة بنت الباي، وبغرف الطابق الأول المطل على الحوض المائي، قوامها نجمة مركزية من ثمانية رؤوس مرسومة باللون الأصفر والأزرق الداكن والأخضر الحشائشي، وبأركانها أزهار محورة تنمو منهافروع تنتهي بأوراق ثلاثية رسمت بالأخضر والأصفر، وحددت العناصر الزخرفية بالبني على أرضية بيضاء مخضرة (الصورة ٢٩)[٦٤].

---

[60] BROUSSAUD.G, op-cit, P15.
[61] ibid, PL.26F.
[62] REVAULT.J, Palais, G, op-cit , P58, 86. LOVICONI.A&D, op-cit, P133.
[63] SAADAOUI.A, op-cit, Fig125.
[64] BROUSSAUD.G, op-cit, PL.26E.

وهناك أمثلة من هذا النوع من البلاطة بضريح سيدي عبد الرحمن[٦٥] والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، تشترك في الخصائص الصناعية والفنية، إلا أنها تختلف عنها من حيث الألوان وبعض العناصر الزخرفية، ففي هذه الأخيرة تميزت باللون الأصفر والرمادي والأزرق، كما أن الأوراق الثلاثية عوضت بالأزهار الكأسية، مما يدل على أنهما من مصنع واحد وفترتين مختلفتين، وتوجد لها أمثلة أيضا في دار بن عبد الله بمدينة تونس والتي تعود إلى القرن١٢هـ/١٨م[٦٦].

النموذج الثالث:(الصورة ٣٠): عبارة عن تجميعة تتكون من أربع بلاطات، مقاساتها ٢٠×٢٠سم وسمك ٢سم، تتوسطها دائرة مركزية مفصصة، يحيطها مضلع ثماني الرؤوس يشبه الدائرة المسننة، تنمو من رؤوسه الثمانية عناصر نباتية بيضوية مفصصة على هيئة الأوراق النباتية المركبة، يحيط بالتصميم المركزي دائرة مفصصة جزؤها الداخلي مسنن، تتخلله مراوح نخيلية بسيطة ، تتصل هذه الأخيرة بالعناصر البيضوية السابقة، حليت الأركان الخارجية بأرباع نجمة متداخلة مركبة ذات ثماني رؤوس، حددت زخارفها باللون البني، ولونت بالأخضر الزيتوني والبرتقالي والأزرق الداكن والبني الآجوري على أرضية بيضاء غير نقية.

التصميم الرابع(الصورة ٣١): تجميعة من أربع بلاطات، وهي على نوعين من حيث المقاسات، نوع صغير مقاساته ١٣×١٣سم، والآخر كبير ٢٠×٢٠سم، لهما تصميم زخرفي واحد، قوامه دائرة مركزية مركبة ومفصصة، تبرز منها عناصر حلزونية في هيئة حرف الواو وأوراق كأسية منتفخة بالتناوب، يحيط التصميم المركزي دائرة كبيرة، تبرز من منتصف الأضلاع أنصاف نجمة ثمانية الرؤوس تكتمل بالبلاطات المجاورة، وباتجاه الأركان الخارجية ثلاثة دوائر صغيرة، أوسطها بيضوية الشكل، ويتكرر ربع العنصر المركزي في الأركان الخارجية، حددت زخارفها بالبني، ورسمت بالأزرق الداكن والأصفر الباهت والبرتقالي والأخضر الفاتح على أرضية بيضاء.

التصميم الثالث: عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، مقاساتها 20,5×20,5سم، وسمكها 2سم، وطينة حمراء، قوام زخارفها دائرة مركبة تشع منها أوراق ثلاثية أوسطها مدببة تتخللها سيقان مورقة تنتهي بزهرة ثمانية، يحيط التصميم المركزي شريط مربع غير منتظم، عبارة عن عناصر نباتية غليظة من أوراق ثلاثية مدببة وكاسية ومراوح نخيلية وانصافها، يتوسط أضلاع المربع أشكال بيضوية تحصر بداخلها خطوط مستقيمة ومتقاطعة على هيئة مربعات صغيرة، وبنقطة التقاطع نقط صغيرة باللون الأزرق، يبرز من أعلى الدوائر باتجاه الأركان الخارجية برعم صغيرة ينتهي بوردة زرقاء، حددت الزخارف بالبني، ولونت بالأخضر

---

[٦٥]- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص٥٧.

[66] REVAULT.J, Palais, op-cit, P85.

الزيتوني والأزرق والأصفر الذي يميل نحو البرتقالي وعلى أرضية بيضاء(الصورة ٣٢)[٦٧].

والتصميم الأخير لا نجد له إلا مثالا واحدا وهو ضمن النماذج المعروضة بالقصر، تتشابه مع الأمثلة السابقة من حيث الخصائص الصناعية والفنية، وبوجود النقاط الناتجة عن عملية الحرق بالأفران، وكذلك في تقليدها لتصاميم اسبانية.

أما القسم الثاني: جاءت البلاطات فيه على درجة كبيرة من الرقة والاتقان، مقاساتها كبيرة تراوحت بين ٢٠ او٢١سم وسمك ٢سم رسمت وفق تصاميم أوربية لا سيما منها الايطالية افقدها الفنان شخصيتها، وقلدها تقليدا تاما إلى درجة التطابق يصعب التميز بينها لولا وجود ثلاث نقاط دائرية صغيرة من غير طلاء على وجه البلاطة (٣٠، ٣٣، ٣٤) وهي اربع نماذج كالتالي:

والاكثر استخداما التصميم ا لذي اعتمدت على الاشرطة كعنصر زخرفي تتخللها العناصر النباتية.النموذج الاول (الصورة ٣٥): عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، مقاساتها ١٣×١٣سم او ١٥×١٥سم، قوام زخارفها عناصر نباتية وهندسية، على شريط يمتد عبر ركني البلاطة، يتوسطه عنصر زخرفي عبارة عن ساق نباتي مورق ومزهر، تنمو من ركني البلاطة باتجاه المركز لتلتقي بزهرة سداسية تتفرع عنها عناصر حلزونية، وبالأركان نجد زهرة سداسية، تتفرع منها مراوح نخيلية مركبة.

ويتشابه هذا التصميم مع نموذجيين لهما خصائص صناعية وفنية مختلفة الأول اسباني، ويتحدث بروسو(BROUSSAUD) عن هذا النموذج التونسي ويقول عنه بأنه تصميم اسباني قلده التونسيون[٦٨] وله أمثلة في مئذنة تستور بتونس، أما النموذج الثاني فهو من صناعة ايطالية، ونجد له أمثلة بدار بن جلول وقصر احمد باي، ولا يكمن الاختلاف بين النماذج الثلاثة إلا في بعض التفاصيل الثانوية وتدرج الألوان واختلاف الاكاسيد ودقة ورقة تنفيذ التصميم .

النموذج الثاني: استخدم بسقيفة قصر احمد باي، تجميعة من أربع بلاطات قلدت فيها التصاميم الايطالية إلى درجة التطابق وقد عثرنا على نماذج منه في القصر من صناعة ايطالية، حتي اننا لم نفرق في بداية الامر بينهما لولا وجود النقط الثلاثة النى تتركها الحوامل الفخارية، مقاساته 20×20سم وسمكها 2سم، قوامه زخارفه دائرة مركزية تنمو منها أوراق طولية مفصصة، تحيطها دائرة ملئت استدارتها بخطوط رفيعة متقاطعة، تبرز من الدائرة بمنتصف التجميعة ورقة كاسية منتفخة تشبه أوراق الاكانتس، تعلوها زهرة الزنبق ، تنبعث من نقطة التقائهما فروع مورقة تنتهي بنفس الزهرة باوراقها المتدلية، وباتجاه الأركان الخارجية شريط مركب ملئ بمعينات برتقالية على أرضية خضراء مزرقة يكتمل بالبلاطات المجاورة

[67] BROUSSAUD.G, op-cit, PL.12B.
[68] ibid, PL.12D.

مشكلا مربعا، رسمت بالبنفسجي والأخضر المزرق والبرتقالي والأزرق الداكن على أرضية بيضاء طباشيرية غير نقية(الصورة ٣٣)[٦٩].

النموذج الثالث:عبارة عن تجميعة تتالف من دائرة مركزية مفصصة تحيطها بقات من الازهار التي يزينها شريط ربطة العنق تحيطها اقواس السهام وفي اركان التجميعة اوراق الاكانتس التي تكتمل في البلاطتان المجاورتان

النموذج الرابع: تجميعة قوامها دائرة مفصصة تحيطها دائرة اكبر من الاولى تتداخل مع مضلع غير منتظم تنمو منه انصاف مراوح نخيلية رسمت بشكل طولي تتجه نحو الاركان ومنتصف اضلاع التجميعة

ويبدو على القسم الاخير تاثر العناصر والوحدا ت الزخرفية فيه باسلوب الباروك الذي تميز بالخطوط الحلزونية واقواس السهام والانحناءات وبقرون الرخا التي عرفت واستخدمت بكثرة في عصر النهضة وكراهية الخطوط المستقيمة ومزج بينها والعناصر النباتية من السيقان والافرع والاوراق والزهور.

خاتمة:

في ختام هذا البحث المتواضع نخلص إلى أن مدينة قسنطينة تزخر بتصاميم عديدة للبلاطات الخزفية التونسية، تصاميم يبدوا عليها التأثر بالتقاليد المعاصرة لها على غرار التأثيرات العثمانية التركية والتأثيرات الاسبانية والإيطالية، وعلى الرغم من ذلك التأثر إلا أن البلاطات الخزفية التونسية تتسم بميزات وخصائص تجعلها متميزة عن غيرها من البلاطات الخزفية، ولعل من أهم تلك الميزات وجود ثلاث نقاط عليها، تداخل وتمازج الألوان والأكاسيد، استخدام العناصر الزخرفية النباتية والهندسية على نطاق واسع مستجيبة في ذلك لتعاليم الدين الاسلامي، على عكس البلاطات الخزفية الهولندية والايطالية التي غزتها العناصر الآدمية والحيوانية والمناظر الطبيعية.

كما يمكن القول أن كثرة استخدام البلاطات الخزفية التونسية بمعالم مدينة قسنطينة هو دليل على التواصل التجاري الكبير الذي كان يربط المدينة بأسواق ايالة تونس العثمانية، وهي الحقيقة التي تثبتها النصوص التاريخية في أكثر من مرة.

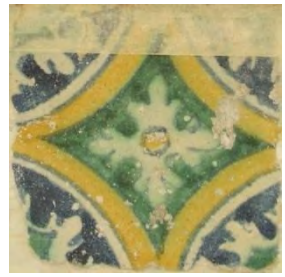
[69] BROU SSAUD.G, op-cit, PL.9A

ملحق الصور:

الصورة: ١

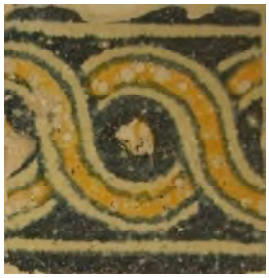
الصورة: ٢

الصورة: ٣

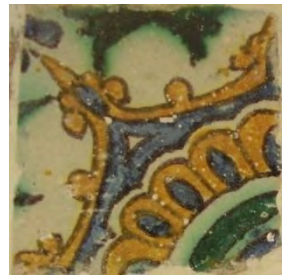


الصورة: ٤

الصورة: ٥



الصورة: ٦



الصورة ٧

الصورة ٨

الصورة ٩

الصورة ١٠

الصورة ١١

الصورة ١٢

الصورة ١٣

الصورة ١٤

الصورة ١٥

الصورة ١٦

الصورة ١٧

الصورة ١٨

الصورة ١٩

الصورة ٢٠

الصورة ٢١

الصورة ٢٢

الصورة ٢٣

الصورة ٢٤

الصورة ٢٦

الصورة ٢٧

الصورة ٢٥

الصورة ٣٠

الصورة ٢٩

الصورة ٢٨

الصورة ٣٣

الصورة ٣٢

الصورة ٣١

الصورة ٣٤

الصورة ٣٥

المقدسات والأوقاف المسيحية في فلسطين تحت الاحتلال الصهيوني

د.شروق محمد أحمد عاشور•
د.فرج الله أحمد يوسف••

دور بطريركية القدس الأرثوذكسية في ضياع الأوقاف المسيحية:

أنشئت بطريركية القدس الأرثوذكسية سنة ٤٥١م، وعندها أصبح للكنيسة الأرثوذكسية أربع بطريركيات هي من حيث تدرجها الكهنوتي: القسطنطينية (عاصمة الدول البيزنطية)، والإسكندرية (وكانت كنيسة الحبشة تتبعها)، وأنطاكية، التي كانت مدينة أنطاكية مركز كرسيها. لكن لما انحطت المدينة انتقل الكرسي البطريركي إلى دمشق سنة ١٥٢٩م.

وكان البطاركة الذين يجلسون على كرسي بطريركية القدس منذ إنشائها من أبناء البلاد العرب، ومنهم على سبيل المثال صفرونيوس الذي سلم المدينة المقدسة إلى الخليفة عمر بن الخطاب لما استعاد العرب المسلمون الشام من الاحتلال البيزنطي، ولما استولى الصليبيون على القدس سنة ١٠٩٩م ألغوا البطريركية الأرثوذكسية وأقاموا في البلاد بطريركية لاتينية تابعة لبابا الفاتيكان واستولوا على أوقاف الكنيسة الأرثوذكسية. لكن الكرسي البطريركي الأرثوذكسي ظل قائمًا إذ كان البطريرك لاجئًا دائمًا في القسطنطينية حتى تم تحرير القدس، ولعله تولى الكرسي المقدسي في المنفى أحيانًا بطاركة يونان لكن بعد عودة البطريركية إلى القدس عاد تولي الكرسي البطريركي إلى العرب.

تملك الكنيسة الأرثوذكسية ما يعادل ٧% من أراضي فلسطين، و٢٧% من أراضي القدس، وهي عبارة عن أوقاف أوقفها المسيحيون العرب على الأماكن المقدسة.

ويحكم الكنيسة الأرثوذكسية المقدسية الآن قانون أردني خاص يسمى (قانون بطريركية الروم الأرثوذكس المقدسية) صادر في سنة ١٩٥٨م.

وجاء في المادة الثانية الفصل الثاني من القانون عن واجبات البطريرك.

١- البطريرك هو الرئيس الأعلى للكنيسة الأرثوذكسية في الكرسي البطريركي المقدسي وممثلها و رئيس مجمعها المقدس ومجلسها المختلط ورابطة اتحادها مع الكنائس الأرثوذكسية المستقلة ويتمتع بالحقوق والامتيازات المذهبية وله الولاية

• أستاذ مساعد بأكاديمية المستقبل
•• باحث بدار القوافل بالرياض

العامة على ما في الكرسي البطريركي المقدسي من أديرة وكنائس ومدارس وهيئات ولجان طائفية وأوقاف خيرية سواء كانت داخل البلاد أو خارجها .

البطريرك (وفقًا للقانون) مكلف بما يلي:

أ- إجراء جميع المراسيم الدينية على الوجه المقتضى في الأوقات المرسومة لها في الكنائس والمزارات العائدة للبطريركية بالانفراد أو بالاشتراك مع طوائف أخرى.

حفلت الوثائق القبطية بالعديد من حجج الأوقاف المرصودة في القدس، ولم يكن الوقف حكراً على الأماكن المقدسة في المدينة من جانب أثرياء الأقباط، بل كانت معظم الأوقاف القبطية في القدس مرصودة لصالح الطبقة الوسطى القبطية، ومن هنا يوجد العديد من حجج الوقف القبطي التي تشتمل على وقف عمارات صغيرة، أو حتى جزء من عقار، وهي ظاهرة واضحة في الأوقاف القبطية، واختلفت أوضاع الأوقاف القبطية المرصودة، فبعضها كان مرصوداً على الواقف ثم على النسل والذرية، على أن تؤول في حالة انقطاع الذرية إلى الكنيسة في القدس، وبعضها الآخر يتم رصده على بعض الأديرة القبطية في مصر، كما كان هناك بعض الأوقاف المرصودة مباشرة للكنيسة، وبصفة عامة كان معظم الأوقاف القبطية المرصودة للكنيسة توضع تحت إشراف البابا القبطي في القاهرة، وينوب عنه في ذلك المطران القبطي في القدس، ولكن في حالات نادرة وقف بعض الأقباط أوقافاً على الحرم القدسي بصفة عامة دون تخصيص لدير أو كنيسة معينة، وفي هذه الحالة توضع هذه الأوقاف تحت إشراف "ناظر أوقاف الحرم القدسي" وهو من المسلمين.

ودأبت الكنيسة على بيع الأراضي المملوكة لها للصهاينة خاصة في القدس بقسميها الغربي والشرقي، ومن المباني التي شيدت على أراض مشتراة أو مؤجرة لسنوات طويلة من الكنيسة الأرثوذكسية: (الكنيست الصهيوني، ومقر رؤساء الكيان الصهيوني)، وفي الوقت نفسه تقوم الكنيسة التي يسيطر عليها القساوسة اليونانيين بإبعاد القساوسة العرب من المناصب العليا، وفي سنة ٢٠٠٢م أيرينيوس الأول اختير بطريركا للكنيسة الأرثوذكسية.

وفي مارس (آذار) ٢٠٠٥م أقدم أحد مساعدي أيرينيوس الأول على بيع أراض تملكها الكنيسة الأرثوذكسية في القدس إلى شركة تتبع منظمة عطيرت كوهنيم الصهيونية، وعلق مروان طوباسي عضو المجلس المركزي لكنيسة الروم الأرثوذكس على عملية البيع بقوله: (هذه أراض فلسطينية وليست في كريت أو اليونان).

وفي عددها الصادر في ٢٩ أبريل (نيسان) ٢٠٠٥م نشرت صحيفة معاريف صورة الاتفاق الذي أبرمه المسئول الملي في الكنيسة الأرثوذكسية بالقدس نيكولاس بابا ديموس مع محامي الشركة الصهيونية في ١٦ أغسطس (آب) ٢٠٠٤م، ومن ضمن وثائق الاتفاق توكيل يسمح بموجبه أيرينيوس الأول لبابا ديموس بإبرام الصفقة وتأجير فندقي إمبريال والبتراء الواقعين في ميدان عمر بن الخطاب بباب الخليل

والمباني المجاورة لهما إلى الشركة الصهيونية لمدة ١٩٨ سنة، والتوكيل موثق لدى مكتب المحامي الصهيوني يعقوب ميرون وقد صدر في يونيو (حزيران) ٢٠٠٤م.

وتفاعلت الأزمة وفقد معها أيرينيوس الأول كرسيه، وتم انتخاب ثيوفيلوس الثالث بدلاً منه، لكن سلطات الكيان الصهيوني لم تعترف به فقدم التماسًا إلى المحكمة العليا الصهيونية، لكن السلطات الصهيونية اشترطت تصديقه على الصفقة للاعتراف به.[١]

سار البطريرك ثيوفيلوس الثالث على نهج سلفه مما حدا بالعرب الأرثوذكس في فلسطين إلى عقد اجتماع في عمان في مايو (أيار) ٢٠٠٧م ووجهوا في نهاية الاجتماع رسالة إلى ملك الأردن عبدالله الثاني، والرئيس الفلسطيني محمود عباس يناشدونهما التدخل من أجل إنقاذ أوقاف الكنيسة، ومما جاء في البيان: (مر عامان على انتخاب غبطة البطريرك ثيوفيلوس الثالث وقد علقنا عليه آمالا كبيرة لتصويب الأمور داخل البطريركية المقدسية، ولكن لم يقم بتنفيذ أي شيء وأنه لا يلتفت إلى أمور الرعية، والله وحده يعلم بما يحدث بأوقاف الكنيسة وأملاكها)، وطالب البيان بأن يقوم البطريرك جرد فوري وكامل لأوقاف الكنيسة في القدس، وعزل المحامي رامي المغربي من موقعه ومن كافة مسؤولياته داخل البطريركية، لعلاقاته المشبوهة مع المؤسسات الاستيطانية الصهيونية وخاصة مؤسسة عطيرت كوهنيم.

ويقود الأمير غازي بن محمد مستشار الملك عبدالله الثاني ملك المملكة الأردنية الهاشمية تحركا يهدف للحفاظ على أملاك الكنيسة الأرثوذكسية وأوقافها، ومن أجل ذلك تقدم بطلب إلى البطريرك ثيوفيلوس الثالث بمنع تأجير أية أراض أو عقارات للصهاينة وإبلاغ الأردن بمواعيد انتهاء اتفاقيات الإيجار المبرمة مع الكيان الصهيوني، وقد أثار هذا التحرك السلطات الصهيونية فوصفته صحيفة هأرتس بـ(حملات الأردن الصليبية)، وقالت بأن الأمير محمد أعد خطة للسيطرة على مساحات واسعة من الأراضي في فلسطين.

اتهمت اللجنة التنفيذية للمؤتمر الأرثوذكسي في فلسطين البطريرك ثيوفيلوس، والبطريركية الأرثوذكسية المقدسية بالمساهمة في تهويد القدس، والتفريط بالمزيد من الأرض المحاذية لدير مار إلياس. وطالبت اللجنة التنفيذية للمؤتمر الأرثوذكسي البطريرك ثيوفيلوس بإلغاء الصفقات والاجتماع بها للتداول بالأمر، وطالبته بتنفيذ تعهداته الخطية للعرب الأرثوذكس، وقالت اللجنة في بيان صدر في الثامن من أغسطس (آب) ٢٠٠٩م: (أنه نتيجة للصراع الذي وصل إلى أروقة المحاكم، بين شركتي "بارا"، "تلبيوت الجديدة" اليهوديتين الإسرائيليتين حول مَن لها الأحقيّة بنهش أوقاف الطائفة العربية الأرثوذكسية وأملاكها تمّ كشف حقيقة التفريط بأرض وقفية من قِبل البطريركية المقدسية محاذية لمنطقة دير مار إلياس في القدس على الطريق

[١] - يوسف، فرج الله أحمد: اغتصاب تاريخ فلسطين وآثارها. (كتاب المؤتمر الثامن للاتحاد العام للآثاريين العرب، القاهرة ٢٠٠٥م) ص ٦٨٢-٦٨٣.

الواصل بين بيت لحم والقدس .وكان البطريرك السابق إيرينيوس وقّع صفقة بتاريخ الرابع عشر من ديسمبر (كانون الأول) ٢٠٠٧م مع شركة "بارا" يمنحها حقّ إدارة أملاك للبطريركية بحرية مطلق، بما فيها المُلك المذكور وهو معزول ومحاصر ... أما البطريرك الحالي ثيوفيلوس والذي يدّعي على لسان الناطقين الرسميين باسمه ومحاميه أنه يسترجع الأملاك من المستوطنين ويلغي مصادرات وصفقات وقعّها سابقه إيرينيوس بحجة عدم شرعيته فقد سارع إلى توقيع صفقة على الأرض ذاتها مع شركة "تلبيوت الجديدة".. أما الصفقات فقد جرت بالسابق وهي مستمرة اليوم وبوتيرة تصاعدية وفي منطقة القدس بالذات – في باب الخليل، والطالبية، ورحافيا، والشماعة، ومنطقة سكة القطار، ومنطقة فندق الملك داود، والأنصاري وغيرها وصولا إلى مار إلياس، وأبوغنيم. الأمر الذي يصّب مباشرة لصالح مخطط استكمال تهويد القدس العربية... وكل ذلك في إطار مخطط تصفية أوقاف الطائفة وأملاكها بموافقة قيادتها الروحية مقابل" ثلاثين من الفضة" لا تذهب طبعًا لصالح الرعية. بل لا تعلم الرعية ومؤسساتها العلمانية أصلا بهذه الصفقات إلا صدفة، ولا يعقل استمرار الراعي بالتفريط بأملاك الرعية). [٢]

وأكد البيان أن البطريك ثيوفيلوس وقّع هذه الصفقة بتاريخ الثامن والعشرين من أبريل (نيسان) ٢٠٠٩م، والجدير بالذكر أن شركة "تلبيوت الجديدة" جرى تأسيسها يوم السابع والعشرين من أبريل (نيسان) ٢٠٠٩م.[٣]

قامت الكنيسة في ١٠ مارس (آذار) ٢٠١١م ببيع كامل الأوقاف المسيحية في ٨٥ قطعة أرض بالقدس في أحياء الطالبية، ومنطقة حديقة الجرس، ومتحف إسرائيل، والكنيس الكبير، ومحطة القطار، ومنطقة أبراج ولفسن.

وفي ديسمبر (كانون الأول) ٢٠١٢م أدانت المحكمة المركزية في القدس الغربية رجل أعمال صهيوني بعدة تهم فساد تتعلق بالاستيلاء على أراض تابعة للبطريركية الأرثوذكسية في القدس الغربية، وتبين من قرار المحكمة أن الرجل قام بعمليات تزوير مستندات ووثائق تمنح الصهاينة في عدد من أحياء القدس الغربية فرصة استئجار الأرض التابعة لأوقاف الكنيسة وأقاموا عليها منازلهم على اعتبار أنها مؤجرة من الكنيسة لمدة ٩٩ عامًا.

كشفت اللجنة التنفيذية للمؤتمر الأرثوذكسي الذي يمثل المسيحيين العرب الروم الأرثوذكس في فلسطين والأردن في أبريل (نيسان) ٢٠١٤م عن قيام بطريرك الروم الأرثوذكس ثيوفيليوس الثالث بتحويل ملكية ٧١ دونمًا في منطقة مار إلياس الواقعة بين القدس وبيت لحم لشركة "طلبيوت" الصهيونية التي ستقيم عليها مرافق سكنية وتجارية وفنادق، وستحصل الكنيسة على ١٥% من ريعها، وحاول المتحدث باسم البطريركية عيسى مصلح نفي تعاون البطريركية مع السلطات الصهيونية للاسيلاء

[٢] - عرب ٤٨
[٣] - عرب ٤٨

على الأوقاف بقوله: (إن الصفقة تمت لإنقاذ الأرض من الاستيلاء عليها، وأن بلدية القدس صبغتها باللون الأخضر تمهيدا لمصادرتها)، وأضاف أن البطريركية تهدف إلى تأمين ١٢.٠٠٠ وحدة سكنية لأبناء الرعية). لكن المؤتمر الأرثوذكسي كذب هذه الإدعاءات وأكد على التحالف بين الصهاينة والبطريركية للاستيلاء على الأوقاف. [٤]

واعتصم المئات من أبناء الطائفة الأرثوذكسية في الأردن أمام كنسية الروم الأرثوذكس في منطقة الصويفية بعمان، احتجاجًا على سياسات بطريرك القدس والأردن ثيوفيلوس الثالث. وطالب المعتصمون بتعريب الكنسية من قبضة البطاركة اليونان، وقالوا: (أن البطريرك ثيوفيلوس يتعامل مع أراضي المقدسات في القدس وكأنها ملكه). [٥]

يدفع أرثوذكس الأردن وفلسطين ثمن الهيمنة اليونانية على بطريركية القدس للروم الأرثوذكس، التي يبلغ عمرها ٤٨٠ عامًا، وأنتجت غياب جامعات لاهوت للرعية العربية، وفرضت على من يرغب بالدراسة الالتحاق بجامعة البلمند في لبنان أو السفر إلى اليونان.

وفي خانة أشد خطورة، يدفع العرب مجتمعين ثمن الهيمنة اليونانية، فالأرض العربية يتم تهويدها عبر وسائل عدّة، من بينها بيع البطاركة اليونانيين أراضي الوقف الأرثوذكسي للإسرائيليين أو التأجير طويل الأمد. [٦]

الاعتداءات الصهيونية على الأوقاف المسيحية:

القدس:

ومن الكنائس التي تعرضت للانتهاك على أيدي الصهاينة في القدس:

الكنيسة الأرمنية للقديس المنقذ: شيدت في القرن الخامس عشر الميلادي ،وتخص البطركية الأرمنية في القدس، واستولى عليها الصهاينة سنة ١٩٤٨م، وحولها الصهاينة موقعًا عسكريًا خلال حرب يونيو (حزيران) ١٩٦٧م، وواصلوا انتهاكهم لها بنبش قبور أربعة عشر من بطاركة الأرمن كانت موجودة في ساحاتها.

كما تعرضت الصور الدينية للتدمير ونزعت من الحيطان البلاطات الزخرفية التي تصور موضوعات دينية وتعود إلى القرن التاسع عشر الميلادي، وتم تحويل جزء من ساحة الكنيسة إلى ملهى ليلي.

كنيسة القيامة: فرضت سلطات الاحتلال الصهيوني قيودًا وإجراءات أمن مشددة لتحول دون وصول المصلين إلى كنيسة القيامة في القدس في عيد القيامة فلم يتمكن الآلاف من الفلسطينيين والأجانب من الوصول إلى كنيسة القيامة للاحتفال بسبت النور (١٩ أبريل "نيسان" ٢٠١٤م).

---

[٤] - عرب ٤٨

[٥] - عرب ٤٨

[٦] - رانية الجعبري، صحيفة السفير، ٢١ أكتوبر ٢٠١٤م

وكانت منظمات وطوائف مسيحية فلسطينية قد رفعت دعوى في فبراير (شباط) ٢٠١٤م أمام المحكمة العليا في الكيان الصهيوني للمطالبة بوقف القيود والإجراءات التي تنفذها الشرطة الصهيونية في القدس التي ردت بأنها إنها تفرض قيودًا على الوصول إلى كنيسة القيامة للحفاظ على السلامة والأمن خلال أسبوع الآلام.

ووصف باسم خوري وزير الاقتصاد الفلسطيني السابق الإجراءات الصهيونية بأنها: (فقط للتنكيل. هو فقط لإثبات بأنهم هم قوات الاحتلال. يجب أن لا ننسى أنه هذا الموضوع هو كل سنة يزيد عن السنة التي قبلها بدءا بالإغلاق.. بمنع وصول المحتفلين بالأعياد من المناطق المحيطة بالقدس.. كان بالضفة الغربية بالأساس.. من بيت لحم ورام الله وثم استمر. وكل سنة يزيد حتى نصل إلى مرحلة أنه لا في أعياد في القدس. هي فقط إثبات وجود لأنه هم القوى المحتلة وهم يقرروا ماذا يفعلون. الحديث عن السلامة والأمن وإلى آخره احتفلنا لآلاف السنين ولم نسمع أي مشكلة أو عن أي موضوع أمني).

ويتجمع الزائرون في كنيسة القيامة في القدس عصر يوم سبت النور حيث يدخل بطريرك كنيسة القدس الأرثوذكسية المكان الموجود فيه قبر السيد المسيح. وفي تمام الساعة الثانية عصرًا تدخل أشعة الشمس من طاقة في سقف الكنيسة لتضيء مصباحًا موضوعًا في مكان القبر.

وبعد ثوان من كشف البطريرك عن النار المقدسة ينتشر الضوء سريعًا في أرجاء الكنيسة حيث يوقد كل مصل شمعة مصل آخر ثم يبدأ إيقاد شموع المصلين الموجودين خارج الكنيسة.

ومنعت الشرطة الصهيونية روبرت سري. مبعوث الأمم المتحدة للسلام في الشرق الأوسط يوم السبت ١٤ أبريل (نيسان) ٢٠١٤م من حضور طقوس سبت النور في كنيسة القيامة، وقال سري في بيان وتصريحات نشرتها وكالة رويترز: (إن ضباط أمن إسرائيليين منعوا مجموعة مصلين فلسطينيين ودبلوماسيين كانوا في موكب قرب الكنيسة زاعمين أن لديهم أوامر بهذا الشأن)، وأضاف: أنه انتظر مع دبلوماسيين من إيطاليا والنرويج وهولندا لنصف ساعة عند حاجز بينما تجاهل الضباط طلبه للتحدث مع مسئولين أكبر.

ورفضت سلطات الاحتلال شكوى الأمم المتحدة وتذرعت بأنها أبعدت الناس كإجراء للسيطرة على الحشد، وأن ما جرى للدبلوماسيين حادث صغير باستثناء الدفع والتدافع، ووصف متحدث باسم وزارة الخارجية الصهيونية بيان روبرت سري بأنه: (يعاني من مشكلة خطيرة في تقدير الأمور).

وجاء في بيان أصدره حنا عيسى. أمين عام الهيئة الإسلامية المسيحية لنصرة القدس والمقدسات في ١٩ أبريل (نيسان) ٢٠١٤م: (أن المعاني السامية لعيد القيامة المجيد فرصة لتعميق وتجسيد الوحدة الوطنية لمواجهة التحديات في وطننا فلسطين وطن الديانات السماوية التي انطلقت منه إلى جميع أنحاء العالم يزداد إيماننا وتترسخ

قناعتنا بأن الظلم زائل والقهر باطل وأن العدوان سيخضع لصوت الحق والعدل ..إن النضال المرير الذي يخوضه الشعب الفلسطيني في الأراضي المقدسة والتضحيات التي يقدمها على طريق الحرية ودحر الاحتلال ورفع الحصار الجائر على قطاع غزة سيستمر..سنظل كما كنا دومًا في طليعة النضال الوطني من أجل حريتنا واستقلالنا وترسيخ الوحدة الوطنية وإدانة العنصرية ولن تزيدنا الغيوم السوداء التي يرسلونها إلى سمائنا إلا تصميمًا على الدفاع عن وطننا ووحدة شعبنا وآماله).[٧]

كنيسة ودير مار إلياس: في سنة ١٩٦٧م اعتدى الصهاينة على الكنيسة والدير الواقعة في الطريق بين القدس وبيت لحم ، وقاموا بتكسير مقاعد الكنيسة ونهبوا الأيقونات المقدسة الأثرية، وأثاث الدير والأواني المقدسة، وكان الدير قد تعرض للقصف خلال حرب يونيو (حزيران) وعثر على مقتنياته معروضة للبيع في أسواق تل أبيب، واضطر المسئولين عنه إلى شرائها فيما بقي قسم منها مفقودًا.

كنيسة القديس يوحنا القديمة بعين كارم: حطم الصهاينة أبواب الكنيسة ونوافذها وسرقوا محتوياتها، وكتبوا على جدرانها عبارات نابية، كما عمدوا إلى إجراء تعديلات في لوحة للرسام الإيطالي روفائيل للسيدة العذراء والطفل يسوع، وتنتهك تلك التعديلات قداسة السيدة العذراء والسيد المسيح.

المركز الدولي للكتاب المقدس: أحرق الصهاينة المركز الواقع على جبل الزيتون بالقدس وفي سنة ١٩٧٣م ثم أقدموا في السنة التالية على إحراق أربعة مراكز مسيحية أخرى في المدينة.

مقبرة كنيسة السيدة مريم: قام الصهاينة في سنة ١٩٧٤م بتجريف القبور في ساحة كنيسة السيدة مريم في الجثمانية وذلك لتعبيد طريق فوقها.

دير مار يوحنا: في أبريل (نيسان) سنة ١٩٩٠م حاول الصهاينة الاستيلاء على الدير وهو من ممتلكات الكنيسة الأرثوذكسية في القدس فقام نحو مئة وخمسون مستوطنًا يهوديًا بالاعتداء على الدير ورهبانه وتمكنوا من الاستيلاء على الدير ونقلوا إليه أمتعتهم، واستمر احتلالهم للدير مدة طويلة حتى أصدرت إحدى المحاكم الصهيونية قرارًا بإبعادهم وتسليم الدير للكنيسة الأرثوذكسية.

كنيسة الروم الأرثوذكس بجبل الزيتون: أقدمت السلطات الصهيونية على هدم على هدم الكنيسة سنة ١٩٩٢م بدعوى البناء دون ترخيص.

كنيسة الاتحاد: أقدم مستوطنون صهاينة في أكتوبر (تشرين الأول) ٢٠١٠م على إحراق الكنيسة الواقعة في شارع الأنبياء بالقدس. وقال زكريا المشرقي، وهو أحد رعاة الكنيسة إن المعلومات الأولية تشير إلى أن مجموعة من المستوطنين المتطرفين كسروا النافذة الخلفية للكنيسة المكونة من طابقين وألقوا زجاجات حارقة أدت إلى احتراق الطابق الأرضي بكافة محتوياته .

[٧] ـ عرب ٤٨

واعتبر المشرقي أن هذا الهجوم يهدف إلى زعزعة العلاقة بين الأديان السماوية، وإثارة الفتن بين رجال الدين في المدينة، وطرد الفلسطينيين وابتزازهم تحت وطأة الاعتداءات المتكررة على المواطنين وممتلكاتهم وأضاف أن هذه الكنيسة قديمة جدا، حيث يعود بناؤها إلى العام ١٨٩٧م، مشيراً إلى أنها كانت عبارة عن مبنى لكلية فلسطين للكتاب المقدس حتى العام ١٩٤٨م، حيث هُجّر كل العاملين فيها إلى البلدة القديمة بعد النكبة الفلسطينية، حتى أعيد تأهيلها في العام ١٩٦٧م .

دير الأرمن: ذكرت مؤسسة الأقصى للوقف والتراث في بيان أصدرته في السابع من فبراير (شباط) ٢٠١٢م أن البلدية الصهيونية في القدس ستقيم مركز تجاري وموقف خاص على أراضي تابعة لدير الأرمن في البلدة القديمة بالقدس المحتلّة وتبلغ مساحتها أربعة دونمات .

كنيسة ودير المصلبة (وادي الصليب): في السابع من فبراير (شباط) ٢٠١٢م اعتدت مجموعة من المستوطنين الصهاينة على دير المصلبة التابع للكنيسة الأرثوذكسية و قامت بكتابة شعارات مسيئة للمسيحيين و تهديدات بالعنف، كما ألحقت أضرارًا بمركبتين تابعتين للدير.[٨]

و حمّل ديمتري دلياني أمين عام التجمع الوطني المسيحي في الأراضي المقدسة، حكومة الاحتلال المسؤولية الكاملة عن العمل الإرهابيمشيراً إلى أن ازدياد عدد الجرائم العنصرية التي يقوم بها المستوطنون هي انعكاس لفاشية حكومة الاحتلال التي توفر الحماية الجسدية و القانونية لعصابات الإرهاب اليهودي.

و أشار دلياني أن دير المصلبة يحمل أهمية دينية كبيرة, بالإضافة إلى تاريخه العريق حيث تم بناء هذا الدير الواقع على بعد ثلاثة كيلو متر جنوب غرب أسوار البلدة القديمة في القرن الخامس الميلادي و توالت عليه وفود الحجاج و العلماء و الشعراء من شتى أنحاء الأرض.[٩]

الكنيسة المعمدانية: تعرضت الكنيسة الواقعة في القسم الغربي من مدينة القدس لاعتداء على يد متطرفين صهاينة هاجموا الكنيسة وكتبوا على جدرانها شعارات معادية للمسيحية، وذلك في العشرين من فبراير (شباط) ٢٠١٢م.

ومن بين الشعارات التي كتبها المتطرفون اليهود باللغة العبرية "سنصلبكم" و"الموت للمسيحية"، كما كتبت شعارات على جدران الكنيسة تسيء للنبي عيسى عليه السلام وأمه مريم.

وقال أمين عام الهيئة الإسلامية المسيحية حنا عيسى لمراسل "قدس برس": (إن السياسة الإسرائيلية في مدينة القدس لا ترحم المسلمين أو المسيحيين، وأن الاحتلال يستهدف الوجود الفلسطيني في البلدة المقدسة. أن الاعتداء على الكنيسة، وهو الثاني من نوعه خلال أسبوعين، "يأتي في إطار الاعتداءات التي تنفذها مجموعة "دفع

[٨] ـ مؤسسة الأقصى للوقف والتراث

[٩] ـ فلسطينيو ٤٨

الثمن"، والتي تدعمها السلطات الرسمية للاحتلال، وهذا يشير أن إسرائيل لا تفرق في تهويد المدينة بين مسيحي ومسلم، وأنها تريد إيصال رسالة واحدة أن "هذه دولة للشعب اليهودي فقط.

وأوضح عيسى: (أن اكتفاء العالم العربي والإسلامي بالشجب، بينما تستمر إسرائيل في سياسة فرض الأمر الواقع عبر سحب الهويات المقدسية وتهويد المدينة وإجبار المواطنين على تهجير أنفسهم؛ هو أمر مرفوض وعلى جميع القوى في العالمين العربي والإسلامي إلى الوقوف في وجه هذه الموجة العنصرية ضد الفلسطينيين مسلمين ومسيحيين لأنهم أصحاب قضية عادلة).[١٠]

دير الرهبان الترابستيين: أحرقت قطعان من المستوطنين الصهاينة باب الدير الواقع في منطقة اللطرون غربي القدس فجر الرابع من سبتمبر (أيلول) ٢٠١٢م، وكتبوا شعارات معادية للمسيحية على الجدران، بحسب ما أعلنت الشرطة الصهيونية.

وقال المتحدث باسم الشرطة الصهيونية ميكي روزنفيلد: (إن باب الدير الخشبي أحرق تماما ليل الاثنين الثلاثاء ٣ – ٤ سبتمبر، وكتبت شعارات معادية للمسيحيين على الجدران إلى جانب شتائم ليسوع المسيح، وكتب اسم (ميغرون)، وهي أكبر بؤرة استيطانية عشوائية أخليت في الثاني من الشهر نفسه، وكانت مقامة على أراضي محافظة رام الله.

وأدانت الهيئة الإسلامية المسيحية لنصرة القدس والمقدسات، العمل الجبان، وكتابة شعارات معادية للمسيحيين، والتطاول على السيد المسيح عليه السلام، وأكدت الهيئة وجود مخطط صهيوني عنصري متطرف يهدف إلى نشوب حرب دينية بين المسلمين، والمسيحيين من جهة، واليهود من جهة أخرى، وتحويل الصراع القائم من صراع سياسي إلى صراع ديني بحت، ودعت إلى ضرورة وقف الاعتداء على المقدسات ودور العبادة واحترام جميع الديانات. محملةً حكومة الاحتلال وحاخاماته المسؤولية الكاملة عن هذه الأعمال الإجرامية.

وأصدر مجلس الأساقفة الكاثوليك بيانًا حول الاعتداء على دير اللطرون جاء فيه:

(استفاق المسيحيون هذا الصباح، الثلاثاء، ٤ أيلول ٢٠١٢ ليكتشفوا باشمئزاز كبير أنهم أصبحوا مرة أخرى هدفًا لقوى الحقد في المجتمع الإسرائيلي. في الساعات المبكرة من هذا الصباح، أحرقت بوابة دير الرهبان المعروفين باسم "الرهبان الترابستيين" في دير اللطرون وكتبت على الجدران عبارات تجديفية.

رهبان دير اللطرون يكرسون حياتهم للصلاة والعمل. ويؤمّ الدير مئات الإسرائيليين اليهود في نهاية كل أسبوع، ويستقبلهم الرهبان بكثير من المودة. وتعلم

[١٠] - قدس برس

عدد من الرهبان اللغة العبرية ويعملون للتفاهم المتبادل والمصالحة بين اليهود والمسيحيين بحسب تعاليم الكنيسة الكاثوليكية.

مع الأسف ما حصل في اللطرون هو اعتداء آخر في سلسلة اعتداءات على المسيحيين وأماكن عبادتهم. ما الذي يحصل اليوم في المجتمع الإسرائيلي ليجعل المسيحيين كبش فداء وهدفا لمثل هذا العنف؟ الذين كتبوا هذه الكتابات المليئة بالحقد قد يكون أنّهم عبّروا بذلك عن غضبهم لسبب تفكيك بعض المستوطنات غير القانونية في الضفة الغربية. ولكن لماذا يصبّون غضبهم على المسيحيين وأماكن العبادة المسيحية؟

ونتساءل: ما "تعليم الاحتقار هذا" تجاه المسيحيين الذي ينشئون عليه في مدارسهم وبيوتهم؟ ولماذا لا يتم العثور على المجرمين ولا يقدمون إلى العدالة؟

في هذا الصباح، المسيحيون في إسرائيل يطرحون أسئلة عديدة في ألمهم وبحثهم عن العزاء وعمَّن يضمن لهم الطمأنينة والأمن؟. حان الوقت للسلطات أن تعمل وأن تضع حدّ ا لهذا العنف الذي لا معنى له، وأن تبدأ بتعليم آخر هو "تعليم احترام الآخر" في المدارس لكل من يقولون إن هذه الأرض هي مكان سكناهم).

كنيسة دور متسيون: أقدم متطرّفون صهاينة من عصابات (دفع الثمن) في ٣١ مايو (أيار) ٢٠١٣م على خط شعارات عنصرية ورسومات بذيئة على جدران الكنيسة، وذلك في إطار تصاعد هجمات هذه العصابة على الأماكن المقدسة الإسلامية والمسيحية والمواطنين الفلسطينيين وممتلكاتهم.[١١]

دير قرية بيت جمال: أصدرت مؤسسة الأقصى للوقف والتراث بيانا في ٢١ أغسطس (آب) ٢٠١٣م نددت فيه بقيام الصهاينة بمحاولة إحراق الدير وتدنيس حرمته حيث قامت المنظمة الصهيونية المعروفة باسم (دفع الثمن) بإلقاء زجاجات حارقة على الدير، كما سجلت على جدرانه كتابات عنصرية ضد العرب، وجاء في بيان المؤسسة: (لقد بات من الواضح أن هناك عصابات إجرامية إسرائيلية، تقوم بالاعتداء الممنهج على المقدسات والأوقاف الإسلامية والمسيحية، وكان آخرها محاولة إحراق دير مسيحي في قرية بيت جمال، نحن نحمّل المؤسسة الإسرائيلية الرسمية مسؤولية هذا الحادث، والحوادث السابقة، بل ونعتبرها تشجع بشكل ضمني هذه الاعتداءات، لكننا نؤكد أننا سنواصل الدفاع عن مقدساتنا الإسلامية والمسيحية على حد سواء في بيت المقدس وأكناف بيت المقدس، ولن تزيدنا هذه الاعتداءات إلا تمسكاً بحقنا وأوقافنا ومقدساتنا).

ويقع دير بيت جمال (الحكمة) إلى الجنوب الغربي من مدينة القدس، وهو دير لاتيني عربي وقد شيده الآباء الساليزيون سنة ١٨٨١م، ويوجد به كنيسة ومدرسة زراعية، وتضمّ القرية مسلمين ومسيحيين، ويوجد بالدير بقايا كنيسة أثرية وأرضها مرصوفة بالفسيفساء، وبه عدة ومدافن.

[١١] ـ فلسطينيو ٤٨

وقام البطريرك فؤاد طوال. بطريرك القدس للاتين بزيارة الدير والتضامن مع الراهبات، وعبر البطريرك عن استهجانه من استمرار مثل هذه الاعتداءات.[١٢]

كنيسة السيدة العذراء: قالت بطريركية اللاتين في القدس فإن عبارة: (الموت للعرب وللمسيحيين ولكل من يكره إسرائيل) كتبت بالعبرية في الخامس من مايو (أيار) ٢٠١٤م على مكتب مجمع الأساقفة في كنيسة السيدة العذراء بالقدس إلى جانب رسم نجمة داود.

وأضافت البطريركية: (إن كنيسة السيدة العذراء والمباني التابعة لها هي ملك الفاتيكان وهذا الاستفزاز يأتي قبل أسبوعين من زيارة البابا فرنسيس للأراضي المقدسة وللقدس، أن الأساقفة قلقون جدًا لعدم توفر الأمن وغياب التفاعل على الساحة السياسية وتخشى تصاعد العنف ... إن الإرهاب بدأ برسوم على الجدران ثم انتقل إلى ثقب إطاراتالسيارات وصولاً إلى مختلف الأفعال الهمجية ونهب الممتلكات والاعتداء على رموز مسيحية. وإزاء غياب أو ضعف الملاحقات مر الهمج إلى التهديدات الشخصية... إن رؤساء جميع الكنائس في الأراضي المقدسة يستعدون للقيام بسلسلة تحركات تهدف إلى إعلام الرأي العام المحلي والعالمي وتحميل السلطات ومسئولي النظام مسؤولياتهم).[١٣]

مسجد النبي داود (غرفة العشاء الأخير): ذكرت الصحيفة الرسمية للفاتيكان (فاتيكان إنسايدر) توقيع اتفاق قريب بين الكيان الصهيوني والفاتيكان، يتسلم بموجبه مواقع في ما يسمى "قبر داود" (مسجد النبي داود) في القدس، وتنفي السلطات الصهيونية الاتفاق وتحاول التغطية عليه.

وبحسب أندرا تورنيلي مراسل صحيفة (فاتيكان إنسايدر) فإن الاتفاق يتضمن شقين: الأول: تنازل الحكومة الصهيونية عن تحصيل الضرائب بما في ضريبة المسقفات (أرنونا) لكافة الكنائس والأماكن المقدسة ودور العبادة والمقابر.

والثاني: تسليم ما يعرف بـ (غرفة العشاء الأخير)، التي تقع فوق ما يسمى "قبر داوود" (مسجد النبي داوود) لإدارة الرهبنة الفرنسيسكانية.

وبحسب المراسل فإن مصير الموقع الذي أقام فيه السيد المسيح العشاء الأخير، هو قضية جوهرية في المفاوضات بين الكيان الصهيوني والفاتيكان، مشيرًا إلى أن ممثل الحكومة الصهيونية في الاتصالات مع الفاتيكان هو نائب وزير الخارجية زئيف إلكين.

من جهته يقول إلكين إن هذه القضية لم تطرح في المفاوضات مع الفاتيكان منذ أن تسلم مهام منصبه. وأنه سبق وأن نوقشت القضية في عهد سلفه داني أيالون وآنذاك توصل الطرفان إلى اتفاق.

---

[١٢] - مؤسسة الأقصى للوقف والتراث

[١٣] - عرب ٤٨

ويضيف إلكين إن خلفية الاتفاق هي اتفاق اقتصادي قديم يعود إلى عشرين عامًا، ويتطرق إلى الضرائب وادعاءات الملكية المختلف عليها. ولدى إقامة علاقات دبلوماسية بين الطرفين جرى الحديث عن توقيع اتفاق اقتصادي لتسوية قضايا اقتصادية ذات صلة بنشاط الكنيسة.

ويقول أيضا إنه رغم مرور عشرين عامًا لم يوقع على الاتفاق، وهو الآن في مرحلة متقدمة، بيد أن التوقيع عليه لن يكون خلال شهرين بالتأكيد، وإنما خلال سنة أو سنتين. كما يشير إلى أن الاتفاق يتضمن تسوية مكانة الكنيسة الكاثوليكية بحيث تكون مماثلة لمكانة باقي الطوائف الدينية في فلسطين.

وردا على سؤال بشأن ادعاءات بملكية الكنيسة لما يسمى بـ"قبر داوود" المتضمنة في الاتفاق، قال إلكين إن أيالون هو الذي عالج هذه المسألة، بإشراك وزارة الداخلية ووزارة الأديان، وأن الاتفاق الأولى تم التوصل إليه استنادًا إلى وجهة نظر إيلي يشاي، وأن الأخير طلب إجراء تغييرات في الاتفاق، وجرى فتحه مجددًا في الفاتيكان.

ويشير إلى أن البابا فرنسيس لم يشترط زيارته للقدس في مايو (أيار) ٢٠١٤م بالتوقيع على الاتفاق، وإنما تأخر التوقيع عليه بسبب مطالبة الفاتيكان بإجابات واضحة على بعض القضايا المختلف عليها. كما ادعى أن الفاتيكان تنازل عن غالبية المطالب، وأنه جرى التفاهم بين الطرفين على إبقاء الاتفاق سريًا لتجنب الضغوط داخل الفاتيكان والتي قد تؤدي إلى تجدد المفاوضات ووضع مطالب جديدة.

وأكد إلكين على أن الحديث عن اتفاق أولي لداني أيالون وإيلي يشاي مع مسئولين في وزارتي الخارجية والداخلية، وأن ما قيل عن موافقة الكيان الصهيوني على نقل ملكية "قبر داوود" غير صحيحة.

ويدعي الآثاري الصهيوني يوآل اليتسور أن قبر داود يقع في الموقع الذي يطلق عليه الصهاينة "مدينة داود". ودفن فيه الملك داود وملوك آخرين لاحقين.

أما مينه بنتون وهي عضو في البلدية الصهيونية بالقدس ورئيسة فرع منظمة "إيمونا" فقالت: (إن هناك صراعًا رهيبًا مع الكنيسة على السيطرة على القدس. وأن الكنيسة تريد السيطرة على الموقع لإقامة الشعائر اليومية وحشده بالحجاج المسيحيين الأمر الذي يزعج المصلين اليهود في قبر داود).

وتواصل مينه بنتون: (أن الكاثوليك معنيون بتعزيز قوتهم في المدينة باعتبار أن الموقع مهم جدًا بالنسبة لهم، ويريدون الانفراد بالسيطرة عليه في إطار صراعهم للسيطرة على القدس). على حد تعبيرها.

أما الدبلوماسي الصهيوني يتسحاك مينرفي المتخصص في علاقات الكيان الصهيوني مع الفاتيكان، فيقول: (إن إسرائيل التزمت خطيًا في ديسمبر (كانون الأول) ١٩٩٣م بإعفاء المؤسسات الدينية المسيحية من الضرائب، ولكنها لم تنفذ ذلك حتى اليوم، حيث أن مسئولي وزارة المالية يؤكدون أن الحديث عن مبالغ طائلة وأنه

من المفضل ألا تنفذ إسرائيل الاتفاق. وما يمكن شراؤه بالمال أرخص من التنازل عن أملاك إستراتيجية ذات أهمية تاريخية لا يمكن استعادتها لاحقا... إن العلاقات بين الطرفين مستقرة لكن الفاتيكان يقود عمليات تثير المشاكل بالنسبة لسيادة إسرائيل، ففي النشرات التي توزع على الحجاج المسيحيين لا يوجد أي ذكر لـ"السيادة الإسرائيلية").

ويضيف الدبلوماسي الصهيوني: (أن تعامل البابوات في الفاتيكان مع إسرائيل هو متحفظ" في أقل تقدير، وأنهم على استعداد لاستقبال رئيس الحكومة كيهودي وليس كإسرائيلي، وأن هناك فجوة كبيرة بين التعامل معه، وبين التعامل مع رئيس الحكومة الأردنية، على سبيل المثال. وفي المجال الديني فإنهم يشعرون بأنهم أقرب إلى الإسلام من اليهودية. وأن الإسلام ينتشر في أوروبا والكنيسة لا تمانع بناء مساجد جديدة).

وختم الدبلوماسي بانتقاد وزارة الخارجية في الكيان الصهيوني لأنها لا تشرك في المفاوضات مع الفاتيكان من أسماهم: (شخصيات يهودية ثقافية ودينية وفكرية وحاخامات لديهم أي عمق فلسفي أو ثقافي)، وأشار إلى أن مسئول الدائرة المسيحية بوزارة الخارجية: (درزي لا يفقه التاريخ).[١٤]

الجدير بالذكر أن اليهود والنصارى قد تنازعوا طويلاً على ملكية هذا الجبل خلال العصر المملوكي، وفي سنة ٨٢٣هـ/١٤٢٠م منحه السلطان المؤيد شيخ إلى اليهود، لكن السلطان برسباي أصدر مرسومًا في الرابع من صفر ٨٣١هـ/ الرابع والعشرين من نوفمبر ١٤٢٧م بمنح الجبل للرهبان الفرنسيسكان الذين شيدوا به ديرًا، ثم ما لبث اليهود أن سيطروا على المكان مرة أخرى سنة ٨٣٣هـ/ ١٤٢٩م، وظل المكان محل تنازع بين الطرفين حتى عهد السلطان العثماني سليمان القانوني الذي شيد به مسجد النبي داود عليه السلام سنة ٩٣٦هـ/ ١٥٢٩م.[١٥]

وبعد قيام الكيان الصهيوني سنة ١٩٤٨م صنفت المنطقة التي يوجد فيه المسجد على أساس أنها منطقة حرام بين القدس الغربية المحتلة والقدس الشرقية التي كانت تحت السيادة الأردنية، وظل المسجد مغلقًا منذ قيام الكيان الصهيوني وحتى احتلال القدس الشرقية بعد عدوان يونيو (حزيران) ١٩٦٧م، فاستولى الصهاينة على المسجد، وحولوا طابقه السفلي إلى كنيس، وطابقه العلوي إلى كنيسة، وقامت قطعان من الصهاينة في السابع عشر من ذي الحجة ١٤٢٨هـ/٢٧ ديسمبر ٢٠٠٧م بمحاولة هدم قبة المسجد.[١٦]

---

[١٤] - عرب ٤٨

١٥ - صالحية، محمد عيسى: فتويان بشأن القدس وقبر النبي داود عليه السلام لكمال الدين محمد بن أبي شريف المقدسي (عمان ٢٠٠٠م). ص ١٩-٣٢

[١٦] - يوسف، فرج الله أحمد: مساجد فلسطين تحت الاحتلال الصهيوني. (دار القلم، دمشق، الطبعة الأولى٢٠١١م) ص ١٤٤-١٤٧.

في بداية يناير (كانون الثاني) ٢٠١٣م وللمرة الثانية خلال أسبوعين قام الصهاينة باقتحام مسجد النبي داوود التاريخي العريق الواقع في حي آل الدجاني جنوب غرب المسجد الأقصى المبارك، وتم تكسير الواجهات الثلاث التابعة للمسجد وهي من بلاطات القيشاني، والرخام، ويرجع تاريخها الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي، واستولى الصهاينة منذ زمن على الطابق الأول وحولوه إلى كنيس.

وقام فد من مؤسسة الأقصى للوقف والتراث بزيارة المسجد لمعاينة الضرر الذي لحق به، ووصف رئيس المؤسسة الاعتداء بالجبان، مشيرًا إلى أنه ينضوي ضمن سلسلة الاعتداءات المتكررة على المقدسات الإسلامية في القدس بشكل عام، والجدير بالذكر أن المسجد تعرض عدة مرات لاعتداءات متكررة، مما يشير إلى تعمّد استهدافه ومحاولة طمس معالمه الإسلامية، وتحويله إلى مزار تلمودي وتوراتي.

وكانت الهيئة الإسلامية العليا، ودائرة الأوقاف والشؤون الإسلامية، وعائلة آل الدجاني في مدينة القدس أكدت أكثر من مرة أن المسجد وما يتبعه من زوايا، ومقابر ملحقة به وقف إسلامي خالص .[١٧]

ذكرت مؤسسة الأقصى للوقف والتراث في بيان أصدرته في الثاني من أغسطس (آب) ٢٠١٣م أن الصهاينة يضعون اللمسات الأخيرة لتهويد مسجد النبي داوود في القدس ، وتحويله إلى كنيس فتم طمس جميع المعالم والآثار الإسلامية في المسجد حتى أنهم قاموا بنزع بلاطات الرخام، والقيشاني العائدة للعصر العثماني والتي كانت تزين جدران المسجد، وبمناسبة اكتمال مراحل تهويد المسجد وتحويله إلى كنيس أقام الصهاينة حفلاً حضره حاخامات وشخصيات صهيونية.[١٨]

قالت مؤسسة الأقصى للوقف والتراث في بيان أصدرته في ٢٧ أغسطس (آب) ٢٠١٣م أن السلطات الصهيونية وفي مقدمتها إدارة الآثار، وإدارة حماية شؤون الأماكن المقدسة اليهودية تقوم باستكمال مراحل تهويد مسجد النبي داوود في القدس وتحويله إلى كنيس، وتم نزع واجهات الرخام التاريخية الداخلية والخارجية للمسجد والتي يعود تاريخها إلى العصر العثماني، ووضعت بالمسجد مكتبة تحوي كتبا توراتية ومقاعد لأداء الطقوس التلمودية في تأكيد لتحويل المسجد إلى كنيس.[١٩]

عين مريم: أكد بيان صادر عن رئيس أساقفة سبسطية للروم الأرثوذكس بالقدس المطران عطا الله حنا في يوليو (تموز) ٢٠١٠م أن بلدية الاحتلال في القدس الغربية قامت بهدم معالم أثرية مسيحية من الفترة البيزنطية عثر عليها في عين مريم العذراء بعين كارم بالمدينة خلال تنقيبات قامت بها إدارة الآثار الصهيونية في الفترة من يوليو ٢٠٠٩م إلى فبراير ٢٠١٠م.[٢٠]

---

[١٧] - مؤسسة الأقصى للوقف والتراث

[١٨] - مؤسسة الأقصى للوقف والتراث

[١٩] - مؤسسة الأقصى للوقف والتراث

[٢٠] - عرب ٤٨

وتعد عين مريم العذراء من أهم الأماكن المقدسة للمسيحيين في فلسطين، ويزورها نحو مليون سائح سنويًا، وبالرغم من ذلك رفضت وزارة السياحة وبلدية القدس الحفاظ على هذا الموقع الأثري، ويتم بناء مخازن خاصة بالبلدية على الموقع الأثري.[٢١]

وردًا على الانتهاكات المتوالية للأوقاف والمقدسات في القدس وقعت العشرات من المؤسسات والهيئات العاملة في عموم القارة الأوروبية على عريضة تطالب دول الاتحاد الأوروبي والمجتمع الدولي بالتدخل الفوري من أجل وقف الانتهاكات الإسرائيلية بحق مدينة القدس المحتلة والمسجد الأقصى المبارك، معلنة في الوقت ذاته عن سلسلة فعاليات في العديد من المدن الأوروبية في الذكرى السابعة والأربعين لاحتلال القدس، يوم السابع من حزيران (يونيو).

وحذّرت العريضة: (من تسارع خطى الاحتلال الإسرائيلي في تهويد مدينة القدس المحتلة في خطوة لترسيخ القدس كعاصمة لدولة الاحتلال، مطالبة الاتحاد الأوروبي والأمم المتحدة "بفرض عقوبات على السياسات الإسرائيلية التي تهدف إلى تشويه التراث التاريخي لمدينة القدس)، مؤكدة في الوقت ذاته على أن القدس: (هي مدينة عربية لها تاريخ حضاري إسلامي ومسيحي طويل وممتد وغير منقطع وغني بالتراث).

وأشارت العريضة إلى أن: (للقدس قيمة دينية كبيرة للمسلمين والمسيحيين في العالم. فبالنسبة للمسلمين الفلسطينيين بل والمسلمين في العالم فإن دولة الاحتلال تنوي تدمير مسجد الأقصى ومحو الطابع العربي والمسلم عن القدس، ويجب ردع هذه الانتهاكات والعمل على وقفها فورا. وبالنسبة للمسحيين ففيها كنيسة القيامة ذات المكانة المقدسة العالية لديهم).

وشددت على أن: (الانتهاكات الإسرائيلية المستمرة، وسياسة طرد السكان وتدمير التراث التي تستهدف الشعب الفلسطيني في القدس، تهدد السلم الإقليمي بل والعالمي. وهي تجر المنطقة بكاملها إلى اضطرابات عن طريق السياسات العنصرية المتمثلة في الاحتلال وسياسة التدمير ... الواقع يشير إلى أن التطهير العرقي هدفه كان تحديد وتقليل عدد سكان مدينة القدس من الفلسطينيين، وتطبيق خطة إسرائيل بإنشاء مدينة القدس الكبرى وضم المستوطنات إليها، وكلها إجراءات غير قانونية، وجعل مدينة القدس العاصمة السياسية والإدارية لدولة الاحتلال).

وأكدت أن قرار الحكومة الإسرائيلية بإقامة جدار الفصل العنصري: (تم استخدامه كأداة للتطهير العرقي ضد الفلسطينيين الذين يعيشون داخل حدود بلدية القدس عن طريق دفعهم للرحيل إلى ما وراء الجدار إلى شمال وشمال شرق المدينة، حيث أدت هذه السياسة لإخراج مائة ألف مواطن من فلسطيني القدس. وبناء على

[٢١] - عرب ٤٨

ذلك ووفقا للقانون الإسرائيلي، يفقد مواطن القدس كل حقوق الإقامة في القدس بعد سبع سنوات بموجب قوانين إسرائيل العنصرية).

كما رصدت العريضة ممارسة الاحتلال: (سياسات تعسفية بحق الفلسطينيين من أهل القدس مثل سياسة الأبعاد وسحب الهويات، ومنع الزواج من غير المقيمين في القدس، وحبس أعضاء التشريعي ممثلي الشعب الفلسطيني في القدس وهدم المنازل. كما دأبت سلطات الاحتلال على استخدام "قانون التخطيط والبناء، والذي تم تطبيقه على القدس منذ عام ١٩٧٦، والذي ساهم في تحويل قرابة ٤٠ في المائة من القدس الشرقية خاصة المناطق الخضراء الى مستوطنات، وذلك لمنع الفلسطينيين من البناء عليها، مثل جبل أبو غنيم والذي تم تحويله لمستوطنة "هارحوما).

وأشارت العريضة الأوروبية إلى أنه في عام ١٩٧٣م قامت اللجنة الوزارية الإسرائيلية لشؤون القدس، بقيادة رئيس الوزراء آنذاك غولدا مائير باتخاذ قرار للإبقاء على نسبة الفلسطينيين من مجموع السكان الذين يعيشون داخل حدود بلدية القدس الشرقية والغربية ٢٠ في المائة. وعلى الرغم من التدابير المذكورة، ازداد عدد السكان الفلسطينيين حيث يشكل عدد الفلسطينيين اليوم نسبة ٣٥ في المائة من مجموع السكان، والتي دقت جرس الإنذار لدى صناع القرار الإسرائيلي مما دفعهم لاعتماد خطة بديلة وهي إنشاء القدس الكبرى من خلال ضم عدد من المستوطنات الإسرائيلية في الضفة الغربية إليها بالرغم من أنها خارج حدود بلدية القدس القديمة، وبالتالي تغيير نسب السكان.

من بين المؤسسات الموقعة على العريضة: أوروبيون لأجل القدس، وحركة التضامن الدولية، ومؤسسة أوروبا فلسطين الفرنسية، والاتحاد من أجل فلسطين-فرنسا، والأمانة العامة لمؤتمر فلسطينيي أوروبا، ومؤسسة التضامن البوسنية، ومركز العدالة في السويد، ومؤسسة الحق الايرلندية، ومؤسسة التضامن البلجيكية، واتحاد الهيئات الإسلامية في إيطاليا، واتحاد المنظمات الإسلامية في فرنسا، والمركز العربي اليوناني للثقافة والحضارة.[٢٢]

قريتي إقرث وكفر برعم بقضاء حيفا: بدعوة من لجنة أهالي قرية كفر برعم، ولجنة قرية إقرث (القريتين المهجرتين منذ سنة ١٩٤٨م) جرت في الرابع من أغسطس (آب) ٢٠١٢م تظاهرة شعبية حاشدة شارك بها المئات تأييدًا لمطلب الأهالي المتواصل دون انقطاع منذ أكثر من ٦٤سنة بالعودة إلى قريتيهما اللتين هـُجرّا منهما بوعد رسمي بالعودة بعد أسبوعين الأمر الذي لم تنفذه الحكومات والمحاكم الصهيونية حتى اليوم. وقد شارك في التظاهرة بالإضافة إلى أهالي القريتين عدد كبير من المؤيدين والمتضامنين مع قضية المهجرين، وعدد من أعضاء الكنيست العرب.

[٢٢] - عرب ٤٨

واجتمع المتظاهرون في ساحة عامة حيث ألقيت كلمات عدة ومنها: كلمة الدكتور إبراهيم عطاالله رئيس لجنة أهالي إقرث، والمطران عطاالله حنا، وأعضاء الكنيست: د.حنا سويد، ود.جمال زحالقة، والأستاذ/أيمن عودة، والأب يوسف يعقوب، والأب سهيل خوري، والسيد/خيراردو ليبو، والسيد/إلياس جريس رئيس لجنة أهالي كفر برعم.

وقد حيّا المتحدثون صمود أهالي القريتين على مدى أكثر من ستة عقود، وألقوا باللوم الشديد على سياسة الحكومات الصهيونية المتعاقبة على إصرارها المتواصل بعدم السماح بعودة المهجرين، بالرغم من اعترافها بحقهم، وبالرغم من قرارات المحكمة العليا في الكيان الصهيوني بهذا الشأن، كذلك دعوا إلى مواصلة النضال من أجل عودة المهجرين وأعربوا عن استمرار دعمهم السياسي والمعنوي والشعبي في هذا المجال.

كفر برعم:قرية عربية فلسطينية مسيحية أُمر سكانها في ١٩٤٨م بمغادرتها لمدة أسبوعين. وحتى الآن ما زالوا مهجّرين في وطنهم. وقد صودرت أراضيهم ودُمرت قريتهم سنة ١٩٥٣م. وما زالت السلطات الإسرائيلية تُصر على منع المهجّرين من العودة إلى قريتهم وأراضيهم.

كان عدد بلغ عدد سكانها سنة ١٩٤٨م ١٠٥٠ نسمة. ويبلغ عددهم الآن حوالي ٣٠٠٠ نسمة، مهجرين في: قرية الجش، ومدينة حيفا، ومدينة عكا، وقرية المكر، ومدينة الناصرة، ومدينة القدس، وبلغت مساحة أراضي كفر برعم في عهد الانتداب البريطاني على فلسطين ١٢٢٥٠ دونمًا، (منها حوالي ١٢٠٠ دونم وقف لكنيسة السيدة في كفربرعم). وقد صادرتها حكومة إسرائيل سنة ١٩٥٣م. وتستعمل المستوطنات الصهيونية القائمة عليها (موشاف دوفيف) والمجاورة لها (كيبوتس برعام، وكيبوتس ساسا، القائم على أراضي قرية سعسع العربية المدمرة) أقل من ٢٠٠٠ دونم للبناء وللزراعة، وما تبقى (١٠٢٥٠ دونم) فقد تحوّل إلى أراضٍ وعرية شائكة، ويُستعمل رسميًا كمراعٍ لأبقار المستوطنات.

في فبراير (شباط) ٢٠٠٢م وبعد سنوات من النضال أمام المحاكم ومواجهة الحكومات الصهيونية المتعاقبة اقترحت الحكومة الصهيونية دفع تعويضات مالية للمهجرين مقابل أراضيهم (٥٦٠ ألف شاقل لدونم البناء). وقد رفض مهجرو كفر برعم، وأكدوا أن لا بديل لحقهم في العودة إلى قريتهم وأراضيهم وبيوتهم المدمرة.

مقبرة كفر برعم: تعود بداية استعمال المقبرة الحالية إلى سنة ١٩٠٣م، وكان فارس حنا فرحات أول مَن دُفن فيها في العاشر من يناير (كانون الثاني) ١٩٠٣م، بقيت مساحة المقبرة على حالها كما كانت حتى سنة ١٩٤٨م عندما هُجّر أبناء كفر برعم، وقد منعت السلطات العسكرية منذ ذلك التاريخ أبناء كفر برعم من الوصول إلى المقبرة ودفن أمواتهم فيها، ولذا تمّ دفنهم في أماكن تواجدهم وخاصة في مقبرة قرية الجش.

بعد حرب ١٩٦٧م عاود الأهالي المهجرين داخل الوطن، دفن أمواتهم في مقبرة كفر برعم، وفي بعض الحالات تمّ نقل ودفن جثامين بعض المتوفين من مهجـّري كفر برعم الذين وافتهم المنية خارج الوطن ليدفنوا في التراب الذي سبقهم إليه أبائهم وأجدادهم.

تزايدت مساحة المقبرة منذ ١٩٦٧م وحتى اليوم قرابة أربعة أضعاف ما كانت عليه قبل التهجير، وقد كانت وما تزال كل عملية توسيع بمساحتها مقرونة بأخذ وردّ مع دائرة الآثار ودائرة الأراضي في الكيان الصهيوني، حيث أن الأراضي الواقعة حولها تعتبر مصادرة بنظر القانون.

بالرغم من وقوعها بجانب شارع رئيسي تتعرض القبور فيها من مرة إلى أخرى لعمليات تخريب وتدنيس، ولم تفلح الشرطة حتى الآن بوضع يدها على الجناة.

إقرت أو إقرث: هي قرية عربية فلسطينية مسيحية كانت تابعة لقضاء عكا، وتبعد عن مدينة عكا حوالي ٢٥كيلومتراً إلى الشمال الشرقي. كان من المقرر أن تكون جزءاً من الدولة العربية في التقسيم الذي اعتمدته الأمم المتحدة سنة ١٩٤٧م، إلا أن الصهاينة استولوا عليها خلال حرب ١٩٤٨م وقد لجأ سكانها جميعاً إلى لبنان وإلى القرى الفلسطينية المجاورة بعد أن طردتهم العصابات الصهيونية بين سنتي ١٩٤٨ ١٩٥١م.

يوجد على أرضها الآن مستوطنات صهيونية هي: شومرا التي تأسست سنة ١٩٤٩م، وغورن سنة ١٩٥٠م، وإيفن مناحم ١٩٦٠م، وغورنوت هغليل سنة ١٩٨٠م.

كنيسة الروم الكاثوليك في إقرث: بنيت الكنيسة سنة ١٨٧٥م على أنقاض كنيسة أخرى سبقتها كانت قد بنيت سنة ١٦٣٥م يصل طول الكنيسة إلى١١متراً وعرضها ٩.٥متراً تعلوها في مركزها قبة سداسية الشكل قطرها ٢٢٠ سنتمترًا. يرتفع ناقوس الكنيسة فوق زاويتها الجنوبية الغربية. شمل ملك الوقف مبنى الكنيسة وثلاث بيوت على الحائط الشمالي من الكنيسة والأنطش الذي كان مؤلفًا من طابقين وبئر ماء وأرض وقف تصل مساحتها إلى ٨٢٤ دونمًا .

وفي ١٧ أبريل (نيسان) ٢٠١٢م أحتفل أبناء إقرث بعيد الفصح في الكنيسة ورعى الاحتفال الأب سهيل خوري خادم كنيسة إقرت وراعيها، وكان يومًا مشهودًا لأبناء إقرث الصامدين العائدين إلى قريتهم ومقدساتهم بإذن الله.[٢٣]

قرية البصة: تقع في قضاء عكافي الأول من مايو (أيار) ٢٠١٤م أقدمت بلدية شلومي (مستوطنة صهيونية مقامة على أراضي قرية البصة المحتلة سنة ١٩٤٨م) على إغلاق كنيسة قرية البصّه للروم الأرثوذكس ووضعت شارة على الباب تنبّه من خطورة المكوث في الكنيسة، وجاءت هذه الخطوة العنصرية لمنع مهجّري قرية البصة ومواطنين آخرين من زيارة الكنيسة ومحاولة ترميمها أو إقامة طقوس فيها.

[٢٣] ـ لجنة أهالي إقرث، لجنة أهالي كفر برعم، فلسطينيو ٤٨ "سمير أبوالهيجاء"

وجاء في بيان صادر عن جمعية إحياء تراث البصة: (لقد جُنّ جنون العنصريين في مدينة شلومي التي أقيمت على أرض البصة لرؤية طقوس عائلية دينية تعقد في الكنيسة في الآونة الأخيرة. وقبل عدة سنوات منعتهم من ترميم المسجد وزيارته وها هي اليوم تمنعهم من ترميم الكنيسة وزيارتها).

وفي أواخر شهر أبريل (نيسان) ٢٠١٤م تعرض المشاركون في مراسم عمّاد أجريت بالكنيسة لاعتداء عنصري عنيف من متطرفين صهاينة، وقال الصحافي زهير متى لموقع "عرب٤٨" إنه كان يصور مراسم عماد لأحد أصدقائه من قرية أبوسنان، في كنيسة الروم الأرثوذكس وخلال الصلاة تجمع عدد كبير من الصهاينة قبالة الكنيسة وبدؤوا بإطلاق صفارات السيارات وتوجيه الشتائم والعبارات النابية اتجاه المصلين. وقال متى إن المتطرفين كانوا يصرخون في وجوه المصلين: (هذه دولتنا المسيحيون قتلة، أنتم من ارتكبتم المحرقة وتفرحون في ذكرى محرقتنا اخجلوا).

وخلال هذا الضجيج الذي أحدثه المتطرفون اقتربت امرأة من زهير متى ودفعته أرضاً واختطفت الكاميرا من يديه وقامت بتكسيرها.

ويقول زهير متى: (واجهت خلال عملي العديد من مظاهر العنصرية المأفونة، ولكن ما حدث اليوم، يمكن وصفه كما يقولون بأنني "تعلمت العنصرية على جلدي"...إن العنصرية ضد العرب في البلاد أصبحت متفشية في كل مكان وهي لا تميز بين عربي مسلم أو عربي مسيحي، عربي غني أو عربي فقير، وإنما هي ضد العرب كأفراد وكجماعة وضد مقدساتهم الإسلامية والمسيحية على حد سواء).

يأتي هذا متزامنًا مع توجيه متطرفين صهاينة رسالة تهديد للمسيحيين الفلسطينيين بالقتل إن لم يغادروا الأراضي الفلسطينية المحتلة عام ١٩٤٨م في غضون أسبوع من الآن.

وأوضحت المصادر أن شخصًا مجهولاً قد وصل مساء الاثنين ٢٨ أبريل ٢٠١٤م إلى وصل الليلة الماضية إلى منزل المطران بولس ماركوتسو. النائب البطريركي اللاتيني العام في فلسطين، وسلّم رسالة تتضمن تهديدات ضده وضد المسيحيين، وجاء فيها: (إن معكم مهلة للخروج من أرض إسرائيل على رجال الدين المسيحيين بدءًا من البطريرك وحتى العاملين في الكنائس "ماعدا كنيسة البروتستانت والإنجيلية" وكل من يعتبر نفسه مسيحيًا، إيصال فحوى الرسالة عبر وسائل الإعلام لإخبار المسيحيين أنهم ملزمون بترك البلاد حتى يوم ٢٠١٤/٥/٥م، وكل ساعة تأخير ستكلفهم حياة ١٠٠ شخص من بين المسيحيين التابعين للكنائس المقصودة).

وأعلنت شرطة الاحتلال أنها اعتقلت مستوطنًا صهيونيًا يقيم في مدينة صفد تشتبه فيه بأنه ضمن مجموعة مسئولة عن إرسال الرسالة). [٢٤]

ولكن لماذا استثنت الرسالة الصهيونية (كنيسة البروتستانت والإنجيلية)؟

[٢٤] - عرب ٤٨

في العقد الأخير من القرن الثامن عشر الميلادي مزج أتباع المذهب البروتستانتي بين نبوءة دانيال في العهد القديم، ورؤيا يوحنا في العهد الجديد .. وخلصوا إلى أن فلسطين بوصفها الأرض المقدسة، ستشهد الهزيمة الحاسمة للقوى المناهضة للمسيح في هرمجدون (جبل مجدو)، وأن المسيح سيعود إلى هناك ليحكم أتباعه ألف سنة.. ولكي يتم تحقيق هذه النبوءة لابد من عودة اليهود إلى فلسطين.

ولذا فليس مستغربًا أن من أسس الكيان الصهيوني هي بريطانيا البروتستانتية، وتكلفت ولا تزال برعايته الولايات المتحدة الأمريكية البروتستانتية[٢٥].

قرية معلول: بقضاء الناصرة لم يبق من معالم القرية إلا مسجد وكنيستان ويستخدمها الصهاينة حظائر للأبقار. ويصف وليد الخالدي حالها بقوله: (ولا يزال المسجد قائمًا، ومثله الكنيستان، ويستعمل سكان كيبوتس كفار هجوريش هذه الأماكن الثلاثة زرائب للبقر).[٢٦]

قرية المجيدل: بقضاء الناصرة عرض الصهاينة في سنة ١٣٧٠هـ/١٩٥٠م على مسيحي القرية العودة إليها لكنهم رفضوا ما لم يسمح لإخوانهم المسلمين بالعودة معهم، وظل مسجد القرية مغلقًا حتى هدمه الصهاينة سنة ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، وكان يعرف باسم مسجد الهدى، ولا تزال الكنيسة الكاثوليكية بالقرية مغلقة.[٢٧]

كنيسة دير الكرمليت في حيفا: تستمر البلدية الصهيونية بحيفا في سياستها بإقصاء المواطنين العرب داخل المدينة، وإخفاء معالمهم الثقافية والحضارية والدينية عبر العديد من المخططات التي تهدف بداية إلى طمس معالم المدينة العربية والإسلامية، فتحاول جاهدة الاستمرار بالتخطيط والبناء في الأماكن التاريخية، والتصرف بالأوقاف وأملاك اللاجئين التي استحوذت عليها المؤسسة تحت بند أملاك الغائبين.

فمع بداية شهر سبتمبر (أيلول) ٢٠١٤م بدأت تتضح معالم قيام شركة صهيونية خاصة برعاية بلدية حيفا ومباركتها لإقامة مشروع سكني ومركز تجاري يضم بداخله عدة ملاهي ليلية وقاعات عرض في المنطقة الواقعة ما بين مسجد "الجرينة" وكنيسة "دير الكرميليت"، ويهدف المخطط الصهيوني إلى طمس معالم العربية الإسلامية في حيفا، وإخفاء المعالم الدينية برفع بنيان كبير وضخم يخفي مسجدًا وكنيسة.

---

٢٥ - يوسف، فرج الله أحمد: التنقيبات الصهيونية في القدس ١٩٦٧ – ٢٠٠٧م. (الطبعة الأولى، الرياض ٢٠٠٨م).

٢٦ - الخالدي وآخرون، وليد: كي لا ننسى، قرى فلسطين التي دمرتها إسرائيل سنة ١٩٤٨م وأسماء شهدائها (مؤسسة الدراسات الفلسطينية، الطبعة الثالثة، بيروت ٢٠٠١م). ص ٦٨١

٢٧ - بابه، إيلان: التطهير العرقي في فلسطين (ترجمة أحمد خليفة، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، الطبعة الأولى، بيروت ٢٠٠٧م). ص ١٨٢

وقال المحامي خالد دغش.عضو لجنة متولي وقف الاستقلال في حيفا، والذي يترافع قضية الاعتراض على إقامة المركز التجاري: (إن فلسطين بأغلبيتها أملاك وقف قبل النكبة كان هنالك المجلس الإسلامي الأعلى والذي كان يشرف على كافة أموال الوقف في فلسطين، وبعد النكبة تم اعتبار أوقاف المجلس الإسلامي الأعلى أموال غائبين، ويديرها يديرها مجلس أمناء يقوم بتعيينه رئيس الدولة).

وتابع: "هنالك العديد من الأملاك التي لم يستطع مجلس الأمناء السيطرة عليها بسبب تواجد مالكيها والقائمين عليها في البلاد مثل وقف الاستقلال، وتشكل في هذا الوقف "لجنة متولين" لإدارة شئون الوقف الذي لم تستطع السلطة السيطرة عليه وتحويله للجنة الأمناء).

وأضاف خالد دغش: (إن مسجد الجرينة بقي لسنوات عديدة في عداد أملاك الغائبين بسبب عدم البحث عن الأوراق ورفع اليد عنه ولجان أولياء قديمة لم تقم بالعمل المناسب لإعادة المسجد لوقف الاستقلال، ويحتاج تحرير الأوقاف للكثير من العمل القانوني والخرائط والبحث المستمر، وتحرير الأوقاف هو تحرير لما قامت الدولة بمصادرته من أموال الأوقاف الإسلامية والتي تشكل الكثير من الأراضي والمساكن التي خصّصها الوقف في حينه لخدمة الجمهور والمحتاجين).

وعن الحملة التي تشنها البلدية وشركات خاصة على المسجد والكنيسة قال خالد دغش: (إن طول هذا المبنى وضخامته يشكل هجومًا واضحًا وصريحًا على المعالم الدينية للمدينة، فيما وحسب التخطيط الذي رأيناه، سيتم إحداث تغيير في مدخل الكنيسة وهدم درج وحائط لتغيير جهة الدخول إلى الكنيسة تحت إدعاء تجميل الكنيسة وترميمها، ولكن في الحقيقة أن هذا التغيير يصب في مصلحة المركز الذي ينوون إقامته في المنطقة ... تبقى مشكلة أكبر، وهي المس بالمشاعر الدينية والأماكن المقدسة للمسلمين والمسيحيين في المنطقة، فسيشمل هذا المركز ملهى ليليًا وهذا ما يتعارض كليًا مع مشاعر المصليين وقدسية المكان بإقامة ملهى ليلي بجانب أماكن مقدسة يتوافد عليها المصلون هو أمر في غاية الخطورة وغير مقبول بالإضافة إلى أزمة الموقف وحركة السير التي ستضيق أكثر على المصلين في حال تمت إقامة المركز الضخم بجانب المسجد والكنيسة).

ويقول إمام مسجد الجرينة. الشيخ رشاد أبو الهيجا: (جزء من هذا المشروع والمخطّط هو لإقامة فندق بجانب المسجد، وتخوّفنا الأساسي والكبير هو منع صوت الأذان فنحن نعاني اليوم من المراكز الحكومية المحيطة بالمسجد، والتي طالب العديد من المسئولين فيها بخفض صوت الأذان، ونتوقع في حال إقامة فندق أن يطلب منّا إسكات صوت الأذان وهذا تخوفنا الأكبر، فالأذان هو إحدى الشعائر الدينية التي لا يمكن إسكاتها، والتخوّف الآخر من المشروع هو إقامة ملاهي ليلية وأماكن لهو بجانب المسجد، وهذا ما رأيناه وعانينا منه في مسجد الاستقلال، فبعد أن سمحت البلدية بإقامة العديد من الملاهي الليلية بجانب مسجد الاستقلال أصبحنا نعاني من

الشباب الثمل الذي يخرج من الملاهي في أوقات الصلاة، بالإضافة إلى الموسيقى والتصرفات غير الأخلاقية من قبل الشباب الذي يمضي وقته في الملاهي، وتشويشه على جو الإيمان في الأماكن المقدسة، إقامة ملهى ليلي بجانب المسجد هو أمر في غاية الخطورة، ونحن لا نستغرب أن يقوم القائمين باستغلال باحات المسجد).

وبقول المعماري. عروة سويطات: (المركز التاريخي الفلسطيني لمدينة حيفا يتعرّض لهجمة تخطيطية شرسة غير مسبوقة يجب التصدّي لها الآن، من خلال عدّة مخططات تهدف إلى استمرار الغبن التاريخي وتحويل المركز التاريخي والمعالم الفلسطينية والأوقاف وآثار دمار النكبة والأحياء المهمّشة إلى مجوهرات اقتصادية وسياحية لصالح رأس المال وبدعم وتواطؤ من بلدية حيفا وشركة "عميدار" الحكومية التي تدير أملاك اللاجئين الفلسطينيين التي تمّ الاستيلاء عليها منذ النكبة، فالتصدّي لهذه المخططات مسؤولية تاريخية نحو الأجيال القادمة"... لا يمكننا السكوت على وضع تاريخنا ومستقبلنا بأياد يهمّها الربح وطمس معالمنا، هم يريدون المال ونحن نريد الهوية، هم يريدون سياحة الفنادق ونحن نريد سياحة جماهيرية بديلة تحترم تاريخ المدينة الفلسطينية وتطور سكانها الأصليين وتحوّل الأحياء التاريخية العربية من أحياء مهمّشة إلى مراكز تاريخية وثقافية متطوّرة ومراكز جذب اجتماعي وسكني وسياحي وثقافي في المنطقة دون المسّ في حقوق السكان أو في نبض المكان وهويته).[٢٨]

المقبرة المسيحية في عكا: شهد الأول من مارس (آذار) ٢٠١٤م قيام أبناء الحركة الإسلامية من شفا عمرو، والمغار، وعرابة، والريحينية تنظيف المقبرة المسيحية بمنطقة عين الست في مدينة عكا ,في خطوة تؤكد على أصدق معاني التضامن بين أهالي عكا المسلمين والمسيحيين ,من خلال القيام بأعمال تطوعية في المقبرة مثل :زراعة الورود، وتنظيف الأشجار وتقليمها ,وكان في استقبال المتطوعين أبوفؤاد مسئول المقبرة.

وفي حديث مع سالم أطرش أحد المتطوعين : (نحن نشكر كل الشباب والمشاركين والقائمين على هذا المعسكر ,الذي يدل على المحبة والتآخي، ويقطع الأصوات النشاز التي تنادي لتفريقنا إلا أننا شعب واحد).

وقال نسيم بدارنة أحد المتطوعين : (شعارنا في هذا المعسكر أننا مع عكا ,ومن أجل عكا بكل سكانها مسيحييها ومسلميها ,ونحن شعب واحد نحمل رسالة واحدة , وهي رسالة البقاء والتجذر على أرضنا هذا المعسكر يقطع الطريق على الحكومة الإسرائيلية التي تحاول من خلال قوانينها أن تفرق بين أبناء هذا الشعب الواحد). (فلسطينيو ٤٨؛ مؤسسة الأقصى للوقف والتراث)

[٢٨] - عرب ٤٨

مقبرة يافا الأرثوذكسية: قام مجهولون فجر يوم الخميس ١٣ يونيو (حزيران) ٢٠١٣م بالاعتداء على المقبرة الأرثوذكسية في مدينة يافا وتم تجطيم بعض القبور وكتابة شعارات عنصرية تدعو للانتقام من العرب، كما كتبت نفس العبارات على منزل رئيس الجمعية الأرثوذكسية في يافا. بيتر حبش، وبيت قاضي محكمة الصلح في يافا. القاضي خالد كبوب. وسجلت كتابات عنصرية على بعض البيوت في حي الجبلية، بالإضافة إلى تمزيق إطارات عدد من السيارات في الحي.[٢٩]

المراجع

بابه، إيلان: التطهير العرقي في فلسطين (ترجمة أحمد خليفة، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، الطبعة الأولى، بيروت ٢٠٠٧م).

الخالدي وآخرون، وليد: كي لا ننسى، قرى فلسطين التي دمرتها إسرائيل سنة ١٩٤٨م وأسماء شهدائها (مؤسسة الدراسات الفلسطينية، الطبعة الثالثة، بيروت ٢٠٠١م).

صالحية، محمد عيسى: فتويان بشأن القدس وقبر النبي داود عليه السلام لكمال الدين محمد بن أبي شريف المقدسي (عمان ٢٠٠٠م).

مركز دراسات الوحدة العربية: يوميات ووثائق الوحدة العربية ١٩٩٤ (الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٥م)

يوسف، فرج الله أحمد: اغتصاب تاريخ فلسطين وآثارها. (كتاب المؤتمر الثامن للاتحاد العام للآثاريين العرب، القاهرة ٢٠٠٥م).

يوسف، فرج الله أحمد: التنقيبات الصهيونية في القدس ١٩٦٧ – ٢٠٠٧م. (الطبعة الأولى، الرياض ٢٠٠٨م).

يوسف، فرج الله أحمد: مساجد فلسطين تحت الاحتلال الصهيوني. (دار القلم، دمشق، الطبعة الأولى٢٠١١م).

صحيفة السفير.

عرب ٤٨

فلسطينيو ٤٨

قدس برس.

مؤسسة الأقصى للوقف والتراث.

[٢٩] ـ فلسطينيو ٤٨

شكمجية نسائية بصناعة فرنسية
دراسة أثرية سياحية

ا.د/ عائشة عبد العزيز التهامى•

لقد عرفت مصر منذ أقدم عصورها التاريخية صناعة الصناديق الخشبية وليس أدل علي ذلك ما يحتفظ به المتحف المصري من صندوق خشبي صغير مُغشي أو مغطى بغلاله من الذهب، وهو لحفظ الأشياء الثمينة لمتعلقات الملك توت عنخ أمون[١] من الأسرة ١٨، كما يحتفظ أيضا هذا المتحف بصندوق أخر من الخشب مغطي كذلك بغلاله رقيقة من الذهب، لحفظ حُلى ومجوهرات ((حتب حرس)) أم الملك خوفو عُثر عليه في مقبرة الملكة بالجيزة[٢].

علاوة علي ذلك ما ذكره المؤرخ المقريزي [٣]من ملء خزائن الجوهر والطيب والطرائف للدولة الفاطمية بالعديد من الصناديق الخشبية والعاجية تلك التي تحوي مقتنيات سيدات قصر الخليفة، من مختلف أنواع الحلي الذهبية وأطيب أنواع الجواهر الثمينة[٤]، وكانت علب هذا العصر تصنع أحيانا من الفضه أو العنبر وترصع بحبات اللؤلؤ[٥].

ويروى أنه كان ضمن الشوار أو الجهاز الخاص بالعروس في العصر المملوكي صناديق يوضع فيها الحلي الثمينة أو الأحجار الكريمة والمجوهرات الغالية الخاصة بالمرأه ذات المكانة الاجتماعية الراقية والمنزله الاقتصادية العالية، وهذه المقتنيات السابق ذكرها ذات الثراء المادي والفني كانت تحفظ في صناديق خاصة بها[٦].

ومن الطبيعي أن تكون هذه الصناديق لحفظ الحُلي الخاصة بنساء المنزل، وحريم البيت وسيدات القصر، وهؤلاء النساء وتلك الحريمات، معظم السيدات، هن الأمهات الزوجات والبنات والأخوات والعمات والخالات، ولا يسمح لأحد غيرهن

• استاذ الأرشاد السياحى - جامعة الفيوم.

[١] فنون صناعة الحلى في مصر القديمة، مختارات مصورة من مقتنيات المتحف المصري ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ط ٢ ، ٢٠٠٣ م لوحة ١٩ ، س . ع ٦١٤٧٦.

[2] Treasures of The Egyptian Museum Fracesco , Italy, 2000, p . 65.

[٣] المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ج٢، تحقيق د. محمد زينهم وآخرون، مكتبة مدبولي ١٩٩٨، ص ١٧٥–١٧٦.

[٤] عائشة التهامي، نماذج جديدة من حلي المرأه في العصر الفاطمي، بحث في مؤتمر دور المرأه السياسي والحضاري على مر العصور، كلية الأداب جامعة القاهرة ٢٠٠٢م صـ ١٨٤-١٨٥.

[٥] ناريمان عبد الكريم أحمد، المرأه في العصر الفاطمي، تاريخ المصريين ٦٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، صـ ١٦٦ – ١٦٧.

[٦] أحمد عبد الرازق أحمد، المرأه في مصر الملوكية، تاريخ المصريين ١٤٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، صـ ٧٨.

بدخول الأماكن التي توضع فيها هذه الصناديق الخاصة بحفظ الحلي الجميلة والمجوهرات الثمينة، حيث توجد بغرف النوم، وأحيانا كانت توضع في حجرة الاستقبال[٧].

وكما هو معروف أن المرأه بطبيعتها تنشأ في الحُلي منذ طفولتها، وتظل مولعة بها طوال حياتها، وعُرف عن المرأة المصرية علي مر عصورها التاريخية بحبها في التحلي بأغلى أنواع الحُلي، والتزين بلبس انفس الجواهر ، بينما اشتهرت المرأه القاهرية في العصر العثماني بالمبالغه في اقتناء الحُلي الغالية والجواهر النفيسة، وقنينات العطور الفواحة، وأدوات التجميل الرواحه ، مما كان يتطلب وضع هذه الحلي الثمينة والمقتنيات الكثيرة في صناديق الحُلي الخاصة بها أو الشكمجيات[٨] التي صُنعت لها، وهى من الخشب المطعم بالصدف أو العاج أو السن، وبعضها من العاج الخالص أو الذهب الخالص تلك التي رأها العديد من الأجانب، تناولها الكثير من المستشرقين في مدنية القاهرة في العصر العثماني[٩].

هذا وقد أعجب فنانى الغرب بجمال وفن صناعة هذه الصناديق الخشبية المطعمه بالصدف والعاج والسن ، وهي الشكمجيات التي استعملت في العصر العثماني ومن بعده عصر أسره محمد على ، لحفظ الأشياء الثمينة الخاصة بالمرأه، من حلى غالية وجواهر نفيسه ، لذا فقد اقبلوا على حيازتها واقتنائها ، وذلك لحفظ حلى زوجاتهم ، وعطور خليلاتهم ، بل أصبحت من هداياهم الجميلة من مصر في مناسبات العرس والافراح[١٠].

ولا غرو أن الشكمجيات لم تكن مجرد علبه عاجية أو صناديق خشبية تستخدم لحفظ أدوات زينه المرأه القاهرية على مر العصور ، من الحلى الثمينة والجواهر

---

[٧] فايزه الوكيل ، الشوار (جهاز العروس في مصر) في عصر سلاطتين المماليك ، دار نهضة الشرق، دار الوفاء ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١ ، صـ ٢٦١.

[٨] الشُكم، بالضم بمعني العطاء وقيل الجزاء، وفي الحديث أن أبا الطيب حجم النبي (صلي الله عليه وسلم)، اشكموه، أى أعطوه أجره، قال في تفسير الحديث: الشكم بالفم الجزاء، وفي المعجم الوسيط، الشكم هو العطاء على سبيل الجزاء، (جى) في أخر الكلمة تدل علي النسب إلى الصناعة.

- ابن منظور ، لسان العرب ، حـ٤ ، دار المعارف ، بدون تاريخ صـ ٣٢١٢

- المعجم الوسيط ، حـ١ ، ط٣ ، مجمع اللغة العربية بدون تاريخ ، ص ٥١١

- أحمد السعيد سليمان ، تأصيل ما ورد في تاريخ الجيرتي ، دار المعارف ، ١٩٧٩م ، صـ١١٨

[٩] حسن الباشا ، أثر المرأه في فنون القاهرة ، مقالة من كتاب " القاهرة . تاريخها . فنونها . أثارها "، مؤسسة الاهرام،١٩٧٧،ص١٧٢-١٧٣.

[١٠] كريستي. ارنولد. برجز، تراث الإسلام (جـ٢:ترجمة/ زكي محمد حسن، ١٩٣٦، حاشة صـ٨٥.

النفيسة لكنها تعد عملا جميلا له قيمته الجمالية وإبعاده الفنية هذا العمل الذى ابدع فى زخارفه الفنان ، اهتم بتصميمه الصانع[١١].

ومما لا شك فيه أن ازدهار صناعة الشكمجيات على مر العصور وخاصة العصر العثماني وعصر أسره محمد على ، كانت متأثرة إلى حد كبير بمستوى الحياة الاقتصادية والظروف الاجتماعية لمجتمع القاهرة ورقيه الفني ونشاطه التجاري.

وتشهد على ذلك تلك التحفه الفريدة ، هذه الشكمجيه العجيبه ، التي صنعت خصيصا للملك فاروق ، ربما اشتراها من أحد المزادات ، تحتفظ بها قاعة رقم (١) بالمتحف الحربي تلك القاعة الخاصة بالأوسمة والنياشين بمتاحف قصر عابدين[١٢] تلك التى استرعت انتباهي خلال زياراتي المتحفية وجولاتي السياحية داخل أحدى قاعات المتحف السابق ذكره، وهذه التحفه الفريدة والشكمجية العجيبه ذات قيمة مادية غالية وقيمة فنية عاليه، فهي شكمجية مصنوعة من أجواد أنواع الخشب الفرنسي ، وهو خشب الماركيز، لحفظ حلى المرأه، حيث بها عدة أدراج أفقية وراسية[١٣] لوضع الحلى الخاصة بالمرأة وكذلك الأوراق الرسمية والوثائق الملكية (لوحة ١) وقبل استعراضنا للأسلوب الذى استخدمه الفنان والصانع في صناعة الشكمجية، فهناك عدة طرق صناعية في تشكيل الشكمجية وهي :-

١- طريقة الكبس:

وتبدأ بان تقطع ألواح خشبية حسب المقاس المراد تنفيذه ثم بعد ذلك يقوم الصانع باستخدام أله حديديه تسمى(الفارة) لشذب الأجزاء البارزة من الألواح الخشبية فيصبح السطح أملس، ثم توضع هذه الألواح علي مكبس خاص بالأخشاب فتلتصق مع بعضها بواسطة مادة (الغراء) ، تلك المادة التي يضعها الصانع بين الألواح الخشبية، فيخرج الشكل المراد دون استخدام أى نوع من المسامير أو غيرها[١٤].

---

[١١] راوية عبد المنعم محمد ، أدوات الزينة التركية في ضوء مجموعتي متحف المنيل ومتحف المجوهرات الملكية بالإسكندرية، مخطوط رسالة دكتوراة، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤، صـ ٢١١.

[١٢] بدئ في إنشاء هذا القصر عام ١٨٦٣م ، وبدأت سكناه رسميا في عام ١٨٧٤م ، وقد بناه الخديوي إسماعيل لينقل إلى مقر الحكم الرسمي من القلعة الى وسط مدنية القاهرة على إطلال منزل كان يملكه " عابدين بك " أحد الأمراء الأتراك، وقد كان إسماعيل يمتلك عدة قصور وزعها علي أبنائه وزوجاته.

- محمود محمد الجوهري ، قصور وتحف من محمد على إلى فاروق ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٤م ، صـ١٥

[١٣] رقم سجل الشكمجيه ٢٦٤٣، إبعادها ٥١×٣٤.٥×٣٥ سم، على تربيزه خشب مقاس ٨٣×٦٢×٤٥ سم لم يسبق نشرها.

[١٤] راوية عبد المنعم محمد ، المرجع السابق ، ص٢١٤.

٢- مسامير البرشام:

وتستعمل هذه الطريقة عند تثبيت غطاء الشكمجية في البدن وذلك بواسطة مفصلات[١٥]، حيث يقوم الصانع بوضع المفصلة في المكان المناسب لها، ومن بعد يصنع مجموعة من مسامير البرشام، توزع على جسم المفصلة، ثم يقوم ببرشمتها – بين كل من الغطاء والبدن – باستخدام ألة، من هنا تحدث عملية التحكم التام[١٦].

وكان الملك فاروق قد أمر بصنعها للغرض السابق، والبعض رأى أنه اشتراها من مزاد في فرنسا ، وأني أرجح هذا الرأى ، لأنه كما هو معروف عن الملك فاروق رغبته في الأستئثار بالتحف النادرة[١٧] وكان لديه حب الاقتناء وضح ذلك في رحلاته العديدة قبل توليه العرش، ومنها انجلترا التي أبحر إليها سنة ١٩٣٥، وانخرط في المجتمع الانجليزي، ورحب به زملائه الانجليز وحيوه لما فيه من مميزات الشاب الشرقي[١٨] أما فرنسا فقد سافر إليها بعد توليه العرش سنة ١٩٣٧م، لضرورة اتساع معرفته ومعلوماته عن طريق السياحة الخارجية التي تعطيه الخبرة والتجربة وتحمل معها نوع من الثقافة هو في حاجة إليها وهناك مارس الملك هوايته في الشراء[١٩].

وكما سبق القول لقد مثلت هواية الاقتناء دعامة قوية في تكوين شخصية الملك فاروق ، حيث كان لدية مجموعات متميزة ونادرة ضمن مقتنياته الخاصة ، وتعد العملة[٢٠]، في مقدمة المقتنيات التي ولع بها خاصة النقود الذهبية ذات البعد التاريخي وغيرها من التماثيل والنياشين والمجوهرات والتحف والساعات والأسلحة، بالإضافة إلى مجموعات ونوعيات نادرة[٢١].

وتلك هي أبعاد شخصية الملك فاروق ذات الجذور السيكولوجية، وهنا نحن بصدد تحفه نادرة ذات أبعاد تاريخية ، اقتناها الملك فاروق في مجموعته وحفظت في أحدى قاعات متاحف قصر عابدين ، وهي تلك الشكمجيه النسائية ، التي تم صنعها بتلك الوسائل الدفاعية والحبكة الصناعية ، وذلك على يد مهندس فرنسى

---

[١٥] أن المفصلات أو الوصلات هي نوع من أنواع الربط والتسمير ، وكانت من أبسط الطرق القديمة التي استخدمت لضمان صيانة الوصلات في النجارة وقد استعملت هذه الوصلات في ناحيتين وظيفية وزخرفيه، وربطها يكون أحيانا بمسامير نحاسية أو خشبية أو شرائط أو خيوط.
- الفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة د. زكي اسكندر ومحمد زكريا غنيم، مكتبة مدبولي ،١٩٩١ ، صـ ٧١٨ – ٧١٩

[١٦] راوية عبد المنعم محمد ، المرجع السابق ، صـ ٢١٤ – ٢١٥.

[١٧] كريم ثابت ، طلاق إمبراطوره ، طلاق شاه إيران و الامبرطواره فوزية القصة الكاملة والأسرار الخفية ، دار الشرق ، الطبعة ٢٠٠٠ ، ص ٥٠.

[18] (18) The Times Book of Egypt , London , 1937, P.37.

[١٩] لطيفة محمد سالم ، فاروق وسقوط الملكية في مصر (١٩٣٦ – ١٩٥٢م) ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، صـ ٣٦ – ٣٩.

[٢٠] أحمد مرتضى المراغى، شاهد على حُكم فاروق، دار المعارف، ٢٠٠٧، ص١٤١.

[٢١] محمود محمد الجوهري ، المرجع السابق ، ص٩٠ & لطيفة محمد سالم، المرجع السابق، ص٩٠٣.

مخترع بارع هو "جوزيف ماكس"، وقد حفر اسمه باللغة الفرنسية على لوحة معدنية صغيرة مسدسة الشكل، داخل غطاء الشكمجيه ، وأعلى المفصلة الوسطى ذات الزخرفة المعدنية بالنحاس الأصفر[٢٢] والتي علي هيئة ثلاث وريدات جميلة مثبتة بمسامير معدنية (لوحة ٢).

وشكل الشكمجية وهى مفتوحة الغطاء لتكشف عن فن نجارة الخشب[٢٣] وكذلك عن إتقان الصانع وتحكمه في زخرفة المفصلات، ويلاحظ انتهاء المفصلتين الجانبيتين بقمة ورقه نباتيه ثلاثية، والبدن يرتكز علي قاعدة، ويخرج منها شكل على هيئة زهرة اللوتس[٢٤] بينما استقامت المفصلة الوسطى وتوجت بتاج ملكي يخرج منها تجمع زخرفي جميل، هذا دليل على ملائمة الغرض مع الوظيفة أو المكان. ومن المدهش هو طريق تثبت المفصلة بالخشب عن طريق مسامير أصبحت بحكم اختيار موقعها عنصرا فنيا وزخرفيا مكملا لجمال المفصلات، حيث أن رؤسها أخذت شكل وريدات مُتفحته البتلات.

أما الجزء الخلفي للشكمجيه فقوام زخرفته منطقة وسطى بيضاوية ذات هيئة مجدوله يخرج منها اثنى عشر شعاعا ، تبادلت ألوانها في تناسق وتماثل ما بين الأصفر والبني الداكن أو المحروق (الاستر)، لتكون تلك الاشعه في نهايتها شكل مثمن، يتقابل أربعة أضلاع من مع جـوانب صندوق أو محتوى الشكمجيه الرئيسة (لوحة ٣).

وقد زخرف الجزء العلوي لغطاء الشكمجيه، بعناية ودقة تشهد بمهارة فنان وصانع تلك الشكمجيه، حيث قسم مستطيل الغطاء إلى أربعة أجزاء، زخرف كل جزء منها بفرع نباتي من نفس النوع، تتدلى من زهريات جميلة بينما تقابل الأربعة أجزاء حول منطقة بيضاوية أو لوزيه الشكل زخرفت على هيئة وردة متفتحه ذات ثمان بتلات، ستة منها صغيرة، الاخريتان كبيرتان، ومما هو ملفت للنظر أن المقبض

---

[٢٢] لا يوجد النحاس عاده في الطبيعة كفلز خالص كما يوجد الذهب ، لكن يستخلص غالبا بطرق صناعية من خاماته ، وهو من أقدم المعادن المعروفة للإنسان ، وأقدم أثار وجدت من النحاس فهي الخرز والمثاقب والدبابيس ، واستعمل بكثرة فيما بعد.
- لوكاس ، المواد والصناعات ، ص٣٢٧.

[٢٣] لقد قيل أن فن نجارة الخشب لا يمكن أن يكون قد نشأ في مصر، بل لابد أن يكون قد جلب اليها من الخارج، ولكن هذا ليس بالضرورة صحيحا، وأن فن نجارة الخشب ليتطلب أن يكون الخشب من نوع جيد، بل أجود أنواع الخشب، ذو حجم كبير، ومساحة كبيرة.
- لوكاس، المرجع السابق ، ص٧١٤.

[٢٤] يرجع استخدام زهرة اللوتس كعنصر زخرفي إلى العصور القديمة ، حيث لعبت دورا بارزا في الزخرفة المصرية القديمة ، أي أنها ذات أصول فرعونية ، وقد اتخذت شكلا زخرفيا جديدا في الفن الإسلامي ، ومرت بمراحل غيرت من ملامحها واستخدم الفنان هذه الزهرة في زخرفة الكثير من تحفه التطبيقية.
- Farid Shafii, Simple Calyx ornament in Islamic Art, Cairo University press, 1956, P. 33, Fig. 14.

النحاسي بجوانب قائمة، صمم لكى تكون حركته بزاوية ١٨٠ على سطح الغطاء (لوحة ٤).

وبفتح غطاء الشكمجية، يظهر لنا أنه يخرج منها عدة أدرج بعضها رأسي والبعض الأخر أفقي، بعضها صغير، والأخرى كبيرة.

ومما هو جدير بالذكر أن الفنان الفرنسي المهندس "جوزيف ماكس" الذي قام بتصميم هذه الشكمجيه الفريدة في صنعها وكذلك في شكلها، لم يغفل أن يقوم بزخرفة جوانبها، حيث قسم جانب الشكمجيه إلى منطقة وسطي بيضاوية زخرفت علي هيئة شكل كأس مستعرض ذو قاعدة وبدن مثلث في نهاية ضلعيه التواء لولبي، أما قمة الكأس فهي مثلثه أيضا يخرج من أعلاها ما يشبه الابخرة، بينما خرج من هذا الشكل البيضاوي، أربعة إشعاعات في شكل مثلثات ملقوبة بلونيين الأصفر والبني الداكن أو المحروق.

وقد زخرف وسط المقبض النحاسي بشكل منمق وجميل علي هيئة وريدات رباعية البتلات متداخلة ومنسابة مع تموجات والتواءات طبيعية ينتهي طرفي المقبضين من الجانيين بوردتين صغيرتين رباعية البتلات، وتلك الزخرفة ذات أصول تركية عثمانية[٢٥] وثبت طرفي المقبض من الجانبين في شكليين بيضاويين يتوسط كل منهما دائرتين متداخلتين، ينبثق من كل منهما أوراق نباتية مسننه، وتلك الزخرفة لأوراق الشجر الرمحيه الشكل أو المسننة الحواف عرفت في العصر العثماني باسم الساز[٢٦]وفن زخرفة التوريقات كما يذكر علماء الفن ومؤرخي الفنون بأنه ليس لوجه الفن، ولكن لوجه الله، فهي ليست زخارف عفوية عبثيه، بل إيمان وتصوف، وهي تشعرنا بأننا نعيش في حيز من نوع خاص[٢٧]ويحيط بالإطار الخارجي للشكل البيضاوي بروزات دائرية صغيرة متراصة (لوحة ٥).

أما شكل الشكمجيه وهي مفتوحة الغطاء ، فهي تكشف عن وظيفتها الأساسية وذلك من خلال محتوياتها الداخلية، وكم الإدراج الرئيسية التي يبلغ عددها ثمانية أدراج مستطيلة الشكل، وزعت في أربعة صفوف أفقية، حيث اختلف توزيعها من صف لأخر ، فنجد ثلاثة أدارج في الصف العلوي، بينما في كل من الصفيين الثاني والثالث درجين أثنين، وأخيرا درجا واحد مستعرض ليشغل الصف الرابع كله، وحدد إطار كل درج من الإدراج الثمانية السابقة الذكر، بلون أصفر فاتح أو زاهى لكى يوضح جمال ألوان واجهة الادراج الداكنة اللون.(لوحة ٦).

يتوسط كل درج من الادراج الثمانية للشكمجيه التي نحن بصدد الحديث عنها، شكل بيضاوي محدد بإطار أصفر ذو أرضية خضراء اللون وهذه الألوان اعتمدت

---

[٢٥] سعاد ماهر ، الخزف التركي، مطابع مدكور، ١٩٦٠، صـ١١٦ ، شكل٥.

[٢٦] ربيع حامد خليفة ، الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، مكتبة زهراء الشرق ، الطبعة الأولي القاهرة ، ٢٠٠١ ، صـ ٢٤٧.

[٢٧] مختار العطار ، أفاق الفن الإسلامي ، دار المعارف،١٩٩٩، ص٦٧.

على طريقة الصبغ Painting على الاخشاب وقد ظهرت فى العصور الإسلامية المتأخرة مثل العصر الصفوى والعصر العثمانى[٢٨] ولم تكن معروفة من قبل، وهى استعمال اللاك أو اللاكية[٢٩] Lack فى الصباغة، وتلك الزخرفة النباتية قوامها وريده ثمانية البتلات ينبثق منها ثمانية وريقات نباتية مسننة أو مشرشره[٣٠]ويخرج من قلب كل وريده مقبض صغير بألوان صفراء داكنة مستدير، باستثناء الدرج الأخير المستعرض، فقد خرج منه ثلاثة مقابض صغيرة أيضا وذلك نظرا لطوله (لوحة ٧).

مما هو جدير بالذكر أن معظم الشكمجيات التي يحتفظ بها متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، متحف جاير أندرسون (بيت الكريدليه)، ذات تكوين أساسي وهو احتوائها علي سبعة أدراج أفقية صغيرة الحجم مستطيله الشكل أيضا، بالإضافة إلى درج رأس كبير الحجم مستطيل الشكل أيضا، وهو يُعد الدرج الرئيسي في حفظ الحلي الذهبية والأحجار الكريمة وكذلك الأشياء الثمينة[٣١] بينما في هذه الشكمجيه التي نحن بصدد الحديث، فان تكوينها مختلف إلى حد كبير، وذلك في ترتيب الإدراج الثمانية ترتيبا أفقيا وأيضا في حجم الأدراج وسعتها.

أما الاختلاف الأكبر والذي يُعد اختلافا حقيقا في تلك الشكمجيه التي يحتفظ بها أحدي قاعات متاحف قصر عابدين، عن الشكمجيات الأخريات التي تحتفظ بها المتاحف العالمية وكذلك المصرية، ومنها كما سبق القول، متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ومتحف جاير أندرسون (بيت الكريدليه)[٣٢] الملاصق لجامع أحمد بن طولون، هو وجود مقدمة أو واجهه أمامية لتلك الشكمجيه مستطيلة الشكل، تحوي أربعة أدراج، قسمت هذه المقدمة أو تلك الواجهة الى جزئيين رئيسيين، كل جزء به مستطيلين أفقيين واحد علوي والأخر سفلي، بينهما مستطيل مصمت، يفصل بين هذين الجزئيين الرئيسيين، ويحدهما أيضا من الجانبين ثلاث مستطيلات رأسية،

ويلاحظ أن زخرفة المستطيلات سواء الأفقية أو الرأسية، هي مثلثان مقلوبان يتقابلان في الرأس، وكل مثلثين متقابلين يتفقان في اللون ما بين الأصفر الفاتح أو

---

[٢٨] محمد عبد العزيز مرزوق ، الفنون الزخرفيه الإسلامية في العصر العثماني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧م ص١٦٥.

[٢٩] اللاكية هو مادة شفافة صمغية تستخرج من عصر شجر السماق ، وهو اسلوب تطبيقي ظهر في زخرفة الاخشاب وطريقة تنفيذه باستعمال رقائق رفيعة جدا من اللاكيه وكل طبقة تحتوي علي رسم عنصر ورسم بلون معين ، تلصق الواحدة علي الأخري حتى يتكون في النهاية الشكل والرسم المطلوب

- محمد عبد العزيز مرزوق ، المرجع السابق ، حاشية٢ ، صـ١٦٥.

- سعاد ماهر ، كتاب الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦، صـــ٢٠٣

[30] Farid Shafii , OP. CiJ Press, p.162 Fig , 47.

[٣١] عائشة التهامي ، دراسة فنية لشكمجيه من العصر العثماني بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، المؤتمر السابع للاتحاد العام للاثاريين العرب ٢٠٠٤م ، صـــ ٧٣٣ ، لوحة ٢ ، ٦.

[٣٢] عائشة التهامي ، المرجع السابق ، ص٧٣٦ ، لوحة ٥ ، ٦.

البني الداكن، مما أضفي علي تدرج الألوان بعدًا زخرفياً وتأثيراً جمالياً، هذا وقد حددت تلك الواجهة الأمامية ككل ، بإطار رفيع من شكل زجزاجى، أما زخرفة الادارج الأربعة المستطيلة الأفقية فقوامها شكل بيضاوي ذو لون أصفر، داخله دائرة صغيره بهيئة عجلة مستديرة تحمل شبه مدفع صغيرا أو عصا مدببه الرأس ويعد هذا شكلا رمزيا لما ستفصح عن ما وراء هذه الأبواب الوهمية أو الادارج السرية .

ويعلو المستطيل الأوسط الرأسي، حلية بيضاوية الشكل جميلة الهيئة ، من معدن النحاس الأ ً صفر، وهي في الحقيقة بيت المفتاح، حيث تحوي دخلتين أو فتحتين للمفتاح يحيط بالفتحة السفلي، ثلاثة مسامير نحاسية صفراء للتثبيت[٣٣]، وبالإضافة لوظيفة تلك المسامير، فإنها أضفت شكلا زخرفيا وجماليا من خلال هيئتها كوردة أو زهرة ذات لون نحاسي ثماني البتلات ينبثق من المسمار الأسفل فرعين نباتين كأنهما يمثلان شجرتا الحياة[٣٤]، وهذان الفرعان يتقابلان أعلي هذه الحلية البيضاوية، ذات الإطار المزخرف بشريط نحاس مجدول بشكل انسيابي، وبين كل حليتين ملفوفتين وريده صغيره بارزة بروزا طبيعيا، وينتهي هذا الشريط الزخرفى المجدول بفيونكه جميلة مربوطة بشكل وهيئة طبيعية (لوحة ٨).

ومما هو جدير بالذكر وملفت للانتباه حفر أو تقسيم حرفين باللغة الانجليزية وهما (O.P) بين فتحتي المفتاح، وتفسير وجودهما هنا علي أكثر تقدير أنهما:

١- ربما هي ماركة صناعية لهذا الغطاء أو ذاك الصندوق

٢- ربما هي اختصار لكلمة (open) أي يفتح بالانجليزية

٣- ربما هي اختصار للكلمة الفرنسية (Ouvree la Porte) أي افتح الباب ، وهذا هو الأكثر ترجيحا، لا سيما وأن هذه الشكمجيه أو تلك التحفة التطبيقية قد صنعت في فرنسا على مهندس وصانع فرنسي.

وبناءا علي ما سبق ذكره ، فأنه من خلال فتحتي المفتاح اللتين بالحلية النحاسية، إذا ما وضعا فيهما أي مفتاح غير مفتاحهما الأصلي أو من تسول له نفسه أن يفتح هذه الشكمجيه عنوة، فانه يخرج من وراء هذه الأبواب السرية الأربعة أو الإدراج

---

[٣٣] لوكاس ، المرجع السابق ، ص٣٥١.

[٣٤] لقد ظهرت شجرة الحياة كعنصر زخرفي في الديانات القديمة للشعوب الشرقية والهند وأوربا ، وعرفت باسم " Tree Life " أي شجرة الحياة ، حيث اعتقدت هذه الشعوب أن الإنسان قد خلق من أوراق شجرة الحياة ، ويعتقد الكثيرون أن عنصر شجرة الحياة كموضوع زخرفي ، عرف عن الفن الساساني ، وعرفت هذه الشجرة في الديانة الزرادشتيه باسم "Homa" وأن المسلمين لم يعرفوا هذه الشجرة، ولكن كان يقال لها شجرة السرو (selvi) وكان لها مقام خاص عند الأتراك.

- Lechler (George) , The Tree of life in India European and Islamic Culture Art Islamica , vol . v1, p.369.

- سعاد ماهر ، أسطورة شجرة الحياة والحضارة الإسلامية ، ص٨.

الوهمية الأربعة، أربعة مدافع صغيرة[٣٥]، تحمل ذخيرة حيه من بارود سريع الاشتعال (لوحة ٩).

وبعد استعراضنا لشكل الشكمجيه الخارجية والداخلية واستعمالاتها المعتادة واستخداماتها المعروفة، نستعرض ما هو جديد في تلك التحفة التطبيقية وهذه الشكمجيه ذات الوسائل الدفاعية ويذكر أول استخدام للمدفع كان في حصار سرقسطة عام ٥١١هـ / ١١١٨م، ثم في عام ٦٧٢هـ / ١٢٧٣م، فقد استخدمه حاكم عربي هو السلطان المرينى أبو يوسف في حصاره لمدنية سجلماسه، وأن العرب هم أول من استخدام البنادق والمسدسات والقنابل اليدوية[٣٦].

كما يرجع استخدام المدافع وكذلك الصواريخ للعثمانيون في حصار القسطنطينية سنة ٨٢٧هـ / سنة ١٤٥٣م ، وكانت أحجام مدافعها كبيرة ، يصل طول الماسورة إلى ٨ أمتار ، وقطر الفوهة ٧٥ سم[٣٧].

وأن أول من استخدام البارود هم العرب، في ثورة الرنج أو العمال الزنوج في البصرة ، كانوا يلقون ملح البارود عام ٧١هـ / ٦٩٠م وقد عرف الكيميائيون العرب الأوائل ملح البارود في القرن ٧م ، حيث كان يستعمل في أغراض حربية مثل نسف الحصون وكذلك الألعاب النارية.

أما البارود هو خليط سريع الاشتعال، ليستعمل لدفع المقذوفات أو صنع القنابل، ويتكون من ملح البارود والكبريت والفحم وكان يستعمل في دفع القذائف الحربية حتى الحرب العالمية الأولي ، حيث استبدل البارود المستخدم لدفع المقذوفات بالكورداية واستخدام البارود المستخدم لصنع القنابل بالديناميت.

نسب مكونات البارود هي ملح البارود ٧٥% ، فحم ١٥% ، كبريت ١٠% واسمه العلمي نترات البوتاسيوم وتركيبه ($KNO3$) هو المادة المؤكسدة حيث تحتوي علي ثلاث ذرات أكسجين يمكنها الارتباط مع ذرات الفحم والكبريت لإحداث الاشتعال المطلوب ، معادلة الاحتراق[٣٨].

$$2KNO_3 + \underline{S} + 3\underline{C} \qquad \underline{K_2S} + \underline{N_2} + 3\underline{CO_2}$$

يرجح بعض المؤرخين أن الصينيين هم أول من أكتشف البارود، ومن الصين أنتشر في العالم، والطريف أن الفرسان الذين اعتادوا النزال بالسيوف والرماح لم يتقبلوا استخدام السلاح الناري، مثال ذلك أن أحد التجار استطاع الحصول علي سر السلاح الناري (المدافع والبنادق) من العثمانيين وهرب بالسر من الاستانه (استانبول) إلى مصر، وعرضه علي السلطان الغوري والمماليك، لكنهم رفضوا تصنيعه واستخدامه، واعتبروه رمزا للجبن والغدر، بعكس السلاح الأبيض الذي

---

[٣٥] يبلغ طول المدفع ١٩سم قطره ٢سم.

[36] http : // ar . wikipedia . ory .wiki

[٣٧] مجلة العربي ، سبتمبر سنة ١٩٨٧ ، ص١١٦.

[٣٨] من ويكيبيديا ، الموسوعة الحرة.

يظهر شجاعة الفارس ومهارته، وكانت النتيجة أن السلطان العثماني (سليم الأول) سحق المماليك في الشام واستولي عليها عام ١٥١٦م ثم دخل مصر عام ١٥١٧م.

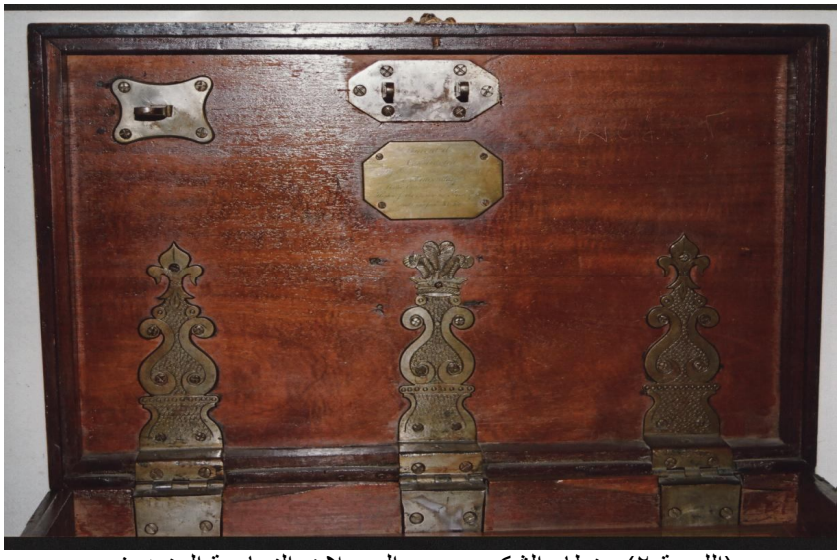
تقوم فكرة السلاح الناري علي إشعال كمية من البارود تكفي لإطلاق مقذوف، وتتوقف كمية البارود علي حجم المقذوف[٣٩].

خلاصة القول

- لقد رأى الملك فؤاد أن يقوم ابنه بجولة يزور خلالها الآثار بأنواعها ، على اعتبار أن هذه الخطوة تسهل له الطريق العلمي من ناحية ، ليكون علي دراية بتاريخ البلاد وحضارتها، وبالفعل لقد قام الملك فاروق بجولة سياحية أوربية وخاصة الى كل من انجلترا، وفرنسا.
- لقد مثلث هواية الاقتناء دعامة قوية في تكوين شخصية الملك فاروق، وهذه المقتنيات كانت ممثلة في التماثيل والنياشين والمجوهرات والتحف والساعات والأسلحة وغيرها من النوعيات النادرة.
- وتعد تلك الشكمجيه النسائية النادرة المزودة بوسائل دفاعية من هذه المقتنيات التي كانت من ضمن الهوايات الشخصية للملك فاروق والتي اشتراها علي الأرجح من مزاد عالمي بفرنسا.
- ومن المعروف أن الشكمجيه ذات وظيفة نسائية لحفظ الحلي الثمينة والأحجار الكريمة ، والخاصة بالمرأة علي مر العصور الإسلامية ، بل أنها ذات جذور تاريخية مصرية قديمة.
- بالرغم من أن هذه الشكمجيه صنعت خصيصا لحفظ المقتنيات النسائية الغالية، إلا أنها زودت بوسائل دفاعية نظرا لأهمية مقتنياتها من أوراق رسمية ووثائق ملكية.
- لقد نجح الفنان والصانع المهندس/ جوزيف ماكس ، في عملية التمويه والدهاء في الشكل الخارجي للإدراج الأربعة بالواجهة ، والتي تخفي وراءها ، أربعة مدافع صغيرة مزودة بالبارود الحي ، لكل من تسول له نفسه فتح هذه الشكمجيه عنوة أو بغير مفتاحها ، وذلك بغرض السرقة والعبث.
- يعد وجود هذه التحفة النادرة والشكمجيه الفريدة في أحدي قاعات متاحف قصر عابدين، من التحف التطبيقية الفريدة في نوعها والنادرة في تصميمها ، مما يجعلها من التحف الرئيسية أو المهمة الملفتة للأنظار والمستوقفة لاى زائر للمتحف.
- لاغرو أن يكون لفن صناعة هذه التحف الخشبية الممثلة في الشكمجيات، أثر واضح جلي في الأسواق ذات الإبعاد السياحية والأثرية (مثل خان الخليلي)، مما يؤثر علي التنمية السياحية للمرأة الأوربية خاصة والأجنبية عامة في أن تقتني مثل هذه التحفة التطبيقية، التي تعتبر تذكار جميل من الشرق وخاصة مصر ذات السحر الشرقي في كل منتجاتها التي هي رمز لحضارتها علي مر العصور

[٣٩] متاحف قصر عابدين وزارة الثقافة ، المجلس الأعلي للأثار ، مطابع المجلس الأعلي للأثار،١٩٩٧ ، ص١٣.

(اللوحة ١): منظر عام للشكمجية وهي مفتوحة الغطاء



(اللوحة ٢): غطاء الشكمجيه وبه الوصلات النحاسية المزخرفه

(اللوحة ٣): منظر خلفي للشكمجيه ذات زخرفه أشعاعيه

(اللوحة ٤): منظر علوي لغطاء الشكمجيه وبه المقبض الرئيسي والزخرفة النباتية

(اللوحة ٥): منظر جانبي للشكمجيه وبه مقبض نحاس مزخرف

(اللوحة ٦): منظر للشكمجيه مفتوحة ، وبها الإدراج الثمانية لحفظ الحلي

(اللوحة ٧): تفصيل للإدراج الافقيه الثمانية للشكمجيه

(اللوحة ٨): منظر امامى للواجهة ذات الأربعة إدراج الدفاعية للشكمجيه

(اللوحة ٩):المدافع الأربعة مصوبه نحو من تسول له نفسه فتح الشكمجيه عنوة أو بغير مفتاحها

تجهيزات السفن الحربية بالجزائر في العهد العثماني

د. عائشة حنفي•

لقد دأب الناس منذ القدم على استخدام السفن في ارتياد البحر الذي اجتنبتهم أسراره و ما ينطوي عليه من مغامرات مشوقة و أهم من ذلك أن الناس أبحروا من أجل الاستكشاف و الغزو، كما أبحروا بغرض استيطان أراضي جديدة و ألتجارة فالسفن هي إحدى أقدم و أهم وسائل المواصلات.[١]

يقول ابن خلدون في مقدمته عن البحرية الإسلامية:" فلما استقر الملك للعرب و شمخ سلطانهم، و صارت أمم البحر خولا لهم و تحت أيديهم و تقرب كل ذي صنعة إليهم بمبلغ صناعته، و استخدموا من النوتية في حاجاتهم البحرية أمما، و تكررت ممارستهم البحر و ثقافتهن استخدموا بصراء بها، فتاقت نفوسهم إلى الجهاد فيه، و أنشأوا فيه السفن و الشوانئ، و شحنوا الأساطيل بالرجال و السلاح و أمطوها العساكر المقاتلة لمن وراء البحر من أمم الكفر و اختصوا بذلك من ممالكهم و ثغورهم ما كان أقرب إلى هذا البحر و على حافته".[٢] و نستنبط من هذا النص لابن خلدون، أن العرب اعتمدوا في أول أمرهم على أبناء الأمم التي خضعت لسلطانهم ممن كانت لهم دراية بالبحر و خباياه وكانت الجزائر من بين الأمم التي أولت أهمية كبيرة للسفن البحرية وبالأخص العسكرية منها و خاصة في الفترة العثمانية، حيث كان الأسطول الجزائري آنذاك، يمثل هيبة و سيادة الدولة و محور قوة الجزائر العسكرية و السياسية في البحر الأبيض المتوسط.

ولقد أولت الجزائر أهمية كبيرة لصناعة السفن إذ كانت مظهرا من مظاهر السيادة وفقا إلى ما ذهب إليه ابن خلدون على اعتبار أن السفن الحربية من مراتب الدولة و خططها، متتبعا تطور صناعتها منذ ظهورها على يد النبي نوح عليه السلام. وضع قواعدها و أسسها بوحي من الله تعالى لأول مرة في التاريخ مرورا بمختلف المراحل التي مرت عليها في بلاد المغرب الى غاية نهاية العهد العثماني بالجزائر و بداية الاحتلال الفرنسي فلا مراء إذا كان مفتاح التفوق يكمن في السفن و أن السيادة البحرية تكون من نصيب الأمة التي تستطيع بأسطولها الحربي أن تدحر أعداءها،و قد أدرك بعض الحكام بأن الهدف لسيادة كهذه، هو أن تضمن الدولة استخدام البحر

•أستاذة محاضرة بمعهد الآثارجامعة الجزائر٢

[1] De Brossard(A), L'histoire maritime du monde, S.E.D, paris, SD,p 41.

[٢] ابن خلدون(عبد الرحمن)،المقدمة، تحقيق الدكتور علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي،القاهرة،١٩٦٦، ص

لنقل المؤن و جعله أمينا للرحلات و الطلعات العسكرية في الوقت الذي لا تفسح فيه المجال لأية دولة أخرى استعمال هذا الحق.[٣]
و من هذا المنطلق تميز العصر الحديث بالتوسع الكبير في استغلال و استخدام السفن على أوسع نطاق في السلم و الحرب، و نتيجة لذلك ازدادت أهميتها فأصبحت السيطرة عليها و امتلاكها هدفا ا تسعى الأمم و الشعوب لتحقيقه، مما استوجب بذل الجهد و المال في بناء و تطوير الوسائل الكفيلة بتحقيق سبل التفوق و السيطرة، و كانت الدول تقاس بحجم و قدرة أساطيلها.[٤]
و لهذا تنافس الملوك و الحكام في استقطاب المهندسين و الشخصيات التي نالت حظا وافرا في الشهرة في مجال السفانة و ركوب البحر و الاستفادة منها في هذا المجال.
و تجدر الإشارة أن الدولة الجزائرية في الفترة العثمانية فرضت سيطرتها في البحر المتوسط ، حيث أقدمت معظم الدول البحرية على دفع إتاوات و تقديم هدايا و ترضيات تمثلت معظمها في السفن و أدوات بنائها كالأخشاب المتنوعة و الصواري و الشرعة و القماش و البارود و المسامير و ما إلى ذلك، زيادة في طلب الود و الصفح حتى تضمن السلامة لأساطيلها في عرض البحر البيض المتوسط و قد اغتنمت الجزائر جميع الفرص المتاحة لتقوية دور صناعتها و أساطيلها.
و كانت تجهيزات السفن الحربية في تلك الفترة، تستدعي استعدادات كبيرة كترتيب الجنود و تصنيفهم، و حصرهم و تحديد قوداهم فضلا عن صنع السفن و تجهيزها بالمؤن و السلاح،فالجميع كان يشارك بقدر استطاعته في هذه العملية حتى النساء بعن حليهن للمساهمة في الجهاد، و يعين مجلس الرياس من له دراية بشؤون الملاحة و له مهارة و شجاعة و تجارب فينتخبه لقيادة الحملة حيث كان يرافق الرايس مجموعة من الفنيين، فيأتي منه التدبير و الأمر و منهم السمع و الطاعة.[٥] و عندما تنتهي تدابير النفير و التجنيد يغلق الميناء بإذن من الديوان قصد تسليح البحارة و يدوم هذا الأمر عادة ثلاثين أو أربعين يوما قصد تجهيز السفن لخروجها إلى الجهاد.[٦]
أما توقيت الخروج إلى الغزو فكان بعد انتهاء فصل الشتاء عندما يهدأ البحر و تسكن أمواجه، وكان أحسن وقت للغزو بين شهر أفريل و سبتمبر، فتشحن السفن بالزاد اللازم لإقامة طويلة في البحر تستغرق أحيانا شهرين أو أزيد، فيحمل الجنود معهم كمية من المؤن ثم تنطلق الحملة بعد إصلاح أدوات السفن و اختبار آلاتها.[٧]

---

[٣] سرحان(حليم)،تطور صناعة السفن الحربية بالجزائر على عهد العثمانيين من خلال المصادر التاريخية و الأثرية، الجزائر، ٢٠٠٨، ص٠١

[٤] نفسه.

[٥] ابن العنابي،السعي المحمود في نظام الجنود، تقديم و تحقيق، محمد بن عبد الكريم، م.و.ك، الجزائر، ١٩٨٣، ص ص١١-١٤.

[6] Klein(H), Feuillets d'Eldjezair, L chaix editeur, Alger, 1937,p 112 .

[٧] بلحميسي(مولاي)،" الجزائر و الغزو البحري في القرن السادس عشر"، مجلة تاريخ و حضارة المغرب، العدد ٠٤، كلية الآداب،الجزائر، ١٩٦٨، ص ١٤.

١- الاستعدادات البشرية:

يطلعنا خوجة حمدان على أن تجهيز السفن بغرض الجهاد، كان لابد أن يتسم بالعنف و الضراوة [٨] حتى انه كان يرفض مغادرة السفن التجارية الأجنبية للميناء و يحبس العبيد منعا لمحاولة هروبهم[٩]، فكانت الاستعدادات تجري على قدم و ساق، من بشرية و حربية قبيل الخروج إلى الجهاد و الغزو، حتى تؤدي السفن دورها على أكمل وجه ونعني بها الطاقم المدير للسفينة الذي يكون كالتالي

أ-طاقم السفينة:

نظرا لتنوع المهام على المراكب، وجب تجنيد مجموعة من الأفراد المختصين بمختلف الأعمار و الجنسيات و الشرائح الاجتماعية كالأتراك، و المغاربة و الأندلسيين، و الأعلاج، فالعامل المشترك بين هؤلاء، جميعا هو حب المغامرة و الغزو لفترات طويلة الأمر الذي يتطلب الشجاعة و رباطة الجأش من كل واحد منهم.[١٠] و هؤلاء هم الطاقم المدير للسفينة و هو كالآتي:

١- رايس البحر:

كان يطلق على كل قائد لقب رايس أو قبطان رايس، و ينتمي هؤلاء إلى ديوان عرف بطائفة الرياس البحريين الذين كانوا يؤلفون أهم تنظيم عسكري في الجيش الجزائري على عهد العثمانيين، و غالبية الحكام في هذه المرحلة كانوا ينتمون غليها ما عدا فترة حكم الأغوات التي تمكن فيها جنود المشاة اليولداش من السيطرة على الحكم في البلاد، لم تكن هذه الطائفة خاضعة خضوعا تاما للنظام الإداري، بل كان لها حكاما خاصا، فهي بمثابة النقابة لرياس السفن، و هي تتمتع بمحبة و احترام كبيرين لدى عامة الناس[١١]،لما بذلته من جهود في حماية البلاد و دفع خطر غزوات العدو البحرية،كما أنها كانت غنية جدا و هذا بسبب الغنائم التي كانت تتحصل عليها من الغزو في عرض البحر.[١٢] و كانت تجند رجالا من مختلف طبقات الشعب ليصبحوا بحارة ماهرين و هذا ما أكسبها المكانة اللائقة بها في البلاد، زيادة إلى ذلك نجد ضمن أعضائها رياسا من مختلف الجنسيات، أتراكا، كراغلة، أندلسيين و سكانا محليين لكن الغالبية منهم كانت تتكون من الأوروبيين الذين اعتنقوا الإسلام، و قد تحكمت هذه الخيرة في العمليات البحرية بطريقة جيدة و منتظمة، و أصبحت الطريقة

---

[٨] خوجة (حمدان)، المرآة، تقديم و تعريب و تحقيق، محمد العربي الزبيري، ط٢،ش.و.ن.ت، الجزائر، ١٩٨٢، ص٧٩.

[٩] كاثكارث (جيمس ليندر)، مذكرات الداي، ترجمة و تقديم و تعليق، اسماعيل العربي، الجزائر، ١٩٨٢، ص٧٧.

[10] Belhamissi(M),Histoire de la marine Algerienne(1516-1830)E.N.A,Alger,2003, pp69-70

[١١] ابن ميمون، التحفة لمرضية في الدولة البكدشية في بلاد الجزائر المحمية، تقديم و تحقيق محمد بن عبد الكريم،ش.و.ن.ت،الجزائر، ١٩٨١، ص ٤٢.

[١٢] بوعزيز(يحي)، الموجز في تاريخ الجزائر، ج٢، الجزائر، دت، ص ٤٢٠.

الجزائرية في الجهاد البحري و التنظيم مثالا يحتذ بها بالنسبة للطائفة في تونس و طرابلس. كان لهذه الطائفة فضلا كبيرا عن رياسة السفن دور كبير في رخاء المعيشة و ازدهار المدن ألساحلية زيادة على سيطرتها على السياسة الداخلية و على تغيير أوضاع ألولايات و كان للرياس قائد عام يلقب بقبودان باشا[١٣]، يدينون له بالولاء و الطاعة أينما كانوا و السلطان هو الذي يعينهم في ، واحد في الجزائر و الثاني في تونس و الثالث في طرابلس،و يخضع هذين الأخيرين للقبودان الموجود بمدينة الجزائر.[١٤] و قد اختلف عدد الرياس حسب الظروف فأحيانا يكثرون و أحيانا يقلون،و لا شك أن عددهم كان مرتفعا خلال القرنين(١١-١٢ه/١٧-١٨م) و أوائل القرن الموالي، حيث بلغ عددهم خلال حكم الداي مصطفى باشا(١٢١٢-١٢٢٠ه/١٧٩٨-١٨٠٥م)،خمسماية رايس بعضهم يعمل في السفن الجهادية في البحار، و البعض الآخر يقيمون في البلاد و يتناوبون مع غيرهم في ركوب البحر، و يبدأ الواحد منهم كخادم عند قبطان السفينة، و بعد مدة يرقى إلى رتبة نوتي ثم إلى رتبة زميل، ثم إلى رتبة رايس , أخيرا إلى رتبة قبودان رايس و هي أعلى رتبة في سلك الضباط البحريين.[١٥] وكان تعيين الباشا لريس السفينة يتبع بمراسيم يقدم فيها الريس شكره ، و يرفع يديه لتلاوة الفاتحة بمعية الحضور في جو من الخشوع و الوقار، بعدها يذهب الرايس المنتخب إلى السفينة المعدة له و يبادر برفع العلم فوقها، ثم يأمر بإطلاق النار من خمس مدافع و يركب كل من الرياس الآخرين سفينته فيرفع العلم، و يحيون رفيقهم الجديد بإطلاق نفس عدد الطلقات السابقة.

وكانت عناية و تنظيم السفن هي الشغل الشاغل للريس ، و لا يسمح لأحد أن يغير مكانته وهذا النظام الصارم جعل من طائفة الرياس قيادة حكيمة لها وزنها في القضايا الكبرى و بخاصة في الحروب البحرية.[١٦]

٢-قبطان السفينة:

هو الرجل الثاني على ظهر السفينة، يستوجب منه دراية كبيرة بظروف الإبحار لأنه تقع عليه مسؤوليات جسام،كالحفاظ على أرواح طاقم السفينة و البضائع الثمينة و الغنائم و سلامة وصول السفينة إلى الميناء ، و يتوقف على قدرته في التغلب على الصعاب المختلفة و الأخطار غير المتوقعة أحيانا.و كل هذا كان يتطلب من قبطان السفينة توفر مهارات مهنية و قدر كبير من المعلومات النظرية و العملية، وان يتصف بالشجاعة و الحذر والنشاط المستمر، محافظا غير متزمت، ذا أخلاق عالية لكن غير متساهل، دقيقا في الكلام، صارما في العمل وأن يكون أستاذا في عمله على

---

[١٣] لفظ فارسي معناه أمير البحر أنظر:الخطيب (مصطفى عبد الكريم)،معجم المصطلحات و الألقاب التاريخية، مؤسسة الرسالة، بيروت،لبنان،١٩٩٦،ص٣٤٧.

[14] Raymond(A),Grandes villes à l'époque Ottomane,B.A.sindibad,Paris,1985,p36.

[١٥] الميلي (مبارك)، تاريخ الجزائر في القديم و الحديث، ج٣، مطابع بدران و شركاه، بيروت، لبنان، ١٩٦٤، ص ص١٢٥-١٢٦.

[16] Belhamissi(M),opcit,pp70-77

السفينة و مثالا للأخلاق التي يجب أن يتحلى بها المواطن في أرض غريبة، و أهم واجب معنوي للقبطان ألا يهرب من سفينته و لا يتركها حتى الرمق الأخير و أن يكون وفيا لها بغض النظر عن أي شيء.[١٧]

٣-الربان أو المعلم:

هو شخص له خبرة و معرفة بالموانئ[١٨] و أعماقها و الدخول بالسفن إليها و الخروج منها[١٩] و يجب أن يكون على إلمام تام بالسفن في جميع البحار أو بغاطسها إذا كان كبيرا أو صغيرا و أن يكون على معرفة بعلم الفلك، و هو الذي يقع على عاتقه قيادة السفينة إلى مقصدها و تجنيبها الأخطار[٢٠]، كما لابد أن يكون له معرفة و خبرة بالجبال و الجزر، و له معرفة بالبر و أماكن ماء الشرب، و كذا الحطب للوقود، و ينبغي عليه أن يلم بمعرفة الخلجان و مداخلها و يكون عمل لفترة طويلة في البحر و لا بد أن يكون على علم بالسفينة و أجزائها و أدواتها[٢١] و يذكر خوجة حمدان أن النوتية بإمكانهم أن يترقبوا في سلم الرتب على ظهر المركب حتى يصلوا إلى رتبة ربان[٢٢]، و يخبرنا ابن حمادوش أنه كان على معرفة تامة بالطرق البحرية، و يضيف في هذا الصدد أنه عمل خارطة رياح البحر، و هي عمل هندسي سهل المأخذ[٢٣].

٤-باش ريس: و هو نائب القبطان،قائد السفينة

٥-صوصو رايس: و هو نائب ثاني لقائد السفينة.

٦-رايس العسة أو الورديان: و هو مفتش المركب، و المشرف على صيانته، و العناية به،و هو الذي يرتب الحراسة على ظهر السفينة ليلا و نهارا، و كل حارس يقوم بحراسة، ست ساعات متوالية ثم يخلفه آخر على مدار اليوم و يتناوب أربعة أفواج من الحراس متوالين بدون انقطاع.[٢٤]

---

[١٧] بن ماجد (احمد)، ثلاث أزهار في معرفة البحار، تحقيق و نشر تيودور شوموفسكي، ترجمة و تعليق، محمد منير مرسي، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩،ص ٧٩.

[١٨] ماهر(سعاد)، البحرية في مصر الإسلامية و آثارها الباقية،دار الكتاب العربي للطباعة والنش، القاهرة، ١٩٦٧،ص ٢٧٧.

[١٩] الكسدي(بدر أحمد)، القاموس البحري، مراجعة حسن صالح شهاب، المجمع الثقافي أبوظبي، افمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٤، ص ١٣٩ .

[٢٠] حسن (صالح شهاب)،"فن الملاحة عند العرب"، مجلة الثقافة، العدد الأول، السنة الثامنة، طرابلس، ليبيا،١٩٨١، ص٥٦.

[٢١] الكسادي(بدر بن أحمد)، المرجع السابق، ص ١٣٩

[٢٢] خوجة(حمدان)، المصدر السابق،ص ٧٧.

[٢٣] ابن حمادوش(عبد الرزاق بن محمد)،لسان المقال في النبأ عن النسب و الحسب و الحال،تقديم وتحقيق و تعليق أبو القاسم سعد الله،المكتبة الوطنية، الجزائر، ١٩٨٣، ص ٢٥٥.

[24] Devoulx(A), «La marine de la régence d'Alger », in revue africaine, vol13,bastide, libraire éditeur, Alger,1969,pp384-420

٧-**باش طبجي**: و هو ضابط المدفعية في المركب يشرف على صيانة المدافع و استعمالها في الحرب و هو رئيس الرماة الطبجية، و لابد أن يكون عالما بمكايد الحرب متخلقا بها، يستعملها في مقابلة العدو في غير كلفة.[٢٥]

٨-**باش دومانجي**: و هو ضابط الشرعة في المركب، يشرف على كيفية استعمالها، و يساعده في ذلك معاونين اثنين.

٩-**الخوجة**: وهو الكاتب الذي يضبط أمور المركب فيما يخص ما يحمله من الأمتعة و الذخائر.

١٠-**الخزناجي**: وهو محافظ الذخيرة الحربية و الأموال اللازمة للصرف والأغذية.[٢٦]

١١-**الباش الجراح**: وهو الطبيب الذي يرافق المركب لمعالجة المرضى و المعطوبين خلال السفر، و أثناء المعارك البحرية، عموما لا يكون متعلما، غير أن الخبرة الطويلة، أكسبته المعرفة ببعض المرضى و علاجها، الأمر الذي جعله يقوم بجميع الأعمال الخاصة بالجراحة، فهو يقوم بعمليات الجراحة و البتر في جميع الحالات و الظروف، حتى أنه يقوم بقلع الأضراس،و تنظيف و غسل الجروح، و كان بحوزته صندوق العدة الطبية اللازمة للظروف الاستعجاليةو الجراح ضروري على ظهر السفن.[٢٧]

١٢-**رايس الطريق**: و هو رئيس فرقة الانكشاريين[٢٨]،المرافقين للمركب و مهمته الإشراف على المجذفين و الهجوم على مراكب الأعداء خلال المعارك البحرية و هو المسئول عن الغنائم و إحصائها و حسابها و المحافظة عليها.[٢٩]

١٣-**الإمام**:و تتمثل مهمته في تلاوة القرآن، و إمامة البحارة في الصلاة، و الدعاء لهم بالنصر خلال المعارك[٣٠]، و هذا مما يدل على تأصيل الروح الدينية بين الجنود و البحارة، و حضوره على ظهر السفن الحربية ضروري جدا.[٣١]

١٤-**السكوني**: يطلق على الشخص الذي يتولى دفة السفينة في سيرها، و لابد أن يكون من ذوي الخبرة في هذه الناحية، و من أولئك الذين مرت عليهم فترة طويلة يعملون في البحر، و أن يكون من الأشخاص الذين اكتسبوا هذا اللقب بخبرة قيادة و تجارب معترف له بها، و بعد تدريب يكون قد مر في مراحل عمله بالسفن من بحار

---

[٢٥] بن رويلة(قدور)، وشاح الكتاب و زينة الجيش المحمدي الغالب، تقديم و تحقيق محمد بن عبد الكريم ش.و.ن.ت،الجزائر،١٩٦٨،ص٤٠.

[26] Devoulx(A),Tachrifat, pp84-86.

[27] Devoulx(A), la marine…,pp387-388.

[٢٨] الجنود الأتراك و غيرهم من جنسيات مختلفة للتوسع أنظر:السليماني(أحمد)،النظام السياسي الجزائري في العهد العثماني،دار حلب، الجزائر، د.ت، ص ١٣.

[29]Belhamissi(M),opcit, p77.

[٣٠]ابن شنهو(عبد الحميد)،دخول الأتراك العثمانيين إلى الجزائر، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، ١٩٧٢، ص ١٠١.

[٣١] سرحان(حليم)، المرجع السابق،ص ١٩٢.

ثم ارتقى إلى سكوني، الذي يتحمل مسؤولية سير السفينة في الخط المرسوم له تحت إرشادات و أوامر الربان، و على هذا الأخير أن يراقبه في كل حين و ألا يغفل عنه لأن إهمال السكوني و عدم ملاحظته يترتب عليه مسؤولية كبيرة لسلامة السفينة.[٣٢]

١٥-**القلفاط**:المشتغل بطلاء السفينة و تزفيتها و دهنها بالقطران حتى لا تشقق ألواحها و تنكسر.[٣٣]

١٦-**الصندال رايس**: المسئول عن السفينة و عتادها.

١٧- **النجار**: و يطلق عليه لقب المسترداش، و وجوده ضروري لتصليح أي عطب يمكن حدوثه في الطريق.[٣٤]

١٨-**الآغا**:كلمة فارسية معناها الرئيس، أو السيد، أو الزعيم، فلكل سفينة آغا يكون تحت إمرته ثمانية جنود، و لا ندري وظيفته بالضبط على ظهر السفينة و لكنه ضابط ذو رتبة عالية على أي حال.[٣٥]

٢-**التجهيزات الحربية**:

كان من تجهيزات السفن الحربية عند المسلمين الخوذات و التروس و الرماح و القسي و الكلاليب[٣٦] و الباسليقات، و هي سلاسل في رؤوسها رمانة حديد، و المجانيق ، و كانوا يجعلون في أعلى الصواري صناديق مفتوحة من أعلاها يسمونها التوابيت يصعد إليها الرجال قبل استقبال العدو فيقومون فيها و معهم حجارة صغيرة في مخلاة معلقة بجانب الصندوق، فيرمون العدو بالأحجار و هم مسترون بالصناديق، و قد يكون مع بعضهم بدل الحجارة قوارير النفط للاشتعال، أو جرار النورة[٣٧] يرمون بها في مراكب الأعداء فتعمي البحارة بغبارها، و قد تلتهب عليهم إذا تبددت[٣٨]. و كانوا يجعلون في مقدمة السفن أداة كالفأس يسمونها "اللجام" و هي حديده طويلة محددة الرأس جدا و أسفلها مجوف كسنان الرمح، تدخل من أسفلها في خشبة كالقناة بارزة في مقدم السفن يقال لها "الأسطام" فيصير اللجام كأنه سنان رمح بارز، في مقدم السفن فيطعنون المراكب به فإذا أصاب جانب المركب بقوة خرقه[٣٩] .

---

[٣٢] الكسادي(بدر بن أحمد)، المرجع السابق، ص ص ١٣١.

[٣٣] ابن أشنهو(عبد الحميد)،المرجع السابق،ص ١٠٠.

[٣٤] خلاصي(علي)، البحرية الجزائرية عبر التاريخ، طبع المتحف المركزي للجيش، الجزائر، ١٩٨٥،ص ٢٧.

[٣٥] بوعزيز(يحي)، المرجع السابق،ص ١٤٧.

[٣٦] فائدتها هي إذا دنى البحارة من مركب العدو و ألقو الكلاليب، عليه فيوفقونه ثم يشدونه إليهم ثم يرمون عليه الألواح كالجسور و يدخلون إليه و يقاتلون العدو أنظر: أنور(عبد العليم)، الملاحة و علوم البحار عند العرب، سلسلة كتب ثقافية، عدد١٣، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، ١٩٧٩،صص٤٩-٦٩.

[٣٧] و هو مسحوق ناعم من مزيج الكلس و الزرنيخ.

[٣٨] ماهر(سعاد)، المرجع السابق، ص ٢٠٣.

[٣٩]نفسه،ص ٢٠٤.

يبدوا أن السفن الحربية الإسلامية استعملت أول الأمر أي في عهد معاوية بن أبي سفيان و هو أول من بنى أسطولا حربيا في التاريخ العربي الإسلامي أيام كان حاكما، النفط البحري على أوسع نطاق و هو مركب خصيصا لإحراق الأساطيل.[٤٠]

أ-النفط البحري:

تطلق كلمة نفط في العربية(نفت في الفارسية) على صفوة قار(Bitumen) و يقال له أيضا القير، و لونه في الطبيعة أبيض، و يوجد أحيانا أسود، و من خصائصه اجتذاب النار عن بعد دون أن يمسها مباشرة، و إذا أخلط بمواد أخرى كالدهان و الزيت و الكبريت و غيرها، اشتد التهابه و لزوجته و أصبح عنصرا أساسيا من عناصر النار الإغريقية[٤١] (Feu grégeois) و هو مزيج من مركبات مختلفة كالكلس الحي، و بعض الراتنجات(مواد غير مبلورة من الأصماغ) و يصبح في شكل سائل[٤٢]. كان هذا لمزيج يضرم النار في كل شيء و كان يقذف به على المراكب، و استحفظ هذا المستحضر الجديد باسم النفط البحري، و يتولى متخصص يعرف بالنفاط، أو الزراق إطلاق هذه النار على هيئة النفث بواسطة أنبوبة نحاسية هي النفاطة أو الزراقة أو المكحلة و هذه الآلة هي الأصل في قاذفات اللهب،و يقال أن كلمة نفط اتخذت معاني جديدة منذ عرف ملح البارود في حوالي (٦٢٧ه/١٢٣٠م)[٤٣].و كان ملح البارود في البداية يدخل في تركيب مسحوق الاشتعال في الألعاب النارية، و قد احتفظ باسم النفط، ثم أطلق بعد ذلك على بارود المدافع[٤٤]، و كثيرا ما يقذف النفاطون هذا المزيج بالنشاب والسهام التي عرفت بالسهام الخيطية[٤٥] و أحيانا بالمجانيق[٤٦](شكل ١)

---

[٤٠] المقدم الهيثم الأيوبي و آخرون، الموسوعة العسكرية،ج٢،ط٣، دار الفارس للنشرو التوزيع، عمان، الأردن،١٩٩٠،ص٨٠٣. .

[٤١] كولان(جورج)، البارود عند المسلمين، ترجمة لجنة دائرة المعارف الإسلامية، بيروت، لبنان،١٩٨٤،ص ١١.

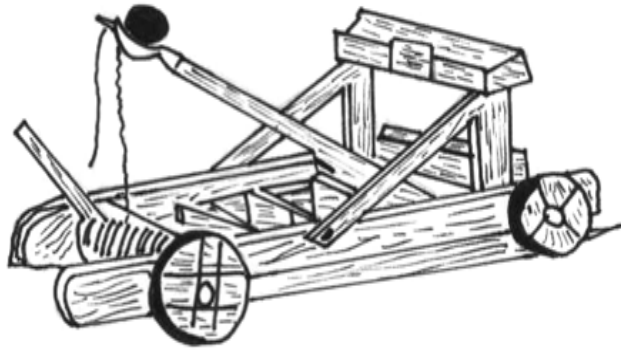
[42] Reinaud et Favé, »du feu grégeois , du feux de guerre et des origines de la poudre à canon chez les arabes, les persans et les chinois » in journal asiatique,1849,p315.

[٤٣] فقد كان الصينيون من زمن على معرفة بما لملح البارود من خصائص إشعال النار غير أنهم لم يكونوا يستعملونه في دفع الصواريخ في الألعاب النارية أو في الحرب، و ربما المعرفة بخصائص هذا الملح و طريقة تنقيته قد انتقلت من الصين إلى بلاد فارس. أنظر جرجي(زيدان)، تاريخ التمدن الإسلامي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت،لبنان،ج١،د.ت، ص ١٩٣.

[٤٤] أنور عبد العليم، المرجع السابق،ص ص ٩٧-٩٨.

[٤٥] الموسوعة الموسوعة العربية الميسرة، ط٢، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٨١٥.

[٤٦] هو عبارة عن قاعدة من الخشب السميك يرتكز عليها عمود خشبي سميك في رأسه كفة لوضع المقذوفات و يشد هذا العمود بأقواس أو لوالب متينة، فإذا أريد الرمي به سحب العمود للأسفل بواسطة اللوالب أو الأقواس فيفلت فجأة و يصطدم بعارضة خشبية قوية أمامه فيرمي ما بداخل الكفة إلى مسافات بعيدة أنظر، Mercier(M), Le feu grégeois,paris 1952,p55.



شكل ١ آلة المنجنيق (عن أحمد صفر)

التي لم تقتصر على رمي الحجارة المكورة و حزم السهام فقط، بل أن المسلمين استطاعوا تحويره و تطويره لرمي النفط البحري أو المقذوفات النارية لإشعال الحرائق و التأثير على المحاصرين و في هذه الحالة يجب أن تكون الكفة مصنوعة من الحديد أو من الخشب المغطى بللبود المبللة بالخل لمنع حريقها. و كانت تتم عملية الرمي بالأساليب التالية:

١-**القوارير:** وهي قوارير فخارية على شكل رمانات و قد استخدمت كقنابل متفجرة في العصر الإسلامي، و كان انتشارها في أواخر القرن الثاني و بداية القرن الثالث الهجري/الثامن الميلادي و التاسع ميلادي[٤٧] و قد أشار إليها المقريزي في خططه قائلا:" و بعث شادر إلى مصر بعشرين قارورة نفط و عشرة آلاف مشعل نار فرق فيها، فارتفع لهيب النار و دخان الحريق إلى السماء، فصار منظرا مهولان فاستمرت النار تأتي على مساكن مصر من اليوم التاسع من صفر لتمام أربعة و خمسين يوما" [٤٨] و كانت هذه القوارير تملأ بالنفط.[٤٩] و تمد فوهتها، ثم ترمى بالمنجنيق، فتقع على الهدف و تنكسر فتلطخ المنطقة المضروبة بالنفط ثم يؤتى بعد ذلك بحجر جعلت فيه شقوق وأخاديد كثيرة تشبع بالنفط، ثم تشعل فيه النار و يرمى إلى حيث وقعت القوارير فيلتهب الموضع و لا ينطفئ حتى يصير رمادا[٥٠].(شكل ٢)

---

[٤٧] Mercier(M), opcit, p 93.

[٤٨] المقريزي(تقي الدين)، الخطط،ج١، طبعة بولاق،دت، ص ٣٣٩.

[٤٩] كانت طبيعة النفط المستخدم خلال هذه الفترة فهو عبارة عن مواد ملتهبة تقذف نحو الهدف لإضرام النيران فيه أنظر: Mercier(M), opcit,p 56.

[٥٠] السامرائي(عبد الجبار)،"النار العربية"، مجلة التراث الشعبي، العدد الفصلي الثاني، السنة الرابعة عشرة، الجاحظ للنشر، بغداد، العراق، ١٩٨٣،ص ص٦٣-٦٥.

شكل ٠٢ قوارير النفط (رسم افتراضي عن سرحان حليم)

٢-**قوادس النحاس**: و تسمى أيضا بالنفاطات و كانت تملأ بحجم حجر المنجانيق بالنفط البحري، فتشعل ثم ترمى على المراكب[٥١] (الشكل ٠٣)

شكل ٠٣ قوادس النحاس(رسم افتراضي عن حليم سرحان)

٣-**صناديق النحاس**: تربط إلى مزراق من نحاس "رمح قصير" له أنابيب تنفذ إليه فيملأ بالنفط، ثم يثبت في رأس المزراق قطعة لباد فتشعل، و يقذف المزراق و معه الصندوق بالمنجنيق، فيشتعل من جراءها و ينفجر.[٥٢] (شكل٠٤)

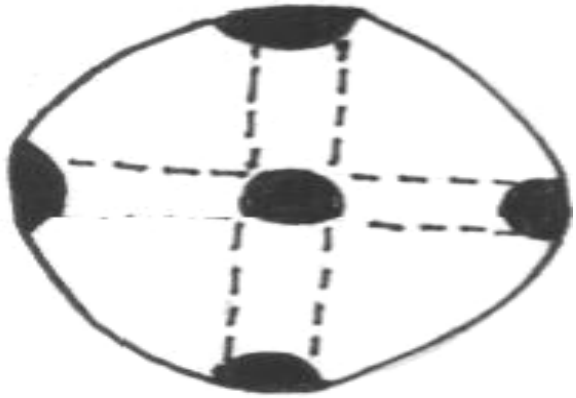
شكل ٠٤ صندوق النحاس(رسم افتراضي عن سرحان حليم)

٥-**الحجر المجوف**: على شكل أحجار كروية بحجم حجر المنجنيق، تحفر فيها فراغات و تملأ بالنفط، فتشعل و تقذف بالمنجنيق في الماء بحيث كانت تغرق فيه دون أن تنطفئ، ثم تطفوا على وجه الماء و تنفجر النار منها شاقة عبابها مشتعلة

[٥١] فهيم محمود(نديم أحمد)، الفن الحربي للجيش المصري في العصر المملوكي البحري)٦٤٨-٧٨٣هـ/١٢٥٠-١٣٨٣م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٣،ص ١٧٥.

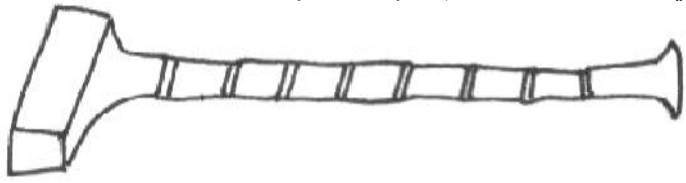
[٥٢] جرجي(زيدان)، المرجع السابق، ج١، ص ص ٢٢٠-٢٢١.

بقوة هائلة[٥٣] فيصبح لها تأثيران هما التدمير و الحريق. و يتبين لنا مما سبق أن المنجنيق كان يقوم مقام المدفعية في الأساطيل الحديثة.[٥٤](شكل ٠٥)



شكل ٠٥ حجر مجوف(رسم افتراضي عن سرحان حليم)

٦-**الزراقة**: و هي أنبوب معدني و التي يزرق بها النفط من أنابيب، تجعل في السفن، و تسمى عند العرب بالزراقات، تنبعث منها نار النفط بارعاد و دخان شديد فتحرق السفن.[٥٥] و يتم القذف بها عن طريق ضغط الهواء من مؤخرة الأنبوب[٥٦] و هذه الآلة هي الأصل في قاذفات اللهب اليوم.[٥٧](شكل٠٦)



شكل ٠٦ الزراقة عن Mordal

٧-**البنادق الهوائية**: تتكون هذه البنادق من أنابيب نحاسية في طرفها فتيل مشتعل، فيضعون الكريات المشبعة بالنفط في الأنبوبة، و يطلقونها بواسطة النفخ بالفم فتندفع من الأنبوبة ملتهبة بملامستها الفتيل المشتعل في طرفها.[٥٨] (شكل ٠٧)

شكل٠٧ بندقية هوائية(رسم افتراضي عن سرحان حليم)

---

[٥٣] كولان جورج، المرجع السابق، ص١٢.

[٥٤] ماهر (سعاد)، المرجع السابق،ص ٢٢٤.

[٥٥] جرجي(زيدان)، المرجع السابق، ج١، ص٢٢١.

[56] Ayalon(D),Gunpowder and fireams in the mamlouks kingdom,Londre,1961,p16.

[٥٧] كولان(جورج)، المرجع السابق، ص١٢.

[٥٨] جرجي (زيدان)، المرجع السابق، ج١،ص٢٢٠.

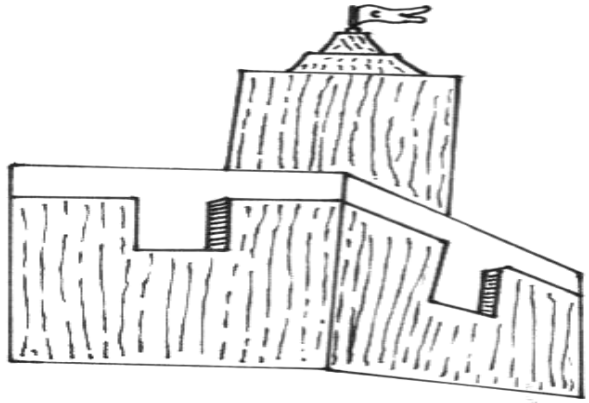
٨- **القسي و السهام**:و هي أحسن الأساليب التي استعملها المسلمون لرمي النار، لأنها تندفع إلى أبعد مكان، و هي نوعان:سهام المخابرة و هي التي تثبت فيها كريات صغيرة، تصنع من مزيج الكبريت السود و صمغ و دهن بلسان و نورة و مواد ملتهبة أخرى، و إذا أريد رميها يمسح عليها بالنفط، و تطلى بمسحوق الكبريت و تثبت في السهم، و قد استعمل هذا النوع من المقذوفات لغرض إعطاء الإشارات بين السفن في عرض البحر[٥٩].(شكل٠٨)

شكل ٠٨ سهام المخابرة(رسم افتراضي سرحان حليم.)

٩-سهام الحريق: سهام ملتوية بدقة تلف بالقنب و الوبر و الشعر، و تشبع بالنفط، و تشعل ثم ترمى.[٦٠](شكل ٠٩)

شكل٠٩ سهام الحريق (رسم افتراضي سرحان حليم.)

١٠التوابيت: و هي صناديق مفتوحة الرأس تثبت في أعلى صواري السفن، يصعد إليها الرامي قبل الالتحام بسفن العدو، و يحتمي بالصندوق، و يبدأ برمي السفن المعادية بقوارير النفط[٦١].(شكل ١٠)



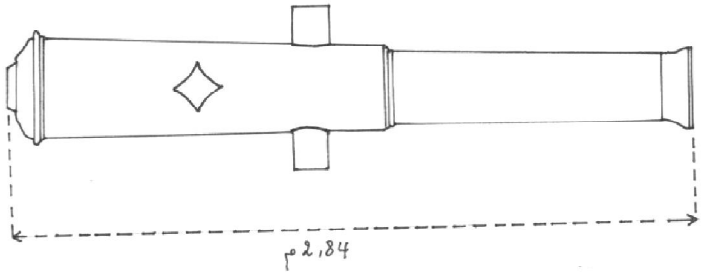
شكل ١٠: **تخطيط افتراضي للتابوت(عن سرحان حليم)**

[٥٩] سرحان (حليم)، المرجع السابق، ص ١٩٨.
[٦٠] السامراني(عبد الجبار)، المرجع السابق،ص٦٨.
[٦١] كولان جورج، المرجع السابق، ص ١٢.

ب-مدافع السفن: و هي أنابيب ترسل بها المقذوفات كما ترسل بالمنجنيق، لكنها في هذا ترسل بحركات ميكانيكية كالمقاليع و الأوتار و نحوها، و أما في المدافع فإنها تقذف بالبارود[٦٢].

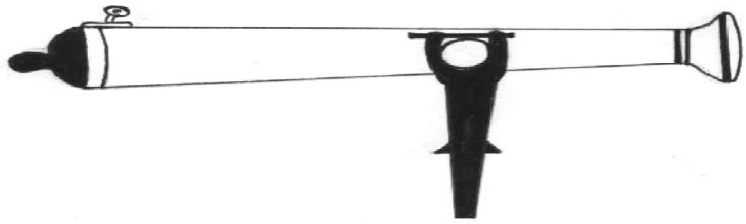
زودت السفن الحربية الجزائرية على مدار ثلاثمائة سنة بمدافع مختلفة العيارات و الأشكال و الأوزان، و تمثلت أنواعها فيما يلي:

١-**مدافع القولومبورنة**: (Columborina)من المدافع الطويلة المعروفة بالثعبانية، أو مدفع الباز الذي بمقدوره رماية كرة تزن ثلاثة أرطال، و هذه المدافع تستعمل في السفن، لأنها خفيفة و سهلة الحركة.[٦٣] (شكل١١)



شكل ١١: تخطيط مدفع القولومبورنة (عن Féraud)

٢-**مدافع الشايقة (SAJKA)**اسم يطلق على نوع من الزوارق،كما يطلق على المدافع التي تركب على هذه الزوارق، و يعرف أيضا بالمدفع الوسطى أو الجعب(CANON) و منه أنواع كنصف جعبة و ربع جعبة،و أكثر استعمالاتها في هدم الحصون و الأسوار، و هذا النوع لا يحتاج من البارود قدر المدافع الطويلة، و يكون في مؤخرة السفن.[٦٤] (شكل ١٢)



شكل ١٢ **تخطيط مدفع الشايقة**(عن DURON et ROUGERON)

---

[٦٢] جرجي(زيدان)، المرجع الساق، ج١،ص١٩٥.

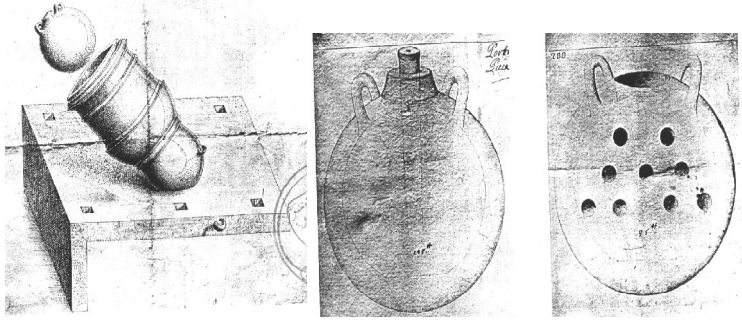
[٦٣] كولان (جورج)، المرجع السابق، ص ٦١.

[٦٤] ابن غانم(ابراهيم بن أحمد بن محمد بن زكريا الأندلسي)، كتاب العز و المنافع للمجاهدين في سبيل الله بالمدافع، مخطوط المكتبة الوطنية،تحت رقم ١٥١١، ص ١١.

٣-**مدفع الشاقالوز**(**SZAKALLAZ**)هو من المدافع الخفيفة يطلق بقذائف صغيرة من الحجر، و يعرف بالفرنسية PIERRIER قصيرة في طولها و متسعة الفوهة، و تعد من أحسن المدافع التي استعملت في السفن الجزائرية خلال القرن ١٠-١١ه/١٦-١٧من نظرا لضخامة الكورات التي ترميها و الخسائر التي تحدثها، و تستخدم أيضا في هدم الأسوار و القلاع و في الدفاع عن الموانئ و يصل وزن كورها أحيانا إلى القنطارين و من مميزاتها أنها أخف وزنا بمقارنتها مع الأنواع الأخرى، و لا تحتاج إلى البارود قدر باقي المدافع[٦٥] (صورة١)

صورة٠١: مدفع شاقالوز

٤-**مدافع الهراس**:بدأ استعمالها في القرن ١١ه/١٧م و كانت تستعمل في السفن و كذا في الأسوار و القلاع، و بدأت تحل محل مدافع الحجارة في نهاية القرن ١٢ه/١٨م رفقة نوع آخر من المدافع و المهاريس. و يقال ان هذا لنوع قد تطور من مدافع الحجارة نفسها و يعد من أثقل المدافع و قذائفه عبارة عن قنابل مملوءة بالبارود تعرف بالرمانات(grenade)حتى أنه سمي أحيانا بمدفع الرمانات.[٦٦] (صورة ٠٢)



صورة٠٢:تخطيط المدافع الهراس(عن ESQUIER)

قد استمرت إلى أواخر العهد العثماني، بحيث نجد معظم هذه الأسماء في تقارير الجواسيس والقناصل و في مذكرات الأسرى و الرحالة الذين زاروا الجزائر خلال الفترة العثمانية.إضافة إلى المدافع التي أحدثت تغيرات في القتال البحري، يمكن ذكر

[٦٥] ابن غانم(ابراهيم بن أحمد بن محمد بن زكريا الأندلسي)، المصدر السابق، ص ١٢.
[٦٦] نفسه، ص٥٥.

البنادق التي تشتغل بطريقة ميكانيكية، أو البنادق ذات الفتيل المصنوعة في الأندلس التي تطورت، كما ظهرت المسدسات التي كانت تستعمل على نطاق واسع في المعارك البحرية عند التحام المقاتلين بعضهم ببعض أو عند اقتراب السفن من بعضها.[٦٧] (صورة٠٣)

صورة ٠٣: بنادق و مسدسات تستعمل على ظهر السفن

و من الشعارات الهامة بالنسبة للأسطول، و هي شعارات قديمة في البحرية، إلا أنه و على الرغم من أن المسلمين عرفوا الأعلام البحرية منذ فترة مبكرة من تاريخهم البحري،فإن المصادر التاريخية لم تعن بذكرها إلا بعرض بسيط فقط.

ولقد أفادتنا المصادر أن المسلمين قد رفعوا الرايات في أساطيلهم وربما بقي هذا النظام معمولا به حتى ظهور العثمانيين في المشرق فكانوا يتخذون راية واحدة للسلطان في رأسها خصلة كبيرة من الشعر يسمونها "الجتر" و هي شعار السلطان عندهم، و الراية العثمانية حمراء عليها صورة الهلال الموشى بالذهب، و الراجح أن اتخاذ هذه االراية، أصبح سنة اتبعها حكام الولايات في بلاد المغرب ترفرف على الأبراج و القلاع و على صواري السفن.[٦٨]

منح الباب العالي حكام الجزائر الشعار المعروف بذيول الخيول الثلاثة الذي اتخذه سلاطين آل عثمان الأوائل شعارا لهم، و هو علم مؤلف من سبع سبيبات حمراء، خضراء،و بيضاء، و حمراء بيضاء ثم خضراء، و كان يرفع على صواري السفن الحربية.[٦٩]

و عندما احتد في القرن السادس عشر الصراع بين الإمبراطورتين العثمانية و الاسبانية سارع خير الدين لنجدة مسلمي الأندلس و الدفاع في الساحل الغربي للمتوسط، واتخذ لإبراز الطابع الديني الجهادي لحروبه ضد النصارى علما أخضر يتخلله سيف "ذي الفقار" و هو مشهور عند المسلمين و أن سيف "ذي الفقار" هي

---

[٦٧] بن رويلة(قدور)، المصدر السابق، ص ٢٨.

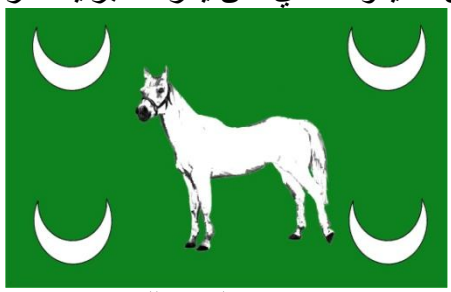
[٦٨] الطويل(محمد سعيد)، البحرية الطرابلسية في عهد يوسف باشا القرمانلي(١٧٩٥-١٨٣٢)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،لبنان،٢٠٠٢،ص١٩٤.

[69] Dubreuil(B), « Les pavillons des états musulmans »,in hesperis,vol I,,Fasc03, Rabat,1960,pp543-544

التسمية التي أطلقت على سيف علي بن أبي طالب رضي الله عنه رابع خلفاء الراشدين[٧٠]، (الصورة٠٤)

(صورة٠٤)راية خير الدين بربروس(ذي الفقارالقرن١٦م)

و لعله السنجق الذي أرسله السلطان العثماني سليم خان إلى خير الدين دليلا على إلحاق الجزائر بالدولة العثمانية،[٧١] و اتخذت الجزائر عدة رايات في الفترة العثمانية و من بينها راية الرايس حميدو[٧٢] الذي كان يعر ف براية الفرس.(صورة٠٥)



(صورة ٠٥) راية الفرس للرايس حميدو

٣-**التجهيزات التموينية:** بعد الانتهاء من تجهيز السفن بالأسلحة اللازمة للجهاد،يبدأ العبيد بوضع ثقل الموازنة و الذخيرة، و جميع لوازم الرحيل على متن السفينة، و المواد الغذائية التي تشحن عليها و تتكون من "البسكويت" و الخل و الزيتون و الزيت و التين و اللحوم المجففة و الخضر و الفواكه، و بعض السمن القديم، و

[٧٠] شاوش حباسي،"أصول العلم الوطني الجزائري المعاصر" مجلة الدراسات التاريخية، العدد ٣٥٣، المملكة العربية،٢٠٠٥،ص١١٣

[٧١] سرحان(حليم)، تطور صناعة السفن الحربية بالجزائر على عهد العثماني (٩٢٠-١٢٤٦هـ/ ١٥١٤-١٨٣٠م)، الجزائر، ٢٠٠٧-،ص ٢٠٩.

[٧٢] هو محمد بن علي الملقب بحميدو. ولد في حي القصبة سنة ١٧٧٠، من عائلة جزائرية تعود جذورها إلى مدينة يسر. ويسر هي عاصمة إمارة الثعالبة في القرن الرابع عشر الميلادي، والثعالبة قبيلة عربية تعود في نسبها إلى بني ثعلبة بن بكر بن وائل احدى قبائل ربيعة بن نزار .قدر عدد البحارة الجزائريين في عهد الرايس حميدو أشهر قادة البحرية الجزائرية إلى أكثر من ١٣٠ ألف بحار، ومن أشهر السفن الحربية الجزائرية وقتها رعب البحار، مفتاح الجهاد، المحروسة وغيرها. كما تمكن الأسطول الجزائري من الوصول بعملياته إلى اسكتلندا والمحيط الأطلسي، حيث قتل الرايس حميدو سنة ١٨١٥ في معركة مع البحرية البرتغالية والأميركية

المحمصة و البرغل[٧٣]. و كانت مؤخرة السفينة تكون غالبا مملوءة بالجرات و الخوابي و السلات المليئة بنوع آخر من الأطعمة يستهلكها البحارة، لمدة عدة أيام عقب رحيلهم في عمليات الغزو و الجهاد.[٧٤]

و كان كل الموجودين في السفينة يخضعون لنظام غذائي موحد.الذي كان على النحو التالي:

-**الفطور**: يتألف من خبز بالزيتون

-**الغذاء**: لحم يحضر بالطريقة التالية: يجفف اللحم تحت أشعة الشمس ثم يطهى في الزيت قبل أن يصبر في مزيج من الشحم ثم يوضع في دنان الفخار.[٧٥]

-**العشاء**:كسكس بالحمص.

-**المشروبات**:الماء عادة و نظرا لسرعة تلوثه فإن البحارة يشربون النبيذ.[٧٦] لقد كان البايلك يزود كل سفينة بأربع كيلات من القمح، تكون عادة مما يحجز في سوق الحبوب، فضلا عن جرة من السمن، و كيلة من الأرز.[٧٧]

٤-**تجهيزات الصيانة**: كانت أول مهام أمراء البحار، تفحص السفن و تزويدها بالنفط و شحنها بالأسلحة.و بما أن السفن لها قوة تحمل معينة و بالتالي فهي تفقد قدرتها على الملاحة، بعد كل رحلة في البحار فالرياح تمزق القلوع،و تلوي الحبال و تقطعها، و مياه البحر تأكل الخشب و تفسد الحديد، و الشمس تفسد الدهان و الظلام يستهلك قدرا من الزيت و الشمع و لهذا، فلا بد من قطع الغيار كالمراسي، و الحبال و الحديد، والرصاص و جذوع الأشجار المشذبة، و القماش، حتى يتسنى للبحارة عند الضرورة إصلاح كل عطل و ضرر، و لابد من أدوات النجارة كاملة،فضلا عن الشباك و الصنانير لاصطياد السمك ما لم يكن في ذلك حرج في الطريق أو مانع لأنه سيكون مع الخبز المجفف أساس الغذاء في الرحلة.[٧٨]، بالإضافة إلى صواري و هوائيات، و بعض براميل أو سلال المسامير، و جلود الغنم المعدة لتنظيف المدافع من البارود المحترق ثم العدد الكثير من الفنارات و غير ذلك مما يحتاج إليه من أمور السفن.[٧٩]

---

[٧٣] قمح يقلى ثم يرحى و يغربل لتنزع منه النخالة فيصبح نوعا من البسيسة، و يحتفظ بهذا القمح المطحون عاما كاملا.أنظر:حمدان خوجة، المصدر السابق، ص ١٠١.

[٧٤]بلحميسي(مولاي)، "الجزائر و الغزو البحري....."،ص١٤.

[٧٥] تابليت(علي)،الرايس حميدو أميرال البحرية الجزائرية ١٧٧٠-١٨١٥م،منشورات ثالة الجزائر،٢٠٠٦،ص ٣١٤-٣١٥.

[٧٦]نفسه،

[٧٧]Devoulx(A), Tacherifat..,p27.

[٧٨]سرحان (حليم)، المرجع السابق، ص ٢١٣.

[٧٩]ابن المهدي(الغزال)، نتيجة الاجتهاد في المهدانة و الجهاد، حققه و قدم له اسماعيل العربي، د.م.ج، الجزائر، ١٩٨٤، ص ١٩٠.

و لا بد من وجود غواصين فنيين على ظهر السفينة و ذلك لإصلاح أي عطب يحدث للسفينة و هي في عرض البحر.[٨٠]

الظريف عندما تتم تعبئة السفينة بالعتاد اللازم و بالبحارة، يجلس أحد الرياس و في يده وعاء خشبي مليء بالفول في طرف السفينة و يجلس آخر في الطرف المقابل و في يده وعاء فارغ و عند ذلك يؤمر أفراد طاقم السفينة بأن يأخذ كل واحد منهم حبة من الفول من الوعاء المليء ليضعها في الوعاء الفارغ و يدور في طريقه بالسارية الرئيسية، و بعد ذلك تعد حبات الفول في الوعاء الأخير و يتأكد الرايس إذا كان عدد الطاقم كاملا، و لكنه إذا تجاوز خمسمائة بحار و هو العدد المطلوب في سفينة حربية ضخمة أعفي الشيوخ ذوو العاهات و أعيدوا إلى البر.[٨١]

كان رايس البحر يقف هو و مساعدوه في مقدم السفينة و يرشدونها حتى تخرج من الميناء و تدخل في عرض البحر كان من تقاليد البحرية الجزائرية أن تمر السفينة بقبة سيدي عبد الرحمن تطلق عدة طلقات بالمدافع للتحية ثم يوزع البارود على المقاتلين[٨٢]

لقد تبين لنا من خلال هذه الدراسة، أن تجهيزات السفن كانت مهمة صعبة تتطلب الحذر و الدقة حتى يتمكن البحارة الإبحار في ظروف جيدة و ملائمة و خاصة أثناء الحروب حيث الخطأ غير وارد و هذا ما جعل من الأسطول الجزائري أعظم أسطول في حوض البحر الأبيض المتوسط والذي كان يمثل هيبة و سيادة الدولة الجزائرية.

---

[٨٠] سرحان(حليم)، المرجع السابق،ص ٢١٤.

[٨١] كاثكارت، المصدر السابق، ص٧٩.

[٨٢] Klein(H), opcit, p113.

أنماط القلايا والكنائس بسيناء
من القرن الرابع إلى السادس الميلادى

د. عبد الرحيم ريحان بركات•

الرهبنة بسيناء

ساعدت الطبيعة الجغرافية لمصر على نمو الحركة الرهبانية بها من صحراء واسعةشرقاً وغرباً ونهر النيل وقيامه بدور فى حركة الاتصال بين المناطق الرهبانية على جانبيه[١] فاختار الرهبان السهول المنبسطة لأن معظمهم كبار السن لا يستطيعون تسلق الجبال كما انتشر الرهبان فى الأماكن القريبة من مصادر المياه والصالحة للزراعة[٢] كما لجأ الرهبان للصحراء رغبة فى الهدوء والعزلة التى توفرت خصوصاً فى جنوب سيناء الذى يقول عنها جمال حمدان (كتلة جنوب سيناء الوعرة تعد هنا نهايات الأرض ليس فقط أفقياً بل ورأسياً أيضاً لذا فهى فى الواقع جيب معزول على جانب سيناء لا يقل عزلة عن أعمق أعماق الصحراء الشرقية إن لم يزد ، وكان طوال التاريخ معقل عزلة والتجاء ابتداءاً من تاريخ اليهودية حتى المسيحية من موسى عليه السلام حتى سانت كاترين)[٣] (شكل ١).

كما ساعد على انتشار الرهبنة فى سيناء التبرك بالأماكن المقدسة حيث جبل الشريعة والأماكن التى مر بها نبى الله موسى عليه السلام والأماكن التى مرت بها العائلة المقدسة ، كما ساعد توفر مواد البناء من أحجار مختلفة وطمى ناتج عمليات السيول فى سيناء على انتشار المنشآت الرهبانية وتعددها لأنه يوفر على الرهبان مشقة إحضار هذه المواد من أماكن بعيدة.

وكان الطريق آمنا أمام الراغبين فى حياة الرهبنة كما أن مناطق التجمعات لم تكن بمعزل عن بعضها وكان هناك صلة وثيقة بين أفرادها لكثرة الأودية التى تؤدى لسهولة الاتصال بين المجتمعات الرهبانية ، ولقيت حركة الرهبنة انتشارا واسعاً حتى قدر بعض علماء العالم القديم عدد النساك بحوالى ١٠% من مجموع سكان مصر من الذكور أى ٢٠% من المجموع الكلى للسكان[٤].

• مدير عام البحوث والدراسات الأثرية والنشر العلمى بوجه بحرى وسيناء قطاع الآثار الإسلامية والقبطية – وزارة الآثار

١ - رأفت عبد الحميد، الفكر المصرى فى العصر المسيحى، (القاهرة، ٢٠٠٠)، ٢٧٠.

٢ - حجاجى إبراهيم محمد، مقدمة فى العمارة القبطية الدفاعية، (القاهرة ، ١٩٨٤)، ٤٦.

٣ - جمال حمدان، سيناء ، سلسلة كتاب الهلال عدد ٥١١ يوليو(القاهرة، ١٩٩٣)، ٨٧.

٤ - إبراهيم أمين غالى، سيناء المصرية عبر التاريخ، (القاهرة، ١٩٧٦)، ١١٥.

مراحل الرهبنة وأشكالها

مرت الرهبانية المصرية بثلاث مراحل:-

المرحلة الأولى

وهى مرحلة الفرد المنقطع للعبادة ANCHORITE وباليونانية NAXWPHTHΣ أناخوريتيس[٥] وهو الراهب الذى يتخذ صومعة خاصة به يغلق عليه باب إما بمفتاح أو بواسطة حجر ، وكانت الصوامع قريبة من بعضها ومن يدخل على المنقطع يعلن قدومه بالنقر على الباب عدة مرات.

ووجدت العديد من هذه الصوامع المنفردة بجنوب سيناء فى أماكن عديدة حول منطقة الجبل المقدس وبين طور سيناء ومنطقة الجبل المقدس وبمنطقة رايثو (الطورحاليا) وظهرت هذه الصوامع منذ القرن الثالث الميلادى وأصبح للراهب مدلول واضح وهو المنسحب من الدنيا والمنقطع عن العالم[٦].

وقد كشفت منطقة جنوب سيناء للآثار الإسلامية والقبطية فى حفائر موسم أبريل – يونيو ١٩٩٨*وموسم يناير – فبراير ٢٠٠٢* عن صومعتين للمتوحدين الأوائل بسيناء قريبة من بعضها بمنطقة وادى الأعوج[٧] بطور سيناء ٩كم جنوب شرق مدينة طور سيناء ، الصومعة الأولى محفورة فى الصخر بشكل حنية نصف دائرية وصومعة مبنية بالطوب اللبن ومغطاة بالملاط من الحيب ناتج السيول مكونة من صالة لها حنية مستطيلة وحجرتين من جانب واحد (لوحة ١).

المرحلة الثانية

مرحلة الكينوبيون وهى مرحلة التوحد الجماعى والتى تعتبر تطوراً طبيعياً لمرحلة التوحد ومقدمة حتمية للمرحلة الثالثة وهى الديرية وهى الصورة البسيطة للتجمع الرهبانى حيث أقام عدد من المريدين والنساك فى منشآت فردية وهى اللافرا[٨] ثم

---

[5] - D. N. Stavropoulos, Greek – English Dictionary, (Oxford ,1988), 494

[٦] - مصطفى عبد الله شيحة، دراسات فى العمارة والفنون القبطية،(القاهرة ، ١٩٨٨)، ١٦.

* اشترك فى الحفائر مفتشى الآثار محمد فهمى – محمد عمران – غريب حسين على – محمد حلمى محمد تحت إشراف عبد الحفيظ دياب مدير عام جنوب سيناء .

* اشترك فى الحفائر مفتشى الآثار محمد فهمى – محمد عمران – أشرف جلال تحت إشراف عبد الحفيظ دياب مدير عام جنوب سيناء.

[٧] - يذكر نعوم شقير عن وادى الأعوج (سمى كذلك لكثرة تعرجه وفيه آثار مدينة متسعة فخمة البناء من عهد البيزنطيين وأهم تلك الآثار كنيسة وقلعة وآبار وجبانة كروم وبها ١١ بئر مربعة الجوانب ومطوية بالحجر المنحوت ولكل بئر عند فمه عريشة وقناة ينقل الماء فيها إلى أحواض أو أراضى زراعية بجانبها مما يدل على أنهم كانوا يرفعون الماء من الآبار بما يشبه الساقية المصرية) أنظر . نعوم بك شقير، تاريخ سيناء القديم والحديث وجغرافيتها، (سانت كاترين، ١٩١٦)، ٨٧ - ٨٨.

[٨] - لافرا من الكلمة اليونانية ΛUPA بمعنى دير.

أنظر .Stavropoulos, Greek – English dictionary, 494 =

يجتمعوا أيام الأعياد ويومى السبت والأحد فى مكان عام للخدمات والطعام[٩] وهو الشكل الذى يسمى CENOBITE من اليونانية KOIVOBION كينوفيون وتتكون من مقطعين KOIVOΣ كينوس وتعنى عام BIOΣ فيوس وتعنى حياة أى حياة عامة[١٠].

وقد كشفت منطقة جنوب سيناء نموذجاً لهذه المرحلة بوادى الأعوج وهى منطقة بها قلايا كثيرة أصحابها متحدون فى نظام الحياة ، وتمثل هذه المرحلة منتصف الطريق بين الناسك المتوحد والراهب الذى يعيش حياة مشتركة.

وتم الكشف فى الحفائر السابق ذكرها موسم ١٩٩٨ ، ٢٠٠٢ عن أحد هذه الأماكن العامة بوادى الأعوج وهى عبارة عن مبنى مستطيل مبنى بالطوب اللبن ومغطى بالملاط من الداخل والخارج بقاياه واضحة ، مساحته ١٤.٥م طولاً ١١.٥م عرضاً (لوحة ٢) يشمل كنيسة مكونة من صالة غير مقسّمة لأجنحة جانبية مساحتها ١١.٥م طولاً ٤.٣م عرضاً ومقسمة إلى جزئين شرقى وغربى ولها مدخلين ، الرئيسى بالجهة الغربية والمدخل الثانى بالجهة الجنوبية وبها مصاطب للجلوس عليها والشرقية نصف مستديرة على جانبيها حجرتان ، و على جانبى الكنيسة قاعتان مستطيلتان مساحة القاعة ٣٠.٢م طولاً ٢.٣٠م عرضاً بها مصاطب للجلوس يبدوأنها قاعات طعام وبالمبنى حجرات مختلفة بالجهة الشمالية للخدمات .

المرحلة الثالثة

وهى النظام الديرانى الذى وضع أسسه القديس باخوميوس فى القرن الرابع الميلادى حيث وضع لهذه الحياة الرهبانية نظمها وطرائقها فى صورتها الجماعية[١١] ويذكر المقريزى أن جمع دير أديار وصاحبه ديار وديرانى[١٢].

وفى بداية القرن الخامس الميلادى وجدت الأديرة فى كل الأجزاء الشرقية من الإمبراطورية البيزنطية وكانت فى البداية عبارة عن مجموعة من القلايا تخدم مجموعة من الرهبان وهذه المبانى التقليدية تختلف فى التخطيط طبقاً للتقاليد الرهبانية وتعاليم

=واللافرا هى مجموعة من القلايا الخاصة تحت إشراف Superior مشرف أو رئيس وهى تعبر عن الرهبنة الفلسطينية المصرية المبكرة . أنظر.

Hussey, Byzantine Monasticism,in J.M. Hussey (ed.), The Cambridge Medieval history Vol.4, part 2, (Cambridge, 1967), 170.

[9] - A.Krautheimer, Early Christian and byzantine architecture, Middlesex- England, 1975),99.

[10] - Stavropoulos, Greek – English dictionary, 457 .

[١١] - ج . م . هسّى، العالم البيزنطى، ترجمة رأفت عبد الحميد، (القاهرة، ١٩٨٤)، ٢٧٧.

[١٢] - المقريزى (تقى الدين أحمد بن على توفى ٨٤٥هجرى ١٤٤٢م)، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ،(بيروت)، ج ١ ، ٥٠٠.

البناء المحلية ، وتشتمل على قلايا – حجرات ضيوف للمقدّسين – غرفة تناول الطعام Refectory وكنيسة[١٣] .

١- أنماط كنائس دير الوادى بطور سيناء

تأريخ دير الوادى

الدير مسجل كأثر بالقرار رقم ٩٨٧لسنة ٢٠٠٩ويقع بقرية الوادى التى تبعد ٦كم شمال الطور ، وعلى بعد ٢٠٠م شرق بئر يحيى ذو المياه العذبة ، ٣كم شرق حمام موسى ذو المياه الكبريتية الدافئة ، وذكر دير الطور فى رسالة بعث بها البابا يوحنا رئيس دير الطور إلى مطران دير جبل سيناء (دير سانت كاترين) يوحنا الثانى عام ١١٦٤م باللغة العربية ، ولقد عرف من هذه الرسالة أنه كان يوجد بالطور مجموعة من صوامع الرهبان[١٤] ، وقد طلب رئيس دير الطور من رئيس دير جبل سيناء أن يكتب إلى الرهبان الذين يقيمون فى صوامع الطور ناصحاً ومرشداً ومعلماً فكتب المطران يوحنا الثانى عمله الفريد (سلم الطريق إلى السماء) والذى ترجم إلى عدة لغات ، وبمكتبة دير سانت كاترين الآن حوالى ٤١٦ إلى ٤٣٠ مخطوط من هذا[١٥] ، ويذكر نعوم شقير أنه اطلع فى الدير على رواية مكتوبة على رق جاء فيها (أن المهندس الذى أنشأ دير القديسة كاترين بنى أولاً كنيسة مار أثناسيوس وديررايا وكنيسة على رأس جبل المناجاة ثم دير طور سيناء)[١٦] والمقصود بدير راية هنا هو الدير الموجود بمدينة رايثو وهو دير الوادى

كما يذكر نعوم شقير فى وصفه لوادى حمام موسى والذى سميت على اسمه قرية الوادى الموجود بها الدير (على نحو ميل من الحمام – يقصد حمام موسى – شمالاً وادى الحمام وهو مشهور هناك بالوادى وفيه نخل كثير لأهل الطور وهناك خرائب دير قديم لم يبق ظاهراً منه سوى قنطرة بالحجر المنحوت* وكنيسة صغيرة لا تزال جدرانها قائمة إلى الآن قيل أنها من بناء القرن الرابع أو قبله[١٧].

ويذكر مؤتسو كاواتوكو أنه من خلال الدراسة المعمارية للبازيليكا بدير الوادى والدراسة المقارنة ثبت أنها تعود للكنائس البازيليكا المبكرة من القرن الرابع إلى السابع الميلادى ، كما عثر بالدير على لقى أثرية تعود للفترة البيزنطية منها مسارج زيت من الفخار ولمبات زجاجية بيزنطية بسلسلة طويلة فى المنتصف عثر على نماذج مشابهة لها بمناطق بالشرق الأوسط تعود للعصر البيزنطى ، كما عثر على قطع خزف بطبقة

---

[13] - Krautheimer, Early Christian and byzantine architecture, 100.

[١٤] – أثاناسيوس باليوراس، دير سيناء المقدس، (سانت كاترين، ١٩٨٦)، ٣٥.

[١٥] – أثاناسيوس باليوراس، دير سيناء المقدس، ٣٥.

[١٦] – نعوم شقير، تاريخ سيناء القديم والحديث وجغرافيتها، ٥٢٣.

* أثناء المسح الأثرى بالمنطقة عام ١٩٨٥ شوهد بقايا مفتاح العقد الخاص بحجرة الطعام ومنه بدأت أعمال الحفائر باعتباره أعلى مستوى بالموقع وهذا ما يقصده نعوم شقير بالقنطرة.

[١٧] – نعوم شقير، تاريخ سيناء القديم والحديث وجغرافيتها، ١٥٢.

تزجيج بنى مصفر من زخارف قوامها شجر النخيل محاط بزخارف هندسية[١٨] ، وبذلك يكون بناء الدير بعناصره المعمارية والسور وكنيسة البازيليكا فى عهد جستنبيان فى القرن السادس الميلادى لنفس أسباب بناء دير كاترين وهى توحيد الإمبراطورية و إرساء وتوطيد المبادئ الأرثوذكسية و تأمين الحدود.

كما عثر فى حفائر منطقة جنوب سيناء موسم ١٩٨٩*على مجموعة أطباق كاملة من الخزف ذو البريق المعدنى الفاطمى فى إحدى الحجرات بالجزء الجنوبى الشرقى من الدير وصنج زجاجية بأسماء الخلفاء الفاطميين منهم المستنصر بالله مما يدل على أن الدير ظل عامراً حتى العصر الفاطمى[١٩] حين أعيد استخدامه كحصن ضمن الحصون الطورية التى أنشئت بمنطقة الطور ، ثم تحول الدير مقبرة للمسيحيين من طائفة الروم الأرثوذكس القاطنين بالمنطقة.

عمارة الدير

بنى دير الوادى من الحجر الجيرى والرملى المشّتب ، تخطيطه مستطيل مساحته ٩٢م طولاً ٥٣م عرضاً (شكل ٥) وله سور دفاعى عرضه ١.٥٠م ويخترقه ثمانية أبراج مربعة ، أربعة فى الأركان وإثنين فى كل من الضلعين الشمالى والجنوبى وتوجد القلايا وحجرات الضيوف خلف السور مباشرة فى مجموعات يتقدمها ظلة وتقابلها مجموعات أخرى فى الجزء الشمالى الشرقى والجنوبى الشرقى من الدير.

وإجمالى عدد الحجرات بالطابق الأول ٥٩ حجرة والطابق الثانى ٣٧ حجرة وبذلك تكون بالدير ٩٦ حجرة بعضها قلايا للرهبان والأخرى حجرات للمقدّسين الوافدين للدير للإقامة فترة لزيارة الأماكن المقدسة بالطور ثم التوجه لدير سانت كاترين ويشمل الدير ثلاث كنائس ومعصرة زيتون ومطعمة وبئر ونظام دقيق للصرف الصحى وفرن لعمل الخبز وفرن مجاور للكنائس لعمل القربانة.

الكنيسة الرئيسية (البازيليكا)

تقع بوسط الجزء الغربى من الدير (شكل٤ ، لوحة ٣) طولها من الشرق للغرب ٢٨م وعرضها ١٢م لها أربعة مداخل جانبية تفتح على الأروقة الجانبية اثنان فى كل جانب وعرض فتحة المدخل ١.١٥م وهى بازيليكا مكونة من صحن أوسط أكثر إتساعاً ٤م وجناحين جانبيين أقل حجماً ، والجناحان الجانبيان متساويان اتساع الجناح ٢.١٥م مقسمة بواسطة بائكتان كل بائكة من خمس دعامات مربعة طول ضلعها ١.٣٠م

---

[18] - M.Kawatoko, A Port City site on The Sinai Peninsula AL- TUR The 11 The expedition in 1994, The middle eastern culture center in Japan , (Japan,1995), 53 – 54.

* اشترك فى حفائر موسم ١٩٨٩ مفتشى الآثار محمد فهمى أحمد –أحمد عيسى أحمد– عبد الرحيم ريحان.

[١٩] - أحمد عيسى أحمد، دير وادى طور سيناء فى العصر الفاطمى من خلال موسم حفائر سنة ١٩٨٩، دراسات فى آثار الوطن العربى ، الملتقى الثالث لجمعية الأثريين العرب (الندوة العلمية الثانية) القاهرة ، ١٢- ١٣ نوفمبر ٢٠٠٠ ، (القاهرة، ٢٠٠٠)، جزء ٢ ، ٧٧٧.

بالإضافة إلى دعامتين مدمجتين بالجدار الغربى ،وكانت هذه الدعامات تحمل عقوداً نصف دائرية تسير من الشرق للغرب عددها ستة عقود فى كل بائكة بقى منها العقد السادس فى البائكة الجنوبية من ناحية الغرب.

وبالكنيسة ثلاث نوافذ بشكل مزاغل السهام فى جدارها الشمالى وأخرى مماثلة بالجدار الجنوبى للإضاءة والتهوية ، ويوجد درج ملتصق بالجدار الشمالى للكنيسة من الخارج كان يؤدى لقاعة علوية كانت تقع فوق الأروقة الجانبية تستند جدرانها على البوائك السفلية ، كما يؤدى هذا الدرج للمرات أمام الحجرات بالطابق الثانى وربما استخدمت القاعة العلوية كنيسة مستقلة لزوار الدير.

ويقع الهيكل بالنهاية الشرقية ويرتفع عن أرضية الصالة ٢٥سم وهو مربع التخطيط طول ضلعه ١.٨٠م ويتوسط جداره الشرقى فتحة مستطيلة اتساعها ١.١٠م تؤدى لممر طوله ٤.٨٠م وعلى جانب الممر شمالاً مصطبة حجرية من أصل البناء بارتفاع هذا الممر ، وعلى جانبى الهيكل حجرتان* الشمالية مساحتها ٢.١٥م طولاً ١.٨٠م عرضاً وتختص بالإعداد للموائد المقدسة ولها مدخل معقود بعقد نصف دائرى يتضح من طرفا رباطه الباقية يفتح على الرواق الشمالى اتساعه ٧٠سم والحجرة الجنوبية بنفس الحجم وهى لحفظ الملابس والأدوات المستخدمة فى الطقوس داخل الكنيسة ولها مدخل كالسابق يفتح على الرواق الجنوبى اتساعه ٧٠سم.

الكنائس الفرعية

يوجد بالدير ثلاث كنائس متجاورة تقع بالجزء الشرقى منه ويتقدم هذه الكنائس ظلة ترتكز على دعامات باقى منها أربعة واختفت باقى الدعامات نتيجة الإضافات بالجهة الجنوبية

كنيسة ٢

تبدأ الكنائس الفرعية من الشمال بكنيسة رقم ٢ وتخطيطها مستطيل مكون من صالة غير مقسّمة لأجنحة جانبية مساحتها١٤.٩٠م طولاً ٧٠.م عرضاً (شكل ٥) مدخلها الرئيسى بالجدار الغربى بالإضافة إلى مدخلين جانبيين ، مدخل بالجدار الشمالى

---

*يطلق عليهما باستوفوريا Pastophoria وهما الحجرة الشمالية ويطلق عليها Prothesis وتعنى طقس الإعداد وتختص بالإعداد للموائد المقدسة أو لاستقبال وإهداء العطايا للناس ومنها يؤخذ الخبز والخمر للعشاء الربانى ، الحجرة الجنوبية تسمى Diaconicon تعبر عن مختصات الدياكون وداياكون بالعربية تعنى شمّاس وهو أحد رجال الكهنوت بالكنيسة ، وتختص بمتعلقات الدياكون من ملابس وأدوات ، مما يحتاجه فى أداء الطقوس داخل الكنيسة ، وأيضاً يلجأ إليها الأفراد لدراسة الكتاب المقدس وتستخدم أيضاً لحفظ أوعية الكنيسة والكتب الدينية والمقدسة وأحياناً يتم تحويل الحجرة الجنوبية إلى معمودية فتسمى حجرة المعمودية ، أو يتم تحويل كلا الحجرتان إلى هيكلين جانبيين وفى كنائس سوريا استغلت إحداهما فى دفن جثث القديسين. أنظر.

أشرف سيد محمد حسن البخشونجى، دراسة أثرية للكنائس الباقية بمصر الوسطى خلال العصر الإسلامى رسالة دكتوراه، كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٩٧، ٢٢-٢٣.

يفتح على قلايا الرهبان وآخر بالجدار الجنوبى يفتح على الكنيسة الوسطى وبوسط الكنيسة دعامتان مضافتان ربما كانتا تحملان عقدين بينهما جدران مضافة بشكل غير منتظم ، والشرقية عبارة عن حنية نصف مستديرة من الداخل اتساعها ٢.٢٠م عمقها ١.١٥م وتبرز من الخارج بجدران مستقيمة مائلة تأخذ شكل نصف مسدس.

كنيسة ٣

هى الكنيسة الوسطى بين كنيسة٢ وكنيسة ٤ (شكل ٦ ، لوحة ٤) مساحتها ٦.١٥م طولاً ٢.٢٥م عرضاً ويصعد إليها بدرج من الظلة التى تتقدم الكنائس يؤدى لمدخل الكنيسة الغربى ، ويؤدى هذا لجناح مستعرض Narthex* وللكنيسة مدخل آخر بالجهة الجنوبية يؤدى للكنيسة الجنوبية و بالجدار الشرقى للنارزكس مدخل يؤدى لصالة الكنيسة الغير مقسّمة لأجنحة جانبية.

وقد أضيفت لها مصاطب جانبية فى فترة لاحقة من مدماك واحد من الأحجار بطول الجدارين الشمالى والجنوبى ، ويلتصق بالجدار الجنوبى مقبرة مستطيلة مساحتها ٣ طولاً ٢.٥م عرضا كانت مسقوفة بقبو ما زالت بقاياه واضحة ربما استخدمت لدفن القديس المخصصة له هذه الكنيسة كما استغلت صالة الكنيسة بالكامل كمقابر على مستويين أعلى أرضية الكنيسة وأسفله.

وترتفع أرضية الهيكل عن أرضية الكنيسة ويتكون من الشرقية النصف دائرية اتساعها ٣.٧٠م وعمقها ١.٨٠م أمامها المساحة المرتفعة عن أرضية الصالة Bema والتى تقع فى منتصفها منضدة الذبح *، والشرقية تبرز إلى الخارج.

---

* Narthex - مستمد من الكلمة اليونانية VAPΘHKAΣ نارثيكاس وتعنى جناح . أنظر.
Stavropoulos, Greek – English dictionary,581. ويختلف النارزكس فى كنائس الشرق عنه فى كنائس الغرب ففى الشرق تفتح على صالة الكنيسة بأبواب من داخلها جهة الشرق وباب الجناح الخارجى جهة الغرب ، أما فى الغرب فهو عبارة عن جناح خارجى ذو بائكة من الأعمدة بعرض الواجهة أنظر. أشرف سيد محمد حسن البخشونجى، دراسة أثرية للكنائس الباقية بمدينة ملوى فى العصر الإسلامى رسالة ماجستير، كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٩٤، ١٨٢- ١٨٣.
وقد استخدم فى عملية التعلم عن طريق السؤال والجواب فهو مكان لرجال الدين الذين يعلمون عن طريق السؤال والجواب الذى يطلق عليهم Catechumen (٧).
أنظر. Krautheimer, Early Christian and byzantine architecture,106.
كما استخدمت فى الإرشاد والتقويم ونصح التائبين أنظر . أشرف البخشونجى، دراسة أثرية للكنائس الباقية بمصر الوسطى خلال العصر الإسلامى، ٣٤.
* المذبح فى اليونانية ΘUΣIAΣTHPIO ثزيستيريو أى مكان تقديم القرابين والذبائح ، كما يطلق عليه أيضاً ΑΓΙΑ ΤΡΑΠΕΖΑ أجيا ترابيزة أى المائدة المقدسة.
أنظر Stavropoulos, Greek – English dictionary, 381.
والكلمة العربية مذبح اشتقت من الفعل ذبح وهى تدل على موضع الذبيحة ويقع المذبح تحت عقد الشرقية. أنظر . الفريد بتلر، الكنائس القبطية القديمة فى مصر ، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، (القاهرة، ١٩٩٣)، ج ٢، ٧.

كنيسة ٤

تقع جنوب الكنيسة السابقة (شكل٦ ، لوحة٤) ويفترض وجود مدخل لها فى الجدار الغربى (غير واضح الآن لتهدم الجدار الغربى تماماً) ربما كان يؤدى إليه درج كالكنيسة السابقة وللكنيسة ثلاثة مداخل بالجدار الجنوبى تم سد مدخلين فى فترة لاحقة والمدخل الثالث مفتوح ، وهناك مدخل بالجدار الشمالى يؤدى للكنيسة الوسطى وتخطيطها مستطيل مساحتها١٥.٨٠م طولاً ، عم عرضاً من صالة غير مقسمة لأجنحة ومقسمة إلى جزأين شرقى وغربى بواسطة جدار يتوسطه مدخل.

ويحدد منطقة الهيكل جدار ، والشرقية نصف دائرية اتساعها ٢.٥م ، عمقها ٢م أرضيتها مفروشة ببلاطات باللون الأحمر والأصفر ، وبالجدار الجنوبى من الهيكل دخلة يجاورها فتحة مدخل تؤدى لحجرة مستطيلة وجد بها آثار حريق وبعض البراطيم الخشبية المحترقة التى كانت بسقف هذه الحجرة وبالجدار الشرقى من هذه الحجرة خمس دخلات مغطاة بالملاط ربما استخدمت لتخزين الأدوات الخاصة بالقداس.

٢- أنماط كنائس وادى فيران

إيبارشية (أبرشية) فيران

تل محرض ودير البنات الأثرى بوادى فيران مسجل ملك بالقرار رقم ١٦١٦ لسنة ١٩٩٥ وأصبحت فيران فى القرن الرابع الميلادى مدينة أسقفية (أبرشية)* حولها العديد من القلايا[٢٠] وأصبحت فبران مقعد الباباوية وكان فيها عدة أديرة وكنائس ، وفى عام ٥٣٥م كان ثيوناس يحمل لقب أسقف ومندوب الجبل المقدس ودير رايثو وكنيسة فيران المقدسة[٢١] وآخر مطارنة فيران هو ثيودورس عام ٦٤٩م ثم انتقل مركز الأبرشية إلى دير طور سيناء* بعد بنائه بحوالى ٩٠ عاما حيث أن الدير بنى ما بين ٥٤٨ إلى ٥٦٥م وأصبح دير طور سيناءمركزاً لأبرشية سيناء وأصبح رئيس الدير مطراناً للأبرشية وأصبح لقبه مطران دير طور سيناء وفيران وراية[٢٢].

كنائس تل محرض

يقع تل محرض فى الجزء الجنوبى الشرقى من دير البنات الحديث بوادى فيران وتبلغ مساحته ٤٠٠م طولاً ٢٠٠م عرضاً وهذه المنطقة كانت تحوى مدينة بيزنطية لها سور خارجى كشفت عن الجزء الجنوبى منه بعثة آثار المعهد الألمانى للآثار بالقاهرة

---

* ايبارشية ، منطقة تخضع لكرسى الأسقف وهى فى العادة مدينة بها عدد من الكنائس . أنظر. ألفريد بتلر، الكنائس القبطية القديمة فى مصر ج ٢، ٣٠٢.

[20] - F.A. Meinardus, Christian Egypt ancient and modern, American UNIV, (Cairo, 1977), 515.

[٢١] - إبراهيم أمين غالى، سيناء المصرية عبر التاريخ، ٤٦.

* أطلق عليه فى القرن التاسع الميلادى دير سانت كاترين للقصة الشهيرة الخاصة بالعثور على رفات القديسة كاترين على قمة الجبل المسمى باسمها حالياً.

[٢٢] - نعوم شقير، تاريخ سيناء القديم والحديث وجغرافيتها، ٥٤٦- ٥٤٨

موسم فبراير ١٩٨٦* كما كشفت نفس البعثة فى موسم فبراير– مارس ١٩٩٥* عن الجزء الشمالى الغربى والشمالى الشرقى من السور الذى بنى فى القرن السادس الميلادى* ، وتقع الكنيسة الأسقفية Episcopal Church فى أقصى الجزء الشمالى الشرقى من المدينة ، أما كنيسة المدينة فتقع فى المنتصف كما تم كشف كنيستين داخل المدينة فيكون عدد الكنائس ثلاث كنائس غير الأبرشية.

الكنيسة الأسقفية (الكاتدرائية)

الكاتدرائية أو الكنيسة الأسقفية هى الكنيسة التى يوجد بها كرسى الأسقفية مقر الأسقف والتى يشرف منها على أنشطة وخدمات الكنائس التابعة له[٢٣]، وتقع الكنيسة فى الركن الشمالى الشرقى من تل محرض ومساحتها ٢٣.٥م طولاً ١٧.٦٥م عرضاً واستخدم فى بنائها الحجر الجرانيتى فى الأساسات والطوب اللبن فى الأجزاء العليا من الجدران كما استخدم الحجر الرملى الأحمر فى الأعمدة وهو المتوفر فى منطقة وادى فيران واستخدم فى معظم المبانى بها.

وهى بازيليكا (شكل٧ ، لوحة ٥) يصعد إليها بدرج يؤدى لمدخل بالجدار الجنوبى من النارزكس Narthix ، وبالجدار الشرق للنارزكس ثلاثة مداخل يفتح كل مدخل على جناح من أجنحة الكنيسة ، وصالة الكنيسة مساحتها ٩.٢٥م طولاً ١١.٥م عرضاً وتتكون من صحن أوسط اتساعه ٥م وجناحين جانبيين متساويين ٢.٤٠م مقسمة بواسطة بائكتان كل بائكة من سبعة دعامات من الحجر الرملى ، وفى كلا الجانبين من البازيليكا توجد حجرات جانبية وهى جزء من النسيج الأصلى للبناء وتمتد الحجرات الشمالية إلى النارزكس.

وهى ظاهرة غير عادية فى العمارة المسيحية المبكرة فى مصر ولكنها وجدت فى كنيسة التجلى بدير القديسة كاترين ، ويوجد بقايا نافذتين فى الجدار الشمالى من صالة الكنيسة ، وأمام الشرقية جزء مرتفع Bema عثر بوسطها على بقايا أرجل منضدة خشبية (المذبح) ، كما تم كشف شرقية أخرى خلف الشرقية الحالية أساساتها قريبة من أساسات البازيليكا فى حين أن الشرقية الحالية أساساتها منخفضة مما يؤكد أن الشرقية الحالية أنشئت فى فترة تالية ، ويحيط بالشرقية حجرتان تم كشف الشمالية Prothesis وجدرانها غير منتظمة وتختص بالإعداد للموائد المقدسة وكانت تغطى أرضية هذه الحجرة بلاطات من الحجر الرملى عثر على بقاياها فى الجزء الشرقى.

وأرّخ د. جروسمان هذه الكنيسة للنصف الثانى من القرن السادس الميلادى على أساس أن تخطيط الحجرات الجانبية مستمد من كنيسة التجلى بدير سانت كاترين

---

* البعثة برئاسة د. بيتر حروسمان وأشرف على أعمال البعثة مفتش الآثار / أحمد عبد الحميد ممثلاً لهيئة الآثار المصرية .

* أشرف على أعمال البعثة مفتش الآثار/عبد الرحيم ريحان بركات ممثلاً لهيئة الآثار المصرية.

[23] - P.Grossmann, Report on the season in Firan :Sinai, (February – March 1995),3 .

المؤرخة للنصف الثانى من القرن السادس الميلادى ، وقد قامت البعثة الألمانية بأعمال ترميم فى موسم فبراير ١٩٩٥ للجدران الشمالية والغربية بالكنيسة باستخدام طوب لبن تم عمله بالموقع ومعالجته بمواد كيميائية ليتحمل مياه المطار والسيول الناجمة عنها.

كنيسة المدينة

تقع بوسط المدينة القديمة (شكل ٨) ، قام بتأسيسها الراهب موسى وخصصت للرهبان الأطباء كوزماس ودميان وذلك من خلال نقش العتب العلوى للباب الجنوبى للكنيسة باللغة اليونانية والذى عثر عليه فى حفائر البعثة الألمانية موسم فبراير – مارس ١٩٩٥ ، وعلاوة على استخدام الكنيسة فى الخدمات الدينية أيام الأحد والأعياد فقد استخدمت أيضا لعلاج المرضى ويتضح ذلك من عمارتها حيث يوجد مقعد للجلوس على طول الجانب الداخلى للجدار الجنوبى ومقعد على طول جدران الحجرة الجانبية جنوب الشرقية والتى استخدمت فى هذه الكنيسة لجلوس المرضى ، كما يوجد حجرة بالنهاية الغربية من الجناح الجنوبى استخدمت لتسخين المياه وتجهيز الطعام للمرضى.

وهى بازيليكا مبنية بالحجر الجرانيتى ومدخلها بالناحية الغربية يؤدى إلى النارزكس ، وبالجزء الجنوبى من النارزكس حجرة لتجهيز الطعام للمرضى بها درج يؤدى للقاعة العلوية بالكنيسة ، وبالجدار الشرقى من النارزكس مدخل يؤدى لصالة الكنيسة ومساحتها ١٤.٥٠طولاً ١٢م عرضاً مقسمة إلى صحن أوسط ٥.١٥م وجناحين جانبيين بواسطة بائكتان كل بائكة من خمسة أعمدة بالإضافة إلى دعامتين مدمجتين بالجدار الغربى ، الجناح الشمالى به مدخل بالجدار الجنوبى ربما يكون مدخل خاص بالمرضى ومدخل بالجدار الشرقى يؤدى لحجرة بها مصاطب لجلوس المرضى ومدخل بالجدار الغربى يؤدى لحجرة إعداد الطعام.

وقد قامت البعثة الألمانية موسم فبراير – مارس ١٩٩٥ بأعمال مجسات عن طريق عمل أربع حفر Trench بصالة الكنيسة كشفت عن جدران لمنازل للأنباط تحت مستوى الكنيسة ، وشرقية الكنيسة غير كاملة الاستدارة.

وأما الحجرتان على جانبى الشرقية ففى هذه الكنيسة عبارة عن حجرة كبيرة تحيط بالجانب الخلفى للشرقية ويدخل لها من باب واحد فقط بالنهاية الشرقية للجناح الجنوبى وقد استخدم الجزء الجنوبى من هذه الحجرة لجلوس المرضى ، أما الجزء الشمالى فهو للخدمات الكنسية وتشمل الإعداد للموائد المقدسة وحفظ الأدوات الخاصة بذلك ، وفى فترة تالية قسمت هذه الحجرة لجزئين بواسطة جدار ضيق يمتد من خارج الشرقية وفى منتصف هذا الجدار فتحة باب.

وأرّخ د. جروسمان الكنيسة للنصف الثانى من القرن الخامس الميلادى على أساس ما عثر عليه من تحف منقولة من أوانى فخارية وتمت أعمال ترميم بكنيسة المدينة بواسطة البعثة الألمانية موسم ١٩٩٢ .

كنيسة ٣ ، ٤

كنيسة ٣ اكتشفتها البعثة الألمانية موسم ١٩٩٢ وتقع فى أقصى الشرق من تل محرض مساحتها ٩م طولاً ١٢م عرضاً ، وتهدمت هذه الكنيسة بفعل السيول لوقوعها فوق الجزء الأكثر انحداراً من تل محرض كما أنها تقع فى مستوى منخفض بالنسبة للموقع المحيط بها فتتجمع فيها مياه السيول من المواقع المجاورة مما عرّضها للتدمير وتبقى منها الجزء الشرقى وشواهد أثرية لبعض الجدران وبقايا الدعامات ، وكنيسة ٤ اكتشفتها البعثة الألمانية موسم ١٩٩٥ ، وتقع فى منتصف الطريق بين الأبرشية وكنيسة المدينة ، وهى كنيسة من صالة غير مقسّمة لأجنحة

جبل الطاحونة

جبل الطاحونة يواجه تل المحرض ويرتفع ٨٨٦م فوق مستوى سطح البحر ويحوى الجبل كنيستان كبيرتان ، الأولى فى منتصف الطريق الصاعد لجبل الطاحونة والأخرى على قمة هذا الجبل ، بالإضافة لثلاث كنائس صغيرة وقد شاهد علماء الحملة الفرنسية إحدى هذه الكنائس على قمة جبل الطاحونة تم تأريخها لنفس تاريخ المبانى بتل محرض[٢٤].

كنيسة ١

تقع فى منتصف الطريق إلى قمة جبل الطاحونة (شكل ٩ ، لوحة ٦) ولقد تمت إعادة بناء لهذه الكنيسة والتخطيط الأصلى عبارة عن كنيسة بازيليكا مبنية من حجر الجرانيت بينما الأعمدة من الحجر الرملى ، مدخلها بالجدار الغربى بالإضافة إلى مدخلين آخرين ، مدخل بالجدار الشمالى وآخر بالجنوبى ، والمدخل الغربى يؤدى لصالة الكنيسة مباشرة والمكونة من صحن أوسط وجناحين جانبيين بواسطة بائكتان كل بائكة من أربعة أعمدة من الحجر الرملى تم كشف قواعدها ، وبصالة الكنيسة نافذتين إحداهما بالجدار الشمالى والأخرى بالجنوبى للإضاءة والتهوية[٢٥] والشرقية بالجدار الشرقى وأمامها البيما التى يصعد إليها بثلاث درجات.

ولقد حدث تدمير كبير لهذه لكنيسة بفعل السيول ويتضح ذلك من مجرى سيل خلف الكنيسة لذلك تمت إعادة بناء لها فى فترة تالية وشملت عمل سور مبنى بالجرانيت حول الكنيسة يلتصق بالجدار الشمالى ويبعد عن الجدار الجنوبى ٢.٣٠م وسمكه ٥٥سم وبه مدخلين ، ونتج عن ذلك ممر جنوبى طوله ١٦.٧٠ وعرضه ٢.٦٥م ، وممر غربى طوله ١٠.١٧ وعرضه ٢.٦٥م.

أما من الناحية الشرقية فقد تم توسيع الباستوفوريا حتى صار امتدادها من الشرق للغرب ٤.٥٠م ، وداخل صالة الكنيسة تم إضافة عمودين بكل بائكة وضعت بالتناوب

---

[٢٤] - ج. كوتل، ثمانية وعشرون يوماً فى سيناء ، وصف مصر ج ٢ العرب فى ريف مصر وصحراواتها إعداد - علماء الحملة الفرنسية ترجمة زهير الشايب، (القاهرة ، ٢٠٠٢)، ١١٦.

[25] - P.Grossmann, Report on the season in Firan :Sinai, (March 1990),2-6 .

مع الأعمدة الأصلية ولكن حجمها أصغر واتضح ذلك لأنها وضعت فوق بلاطات الأرضية ، أما الأعمدة الأصلية فقد وضعت فوق الصخر المبنية عليه الكنيسة مباشرة فأصبح يقسم الصالة بائكتان كل بائكة من ستة أعمدة[٢٦] ويوجد بقايا منزل صغير شمال الكنيسة من المحتمل أنه سكن قسيس الكنيسة والمسئول عنها.

كنيسة ٢

تقع على قمة جبل الطاحونة وتحوى إضافات عديدة من كل الجوانب والجزء الأصلى مساحته ٢.٨٥م طولاً ٨.١٥م عرضاً ويشمل الكنيسة بشرقيتها فقط ولا تحوى باستوفوريا ، والتخطيط الأصلى عبارة عن كنيسة بازيليكا مدخلها بالجدار الغربى واتساعه ١م يؤدى لصالة الكنيسة مباشرة المكونة من صحن أوسط وجناحين جانبيين بواسطة بائكتان كل بائكة من أربع دعامات من الحجر الرملى بالإضافة لدعامتين ملتصقتين بالجدار الغربى والشرقية بالجدار الشرقى وهى حنية نصف مستديرة من الطوب اللبن فوق أساسات حجرية[٢٧].

ويرى د. جروسمان أن الأقرب أن تكون الكنيسة قد أنشئت فى القرن الرابع الميلادى لأن الإضافات العديدة لهذه الكنيسة من كل جانب توحى بأن وجود هذه الكنيسة كان منذ وقت طويل وهى تمثل أقدم نوع من كنائس البازيليكا[٢٨] وذلك لعدم وجود باستوفوريا التى أصبحت شائعة فى عمارة الكنائس الشرقية منذ بداية القرن الخامس الميلادى.

الكنائس الصغيرة

تقع الكنيسة الأولى فى أول الطريق الصاعد لجبل الطاحونة وهى مربعة طولها ٣.٥م وعرضها ٣.٣٠م ، ارتفاعها ٢.٠٨م ، لها مدخل بالجدار الجنوبى الشرقى وبها شرقية نصف مستديرة بالجدار الشرقى ترتفع أرضيتها عن أرضية الكنيسة.

وتقع الكنيسة الثانية قرب قمة جبل الطاحونة وهى مستطيلة مساحتها ٥.٦٠م طولاً ٣.٧٠م عرضاً ، والكنيسة الثالثةتقع على مستوى منخفض قليلاً عن الكنيسة التى على قمة جبل الطاحونة وهى مربعة مساحتها٤.٥٠م طولاً ٤.٣٠م عرضاً وكانت الكنيسة مغطاة بالملاط من الخارج بقيت أجزاء منه فى الجدار الشرقى.

أنماط الكنائس المكتشفة بوادى فيران

١- كنائس صغيرة التى وجدت على جبل الطاحونة .

٢- كنيسة من صالة غير مقسّمة لأجنحة مع وجود باستوفوريا بتل محرض (كنيسة٤) والتى وجد مثلها بدير الوادى بالطور حيث اكتشفت ثلاث كنائس إثنين منهم بدون باستوفوريا والثالثة لها حجرة جنوبية فقط .

---

[26] - P.Grossmann, Report on the season in Firan :Sinai, (February – March 1992), 2 – 3

[27] - P.Grossmann, Early Christian ruins in Wadi Firan – Sinai (An Archaeological Survey), ASAE 70 (1984 –19 85),80 – 81.

[28] - P.Grossmann, Report on the season in Firan: Sinai, (March 1990),7 – 8.

٣- بازيليكا من صحن وجناحيين جانبين مع عدم وجود باستوفوريا (كنيسة ٢ على جبل الطاحونة)
٤- بازيليكا من من صحن وجناحيين جانبين ومدخلها بالناحية الغربية يؤدى إلى صالة الكنيسة مباشرة بالإضافة إلى مدخلين جانبيين أحدهما بالجدار الشمالى والآخر بالجنوبى (كنيسة١ على جبل الطاحونة) .
٥- بازيليكا من صحن وجناحيين جانبين ومدخلها بالناحية الغربية يؤدى إلى نارزكس والذى يؤدى بدوره إلى صالة الكنيسة وهى كنيسة المدينة بتل محرض .
٦- بازيليكا من صحن وجناحيين جانبين وحجرات جانبية كالكنيسة الأسقفية بتل محرض والتى وجد مثلها بدير سانت كاترين (كنيسة التجلى) ، وبمنطقة الفرما شمال سيناء (كنيسة تل مخزن) واستخدمت هذه الحجرات فى استضافة المقدسين المسيحيين القادمين لجبل سيناء من القدس بطريق الرحلة المقدسة إلى القدس عبر سيناء عن طريق أيلة (العقبة حاليا) على خليج العقبة (الطريق الشرقى) أو القادمين لجبل سيناء من القدس عبر شمال سيناء وشرق خليج السويس (الطريق العربى).

٣- أنماط كنائس شمال سيناء

كنائس أوستراسينى (الفلوسيات)

هى المحطة الرابعة فى طريق الرحلة المقدسة للمقدسين المسيحيين من القدس وعبر شمال سيناء إلى جبل موسى ودير سانت كاترين وكذلك محطة هامة فى طريق العائلة المقدسة بسيناء ، وتقع فى الطرف الشرقى من بحيرة البردويل ٣كم من شاطئ البحر المتوسط ٣٠كم غرب العريش ، وكانت أوستراسينى منطقة عامرة فى العصر المسيحى وكان لها أسقف وعندما أراد الإمبراطور جستنيان تحصين مناطق سيناء ضد غزو الفرس كانت أوستراسينى من بين المناطق التى أقيمت فيها الحصون[٢٩] ووصلت المبانى فى عهده إلى البحر وأصبحت المدينة مركزاً لكرسى دينى هام[٣٠].

الكنيسة الجنوبية

هى أهم الكنائس التى اكتشفها الآثارى الفرنسى كليدا عام ١٩١٤ ولا تزال بقاياها تدل على تخطيطها فهى مستطيلة طولها٦٢م من الشرق للغرب وعرضها ٢٢م (شكل١٠) وارتفاع الجزء المتبقى من حوائطها عند اكتشافها ١.٣٠م وكانت أرضيتها مغطاة بالرخام بسمك ١٠سم وقد استخدم فى بنائها الحجر الكلسى الرسوبى الناتج من الترسيبات البحرية التى تنتشر بالساحل الشمالى بشمال سيناء وخاصة غرب العريش

[٢٩] - أحمد فخرى، تاريخ شبه جزيرة سيناء منذ أقدم العصور حتى ظهور الإسلام، موسوعة سينا، (القاهرة، ١٩٨٢)، ٨٢ – ٨٣.
[٣٠] - عباس مصطفى عمار،المدخل الشرقى لمصر أو أهمية شبه جزيرة سيناء كطريق للمواصلات ومعبر للهجرات البشرية، (القاهرة، ١٩٤٦)، ٤٠.

بالإضافة للحجر الجيرى المجلوب من منطقة المغارة جنوب العريش والرخام والجرانيت من أسوان أو روما أو أثينا[٣١]، ويتم الدخول للكنيسة عن طريق آتريوم[٣٢]، ويدخل إليه من بابين باب محورى مع شرقية الكنيسة يفضى إلى الأتريوم ، وباب جانبى بالجدار الشمالى والأتريوم مربع الشكل طول ضلعه ١٨م يتكون من فناء أوسط مكشوف تحيط به ثلاثة أجنحة وتؤدى ثلاثة أبواب من الآتريوم إلى صالة الكنيسة المستطيلة مساحتها ٣٤م طولاً ١٩.٥م عرضاً مكونة من صحن أوسط وجناحين جانبيين[٣٣].

الكنيسة الشمالية

اكتشفها كليدا عام ١٩١٤ ولم يتبق منها إلا تخطيطها (شكل ١١) ويدخل إليها من آتريوم مربع طول الضلع ١١م يفضى إلى نارزكس والذى يفضى بدوره لصالة الكنيسة ٢٠م طولاً ١٠م عرضاً والتى تتكون من صحن أوسط وجناحين جانبيين مقسمة بواسطة بائكتان بكل بائكة خمسة أعمدة ودعامتين ملتصقتين بكل من الجدار الشرقى والغربى ويتقدم شرقية الكنيسة هيكل مستطيل ٥م طولا٥.٤م عرضاً والشرقية عبارة عن ثلاثة أنصاف دوائر متقابلة[٣٤].

الكنيسة الغربية

كشفت عنها بعثة جامعة بن جوريون أثناء احتلال سيناء فى موسم حفائر ديسمبر – أبريل ١٩٧٦-١٩٧٧ وموسم ديسمبر ١٩٧٧ (شكل ١٢) وهى بازيليكا يتقدمها أتريوم له بابان باب محورى وباب جانبى وبه صهريج مياه عمقه ١م ويؤدى لصالة الكنيسة ثلاثة أبوب من الآتريوم ، وتتكون الصالة من صحن أوسط وجناحين جانبيين بواسطة بائكتين بكل بائكة أربعة أعمدة وبداخل الشرقية ثرونوس* من خمس درجات ويتقدمها الهيكل

---

[31] - J. Cledat, Fouilles Akhirbat El Floussiyeh, (Janvier-Maris 1914), ASAE 16(1916), 21-27.

[٣٢] - هى المساحة أمام الكنيسة مربعة الجوانب ، ممهدة بالرخام ومحاطة من كل جهة بظلة وتسمى أيضاً Quadriporticus وكان من الملامح المميزة للبازيليكا المبكرة فى الغرب وقليل الاستعمال فى الشرق ومن القرن الخامس الميلادى أصبح شائعاً فى كل المناطق وهو يمثل مدخل معظم البازيليكا ويحميها من ضوضاء الشارع وله عدة استخدامات فهو للتعليم عن طريق السؤال والجواب ولإطعام الفقراء وكان يستخدم للدفن حيثما أصبح الدفن شئ معتاد فى المدينة ، وبوسط الآتريوم فسقية مياه جارية تسمى Cantharus للطهارة الرمزية قبل دخول الكنيسة وهذه العادة مرتبطة بالعهد القديم وفى المعابد الكلاسيكية. أنظر .

W.Lowrie, Christian art and Archaeology,(New York, 1901), 179.

[33] - Cledat, ASAE 16, 21-27.

[34] - Cledat, ASAE 16, 28-32.

* كلمة يونانية Φpovo ثرونوس وتعنى كرسى الأسقف أو البطريرك The papal throne . أنظر . Stavropoulos, Greek – English dictionary,379. وهو المدرج المكون من سبع درجات من الرخام ويتخذ عادة الشكل الدائرى ويقع خلف المذبح . أنظر. =

الذى بتوسطه المذبح ، وعلى جانبى الشرقية حجرتا الباستوفوريا مساحة كل منهما ٦م طولاً ٧م عرضاً ويتم الوصول إليهما عن طريق درج بالنهاية الشرقية للجناحين الشمالى والجنوبى وبالحجرة الجنوبية حوض للتعميد وتم تأريخ الكنيسة بالقرن الخامس الميلادى بناءاً على الاعتبارات المعمارية والتحف المنقولة[٣٥].

كنيسة تل مخزن بالفرما

يقع تل مخزن فى الجزء الشرقى من مدينة الفرما* وقد وصف كليدا التل عام ١٩٠٩ وأول حفائر به قامت بها منطقة شمال سيناء للآثار الإسلامية والقبطية عام ١٩٨٨ ومن خلال ثلاثة مواسم حفائر تم اكتشاف كنيسة بازيليكا يتقدمها آتريوم يتكون من فناء مساحته ٣١.٥٠م طولاً ١٥م عرضاً (شكل١٣) يفتح عليه مجموعة من الحجرات ، وبالجدار الشرقى منه واجهة النارزكس المكونة من سبعة عقود محمولة على ستة أعمدة وعلى جانبيه حجرتان متساويتان ربما كانا مكان برجى الكنيسة ، ويوجد بالنارزكس ثلاثة أبواب تؤدى لصالة الكنيسة المكونة من صحن أوسط وجناحين جانبيين ، مساحتها ٣٣.٤٠م طولاً ٢٦.٣٥م عرضاً بواسطة بائكتان كل بائكة من تسع دعامات من كتل الحجر الجيرى ، وعلى جانبى الجناح الشمالى والجنوبى حجرات ربما تكون مخصصة للزوار من المقدّسين المسيحيين القادمين من القدس قاصدين جبل سيناء.

والشرقية نصف مستديرة مبنية بالطوب الأحمر اتساعها ٩.٦٠م عمقها ٦م داخلها ثرونوس مبنى بكتل الحجر الجيرى يتكون من خمس درجات ، وتم كشف المعمدانية فى الجزء الشمالى الشرقى من الكنيسة شمال الشرقية ، وعثر بكنيسة تل مخزن على كسر من الفخار البيزنطى المحلى ، البعض منه محزوز والبعض مرسوم وكذلك عملات برونزية

=كمال الدين سامح ، لمحات من تاريخ العمارة المصرية منذ أقدم العصور وحتى العصر الحديث القاهرة ١٩٨٦، ص ٤٩. ويمثل الدرجات الكهنوتية السبع ويقع داخل الشرقية ويوضع كرسى الأسقف أعلى هذه الدرجات ثم كراسى الكهنة على الدرجات الأخرى كل حسب درجته والدرجات تبدأ من أرضية الهيكل إلى أعلى درجة وتمتد تجاه الشمال والجنوب ، ويوجد الثرونوس فقط بالكنائس الكاتدرائية الكبيرة أو الكنائس التى يحضر المطران طقوسها بصفة مستمرة ، وعندما استخدم المذبح فى دفن عظام القديسين وأصبحت هناك مقابر أسفل أرضيته وضع الثرونوس أمام الشرقية وليست بداخلها ، ووظيفة الثرونوس فى الكنائس المبكرة هو جلوس المطران والكهنة متوجهين بوجوههم جهة الغرب للوعظ والخطابة ، ومنذ القرن الرابع الميلادى كان الأساقفة يعظون أبناء شعبهم من فوق الإنبل (المنبر) Ambon ، وأصبحت وظيفة الثرونوس الحقيقية هى اجتماع الأساقفة مع أهل الكهنوت بالكنائس دون تواجد أو تدخل من العامة وذلك لحسن إدارة الكنائس وإجادة تحسين المستوى الدينى والعلمى للكهنوت ثم تغير بعد ذلك الثرونوس وقلت درجاته حتى بلغ ثلاث درجات أنظر. أشرف البخشونجى، دراسة أثرية للكنائس الباقية بمدينة ملوي فى العصر الإسلامى، ٤٤ - ٤٦.

[35] - Oren, A Christian settlement at Ostrakine, in Y.Tsafrir, (ed.), Ancient Churches revealed, (Jerusalem, 1993), 306-311.

* مدينة بيلوزيوم التى تقع جنوب شرق الفرع البيليوزى.

تاريخها ما بين النصف الثانى من القرن الرابع للنصف الأول من القرن السادس الميلادى[٣٦].

٤- كنيسة جزيرة فرعون بطابا

تقع جزيرة فرعون عند رأس خليج العقبة ٢٥٠م عن شاطئ سيناء١٠كم عن ميناء العقبة ، وفى القرن السادس الميلادى أنشأ جستنيان فنار بجزيرة فرعون لإرشاد السفن التجارية فى خليج العقبة ، وكشف بها عن كنيسة فى حفائر منطقة جنوب سيناء للآثار الإسلامية والقبطية موسم حفائر ١٩٨٨- ١٩٨٩*

وقد قام الأثرى الألمانى د. بيتر جروسمان بعمل مسقط أفقى لها عام ١٩٩٣ (شكل ١٤، لوحة٧) ، بنيت من الحجر الجيرى المشّتب ومادة ربط من الجير وهى بازيليكا صغيرة ذات حجرات عديدة من الناحية الغربية من نسيج البناء الأصلى مما يضفى شكل غير منتظم على الكنيسة ، يقع المدخل بالناحية الغربية له عتب سفلى من الرخام يؤدى لدهليز مدخل على جانبيه حجرتان حجرة شمالية مدخلها من الدهليز وحجرة جنوبية مدخلها من خارج الكنيسة كما توجد حجرتان بالركن الشمالى الغربى للكنيسة من الخارج وهما من نسيج البناء[٣٧].

و يوجد فتحة بالجدار الشرقى لدهليز المدخل يؤدى لصالة الكنيسة المربعة طول الضلع ٥م والمكونة من صحن أوسط وجناحين جانبيين بواسطة بائكتان كل بائكة من ثلاثة أعمدة من الحجر الجيرى بقى منها قاعدة العمود الشرقى فى البائكة الشمالية والشرقية نصف مستديرة كانت تغطيها نصف قبة من الحجر الجيرى تهدمت وعثر على كم كبير من هذه الأحجار قرب الشرقية وعلى جانبى الشرقية حجرتان ، مدخل الشمالية من الجناح الشمالى ومدخل الجنوبية من الجناح الجنوبى ولقد برزت الحجرتان عن الجدار الشمالى والجدار الجنوبى للكنيسة وسدت أبوابهما بالدقشوم فيما بعد[٣٨] ، ووجدت هذه الظاهرة فى كنائس بازيليكا مثل كنيسة خربة براشوت Horvat Berachot فى فلسطين شرق طريق حبرون – القدس ٣كم شرق كفر عصيون والتى كشفتها بعثة حفائر معهد الآثار بالجامعة العبرية عام ١٩٧٩ برئاسة Tsafrir And Hirschfeld والمؤرخة لما بين القرن الخامس والسادس الميلادى على أساس التحف الفنية من الفخار

---

[36] - M. Abd El Samie, Preliminary report on Excavation at Tell El Makhzan (Pelusium), CRIPEL 14, (1992),91-93.

* موسم حفائر ٨٨-١٩٨٩ اشترك فيه مفتشى الآثار طارق النجار- عبد الرحيم ريحان- محمد عمران- خالد عليان- جمال سليمان تحت إشراف عبد الحفيظ دياب مدير عام جنوب سيناء ، موسم أكتوبر –نوفمبر ١٩٨٩ اشترك فيه محمد كمال –أحمد عيسى أحمد- محمد عمران – عبد الرحيم ريحان - خالد عليان- جمال سليمان تحت إشراف عبد الحفيظ دياب مدير عام جنوب سيناء.

[37] - P.Grossmann, et al, On the Church at the Gezira Al -Firaun in Sinai, CRIPEL 16,(1994),84.

[38] - Grossmann, CRIPEL 16, 84.

التى عثرت عليها البعثة[٣٩] ، وبكنيسة جزيرة فرعون دخلة بالجدار الشرقى من الخارج نتيجة بروز الحجرتين على جانبى الشرقية عن هذا الجدار وقد وجدت هذه الظاهرة فى كنيسة بقرية دنجولا القديمة بالنوبة المعروفة بالكنيسة ذات الأعمدة الجرانيتية[٤٠].

٥- كنيسة التجلى بدير سانت كاترين

أعاد الإمبراطور جستنيان بناء كنيسة العليقة الملتهبة التى بنتها الإمبراطورة هيلانة أم الإمبراطور قسطنطين فى القرن الرابع الميلادى وأدخلها ضمن كنيسته الكبرى التى أنشأها فى القرن السادس الميلادى وأطلق عليها اسم كنيسة القيامة وبعد العثور على رفات القديسة كاترين فى القرن التاسع الميلادى ، أطلق على هذه الكنيسة اسم كنيسة التجلى وعلى الدير دير سانت كاترين[٤١].

بنيت كنيسة التجلى بحجارة ضخمة من الجرانيت المنحوت ، طولها٤٠م وتشمل كنيسة العليقة المقدسة وعرضها ١٩.٢٠م وتشمل الكنائس الفرعية (شكل ١٥) وأضيفت لها عدة توسيعات بعد ذلك ونصل للكنيسة عن طريق ممر فى مواجهة بهو المدخل ويدخل إلى الكنيسة من خلال نارزكس أضيف فى العصر الفاطمى القرن ١١م وبالجدار الشرقى للنارزكس يوجد باب خشبى يعود للقرن السادس الميلادى من خشب الأرز اللبنانى يؤدى لصالة البازيليكا[٤٢].

وعلى جانبى الكنيسة برجين صغيرين أضيفا فيما بعد ، والتخطيط الأصلى للكنيسة بازيلكى مكون من صحن أوسط وجناحين جانبيين وأضيفت الحجرات الجانبية والنارزكس[٤٣] ويفصل الأجنحة صفين من الأعمدة بكل صف ستة أعمدة ، والعمود مصنوع من حجر واحد من الجرانيت ، وتحمل الأعمدة عقود نصف دائرية يعلوها صف من النوافذ ، وتضاء الأروقة الجانبية بنوافذ مزدوجة.

ويسقف الرواق الأوسط جمالون خشب ، والحزام الخشبى الذى يحمل هذا الجمالون من القرن السادس الميلادى وبه النقش التأسيسى لبناء الدير ، وتم تغطية هذا الحزام الخشبى بسقف مسطح فى القرن الثامن عشر الميلادى فى عهد كيرلس الثانى رئيس أساقفة كريت[٤٤] ويغطى الجناحان الجانبيان نصف جمالون.

ويفصل الهيكل عن الصالة حجاب جوانبه من الرخام والجزء العلوى منه إيكونستاسس من الخشب المغطى بصفائح الذهب ويوجد بالشرقية الثرونوس[٤٥] ، ويوجد بعقد الشرقية موزايك القرن السادس الميلادى ، وتقع منضدة المذبح أمام الشرقية وهى من الرخام

---

39 - Tsafrir and Hirschfeld, The Byzantine Church at Horvat Berachot, in Y. Tsafrir (ed.), Ancient Churches revealed, (Jerusalem, 1993), 209.

40 - Grossmann, CRIPEL 16, 86.

٤١ - مصطفى عبد الله شيحة، دراسات فى العمارة والفنون القبطية، ٧٤ - ٧٥.

42 - V.S.Williams and P.Stoks, Blue Guide -Egypt, (London,1993), 726.

43 - Grossmann,The architecture, in (ed) Treasures of St. Catherine, (Athens, 1990),

٤٤ - دير سيناء المقدس، (سانت كاترين،١٩٨٦)، ١٢.

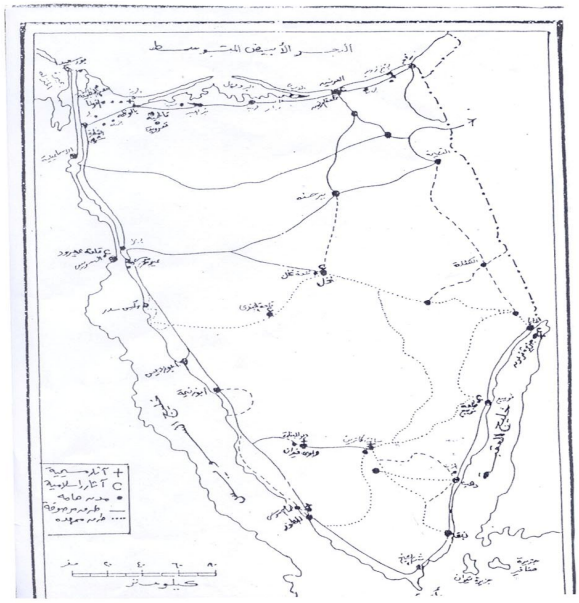
45 - Williams and Stoks, Blue Guide -Egypt, 727 .

المطعم باللؤلؤ محمولة على ستة أعمدة صنعها فنان من أثينا فى القرن السابع عشر الميلادى[٤٦]. والحجرتان الجانبيتان تنخفض أرضيتهما عن أرضية الكنيسة.

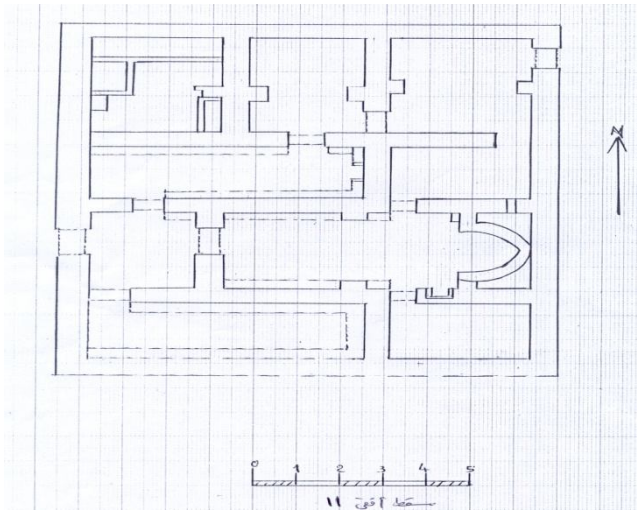
ويوجد فى الجدار الجنوبى للحجرة الشمالية من الحجرات على جانبى الشرقية باب يؤدى لكنيسة العليقة التى تنخفض أرضيتها ٧٠سم عن أرضية كنيسة التجلى ومساحتها ٥م طولاً ٣م عرضاً تحوى مذبح دائرى صغير مقام على أعمدة رخامية فوق بلاطة رخامية تحدد الموقع الحقيقى للعليقة المقدسة ويقال أن جذورها لا تزال باقية فى هذا الموقع[٤٧] ولايدخل هذه الكنيسة أحد إلا ويخلع نعليه خارج بابها تأسياً بنبى الله موسى عليه السلام عند اقترابه من العليقة.

[46] - J.Kamil,The Monastery of Saint Catherine in Sinai, American UNIV. (Cairo,1991), 47 .
[47] - Kamil,The Monastery of Saint Catherine in Sinai, 50 .

أشكال ولوحات البحث

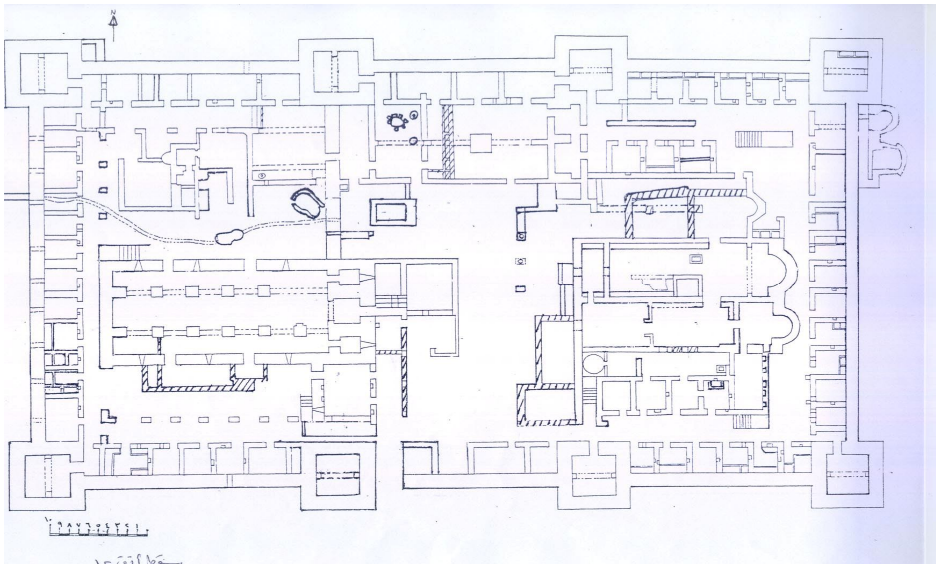


شكل ١ – خريطة سيناء

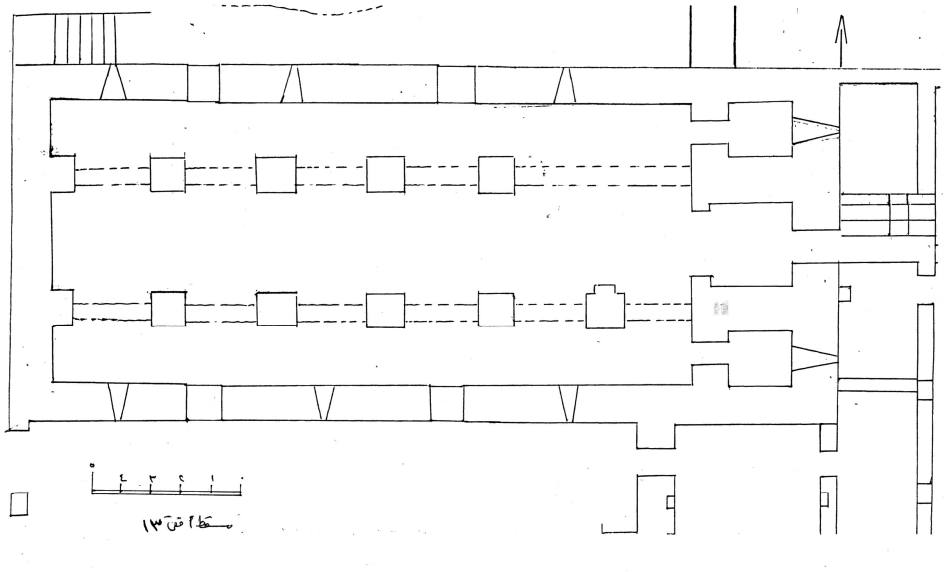


شكل ٢- مسقط أفقى للكنيسة والقاعات التى تمثل المرحلة الثانية للرهبنة بوادى الأعوج

(عمل د. عبد الرحيم ريحان)

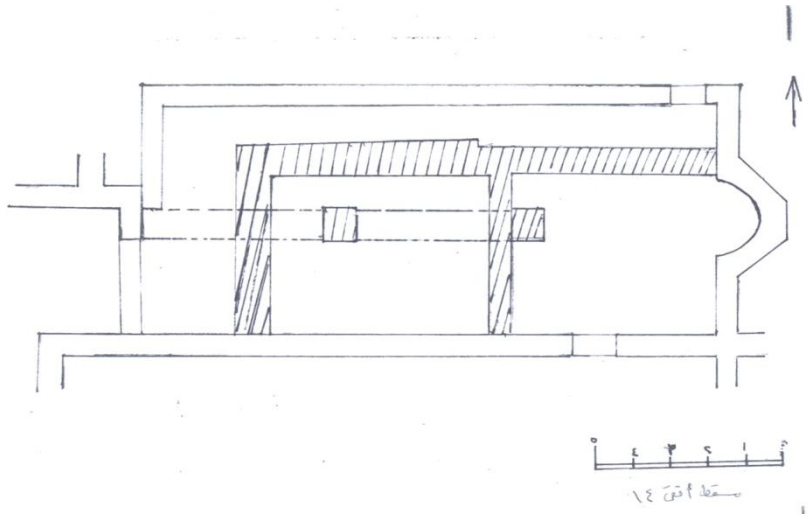


شكل ٣- مسقط أفقى لدير الوادى بطور سيناء (عمل د. عبد الرحيم ريحان)

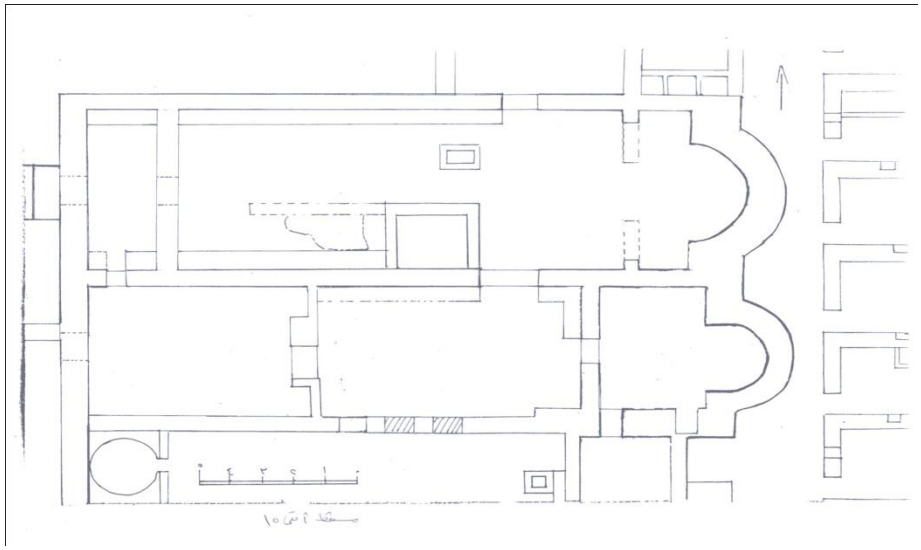


شكل ٤- مسقط أفقى للكنيسة الرئيسية بدير الوادى

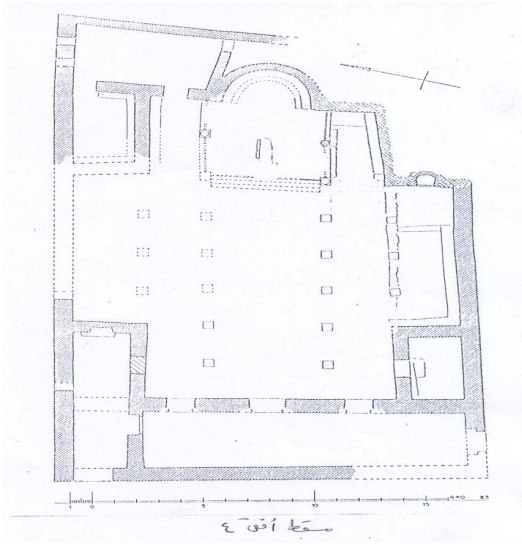
(عمل د. عبد الرحيم ريحان)



شكل ٥- مسقط أفقى لكنيسة ٢ بدير الوادى (عمل د. عبد الرحيم ريحان)

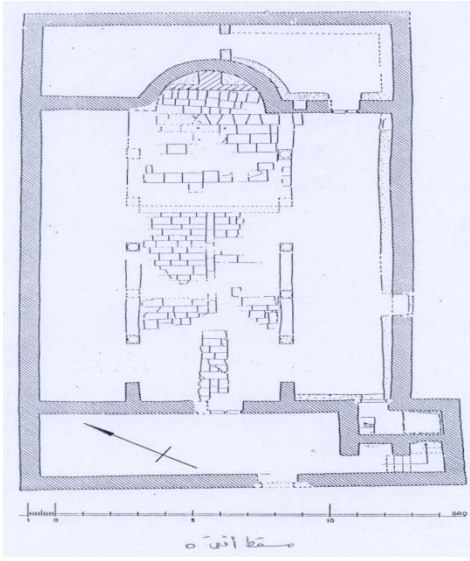


شكل ٦- مسقط أفقى لكنيسة ٣ ، ٤ بدير الوادى (عمل د. عبد الرحيم ريحان)



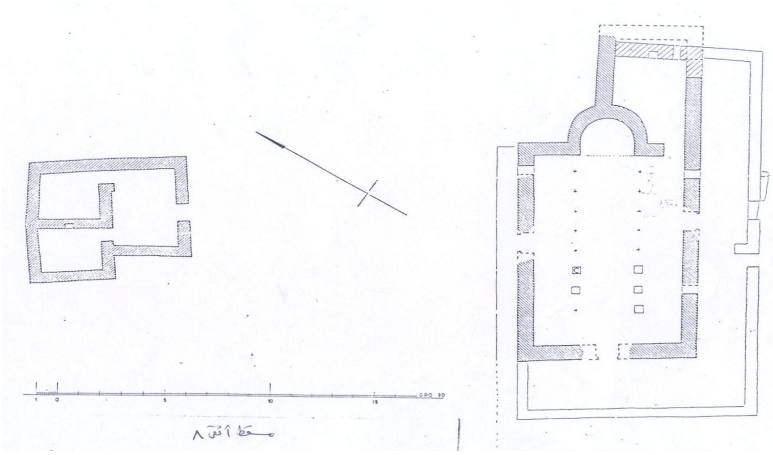
شكل ٧- مسقط أفقى لكاتدرائية فيران.نقلاً عن.

P.Grossmann, Report on the Season in Firan: Sinai , March – April 1986.



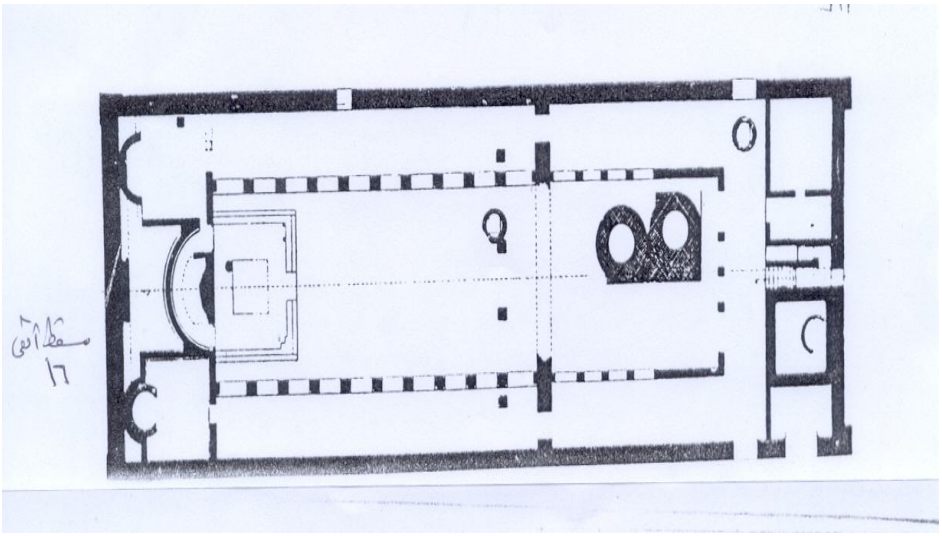
شكل ٨- مسقط أفقى لكنيسة المدينة.نقلاً عن.

P.Grossmann, Report on the Season in Firan: Sinai, March 1990.



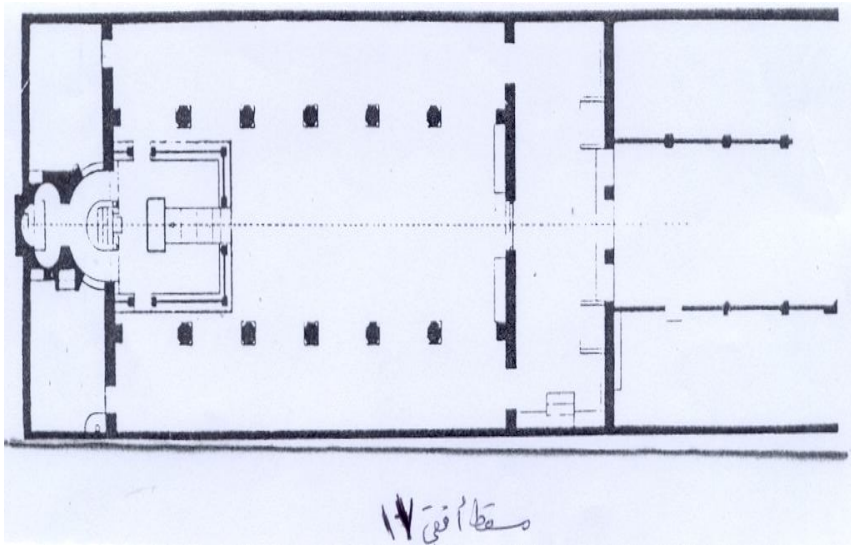
شكل ٩- مسقط أفقى للكنيسة ١ على جبل الطاحونةنقلاً عن.

P.Grossmann, Report on the Season in Firan: Sinai, March 1990.



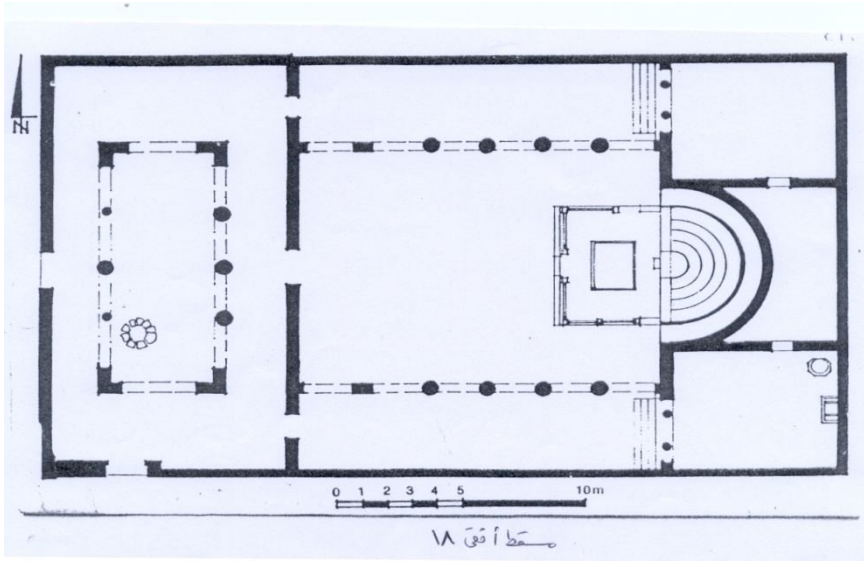
شكل ١٠ مسقط أفقى للكنيسة الجنوبية بأوستراسينى (الفلوسيات) – شمال سيناء.نقلاً عن.

J.Cledatk, Fouilles Akhirbat El Floussiyeh, (Janvier-Maris 1914) ASAE 16, (1916) , 306.



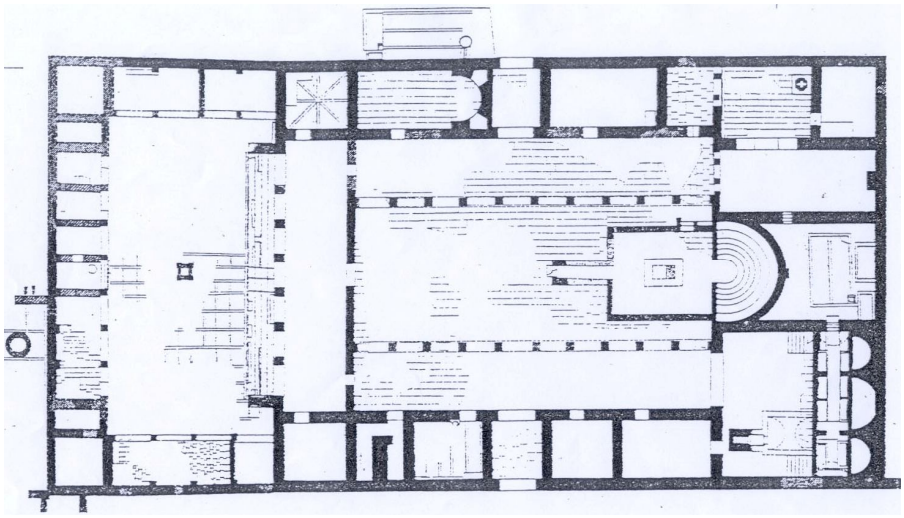
شكل ١١- مسقط أفقى للكنيسة الشمالية بأوستراسينى.نقلاً عن.

J.Cledatk, Fouilles Akhirbat El Floussiyeh, (Janvier-Maris 1914) ASAE 16, (1916),307.



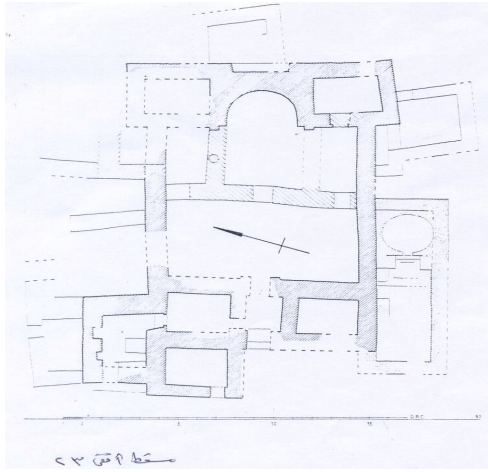
شكل ١٢- مسقط أفقى للكنيسة الغربية بأوستراسينى.نقلاً عن.

J.Cledatk, Fouilles Akhirbat El Floussiyeh, (Janvier-Maris 1914) ASAE 16, (1916), 308.



شكل ١٣- مسقط أفقى لكنيسة تل مخزن بالفرما.نقلاً عن.

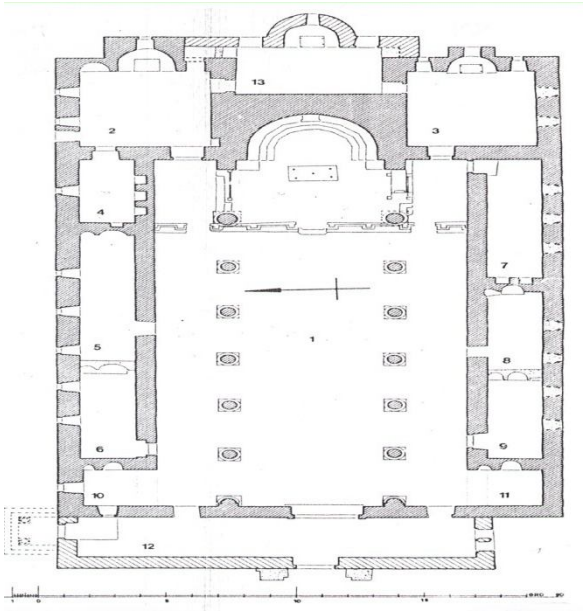
C.Bonnet et Mohamed Abdelsamie, L,egles basilicate de Tell-Makhzan etat de la Question en 1997,CRIPEL 19,(1998).46.fig1.



شكل١٤- مسقط أفقى لكنيسة جزيرة فرعون بطابا. نقلاً

P.Grossmann et al, On the Church at the Gezira Al -Firaun in Sinai, CRIPEL 16,(1994),83,

fig.2.



شكل ١٥- مسقط أفقى لكنيسة التجلى بدير سانت كاترين. نقلا عن.

P.Grossmann,The Architecture,(ed), Treasures of St. Catherine,(Athens, 1990),37.

لوحة ١-قلاّية بوادى الأعوج – طور سيناء مبنية بالطوب اللبن

لوحة ٢- المبنى الخاص بالمرحلة الثانية للرهبنة بوادى الأعوج

لوحة ٣- الكنيسة الرئيسية بدير الوادى

لوحة ٤- شرقيتى كنيسة ٣ ، ٤ بدير الوادى

لوحة ٥- كاتدرائية فيران

لوحة ٦- كنيسة ١ على جبل الطاحونة بوادى فيران

لوحة ٧- كنيسة جزيرة فرعون بطابا

عمارة الجامع العتيق في مدينة الأغواط الجزائرية

أ.د. عبد العزيز شهبي•

مقدمة:

إن التعرف على آثار مدينة الأغواط الجزائرية وتاريخها، يُعد أساسًا في بعث ماضي المنطقة، ووسيلة للحفاظ على تراثها الحضاري، الذي تبرزه الآثار العمرانية، بمعطياتها التاريخية وخصائصها المعمارية.

ومن أهم معالم المدينة، نجد الجامع العتيق، وحصن سيدي الحاج عيسى ومزاره في الحي القديم. ولكن النمط المعماري للجامع العتيق في مدينة الأغواط، يؤكد على أنه عرف تراكمات من التغيير، كان له الأثر في خصائصه. وحدث ذلك من خلال الترميم، وإعادة البناء، في مراحل مختلفة، وفترات زمنية متباينة.

حيث انتقلت بادية الأغواط من تجمعات صغيرة إلى البلدة ثم المدينة، بحكم طابعها الجغرافي، وظروفها التاريخية. إذ تعتبر الأغواط مركز عبور، وهمزة وصل بين المناطق الحضارية في الشمال، والمراكز التجارية الصحراوية في الجنوب. وظلت منطقة الأغواط تشتهر بواحات النخيل، والرعي وتربية المواشي. وكانت المدينة محطة لعدة طرق صوفية، ساهمت في التربوية والتعليم. ومن أبرزها الطريقة التجانية، التي امتد تأثيرها إلى مدينة الأغواط، لقربها من بلدة عين ماضي، مهد الشيخ سيدي أحمد التجاني (١٧٣٧م – ١٨١٥م) وزاويته التجانية.

أولاً: مدينة الأغواط

١)- جغرافية المدينة:

تقع مدينة الأغواط على خط الطول ٢ درجة و٥٥ دقيقة شرقاً، ودائرة العرض ٣٣ درجة و٤٨دقيقة شمالاً، في منطقة السهوب الرعوية، على السفوح الجنوبية لجبال الأطلس الصحراوي، أي على الشريط الذي تلتقي فيه الصحراء جنوبا مع المنطقة التلية شمالا. وتبعد مدينة الأغواط بمسافة ٤٢٠ كم جنوبي مدينة الجزائر العاصمة، وبالتالي فهي تتوسط البلاد. وهي ذات مناخ قاري، يتميز بالحرارة والجفاف صيفا، والبرودة وقلة الأمطار شتاء[١]. (أنظر صورة ١)

يخترق مدينة الأغواط وادي مزي الذي ينبع من جبال عمور غربا، ويجري باتجاه الشرق، ويدعى وادي جدي في مجراه الأسفل بالزاب. وتقوم المدينة فوق تلين متفرعين من هضبة تيزيغرارين، ويقسمانها إلى قسمين: أحدهما قديم، والآخر

• المدرسة العليا للأساتذة - بوزريعة – الجزائر

[١])- إسماعيل العربي: الصحراء الكبرى وشواطئها، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٣، ص١٥٠

حديث. وتقوم الأحياء الحديثة فوق التل الجنوبي، أمّا القسم القديم فيحتل التل الشمالي، وما يزال يحتفظ بطابعه وأسلوب عمارته الصحراوي[٢].

وتنتشر بساتين النخيل والأشجار المثمرة على جانبي وادي مزي، وتسمى في جنوب المدينة بالواحات الجنوبية، وفي شمالها تسمى الواحات الشمالية. ويمتد سهلان خارج الواحات، يستغلان في زراعة الحبوب، فيسمى أحدهما الضاية القبلية، ويسمى الآخر الضاية الغربية. وتلك البساتين هي سبب تسمية المدينة بالأغواط[٣] (جمع غوطة أي البساتين المنخفضة).

٢)- تسمية المدينة:

حسب "ابن خلدون"، ترجع تسمية مدينة الأغواط إلى «لقواط»، وهم فخذ من مغراوة، إحدى قبائل البربر التي كانت تقطن المنطقة، والمنحدرة من قبيلة " زناتة "[٤].

وهو ما ذهب إليه "مبارك الميلي" في كتابه «تاريخ الجزائر في القديم والحديث»، الذي ألفه سنة ١٩٣٠ بمدينة الأغواط: «مغراوة. مساكنون لبني يفرن...وبطونهم كثيرة...ومنها الأغواط فيما بين الزاب وجبل راشد. ولهم مدينة لم تزل إلى اليوم تسمى بهم. ذكرت في عهد بني عبيد، وهي التي ألفنا بها هذا الكتاب... والمحقق عند أهلها وأعرابها أن الهلاليين تغلبوا على أطراف مدينتهم، وبها بستان يعرف اليوم باسم بني هلال»[٥].

أمّا الكاتب الفرنسي "جون ميليا" فيرى خلاف ذلك، في كتابه: «الأغواط أو المنازل المحاطة بالبساتين»، بأن مدينة الأغواط أخذت اسمها من وضعها، وهو المنازل التي تحيط بها البساتين[٦].

وهذا القول الأخير يوافق جمع كلمة «غوط»، الذي يعني أرض البساتين والينابيع. حيث تقع مدينة الأغواط على وادي مزي، ووادي مساعد، ووادي الخير الذي كان يقطع المدينة سابقاً، وقد أطلق عليها هذا الاسم بنو هلال، الذين دخلوا المنطقة في القرن الخامس الهجر. وهو اللفظ المستعمل في وادي سوف، حيث يطلق "الغوط" على واحة النخيل الموجودة في مستوى منخفض من الأرض. كما هو الحال في غوطة دمشق بسوريا، والمقصود بها البسيط الكثير الاخضرار والمياه.

---

[2])- MAREY (Général) , Expédition de Laghouat, Imprimerie A.Bourget, Alger 1844, pp.32-33

[3])- MANGIN (E.): «Note sur l'histoire de Laghouat», Revue africaine, n°37, année 1893, p.360

[٤])- عبد الرحمن بن خلدون: تاريخ ابن خلدون، دار الفكر، بيروت ٢٠٠٠، المجلد ٧، ص٦٥

[٥])- مبارك بن محمد الهلالي الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث، مكتبة النهظة، الجزائر ١٩٦٣، ج٢، ص١٧٤

[6])- MELIA Jean: Laghouat ou les maisons entourées de jardins, Edition Plon, Paris 1923, p.30

٣)- نشأة المدينة:

كتب "ابن خلدون" في تاريخه: «وأمّا لقواط (هكذا بالقاف) وهم فخذ من معزاوة أيضًا, فهم في نواحي الصحراء ما بين الزاب وجبل راشد، ولهم هنالك قصر مشهور بهم، فيه فريق من أعقابهم على سغب من العيش لتوغله في القفر, وهم مشهورون بالنجدة والامتناع من العرب، وبينهم وبين الدوسن أقصى عمل الزاب مرحلتان, وتختلف قصورهم إليهم لتحصيل المرافق منهم»[٧].

فهكذا يذكر المؤرخون أن لمدينة الأغواط تاريخًا عريقا ً، فقد سكنت هذه الربوع قبيلة مغراوة المنتمية إلى زناتة من قبائل البربر، لتوفر الشروط الضرورية للحياة من مياه، وأراض زراعية، وموقع منيع[٨].

ويقول "إسماعيل العربي": «كانت الأغواط في القرن الرابع الهجري وقت ثورة أبي يزيد الخارجي، مدينة صغيرة على نهر مزي، وتحيط عشائر قبيلة مغراوة. لكن الغزو الهلالي أتى إلى المنطقة بعناصر عربية مثل الدواودة، وأولاد بوزيان، وابتنوا في جهاتها قصورًا، مثل بومنل وقصبة ابن فتوح وبدلة»[٩].

ويرجح "إبراهيم مياسي" تأسيس مدينة الأغواط في السنوات الأولى من قدوم بني هلال إلى المنطقة، ويرجعه إلى سنة ١٠٤٥م[١٠].

ومن ذلك يتبيّن، أن مدينة الأغواط تكون قد نشأت كتجمع سكاني صغير، على يد مغراوة إحدى قبائل البربر، وبطن من بطون زناتة, ولمّا حلت بها قبائل بني هلال العربية وسّعت عمرانها وأعطتها طابعها العربي، وأصبحت بلدة تجمع بين الحضارة والبداوة، على غرار مختلف المدن والقرى الواقعة في السّهوب وصحراء الجزائر.

٤)- تعمير الأغواط:

تذكر بعض الروايات التاريخية، أن الأغواط القديمة كانت تتكون من مجموعة قصور مندثرة، حيث أن أولاد كسال وأولاد زيد[١١]، وهم من القبائل التي كانت تعيش في منطقة الزاب بقرب بسكرة، ثم هاجروا إلى منطقة الأغواط وأسسوا قصرًا يدعى «بن بوطا»، وهو النواة الأولى لمدينة الأغواط. وكان إلى جانبهم أولاد سالم الذين

---

[٧])- ابن خلدون: المصدر السابق، ص٦٥

[٨])- مداني لبتر: الأغواط، صفحات من التاريخ والحضارة، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر ٢٠٠٥، ص١٠

- MANGIN: op. cit., p.372

[٩])- إسماعيل العربي: المرجع السابق، ص١٥١

[١٠])- ابراهيم مياسي: من قضايا تاريخ الجزائر المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر١٩٩٩، ص١٠٨

[١١])- الميلي: المرجع السابق ، ص١٧٤

قدموا من القرارة جنوبًا، بالإضافة إلى قبائل البربر السابقين من مغراوة. وتبعتهم فيما بعد عناصر أخرى، أقامت قصورًا (أي قرى صحراوية)، وهي:

- حي القابو غربًا.
- قصر ندجال لأولاد بوزيان.
- قصر سيدي ميمون لأولاد بوزيان.
- قصر بومندال لأولاد بوراس من شمال بسكرة، في الوحات الجنوبية الشطيط.
- قصبة بن فتوح في الجهة المقابلة لوادي مزي، (سيدي حكوم) لأولاد يوسف.
- قصر بدلة لأولاد يوسف في الواحات الشمالية، (أسسوا قصر تاجموت حوالي سنة ١٦٦٦) [١٢].

إن هذه القصور والقصبات كانت في البداية مستقلة، تضم كل منها قبيلة أو أكثر، يرأسها شيخ، ولا يربط بينها سوى علاقة الجوار، لكن لأسباب أمنية دفعتها إلى التجمّع حول أكبر قصور الأغواط، وهو قصر «بن بوطة».

وفي سنة ١٦٩٨م وصل الولي الصالح والشريف لإدريسي الحسني سيدي "الحاج عيسى"[١٣] (١٦٦٨-١٧٣٧م) [١٤] قادمًا من تلمسان، حيث في سنة ١٧٠٠ تجمعت القصور بمشورته. وتحصنت مدينة الأغواط بالأسوار والبساتين، وأصبحت بمثابة القلعة. فيرى البعض أن هذا الحدث هو بداية تأسيس المدينة. ولقد كان للجانب الديني دوره في تأسيس مدينة الأغواط، فقد استطاع سيدي "الحاج عيسى" أن يجمع القبائل المتناثرة والمتنافرة تحت لوائه.

ومن ذلك الوقت تكونت المجموعتان المقيمتان: «الأحلاف»"[١٥] في الجهة الشرقية من المدينة، و«أولاد سرغين»[١٦] في الجهة الغربية من المدينة. وأسست كل مجموعة مسجدًا وسوقاً خاصًا بها. كما تتفرعت كل مجموعة إلى عائلات، يرأس كل منها شيخ. وظل الأحلاف وأولاد سرغين يسيطران على مدينة الأغواط، حتى أنّ الرحالة الألماني "هاينريش فون مالتسان" ذكرهم في سفره إلى الأغواط، أثناء الرحلة الصحراوية الثانية، سنة ١٨٦٢م[١٧].

---

[12])- MELIA: op. cit., (Les Ksour de Laghouat), pp.207-212

[١٣])- محمد العدواني: تاريخ العدواني، تحقيق أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٩٦، ص١٥١

[14])- MELIA: op. cit., pp. 28-30

[١٥])- إبراهيم بن الساسي العوامر: الصروف في تاريخ الصحراء وسوف، الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٧٧، ص٣٦

[١٦])- احمد توفيق المدني: كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٤، ص ١٩٤

[١٧])- هاينريش فون مالتسان: ثلاث سنوات في شمال غربي إفريقيا، ترجمة: أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنسر والتوزيع، الجزائر ١٩٨٠، ج ٣، ص ١٩٠

في تلك الفترة الزمنية، قدمت قبيلة الأرباع العربية من شرق المنطقة، واستقرت حول الأغواط، وكانت في البداية عبارة عن أربع قبائل أو عروش بدوية هي: «الحجاج، العمامرة، أولاد صالح، وأولاد زيد الذين مكثوا في شرقي بسكرة». ثم انقسم الأرباع إلى الغرابة والشراقة، وتفرعوا إلى عشرة عروش، هي: «الحجاج، العمامرة، الزكازكة، أولاد سيدي سليمان، الحرازلية، أولاد صالح، أولاد زيان، أولاد سيدي عطا الله، العبابدة صفران، مخاليف الصحراء». واستغل كل عرش منطقة رعوية وزراعية خاصة به، حول الأغواط[١٨].

ظل هؤلاء العرب الرحل يمارسون تربية المواشي معتمدين على الرعي، كما أقاموا علاقات اجتماعية بالصداقة، والمبادلات التجارية بينهم وبين سكان قصور الأغواط[١٩].

ثانيًا: الجامع العتيق في مدينة الأغواط

١)- تاريخ الجامع:

يقع الجامع العتيق في الجهة الغربية من المدينة، بشارع الجامع العتيق، تحده البيوت من جهة الشرق والغرب والجنوب، أمّا من الجهة الشمالية فيحاذيه الطريق، ويقابله البرج الغربي، والمسجد الكبير المسمى "الصفاح". (أنظر صورة ٢)

حظي الجامع باهتمام كبير من طرف سكان مدينة الأغواط، بصفته كان مدرسة قرآنية تخرج منها الطلبة والأئمة، وتردد إليه الأعلام مثل سيدي الحاج عيسى، والرحالة الناصري[٢٠]، وسيدي أحمد التجاني (١٧٣٧ - ١٨١٥) مؤسس الطريقة التجانية[٢١]، والشيخ مبارك الميلي[٢٢].

يعتبر الجامع العتيق أقدم معلم مازال قائما بمدينة الأغواط، يعود بناؤه حسب الروايات الشفوية إلى القرن الخامس هجري (الحادي عشر للميلاد)، وهي الفترة التي يُرجح فيها قيام المدينة مع دخول بني هلال. أمّا إمام الجامع السيد "الطيب حيرش"، الذي التقيت معه عام ١٩٨٤، أفادني بأنه تأسس منذ ستة قرون. بينما يذكر بعض المؤرخين الفرنسيين أن بناءه يعود إلى أواخر القرن الخامس عشر ميلادي (سنة

---

[١٨])- مياسي: المرجع السابق، ص١٠٧-١١١

- MANGIN: op. cit. , pp.376-377
- MELIA: op. cit., p.23

[١٩])- محمد السويدي: مقدمة في دراسة المجتمع الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٠، ص١٦٩

[٢٠])- أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: (ت ١١٢٩هـ -١٧١٧م)، الرحلة الناصرية، طبعة حجرية ١٩٠٢م، ص٣٣

[٢١])- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨١، ج١، ص ٥١٩

[٢٢])- الميلي : المرجع السابق ، ص١٧٤

١٤٨٠م)، وهذا غير معقول، إذ لا يمكن أن تبقى مدينة إسلامية بدون جامع إلى فترة متأخرة. ولكن حسب النّمط المعماري للجامع وتخطيطه، بالإضافة إلى الظروف التاريخية للمدينة، فالأرجح أنّ الجامع العتيق قد تأسس في فترة زمنية متقدمة. وإنّما إعادة البناء والتوسيع، والإصلاح الذي جري باستمرار على الجامع، بسبب ومواد البناء المحلية المستعملة فيه، هو ما جعله يتجدد في مراحل مختلفة.

٢)- الخصائص المعمارية للجامع العتيق:

ظل الجامع العتيق في مدينة الأغواط يحافظ على بساطة النمط الإسلامي الأول إلى حدّ ما، وذلك بحكم وُجوده في منطقة داخلية، شبه صحراوية، حارة وشبه جافة، وهو ما أضفى على طرازه المعماري الخصائص الصحراوية، حسب ما أقتضته معطيات المنطقة وظروفها. فاستخدمت في الجامع المواد العازلة للحرارة، من خشب النخيل، والبناء باللبن، تغشيه طبقة سميكة من ملاط الجص. وتلك هي الميزة الرئيسية للجامع, والتي تعبر عن الوظيفة، والبيئة الطبيعية والاجتماعية السائدة.

إنّ الجامع العتيق في مدينة الأغواط يتميز بنمط معماري بسيط، خال من البذخ، وكثرة التكلف والتفنن في البناء والزخرفة. وهو طراز أقتصر على الحد الأدنى من العناصر المعمارية للمساجد[٢٣].

٣)- النمط المعماري للجامع العتيق

لا شك أن الترميمات والإصلاحات والتوسيعات التي طرأت على الجامع العتيق في مدينة الأغواط، بين الفينة والأخرى، بسبب مواد البناء ونوعيته، غيّرت من شكله وتصميمه. ومع ذلك فإن الطراز المعماري بقي يشهد على الأصالة والبساطة، على الأقل إلى غاية بداية الثمانينات الماضية من القرن العشرين.

١ – <u>التخطيط العام</u> :

يضم الجامع جزأين، أحدهما قديم، والآخر جديد أستحدث سنة ١٩٧٠. أمّا التخطيط العام فيأخذ شكل مضلع غير منتظم، عرضه أطول من عمقه، إذ يبلغ طول جداره ٢٥ م من ناحية الشرق، وكذلك من جهة الغرب، وطول جداره الشمالي ١٤,٥٠م، أمّا من ناحية الجنوب فطوله ١٦م، ويبلغ نتوؤه من جهة الشرق ٢,٣٠ م، بين جزأي الجامع، (أي في حائط القبلة). ويبلغ سمك جدرانه ٥٦ سم، ولقد بنيت باللبن، وعليها ملاط الجص, وهي مواد بناء محلية ميزت عمران المنطقة كلها. وربّما أستعملت أيضًا الحجارة المحلية، كما هو الحال في القصر القديم. (أنظر لوحة ١)

---

[٢٣]- حسين مؤنس: أعطى أهمية كبيرة للطراز المعماري في المساجد المغربية الأصيلة، أنظر كتاب: المساجد، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨١ ، ص ٢١٤ – ٢٣٣

ويتضمن الجامع قاعة صلاة مسقوفة، ومئذنة حديثة التأسيس، وميضأ حديثة البناء ومنفصلة عن مبنى الجامع، ومن غير صحن، ولا رواق، ولا حرم (أي المباني المضافة للجامع). ولقد قمت بوضع مسقط أفقي للجامع، حسب الوضعية التي وجدته عليها،عند زيارتي له عام ١٩٨٤. (أنظر شكل ١)

٢ – قاعة الصلاة:

تتجه قاعة الصلاة، في الجامع العتيق بمدينة الأغواط، نحو الشرق، وهي تمثل كل الجامع، وتنقسم إلى جزأين، أحدهما قديم، والآخر جديد أستحدث سنة ١٩٧٠، أمّا تخطيطهما فهو كالتالي:

أ- الجزء القديم:

فهو مربع الشكل، يبلغ عمقه ١٤,٥٠م، وعرضه ١٤,٥٠م، ويصل ارتفاعه إلى ٥,٥٠م. ويشتمل هذا الجزء على خمس بلاطات (أروقة)، موازية لحائط القبلة، يتساوى طولها مع عرض الجزء القديم، ويبلغ عرض كل واحدة منها ٢,١٠م. وتفصل بين البلاطات، أربعة صفوف معقودة بالدعائم والعقود. وتتقاطع البلاطات مع أربعة أروقة عمودية، غير معقودة، يتساوى طولها مع عمق الجزء القديم، ويبلغ عرض كل رواق منها ٢,٣٣ م. وتفصل بين الأروقة، ثلاثة صفوف من الدعائم. إنّ تلك البلاطات والأروقة والعقود، تتشابه مع مثيلاتها في قاعة الصلاة، لجامع سيدي عقبة بمنطقة الزاب.[٢٤]

ويحتوي الجزء القديم لقاعة الصلاة على بابين، في الجدار الشمالي، يفضيان إلى الشارع بدون مدخل، يفتح أحدهما على البلاطة الثالثة الموازية لحائط القبلة، ويفتح الآخر على البلاطة الأخيرة في نفس الاتجاه. ويبلغ عرض كل واحد من البابين ١,٤٠م، وارتفاعه ٢,١٥م. (أنظر شكل١ – لوحة ٢)

ب- الجزء المستحدث في قاعة الصلاة:

يقع إلى الجنوب من الجزء القديم. أمّا تخطيطه فهو مستطيل غير منتظم، عمقه أطول من عرضه، إذ يبلغ طول جداريه الشرقي والغربي ١٠,٥٠م لكل واحد منهما، بينما يبلغ طول الجدار الجنوبي ١٦م. أمّا الجهة الشمالية فهي مفتوحة على الجزء القديم، ويبلغ طولها ١٦,٨٠م. ويصل الارتفاع إلى ٥,٥٠م، وهو مشترك مع الجزء القديم. (أنظر شكل١)

ويشتمل هذا الجزء المضاف على ست بلاطات (أروقة)، موازية لحائط القبلة، يتساوى طولها مع عرض الجزء المستحدث، ويبلغ عرض كل واحدة منها ٢,١٠م. وتفصل بين البلاطات، خمسة صفوف معقودة بالدعائم والعقود. وتتقاطع البلاطات مع أربعة أروقة عمودية، غير معقودة، يتساوى طولها مع عمق الجزء المستحدث،

[٢٤]- عبد العزيز شهبي: مساجد أثرية في منطقتي الزاب ووادي ريغ، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر ٢٠١١، ص ٣٥

ويبلغ عرض كل رواق منها ٢,١٠م. وتفصل بين الأروقة، ثلاثة صفوف من الدعائم.

٣– الميضأة:

شيّدت الميضأة خارج الجامع، ويفصل بينهما الشارع، وهي حديثة البناء، لا ترتبط بتاريخ الجامع، وتخطيطها مستطيل، يبلغ طوله ٨ م، وعرضه ٤ م.

٤– وسائل الدعم:

أ – الدعائم:

يعتمد السقف والعقود في قاعة الصلاة، للجامع العتيق بمدينة الأغواط، على دعائم مربعة في نصفها السفلي, إذ يبلغ ضلعها ١م، وارتفاعها ١,٧٨ م، ومتقاطعة في نصفها العلوي، الذي يبلغ ارتفاعه ٢م، ونتوؤه ٠,٥٢م. هذا في الجزء القديم. أمّا في الجزء المستحدث لقاعة الصلاة، فتستمر الدعائم بنفس الشكل، إلاّ أنها أقل سماكة، إذ يبلغ ضلعها ٠,٤٣ م. وهي تتوزع على النحو التالي:

كانت في الجزء القديم لقاعة الصلاة، تقوم أربعة صفوف منتظمة من الدعائم، موازية لجدار القبلة، بحيث يضم لكل صف منها ثلاث دعائم، وتستمر بنفس الوتيرة في الجزء المستحدث، بالإضافة إلى صف خامس في الأمام. ويوجد ما يماثل هذا النوع من الدعائم في قاعات الصلاة للمرابطين، مثل الجامع الكبير بتلمسان، والجامع الكبير بالجزائر.[٢٥] (أنظر شكل ٢ – لوحة ٣)

ب – الدعائم الحائطية :

كان يشتمل الجزء القديم لقاعة الصلاة، على أربع دعائم حائطية بالجهة الجنوبية، والتي حولت إلى دعائم عند توسيع الجامع، وأربع أخرى بالجدار الشمالي، بحيث ينتهي كل صف من الدعائم الموازي لجدار القبلة، بدعامتين حائطيتين عند الطرفين، وذلك لتدعيم الجدران وحمل العقود والسقف. وهذا ينطبق أيضًا على الجزء المستحدث في قاعة الصلاة. (أنظر شكل١)

ولقد بُنيت الدعائم جميعها بنفس مواد البناء، التي بُني بها الجامع العتيق بمدينة الأغواط، وهي لا ترتكز على قواعد، ولا تعلوها أكتاف, ولا تتوجها تيجان.

ج – العقود:

يعتمد سقف قاعة الصلاة، في الجامع العتيق بمدينة الأغواط، على عقود متجاوزة تعلو الدعائم، يساوي ارتفاعها ٢ م، وعرضها ٠,٤٧ م، وقطرها ٢,٣٣ م بالجزء القديم. وهي منتظمة في أربعة صفوف موازية لجدار القبلة. وتستمر العقود بنفس الشكل في الجزء المستحدث، بالإضافة إلى صف خامس في الأمام. وهي شبيهة إلى حد ما بعقود قاعة الصلاة للجامع الكبير في ندرومة.[٢٦] (أنظر لوحة ٤)

---

[٢٥] – رشيد بورويبة، رشيد الدكالي: المساجد في الجزائر، مطبعة التاميرا، مدريد (اسبانيا) ١٩٧٠، ص ١٠-١١/ ١٧

[٢٦] – رشيد بورويبة: عبد المؤمن، مطبعة التاميرا، مدريد (اسبانيا) ١٩٧٦، ص ١١

د - الشدّادات :

في الجامع العتيق بمدينة الأغواط، كانت الشدّادات من خشب النخيل تربط العقود، في الجزء القديم لقاعة الصلاة.

٥ــ السقف:

أستعمل في تسقيف الجزء القديم لقاعة الصلاة، في الجامع العتيق بمدينة الأغواط، خشب النخيل (مثل جامع سيدي عقبة، القريب من مدينة بسكرة) [٢٧]، وأضيف له جذوع شجر العرعار، يعلوه الحصير وطبقة سميكة من الطين. ويتكون السقف من خمسة أروقة فوقانية موازية لحائط القبلة، تفصل بينها أربعة صفوف من العقود، التي تحمل الأخشاب المستديرة والمتراصة. أمّا الجزء المستحدث، فيستمرّ بنفس الأروقة الفوقانية، ولكنه سُقف بالخرسانة المسلحة. ولا تعلو الجامع كله أي قبة. (أنظر لوحة ٥)

٦ــ المحراب:

في الجامع العتيق بمدينة الأغواط، يشتمل الجزء القديم لقاعة الصلاة، على محراب مجوف، يتجه نحو الشرق، بحائط القبلة، وكوته نصف اسطوانية معقودة بعمق ٠,٩٦م، وعرض ٠,٨٢م، وارتفاع ٢,٩٠م، وهو يقابل الرواق العمودي الثاني من المدخل، والموازي للجدار الشمالي. (أنظر شكل ٣)

وتكلل كوة المحراب نصف قبة ملساء، يصقلها ملاط الجص، يبغ ارتفاعها ٠,٨٠ م، ويزينها عقد متجاوز. وتحيط بالعقد حنيّة مقعرة، مستطيلة، لا تحليها أي عناصر زُخرفية. ولا تلاحظ أي زخرفة في الجزء الأسفل للمحراب، الذي مازال قائمًا حتى بعد توسيع الجامع واستحداث محراب آخر. (أنظر لوحة ٦)

أمّا المحراب المستحدث، فيقع في الجزء القديم لقاعة الصلاة، وإلى الغرب من المحراب القديم، وفي نفس حائطه، وهو يقابل الرواق العمودي الرابع والأخير من المدخل، والموازي للجدار الشمالي. وقبل أن تدخل تغييرات على المحراب المستحدث، فكان شبيهًا للمحراب القديم في الشكل والمقاسات. (أنظر لوحة ٨)

٧ــ المنبر:

في الجامع العتيق بمدينة الأغواط، وعلى اليمين من المحراب القديم، توجد كوة المنبر إلى جانبه، وهي نصف اسطوانية معقودة، ومكللة بنصف قبة ملساء، يصقلها ملاط الجص. وهناك تطابق بين وكوة المنبر والمحراب، من حيث الشكل والمقاسات.

أمّا المنبر نفسه، فهو عبارة عن إطار خشبي يكتنف الكوة، يبلغ ارتفاعه ٣,١٠م، وعرضه ٠,٧٦م، ويتضمن مدخلا، وثلاثة أدرج للسّلم. (أنظر شكل ٤)

---

[٢٧] ــ شهبي: المرجع السابق، ص ١٠٨

ويتكون إطار المنبر من قائمين مسّتنين، تعلوهما حنيّة مستطيلة مسّتنة أيضًا، وتتوجه عارضة تحمل شرّافات مسّتنة كذلك، ومبخرة في الوسط. (أنظر لوحة ٧)

وتحلي القئمين زخرفة هندسية، تتمثل في شريطين مسّتنين، أحدهما داخلي، والآخر خارجي، بالنسبة لكل قائم. أمّا الحنيّة المستطيلة، فتعتمد على ركنيتين بينهما شريط مسنن، وتزينها التحلية السابقة المتمثلة في الشريطين المسّتنين. وتتوسط بين الحنيّة والعارضة خمسة أعمدة لولبية. بينما تحلي العارضة نفس الزخرفة الهندسية.

وتوجد كوة مستحدثة للمنبر، إلى جانبه المحراب المستحدث، وعلى اليمين منه، وقبل أن تتغيّر، فكانت نصف اسطوانية معقودة، ومكللة بنصف قبة ملساء، يصقلها ملاط الجص. وبالتالي فكانت وكوة المنبر تماثل المحراب، من حيث الشكل والمقاسات، إلاّ أنها كانت خالية من المنبر الخشبي. (أنظر لوحة ٨)

٨- المئذنة:

تميز الجامع العتيق في مدينة الأغواط، بخلوه من المئذنة، بخلاف بقية المساجد في المنطقة، إلى غاية عام ١٩٨١م، حيث شيّدت مئذنة في الركن الشمالي الشرقي للجامع. وهي ذات طابع محلي أصيل، ببساطة بدنها، وسمك جدرانها، ومتوسط ارتفاعها البالغ ١٤م. وتشتمل هذه المئذنة على بدن واحد مربعة القطاع، البالغ عرضه ٢م، والمكلل بشريط شرفات، وتعلوه مبخرة أسطوانية الشكل، ومقببة، ومتوجة بجمور من النحاس. وتحلي البدن والمبخرة نوافذ صغيرة. (أنظر لوحة ٩)

٩– الزخرفة :

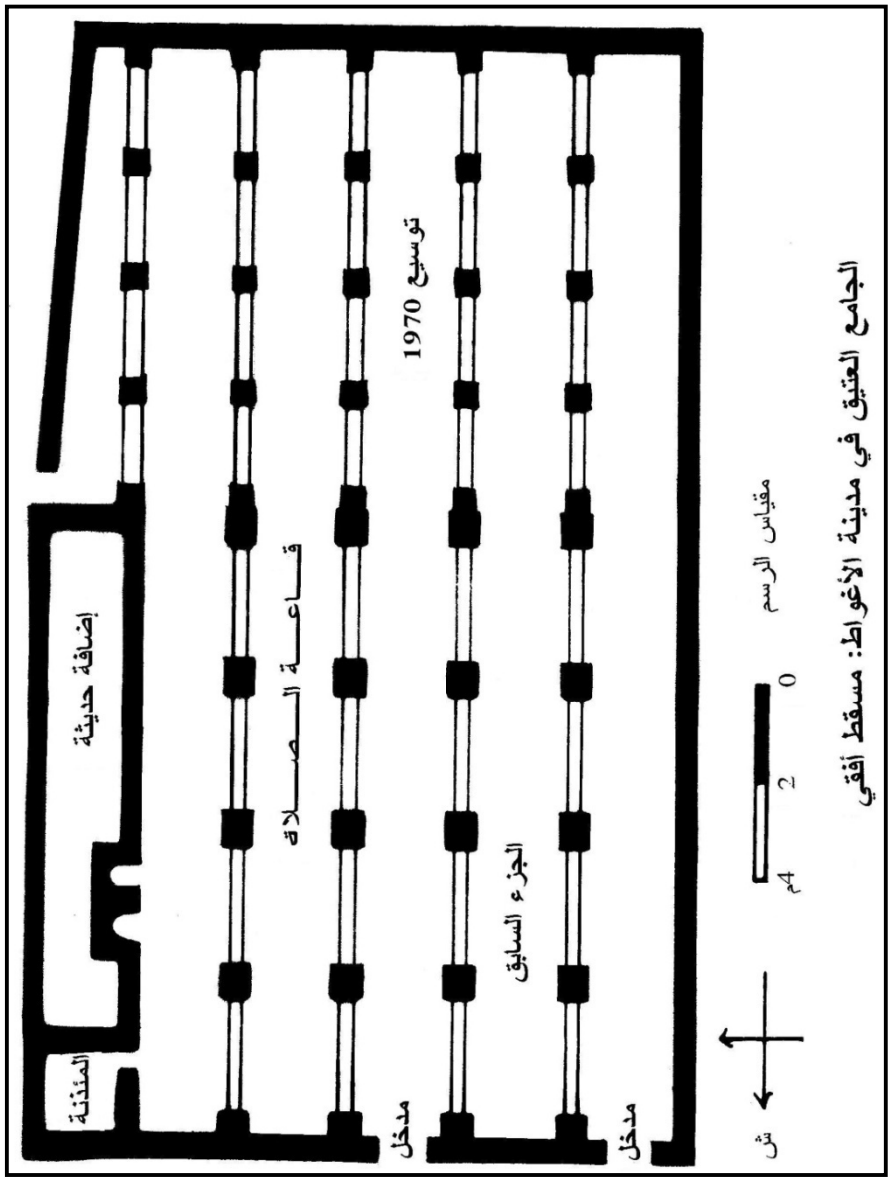
تميز الجامع العتيق بمدينة الأغواط، بالبساطة منذ التأسيس، ولا تزينه زخرفة، غير التي وُجدت في المحراب والمنبر. فبقيت المعمارية الأصيلة على حالها من البساطة، ولكنها متميزة بالمهارة، ومؤثرة بدقة الانسجام، وهي في غاية الأناقة، وبراعة الجمال. وتلك هي حال بيت العبادة، والتقوى والخشوع.

خـاتمـة:

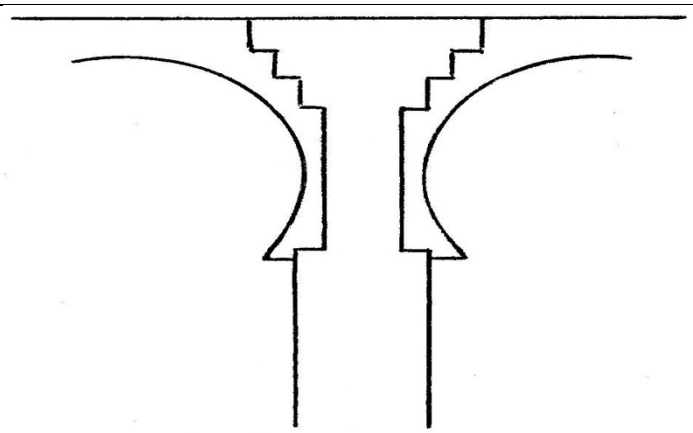
برز النمط المعماري الإسلامي البسيط، في الجامع العتيق بمدينة الأغواط. وقد استعمل البناءون في عمارته وسائل محلية بسيطة, ولكنها في غاية الإتقان، وهي اللبن والطين والجص، وأخشاب النخل. ووظف المعماريون ما لديهم من مهارات في بناء الجامع، وقدموا نموذج العمارة والبناء الإسلامي البسيط، والذي يعود بنا إلى طراز المساجد الأولى في الإسلام.

موقع مدينة الأغواط على الخريطة (صورة١)

الجامع العتيق في مدينة الأغواط (صورة ٢)

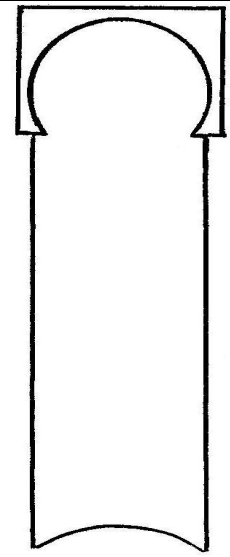

الجامع العتيق في مدينة الأغواط: مسقط أفقي
مقياس الرسم
0
2
4م
ش
المئذنة
إضافة حديثة
قاعة الصلاة
توسيع 1970
الجزء السابق
مدخل
مدخل

(شكل١)



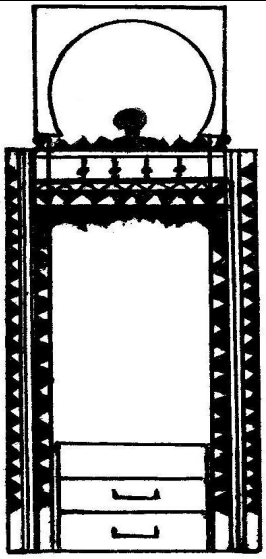
الجامع العتيق بالأغواط:
شكل التدعيم

(شكل ٢)



جامع الأغواط:
شكل المحراب

(شكل٣)



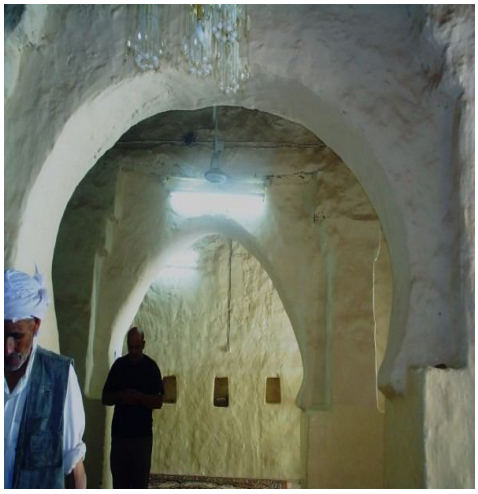
جامع الأغواط:
شكل المنبر

(شكل٤)

القصر القديم في مدينة الأغواط
(لوحة ١)

دعائم قاعة الصلاة(لوحة ٣)

قاعة الصلاة للجامع العتيق بالأغواط
(لوحة ٢)

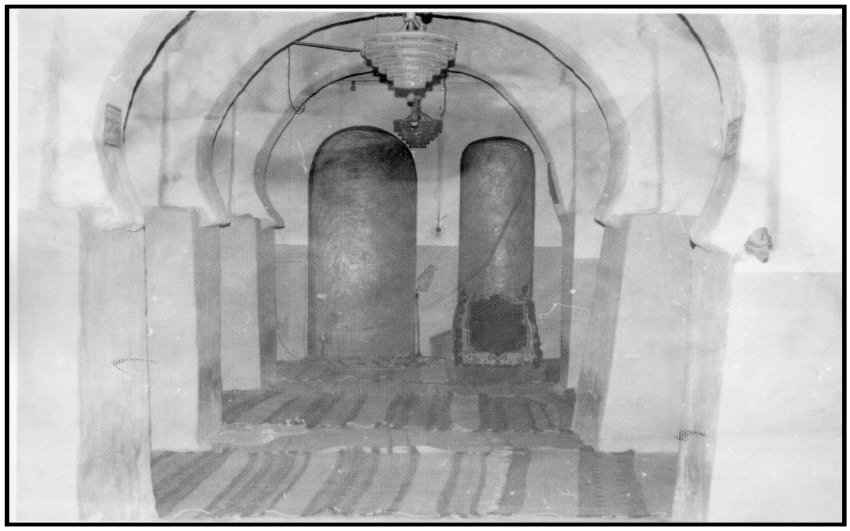


عقود قاعة الصلاة (لوحة ٤)

سقف قاعة الصلاة(لوحة ٥)

المنبر السابق (لوحة ٧)

المحراب السابق(لوحة ٦)



محراب ومنبر ١٩٧٠
(لوحة ٨)

مئذنة الجامع العتيق في مدينة الأغواط
(لوحة ٩)

دكك المبلغين بالجزائر خلال العهد العثماني

د. عبد القادر دحدوح•

مقدمة:

شهدت مساجد الجزائر خلال العهد العثماني ظهور عنصر جديد تمثل في دكة المبلغ، وهو عنصر لم يسبق وأن عرفته من قبل، ولا تزال بعض المساجد تحتفظ بهذا العنصر المعماري، كما هو الحال بالجامع الجديد وجامع صفر بمدينة الجزائر، والجامع الأخضر وجامع سيدي الكتاني بقسنطينة، وجامع الباشا بوهران، وعلى الرغم من تشابه هذه النماذج من حيث المواد التي شكلت منها دكة المبلغ إلا أنها تتضمن بعض العناصر التي تجعل منها متنوعة خاصة في نمط الأعمدة التي التي تقوم عليها أو السلم الموصل إليها أو الدرابزين الذي يحيط بها أو الزخارف التي زينت بها، المنقوشة و المرسومة بالألوان، وشكل المحراب الذي يتقدمها وغيرها من التفاصيل الصناعية والفنية والتخطيطية.

وفي هذه المداخلة، نود تقديم دراسة لمختلف هذه الجوانب التي تخص دكة المبلغ بالجزائر خلال العهد العثماني، من أجل الخروج بدراسة تنميطية لتلك الدكك من الناحية التخطيطية والفنية، فضلا عن سبب انتشار هذا العنصر ببعض المساجد دون غيرها.

أولا/ تمهيد:

الدَّك: الدق، والدكة: ماستوى من الرمل او التراب، ودكه يعني ضربه وكسره حتى سواه بالأرض، وقد وردت بهذا المعنى في القرآن الكريم في قوله تعالى {فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا}(سورة الأعراف، الآية: ١٤٣)، والدِّكة جمع دكك ودكاك: اصطلاح عامي يقصد به المسطبة والمكان المرتفع وبناء يسطح أعلاه للجلوس عليه، ومقعد مستطيل من خشب غالبا.

أما في المصطلح الأثري فيقصد بدكة المبلغ تلك المنصة التي ترتفع فوق أعمدة يقف فيها المبلغ بترديد عبارات الركوع والسجود خلف الإمام لإسماعها إلى كافة المصلين[١].

وقد كان للدكة وظيفة متعددة، حيث يجلس عليها المؤذن أو المبلغ، إما لأداء الآذان الثاني في صلاة الجمعة، أو للتبليغ خلف الامام، حتى يتمكن المصلون في خلف بيت الصلاة وخارجها من متابعة الامام في الصلاة، كما يرى البعض أن هذه

• أستاذ محاضر بالمركز الجامعي لتيبازة

[١])- رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مكتبة مدبولي، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٠٨-١٠٩.

الدكك كانت تستخدم أيضا كمقصورة للحكام والأمراء سواء للصلاة فيها[٢]، مثلما كان الحال في المساجد العثمانية بتركيان لما كان السلطان يتخذ من الدكة مقصورة ليصلي فيها هو وحاشيته[٣].

وبالإضافة الى مصطلح الدكة، عرف هذا العنصر المعماري بعدة أسماء، اشتهر كل إسم منها بمنطقة أو اقليم من الأقاليم الاسلامية، حيث شاع مصطلح المحفل في العراق وتركيا، والسدة في شمال افريقيا، ودكة المؤذن بمصر الى جانب دكة المبلغ، ومصطلح الصندرة[٤].

يرجع أقدم الشواهد الاثرية لاستخدام عنصر دكة الميلغ بالمساجد الى العصر العباسي، حيث وجدت بقايا السلم المحفور في سمك الجدار الخلفي لبيت الصلاة المقبال للمحراب الذي كان من خلاله يتم الصعود الى الدكة في دكة جامع الخفافيني في بغداد المؤرخ بسنة ٥٩٩هـ/١٢٠٢م، وسلم دكة جامع قمرية ببغداد أيضا المؤرخ بسنة ٦٢٦هـ/١٢٢٨م، وفي مصر ترجع أولى الدكك الى العصر المملوكي، ومن أمثلتها دكة المبلغ بمدرسة الكبش في عصر السلطان قايتباي(٨٨٠هـ/١٤٧٥م)، ودكة مدرسة ابوبكر مزهر(٥٨٥هـ/١١٨٨م)، ودكة مدرسة السلطان الغوري (٩٠٩هـ/١٥٠٣م)، ودكة جامع الأزهر القائمة في الضلع الشمالي الغربي المؤرخة بسنة (٨٧٣هـ/١٤٦٨م)[٥].

وفي بلاد الشام من امثلتها دكة المدرسة الماردانية (٦١٠هـ/١٢١٣م)، ودكة المدرسة الاتابكية(٦٤٠هـ)، ودكة الجامع العمري ببيروت(٦٩٠-٧٦٤هـ/)[٦].

وفي بلاد الآناضول على عهد سلاحقة الروم نذكر دكة المبلغ بجامع أشرف أوغلو في بيشهر (٦٩٩هـ/١٢٩٨-١٢٩٩م)، وجامع محمد بك في قصبة كوى بقسطموني(٧٦٨هـ/١٣٦٦م)[٧]، وجامع اسحاق بك ضمن كليته

---

٢)- الفيومي(جمال صفوت سيد)، العناصر المعمارية والزخرفية بمساجد مصر الوسطى دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الاسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م، ص ١٣٤-١٣٥.

٣)- السباعي(أميرة عماد فتحي محمد)، الجامع المدرسة في استانبول خلال النصف الثاني من القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي دراسة أثارية معمارية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الاسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م، ص ٣٢١.

٤)- أحمد(حمادة ثابت محمود)، دكة المبلغ في شرق العالم الاسلامي ومصر خلال القرن (٧-٧-١٢هـ/١٣-١٨م) دراسة اثرية فنية مقارنة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الاسلامية، كلية الآداب جامعة حلوان، ٢٠١٠، ص٥٦-٦١.

٥)- القصيري(اعتماد يوسف احمد)، القصيري(اعتماد يوسف احمد)، مساجد بغداد في العهد العثماني دراسة معمارية أثرية، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في الآثار الاسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٠٢هـ/١٩٨١م، ص ٩٠.

٦)- أحمد(حمادة ثابت محمود)، المرجع السابق، ص١٠٢-١٠٤.

٧)- السباعي(أميرة عماد فتحي محمد)، المرجع السابق، ص ٣٢٢.

بمانسيا(٧٦٨هـ/١٣٦٦م)، ودكة المبلغ بجامع أحمد غازي بك في ميلاس (٧٨٠هـ/١٣٧٨م) [٨].

وخلال العصر العثماني استمر هذا العنصر وانتشر أكثر مما سبق، حيث نجد له عدة أمثلة في مختلف أنحاء العالم الاسلامي، ففي تركيا نذكر دكة جامع بايزيد يلدريم في مودرنو(٧٨٤هـ/١٣٨٤م)، وجامع محمد الفاتح(٨٦٨-٨٧٦هـ/١٤٦٣-١٤٧١م)، ودكة جامع بايزيد الثاني في أدرنة (١٤٨٤-١٤٨٨م)، ودكة جامع بايزيد الثاني(١٥٠١-١٥٠٦م) في استانبول، وجامع مهرامي(٩٦٥هـ/١٥٥٧م) وجامع رستم باشا(٩٦٩هـ/١٥٦١م) باستانبول، وجامع السليمانية(٩٥٧-٩٦٥هـ/١٥٥٠-١٥٥٧م)، وجامع السليمية في أدرنة (٩٧٧-٩٨٢هـ/١٥٦٩-١٥٧٤م)، ودكة المبلغ بجامع السلطان أحمد المعروف باسم الجامع الأزرق(١٦٠٩-١٦١٧م)، ودكة الجامع الجديد(يني جامع)(١٦٦٣م)[٩]، وبمصر نذكر مسجد المحمودية(٩٧٥هـ١٥٦٨م) ومسجد داود باشا(٩٥٥هـ/١٥٤٨م) ومسجد الملكة صفية(١٠١٩هـ/١٦١٠م) ومسجد البرديني(١٠٢٥هـ/١٦١٦م) ومسجد يوسف آغا الحسين(١٠٣٥هـ/١٦٢٥م) ومسجد محمود حرم(١٠٢٧هـ/١٧٩٢م)[١٠].

وفي سوريا نذكر دكة جامع سنان باشا بدمشق(٩٥٥هـ/١٥٨٦م)، ودكة جامع الدرويشية بدمشق(٩٧٩-٩٨٢هـ/١٥٧١-١٥٧٤م) [١١]، وفي العراق نذكر دكة جامع العاقولية ببغداد (١٠٢٨هـ/١٦١٨م)، ودكة (١٢١٠هـ/١٧٩٥م)، وجامع الحيدر خانة(١٢٤٢هـ/١٨٢٦م) [١٢].

ونفس الأمر بالنسبة للمساجد في الهند خلال العصر المغولي، فهي الأخرى أيضا عرفت هذا العنصر، ومن نماذجها نذكر دكة المبلغ بالمسجد الجامع بأجرا(١٦٤٨م)، والمسجد الجامع بدهلى(١٦٤٤-١٦٥٠م) ومسجد فتح بورى بيجم(١٦٥٠م)[١٣].

---

[٨]- حسن(جمال صفوت سيد)، العمائر الدينية في غرب الأناضول إبان عهد الامارات (البكوات) دراسة أثرية معمارية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الاسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩، ص ٣٧٧.

[٩]- القصيري(اعتماد يوسف احمد)، المرجع السابق، ص ٣٨١-٣٨٤. أنظر أيضا: السباعي(أميرة عماد فتحي محمد)، المرجع السابق، ص ٣٢٢. حمادة ص٧٠-٨٥. أحمد(حمادة ثابت محمود)، المرجع السابق، ص٢٥٠.

[١٠]- كشك(شادية الدسوقي عبدالعزيز)، أشغال الخشب في العمائر الدينية العثمانية بمدينة القاهرة دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الاسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م، ص ٨٩-٩١.

[١١]- أحمد(حمادة ثابت محمود)، المرجع السابق، ص١٠٦-١٠٧.

[١٢]- القصيري(اعتماد يوسف احمد)، المرجع السابق، ص ٣٨١-٣٨٤.

[١٣]- علي(أحمد رجب محمد)، العمارة الاسلامية في مدينة أكرا بالهند في عصر أباطرة المغول (٩٣٣-١٢٧٥هـ/١٥٢٦-١٨٥٧م)، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الاسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م، ص ٢٨٩.

أما بلاد المغرب فالغالب أن هذا العنصر لم يعرف بها الا خلال العصر العثماني، ومن امثلته في ليبيا نذكر دكة المبلغ بجامع الدرج (١١٠٦هـ/١٦٩٤م) وجامع شائب العين (١١١٠هـ/١٦٩٨-١٦٩٩م) وجامع احمد باشا القرمانلي (١١٤٩هـ/١٧٣٦-١٧٣٧م) [١٤]، وفي تونس دكة المبلغ بجامع يوسف داي (١٠٢٣-١٠٢٤هـ/١٦١٤-١٦١٥) و جامع حسين بن علي (١١٣٩هـ/١٧٢٧م)، و جامع صاحب الطابع (١٢٣٠هـ/١٨١٤م)[١٥]، أما الجزائر فقد بقي من الدكك خمس دكات تتمثل في كل من:

دكة جامع صفر(٩٤١هـ/١٥٣٥م)، ودكة الجامع الجديد(١٠٧٠هـ/١٦٦٠م) بمدينة الجزائر، ودكة الجامع الأخضر(١١٥٦هـ/١٧٤٣م) ودكة جامع سيدي الكتاني(١١٩٠هـ/١٧٧٦م) بقسنطينة، ودكة جامع الباشا بوهران(١٢٠٧هـ/١٧٩٢م)، وهي الدكات التي سنتناولها بالدراسة الوصفية والتحليلية في ما يلي:

ثانيا/ الدراسة الوصفية:

١- دكة المبلغ بجامع صفر:

يقع جامع صفر بمدينة الجزائر، وقد كان بناؤه في سنة (٩٤١هـ/١٥٣٥م) ، ثم تعرض لعدة تجديدات، أهمها كانت في عهد حسين داي سنة ١٢٤٢هـ/١٨٢٦-١٨٢٧م[١٦].

يحتوي هذا المسجد على دكة للمبلغ(انظر المخطط رقم ١، والصورة رقم ١و٢) تقع في مقابل المحراب في آخر المساحة التي تغطيها القبة المركزية، وهي تقوم على سواري خشبية تحاكي في شكلها شكل الأعمدة الرخامية، فهي ذات أبدان أسطوانية تنتهي بتيجان متأثرة بالطراز المغربي، فهي في شكل كأسي او ناقوس تزين في الاركان حلزونات.

وفوق الأعمدة تمتد أربعة كوابيل خشبية تستند عليها روافد خشبية تقوم عليها ألواح عرضية، وفي الواجهة تبرز أشكال كوابيل منحوتة بشكل متدرج، عليها يقوم سياج مشكل من درابزينات، وهو يلتف بها من اربع جهات، تتوسط واجهته القبلية حنية نصف دائرية بارزة باتجاه القبلة.

يتم الصعود الى الدكة عن طريق سلم وضع في منتصف ضلعها الخلفي الشمالي الغربي، وهو يرتكز على أرضية بيت الصلاة، ثم يستمر باتجاه مائل الى

---

[١٤])- البهنسي (صلاح احمد)، 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 ١٨٩-١٩٠.

[15] SAADAOU. A, Tunis Ville Ottomane Trois siècles d'urbanisme et d'architecture, Centre de Publication Universitaire, Tunis, 2001, P42-43, 160, 268. http://www.medinatunis.com/index.php/ar/mosquees-et-zaouias.

[١٦])- بن بلة (خيرة)، المنشآت الدينية بالجزائر خلال العهد العثماني، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، ٢٠٠٧-٢٠٠٨، ص ٦٣-٦٤.

سطح الدكة، والسلم هذا من النوع المفرغ، حيث لم يتم تغطية درجات السلم من الأسفل، وعلى جانبي الدرج أيضا وجد سياج مشكل من درابزين.

٢- دكة المبلغ بجامع الجديد:

يقع الجامع الجديد بالقرب من الجامع الكبير المرابطي بالواجهة البحرية لمدينة الجزائر، وقد كان بناؤه في سنة (١٠٧٠هـ/١٦٦٠م)، على يد مجموعة من العسكر وبرعاية مؤسسة سبل الخيرات، وقد كان مخصصا للمذهب الحنفي[١٧].

تقع دكة المبلغ(انظر المخطط رقم ٢، والصورة رقم ٣) بهذا المسجد مقابل المحراب في مركز المساحة المغطاة بقبة مركزية وسط بيت الصلاة، وهي تقوم على أربعة أعمدة رخامية ترتكز على قواعد مركبة، من جزء سفلي مربع يليه جزء مربع مشطوف الأركان، وفوق القاعدة يأتي البدن وهو مثمن نصفه السفلي وحلزوني في نصفه العلوي، يعلوه تاج كأسي متأثر بالطراز المغربي تزينه زخارف في شكل أشرطة من مثلثات واهلة وفي أركان التاج حلزونات.

وعلى التيجان تستند مباشرة كوابيل خشبية تربط بين الأعمدة، وعليها يقوم سقف الدكة المشكل من عوارض وألواح خشبية، يبلغ عرضها ٣,٤٥م، وطولها ٣,٤٥م.

يحيط بها في الوجهات الأربع سياج ارتفاعه ٠,٧٢م[١٨]، وهو مشكل من صف من الدرابزين، يتوسط واجهته المقابلة للمحراب حنية نصف دائرية بارزة باتجاه القبلة وهي الأخرى محاطة بسياج من درازين مماثلة لدرابزين باقي السياج المحيط بالدكة.

يتم الوصول الى سطح الدكة عن طريق درجات المنبر الذي وضع خلف الدكة، والسلم هذا ان صح التعبير ليس هو الأصل في تخطيط هذه الدكة، حيث يبدو أنه كان لها سلما خاصا بها قد يكون في شكل سلم مثبت في أرضية بيت الصلاة ومتصل بأعلى سطح الدكة على غرار باقي دكك المبلغين في مساجد الجزائر خلال العصر العثماني، وبعد تخريم وتهديم الاستعمار الفرنسي لجامع السيدة نقل منبره الرخامي الى الجامع الجديد، فتم نقل المنبر الخشبي الأصلي لهذا الجامع الى خلف الدكة واستخدمت درجاته كسلم لها بدلا من السلم الأصلي.

---

[١٧])- عزوق (عبدالكريم)، تطور المآذن في الجزائر، شركة ابن باديس للكتاب، الجزائر، ٢٠١١، ص١٠٠-١٠١. أنظر أيضا: بن بلة (خيرة)، المرجع السابق، ص ٦٩-٧٠.

[١٨])- بن بلة (خيرة)، المرجع السابق، ص ٣٢١.

٣- دكة المبلغ بالجامع الأخضر:

٤- يقع الجامع الأخضر بمدينة قسنطينة بالقرب من رحبة الصوف، وهو من بناء الباي حسن المدعو بوحنك (١١٤٩-١١٦٨هـ/١٧٣٦-١٧٥٤م) في أواخر شهر شعبان ١١٥٦هـ/أكتوبر ١٧٤٣م[١٩].

تقع دكة المبلغ(انظر المخطط رقم ٣، والصورة رقم ٤) بالجامع الأخضر مقابل المحراب، وبالتحديد في البلاطة الرابعة من بيت الصلاة، وهي تقوم على أعمدة رخامية عددها أربعة، يختلف شكلها عن الأعمدة السابقة، فهي ترتفع على قاعدة آجريه من أربعة مداميك في كل واحد قطعتين من الآجر، ثم تليها قاعدة العمود الرخامية، وهي عبارة عن حلقة دائرية، ثم يليها بدن حلزوني الشكل ينتهي بتاج بصلي تزينه أوراق الأكانتس في صفين، يعلوه كابول خشبي تمتد فوقه عوارض خشبية هي الأخرى تصل بين العمود والآخر، وعليها ترتكز العوارض والألواح التي تشكل الدكة.

وخلف هذه الدكة وعلى طول البلاطة الأخيرة من بيت الصلاة تقوم سدة هي الأخرى مصنوعة من الخشب، وترتكز على سواري خشبية، يزين واجهتها الأمامية وواجهة الدكة صف من الدرابزينات تغطيها من الخلف لوحات مستحدثة، ويتم الصعود إلى هذه السدة عبر سلم خشبي يقع خارج بيت الصلاة يؤدي إلى باب فتح في أعلى الجدار.

٥- دكة المبلغ بجامع سيدي الكتاني:

يقع جامع سيدي الكتاني بمدينة قسنطينة بجوار سوق العصر، يرجع بناؤه إلى الباي صالح بن مصطفى الزميرلي في سنة ١١٩٠هـ/١٧٧٦م[٢٠].

ويقابل المحراب في مؤخرة البلاطة دكة المبلغ (انظر المخطط رقم ٤، والصورة رقم ٥) تقوم على أعمدة رخامية اسطوانية البدن، يعلوها تاج يتشكل من ثلاثة أجزاء، السفلي تزين واجهاته أربعة أوراق اكانتس، يعلوه انتفاخ مشكل من

---

[١٩])- حول هذا الجامع أنظر: دحدوح (عبدالقادر)، مدينة قسنطينة خلال العهد العثماني دراسة عمرانية أثرية، رسالة دكتوراه في الآثار الاسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر ٢، ج١، ص٢٨٧-٢٩٨. عزوق (عبد الكريم)، المرجع السابق، ص٩٥-٩٧. بن بلة (خيرة)، المرجع السابق، ص ٧٨-٨٠.

[٢٠])- دحدوح (عبدالقادر)، المرجع السابق، ص ٢٩٨-٣١٤. انظر أيضا: بورويبة (رشيد)، الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية، ترجمة ابراهيم شبوح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٩، ص١٧٩-١٨٠. بن بلة (خيرة)، المرجع السابق، ص ٨١-٨٢. معزوز (عبد الحق) و درياس (لخضر)، جامع الكتابات الأثرية العربية بالجزائر، الجزء الأول: كتابات الشرق الجزائري، منشورات المتحف الوطني للآثار القديمة، مطبعة سومر-يئر خادم، الجزائر، ٢٠٠٠، ص١٧٩-١٨٠.

A.CHERBONNEAU, «Inscriptions arabes de la province de Constantine», in : Annuaire de la société archéologique de la province de Constantine, 1856-1857, P110-111.

أقواس مقلوبة إلى الأسفل، تتوسطها حبيبات بيضاوية نسبيا، يعلوها الجزء الثالث، وهو مربع الشكل ومتدرج نحو الأعلى، تزين واجهاته أربعة أهلة.

ترتكز فوق الاعمدة عوارض خشبية تستند عليها ألواح، وقد زين الوجه السفلي من العوارض بأشرطة نباتية مورقة ومزهرة بأزهار ثمانية الفصوص حفرت بأسلوب بارز، في حين زخرفت الألواح في وجهها السفلي هي الأخرى بأسلوب التلوين أو الصباغة (انظر الصورة رقم٦)، تتألف زخارفها من باقة بها أوراق نباتية وسيقان وأزهار مختلفة داخل دائرة كبيرة تتوسط مربعا زخرف في ضلعين من أضلاعه بسيقان وأزهار وأوراق مرصعة، ويحد هذا المربع إطار مشكل من شريطين يتقاطعان في منتصف الأضلاع ويتداخل معهما شريط مربع الشكل وضعت في مواضع تقاطع هذه الأشرطة مسامير مذهبة، وزينت المساحة المحصورة بين الشريطين الممتدان على طول أضلاع اللوحة الفنية بأشكال نباتية طبيعية تتشكل من سيقان تتفرع عنها أغصان مورقة ومزهرة، وفي أركان هذا الإطار يتداخل شريطان ويتقاطعان أربع مرات لتتشكل أربعة مربعات ركنية يتوسطها مربع صغير.

يتوسط سياج الدكة المقابل للمحراب بروز باتجاه القبلة خماسي الأضلاع، مزين هو الآخر في وجهه السفلي بزخارف بارزة في شكل شريط مضلع يتألف من سيقان نباتية مورقة ومزهرة، تتوسطه دائرة بداخلها دائرة اصغر منها في مركزها رسمت زهرة ثمانية الفصوص تنبعث منها سيقان ملتوية تبرز منها أوراق وأزهار(انظر الصورة رقم ٧).

ويمتد على جنبي الدكة باتجاه شمالي وجنوبي سدة خشبية تقوم على سواري اسطوانية، وهي تخلوا من الزخارف فيما عدا الدرابزين الذي يمتد على طول واجهتها المقابلة للمحراب، ويتم الصعود إليها بواسطة سلم معدني مستحدث يقع في الزاوية الشمالية الغربية داخل بيت الصلاة.

٦- دكة المبلغ بجامع الباشا بوهران:

يقع هذا المسجد بالقرب من قصر الباي بوسط مدينة وهران، وهو ينسب إلى حسن باشا الذي أمر ببنائه بعد افتتاح مدينة وهران وتحريرها من قبضة الاستعمار الاسباني في سنة (١٢٠٧هـ/١٧٩٢م)[٢١].

يضم جامع الباشا دكة للمبلغ(انظر المخطط رقم ٥، والصورة رقم ٨) تقع في آخر المساحة التي اسفل القبة المركزية بوسط في بيت الصلاة، وهي تقوم على اعمدة رخامية ترتكز على قاعدة مشكلة من جزء مربع تعلوه ثلاث حلقات مثمنة متدرجة الانتفاخ والبروز، بعلوها بدن نصفه السفلي مثمن ونصفه العلوي حلزوني، يتوجه تاج متأثر بالطراز الكورنثي، حيث تغطيه اوراق الأكانتس في جزءه السفلي وفي الأركان زين بحلزونات تتوسطها في واجهات التاج اهلة.

[٢١])- مهيرس (مبروك)، المساجد العثمانية بوهران ومعسكر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٩، ص ٣٧-٣٨. أنظر أيضا: بن بلة (خيرة)، المرجع السابق، ص ٨٧-٨٨.

وفوق الأعمدة ترتكز عوارض خشبية تستند عليها الألواح، وفي واجهة الدكة يقوم سياج مشكل من صف من الدرازينات، يحيط بالدكة من جهاتها الأربع، ويتم الصعود إلى سطح الدكة عبر سلم خشبي يقع في الجهة الخلفية من الدكة، يستند على أرضية بيت الصلاة ثم يمتد بشكل مائل الى اعلى سطح الدكة، وهو في شكل ألواح سفلية ولوحين جانبيين مثبتتة فيها الدرجات من دون أن يستند الصاعد على درازينات.

ثالثا/ الدراسة التحليلية:

١/ موضع الدكة:

يحتل موضع الدكة بالمساجد الجزائرية خلال العصر العثماني موضعا مقابلا للمحراب داخل بيت الصلاة، إلا أن الموضع هذا يمكن تمييز نمطين منه على حسب اختلاف نمط تخطيط بيت الصلاة، فأما بالنسبة للنمط القائم على نظام البلاطات والبوائك، فنجده في كل من الجامع الأخضر وجامع سيدي الكتاني بقسنطينة، وفي كلى المسجدين نجد الدكة تحتل الموضع نفسه، حيث نجدها تقع في البلاطة ما قبل الأخير في محور مع المحراب والمدخل الرئيسي لبيت الصلاة، وخلف الدكة نجد سدة تمتد على عرض البلاطة الأخيرة من بيت الصلاة.

اما النمط الثاني فنجده في المساجد ذات التخطيط القائم على طراز القبة المركزية، والذي نجده في كل من جامع صفر والجامع الجديد بمدينة الجزائر وجامع الباشا بوهران، حيث نجد في كل منها أن الدكة تحتل مكانا أسفلا من القبة المركزية، إلا أنها تختلف من حيث موضعها بالضبط، ففي جامع صفر وجامع الباشا بوهران نجدها في آخر المساحة المغطاة بالقبة المركزية بينما نجدها في الجامع الجديد تحتل مركز المساحة أسفل القبة المركزية.

وقد كانت ظاهرة وجود الدكة في موضع مقابل للمحراب معروفة في مساجد عدة من مختلف انحاء العالم الاسلامي، مثلما هو الحال في جامع يوسف داي (١٠٢٣-١٠٢٤هـ/١٦١٤-١٦١٥) و جامع حسين بن علي (١١٣٩هـ/١٧٢٧م)، و جامع صاحب الطابع (١٢٣٠هـ/١٨١٤م)[٢٢]، وهو الأمر ذاته نجده في طرابلس مثل جامع الدرج (١١٠٦هـ/١٦٩٤م) وجامع شائب العين (١١١٠هـ/١٦٩٨-١٦٩٩م) وجامع احمد باشا القرمانلي (١١٤٩هـ/١٧٣٦-١٧٣٧م) [٢٣]، و في مصر تتفق جميع المساجد من حيث وجود الدكة مقابل المحراب فيما عدا دكة مسجد عقبة بن عامر (١٠٦٦هـ/١٦٥٥م) التي تقع في الجدار الشمالي الشرقي، ومن أمثلتها نذكر دكة جامع سنان باشا (٩٧٩هـ/١٥٧١م)، ودكة مسجد الملكة صفية (١٠١٩هـ/١٦١٠م)، ودكة مسجد ابي الذهب (١١٨٨هـ/١٧٧٤م)، ومسجد ذي الفقار(١٠٩١هـ)، ومسجد

---

[22] A.SAADAOUI, op-cit, P42-43, 160, 268.
http://www.medinatunis.com/index.php/ar/mosquees-et-zaouias.

[٢٣])- البهنسي (صلاح احمد)، المرجع السابق، ص ١٨٩-١٩٠.

الشيخ مطهر(١١٥٧هـ/١٧٤٤م)، ومسجد محمود حرم(١٠٢٧هـ/١٧٩٢م)[٢٤]، ومسجد سليمان باشا بالقلعة (٩٣٥هـ/١٥٢٨م)، ودكة جامع سليمان آغا السلحدار (١٢٥٥هـ/١٨٣٩م) [٢٥]. وفي سوريا نذكر دكة جامع سنان باشا بدمشق(٩٥٥هـ/١٥٨٦م)، وفي العراق نذكر دكة جامع الأحمدية(١٢١٠هـ/١٧٩٥م)، وجامع الحيدر خانة(١٢٤٢هـ/١٨٢٦م) ببغداد، وبتركيا نذكر دكة جامع محمد الفاتح(٨٦٨-٨٧٦هـ/١٤٦٣-١٤٧١م)، ودكة جامع بايزيد (٩١٢هـ/١٥٠٦م)، ودكة جامع مهرامي في استانبول(١٥٦٢-١٥٦٥م)[٢٦].

وإذا كانت غالبية الدكك جاء موضعها مقابلا للمحراب وفي مؤخرة بيت الصلاة بداخل الجزائر أو خارجها فلأنها تستجيب لوظيفتها الأساسية وهي أن يصلي فيها المبلغ ويقوم بتكرار التكبير والتسليم

٢/ الأعمدة:

عرفت دكة المبلغ في المساجد الاسلامية عدة أنواع من حيث القوائم التي ترتكز عليها، فمنها ما يرتكز على كوابيل تستند إلى الجدار الخلفي لبيت الصلاة، وقد تكون تلك الكوابيل إما من الخشب او الحجر وربما من الرخام أحيانا، ومن الدكك ما كانت تستند مباشرة على دعامات او اعمدة بلاطات بيت السلاة، ومنها ماكانت تقوم على أعمدة رخامية او سواري خشبية أقيمت خصيصا لها، وفي الجزائر نجد ان كل النماذج المدروسة تقوم على إما أعمدة رخامية كما هو الحال في جامع صفر والجامع الأخضر وجامع سيدي الكتاني بقسنطينة وجامع الباشا بوهران، وإما على أعمدة رخامية كما هو الحال بالنسبة للجامع الجديد بمدينة الجزائر.

فأما بالنسبة للأعمدة الرخامية فإننا نرى فيها تنوعا من حيث طرزها وأنماطها، حيث جائت فيها الأبدان إما اسطوانية واسعة في الأسفل وضيقة في الأعلى كما هو الحال بالنسبة لأعمدة دكة جامع سيدي الكتاني، وإما حلزونية كما هو الحال بالنسبة لأعمدة دكة الجامع الأخضر بقسنطينة، وإما نصفها السفلي مثمن والنصف العلوي حلزوني كما هو الحال في أعمدة مدة جامع صفر وجامع الباشا بوهران، كما تنوعت تيجانها، فمنها ما جاء متأثرا بالطراز الكورنثي كما هو الحال بالنسبة لتيجان أعمدة دكة جامع الباشا بوهران، وتيجان دكة الجامع الجامع الأخضر بقسنطينة، وإن كانت تيجان هذا المعلم متميزة جدا عن غيرها من التيجان في كونها تنتهي بقمة محدبة وضيقة تزينها لفائف من ورق الأكانتس، ومنها ما جاء متأثرا بالطراز الأيوني كما هو الحال بالنسبة لتيجان أعمدة دكة جامع سيدي الكتاني الذي يوجد فيه عنصر البيضة واللسان، بينما جاءت تيجان دكة جامع صفر متأثرة بالنمط

---

[٢٤])- كشك(شادية الدسوقي عبدالعزيز)، المرجع السابق، ص ٤٢-٤٤.

[٢٥])- البهنسي (صلاح احمد)، المرجع السابق، ص ١٨٩-١٩٠.

[٢٦])- القصيري(اعتماد يوسف احمد)، المرجع السابق، ص ٣٨٣. أنظر أيضا: أحمد(حمادة ثابت محمود)، دكة المبلغ، المرجع السابق، ص١٨٤-١٨٦.

المغربي، اما سواري دكة الجامع الجديد فهي الأخرى اتخذت هيئة عمود سواء من حيث شكلها الأسطواني او من حيث تاجها المزخرف بحلزونات ركنية.

وقد كانت ظاهرة إقامة دكة المبلغ فوق أعمدة معروف في العالم الاسلامي، حيث نرى لها عدة أمثلة في تونس كما هو الحال في دكة المبلغ بجامع يوسف داي (١٠٢٣-١٠٢٤هـ/١٦١٤-١٦١٥) و جامع حسين بن علي (١١٣٩هـ/١٧٢٧م)، و جامع صاحب الطابع (١٢٣٠هـ/١٨١٤م)[٢٧]، وفي مصر دكة مسجد الملكة صفية (١٠١٩هـ)، ومسجد الكخيا(١١٤٧هـ) بالقاهرة[٢٨]، و في تركيا دكة جامع بايزيد يلدريم في مودرنو(٧٨٤هـ/١٣٨٤م)، وجامع محمد الفاتح(٨٦٨-٨٧٦هـ/١٤٦٣-١٤٧١م)، ودكة جامع بايزيد الثاني في أدرنة (١٤٨٤-١٤٨٨م)، وجامع السليمانية(٩٥٧-٩٦٥هـ/١٥٥٠-١٥٥٧م)، وجامع السليمية في أدرنة (٩٧٧-٩٨٢هـ/١٥٦٩-١٥٧٤م)، ودكة المبلغ بالجامع الأزرق(١٦٠٩-١٦١٧م)[٢٩]، وفي طرابلس أقيمت أعمدة من الخشب في دكة جامع شائب العين بطرابلس (١١١٠هـ/١٦٩٨-١٦٩٩م)[٣٠]، ونفس الأمر بالنسبة للنماذج المتبقية في مساجد الهند، فهي الأخرى استخدمت فيها الأعمدة الرخامية، ومن نماذجها نذكر دكة المبلغ بالمسجد الجامع بأجرا(١٦٤٨م)، والمسجد الجامع بدهلى(١٦٤٤-١٦٥٠م) ومسجد فتح بورى بيجم(١٦٥٠م)[٣١].

٣/ السلم الصاعد:

لقد عرفت غالبية سلالم دكك المبلغين في العصر الاسلامي استخدام نوعين من الأشكال، نوع يكون فيه السلم محفور في سمك الجدار الخلفي لبيت الصلاة ينتهي بباب يفضي الى الدكة وأحيانا يمكن الوصول منه ايضا الى المئذنة، بينما في النوع الثاني نجده عبارة عن سلم موصول مباشرة بالدكة داخل بيت الصلاة، وكلا النوعين نجدهما مستخدمان في الجزائر خلال العصر العثماني.

فأما بالنسبة للنوع الأول فلا نجد له أي مثال، فيما عدا سلم دكة الجامع الأخضر بقسنطينة، الذي يشبهه من حيث أنه يقع خارج بيت الصلاة، ووجود باب في أعلى الجدار يفضي الى الدكة، في حين يكمن الاختلاف في كونه سلما خشبيا وليس درجا محفورا في سمك الجدار، على غرار ما هو معروف في هذا النمط، الذي تعود فكرة ظهوره الى ما قبل العصر العثماني، حيث وجدت نماذج له في مساجد عباسية

---

27 A.SAADAOUI, op-cit, P42-43, 160, 268.
http://www.medinatunis.com/index.php/ar/mosquees-et-zaouias.

٢٨)- كشك(شادية الدسوقي عبدالعزيز)، المرجع السابق، ص ٤٨.

٢٩)- أحمد(حمادة ثابت محمود)، المرجع السابق، ص ٧٠-٨٥، ١٨٨-١٩١. أنظر أيضا: القصيري(اعتماد يوسف احمد)، المرجع السابق، ص ٨٩-٩١. السباعي(أميرة عماد فتحي محمد)، المرجع السابق، ص ٣٢٢.

٣٠)- البهنسي (صلاح احمد)، المرجع السابق، ص ١٩٠.

٣١)- علي(أحمد رجب محمد)، المرجع السابق، ص ٢٨٩.

بالعراق، والتي نذكر من بينها سلم دكة جامع الخفافيني في بغداد المؤرخ بسنة ٥٩٩هـ/١٢٠٢م، وسلم دكة جامع قمرية ببغداد أيضا المؤرخ بسنة ٦٢٦هـ/١٢٢٨م، وهو نفس النمط الذي استمر بعد ذلك في العصور التالية الى غاية العصر العثماني ومن أمثلته نذكر جامع العاقولية ببغداد (١٠٢٨هـ/١٦١٨م)، و ودكة جامع بايزيد الثاني في أدرنة (١٤٨٤-١٤٨٨م)، ودكة جامع مهرامي(٩٦٥هـ/١٥٥٧م) وجامع رستم باشا(٩٦٩هـ/١٥٦١م) باستانبول[٣٢]، وبمصر نذكر مسجد داود باشا(٩٥٥هـ/١٥٤٨م)، ومسجد المحمودية(٩٧٥هـ/١٥٦٧م)، ومسجد الملكة صفية(١٠١٩هـ/١٦١٠م) ومسجد البرديني(١٠٢٥هـ/١٦١٦م) ومسجد يوسف آغا الحسين(١٠٣٥هـ/١٦٢٥م) ومسجد محمود حرم(١٠٢٧هـ/١٧٩٢م)[٣٣]، كما وجدت أمثلة لهذا النمط في ليبيا ويمكن أن نراه في جامع شائب العين بطرابلس (١١١٠هـ/١٦٩٨-١٦٩٩م)[٣٤].

اما النمط الثاني فإننا نجده في كل من سلم دكة جامع صفر بمدينة الجزائر وسلم دكة جامع الباشا بوهران، حيث كل واحد منهما هو عبارة عن سلم خشبي يرتكز على أرضية بيت الصلاة مباشرة، ثم يستمر بشكل مائل إلى سطح الدكة، غير أن الفرق بينهما يكمن في أن سلم دكة جامع صفر مفرغ، أي استخدم فيه درج مفرغ، من غير ألواح تغطي درجاته من الأسفل، ويحيط به درابزين من الجانبين، في حين يتسم سلم دكة جامع الباشا بوهران بأنه مصمت، حيث تكسوه ألواح خشبية من الأسفل، كما أنه من غير درابزين.

وقد كان هذا النمط معروفا في مختلف أنحاء العالم الاسلامي، وقد شاع في تونس ومن امثلته جامع يوسف داي (١٠٢٣-١٠٢٤هـ/١٦١٤-١٦١٥) وجامع حسين بن علي (١١٣٩هـ/١٧٢٧م)، و جامع صاحب الطابع (١٢٣٠هـ/١٨١٤م)[٣٥]، وفي ليبيا من أمثلته نذكر دكة جامع سيدي سالم المشاط(١٠٨٣هـ/١٦٧٢م) [٣٦]، وفي تركيا نجده في دكة مسجد أشرف أغلو في بيشهر (٦٩٩هـ/١٢٩٨-١٢٩٩م)، ودكة جامع السليمية في أدرنة (٩٧٧-٩٨٢هـ/١٥٦٩-١٥٧٤م)[٣٧]، كما استخدم بكثرة في مصر ومن أمثلته نذكر دكة المبلغ بمسجد محب الدين أبي الطيب (القرن ١٠هـ/١٦م)، ومسجد تغري بردى(القرن ١٠هـ/١٦م)، ومسجد ذي الفقار بك(١٠٩١هـ/١٦٦٠م)، ومسجد مرزوق الأحمدي(القرن ١٠هـ/١٦م)، ومسجد

---

[٣٢])- أحمد(حمادة ثابت محمود)، المرجع السابق، ص١٩٢. أنظر أيضا: القصيري(اعتماد يوسف احمد)، المرجع السابق، ص ٣٨١-٣٨٤.

[٣٣])- كشك(شادية الدسوقي عبدالعزيز)، المرجع السابق، ص ٨٩-٩١.

[٣٤])- البهنسي (صلاح احمد)، المرجع السابق، ص ١٩٠-١٩١.

[35] A.SAADAOUI, op-cit, P42-43, 160, 268.
http://www.medinatunis.com/index.php/ar/mosquees-et-zaouias.

[٣٦])- البهنسي (صلاح احمد)، المرجع السابق، ص ١٩٠.

[٣٧])- أحمد(حمادة ثابت محمود)، المرجع السابق، ص ١٩٢.

مصطفى جورجي ميرزا(١١١٠هـ/١٦٩٨م)، ومسجد الكخيا(١١٤٧هـ/١٧٣٤م)، ومسجد الشيخ مطهر(١١٥٧هـ/١٧٤٤م) [٣٨]، وفي الهند نذكر دكة المبلغ بالمسجد الجامع بأجرا(١٦٤٨م)، والمسجد الجامع بدهلى(١٦٤٤-١٦٥٠م) ومسجد فتح بورى بيجم(١٦٥٠م)[٣٩].

أما بخصوص سلم دكة جامع سيدي الكتاني بقسنطينة فقد جددت بشكل كلي وصارت من حديد يلتف بشكل حلزوني يقع في الركن الشمالي الشرقي من بيت الصلاة يفضي الى سدة تبدو هي الأخيرة حديثة ومنها يتم الوصول الى الدكة، في حين لا نجد السلم الذي كان من خلاله يتم الوصول الى دكة الجامع الجديد بمدينة الجزائر، حيث يتم الوصول اليها حاليا عبر درج منبر خشبي كان في الأصل هو منبر الجامع قبل أن يتم وضعه خلف الدكة ويستغل كسلم لها بعد أن جلب اليه منبر جامع السيدة الذي هدمه الاستعمار الفرنسي ولم يبق منه الا منبره الرخامي الذي لا زال يستعمل حاليا في الجامع الجديد، ولكن بمكن القول أن دكة هذا الجامع وباعتبار أنها تقع في أسفل القبة المركزية في وسط بيت الصلاة فإنه من غير المستبعد أنه كان لها سلم خشبي موصول بها على غرار ما نراه في دكة جامع صفر ودكة جامع الباشا بوهران.

٤/ السقف:

يتشكل سقف دكة المبلغ في الجزائر خلال العصر العثماني من براطيم خشبية مستقيمة تستند مباشرة على السواري الخشبية بالنسبة لدكة الجامع الجديد وعلى الأعمدة الرخامية بالنسبة لباقي الدكات، من غير أن تكون هناك أقواس أو عقود او بناء، يفصلها بينهما، وعلى تلك البراطيم تستند الألواح وهي ممتدة بشكل عرضي على البراطيم، ويتشابه هذا التشكيل في كل الدكك المدروسة فيما عدا بعض الفروقات الطفيفة، حيث نجد دكة المبلغ بجامع سيدي الكتاني كسيت قاعدتها كلها بألواح تحمل زخارف ملونة وأخرى منقوشة، في زينت وزخرفت

وقد وجدت ظاهرة زخرفة سقف الدكة سواء أكان منفذا بأسلوب الحفر أو الملون، في عدة نماذج من مختلف أنحاء العالم الاسلامي ومن الأمثلة نذكر سقف جامع شائب العين (١١١٠هـ/١٦٩٨-١٦٩٩م) بطرابلس[٤٠]، وسقف دكة جامع حمودة باشا(١٠٧٤هـ/١٦٦٤م) بتونس[٤١]، وبمصر سقف دكة مسجد سنان باشا ببولاق(٩٧٩هـ/١٥٧١م) ومسجد الملكة صفية (١٠١٩هـ/١٦١٠م)، وسقف دكة مسجد عقبة بن عامر(١٠٢٥هـ/١٦١٦م) ومسجد مصطفى جورجي ميرزا(١١١٠هـ/١٦٩٨م)، ومسجد الشيخ مطهر (١١٥٧هـ/١٧٤٤م)، ومسجد محمد

[٣٨])- كشك(شادية الدسوقي عبدالعزيز)، المرجع السابق، ص ٨٩-٩١.
[٣٩])- علي(أحمد رجب محمد)، المرجع السابق، ص ٢٨٩.
[٤٠])- البهنسي (صلاح احمد)، المرجع السابق، ص ١٩٠.
[41] A.SAADAOUI, op-cit, P42-43, 160, 268.
http://www.medinatunis.com/index.php/ar/mosquees-et-zaouias.

ابي الذهب(١١٥٧هـ/١٧٧٤م)، ومسجد محمود محرم(١٠٢٧هـ/١٧٩٢م)[٤٢]، ومن امثلته بتركيا نذكر دكة جامع قره أحمد باشا (٩٦٢-٩٧٩هـ/١٥٥٤-١٥٧١م)، ودكة جامع صوقللو محمد باشا في قادرغا(٩٧٩هـ/١٥٧١م)[٤٣].

اما من حيث مادة الخشب التي نفذ بها سقف الدكات، فقد سبق وأن شاعت هذه المادة في بناء وتشكيل سقف دكة البملغ بمختلف أنحاء العالم الاسلامي، ففي مصر بعد أن كانت في العصر المملوكي مشيدة من مادة الرخام على غرار دكك المبلغين بمساجد تونس خلال العصر العثماني على غرار دكة جامع يوسف داي (١٠٢٣-١٠٢٤هـ/١٦١٤-١٦١٥) و جامع حسين بن علي (١١٣٩هـ/١٧٢٧م)، و جامع صاحب الطابع (١٢٣٠هـ/١٨١٤م)[٤٤]، وهو الأمر ذاته نجده في طرابلس في دكة جامع سيدي سالم المشاط-١٠٨٠هـ/١٦٦٩م)، ودكة مسجد محمود(١٠٩١هـ/١٦٨٠م)، ودكة جامع الدرج (١١٠٦هـ/١٦٩٤م) وجامع شائب العين (١١١٠هـ/١٦٩٨-١٦٩٩م) وجامع احمد باشا القرمانلي (١١٤٩هـ/١٧٣٦-١٧٣٧م)[٤٥]، كما وجدت بتركيا عدة نماذج من الدكك المصنوعة من الخشب والتي منها نذكر دكة مبلغ جامع اشرف أغلو (٦٩٦هـ/١٢٩٧م) في بيشهر، ودكة جامع بايزيد الثاني(١٥٠١-١٥٠٦م) في استانبول، ودكة جامع رستم باشا(٩٦٩هـ/١٥٦١م) باستانبول[٤٦].

و وهي المادة نفسها التي نجدها مستخدمة في مصر، ومن الأمثلة على ذلك نذكر دكة مسجد الماسي الحاجب(٧٢٩-٧٣٠هـ/١٣٢٩-١٣٣٠م)، ودكة مسجد الطنبغا المارداني (٧٣٨-٧٤٠هـ/١٣٣٧-١٣٤٠م)، ودكة مسجد آق سنقر ابراهيم آغا مستحفظان(٧٤٧-٧٤٨هـ/١٣٤٧-١٣٤٨م) ومسجد السلطان حسن(٧٥٧هـ/١٣٥٦م) ومسجد مدرسة برقوق(٧٨٦هـ/١٣٨٥م) وغيره، وأحيانا من مادة الحجر مثل دكة مسجد شيخو الناصري (٧٥٠هـ/١٣٤٩م)، لكن سرعان ما شاعت مادة الخشب خلال العصر العثماني[٤٧].

---

[٤٢])- كشك(شادية الدسوقي عبدالعزيز)، المرجع السابق، ص ١٢٨، اللوحة رقم١٠٣،٩٩،٩٢،٨٩،٨٥،٨٣، ١٠٦،١٠٩.

[٤٣])- السباعي(أميرة عماد فتحي محمد)، المرجع السابق، ص ٣٣٢.

[44] A.SAADAOUI, op-cit, P42-43, 160, 268.
http://www.medinatunis.com/index.php/ar/mosquees-et-zaouias.

[٤٥])- البهنسي (صلاح احمد)، المرجع السابق، ص ١٨٩-١٩٠. أنظر أيضا: رشوان(جمال أحمد حداد)، العمارة الدينية في طرابلس عصر الأسرة القره مانلية دراسة أثرية تاريخية (١١٢٣-١٢٥١هـ/١٧١١-١٨٣٥م)، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الدراسات الافريقية، معهد البحوث والدراسات الافريقية، جامعة القاهرة، ١٤٢٧/٢٠٠٦، ص٢٣١.

[٤٦])- أحمد(حمادة ثابت محمود)، المرجع السابق، ص٢٥٠.

[٤٧])- كشك(شادية الدسوقي عبدالعزيز)، المرجع السابق، ص ٤٠، ٤١.

٥/ السياج:

يحيط بجميع دكك المبلغين الباقية بمساجد الجزائر خلال العصر العثماني سياج خشبي مشكل بطريقة الخرط في شكل درابزين يلتف حول الدكة من الجهات الأربع في ما عدا دكة الجامع الأخضر ودكة جامع سيدي الكتاني بقسنطينة حيث يلتف بهما الدرابزين من ثلاث جهات فقط لكونهما مدمجتان في الضلع الخلفي مع سدة تمتد عرضيا على البلاطة الأخيرة من بيت الصلاة.

وقد شاع استخدام عنصر الدرابزين المحيط بدكة المبلغ في مختلف أنحاء العالم الاسلامي، ومن امثلة ذلك بتونس نذكر دكة جامع يوسف داي (١٠٢٣-١٠٢٤هـ/١٦١٤-١٦١٥)، ودكة جامع حسين بن علي (١١٣٩هـ/١٧٢٧م)، ودكة جامع صاحب الطابع (١٢٣٠هـ/١٨١٤م)، ودكة جامع حمودة باشا[٤٨]، دكة جامع شائب العين (١١١٠هـ/١٦٩٨-١٦٩٩م) وجامع احمد باشا القرمانلي (١١٤٩هـ/١٧٣٦-١٧٣٧م) وجامع قورجي(١٢٤٩-١٢٥٠هـ/١٨٣٣-١٨٣٤م) بطرابلس[٤٩]، ودكة المبلغ بجامع المرادية (٩٧٨هـ/١٥٧٠م) ببغداد، ودكة جامع الأحمدية(١٢١٠هـ/١٧٩٥م)، وجامع الحيدر خانة(١٢٤٢هـ/١٨٢٦م) ببغداد، ودكة جامع سنان باشا بسوريا، وبتركيا نذكر جامع بايزيد (٩١٢هـ/١٥٠٦م)، وجامع مهرامي(٩٦٥هـ/١٥٥٧م) وجامع رستم باشا(٩٦٩هـ/١٥٦١م) باستانبول[٥٠]، ودكة جامع قره أحمد باشا (٩٦٢-٩٧٩هـ/١٥٥٤-١٥٧١م)، ودكة جامع صوقللو محمد باشا في قادرغا(٩٧٩هـ/١٥٧١م)[٥١]، وبمصر نذكر دكة مبلغ مسجد الملكة صفية (١٠١٩هـ/١٦١٠م)، ودكة مسجد عقبة بن عامر(١٠٦٦هـ/١٦٥٥م) ودكة مسجد مصطفى جورجي ميرزا(١١١٠هـ/١٦٩٨م)[٥٢]، وفي الهند نذكر دكة المبلغ بالمسجد الجامع بأجرا(١٦٤٨م)، والمسجد الجامع بدهلى(١٦٤٤-١٦٥٠م) ومسجد فتح بورى بيجم(١٦٥٠م)[٥٣].

ولعل من أهم ما يلفت الانتباه، هو أن سياج دكة جامع صفر(٩٤١هـ/١٥٣٥م)، وسياج دكة الجامع الجديد(١٠٧٠هـ/١٦٦٠م) بمدينة الجزائر، وسياج دكة جامع سيدي الكتاني(١١٩٠هـ/١٧٧٦م) بقسنطينة يوجد في وسط واجهته المقابلة للمحراب حنية بارزة في شكل محراب، وهي تأخذ شكل حنية نصف دائري في كل من دكة جامع صفر ودكة الجامع الجديد، في حين تأخذ شكلا

---

48 A.SAADAOUI, op-cit, P42-43, 160, 268.
http://www.medinatunis.com/index.php/ar/mosquees-et-zaouias.

٤٩)- البهنسي (صلاح احمد)، المرجع السابق، ص، ص ١٩٠. انظر أيضا: رشوان(جمال أحمد حداد)، المرجع السابق، ص ٢٣٢.

٥٠)- القصيري(اعتماد يوسف احمد)، المرجع السابق، ص ٨٨، ٣٨١، ٣٨٣.

٥١)- السباعي(أميرة عماد فتحي محمد)، المرجع السابق، ص ٣٣٢.

٥٢)- كشك(شادية الدسوقي عبدالعزيز)، المرجع السابق، ص١٢٢.

٥٣)- علي(أحمد رجب محمد)، المرجع السابق، ص ٢٨٩.

خماسي الأضلاع في دكة جامع سيدي الكتاني، في حين تخلو دكة كل من الجامع الأخضر(١١٥٦هـ/١٧٤٣م) بقسنطينة ودكة جامع الباشا بوهران(١٢٠٧هـ/١٧٩٢م) من هذه الحنية.

وتعد هذه الظاهرة فريدة من نوعها، حيث لم أعثر فيما اطلعت عليه من مراجع متخصصة وأخرى غير متخصصة في الموضوع على أي دكة في العالم الاسلامي لها مثل هذه الحنية، فهل هي اذا ابتكار جزائري وميزة تختص بها دكة المبلغ في الجزائر عن سائر دكك المبلغين في العالم الاسلامي.

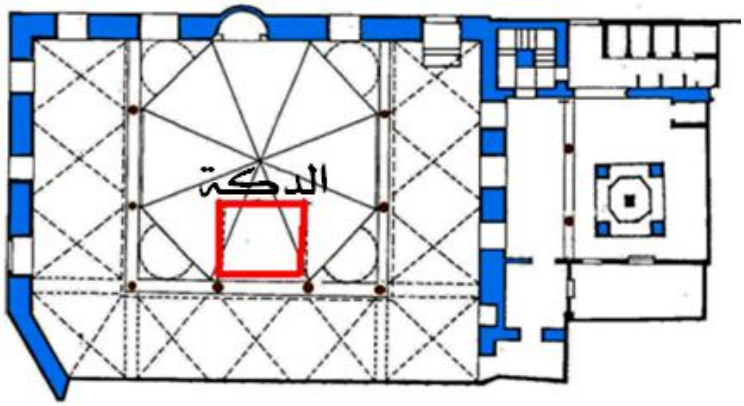
خاتمة:

في ختام هذا البحث المتواضع يمكن القول أن دكة المبلغ ظهرت في مساجد الجزائر مع الدخول العثماني، وهي من بين التأثيرات التي عرفتها الجزائر خلال العصر العثماني، والأهم من ذلك هو أن هذه الدكة لا نجدها الا في المساجد التي شيدت برعاية الحكام الأتراك العثمانيين سواء كانوا من الباشاوات والدايات كما هو الحال بالنسبة لجامع صفر والجامع الجديد بمدينة الجزائر، وجامع الباشا بوهران، او البايات كما هو الحال بالنسبة لدكة الجامع الأخضر ودكة جامع سيدي الكتاني بقسنطينة، في حين لا نجد لهذا العنصر أي وجود في باقي المساجد التي هي من بناء السكان المحليين او مساجد ترجع الى فترة ما قبل العصر العثماني، وهو الأمر الذي يؤكد على انها من التأثيرات العثمانية، كما يمكن الاشارة إلى أن الدكك الباقية والمعروفة بمساجد الجزائر كلها توجد بمساجد كانت تتبع المذهب الحنفي في حين لا نملك أي اشارة إلى وجود هذا العنصر في المسجد الذي يتبع المذهب المالكي بالجزائر، علما بأن هذا المذهب تمسك به السكان المحليون وقد أقام الأتراك العثمانيون مساجد خاصة لهم تتبع المذهب الحنفي، فهل كان ارتباط عنصر الدكة بالمساجد العثمانية الحنفية ارتباطا مذهبيا أم أن المساجد المالكية المذهب أبت إلا أن تسير على النمط العتيق الذي لم يعرف هذا العنصر.

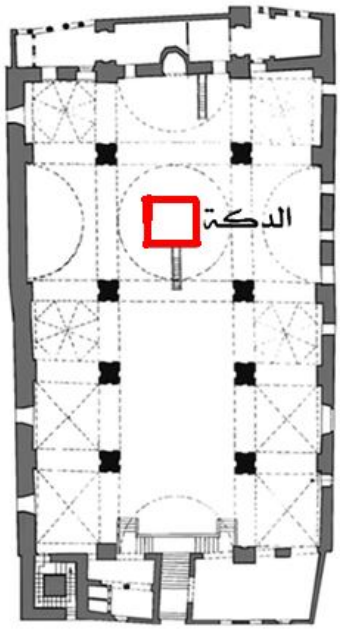
اتسمت الدكك المدروسة بأنها كلها تقع مقابل المحراب في موضع أقرب الى الجهة الخلفية من بيت الصلاة منه الى المحراب، فيما عدا دكة الجامع الجديد التي جاء موضعها أقرب الى جدار القبلة منه الى الجدار الخلفي لبيت الصلاة، وهو تقليد شاع اتباعه في الكثير من المساجد بمختلف أرجاء العالم الاسلامي.

جاءت الدكك كلها مصنوعة من الخشب تستند على أعمدة رخامية فيما عدا دكة جامع صفر فهي تقوم على سواري خشبية، كما أنها محاطة بسياج من الدرابزينات، ويتم الصعود اليها عن طريق سلم خشبي هو الآخر متصل بها داخل بيت الصلاة، وهي نفسها التقاليد التي رأيناها في الكثير من الدكك في مساجد العالم الاسلامي قبل العصر العثماني، ولعل أهم ما تتميز به دكك المبلغ بالجزائر خلال العصر العثماني هو كونها تضم بروزا في واجهتها المقابلة للمحراب بروز اتخذ شكلا نصف دائري في كل من دكة جامع صفر ودكة الجامع الجديد بمدينة الجزائر في حين اتخذت شكلا خماسي الاضلاع في دكة جامع سيدي الكتاني، وهي ميزة لم نجد لها مثيلا في الدكك التي وصلتنا بشأنها معلومات في مختلف أنحاء العالم الاسلامي.

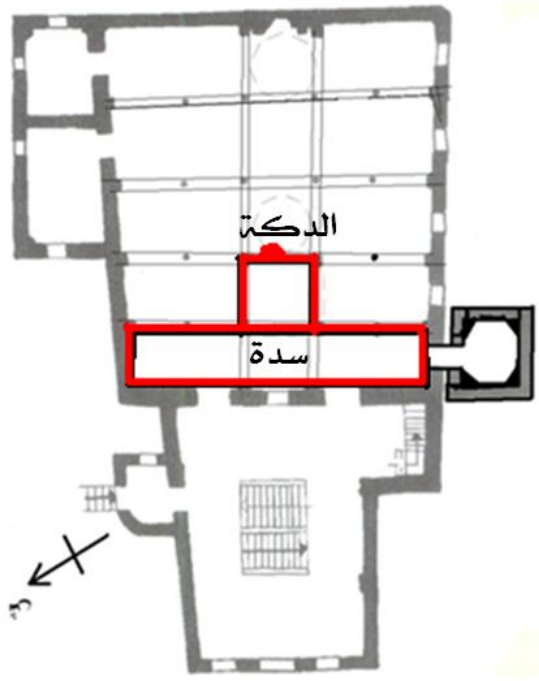
ملحق المخططات والصور:



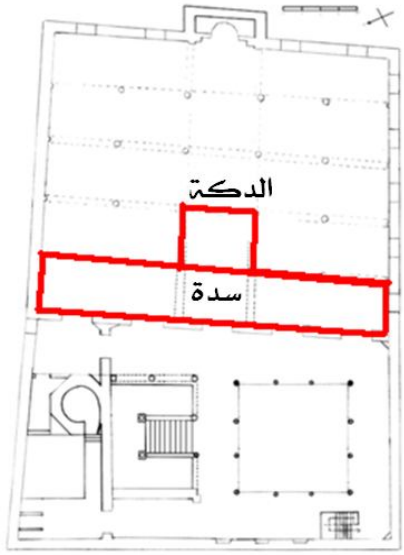
المخطط ١: جامع صفر عن بن بلة بتصرف



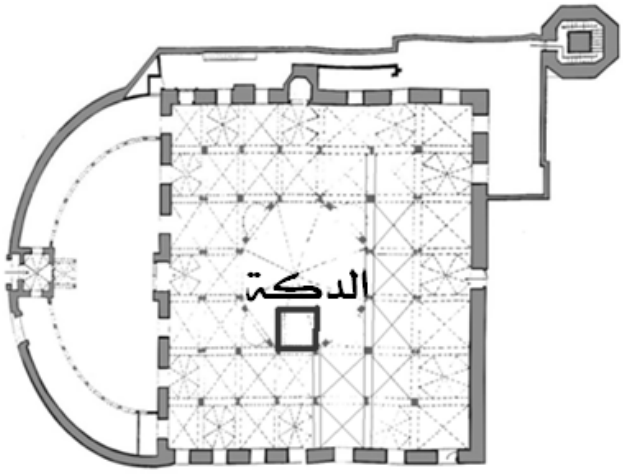
المخطط ٣: الجامع الأخضر



المخطط ٢: الجامع الجديد عن بن بلة



المخطط ٤ : جامع سيدي الكتاني



المخطط ٥: جامع الباشا بوهران عن بن بلة بتصرف

الصورة رقم ١: دكة المبلغ بجامع صفر.

الصورة رقم ٢: منظر جانبي لدكة المبلغ بجامع صفر.

الصورة رقم٠٣: دكة المبلغ بالجامع الجديد

الصورة رقم ٠٤: دكة المبلغ بالجامع الأخضر.

الصورة رقم ٥: دكة المبلغ بجامع سيدي الكتاني.

الصورة رقم ٦: زخارف سقف دكة المبلغ بجامع سيدي الكتاني.

الصورة رقم ٧: زخارف سقف دكة المبلغ بجامع سيدي الكتاني.

الصورة رقم ٨: دكة المبلغ بجامع الباشا بوهران.

رؤية جديدة لإبداعات الفنان المسلم في تحوير رسوم الأسماك في ضوء مجموعة من النسيج والخزف الإسلامي (دراسة أثرية فنية)

د.عزة عبد المعطي عبده محمد •

مقدمة:

أن دراسة الفنون الإسلامية من الموضوعات الهامة خاصة إذا ما ارتبطت بالفنان المسلم وإبداعه الفني في التحوير لرسوم كائن من الكائنات الحية التي ورد ذكرها في القرآن (الكريم)،ألا وهو عنصر الأسماك ،وهو من العناصر البيئية الموجودة في العالم الإسلامي [1]،فرسوم الأسماك في الطبيعة التى تتسم بالمنظر الجذاب، تساعد على جذب نظر الفنان في الواقع، ليقوم برسمها على منتجاته الفنية. والتي أبدع الفنان المسلم في تمثيلها ورسمها على منتجاته الفنية سواء أكانت بشكل صريح أو بأسلوب محور ،والذي ظهر من خلال دراسة هذه المجموعة من التحف الفنية المنشورة ،التي بلغ عددها (45) تحفة فنية ممثلة في النسيج- من قفاطين وستور وقطع نسيج-،والخزف - سواء أكان بلاطات خزفية أو قدور وأطباق -،والتي تنسب للفن المصري أو السوري أو العراقي أو الإيراني أو التركي،والتي يرجع بعضها للعصر العباسي ،أو العصر الصفوي وأغلبها للعصر العثماني،وقد لوحظ إبداع الفنان المسلم في تحويره لرسوم الأسماك على هذه المجموعة من التحف الفنية،والتي وفق في أن يؤلف من زخارفها النباتية والهندسية - سواء أكانت أوراق أو أزهار ،أو أفرع نباتية ،أو أشكال هندسية -،رسوم الأسماك بأشكالها المختلفة والمتنوعة المنفذة بأسلوب طبيعي وواقعي إلى حد بعيد المدى.وغير مرئي من الوهلة الأولى،وهو ما عكس إبداع هذا الفنان في تحويره لهذا النوع من الكائنات الحية الموجودة في كل البيئات الإسلامية تقريبا،والتي نفذها بأسلوب فني مبدع ومميز عكسته بجلاء كل قطعة من قطع هذه المجموعة ،فضلا عن مهارته في تنويع أشكالها وأنواعها ،وذلك مع حسن استخدامه للمساحة المتاحة ،والدقة والإتقان في رسم الأسماك بنسبها التشريحية السليمة،وذلك كله بعناصر زخرفية بسيطة.

هذا وقد قسمت الدراسة وفقا للعناصر الزخرفية المنفذة عليها ،سواء أكانت زخارف نباتية أو زخارف هندسية على النحو التالي:-

• أستاذ مساعد بكلية الآثار- جامعة القاهرة.

1) فلعل الفنان المسلم أراد برسوم الأسماك أن يمثل طعاماً موجوداً حوله في البيئة المحلية ومحبب لنفسه.

أولا : رسوم الأسماك المؤلفة من الزخارف النباتية:

برع الفنان المسلم في رسم الأسماك على تحفه الفنية من النسيج والخزف عن طريق الزخارف النباتية من رسوم الأوراق والأفرع النباتية والزهور،كما وفق في أن يؤلف منها رسوم الأسماك المحورة بالأشكال المختلفة وذلك على النحو التالي:-

أ- **رسوم الأسماك المشكلة من الأوراق المسننة** :

أولى هذه القطع نفذها الفنان على ستر من النسيج العثماني (لوحة 1)[2]، حيث رسم الفنان على هذه التحفة الفنية نوعان من الأسماك شكلهما من الأوراق المسننة،النوع الأول يتكون من الورقة المسننة المستطيلة الشكل (لوحة 1/أ) حيث رسم الفنان ورقة مسننة ذات أحدى عشر تسنينا،فرسم الفنان فم السمكة عند نقطة التقاء الورقة النباتية بالفرع النباتي،وشكل عين السمكة على هيئة دائرة بداخلها نقطة مطموسة،ونجح في رسم إنسان العين بلون مختلف عن حدقة العين،فبرزت بذلك العين .واستفاد الفنان من التسنين ليؤلف منه زعانف السمكة ،أما الذيل فقد ألفه بمنتهى المهارة من التسنين الخلفي للورقة ولم يرسمه مستقيما بل رسم الخط وبه انحناء ليعبر بوضوح عن حركة الذيل.ويلاحظ أن الفنان قد وفق في التعبير عن حركة السمكة وحيويتها وهو ما عكسه بجلاء في حركة التهام الفرع النباتي،وكذلك في حركة الذيل.كما أن الفنان نوع في الأوضاع على هذا الستر ما بين الوضع الجانبي لهذا النوع من الأسماك ،وما بين رؤيا عين الطائر للنوع الثاني الموجود على نفس الستر(لوحة 1/ب).أما النوع الثاني من رسوم الأسماك التي نفذها الفنان على هذه التحفة الفنية فقد تمثل في الأوراق المسننة ذات العشر تسنينا ، والتي تأخذ الشكل الكأسي ،ورسم فم السمكة من نقطة الالتقاء بين الفرع والورقة نفسها،وبتدقيق النظر يلاحظ أن السمكة تلتهم الفرع النباتي.ورسم الفنان للسمكة اثنين من العيون على هيئة دائرة بداخلها نقطة مطموسة وذلك في الثلث الأول من جسم السمكة تقريبا،- والتي شكلها أحيانا على هيئة وريدات بيضاء - كما أنه برع في الاستفادة من التسنين الجانبي للورقة ليؤلف منه الزعانف،ثم شكل من التسنين الخلفي والأخير ذيل السمكة،وبرع في تمثيله طويلا ومنحنيا ليعكس بجلاء حركة السمكة بمنتهى الدقة والمهارة. وقد وفق الفنان هنا في إبراز رسومه عن طريق التباين اللوني .ويلاحظ أن الفنان قد حاول أن يحور في رسم السمكة من النوع الأول فجعل لها عين إضافية في مؤخرة الجسم كي يمعن في التحوير،حيث أنه أبرزها بشكل واقعي كبير عند منطقة الرأس ،والعين كادت تبرز

---

[2]) من الكتان المطرز بالحرير ،يرجع للقرن (10هـ/17م)مقاسات القطعة (201 × 131سم).
Ellis (M.),Wearden (J.).,Ottoman Embroidery, London 2001,p.17,pl.14.

تحويره، فأخفاها برسم العين المنفذة في الخلف. ونفس الفكرة نفذها الفنان على ستر أخر من النسيج (لوحة 19 /أ)[3]،حيث رسم أسماك محورة تشبه سمكة الرعاش[4]منفذة بأسلوب طبيعي إلى حد بعيد ،وذلك عن طريق رسم أوراق مسننة مركبة ذات ثلاث عشر تسنينه،حيث ألف منها رسوم أسماك بمهارة ، كما نجح في حسن التعبير عن حركاتها.وفي رسم هذا الكائن البحري بكافة تفاصيله،وهو ما يعكس مهارته في التحوير والتجريد الفني.

كما رسمت الأوراق المسننة أيضا على ستر ثالث من النسيج العثماني[5]، حيث رسم الفنان ورقة مسننة مركبة حصرت بداخلها فرع نباتي.ومن خلال الورقة المسننة وما بها من الفرع النباتي وفق الفنان بمنتهى المهارة أن يولف منها رسوم الأسماك المحورة والتي نفذت بشكل طبيعي وواقعي وذلك عن طريق الفرع النباتي الداخلي وكذلك من خلال التسنين الموجود بالورقة النباتية ،ووفق الفنان في التعبير عن حركة الأسماك وهي في حالة قفز، فضلا عن براعته في التعبير عن رسم التفاصيل خاصة منطقة الرأس،ومهارته في حسن التعبير عن النسب التشريحية .(لوحة 12/أ). و برع الفنان في رسم الأوراق المسننة ليؤلف منها رسوم أسماك محورة منفذة بشكل قريب من الواقع وطبيعي إلى حد كبير وذلك على ستر أخر من العصر العثماني(لوحة 16)[6] حيث رسم الفنان على ساحة الستر رسوم أشكال معينات مؤلفة من رسوم أربع من الأوراق المسننة،والتي تنطلق من أوراق لوزية الشكل،وقد رسم الفنان الأوراق المسننة،تتألف من تسنينات ست موزعة على الجانبين،تمثل زعانف السمكة،والتسنين السابع والأخير تنتهي

---

[3]) ستر من النسيج العثماني من الكتان المطرز بالحرير ، من القرن (10هـ/ 17م). Ibid., pl.16.

[4]) سمكة الرعاش(أو الرعاد):ويسكن الأماكن التى تكثر فيها الحوش والحجارة وهي سمكة لها وسيلة دفاع قوية تمكنها من الإفلات من أي كائن حي يريد أن يوقع بها فهي تعطي صدمات كهربائية قوية عند الإحساس بالخطر أو الإمساك بها تعيش في المياه الشبه ساكنة أو المتحركة البطيئة تأكل هذه السمكة الطعم العادي،لكن يجب الإطعام على شكل عنكبوت وبحجم كبير بعض الشيء وصيدها غالبا ما يكون حداف على الأرض بلا عوامة وتنشط هذه السمكة ليلا حيث يكثر سعيها ويسهل صيدها إن وجدت بالمكان الذي تصطاد فيه ولحمها جيد جدا لكن لا تؤكل السمكة إلا بعد سلخها من طبقة الجلد السميكة والتي تكون سميكة جدا. www.kenanaonline.com.

ومن الجدير بالذكر أن الباحثة قد قام بمساعدتها في مقارنة رسوم الأسماك الموجودة بالدراسة مع أنواع الأسماك الحقيقية أستاذ متخصص وهو الأستاذ الدكتور مجدي حنا –أستاذ أمراض الأسماك –بكلية الطب البيطري –جامعة القاهرة – فله كل الشكر والتقدير.

[5]) ستر من النسيج العثماني يرجع للقرن (10-11هـ/16-17م)،محفوظة بمجموعة كلكليان .
Otto,Falke., Kunstgeschichte Der Seidenweberei,Berlin 1921,Sig.522.

[6]) ستر من النسيج العثماني،من الكتان المطرز بالحرير،من القرن (16-17م/10-11هـ).
Ellis (M.),Wearden (J.),op.cit.,pl.9.

به الورقة وهو أطولها وقد جاء منحنيا ،حيث ألف الفنان منه بمهارة ذيل السمكة.و زخرف الفنان جسم السمكة برسوم زخرفة سهمية الشكل. (لوحة 16/أ).

وقد نجح الفنان المسلم في أن يرسم الأوراق المسننة المركبة على ستر ثالث من النسيج العثماني(لوحة 17)[7] بدقة وإتقان فني رائع ،حيث رسم على ساحة الستر الأوراق المسننة المركبة بالتبادل مع زهرة التوليب،وهي تنطلق من الأفرع النباتية،والتي شكل منها الفنان رسوم أسماك محورة منفذة بشكل طبيعي وواقعي إلى حد كبير،حيث برع الفنان في رسمها فرسم لنا ورقة مسننة مركبة مؤلفة من تسع تسنينات موزعة أربع على كل جانب،شكل منهم جسم السمكة وزعانفها،والتسنين الأخير الذي يمثل أكبرها وأطولها ،شكل منه الفنان بمنتهي الدقة ذيل السمكة .وقد وفق الفنان في رسم العينان على هيئة وريدات خماسية البتلات،وفي تمثيل السمكة وهي تلتهم الفرع النباتي،مما يعكس وينم عن الحيوية والحركة.ومن ثم نجح الفنان في رسم السمكة بكل تفاصيلها بمنتهى المهارة والذي يرى في كافة تفاصيلها.كما أنه زين جسم السمكة برسوم أشكال من الوريدات الخماسية البتلات كنوع من أنواع التحوير الفني. (لوحة 17/أ).ونجح الفنان في رسم الأوراق المسننة على قطعة من النسيج ليشكل منها رسوما لأسماك محورة (لوحة 20)[8] ،حيث رسم الفنان السمكة وهي تلتهم الفرع النباتي،وقد شكلها من رسم ورقة نباتية مسننة ذات ثلاث عشر تسنينا،أطولها وأكثرها انحناءا التسنين الأخير،كما أعتاد الفنان المسلم في رسم الأوراق المسننة بهذه المجموعة ، بهذا الشكل قاصدا،ليحقق الغرض المطلوب منه وهو تمثيل ذيل السمكة،والتعبير عن حركتها. وهكذا وفق الفنان في التعبير عن نسبها التشريحية وتفاصيلها بدقة ومهارة .(لوحة 20/أ).وبرع الفنان في رسم الأسماك المحورة من الأوراق المسننة ،وذلك على جزء من سرج (لوحة 25)[9]حيث شكل الفنان رسوم الأسماك من أوراق مسننة ذات سبع تسنينات أطولها وأكثرها انحناءا التسنين الأخير الذي مثل الذيل.وقد رسمها وهي

---

[7]) ستر من نسيج العثماني،من القرن (10هـ/17م)،من الكتان المطرز بالحرير.(مقاساته 204×135.5سم). Ibid.,p.18,pl.10

[8]) قطعة من النسيج العثماني من الحرير مطرز بخيوط ذهبية،من القرن (10هـ/16م).
Patricial (L.),Baker.,Islamic Textiles, London 1995,pl.91.

[9]) جزء من سرج،من الحرير المطرز بخيوط من الحرير وفضة وذهب،تركيا قرابة (1600 م)،وحدة الفن الإسلامي:معرض عن الفن الإسلامي بقاعة الفن الإسلامي بمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية،الرياض 1405هـ،لوحة 164.
Tulips, Arabesques and Turbans (decorative Arts from the Ottoman Empire),London 1982,pl.150.

تلتهم الفرع النباتي ،وقد زخرف الفنان ظهر السمكة بخط مستقيم.وقد وفق الفنان في التعبير عن حركة السمكة،ونجح في إبراز التفاصيل عن طريق التجسيم والتباين اللوني بين اللونيين الأبيض والذهبي.(لوحة 25 ب).ورسم الفنان على جزء من ستر أخر (لوحة 26ج)[10] نوعان من الأسماك المحورة ،شكلهما من الأوراق المسننة المركبة،النوع الأول أكثر تسنينا،وقد رسمها في وضع جانبي كامل،ورسم عينها في الثلث الأول من الجسم،وزخرف باقي الجسم برسوم قشور،ورسمها وهي تحاول التقاط الفرع النباتي.والنوع الثاني حيث رسم أوراق دقيقة التسنين للغاية،وقد رسم الأسماك في وضع ثلاثي الأرباع تقريبا،وشكل عين السمكة على هيئة وريدة بأسلوب طبيعي إلى حد كبير.وقد زين باقي الجسم برسوم وريدات محورة أمعانا في التحوير.وقد وفق الفنان هنا في حسن التعبير عن حركات الأسماك من هذا النوع وهي تقوم بالتقاط الأفرع،وحركات الجسم،مما أضفى حيوية للمنظر،ونجح في التعبير عن تفاصيل الجسم.كما رسم الفنان أيضا من الأوراق المسننة المركبة (أو الساز)،رسوم أسماك محورة،وذلك على بلاطة من الخزف (لوحة 40/ب) [11] ،مؤلفة من أثنى عشر تسنينا،حيث مثل التسنين الأخير أطولها وأكثرها انحناءا،الذي مثل الذيل،ومثل باقي التسنين الجسم الخارجي للسمكة ،أما منطقة الرأس فقد رسمها بكافة تفاصيلها بمنتهى الاقتدار الفني وشكل العين ببراعة من رسم زهرة الياسمين، والتي جاءت متفقة مع العين.

ووفق الفنان في رسم أسماك محورعلى بلاطات خزفية (لوحة 42/أ)[12]،وقد نفذها الفنان من رسوم الأوراق المسننة المشقوقة،بشكل طبيعي للغاية،كما وفق في التعبير عن حركاتها بدقة وإتقان،وإبراز كافة تفاصيلها بمنتهى المهارة.كما وفق الفنان في رسم أسماك محورة ،تشبه سمكة البياض،على بلاطات خزفية أخري [13] (لوحة 43/أ)،حيث نفذها من رسوم الأوراق المسننة المركبة،ووفق في رسم السمكة بكافة تفاصيلها من عيون شكلها على هيئة زهور الياسمين الخماسية البتلات،ومهارته في رسم فم السمكة وهي تلتقم الفرع

---

[10]) جزء من سترمن الحرير المطرز بخيوط مذهبة،تنسب إلى اسطنبول أو بروسه،في النصف الثاني من القرن (10هـ/16م)،وهي محفوظة في متحف النسيج بواشنطن.

Brend (B.).,Islamic Art, Singapore 1991,pl.137.

[11]) بلاطة مربعة من خزف أزنيك (أو أزنيق)،تركيا قرابة 937هـ/ 1530م،معرض الفن الإسلامي ،لوحة 117أ.

[12]) بلاطات خزفية بواجهة سبيل رقية دودو (1174هـ/1761م). ربيع حامد خليفة :فنون القاهرة في العهد العثماني (923هـ/1517م-1220هـ/1805م)،مكتبة زهراء الشرق :القاهرة 2004م،لوحة 29.

[13]) بلاطات خزفية بواجهة سبيل وكتاب أوده باشي (1084هـ/1673م). المرجع نفسه،لوحة 12.

النباتي،فضلا عن استغلال التسنين قي رسم زعانف السمكة،وكذلك مهارته في رسم زعنف أضافي ممتد أفقيا ليعبر عن حركة السباحة اتبعه بمهارة فائقة رسم حركة الذيل،الذي رسم بشكل طبيعي وواقعي إلى مدى بعيد.

ب - **رسوم الأسماك المشكلة من الأوراق اللوزية :**برع الفنان في رسم الأسماك المحورة من الأوراق اللوزية الشكل التي نفذها الفنان بأشكال مختلفة وأولى هذه الأسماك تلك التي نفذها الفنان على جزء من ستر من النسيج العثماني (لوحة 2)[14]حيث زخرفه الفنان برسوم أفرع نباتية ينطلق منها رسوم أوراق لوزية كبيرة الحجم مسننة،منفذة بشكل متموج (أو متعرج)،ينطلق منها رسوم زهور نباتية وأوراق مسننة.وقد وفق الفنان حين ألف من هذه الأوراق اللوزية المسننة الحافة رسوم مجموعات من الأسماك المحورة تشبه سمكة موسى[15] تسير خلف بعضها البعض في شكل متموج ليتناسب مع (لوحة 2/أ)حركة الأسماك.حيث رسم الفنان فم السمكة على هيئة قوسين مفتوحين،وقد افترست الفرع النباتي ،والذي يمثل جزء من ذيل السمكة التي أمامها،وقد رسم عند منطقة الرأس فرع نباتي رئيسي ينطلق منه فرعان قصيران ليعبر به عن منطقة الرأس في الثلث الأمامي من جسم السمكة.ورسم الجزء الخارجي للورقة مسنن وبه التواء وانحناء ليعبر بمهارة عن الشكل الخارجي للهيكل العظمي لجسم السمكة من زعانف ثم جاء بالذيل الذي شكله على هيئة فرع نباتي ينطلق منه فرعان صغيران عند بداية انطلاقه ليشكل ذيلا ثلاثيا قصيرا وفق في تمثيله بانحناءته، ليمتد لتلقمه السمكة التي تليها.وتعكس التحفة الفنية مهارة الفنان المسلم الذي نسجها وذلك حين وفق في التعبير عن جسم السمكة عن طريق رسمها مسننة من الخارج والداخل ليعبر به بدقة عن طبيعة جسم هذا الكائن.وذلك بالإضافة إلى التسنين وما به من انحناء حيث عكس بمهارة الحركة في جسم

---

[14]) من الكتان المطرز بالحرير،من القرن(10هـ/17م).(مقاسات 245×90سم)
Ellis (M.),Wearden (J.),Op.cit.,p .17,pl.15.

[15])سمكة موسى : الاسم العلمي (Solea Solea)،نوع من السمك المفلطح ه جمجمة ملتوية بحيث تقع العينان على جانب واحد من الجسم ويعيش هذا السمك قريبا من الشواطئ في البحار الدافئة ،له أعين صغيرة متقاربة وفم معقوف وجسم بيضي مفلطح.وزعانف الذيل مستديرة ينمو سمك موسى الأوربي إلى طول 25و65 سم ويزن حوالي نصف كيلو ،يستطيع أن يكتسب ألوان القاع بعد أن يطيل النظر إليها وذلك لأن عين السمكة تنقل صور المرئيات إلى العصب البصري ثم إلى المخ ثم على العصب الودي الذي يتصل بجميع الخلايا الملونة وبذلك تأخذ السمكة لون البيئة التى فيها .ويعد موسى اليموني غذاء مهما في غذاء مهما في شمال أوربا.قيل أن أو عدة أسماك تصادف أن وجدت في النقطة التى فيها موسى البحر بعصاه فأنشق البحر وانشقت السمكة لنصفين ثم استكمل كل نصف ما يلزمه ليبقي حيا.

ar .m.wikipedia.org

السمكة،كما أن ترتيبه لرسوم الأوراق في شكل تموج يتناسب مع حركة الماء وحركة الأسماك في الطبيعة.فضلا عن مراعاة النسب التشريحية لهذا الكائن.كما وفق الفنان هنا كل التوفيق في اختيار الشكل اللوزي ليتناسب مع جسم السمكة حيث جاءت مقدمة الورقة متناسبة مع النصف الأمامي للسمكة ،وانسحب الشكل اللوزي في نهايته جاء متوافقا مع نهاية جسم السمكة وانسحابه عند مؤخرتها.كما برع الفنان وكان واقعيا حين رسمها في مجموعات ،حيث أن هذا النوع من الكائنات لا تسير إلا في تجمعات بأعداد كبيرة ،ومهارته في رسمها في تموجات،وهو ما يعبر عن سيرها وهي تسبح بهذا الشكل الذي جاء طبيعيا وواقعيا.

وجاءت رسوم الأسماك مشكلة على هيئة أوراق لوزية مرة أخرى على قميص من النسيج العثماني (لوحة 3)[16] حيث ملئت زخرفة القميص برسوم زخارف نباتية عبارة عن رسوم أوراق لوزية مسننة الشكل كبيرة الحجم تشبه المزهرية تنبثق منها رسوم مجموعتان من النباتات العشبية ،وملئت هذه الأوراق المسننة من الداخل برسوم وريدات تتوسطها في المركز وريدة سداسية البتلات ويحيط بها رسوم أوراق ثلاثية ووريدات ثلاثية البتلات .وقد شكل الفنان من هذه الأوراق اللوزية المسننة سالفة الذكر بمنتهى الدقة والإتقان رسوم أسماك محورة تشبه سمكة البلطي[17]،وذلك حين شكل الفنان عين السمكة من الوريدات الثلاثية،وفمها من خلال رسوم مجموعة الأعشاب التي تنطلق منها الأوراق اللوزية المسننة،وألف من الورقة اللوزية نفسها،جسم السمكة واستفاد من التسنين ليعبر به أصدق تعبير عن الهيكل الخارجي لها،بشكل طبيعي وواقعي،وشكل من نهاية الورقة والمجموعات العشبية المنطلقة منها ذيل السمكة بمنتهى المهارة.(لوحة 3/أ).وقد وفق الفنان في التعبير عن الحركة وذلك من خلال حركات الذيل مع مهارته في

---

[16]) قميص من الكتان المطرز بالحرير،من النسيج العثماني يرجع للقرن (10-11هـ/16-17م).(مقاسات 182×186سم). Ibid.,18,pl.26.

[17])سمكة البلطي :سمك مشهور لا يخفى على صياد ومنه عدة أنواع وأشكال فمنه السلطاني والأزرق والحجازي والملقاوي والنادرة والأبيض ويطعم له إما الريم وهو أكثر ما يفضل ثم الطعم ويتواجد في جوانب النيل عند تجمعات الحشيش والنجيل والبوص أو في الداخل قليلا أماكن تواجد الحجارة (بالنسبة للحجازي)في الأرض الطينية الملساء بالنسبة للملقاوى والبلطي الأبيض له موسمان تزاوج في السنة الأول من أواخر شهر مارس وحتى شهر مايو ،والثاني من شهر سبتمبر وحتى أوائل نوفمبر ويسمى هذا الموسم بالمران وهذه الأوقات تكون السمكة صائمة لأن حيث يحتفظ البلطي بالبيض في جور يصنعها الذكر وتبيض فيه الأنثى ثم يلقحه الذكر تلقيحا خارجيا وتقوم الأنثى بعد ذلك بالاحتفاظ بالبيض في فمها حتى يفقس ثم تقوم بعد ذلك بمرحلة ما يعرف بالبخ ،فتقوم ببخ صغارها حتى يقوموا بالسباحة وعند الشعور بالخطر يتجهون بسرعة نحو فم الأم حتى يصبح حجم البخ 2 أو 3مم،فتقوم الأم ببخه وتركه ليعاني مرارة الهرب من الأعداء الطبيعية والتي تتغذى عليه مثل سمك البياض.

www.Kenanaonline.com

مراعاة النسب التشريحية للأسماك،وكذلك الواقعية في رسمها وخاصة في التسنين الموجود بجسم السمكة.كذلك رسم الفنان علي قطعة من النسيج العثماني(لوحة 9)[18] أشكال أسماك محورة على هيئة أوراق لوزية الشكل وذلك بالتبادل مع رسوم زهرة التوليب (أو اللاله محورة)،والتي تنطلق جميعها من أفرع نباتية.حيث شكل الفنان جسم السمكة وذيلها من الورقة اللوزية التي ملئها برسوم قشور الأسماك ،في حين شكل الفنان رأس السمكة من الورقة النباتية الثلاثية التي في مقدمة الورقة اللوزية.وقد نجح الفنان في أن يعبرعن حركتها وذلك عن طريق حركة الجسم والذيل،وحركة التهام الفرع النباتي.فضلا عن الواقعية في تغطية الجسم بالقشور.(لوحة 9/ب).

ورسمت الأوراق اللوزية كذلك على سترمن العصر العثماني (لوحة 15)[19]حيث زخرف الفنان الستر برسوم أفرع نباتية ينطلق منها رسوم زهور التوليب تحصر بداخلها رسوم أوراق لوزية الشكل،شكل منها الفنان رسوم أسماك محورة حيث رسم في مقدمة الورقة زخرفة هندسية تشبه حرف (u)باللغة الإنجليزية ،مثلت رأس السمكة . وقد برع الفنان في رسم الأسماك هنا بواقعية رغم صغر حجم الأسماك على هذه التحفة الفنية.(لوحة 15 /ب).ونفس الفكرة سالفة الذكر نفذها الفنان على ستر من النسيج العثماني(لوحة 16)[20]،حيث رسمت الأوراق اللوزية محصورة بين رسوم زهرة التوليب المنفذة بأسلوب محور على الستر.وقد نجح الفنان في أن يشكل من الورقة اللوزية رسوم أسماك محورة تشبه سمكة البلطي منفذة بأسلوب قريب من الواقع،وقد رسمها الفنان برؤية عين الطائر وهي تسبح .(لوحة 16/ج) .وعلى صحن من الخزف ذو البريق المعدني(لوحة 32 /أ)[21]وفق الفنان في أن يشكل من الورقة النباتية التي يلتقطها الطائر[22]شكلها على هيئة سمكة محورة

---

[18]) قطعة من نسيج الحرير العثماني ترجع للقرن (11-10هـ/16-17م)،محفوظة بمجموعة كلكليان .

Otto,Falke,Op.cit.,Sig.520.

[19]) سترمن نسيج العثماني من الكتان المطرز بالحرير،من القرن(10هـ/17م).(مقاساته 205 × 134 سم). Ellis (M.),Wearden (J.),Op.cit.,p.17,pl.11.

[20]) ستر من النسيج العثماني،من الكتان المطرز بالحرير،من القرن (17-16م/10-11هـ). (المقاسات 209× 44سم). Ibid.,p.18,pl.9.

[21]) صحن من الخزف ذو البريق المعدني،من صناعة العراق،من العصر العباسي في القرن (4هـ/10م)،محفوظ بمتحف الفرير للفن،بواشنطن .

Wilson (E.),Islamic Designs, London 1988,pl.8

[22]) من تأثيرات الفن الساساني تمثيل الطائر وهو يلتقط بفمه فرع نباتي ،وهو إشارة إلى الفال الحسن. هالة فؤاد عبد الفتاح يوسف : دراسة آثريه للعناصر الزخرفية والأساليب الصناعية على المنحوتات الحجرية والرخامية بالمتحف القبطي بالقاهرة من القرن الخامس الميلادي حتى منتصف

ببراعة فنية وشكل العيون على هيئة دوائر متداخلة بداخلها نقطة مطموسة مثلت إنسان العين للسمكة، كما وفق في أن يشكل ذيل الطائر على هيئة سمكة ضخمة،ووفق كل التوفيق في التسنين الخارجي للورقة النباتية الذي جاء متناسبا مع الجسم الخارجي للسمكة. وبرع الفنان في رسوم أوراق لوزية،على صحن أخر من الخزف(لوحة 33/ب)[23]،ألف منها الفنان بمنتهى الدقة رسوم أسماك محورة جعل لها رسوم ذيول رفيعة ،وقد شكل منطقة الرأس عن طريق رسم أنصاف دوائر باللون الأبيض،تشبه حرف (c)،باللغة الإنجليزية ،بمنتهى البراعة الفنية.وقد وفق في التعبير عن حركاتها رغم صغر حجم العنصر الزخرفي،فضلا عن قلة استخدامه للألوان وحسن توزيعها،فقد اقتصر في رسمه للأسماك من هذا النوع على لونين فقط هما الأزرق والأبيض.ودقة التفاصيل في رسوم الأسماك رغم صغر حجمها.فضلا عن مهارته في رسم عدد كبير منها،على الصحن ومتداخلة مع نوع أخر،مما عكس واقعية المنظر حيث أنه عادة ما تتواجد الأسماك في الطبيعة،مع بعضها البعض في شكل مجموعات.

وشكل الفنان بمنتهى البراعة من رسوم الأوراق اللوزية الشكل الكبيرة الحجم (القريبة من الجامة المفصصة)،ومن رسوم الأوراق الثلاثية وزهور الياسمين رسوم أسماك محورة كبيرة الحجم تشبه سمكة السفن ذو الشوكة[24]،وذلك على كسوة خزفية (لوحة 45/ أ)[25] ،حيث شكل بمنتهى المهارة الجسم من الورقة اللوزية الشكل،والذيل من الورقة الثلاثية،وزخرف الجسم بزهور الياسمين.فنفذت بشكل قريب من الطبيعة ،وقد نجح الفنان في حسن التعبير عن حركاتها بشكل طبيعي ،وفي حركة الفم الممسك بغطاء الآنية.(أو المزهرية).

ج- رسوم الأسماك المؤلفة من المراوح النخيلية والأفرع النباتية والأوراق الثلاثية والكأسية والقلبية الشكل :

القرن الثاني عشر الميلادي،(مخطوط رسالة ماجستير)، كلية الآثار – جامعة القاهرة(1992م).،صـ 104.

[23]) صحن من الخزف المرسوم تحت الطلاء،منقاشان،إيران،في القرن (7هـ/13م)،محفوظ بمتحف المتروبوليتان.وحدة الفن الإسلامي :معرض عن الفن الإسلامي،لوحة 125.

Jenkins (M.)., Islamic Pottery ,The Metropolitan Museum of Art Bulletin ,1983,pl.23.

[24]) سمكة السفن ذو الشوكة :ويسمى بالسفن اللاسع والاسم العلمي (Dasyatis Pastinaca)،وهو من أشكال الأسماك المفلطحة ،كالرايا والفار والرعاش ،وهي بطيئة الحركة وتعيش بالقيعان.

محمد عقيله العماص : أسماك المتوسط، دار الكتب الوطنية الجماهيرية : مصراته ، ليبيا ، صـ 32، 67.

[25]) كسوة خزفية من مسجد رستم باشا باسطنبول ،من عمل المهندس سنان في القرن(10هـ/16م).

Levey (M.).,Op.cit.,pl.39 ,fig.iv.

شكل الفنان من رسوم الأفرع النباتية والمراوح النخيلية والأوراق الثلاثية على ساحة سجادة من تركيا(لوحة 14)[26] رسوم أسماك محورة تشبه البلطي وذلك حين رسم الفنان دائرة صغيرة ينطلق منها فرعان نباتيان ينتهي كل منها بمروحة نخيلية رشيقة متعددة الفصوص تنتهي كل منها بفرع نباتي يلتقيان معا لينطلق منهما ورقة نباتية ثلاثية .وقد برع في أن يشكل فم السمكة من الدائرة الصغيرة(أو النقطة المستديرة)،وشكل من المراوح النخيلية والأفرع النباتية جسم السمكة،ومن الورقة الثلاثية الذيل،ومن الفص الخارجي للمروحة النخيلية،رسم الزعانف بمنتهى المهارة والاقتدار الفني،والواقعية في النسب التشريحية للسمكة،وهي مهارة من هذا الفنان الذي ألف من رسوم زخرفة التوريق رسوم أسماك ،فضلا عن مهارته ودقته الفنية في حسن التعبير عن تفاصيلها من ذيل وزعانف جانبية بشكل طبيعي إلى حد كبير.(لوحة 14/أ).كذلك رسم الفنان من الأوراق الثلاثية المثقوبة على السرج -[27](لوحة 25 /ج) رسوم أسماك محورة تشبه سمكة قشر البياض[28]في وضع جانبي كامل،وهي تلتهم الأفرع النباتية.وقد وفق الفنان كل التوفيق في رسمها في وضع جانبي كامل ابرز به تفاصيل السمكة بجلاء،كما وفق في التعبير عن حركاتها،مع مهارته في توزيع الألوان بين الأسود والأبيض حيث التباين اللوني،مع قليل من اللون الذهبي،وذلك كله على أرضية من اللون الأحمر،مما ساعد على إبراز تفاصيل المنظر.وعلى نفس القطعة برع الفنان في رسم سمكة محورة من نوع قشر البياض (لوحة 25/أ) بمنتهى الدقة والمهارة الفنية وذلك حين شكل الفنان المسلم من نصف المروحة النخيلية الثلاثية الفصوص سمكة محورة تشبه سمكة البياض (أو الدولفن)،رسمها بمنتهى الدقة والابتكار الفني حيث شكل من نصف المروحة النخيلية عند بداية انطلاقها الرأس،ومن الفصوص الثلاثية باقي الجسم،والذيل بمنتهى

---

[26]) سجادة من نوع السراي،اسطنبول،القرن(13هـ/ 19م).عبد الله عطية عبد الحافظ: دراسات في الفن التركي،مكتبة النهضة المصرية:القاهرة 2007م،لوحة 87.

[27]) جزء من سرج،من الحرير المطرز بخيوط من الحرير وفضة وذهب،تركيا قرابة (1009هـ/1600م) وحدة الفن الإسلامي :معرض عن الفن الإسلامي،لوحة 164.

[28]) سمكة قشر البياض:أو الساموس أو حمار البحر كما يسميه أهل النوبة وهي أقوى سمكة موجودة في النيل بلا منازع وتشبه البلطي مع فارق الحجم واللون الفضي اللامع وقشورها قوية وتكون بمثابة درع لها من الأعداء الطبيعية ،تتغذى على الأسماك الصغيرة والكبيرة بلا تمييز ولها صدفتين أعلى الخياشيم تمكنها من قطع وجرح أي عدو يقترب منها وتستخدمهما فيقطع سلك وشباك الصيادين حجم هذه السمكة في بحيرة ناصر إلى 150 إلى 200 كجم ،وهي سمكة مفترسة شديدة القوة وعند شعورها بالخطر أو إحساسها بأنها وقعت فريسة لصياد ما فأنها تقوم بالجري بسرعة ثو القفز في الهواء في حركات بهلوانية تمكنها من قطع أشد أنواع السلك ولها أساليب خاصة وسلك خاص في صيدها تتواجد في أي نوع من أنواع المياه وقوتها تمكنها من السباحة في أشد وأقوى التيارات المائية لحمها يعتبر من أجود أنواع لحوم الأسماك المتواجدة في النيل لكن صيدها صعب وخطر ،وخاصة الأحجام الكبيرة.

www.Kenanaonline.com

البراعة الفنية،ورسم بداخل المروحة النخيلية فرع نباتي به رسوم وريدات بيضاء،وريقات ثلاثية سهمية الشكل تمثل رسوم أسماك محورة صغيرة.وتبرز مهارة ودقة الفنان حين شكل من بداية هذا الفرع النباتي سالف الذكر فم السمكة بمنتهى الدقة الفنية،ورسم الذيل الذي شكله من الفص العلوي الملتوي الذي شكله على هيئة رأس ثعبان،بمنتهى الدقة الفنية،وحسن التعبير عن الحركة ،والإتقان في الرسم والذي عكسه بجلاء هذا الحيوان الذي رسمه ليس من مروحة نخيلية كاملة،بل بلغ من دقته أن شكله من نصف مروحة فقط،ولم يكتف بذلك بل شكل الفص النهائي على هيئة رأس ثعبان محور.وفي مساحة صغيرة وكأننا أمام كاميرا فنان وليس نساج.كما عكست التحفة الفنية مهارته في إبراز موضوعه الفني عن طريق التجسيم والتباين اللوني .

كما وفق الفنان في رسم مجموعات من الأسماك المحورة في أوضاع مختلفة ،على قدر من الخزف (لوحة 30 /ج)[29] وذلك في الشريط الرأسي على بدن القدر ،حيث شكل من رسوم المراوح النخيلية ذات الفصين رسوم أسماك من نوعين النوع الأول تميز بأن المروحة النخيلية مشقوقة من الوسط ألف منها رسوم أسماك تميل إلى الشكل البصلي،والنوع الثاني شكله من مروحة نخيلية ذات فصين تنبثق من شكل معين،حيث شكل منهما السمكة بمنتهى المهارة الفنية في التحوير والتجريد.وقد نجح الفنان في التعبير عن الحركة في رسوم هذه الأسماك المحورة التي ألفها بمنتهى المهارة من رسوم المراوح النخيلية،التي نوع الفنان في أشكالها بمهارة كبيرة. كذلك برع الفنان في زخرفة صحن من الخزف (لوحة 34) [30]برسوم أربعة من الأسماك المتشابكة،التي شكلها الفنان بمنتهى البراعة من تشابك ثلاثة من المراوح النخيلية الرشيقة البيضاء ذات الفصين،التي تتحد معا لتؤلف جسم السمكة،وتنتهي برسم ورقة نباتية ثلاثية مثلت ذيل السمكة ،(والتي تذكرنا بالأوراق الثلاثية في العصر المملوكي).وقد وفق الفنان كل التوفيق في ملء جسمها بقشور السمك،حيث جاءت رسوم القشور لتتناسب مع رسوم هذه الأسماك ،التي برع الفنان في رسمها ،مع مراعاة النسب التشريحية بها،ومهارة الفنان في حسن التعبير عن كافة تفاصيلها. كما وفق الفنان كل التوفيق في تشكيل الزعانف من رسوم المراوح النخيلية

---

[29]) قدر من الخزف ذو البريق المعدني،من صناعة العراق،من العصر العباسي في القرن (4هـ/10م)،محفوظ بمتحف الفرير للفن،بواشنطن.عبد الناصر ياسين: الفنون الزخرفية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي (دراسة آثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة)ج2،ط1،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر :الإسكندرية (2002م)،لوحة 26.

Ali (W.)., The Arab contribution to Art from the seventh to fifteenth centuries, Cairo 1999,pl.33.

[30]) صحن من الخزف مرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء،من صناعة أزنيك،يرجع للقرن (10هـ/16م)،محفوظ بمتحف اللوفر بباريس.

Wilson (R.P.).,Islamic Art, London 1957,pl.45.

الجانبية،ووفق في اختيار الورقة الثلاثية لتمثل الذيل،ووفق في ملء جسم السمكة بالقشور،وهو الأمر الذي يعكس بجلاء مهارة الفنان في حسن اختياره لعناصره الفنية لتشكل موضوعه الفني بمنتهى الدقة.(لوحة 34 /أ)،وقد نجح الفنان هنا في التنويع في رسوم الأسماك على الطبق،حيث رسم أسماك محورة تشبه سمكة الأنومة،وذلك حين شكل أربعة من الأسماك من نوع أخر من الأسماك بمنتهى الدقة والإبداع الفني، وذلك حين رسم وريدة ثمانية البتلات جعلها مركزا تنطلق منه أربعة من الأسماك شكلها على هيئة أوراق كأسية ملئها ببراعة بقشور الأسماك لتشير إلى رسوم الأسماك بدقة واضحة وأحاطها من الجانبين برسوم مراوح نخيلية تمثل الجسم الخارجي للسمكة بزعانفها.وأنهى الفنان الأوراق الكأسية برسوم مراوح نخيلية رشيقة ذات فصين تمثل ذيول تلك الأسماك الكأسية الشكل(لوحة 34 /ب).وقد برع الفنان حين جعل هذه المراوح النخيلية التي تمثل ذيول الأسماك الكأسية الشكل،هي رؤوس لأربعة من الأسماك التي لم يرسم منها سوى مقدمتها فقط،وملئها بقشور الأسماك.وقد وفق الفنان هنا في أن يحدث نوعا من التناغم في توالد الأسماك من بعضها البعض بمنتهى الدقة والإتقان الفني في رسم أثنى عشرة سمكة منفذة بشكل إشعاعي دائري،بدقة وإبداع فني،ولفت الانتباه إلى رسوم هذه الأسماك عن طريق ملء عناصره الفنية بزخرفة قشور الأسماك.وهو ما يعكس بوضوح أن الفنان لم يرسم أي عنصر زخرفي إلا في موضعه ولكي يحقق هدفا فنيا يخدم الموضوع.(لوحة 34/أ،ب).

هذا وقد رسم الفنان على صحن أخر من الخزف (لوحة 35)[31] ، ثمانية من رسوم الأسماك منفذة بشكل إشعاعي جميل،ونفذ ذلك عن طريق رسم وريدة سداسية البتلات،جعلها الفنان المسلم مركزا لتنطلق منه رسوم أربعة أوراق كأسية الشكل،شغل الفنان جوانبها من الداخل برسوم أنصاف مراوح نخيلية متتالية،وملئها برسوم قشور الأسماك،وقد برع الفنان هنا في أن يشكل بمنتهى المهارة الفنية من رسوم هذه الوريدة والأوراق الكأسية والمراوح النخيلية،رسوم أربعة من الأسماك، تشبه سمكة البلطي(وهو النوع الأول)،حيث ألف من بتلات الوريدة،فم الأسماك، وشكل من الأوراق الكأسية والمراوح النخيلية جسم الأسماك.(لوحة 35/أ).وبالتبادل مع هذا النوع من الأسماك ،رسم الفنان أربعة من الأسماك من نوع مختلف،ذات بدن بصلي الشكل وهو النوع الثاني يشبه سمكة الأنومة،وبمركز كل منها رسم دائرة، زينها برسم مروحة نخيلية كاملة(لوحة 34/ب).وزخرف الفنان جميع أجسام هذه الأسماك بزخرفة قشور السمك المنفذة بشكل طبيعي وواقعي.وقد برع الفنان في جعل المراوح النخيلية تمثل جسم السمكة من الداخل في النوع الأول،وفي الوقت نفسه تشكل الزعانف وجسم السمكة من الخارج للنوع الثاني من الأسماك.وقد وفق الفنان

[31]) صحن من الخزف من صناعة أزنيك،يرجع للقرن (10هـ/16م).زكي محمد حسن :أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية،بغداد 1956م،شكل 253.

كل التوفيق في رسم الأسماك بشكل واقعي وطبيعي للغاية،فضلا عن مهارته في التنويع في أشكالها وأنواعها،وذلك مع حسن استخدامه للمساحة المتاحة،والدقة والإتقان في رسم الأسماك بنسبها التشريحية السليمة،وذلك كله بعناصر زخرفية بسيطة عبارة عن رسوم الأوراق الكأسية والمراوح النخيلية والأوراق القلبية الشكل.كما تعكس التحفة بجلاء مهارة الفنان في التأليف والتداخل والتحوير بدقة متناهية.وكانت أدواته قي ذلك رسوم أوراق كأسية وقلبية الشكل مع أنصاف مراوح نخيلية وزخرفة قشور السمك التي رسمها الفنان لتلفت الانتباه إلى رسوم هذه الأسماك ،وإلى التشكيل الإشعاعي الدائري ،الذي يمثل حركة الماء الدائرية.وفي توزيع أشعاعي جميل لفنان مبدع قدير بمعنى الكلمة. كما برع الفنان أيضا في تحوير رسوم الأسماك على قدر من الخزف (لوحة 37)[32]،حيث شكل رسوم الأسماك المحورة من خلال رسم المراوح النخيلية الرشيقة والتباين اللوني بين اللون الأبيض والألوان الداكنة وزخرفة قشور السمك.حيث ألف الفنان المسلم بمنتهى الدقة والإبداع،من كل أربعة مراوح نخيلية سمكة،فشكل من المروحة النخيلية الأولى الرأس والفم والعين ،بمنتهى الإبداع الفني،وشكل الفم من نقطة انطلاقة المروحة النخيلية،والعين من الوريقة الوسطى الصغيرة المحصورة بين نصفي المروحة النخيلية.،والجسم من نصفي المروحة النخيلية ،أما الذيل فشكله من المروحة النخيلية الكاملة،وملء الجسم برسوم قشور السمك،بمنتهى الدقة الفنية.ورسم الفنان في منتصف جسم السمكة ورقة نباتية ثلاثية سهمية الشكل،(أي على هيئة السهم) ،وكأن الفنان أراد أن يشير بها ويلفت الانتباه إلى رأس السمكة،التي شكلها الفنان على بدن القدر بشكل رأسي (أو عمودي)،في توازن رائع.مع حركة وحيوية ورشاقة واضحة على رسوم هذه الأسماك التى تشبه سمكة المبروكة [33](أو سمكة الفهقة[34])،التي مثلها وكأنها تسبح في سباق رائع مع بعضها البعض،وهو ما جاء متناسبا مع الزخرفة المنفذة في بداية البدن من أسفل ،على هيئة خطوط متموجة (أو ملتوية)كأنها تمثل تموج المياه،مع هذه الأسماك السابحة فيها,وهي براعة من الفنان المسلم الذي وفق توفيقا كبيرا في إبراز تفاصيل رسوم هذه الأسماك،فضلا عن حسن التعبير عن حركاتها ودقة تفاصيلها،ومراعاته للنسب التشريحية السليمة لها.فضلا عن حسن

---

[32]) قدر من الخزف من صناعة أزنيك،يرجع للنصف الثاني من القرن (10هـ/16م).سعاد ماهر : الخزف التركي،مطابع مدكور: القاهرة 1370هـ/1960م،لوحة 6.

[33])سمكة المبروكة: مبروك الحشائش أو الشبوط أو المبروكة (بالإنجليزية silver carp)،واللاتينية (silver Hypophthalmichthys molitrix)،لونها فضي لامع قشوره صغيرة جدا إلا أنه في بعض الأحيان يتخلله قشر كبير بعض الشيء وتجويف معدتها كبير وموطنها آسيا والصين خاصة .
www.ar .m.wikipedia.org.

[34]) سمكة الفهقة :توجد بكثرة في المناطق الساحلية بالبحر الأحمر وهي سمكة خطيرة غير عدائية تنفخ نفسها عند الشعور بالخطر استعداد للهجوم وتصبح كالبالون حتى أنها تسمى في بعض مناطق البحر بالبالون. www.kenanaonline.com.

توزيعه للألوان وبراعته وإبداعه في التحوير،ولكنه لفت نظر الرائي إلى وجود الأسماك عن طريق رسم قشورها ،كما أشار بالورقة الثلاثية السهمية على الجسم إلى منطقة الرأس ليلفت الانتباه لرسوم الأسماك.(لوحة 37 /أ).

د:رسوم الأسماك المشكلة من زهرة التوليب (أواللاله) وزهرة عرف الديك والوريدات المتعددة البتلات :

ونجح أيضا الفنان في زخرفة هذا القفطان(لوحة 4)[35]،برسوم زهرة التوليب [36]كبيرة الحجم ،تنطلق من فرع نباتي،وقد أحاطها من الجانبين برسوم السحب الصينية .وبتدقيق الملاحظة يلاحظ أن الفنان ألف من رسوم هذه الزهور مجموعة من رسوم الأسماك متداخلة مع بعضها البعض،حيث نفذ الفنان بمنتهى المهارة رسوم ثلاثة من الأسماك متداخلة مع بعضها البعض،من نفس النوع (لوحة 4/أ)،وهي مهارة من الفنان المسلم في تركيب عناصره الفنية،وتداخلها.وعلى قفطان أخر(لوحة 5 /أ)[37]،شكل الفنان من رسوم زهرة التوليب الرباعية البتلات رسوم أسماك محورة ،حيث شكل لنا مجموعة من الأسماك عبارة عن أربع أسماك منفذة جميعها في حركات تقابل بمنتهى البراعة والمهارة الفنية،فضلاعن الرشاقة في جسم الأسماك،وكذلك الدقة والإتقان في حركاتها،سواء حركات الرؤوس أو الذيول.وهي مهارة من الفنان المسلم في تأليف وتركيب عناصره الفنية بإتقان كبير.(لوحة 5/ب).وعلى قطعة من النسيج (لوحة 9/أ)[38]،رسم الفنان بمنتهى الدقة رسوم أسماك محورة ،مشكلة من زهرة التوليب (أو اللاله المحورة)،فشكل من الزهرة الجسم ،ومن نهاية البتلات الذيل الخماسي ،و زخرفها برسوم نقاط.وقد نجح الفنان في تمثيلها وهي تلتهم أحد الأفرع النباتية.فضلا عن نجاحه في مثيلها في تجمعات.كذلك وفق الفنان

---

35)قفطان من قماش خاص بالسلطان مراد الثالث ،يرجع للقرن(10هـ/16م)،محفوظ في متحف طوبقابوسراي.عبد الله عبد الحافظ:المرجع السابق،لوحة 94.

36) زهرة اللاله:أكثر الأتراك العثمانيون من استخدام زهرة اللاله في موضوعاتهم الزخرفية،على أن اهتمام الأتراك بهذه الزهرة لم يكن مرجعه إلى جمال شكلها فحسب،بل لمعتقدات دينية حيث أن أسم زهرة (اللاله)التركية يتكون من نفس حروف لفظ الجلالة (الله)،ومن ثم فقد حظيت هذه الزهرة بتلك المكانة والقدسية عند الأتراك،وليس أدل على ذلك من أنه كان يوجد في حدائق اسطنبول أكثر من ألف نوع منها. سعاد ماهر :المرجع السابق ،124،122.عائشة عبد العزيز التهامي :النسيج في العالم الإسلامي منذ القرن (11-8هـ/14-17م)(دراسة أثرية فنية)،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر: الإسكندرية (2003م)،صـ294.

37) قفطان من قماش التشطما (نوع من القطيفة ذات الزخارف بارزة عن الأرضية وأرضيته مزدوجة) خاص بالسلطان مراد الثالث،يرجع للقرن(10هـ/16م)،محفوظ بمتحف طوبقابسراي باسطنبول.المرجع نفسه،صـ 96،لوحة 92.

38) قطعة من نسيج الحرير العثماني رجع للقرن (11-10هـ / 16-17م)،محفوظة بمجموعة كلكيان. Otto,Falke,Op.cit.,Sig.520.

أيضا في رسم مجموعات من الأسماك المحورة عن طريق زهرة التوليب التي حورها الفنان على قطعة أخرى من النسيج (لوحة 10 /أ)[39] ،حيث شكل منها رسم سمكة مركزية كبيرة الحجم،ألف منها بمنتهى البراعة رسوم أسماك محورة،حيث ألف الفنان من كل بتلة من بتلات الزهرة رسم ثلاثة من الأسماك،سمكة مركزية وسطى زين الفنان جسمها برسوم وريدات،محصورة بين سمكتان من نوع واحد،مرسومه في وضع تقابل،وهما يشبها سمك البوري[40] .وتبرز مهارة الفنان هنا في التداخل والتأليف بين عناصره الفنية بدقة كبيرة.

ونفذ كذلك الفنان المسلم نفس الفكرة على جزء من ستر من النسيج (لوحة 18/أ)[41]،حيث شكل الفنان من كل بتلة من بتلات زهرة التوليب (أو اللاله)، سمكة محورة تشبه المكرونة[42]،وقد شكل الفنان من النقطة الأولى العيون،وزين باقي الجسم برسوم نقاط بيضاء اللون.وقد رسم الفنان كل سمكتان في وضع تقابل.ووفق الفنان هنا حين جعل الزهرة مسننة من الخارج ،ليعبر عن الجسم الخارجي ذو الطبيعة الشوكية الحامي لهذا النوع من الكائنات. كما برع الفنان هنا في رسوم زهرة التوليب على سرج حصان (لوحة 13/أ)[43]حيث شكل منها نوعين من الأسماك ،النوع الأول رسم الفنان سمكة مركزية واحدة،مؤلفة من رسوم لثلاثة من الأسماك،تمثلت في سمكة وسطى،أحاطها الفنان برسم سمكتين من نوع مختلف.وحوت التحفة على نوع أخر من الأسماك(لوحة 13/ب)،حيث رسم الفنان

---

39) قطعة نسيج العثماني من القرن (10هـ/16م).حسن الباشا: الآثار الإسلامية،دار النهضة العربية:القاهرة،1990م،شكل 155.

40)سمكة البوري:بالإنجليزية (Mullets)،أو البوري الرمادي ،وهي فصيلة من البوريات (Mugilidea)،ورتبة من الأسماك شعاعية الزعانف.تنتشر هذه الفصيلة في جميع أنحاء العالم في المياه الساحلية المعتدلة والمدارية ،كما تعيش بعض أنواعه في المياه العذبة .سمك البوري يعتبر مصدر مهم للغذاء في دول حوض البحر الأبيض المتوسط منذ العصور القديمة.تضم الفصيلة حوالي 80 نوعا من سمك البوري موزعة 17 جنسيا ،على الرغم من أن نصف تلك الأنواع يندرج تحت جنسين اثنين فقط جنس الليزا باللاتينية Liza،وجنس البوري (باللاتينية Mugil)،سمك البوري مميز بوجود زعنفتين منفصلتين على الظهر ،وفم صغير مثلث وبعدم وجود عضو للخط الجانبي.وهو يتغذي على الفتات،ومعظم أنواعه لديها معدة عضلية غير معتادة وبلعوم معقد للمساعدة في الهضم.
www.ar .m.wikipedia.org.

41)جزء من ستر من نسيج العثماني من الكتان المطرز بالحرير،من القرن(10هـ/17م).
Ellis (M.),Wearden (J.),Op.cit.,pl.12.

42)سمكة المكرونة:بالإنجليزية (Brushtooth lizardfish)،باللاتينية (saurida undosquamis)،ينتمى لعائلة الأسماك en synodontidae،وهي أسماك من القاع التى تعيش أساسا في المياه الضحلة في البحر الأحمر. . www.ar .m.wikipedia.org.

43) سرج حصان من صناعة بروسه،يرجع للقرن (10هـ / 16م)،محفوظ في متحف بناكي بأثينا. زكي محمد حسن :فنون الإسلام،ج2، القاهرة (1948م)،لوحة 322.
Macridy (Th.)., Le Musée Bénaki d'Athénes,vol .39-40,Roma 1935,p.150.

سمكة مركزية من نوع مختلف عن النوع الأول ،والتي برع الفنان في زخرفتها عن طريق حبوب اللقاح،ونراه وقد أحاط السمكة الوسطى برسم سمكتين من نفس النوع يشبه سمكة البوري،ومن نوع مختلف عن السمكة الوسطى.وقد وفق الفنان في التعبير عن حركات الأسماك المحيطة بالسمكة الوسطى،والتي تشبه سمكة البوري.وقد برع الفنان في زخرفة جسم السمكة الوسطى برسوم حبوب اللقاح.كما وفق في رسم الأسماك كمجموعات متكتلة مع بعضها البعض،وهو ما يتناسب مع وجودها في البيئة الطبيعية للأسماك.ذلك فضلا عن التنويع في أشكالها،وحركاتها بمنتهى الدقة والمرونة الفنية في رسمها .

ونفس الفكرة السالفة في التداخل والتركيب في رسوم الأسماك،نفذها الفنان بمهارة،على ستر من النسيج(لوحة 15)[44]،ليؤلف من زهرة التوليب (أو اللاله المحورة)،رسم سمكة مركزية،حوت بداخلها على رسم ثلاثة من الأسماك ،حيث شكل الفنان من كل بتلة من بتلات الزهرة،رسم سمكة (لوحة 15/أ،ب).حيث رسم نوعان من الأسماك،النوع الأول (لوحة 15/أ)،شكله من البتلة الأولى والثالثة،حيث رسم سمكتان في وضع تقابل،وقد مثلت السمكة وهي تفتح فمها لتلتهم كاسة الزهرة.وقد وفق الفنان في التعبير عن حركة السمكة،والواضحة في التواء الجسم وحركة الذيل،والفم المفتوح ،والذي عكس بوضوح شراسة هذا النوع من الأسماك.وقد زين الفنان أجسام هذا النوع برسوم زخارف هندسية مؤلفة من دوائر وأنصاف دوائر ومثلثات،حيث ألف من أنصاف الدوائر عيون الأسماك.وقد رسم الفنان هذا النوع من الأسماك في أوضاع تقابل،وحصر بينهما النوع الثاني من الأسماك على هذه التحفة (لوحة 15/ب).(وهو ما يذكرنا برسوم شجرة الحياة الشائعة في الفن الساساني).أما النوع الثاني من رسوم الأسماك فقد شكلها الفنان من رسوم الأوراق اللوزية بمنتهى الدقة والمهارة ،وزين جسمها بنفس النوع من الزخارف الموجودة بالنوع الأول.(لوحة 15/ب).وقد وفق الفنان في إبراز تفاصيل هذا النوع من الأسماك عن طريق التباين اللوني. ونجح الفنان في أن يشكل من زهرة التوليب (أو اللاله محورة) رسوم ثلاثة من الأسماك المحورة، وذلك على ستر من النسيج(لوحة 16)[45]،حيث شكل الفنان من كل بتلة من بتلات الزهرة رسم سمكة (لوحة 16/أ،ب).فرسم نوعان من الأسماك،النوع الأول (لوحة 16/ب)،ألفه من البتلة الأولى والثالثة،حيث رسم سمكتان محورتان تشبه سمكة الثعبان في وضع تقابل،وقد مثلت كل منهما وهي تفتح فمها لتلتهم كاسة الزهرة.ووفق الفنان في التعبير عن حركة الأسماك،والواضحة في حركة التواء الجسم والذيل،فضلا عن حركة الفم المفتوح،والذي عكس بوضوح شراسة هذا النوع من الأسماك.وقد زين الفنان أجسام

---

[44]) ستر من النسيج العثماني،من الكتان المطرز بالحرير،من القرن (10 هـ/ 17 مـ).
Ellis (M.),Wearden (J.),Op.cit.,pl.11.

[45]) ستر من النسيج العثماني ،من الكتان المطرز بالحرير ،من القرن (17-16م/11-10هـ).Ibid.,pl.9.

هذا النوع برسوم مساحات مستطيلة،ومثلثة الشكل،فشكل الفنان من المنطقة المستطيلة عيون الأسماك.ووفق الفنان في إبراز تفاصيل هذا النوع من الأسماك عن طريق التباين اللوني.والنوع الثاني من الأسماك على هذه التحفة (لوحة 16/ج)،فقد شكله الفنان من رسوم الأوراق اللوزية بمنتهى الدقة والمهارة.

ونفذت الفكرة مرة أخرى على ستر من النسيج (لوحة 17)[46]،حيث رسم الفنان على هذا الستر نوعان من الأسماك الأول (لوحة 17/ب)نفذه على ساحة الستر،والنوع الثاني نفذه الفنان على الإطار(لوحة 17/ج).وقد برع الفنان في رسم كلا النوعان .وبالنسبة للنوع الأول (لوحة 17/ب)فقد ألف الفنان من رسوم بتلات زهرة التوليب الثلاثية،رسوم ثلاثة أسماك محورة شكل من كل بتلة سمكة،البتلتان الأولى والثالثة من نفس النوع وهي تشبه سمكة الثعبان،وقد رسمهما الفنان في وضع تقابل،وحصر بينهما السمكة الوسطى أو المركزية،التي شكلها الفنان من البتلة الوسطى للزهرة،حيث نفذها من نوع محورمختلف يشبه سمكة البياض[47](وهو ما يذكرنا بعنصر شجرة الحياة الشائع في الفن الساساني)،فرسم لنا سمكة ذات ذيل خماسي زخرف جسمها بشكل وريدة متعددة البتلات،وشكل الفنان عيون السمكة من رسوم أوراق قلبية الشكل،انطلقت من الفرع النباتي الذي بدأه الفنان من منطقة الفم.وقد وفق الفنان كل التوفيق في التعبير عن تفاصيل السمكة وجسمها وحركاتها وانسيابها بدقة ومهارة فنية كبيرة.أما البتلة الأولى والثالثة فقد شكل منها رسوم أسماك من نوع مختلف ،زين أجسامها برسوم زهور نجمية الشكل.ووفق الفنان في التعبير عن تفاصيلها وحركاتها.أما النوع الثاني من الأسماك (لوحة 17/ج)،فرسم الفنان زهرة توليب ثلاثية البتلات،شكل من كل بتلة رسم سمكة،حيث ألف من البتلة الوسطي للزهرة،السمكة المركزية التى زخرف الفنان ظهرها برسوم زهور محورة،وزودها بذيل ثلاثي.وأحاطها بنوع أخر من الأسماك محور يشبه سمكة البياض،رسمهما الفنان في وضع تقابل زخرف ظهره برسوم بقع بيضاء اللون.وقد وفق الفنان في التعبير عن حركات الأسماك داخلها،وليونتها كل التوفيق.وكيف نجح الفنان المسلم على هذه القطعة من النسيج ،في أن يرسم لنا خمسة أنواع مختلفة من الأسماك بشكل طبيعي وواقعي إلى حد كبير(لوحة 17/أ،ب،ج).مما يدل على مدى ثراء هذا الفنان وخصب خياله وواقعيته ،وإبداعه الفني.ويلاحظ مهارة الفنان في

---

[46])ستر من نسيج العثماني،من القرن (10هـ/17م)،من الكتان المطرز بالحرير. Ibid.,pl.10.

[47]) سمكة البياض :سمكة من الفصيلة الجلدية أي لا ينمو على جسمها قشور لها حوالي 4 أزواج من الشوارب وزعنفة جلدية عريضة عند أخر المنطقة الظهرية قبل الذيل المشقوق والرأس تتميز بفتحة فم عريضة مبططة منها لونان البني القاتم أو الذهبي وتتغذى هذه السمكة على الأسماك الصغيرة ودود الأرض،وأفضل وقت لصيده من شهر سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر ،وزنها من 8 إلى 15 كجم ،ويطلق الصيادون على الصغير منه أسم (فتايل بياض)ويحب البياض الماء الهادئ نوعا. www.Kenanaonline.com

تحويره لرسوم الأسماك هنا بزخرفة أجسامها برسوم زخارف نباتية وفي رسم الأسماك المركزية بذيول ثلاثية أو خماسية وذلك كله كنوع من أنواع الإمعان في التحوير..

وترى كذلك على قطعة أخرى من النسيج (لوحة 20/ب)[48]، حيث نجح الفنان المسلم في رسم سمكة ضخمة من زهرة التوليب المسننة،حيث شكل من التسنين الخارجي للزهرة جسم السمكة الخارجي بواقعية كبيرة،وبدقة الملاحظة تبين أن السمكة المركزية ضمت بداخلها رسوم ثلاثة من الأسماك،تمثلت في سمكة مركزية (أو وسطي)،حصرها الفنان برسم سمكتين في وضع تقابل من نوع مختلف،بمنتهى الدقة والإتقان،حيث برع في رسم السمكة المركزية التي شكل رأسها من ورقة ثلاثية مفصصة،وقد نجح الفنان في إبراز التفاصيل عن طريق التباين اللوني بين الفاتح والداكن.فضلا عن مهارته في رسم حركة التقابل والالتقاء بين الأسماك الجانبية،وحركة الذيل المرتفع للأسماك،ورسوم الأشواك الخارجية الممثلة في التسنين.وتنويعه في رسوم الأسماك،ودقته في حسن التعبير عن حركاتها،وتفاصيلها الفنية.ووفق الفنان كذلك في التنويع في رسوم الأسماك على ستر من النسيج (لوحة 21)[49]،حيث شكل من زهرة التوليب أكثر من نوع من رسوم الأسماك،فرسم النوع الأول والذي تمثل في رسوم أسماك ذات بدن كأسي الشكل ولها ذيل ثلاثي(لوحة 21/ب). أما النوع الثاني ،فقد شكله الفنان المسلم كذلك من زهرة التوليب،حيث رسم سمكة رئيسية محورة،شكل منها رسوم ثلاثة من الأسماك اثنان منهما متقابلان بالرأس ومن نفس النوع تشبه سمكة الحوت ،وهو النوع الثالث،أما السمكة الوسطى (أو المركزية) فهي تمثل النوع الرابع، حيث رسمها الفنان المسلم من نوع مختلف،ذات ذيل ثنائي الشكل.وقد نجح الفنان في رسم الأسماك بدقة وإتقان،مع حسن التعبير عن حركاتها،والتنويع في أشكالها، ذلك بالإضافة إلى مهارته في التأليف والتداخل بين عناصره الفنية .

كذلك نجح الفنان في رسم أسماك محورة،على قطعة من النسيج (لوحة 24)[50]،والتي شكلها من رسوم زهرة التوليب المحورة ،حيث شكل منها رسوم أسماك من النوع المعروف باسم سمكة السيف[51](وقد تميز هذا النوع بوجود سيف

---

48)قطعة من النسيج العثماني من الحرير مطرز بخيوط ذهبية،من القرن (10هـ/16م).
Patricial (L.),Baker.,Islamic Textiles, London 1995,pl.91.

49) ستر من نسيج الحرير العثماني،ترجع تقريبا للنصف الثاني من القرن العاشر الهجري(16م).
Ibid., pl.title pages.

50) قطعة من نسيج الكتان المطرز بالحرير،ترجع للقرن 16-17م(11-10هـ).Ibid.,pl.1.

51)سمكة السيف: سمكة السيف أو أبو سيف أو سياف البحر،الاسم العلمي (Xiphias gladius)،سمكة كبيرة تعيش في المحيطات لها جسم طويل وملفوف وعينان كبيرتا الحجم.أخذت أسمها من فكها العلوي الطويل المفلطح الذي يأخذ شكل السيف.ويشبه هذا النوع من الأسماك – حد كبير – أسماك المرلين والأسماك الشراعية،ولكنها تختلف عنهما في قصر الزعنفة وانعدام الزعانف الحوضية

كبير يمتد منها)حيث شكل من الفرع القصير سيف السمكة،ومن البتلات جسم السمكة وذيلها،وزخرف جسم السمكة برسوم نقاط.وقد وفق الفنان في أن يحصر بداخلها رسوم أسماك من نوع أخر،ذو ذيل ثلاثي ،ألفه الفنان من البتلة الوسطى للزهرة التى شكلها الفنان بمنتهى البراعة الفنية رغم صغر حجمها.وقد نفذ الفنان المسلم رسوم هذه الأسماك بدرجة كبيرة من الواقعية والقرب من الطبيعة في رسمها.(لوحة 24/أ).كما نجح الفنان المسلم في رسم نوعان من رسوم الأسماك (لوحة 26)[52]،وذلك على جزء من ستر ،حيث شكل الفنان من زهرة التوليب نوعان من الأسماك،النوع الأول (لوحة 26/أ)،والنوع الثاني (لوحة 26/ب)،حيث رسم الفنان كلا النوعان ذو شكل قريب من الشكل البصلي(أو الكأسي)مستدير.وقد برع الفنان في رسوم كلا النوعان،حيث شكل من كاسة الزهرة المفصصة رأس السمكة،ومن البتلات جسم السمكة،ومن نهايات البتلات الذيل.وزين جسم النوع الأول من السمك برسوم قشور الأسماك.وبالنسبة للنوع الأول فقد ضمت السمكة بداخلها رسوم ثلاثة من الأسماك سمكة مركزية في الوسط من نوع مختلف،أحاط بها من الجانبين رسوم أسماك في وضع تقابل،من نفس النوع.وزخرف جسمها جميعا برسوم قشور الأسماك. والسمكة المركزية (أو الوسطى)،من نوع مختلف حيث رسمها الفنان بذيل ثلاثي،عكس الأسماك الجانبية فهي ذات ذيول ثنائية.(لوحة 26/أ).أما بالنسبة للنوع الثاني من زهور التوليب،فقد ألف منه الفنان نوع مختلف من الأسماك ،حيث ألف الفنان الرأس من كاسة الورقة،ومن البتلات الجسم ،ونهايات البتلات ذيل السمكة.ونراه وقد شكل من السمكة الرئيسية سالفة الذكر،رسوم أربعة من الأسماك المحورة تشبه سمكة البياض.وتعكس التحفة مهارة الفنان في تشكيل مجموعات من الأسماك،ومهارته في التأليف والتركيب والتداخل.وقدرته على التنويع في رسوم الأسماك،وهو ما يعكس خصب خياله الفني.فضلا عن حسن التعبير عن الحركة

أسفل السمكة.وتعيش هذه السمكة في مياه البحار الدافئة وهي تعد –بحق- مكسبا وغنيمة وطعاما شهيا لممارسي هواية الصيد.ويصل طول هذه الأسماك ما يقرب من المترين وتزن ما يقرب من 115كجم،وأكبر سمكة من هذا النوع تم اصطيادها أخيرا وكانت تزن 536كجم،ووصل طولها 4.55م في شيلي في عام 1953م.وفي عام 1970م،نصحت بعض الدول بعدم أكل سمكة السيف لوجود كمية خطرة من مادة الزئبق في بعض عيناتها .ومادة الزئبق يمكن أن تتجمع بكل من النبات والحيوان والإنسان حتى تصل إلى مستوى الخطورة.وأثبتت الأبحاث مؤخرا أن وجود مادة الزئبق في الأسماك ينشأ طبيعيا وليس نتيجة للتلوث .وبناء على ذلك أصبحت سمكة السيف طعاما مأمونا للإنسان.

www.ar .m.wikipedia.org.

[52]) جزء من ستر من الحرير المطر بخيوط مذهبة ،تنسب إلى اسطنبول أو بروسه،في النصف الثاني من القرن (10هـ/16م)،وهي محفوظة في متحف النسيج بواشنطن.

Brend (B.),Op.cit.,pl.137.

ومهارته في رسم الأسماك بكافة تفاصيلها،بدقة ومهارة،مما يؤكد على أنه كان يملك أدواته الفنية.(لوحة 26/ب).

وتبرز قمة براعة الفنان المسلم على قطعة أخرى من النسيج (لوحة 27)[53]، وذلك حين برع الفنان في أن يشكل من رسوم الأفرع النباتية والوريدات النباتية المتعددة البتلات رسوم أسماك محورة،بمنتهى الدقة والبراعة الفنية،حيث شكل من الأفرع النباتية شكلا بيضاويا (أو جامة بيضاوية الشكل)مثل جسم السمكة،ورسم العيون على هيئة وريدات صغيرة متعددة البتلات.كما رسم في منتصف كل جانب وريدة متعددة الفصوص وينطلق بالقرب منها أوراق مسننة لوزية الشكل ألف الفنان منها الزعانف المرفوعة.وقد وفق الفنان حين جعل مقدمة الأفرع النباتية مسحوبة عند منطقة الالتقاء،ليؤلف منها فم السمكة،وذيلها،بمنتهى المهارة الفنية.وتبرز مهارة الفنان هنا حين شكل لنا من هذا الشكل البيضاوي جسم لسمكتين متدابرتين،حيث جعلهما جسم واحد ،ورأسين.(شكل 27/أ).كما برع الفنان حين شكل من الأفرع النباتية وثمرة الرمان والوريدات رسوم نوع أخر من الأسماك كبيرة الحجم ،حيث رسم سمكتان متقابلتان ،وفصل بينهما بثمرة الرمان- (مما يذكرنا بعنصر شجرة الحياة الشائع في الفن الساساني)-،حيث شكل من الأفرع الجسم ،ومن الوريدات المتعددة البتلات العيون.وتبرز براعة ومهارة الفنان هنا في هذه اللوحة الفنية الرائعة،حين رسم لنا سمكتان متداخلتان معا ومتقابلتان،ولهما رأس واحدة، وجسدان،وذلك حين جعل منطقة العين واحدة لكلا السمكتان بمنتهى المهارة والبراعة الفنية .(لوحة 27/ب).وهنا يعجز المرء عن وصف الإبداع الفني للفنان المسلم،حين رسم لنا سمكة برأسين،وسمكتان بجزء واحد مشترك وهو منطقة العين،وهو ما يعكس بجلاء مهارة الفنان في معرفة النسب التشريحية بشكل دقيق،ومقدرته الهائلة على التداخل،والتأليف .بالإضافة إلى إبداعه في حسن توزيع عناصره الفنية وحسن استغلاله للمساحات المتاحة ،فضلا عن إبداعه في التحوير والتجريد الفني بمهارة واقتدار،وقلة عناصره الفنية المستخدمة لتنفيذه موضوعه الفني. كما رسم الفنان أيضا على صحن من الخزف (لوحة 38/أ)[54]،زهرة عرف الديك تنطلق من أفرع نباتية،والتي نجح في أن يشكل منها رسوم أسماك محورة تشبه سمكة المبروكة،نفذها بدقة كبيرة،حيث شكل من الأفرع النباتية الذيل،ومن العرف الزعانف،ومن الأوراق الجسم ،كما نجح في التعبير عن حركتها.كذلك نجح الفنان المسلم في أن يؤلف من رسوم زهرة التوليب (أو اللاله المحورة)،الزرقاء اللون والمنفذة على بلاطة من

---

[53]) جزء من النسيج العثماني من الحرير المطرز بخيوط الذهب،،يرجع للقرن (11هـ /17م)، محفوظ بمتحف الفنون الزخرفية بباريس. Wilson (R.P.),Op.cit.,pl.76.

[54]) صحن من الخزف من صناعة ازنيك ،تركيا ،في القرن (10هـ/16م).

Ibid.,Op.cit.,89.

الخزف (لوحة 40/أ)[55]، رسوم أسماك محورة منفذه بأسلوب دقيق وواقعي إلى حد كبير،مما عكس بجلاء مهارة الفنان المسلم في التعبير عن الحيوية والحركة .

هـ : رسوم الأسماك المشكلة من ثمرة الرمان[56]،وزهرة الرمان والأوراق المروحية الشكل :

رسمت ثمرة الرمان على قفطان من العصر العثماني (لوحة 6 /أ)[57]،حيث نجح الفنان في أن يشكل منها رسوم أسماك محورة كروية الشكل زينها برسوم زهرة الياسمين،وقد ظهرت مهارة الفنان في رسم السمكة بكافة تفاصيلها،وخاصة منطقة الرأس والذيل.حيث مثلها وهي تسبح بشكل طبيعي إلى حد كبير،وقد فتحت فمها ،وأخذت في التهام الفرع النباتي،حتى بدت أسنانها الجانبية بارزة للأمام وكأنها أنياب مفترسة.وهو ما يعكس واقعية الفنان ودقة ملاحظته،حيث وفق في إبراز حركة الانقضاض على الأفرع النباتية بدقة كبيرة.وعلى قطعة أخرى من النسيج (لوحة 10/ ب)[58]شكل الفنان بمنتهى الاقتدار الفني من أوراق وثمرة الرمان شكل سمكة محورة مرسومة في وضع ثلاثي الأرباع حيث ألف من نهاية الثمرة الذيل .ومن حبيبات الثمرة العينان ،ومن الثمرة وأوراقها جسمها.وقد وفق عن طريق التباين اللوني في إضفاء نوعا من التجسيم ،والثقل في رسم عنصره الزخرفي،وجاءت الأوراق منفذه بشكل طبيعي في موضعها لخدمة الموضوع الزخرفي،حيث عبرت بدقة عن الشكل الخارجي لجسم السمكة.ورسم لنا الفنان شكل مختلف أخر من ثمرة

---

55) بلاطة مربعة من خزف أزنيك ،تركيا قرابة 937هـ/1530م،وحدة الفن الإسلامي :المرجع السابق،لوحة 137أ.

56)استعار الفنانون الأتراك من الإيطاليين ثمرة الرمان والتعبيرات الزخرفية الأخرى التي نراها في الأقمشة المخملية مما صنع بالبندقية في القرن الخامس عشر.وأن الإنسان ليكاد يحكم من أول وهلة على المخمل المصنوع في بورسة أنه إيطالي،غير أنه من السهل أن نفرق بينهما ،بسبب وضوح أشكال العناصر الزخرفية التركية ،ولكونها أقل إتقانا من حيث أسلوب صناعتها عن الإيطالية. ومن الجدير بالذكر أن الرمان يرمز به في الفن المسيحي إلى الكنسية بسبب أغماد الحبوب داخل الغلاف، فهذا العدد الكبير يستجمع في ثمرة واحدة، واتخذ أيضاً رمزاً للقيامة بعد الموت، و نظراً لكثرة حبوب الرمان رمز بها أيضاً إلى المعنوية وكشدة النيل. عربي محمد حسنين : تأثير الاتجاهات الفكرية والعقائدية على الفنون الإسلامية في مصر في عصر الولاة العباسين والطولونيين، (مخطوط رسالة ماجستير) كلية الآثار، جامعة القاهرة، سنة 1981م،صـ23-27.،ديماند (م.س) : الفنون الإسلامية ،ترجمة أحمد عيسى، مراجعة و تقديم أحمد فكري ، دار المعارف ، القاهرة 1982م ،صـ 296.

57) قفطان من الكمخا (حرير موشي بخيوط الذهب)،خاص بالسلطان عثمان الثالث من النسيج العثماني،يرجع للقرن (10هـ/17م). محفوظ في متحف طوبقابسراي.عبد الله عبد الحافظ:المرجع السابق،ص 210،لوحة 95.،اوقطاي آصلانآبا :فنون الترك وعمائرهم ،مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول،استانبول (1987م)،صـ286.

Akurgal (E.)., L' Art en Turquie ,Italie 1981,p.210,pl.139.

58) قطعة من النسيج عثماني من القرن (10هـ/16م).حسن الباشا : المرجع السابق،شكل 155.

الرمان على قطعة من النسيج (لوحة 11/أ)[59]حيث برع الفنان في رسم سمكة محورة بدقة تشبه سمكة المبروك الآسيوي[60]،فشكل من الورقتين الأماميتين فم السمكة،ومن النقطة المرسومة في نهاية الورقة الأولى من أعلى،العين،ومن الأوراق والثمرة الجسم،ومن الورقتين اللاتي في نهايات الثمرة الذيل،فرسم سمكة ثنائية الذيل.وقد مثلها الفنان في وضع جانبي كامل.وقد وفق الفنان في التعبير عن حركة السمكة بزعانفها،التي مثلتها الأوراق،وهي مرفوعة في حركة سباحة،وحركة الذيل المرتفع،والفم المفتوح الذي يلتهم الفرع النباتي.كما أن التسنين الموجود بالأوراق المحيطة بالثمرة جاء متناسبا مع جسم السمكة،وهو ما يعكس مهارة الفنان في توظيف كل عنصر من عناصره الفنية للموضوع الفني وقدرته الكبيرة على التحوير،والتجريد الفني للوصول إلى موضوعه بسهولة ويسر.

وعلى سرج من النسيج (لوحة 13/ج)[61] وفق الفنان في رسم سمكة بصلية الشكل تشبه البلطي،وذلك حين شكلها من ثمرة الرمان بمنتهى الدقة الفنية ،حيث جعل مقدمة الثمرة تمثل منطقة الرأس،وشكل فم السمكة من نقطة بداية تكوين الثمرة،وشكل جسم السمكة من الثمرة،ومن نهاية الثمرة الذيل بدقة وإتقان ،ليرسم لنا من ثمرة الرمان ، نوع طبيعي وواقعي للأسماك يشبه سمكة البلطي.ونجح الفنان كذلك في رسم أسماك محورة تشبه السمكة الطائرة[62]،كروية الشكل ذات ذيل

---

59) قطعة من النسيج الصفوي،من القرن (10هـ/17م)،محفوظة في برلين

Otto,Falke,Op.cit.,Sig.52 .

60)تم الرجوع إلى تحديد أصناف الأسماك بهذه الدراسة إلى الأستاذ الدكتور مجدي حنا ،أستاذ أمراض الأسماك بكلية الطب البيطري بجامعة القاهرة .فله كل الشكر والتقدير.

61) سرج حصان من صناعة بروسه،يرجع للقرن (10هـ / 16م)،محفوظ في متحف بناكي بأثينا. زكي حسن :فنون الإسلام،ج2،،شكل 322.

Macridy (Th.)., Le Musée Bénaki d'Athénes,vol .39-40,Roma 1935,p.150.

62)السمكة الطائرة: بالإنجليزية (Exocoetidea)،هو فصيلة من الأسماك في رتبة الإبريات من طائفة شعاعيات الزعانف .توجد نحو 50 نوع من الأسماك التى تطير ،وهي لاتعتبر طيورا وإنما هي أسماك تستطيع القفز من الماء والطيران الحائم بواسطة زعانفها المفرودة .لاتزيد أطوال هذه الأنواع من السمك عن 45.تستخدم تلك الأنواع من الأسماك وهي تشبه "أسماك الرنجة "،حيلة الطيران للهروب من أعدائها في الماء.فعند اقتراب عدو منها فهي تضرب بذيلها في الماء يمينا ويسارا بسرعة تجعلها تخرج من الماء ،عندئذ تفرد زعنفتيها الكبيرتين تندفع خارج الماء على ارتفاع متر ونصف حائمة مندفعة بسرعة 30- 40 كليو متر في الجو لمدة نحو 10 ثوان.وعند سقوطها إلى الماء تقوم بضرب الماء بذيلها على نفس النحو فتقطع بذلك مسافة أخرى بعيدا عن العدو.فإذا كررت عمليات هذه الطيران هذه ستة أو سبعة مرات فهي تقطع بذلك مسافة بين 300 إلى 400 متر،ذيلها مشقوق وطرفه السفلي طويل ومتماسك نسبيا بحيث يساعدها على القفز من الماء والطيران بواسطة حركته السريعة يمينا ويسارا بضرب الماء.كما بواسطته تستطيع تغيير اتجاه طيرانها إلى حد ما عند ملاقاتها لسطح الماء .

- www.ar .m.wikipedia.org.

رباعي وذلك على ستر من النسيج(لوحة 21/أ)[63]،حيث شكلها الفنان بدقة وإتقان من ثمرة الرمان.كما ألف الفنان من ثمرة الرمان وأوراقها على قطعة ثانية من النسيج [64] رسوم أسماك محورة تشبه السمكة الذهبية[65](لوحة 23 /أ،ب)،حيث شكل الفنان بمنتهى الدقة من مقدمة الثمرة فم السمكة،الذي أنطلق منه فرع نباتي صغير انتهى برسوم دائرتان مثلتا العيون، ونهاية الثمرة مثل الذيل،وزخرف الجسم بحبوب الثمرة.وقد وفق الفنان حين أحاط الثمرة بالأوراق المسننة (لوحة 23/أ).ليعكس بجلاء الشكل الخارجي لجسم السمكة وما يوجد به من أشواك .

ونجح الفنان في أن يرسم من ثمرة الرمان على قطعة من النسيج (لوحة 24/ب)[66]،شكل أخر من رسوم الأسماك المحور تشبه سمكة الزينة الديسكس الأزرق[67]،حيث شكل من بداية الثمرة الفم ،ومن الثمرة الجسم، وأخيرا الذيل شكله من نهاية ثمرة الرمان،وذلك كله بمنتهى المهارة. كذلك رسم الفنان على صحن من الخزف (لوحة 41 /ب)[68] من ثمرة الرمان،رسوم أسماك محورة كروية الشكل،وزينها بمنتهى المهارة بقشور الأسماك،وشكل الزعانف والذيل من رسوم الأوراق المروحية الشكل المحورة بمنتهى الدقة.وعلى بلاطات من الخزف (لوحة 42 /ب)[69]،وفق الفنان المسلم في أن يؤلف من ثمرة الرمان وزهور التوليب

---

63) ستر من نسيج الحرير العثماني،ترجع تقريبا للنصف الثاني من القرن العاشر الهجري(16م).
Patricial (L.),Baker,Op.cit., pl.title pages.

64) قطعة نسيج الحرير العثماني،من إنتاج مدينة بروسه،ترجع إلى القرن 10هـ/16م،محفوظة بمتحف الفنون الزخرفية بباريس.
Koechlin (R.),Migeon (G.)., Islamische Kunstwerke (Keramik .Gewebe.Teppiche) in farbiger wiedergabe Auf 100 Tafeln, Berlin 1928,taf.lxxvii., Wilson (R.P.), Op.cit.,pl.45.

65)السمكة الذهبية :تطلق على أنواع كثيرة من الأسماك ،أو درب بالإنجليزية (Gold fish) .واسمه العلمي باللاتينية (carassius auratus auratus)،هي من أكثر الأسماك التى يشاع تربيتها في المماهات أو الأحواض المنزلية .تنتمي الاسماك الذهبية إلى عائلة الشبوطيات،وتسمى في بعض الأحيان بالشبوط الذهبي. www.ar .m.wikipedia.org.

66) قطعة من نسيج الكتان المطرز بالحرير،ترجع للقرن 16-17م(11-10هـ).
Ellis (M.),Wearden (J.)Op.cit.,pl.1.

67) الديسكس الأزرق :نوع من أنواع سمك الزينة يعتبر أصل أنواع ديسكس (Symphysodon discus)،وهو أقواهم وهو من الأسماك البيوضية مثل مجموعته،أساس منبعه ديوانجرو وفروعه وهو من النوعالهاديء جدا ويعيش في مياه قليلة الحموضة ، ودرجة حرارة 75-85 درجة،ويصل حجمه 8 بوصات، عوض عبد السيد :عالم أسماك الزينة (كيف تحصل على الحوض المثالي؟)،الإسكندرية 1983م،صـ 124-125.

68)صحن من الخزف السوري ،من القرن 10هـ/16م،محفوظ بمتحف امستردام.
Migeon (G.).,Manuel d'Art Musulman ,fig .381.

69) بلاطات خزفية بواجهة سبيل رقية دودو (1174هـ/1761م). ربيع خليفة: المرجع السابق،لوحة 29.

والأوراق الثلاثية سمكة منفذة في وضع جانبي كامل بمنتهى الدقة الفنية.حيث رسمها بدقة وإتقان ،ووفق الفنان في رسم السمكة بكافة تفاصيلها.

كما رسم الفنان أيضا على بلاطات خزفية (لوحة 43/ب)[70]،من زهرة الرمان وثمراتها،رسوم أسماك محورة في وضع جانبي كامل ،بمنتهى الدقة والمهارة الفنية،في رسم تفاصيل جسم السمكة حيث ألف من البتلات الزعانف،والذيل.ومن الثمرة شكل الجسم وزخرفته،بمنتهى الدقة والإتقان الفني.كذا وفق الفنان على صحن أخر من الخزف (لوحة 44/أ)[71]كل التوفيق في رسم ثمرة الرمان والأوراق المروحية الشكل،حيث كون منها بمنتهى البراعة الفنية رسوم أسماك محورة كروية الشكل،شكلها من الثمرة،وشكل من الأوراق المروحية الذيل والزعانف.ورسمها وهى تسبح رافعة ذيلها وزعانفها لأعلى،بمنتهى الدقة والإبداع.ويلاحظ أنه زخرف جسم الثمرة برسوم قشور الأسماك ليلفت الانتباه إلى موضوعه الفني الغير مرئي بشكل مباشر.وكان الفنان واقعيا،حين رسم قشور الأسماك ليغطي بها جسم الرمانة التي هي في الحقيقة سمكة محورة تشبه سمكة الفقاقة (النفيخ)[72]،بحيث تبدو ظاهريا أنها ثمرة رمان وفي الحقيقة فهي رسوم أسماك تلتهم الأفرع النباتية.وهى مهارة من الفنان في حسن توزيعه لعناصره الفنية،وتعكس في دقة وإبداع مهارته في حسن التعبير عن التفاصيل،وعن منظره التصويري بكل نجاح.فضلا عن مهارته في تحوير عناصره الفنية بمنتهى الاقتدار الفني،مع حسن اختياره لعناصره الفنية،وجعل كل عنصر في موضعه الفني ومكانه.ومهارته في إبراز التفاصيل.كما برع في حسن توزيع العناصر على التحفة.مع التنوع في رسوم الأسماك،فأحيانا يرسم للسمكة ذيلا من مروحة واحدة،وأحيانا يرسم لها ذيلان .كما تبرز التحفة مهارة الفنان المسلم في قلة استخدامه للعناصر الفنية لتنفيذ موضوعه الفني فرسم سمكة من عنصرين فقط هما الثمرة والورقة المروحية فقط و هو ما يعكس بجلاء قمة إبداعه الفني.كما أستخدم الظل والنور لإبراز زخارفه على التحفة الفنية.

وأيضا شكل الفنان من ثمرة الرمان،على صحن ثاني من الخزف (لوحة 38/ب)[73]، نوع أخر من رسوم الأسماك المحورة ،شكلها من ثمرة الرمان،وقد وفق

---

[70]) بلاطات خزفية بواجهة سبيل وكتاب أوده باشي (1084هـ/1673م).المرجع نفسه،لوحة 12.

[71]) صحن من الخزف مرسوم تحت الطلاء،من القرن (10 هـ/16م) ،منفذ وفق ما يطلق عليه أسلوب دمشق Kuhnel (E.)., Islamische Kleinkunst,Berlin 1925,pl.89.

[72])سمكة الفقاقة (أو النفيخ):وهي نادرة أيضا ،وتسمى سمكة البالون وهي مشهورة في المياه المالحة بالأرنب،وتنتفخ هذه السمكة عند الشعور بالخطر وتصبح مثل الكرة ولها زوجين من القواطع في فمها في غاية القوة يمكنها قطع أقوى أنواع السلك بهما وأصبحت نادرة جدا جدا.
www.kenanaonline.com

[73]) صحن من الخزف من صناعة ازنيك،تركيا،في القرن (10هـ/16م).
wilson (E.),Op.cit.,89.

الفنان في تنفيذها بدقة إلى حد بعيد.كما ألف الفنان بمنتهى الدقة على صحن ثالث من الخزف (لوحة 39/أ)[74]،رسوم أسماك محورة مرسومة وهي تسبح في وضع جانبي كامل،وتلتهم أفرع رقيقة ،تشبه الخيوط.وقد وفق الفنان في رسمها ،حيث شكل بمنتهى البراعة من بداية الثمرة الفم ،ومن الثمرة بأوراقها جسم السمكة،ومن نهاية الثمرة الذيل ،وقد وفق كل التوفيق في التعبير عن حركة السمكة سواء فيما يتعلق بالفم الذي يلتهم الخيط (أو الفرع النباتي الرفيع)،أو في حركة الذيل المرفوع.

ثانيا :- رسوم الأسماك المنفذة بأسلوب هندسي:

لم يكتف الفنان المسلم بتنفيذ رسوم الأسماك عن طريق الزخارف النباتية فحسب بل نجده وقد برع في تشكيل رسوم أسماك محورة عن طريق الزخارف الهندسية،والتي دمج معها أحيانا زخارف نباتية ليؤلف منها رسوم أسماك بأشكال مختلفة وذلك على النحو التالي:-

وظهر ذلك على قفطان من العصر العثماني (لوحة 5 /ب)[75]، حيث برع الفنان في زخرفة القفطان برسوم السحب الصينية (تشي)،التي شكلها الفنان بأسلوب هندسي عبارة عن خطوط متموجة،عبارة عن خطين سميكين،يحصران بينهما خطا أقل سمكا،والتي رسمها الفنان محيطة بزهرة التوليب (أو اللاله)،حيث شكل الفنان منها رسوم أسماك محورة تشبه سمكة الثعبان[76]بمنتهى الدقة،ووفق في التعبير عن حركتها،والالتواء والليونة في الجسم،مع قوة الحركة وهي تنقض على الفرع النباتي لتلتهمه. كما نجح الفنان في أن يشكل من رسوم ستة أوراق مملوئه بالزخرفة السهمية فضلا عن رسوم زهور القرنفل المحورة رسوم أسماك محورة كبيرة الحجم كما هو الحال على قفطان من تركيا (لوحة 7 /أ)[77]فرسم الفنان ستة أوراق سهمية الشكل،ألف منها الفنان شكلا لوزيا مثل جسم السمكة وذيلها،حصر بداخله الفنان شكل بخارية دائرية مفصصة ،ينطلق منها ورقتان خماسية الشكل، حيث ألف الفنان من أحداها جزء من فم السمكة ،هذا وتحصر البخارية بداخلها وريدة ثمانية البتلات ينطلق منها ثمان زهور من القرنفل محورة،شكلت أحداها عين السمكة.وقد وفق الفنان رغم تحوير السمكة إلا أنه نفذها بشكل انسيابي كبير بحيث ملئت ساحة

---

74) طبق من خزف ازنيك (أزنيق)،تركيا في النصف الأول من القرن العاشر الهجري (16م)،وحدة الفن الإسلامي :المرجع السابق،لوحة 128.

75) قفطان من قماش التشطما خاص بالسلطان مراد الثالث،يرجع للقرن (10هـ/16م)،محفوظ بمتحف طوبقابى سراي باسطنبول.عبد الله عبد الحافظ:المرجع السابق،لوحة 92.

76)سمكة الثعبان :لا يظهر ثعبان السمك إلا في الشتاء ويمكن صيده ليلا في الأيام شديدة البرودة بالطعم حداف على الأرض ويسكن الأماكن التى بها حجارة وينتشر في كل أنواع المياه ويطعم له دود الأرض. www.Kenanaonline.com

77) قفطان من المخمل(أي القطيفة)من تركيا ،يرجع للقرن (10 هـ/16م)،محفوظ في متحف موسكو.زكي حسن:فنون الإسلام ،ج2،شكل 321.، زكي محمد حسن :أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ،بغداد (1956م) ،شكل 648.

القفطان.وهو ما يعكس بجلاء مهارة الفنان المسلم في حسن تأليفه للعناصر الفنية وتوزيعها، فضلا عن براعته في التحوير والتجريد.

وأتقن الفنان رسم السحب الصينية،على قفطان أخر من العصر العثماني (لوحة 8/أ)[78]،والتي شكلها على هيئة خطين سميكين متموجين باللون الأبيض،يحصران بينهما خطا أسود رفيع .وقد نجح الفنان في أن يشكل من هذه السحب رسوم أسماك تشبه الدلافين بمنتهى المهارة الفنية ، وأعتمد في ذلك على التباين اللوني،وعلى سمك وتموج الخطوط بمنتهى الدقة الفنية.حيث رسم في مقدمة السحب رسم دائرة صغيرة مثلث بداية فم الدولفن،انطلقت منها السحب الصينية حيث بدأت الخطوط مستقيمة تم تعرجت مرتفعة لأعلى لتؤلف باقي فم الدولفن،ثم انطلق الفنان من قرب نهاية الفم بالخط الأسود الموجود في الوسط ،والذي بدأه الفنان بخط مستقيم لمسافة قصيرة ثم أخذ انحناء سميك ليشكل به عين الدولفن،ثم أنطلق الخط لأعلى قليلا وبسمك أقل ليمتد حتى نهاية الجسم.وذلك بالتوازي مع الخطوط البيضاء السميكة المشكلة للدولفن،في دقة ومهارة،تعكس بجلاء تمكن الفنان من أدواته الفنية،ومعرفته بالخطوط الفنية،وإبداعه في التحوير والتجريد الفني،فضلا عن مهارته في استخدام عناصر فنية بسيطة - مجرد خطوط -لتنفيذ موضوعه الفني بإبداع.كما برع الفنان في رسم نوعان مختلفان من الأسماك المحورة،والتي شكلها من رسوم مجموعة من أزهار التوليب المحورة على جزء من ستر من النسيج (لوحة 22)[79]، وبالنسبة للنوع الأول (لوحة 22/أ) فقد نفذه الفنان بأسلوب هندسي وذلك حين رسم لنا ثلاث من الأسماك مؤلفة من زهرة التوليب (أو اللاله محورة).حيث شكل من كل بتلة من بتلات الزهرة رسم سمكة محورة منفذة بأسلوب هندسي من رسوم أربع مربعات متتالية يليها مثلث.وقد برع الفنان في التعبير عن حركتها وهي تلتهم الوريدة في دقة وإحكام،ووفق في التعبير عن تفاصيلها،وكما أنه وفق في اختيار العنصر الزخرفي في موضعه،وذلك حين شكل الجسم كله من المربعات وعندما شكل الذيل استخدم شكل المثلث ليتناسب مع شكل الذيل وهو ما يعكس بجلاء مهارة هذا الفنان في التعبير عن تفاصيل الجسم بدقة لهذا النوع من الكائنات،ومعرفته الدقيقة به وبنسبه التشريحية.أما النوع الثاني(لوحة 22 /ب) من رسوم الأسماك على هذه التحفة،فقد شكله الفنان بمنتهى المهارة الفنية والإبداع وبشكل هندسي رائع من رسوم ثمرة الفراولة (أو ما يشبه كوز الصنوبر)التى ألف منها رسوم الأسماك المحورة تشبه سمكة البياض،فرسمها على شكل مثلث،زخرفه برسوم مربعات مكررة،شكل به السمكة،و نراه وقد شكل العين على هيئة دائرة،في الركن العلوي بمنتهى الدقة.وقد

---

[78]) قفطان من المخمل للسلطان محمد الفاتح (1481-1451م)،من تركيا في النصف الثاني للقرن (9 هـ/15م)،محفوظ في متحف طوبقابوسراي،باسطنبول.زكي حسن:الأطلس،شكل 644.

[79]) جزء من ستر من نسيج العثماني من الكتان المطرز بالحرير،من القرن(10هـ/17م).
Ellis (M.),Wearden (J.),Op.cit.,pl.13.

وفق الفنان كل التوفيق هنا في رسم فم السمكة المفتوح بأسنانها الحادة المشكلة كأسنان المنشار بأسلوب هندسي دقيق للغاية،مما يعكس بجلاء مهارة الفنان وإبداعه الفني،وواقعية هذا الفنان حيث أن لهذا النوع من الأسماك أسنان حادة .

وعلى ستر من النسيج (لوحة 28/أ)[80] ،وفق الفنان المسلم على هذه القطعة في أن يرسم لنا من رسوم السحب الصينية (أو التشي)والأقمار،رسوم دلافين منفذة في وضع تقابل،ويفصل بينها رسوم ثلاثة من الأقمار،المؤلفة من ثلاثة دوائر متداخلة،ألف منها رسوم تشبه القواقع.وقد وفق الفنان كل التوفيق في هذه اللوحة الفنية في أن يعبر عن النسب التشريحية للحيوان،وأن يعبر بمنتهى المهارة عن تفاصيل الدولفن عن طريق الخطوط بمنتهى البراعة حيث ألف لنا رأس وجسم الدولفن من مجرد ثلاثة من الخطوط المتموجة ،وتتضح دقة الفنان في مهارته في أن يؤلف من رسوم الدوائر،رسوم قواقع بشكل دقيق وقريب من الطبيعة ،إلى حد كبير،وتعكس هذه اللوحة الفنية كيف أن الفنان وفق في أن يؤلف من الزخارف الهندسية منظرا بحريا مكونا من رسوم دلافين وقواقع،بدقة ومهارة فنية واضحة. كذا تبرز مهارة الفنان مرة أخرى حين رسم لنا على طبق من الخزف (لوحة 29)[81] سمكتين متداخلتين وجعل لهما ذيلين على هيئة أوراق ثلاثية بحيث ترى من أي اتجاه (لوحة 29/أ،ب).فرسم سمكتان متعاكستان بمنتهى المهارة لهما جسد واحد شكله على هيئة أشكال من معينات متداخلة،مثلت جسم السمكة.وأوراق ثلاثية شكل منها الذيل. ونقط مطموسة ،وأوراق لوزية مثل بها العيون للسمكتين،بحيث ترى من كلا الاتجاهان.كما استفاد بشكل كبير من أنصاف المراوح النخيلية الثلاثية الفصوص لتشكيل زعانف السمكة .وبرع الفنان في رسم السمكتان اللتان تريا متعاكستان،ونجح الفنان في ذلك حين جعل الجسم واحد للسمكتين،في حين نجد أن العيون،والزعانف والذيل ليس مشترك بينهما،وهو ما يعكس بجلاء مهارة الفنان المسلم في دمج العناصر الفنية وتحويرها،ونجاحه في تشكيلها بأسلوب هندسي دقيق.(لوحة 29/أ،ب).

ووفق الفنان كل التوفيق في رسم رأس سمكة بأسلوب هندسي وبدقة فنية كبيرة،على قدر من الخزف (لوحة 30/ب)[82]،فقد شكل الفنان هنا العصابة

---

[80]) جزء من سترمن المخمل المطرز بخيوط الفضة،من العصر العثماني ترجع للنصف الأول من القرن (10هـ/16م).(الارتفاع 86سم).

Zeinhom(H.),Mohammad(A.),Cultural Continuity in Islamic Art and its Impact on Modern Art,Guiza:Egypt,p.119,fig.78.

[81]) صحن من الخزف العباسي مرسوم تحت الطلاء،،من صناعة ا لعراق،يرجع للقرن (3هـ/9م)،محفوظ بمتحف الفرير للفن بواشنطن. Ali (W.),Op.cit.,pl.31

[82]) قدر من الخزف ذو البريق المعدني،من صناعة العراق،من العصر العباسي في القرن (4هـ/10م)،محفوظ بمتحف الفرير للفن،بواشنطن. Ibid.,pl.33.

الطائرة[83] للطائر على هيئة رأس سمكة محورة تشبه سمكة الأنومة[84] منفذة بأسلوب هندسي،حيث رسمت الرأس بشكل مثلث يحصر به دائرة بها نقطة مطموسة مثلت عين السمكة،وخطوط أفقية متوازية مثلت بداية منطقة الرأس للسمكة،وهكذا نجح في رسم رأس السمكة بمنتهى الدقة والواقعية.ولم يكتف الفنان بذلك بل استخدم النقاط المطموسة داخل الدوائر ليزخرف بها جناح الطائر الذي ألفه كذلك على شكل سمكة محورة.(لوحة 30/أ).كما تظهر براعة الفنان المسلم بوضوح على بلاطة من الخزف (لوحة 31/ [85])،وذلك حين رسم جناح طائر الطاووس وذيله على شكل أسماك محورة،كذا وفق في التنويع في أشكال الأسماك،وفي حسن التعبير عن حركاتها،بدقة كبيرة.خاصة بالنسبة للسمكة المشكلة لجناح الطائر والذي عكسته بوضوح حركة إمالة الرأس والذيل للسمكة ،وقد زينها بزخارف هندسية بحتة،فاستخدم الخطوط الطولية المتوازية لمنطقة الرأس،ورسوم المثلثات المتتالية لباقي الجسم والذيل،والتي مثلت في آن واحد الريش لجناح الطائر والقشور لجسم السمكة،وهو ما يعكس بجلاء مهارة الفنان المسلم في حسن استخدامه لعناصره الفنية بدقة بالغة.كما زخرف جسم السمكة الثانية التي ألف منها ذيل الطائر برسوم دوائر متداخلة،لتعبر عن العيون الموجودة بذيل طائر الطاووس،وفي الوقت نفسه تمثل القشور لجسم السمكة وهو ما يعكس مهارة الفنان في توظيف عناصره الفنية لخدمة موضوعه الفني.بالإضافة لما سبق فقد نجح الفنان في رسم مجموعة من الأسماك المحورة نفذها الفنان بأسلوب هندسي،وذلك على صحن أخر من الخزف (لوحة 33)[86] ،حيث رسمت الأسماك شبه دائرية مملوئه برسوم معينات متداخلة مع بعضها البعض شكل منها الفنان جسم السمكة،وشكل الذيل على هيئة نصف دائرة بمنتهى الدقة الفنية وذلك رغم صغر حجم العناصر الزخرفية،وقد وفق في حسن

---

[83]) رمزت العصابة الطائرة في الفن الساساني، إلى الدلالة على ملكية هذه الأشياء أو الحيوانات إلى الملوك. هالة يوسف : المرجع السابق،صـ104.

[84]) سمكة الأنومة : تسمى في القناطر بسمكة (العرسة)،بكسر العين وهي سمكة شكلها غريب لها ما يشبه الخرطوم القصير ففمها مستدق وبنهايته فتحة ضيقة بها سنتين علويتين وسنتين سفليتين وبجسمها قشور صغيرة جدا وذيلها مشقوق وتتواجد ليلا أغلب الأوقات في الشتاء يمكن إطعامها دود الأرض وهي سمكة قد لا تجد مثيلها في النيل من حيث الشكل ومن خواص الأنوم ذو الحجم الكبير أن ذيله يصدر صدمات كهربائية فور خروجه من الماء وهذا قد لا يلاحظه الكثير من الصيادين. www.Kenanaonline.com

[85]) (لوحة 30) : بلاطة مستطيلة من الخزف المرسوم تحت الطلاء من صناعة سوريا في القرن (10-11هـ/16-17م). Poter(V.).,Islamic Tiles, London 1995,pl.110 .

[86]) صحن من الخزف المرسوم تحت الطلاء،منقاشان،إيران،في القرن (7هـ/13م)،محفوظ بمتحف المتروبوليتان .وحدة الفن الإسلامي :معرض عن الفن الإسلامي :المرجع السابق،لوحة 125.

Jenkins (M.)., Islamic Pottery ,The Metropolitan Museum of Art Bulletin ,1983,pl.23

التعبير عن حركاتها،وذلك فضلا عن رسمها في مجموعات مما يعكس بجلاء واقعية الفنان،حيث أن هذا النوع من الكائنات تعيش وسط تكتلات من نوعها في الطبيعة.وعلى صحن أخر من الخزف(لوحة 36/أ)[87]، شكل لنا الفنان من جناح الطائر رسوم أسماك محورة تشبه سمكة البوري منفذة بأسلوب هندسي ،فألف عين السمكة على شكل دائرة بها نقطة مطموسة مثلت إنسان العين،ورسم القشور على هيئة أنصاف دوائر متتالية(فستونات)،وزخرف المنطقة الفاصلة بين الرأس والجسم ،برسوم أشكال مربعات،وشكل الذيل من مجموعة من الخطوط المتوازية بشكل أفقي،جاءت متناسبة بمهارة مع نهايات ذيل السمكة،وفي نفس الوقت مثلت الريش بجناح الطائر،بمنتهى الدقة الفنية،وبشكل طبيعي وواقعي،وهو ما يفسر لنا لغز وجود قشور السمك ضمن زخرفة أجسام الطيور.كذا نجح أيضا الفنان المسلم على صحن من الخزف(لوحة 39 /أ)[88]،في أن يشكل من نصف دائرة متعددة الأذرع ،شكل قنديل البحر ،وذلك باللون الأزرق الفاتح (أو الفيروزي)بشكل طبيعي للغاية ،ورسم له (10 أذرع)،اثنان منها طويلان للغاية،وليست الشمس.وهنا وفق الفنان كل التوفيق في أن يرسم لنا بمنتهى البراعة الفنية منظر تصويري متكامل للبحر،للكائنات البحرية من رسوم القواقع التي زخرفة أطار الطبق،فضلا عن رسم قنديل البحر (أو سرطان البحر) في مقدمة الطبق ،ورسوم الأسماك تسبح وهى ممسكة بالخيوط الرفيعة،وذلك رسوم الشجيرة التي تشبه الشعب المرجانية، كما شكل من رسوم أوراق العنب رسوم كائنات بحرية محورة (لوحة 39/أ،ب،ج) وقد وفق الفنان في اختيار اللون الأزرق بدرجاته ،ليعبر عن البحر وكائناته بمنتهى الدقة .وقد نفذ الفنان المسلم المنظر التصويري بمنتهى الدقة والعبقرية الفنية في التحوير،فضلا عن حسن التعبير عن الحركة ،والإبداع في دقة التفاصيل واختيار الألوان.كما نجح الفنان كذلك في رسم أسماك محورة تشبه سمكة بلاك فو[89](لوحة 41/أ)[90]،على صحن ثالث من الخزف منفذة بأسلوب هندسي،حيث مثل جسم السمكة على شكل مثلث،وكذلك الرأس،والأوراق النباتية التى مثلت الزعانف جاءت على شكل مثلث،والذيل كذلك جاء بشكل مثلث،وحتى عيون وفم السمكة شكلهم على هيئة ثلاث دوائر.وهكذا وفق الفنان في أن يرسم لنا سمكة بأسلوب هندسي بحت أعتمد فيه على عنصر المثلث.وهو ما يعكس دقته ومهارته بوضوح.

---

87) صحن من الخزف المحفور والمحزوز تحت الطلاء من صناعة إيران في القرن (7- 8هـ/ 13-14م). Koechlin (R.), Migeon (G.),Op.cit. ,pl.xxxvi.

88) طبق من خزف ازنيك (أزنيق)،تركيا في النصف الأول من القرن العاشر الهجري (16م)، وحدة الفن الإسلامي :المرجع السابق، لوحة 128.

89)سمكة بلاك فور :نوع من أنواع سمك الزينة .عوض عبد السيد ،المرجع السابق ،ص 186.

90) صحن من الخزف السوري،من القرن (10هـ/16م)،محفوظ بمتحف امستردام.
Migeon (G.),Manuel d'Art Musulman (Arts Plastiques et Industriels),Paris 1927, fig.381.

ثالثا :- تأصيل رسوم الأسماك :

وجدت رسوم الأسماك في الفنون السابقة على الفن الإسلامي،حيث رسمت في الفن الفرعوني [91]،كما وجدت الأسماك مرسومة في الفنين البيزنطي والقبطي[92] وكانت ذات دلالة دينية [93]،كما رسمت على التحف الفنية الإسلامية المختلفة سواء في العصر الأموي[94] أو العباسي[95] أو الفاطمي[96] ،أو الأيوبي [97] المملوكي[98]،وقد

---

[91]) سيد توفيق : تاريخ الفن، القاهرة سنة 1975م ، شكل 77.

[92]) هربرت ريد : الفن و المجتمع ، ترجمة فارس متري ضاهر ، دار القلم –بيروت 1975م ، 88. ، منى محمد بدر محمد : أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار- جامعة القاهرة سنة 1400هـ (1980م) ، صـ145-173، 189-222،208-242،229-263،252-306،292-324.،عبد الناصر ياسين : الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي (دراسة آثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة)، جـ1 ، دار الوفاء للطباعة و النشر ، الإسكندرية سنة 2002م ، صـ 328 -336.

[93]) السمكة :ترمز للسيد المسيح عليه السلام والحروف التي تتكون منها باليونانية تحوي الحروف الأولى لعبارة (يسوع المسيح ابن الله المخلص) وهي تدخل ضمن وحدات الزخرفة القبطية إلى جانب الصليب والعنب .

الفريد بتلر(ج) : الكنائس القبطية القديمة في مصر، ترجمة إبراهيم سلامة، مراجعة وتقديم : الأنبا غريغوريوس، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب1993،صـ306 .

[94])زكي حسن: الأطلس،شكل 558.،حسن الباشا : فن التصوير في مصر الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة سنة 1966م ، شكل 6.،محمد عبد العزيز مرزوق: جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وإيران ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة 1975م.، شكل 6.

Lamm (C.J.), mittel Allerliche glaser und steinsch ritt Arbeiten aus dem nahen osten , Berlin 1992, taf . 25, Fig 10.

[95]) زكى محمد حسن : الفن الإسلامي في مصر، القاهرة سنة 1935م،صـ 108 ، لوحة 26.،حسن الباشا :مدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة سنة 1979م ،صـ 425 .، محمود إبراهيم حسين : الخزف الإسلامي في مصر ، مكتبة نهضة الشرق ، القاهرة 1984م،صـ119،شكل 1. ،عبد الناصر ياسين : المرجع السابق ، شكل 43 هـ .

Lamm (C.J.), op.cit., taf . 76, fig . 21.

[96]) محمود إبراهيم : المرجع السابق ، صـ 48، الأشكال 3،2،1.،الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، دار غريب: القاهرة سنة 1999م، صـ 148.

Morance (A.) , Orient Musulman Glas , Paris 1921, p. 20 , pl. 6., Koechlin (R.),op .cit ., taf . VII .

[97]) عبد الناصر ياسين :الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر الأيوبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر :الإسكندرية (2002م)،شكلا 33، 100.

[98]) محمود إبراهيم حسين:الخزف الإسلامي في مصر،الأشكال 6،5،4 .،عنايات المهدي :روائع الفن في الزخرفة الإسلامية (المغرب-مصر والشام-تركيا-الفن الفارسي-الفن الهندي الإسلامي)،مكتبة ابن سينا :القاهرة (1993)،صـ179.،عائشة التهامي :المرجع السابق، صـ327.

Stead(C.).,Decorative Animals in Moslem Ceramics,Cairo,pl.20,22,23.

رسمها الفنان صراحة على تحفة الفنية[99]،ومحورة كما رسمت على قطع النسيج والخزف في هذه الدراسة في العصرين الصفوي والعثماني.

رابعا :-أسباب تحوير الفنان المسلم لرسوم الأسماك:

لعل السبب في ذلك يرجع إلى ما يلي:-

1- مراعاته تعاليم الدين الإسلامي.
2- رغبة الفنان في إشباع غريزته الفنية.
3- مراعاته لراعي الفن . -حيث أن بعض القطع كانت تصنع للسلاطين في الدولة العثمانية في تركيا.أو لحكام في الدولة الصفوية في إيران.-
4- مراعاته لموضة ذلك العصر حيث أنه من المعروف أنه في العصر العثماني ،كانت الزخارف النباتية القريبة من الطبيعة هي السائدة على النسيج العثماني ،والخزف العثماني،فإذا شذ الفنان بإظهار رسوم الأسماك سوف لا تلقى البضاعة الإقبال من قبل المشتري ،حيث أنها سوف تكون قد شذت عن السائد في ذلك العصر.فتكسد البضاعة،ويخسر الصانع.
5- ولعل هناك أسباب أخرى خفية لم نكتشفها بعد.
6- أو لعله كان واقعيا وسبق العصر الحديث .وليس أدل على ذلك من زهرة الأوركيد وهي نوع من أنواع الزهور الطبيعية.والتي وجد أن أوراقها من الداخل قد شكلت على هيئة رسوم الطيور والحيوانات (لوحة 46).[100]

نتائج البحث:-

1) أن موضوع الدراسة يعد من الموضوعات القليلة بل والنادرة التي تناولت هذا الموضوع .(حيث أن هناك العديد من المؤلفات التي تناولت رسوم هذا الأسماك بأسلوب واقعي طبيعي صريح وبدون تحوير- وذلك في ضوء ما تم الاضطلاع عليه من مراجع ومصادر)-.

2)أثبتت الدراسة أن الفنان المسلم حور رسوم الزخارف النباتية وألف منها رسوم أسماك بأشكال مختلفة.

3)أثبتت الدراسة أن الفنان المسلم شكل رسوم أسماك محورة من الزخارف الهندسية (اللوحات12 ،29، 30 ،32 ،33 ،41)

---

[99]) عبد الناصر ياسين :المرجع السابق،شكل 43هـ،.،عزة عبد المعطي عبده : " الزخرفة على التحف الفنية في مصر الإسلامية حتى نهاية القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)"(دراسة فنية في ضوء مجموعة جديدة)،(مخطوط رسالة دكتوراه)،جامعة القاهرة (2002م)،اللوحات 11،19،51.

[100]() حول هذا الموضوع أنظر :

www.masrawy.com.,www.vb.bdr1.net.,www.arabosra.com.,wahatalsamal.com.,71uthm.net .,www.rihabnews.com.

4) أوضحت الدراسة أن الفنان المسلم ،شكل من أجنحة الطيور أو ذيلها أو العصابة الطائرة ،رسوم أسماك .(اللوحات 30 ،32،31)

5) تفردت الدراسة برسم الفنان المسلم لمنظر كامل للكائنات البحرية من أسماك وقواقع وقنديل البحر،والشعب المرجانية .(لوحة 39)

6) أكدت الدراسة أن الفنان المسلم حين زخرف بعض التحف الخزفية برسوم قشور،فأنه قصد بذلك رسم أسماك غطى جسمها به،ولم يرسم قشور الأسماك بالصدفة أو كعنصر زخرفي لم يكن يعنيه و يقصده ،بل غطى به أجسام رسوم الأسماك التي نفذها الفنان المسلم بشكل محور. (اللوحات 34 ،35 ،37)

7) أبرزت الدراسة أن قفاطين بعض السلاطين قد حوت في ظاهرها على رسوم زخارف نباتية وفي باطنها حوت على رسوم أسماك مثل قفطان السلطان محمد الفاتح،وقفطانا السلطان مراد الثالث،وقفطان السلطان عثمان الثالث.(اللوحات 4 ،5 ، 6، 8)

8)أبرزت الدراسة أن الفنان المسلم شكل من السحب الصينية (تشي)- ليست مجرد عنصر زخرفي مأخوذ من الفن الصيني فحسب- بل شكل الفنان المسلم منه رسوم أسماك ودلافين،وهو ما يعكس مهارته في تحوير عناصره الفنية.(اللوحات 5 ،8 ،28).

9) أكدت الدراسة مهارة الفنان في أن يؤلف من زخرفة الارابسك رسوم أسماك محورة ،وبذلك لم تكن زخرفة نباتية بحتة مجردة . (اللوحات 14 ،27 ، 44).

10) عكست الدراسة براعة الفنان المسلم في تحوير رسوم الأسماك والكائنات البحرية،حيث رسم من نصف المروحة النخيلية،رسوم أسماك كاملة بمنتهى البراعة الفنية، أو من الأوراق الثلاثية. (لوحة 25أ /ج).

11) عكست الدراسة دقة الفنان المسلم ومهارته في تداخل العناصر الفنية والمزج بينها بدقة وإتقان،وذلك حين رسم على قطعة نسيج سمكتان برأس واحدة،و أيضا سمكتان بجسم واحد.(لوحة 27)،وعلى طبق من الخزف رسم سمكتان بجسم واحد وذيلان.(لوحة29).

12) أثبتت الدراسة أن الفنان المسلم رسم الأسماك على منتجاته الفنية منذ العصور الإسلامية المبكرة وحتى العصرين الصفوي والعثماني،وعلى القطع الفنية سواء التي أنتجتها مصر أو سوريا أو العراق أو إيران أو تركيا .

13) أكدت الدراسة أن الفنان المسلم رسم من زهرة التوليب (أو اللاله)رسوم أسماك ،غالبا ما ألف من كل بتلة من بتلاتها سمكة بمنتهى الدقة الفنية. (اللوحات 5 ،10 ،13 ، 15 ، 16 ،17 ،18 ،21 ،22 ، 24 ،26).

14) أثبتت الدراسة أن الفنان المسلم رغم تحويره لرسوم الأسماك إلا أنه حرص على رسمها بشكل واقعي في صورة مجموعات (اللوحات 3 ،5 ، 9،17 ،20 ،33)، وفي حسن التعبير عن حركاتها (اللوحات 1 ، 2، 3 ، 6 ، 9، 10 ، 12 ، 17، 18 .....الخ)،والتنويع في أوضاعها،مابين عين الطائر والوضع الجانبي والثلاثي الأرباع .وكذلك وفق في رسمها بنسبها التشريحية السليمة ،كما وفق في التنويع في رسوم الأسماك ،وتغطية جسمها برسوم القشور. كما برع في حسن توزيع رسوم الأسماك وحسن استغلاله لكل عنصر زخرفي وحسن التعبير عن الموضوع ،وامتلاكه لأدواته الفنية،ولرسمه لهذه الكائنات الحية بأقل العناصر الفنية مما يعكس بجلاء مهارته وبراعته الفنية.

15) أبرزت الدراسة مهارة الفنان المسلم في المزج بين العناصر النباتية والهندسية بمنتهى الدقة الفنية ليشكل موضوعه الفني بمهارة كبيرة.

16)أثبتت الدراسة أن الفنان المسلم قد سبق المدارس الفنية الحديثة في التحوير والتجريد والتركيب والتأليف والتداخل والرمزية.وأن الفنان المسلم جرد وحور عن وعي وليس عن ضعف كما هو شائع.

17) أوضحت الدراسة مهارة الفنان المسلم في أن يؤلف من ثمرة الرمان رسوم أسماك بمنتهى الدقة والمهارة الفنية (اللوحات 10 ، 13 ، 21 ، 23 ، 24 ، 38 ، 41 ، 43 ،44)وأنه حين رسم هذا الكائن محور،لم يقل في الإتقان الفني عن رسومه للأسماك صراحة.

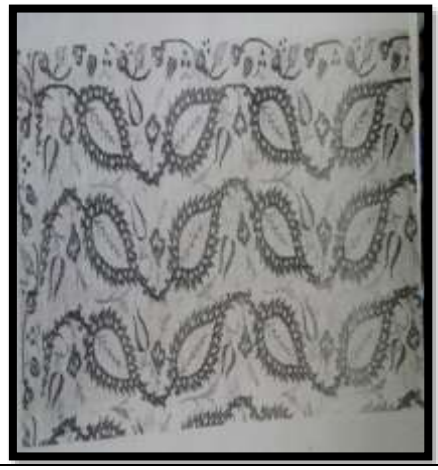
18) برع الفنان المسلم في رسم أنواع واقعية من الأسماك والكائنات البحرية،مثل سمكة السيف (لوحة 24)،وسمكة البلطي(اللوحات 3 ، 13 ، 16 ج،22،27 أ/ب)،وسمكة الفقاقة (أو النفيخ)(لوحة 41 ب ،44)،وسمكة الثعبان(اللوحات 4، 5 ، 17،22 أ)،وسمكة البياض (اللوحات 17،22ب ،26 ب ،42 أ)،وسمكة البوري (اللوحات 10، 13 ،35)،وسمكة المبروك الآسيوي (لوحة 11 أ)،وسمكة الأنومة (29 ب ،35ب)،وسمكة موسى (لوحة 2)،وسمكة السفن اللاسع (لوحة 45 أ)، وسمكة ديسكس الأزرق (لوحة 24 ب)،وسمكة الرعاش (لوحة 19 أ)،وسمكة المكرونة (لوحة 18 أ)،وسمكة الفهيقة (لوحة 37 أ)، وسمكة قشر البياض (لوحة 25 أ/ج)، والسمكة الذهبية (لوحة 23)،وسمكة البلاك فور (لوحة 41 أ)، وأخيرا السمكة الطائرة (لوحة 21 أ).

19) توصلت الدراسة إلى فك لغز وجود زخرفة قشور الأسماك على أجنحة الطيور ،حيث أتضح من الدراسة ،أن هذه الأجنحة شكلها الفنان على هيئة أسماك في الباطن ،وهو ما يوضح وجود هذا النوع من الزخرفة على أجنحة الطيور في الفن الإسلامي(لوحة 31/أ ،36/أ).

لوحة (1):ستر من نسيج العثماني من الكتان المطرز بالحرير ،من القرن(10هـ/17م).
Ellis (M.),Wearden (J.).,Ottoman Embroidery,pl.14.

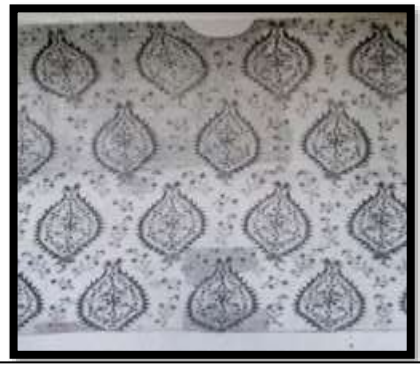
شكل (أ): رسوم أسماك محورة مؤلفة من ورقة مسننة (أو الساز). من عمل الباحثة.

شكل (ب): رسوم أسماك محورة مؤلفة من ورقة مسننة (أو الساز). من عمل الباحثة.

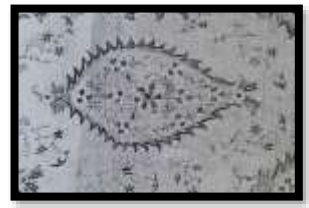


(لوحة 2) :جزء من ستر من النسيج العثماني من الكتان المطرز بالحرير ،من القرن(10هـ/17م)..Ellis (M.),Wearden (J.).,Ottoman Embroidery,pl.15

شكل (أ): أسماك محورة تشبه سمكة موسى مؤلفة من ورقة لوزية الشكل مسننة. من عمل الباحثة.

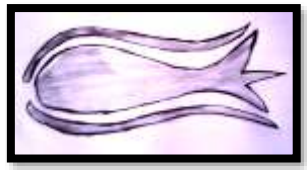


(لوحة 3) :قميص من الكتان المطرز بالحرير ،من النسيج العثماني يرجع للقرن (10-11هـ/16-17م)..Ellis (M.),Wearden (J.).,Ottoman Embroider,pl.26

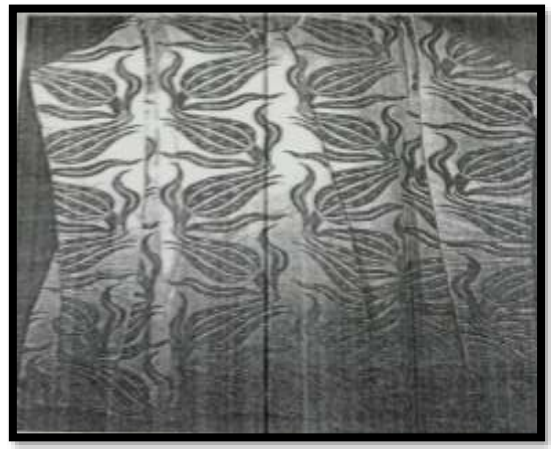


شكل (أ): أ سماك محورة تشبه سمكة البلطي مؤلفة من ورقة لوزية مسننة الشكل . من عمل الباحثة.

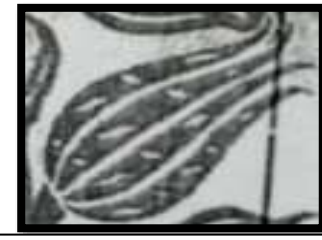
(لوحة 4) :قفطان من قماش خاص بالسلطان مراد الثالث ،يرجع للقرن(10هـ/16م)،محفوظ في متحف طوبقابوسراي.عبد الله عطية عبد الحافظ:دراسات في الفن التركي،لوحة 94.



شكل (أ):تفاصيل الزخرفة لأسماك محورة تشبه أسماك البياض والثعبان محورة مؤلفة من زهرة التوليب (أو اللاله). من عمل الباحثة.



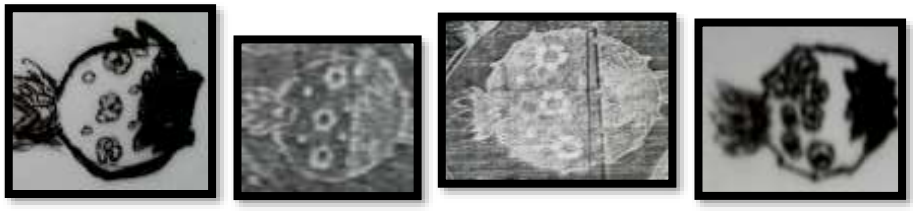
(لوحة 5) :قفطان من قماش التشطما خاص بالسلطان مراد الثالث ،يرجع للقرن (10هـ/16م)،محفوظ بمتحف طوبقابسراي باسطنبول.عبد الله عطية عبد الحافظ:دراسات في



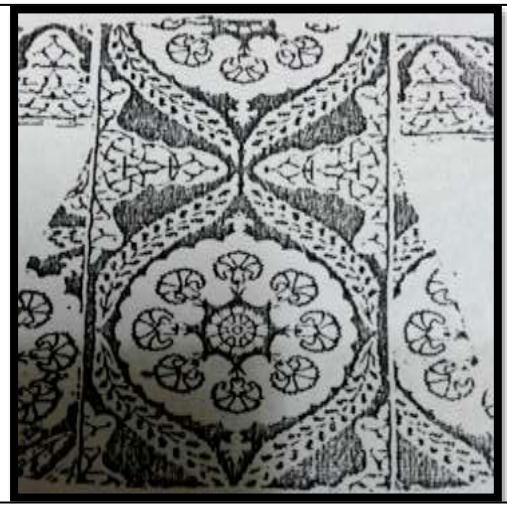
شكل (أ): مجموعة من الأسماك محورة تشبه سمكة المكرونة مؤلفة من زهرة التوليب (أو اللاله). من عمل الباحثة.

شكل (ب) :رسوم أسماك محورة تشبه سمكة التعبان مؤلفة من السحب . من عمل الباحثة.

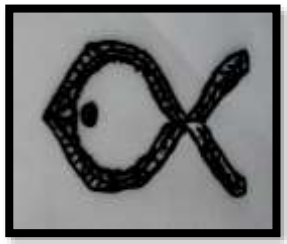
(لوحة 6) :قفطان من الكمخا ، خاص بالسلطان عثمان الثالث من النسيج العثماني،يرجع للقرن (10هـ/17م). محفوظ في متحف طوبقا بسراي. Akurgal (E.)., L' Art en Turquie ,pl.139.

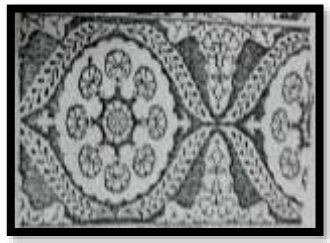


شكل (أ): رسوم أسماك محورة مؤلفة من زهرة الرمان . من عمل الباحثة.

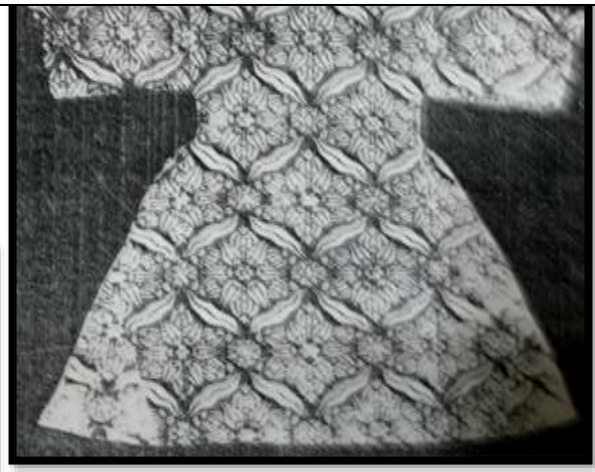


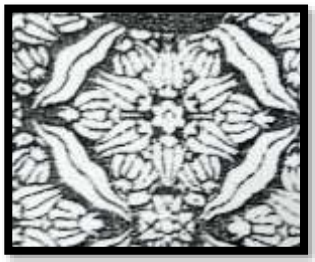
(لوحة 7) :قفطان من المخمل من تركيا ،يرجع للقرن (10 هـ/16م)،محفوظ في متحف موسكو.





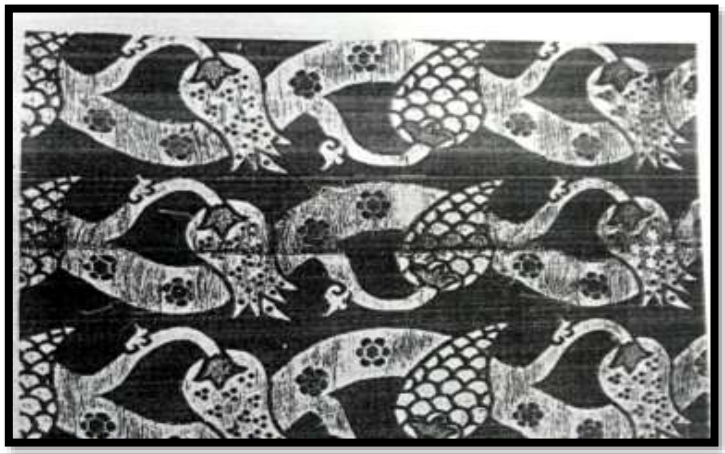
شكل (أ): رسوم اسماك مؤلفة من أوراق سهمية الشكل وزهور القرنفل ووريدات. من عمل الباحثة.





(لوحة 8) :قفطان من المخمل للسلطان محمد الفاتح (1481-1451م)،من تركيا في النصف الثاني للقرن (9 هـ/15م)،محفوظ في متحف طوبقابوسراي ،باسطنبول.زكي محمد حسن:الأطلس ،شكل

شكل (أ): رسوم أسماك محورة تشبه الدولفن من زخرفة السحب الصينية (أو التشي) . من عمل الباحثة.



(لوحة 9) :قطعة من نسيج الحرير العثماني ترجع للقرن (11-10هـ/16-17م)،محفوظة بمجموعة كلكليان .

Otto.Falke.. Kunstgeschichte Der Seidenweberei.Sig.520.

شكل (أ):رسوم أسماك محورة مؤلفة من زهرة التوليب (أو اللاله). من عمل الباحثة.

شكل (ب):رسوم أسماك محورة مؤلفة من أوراق لوزية من عمل الباحثة.

(لوحة 10) :قطعة نسيج العثماني من القرن (10هـ/16م).حسن الباشا :الآثار الإسلامية ، ،شكل 155.

شكل (أ): رسوم أسماك محورة تشبه سمكة البوري مؤلفة من زهرة التوليب . من عمل الباحثة.

شكل (ب): رسوم أسماك محورة تشبه الشعب المرجانية مؤلفة من أوراق و ثمرة الرمان محورة. من عمل الباحثة.

(لوحة 11) :قطعة من النسيج الصفوي ،من القرن (10هـ/17م)،محفوظة في برلين.
Otto,Falke., Kunstgeschichte Der Seidenweberei,Sig.524.

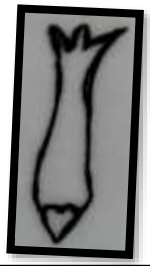
شكل (أ): رسوم أسماك محورة تشبه سمكة المبروك الآسيوي مؤلفة من أوراق وثمار الرمان . من عمل الباحثة.

(لوحة 12) :ستر من النسيج العثماني يرجع للقرن (11-10هـ/16-17م)،محفوظة بمجموعة كلكليان
Otto,Falke., Kunstgeschichte Der Seidenweberei,Sig.522.

شكل (أ): رسوم أسماك محورة مؤلفة من أوراق مسننة(أو الساز). من عمل الباحثة.

(لوحة 13) :سرج حصان من صناعة بروسه ،يرجع للقرن (10هـ / 16م)،محفوظ في متحف بناكي بأثينا.

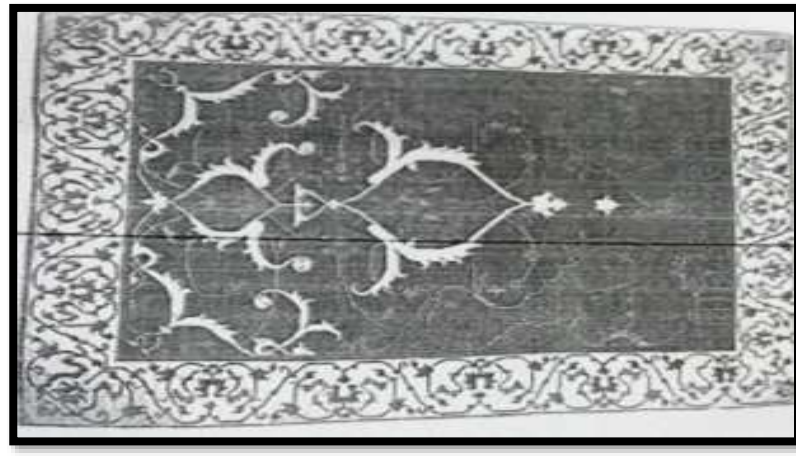
Macridy (Th.)., Le Musée Bénaki d'Athénes,p.150.



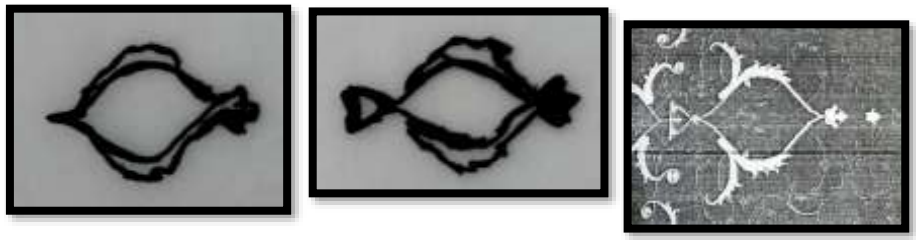
شكل (أ):رسوم أسماك محورة تشبه سمكة البوري مؤلفة زهرة التوليب (أو اللاله محورة). من عمل الباحثة.

شكل (ب):رسوم أسماك محورة تشبه سمكة البوري مؤلفة من رسوم زهرة التوليب (أو اللاله محورة). من عمل الباحثة.

شكل (ج):رسوم أسماك محورة تشبه سمكة البلطي مؤلفة من رسوم زهرة الرمان المحورة. من عمل الباحثة.



(لوحة 14) :سجادة من نوع السراي ،اسطنبول ،القرن(13هـ/ 19م).عبد الله عبد الحافظ : دراسات في الفن التركي،لوحة 87.



شكل (أ):رسوم أسماك محورة تشبه سمكة البلطي مؤلفة من مراوح نخيلية وأوراق ثلاثية وأفرع نباتية . من عمل الباحثة.

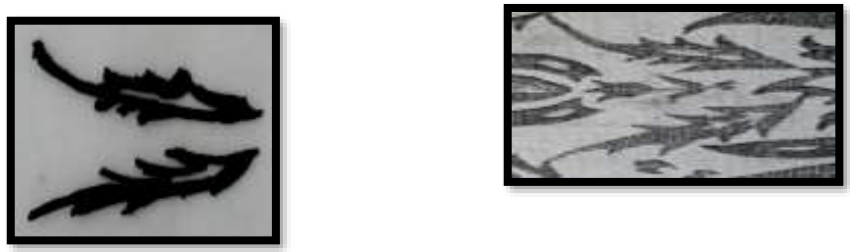
(لوحة 15) :ستر من نسيج العثماني من الكتان المطرز بالحرير ،من القرن(10هـ/17م).
Ellis (M.),Wearden (J.).,Ottoman Embroidery,pl.11.

شكل (أ) :رسوم أسماك محورة مؤلفة من زهرة التوليب (أو اللاله محورة). من عمل الباحثة.

شكل (ب) :رسوم أسماك محورة مؤلفة من أوراق لوزية الشكل. من عمل الباحثة.

(لوحة 16) :ستر من النسيج العثماني ،من الكتان المطرز بالحرير ،من القرن (17-16م/10-11هـ).

Ellis (M.),Wearden (J.).,Ottoman Embroidery,pl.9.



شكل (أ): رسوم أسماك محورة مؤلفة من رسوم أوراق مسننة (أوراق الساز). من عمل الباحثة

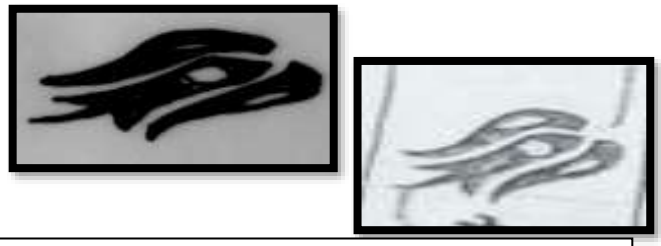
شكل (ب): رسوم أسماك محورة مؤلفة من رسوم زهرة التوليب (أو اللاله محورة). من عمل الباحثة.

شكل (ج): رسوم أسماك محورة تشبه سمكة البلطي مؤلفة من أوراق لوزية. من عمل الباحثة.

(لوحة 17) :ستر من نسيج العثماني ،من القرن (10هـ/17م)،من الكتان المطرز بالحرير.
Ellis (M.),Wearden (J.).,Ottoman Embroidery,pl.10.

شكل (أ): رسوم أسماك محورة مؤلفة من رسوم أوراق مسننة (أوراق الساز). من عمل الباحثة.

شكل (ب): رسوم أسماك محورة تشبه البياض والثعبان مؤلفة من رسوم زهرة التوليب (أو اللاله محورة). من عمل الباحثة.



شكل (ج): رسوم أسماك محورة تشبه سمكة البياض مؤلفة من رسوم زهرة

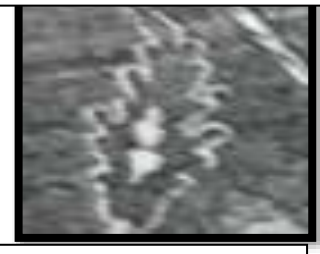
(لوحة18) : جزء من ستر من نسيج العثماني من الكتان المطرز بالحرير ،من القرن(10هـ/17م).
Ellis (M.),Wearden (J.).,Ottoman Embroidery,pl.12.

شكل (أ): رسوم أسماك محورة مؤلفة تسبه سمكة المكرونة من رسوم زهرة التوليب (أو اللاله محورة) . من عمل الباحثة.

(لوحة 19) :جزء من ستر من نسيج العثماني من الكتان المطرز بالحرير،من القرن(10هـ/17م).
Ellis (M.),Wearden (J.).,Ottoman Embroidery,pl.16.

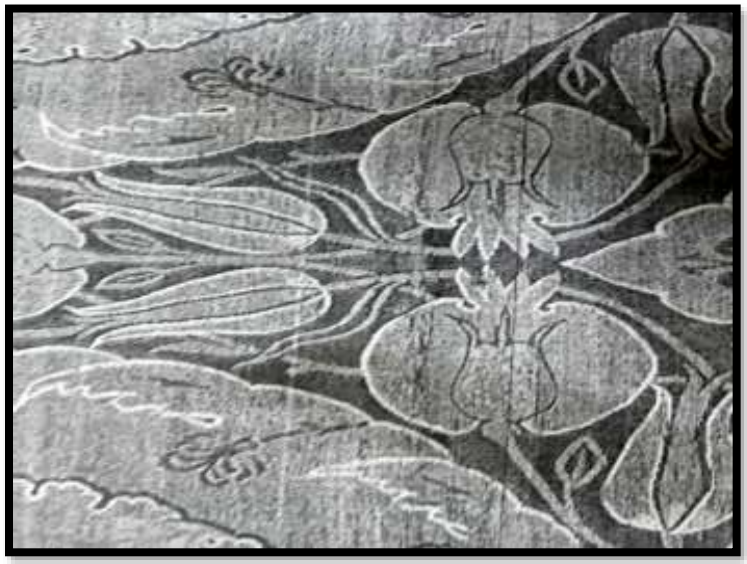
شكل (أ): رسوم أسماك محورة تشبه سمكة الرعاش مؤلفة من رسوم أوراق مسننة(أو الساز). من عمل الباحثة.

(لوحة 20):قطعة من النسيج العثماني من الحرير مطرز بخيوط ذهبية،من القرن (10هـ/16م).
Patricial (L.),Baker.,Islamic Textiles,pl.91.



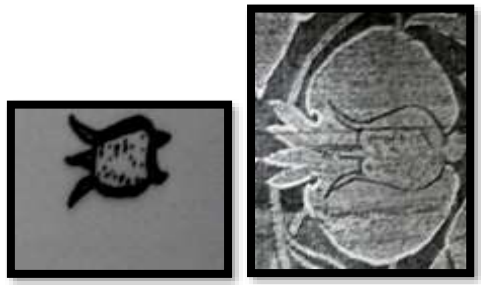
شكل (أ): تفاصيل الزخرفة لرسوم أسماك محورة مؤلفة من رسوم أوراق مسننة(أو الساز). من عمل الباحثة.

شكل (ب): تفاصيل الزخرفة لرسوم أسماك محورة مؤلفة من رسوم زهرة التوليب (أو اللاله محورة). من عمل الباحثة.

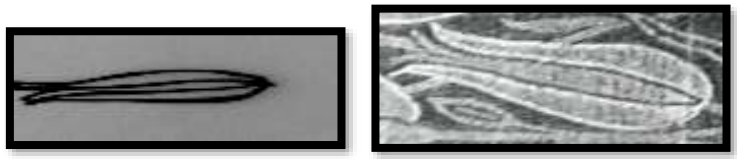


(لوحة21) : ستر من نسيج الحرير العثماني ،ترجع تقريبا للنصف الثاني من القرن العاشر الهجري(16م). Patricial (L.),Baker.,Islamic Textiles, pl.title pages

شكل (أ): رسوم أسماك محورة تشبه السمكة الطائرة مؤلفة من رسوم وزهرة التوليب (أو اللاله) وثمرة الرمان . من عمل الباحثة.



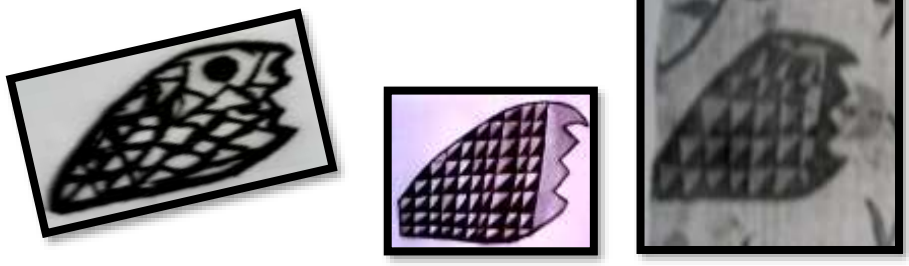
شكل (ب): رسوم أسماك محورة مؤلفة من رسوم وزهرة التوليب (أو اللاله). من عمل الباحثة.



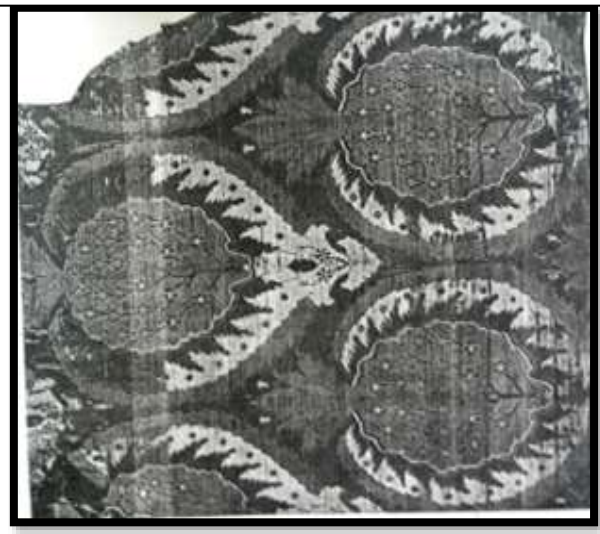
شكل(ج):رسوم أسماك محورة مؤلفة من رسوم وزهرة التوليب(أو اللاله).من عمل الباحثة.

(لوحة 22) : جزء من ستر من نسيج العثماني من الكتان المطرز بالحرير ،من القرن(10هـ/17م)..Ellis (M.),Wearden (J.).,Ottoman Embroidery,pl.13

شكل (أ): رسوم ثلاثة من الأسماك محورة تشبه سمكة الثعبان مؤلفة من رسوم وزهرة التوليب (أو اللاله محورة). من عمل الباحثة.

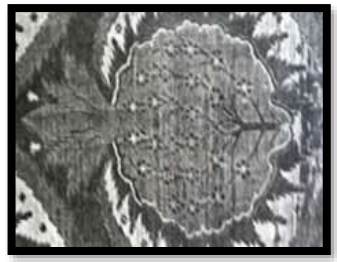


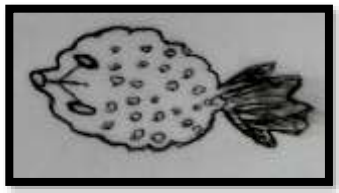
شكل (ب): رسوم أسماك محورة تشبه سمكة البياض مؤلفة من رسوم ثمرة الفراولة محورة (تشبه كوز الصنوبر). من عمل الباحثة.



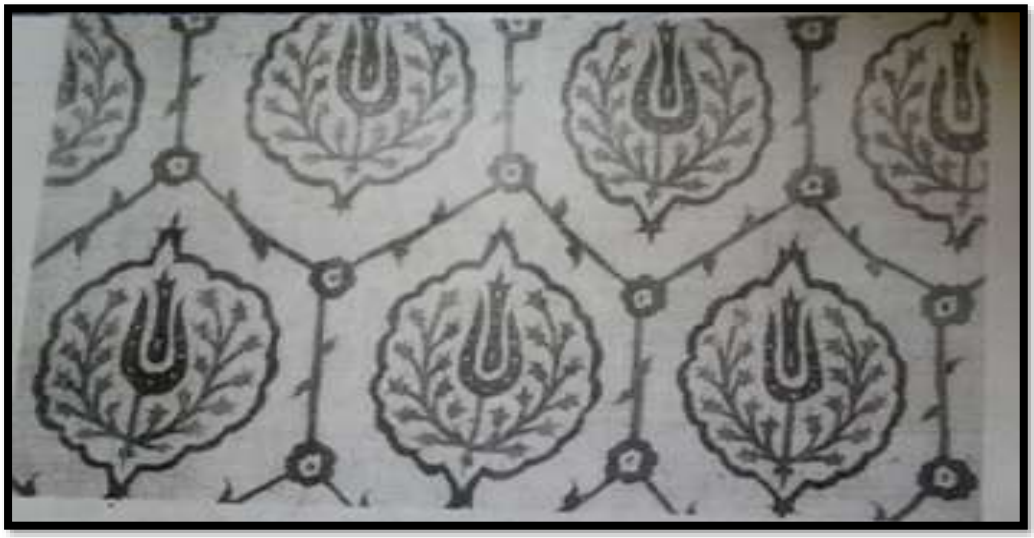
(لوحة 23) : قطعة نسيج الحرير العثماني ،من إنتاج مدينة بروسه ، ترجع إلى القرن 10هـ/16م،محفوظة بمتحف الفنون الزخرفية بباريس.
Koechlin (R.),Migeon (G.)., Islamische Kunstwerke,taf.lxxvii.

شكل (أ): رسوم أسماك محورة تشبه السمكة الذهبية مؤلفة من رسوم أوراق و ثمرة الرمان محورة. من عمل الباحثة.





شكل (ب): رسوم أسماك محورة تشبه السمكة الذهبية مؤلفة من ثمرة الرمان . من عمل الباحثة.

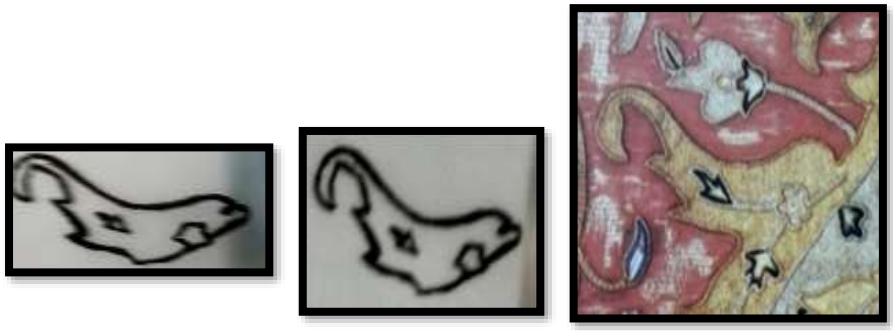


(لوحة 24) : قطعة من نسيج الكتان المطرز بالحرير ،ترجع للقرن 16-17م(11-10هـ).
Ellis (M.),Wearden (J.).,Ottoman Embroidery,pl.1.

شكل (أ): رسوم أسماك محورة تشبه سمكة السيف مؤلفة من رسوم زهرة التوليب (أو اللاله) محورة. من عمل الباحثة.

شكل (ب): رسوم أسماك محورة تشبه سمكة الديسكس الأزرق مؤلفة من رسوم زهرة التوليب (أو اللاله) محورة،وثمرة الرمان محورة. من عمل الباحثة.

(لوحة 25) : جزء من سرج ،من الحرير المطرز بخيوط من الحرير وفضة وذهب،تركيا قرابة (1009هـ/1600م) ..Tulips, Arabesques and Turbans,pl.150



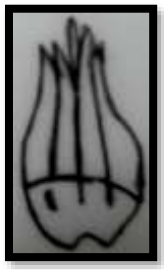
(شكل (أ): رسم سمكة محورة تشبه سمكة قشر البياض مؤلفة من نصف مروحة نباتية ثنائية الفصوص. من عمل الباحثة.

(شكل (ب): رسوم أسماك محورة مؤلفة من رسوم أوراق مسننة محورة . من عمل الباحثة.

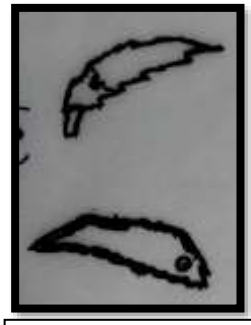
(شكل (ج): رسوم أسماك محورة تشبه سمكة قشر البياض مؤلفة من رسوم أوراق ثلاثية. من عمل الباحثة.

(لوحة 26) : جزء من ستر من الحرير المطرز بخيوط مذهبة ،تنسب إلى اسطنبول أو بروسه ،في النصف الثاني من القرن (10هـ/16م)،وهي محفوظة في متحف النسيج بواشنطن.
Brend (B.).,Islamic Art,pl.137.

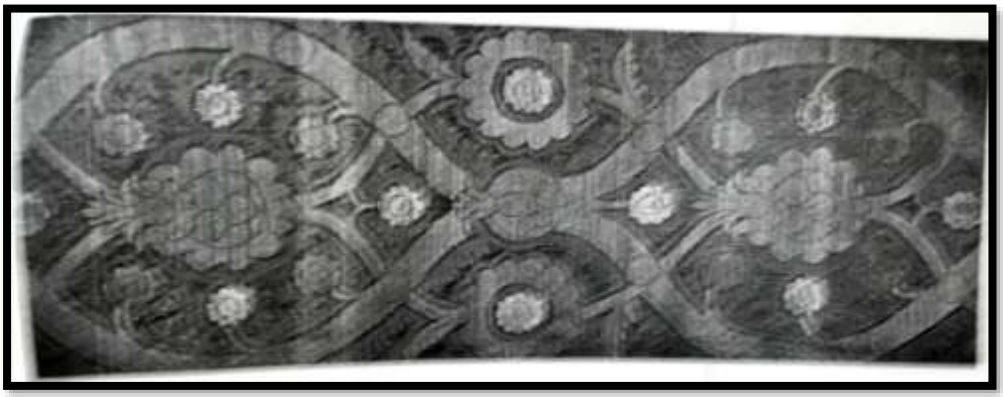
شكل (أ): رسوم أسماك محورة مؤلفة من رسوم زهرة التوليب (أو اللاله) محورة. من عمل الباحثة.



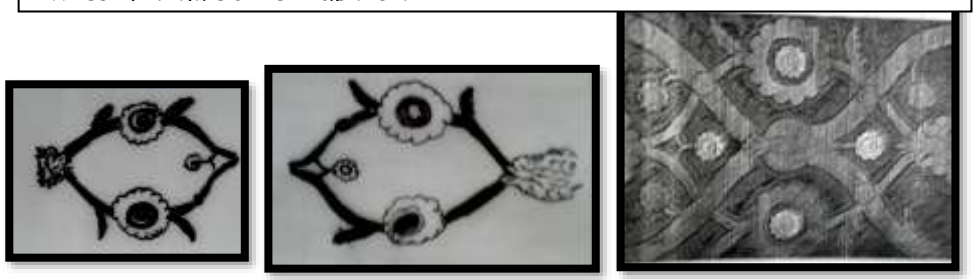
شكل (ب): رسوم أسماك محورة تشبه سمكة البياض مؤلفة من رسوم زهرة التوليب (أو اللاله) محورة. من عمل الباحثة.



شكل (ج): رسوم أسماك محورة مؤلفة من رسوم أوراق مسننة محورة. من عمل الباحثة.

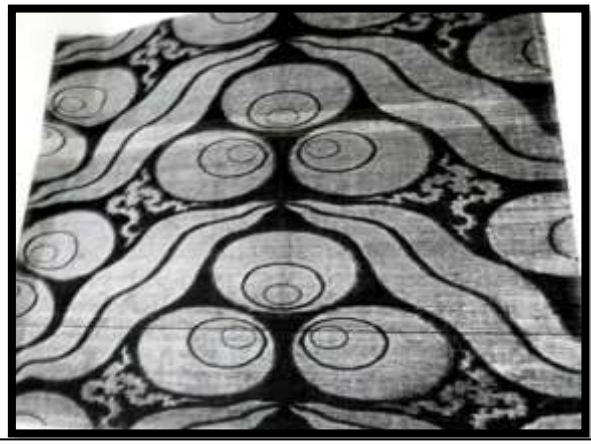


(لوحة 27) : جزء من النسيج العثماني من الحرير المطرز بخيوط الذهب، ،يرجع للقرن (11هـ /17م)،محفوظ بمتحف الفنون الزخرفية بباريس.
Wilson (R.P.)..Islamic Art,pl.76 .

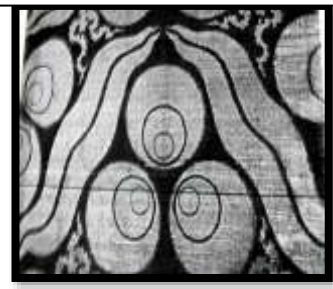


شكل (أ): رسوم أسماك محورة متدابرة لها جسد واحد ورأسين مؤلفة من رسوم أفرع نباتية و وريدات. تشبه سمكة البلطي من عمل الباحثة.

شكل (ب): رسوم أسماك محورة تشبه سمكة البلطي متقابلة ،لها رأس واحدة وجسدان مؤلفة من رسوم أفرع نباتية و وريدات. من عمل الباحثة.



(لوحة 28) : جزء من ستر من المخمل المطرز بخيوط الفضة ،من العصر العثماني ترجع للنصف الأول من القرن (10هـ/16م).
Zeinhom(H.),Mohammad(A.),Cultural Continuity in Islamic Art,p.119,fig.78.



شكل (أ): رسوم دلافين محورة مؤلفة من رسوم السحب الصينية (أو التشي)،وقواقع مؤلفة من رسوم والكور.من عمل الباحثة.

(لوحة 29) : صحن من الخزف العباسي مرسوم تحت الطلاء،،من صناعة العراق ،يرجع للقرن (3هـ/9م)، محفوظ بمتحف الفن بواشنطن..Ali (W.).. The Arab contribution to Art ,pl.31

شكل (أ): رسوم أسماك محورة منفذة بأسلوب هندسي مؤلفة من رسوم معينات وأوراق ومراوح نخيلية. من عمل الباحثة.

شكل (ب): رسوم أسماك محورة منفذة بأسلوب هندسي مؤلفة من رسوم معينات وأوراق ومراوح نخيلية. من عمل الباحثة.

(لوحة 30) : قدر من الخزف ذو البريق المعدني ، من صناعة العراق ،من العصر العباسي في القرن (4هـ/10م)،محفوظ بمتحف الفرير للفن ،بواشنطن.
Ali (W.).. The Arab contribution to Art ,pl.33.

شكل (أ):ألف جناح الطائر بهيئة سمكة محورة، والورقة اللوزية الممسك بها بهيئة سمكة.محورة. من عمل الباحثة.

شكل (ب): شكل العصابة الطائرة للطائر بهيئة رأس سمكة محورة تشبه سمكة الأنومة. من عمل الباحثة.

شكل (ج): رسوم أسماك محورة مؤلفة من رسوم مراوح نخيلية كاملة وأوراق ثلاثية محورة. من عمل الباحثة.

(لوحة 31) : بلاطة مستطيلة من الخزف المرسوم تحت الطلاء من صناعة سوريا في القرن (11-10هـ/17-16م). Poter(V.),Islamic Tiles,pl.110.

شكل (أ): شكل الفنان ذيل الطائر وجناحه بهيئة رسوم أسماك محورة بها مزينة بقشور السمك . من عمل الباحثة.

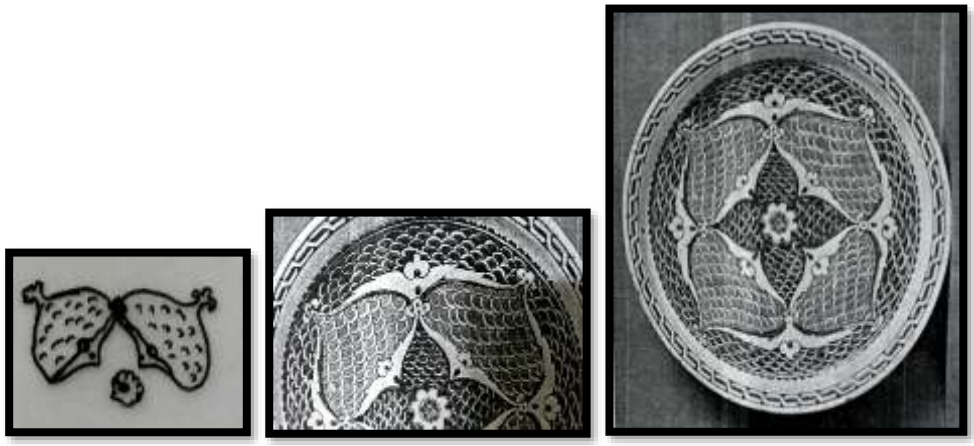
(لوحة 32):صحن من الخزف ذو البريق المعدني،من صناعة العراق ،من العصر العباسي في القرن (4هـ/10م)،محفوظ بمتحف الفرير للفن ،بواشنطن. Wilson (E.),Islamic Designs,pl.8.

شكل (أ): ألف الفنان ذيل الطائر على هيئة سمكة محورة. من عمل الباحثة.

(لوحة 33) : صحن من الخزف المرسوم تحت الطلاء ،من قاشان ، إيران ،في القرن (7هـ/13م)،محفوظ بمتحف المترو بوليتان. وحدة الفن الإسلامي ،معرض عن الفن الإسلامي ،لوحة 125.

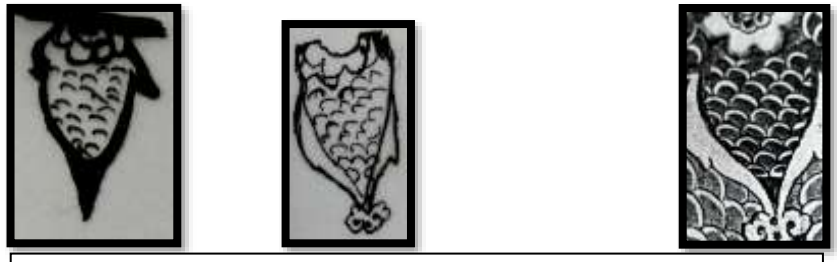
شكل (أ): رسوم أسماك محورة مؤلفة من رسوم أوراق لوزية الشكل . من عمل الباحثة.

شكل (ب): رسوم أسماك محورة مؤلفة من رسوم أوراق لوزية الشكل . من عمل الباحثة.

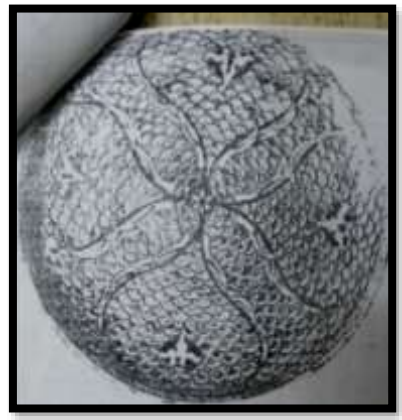


(لوحة 34) : صحن من الخزف مرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء،من صناعة أزنيك ،يرجع للقرن (10هـ/16م)،محفوظ بمتحف اللوفر بباريس Wilson (R.P.).,Islamic Art,pl.45.

شكل (أ): رسوم أسماك محورة مؤلفة من رسوم مراوح نخيلية كاملة وأوراق ثلاثية محورة مملوئه بزخرفة قشور السمك . من عمل الباحثة.

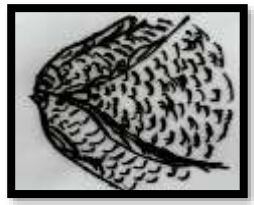


شكل (ب): رسوم أسماك محورة مكونة من رسوم كأسية الشكل (أو بوقية) محورة ومملئه بزخرفة قشور السمك . من عمل الباحثة.



(لوحة 35):صحن من الخزف من صناعة أزنيك،يرجع للقرن(10هـ/16م).زكي حسن:الأطلس،شكل253.

شكل (أ): رسوم أسماك محورة تسبه سمكة البلطي مؤلفة من رسوم أوراق كأسية الشكل بداخلها زخرفة قشور السمك . من عمل الباحثة.

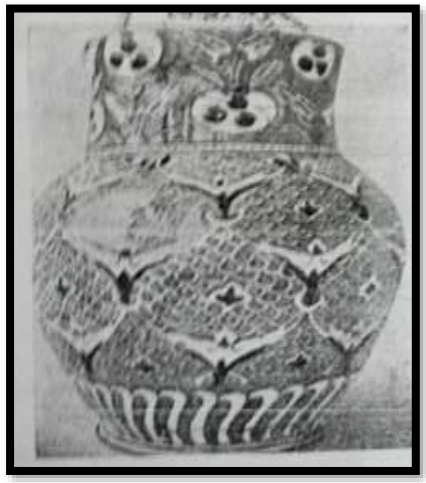


شكل (ب): رسوم أسماك محورة تشبه سمكة الأنومة مؤلفة من رسوم أوراق قلبية الشكل بداخلها زخرفة قشور السمك . من عمل الباحثة.

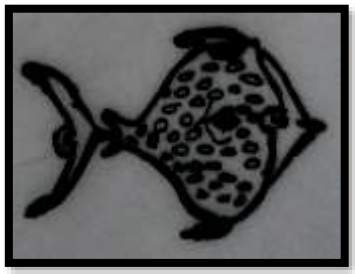
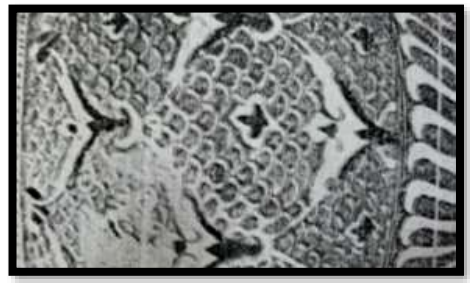
(لوحة 36) : صحن من الخزف المحفور والمحزوز تحت الطلاء من صناعة إيران في القرن (7- 8هـ/ 13-14م).

Koechlin (R.), Migeon (G.)., Islamische Kunstwerke ,pl.xxxvi.

شكل (أ): شكل جناح الطائر على هيئة سمكة تسبه سمكة البوري. من عمل الباحثة.



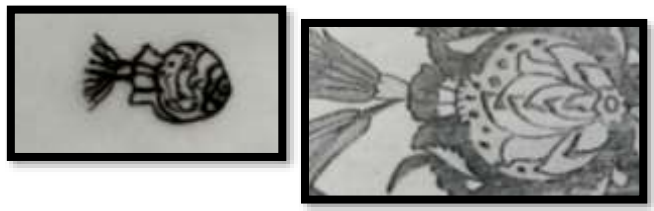
(لوحة 37) : قدر من الخزف من صناعة أزنيك ،يرجع للنصف الثاني من القرن (10هـ/16م).سعاد ماهر :الخزف التركي،لوحة 6.

شكل (أ): رسوم أسماك محورة تشبه سمكة الفهيقة مؤلفة من رسوم مراوح نخيلية كاملة وأوراق ثلاثية محورة مملوءة بقشور السمك . من عمل الباحثة.

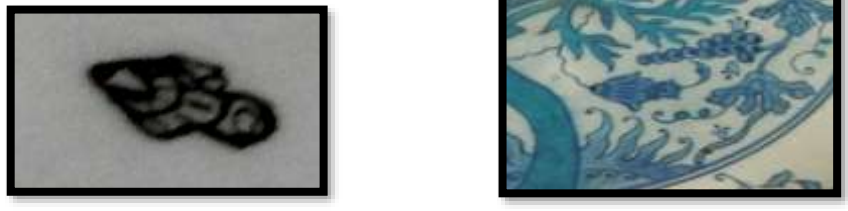
(لوحة 38) : صحن من الخزف من صناعة ازنيك ،تركيا ،في القرن (10هـ/16م).
Wilson (E.).,Islamic Designs,89.

شكل (أ): رسوم أسماك محورة تسبه أسماك المبروكة مكونة من رسوم زهرة عرف الديك وثمرة الرمان. من عمل الباحثة.



شكل (ب): رسوم أسماك محورة مؤلفة من رسوم ثمرة الرمان. من عمل الباحثة.

(لوحة 39) : طبق من خزف ازنيك (أزنيق)،تركيا في النصف الأول من القرن العاشر الهجرى (16م)، وحدة الفن الإسلامي :معرض عن الفن الإسلامي ،لوحة 128.



شكل (أ): رسوم أسماك محورة من ثمرة وزهرة

شكل (ب): رسوم قنديل البحر ،وقواقع البحر. من عمل الباحثة.

شكل (ج): رسم شجيرة على هيئة الشعب المرجانية. من عمل الباحثة.

(لوحة 40) : بلاطة مربعة من خزف أزنيك (أو أزنيق)،تركيا قرابة 937هـ/1530م، وحدة الفن الإسلامي :معرض عن الفن الإسلامي ،لوحة 137أ.

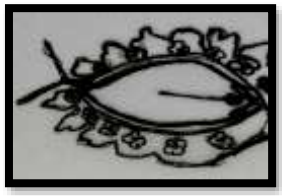
شكل (أ): رسوم أسماك محورة مؤلفة من زهرة التوليب(أو اللاله محورة). من عمل الباحثة.

شكل (ب): رسوم أسماك محورة مؤلفة من الأوراق المسننة و زهرة الياسمين.

(لوحة 41) : صحن من الخزف السوري ،من القرن (10هـ/16م)،محفوظ بمتحف امستردام.
Migeon (G.),Manuel d'Art Musulman , fig.381.

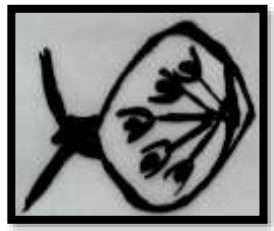
شكل (أ): رسوم أسماك محورة تشبه سمكة البلاك فور مؤلفة من ورقة مسننة كأسية (أو مثلثة الشكل تقريبا). من عمل الباحثة.

شكل (ب): رسوم أسماك محورة تشبه سمكة الفقاقة (أو النفخ)مؤلفة من رسوم ثمرة الرمان والأوراق المروحية الشكل .من عمل الباحثة.



(لوحة 42) : بلاطات خزفية بواجهة سبيل رقية دودو (1174هـ/1761م). ربيع خليفة:فنون القاهرة فى العهد العثمانى ،لوحة 29.

شكل (أ): تفاصيل الزخرفة عبارة عن رسوم اسماك منفذة من الأوراق المسننة (أو الساز) مشقوقة. من عمل الباحثة.

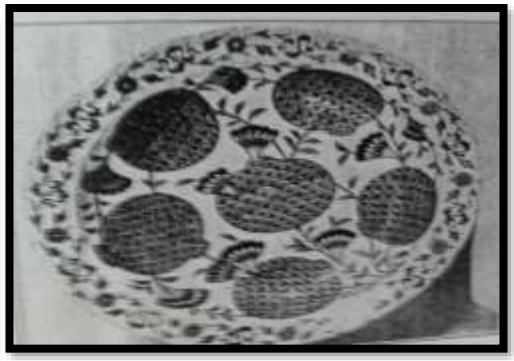


شكل (ب): رسوم اسماك منفذة من زهور التوليب محورة وورقة الرمان وأفرع نباتية. من عمل الباحثة.

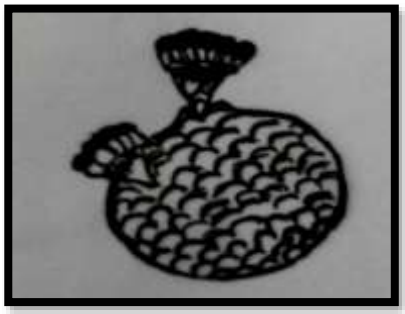
(لوحة 43) : بلاطات خزفية بواجهة سبيل وكتاب أوده باشي (1084هـ/1673م).ربيع حامد خليفة:فنون القاهرة في العهد العثماني،لوحة 12.

شكل(أ): رسوم اسماك منفذة من الأوراق المسننة (أو الساز). من عمل الباحثة.

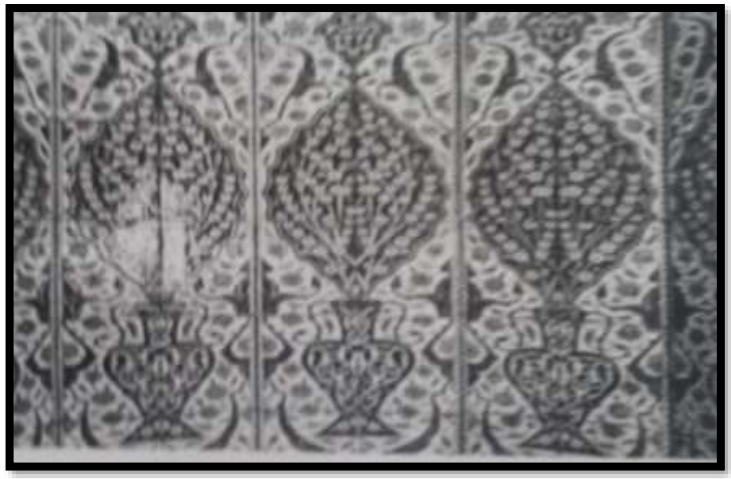
شكل (ب): رسوم اسماك منفذة من رسوم أوراق وثمار الرمان. من عمل الباحثة.



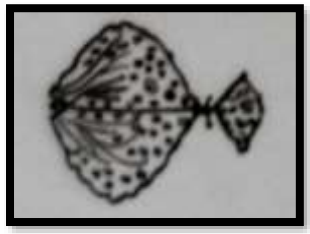
(لوحة 44) : صحن من الخزف مرسوم تحت الطلاء ، من القرن (10 هـ/16م) ،منفذ وفق ما يطلق عليه أسلوب دمشق. Kuhnel (E.)., Islamische Kleinkunst,pl.89



شكل (أ): رسوم اسماك محورة تشبه سمكة الفقاقة (أو النفخ)مؤلفة من رسوم زهرة الرمان وأوراق مروحية الشكل،مملوئه بزخرفة قشور السمك



(لوحة 45) : كسوة خزفية من مسجد رستم باشا باسطنبول،من عمل المهندس سنان ،في القرن (10هـ/16م).



شكل (أ): رسوم اسماك محورة تشبه سمكة السفن ذو الشوكة مؤلفة من رسوم أوراق لوزية وثلاثية مملوئه بزهور الياسمين. من عمل الباحثة.

لوحة 46 :زهرة الاوركيد مؤلفة بتلاتها على شكل طيور وحيوانات.
www.masrawy.com

قائمة المصادر والمراجع:-
القرآن الكريم
أولا المراجع العربية:

•الفريد بتلر(ج) : الكنائس القبطية القديمة في مصر، ترجمة إبراهيم سلامة، مراجعة وتقديم:الأنبا غريغوريوس،ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب(1993م).
•اوقطاي آصلان آبا :فنون الترك وعمائرهم ،مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول،استانبول (1987م).
•حسن الباشا : فن التصوير في مصر الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة (1966م) .
•..... :مدخل إلى الآثار الإسلامية،دار النهضة العربية،القاهرة (1979م).
•.....: الآثار الإسلامية ،دار النهضة العربية:القاهرة (1990م).
•ديماند(م.س):الفنون الإسلامية،ترجمة أحمد عيسى ،مراجعة وتقديم أحمد فكري ، دار المعارف،القاهرة(1982م).
•ربيع حامد خليفة:فنون القاهرة في العهد العثماني (923هـ/1517م-1220هـ/1805م)،مكتبة زهراء الشرق :القاهرة (2004م).
•زكى محمد حسن : الفن الإسلامي في مصر، القاهرة (1935م).
•.....:فنون الإسلام ،ج2 ،القاهرة (1948م).
•.....:أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية،بغداد(1956م).
•سعاد ماهر :الخزف التركي،مطابع مدكور: القاهرة (1370هـ/1960م).
•سيد توفيق : تاريخ الفن، القاهرة(1975م).
•عائشة عبد العزيز التهامي :النسيج في العالم الإسلامي منذ القرن (11-8هـ/14-17م)(دراسة أثرية فنية)،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر :الإسكندرية (2003م).
•عبد الله عطية عبد الحافظ:دراسات في الفن التركي،مكتبة النهضة المصرية:القاهرة(2007م).
• عبد الناصر ياسين: الفنون الزخرفية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي (دراسة آثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة)ج2،ط1،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر :الإسكندرية (2002م).
•عبد الناصر ياسين :العصر الفاطمي (دراسة آثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة)، جـ1 ، دار الوفاء للطباعة و النشر ، الإسكندرية (2002م).
•.....:الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر الأيوبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر :الإسكندرية (2002م)،
•عربي محمد حسنين : تأثير الاتجاهات الفكرية والعقائدية على الفنون الإسلامية في مصر في عصر الولاة العباسين والطولونيين، مخطوط رسالة ماجستير كلية الآثار، جامعة القاهرة، سنة(1981م).
•عزة عبد المعطي عبده : " الزخرفة على التحف الفنية في مصر الإسلامية حتى نهاية القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)"(دراسة فنية في ضوء مجموعة جديدة)،(مخطوط رسالة دكتوراه)،جامعة القاهرة (2002م).
•عنايات المهدي :روائع الفن في الزخرفة الإسلامية (المغرب- مصر والشام-تركيا-الفن الفارسي-الفن الهندي الإسلامي)،مكتبة ابن سينا :القاهرة (1993).
•عوض عبد السيد :عالم أسماك الزينة (كيف تحصل على الحوض المثالي؟)،الإسكندرية (1983م).

•محمد عبد العزيز مرزوق: جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وإيران ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة (1975م).
•محمد عقيله العمامي :أسماك المتوسط ،مكتبة دار الكتب الوطنية الجماهيرية :مصراته ،ليبيا.
•محمود إبراهيم حسين : الخزف الإسلامي في مصر ، مكتبة نهضة الشرق ، القاهرة (1984م).
•.....:الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي،دار غريب،القاهرة(1999م).
•منى محمد بدر محمد:أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة،(مخطوط رسالة ماجستير)، كلية الآثار- جامعة القاهرة(1400هـ /1980م).
•هالة فؤاد عبد الفتاح يوسف : دراسة آثريه للعناصر الزخرفية والأساليب الصناعية على المنحوتات الحجرية والرخامية بالمتحف القبطي بالقاهرة من القرن الخامس الميلادي حتى منتصف القرن الثاني عشر الميلادي،(مخطوط رسالة ماجستير)، كلية الآثار – جامعة القاهرة (1992م).
•هربرت ريد:الفن و المجتمع،ترجمة فارس متري ضاهر،دار القلم:بيروت(1975م).
•وحدة الفن الإسلامي :معرض عن الفن الإسلامي بقاعة الفن الإسلامي بمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية،الرياض(1405هـ).
•يوسف القرضاوي: الحلال والحرام في الإسلام، الطبعة الثانية، القاهرة(1974م).

ثانيا المراجع الأجنبية:

•Akurgal (E.)., L' Art en Turquie ,Italie 1981.
• Ali (W.)., The Arab contribution to Art from the seventh to fifteenth centuries, Cairo 1999.
•Brend (B.).,Islamic Art, Singapore 1991.
•Ellis (M.),Wearden (J.).,Ottoman Embroidery, London 2001.
•Jenkins (M.)., Islamic Pottery ,The Metropolitan Museum of Art Bulletin ,1983.
•Koechlin (R.),Migeon (G.)., Islamische Kunstwerke (Keramik .Gewebe.Teppiche) in farbiger wiedergabe Auf 100 Tafeln, Berlin 1928.
•Kuhnel (E.)., Islamische Kleinkunst,Berlin 1925.
•Lamm (C.J.), mittel Allerliche glaser und steinsch ritt Arbeiten aus dem nahen osten , 2 Bands, Berlin 1992 – 1930.
•Levey(M.).,The world of Ottoman Art,London 1975.
Macridy (Th.)., Le Musée Bénaki d'Athénes,vol .39-40,Roma 1935.
•Migeon (G.),Manuel d'Art Musulman (Arts Plastiques et Industriels),Paris 1927.
•Morance (A.) , Orient Musulman Glas , Paris 1921.
•Otto,Falke., Kunstgeschichte Der Seidenweberei,Berlin 1921.
•Patricial (L.),Baker.,Islamic Textiles, London 1995.
Poter(V.).,Islamic Tiles,London 1995.•
• Stead(C.).,Decorative Animals in Moslem Ceramics,Cairo.
• Tulips, Arabesques and Turbans (decorative Arts from the Ottoman Empire), London 1982.
•Wilson (E.).,Islamic Designs, London 1988.
• Wilson (R.P.).,Islamic Art, London 1957.

•Zeinhom(H.),Mohammad(A.),Cultural Continuity in Islamic Art and its Impact on Modern Art,Guiza:Egypt.

ثالثا :المواقع الالكترونية:

-www.arabosra.com.
- www.ar .m.wikipedia.org.
-www.rihabnews.com.
- www.kenanaonline.com.
-www.masrawy.com.
-www. 71uthm.net.
-www.vb.bdr1.net.
-www.wahatalsamal.com.

قصر الأمير محمد على بالمنيل (١٩٠١)

د. عزيزة غنام•

ملخص البحث

يعتبر هذا القصر من أجمل وأهم المتاحف التاريخية . القصر يعبر عن فترة هامة من تاريخ مصر الحديث ، كما يعكس صورة حية لما كانت عليه حياة أمراء الأسرة الملكية السابقة ويصورها بعناية فائقة . ينفرد هذا القصر عن باقى القصور التاريخية بتصميمه المعمارى الرائع .

بنى القصر على طراز إسلامى حديث مقتبس من المدارس الإسلامية والمملوكية وشاعت فيه أيضًا الروح الفارسية والسورية والمغربية ، وهو يقع على ضفاف فرع النيل الشرقى بجزيرة الروضة ، ويطل على مستشفى القصر العينى بالقاهرة .

صاحب القصر :

هو الأمير محمد على بن الخديوى محمد توفيق الذى حكم مصر من ١٨٧٩ : ١٨٩٢ م وشقيق الخديوى عباس حلمى الثانى الذى حكم مصر من ١٨٩٢ : ١٩١٤ . وجده هو الخديوى إسماعيل الذى حكم مصر من ١٨٦٣ : ١٨٧٩م ابن القائد إبراهيم باشا[١] .

ومن المعروف أن لصاحب هذا القصر قصرًا آخرًا بمنطقة زيزينيا بالإسكندرية خلفيته على البحر المتوسط مباشرة ، ويعرف حاليًا بقصر الصفاء ، وكان مقرًا لرئاسة الجمهورية بالإسكندرية بعد ثورة ١٩٥٢م . واجهة هذا القصر مكتوب عليها عبارة "كتب المعز على أبوابها فادخلوها آمنين" ، وهى نفس العبارة المكتوبة على مدخل حديقة قصر المنيل[٢] .

ولقد استخدم قصر المنيل بعد الثورة ليكون متحفًا تابعًا لهيئة الآثار المصرية ويعرض فيه عدد ٩٥٩٤ قطعة أثرية وبالمخزن يوجد ١١٦٤٧ قطعة أثرية أخرى ، وهذا تقرير علمى من مدير عام متحف قصر المنيل بتاريخ ١٤ / ١ / ١٩٩٤[٣] .

•مرشدة سياحية

[١] محمود عباس عبد الرحمن ، *القصور الملكية فى مصر ، تاريخ الحضارة ١٨٠٥ – ١٩٥٢م* ، المجلس الأعلى للآثار ، الدار العالمية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، صـــ١٥٢ .

[٢] *المرجع نفسه* ، صـــ١٥٥ .

[٣] محمود عباس أحمد عبد الرحمن ، *معالم مصر الحديثة والمعاصرة تاريخ وحضارة* ، المجلس الأعلى للآثار ، الدار العالمية للنشر والتوزيع ، صـــ٢٥٦ .

المدرسة الإلهامية :

صاحبة فكرة هذه المدرسة ومؤسستها فى مصر هى والدة الأمير محمد على صاحب هذا القصر . ويعد ٩٠% من المقتنيات الخشبية بالقصر من صنع هذه المدرسة. ومن المصادفات العجيبة أن نشأت مدرسة صناعية فى ألمانيا كى تنهض بعديد من الصناعات والحرف الألمانية سميت بمدرسة الباوهوس سنة ١٩١٩ فى نفس الوقت الذى كانت فيه المدرسة الإلهامية الصناعية فى مصر فى قمة مجدها . ومن العجيب أيضًا أن هذه المدرسة الألمانية مرت بظروف قاسية عصيبة أدت فى النهاية إلى إغلاقها وهى مشابهة لنفس الظروف السياسية التى مرت بها المدرسة الإلهامية فى مصر وأدت إلى إغلاقها أيضًا[٤] .

وإننى اليوم أهيب بالمسئولين والمهتمين بالكشف عن تراث مصر ورجالاتها المثقفين والعاملين فى بلدنا على إحياء هذا التراث الفنى التعليمى الذى ظل مجهولاً لفترة طويلة حتى طواها النسيان – وأتمنى أن يحظى بنصف ما حظيت به مدرسة الباوهَوس بألمانيا من الخلود الفنى الذى تمتع به حتى الآن ، وأن تحتوى دور الكتب ومكتبات المدارس الفنية والصناعية ومتحف التعليم ومؤسسات النجارة وغيرها فى مصر على هذا الجزء المفقود من تاريخ مصر الحضارى[٥] .

يعد قصر المنيل من أجمل وأهم المتاحف التاريخية فهو يعبر عن فترة هامة من تاريخ مصر الحديثة . هذا القصر ينفرد عن باقى القصور التاريخية بتصميمه المعمارى الرائع فقد بنى على طراز إسلامى حديث مقتبس من المدارس الإسلامية الفاطمية والمملوكية وشاعت فيه أيضًا الروح الفارسية والسورية والمغربية كما بدت فى زخرفة مبانيه روح الطراز العثمانى[٦] .

القصر :

وقع اختيار الأمير "محمد على" على الأرض التى بنى عليها قصره وهى أمام مستشفى القصر العينى بالمنيل فاشتراها من أحد الأجانب وبدأ فى التشييد عام ١٩٠١ وقد وضع الأمير جميع التصميمات الهندسية والزخرفية ، وأشرف بنفسه على التنفيذ[٧] مبتدءًا بسراى الإقامة .

---

[٤] محمود عبد العال ، *المدرسة الصناعية الإلهامية* ، جزء *من تراث مصر التعليمى الفنى* ، المصرية العالمية للنشر ، مدينة السادس من أكتوبر ، المقدمة ، صـــ٣ .

[٥] *المرجع نفسه* ، المقدمة ، صـــ ٤.

[٦] عاطف غنيم ، *قصر الأمير* محمد *على بالمنيل* ، مراجعة : كوثر أبو الفتوح ، إشراف : أ.د./ عبد الحليم نور الدين ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة ، الصفحات غير مرقمة .

[٧] *المرجع نفسه* ، الصفحات غير مرقمة .

موقع القصر ومساحته[٨] :

يقع القصر على فرع النيل الشرقى بجزيرة الروضة ، وتبلغ المساحة الكلية للقصر ٦١٧١١م٢ ، منها ٥٠٠٠م٢ أبنية ، ٣٤٠٠٠م٢ حديقة ، والطرق الداخلية ومنشآت الحديقة ٢٢٧١١م٢ .

يتكون القصر من عدة سرايات :

- السور المحيط بالقصر .
- مدخل القصر .
- سراى الاستقبال .
- برج الساعة .
- السبيل .
- المسجد .
- متحف الصيد .
- المتحف الخاص .
- سراى الإقامة .
- سراى العرش .
- القاعة الذهبية .
- الحديقة الفريدة من نوعها فى مصر .

سور القصر :

يعلو السور شرافات للحراسة . وتوجد بالجهة الشمالية الغربية كتابات لبعض أسماء الله الحسنى وآيات قرآنية مثل "إن ينصركم الله فلا غالب لكم" ، وكلها مكتوبة بالخط الكوفى البارز من نفس الحجر .

مدخل القصر :

يوجد على جانبى المدخل برجين يشبهان مباخر المآذن . كذلك يوجد نص إنشائى للقصر حيث كتب : "أنشأ هذا القصر الأمير محمد على باشا نجل المغفور له محمد توفيق إحياءً للفنون الإسلامية وابتكر هندسة هذا البناء وزخرفته سمو الأمير وقام بالتنفيذ المعلم محمد عفيفى – ومن الملفت للنظر وضع اسم المقاول بجوار اسم الأمير وهو الشيء الذى لم يحدث فى المنشآت التاريخية من قبل ولكنه حدث نادرًا جدًا فى العصر الفرعونى كما فى معبد أبو سمبل الكبير . وقد كان اسم المهندس سيسى .

---

[٨] عاطف غنيم ، *المرجع السابق* ، الصفحات غير مرقمة .

فتحة المدخل على شكل حدوة حصان على الطراز النوبى ، وللمدخل باب كبير ثم باب صغير والبابان مصفحان من الخارج بالنحاس المؤكسد المشغول مكونًا أطباقًا نجمية .

بهو المدخل :

يوجد على يمين الداخل من الباب الذى فى شارع السراى مباشرة بجوار نهر النيل ، وهو مخصص لاستقبال الضيوف ويتكون السراى من طابقين . الطابق الأول ويشمل حجرة التشريفات ، ويعلو الباب كتابة نصها "الحياء من الإيمان" ، وعلى كبار رجال الدولة والسفراء والزوار القادمين لتقديم التهنئة للأمير فى المناسبات الرسمية والخاصة أن يتركوا بطاقاتهم الخاصة فى صحنين كبيرين وضعا خصيصًا لهذا الغرض، وهما من البورسلين الصينى المزخرف برسوم آدمية وحيوانية ومناظر طبيعية[٩] .

حجرة استقبال كبار المصلين :

كتب على الباب "بسم الله الرحمن الرحيم" ، "إن الله على كل شيء قدير" . وندخل لحجرة الاستقبال عن طريق حجرة التشريفات ، ولها باب يعلوه "الحياء من الإيمان" . خصصت هذه الحجرة لكبار الشخصيات التى كانت تحضر للقصر لأداء صلاة الجمعة بالمسجد المقام داخل القصر . للحجرة نافذتان من الزجاج الملون المعشق يتوسط أحداهما كتابة "يا الله" والأخرى "يا محمد" .

أما الأثاث فهو من الآرائك العربية المصنوعة من الخشب المشغول بالتفريغ ، كما يوجد بها صوان به عدد من المزهريات والأوانى المصنوعة من البورسلين ذى اللون الأزرق والأبيض المحلاة بزخارف نباتية . بالحجرة صور كثيرة للخيول ، وكل حصان له اسم (وقع الأمير محمد على ذات يوم من على حصان) ، كما توجد صورة للأمير يروض حصانًا .

الطابق العلوى :

القاعة الشامية :

سميت بهذا الاسم لأن جدرانها وسقفها مغطى بخشب جلبه الأمير من "بيت العظم" الأثرى بسوريا وهو يرجع إلى عام ١٧٠٠م تقريبًا ، وتفتح هذه القاعة على حجرة صغيرة يميزها وجود نوافذ من الزجاج الملون المعشق بالجص المنفذ بدقة رائعة.

إلى يمين هذه الحجرة توجد حجرة أخرى مخصص لجلوس الحريم اللائى تحضرن مع ضيوف الأمراء ، لها شرفة كبيرة تطل على حديقة القصر . والسقف به كتابات قرآنية منها "وزيناها للناظرين فأدخلوها بسلام آمنين" ، وكذلك أبيات من الشعر

---

[٩] عاطف غنيم ، *المرجع السابق* ، الصفحات غير مرقمة .

فى مدح الرسول صلى الله عليه وسلم . ويتدلى من السقف نجفة نحاسية مشغولة بالتفريغ على بدنها دوائر ، بداخل كل دائرة كلمة "الله" أو "محمد" بالتبادل .

القاعة المغربية :

صممت على الطراز المغربى ، والسقف به مرايا ، وبالقاعة آرائك خشبية محلاة بزخارف الأرابيسك ، وبالقاعة منضدتين من الخشب المزخرف البارز(١٠) .

برج الساعة :

بنى على نمط الأبراج فى بلاد الأندلس والمغرب . هذا البرج كان لغرض الحراسة وإبلاغ الرسائل للجهات المختلفة للدولة ، مثل الإعلام بالخروج للحرب وأنباء الانتصارات أو الإعلان عن شهر رمضان والأعياد . يتم إبلاغ الرسائل بالدخان نهارًا وبالنار ليلاً ، فتخرج الرسالة من البرج الرئيسى وتلتقطها الأبراج التالية وبذلك يتم إبلاغ الرسائل على طول البلاد وعرضها فى وقت قصير .

توجد ساعة فى أعلى البرج ، وهذه الساعة من نفس طراز الساعة التى وضعها شقيقه الخديوى عباس حلمى الثانى فى محطة سكك حديد مصر ، والاختلاف الوحيد هو عقربى الساعة حيث جعلهما الأمير محمد على على شكل ثعبانين(١١) .

السبيل :

يقع بين البرج والمسجد ، نفذه الأمير مستفيدًا من لون الحجر الجيرى والحجر الرملى فخرج بسيطًا رائعًا(١٢) .

المسجد :

رغم صغره إلا أنه تحفة قائمة بذاتها ، فهو يتكون من طابقين ، فالإيوان الشرقى سقفه منفذ على شكل قباب صغيرة من الزجاج الأصفر . أما الإيوان الغربى فهو محلى بزخارف شعاع الشمس . الجدران بالمسجد مغطاة بالقاشانى . محراب المسجد والمنبر منفذان بالذهب . والمسجد مفتوح للصلاة وتقام به شعائر صلاة الجمعة والأعياد .

كتب على المسجد من الخارج : "إنا فتحنا لك فتحًا مبينًا" وهى تبدأ على يمين الداخل للمسجد . يعلو القبة شريط بالخط الكوفى المورق للآية "إن الذين قالوا ربنا الله ثم استقاموا فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون" . يمين ويسار المسجد توجد لوحتين من الرخام الأبيض والأسود ، اللوحة اليمنى عبارة عن النص التأسيسى للمسجد ، أما اللوحة اليسرى فكتب عليها أسماء جميع الذين شاركوا فى الخطوط والنجارة والسجاد والرخام والحجارة والبناء وغيرها . يعلو الباب البسملة وصورة الإخلاص بخط كوفى تتخلله رسوم أزهار(١٣) .

---

(١٠) عاطف غنيم ، *المرجع السابق* ، الصفحات غير مرقمة .

(١١) محمود عباس أحمد عبد الرحمن ، *معالم مصر الحديثة والمعاصرة* ، صـ٢٥٣ .

(١٢) محمود عباس أحمد عبد الرحمن ، *القصور الملكية فى مصر تاريخ الحضارة* ، صـ ١٥٣ .

(١٣) المرجع نفسه ، صـ ١٥٤ .

متحف الصيد[١٤] :

كان ممرًا طويلاً يطل على الحديقة وتم تحويل هذا الممر ليناسب عرض المقتنيات التى تم جمعها من قصور واستراحات الملك فاروق والأمير يوسف كمال اللذين عرفا بحبهما للصيد . افتتح المتحف للجمهور عام ١٩٦٣م ، أى أنه أضيف للقصر بعد وفاة الأمير محمد على بسنوات طويلة . يحتوى المتحف على حيوانات وطيور وزواحف وثعابين محنطة ورءوس جماجم وقرون لغزلان وتياتل وأيائل وجاموس وكباش جبلية وتمساح تم صيده من جنوب السودان وناب وقدم وأذن لفيل أفريقى ضخم هدية من حاكم السودان للملك بعد أن تم تحويل الأذن إلى منضدة والقدم إلى حامل للعصى والمظلات .

يشمل المتحف مجموعة رائعة من الفراشات الرائعة الألوان وكذلك يشمل أسد ونمر ونمس وذئب وضبع ، كما توجد ديوراما لمنظر طبيعى للغاية[١٥] .

المتحف الخاص :

كان اصطبلاً للخيل من عام ١٩٤٥ إلى ١٩٤٨م ، ولقد كبر الأمير محمد على فى السن وهو يهوى الخيل وله كتب فى ذلك*[١٦] . يتكون المتحف الخارجى من خمسة عشر قاعة معروض بها مجموعات نادرة من السجاد والمخطوطات العربية النادرة وصور زيتية لبعض أفراد أسرة محمد على بجانب اللوحات الطبيعية والتحف المعدنية (فضة – كريستوفل – نحاس) وتحف من الزجاج والكرستال ، ومجموعة كبيرة من أدوات الكتابة والملابس والمفارش والأثاث والشمعدانات وغيرها من التحف المتعددة النادرة[١٧] .

سراى الإقامة [١٨]:

هو أقدم مبنى فى القصر كله ، وبه صورة للأمير محمد على وهو شاب . وقد كان مقرًا للأمير وهو يتكون من طابقين :

---

[١٤] محمود عباس أحمد عبد الرحمن ، *معالم مصر الحديثة والمعاصرة* ، صـــ٢٥٤ .

[١٥] محمود عبد العال ، المدرسة الصناعية الإلهامية ، صـــ ٢٥٤ .

* للعلم فإن الأمير محمد على والأمير عمر طوسون والأمير يوسف يوسف كمال هؤلاء الثلاث أمراء هم أشهر أمراء لهم دور مؤثر وباق من خلال مؤلفات وقصر الأمير محمد على . كما أن طوسون له مؤلفات وكتب سياسية ، والأمير يوسف كمال يعتبر أبو الفنون فى مصر وهو الذى أنشأ كلية الفنون الجميلة فى مصر . ويعتبر الأمير محمد على مجد الحضارة الإسلامية والفنون الإسلامية ، وله كتب فى التربية الدينية ومذكرات فى الآداب الإسلامية وقد جمع فيها رسائل وكتب أمه ووصاياها له ولأخوه عباس حلمى الثانى (كيفية الاهتمام بالصلاة والفقراء وعمل الخير) . لذلك عمل هذا القصر بأيدى مصرية لكى يحافظ على التراث الإسلامى ومجد الصناع المصريين .

[١٦] محمود عباس أحمد عبد الرحمن ، *القصور الملكية فى مصر تاريخ الحضارة* ، صـــ ١٥٥ .

[١٧] المرجع نفسه ، صـــ ١٥٣ .

[١٨] عاطف غنيم ، *قصر الأمير محمد على بالمنيل* ، الصفحات غير مرقمة .

الدور الأول :

بهو النافورة :

توجد به نافورة من الألباستر على الطراز الأندلسى ، وتتوسط القاعة مبخرة ، علقت على الجدران صورة كبيرة لمحمد على باشا مؤسس الأسرة العلوية لها إطار مذهب ويعلوه قرص الشمس . كما يوجد بالبهو ساعة دولاب كبيرة صناعة إنجلترا من القرن الثالث عشر الميلادى ، وعلى الجدران علقت لوحات بداخل بعضها قطع نسيج من كسوة الكعبة المشرفة .

الشكمة[١٩] :

وهى كلمة تركية معناها الجزء البارز من المبنى وهى مزينة ببلاطات القاشانى بزخارف نباتية ملونة عليها كتابات مثل "البسملة" ، "الله" ، "محمد" صلى الله عليه وسلم ، وأسماء الخلفاء الراشدين : أبو بكر – عمر – عثمان – على "رضى الله عنهم جميعًا" ، وكذلك اسم "الحسن والحسين" .

يوجد فى بهو النافورة مرآة مقابلة للدور الثانى للخدم وتحتها مباشرة غرفة الطعام . فينظر الخدم فى المرآة ليروا الأمير يدخل غرفة الطعام ليبدءوا فورًا فى تقديم الطعام ساخنًا[٢٠] .

بهو المرايا :

سبب هذه التسمية وجود مرآتان كبيرتان متقابلتان تعطيان الإحساس بالاتساع . ويدخل الزائر لهذا البهو من بهو النافورة . وقد علقت على الجدران صور السلاطين من أول السلطان "عثمان خان الأول"،"محمد الفاتح" ، "سليم الأول" ، سليمان القانونى" ، كما يوجد تمثال نصفى من المرمر للخديوى "إسماعيل باشا" جد صاحب القصر ، كما يوجد كرسى من الخشب المعشق للأمير للاستعمال فى الاحتفالات الدينية[٢١] .

حجرة الحريم :

ملحقة ببهو المرايا وبها ماكيت مدفأة تركى . باب الحجرة من الخشب منفذ بالخرط حتى يسمح للنساء بسماع ورؤية ما يدور ببهو المرايا دون أن يراهم أحد ، حيث كان الأمير يقيم الحفلات البسيطة من الشعر والتواشيح والغناء الدينى ، وعلق على الجدران صورة ألمظ وزوجها عبده الحامولى وصورة أحد الجنود يركب جواده وهو يعبر نهر فى منطقة القوقاز .

---

[١٩] عاطف غنيم ، *قصر الأمير محمد على بالمنيل* ، الصفحات غير مرقمة .

[٢٠] محمود عباس أحمد عبد الرحمن ، *معالم مصر الحديثة والمعاصرة* ، صـ٢٥٥ .

[٢١] محمود عباس أحمد عبد الرحمن ، *القصور الملكية فى مصر تاريخ الحضارة* ، صـ ١٦٠ .

الصالون الأزرق :

أطلق عليه هذا الاسم لأن النصف السفلى من الجدران مغطى ببلاطات من القاشانى الأزرق الملون . وهذا الصالون ملحق بمكتب ومكتبة الأمير وبه لوحة لمنظر من إسطنبول يظهر فيه المسجد المحمدى وبجواره سوق كبير ، كما أن به مزهريات من البورسلين ذو اللونين الأبيض والأزرق ، كذلك توجد دواليب بعضها به تحف فضية وأخرى بها أوسمة ونياشين حصل عليها الأمير من ملوك وأمراء الدول المختلفة، كما يوجد دولاب به طقم شاى ، وصورة للبدو والجمال ، وصورة للقرد والقرداتى ، وصورة لفتاة تشرب النرجيلة (الشيشة) ، وصورة لفتاة نائمة (الجمال النائم) ، وصورة للساقية المصرية .

مكتب الأمير ومكتبته[٢٢] :

حجرة صغيرة الحجم . أسفل السقف "البسملة" ، وسورة "الفتح" ، وعبارة "النجاة فى الصدق" ، يتوسط الحجرة مكتب الأمير وعليه تليفون الأمير كما يوجد بعض صور وتماثيل للأمير يرتدى على رأسه الطربوش وصور ولوحات للخيول . ومكتبة الأمير بها مجموعات من كتب نادرة فى التاريخ والجغرافيا والفلسفة وعلم النفس والنباتات والحيوانات والطيور والفنون والآثار باللغات العربية والتركية والفارسية .

حجرة الطعام :

يعلو الباب جملة "الحمد لله على نعمة الإسلام" ، ونفذ سقف الحجرة على شكل براطيم وتماسيح من جذوع النخيل ملونة ومذهبة . وأسفل السقف سورة "الواقعة" وهى تتناسب مع مضمون الحجرة "ويطوف عليهم ولدان مخلدون بأكواب وأباريق وكأس من معين" . ذكر الأمير اسم شقيقه عباس حلمى الثانى ، وفى وسط الحجرة مائدة الطعام . كراسى المائدة من الخشب المكسو بالجلد والكراسى على شكل سروج الخيل . الطاولة قصيرة وكذلك الكراسى لأن الأمير لم يكن طويل القامة[٢٣] . يوجد بالحجرة دولاب به أوانى من الفضة والفضة المذهبة والبلور مثل أطقم الشاى والقهوة وأطباق الفاكهة وأدوات للمائدة صناعة إنجليزية وفرنسية بعضها يخص الخديوى توفيق .

صالون الصدف :

كل محتوياته مغطاة بالصدف وهذا الصالون يجاور حجرة الطعام . ويعلو كل من البابين (باب حجرة الطعام وباب صالون الصدف) "الحمد لله على نعمة الإسلام" . ومعظم مقتنيات صالون الصدف مزخرفة بالصدف والعاج . ومعلق على الجدران صور للشيخ "رفاعة رافع الطهطاوى" رائد حركة الترجمة ومؤسس مدرسة الألسن بمصر ، والذى له الفضل فى انتعاش التعليم فى عهد محمد على باشا الكبير الذى أرسله فى بعثة إلى فرنسا وكذلك توجد صورة إبراهيم باشا أكبر أبناء محمد على باشا الكبير ، وصورة

---

[٢٢] عاطف غنيم ، *قصر الأمير محمد على بالمنيل* ، الصفحات غير مرقمة .
[٢٣] *المرجع نفسه* ، الصفحات غير مرقمة .

سليمان الحلبى ، كذلك توجد صورة يقال أنها ضريح سيدى إبراهيم الدسوقى ، كما توجد صورة كاترين إمبراطورة روسيا ، وصورة أخرى لإمبراطور النمسا والمجر قبل تفككها فى الحرب العالمية الأولى . وكذلك علقت صورة للمملوك الهارب (مراد بك) وهو يدفع بنفسه وفرسه من فوق أحد أسوار قلعة صلاح الدين الأيوبى سنة ١٨١١م أثناء مذبحة القلعة ، كما توجد صورة القيصر "سيكولاى" وهو من أصدقاء الأمير . كما علقت صورة لمدرسة إسلامية لتعليم البنات . وكذلك صورة لرجل فوق حصانه يسير على جليد الإسكيمو .

حجرة المدفأة :

هى حجرة صغيرة ملحقة بصالون الصدف ، بها مدفأة مكسوة بخشب الصندل المعروف برائحته الزكية وهو مجلوب من الهند ومزخرف بزخارف إسلامية ولها باب آخر يؤدى إلى بهو النافورة .

الطابق العلوى :

حجرة المجوهرات :

بها تحف نادرة فى نوافذ عرض داخل الجدران بعضها به قلادات وأوسمة ونياشين حصل عليها الأمير كما يوجد ببعضها ساعات جيب مطعمة بالماس والأحجار الكريمة ، كما أن بعضها به أكواب من الصينى عليها صور السلاطين العثمانيين وبعض حكام أسرة محمد على باشا ، بعضها محلى بالتذهيب كما توجد مزهريات من البلور والصينى وأباريق صناعة "سيفر" ، و"بوهيميا" من ألمانيا وغيرها . ولأن أجهزة الإنذار لم تكن معروفة أيام الأمير محمد على ، فقد ابتكر أسلوبًا مدهشًا يعلن عن وجود أى إنسان فى الأمان الممنوع وجودها لأحد دون علم الأمير ، فقد غطى أرضية حجرة المجوهرات بنوع من خشب الباركيه يحدث صوتًا عند المرور عليه ، وفعل نفس الشيء فى الحجرات التى تكون بها أشياء ثمينة مثل حجرة نوم الوصيفة نظرًا لاحتفاظها بالشكمجية الخاصة بمجوهراتها[٢٤] .

حجرة نوم الأمير[٢٥] :

بها سرير نومه وهى من النحاس المطلى بالنيكل ، كما توجد دواليب وخزانة حديدية وكراسى ودولابين للأحذية ، ومجموعة صور له فى مراحل عمره المختلفة وبعض صور لبعض أفراد أسرته ، ومن الملاحظ أن الأمير بدلا من أن يضع الناموسية مباشرة على سريره فقد أقام حول السرير حجرة صغيرة من قوائم خشبية وسلك لمنع الناموس وملحق بالحجرة حمام به أثاث متواضع .

---

[٢٤] عاطف غنيم ، *قصر الأمير محمد على بالمنيل* ، الصفحات غير مرقمة .
[٢٥] المرجع نفسه ، الصفحات غير مرقمة .

حجرة نوم الوصيفة :

اسم الوصيفة "أليس" وهى من أصل فرنسى ، تعرف عليها الأمير فى سويسرا وأحضرها معه إلى مصر ، ونظرًا للعداء الذى كان بين الأمير والأسرة المالكة فقد أطلقت الشائعات التى دارت حوله وهو الرجل المتدين ، ولم يكن أحد يعلم بمرضه الذى أصيب به وهو فى الصغر ومنعه من الزواج ما عدا صديقه العالم الجليل وشيخ الأزهر فيما بعد "الدكتور محمود شلتوت" الذى نصحه بأن يعقد عليها ليبطل هذه الشائعات ففعل.

حجرة نوم الأميرة :

نفذت على الطراز الفرنسى ، السرير حوله مثل نفس الناموسية الموجودة حول سرير الأمير بحجرته ، علقت على الجدران صور الوصيفة وصور للأمير ولوحات لمناظر طبيعية ، ملحق بالحجرة حمام خاص أثاثه معظمه من الخشب المدهون باللون الأبيض .

سراى العرش[٢٦] :

لا أحد يعرف السبب الحقيقى من وراء تشييد الأمير لهذا المبنى فى قصره فهو لم يكن ملكا ولكن من المرجح أنه قد أقام قاعة العرش حتى يذكر باقى أفراد أسرة محمد على بأحقيته فى الحكم بعد أبيه وأخيه . ومما يؤكد هذا الافتراض أنه وضع بالقاعة جميع صور الحكام من أسرة محمد على من محمد على باشا الكبير وحتى عباس حلمى الثانى وأغفل باقى الحكام من الأسرة ، وهم عمه السلطان حسين كامل وعمه الملك فؤاد وابن عمه الملك فاروق رغم أنه كان معاصرًا لهم جميعًا . باب سراى العرش من الخشب يعلوه لوحة مكتوب عليها نص قرآنى : "فالله خير حافظًا وهو أرحم الراحمين" . القاعة طويلة على جانبيها أرائك ومقاعد ضخمة من الخشب المذهب بزخارف بأشعة الشمس ومنجدة بقطيفة حمراء وعلى ظهرها كتب اسم "محمد على" تقرأ من اليمين إلى اليسار وبالعكس ومصممة بالسيرما المذهبة . سقف القاعة مغطى بقرص الشمس وأشعتها باللون الذهبى . خارج سراى العرش جزء من كسوة الكعبة .

القاعة الشتوية العربية[٢٧] :

أمامها لوحة بها آيات قرآن كريم وهذا من عهد الرئيس جمال عبد الناصر ، كما توجد قطعة من كسوة الكعبة ، وكذلك بها عدد ثلاث مزهريات من البورسلين فى نيش كما أن بها تمثال لسيدة تحمل ابنتها وهى جالسة فوق ظهر سلحفاة . القاعة شرقية الموقع ، وبها شبابيك تطل على فرع النيل . يغطى الأرضية سجادة كبيرة حمراء وكنب وشلت ودواليب حائط ، كما أنه على الجدران قصيدة باللغة الفارسية .

---

[٢٦] المرجع نفسه ، الصفحات غير مرقمة .

[٢٧] محمود عباس أحمد عبد الرحمن ، *معالم مصر الحديثة والمعاصرة* ، صـــ٢٥٥ .

حجرة الوالدة باشا :

توجد داخل الحجرة الشتوية العربية ، وبها دولاب حائط بابه من الخشب المفرغ المطلى بالذهب . كما أن بها ماكيت مدفأة غاية فى الروعة والجمال من الخشب الأبنوس. وعلى الحوائط أبيات شعر باللغة العربية .

فأقصد محيى ذات الأرج .. فلربما فاض المحيا بجوار الموج من المجج .

كما يوجد مزهريتين كبيرتين ومزهرية أخرى مقلوبة .

حجرة الأوبيسون :

جميع الجدران مغطاة بنسيج الأوبيسون الفرنسى . والحجرة خاصة بالأمير إلهامى باشا وقد احتفظ بها الأمير محمد على بجميع مقتنياتها التى ورثها عن والدته . الآرائك والكراسى مكسوة بالأبيسون . والصالون طراز لويس الرابع عشر . الحجرة بها عدد ٢ كونصول متقابلين وبيانو غاية فى الدقة والجمال ومازال يعمل حتى الآن كما أن بها طاولة قاعدتها عبارة عن شطرنج من الرخام والصدف المعشق وطاولة أخرى قاعدتها من العاج والصدف المعشق على الخشب كما أن بها ثلاث مزهريات من البورسلين والفضة .

القاعة الذهبية :

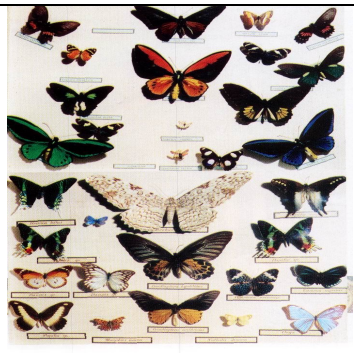
كانت تستخدم للاحتفالات وحاليًا تؤجر للحفلات الرسمية للهيئات الحكومية . السقف مغطى بماء الذهب ، النجفة مصنوعة فى فرنسا من الكريستال ، والطاولة من تركيا ، والأعمدة مطلية بماء الذهب . وكتب على الجدران قصيدة نهج البردة ومنها :

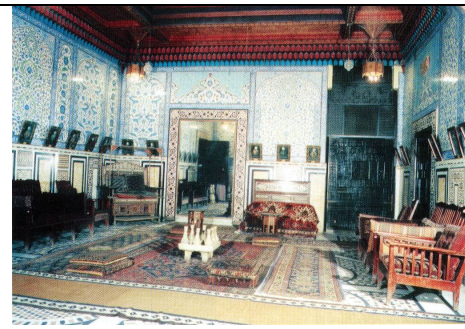
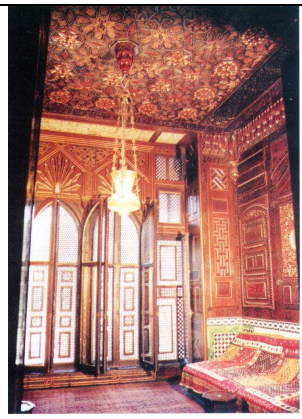
أكرم بخلق نبى زاده خلق .. بالحسن مشتمل بالبشر مبتسم .

وبها شباكين متجاورين متشابهين ومزينين بالزجاج المعشق الملون .

الحديقة الفريدة من نوعها فى مصر :

مساحتها ٣٤٠٠٠ م٢ وبها مجموعة عظيمة من الأشجار المعمرة النادرة منها أشجار اللوز وعين الجمل التى تثمر حتى الآن ولكن للأسف الشديد بعض هذه الأشجار غير القليل تحتاج إلى رعاية واهتمام .

١	٢
٣	٤
	
٥	٦

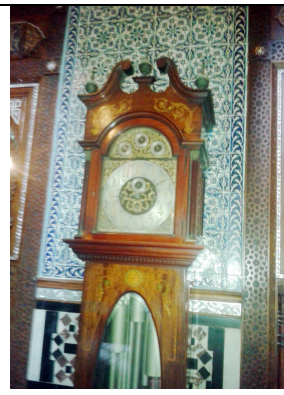
	
٧	٨
	
٩	١٠
١١	١٢

١٣

١٤

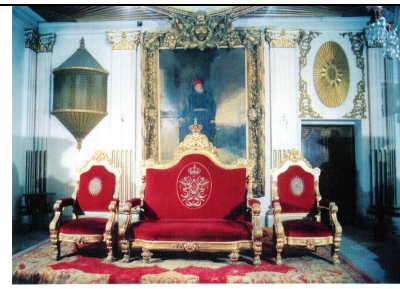
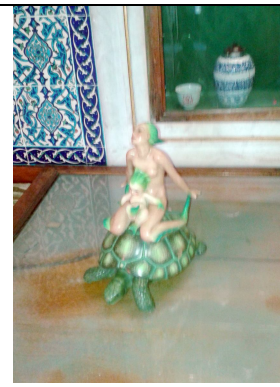
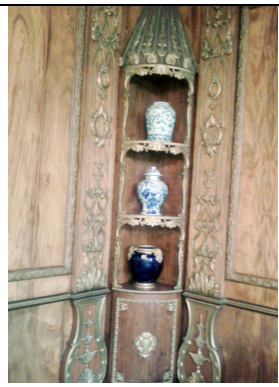
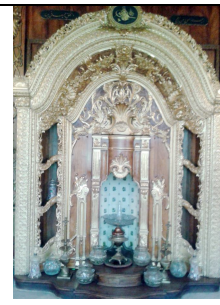
١٥

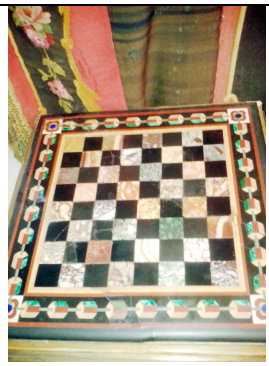
١٦



١٧

١٨

	
١٩	٢٠
	
٢١	٢٢
	
٢٣	٢٤

٢٥	٢٦
	
٢٧	٢٨
٢٩	٣٠

العُشاري في العمارة الإسلامية

د. عصام سليمان عياد•

الملخص

العُشاري عنصرٌ زخرفيٌّ طَريف على هيئة زورقٍ صغير يعلو بعض القباب والمنائر في عمارة مصر الإسلامية على وجه الخُصوص، ومثالٌ عليه ذلك المركب النُّحاسي الذي كان موجوداً فوق منارة الجامع الطولوني (٢٦٥هـ/٨٧٩م)، والذي ظلّ محتفظاً بمكانه عليها حتى بعد أعمال البناء والترميم التي قام بها المنصور لاجين عام ٦٩٦هـ/١٢٩٦م. وأغلب الظن أنه قد نُزع ثم أعيد إلى مكانه مرةً أخرى بعد أعمال لاجين. ومهما يكن من أمر فلقد سقط ذلك المركب عام ١١٠٥هـ/١٦٩٣م،كما نعرف من الجبرتي، إثر ريحٍ عاتية أتت على المدينة بأسرها. إلاّ أنه أُعيد إلى مكانه مرةً أخرى—أو لعله استبدل بآخر—لأنه يظهر في عدد من الرسومات التي نُفّذت لمنارة الجامع الطولوني في القرن التاسع عشر. فيما لا تزال القبة القبلية لخانقاة فرج بن برقوق بالصحراء، والتي بنيت في الفترة ما بين ٨٠٢هـ/١٤٠٠م و٨١٤هـ/١٤١١م، تحتفظ بمركبٍ صغيرٍ من النحاس. إلا أنّ أشهرتلك العشاريات قاطبةً هو ذلك المركب البرونزي الصغير الذي تزدان به قبة الإمام الشافعيّ الضريحية بالقاهرة (٦٠٨هـ/١٢١١م)، والذي تُفيد المصادر بأنه كان يُملأ بالحبوب لتقتات عليها الطيور السائبة، في حين ذهب البعض إلى أنه رمزٌ لما كان عليه الشافعيّ من سعة العلم والمعرفة، حتى لُقّب ببحر العلوم. يعتقد بعضُ مؤرخي الفنون أنّ العشاري مأخوذٌ من العمارة المصرية القديمة، وأنه أخذ هذا الاسم من شكله الذي على هيئة زورق العشاري الصغير الحجم. أمّا البعض الآخر فيرى أن مسمّى العشاري قد جاء من كونه كان يُملأ بعشور الحبوب على وجه الصدقة . وعلى الرغم من قلة النماذج الباقية للعشاري، فإن ما يتصف به هذا العنصر الزخرفيّ من الطرافة والتميز قد لفت إليه أنظار الرحّالة والمؤرخين ودارسي الفنون في الماضي والحاضر. غير أنّ مجموع ما كتب عنه لا يكاد يشفي غلّة أو يدفع أُوَاراً؛ فمعظمها كتابات وصفية مقتضبة ومكرّرة. لذا يهدف هذا البحث إلى تتبع نشأة العشاري ودراسة نماذجه،سواء الباقية أو تلك التي اندثرت، وكذا معرفة الوظيفة التي كان يؤديها والقيمة التي عسَاه يرمز إليها.

الكلمات الدالة: العشاري، مركب، قبة، مئذنة، اشتقاق، وظيفة، رمزية.

• كليّة السياحة جامعة قناة السويس

المقدمة

يكاد لا يخلو طرازٌ من طرز العمارة في العالم، سواء قديماً أو حديثاً، من الحليّات (finials) التي تزين قممَ عمائره الهامّة— لا سيما القباب والأبراج والمنائر. والعمارة الإسلامية تزخر بتنوع كبير في هذا الصدد؛ حيث تفنن المعمار المسلم في تتويج ما شيّده من قباب ومآذن بالعديد من العناصر الزخرفية الرشيقة. فلقد أورد المسعودي (ت. ٣٤٦هـ/٩٥٧م) في "مُروج الذهب"أن مسجد دمشق قبل ظهور النصرانية كان "هيكلاً عظيماً فيه التماثيل والأصنام على رأس منارته تماثيل منصوبة،[...] ثم ظهرت النصرانية فجعلته كنيسة، وظهر الإسلام فجُعل مسجداً وأحْكم بناءه الوليدُ بن عبد الملك، والصوامع منه لم تُغيَّر، وهي مَنَائر الأذان إلى هذا الوقت".[١] كما نعرف من أبي المحاسن المعرّي (ت. ٤٤٢هـ/١٠٥٠م)مثلاً أنت مثلاً لفرس من صفر (نحاس) كان يعلو منارة مسجد البصرة في أيام سيبَوَيْه عمرو بن عثمان بن قنبر (ت. ١٨٠هـ/٧٩٦م).[٢]كذلك فقد زُوّدت مئذنة جامع القرويين في فاس، إثر الفراغ من بناءها عام ٣٤٥هـ (956م)،بسيف منسوب للإمام إدريس الثاني (ت. ٢١٣هـ/ ٨٢٨م)،[٣]أماقبة قصر باب الذهب الذي بناه المنصور العباسي (ت. ١٥٨هـ/٧٧٥م) في بغداد فقد زُينتبتمثال لفارس بيده رمح.[٤] هذا إضافةً إلى ما أورده أبو طالب المأموني (ت. ٣٨٣هـ/٩٩٣م) في "يتيمة الدهر"من شعرٍ يصف فيه منارةً في أعلاها سراج.وأغلب الظن أن مثل هذه السُّرج لم تكن تنصب فوق قمة المنارات، أي في الجزء الذي توضع به الأهلة، وإنما كانت تثبّت في الطابق العلوي بحيث يتسنّى لمن يرتقى المنارة بهدف الآذان أو غيره أن يوقدها بسهولة ويسر.ولقد قال الشاعر: "لا تبال ويك بالخسارة، وأكثر السُّرج على المنارة"، كما ورد في "نزهة الأنام" للبدري ما نصّه: "وبنى الوليد المنارة التي يقال لها العروس وجعل عدةً من المصابيح توقد عليها في كل ليلة".[٥]وقد أنشد الإربلي:

---

[١] أبو الحسن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق كمال حسن مرعي، ٤ أجزاء (بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٥)، ج. ٢، ص. ٢٠١.

[٢] أبو المحاسن التنوخي المعري،تاريخ العلماء النحويين من البصريين والكوفيين وغيرهم، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو (الرياض: إدارة الثقافة والنشربجامعةالإماممحمدبنسعودالإسلامية، ١٩٨١) ص. ٩٤-٩٥.

[٣] أحمد بن خالد الناصريالسلاوي،الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، تحقيق جعفر الناصري ومحمد الناصري، ٩ أجزاء (الدار البيضاء: دار الكتاب، ١٩٩٧) ج ١، ص. ٢٣٣.

[٤] أبو الفرج عبد الرحمن ابن الجوزي، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، تحقيق محمد عبد القادر عطا ومصطفى عبد القادر عطا، ١٩ جزء (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٢) ج ٨، ص. ٧٨.

[٥] أبو البقاء عبد الله البدري، نزهة الأنام في محاسن الشام (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٣)، ص. ٤١.

وقد جاوز الجوزاء فيه مآذن * بأكنافها نور الجلالة محْدِق
فواحدها منه الهلال سوارةٌ * وأخرى لها الجوزاءُ قرطٌ معلّق
وأخرى ترى الإكليل في غسق الدجى * يُزان بها منها جبينٌ ومِفرق[٦]

من بين كل هذه العناصر الزخرفية، وغيرها، يُعد الهلال هو الأكثر شهرة وانتشاراًووفقاً لعددٍمعتبرٍ من الباحثين في مجال العمارة والفنون الإسلامية، فإن عادة وضع الأهلّة على المنائر قد استحدثت في عصر العثمانيين (١٢٩٩/٦٩٩-١٩٢٣/١٣٤١) الذين كانوا قد أخذوا تلك العادة عن قياصرة الدولة البيزنطية.إلا أنه يُفهم من المصادر العربية أن الأهلّة كانت تزين قمم المآذن قبل الدولة العثمانية بزمان. ولعل من أقدم ما وصلنا من أمر الأهلّة في الإسلام هو ما ذكرهعز الدين ابن شداد (ت. ٦٨٤هـ/١٢٨٥م)، مؤرخ بلاد الشام في عصر الظاهر بيبرس، حيث قال: "لمّا جاءت الزلزلة بمدينة حلب وهدمَت أكثر دورها وأهلكت جماعةً من أهلها. وكانت ليلة الإثنين ثامن عشر شوال سنة خمس وستين وخمسمائة حركت المنارة(التي كان قد كمُل بناؤها عام ٤٨٢هـ/١٠٨٩م)فدفعت هلالاً كان على رأسها مقدار ستمائة قدم وتشقّقت".[٧] كذلك ما أورده ابن العماد من حوادث سنة ثمان وتسعين وثمانمائة من خبر الصاعقة التي حلّ ت بالمسجد النبوي، فأصابت مناراته الرئيسية "بحيث تفطّرت خوذة هلالها وسقط جانب دورها السلفي".[٨]

إذا كانت الأهلّة هي أكثر تلكالحليّات شيوعاً، فإن العُشاري ربما يكون أكثرها طرافةً وتميّزاً. فما هو العشاري؟العُشاري عنصرٌ زخرفي على شكل مركبٍ صغير تزدان به قمةُ بعضِ القباب والمآذن في العمارة الإسلامية في مصر على وجه الخصوص.ولعل أشهر مثال لهذه العُشاريات هو ذلك الموجود فوق قبة الإمام الشافعي بالقاهرة (شكل ١).إلا أن مجموع ما كتب عن هذا العنصر الزخرفي — على الرغم من طرافته—لا يكاد يشفي غلّة أو يدفع أوُزاراً؛ فمعظمها كتابات مقتضبة ومكرّرة في عدد محدود من كتب العمارة الإسلامية، لعل أهمها وأكثرها أصالةً ما

---

[٦]محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق إحسان عباس، ٥ أجزاء (بيروت: دار صادر، ١٩٧٣)، ج ٣، ص. ٣٠٨.

[٧]ابن شداد، الأعلاق الخطيرة في ذكر أمراء الشام والجزيرة، تحقيق يحيى زكريا عبادة (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩١) ص. ١١٣. للمزيد عن ابتداء أمر الأهلة في الإسلام انظر محمد عبد الحي الكتاني، نظام الحكومة النبوية المسمى التراتيب الإدارية، الطبعة الثانية، تحقيق عبد الله الخالدي، جزءان (بيروت: دار الأرقم، بدون تاريخ) ج. ١، ص. ٢٦٥.

[٨]شهاب الدين ابن العماد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق عبد القادر الأرناؤوط ومحمود الأرناؤوط، ١٠ أجزاء (دمشق: دار ابن كثير، ١٩٩٣)، ج١، ص. ٥٤٢. يذكر السخاوي أن الصاعقة التي سببت الحريق كانت قد وقعت في رمضان سنة ست وثمانين وثمانمائة انظر شمس الدين السخاوي، التحفة اللطيفة في تاريخ المدينة الشريفة، تحقيق أسعد طرابزوني الحسيني، ٣ أجزاء (القاهرة: أسعد الطرابزوني، ١٩٧٩). ج ١، ص. ٧٥.

كتبه حسن عبد الوهابفي "تاريخ المساجد الأثرية"، في معْرض حديثه عن قبة الإمام الشافعي.[٩] هذا بالإضافة إلى مقال بعنوان "مقام الإمام الشافعي والعشاري" لمحمود وصفي محمد، كان قد نُشر في العدد الثاني من مجلة كلية الآثار سنة ١٩٧٧.[١٠] إلا أن هذا الأخير لا يعدو كونه تكرارٌ لما كان قد ذكره حسن عبد الوهاب في كتابه المشهور الذي خرجت طبعته الأولى عام ١٩٤٦، ومن قبله محمود عكوش فى كتابه الذي نُشر عام ١٩٢٧.[١١]

كما يوجد أيضاً بحثٌ بالفرنسية نُشر عام ١٩٩٨، بعنوان: 'La Barque de l'Imam aš-Šāfiʿī'، قدّمه J. Van Reeth ضمن فعاليات المؤتمر الدولي الخامس عن مصر والشام في العصور الفاطمية والأيوبية والمملوكية (مايو ١٩٩٦).[١٢] وعلى الرغم مما يوحي به عنوان هذا المقال من وثوق الصلة بموضوع البحث، إلا أنه لم يقدم جديداً يذكر؛ حيث أمعن الباحث في طَرْحٍ بعينه، وهو محاولة إثبات الصلة بين مركب قبة الإمام الشافعي وسفينة نوح عليه السلام، كما أنه— في سبيل ذلك— قد حمّل النصوص التاريخية ما لا تحتمل سواء من حيث المعنى أو المبنى.ونحن في هذا المقام سنحاول أن نُلقي مزيداً من الضوء على هذا العنصر الزخرفي اللافت بهدف التعرف على نشأته والفكرة التي عساه يجسدها،وذلك من خلال مناقشة اشتقاقه من حيث الشكل والمسمّى،ودراسةما وصلَ نا خبره من أمثلةٍ له — سواء الباقية أو تلك التي اندثرت. يدلف البحث بعد ذلك إلى مناقشة أصل فكرة العشاري، وهو ما يستدعيتحديد أيٍ من نماذجه كان أسبق إلى الظهور، ومن ثم تحديد وظيفته وما كان يرمز إليه من قيمة. ثم ينتقل البحث أخيراً إلى استعراض نتائج تلك المناقشة فيما يخص النشأة والشكل وكذا الوظيفة والرمزية.

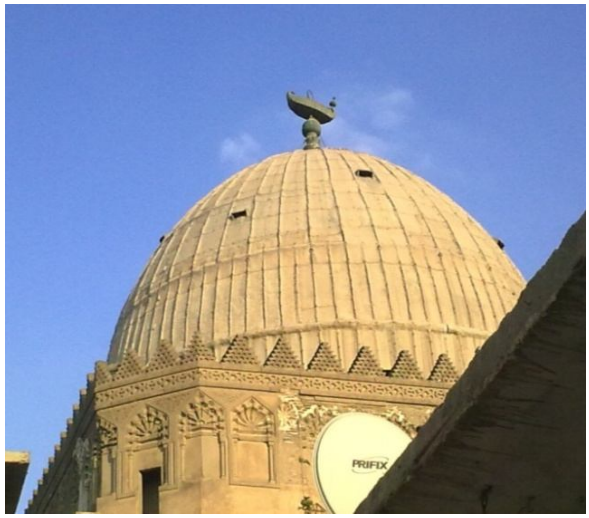
---

[٩] حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، الطبعة الثانية (القاهرة: الدار العربية للكتاب، ١٩٩٣)، ج ١، ص.١١٢-١١٣.

[١٠] محمود وصفي محمد، «مقام الإمام الشافعي والعشاري»، مجلة كلية الآثار، العدد الثاني (١٩٧٧)، ص ٢٢٠-٢٣٢.

[١١] محمود عكوش: تاريخ ووصف الجامع الطولوني (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٢٧)، ص. ٨٢-٨٣.

[12] In *Egypt and Syria in the Fatimid, Ayyubid and Mamluk Eras II: Proceedings of the 4th and 5th International Colloquium*, ed. by UrbainVermeulen and D. De Smet (Leuven: Peeters Publishers, 1998), pp. 249-64.



شكل ١: عشاري قبة الإمام الشافعي

الاشتقاق

يعتقد بعضُ مؤرخي الفنون أن عنصر العُشاري قد أخذ هذا الاسم من شكله الذي على هيئة زورق نيليّ صغير الحجم، يسمى العُشاري أو العُشَيْري (شكل ٢).[١٣] سمّاه عبد اللطيف البغدادي "العَشْري"، وذلك في رحلته المسماة "الإفادة والاعتبار"، التي أنهى كتابتها سنة ٦٠٠هـ/١٢٠٤م.[١٤] ويذكر ابن جبير (الذي زار مصر سنة ٥٧٨هـ/١١٨٢م) أن هذا النوع من المراكب في زمانه كان أشبه ما يكون بقوارب النجاة التي تسير وراء السفن الكبيرة.[١٥] وقد اختلف المؤرخون في مردّ تسميته: فمنهم من أرجع ذلك إلى كونهيُجَر بعشرين مجذافاً—عشرة في كل جانب؛[١٦] في حين ذهب البعض إلى أن العشاري قد أخذ هذا الاسم لأنه عادةً ما يتسع لعشرة

---

[١٣] يعرِّفه حسن عبد الوهاب على أنه: "مركب صغير خاص بالنيل والخلجان، منه ما هو خاص بالملك ومنه ما هو خاص بكبار رجال الدولة، وهو ذو ألوان لطيفة".انظر: تاريخ المساجد الأثرية. ص ١١٢، هامش١. انظر كذلك ابن الطّوير، نزهة المقلتين في أخبار الدولتين، حققه أيمن فؤاد سيد (شتوتجارت: فرانتسشتاينر، ١٩٩٢)،ص٢٠٢-٢٠٣.

[١٤] عن زورق العشاري ووصفه واستخداماته. انظر، عبد اللطيف البغدادي، رحلة عبد اللطيف البغدادي في مصر المسماة كتاب الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة في أرض مصر،تحقيق: عبد الرحمن عبد الله الشيخ، الطبعة الثانية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨) ص ١١٦-١١٧.

[١٥] انظر، ابن جبير، الرحلة، تحقيق: د. حسين نصار (مكتبة مصر، ١٩٥٥)، ص. ٣١٢.

[١٦] يعرّفه سالم بن عبد الله الخلف في كتابه: "نظم حكم الأمويين ورسومهم في الأندلس" بقوله: "العشاري أو العُشيْري نوع من المراكب، يجر بعشرين مجدافاً، ويستعمل في الأنهار والبحار للرحلات القصيرة.

أشخاص.[١٧] وإجمالاً، فقد أطلق اللّغويون مسمى العشاري على كل مابلغ طوله عشرة أذرع.[١٨] على جانبٍ آخر، فإن هناك من لا يميل إلى الربط بين عنصر العشاري الزخرفيّ وذلك اللون من الزورق، معتقداً أن مسمّى "العُشاري" قد جاء من أنه كان يُملأ بعُشُور الحبوب على وجه الصدقة، حتى تتغذى عليها الطيور السائبة(شكل ٣).

شكل ٢: رسم لزورق العشاري

شكل ٣: صورة حديثة تظهر العشاري وبعض الحمائم على قبة الإمام الشافعي

أولاً: أمثلة باقية للعشاري

أ- عشاري قبة الشافعي

أنُشئت قبة الشافعي، ووضع على قمتها العُشاري، علي يد السلطان الكامل الأيوبي عام ٦٠٨هـ/١٢١١م. والعُشاري من البرونز، وهو مثبّت في الهلال وتتدلى منه سلسلة حديدية. يذكر كل من كريسويل وسعاد ماهر أن طوله يبلغ قرابة المترين

[١٧] انظر أبو عبد الله محمد بن بكر القضاعي، الحلة السيراء، تحقيق حسين مؤنس، الطبعة الثانية (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥)، ج ١، ص.٢٩٧، حاشية رقم ١.

[١٨] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلين طبعة جديدة ومحققة، ٦ أجزاء (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١)، ج ٤، ص. ٢٩٥٢.

(شكل ٤: أ، ب، جـ، د).[١٩] أما الغرض من وضعه على القبة، ففيه رأيان: وفقاً للأول منهما فإنه كان يُملأ بالحبوب لتقتات عليها الطيور، وأن السلسة الحديدية إنما قد أعدت ليتسلقها الإنسان لوضع تلك الحبوب وبعض الماء. وأول من أفاد بهذا بهاء الدين العاملي (الذي رأى العشاري سنة ٩٩٢هـ/١٥٨٤م)، بِدَعه — من بين آخرين — علي باشا مبارك (ت. ١٨٩٣م). وقد قال الأخير بأن العشاري كان يسع ما مقداره نصف إردبٍّ من الحبوب.[٢٠]

أما الرأي الآخر، ويمثله حسن عبد الوهاب، فلا يميل إلى الإعتقاد بأن الغرض من تثبيت السلسلة الحديدية التي تتدلى من العشاري هو مساعدة من يريد الوصول إلى المركب لوضع الماء والحبوب للطيور.[٢١] ووفقاً لوجهة النظر هذه، فأن العُشاري إنما هو رمزٌ لما كان عليه الإمام الشافعي من سعة العلم والمعرفة، فلقد لُقّب ببحر العلوم. ولقد ورد في هذا المعنى عدة أبياتٍ من الشعر،[٢٢] لعل أقدم ما وصل إلينا منها هو ما نَظَمهالبوصَيْري الذي تُوفّي عام ٦٩٥هـ/١٢٩٥م (أي بعد ٨٧ عام فقطمنإنشاء القبة)، حيث يقول:

بقبّةِ قبـر الشـافعيِّ سفينةٌ * رستْ في بنـاءٍ محكمٍ فوقَ جُلـمودِ
ومذ غاضَطوفانُ العلومِ بِـقبره استوى * الفُلْكُ من ذاك الضريحِ على الجودي

وقال علاء الدين أبو عليّ عثمان بن إبراهيم النابلسي (الذي عاصر القرن السابع الهجري):

لقد أصبح الشافعيّ الإمامُ * فينا له مذهبَ مـذهبُ
ولو لم يكن بحرُ علمٍ لمـا * غدا وعلى قبره مركبُ

كما أشار إلى ذلك العشاري الصفدي في ترجمة محمّد الطّائي القفصي، وهو محمد بن محمد بن أحمد بن محمد بن محمد الطّائي القفصي الأصل والمولد (عاصر

---

[١٩] سعاد ماهر، مساجدمصروأولياؤهاالصالحون، ٥ أجزاء (القاهرة: المجلسالأعلىللشؤونالاسلامية، ١٩٧١)، ج ٢، ص.١٥٧.

K.A.C. Creswell, *The Muslim Architecture of Egypt: Volume II Ayyūbids and Early BaḥriteMamlūks* (Oxford: Clarendon Press, 1959), p. 71.

[٢٠] علي مبارك، الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، ٦ أجزاء (القاهرة: المطبعة الكبرى الأميرية، ١٨٨٩) الجزء ٥، ص. ٢٥.

[٢١] حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، ص ١١٢.

[٢٢] انظر تقيّ الدين أحمد المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، تحقيق محمد زينهم ومديحة الشرقاوي، ٣ أجزاء (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٨)، ج ٣، ص. ٦٩٤.

القرنين السابع والثامن الهجريين).[٢٣] إذ قال الشيخ أثير الدين أبو حيان قراءةً: "وأنا أسمع رأيته بالقاهرة وكان يستجدي بالشعر وله أدب، وأنشدني المذكور لنفسه":

سَقَى قبةَ الشافعيِّ الإمامِ * من الكوثر الأعينُ الجارية
له قبةٌ تحتـــها سيـــدٌ * وبحـــرٌ له فوقها جـارية

كما يقول الأديب الكاتب ضياء الدين أبو الفتح موسى بن مُلهَم (عاصر القرنين الثامن والتاسع الهجريين):

مررتُ على قبةِ الشافعيِّ * فعاين طَرْفي عليها العُشاري
فقلتُ لصحبي لا تعجـبوا * فإنّ المـــــراكِبَ فوقَ البحار

وقال آخر:

أتيتُ لقبر الشافـعيّ أزورُهُ * تعرّضَنا فكٌّ وما عندهُ بحـــرُ
فقلتُ تعالى الله تِلكَ إشـارةٌ * تشيرُ بأن البحرَ قد ضمَّهُ القبرُ

كما أورد ابنُ الزيات شعراً لم يسم صاحبه،[٢٤] جاء فيه:

ألا حيّــها من قبةٍ ذاتِ أنوار تضيء * فيهدي ضوءها في الدّجى الساري
يشير إلى النــاس العُشــاري بأنني * علوتُ على بحــرٍ من العلم زخّار

وأخيراً، فإن هناك من جمع بين الرأيين: ذلك الذي يقول بأن العشاري كان قد أعد ليملأ بالماء والحَب، والآخر الذي يرى أنه رمزٌ لسعة علم الشافعي. فقد نقل إلينا عبد الغني النابلسي(الذي زار مصر سنة 1105هـ /١٦٩٢م) في رحلته الموسومة "الحقيقة والمجاز في رحلة بلاد الشام ومصر والحجاز" طرفاً من ذلك، إذ يقول:"ورأينا على قبة الإمام الشافعي من جهة الخارج سفينة من خشب مربوطة بالهلال يوضع فيها الحَبّ للطيور،[٢٥] ومن شعره:

يا قبةً للإمام الشافعيِّ زَهَـــت * بـهـا القرافةُ في مصرَ لهيبتِه
لو لم يكن تحتها بحرُ العلوم لما * ســفينةُ الحَبِّ كانت فوق قبتِه

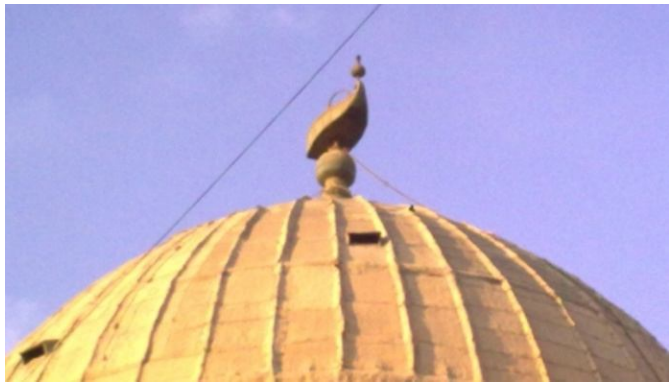
---

[٢٣] انظر صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، الوافي بالوفَيات، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، ٢٩ جزء (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٠) ج ١، ص. ١٤٦-١٤٧.

[٢٤] "وقال المؤلف عفا الله عنه: أنشدني بعض أصحابي الفضلاء: حكوا قبة للشافعي وما حكوا، بحار علوم تحتها تتدفق. به كان للإسلام نور وبهجة، وللدين والدنيا جمال ورونق [...]. انظر شمس الدين ابن الزيات، الكواكب السيارة في ترتيب الزيارة في القرافتين الكبرى والصغرى (القاهرة: المطبعة الأميرية، ١٩٠٧)، ص. ٢١٢.

[٢٥] انظرعبد الغني بن إسماعيل النابلسي، الحقيقة والمجاز في الرحلة إلى بلاد الشام ومصر والحجاز، تحقيق أحمد عبد المجيد هريدي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص. ١٩٢.

شكل ٤: (أ)

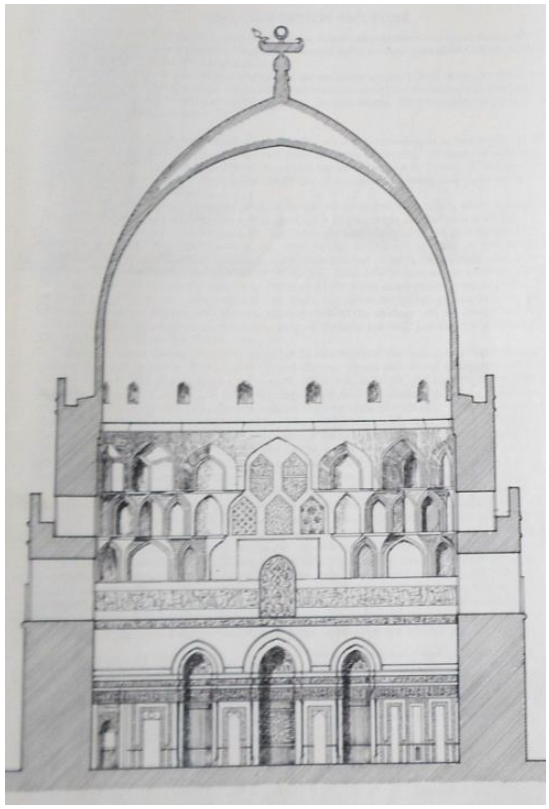


شكل ٤: ب

شكل ٤: جـ

شكل ٤: د

شكل ٤ (أ،ب،ج،د): عشاري قبة الشافعي في مراحل زمنية مختلفة ومن زوايا متعددة



شكل ٥: مقطع رأسي لقبة الإمام الشافعي من عمل لجنة حفظ الآثار العربية-نقلاً عن كريسويل
(Creswell, *The Muslim Architecture of Egypt*, II, Fig. 31)

أما في العصر الحديث فإن أول من أشار إلى عشاري قبة الشافعي هو السير الأيرلنديWilliam Wildeفي كتابه "Narrative of a Voyage" ، وذلك في عام ١٨٣٨.[٢٦] بعد ذلك بعامين فقط تكلم عنه المستشرق الإنجليزي Edward William Laneفي كتابه "Cairo Fifty Years Ago"، حيث يقول ما ترجمته: "وفوق القبة (تحت الهلال مباشرة) يوجد نموذج لمركب، يبدو كدوّارة الرياح. وهو يُملأ مرةً كل عام، في يوم ميلاد الإمام في شهر شعبان، بإردبٍ (وهو ما يساوي خمسة بواشل إنجليزية) من القمح يوضع لتقتات عليها الطيور."[٢٧] وهو الأمر الذي كرره Francis

[26] William Robert Wilde, *The Narrative of a Voyage to Madeira, Teneriffe, and Along the Shores of the Mediterranean* (Dublin: William Curry, 1840).
[27]Edward William Lane, *Cairo Fifty Years Ago*, ed. by Stanley Lane-Poole (London: John Murray, 1896), p. 126. See also E. W. Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians: Written in Egypt During the Years 1833-1835* (The Minerva Library 13), Londres 1842 (1890), p. 434.

Frith عام ١٨٦٢، وأضاف إليه أن العشاري كان يملأ كذلك بحمل بعير من الماء.[٢٨] كذلك فقد كتب عنه StanleyLane-Poole في كتابه "Social Life in Egypt".[٢٩] ثمبدَّ عهم جميعاً K.A.C.Creswell الذي بيّن لنا كيف كان يُرتقى إلى العشاري، حيث يقول أنه شاهد في عام ١٩٥١ رجلا يدعى الحبّال، كان يعمل ملاحظاً للبنائين في لجنة حفظ الآثار العربية،وقد أمسك بالسلسلة الحديدية المثبتة في حامل العشاري ثم أقام ظهره، ومن ثمّصعد القبة، وعندما وصل إلى العشاري جعله يدور حول نفسه ببطء.[٣٠]

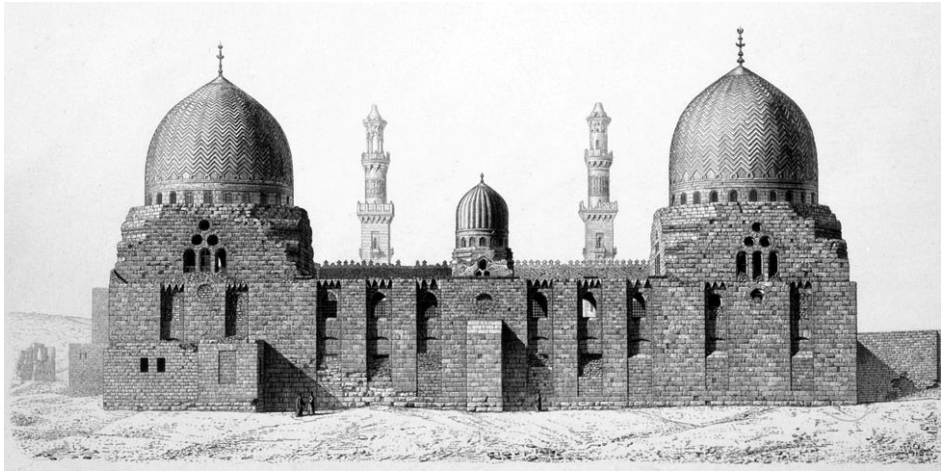
ب- عُشاري قبة خانقاة فرج بن برقوق

هو مركبٌ صغير من النحاسمثبّت فوق القبة الجنوبية الغربيةلخانقاة السلطان الناصر فرج بن برقوق بالصحراء،والتي بُنيت في الفترة ما بين ٨٠٢هـ/١٤٠٠م-٨١٤هـ/١٤١١م، (شكل ٨: أ، ب)،وهنا يجب التنويه على أن كلاً من قبتي الخانقاة كانت تزدان بعشاري خاص بها. وهو ما يظهر بوضوح في الرسم الذي نفذه برس داڤن والذي يعود تاريخه إلى عام ١٨٧٧ (شكل ٦)، وكذلك الصورة التي التقطها كل من كارولين وچون وليامز في مطلع القرن العشرين (شكل ٧). إلّا أن العشاري الخاص بالقبة الشمالية الشرقية قد سقط بعد هذا التاريخ بوقت وجيز. وهذا العشاري محفوظ الآن في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وهو مصنوع من النحاس وله فتحات ربما كانت تستعمل، مثلما في قناديل تلك الفترة، لوضع الزيت أو الفتيل (شكل١٠).[٣١]

وبحسب البعض فإنجزءاً من الوقفكان قد خُصّصللحبوب والغلال لتقتات عليه طيور الحِمى، إلا أننا لا نجد في حجة الوقف ما يعيّن الوسيلة التي من شأنها أن تساعد على الوصول لقمة القبة، التي لا يبدو تسلقها أمراً منطقياً.ومن ثم فإنه يتعذر الوصول إلى المركب؛ الأمر الذي حدا بحسن عبد الوهاب إلى أن يسوقذلكدليلاً على أن مثل تلك المراكب ما هي إلا نوع من الأهلة، وليست لوضع الحبوب كما يرى البعض.[٣٢]ونحن في هذا المقام نقول أن هذا تعميم في غير محله؛فما ينطبق على نموذج من نماذج العشاري لا يجب بالضرورة أن ينسحب على النماذج الأخرى. إذ من الوارد جداً أن كلاً من تلك العشاريات كانت له وظيفة ورمزية مختلفة عن

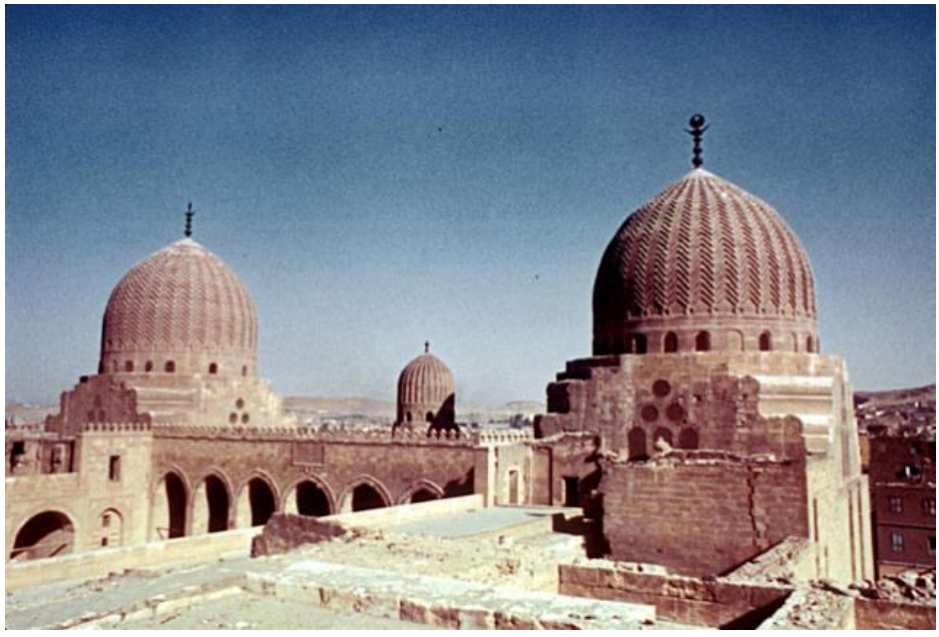
[28]Francis Frith, Egypt, *Sinai and Palestine, Supplementary Volume* (London: William Mackenzie, 1862), text to sixth Plate.
[29]Stanley Lane-Poole, *Social Life in Egypt: A Description of the Country and its People*,(London: Virtue, 1884), pp. 44-5.
[30]Creswell, *Muslim Architecture of Egypt*,II, 71, n. 2.
[31]Doris Behrens-Abouseif, *The Minarets of Cairo* (Cairo: the American University in Cairo Press, 1985), pp. 30-2.
[٣٢]حسن عبد الوهاب، تارخ المساجد الأثرية، ص ١١٣.

الآخر.كما أنه من اللافت للنظر أن البدن الخارجي للقبة التي تحمل هذا العشاري قد زين بخطوط منكسرة متتالية تشبه أكثر ما تشبه أمواج البحر المتلاحقة.



شكل ٦: رسم لخانقاة فرج بن برقوق من الخارج من تنفيذ برس داڤن (عام ١٨٧٧) يظهر العشاريين

(Prisse d'Avennes, *L'art arabe d'après les monuments du Kaire, depuis le VIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe* (Paris: Ve A. Morel et Cie, 1877)

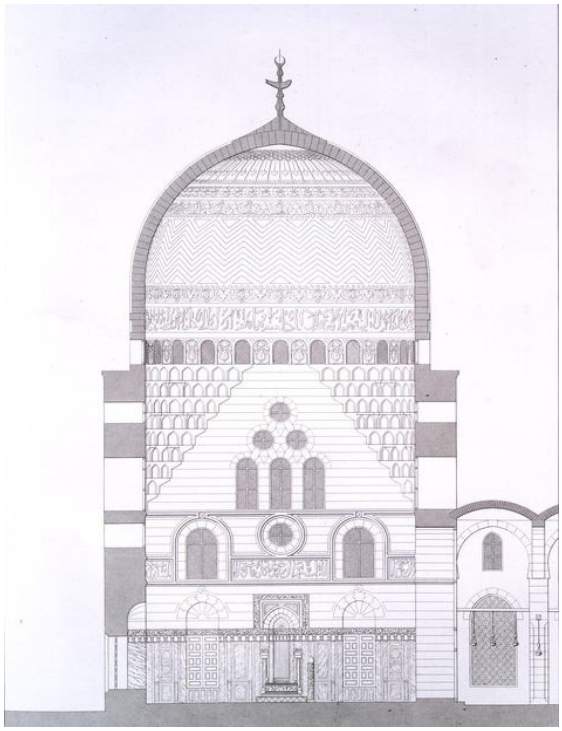


شكل ٧: صورة للخانقاة بكاميرا كارولين وجون وليامز في مطلع القرن العشرين

شكل ٨: (أ)

شكل ٨: (ب)

شكل ٨ (أ،ب): القبة الجنوبية الغربية لخانقاة فرج بن برقوق وعليها العشاري



شكل ٩: مقطع رأسي من عمل باسكال كوست للقبة القبلية لخانقاة فرج بن برقوق يظهر العشاري

(Pascal Coste, (1817-27), *Architecture Arabe ou Monuments du Kaire*, pl. x)

شكل ١٠: عشاري من النحاس كان يزين خانقاة فرج بن برقوق- محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

(Bahrens-Abouseif, *the Minarets of Cairo*, p. 29)

ثانياً: أمثلة دارسة للعشاري

عشاري مئذنة الجامع الطولوني

إذا كان العشاري الموجود فوق قبة الإمام الشافعي هو أشهر النماذج التي نعرفها لذلك العنصر الزخرفي في مصر، فإن ذلك الذي كان موجوداً على مئذنة الجامع الطولوني ربما يكون أقدم ما وصل إلينا خبره من تلك النماذج.ذكره المقريزي في مَعْرض كلامه عن المئذنة، حيث يقول: "والعامة يقولون أن العشاري الذي على المنارة المذكورة يدور مع الشمس وليس صحيحًا، وإنما يدور مع دوران الرياح، وكان الملك الكامل قد اعتنى بوقودها ليلة النصف من شعبان ثم أبطلها".[٣٣] كما نفهم من المقريزي أيضاً أنه كان على هيئة مركبٍ من النحاس.[٣٤]

وأغلب الظن أن هذا العشاري قد نُزع ثم أعيد إلى مكانه مرة أخرى بعد أعمال التجديد والترميم التي قام بها لاجين عام ٦٩٦هـ/١٢٩٦م.[٣٥] ومن المحتمل أيضاً أن يكون قد استبدل بآخر. ومهما يكن من أمر فقد سقط هذا العشاريعام ١١٠٥هـ (١٦٩٣م)، كما نعرف منالمؤرخ المصري عبد الرحمن الجبرتي إثر ريحٍ عاتية أتت على المدينة بأسرها.يقول الجبرتي: "وفى ثانى عشر رمضان، سنة خمس ومائة وألف، الموافق لحادى عشر بشنس، هبّت ريحٌ شديدة، وتراب أظلم منه الجو، وكان الناس فى صلاة الجمعة، فظن الناس أنها القيامة، وسقطت المركب التى على منارة جامع طُولون، وهُدمت دور كثيرة".[٣٦]

إلا أن هذا العشاري قد أعيد إلى مكانه مرةً أخري (أو لعله استبدل بآخر)، لأنه ظهر في رسوماتٍ لاحقة على ذلك التاريخ.حيث نجده مرسوماً في اللوحة التاسعة والعشرين من أطلس كتاب وصف مصر، وهي من تنفيذ المعماري والرسام الفرنسيJean ConstantinProtain (ت. ١٨٣٧) (شكل ١١).[٣٧] كما يظهر المركب نفسه في مسقط أمامي للجامع الطولوني أعده المهندس الفرنسي أيضاًPascal Coste (ت. ١٨٧٩) (شكل ١٢)، وكذلك في رسمٍنفذه الرحالة الأسكتلندي Robert Hay (ت. ١٨٦٣) (شكل ١٣)، وآخر بواسطة Prissed'Avennes (ت.١٨٧٩) (شكل ١٤).

---

[٣٣]المقريزي، الخِطط، ج ٣، ص ١٩٩.عن عشاري منارة الجامع الطولوني، انظر أيضاً يوسف أحمد، الجامع الطولوني - المحاضرات الأثرية (القاهرة، مطبعة الترقي،١٩١٧)، ص. ٣٨؛ محمود عكوش: تاريخ ووصف الجامع الطولوني (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٢٧)، ص. ٨٢-٨٣.

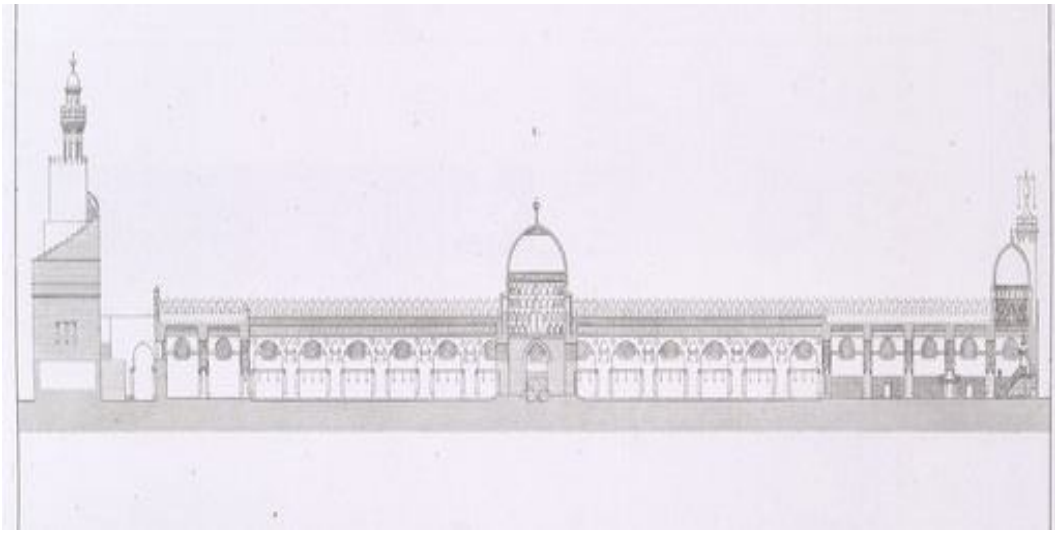
[٣٤]المقريزي، الخطط، ج٣، ص. ١٩٤.

[35]Behrens-Abouseif, *TheMinarets of Cairo*, p. 50, 53.

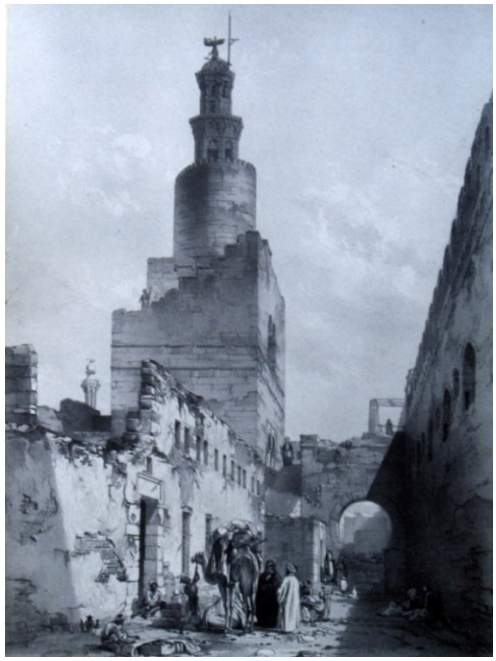
[٣٦]عبد الرحمن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، الجزء ١- ص. ٢٥.

[٣٧]انظر أيضاً محمود عكوش، الجامع الطولوني، ص. ٨٢.

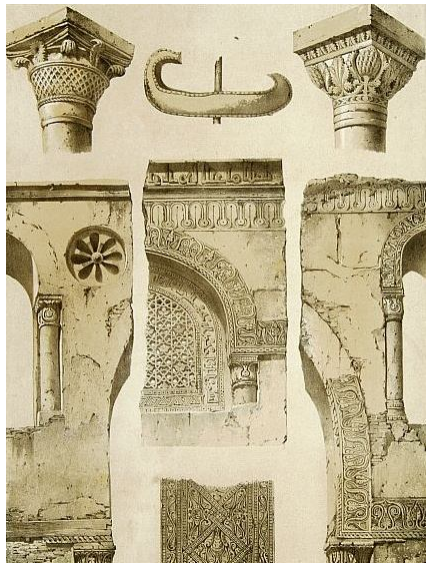
شكل ١١: رسم بواسطة بروتان لمنارة مسجد ابن طولون يظهر العشاري
Protain's engraving (1798-1801), of the spiral-shaped minaret and the north-western *ziyāda.*(Protain, *Description de l'Égypte, ÉtatModerne, Planches* I, PI. 29)



شكل ١٢: مقطع للجامع الطولوني بواسطة باسكال كوست يظهر المنارة وعليها العشاري
(Pascal Coste, (1817-27), *Architecture Arabe ou Monuments du Kaire*, pl. iv)

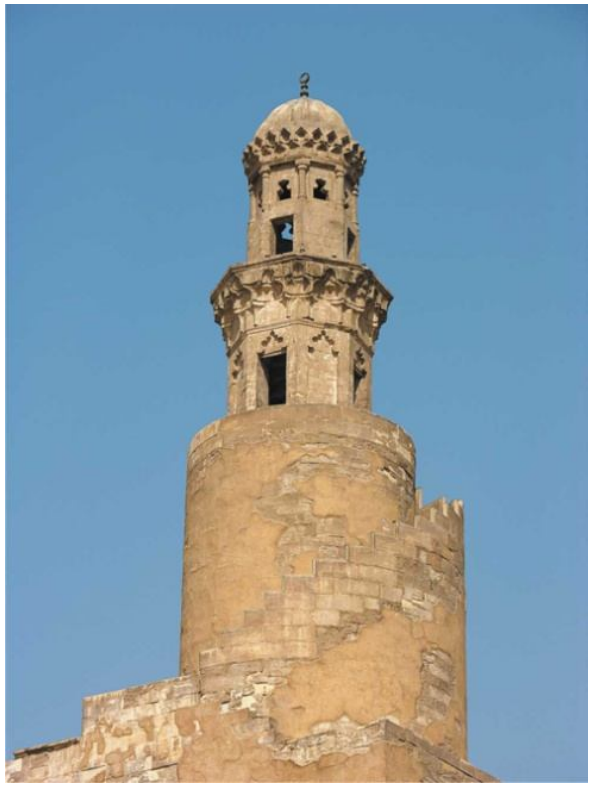


شكل ١٣: رسم لمنارة مسجد ابن طولون بواسطة روبرت هاي يوضح العشاري
Robert Hay's illustration (before 1840), of the spiral-shaped minaret
(Robert Hay, *Illustrations of Cairo,* PI. V)



شكل ١٤: رسم بواسطة برس داڤن يوضح عشاري منارة الجامع الطولوني
Prissed'Avennes's drawings (before 1869)
(*L'Art Arabe* I, PI. Ill)

كذلك فقد رآه المسّاح الأشهر لنابليون بونابرت، Edme-François Jomard (ت.١٨٦٢)، وذكر أن طوله عشرة أذرع (ثلاثة أمتار تقريباً)، وأنه كان يُملأ بالحبوب طوال العام حيث كان ينجذب إليه عدد كبير من طيور السنونو (نوع من العصافير).[٣٨] كما ذكره أيضاً Savigny de Moncorps في عام ١٨٦٩،[٣٩] وكذلك Henry de Vaujany في عام ١٨٨٠.[٤٠] لابد أن يكون هذا العشاري قد سقط بعد هذا التاريخ بفترة وجيزة؛ لأنه لا يظهر في أيٍ من الصور التي أُخذت لمنارة ابن طولون في أواخر القرن التاسع عشر ويخبرنا محمود عكوش أن هلالاً قد حلّ محله في عام ١٨٩٢ (شكل ١٥).[٤١]



شكل ١٥: مئذنة الجامع الطولوني كما تظهر الآن بدون العشاري

[38] K.A.C. Creswell, *Early Muslim Architecture: Part II Early ʿAbbāsids, Umayyads of Cordova, Aghlabids, Ṭulūnīds, and Samānids* (Oxford: Clarendon Press, [n.d.]) , pp. 351-2.

[39] *Journal d'un Voyage en Orient*, p. 53.

[40] H. de Vaujany, *Le Caire et ses environs : caractères, moeurs, coutumes des égyptiens modernes* (Paris : E. Plon, 1883), p. 152.

[٤١] عكوش، الجامع الطولوني، ص. ١٠٣.

هل هناك أمثلة أخرى للعشاري في مصر؟

في عام ١٨٩١،كتب Eustace Corbettيقول أنه رأى بالأقاليم وفي مدينة رشيد—على وجهٍ خاص—عدة مراكب فوق مناراتِ مساجدها،[٤٢]أما محمود عكوش فقد أفاد عام ١٩٢٧ بأنه لا يوجد برشيد منارات عليها عشاريات،[٤٣] وهو ما اتفق فيه معه حسن عبد الوهاب عام ١٩٤٦، حيثيذكر أنه زار كثيراً من تلك النواحي فلم يجد أية مراكب فوق مناراتها.[٤٤] إلا أننا نعرف مثلاً أنّ عشاريّاً من الخشب كان يزين قمة مئذنة مسجد سيدي أحمد البجم بقرية إبيار بمحافظة الغربية،[٤٥] والذي كان قد بناه ضياء الدين رضوان الذي ينتهي نسبه إلي سيدنا علي بن أبي طالب، وذلك في عام ٦٢٩هـ/١٢٣٢م. كذلك فإن أحد الجواسق التي كانت بحدائق الخلفاء الفاطميين كان علىسمت قبة يعلوها مركب كان يُملأ بالحبوب لإطعام الطيور.[٤٦]كما تذكر دوريس أبو سيف في عام ١٩٨٥أن مركباً صغيراً كان ما يزال معلقاً خارج باب زويلة.[٤٧]

أيُّ العشاريات ظهر أولاً؟

يجب علينا، لكي نتتبع أصل العشاري ومَنشأه، أن نعيّن أولاً أياً مِن تلك العشاريات كان أسبق إلى الظهور. وبمطالعة المصادر نجد أن أقدم ذكر في لعشاري هو ذلك الذي يخصّ مئذنة الجامع الطولوني؛ فقد أشار إليه البلوي صاحب سيرة ابن طولون، والذي ألّف كتابه في الثلث الثاني من القرن الرابع الهجري —أي بعد وفاة ابن طولون بحواليّ ستين عاماً على أصح الأقوال.[٤٨]كما أشار إليه القُضاعي (ت.

---

[42]Eustace K. Corbet, 'The Life and Works of Ahmad Ibn Tulun', *Journal of the Royal Asiatic Society*, (1891): 527-62.

[٤٣]محمود عكوش، الجامع الطولوني، ص. ٨٣، هامش رقم ١.

[٤٤] حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، ص. ١١٣.

[٤٥]لفت نظري إلى هذه المعلومة مشكوراً الدكتور محمود سعد الجندي، أستاذ الآثار الإسلامية بقسم التاريخ بكلية الآداب بجامعة بورسعيد.

[46]Behrens-Abouseif, *The Minarets of Cairo*, p. 30.

[47]Ibid, p. 32.

[٤٨]يرى البعض أن البلوي قدألّف كتابه في الثلث الثاني من القرن الرابع الهجري — أي بعد نيف وستين عاما من موت ابن طولون سنة ٢٧٠هـ، أما البعض الآخريفوى أنه ألّفه بعد زوال الدولة الطولونية بستين عاما—أي في ٣٦٢هـ. ذكر البلوي العشاري على أنه "مركن من النحاس"، وكلامه عن الجامع مقتضب (انظر أبو محمد عبد الله البلوي، سيرة احمد بن طولون، تحقيق محمد كرد علي (القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، بدون تاريخ)، ص. ٥٦. انظر أيضا ص. ٥٢-٤). أما سيرة ابن طولون لابن الداية (ت. حوالي ٢٣٩هـ) فلم يُعثر له على أثر، وإنما نقله لنا ابن سعيد المغربي في كتابه. وابن الداية هو ابو جعفر احمد بن يوسف بن ابراهيم المصري . كان مؤرخاً وطبيباً ومنجماً. نشأ في العراق ثم هاجر مع أسرته إلى مصر وأقام وعمل في القاهرة. وقد استوعب ابن سعيد أكثر كتاب ابن الداية في كتابه "المغرب في حلى المغرب". أما ابن سعيد المغربي فهو أبو الحسن على بن موسى بن سعيد المغربي الأندلسي (ت. ١٢٨٦/٦٨٥)،بدأ رحلته إلى مصر عام

٤٥٤هـ/١٠٦٢م)،الذي ألّف كتاباً في خِطط مصر، أسماه "المختار في ذكر الخِطط والآثار". وهو مفقود، ولكنه وصل إلينا من خلال كتابات مؤرخي القرنين الثامن والتاسع الهجريين مثل المقريزي وابن دقماق؛حيث يذكر الأخير—نقلاً عن القضاعي—أن أحمد ابن طولون كان قد ثبّت مركباً على قمة منارة مسجده.[٤٩] كذلك فقد أشار ابن الطّوير (ت. ٦١٧هـ/١٢٢٠م) إلى عشاري منارة الجامع الطولوني.[٥٠] هذا إضافةً، كما تَقدّم، لمؤرخي القرنين الثامنوالتاسع الهجريين. وأغلب الظن أن العشاري المذكور قديمٌ قدم الجامع نفسه، حيث يقول المقريزي في معرض حديثه عن زيارة أحمد ابن طولون للمسجد ليتفقده بعد الفراغ من عمارته عام ٢٦٥هـ/٨٧٩م: "فلما أراد[أحمد بن طولون] الانصراف، خرج من المقصورة حتى أشرف على الفوّارة، وخرج إلى باب الريح، فصعد النصرانيّ الذي بنى الجامع، ووقف إلى جانب المركب النحاس وصاح: يا أحمد بن طولون! يا أمير! الأمان، عبدك يريد الجائزة[...].[٥١] هذه القصة ذكرها البلوي أيضاً، إلا أنه كتب "المِرْكن النحاس" بدلاً من "المركب النحاس".[٥٢]ثميروي لنا المقريزي أن الملك الكامل الأيوبي (الذي بنى قبة الشافعي ونصب عليها العشاري كما سبق وأن بيّنا)،كان قد اعتنى بوقود منارة الجامع الطولوني ليلة النصف من شعبان من كل عام.وعليه يذهب بعض المشتغلين بالآثار الإسلامية — اعتماداً على رواية المقريزي ذاتها —إلى أن الكامل كان يوقد العشاري نفسه، لكن نص ما أورده المقريزي يوحي بأن الكامل كان يوقد المنارة وليس العشاري؛ حيث أنه (بعد أن ذكر المنارة والعشاري جميعاً) قد استخدم ضمير الغائبة المؤنثة وليس الغائب المذكر للإشارة إلى ما كان يتم إيقاده، وهذا نص ما قاله: "وكان الملك الكامل قد اعتنى بوقودها ليلة النصف من شعبان".[٥٣]وعلى كل الأحوال فإنه يصحّ القول بأن الكامل ربما يكون قد أخذ فكرة العُشاري الذي وضعه على قبة الشافعي من ذلك الذي كان موجوداً على منارة ابن طولون والتي كان يتعهدها بالصيانة كل عام.

٦٤٠هـ/١٢٤٣م وأقام فيها مدة، فوصفها بإفاضة في كتابٍ أسماه"النجوم الزاهرة في حلى حضرة القاهرة".

[٤٩]ابن دقماق، الانتصار لواسطة عقد الأمصار، تحقيق فولرز (القاهرة: المكتبة الخديوية، ١٨٩٣) ص. ١٢٣.

[٥٠]انظر ابن الطّ وير، نزهة المقلتين ، ص ١٩٨.

[٥١] المقريزي، الخطط، ج٣، ص. ١٩٤.

[٥٢] راجع البلوي، سيرة أحمد ابن طولون، ص. ١٨٣.

[٥٣] المقريزي، الخِطط، ج ٣، ص ١٩٩.

ما هو أصل عُشاري أحمد بن طولون؟

يعتقد كريسويل، ويتفق معه آخرون، أن فكرة العشاري مأخوذة من الفنالمصري القديم وعلى وجه التحديد مركب المعبود رع (شكل ١٦).[٥٤] إلا أن طارق سويلم، الذي بدا متفقاً مع الفكرة، قد اعترض على استخدام كريسويل لمصطلح "مركب رع"، موضّحاً أن المراكب التي اكتُشفت في المقابر المصرية القديمة ليست منسوبة للمعبود رع، وإنما هي نماذج صغيرة لمراكب حقيقية كانت تستخدم في نهر النيل.[٥٥]

شكل ١٦ بما يعرف خطأً بمركب إله الشمس رع

يرتكز هذا الرأي بشكل عام إلى افتراض أن الكنز الشهير الذي يقالبأن أحمد بن طولون قد عُثر عليه كان في الواقع مقبرة مصرية قديمة. وبالرجوع إلى المصادر العربية، نجد أن ابن دقماق قد ذكر أن ابن طولون، بينما كان يُوضّح للناس أنه قد بنى المسجد من مالٍ حلال، قد أكد أنه أنفق على بناءه من كنزٍ كان قد عثر عليه، وأن المركب النحاسي الذي على قمة المنارة إنما هو من ذلك الكنز.[٥٦] كان البلوي من قبل قد ذكر أن أحمد ابن طولون قد "بنى الجامع الجديد، بما أفاء اللهُ عليه من المال الذي وجده فوق الجبل، في الموضع المعروف بتنور فرعون".[٥٧] كذلك فقد نقل إلينا ابن تغري بردي جانباً من خبر ذلك الكنز. إلا أن أكثر من فصّل فيه هو المقريزي؛ حيث أفرد له عنواناً في خططه أسماه "حديث الكنز".[٥٨]

---

[54]Creswell, *Early Muslim Architecture*, II, 337.

[55]MuhamadTarekSwelim, 'The Mosque of Ibn Ṭulūn: A New Perspective' (unpublished doctoral Thesis, Harvard University, 1994), p. 257, n. 168.

[٥٦]ابن دقماق، الانتصار، ص. ١٢٣.

[٥٧] انظر البلوي، سيرة ابن طولون، ص. ٥٦. للمزيد عن خبر الكنز، انظر ص. ٧٦.

[٥٨]انظر المقريزي، الخطط، ج٣، ص. ١٩٦-١٩٨.

إلا أن كريسويل لم يكن دقيقاً عندما روى خطأً (على عهدة ابن تغري بردي) أن ابن طولون قد وجد الكنز المذكور في جنوب مصر؛[٥٩] فرواية ابن تغري بردي نفسُها تخلو من أية إشارة إلى أن مكان الكنز كان بصعيد مصر.[٦٠] كذلك فقد تبنّى عبد العزيز جمال الدّين، محقّق تاريخ الجبرتي، نفس وجهة النظر التي تقول بأن مركب رع هي أصل العشاري. وأضاف أن مركب إله الشمس رع هذه كانت توضع فوق المعابد المصرية، وأن المصريين قد اتبعوا نفس العادة عند بناء مساجدهم. وهو ما لم نجد ثمّة دليلاً عليه.

أما دوريس أبوسيف فتميل إلى الاعتقاد بأن عُشاريَّيْ قبة الشافعي ومنارة ابن طولون ربما يكونا قد تأثرا بما أسمته "تقليداً مصرياً بوضع نماذج صغيرة لمراكب داخل المقاصير". مضيفةً أن أشهر مثالٍ لتلك النماذج في مصر الإسلامية هو ذلك المركب الذي بداخل ضريح أبي الحجاج الأقصري (ت. ٦٤٢هـ/ ١٢٤٥م)، والذي يطاف به في شوارع مدينة الأقصر في الموكب السنوي الذي يقام يوم ميلاده، وهو ما يعرف شعبياً بدورة أبي الحجاج (شكل ١٧). ثم تُرجّح أبو سيف أن يكون ذلك التقليد (وضْع نماذج صغيرة لمراكب داخل المقاصير) عادةً مصريةً قديمة (فرعونية) انتقلت إلى الثقافة الإسلامية في مصر (شكل ٢٠).[٦١]

---

[59] Creswell, *Early Muslim Architecture*, II, 336, n. 10.

[٦٠] أبو المحاسن ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق محمد شمس الدين، ١٦ جزء (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٢)، ج ٣، ص. ١١-١٤.

Swelim, *The Mosque of Ibn Ṭulūn*, p. 93, n. 12.

[61] Doris Behrens-Abouseif, *Islamic Architecture in Cairo: an Introduction*, (Leiden: Brill, 1989), pp. 85, 87.

شكل ١٧: جانب مما يعرف بدورة أبي الحجاج الأقصري(عام ٢٠١٤)

شكل ١٨: نقش يوضح جانب من احتفال أوبت في مصر
القديمة: الكهنة يحملون الزورق المقدس للمعبود آمون

شكل ١٩: هيكل القارب المقدس في معبد إدفو

شكل ٢٠: نماذج خشبية صغيرة لمراكب من مقبرة حِحوتي نَخت (عصر الانتقال الأول)

و نحن هنا يجب أن نفرّق بين أمرين أولاً : "دورة أبي الحجاج" (شكل ١٧)، والتي يمكن أن تكون قد تأثرت باحتفال أوبت في مصر القديمة (شكل ١٨، ١٩)؛ وثانياً: "عادة وضع نماذج صغيرة لمراكب داخل المقاصير"، والتي ربما تكون قد تأثرت بالعادة المصرية القديمة الخاصة بإلحاق الأثاث الجنَزي للملوك والأفراد بمقابرهم، خاصة أن ذلك الأثاث الجنزي عادةً ما كان يحتوى على نماذج صغيرة لممتلكات صاحب المقبرة من مراكب وغيرها (شكل ٢٠).

إن أياً من الأمرين لا يرقي أن يكون «تقليداً» في مصر الإسلامية، لأن الأمثلة عليهما محدودة؛ فنحن لا نعرف مثلاً دورة غير تلك التي لأبي الحجاج. كما أن الأمثلة على وضع نماذج صغيرة لمراكب داخل المقاصير محدودة أيضاً؛ ومثال على ذلك مركبٌ صغيرٌ كان محفوظاً بمقصورة سيدي سارية بالقلعة، ولقد بقي هذا

المركب حتى أعمال الترميم التي تمتمؤخراً .[٦٢]ومن ذلك أيضاً ما ذكره حسن عبد الوهاب من أنه لاحظ وجود بعض مراكب صغيرة من الخشب أو الورق معلقة فوق مقاصيربعض الأضرحة الموجودة على النيل في مدينة رشيد.[٦٣]

وبناءاً على ما تقدم، يمكن القول بأن من الوارد أن يكون العُشاري الأول—الخاص بمنارة الجامع الطولوني—كان من محتويات كنز قديم عُثر عليه ابن طولون.وربما أُتخذ هذا العشاري نموذجاً لعشاري قبة الشافعي. من المرجّح أيضاً أن تكون دورة أبي الحجاج قد تأثرت بعيد أوبت. ومن غير المستبعد أن يكون وضع نماذج لمراكب داخل الأضرحة قد تأثر بمحتويات الأثاث الجنزي في مصر القديمة. إلا أن أياً من الأمرين، سواء دورة أبي الحجاج أو وضع نماذج لمراكب داخل الأضرحة، لا يمكن أن يكون هو أصل العشاري، لأن عشاريَّي ابن طولون والشافعي سابقان على كل هذه الأمثلة.

النتائج

كما رأينا فإن هناك ما يشبه الإجماع على أن العشاري، في شكلهومسمّاه، قد اشتُق من زورق العشاري صغير الحجم الذي كان—وما يزال—يستخدم في مياه النيل في مصر على طول تاريخها، وهو ما لا يتعارض مع احتمالية أنيكون العشاري الأول (ذلك الذي يخصّ منارة الجامع الطولوني)موروثاً مصرياً قديماً، استخدمه ابن طولون ليزّين منارة مسجده، ومن ثمّ أطلق عليه الناس اسم العشاري لقرب هيئته من زورق النيل الذي كان معروفاً في زمانهم باسم العُشاري. إلا أن هناك من يعتقد أن عشاري قبة الشافعي، ومن قبله عشاري منارة الجامع الطولوني،يشبه نوعاً من قناديل الزيت كان رائجاً في العصور الوسطى،[٦٤]وتستند وجهة النظر هذهإلى ما أشار إليه المقريزي من أن عشاري منارة الجامع الطولوني كان يوقد أيام الأيوبيين.[٦٥]ونحن هنا يجب أن نقول أنه لا يوجد من بين المصادر العربية القديمة،المتاحة لنا، مَن ذكر أن أياً من العُشاريَّيْنكان قنديلاً يُضاء. كما أن استخدام المقريزي لضمير الغائبة المؤنثة كما أوضحنا سلفاً، يشير إلى أن ما كان يتم إيقاده هو المنارة—وتحديداً طابقها العلوي—وليس العشاري كما يفهم البعض. يعضّدُ هذا أنالبلوي والقضاعي، وهما أقدم المصادر التي بين أيدينا فيما يتعلق بالكلام عن

---

[62]Behrens-Abouseif, *Islamic Architecture in Cairo*, pp. 87.

في عام ١٩٨٥ ذكرت دوريس أبو سيف أن المركب المذكور كان لا يزالموجوداً بضريح سارية الجبل الذي يعود تاريخه إلى الفترة الفاطمية، والذي أعيد بناؤه في مستهل القرن السادس عشر.

Behrens-Abouseif, *The Minarets of Cairo*, p. 32.

[٦٣] حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، ص. ١١٣.

[٦٤]من اللافتأيضاً في هذا الشأن أن العشاري يشبه كذلكأنماطاً مختلفة من الخِفاف التي كانت سائدة في مصر الإسلامية على طول تاريخها؛ فكل هذه الأشياء (الزورق وقنديل الزيت والخُف)لها قطاع جانبي على شكل هلال مفتوح إحدى طرفيه أعلى من الآخر.

[65] See Behrens-Abouseif,*The Minarets of Cairo*, pp. 32, 53.

عشاري منارة الجامع الطولوني، قد استخدما كلمة "مركب"، وليس "قنديل"، للإشارة إلى ذلك العنصر الزخرفي. كما أن البوصَيْري صاحب البردة، وهو أقدم من أشار إلى عشاري قبة الشافعي، قد استخدم لفظة "سفينة" عندما أراد الحديث عنالعشاري المذكور.ومن بين ما وصلنا من مصادر وكتابات، فإنأول مناستخدم مصطلح "عشاري" للإشارة إلى ذلك العنصر الزخرفي هو ابن الطّوير المتوفى عام ٦١٧هـ/١٢٢٠م، وذلك عند إشارته إلى عشاري منارة الجامع الطولوني في كتابه الموسوم "نزهة المقلتين في أخبار الدولتين". وعليه يصح القول بأن ذلك العنصر الزخرفي كان ينظر إليه، في بادئ الأمر بالأحرى، على أنه نموذج لمركب وليس قنديل.

وربما تغيرت الحال فيما تلا من أزمنة، فهيئة العُشاري الذي كان يزين القبة الشمالية الشرقية لخانقاة فرج بن برقوق، والمحفوظ الآن بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وما يحتوي عليه من فتحات يجعله أقرب شبهاً إلى القنديل منه إلى الزورق. وربما يكون هذا التنوع المحتمل في وظيفة ورمزية العشاري مرتبط— إضافةً إلى العامل الثقافي — بتنوع العمائر التي تزيّنت بذلك العنصر الزخرفي في مصر الإسلامية على الرغم من قلة الأمثلة المعروفة عليه؛ فمن مسجد (أحمد بن طولون) إلى قبة ضريحية (الشافعي) إلى خانقاة (فرج بن برقوق). وهو ما يجعل من كلٍ من هذه العشاريات حالّة قائمةً بذاتها: فإما أنه كان يُملأ بالحبوب لتقتات عليه الطيور كما في حالة عشاري الشافعي منذ القدم، وابن طولون في عصور متأخرة، أو أنه كان رمزاً لسعة العلم والمعرفة مثلما في حالة عشاري قبة الشافعي، أو أنه كان يُضاء في بعض المناسبات الدينية. وربما أدى وظائف أخرى في أوقاتٍ بعينها؛ فمن ذلك ما أورده ابن الطّوير عند حديثه عن الاحتفال بعيد وفاء النيل أيام الفاطميين (وتحديداعام ٤٦١هـ/١٠٦٧م)، من أنحبلاً كان يُرْبَط في عمود العشاري الذي على منارة الجامع الطولوني يُمْسِك به رجلٌ بزي الفارس يؤدي حركات بهلوانية بينما كان يتدحرج بواسطة الحبل حتى ينزل إلى الشارع إلى حيث يجلس الخليفة.[٦٦]كما يروى المؤرخ التركي EvliyaÇelebi (ت. بعد عام ١٦٨٢) في كتابه Seyâhatnâme (كتاب الأسفار) أنه كان يُنْظر لعشاري أحمد ابن طولون في غضون القرن السابع عشر على أنه تميمةٌ أو طلسمٌ لحماية المدينة من مخاطر فيضان النيل.[٦٧]يعزز هذا ما نعرفه من أمثلة أخرى لهذا الدور الطلسمي للمركب في ثقافات إسلامية متعددة؛ فعصيّ رايات السلاجقة في إيران على سبيل المثال كانت تزخرف برسم لمركب

[٦٦]طالع ابن الطوير، نزهة المقلتين ، ص ١٩٨.
انظر أيضاً:
Behrens-Abouseif, *The Minarets of Cairo*, pp. 53-4; Jonathan Bloom, *Minaret: Symbol of Islam*, (Oxford, 1989), 129.
[67]Beherens-Abouseif, *Minarets*, p. 54

ذهبي عند قمتها.[٦٨] ويبدو أن العشاري قد احتفظ بهذا الدور حتى القرن التاسع عشر، حيث يذكرEdward William Lane أن حركة عشاري قبة الشافعي—ومن ثمّ الوجهة التي كان يستقر عليها— كانت تفسّر على أنها بشير خير أو نذير شؤم. بقي أن نؤكد على أن الوظيفة التي كان يؤديها كلٌ من هذه العشاريات وكذا القيمة التي كان يرمز إليها قد اختلف من عصر إلى آخر؛ فليس لدينا ما يؤكد أن الدور الطلسمي الذي نُسب لعشاريّيْ منارة الجامع الطولوني وقبة الشافعي في عصور متأخرة كان من بين الأغراض التي من أجلها وُضِع أي منهما، ولكنها أدوار خلعتها عليهما معتقدات الناس في عصور لاحقة.

[68]Ibid, p. 32.

المصدر الإلكتروني لما تمت الاستعانة به من صور وأشكال بخلاف تلك التي من عمل الباحث

شكل ٢: http://simerg.com/literary-readings/excavation-of-a-byzantine-shipwreck-and-the-discovery-of-fatimid-artefacts/

شكل ٤ (جـ): https://www.flickr.com/photos/mitopencourseware/3103187640

شكل ٨: (أ): http://stocksexperts.net/showthread.php?t=33441

شكل ٨ (ب): http://kenanaonline.com/users/walaa/photos/1173776359

شكل ١٥:
http://alshamtoday.net/data.php?s=2&cat=26&id=5387#.VElRE2f2md0

شكل ١٦: https://ferrebeekeeper.wordpress.com/2012/05/

شكل ١٧: http://www.mobtada.com/details.php?ID=202178

شكل ١٨: http://www.qudamaa.com/vb/showthread.php?t=27827

شكل ١٩: http://grzegorzgajewski.com/?page_id=34

شكل ٢٠: http://www.everythinghere1.com/2014/05/5.html

Abstract

The *ʿushārī* is a curious boat-like finialsurmounting some domes and minarets in Islamic architecture, particularly in medieval Egypt. A good example ofit is the copper dinghy which once topped the minaret of Aḥmad b. Ṭulūn'smosque in Cairo(265/879), and which retained its position on the minaret,even after the restoration works of Lajīn in 696/1296. Itreportedly fell down in 1105/1693. This *ʿushārī*, however, must have beenbrought back to its original place, or rather replaced with another one, for it appears in a number of nineteenth-century drawings of IbnṬulūn's minaret. Meanwhile, the south-eastern dome of Faraj b. Barqūq'skhānqā (built between 802/1400 and 814/1411) still preserves a small copper boat on its summit. This being said, the most popular *ʿushārī* example in Islamic architecture is the small bronze boat which adorns the funerary dome of imam al-Shāfiʿī in Cairo (608/1211), and which was reportedly filled up with grains and cereals so as to feed the hovering birds. Some tend to believe that the boat was a symbol for al-Shāfiʿī's outstanding erudition — hence known as the 'sea of knowledge'. A group of art historians believe that the *ʿushārī* derived from Ancient Egyptian architecture and that it was given such a name in Islamic era on account of itsresemblance to the small *ʿushārī* boat that was then familiar. According to others, the term *ʿushārī* derives from the fact that such model boats were usually filled up with grain tenths (*ʿushūr al-ḥubūb*) out of charity. In spite of the limited known examples of the *ʿushārī*, the curiosity and distinctiveness of this ornamental element deservedly grabbed the attention of travellers and art historians (past and present). Nonetheless, all that is written so far about the *ʿushārī* is inadequate: majorly succinct reiterated descriptive accounts. Therefore, the present study sets out to: investigate the origin of the *ʿushārī*; study its examples (whether extant or vanished); and define the function(s) which it served and the value it symbolized.

Keywords: *ʿushārī*, boat, dome, minaret, derivation, function, symbolism

متحف ركن حلوان
(ركن فاروق سابقاً)

د. عفاف عمر الإتربى•

متحف ركن حلوان، متحف جميل يقع في بقعة خلابة على الضفة الشرقية لشاطئ النيل، بالقرب من مدخل حلوان – التي تبعد عن القاهرة حوالي ٢٥ ك .م. جنوباً – أما المتحف فيقع على بعد سته كيلو مترات من غرب مدينة حلوان، التي كانت تعتبر من أهدأ وأجمل المناطق، بجوها الصحي وهوائها النقي ومناخها المعتدل، حتى أنها كانت مشتى للأمراء والباشوات وأرقى العائلات، حتى تحولت بعد ثورة ١٩٥٢ إلى قلعة صناعية كبرى فتحول حالها للنقيض.

كان المكان أصلاً عبارة عن كازينو يسمى "سان جيوفاني" وعندما رآه الملك فاروق، أعجب بالمكان واشتراه عام ١٩٣٩ ، وامر بهدمه وبناء قصر صغير مكانه على مساحة ١١٦٠٠ م٢، وقد بدأ البناء ١٩٤١ وانتهى بعد عام ١٩٤٢، وقد أقيم المبنى على مساحة ٤٤٠م٢ من المساحة الكلية، وتم استغلال المساحة الباقية كحديقة تحتوي على مجموعة كبيرة من الأشجار خاصة المانجو والنباتات النادرة، وأحيط المكان بسور من الحجر (صورة رقم ١).

من ينظر إلى مبنى المتحف من الضفة المقابلة من النيل، أو من المراكب المسافرة فيه بمحازاة المتحف يرى تحفه معمارية على شكل سفينة – ملاءمة للمكان_ (صورة رقم ٢) وقد أمر الملك فاروق بتشييده ليكون استراحة له، وكان محباً لبناء استراحات ليقضي بها أوقاتاً حرة للترفيه بعيداً عن القصور الملكية، وكان المكان بمبناه يسمى (ركن فاروق)[١].

وقد تم مصادرة المبنى بعد ثورة ١٩٥٢، مع ما تم مصادرته من القصور الملكية وتحويل الكثير منها إلى متاحف تابعة للدولة.

ولقد تنقلت تبعية المتحف بين عدة جهات,حتى استقر أخيراً تابعاً لهيئة الآثار (إدارة المتاحف التاريخية)ليبدأ إعداده كمتحف من المتاحف الهامة ولكن نظراً لتعدد جهات تبعية وتنقل بعض مقتنياته، فقد أصبحت مقتنيات المتحف خليطاً من استراحة الهرم (وكانت للملك فاروق أيضا) وبعض القصور الملكية مع نقل بعض مقتنيات

•مدير عام ترميم آثار المتاحف (الأسبق)

[١] - د/عبد المنصف سالم – مدينة حلوان القصور والسرايات.

المتحف لأماكن أخرى كمتاحف وقصور ملكية, ولكن يظل بالمتحف من المقتنيات ما يبهر آملين إعادة فتحه من جديد قريباً.

وكما ذكرنا من قبل يحيط بالمكان سور من الحجر، يوجد به من الأمام ثلاث بوابات حديدية، واحدة من ناحية النيل واثنتان في الواجهة، عليهم التاج الملكي واسم الملك فاروق بالخط الديواني.

وبجانب البوابتان الأماميتان من الداخل حجرتين مستحدثتين عن اليمين واليسار، إحداهما للتفتيش الإليكتروني للزائرين والأخرى خاصة بالشرطة ثم مساحة كبيرة بها من الوسط ومن الجانبين مزروعات رائعة ثم مبنى المتحف[٢].

الطابق الأرضي:

وكان خاص بالخدم والمطابخ وخدمات الاستراحة من مغسلة ومخازن وغيرها, ويشغله حاليا غرفة الأمناء وإدارة المتحف وقسم الترميم وقاعتان كبيرتان بالوسط ويوجد باب صغير جانبى، وباب كبير يفتح من الأمام على مساحة خلفية واسعة, بها نافورة مكونة من ثلاثة تماثيل لأطفال مجنحه ينفخ كل منه في بوق يخرج منه الماء (صورة رقم ٣).

الطابق الأول:

وهو المبنى الرئيسي ويتم الصعود إليه بسلم عريض من الرخام, بأعلاه من الجانبين فازتين كبيرتين يفضي لردهه فسيحه وعلى اليمين باب كبير على جانبيه فازتين من البازلت الأسود على شكل زهرتي اللوتس (صورة رقم ٤) ويتم الدخول إلى البهو الرئيسى ويضم مقتنيات رائعة أبرزها تمثال من البرونز الملون أكبر من الحجم الطبيعي بقليل لسيدة فرعونية سمراء تعزف على آلة الهارب (التمثال من صنع الفنان كوردية وهو صانع تمثال إبراهيم باشا بميدان الأوبرا). وقد تم نقل تمثال هذه السيدة إلى الأكاديمية المصرية بروما وبصدد إرجاعه إلى المتحف بعد المطالبات بذلك (صورة رقم ٥).

يوجد خلف التمثال كنسولان يزينان الحائط عن اليمين واليسار، وهما من النحاس على شكل ورق الشجر ومثبتان على قاعدتين من الألباستر على شكل نصف دائرة ومثبت خلف كل منهما مرآه أعلاه على شكل نصف دائرة يعرض على قاعدتى الكنسولين تمثالان من الانتيمون لفلاحتين احدهما تحمل جره والأخرى تحمل جرتين[٣].

---

[٢] - من تقارير الادارة العامة للمتاحف التاريخية.

[٣] - من تقارير الباحثة أثناء العمل.

كما يوجد دولابين من خشب الجوز، أحدهما مطعم بالصدف والسن والقشرة والآخر بالسن والقشرة ، الأول على شكل واجهة قصر فرعوني مزين من أعلى بحليات من الخشب على شكل حيات الكوبرا المجسمة, والدولاب الآخر على شكل واجهة معبد فرعوني أيضاً وواجهة الدولابين من الزجاج كما أن بهما أرفف زجاجية يعرض عليها العديد من التحف الرائعة (صورة رقم ٦) منها:-

- علبة سجائر من الفضة على الطراز الفرعوني مستطيلة الشكل.
- ساعة مكتب مذهبة على الطراز الفرعوني، عبارة عن لوح مستطيل من الزجاج يعلوه قرص الساعة والعقربان من الذهب ويمثل أرقام الساعة أثنا عشر فصاً من الزمرد، وأسفل قرص الساعة رسوم فرعونية من الذهب تمثل احتفالات عيد جلوس، على قاعدة من درجتين من الذهب والساعة ترتكز على قاعدة مستطيلة من حجر الملاكيت مثبت عليها من الأمام شريحة من الذهب كتب عليها إهداء للملك فاروق باللغة الفرنسية، والساعة داخل عليه شمواه على شكل معبد فرعوني.
- علبه مجوهرات من النحاس المطلي بالذهب على شكل واجهة معبد فرعوني والغطاء له مقبض على شكل تمثال بارز لامرأة تعزف على الهارب.
- هرم من الرخام الأبيض عليه قطعة بيضاوية من العقيق البني، بداخلها صورة بالحفر لوجه الملك فؤاد من المرجان الأبيض عليه التاج الملكي على شكل حليه زخرفية بارزة.
- تمثال من البرونز لثلاث فتيات عرايا يجلسن على صخرة، يمثلن الحكمة (لا أسمع .. لا أرى .. لا أتكلم) والتمثال يرتكز على قاعدة بيضاوية على شكل صخرة.
- ساعه مكتب من البرونز على شكل معبد يرتكز على أرجل على شكل سلحفاه، واجهة الساعة مذهبه وأرقامها بلاتينية.
- ساعه من العاج على هيئة واجهة معبد فرعوني بارتفاع ٩سم عليها تمثال من الفضة لأبي الهول على قاعدة من الفضة.
- كما يعرض بالبهو أيضاً ترابيزة من خشب الجوز التركي مدهونة بالأستر ومطعمه بالصدف والسن والقشرة، مشغولة بالأويما على الطراز الفرعوني، ويزين قرص الترابيزة منظر فرعوني لرحلة صيد نيلية، وللترابيزة أربعة أرجل على شكل حوافر حيوان ويحمل القرص من أسفل عمودين مخروطي

الشكل من الخشب، بينهما تمثال لرجل يحمل على رأسه ويديه قرص الترابيزة[٤] (صورة رقم ٧).

- والبهو الرئيس يؤدي إلى قاعة فسيحة تنقسم لجزأين، الأيمن ويشتمل على حجرة السفرة وتتكون من ترابيزة مستطيلة من خشب الزان، ولها قرص من الرخام البني المجزع، وترتكز على قاعدتين من الخشب مربعتي الشكل يعلو كل بينهما زهرية مجسمة من الخشب، ويحيط بالترابيزة (١٢)كرسي من خشب الزان المدهون باللاكيه الفستقي والقاعدة والظهر من الخيزران المضفر (طراز لويس السادس عشر)، وعلى جانبي الترابيزة يوجد ٢ بوفيه من خشب البلوط المحلي برسوم فرعونية، كما يعرض على ترابيزة السفرة سلطانية كبيرة من الفضة ترتكز على طبق بيضاوي من الفضة أيضاً عليه نقوش بارزة تمثل خوذه وبعض الأدوات الحربية (صورة رقم ٨).
- أما الجانب الأيسر من القاعة ويسمى قاعة التدخين وتحتوي على أجمل ما في المتحف من معروضات، توجد به مدخنة، ويعرض به مجموعه من الكراسي والأرائك المصنوعه من خشب الجوز المذهب على الطراز الفرعوني، ومعظمها به نقوش بارزه وأهم تلك المعروضات والتي صنعت كلها مطابقه تماما لآثار توت عنخ آمون, هو كرسي العرش بما يميزه من رسوم وزخارف بارزة ومذهبه تمثل الملك توت عنخ آمون جالساً وأمامه زوجته تقدم له إناء العطر، ويعلو المنظر آتون إلى الشمس وعلى جانبيه خراطيش بداخلها اسم الملك والملكة، تحميها الآلهة الفرعونية على شكل حيه الكوبرا (صورة رقم ٩).
- يوجد أيضاً صندوق مستطيل من خشب الجوز على الطراز الفرعوني به راديو وجهاز اسطوانات، وملون بالمينا ومطعم بالصدف والسن، ويزينه بعض الأعمده ويوجد عليه ثلاثه خراطيش كتب على الأوسط منها اسم الملك فاروق بالهيروغليفيه، ومحلى من أعلى بتاج الوجهين، كما يوجد برافان بثلاث ضلف من خشب الجوز المطعم بالصدف والقشرة من جهة واحده، عليه رسوم ونقوش فرعونية تمثل الحساب بعد الموت وبعض الزخارف المفرغة لمفتاح الحياه, ومنظر لملك يقدم القرابين ويتوسط الأطار من أعلى

[٤] - د/ محمود عبد العال – عميد المعهد العالى للفنون التطبيقية مدينة السادس من اكتوبر – المدرسة الصناعية الالهامية جزء من تراث مصر التعليمى والفنى – الشركة المصرية العالمية للنشر والترجمة ص ٢٢٣ .

حليه مطعمه على شكل قرص الشمس المجنح "يحيط به حيتي الكوبرا وتزين البرافان وحدات من زهر اللوتس" (كان الملك فاروق هو الذي أمر بصنع تلك التحف الفرعونية- وقد تمت صناعتها في مدرسة طنطا الصناعية المهنية للحرفيين) (صورة رقم ١٠).

- كما يوجد في المتحف طقم أنتريه من خشب الأرو، منجد بجلد الغزال برسوم فرعونية بارزة عبارة عن كنبه و٢ فوتيه.
- ولهذه القاعه تراس كبير يطل على النيل بشرفات صغيره نصف دائرية (صورة رقم ١١).
- ويعرض بجانبيه تمثالان بالحجم الطبيعي لسيدتين تمثلان الشمال والجنوب (صورة رقم ١٢) وإلى اليسار من البهو الرئيسي بالمدخل يوجد جناح النوم، وهو عبارة عن ردهة داخليه بها بعض المعروضات عبارة عن لوحات زيتية على الحوائط.
- يوجد لوحات بالمتحف كله وفاترينة على هيئة مكتب من خشب الجوز المطعم بالسن والقشرة على الطراز الفرعوني ويعرض بتلك الفترينة.
- طاوله من الخشب على هيئة كتاب مطعم بالصدف والأبنوس على الطراز الفرعوني واحجار اللعب من السن والأبنوس أما الزهر فمن الصدف[٥].
- كما يوجد شطرنج على شكل علبه من خشب الجوز التركي مدهون بالأستر ومطعم بالصدف والأبنوس والسن والقشرة، عليها زخارف هندسية على شكل إطارات متتالية وخطوط أفقية مطعمه بالعظم.
- ومن ضمن المعروضات: نموذج لسفينة من الخشب المشغول بالأويما مثبت عليها عمود اسطواني يحمل الصاري والشراع من خشب الأبنوس وهي ذات قاعدة من المعدن والخشب ومن هذه الردهة يوجد حجرتا نوم الملك والملكة ولكل حجرة يوجد حمام مستقل.
- حجرة نوم الملك فاروق بها فاخر الأثاث, ومعلق فوق السرير صورة زفافه بالملكة ناريمان (صورة رقم ١٣).
- ويوجد بحجرة الملكة مهد الأمير أحمد فؤاد، وهو بيضاوي الشكل من خشب البلوط المشغول بالأويما على طراز فرعوني، والسرير محمول على عمودين مخروطين من الجانبين ويرتكزان على تمثالين لفهدين من المعدن،

[٥] - المرجع السابق ص ١٤٤ – ١٤٥.

وبأعلى السرير حليه معدنية على شكل تمثال لأمرأة فرعونية تحمل بين يديها التاج الذي يتدلى منه الناموسية، ويزين السرير وحدات زخرفية مستديرة من المعدن، متجاورة لميداليات تحمل شعار الأقاليم المصرية بعدد(٤٢) أقليم على واجهة السرير ومن أعلى كتب اسم ولي العهد (أحمد فؤاد) يعلوه التاج الملكي وكتب تحت الأسم بالمعدن (أمير الصعيد) والسرير منجد من الداخل بالحرير والدانتيل الفستقي وله مخده نصف دائرية (صورة رقم ١٤), ويعرض فوق سرير الملكة لوحة زيتية للملك فاروق وهو صبى.

- يوجد في الجهه الشرقية من الردهه المستطيلة التي تضم هاتين الحجرتين غرفة بزجاج ملون كان يشغلها حمام شمس للملك والملكة، ويشغله حالياً دولابات مخزن بها عهده الصيني[٦].
- يجمع حجرتي الملك والملكة والحمامان تراس كبير مستطيل يطل على الحديقة الخلفية للمتحف ويعرض به المجموعه الأثرية بالأقصر وطريق الكباش من الجص على قاعدة مستطيلة من خشب الأرو مقسم إلي سبعه أقسام (صورة رقم ١٥).
- ويوجد بهذا الطابق (أوفيس) لإعداد الطعام قبل تقديمه على السفرة، ويرفع الطعام إليه من المطبخ الذي يقع في الطابق الأرضي، بواسطه مصعد صغير.
- يوجد بالمتحف مجموعة من أطقم الصيني يبلغ عددها (٢١) طقم يحتوي على (٧٠٠) قطعة ترجع لعهد الملك فاروق، تم نقلها من قصر عابدين يزينها جميعاً رسم التاج الملكي المذهب.
- ويوجد بالمتحف أيضاً مجموعات من العملات الورقية والمعدنية من عصور مختلفة ، وهى (٥٨) مجموعة تحتوي على ١٣٢ قطعة، بعضها يرجع إلى عصر السلطان (محمد عبد المجيد) عام ١٣١٧ هـ ، والبعض الآخر يرجع إلى عصر الملك فؤاد والملك فاروق، ويوجد أيضاً بعض العملات الورقية والمعدنية ترجع إلى عصر الرئيس جمال عبد الناصر وهي عبارة عن عملات تذكارية تمثل مناسبات خاصة كالعيد الألفي للآزهر (جنيه معدن) وعمله أخرى عليها رسم يمثل تحويل مجرى النيل (١٦ مايو ١٩٦٤)

[٦] - من تقارير الباحثة اثناء العمل.

وبعض العملات يزينها صورة الملوك والرؤساء الذين حكموا في فترة صنع هذه العملات.

- ومن معروضات المتحف تمثال للملك مينا من الفضه (مقلد) على قاعدة مستطيلة عليها كتابة من الأمام (Narmer) ومن الخلف مكتوب (بمناسبة افتتاح قناطر نجع حمادي) ١٩٣٠/١٢/١٤ .
- علبة سجائر من الفضة مستطيلة الشكل تراث فرعوني, يحلي الواجهة برج يفتح ويغلق عليه زخارف برسوم فرعونية بارزة أما الغطاء فيحيط به زخارف بارزة على هيئة قشور سمك, ومن الجانبين علبتين بارزتين لوجه أبو الهول يحصران بينهما شكل مستطيل من المينا الخضراء يعلوه هلال وثلاث نجوم وأسفل السطح البارز للغطاء تاج من المينا الخضراء والحمراء[٧].
- جرس كهربائي على شكل هرم من حجر اليشب يحيط به حليات معدنية مذهبة بفصوص من الماس, ويعلو قمة الهرم مثلث عليه ثلاثة فصوص صغيرة من الماس تحصر بينها بيت الفص على شكل كأس يتوسطه ياقوته بيضاء ويرتكز الهرم على شنبر مثلث به ثلاثة أرجل على شكل أبى الهول الرابض مجسم وصغير ويوجد أيضاً بالمتحف.
- كرسى من خشب الجوز التركى على الطراز الفرعونى له قاعدة مستطيلة من الدوبار المجدول يتقدمه رأسين ل (حتحور) تحمل بين قرنيها قرصى الشمس المذهبة والمسند الخلفى للكرسى به رسومات فرعونية ويرتكز على أربعة أرجل مخروطية.
- كنبه مستطيلة من خشب الجوز التركى على الطراز الفرعونى مدهونه بالأستر ومطعمه بالصدف والسن والقشرة ولها قاعدة من الدوبار المجدول يعلو الظهر طائرين لأنثى العقاب وله أربعة أرجل على شكل حافر حيوان.
- كرسى من الخشب الجوز التركى على الطراز الفرعونى مدهون بالأستر ومطعم بالصدف والسن له قاعدة من الدوبار المجدول يحلى الظهر طائر أنثى العقاب ناشرة جناحيها تقف على وحدات خشبيه على شكل أعمدة وله أربعة أرجل على شكل حافر حيوان.

[٧] - من التقارير الاثرية بالمتحف.

- كرسى من الخشب الجوز التركى على الطراز الفرعونى مذهب بالصدف له قاعدة من الدوبار المجدول يحلى الظهر منظر لملكة متوجه حولها اتباعها وحولها كتابات ورموز هيروغليفية أما خلفية الظهر الأله (بس) أما الجانبان يحليهما حشوة تمثل اللأهة (بس وتاروت) وله أربعة أرجل على شكل حافر حيوان.
- كرسى من الخشب الجوز التركى على الطراز الفرعونى مدهون بالأستر ومطعم بالصدف والسن له قاعدة من الدوبار المجدول له جانبان أحداهما على شكل وجه آدمى محور بهيئه حيوانية والأخر على شكل ذيلين يلتقيان فى وجه الكرسى عليه زخارف هندسيه مطعمه وله أربعة أرجل آدميه.
- علبه مستطيلة الشكل من الخشب للحلويات بغطاء مدهونه باللون الاسود ومزخرفة بالسن والصدف والقشرة برسوم فرعونية تمثل منظر لمحكمة أوزوريس والجانبان الآخران فيهما منظر للإله "محت ورت" على شكل بقرة على رأسها الريشه وهى رمز الحكم وقد علا رأسها قرص الشمس والغطاء على شكل منشور والعلبة من الداخل كتب عليها " مدرسة طنطا الصناعية ".
- تمثال لأبى الهول المجنح بوجه آدمى من الخشب المدهون بالأستر يرتدى غطاء الرأس الفرعونىويحلى الرقبه قلاده محفورة على الخشب بشكل هندسى يتدلى منه حلقة دائرية بداخلها نجمه بالحفر.

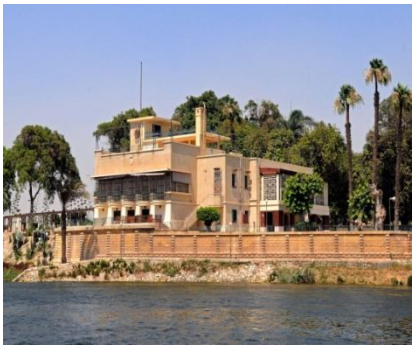
الطابق الثاني:

وهو السطح ويتم الصعود إليه بسلم من الرخام من البهو الرئيسى على يمين المدخل وعلى حائط السلم يوجد نافذه زجاجية مرسومة بالألوان الزيتية (صورة رقم ١٦), ويطل السطح من جهتين على النيل وجهتين على الحديقة، كما يحتوي السطح على برجولة وروف فسيح كان مخصصاً للحفلات الخاصة، التي كان يقيمها الملك فاروق لأصدقائة المقربين ، وكان يتم تغطية السطح بالفراشة التي يتم سحبها على أسلاك مشدودة على أعمدة مقامة في جوانب السطح[٨].

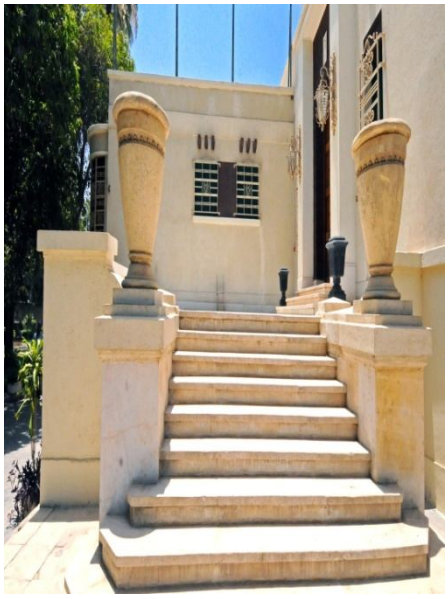
وأخيراً يوجد للمتحف والحديقة متنزهات شمالية وجنوبية، تمتد بطول مساحة الركن، وعلى امتداد ضفة النيل يتوسط المتنزهان مرسى لصيد السمك ورسو القوارب للنزهة (صورة رقم ١٧).

[٨] - من تقارير الباحثة اثناء العمل.

(صورة رقم ١)



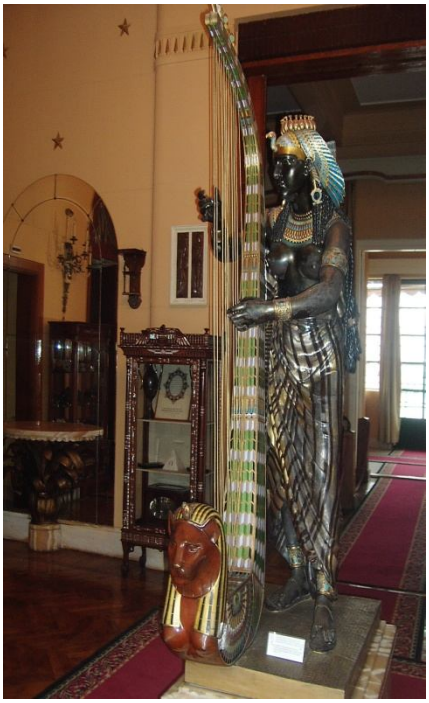
(صورة رقم ٢)



(صورة رقم ٣)

(صورة رقم ٤)

(صورة رقم ٥)



(صورة رقم ٦)

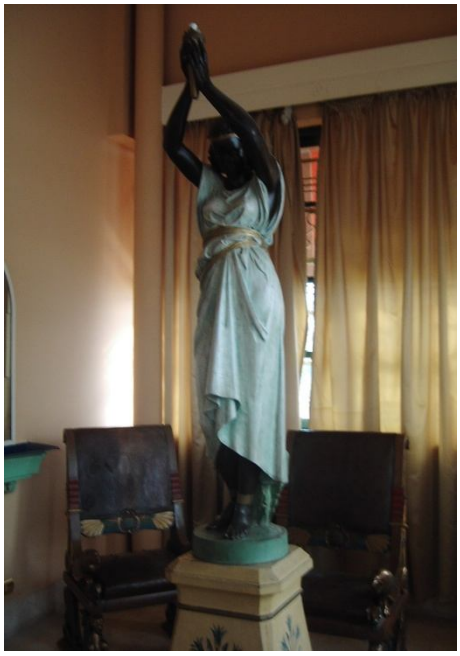
(صورة رقم ٧)

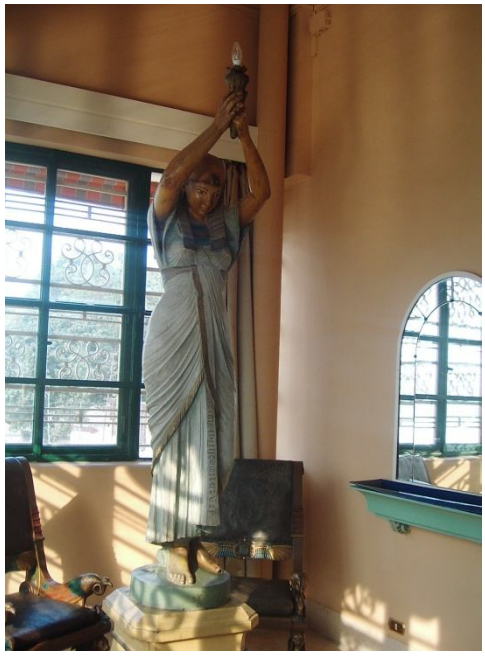
(صورة رقم ٨)

(صورة رقم ٩)

(صورة رقم ١٠)

(صورة رقم ١١)





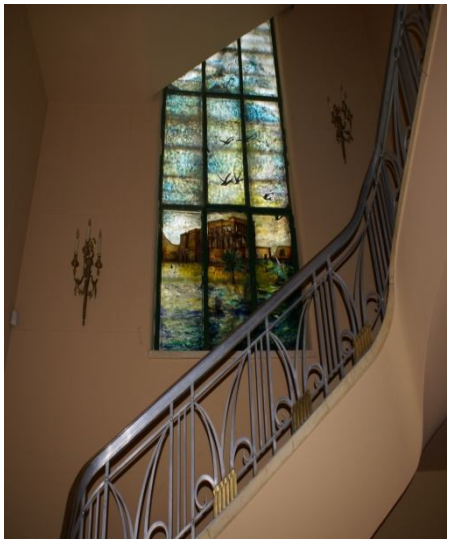
(صـــورة رقـــــم ١٢)

(صورة رقم ١٣)

(صورة رقم ١٤)

(صـــورة رقـــم ١٥)

(صورة رقم ١٦)



(صورة رقم ١٧)

السكة العربية الإسلامية في البنغال
خلال حكم السلطان جلال الدين محمد بن راجاكانس
(٨١٨هـ/ ١٤١٥م، ٨٢١/ ١٤١٨ – ٨٣٧هـ / ١٤٣٣م)

د. علي حسن عبد الله حسن•

تولى السلطان جلال الدين محمد حكم البنغال مرتين[١].

ولاية السلطان جلال الدين محمد الأولى:

تولى السلطان "جلال الدين محمد" بن راجا كانس الحكم من والده السلطان "راجا كانس" بعد أن استعان المسلمون بزعامة الشيخ نور الدين قطب علم بالسلطان "إبراهيم شوقي" سلطان "جونبور" الذي تحرك سريعاً لنجدة المسلمين بالبنغال من بطش واضطهاد راجا كانس.

وصل السلطان إبراهيم شوقي إلى البنغال على رأس جيش ضخم، وعسكر في "فيروز يور".تم على أثر ذلك، أن تنازل السلطان "راجا كانس" عن الحكم لابنه "جادو" الذي أعلن إسلامه على يد الشيخ "نور قطب علم" وتسمى بإسم "محمد" ولقبه الشيخ "نور قطب علم" "بجلال الدين".

عاد السلطان "إبراهيم شوقي" إلى "جونبور" وتوفي بعد فترة قصيرة من عودته[٢].

ولاية السلطان جلال الدين محمد الثانية:

عندما علم "راجا كانس" بوفاة السلطان "إبراهيم شوقي" شارك ابنه "جلال الدين" في حكم البنغال، وحاول أن يعيده مرة أخرى إلى الهندوسية، ولكن السلطان "جلال الدين محمد" رفض التخلي عن الإسلام، فقام "راجا كانس" بسجنه ولكن السلطان "جلال الدين" استطاع أن يهرب من محبسه بمساعدة بعض الحراس وقام

• أستاذ الآثار والمسكوكات الإسلامية المساعد كلية الآداب - جامعة أسيوط

(١) للمزيد من تاريخ السلطان جلال الدين محمد وأسرته انظر، الهروى (نظام الدين أحمد بخشي) طبقات أكبرى، ترجمة أحمد عبد القادر الشاذلي، ج٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص ١٦٦ – ١٦٧، ابن حجر العسقلاني (أبو الفضل أحمد بن على ت ٨٥٢ / ١٤٤٩م)، إنباء الغمر بأبناء العمر، تحقيق حسن حبشي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة ١٩٧٢م، ج٣، ص ٤٩١، السخاوى (شمس الدين محمد بن عبد الرحمن ت ٩٠٢هـ / ١٤٨٦م، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، بيروت، دار الجبل، د.ت، ج ٨، ص ٢٨٠، وفاء محمود عبد الحليم، الأوضاع الإقتصادية والإجتماعية للبنغال منذ الفتح الإسلامي حتى الغزو المغولى (٦٠١/ ١٢٠٤: ٩٨٢هـ / ١٥٧٤م)، مخطوط دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١٢م
Ali Mohammed Mohr, History of the Muslim rule in Bengal (600 – 1170 / 1203 H. – 1757 A.D.). Riyadh, 1985, pp. 152 – 153, Hussien, sayed Ejaz, The Bengal sultanate, political, Economy and coins, 1205 – 1576 A.D, Delhi, 2003, pp. 104 – 110.

(٢) وفاء محمود عبد الحليم، المرجع السابق، ص ٦٠.

بقتل والده[٣]، وبذلك إستطاع أن يحكم البنغال منفرداً باستقلال كامل سنة (٨٢١هـ / ١٤١٨م)[٤].

وقد عمل السلطان "جلال الدين محمد" على اعادة نشر الإسلام، ونجح في تحويل كثير من الهندوس إلى الإسلام، وعمل على الحد من سلطة البراهمة

نقود السلطان "جلال الدين محمد" فترة حكمه الأولى:

من خلال ما وصلنا من نقود السلطان جلال الدين محمد، يمكن القول أن أقدم نقود وصلتنا هي النقود المضروبة في سنة ٨١٨هـ / ١٤١٥م، وتعود لفترة حكمه الأولى وفي سنة ٨١٩هـ / ١٤١٦م سكت هذه النقود في دار سك فيروز آباد ودار سك شيتاجون وبعضها لا يحمل مكان السك.

وكل ما وصلنا من نقود هذه الفترة هي نقود فضية[٥] ومن أمثلة هذه النقود:

تنكة فضية ضرب سنة ٨١٨هـ[٦]، لوحة (١):

الشكل العام لهذه التنكة مكون من وجه وظهر، نصوص الوجه جاءت في المركز داخل دائرة مفصصة، ولا يوجد هامش، أما نصوص الظهر مكونة من نصوص المركز داخل مثمن والمثمن يلتقي مع الدائرة الخارجية ليكون ثمانية أثمان الدائرة ونصوص هذه التنكة جاءت على النحو التالي:

الوجه

مركز: السلطان
العادل جلال الدين
والدنيا أبو
المظفر محمد شاه
السلطان

الظهر

مركز: ناصر أمير المؤمنين
غوث الإسلام
والمسلمين
هامش: أبو بكر-،-،عمر- ٨١٨-عثمان-على

---

[٣] الهروي، المصدر السابق، ص ص ١٦٦ – ١٦٧.
Ferishta, Mohammed Qasim Hindustah Astarabad, Tarikh -i- Ferishta, History of the Rise of Mohammadan Power in India, Translated by John Briggs, Bombay, 1827, vol. 4, P. 337.
Ali, Muhammad Mohar, op.cit., pp. 160 – 161.
Hussin, sayed Ejas, op. cit., pp. 104 – 110.

[٤] Salim, Gulam Hussian, The Riyazu S salatin, a history of Bengal, Calcutta 1902, p. 118.

[٥] Goron, Stan, Goenka, J.P., The coins of the Indian Sultanates, covering the area of present, day India, Pakistan and Bangladesh, New Delhi, 2000, p. 187.

[٦] Goron, stan, op. cit., p. 189, R, 280, B 310.

وبتحليل كتابات هذه التنكة نجد أن نصوص الوجه، جاءت في خمسة أسطر تحمل ألقاب السلطان جلال الدين محمد "السلطان العادل جلال الدنيا والدين ابو المظفر محمد شاه السلطان"، ففيما يخص لقب السلطان العادل فقد اتخذه قبل السلطان جلال الدين محمد السلطان "شمس الدين الياس" حاكم البنغال (٧٤٠هـ/ ١٣٣٩ – ٧٥٩هـ/ ١٣٥٧م) على تنكة ذهبية ضرب فيروز آباد[٧] وسنة ٧٥٥هـ لوحة (٢)، وربما كان يقصد السلطان "جلال الدين محمد" بذلك أنه أنصف المسلمين وأقام العدل بينهم بعد أن أضطهدهم السلطان راجا كانس المسلمين وعمل على التخلص من الإسلام في البنغال، أما جلال الدين فهو لقبه الذي لقبه به الشيخ "نور قطب علم" كما سبق ذكره، أما أبو المظفر فهو من الألقاب التى كانت شائعة في البنغال في تلك الفترة، ومنها على سبيل المثال تنكة فضية[٨] للسلطان مغيث الدين وزبك (٦٥٠/ ١٢٥٢– ٦٥٥هـ / ١٢٥٧م) سنة ٦٥٣هـ، لوحة (٣)، أما محمد فهو اسم بعد تحوله إلى الإسلام وشاه هي كلمة فارسية بمعنى ملك وسيد وكان يطلق على ملوك الفرس أو من تشبه منهم[٩].

أما نصوص الظهر فجاءت في ثلاثة أسطر "ناصر أمير المؤمنين – غوث الإسلام والمسلمين" وتشير عبارة ناصر أمير المؤمنين إلى أن السلطان "جلال الدين محمد" يعترف بسلطة الخليفة العباسي في القاهرة ومما يدل على صحة ذلك أن السلطان جلال الدين عمل على توطيد علاقاته مع السلطان المملوكي "الأشرف برسباي"[١٠] (٨٢٥/ ١٤٢٢ – ٨٤١هـ/ ١٤٣٨م) فلقد أرسل السلطان "جلال الدين محمد" بالهدايا للسلطان "الأشرف برسباي" عقب انتهائه من بناء مدرسته في "مكة المكرمة" ولاضفاء الصبغة الشرعية على حكمه طلب التقليد بالامارة من الخليفة العباسي الموجود في القاهرة وخلعة السلطنة، وقد أجيب طلبه، وقام الخليفة العباسي بإرسال خطاب الولاية مع اثنين من السفراء[١١] سنة (٨٣٣هـ/ ١٤٣٠م)، أما عبارة غوث الإسلام والمسلمين فربما يكون لها صلة بما قام به السلطان "جلال الدين محمد" من العمل على نشر الإسلام في البنغال، وتحويل كثير من الهندوس إلى الإسلام، والحد من سلطة البراهمة[١٢].

---

[٧] Ibid, stan, op. cit, p. 168, B. 147.

[٨] Abdul, karim, Corpus of the Muslim coins of Bengal, Asiatic society of Pakistan, Dacca 1960, pl.1.

[٩] أنستاس ماري الكرملي، رسائل في النقود العربية وعلم النميات، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ١٣٥، حسن الباشا، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٣٥٢.

[١٠] عبد الرحمن الرافعي، سعيد عبد الفتاح عاشور، مصر في العصور الوسطى، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٨٩، ص ٥٠٩ – ٥١٢.

[١١] Hussien, Sayed Ejaz. Op. cit., p. 114, Ali Muhamed Mohar, op. cit., pp. 162- 163.

[١٢] Salim. Gulam Hussain, opp. Cit., p. 118.

كما عمل السلطان "جلال الدين محمد" على رعاية العلماء وبناء المساجد والمدارس، وأنشأ مسجد وخزان جلالي في غور، وفي عصره نعم شعب البنغال بالسعادة والراحة[١٣]، ولكن مما هو جدير بالذكر أن هذا اللقب قد ظهر قبل ذلك على نقود سلاطين البنغال ومنها تنكة فضية ضرب فيروز آباد سنة ٨١٣هـ ترجع إلى عصر السلطان "غياث الدين أعظم شاه بن سكندر[١٤] لوحة (٤) (٧٩٢/ ١٣٨٩ – ٩١٣هـ/ ١٤١٠م).

نقود السلطان جلال الدين محمد "فترة حكمه الثانية"

حكم السلطان "جلال الدين محمد" البنغال مستقلاً[١٥] من سنة (٨٢١هـ/ ١٤١٨م) وحتى وفاته سنة ٨٣٧هـ/ ١٤٣٣م، ويمكن دراسة نقود هذه الفترة على النحو التالي: وصلنا من نقود السلطان "جلال الدين محمد" في فترة حكمه الثانية ثلاثة أنماط مختلفة[١٦] كما يلي:

النمط الأول:

يشبه هذا النمط نقود المرحلة الأولى، حيث أن نصوص الوجه تتكون من مركز، تحيط به دائرة تتصل بالدائرة الخارجية فتقسم الهامش إلى أربعة مناطق، أما الظهر فمكون من مركز داخل دائرة ولا يوجد هامش، ولقد وصلنا من نقود هذه المرحلة نقود ذهبية وفضية.

ومن النماذج التى تنسب إلى هذه المرحلة:

تنكة فضية ضرب ساتجون سنة ٨٢٢هـ [١٧] لوحة (٥):

تنتمي هذه التنكة إلى النمط الأول، وجاءت نصوصها على النحو التالي:

الوجه

مركز: ناصر أمير المؤمنين
غوث الإسلام
والمسلمين
خلد ملكه

هامش: ضرب/ أرساه/
ساتجون/ سنة ٨٢٢

---

[١٣] Hussien, Sayed Ejaz. Op. cit., pp. 119 – 120.
[١٤] Goron, Stan, op. cit., p. 180, r 228, bb 234.
[١٥] Salim, Gulam Hussian, op. cit., p. 118.
[١٦] Goron, Stan, op. cit., pp. 190 – 191.
[١٧] Ibid, pp. 191- 192, B. 330.

الظهر

مركز: جلال
الدنيا والدين
أبو المظفر
محمد شاه
السلطان

النمط الثاني:

يتميز هذا النمط برسم أسد في المركز يتجه إلى ناحية اليمين في أغلب ما وصلنا من نقود،وقليل منها يتجه ناحية اليسار في مركز الظهر، ومن أمثلة هذا النمط[١٨]:

تنكة فضية ضرب فيروز آباد سنة ٨٢٤هـ، وزن ١٠,٥جم لوحة (٦):

الشكل العام لهذه التنكة يتكون من وجه مكون من مركز يحيط به مربع يحصر نصوص المركز، ويلتقي مع الدائرة الخارجية فينقسم الهامش إلى أربعة أجزاء، ونصوص هذه التنكة جاءت على النحو التالي:

الوجه

مركز: جلال الدنيا والدين أبو المظفر محمد شاه
هامش: ضرب هذه السكة/بهدى الله فى الفير/
وزآباد سنة أربع و/عشرين وثمانمائة

الظهر

مركز: أسد ينظر إلى اليمين
وحول الأسد كتابة ليس من
السهل قراءتها.

وبالنظر إلى هذه التنكة نجد أن نصوص الوجه جاءت على شكل الطغراء[١٩]، وهو فيما أرى أنه تأثير مملوكي نتيجة العلاقات الطيبة بين البنغال والمماليك في مصر في

---

[١٨] Goron, Stan, op. cit., pp. 192, b 340.

[١٩] الطغراء في العصر المملوكي كانت عبارة عن وصل يوضع في عصر المماليك البحرية في مناشير الاقطاعات بين وصل السطر والسطرة وترد فيه ألقاب السلطان وهي "السلطان الملك الفلاني، فلان الدنيا والدين، سلطان الإسلام والمسلمين، ملك البسيطة".
وهي كلمة أعجمية استعملها العرب، ويعنون بها العلاقة التي تكتب بالقلم في طرة الأوامر السلطانية ، و الطغراء المملوكية تختلف في تركيباتها بإعتبار كثرة منتصباتها من الحروف، وقد ظهرت الطغراء على نقد فضي باسم الأمير سليمان بن بايزيد (٨٠٦/ ١٤٠٣ – ٨١٣هـ/ ١٤١٠م) وظهرت على النقود العثمانية بتصميم مختلف منذ عصر السلطان مصطفى الأول (١٠٢٦/ ١٦١٧ – ١٠٢٧هـ/ ١٦١٨م).
للمزيد انظر القلقشندي (أبو العباس أحمد ت ٨٢١هـ/ ١٤١٨م)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، القاهرة، المطبعة الأميرية،ج٣، ص ١٦٣، رأفت محمد النبراوي، الخط العربي على النقود

عصر السلطان "برسباي" كما يلاحظ أن الظهر به رسم أسد يتجه ناحية اليمين، وعلى ما يبدو لي أن ذلك كان تأثيراً صينيا نتيجة العلاقات الطيبة بين السلطان جلال الدين محمد والصين [٢٠].

النمط الثالث:

يتميز هذا النمط باستخدام خط الطغراء على الوجه والظهر ولقد بدأ استخدام هذا الخط على نقود السلطان "جلال الدين محمد" في بدايات سنة ٨٢٤هـ في فيروز آباد وقد بدأ استخدامها أولاً على أحد وجهي العملة[٢١] ثم بعد ذلك منذ سنة ٨٣٢هـ استخدمت خط الطغراء في كتابة نصوص نقود السلطان جلال الدين محمد على كل من الوجهين[٢٢] نصوص هذا النمط في الغالب يحمل الشهادة في نصوص الظهر، ولكن يوجد طراز نادر وجدت عليه عبارة "عبد الجبار" في نصوص الظهر داخل اطار عريض مزخرف[٢٣].

ومن أمثلة النقود الفضية التي كتاباتها بخط الطغراء على الوجه والظهر:

تنكة فضية ضرب سنة ٨٦٣هـ: لوحة (٧)

جاءت نصوص هذه التنكة على النحو التالي:

الوجه

مركز: جلال الدنيا والدين أبو المظفر محمد شاه

الظهر

مركز: خليفة الله ناصر الإسلام والمسلمين

هامش: بنجلية ٨٣٢

معظم نماذج هذا النمط[٢٤] تحمل نفس نفس الكتابات مع بعض الاستثناءات في تواريخ الضرب أو دور السك من الملاحظ أن هذا النمط يحمل ضمن ألقاب السلطان جلال الدين لقب "خليفة الله" وأعتقد أن هذا اللقب اتخذه السلطان "جلال الدين محمد" بعد أن أرسل له الخليفة العباسي خطاب التقليد مع اثنين من السفراء، والذي حصل على إثره على خطاب ولاية العهد من الخليفة العباسي، وربما دفعه إلى

الإسلامية، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد الثامن، ص ص ٢٤ – ٢٥، عاطف منصور محمد رمضان، النقود الإسلامية وأهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضارات الإسلامية، القاهرة، دار زهراء الشرق، ٢٠٠٨، ص ص ٤١٠ – ٤١١، أحمد السيد الصاوي، نقود مصر العثمانية، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠١، ص ص ٤٧ – ٤٩، محمد علي حامد بيومي، الطغراء العثمانية، مخطوط ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٥، ج١، ص ١١، ص ١٤٦.

[٢٠] Ali Mohammed Mohar, op. cit., pp. 162 – 163.

[٢١] وفاء محمود عبد الحليم، المرجع السابق، ص ٦٣.

[٢٢] Goron, stan, op. cit., p. 191.

[٢٣] Goron, Stan, op. cit., p. 191.

[٢٤] Ibid, op. cit., pp. 195 – 197, B. 365, B. 366, B. 367, B. 369,.

ذلك منافسة سلطان "جونبور" له وهو الأمر الذي دفعه إلى أن يطلق على نفسه لقب "خليفة أمير المؤمنين" كما ذكر المؤرخون[٢٥].

أما النقود التي وصلتنا من عصر السلطان "جلال الدين محمد" وعلى أحد وجهيها كتابة بخط الطغراء، فيمكن تمييز ثلاثة أنواع منها[٢٦]:

النوع الأول: ويحمل في نصوص الوجه شهادة التوحيد والشهادة المحمدية ومن أمثلته:

تنكة فضية ضرب بنجلية سنة ٨٢٨هـ[٢٧]: لوحة (٨)

وجاءت نصوصها على النحو التالي:

الوجه

مركز: لا إله إلا
الله محمد
رسول الله
هامش: ضرب هذه السكة
داخل بنجلية ٨٢٨ هـ

الظهر

جلال الدنيا والدين أبو المظفر محمد شاه

يتميز هذا النوع بكتابة الشهادتين على نصوص الوجه، وأعتقد أن ذلك ربما يكون تأثير مملوكي خصوصاً وأنه لم يكن معتاداً عليه على نقود من سبقه من حكام البنغال.

النوع الثاني: يتميز هذا النمط بأنه يحمل لقب السلطان "جلال الدين محمد" "ناصر الإسلام والمسلمين، خلد ملكه" ومن أمثلته

تنكة فضية ضرب شتاجون[٢٨]: لوحة (٩):

جاءت نصوص هذه التنكة كما يلي:

الوجه

جلال الدنيا والدين أبو المظفر محمد
شاه السلطان

---

[٢٥] Ali, Mohammed Mohar, op. cit., p. 163.
[٢٦] Goron, Stan, op. cit., p. 193.
[٢٧] Ibid., p. 194, B. 348.
[٢٨] Goron, Stan, op. cit., p. 194, R. 356.

الظهر

مركز: ناصر الإسلام
والمسلمين
خلد ملكه

هامش: بصعوبة يمكن قراءة شاتاجون

ومن الجدير بالملاحظة الدعاء الخاص بالسلطان "جلال الدين محمد" "خلد ملكه" وهي من العبارات الدعائية التى استخدمها الحكام المسلمين لدوام ملكهم ومنها على سبيل المثال الأقجات الفضية كسلاطين الدولة العثمانية الأوائل[٢٩].

ولقد وصلتنا من هذا النوع نقود ذهبية منها، تنكة ذهبية ضرب الفيروز آباد سنة ٨٢٨هـ[٣٠].

النوع الثالث من هذا النمط: يتميز النوع الثالث من هذا النمط بوجود لقب "عبد الجبار" في مركز الظهر في سطرين منوازيين تحيط به دائرة صغيرة يحيط بها قرص الشمس، في حين جاءت نصوص الوجه تحمل ألقاب السلطان، ومن الجدير بالذكر أن ما وصلنا من هذا النوع قليل جداً يصل إلى حد الندرة، ووصلنا من هذا النوع:

تنكة فضية ضرب سنة ٨٣٤هـ[٣١]: لوحة (١٠)

جاءت نصوص هذه التنكة على النحو التالي:

الوجه

مركز: جلال الدنيا والدين أبو المظفر محمد شاه

الظهر

مركز: عبد
الجبار

هامش: من الصعب قراءته ولكن يمكن قراءة التاريخ ٨٣٤

---

[٢٩] أحمد السيد الصاوي، نقود مصر العثمانية، القاهرة، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠١، ص ٨٠.

[٣٠] Goron, Stan, op. cit., p. 194, R. 355.

[٣١] Ibid, p. 195, R. 360.

نتائج الدراسة:

- تم في هذا البحث دراسة نقود السلطان "جلال الدين محمد" الذهبية والفضية ودراسة ما ورد عليها من نصوص وعبارات.
- اتضح من خلال دراسة مسكوكات السلطان جلال الدين محمد التأثر الواضح بنقود المماليك في مصر من حيث استخدام خطا الثلث والطغراء المملوكية ونتج ذلك عن العلاقات الطيبة التي قامت بين مصر في عصر السلطان برسباي والبنغال في عصر السلطان جلال الدين محمد.
- اتضح من خلال الدراسة تأثر نقود السلطان " جلال الدين محمد" بالصين والتي اتضحت في رسم قرص الشمس وكذلك رسم الأسد.
- اتضح من خلال الدراسة مدى تنوع طرز النقود الذهبية والفضية للسلطان جلال الدين محمد من حيث الزخارف والنصوص، ولقد تشابهت أنماط النقود الذهبية مع النقود الفضية.
- ظهر تأثير النقود التي سكت في البنغال قبل حكم السلطان " جلال الدين محمد" على نقود السلطان جلال الدين محمد من خلال الشكل وكذلك بعض العبارات.
- يلفت البحث إلى أهمية دراسة نقود البنغال؛ حيث أنها كثيرة ومتنوعة وتعكس الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية للبنغال في العصر الإسلامي.
- استخدمت الأرقام العربية في كتابة التواريخ الهجرية على نقود السلطان "جلال الدين محمد" والتي كان قد سبق ظهورها في البنغال وغيرها من بلدان العالم الإسلامي.
- تم في هذا البحث نشر عشر لوحات تمثل طرز وأنماط نقود السلطان جلال الدين محمد بن راجا كانس خلال فترتي حكمه.

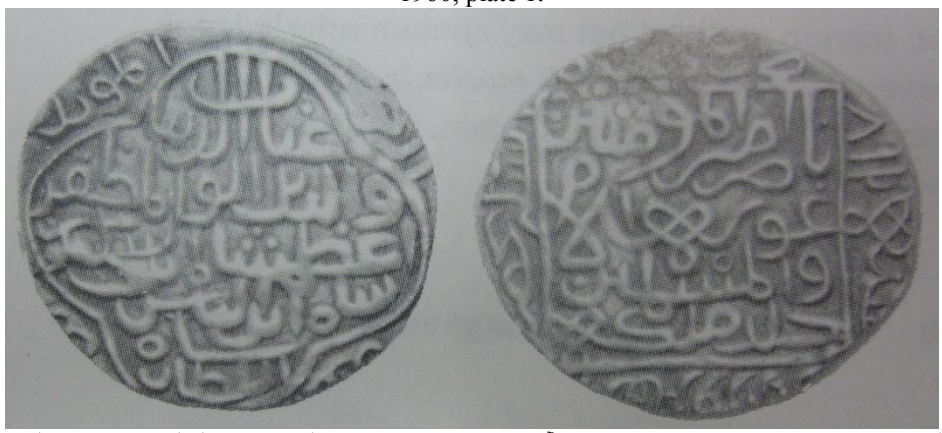
لوحات البحث:-

لوحة (١): تنكة فضية ضرب سنة ٨١٨هـ.
Goron, stan, op. cit., p. 189, B. 310.

لوحة (٢): تنكة ذهبية ضرب فيروز اباد سنة ٧٥٥ هـ باسم شمس الدين الياس (٧٤٠/ ١٣٣٩ – ٧٥٩هـ/ ١٣٥٧م).
Goron, stan, op. cit., p. 168, B. 147.

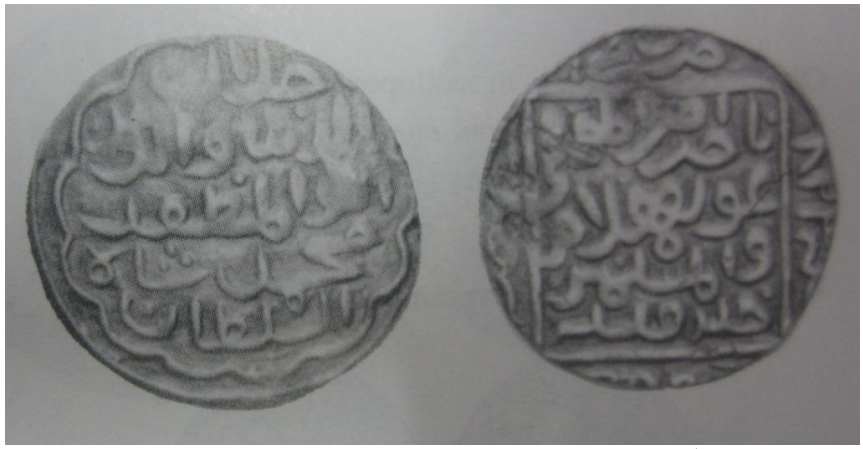
لوحة (٣): تنكة فضية للسلطان مغيث الدين وزبك (٦٥٠/ ١٢٥٢ــ ٦٥٥هـ / ١٢٥٧م) سنة ٦٥٣هـ.

Abdul, Karim. Corpus of the Muslim coins of Bengal. Asiatic socity of Pakistan: Dacca, 1960, plate 1.



لوحة (٤): تنكة فضية ضرب فيروز آباد سنة ٨١٣هـ ترجع إلى عصر السلطان "غياث الدين أعظم شاه بن سكندر.

Goron, stan, op. cit., p. 180, B. 234.



لوحة (٥): تنكة فضية ضرب ساتجون سنة ٨٢٢هـ.
Goron, stan, op. cit., p. 191 : 192, B. 330.

لوحة (٦): تنكة فضية ضرب فيروز آباد سنة ٨٢٤هـ، وزن ١٠,٥جم.
Goron, stan, op. cit., p. ١٩٢ B. 340.

لوحة (٧): تنكة فضية ضرب سنة ٨٣٦هـ.
Goron, stan, op. cit., p. ١٩٦ B. 367

لوحة (٨): تنكة فضية ضرب سنة ٨٢٨هـ.
Goron, stan, op. cit., p. ١٩٤ B. 348.

لوحة (٩): تنكة فضية ضرب شتاجون.
Goron, stan, op. cit., p. ١٩٤ B. 356.

لوحة (١٠): تنكة فضية ضرب سنة ٨٣٤هـ.
Goron, stan, op. cit., p. ١٩٥ B. 360.

الآثار الباقية من جامع السيدة المندثر في مدينة الجزائر العثمانية (دراسة تاريخية وأثرية)

د. لطيفة بورابة•

تتناول هذه الدراسة الآثار الباقية من جامع السيدة، الذي كان يعد من أهم المعالم الدينية في مدينة الجزائر العثمانية. وتتمثل في المنبر الرخامي الموجود حاليا في الجامع الجديد(ق. ١٦م)، والأعمدة الرخامية التي وضعت كواجهة رئيسة لجامع المرابطين (ق.١١م)، إلى جانب كتابة أثرية تحمل اسم مجدد الجامع والمحفوظة في المتحف الوطني للآثار القديمة و الإسلامية.

وقد نقلت هذه الآثار إلى هذه الأماكن بعد تهديم الجامع من طرف الإدارة الفرنسية سنة ١٨٣٢م.

وقبل التعرض لدراسة هذه الآثار الباقية نتعرّف على هيئة الجامع، وموقعه قبل تهديمه من طرف الإدارة الفرنسية.

-جامع السيدة: (شكل رقم ١) (صورة رقم ١) و (صورة رقم ٢)

يعد هذا الجامع من أهم المعالم الدينية في مدينة الجزائر العثمانية. و كان يقع في القسم السفلي وهو مركز للأعمال الإدارية الحكومية في الفترة العثمانية، وقبالة دار الإمارة[١]، لذلك كان يتردد عليه حكام الجزائر في تلك الفترة[٢]، ويجتمع فيه الأعيان والتجار، وفيه يُنظر في الاتفاقيات التجارية والتسعير.[٣]

ورد اسمه بهذه الصيغة- جامع السيدة- في المصادر التاريخية منها مؤلف قانون أسواق مدينة الجزائر (١١٠٧- ١١١٧هـ / ١٦٩٥- ١٧٠٥م) لمتولي السّوق عبد الله محمد الشويهد الذي كتب عنه ما يلي: « ....شيوخ البلد حيث أرسل إلينا الداي بابا أحمد أنا عبد الله محمد بن الحاج يوسف الشويهد وسليمان شيخ البلد والسيد

• أستاذة محاضرة (أ) ، معهد الآثار- جامعة الجزائر-٢-

١ - تعد هذه الدار من أقدم المباني في مدينة الجزائر. وكانت تقع في القسم السفلي من المدينة. وبقيت مقرا للحكام العثمانيين إلى سنة ١٢٣٢ هـ/١٨١٦ م، حيث أصبح حصن القصبة مقرا للداي: (أنظر:لطيفة بورابة؛ « تهديم الفرنسيين دار الإمارة(دار الجنينة) بمدينة الجزائر.». في أعمال الملتقى الثالث حول دور الآثار وأهميتها في كتابة التاريخ الوطني، معهد الآثار، ٢٠١٣، ص ١٩٤

2 - (A).Devoulx ;Les édifices religieux de l'ancien Alger,Alger,Typographie Bastide, p.152

3- G. Delphin; Histoire des pachas d'Alger de 1515 à 1745, extrait du Journal Asiatique, Imprimerie Nationale, Paris, MDCCCCXXV, - p. 172

أحمد بن الفاسية والأمين وأمرنا بأن نجتمع ونستخلص هذه القيمة من مختلف الصناع مرة واحدة، فاجتمعنا كلنا في **جامع السيدة** ... وذلك عام ١١٠٨هـ ١٦٩٦م.»[٤]

كما جاء باسم جامع السيدة في عقد تحبيس ورد في عقود المحكمة الشرعية بتاريخ أواخر شهر ربيع الثاني عام ١١١٥هـ جاء فيه:

«الحمد لله بعد أن استقر على ملك المعظم الفخم المرعي المحترم السيد **صاري مصطفى ناظر المواريث المخزنية** بمحروسة الجزاير وقت التاريخ ابن الحاج محمد التركي المذكور مالكا يلصق آخره بأول هذا إنشاء الله تعالى جميع السدس الواحد الشايع من جميع الحمام الكاين قرب سيدي محمد الشريف نفعنا الله ببركاته أمين سند الجبل داخل البلد المرقوم المعروف بحمام ابن الأزعى المذكور معه حيث أشير بمضمن ما سطر في المشار إليه الاستقرار التام، اشهد الآن السيد مصطفى المذكور شهيديه على نفسه الكريمة أنه حبس جميع السدس الواحد الشايع من جميع الحمام المذكور على **المسجد القريب من دار الإمارة المعروف بجامع السيدة**....»[٥].

تاريخ تأسيس جامع السيدة:

اختلف المؤرخون حول تاريخ تأسيس جامع السيدة. فنقيب أشراف الجزائر أحمد شريف الزهار كتب في مذكراته عند حديثه عن ولاية محمد باشا المجاهد (١١٩٧هـ/ ١٧٨٢م) في الفصل الذي سماه الحرب الثانية مع اسبانيا:

« لما كانت سنة ١١٩٧هـ قدم الأسبان للمرة الثانية مثل المرة الأولى.....وصاروا يرمون البومبة،..... وفي ذلك اليوم تهدم الجامع الذي بناه محمد باشا وهو جامع السيدة، وقد تسمى على اسم التي بنته وهي بنت مولاي الناصري[٦] ملك بجاية، لعله كانت هناك قرية و لم يكن بها مسجد، فبنته للخطبة، وكان مالكيا، فلما بنيت البلاد وضعت دار الإمارة بإزائه، وجعلوا له إماما حنفيا. »[٧]

ويضيف نفس المصدر أنّ جامع السيدة قام بتجديده محمد باشا[٨] بعد أن هدمته قنابل الأسبان في القرن الثاني عشر[٩] ، الثامن عشر الميلادي ، وزينه بأعمدة رخامية ، وكسا حيطانه بالزليج، حتى لا يرى البياض بداخله إلاّ المنبر وأعراص[١٠] الرخام.

---

٤ - (عبد الله بن محمد) الشويهد؛ قانون أسواق مدينة الجزائر (١١٠٧-١١١٧هـ/ ١٦٩٥م-١٧٠٥م)، تحقيق وتقديم وتعليق ناصر الدين سعيدوني، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ٢٠٠٦، ط١، ص ٩٣

٥ - المحكمة الشرعية، الوثيقة، علبة رقم ١٤١ رقم ٢٢.

٦ - الناصر بن علناس الحمادي مؤسس مدينة بجاية سنة ٤٦٠هـ- ١٠٦٧م ، (أنظر؛ رشيد بورويبة؛ الدولة الحمادية: تاريخها وحضارتها، ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر، ١٩٧٧م، ص ٥٨)

٧ - الزهار (أحمد شريف) ، المصدرالسابق، ص ،٣١و٣٢.

٨ - يعتبر محمد باشا بن عثمان (١١٧٩هـ- ١٢٠٥هـ/ ١٧٦٦م- ١٧٩١م) من أشهر دايات الجزائر . ومن أهم أعماله المعمارية بنائه للأبراج منها برج السردين، وبرج الجديد، وبرج رأس عمار، كما عمل على جلب المياه من خارج مدينة الجزائر (الحامة، والقبة)، ووزعها على العيون

وهذا ما تؤكده الكتابة الأثرية المكتوبة بخط النسخي الشرقي على لوحة رخامية، هذا نصها:

حبّذا اثار جليل مشيدا*
ونعم الخير قد ابتنى مؤكدا*
اميرنا صاحب الفضل محمد باشا// اتقن بتصويب قبلته مسدّدا*
لحديث قيل ان فى الجنّة بيتا*
قد نالها من بنى لله تعالى مسجدا//

- وصف جامع السيدة:

قدّم المؤرخ الفرنسي **ألبير ديفولكس**(A .Devoulx) (ت ١٧نوفمبر ١٨٧٦ م)[١١] ، وصفا للجامع، واستعان في وصفه على أوغست لودرييهA. Lodoyer ، الذي كان عضوا في الجمعية التاريخية الجزائرية[١٢]، لأن ديفولكس كان صغير السن عند هدّم جامع السيدة في سنة ١٨٣٠م :« .. كان المظهر الخارجي للجامع بسيط، على شكل كتلة غير محدودة تقريبا، يطوقه عدد كبير من المنازل المتراصة، والمدمجة فيما بينها، دون تماثل ، تحجب رؤية السماء. وكان لجامع السيدة باب واحد من الخشب، ذات تقاسيم صغيرة ملونة بألوان مختلفة، يعلوه إطار رخامي أبيض منحوتا مشكلا عقدا. وكان هذا المدخل في الجهة الغربية، وتقريبا مقابل للمدخل الرئيس لقصر البشاوات، في الزاوية التي تشكل اليوم أقواس واجهة فندق الإيالة.[١٣]

والمنشآت العامة، واعتنى بالصهاريج والآبار، وأوقف عليها أوقافا لخدمة وصيانة مجرى الماء. . (أنظر؛ أحمد شريف الزهار، المصدرالسابق ، ص ص ٢٤ و ٥٧)

و يوسف أمير؛ أوقاف الدايات بمدينة الجزائر وفحوصها من خلال سجلات المحاكم الشرعية، (١٠٨١هـ- ١٢٤٦هـ/ ١٦٧١م- ١٨٣٠م)، شهادة الماجستير في التاريخ الحديث، قسم التاريخ ، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠٩- ٢٠١١، ص٨٥)

٩ - من أهم الحملات الاسبانية على الجزائر نذكر: حملة شارل الخامس سنة ١٥٤١م، وحملة أوريلي (O'Reily) ١٧٧٥م، وحملتي دون بارسلون ١٧٨٣مو١٧٨٤م) للمزيد من التفاصيل(أنظر؛
Aperçu historique, statistique et topographique sur l'état d'Alger à l'usage de l'Armée expéditionnaire d'Afrique, 2eme édition, Paris, 1830, p. 35, 37,
فريد بنور؛ المخططات الفرنسية تجاه الجزائر (١٧٨٢- ١٨٣٠)، مؤسسة كوشكار للنشر والتوزيع، ص٥٣٥)

١٠ - و المقصود بها الأعمدة.

١١ - كان محافظ الأرشيف العربي لإدارة أملاك الدولة بالجزائر أثناء الاحتلال الفرنسي للجزائر.

١٢ - أسسها الفرنسيون سنة ١٨٥٥م، (أنظر؛ أبو القاسم سعد الله؛ تاريخ الجزائر الثقافي، ج٥، (١٨٣٠- ١٨٥٤)، دار الغرب الإسلامي، ط٢، ٢٠٠٥، ص ١٣)

13 - A .Devoulx, Op, Cit, p154

وتحتل مئذنة الجامع الزاوية الشرقية، وبالتالي في الجهة المواجهة لباب المدخل، وكانت مؤطرة في الجهة العليا بطنف أو حاشية من البلاطات الخزفية المطلية، بالألوان الخضراء، والصفراء، والبيضاء.[١٤]

أما المظهر الداخلي للجامع فهو آية في الجمال والإبداع الفني، فبيت الصلاة تعلوها قبة أنيقة، وتحمل رسومات مبتكرة. هذه القبة موضوعة على الأروقة الجانبية للجامع بواسطة عشرين عمودا من الرخام الأبيض.»[١٥]

وهي الأعمدة الرخامية التي استعملت بعد تهديم للجامع سنة ١٨٣٢م في إنشاء رواق خارجي للمسجد الأعظم سنة ١٨٣٧م.

ويضيف ديفولكس أنّ الأروقة الجانبية لجامع السيدة استعملت بدورها من اليمين إلى اليسار كمقصورات خاصة بالحكام، وهي مزدانة بدرابزين خشبية منقوشة بطريقة دقيقة. وهذه المقصورات ذات قبيبات مزخرفة بالأرابسك)[١٦] بأسلوب راقي وذوق رفيع.

وكتبت على رقبة القبة الرئيسية للجامع آيات قرآنية بحروف كبيرة، باللون الذهبي على شكل خراطيش(Cartouches)»[١٧]

والجدير بالملاحظة أنّ ألبير ديفولكس لم يصف منبر الجامع (محور هذه الدراسة) الذي مازال موجودا إلى يومنا هذا في الجامع الجديد، والذي يعتبر تحفة فنية بين منابر مساجد مدينة الجزائر.

- الآثار الباقية من جامع السيدة.

أ- المنبر الرخامي. (صورة رقم ٤)

في سنة ١٨٣٢م، قرّرت الإدارة الفرنسية نقل منبر جامع السيدة إلى الجامع الجديد، بعدما تمّ هدم الجامع .

ويمثل منبر جامع السيدة آية في الجمال والإبداع الفني[١٨]. فهو مصنوع من الرخام الممتاز ذي اللون الأبيض الناصع الذي تقل فيه التعرقات والشروخ. وقد جاء على شكل قطع أو وحدات، ركبت وألصقت ببعضها بواسطة مسامير حديدية.

---

14 - Ibid

15 - Ibid

١٦ - أسلوب الأرابسك هو إبداع زخرفي رائع، تداخلت فيه الأشكال النباتية، ثم جرّدت ليصبح شكلها النهائي رمزا للأصل، ولكن بصورة جديدة محورة، ففيه تنمو أوراق الشجرة أو الزهرة، وتتفرعليتداخل بعضها ببعض في أشكال معقدة لا نهاية لها ولا تترك فراغا إلاّ ملأته، فكل شكل هو امتداد للشكل الذي قبله، وبداية للشكل الذي يليه، (أنظر؛ لطيفة بورابة؛ التصوير في سقوف المنشآت المدنية في العهد العثماني بمدينة الجزائروالمدن السورية(حلب ودمشق)، دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، ٢٠٠٩،ص ١٦٦)

١٧ - A.Devoulx, Op, Cit, p. 154

١٨ - وجد الفنانون المسلمون في المنابر حقلا واسعا لإظهار مواهبهم وإبداعاتهم الفنية حتى وصلتنا منابر تعتبر بحق تحف فنية رائعة وآية من آيات الفن والجمال في الحفر على التطعيم في

و يمتاز هذا المنبر بتعدد التشكيلات الفنية ذات الطراز الباروكي[١٩]، التي جاءت داخل وحدات أو أقسام غير متساوية الحجم. وأيضا كثرت فيه الفواصل الممثلة في الأطر، و الأشرطة المتعددة، لذلك يمكن تفصيلها كما يلي:

التصميم العام للمنبر وهو عبارة عن ريشتين: والتي تقدر أبعادها ب (٢٤٤سمx 221,5سم)، ويبلغ سمكها ٩ سم. كما يتكون من جلسة الإمام يبلغ طولها 90,5سم، وعرضها ٥٦سم.

يحتوي المنبر على باب معقود بعقد حدوي يبلغ ارتفاعه ١١٨سم، و يرتكز على دعامتين: يقدر طولها (٢٤٤سم) ، وسمكهما (١٢،٥سم)، ومزخرف بتشبيكات نباتية ملتوية. متمثلة في ثلاثة أشرطة، تقدر أبعادها ب(٦٦،٥سمX٧٧،٥سم) تفصلها عن بعضها البعض خطوط مستقيمة.وهي كالتالي:

الشريط الأوّل (السفلي): عبارة عن زخرفة نباتية قوامها ورقة الأكانتس[٢٠] (و التي أخذت شكل زهرة الزنبقة) مزدانة بعنصر الهلال الذي يعتبر أحد رموز الدولة الإسلامية، خاصة في الفترة العثمانية. تفرعت منها مراوح و مدت بالتماوج حسب مساحة الشريط، و ذلك اعتمادًا على التماثل و التدابر. و تتضح بداخلها جزئيات دقيقة جدًا.

أما الشريط الأوسط؛ فهو عبارة عن زخرفة كتابية على شكل حقل، بينها فواصل نباتية على شكل زهرة الزنبقة تنبثق منها فروع نباتية دقيقة . كتبت بخط النسخ. وتتكون الكتابة من:

الخشب أو الرخام أو الحجر على حد سواء،(أنظر؛ رجب محمد غازي ؛ « المنبر في العصر الإسلامي الأوّل»، في مجلة سومر، الجزء الأول والثاني، ١٩٧٥، ٢٢١)

١٩ - وقد أطلقت عليه هذه التسمية لأنه يتميز بعناصر زخرفية شاذة، كما يعني أصل الكلمة، وهو اللؤلؤة غير المهذبة وغير العادية أي المشوهة. ويطلق لفظ الباروك للدلالة على طراز فني يتميز بكثرة الزخرفة، والإفراط فيها وبالكتل الزخرفية، والتشكيلات الفنية المعقدة،أنظر:

Arseven, C.E, Les arts décoratifs Turcs, Milli Egitim, Basinevi Istanbul, (S.D). p. 70

٢٠- تدرج استعمال ورقة الأكانتس من عصر إلى عصر، ففي العصر اليوناني عرفت أنماطا شكلية متعددة ومتشعبة، وأدخلت في العصر الروماني ضمن العناصر الأساسية في تزيين التاج الكورنثي، وبعدها انتقلت إلى فنون أخرى مثل الساسانية والبيزنطية مواصلة طريقها من الرواج لتصل في النهاية إلى الفن الإسلامي، ولكنها في الفن الإسلامي صيغت بطريقة محورة تماما عما كانت عليه عند الشعوب الأخرى، وقد ولّد هذا الاختلاف والاستعمال الواسع لها نوعا من التطور على مستوى فصوصها التي تحولت في بعض الأحيان إلى أصابع رفيعة مسننة، حتى صارت تميل في التشابه إلى أوراق النخيل لدرجة الاختلاف أحيانا في التمييز بينهما. (أنظر؛ - لطيفة بورابة؛ التصوير في سقوف المنشآت المدنية في العهد العثماني بمدينة الجزائروالمدن السورية،ص ١٧٠)

بسم الله الرحمن الرحيم

وما توفيقي إلاّ بالله[٢١]

وتتخلل هذه الكتابة علامات الإعجام والتشكيل.

و جاء الشريط الثالث على شكل مثلث مفصص الأطراف يحتضن لفائف من المراوح ذات سيقان لورقة الأكانتس المحورة أو سيقان زهرة القرنفل[٢٢]،مركبة، متناظرة، ذات اللون الأصفر الذهبي.

نصعد إلى جلسة الإمام بواسطة درج صاعد إلى الأعلى متكون من تسع درجات يبلغ طول الدرجة القائمة ٢٩ سم وعرضها ٥٧ سم. والدرجة النائمة : طولها ١٥سم وعرضها ٥٧سم.

وتبلغ أبعاد جلسة الخطيب 90,5سم طولا، و ٥٦سم عرضا، وهي عبارة عن مساحة مربعة الشكل، ذات سقف مربع ، مزين بالشرافات[٢٣]. نحتت بوسطه ورقة الأكانتس بكل تفاصيلها. ويرتكز السقف على أربع أعمدة صغيرة ملساء بدون قواعد، أما تيجانها فكانت من الطراز الأيوني.

ويعلو سقف جلسة الإمام شكل مخروطي من ثمانية أضلاع، مزدانة بأوراق الأكانتس.أما ريشتي المنبر فيمكن تقسيمها إلى مساحات زخرفية مميزة عن بعضها البعض، نفذت بطريقة الحفر البارز. ونظرا لتشابه الريشتين اليمنى واليسرى في الزخرفة. سنقتصر على شرح واحدة منهما:

أخذت ريشة المنبر شكل مثلث قائم الزاوية، يتكون من عدّة وحدات:

المساحة الأولى جاءت على شكل خطين مستقيمين يبلغ عرضهما ٥٣سم، وطولهما ٢٨٣سم، يحتضن هذان الخطان زخرفة يبلغ عرضها ٣٥،٥ سم، قوامها ورقة الأكانتس المحورة، وأشكال هندسية ذات الشكل المخروطي ، الذي يشبه الدرابزين

---

٢١ - القرآن الكريم، سورة هود، الآية ٨٨

٢٢- أعطي اسم القرنفل من طرف الأتراك، فحسب المؤرخ التركي أرسفان هي زهرة مجهولة المصدر، وتكون قد جاءت من إيران أو الصين.غير أن المصادر الإسلامية ذكرت تسمية القرنفل كأحد أهم المستوردات من بلاد الشرق الأقصى، حيث كانت تجلب من أندونيسيا وبالذات من سومطرة،(أنظر: لطيفة بورابة؛ التصوير في سقوف المنشآت المدنية ،ص ص ١٧٢-١٧٣)

٢٣ - وهي عناصر زخرفية لازمت العمارة الإسلامية منذ فتراتها المبكرة، وهي تحمل دلالة فنية جمالية بالدرجة الأولى، وفكرة إنشائية تشير إلى النهاية العلوية للجدران في الدرجة الثانية. وقد حوّل الفنان المسلم هذا العنصر الهندسي عن وظيفته المعمارية، إلى عنصر فني جمالي محض، واستعمل في التزيين على مختلف المواد، كالزخارف المحفورة في الجص والرخام والحجر والخشب والمعادن .وهي ذات أصل ساساني فارسي؛(أنظر؛ لطيفة بورابة « نماذج من الزخرفة الهندسية في عمارة جامعي أبي مدين والحلوي بتلمسان. ضمن أعمال ملتقى دولي بتلمسان ٢٠١١، تلمسان بين التراث العمراني والمعماري والميراث الفني، منشورات وزارة الشؤون الدينية والأوقاف،ج١، ص٢٤٣

أما المساحة الثانية فهي عبارة عن مثلث قائم الزاوية(١٨٥سم x ٢٤٠سم)، بداخله مثلث صغير (١٢٨سم X ١٠٤سم)، نقشت فيه تشبيكات نباتية تنطلق من محور رئيسي هو عبارة عن ورقة الأكانتس محورة ، وتطوقها بالاستدارة مراوح رشيقة ملتوية دون أن تتشابك فيما بينها. ملئت بها المساحات حول المثلث. أمّا الشريط الخارجي المطوق لهذا المثلث الصغير فزخرف بواسطة المراوح.

أما القسم السفلي من المنبر الذي يقدر طوله ب ٢٢١،٥ سم فهو عبارة عن صف من العقود المحمولة على دعامات.

ب- الأعمدة الرخامية: (صورة رقم٥)

بعد هدم جامع السيدة من طرف الإدارة الفرنسية، نقلت أعمدته الرخامية سنة ١٨٣٦م إلى جامع المرابطين[٢٤]، ووضعت على الواجهة الرئيسة له. وهذا للأسباب التالية :

١- توسعة شارع البحرية[٢٥] في مدينة الجزائر.

٢- تهيئة ضواحي الجامع الكبير وذلك بإقامة صف من الأعمدة الرخامية في الواجهة الرئيسة للجامع. وهي أعمدة مصنوعة في إيطاليا و من بقايا جامع السيدة.

وتعود فكرة بناء هذه الواجهة إلى القائم بشؤون أبنية المدينة ستانيسلاس بروسون (Stanislas Bresson)، الذي اعتبرها من المنافع العامة، ومصلحة عسكرية ومحوا للذكريات الأليمة في نفوس المسلمين المتمثلة في الدمار التي اقترفته فرنسا غداة الاحتلال.

ومن هذا المنطلق دافع الملازم العام الفرنسي راباتيل Rapatel، أمام وزير الحربية الماريشال كلوزيل (Clauzel)عن هذا المشروع للحصول على ميزانية كافية لانجازه، مستخدما العبارات التالية:« **تنجز هذه البناية بطريقة فنية أنيقة جدا ، وملائمة للشعب الجزائري، وتكون الواجهة الرئيسة للجامع الكبير. ومكانا للاجتماع**

---

٢٤ - بنى يوسف بن تاشفين المرابطي المسجد الكبير في القسم السفلي من المدينة عام ٥٩٠هـ / ١٠٩٦م، أما المئذنة فبناها السلطان الزياني أبو تاشفين الأول سنة 723 هـ/ 1324م،(أنظر، رشيد دوكالي، المرجع السابق، ص ٤١)

٢٥ - نسبة إلى باب البحرية أو باب الجزيرة إحدى أبواب الجزائر المحروسة، الذي يقع قرب الميناء في الجهة اليمنى إذا ما وصلنا من ناحية البحر، و أصبحت تعرف منذ الاحتلال الفرنسي بباب فرنسا. وصف المؤرخ الأوروبي بيير بوايي (Pierre Boyer) في كتابه «الحياة اليومية في مدينة الجزائر عشية الاحتلال الفرنسي»، بدقة متناهية الشارع الواسع لباب البحرية الذي يؤدي إلى المدينة، ذاكرا أنه من أوسع الشوارع ، بدليل أن المارة فيه يمكنهم رؤية السماء دائما، هذا على عكس الأحياء الداخلية الضيقة التي غالبا ما توصف بكونها تكاد تكون مثل الأنفاق حيث أنها مغطاة بعقود منكسرة. وفي هذا النوع من الشوارع يمكن أن تتقاطع دابتان محملتين؛(أنظر:

P. Boyer; la vie quotidienne à Alger à la veille de l'intervention Française, Hachette, Paris, 1964, p.46

والتنزه لمرددين على الجامع. ليدركوا مدى احترام وحماية الإدارة الفرنسية للأماكن المقدسة.» [٢٦]

وهذه حالة استثنائية اجتمع فيها الفن والسياسية لتبرير تحويل واجهة أقدم جامع في مدينة الجزائر. وبدأت أشغال بناء هذه الواجهة سنة ١٨٣٦م، ووضعت أول حجر بناء من طرف الدوق نيمور (Duc Nemours)، في ٦ ديسمبر ١٨٣٦م. ثم تواصلت الأعمال داخل الجامع إلى غاية سنة ١٨٥٠م.[٢٧]

يبلغ عدد هذه الأعمدة حاليا ثمانية عشر (١٨)عمودا صغيرا و(١٨)عمودا كبيرا، و هي من الرخام الأبيض الناصع.

وتتكون هذه الأعمدة من ثلاثة أجزاء رئيسية هي القاعدة والبدن والتاج، وترتفع فوق التاج وسادة مسطحة الوجهيين (القرمة) و التي يرتفع فوقها العقد (أو الحدارة) [٢٨].

١- **الأعمدة الكبيرة:**

يبلغ عدد الأعمدة الرخامية الكبيرة ثمانية عشرة عمودا، وتتكون من:

- **القاعدة:**

وهي الجزء السفلي الذي يقوم عليه البدن، يبلغ طولها ٦٥سم وارتفاعها ٣٣سم.

- **البدن:**

وهو أكبر وأهم عنصر في العمود، أسطواني الشكل، يبلغ طوله ٣٣٠سم. وقطره ٥٠سم

- **التاج:** كل تيجان هذه الأعمدة الكبيرة والصغيرة ذات الطراز الكورانتي[٢٩]

تقدر أبعاده ب٨٠سم X٦٥سم ، وقطره ب٥٠سم. يتألف من صف من أوراق الأكانتس المتصلة ملساء السطح تحيط بأسفل التاج، وتنطلق منها قرون الرخاء ملتفة، زينت في مركزها بورقة الأكانتس. و تنبثق من الأركان الأربع من التاج عناقيد العنب.

٢- **الأعمدة الصغيرة:**

يبلغ عددها ثمانية عشرة عمودا وتتكون من:

- **القاعدة**

يبلغ طولها ٣٠سم وارتفاعها ١٠سم.

---

26 -Nabila Oulebsir; Les usages du patrimoine; monuments, musées et politique coloniale en Algerie(1830-1930), édition de la maison des sciences de l'homme, Paris, 2004, p.84

27 -Ibid

٢٨ - (عبد الفتاح) بن جدو؛ استخدامات الرخام في مساكن مدينة الجزائر خلال العهد العثماني، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، معهد الآثار، ٢٠١٠، ص ٩٨

٢٩ - سمي كذلك نسبة لمدينة كورنثيا باليونان قديما، وقد ظهر هذا الطراز لأول مرة في منتصف القرن ٥ ق.م.

- **البدن**:
وهو أسطواني الشكل، يبلغ طوله ٢٣٥سم. وقطره ٢٥سم
- **التاج**:
هذا النوع من التيجان كان الأكثر انتشارا في العمارة الجزائرية، يقدر أبعاده (٣٥سم X٣٠سم)، يتألف من صف من أوراق الأكانتس المتصلة تحيط بأسفل التاج، تنطلق منها قرون ملتفة، زينت في مركزها بعنصر الهلال.

وذكر رشيد دوكالي في كتابه مساجد مدينة الجزائر في العهد العثماني أن التيجان والأعمدة المخصصة للمباني الدينية كانت تجلب من جنوة و ليفورن الإيطالية، وبالنظر إلى أنها كانت موجهة لمدينة الجزائر، فقد كان ينقش على التيجان نقش الهلال (٣٠).

ج- **الكتابة الأثرية**: (صورة رقم ٣)

لوحة رخامية : موضوعة في المتحف الوطني للآثار القديمة و الإسلامية.

العرض: 1,50م

ارتفاع : ٤٠ سم.

علو الحروف :10 سم

عدد الحقول: ٦

عدد السطور : 2.

النص:

السـطــر 1:

الحقل 1: حبّذا اثار جليل مشيدا

الحقل 2: ونعم الخير قد ابتنى مؤكدا

الحقل 3: اميرنا صاحب الفضل محمد باشا

السـطــر 2:

الحقل 1: اتقن بتصويب قبلته مسدّدا

الحقل 2 : لحديث قيل ان فى الجنّة بيتا

الحقل٣: قد نالها من بنى لله تعالى مسجدا

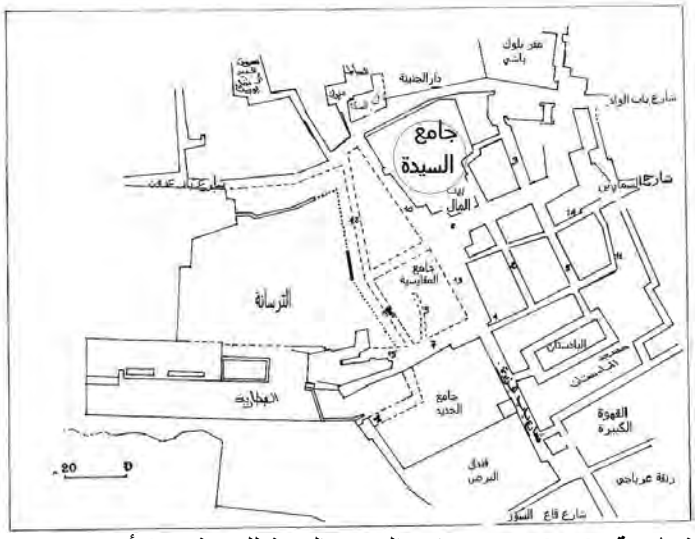
٣٠ - رشيد دوكالي، مرجع سابق، ص ١٢٧

وكل واحد منهما مجزأ إلى ثلاثة حقول مستطيلة الشكل. وقاعدتها اللونية بيضاء، وملئت الفراغات بين تلك الحقول بفروع نباتية دقيقة.وجاءت الحروف متداخلة تداخلا أنيقا.

إلى جانب هذه الآثار الباقية تعتبر اللوحة التي رسمها **أ. جني** (Alexandre Genêt)[٣١] من أقدم ما وصل إلينا عن هذا الجامع الذي لم يعد له أثر.(صورة رقم ٢)

ويتضح مما تقدم أنّ هذه الآثار الباقية لجامع السيدة الذي جدد بناءه محمد عثمان باشا كانت من أبدع الفنون المعمارية الجزائرية في الفترة العثمانية.

٣١ - ولد الرسام **ألكسندر جني**(Alexandre Genêt) في كومارسي (Commercy) (Meuse) بفرنسا سنة ١٧٩٩م، وكان من خرجي المدرسة العسكرية المشهورة تاريخيا وهي المدرسة الفرنسية Saint- Cyr، وفي سنة ١٨٣٠م كلّف من قبل هيئة قيادة الأركان برسم أهم المعالم التاريخية في الجزائر، ورافق جيش الحملة الفرنسية من سنة ١٨٣٠ م و١٨٣١م إلى مدينة الجزائر، وفي ١٨٣٣م إلى بونة (عنابة)، وفي ١٨٣٥إلى ١٨٣٧ إلى معسكر وتلمسان وقسنطينة. وكان أيضا عضوا بارزا في اللجنة العسكرية المكلفة بالطبوغرافية، مما أعطى لرسمه لدار الجنينة قيمة هامة.
وكل هذا غايته تدمير كل معلم ذي طابع إسلامي، حتى تصبح مدينة الجزائر أوروبية، أنظر؛
-Elisabeth Cazenave; Les artistes de l'Algerie. Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs 1830- 1962, Bernard Giovanangeli, éditeur, association Abd- el- Tif, 2001, p.258



شكل رقم (٠١): موقع جامع السيدة بالنسبة للمدينة عن/ أندري ريمون

صورة رقم(١): جامع السيدة خلال القرن السادس عشر .
ع/ الأرشيف الإسباني

صورة رقم (٠٢): موقع جامع السيدة بالنسبة لدار الإمارة في مدينة الجزائر
عن/ ألكسندر جيبني

صورة رقم(٣): الكتابة الأثرية لجامع السيدة
-المحفوظة في المتحف الوطني للفنون القديمة والإسلامية-

صورة رقم (٤): المنبر الرخامي لجامع السيدة(الموجود حاليا في جامع الجديد)

صورة رقم (٥): الأعمدة الرخامية لجامع السيدة كواجهة رئيسة لجامع المرابطين

قائمة المصادر والمراجع:

- وثائق المحكمة الشرعية.
- الزهار (أحمد شريف)؛ مذكرات أحمد شريف نقيب أشراف الجزائر(١١٦٨-١٢٤٦ هـ/١٧٥٤-١٨٣٠ م)، تحقيق، أحمد توفيق المدني، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر ١٩٨٠ م.
- الشويهد (عبد الله بن محمد)؛ قانون أسواق مدينة الجزائر (١١٠٧-١١١٧هـ/ ١٦٩٥م- ١٧٠٥م)، تحقيق وتقديم وتعليق ناصر الدين سعيدوني، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ٢٠٠٦.
- بن جدو (عبد الفتاح)؛ استخدامات الرخام في مساكن مدينة الجزائر خلال العهد العثماني، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، معهد الآثار، ٢٠١٠.
- بنور(فريد) ؛ المخططات الفرنسية تجاه الجزائر (١٧٨٢- ١٨٣٠)، مؤسسة كوشكار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.
- بورابة (لطيفة)؛ التصوير في سقوف المنشآت المدنية في العهد العثماني بمدينة الجزائر والمدن السورية(حلب ودمشق)، دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه في الآثار الإسلامية، جامعة الجزائر،معهد الآثار، ٢٠٠٩.
بورابة (لطيفة)؛ « نماذج من الزخرفة الهندسية في عمارة جامعي أبي مدين والحلوي بتلمسان. ضمن أعمال ملتقى دولي بتلمسان ٢٠١١، تلمسان بين التراث العمراني والمعماري والميراث الفني، ج١، منشورات وزارة الشؤون الدينية والأوقاف، ص٢٤٣
- بورابة (لطيفة)؛ « تهديم الفرنسيين دار الإمارة(دار الجنينة) بمدينة الجزائر.».
في أعمال الملتقى الثالث حول دور الآثار وأهميتها في كتابة التاريخ الوطني، معهد الآثار، ٢٠١٣، ص ١٩٤
- بورويبة (رشيد)؛ الدولة الحمادية : تاريخها وحضارتها، ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر، ١٩٧٧م
- دوكالي(رشيد)؛ مساجد مدينة الجزائر في العهد العثماني، ترجمة لطيفة بورابة، ENAG، الجزائر، ٢٠١٣
سعد الله (أبو القاسم)؛ تاريخ الجزائر الثقافي، ج٥، (١٨٣٠- ١٨٥٤)، دار الغرب الإسلامي، ط٢، ٢٠٠٥.
غازي (رجب محمد)؛ « المنبر في العصر الإسلامي الأوّل»، في مجلة سومر، الجزء الأول والثاني، ١٩٧٥، ٢١١ إلى ٢٣٠
-غطاس(عائشة)؛ الحرف والحرفيون بمدينة الجزائر ١٧٠٠-١٨٣٠مقاربة اجتماعية- اقتصادية، المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والإشهار- الرويبة.

المصادر والمراجع باللغة الفرنسية:

- Arseven(C.E); Les arts décoratifs Turcs, Milli Egitim, Basinevi Istanbul, (S.D).

- Boyer(P); la vie quotidienne à Alger à la veille de l'intervention Française, Hachette, Paris, 1964.

- D'Arvieux(Chevalier); Mémoires du Chevalier D'Arvieux, t.5,Paris, MDCCXXXV.

- Delphin(G); Histoire des pachas d'Alger de 1515 à 1745, extrait du Journal Asiatique, Imprimerie Nationale, Paris, MDCCCCXXV.

- Devoulx(A) ;Les édifices religieux de l'ancien Alger,Alger,Typographie Bastide.

- Dokali(R) ; Les mosqueés de la periode Turque à Alger, SNED, ALGER, 1974

- Haedo; « Topographie et histoire générale d'Alger». In revue Africaine, traduit par Monnereau et Berbrugger(A), 1871.

- Raymond (André) ; « Le centre d'Alger en 1830 ». In Revue de l'occident et de la Méditerranée, n° 31,1981.p.31

- Oulebsir Nabila; Les usages du patrimoine; monuments, musées et politique coloniale en Algerie (1830-1930), édition de la maison des sciences de l'homme, Paris, 2004.

" جباية الجزية فى مصر الإسلامية بين الثبات والتراجع

(٢٠-٩٢٢هـ/ ٦٤١- ١٥١٧م) "

أ.د. محمد أحمد محمد أحمد بديوى•

ملخص البحث

تعتبر ضريبة الجزية فى مصر بعد الفتح العربى أهم الضرائب الشرعية ، وإحدى الأسس التى نظمت العلاقة بين الفاتحين العرب وأقباط مصر ، وما لبثت أن أصبحت هذه الضريبة أهم الموارد الرئيسية فى بيت المال بولاية مصر ، وظلت على تلك الحال حتى نهاية العصر الفاطمى ، وكان أن أدخل على نظام جبايتها تطور منذ خضوعها للديوان فى بدايات حكم المماليك ثم بإشراف من صاحب الاقطاع وباذن منه حتى نهاية عصر المماليك (٧١٥ – ٩٢٢هـ/ ١٣١٥ – ١٥١٧م) .

هذا وقد أطلقنا على الفترات الزمنية خلال سنين (٢٠- ٥٦٧هـ / ٦٤١ – ١١٧١م) " عهد الثبات " حيث كانت جباية الجزية خلالهما موردا رئيسا من شأنها أن تسهم فى تغطية نفقات أبواب الصرف فى مصر بينما أطلقنا على مثيلاتها أيام حكم سلاطين الأيوبيين والمماليك (٥٦٧- ٩٢٢هـ / ١١٧١ – ١٥١٧ م) " عهد التراجع " ؛ حيث انعدمت جبايتها ولم تعد موردا رئيسا بسبب ما منيت به مصر من أزمات ؛ ودخول غالبية قبط مصر فى الإسلام .

وقد قمنا بإجراء الدراسة المعنية بجباية الجزية فى مصر اعتمادا على الوثائق البردية ، والمصادر العربية القديمة ؛ وقد توصلنا إلى نتائج هامة من خلال تقسيمات بحثية اجريناها على أربعة محاور وهى بالتحديد :

١- تحديد المفاهيم "الجزية "–" الثبات "– " التراجع " .
٢- واقع جباية الجزية فى عهد الثبات .
٣- طرق جباية الجزية فى عهد الثبات .
٤- تراجع جباية الجزية فى عصر سلاطين الايوبيين والمماليك .
٥- طرق جباية الجزية فى عهد التراجع .

• أستاذ التاريخ والحضارة الإسلامية بكلية الآداب – جامعة أسيوط.

أولا : تحديد المفاهيم
الجزية لغة واصطلاحا

يظهر معنى الجزية فى اللغة بأنها من الجزاء الذى قرره الفاتحون المسلمون على أهل الذمة ؛ وهى من فرض العرب ، بعد أن فرضت شرعا بالقرآن والسنة على نصارى مصر ويهودها[١] ، ومثيلاتها عرفت فى أيام الرومان بضريبة الرءوس، لكن الضريبتين متشابهتان فى أوجه وتختلفان فى أخرى ، ومن الثابت والمعمول به انها ضريبة نقدية شرعية ، تقوم بالمبالغ النقدية ، وتحدث عنها الفقهاء والمفسرون ؛ فعند "ابن عطية"[٢] اسم لمال يعطيه رجال قوم جزاءاً على الابقاء فى الخيام أو على الاقرار بالأرض ، وعند "ابن عاشور"[٣] مال يقوم الذميون بسداده بأيديهم دون ارساله أو تحويله، بمعنى أن يعطونها راضين غير ممتنعين ولا منازعين فى اعطائها .

ويظهر فى كلام الفقهاء والمفسرين أن الجزية اصطلاحا تشير إلى تحكم وسيطرة على من أعطى بيده اذا انقاد[٤] ؛ ويبدو أن المعنى فى كلمتى التحكم والسيطرة مأخوذ من القصد فى كلمة صاغرون الواردة بالآية الكريمة من سورة التوبة[٥]؛ وتجرى هذه الكلمة مجرى الحال من الضمير ، معبرا عن العطاء فى خضوع ، أى أن آداء الضريبة يأتى اعترافا منه بأنه التابع أو الخاضع دونما اعتراض ؛ وفى أقوال العرب " أعطى العربى بيده اذا انقاد " ؛ والمقصود بذلك كله تعظيم أمر الحكم الإسلامى ؛ وتحقير الكفر[٦].

ويظهر من كلام المفسرين أن معنى الآية القرآنية (٢٨ من سورة التوبة) لا يخرج عن كونه رغبة من المشرع فى تعظيم أمر الإسلام ؛ وتسفيه أمر الكافر أو تحقيره أو خضوعه لحكم الإسلام ورضائه برموزه حكاما وتبعيته للحكم الذى يمثلوه ودولتهم التى تنطق به شرعة ومنهاجا ، وفى تفسير "ابن عطية الأندلسى"[٧] لمعنى الآية المشار إليها حول ما يراد بكلمة يد وهو على أوجه أربعة ؛ **أولاهم** (عن نعمة منكم لقبلهم) ويعنى بحرف الجر والضمير هنا فى كلمة منكم الاشارة إلى الفاتحين المسلمين والمؤمنين الذين يسمح لهم بالاقرار بجباية الضريبة ؛ ويذكر فى **ثانيهم** " عن قوة منكم عليهم وقهر "- أى الاذعان من الذمى بقوة الحاكم وسيطرته- ، بينما

١- سورة التوبة ؛ آية ٢٨ .
٢- تفسير ابن عطية (ت : ٥٤١) ؛ (المحرر الوجيز فى تفسير كتاب الله العزيز) ، تحقيق الدكتور / السيد عبد العال السيد ، ط أولى ١٤٧٢هـ/ ١٩٩١م ، ج ٦ ، ص ٤٥٥ .
٣-التحرير والتنوير ، ج ١٠ .
٤- ابن عاشور (محمد الطاهر ت: ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م) ،" مؤسسة التاريخ "، بيروت ط أولى ١٤٢٠هـ / ٢٠٠٠م ، ص ٦٧و٦٨: نفسه ، ج ١٠ .
٥- آية ٢٨ .
٦- ابن عاشور : " نفسه والصفحة .
٧- المحرر الوجيز .

يشير **الوجه الثالث** إلى ضرورة أن يؤديها دافعها نقدا ودون تأخير ؛ وفى **الرابع** (تعبير عن استسلام منهم) أى عن اذعان وقبول من الذمى بغير معارضة .

ويشير الاصطلاح إلى العلاقة المستمرة بين جامع الضريبة ، ومؤديها ودلالات هذه العلاقة تظهر فى معناها السياسى الذى ينهض بإقرار الدافعين بالخضوع لحكم الإسلام ودخول بلدهم فى حوزة المسلمين ؛ بينما تعكس فى دلالاتها المالية أهمية العهد الموثق أو العقد بين الحاكم والمحكوم ، اقرارا برضا المحكوم وقبوله لسياسة الفاتح ، والتزاما من الحاكم بحماية الذمى فى نفسه وماله وعرضه وأديرته وكنائسه ، وبيعه .

واذا كان المدفوع فى الجزية قد عرف عند الرومان بضريبة الرءوس ، فمن الخطأ الاقرار والقول بأن ضريبة الرءوس هى نفسها ضريبة الجزية أيام العرب المسلمين[٨] مع تقديرنا الكامل بما كان يجمعهما من تشابه أو تماثل ؛ فالاصطلاح فى الآية الكريمة لا ينهض بوجود السخرة والاستعباد اللذين عامل بهما الرومان المصريين ؛ والتشابه هنا لا يزيد عن أن كليهما قد تماثل فجر الإسلام فى طريقة الجباية ؛ وما اقترنت به من اجراءات تكفل وصول حسابات هذه الضريبة إلى الخزانة فى العاصمة ؛ على حين تثبت الوثائق على نحو ما نشير فى الصفحات التاليات إلى أن الاصطلاح قد صار مقرونا منذ فجر الإسلام بتسامح العرب المسلمين فى جمع المبالغ النقدية ، وتواصل الفاتحين العرب مع المصريين بما ينطوى على بناء الثقة بين الجانبين ، بإتاحة التسهيلات للمتأخرين فى الدفع ، والسماح بالتنقل من أجل الحياة الأفضل لمن يرغب فى السعى تغطية للنفقات الضريبية ، مع اعترافنا الكامل بوجود إستثناءات طارئة فى سياسات تعسفية سلكها بعض الولاة فى مصر خلال عصر الولاة (٢٠- ٢٥٤هـ / ٦٤١ – ٨٦٨ م) أضرت بمصالح القبط ، وارهقتهم ، لكن فى العموم ؛ فإن الإسلام قد قرن الجباية فى الجزية بمبدأ التسامح والتيسير ، ولا يقلل من قدر ذلك ما أقدم عليه بعض الولاة المتعسفين من بنى أمية والعباسيين .

الثبات والتراجع

وفى تضميننا لكلمتى (الثبات والتراجع) بعنوان البحث ، ضرورة للوقوف على حالة التطور التى انطوت عليها مقادير جباية الجزية بين عصرين متتابعين **فالأولى** ؛ وهى الثبات ؛ تعبر عن حالة الاستقرار التى شهدتها جباية هذه الضريبة

٨- لست مع من ذهب إلى تماثل الضريبتين؛ أو أن الجزية قديمة فرضت على المصريين أيام الرومان ، والصحيح أن ما فرض على المصريين قبل الإسلام كان يعرف بضريبة الرءوس ، وهى تختلف فى جبايتها ، فقد اعفى الإسلام بالجزية كل من دخل فيه، فضلا عن النساء والأطفال والرهبان والعاجز ، بينما لم يعف من سداد ضريبة الرءوس على عهد الرومان سوى الأغنياء فى الاسكندرية والمواطن الرومانى .

Mohamed N . Abed Rahman : The Tribute system in Egypt during Ist A.H- 7st A.D , Journal of the Egyptian society for Historical studies , 2013 ,p 4 .

فى مصر خلال فترة طويلة الاجل (٢٠- ٥٦٧هـ / ٦٤١ – ١١٧١ م) ؛ وعلى الرغم من ضخامة المساحة الزمنية لهذه الفترة فإن استحقاقات مصر من مقادير جبايتها تشهد تقاربا بين عهودها (التبعية للخلافة أو الاستقلال عنها) مهما تباينت سياسات الحكام ، وداهمتها أسباب الضعف المتمثله فى العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية الأمر الذى سوف نقف عنده فى تناولنا لثبات قيمة الجباية فى هذا العصر .

أما الثانية وهى التراجع فهى من دلالات نتائج العصر الثانى (٥٦٧-٩٢٢هـ/١١٧١ – ١٥١٧م) ولم تعد مصر خلال هذا العصر على النحو الذى كانت عليه من الثبات فى الحصول على الموارد من الجزية وذلك لأسباب تتلخص فى ثلاثة عوامل ، وهى بالتحديد:-

١- تعاظم انتشار الاسلام بين المصريين

٢- تطور طرق الجباية

٣- تطور الظروف السياسية والأقتصادية خلال عصر سلاطين الأيوبيين والمماليك (٥٦٧ – ٩٢٢ هـ / ١١٧١ – ١٥١٧م) وآثارها السلبية التى أفرزت عجزا كبيرا فى الجباية بحيث لم تعد مواردها ممثلة رئيسة بين موارد بيت المال ؛ وتحولت إلى ضريبة هشة ثانوية لا تسهم فى تغطية نفقات مصر المالية والعمرانية والعسكرية .

واقع جباية الجزية ؛ فى مصر منذ فجر الإسلام

وعلى نحو ما مر بنا فإن الجزية لا تخرج عن كونها مبلغا معينا من المال كان يؤديه الأقباط ومن فى مستواهم لحكومة العرب فى مصر مقابل ما يلقونة ، من حمايه ؛ على أن الخلاف بين الفقهاء المسلمين ؛ وتنفيذ فقه الواقع عند الحاكم يجرنا إلى نقاش طويل ينتهى بنا إلى أن الحكومات فى مصر الإسلامية فى فجر الإسلام كانت تسلك سياساتها تبعا لضرورات الواقع ، فالوثائق البردية باختلاف انواعها تبرهن على أن الجزية فى بواكير حياة الأقباط كانت تجبى وفق ثروة كل شخص ؛ وما كان من مباشريها وفقا لشريعة الإسلام ، سوى أن يجمعونها امتثالا لأمر الواقع ؛ ذلك أن ما يقره الواقع هنا مسجل فى الوثائق ، ويعكس شكوك الباحثين فيما أوردته النصوص المصدرية العربية القديمة ، "فالبلاذرى" يؤكد على أن الجزية جباها المسلمون فى مصر دينارين على كل شخص قبطى حالم الا أن يكون فقيرا [٩] ؛ على حين تناقضه البرديات العربية التى تقر بأن الحكومات بمصر الإسلامية فى القرون الهجرية الأولى قد لجأت الى جمعها بالدنانير وكسورها ، فهذا جرجة بن لنجين من الأشمونيين يؤديها تبعا لبردية ترجع إلى سنة ١١٣هـ دينارين وكسور الدنانير[١٠]؛

٩- البلاذرى : " فتوح البلدان "، بيروت ١٩٨٣ ، راجعه وعلق عليه رضوان محمد رضوان ، ص ٢١٦ .

١٠- جروهمان : " أوراق البردى العربية " ؛ دار الكتب المصرية ١٩٦ ترجمة حسن إبراهيم حسن ، ج ٣ ص ١٣٥ ، وثيقة رقم ١٨٠ .

واختلفت قيمة الجباية فى البهنسا فى وثيقة أخرى ترجع إلى القرن ٣ هـ ، ففيها إشارة إلى شخص كان يدفعهادينارا ً، وآخر دينارين تقديرا لثروة كل شخص[١١].

أما الفقهاء فقد أجمعوا على نفس المعنى ، ولكن دون تقدير للمستوى فى داخل كل فئة ، "الموسر والوسط ودون الوسط" ، الأمر الذى لا يجعلنا نأخذ بآراء المبكرين من الفقهاء ، ومفضلين فقه الواقع الذى تقره الوثائق البردية ، "فأبو يوسف"[١٢] مثلا أقر بمراعاه ثروة كل شخص عند الجباية ولكن مع مراعاة تحديد القيمة فى الجباية ، فأشار إلى ضرورة أن يؤدى الموسر فى البلاد التى تتعامل بالدراهم الفضية ثمانية وأربعين درهما ؛ ويؤديها الوسط أربعة وعشرين درهما ، بينما دون الوسط فلا يدفع سوى إثنى عشر درهما ، وأخذ عنه الفقهاء والمتأخرون نسبيا "كالموارد ى"[١٣].

ومما يفيدنا فى الوقوف على ثبات الجباية استمرار مؤديها دون نقصان ، واستقرارهم فى آدائها خلال فترة زمنية طويلة الأجل (٢٠-٥٦٧هـ/ ٦٤١-١١٧١م) وبما لا يخل بقيمة الجباية من حيث الكم ، وهو الأمر المهم فى جعل الجزيةموردا ً رئيسا من موارد بيت المال .

غير أن المصادر العربية القديمة لا تفيدنا – كثيرا – فى الوصول إلى الاحصاءات الرقمية الحقيقية ذات الصلة بمقادير الجباية ، وأعداد دافعيها ، فان ابن عبد الحكم فى كتابه " فتوح مصر " يشير إلى أن أعداد القبط فى مصر خلال القرنين الهجريين الأول والثانى كانوا من الكثرة بحيث صار من السهل أن يصل مجموع الدافعين لها بين ستة وثمانية ملايين من الأفراد البالغين ، مما يعنى أن المبالغ المدفوعة فى الجزية يصل إلى اثنى عشر مليونا من الدنانير الذهبية[١٤] ؛ وكلها أشارات تنطوى على مبالغات بحاجة إلى تجريح ، ولا تؤيدها الدراسات الديمغرافية الحديثة التى ترجع إلى العصر الرومانى (البيزنطى) والأمر الذى يهمنا أن تلك الأعداد خلال فترة ثبات الجباية (٢٠ – ٥٦٧ هـ/ ٦٤١ – ١١٧١م) لم تنقص كثيرا بمرور الوقت ولا تخل بالنسبة العددية التى كانت للأقباط وقت دخول العرب مصر ؛ بما يكشف عدم نقصان جباية الجزية فى هذه الفترة نقصانا ملموسا مؤثرا .

ولدينا عدة أسباب كانت من وراء ثبات قيمة الجباية وجعلها فى مستوى واحد دون أن يمسسها نقصان كبير يخل بالدور الذى أسهمت به هذه الضريبة فى اثراء خزانة مصر على مر أكثر من خمسة قرون جاوزت نصف الفترة الزمنية التى شغلها العصر الإسلامى فى مصر بألكلية (٢٠ – ٩٣٣هـ / ٦٤ – ١٥١٧م) .

١١- جروهمان :" أوراق البردى العربية "، نفسه ، ج ٣ ، ص ٢٢٩ .

١٢- توفى فى سنة ١٩٢ هـ/ ٨٠٨ م ، بولاق سنة ١٣٠٢ هـ ، ص ٦٩ .

١٣-" الاحكام السلطانية "(ت ٤٥٠ هـ/ ١٠٥٧م) القاهرة ١٢٩٨ ، ص ١٣٨ .

14- Mohamed. N . Abed Rahman : The Tribute system in Egypt during ISTA.H / 7st A.D , Journal of the Egyptian society for Historical studies , 2013 ,p 4 .

من ذلك السياسة العربية التى سلكتها الحكومات العربية الإسلامية فى مصر خلال القرون الهجرية الخمسة الأولى (٢٠- ٥٦٧هـ / ٦٤١ – ١١٧١م) وكلها سياسات انطوت على التسامح والعدالة تجاه مسيحى مصر من الأقباط ، ومما يؤكد نجاح هذه السياسة أن قبطى مصر مدوا يد العون للعرب عند قدومهم للفتح ، مما جعلهم يفتحون مصر دون أن يلقوا مقاومة تذكر[١٥] ، ولا يخفى علينا وصايا "النبى صلى الله عليه وسلم" بقبط مصر خيرا[١٦]، واثارها فى نفوس الأصليين من المصريين، وبتأثير هذه الوصايا ،أعفى الخليفة معاوية بن أبى سفيان أهل جفن[١٧] بأنصنا ، من الجزية والخراج ، وبتأثيرها – ايضا – كان إقبال أقباط مصر علي آداء الجزية دونما هروب أو معارضة ، ومن ذلك أن اعداد لا بأس بها من قبط مصر فروا إلى الأديرة منذ عهد الرومان ، وظلوا بها إلى العصر العربى الإسلامى ، حيث أعفوا من الجزية باعتبارهم لا يملكون شيئا فى ظل رهبانيتهم[١٨] وكانوا يمثلون نسبة لا يستهان بها بين أعداد القبط ، كما كان لهم دور فى شيوع الأمان بين أقرانهم الأقباط حتى يؤدون الجزية برضا وقبول؛ ويواصلون استمساكهم بقبطيتهم وعقيدتهم دونما شعور بالاضطهاد .

وتستمر سياسة الحكام المسلمين فى العطاء المتسامح تجاه القبط فى مصر فى عهد الخليفة عمر بن عبد العزيز (٩٩- ١٠١ هـ) حين بعث إلى حيان بن سريح واليه على مصر يأمره ردا على تشدده فى جباية الجزية قائلا له بأن الله قد بعث محمداً صلى الله عليه وسلم هاديا ولم يبعثه جابيا[١٩] .

ومن ذلك أن سياسة التسامح هذه قد ظلت قائمة عند الطولونيين والاخشيديين ورأينا أن أحمد بن طولون كان يعامل قبط مصر بما ينطوى على الود ، كما كان يزور كنائسهم وأديرتهم فى وقت ابعد فيه ابن المدبر والى الخراج المتشدد فى

١٥- حنا النقيوشى : " تاريخ "
Chronique De Jeun Eveque de Nikiou Texte Ethiopien public et traduit par N .H Zotenberg(Notice et extrait des Manuscrits de la Bibliotheque National et autres Bibliotheques , Paris, 1883 p 162 .

١٦- ابن عبد الحكم (ت: ٢٩٧هـ):" فتوح مصر وأخبارها "، ليدن ١٩٢٠ ، القاهرة ١٩١١ ، ج ١ ، ص ٢٠١.
وسيدة الكاشف : " مصر فى فجر الإسلام "، القاهرة ١٩٤٧ ، ص ٢٢٣ .

١٧- أحدى قرى البر الشرقى بنواحى الأشمونيين ؛ وتنتسب السيدة مارية القبطية من حيث الأصل إلى هذه القرية .

18- Munier (Henri: L'Egypte : Pyzantine (Precis de L Hist d'Egypte T1 , 1933, P 77 .

١٩- المقريزى :(ت ٨٤٥ هـ) ، "الخطط "، بولاق ١٢٧٠ ، الجزء الأول ، ص ٧٨ .

الجباية ، وانعم عليهم[٢٠] ، وفى العصر الأخشيدى ، كانت العلاقات بين المسلمين وأهل الذمة طيبة فى معظم الاحيان[٢١].

أما العصر الفاطمى ، فكان النموذج الذى لا يختلف عليه باحثان فى اعتباره ميدانا للتسامح مع أقباط مصر ؛ فقد استمتع خلاله القبط بحياتهم الدينية فى كنائسهم واسقفياتهم وأديرتهم ، كما أستمتعوا بمكانة عظيمة بفضل ما كان لهم من الوظائف الكبرى والعمران الكنسى الذى أفادنا به أبو صالح الأرمنى[٢٢]وكثير من مؤرخى مصر من المعاصرين وغيرهم ؛ وفى ذلك كله إشارة إلى أن جباية الجزية فى مصر لم تلق مقاومة من الأقباط أو عزوفا وهروبا ، ولم نسمع عن معارضة قبطية تجاه الحكام الفاطميين باستثناء النذر اليسير الذى لا يؤثر باى حال عن ثبات تلك الجباية ، ولنضرب مثلا – هنا- بما أثاره الوزير ابراهيم الارمنى أيام خلافة الحافظ بالله الفاطمى .

واذا كانت سياسة التسامح التى استخدمها غالبية الحكام المسلمين حتى نهاية العصر الفاطمى مدعاة لصنع مناخ هادىء كان يسوده ، الوئام بين عنصرى المجتمع المصرى عرب ونصارى ، مما يستتبعه استقرار مستمر فى جباية الجزية الا أن هناك بعض عهود عصر الولاة من بنى أمية والعباسيين خلال القرن الهجرى الثانى والنصف الأول من القرن الثالث قد شهدت تشددا فى جباية الجزية ، وذلك اعتمادا على ما أشارت إليه المصادر العربية عن عهد الحر بن يوسف[٢٣] والوليد بن رفاعة الأمويين أيام خلافة هشام بن عبد الملك(١٠٥ – ١٢٥هـ)[٢٤]والولاة العباسيين أبى عون الأولى[٢٥](١٣٣- ١٣٦ هـ) ويزيد بن قبيصه[٢٦](١٤٤- ١٥٢ هـ) والافشين[٢٧](٢١٦ – ٢١٧هـ) ، وتدعم الوثائق البردية العربية صحة اشارات المصادر فى هذا السبيل[٢٨]، وخلال كل هذه العهود قام القبط يعارضون الولاة المسلمون بسبب تشددهم فى الجباية ، الا أن العباسيين سرعان ما أخمدوا كل هذه الثروات .

٢٠- البلوى (توفى فى النصف الأول من القرن الرابع الهجرى) :" سيرة أحمد بن طولون "، تحقيق محمد كردى على ، دمشق ، ١٣٥٨ هـ ، ص ١١٨ .

٢١- سيدة الكاشف : "مصر فى عصر الأخشيديين "، القاهرة ١٩٥٠ ، ص ٢٤٠ .

٢٢-" كنائس واديرة مصر" ،(أرخ لعصر الخليفة المستنصر الفاطمى) نشر ايفتس اوكسفورد ١٨٩٣ م، ٧٧ – ٦٨ – ١٠٣ .

٢٣- الكندى :(ت ٣٥٠هـ) "الولاة والقضاة "، بيروت ط الاباء اليسوعيين سنة ١٩٠٨ م ص ٧٣ – المقريزى :الخطط ؛ج ١ ، ص ٧٩ .

٢٤ - أبو صالح الأرمنى : "كنائس واديرة مصر" ، Fol 26/b .

٢٥- الكندى : " الولاة " ، ص ١٠١ .

٢٦- " المصدر السابق "ص ٢١٦ .

٢٧- "المصدر السابق "، ص ١١٩.

٢٨- جروهمان ؛ نفسه ، الجزء الثالث ٢٥٥ – ٢٢٦ وص ٢٢٧ وثيقة رقم ١١٤ و ٢٢٤ و ٢١١.

واذا نظرنا إلى المعارضة القبطية تجاه السياسة التى اتبعها الولاة فى جباية الجزية ، نراها لم تحدث آثارا سلبية ملموسة ، بدليل أنها لم تسفر عن دخول غالبية الأقباط فى الإسلام ؛ ولم يتناقص الأقباط الذين ظلوا على مسيحيتهم كثيرا ازاء ما ارتكبه هؤلاء الولاة من تعسف ، وأمدنا أبو صالح الأرمنى بإحصاء فريد من نوعه حول الأعداد القبطية التى قامت بآداء الجزية ؛ فذكر لنا أن الوليد بن رفاعة والى مصر فى نهاية عهد بنى أمية أحصى قرى مصر فى الدلتا والصعيد على مدى ستة أشهر فوجدها أكثر من عشرة الآف قرية لم يحص فى أصغر قرية منها أقل من خمسمائة رجل ممن تفرض عليهم الجزية ، أى أنه بعد مرور أكثر من مائة عام من الحكمالإسلامى ما زال فى مصر أكثر من مليون يؤدون الجزية فى وقت كانوا عند الفتح لا يزيدون جملة عن مليونى نسمه ، وعلى ما يشمله ذلك الحاصل الرقمى من اعداد آخرى معفاه لا تؤدى الجزية ندرك ثبات المقادير المجباة على حالها دون نقصان، ولا عبرة هنا بما أورده "ابن عبد الحكم" فى هذا الشأن لعدم اتفاقه مع الواقع التاريخانى فى ولاية مصر من حيث عدد سكانها فى العصر البيزنطى .

وفى إضافة آخرى لأبى صالح الأرمنى نصل إلى التاكيد على أن جباية الجزية قد مضى عليها اكثر من مائة وثلاثين عاما منذ الفتح دون اهتزاز أو تراجع ، فمن خلال اعتماده على الأقدمين من معاصرى فجر الإسلام يذكر انه عند قدوم الخليفة مروان بن محمد إلى نواحى الصعيد الأوسط سنة١٣٢هـ كان كافة سكان بلدة طحا من الأشمونين[٢٩] يحافظون على نصرانيتهم حتى قبل أن أهالى هذه القرية قد بلغوا – آنذاك – خمسة عشر ألف نسمة ليس بينهم يهودي ولا مسلم[٣٠] مما يعنى أن كل هؤلاء كانوا يؤدون نفس قيمة الجزية التى كان يؤديها أقرانهم وقت تمام فتح بلادهم تقريبا فى ولاية عمرو بن العاص ، اى قبل عهد الخليفة مروان بأكثر من قرن مع تقديرنا – تماما – للمتغيرات والمخرجات التى تتجدد بين حين واخر بسبب الوفيات والمواليد أو الأعداد المعفاه من سداد هذه الضريبة ؛ أو الاعداد القليلة والنادرة ممن دخلت الاسلام واعتنقته اعتناقا حقيقيا ومخلصا .

ومن الثابت عند أبى صالح الأرمنى[٣١]أن أعداد قرية طحا ثارت فى وجه أخر خلفاء بنى أمية ؛ وقاومت وجوده بين ظهرانيهم بسبب ولاته الذين اشتطوا فى جباية ضريبة الجزية ، ومن ثم بذلوا جهدا لا يستهان به فى الخلاص من مروان بعد انضمامهم إلى العباسيين ؛ مما ينهض دليلا على أنهم فضلوا البقاء على عقيدتهم ؛ أفضل من أن يتركوها هروبا من شدة الجباية ؛ الأمر الذى ساعد على تمكن

٢٩- احدى نواحى الصعيد الأوسط ؛ وكانت حاضرة كورة فى عصر الولاة ، لكنها تراجعت بعد انتقال مركز هذه الحاضرة إلى مدينة منية بن خصيب فى العصر الفاطمى .

٣٠- أبو صالح الأرمنى : نفسه fol 77 b .

٣١- "نفسه " والصفحة .

العباسيين من القبض على هذا الخليفة باحدى كنائسهم[٣٢]، وفى ذلك كله تفسير لما أبداه العباسيون فى اعفاء البشامرة[٣٣]الاقباط من الخراج ، وأخمدت بذلك ثورتهم[٣٤] ، الا أن المشكلة المالية لم تنته بعد بسبب شطط بعض الولاة العباسيين[٣٥].

سرعان ما دخلت جباية الجزية فى نذر التراجع بعد أن تحول المجتمع القبطى فى مصر إلى أن صار أندماجيا بين العرب والنصارى ، بتأثير قرار الخليفة المعتصم باسقاط حق العرب من العطاء وافقادهم ، لكافة مميزاتهم السياسية والادارية[٣٦] وكان أن دفعت هذه السياسة الجديدة العرب إلى التغلغل فى أرياف مصر بحثا عن الأرزاق والحياة الأفضل والاختلاط الحقيقى بالمصريين ، وبدات ظاهرة الاختلاط تحدث آثارها وفعاليتها فى انتشار الإسلام واللغة العربية بين النصارى ، ولايفوتنا آثار ذلك فى دخول أعداد لا بأس بها فى الإسلام، واستتبع ذلك – بطبيعة الحال – نقصان نسبى فى قيمة جباية الجزية بعد اعفاء من أسلم من أدائها .

على أن نذر التراجع فى جباية الجزية فى مصر لم يعد لها تأثير ملموس فى إضعاف قيمة الجباية مع انفراد أحمد بن طولون بحكم مصر وحتى نهاية العصر الفاطمى باستثناء الفترات المضطربة التى شهدتها البلاد المصرية أيام الخليفة الحاكم بأمر الله[٣٧]؛ فضلا عن الأثر من وراء ما تركته السياسات العدائية التى ارتكبها أفراد من القبائل وتعدوا بها على كنائس وأديرة قبطية بعد استقرارهم فى القرى والريف المصرى منذ القرن الثالث الهجرى[٣٨] وهى الأعمال التى اقترنت بدخول نفر يسير من القبط فى الإسلام ؛ دون أن تؤثر فى قيمة جباية الجزية ؛ التى ظلت حتى نهاية العصر الفاطمى تمثل موردا حقيقيا وأساسيا من الموارد المالية فى مصر الإسلامية .

وصفوة القول فان واقع جباية الجزية يشهد على ثباتها فى مصر حتى نهاية العصر الفاطمى من حيث القيمة والكم دون انخفاض ملموس وان جبايتها تأتى من واقع ما تقره الوثائق البردية التى أكدت أنها جاءت تبعا لثروة كل شخص ؛ وأن استمراريتها بلا تراجع كان مستقرا لعدة أسباب ، لعل أهمها فيما يشهد عليه الواقع الذى ينحصر فى السياسات التسامحية التى سلكها الحكام المسلمون على مر خمسة قرون تقريبا .

٣٢- أبو صالح الأرمنى : نفسه fol 92 .

٣٣- هم أهل اقليم البشمور من أقباط مصر ، وذلك بالمنطقة الرملية الواقعة على ساحل الدلتا بين فرعى دمياط ورشيد – سيدة الكاشف : مصر فى فجر الإسلام ، ص ١٤٤ .

٣٤- ساويرس بن المقفع (ت : أواخر القرن الرابع الهجرى) " سير الآباء البطاركة "، المجلد الأول ، القسم الأول ، باريس نشر فريد سيبولد ، ص ٢٠٥ .

٣٥- راجع سيدة الكاشف :" مصر فى فجر الإسلام "، ص ٢٣٦ .

٣٦- المقريزي : الخطط ، ج ١ ، ص ٣١١ .

٣٧- أبو المحاسن (ت : ٨٧٤) "النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة "، نسخة مصورة ، دار الكتب ، القاهرة ١٩٦٣ ، الجزء الرابع ، ص ١٧٧ .

٣٨- ساويرس بن المقفع : نفسه ، القسم الأول ؛ ص ٣٢ – المقريزى : نفسه ، ج ١ ، ص ٣٧ .

طرق جباية الجزية فى عهد الثبات

مما لا شك فيه أن الطرق التى استخدمها الولاة والحكام المسلمون فى شأن جباية ضريبة الجزية فى مصر كان لها دورها فى خلق مناخ صحى استطاب فيه الأقباط حياة الحرية ، وباستقصائنا للمعلومات والبيانات ذات الصلة بكيفية الجباية من قبل المباشرين ، والآداء من قبل العناصر المسيحية ؛ نراها تقر بالواقع التاريخانى لحياة الأقباط ؛ وتشهد على فعالية هذا الواقع فى صنع الاستقرار المالى والادارى خلال فترات الثبات ؛ باعتبارها النموذج الأمثل فى بناء الثقة بين الحكام العرب والمحكومين المصريين أيام عصر الولاة (٢٠- ٢٥٤هـ / ٦٤١- ٨٦٨م) أو بينهما زمن الحكومات المستقلة وحتى نهاية العصر الفاطمى (٢٥٤ – ٥٦٧هـ/ ٨٦٨- ١١٧١م) فهذه الطرق تكشف عن رغبة العرب الفاتحين فى جذب العناصر القبطية من خلال الاعتماد عليهم فى تصريف أمورهم الإدارية والمالية .

والأمر الذى لا مراء فيه أن طرق الجباية التى اعتمدها الحكام العرب المسلمون لادارة سياستهم المالية تجاه القبط تاتى ضمن ما أقروه لتنفيذ استراتيجيتهم التوسعية فى الشرق الأدنى ، وكلها سياسات لا تخرج عن كونها مستقاة من الادارة البيزنطية واستخدمها العرب فى ثوب جديد بما يكفل لهم القدرة على التعامل المالى ، ويهيء لهم إثراء خزائنهم ، فى إطار تبعية الولاية المصرية لدار الخلافة السنية أو أيام المستقلين والفاطميين .

ومن الثابت أن العرب الفاتحين خلال القرون الأولى أبقوا الأقباط فى وظائفهم مما مهد لهم سهولة حكم بلادهم بعد أن أشعروهم بالأمان ، وأتاحوا لهم الظروف الملائمة التى تجعلهم فى أماكنهم دون هروب بعد أن كانوا يسعون للخلاص من البيزنطيين بالفرار إلى المعابد والأديرة[٣٩]، وفى هذا الإطار كان الأقباط أنفسهم يشرفون على الدفاتر والسجلات التى اختصت بتدوين قيمة ضريبة الجزية ، وكان المشرفون على مالية كل كورة وقراها (جسطال الكورة) من الأقباط خلال فترات عهد الثبات ، وكان يعاونهم مشايخ القرى والقساوسة، وفى ذلك كله أدلة على انشغال العرب بشئونهم السياسية والعسكرية ، وكان أن انجز الأقباط من الدافعين للجزية أو المشرفين عليها فى السجلات أو القائمين على توصيلها للديوان فى الحاضرة أعمالهم دون أن يروع لهم سرب أو تفسد استطابتهم للحياة فى مصر .

ومهما يكن من أمر ؛ فان كل قرية كانت فى عهود ثبات الجباية مسئولة عن الضرائب المفروضة عليها وكانت هذه المسئولية قائمة أمام ديوان الخراج باعتباره المكلف من قبل الوالى فى مصر باصدار أوامر الدفع[٤٠].

وترتبط جباية الجزية فى مصر فجر الإسلام بالنظام الإدارى البيزنطى الذى اقره العرب ، فكان الوالى (الحاكم) فى مصر عصر الولاة (٢٠ – ٢٥٤هـ / ٦٤١-

٣٩- ساويرس بن المقفع : نفسه ، ج ١ ، ص ١٠٧ .
٤٠- جروهمان :" أوراق البردى العربية "، ج ٣ ، ص ١٣٥ وثيقة رقم ١٨٠ ، لوحة ١٥ .

٨٦٨م) موفدا من قبل الخليفة حيث كان يسيطر على النظام الحكومى بأكمله ،ومفوضا فى تعيين مرءوسيه فى الإدارة المالية (عامل خراج) والأمنية(صاحب الشرطة) داخل ولايته ، وعلى نحو ما كان سائدا فى العصر البيزنطى كانت مصر مقسمة عند دخول الفاتحين العرب إلى خمسة أبرشيات[٤١] ، وتبعا لهذا كان نظام جباية الجزية فى القرون الهجرية الأولى .

ذلك أن اجراءات جباية الجزية تبدأ أولا باستصدار أمر بطلب الضريبة من الوالى فى البلاد المصرية للنواحى المحلية التى تتبع الأبرشيات الخمسة ، والتى كان يترأسها حوالى ستين من الرؤساء (pagarch) الذين كانوا على اتصال بالوالى فى مصر ، وخاضعة تماما له، وانحصرت مهمه (pagarch) فى إحالة طلب الضريبة الصادر من الوالى (أى حاكم مصر) إلى المجتمعات المحلية لكل أبرشية حيث ، يقوم رئيس الناحية هذا بتسجيل مدفوعات الجزية فى القوائم المعدة لذلك توطئه لاحالتها إلى حاضرة الولاية (العاصمة)[٤٢].

وبطبيعة الحال كانت وظيفة البجارشى (pagarch) تنحصر فى إحالة أمر الدفع الصادر من الوالى (الحاكم فى مصر) إلى المجتمعات التابعة لكل ابرشية ، وعلى الادارة التابعة للبجارسى pagarche تسجيل دافعى الضريبة بكل كورة توطئة للاحالة إلى العاصمة على ذلك النحو الذى تقره البرديات ، ففى رسالة من قرة بن شريك الى البجارشى باسيليوس ؛ يسأله أن يبلغ الموظفين القادمين معه إلى الفسطاط بأن يحضروا الحسابات الخاصة بأماكنهم لانه فى حاجة اليها[٤٣].

وكان أن تقرر بالسماح للأشخاص الذين لهم إقامة فى الحاضرة وليسوا منها أو حتى فى غيرها بأن يستمروا فى دفع الجزية بأعتبارهم من أهالى الجهة التى يقيمون فيها ؛ فنرى فى وثيقة على بردية ترجع إلى سنة ١١٣ أن حرجة ابن لنجين من أهالى احدى القرى التابعة للأشمونيين ولكنه يقيم فى الفسطاط يتسلم من ديوان الخراج بالأشمونيين أمرا بدفع الجزية[٤٤].

ومن الأمور الخاصة بجباية الجزية فى مصر فى القرون الهجرية الأولى ؛ انه فى حالة انتقال الذمى من مكان إلى أخر عليه أن يخطر رئيس الرهبان فى المنطقة التابع لها عن موعد تركه لبلدته حتى يمكنه أن يقدم له التماسا للوالى المختص يضمن فيه أداء الجزية عنه لحين عودته ، وقد تم الكشف عن كثيرين من هذه الالتماسات فى مناطق الأشمونيين وكوم اشقوه وممفيس[٤٥]، ومن ذلك وثيقة قبطية

41 -Mohamed AbedElrahman, : Ibid p 5.
Petra M. sijpesteijn : shaping a Muslim state The World of a Mid-Eighth century Egyptian official, Oxford 2013 , p 5 .
42 -Mohame. N .d AbedElrahman : Ibid p 5.
Petra M. sijpesteijn : shaping a muslim state, Oxford 2013, p 89.
43 .-Mohamed .N . AbedElrahman : Ibid , p 5
٤٤- جروهمان : أوراق البردى العربية ، ج ٣ ص ١٣٥ ، وثيقة رقم ١٨٠ .
45-Edtran Schiller : Ten Coptic Legal texts , New york, 1933, p 34.

يرجع تاريخها بين ٧٧٤ – ٧٥٩ م نرى فيها التماسا بضمان أداء جزية مقدم لوالى المختص من رئيس احدى أديرة الصعيد يطلب فيه التصريح لعدد من القبط بانتقالهم إلى الفيوم لمدة ثلاثة أشهر لبيع منتجاتهم من الحبال ويثبت رئيس الدير ضمانه لهؤلاء القبط فى دفع الجزية عنهم اذا تاخروا فى العودة أو الدفع[٤٦].

وحددت الوثائق البردية فترة قصيرة لانتقال الذمى من مكان إلى أخر بهدف البحث عن عمل يمكنه من الحصول على المال لدفع الجزية وبما ينطوى على ضمان خلال تنقله بين نواحى الأبرشيات[٤٧]على أن السماح بحرية انتقال الذمى للبحث عن عمل طلبا للرزق كانت فى صورة منحة تيسيرا عليه ، بينما لم يكن ذلك كذلك لهؤلاء الذين يلجأون إلى الكنائس والأديرة هروبا من دفع الجزية ، وبالتالى فان الأوامر كانت تصدر بعدم اعفاء رجال الدين اللاجئين إلى الكنائس والأديرة خلال فترات هروب العديد من الأقباط إليها[٤٨] ويبدو أن هروب الذميين إلى الأماكن الدينية فرارا من أداء الضريبة كانت مدعاة لعدم التسامح معهم ، وكلها أمور جعلت الادارة المالية – طبقا للوثائق اليونانية تتعامل فى القرون الهجرية الأولى مع الكنائس والأديرة وكانها وحدات منفصله مثل تعاملاتها مع القرى ، وفى واحدة من هذه البرديات يسأل قرة بن شريك والى مصر فى نهاية القرن الهجرى الأول باسيليوس بجارشى كوم اشقوه ليرسل إلى الخزانة (بيت المال الولاية المصرية) الضرائب المجباة من الغرباء[٤٩] ، وكان أن تبع ذلك كله ما أشارت إليه الوثائق البردية حول حرص والى مصر سنة ٩٠ هـ بمطالبة مسئول الناحية بضرورة قيامة بتكليف مندوبية لجمع المتاخرات المستحقة من ضريبة الجزية بواسطة الاساقفة كل فى ناحيته وفقا للأمر الصادر من الوالى عبد الله بن عبد الملك[٥٠] .

وكان أن روعى الاهتمام بصحة القوائم والسجلات التى دونت بها أسماء الرجال المعنيين بسداد ضريبة الجزية ، وكان رؤساء القبط يقسمون على صحة هذه المعلومات التى سجلوها فى القوائم[٥١]الأمر الذى يسر حرية التعامل وبناء الثقة بين القيادة العربية ، والكهان ورؤساء القرى ذوى الصلة بهذه السجلات الضريبية ، مما ساعد على تقدير قيمة الصريبة للمصريين ، والتى كان من الممكن جمعها بنحو دينارين .

ولم تختلف طرق الجباية فى عهود الثبات المبكرة (عصر الولاة) عن نظيراتها المتأخرة (الاستقلال – الخلافة الشيعية) ، فما زال فى هذه الأخيرة سكان

---

46 -Edtran Schiller : Ibid , p 55-57 .

47 -Mohamed AbedElrahman : Ibid p 14 .

48 -Mohamed. N . AbedElrahman : Ibid p 15 .

٤٩- أشار اليها الدكتور محمد عبد الرحمن أنها الضرائب معدومة الهوية اى تم جبايتها من عناصر غريبة لاجئة (Ibid p16).

50- Mohamed. N . AbedElrahman : Ibid p 16.

51. -Mohamed. N . AbedElrahman : Ibid p 8

الكورة ، ورؤساء قراها ، وذوى النفوذ فيها يؤدون نفس الواجب فى انهاء اجراءات الجباية على نفس النهج الذى كانوا يؤدونه فى بواكير أيام الثبات ، وتؤيد الوثائق البردية والمصادر العربية القديمة محاولاتنا لاثبات الواقع المادى بشأن الجزية خلال هذه المتأخرة .

ولا مندوحة هنا من أن نأخذ من تاريخانية الواقع المصرى فى عهد الطولونيين والأخشيديين والفاطميين بما نجعله دليلا على صيرورة استقرار جباية الجزية بمصر خلال هذه العهود ؛ اذ تشير البرديات العربية على ضخامة الأموال الخراجية فى النواحى المصرية حتى نهاية العصر الفاطمى ، واذا علمنا أن خراج البلاد – آنذاك – كان يعبر فى ضخامتة عن تعاظم الأعداد القبطية و بالأراضى التى فتحها العرب عنوة وأبقاها المسلمون فى أيدى اصحابها ؛ وظلوا عليها كذلك بمرور الوقت يؤدون خراجها ؛ وكذا هؤلاء الذين ظلوا على أراضيهم المتروكة لهم بعد فتحها صلحا ، فان القبط فى مصر الذين حافظوا على مسيحيتهم لم يدخروا وسعا فى أن يتعاونوا مع القائمين والواقفين على شئون جباية الجزية ، ولدينا دليلان من برديتين ؛ أولاهما ترجع إلى القرن الثالث لهجرى والآخرى فاطمية ؛ وفى كلتاهما إفادة بأن الموظفين المشرفين على جباية الجزية فى مصر وصعيدها كانوا من الأقباط[٥٢] .

ومهما يكن من أمر فإن اتصال أصحاب الكورات بعامل الخراج فى ناحيته من أجل جباية الخراج كان يأخذ نفس الأسلوب الإدارى لجسطال الكورة فى داخل كل أبرشية من أجل الجزية حتى نهاية العصر الفاطمى ، الأمر الذى كشف عن احتكار الأقباط للوظائف المالية فى مصر ، وكان الجسطال والجهبذ[٥٣] يقومان بالعمل على تغطية مطالب السداد المطلوبة تبعا لقوائم كلا الضريبتين ، ولئن كان الأول قد تأكدت آنذاك مهمته فى هذا المضمار ،على حين كان الجهبذ يعمل على تيسير وجود العملات المالية المطلوبة لسداد الضريبة وقت حاجة المطالب للسداد إلى تصريف (السفاتج – والضمانات المالية) إلى أوراق مالية تمكنه من سداد الضريبة تنفيذا للأمر الصادر من والى البلاد واذا قارنا عمل كل من الجسطال والجهبذ نلمس بأن كليهما كان حريصا على قيام كل قرية فى سائر النواحى المصرية بمسئوليتها بالتضامن عن الضرائب المفروضة عليها ، مع تقديرنا الكامل بما كان يقوم به الجسطال من مهام حكومية تجعله أوثق ارتباطا بالجهات الحكومية فى مصر .

على أن الوثائق البردية المتاحة لم تكشف عن طريقة كيفية تعيين الجسطال ومعاونية أو تناقص أعداد رؤساء النواحى - تبعا للتطور - بالأبرشيات الخمسة فى

٥٢- جروهمان : ج ٣ ، ص ١٦٣ .

٥٣- كان يتولى مهمه تحويل الأوراق المالية أو السفاتج إلى مبالغ نقدية يمكن استخدمها فى سداد قيمة الجباية ، وحول مهمة الجهبذ أنظر هانى حسن أحمد: النشاط التجارى فى جنوب شبه الجزيرة العربية فى العصر العباسى (١٣٢ – ٦٥٦هـ / ٧٥٠-١٢٥٨م) صفحة ١٥٠، رسالة خطية سنة ٢٠١٤م ، جامعة سوهاج .

عهد الثبات ، غير أن ذلك النقصان إن وجد فلا يؤثر بطبيعة الحال على عمل الجسطال ، فيظل مهما طال به الوقت أو تضاءلت أعداده ممثلا ومسئولا بالاتصال بالوالى فى مصر وتابعية الرسميين وعلى رأسهم عامل الخراج الذى تنتهى إليه القوائم والسجلات والحسابات بمركز الولاية فى مصر .

والأمر الذى لا شك فيه فإن التنظيمات الادارية الإسلامية التى حافظت فى مصر على طريقة الجباية البيزنطية منذ فجر الإسلام قد ظلت قائمة ومعمولا بها فى الأقسام الخمسة وما تابعها من النواحى بكل أبرشية ، وان استمرارية هذا التقسيم ينهض دليلا على قيام كل قسم باختصاصه حتى نهاية العصر الفاطمى من جباية الجزية مستندة إلى المسئولية التضامنية لكل قرية بفعل تكليف صادر من الوالى – أو الحاكم إلى كبار قساوستها وذوى النفوذ فيها.

وعلى جانب آخر فإن جباية الجزية من اليهود كانت تتم ضمن ما كان يجبى من النصارى من واقع السجلات والقوائم ، فالموظفون الكبار الذين باشروا مهمة الجباية كانوا كلهم من النصارى ، ولم تكشف الوثائق البردية عن يهودى واحد كان يعمل فى التسجيل أو اعداد القوائم أو الجمع أو الاحالة ، وبالتالى فلا توجد سجلات أو قوائم تخص اليهود فقط وفى الغالب فإن مقادير الجباية الواجبة على كل يهودى خلال عهد الثبات كانت مثبته بالقوائم القبطية نفسها بكل ناحية من نواحى كل قسم من هذه الأقسام الخمسة ؛ ويمكن القول فى ضوء ذلك كله بأنه لا وجود لطريقة بعينها تخص الجباية من اليهود وآخرى للنصارى ؛ فالطريقة واحدة للطائفتين ، والموظفون المباشرون لها من الأقباط ، وهم انفسهم الذين كانوا يوالون العمليات التسجيلية والحسابية لكلتاهما قبل أن ينتهى الأمر باحالة الحسابات لمركز الولاية بالحاضرة .

على أن الضرورات تعول على جهود آخرى يعتمد عليها فى إماطة اللثام عن ذلك الغموض الذى أحاط بطرق جباية ضريبة الجزية فى مصر بعد عصر الولاة ولاحقيه وبغير ذلك يظل المؤرخون يعتمدون على استنتاجات مبنية على مظان أو إجتهادات دونما أدلة موثقة تهدينا إلى التصديق الكامل بهذا الخصوص.

وحصاد ما أسلفناه من طرح يفيد بأن مقادير الجزية المجباة من نصارى مصر ويهودها على مدى خمسة قرون ونصف تقريبا ظلت تمثل موردا ثابتا من موارد بيت المال خلال تبعيتها للخلافة وعهود استقلالها لما كان لها – آنذاك - من ضخامة قيمتها دون اهتزاز أو تراجع ، وبفعل ثبات طرق جبايتها ونجاح الإدارة الإسلامية فى اختيار مباشريها ، وكان أن اثبتت هذه السياسة العربية الإسلامية كفاءتها ونجاحها فى استقصاء أموال الجزية ، ويستثنى من ذلك كله الفترات التى شهدت سياسة غاشمة سلكها بعض الحكام ابان حكم الولاة ، وعهد الخليفة الحاكم بأمر الله الفاطمى .

تراجع جباية الجزية فى مصر فى عهد سلاطين الايوبيين والمماليك

من الثابت أن انتشار الإسلام قد مر بعدة مراحل حتى صار ملموسا مع نهاية العصر الفاطمى وأصبح التصديق القاطع لدينا بأن الإسلام منذ ذلك الوقت قد بات خالصا عند من أقبل على اعتناقة بين نصارى مصر ، وأن الشواهد قد أثبتت بما لا يدع مجالا لاى شك نجاح عملية الانتشار هذه فى صورها التدريجية حتى كملت بإحراز نتائج رائعة فى نهاية القرن السادس الهجرى ، وقد كانت ارهاصات نجاح هذه العملية منذ القرن الثانى الهجرى قد يسرت السبيل أمام الحكومات لتسلك سياسات هادئة فى مراحل آخرى ، ولاحراز نجاحات فى القرن الثالث الهجرى فيما ساعد على تحقيق آخرى فى القرن الرابع ، مما أتاح أمام الكثيرين ابداء رغبتهم للدخول فى الإسلام فى القرنين الخامس والسادس الهجريين ،والمعول عليه فى موضوع الجزية ليس فى إعتناق الإسلام أو كراهيته وانما فى الاحصاءات الرقمية لأعداد الذميين التى تكشف عن كم الموارد المجباة من الجزية باعتبارها الاساس فى نقصان مقادير الجباية من موارد هذه الضريبة فى ضوء نظر الحكم الإسلامى الذى اقر باعفاء كل من دخل الإسلام من أدائها .

وباعتمادنا على تطبيق نظر الحكم الإسلامى فى جباية أموال الجزية أمكننا التاكيد على تراجع مقادير هذه الجباية مع بداية العصر الأيوبى (٥٦٧- ٦٤٨ هـ / ١١٧١ – ١٢٥٠م) ؛ وبالرجوع إلى المصادر المعاصرة لعصر سلاطين الأيوبيين والمماليك نلمس الانخفاض التدريجى بين حين وآخر منذ ذلك الوقت فى مقادير الجزية التى أداها المصريون ؛ ولنضرب مثلا هنا بقرية دلجة من قرى الصعيد الأوسط ؛ فقد كان أهلها احدى عشر الف نصرانى وقت دخول الإسلام مصر ؛ وما لبث هذا العدد أن أخذ فى النقصان حتى صار فى أوائل العصر الأيوبى أربعمائة نصرانى فقط [٥٤].

ونستدل من خلال المصادر عن انخفاض مقادير الجزية فى مصر أيام حكم الأيوبيين والمماليك اذا ما قارناها بمثيلاتها أيام ثباتها خلال فجر الإسلام وعهود الاستقلال ، وذلك فى ضوء الأعداد المسيحية وقيمة ما أدته من مبالغ منذ أيام صلاح الدين يوسف بن أيوب ؛ والمبالغ النقدية هذه تؤكد تدرج عمليات انخفاض هذه المقادير خلال العصر الأيوبى ، فما جباه صلاح الدين من نصارى صعيد مصر كان كبيرا[٥٥]، فبلغ المتحصل منها من بلاد الصعيد ١٣٠ ألف دينار[٥٦] وهى قيمة لا يستهان بها ، بينما انخفضت هذه المقادير حتى باتت فى عهد السلطان الصالح نجم الدين أيوب فى أواخر العصر الأيوبى ضئيلة جدا ؛ فهذه الفيوم بكل نواحيها لم يجمع منها سوى ٣٢٨٤ دينار جباها المسئولون من ١١٤٣ ذمى فرضت عليهم الجزية –

٥٤- أبو صالح الأرمنى ؛ نفسه ، انظر كتابنا : " مظاهر الحضارة فى مصر العليا فى عصر سلاطين الأيوبيين والمماليك "؛ الصحوة ، القاهرة ١٤٠٨ هـ/ ١٩٨٧م ، ص ١١٧ .

٥٥- المقريزى :" الخطط "، ج ١ ، ص ١٠٧ .

٥٦- نفسه والصفحة .

آنذاك - ، بالاضافة إلى ٢٧٠ دينار حصلت من ١٣٩ ذمى كانوا قد قدموا من خارجها[٥٧] مع ملاحظة تدنى هذا الحاصل الرقمى وتدنى ومقادير جبايته بالمقارنة بما سبق من عهود مبكرة ووسطى من عصور مصر الإسلامية .

أما فى عصر المماليك ، فقد أظهر المقريزى[٥٨] كثرة اظهار النصارى للاسلام ايام عصر السلطان الناصر محمد بن قلاون[٥٩]بحيث صار من المؤكد فى عهود لاحقة فى ظل النظام الإقطاعى تراجع قيمة الضريبة المقررة على الشخص الواحد من الذميين ، ذلك أن الجباية – آنذاك – قد دخلت من اختصاص أصحاب الاقطاعات ، وبالتالى فان المقطعين كانوا يتجهون خلال حكم المماليك إلى مصالحة من بها من نصارى على حساب مقادير الجوالى ، ولا يمكن فى هذا السبيل اغفال حاجة كل مقطع إلى جذب من ينتمى إلى اقطاعه من نصارى مصر ، ومصالحتة درءا للمخاطر ومنعا للقلاقل .

وكان أن بدأ العمل على تخفيض قيمة الجزية المقررة على الذميين حين نظر سلاطين المماليك إلى الجوالى كوسيلة من الوسائل المستخدمة من أجل جذب النصارى وتقريبهم ، وسرعان ما زادت الرغبة فى تخفيضها بفعل السياسة التى سلكها المقطعون ، وفى هذا الاطار بلغت قيمة الجزية ستة وخمسين درهما للفرد الواحد حين كانت جارية فى الديوان الخاص السلطانى[٦٠] الذى يشرف على الشئون المالية للسلطان المملوكى ، ولما دخلت الضريبة فى اختصاص المقطعين انخفضت حتى صارت أربعة دراهم عن كل شخص ذمى ،الأمر الذى يؤكد فعالية الأسباب السياسية والاقتصادية ، ويشير القلقشندى[٦١]إلى أن أعلى قيمة لضريبة الجزية قد بلغت فى مصر خمسة وعشرين درهما على الشخص بينما أصبحت أدنى قيمة لها عشرة دراهم .

أما ما يخص الاحصاءات الرقمية ذات الصلة بالاعداد النصرانية المكلفة بأداء الجزية فى أيام تراجع الجباية فلا نملك ازاءها سوى الاقرار بمزيد من البحث فى الوثائق والمصادر للوقوف على تباينها بين حين وأخر خلال هذا العهد ، ومدى ما تشكله فى ميزانية الدولة المماليكية حين كانت جارية فى الديوان السلطانى ، ومؤثراتها فى تطور مالية الاقطاعات حين تولاها المقطعون ، ثم ماذا عن السياسات

٥٧- النابلسى (ت ٦٦٠ هـ) " تاريخ الفيوم وبلاده "، القاهرة المطبعة الاهلية ١٨٩٨ م ، ص ٢٤ – أنظر كتابنا : مظاهر الحضارة فى الوجة القبلى ، ص ١٠٧ .

٥٨- نفسه ج١ ، ص ١٠٦ .

٥٩- ابن اياس (ت ٩٣٠هـ) : "بدائع الزهور فى وقائع الدهور" ، بولاق ١٣١١ ، ج ٢ ، ص ٢٤٩ – انظر محمد أحمد : نفسه ، ص ١١٨ .

٦٠- النويرى :(ت ٧٣٢) "نهاية الأرب ، فى فنون الأدب ، دار الكتب المصرية" ١٣٥٠ – ١٩٣١م، الجزء الثالث ،ص ٣٣١ .

٦١-(ت ٨٢١هـ) "صبح الاعشى فى صناعة الانشا "، القاهرة ١٩١٢ – ١٩١٤ – الجزء الثالث ، ص ٤٦٢ – ٤٦٣ – راجع كتابنا : "مظاهر الحضارة فى مصر العليا "، ص ١١٨ .

التى سلكها هؤلاء تجاه الفلاحين والموظفين ممن فرضت عليهم الجزية ، من اعفاء وتشدد فى الجباية واثر ذلك كله فى صيرورة الحياة المالية بكل إقطاع من إقطاعات السلاطين والأمراء والأحفاد .

وصفوة القول فان مقادير جباية الجزية فى مصر قد شهدت انخفاضا بسبب محدودية الأعداد الذمية المكلفة بأدائها والقيمة النقدية المقررة على كل شخص منها

طرق جباية الجزية فى عهد التراجع (٥٦٧ – ٩٢٢هـ / ١١٧١ – ١٥١٧م)

سرعان ما طرأ تغيير على طريقة جباية الجزية منذ أن انتقل حكم مصر إلى الأيوبيين ثم المماليك، اذ دخل اختصاص هذه الجباية فى حساب الدواوين ، وتؤدى سنويا حتى تم العمل بالروك الناصرى سنة ٧١٥هـ ، وكان أن انحصر ذلك التغيير فى الأقاليم حين تولاها المقطعون ، بينما كان هناك موظف كبير خاص فى العاصمة (القاهرة) يسمى (المباشر) ويعاونه مساعدان[٦٢]وهو الذى انفرد بمباشرة أعمال الجباية داخل العاصمة ؛ ويعمل فى ظل مباشرته جمع من الموظفين من ذوى الخبرة فى تصريف الأمور المالية .

وكان المباشرون فى العاصمة يعدون كشوفا تثبت فيها أسماء الرجال الذميين ، وكان على هؤلاء أن يعدوا ايصالات يعطونها لكل من دفع الضريبة ، على حين كان يصرح للنازحين خارج بلدتهم أن يؤدوا الجزية فى البلد النازح إليها على أن يحضروا ايصالا بذلك حتى يعفى من آدائها عند وصوله إلى بلدته[٦٣]، على غير العادة التى سادت فى بواكير وأواسط العصر الإسلامى حيث كان النازح يظل معفيا من اداء الجزية حتى يعود إلى ناحيته ، ومما يذكر فى هذا السبيل أن الأقباط فى مصر اتهموا بأن ذلك التغيير كان من تدبيرهم خلال عصر المماليك حتى تتاح أمامهم الفرصة للافلات من دفع الضريبة ، وفى ذلك يذكر المقريزى[٦٤] (وصاروا يتنقلون فى القرى، ولا يدفعون من جزيتهم الا ما يريدون ؛فقل متحصل تلك الجهة بعد كثرته).

على أن الهاربين من دفع الجزية خلال القرون الهجرية الأولى كانوا يواجهون تشددا من قبل لحكام ؛ ويتم الزامهم بالسداد مع منحهم تيسيرات بالبقاء فى أماكنهم التى لجأوا إليها اذا دفعوا الضريبة ، ودون أن يتركوا كل هارب أو غريب حرا الا بعد تنفيذه لأمر السداد[٦٥]؛ ولم يعد ذلك كله موجودا زمن المماليك لاسباب تعد كلية فى خضوع الجباية لارادة صاحب الأقطاع.

٦٢- القلقشندى :" صبح الأعشى "، ج ٣ ، ص ٤٦٢ – ٤٦٣ .

٦٣- النويرى : نفسه ، ج ٣ ، مخطوطة ورقة ٩١ – محمد أحمد : مظاهر الحضارة ، ص ١١٩ .

٦٤- الخطط ، ج ١ ، ص ١٠٦ .

65 -Mohamed. N. Ibid ,p 73 .

وبالنظر إلى طريقة جباية الجزية قبل الروك الناصرى ، نلاحظ أن ما جبى منها كان يعد فى حسابات الدواوين التى بدورها تعتمد فى تعاملها مع الحسابات المجباة على الكشوف المعدة من قبل المباشر فى العاصمة، ويختلف ذلك الأمر بطبيعة الحال بعد الروك الناصرى حيث كان المقطعون فى الأقاليم مسئولين عن حسابات الجزية فى داخل اقطاعاتهم معتمدين – بطبيعة الحال – على كشوف وقوائم مسجل بها أسماء الدافعين ، وفى تلك الحال كانت الجزية تجرى مجرى مال ذلك الاقطاع[٦٦] ويكون أصحاب الاقطاعات على اختلاف مستوياتهم هم المسئولون عن أى تقصير قد يفسد عمليات الحصول على حق اختصاصاتهم من الذمى الذى كثيرا ما يستغل هذا التطور لصالحه كى يهرب من الدفع .

على أن تبعية الجباية لإدارة النظام الاقطاعى قد جعلت ضريبة الجزية ليست بالقدر الرئيسى والمعول عليه فى الارتقاء بخزانة الدولة عصر سلاطين الأيوبيين والمماليك ، ولا أمل هنا فى الاصلاح وتعديل قدر الجباية طالما انها خاضعة لهوى صاحب الاقطاع بوصفه المسئول عن اقطاعه بكل استحقاقاته المالية ، وطالما أنه يؤدى ما عليه من الضرائب لحكومة المماليك ، فالمقطع كان يدخل فى زمام اقطاعه كل شىء يجبى بشأنه ما يشاء من الأموال والحاصلات من خلال ادارة من إعداده - فيما نظنه صحيحا - ، وليس بتدبير من الحكومات على ذلك النحو الذى ساد عهد الثبات ، ومن هنا لم نسمع عن وجود جسطال الكورة الذى كان ممثلا لمحورية جباية الجزية فى عهد الثبات ، وكذا لم نسمع عن رؤساء القرى وذوى النفوذ فيها ؛ واكتفى النظام الاقطاعى العسكرى الجديد على نحو ما أسلفنا فى مصر بوجود المباشر فى الحاضرة ، ومعه المعدون للقوائم والكشوف ، وعلى نفس الغرار كان مع المقطعين من يختارونهم للقيام بعمليات التسجيل ، وكل ذلك فى اطار رضا وقبول صاحب الاقطاع سلطانا كان أو أميرا أو من كبار الأجناد .

ويمكننا أن نصل إلى نتيجة مفادها بأن كثرة إظهار النصارى فى مصر للإسلام أيام حكم الأيوبيين والمماليك ليست هى العامل الوحيد فى تراجع مقادير الجباية فى الجزية ، بل إن تطور طريقة الجباية ، وخضوعها لهوى صاحب الاقطاع لا يقل تاثيرا فى حدوث ذلك التراجع بعد أن بات الهروب من أدائها أمرا يسيرا أمام الراغبين فى الهروب منها.

وصفوة القول فإن تراجع مقادير جباية الجزية فى عهد سلاطين الأيوبيين والمماليك قد جاء تبعا لدخول غالبية نصارى مصر فى الإسلام وفى ضوء ضعف دينامية عمليات الجباية فى ظل خضوعها لصاحب الأقطاع وافتقاره للعونة ممن لهم صلاحية فى تصريف أموال اقطاعيته .

٦٦- ابو المحاسن : النجوم الزاهرة ، ج ٩ ، ص ٤٣ و ٤٤ و ٤٥ .

خـاتـمة

كشفت الوثائق البردية والمصادر العربية القديمة عن تباين جباية الجزية فى مصر خلال عهدين ، أولاهما (٢٠- ٥٦٧هـ/ ٦٤١ – ١١٧١م) كانت قيمة الضريبة فيه تمثل موردا رئيسا من موارد بيت المال بفعل تعاظم مقاديرها المجباة ، وحسن تصريفها فى تغطية نفقات مطالب الحكومات الإسلامية خلال عهود الولاة والاستقلال والفاطميين على حين كان ثانيهما (٥٦٧- ٩٢٢هـ / ١١٧٧- ١٥١٧م) يشهد على تراجع المقادير المجباة ؛ بحيث لم تعد هذه الموارد عاملا من عوامل استقرار الحكومات فى عهد سلاطين الأيوبيين والمماليك ؛ ولم يكن ذلك كله إلا بفعل ذلك التطور السلبى الذى أصاب طريقة الجباية ؛ ومقاديرها بعد خضوعها لمقاصد صاحب الاقطاع .

وكان أن نجح الجباة فى عهد الثبات بفضل نجاح منظومة ادارها الجسطال والقساوسة وذوى النفوذ فى القرى ، وبمباشرة ورئاسة عامل الخراج بكل ناحية وبتدخل من الوالى فى مصر تبعا لاختلاف العهود .

ولما ضاقت السبل إزاء ذلك التراجع الذى منيت به جباية مصر من الجزية انحطت الموارد ؛ وعجزت عن تغطية أبواب الصرف بسبب ضخامة نفوذ أصحاب الاقطاعات الذين خضعت لأهوائهم أمر الجباية والصرف .

Abstract

Gizia collecting in Islamic Egypt between the stability and the retreat (20-922-A.H/641 – 1171 A.D)

****

Gizia tribute in Egypt after the Arab conquest is considered as important legal tribute and one major resource of treasury which organized the relation between Arab conquerer and copts in Egypt , It remained till the end of Fatimid age and new development happened to the way of the tribute system since the Dewaan Took control of its collection in the mumluk's age under the supervision of the owner of the fief and by his permission .

We call the period between (20 – 567 H / 647 – 1171 AD) AS STABILITY AGE , during that period , its collection was still the main source of income to share in the financing in Egypt , but we call the other period (the Retreat age), that is of Sultan's age (567- 922 A.H / 1171 – 1517 A.D), its collection because of the set back of Egypt in this age was abolished, and the embrasing of most copts of Islamic – coducted.

We have carried out our main studies of the tribute collection in Egypt depending on papyrus paper and Ancient Arabic sources , and we have reached to the important conclusion from our divided element as follows:-

1- limited meaning , Gizia , the stability, the Retreat .
2- The fact of tribute collection in the stability age .
3- The tribute collection way in the stability age .
4- The Retreat of the tribute collection in the Aubeds and Mamluk's age .
5- Gizia tribute collection in the Aubed and Mumluk age .

مصادر البحث

أولا : ١- القرآن الكريم

ثانيا : كتب التفسير

٢- ابن عطيه الأندلسى (ت : ٥٤١ هـ)
" المحرر الوجيز فى تفسير كتاب الله العزيز " ؛ تحقيق دكتور / السيد عبد العال السيد – ط أولى ، الدوحة قطر ١٩٩١م ؛ الجزء السادس .

٣- ابن عاشور (محمد الطاهر ت : ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣م)
التحرير والتنوير ؛ بيروت ط أولى، مؤسسة التاريخ ١٤٢٠ هـ / ٢٠٠٠م ، الجزء العاشر.

ثالثا : الوثائق البردية

٤- جروهمان : " أوراق البردى العربية " ؛ دار الكتب المصرية ، ترجمة حسن إبراهيم حسن ، الجزء الثالث ، وثائق رقم ١٨٠ و ١١٤ و ٢٢٤ و ٢١١ .

رابعا: المصادر العربية القديمة

١- أبو صالح الأرمنى (أرخ لعصر الخليفة المستنصر الفاطمى) ، نشر ايفتس ، اكسفورد ١٨٩٣ م

٢- ابن عبد الحكم (ت: ٢٩٧هـ)
" فتوح مصر وأخبارها "؛ ليدن ١٩٢٠ ، القاهرة ١٩١١ ، الجزء الأول .

٣- البلاذرى
" فتوح البلدان " ، بيروت ١٩٨٣ ، راجعه وعلق عليه رضوان محمد رضوان

٤- البلوى (توفى فى النصف الأول من القرن ٤ هـ)
" سيرة أحمد بن طولون " تحقيق محمد كردى على ؛ دمشق ، سنة ١٣٥٨ هـ

٥- حنا النقيوسى (من معاصرى القرن السابع الميلادى)
" تاريخ "
Chronique de Jeun eveque de Nikiou texte Ethioien public et traduit par N.H zotenberge notice et extrait des Manuscrits de la bibliotheque national et autre bibliotheques , Paris , 1883 .

٦- ساويرس بن المقفع (توفى أواخر القرن ٤ هـ)
" سير الآباء البطاركة "؛ نشر فريد سيبولد المجلد الأول القسم الأول،باريس.

٧- الكندى (ت : ٣٥٠هـ)
" كتاب الولاة والقضاة " بيروت ط الأباء اليسوعيين، ١٩٠٨ م .

٨- القلقشندى (ت: ٨٢١هـ)
" صبح الاعشى فى صنالعة الإنشا " : الجزء ٣ ، القاهرة ١٩٢١ – ١٩١٤ م .

٩- ابو المحاسن (ت : ٨٧٤ هـ)

" النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة " ط مصورة ، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٦٣ جزء ٤ و ٩ .

١٠- المقريزى (ت: ٨٤٥هـ)

" المواعظ والاعتبار فى ذكر الخطط والأثار " بولاق ١٢٧٠هـ ، الجزء الأول .

١١- المواردى (ت ٤٥٠ هـ)

" الأحكام السلطانية " ، القاهرة ١٢٩٨هـ

١٢-النابلسى (ت: ٦٦٠هـ)

" تاريخ الفيوم وبلاده " القاهرة ، الطبعة الأهلية ، ١٨٩٨م .

١٣-النويرى (ت : ٧٣٢هـ)

" نهاية الأرب فى فنون الأدب " دار الكتب المصرية ١٣٥٠ هـ ، الجزء الثالث

١٤-ابن اياس (ت: ٩٣٠ هـ)

" بدائع الزهور فى وقائع الدهور " ، بولاق ١٣١١هـ ، الجزء الثانى .

خامسا:المراجع العربية الحديثة

١- سيدة اسماعيل الكاشف " مصر فى فجر الإسلام " القاهرة ، ١٩٤٧م

٢- سيدة اسماعيل الكاشف " مصر فى عصر الاخشيدين " القاهرة ١٩٥٠م

٣- محمد أحمد محمد " مظاهر الحضارة فى مصر العليا فى عصر سلاطين الأيوبيين والمماليك " ، الصحوة ، القاهرة ١٩٨٥م .

سادسا : المراجع الأجنبية

1- Edtran schiller ten Coptic legal texts , New york , 1933 .

2- Mohamed .N.Abed el Rahman : The tribute system in Egypt during 1st A.H , 7st A.D . Journal of the Egyptian for Historical studies , V, 48 2012 – 2013 .

3- Munier (Henri) : L'Egypte Pyzantine (Precis d L'Hist Egypte , T 11)

4- Petra M Sijpestijn : shaping a Muslim state , the world of A mid – Eighth, Century Egyptian official , (Oxford 2013)

الزخارف الجصية على العمارة التقليدية في قطر

د. محمد حلمى محمد مصطفى•

تقع قطر في وسط الساحل الغربى للخليج العربى تقريبا, اشتهر موضع قطر وعرفت منذ فترات بعيدة فذكرها بطليموس في خريطته المشهورة في القرن الأول الميلادى باسم "Catara" "خريطة ١", واعتبر موضعها ذو أهمية استراتيجية اكتسبتها من أهمية الخليج العربى نفسه باعتباره من اهم الروافد المائية الملاحية التجارية على مستوى العالم, حيث ربط هذا الممر بين أجزاء العالم القديم ما بين الهند والصين ووسط وشرق اسيا ومناطق غرب اسيا وافريقيا والبحر الاحمر[١] "خريطة ٢", ونتيجة لذلك فقد كانت محط انظار واتجاه بعض الهجرات البشرية سواء القادمة من جنوب الجزيرة العربية أو اليمن أو تلك الهجرات القادمة من شمال الجزيرة وجنوب مناطق الشام التى تمركزت بتلك المنطقة لغناها الطبيعى والبيئى منذ الفترات القديمة (حقب ما قبل التاريخ) التي يذكر كون قطر في تلك الفترة كانت مرتعا خصبا كثير الماء والعشب[٢], ودلت الاعمال الاثرية والتنقيبات على التاريخ الموغل لشعوب تلك المنطقة, والتى يرجع بعضها للعصر الحجرى القديم فى مناطق الكويت والبحرين وقطر والامارات وعمان, وهى المنطقة التى اشتهرتبإقليم البحرين, وقد استمر هذا التواجد والظهور منذ الالف السادس قبل الميلاد تقريبا وحتى حدوث بعض التغيرات المناخية والأرضية فى منطقة الخليج حدود الالف الثالث قبل الميلاد تقريبا[٣], ويعتبر الكنعانيين والفينيقيين من أوائل الشعوب التى استقرت فى مناطق الخليج العربى قبل الاستقرار النهائى لها على سواحل الشام[٤], وخلفهم الكلدانيين والأكاديين[٥]بل ويعتقد أن (نابوبولاسر) أحد أشهر ملوك الكلدانيين قد حكم البحرين قبل أن يتولى الحكم فى بابل[٦],وقد استمرت تلك الهجرات من العصور القديمة حتى الوسطى بل والحديثة, وقد استفادت تلك الجموع البشرية من موقعها على

• مصر

١- العسكرى, سليمان: التجارة والملاحة فى الخليج العربى فى العصر العباسى, مطبعة مدنى, القاهرة بدون, ص ١٨٧

٢- طه، منير يوسف: قطر عبر عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية، دار العراب، ٢٠١٢, ص ١٧

٣- طه, منير: قطر فى عصور ما قبل التاريخ, المجلس الوطنى للثقافة والفنون والتراث, الدوحة٢٠٠٣, ص٢٥

٤- سنان, محمود بهجت: تاريخ قطر العام, بدون, ص١٤

٥- شاكر, محمود: موسوعة الحضارات القديمة والحديثة وتاريخ الأمم, ج١, دار أسامه ٢٠٠٢, ص ٥٥

٦- سنان: تاريخ قطر العام, ص ١٧

البحر فاشتغلت بصيد الاسماك واللؤلؤ والتي اعتبرت مصايد قطر اشهر واغنى تلك المصايد, إضافة الى التجارة بين مناطق الخليج والهند وشرق افريقيا من جانب ومناطق الهلال الخصيب والشام من جانب أخر لتجنى بذلك ارباح كبيرة[٧], والذى من المؤكد أن يكون قد صاحبها تقدم واهتمام بالعمائر وزخرفتها.

وكانت العوامل الدينية والبيئيةوالاقتصادية من أهم العوامل التي ساعدت على الهجرة المتبادلة بين شطري الخليج العربي من جانب وبين مناطق الهند والصين وشرق افريقيا[٨] بل والهجرة الداخلية بين مناطق وسط الجزيرة العربية وسواحلها مما وفر بيئة مثالية في مناطق كقطر لانتشار التأثيرات الوافدة, ولعل من أهم تلك المدن التي شهدت حركات هجرة متتابعة بين الطرفين هي مدن (بوشهر-بندر عباس-لنجه) على الجانب الفارسي, ومدن (الزبارة -العقير-المنامة- دبى) على الجانب العربي[٩], وقد أدت تلك التفاعلات إلى توحيد النمط الفكريالإنسانيوإبداعاته الفنية, وقد تجلت تلك المؤثرات فى العديد من مظاهر الحياة بمناطق الخليج عامة ومنطقة قطر التيهي محل الدراسة خاصة,ولعل الوحدات الزخرفية والنقوش الجصية الجدارية هى واحدة من أهم وأكثر النماذج شيوعا وملاحظة فى جميع مدن الخليج تقريبا, وإذا كانت الأمثلة الأجمل فى البحرين فإن الأمثلة ألأكثر وضوحا تعد فى قطر منها فى أي من دول الخليج الأخرى.

الجص بداية هو لفظ معرب،ويعنى الجير وهو طلاء يطلى به, ولغة أهل الحجاز فيه قولهم " قص أو جص" ولصاحبه "جصاص"[١٠], وعرفة الإغريق قديما بالـ(جبس- Gypsum, Gypseous)[١١], ومعروف علميا بثنائي هيدرات كبريتات الكالسيوموهو مادة صلبة من مواد البناء المعروفة, وقد جرى تحضير الجص قديما من خلط مادة الكلس مع مسحوق الرخام, وفى العصور الوسطى حضر من الجبس الذى يخلط بالكلس, وكانيصب فى قوالب وتشكل قبل جفافها ويتم احداث الزخارف عليها قبل أو بعد جفافها, وحديثا يتم تحضيره بجلب كميات منه على شكل مكعبات ويفصل بينها أسطح خشبية, ثم يشعل فيها النار, ثم يتم سحق الناتج باستخدام أداة حادة, لينتج لنا الجبس الناعم والخشن ليوظف كلا منهم في عمله[١٢], استعمل الجص كمادة للبناء والزخرفة على مر العصور فاستخدمه الفراعنة[١٣] والاشوريين والبارثيين والاخمينيين والساسانيين[١٤] الذين برعوا في

٧- طه:قطر فى عصور ما قبل التاريخ, ص٢٢

٨- القاسمى: الوجود الهندى, ص ص ٢٥: ٣٥

٩- عبد الله, محمد على: الزخرفة الجبسية, مركز التراث الشعبى بدول الخليج, الطبعة الاولى, الدوحة ١٩٨٥, ص ٩

١٠- ابن منظور, ابو الفضل جمال الدين محمد : لسان العرب, حرف الجيم, مادة جص

١١- البعلبكى, منير: معجم المورد, دار العلم للملايين, بيروت١٩٦٧, ص ٤٠٦

١٢- الخليفى: العمارة التقليدية، ص ص ٢١٦: ٢١٧

١٣- المدائن: هى جمع مدينة شيدها أنوشروان بن قباذ وأقام بها, وأول من عمر بها هو أردشير بن بابك ويعتقد أنها سميت بذلك لكونها مكونة من سبع مدن وعلى ذلك سميت بالجمع, دخلها العرب بقيادة

استخدام وحداتها النباتية والهندسية, كما استخدم في العصر الإسلامي لدى الامويين[١٥] واستمر العباسيينبعد ذلكفى استخدام نفس المادة ليخرجوا لنا بدائع فنية, فقاموا بتشييد مدينة (سر من راء) سامراء[١٦]تلك المدينة الأسطورة التى انتجت للفن الإسلامي أحد اشهر أنماطه الزخرفية والتى عرفت باسمها (طرز سامراء الثلاثة)[١٧], ومنها انتشرت إلى البقاع الإسلامية عامة وكان ترديدها الأشهر فى مصر فى الأثر الطولوني الأشهر وهو مسجد أحمد بن طولون الجامع, وكان الجص هو عمودها الفقريوبذلك فإن عملية استخدام الجص قد عرفت وانتشرت فى مناطق عديدة أرتبط بعضها ببعض من خلال التجارة أحد أهم تلك الروافد التى انتقلت من خلالها التأثيرات بين الأقاليم المختلفة, وتعتبر منطقة الخليج العربي من المناطق التى شهدت استخدام واسع للزخارف والمنتجات الجصية عبر جميع مناطقها تقريبا فهو يبدو ملاحظا فى السعودية والكويت والبحرين وعمان وإن كان ظهوره بشكل أكبر فى العمارة التقليدية في قطر, وفقد حظيت منطقة قطر بمميزات جعلت من المنطقي بل والأساسي ظهور الجص كعنصر رئيسي وفاعل فى أعمال البناء والزخرفة للمنشأة المعمارية.

- **الدواعي الاقتصادية:**

ارتبط الوضع الاقتصادي لمناطق الخليج عامة بعدة مؤثرات كان البحر أهمها مما جعل أغلب مقدرات الخليج وأهله تتركز عليهبشكل أساسى, ومع ندرة الزراعة أو انعدامها فى بعض المناطق أصبح الوضع الاقتصادي لأغلب تلك المناطق وضعا ضعيفا يكفى حد

سعد بن ابى وقاص بعد معركة القادسية وهى من المدن القديمة التاريخية . راجع: الحموى, شهاب الدين ابى عبد الله ياقوت البغدادى: معجم البلدان, مجلد ٥, دار صادر, بيروت ١٩٧٧, ص ص ٧٤: ٧٥

١٤- زروقى, غادة موسى وآخر: الفضاء المعمارى فى مملكة الحيرة والحكم الساسانى آن ذاك, مجلة الهندسة, جامعة بغداد, العدد ٦, المجلد١٧ لسنة ٢٠١١, ص ٣٠٦

15 -R. W. Hamilton: Carved Plaster in Umayyad Architecture، British Institute for the Study of Iraq, Vol. 15, No. 1, 1953, pp. 43: 44

١٦- سامراء: مدينة عراقية تاريخية تقع على الضفة الشرقية لنهر دجلة وكانت تشمل على العديد من الحصون العسكرية للمناذرة حلفاء الفرس قبل الإسلام, واتخذها الخليفة المعتصم العباسى (١٧٩-٢٢٧هـ/٧٩٤-٨٤٢م)عاصمة, وظلت معمورة حتى بدايات عصر الخليفة المعتضد(٨٩٢-٩٠٢م) الذى عاد مرة أخرى لبغداد. راجع : اليعقوبى, ابو العباس احمد بن اسحاق: البلدان, طبعة ليدن ,مطبعة بريل, ١٨٦٠, ص ص ٢٨: ٤٠

١٧- هو اصطلاح اطلقه العلماء على الأنماط الزخرفية التى ظهرت على الاعمال الجصية فى زخارف عمائر مدينة سامرا, والتى تمثلت بشكل رئيسى فيما عرف بعد ذلك بزخارف الارابيسك العربية والتى كانت انماط سامراء الثلاثة هى المصدر الأول لها, وقد ميز العلماء ثلاث انماط رئيسية لتلك الزخارف المنفذة على الجص من خلال درجة التحوير والتجريد فى تلك الزخارف وشكل تنفيذ الزخرفة بنوع الحفر ودرجته. راجع :

سليمان, عيسى واخرون: العمارات العربية الاسلامية فى العراق, تخطيط مدن ومساجد, الجزء الأول, بغداد ١٩٨٢, ص ص ٩٥: ١٠٣

الكفاف لأغلب السكان عدا طبقاته العليا والقائمة على تجارة وصيد اللؤلؤ أساسا وهى من أكابر العائلات بالمنطقة, وبذلك فقد فرضت الأوضاع الاقتصادية على سكان تلك المناطق نمط معماري معين يعتمد بشكل رئيسي على قلة التكاليف فى البناء والزخرفة, وعليه اقبل السكان على اكتشاف مقدراتهم الذاتية المتوفرة في بيئتهم فوجدوا ضالتهم في الحجر الجيري الذى ينتشر في ثلاثة ارباع مساحة قطر ويشغل الربع الباقي مواد خام أخرى من الطين والفروش والحصى[١٨]" خريطة ٣", وبذلك شكل الوضع الاقتصادي لسكان قطر المعبر الأول والأساسيلاستخدام الجبس فى أعمال البناء والزخرفة, فقد حقق الجبس بتوفره بالطبيعة وسهولة الحصول عليه مع انخفاض تكاليفه حلا للمعضلة المادية , كما أن الجص مناسب لجميع أنواع الأسطح, المسطح منها والغائر والبارز بل حتى للأعمدة والتيجان والتماثيل ثلاثية الأبعاد[١٩], وبالطبع فقد اختلف استخدامه بين طبقات المجتمع القطرى ما بين طبقاته الدنيا وأعيانه وهو ما يبدو واضحا من خلال أعمال الزخارف التى انتشرت على منازل الاعيان فى حين استقر الأثنان على استخدام نفس المادة الخام, كما لم يهمل المعمار القطرى غيره من المواد الخامكالطين والحصى فكان يغلفها بالجص لتدعيمها وإكسابها مظهرا جماليا مقبولا ولتصمد أمام درجات الحراة العالية والشديدة فى تلك المنطقة وخاصة صيفا, والأمطار شتاء.

- **الدواعى الدينية:**

ولا شك أن المؤثر الدينى فى الخليج من القوة بمكان أكثر منه فى بقاع أخرى لقرب تلك المناطق من دار الإسلام الأولى بالحجاز, وعلى ذلك سار أهل تلك المناطق بالخليج على نفس المنهاج من الارتباط القوى بالروابط والأوامر الدينية وهو ما أنعكس على أسلوب حياتهم فى جميع مراحلها, وتردد صداه فى طرقهم الخاصة بالبناء والزخارف التى تزين منشأتهم, وعلى ذلك جاءت مبانيهم شبيهة بتلك التى اعتمدها الإسلام كنماذج أولى له فى السياق المعمارى, ومما ذكى ذلك التشابه فى الأحوال الاقتصادية والمناخية والمزاج العام لسكان مناطق الخليج مع منطقة الحجاز, إذ ركزت دار الإسلام الأولى على البعد عن البهرجة فى البناء والاهتمام بالجوهر لا بالمظهر مع وضوح البساطة فى المبانى[٢٠], وزاد على ذلك انتماء المؤسسين الأساسيين للدولة القطرية الحديثة من آل ثان المعاضيد لبنى حنظلة بطن من بطون تميم إلى منطقة أشيقر بنجد, وكان لهذا الأساس أثر كبير عليهم فى توجهاتهم الدينية فحرصوا على تشييد المساجد وتقليد النجديين فى ملبسهم وأسلوب حياتهم[٢١], فبالنسبة للمبانى ارتبطتبدعم مبدأ الخصوصية والحشمة واحترام

١٨- ذياب, محمد عبد الله: دولة قطر دراسة لظروف البيئة الطبيعية وعلاقاتها, دار الفكر العربى, القاهرة ٢٠٠١, ص ص ١١٦: ١٣٠

19 - http://www.qantara-med.org/qantara4/public/show_document.php?do_id=584&lang=ar

٢٠- الخليفى, محمد جاسم: العمارة التقليدية فى قطر, المجلس الأعلى للثقافة والفنون والتراث, إدارة المتاحف والآثار, الدوحة٢٠٠٠, ص ص ١٩: ٢٠

٢١- بلجريف: وسط الجزيرة وشرقها

حقوق الجوار, مع عدم الانغلاق أو الانعزال, فظهر الصحن فى وسط البناء ليكون متنفس لأهل البيت مع الندرة الواضحة للفتحات المطلة على الخارج وكثرتها على الصحن[٢٢],وشغلت تلك الفتحات بابتكار عبقرى يمكن من بالداخل متابعة الخارج بدون أن يراهم احدا وهى المشربية الخشبية, ولكن عدم توفر الأخشاب فى الخليج بدرجة عالية أدى إلى ظهور المشربيات والشبابيك الجصية والمشغول بالزخارف الدقيقة الكثيفة, وبذلك حقق الجص كعنصر معمارى مساعد الغرض من وجوده ليحل محل الأخشاب فى المشربيات ويحقق فى نفس الوقت المردود الدينى المراد وهو الخصوصية لأهل البيت.

- **الدواعى البيئية والمناخية:**

وللمناخ والظروف المناخية دور كبير وفاعل فى تخطيط المدن عامة, وتقع منطقة الخليج عامة وقطر بالأخص ضمن نطاق المناطق الحارة حيث تصل فيه الحراة إلى درجات قد يستحيل معها العمل نهارا وذلك قبل دخول المؤثرات الحضارية الحديثة, وهى تدخل ضمن النطاق الصحراوى لشبة الجزيرة العربية[٢٣], وعلى ذلك حاول المعمار المسلم التغلب على تلك المشاكل بما يتوفر لديه من حلول واقعية, وقد وفر الجص ميزة فريده وغالية فى أعمال البناء والزخرفة, من خلال الخاصية التى يمتاز بها من تشربه للرطوبة العالية وتخزينها بشكل رائع ومع ارتفاع درجة الحرارة يقوم الجص بفقد تلك الرطوبة المخزنة به مما يعمل كمكيف طبيعى على تلطيف الأجواء وانخفاض درجة الحرارة فى الجبس والهواء الملامس له فى تلك المناطق التى يغطيها[٢٤], ومن هنا فقد وفر الجص ميزة فريدة بالنسبة للمواطن الخليجى وبيئته الصحراوية وهى الميزة التى طالما سعى للبحث عنها للحد من قسوة الظروف المناخية المحيطة به وكان عاملا أساسيا للتوسع د فى استخدامه سواء فى البناء أو الزخرفة بالخليج وساعد على ذلك انتشاره وسهولة الحصول عليه وانخفاض تكاليفه.

الدراسة الوصفية

- لوحة رقم: (١) – شكل رقم: (١)
- أسلوب الصناعة: الصب فى قالب
- نوع الزخرفة: هندسية ونباتية
- التاريخ: القرن التاسع عشر وأوائل العشرين
- المقاسات: ٤٨.٥ × ٩٣.٥ × ٨ سم

٢٢- الكنانى, كامل: تخطيط المدينة العربية الإسلامية "الخصوصية والحداثة", مجلة المخطط والتنمية, العدد١٥ لسنة٢٠٠٦, ص ٩

٢٣- الشيبانى: إمارة قطر العربية, ص ١٧٢

٢٤- عبد الله: الزخرفة الجبسية , ص ١٧

- مكان الحفظ: متحف قطر الوطنى
- رقم التسجيل القديم: 52_2540
- الوصف:

حشوة مستطيلة قديمة ونادرة من الجص, مصدرها أحد البيوت القديمة بالدوحة[٢٥], شكلت بصب عجينة الجص فى قالب, زخرفت بالحفر والحز بزخارف هندسية ونباتية, فحدد لها إطار جبسى املس من الجهات الأربع وترك من أسفل مساحة طويلة مستطيلة حدد فيها بالحفر وحدات هندسية من الشكل (٧٨) بالتبادل, ومن أعلى المساحة الرئيسة الكبرى حيث زخرفت بسبع وحدات زخرفية نباتية بشكل متقابل, مع وجود نصفى وحدة من أسفل فى كلا الجانبين, من فرع نباتى قائم تخرج منه زهرة رمحيهمن بتلات حددت رؤوسها على محيط الدائرة التى تحيط بهم فيما يعرف بالخليج بزخرفة " البيذانة الروزيتا ", ويحيط بكل تلك الوحدات فرع نباتى يلتف حول الوريدات, الزخرفة تجريدية مع وضوح الروح النباتية المتأثرة بالطراز الأول من زخارف سامراء, والزخارف النباتية غير منتشرة بقطر وقد يكون هذا العنصر من تنفيذ معمار فارسى أو هندى ورد من بر فارس أو الهند متأثر بروح منطقته, وقد عثر على مثيل لها فى أحد المنازل القديمة بالمنامة بالبحرين[٢٦].

- لوحة رقم: (٢) – شكل رقم: (٢)
- أسلوب الصناعة: الصب فى قالب
- نوع الزخرفة: هندسية
- التاريخ: القرن العشرين
- المقاسات: ٥٩.٨×٤٩.٨×٤.٥ سم
- مكان الحفظ: متحف قطر الوطنى
- رقم التسجيل القديم: 54_2542
- الوصف

حشوة جبسيه مستطيلة مشكلة بصب عجينة الجبس فى قالب، ومزخرفة بالحفر بزخارف من وحدة رئيسية وسطى قسمت عبر ست دوائر مزخرفة من الداخل بالحفر بوحدات مفصصه ملتوية تدور باتجاه عقارب الساعة من زخرفة الموزة المشهورة بالخليج،

25 - AL-Kholaifi, Mohamed Jassim: The Traditional Architecture in Qatar, national Council for Culture and Heritage, Doha 2006, Fig 102, p224

26 - Majed, Ebrahim Issa: The Traditional construction of Early Twentieth Centure Houses in Bahrain, Arab Gulf States Folklore Center, Doha 1987, p137, fig99.

ويحيط بها من الخارج مساحة صماء من الزخرفة، يلتف حولها ثلاثة إطارات متتالية من الزخارف المحفورة من وحدات ٨/٧ والزجزاج وأنصاف الدوائر.

- لوحة رقم: (٣) – شكل رقم: (٣)
- أسلوب الصناعة: الصب فى قالب
- نوع الزخرفة: هندسية
- التاريخ: القرن العشرين
- المقاسات: ٦٠×٥٠×٤.٧ سم
- مكان الحفظ: قصر فهد بن على " متحف قطر الوطنى "
- رقم التسجيل القديم: 56_2544
- الوصف:

حشوة جبسيه مستطيلة، مشكلة بصب عجينة الجبس فى قالب، ومزخرفة بالحفر بزخارف هندسية قوامها الرئيسى ست دوائر تزخرف كل دائرة من الداخل فصوص متوازنة فيما يعرف فى الخليج بزخرفة أصابع العروس، وتحصر تلك الدوائر فيما بينها وبين الأخطار وحدات مثلثة، ويحيط بالقطعة من الخارج ثلاث أطر اخرى مزينة بالحفر بزخارف ٨/٧، وزخارف زجزاجية وأنصاف دوائر.

- لوحة رقم: (٤) – شكل رقم: (٤)
- أسلوب الصناعة: الصب فى قالب
- نوع الزخرفة: هندسية
- التاريخ: القرن العشرين
- المقاسات: ٧×٩٤×٤٧.٨ سم
- مكان الحفظ: متحف قطر الوطنى "
- رقم التسجيل القديم: 50_2538
- الوصف:

حشوة جصية مستطيلة نفذت بصب عجينة الجص فى قالب، ونفذت الزخارف عليها بالحفر بوحدات هندسية من خطوط راسية وافقية متقاطعة بشكل منتظم رائع به نوع من الحركة والتوازن الهندسى فيما يشبه أشكال الزخارف الحصيرية التى انتشرت فى مناطق العراق وسوريا ومصر ومنطقة الخليج،وهي مشهورة فى الخليج باسم زخرفة الوردة المفككة، وتحصر تلك الوحدات فيما بينها وحدات مربعة زخرفية تشغل بعض الفراغات، فى حين يحيط بالحشوة إطار من زخارف انصاف الدوائر.

الدراسة التحليلية:

١. طرق الصناعة:

الجبس نوع من الصخور عرفه الاغريق بهذاالاسم وهو من مقطعين (Ge) وتعنى الأرض،Epsum() وتعنى صنع الشئ من خلال خلطه أو طبخهويتم التعامل معه بعدة طرق للحصول على خام الجبس المستخدم فى أعمال البناء والزخرفة, أشهرها طريقتان: التقليدية والحديثة

✓ الطريقة التقليدية:

وهى الطريقة التى شاعت قبل التطور التكنولوجى فى الخليج, وتقوم على جلب صخور الجص على شكل كتل وتنقل على الحمير من المحاجر الموجودة فى بقطر بمناطق "سميسمة – وفويرط "بالقرب من البحر, وتجمع فى المكان المعد لها وتوضع على شكل طبقات من الجص والخشب بالتبادل حتى يصل المسطح إلى الشكل الهرمى المراد, ثم يتم اشعال النار به وتركه فترة حسب كمية الجص حتى يتأكد من طرد الماء منه تماما, ويؤدى احتراق الأخشاب بالكامل إلى انهيار الهرم الجصى وتفكك وحداته فتؤدى تلك السقطة إلى زيادة تفكيك ذراته, ويتتبع المعمارى بألة حادة ما تبقى لسحقه وتحويلة هو الأخر لمسحوق, يلى ذلك غربلة المسحوق لتنقيته من الشوائب وفصل الناعم عن الخشن حيث لكل منهم استخدام مختلف وأغراض مختلفة[٢٧], ثم يتم إضافة الماء إليه ويصب بسرعة فى قالب التشكيل حيث أنه يجف سريعا جدا فى فترة تقدر بحوالة ربع دقيقة, ثم ترسم الزخارف على اللوح الجصى وتنفذ الزخارف بالسكين, ثم يرفع اللوح ليوضع فى النهاية فى مكانه المحدد له[٢٨].

✓ الطريقة الحديثة:

وتستمد هذه الطريقة أسمها من التطور التكنولوجى والإجتماعى الذى واكب اكتشاف البترول والغاز فى الخليج وارتفاع مستوى المعيشة, مما حدى بالمعماريين إلى الاستغناء عن الطريقة القديمة فى تحضير الجبس والاستعاضة عنها بالمعدات الحديثة, وتقوم هذه الطريقة على ثلاث مراحل رئيسية وهى (التكسير – الطحن – الحرق) وهى فى ذلك تتشابه مع الطريقة التقليدية إلا أن تلك المراحل فى الطريقة الحديثة تتم باستخداماالآلات بدلا من البشر, فيتم قطع الحجر الجيرى باستخدام مناشير خاصة فينتج مكعبات كبيرة, ثم تنقل لمناطق الحرق,حيث توضع داخل مطاحن ضخمة لتكسير الجير وطحنة ليتحول إلى بدره ثم تنقل البودرة إلى أفران خاصة محكمة لتتم عملية الحرق لتكوين الجبس

٢٧- حسن, سليمان محمود: الزخارف الجصية على البيوت التقليدية بالمخلاف السليمانى, مجلة المأثورات الشعبية, السنة ١٦, العدد٦٣, مركز التراث الشعبى لدول مجلس التعاون الخليجى, الدوحة يوليو٢٠٠١, ص ص ١٧: ١٨

٢٨- فى حوار شفوى مع كلا من عبد الله بو شرار , عبد الكريم شادمان من مزخرفى الجص والبنائين المشهورين فى قطر اليوم- فى لقاء بسوق واقف

وفصل الماء عنه, ومما لا شك فيه أن تلك الطريقة هى الأحسن والأجود فى إنتاج الجبس إذ من خلالها يتم التحكم بدقة فى درجة نعومة المسحوق.

٢. أساليب وأدوات الزخرفة:

يتم إحداث الزخارف على المواد الخام باستخدام عدة طرق زخرفية وعدة أنواع من الأدوات والمعدات وللزخرفة المنفذة على الجص العديد من الأدوات، وتنقسم تلك الأدوات الى أدوات أساسية لا غنى عنها، وآخرى ثانوية يستخدمها بعض المعمارين فى حين يهملها البعض الأخر، وترتكز تلك المعدات على تقليب وتسوية وكشط وتنعيم وحفر وحز الزخارف،ومن اهم أساليب الزخرفة المستخدمة في وحدات الدراسة.

✓ **أساليب الزخرفة:**

✓ **أسلوب الحفر:**

من أقدم الأساليب الزخرفية وأكثرها استخداما على التحف عامة، وقد أقبل عليه الفنان المسلم فى مختلف فتراته التاريخية ومدارسة الفنية[٢٩], والحفر نوعان :-

- الحفر الغائر " DEEP CUT":

وهو طريقة قديمة، وتعتبرمن الأساليب الأكثر شيوعا وانتشارا،وتتمبتحديد الزخارف على الأرضية وتحفر أماكنها فتبدو الزخارف غائرة والأرضية بارزة، وقد ظهر هذا التكنيك الفنى فى الزخارف المنفذة على الجص فى الوحدات موضوع البحث.

- الحفر البارز " RELIEF":

وفيها تحدد الزخارف على الأرضية، ثم تفرغ الأرضية فتأتى الزخرفة بارزةوالأرضية غائرة،وانتشرت هذه الطريقة فى العصر العثمانى بشكل واسع، وبلغت درجة كبيرة من الإتقان، وتعرف الأشكال الزخرفية المنفذة عندهم بتلك الطريقة "بالأويما"[٣٠]وإن ظهرت على الخشب بشكل أكبر، وقد ظهرت هذه الطريقة بوضوح فى العديد من قطع البحث.

✓ **الحز " INCISION": -**

من الأساليب المساعدة والمستخدمة مع الحفر،ويعده البعض من طرق الحفر غير العميق[٣١], حيث يستخدم فى اظهار الوحدات الزخرفية الدقيقة وتحديد تفاصيلها بعد إتمام أعمال الحفر, وقد نفذت تلك الطريقة على بعض القطع موضوع البحث, كإطار للزخارف الهندسية الرئيسة أو محدد لبعض الفرع والوحدات الزخرفية

---

[١]- عبد العزيز, شادية الدسوقى: الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية , زهراء الشرق ٢٠٠٣, ص١١٠

مصطفى, محمد: الوحدة فى الفن الإسلامى, مطبوعات المتحف الإسلامى , طبعة أولى ١٩٥٨, ص٢١

٣٠- مرزوق, محمد عبد العزيز: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس , دار الثقافة بيروت , ١٩٩٠, ص١٨١

٣١- الباشا, حسن وآخرون : القاهرة (تاريخها وفنونها واثارها) , مؤسسة القاهرة , ١٩٧٠ ص ٣٦٧

✓ **التفريغ " PEN WORK":**

هي أقل الطرق الصناعية شيوعا ووجدت فيما قبل الاسلام، واستمرت بعده، وإن كانت قد استخدمت بكثرة في تركيا[٣٢], ويتم فيها تحديد المناطق المراد زخرفتها ثم تفرغ الأجزاء الغير مزخرفة التي تفصل بين الوحدات الزخرفية, أو أن تفرغ الزخارف نفسها بعد تحديدها, وقد استخدمت تلك الطريقة فى تنفيذ الزخارف على العديد من المواد الخام, وقد ظهرت على بعض القطع موضوع الدراسة

✓ **الصب فى قالبMolding:**

وهي الطريقة الى حذقها الفنان المسلم منذ فترات طويلة وتجلت بشكل واضح فى زخارف سامراء، حيث يصب عجين الجبس فى قوالب معدة لذلك منفذ عليها الزخارف المرادة سواء البارزة أو الغائرة فتنفذ بشكل عكسى على القالب فتبدو بشكل صحيح على العجينة المطلوبة،وهي من الطرق السهلة التى لا زالت مستخدمة وتوفر فى الوقت والجهد.

✓ **أدوات الزخرفة[٣٣]:** شكل (٥)

الجص مثله مثل باقى المواد الخام يحتاج إلى أدوات خاصة لتكوين زخارفه، وبداية سنستعرض بشكل سريع أنواع ومسميات الوحدات والأدوات المستخدمة فى الزخرفة بمسمى أهل الصنعة وتعريفة وما يقابله:

- ✓ **الكفشة: أو الجبشه** فى لغة القطرين من أهل الصنعة وهي المسطرين عند غيرهم، وتستعمل فى تجميع المونة وفردها على مكان استخدامها، والكفشة ثلاث أنواع تبعا لشكل السلاح:الكفشة ذات السلاح النصف دائري وهى متوسطةالحجم-الكفشة ذات السلاح المدبب وتشبهالمثلث-الكفشة ذات السلاح المستطيل
- ✓ **المساح: أو** التخشينهفى لغة القطرين من أهل الصنعة وهيالطالوش عند غيرهم من المعماريين، ويستخدمها المعمارى فى رفع المحارة عليها والإمساك بها أثناء قيامه بفرد المونة على الحائط.
- ✓ **شبك: أو منخل** فى لغة القطرين من أهل الصنعة وهو المهزة عند غيرهم من خارج الخليج،وهي تشبه الغربال ولكن وترها من السلك وليس الحرير أو القماش، ويستخدم فى هز الجبس لتنقيته من الشوائب العالقة به قبل عجنه وصبه فى القوالب، وهو عادة من نوعين:شبك مستطيل أو مربع -شبك دائرى
- ✓ **ليان:**وهو إناء من المعدن يستخدم فى خلط الجبس بالماء وعجنه، ويعرف الليان خارج الخليج بالتكنةأو القصعة.

٣٢- الباشا: القاهرة, ص١٦٩

٣٣- فى حوار مع اثنين من البنائين والمزخرفين الإيرانيين المقيمين بقطر كلا من: الحاج/ عبد الله خميس- الحاج/ على سلطان, فى لقاء بسوق واقف فى أثناء إحدى الفعاليات الثقافية بالسوق بتاريخ ٢٠١٤/٤/١٥

- ✓ **السطل:** وهو إناء يشبه الليان ولكنه يستخدم فى حفظ بعض الماء لتزويد عجينة الجير اثناء تضريبه وعجنه. **ملزمه:**وهي قضيب حديد يستخدم فى تثبيت جزئى القوالب الخشبية أثناء صب الجبس فيها، ويعرف هذا القضيب خارج الخليج بالقمطه.
- ✓ **قالب خشبى:** ويستخدم القالب فى صب الجبس بداخلة ليأخذ الشكل المراد تنفيذه، ويكون عادة من الخشب، ويعرف القالب خارج الخليج بالأسطمبة.
- ✓ **سكين:** ويستخدم فى حفر وتنفيذ الزخرفة على الجبس قبل جفافهتماما.
- ✓ **فرجار:** وهو البرجل ويستخدم فى تحديد الزخارف والوحدات الهندسية على الجبس داخل الأسطبة قبل جفافه التام لتنفيذ الزخرفة عليه بالسكين.
- ✓ **قلم:** وهو قلم تهشير ويستخدم فى أثناء وضع الوحدات الزخرفية وتحديد خطوطها الخارجية على الجبس قبل الجفاف لإمكان حفر الزخارف عليه.
- ✓ **زاوية قائمة:** أو جونى وهي من المعدن قائمة الشكل ومدرجة من الجهتين، وتستخدم الزاوية للتأكد من سلامة زوايا الشكال المربعة والمستطيلة داخل التكوين الزخرفى قبل جفاف الجص وتنفيذ الزخارف.
- ✓ **بروش:** فرشاة عريضة ذات شعر ناعم ومقبض طويل تستخدم فى طلاء الجدران بالجير،وتستخدم فى رش الماء على أسطح الجبس لتنعيمه اثناء إحداث الزخارف عليه.
- ✓ **قالب خشبى:** ويستخدم فى عمل الأشرطة الزخرفية (القيطان)على الواجهات بان يصب عليه الجبس قبل جفافه فيحدد الأشكال الخارجية العليا للنموذج، وهو من ثلاث أنواع: قالب للأشرطة المنحنية (المتماوجة) -قالب للأشرطة ذات الشكل المنشاري (الزجزاج أو موج البحر) -قالب للأشرطة المستقيمة
- ✓ **المسطرة:**وهي من الأدوات الهندسية مع الفرجار والقلم التى لا يمكن الاستغناء عنها فى تكوين أنماط وأشكال الزخارف على الجص قبل تنفيذه بالحفر والقطع والحز.

أنواع الزخارف:

➢ الزخارف الهندسية وتأصيلها:

الزخارف الهندسية من أنواع الزخارف التى عرفت وانتشرت منذ فترات قديمة لدى العديد من الحضارات فيمكن ملاحظة الزخارف الهندسية التى أساسها الخط بأنواعه والدائرة والمثلث فى الفنون الفرعونية والأشورية[٣٤], كما مثلت الزخارف الهندسية أهمية خاصة لدى حضارات وادى الرافدين والعراق فى الفترة السومرية القديمة حوالى الالف الخامس قبل الميلاد, كما نفذا المعمار السومرى العديد من الوحدات الهندسية على جدران معابد الوركاء فى الأجزاء الجنوبية من بلاد الرافدين والتى يعتبرها العلماء

٣٤- المفتى, أحمد: موسوعة الزخرفة التاريخية, الطبعة الأولى, دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة ٢٠٠١, ص ص ٨: ١١

البدايات الأولى للزخارف الهندسية[٣٥], إلا أن كل تلك الحضارات السابقة على الإسلام كانت تستخدم الزخارف الهندسية بشكل أساسي كإطار لزخارفها الأخرى, ومن هنا يبدو الفارق الواضح بين استخدام تلك الزخارف فى الحضارة والفن الإسلامى وما قبله, إذ أخذت تلك الزخارف فى الفنون الإسلامية منحى أخر بل لقد أثرت فى الفنون الأوروبية وجعلتها تعيد النظر فى هذا النوع من الزخارف الذى لم تكن تهتم به بشكل أساسى, إذ أصبحت الزخارف الهندسية فى الفنون الإسلامية تمثل وتستخدم لذاتها[٣٦] ولم تعد أطرا لزخارف أخرى رئيسية, ونحن هنا لا نشير لمجرد الأشكال الهندسية البسيطة من الخطوط والدوائر والمربعات والمثلثات بقدر ما نشير للتمازج والتوالد المستمر والمعقد للزخارف الهندسية الناتجة من التداخل بين العناصر المختلفة من عدة دوائر وأشكال نجمية بلا رتابة ولا خمول فيما عرف وأشتهر لدى الفنانين المسلمين من زخارف الأرابيسك, وليس هناك من شك بان الباعث الرئيسى لتبنى المعمار والفنان المسلم لهذا النوع من الزخارف وإن كان متأثرا فيه بداية بما سبقه من فنون أخرى هو الوازع الدينى الذى وجه إلى الابتعاد عن الزخارف الآدمية وتصوير الحيوانات[٣٧], وكان التقدم الكبير الذى أحرزه المسلمون فى الزخارف الهندسية هو انعكاس لمعرفة واسعة بعلم الرياضيات والهندسة, وقد حظيت الوحدات الزخرفية الجصية في العمارة التقليدية القطرية بالعديد من الوحدات الزخرفية الهندسية البسيطة والمركبة والمتشعبة والتى أثرت العمل الفنى فى اللوحات الزخرفية محل البحث فجعلتها قطع فنية جديرة بالدراسة والتحليل وعلى الرغم من أن صانعها قد يبدو من الوهلة الأولى إنسانا بسيطا إلا إنه يجدر بنا أن نقف أمام أعماله بالبحث والدراسة والاهتمام مع التقدير والاحترام ومن أهم الوحدات الزخرفية التى وردت على تلك القطع:-

١. **الشكل الدائرى:**

الدائرة أو الشكل الدائرى من أقدم وأشهر وأكثر الأشكال الزخرفية الهندسية انتشارا, ظهر هذا النوع من الأشكال الزخرفية الهندسية منذ أن بدأ الإنسان محاولاته الأولى للزخرفة وارتبطت بالعديد من المفاهيم الفلسفية والسحرية للعديد من الحضارات القديمة الوثنية منها الكتابية, وجاءت الحضارة والثقافة الإسلامية لتعطى بعدا أخر لهذا الشكل الفلسفى واسع الأدراك فإضافة الى أن الشمس والقمر مستديران, فان القمر يدور حول الأرض فى مسار شبة دائرى والأرض تدور حول الشمس وكذلك الكواكب تدور حول الشمس فى حركة دائرية, يطوف الحجاج دائريا حول الكعبة كل ذلك عكس اتجاه عقارب الساعة, بل حتى الإلكترونات تدور حول نواة الذرة, والملائكة تدور حول عرش

٣٥- يحيى, أكرم محمد: عناصر الزخرفة الهندسية " أصولها ومدى انتشارها على الأثار العربية والإسلامية", مجلة التربية والعلم, مجلد١٢, عدد١, بغداد ٢٠٠٥, ص ص ١٦: ٣١

٣٦- حسن, زكى: الفنون الإسلامية, اتحاد اساتذة الرسم, القاهرة ١٩٣٨, ص ٢٩

٣٧- للتفاصيل حول موضوع الإسلام وعلاقته بالتصوير راجع:-

الباشا, حسن: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى, دار النهضة العربية, القاهرة ١٩٧٩.

الرحمن مصداقا لقولة تعالى " **وَتَرَى الْمَلَائِكَةَ حَافِّينَ مِنْ حَوْلِ الْعَرْشِ يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَقُضِيَ بَيْنَهُم بِالْحَقِّ وَقِيلَ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ**[٣٨]", ويتمادى البعض فيقول بأن الكون كله يدور بحركة دائرية حول عرش الرحمن, وهو الذى اتخذه الصوفية من بعد كأسلوب للابتهال والتقرب إلى الله بالذكر من خلال الرقص بالدوران, فالدائرة فى الفكر المعمارى والفنى الإسلامى تمثل القوه الإلهية ورمزا لملكوت الله الواحد[٣٩], مما يعكس الأهمية الواضحة والفلسفية لهذا العنصر الزخرفى الذى استمراستخدامه فى العصور الإسلامية المختلفة, وقد ظهر هذا العنصر الزخرفى فى العديد من الوحدات الجصية موضوع الدراسة سواء منفردا أو مركب مع وحدات أخرى داخلها عرفت بعدة مسميات منها البيذانة بأنواعها.

٢. الشكل النجمى

ظهرت وتعددت أشكال النجوم فى الزخارف الجبسية بقطر, وعادة ما تكون تلك الأشكال النجمية داخل دوائر فيتم تقسيم محيط الدائرة لتنتج لنا نجوما خماسية أو سداسية أو ثمانية وترديداها,والزخارف النجمية من أكثر الوحدات التى أقبل عليها الفنان المسلم وأوجد لها مردودا على العديد من المواد التى استخدمها, كما شاعت فى الحضارات القديمة فوجد فى العصر الفرعونى فى هرم أوناس بمنطقة سقارة وبعض مقابر بنى حسن بالمنيا, كما ظهرت اشكال النجوم فى حضارات ما بين النهرين[٤٠], وتشير أشكال النجوم إلى العلاقة ما بين السماء والأرض والاندماج بينهما, إضافة إلى وجود معاني أسطورية وقدسية تختلف باختلاف عدد اضلاع النجمة[٤١], وقد ابدع الفنان فى تشكيلات تلك النجمة وتعددها على مهاد متعدد بشكل شبكى متوالد, الا ان تلك التعريفات اعتقد انها كانت من الصعوبة والتعقيد بمكان لإمكان هذا الفنان البسيط ان يلم بها الا أن الفنان هنا لا يمكننا أن نفصل بينه وبين بيئته الطبيعية التى عاش وترعرع فيها والتى تمثل السماء ونجومها اهتمام بالغ لدية فى أحوالهوتحركاته فى الصحراء فالعرب يستخدمون النجوم منذ القدم فى التعرف على اتجاهاتهم ومواقيتهم, وقد اقسم الله سبحانه وتعالى بالنجوم ومواقعها فى

٣٨- القران الكريم, سورة الزمر, اية ٧٥

٣٩- بهنسى, عفيفى: الأصالة الإسلامية فى عمارة القديس وزخارفها, ابحاث الندوة السادسة عن يوم القدس, ص ١٠

http://islamicarchaeology.blogspot.com/

٤٠- ياسين, عبد الناصر: الفنون الزخرفية فى مصر منذ الفتح حتى نهاية العصر الفاطمى, دار الوفاء, الأسكندرية٢٠٠٢, ص٨٥٠

٤١- بهنسى, عفيفى: معانى النجوم فى الرقش العربى"الفنون الإسلامية المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة, مقال أعمال الندوة العالمية المنعقدة بإستنبول أبريل ١٩٨٣, دار الفكر دمشق١٩٨٩ , ص٦١

ياسين, عبد الناصر: الرمزية الدينية فى الزخارف الإسلامية, زهراء الشرق, ط١, ٢٠٠٦, ص ص ١٠٦-١٠٧

القران فى قولة تعالى " فلا أقسم بمواقع النجوم, وإنه لقسم لو تعلمون عظيم"[٤٢], وقولة تعالى " وعلامات وبالنجم هم يهتدون"[٤٣], فى إشارة لنجم الشعرى اليمانية الذى عبدته بعض الأقوام ومنهم العرب قبل الإسلام, كما أن للنجوم والكواكب أهمية قصوى فى البحر للتعرف على المنازل والمسالك وخاصة نجم سهيل, ويجب على الربان الماهر التعرف على مواقع النجوم ولدية دراية كبيرة فى مواقعها ومنازلها وكيفية الاهتداء بها, وقد مثل ذلك فى الخليج أهمية كبيرة لارتباط أغلب أهلة بالبحر فى التجارة والغوص فلديهم معرفة واسعة بالنجوم واهتمام واضح بها وبمنازلها وخاصة نجم سهيل ومن هنا ظهر ترديد هذا الاهتمام فى تصوير أشكال النجوم فى أعماله الفنية فهو مردود طبيعى بيئى من بيئة الفنان والتى هى أول مؤثر واضح ومباشر يؤثر عليه فى حياته ومن حوله, فهو عادة ما يتأثر بتلك المؤثرات المحيطة به وله بها ارتباط وثيق ومباشر عن تلك التفسيرات الفلسفية المعقدة التى قد لا يفهمها فى الاساس أو لا يلتفت لها.

٣. **الوحدات الزخرفية المحلية:**

- ✓ **البيذانة**: هى أشهر وحدة زخرفية نفذت على الجص والخشب فى مناطق الخليجالمختلفة, وهى مفرد وجمعها "بيذان" حيث نفذت على العديد من المواد الخام بشكل معين داخل دائرة, والبيذانة كلمة فارسية الأصل من " بآدام " وانتقلت إلى التركية والأردية من أصلها الفارسى وتعنى اللوز[٤٤], أو اللوز المروينتشر هذا النوع من الشجر فى اليمن وعمان والهند ومناطق جنوب شرق آسيا[٤٥], لذا اشتق مصطلح بيذانة الفنى من شكل اللوز فى امتداده وسحبته, وما زالت مشهورة ومعروفة فى الخليج حتى اليوم بنفس الاسم[٤٦], وقد تدل على النجمة أو الزهرة الرباعية كما قد تكون سداسية أو ثمانية, وشكل البيذانة داخل الدائرة قريب جدا من عنصر زخرفى أستعمل فى منطقة ما بين النهرين كرمز قديم لألة الشمس الذى يبعث أشعته لأرجاء العالم الأربعة[٤٧], ومع الوقت فقد معناه الوثنى واستمر الشكل الزخرفى[٤٨], كما ظهر هذا الشكل مع اختلاف بسيط منفذ بالحفر على الحجر الرملى فى مئذنة قطب محل بدلهى فى الهند والتى ترجع تاريخها الى ١٢٠٦م/ ٦٠٢هـ, وبالتفريغ على ضريح جور امير بسمرقند المؤرخ بالقرن الخامس

٤٢- القران الكريم , سورة الواقعة, أية ٧٥- ٧٦

٤٣- القران الكريم, سورة النحل, أية ١٦

44 - http://www.souqaldoha.com/vb/t63634-3.html
http://www.kuwait-history.net/vb/archive/index.php/t-137.html

45 -http://forum.nooor.com/t53506.html
http://www.q8yat.com/t531492.html

٤٦- حوار مع أحد فنانى الجص بوزارة الثقافة والتراث القطرية " عبد الله أبو شرار ", بكتارا بمعرض حلال هل قطر فى الفترة من ١٥- ٢٠١٤/٣/٣١

٤٧- حسن, سليمان محمود: الأوانى الخشبية التقليدية فى المملكة العربية السعودية, نادى جازان الأدبى- جازان١٩٨٩, ص ١٠٨

٤٨- حسن: الزخارف الجصية, ص ص ٢٤: ٢٦

عشر" لوحة ٥), وعلى الرغم من تلك التأثيرات جميعا إلا أننا لا يجب أن نغفل التأثير المحلى الداخلى من المجتمع حيث تأثر المجتمع فى تلك الفترات بشكل قوى بالاعتقادات السحرية والكهانة وكان الأفراد يعملون على دفع شر العين والحسد ببعض الموروثات الشعبية كرسم العين والخرزة الزرقاء, ومن هنا تأتى أحد أشكال البيذانة وهو شكل المعين داخل الدائرة ليعبر بشكل تجريدى عن شكل العين الناظرة والتى مثلت على الجدران درا لشر العين والحسد, وهو مردود اجتماعي وجد فى العديد من المجتمعات البسيطة فى تلك الفترة بل لا زال مستخدم فى العديد من المناطق وتأثر بها الفنان المحلى فأوجدها من بيئته على منتجاته الفنية فهى تعتبر عصب الوحدات الزخرفية, وظهرت البيذانة فى الزخارف بعدة أشكال منها البيذانة المربعة, والبيذانة الشجرى والبيذانة المشبكة والبيذانة الروزيتا[٤٩](شكل٦).

- ✓ **الموزة:** هى وحدة زخرفية انتشرت فى الخليج ونفذت على العديد من المواد الخام الصناعية, وظهرت زخرفةالموزة على بعض وحدات البحث, والموزة زخرفة على شكل خطوط اشعاعية تخرج من مركز دائرة بشكل ملتوى مع او عكس اتجاه عقارب الساعة, أما لفظة موزه نفسها, فقيل أنه أسم علم هندى سنسكريتى من الأسماء التى انتقلت وانتشرت بالخليج العربى مستوحى من شكل ثمر الموز ويتشبه به النساء فى رشاقة القوام وجمال الوجه[٥٠], كما قيل فيها أن الموزة هى أسم من أسماء اللؤلؤ وخاصة نوع معين منه ذو شكل ملتوى شديد الوهج الابيض "لوحة ٦", وتوصف به النساء دلالة على شدة الحسن والجمال[٥١], والاسم منتشر بدرجة كبيرة بين الفتيات فى بلدان الخليج هو ومشتقاته[٥٢], وبالنسبة لكل من التفسيرين فهو يشير إلى نمط وصفى للنساء سواء أرتبط باللؤلؤ وهو عصب الحياة فى الخليج قديما أو بثمرة الموز وجمال ونعومة ملمسها.
- ✓ **الوردة:**وهي نوع من الزخارف التى انتشرت فى الخليج وظهرت على الجص والخشب ونفذت بالحفر والحز والتفريغ، وقوام زخارفها أشكال هندسية من خطوط وتهشيرات مستطيلة مفرغة تتحرك حول المركز بشكل دائرى أقرب للتربيع، وقد يكون اسمها مشتق من شكل الزهرة حيث يوحى مظهرها عن بعد بشكل زهرة متفتحة،كما ظهر نفس

٤٩- عبد الله: الزخرفة الجبسية, ص ص ٩٦: ٩٩ – ص ١٦٨

50-http://www.almaany.com/home.php?language=arabic&lang_name=%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A&word

51 - http://forum.hawaaworld.com/showthread.php?t=3204026
http://ejabat.google.com/ejabat/thread?tid=500a8908a00c4773
http://www.elebda3.info/meaning-of-names/%D9%85%D9%88%D8%B2%D8%A9

52 - http://www.albayan.ae/ramadan/stations/2012-07-27-1.1696100

العنصر باستخدام الاجر في زخرفة مئذنة مسجد الامام الجامع بأصفهان بإيران والمؤرخ بالقرن السابع عشر (لوحة ٧).

- ✓ **اصابع العروس:** هى إشارة لنوع من الزخارف الجميلة المتناسقة التى تزخرف الجص والخشب، وقوامها دائرة رئيسية تزخرف من الداخل بوحدات طولية تخرج من المركز إلى محيط الدائرة بشكل مفصص متناسق، حيث تشبه أصابع العروس ليلة زفافها فى تناسقها وجمالها، وقد ظهر هذا النوع من الزخرفة فى زخارف منزل الشيخ عيسى بن على الخليفة بالبحرين (لوحة ٨)
- ✓ **الزخارف الحصيرية**: هى من أنماط الزخارف القديمة التى ظهرت فى العراق القديم وبابل والحضارة المصرية القديمة، والتى تشبه فى تكوينها اشكال البسط والحصران التى يتم تصنيعها من سعف النخيل والتى تأخذ شكلا مميزا فى تكويناتها التى عادة ما تكون هندسية وقد ظهرت تلك الزخارف على المنسوجات فى اليمن وعلى العمارة فى العراق[٥٣] التى أستعمل فيها وحدات الطابوق المزجج لإضفاء مسحة زخرفية على التكوينات الهندسية، وقد ظهر هذا النوع من الزخارف فى بعض الوحدات الجصية بمتحف قطر الوطنى.

- ➢ **الزخارف النباتية:**

تعتبر الزخارف النباتية من الزخارف الهامة التى انتشرت واشتهرت فى الفنون بصفة عامة سواء قبل الإسلام أم بعده, وتفنن المعمار المسلم فى تصوير الوحدات النباتية من مملكة البيئة والطبيعة, وورث المسلمين والعرب الثقافات السابقة عليهم وادمجوها بالفكر الإسلامى نتيجة لدخول أغلب تلك الأمم فى الإسلام, فظهرت الزخارف النباتية القريبة من الطبيعة والمحورة والمجردة على التحف والعمارة الإسلامية وتعتبر زخارف الرقش العربى من أهم الوحدات الزخرفية التى أبدت اهتمام بالمملكة النباتية, وإن اعتمد الفنان المسلم على إظهار عنصر التجريد بشكل واضح على أعماله فنالت الزخارف النباتية من هذا المنهل جزء كبير وتكفى نظرة واحدة على طرز سامراء الثلاثة لندرك مدى التطور الذى واكب الزخارف النباتية من القرب من الطبيعة إلى التحوير فالتجريد, ومنطقة الخليج العربى تعتبر منطقة صحراوية فى الأساس, فانصب اهتمام افرادها على البحر كعنصر جذب أساسي, وكانت معالم الوحدات النباتية لديهم محدودة ما بين مناظر النخلة باعتبارها من أهم عناصر المجتمع البيئى الصحراوى, وبعض أنواع الأزهار التى فى الغالب استعاروها من جيرانهم سواء الفرس فى الجانب الشرقى للخليج أو من مناطق الشام والعراق أو الهنود والصينيون بفعل العلاقات التجارية المتبادلة بينهم منذ القدم .

أدى ما سبق إلى ضعف ظهور الزخارف النباتية إلى حدا ما بين الوحدات الزخرفية فى منطقة قطر, فيظهر من القطع موضوع الدراسة من الحشوات الجبسية في عمارتها

٥٣- عجام, أنعام عيسى كاظم: القيم الجمالية للوحدات الزخرفية فى مرقد النبى ذو الكفل, مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية, المجلد الثالث, العدد الثانى, ٢٠١٣ , ص ص ٣١٧: ٣٤٠

التقليدية عدم وجود زخارف نباتية بشكل صريح ومباشر, وإن يمكن اعتماد بعض الوحدات على اعتبارها كذلك ولكن مع بعض التجريد لإخراجها من مفهومها النباتي إلى الشكل الجامد والمسطح الهندسي, كما أنه من المؤكد أن تلك الوحدات لم تكن من نبع البيئة المحلية فأنهابالتأكيد وافدة من ثقافات محيطة بتلك المنطقة, وقد ظهرت الوحدات النباتية بشكل ضيق جدا حيث كانت الوحدة الزخرفية الرئيسية فيها عبارة عن زهرة نباتية سداسية البتلات صورت بشكل قريب إلى حدا ما من الطبيعة فى شكل فرع نباتي تخرج منه الزهرة فى نوع من الزخارف نادر الظهور فى الوحدات الزخرفية النباتية التى ظهرت فى الزخارف القطرية على الجصوإن يذكر ظهورها فى بعض الوحدات فى المنطقة الشرقية من شبة الجزيرة العربية وتعود للفترة الهلينية, وقد ظهرت نفس الوحدة الزخرفية على حشوات من الجص من المنامة بالبحرين بمنزل أحمد بن سلمان بن خلف ويعود للقرن العشرين من تنفيذ معمار فارسى يعرف بمحمد أمين[٥٤], ويذكر على أن هذا النوع من الزخرفة معروف بزهرة الروزيتا وهو مستخدم لدى الساسانيين فى ايران, وعادة فى حال وجودها بالخليج أن ترسم داخل الدائرة كما هى لدينا الأن[٥٥].

هذا ويبدو مما سبق الغنى والتنوع فى الوحدات والعناصر الزخرفية التى انتشرت على الجص فى الخليج و منطقة قطر التى هى محل الدراسة وإن لم يؤدى ذلك إلى التباعد بين جنبات الخليج بل أدى إلى تأكيد الهوية الثقافية للمنطقة وسكانها فهى لم تنفصل عن المحيط حولها بل استمدت منه مقوماتها التى طورتها واستمرت تستخدمها كما استعارت من فنون المناطق السابقة عليها فتأثرت بالزخارف والوحدات الهندية والفارسية وتأثرت بالمد الوهابى الدينى الداع للعودة إلى روح الإسلام الأولى فى البساطة والتقشف والبعد عن الزخرفة والبهرجة, وقد امتازت الزخارف السابقة فى قطر ببعض المميزات التى تدل على التمكن المهنى للصانع وحسه الفنى العالى وإلمامه بالمخططات الهندسية وعلم الحساب والهندسة, وتتركز تلك الخصائص فى:-

- **التوازن:** التوازن من أهم مميزات الفنون الإسلامية عامة فلا نكاد نجد طغيان لعنصر على آخر، وهناك تكامل بين العناصر الفنية المكونة للعمل الفنى، وهو ما لوحظ بشكل واضح من وجود نوع من التوازن الخفى بين وحدات العناصر الزخرفية الممثلة على الجبس فى القطع موضوع البحث وتناسق علاقتها ببعضها وبالفراغات المحيطة حال وجودها, على الرغم من وجود وحدات هندسية وأخرى نباتية فى البعض الأخر إلا أنه وجد توازن غير ظاهر بين وحدات تلك الأعمال.
- **الإيقاع:** وهو الارتياح التام والعلاقة بين وحدات العمل الفنى الواحد وعلاقتها بعضها ببعض فى محيط العمل, وذلك فى تضادها وتقابلها وكثافتها وانسجامها مع ما حولها من العناصر, والعلاقة بين الظل والنور, نجد أن كل ذلك قد حقق بوضوح فى الحشوات

54 - Majed, Ebrahim Issa: The Traditional Construction of Early Twentieth Century Houses in Bahrain, Arab Gulf States Folklore Center 1987, pp 130: 141

٥٥ ـ عبد الله: الزخرفة الجبسية, ص ص ١٦٨: ١٧١

الجصية موضوع الدراسة حيث وضحت حركة الخطوط ودقتها وسمكها, وحددت المساحات الزخرفية بدقة ومهنية, مما عكس وجود نوع من الايقاع والتناغم بين وحدات العمل وخاصة بين تلك الوحدات التى مزجت فيها الوحدات الهندسية بتلك النباتية وعلى الرغم من قلتها فأنها عكست فكرة معينة وهى حيوية الزخارف مع الحفاظ على عنصر القوة والوقار[٥٦] فى مظهرها وهو من المؤكد أنه تأثير دينى من مؤثرات نجد والجزيرة العربية.

- **التنوع:**[٥٧] التنوع من أهم خصوصيات ومميزات الفنون الإسلامية حيث حافظ الفنان على تنوع عالى فى الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية إلى جوار بعض من زخارف الكائنات الحية فى بعض الفترات على نطاق ضيق غالبا, وساعد على ذلك استفادة الفنان المسلم من الطبيعة حولة وما حباه الله بها من مميزات, ويمكن رؤية هذا التنوع فى الحشوات الزخرفية الجصية موضوع الدراسة بحال كونها ذات أشكال زخرفية متنوعة ومتعددة من الوحدات الهندسية المختلفة, وهو فى ذلك لم ينفصل عن البيئة والطبيعة المحيطة به وبمجتمعة, كما لم ينفصل عن عادات وتقاليد وموروثات اجتماعية شكلت وجدانه عبر عقود فجاءت الزخارف على هذا الشكل من التنوع والحيوية على الرغم من كونها زخارف هندسية تتم عبر القلم والمسطرة
- **التجريد:** كان للخلفيات والأساس الإسلامى لسكان منطقة الخليج كونها قريبة جدا من دار الإسلام الأولى , بل وخضعت فى بعض فتراتها للحكام من منطقة نجد ونريد بذلك الحكام الوهابيين, وما انعكس من ذلك من انتشار المذهب الوهابى المستقى من تعاليم الامام احمد بن حنبل, والداعى فى الاساس الى التقشف, والبعد عن بهرجة الحياة والعودة إلى بساطة الإسلام الاولى, دورا كبيرا فى تشكيل الوعى الثقافى لدى الفنانين فى منطقة الخليج وبخاصة منطقة قطر التى خرجت أهم قبائلها وهى المعاضيد من قلب الحجاز النابض بالوهابية[٥٨], فخرجت أعمالهم مثالا للتجريد والبعد عن الطبيعة والبساطة.
- **التناظر والتماثل:** هى كذلك من المميزات العامة للفن الإسلامى والتى قد يكون ورثها من الفنون السابقة علية وخاصة الفن الساسانى الذى اشتهر عنه السيميترية والتى تتضح بشكل كامل فى مناظر شجرة الحياة المشهورة, وتعتبر الحشوات الجصية بمتحف قطر الوطنى وزخارفها من العلامات الواضحة فى إظهار اهتمام الفنان وتمرسه على تنفيذ خاصية السيميترية, وهناك نوعان من التناظر والتماثل "نصفى" إذ عادة ما أوجد خط

٥٦- الشرقاوى, داليا احمد فؤاد: الزخارف الإسلامية والاستفادة منها فى تطبيقات زخرفية معاصرة, مخطوط رسالة ماجستير, كلية الفنون الجميلة, جامعة حلوان٢٠٠٠, ص ١٤٧

٥٧- طالو, محى الدين: الفنون الزخرفية, جـ١, دار دمشق للنشر ١٩٩٤, ص ص ١٦: ١٧ – ص ص ٢٣: ٢٥

٥٨- الشلق, احمد زكريا & واخران: تطور قطر السياسى من نشأة الامارة الى استقلال الدولة,مطابع رينود الحديثة للطبع والنشر, ط٣ الدوحة٢٠٠٦, ص ص٦٥: ٧١

أوسط وهمى يقسم كل أجزاء عمله تنقسم الزخارف من حولة فى تناسق وتكامل وتشابه تام يكمل أحد قسميها الآخر, و"كلى" على مستوى الحشوة كاملة بحيث تتكرر كامل الوحدة الزخرفية.

- **كره الفراغ:**وهي كذلك من مميزات الفن الإسلامى عامة،الاتجاه لملاء الفراغ بتعدد وتنوع وتوالد وتكرار أشكال الزخارف على الوحدات، ويلاحظ فى قطع الدراسة الميل لملاء أغلب الفراغات بأنواع مختلفة ومتعددة من الوحدات الزخرفية، تعتمد فى الأساس على وحدة مركزية وبعد انتهائها يتم حشو ملاء باقى المساحات بأنواع مختلفة من الزخارف الفرعية[٥٩].

- **التأثيرات المتبادلة:**

التأثيرات الفارسية: تعد التأثيرات الزخرفية الفارسية هى عصب التأثيرات التى ظهرت بشكل واضح على الأعمال والزخارف فى مناطق الخليج العربى, بل وامتدت لمناطق شرق إفريقيا وجنوب شرق آسيا نتيجة للعلاقات التجارية والسيطرة العسكرية على تلك المناطق, والعلاقة بين مناطق فارس والحضارة الساسانية ومناطق الخليج العربى قديمة جدا, فقد خضعت مناطق الخليج العربى للنفوذ الفارسى لفترات طويلة من خلال حلفائهم من العرب المناذرة, وظلت تحكم من قبل الفرس حتى وصول الإسلام لمناطق الخليج العربى وكان لهم مناديب للحكم الفارسى يعرفوا "بالمرزبان" وهم حكام الأقاليم الحدودية لدى الفرس[٦٠], لذا كانت العلاقات بين الفرس والخليج العربى والهند على قدم وساق منذ فترات قديمة ساعد عليها خضوع تلك المناطق لسلطة واحدة وهى الفرس كما اوضحنا, كذلك القرب الشديد بين شطرى الخليج الفارسى والعربى, وتعد "لنجه وبندر عباس وبوشهر" من أهم تلك الموانى الفارسية التى استقرت بها الجموع العربية من الخليج ذهابا وإيابا, وتعتبر قبيلة المطاريش العربية من القبائل الكبيرة التى استقرت ببوشهر بل وعملت فى بعض الأحوال على الهجوم على البحرين وهو ما قام به الشيخ ناصر آل مذكور حاكم بوشهر ١٧٥٣م, بل وحاول الاستيلاء على الزبارة ١٧٧٠ ولكنه فشل وارتد الى البحرين ليتبعه جموع العتوب والمعاضيد للاستيلاء على البحرين[٦١], ونتيجة لتلك العلاقات المتبادلة بين شطرى الخليج العربى والفارسى والتحرك المتبادل بن الصناع فى الجانبين هذا عدا التفوق الحضارى للجانب الفارسى فى الصناعات والمهن الحضارية هى التأثيرات التى

٥٩- بهنسى, عفيفى: جماليات الفن العربى, سلسلة عالم المعرفة ع ١٤, المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب, الكويت ١٩٧٩,ص ص ٤١: ٤٢

٦٠- الباشا, حسن: الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار, الدار الفنية للنشر والتوزيع, القاهرة ١٩٨٩, ص ٤٦٩

المطيرى: التاريخ السياسى لأقاليمالبحرين، ص ص ٢٢: ٢٥

٦١- الشيبانى, امارة قطر العربية, ص ص ٤١: ٤٤

انتقلت للجانب العربى عبر الهجرات والحركات للقبائل بين طرفى الخليج, وقد استمرت تلك التأثيرات حتى وقتنا الحاضر وتجلت فى العديد من الألفاظ الدخيلة من الفارسية إلى العربية فى مناطق الخليج مثل (دروازه –روزنامة –دريشة – بادجير) وغيرها, كما تجلت تلك التأثيرات فى بعض المهن التى احتكرها العرب القادمين من البر الفارسى وخاصة فى مجال المعمار وأعمالهوزخارفه التى اشتهر بها الجانب الفارسى بل وانتقلت منه ليس فقط للخليج بل للهند كذلك من قبل, فظهرت العديد من الوحدات الزخرفية الموجودة على الزخارف الجصية بقطر على منشات معمارية بفارس كما في زخارف البيذانة على شباك ضريح جور امير بسمرقند والذى يرجع للقرن الخامس عشر, وزخرفة الواردة بقوالب الطوب على منارة مسجد الامام بأصفهان "لوحة ٥ "

التأثيراتمن الهند: ارتبطت مناطق الخليج العربى بعلاقات تجارية وثيقة بمناطق حوض نهر السند, وقد ظهرت دلائل أثرية تؤكد ثبوت العلاقة بين مناطق الخليج وحضارات حوض نهر الهندوس والتى ترجع للعصر البرونزى كتلك الشواهد الأثرية بجزيرة أم النار ومنطقة الهيلى بإمارة العين بالأمارات, كما عثر على مجموعة أختام وأوزان هندية بمناطق بالبحرين يرجع تاريخها للقرن الثالث قبل الميلاد, مما يبرهن على العلاقة والتعامل الذى كان متواجد بين أهالى دلمون ومناطق الهند وأسواق المنطقة المشهورة, وتعتبر الفترة الإسلامية هى الفترة الذهبية فى العلاقات التجارية بين الهند والخليج العربى وصولا للبصره, وبعد ذلك بفترة أدى انتقال قبائل المعاضيد والعتوب إلى مناطق البحرين ١٧٨٢م إلى ازدهار التجارة بمنطقة البحرين بشكل كبير وكانوا يسيطرون بشكل شبة كامل على تجارة اللؤلؤ فى الخليج, وكان يجلب من الهند لمناطق الخليج والشام والعراق " التوابل- الارز المرجان -الحرير- الطواويس- " كما اشتهرت قبيلة القواسم بحركتها الكبيرة فى مياه الخليج حتى وصلت إلى سواحل كتش والسند ومشارف مومباى التى ظلت هى وكراتشى من أهم المراكز الهندية للخليجيين إذ نزح عدد كبير من اسر الخليج الى مومباى منذ فترات قديمة واستقروا بها لاعتبارها تشمل واحد من أشهر أسواق اللؤلؤ فى المنطقة, كما تعتبر مركز طبى هام للعلاج لأهل الخليج فى تلك الفترات وأسسوا بها المراكز الإسلامية الخليجية والمدارس لتعليم أصول الدين, وامتزجوا مع سكان المناطق الاصلين[٦٢], وفى المقابل استقرت مجموعات من الجاليات الهندية بالمنطقة العربية فى الخليج فى عصور ما قبل الإسلام, وقد عرفهم العرب منذ القدم بمسميات مختلفة فعرفوا بالزط أو الاساورة أو السيابجة, كماعرفوا بالأحامرة والميد والبياسرة والتكاكرة, وكان أغلبهم يعمل فى التجارة والبحر بين الهند والبلاد الخليجية كوكلاء تجاريين,

٦٢- القاسمى: الوجود الهندى فى الخليج, ص ص ٢٦: ٤٠

غير أن طائفة منهم كانت تعيش فى خيام كالبدو الرحل[٦٣], وأدى هذا التداخل والاحتكاك القوى بين العرب والهنود فى بعض مناطق الخليج إلى فساد فى عربية تلك المجموعات وأهمهم قبائل عبد القيس وأزد عمان[٦٤], وكان الهنود الواردين للخليج من عدة مناطق من الهند ذو اتجاهات وميول فكرية وثقافية ودينية بل وجسمانية مختلفة, وهو ما ترك اثره على المجتمع الخليجى بشكل واضح وأثر على العديد من العادات والتقاليد فى مناطق الخليج للاندماج الظاهر بين تلك الطوائف وسكان الخليج فظهرت العديد من المصطلحات الهندية التى دخلت فى العربية بتلك المناطق ككلمات " بفته- تجورى- توله- دروزاه- بجلى"[٦٥], لذا وكان نتيجة طبيعة لهذا التداخل والتمازج أن أثر كل منهم فى الأخر بشكل أو بآخر وتجلت تلك التأثيرات فى عدة مجالات كان مجال المعمار والزخارف المعمارية الجبسية إحداها فالزخارف الجبسية ظهرت فى الهند فى حضاراتها القديمة كما تأثرت الهند كذلك بالوحدات الزخرفية الفارسية وعملت على نقلها لعدة مناطق كان الخليج أهمها, واشتهرت الزخارف النباتية بشكل كبير فى العمائر الهندية, كما ظهرت الوحدات الهندسية كذلك وخاصة فى بعض عمائردلهى والتى تعود لفترات سلاطين المغول المسلمين فى الهند, والتى ظهرت فيها وحدات هندسية نجمية ودوائر ووحدة المقابس أو المباخر التى ظهرت على زخارف الجص فى الخليج فظهرت في قطب منار بدلهى والذى يرجع للقرن الرابع عشر" لوحة ٩ "

التأثيرات من البحرين: فى حين كانت العلاقات بين منطقة قطر وباقى مناطق الخليج العربى من البحرين والامارات علاقات قوية ما بين تجارية, وعائلية زاد من ذلك كون أغلب الأسر فى تلك المناطق تربطهم ببعضهم البعض علائق مصاهرة ونسب من الأصل القبلى فاغلبهم يتبع قبائل العتوب والمعاضيد والنعيم التنهاجر أغلبها من الحجاز أو اليمن تحت ضغط أسباب عديدة ليستقروا فى النهاية فى مناطقهم الحالية, ونتيجة لأن التجارة وصيد الأسماك واللؤلؤ كانوا عصب الحياة لتلك المناطق فى الفترة قبل اكتشاف البترول فقد ارتبطت تلك المناطق بعضها البعض بعلاقات متشعبة ومعاهدات[٦٦]ساعدت على تحرك الافراد بين موانيها للتجارة والتبادل التجارى وحضور الأسواق مما سهل من انتقال المؤثرات والعناصر والخبرات ما بين مناطق الخليج بعضها وبعض, حيث استقرت العديد من بيوت المعاضيد من قطر بالمحرق فى البحرين[٦٧] لفترة بل إن

٦٣- المباركبورى: من النارجيل الى النخيل , ص ص ٥٢: ٥٨

٦٤- القاسمى: الوجود الهندى, ص ٤٢

65- http://www.alayam.com/mobile/ardetails.aspx?id=7776

٦٦- لوريمر, ج.ج: دليل الخليج, القسم الجغرافى, الجزء الثالث, على بن على الدوحة, ص ص ١٢٤٩: ١٢٥٠

٦٧- لوريمر: دليل الخليج, القسم الجغرافى, الجزء الرابع, ص ١٣٩٤

الشيخ جاسم بن محمد المؤسس الأعلى للأسرة فى قطر ولد بالمحرق فى البحرين وما زالت أجزاء من المنزل الذى ولد به موجود إلى الأن[٦٨], وتتعدد الوحدات الجصية الزخرفية بالبحرين كما في قطر كما يظهر في وحدات منزل الشيخ عيسى بن على الخليفة بالمحرق التي ترجع للقرن التاسع عشر, "لوحة٨".

التأثيرات الواردة من عمان: كانت سلطة حاكم عمان تمتد فى السابق من الحدود الجنوبية الشرقية لقطر شمالا حتى اقليم ظفار جنوبا[٦٩], وأغلب تجارة عمان كانت من الهند وشرق افريقيا وقد وصل البحارة العمانيون لمراحل عالية جدا من المهارة فى ركوب البحار وصولا للهند ومناطق شرق افريقيا ليؤسسوا إمارات على هذا الساحل وينشروا الإسلام بين ربوعه, وامتهنوا صيد الأسماك واللؤلؤ وكان لسلطان عمان أسطول كبير من السفن كما استعدت موانى الساحل العمانى لاستقبال السفن القادمة من الخليج العربى فى طريقها للهند ذهابا وايابا لذلك كثرت المراكز التجارية على ساحل عمان واستقرت بها جاليات من الهند والصين وشرق افريقيا لتسهيل أعمال التبادل التجارى بين تلك المناطق, كما سكنها أعداد من تلك المناطق من فارس والهند وشرق افريقيا[٧٠] ساعد ذلك بلا شك على انتقال التأثيرات والوحدات الزخرفية ما بين تلك المناطق من الهند والصين وشرق افريقيا والخليج العربى وفارس كل تلك التأثيرات والزخارف التى امتزجت وظهرت فى تلك المنطقة ذهابا وايابا مع حركة التجارة, كما يظهر في زخارف حصن جبرين والمؤرخ بالقرن السابع عشر, " لوحة ١٠)

- **الصناع " المزخرفون":**

جرت العادة فى الفنون الإسلامية تقريبا بشكل عام على عدم الاهتمام بالفنان أو الصانع، حيث لم يهتم أولئك الصناع والمزخرفون أنفسهم بذكر أسمائهم على أعمالهم إلا فيما ندر، وعادة ما كانوا فى أغلب تلك الأحيان يوجدون أسمائهم فى أماكن مخفية كما ورد اسم المعمارى الكبير الذي أشرف ونفذ مدرسة السلطان حسن حيث أورد أسمة بشكل غير واضح فى أعلى العتب الخاص بمدرسة الحنفية حتى اكتشفه لنا المرحوم الدكتور حسن عبد الوهاب ١٩٤٤ وهو الأمير المهندس محمد بن بيليك المحسنى. وقد ارتبط ذلك عادة بان أغلب تلك الأعمال الكبيرة كانت تقام لأفراد ذو شان لم يكن من الممكن أن يسمحوا بظهور أسماء آخري غير أسمائهم على تلك الأعمال, إضافة إلى كون المزخرف فى العادة هو من أرباب الصناعات أو الحرفيين التى كانت تعتبر تقريبا من المهن التى يمتهنها الطبقات الدنيا من الناس فى غالب الأمر[٧١], ويعتبر مزخرف الجبس

٦٨- السليطى: ولادة المؤسس ظروف المكان والزمان
٦٩- عبد الله: امارات الساحل وعمان والدولة السعودية الأولى, ص ١٧
٧٠- عبد الله: امارات الساحل وعمان والدولة السعودية الأولى, ص ٤٧
٧١- عبد الله: الزخرفة الجبسية, ص ١٤٣

من تلك الفئة من الصناع الذين لم يهتموا فى غالب الأحيان بذكر أسمائهم على أعمالهم, مما أدى إلى فقد عدد كبير من تلك الأعمال التى لا ندرى من قام بزخرفتها, وإن ظهرت بعض التوقيعات على بعض الأعمال القليلة كبعض الأمثلة فى البحرين فى المحرق فى منزل الشيخ عيسى بن على الخليفة, وهو ما يشير إلى الارتباط القوى والاعتزاز الذى كنه المزخرف لهذا العمل الذى قام به, ويرتبط بعمل الزخرفة الجبسية فى الخليج بعض العائلات المشهورة التى عادة ما كانت تتوارث تلك المهنة ابا عن جد, وتظل فيها حتى تنتهى الاسرة, وهو ما يبدو لنا من المزخرف البحرينى المشهور المرحوم "احمد بن سليمان بن عبد اللطيف" الذى كان والده "سليمان بن عبد اللطيف" مزخرفا وكذلك جده "عبد اللطيف", وعادة ما كان ينتظم الولد فى خدمة ومساعدة أبية فى الصنعة كصبى من سن مبكرة حوالى الثانية عشر ويظل يتدرج فى مراتب المهنة تحت اشراف والدة, حتى يصبح ملم بكل أسرارها وفنونها حتى مرتبة الأستاذية, وبالنسبة لمنطقة قطر فان أشهر المزخرفين فيها بلا شك هم عبد الله الميل, والهميلى, وأسد نصر الله, ولا تزال بقايا من شواهد أعمالهم فى أجزاء القصر الشرقى بالدوحة " متحف قطر الوطنى" وكذلك مسجد القبيب الذى هدم وأعيد تجديده حديثا والذى تعود أعماله الأصلية الى الهميلى سابق الذكر, كذلك من المزخرفين " احمد حسين " الذى قام بزخرفة العديد من بيوت قطر, والمعمارى "حاجى على" والتى كانت من أهم أعماله منزل نصر الله, وبيت الماجد وقصر الشيخ سحيم بن حمد آل ثانى فى الريان[٧٢]. كذلك يعد كلا من " أحمد الجناحى والمراغى " من مشاهير الجصاصين القادمين من بر فارس وعملوا بعض الوقت فى قطر قبل عودتهم لفارس مرة ثانية, كما يعد المزخرف " ناجى أبو شرار من تلاميذ الراحل عبد الله الميل وهو من مشاهير المزخرفين البحرينيين وهو من عائلة فنية كذلك ومن أشهر أعماله زخرفة سور مسجد الخميس بالبحرين, هذا ويعد عبد الله بو شرار أخو ناجى أبو شرار(لوحة ١١-١٢) من أشهر المزخرفين الذين لا زالوا متواجدين بقطر إلى اليوم ويعملون بالمهنة, كما يعد الأستاذ محمد على عبد الله من القليلين الباقين والحريصين على التراث بالمنطقة وله من الابداعات العلمية والفنية ما هو غنى عن الذكر وهو صاحب أول عمل متكامل عن الجص بمنطقة الخليج.

٧٢- عبد الله: الزخرفة الجبسية, ص ص ١٤٥: ١٤٧

النتائج: -

هذا وقد افرزت تلك الدراسة بعض النتائج نجملها فى التالي: -

١. ابرزت الدراسة شيوع الروح الهندسية فى الزخارف الجصية فى قطر،واعتبارها المؤثر الأهم فى أنواع الخارف التى شاعت فى منطقة قطر.
٢. أثبتت الدراسة الدور الفعال والرئيسى للمؤثرات البيئية والدينية المجتمعية فى التأثير على نمط واسلوب العمارة والزخرفة فى المنشاة المعمارية بقطر
٣. ابرزت الدراسة اتباع المعمار والمزخرفين فى قطر ما وفرته لهم الطبيعة من مقومات واستغلالها بالشكل الأمثل فكان الانتشار الواسع فى استخدام الجبس فى البناء والزخرفة.
٤. اثبتت الدراسة بان النقوش والزخارف الجصية بقطر ليست مجرد زخارف صماء بل هى نتاج ثقافى تعبيرى عن ثقافة وآداب مجتمع.
٥. أظهرت الدراسة مدى الجدلية الفكرية التى تعرض لها المعمار فى الخليج فى محاولة التوصل لحلول واقعية وعملية لمشاكلة البيئية والمناخية وطرق تكيفه معها.
٦. ظهر من خلال الدراسة مدى عمق وتفوق المعمار والمزخرف الخليجى وثراء قريحته فى تلك الفترة على الرغم من بساطته الظاهرية وذلك من خلال التعدد والاختلاف والتوالد الأشكال الزخرفية فى أعماله الجبسية.
٧. اظهرت الدراسة مدى عمق العلاقات الاجتماعية والثقافية بين أركان المجتمع الخليجى كله من تعدد المؤثرات المتبادلة بين أركانة وخاصة تلك المؤثرات الواردة من مناطق عمان، والبحرين ونجد.
٨. أظهرت الدراسة عمق التأثيروالتأثر الثقافى بين منطقة الساحل الغربى للخليج ومناطق شرق الخليج فى إيران من جانب، ومناطق الهند والصين من جانب أخر.
٩. اظهرت الدراسة الدور الفعال والرئيسى للتجارة البحرية فى انتقال المؤثرات الثقافية والمجتمعية واللغوية والفنية بين مناطق الخليج وما حولها من مناطق حضارية وثقافية.
١٠. اظهرت الدراسة اعتماد الفنان على حسه العام المستقى أساس من بيئته المحيطة به والتى انعكست بشكل واضح على عناصره الزخرفية الجبسية.

الإمارة العربية المعروفة بإمارة بني حفص في جزيرة كريت (٢١٢- ٣٥٠هـ/٨٢٧/٩٦١م) في ضوء الشواهد الاثرية (دراسة أثرية حضارية)

د. محمد عبد الودود عبد العظيم عبد الوهاب•

ملخص البحث

إهتمت بعض الدراسات الأجنبية بتناول الإطار التاريخي للإمارة العربية التي أسسها أبي حفص عمر البلوطي علي أرض جزيرة كريت في الفترة ما بين (٢١٢-٣٥٠هـ/٨٢٧/٩٦١م)، وقد تناولت هذه الدراسات العديد من الجوانب الهامة في تاريخ تلك المرحلة من عمر الجزيرة[1].

وقد إعتمدت مثل هذه الدراسات علي العديد من المصادر في التأريخ لتلك الفترة، وفي مقدمتها المصادر البيزنطية التي اسهبت في تسجيل تاريخ تلك الأحداث التي مرت بها أرض الجزيرة بشكل وافي، تلك الاحداث التي لعبت دورا مهما في تاريخ منطقة البحر المتوسط منذ وقت مبكر. ولكن بالرغم من ذلك، نجدها قد أغفلت الجوانب الأثرية والفنية التي يمكن من خلالها إستقراء تاريخ الأحداث التي مرت بها الجزيرة.

لذا هدفت هذه الورقة إلي توثيق الوقائع والأحداث التاريخية التي سجلتها المصادر القديمة سواء أكانت هذه المصادر بيزنطية أم كانت عربية، والربط بين هذه المصادر وما وصلنا من شواهد مادية من تصاوير ومواقع وعملات نقدية من هذه الفترة التاريخية. للوصول في النهاية إلي صورة كاملة ورؤية واضحة عن تاريخ تلك الإمارة العربية التي حكمت الجزيرة وما حولها من الجزر قرابة ١٣٥سنة كما سيتضح من خلال هذا البحث.

كذلك يأمل الباحث إلي القيام بعمل متكامل عن تاريخ تلك الفترة وظروفها السياسية والفنية والمعمارية، ولعل مما يزيد من الحماسة في هذا الصدد، مسألة نقص الأعمال المتكاملة عن الوجود الإسلامي في جزيرة كريت، حيث نجد أن التناول جاء في شكل مقتطفات هنا وهناك في كتب التاريخ، بشكل غير كافي لتغطية تاريخ دولة إستمرت كل هذا الوقت محورا للصراع بين أكبر قوتين في منطقة حوض البحر المتوسط.

وفي النهاية أتطلع إلي الإجابة عن كل الأسئلة التي تؤرخ إجاباتها لأحداث المنطقة في تلك الفترة، ومن هذه الأسئلة مثلا: من أين إنطلقت فكرة فتح الجزيرة؟. وما

• مدرس العمارة الاسلامية كلية الآثار- جامعة الفيوم

[1] Christides. V, the conquest of Crete by the Arab (824 A.D), Turning point in the struggle between Byzantium and Islam, Athens 1984.
Tsougarakis. D, Byzantine Crete from 5th century to the Venetian conquest, Athens 1988.

هي الخطوات التي تم إتخاذها وعدد القوات ونقطة الإنطلاق، وكذلك نقطة الإبرار البحري الذي قامت به القوات الإسلامية علي أرض الجزيرة؟. معتمدا في الإجابات علي ما بين أيدينا من أدلة وشواهد مادية مدعومة من أقوال وكتابات المصادر المعاصرة واللاحقة للفترة ذاتها.

متن البحث:

إنقسمت الإمبراطورية الرومانية إلي إمبراطورية شرقية وأخري غربية، وكانت جزيرة كريت[٢] في ذلك الوقت تابعة للإدارة الغربية ثم أنضمت إلي الإمبراطورية البيزنطية (الإمبراطورية الرومانية الشرقية)، وذلك في سنة ٣٩٥م، وإهتمت الإمبراطورية البيزنطية بجزيرة كريت (خريطة ١)، ومع الوقت أهملتها وتركتها بدون حماية كافية، مما أعطي الفرصة للمسلمين للقيام بمحاولة الإستيلاء علي الجزيرة[٣].

بدأ الغزو الإسلامي لجزيرة كريت بوصول مجموعة من الأندلسيين المنفيين إليها خلال النصف الثاني من عهد الإمبراطور البيزنطي ميخائيل الثاني (٢٠٥-٢١٤هـ/٨٢٠-٨٢٩م)[٤]، كان هؤلاء الأندلسيون الناجين من قمع الأمير الحكم بن هشام بعد فشل محاولة تمرد ضده عام٢٠٢هـ/ ٨١٨م، والتي عُرفت بإسم وقعة الربض[٥]. حيث نُفي أهل ربض شقندة الواقعة في جنوب قرطبة بعد أن كفّ الحكم عنهم، فإستقر بعضهم في مدينة فاس بالمغرب، بينما توجه آخرون بقيادة عمر بن حفص بن شعيب بن عيسى البلوطي المعروف بإسم أبي حفص إلى الأسكندرية وسيطروا عليها حتى عام٢١٢هـ/ ٨٢٧م، حيث حاصرهم والي مصر عبد الله بن طاهر وطردهم من المدينة[٦]. والحقيقة أن تاريخ وصول المسلمين إلى كريت مُختلف فيه: ففي حين تذكر المصادر الإسلامية أنه تم في عام٢١٢هـ/ ٨٢٧م أو٢١٣هـ/ ٨٢٨م، بعد طرد الأندلسيين من

---

[٢] تعود تسمية المدينة إلى اللغة العربية، حيث أنها المدينة اليونانية الوحيدة التي بناها العرب في التي عرفوها باسم إقريطش عام ٨٢٤ م. وكان اسم المدينة وقتها ربض الخندق، فأصبحت باللغة اليونانية الوسطى خانداكاس (Χάνδακας أو Χάνδαξ)، ثم في اللغة الإيطالية كاندية (Candia)، وذلك عندما أصبحت المدينة في يد البندقية فأصبح الإسم شائعاً في اللغات ذات الأصل اللاتيني. أما إسم المدينة الرسمي والمتداول عالمياً هو هيراكليو (Ηράκλειο)، والذي هو صفة من الشخصية الأسطورية الإغريقية الشهيرة هرقل، والذي يمكن أن يعرب أيضاً إلى هيراكليون أو هيراقليون (Ηράκλειον)هناك إسم ثالث للمدينة أقل تداولاً، وقد شاع بين الكريتيين في القرون الثلاث الأخيرة (خلال الفترة العثمانية) وهو ميغالوكاسترو (Μεγάλο Κάστρο)، وتعني القلعة الكبيرة.

[3] Miles. G, Byzantium and the Arabs: Relations in Crete and the Aegean Area , Dumbarton Oaks Papers, vol. 18, 1964, p. 15

[4] Makrypoulias. Ch, The Byzantine Expeditions against the Emirate of Crete c. 825-949, Graeco-Arabica 7-8, Crete 2000, pp. 347–348.

[٥] ابن الآبار، الحلة السيراء، تحقيق حسين مؤنس، جـ١، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣, ٤٤-٤٥.

[6] Miles. G, Byzantium and the Arabs, pp. 10–11. Christides. V, the conquest of Crete by the Arab, pp. 89–90

الأسكندرية[٧]، إلا أن المصادر البيزنطية تتعارض مع ذلك، حيث تذكر هذه المصادر أن وصول الأندلسيين للجزيرة كان بعد قمع ثورة ثوماس الصقلبي عام٢٠٨هـ/٨٢٣م.

وتوالت بعد ذلك المحاولات لفتح الجزيرة والتي أسفرت عن السيطرة عليها بشكل كامل علي يد القائد الأندلسي أبو حفص عمر، والذي إنطلق من قرطبة في إتجاه الأسكندرية سنة ١٩٨هـ/٨١٣م، ومنها صوب جزيرة كريت[٨]، في قوة قوامها حوالي من عشرة آلاف إلي خمسة عشر ألف محارب علي متن أربعون سفينة حربية[٩]، وبدأت مرحلة جديدة من الصراع الإسلامي البيزنطي، بمجرد نزول قوات أبي حفص عمر بأرض الجزيرة سنة ٢٠٧-٢٠٨هـ/ ٨٢٢-٨٢٣م.

وجدير بالذكر، أنه يمكن دراسة تاريخ تلك الدولة العربية الإسلامية، والتي تعارفت عليها المصادر التاريخية بإمارة بني حفص العربية، من خلال كتب اللوغوتخنيا "Λογοτεχνεία" البيزنطية، وهي تلك المخطوطات البيزنطية المصورة والتي تشتمل علي العديد من التعليقات الهامة جدا في دراسة التاريخ علي غرار المخطوطات الإسلامية. وكذلك تتبع إلي الخرائط التي قام بإعدادها الفينيسيون واليونانيون للجزيرة في تحديد بعض المواقع الأثرية علي أرض الجزيرة.

وقد إعتمدت بشكل أساسي في هذه الدراسة علي هذه الشواهد المادية التي وصلتنا من المصادر البيزنطية، حيث أسهم مؤرخي الإمبراطورية البيزنطية بدراسات وافية سجلت لنا العديد من الأحداث التاريخية التي مرت بها منطقة حوض البحر المتوسط. وكان من أهم هذه المصادرمخطوط The Synopsis Historiarum لمؤلفه Ioannes Skylitizes (Greek:Ιωάννης Σκυλίτζη[١٠]) والذي يرجع إلي القرنين ١٢-

---

[7] Christides. V, the conquest of Crete by the Arab, pp. 89–90

[٨] هناك بعض المصادر البيزنطية تشير إلي أن الأندلسيين قد توجهوا إلي كريت رأسا من إسبانيا وليس من الأسكندرية، ولكن المصادر العربية م تؤكد إنطلاقه من الأسكندرية للمزيد أنظر:

Παναγιωτάκης. N, Ζητήματα τινά της κατακτήσεως της κρήτης υπό των Αράβων (Discussions about the Arab occupation of Crete), Κρητικά χρονικά, vol 21,Heraklion, Crete 1968, 11.

[9] Gigouratakis Nikos, Initial remarks on the debarcation point of Abu Hafs Omar on Crete, pp. 74-94.

[١٠] المعروف أن Ἰωάννης Σκυλίτζη يوحنا سكليتزيس هو أحد المؤلفين اليونانيين، ولد قبل سنة٤٣٣هـ/١٠٤٠م، وتوفي سنة٤٩٥هـ/١١٠١م. ويعتبر هذا المخطوط من أهم أعماله، والذي يغطي تاريخ الأباطرة البيزنطيين إبتداء من وفاة نقفور الأول سنة ٨١١م حتي عصر الإمبراطور ميخائيل السادس سنة ٤٤٩هـ/١٠٧٥م. وقد إستكمل هذا العمل فيما يعرف باسم Scylitzes Continuatus والذي يتناول التاريخ للفترة من٤٤٩-٤٧٢هـ/١٠٥٧م- ١٠٧٩م، وقد أنتج هذا المخطوط في Sicily (صقلية) في القرن٣هـ/١٢م، وهو محفوظ الأن في Biblioteca Nacional de España في مدريد، ويحتوي المخطوط علي ٥٧٤ صفحة، وفقد منه حوإلي ١٠٠صفحة، ويعد هذا العمل هو المخطوط المعاصر الوحيد المصور باليونانية وباقي من المصادر الأصلية التي أرخت للدولة البيزنطية، أنظر:

Flusin. B. (trans.), Cheynet J. C. (ed.), Jean Skylitzès: Empereurs de Constantinople, Ed. Lethielleux, 2004.

١٣الميلاديين (لوحة ١). وترجع أهمية هذا المخطوط بالنسبة لهذه الورقة في أنه يحتوي علي عدد من التصاوير التي تسرد العديد من التفاصيل التاريخية للإمارة العربية منذ كانت فكرة في رؤس الأندلسيين في بلاد الوندال (الأندلس)، وتفاصيل الحملة علي الجزيرة وكذلك مراحل الصراع والحروب البيزنطية الإسلامية، وصولا إلي طرد المسلمين نهائيا من كريت، كل ذلك في خمسة عشرة تصويرة ملونة مدعومة بالنصوص اليونانية التي تشرح لنا التفاصيل.

وهناك مصدر آخر يمكن الإعتداد به في هذه الدراسة، ألا وهو ما تم العثور عليه من المسكوكات التي قامت أسرة بني حفص بضربها أو تم تداولها علي أرض الجزيرة، حيث يمكن الإعتماد علي نقوشها في إعداد قائمة بأسماء حكام هذه الأسرة.

وتلعب الحفائر المتتإلية التي قامت بها جهات مختلفة في عدة مدن جزيرة كريت، كهراقليو وريثمنو وخانيا وغيرها، دورا محوريا في الوقوف علي العديد من الحقائق الأثرية، وطبيعة الحالة الفنية والمعمارية التي سادت اثناء سيطرة العرب علي الجزيرة.

ومن دون شك فإنه يصعب دراسة تاريخ هذه الدولة الإسلامية من دون اللجوء إلي هذه المخطوطة التي تعد شاهدا ودليلا قريب جدا في تاريخة من الأحداث موضوع البحث، وترجمة نصوصها لإستخلاص الحقائق التاريخية منها. وهذا ما سيقوم به هذا الباحث لتسطير تاريخ هذه الدولة والمراحل التي مرت بها. أما دراسة تصاويرها ومدرستها الفنية فسأتركه لمجال بحثيا آخر، للوقوف علي أهم مميزات هذه المدرسة وكذلك لمعرفة إن كانت هناك تأثيرات متبادلة بينها وبين مدارس التصوير العربية المعاصرة من عدمه.

وجاءت هذه التصاوير في تسلسل رائع، يحكي بشكل قصصي تاريخ الأحداث. بحيث سجل الفنان بتصاويره دراما الخبر، مفصلا بنصوصة حقيقة هذه الدراما، ويمكن تناولها كما يلي:

التصويرة الاولي: صور لنا الفنان مجموعة من ستة محاربين أندلسيين في بلاط حاكم الأندلس (لوحة ٢)، طالبين منه الإذن بالخروج للبحث عن أماكن أخري أكثر ثراء من من هذه البلاد التي يعيشون بها[11]، ويذكر النص لقب أبوحفص أمير المؤمنين (Απόχαψ)، في إشارة إلي الأمير الذي بيده الأمر والنهي في الأندلس في تلك الفترة.

-John Wortley, John Scylitzes, a synopsis of histories (811-1057 A.D.): a provisional translation, Centre for Hellenic Civilization, University of Manitoba, 2000.

-Kazhdan Alexander, Oxford Dictionary of Byzantium. Oxford University Press, London1991. p. 1914. p1914.

- Kiapidou. E, Ἡ Σύνοψη Ἱστοριῶν τοῦ Ἰωάννη Σκυλίτζη καὶ οἱ πηγές της (811/1057) (The History of john Syklitzis and the Sources). Συμβολὴ στὴ βυζαντινὴ ἱστοριογραφία κατὰ τὸν ΙΑ΄ αἰώνα, Athens 2010

[11] Christides. V, The Conquest of Crete by the Arab, 20

Thurn. H, Ioannis Synopsis Historiaum, Berlin- New York 1973, lines2-10, 42

ويعلق المؤلف أعلي الصورة علي المسلمين تحت إسم Ισπανοί أي الأسبان، كما يذكر أن هؤلاء الأسبان قد جاءوا إلي الجزيرة من أسبانيا مباشرة[١٢]، وهذا ما ثبت خطأه كما سيتضح فيما بعد. وقد سجل المؤلف العبارة التالية أعلي التصويرة:

"Τον αμερμουμνιν ι Κέαμπρ οσέρχοτν οι προς χωπροι τ...κε ανώ α΄γααρ(κ) νοί"

وقد وترجمها خريستيذي : "*يستأذنون أمير المؤمنين بالهجرة إلي أماكن أكثر ثراء*"[١٣].

وقد قام المصور بالتعبير عن الأندلسيين من خلال رسم ستة رجال بكامل لباسهم العسكري، ويشتمل علي القلنسوة الحربية، والكتافات التي تحمي الأذرع، والقميص الحربي باللون البني والسراويل الزرقاء، وكلهم حاملين سيوفهم الموجودة في غمادها باللون الأسود.وقد ميز الرسام هنا قائد المجموعة والذي كان يتقدمهم بأنه الوحيد ذو اللحية. ومن خلال وضعية الجنود ووقفاتهم يمكن أن نفهم مدي أنتظامهم وذلك لكونهم عسكريين، وكذلك يلاحظ أنحناءة بسيطة في وقفاتهم تعبيرا عن أنهم في حضرة الخليفة والذي يجب أن يطأطؤا رؤوسهم عند الوقوف بين يديه. ومن ناحية أخري نجد حاكم قرطبة جالسا علي عرشه تحت مظلة تتسم بالبساطة حال مقارنتها بعروش الأباطرة الرومان التي رسمهت في نفس المخطوط. وجاء أبو حفص -علي حد ذكر النص الذي يعلو التصويرة- ممدا يده إليمني في دلالة علي مباركته وإذنه لمحاربيه بالإنطلاق للسيطرة علي البحر المتوسط. ويلاحظ أن إسلوب المصور هنا إعتمد علي اسلوب التسطيح في رسومه بصفة عامة، وأن كان قد عبر عن العمق أحيانا كما يتضح من خلال الجندي الرابع الذي يرفع يديه الإثنتين، ويتضح من رسمهما التعبير عن العمق في الصورة. وكذلك عبر عن العمق في الصوره من خلال مداميك الحجر التي تظهر خلف مقصورة القائد.

وتعقيبا علي ما ورد في التعليق علي هذه التصويره، نجد أن المؤلف كان لديه بعض اللبس والتشويش، فذكر أن أبو حفص كان أمير الأندلس، فلقبه بأمير المؤمنين، وهذا ما يخالف الحقيقة حيث كان أمير الأندلس في ذلك الوقت هو الحكم إبن هشام الربضي (١٨٠-٢٠٦هـ/٧٩٦-٨٢٢م)[١٤]، الذي ثار عليه أبوحفص عمر بن عيسي الأندلسي والذي عرف بعد ذلك بالإقريطشي[١٥]. فقاتلهم الحكم وهدم دورهم، فلحقوا بفاس ومنها في

---

[12] Christides. V, the conquest of Crete by the Arab, 22

Makrypoulias. C, Byzantine Expeditions against the Emarate of Crete, Graco-Arabica 7-8, 348-351.

[13] Christides. V, the conquest of Crete by the Arab, 20.

[١٤] البلاذري، فتوح البلدان، تحقيق عبد الله أنيس الطباع، دار النشر للجامعيين، بيروت ١٩٥٧م، ٣٣٠.

[١٥] قام بهذه الثورة أهإلي الربض القبلي لمدينة قرطبة (الحي الجنوبي للمدينة) المعروف بربض شقندة Secunda علي الأمير الحكم، إثر مقتل أحدهم علي يد مملوك للأمير، وقد استشرت هذه الثورة بسرعة بين سكان قرطبة وباقي أرباضها لسخطهم علي إسلوب الأمير في الحكم وإقدامه علي قتل جماعة من الفقهاء المناوئين له. وكانت ثورة عارمة مما إضطر الحكم لإستخدام أساليب البطش

جمع منهم إلي الأسكندرية بأرض مصر وذلك في حوالي سنة ٢٠٠هـ/٨١٦م وأسسوا فيها إمارة أندلسية مستقلة عن الخلافة العباسية دامت أكثر من عشر سنوات[١٦].

والإنتقام من الأهالي حتي تمكن من إخماد ثورتهم. وقد إختلفت الروايات في تاريخ هذه الثورة وإستقر الأمر علي أن بداية الثورة كان في يوم الأربعاء ١٣ رمضان ٢٠٢هـ/ ٢٥ مارس ٨١٨م. أنظر:
أحمد عبد اللطيف حنفي، المغاربة والأندلسيون في مصر الإسلامية من عصر الولاة حتي نهاية العصر الإسلامي، جـ ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥م، ٩٧-٩٨.
ويقول المقريزي : " كانت له الوقعة الشهيرة مع أهل الربض من قرطبة لأنه في صدر ولايته كان قد أنهمك في لذاته فاجتمع أهل العلم والورع بقرطبة أمثال يحيى بن يحيى الليثي صاحب مالك وأحد رواة الموطأ عنه، وطالوت الفقيه وغيرهما ، فثاروا به وخلعوه وبايعوا بعض قرابته ، وكانوا بالربض الغربي من قرطبة ، وكان محلّة متصلّة بقصره، فقاتلهم الحكم فغلبهم وافترقوا وهدم دورهم ومساجدهم، ولحقوا بفاس من أرض العدوة ، وبالأسكندرية من أرض المشرق ، ونزل بها جمع منهم ، ثم ثاروا بها ، فزحف إليهم عبد الله بن طاهر صاحب مصر للمأمون بن الرشيد، وغلبهم ، وأجازهم إلى جزيرة إقريطش، فلم يزالوا بها إلى أن ملكها الإفرنج من أيديهم بعد مدة".
المقريزي، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المجلد ١، ص٣٣٩.
الطبري : تاريخ الرسل والملوك، جـ٥، تحقيق محمد أبو الفضل، سلسلة ذخائر العرب، دار المعارف، القاهرة ص١٧٤ ، ابن الأثير : الكامل في التاريخ ، ج٥ ، ص٢١٢ ، السيد الباز العريني : الدولة البيزنطية ، ص٢٦٦، العبادي : في تاريخ المغرب والأندلس، ص١٣٣. محمود شاكر : العالم الإسلامي ، ص٣٠٧. للمزيد أنظر:
ابن الأثير ، الكامل في التاريخ، جـ ٦، دار الفكر، بيروت ١٩٧٨م، ١١٠-١١١، النويري، نهاية الارب في فنون الأدب، جـ ٢٣، تحقيق أحمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩١٠، ٣٧٠.
-أحمد مختار العبادي، في تاريخ المغرب والأندلس، مؤسسة الثقافة الجامعية، الأسكندرية، ١٢٨.

[١٦] كانت حادثة إستيلاء البحريين الأندلسيين علي مدينة الأسكندرية وإقامتهم فيها بداية من شهر ذي الحجة سنة ٢٠٠هـ إلي شهر ربيع الأول سنة ٢١٢هـ (يولية ٨١٦م/ يونية ٨٢٧م). والتي يفهم من رواية الكندي أنها كانت بمثابة حادث عرضي طرأ علي مخططات غزاة البحر هؤلاء البحارة أثناء صراعهم مع البيزنطيين في مراكزهم البحرية في البحر المتوسط. ذلك أنهم كانوا قد اعتادوا أن ينزل بساحل المدينة اثر كل غزوة، ليبتاعوا ما يصلحهم، وربما كان استعدادا لغزوة تالية، غير أنهم ظهروا هذه المرة في شكل المغتصبين نتيجة الإستقبال غير الودي الذي قوبلوا به.
وبداية الأمر في رجب ١٩٩هـ/ فبراير ٨١٥م، إستقرت مراكب هؤلاء الأندلسيين وعددها أربعون مركبا تحمل خمسة آلاف رجل علي أكثر تقدير، في المنطقة الساحلية التي تواجه الأن محطة الرمل ليقضوا الشتاء كالمعتاد. وحقيقة الأمر أن الاضطرابات التي سادت العالم الإسلامي في مصر والمشرق الإسلامي، اثر النزاع الذي نشب بين الخليفة الامين وأخية المأمون، وإستغلت طائفة الأندلسيين تلك الفوضي ودخلوا طرفا في النزاع، وعندما تهيأ لهم المجال للنزول بأرض الأسكندرية والإقامة في برها بدلا من البقاء في سفنهم. ودانت الأسكندرية لهم دون منازع في مطلع سنة٢٠١هـ/ أغسطس ٨١٦م، ورغم أن المصادر قد صمتت عن الوجود الأندلسي بالأسكندرية الا أنه تمكن بعض الباحثيين من تصوره بأنه كان يتسم بالشدة، مما دفع أهل المدينة بالثورة عليهم غير مرة، ولكن قابلهم الأندلسيين بالشدة وقضوا عليهم. كما يمكن الإقرار بأن الأندلسيين قد إتبعوا النظام الجمهوري في تولي الحكم أثناء

من ناحية أخري فنجد أن مؤلف المخطوط قد إختلط علية الأمر أيضا عندما اشار إلي أن هؤلاء البحارة قد طلبوا الاذن من الخليفة الاموي الحكم بن هشام، لكي يبحثوا عن مكانا آخر أكثر ثراءا للعيش فيه،حيث أثبتت المصادر التاريخية أنهم غادروا قرطبة فرارا من بطش الحكم بن هشام. وهناك أمرا آخر يجب التطرق إليه، وهو أن العلاقات الأموية في قرطبة والبيزنطية بالقسطنطينية، كانت علاقات ودية وطيبة، حيث يشير بروفنسال إلي أن الأمير الأموي عبد الرحمن الأوسط (٢٠٦-٢٣٨هـ/٨٢٢-٨٥٢م)، قد أنكر في رسالته إلي الإمبراطور البيزنطي ثيئوفيلوس(٢١٤-٢٢٨هـ/٨٢٩-٨٤٢م)، صلته بإستيلاء الأندلسيين علي كريت[١٧].

تواجدهم بالأسكندرية، وإستمروا محافظين عليه حتي آخر من ولي عليهم، قبيل خروجهم من الأسكندرية وهو أبو حفص عمر بن شعيب البلوطي، والذي ولي عليهم بطريق الإختيار. أنظر:
أحمد عبد اللطيف حنفي، المغاربة والأندلسيون في مصر الإسلامية من عصر الولاة حتي نهاية العصر الفاطمي، جـ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥م، ٨١-٨٢.
وقد ظلت الأسكندرية تحت حكم الأندلسيين حت أقبل إلي مصرعبد الله ابن طاهر بن الحسين صاحب مصر وعامل الخليفة المأمون بن الرشيد في سنة ٢١٠هـ/٨٢٥م. والذي قام فور إستتباب الأمر بالفسطاط، بالمسير إلي الأسكندرية لطرد الأندلسيين من المدينة، وحاصرها بضع عشر ليلة فاستسلمت وخرج إليه أهلها بالأمان، وطلب الأندلسيون المصالحة، فوافقهم إبن طاهر علي ذلك شرط الجلاء عن الأسكندرية إلي "حيث أحبوا" دون أن يأخذوا في مراكبهم "أحدا من مصر ولا عبدا ولا آبقا"، فاذا خالفوا هذا الإتفاق حلت دماؤهم. وبالفعل أرسل إبن طاهر من فتش عليهم ووجد في مراكبهم ووجد فيها جمعا ممن إشترط عليهم ألا يخرجوا، إلا أنه لم ينزل بهم العقوبة، بل رجع عن الأمر وإكتفي بإحراق مراكبهم، وهكذا أبحر الأندلسيون من الأسكندرية في شهر ربيع الأول سنة ٢١٢هـ/ يونية ٨٢٧م، يقودهم زعيمهم أبو حفص عمر بن شعيب البلوطي، المعروف بإبن الغليظ، من أهل قرية بطروج من عمل فحص البلوط المجاور لمدينة قرطبة.
وقد كان من الطبيعي أن يختار أبو حفص جزيرة كريت أو إقريطش منزلا لرفاقة، لسابق معرفتهم بها خلال مدة تغلبهم علي الأسكندرية، حيث مارسوا نشاطا بحريا كبيرا ضد المراكز البيزنطية في الحوض الشرقي للبحر المتوسط، تحقيقا لهدفهم الرئيسي من وجودهم بتلك المنطقة. والدليل علي هذه الحقيقة وصف ساويرس وهو أحد قساوسة الكنيسة لهم بأنهم " أقاموا علي هذه القضية من مصر إلي جزائر الروم ينهبون ويجيبون (كذا) السبي إلي الأسكندرية، ويبيعونهم كالعبيد، ويبدوا أن هؤلاء الأندلسيين قد إختصوا جزيرة إقريطش بنصيب كبير من حملاتهم البحرية. ويشير د. عبد العزيز سالم إلي أنهم أرسلوا لإقريطش في سنة ٢١١هـ/٨٢٦م، عشر سفن أوعشرين، عادت بكثير من الأسري والغنائم، بعد أن عرفت المكان معرفة دقيقة[١٦]. وقد أعتبر البعض أن التوجه إلي كريت كان بمثابة تصحيحا لمسار هؤلاء الأندلسيين، وكان توتر العلاقة بينهم وبين السلطات في مصر ما هي إلا عرضا طارئا، وكانت حادثة فرعية غير ذات مضامين سياسية بعيدة الأثر علي العلاقات بين المجتمعات الإسلامية حول البحر المتوسط. فبعد الخروج إلي كريت إستمر التعاون بين مسلمي إقريطش وبين مصر والشام التابعين لحكومة بغداد العباسية، من أجل القيام بعملياتهم البحرية ضد المراكز البحرية البيزنطية.

[١٧] أحمد عبد اللطيف حنفي، المغاربة والأندلسيون، ٩٩.

وقد تسبب عدم وضوح بعض الكتابات في النص المرافق للصوره في وجود بعض اللبس، وترك مجالا للتخمينات والإفتراضات، وإن كان ثابتا من خلال النص أن المحاربين قد طلبوا من أميرهم أن يسمح لهم بالخروج للبحث عن مكان آخر أكثر ثراءا ولم يحدد مكانا بعينه ويمكن قراءة هذه الفقرة بوضوح: "τών πρός τήν 'εω κειμένων νήςων" [١٨]، وبالفعل قد أرسلهم إلي شرق البحر المتوسط ليبحثوا عن مطلبهم، و أثناء بحثهم عن أرض ليهبطوا عليها، وجدوا في جزيرة كريت ضالتهم، ثم وضعها أميرهم أبو حفص هدفا له، فهاجمها بشكل منتظم حتي إستولي عليها. وحسب المصادر العربية أن بدأية الهجوم المنظم كانت قد إنطلقت من الأسكندرية، حيث أبحرت ٤٠ سفينة صوب الجزيرة. وهناك عدم إستقرار علي التوقيت الذي بدأت فيه الهجمات، وأن حاول البعض حصرها بين سنة٢٠٦-٢٠٨هـ/٨٢٢ -٨٢٤ الميلاديتين، تبعتها هجمة أخري سنة٢١٠هـ/ ٨٢٦م[١٩].

ويصور لنا المخطوط السفن الأندلسية مبحرة تجاه جزيرة كريت بشكل تفصيلي (لوحة٣)، وتصور ثلاث سفن حربية في مياه بحر إيجة، محملة بالأندلسيين وغيرهم من المصريين الذين أنضموا للحملة[٢٠]، وإن كانت بعض المصادر العربية تذكر أن الأندلسيين قد اصطحبوا معهم أسرهم، ولم يسمحوا – علي حد قول Tsamakda في تقريره عن القول بأن السفن كانت تحمل محاربين أندلسيين ومصريين، غير مطابق لما ورد بالنص أعلي التصويرة[٢١].

حيث ذكرت المصادر العربية أن الوالي العباسي عبد الله بن طاهر قد إشترط علي الأندلسيين عندما طلبوا منه المصالحة أن يجلوا عن الأسكندرية إلي "حيث أحبو" دون أن يأخذوا في مراكبهم " أحدا من مصر ولاعبدا ولا آبقا" واذا خالفوا ذلك حلت دماؤهم[٢٢].

وكذلك القول بأن الأندلسيين قد إصطحبوا معهم أسرهم هو أمر يحتاج إلي التدقيق، وذلك لأن الأشخاص المصورين علي متن السفن، يظهرون بلباسهم الحربي وبكامل عتادهم ولم تظهر أية صور لأطفال أو نساء، وهو أمر بديهي بالنسبة لأناس يبحرون من أجل إيجاد أرض جديدة، وبالتالي فمن المنطقي أن يكونوا في أتم إستعداد حتي يتم لهم تحقيق هدفهم ويستقرون بها، ومن ثم يرسلون في طلب ذويهم وليس العكس. لذا فقد أبحر

بروفنسال، الاسلام في المغرب والأندلس، ترجمة السيد عبد العزيز سالم، سلسلة الألف كتاب ٨٩، نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٦، ١٠٠-١٠٤.

[18] Thurn, H, Ioannis Scylitzae Synopsis Historiarum, Berlin- New York 1973, 42, Line 12.

[19] Christides. V, the conquest of Crete by the Arab, 89-92.

[20] Christides. V, The Cycle of the Arab-Byzantine, 25.

[21] Tsamakdas. V, The Illustration Chronical of Ioannes Shylitzes. 79.
Christides. V, The Conquest of Crete by the Arab,89-90.

[٢٢] الكندي، ولاة مصر، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠١م، ٢٠٤-٢٠٦.

المحاربون كما هو واضح بالتصويرة التي ميزت القائد أبوحفص بملابسة الزرقاء والمخالفة لملابس بقية الجنود.
ويصور الفنان علي متن المركب الأولي التي يقودها القائد أبوحفص سته جنود يجلسون بشكل متعاكس ويقومون بالتجديف، وقد عبر الفنان عن الحركة من خلال الأوضاع المختلفة لأجسام ورؤس الجنود ، كذلك الطريقة التي عبر بها عن حركة المجاديف.
وبصفة عامة استطاع أن يعبر أن العمق في الصورة بحيث يوحي لقراء المخطوط بكثافة السفن من خلال إزدواج مقدمة السفن وكذلك إخفاء جزء من بعض السفن خلف السفن التي تأتي في الصف الأول.
ويصير لزاما علينا الأن أن نفرد بعض الفقرات للظروف والأحوال السائدة في البحر المتوسط، حيث كانت هناك بعض الإضطرابات عانتها الدولة البيزنطية خلال إدارتها لجزيرة كريت، مما هئ الظروف وسهل مهمة أبو حفص للإستسلاء علي الجزيرة.
حيث صادفت هجمات الأندلسيين علي كريت، أحداث تمرد Thomas سنة ٢٠٧-٢٠٩هـ/٨٢١-٨٢٣م علي الدولة البيزنطية- وهو ما تناوله المخطوط في التصويرة رقم (Fol. 34v, bottom) (لوحة٤). في الوقت ذاته أجمعت المصادر البيزنطية والعربية علي أن مياه البحر المتوسط في هذه الأوقات كانت خالية من أية تواجد لسفن الروم، حيث يذكر ابن عبد البر"وكانت يومئذ خالية من الروم"[٢٣]، ويطابق هذا ما أورده النص الذي يعلي الصورة حيث يذكر[٢٤]:

"Του είωθοτος φυλ'ατειν στόλουσυστράτευόμενο'υ παντές το Θωμ'α..."

وترجمتها: "*كل المراكب التي كانت علي اتم استعداد للدفاع عن البحر المتوسط قد إنحازت إلي جانب ثوماس*".
ولم تكن هناك أية سفينة بيزنطية تمنع إنزال أبو حفص لقواته علي شاطئ الجزيرة مما سهل من إستيلاء السفن الأندلسية علي الجزيرة. حيث إنحازت كل السفن البيزنطية التي كانت تمثل الخط الدفاعي الأول عن الجزيرة للمتمرد علي الإمبراطورية Thomas.[٢٥]،

---

[٢٣] ابن الآبار، الحلة السيراء، جـ١، ٤٥.

[24] Thurn. H, Ioannis Scylitzae, 42, Line 16-18.

ومن الواضح أن المسلمين الأندلسيين لم يجدوا مقاومة من قبل سكان الجزيرة، ولعل ذلك راجع إلى ما يكنه هؤلاء السكان من الكراهية للبيزنطيين بسبب سوء سيرة عمالهم وظلمهم، وبسبب الظلم الضريبي والإداري ، ولما إشتهروا به من الهرطقة المتعلقة باللأيقونية. وفوجئ الفاتحون بسكان كريت يرحبون بهم ؛ لأن اليونانيين كانوا يتعالون عليهم، وأباطرة الرومان يعدُّونهم من مواطني الدرجة الثانية ؛ فأحبُّوا العرب الأندلسيين ، حيث رأوهم يحترمون ديانتهم ولا يتحدثون عن عيسى - عليه السلام - إلاّبكل إحترام .. ولأنهم أسقطوا عنهم ثلاثة أرباع الضرائب التي كانوا يؤدونها للرومان.
السيد الباز العريني : الدولة البيزنطية، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦١م، ص٢٦٦. شاكر مصطفى : دولة بني العباس ، الجزء ٢، وكالة المطبوعات الكويتية، الكويت ١٩٧٣، ص٣٦٢.

ولم تكن هناك أية مواجهة للأربعين سفينة التي تحمل الأندلسيين[٢٦]. ويذكر أحد الباحثين أن السفن البيزنطية لم تدمر بعد تمرد Thomas، ودلل علي ذلك بأن الأسطول البيزنطي عاود مباشرة للإغارة علي كريت فور سقوطها في أيدي الأندلسيين[٢٧].

وتأتي التصويرة الثانية لتسجل لنا الظروف السياسية التي صاحبت الهجمات العربية الأندلسية علي جزيرة كريت، والتي تمثلت في تمرد Thomas ومعاداته للإمبراطور البيزنطي (لوحة ٥). والتصويرة تقدم لنا احد مراكب Thomas وهي تبحر في مياه المتوسط لملاقاة سفن الإمبراطور لبدء المعركة. هذه المعركة التي قدمت لنا تفاصيلها التصويرة الثالثة والتي جاءت تحت رقم (Fol. 34v bottom) ، حيث تمثل لنا السفن البيزنطية وهي تحرق سفن المتمردين بإستخدام النار الإغريقية[٢٨]. والتي علق عليها المصور toskeuaston kai kollutikon pur . وكانت كل سفينة تشتمل على صفين من المجاديف فضلاً عن خمسين مقعداً خشبياً طويلاً يسمح الواحد بجلوس إثنين من المجدفين .وفى البدأية كان جهاز قذف النار يوضع فى مقدمة السفينة ويتولى توجيهها

[26] Christides. V, the Conquest of Crete by the Arab, 89-92.

[27] Christides. V, The Cycle of the Arab Byzantine Struggle in Crete, Graeco-Arabica 6, Heraklio 2011, p23.

[٢٨] لعبت النار الإغريقيه دوراً مهما فى الصراع البيزنطي الإسلامي من أجل السيادة على البحر المتوسط. فقد أدى ظهورها كسلاح بحري لدى الأسطول البيزنطي فى القرن السابع الميلادي (الأول الهجري). وعن أصل هذا السلاح فيرجع إطلاق إسم "النار الإغريقيه" على هذا السلاح إلى الصليبيين من أهل الغرب الأوروبي . أما البيزنطيون - الذين كانوا يتكلمون اليونانية - فلم يستخدموا هذه التسمية, ربما لأنهم إعتبروا أنفسهم من الرومان على أساس أن دولتهم كانت إمتدادا للإمبراطورية الرومانية فى الشرق .وكان من المتوقع أن يطلق البيزنطيون على هذا السلاح إسم النار الرومانية, ولكن المصادر البيزنطية إستخدمت فى معظم الأحيان عدة صفات عند إشارتها له مثل :"النار المصنعة المركبة سريعة الإلتصاق toskeuaston kai kollutikon pur" التي تعرف بالنار السائلة υγρό πυρ أو النار البحرية . Θαλασσιών πυρ على أية حال ،إذا كانت المواد الكميائيه غير المكرره المستخدمة فى العصور الوسطى قد مكنت الإنسان من إبتكار أنواع متباينة من الأسلحه الحارقة, فإن الإفتقار إلى وجود مصطلح فني محدد لهذا السلاح البحري الحارق فى النصوص التاريخية قد ساهم فى التشوش والخلط بين النار الإغريقيه التي كانت معروفه لهم ولغيرهم من الأمم المعاصرة.

وبتطوير تلك النار البحرية فى وقت مناسب مكن الإدارة البيزنطية فى عهد الإمبراطور قسطنطين الرابع (٦٦٨- ٦٨٥م) من تجهيز عد' تشكيلات من السفن التي تحمل مقدماتها قاذفات لهب خاصة .وبفضل هذه التجهيزات استطاعت تلك السفن قذف سفن المسلمين بتلك النار البحرية وحرقها .وكان هذا أحد أسباب فشل حصار المسلمين الأول للعاصمة البيزنطية سنة ٦٧٨م / ٥٩ه .ويتكرر استخدام النار الاغريقيه ضد سفن المسلمين أثناء حصارهم الثأني للعاصمة البيزنطية سنة ٩٩هـ/٧١٧م.

وكانت السفن الحربية البيزنطية التي تم تجهيزها بقاذفات النار الاغريقيه ،من طراز دورمون dromon . اي العداء.

Encyclopædia Britannic, "Greek Fire". 1911. Spears, W.H., Jr. (1969). Greek Fire: The Fabulous Secret Weapon That Saved Europe, 3-7.

المجدف الامامى بينما يتولى زميله إلقاء ورفع المرساة الاماميه[٢٩]. وهذا ما لم يعبر عنه الفنان في هذه التصويرة، حيث ظهرت السفينة وعلي متنها عدد قليل من المجدفين، بالإضافة إلي أن السفينة هنا جاءت مزودة بساري خشبي معد لفرد قلوع المركب عند اللزوم وهو نوع جديد من المراكب مختلف عن التي رسمت بالمخطوط.

ويوافينا Skylitzes بتصويرة حاول من خلالها أن يعبر عن بعض الجهود التي حأول الكريتيون أن يقوموا بها للدفاع عن جزيرتهم التي تكررت عليها غارات الأندلسيون إبأن تواجدهم بالأسكندرية (لوحة ٦). ويعلوها تعليق بالحبر الأحمر يمكن قراءته كالتإلي: " "Ό μοναχο(ος) Δεικνυ- τον χάνδακα وترجمتها: أن الراهب يشير إلي الكريتين أين يحفرون الخندق.

ويظهر بالتصويرة أحد الرهبان حاسر الرأس، يشير بيمناه إلي الجنود الكريتيين الثلاثة عن المكان الذي يجب أن يحفروا فيه الخندق والذي عبر عنه الفنان بتل مرتفع من الأتربة الناتجة عن الحفر. وذلك في حين تذكر المصادر التاريخية أن كريت كانت خالية في ذلك التوقيت من أية مقاومة تذكر[٣٠]. وكذلك فان ما ظهر في هذه التصويرة يخالف ما ذكر عن ترحيب الكريتيين بالأندلسيين كما ذكر سالفا[٣١].

وبعد رحلة بحرية إنطلقت من الأسكندرية صوب جزيرة كريت، بدأ الأندلسيين في تأسيس معسكرهم علي أرض الجزيرة. وقدمت لنا التصويرة رقم (Fol.39r) تفصيلا مهما وفاصلا في هذه المرحلة من الصراع للسيطرة علي الجزيرة وتأسيس الإمارة العربية علي أرض كريت البيزنطية (لوحة ٧). ويذكر النص أن أمير المؤمنين قد وصل إلي "Χάρακι" كما ذكر النص اعلي التصويرة:

"Ό αμερμουμν κε Χάρακι Νκίωέμβαι κ΄παρεμβλίνπυξας. Τον έαντονστόλνά πανκατίφλεξε".

وقد سجل أعلي أبو حفص ما يلي:"Τό παρακαψ όυδε μιάς" وهي تعني "احرقوا المراكب". ويظهر قائد الأندلسيين أبوحفص علي عرشه، وخلفة أحد التلال التي عبر بها الفنان عن طبيعة المنطقة التي نزلت فيها القوات الأندلسية علي أرض الجزيرة، ويحيط بأبو حفص اثنين من جنوده أحدهم يحمل سيفا والآخر ممسكا بحربة، وأمامه بعضا من جنوده الذين يضرمون النيران في مراكبهم الحربية، وربما كان ذلك دلالة علي أنه لا عودة مرة أخري، فالعدو أمامكم والبحر من خلفكم، بدون حتي مراكب لتهربوا فيها، وهذا نوع من التحضير النفسي وإشعال الهمم لدي محاربيه، علي غرار ما فعل طارق بن زياد عندما وطأت قدماه أرض الأندلس.

---

[29]Theophanes, The Chronicle of Theophanes Confessor, Oxford University Press, 1997.

[٣٠] ابن الآبار، الحلة السيراء، ٤٥.

[٣١] السيد الباز العريني : الدولة البيزنطية، ص٢٦٦.
شاكر مصطفى : دولة بني العباس ص٣٦٢.

وأفادت المصادر البيزنطية في ذلك الوقت عن وجود رده فعل قوية داخل المعسكر البيزنطي نتيجة لنجاح الأندلسيين في تأسيس قاعدة حربية معادية في مدينة خاندقا، وأن ذكرت أن ردة الفعل هذه قد اتسمت بعدم التنظيم، مما أدي إلي فشلها، ومن ثم عاود البيزنطيين الكرة بإرسال أسطولا بحريا آخرا إنطلق من القسطنطينية بقيادة Protaspatharius قائد الأناضول[٣٢]، في سنة ٨٢٥-٨٢٦م، وقد كتبت المصادر عن مدي قوة هذا الأسطول، حيث يذكر Thurn : "Μετά πολλής δενάμεως και παρασκεύης "[٣٣]. وقد كان ذلك بعد وصول الأندلسيين إلي الجزيرة مباشرة وقبل استكمال التوغل في الجزيرة[٣٤].

وهنا نجد محورا آخر للنقاش في هذا السياق، وهذا المحور يتبلور في الإجابة علي التساؤل عن النقطة التي نزل عليها الأندلسيين عندما وصلوا إلي الجزيرة، ومن ثم يجب البحث بين طيات المصادر وإستقراء الشواهد الاثرية المادية والإعتماد علي كافة الأدوات للإجابة عن هذا الأمر. فمن المهم جدا معرفة نقطة البداية التي يمكن الإستهلال بها عند الكتابة عن التطور التاريخي للإمارة العربية في جزيرة كريت، تلك الإمارة التي تناولتها المصادر التاريخية بشئ من الغموض والتضارب، وربما كان ذلك نتيجة للأهواء الشخصية للمؤرخين كإنعكاس لمعتقدات كل منهم. وبالتإلي توفر طابع العداوة بين المعسكرين لا علي المستوي العسكري فقط، بل يفوقه إلي المستوي الثقافي أيضاً. لذلك كان من الضروري توخي الحذر عند النقل عن أيٍ من هذه المصادر، وكذلك كان لزاما البحث عن طرف ثالث ليؤكد لنا أو ينفي هذا الرأي أو ذاك. وقد نجد ضالتنا فيما بين أيدينا من شواهد أثرية يمكن من دون شك الإعتماد عليها للتأريخ والإجابة عن بعض التساؤلات التي يطرحها النقاش حول هذا الموضوع. الذي أعتبر نقطة الإنطلاق، لبناء دولة عربية اسلامية تمكنت من البقاء لمدة قاربت القرن ونصف من الزمان، ليس ذلك فحسب، بل فرضت سيطرتها علي العديد من الجزر الأخري من بالبحر المتوسط[٣٥].

وقد أمدتنا المصادر البيزنطية باشارة واضحة عن نقطة إنزال القوات الأندلسية علي أرض الجزيرة، وهي منطقة خاراكاس "Χαρακάς"[٣٦]،هذه المنطقة التي تشير إليها المصادر أنها كانت معسكرا كبيرا، وأن لم يصلنا منها أية أثر مادي في وقتنا الحالي يمكن الإستدلال منه علي علي المكان بشكل محدد والتي حددها الجغرافيون أنها كانت في خليج سوذا "Σούδα"[٣٧]، وذلك بناء علي ما ذكره المؤرخ الأنجليزي Gibbon، سنة

[32] Thurn. H, Ioannis Scylitzae, line 43, p54.
[33] Thurn. H, Ioannis Scylitzae, line 43, p59.
[34] Makrypoulias, Byzantine Expeditions, 350.
[35] Christides. V, The Cycle of the Arab Byzantine Struggle, 25.
[36] Genesios. V, On the Reign of the Emperors, Byzantina Australien 11, 46, Canberra 1998. 13-15.
[37] Παναγιωτάκης Ν, Ζητήματα της κατακτήσεως της Κρήτης υπό των Αράβων, Crete 1960,30.

١٧٧٨م، معتمدا علي قول المؤرخ Pierre Belon du Mans الذين زاروا الجزيرة سنة ١٥٤٨م، والذي حدد مكان المعسكر بخليج سوذا[٣٨].

أما المصادر العربية فقد حددت مكانا آخر لنقطة إنزال أسطول أبوحفص عمر علي أرض الجزيرة، حيث ذكر النويري أن المكان كان يسمي "بوليس"، ومنها إنطلقوا إلي مدينة خاندقاس نسبة إلي الخندق الذي حفروه حول المدينة[٣٩]. وهي وسيلة دفاعية يمكننا رؤيتها في كل معظم المدن البيزنطية.

بذلك نجد أن التضارب واضح بين المصادر العربية والبيزنطية في تحديد محطة وصول الأندلسيين علي أرض الجزيرة. لذلك كان لابد من البحث عن إستراتيجية جديدة للوقوف علي حقيقة الأمر[٤٠]، وتكمن هذه الإستراتيجة في البحث في الدليل المادي الملموس المتمثل في:

١-دراسة البيأنات والمعلومات المستمدة من الخرائط القديمة لهذه المنطقة.

٢-الإعتماد علي نتائج الحفائر في المنطقة والمناطق المجاورة لها.

ولحسن الحظ يحتفظ الارشيف الوطني إليونأني بعدد من الخرائط التي رسمت للبحر المتوسط اثناء القرن السابع عشر الميلادي. وترجع احدي الخرائط لـ Francesco Basili Cata [٤١] (خريطة ٢) ، ويحدد فيها المكان الوحيد الصالح لترسو فيه السفن باسم Characa. اما الخريطة الثانية فتعود إلي أعمال Giovanni Ballista Cavallini [٤٢]، الخريطة أطلقت علي المنطقة اسم Caraca ، اما الخريطة الثالثة فتعود إلي Marco Boschini [٤٣]،وعرفت فيه الميناء ايضا باسم Caraca.

هذا المكان قد سبق وأن حددته المصادر البيزنطية بالشاطئ الجنوبي لـ Viannos، وهو نفسه الذي حددته الخرائط باسم Caraca أو Characas، وهذا الموقع يقع بين شاطئ Dermatos وشاطئ Keratocampos ، مارا بالوادي الصخري للشاطي الذي يظهر دائما في خرائط الفينيسيين، وهو المكان نفسه الذي وجدته سفن الأسطول الإنجليزي مناسبا لاستقبال سفن أسطولهم البحري أثناء الحرب العالمية الثانية[٤٤].

أما المحور الثاني الذي يمكن استخدامه لحل هذا الغموض والجدل الدائر حول تحديد نقطة التي رست فيها مراكب ابو حفص، يتمثل في ما تم العثور عليه في الحفائر التي

---

[38] Gigourlakis. N, Initial Remarks on the Debarkation Point of Abu Hafs Omar's Arabs on Crete, Graeco-Arabica, Heraklion, Crete 2011, 76-77.

[٣٩] ابن الداية، المكافأة، تحقيق محمود شاكر، بيروت ١٩٩٨، ١٣٢-١٣٣.

Christides. V, The Conquest of Crete by the Arab,17.

[40] Gigourlakis. N, Initial Remarks on the Debarkation Point, 74-94.

[41] The administrative district of Candia in the 1636/38 collection), Bibl. Communal, mss A. 2849, see: Christos Zacharias, Κρήτης Νήσου Θέσις 1477-1800, Μικρός Ναύτιλος 2004, 112-113.

[42] Livorno 1642, MIET 736.

[43] Venice 1651, MIET, Zach 394.

[44] Gigourlakis. N, Initial Remarks on the Debarkation Point, 74-94.

أجريت سنة ٢٠٠٣م بالقرب من البازيليكا المبكرة في Tsoutsouros ، حيث تم العثور علي نقش باللغة العربية علي شاهد قبر عليه كتابات بالخط الكوفي، تمدنا باسم أحد المسلمين يدعي عبد الله عمر بن الحكم ومؤرخ بسنة ٧١٦م ، مما يجعلنا نعتقد أن هذ المكان ربما كان مستقرا للجنود المسلمين الذين عادوا إلي الجزيرة بعد فشل الحصار الذي فرضة المسلمين علي القسطنطينية سنة ٧١٨/٧١٥م[٤٥]، وهذا ما يؤكده Sanders عندما ذكر أن هذا الشاطي تحديدا قد أقامت فيه القوات الاسلامية[٤٦].

وتذكر بعض الدراسات أن البيزنطيين عند عودتهم إلي الجزيرة بعد أنتصارهم علي الأندلسيين سنة ٩٦١م، قد قاموا بتحصين المنطقة المشار إليها من خلال قلعتي Castle Keraton و Rizokastro، والتي اطلق عليها مؤخرا قلعة Belvedere، وهذه الشبكة الدفاعية البيزنطية تعكس أهمية هذه المنطقة كنقطة دفاعية عن الجزيرة كلها[٤٧].

من خلال هذه الخرائط والأدلة الأثرية يمكننا القول بأن Characas أو Caracas والتي يطلق عليها باليونانية Χαρακάς كانت هي النقطة التي أنزل عليها القائد أبو حفص قواته البحرية وإنطلق منها للسيطرة علي باقي الجزيرة.

ومن خلال النص المسجل أعلي التصويرة fol. 39r يمكن قراءة كلمة Χαρακί (Caracas) بكل وضوح، مما ينهي حالة الجدل التي دارت حول تلك النقطة التي نزلت فيها قوات أبو حفص علي أرض الجزيرة. وربما تكون هذه المسألة من أهم النتائج التي يمكن لنا أن نستشفها من دراسة تصاوير ونصوص هذا المخطوط.

يواصل المخطوط في سرد تفاصيل الصراع العربي البيزنطي من خلال التصويرة رقم . (39v top) التي تسجل أحداث المعركة الدائرة فور وصول العرب إلي أرض الجزيرة، حيث قامت القوات البيزنطية بقيادة ديميانوس، وأنتهت المعركة بمقتل قائد البيزنطيين وهزيمتهم. فاتبع البيزنطيون هذه المحاولة الفاشلة، بكرة أخري سنة ٨٢٦م بقيادة Kraterus الذي أوفده ميخائيل الثاني (٨٢٩/٨٢٠م)[٤٨]. وطبقا لما سجله Skylitzes فأن القائد البيزنطي قد وصل الجزيرة برفقة سبعين سفينة حربية، حيث تمكن من هزيمة الأندلسيين.

ويسجل المصور لنا المحاولة الكبيرة التي قام بها البيزنطيون لاسترداد الجزيرة من الأندلسيين، وكان ذلك من خلال ثلاثة تصاوير مهمة، وتكمن اهميتها في أنها قامت بتصوير هذه الحملة من البدأية إلي النهاية بشئ من التفصيل الذي يعكس اهمية هذه الحملة في استراتيجة الصراع علي الجزيرة:

---

[45] Christides. V, The Image of Cyprus in the Arabic sources, Lefkousia 2006, 55-56.

[46] Sanders. J.F, Roman Crete, London 1983, 151.

[47] Gigourlakis. N, Initial Remarks on the Debarkation Point, 85.

Gigourlakis. N, Οχυρώσεις στην Κρήτη κατά τη Β Βυζατινή περιόδο 961-1206, (The Fortifications of Crete in B Byzantine period 961-1206 AD), MA in Crete University, Crete 2004, 35-65.

[48] Makrypoulias. Ch, The Byzantine Expeditions,151.

أ-التصويرة الأولي (لوحة ٩ أعلي) (fol 40v. top. Fig 8) تقدم لنا القوات البيزنطية بقيادة Kraterus الذي يظهر مقبلا في مقدمة قواته مشهرا سيفه، وبالرغم من أن Kraterus لم يسجل إسمه إلا أن بالسهولة بما كان أن نميزه من خلال ملابسه المختلفة عن باقي الجنود، بالإضافة إلي أنه وضعه المصور في مقدمة قواته، ومن خلفه عدد من الجنود المسلحين بأسلحة متنوعة ما بين السيوف وأقواس السهام والحراب. ومن خلفهم مراكبهم التي نزلت علي شواطئ الجزيرة، وسجل عليها المؤلف كلمة ρωμαίοι (الروم). وامام هذا الأندفاع من قوات Kraterus فر الأندلسيون أمامهم مابين قتيل وجريح، وعبر عن ذلك برسم عدد من الجثث الملقاة علي الأرض.

ب-التصوير الثانية (لوحة ٩ أسفل) (fol. 40v. bottom. Fig 9) ، تقدم لنا المعركة التي دارت بين قوات ابو حفص وبين البيزنطيين المهزومين، وجلعلوهم يفرون من أمامهم كما سجلت التصوير السابقة. والحقيقة أن الفنان هنا قد نجح في التعبير عن المفاجأة التي قامت بها قوات أبو حفص، حيث هاجموهم ليلا وهم يحتفلون بالنصر. ويظهر الأندلسيين بكامل أسلحتهم مندفعين تجاه القوات البيزنطية، وثمة تعليق أعلي رؤوس الجنود يقرأ:"... Κρήτες φονεύουσι τους ρωμαίυς τον" (الكريتيون يغيرون ويقتلون الروم). في حين سجل أعلي المعسكر البيزنطي ρωμαίοι (الروم)، أسفل أحد التلال، ويظهر من خلال التصويرة حالة الهرج والرعب التي أصابت البيزنطيين.

ج-وتظهر الصورة (لوحة ١٠) (fol. 41r, top. Fig 10) إلتحام اللأندلسيين بالبيزنطيين بشكل عنيف، بحيث يمكن من النظرة الأولي ادراك مدي شراسة المعركة والتي سقط فيها العديد من القتلي من الجانبين والتي عبر عنها بإلقاء الجثث من الجانبين. وعلي الجانب الأيمن عبر الفنان عن نتيجة المعركة التي إنتهت بصلب القائد البيزنطي Kraterus علي عمود خشبي، وعلق عليها بكتابة كلمة "ξύλωκρεμάση" (الشنق)، والحقيقة أن الصورة تظهر شراسة هذه العقوبة، حيث علق الأندلسيون القائد Kraterus مكتوف الأيدي من الحلف علي ساري خشبي، ويقوم بتنفيذ الإعدام ثلاثة جنود يشدون الحبل ليصل Kraterus إلي نهاية الصاري، في حضور عدد كبير من الجنود الأندلسيين.

وفي عصر ميخائيل الثالث (٨٢٤-٨٦٧م) قامت البحرية البيزنطية بمحاولة لإعادة السيطرة علي الجزيرة بقيادة Logotheles Theoctistus ، حيث قاد إسطولا بحريا في ١٨مارس سنة ٨٤٣م حسب المصادر البيزنطية[٤٩] ، ولدينا القليل من المعلومات عن هذه الحملة في المصادر البيزنطية، والتي ذكرت أن هذه الحملة بقيادة Theoctistus قد وصلت إلي أرض الجزيرة بدون مقاومة تذكر، مما أدي إلي تقدم المعسكر البيزنطي علي العرب، وفجأة وبدون مقدمات إنسحبت القوات البيزنطية، وقرر قائدها العودة إلي

[49] Makrypoulias, Ch, The Byzantine Expeditions, 351.
Vasiliev. A, La dynastie de Amorium 820-867, in Byzace et les Arabes, vol I, Brusels 1935, 194-195.

القسطنطينية، مما تسبب في خسائر ضخمة في صفوف المعسكر البيزنطي، وتولي بعده Magister Sergius قيادة الجيش البيزنطي في كريت وتوفي أثناء قيادته لهذه الحملة[٥٠].

وقد تناولت المصادر العربية أنباء هذه الحملة علي القوات العربية بكريت، حيث ذكر ابن الداية -المتوفي سنة ٩٤١م، والذي يعد من شهود العيان علي الأحداث- أن القوات البيزنطية قد إستطاعت تكوين جبهة عسكرية قوية حاصرت بشكل كبير القوات العربية داخل أسوار قلعة خاندقا، حيث عاني العرب من قلة المؤن لو إستمر الحصار لتمكن البيزنطيين من الإنتصار، لولا القرار المفاجئ بفك الحصار، ويذكر ابن الداية ايضا أن القائد الأرثوذوكسي قد قتل[٥١]، ولسوء أن حصار القوات البيزنطية لقلعة خاندقا، بقيادة Theoctistus لم يصور ضمن مخطوطة Skylitzes.

وقد ذكرت المصادر التاريخية عدد من المحأولات لاعادة الجزيرة إلي حظيرة الإمبراطورية البيزنطية مرة أخري، ومنها محأولة بقيادة ميخائيل الثالث في سنة ٨٦٦م بقيادة Caesar Bardas الذي قتل قبل وصوله إلي شواطئ الجزيرة[٥٢]. وكذلك قامت القوات البيزنطية بأوامر من ليو السادس (٨٨٦-٩١٢م)، ولم تنجح في إحراز أي تقدم[٥٣]. كما ذهبت بنا المصادر التاريخية بمحأولة أخري سنة ٩٤٩م بقيادة Gongyles، قبل قيام Nicephorus Phocas - حاكم الولايات الشرقية من الإمبراطورية - باعادة الجزيرة إلي العباءة البيزنطية[٥٤].

نصل إلي التصويرة (لوحة ١١). وقد صورت لنا المخطوطة بشكل تفصيلي لمهاجمة القوات العربية لقوات Gongyles معلقا عليها بـ "Άγαεηωοί τρέπουσι τους ρωμαίους και σφάζουσι"، حيث رسمت الجزيرة في شكل تل كبير، عن يساره أسطولا مكونا من ست مراكب حربية في صفوف منتظمة، وأسفل التل عدد من الجنود البيزنطيون يهرولون تجاه مراكبهم، وفي وسط التصويرة نجد عدة صفوف متتالية من الجنود تظهر قلنسواتهم باللون الأصفر حاملين دروعهم متجهين نحو سفنهم[٥٥]. ويظهر المقاتلين الأندلسيين مميزين بأغطية رؤسهم البيضاء، ودروعهم المرسومة باللون الأصفر. وقد عبر الفنان عما دار في المعركة من قتال من خلال رسم عدد من القتلي البيزنطيين الذين ميزهم بقلنسواتهم الحربية أسفل التصويرة.

هكذا ظلت المحاولات التي إستمرت من بداية نزول العرب الأندلسيون إلي أرض الجزيرة في ٨٢٤م، إلي أن كانت المحاولة الأخيرة سنة ٩٦١م، وهي السنة التي قام فيها

---

[50] Vasiliev. A, La dynastie de Amorium 820-867, 195.

[٥١] ابن الداية، المكافأة، ١٣٢-١٣٣.

[52] Makrypoutias. Ch, The Byzantine Expeditions,352.

[53] Jenkins. R, The Imperial Centuries 610-1070 AD, New York 1969, 210.
Makrypoutias. Ch, The Byzantine Expeditions,352.

[54] Khristidakis. S, Η Εκκλισία της Κρήτης κατά την Αραβοκρατία (824-961μχ)(the church of Crete in the age of Arab Emirate 824-961 AD, Graeco-Arabica, vol. 11, 59.

[55] Katerina Karapli, Κατευόδωσις Στρατού (The Send of the Army), Athens 2010, 97.

Nicephorus Phocas بإسترداد الجزيرة بكاملها تحت السيطرة البيزنطية، مما أدي إلي تغير موازين القوي في الصراع العربي البيزنطي[٥٦].

وقد كان لهده المحاولة الكثير من الإهتمام من قبل مؤلف المخطوطة موضوع البحث، حيث أفرد لها ثلاث تصاوير تحكي مراحل الإنتصار علي العرب منذ سنة ٩٦٠-٩٦١م، موثقا هذه التصاوير بسطور تسجل الصفات الحميدة لهذا القائد، وممجدا لأعمال جيشه القوي الذي حقق سلسة من الإنتصارات للإمبراطورية البيزنطية[٥٧].

وبشكل تفصيلي زودنا المخطوط عن المعسكر الذي أسسه Nicephorus Phocas - وهو ما اطلق عليه Χάραξ (characas) وهي المنطقة التي نزلت عليها قواته -أمام خندق المدينة العربية-، حيث قام ببناء سور ضخم حولها محاط بخندق كبير لإتمام الخناق علي العرب داخل أسوار المدينة[٥٨]، وهكذا يكون الجيش البيزنطي قد حصن معسكره بشكل قوي ضد هجمات العرب، مستفيدا من كل دروس الحملات السابقة.

وتقدم التصويرة تحركات الجيش البيزنطي (لوحة ١٢)، فأظهرت الجزيرة علي شكل تل كبير – وهي تشبة التصويرة التي سجل بها المصور حملة Gongyles -، وإلي أقصي اليمين من التصويرة شغلت الحصون والقلاع العربية جانبا كبيرا منها، والتي نجح إلي حد كبير مدي قوة وضخامة هذه التحصينات، ويحيط بهذه الأسوار صفوف من الجنود البيزنطيين المسلحين بالسيوف والدروع وأمامهم عدد من الخيام، وإلي إليسار من التصويرة نجد خمسة سفن حربية تقف في صف واحد وهي خالية من الجنود للدلالة إلي عملية الإبرار البحري الذي قامت به القوات البيزنطية علي أرض الجزيرة.

ونجد أن الفنان قد سجل بعض الملاحظات باليونانية علي الأحداث المصورة، يمكن قراءة بعض الجمل، ومنها علي سبيل المثال:"και τα φρούρια έχειρώσατο....." (حصون الأعداء...)، وبها يشير إلي حصون العرب الذين يمثلون أعداء الدولة البيزنطية، والتي سقطت فيما بعد، وسجل لنا في إشارة أخري بكلمة : "ρωμαίοι κ, ..." φωκα..νικυφόρ, (الروم وفوقا نقفور.....)، مكتوبة أعلي القوات البيزنطية، ولم يكتب أية تعليقات أعلي القوات العربية، معتمدا أنه قد أشار إليهم داخل الحصون.

ونجد المصور قد عبر الأسطول البيزنطي من خلال رسم خمسة سفن خالية من الجنود الذين غادروها ليعسكروا أمام الخندق والحصن الذي أقامه نقفور، ويقف الجيش البيزنطي في عدة صفوف عبر عنها من خلال رسم القلنسوات التي يرتديها الجنود

---

[٥٦] كان ذلك في عصر الخليفة العباسي المطيع (٩٤٦-٩٧٤م)، والإمبراطور البيزنطي رومانوس الثاني ابن قسطنطين (٩٥٩-٩٦٣م)، تاديدا كانت بداية الحملة في نهاية جمادي الاول ٣٤٩هـ/ ٢٨ يوليو ٩٦٠م. وتذكر المصادر أن قوات Nicephorus Phocas في هذه الحملة قد بلغت ٧٢.٠٠٠ محارب، منهم ٥.٠٠٠ فارس، تحركت كلها لمحاصرة الجزيرة. للمزيد :

النعمان القاضي، المجالس والمسايرات، تحقيق حبيب الفقي، تونس ١٩٧٨، ٤٤٦-٤٤٧.

[57] Gigourtakis. N, Ο Νικηφόρος Φωκάς και η Κρήτης (Nicephorus Phocas and Crete), Herakleion 1988, 83.

[58] Thurn, H, Ioannis Scylitzae, line.19, 249.

المصطفين بدروعهم الحربية خلف ثلاث خيام، ذات ألوان مختلفة. أما بالنسبة للحصن فيتضح من مظهره العام الطابع الحربي الذي عبر عنه المصور من خلال رسم الشرافات الحربية التي إعتاد أن يستخدمها في رسوم المعارك الحربية وحصار المدن التي جاءت في سياق المخطوط نفسة.

أما التصويرة الأخيرة التي تسجل لنا الحلقة الختامية من مراحل الصراع الحفصي البيزنطي علي جزيرة كريت (لوحة ١٣)، فتأتي تحت رقم: (Fig. 358- Fol. 145r) ، وهي تسجل الإحتفالات البيزنطية بأنتصارات قواتهم بقيادة Nicephorus Phocas وإسترداد الجزيرة بعد كل هذه السنوات، وتصور كيفية إستقبال قائدهم إستقبال الفاتحين، حيث يظهر القائد ممتطيا صهوة جواده ومن خلفة إثنين من حراسة، وفي إستقباله التشريفات الملكية بالأغاني والموسيقي، فتسجل لنا لحظة دخوله من البوابة الذهبية لمدينة القسطنطينية.

فقد قام Nicephorus Phocas بأسر الكثيرين من الأندلسيين، كما وقع أميرهم عبد العزيز بن شعيب حفيد أبو حفص عمر وأخذ أسيرا إلي القسطنطينية. وتذكر المصادر العربية أن قائد البيزنطيين قد أخذ حوالي ٣٠٠ سفينة محملة بالغنائم والأسري إلي القسطنطينية، بعد أن دمر المدينة وأبنيتها وألقي بحجارتها في الميناء ليمنع الأعداء من إستخدامها بعد ذلك[٥٩].

مما تقدم يمكن الوقوف علي العديد من جنبات تاريخ الإمارة العربية التي أسسها أبو حفص عمر منذ ٨٢٤م، وخلفه سلسلة من أبناءه وأحفادة الذين كان آخرهم عبد العزيز بن شعيب الذي هزمته القوات البيزنطية سنة ٩٦١م. وفي الحقيقة أن ما إعتمدت عليه الدراسة سواء أكانت مخطوطة The Synopsis Historiarum of Ioannes Skylitizes، أم كانت الخرائط القديمة التي تم إعدادها في القرن السابع عشر لجزيرة كريت. لا شك في أنه قد سلط الضوء علي الكثير من الجوانب الحضارية والعسكرية، وكذلك علي بعض حلقات الصراع الإسلامي البيزنطي لفرض السيطرة علي منطقة حوض البحر المتوسط منذ وقت مبكر. لكن يمكن القول بأن الدراسة قد يعوزها المصدر الذي يمكن أن يعطي بعض التفاصيل الأدق والأوسع، للتسلسل السياسي لهذه الدولة الإسلامية التي يمكن أن نصنفها كثاني أكبر دولة إسلامية في أوربا بعد الخلافة الأموية بالأندلس. لذا أتوقع بأن أجد ضالتي حال الرجوع إلي ما تم العثور عليه من المسكوكات التي تدأولت في الجزيرة إبان حكم أسرة بني حفص في الفترة من ٨٢٤-٩٦١م. لذا آثرت أن أتناول الإصدارات النقدية، لإعداد قائمة بأسماء حكام الجزيرة من أسرة بني حفص، وكذلك إلقاء الضوء علي الأحوال السياسية من خلال مسكوكاتهم التي عثر عليها أثناء أعمال الحفائر التي أجريت منذ أكثر من ٦٠ عاما وحتي إليوم، فهذه المسكوكات تعد من

[٥٩] ياقوت الحموي، معجم البلدان، جـ١، بيروت١٩٧٩، ٢٣٦، كلمة إقريطش.

الدلائل والشواهد الأثرية الغير قابلة للشك أو الطعن فيما تقدمه من معلومات تاريخية وسياسية.

حقيقة أن أهمية المسكوكات لما تقدمه من معلومات أكيده، كان أمرا غير خافيا عن أصحاب الأعمال السابقة التي تناولت مسكوكات بني حفص في جزيرة كريت، فلا عجب اذا رأينا العديد من عمداء علم المسكوكات في العالم يفردون لها الأبحاث بشكل تفصيلي، إدراكا منهم بأهميتها في دراسة تاريخ الأمم.

ويأتي علي رأس هؤلاء الذين تنأولوا مسكوكات بني حفص بالدراسة العالمWalker. J[٦٠]، وكذلك Miles. G [٦١]، حيث تنأول Walker. J سنة ١٩٥٣م، في مقاله عن نقود الأمراء العرب بجزيرة كريت، ووضع من خلاله الأساس والمرجع الرئيسي لدراسة تاريخ هذه الجزيرة. أما Miles. G فقد أفرد دراسة كاملة لما تم العثور عليه في الحفائر التي قامت بها المدرسة الأمريكية للدراسات الكلاسيكية في كلا من أثينا وكورنثيا، وأخرج لنا مؤلفا كبيرا تم نشره سنة ١٩٧٠م، وأمدنا فيه بقائمة مفصلة بأسماء حكام كريت، وأنواع العملات بشكل يفيد البحث في هذا المجال بدرجة كبيرة. ومن خلال هذه الدراسات يمكن الحصول علي تسهيلات كبيرة للوقوف علي الظروف الاقتصادية والسياسية والتاريخية التي مرت بها كريت إبان حكم الأمراء العرب لها.

ولقد أسفرت أعمال الحفائر في الجزيرة من إستخراج عدد كبير من النقود التي ضربها أمراء بني حفص، وتنوعت فئات هذه العملات، فلدينا عشرة دنانير ذهبية (لوحة ١٤)، ومن الفضة بينها ثلاثة أرباع درهم، و٢٥٦فلس نحاسي.

وتمت دراسة مسكوكات الأمراء العرب التي عثر عليها من قبل Mazarakis. A وقام بتقسيمها حسب المادة التي ضربت منها، وجد أن الدنانير قد أصدرت في فترتين أساسيتين: الأولي إمتدت من ٢٧١-٢٨١هـ/ ٨٨٤-٨٩٤م، والثانية من الفترة ٣٣٧-٣٤٣هـ/ ٩٤٨-٩٥٤م، وذلك يعني أنه لن يصلنا لأية نقود ذهبية لمدة ٤٥ عاما[٦٢].

أما النقود الفضية، فقد أصدرت بأعداد قليلة، خلال الفترة ٣٢٦-٣٥٠هـ/ ٩٣٧-٩٦١م، وهي تشبه إلي حد كبير النقود الفضية المتداولة في شمال إفريقيا من حيث العيار والوزن.

وهناك فلسين من النحاس يحملان إسم الخليفة العباسي في بغداد، وهو المتوكل (٨٤٧-٨٦١م)، وقد ضربهما أبو حفص عمر بن عيسي، وإعتمادا علي إسم الخليفة فإن هذا الفلس قد ضرب بعد ٨٤٧م، وهذا يعني أنه من الأكيد أن كريت قد بدأت بضرب النقود بعد سيطرة بني حفص عليها بحوالي ٢٣سنة علي الأقل، وإن كنا لا نستطيع أن ننفي ضربها للنقود في تاريخ سابق.

---

60 Walker. J, *The Coins of the Amirs of Crete*, Numismatic Chronicle 1953, 125-130.

61 Miles. G, The Coinage of the Arab Amirs of Crete, A.N.S 1970.

62 Mazarakis. A, The Coinage of the Amirs of Crete in a Private Collection.

يهمنا من هذه الإطلالة السريعة علي طبيعة أنواع النقود التي وصلتنا من ضرب أمراء دولة بني حفص والتي تحتفظ بها إحدي المجموعات الخاصة، في أن نستخدمها كشاهد أثري عندما نحاول أن نسطر قائمة بأسماء الحكام الأندلسيين لجزيرة كريت الذين ضربت النقود باسمائم وهم كالتإلي:

أبو حفص عمر البلوطي		٨٢٧-٨٥٥م
شعيب ابن عمر		٨٥٥-٨٨٠م
أبو عبد الله عمر الثاني ابن شعيب		٨٨٠-٨٩٥م
محمد ابن شعيب		٨٩٥-٩١٠م
يوسف ابن عمر الثاني		٩١٠-٩١٥م
علي بن يوسف		٩١٥-٩٢٥م
أحمد بن عمر الثاني		٩٢٥-٩٤٠م
شعيب الثاني بن أحمد		٩٤٠-٩٤٣م
علي بن أحمد		٩٤٣-٩٤٩م
عبد العزيز بن شعيب الثاني		٩٤٩-٩٦١م

وهنا لابد أن نذكر حقيقة أنه لولا الإعتماد علي المسكوكات كمصدر من مصادر كتابة تاريخ هذه الدولة، لوجدنا صعوبة كبيرة في إعداد هذه القائمة خاصة أن المصادر العربية والبيزنطية تفتقر إلي عمل مستقل بذاته عن الجزيرة وتاريخها في الفترة موضوع الدراسة علي غرار ما تعودنا علية من كتابات السير وتاريخ الدول عبر العصور الإسلامية المختلفة.

وبعد إستعراض هذه الأدلة الأثرية التي تؤرخ للإمارة العربية في كريت، نجد أنها تتمثل في مخطوط معاصر إشتمل علي خمسة عشرة تصويرة تحكي لنا حلقات مسلسلة عن تاريخ الصراع الإسلامي البيزنطي في البحر المتوسط، وكذلك نجد العديد من الخرائط التي أعدها الفينيسيون وبحارة القرن السابع عشر للجزيرة والتي أمكن من خلالها تحديد النقطة الأولي التي رست فيها سفن أبو حفص علي أرض الجزيرة وهي منطقة Characas والتي إنطلقوا منها للسيطرة علي باقي مدن الجزيرة.

أيضا مسكوكات القرنين الثالث والرابع والهجريين والتي من خلالها أمكن التوصل إلي قائمة نهائية لحكام الجزيرة من ابناء واحفاد ابوحفص عمر. ويلاحظ تسجيل ألقاب الخلفاء العباسيين علي ما ضربه هؤلاء الحكام في دلالة علي تبعيتهم للخلافة العباسية.

وهناك شاهدا أثريا آخر، يمكن من خلاله الوقوف دراسة ما تبقي لنا من آثار تلك الإمارة العربية علي أرض الجزيرة، ويتمثل هذا الشاهد في ما أخرجته أعمال الحفائر التي تمت في المواقع المختلفة إليت تواجد عليها العرب الأندلسيين.

فقد بدأت الحفائر في الكشف ببطئ عن بعض الآثار التي تعود للفترة موصوع الدراسة، سواء أكانت هذه المكتشفات ثابتة أم منقولة، تحت أنقاض المدينة البيزنطية القديمة[٦٣]. وهي عبارة عن بعض الأساسات التي تعود إلي فترة التواجد العربي علي أرض الجزيرة. حيث تم الكشف عن بعض الجدرأن فلي أعماق مختلفة من سطح أرضية الموقع الذي تقوم فيه وزارة الثقافة اليونانية بالحفر منذ سنة ١٩٦٦ وحتي الأن، بجوار كنيسة القديس بيتر[٦٤].

ومن خلال القطع الفخارية والعملات التي تم العثور عليها، أمكن تأريخ هذه الجدران التي تم إكتشافها تحت منشآت تعود إلي فترة تواجد الفينيسيين بالجزيرة، وأن لم توجد أية شواهد أخري يمكن الإعتماد عليها في دراسة هذه الآثار سوي ما سجلته لنا العملات وما عليها من نقوش، وكذلك من خلال الدراسات المقارنة لخصائص القطع الفخارية واسلوبها الفني القريب جدا من خصائص الفخار الإسلامي في تلك الفترة.

يمكن القول بأنه لا توجد أية منشآت من بيوت أومساجد أو غيرها ترجع إلي فترة حكم أسرة بني حفص لكريت، ويرجع السبب في ذلك إلي أن البيزنطيين قد قامو بتدمير كافة المدينة، عامدين في ذلك إلي مسح الهوية الإسلامية للجزيرة في هذه الفترة، ومع ذلك فأن الحفائر التي قامت بها هيئة الآثار اليونانية في كريت، قد أخرجت لنا العديد من الشواهد الأثرية المعمارية والفنية، والتي يمكن الإعتماد عليها في دراسة الحالة المعمارية والفنية للجزيرة أثناء حكم أسرة بني حفص. وهنا لا يتسع المجال في لتناول ما أخرجته لنا الحفائر ، وأن كنت آمل أن أفرد لها دراسة مستقلة في المستقبل بإذن الله.

[63] Starida. L, The Arabic Forts throw the Excavation, Graeco-Arabica, Vol. 6, Heraklion 2011. 105-118.

[64] Starida. L, The Architecture remains from the Arab Emirate in Heraklion, Graeco-Arabica, Heraklion,vol. 7, Crete, Heraklion 2012.

الخلاصة

في خاتمة هذا العمل يجب الإشارة إلي أنه من خلال الشواهد الأثرية أمكن دراسة تاريخ الإمارة العربية علي أرض جزيرة كريت والتي أثبتت مدي تمكن العرب الأندلسيين من صد الهجمات البيزنطية سواء كانت هذه الهجمات علي الجزيرة نفسها أم علي غيرها من الأراضي التي كانت تتبع الحكومات الإسلامية.

تمكنا من خلال البحث معالجة الفترة التي شهدت توترا متناميا في العلاقات بين الإمبراطورية البيزنطية والدولة الإسلامية، حيث تمكن الفنان الذي قام بإعداد المخطوط من سرد تاريخ هذه الحقبة التاريخية من خلال تصاوير المخطوط التي جاءت في تسلسل وترتيب فيه قدر كبير من التفصيل الذي وضح من خلال التصاوير بالإضافة إلي النص والتعليقات التي الحقت بها.

يمكن من خلال العدد الكبير للتصاوير التي تقدم أوصافا تفصيلية في المخطوطة المذكورة، والتي تضع الطرفين جنبا إلي جنب في لقطات وصفية مهمة والتي رأي الباحث أن ذلك جاء نتيجة لنمو العلاقات البيزنطية الإسلامية.

لوحظ في بعض تصاوير المخطوطة أن الموضوع يتعلق بالإمبراطور البيزنطي وعلي الطرف الآخر خليفة المسلمين في نوع من المعادلة التي ربما تدل علي أن مصور المخطوطة علي دراية تامة ومعرفة وثيقة بمقاليد الأمور في الطرفين الإسلامي والبيزنطي.

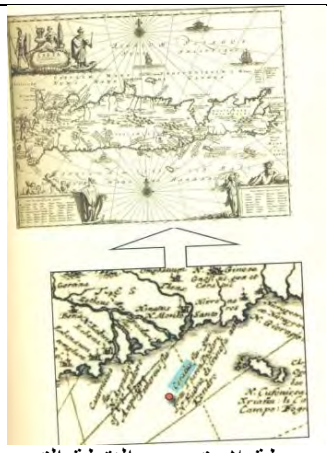
ويمكن ملاحظة بوضوح مدي التوازن الكبير عند تناول التصاوير لتجسيد القادة الأندلسيين من ناحية، وبين كيفية تناول القادة البيزنطيين، وذلك من حيث المساحة التي أتاحها لكل منظر وكذلك الثراء الزخرفي الذي تميز به كلا المنظرين التصويريين، وهذا ما يدعم إتجاه بعض الباحثيين القائلين بأن أحد المصورين العرب قد شارك في رسم هذا المخطوط. وإن كان هذا الإحتمال بدون دليل واضح اللهم إلا من خلال التفاصيل التي تشير إلي المعرفة الكبيرة التي تمتع بها المصور بالتقاليد العربية السائدة في ذلك الوقت.

مما يؤكد من خلال الدراسة الفنية للمخطوط ثمة إتجاه يشير إلي أن التصاوير قد شارك في رسمها أكثر من مصور، والدليل علي هذا الإتجاه، هو التباين في الأساليب الفنية للتصاوير المختلفة. ويمكن القول بأن المصور كان من دون شك علي دراية تامة بالثقافة العربية الإسلامية، ووضح ذلك في تفاصيل السحن والوجوه وكذلك في أساليب تناوله لأغطية الرؤس للأشخاص العرب الذين تناولهم المخطوط.

أشار مؤلف المخطوط دائما إلي معسكر العرب باسم "Kretes "، ومن ناحية أخري أشار إلي المعسكر الآخر باسم "Romai " ، وذلك بالحبر الأحمر العلي كل معسكر كوسيلة توضيحية توثيقية لطرفي النزاع في تلك الفترة.

وفي النهاية لا يسعني إلا أن أتعهد إن شاء الله تعالي بالمزيد من الدراسات حول تاريخ وآثار هذه المنطقة من خلال مثل هذه الشواهد الأثرية التي تزخر بها المدن الأوربية

خريطة ١: توضح موقع جزيرة كريت في البحر الأبيض المتوسط.



خريطة ٢: توضح النقطة التي رست فيها سفن ابوحفص علي شواطئ الجزيرة والتي اطلق عليها Caracas،
Gigourlakis. N, pp. 74-94.

خريطة ٣: توضح موقع الخندق العربي الذي حفرة العرب الأندلسيين أمام الحصن ، تصوير الباحث

شكل ١: رسم توضيحي يسجل موقع القلعة التي أقامها بني حفص علي شاطيء الجزيرة
Starida. L, The Architecture remains from the Arab Emirate in Heraklion, Graeco-Arabica, Heraklion,vol. 7, Crete, Heraklion 2012.

لوحة ١: تصويرة من مخطوط The Synopsis Historiarum of Ioannes Skylitizes، تصور المؤلف *John Scylitzes* وهو يقدم المخطوط للامبراطور البيزنطي .

لوحة ٢: مجموعة من ستة محاربين اندلسيين في بلاط حاكم الاندلس، يطلبون الاذن بالابحار في البحر المتوسط بحثا عن أماكن اكثر ثراءا . وعلق المؤلف أعلي الصورة بـ:

Τον αμερμουμνιν ι Κέαμπρ οσέρχοτν οι προς χωπροι τ...κε ανώ α΄γααρ(κ) νοί

" يستأذنون أمير المؤمنين بالهجرة الي اماكن أكثر ثراء".

لوحة ٣: تصور ثلاث سفن حربية في مياه بحر ايجة، محملة بالاندلسيين.رقم (Fol.38v)

لوحة ٤: تصور أحداث تمرد Thomas سنة ٨٢١-٨٢٣م علي الدولة البيزنطية ، تحت رقم Fol. (34v, bottom).

لوحة ٥: تصويرة تمثل ردة فعل الاسطول البيزنطي للقضاء علي تمرد Thomas بإستخدام النار الإغريقية. تحت رقم (Fol. 34v bottom)

لوحة ٦: تصويرة تعبر عن الاجراءات التي هم باتخاذها سكان كريت للدفاع عن الجزيرة ، بتحصين المدينة بحفر الخندق لاعاقة القوات العربية.

لوحة ٧: تصويرة تقدم احراق ابو حفص قائد الاندلسيين لبعض السفن بعد الوصول الي ارض الجزيرة. تحت رقم (Fol.39r).

لوحة ٨: تسجل أحداث المعركة الدائرة فور وصول العرب الي أرض الجزيرة، حيث قامت القوات البيزنطية بقيادة Kraterus. تحت رقم (fol 40v. top) .

لوحة ٩ أعلي: تقدم لنا القوات البيزنطية بقيادة Kraterus الذي يظهر مقبلا في مقدمة قواته مشهرا سيفه. تحت رقم fol. 40v. top

ـ اسفل: تقدم لنا المعركة التي دارت بين قوات ابو حفص وبين البيزنطيين الذي قد هزموهم، وجلعلوهم يفرون من أمامهم. تحت رقم fol. 40v. bottom

لوحة ١٠:وعلي الجانب الايمن عبر الفنان عن نتيجة المعركة التي انتهت بصلب القائد البيزنطي Kraterus علي عمود خشبي، وعلق عليها بكتابة كلمة "ξύλωκρεμάση" (الشنق)، والحقيقة ان الصورة تظهر شراسة هذه العقوبة. (fol. 41r, top. Fig 10)

لوحة ١١:مهاجمة القوات العربية لقوات Gongyles معلقا عليها بـ "Άγαεηωοί τρέπουσι τους ρωμαίους και σφάζουσι". (fol. 138v. top)

لوحة ١٢:تحركات الجيش البيزنطي ضد الاندلسيين علي ارض الجزيرة، فأظهرت الجزيرة علي شكل تل كبير، والي اقصي اليمين من التصويرة شغلت الحصون والقلاع العربية جانبا كبيرا منها. تحت رقم (fig.339- Fol.140r)

لوحة ١٣: تسجل الاحتفالات البيزنطية بانتصارات قواتهم بقيادة Nicephorus Phocas واسترداد الجزيرة سنة ٩٦١م.

لوحة ١٤: دينار باسم شعيب بن ابي حفص عمر (٨٥٥-٨٨٠م)، متحف الاشمولين، انجلترا.

جامعا: رشيد باشا والعتيق بمدينة بنغازي ١٣٠٣هـ/ ١٨٨٥م &١٣١٢هـ/ ١٨٩٤م " دراسة آثارية معمارية "

د. مصطفي فرج علي البركي•

ليبيا شأنها كشأن عديد من دول شمال إفريقيا التي خضعت للحكم العثماني - يوجد فيها عديد من الجوامع والمساجد التي شيدت في تلك الفترة بمراحلها الثلاث[١] ، بيد أن اختياري قد وقع على مثالين فقط من جوامع ذلك العصر , ويرجع ذلك لعدة أسباب، أود أن أسوقها في بداية هذا البحث وهي كالتالي :

١. هذان الجامعان هما الوحيدان في ليبيا اللذان بنيا على طراز المساجد العثمانية ذات القبة المركزية , حيث إن هذا النوع من المساجد قد شاع في تركيا والولايات العثمانية بعد فتح القسطنطينية وتحويل كنيسة أيا صوفيا الى مسجد , بيد أن هذا النوع من تخطيط المساجد لم تعرفة ليبيا إلا بعد عدة قرون من فتح القسطنطينية سنة ٨٥٧هـ/ ١٤٥٣م , وظلت محافظة على طراز المساجد العثمانية المبكرة، المتأثر بالطراز السلجوقي , حيث يقسم بيت الصلاة بواسطة صفوف من الاعمدة تحمل بدورها صفوفا من العقود تتقاطع بشكل عمودي وموازي لجدار القبلة فينتج عن ذلك عدداً من المربعات يسقف كل منها بقبة صغيرة , كما في جامع درغوث باشا والناقة بطرابلس والجامع العتيق بدرنة وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

٢. جامع رشيد باشا : أول جامع في مدينة بنغازي يسقف بقبة , حيث إن كل مساجد بنغازي قبل هذا التاريخ كانت تسقف بأسقف مسطحة[٢], وظل استخدام

• محاضر مساعد كلية الآداب - جامعة بنغازي – ليبيا

١- استمر الحكم العثماني لليبيا ما يزيد عن أربعة قرون ونصف ، قسمت هذه الفترة الطويلة إلى ثلاث مراحل:-المرحلة الأولى وتعرف بالعصر العثماني الأول وقد بدأت عام ١٥٥١م واستمرت حتى عام ١٧١١م ، وفى هذه الفترة كانت ليبيا تابعة تبعية مباشرة لعاصمة الخلافة العثمانية في تركيا ، حيث كان توليه الولاة وغيرها من أمور الولاية تتم بموجب فرمانات يصدرها الباب العالي، أما المرحلة الثانية وتعرف بعصر الأسرة القرمانلية، وتمتد زمنياً من سنة١٧١١م إلي سنة ١٨٣٥م ، وهى فترة حكم الأسرة القرمانلية، حيث استطاع أحمد باشا القرمانلي مؤسس هذه الأسرة إرساء دعائم حكم وراثي ، إذ لم تعد البلاد في عهدهم تتبع الدولة العثمانية إلا من الناحية الاسمية فقط ، و كانت شبه مستقلة. أما المرحلة الثالثة : فتعرف بالعصر العثماني الثاني ، وتمتد من سنة ١٨٣٥م ، وحتى سنة ١٩١٢م ، وفى هذه المرحلة استطاعت الدولة العثمانية إعادة السيطرة على ليبيا مرة أخرى بعد قضائها على حكم القرمانليين فعادت تبعية ليبيا المباشرة إلى العاصمة العثمانية.

٢- غاسبريميسانا، المعمار الإسلامي في ليبيا، تعريب علي الصادق حسنين، طرابلس (١٣٩٢هـ/١٩٧٢م)، ص ٢١٨.

القباب قاصراًفقط علي الأضرحة التي كانت في أغلب الأحيان قوامها حجرة مربعة تعلوها قبة قليلة الارتفاع ، وتدهن باللون الأخضر , وبذلك أصبح للقباب دلالة دينية ارتبطت في أذهان الناس بأضرحة الأولياء والصالحين.

٣. جامع رشيد باشا بني خصيصاً لرواد المذهب الحنفي الذي ساد انتشاره في الدولة العثمانية حيث كانت ليبيا على المذهب المالكي , فأراد العثمانيون بناء مسجد على مذهبهم ليصلوا فيه وفي نفس الوقت - محاولة نشر مذهبهم الحنفي, حيث إن هذا الجامع كان يعرف بين الناس بجامع الحنفية.

٤. يتشابه الجامعان في تخطيط بيت الصلاة إلي حد يصل لدرجة التطابق، مع بعض الاختلافات البسيطة التي سأذكرها عند الحديث عن أوجه الشبة وأوجه الاختلاف بين الجامعين , حيث شغل المعمار جل مساحة بيت الصلاة في كلا الجامعين بقبة مركزية قائمة على أربع دعامات ضخمة، كونت مربعاً يتوسط مساحة بيت الصلاة تعلوها أربعة عقود حملت بدورها القبة المركزية , وتم تسقيف ما تبقى من مساحة بيت الصلاة كالزوايا بقباب ضحلة، كما هو الحال في معظم المساجد المتأثرة بالتخطيط المبكر أو الكلاسيكي المتمثل في جامع أياصوفيا .

٥. يعد جامع رشيد باشا الجامع الوحيد في المدينة الذي لا يزال محافظاً على تخطيطه وعناصره الأصلية , فلم يطرأ عليه تحديث أو تطوير يغير من معالم تخطيطه , كما أن مئذنته وقبته يعدان أقدم الأمثلة في المدينة ,فضلاً عن احتواء الجامع على قبر ضم رفات منشئه حتى عامين ماضيين، حيث نبش القبر ونقل الرفات إلي مقبرة حديثة .

٦. الجامع العتيق هو آخر مسجد شيده العثمانيون في مدينة بنغازي[٣], وعلى الرغم من كونه الأخير بيد أنه لم يكن إلا الثاني من نوعه في المدينة من حيث التصميم والضخامة بعد جامع رشيد باشا الذي شيد قبلة بسنوات قليلة , فلم تعرف المدينة أكبر منهما ,فضلاً عن كونهما شيدا من قبل ولاة عثمانيون , وهذا يميزهما عن غيرهما من الجوامع والمساجد التي كانت في الغالب تشيد بالجهود الذاتية للأهالي أو من قبل ميسوري الحال من التجار والأعيان بالمدينة

أولاً : جامع رشيد باشا في بنغازي:

يقع هذا الجامع بمدينة بنغازي بالقرب من ساحل البحر بين الميناء القديمة وحي المنارة، بشارع عصمان[٤]، وهو محاط في بعض جهاته بالشوارع والبيوت ، الأمر الذي جعل المساحة التي يشغلها غير منتظمة الحدود لتتماشى مع حدوده الخارجية.

٣- غاسبريميسانا، المرجع السابق ، ص٢٢٦.

٤- مسعود رمضان شقلوف وآخرون، موسوعة الآثار الإسلامية في ليبيا ، ج١ ، الدار العربية للكتاب،طرابلس ١٩٨٠م، ص ٢٨٠.

ينسب بناء هذا الجامع إلى حاكم برقه رشيد باشا ، ورشيد باشا أو الحاج رشيد كما يذكره اغلب من كتبوا عن تاريخه وكما دون على شاهد قبره - كان يشغل وظيفة مهمة في الجيش العثماني حيث كان ميرميران[٥](أمر لواء). وقد تولى الحكم في برقة عام ١٨٨٢م خلفاً للوالي علي كمالي باشا[٦]، واستمر بالولاية حتى عام ١٨٨٥م ، وقد تولى رشيد باشا الحكم مرة ثانية فترة من الزمن امتدت من ١٨٨٩-١٨٩٣م[٧]، خلفاً للمتصرف حسن تحسين باشا ، بيد أن ولاية برقة في هذا الوقت تراجعت إلى متصرفية بعد أن كانت ولاية ، ولكنها مرتبطة مباشرة بالباب العالي ، وقد ترقى رشيد باشا حينئذ من رتبة أمر لواء إلى رتبة فريق[٨].

وقد شيد رشيد باشا جامعه هذا في فترة حكمه الأولى عام ١٨٨٥م ، حيث بناه على طراز المساجد التركية ذات القبة المركزية التي تغطي معظم أرجاء بيت الصلاة، وألحق به عدداً من الحوانيت وأوقفها عليه للصرف من ريعها علي عمارة المسجد وأرباب الوظائف ، وكان الحاج رشيد قد أعد لنفسه قبل وفاته قبراً داخل الجامع وأوصى أن يدفن فيه.

وكان بموضع هذا المسجد مسجد قديم صغير كان يعرف بمسجد بوقلاز تأسس عام ١٧٤٠م[٩] ، وقد عرف مسجدنا الحالي بهذا الاسم نسبة لمؤسسه الأول بوقلازالبرغثي.

وفي سياق دراسة هذا المسجد يمكن أن نقسمهإلى عدة أجزاء على النحو التالي :-

بيت الصلاة :

يشغل بيت الصلاة في هذا المسجد أغلب مساحته فهو مربع الشكل طول ضلعه خمسة عشر مترا تقريبا ، تم تقسيمه بشكل هندسي إلى ثلاث بلاطات ، بحيث تكون عرض البلاطتين الجانبيتين مقاربة إلى عرض البلاطة الوسطى البالغة ٦م، وهو أمر عرفته معظم المساجد العثمانية المشيدة في الأناضول منذ وقت مبكر.

---

٥ - وهي كلمة فارسية ، تعني بالعربية أمير الأمراء ، وتقابل بالتركية لقب بكلر بكي .
مصطفى بركات ، الألقاب والوظائف العثمانية ، دراسة في تطور الألقاب والوظائف منذ الفتح العثماني لمصر حتى إلغاء الخلافة العثمانية من خلال الآثار والوثائق والمخطوطات (١٥١٧-١٩٢٤م) ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٠م ، ص ٦٥.

٦- محمد مصطفى بازامه، بنغازي متصرفليك، تاريخ برقة في العهد العثماني الثاني، دار الحوار الثقافي العربي الأوروبي،قبرص(١٩٩٤) ج٣، ص٣٣٧.

٧- محمد مصطفى بازامه،المرجع نفسه ، ص ٣٦٨

٨- محمد مصطفى بازامه،المرجع نفسه ، ص٣٦٩.

٩ - الأب فرانشيسكو روفيري، عرض للوقائع التاريخية البرقاوية، التاريخ الكرونولوجي لبرقة(١٥٥١- ١٩١١م)، ترجمة إبراهيم احمد المهدوي، مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية ، طرابلس٢٠٠٣م، ص١٥٨.

يتوسط بيت الصلاة أربعة دعائم ضخمة مربعة القطاع طول ضلع الواحدة منها ١.٣٠م ، وهي مجتمعة تشكل مساحة مربعة طول ضلعها ستة أمتار ، هي تحمل أربعة عقود نصف دائرية تحمل بدورها قبة مركزية قطاعها على هيئة عقد نصف دائري، ومن الملاحظ إن أرجل العقود في بيت الصلاة قد ربطت بأوتار حديد صلدة ذات قطاع مربع وذلك لتشد بعضها البعض ولا تنفتح بواسطة الثقل الناتج من العقود والقبة ، وهو بذلك يشترك مع الجامع العتيق الموجود بمدينة بنغازي أيضاً[١٠]، وسقفت باقي المساحة المتبقية من قاعة الصلاة بقبيبات وأقبية صغيرة وضحلة[١١](شكل رقم١).،

تعد قبة هذا الجامع من أقدم القباب القائمة في مساجد بنغازي ،حيث أن مساجد بنغازي لم تكن تسقف بقباب بل بأسقف مستوية من الخشب[١٢]، ويرجع ذلك لان هذه المساجد بنيت بالجهود الذاتية المتواضعة لسكان المدينة ، وقد بلغ قطر هذه القبة ٦م ، وبواسطة مثلثات كروية قام المعمار بتحويل الشكل المربع إلى دائري ليقيم عليه الرقبة التي تحمل القبة والتي بلغ ارتفاعها ١.٥م فتحت بهذه الرقبة ثمانية نوافذ مستطيلة تعلوها عقود منبطحة طول ضلع الواحدة ٨٠سم تقريبا ، اما الارتفاع الكلي للقبة من قمتها إلى أرضية المسجد فقد بلغ حوالي ١٣م (لوحة رقم١).

السُدة :

نظرا لضيق مساحة المسجد الي فرضتها طبيعة قطعة الأرض التي بني عليها وما يحيطها من بيوت سكنية وشوارع ، وضبط مساحة بيت الصلاة لتتجهباتجاه القبلة وما نتج عن ذلك من زيادات غير متساوية الأبعاد في الجهات الثلاث من بيت الصلاة (الغربية والشرقية والشمالية) ، كل هذه الأسباب مجتمعة جعلت المعمار يلجألإقامة السدة وتوظيفها لخدمة احتياجات المسجد ، فإذا حاولنا حساب المساحة التي أضافتها هذه السدة لمساحة المسجد نجدها تجاوزت (١٣٠م^{٢}) وهي مساحة ليست بالقليلة تنم عن عبقرية المعمار وقدرته على استغلال كل جزء من البناء لتوسيع مساحة المسجد (لوحة رقم٦).

يمكن الوصول إلى السدة عن طريق درج يمتد داخل الصحن إلى اليمين من الداخل عبر الصحن من المدخل الرئيس ، والسدة هنا تحيط ببيت الصلاة من ثلاث جهات دونما جهة القبلة ،هي قائمة من الجهة الغربية على ذلك الممر الضيق غير منتظم الأبعاد الذي يقع على يمين الداخل لبيت الصلاة من المدخل المقابل لجدار القبلة ، وهي قائمة من الجهة الشرقية فوق المحال التجارية التي تطل على شارع

١٠- غاسبريميسانا، المرجع السابق، ص ٢١٥ .

١١- عبد الستار محمد الفقيه، مساجد بنغازي القديمة، الهيئة العامة للأوقاف، بنغازي، ١٩٩٦م، ص ٩٥.

١٢- عبدالستار محمد الفقيه ، الرجع السابق ، ص ٩٤.

عصمان ، أما من الجهة الشمالية ا فهي تستند على الرواق الذي يتقدم بيت الصلاة والذي يقع على يسار الداخل للصن من المدخل الرئيس.

ويحف بالسدة من جهاتها الثلاث المطلة على بيت الصلاة درابزين من الخشب يبلغ ارتفاعه ٦٠ سم، قوامه عوارض أفقية محشورة بين الأكتاف تحصر بينها قوائم من خشب الخرط .

وفي طرف السدة من جهة القبلة توجد خلوة صغيرة (١٠.٢×٢.٦٠م)، بها خزانه جداريه كانت مخصصة لشعرة الرسول(صلى الله عليه وسلم)، وهي عادة سار عليها اغلب الولاة العثمانيون ، وكان لمثل هذه الأشياء أثرا كبيرا في نفوس رواد تلك المساجد للتبرك بآثار النبي (صلى الله عليه وسلم)، كما إننا لا نعلم هل هي فعلا من شعرات النبي (صلى الله عليه وسلم) أم إنها ملفقة لجذب الناس ليصلوا بهذا المسجد ، وفي يوم الثاني عشر من ربيع الأول من كل عام كان يقام في هذا الجامع احتفال بمناسبة المولد النبويحيث كان الناس يأتون للمسجد لرؤية الشعرة التي يتم إخراجها للناس في ذلك اليوم، واستمر الأمر على هذا النحو حتى اختفت الشعرة من المسجد عام ١٩٧٧م ،ولم يعرف لها مكان حتى اليوم .

أما إذا نظرنا إلى وظيفة هذه السدة وإمكانية استغلالها والاستفادة منها ، فيمكن أن تُستغلكمصلى للنساء، أو بمثابة خلوات لتحفيظ القرآن الكريم، او استيعاب أعدادإضافية من المصلين في صلاة الجمعة وفي الأعياد والمناسبات الدينية.

الصحن :

إذا ما سلمنا بنظرية التشابه التي سلم بها المهندس الايطالي غاسبريميسانا بين هذا الجامع والجوامع السلطانية العثمانية المشيدة في استانبول، فان صحن هذا الجامع يختلف عن الصحون الملحقة بالمساجد العثمانية التقليدية فهي في العادة يتقدمها صحن يحيط به رواق معقود ومسقف بقباب او أقبية متقاطعة يحيط به من ثلاث او أربع جهات ، فالصحن في مسجدنا هذا جاء صغيرا ومتواضعا مستطيل الشكل وغير منتظم الأبعاد، يبلغ في أقصى اتساع له (١٧×٤م) .

وقد حوى المسجد عديد من المرافق ووسائل الاتصال والحركة : كالدرج المؤدي إلى السدة الذي يقع على يمين الداخل من المدخل الرئيس ، وكذلك ميضأة حديثة في الجهة المقابلة للمدخل ،وفي نفس الجهة بالقرب من بيت الصلاة يوجد المدخل المؤدي إلى سلم المئذنة ، وكذلك المدخل المؤديإلى ضريح رشيد باشا والذي يقع على يسار الداخل من المدخل الرئيس مباشرة بعد انتهاء المجاز ، وأسفل كل ذلك يوجد صهريج (ماجل) يشغل اغلب مساحته يستفاد منه في تجميع مياه الإمطار لاستعمالها لخدمة المسجد.

وقد أعزى المهندس ميسانا السبب في صغر مساحة صحن مسجدنا هذا لوجود عدداً من البيوت الصغيرة التي تحيط بالجامع من بعض جهاته، وان ضمها

إليه يسبب إلحاق الضرر بمصالح جمع غفير من الناس الذين كان يشتد بهم العوز والفقر بقدر ازدياد تعلقهم بممتلكاتهم[١٣].

الرواق :

يتقدم بيت الصلاة في جامع رشيد باشا رواق عرضه ٢م تقريبا وطوله يربو على ١٥م. وقوامه ستة عقود متجاوزة بها دبب خفيف ، ترتفع بارتفاع الطابق الأرضي ، وتستند على أكتاف مبنية بالحجارة المنحوتة ولها تيجان مربعة من جهة الصحن تمتد بشكل مواز لجدار القبلة ، وتتقاطع مع هذه العقود عقود أخرى تمتد بشكل عمودي على جدار القبلة ، وهي تستند على أكتاف الرواق من جهة الصحن وعلى جدران بيت الصلاة من الجهة الأخرى.

وقد نتج عن تقاطع عقود الرواق الممتدة بشكل مواز وعمودي على جدار القبلة ستة مربعات عمد المعمار إلى تسقيف كل منها بقبو متقاطع حيث أن هذا الرواق يحمل فوقه الجزء المواجه لجدار القبلة من السدة سالفة الذكر .

ويوجدبالرواق حنيتين تشبه المحاريب ارتفاعها حوالي ٢م ، وعرضها ٠.٧٥م ، وعمقها في سمت الجدار ٠.٤٠م يتوج كل منهما عقد نصف دائري وربما يكون السبب من إنشاءها بهذه الطريقة إرشاد المصلين خارج بيت الصلاة إلى الاتجاه الصحيح للقبلة، فضلا عن إضفائها نوعا من الجمال وكسر الملل الناتج عن الجدران المصمتة .

المئذنة :

تقع مئذنة هذا الجامع في الركن الشمالي الغربي من بيت الصلاة وهي جزء لا يتجزأ منه، وقد أثرت في مآذن بنغازي المبنية في نهاية العصر العثماني ، فهي مبنية على الطراز العثماني ومازالت استانبول تحتفظ بمآذن شبيه لهذا الطراز.والناظر إلى المسجد من الداخل يلاحظ قاعدة المئذنة قد برزت بداخله مما أعاق تواصل السدة التي شغلت المجنبتين والمؤخرة ، لذا فقد اضطر المعمار إلى تعليق سدة خشبية للربط بين المجنبة والمؤخرة[١٤] .

المئذنة تقوم على قاعدة مربعة لا يمكن تمييزها عن بيت الصلاة إلا عند سطحه، طول ضلع القاعدة (3.30م) وارتفاعها (9.80م)، وهي مجوفة فتح بها ست فتحات للإضاءة والتهوية مزغلية الشكل ، ولتحويل النهاية العلوية للقاعدة من الشكل المربع إلى شكل البدن المثمن قام المعمار بشغل زوايا القاعدة بأربعة مثلثات هرمية الشكل.

فتح مدخل المئذنة بأسفل قاعدتها، وقوامة فتحة مستطيلة(0.70م × 1.90م)، يعلوها عقد نصف دائري، وهو مشغول بباب من الخشب، ويحيط بالمدخل من الخارج أطار حجري بارز على شكل عقد يعلوه إفريز حجري أكثر بروزاً .

١٣- غاسبريميسانا، المرجع السابق ، ص ٢٢٠.

١٤- مصطفى فرج البركي ، تطور عمارة المئذنة في المساجد الليبية خلال العصر العثماني ، رسالة ماجستير ، جامعة بنغازي ، ٢٠٠٩م ، ص ٩٦.

يتم الصعود إلى المئذنة عن طريق درج يتألف من (101) درجة عرض كل منها (0.65م)،وارتفاعها (0.22م)ثبت على حواف هذه الدرجات لاحقا أثناء الصيانة أشرطة من الحديد لحمايتها من التهشيم، وحماية المؤذن من الزلق، والدرج يلتف بشكل حلزوني حول لب اسطواني يبلغ قطره(0.30م).

اما البدن فيمكن تقسيمه إلى ثلاثة أجزاء ، يفصل بين كل منها إطار حجري بارز، الجزء الأسفل مثمن الشكل طول ضلعه (1.20م) ، ويصل ارتفاعه إلى (2.30م) يزينه من الخارج أشكال هندسية غائرة على هيئة نوافذ صماء. أما الجزء الأوسط فيتكون من (16)ضلع، طول كل منها (0.60م)وارتفاعه (0.50م)وهو يعد منطقة انتقال بين الجزء الأول المثمن والجزء الثالث الاسطواني. تزين الجزء الثالث أخاديد طولية من الأعلى إلى الأسفل تنتهي أيضا بإطار حجري بارز، والجدير بالملاحظة إن الأخاديد التي تزين بدن هذه المئذنة لم نجدها في أي مئذنة في ليبيا سوى مئذنة قصر البركة في بنغازي ، والتي ترجع لنفس الفترة وتنسب لرشيد باشا أيضا[١٥]، والتي هدمت عام 1989م.

يبلغ ارتفاع البدن بأجزائه الثلاثة (12.45م) وثخنه (0.70م) فتح خلاله ست فتحات للإضاءة والتهوية، أبعاد كل منها (0.20م× 1.00م) مزغلية الشكل،فضلاً عن فتحة سابعة فتحت بأسفل البدن كمخرج يؤدي لسطح المسجد أبعاده (0.65م× 1.80م).

أما الشرفة فهي أسطوانية الشكل تبرز عن سمت جدار الرقبة(0.75م) علقت بواسطة ثلاثة أفاريز حجرية تدرجت في بروزها نحو الخارج من الأسفل إلى الأعلى، وعوضاً عن الحاجز الحجري الذي تعودنا عليه في مآذن طرابلس فقد استعاض المعمار عنه بسياج (درابزين) من الحديد ارتفاعه (1م) ثبت في أرضية الشرفة، ولعل سبب ذلك تخفيف الثقل على الشرفة التي سقط جزء من أفاريزهامؤخراً يؤدي للشرفة مخرج فتح في الرقبة قوامه فتحة مستطيلة (0.60م ×1.80م) وهو غير مشغول بباب.

والرقبة أسطوانية الشكل يصل ارتفاعها إلى (2.60م) وقطرها الداخلي(1.40م) ، وسمك جدارها من خلال فتحة المخرج (0.45م) يتوجها مخروط قمعي من الخشب الملبس من الخارج برقائق من الرصاص ، ويصل ارتفاعه إلى (٢،٧٠م)، يدعم المخروط جائزة خشبية مربعة طول ضلعها (0.20م) تثبتها سقالات خشبية وضعت بشكل أفقي وحشرت أطرافها في جدران الرقبة، يخرج من قمة المخروط حلية

١٥- تقع هذه المئذنة داخل قصر (قشلة أو ثكنة) البركة وهي تشبه لحد كبير مئذنة رشيد باشا فهي مندمجة بمبني المسجد ولا تتميز عنه إلا من السطح فما فوق، وهي تقوم على قاعدة مربعة يعلوه جزء مثمن من البدن ثم جزء أخر يتكون من 16ضلع مزينة بزخارف هندسية وجزء ثالث اسطواني مزين بأخاديد طولية غائرة، وللأسف تهدمت هذه المئذنة سنة 1989م.(جمعة المهدي كشبور، المآذن القديمة في مدينة بنغازي، مجلة أثار العرب، العدد الثالث، سبتمبر 1991م، ص83.)

نحاسية قوامها سفود يحمل كرتين بدون هلال، ومن المحتمل إن الهلال الذي كان يتوج الحلية قد سقط ولا اثر له اليوم.

إما ارتفاع المئذنة الكلي فانه يبلغ(28.00م) تقريباً من الأرض وحتى قمة مخروطها، وهي مبنية بكتل من الحجارة الرملية، مجللة من الخارج والداخل بطبقة من الجص.

وفي الختام تجدر الإشارة إلى إن المئذنة بدأت تتصدع (لوحة رقم٤)وتحتاج إلى صيانة فورية ، لاسيما وان أجزاء من شرفتها بدأت تسقط بالفعل وربما تلحق أضرارا بالمصلين الذين يرتادوا المسجد للصلاة إذا سقط المزيد منها وربما تنهار بالكامل.

الضريح :

قوام الضريح في جامع رشيد باشا حجرة صغيرة مستطيلة الشكل أبعادها (١٩٠×٢٤٠ سم) تقع في أقصى شمال الرواق الذي يتقدم بيت الصلاة، لها فتحتان الأولى عبارة عن المدخل المؤدي للضريح والذي ينفتح على الرواق الذي يتقدم بيت الصلاة ، وأبعاده (٩٠×١٩٠ سم) ، والفتحة الثانية هي عبارة عن نافذة تطل على داخل بيت الصلاة يغشيها شبكة من قضبان الحديد للحماية أبعادها (١١٥×١٨٠سم)

تحوي حجرة الضريح قبران متجاوران خصص الغربي لرشيد باشا ، وقوامه تركيبة مستطيلة من الرخام الرمادي اللون ارتفاعها قرابة المتر ، يعلوه شاهدا قبر احدهما أمامي والأخر خلفي على الطريقة العثمانية ، حيث جاءت الشواهد اسطوانية الشكل ، ارتفاع كل منهما (١٦٠ سم) وقطره (٣٠سم) .

سجل على كل منها كتابات باللغة التركية فحواها عبارات دعائية لرشيد باشا وتذكير بأفضاله وخدماته الجليلة التي قدمها لولاية برقة ، كما يتضمن كل من الشاهدين تاريخاً لوفاه رشيد باشا ، مرة بالتقويم الهجري وأخرى بالتقويم المالي للدولة العثمانية[١٦]، كما أن الشاهدين ازدانا ببعض الزخارف قوامها مجموعة من أوراق الأكانثس (شوكة اليهود)نحتت بشكل بارزاً أسفل الشاهدين ، ويزدان الشاهد الأمامي من أعلى بشعار ربما يمثل رتبة الفريق الحاج رشيد باشا.

أما عن الكتابات التي تضمنتها شواهد القبر فهي مكتوبة بخط الثلث ، وبحروف بارزة جاءت في عشرة اسطر لكل شاهد ، بيد أن هذه الأسطر كانت منفصلة عن بعضا البعض بواسطة أطر محفورة حيث أن كل سطر كان على شكل شريط بارز بيضاوي الشكل ، وقد نشر في موسوعة العمارة الإسلامية ترجمة لهذه الكتابات ، قام بها الأستاذ جمال الدين الداغستاني من سوريا[١٧]، بيانها كالتالي :

١٦- جمعة المهدي كشبور، مراجعة نقدية لكتاب "مساجد بنغازي القديمة" ، مجلة الثقافة العربية، العدد الخامس ، السنة ٢٧، مايو ، ١٩٩٩م ، ص ٣٦.

١٧- مسعود رمضان شقلوف وآخرون، موسوعة الآثار الإسلامية في ليبيا، ج١، الدار العربية للكتاب،طرابلس ١٩٨٠م ، ص٢٨٦-٢٨٧.

نص الشاهد الأول	نص الشاهد الثاني
١- هذه حصاد حياة فانية.	١- الباقي هو الله.
٢- الموت دواء ناجح.	٢- خدمات جليلة قدمها لوطنه.
٣- للبشرية كالحمل المتحجر.	٣- فقيد بنغازي.
4- لقد هم بالحياة وبذل.	٤- قضى فيها قائدها ومتصرفها أكثر من مرة
٥- للبقاء وبهذا الأمل.	٥- انتقل إلى مثواه الأخير مخلد.
٦- أمل الحياة حزني وأسفي على.	٦- ذكرى مصداقه عمر وحياة.
٧- ساكن هذه الروضة.	٧- هنا المرقد الأخير للحاج الفريق.
٨- رشيد باشا.	٨- رشيد باشا إلى روحه.
٩- في ٤ شعبان ١٣١٠هـ.	٩- الزكية الفاتحة.
١٠- يوم الثلاثاء.	١٠- في شباط(فبراير)سنة١٣٠٨يوم الثلاثاء.

وفي يوم الخميس الموافق العاشر من شهر ربيع الأول سنة ١٤٣٣هـ ، الثاني من فبراير سنة ٢٠١٢م قامت مجموعة من الشباب بنبش قبر رشيد باشا ونقلت رفاته إلى مقبرة الهواري ، وهدم بذلك الضريح ، ورميت الشواهد على الأرض ، وظلت هكذا حتى قامت مراقبة آثار بنغازي بقلها إلى مخزن المصلحة ، وهي مازالت بحالة جيدة ولم تتعرض للكسر.

يقع هذا الجامع وسط مدينة بنغازي القديمة ، يحده من الغرب ميدان البلدية ، ومن الشمال شارع سيدي سالم ، ومن الشرق والجنوب سوق الظلام ، والجامع يقع بالقرب من جامع رشيد باشا المتقدم دراسته ، ويطلان معاً على ميدان واحد ، وهو يشبه إلى حد التطابق - تخطيط جامع رشيد باشا مع بعض الاختلافات البسيطة ، حيث أن الجامع العتيق لا يحتوي على صحن ، ومئذنته منفصلة عن بيت الصلاة ، والمساحة الموجودة في أركان الجامع العتيق سقفت بأقبية منخفضة بينما سقفت بقباب في جامع رشيد باشا ، ولم يلحق بالجامع العتيق ضريح بينما الحق بجامع رشيد باشا ضريح ضم قبره ، والجامعين الذين نحن بصدد دراستهما هما المثالين الوحيدين في ليبيا الذين بنيا على نمط المساجد العثمانية ذات القبة المركزية ، وفي ختام هذه الدراسة سيتم تفصيل أوجه الشبة والاختلاف بين الجامعين.

شيد الجامع الحالي على أنقاض مسجد قديم أرجح الأقوال انه بني في أوائل القرن السادس عشر الميلادي ، حيث يذكر دي أوجستيني، صاحب كتاب سكان ليبيا: أنه سمع رواية من بعض سكان بنغازي مفادها أن هذا الجامع شيد منذ ٤٠٠ سنة من قبل شخص يدعى عبد السميع القاضي ،إلاأننا لمنجد وثيقة تاريخية تؤكد ذلك[١٨]، وان أقدم ما لدينا من وثائق تخص هذا الجامع نشرها عبد الستار الفقيه في كتابه مساجد بنغازي القديمةفهي تذكر بان حفيد عبد السميع القاضي كان إماما للمسجد

١٨- عبد الستار محمد الفقيه ، الرجع السابق ، ص ٧٢.

العتيق عام ١٢٥١هـ (١٨٣٥م)والجامع الحالي تم تشييده في نهاية العهد العثماني الثاني في فترة حكم طاهر باشا (١٨٩٢/١٩٠٣م) ، تحديدا في عام ١٨٩٤م.

بيت الصلاة :

يشغل بيت الصلاة في الجامع العتيق مساحة شبة مستطيلة أبعادها (١٩.٥٥م ×١٦.٢٥م)يتوسط بيت الصلاة أربع دائم ضخمة ،يقابل هذه الدعامات ثمان دعائم أخرى مندمجة بالجدران اثنتين في كل جهة ، وتحمل هذه الدعامات عقودا نصف دائرية تشكل الدعامات الأربع التي تقع في منتصف بيت الصلاة مساحة مربعة تنتصب فوقها قبة مركزية يبلغ قطرها ستة أمتار(لوحة رقم ١١)، وقد نتج من تقاطع العقود جميعا مساحات اختلفت في حجمها منها مساحات مربعة وأخرى مستطيلة ، وأكبرها المربع التي أقيمت عليه القبة المركزية ، فبعضها عبارة عن قبيبات بيضاوية صغيرة الشكل كما في الزوايا الأربع ، وبعضها الأخر أكثر استطالة من قبيبات الزوايا وهي التي تحف بالقبة المركزية من جهاتها الأربع (شكل رقم ٧).

القبة المركزية الأصلية(لوحة رقم ٨) بهذا الجامع سقطت عام ١٩٠٥م ، وقد كان شكلها مشابها لقبة جامع رشيد باشا قطاعها على هيئة عقد نصف دائري ، وبعد سقوط القبة الأولى شرع الأتراك في استبدالها بقبة أخرى هي القبة الموجدة إلى يومنا هذا ، حيث اختلفت في بعض تفاصيلها عن سابقتها ، فهي في المجمل نصف كروية بيد أنها قائمة على رقبة مثمنة يبلغ ارتفاعها قرابة المترين (لوحة رقم ٨)، فتح بكل ضلع نافذة لإضاءة بيت الصلاة[١٩]، يتوج هذه النوافذ عقود نصف دائرية تحيط بها حليات حجرية لها امتدادات إلى أعلى القبة ، حيث تلتقي عند دائرة كبيرة تتوسط قمة القبة من الداخل فتضفي عليها طابعاً زخرفياً رائعاً بحيث تقسمها إلى ستة عشر ضلعاً[٢٠].

المحراب :

أما عن محراب الجامع فقوامه حنية عمقها ١.٢٠م ، متوجة بعقد قطاعه نصف دائري محمول على عمودين أسطوانيين لكل منهما تاج أسطواني ذي زخارف محفورة حفرا بارزا ، وللمحراب زخرفة إشعاعية تشع من قرص يشبه رسم الشمس أو الصدفة ، وعلى واجهة المحراب زخرفة من أوراق نباتية تنبثق من صرةأو جامة عددها ثلاث عشر ورقة ،ويحيط بحنية المحراب وعقده عقد أخر أكثر اتساعا وارتفاعا يتألف من مجموعة صنج , وقد وضع كل ذلك داخل مستطيل ملئ الفراغ بينه وبين عقدي المحراب بزخارف قوامها مجموعة من البلاطات الخزفية (القاشاني) ، ويعلو المستطيل زخرفة منحوتة قوامها مستطيل يمتد بشكل أفقي فوق المحراب قسم بدوره إلى ثلاثة مستطيلات ، ويتوج هذا المستطيل صف من المسننات التي تشبه أسنان المنشار ، ويعلو ذلك نافذة أحيطت بإطار زخرفي يشبه ذلك الذي

١٩- عبد الستار محمد الفقيه ، الرجع السابق ، ص ٨٢.

٢٠- مسعود رمضان شقلوف وآخرون، موسوعة الآثار الإسلامية في ليبيا، ج١، ص٢٦٣.

أحاط بالمحراب ، وكل هذه التركيبات الزخرفية تكون وحدة واحدة منسجمة ومتناغمة وتدل على مهارة الفنان الذي قام بعملها

المئذنة :

تقع مئذنة هذا الجامع (المزالة) في جنوب فناء مستطيل لليسار من بيت الصلاة ، وبشكل منفصل عنه وبارتفاع خمسة عشر مترا ، وتتكون من قاعدة كبيرة مربعة الشكل في ضلعها باب يؤدي إلى سلم حلزوني يتألف من ٧٢ درجة ، ويعلو هذه القاعدة بدن اسطواني الشكل تتخلله نوافذ صغيرة لإضاءة السلم ،ويأخذ البدن في الاتساع عند نهايته ليكون الشرفة الوحيدة للمئذنة ، ويعلو الشرفة رقبة المئذنة وهي أيضا اسطوانية الشكل بيد أن قطرها اقل من قطر البدن نفسه ، تنتهي المئذنة ببرنس مخروطي الشكل ، وهي تذكرنا بهيئة كثير من المآذن التركية لاسيما مئذنة جامع علاء الدين في مدينة نغدة .

إن جميع المصادر التي ذكرت هذا المسجد وخاصة كتاب المعمار الإسلاميلغاسبريميسانا وموسوعة الآثارالإسلامية في ليبيا تجمع على أن المسجد بني في أوائل القرن السادس عشر على يد شخص يدعى عبد السميع القاضي ، ثم قام طاهر باشا (١٨٩٢-١٩٠٣م) بتجديد معظم بنائه ، وان البناء القائم اليوم يعود لعهد الأخير .

إنأقدم وصف لهذا المسجد ومئذنته نجده عند الرحالة هاملتون الذي زار مدينة بنغازي عام ١٨٥٠م ، حيث يصفها بقوله :" إنها مدينة تشبهإلى حد ما مجموعة كبيرة من الأكواخ الطينية ولا يظهر منها سوى مزيدة"[٢١] (مئذنة) .

اما الرحالة سميث وبورتشري الذي زار المدينة عام ١٨٦١مفيصفها بانها "مدينة يحيط بها حزام من أشجار النخيل ويرى فيها مئذنة فريدة" ، ويؤكد هذين الوصفين صورة فوتوغرافية التقطت لشاطئ مدينة بنغازي تظهر فيها بوضوح مئذنة المسجد العتيق بنفس هيئتها ذات البدن الاسطواني والشرفة الواحدة والقمة المخروطية ،.

وفي عام ١٨٨٢م يصف الرحالة هايمان المسجد العتيق قائلاً "يوجد في الميدان (يقصد ميدان البلدية) جامع سوق الظلام الكبير " وهو وصف يتطابق مع رسم لميدان البلدية يعود لعام ١٨٨١م، حيث تظهر به نفس المئذنة والى جوارها مبنى لمسجد صغير من طابق واحد منخفض لا قباب عليه (لوحة رقم٧).

إلاأن هذه الأوصاف تتغير فجأة بعد وصول طاهر باشا للحكم وإحداث تجديداته على المسجد حيث نجد الرحالة الحشائشي يصفه بقوله :" جامع كبيرة به منارة عظيمة " ، كما يظهر المسجد في صورة التقطت له مطلع القرن العشرين وقد أصبح مبنى كبير يتألف من طابقين تعلوه قبة مركزية ، مع احتفاظ المئذنة بنفس

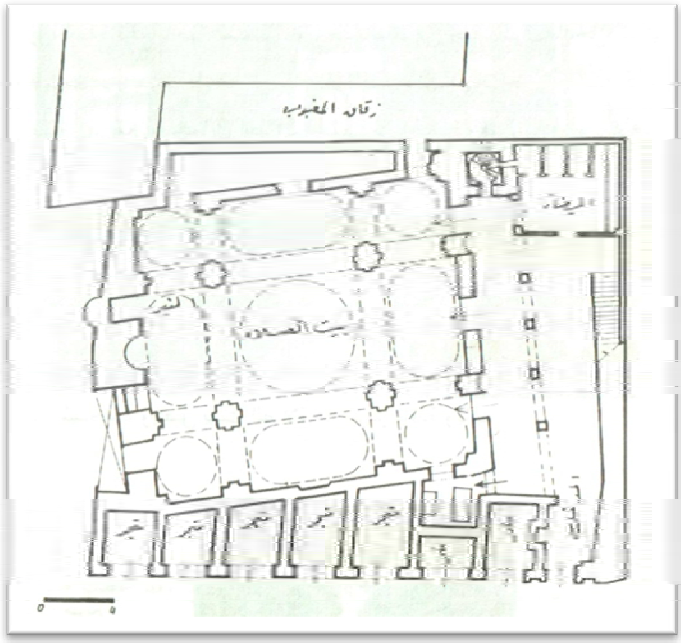
٢١- مسعود رمضان شقلوف وآخرون، موسوعة الآثار الإسلامية في ليبيا، ج١، ص٢٦١.

هيئتها التي ظهرت بها في صور عام ١٨٦٠م و١٨٨٢م ، دون أي تغيير يذكر (لوحة رقم٨) ، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن طاهر باشا عندأعادة بنائه لبيت الصلاة في الجامع العتيق أبقى على المئذنة القديمة للجامع ، وبذلك يمكننا القول بان المئذنة تعود لزمن أقدم من زمن طاهر باشا ، ومع قلة المصادر التي تناولت هذا الجامع ومئذنته فإننا لا نستطيع تحديد زمن بناءها ، إلا انه من المؤكد أنها تعود لفترة سبقت زيارة الرحالة هاملتون للمدينة عام ١٨٥٠م .

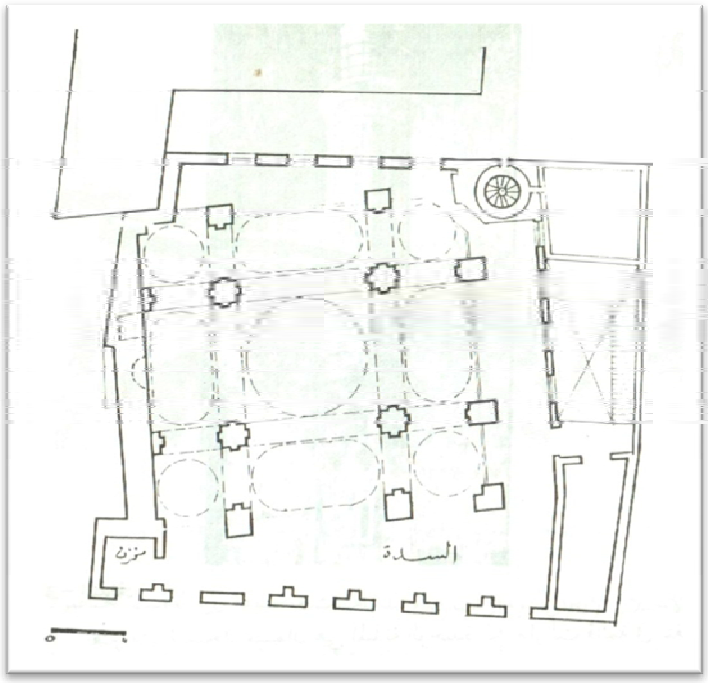
الدراسة المقارنة بين جامعي رشيد باشا والجامع العتيق :-

١. مساحة بيت الصلاة اكبر قليلا في الجامع العتيق مقارنة بجامع رشيد باشا .
٢. سقفت زوايا الجامع العتيق بأربع قبيبات بها استطالة اقتربت معها للشكل البيضاوي , وهذا على عكس قبيبات الأركان في جامع رشيد باشا التي جاءت نصف كروية .
٣. أحاطت ببيت الصلاة من الداخل في جامع رشيد باشا سدة علوية من جميع الجهات فيما خلا جهة القبلة , عكس الجامع العتيق الذي جاءت سدته في الجهة المقابلة لجدار القبلة فقط .
٤. اختلف تصميم الدعامات الحاملة للقبة المركزية في الجامعين , حيث ان شكل الدعامات في جامع رشيد باشا عبارة عن تقاطع شكل مربع مع شكل مستطيل , بينما اختلف تصميم دعامات الجامع العتيق حيث استبدلت زوايا المربع بأرباع دوائر على جانبيها زوايا صغيرة .
٥. ويكمن الاختلاف في الجامعين من حيث الزخارف التي كانت اكثر ثراء واتقانا في الجامع العتيق مقارنتا بجامع رشيد باشا .
٦. القبة في الجامع العتيق جاءت مضلعة من الخارج والداخل , على عكس قبة جامع رشد باشا الملساء من الخارج والداخل والتي خلت من أي نوع من أنواع الزخارف .
٧. مئذنة الجامع العتيق ذات بدن املس بينما نجد ان مئذنة جامع رشيد باشا مضلعة من الخارج واكثر زخارف من مئذنة الجامع العتيق , كما ان مئذنة الجامع العتيق تم استبدالها في الربع الأخير من القرن العشرين بمئذنة حديثة مضلعة لا تمت بصلة للمآذن العثمانية .
٨. وهناك ثمة اختلافات بسيطة بمحرابي جامع رشيد باشا والجامع العتيق تكمن في وجود شكل أشبه بالصدفة يعلو تجويفة المحراب في الجامع العتيق على عكس جامع رشيد باشا الذي جاء وفق الطريقة التقليدية حيث علت تجويفة المحراب نصف قبة , فضلا عن استخدام كسوة من البلاطات الخزفية تحف بمحرابي الجامعين على حدا سواء .

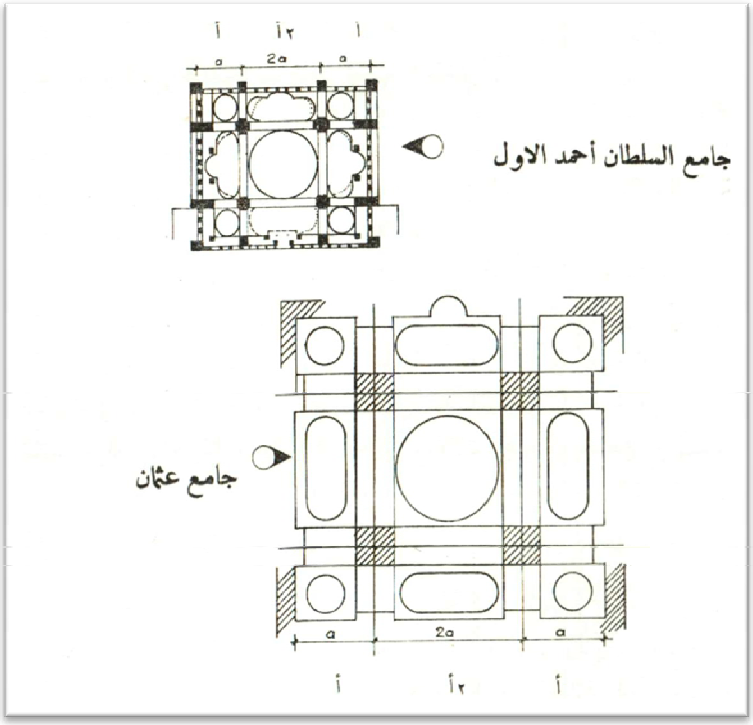
٩. الجامع العتيق لم يزود بالصحن التقليدي الذي عرف في المساجد الأولى بصفة عامة والعثمانية بصفة خاصة , على عكس جامع رشيد باشا الذي زود بصحن وان كان حجمة صغير .



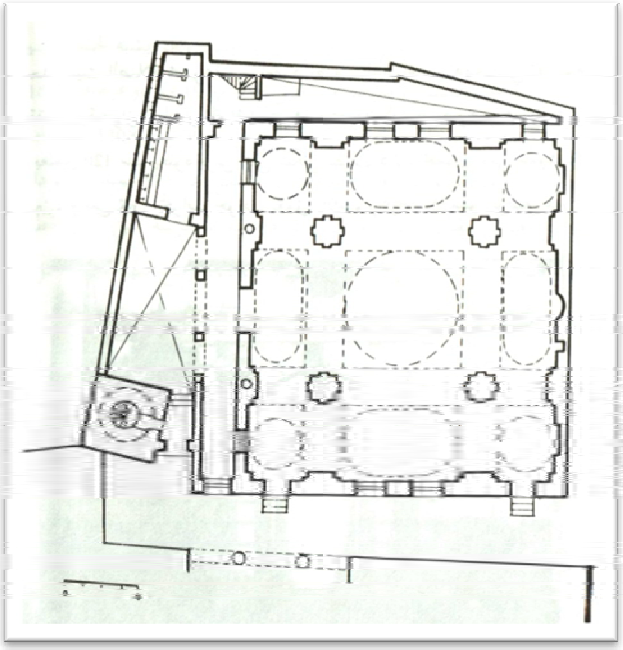
شكل (١) مخطط الطابق الأرضي لجامع رشيد باشا (عن الفقية)



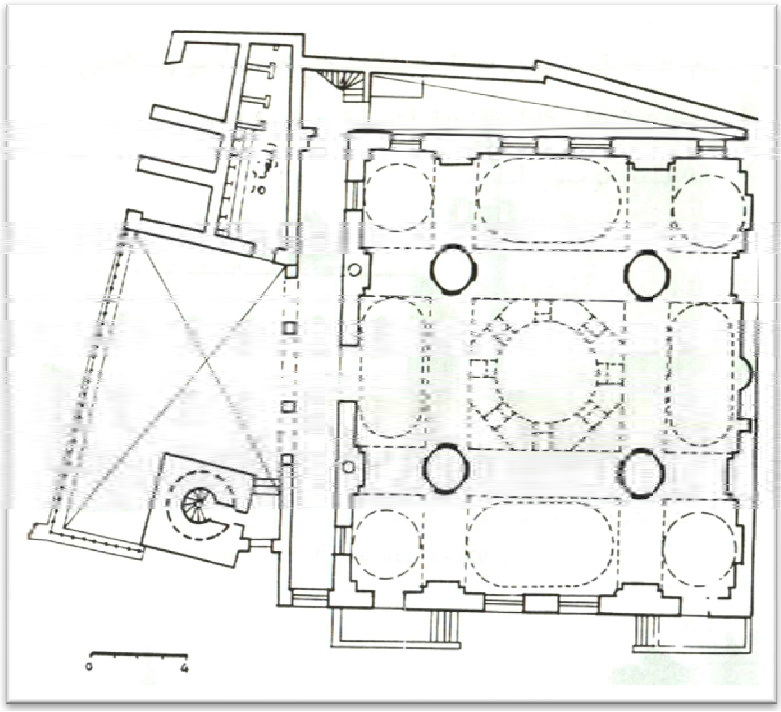
شكل (٢) مخطط الطابق العلوي لجامع رشيد باشا (عن الفقية)



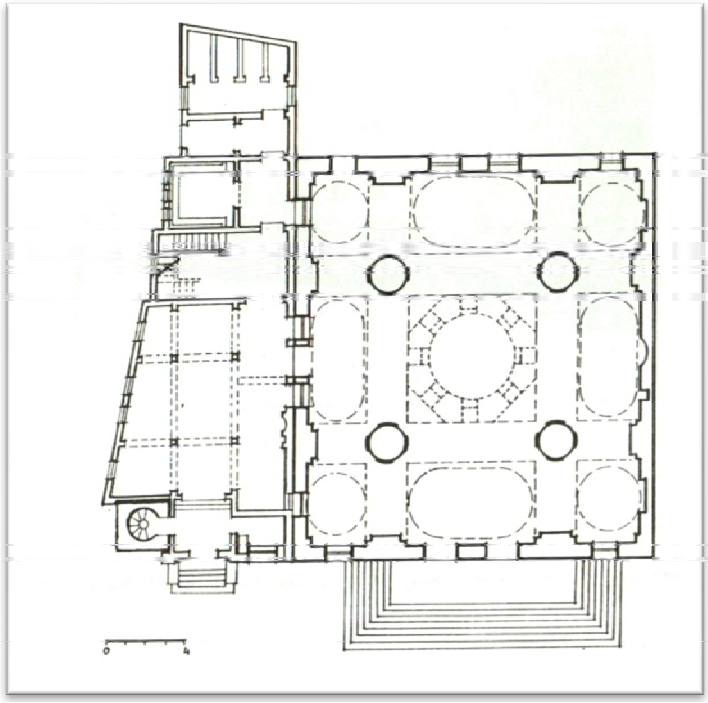
شكل (٣) مقارنة بين مخططي جامع رشيد في بنغازي وجامع السلطان احمد الاول باستانبول(عن ميسانا)



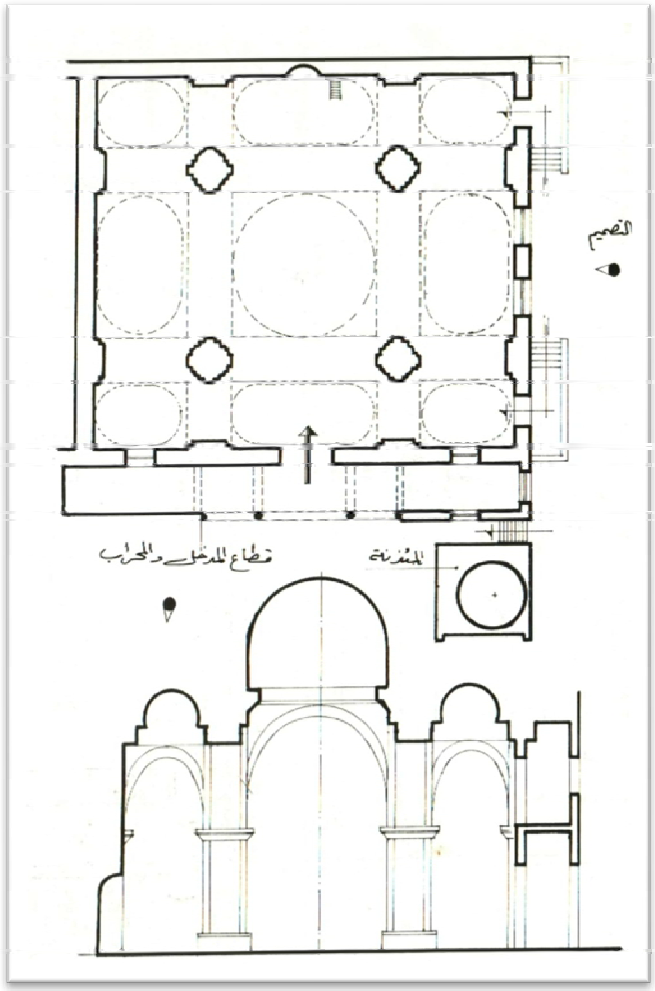
شكل (٤) مخطط الجامع العتيق بداية القرن العشرين (عن الفقيه)



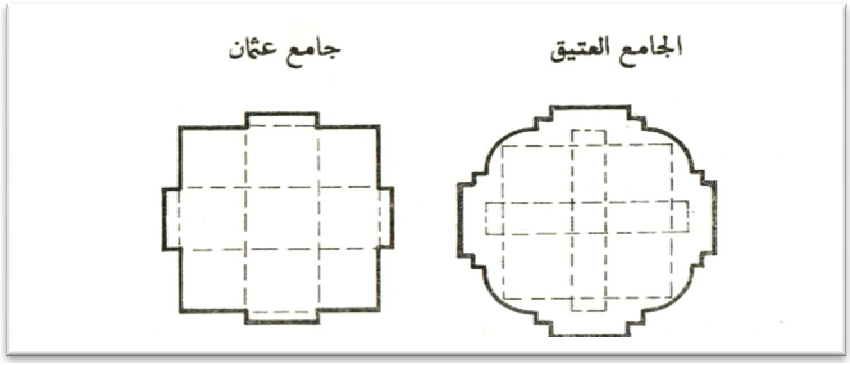
شكل (٥) مخطط الجامع العتيق والتحسينات التي طرات عليه (عن الفقيه)



شكل (٦) مخطط الجامع العتيق عام ١٩٧٣م (عن الفقيه)



شكل (٧) مخطط الجامع العتيق وقطاع طولي في بيت صلاته (عن ميسانا)



شكل (٨) مقارنة بين الدعامات التي تحمل القبة المركزية في جامعي رشيد باشا والعتيق (عن ميسانا)

لوحة (١) صورة قديمة لجامع رشيد باشا منتصف القرن ٢٠م

لوحة (٢) صورة حديثة لجامع رشيد باشا

لوحة (٣) صورة تبين السدة ومنطقة الانتقال وجزء من قبة جامع رشيد باشا

لوحة (٤) صورة تبين التصدعات التي أصابت مئذنة جامع رشيد باشا

لوحة (٥) محراب جامع رشيد باشا

لوحة (٦) السدة بجامع رشيد باشا

لوحة (٧)رسم لميدان البلدية للرحالة هايمانيعود لعام ١٨٨١م

لوحة (٨) صورة قديمة لميدان البلدية يظهر بها الجامع العتيق ومئذنته وقبته القديمة ، وجامع رشيد باشا بدايات القرن الفائت

لوحة (٩) ميدان البلدية ويظهر الجامع العتيق ومئذنته القديمة في منتصف القرن الماضي تقريبا

لوحة (١٠) صورة حديثة لميدان البلدية ويظهر الجامع العتيق ومئذنته المجددة

لوحة (١١) صورة من داخل الجامع العتيق تظهر القبة المركزية ومنطقة انتقالها

الروضة الشريفة فى تصاوير مخطوط دلائل الخيرات

د. منى عثمان مرعي الغباشي[١]

إن للروضة الشريفة أهمية عظيمة في نفوس المسلمين تنبع من قداسيتها وأهميتها الدينيه فهي المسافة المحصورة بين المنبر النبوي وقبر الرسول صلى الله عليه وسلم أي بيته حيث دفن، والتي وصفها الرسول صلى الله عليه وسلم فى أحاديثه الشريفة بكونها روضة من رياض الجنة، ومنها ما ورد فى الصحيحين عن أنس بن مالك قال: (قال رسول الله صلى الله عليه وسلم ما بين حجرتي ومنبري روضة من رياض الجنة)، وما رواه البخاري عن أبي هريره رضي الله عنه قال: (قال رسول الله صلى الله عليه وسلم ما بين بيتي ومنبري روضه من رياض الجنة ومنبري على حوضي)، وقال صلى الله عليه وسلم (بيتي مكان حجرتي).[٢] وذلك أصبحت الروضة أحد سمات المسجد

النبوي الشريف وتقع فى الجهة الشرقية للمسجد،[٣] (لوحة٣: ٥) ولقد دخل ضمن أهميه الروضة للمسلمين حديها، المنبر النبوي فى الغرب والحجرة الشريفة التى تضم القبر الشريف فى الشرق.

---

[١] **مدرس آثار إسلامية- كلية الآداب جامعة دمنهور قسم التاريخ والآثار المصرية والإسلامية.**

[٢] العسقلاني. الحافظ أحمد على بن حجر(٧٧٣ :٨٥٢م)، فتح الباري بشرح صحيح الإمام أبي عبد الله محمد بن أسماعيل البخاري، تقديم وتحقيق عبد القادر شيبه الحمد،الطبعة الأولى،١٤٢١هـ/ ٢٠٠١م، الحديثان رقما ١١٩٥-١١٩٦، باب فضل ما بين القبر والمنبر،ص٣٠؛

مسلم.أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري(٢٠٦: ٢٦١هـ)،صحيح مسلم، المجلد الأول، كتاب الحج باب مابين القبر والمنبر روضة من رياض الجنة، الأحاديث ١٣٩٠(٥٠٠-٥٠١)، ١٣٩١(٥٠٢)،ص٦٢٥؛

الترمذي.أبي عيسى محمد بن عيسى بن سورة(٢٠٩: ٢٧٩هـ)،الجامع المختصر من السنن المعروف بجامع الترمذي، كتاب المناقب، باب ما جاء في فضل المدينة،بيت الأفكار الدولية، الرياض، الأحاديث٣٩١٥-٣٩١٦ ،ص٦٠٦؛

النسائي.أبي عبد الرحمن أحمد بن شعيب بن علي(٢١٥: ٣٠٣)، المجتبى من السنن المشهور بسنن النسائي،٣٥/٢،بيت الأفكار الدولية،الرياض،٣٥/٢،حديث٦٩٥،ص٩٠؛

أحمد بن محمد بن حنبل الشيباني الذهلي(١٦٤: ٢٤١هـ)،المسند،الجزءالرابع،دار المنهاج، أحاديث٤١٢/٢(٩٤٦١)، ٥٣٤/٢،(١١٠٦٢)،ص١٩٥٦،٢٢٤٧؛

ابن النجار. الحافظ محب الدين بن النجار (ت٦٤٣هـ)،الدرة الثمينة فى تاريخ المدينة، تحقيق محمد زينهم محمد عزب، مكتبه الثقافه الدينية، القاهرة، ص ١٦٠-١٦١ ؛المطري، جمال الدين محمد بن أحمد (٦٧٦ : ٧٤١هـ) ،التعريف بما أنست الهجره من معالم دارة الهجرة ، دراسة وتحيق سليمان الرجيلي،الدارة دارة الملك عبد العزيز، ١٤٢٦هـ /٢٠٠٥م ، ص٦٧-٦٨؛ السمهودي. نور الدين على بن عبد الله (ت٩١١هـ) ، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، تحيق سامر السامرائي،الجزء الثاني مؤسسه الفرقان للتراث الإسلامي، فرع موسوعه مكه المكرمه والمدينة المنورة، ص ١٥٦: ١٥٩.

[٣] شمس الدين السخاوي، التحفه اللطيفة في تاريخ المدينة، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م، ص٤٧.

ولقد ارتبط تصوير الروضة بمخطوط دلائل الخيرات وشوارق الأنوار في ذكر الصلاة على النبي المختار لأنه آية من آيات الله فى الصلاة على النبي صلى الله عيه وسلم، وقد ألفه الشيخ الإمام أبي عبد الله محمد بن سليمان بن أبي بكر الجزولي السملاني السوسي الشريف الحسني فهو من ذرية إدريس بن عبد الله بن الحسن المثنى بن الحسن بن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه المتوفي سنة ٨٦٩هـ/١٤٦٥م.[٤]

ولقد جمع الجزولي هذه الصلوات من كتب خزانة جامعة القرويين بفاس بعد أن شاهد معجزة لسيدة ببركه الصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم. وكتبت أول نسخه على يد عبد الله محمد الصغير السهي أحد أكبر أصحاب الإمام الجزولي وصححها الإمام سنة ٨٦٢هـ.[٥] ولقد واظب المسلمون على قراءة هذا المخطوط فى مشارق والمغارب، لذا وجد العديد من نسخ هذا المخطوط الذي لا يزال يطبع حتى الآن.

ولقد حظى هذا المخطوط لأهميته الدينية اهتمام وعناية الخطاطين، المذهبين والفنانين لذا وصلنا العديد من النسخ المزوقة بالتصاوير المؤرخه من القرن١٠هـ/١٦م إلى النصف الأول من القرن١٤ه/٢٠م والموزعة فى المتاحف والمكتبات العالمية وفي المجموعات الخاصة التى يعرض بعض أصحابها بيعها الآن على شبكة المعلومات الدولية. وتزخرف كل نسخه من مخطوط دلائل الخيرات بصورة مزدوجة وتنقسم هذه التصاوير إلى قسمين:

---

[٤] الإمام الجزولي: ينسب إلى مدينة جزولة فى سهلالة بالمغرب بعد هجرة أجداده إليها من مدينة فاس، وعاش فى القرن ٩هـ ، ودخل مدرسة الصفارين فى فاس وكان عالم ديني سني على طريقة الأشاعرة وفقيه مالكي وصوفى على الطريقة الشاذلية حيث آلت إليه الطريقة الشاذلية فى عصره. ودخل الخلوة أربعة عاماً، وعنه تفرعت جملة ممن الطرق الصوفيه التى يكثر أتباعها فى المغرب بصفة خاصة كالتباعية ، الغزوانية ، الفلاحية ، البكرية ، العيساوية ، الشرقاوية ، والبوعمرية. ومن أعمال الإمام الجزولى كتاب دلائل الخيرات، عقيدة الجزولي، كتاب الزهد، من كلام الشيخ الجزولي، الحزب الكبير وحزب الفلاح أو الحزب الصغير. وتوفى رحمة الله عليه وهو ساجد فى السجدة الأولى من الركعة الثانية من صلاة الفجر ليوم الأربعاء من ذي القعدة سنه ٨٦٩هـ.وقال الشيخ أحمد بابا أنه مات مسموماً فى الركعة الأولى من صلاة الفجر١٦ ربيع الأول سنة ٨٧٠هـ/١٤٩٥م.ومن كراماته رضي الله عنه أنه بعد وفاته بسبع وسبعين سنة نقلوه من بلاد السوس إلى مراكش فوجدوه بهيئته يوم دفن ولم تعد عليه الأرض ولم يغير طول الزمن من أحواله شيئاً.انظر في ذلك: الزركلي. خير الدين، الأعلام، الجزء السادس،دار الملايين،٢٠٠٢م،ص١٥١؛ النبهاني.الشيخ يوسف بن إسماعيل،جامع كرامات الأولياء،الجزءالأول،الطبعة الأولى، مركز أهلنستة بركات رضا، الهند،١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ص٢٧٦.

[٥] النبهاني، جامع كرامات الأولياء، الجزء الأول، ص٢٧٦-٢٧٧.

القسم الأول: يزخرف بصورة مزدوجة للمسجد الحرام والمسجد النبوي[٦] أو برسم لمدينتي مكة المكرمة يتوسطها الحرم المكي والمدينة المنورة يتوسطها الحرم المدني.
القسم الثاني: ويزخرف بصورة مزدوجة للروضة الشريفة بحديها بحيث تمثل المنبر والمحراب فى صفحة والحجرة النبوية الشريفة فى الصفحة الأخرى.

وفيما يلى سيتم تناول تصاوير هذه الروضة الشريفة من خلال نسخ عديدة من هذا المخطوط تنشر لأول مرة وتتمثل في أربعة وستين مخطوطاً محفوظه بالمكتبه المركزية للمخطوطات الإسلامية بوزاة الأوقاف المصرية ونسخة متحف قصر المنيل التي تنشر لأول مره أيضاً، وهذا بالإضافة إلى بعض النسخ في المتاحف العالمية مثل متحف والترز، ونسخة بمكتبة جامعة الملك سعود، ونسخة جامعة النجاح الوطنية بنابلس ونسخ بالمجموعات الخاصة.

ولقد رسمت الروضة الشريفة في هذه التصاوير على صفحة مزدوجة ممثله بحديها، المنبر النبوي في الغرب والحجرة النبوية الشريفة في الشرق. ولكثرة تصاوير الروضة الشريفة فقد تنوعت فى رسومها واختلفت فيما بينها لذا ستقسم هذه التصاوير إلى ست مجموعات.

تصاوير المجموعة الأولى:

تعد تصاوير هذه المجموعة أهم تصاوير الروضة الشريفة وتتمثل في:

صورة مزدوجه للروضة الشريفة من مخطوط دلائل الخيرات من تركيا مؤرخ بأواخر القرن١٠هـ/١٦م وأوائل القرن١١هـ/١٧م محفوظ بمتحف إسرائيل[٧] (لوحة١-٢):

نفذت هذه الصورة المزدوجة للروضة بحيث رسمت الحجرة النبوية الشريفة والقبر النبوي الشريف في الصفحة اليمنى بينما رسم المنبر وللمحراب فى الصفحة اليسرى.

أولاً : الصفحة اليمنى: وفيها رسمت الحجرة النبوية الشريفة تشغل القسم الأيمن الأكبر من الصورة وعلى يسارها رسمت نخلة طويلة متعدده السعف ومثمرة بالبلح. ورسمت النخلة داخل حوض مربع الشكل يتكون من صفين من مداميك الحجر أو الآجر يعلوهما سياج يبدو معدني بأرطانه الأربعة أربع دعامات صغيرة تتوج بأشكال البابات أو أشكال لوزية وكتب أمام الحوض (نخل متكلم).

أما الحجرة فرسمت كحجرة مستطيلة (شكل١) محددة بإطار من جميع الجهات وتتوج من أعلى بقمه أشبه بالقائم المعدني يتكون من بروز دائري يعلوه شكل لوزي أقرب إلى القمة المخروطية التى تتوج المآذن. وفى يسار الحجرة رسم جوسق مستطيل كبير الحجم يشغل معظم مساحة الحجرة، ومغطى بقبة نصف دائرية،

---

[٦] درست نماذج من تصاوير بعض نسخ مخطوط الدلائل انظر إلى ذلك : أحمد رجب محمد علي، المسجد النبوي بالمدينة المنورة ورسومه فى الفن الإلسامى الدار المصرية اللبنانية، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٢م .

[٧] مخطوط رقم (628.69.H.210)، عن:

Milsten.(R)،Islamic In Israel Museum،1989،pl.158،p.134-135.

ويشرف بواجهتين، واجهة جانبية قسمت إلى ثلاثة أقسام أكبرها أوسطها الذي غشى ببلاطات خزفية مربعة صغيرة داخل كل منها نقطة أما القسمين العلوي والسفلي فزخرفا بأشكال مستطيلة متداخلة تتوج من أعلى بشكل فوستنات. أما الواجهة الأمامية فهي الأكبر وتشرف بفتحة مستطيلة بداخلها القبور الشريفة وهى معقودة بعقد نصف دائري ذى صنجات ويزخرف كوشتيه شكل مثلث.

ويمتد على يسار الفتحة باقي الجدار ومقسم لثلاثة اقسام أفقية أكبرها أوسطها وزخرفت هذه الأقسام بمستطيلين متداخيلن ويعلوها إطار ذي فوستنات ثم يحد الجوسق من جانبيه من إعلى إطار مستطيل يبدور من الرخام المجذع يعلوه إطار من الفوستنات أو أنصاف دوائر يعلوها شريط من الشرافات الثلاثية الشكل تظهر من خلفها القبة التي زخرفت بخطوط رأسية يقطعها خطوط أخرى أفقية لتشير إلى إلواح الرصاص الي تكسوها وتتوج بقائم معدني يبدأ بشكل مفصص يعلو شكل مقبي صغير زخرفت بمثلثات يعلوها انتفاخ دائري يتوج بهلال ذهبي اللون. وبمنتصف يسار القبة نتؤء أو بروز على شكل مثلث.

المقابر: يظهر القبر النبوي الشريف يشغل واجهة الجوسق المعقودة مغطى بغطاء من الديباج بزخارف زجزاجية يتوسطها تقريباً شكل بخارية مستطيلة الجوانب ومفصصة من الأطراف كتب داخلها بخط النسخ (مرقد ياك رسول الله صلى الله عليه وسلم) أي أن هذا قبر الرسول صلى الله عليه وسلم ومرقده الشريف وحدد القبر من الجانيين بإطار مستطيل بزخارف نباتية.

ويتقدم القبر النبوي الشريف قبري الصحابيين أبا بكر الصديق وعمر بن الخطاب رضي الله عنهما، بحيث رسم قبر الخليفه أبي بكر من الداخل أي يلى القبر النبوي مباشرة يليه قبر الخليفة الفاروق عمر بن الخطاب من الخارج، وكتب فوق كل منهما اسم صاحبيه (أبو بكر وعمر) بخط النسخ. ورسم كل من القبرين بشكل منشورى يرتكز على قاعده مستطيلة ويشرف بواجهو منشورية.

ويتقدم الجوسق ساحة مستطيلة غير مكتملة محددة بإطار مستطيل يعلو سياج أو درابزين من الجانبين، الأمامي الصغير والجانبي الأكبر حيث يتوسطه فتحة مستطيلة للدخول، ورسم على غرار سياج النخلة وكتب على جانبيه الأيسر خارج إطار الصورة (مقام شيخ الحرم) يعلوه كتابه موازية للقبر النبور نصها (مرقد فاطمة الزهراء).

ويوجد على يمين الجوسق محراب (شكل٢) رسم كفتحة نصف دائرية عميقة معقوده بعقد مفصص بقمة مدببة يتدلى منها مشكاة وزخرفت تجويفة المحراب بخطين ليعبر عن كونه مغشى بألواح الرخام الرأسية الشكل ويعلو العقد حشوة مستطيلة داخلها مستطيل كتابي بجوانب مدببة نقش داخلها الآية القرآنية

(كلما دخل عليها زكريا المحراب) ثم يتوج المحراب بصفة من الشرافات النباتية الثلاثية بشكل محور.

ورسمت المشكاة ببدن كروي منتفخ يرتكز على قاعدة مخروطية صغيرة ورقبة مخروطية تعلق من أعلى بثلاث سلاسل تنتي بسلسلة واحدة(شكل٣).
وغطى الجدار خلف المحراب ببلاطات خزفية مربعة الشكل يتوسطها دائة صغيرة مفصصة كوريدة بداخلها نقطة وبأركان البلاطات مربعات أصغر، ورسمت السماء أعلى الجدار وهي ذات سحب أما أرضية الحجرة ففرشت بسجادة مزخرفة برسوم السحب الصينية.
ويعلو المحراب ثلاث قرايات(شكل٤) مثلثة الشكل تعلق بثلاث سلاسل تتدل من بيضة نعام (بيضة الشرق)كروية الشكل يبرز منها ثلاث دوائر صغيرة تتدلى منها السلاسل زخرف مخرجيها بشكل مفصص وتنتهي البيضة من أعلى برقبة مخروطية بقمة مثلثة تعلق منها سلسلة تتدلى من السقف لم يعبر عنها.

يتضح من رسم هذه الصورة أنها تمثل الحجرة النبوية الشريفة كمبنى مقبي يتقدمها دكة الأغاوات من الأمام ويمتد على يمين الحجرة جدار القبلة بالمسجد محتوياً على المحراب العثماني. وهذا ما سيتم توضيحه على النحو التالي :

أولاً : الموقع : يتبين من الرسم واقعية الرسام في التعبير عن موقع الحجرة النبوية الشريفة بالمسجد في المدينة المنورة وذلك لأن النبي صلى الله عليه وسلم قد بنى هذه الحجرة الخاصة بالسيدة عائشة رضي الله عنها مع حجرة السيدة سودة بنت زمعة رضي الله عنها أثناء بناء مسجده بعد الهجرة وذلك فى الجانب الشرقي للمسجد[٨] (شكل٥-٦) وهذا ما عبر عنه الرسام برسم نخلة على يسار الحجرة لتشير إلى طبيعة المدينة المنورة التي تتميز بأشجار النخيل الكثير[٩] ويدل رسم النخلة فى اليسار على كونها في شرق الحجرات وشرق المسجد النبوي الشريف.
كما عكس الرسم واقعية تمثيل الحجرة داخل المسجد بعد ادخلها للمسجد فى العهد الأموي(شكل٧) بحيث يحدها من الجنوب جدار القبلة وهو مما مثله الرسام برسم هذا الجدار ممتداً على يمين الحجرة، ويحد الحجرة من الشمال دكة الأغاوات أو الصفة وهو ما مثله الرسام برسم الدكة أمام الحجرة.

ثانياً:الحجرة النبوية الشريفة: يتضح من رسم هذه الصورة واقعية الرسام فى محاولته التعبير عن الحجرة النبوية الشريفة بقبورها الثلاثة وذلك لأنها تمثل بيت أو حجرة السيدة عائشة رضي الله عنها التي أكرمها الله وأنعم عليها بموت الرسول صلى الله عليه وسلم فى بيتها وذلك طبقاً لقولها (إن من نعم الله علي أن رسول الله

---

[٨] حسن الباشا، الآثارالإسلامية، دارالنهضة،ص١٠١-١٠٢؛
سعاد ماهر،مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، الجزء الأول، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، جمهورية مصر العربية، ص٣٢-٣٣؛
ناجى بن محمد حسن عبد القادر الأنصاري ، عمارة وتوسعة المسجد النبوي الشريف عبر التاريخ، مراجعة وتقديم فضيلة الشيخ عطية بن محمد سالم ، الطبعة الأولى ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م،ص٦١.

[٩] اليعقوبي.أحمد بن أبي يعقوب بن واضح الكاتب، البلدان، مدينة ليدن المحروسة،١٩٨٩م، ص٩٧-٩٨.

صلى الله عليه وسلم توفي في بيتي وفي نومي وبين سحري ونحري، وإن الله جمع بين ريقي وريقه عند موته).[١٠]
ولقد توفى الرسول صلى الله عليه وسلم في يوم الأثنين١٢ ربيع الأول سنة ١١هـ فدفن حيث توفي في اليوم التالي طبقاً لحديثه صلى الله عليه وسلم(ما قبض نبي إلا دفن حيث توفي أو قبض) ولقوله أيضاً صلى الله عليه وسلم (ما توفى الله نبياً قط إلا دفن حيث تقبض روحه).[١١]
ثم توفى الخليفة أبي بكر الصديق في ٢٢ جمادى الأول سنة ١٣ هـ فدفن بجانب الرسول صلى الله عليه وسلم ثم دفن بجانبه الخليفة عمر بن الخطاب بعد وفاته فى ٢٧ ذي الحجة سنة ٣٢هـ.[١٢] وبذلك تكون قد تحققت رؤيا السيدة عائشة رضي الله عنها حيث قالت (أنها رأت في المنام أنه سقط في حجرها أو بحجرتها ثلاثة أقمار فذكرت ذلك لأبي بكر فقال خير).[١٣] وبذلك كان الرسول صلى الله عليه وسلم وصاحبيه الأقمار الثلاثة التي سقطت ودفنت فى حجرتها. وهذا ما عبر عنه الرسام برسم الحجرة كمبنى محتوياً على ثلاثة قبور بجانب بعضها وكتب على كل منهم اسم صاحبه من الرسول صلى الله عليه وسلم وصاحبيه.
عمارة الحجرة: كما تظهر واقعية الرسام فى محاولته التعبير عن عمارة الحجرة النبوية الشريفة وذلك لأنها بنيت على نعت المسجد النبوي من الطوب اللبن وجريد النخل، وكانت عبارة عن بناء مربع طول ضلعه ٨ أو٩ أذرع (٤م أو٥٠،٤م). ويتكون من حجرة وصالة وللحجرة مصراع واحد من العرعر أو الساج وقيل مدخلين[١٤] (شكل٨). ثم قام الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه أثناء توسعته

---

[١٠] ابن النجار. الحافظ محب الدين بن النجار(ت ٦٤٣هـ)، الدرة الثمينة فى تاريخ المدينة ، تحقيق محمد زينهم محمد عزب، مكتبه الثقافة الدينية،القاهرة،٢٠٠٤م، ص٢٠١.

[١١] ابن سعد. محمد بن سعد بن منبع عبد الله البصري الزهري، الطبقات الكبرى،الجزء الثاني، تحقيق إحسان عباس الطبعه الأولى ، دار صادر- بيروت لبنان ١٩٦٨م ،ص٢٩٣ ؛
ابن النجار ، الدرة الثمينة ، ص ٢٠٣ ــ ٢٠٤
محمد لبيب البتنوني، الرحلة الحجازية لولي النعم الحاج عباس حلمي باشا خديو مصر ، الطبعه الثانية ، مطبعه الجمالية بمصر ١٣٢٩هـ ، ص٢٤٦.

[١٢] ابن زبالة. محمد بن الحسن بن زبالة (ت١٩٩هـ)،أخبار المدينة،تحقيق صلاح عبد العزيز زين سلامة، مركز بحوث ودراسات المدينة المنورة،المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ص٢٠٨:٢٠٦؛البتنوني، الرحلة الحجازية، ص٢٤٦-٢٤٧؛
محمد إلياس عبد الغني، تاريخ المسجد النبوي الشريف، الطبعة الأولى،١٤١٦ه/١٩٩٦م، ص١٥٨-١٥٩،١٦١.

[١٣] ابن سعد، الطبقات الكبرى،ج٢،ص٢٩٣-٢٩٤؛ ابن النجار،الدرة الثمينة، ص٢١٠-٢١١؛ محمد إلياس عبد الغني، تاريخ المسجد النبوي الشريف، ص١٥٨.

[١٤] لمزيد عن عمارة الحجرة الشريفة انظر: السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢ ، ص٢٩٧ :٢٩٩؛
ابن النجار،الدرة الثمينة،ص ١٥٢-١٥٣، ٢١١؛ ابن زبالة، أخبار المدينة ، ص ٩٣ -٩٤؛

للمسجد سنة١٧ه/٦٣٨م ببناء جداراً حول الحجرة بناءاً على طلب السيدة عائشة رضي الله عنها لأن الناس كانوا يأخذون من تراب القبر.[١٥] وفي العصر الأموي أثناء عمارة الوليد بن عبد الملك للمسجد النبوي وإعادة بنائه على يد عامله على المدينة الأمير عمر بن عبد العزيز فيما بين ٨٨ :٩١ه أدخلت الحجرة النبوية مع باقي حجرات أزواج الرسول صلى الله عليه وسلم فى المسجد[١٦] (شكل٧) وهدمت جدران الحجرة النبوية الشريفة وأعيد بنائها وربما يرجع ذلك إلى سقوط جدرانها بسبب الأمطار الشديدة في ليلة مطيرة وأمر عمر بن عبد العزيز ببناء جدار الحجرة مرتفعاً حتى لا يصل إليه أحد لأن الناس كانوا يصلون إلى القبر الشريف، ولقد بنيت على نفس مساحة حجرة السيدة عائشة رضي الله عنها على شكل بناء مربع مبيناً بالأحجار السود والقصة بحيث يقترب لونها من أحجار الكعبة الشريفة ولها من الهيبة والأنس ما لا يدرك إلا بالزوقة ولم يبن بها باباً وقيل فتح بها باب.

ثم بنى عمر بن عبد العزيز الحائز أو الحظار المزور، وهو جدار ذو خمسة أضلاع بصورة شكل معها فى المؤخرة مثلثاً وذلك كراهيةً أن يشبه تربيعه تربيع الكعبة فيتخذ قبلة فيصلى إليه[١٧] (شكل٩-١٠). ولم يرتفع الإزار أو الحائز أو الحظار العزيزي لسقف المسجد بل بلغ ارتفاعه ١٣ ذراعاً (٥،٧متراً) لذا نصب فوقه فى المسافة الباقية الممتدة للسقف التي تبلغ ذراعين (متراً واحداً) أطواق من الحديد المدعم بجزع من جزوع النخل وقيل أنه كان عبارة عن شباك من خشب

صالح لمعي مصطفى، المدينة المنورة تطورها العمراني وتراثها المعماري، دار النهضة العربية، ببيروت لبنان،١٩٨١م، ص٥٧؛

صفوان داودي،الحجرات الشريفة سيرة وتاريخاً،الطبعه الثانية،وقف البركة الخيري المدينة المنورة، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ص١١.

[١٥] السمهودي،وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢، ص٣٠١–٣٠٢؛ ابن زبالة، أخبارالمدينة، ص٩٤؛ محمد إلياس عبد الغني، تاريخ المسجد النبوي الشريف، ص ١٦٧ – ١٦٨؛

ناجى بن محمد حسن الانصاري، عمارة وتوسعه المسجد النبوي ص٦١: ٦٦.

[١٦] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى،ج٢، ص ٣٠٢ -٣٠٣ ؛

البرزنجي.السيد جعفر بن السيد إسماعيل البرزنجي المدني الشافعي، نزهة الناظرين في مسجد سيد الأولين والآخرين، الطبعة الأولى، مطلعة الجمالية، ١٣٣٢هـ/١٩٤٤م،ص١٢ ؛

توفيق عبد الجواد،توفيق عبدالجواد،تاريخ العمارة والفنون الإسلامية،ج٣،القاهرة،١٩٦٩م، ص٢٧.

[١٧] للمزيد انظر: السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى،ص٣٠١ :٣٠٨؛ ابن زبالة، أخبار المدينة، ص٩٤- ٩٥؛ البرزنجي، نزهة الناظرين،ص٦٤ :٦٦؛

ابن عبد ربه. شهاب الدين أحمد المعروف بابن عبد ربه الأندلسي المالكي(ت٣٢٨هـ)، العقد الفريد، الجزء الثالث، ص٣٦٦؛

صالح لمعي مصطفى، المدينة المنورة،ص٧١-٧٢؛ محمد إلياس عبد الغني، تاريخ المسجد النبوي ص ١٦٨-١٦٩، ١٧١ -١٧٢؛

محمد هزاع الشهري، عمارة المسجد النبوي منذ إنشائه حتى نهاية العصر المملوكي، دار القاهره للكتاب، الطبعة الأولى، ص١٠٧ : ١١٩.

اتصل بسقف المسجد. وقد أطق عليه ابن عبد ربه (حجر محجور) ليحدد سقف الحجرة حتى لا يمشي عليه أحد.[١٨]

ولقد كانت الحجرة مسقوفة بسقف مسطح ثم فتح به كوة طبقاً لما ذكره ابن الجوزي حيث قال: قحط أهل المدينة قحطاً شديداً فشكوا إلى السيدة عائشة رضي الله عنها فقالت: فانظروا قبر النبي صلى الله عليه وسلم فاجعلوا منه كوة إلى السماء حتى لا تكون بينه وبين السماء سقف، ففعلوا فمطروا حتى نبت العشب وسمنت الإبل حتى تفتقت من الشحم فسمى (عام الفتق) ثم أصبح فتح الكوة عند الجدب سنة أهل المدينة.[١٩] ولقد سقف المسجد النبوي الشريف بسقفين، واحد فوق الآخر بحيث يتراوح ارتفاع السقف السفلي٢٣ ذراعاً(١١،٤٥م) والعلوي على ارتفاع ٢٥ ذراعاً(١٢،٤٥م)[٢٠] أما الحجرة النبوية فقد كان ما حولها يوازي سطح المسجد حضير مقدار نصف قامة مبنياً بالآجر تمييزاً للحجرة الشريفة عن بقية سطح المسجد.[٢١]

ولقد كسيت جدران الحظار المخمس منذ بنائه فى العصر الأموي بالرخام بارتفاع أكثر من قامة طبقاً لما ذكره ابن عبد ربه[٢٢] ثم جدد هذا الرخام فى عصر الخليفة العباسي المتوكل على الله (٢٣٢: ٢٤٧هـ /٨٤٦: ٨٦١م) وبلطت الأرضية أيضاً. ثم جدد الرخام فى عصر الخليفة العباسي المقتفي سنة ٥٤٨هـ/١١٥٣م وجعل الرخام حولها بارتفاع قامة وبسطة.[٢٣]

ولقد تعرض المسجد النبوي الشريف لحريق كبير في الأول من رمضان سنة٦٥٤هـ/٢٢سبتمبر١٢٥٦م في خلافة المستعصم بالله أدى إلى إحراق المسجد وتعرضت الحجرة الشريفة لأخطار عديدة منها سقوط السقف داخل الحجرة وحرق

---

[١٨] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى،ج٢،ص٣٢٦ – ٣٢٧ ، ٣٣٠- ٣٣١؛
زبالة، أخبار المدينة، ص٩٥ ؛البرزنجي، نزهة الناظرين،ص ٦٤؛
محمد حمزة إسماعيل الحداد، عمارة المسجد النبوي الشريف في العصرين الأموي والعباسي، دراسة جديدة فى ضوء مشاهدات ابن عبد ربه القرطبي، سلسلة العمارة الإسلامية فى الجزيرة العربية، الجزء الأول، مكتبه زهراء الشرق، ص٥٢-٥٣.

[١٩] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دارالمصطفى، ج٢، ص٣٢٠:٣٠٨؛
البرزنجي، نزهة الناظرين، ص٦٤.

[٢٠] صالح لمعي مصطفى، المدينة المنورة،ص٧١.

[٢١] للمزيد عن سقف المسجد والحجرة النبوية انظر: ابن النجار، الدرة الثمينة،ص٢٥١؛
السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى،ج٢،ص٣٣٢.

[٢٢] محمد حمزة ، عمارة المسجد النبوي الشريف،ص٥١ -٥٢.

[٢٣] ابن النجار،الدرة الثمينة، ص٢١٤؛ السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢، ص٣٣٨ -٣٣٩؛ صالح لمعي مصطفى، المدينة المنورة، ص٧٨ .

الكسوه الشريفة.[٢٤] وبدأ الترميم مباشرة سنة٦٥٥هـ/١٢٥٧م بأمر الخليفة ولقد اقتصر العمل على تنظيف المسجد من آثار الحريق وعمل سقف للحجرة النبوية وما حولها دون رفع الهدم من داخل الحجرة بسبب صعوبة ذلك إلا أن العمل قد توقف بنهاية الدولة العباسية على يد التتار سنة٦٥٦هـ/١٢٥٨م. لذا تولى الاهتمام بعمارة المسجد النبوي والحجرة النبوية الشريفة سلاطين الدولة المملوكية فقام السلطان الظاهر بيبرس البندقداري بتشييد مقصوره خشبية تدور حول الحظار أو الحائز المخمس وحول بيت السيدة فاطمة الزهراء رضي الله عنها سنة ٦٦٨هـ/١٢٦٩-١٢٧٠م ولقد نصبت هذه المقصورة بين الأساطين التي تلي الحجرة إلا من ناحية الشام أو الناحية الشمالية فقد زاد فيه إلى متهجد النبي أو محراب تهجد النبي صلى الله عليه وسلم[٢٥] (شكل١١-١٢). ولقد قام السلطان الملك العادل زين الدين كتبغا سنة٦٩٤هـ بإضافة شباكاً دائراً على المقصورة ورفعه حتى وصله بسقف المسجد، واستبدلت هذه المقصورة الخشبية بأخرى ذات شبابيك من النحاس والحديد أثناء عمارة السلطان الأشرف قايتباي سنة٨٨٦هـ /١٨٤١م. ولقد صارت هذه المقصورة تعرف بالحجرة النبوية الشريفة (شكل١١-١٢، لوحة٦: ٩) كما بلطت الأرضية بين الحائز المخمس والمقصورة بالرخام الملون فى عصر الظاهر جقمق سنة ٨٥٣هـ.[٢٦]

وفى عهد السلطان المنصور قلاوون سنة ٦٧٨هـ/١٢٧٩م قام ببناء قبة فوق الحجرة النبوية بدلاً من السقف العلوي للحجرة غشيت بألواح الرصاص وتحتوي على طاقة ينظر منها إلى السقف الداخلي للمسجد. والحجرة مغطاه بمشمع لحماية السقف من الأمطار، وحول هذه القبة فوق سقف المسجد ألواح رصاص مفروشة على مقربة منها ويحيط بها وبالقبة درابزين من الخشب وضع مكان الحظير الآجر،وتحته أيضاً أي بين السقفين شباك يحاكيه محيط بالسقف الذي فيه الطابق وعليه المشمع. ولقد أشرف على بناء هذه القبة الكمال أحمد بن البرهان عبد القوي الريعي ناظر

---

[٢٤] للمزيد عن الحريق انظر: المطري،التعريف بما أنست الهجرة من معالم دار الهجرة، ص٨٣؛ صالح لمعي مصطفى،المدينة المنورة،ص٧٩؛محمدهزاع الشهري،عمارة المسجد النبوي، ص١٩٥: ٢٠٢.

[٢٥] المطري، التعريف بما أنست الهجرة من معالم دار الهجرة،ص٨٣-٨٤؛ السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢،ص٣٨٩:٣٨٧؛ البرزنجي،نزهة الناظرين،ص٧٥؛ صالح لمعي مصطفى، المدينة المنورة، ص٧٩-٨٠؛ محمد هزاع الشهري، عمارة المسجد النبوي، ص٢٠٣: ٢١٠؛ ناجى بن محمد حسن الأنصاري، عمارة وتوسعه المسجد النبوي ص٦١: ٦٦.

[٢٦] السمهودي، وفاء الوفا بأخباردارالمصطفى، ج٠٢، ص٣٨٨-٣٨٩؛ البرزنجي، نزهة الناظرين، ص٧٥؛ صالح لمعي مصطفى، المدينة المنورة، ص٨٢؛ محمد هزاع الشهري، عمارة المسجد النبوي، ص٢٤١، ٣٤٤، ٣٤٧؛ أحمد رجب، المسجد النبوي، ص٧٨-٧٩.

قوص(شكل١٣). وعرفت هذه القبة باسم "القبة الزرقاء" سنة ٦٨٩ه ثم جددت فى عصري السطانيين الناصر حسن والأشرف شعبان.[٢٧]

ولقد حظيت الحجرة النبوية الشريفة وقبتها بالتجديد مرتين فى عهد السلطان الأشرف قايتباي، فكانت العمارة الأولى فى الفترة ما بين٧٧٩ : ٨٨١هـ/١٤٧٤: ١٤٧٦م على يد متولي العمارة الشمس بن الزمن وكانت هذه العمارة نتيجة لوجود شقوق في السقف والقبة ووجود شروخ في جدران الحائز المخمس وجدار الحجرة. لذا قام المعمار بإصلاح السقف العلوي للمسجد وتجديد القبة الزرقاء وتعضيدها. وبعدها بدأ فى تجديد الحجرة النبوية الشريفة وذلك بعد موافقة كبار العلماء والمشايخ وموافقة السلطان قام بتجديد الأسطوان التي عند الرأس الشريف وشرعوا في هدم الحائز المخمس في١٤ شعبان سنة٨٨١هـ /١٤٧٦م ليظهر هدم الحريق فى الفضاء الموجود بين الحائز وجدار الحجرة المربعة فتم تنظيفه وهدموا جدران الحجرة المربعة لوجود الشقوق بها ولميل جدارها نحو جدار الحائز المخمس وبعدها نظفوا الردم الذي كان يعلو القبور الشريفة ثم أعادوا بناء الحجرة بأحجار الحجرة التي نفضوها منها وهي الأحجار السود المنحوتة. ولقد غطت هذه الحجرة بقبة نصف دائرية بدلاً من السقف الداخلي، وبنيت القبةبالحجر بدلاً من الآجر لتكون أكثر متانة ثم طليت بطبقة من الجص وبذلك أصبحت الحجرة تغطى بقبتين، قبة سفلية شيدها السلطان قايتباي وقبة خارجية شيدها السلطان المنصور قلاوون[٢٨] (شكل١٤-١٥).

وبعد فترة وجيزة من هذه العمارة احترق المسجد كليًة مره أخرى بسبب صاعقة أصابت المئذنه الجنوبية الشرقية الرئيسية في ليلة ١٣رمضان سنة ٨٨٦هـ/نوفمبر١٤٨١م ولم يسلم من هذا الحريق سوى القبة الداخلية على القبر النبوي[٢٩] لذا قرر السلطان الأشرف قايتباي عمارة المسجد النبوي والحجرة النبوية الشريفة وأرسل العدة والعتاد من الآلات والمؤن والعمال والمهندسين المعماريين برئاسة متولي العمارة شمس الدين بن الزمن.[٣٠] وقاموا بتجديد الحجرة وبناء قبة عظيمة تغطي الحجرة النبوية وأعلى القبة السفلية وترتكز هذه القبة على دعامات

---

[٢٧] السمهودي، وفاء الوفا بأخباردارالمصطفى،ج٢، ص٣٨٧:٣٨٤؛ البرزنجي، نزهة الناظرين، ص٧٦؛ صالح لمعي، المدينةالمنورة، ص٨٠؛ ناجى بن محمد الأنصاري، عمارة وتوسعه المسجد النبوي ، ص٦١: ٦٦.

[٢٨] للمزيد انظر: السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى،ج٢، ص٣٩٥: ٤١٠؛ البرزنجي، نزهة الناظرين،ص٦٩-٧٠؛ صالح لمعي مصطفى، المدينة المنورة، ص٨٢: ٨٤؛ محمد إلياس عبد الغني، تاريخ المسجد النبوي، ص١٧٠، ١٨٨-١٨٩؛ محمد هزاع الشهري، عمارة المسجد النبوي، ص٢٨٩: ٢٩١، ٢٩٤-٢٩٥، ٢٩٩: ٣١٤.

[٢٩] للمزيد عن حريق المسجد انظر:السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دارالمصطفى،ج٢، ص٤١٣: ٤١٩؛ صالح لمعي، المدينة المنورة، ص٨٤؛ محمد هزاع الشهري، عمارة المسجد النبوي، ص٣٢٠-٣٢١.

[٣٠] للمزيد انظر:السمهودي، وفاءالوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢، ص٤٢٠-٤٢١؛ صالح لمعي، المدينة المنورة، ص٨٤؛ محمد هزاع الشهري، عمارة المسجد النبوي، ص٣٢٥: ٣٢٧.

تنتصب بأرضية المسجد وتحمل عقوداً من الآجر. وأدى بناء تلك الدعامات إلى ضيق المسجد من جهة الشرق فخرجوا بجدرا المسجد الشرقي الموازي لهذه الدعامات بنحو عرض الجدار فى البلاط الشرقي وأبقوا باب جبريل في محله ثم شيدوا عموداً أو أسطواناً في جانب مثلث الحجرة ليدعم به القبة من هذه الجهة فأدى ذلك إلى حفر أساس عظيم ظهر بسببه القبر المنسوب في أحد الأقوال إلى السيدة فاطمة الزهراء رضي الله عنها، كما أضافوا دعامتين وعقداً بجانب الأسطوانتين اللتين في جهة الوجه الشريف(شكل١١، ١٤-١٥). وغطت المساحة حول هذه القبة من الشرق والشمال بقبو بدلاً من السقف الخشبي وغطت المساحة بين الحجرة وجدار القبلة الجنوبي بقبة كبيرة حولها ثلاث قباب أخرى تسمى مجاريد[٣١] (لوحة٥). وأعادوا ترخيم الحجرة النبوية الشريفة وما حولها والجدار الجنوبي بالرخام وأقاموا المقصورة النحاسية والحديدية حول الحجرة محل الخشبية المحترقة وهي مؤرخة بسنة ٨٨٨هـ/١٤٨٣-١٤٨٤م[٣٢] (لوحة٦: ٩)

وبعد فترة وجيزة من بناء القبة فوق الحجرة حدث بها شروخ وتشققات ولقد ظهرت هذه الشروخ قبل الإنتهاء من عمارة المسجد النبوي لذا رممت القبة إلا أنه لم يفد، كما مالت المئذنة الرئيسية فأمر السلطان الأشرف قايتباي بعزل متولي العمارة شمس الدين بن الزمن وعين محله المقر الشجاعي شاهين الجمالي فقام بهدم أعالي القبة وأعادوا بنائها سنة٨٩١ -٨٩٢هـ/١٤٨٦-١٤٨٧م ولقد بنيت خوذه القبة من الآجر والجبس الذي جلب من مصر فاستخدم فى تثبيت قوالب الأجر[٣٣] وفتح في القبة كوة وضع عليها شباك حديد ثم فتح كوة في محاذاتها بالقبة السفلية وجعل عليها شباك به باب يفتح عند الاستقساء للجدب وغطت القبة من الخارج بألواح الرصاص باللون الأزرق فعرفت باسم القبة البيضاء أو الفيحاء أو الزرقاء.[٣٤]

وتولى العثمانيون بعد قضائهم على الدولة المملوكية سنة٩٢٣ه/١٥١٧م السيطرة والإشراف على الأماكن المقدسة لذا قام السلطان سليمان القانوني بإصلاح ألواح الرصاص التي تغطي القبة النبوية الشريفة مع إصلاح الآهلة المملوكية التي تتوج القبة والمأذن سنة٩٤٦هـ/ ١٥٣٩م.[٣٥] وفي عهد السلطان محمود الثاني (١٢٢٣

---

[٣١] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى،ج٢،ص٤٢١: ٤٢٣؛صالح لمعي مصطفى، المدينة المنورة،ص٨٤-٨٥؛ محمد هزاع الشهري،عمارة المسجد النبوي، ص٣٣٥،٣٢٢ : ٣٣٧.

[٣٢]السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢، ص٤٢٦:٤٢٣؛
صالح لمعي، المدينة المنورة، ص٨٥.

[٣٣]السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢، ص٤٢٢: ٤٢٩؛ البرزنجي، نزهة الناظرين ،ص ٧٧؛ محمد هزاع الشهري، عمارة المسجد النبوي، ص٣٣٤: ٣٤٩،٣٤٠: ٣٥٤.

[٣٤]البرزنجي،نزهةالناظرين،ص٧٨؛محمدهزاع الشهري،عمارة المسجد النبوي،ص٣٥٤.

[٣٥] محمد بن خضر الرومي الحنفي، التحفة اللطيفة فى عمارة المسجد النبوي وسور المدينة الشريفة، رسائل فى تاريخ المدينة، تقديم حمد الجاسر(١٦)، ونصوص وأبحاث جغرافية وتاريخية

:١٢٢٥هـ/١٨٠٨ :١٨٣٩م) هدمت القبة الشريفة لوجود شروخ في القبة النبوية وأعيد بنائها على يد إبراهيم باشا بن محمد علي والي مصر سنة ١٢٢٨هـ/١٨١٣م ونقش اسمه واسم أبيه واسم السلطان العثماني محمود الثاني في دائر القبة الشريفة من الداخل. وغطت القبة من الخارج بألواح الرصاص ودهنت باللون الأخضر بدلاً من الأزرق فعرفت بالقبة الخضراء وهي القبة التي لاتزال باقية إلى الأن وكسيت جدران الحائز المخمس الخارجي بالحجرة النبوية بالبورسلين الأخضر بزخارف نباتية[٣٦] (لوحة٥).

يتضح من ذلك أن الرسام قد عبر عن الحجرة النبوية الشريفة بحدودها أو مساحتها الأولية دون التعبير عن الإضافات الخارجية من الحائز أو الحظار المخمس الذي أضافه عمر بن عبد العزيز حول الحجرة وكذلك المقصورة الخارجية الممتدة ببين الأساطين التي أضافها الظاهر بيبرس البندقداري من الخشب ثم استبدلها السلطان الأشرف قايتباي بالمقصورة النحاسية الحالية.

وبذلك يكون الرسام قد اكتفى بالتركيز على الحجرة النبوية الداخلية فقط والتي من جدارها الغربي تبدأ مساحة الروضة الشريفة ممتدة غرباً إلى المنبر. ويتبين أن الرسام قد مثلها بشكلها الذي يرجع إلى عصر السلطان الأشرف قايتباي سواء البناء المربع المؤرخ بسنة٨٨١هـ/١٤٧٦م أو القبة وهي القبة الخارجية المؤرخة بسنة٨٩١ -٨٩٢ه/١٤٨٦-١٤٨٧م.

ولكن يلاحظ أن الرسام قد خالف الواقع في رسم الحجرة الشريفة كجوسق على غرار الجواسق العثمانية له فتحة باب معقودة ويتوج من أعلى بصف من الشرافات على هيئة الورقة النباتية الثلاثية وأسفلها صف من الفوستنات ليخفى حوله رقبة القبة ليكتفي بتمثيل خوذة القبة فقط. كما يلاحظ أن الرسام قد أشار بزخرفة جدران الحجرة إلى كونها مغطاه بالبلاطات الخزفية والوزرات الرخامية وهذا مخالف للواقع لأن جدران الحائز المخمس هي التي كانت مزخرفة بالرخام على ارتفاع قامة منذ بنائه في العصر الأموي (٨٨ : ٩١ه) وكان هذا الرخام يجدد على مر العصور.

عن جزيرة العرب، منشورات دار اليمامة للبحث والترجمه والنشر، الرياض، ص٨٥ : ٩٠؛ صالح لمعي، المدينة المنورة، ص ٨٨ – ٩٨ ؛
يوسف فرحات،المساجد التاريخية الكبرى، دارالشمال للطباعة والنشروالتوزيع،طرابلس لبنان، ٣٠.

[٣٦] البتنوني،الرحلة الحجازية، ص ٢١٤، ٢٤٦ ، ٢٤٨-٢٤٩؛
ريتشارد . ف بيرتون، رحلة بيرتون إلى مصر والحجاز، الجزء الثاني ترجمة وتحقيق عبد الرحمن عبد الله الشيخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥م، ص٨١-٨٢؛
الأفندي علي موسى، رسالة في وصف المدينة المنورة (١٣٠٣هـ/١٨٨٥م)، رسائل فى تاريخ المدينة، تقديم حمد الجاسر(١٦)،ونصوص وأبحاث جغرافية وتاريخية عن جزيرة العرب، منشورات دار اليمامة للبحث والترجمه والنشر، الرياض، ص٦٤: ٦٦؛
خالد بن علي بن حسين صباغ، الإصابة في معرفة مساجد طابة،الطبعة الأولى، المدينة المنورة، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م،ص٣٧.

وتظهر واقعية الرسام في تمثيل خوذة القبة بشكل نصف دائري وفي تغطيتها بألواح الرصاص وفي رسم الكوة التي تميز القبة والتي كان أسفلها كوة أخرى، وفي التعبير عن القائم المعدني الذهبي الذي ينتهي بالهلال المتوج للقبة. وهذه القبة ليس لها وجود الآن حيث أعيد بنائها فى عصر السلطان محمود الأول.

يتبين من ذلك أن الرسام قد عبر عن الجزء الرئيسي للحجرة النبوية مع التركيز على الشكل العام للمبنى إلا أنه خالف الواقع فى التفاصيل الدقيقة وخاصة في تمثيل فتحة دخول معقودة ليعبر عن القبور الشريفة داخل الحجرة.

وتتضح واقعية الرسام فى تمثيل القبور الشريفة داخل الحجرة وذلك لأن الرسول صلى الله عليه وسلم قد دفن بحيث تتجه رأسه الشريفة إلى الغرب ووجهه الشريف نحو القبلة أي مكة المكرمة، ولما توفى الخليفة أبو بكر الصديق رضي الله عنه دفن إلى جانب الرسول صلى الله عليه وسلم من جهة الشمال بحيث تتجه رأسه خلف منكبي رسول الله صلى الله عليه وسلم ولما توفى الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه دفن إلى جوار الصديق رضي الله عنه من جهة الشمال بحيث تكون رأسه عند منكبي الصديق رضي الله عنهما.[٣٧] وهذا الترتيب هو الذي أجمع عليه المؤرخون.[٣٨] ولقد ساعد السمهودي شمس الدين بن الزمن متولي العمارة والمعماريين والأئمة أثناء تجديد وبناء الحجرة سنة٨٨١هـ/١٤٧٦م في عصر السلطان الأشرف قايتباي، وساعدهم فى تحديد موضع القبر النبوي الشريف وقبري صاحبيه رضي الله عنهما وترتيبهم وفقاً لهذا الترتيب أو التنظيم[٣٩] (شكل١٦، لوحة١٠).

وهذا الترتيب هو ما مثله الرسام بواقعية حيث رسم القبر النبوي الشريف في الخلف أي في الجنوب ويتقدمه قبر الصديق رضي الله عنه من الأمام أي من الشمال ثم يتقدمه قبر الفاروق عمر رضي الله عنه من الشمال أيضاً. كما أنه رسم القبر النبوي بواجهة كبيرة تشغل مساحة واجهة الحجرة لعظمتها وعظم قدرها مع عدم تحديد بداية القبر، ورسم قبر الصديق رضي الله عنه ببدايته أسفله ثم بداية قبر الفاروق رضي الله عنه مرتدة عن قبر الصديق رضي الله عنه وذلك ليعبر عن كون رأس

---

[٣٧] ابن النجار،الدرةالثمينة،ص٢١١: ٢١٣؛ابن زبالة،أخبارالمدينة،ص٩٨؛ السمهودي،وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢، ص٣٠٩-٣١١؛ريتشارد.ف بيرتون،رحلة بيرتون، ص١٦٢ -١٦٣؛ محمد إلياس عبدالغني، تاريخ المسجد النبوي، ص١٧٠؛ أحمد رجب، المسجد النبوي، ص ٧٧.

[٣٨] يوجد عدد من الروايات المختلفة عن ترتيب هذه القبور تبلغ حوالي ست روايات. للمزيد انظر:ابن النجار، الدرة الثمينة، ص٢١٢-٢١٣؛ ابن زبالة، أخبار المدينة ، ص٩٧-٩٨؛ السمهودي، وفاء الوفا بأخبارالمصطفى،ج٢،ص٣١١: ٣١٣؛ريتشارد بيرتون، رحلة بيرتون ، ص٤٦-٤٧.

[٣٩] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢،ص٤٠٨؛ ابن سعد، الطبقات الكبرى، ج٢، ص٣٠٧.

الصديق عند منكبي الرسول صلى الله عليه وسلم وأن رأس الفاروق عند منكبي الصديق رضي الله عنهما.

كما تظهر واقعية الرسام فى تمثيل القبور بشكل مسنم وهو الشكل الذي بنيت به القبور في عمارة السلطان الأشرف قايتباي سنة٨٨١هـ/١٤٨٦م طبقاً لرأي أحد المباشرين على العمارة وكان صهر متولي العمارة شمس الدين بن الزمن وكان حنفي المذهب[٤٠] وذلك طبقاً لوجود عدداً من الروايات التي تشير إلى كون هذه القبور الشريفة مسنمة منها على سبيل المثال ما رواه ابن سعد عن محمد بن عمر حدثني الحسن بن عمارة عن أبي بكر عن حفص بن عمر بن سعد قال: (كان قبر النبي صلى الله عليه وسلم وأبي بكر وعمر مسنمة).[٤١] ومع ذلك فقد وجد عدد من الروايات التي تشير إلى كون القبور بمسطحة[٤٢] إلا أن كل هذه الروايات تؤكد مدى حرص المسلمين منذ دفن الرسول صلى الله عليه وسلم على تمييزه ببناء مرتفع حيث بنى على لحده صلى الله عليه وسلم تسع لبنات نصبن نصباً، وروى الإمام جعفر الصادق عن أبيه محمد الباقر رضي الله عنهما (أنه رش على قبر الرسول صلى الله عليه وسلم وجعل عليه حصباء من حصباء العرصة ووادي العقيق الأحمر)، ورفع قدر شبرين من الأرض.[٤٣]

ويؤكد ذلك أنه عندما سقطت جدران الحجرة الشريفة فى ولاية الأمير عمر بن عبد العزيز دخل مزاحم مولى الأمير عمر الحجرة النبوية سأله عمر بن عبد العزيز" كيف ترى قبر النبي صلى الله عليه وسلم قال: متطأطيأ، قال: فكيف ترى قبر الرجلين ؟ قال مرتفعين، فقال أشهد أنه رسول الله".[٤٤]

كما روى ابن زبالة قال: حدثني إسحاق بن عيسى عن عثمان بن نسطاس قال: " رأيت قبر النبي صلى الله عليه وسلم لما هدم عمر بن عبد العزيز عنه البيت مرتفعاً نحو من أربعة أصابع عليه حصباء إلى الحمرة ".[٤٥] لذلك حرص المعماريون برئاسة شمس الدين بن الزمن على بناء القبور الشريفة وتمييزها بهيئة مسنمة سنة٨٨١هـ/١٤٧٦م.

ويلاحظ أن الرسام قد ميز قبر الرسول صلى الله عليه وسلم بكسوته بكسوة أو ستارة تعظيماً لقدره صلى الله عليه وسلم وليشير بها إلى كسوة الحجرة النبوية

---

[٤٠] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دارالمصطفى، ج٢، ص٤٠٨-٤٠٩.

[٤١] للمزيد عن هذه الروايات انظر:ابن سعد، الطبقات الكبرى، ص٣٠٦-٦٠٧؛ ابن زبالة، تاريخ المدينة، ص٩٩؛ العسقلاني، فتح الباري، باب الجنائز،ص٣٠١: ٣٠٣؛ السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢،ص٣١٦.

[٤٢] للمزيد عن هذه الرويات انظر: ابن سعد، الطبقات الكبرى، ص٣٠٦-٦٠٧؛ السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢،ص٣١٥-٣١٦.

[٤٣] للمزيدانظر:ابن سعد،الطبقات الكبرى،ص٢٩٣: ٣٠٧؛ابن النجار،الدرةالثمينة،ص٢٠٤

[٤٤] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢، ص٤٠٥.

[٤٥] ابن زبالة ،أخبار المدينة، ص٩٦.

الشريفة وذلك لأن الحجرة النبوية الشريفة وسقفها كان يكسى بالستائر حيث ذكر ابن زبالة أن الخيزران أم أمير المؤمنين هارون الرشيد هي أول من كست الحجرة بالزنانير وشبائك الحرير سنة١٧٠هـ. أما ابن النجار فيذكر أن أول من كسى الحجرة الشريفة وعمل لها ستارة هو الحسين بن أبي الهيجاء صهر الوزير الفاطمي الصالح طلائع بن رزيك المتوفي سنة٥٥٦ه[٤٦] وتبعه الخليفة العباسي المستضئ بالله بإرسال ستارة جديدة وبعث بالأولى إلى مشهد الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه بالكوفة ثم أرسل الخليفة الناصر لدين الله العباسي ستارة أخرى ثم أرسلت والدته ستارى أخرى.[٤٧]

وفى العصر المملوكي اهتم سلاطين المماليك بإرسال الكسوة[٤٨] وكانت الكسوه تصنع من الديباج الأسود المرقوم بالحرير الأبيض ولها طراز منسوج بالفضة المذهبة يدور عليها. ثم آل إعداد هذه الكسوة إلى سلاطين الدولة العثمانية منها كسوة السطان أحمد الأول١٦٠٣ : ١٦١٧م وهي الآن محفوظة بمتحف قصر طوبقابي ثم كسوة السطان عبد المجيد الأول المؤرخة بسنة ١٢٧٩م وهى كسوة من الديباج الأخضر المطرز وعليها شريط طراز من الأطلس الأحمر المنقوش بالفضة المموة.[٤٩]

يتضح بذلك أن هذه الكسوة تتشابه مع الكسوات العثمانية (لوحة٩، ١١) من حيث الشكل العام وزخرفتها بالأشرطة الزجزاجية إلا أنها خالية من الكتابات التي تتمثل فى عبارة التوحيد (لا إله إلا الله محمد رسول الله) فى الأشرطة الكبيرة والتي يفصل بينها آيات قرآنية منها (إن الله وملائكته يصلون على النبي يأيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما)[٥٠] في الأشرطة الصغيرة. كما أوضح الرسام بواقعية الأسماء الشريفة على القبور وذلك لأنها كانت تنقش على الكسوات داخل أشكال هندسية، وظهر ذلك بوضوح في نقش اسم السول صلى الله عليه وسلم داخل شكل أشبه

---

[٤٦] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢،ص٣٤٨- ٣٤٩؛
ابن النجار، الدرة الثمينة، ص ٢١٤-٢١٥؛ البرزنجي، نزهة الناظرين، ص ٧٤.

[٤٧] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢، ص٣٤٩؛
ابن النجار، الدرة الثمينة، ص٢١٥ ؛ البرزنجي، نزهة الناظرين، ص ٧٤.

[٤٨] من مظاهر اهتمام سلاطين المماليك بالكسوة هو أن السلطان الصالح إسماعيل بن الناصر محمد بن قلاوون قد اشترى قرية سندبيس أو حصة منها فأوقفها على كسوة الكعبة في كل سنة وعلى كسوه الحجرة الشريفة والمنبر النبوي في كل خمس أو ست سنوات إلا أن السلاطين لم يكونوا يلتزمون بهذه المدة وكانوا يصنعوها من أموالهم الخاصة وليست من الوقف. وجرت العادة عند وضع الكسوه الجديدة أن يقوم شيخ الخدام بتقسيم الكسوه القديمة على الخدام ومن يراه من غيرهم ويرسل جزءاً منها إلى السلطان بمصر.انظر: السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢،ص٣٥١؛ البرزنجي، نزهة الناظرين، ص٧٤.

[٤٩]السمهودي، وفاءالوفابأخبار دار المصطفى،ج٢،ص٣٥١؛
البرزنجي،نزهةالناظرين،ص٧٤.

[٥٠] سورة الأحزاب ،الآية رقم٥٦.

بالبخارية. وبذلك تعكس هذه الكسوة واقعية الرسام في إلقاء الضوء على شكل هذه الكسوة التي تكسو الحجرة النبوية الشريفة وخاصة التي تغطي الحائز المخمس الذى يحيط بالحجرة . ويتضح من رسم هذه الحجرة الشريفة من الداخل والخارج أن الرسام كان أكثر واقعية فى التعبير عن داخل الحجرة أكثر من خارجها.

ثالثاً: قبر السيدة فاطمة الزهراء رضي الله عنها: يوجد على يسار إطار الحجرة كتابة نصها (مرقد فاطمة الزهراء) ليشير إلى قبر السيدة فاطمة الزهراء رضي الله عنها التي توفيت فى يوم الثلاثاء لثلاث خلت من شهر رمضان سنة١١هـ وبعد وفاة والدها صلى الله عليه وسلم بستة أشهر ليوضح أن قبرها في بيتها الذي تزوجت فيه الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه[٥١] وكان هذا البيت ملاصقاً لحجرة السيدة عائشة رضي الله عنها من الجهة الشمالية وكان فيه خوخة تفتح إلى بيت النبي صلى الله عليه وسلم، ولقد أدخله الأمير عمر بن عبد العزيز مع حجرات أزواج النبي صلى الله عليه وسلم إلى المسجد فى توسعة الوليد بن عبد الملك (٨٨ : ٩١هـ) وأدخل جزء منها فى الحائز المخمس(شكل١١: ١٤).

وفى أثناء تجديد الحجرة النبوية بعد حريق سنة٨٨٦هـ/١٨٨١م فى عهد السلطان الأشرف قايتباي وبناء قبة فوق الحجرة كشفوا عند حفر الأساس لبناء أسطوانة تحمل القبة في جانب مثلث الحجرة عند رأس الحائز المخمس قبراً وبدا لحده وعظامه فنسبوه للسيدة فاطمة الزهراء رضي الله عنها فبنوا عليه تابوتاً. ولقد ادخلت ضمن المقصورة الخشبية التي أحاط بها السلطان بيبرس البندقداري والتي استبدلت بأخرى نحاسية فى عهد السلطان الأشرف قايتباي.[٥٢] ولكن الرسام لم يعبر عن هذه الحجرة الخاصة بالسيدة فاطمة الزهراء أو قبرها حتى لا تحجب خلفها القبور الشريفة لذا اكتفى بكتابة الاسم فى موازة موقعها الحقيقي.

رابعاً: دكة الأغاوات: يعكس رسم الساحة المسورة التي تتقدم الحجرة الشريفة أنها تمثل دكة الأغاوات أو دكة الصفة فهي الموضوع الذي كان يصلي فيه النبي صلى الله عليه وسلم تجاه بيت المقدس وبعد تحويل القبلة إلى الكعبة أو البيت الحرام أصبح هذا الموضع فى مؤخرة المسجد أي في شماله، وخصص لأهل الصفة من فقراء المسلمين والغرباء ممن لا مأوى لهم[٥٣] (شكل٢) وعرفت بدكة الأغاوات نسبة إلى

---

[٥١] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٣،ص٢٨٦؛
محمد إلياس عبدالغني، بيوت الصحابة حول المسجدالنبوي،الطبعة الرابعة،١٤٢٠هـ/١٩٩٩، ص٩٣.

[٥٢] للمزيد عن حجرة السيدة فاطمة الزهراء رضي الله عنها انظر:ابن النجار،الدرة الثمينة، ص١٥٤؛ السمهودي،وفاء الوفا بأخبار دارالمصطفى، ج٣،ص٢٨٨؛ ج٢،ص٢٩٨، ٣٣٨، ٤٢٢؛البتنوني،الرحلة الحجازية،ص٢٤٦؛ الأفندي علي موسى، رسالة في وصف المدينة المنورة،ص٦٢، ٦٨؛ محمد إلياس عبد الغني، بيوت الصحابة، ص٩٣-٩٤.

[٥٣]البتنوني،الرحلةالحجازية،ص٢٤٠؛السمهودي،وفاءالوفابأخبارداراالمصطفى،ج٢،ص١٩١؛محمد إلياس عبد الغني، تاريخ المسجد النبوي،ص١٠٥-١٠٦.

الأغاوات المخصصين لخدمة وحراسة الحجرة النبوية الشريفة[٥٤] وأعدت لجلوس شيخ الحرم فى العصر العثماني حيث يقع محراب شيخ الحرم فى شمال دكة الأغاوات بمسافة نحو أربعة أمتار[٥٥] (شكل١٤، ١١-١٥، لوحة٦، ١٢-١٣).

وبذلك تتضح واقعية الرسام في رسم الدكة بموقعها أمام الحجرة أي فى شمالها ويمثل حدها الشمالي حد المسجد النبوي القديم. وتظهر الواقعية في رسم هذه الدكة لأنها عبارة عن مصطبة مستطيلة مرتفعة عن الأرض بمقدار٤٠سم، وأبعادها ٢٨م طولاً و١٢عرضاً وبنيت بالحجر الأحمر المنحوت نصب في أركانها أعمدة صغيرة لتدعم الدرابزين النحاسي الذي يحيط بهذه الدكة[٥٦] (لوحة٦، ١٢-١٣) وهذا ما عبر عنه الرسام برسمها كساحه وإن لم يرسمها مكتملة إلا أنه عبر عن قاعدتها وسورها الحجري السفلي ثم الدرابزين النحاسي الذي يعلوه وإن لم يعبر عن الأعمدة الركنية.

خامساً: المحراب العثماني : يتضح من رسم هذا المحراب واقعية الرسام في تمثيل هذا المحراب لأنه هو المحراب الذى يصلي فيه الإمام حالياً بجدار القبة[٥٧] وهو موضع مصلى الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه بعد توسعته للمسجد النبوي وبنى عليه مقصورة سنة٣٠هـ. وطبقاً للمصادر التاريخية فإن الذي بنى هذا المحراب هو الأمير عمر بن عبد العزيز أثناء التجديد الأموي للمسجد النبوي. ولم يكن هذا المحراب يتوسط جدار القبلة وإنما كان أقرب إلى الشرق منه إلى الغرب وربما كان السبب فى ذلك هو الحرص على عدم تغيير موضع القبلة القديم، ويؤكد ذلك ما ورد عن أن "عمر بن عبد العزيز لما صار إلى جدار القبلة دعا مشيخة من أهل المدينة من قريش والأنصار والعرب والموالي فقال لهم: تعالوا احضروا بنيان قبلتكم لا تقولوا غير عمر قبلتنا فجعل لا ينزع حجراً إلا وضع مكانه حجراً ".[٥٨] ولقد رخم هذا المحراب السلطان الظاهر جقمق سنة٨٥٣هـ/١٤٤٩م ثم قام السلطان الأشرف قايتباي ببناء هذا المحراب أثناء عمارته للمسجد بعد حريقه الثاني سنة٨٨٦هـ/١٤٨١م. وشيد من الرخام ولقد وسع وزاد فى طوله لذا فهو يتميز بتجويفه العميق ولقد اهتم المرخمون بزخرفته فهو ذو طاقية مزخرفة بطراز مذهب

---

[٥٤] أغاوات الحجرة : أول من رتيهم للخدمة نورالدين محمود زنكي، وكانوا اثنى عشر، واشترط أن يكونوا من حملة القرآن الكريم وحفظته ، وجعل عليهم شيخاً منهم. وزاد عددهم السلطان الناصر صلاح الدين الأيوبي أثنى عشرآخرين ومن ثم أخذت الملوك والسلاطين تزيد فى عددهم إلى أن وصل عدهم فى بعض الأزمان إلى أكثر من مائة شخص، ولهم أوقاف مخصوصة تأتيهم سنوياً من الأستانة وغيرها ولهم دور بالمدينة يسكنون بها. انظر: البتنوني،الرحلة الحجازية، ص٢٤٢،٢٤٠.

[٥٥] عبد القدوس الأنصاري، أثار المدينة المنورة،الطبعة الثالثة،١٣٩٣هـ/١٩٧٣م،ص ٩٨.

[٥٦] البرزنجي، نزهة الناظرين، ص٣٥.

[٥٧] محمد إلياس عبد الغني، تاريخ المسجد النبوي، ص١٠٦.

[٥٨] ابن زبالة ،أخبار المدينة،ص١٢٠؛ ابن النجار،الدرة الثمينة،ص١٧٦؛البرزنجي، نزهة الناظرين،ص ٤٦؛محمد هزاع الشهري، عمارة المسجد النبوي، ص١١٤-١١٥.

به الكثير من الآيات القرآنية.[٥٩] ولقد احتفظ هذا المحراب بعمارته المملوكية رغم تعرض جدار القبلة للهدم أثناء عمارة السلطان عبد المجيد الأول للمسجد النبوي وذلك لإحكام بنائه[٦٠] (لوحة١٤).

يتبين بذلك واقعية الرسام فى رسم المحراب العثماني في جدار القبلة الجنوبي وفي التعبير عن عمق المحراب داخل الجدار برسم تجويف المحراب كدخلة عميقة وكأنه مزخرف بالرخام برسم ثلاثة أطارات رأسية إلا أنه لم يعبر عن طاقية المحراب وعقديه الذين نفذا بالوزارت الرخامية المنفذة بنظام الأبلق والتي تشع من مركز الطاقية لتكون شكلاً أشبة بالصدفة المحارية لذا فقد خالف الرسام الواقع في رسم المحراب متوج بعقد مفصص وفي نقش الآية القرآنية أعلاه فقط لأن النص الكتابي أعلاه فقط يحف بكوشة المحراب وفي رسم صف من الشرافات تتوج المحراب مخالفاً للواقع، وكذلك في رسم مشكاة تتدلى من عقد المحراب ولكن يلاحظ أن هذا المحراب قد رسم غرار المحاريب العثمانية مثل محراب جامع مراد باشا (٨٧٦هـ/١٤٧٢م) ومحراب جامع عتيق علي باشا (٩٠٢هـ/١٤٩٦-١٤٩٧م) (لوحة١٧-١٨).[٦١]

سابعاً: النخلة: تظهر واقعية الرسام في تمثيل النخلة التي أراد بها الإشارة إلى النخيل المميز للمدينة المنورة والذي كان مصدر اقتصادها حيث كان أكثر أموال أهل المدينة المنورة من النخيل ويعتمدون عليه في معاشهم وأقواتهم ، كما كان خراجها من أعشار النخيل والصدقات.[٦٢] لذلك رسمت داخل ساحة مسيجة ونقش أسفلها اسم " نخل متكلم" ليشر إلى كونها كانت ضمن الأشجار التي كانت تسلم على النبي صلى الله عليه وسلم حيث روي عن الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه قال " خرجت مع النبي صلى الله عليه وسلم فجعل لا يمر على حجر ولا شجر إلا سلم عليه ".[٦٣] هذا بالإضافة إلى تشبيه النبي صل الله عليه وسلم للنخله بالرجل المسلم والعبد المؤمن في عدد من الأحاديث الشريفة حيث روي عن ابن عمر قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم " إن من الشجر شجرة تكون مثل الرجل المسلم، هي النخلة " وعن ابن

---

[٥٩] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢،ص٣٣٩، ٤٢١؛
البرزنجي، نزهة الناظرين، ص٤٩؛محمد هزاع الشهري، عمارة المسجد النبوي، ص٣٤٢ – ٣٤٣.

[٦٠] البرزنجي، نزهة الناظرين، ص١٤؛ محمد هزاع الشهري، عمارة المسجد النبوي، ص٣٦٣.

[٦١] منى السيدعثمان مرعي،رسوم العمائر الدينية في تصاوير المخطوطات العثمانية، مخطوط رسالة دكتوراة،كليةالآثار،جامعة القاهرة،قسم الآثارالإسلامية،١٤٣٠هـ /٢٠٠٩م، ص٥٢، ٧٠.

[٦٢] اليعقوبي،البلدان،ص٩٨.

[٦٣] الطبراني.الحافظ أبي القاسم سليمان بن أحمد(٢٦٠: ٣٦٠هـ)،المعجم الأوسط، الجزء الخامس، الحديث رقم٥٤٣١، دار الحرمين،١٤١٥هـ/١٩٩٥م،ص٣٢٢؛
الأصبهاني.الحافظ الكبير أبي نعيم(ت٤٣٠هـ)، دلائل النبوة، تحقيق محمد رواس قلعة جي، عبد البر عباس،الطبعة الثانية،دار النفائس،١٤٠٦هـ/١٩٨٦م،أحاديث رقم١٣٩٥٦.

عمر قال : أن النبي صلى الله عليه وسلم قال لأصحابه " إن من الشجر شجرة لايسقط ورقها، وهي التي ضربت مثلاً للعبد المؤمن، فما هي؟ فطفقوا يأتون شجر الوادي ، فقال هي النخلة، قال عبدالله فوقع في نفسي ولكني استحييت أن أخبر بها" [٦٤] ومن ثم فأن للنخلة أهمية دينية واقتصادية لذا حرص الرسام على رسمها بجانب المسجد.

ثانياً:الصورة اليسرى: وهي تمثل المنبر والمحراب بالمسجد النبوي الشريف الذي عبر عنه كجدار مستطيل محدد بإطار مستطيل متوج من أعلى بالقمة المخروطية على غرار الصورة السابقة وتوج هذا الجدار من أعلى بشكل عقد بورصة الناقص الذي رسم من الجانبين بشكل الكابولي وعشى هذا الجدار بالبلاطات الخزفية المربعة المتشابهة لجدار الحجرة النبوية بالصورة السابقة. ورسم المحراب (شكل١٧) في يسار الجدار كتب أعلاه خارج الإطار لفظة (المحراب)، ومثل كدخلة نصف دائرية خالية من الزخارف ومتوج بعقد مفصص متدرج رسم بشكل العقد المقرنص يرتكز على جانبي المحراب ليبدو المحراب وكأنه يتقدم الجدار خلفه، وعلى جانبي العقد إطار مستطيل يبدو من الرخم المجذع يعلو إطار مزخرف بالفوستنات أو أنصاف دوائر ويتوج المحراب بشرافة نباتية ثلاثية الفصوص ذات زخارف نباتية، ويتدلى من عقد المحراب مشكاة ببدن كروي وقاعدة ورقبة مخروطية الشكل وتعلق بثلاث سلاسل تنتهى بسلسلة واحدة. وفرش تجويف المحراب بسجادة مستطيلة تبدو من سجاجيد الصلاة حيث زخرفت بعقدين مفصصين متداخلين يتدلى منهما مشكاة مشابهة لمشكاة المحراب، وزخرف إطار السجادة بزخارف نباتية. وفرشت الأرضية أسفلها بسجادة كبيرة ذات زخارف نباتية.

ويوجد على كل من جانبي المحراب شمعدان ذو بدن ناقوسي أشبه بالمثلث المزخرف بأشكال بخاريات بزخارف نباتية يعلوها شكلب صينية بارزة للخارج برسوم هندسية أشبه ببائكة معقوده ويعلوها برزو دائري أصغر يحمل بيت الشمعة بشكل كأسي فوقه شمعه كبيرة عاليه تمتد إلى ارتفاع المنبر(شكل١٨).

أما المنبر(شكل١٩) فيوجد على يمين المحراب ويمتد خارج إطار الجدار ليكتب أسفله (منبر شريف)، ويتكون من صدر وريشتين وجوسق (جلسة الخطيب)، ويبدو كمنبر رخامي يرتكز على قاعده مستطيلة ويتكون الصدر من باب بدون مصراعين، فهو عبارة عن دعامتين تتوج بعقد نصف دائري يعلوه ثلاثة إطارات. ويتوج بشريط من الشرافات النباتية الثلاثية خلفها شكل قبة نصف دائرية صغيرة تتوج بقائم معدني على شكل الورقة النبايتة الثلاثية، ويؤدي الباب إلى سلم من أحدى عشر درجة على جانبيها الريشتين، زخرفت الريشة الواضحة بأشكال مثلثات متداخلة تبدو من الرخام المجزع وسم الدربزين كإطار مستطيل خال من الزخرفة وخلف الريشة رسم باب

---

[٦٤] الطبراني، المعجم الأوسط،الجزء الثالث، حديث رقم٢٦١٦،ص١٩٩؛
الطبراني، المعجم الأوسط، الجزء الخامس،أحاديث أرقام ٤٥٧١، ٥٠٩٥،ص٢٠٦،٢٤.

الروضة الذي يعلوه الجوسق كبابين مستطيلين معقودين بعقود موتورة يعلوه إطار مستطيل أفقي ثم مستطيل رأسي به نافذتين على غرار البابين السفليين يعلوه إطار مستطيل أفقي وحدد هذا الجانب بإطارات مستطيلة تمتد لأعلى كدعامات رفيعة تحمل الجوسق وزخرفت بأشكال هندسية على شكل العدد(٨) وعقد هذا الجوسق من جوانبه الأربعة بعقد بورصة ذي العقد الناقص ويغطى الجوسق بسقف مخروطي يتسع من أسفل لينتهت برفرف منحدر زخرفت حافته بزخرفة مضفورة كما غشى هذا السقف بأشكال هندسية للعدد (٧) وخطوط بالرفرف ليعبر عن الألوح التى تكسو هذا السقف ويتوج من أعلى بقائم من انتفاخين ثم قمة مخروطية ويتدلى من عقدي الجوسق مشكاة أو مصباح كروي الشكل يتدلى من أسفله عدة خطوط عديدة. كما يتدلى من الإطار العلوي للحجرة الذي يشير للسقف عدد من وسائل الإضاءة فهي عبارة عن ثلاثة مصابيح دائرية أوكروية على غرار مصباحي المنبر(شكل٢٠) وشكلين من بيضة النعام التي يتدلى منها ثلاثة مصابيح مخروطية الشكل (شكل٢١) على غرار نظيرتها بالحجرة النبوية.

يتضح من رسم هذه الصورة اليسرى أنها تمثل جزءاً من منطقة الروضة يشتمل على المنبر والمحراب النبوي وجدار القبلة خلفهما، وهي تعكس واقعية الرسام فى تعبيره عن المساحة المقدسة من المسجد النبوي الشريف وذلك لأن الروضة جزءاً لا يتجزأ من المسجد النبوي الذي شيده النبي صلى الله عليه وسلم بعد هجرته إلى المدينة واشترك في بنائه. وكان المسجد عبارة عن مساحة مربعة الشكل طول ضلها٧٠ ذراعاً (٣٥م) ومحاطه بجدران أساسها من الحجر وقوامها من اللبن بارتفاع سبعة أذرع مع بناء حجرتين لزوجتيه فى الطرف الجنوبي من الجانب الشرقي. وكانت القبلة إلى الشمال تجاه بيت المقدس لمدة سبعة عشر شهراً فأقيمت سقيفة في هذه الجهة مغطاة بسقف من جريد النخل المغطى بالطين وترتكز على جذوع النخل ومع تحويل القبلة تجاه الكعبة أقيمت سقيفة أخرى مماثلة في الجنوب وبتكوين هذه السقيفة الجنوبية واتخاذ الرسول صلى الله عليه وسلم منبراً يخطب عليه حددت منطقة الروضة الشريفة[٦٥] (شكل٢٢).

وتبلغ مساحة الروضة طبقاً لما لمقاسات ابن زبالة والسمهودي ثلاثة وخمسون ذراعاً أي حوالي ستة وعشرون متراً ونصف المتر، ولقد حجبت المقصورة النحاسية جزءاً من مساحة الروضة الشريفة لتصبح المسافة بين المقصورة والمنبر اثنان

---

[٦٥]للمزيد عن عمارة المسجد فى عهد النبي صلى الله عليه وسلم انظر:ابن زبالة،أخبارالمدينة،ص٧٤: ٧٨؛ ابن النجار،الدرةالثمينة،ص١٤٥: ١٤٧؛المطري،التعريف بما أنست الهجرة من معالم دارالهجرة،ص٨٧ : ٨٩؛
السمهودي،وفاءالوفابأخباردار المصطفى ، ج٢،ص٥١،٢٧؛
السخاوي. شمس الدين السخاوي(٨٢١: ٩٠٢م)،التحفة اللطيفة فى تاريخ المدينة،١٣٩٩هـ/١٩٧٩م، ص٤٥؛حسن الباشا ، الآثار الإسلامية،دار النهضة العربية،١٩٩٠م ص١٠١؛
توفيق عبد الجواد،تاريخ العمارة والفنون الإسلامية،ج ٣، ص ٢٧.

وعشرون متراً وعرضها خمسة عشر متراً، وهي بعمق ثلاث بلاطات وتميزت أساطينها بترخيمها بالرخام.[٦٦]

ولقد خضعت منطقة الروضة الشريفة للتطورات المعمارية التي حدثت على المسجد النبوي وخاصةً ظلة القبلة وذلك من حيث الأرضية والسقف وجدار القبلة، ففي عهد الخليفة عمر بن الخطاب قام بتوسعة المسجد سنة١٧هـ/٦٣٨م من الغرب والشمال والجنوب حيث زاد رواقاً واحداً من الجنوب لتصبح ظلة القبلة تتكون من أربعة أروقة (شكل٢٣) وشيد الجدران بالطوب اللبن بأساسات حجرية وارتكز السقف على أعمدة من جذوع النخل وليس السقف بطبقة من الطين وحصب المسجد بحصباء من وادي العقيق وأضائه بقناديل كبيرة.[٦٧] وقام الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه بإعادة بناء المسجد وتوسعته في٣٠هـ/٦٥٠م فزاد رواقاً في ظلة القبلة من الجنوب لتصبح من خمس أروقة وبنى المسجد بالحجر المنحوت والقصة (الجص)، وغطى بسقف من خشب الساج مرتكزاً على أعمدة من الحجر المنقوش المثبت بقطع من الحديد المغطى بالرصاص المصهور للتثبيت وأضاف مقصورة حول منطقة المحراب[٦٨] (شكل٢٤).

ولقد جدد المسجد فى عهد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك بواسطة الأمير عمر بن عبد العزيز (٨٨ :٩١ه) ووسعت مساحته لأول مرة من الجهة الشرقية بإدخال حجرات أزواج الرسول صلى الله عليه وسلم إلى ساحة المسجد(شكل٧)، وبني المسجد بالحجارة وزخرفت جدرانه من أسفل بالرخام والمرمر ومن أعلى بالفسيفساء، وغطى المسجد بسقفين من الخشب. وتميزت هذه العمارة بإضافة عناصر جديدة للمسجد مثل عمل محرابين بالمسجد، المحراب النبوي والمحراب العثماني، إضافة أربع مآذن للمسجد وتتويج المسجد بالشرافات.[٦٩]

ولقد حرص الخلفاء العباسيين ومن بعدهم سلاطين المماليك بالاهتمام بالمسجد النبوي وخصوصاً منطقة الروضة الشريفة حيث جدد السقف أكثر من مرة ورخمت

---

[٦٦]السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢،ص١٧٢-١٧٣؛عبد القدوس الأنصاري، أثار المدينة المنورة،ص٩٤؛ محمد إلياس عبد الغني، تاريخ المسجد النبوي، ص١١٦.

[٦٧]للمزيدعن زيادة الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه. انظر: ابن زبالة،أخبارالمدينة، ص١١٣: ١١٥؛ابن النجار،الدرةالثمينة،ص١٧١: ١٧٣؛السمهودي،وفاءالوفابأخباردار المصطفى، ج٢، ص ٢٥٥: ٢٤٣؛ البرزنجي، نزهة الناظرين، ص١١-١٢؛صالح لمعي، المدينة المنورة، ص٦٢ :٦٤؛ محمد هزاع الشهري، عمارة المسجد النبوي، ص٨١ : ٩١.

[٦٨] للمزيد عن زيادة الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه. انظر: ابن زبالة ،أخبار المدينة،ص١١٥- ١١٦؛ابن النجار،الدرةالثمينة،ص١٧٣-١٧٤؛السمهودي،وفاءالوفا بأخبار دارالمصطفى،ج٢،ص٢٤٨:٢٥٨؛البرزنجي، نزهة الناظرين،ص١٢،٣٦؛صالح لمعي، المدينة المنورة،ص٦٥-٦٦؛محمدهزاع الشهري،عمارةالمسجد النبوي،ص٩٢: ١٠١.

[٦٩] للمزيد انظر:ابن عبد ربه،الطبقات الكبرى،ج٣،ص٣٦٦؛ابن زبالة، أخبار المدينة، ص١١٦: ١٢١؛ابن النجار،الدرة الثمينة،ص١٧٤: ١٧٧؛ السمهودي، وفاءالوفا بأخبار دارالمصطفى،ج٢، ص٢٦٢: ٢٨٤:٢٨٢،٢٧٦؛ البرزنجي،نزهةالناظرين، ص١٢-١٣.

الأرضيات وجدار القبلة [٧٠] مع زيادة ظلة القبلة برواقين من جهة الشمال أو الصحن في عصر السلطان الناصر محمد بن قلاوون سنة٧٠١هـ/ ١٣٠١م[٧١] إلا أن عمارة السلطان الأشرف قايتباي برئاسة متولي العمارة شمس الدين بن الزمن كانت الأهم وخاصة بعد حريق المسجد في ١٣رمضان سنة٨٨٦هـ/٥ نوفمبر سنة١٤٨١م وفيها جدد المسجد وعمل بائكات ذات عقود آجرية تحمل السقف الخشبي وأعاد بناء محاريب المسجد وأضاف منبراً رخامياً ودكة رخامية وفتح بجدران القبلة فتحات معقودة للإنارة ثم سدت وعمل للفتحات قمريات زجاجية عليها شباك نحاسي وحددوا حدود المسجد النبوي الأول بدرابزين من خشب الخرط.[٧٢]

وفي العصر العثماني قام السلطان سليمان القانوني بتجديد وإصلاح المسجد النبوي وفيه تم ترخيم الروضة الشريفة وصنع المحراب السليماني أو الحنفي سنة٦٨٠هـ/ ١٤٥٥م.[٧٣] وأقام من الروضة إلى حد المسجد النبوي درابزين خشبي أمام محراب الخنفية وجعل مقابل الروضة الشريفة درابزين عالي لكيلا يقطع الصف ثم مد الوتر الخشبي الذي يوضع عليه القناديل في الليالي الشريفة فزاد فيه من الروضة إلى حد المسجد النبوي وكان أولاً إلى حد الروضة فقط وكان متعلقاً إلى جهة المنبر الشريف.[٧٤]

وقام السلطان مراد الثالث بتجديد جدار القبلة سنة٩٩٥هـ/١٥٨٧م ثم جدد الروضة سنة٩٩٩هـ/١٥٩٠-١٥٩١م وأضاف ثلاثة أروقة لظلة القبلة لتصبح من عشرة أروقة.[٧٥] ولقد تولى السلاطين تجديد الروضة من السلطان مصطفى الثاني سنة ١١١١هـ/١٦٩٩-١٧٠٠م وترخيم أسطوانات الروضة في عهد السلطان عبد الحميد

---

[٧٠] للمزيدانظر: ابن زبالة ،أخبار المدينة، ص١٢٨: ١٣٠؛ابن النجار،الدرة الثمينة،ص ١٧٨: ٨٠ ؛السمهودي، وفاء الوفا بأخباردارالمصطفى،ج٢، ص٢٩١: ٢٩٦؛ صالح لمعي، المدينة المنورة، ص٧٨؛ أحمد رجب،المسجد النبوي، ص٧٩: ٨٢.

[٧١] للمزيد انظر:المطري، التعريف بما أنست الهجرة من معالم دار الهجرة،ص٨٣: ٨٦؛ السخاوي، التحفة اللطيفة،ص٥٠؛صالح لمعي،المدينة المنورة ص٩٧: ٨٢؛أحمد رجب، المسجدالنبوي،ص٦٧-٦٨؛محمد هزاع الشهري،عمارة المسجد النبوي، ص١٩٥: ٢٠٢، ٢١٢: ٢٤٥:٢٤٢،٢١٦.

[٧٢] للمزيد انظر: صالح لمعي، المدينة المنورة، ص٨٣: ٨٦؛
محمد هزاع الشهري، عمارة المسجد النبوي، ص٢٩٥: ٢٩٧، ٣٠١، ٣٢٩: ٣٤٢.

[٧٣] للمزيد انظر: محمد خضر الرومي الحنفي، التحفة اللطيفة، ص ٨٥ :٩٢؛
صالح لمعى ، المسجد النبوي ص ٨٨ -٨٩ ، أحمد رجب، المسجد النبوي، ص٧٠؛
يوسف فرحات،المساجد التاريخية الكبرى،دارالشمال للطباعة والنشروالتوزيع، لبنان ١٩٩٣م، ص٣٠.

[٧٤] محمد خضر الرومي الحنفي، التحفة اللطيفة، ص٩٢.

[٧٥] صالح لمعي، المدينة المنورة، ص٨٩.

الأول(١١٨٧ : ١٢٠٣هـ/١٧٧٤: ١٧٨٩م) وفي عهد السلطان سليم الثالث(١٢٠٣ : ١٢٢٢هـ/١٧٨٩ : ١٨٥٧م).[٧٦]

ولقد أجرى السلطان عبد المجيد الأول عمارة كبيرة فيما بين (١٢٦٥ : ١٢٧٧هـ/١٨٤٨: ١٨٦١م) وما زالت ظلة القبلة تحتوي على آثار هذه العمارة حيث تم فيها الحفاظ على حدود المسجد النبوي الشريف وعظت بقباب نصف دائرية بدلاً من الأسقف الخشبية وغشيت القباب بألواح من الرصاص وارتكزت هذه القباب على بائكات ذات أعمده أو أساطين بنيت من الحجر الأحمر وكسيت بالرخام المزخرف بماء الذهب وجعل أرضية المسجد كلها فى منسوب واحد بعد أن كانت أرضية ظلة القبلة منخفظة عن بقية الأرضيات وبلطت بالرخام، ورخم القسم السفلي من جدار القبلة.[٧٧] وقاموا بتحديد منطقة الروضة بحاجز مسنم من الحجر الأحمر المنحوت بدلاً من الدرابزين الخشبي والخزائن التي كانت تحدد المسجد من جهة القبلة، ويمتد هذا الحاجز من المقصورة التي تدور حول الحجرة النبوية ويمتد إلى الجدار الغربي عند باب السلام ثم وضعوا عليه درابزين من النحاس الأصفر المتشابك وجعلوا فيه فتحتي باب على يمين المحرابين النبوي والحنفي ويسارهما للدخول إلى الروضة[٧٨] ولقد شاهد بيرتون هذا الحاجز الحجري في رحلته سنة١٢٦٩هـ/١٨٥٢م وذكر أنه كان بارتفاع قامة.[٧٩] إلا أن هذا الحاجز قد أزيل لذا لم يذكره كل من البتنوني في رحلته الحجازية في عهد الخديو عباس حلمي الثاني والأفندي علي موسى سنة ١٣٠٣هـ/١٨٨٥م وظل فقط الدرابزين النحاس الأصفر الذي يبلغ ارتفاعة نحو متر[٨٠] وفيما يلي هذا الدرابزين ربعات قرآنية وعدد كبير من المصاحف المختلفة الحجم.[٨١] ولقد جدد المسجد النبوي وتم توسعته في عهد السلطان عبد الحميد الثاني سنة ١٣٠٧هـ/١٩٨٩م ويرجح أنه قد تم فيها زخرفة جدار القبلة بالبلاطات الخزفية إلى جانب الرخام[٨٢](شكل٢٥، لوحة٣-١٧،٤-١٨).

بذلك يتبين أن هذه الصورة تمثل الروضة الشريفة بشكلها في العصر العثماني في القرن١١هـ/١٧م وكانت تجمع في تلك الفترة بين العمارة المملوكية للسلطان الأشرف

---

[٧٦] للمزيد انظر: صالح لمعي، المدينة المنورة، ص٨٩-٩٠؛
خالد بن على بن حسين الصباغ، الإصابة فى معرفة مساجد طابة، ص٣٧.

[٧٧] للمزيد انظر:البتنوني،الرحلة الحجازية، ص٢١٤؛ الأفندي علي موسى، رسالة فى وصف المدينة،ص٥٧ :٦٣؛البرزنجي، نزهة الناظرين، ص٢٦ : ٤٢؛ صالح لمعي،المدينة المنورة،ص٩٢ :٩٧؛أحمد رجب،المسجد النبوي،ص٧١ : ٧٥؛يوسف فرحات،المساجد التاريخية الكبرى،ص٣١؛خالد بن على بن حسين الصباغ، الأصابة فى معرفة مساجد طابة،ص ٣٨ :٤٥.

[٧٨] البرزنجي، نزهة الناظرين، ص٣٧.

[٧٩] ريتشارد. ف بيرتون، رحلة بيرتون إلى مصر والحجاز،ج٢،ص ٣٥.

[٨٠] البتنوني،الرحلة الحجازية،ص٢٤٠؛ الأفندي على موسى،رسالة فى وصف المدينة المنورة،ص ٦٣؛ عبد القدوس الأنصاري ، آثار المدينة المنورة، ص ٩٤.

[٨١] البتنوني، الرحلة الحجازية، ص٢٤٠-٢٤١.

[٨٢] للمزيد انظر : صالح لمعي،المدينة المنورة ،ص ٩٨.

قايتباي سنة ٨٨٦هـ/١٤٨١م وبين عناصر ممعمارية عثمانية مثل المنبر، أدوات الإضاءة، السجاد والزخارف. وعلى الرغم من ذلك فقد أضفى الرسام على الرسم الطابع العثماني فقط وفي ذلك مخالفةً للواقع.

تتضح واقعية الرسام فى تمثيله لساحة الروضة كساحة مستطيلة في هذه الصفحة من الصورة وفي تكملتها الممتدة في الصفحة اليمنى من الصورة على يمين الحجرة النبوية الشريفة وعبر عن حدودها من الحجرة النبوية فى الشرق والمنبر من الغرب وجدار القبلة من الجنوب ويلاحظ أيضاً رسم دكة الصفة شمال الحجرة النبوية الشريفة التي تمثل حد المسجد النبوي الشمالي فى العهد النبويوهو بذلك يعبر أيضاً عن حد المسجد النبوي الشريف حتى نهاية عصر الخلفاء الراشدين.

إلا أن الرسام خالف الواقع في عدم تمثيل رواقي الخليفتين عمر بن الخطاب وعثمان بن عفان رضي الله عنهما خلف الروضة، كما لم يعبر عن الأروقة الثلاثة للروضة ببائكاتها ذات العقود التي ترتكز على الأساطين التي ترجع إلى عمارة السلطان الأشرف قايتباي والتي كانت موجودة زمن رسم هذه الصورة ويرجع ذلك إلى رغبة الرسام فى تمثيل ساحة الروضة فقط واكتفى بفرشها بالسجاد.

كما تظهر مخالفة الرسام للواقع في رسم جدران القبلة مزخرفاً بالبلاطات الخزفية وذلك لأن هذا الجدار كان مرخماً بالرخام وكان به فتحات معقودة بقمريات زجاجية فلم يعبر عنها فضلاً عن أن استخدام البلاطات الخزفية لم تستخدم في زخرفة جدار القبلة إلا في عصر السلطان عبد الحميد الثاني وبذلك فقد أضفى الرسام الطابع العثماني في رسم الجدار كله بالبلاطات الخزفية التي كانت أحد سمات العمارة العثمانية في زخرفة الجدران بالبلاطات الخزفية.[٨٣] ويلاحظ أن هذه البلاطات يغلب على رسمها الطابع الهندسي فهي لا تعكس سمات البلاطات الخزفية العثمانية في هذه الفترة المستخدمة في زخرفة المساجد التي كانت ذات زخارف نباتية وكانت من انتاج مدينة أزينك.[٨٤]

ويلاحظ في رسم هذا الجدار في الصفحة اليمنى على جانب الحجرة الشريفة أنه لا يرتفع لأعلى الصورة ربما يرجع ذلك لرغبة الرسام فى التعبير عن السماء من أعلى وذلك ليوضح الارتباط بين قبر الرسول صلى الله عليه وسلم وبين السماء والتي عبر عنها برسم الكوة بالقبة التي تفتح عند الجدب.

المحراب النبوي: يتضح من رسم المحراب واقعية الرسام في التعبير عن المحراب بموقعه وذلك لأنه يوجد في غرب الروضة وملاصق للأسطوانة المخلقة التي كان

---

[٨٣] أوقطاي أصلان ابا، فنون الترك وعمائرهم، ترجمة أحمد عيسى، ص٢٥٤ :٢٥٧؛
سعاد ماهر، الخزف التركي،الجهازالمركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م،ص١٧ :٢٧؛
ربيع حامد خليفة، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، الطبعة الأولى، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٢٤ : ٥١ .

[٨٤] ربيع حامد خليفة ، الفنون الاسلامية في العصر العثماني ص٣٧.

يصلى إليها الرسول صلى الله عليه وسلم[٨٥] وذلك لأن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يصلي إلى الشمال تجاه بيت المقدس وبعد تحويل القبلة إلى البيت الحرام أي إلى الجنوب فصلى عليه الصلاة والسلام بضعة أشهر إلى أسطوانة السيدة عائشة رضي الله عنها وبعد ذلك تقدم إلى موضع الأسطوانة المخلقة في الجهة الجنوبية للمسجد والتي أقيمت في موضوع جذع النخلة التي كان يصلي إليها النبي صلى الله عليه وسلم فقد روى أبي بن كعب قال:(كان النبي صلى الله عليه وسلم يصلي إلى جذع نخلة إذا كان المسجد عريشاً وكان يخطب إلى ذلك الجذع) فكان مقام النبي صلى الله عليه وسلم.

ويعد عمر بن عبد العزيز هو أول من بنى هذا المحراب أثناء عمارة المسجد فى العصر الأموي(٨٨ :٩١ه) على يسار الأسطوانة المخلقة التي كانت تخلق أي تطيب بعد عهد النبي صلى الله عليه وسلم[٨٦] وبسبب وضع المحراب صار من يسجد فيه يكون قد وضع جبهته فى محل قدم النبي صلى الله عليه وسلم ومن جعل هذه الأسطوانة عن يمينه وتجويف المحراب على يساره فقد أصاب موضع صلاة النبي صلى الله عليه وسلم. وعرف هذا المحراب بالمحراب الشافعي لكون أمام المذهب الشافعي يصلي فيه.[٨٧]

يتضح بذلك واقعية الرسام في تمثيله للمحراب بموقعه في غرب الروضة الشريفة وعلى يسار المنبر النبوي كما في الواقع وفي محاولة التعبير عن كونه بعيد عن جدار القبلة(لوحة٣، ١٧-١٨). كما تتضح محاولة الرسام فى التعبير بواقعية عن المحراب لأن المحراب الحالي قد شيده السلطان الأشرف قايتباي سنة ٨٨٨هـ/١٨٨٣م بعد الحريق الثاني للمسجد الذي التهم المحراب الأموي وهو محراب رخامي حيث زخرف بالرخام الملون ترخيماً فيه صبع ذهبية. ولقد زخرف هذا المحراب بكثير من الآيات القرآنية بخط نسخ بارز مذهب داخل إطار يحيط بالجزء العلوي من المحراب، كما زخرفت واجهتي المحراب الجانبية بكثير من التقسيمات الرخامية البديعة ونقش على الجانب الغربي من المحراب " هذا مصلى رسول الله صلى الله عليه وسلم" بينما نقش على ظهر المحراب النص التأسيسي للمنبر باسم السلطان الأشرف أبو النصر قايتباي وتاريخ سنة ٨٨٨هـ، وكانت يتم تمويه المحراب

---

[٨٥] البتنوني،الرحلةالحجازية،ص٢٤١؛
الأفندي على موسى،رسالةفي وصف المدينة المنورة، ص٦٠.

[٨٦] ابن زبالة، تاريخ المدينة،ص٨٢ ،٨٥ – ٨٦، ١٢٢؛ابن النجار،الدرة الثمينة،ص١٥٥-١٥٦، ١٦٦ -١٦٧؛ابن عبدربه،العقدالفريد،ج٣،ص٣٦٦؛البرزنجي،نزهةالناظرين، ص٤٦ : ٤٨؛ السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢،ص٧٤ ،٨٧-٨٨؛ صالح لمعي، المدينة المنورة،ص ٧٥ ؛ محمد إلياس عبد الغني، تاريخ المسجد النبوي، ص١٠٢: ١٠٥.

[٨٧] البرزنجي،نزهة الناظرين،ص٤٦ -٤٧؛
الأفندي علي موسى،رسالة في وصف المدينة، ص٦٠.

بماء الذهب على التوالي.[٨٨] وتم ترميم هذا المحراب في عهد الملك فهد بن عبد العزيز آل سعود سنة١٤٤٠ه حيث دعم المحراب من الداخل بشبكة من الخراسانة المسلحة مع تجليد وتمويه الزخارف واستبدال العمودين بمواجهة المحراب بعمودين من الرخام الأينوكس الباكستاني الأخضر وتسجيل تاريخ التجديد على ظهر المحراب[٨٩] (لوحة١٧-١٨).

يتضح بذلك أن الرسام في رسمه للمحراب قد اكتفى بالتعبير عن تجويف المحراب الحنية نصف الدائرية ولم يعبر عن كتلة المحراب المستطيلة التي يتوسطها الحنية كما لم يعبر عن عقدي المحراب النصف دائريين بالصنجات المزررة بنظام الأبلق مع عدم التعبير عن الزخارف النباتية والأرابيسك بطاقية المحراب وزخارف الطبق النجمي ورسم البائكة بباطن المحراب كما لم يعبر عن الزخارف الكتابية أيضاً إلا أنه رسم عقد المحراب على غرار المحاريب العثمانية ذات العقود بنظام بورصة المدرج والمتوجة بالشرافات النباتية الثلاثية مثل محراب جامع السليمانية وجامع صوقللو محمد باشا باستانبول وجامع السليمية بأدرنة (لوحة٢٠-٢١).

إلا أن هذه الشرافات بالإطار البارز أسفلها يشير إلى الغطاء العلوي الذي غطى المحراب على هيئة القمة المخروطية التي يتقدمها إطار ذهبي مفرغ على هيئة الشرافات النباتية الثلاثية التي يتخللها زخارف نباتية مفرعة وهي ما عبر عنها الرسام دون التعبير عن القمة المخروطية المميزة للمآذن العثمانية وهي تتشابة مع نظيرتها فوق المحراب السليماني أو الحنفي الذي يقع غرب المنبر، وبني سنة٨٦١ه/١٤٥٧م في عصر السلطان الأشرف إينال لإمام الحنفية طوغان وأعاد بنائه السلطان الأشرف قايتباي ثم السلطان سليمان القانوني أثناء عمارته للمسجد سنة ٩٤٨ه (لوحة٢٢)، لذا فمن المرجح أن هذه القمة للمحراب النبوي الشريف قد أضيفت له في تجديدات السلطان سليمان القانوني.[٩٠]

---

[٨٨] محمد الشهري،عمارة المسجد النبوي، ص٣٤٢ -٣٤٣؛ محمد إلياس عبد الغني، تاريخ المسجد النبوي، ص١٠٥؛عبد القدوس الأنصاري، آثار المدينة المنورة، ص ٩٤.

[٨٩] محمد إلياس عبد الغني، تاريخ المسجد النبوي، ص ١٠٥.

[٩٠] محمد بن خضر الرومي،التحفة اللطيفة ،ص٩٢؛
البرزنجي،نزهة الناظرين،ص٤٩-٥٠؛
الأفندي علي موسى،رسالة في وصف المدينة،ص٦٠؛صالح لمعي،المدينةالمنورة ،ص٨٢: ٨٨؛محمد إلياس عبدالغني،تاريخ المسجد النبوي،ص١٠٩: ١١١؛محمد هزاع الشهري، عمارة المسجد النبوي،ص٣٦٣: ٣٦٥.

المنبر النبوي الشريف[٩١]:

يتضح من رسم هذا المنبر مدى حرص المسلمين على الاهتمام بهذا المنبر لقدسيته وارتباطه بالرسول صلى الله عليه وسلم وبالروضة الشريفة التي انعكست في الأحاديث النبوية الشريفة العديدة منها ما ورد عن أبي هريرة عن النبي صلى الله عليه وسلم قال " منبري على حوض" [٩٢] وفي رواية لابن عساكر" قال النبي صلى الله عليه وسلم وضعت منبري هذا على ترعة من ترع الجنة"[٩٣] وعن السيدة أم سلمة رضي الله عنها أن النبي صلى الله عليه وسلم قال " إن قوائم منبري هذا رواتب في الجنة".[٩٤] ولهذه الأهمية للمنبر فقد رسمه الرسام بحجم كبير ممتداً خارج إطار الرسم. وبذلك تتضح واقعية الراسم في تمثيله للمنبر في يمين الصورة وعلى يمين المحراب ليشير إلى كونه في غرب الروضة.

---

[٩١] لم يكن المسجد النبوي الشريف يحتوي على منبر في أول الأمر وكان النبي صلى الله عليه وسلم يخطب مستنداً إلى جذع نخلة ثم شيد له منبراً خشبياً من ثلاث درجات فكان النبي صلى الله عليه وسلم يجلس أعلى الدرجات ويضع قدميه الشريفين على الدرجة الوسطى، وقد ظل هذا المنبر موجوداً حتى أيام معاوية بن أبي سفيان الذي زاد فيه ست درجات من أسفله ، ولقد أحترق هذا المنبر في حريق المسجد في أواخر العصر العباسي فأرسل للمسجد بعد ذلك عدة منابر هي منبر ملك اليمن شمس الدين يوسف، منبر الظاهر بيبرس البندقداري، منبر الظاهر برقوق، منبر المؤيد شيخ ثم منبر الأشرف قايتباي الرخامي المورخ بسنة ٨٨٨هـ/ ١٤٨٣م الذي نقل لمسجد قباء فى العصر العثماني ثم المنبر العثماني. للمزيد انظر:

ابن النجار، الدرة الثمينة، ص١٥٥: ١٦٠؛ابن زبالة، تاريخ المدينة،ص٨٦: ٩١؛ السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى،ج٢،ص١٠٧، ١١٠: ١١٣، ١١٨: ١٣٧؛ المطري، التعريف بما أنست الهجرة من معالم دار الهجرة،ص٦٩، ٨١: ٨٣، ٨٦، ٩٣: ٩٥؛ ابن عبد ربه ، العقد الفريد،ج٣، ص٣٦٦؛ السخاوي، التحفة اللطيفة،ص٦٠؛

القلقشندي.أبي العباس أحمد بن علي(٨٢١هـ/١٤١٨م)،صبح الأعشى في صناعة الأنشى، ج٤،نسخة مصورة عن المطبة الأميرية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،المؤسسة المصرية العلمة للتأليف والترجمةوالنشر،ص٢٨٨-٢٨٩؛

البرزنجي،نزهةالناظرين،ص٥١: ٥٣؛صالح لمعي،المدينة المنورة،ص٨٠،٥٩-٨١؛

فريد شافعي،العمارة العربية في مصر الإسلامية،ج١عصرالولاه،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص٦٢٦: ٦٢٩.

[٩٢] مسلم، صحيح مسلم،١٣٩١(٥٠٢)؛ الترمذي،جامع الترمذي، كتاب المناقب، باب ما جاء في فضل المدينة،٥/٣٩١٦،٧١٩؛ ابن النجار، الدرة الثمينة،ص١٥٨-١٥٩؛

عبد الرحمن عبد الحميد البر،التحفة الزكية فى فضائل المدينة،الطبعة الأولى، دارالليقين،١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م،ص ٧٤ : ٧٦، ٨٠ -٨١؛ السمهودي،وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢، ص١٥٩.

[٩٣] ابن سعد،الطبقات الكبرى،ج١،ص٢٥٣؛السمهودي،وفاءالوفابأخبارالمصطفى،ص١٥٧-١٥٨؛ أحمد بن حنبل، المسند،أحاديث٢/٤١٢(٩٤٦١)، ،٢/٥٣٤(١١٠٦٢)، ص٢٢٤٧،١٩٥٦.

[٩٤] النسائى،سنن النسائي،٢/٦٩٦،٣٦،ص٩١؛ السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢، ص١٥٧؛عبد الرحمن عبد الحميد البر،التحفة الزكية، ص ٨١.

كما تتضح واقعية الرسام في تمثيل هذا المنبر لأنه هو المنبر العثماني الحالي الذي أرسله السلطان مراد الثالث سنة ٩٨٨هـ/١٥٩٨ -١٥٩٩م، وهو منبر رخامي مطلي بماء الذهب ويتكون من اثنا عشر درجة، تسعة منها داخل باب المنبر وثلاثة خارج الباب إلى الأرض ويتوج باب المنبر بصف من الشرافات آية في الإبداع وفوقه قبة لطيفة ترتكز على أربعة أعمدة. وللمنبر زخارف منقوشة ومذهبة.[٩٥] وكتب على باب المنبر خمسة أسطر شعرية تشمل النص التأسيسي باسم السطان مراد الثالث وتاريخ سنة ٩٩٧هـ[٩٦] (لوحة١٧، ١٩). ولقد وصف هذا المنبر الأفندي علي موسى سنة ١٣٠٣هـ/١٨٨٥م " بأنه من أجمل المنابر الرخامية في أعلى درجة من الزينة ببيارقه الأثنين المموه بماء الذهب على المحمل الأخضر وأعلامه من الذهب والفضة وفرشه من الجوخ الأحمر وستارة بابه من جنس البيارق المذكورة".[٩٧]

وبذلك تتضح واقعية الرسام في رسمه للمنبر بتكوينه العام من باب المقدم،الريشتين والجوسق بقمته المخروطية العثمانية وفي رسم درجات السلم داخل وخارج الباب حيث رسم درجتين فقطبدلاً من ثلاثة خارج الباب وباقي الدرجات داخله وربما لم يرسم دلفتي الباب الخشبي ليعبر عن هذه الدرجات المؤدية لجلسة الخطيب حيث الجوسق، وتظهر الواقعية في رسم الباب بعقده وصف الشرافات التي تتوجه وإن خالف الواقع في رسم قبة أعلاه ربما ليشير إلى كون الشرافات مرتبة بشكل يشبة المثلث. كما خالف الواقع في رسم الريشة بوزرات رخامية بأشكال مثلثة مجزعة وعدم رسمها بزخارف نباتية وهندسية مفرغة وكذلك في رسم عقود الجوسق بعقود بورصة بدلاً من العقود النصف دائرية. وهو بذلك يعكس الشكل العام للمنابر العثمانية دون التعبير عن الزخارف كما في منابر جامع السليمانية باستانبول، جامع السليمية بأدرنه وجامع المرادية بمنسية (لوحة٢٠، ٢٣).

السجاجيد: تعكس رسوم السجاجيد بالصورتين والتي تتمثل في سجادتين كبيرتين وسجادة صلاة صغيرة مدى حرص المسلمين والسلاطين والحكام على الاهتمام بفرش المسجد، فقد اتسمت السجادة التي تتقدم المحراب وعلى جانب المنبر بزخرفتها بالزخارف النباتية المورقة والمزهرة حتى تبدو كحديقة أو كروضة حتى تتناسب مع طبيعة ساحة الروضة وهى أحد السمات التي تميزت بها سجاجيد الروضة والتي وصفها بيرتون في رحلته سنة ١٢٦٩هـ/١٨٥٢م.[٩٨] أما السجادة الثانية الكبيرة التي تفرش الساحة على يمين الحجرة النبوية الشريفة وأمام المحراب العثماني فزخرفت

---

[٩٥] البرزنجي، نزهة الناظرين، ص٥٢؛ البتنوني،الرحلة الحجازية، ص٢٤١؛
الأفندي علي موسى رسالة فى وصف المدينة، ص ٦٢ ؛ صالح لمعي،المدينة المنورة ، ص٨٩؛عبد القدوس الأنصاري،آثار المدينة المنورة، ص٩٤-٩٥؛ محمد إلياس عبد الغني، تاريخ المسجد النبوي،ص١٢٠؛ أحمد رجب ، المسجد النبوي، ص٧٦.

[٩٦] محمد إلياس عبد الغني،تاريخ المسجد النبوي،ص١٢٠- ١٢١.

[٩٧] الأفندي علي موسى، رسالة فى وصف المدينة،ص٦٢.

[٩٨] ريتشارد.ف بيرتون، رحلة بيرتون،ص٣٧.

بزخرفة السحب الصينية أحد العناصر الزخرفية المميزة للفن العثماني بصفة عامة، ويعكس هذان النوعان من السجاجيد كسوة أرضية المسجد بنوعين من السجاجيد، السجاد الأول هو سجاد الروضة ذو الزخارف النباتية والسجاد الثاني وهو ساجد باقي المسجد كله ذي رسوم السحب. هذا بالإضافة إلى سجاجيد الصلاة الصغيرة والتي تفرش في تجويف المحراب النبوي ربما ليميز موضوع الإمام.

وتعكس هذه السجاجيد أيضاً بعض أنواع السجاجيد العثمانية بعناصرها الزخرفية مثل الزخارف النباتية الجميلة والتي كانت تميز سجاجيد السراي أو سجاجيد االقصر التي كانت تنتج فى مصانع مدينة استانبول منذ منتصف القرن١٠هـ/١٦م واستمرت حتى أواخر القرن١١هـ/١٧م[٩٩] وإن كانت سجاجيد السراي تتميز بوجود محراب فلم يرسم أو يستخدم في زخرفة سجادة الروضة وذلك للرغبة في صناعة خاصة مميزة بهذه الساحة الشريفة لذا كانت تصنع خصيصاً للروضة.

والسجاجيد ذات زخارف السحب هي نوع من الزخارف التجريدية التي شاعت ي الفنون التطبيقية العثمانية ويعرف باسم زخرفة السحب والأقمار أو البرق والكور أو زخرفة نقش النمر وأحياناً كان يستخدم السحب أو البرق فقط في الزخرفة في نوع من السجاجيد التي كانت تنتجها مدينة عشاق حتى أنها أصبحت تعرف باسم هذا العنصر الزخرفي "عشاق تشنتماني" [١٠٠] وظهر هذا النوع من السجاجيد منذ بداية القرن ١٠هـ/١٦م واستمر حتى نهاية القرن١٢هـ/١٨م.[١٠١]

أما سجاجيد الصلاة فكانت من أكثر أنواع السجاجيد التي كانت تنتج فى معظم مراكز انتاج السجاد العثماني والتي تتميز بوجود عقد بأعلى السجادة ويتدلى منها محراب وقد تنوعت عقود هذه السجاجيد وكان العقد المفصص قليل الظهور.[١٠٢]

أدوات الإضاءة: يتضح من رسم وسائل الإضاءة العديدة في الروضة أنها تعكس كثرة أدوات الإضاءة التي كانت تستخدم فى إضاءة المسجد والتي بدأ استخدمها منذ عصر النبي صلى الله عليه وسلم بواسطة تميم الداري بقنديل أو قندلين جلبهما من الشام[١٠٣] وقيل أيضاً أن أول من علق المصابيح بالمسجد هو الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه[١٠٤] كما روي أيضاً أن الخليفة عثمان بن عفان علق قناديل

---

[٩٩] ربيع حامد خليفة،الفنون الإسلامية فى العصر العثماني، ص ٣٠٥ – ٣٠٦.

[١٠٠] ربيع حامد خليفة، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، ص٢٨٣.

[١٠١] ربيع حامدخليفة ، الفنون الإسلامية في العصرالعثماني، ص٢٩٨ – ٢٩٩.

[١٠٢] ربيع حامد خليفة ، الفنون الإسلامية في العصرالعثماني، ص ٢٨٤.

[١٠٣] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دارالمصطفى،ج٢،ص٣٦٩؛
البرزنجي، نزهة الناظرين، ص٦٠.

[١٠٤] للمزيد انظر: عمارة المسجد النبوي فى عهد الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه.

الذهب بالمسجد النبوي،[١٠٥] ثم حرص الملوك والسلاطين على إهداء المصابيح أو القناديل من الذهب والفضة إلى المسجد النبوي والحجرة الشريفة.[١٠٦]

ولقد أشارت المصادر التاريخية إلى هذه القناديل فقد أحصاها ابن زبالة (المتوفي سنة١٩٩هـ) ب٢٩٠ قنديلاً ، [١٠٧] وقام ابن رستة الذي زار المدينة المنورة سنة٢٩٠هـ بتوضيح توزيعها قائلاً (عدد قناديل مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم ٨٨قنديلاً مع ثريا القبلة، وعدد قناديله مما يلي الشام ٨٥قنديلاً ، ومما يلي المشرق ٤٥قنديلاً ومما يلي المغرب ٧٢قنديلاً فذلك٢٩٠قنديلاً)، وذكر أبو عبيد البكري المتوفي سنة ٤٨٧هـ عددها٢٧٠ قنديلاً ، بينما ذكرها كاتب مراكش فى القرن ٦هـ/١٢م ب٢٨٤قنديلاً .[١٠٨] وكان عدد القناديل التي ترد إلى المسجد النبوي يختلف من سنة إلى أخرى وأنها كانت تزيد على العشرين قنديلاً زمن السمهودي المتوفي سنة٩١١هـ.[١٠٩]

وبذلك تتضح واقعية الرسام فى التعبير عن هذه القناديل التي تضئ الروضة أو المسجد فى جانبيه الجنوبي والغرب. وتلقي هذه الأدوات الضوء على تنوع وسائل الإنارة في المسجد النبوي الشريف من شماعد، مشكاوات، ثريات ذات قريات مخروطية وقناديل أو قرايات كمثرية أو كروية الشكل وهي على النحو التالي:

١) **الشماعد**: وهي عبارة عن زوج من الشماعد على جانبي المحراب حيث كان وجود زوج الشماعد على جانبي المحاريب أحد سمات المساجد العثمانية سواء مساجد السلاطين والأمراء أو الوزراء منها على سبيل المثال لا الحصر جامع السليمانية باستانبول وجامع السليمية بأدرنة وجامع صوقللو محمد باشا ورستم باشا(لوحة٢٠-٢١، ١٥،٢٣-١٦). ومع ذلك لم يكن العثمانيون أول من أرسلوا شماعد إلى الحرم النبوي الشريف فقد سبقهم المماليك والتي وصلنا منها شمعدان الأمير جاني بك من عصر السلطان فرج بن برقوق(٨٠١ : ٨٠٨هـ) وشمعدانان للسطان الأشرف قايتباي وهذه الشماعد محفوظة حالياً بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.[١١٠]

وتعكس الشمعدانات طراز الشماعد العثمانية التي تتكون من بدن يشبة الناقوس يعلوه عمود أو رقبة أسطوانية طويلة، وتتميز بكبر حجمها وببساطتها حيث كانت عادةً تخلو من الزخارف، وتكمن قيمتها الجمالية والفنية فى الشكل والبريق الذي يحدثه طلاءه الذهبي، وذلك مثل شمعدان السلطان سليمان القانوني[١١١] (لوحة٢٤). إلا أن

---

[١٠٥] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى،ج٢، ص٣٦٦ ، ٣٦٨.
[١٠٦] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى،ج٢، ص٣٥٣.
[١٠٧] ابن زبالة ،أخبار المدينة، ص١٢٥.
[١٠٨] محمد هزاع الشهري،عمارة المسجد النبوي،ص٣٧٠.
[١٠٩] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى،ج٢، ص٣٥٨.
[١١٠] محمد هزاع الشهري،عمارة المسجد النبوي، ص٢٧٤ : ٢٨٢.
[١١١] ربيع حامد خليفة ، الفنون الإسلامية فى العصر العثماني،ص١٥٦-١٥٧،لوحة ٨٩.

هذين الشمعدانين أكثر ثراءاً وزخرفةً. كما يلاحظ أن كل منهما يتكون من بدن أو قاعدة تأخذ شكل المثلث أو المخروط الذي ينتهي من أعلى بشكل صينية مزخرفة بخطوط تحمل الرقبة التي تتكون من شكل مخروطي يعلوه بروز مستدير ثم بيت الشمعة بشكل ناقوسي وتتميز القاعدة بزخرفتها بالبخاريات ذات الزخارف النباتية. يتضح بذلك أن صناع الشماعد العثمانية قد ميزوا الشماعد التي كانت ترسل للحرم الشريف في شكلها وفي زخارفها أيضاً. ويعلو كل شمعدان شمعة كبيرة وكان هذا الشمع من الشمع الكافورى يوقد قبل إقامة الصلاة ولا يغير إلا مرة واحدة السنة فى ليلة النصف من شعبان.[١١٢]

وعند مقارنة هذا الزوج من الشماعد بنظيره في صورة البتنوني في الرحلة الحجازية في عهد الخديو عباس حلمي الثاني (لوحة٢٥) يتبين اختلافهما وأنه قد تم تغيرهما واستبدلا بآخرين. ويؤكد ذلك إهداء السلاطين العثمانيين الكثير من الشماعد بعد تاريخ هذا المخطوط مثل السلطان عبد المجيد الأول والسلطان محمود.[١١٣]

٢) **المشكاوات**: كانت المشكاورات من أهم وسائل إضاءة المساجد مثلها الرسام بواقعية من حيث كونها ذات بدن كروي ورقبة مخروطية والقاعدة أما مخروطية أو مستديرة وقصيرة وعن السلاسل الثلاثة التي تعلق منها. ولقد تأثر الفنان العثماني بالفن المملوكي في صناعة المشكاوات الزجاجية والتي انتجها الفنان العثماني في المعادن مثل مشكاة من تربة الصحابي أبي أيوب الأنصاري رضي الله عنه من القرن١١هـ /١٧م ومشكاة السلطان محمد الرابع (١٠٥٨: ١٠٩٩ه/١٦٤٨: ١٦٨٧م)(لوحة٢٦)، كما صنع الفنان العثماني هذه المشكاوات أيضاً من الخزف مثل مشكاة من تربة السلطان بايزيد الثاني(١٤٨١ : ١٥٨٢م) ومشكاوات أخرى من القرن١٠-١١هـ/١٦-١٧م وكلها من صناعة مدينة أزنيك[١١٤] (لوحة٢٧).

٣) **الثريات ذات القرايات**: وهي ذات شكل فريد في وسائل الإضاءة من حيث البيضة الكروية الكبيرة التي يتدلى منها القرايات المخروطية ويبلغ عددها ثلاث ثريات.

٤) **القناديل الكمثرية أو الكروية الشكل**: وهي ذات شكل مميز أيضاً فهي ذات دلايات سفلية وتعلق من أعلى بسلاسل ويبلغ عددها خمسة منها اثنان في المنبر.

يتضح من هذين النوعين من الثريات ذات القرايات المخروطية والقناديل أنهما يمثلان طرازاً عثمانيه وجد في المساجد العثمانية وخاصة القريات المخروطية الشكل (لوحة٢٠-٢١) والتي اختلف عن نظيرتها في الثريات المملوكية التي كانت تأخذ شكل الأكواب، ولكن يلاحظ أن الثريات المعلقة في المساجد العثمانية عبارة عن

---

[١١٢] الأفندي علي موسى ، رسالة فى وصف المدينة، ص٦١ .

[١١٣] للمزيد انظر: البرزنجي، نزهة الناظرين، ص٦٠-٦١؛ البتنوني،الرحلة الحجازية، ص٢٤٩-١٥٠؛الأفندي علي موسى، رسالة فى وصف المدينة، ص٦٣ -٦٤.

[١١٤] ربيع حامد خليفة،الفنون الإسلامية في العصر العثماني،ص١٥٤، لوحة٨٨، ١٠٣، ١٠٨، ٢٥، ٢٧، ٣٠.

أطواق أو حلقات مستديرة يتدلى منها القرايات وتعلق بسلاسل وهذا النوع هو الأكثر شيوعاً في المساجد العثمانية وبذلك فقد تميزت ثريات المسجد النبوي بكونها من بيضة نعام كبيرة تبدو من الخزف.

كما أن القناديل الكمثرية ذات الدلايات وجدت أيضاً فى بعض المساجد العثمانية تتدلى هي الأخرى من الحلقات أو الأطواق المستديرة الواسعة بحيث تضئ ساحات كبيرة من المسجد وذلك كما في جامع الخصكي لزوجة السلطان سليمان القانوني سنة ٩٦٤هـ/١٥٣٨-١٥٣٩م(لوحة٢٨) وجامع عتيق على باشا سنة ٩٠٢هـ/١٤٩٧م[١١٥] (لوحة١٦) ولقد وجدت هذه القناديل الكمثرية تضئ قاعة الديوان بالفناء الثاني بقصر طوبقابي في تصاوير المخطوطات العثمانية مثل صورة السلطان سليم الثاني وهو يراقب انعقاد الديوان بمخطوط شاهنامه سليم خان (٩٨٨ه/١٥٨١م)، صورة الفناء الثاني بطوبقابي سراي وصورة انعقاد الديوان بمخطوط الهنرنانه الجوء الثاني (٩٩٦ه/١٥٨٨م)، وصورتي وصول هدايا السفيرين الإيراني والمغربي بمخطوط شاهنشاهنامه مراد الثالث الجزء الثاني (١٠٠٦ه/١٥٧٩م)[١١٦] (لوحة٢٩: ٣١). وبذلك فإن هذه الصور توضح استخدام هذه القناديل في مباني قصر طوبقابي وأنها كانت من وسائل الإضاءة الهامة في العصر العثماني، والتي خصصها السلاطين العثمانيين لمبانيهم وللحرم النبوي الشريف أيضاً. وبذلك قد ألقت هذه الرسوم الضوء على أدوات الإضاءة التي استخدمت فى إضاءة المسجد وهي نفسها المستخدمة فى المساجد العثمانية مع تميز أدوات الحرم الشريفة بكونها أكثر ثراءاً وزخرفةً.

يتضح بعد هذا الاستعراض العام لهذه الصورة المزدوجة عدة نتائج :

١) إن الفنان لم يلق الضوء على الروضة الشريفة بحدودها فقط بل فقد عبر عن المسجد النبوي بحدوده حتى نهاية عصر الخلفاء الراشدين بحد المسجد النبوي الشمالي في تمثيل دكة الصفة، وبحد المسجد الجنوبي بجدار القبلة الذي ثبته الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه مع محرابه العثماني، وتمثيل الحد الشرقي بحجرة النبي صلى الله عليه وسلم والتي أدخلها عمر بن عبد العزيز رضي الله عنه في المسجد، والحد الغربي بالمنبر ونهاية جدار القبلة(شكل١٥).

٢) يتبين أن الصورة قد رسمت بأسلوب يعكس سمات فترة الأصالة العثمانية " العصر الكلاسيكي" والتي تمتد من منتصف القرن١٠هـ/١٦م إلى نهاية القرن١١هـ/١٧م وهي الفترة التي رسمت فيها المخطوطات في المرسم السلطاني برئاسة الرسام عثمان مثل مخطوطات السورنامه، الهرنامه والشاهنشاهنامة وذلك لعدة أسباب :

---

[١١٥] منى عثمان مرعي،رسوم العمائر الدينية في تصاوير المخطوطات العثمانية،لوحة٧٠، ١٧٢.

[١١٦] منى عثمان مرعي، رسوم عمائر استانبول المدنية من خلال تصاوير المخطوطات العثمانية،مخطوط رسالة ماجستير،قسم الآثارالإسلامية،كليةالآثار،جامعة القاهرة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م، لوحة٤٦، ٥٣-٥٤، ٦٧، ٨٠-٨١.

أ- ظهور الثراء المعمارى والزخرفي في الرسم
ب- التركيز في رسم العمائر على الأماكن الأكثر أهمية في الرسم.
ج- رسم العمائر بواقعية من حيث التعبير عن الشكل العام للمبنى والعناصر المعمارية دون التركيز على التفاصيل.
د- رسم الحجرة النبوية على غرار رسم الحجرات والمكتباب والجواسق والمبانى على هيئة جوسق مقبي ومفتوح بفتحة معقودة ليعبر عما بداخل المبنى، وفي أسلوب رسم القباب وتغطيتها بألواح الرصاص والقوائم المعدنية التي تتوجها وكذلك في تمثيل الشرافات التي تتوج الجوسق منها على سبيل المثال صورة السلطان مراد الثالث فى مكتبته بمخطوط غرائب الجواهر ترجمة بحر العجائب (٩٩٠هـ/١٥٨٢م) (لوحة ٣٢) وصورة السلطان مراد الثالث فى جوسقه بمخطوط سورنامه مراد الثالث (٩٩٠ه /١٥٨٢م)[١١٧] (لوحة٣٣).

٣) كما عكست النقوش الكتابية هذه الصورة والتي نقشت باللغة العربية بخط النسخ أحد المصطلحات المعمارية الشائعة في ذلك الوقت وهو كلمة مرقد[١١٨] لتدل على مواضع دفن النبي صلى الله عليه وسلم وصاحبيه رضي الله عنهما وللسيدة فاطمة الزهراء رضي الله عنها، حيث كانت هذه اللفظة تطلق على الأضرحة الخاصة بآل بيت النبي صلى الله عليه وسلم وعلى أضرحة العلماء أو الفقهاء والأئمة.

أما باقي تصاوير المجموعات الخمسة الأخرى فمثلت فيها الروضة الشريفة على صفحة مزدوجة بحيث رسم المنبر النبوي الشريف بأعلامه في صفحة والحجرة النبوية الشريفة بقبورها في الصفحة الأخرى. وقد اختلفت فيما بينها في تمثيل الشكل العام للحجرة النبوية الشريفة وفي رسم المنبر وذلك على النحو التالي:

---

[١١٧] منى عثمان مرعي، رسوم عمائر استانبول المدنية من خلال تصاوير المخطوطات العثمانية،لوحة ٤٨، ٧٠.

[١١٨] مرقد والجمع مراقد: وهي تعني موضع الرقاد أي محل النوم أو المضجع سواءاً كان البيت أو الخيمة أو البناء، ولما كان النوم أخا الموت استخدمت كلمة مرقد استعارة عن مضجع الميت، وذلك لأن معنى رقد في لسان العرب الرُّقاد النَّوْم والرَّقْدَة النومة وفي التهذيب عن الليث الرُّقود النوم بالليل والرُّقادُ النوم بالنهار قال الأزهري الرُّقاد والرُّقُود يكون بالليل والنهار عند العرب ومنه قوله تعالى على لسان الكفار" قالوا يا ويلنا من بعثنا من مرقدنا"(سورة يس آية٥٢).ووجد هذا اللفظ في الوثائق المملوكية بمعنى (خزائن مراقد)ويقصد بها خزائن نومية.انظر:ابن منظور،لسان العرب،ج٦،،دار صادر بيرون،٢٠٠٣م؛ محمد محمد أمين، ليلى علي إبراهيم،المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية،الجامعة الأمريكية، القاهرة،١٤١١هـ/١٩٩٩م،ص١٠٤؛
ياسر إسماعيل عبد السلام صالح،المساجد الضريحية بالعراق"دراسة آثرية لروضات الأئمة في بغداد- كربلاء- الكاظميين" مع مقارنتها بمثيلاتها بمدينة القاهرة، مخطوط رسالة دكتوراة، كلية الآثار جامعة القاهرة، قسم الآثار الإسلامية، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٥م، ص٢٧، ٤١٠.

تصاوير المجموعة الثانية :

تتمثل تصاوير هذه المجموعة من تصاوير الروضة الشريفة في تمثيل الحجرة النبوية الشريفة كحجرة مغطاه بقبة وعبر في بعضها عن المقصورة الخارجية التي تحيط بالحجرة الشريفة، كما توجت كل صفحة بعقد نصف دائري في معظم التصاوير وبعضها معقوده بعقد مفصص والقليل منها غير معقود ومن هذه التصاوير:

١) صورة مزدوجة من مخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة١١٤٥هـ محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية بوزارة الأوقاف[١١٩] (لوحة٣٤):

رسمت كل من الصورتين على خلفية صفراء محددة من أعلى ومن أسفل بإطار مستطيل حددت جانبيه بزخارف نباتية ربما كانت مخصصة للكتابة، وعقدت كل من الصورتين بعقد نصف دائري زخرفت كوشتيه بزخارف نباتية عبارة عن أزهار وأوراق نباتية. ورسم المنبر النبوي (شكل٢٦) في الصفحة اليمنى مرتكزاً على إطارين مستطيلين، زخرف العلوي بشكل مضفور ورسم المنبر بوضع جانبي محدداً باللون الذهبي متكوناً من باب المقدم باللون الأخضر مغطى بقمة مخروطية متوجه بهلال يتنصفه قائم صغير، والريشة على شكل مثلث زخرف برسوم نباتية من الأزهار والأوراق النباتية وبأسفلها صف من ست دخلات معقود بفرع نباتي بورقتين رسمتا كخطين وبأعلى الريشة إطار ذي خطوط. ورسمت زخارف الريشة بالألوان الأحمر، الأصفر والأسود، وبيمين الريشة الجوسق مرسوم باللون البني أسفله باب الروضة المفتوح زخرف أعلاه بالزخرفة المضفورة باللون الذهبي المحدد بالبني المحمر ويتوج الجوسق بالقمة المخروطية على غرار باب المنبر. ويخرج من بداية الجوسق قائم علم طويل يتوج بقمة بصلية أما العلم فيأخذ شكل المثلث الذي يتدلى مرفرفاً ليحيط بقمة باب المنبر. ويتدلى من منتصف عقد الصورة مشكاة بقاعدة مخروطية يعلوها البدن بشكل كمثري ثم رقبة مخروطية وتعلق بسلسلة واحدة، وزخرفت المشكاة بخطوط تشبه قشور السمك ورسمت باللون الذهبي المحدد باللون البني المحمر وذلك ليعبر عن كونها مشكاة ذهبية(شكل٢٧).

ويعكس هذا الرسم واقعية الرسام في محاولته التعبير عن المنبر النبوي الشريف بتكوينه العام وزخارف ريشتيه ذات الزخارف النباتية محاولاً فيها تقليد الواقع وفي رسم البائكات السفلية وفي الإشارة إلى زخرفة الجوسق بجداره بزخارف هندسية وإن كان خالف الواقع في تمثيل شكل الزخارف النباتية والهندسية وفي رسم قمة مخروطية تتوج الباب. كما يعبر الرسام بالعلم عن الأعلام والبيارق التي كانت تتوج المنبر والتي تأتي مع كسوته(لوحة٣٥-٣٦). وربما ترمز هذه الأعلام والبيارق إلى

---

[١١٩] مخطوط رقم ٢٤١٦- الصفحة رقم٢٠، ونسخه محمد بن أحمد الزيادي، وهو من وقف حسن العطار على مسجد الإمام الحسين عليه السلام،ووجد بمسجد السيدة نفيسة عليها السلام، رقم الأصل ٢.

الرايات التي كانت يعقدها الرسول صلى عليه وسلم لإمراء سراياه عند بعثها، كما جرت العوائد في كثير من البلاد أن ينصبوا أعلاماً عن جانبي المنبر من الحرير الأحمر أو الأخضر أو الأسود وقد كُتِبَ فيها بعض الآيات القرآنية المطرَّزة بالحرير الأصفر أو الذهبي، وترجع هذه العادة إلى أيّام العبيديين الذين حكموا المشرق وبنوا الدولة الفاطمية.(١٢٠)

وتظهر الواقعية أيضاً في رسم المشكاة كأحد أدوات الإضاءة بالروضة الشريفة وإلى ثراء هذه الأدوات.

الحجرة النبوية الشريفة(شكل٢٨) : ورسمت في الصفحة اليسرى من الصورة كحجرة مربعة بواجهة مفتوحة معقودة بعقد نصف دائري وخرفت كوشتيه برسوم نباتية على غرار كوشات العقود العلوية، وبأعلى الحجرة إطار مستطيل مشطوف من الجانبين ومزخرف بالزخرفة المضفورة باللون الذهبي المحدد بالبني المحمر. ويتوسط الإطار تقريباً قبة بصلية الشكل مزخرفة بخطوط خضراء. وبداخل الحجرة ثلاثة قبور رسمت كإطارات مستطيلة مضفورة بالذهبي على خلفية الحجرة الخضراء اللون. ورسمت القبور الثلاثة بترتيبها الواقعي بحيث يبدأ قبر الصديق رضي الله عنه من منكبي رسول الله صلى الله عليه وسلم ويبدأ قبر الفاروق رضي الله عنه من منكبي الصديق رضي الله عنه، ويتدلى من عقد الحجرة مشكاتان، كل منهما عبارة عن بدن كمثري يرتكز على قاعدة مخروطية صغيرة ورقبة مخروطية صغيرة باللون الذهبي.ويمتد من أسفل إطار الحجرة ساحة شبة مستطيلة يتوسطها فتحة مستطيلة معقودة بعقد مفصص ثلاثي كتب داخلها كلمة "باب"، وقسمت الساحة على كل من جانبيه إلى خمس إطارات أفقية قسمت بدورها إلى مستطيلات رأسية بداخلها نقط صغيرة بالألون الأحمر والبني، ورسمت الساحة باللون الأصفر المحدد بالبني المحمر. ويتدلى من عقد الصورة أمام القبة مشكاة ذهبية على غرار المشكاوات السابقة إلا أن رقبتها رسمت بشكل هلال ربما ليعبر به عن الهلال الذي يتوج القبة خلف المشكاة.

يتضح من هذا الرسم واقعية الرسام في محاولته التعبير عن الحجرة النبوية الشريفة بحجرتها الداخية المربعة التي تضم القبور الثلاثة الشريفة بنفس ترتيبها

---

(١٢٠) صبحي الأعشى في صناعة الإنشاج٣،ص٥٠٥؛
عبد المنصف سالم نجم،شعار العثمانيين على العمارة والفنون في القرنين الثاني والثالث عشر(١٨-١٩م)،دراسة آثرية فنية،مجلة كلية الآثارجامعة القاهرة،العددالعاشر، ٢٠٠٤م، ص١٨٢-١٨٣؛
محمود مصطفى عبود آل هرموش،أحكام المسجد في الشريعة الإسلامية،دراسة في النشأة والتشريع، ندوة تطور العلوم الفقهية فِي عمان " الفقه الحضاري، فقه العمران" المنعقدة= = خلال الفترة (١٨-٢١)ربيع الثاني١٤٣١هـ/(٣-٦) إبريل٢٠١٠م، سلطنة عمان-وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، http://www.taddart.org/?p=12074

الحقيقي وإن كان قد رسم القبور مستطيلة وليست مسنمة الشكل، وفي رسم القبة التي تغطى الحجرة بألواحها الخضراء ليوضح بذلك القبة التي بنيت وغطت بألواح الرصاص باللون الأخضر في عصر السلطان محمود الثاني سنة ١٢٢٨هـ/١٨١٢م إلا أنه خالف الواقع في رسم القبة بصلية الشكل وليست نصف دائرية، ثم قام الرسام بالتعبير عن المقصورة الخارجية التي تحيط بالحجرة المربعة والحائز المخمس وذلك برسم الساحة شبه المستطيلة إلا أنه رسمها أسفل الحجرة وذلك حتى يتمكن من التعبير عن الحجرة بقبورها الشريفة.

ومع ذلك فقد حاول التعبير عن هذه المقصورة المملوكية التي أضافها السلطان الأشرف قايتباي سنة ٨٨٨هـ/١٨٤٣م، وهذه المقصورة ذات الشبابيك من النحاس والحديد ومصبوغة باللون الأخضر من الجهات الشمالية والشرقية والغربية ويعلو كل شباك شبكة كشريط نحاسي كالزرد بين أخشاب متصلة بالعقود المحيطة بالحجرة الشريفة.[١٢١] وفي العصر العثماني أرسل السلطان أحمد الأول سنة ١٠٢٦هـ/١٦١٧م شبابيك أو لوحات فضية محلاة بالذهب ثبتت على الواجهة الجنوبية من المقصورة[١٢٢] (لوحة٦: ٩). ولهذه المقصورة أربعة أبواب خارجية هي الباب الجنوبي وهو باب التوبة، الباب الشمالي وهو باب التهجد والباب الشامي، والباب الشرقي وهو باب السيدة فاطمة رضي الله عنها والباب الغربي وهو باب النبي صلى الله عليه وسلم أو باب الوفود أو باب الرحمة.[١٢٣]

وبذلك يتضح أن الرسام قد حاول التعبير عن هذه المقصورة بشكل بسيط كمسطيلات رأسية وأفقية منقوطه ليشير إلى زخارف شبابيك هذه المقصورة بشكل رمزي. كما أنه عبر بواقعية عن شكل المشكاوات كأحد وسائل الإضاءة المستخدمة لإضاءة الحجرة النبوية الشريفة. ويتبين من رسم هذه الصورة المزدوجة أن الرسام عثماني سار على نهج أسلوب الرسام العثماني في التركيز على الأجزاء الرئيسية فى رسمه وتمثيلها بشكل رمزي يحاول به التعبير عن الواقع .

٢) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات سنة ١٢٦٤هـ محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية [١٢٤](لوحة٣٦):

---

[١٢١] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢،ص ٣٨٨- ٣٨٩ ؛ البرزنجي، نزهة الناظرين،ص٧٥؛أحمد رجب، المسجدالنبوي،ص٧٨-٧٩؛ ناجى بن محمدالأنصاري، عمارة وتوسعة المسجد النبوي الشريف،ص٦٣: ٦٦؛ محمد هزاع الشهري، عمارة المسجد النبوي، ص٣٤٤ : ٣٤٧؛محمد إلياس عبد الغني،تاريخ المسجد النبوي، ص١٨٦.

[١٢٢] البرزنجي، نزهة الناظرين،ص٧٥؛ صالح لمعي ، المدينة المنورة، ص٨٩ .

[١٢٣] البتوني، الرحلة الحجازية، ص٢٤٦؛ البرزنجي، نزهة الناظرين،، ص٧٥؛ الأفندي علي موسى،رسالة فى وصف المدينة،ص٦: ٨؛ريتشارد.ف بيرتون،رحلة بيرتون إلى مصر والحجاز،ص٣٩؛ناجى محمد الأنصاري،عمارة وتوسعة المسجد النبوي،ص٦٣.

[١٢٤] مخطوط رقم ٨١٤- الصفحة رقم٢١، نسخه أبو شنب بن أحمد، وكان بالمسجد الأحمدي بطنطا رقم الأصل ١/ ١٢٨٦.

رسمت هذه الصورة على غرار الصورة السابقة إلا أنها أقل منها في رسمها المعماري والزخرفي حيث رسمت كل من الصفحتين بعقد على هيئة حدوة الفرس ورسم المنبر بشكل بسيط خالي من الزخرفة وتوج كل من الباب وقمة المنبر بشكل القلة المتوج بهلال ويخرج من المنبر علمين. أما الحجرة النبوية فرسمت مستطيلة مغطاة بقبة نصف دائرية ذات زخارف نباتية وتتوج بهلال، وبداخل الحجرة ثلاثة قبور، خالف فيها الرسام الواقع في ترتيب قبر الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه برسمه تجاه اليمين كما أنه رسم القبور المستطيلة بجانبين مرتفعين، وتغشى الواجهة بخطوط مستطيلة تتقاطع مع أخرى مائلة ليعبر بها عن المقصورة المعدنية المملوكية أما المشكاوات فرسمت بشكل محور بيضي مفصص الجوانب (شكل٢٩) مخالفاً للواقع.

٣) صورة مزدوجة للروضة الشريفة مؤرخة بسنة١٢٦٢هـ أو١٢٧٤هـ محفوظة بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية [١٢٥](لوحة٣٧):

تتميز هذه الصورة المزدوجة بأنها معقودة بعقدين مفصصين يرتكزا على عمودين أسطوانيين بقواعد مثلثة وتيجان تبدو ناقوسية، ورسم المنبر بشكل اصطلاحي ويتوج بالقمة العثمانية المخروطية يعلوها هلال، وتميزت القبور داخل الحجرة بكتابة الأسماء على القبور مع عدم التعبير عن المقصورة. أما المشكاتان فرسمتا كل منهما ببدن كروي وقاعدة ورقبة مثلثة(شكل٣٠) ويتشابه مع هذه الصورة صورة مزدوجة أخرى[١٢٦] إلا أنها أكثر دقة في رسم المنبر والعقد على هيئة حدوة الفرس ويلاحظ أن كل من الصورتين يظهر فيهما التأثير المغربي الأندلسي في العقود. ويتشابه مع هذه الصورة صورة مزدوجة أخرى للروضة الشريفة مؤرخة بالقرن١٢-١٣هـ/١٨-١٩م[١٢٧] (لوحة٣٨)

٤) صورة مزدوجة للروضة الشريفة مؤرخة بسنة١٢٦٩هـ محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية [١٢٨] (لوحة٣٩):

تتميز هذه الصورة المزدوجة بأن كل منهما معقودة بعقد نصف دائري، رسم بالصفحة اليمنى الحجرة النبوية الشريفة أما المنبر فرسم بالصفحة اليسرى ورسم كل منهما مرتكزاً على قاعدة مستطيلة. ورسم المنبر بزخارف هندسية ويتوج المنبر شكل خوذة بهلال، أما الحجرة النبوية الشريفة فرسمت مغطاه بقبة نصف دائرية ترتكز على إطار مستطيل ذي خطوط ليعبر عن رقبة القبة وأسفلها الإطار المستطيل

---

[١٢٥] مخطوط رقم ٢٤٥٢- الصفحة رقم٢٢، نسخه يوسف محمد حسب الله الدمشتى الشافعي، ووقف على المسجد الحسيني ومسجد السلطان أبو العلا الحسيني.

[١٢٦] مخطوط رقم ٢٢٨٢- الصفحة رقم١٥، من المسجد الحسيني، رقم الأصل ١٥٤.

[١٢٧] محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية رقم ٢٢٨٢- رقم الصفحة١٥، من المسجد الحسيني- رقم الأصل١٥٤.

[١٢٨] مخطوط رقم ٣٣٤ ج١- الصفحة رقم١٠، نسخه مصطفى غنيم وكان وقفاً على مسجد السيدة زينب عليها السلام رقم ١٣٨٠ .

المشطوف ليشير به إلى سقف المسجد، ورسم القبر النبوي متوج بهيئة الورقة النباتية الثلاثية.

كما تتميز الحجرة بوجود شكل قبر رابع يتقدم قبر الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله ورسم بلون أبيض مميز عن باقي القبور وذلك ليشير إلى القبر الرابع الموجود بالحجرة النبوية الشريفة، وذلك لأنه روى عبد الله بن سلام عن أبيه عن جده قال " يدفن عيسى بن مريم مع النبي صلى الله عليه وسلم وصاحبيه رضي الله عنهما ويكون قبره الرابع".[١٢٩] كما يوجد عدة روايات عن السيدة عائشة رضي الله عنها تدل على وجود هذا القبر الرابع حيث أرسلت إلى الصحابي الجليل عبد الرحمن بن عوف رضي الله عنه بأن يدفن في الحجرة إلا أنه رفض حتى لا يضيق عليهما البيت ثم أذنت للإمام الحسن بن الإمام على بن أبي طالب كرم الله وجهه بأن يدفن عندها إلا أن بني أمية منعوه.[١٣٠] إلا أن الرسام قد خالف الواقع في رسم موضع هذا القبر لأنه يوجد في الجهة الشرقية من الحجرة أي خلف قبر النبي صلى الله عليه وسلم، ومثله الرسام في غرب الحجرة على يمين قبر الفاروق رضي الله.

ورسمت وسائل الإضاءة وهي ثلاثة بكل صورة بهيئة السلاطين ذات بدن كروي مسحوب لأسفل ينتهي بقاعدة مخروطية وتعلق بثلاث سلاسل (شكل٣١). ورسمت الرسوم المعمارية على خليفة من زخارف نباتية محوة بهيئة خطين متقاطعين تخرج من الأفرع النباتية.

٥) ورسم على غرار هذه الصور أربع صور أخرى بأربع نسخ من المخطوط [١٣١] وقفت كلها على مسجد السيدة زينب رضي الله عنها، يؤرخ أحدهم بسنة١٢٧٥هـ مما يدل على أن هذه النسخ تؤرخ بين سنتي ١٢٦٩ :١٢٧٥هـ، كما تدل على أنها رسمت بيد رسام واحد سار على نهج أسلافه من الرسامين.

٦) مجموعة من تصاوير الروضة تتميز برسم الحجرة النبوية بشكل أكثر بساطة كمبنى مستطيل أو مربع مغطى بقبة بسيطة وبداخلها القبور بشكل واقعي وأحياناً مخالف للواقع وبعضها لا تتوج فيها الصور بعقود مثل صورة مؤرخة بسنة١٢٧٠هـ وصورة مؤرخة بسنة ١٢٧٧م وصورة مؤرخة بسنة ١٢٧٩ه[١٣٢] (لوحة٤٠: ٤٢).

---

[١٢٩] ابن النجار،الدرة الثمينة، ص ٢١١؛
السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى،ج٢؛ ص٣١٨.

[١٣٠] السمهودي،وفاء الوفا بأخبار دارالمصطفى،ج٢؛ ص٣١٧- ٣١٨؛
محمد إلياس عبد الغني، تاريخ المسجد النبوي، ص ١٦٥ : ١٦٧.

[١٣١] محفوظة بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية وزارة الأوقاف،رقم٤٣٠ج١- صفحة١٠، رقم ٤٢٦ح١-صفحة١١، رقم ٤٢٣ج١- صفحة١١، رقم ٤٣٩ج١- صفحة١٠.

[١٣٢] تتمثل هذه المجموعة في ١٩ مخطوط بالمكتبة المركزية الإسلامية بوزارة الأوقاف-أرقام ٤٣٧ ، ٢٢٨١، ٤٣٨ج١، ٣٢٦ ج١،٣١٨ج١، ٣٣٩ ج١، ٢٢١٥ ،٣٣١ج١، ٣٠٦ ج١،٣٠٤ج١، ٣٠٠ ج١ ، ٢٥٦ ج١، ٢٢٩ ، ٢٣٠٧، ٢٣٠٨ ، ٣٣٢ ج١ ،٣٤٠، ٢١٦٤.

يلاحظ في تصاوير هذه المجموعة أنها تعكس طابع معماري مصري وخاصة في أسلوب رسم الحجرة كمبنى مغطى بالقبة النصف دائرية وفي زخرفة بعض هذه القباب وذلك لأنالقبة أخذت أشكالاً عديدة في العصر المملوكي، أكثرها انتشاراً شكل الخوذة، وأحسن مجموعة لهذه القباب توجد في منطقة المدافن الموجودة شرق القاهرة التي عرفت خطأ باسم مقابر الخلفاء، وتظهر زخارف قبابها التنوع والتطور الذي مرت به الزخارف المملوكية في العصرين البحري والبرجي. ولقد بدأت زخرفة القباب من الخارج بالضلوع منذ عصر الناصر حسن فيما يعرف باسم مجموعة قباب تنكز بغا بجبانة القادرية ومنشية ناصر بالقاهرة ثم تطور هذا الشكل من الزخرفة في نهاية العصر المملوكي البحري حيث ظهرت زخرفة القبة بالضلوع المائلة أعطت القبة شكلاً متحركاً كما في قبة الأمير أولجاي اليوسفي. وفي بداية العصر الجركسي زخرفت خوذات القباب بالأشكال الدالية أو الزجزاجية منذ عصر السلطان الظاهر برقوق وظلت الدالات شكلاً مستحباً طوال العصر الجركسي حتى نهايته. ويعد عصر السلطان الأشرف برسباي(٨٢٥: ٨٤١هـ)أغنى فترة لتطور زخارف القباب فبالإضافة إلى زخرفة قبته الضريحية بشارع المعز بالزخرفة الدالية فقد وزخرفت القبة بالطبق النجمي مثل قبة الأمير جاني بك ضمن مجمع السلطان بجبانة المماليك، ثم ظهر المزج في الزخارف النباتية والهندسية في قبة مجمعه في جبانة المماليك أيضاً، ثم زخرفت القبة بزخارف الأرابيسك مثل قبة الأمير جوهر القنقبائي. ويعتبر عصر السلطان قايتباي آخر ما وصل إليه فن زخرفة القباب وخاصة في قبة السلطان بالجبانة حيث نجح المزخرف في مزج الزخارف النباتية والهندسية مزجاً رائعاً حتى بدت وكأنها قطعة من الدانتيلا، كما وصل ارتفاع القبة إلى مدى لم يسبق في أي فترة. وفي آخر العصر الجركسي سادت زخارف البخاريات على خوذات القباب كما في قبة قانيباي أمير اخور بميدان القلعة وقبة خاير بك وقبة برسباي البجاسي.[١٣٣] وهذا التنوع في زخارف القباب هو ما عبر عنه الرسام في هذه التصاوير وذلك في زخرفة بعض القباب برسوم نباتية أو هندسية كضلوع. كما يظهر التأثير المملوكي في قمة المنبر التي على شكل القلة في الصورة المؤرخة بسنة١٢٦٤ه وهي النهاية المميزة للمآذن والمنابر المملوكية.[١٣٤]

---

[١٣٣] للمزيدانظر:كمال الدين سامح،العمارة الإسلامية فى مصر،دارالنهضةالشرقية،١٤٢٠ /٢٠٠٠م ،ص٣٦-٣٧؛سعاد ماهر، مساجد مصروأولياؤهاالصالحين،ج٤،ص١٩: ٢٢؛
حسني محمد نويصر، دراسات في عمائر الجراكسة بمصر،جامعة القاهرة، ص٧: ٢٠؛
ثروت عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية،دارالشروق،١٤١٤هـ/١٩٩٤م ،ص٧٨؛
سعد زغلول عبد الحميد،العمارة والفنون في دولةالإسلام، منشأة المعارف بالأسكندرية، ص٤٦٥-٤٦٦.

[١٣٤] ثروت عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية،ص١٣٣: ١٣٥؛
زكي محمد حسن،فنون الإسلام،ص١٤٦-١٤٧؛

هذا بالإضافة إلى رسم وسائل الإضاءة على هيئة المشكاوات الزجاجية والمعدنية المملوكية وذلك لأن المشكاة تشبه في شكلها العام الزهرية، فهي ذات بدن منتفخ ينساب إلى أسفل لينتهي بقاعدة مخروطية مرتفعة أو مستديرة قصيرة، ويتصل البدن برقبة مخروطية على هيئة قمع متسع وتزود بمقابض ذات سلاسل تتجمع من أعلى في كرة من الزجاج أو الخزف أو من بيض النعام. كما أن للمشكاة أشكال أخرى فبعضها على شكل أسطواني يرتكز على قاعدة مستديرة وبأعلها حلقة مستديرة لتعليق السلاسل، وبعض المشكاوات يكون على شكل شماعد بقاعدة صغيرة ترتكز على المناضد، وبعضها الآخر على شكل مزهرية تتصل من أسفل بكورات تصغر كلما اتجهنا إلى أسفل وتعلق بسلاسل من أعلى وتزخرف هذه المشكاوات بالمينا والتذهيب بعناصر زخرفية مختلفة أهمها الرسوم النباتية والكتابية التي تضم أسماء السلاطين والأمراء بألقابهم ورنوكهم وأحياناً اسم المنشأة التي صنعت لها.[١٣٥]

وهذا ما عبر عنه الرسام برسم المشكاوات بشكلها العام الزهرية في معظم التصاوير وبالشكل الأسطواني الذي رسم بكل بيضاوي مفصص، كما أن بعضها رسم على شكل السلاطين بقاعدة مخروطية على غرار السلاطين الخزفية المملوكية والعثمانية (لوحة٤٣-٤٤).

٧) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة١١٩٣هـ محفوظ بجامعة النجاح الوطنية بنابلس[١٣٦] (لوحة٤٥):

تتميز هذه الصورة بوجود شريط زخرفي سفلي بأشكال معقودة ورسم المنبر بريشة مزخرفة بأشكال سداسية منقوطة أشبه بخلايا النحل وزخرف الدرابزين بأشكال مثلثات وتوج المنبر بشكل مثلث، أما باب المنبر فزخرف بثلاثة مثلثات. أما الحجرة النبوية الشريفة فرسمت بشكل مستعرض محددة من الجانبين بإطار مزخرف بأشكال على هيئة العدد(٨)، وتغطى الحجرة بقبة نصف دائرية متوجة بهلال لكنه مرسوماً لأسفل وعلى جانبي القبة امتداد الإطارين السفليين لكنهما أكثر عرضاً، ورسمت واجهة الحجرة مغشاة بالخطوط المتقاطعة ليعبر عن المقصورة التي تحيط بالحجرة ويتخللها المقابر الثلاثة بترتيبها الصحيح. ويتميز هذا الرسام برسم الإطارين الجانبيين ليشير إلى الأساطين الرخامية التي تمتد بينها المقصورة المعدنية. ويتميز الرسم أيضاً بوجود خمس مشكاوات أو قناديل بكل صورة، رسم ست مشكاوات ببدن كروي أو كمثري ورقبة مخروطية وقاعده ذات رجلين أما الأربعة الأخرى فرسمت

الفن المملوكي عظمة وسحر السلاطين،سلسلة معارض "متحف بلا حدود" الدولية، الفن الإسلامي في منطقة البحر المتوسط ،مصر، الدار المصرية اللبنانية،ص٥٤-٥٥.

[١٣٥] للمزيد انظر: سعاد ماهر،الفنون الإسلامية،ص١٦٤-١٦٥؛زكي محمد حسن،فنون الإسلام،ص ٦٠٢: ٦٠٦؛ ديماند.(م.س)،الفنون الإسلامية،ترجمة أحمد محمد عيسى، مراجعة أحمد فكري،دار المعارف،ص ٢٤٢: ٢٤٤؛

[١٣٦] وقفه العمدة الفاضل الشيخ محمد ريان الأحمدي على مسجد الشهدا بناحية نوسا.عن: http://manuscripts.najah.edu/node/286.

ببدن على شكل مثلث يعلوه هلالاً (شكل٣٢). ويعكس هذا الرسم أسلوب مختلف عن الرسوم السابقة ليوضح الطابع المحلي السوري حيث نفذ هذا المخطوط.

٨) صورة مزدوجة للروضة الشريفة مؤرخة بسنة١١٩٥ه محفوظة بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية وزارة الأوقاف[١٣٧] (لوحة٤٦): تميزت هذه الصورة المزدوجة بتتويجها بعقد على هيئة حدوة الفرس وزخرفت كوشتيه برسوم نباتية وتميزت بعدم الدقة في رسم المنبر والحجرة النبوية الشريفة.

تصاوير المجموعة الثالثة :

تميزت تصاوير هذه المجموعة من تصاوير الروضة الشريفة برسم الحجرة النبوية الشريفة في الصفحة اليمنى كساحة مستطيلة بداخلها القبور الثلاثة الشريفة ومشرفة بالمقصورة الخارجية التي مثلها كخطوط عمودية متقاطعة ومحددة بعمودين مزخرفين بزخارف نباتية أو هندسية لعيبر عن الأساطين الرخامية التي تحيط بالحجرة كما يتوج العمودان بقائم معدني ينتهي بهلال، ويعلو الحجرة عقداً مزخرفاً ليشير به إلى القبة التي تغطي الحجرة. وتتوج الصورة من أعلى بعقد وأحياناً يكتفي الرسام بعقد واحد وهو عقد الحجرة فقط. أما الصفحة اليسرى من الصورة فتحتوي على المنبر النبوي الشريف يعلوه عقد يتدلى منه مشكاة أو عدة قناديل أو قرايات.

ويلاحظ في تصاوير هذه المجموعة أن الرسام قد سار على نهج سابقيه في محاولة التعبير بواقعية عن رسومه إلا أنه رسم القبور الشريفة بترتيب مخالف للواقع لأنه رسم قبر أبي بكر الصديق رضي الله عنه عند نهاية قبر الرسول صلى الله عليه وسلم تقريباً ورسم قبر الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه عند نهاية قبر الصديق رضي الله عنه. وهذا الترتيب للقبور يتفق مع أحد الروايات التي تقول بوجود قبر أبي بكر الصديق رضي الله عنه عند رجلي الرسول صلى الله عليه وسلم ووجود قبر الفاروق عمر رضي الله عنه عند رجلي أبي بكر الصديق رضي الله عنه(شكل٣٣) إلا أن هذا الترتيب للقبور لم يجمع عليه المؤرخون[١٣٨] ولم تبن به القبور عن إعادة بناء الحجرة زمن السلطان الأشرف قايتباي سنة٨٨١هـ/١٤٧٦م على يد المعمار شمس الدين بن الزمن ومن أمثلة هذه التصاوير:

١) صوره مزودجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بالقرن١١هـ/١٧م محفوظ بمتحف والترز الفني[١٣٩] (لوحة٤٧-٤٨):

---

[١٣٧] مخطوط رقم٢٠٠٩ - الصفحة رقم٢٢، نسخه محمد بن القطان، وكان بالمسجد الأحمدي بطنطا رقم الأصل١٢٨٦.

[١٣٨] السمهودي،وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى،ج٢، ص٣١٤؛
ابن النجار،الدرة الثمينة، ص٢١٣؛ابن زبالة،تاريخ المدينة،ص٩٨؛
ريتشارد بيرتون،رحلة بيرتونإلى مصر والحجاز ،ص٤٧ – ٤٨.

[١٣٩] مخطوط رقم (والترز دابيلو ٥٨٣)- الصفحة ١٥ب – ١٦أ .عن:
http://www.msobieh.com/akhtaa/viewtopic.php?f=7&t=7556.

تتميز هذه الصورة بوجود مستطيلين كتابيين أعلى وأسفل الصفحتين نصها في الصفحة اليمنى "وهذه صفة الروضة المباركة التي دفن فيها" ونصها في الصفحة اليسرى "رسول الله صلى الله عليه وسلم وصاحباه أبو بكر وعمر رضي الله عنهما".
وتعقد كل من الصفحيتن بعقد مرتور على هيئة ربع دائرة يرتكز على كابوليين يشير إلى تيجان أعمده تحمل هذه العقود المزخرفة برسوم هندسية بأشكال نصف دائرية صغيرة منقوطة، ويتدلى من كل عقد مشكاة معلقة بسلسلة ذهبية، والمشكاة ذات بدن كروي بقاعدة ورقبة مخروطية وهي ذهبية، ويزخرف العمودان على جانبي المقصورة بأشكال هندسية معينه ومثلثة منقوطه ومتداخلة أشبه بفرع نباتي متموج، ويتوج العمود بقمة مثلثة أو مخروطية تتوج بهلال.
ورسم المنبر بشكل زخرفي، رسم فيها الريشة كثلاثة أشرطة مزخرفة بأنصاف دوائر منقوطة على غرار العقود، والباب رسم كإطار مستطيل مقسم أفقياً لقسمين، علوي صغير مزخرف بمثلث والسفلي هو الأكبر وزخرف بشكل أشبه بالبخارية ويتوج الباب بخمس أشرطة أو خطوط صغيرة متمايلة تجاه المنبر أما القائم الخلفي الذي به الجوسق الذي لم يعبر عنه فقسم أفقياً إلى ثلاثة أقسام أكبرها السفلي بزخارف نباتية ويتوج بالقمة المخروطية المتوجه بهلال. وهو بذلك حاول التعبير عن المنبر النبوي بشكل رمزي من حيث الشكل والزخارف. ويوجد على جانبي المنبر والمقصورة إطارين ضيقين بخطوط لونية. وتميزت الصورة بتناسقها اللوني حيث استخدم الألوان الذهبي، الأحمر،الأخضر،البرتقالي،الوردي، وخليفة الصورة وردية اللون.

٢) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخة١١٥٠هـ/ ١٧٣٧م محفوظ بمتحف إسرائيل[١٤٠] (لوحة٤٩):
تتميز هذه الصورة المزدوجة بتتويجها بعقد على هيئة حدوة الفرس زخرفت كوشتيه وأعلاه برسوم نباتية، وترتكز الرسوم على إطارين صغيرين بزحرفة منقوطة، وتميزت الأعمده التي تحد المقصورة النبوية بزخرفتها بزخرفة مضفورة وتتوج بقائم معدني به انتفاخ كروي يعلوه هلال مذهب. وتتوج الحجرة الشريفة بعقد على هيئة حدوة فرس ينكسر طرفاه للخلف ليرتكز على جانبي المقصورة ويعلو العقد عقداً آخر مفصص يتكون من أنصاف دوائر متداخلة زخرفت برسوم نباتية، وتتوج من أعلى بقائم معدني ببروز دائري ثم هلال ذهبي، ويتدلى منه قنديل على هيئة قراية مخروطية ثلاثية الأضلاع تنتهي بانتفاخ كروي وتعلق بثلاث سلاسل صغيرة تنتهي بسلسلة طويلة من أربع حلقات معدنية ذهبية.
أما المنبر فرسم بثراء زخرفي لزخرفة ريشته برسوم نباتية جميلة ورسم الباب مغلقاً بدلفتي باب خشبي يعلوه زخرفة نباتية ويتوج بأشرطة أشبه بأوراق زهرة اللوتس

---

[١٤٠] مخطوط رقم (٦٩-٨٣٣) - الصفحة ٢١ب -٢٢أ. عن :
Milstein. (R)، Islamic Painteing in The Israel Museum،pl.160،p.37.

كما قسم القائم الخلفي لأربعة أقسام، سفلي دلفتي باب، وقسم بزخارف نباتية ثم قسم مستطيل معقود كواجهة جانبية للجوسق يعلوه زخارف نباتية ثم القمة المثلثة المخروطية بزخارف بناتية ثم الهلال. وتعكس الزخارف النباتية محاولة الرسام التعبير بواقعية عن زخارف المنبر الحقيقية ويتدلى من العقد القنديل المخروطي.

٣) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١١٧٠هـ محفوظ بمتحف قصر المنيل[١٤١] (لوحة٥٠-٥١) : تتشابه هذه الصورة مع الصورة السابقة إلا أنها اختلفت عنها فى رسم العقود التي تتوجها عقود نصف دائرية ترتكز على الكوابيل ويتدلى منها ثلاثة قناديل مخروطية بسلاسل(شكل٣٤)، ورسم عقد الحجرة عقداً مفصصاً ثلاثياً يعلوه العقد المفصص المتداخل ويتوج بشكل قبيبة صغيرة يعلوها القائم ذو الهلال، والعمودين الجانبيين أصغر ويرتكز أعلى قاعدة صغيرة مزخرفة بنقط(شكل٣٥). أما المنبر فهو أيضاً غني فى زخارفه النباتية وقمة المنبر أكثر واقعية وزخرفت بالرسوم النباتية ورسم باب المنبر بدلفتي مزخرفة بمستطيلات (شكل٣٦).

ويلاحظ من رسم هاتين الصورتين المزدوجتين ظهور التأثير الأندلسي في رسم العقود بأنواعها من حدوة الفرس، العقود المفصصة المتداخلة والعقود المتراكبة فوق بعضها والتي وجدت فى عمائر الأمويين بالأندلس مثل الجامع الأموي بقرطبة (لوحة٥٢-٥٣) وقصر الجعفرية بسرقسطة الذي يعرف باسم دار السرور من عصر دولة بني عباد (٤٣٢: ٥٠٣هـ/١٠٤٠: ١١١٠م) (لوحة٥٤-٥٥). هذا بالإضافة إلى زخرفتها بالرسوم النباتية الدقيقة فضلاً عن طابع الثراء الزخرفي الذي تتميز به العمائر والفنون الزخرفية الأندلسية مما يدل على أن الرسام الذي رسم هذه التصاوير ربما يكون مغربياً أندلسياً أو رساماً عثمانياً تأثر بالفنون الأندلسية.

تصاوير المجموعة الرابعة :

تتميز تصاوير هذه المجموعة برسم القبور الشريفة الثلاثة على أرضية الصورة مباشرة دون رسمها داخل مبنى مقبي أو معقود، ومعظم هذه التصاوير رسمت معقودةبعقد يرتكز أحياناً على عمودين بدلاً من إطاري الصورة وبعضها غير معقود. ومن أمثلة هذه التصاوير:

١) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخة بسنة ١١٧٦هـ محفوظ بمكتبة جامعة الملك سعود[١٤٢] (لوحة٥٦):

رسمت هذه الصورة المزدوجة معقودة بعقد على هيئة حدوة الفرس كبير الحجم حيث يشغل نصف مساحة الصورة تقريباً وزخرفت كوشتيه وإطاراته بأوراق نباتية، ويتدلى من العقد مشكاة رسمت بهيئة الزهرية أو القلة تعلق بسلسلة، رسمت القبور

---

[١٤١] مخطوط رقم ٢٦٦ - الصفحة١٥ب – ١٦ أ، ونسخه كل من الخطاط إسماعيل المعروف بيسارى زاده تلميذ الخطاط حافظ زاده.

[١٤٢] مخطوط رقم ٣٧١٢- ٢١٨/ د .ج، نسخه علي تابع الأمير عثمان خواجدار جلف.

الثلاثة أسفل العقد الأيمن بينما رسم المنبر أسفل العقد الأيسر، ومثل بشكل هندسي يتكون من صدر كإطار مستطيل متوج بأشكال مثلثات ويتدلى منه سلسلة تنتهي بمصباح أو حلية مستديرة أسفلها عقد مفصص وكأنه يتوج باب المنبر. ورسم المنبر من الخلف على غرار صدرة إلا أنه أكثر أرتفاعاً، أما الريشة فرسمت على هئية مثلث مقسم إلى ثلاثة إطارات مستطيلة أفقية أشبه بدرج، الأول يحتوي على مستطيل والثاني يحتوي على مستطليين ومثلث زخرف كل منها بدائرة صغيرة ذات خطوط مشعة، أما الإطار السفلي فزخرف بأشكال الحليات المستديرة.

٢) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١١٩٧هـ محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية[١٤٣] (لوحة٥٧):
وتتميز هذه الصورة المزدوجة بعقد على هيئة حدوة الفرس ينتهي من أعلى بميمة يخرج منها الإطار المحدد للصورة، وزخرفت الكوشات برسوم نباتية ورسم المنبر بطريقة واقعية تقريباً ورسمت المشكاوات مزخرفة بخطين وتنتهي فوهتها بشكل يشبه بشكل العدد (٨) تعلق منها(شكل٣٧).

٣) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١١٩٩هـ محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية[١٤٤] (لوحة٥٨): وهي تتشابه مع الصورة السابقة من حيث تتويجها بعقد حدوة الفرس منتهياً بميمة إلا أنه رسم أصغر حجما بميمة كبيرة لتزيد المساحة حول العقد لتزخرف بالزخارف النباتية المشربة بالصفرة على أرضية حمراء، ورسمت المشكاة بسلسلة أطول. إلا أن القبور رسمت في الصفحة اليمنى كإطارات مستطيلة بدون بروز أو إطارات جانبية بارزة. أما المنبر فرسم بريشة محددة بإطارين مستطيلين كعمودين بقمة مثلثة مخروطية ورسمت على هيئة سلم متدرج من خمس درجات، قسمت كل درجة إلى مربعات تبدأ من مربع واحد من أعلى وتنتهي بخمس مربعات من أسفل زخرفت مربعاتها بنقط مطموسة ملونة.

٤) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١٢٦٢هـ محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية[١٤٥] (لوحة٥٩):
تميزت هذه الصورة بتتويجها بعقد ثلاثي الفصوص كبير الحجم، ورسمت المشكاة في الصفحة اليمنى على هيئة دائرة كبيرة أعلى القبور الثلاثة التي زخرفت واجهاتها بزخارف نباتية وبيسارها دائرة كبيرة على غرار المشكاة . ولم ينقش أسماء القبور على الرسم. أما الصفحة اليسرى فتتميز برسم المشكاة على هيئة فازة ويتشابه المنبر

---

[١٤٣] مخطوط رقم٢٤١٠- الصفحة رقم١٩،وقفه محمد حسن الشافي السنبوكسائي على المسجد الحسيني رقم ١٥٥.
[١٤٤] مخطوط رقم ٢٣١٠- الصفحة رقم ٢٠، من المسجد الحسيني رقم٤٤.
[١٤٥] مخطوط رقم ٢٣٠٦– الصفحة رقم١٥، نسخه على أحمد الشبراوى منوفيه ووقفه يوسف بن أحمد باناجه على المسجد الحسيني.

مع المنبر السابق من حيث الشكل العام للريشة كسلم مدرج إلا أنه يتكون من ثلاث درجات ذات مربعات مزخرفة برسوم نباتية كوريدة، ثم تنتهي الريشة الذي رسم بشكل أشبه بشكل القلة أما الصدر فرسم كإطارين مستطليين بزخارف نباتية يعلوهما إطار مستطيل أفقي مشطوف من جانبه الأيسر وتحمل الريشة قائم يعلوه الراية مرسومة بشكل مثلث أشبة بقمة المآذنة العثمانية ومزخرف برسوم نباتية.

ويلاحظ أن المنبر رسم في هذه التصاوير كدرج ربما ليعبر عن شكل منبر الرسول صلى الله عليه وسلم والذي كان من ثلاث درجات قبل زيادة درجاته في عهد معاوية بن أبي سفيان إلى تسع درجات.إلا أنه يعكس أشكال المنابر المغربية في رسم الريشة كدرج تزخرف واجهته بمربعات مزخرفة برسوم نباتية حتى أن بعض هذه المنابر لا تحتوي على درابزين علوي وذلك كما في منبر المسجد الجامع بالجزائر المؤرخ بسنة٤٠٩هـ/١٠١٨م، منبر جامع الكتبية بمراكش بالمغرب من عصر المرابطين المؤرخ فيما بين٥٣٤ : ٥٣٧هـ/ ١١٣٩: ١١٤٢م ومنبر جامع القرويين بفاس المؤرخ بسنة ٥٣٨هـ/١١٤٤م من عصر الأمير علي بن يوسف المرابطي(لوحة٦٠: ٦٢).كما يظهر التأثير المغربي الأندلسي في العقود حدوة الفرس والمفصصة، ومن ثم يغلب على هذه الصور الطابع المغربي الأندلسي.

٥) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بثلاث نسخ من مخطوط دلائل الخيرات وهي على غرار الصورة السابقة إلا أنها أقل منها فى مستواها الزخرفي.[١٤٦]

٦) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بثلاث نسخ من مخطوط دلائل الخيرات مؤرخة بسنوات١٢٧٢ه،١٢٧٣هـ و١٢٨٢هـ[١٤٧](لوحة٦٣-٦٤): وتتميز بالبساطة وهي معقودة بعقد نصف دائري يميل إلى شكل عقد حدوة الفرس قليلاً ووجود زخرفة نباتية على جانبي القبور. ويتشابه مع هذه الصورة صورة أخرى مؤرخة بسنة١٢٨٦ه[١٤٨] إلا أنها تميزت برسم كل من الصفحتين بهيئة مقوسة أو معقودة من أعلى ومن أسفل (لوحة٦٥).

٧) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٧٤هـ محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية[١٤٩] (لوحة٦٦): تتميز هذه الصورة المزدوجة بأنها معقوده بعقد نصف دائري يرتكز على عمودين أسطوانيين بقاعدة وتاج ناقوسي رسم كمشكاة وزخرفت كوشات العقود بالرسوم النباتية ويتدلى من العقدين ثلاث مشكاوات رسمت بشكل بدائي. ورسم المنبر بتكوين

---

[١٤٦] مخطوطات أرقام ٣٧٠، ٢٤١١ ، ٥١٦٥ .

[١٤٧] مخطوطات أرقام ٢٣١٣، ٢٢٨٤ ، ٢٣١٢ وقد أوقفت على المسجد الحسيني.

[١٤٨] مخطوط رقم ٢٣٠٤- الصفحة رقم ١٧،أوقفه محمد بن سكران على المسجد الحسيني.

[١٤٩] مخطوط رقم ٥٣٧٠- الصفحة ١٥، كان ملك محمود البنا الدمياطي، أوقفه شعراوي الخضري على مقام الحسين أبو العلا (السلطان أبو العلا).

وزخارف متشابهة للواقع ولكن الزخارف رسمت بأسلوب بدائي ويتميز العلم بنقش كتابي نصه (لا إله إلا الله) ورسمت القبور مخالفة للواقع في ترتيبها فوق بعضها.

٨) رسم على غرار هذه الصورة صورتين مزدوجتين بنسختين من مخطوط الدلائل مؤرختان أيضاً بسنة ١٢٧٤هـ[١٥٠] كما أن الناسخ الذي نسخ النسخ الثلاث نسخ خطاط واحد هو " أحمد بن إسماعيل المشهور بالفحاوي" مما يدل على أن هذه الصورة قد رسمها رسام واحد أيضاً.

٩) ويتشابه مع هذه الصور المزدوجة الثلاثة صورة أخرى رابعة مؤرخة بسنة ١٢٤٥هـ[١٥١] (لوحة٦٧): ولكنها اختلفت فى رسم القبور في الصفحة اليمنى والمنبر في الصفحة اليسرى ووجود مشكاة واحده فقط. وبذلك تعكس هذه الصورة أيضاً أنها رسمت بواسطة نفس الرسام وأنها ربما تمثل الرسم الأول لهذا التصميم والذي قلد فى النسخ الثلاثة الأخرى.

١٠) ويتشابه مع هذه الصورة صورة أخرى تميزت بأن عقدها ينتهي بميمة من أعلى[١٥٢]

١١) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخة بسنة١١٨٠هـ أو١٢٨٠هـ محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية[١٥٣] (لوحة٦٨): وهي تتشابه مع الصور السابقة إلا أنها تميزت بكبر حجم الأعمدة وزخرفة العقود بخطوط ملونة وبرسم القبر النبوي الشريف كمستطيل يعلوه شكل نصف كروي ليشير به إلى القبة التي تغطي القبر الشريف.

١٢) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بسبع نسخ من مخطوط دلائل الخيرات مؤرخة بسنة١٢٨٩هـ[١٥٤] ورسمت بأسلوب زخرفي بسيط بدون عقود وبزخارف نباتية (لوحة٦٩).

١٣) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بست نسخ من مخطوط الدلائل رسمت بشكل زخرفي كروكي بسيط خال من الزخارف أشبه برسوم الأطفال، منها صورة مؤرخة

---

[١٥٠] مخطوط رقم ٥٣٧٠- الصفحة ١٥، المخطوط رقم ٢٤٣١- الصفحة١٤، أوقفهما شعراوي الخضري على مقام السلطان أبو العلا.

[١٥١] المكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية رقم ٢٣٠٥- الصفحة ١٣، أوقفه اشافلي زاده أحمد على المسجد الحسيني رقم ٤٤.

[١٥٢] المكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية رقم ٨١٥- الصفحة ١٥ – ١٦ من المسجد الأحمدي

[١٥٣] المكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية رقم ٢٣٠٩- الصفحة ١٠، أوقفه سالم بن جمعه على المسجد الحسيني رقم ١٤٩.

[١٥٤] المكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية أرقام ٢٥٩ج١،٢٩٩ج١، ٣٠٣ج١ ،٣٦٣ج ١،٣٧٦ج ١، ٤١٩ج١،٤٣٥ج١، وهذه النسخ قد أوقفها رضوان علي النجار على مسجد السيدة زينب رضي الله عنها .

بسنة ١٠٤٩هـ[١٥٥] والباقي يؤرخ بالنصف الثاني من القرن١٣هـ/١٩م وبداية القرن١٤هـ/٢٠م[١٥٦] (لوحة٧٠).

تصاوير المجموعة الخامسة:

رسمت تصاوير هذه المجموعة على غرار تصاوير المجموعة السابقة إلا أنها تميزت بوجود قبة نصف دائرية أعلى إطار الصورتين، رسم بعضها بشكل زخرفي ليشير بها إلى القبة التي تغطي الحجرة النبوية الشريفة في الصفحة اليمنى وإلى قباب منطقة الروضة في الصفحة اليسرى، وتميز المنبر برسم الريشة على هيئة سلم متدرج، قسمت كل درجة إلى مربعات أفقية ذات زخارف نباتية أو هندسية ورسم مقدم المنبر كإطار مستطيل وقمة جوسق المنبر مثلثة ليعبر بها عن القمة المخروطية للمنبر، ومن أمثلتها:

١) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بالقرن١٢هـ/١٨م محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية[١٥٧] (لوحة٧١):

تميزت هذه الصورة برسم القبة أعلى الصفحتين بهيئة زخرفية محددة بإطارات مفصصة وزخرفت واجهتها برسوم نباتية ويخرج من القبة خمسة أفرع نباتية بسيطة. وتعقد كل من الصفحتين بعقد على هيئة حدوة الفرس متوج من أعلى بميمة كبيرة ويمتد العقد على الجانبين بإستقامة حتى يتصل بإطار الصورة، ويتدلى من العقد سلسلة ذات حلقات تحمل مشكاة أعلى القبور في الصفحة اليمنى. أما المشكاة في الصفحة اليسرى أعلى المنبر(شكل٣٨) فرسمت كقنديل مستطيل معلق بسلسلة مستقيمة بدون حلقات ويوجد بأسفل يمين القبور شبكة يتوسطها باب ليعبر عن المقصورة التي تحيط بالحجرة النبوية الشريفة ورسمت ريشة المنبر من ثلاث درجات، بالسفلى ثلاث مربعات، بالوسطى مربعين وبالعلوي مربع واحد.

٢) صورة مزدوجة للروضة الشريفة تؤرخ بالقرن١٢هـ/١٨م محفوظة بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية [١٥٨] (لوحة٧٢) :تميزت هذه الصورة المزدوجة بوجود القبة نصف الدائرية والمزخرفة بخطوط ليعبر عن ألواح الرصاص وتتوج بقائم ذو هلال وأسفلها إطار محدد الجانبين ربما كان مخصصاً لنص كتابي لم ينقش. ويتدلى من الإطار مشكاة ذات ثلاث سلاسل، ويتميز المنبر بأن ريشته بدون درابزين وهي ذات ست درجات تبدأ من أسفل بسبع مربعات وتنتهي من أعلى بثلاث مربعات.

---

[١٥٥] المكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية رقم ٥٠٤٧ - الصفحة ١٠.

[١٥٦]المكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية أرقام٢٢٩٥ ،٢٢٩٦ ،٢٤١٣،٢٤٥٨، ٢٣٢٧، ٣٠٨ ج١.

[١٥٧] مخطوط رقم ٢٤٣٠- الصفحة ١٧،نسخه مصطفى السندوبي الشافعي، ملك محمد القاضي- المسجد الحسيني رقم٢٤١.

[١٥٨] مخطوط رقم ٢٣١٥-الصفحة١٢، أوقفه السادات ال الوفا على المسجد الحسيني.

٣) صورة مزدوجة للروضة الشريفة مؤرخة بسنة١٣٠٠هـ محفوظة بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية [١٥٩] (لوحة٧٣):
تشابهت هذه الصورة المزدوجة مع الصور السابقة من حيث رسم القباب وكتب على جانبي القبة اليمنى (مدينة منورة) وعلى جانبي القبة اليسرى (مكة المكرمة) وهذا مخالفاً للواقع. وتتوج كل من الصفحتين بعقد على هيئة حدوة فرس كبير الحجم يرتكز على إسطوانتين بقاعدة تبدو مستديرة وتاج كروي تبرز حافته للخارج بإطار مستدير، ويتدلى من العقد قنديل كمشكاة محورة تعلق بسلسلة. ورسم المنبر كإطار مستطيل بقمة مخروطية بداخله رسم لعلم ونقش لكلمة " منبر" ويتصل بمحراب كإطار مستطيل بعقد نصف دائري نقش داخله كلمتي " محراب الصلاة ". وهو رسم مخالف للواقع اعتمد فيه على الرمزية في رسم كل من المنبر والمحراب. وتعكس هذه الصور بوضوح التأثير المغربي الأندلسي في العقود والمنابر.

تصاوير المجموعة السادسة :

تتميز تصاوير هذه المجموعة بأنها تزوق نسخ صغيرة الحجم من مخطوط دلائل الخيرات ورسمت على غرار تصاوير المجموعة السابقة لكنها أصغر، ورسمت محددة بإطارات ذات زخارف نباتية كما تميزت برسم حنية المحراب أمام المنبر الذي كتب اسمه أحياناً داخل الحنية، وبذلك يوجد مخالفة للواقع لأن المحراب يقع على يسار المنبر وليس أمامه. وبأعلى منتصف إطار الصورة قبة نصف دائرية صغيرة أحياناً ترسم على شكل ورقة نباتية ثلاثية الفصوص وأحياناً تزخرف القبة برسوم نباتية. وكتبت معظم هذه المخطوطات بالخط المغربي مما يدل على أنها كتبت فى المغرب وأنها زخرفت أيضاً في المغرب ويدعم ذلك التأثير الأندلسي الواضح في هذه الرسوم ومن أمثلة هذه التصاوير:
١) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات من شمال أفريقيا مؤرخ بأواخر القرن١٠هـ/ ١٦م وبداية القرن١١هـ/١٧م بمتحف إسرائيل[١٦٠] (لوحة٧٤):
وتتميز هذه الصورة بتتويج الصفحة اليمنى ذات القبور بعقدين مفصصين متداخلين ويمتد إطارهما ليحدد الصفحة مكونين ثلاث ميمات، ويتدلى من قمة العقد قنديل على هيئة مثلث ينتهي من أسفل ببروز مدبب يقطعه حلقة مستديرة. أما الصفحة اليسرى فمعقودة بعقد نصف دائري ورسم المنبر بثلاث درجات السفلي من ثلاث مربعات أفقية، الوسطى من مربعين والعلوية من مربع واحد، وزخرفت كل من هذه المستطيلات بوردة رباعية الفصوص. ويتوج المنبر بقبيبة صغيرة يعلوها قائم

[١٥٩] مخطوط رقم ٦٩٠- الصفحة١٢- المسجد الأحمدي رقم ١٢٨٦ .
[١٦٠] رقم الحفظ (٦٩ - ٨٠٨)- الصفحة رقم ١٤.عن :
p.132.،pl.156، Islamic Painting in The Israel Museum ،Milsten. (R)

معدني(شكل٣٩). أما القنديل فرسم بشكل زخرفي على هيئة مربع مزخرف بوردة رباعية الفصوص أيضاً(شكل٤٠) ربما ليشير إلى نوع جديد من القرايات.

٢) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات من المغرب مؤرخ بالقرن١٠هـ/١٦م[١٦١] (لوحة٧٥):
تتشابه هذه الصورة مع الصورة السابقة إلا أنها تختلف عنها في عدم وجود الميمات بإطار صورة الحجرة كما أن المشكاة رسمت بشكل أكثر واقعية إلا أن رقبتها المخروطية تميل إلى الشكل المثلث(شكل٤١). أما الصفحة اليسرى فتعقد بعقدين منكسرين أعلى بعضهما البعض بينهما زخارف نباتية. ورسمت تجويفه المحراب بزخرفة نباتية من زخرفة الأرابيسك يتخللها كلمة "محراب". ورسم المنبر بأربع درجات سلم قسمت إلى مربعات تبدأ من خمس مربعات بالدرجة السفلية وتنتهي بمربعين في الدرجة العليا. أما القنديل فرسم من مستطيلين فوق بعضهما يتصلان بخطين يلعوهما قبة نصف دائرية(شكل٤٢) ربما ليعبر عن كونها ثريا تتألف من صينتين مستديرتين تتصلان بأسلاك، ولابد أن هذه الصواني كان بها مواضع للقرايات وتغطى من أعلى بقبة نصف دائرية وتعلق بسلسلة.
ولقد رسمت القبور الشريفة في الصورتين بحيث يرتد قبر أبي بكر الصديق رضي الله عنه قليلاً عن قبر النبي صلى الله عليه وسلم ورسم بداية قبر الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه عند نهاية قبر الصديق رضي الله عنه، وهذا مخالف للواقع إلا أن هذا الترتيب يتطابق مع أحد الروايات المتعلقة بترتيب القبور الشريفة من حيث وجود رأس الصديق رضي الله عنه بين كتفي النبي صلى الله عليه وسلم ووجود رأس الفاروق رضى الله عنه عند رجلي النبي صلى الله عليه وسلم أي خلفه.[١٦٢] وهذا ما لم يعبر عنه الرسام حيث رسم قبر الفاروق رضي الله عنه عند رجلي الصديق رضي الله عنه وفي هذا مخالفةً للواقع.
٣) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات من المغرب محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية[١٦٣] (لوحة٧٦):
وهى تتشابه مع الصورة السابقة إلا أنها تختلف عنها في رسم الصفحة اليمنى بعقود منكسرة وفي رسم المنبر بثلاث درجات تبدو الدرجة العليا كأنها قمة المنبر ورسمت

---

[١٦١] هذا المخطوط معروض للبيع. عن:
Art and textiles of Islamic and Indian worlds Including weorks fromTthe collection of The late Simon Dig by;
http://www.christies.com/lotfinder/books-manuscripts/muhammad-bin-sulayman-al-jazuli-dalail-al-khayrat-5422242-details.aspx.

[١٦٢] السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى،ج٢، ص٣١١.

[١٦٣] مخطوط رقم ٨١٢ رس- الصفحة٢٢،كان بالمسجد الأحمدي رقم ٦/ ١٢٨٦، ويحتوي على صورة مزدوجة أخرى لكنها تالفة لا يظهر منها بوضوح سوى العقد المفصص وقبر الرسول صلى الله عليه وسلم بالصفحة اليمنى.

مربعاتها بدون زخارف، ورسمت القبور بترتيبها الصحيح. أما المشكاوات فرسمت أيضاً مخالفة ببدن كروي وقاعدة ورقبة مخروطية تميل للاستدارة لذا يرجح تأريخ هذه الصورة بالقرنين ١٠-١١هـ/١٦-١٧م.

٤) وتتشابه مع هذه الصورة صورتان أخريتان، الأولى ربما ترجع إلى نفس الفترة (لوحة٧٧)[١٦٤] والثانية تؤرخ بسنة ١٧١٤م.[١٦٥]

٥) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات من المغرب مؤرخ بسنة ١٧٠٧م[١٦٦] (لوحة ٧٨): تتميز هذه الصورة بثرائها الزخرفي في عناصرها المعمارية وزخارفها النباتية، وتعقد فى صفحتها اليمنى بعقد مفصص بزخارف نباتية يعلوه عقداً مدبباً. ووجد تلف في باقي الصورة فلم تتضح القبور والمشكاة. أما الصفحة اليسرى فعقدت بعقد مفصص على هيئة حدوة الفرس يتدلى منه سلسلة بقنديل على هيئة إناء إسطواني مع تمييز المحراب بريشة زخرفت بدرجات سلم عددها خمسة، وتبدأ الدرجة السفلية بست مربعات وتنتهي العليا بمربعين ثم يتوج بإطار مستطيل معقود بعقد موتور ليعبر عنه واجهة جوسق المنبر.

ويلاحظ من هذه التصاوير المزدوجة ظهور التأثير المغربي الأندلسي والذي ظهر في عقود الجامع الأموي بقرطبة وقصر الجعفرية بسرقسطة (لوحة٥٢: ٥٥) وفي المنابر المغربية (لوحة٦٠: ٦٢).

٦) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بالقرن١٣هـ/١٩م من الجزائر محفوظة بمتحف الشيخ فيصل بن قاسيم الثاني[١٦٧] (لوحة٧٩) : رسمت هذه الصورة على غرار الصورة السابقة إلا أنها بسيطة عنها في رسم الصورة معقوده بعقد نصف دائري متسع ورسم المنبر بثلاث درجات إلا أنها قسمت إلى مربعات ومستطيلات ورسمت وسائل الإضاءة كثريا فوق القبور وكقراية مثلثة الشكل.

٧) صورة مزدوجة ثانية للروضة الشريفة تؤرخ بالقرن١٣هـ/١٩م من شمال أفريقيا ربما من المغرب[١٦٨] (لوحة٨٠-٨١): تميزت برسم القناديل على هيئة زهرة اللوتس والورقة النباتية الثلاثية.

---

[١٦٤] هذا المخطوط معروض للبيع. عن :
http :// Saudi . dubizzle .com / arljeddah / items _for_sale /books / listing /10 listing _ 19297d103492656a78be8f3c7724eb3911 show.

[١٦٥] هذه النسخة ملك الشريف السوسي. انظر:
Chrif-ssos@hotmail.fr

[166] http://www.artvalue.com/auctionresult--morocco-19-morocco-dala-il-al-khayrat-3268319.htm.

[167] life in minutes .com 1876x1224.

[١٦٨] هذا المخطوط معروض للبيع. عن :
https://www.bonhams.com/auctions/21359/lot/141/

٨) صورة مزدوجة ثالثة للروضة الشريفة تؤرخ بالقرن١٣هـ/١٩م من شمال أفريقيا [١٦٩] (لوحة٨٢): تميزت برسم وسائل الإضاءة على هيئة الورقة النباتية الثلاثية المزخرفة أعلى المحراب، ورسمت أيضاً على إسطوانية ذات بدن كروي أو كأس مقلوب.

٩) صورة مزدوجة للروضة الشريفة تؤرخ بالقرن١٢-١٣/ه١٨-١٩م محفوظة بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية[١٧٠](لوحة٨٣): رسمت هذه الصورة على غرار الصور السابقة إلا أنها رسمت بطابع هندسي لا تحتوي على عقود ورسمت الإطارات والمنبر المدرج مقسم إلى مستطيلات تزخرف بخطين متقاطعين وبقع لونية. ولم يفرد لهذه الصورة صفحتين مزدوجتين بل رسمت ضمن النص بحيث تحتل النصف السفلي من الصفحة.

واستمرت زخرفة نسخ مخطوط دلائل الخيرات بتصاويرالروضة الشريفة حتى بداية القرن١٤هـ/٢٠م ومن أمثلتها:

١) صورة مزدوجة للروضة الشريفة مؤرخة بسنة١٣٠٣هـ من المغرب[١٧١] (لوحة٨٤): وتميزت هذه الصورة بعقودها النصف دائرية وبقناديلها التي تشبه القارورة.

٢) صورة مزدوجة للروضة الشريفة مؤرخة بسنة١٣١٩هـ من الزاوية التاغية في ليبيا[١٧٢] (لوحة٨٥): وهي أكثر ثراءاً من الصورة السابقة في زخارفها وفي عقودها التي على هيئة حدوة الفرس، ورسمت القناديل على شكل معين مزخرف أعلى المنبر وعلى شكل قراية مثلثة أعلى القبور الشريفة. ورسم المنبر أشبه بمصطبة مدرجة حيث يتكون من أربع درجات رسمت السفلى بمستطيل طويل وثلاثة مربعات وينتهي بمستطيل واحد.

---

[١٦٩] هذا المخطوط معروض للبيع. عن:
http://tamocha1984.skyrock.com.

[١٧٠] مخطوط رقم ٢٠٣٣ الصفحة رقم ٥ ، كان ملك حسين كامل بن عبد الرحمن مصطفى بن عبد الرحمن جاويش، وكان بالمسجد الحسيني رقم ٤٤.

[١٧١] هذا المخطوط معروض للبيع. عن: www.bikhir.ma.

[١٧٢] نسخ هذا المخطوط الشيخ دحمان بن الحسن بن محمد بن الشرقي الشاوى الأمزابي الحمداوي التاغي، وهو أحد أبناء الزاوية التاعية.عن:
http://www.zawiah.com/dhaiir.htm.

يتضح بعد استعراض هذه المجموعات الستة من تصاوير الروضة الشريفة عدة نتائج تتمثل فيما يلي:

١- إلقاء الضوء على الروضة الشريفة بحدودها وخاصة الحجرة النبوية الشريفة والمنبر النبوي وإن كان قد عبر عن حدود المسجد النبوي في التصويرة الأولى للروضة الشريفة.

٢- تعد الصورة الأولى أهم هذه التصاوير ويليها تصاوير المجموعة الثانية.

٣- واقعية الرسامين فى التعبير عن الروضة بحدودها ومكوناتها أو كأجزاء منها بشكل رمزي وهي المنبر، القبور الشريفة ، المحراب ، أدوات الإنارة والسجاجيد.

٤- عكست هذه التصاوير أسلوب فترة الأصالة العثمانية في مدرسة التصوير العثماني وخاصة مدرسة الرسام عثمان في تمثيل العمائر والثراء الزخرفي وهو الذي ظهر واضحاً فى تصاوير المجموعات الثلاثة الأولى وتؤرخ بالقرن١٠ : ١٢هـ/١٦ : ١٨م.

٥- ظهور التأثير المغربي الأندلسي في الثراء الزخرفي وفي تمثيل العناصر المعمارية وخاصة العقود من عقود حدوة الفرس، العقود المفصصة الثلاثية والمتعددة الفصوص والعقود المتداخلة والمتراكبة ذات الكوشات المزينة بالرسوم النباتية وظهر هذا التأثير أيضاً في المنابر المغربية. وظهر هذا التأثير واضحاً في نماذج من تصاوير المجموعتين الثالثة والرابعة وفي كل تصاوير المجموعتين الخامسة والسادسة .

وربما يرجع ظهور هذا التأثير المغربي الأندلسي إلى أن النسخ الأولى لمخطوط دلائل الخيرات قد نسخت في بلاد المغرب العربي، وأنها كتبت بخط مغربي مما يدعم أن هذه التصاوير نفذت بيد رسامين مغربيين أو أندلسين، وتؤرخ تصاوير هذه المجموعة بالقرنين١٢-١٣هـ/١٨-١٩م بإستثناء تصاوير المجموعة السادسة فتؤرخ من القرن١٠هـ/١٦م إلى بداية القرن١٤هـ/٢٠م.

٦- تعكس مجموعة من هذه التصاوير وخاصة تلك التي أوقفت خصيصاً على مساجد آل البيت بمصر أنها نفذت في مصر على يد رسامين ربما يكونوا أتراك لأنها تتشابه مع الرسوم الجدارية بمنازل القاهرة مثل منزل الست وسيلة بالقاهرة التي تؤرخ بالقرن١٢هـ/١٨م وخاصة أن أسلوب رسم القباب يتناسب مع العمارة المملوكية وتتمثل هذه التصاوير في محموعة من تصاوير المجموعتين الثانية والرابعة وتؤرخ بالقرنين١٢-١٣هـ/١٨-١٩م.

٧- تعكس مجموعة من هذه الرسوم أنها رسمت بأسلوب كروكي بسيط أشبه برسوم الأطفال، تعكس عدم مهارة الرسامين وتؤرخ هذه المجموعة بالقرن١٣هـ/١٩م.

٨- تعكس صورة جامعة نابلس ظهور تأثير شامي ظهر في أسلوب رسم القبة ورسم واجهة الحجرة كواجهة عريضة وتؤرخ بالقرن ١٢هـ/١٨م.

نخلص من ذلك أن أسلوب مدرسة التصوير العثماني لم يقتصر على مدرسة السراي العثماني في القرن١٢هـ/١٨م والقرن١٣هـ/١٩م نتيجة لتدهور فن تصوير

المخطوطات في بداية القرن١٣هـ/١٩م وزيادة التأثيرات الأوروبية في النصف الثاني من القرن ١٢هـ/١٨م والذي أدى إلى الاتجاه إلى زخرفة الجدران بالمناظر التصويرية في استانبول ثم شاع استخدامه في بقية المدن العثمانية مثل القاهرة ولذا رجح ا.د/ ربيع خليفة انتقال بعض الفنانين من استانبول إلى المدن الأخرى لزخرفة الجدران،[١٧٣] ولقد اثبتت الرسوم الجدارية مثل تصاوير منزل الست وسيلة بالقاهرة مصداقية هذا الترجيح، وأنه قد سار علي نهج مدرسة التصوير العثماني.[١٧٤]

ثم تأتي هذه التصاوير في نسخ مخطوط دلائل الخيرات لتدعم استمرار مدرسة التصوير العثمانية في تصاوير هذه المخطوطات الدينية مع ظهور التأثيرات المحلية في المشرق والمغرب.

٩- دلت تصاوير هذه المجموعات بإستثناء تصاوير المجموعة الأولى على أنها كانت تنفذ في نفس الأوقات أي أنها معاصرة لبعضها مما يدل على تعدد الرسامين، وأن كل منهم كان ينفذ تصاويره وفقاً لأسلوبه الفني ومهارته، ويتبين بذلك أن الرسم كان يتوقف علي قدرة صاحب المخطوط الذي يحدد الناسخ أو الخطاط الذي ينسخ هذه المخطوطات وكذلك الفنانين أو الرسامين الذين يزوقها بالتصاوير.

١٠- ألقت هذه التصاوير الضوء علي المنبر النبوي الشريف وعلى كسوته وأعلامه ورایاته.

١١- ألقت الضوء على المحراب النبوي والمحراب العثماني وعلى دكة الصفة أو الأغاوات.

١٢- إلقاء الضوء علي الحجرة النبوية الشريفة بحجرتها المربعة الداخلية والقبة التي تغطيها والمقصورة المعدنية التي تحيط بالحجرة من الخارج.

١٣- إلقاء الضوء بواقعية علي ترتيب القبور الشريفة وشكلها المسنم.

١٤- إلقاء الضوء علي كسوة الحجرة النبوية الشريفة بكسوة القبر النبوي الشريف وأعلام المنبر.

١٥- إلقاء الضوء علي سجادة الروضة وسجاجيد المسجد حولها والتي تعكس أنواع السجاد العثماني.

١٦- إلقاء الضوء علي وسائل الإضاءة المستخدمة في منطقة الروضة والحجرة النبوية الشريفة وأنها كانت من معادن من الذهب والفضة، وأنها كانت متعددة ومتنوعة من مشكاوات بشكلها المملوكي والعثماني، القناديل المخروطية، القناديل

---

[١٧٣] ربيع حامد خليفة، جوانب من الحياة الفنية في القاهرة العثمانية دراسة حول التأثيرات الفنية وأثرها في فنون الزخرفة المعمارية،أبحاث ندوة تاريخ مصر الاقتصادي والاجتماعي في العصر العثماني المنعقدة بالقاهرة في١: ١٩٩٢/٩/٣م،مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ، العدد ٥٧، مركز النشر الجامعي،١٩٩٢م، ص٣٠٦: ٣٠٩.

[١٧٤] مني السيد عثمان مرعي، الرسوم الجدارية بمنزل الست وسيلة بمدينة القاهرة (دراسة جديدة)،المؤتمر الدولي الخامس،العرب والترك عبر العصور،كلية الآداب والعلوم الانسانية،قسم التاريخ والحضارة،جامعة قناة السويس،٤: ٦مارس٢٠١٣م،ص٧١٥: ٧٣٦.

الكروية العثمانية، الثريات التي تتكون من صينيتين بقرايات وتغطى بقبيبة نصف دائرية وقناديل مستطيلة أو مستديرة أو مربعة.

١٧- إلقاء الضوء على مدى اهتمام حكام المسلمين بالروضة الشريفة منذ بداية العصر الاسلامي وحتى بداية العصر الحديث.

المصادر والمراجع

أولاً المخطوطات :

– مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١١٧٠هـ محفوظ بمتحف قصر المنيل رقم ٢٦٦.

- مخطوطات دلائل الخيرات المحفوظة بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية بوزارة الأوقاف المصرية : وتحتوي على أربع وستين نسخة تتمثل فيما يلي

١- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١١٤٥ه- رقم ٢٤١٦.
٢- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٦٤ه- رقم ٨١٤.
٣- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٧٤ه- رقم ٢٤٥٢.
٤- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٦٩ه- رقم ٣٣٤ج١.
٥- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٧٥ه- رقم ٤٣٩ج١.
٦- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٧٠ه- رقم ٢١٦٤.
٧- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٧٧ه- رقم ٣٤٠.
٨- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٢٢٨٢.
٩- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٤٢٣ج١.
١٠- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٤٢٦ج١.
١١- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٤٣٠ج١.
١٢- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٢٥٦ج١.
١٣- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٣٠٠ج١.
١٤- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٣٠٤ج١.
١٥- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٣٠٦ج١.
١٦- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٣١٨ج١.
١٧- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٣٢٦ج١.
١٨- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٣٣١ج١.
١٩- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٣٣٦ج١.
٢٠- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٣٣٩ج١.
٢١- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٦٨ه- رقم ٤٣٧ج١.
٢٢- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٧٢ه- رقم ٤٣٨ج١.
٢٣- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٧٧ه- رقم ٢٢١٥.
٢٤- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٩٥ه- رقم ٢٢٨١.
٢٥- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٨٦ه- رقم ٢٢٩.
٢٦- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١١٩٧هـ - رقم ٢٤١٠.
٢٧- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٧٢هـ - رقم ٢٣١٣.
٢٨- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة١٢٧٣هـ-رقم ٢٢٨٤ .

٢٩- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة١٢٨١هـ - رقم ٢٣١٢.
٣٠- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٨٦هـ - رقم ٢٣٠٤.
٣١- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٧٤هـ - رقم ٥٣٧٠.
٣٢- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٧٤هـ - رقم ٥٣٧١ .
٣٣- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٧٤هـ - رقم ٢٤٣١.
٣٤- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٨١٥ .
٣٥- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٤٦هـ- رقم ٢٣٠٥.
٣٦- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١١٨٠هـ- أو ١٢٨٠هـ - رقم ٢٣٠٩.
٣٧- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٨٩ هـ-رقم ٢٩٥ج١.
٣٨- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة١٢٨٩هـ- رقم ٢٩٩ج١.
٣٩- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٨٩ هـ - رقم ٣٠٣ ج١.
٤٠- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٨٩هـ- رقم ٣٦٣ ج١.
٤١- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٨٩ هـ - رقم ٧٦ ج١.
٤٢- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٨٩هـ - رقم ٤١٩ ج١.
٤٣- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٨٩هـ - رقم ٤٣٥ ج١.
٤٤- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٧٥هـ - رقم ٢٢٩٥.
٤٥- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٧٥هـ - رقم ٢٢٩٦.
٤٦- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٦٨هـ – رقم ٢٤١٣.
٤٧- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٠٦هـ - رقم ٢٣٢٧.
٤٨- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٢٤٥٨.
٤٩- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٣٠٨ج١.
٥٠- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بالقرن ١٢هـ/١٨م – رقم ٢٤٣٠.
٥١- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١١٩٩هـ- رقم ٢٣١٠.
٥٢- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة١٢٦٢هـ - رقم ٢٣٠٦.
٥٣- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بالقرن ١٢هـ/١٨م – رقم ٢٣١٥.
٥٤- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٣٠٠هـ -رقم ٦٩٠.
٥٥- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٨١٢ س ر.
٥٦- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٢٤١١.
٥٧- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٣٧٠.
٥٨- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٥١٦٥.
٥٩- مخطوط دلائل الخيرات رقم ٣٣٢ ج١.
٦٠- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٦٤هـ - رقم ٢١٨٨.
٦١- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٧٩هـ - رقم ٢٤١٧.
٦٢- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بالقرن ١٢-١٣هـ/١٨-١٩م - رقم ٢٠٣٣.
٦٣- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١١٩٥هـ- رقم ٢٠٠٩ .

٦٤- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٠٤٩ هـ - رقم ٥٠٤٧.
- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بأواخر القرن١٠هـ/١٦م و بداية القرن١١هـ /١٧م محفوظ بمتحف إسرائيل رقم (628.69.H. 210).
– مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بالقرنين١٠-١١هـ /١٦-١٧م بمتحف إسرائيل (رقم 808.69).
- مخطوط دلائل الخيرات مؤرخة بسنة ١١٥٠هـ /١٧٣٧م بمتحف اسرئيل رقم (833.69).
- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١١٩٣هـ بمكتبة جامعة النجاح في نابلس عن
http://manuscripts.najah.edu/node/286.
- مخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة١١٧٦هـ محفوظ بمكتبة جامعة الملك سعود.
- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بالقرن ١١هـ /١٧م بمتحف والترز دابليو رقم ٥٨٣.
http://www.msobieh.com/akhtaa/viewtopic.php?f=7&t=7556
http://poetryprayer.thewalters.org/w583/
- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٢٢٤هـ /١٨٧٦م بمتحف الشيخ فيصل بن قاسم.
life in minutes .com 1876x1224.
- مخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بسنة ١٣١٩هـ بالزاوية التاغية في ليبيا.
http://www.zawiah.com/dhaiir.htm.
- سبع نسخ من مخطوط دلائل الخيرات المعروضة للبيع هي:
١- نسخة مؤرخة بالقرن١٠هـ/١٦م من المغرب
http://www.artvalue.com/auctionresult--morocco-19-morocco-dala-il-al-khayrat-3268319.htm.
٢- نسخة تؤرخ بفترة القرنين ١٠-١١ه/١٦-١٧م
http :// Saudi . dubizzle .com / arljeddah / items _for_sale /books / listing /10 listing _ 19297d103492656a78be8f3c7724eb3911 show.
٣- نسخة مؤرخة بسنة ١٧٠٧م من المغرب
http :// Saudi . dubizzle .com / arljeddah / items _for_sale /books / listing /10 listing _ 19297d103492656a78be8f3c7724eb3911 show.
٤- نسخة مؤرخة بسنة ١٧١٤ م وهي في ملكية الشريف أحمد الفقية السنوسي.
Chrif-ssos@hotmail.fr.
٥- نسخة مؤرخة بسنة١٣٠٣هـ من المغرب.
www.bikhir.ma.

٦- نسختان مؤرختان بالقرن ١٣هـ/١٩م من المغرب
https://www.bonhams.com/auctions/21359/lot/141/.

ثانياً: المصادر:

- القرآن الكريم
- ابن النجار.الحافظ محب الدين بن النجار(ت٦٤٣هـ)،الدرة الثمينة في تاريخ المدينة، تحقيق محمد زينهم محمد عزب، مكتبة الثقافة الدينية،الظاهر،القاهرة.
- ابن زبالة. محمد بن الحسن بن الزبالة (ت١٩٩م)، أخبار المدينة ، تحقيق صلاح عبدالعزيز زين سلامة، مركز بحوث ودراسات المدينة المنورة ، المملكة العربية السعودية،الطبعة الأولى،١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م.
- ابن سعد. محمد بن سعد بن منيع أبو عبد الله البصري الزهري، الطبقات الكبري، الجزء الأول والجزء الثاني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،١٩٦٨م.
- ابن عبدربه. شهاب الدين أحمد المعروف بابن عبد ربه الأندلسي المالكي (ت ٣٢٨هـ/٩٤٠م)، العقد الفريد، الجزء الثالث.
- أبي زيد عمر بن شبه النميري البصري(١٧٣: ٢٦٢ه)، أخبار المدينة النبوية، الجزء الأول، يليه الكلمات المفيدة على اخبار المدينة تأليف العلامة المحدث الشيخ عبدالله بن محمد بن أحمد الدويش، طبعها وصححها عبد العزيز بن أحمد المشيقح، دار العليان.
- أحمد بن محمد بن حنبل الشيباني الذهلي(١٦٤: ٢٤١هـ)، المسند، الجزء الرابع، دار المنهاج.
- الترمذي.أبي عيسى محمد بن عيسى بن سورة(٢٠٩: ٢٧٩هـ)،الجامع المختصر من السنن المعروف بجامع الترمذي.
- الزركلي. خير الدين، الأعلام، الجزء السادس،دار الملايين،٢٠٠٢م.
- السخاوي. شمس الدين السخاوي(٨٢١: ٩٠٢ه)،التحفة اللطيفة في تاريخ المدينة، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.
- السمهودي. نور الدين علي بن عبد الله السمهودي(ت٩١١ه)، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، تحقيق قاسم السامرائي، الجزءان الثاني والثالث، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، فرع موسوعة مكة المكرمة والمدينة المنورة .
- الطبراني.الحافظ أبي القاسم سليمان بن أحمد(٢٦٠: ٣٦٠هـ)،المعجم الأوسط، الجزء الخامس، الحديث رقم٥٤٣١، دار الحرمين،١٤١٥ه/١٩٩٥م.
- العسقلاني. الحافظ أحمد على بن حجر(٧٧٣ :٨٥٢م)، فتح الباري بشرح صحيح الإمام أبي عبد الله محمد بن أسماعيل البخاري، تقديم وتحقيق عبد القادر شيبه الحمد،الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ/٢٠٠١م.

- القلقشندي.أبي العباس أحمد بن علي(٨٢١هـ/١٤١٨م)،صبح الأعشى في صناعة الأنشى،ج٤، نسخة مصورة عن المطبة الأميرية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العلمة للتأليف والترجمة والنشر.
- المطري. جمال الدين محمد بن أحمد المطري (٦٧٦: ٧٤١هـ)، التعريف بما أنست الهجرة من معالم دار الهجرة، دراسة وتحقيق سليمان الرحيلي، رفع عبدالرحمن النجدي، دارة الملك عبدالعزيز،١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م.
- النبهاني.الشيخ يوسف بن إسماعيل،جامع كرامات الأولياء، الجزء الأول،الطبعة الأولى، مركز أهلنستة بركات رضا، الهند،١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.
- النسائي.أبي عبد الرحمن أحمد بن شعيب بن علي(٢١٥: ٣٠٣)، المجتبى من السنن المشهور بسنن النسائي.
- الأصبهاني.الحافظ الكبير أبي نعيم(ت٤٣٠هـ)، دلائل النبوة، تحقيق محمد رواس قلعة جي،عبد البرعباس،الطبعة الثانية،دار النفائس،١٤٠٦ه/ ١٩٨٦م
- اليعقوبي .أحمد بن أبي يعقوب بن واضح الكاتب، البلدان، مدينة ليدن المحروسة،١٩٨٩م.
- محمد بن خضر الرومي الحنفي(ت٩٥٩ه/١٥٥٢م) ، كتاب التحفة اللطيفة في عمارة المسجد النبوي وسور المدينة المنورة، رسائل في تاريخ المدينة، تقديم محمد الجاسر،١٦نصوص وأبحاث جغرافية وتاريخية عن جزيرة العرب، منشورات دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، الرياض.
- مسلم. أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري(٢٠٦: ٢٦١هـ)، صحيح مسلم،المجلد الأول.

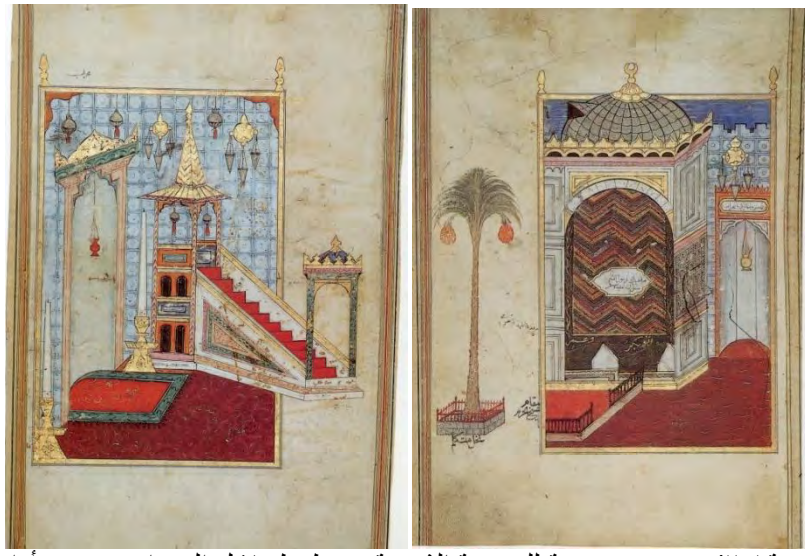
ثالثاً: المراجع:

- أحمد رجب محمد علي، المسجد النبوي بالمدينة المنورة ورسومه في الفن الإسلامي،الدار المصرية اللبنانية،١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م.
- الأفندي علي موسي(١٣٠٣هـ/١٨٨٥م)، رسالة في وصف المدينة المنورة، رسائل في تاريخ المدينة، نصوص أبحاث جغرافية وتاريخية في جزيرة العرب، قدم لها وأشرف على طبعها حمد الجاسر، منشورات دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، المملكة العربية السعودية.
- البرزنجي. السيد جعفر بن السيد إسماعيل البرزنجي المدني الشافعي، نزهة الناظرين في مسجد سيد الأولين والآخرين،الطبعة الأولى، مطبعة الجمالية بمصر،١٣٣٢هـ /١٩٤٤م.
- الفن المملوكي عظمة وسحر السلاطين،سلسلة معارض "متحف بلا حدود" الدولية، الفن الإسلامي في منطقة البحر المتوسط ،مصر، الدار المصرية اللبنانية.
- أوقطاي أصلان ابا، فنون الترك وعمائرهم، ترجمة أحمد عيسى.
- توفيق عبد الجواد، تاريخ العمارة والفنون الإسلامية،ج٣،القاهرة، ١٩٦٩م.

- ثروت عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، دار الشروق١٤١٤هـ/١٩٩٤م.
- حسن الباشا، الآثار الاسلامية،دار النهضة العربية،١٩٩٠م.
- حسني محمد نويصر، دراسات في عمائر الجراكسة بمصر،جامعة القاهرة.
- خالد بن علي بن حسين صباغ،الإصابة في معرفة مساجد طابا، الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.
- ديماند.(م.س)، الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، مراجعة أحمد فكري، دار المعارف.
- ربيع حامد خليفة ، الفنون الإسلامية في العصر العثماني،الطبعة الأولى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ، ٢٠٠١م.
- ربيع حامد خليفة، جوانب من الحياة الفنية في القاهرة العثمانية دراسة حول التأثيرات الفنية وأثرها في فنون الزخرفة المعمارية، أبحاث ندوة تاريخ مصر الاقتصادي والاجتماعي في العصر العثماني المنعقدة بالقاهرة في ١: ١٩٩٢/٩/٣م، مجلة كلية الآداب،جامعة القاهرة،العدد٥٧،مركز النشر الجامعي،١٩٩٢م.
- ريتشارد ف. بيرتون، رحلة بيرتون إلى مصر والحجاز، الجزء الثاني، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن عبد الله الشيخ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥م.
- زكي محمد حسن، فنون الإسلام،الجزء الأول،دار الرائد العربي،بيروت، لبنان، ١٤٠١هـ/٩٨١م.
- سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، الجزء الأول، المجلس الأعلي للشئون الإسلامية، جمهوية مصر العربية.
- سعاد ماهر،الخزف التركي،الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، ٣٩٧هـ /١٩٧٧م.
- سعد زغلول عبد الحميد،العمارة والفنون في دولة الإسلام، منشأة المعارف بالأسكندرية.
- صالح لمعي مصطفي،المدينة المنورة تطورها العمراني وتراثها المعماري، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت لبنان،١٩٨١م.
- صفوان داوودي، الحجرات الشريفة سيرةً وتاريخاً، وقف البركة الخيري بالمدينة المنورة، الطبعة الثانية، المدينة المنورة،١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.
- عبد الرحمن عبد الحميد البر، التحفة الزكية في فضائل المدينة المنورة، الطبعة الأولى، دار اليقين، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.
- عبد القدوس الأنصاري، آثار المدينة المنورة،الطبعة الثالثة،١٣٩٣هـ/١٩٧٣م.
-عبد المنصف سالم نجم،شعار العثمانيين على العمارة والفنون في القرنين الثاني والثالث عشر(١٨-١٩م)، دراسة آثرية فنية، مجلة كلية الآثارجامعة القاهرة، العدد العاشر،٢٠٠٤م.
- فريد شافعي، العمارة العربية في مصر الإسلامية،ج١عصر الولاه،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٤م.

- كمال الدين سامح،العمارة في صدر الإسلام الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩١م
- كمال الدين سامح، العمارة الإسلامية في مصر، دارالنهضة الشرقية،١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م.
- محمد إلياس عبدالغني، المساجد الآثرية في المدينة النبوية ، الطابعة الثانية ، مطابع الرشيد بالمدينة النبوية،١٤١٩هـ/١٩٩٩م.
- محمد إلياس عبدالغني، بيوت الصحابة حول المسجد النبوي، الطبعة الرابعة ،١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م.
- محمد إلياس عبد الغني،تاريخ المسجد النبوي،الطبعة الأولى،١٤١٦هـ /١٩٩٦م.
- محمد محمد أمين، ليلى علي إبراهيم،المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية،الجامعة الأمريكية،القاهرة،١٤١١ه/١٩٩٩م.
- محمد حمزة إسماعيل الحداد، عمارة المسجد النبوي الشريف في العصرين الأموي والعباسي "دراسة جديدة في ضوء مشاهدات ابن عبدربه القرطبي"، سلسلة العمارة الاسلامية في الجزيرة العربية، الجزء الأول، مكتبة زهراء الشرق.
- محمد لبيب البتنوني، الرحلة الحجازية لولي النعم الحاج عباس حلمي باشا الثاني خديو مصر، الطبعة الثانية، مطبعة الجمالية بمصر،١٣٢٩هـ.
- محمد هزاع الشهري ، عمارة المسجد النبوي منذ إنشائه حتي نهاية العصر المملوكي، الطبعة الأولى، دار القاهرة للكتاب.
- محمود مصطفى عبود آل هرموش، أحكام المسجد في الشريعة الإسلامية، دراسة في النشأة والتشريع،ندوة تطور العلوم الفقهية فِي عمان " الفقه الحضاري،فقه العمران" المنعقدة خلال الفترة (١٨-٢١) ربيع الثاني١٤٣١هـ/ (٣-٦) إبريل ٢٠١٠م، سلطنة عمان- وزارة الأوقاف والشؤون الدينية،
http://www.taddart.org/?p=12074
- مني السيد عثمان مرعي ، رسوم عمائر استانبول المدنية من خلال تصاوير المخطوطات العثمانية، مخطوط رسالة ماجيستير، كلية الآثار جامعة القاهرة، قسم الآثار الإسلامية،١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م.
- منى السيدعثمان مرعي، رسوم العمائر الدينية في تصاوير المخطوطات العثمانية، مخطوط رسالة دكتوراة، كلية الآثار،جامعة القاهرة، قسم الآثار الإسلامية،١٤٣٠ه/٢٠٠٩م.
- منى السيد عثمان مرعي، الرسوم الجدارية بمنزل الست وسيلة بمدينة القاهرة (دراسة جديدة)،المؤتمر الدولي الخامس،العرب والترك عبرالعصور٤: ٦مارس كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم التاريخ والحضارة، جامعة السويس.
- ناجي بن محمد حسن عبد القادر الأنصاري،عمارة وتوسعة المسجد النبوي الشريف، مراجعة وتقديم فضيلة الشيخ عطية بن محمد سالم، الطبعة الأولى، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.

- ياسر إسماعيل عبد السلام صالح،المساجد الضريحية بالعراق " دراسة آثرية لروضات الأئمة في بغداد- كربلاء- الكاظميين" مع مقارنتها بمثيلاتها بمدينة القاهرة، مخطوط رسالة دكتوراة، كلية الآثارجامعة القاهرة، قسم الآثار الإسلامية،١٤٢٥ه/٢٠٠٥ م.
- يوسف فرحات،المساجد التاريخية الكبرى، دارالشمال للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، لبنان، ١٩٩٣م.



(لوحة١-٢) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بأواخر القرن١٠هـ/١٦م وبداية القرن ١١هـ/١٧م من تركيا محفوظ بمتحف إسرائيل.عن:
Milsten.(R)،Islamic Painting In Israel Museum، 1989،pl.158، p.134-135.

(لوحة٣) الروضة الشريفة بالمسجد توضح المسافة من المنبر إلى المحراب النبوي

(لوحة٤) الروضة الشريفة بالمسجد توضح المسافة من المحراب النبوي إلى الحجرة النبوية

(لوحة٥) المسجد النبوي من الخارج وتظهر به منطقة الروضة والقبة الخضراء

(لوحة٦) الحجرة النبوية الشريفة من الواجهة الشمالية والغربية الجانبية

(لوحة٧) الحجرة النبوية الشريفة من الواجهة الجنوبية (باب أو شباك التوبة)

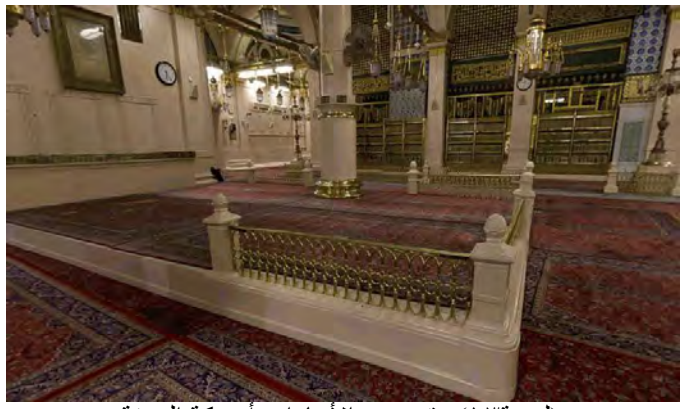
(لوحة٨) الحجرة النبوية الشريفة من الواجهة الغربية

(لوحة٩) المساحة المحصورة بين الحائز المخمس والمقصورة بالحجرة النبوية الشريفة.عن:
http://theconsciousmuslim.tumblr.com/post/43267060933/rabi-al-awwal-day-30-the-prophetic-chamber

(لوحة١٠) قبر النبي صلى الله عليه وسلم وجزء من قبر الصديق رضي الله عنه.

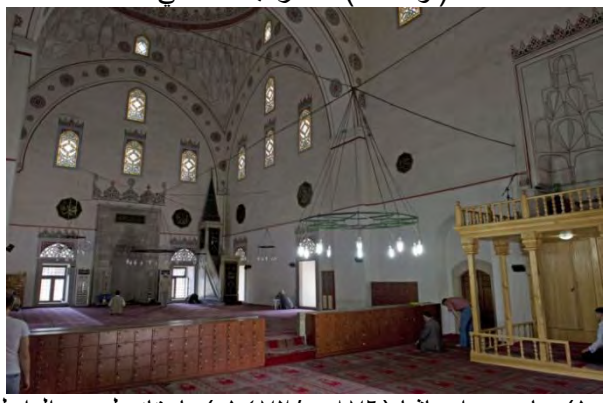
(لوحة١١) جزء من كسوة الحجرة النبوية الشريفة بمتحف الميتروبوليتان.عن:
Victoria and Albert Museum، 39-1889

(لوحة١٢) مقصورة الأغاوات أو دكة الصفة بعد أصلح الحرم النبوي الشريف سنة١٩٣٠م.عن:
http://www.makkahnp.com/makkahNews/politics/19542/19542#.U6F-nPmSzOc



(لوحة١٣) مقصورة الأغاوات أو دكة الصفة
http://www.3yosh.com/vb/showthread.php?t=11979

(لوحة١٤) المحراب العثماني



(لوحة١٥) جامع مراد باشا (٨٧٦ هـ/١٤٧٢م) باستانبول من الداخل.عن:
منى السيدعثمان مرعي، رسوم العمائر الدينية في تصاوير المخطوطات العثمانية، مخطوط رسالة دكتوراة، كلية الآثار،جامعة القاهرة، قسم الآثار الإسلامية،١٤٣٠هـ /٢٠٠٩م،لوحة٥٢.

(لوحة١٦) جامع عتيق علي باشا (٩٠٢ هـ/١٤٩٦-١٤٩٧م) من الداخل.عن: منى السيدعثمان مرعي، رسوم العمائر الدينية في تصاوير المخطوطات العثمانية، ، لوحة٧٠.

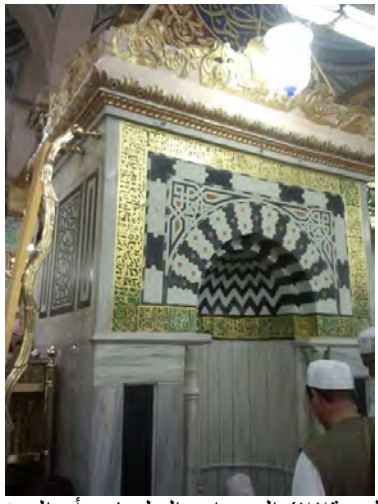
(لوحة١٧) الروضة الشريفة

(لوحة١٨) المحراب النبوي

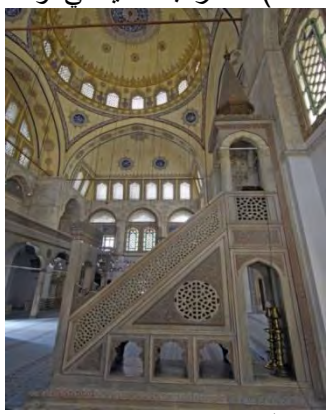
(لوحة١٩) المنبر النبوي الشريف
/http://www.lakii.com/vb/a-33/a-433490

(لوحة٢٠) جامع السليمانية

(لوحة٢١) جامع صوقللي محمد باشا من الداخل.عن:-منى السيدعثمان مرعي، رسوم العمائر الدينية في تصاوير المخطوطات العثمانية، لوحة١٨٨

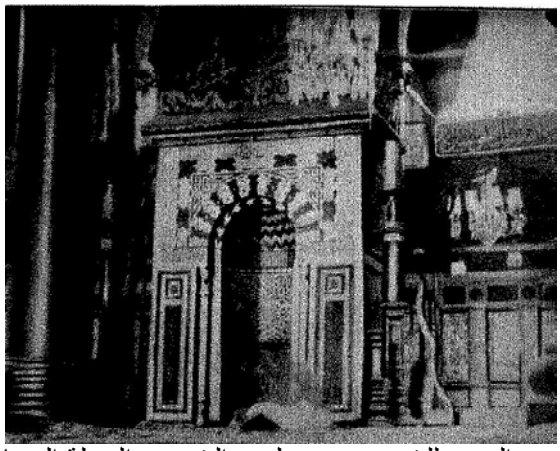


(لوحة٢٢) المحراب السليماني أو الحنفي



(لوحة٢٣) جامع المرادية بمدينة منسية (٩٩٢: ٩٩٤هـ/١٥٨٣: ١٥٨٦م).عن:
منى السيدعثمان مرعي، رسوم العمائر الدينية في تصاوير المخطوطات العثمانية،(لوحة ٣٨٦)

(لوحة٢٤)شمعدان من النحاس المطلي بالذهب ينسب لعصر السلطان سليمان القانوني.عن: ربيع حامد خليفة ، الفنون الإسلامية في العصر العثماني،الطبعة الأولى، مكتبة زهراء الشرق،القاهرة، ٢٠٠١م، لوحة٨٩.

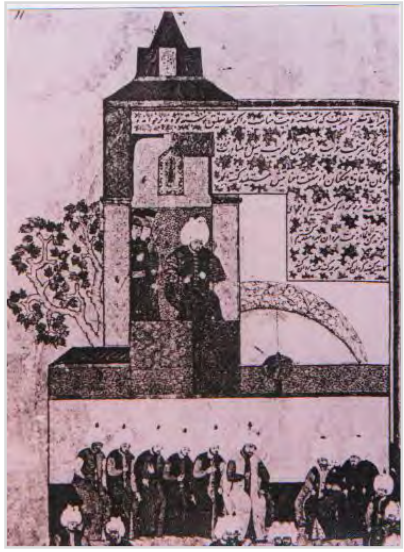


(لوحة٢٥) صورة المنبر النبوي للبتنوني، محمد لبيب البتنوني، الرحلة الحجازية لولي النعم الحاج عباس حلمي باشا الثاني خديو مصر، الطبعة الثانية، مطبعة الجمالية بمصر،١٣٢٩هـ، ص٢٤١-٢٤٢.

(لوحة٢٦) مشكاة من الفضة للسلطان محمد الرابع

(لوحة٢٧) مشكاة من خزف أزنيق المرسوم تحت الطلاء المعروف خطأ باسم كوتاهية.عن ربيع حامد خليفة ، الفنون الإسلامية في العصر العثماني،لوحة

(لوحة٢٨) جامع الخصكي(٩٤٦هـ / ١٥٣٨- ١٥٣٩م) باستانبول من الداخل.عن: منى السيدعثمان مرعي، رسوم العمائر الدينية في تصاوير المخطوطات العثمانية، لوحة١٧٢



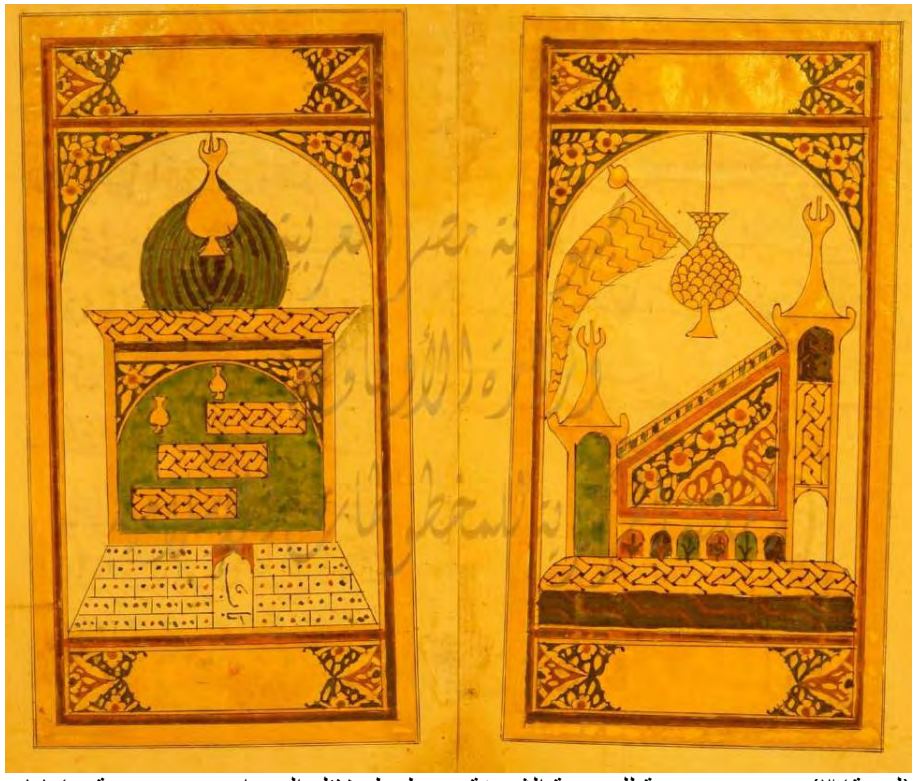
(لوحة٢٩) السلطان سليم الثاني يراقب إنعقاد الديوان بمخطوط شاهنامه سليم خان سنة٩٨٨هـ/١٥٨١م.عن: مني السيد عثمان مرعي ، رسوم عمائر استانبول المدنية من خلال تصاوير المخطوطات العثمانية، مخطوط رسالة ماجيستير، كلية الآثار جامعة القاهرة،قسم الآثارالإسلامية،١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م،(لوحة٤٦)

(لوحة٣٠) إنعقاد الديوان في عهد السلطان سليمان القانوني في الفناء الثاني بمخطوط الهنر نامه- الجزء الثاني.عن: مني السيد عثمان مرعي ، رسوم عمائر استانبول المدنية من خلال تصاوير المخطوطات العثمانية، لوحة٦٧

(لوحة٣١) وصول هدايا السفارة الإيرانية للديوان بمخطوط شاهنشاهنامه- الجزء الثاني سنة١٠٠٦هـ/١٥٩٧م.عن: مني السيد عثمان مرعي ، رسوم عمائر استانبول المدنية من خلال تصاوير المخطوطات العثمانية، لوحة٨٠

(لوحة٣٢) مراد الثالث في مكتبته بمخطوط عرائب الجواهر ترجمة بحر العجائب سنة٩٩٠هـ/١٥٨٢م.عن: مني السيد عثمان مرعي ، رسوم عمائر استانبول المدنية من خلال تصاوير المخطوطات العثمانية، لوحة٧٠.

(لوحة٣٣) السلطان مراد الثالث في جوسقه بمخطوط سورنامه مراد الثالث سنة٩٩٠هـ /١٥٨٢م.عن: مني السيد عثمان مرعي ، رسوم عمائر استانبول المدنية من خلال تصاوير المخطوطات العثمانية،لوحة٤٨.

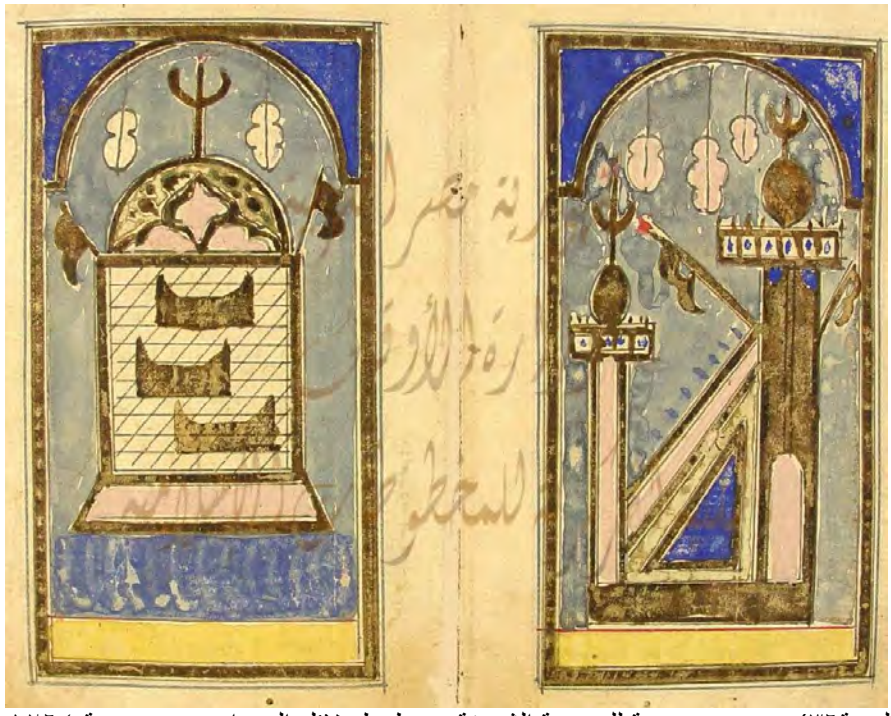


(لوحة٣٤) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١١٤٥هـ
محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية

(لوحة٣٥)

(لوحة٣٦)

كسوة المنبر النبوي التي كانت ترسل مع باقي الكسوة من استانبول.عن:

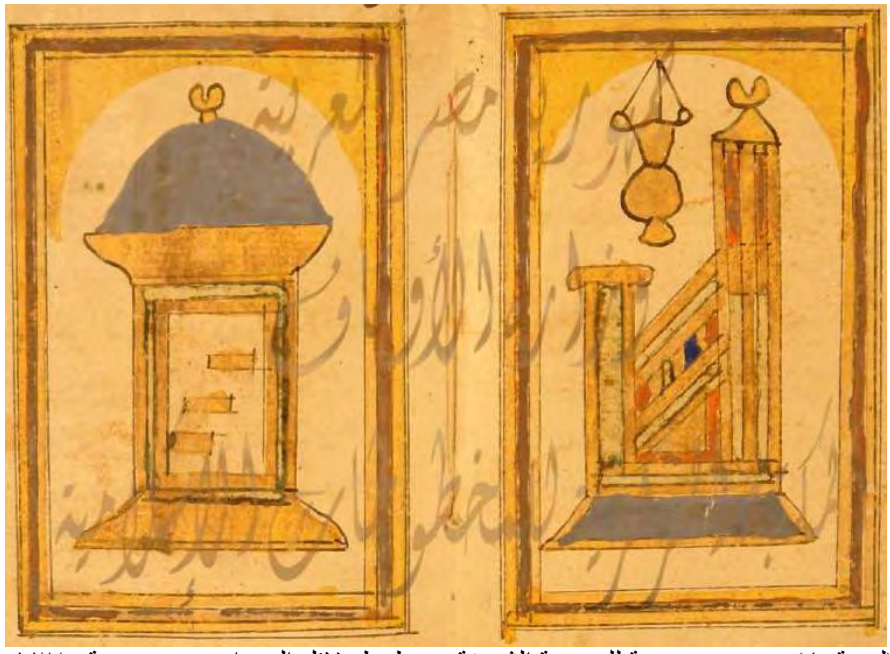


(لوحة٣٦) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١٢٦٤هـ محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية

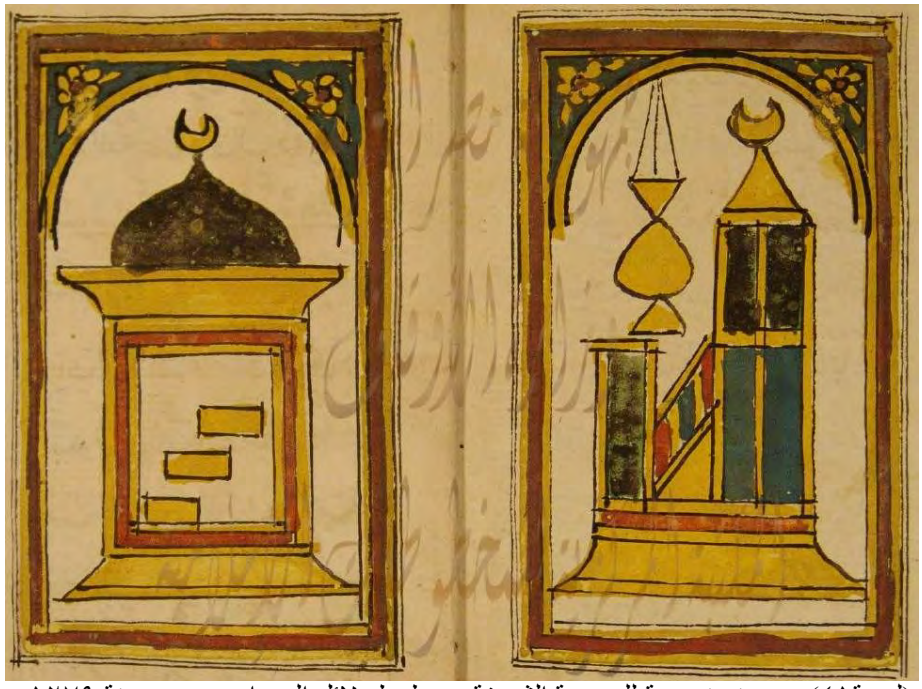
(لوحة٣٧) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١٢٦٢هـ أو ١٢٧٤هـ محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية

(لوحة٣٨) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بالقرن١٢-١٣هـ/١٨-١٩م محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية

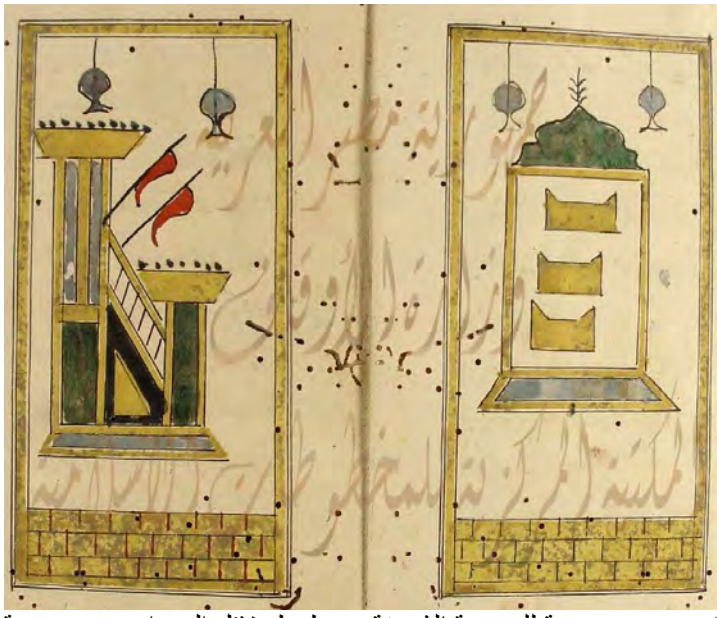
(لوحة٣٩) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١٢٦٩هـ محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية



(لوحة٤٠) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١٢٧٠هـ
محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية



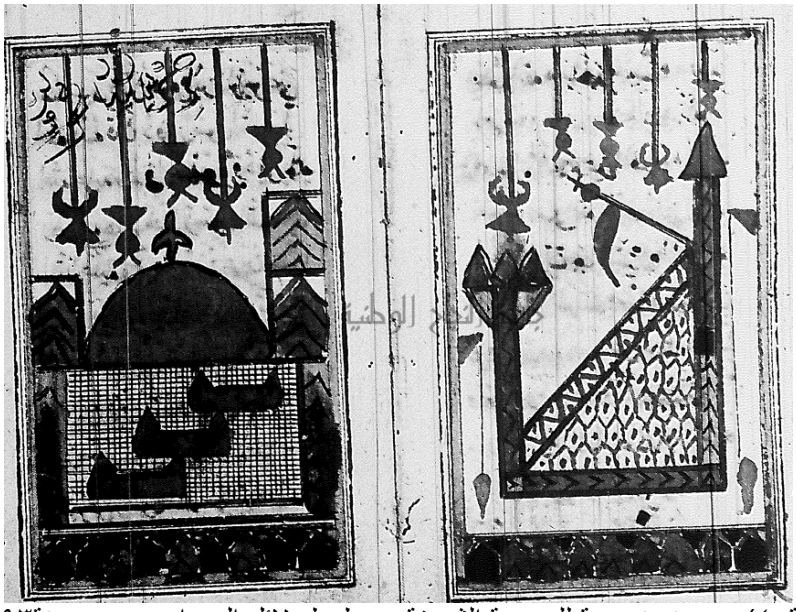
(لوحة٤١) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١٢٧٩هـ
محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية



(لوحة٤٢) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١٢٧٧هـ
محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية

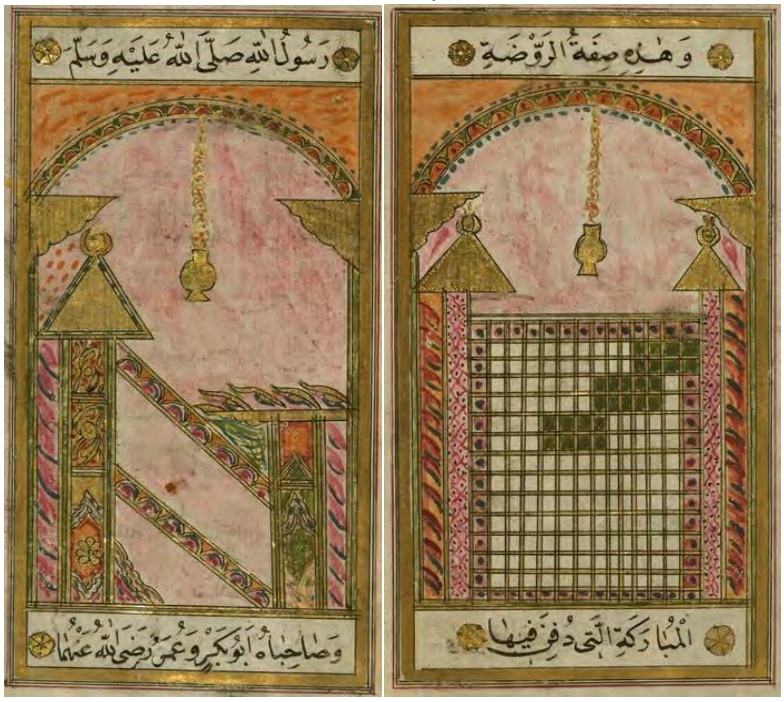
(لوحة٤٣) (لوحة٨١) سلطانية على شكل كأس
من الفخار المطلي بالمينا ٨ /١٤م بمتحف الخزف

(لوحة٤٤) سلطانية من خزف أزنيق المعروف خطأ باسم رودس تؤرخ ب ١٥٤٥: ١٥٥٠م
بالمتحف البريطاني

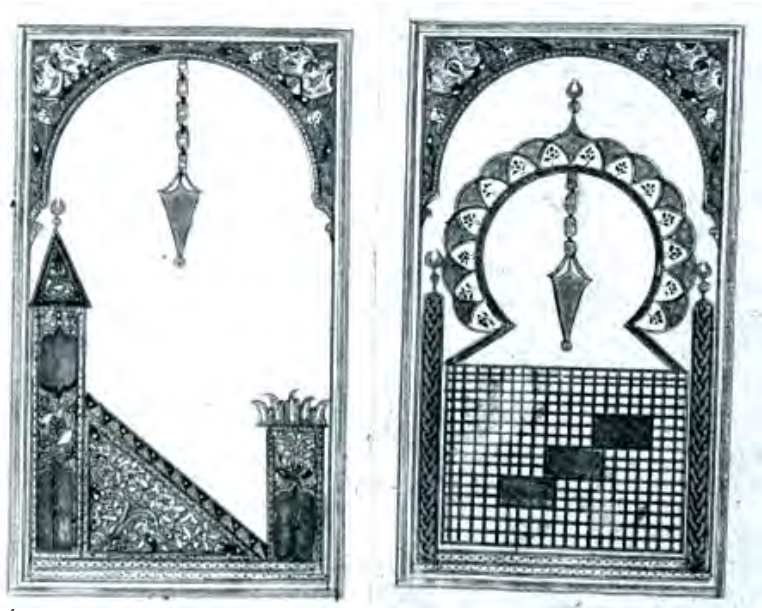


(لوحة٤٥) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة١١٩٣هـ
محفوظ بمكتبة جامعة النجاح الوطنية بنابلس.
http://manuscripts.najah.edu/node/286

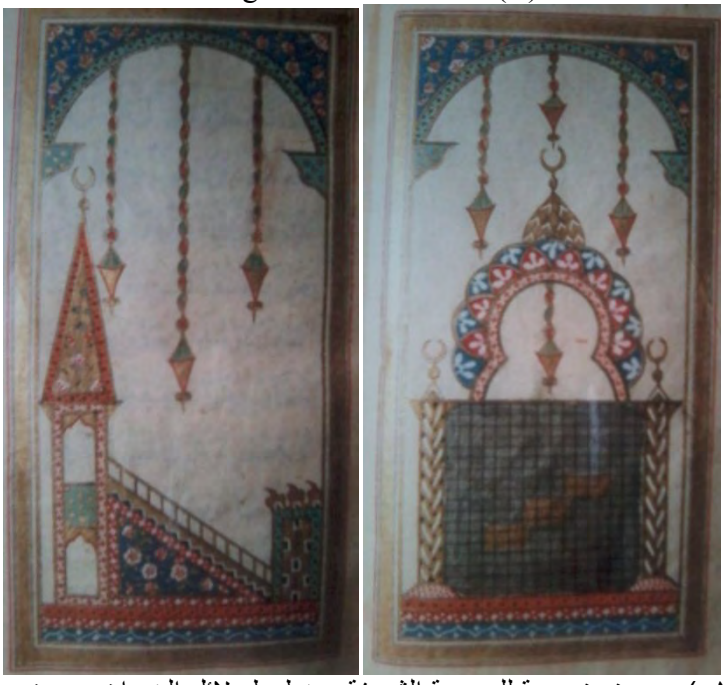
(لوحة٤٦) صورة مزدوجة للروضة الشريفة مؤرخة بسنة١١٩٥ه محفوظة بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية وزارة الأوقاف



(لوحة٤٧- ٤٨) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بالقرن١١هـ/١٧م محفوظ بمتحف والترز الفني.عن:
http://poetryprayer.thewalters.org/w583/



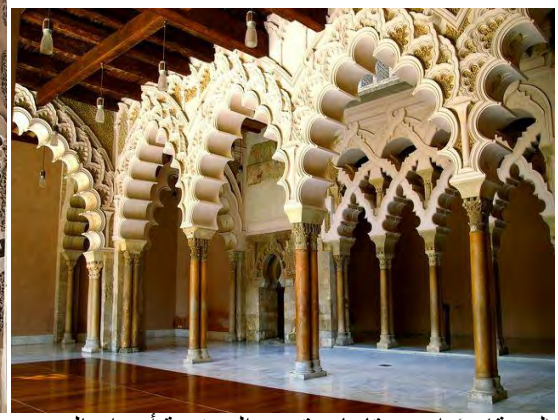
(لوحة٤٩) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بأواخر القرن١٠هـ/١٦م وبداية القرن ١١هـ/١٧م من تركيا محفوظ بمتحف إسرائيل.عن:
Islamic Painting In Israel، Milsten.(R)، pl.160، p.137.



(لوحة٥٠-٥١) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة١١٧٠هـ محفوظ بمتحف قصر المنيل القاهرة

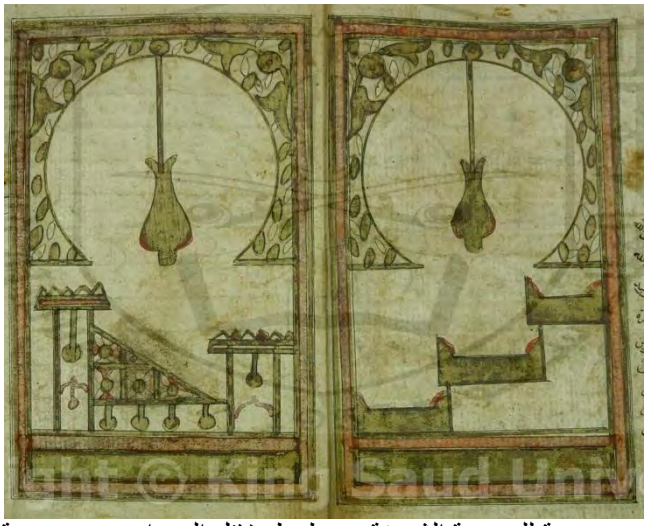
(لوحة٥٢) البائكة الحاملة للقبة بالجامع الأموي بقرطبة

(لوحة٥٣) عقود الجامع الأموي بقرطبة

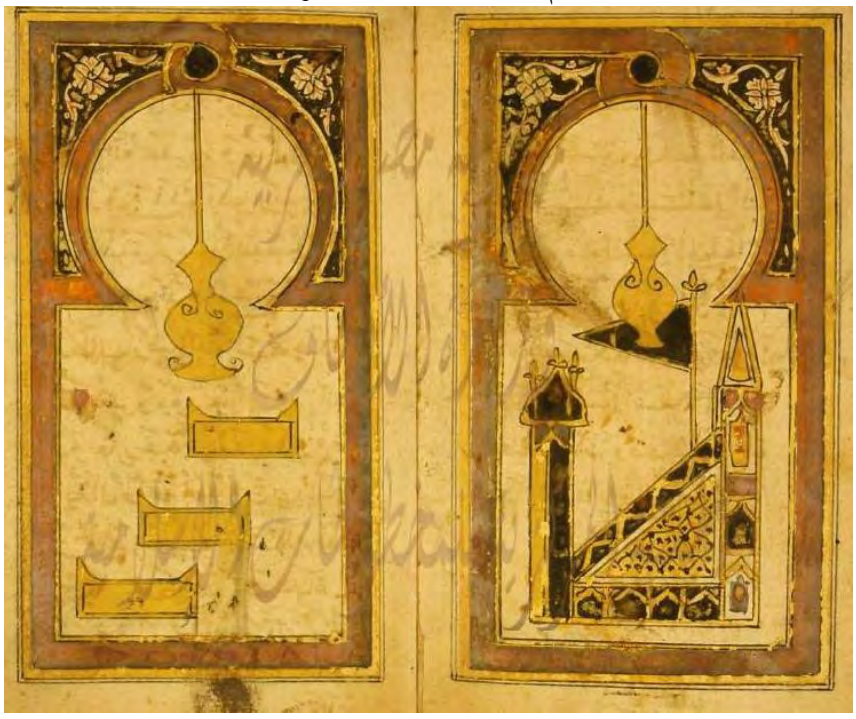


(لوحة٥٤) إحدى قاعات قصر الجعفرية أو دار السرور بسرقسطة من عصر دولة بني هود(٤٣٧: ٤٧٣هـ/١٠٤٦: ١٠٨١م)

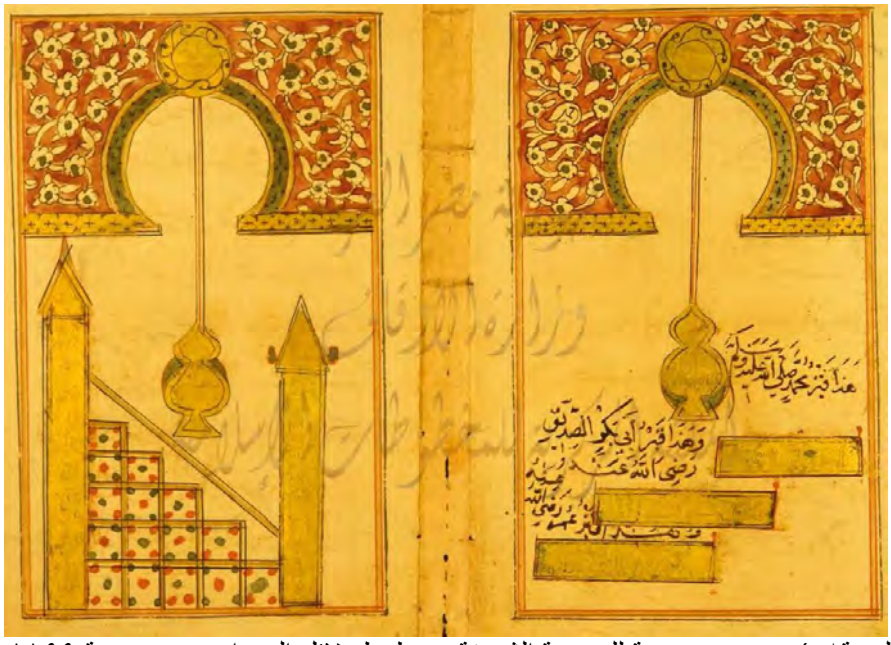
(لوحة٥٥) عقود قصر الجعفرية بسرقسطة



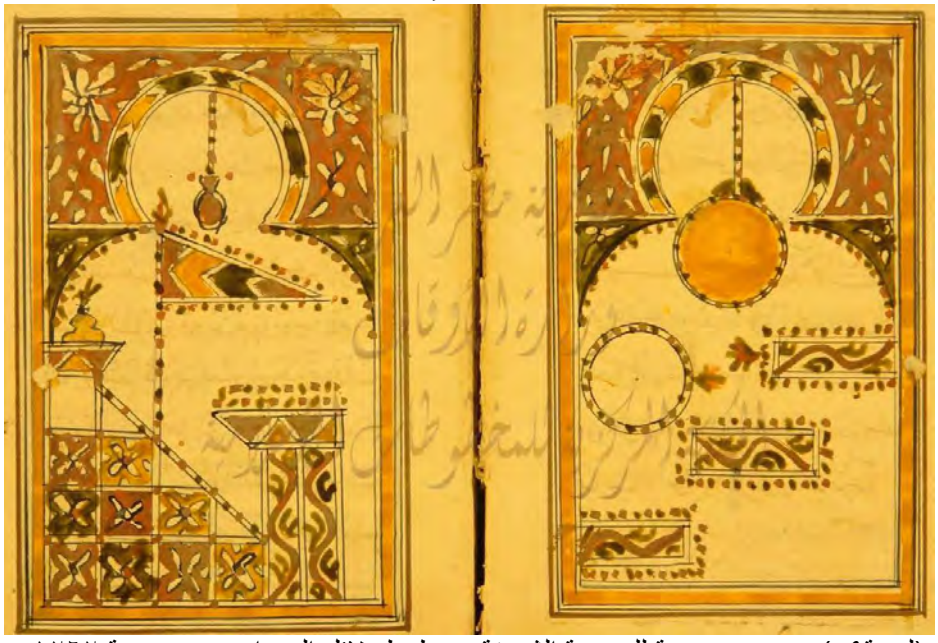
(لوحة٥٦) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة١١٧٦هـ محفوظ بم بمكتبة جامعة الملك سعود



(لوحة٥٧) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١١٩٧هـ محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية



(لوحة٥٨) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١١٩٩هـ
محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية



(لوحة٥٩) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١٢٦٢هـ
محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية

(لوحة٦٠) منبر المسجد الجامع الجزائر سنة٤٠٩ /١٠١٨م،بالمتحف الوطني للآثار والفنون الإسلاميّة بالجزائر.

(لوحة٦١) منبر جامع الكتبية بمراكش بالمغرب من عصر المرابطين، فيما بين (٥٣٤: ١١٤٢/٥٣٧:١١٣٩) بقصر البديع بمراكش

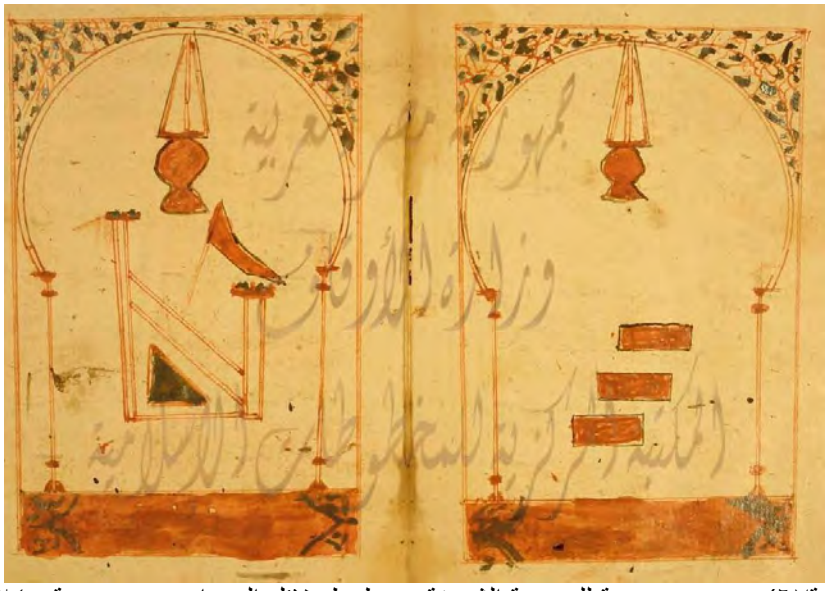
(لوحة٦٢) منبر جامع القرويين بفاس ، سنة ١١٤٤/٥٣٨م من عصر الأمير علي بن يوسف المرابطي

(لوحة٦٣) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١٢٨٢هـ
محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية

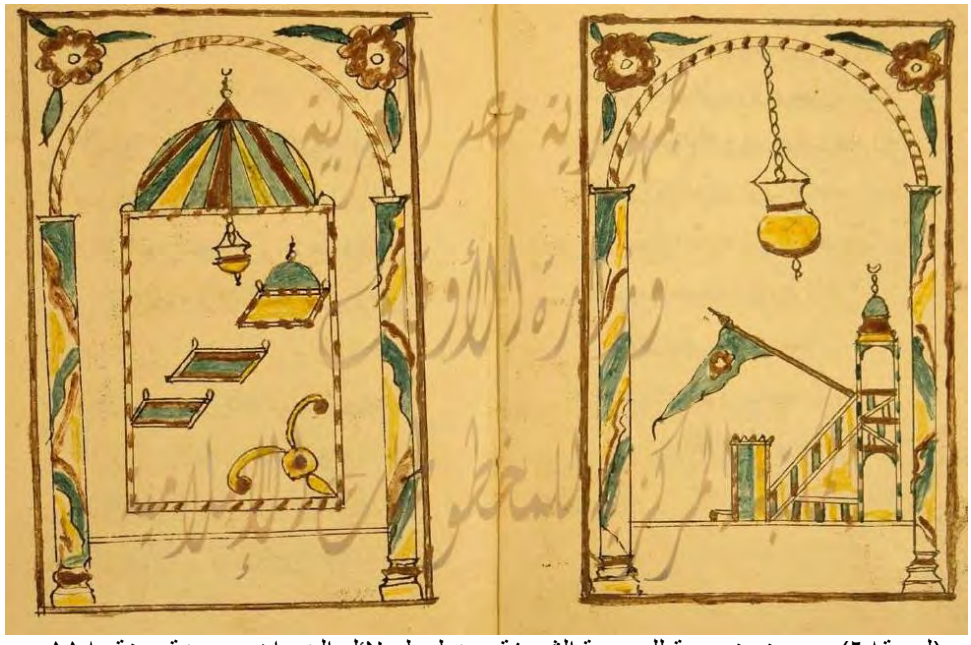
(لوحة٦٤) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١٢٧٣هـ
محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية

(لوحة٦٥) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١٢٨٦هـ
محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية

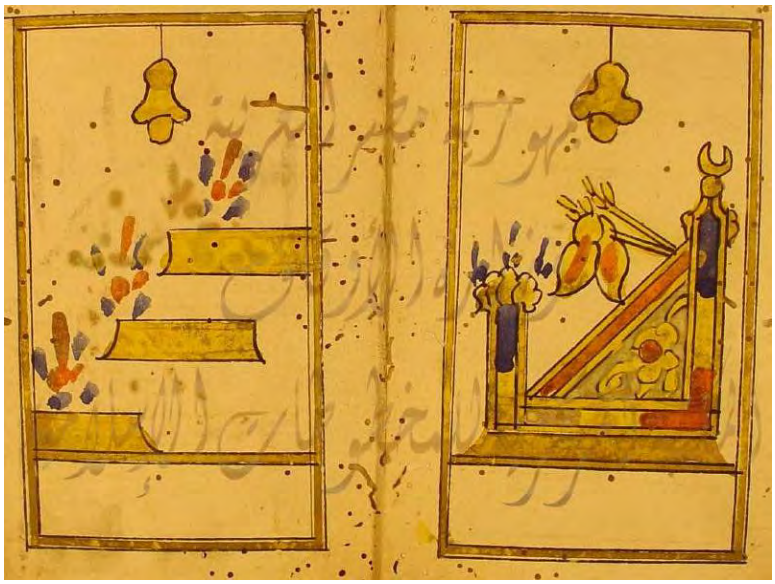
(لوحة٦٦) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١٢٧٤هـ
محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية



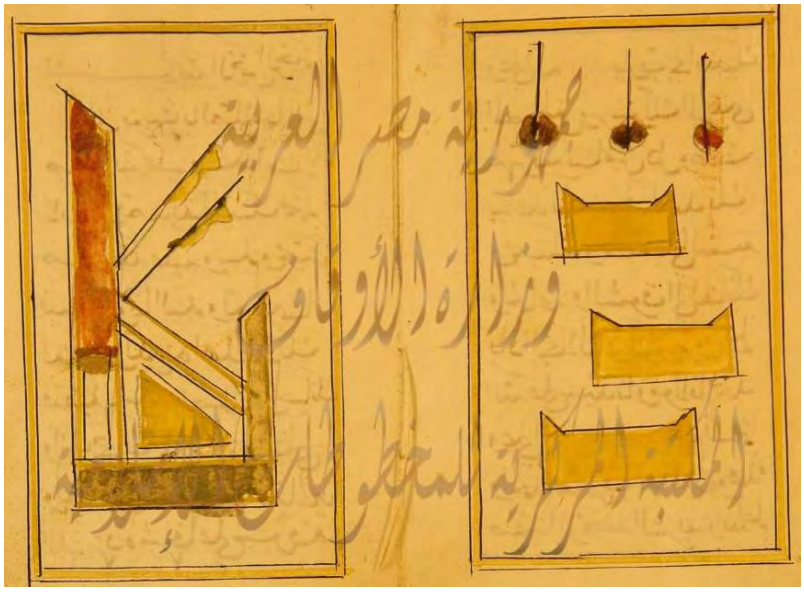
(لوحة٦٧) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١٢٤٥هـ
محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية



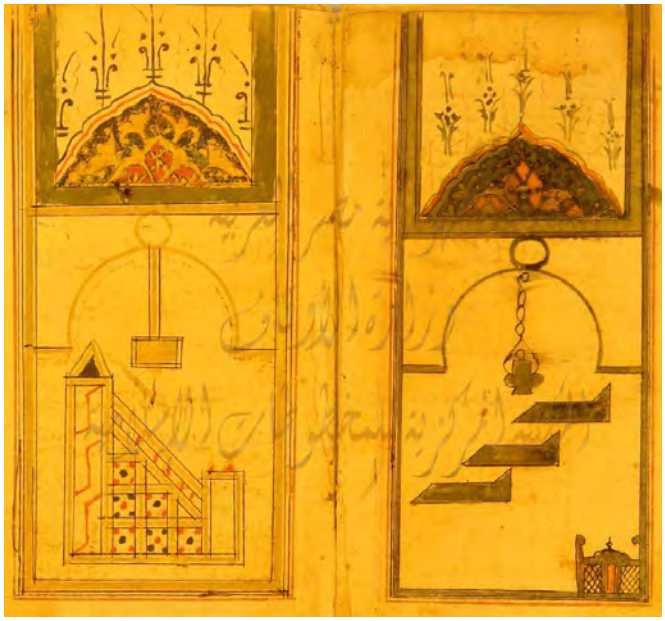
(لوحة٦٨) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخة بسنة١١٨٠هـ
أو ١٢٨٠هـ محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية



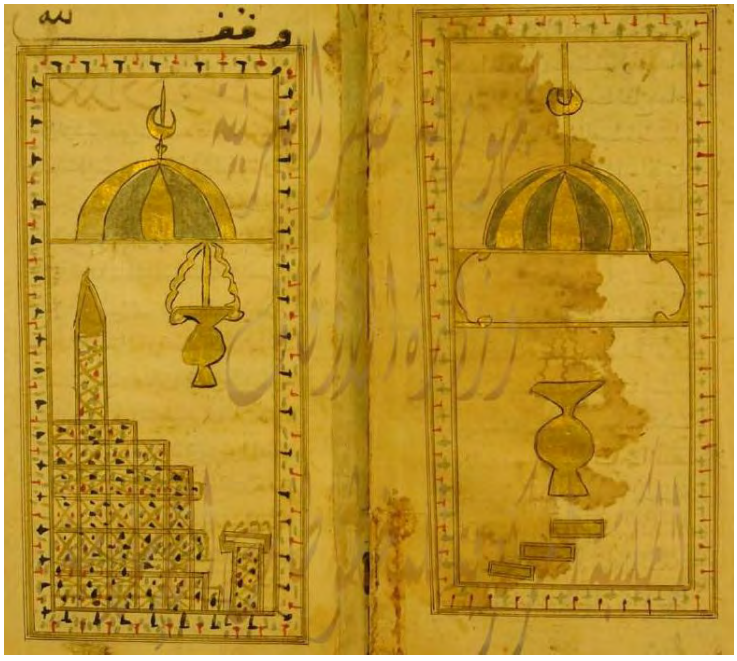
(لوحة٦٩) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١٢٨٩هـ محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية



(لوحة٧٠) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١٢٧٥هـ محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية



(لوحة٧١) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بالقرن١٢هـ/١٨م
محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية



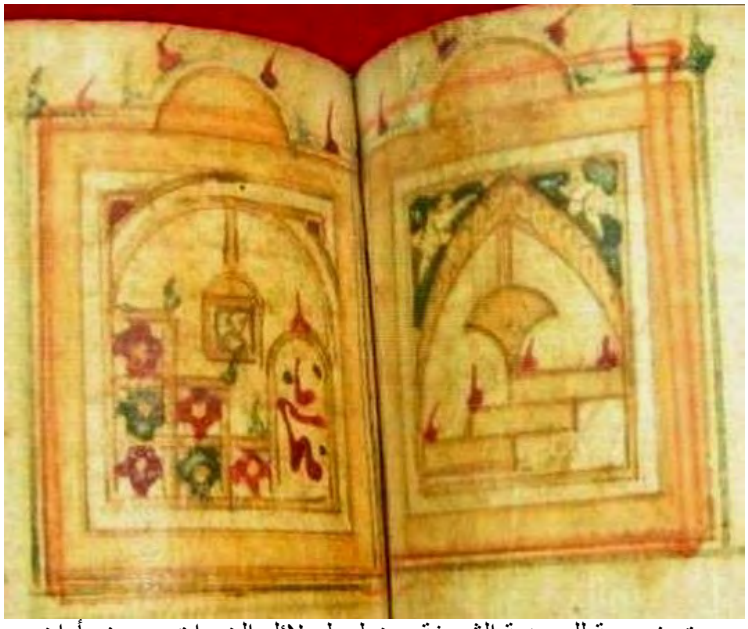
(لوحة٧٢) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بالقرن١٢هـ/١٨م محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف

(لوحة٧٣) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بسنة ١٣٠٠هـ محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية

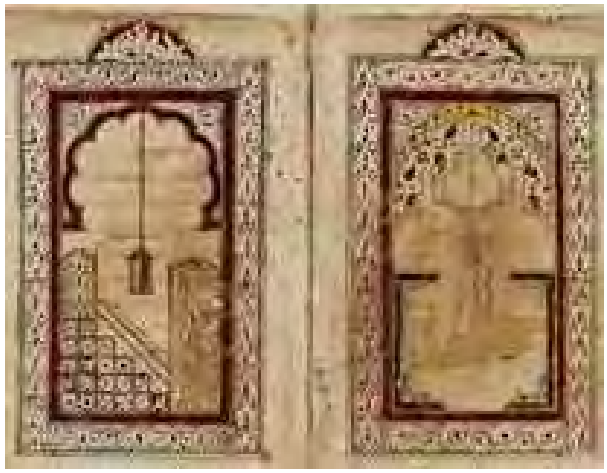
(لوحة٧٤) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بأواخر القرن١٠هـ/١٦م وبداية القرن ١١هـ/١٧م من تركيا محفوظ بمتحف إسرائيل.عن:
p.132.،pl.156،Islamic Painting In Israel،Milsten.(R)

(لوحة٧٥) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بأواخر القرن١٠هـ /١٦م من المغرب.عن
http://www.christies.com/lotfinder/books-manuscripts/muhammad-bin-sulayman-al-jazuli-dalail-al-khayrat-5422242-details.aspx

(لوحة٧٦) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بأواخر القرن١٠/١٦م وبداية القرن١١هـ/١٧م محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية- وزارة الأوقاف المصرية

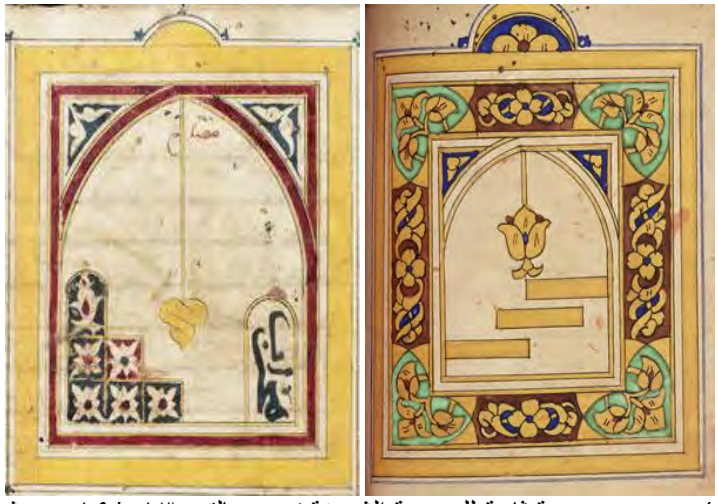


(لوحة٧٧) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات مؤرخ بأواخر القرن١٠/١٦م وبداية القرن١١هـ/١٧م.عن:
http :// Saudi . dubizzle .com / arljeddah / items _for_sale /books / listing /10 listing _ 19297d103492656a78be8f3c7724eb3911 show.



(لوحة٧٨) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات من المغرب مؤرخ بسنة ١٧٠٧م.عن:
http://www.artvalue.com/auctionresult--morocco-19-morocco-dala-il-al-khayrat-3268319.htm

(لوحة٧٩) صورة مزدوجة للروضة الشريفة بمخطوط دلائل الخيرات المؤرخ بالقرن١٣هـ/١٩م من الجزائر محفوظة بمتحف الشيخ فيصل بن قاسيم الثاني.عن:
life in minutes .com 1876x1224.



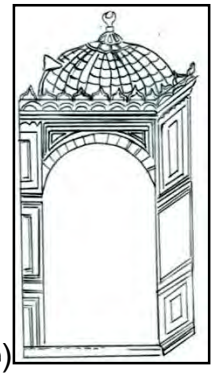
(لوحة٨٠-٨١) صورة مزدوجة ثانية للروضة الشريفة تؤرخ بالقرن١٣هـ/١٩م من شمال أفريقيا ربما من المغرب.عن:
https://www.bonhams.com/auctions/21359/lot/141/

(لوحة٨٢) صورة مزدوجة ثالثة للروضة الشريفة تؤرخ بالقرن١٣هـ من شمال أفريقيا.عن:
http://tamocha1984.skyrock.com

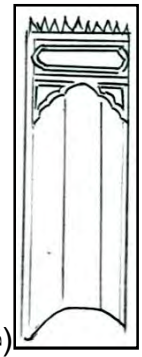
(لوحة٨٣) صورة مزدوجة للروضة الشريفة تؤرخ بالقرن١٢-١٣هـ ، محفوظة بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية

(لوحة٨٤) صورة مزدوجة للروضة الشريفة مؤرخة بسنة١٣٠٣هـ من المغرب.عن:
www.bikhir.ma.

(لوحة٨٥) صورة مزدوجة للروضة الشريفة مؤرخة بسنة١٣١٩هـ من الزاوية التاغية في ليبيا.عن:
http://www.zawiah.com/dhaiir.htm



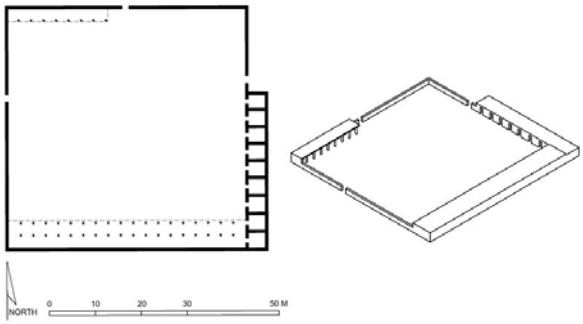
(شكل١)الحجرة النبوية الشريفة



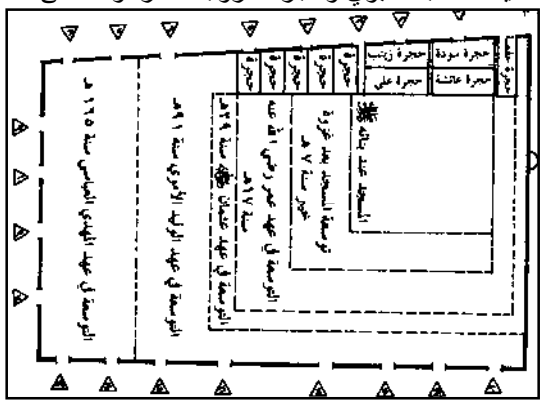
(شكل٢) المحراب العثماني

(شكل٣)المشكاة

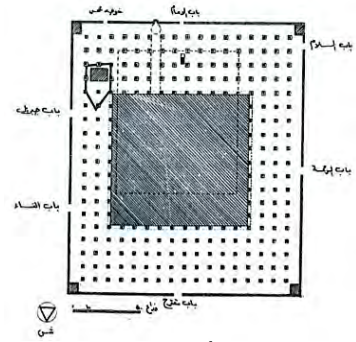
(شكل٤) ثريا ذات قرايات



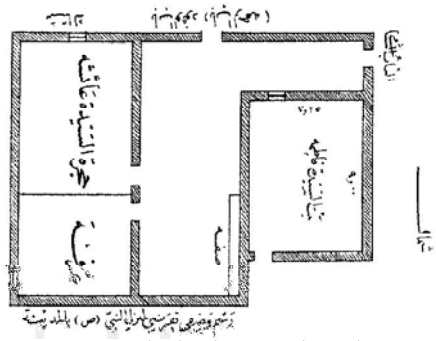
(شكل٥) تخطيط المسجد النبوي وحجرات زوجات الرسول صلى الله عليه وسلم



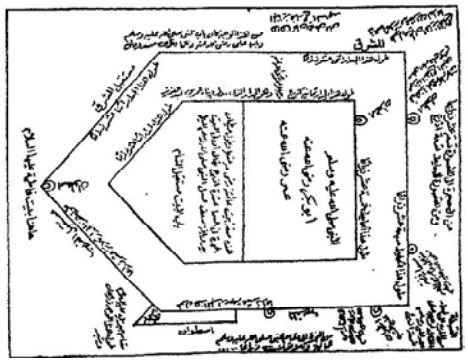
(شكل٦) رسم تقريبي لمواقع الحجرات الشريفة قبل هدمها.عن:
محمد إلياس عبدالغني، بيوت الصحابة حول المسجد النبوي، شكل١،ص١٤.



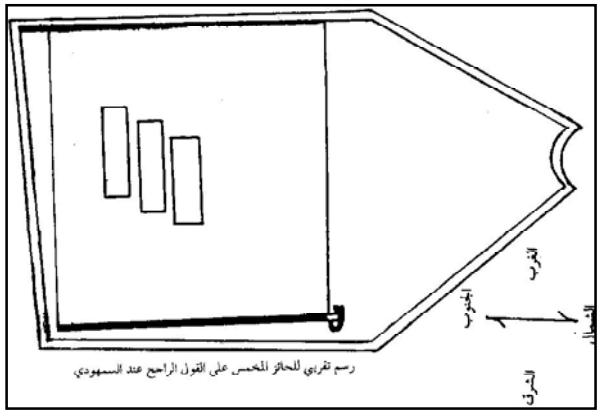
(شكل٧) تخطيط المسجد النبوي في العصر الأموي،عن:صالح لمعي مصطفي،المدينة المنورة تطورها العمراني وتراثها المعماري، شكل٥٣، ص٦٨



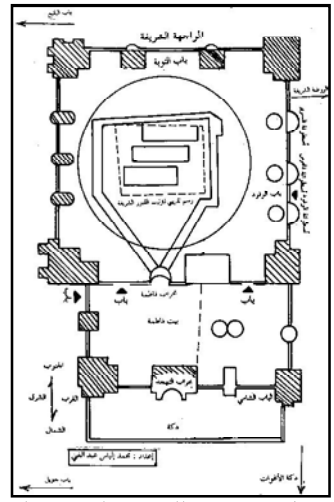
(شكل٨) محمد لبيب البتنوني، الرحلة الحجازية،ص٢٥٠-٢٥١



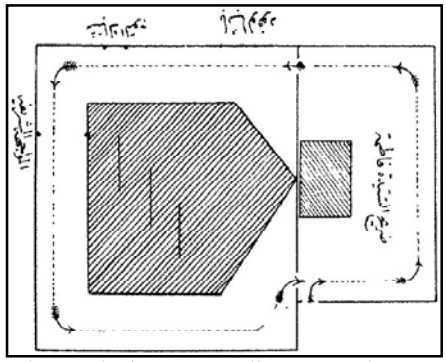
(شكل٩) الحاجز المخمس حول الحجرة النبوية الشريفة.عن: ابن النجار، الدرة الثمينة في تاريخ المدينة،ص٢١٦.



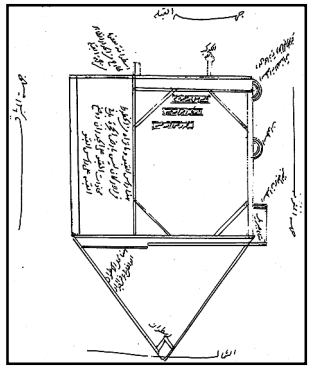
(شكل١٠) الحاجز المخمس حول الحجرة النبوية الشريفة.عن: محمد إلياس عبد الغني، تاريخ المسجد النبوي،ص١٧١



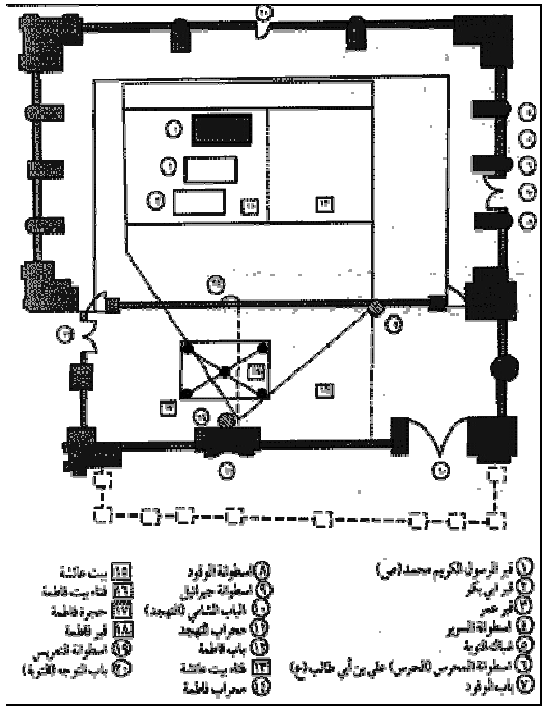
(شكل١١) رسم للحجرة النبوية والمقصورة حولها،محمد إلياس عبد الغني، تاريخ المسجد النبوي،ص١٥٦



(شكل١٢) رسم للمقصورة حول الحجرة النبوية الشريفة.عن: البتنوني، الرحلة الحجازية، ص٢٥٠-٢٥١

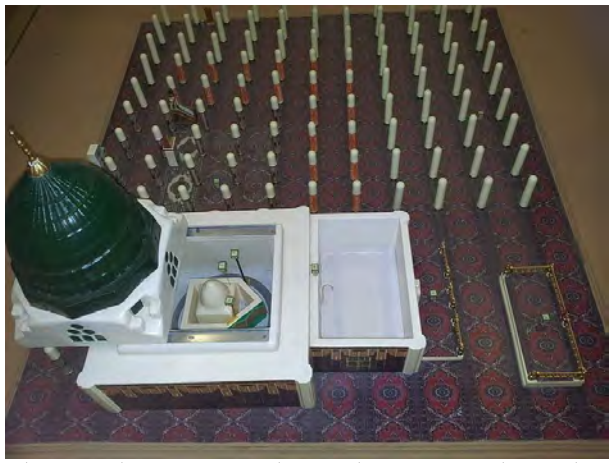


(شكل١٣) القبة في عصر قلاوون، السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى،ج٢،صورة٤،ص٤١١

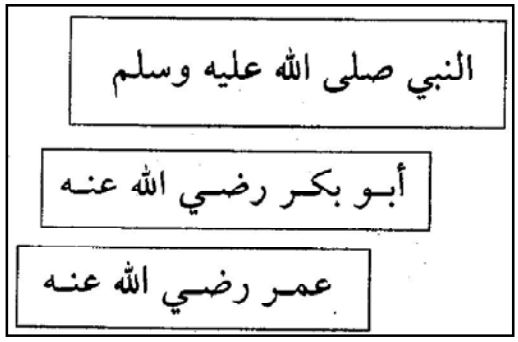


(شكل١٤) تخطيط الحجرة النبوية الشريفة والمقصورة حولها والدكة.تاريخ المراقد، دائرة المعارف الحسينية،الجزء١٠٦

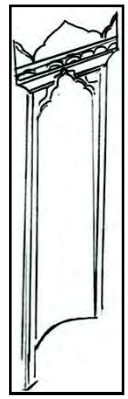
http://www.imamreza.net/arb/imamreza.php?id=1932&page=3



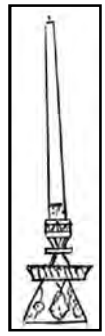
(شكل١٥) رسم لحدود المسجد النبويمن عصر الخلافاء الراشدين يوضح الروضة والحجرة النبوية الشريفة بقبتيها وحجرة السيدة فاطمة الزهراء ودكة الصفة.عن:
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%AC%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%A8%D9%88%D9%8A.



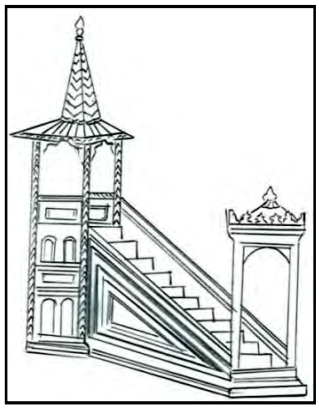
(شكل١٦) ترتيب القبور الشريفة. عن: السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى ،ج٢، ص٣٠٩



(شكل١٧)



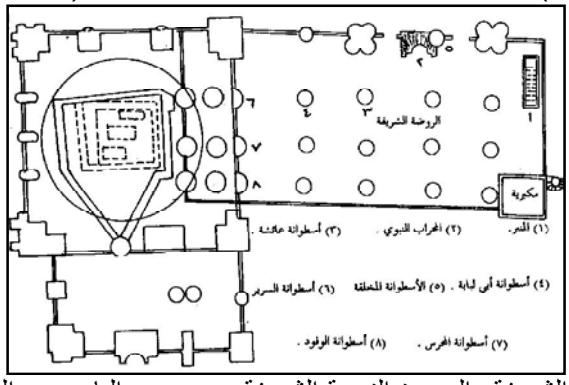
(شكل١٨)



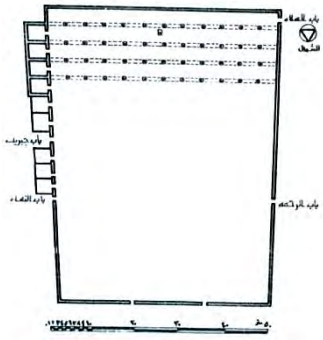
(شكل١٩) المنبر النبوي

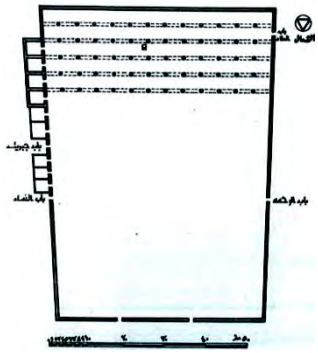
(شكل٢٠)

(شكل٢١)



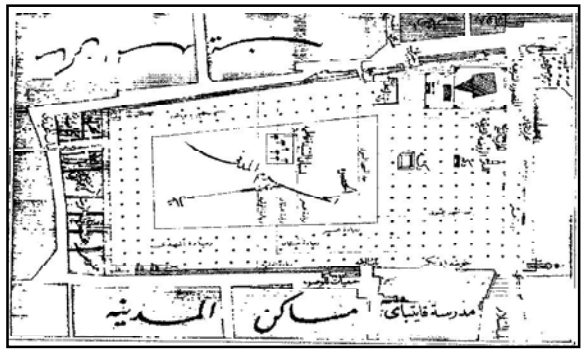
(شكل٢٢) الروضة الشريفة والحجرة النبوية الشريفة.عن: محمد إلياس عبد الغني، تاريخ المسجد النبوي،ص١١٥



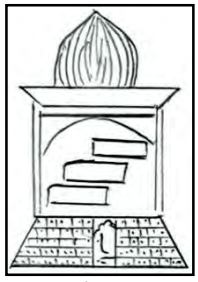


(شكل٢٣) تخطيط المسجد في عهد الخليفة عمربن الخطاب. (شكل٢٤) تخطيط المسجد في عهد الخليفة عثمان بن عفان

صالح لمعي مصطفي، المدينة المنورة تطورها العمراني وتراثها المعماري،ص٦٣-٦٤



(شكل٢٥) تخطيط المسجد في عصر السلطان عبد المجيد.عن: البتنوني، الرحلة الحجازية ،ص٢٤٤



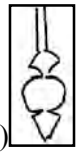
(شكل٢٨)

(شكل٢٧)

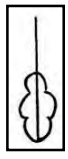
(شكل٢٦)

(شكل٣٢)

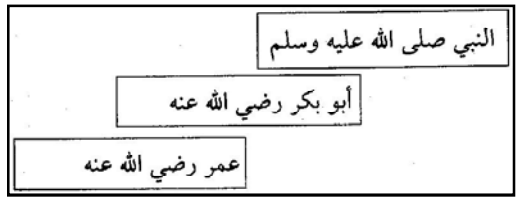
(شكل٣١)



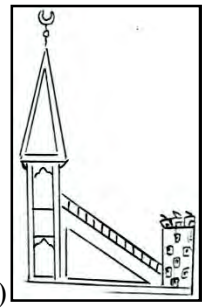
(شكل٣٠)

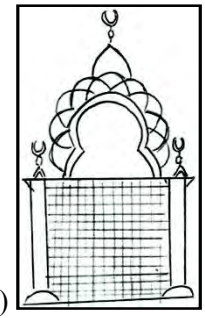


(شكل٢٩)

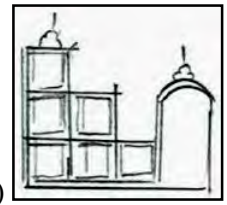


(شكل٣٣) ترتيب القبور الشريفة.عن: السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ج٢،ص٣١٤


(شكل٣٦)


(شكل٣٥)

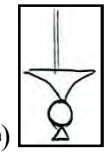
(شكل٣٤)


(شكل٣٩)

(شكل٣٨)

(شكل٣٧)

(شكل٤٢)


(شكل٤١)

(شكل٤٠)

المنشآت الحربية الحمادية (الجزائر) (٣٠٨-٥٤٧هـ/١٠٠٧-١١٥٢م)

د. موسى هيصام•

مقدمة:

الدولة الحمادية (الجزائر) من الدول الإسلامية المستقلة التي قامت في المغرب الأوسط، منفصلة عن الدولة الزيرية(٣٦١-٥٤٣هـ/٩٧٢-١١٤٨م).

ينسب الحماديون إلى مؤسس دولتهم، حماد بن بلكين بن زيري الصنهاجي(ت.٤١٩هـ/١٠٢٨م)، الذي تمكن سنة ٣٩٨هـ/١٠٠٧م، من إرساء قواعد القلعة التي حملت اسمه، وورد ذكرها في أغلب مصنفات الرحالة والمؤرخين، بتسميات مختلفة منها: " قلعة حماد"، " قلعة بني حماد"،" قلعة أبي طويل"، استنادا إلى الاستحكامات الحربية التي تميزت بها، وبموقعها الهام المحاذي لسفح جبل " تاقربوست" المطل على الفضاء الواسع لسهل الحضنة الشهير، الذي يعد بداية الهضاب العليا المفتوحة بدورها على صحراء مترامية الأطراف هي الصحراء الجزائرية الكبرى.

فبعد تجربة الدولة الرستمية التي أسسها "عبد الرحمن بن رستم"، والتي استقلت بحكم المغرب الأوسط ما بين(١٤٤-٢٩٦هـ/٧٦١-٩٠٩م). كانت التجربة الثانية أكبر وأكثر فعالية وتأثيرا، والمتمثلة في الدولة الحمادية التي ذاع صيتها حينها، بفضل مكانتها السياسية والعسكرية، وتأثيرها الاقتصادي، وإشعاعها الحضاري، إن على مستوى عاصمتها الأولى" القلعة" ما بين ٣٩٨-٤٦١هـ/١٠٠٧-١٠٦٨م، أو عاصمتها الثانية الناصرية (بجاية) ما بين ٤٦١-٥٤٧هـ/٩٧١-١١٥٢م، فقد وصف الرحالة البكري(ت.٤٨٧هـ/١٠٩٤م) مكانتها المتميزة بقوله:" تمصرت - القلعة- عند خراب القيروان..وهي اليوم مقصد التجار، وبها تحل الرحال من العراق والحجاز، ومصر والشام، وسائر بلاد المغرب..".

ودعمه الإدريسي(ت.٥٦٠هـ/١١٦٤م) بما ذهب إليه، بأن جعلها " قاعدة المغرب الأوسط"، وانهاها المؤرخ المراكشي(ت.٦٤٧هـ/١٢٥٠م) مبرزا ما بلغه الحماديون في فترة قوتهم:" قلعة بني حماد .. هي معقل صنهاجة الأعظم، وحرزهم الأمنع، فيها نشأ ملكهم، ومنها انبعث أمرهم".

يوعز تأسيس الدول المستقلة بالمغرب الإسلامي وطبعها بالطابع العسكري، إلى ظروف وعوامل جوهرية، مثلت فيها التركيبة القبلية، منطلقا لنجاح العديد من الحركات السياسية، والدعوات المذهبية، وما رافقها من جهود عسكرية واقتصادية وفكرية، لتثبيت تلك الكيانات، والمحافظة على ديمومتها.

• جامعة" الدكتور يحيى فارس" بالمدية - الجزائر

فقد برزت العصبية الصنهاجية بفرعها الشمالي، انطلاقا من التفوق العسكري لتأسيس المدينة التي تحولت إلى دولة، في محاولة لإحداث التوازنات السياسية والقبلية في المنطقة، عقب صعود غريمتها كتامة شمالا، وزناتة غربا.

فالأولى كانت النواة الصلبة لعصبية الدولة الفاطمية التي غرس بذرتها كل من الداعيين الشيعيين الإسماعليين: أبا سفيان والحلواني، ومكن لها أبو عبد الله الشيعي انطلاقا من قلعة ايكجان ـ بضواحي سطيف ـ وتربع على عرشها عبيد الله المهدي، أول إمام فاطمي سنة ٢٩٧هـ/٩١٠م.

في حين ناصرت الثانية الدولة الأموية في الأندلس، استنادا إلى طموحاتها السياسية، وقناعاتها المذهبية، إذ اعتبرت القبيلة نفسها مستهدفة لاعتبارات جغرافية، فقد عدت مضاربها ممرا حتميا للجيش الفاطمي في طريقه لتحقيق مشروع الدولة التوسعي لضم العدوتين لممتلكاتها، ومناطق نفوذها، ابتداء من العقد الأول من القرن الرابع الهجري(١٠م).

بين هذا وذاك التأم شمل صنهاجة بزعامة رجل جمع خصالا عدة، أهلته لقيادة القبيلة للقيام بأدوار متميزة على مدار قرنين ونصف من الزمن تقريبا، أي من سنة ٣٢٤م/٩٣٥م تاريخ تأسيس مدينة آشير العاصمة الأولى للدولة الزيرية، وانتهاء بسقوط عاصمتهم المهدية بتونس على يد النورمان سنة٥٤٣هـ/١١٤٨م، والناصرية(بجاية) العاصمة الثانية للدولة الحمادية سنة ٥٤٧هـ/١١٥٢م على يد الموحدين.

هذه التحديات وغيرها التي واجهت المغرب الأوسط، إن على مستوى الصراع بين الكيانات السياسية الكبرى والصغرى، وكذا الصراع بين العصبيات القبلية، أو بين بطون القبيلة الواحدة، جعل العسكرة هي الميزة الغالبة التي طبعت واقع الأحداث خلال الفترة الممتدة ما بين القرنين الرابع والسادس الهجريين (١٠- ١٢م)، فكانت الدولة الحمادية المستقلة عن الدولة الزيرية رسميا سنة ٤٠٥هـ/١٠١٤م بقاعدتيها العسكريتين "قلعة بني حماد"، عاصمتها الأولى، والناصرية عاصمتها الثانية.

فكان التركيز من جانبها كغيرها من الدول التي عاصرتها نحو استحداث المنشآت الحربية الدفاعية والهجومية، في شكل مدن، وقلاع، وحصون، وأسوار، باعتبارها وسائل جوهرية استخدمت لضمان المحافظة على سيادة الدولة، استمرار وجودها، وحماية ساكنيها، خاصة الدولة الحمادية كونها ولدت من رحم الصراع داخل البيت القبلي الصنهاجي الواحد، ليتطور إلى تمدد وتوسع على حساب قوى أخرى، بحكم الجوار أولا، أو الصراع المذهبي ثانيا.

وانطلاقا من إشكالية العسكرة التي طبعت الدولة في هياكلها وتوجهاته، وحتى في إنشاءاتها العمرانية، اتجهت لمناقشتها، وتفكيك عناصرها وفق مايلي:

- التعريف بطبيعة المنشآت العسكرية وأهميتها.
- عرض لأنواع وأشكال الاستحكامات العسكرية الحمادية.

- تقييم لأداء المنشآت العسكرية استشهادا بالظواهر التاريخية المختلفة.
- واقعها الأثري الحالي، ومدى الاستفادة منه سياحيا.

١ـ التعريف بطبيعة المنشآت العسكرية وأهميتها:

الدولة الحمادية واحدة من الدول التي قامت في المغرب الأوسط، ضمن فضاء القسم الغربي من الدولة الإسلامية ابتداء من القرن الخامس الهجري، ووفق إطار جغرافي امتد من الناصرية (بجاية) شرقا، إلى وادي ملوية وراء تلمسان غربا[١]، لتعرف هذه الحدود اتساعا أشمل في العهد الحمادي ممتدة من مدينة بونة شرقا – كحد فاصل بين المغربين الأوسط والأدنى (إفريقية) – إلى مدينة تلمسان وما والاها كفاصل بين المغربين الأوسط والأقصى[٢].

ساهم "حماد بن بلكين" (٤٠٥-٤١٩ هـ / ١٠١٤-١٠٢٨م) مؤسس الدولة في دعم الدولة الأم(الزيرية) قبل إعلان انفصاله عنها سنة ٤٠٥هـ / ١٠١٤م، كرجل حرب عرف بشجاعته وإقدامه، في تحقيق مكاسب عدة، لصالح ابن أخيه "باديس بن المنصور" سنة ٣٨٧هـ/٩٩٧م، الذي كلفه بمتابعة بطون قبائل "زناتة " والعمل على وضع حد لهجماتهم المتكررة على الحدود الغربية لدولته، مقابل ذلك كلفه بالإشراف على تسيير شؤون المغرب الأوسط، خاصة المنطقة المحصورة بين جبل أوراس شرقا إلى تلمسان وملوية غربا[٣]، وما زاد في تشجيعه على ذلك بناؤه للقلعة سنة ٣٩٨هـ /١٠٠٦-١٠٠٧م، فاستغل محاولة "باديس" لتقويض سلطته على ولايته، فكانت سببا مباشرا لإعلان المواجهة العسكرية بين الطرفين، وإيذانا بانقسام ملك الدولة الصنهاجية إلى فرعين: الأول بالمغرب الأدنى(الدولة الزيرية)، والأخرى بالمغرب الأوسط(الدولة الحمادية)، وعليه مر تاريخها من التأسيس حتى السقوط بالفترات الثلاث التالية:

الفترة الأولى:(٤٠٥-٤٤٣هـ/١٠١٤-١٠٥١م)

ببناء "حماد" لقلعته سنة ٣٩٨هـ/١٠٠٧م، التي جعلها قاعدة لاستقلاله سياسيا عن الدولة الزيرية، ومذهبيا عن الخلافة الفاطمية الإسماعلية الشيعية، وإعلانه بالمقابل ولائه للعباسيين خلافة، وللسنة مذهبا ابتداء من

---

[١] لقبال موسى وبورويبة رشيد وآخرون، الجزائر في التاريخ - العهد الإسلامي- من الفتح إلى بداية العهد العثماني، ج٣،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط ١٩٨٤، ص ١٣.

[٢] ابن أبي دينارعبد لله محمد القيرواني، المؤنس في أخبار إفريقية و تونس، تحقيق وتعليق محمد شمام، المكتبة العتيقة، تونس، ط٣،١٣٨٧ هـ، ص٩٥.

[٣] ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، مكتبة المدرسة، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط ١٩٧٩، ص٥١٩.

سنة ٤٠٥هـ/١٠١٤م٤، مما نتج عنه صراع مرير بين أبناء الأسرة الصنهاجية الواحدة.

الفترة الثانية:(٤٤٣-٤٨١ هـ/١٠٥١-١٠٨٩م)

بلغت فيها الدولة الحمادية أوج عظمتها[٥] اتساعا، وحضارة وثقافة، خاصة على عهد أميرها "الناصر بن علناس"، الذي نقل عاصمة الدولة من القلعة إلى الناصرية (بجاية) سنة ٤٦١ هـ/ ١٠٦٨م[٦]، في محاولة منه لعزل الهلاليين، وفتح آفاق جديدة لدولته.

الفترة الثالثة: (٤٨١-٥٤٧ هـ/١٠٩-١١٥٢ م)

تقلص خلالها نفوذهم تدريجيا، رغم نشاطهم البحري الكبير في صد النورمان بقيادة ملكهم "روجرII" ووضع حد لتواطؤ حكام إفريقية معهم، بحملات "العزيز بن المنصور" وخليفته "يحي" على المهدية وما والاها[٧].

فكان الحماديون في مستوى التحدي بنائهم لقوة حربية برية وبحرية كبيرة أهلتهم لمباشرة إما التوسع برا على حساب جيرانهم، أوالمبادرة بالهجوم انطلاقا من موانئها المنتشرة عبر الساحل، ممتدة من ميناء بونة شرقا مرورا بميناء جيجل وبجاية، وجزائر بني مزغنة، وصولا إلى تنس غربا، فكانت مبادراتها العسكرية البحرية المتعددة التي فوتت الفرصة على المسيحيين في الوصول إلى إفريقية والمغرب، رغم غاراتهم الناجحة على بونة، وجيجل وشرشال وتنس والمهدية (بإفريقية) بين ٥٣٧-٥٤٣هـ/١١٤٢-١١٤٨م [٨]. إلى أن سلم مشعل الجهاد البحري الذي حملوه، للموحدين بعد استيلائهم على ملك الحماديين عشية امتلاكهم لبجاية ثم القلعة في سنة ٥٤٧هـ/١١٥٢م، وعقب تنسيق عسكري بينهما في صدّ العدو النورماني المشترك قبل هذا التاريخ.

---

[٤] العدوي إبراهيم أحمد، بلاد الجزائر تكوينها الإسلامي والعربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط١٩٧٠، ص١٧٣.

[٥] اسماعيل العربي، دولة بني حماد ملوك لقلعة و بجاية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط١٩٨٠، ص١٣٨.

[٦] داود بن يوسف سليمان، حلقات من تاريخ المغرب الإسلامي، مطبعة أبو داود، الجزائر، ط ١٩٨٣، ص ٨٣.

[٧] ابن عذاري المراكشي، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب ج١، ترجمة وتحقيق ليفي بروفنسال، وكولان(ج . س)، دار الثقافة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣، ص ٣١٢؛ ابن خلدون عبد الرحمن، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، ج٦، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ط ١٩٨٣، ص ٣٣١.

[٨] ابن عذاري، نفسه، ج١، ص٣١٣؛ المطوي محمد لعروسي، الحروب الصليبية في المشرق والمغرب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط ١٩٨٢، ص٢٢٤؛ بوتشيش إبراهيم القادري، تاريخ الغرب الإسلامي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١٩٩٤، ص ٧٢.

وانعكس هذا التفوق العسكري على الجانب الحضاري، إذ ولد استقرارا سياسيا ساهم بصورة مباشرة في حيوية النشاط الاقتصادي للدولة بفعل التحصينات العسكرية المتنوعة في شكل مدن، أو حصون، أو قلاع ، أو أبراج مراقبة، مكنها من تأمين طرق التجارة بين الأمصار فيما بينها داخليا، أو بين مدنها ومدن خارجة عن سلطتها من جهة أخرى ، ونشط حركة السلع خاصة عبر طريق التجارة التقليدي، الرابط بين القلعة وبلاد السودان غربا عبر مدينة سجلماسة[٩]، ومنه إلى المدن الساحلية ، بازدهار المراكز التجارية البحرية الحمادية انطلاقا من بجاية إلى المشرق وأوروبا، فغدت بذلك مركز عبور هام للتجارة العالمية وقد أعطى الإدريسي وصفا حيا لحيوية ذلك النشاط فقال: " ومدينة بجاية .. عين بلاد بني حماد، السفن إليها مقلعة، وبها القوافل منحطة.. وأهلها يجالسون تجار المغرب الأقصى، وتجار الصحراء والمشرق وتباع البضائع بالأموال المقنطرة "[١٠].

هذه المعطيات كلها جعلتنا نفصل بين مرحلتين تاريخيتين متمايزتين من عمر الدولة الحمادية في جانبها العسكري:

أما الأولى: فامتدت من التأسيس إلى نقل مقر العاصمة من القلعة إلى بجاية وأهم مواصفاتها: الاتجاه نحو وضع الأسس الأولى للدولة وفي مقدمتها إنشاء قوتها العسكرية ممثلة في الجيش النظامي المتكون عادة من الأفراد الذين يتلقون ممارسة وتدريبا حربيا دائما، مما يجعلهم على استعداد دائم للذود عن حياض الدولة، والأخطار التي تهددتها، وقد أمكن لهذا الجيش تحقيق انتصارات عدة، بتعدد المواجهات التي خاضها ضد خصوم الدولة، وتمكن من تثبيت ركائزها، ووسع إطارها، وحافظ على حدودها رغم التحديات التي واجهتها.

المرحلة الثانية: ويؤرخ لبدايتها بإنشاء "الناصر بن علناس" لمدينة بجاية ذات الموقع الهام المفتوح على البحر ثم تمصيرها واتخاذها عاصمة جديدة بديلة عن القلعة منذ ٤٦٠هـ/١٠٦٨م. خلالها أضحت الدولة أكثر قوة ومهابة، بانتقالها من مرحلة التأسيس إلى البناء الحضاري الحقيقي، تجلى ذلك في الانجازات المحققة التي انتقل فيها الجيش إلى قوة أكثر فعالية وخبرة وتنظيما، خاصة جمعه بين فئتين: قوات برية وأخرى بحرية، بامتلاك الدولة لأسطول حربي ساعدها على صناعته، انفتاحها على الواجهة المتوسطية، ووفرة الإمكانات المادية خاصة البحرية منها، إضافة إلى حجم التحديات الجديدة التي فرضت عليها في إطار الصراع بين الشرق والغرب، الذي أصبحت تمثل أحد أطرافه الرئيسية في الحوض الغربي للمتوسط بحكم قدرة جيشها القتالية، والاستناد إلى التحصينات العسكرية التي أقامتها بالمنطقة، مما مكنها

[٩] الجنحاني الحبيب، المغرب الإسلامي،الحياة الاقتصادية والاجتماعية(٣-٤ هـ / ٩-١٠م)، الدار التونسية للنشر، تونس، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط ١٩٧٨،ص ١٧٦.

[١٠] الإدريسي أبو عبد الله محمد، صفة المغرب وأرض السودان ومصر والأندلس- مأخوذ من " كتاب نزهة المشتاق في اختراق الأفاق"، مطبعة بريل، ليدن، ط ١٩٦٨، ص ٦٣.

من كسب الزيادة سياسيا وعسكريا، وضمان التوسع الدائم بامتلاك مناطق نفوذ جديدة على حساب جيرانها[١١].

أما المنطلق الثاني للاتجاه نحو المنحى التحصيني للمدن والمواقع الحمادية، فهو الصراع السياسي، والمواجهات الحربية بينهم وبين بني عمومتهم الزيريين، منذ القطيعة التي حدثت بين الطرفين، والتي انتهت إلى استقلال "حماد بن بلكين " بالمغرب الأوسط سنة ٤٠٥هـ/١٠١٤م، وتأسيسه لقاعدته العسكرية المحصنة، وعاصمة دولته "قلعة بني حماد"[١٢]، لاتخاذها منطلقا هجوميا ودفاعيا في وجه خصومه، عند قيامهم بأية محاولة لاسترجاع ما فقدوه[١٣]. ومنها على سبيل المثال لا الحصر محاصرتهم للقلعة وعجزهم عن دخولها وامتلاكها، خلال الفترة الممتدة ما بين سنة ٤٠٦-٤٠٨/١٠١٤-١٠١٧م، على عهدي كل من "باديس" و"المعز" الأميرين الزيريين، وتكررت المحاولات والمواجهات بين الطرفين طوال حياة الدولتين، وتغير مسار ذلك بالنسبة للحماديين من حالة الدفاع إلى الهجوم في عهد "الناصر بن علناس" (٤٥٤-٤٨١هـ/١٠٦٢-١٠٨٨م)، أو خليفة "المنصور" (٤٨١-٤٩٨هـ/١٠٨٨-١١٠٤م)، وصولا إلى آخر ملوكهم يحي بن العزيز (٥١٥-٥٤٧هـ) الذي جدد الحملات البرية والبحرية ضدهم[١٤].

أما الاعتبار الثالث: فيعود إلى الموقع الوسطي الذي تميزت به الدولة الحمادية والذي كان حافزا قويا لتوظيفه تجاريا سواء في عهد القلعة أو بجاية، فدفعهم إلى ضرورة الاهتمام بتحصين المدن ونقاط المراقبة تأمينا للطرق التجارية، وحماية لمداخيل الدولة.

فالقلعة مثلث منطقة اتصال حيوية بين الشرق والغرب خلال النصف الأول من القرن الخامس الهجري فيما عرف بطريق السودان، فتنوعت بذلك أنشطتها الاقتصادية عموما، والتجارية خصوصا[١٥]، وغدت قبلة القوافل واتسعت خيراتها،

---

[١١] ابن الأثير أبو الحسن عبد الواحد الشيباني الجزري، الكامل في التاريخ، ج٩، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٦٧، ص٤٧.

[١٢] النويري شهاب الدين أحمد، نهاية الأرنب – ج ٢٤ (الجزء ٢٢ حسب تصنيف النويري) تحقيق محمد جابر عبد العالي الحيني ومراجعة ابراهيم مصطفى المكتبة العربية، يصدرها المجلس الأعلى بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب (مركز التحقيق التراث) القاهرة، مصر، ط ١٩٨٤ م / ١٤٠٤ هـ،ج٢٤، ص ص١٩٢،١٩٤؛ ابن عذاري،المصدر السابق،ج١، ص ص٢٦١، ٢٦٤.

Golvin Lucien, Le Magrib Central à l'Epoque des Zirides, Recherches d'Archéologie et d'Histoire Arts et Métiers Graphique, Paris,1957, p105 ; Cornevin Robert , histoire de l'afrique,des Origins au XVI siecle, Paris 1967, T I , p 270.

[١٣] بدر أحمد، تاريخ المغرب والأندلس، المطبعة الجديدة، دمشق ،سوريا، ط ١٩٨٠، ص١٦٢.

[14]Boruouiba Rachid, l'Art Religieux Musulman en Algérie, S.N.E.D, Alger,1973, p 22.

[١٥] الإدريسي، المصدر السابق، ص٨٦.

وكثر مالها، أما بجاية بمنفذها البحري فلعبت هي الأخرى دور الوسيط بين المغرب وأوربا وسائر مناطق العالم، إذ ذكر الإدريسي أن استحوذت على أقاليم وأعمال ومزارع مما اوجد وفرة في مادة الحنطة وسائر الحبوب، والتي كانت تصدر إلى كل الآفاق بواسطة مختلف أنواع المراكب[١٦].

وهو ما يعطي صورة ناصعة عن حيوية الحركة التجارية والنشاط الفعال للمدن الحمادية، ومن ثم حتمية حمايتها من غارات المعتدين نظرا لتعدد خصومهم، وطبيعة الموقع الذي يحتلونه.

وساهمت المتغيرات السياسية والعسكرية التي عرفتها بلاد المغرب كمنطلق رابع أي توتر العلاقات بين الفاطميين وحلفائهم الزيريين حول إفريقية والمغرب، منذ القطيعة السياسية والمذهبية التي حدثت بين الطرفين على عهد الخليفة الفاطمي المستنصر بالله سنة٤٤٠هـ/١٠٤٨م[١٧]، واستعمال القبائل العربية[١٨] انطلاقا من صعيد مصر صوب إفريقية في محاولة دفعها للقضاء على ملك الزيريين، ومنها الانتقال إلى المغرب الأوسط، مما دفع الحماديين إلى بناء تحصينات جديدة يؤمّنون بها حدود دولتهم[١٩]، فكان إنشاء مدينة بجاية المنفذ البحري لقلعة بني حماد، والتي أحيطت بحصون وأبراج لتحقيق أغراض دفاعية، تتمثل أساسا في مراقبة تحركات الهلاليين بالمنطقة، والتي أشار الإدريسي إلى بعضها مثل: حصن دار ملول الذي احتوى على مرصد يتطلع به حركة هؤلاء الأعراب[٢٠]، وهو ما يفسر لجوء الحماديين إلى الساحل والمناطق الجبلية، فاستعصت بذلك مواقعهم ومدنهم على العرب الهلاليين ،في حين فشل بنو عمومتهم الزيريين في ذلك، وهو ما زاد في تمرس الدولة حربيا، مستغلين هذه الظروف للتوسع على حساب ممتلكات الزيريين.

---

[١٦] الإدريسي، المصدر السابق، ص٨٣؛ العبدري محمد البلنسي، الرحلة المغربية ، تحقيق أحمد بن جدو، نشر كلية الآداب الجزائرية، مطبعة البعث، قسنطينة، بدون تاريخ، ص٢٣.

[١٧] تباينت المصادر في تحديد تاريخ القطيعة بين: ٤٣٣هـ (ابن عذاري، البيان، ج١، ص ص٢٧٥،٢٧٦، أو سنة٤٣٥هـ، (ابن أبي دينار، المؤنس، ص٨٣)، أو ٤٤٠ هـ (ابن خلدون، العبر، ج٦، ص٣٢٥)، أو ٤٤٢ هـ (ابن الأثير، الكامل، ج٨، ص٥٥)، أنظر أيضا: لقبال، دور كتامة في الخلافة الفاطمية منذ تأسيسها إلى منتصف القرن الخامس الهجري (١١م)، الشركة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، ط ١٩٧٩، ، ص ص٦٠٣،٦٠٤.

[١٨] ابن خلدون، نفسه، ص ص٢٧،٢٨؛ يونس عبد الحميد، الهلالية في التاريخ والأدب والشعر، دار المعرفة،القاهرة، ط ٢، ١٩٦٨، ص ص ٧٠،٧٣.

[١٩] الفرد بل، ألفرد بيل ، الفرق الإسلامية في الشمال الإفريقي ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨٢ ، ص ٢١٣.

[٢٠] الإدريسي، نفسه، ص٩٣.

نتيجة لذلك أقام الحماديون عددا هاما من التحصينات حاولوا من خلالها تحقيق بعدين عسكريين: دفاعي، وهجومي في آن واحد، يتبن ذلك من اختيارهم المسبق لمواقع وأماكن بنائها.

فالحصانة الطبيعية التي تمتعت بها المناطق المرتفعة من جبال وهضاب اتخذت أساسا لإقامة منشآتهم الحربية[٢١]، إذ مكنتهم من مراقبة السهول والوديان المجاورة لمدنهم، وفي نفس الوقت رصد تحركات أعدائهم وتنظيم حركة تجارتهم، يبين الحموي ذلك في وصفه لقاعدة آشير إحدى المدن المحصّنة والهامة التي استندت إليها الدولة منذ فصلها عن الزيريين بقوله: " وهو موضع يتميز بسعة فضائه، وحسن منظره .. وأقيم على جبلها حصن منيع ليس على المحصن به من طريق إلا من جهة واحدة "[٢٢]. وعلى نفس المنوال أنشئت "القلعة" العاصمة الحمادية الأولى على جبل كيانة[٢٣] المحاط من الشرق بوادي فرج، وبجاية العاصمة الثانية على جبل أميسون، المتميز بدوره بصعوبة الارتقاء، والمحاط هو الآخر بالبحر شمالا، وبالوادي الكبيـــر - وادي الصومام - غربا ليكون حاجزا طبيعيا، يحصر المدينة ويحصنها[٢٤].

أنواع وأشكال الاستحكامات العسكرية الحمادية:

تعد الاستحكامات أسلوبا عسكريا، دفاعيا وهجوميا، اعتمدته الشعوب قديما وحديثا، ممثلة في مجمل المنشآت والموانع التي تنجز في مناطق يتم اختيارها على أسس فنية حربية، تسمح بتقوية موقع دفاعي ما، أو حمايته من هجمات العدو ورصد تحركاته، وعليه تأخذ التحصينات نوعين متباينين:

١- التحصين الدائم (ثابت) : تبنى هياكله في أوقات السلم عادة باستخدام مواد متنوعة منها الحجارة أو غيرها من مواد البناء، في شكل مدن أو قلاع أو أسوار أو خنادق، مع تدعيمها بوسائل دفاعية أخرى، باستخدام جذوع الأشجار أو المجانيق، أو السهام لضرب العدو. لتتطور إلى استعمال السلالم أو الأبراج المتحركة لكسر القدرة الدفاعية للعدو، واقتحام منشآته الدفاعية[٢٥].

---

[٢١] بورويبة ، مدن مندثرة - تاهرت سدراته ، آشير ، قلعة بني حماد - وزارة الإعلام والثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط١٩٨١، ص٧١.

[٢٢] الحموي شهاب الدين ياقوت، كتاب معجم البلدان، أسدي، طهران، ١٩٦٥ م، ص٢٨٦.

[٢٣] يسمى أيضا جبل كتامة، أو عجيسة أو تاقربوست، يقع شمال شرق المسيلة، أنظر: ابن خلدون، العبر، ج٦، ص ٣٥٠.

[٢٤] مجهول، الاستبصار في عجائب الأمصار، نشر وتعليق سعد زغلول عبد الحميد، مطبعة جامعة الإسكندرية، مصر، ط١٩٥٨، ص١٤٠؛ الطاهر الطويل، المدينة الإسلامية وتطورها في المغرب الأوسط من النصف الثاني للقرن الأول إلى القرن الهجري الخامس، الناشر : المتصدر للترقية الثقافية والإعلامية، الجزائر، ط٢٠١١، ص ص ٢٩٨، ٢٩٩.

[٢٥] ابن العنابي محمد بن محمود، السعي المحمود في نظام الجنود، تحقيق محمد بن عبد الكريم الجزائري،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١٩٨٣، ص١٣٠؛ هندي إحسان، الحياة العسكرية عند العرب، مطبعة الجمهورية، دمشق، سوريا، ط١٩٦٤، ص ص١٤٨،١٤٣.

٢- التحصين الميداني(غير ثابت): يستخدم في حالة الحرب والمواجهة المباشرة مع العدو[٢٦]، لتحقيق غرض رئيسي هدفه إحداث التفوق على القوات المهاجمة أو وضع عراقيل أمامها للحد من حركتها، أو حماية الجنود في موقع المعركة وعادة ما تستخدم الخندقة وسيلة لإحاطة القوات المعسكرة للحماية من الهجمات المفاجئة أو عمليات التسلل الليلية لاختراق الخطوط الدفاعية أو رصد نقاط الضعف لدى العدو.

ولتثبيت المنشآت التحصينية العسكرية تطلّب الرصد الميداني لطبيعة الأرض التي تنجز عليها الحصون والقلاع وغيرهما، والتي من مواصفاتها الميزة الدفاعية البحتة. وتوقع نوعية الأسلحة المستخدمة والقدرة على تقييم الموقع بالنسبة للقوة المهاجمة أو المدافعة، وكذا تقييم أدائها الإيجابي أو السلبي عقب أي مواجهة تفاديا لمبررات الهزيمة، وتغليبا لكفة الانتصار.

وبناء عليه استحدث الحماديون جملة من الاستحكامات العسكرية، سعوا من خلالها تحقيق أهداف حربية ذات أبعاد دفاعية وهجومية، وفق ما تفرضه الظروف الطبيعية لكل منطقة، وطبيعة الخطط المعتمدة، مستفيدين في ذلك من الإمكانات المتوفرة، كون أغلبها بنيّ بمواد محلية أبرزها بحجارة الدبش، والطوب، مع إسنادها بالأعمدة الخشبية نظرا لإشراف الدولة على ثروة غابية هامة، فكانت كالتالي:

أ- الأسوار[٢٧]: من الوسائل الدفاعية التي غلبت على العمران العسكري الحمادي إحاطة مدنهم بأسوار منيعة أنشئت من الحجر والآجر ليأخذ البعض شكلا مزدوجا أي سورين متوازين، للزيادة في الاحتياط أو كضرورة فرضتها المناطق المنبسطة ، للوقوف في وجه الغارات المحتملة[٢٨].

فمن الناحية العملية كان لها الأثر الفاعل في صدّ الحملات الزيرية، ومنها حملة "باديس بن المنصور" الذي حاصر القلعة لمدة ستة أشهر دون أن يتمكن من دخولها، ووافته المنية بجوار أسوارها سنة ٤٠٦ هـ/١٠١٤م.

كما صدّت الهلاليين الذين اكتفوا بالاستقرار في أحوزاها دون النيل منها، وبقيت صامدة حتى أنشأ "الناصر بن علناس" مدينة بجاية التي اتخذها عاصمة جديدة بديلا عنها.

---

[٢٦] ديري أكرم وآخرون، الموسوعة العسكرية ، ج١، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ط١٩٨٠ ، ص ص٢٥٦،٢٥٧.

[٢٧] شكل تحصيني يحيط بالمدن والقلاع ، أخذت شكلا بدائيا في أول أمرها، لتتطور بشكل فعال خلال العهد العباسي في المشرق والمغرب، وكانت بغداد أول مدينة تحاط بالأسوار، مزودة بأبراج مراقبة، أنظر: القزويبي زكريا بن محمد، أثار البلاد و أخبار العباد، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، ط١٩٦٠، ص ص٧،٨، صبحي الصالح، النظم الإسلامية نشأتها وتطورها، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٩٦٥، ص٥٠٤.

[٢٨] لقبال، بورويبة وآخرون، الجزائر في التاريخ، ج٣، ص ٢٣٧.

فقد تم اختيار موقع القلعة على أساس الحصانة الطبيعية من المكان الذي أنجزت عليه، والمستند إلى جبل تاقربوست، وحرصا على تقوية مناعتها، أحيطت بسور من الحجارة يقدر ارتفاعه بين أربعة وستة أمتار، يمتد على استدارة الجبل بطول خمسة أميال تقريبا[٢٩]، "وهي متعلقة بجبل عظيم مطل عليها، وقد احتوى سورها المبني على جميع الجبل طولا وعرضا"[٣٠]، "وهي.. في سند جبل سامي العلو، صعب الارتقاء، وقد استدار سورها، بجميع الجبل ويسمى تاقربوست، ومنه ملكت القلعة"[٣١]، وهو ما يحدد دقة الاختيار المسبق، فالموقع والسور المدعم له، ذو القيمة المتميزة أهل المدينة للحفاظ على ملك الدولة، وزاد في شهرتها ومكانتها العسكرية (أنظر الصورة ٣).

لتأخذ عاصمتهم الثانية بجاية نفس الطراز التحصيني، فقد بنيت هي الأخرى على سفح جبل يحفظها، وضرب حولها سور (أنظر الصورة ٧) مماثل امتد من شاطئ البحر ليصعد متدرجا حسب ارتفاع الأرض أو انخفاضها بدورة تعادل عشرة أميال[٣٢]، وامتد في خط يساير تعرج الشاطئ يحيط بالمدينة من الوجهة البحرية ليتعمد المهندسون اتخاذ الأرض الوعرة تحصينا طبيعيا يغني عن السور وهو ما يلاحظ في تقطعه من منطقة لأخرى[٣٣]، ويرجع هذا الاختيار إلى ظروف تاريخية وسياسية تتمثل في:

- طبيعة قبيلة صنهاجة الحربية التي ألفت بناء مدنها وقراها على الجبال، ونتيجة لتدهور مركز القلعة كعاصمة بعد الحملة الهلالية عليها، وهو ما أهلها للعب أدوار هامة في الحياة السياسية والعسكرية والاقتصادية للدولة ابتداء من القرن الخامس الهجري، خاصة على عهد أعظم ملوك بني حماد " الناصر بن علناس".

نفس الأسلوب التحصيني اعتمد في كل المدن التي بناها الحماديون ، فعلى غرار آشير التي أنشأها الزيريون، واستقل بها "حماد بن بلكين" منذ انفصاله بدولته، وكذا المحمدية (المسيلة) التي أحيطت بسورين متوازيين نظرا لوقوعها في بساط من الأرض مما سهل حمايتها، فكانت سند قلعة بني حماد في تموينها بالحاجيات غير

---

[٢٩] بورويبة، مدن مندثرة، ص،ص٨٥،٨٤.

[٣٠] تراوح عرض السورين بين ١.٧٠م، و ٢ م، وعلوه بين ٤ ، و٦ أمتار، واستدارته بحوالي٧ كلم.

أنظر: إسماعيل العربي، دولة بني حماد ملوك القلع وبجاية، ش.و.ن.ت، الجزائر بدون تاريخ، ص١٢٣؛ لقبال وبورويبة وآخرون، المرجع السابق، ص ٢٧٠.

[٣١] الإدريسي،المصدر السابق، ص٨٦.

[٣٢] الحميري، المصدر السابق، ص ٨٠.

[٣٣] إسماعيل العربي، دولة بني حماد، ص ص١٨٩، ١٩٠؛ إسماعيل العربي، " بجاية العاصمة الثانية لبني حماد " مقال بمجلة " الثقافة"، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، ديسمبر /جانفي ١٩٧٢ /١٩٧٣، ع١٨، ص٢٩.

المتوفرة بها[٣٤]، وعليه نستنتج بأن مضاعفة التحصين بهذا الشكل يعود إلى طابعها المنبسط، أو باعتبارها البوابة الجنوبية الغربية للعاصمة القلعة، ومن ثم سبقها في مواجهة أي خطر محتمل يأتي من عدوها اللدّود زناتة.

هذه الخصائص العمرانية الحربية شكلت الأطراف المختلفة لحدود الدولة، وجعلتها تقف في وجه أغلب الحملات والغزوات التي شهدتها، مما ساهم في حركية النشاطات المختلفة خاصة في المرحلة الثانية من عمرها، أي منذ اتخاذ بجاية عاصمة بديلة ابتداء من سنة ٤٦٠هـ/١٠٦٧ م.

ب- الحصون والأبراج[٣٥]:

ثبت الحماديون أبراجا وقلاعا للمراقبة، في شكل بنايات عسكرية تنشأ على أطراف الأسوار أو بداخلها، وتكون غالبا على المناطق المرتفعة، فتعد بذلك تكملة لدور الأسوار، وأسلوب ترصّد لكل حركة مشبوهة تحيط بها،أخذت هذه الأبراج والحصون أشكالا هندسية متعددة، إذ أخذت قلعة أبي طويل[٣٦]، الشكل المربع الذي يسمح برؤية أوسع وأشمل، وقد حددّ ابن الأثير مواصفاتها فقال بأنها من أحصن القلاع وأعلاها، ترى على جبل شاهق، لا يكاد الطرف يحققها نظرا لعلوها[٣٧]، فقد كان إنشاؤها ابتداء على أساس حصن على سفح الجبل، يدعم ويعزز دور قاعدة آشير العسكرية للوقوف في وجه بطن مغراوة الزناتية(أنظر الصورة١و٢) منذ تفطن "حماد" لنقاط ضعف المواقع الحربية التي ورثها عن الزيريين، مستندا إلى الأهمية المتميزة التي يحظى بها المكان الجديد، فهو حصن قديم[٣٨]، المتجدد نواة للقلعة،

---

[٣٤] البكري أبو عبد الله المرسي، المغرب في ذكر بلاد افريقية و المغرب ، وهو جزء من كتاب: " المسالك والممالك"، تحقيق البارون، ص٥٩ ، ابن حوقل أبو القاسم حمد النصيبي، كتاب صورة الأرض، منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت بدون تاريخ، ص١٦٣.

[٣٥] الحصن: قلعة أو برج مراقبة، تقام عادة بمعزل عن المدن بالمناطق المرتفعة الشاهقة ، تتميز بالأهمية الإستراتيجية، والبرج بدوره حصن عسكري يأخذ أشكالا مختلفة،ينشأ عادة داخل سور المدينة،يتميزان بضخامة الهيكل وصلابة المادة المستعملة في بنائهما،أنظر: بنعبدالله عبد العزيز، الجيش المغربي عبر التاريخ، منشورات قسم الدراسات الدبلوماسية، الرباط، ط ١٩٨٦، ص ٦٢، ص٧٢.

[٣٦] القلعة التي اشتهرت بـ "قلعة بني حماد"، القاعدة الأولى لحماد بن بلكين، اختطها بنفسه للتحصن، واتخذها باستقلاله عاصمة لدولته. أنظر : المراكشي،المعجب، ص١٧٤.

[٣٧] ابن الأثير، المصدر السابق، ج٩، ص٣١، الإدريسي، المصدر السابق، ص٨٦.

[٣٨] المنطقة نفسها استمالة أنظار الرومان فأقاموا بها تحصينات بقيت مستعملة حتى العهد الفاطمي ، واستهوت أبا يزيد مخلد المعروف بالخارجي على الاعتصام بها أثناء ثورته على الفاطميين ما بين (٣٢٢ – ٣٣٢ هـ) أنظر: إسماعيل العربي، دولة بني حماد، ص١٢٠، بن عميرة، المرجع السابق، ص ٢١٢ ، سالم السيّد، المغرب الكبير،ج٢، ص٦٣٠، بورويبة، مدن مندثرة، ص ص٨٣،٨٤، علاوة عمارة، " قلعة بني حماد- نشأة وأفول حاضرة إسلامية-"، مقال" بمجلة حوليات الآداب واللغات"، جامعة المسيلة، ع٣، ديسمبر ٢٠١٣، المسيلة، الجزائر، ص ٢٢٣ وما بعدها.

وعاصمة الحماديين بتأسيس الدولة. ومن أبراجها الهامة برج المنار(أنظر الشكل ٢،٣) الذي بلغ طول الضلع الواحد منه حوالي عشرين مترا، وعليه ارتبط مصطلح القلعة بأنه استحكام حربي يبنى في منطقة ذات أهمية دفاعية مثل الجبل أو التلّ، أو الربوة أو على الساحل، أهميتها ترصد حركة العدو، ومن ثمّ يستغل في حالة الدفاع((أنظر الصورة ٦،٥).

ورغم أن القلعة عادة كما توصف، تعتبر قاعدة عسكرية صرفة، إلا أن مدينة مثل قلعة بني حماد خرجت عن المألوف، إذ حملت مواصفات الحصن أو المدينة التي يستقر فيها الحاكم ورعيته، تستحدث فيها العمارة العسكرية والمدنية على غرار أبراج المراقبة، والمساجد والقصور والدور ومختلف المرافق التي تحتاجها الساكنة.

وعليه إلى جانب الاستحكامات الحربية المذكورة، ظهرت لنا من خلال المعاينة الميدانية، ووفق الملاحق المرفقة بهذه المداخلة، أن منارة مسجد القلعة احتوى "مزاغل"[٣٩] استخدمت في رصد تحركات المناوئين لهم((أنظر الصورة ٤)، وحركة القوافل التجارية عبر فضاء القلعة المفتوح على سهل الحضنة الفسيح، فأدت بذلك وظيفة عسكرية على غرار الغرض الأصلي الذي بنيت من أجله(أنظر الشكل١).

والأسلوب الدفاعي نفسه اعتمد ببجاية، إذ زودت أطراف سورها بأبراج متعددة لتنظيم الحراسة حولها للتطلع إلى الآفاق البحرية والبرية، خاصة على قمة جبل قوراية، والذي بلغ ارتفاع البعض منها ستة أمتار[٤٠]، منها حصن البحر، وبرج قوراية، وبرج المنارة أو شوف الرياض المنفتح على الواجهة البحرية وعلى ثلاثة أبواب من المدينة، وكذا برج بوليلة، وعليه حدّدت المسافة على العموم بين كل برج وآخر عبر دائرة السور بخمس وعشرين مترا، تتخللها ممرات الحراس في أعلى كل برج، اعتمد في إنجازها مادتا الحجر والآجر[٤١].

وللقيام بدور المراقبة بكل فطنة وحيطة زوّدت الأبراج بوسائل تستعمل في الاتصال على مستوى المدينة ذاتها أو بين مدن الدولة بكاملها.

وأمام التحدي الجديد الذي لازم الدولة منذ الحملة الهلالية على إفريقية وأحواز القلعة، أنشأ الحماديون حصونا متقدمة للربط بين المراكز الهامة للمملكة بهدف رصد تحركات الأعراب الوافدين، الذين تكررت غاراتهم على المنطقة، خاصة على الطريق الرابط بين بجاية والقلعة، زوّدت بأبراج للمراقبة أخذت شكلا مربعا أو

Bourouiba Rachid , L'Architecture Militaire de L'Algérie Médiévale, O.P.U , Algérie, 1983 , P 75

[٣٩] عبارة عن فتحات محدبة تستحث على جدران برج المراقبة لرصد حركة العدو عن بعد واستخدامها في رمي السهام أو غيرها من المقذوفات.

[٤٠] المدني احمد توفيق، كتاب الجزائر، دار الكتاب، البليدة، الجزائر، ط٢، ١٩٦، ص١٨٤.

[٤١] بورويبة رشيد، دولة بني حماد، صفحة رائعة من التاريخ الجزائري، دار الشروق، بيروت، ط١٩٨٠، ص٢٠٢.

مستطيلا عادة ، أنشأت على قمم الجبال ، أورد الإدريسي حصرا لبعضها على غرار: حصن سوق الخميس الذي شيد في أعلى جبل، ذكر أن تقدر العرب لا تقدر عليه لمنعته، وسوق الاثنين، وصفه: بأنه "قصر حصين والعرب محدقة بأرضه وفيه رجال يحرسونه.."[٤٢]، وحصن دار ملول أشرف على مرصد استخدم في رصد تحركات القبائل بني هلال ومن والاها[٤٣]، وحصون أخرى مثل حصن تاكلات[٤٤]، وحصن بكر[٤٥]، وحصن سحاو الذي أقيم على أعظم الجبال علوا، وأصعبها ارتقاء ومسلكا بالمنطقة، مما استعصى على القبائل المتربصة به، ذكر الإدريسي أن هذا الجبل لا تتعداه العرب لمنعته وحصانته[٤٦].

كثافة هذا النوع من التحصينات، أكدت الطابع الحربي للدولة، واستعداداتها الدائمة لمواجهة الأخطار المستجدة ومنها تجربتهم مع الهلاليين والتي رغم تأثيراتها على المنطقة، بالسيطرة على محيط عاصمتهم الأولى القلعة، إلا أنها بالمقابل ساهمت في صقل إطارها عسكريا، وجعلتها تتفاعل مع الأحداث بكل إيجابية، إذ مكنتهم قدرتهم في هذا المجال لتفادي التأثيرات المباشرة للهلاليين بدمجهم ضمن أجهزة الدولة المختلفة ومنها الجيش، أو بوضع حواجز تحصينية تحول دون وصولهم إلى حواضر المملكة الأخرى، ومنها إنشاؤهم لعاصمتهم الثانية الناصرية (بجاية)، التي مكن اختيار مكانها الجيد، وتحصيناتها القوية من الوقوف في وجههم، مما جعل المؤرخين يصنفونها ضمن أبرز الكيانات الحربية التي قامت في المغرب الأوسط، بحكم تأقلمها الدائم مع المتغيرات التي شهدتها المنطقة خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين.

الخنادق[٤٧]:

---

[٤٢] الإدريسي، المصدر السابق، ص ٦٤.

[٤٣] الإدريسي، نفسه ، ص ٨٦.

[٤٤] حصن على مرتفع يطل على الوادي الكبير(الصومام) ببجاية، عنه أنظر:الإدريسي، نفسه، ص٦٤.

[٤٥] ينفتح على مراع واسعة، والوادي الكبير(الصومام)، ينبع إلى الجنوب من المدينة، أنظر: الإدريسي، نفسه، ص٦٥.

[٤٦] الإدريسي، المصدر السابق، ص ص٩٢-٩٧.

[٤٧] مفرده خندق، مصطلح فارسي "كندة "، معناه الشيء المحفور، أحد الأساليب الدفاعية في النظم الحربية، يكون محفورا في الأرض بأعماق مختلفة لتأمين حماية المقاتلين من أنظار العدو، ونيرانه، وتأمين ظروف أفضل للرصد والرمي والحركة، استخدم منذ القدم لحماية القلاع، المعسكرات والمدن، استعمله المسلمون لأول مرة على عهد الرسولρ في حربه مع قريش، بإشارة من الصحابي" سلمان الفارسي،فسميت الغزوة بـ" غزوة الخندق"، للمزيد عنه: أنظر: ابن خلدون، المقدمة، ص، ص٤٨٦،٤٨٧، ابن العنابي، المصدر السابق، ص١٥٣، صبحي الصالح ،المرجع السابق، ص ص٥٠٢،٥٠٣ ؛ ديري أكرم وآخرون، الموسوعة العسكرية، ج٢، ص١٧٣، ص١٨٢.

من الأساليب التي اعتمدت لزيادة تحصين المدن ، ودعم القدرة الدفاعية للأسوار وأبراج المراقبة، باعتبارها من الأسس العسكرية التي تستند إليها الدولة عادة حسب ما ذهب إليه القزويني: " ولو اقتصروا على الحيطان والأبواب .. كما ترى في القرى التي لا سور لها لم يأمنوا صولة ذي بأس، فألهمهم الله إلى اتخاذ السور والخندق"[٤٨].

تجربة حفر الخنادق حول المدن الموغلة في عمق المناطق الجنوبية، وتخوم الهضاب العليا، يؤكد على القدرة الفنية الحربية للحماديين، بالنظر إلى افتقار المدن الوسطى والشمالية لمثل هذا النوع من التحصين، و يعود ذلك الاختيار حتما إلى طبيعة المنطقة السهلي الذي يسمح لأي عدو بالحركة السريعة فيها بحكم انبساطها، وقدرته بذلك على الوصول إلى مشارف مدنها، وعدم الاستناد إلى الأسوار كوسيلة كافية للتحصن، دفعهم إلى إقامة الخنادق باعتبارها وسيلة ناجعة في مثل هذه الأماكن، بحكم تجربة من سبقهم في ذلك، وخاصة من تشابه معهم في نفس الواقع الجغرافي وعليه أحيطت المدن الداعمة لكل من القلعة وبجاية بهذا النوع من التحصين على غرار مدينة المسيلة التي أقيم بين سوريها المتوازيين المحيطين بها، خندق به ماء جاري[٤٩]، وخندق مماثل على سوق حمزة(البويرة)[٥٠].

ج-الرباطات[٥١]: شكل آخر مكمل لباقي الطرق التحصينية المعتمدة، بنيّت على المنفذ البحري(المتوسطي) لتأمين حركتها التجارية التي ربطتها بمختلف الأصقاع، إذ

---

[٤٨] القزويني،المصدر السابق، ص٧.

[٤٩] البكري، المصدر السابق، ص٥٩.

[٥٠] البكري، نفسه، ص٦٥.

[٥١] -مفردها "رباط" ، "مرابطة" ، وتجمع على "ربط" ، و"رابطة" و"أربطة" و"رباطات"، أي التمركز على الثغور والإقامة على التصدي للعدو بالحرب، والعمل على مراقبة العدو والصدام مع مفارزه المتقدمة (قوات الاستطلاع). عرف منذ صدر الإسلام، ويعني تمركز المقاتل(المرابط) على الحد الفاصل بين دار الإسلام ودار الحرب.

وفي المغرب الإسلامي ظهر الرباط كمؤسسة دينية وحربية في صورتها المعروفة منذ أواخر القرن الثاني الهجري، لتأخذ معنى الثغر، ورغم التشابه بين المصطلحين، إلا أن الثغر استخدم عادة في المشرق والرباط بالمغرب. من الرباطات التي اشتهرت ببلاد المغرب "رباط المنستير" الذي بناه الوالي العباسي "هرثمة بن أعين" سنة ١٨٠هـ/٧٩٦م، بأمر من الخليفة هارون الرشيد كحصن لمراقبة تحرك الأسطول البيزنطي، و"رباط سوسة" الأغلبي سنة ٢٠٦هـ. والرباط عبارة عن ثكنة تتركب من صحن وعشرات الغرف الانفرادية حوله، ومن طبقات تعلو جوانبه، تنتهي بجامع وصومعة تستخدم للآذان، وبرج مراقبة للسواحل تجنبا لغدر المسيحيين، مع استخدام وسائل متعددة للاتصال بين الرباطات المختلفة مثل المرايا العاكسة، والحمام الزاجل نهارا، والنار ليلا لتناقل الأخبار فيما بينها، للمزيد انظر: ابن عذاري، البيان،ج١،ص ص٨٨،٨٩، السراج محمد بن محمد، الحلل السندسية في الأخبار التونسية ،ج ٢، تحقيق ونشر محمد الحبيب الهيلة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط١٩٧٠، ص٢٩٧؛ التجاني أبو محمد عبد الله بن محمد، رحلة التجاني، تحقيق وليام مرسي وتقديم حسن حسني عبد الوهاب، بدون مكان الطبعة، ط١٣٧٧هـ، ص

ساهمت التحديات السياسية والدينية الناشئة في الحوض الغربي للمتوسط، وما قامت به من نشاط فعال على الثغور والموانئ البحرية التابعة لها ضمن هذا الإطار، دافعا قويا لإنجاز هذه المنشآت العسكرية، خاصة وأن حدود الدولة ارتبطت بمياه إقليمية جعلتها في مواجهة النورمان الذين ظهورا على مسرح الأحداث في المنطقة بشكل لافت مع بداية القرن السادس الهجري(١٢م)، بل الذين تمكنوا بقوتهم المتنامية من غزو الكثير من موانئ المغرب الإسلامي فامتلكوا بعضها، وهو ما جعل أغلب المؤرخين يصنفونه ضمن إطار الوقوف في وجه الحملات الصليبية التي بدأت في المشرق، واستمرت في المغرب في العهدين الزيري والحمادي[٥٢]، كان من مظاهرها تلك المواجهات العنيفة مع عديد الإمارات بجنوب أوربا، مثل إمارة صقلية وسردينيا وبيزا وجنوة، إذ كثيرا ما أغار البحارة الحماديون على هذه المواقع، بالمقابل باشر قراصنة هذه الإمارات الرد بالمثل، ومنها دخول "يحي بن العزيز" أخر ملوك بني حماد في مواجهة مباشرة مع أسطول "روجر II" ملك صقلية المتحالف مع حاكم المهدية الزيري، أمام الأخطار المحدقة التي عبرت عن طابع الصراع المحتدم بين الجانبين للهيمنة على الحوض الغربي للمتوسط[٥٣].

فالرباطات البحرية أنشئت أساسا لتجمع بين وظائف عدة دينية وعسكرية واقتصادية، ومنها ما استندت إليها العاصمة الثانية للدولة الحمادية "الناصرية" بحكم موقعها المتميز على الواجهة البحرية، إضافة إلى رباط مشهورة أخرى منها: رباط " شرشال " الذي ذكره الرحالة البكري في معرض حديثه عما وقف عليه بالمدينة، فقال: " وفيها رباطات يجتمع إليها في كل عام خلق كثير[٥٤]، وقد كانت في وقته من ضمن أعمال بجاية[٥٥]، وكذا رباط مغيلة القريب من مدينة تنس((أنظر الصورة ٨)، الذي اتخذ موقع مواجها لإمارة سردينيا بجنوب أوربا، ورباط ملالة[٥٦]، خارج مدينة

ص٣٠،٣١، حسن حسني، ورقات، القسم ٣ ص ص٤٠٣،٤٠٥؛ بلغيث محمد الأمين، الربط بالمغرب الإسلامي - ودورها في عصري المرابطين والموحدين- رسالة ماجستير(مخطوطة)، معهدالتاريخ، جامعة الجزائر، ١٩٨٧،ص ص٣٤، ٣٥، ص ص١٠٨،١٠٩، ١١٣؛ الخولي أمين – الجندية والسلم- واقع ومثال-، دار المعرفة، القاهرة، ط ١٩٦٠، ص ص٦٠،٦١؛ خورشيد ابراهيم زكي وآخرون، دائرة المعارف الإسلامية، مج١٠، مادة "رباط " لمرسيه جورج، ترجمة الشناوي، بدون طبعة ولا تاريخ، ص١٩ .

[٥٢] الصباغ ليلى، مداخلة بملتقى الفكر الإسلامي الثامن، بجاية ٢٥ مارس /٠٥ أفريل ١٩٧٤، منشورات وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، مج II، ص ٦١٦.

[٥٣] بورويبة، الدولة الحمادية، ص ١٢٠.

[٥٤] البكري،المصدر السابق، ص٦٢.

[٥٥] القزويني، آثار البلاد، ص ٢٠٨، خورشيد ابراهيم وآخرون، دائرة المعارف الإسلامية، مادة "شرشال" لـ G.yver ترجمة أحمد الشنتاوي،مج ١٣، ص ١٨٩.

[٥٦]القزويني،نفسه، ص ٢٠٨؛ بلغيث، المرجع السابق، ص ١٩٤.

"بجاية"، إذ بقي يقوم بدوره الدفاعي على الضفة البحرية حتى عهد"عبد المؤمن بن علي "الموحدي" واستيلائه على هذه الأخيرة في القرن السادس الهجري[٥٧].

بواسطة هذه الاستحكامات الحربية المتقدمة، الدولة الحمادية الأخذ بزمام المبادرة في المنطقة خلال النصف الثاني من القرن الخامس والأول من القرن السادس الهجريين، مكنها من القيام بدورها التاريخي في الحفاظ على حدود الدولة الإسلامية، رغم تجزأ دوله، وتعدد نظم الخلافة بها، وأهلها للمحافظة على تلك الروح الحيوية في ضد الحملات الصليبية الأولى في المنطقة، ليتمكن سكان المغرب الأوسط مستقبلا من دعم الأندلسيين الفارين من بطش محاكم التفتيش خلال القرنيين الخامس والسادس عشر الميلاديين.

د- المدن:

مثلت الركيزة الأساسية لكل الآليات الدفاعية، كون اختيار أماكن انجازها يخضع لمنطلقات جغرافية وعسكرية، وذلك استنادا إلى الطبيعة المعقدة للمنطقة، وإلى الطابع الحربي الذي اتصفت به الدولة الحمادية، فباستنطاق الجانب التنظيري في هذا المجال، فإن القزويني على سبيل المثال حدد الأسس المستند إليها عند إنشاء المدن فقال: ".. ثم إن الملوك لما أرادوا بناء المدن.. اختاروا أفضل ناحية في البلاد وأفضل مكان من الناحية، وأعلى منزل في المكان في السواحل والجبال"[٥٨].

فكان إنجازهم لأغلب مدنهم بناء على خلفيات طبيعية، ذات أبعاد حربية، بدعم من الأشكال التحصينية المذكورة، ومنها على سبيل المثال، آشير القاعدة العسكرية التي ورثوها عن بني عمومتهم الزيرين، وكذا المدن الثلاث الداعمة لها المدية وملیانة وجزائر بني مزغنة، التي بنيت على التوالي خلال النصف الثاني من القرن الرابع الهجري(١٠م)، وقد استند إليها حماد عند بنائه وإعماره لقلعته، مدينة قلعة بني حماد سنة ٣٩٨هـ/١٠٠٧م، بعد أن أقطعه ابن أخيه "باديس بن المنصور" سنة ٣٨٦هـ/٩٩٦م أياها، ليقيم بها ملكا تمتع في بدايته بالكثير من مظاهر الاستقلال، إلى أن انفصل بدولته نهائيا بانقسام ملك صنهاجة إلى قسمين:

- الحماديون بالقلعة سنة ٤٠٥هـ/١٠١٤م ، والزيريون بالقيروان والمهدية[٥٩]، فكان للمدينة الشأن العظيم في حياة الدولة بحكم الموقع الهام الذي تمتعت به، والذي جعل قلعة القاعدة العسكرية القوية الضامنة للحفاظ للدفاع عن الدولة وضمان استمراريتها[٦٠]، فكانت بحق قاعدة بديلة لآشير بالمغرب الأوسط، تقف في وجه خصومهم التقليديين زناتة ، وخصومهم الجدد بني هلال، بحكم المواصفات المميزة لموقعها، لتمثل بدورها قاعدة دفاعية واقتصادية هامة بالمنطقة، فبناؤها على سفح

[٥٧] النويري، نهاية الأرب، ج٢٤، ص ص٣٠٢،٣٠٣.
[٥٨] القزويني، المصدر السابق، ص ٨.
[٥٩] المراكشي، المصدر السابق ، ص 174
[٦٠] المراكشي، نفسه، ص١٧٤,

جبل كيانة (تاقربوست) الشاهق(أنظر الصورة ٣)، أهلها للقيام بدور حيوي في حياة الدولة، بأفول فعالية دور آشير التي تحولت إلى ولاية من ولاياته. بعد أن عمق تحصينها بالأسوار وأبراج المراقبة، وساعدته على تحقيق الانتصارات المتتالية على بطون زناتة، وتحديه نشاطهم، ومن الوقوف في وجه الزيريين، الذين أرادوا استرجاع سيادتهم على المنطقة منذ تصدر "حماد" لمباشرة إنجاز حركة تمرده على إرادة ابن أخيه "باديس"، الذي طالبه بالتنازل عن بعض أعمال قسنطينة لصالح ابن هذا الأخير، فكانت المواجهة بينهما، ساهمت القلعة بشكل كبير في دعم "حماد" لنجاح تحصنه بها مدة ستة أشهر كاملة، مكنته بعدها من استقلاله نهائيا بالمغرب الأوسط[٦١].

واقتصاديا خلفت القلعة مدينة آشير، إذ أصبحت منطلقا لحركة تجارية حيوية بحكم موقعها المركزي الذي ضمن لها ربط أطرافها المختلفة، وتنوع أنشطتها الاقتصادية، والرخاء الكبير الذي سمح لها بتبؤ مكانة مرموقة بين بين القوى المماثلة لها، إذ عدت من أكثر بلدان المغرب غنى ،فكانت القوافل تصل إليها من كل الأقطار للتفريغ أو التزود بمختلف المحاصيل والصنائع التي تزخر بها القلعة، وقد أشار الإدريسي حيوية النشاط التجاري بها، لكثرة مواردها، فكانت " أثر قطرا، وأغزر خيرا"[٦٢]، وأكد البكري ذلك بالقول أنها تمصرت عند خراب القيروان، وهي في وقت زيارته لها مقصد التجار الذين وفدوا إليها من العراق والحجاز ومصر والشام وسائر بلاد المغرب[٦٣].

فالقوة الاقتصادية للدولة استدعت تحصين العاصمة الأولى وغيرها من المدن المجاورة لها بصورة جيدة، اعتبارا لحالة أللاستقرار الدائم التي ميزت العلاقات الحمادية مع جيرانها، وسعيا منها للحفاظ على ثبات مداخيل الدولة ضمانا لديمومة وجودها، والاستعداد الحربي الكافي لمواجهة الأخطار المحتملة التي تهددها .

إلا أن الحملة الهلالية على المغرب الأوسط، والصعوبات التي لازمت محاولات احتواء الوافدين الجدد ضمن إطار الدولة حال دون الاحتفاظ بتلك القوة والمكانة، نظرا للتأثيرات التي خلفوها في أحواز القلعة، مما عجل بنقل مقر العاصمة من المنطقة الداخلية، إلى الساحلية، فكان إنشاء مدينة الناصرية[٦٤]، التي عرفت ببجاية، لتكون العاصمة الحمادية الثانية، والتي خططت بدورها على طراز عمراني حربي، يكفل للدولة حماية اكبر، وعمرا أطول.

---

[٦١] بورويبة، مدن مندثرة، ص ص٨٥،٨٤.

[٦٢] الإدريسي، المصدر السابق، ص ٨٦ .

[٦٣] البكري، المصدر السابق،ص ٤٩ .

[٦٤] الناصرية أو المنصورية، نسبة إلى مؤسسها، وأعظم الملوك الحماديين " الناصر بن علناس"، عنها أنظر: العبدري، الرحلة المغربية، ص٢٣؛ طويل، المرجع السابق، ص ٢٩٧ وما بعدها.

فكانت فكرة "ابن البعبع" عامل "تميم بن المعز" الزيري الذي أوحى لـ " الناصر ابن علناس" بأهمية الموقع الهام الذي أنشئت على أساسه، إذ لا يضمن صدّ الهلاليين فحسب، بل يتعداه إلى إشراف الدولة على واجهة البحرية هامة تمكنه من امتلاك المهدية وبلاد إفريقية بكاملها حيث خاطب "الناصر" بقوله :".. وأنا أشير عليك بما تملك به المهدية وغيرها، وقد عبرّت بجاية فرأيت فيها مرافق من صناعة وميناء وجميع ما يصلح لبناء مدينة، فاجعلها لك مدينة ، يكون دار ملكك، وتقربك من جميع بلاد إفريقية " [٦٥]، واختطت المدينة فعلا في حدود سنة ٤٥٧هـ/١٠٦٥م على رأس جبل قوراية الشاهق، إذ أجمع أغلب الجغرافيين والمؤرخين على إبراز أهميته المتميزة، ومنهم الحموي الذي ذكر أنها بنيت في جبل شاهق، مستند في قبلته إلى جبال كانت قاعدة ملك بني حماد[٦٦]، إلى جانب امتداد يابسها داخل البحر مما سمح لها باحتلال مكانة عسكرية رائدة في المغرب الأوسط كله.

ونفس الأهمية يؤكدها صاحب كتاب الروض المعطار بقوله أن المدينة أنجزت على ضفة البحر، وهي على جرف حجر، ولها من جهة الشمال جبل سام صعب المرتقى يسمى أميسول[٦٧]. مما جعل الحماديين يستغلونها بشكل مكثف في رصد حركة المناوئين لهم، بحجم ما أنشئ من حصون وأبراج ورباطات حول المدينة، أو بوسائل اتصال مختلفة للربط بين العاصمة وولاياتها، أهلتهم لعرقلة الحملة الهلالية جنوبا، وضم ممتلكات الزيريين شرقا، وصدّ غارات زناتة غربا، ومواجهة هجمات النورمان عبر البحر شمالا.

كما أسست المدينة لواقع اقتصادي جديد، بفتح مسار إضافي للعلاقات التجارية الدولية، فإضافة إلى الطريق التقليدي (طريق السودان شرق – غرب) فتح طريق البحر، بين المغرب الإسلامي جنوبا وأوربا شمالا، وباقي مناطق العالم الأخرى، فعدت بذلك قطبا رئيسيا عالميا.

فذاعت بذلك شهرة الدولة وعاصمتها بكثافة السفن التي ترسو بمينائها من مختلف مناطق العالم، فقد أشار الكثير ممن زاروا المدينة من الرحالة والجغرافيين، على أهمية دورها بما عاينوه من حركية تجارية واسعة، منهم صاحب كتاب الاستبصار الذي هاله حجم حيوية النشاط بها، واصفا أنها أشرفت على مرسى عظيم تحط فيه سفن الروم من الشام، وسفن المسلمين من الإسكندرية، وسائر بلاد مصر، ومن بلاد اليمن والهند والصين وغيرها[٦٨]، وأيده الإدريسي بقوله أن المدينة في وقته عدتّ عين

---

[٦٥] النويري، المصدر السابق، ج٢٤، ص٢٣٤.

[٦٦] الحموي، معجم البلدان، ص٤٩٥.

[٦٧] الحميري، المصدر السابق، ص ص،٨٠.

[٦٨] مجهول، الاستبصار في عجائب الأمصار، تحقيق ونشر سعد زغلول عبد الحميد، الإسكندرية، ط١٩٨٠، ص ص٢١،٢٠.

بلاد بني حماد، السفن منها مقلعة، والقوافل منحطة، تجلب إليها الأمتعة ا يرا وبحرا، وأهلها يجالسون تجار المغرب الأقصى وتجـار الصحراء وتجار المشرق[٦٩].

هذه الحركية الاقتصادية كانت من الدوافع الحقيقية للتوجه نحو تشييد التحصينات العسكرية في المنطقة التي أصبح ملكهم مقتضاها يضاهي ملك معاصريهم من الكيانات السياسية الأخرى، بما في ذلك الخليفة الفاطمي بالقاهرة على حد تعبير صاحب الاستبصار" حتى بقي صاحب بجاية في ملك شامخ، وعزّ باذخ يضاهي في ملكه صاحب مصر" [٧٠].

إضافة إلى ما لعبته مدن أخرى اكتسبها الحماديون من غيرهم، أو بنوها بأنفسهم، من أدوار في هذا المجال ومنها ثغور أقصى المملكة غربا، بدءا بمشارف وهران على ساحل البحر شمالا، وصولا إلى تلمسان وتيهرت جنوبا التي تمثل الحد الفاصل بين مواقع صنهاجة وزناتة ، وقسنطينة و بونة شرقا اللتين مثلتا الحد الفاصل بينهم وبين الزيريين شرقا.

فالتحصينات العسكرية بمختلف أشكالها، حددت المعالم الرئيسية لحدود الدولة التي امتدت من مشارف وهران مرورا بتنس غربا، وصولا إلى بونة والأوراس شرقا، ومن جزائر بني مزغنة وبجاية شمالا إلى وركلا (ورقلة) وبسكرة جنوبا، في ملك دام زمنيا مدة ١٤٢ سنة أي الفترة الممتدة ما بين ٤٠٥هـ/١٠١٦ م، إلى ٥٤٧ هـ/١١٥٢م. عرف المغرب الأوسط بعواصمه وأمصاره المختلفة خلالها أوج ازدهار له، إلى جانب الدور الاقتصادي والحضاري الذي قامت به القلعة وبجاية والذي يمثل صورة زاهية في تاريخ الدولة الحمادية.

تقييم لأداء المنشآت العسكرية الحمادية – الشواهد التاريخية:

ساهمت الاستحكامات الحمادية على اختلاف أنواعها وأشكالها في الدفاع عن حياض الدولة من التعرض للسقوط والانهيار منذ مرحلة التأسيس وما تالاها، فقد أثبتت الشواهد التاريخية أن رفض "حماد" لمطلب " باديس" بالتنازل عن جزء من ممتلكات إمارته لصالح ولي عهده "المنصور"، واعتبارا لجرأته وشجاعته بادر بمهاجمة إفريقية بالزحف على مدينة "باجة " التي دخلها عنوة في محاولة منه للقيام بمبادرة الهجوم حتى يكون في موقف أقوى عندما يباشر الزيريون محاولتهم لاسترجاع ما اقتطع من ملكهم، ووضع حد لتمرد "حماد" ومن والاه[٧١].

إذ فشلت محاولات التفاوض، وحل الخلاف وديا بين السلطة الزيرية ممثل أميرها باديس، والمبادر بالانفصال والاستقلال بالدولة الجديدة " حماد"، مما يؤكد طموح هذا الأخير وسعيه في الذهاب بحركته إلى أبعد حد ممكن، وإفشاله لكل مسعى يصب في

---

[٦٩] الإدريسي، المصدر السابق، ص٦٣.

[٧٠] مجهول، نفسه، ص١٣٠.

[٧١] ابن خلدون، العبر، ج٦، ص ٣٥١ ؛ زبيب نجيب، الموسوعة العامة لتاريخ المغرب والأندلس، دار الأمير للثقافة والعلوم، بيروت ، لبنان، ط١٩٩٥ ، ص ٢٠٠.

اتجاه ثنيه عما عزم على تحقيقه، وهو ما جعل المؤرخين يعطونها صفة الحرب الأهلية نظرا لانتسابهما للأسرة الصنهاجية الواحدة[٧٢].

وقد فسر إصرار حماد على مبادرته تلك استنادا إلى قاعدته المحصنة "القلعة" في حالة تحقيق الزيريين للغلبة، فقد اتخذها قاعدة حربية رئيسية، ووظفها في المراحل الموالية لمباشرة حركته الانفصالية، إذ تكسرت على أسوارها كل محاولات اقتحامها، وهو ما ساهم بصورة فعالة في تثبيت دعائم دولته الفتية [٧٣].

فقد تولى الأمير "باديس" بنفسه مسؤولية الرد على عمه بتعبئة جيشه والسير انطلاقا من القيروان باتجاه القلعة ابتداء من ١١ ذي الحجة سنة ٤٠٥ هـ/ ١٠١٤م ، مرورا برقادة ، وتاميديت ، والمحمدية (المسيلة) وصولا إلى مشارف عاصمة بني حماد التي استعصت عليه لحصانتها، فنفذ "حماد" مناورة حربية قضت بانسحابه غربا في محاولة منه لإبعاد الخطر عن عاصمته، واستدراج الجيش الزيري نحوه ، مع سعيه لكسب حلفاء يضمنون دعم حركته، فبلغ تعداد جيشه بين النظامي وغير النظامي، حوالي ثلاثين ألف جندي ، وخصمه بما يعادله متوليا قيادته بنفسه، ورغم الهزيمة التي لحقت بالحماديين، إلا أن انسحابه بما تبقى من جيشه واعتصامه بعاصمته المحصنة"القلعة"، ساهم في التمكين لدولته الفتية رغم الحصار الذي فرض عليه الجيش الزيري والذي دام حوالي ستة أشهر دون القدرة على اقتحامها لحصانتها [٧٤].

فأثبتت هذه المواجهة حنكة حماد العسكرية، وحسن اختياره لأماكن وكيفية إنجاز الاستحكامات الحربية التي تضمن حمايته ورعيته من أي خطر يتهدده وخلفاءه من بعده.

ونفس الدور أدته القلعة عشية الاجتياح الهلالي لأراضيه، حيث عجزوا على النيل منها واكتفوا بالاستقرار في أحوازها، إلى أن تمكن الأمير " الناصر بن علناس"(٤٥٤-٤٨١هـ/١٠٦٢-١٠٨٨م)، من استبدال القلعة بعاصمة جديدة سميت باسمه " الناصرية" أو "بجاية" في حدود سنة ٤٦٠هـ/١٠٦٨م، لتحقيق نفس الغرض فاستعصت عليهم هي الأخرى نظرا لحصانتها وتعقد التضاريس المحيطة بها.

والنتيجة أن عاصمتا الدولة الحمادية القلعة وبجاية، مثلتا قاعدتين عسكريتين هامتين، ومدينتين بارزتين ذاع صيتهما سياسيا، واقتصاديا وثقافيا، إذ وقفتا حصنين منعين دعمت الأولى خيار حماد مؤسس الدولة عند ما همَّ بتنفيذ مشروعه الاستقلالي عن الدولة الأم، الدولة الزيرية، ومكنت الثانية الناصر بن علناس من الحفاظ على ملك أجداده، الذي تهددته أخطار عدة، خاصة ضغط القبائل الهلالية لأحوازها، حيث وقفت شامخة دون النيل منها، حتى وإن تمكن هؤلاء الوافدين أنفسهم من اجتياح

---

[٧٢] ابن عذاري، البيان ،ج١ ،ص ٢٦٢ .

[٧٣] المراكشي، المعجب ،ص ٢٠٦ ؛ ابن الأثير، الكامل، ج٩ ،ص ٣١ ؛ بورويبة، مدن مندثرة، ص ص ٨٤ ، ٨٥.

[٧٤] ابن عذاري ، نفسه، ص ٢٦٣ .

مدينة القيروان ذات المكانة التاريخية العريقة، في حين استعصت القلعة على كل من حاول النيل منها، ودخولها، فبقيت تؤدي وظيفتها العسكرية التي أسست من أجلها، بل بقيت القبائل التي نزلت بضواحيها، مترصدة مستغلة لفيافيها والضياع المحيطة بها دون تمكنها من دخول المدينة نظرا لحصانتها، وصعوبة النيل منها.

وزيادة في الحرص من الجانب الحمادي، انتقلوا للاستقرار على ضفاف الساحل في خطوة كانت تهدف للمحافظة على استمرارية وجود دولتهم فكانت الناصرية بجاية وغيرها من الحواضر نموذجهم الأمثل في ذلك.

كما تفطن الحماديون إلى تبعات ما خلفوه من ورائهم، فأقاموا تحصينات متنوع في شكل أبراج وقلاع لرصد تحركات القبائل الهلالية وغيرها، على الطريق الرابط بين العاصمتين، وبالمقابل الوعي بالتحديات التي واجهتم على الضفة الأخرى من البحر، فقد عبأ النورمان كل قدراتهم خاصة العسكرية منها لوضع قدم سبق بسواحل المغربين الأوسط والأدنى.

واقعها الأثري الحالي، ومدى الاستفادة منه سياحيا:

في إطار المحافظة على التراث الذي لا تزال شواهده المادية قائمة إلى اليوم، في شكل عمران متنوع جمع بين ما هو مدني من بقايا القصور، والبرك المائية، والمساجد، أو حربي من أسوار وقلاع وأبراج مراقبة، صنفت الكثير من المواقع المذكورة ومنها العاصمة "القلعة" ضمن التراث الوطني سنة ١٩٦٨، والعالمي سنة ١٩٨٠.

كما صنفت مدينة أشير التي ورثوها عن الزيرين وطنيا سنة ١٩٩٥، وعلى نفس المنوال سارت بجاية وعيرها من المدن الحمادية الأخرى.

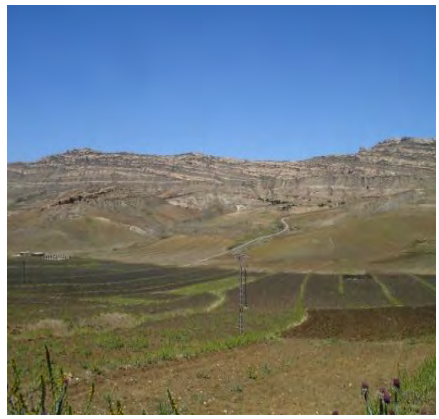
فقد عرفت الكثير من هذه المدن الأثرية عمليات ترميم وصيانة متتالية، سواء إبان الحقبة الاستعمارية أو بعد استقلال الجزائر، بهدف الحفاظ عليها واستغلالها بما يخدم التنمية السياحية المستدامة، ومن العمليات المستعجلة التي قمت بها الجزائر هي تصنيفها وطنيا وعالميا للحد من المخاطر التي تتهددها، وتهيئتها لتستغل كفضاءات سياحية تستغل على نطاق واسع، إن على المستوى الوطني أو الدولي.

وهذا ما نلمسه في مدينة مثل القلعة التي بنيَ بجوار قلعتها بالمدينة المستحدثة على أنقاضها وأطلالها متحفا يضم مجسمات وتحف أثرية تعود إلى العهد الحمادي، ونفس الشيء ينطبق ما تبقى من سور مدينة بجاية الذي ما زالت هياكله قائمة بالمدينة القديمة.

بل فعَلت الجزائر عملية الترويج لمعالمها السياحية، بتنظيم تظاهرة سنوية بعنوان: "شهر التراث" تمتد في الفترة ما بين ١٨أفريل و١٨ ماي، تصاحبها خرجات ميدانية تجمع الفئات الاجتماعية والفكرية المختلفة.

الخاتمة:

عدَ الجيش الحمادي ركيزة الدولة الأولى، فهو الذي حافظ على توطيد ركيزتها، وأسس نظامها، لذا كان الاهتمام كبيرا بانجاز أكبر قدر من الهياكل الحربية التي سمحت للدولة بضمان ديمومتها، فهذه المرافق التحصينية المتنوعة خاصة القلعة منها وقفت سدا منيعا ساهمت في طبع الدولة بميزة الدولة القوية التي قامت على أساس حربي، ذا أبعاد مدنية الهدف منها جعل الأحداث المتعاقبة في تسلسلها تصقل تجربتها، وتزيد من تراكم خبراتها مما زاد في قوتها وصلابتها، فدفعها للتفاعل الدائم مع مختلف الأحداث، رغم صعوبة التحديات التي واجهتها طيلة مدة سيادتها والتي قدرت بما يربو عن المائة والخمسين سنة(٤٠٥-٥٤٧هـ/١٠١٤-١١٥٢م) مما جعل غالبية المؤرخين يصنفونها ضمن أبرز الدول التي قامت في المغرب الأوسط خصوصا، والمغرب الإسلامي عموما.

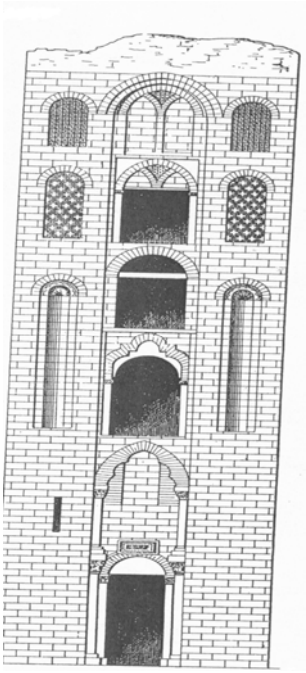


مدينة أشير- منظر عام – (صورة ١)

معالم أشير الأثرية (صورة ٢)

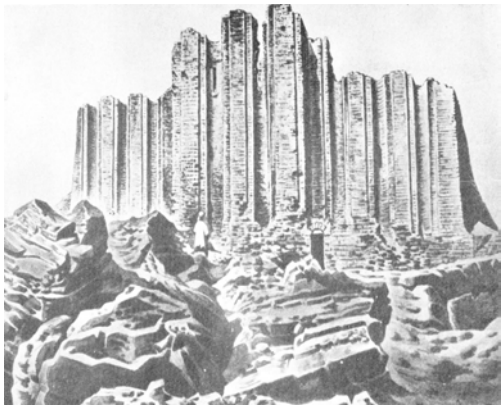
التحصين الطبيعي لقلعة بني حماد
" جبل تاقربوست" (صورة ٣)

منارة جامع القلعة
– منظر أقرب – (صورة ٤)

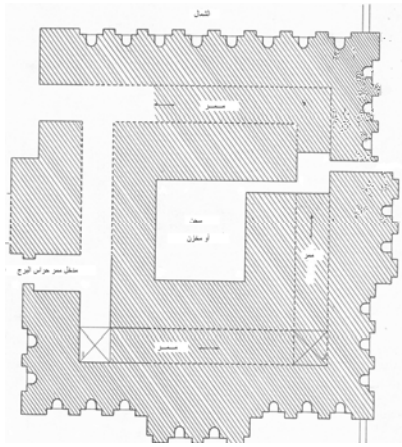


منارة جامع القلعة
– اتخذت برجا للمراقبة– (شكل١)

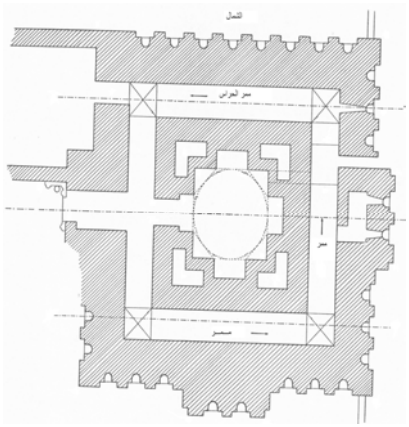
ما تبقى من برج المنار (القلعة) (صورة ٥)



برج المنار (القلعة) (صورة ٦)

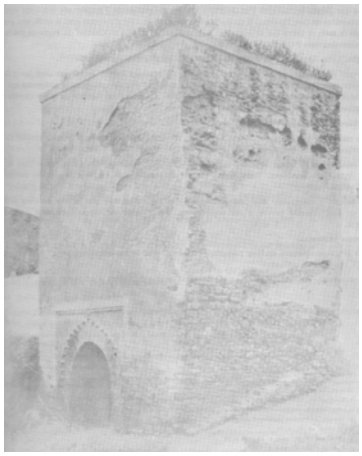


برج المنار- الطابق السفلي-(شكل٢)



برج المنار- الطابق السفلي-(شكل٣)

سور مدينة الناصرية (بجاية)- (صورة ٧)



رباط تنس – على الواجهة البحرية-(صورة ٨)

الولية لالة المنوبية من خلال مخطوط " مناقب عائشة المنوبية" للشيخ أبي الحسن الشاذلي (ت ٦٥٦هـ/١٢٥٨م)

أ.د. نبيلة حساني•

يزخر التاريخ الاسلامي بذكر أسماء العديد من المتصوفين الذين كان لهم تأثير كبير في مناحي الحياة، ارتأينا أن نقف أمام تصوف نسائي لنظيره الرجالي في المغرب الإسلامي، متصوفات كانت لهن مشاركة إلى جوار إخوانهم من رجال الصالحين، حتى نظهر أن للمرأة قدرات عظيمة عندما تؤمن بالله واليوم الأخر، فهي كذلك تصنع الكرامات والبركات، نساء متصوفات يطلق عليهن لقب الوليات، أمثال:أم الزين البهلية التونسية، وأم سلام القيروانية(ت٦٧٠هـ/١٢٧٢م)، ولالة سيتي التلمسانية، ولالة مغنية، وعائشة المديونية التلمسانية، وأم الفتح (ت٧٢٤هـ/١٣٢٤م)[١] ، وغيرهن كثيرات....

خلّف المتصوفين من الرجال والنساء إنتاجا علميا وفيرا في مختلف العلوم العقليّة والنّقليّة، لكنّ تلك المؤلفات، لا يزال أغلبها على شكل مخطوط، ممّا يستدعي العمل على تحقيقها و نشرها.

و موضوع هذا البحث السيدة الولية عائشة المنوبية (ت ٦٥٣هـ/ ١٢٥٧م)، شيخة المتصوفات المغرب الاسلامي في القرن السابع الهجري الرابع عشر الميلادي، وصاحبة مناقب الذي يحمل إسمها " **مناقب عائشة المنوبية** "، الّذي اشتهر بكونه كتابا يظمّ مناقب الولية الصالحة، بينما هو في الواقع موسوعة شاملة لمختلف العلوم والمواضيع المهمّة، مثل علم الاجتماع، والتراجم، والتاريخ الاجتماعي وجب علينا اولا تقديم عرض للمحتوى الكامل للمخطوط ، الذي ينقسم الى خمسة أقسام هي كما يلي:

القسم الأول: في تعريف باسمها ونسبها.

القسم الثاني: فيما يختص بالسيدة من الخصال و ما يليق بها .

القسم الثالث: في ذكر ملح و نوادر مستطرفة رويت عنها .

القسم الرابع: في محاسن الكلام المستعملة في النثر و النظم.

توجد العديد من النّسخ من هذا المخطوط، منها نسخة بالمكتبة الوطنيّة التونسية، تحت رقم ٢٥٣٦ والتي بها حوالي ٢٣ لوحة في القسم الثاني من المخطوط المراد بالدراسة والتحقيق، بمقياس ٣٠ سم و حوالي ٣١ سطر في كل ورقة، ولسنا نعلم هل توجد نسخ أخرى في مكتبات أخرى، هذا ما نسعى إليه بالبحث والتقصي المستمر.

من حسن الحظ أن الكتاب المخطوط كان للسيدة المنوبية الصالحة أوعائشة المنوبية[٢]، وأنها سيدة تونسية عرفت بالتواضع والبركة والحنانة والعفة، هي بنت الشيخ أبي موسى

•جامعة الجزائر ٢

[١]- ابن مرزوق: **المجموع**، و ٢٦ .

[٢]- الشاذلي: **مناقب عائشة المنوبية**، و١٩.

عمران بن الحاج سليمان المنوبي، وأمها فاطمة بنت عبد السميع ومولدها في منوبة (غرب تونس العاصمة)، وقد تحدث عنها ابن الصباغ عندما جمع ثمانين شخصية ولائية هم جملة مشائخ الشرف، وتوقف عند سبع نماذج من المتصوفات النسائية، على أنهن جميعا ينتمين إما إلى الفترة الموحدية، وإما إلى صدر العهد الحفصي بحيث كن إما من مخضرمات القرنين السادس والسابع الهجري/١٢و١٣م أو من المنتميات إلى القرن السابع الهجري/١٣م.

كانت عائشة المنوبية صالحة، متعبدة، حسنة الخلق، لها جمال وحسن فائق وإذا نظر إليها الناظرون يفتنون"[٣].

فقد نص المؤرخ الباجي على أن"عائشة بنت موسى المنوبية، وأعطى لوفاتها نفس التاريخ الذي تذكره سيرتها النموذجية ولكن دون أن يذكر مصادره في ذلك، ورجح الأستاذ النيال اعتمادا على نقيشة أثرية تم العثور عليها خلال تسوية مقبرة القرطاجي بتونس بأن الولية عائشة بنت موسى بن محمد توفيت ١٦ شعبان ٦٥٣هـ/ ١٢٥٧م[٤]، وذهب الأستاذ سعيد غراب استناداً إلى بعض النسخ من مخطوطات مناقبها إلى أنها عائشة بنت أبي موسى عمران بن سليمان المنوبي[٥]، وكل ما وصلنا منها من نسخ قد تم اختطاطه في تاريخ لاحق لوفاتها، فإن محرر مناقبها هو" أبو الحسن علي ابن عبد الله بن بلال الشاذلي" إمام جامع منوبة، باعتباره من معاصريها، لاسيما أن هذه الرواية قد انتقلت من ثقافة المشافهة والسماع إلى ثقافة التدوين والتقييد بالخط.

ولعل أول ما يلفت الانتباه في سيرة وليتنا بظاهرة الكرامة احتفالا لافتا إذ تتوزع هذه السيرة مناقب السيدة في حياتها ومناقبها في مماتها ولكن أيضا مناقبها قبل أن تأتي إلى هذا العالم، فقد روى محرر مناقبها" أنها كانت في بطن أمها وهي حامل بها فخرجت لبعض حوائجها، وإذا بأسد واقفٌ في الطريق فخافت منه، وإذا بعائشة تكلمت في بطن أمها، وقالت لها:" لا تخافي يا أماه أنت محفوظة بحفظ الله"، وهذه عينة من ثمانين كرامة، أجريت لها وهي في بطن أمها[٦].

كما تنفرد " مناقب المنوبية " دون غيرها من المصادر الأخرى بإعلان انتساب الولية إلى التيار الشاذلي في التصوف لقولها:" أنا شاذلية وقطبة أقراني"[٧]، وإن كانت معاصرة لأبي الحسن الشاذليت٦٥٦هـ/١٢٥٨م، فإن المصادر المنقبية المتصلة بالفترة لا تنص عليها في عداد أصحابه[٨] وبالتالي فالمسألة بحاجة إلى الإثبات لاسيما أن مناقبها

---

[٣]- الشاذلي: **مناقب عائشة المنوبية**، و١٧.

[٤]- النيال ، م س، ص٢٥٣.

[5]- GHRAB (S) **:IBN ARAFA et le Malikisme en Ifriqiya au 8h-14**, Tunis,1992, P 68

[٦]- الشاذلي: **مناقب**، و ٤ أ .

[٧]- نفسه، و٣.

[٨]- فابن الصباغ لا يذكرها في كتابه "روض العارفين" في فضل مناقب الصالحين الذي ترجم للأربعين من رفاق الشاذلي المشهورين ولا أشار في مصنفه " درة الأسرار" إلى تتلمذها المحتمل

تعلن تتلمذها لكل من رابعة العدوية (ت٥٦١هـ /٨٠١ م)، وعبد القادرالجيلاني (ت٥٦١هـ/١١٦٥م)، وعمر بن الفارض (٦٣٢هـ/١٢٣٤م) فضلا عن أبي الحسن الشاذلي الذي أعطاها الطريقة، وقال لها:" أنا أوليتك طريقتي، وأعطاها علمه وصبره"[٩]، مما يمكن أن يحمل على أساس أنه انتماء روحي وإرادة انتساب أكثر مما يمكن أن يحمل على أنه ارتباط تاريخي الأمر الذي يدعم أكثر متى وقفنا على هوية محرر مناقبها المحتمل وهو مثلما تعلن عنه نسبته داخل في سلسلة الشاذلي الولائية ومن ثمة فلا بدعة أن يحشد في المدرسة الشاذلية للتصوف " أعلام الأولياء و قادة الأتقياء"[١٠] فما بالك بأنموذج ولائي من طراز الولية عائشة المنوبية كما يمكن أن يحمل على أساس أنه بحث من نفسها أو على الأقل إضفاء نوع من مشروعيتها خاصة أنه كانت في أشد الحاجة إليها أمام تنامي موجة الانتقاد لسلوكاتها والاعتراض على ولايتها[١١]، وأنكر بعض العلماء مبيتها مع الرجال، ثم "تخاطب الرجال و يخاطبونها وليس لها زوج"[١٢] هذا ما لا تستسيغه القيم الذكورية في تلك الفترة، وكانت تفصل بالضرورة بين النساء والرجال وتحجر عليهما كل اختلاط، واعتبرت مجنونة ومن ثم فقد رفع عنها القلم، فوصفها الفقيه أبو عبد الله محمد الأروي إمام جامع الصفصافة بأنها "امرأة ظاهرها جنون وباطنها فنون"[١٣]، والظاهر أن سلوك عائشة المنوبية جعل ولايتها موضع جدل واسع وذلك ما نلمسه من خلال ما يمكن أن نصطلح على تسميته بجدلية الاعتقاد والانتقاد التي خضعت لها سيرتها النموذجية، ولعل شدة الاعتراض على النموذج الولائي الذي تجسده من قبل الأوساط الفقهاء يفسر حشد خطاب المناقب لكل المرعيات التي من شأنها أن تكرس مشروعية ولايتها ويبرز في الآن نفسه علاقتها المتوترة مع الفقهاء فيستحضر في تأكيد هذه المشروعية أنها أخذت المثل الأعلى المحمدي لقولها:" رأيت رسول الله(صلى الله عليه وسلم) خمسا وعشرين مرة في البداية وخمسا وعشرين مرة في النهاية وخمسا وعشرين مرة في الكمال وخمسا وعشرين مرة في تمام السرور، وقال لي وكلمني وسقاني بيده وصافحني أنا قطبة الأقطاب"[١٤]، وأضافت مصرحة في بعض مفاخراتها بأنها "ممن درس في الكتب والعلوم وممن قرأ في سالف الدهور"[١٥]، وأخذت علمها الأزلي عبر تتلمذها لنوح وآدم وشيت وداود وسليمان وموسى وعيسى

عليه أثناء المرحلة التونسية من مسيرة حياته مما يجعل هذا التتلمذ مدعاة للشك ويجعل انتماء السيدة المنوبية إلى المدرسة الشاذلية مشكوك فيه ، م س، و١٩ .

[٩]- نفسه، و ٤ أ .

[١٠]- الشاذلي: **مناقب**، و ٤ أ

[١١]- نفسه،ص٣.

[١٢]- نفسه،ص٣.

[١٣]- نفسه،ص٣.

[١٤]- الشاذلي: م س، و ٦ أ .

[١٥]- نفسه، و ٧أ

وشعيب، وأخذت المثل الأعلى الراشدي ممثلا في تتلمذها المفترض لأبي بكر الصديق أعطاها وفاءه، ولعمر بن الخطاب أعطاها عدله، ولعثمان بن عثمان أعطاها حياءه، ولعل أبي طالب أعطاها علمه وزهده ووقاره وشجاعته[١٦]، والمثل الأعلى الولائي التقى بها في ليلة واحدة سبعمائة وسبعون وليا "أخذوا عنها العهد وتأدبوا بين يديها وولتهم الطريق "[١٧]، وقدمها عبد القادر الجيلاني على طريق القوم، وتأدب بين يديها، وشهد لها بتفوقها ألامتيازي في مجال الولاية جعلها حلية الأولياء، وقال لها:" أنت ذهب والأولياء فضة والولي إذا كان فضة ما زينته إلا الذهب"[١٨]، وانتهج أبو الحسن الشاذلي معها نفس المسلك،حتى تدرك السيدة كمال الولاية لينعقد لها بذلك مطلق السلطة على العالمين يجعل خطاب المناقب بلوغها مرتبة القطب، وهي أقصى درجات الولاية،منعقدا بإجماع " عشرة آلاف ولي قدموها وقالوا لها:" أنت قطبتنا قدمناك ورفعنا لك البيعة "[١٩]، ولم تحظ بهذا الإجماع من الأولياء إلا بعد أن تلقت العلم الذي،تماما مثلما هو الشأن بالنسبة إلى النبوة، بواسطة أحد الملائكة لم يكن جبريل حامل الوحي هذه المرة وإنما ميكائيل[٢٠]، يصحبه في ذلك الخبر نقيب الأولياء" أتاها ميكائيل والخضر وفي أيديهما بوقال مملوء من الجنة وقالا لها اشربي فشربت في تلك الشربة العلم والحلم واليقين والخشوع والتواضع والبركة والحنانة والعفة والصيانة"[٢١]، لقد استجمعت في شخصيتها الولائية إجمالا كل خصال القدوة القيمة والسلوكية وكل الامتيازات التي حظي بها الأنبياء والرسل أجمعين والقيم المثلى التي تجسد المثل الأعلى الولائي وهي الخصال التي لن تكتفي فقط بإضفاء المشروعية على ولايتها وإنما سترتقي بهذه الولاية إلى مرتبة الكمال الإنساني والإنسان الكامل على حد تعبير الجيلاني نسخة من الحق وإن الله تعالى حي عليم قادر سميع بصير متكلم وكذلك الإنسان[٢٢].

هكذا فرضت السيدة نفسها على الجميع قطبة الرجال وقطبة الأشراف، قطبة الأقطاب وفارسة الإخوان، بل قطبة الزمان[٢٣]، فقد أعلنت عائشة المنوبية عن ارتفاعها عن المنزلة الإنسانية بثماني مائة درجة إلى الحد الذي لم تكن رابعة العدوية تمني نفسها فيه، لو أدركت موضعها، إلا بخدمتها والوقوف بين يديها، ويبدو أن ما كان لوليتنا من قدرات خارقة أو على الأقل ما تنسبه إليها سيرتها النموذجية من ذلك قد جعل تدخلاتها

---

[١٦]- نفسه،. و ٨ .

[١٧]- نفسه، و ١٢ .

[١٨]- نفسه، و ١٥.

[١٩]- نفســه ، و ١١.

[٢٠]-

[٢١]- ميكائيل: ملاك موكل بالأمطار والبحار و الأنهار والأرزاق من المال والبنين وتصوير الأجنحة في الأرحام، لمزيد من التوسع، ينظر، ابن منظور : م س، ص١٦٨.

[٢٢]- الشاذلي: **مناقب** ، و ٦ أ .

[٢٣]- تفسه، و ١٢ .

تتضاعف إما انتصارا للضعفاء والمقهورين، وإما انتقاما من الظلمة والجبارين بحيث تشكلت شخصيتها بمظهرين:[٢٤] مظهر الولية المبهرة ومظهر الولية المرهبة، وانحياز عائشة المنوبية للفقراء والمظلومين عامة يبرز بشكل صارخ في قسم لا يستهان به من كرامتها ينيف عن ربعها ويتجلى هذا الانحياز بالقوة من خلال ابتهالاتها كما في قولها:**"**اللهم صلي على محمد حبيب اليتامى ومؤنس الفقراء والمساكين وأنيس الغرباء**"**[٢٥]، كانت الولية مع ورعها تعيش على التوكل إلا إنها كانت ترصد كل دخلها للمحتاجين، فقد ورد في سيرتها أنها" كان كل يوم يدخل لها خمسمائة دينار تصرفها في سبيل الله وإذا بات ناصري تقول الليلة باتت عبادتي ناقصة**"**[٢٦].

نستنتج من خلال مراجعتنا لمناقب عائشة المنوبية أن الخطاب المنقبي يريد أن يكرس الولية أنموذجا ولائيا أعلى ليس في المغرب الاسلامي فحسب، وإنما أيضا داخل المجال الإسلامي العام، الذي كان محتكرا فقط على الرجال في مجتمع ذكوري يكرس دونية المرأة، هو بذلك انتصار بالقوة للمرأة على مجتمع يستدنيها ويهمشها ويقصيها بالفعل، وإنما يستعلي أيضا حتى على أبرز أعلام التصوف النسائي داخل المجال الإسلامي العام.

كان الناس تعتقد في مقدرة الولية الصالحة على تحقيق الرغبات والحاجات وقد يلجأ خدام الولي الصالح أو الموالين له إلى دعوة النّسوة بإطلاق المثل(زوروا تنوروا)[٢٧]، ويتضح من خلال هذا المثل أن الولية خيّر يمكنها أن تساعد المريضة أو التي لديها مشاكل، مما يضفي على الولية المنوبية صفة القداسة والتقدير، فكانت الزيارة تقوم أساسًا على التبرك بالضريح للاعتقاد في قدراته الخارقة في حّل المشاكل والعراقيل والمظالم، وتقوم كذلك على المزار الوعدة أو الحضرة ـ وكان الناس عامة والنسوة خاصة لا تمر احدهن على ضريح الولية، إلا زارها أو ألقى التحية على القبر، وقرأ ما تيسر من القرآن أو التسبيح أو مسح بالقبر[٢٨].

ولسنا نعلم سر مواصلة زيارة نساء اليوم للولية الصالحة والتبرك بها، والتوسل والتقرب بها إلى الله عزّ وجلّ، مستمرًا سواء في الأيام العادية أو في المناسبات الدينية، وأننا نتساءل لو قرأ عامة الناس كتاب السيدة الولية الذي مازال فى رفوف الخزائن، وأدركوا مناقبها، لأدركوا بأن الولية المنوبية صاحبة العقلية الفذة والنظرة الأمينة النفاذة

---

[٢٤]- تفسه، و ١١ .

[٢٥]- الشاذلي: م س ، و ١١ .

[٢٦]- نفسـه ، و ١١ .

[٢٧]- عبدالشكور نبيلة: **المرأة في الأمثال في المغرب الاسلامي**، ص ١٩.

[٢٨] -نذكر على سبيل المثال لا الحصر أشهر أضرحة بلاد المغرب الإسلامي منها: في مدينة تونس نذكر ضريح سيدي علي أبي يوسف الدهماني (ت ٦٢١ هـ/ ١٢٢٤م) المتصوف الجليل صاحب الكرامات العظيمة، ذاع صيته في المهدية والقيروان وتونس، ينظر: **الأسرار الجليّة في المناقب الدّهمانية**، مخطوط بدار الكتب الوطنية بتونس.

التي ربطت بين المسائل الدينية والدنيوية، واهتمت بشؤون العامة و النساء بالخصوص،مما جعل كتابها ينفرد بمسحة فريدة من اتساع الأفق والعمق الفكري.

وقد أعلمنا الكتاني" أن من أعظم نعم الله علينا، وأكبر آياته ليدينا وجود الأولياء الصالحين وظهورهم وظهور أضرحتهم، وفي ذلك من المنافع والفوائد ما لا يدخل تحت خص، فمن الفوائد في ذلك وجود البركة في الأرض وكثرة النفع وإدرار الرّزق، إذ لولاهم ما أرسلت السماء قطرها ولا أبرزت الأرض نباتها ولا صبّ البلاء على أهل الأرض صبّاً [٢٩] "، ترى هل اكتشفت النساء سرّ ذهابهن إلى الأضرحة ؟ وهل كنّ يجدن في ذلك متنفّسًا للضغط الممارس عليهنّ داخل بيوتهنّ ؟ أو ردّ فعل للتحجّب التي كنّ يعانين منها ؟، وحتى نجيب عن تساؤلاتنا قمنا بزيارة ضريح الولية الصالحة " لالة عائشة المنوبية بتونس.. ، وتتميّز الزّيارة بطابع مثير عند بعض النّساء: حيث تأتي المرأة إلى ضريح الولي أو الولية مهزومة، ومحطمة المعنويات، وتتقدم نحو المزار بخشوع ثم تضع يدها على القبر أو كسوته، وتتمسح بأهدابها، وتأخذ في شرح مشكلاتها والكشف عن ذائقاتها، شاكية متضرعة سائلة الولي أن يأخذ بيدها ويساعدها على تحقيق مرادها وأحيانا يأخذ الأسى بها مآخذ فتلطم خدّها وتفقد وعيها، أو تتظاهر بفقدانه، وترتمي على الأرض وتقوم بحركات هستيرية مثيرة للشفقة، وتأخذ في الصراخ والعويل والبكاء، فمنهن من تمسك بيدها، ومنهن من تمسح لها دموعها، ومنهن من تعيد وضع منديلها على رأسها .

ويستمر المشهد إلى أن تنخار قواها، ويعود لها وعيها وتنهض ببطء، وتلتحق بباقي الزائرات اللواتي يفسحن لها الطريق، وتأخذ مكانًا بينهنّ، وتحاول كلّ منهنّ أن تعرف أكثر عن مشكلاتها، فتحكي لهنّ الأحداث بتفاصيلها مُدرفة الدموع أحيانًا وشاكية إلى الله والي أو الولية وداعية على غريمها أو غريمتها تارة أخرى، وتقدم لها الزائرات حلولاً كثيرة لا ترفض أيًّا منها، وأن كانت زيارة بعض المشعوذات أو الراقيين، على أن تختار فيما بعد وبدون شك ما تراه الأنجع.

ولا تقدم الزائرة الهدية للولي أو الولية إلا إذا تحقّق مرادها، منهنّ من تأتي بالذبيحة وتهيئ الطعام وتقدمه للزوار(الصّدقة)، ومنهن من تقدم هدايا ونقودًا[٣٠].

ويعتبر ضريح الولية بذلك تجمعا تلقائيا للنساء يمكنهن التعبير فيه عن شعورهن بالسخط بكل حرية، ويسمح لهن بالصراخ العالي، والبكاء، وتشعرن فيه بالطمأنينة والحماية والتعاطف، فالطمأنينة عندما تدخل السكينة عندما تقاسم الأحزان من طرف الزائرات.

---

[٢٩]– الكتاني: **سلوة الأنفاس ومحادثة الأكياس بمن أقبر من العلماء والصلحاء بفاس**، ط، حجرية ،١٣١٦هـ/، ج١، ص٢٤.

[٣٠]- الشاذلي: **مناقب السيدة عائشة المنوبية** ، و ٣، ٧، ٩ .

هكذا، كان حال وسلوك النساء عند زيارتهن لأضرحة الأولياء، ويبق السؤال..، كيف كانت ممارستهن في تعظيم الأولياء الأحياء؟، وجدنا الإجابة شافية لتوضيح هذا النوع من الطقوس والممارسات من خلال **مخطوط "** مناقب الولية عائشة منوبية **"**، فقد حددنا ثلاث مجموعات من الممارسات والطقوس للدخول في طريقة الشيخة على قاعدة وظيفة كل منها، حيث هناك :

ـ **مجموعة أولى،** طقوس الدخول في طريقة الشيخة الولية منوبية والمتمثلة في (معاهدة، مصافحة، مبايعة، لبس الخرقة والطاقية).

. **مجموعة ثانية،** ذات الوظيفة المسارية (initiatique) والمتمثلة في (تفل في الفم، سقاية ورضاعة).

. **ومجموعة ثالثة،** ذات الوظيفة الشفائية والمتمثلة في (تفل، رقية ومسح).

ويتم ذلك بـ :

أ ـ بعض طقوس وممارسات الدخول في طريقة الشيخة منوبية:

* المعاهدة:[٣١]

وفحوها تتمثل في:

ـ دخول المقام.

ـ الصلاة ـ ركعتين الأولى بالفاتحة .

ـ استقبال القبلة.

ـ نطق بالتعهد.

ـ يعاهد الولي بواسطة مد اليد إليه.

*المصافحة:[٣٢]

ـ الأخذ باليد والتصافح مثلها (السيدة).

ب ـ بعض الممارسات السارية (Initiatiques) وتتمثل في :

* التفل في الفم:[٣٣]

لقد وقفنا على حالتين من التفل في الفم، فقد ورد في مناقب السيدة المنوبية الحالة الأولى في النّوم "... فرآها في المنّوم فبصقت فيه فرزقه الله تعالى العلم من غير قراءة وفتح الله عليه بعلم الظاهر والباطن " .

والحالة الثانية في الصّحو" ... ثم قالت له افتح فاك فتفلت فيه تفلة فالله من حينه مزّق ثيابه وخرج هائمًا في البراري والقفار..."، قال فخرجت هائمًا بمكاشفتها "

* السقايـة[٣٤]:

---

[٣١]- الشاذلي : **مناقب عائشة،** و ٣.

[٣٢]- نفسه، و ١٤.

[٣٣]- نفســه ، و٥.

[٣٤]- الشاذلي : **مناقب عائشة،** و ٦.

أمّا عن حالات السقاية المنسوبة غليها فجميعها ذات بعد مساري نستعرضها بإيجاز" ومن قولها ضمن مفاخراتها: "(...)، أتاني ميكائيل والخضر وفي أيديهما بوقال مملوء من الجنة وقالا لي اشربي يا عائشة يا منوبية، فشربت في تلك الشربة العلم والحلم واليقين والخشوع والتواضع والبركة والحنانة والعفة والصيانة " وفي موضع آخر(...)، رأيت رسول الله وسقاني بيده "، قالت يا عثمان حل فاك فحللت فمي فسقتني بوقالا بالماء فشربت فمن تلك الشربة كملت السر والولاية ".

وجاء في مناقبها كذلك " كان في يدها بوقال من ماء فسقتني منه ففتح الله عليّ بعلم الظاهر والباطن هذا من بركتها"، وكذلك" وإذا بها أخرجت من تحت ردائها لوزا سقته، منه وإذا به غائب على حسّه وانهدر منه ومن فيه ماء أبيض كرغوة الصابون وشق السبخة كلها وكأنه سهم".

جـ ـ بعض الممارسات الشفائية ، منها:

* التفل[٣٥]:

ينسب التفل إلى الرسول صلّى الله عليه وسلّم حيث أوصى أصحابه بالتفل والتعوذ دفعًا لمضرة رؤيا، واضعًا بذلك نسقًا محددا في القيام بهذه الممارسة، لقد وقفنا في" مناقب عائشة "على حالة استعملت السيدة عائشة التفل لشفاء أحد المصابين في رجله(هو عثمان حداد أحد أبرز تلاميذها التي تخصه مناقبها بالذكر عديد المرات، يبدو أنه المكنى بـ: بوقبرين)[٣٦]

قال:" ثم تفلت على رجلي فالله منذ تفلت عليها قد ذهب عني ما كنت أجده من الوجع، ثم قالت قبل الله زياركم وقضى حاجتكم ".

والملفت هنا، أن شفاء المريض وقع تأويله من طرف الولية بأنه علامة رضا الله وقبوله لزيارة المريض، وأنه هو[الله سبحانه وتعالى] الذي قضى له حاجته أما الولية هنا فلم تكن سوى الواسطة.

ولسنا ندري إلى أي مدى صحة هذه الطرق الشفائية، علما أن هذا النوع من التداوي لا زال مستمرا إلى يومنا هذا.

---

[٣٥]- نفسه ، و ٧، ٨، ٩.

[٣٦]- نفسه ، لم أقف على تعريفه.

* من الكرامات المنسوبة إلى عائشة المنوبية: (٣٧) [٣٧]

بالإمكان تبويب هذه الكرامات حسب التصنيف الذي اعتمدناه على النحو التالي

نـــوع الكرامـــة	عددها	المصـــــدر
إنزال الغيث وإخصاب الزرع	١	مناقب عائشة: و١٦
فك الأسـر.	١	و ١٧
إغـــاثة المسافرين	٢	و ٢٠ ، ٢٤
الإبـــــراء	٣	و ٦٥، ٧٠، ٣٠
تأمين من لجأ إليها على حياته	٢	و ٣، ١١ ، ١٧
إعـادة الذاكرة	٢	و ٥، ١١.
المجمـــــوع	١١	

استخلصنا من هذه الإطلالة الخاطفة مجموعة من الاستنتاجات منها:

- شغوف أغلب سكان المغرب الإسلامي بزيارة أضرحة الأولياء

و الصلحاء سواء كانوا من الخاصة أو العامة، وسواء كانوا رجالا أو نساء، صغارا أو كبارا.

- إن زيارة النساء أو بعض الرّجال لأضرحة الأولياء تكشف عن ضعف الإيمان، فبممارستهم السيئة سواء أثناء الزيارة العادية أو خلال الاحتفالات بمواسم الأولياء و الصلحاء، كانوا بعيدين كل البعد عن تعاليم الدين الإسلامي الحنيف وشعائره . وأجزم بعض الفقهاء أن حضور النساء والشبان ومن لا يخاف الباري تعالى كان يتسبب في عدد من المناكر والأمور الشنيعة.
- طلب الحاجة من الأولياء الأحياء أو الأموات، ضربا من ضروب

التخلف وقلّة الإيمان والأميّة خاصة عند النساء،إن الدافع الأساسي لزيارة المرأة للولي الصالح، تمثل في بحثها عن الحماية والقوة والأمان، تبقى إذن زيارتها لأضرحة الأولياء و الصلحاء اختيارا أساسيا للتعبير عن سخطها بدون قيود، وسبيلا لتحقيق ذاتها في إطار مقتصر على النساء ، والبحث عن الأمان والسعادة.

[٣٧]- الشاذلي : **مناقب عائشة**، و ٩.

خلاصة القول نستنتج النّقاط التّالية:

١. الحفاظ على موروث المخطوطات، و الشّعور بقيمته لأنّه أحد الوسائل التي تعرفنا بماضينا حتّى نستطيع التّعامل مع الحاضر و الاستعداد للمستقبل، و الحفاظ عليه يكون بدراسته و تحقيقه بطرق علمية و نشره ليكون في متناول الجميع، و كذا بتوعية النّاس بأهميّته لكونه يمثل جذور الحضارة العريقة.

٢. الحفاظ على الإرث الذي تعرض للضياع و الإهمال إما لجهل أو لضعف النّفوس أمام المغريات المالية التي يبذلها بعض الطّامعين في نهب التّاريخ الجزائري، و محو معالمه المميزة، وبالتّالي فالحصول عليه ليس بالأمر السّهل فهو يحتاج إلى جهد كبير.

٣. يعتبر مخطوط **"مناقب عائشة المنوبية "** للشيخ أبي الحسن الشادلي أحد المصادر المهمّة التي ألّفت في القرن السابع الهجري/ ١٣م، لكونه المُؤَلَّف الوحيد تقريبا الّذي يؤرّخ للمرأة في المغرب الاسلامي في هذه الفترة بالاضافة أنه يعد موسوعة يشتمل على العديد من المواضيع من علم
الاجتماع والتاريخ و الادب، و بالتالي فهو يحتاج إلى مزيد من الدّراسات.

٤. على الرّغم من أنّ مخطوط **" مناقب عائشة المنوبية "** لقي اهتمام العديد من الباحثين، فقاموا بدراسة و تحقيق بعض الأقسام منه، إلاّ أنّه لا يزال يحتاج إلى مزيد من الدّراسة و التّحقيق لما بقي غير محقّق من محتوياته المتعدّدة و المختلفة.

قائمة المصادر و المراجع:

أولا: المخطوطة:
١ـ الشاذلي،أبو الحسن: **مناقب السيدة عائشة المنوبية** ، مخطوط بدار الكتب الوطنية بتونس رقم ١٨٢٢١ .
٢ـ الدهماني، علي أبي يوسف: **الأسرار الجليّة في المناقب الدّهمانية**، مخطوط بدار الكتب الوطنية بتونس.
ثانيا: المطبوعة:
٣ـ الكتاني: **سلوة الأنفاس ومحادثة الأكياس بمن أقبر من العلماء والصلحاء بفاس**، ط حجرية ،١٣١٦هـ.
ثالثا: **المراجع:**
٤ـ التونجي محمّد: **المنهاج في تأليف البحوث و تحقيق المخطوطات**، عالم الكتب، حلب، ١٩٨٦.
٥ـ زيدان يوسف: **تراثنا التّراث المجهول إطلالة على عالم المخطوطات**، ط٢، دار الأمين طبع نشر توزيع، القاهرة ، ١٤١٨- ١٩٩٧.
٦ـ عبدالشكور نبيلة: **المرأة في الأمثال في المغرب الاسلامي**، نشر وتوزيع دار كنوز الحكمة ،١٩١٢، الجزائر.
GHRAB (S) **:IBN ARAFA et le Malikisme en Ifriqiya au 8h-14**,Tunis,1992.

Résume :

Le manuscrit intitulé « Biographie de Aicha El Manoubia » est considéré parmi les plus importantes sources conservées a la femme soufie au Maghreb islamique.

Ce manuscrit qui englobe 217 feuilles, et composé de 3 parties :

1- La première partie est consacrée aux recherches visant l'identification de la femme pieuse « AL WALIYA ASSALIHA ».
2- La deuxième partie correspond aux exemples relatifs aux qualités et dons qui distinguent cette femme pieuse « AICHA ».
3- La troisième partie est consacrée à la relation spirituelle de cette femme avec le prophète Mohammed (QSSL), ses compagnons et les gens du bien (AOULIAS ESSALIHINES).

لقاء الباحثة مع المقدمة " لالة أم محمد"
تشرح لها طريقة زيارة ضريح الولية المنوبية

صحن زاوية الولية المنوبية
(محافظة منوبة، تونس) ـ انجاز الباحثة

كيفية الإحياء والأرتقاء بمنطقة الخليفة وإمتدادها(الأشرف-الركبية) وجعلها منطقة جذب سياحى

أ. هايدى أحمد موسى غالب حسين•

بعد تأسيس مدينة القاهرة مركزاً للحكم والإدارة على يد جوهر الصقلى قائد الخليفة المعز لدين الله عام٣٥٨ه/٩٦٨م، وإحاطتها بسور أُطلق علي ما ورائه ظاهر القاهرة [١]،حيث كان للقاهرة أربعة ظواهر من بينها الظاهر الجنوبى،وهى المنطقة خارج باب زويلة إلى الجامع الطولونى وما بعده طولاً ، وفيما بين الخليج الكبير والجبل عرضاً[٢]، تمثل منطقة الخليفة الأمتداد الهندسى والطبيعى للشارع الأعظم (القصبة العظمى- شارع المعز) حيث شارع الخيامية والمغربلين ثم السروجية والسيوفية ثم شارع الركبية والخليفة الأشرف حتى مشهد السيدة نفيسة (رضى الله عنها)،حيث يمثل هذا الأمتداد حلقة الوصل بين القاهرة المُعزية والعواصم الأسلامية الثلاثة السابقة (الفسطاط - العسكر-القطائع) (خريطة١).

كان بداية إزدهار العُمران بظاهر القاهرة الجنوبى أيام الخليفة الحاكم بأمر الله (٣٨٦-٤١١ه/٩٩٦-١٠٣٠م) حيث سمح لبعض الفرق العسكرية من الجيش الفاطمى بعد إزدحام القاهرة بأن يتمركزوا خارج باب زويلةكما أمر أيضاً بتشييد المشاهد الحاكمية الثلاثة المُعلقة فى عام ٤٠٢ه،حيث المنطقة القريبة من الجامع الطولونى عند الخراطين وشارع الخليفة[٣].

كماعظمت حركة العُمران فى أيام الخليفة الآمر بأحكام الله (٤٩٥-٥٢٤هـ /١١٠١-١١٣٠م) عندما أمر وزيره المأمون البطائحى بتعمير ظاهر القاهرة الجنوبى حيث نودى مدة ثلاثة أيام فى القاهرة ومصر بأن من كان له دار فى الخراب ومكان فليعمره ومن عجزعن عمارته يبيعه أو يؤجره من غير نقل شيئ من أنقاضه،فعمر الناس مما يلى القاهرة من جهة المشهد النفيسى إلى ظاهر باب زويلة[٤].

• مفتشة آثار بالإدارة العامة للقاهرة التاريخية.

[١]) توفيق أحمد عبد الجواد،العمارة الإسلامية فكروحضارة،د.ط،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة،د.ت، ص١٧٧.

[٢])المقريزى،تقى الدين أحمد بن على،ت:٨٤٥ه،المواعظ والأعتبار بذكر الخطط والأثار ،الطبعة الأولى،مكتبة مدبولى،تحقيق:محمد زينهم ومديحة الشرقاوى،مراجعة:أحمد أحمد زيادة،القاهرة،١٩٩٧ م،ج٢،ص٣٠٧.

[٣]) عادل شحاتة طايع،شارع الخليفة وإمتداده (الأشرف-الركبية) منذ نشأته وحتى نهاية العصر العثمانى عمرانه وآثاره،رسالة ماجستيرغير منشورة،قسم الآثار الإسلامية،كلية الآثار،جامعة القاهرة،١٩٩٨م،ص٥.

[٤]) المقريزى،الخطط،ج١،ص٣٠٥.

أما فى العصر الأيوبى(٥٦٧-٦٤٨هـ/١١٧١-١٢٥٠م) فقد زاد العمران وأتسعت حدود المدينة،فأخذ السلطان صلاح الدين فى بناء سورواحد،فأدى هذا إلى إتصال الظواهر وخاصة الجنوبى منها بالقاهرة[٥]،هذا ولقد زخرت القاهرة فى أيام الأيوبيين نتيجة لبناء قلعة الجبل وإنتقال مقر الحُكم إليها وإمتداد أسوارها إلى الجنوب والغرب بالدورالضخمة والمنازل والأسواق والخوانق،[٦]وهو ما أدى إلى تغيير خريطة هذة المنطقة والأحياء المجاورة لها طبوغرافياً وإجتماعياً وثقافياًونمو القاهرة نمواً جديداً من ناحيتها الجنوبية حتى تم الأتصال بينها وبين الفسطاطوالعسكر والقطائع.

تمثل سلطنة الملك الظاهر بيبرس(٦٥٨-٦٧٦هـ/١٢٥٩-١٢٧٧م)مرحلة هامة فى مراحل نمو مدينة القاهرة وظواهرها حيث أتسعت ونمت بشكل جديد،خاصة بعد سقوط بغداد وإنتقال الخلافة العباسية إلى القاهرة حيث أضحت مصر مركزاً لهذة السلطة الدينية[٧]، وقد تكون سُكنى الخلفاء العباسيين القادمين من العراق بمنطقة الخليفة سبباً لنزول بعض الفارين من العراق والشرق بالمنطقة والأستقرار بها، وذلك هروباًمن جحافل المغول التى أجتاحت هذة البلاد[٨].

وعلى حد قول ابن تغرى بردى فإن الظاهر بيبرس بنى فى أيامه مالم يبن فى أيام الخلفاء الفاطميين أو ملوك بنى أيوب من الأبنية والرباع والخانات والمساجد والحمامات وغيرها،وأن العمائر أتصلت من الشارع الأعظم إلى الكبش وحدرة ابن قميحة إلى تحت القلعة ومشهد السيدة نفيسة (رضى الله عنها) وإلى السور القراقوشى،[٩]وفى أيام الناصر محمد بن قلاوون أمتدت العمارة فى الجهة القبلية من القاهرة حيث باب زويلة إلى المشهد النفيسى[١٠]،هذا ويعود العمران والتخطيط شبه النهائى للمناطق الواقعة بين قلعة الجبل والقاهرة الفاطمية إلى عهده.

ومن أشهر الأسواق التى ذكرها المقريزى قائلاً :كانت أعظم أسواق مصر قد احتوت على أثنى عشر ألف حانوت وأمتدت من الحسينية إلى المشهد النفيسى[١١]، وفى العصر العثمانى حين دخل سليم الأول مصر كان النمو العمرانى لمدينة القاهرة متمركز على الأخص فى الأحياء الواقعة على طول الشارع الأعظم الممتد من باب زويلة وحتى

---

[٥]) عادل طايع،شارع الخليفة،رسالة ماجستير،ص٥.

[٦]) عبدالرحمن زكى،القاهرة تاريخها وآثارها من جوهر القائد إلى الجبرتى المؤرخ(٩٦٩-١٨٢٥م)، د.ط،الدار المصرية للتأليف والترجمة،القاهرة،١٩٦٦م،ص٧٠.

[٧])المقريزى،الخطط،ج٢،ص١١٧.

[٨])عادل طايع،شارع الخليفة،رسالة ماجستير،ص٢١.

[٩]) ابن تغرى بردى ،جمال الدين أبو المحاسن يوسف،ت٨٧٤هـ،النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة،د.ط،دارالكتب المصرية،القاهرة،د.ت،ج٧،ص١٩٧.

[١٠]) على باشا مبارك،الخطط التوفيقية الجديدة لمصر والقاهرة،د.ط،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٧م،ج١،ص١٦٥.

[١١]) عبد الرحمن زكى،القاهرة تاريخها وآثارها،ص١٦٥.

المشهد النفيسى فأصبحت المنطقة بعد أن كانت مقراً لمنازل الأمراء ورجال الطبقة الحاكمة، فقد أنتشرت الأنشطة التجارية والحرفية العديدة التى أزدهرت فى الحقبة العثمانية حيث تمثلت فى عدد كبيرمن الأسواق المتخصص كلاً منها فى سلعة معينة، وكذلك إستقرار صغار التجار والحرفيين فيها،وهذا هو السبب المباشر لهجرة خواص المماليك من البكوات والأمراءوعساكر الأوجاقات العثمانية ليقيموا حول بركة الفيل ثم حول بركة الأزبكيةبعيداً عن الزحام والضوضاءوكذلك أيضاً بعد أن أفزعتهم حركات المشاغبين المستمرة،فبتوالى الأيام تحولت منازل الأغنياء والأمراء إلى أحواش يسكنها الرعاع،فأصبحت الغالبية من سكان طولون والخليفة من الفقراء ومعظمهم من سلالة الطوائف الجركسية ومن قدماء الآتراك(١٢).

هذا ولقد شارك أيضاً أهل خط الخليفة فى ثورات القاهرة ضد الفرنسيين وضد باشوات العثمانية فى مصر،وكذلك فى الأحداث التى قادها عمرمكرم وأنتهت بتولية محمد على باشا(١٣).

العوامل التى أدت إلى إزدهار منطقة الخليفة وتطورها خلال الحقب التاريخية المختلفة:

- نظراً لأن هذا الشارع من الركبية حتى نهاية شارع الأشرف هوالأمتداد الطبيعى لشارع القصبة العظمى،وكان يمثل المحور الأساسى للأنشطة السكانية والإقتصادية والتجارية والحرفية.
- كان هذا الجزء ملاصقاً لدارالأمارة فى مدينتى العسكروالقطائع.
- لا نغفل العامل الدينى،فالشعب المصرى متدين بالفطرة ويعشق آل البيت النبوى، فوجود عدد كبير من المشاهد والأضرحة به،جعل له مكانة خاصة فى نفوس المصريين.
- كانت هذة المنطقة مسرحاً للأحداث السياسية المختلفة،حيث كانت تندلع منها الفتن والأضطرابات فى العصر العثمانى ضد قلعة الجبل مقر الحكم.
- أُقيمت العديد من الأسواق التجارية فى هذة المنطقة،حيث الأسواق المتعددة التى أختصت كلاً منها بسلعة معينة.

تميز شارع الخليفة بوجود عدد كبيرمن المشاهد والأضرحة التى نُسبت إلى آل البيت من نسل الأمامين الحسن والحسين،وكذلك تلك التى نُسبت إلى عُلماء أجلاءوكثيراً من هذة المشاهد والأضرحة عُرفت بمشاهد الرؤيا فهى لم تضُم أعضاء طاهرة لمن نُسبت إليهم ،مثل السيدة رقية والسيدة سكينة والسيدة عاتكة(رضى الله عنهم)والأمام الجعفرى.

بدأت هذة الظاهرة على وجه التقريب منذ قدوم السيدة نفيسة(رضى الله عنها)إلى مصر ونزولها ثم دفنها بدرب السباع، وتكالب الناس على زيارتها، والأقامة بجوارها ثم تبلورت

---

١٢) عادل طايع، شارع الخليفة،رسالة ماجستير،ص٢٧.

١٣) عبد الرحمن زكى،القاهرة وتاريخها وآثارها،ص٢٣٠.

وأنتشرت أيام الحكم الفاطمى فى مصر،فبُنيت مشاهد كثيرة لأفراد من البيت العلوى فى المنطقة المحصورة بين مسجدى السيدة نفيسة والسيدة زينب(رضى الله عنهما) وبين القرافة والجبل،وهى وسيلة أتخذها الفاطميون لنشر المذهب الشيعى فى مصر.

أ)مشهد الأمام الجعفرى(آثر رقم٣٣٣):

يحتل الأمام جعفر الصادق مرتبة متقدمة فى أشراف آل البيت الذين عاشوا فى مصر ودفنوا تحت ترابها،وهو ينسب إلى والده الإمام جعفرالصادق بن محمد الباقر بن على زين العابدين ابن الحسين بن على بن أبى طالب[١٤]،بُنى هذاالمشهد عام ٥١٣ه/١١١٩م.

الوصف:(صورة١):يتكون المشهد من بناء مربع طول ضلعه ٤ أمتار تقريباً،وهو مبنى من الطوب الآجرالمغطى بطبقة من الجص،منطقة الأنتقال من الداخل مثمنة الشكل فى حين أنها من الخارج تبدو مدرجة،وقد ظهر هذا الأسلوب هنا لأول مرة، بالمشهد حنية محراب بسيطة كان يفتح فى الجهة الغربية المقابلة لها بابه الأصلى،ولكنه سد فى مرحلة لاحقة عند بناء مشهد السيدة عاتكة الملاصق وحل محرابها محل باب مشهد الجعفرى، وفُتح بدلاً منه الباب الموجود حالياً فى الجهة الشمالية[١٥].

ب)مشهد السيدة عاتكة(آثر رقم٣٣٣):(شكل١)

يُنسب إلى عاتكة ابنة زيد بن عمرو بن نفيل من عشيرة عُدى بن كعب ويقال لها العدوية ،عاصرت رسول الله(ﷺ)وكانت من السابقين للإسلام.

ج) مشهد السيدة رقية(آثر رقم٢٧٣):(شكل٢)

ينسب هذا المشهد إلى السيدة رقية(رضى الله عنها)أبنة الأمام على بن أبى طالب،هذا ولم يثبت حضور السيدة رقية إلى مصر،وبالتالى فهو من مشاهد الرؤيا[١٦]،شيده الخليفة الحافظ لدين الله الفاطمى،وعهد بإنشائه إلى وزيره تميم أبى تراب الحافظى٥٢٧ه،وهناك من يؤكد أن السيدة علم الآمرية زوجة الخليفة الآمر بأحكام الله هى التى أمرت ببناء هذا المشهد(صورة٢)،وبعمل التابوت والمحراب المتنقل[١٧].

ويذكر على مبارك موقع المشهد قائلاً :يقع مشهد السيدة رقية بجوار البوابة الموصلة إلى السيدة نفيسة بالقرب من جامع شجر الدر على يمين الذاهب إلى السيدة سكينة طالباً المشهد النفيسىوحديثاً ألحق بالمشهد تكية*ترجع إلى العصر العثمانى[١٨].

---

[١٤])حنفى المحلاوى،مقابر المشاهير من آل البيت والصحابة والعلماء والأولياء،الطبعة الأولى،دار العلم والثقافة،القاهرة،٢٠٠٠م،ص٧٩.

[١٥]) عادل طايع،شارع الخليفة،رسالة ماجستير،ص٢٠٣.

[١٦])حنفى المحلاوى،مقابرالمشاهير من آل البيتوالصحابة،ص٦٧.

[١٧]) عادل طايع،شارع الخليفة،رسالة ماجستير،ص١٩٢-١٩٣.

*التكية:مكان لإجتماع وخلوة الصوفية خاصة الأعجام ويسمون الدراويش المتفرغين للعبادة،وكانت تجرى عليهم الأرزاق بما يلزمهم من مآكل ومشرب وملبس من أوقاف خاصة،و يذكر أن تكايا العصر العثمانى هذة قد حلت محل الخانقاوات المملوكية،عادل طايع،شارع الخليفة،رسالة ماجستير،ص١٩٣.

[١٨]) على مبارك،الخطط التوفيقية،ج٦،ص١٦٠.

الوصف:
يتم الدخول إلى المشهد عن طريق سقيفة تتقدمه لها ثلاث فتحات معقودة،ينقسم المشهد إلى ثلاثة أقسام،المتوسط منها مربع وتغطيه قبة مفصصة،أما القسمان الجانبيان مستطيلان ويغطيهما سقف خشبى مسطح[١٩].

د) مشهد محمد الأنور(آثررقم٦٨):
هو من مشاهد الرؤيا، ويعتقد أنه أحد المشاهد الحاكمية الثلاثة التى أمر الحاكم ببنائها عام٤٠٢هـ،زاره السخاوى"مشهد الأنور"وقال أنه حسن البناء، ونسبه إلى محمد الأصغربن زين العابدين[٢٠]،بينما قال على باشا مبارك:أن السيد محمد الأنور المنسوب له المشهد هو ابن زيد بن الحسن السبطين على بن أبى طالب،وأنه عم السيدة نفيسة(رضى الله عنها)[٢١](صورة٣).
قامت لجنة حفظ الآثار العربية بفحص قبة محمد الأنور،وهى من القباب الفاطمية،وقد تبين أنها لما جددت سنة١١٩٥هـ/١٧٨١م احتفظ بقاعدة القبة القديمة والقبر الذى بها[٢٢]ثم أُعيد بناء المسجد جميعه عدا القبة عام١٩٦٧م.
الوصف:يُدخل له الآن فى طرقة مستطيلة، والقبة عبارة عن مربع الشكل طول ضلعه٣،٧٠م،تعلوه قبه لم تحتفظ بنقوشها العثمانيةإلا فى منطقة الأنتقال وباطن القبة،و للمشهد بابان الأول بضلعه الشرقى ويوصل إلى المسجد الحديث،والباب الثانى يؤدى للقبة[٢٣].

ط) قبة شجر الدُر*(شكل٣):
بنت شجر الدر هذا المدفن قبل وفاتها ببضع سنوات فى ٦٤٨هـ/١٢٥٠م، وهو مدفن مربع الشكل يبلغ طول ضلعه حوالى ٧ أمتار تقريبا(صورة٤)،يتوسط ثلاثة من أضلاعه باب أما الضلع الرابع فى الجهة الجنوبية الشرقية فبه المحراب،وهو أول محراب فى مصر يحتوى على فسيفساء تتمثل رسومها فى بشجرة فى الوسط ذات فروع على أرضية ذهبية اللون كل الثمار تحتوى على صدف[٢٤].

---

[١٩]) حنفى المحلاوى،مقابر المشاهير من آل البيت،ص٧٠.
[٢٠])السخاوى،أبو الحسن على بن أحمد بن عمر بن خلف بن محمود السخاوى الحنفى،ت:٨٠٤هـ،تحفة الأحباب وبغية الطلاب فى الخطط والمزارات والتراجم والبقاع المباركات،مراجعة:محمود ربيع و حسن قاسم،القاهرة،١٩٣٧م،ص٩٤.
[٢١]) على مبارك،الخطط التوفيقية،ج٢،ص١٨٧.
[٢٢]) حسن عبد الوهاب،تاريخ المساجد الأثرية،الطبعة الثانية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٩٤م،ج١،ص٣٤٧.
[٢٣]) عادل طايع،شارع الخليفة،رسالة ماجستير،ص٢٠٦.
*هى سيدة عظيمة تولت السلطة وافتتحت بهذة الولاية دولة المماليك البحرية، كانت فى أصلها من جوارى الصالح نجم الدين أيوب قربها إليه،وصارت أم والده الخليلولقد لعبت دوراً هاما فى تاريخ مصر حين توفى زوجها وسيدها الملك الصالح٦٤٧هـ/١٢٤٩م،أثناء إشتباكه مع الفرنسيين وعلى رأسهملويس التاسع فى المنصورة،إذ أنها أخفت خبر وفاة زوجها وظلت تصدر المراسيم موقعه منها

ظ)المشهد النفيسى(مسجدالسيدة نفيسة*):

وعن أسباب قدومها إلى مصر ذكر السخاوى قائلاً : أنها زارت بيت المقدس الشريف وقبر الخليل عليه السلام بصحبة زوجها اسحق المؤتمن،وآتت من بعد زيارتها إلى مصر ، وكان لقدومها أمر عظيم،فلم بلغ أهل مصر قدومها من بيت المقدس،قابلوها بالهوادج من العريش حتى دخلت مصر[٢٥].

نزلت السيدة نفيسة عندقدومها مصر أولاً بالمنصوصة أوالخط المعروف بالمصاصة قريباً من جامع ابن طولون،فى دار جمال الدين عبد الله بن الجصاص كبير التجار بمصر،أقامت عنده عدة شهور يأتيها الناس من سائرالأنحاء يتباركون بزيارتها ودعائها،ثم تحولت من هذا المكان إلى المكان المدفونة به،وكان منزلها هذا وهبه لها أمير مصر عبد الله بن السرى بن الحكم فأقامت فيه عدة سنين[٢٦].

أول من بنى على قبر السيدة نفيسة كمشهد هو عبد الله بن السرى الحكم والى مصر من قبل الدولة الأموية،ثم أُعيد بناء هذا المشهد فى عهد الدولة الفاطمية،حيث أقيمت فوقه قبة،وذلك أيام المنتصر بالله الفاطمى،ثم جدده للمرة الثالثة فى عهد الخليفة الحافظ.

وفى عام ٧٥٢ه أمر السلطان قلاوون بتجديد المشهد،كما قام عبد الرحمن كتخدا بتعمير المشهد النفيسى ومسجده،ثم فى عام٧٧٠هأقام والى مصر محمد على بوابة على ساحة الفضاء أمام المسجد،ثم تعرض المسجد لحريق فى عام١٣١٠ه أتلف النصف الشرقى للمسجد،فأمر الخديوى عباس حلمى الثانى بإعادة بناء المشهدوالمسجد، والمقصورة النحاسية الموجودة الآن ترجع إلى عصرعباس باشا أيضا[٢٧].

يصف تخطيطه على باشا مبارك قائلاً :كان يدخل إلى المشهد النفيسى من طرقة طويلة، على يمينها مطهرة الجامع وميضأة ومرافق وصهريج وبجوارها مكتب(كتاب)، وكان يوجد عن اليمين والشمال عدة خلاوى للصوفية، وفى نهاية الطرقة كان يوجد بابانأحدهما للمشهد والثانى للجامع[٢٨].

مقلده خط سيدها، وكتب لها النصر على الفرنسيين وآسر لويس التاسع مع بعض قواده فى دار ابن لقمان بالمنصورة،حسن الباشا وآخرون،القاهرة تاريخها فنونها آثارها،د.ط،مطابع الأهرام التجارية،القاهرة، د.ت،ص١٩٠.

[٢٤])فايدة كامل،آثار الخليفة الإسلامية،د.ط،مطابع الأهرام التجارية،القاهرة،د.ت،ص٣٨،٣٧.

*هى السيدة نفيسة العلم، العالية القدر ابنة الأمام الحسن الأنور بن على بن أبى طالب (رضى الله عنهم أجمعين) ولدت بمكة ١٤٥ه،أقامت بمصر بضع سنين،وفى أول جمعة من شهر رمضان سنة٢٠٨ه،توفيتوهى تقرأ سورة الأنعام،وذلك عند قوله تعالى:(لهم دار السلام عند ربهم وهو وليهم بما كانوا يعملون)،وذلك فى القبر الذى حفرته بيديها وهو قبرها الحالى فى هذا المسجد،فايده كامل،آثار الخليفة،ص١٣.

[٢٥]) السخاوى،تحفة الأحباب،ص١٠٥.

[٢٦])عادل طايع،شارع الخليفة،رسالة ماجستير،ص٢٧٧.

[٢٧])حنفى المحلاوى،مقابر المشاهير من آل ابيت،ص٥٥.

[٢٨])على مبارك،الخطط التوفيقية،ج٥،ص٣٠٥.

ع) مدرسة وتربة أم الصالح - فاطمة خاتون*(آثررقم٢٧٤):(شكل٤)

تقع هذة المنشأة بشارع الأشرف،بالقرب من المشهد النفيسى فيما بين القاهرة ومصر[٢٩]،أمربإنشاء هذة المدرسة الملك المنصور قلاوون على يد الأميرعلم الدين سنجر الشجاعى عام٦٨٢ه،برسم أم الملك الصالح علاء الدين على.تشتمل بقايا المدرسة على مدخل فى الجهة الشمالية الغربية،يحده ناحية الشمال المنارة المربعة،أما ناحية اليمين فيحده دهليز يفتح على الظلة التى تتقدم قبة الدفن (صورة٥أ،ب)،والمدفن عبارة عن مكعب من الطوب الآجر، وفى منتصف كل جانب من جدران القبة توجد قنديلية ثنائية.

غ) مدرسة وقبة الأشرف خليل بن قلاوون*(آثر رقم٢٧٥):(شكل٥)

هذة المدرسة عُمرت فى الجهة الشمالية من المشهد النفيسى قى شهور سنة ٦٨٧ه، وقت أن كان ولياً لعهد أبيه،وهذا ظاهر فى الكتابة المنقوشة بأعلى الحائط القبلى أسفل القبة من الخارج ثم أتم السلطان عمارتها وزخرفتها بعد أن صار ملكاً.

يتكون المدفن من مكعب طول ضلع قاعدته حوالى١٠،٤٠م،يعلوه رقبة مثمنة الشكل يتوجها قبة(صورة٦)،ويتقدمه ظله أختفى غالبيتها،وهى تتشابه مع قبة فاطمة خاتون فقد وضعت الأبواب الثلاثة والمحراب فى دخلات طولية.

م) قبة صفى الدين جوهر*- جوهر المدنى(آثر رقم٢٧٠):(شكل٦)

يقع المدفن بشارع الركبية ،وتنقسم واجهة المدفن إلى قسمينإحداهما يمثل واجهة القبة والآخريمثل المدخل المسقوف الذى يفتح بكامله على الشارع (صورة٧)،ينزل إلى القبة بدرجات سلم،وعن طريق باب مفتوح فى الجدارإلى يسارالسقيفة مباشرة مفتوح فى دخلة تنتهى بصدر مقرنص يوصل إلى القبة، وهى مربعة الشكل وكانت تطل على الشارع بشباك، وبسبب إرتفاع مستوى سطح الشارع سد تماماً[٣٠].

ن) سبيل مصطفى بك طبطباى(آثر رقم٢٧٢):

يقع بشارع الركبية بين الصليبة ومشهد السيدة سكينة[٣١]،كان ملحق بزاوية تخربت ،

---

* هى فاطمة خاتون زوجة السلطان قلاوون ،كانت وفاتها فى الغالب فى ستة عشر من شوال٦٨٣ه، وهى أم الملك الصالح علاء الدين على،عادل طايع،شارع الخليفة،رسالة ماجستير،ص٢٩٨.

[٢٩])المقريزى،الخطط،ج٢،ص٣٩٤.

*هو السلطان الملك الأشرف صلاح الدين خليل بن الملك المنصور سيف الدين قلاوون النجمىالصالحى الألفى،مولده٦٦٦ه تخميناً،جلس على العرش وتولى مملكة الديار المصرية والشامية يوم وفاة أبيه المنصور قلاوون فى السابع من ذى القعدة٦٨٩ه،كانت مدة مملكته ثلاث سنين وشهرين كان بطلاً شجاعا مظفرا،فتح عكا وصور وبيروت،عادل طايع،شارع الخليفة،رسالة ماجستير، ص٣٣٢،٣٠٧.

*هو الطواشى صفى الدين جوهر مقدم المماليك السلطانية الناصرية محمد بن قلاوونكان دينا خيراً وكان الناصر محمد يعتمد عليه كثيرا،أجمعت المصادر على وفاته سنة ٧٢١ه.

[٣٠])عادل طايع،شارع الخليفة،رسالة ماجستير،ص٣٣٩:٣٤١.

[٣١])على مبارك،الخطط التوفيقية،ج٢،ص٥٩.

وكان يعلوه كتاب أندثر وهو أُنشئ ١٠٤٨هـ/١٦٣٨م(صورة ٨)،وكتلة الدخول للسبيل متهدمة الآن وعبارة عن مقلب قمامة، حجرة التسبيل مستطيلة الشكل، يفتح فى الجهة الجنوبية منها شباك التسبيل،يقابله دخلة الشاذروان فى الضلع الآخر[٣٢].

و) مسجد السيدة سكينة*:

لاشك أن مشهد السيدة سكينة كان قائماً قبل عهد عبد الرحمن كتخدا الذى أنشأ المسجد الحالى عام١١٧٣هـ،حيث ذكره الإمام الشعرانى مؤكداً:"أنه لما دخلت السيدة نفيسة مصر،كانت عمتها السيدة سكينة المدفونة قريباً من دار الخلافة،مقيمة بمصر ولها شهرتها العظيمة"،رُفع الضريح فى عهد عباس باشا الأول ووضعت عليه مقصورة من النحاس،كما جُددت القبة والمسجد فى عهد عباس حلمى عام١٢٣٢[٣٣].

من خلال السرد السابق لبعض النماذج المختارة من آثار منطقة الخليفة أتضح لنا ما تعانيههذة الآثار من إهمال شديد ومحاولة صمودها ومقاومتها لكافة عوامل التلف التى تهاجمها من تلف إنشائى ومياة أرضية وتلف بيولوجى وتبلور أملاح وإرتفاع للرطوبة فى الجدران.

وللمحافظة على آثارهذا الشارع فلابد من:

أولاً :رفع القمامة والمخلفات المتواجدة داخل الآثار وبجوارها.

ثانياً:القيام بخطة ترميم شاملة لهذة المبانى تبدأ بالترميم الإنشائى حيث خفض منسوب المياة الأرضية تدريجياً وحقن التربة والأساسات.

ثالثاً:الترميم المعمارى حيث مُعالجة الشروخ عن طريق الحقن،وعمل الكمادات لإمتصاص الرطوبة والأملاح من الجدران،وإستكمال ما هو ناقص إذا كانت هناك خطورة وضرورة لذلك.

رابعاً:الترميم الدقيق حيث معالجة النقوش والزخارف والكتابات.

أهمية صيانة المدن التاريخية ومحيطها:

١- أن المدينة القديمة ذات الحيز المكانى المتآلف،يجب صيانتها والحفاظ على طابعها الأصلى،كونها عمل فنى وتاريخى سام ورفيع،حيث الحفاظ على البيئة أوالمحيط،والذى يعنى المكان الذى صنعته الطبيعة أو يد الإنسان ويربطه به روابط مياشرة مكانية و إقتصادية وإجتماعية وثقافية.

---

[٣٢]) محمود حامد الحسينى،الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة١٥١٧-١٧٩٨م،د.ط،مكتبة مدبولى،القاهرة، ص١٥٤-١٥٥.

[٣٣]) أحمد أبو كف،آل بيت النبى(ﷺ)فى مصر،الطبعة الثانية،دار المعارف، القاهرة،١٩٨٣م، ص٩٢-٩٨.

*هى بنت سيدنا الحسين(رضى الله عنه)،أخت على زين العابدين،سُميت بأسم جدتها"آمنة"أم النبى(ﷺ) ثم لقبتها أمها بسكينة،لأن نفوس أهلها وأسرتها كانت تسكن إليها من فرط فرحها ومرحها وحيويتها، وكانت ولادتها على أشهر الروايات٤٨هـ،توفيت عام ١١٧هـ عن عمر يناهز السبعين عاماً، حنفى المحلاوى،مقابر المشاهير من آل البيت،ص٥٦-٥٨.

٢- فى مواجهة أخطار القولبة وفقدان الشخصية والأصالة، فإن دلائل الحياة لأيام مضت،لها أهميتها الحيوية للبشرية، وللشعوب التى تواجدت لديها،لما تعطيه من دلائل عن طرق حياتهم،فهى التى تمثل هويتهم.

٣- تعتبر واجهات المبانى والمنازل هى عناصر واجهة المدينة التاريخية[٣٤].

هذا وأرى أنه من أسباب المشاكل التى تواجهها المدينة التاريخية ما يلى:

أولا:التلوث البصرى،وهو ناتج عن الآتى:

أ) فقدان الوعى الأثرى لأهالى المناطق التاريخية،وذلك نتيجة الفجوة بين الأثر والبشر حيث توقف وظيفته وبالتالى أصبح غير ذو أهمية للمجتمع المحيط به، فهو مجرد منشآة لا قيمة لها من وجهة نظرهم.

ب) إهمال الجهات المختصة والمعنية ذاتها بهذا التراث، وهذة هى الكارثة الكبرى.

ت) القصور المالى والعجز المادى،الذى تعانى منه الدولة.

ث) عدم تضافر وتكاتف الجهات المعنية والمختصة ،وكذلك تضارب الأختصاصات.

ج) القصور فى تطبيق القوانين.

ح) عدم وجود حلقات إتصال بين الجهات المعنية والمجتمع المتواجد فى المدينة التاريخية.

يتلخص التلوث البصرى فى عدة نقاط:

- واجهات حديثة سواء من حيث المعمار أو التكسية للجدران والدهانات،التى لا تمت بأى صلة لطابع المدينة التاريخية.
- الأرتفاعات الشاهقة للمبانى الحديثة، مما يجعلها تطغى على المبان الآثرية المجاورة، وطابع المدينة الآثرى.
- التلاصق التام بين المبانى الحديثة والمبنى الآثرى، وعدم أحترام منطقة حرم الآثر.
- الفارق الزمنى الكبير بين كل ما هو قديم وأصيل و ما هو حديث دخيل ... حيث الفجوة الزمنية والفكرية والفنية الكبيرة.

ثانياً:التلوث البيئى:

وهوما يتمثل فى تلوث الهواء بما يحمله من أتربة وعوالق وعوادم سيارات، كذلك تواجد بعض الورش المؤجرة من قبل وزارة الأوقاف داخل بعض الآثار، مثل وكالة السلحدار بمنطقة خان الخليلى، ومايانتج من مخلفات صناعية،القمامة وهى متواجدة داخل العديد من الآثاروالتى تحولت إلى مقالب قمامة،والمياة الأرضية التى تعانى منها أغلب المناطق الآثرية داخل مدينة القاهرةفضلاً عن مياه الصرف الصحى الناتجة عن تهالك شبكات

[34])GiorgioTarraca ، The face of the city "polluted city the monuments" ،Italian cultural institut ، Cairo ، 1996، p10.

الصرف وعدم وجود صيانة دورية لها،وهذا النوع من التلوث له تأثير مدمر و مباشر على مادة الأثر.

ثالثاً:التلوث السمعى:

حيث إنتشار الضوضاء الناجمة عن العديد من الأنشطة الملوثة للبيئة،حيث مكبرات الصوت وحركة النقل و المواصلات وما ينتج عنها من إهتزازات، والأنفجارالسكانى،وضعف الشعور بالأنتماء.

قواعد وأسس علمية تختص بحماية بيئة المدينة التاريخية،وتنظم أسلوب البناء للمبانى الجديدة:

حيث ينص ميثاق فينسيا سنة ١٩٦٤م،والذى أشار إلى أهمية وضرورة الحفاظ على بيئة التجمعات الآثرية، وهو ما تم ذكره فى عدة مواد:

المادة رقم(٥):إن صيانة الأثار دائماً ما يصاحبها إعادة إستخدامها فى بعض الأغراض الإجتماعية المفيدة،ولهذا فإن مثل هذا الأستخدام يكون مرغوباً، ولكن لا ينبغى أن يغير من تخطيط المبنى و لازخارفه،وفى سياق هذة الحدود فإن التعديلات التى يتطلبها تغيير الوظيفة ربما يسمح بها.

المادة رقم(٦):أن صيانة الأثر تتضمن صيانة محيطة، والذى يجب إعتباره ضمن حدوده،فحيثما يتواجد الموقع التقليدى يجب الحفاظ عليه،فلا مبان جديدة، ولا تدمير،أو تعديلات من شأنها تغيير ترابط ذلك المحيط.

المادة رقم(١٤):موقع المبانى الآثرية يجب أن يكون له عناية خاصة،لحماية وصيانة تكاملها وتداخلها معا، ويضمن نقاؤها، وتبدو بشكل ملائم.

و إذا كانت هذة المعانى لها صفة العموم فى مضامينها، فإن تفصيلات ذلك قد أحاط بها مؤتمر نيروبى سنة ١٩٧٦م، والذى أهتم أساساً بصيانة المواقع الآثرية،وسبل الحفاظ عليها، ومن ذلك:

١) أن المناطق التاريخية، وما يحيط بها يجب النظر إليها كتكوين لتراث عالمى،لايمكن تعويضه،وعلى الحكومات والمواطنين حمايته والحفاظ عليه،ودمجه ضمن الحياة الإجتماعية.

٢) كل منظمة تاريخية، ومايحيط بها يجب إعتبارها كمنظومة مترابطة، يعتمد توازنها وطبيعتها المميزة على انصهار أجزائها،بكل ما تضمنه من أنشطة بشرية، ومبان، وما يحيط بها،وكل العناصر الفعالة،والأنشطة البشرية،مهما كان تواضعها،لها معناها ودلالاتها وأهميتها.

٣) أن المناطق التاريخيةوما يحيط بها،يجب حمايتها من التلف بكل أنواعه،خاصة ما يسببه الأستخدام غير المناسب[٣٥]، وأى تعديلات أو تغييرات،لأن مثل هذا يُفسد أصالتها .

٤) فى حالات الأمتداد العمرانى الحديث والذى يؤدى إلى زيادة واضحة فى المساحة وكثافة المبانى، وبعيداً عن خطر التدمير المباشر للمناطق التاريخية،حيث أن نمو المناطق الجديدة يضر ببيئة وشخصية المنطقة التاريخية المجاورة،فعلى مخططى المدن مراعاة أن الرؤى إلى الآثار والمناطق التاريخية لم تشوه، وأن هذة المناطق تندمج بتآلف و توافق مع الحياة العصرية.

الأرتقاء: هو المحافظة على الطابع الحضارى،وحماية الآثار الموجودة،مما يستلزم التركيز على الآثار وما حولها،والمبانى ذات الطابع المتميز، وبحث و دراسة العناصر المعمارية والفنية ومواد البناء،وبحث أسلوب ترميمها وإصلاحها، وكذلك أسلوب التعامل مع المنطقة،بما يتناسب مع القيمة الحضارية للمكان[٣٦].

وذلك فى محاولة لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من هذا التراث الحضارى والثقافى،من خلال عرض مفاهيم وإستراتيجية الأرتقاء، وهو ما يتمثل فى عدة رؤى منها:

١)الأرتقاء بالبنية الأساسية،كالطرق والممرات وشبكة الصرف الصحى والكهرباء والغاز والأتصالات وغيره.

٢)الأرتقاء بالخدمات الأجتماعية، حيث دور العبادة والخدمات التعليمية والصحية والرياضية والترفيهية، وكذلك الخدمات الإدارية كماتب البريد والهاتف ومراكز الشرطة.

٣)الأرتقاء بالكتلة المبنية،بما يشمل كافة المبانى القائمة بموقع مشروع التطوير سواء كانت سكنية أوغيرها .

٤)الأرتقاء بالمجتمع سواء كان ذلك إجتماعياً وإقتصادياً وثقافياً[٣٧]،حيث الدورالهام للمجتمع فى الحفاظ على هذا التراث،حيث خلق التوعية بأهميته لدى من هم يقطنون حولهوذلك بجعله مفيداً لهم عن طريق إعادة الأستخدام مع الحفاظ على سلامة الآثر،وذلك من خلال بعض الضوابط اللازمة لذلك، فإعادة الأستخدام تمثل بدورها جزء من صيانة الآثر والحفاظ عليه.

كيفية الحفاظ على هذا التراث:

١) إنقاذ الآثار المُدرجة من التدهور طبقاً لسوء حالتها وعدم إستقرارها.

---

[٣٥] السيد محمود البنا،بعض معايير إعادة الإستخدام أوالتأهيل للمبانى الأثرية التى توقف إستخدامها،مجلة كلية الآداب بقنا،جامعة جنوب الوادى،العدد الثامن،١٩٩٧م.

[٣٦] عبد الباقى إبراهيم،المدخل للأرتقاء بالبيئة العمرانية"الارتقاء بالبيئة العمرانية للمدن،إعداد مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية،الطبعة الأولى،دار الشروق،القاهرة،١٩٨٦م،ص١٢.

[٣٧] السيد محمود البنا،المدن التاريخية خطط ترميمها وصيانتها،الطبعة الثانية،مكتبة زهراء الشرق،القاهرة،٢٠٠٩م، ص١٤٨،١٤٧.

٢) تطبيق مفهوم الحفاظ الشامل وليس ترميم مبان مُحددة فقط مع وضع خطة صيانة متكاملة.
٣) تقسيم العمل إلى مراحل طبقاً لحالة مختلف المناطق وإحتياجاتها.
٤) إجراء دراسة إحصائية بالظروف الأجتماعيةوالأقتصادية والسُكنية والمادية للمنطقة.
٥) تقييم مكونات البيئة الآثرية حيث النسيج العمرانى وتوزيع الأنشطة ومشكلات حركة المرور والبنية التحتية.
٦) كيفية التوافق فى كون أن هذة المناطق آثرية وسياحية، وفى نفس الوقت مزدحمة بالسكان حالياً.

رغم أن هذة المنطقة مسجلة على قائمة التراث العالمى منذ عام١٩٧٩م،حيث أنها تمثل جزء من القاهرة التاريخية إلا أنه وحتى الآن هذة المنطقة من سيئ لأسوأ، وبناء على ذلك فلابد من الحفاظ عليها كجزء من المدينة التاريخية الأسلامية، فمنطقة الخليفة (صورة١٠) لا تقل أهمية عن شارع المعزكما أنها جديرة بأن تكون متحفاً مفتوحاً للآثار الإسلامية.

وفيما يتعلق بأسلوب التعامل مع المبانى الآثرية والتاريخية،فهناك بعض الضوابط عند التعامل مع المبانى الآثرية الإسلامية،وهى كالآتى:

- لا يسمح بعمل أى تعديل فى المبنى الآثرى ذاته.
- لا يسمح بأن يحول أى مسجد إلى أى استعمال آخر.
- لا يسمح بأن يدخل إلى المبنى الآثرى أوما حوله أى نشاط أواستعمال يتعارض مع العقيدة الإسلامية.
- لا يسمح بوضع أى عناصر تمثل خطورة على المنشأة،سواء بسبب الأهتزازات أوتصاعد الأبخرة والغازات الضارة، وفى حالة ضرورة وجود مثل هذة العناصر،يمكن وضعها خارج المبنى الآثرى فى ملحق خاص تراعى فيه كافة إحتياطات السلامة.

مفهوم التوظيف أوالأحياء:

تعنى كلمة التوظيف إعادة استخدام المبنى الأثرى الذى توقف استخدامه فى وظيفة،قد تكون وظيفته الأصلية أو وظيفة مشابهةأو فى وظيفة حديثة تحتاجها المدينة،فعملية التوظيف تعتبر أحد عناصر الإحياء للمبنى الأثرى،ذلك الإحياء الذى يتسع مضمونه لكى يشمل أعمال الترميم اللازمة للمبنى،حفاظاً على قيمته الفنية والمعمارية،ثم إحياءً لوظيفتة القديمة،أو ما يشابهها،أى تأهيله لكى يتوافق مع الشكل والواقع للمدينة التاريخية،فعملية التوظيف تنسجم مع المفهوم الأوسع لصيانة المدن التاريخية وهو الأرتقاء[٣٨].

[٣٨])السيد محمود البناء،المدن التاريخية،ص٥٥ .

التوصيات:

لابد وأن تكون هناك منهجية علمية وإدارة واعية متفهمة لطبيعة المواقع التراثية عند إدارتها حيث مراعاة الأحوال والتقاليد والظروف الأجتماعية والأقتصادية والسياسية السائدة فى المجتمع مالك هذا التراث،كما لابد من توافر قاعدة بيانات إدارية تقدم الحلول الفعالة لإدارة هذة المواقع وحمايتها من أسباب التلف والدمار،وما تتطلبه هذة الأدارة من الموارد المالية والبشرية التى تحقق الأدارة الناجحة.

ولكى تتم الأدارة الناجحة فلابد من تحقيق الآتى:

١)تضافر الجهات المعنية والمسئولة والتوقيع على برتوكلات تعاون فيما بينهم .
٢)وضع الخطط القصيرة والبعيدة المدى لإدارة الموقع الأثرى.
٣)فعالية تنفيذ هذة الخطط والبرامج على أرض الواقع.
٤)توفير الموارد المالية اللازمة.
٥)توفيرالخبرات الأدارية والفنية والتقنية اللازمة لذلك.

هذا و من وجهة نظرى أنه من الممكن توظيف منطقة الخليفة فى السياحة الدينية، وذلك نظراً لما تضمه من مشاهد خاصة بالعديد من آل البيت النبوة وأولياء الله الصالحين، كما أن المنطقة بها العديد من المنازل التراثية والتى تعود إلى القرن ١٩ الميلادى(صورة٩)، فمن الممكن إعادة إستخدامها كفنادق يتم فيها إقامة السياح والزائرين، وتقدم فيها الأكلات الشعبية الخاصة بالمنطقة وكذلك حفلات توضح مظاهر الأحتفالات بهذة المنطقة.

كما أنه من الممكن أن تتعاون كلاً من وزارة الأثار و وزارة السياحة و وزارة الثقافة على إعادة موكب المحمل ،وما كان يصاحبه من إحتفالات من جديد،حيث كان يمر بمنطقة الخليفة وميدان القلعة من خلال تمثيل هذا الموكب وما كان يصاحبه من إحتفالات، فنرى ما يصفه المؤرخين على أرض الواقع على أن يُدعى لهذةالإحتفالية سفراء الدول العربية والأجنبيةوهو ما يُعد نوعاً هاماً من الدعاية السياحية للمنطقة، حيث يتعايش الزائر مع الماضى فى الحاضر.

كما أنه من الممكن أيضاً إستعادة الحرف والصناعات التى كانت قائمة بالمنطقة قديماً، حيث كان يوجد سوق للكفتيين•،متخصص فى تطعيم الأوانى المصنوعة من النحاس، وكذلك كان يتم حياكة الملابس العبى والأحرمة والبرانس• وغيرها،فلماذا لا يتم إستعادة هذة الصناعات مرة أخرى حيث تحاك الملابس على النمط القديم،ويتم عرض طريقة

• الكفتيين:ما تطعم به أوانى النحاس من الذهب والفضة

• البرانس:هى معاطف من الصوف الأبيض واسعة جدا ، وتوصف بأنها فى غاية الرشاقةوأحياناً تكون مزودة بغطاء للرأس ومزينة بشرابه من جدائل ومشابك،وهذة الأقمشة كانت تأتى مع المغاربة الذين يعبرون مصر فى طريقهم إلى مكة للحج،عادل طايع،شارع الخليفة،رسالة ماجستير، ص٥٦،٧٧.

الصناعة أمام الزائرين بنفس الأساليب القديمة، وهو ما يعد إحياء للحرف والصناعات القديمة التى كانت متواجدة بالمنطقة،أسوة بالقرية الفرعونية.

- كذلك لابد من عمل مسار للزيارة يوضح للزوار خط السير الخاص بهم.
- وأيضاً عمل مطويات للزيارة توضح أهم المعالم الآثرية والحرف التراثية بالمنطقة.
- عمل لوحات تعريفية عند بداية ونهاية المنطقة،وكذلك عند كل آثر أومبنى تراثى لتوضح أهم معالمه وقيمه الفنية والتاريخية والأثرية،على أن تكون باللغات العربية والأنجيلزية، وتكون مصنوعة من مواد تتحمل العوامل البيئية المختلفة.
- عمل مركز للزوار يتم من خلاله عرض فيلم تسجيلى قصير عن المنطقة الأثرية وأهم معالمها وحرفها.
- توفير أماكن لبيع الهدايا،على أن تكون هذة الهدايا من روح المنطقة الآثرية، بحيث تكون نماذج لأهم المعالم بالمنطقة أوأهم الصناعات والحرف التراثية المتواجدة بها، بحيث يصبح لدى الزوار ذكرى طيبة من هذة المنطقة، وكذلك كنوع من الدعاية لجلب المزيد من الزوار للمنطقة الأثرية.
- توفير أماكن لأستراحة كبار السن .
- توفير كافيتريات و مكاتب صرافة لتحويل العملة وماكينات للصرف الآلى.

أما فيما يخص كلاً من قبة صفى الدين جوهرومدرسة فاطمة خاتون وقبة الأشرف خليل فإنه يمكن إستخدام كلاً منهم فى وظيفة إجتماعية مناسبة،حيث أنه من خلال قيامى بزيارة ميدانية للمنطقة، أتضح لى حاجة الأهالى لحضانة للأطفال وكذلك مركز لتعليم اللغات والكمبيوتر، كما أنه من الممكن أيضاً أن يتم إقامة ندوات ثقافية وإجتماعية وأثرية وعلمية كنوع من التوعية لأهالى المنطقة بكل ما يدور فى المجتمع من حولهم.
هذا وإذا ما تم النجاح فى إدارة الموقع الأثرى على الوجه الأكمل فإنه سوف يترتب على ذلك العديد من الفوائد الأجتماعية والأقتصادية والسياحية والثقافية.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً :المصادر:

١)ابن تغرى بردى،جمال الدين أبو المحاسن يوسف،ت:٨٧٤هـ،النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة،د.ط،دار الكتب المصرية،القاهرة،د.ت.

٢)على باشا مبارك،لخطط التوفيقية الجديدة لمصروالقاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٨٧م.

٣)السخاوى،أبو الحسن على بن أحمد بن عمر بن خلف بن محمود السخاوى الحنفى، ت:٨٠٤هـ،تحفة الأحباب وبغية الطلاب فى الخطط والمزارات والتراجم والبقاع المباركات،د.ط،مراجعة:محمود ربيع وحسن قاسم،القاهرة،١٩٣٧م.

٤)المقريزى،تقى الدين أحمد بن على،ت:٨٤٥هـ،المواعظ والأعتبار بذكر الخطط والأثار ،الطبعة الأولى،مكتبة مدبولى،تحقيق:محمد زينهم ومديحة الشرقاوى،مراجعة:أحمد أحمد زيادة،القاهرة،١٩٩٧م.

ثانياً:المراجع العربية:

١)أحمد أبو كف،آل بيت النبى(ﷺ) فى مصر،الطبعة الثانية،دار المعارف،القاهرة، ١٩٨٣م.

٢)توفيق أحمد عبد الجواد،العمارة الإسلامية فكروحضارة،د.ط،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة،د.ت.

٣)حسن عبد الوهاب،تاريخ المساجد الأثرية،الطبعة الثانية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٩٤م.

٣)حنفى المحلاوى،مقابر المشاهير من آل البيت والصحابة والعلماء والأولياء،الطبعة الأولى،دار العلم والثقافة،القاهرة،٢٠٠٠م.

٤)السيد محمود البنا،المدن التاريخية خطط ترميمها وصيانتها،الطبعة الثانية،مكتبة زهراء الشرق،القاهرة،٢٠٠٩م.

٥)عبد الباقى إبراهيم،المدخل للأرتقاء بالبيئة العمرانية "الأرتقاء بالبيئة العمرانية للمدن" إعداد:مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية،الطبعة الأولى،دار الشروق،القاهرة، ١٩٨٦م.

٦)عبد الرحمن زكى،القاهرة تاريخها وآثارها من جوهر القائد إلى الجبرتى المؤرخ (٩٦٩-١٨٢٥م)،د.ط،الدرالمصرية للتأليف والترجمة،القاهرة،١٩٦٦م.

٧)فايدة كامل،آثار الخليفة الإسلامية،د.ط،مطابع الأهرام التجارية،القاهرة،د.ت.

٨)محمود حامد الحسينى،الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة١٥١٧-١٧٩٨م،د.ط،مكتبة مدبولى،القاهرة.

ثالثاً:الدوريات العلمية:
١)السيد محمود البنا،بعض معايير إعادة الأستخدام أو التأهيل للمبانى الأثرية التى توقف استخدامها،مجلة كلية الأداب،قنا،جامعة جنوب الوادى،العدد الثامن،١٩٩٧م.

رابعاً:المراجع الأجنبية:

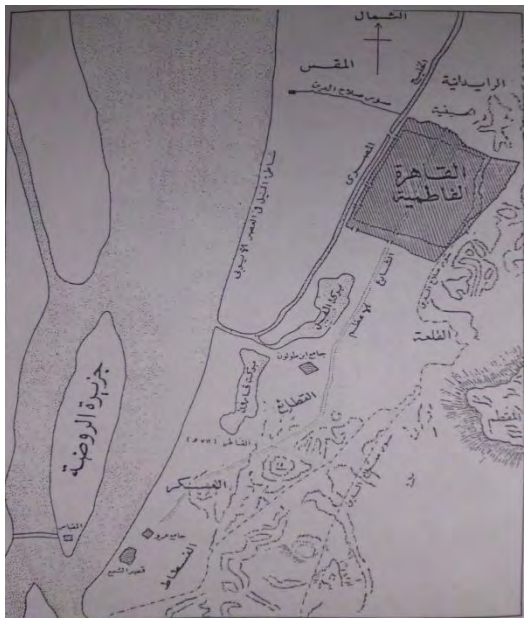
[1])GiorgioTarraca ، The face of the city "polluted city the monuments" ،Italian cultural institut ، Cairo ، 1996، p10.

خامساً:الرسائل العلمية:

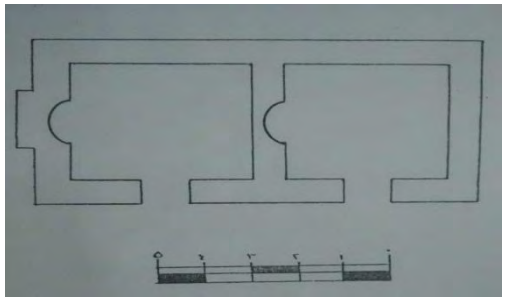
١)عادل شحاتة طايع،شارع الخليفة وإمتداده(الأشرف-الركبية) منذ نشآته وحتى نهاية العصر العثمانى عمرانه وآثاره،رسالة ماجستير غير منشورة،قسم الآثار الإسلامية،كلية الآثار،جامعة القاهرة،١٩٩٨م

الأشكال والخرائط والصور

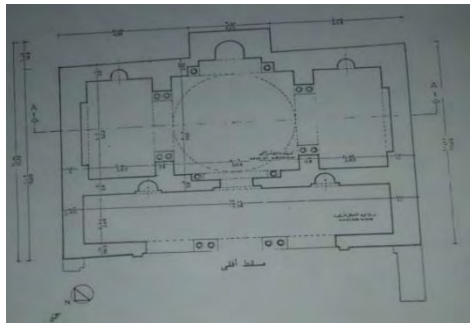
أولاً :الخرائط والأشكال:



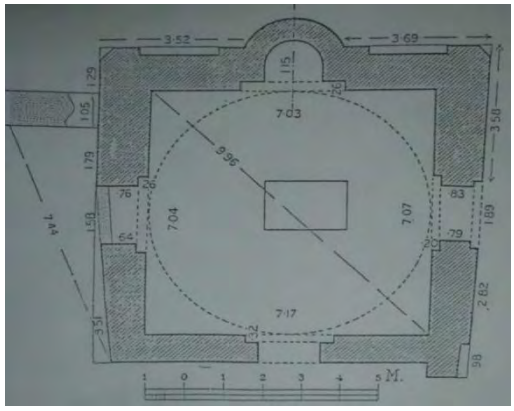
خريطة ١:الشارع الأعظم وإمتداه حيث حلقة الوصل بين القاهرة و العواصم الثلاثة السابقةنقلاً عن:عادل طايع،شارع الخليفة.



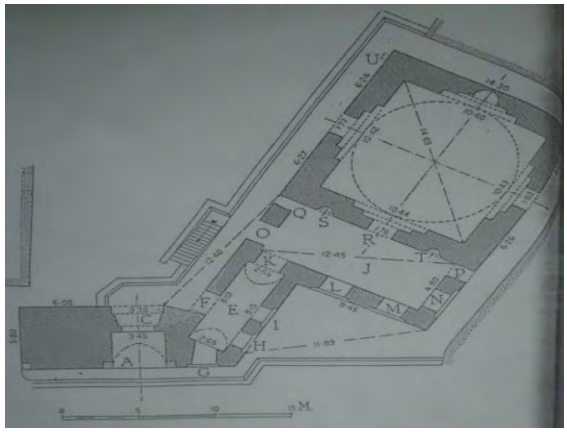
شكل ١:مسقط أفقى لمشهدى عاتكة و الجعفرىنقلاً عن:عادل طايع،شارع الخليفة.



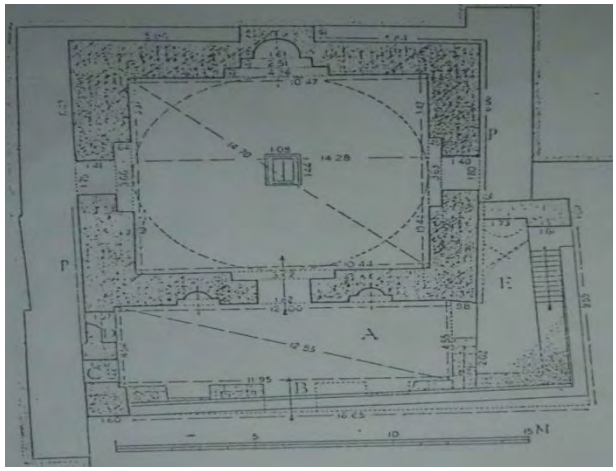
شكل ٢:مسقط أفقى لمشهد السيدة رقيةفقلاً عن:عادل طايع،شارع الخليفة.



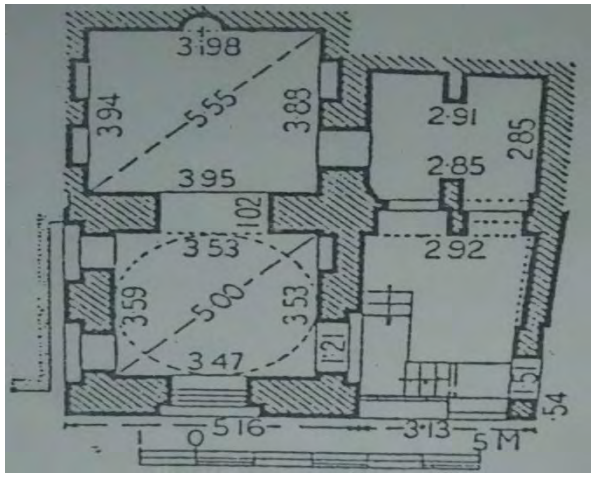
شكل ٣مسقط أفقى لقبة شجر الدُرنقلاً عن:عادل طايع،شارع الخليفة.



شكل ٤:مسقط أفقى لقبة ومدرسة فاطمة خاتون فقلاً عن:عادل طايع،شارع الخليفة



شكل ٥:مسقط أفقى لقبة الأشرف خليل بن قلاوون فقلاً عن:عادل طايع،شارع الخليفة.

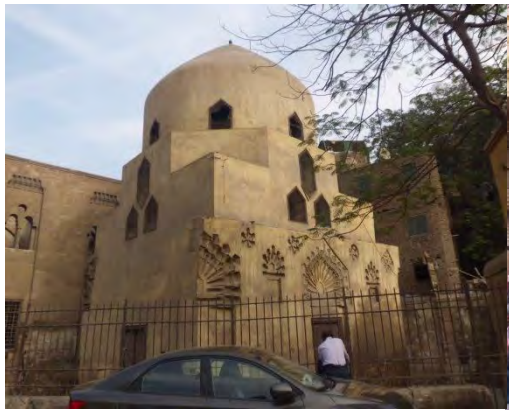


شكل ٦:مسقط أفقى لقبة صفى الدين جوهرفقلاً عن:عادل طايع،شارع الخليفة.

ثانياً:الصور:

صورة١:توضح الردم المتواجد خلف قبتى عاتكة والجعفرى،تصوير الباحثة.

صورة٢:توضح قبة السيدة رقية والمصلى الحديث المقام أمامها،تصوير الباحثة.



صورة٣:مشهد محمد الأنور.

صورة٤:قبة شجر الدُر.

صورة٥أ،ب:مدرسة وتربة فاطمة خاتون من الخارج والداخل .

صورة٦:قبة الأشرف خليل بن قلاوون .

صورة٧:قبة صفى الدين جوهر من الداخل والخارج.

صورة٨:سبيل مصطفى بك طبطاى.

صورة٩:واجهة منزل يعود للقرن١٩م.

صورة١٠:توضح سوق الخضار بمنطقة الخليفة و يتفرع منه الشارع المؤدى إلى جامع أحمد بن طولون و متحف بيت الكريدلية

صيانة و ترميم الفسيفساء بالموقع
نموذج للدراسة

د. حمزة محمد الشريف•

تعتبر منطقة شمال إفريقيا من أغنى المناطق الفنية خلال الفترة القديمة، ولقد قدمت لنا عددا هائلا من الموزائيك التي كانت الديكور المفضل عند أهاليها[1]، و من بين بلدان شمال إفريقيا نجد الجزائر التي تخبرنا عنها آخر إحصائيات الهيئة الدولية لصيانة و ترميم الفسيفساء لسنة ٢٠١٠[2] عن تواجد حوالي ٤٣٧٥ م٢ من فسيفساء التبليط بالجزائر موزعة كالآتي: ٣٣٢٥ متر مربع معروض في قاعات المتاحف و ٩٦ متر مربع موجودة بالمخازن المتحفية و ٩٥٤ متر مربع متبقية في المواقع الأثرية عرضة لمختلف عوامل التلف.

إن معظم التبليطات التي يتم إكتشافها تكون إما في حالة جيدة أو متوسطة الحفظ ، فالبعض منها يقلع وينقل إلى المتاحف، والجزء المتبقي يترك في مكان الاكتشاف، فإذا قررنا إبقاء الفسيفساء بموقعها الأصلي "in situ " دون صيانتها سوف تكون عرضة لآليات التلف و التدهور، لهذا سنعرض أهم عوامل تلف فسيفساء التبليط بالموقع :

عامل تصدع الحامل :

ينتج تصدع سند التبليط أساسا عن تدهور ملاط الطبقة التحتية للفسيفساء، بسبب فقدانه للماء بصفة مفاجئة عند تعرضه للشمس بعد الحفرية [3]، أو بسبب خلل في تركيبته كفقدانه لأحد العناصر الأساسية : الرمل أو مسحوق الرخام . لكن في غالب الحالات يؤثر الغزو النباتي كعامل ميكانيكي أو كعامل كيميائي على سند التبليط.

العوامل المناخية :

من أهمها الحرارة، فهي تؤثر على الصخور بسبب ناقلية الحرارة التي تتميز بها الصخرة.بما أن الرخام يتركب من بلورات كبيرة للكالسيت(كربونات الكالسيوم)[4] فعند إرتفاع درجة الحرارة تتمدد البلورات و تتقلص عند إنخفاضها[5] ،

• جامعة الجزائر ٢ – معهد الآثار

[1] Lavagne (H.) & Blanda (E.) & Echeveria (A.U), La mosaique trésor de la latinité, des origines à nos jours, Ed.arts Latina,Paris 2002,p.68.

[٢] إحصائيات قامت بها هيئة صيانة و ترميم الفسيفساء بالتعاون مع هيئة إيكروم خلال سنة ٢٠١٠ .

[3] Constanzi Cobau (A.), «The roman forum on site conservation of floor surfaces during excavation » in :Mosaïque n.5 «Conservation in situ », Palencia, 1990, Ed.ICCROM, p.129

[4] Torraca (G.), Matériaux de construction poreux, Ed.ICCROM, Rome, 1986

[5] ibid, p.29

ينتج عن هذه الحركة إما ضغط بين بلورتين في حالة التمدد و إما إبتعادهما عن بعضهما البعض في حالة التقلص هاتان الظاهرتان الحراريتان تؤديان إلى إنفلاق داخلي أو إلى إنفصال يحدث على مستوى البلورات، و النتيجة هي تشكل شبكة من الشقوق على مستوى المكعبات يتسرب فيما بعد بداخلها الماء و يعد ذلك من بوادر تدهور المكعبات التي تؤدي إلى تدهور الفسيفساء .عامل مناخي آخر وهو الماء، الذي يعتبر عاملا أساسيا في تلف الفسيفساء سواءا كان سائلا أم صلبا، فقد يكون هو السبب المباشر في التلف أو يتسبب في ذلك بصفة غير مباشرة. يتلف الماء في حالته الصلبة عناصر التبليط نظرا للفعل الميكانيكي للجليد أي تجمد المياه ثم ذوبانها مما يسبب ظهور إنفلاقات على مستوى طبقة المكعبات أو على مستوى ملاط مختلف طبقات السند، فعند تسرب المياه عبرها وعبر الشقوق الناجمة عن الفروق في درجة الحرارة والفجوات الناجمة عن العمل الميكانيكي لجذور النباتات التبليط و في حالة تجمده - مع العلم أنه يزداد حجمه بنسبة ٩% [6] - تكون النتيجة حدوث إنتفاخ للعناصر المسامية لمختلف المواد التي تدخل في تشكيل التبليط مما يسبب ضغطا على مسامات البلورات و بالتالي تضعف تركيبة المكعبات[7]، عند تكرار ظاهرة التجمد و الذوبان يحدث إما تفتت للمكعبات أو تقشرها أو تشققها بالإضافة إلى أن الجليد يؤدي إلى إنفصال طبقة المكعبات عن سندها .

كما يؤثر الماء في حالته السائلة سواء تمثل في مياه الأمطار أو المياه الراكدة أو المياه المتسربة من الطبقة الجوفية على عناصر التبليط، عند تهاطل الأمطار بقوة على طبقة المكعبات التي قد تكون فقدت بشرتها تهجم القطرات المائية على المكعبات خاصة إذا كانت من الرخام فتضعفها و تبدأ المكعبات بالتفتت وهذا ما يطلق عليه بظاهرة تفتت الحبيبات.هناك تلف آخر تسببه مياه الأمطار و هو التلف الكيميائي، كون مياه الأمطار تكون نوعا ما ذات حموضة نسبية (خفيفة) ناتجة عن ذوبان ثاني أوكسيد الكربون الهوائي في الماء مشكلا حمض الكربون[8] :

$$CO_2 + H_2O \longrightarrow H_2CO_3$$

أنهيدريد كربوني + ماء حمض كربوني

في هذه الحالة تتحول كربونات الكالسيوم أو الماغنيزيوم المتواجدة مثلا في ملاط الجير أو في المكعبات من مادة الحجر الكلسي أو من الرخام إلى ثاني كربونات Bicarbonate و تذوب تدريجيا، لهذا لا نجد في بعض الأحيان على سطح

٦-المنظمة العربية للتربية، صيانة التراث الحضاري ، مطبعة إدارة الثقافة ، تونس، ١٩٩٠.ص.٢٣١.

[7]Coque (R.), La Géomorphologie, Ed.Leroux, Paris, 1977, p.99

Caneva (G.), Salvatori (O.), «Altération biologique de la pierre», in : Etudes et Documents sur le patrimoine

[8] culturel n.16 «La Dégradation et la Conservation de la pierre», Venezia, 1988, Ed.UNESCO , p.150

الفسيفساء إلا آثار المكعبات التي تكون قد تحللت كليا مع مرور الزمن.مثال لذلك مكعبات فسيفساء البازليكا الكبيرة بموقع تيبازة (الصورة ٠١) .

أما عن صعود المياه الباطنية عن طريق الخاصية الشعرية جالبة معها المحاليل الملحية(الماء والأملاح المعدنية المتواجدة في الأرض) إلى سطح التبليط، و مع مرور الوقت و تحت تـأثير أشعة الشمس تتبخر تلك المياه تاركة إلا الأملاح التي تتراكم على سطح الفسيفساء مشكلة طبقة رقيقة جدا عبارة عن مسحوق أبيض نراها بالعين المجردة ، و تقوم الأملاح من جهة أخرى بجلب الماء مرة ثانية عن طريق ظاهرة الحلول[9] وهو ما حدث في موقع عنابة فالفسيفساء المتواجدة بحي الفيلات شمال الموقع الأثري مهددة بصعود المياه الجوفية.

- <u>العوامل البيولوجية</u> :

تتعرض المعالم الأثرية دوما للخطر الذي تمثله مختلف الأشكال النباتية من أشجار كبيرة إلى غاية طحالب مجهرية، و نستطيع تصنيف هذه العوامل البيولوجية بعد ملاحظتنا للتلف الذي تحدثه على الفسيفساء المتروكة بالموقع in situ بدون صيانة إلى صنفين هما الأعشاب و جذور الأشجار التي تؤثر مباشرة على الطبقة العليا nucleus و الكائنات المجهرية التي تؤثر بكثرة على طبقة المكعبات .

❖ **<u>الأعشاب :</u>**

نعني بها النباتات من فصيلة النجيليات و ذات البصلة و ذات جذمور و النباتات ذات جنث[10] التي تغزو الفسيفساء و تغرس جذورها في مختلف طبقات سند التبليط . تلعب الرياح دورا هاما في انتشار الأعشاب حيت تقوم ببعثرة البذور في المحيط الهوائي وتنمو هذه الأخيرة عندما تجد أراضي تلاؤمها كالتراب الكلسي والفسيفساء المتواجدة بموقع الحمامات الغربية بشرشال تبين لنا ذلك(الصورة ٠٢).من بين هذه النباتات نجد بصفة خاصة النباتات من فصيلة النجيليات التي تستقر عادة في الشقوق أو الثغرات المتواجدة على سطح التبليط أو على رواسب التراب الخصب أو على الحوامل المتلفة، كما أنها تستقر بين المكعبات أي في الوصلات و تسبب جذور هذه الأخيرة أضرارا معتبرة نظرا لتسللها تحت طبقة المكعبات محدثة اقتلاعا للمكعبات من حاملها على طول خط إختراق هذه الجذور، وفي هذه الحالة يحدث تدمير شبه كلي لسند طبقة المكعبات و تتحول بذلك الفسيفساء إلى كومة من القطع الحجرية الصغيرة.إن إنتشار الأعشاب في مناطق كبيرة داخل المواقع الأثرية يزيد من خطر حدوث حرائق وخاصة في الفصول الجافة، و مما

[9]Torraca (G.), Op.cit., p.15 [9]

[10]Veloccia (M.-L.), «Problème de conservation provenant des mosaïques in situ ouvert» in : Mosaïque n.1 «La Mosaïque : Détérioration et Conservation »Rome, 1977, Ed.ICCROM, p.36.

تجدر الإشارة إليه أن فترة زمنية لا تتعدى فصلين تكفي لإنتشار الجذور المدمرة للفسيفساء[11].

❖ **الكائنات المجهرية :**

من بين هذه الكائنات نذكر الطحالب و الأشنات، اللتين تؤثران على الفسيفساء ميكانيكيا و كيميائيا. حيث ينحصر تأثيرهما إلا على سطح الفسيفساء ونستطيع ملاحظة ذلك بالعين المجردة، حيث تتسلل هذه الكائنات بصفة خاصة في ملاط الوصلات لكونه أكثر رطوبة فتغطيه بطبقة رمادية سمراء تميل إلى الأخضر في المناطق الأكثر إضاءة كما نلاحظه في فسيفساء القاعة الجنوبية للحمامات الشرقية بشرشال(الصورة ٠٣).

- رذاذ البحر:

يؤثر بالخصوص على الفسيفساء المتواجدة بالمواقع القريبة من البحر ، فالرذاذ البحري له دور كذلك في تدهور التبليط فخلال فصل الشتاء و بهبوب الرياح ترتفع بعض القطرات من ماء البحر مملوءة بالأملاح و تستقر فوق طبقة المكعبات ثم تنتشر بداخل المواد المسامية كما هو الحال بالنسبة للرخام الذي سوف يتشبع بها،و خلال الفترات الدافئة ومع أشعة الشمس سوف يتبخر الماء المتواجد بالمواد المسامية تاركا الأملاح التي تتبلور فوق سطح الفسيفساء مؤدية إلى إنشقاق المكعبات و من هنا تبدأ سلسلة التدهور بسبب العوامل الأخرى المذكورة سابقا.

- العامل البشري :

يلعب العامل البشري دورا هاما فقد يحافظ الإنسان على الفسيفساء أو يساهم هو كذلك في تدهورها، و هذا النوع من التلف يشكل خطرا على الإرث الثقافي و يهدده بالاندثار الكلي. إذ إن عدم الإهتمام بالفسيفساء المتواجدة بالمواقع و تركها عرضة لمختلف عوامل التدهور المذكورة سابقا يعتبر من أحد مظاهر التلف الغير المتعمد بالإضافة إلى الزيارات غير المؤطرة للمواقع الأثرية، تتسبب الزيارات الغير المؤطرة في إقتلاع المكعبات عن حاملها و فقدان سطح المكعبات لبشرته بسبب في ظاهرة الدوس المفرط على سطح الفسيفساء مثال : تبليط الحمامات الصغرى بتيبازة (الصورة ٠٤) و هناك كذلك التلف الإرادي في سرقة المكعبات المنعزلة أو الترميم الخاطئ باستعمال مواد غير قابلة للإزالة كالإسمنت .

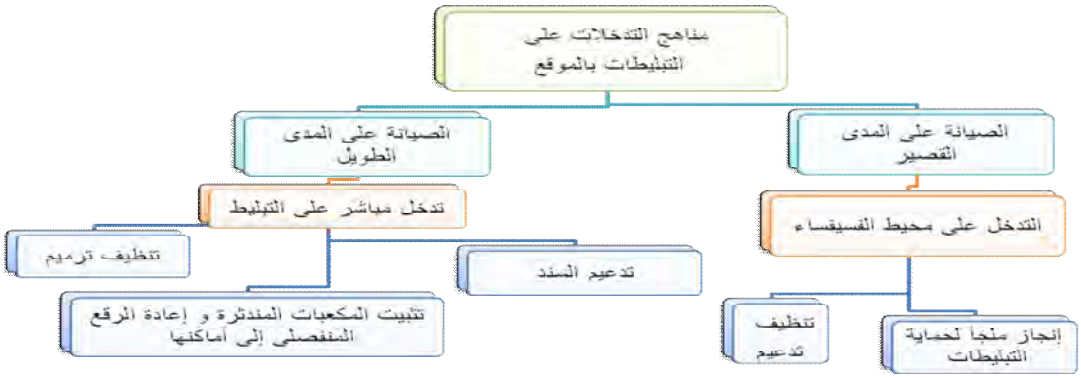
العامل الحيواني :

تؤثر الطيور بصفة غير مباشرة على الفسيفساء، وبالأخص على المكونات الطبيعية للفسيفساء فالتأثير الكيميائي ناتج عن المخلفات الطبيعية التي تتركها التي تحتوي على الآزوت و الفوسفات و الصوديوم و الكالسيوم فحموضية هذه المخلفات التي تتراوح درجة الرقم الهيدروجينيPH عندها ما بين ٥ــ ٨ تتسبب في حدوث

[11]Villa (A), «Désherbement des surfaces recouvertes de mosaïques a ciel ouvert » in : Mosaïque n.1«Détérioration et Conservation», Rome, 1977, Ed.ICCROM, p.46.

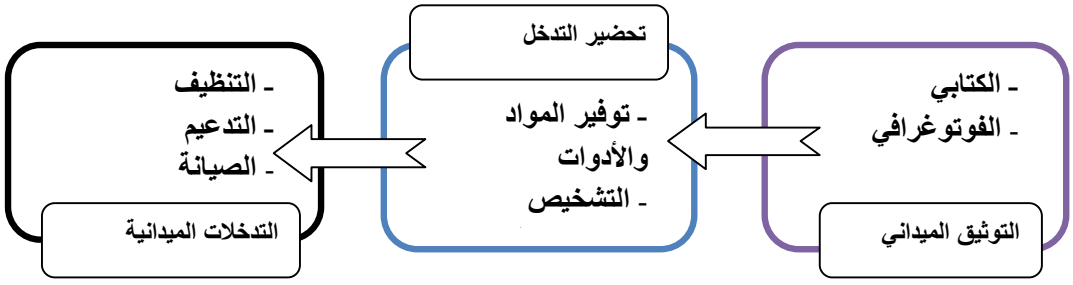
تفاعلات كيميائية عند تحللها و إحتكاكها بالمكعبات الكلسية أو الرخامية .نذكر أخيرا نوعا من الحيوانات التي تشكل خطرا على الفسيفساء خاصة على مختلف طبقات السند والمتمثلة في الحيوانات الحفارة التي تقوم بحفر خنادق تحت الفسيفساء.

لقد ذكرنا سابقا ان الفسيفساء التي تترك في مكان الإكتشاف (بالموقع) ستندثر حتما بشكل كلي أو شبه كلي بسبب عوامل التلف ، لهذا للمحافظة عليها لا بد من إتباع إستراتيجية محكمة نستطيع تلخيصها في المخططين التاليين :



المخطط ٠١ : إستراتيجية لصيانة و لترميم فسيفساء بالموقع
عن الباحث

قبل الشروع في أي عمل ميداني لا بد من إتباع منهجية مسطرة تبدأ من التوثيق إلى غاية التدخل مرورا بالتشخيص و المخطط رقم ٠٢ يلخصها لنا :



المخطط ٠٢ : منهجية العمل الميداني
عن الباحث

سوف نعرض الآن نموذج للدراسة نشرح من خلاله تطبيق إستراتيجية الصيانة و الترميم بالموقع .

نموذج للدراسة :

في إطار إنجاز " مجمع لفسيفساء لامبيز " إنطلق سنة ٢٠٠٥ م مشروع حفرية علمية في مدينة لامبيز " تازولت حاليا"، وتم إكتشاف منزل تفوق مساحته ٧٤١ متر مربع يمتد على فضاء واسع و يحتوي على ١٨ تبليط، إلى غاية ٢٠١١ لم يتم بعد تحديد حدوده الخارجية. لقد ساهمنا في هذه الحفرية كمرمم مختص لصيانة الفسيفساء بالموقع .

نبذة تاريخية عن موقع لامبيز :

أسست مدينة لامبيز، في الحد الجنوبي من سلسلة الجبال الأوراسية بالشرق الجزائري ، تقع على بعد ٢٠ كلم غربا من مدينة تمقاد. تعتبر لامبيز العاصمة العسكرية لإقليم نوميديا كما أن إسمها يرتبط إرتباطا وثيقا بالفرقة الأغسطسية الثالثة التي أنشأ لها معسكر عام سنة ٨١ ميلادي[12] .

موقع الحفرية :

يقع المنزل المنقب فوق أرض زراعية، ملكية خاصة تابعة للسيد "شريط " شمال المدينة العتيقة و بالضبط على حافة الطريق المؤدية إلى تمقاد غير بعيد عن المقبرة القديمة. تتوزع غرف المنزل حول فناء VIIمحاط برواق مبلط بفسيفساء-IV V-VI-XVII-VII . آخر الحفريات أظهرت لنا تواجد عدة غرف إستقبال -II-IX XXIII- XI – XVIII-XIII- XV ، فضاءات للاستعمال اليومي XIV-XXIV XX – وأخيرا فضاءات مفتوحة ، كما نجد ساحة ثانية مبلطة بها بئر XVIII (المخطط ٠٣) .

[12] Blas de Robles (J.M), sites et Monuments antique de l'Algérie, Ed.Edisud, Mars 2003.p.179.[12]

المخطط ٠٣ : مخطط منزل اللبؤة (حفرية ٢٠١١)
عن الباحثة أمينة عائشة مالك بتصرف

مراحل الصيانة والترميم :

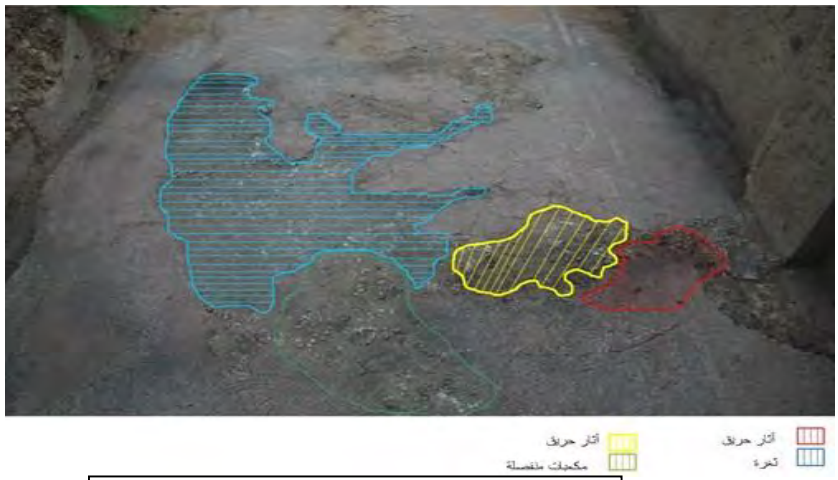
أول مرحلة قمنا هي عملية التوثيق، حيث يلعب هذا الأخير دورا أساسيا في تشخيص التبليطات المكتشفة وتحديد مظاهر تلفها، كما يعتبر التوثيق أهم وأول عمليات الحفظ حيث يستمر طيلة عملية الصيانة، والمعلومات التي نجمعها تساعدنا في إتخاذ القرارات السليمة لعمليات الترميم المختلفة . إستخدمنا نظامين للتوثيق :

١- نظام البطاقات التقنية :

تم وضع بطاقة تقنية مفصلة لكل تبليط تم الكشف عنه، تقسم البطاقة إلى جزئين ،أولي عموميات حول الفسيفساء، نتطرق من خلاله إلى تاريخ ومكان وظروف الإكتشاف، المقاسات وحالة الحفظ، مادة المكعبات ولونها مع وصف سطحي للفسيفساء . أما الجزء الثاني من البطاقة خاص بالصيانة والترميم .

٢ - النظام الفوتوغرافي :

قمنا باخذ صور لتسجيل حالة الفسيفساء قبل وبعد تدخلات الصيانة ، كما إستغلت بعض الصور لإنجاز تصاميم نبين عليها مختلف المعطيات المتواجدة على سطح الفسيفساء وذلك بإستعمال ألوان ورموز توضيحية تكون دائما مصحوبة بمفتاح على شكل قائمة تفسيرية للألوان والرموز(البطاقة٠١) .



البطاقة ٠١ : تصميم يبين مختلف مظاهر التلف عن الباحث

تلف الموزائيك :

بعد إنتهائنا من التوثيق شخصنا عدة مظاهر للتلف، على العموم التبليطات هي في حالة متوسطة ماعدا فسيفساء الغرف XXVI-XVI-XXIV التي هي جد متدهورة. لا بد من ذكر أن المنزل تعرض لحريق هدمه وخربه عن آخره، فنجد معظم الموزائيك سطحها مكسو بطبقة سوداء نتيجة الحريق، فهذا الأخير لم يسبب تشوها لسطح الفسيفساء من الناحية الجمالية فقط وإنما أثر على تكوينة طبقية الفسيفساء بسبب درجة الحرارة العالية فأصبح الملاط هشا وانصهرت بعض المكعبات خاصة تلك التي هي من عجينة الزجاج (تبليط غرفة الإستقبال III). إلى جانب هذا التشوه بسبب الحريق نسجل إنهيار سقف الغرف مباشرة على التبليطات هذا ما لاحظناه في الغرفة رقم I (الصورة ٠٥) .

اما عن التلف الميكانيكي لقد وجدنا :

- بعض الشقوق ناتجة عن التفاوت المستمر في درجات الحرارة ليلا ونهارا صيفا وشتاءا إلى جانب تفكك المكعبات بسبب عمليات تجمد المياه شتاءا وإزدياد حجمها داخل المسامات .
- فقدان التماسك وإنفصال للمكعبات (الصورة ٠٦) عن السند نتيجة لإنتشار الجذور النباتية من جهة و مهاجمة الأملاح الذائبة كالنترات الموجودة في التربة للملاط الكلسي، حيث تعمل هذه الاملاح على تحليل مركبات الملاط وتحويلها إلى أملاح ذائبة[13].
- تقبب طبقة التيسيلاتوم إلى جانب تفتت وتقشر بعض المكعبات .

[13] Ferdi (S.) & Hamza (M.ch), « Consolidation in situ de la mosaique de la grande Basilique à Tipasa », in the 9th conférence of the ICCM, Hammamet,Tunisia 2005, p.291.

– تواجد ثغرات على السطح متسببة في ضعف تماسك المكعبات المحيطة بها مما يؤدي إلى فقدانها وتحركها من مكانها والنتيجة هو توسع الثغرة مع الوقت [14].

– سجلنا كذلك تواجد بعض البقع البرتقالية التي هي عبارة عن آثار الأكسدة ، بسبب الإحتكاك المباشر لقطع حديدية مع المكعبات. بدون ان ننسى العامل البشري، فالمالك الحالي للأرض الزراعية قام بحفر بئرين لإستخراج الماء مما تسبب في إحداث ثغرات كبيرة على مستوى التبليطات(الصورة ٠٧) .

لقد سمحت لنا هذه الدراسة التشخيصية لحالة التبليطات بفهم أهم عوامل التلف التي ساهمت في تدهور المجموعة، فلقد لاحظنا أن العوامل تعددت واختلفت و كثيرا ما تكون متداخلة ، لهذا حاولنا تقديم منهجين للمحافظة و صيانة التبليطات المتبقية فلقد لخصنا مختلف التدخلات التي سنقترحها في الشكل التالي :

الصيانة على المدى الطويل :

نقصد بذلك مختلف التدخلات التي قمنا بها على مختلف التبليطات بالموقع إلا بالصيانة المنتظمة التي تسمح من التخفيف من تأثير حدة العوامل الخارجية، لكن هذه التدخلات لن تقضي نهائيا على عوامل التلف وإنما تمكننا من متابعة و مراقبة التبليطات مع محاولة الإنقاص من مظاهر التلف[15] وتتمثل هذه التدخلات في :

١- التنظيف والتدعيم :

يتضمن برنامج الصيانة الوقائية للفسيفساء عمليات التنظيف و التدعيم. قبل شروعنا في التنظيف كان لابد من إجراء عملية ماقبل التدعيم(Pré consolidation) تمثلت في إلصاق شريط من نسيج قطني على بعض حواف التبليطات الهشة بإستعمال غراء أكريليكي بارالوئيد Paraloide B72 مذاب في الأستون بتقدير ٢٠ % [16]وذلك لتثبيت المكعبات وفي بعض الأحيان كان لابد منا حقن ملاط كلسي (الغرف XXVI-XXIV-XVI).

-التنظيف:

كان ميكانيكيا أكثر من الكيميائي، هدفه إزالة جميع ما علق بسطح المكعبات من ترسبات غير ملتحمة والتي تحجب لنا المشاهد المصورة على التبليط كالتراب والغبار..إلخ . قمنا بالتنظيف الجاف ثم بإستعمال الماء، في البداية إستعملنا فرشاة ناعمة ثم المشارط و أخيرا تم التجفيف بالإسفنج وذلك للتقليل من تأثير المياه على المكعبات والطبقات التحتية (الصورة ٠٨).

-التدعيم:

يلعب التدعيم دورا وقائيا في صيانة الفسيفساء، يتمثل سد الثغرات وتدعيم الحواف بملاط كلسي من شأنه أن يحافظ على تماسك المكعبات، كما يمنع ينمو

[14] Ibid, p.292.

[15] Chantriaux vicarol (E.), « les mosaïques de pavements », in la conservation en archéologie, Ed.Masson, Paris, 1990, p.216

[16] Ibid, p.218.

النباتات بداخل الثغرات والشقوق وإعادة التبليط إلى حالته الأصلية ووقايته من تلف جديد .

كانت أهم التدخلات على الطريقة التالية :

- إعادة المكعبات المنفصلة إلى أماكنها الأصلية .
- وضع ملاط بين المكعبات لغلق الوصلات .
- حماية الحواف بسدة . (الصورة ٠٩)
- ملء الثغرات الصغيرة بملاط كلسي .
- حقن ملاط كلسي لملء الفراغ بين الخرسانة الحرشاء و الطبقة التحتية.

أما عن الملاط المستعمل في كل هذ التدخلات لقد حضر وفق مقاييس و له خصائص محددة بالنسبة لنوع التدخل الذي قمنا به ، فإخترنا حسب الإستعمال المطلوب ملاطا يتميز بخصوصية من حيث الصلابة وسهولة الإستعمال ومن حيث اللون والحياكة خاصة ذلك الذي يكون ظاهرا على سطح الفسيفساء .مثلا لإعادة المكعبات المنفصلة إلى اماكنها الأصلية استعملنا ملاطا لينا كي نستطيع إعادة وضع المكعبات في أماكنها، أما فيما يخص الثغرات استعملنا ملاطا متينا لأنه سوف يكون عرضة للتقلبات المناخية (الصورة ١٠) .

- كمرحلة أخيرة قمنا بتنظيف نهائي لسطح الفسيفساء ، وتم من جديد إعادة توثيق كل تبليط مع سرد كل التدخلات التي قمنا بها و إظهارها على التصاميم لكي نحفظ في الأرشيف للأجيال القادمة .

الصيانة على المدى القصير :

عند الانتهاء من كل حملة تنقيب نقوم بتغطية كل الموزائيك بشباك بلاستيكي رقيق ثم تليه طبقة من الرمل سمكها ٠٥ سم و من فوقها طبقة من الحصى الصغير(الصورة ١١) ، و كحماية ثانية لكل الموقع أنشأ ملجأ خصيصا بإستعمال مواد قابلة للإزالة و بدون تأثير على الفسيفساء. هذا الملجأ سيساهم في المحافظة على إستقرار حالة التبليطات وكذلك على حماية كل الهياكل المعمارية المكتشفة (جدران ، رسومات جدارية .. إلخ). (الصورة ١٢) .

كخلاصة نقول أنه لا يمكن إعتبار أي إجراء للصيانة أو للترميم كافيا إذا لم يكن مرفوقا بإجراء منتظم ودائم موجه لضمان بقاء التبليطات المصانة بالموقع لمدة أطول، مع السهر على القيام بمرافقة مستمرة لحالة الموزائيك ، فمن خلال إتباع منهجية مسطرة و محكمة لصيانة الفسيفساء بالموقع نستطيع القيام بتدخلات للحفاظ على التبليطات التي بدون شك تكون معرضة للإندثار و الإختفاء .

الصورة ٠١ : إنحلال المكعبات
عن الباحث

الصورة ٠٢ : إنتشار النباتات حول الفسيفساء
عن الباحث

الصورة٠٣: إنتشار الطحالب على الفسيفساء
عن الباحث

الصورة٠٤: الدوس المفرط على التبليط
عن الباحث

الصورة٠٥ : إنهيار سقف الغرفة على الفسيفساء
عن الباحث

الصورة٠٦: إنفصال المكعبات
عن الباحث

الصورة٠٧: إتلف بشري ناجم عن حفر البئر
عن الباحث

الصورة٠٨: التنظيف الميكانيكي للتيسيلاتوم
عن الباحث

الصورة٠٩ : حماية الحافة التبليط بسدة
عن الباحث

الصورة١٠ : ملء الثغرات بملاط كلسي
عن الباحث

الصورة ١١ : حماية الفسيفساء بعد الإنتهاء من الحفرية
عن الباحث

الصورة ١٢ : تشييد الملجأ لحماية موقع الحفرية
عن الباحث

فهرس موضوعات الآثار و الحضارات القديمة

م	الاسم	الجنسية	عنوان البحث	ارقام الصفحات
١	د.السيد جابرمحمد	مصر	عبادة ايزيس وسيرابيس في اسبانيا خلال العصرين اليوناني والروماني	٨٨٤:٨٦٠
٢	م.د. انتصار ناجي عبد الزنكي	العراق	التأثيرات المتبادلة بين مصر وبلاد كنعان ابان الألف الأول قبل الميلاد	٩٠٩:٨٨٥
٣	د . جمال الدين بابكر الغالي	السودان	الديانة المروية القديمة :الإله أبيدماك (الأسد) رمزه وصوره في العقائد والشعائر الدينية المروية	٩٢٣:٩١٠
٤	د.جوهر أوبراهم	الجزائر	الرسومات الصخرية بالطاسلي الشمالية الغربية	٩٣٨:٩٢٤
٥	د. حسام أحمد المسيري	مصر	دراسة آثارية لمنطقة القاسمية ببهيج بمنطقة برج العرب بالإسكندرية	٩٥٦:٩٣٩
٦	د. خالد شوقي البسيوني	مصر	عمارة حصون وقلاع الدولة الوسطى في النوبة السفلى	٥٦:٣٩
٧	د.خالد إبراهيم عبد المنصف د.منار مصطفى محمد	مصر	إشكالية النسب وترتيب ملوك الدولة الحديثة	٩٩٧:٩٨٢
٨	د. خمائل شاكر أبو خضير	العراق	الصلاة والتراتيل في بلاد الرافدين	١٠١٧:٩٩٨
٩	د. دعاء بهى الدين	مصر	تصويرالأشخاص المتضرعة: Orans	١٠٤٠:١٠١٨
١٠	د.رحاب عبد المنعم باظة	مصر	الحياة الزوجية فى مصر القديمة: إعادة تقييم من خلال النصوص والآثار	١٠٨٠:١٠٤١
١١	د. رضا بن عـــلال	الجزائر	ميادين المصارعة الرومانية في الجزائر القديمة	١٠٩٣:١٠٨١
١٢	د.سلامة محمد د.إبراهيم سالم نويجى	مصر ليبيا	القيمة الفنية والآثارية لدارة وادى ياله (فيلا سيلين)	١١١١:١٠٩٤

١٣	د. سهام السيد عبد الحميد عيسى	مصر	المضادات الحيوية في مصر القديمة	١١١٢:١١٣٦
١٤	أ.شنوده رزق الله فهيم يوسف	مصر	رؤى جديده فى تاريخ عائلة "خنوكا "صاحب المقبرة رقم ١٤ / A1 بمنطقة آثار " فريزر "	١١٣٧:١١٤٦
١٥	د.شيرويت مصطفى السيد فضل	مصر	أبعاد الدعاية السياسية لفتوحات الإسكندر الأكبروتأثيرها في المجال الدولي	١١٤٧:١١٥٧
١٦	أ.د/ صدقه موسى على	مصر	علاقة ملوك الدولة الوسطى مع حكام إقليم الوعل كما ظهر من مقابر بنى حسن	١١٥٨:١١٧٣
١٧	أ.د/ عزت زكي حامد قادوس	مصر	كنوز إقليم مريوط الإثرية غرب الإسكندرية الواقع والتطوير	١١٧٤:١٢٠٠
١٨	د.عزيزة حسن السيد	مصر	رأس من العصر البطلمى	١٢٠١:١٢٢٤
١٩	د.فاضل كاظم حنون	العراق	العلاقات المصرية القديمة مع جزيرة قبرص وكريت وبحر ايجة حتى عام ٥٢٥ق.م	١٢٢٥:١٢٤٦
٢٠	د. فايز أنور عبدالمطلب مسعود	مصر	حفائر نقراطيس ٢٠٠٩	١٢٤٧:١٢٥٦
٢١	د.فريدة عمروس	الجزائر	ابحاث جديدة حول العمارة الجنائزية الرومانية بالجزائر في الفترة الرومانية	١٢٥٧:١٢٧٠
٢٢	د.فريدة منصوري	الجزائر	أهم آثار مدينة خميسة (توبورسيكوم نوميداروم)	١٢٧١:١٢٨٩
٢٣	د.محسن نجم الدين	مصر	القاعة الملكية للاستقبال وأمر الاستدعاء للقصر الملكى منذ بداية عصر الدولة القديمة حتى نهاية عصر الدولة الوسطى (من خلال المصادر النصيّة)	١٢٨٠:١٣٠٤
٢٤	د. محمد بن عبد المؤمن	الجزائر	مشاهد الصيد من خلال الفسيفساء بلاد المغرب القديم أثناء العهد الروماني	١٣٠٥:١٣١٨

٢٥	د. محمد بن هاوي باوزير	السودان	بقايا ألفاظ من لغة النقوش العربية الجنوبية في اللهجة الحضرمية العامية (المحلية)(دراسة لغوية من خلال النقوش)	١٣١٩:١٣٤٨
٢٦	أ.د/ مفيدة الوشاحى	مصر	دراسة للمعبودة محيت في مصر القديمة	١٣٤٩:١٣٥٨
٢٧	د.منار مصطفى محمد إسماعيل	مصر	طرق بعثات التعدين والقائمين عليها فى مصر القديمة	١٣٥٩:١٣٨٩
٢٨	د. نشأت حسن الزهري	مصر	التعبد أمام رمز واست	١٣٩٠:١٤١٢
٢٩	د. نهى عبد الرحمن	مصر	الخلافات الزوجية في المجتمع اليوناني من خلال التراجيديا الإغريقية	١٤١٣:١٤٢٩
٣٠	د.نور جلال عبد الحميد	مصر	فهم بردية برلين ٣٠٢٤	١٤٣٠:١٤٥٣
٣١	د.هدى محمد عبد المقصود	مصر	مقدمات ومؤخرات المراكب ودلالتها في مصر القديمة	١٤٥٤:١٤٨٠
٣٢	د.وفاء الغنام	مصر	تمائم الرحم فى مصر الرومانية	١٤٨١:١٤٩٥

***ملحوظة : تم ترتيب الفهرس وفقًا للترتيب الأبجدى للأسماء**

عبادة ايزيس وسيرابيس في اسبانيا خلال العصرين اليوناني والروماني

د/ السيد جابر محمد•

مـقدمة

نالت عبادة ايزيس وسيرابيس اهتمام الكثير من العلماء الغربيين خلال النصف قرن الماضي ، وهو ما أثمر عن العديد من الدراسات الهامة حول هذه العبادة ومدي انتشارها في اثينا وباقي المدن اليونانية و كذلك في كل من روما والولايات الرومانية التابعة لها الشرقية والغربية خلال العصرين الهللينيستي والإمبراطوري ، لكن وللأسف فإن ولاية اسبانيا لم تنل نفس النصيب من اهتمام العلماء خاصة فيما يخص الكتابات باللغة الانجليزية اللغة الاكثر انتشارا في العالم اليوم، واقتصرت الدراسات التي تناولت هذه العبادة في اسبانيا القديمة علي بعض أعمال الكتاب المحليين وباللغة الاسبانية. لذلك فقد تصديت لهذه الدراسة محاولا أن اسد النقص في هذا الشأن، معتمدا علي بعض الشواهد الاثرية الخاصة بهذه العبادة في اسبانيا،وكذلك علي بعض المصادر الوثائقية والنقشية التي قمت بترجمتها وتحليلها، بالإضافة لبعض المصادر الادبية وخاصة الكاتب اللاتيني ابوليوس من القرن الثاني م. ، وسوف أحاول أن القي الضوء علي تاريخ تغلغل هذه العبادة داخل اسبانيا القديمة ،والعوامل التي ادت لذلك، وكذلك أهم مراكز هذه العبادة وأهم طقوسها داخل اسبانيا،وكذلك أهم الطوائف وطبقات السكان التي انجذبت لهذه العبادة، وذلك بقدر ما اتيح لي من مصادر ادبية ومادية ومراجع حديثة.

انتشار عبادة ايزيس و سيرابيس في العالم القديم

بدأت العبادات المصرية القديمة خلال الربع الأخير من القرن الرابع ق.م تغزو العالم القديم، خاصة مع حالة الانفتاح والاتصال الذي شهدته مصر خلال العصر البطلمي. وخلال العصر البطلمي اصبحت ايزيس هي المعبودة الأهم والأكثر شهرة وقبولا بين كل المعبودات المصرية خاصة بالنسبة لليونانيين الذين استقروا في مصر، والذين رغم ارتباطهم بآلهتهم إلا انهم انجذبوا للمؤسسة الدينية المصرية، و قاموا بتشبيه معبوداتهم بالمعبودات المصرية .[١] وقد اكتسبت ايزيس خلال العصر الهللينيستي

• أستاذ مساعد – كلية الآداب – جامعة المنيا.

١- كان الفكر الديني اليوناني يسمح باستيعاب معبودات وافدة، وقد كانت ايزيس هي الافضل في هذا الشأن ببساطة لأنها كانت قادرة علي أن تغطي كل أوجه الحياة البشرية، وكانت قادرة علي أن تتوافق مع العديد من المعبودات الأخرى، ولم تكن عبادتها قاصرة علي جماعة أو طبقة واحدة من العباد، وهو ما أعطاها الافضلية بين كل المعبودات الشرقية . والمدهش في الأمر أن اليونانيين الذين استقروا في مصر لم يشعروا أن ايزيس غريبة عنهم بل كانوا يظنون انها ضمن مجمع الآلهة اليونانية . وبمرور الوقت تسربت عبادة ايزيس لكل عالم بحر ايجة ومن ثم الي كل شواطئ وسواحل البحر المتوسط =

صفات اكثر تنوعا ومهاما أكثر حيوية، فبعد أن كانت خلال العصور الفرعونية حامية العرش وأم الفرعون الحاكم، والساحرة الكبري والشافية ، وحامية الاحياء و الموتي، وسيدة السماء وأم الالهه، والمسئولة عن فيضان نهر النيل ، نالت خلال العصر الهللينيستي القابا أخري ووظائف عدة منها انها الهه الخصب والزراعة، وسيدة البحار وحامية البحارة πελγια وحامية الابحار ευπλοια نظرا لارتباطها بالتجارة وبالتجار والذين حملوا معهم افكارهم ومعتقداتهم وتماثيلهم الي الاراضي والموانئ التي يقومون بالتجارة فيها. [٢] وخلال العصر الهللينيستي وبعد أن قام بطلميوس الاول سوتير مع لجنة من العلماء المصريين واليونانيين بابتداع ديانة جديدة مصرية يونانية هي ديانة سيرابيس[٣] ، اصبحت عبادة ايزيس وسيرابيس من أهم العبادات في كل العالم الهللينيستي. وخلال هذه الفترة كان المعبود اوزوريس قد بدأ في الانزواء ، وبالتالي اصبح سيرابيس هو رفيق ايزيس، علي العموم كان السبب الأكثر قبولا لهذا التغير هو أن سيرابيس اختراع بطلمي.[٤] كان سيرابيس هو رمز العالم الهللينيستي الجديد وكذلك الأسرة البطلمية الحاكمة ، وقد حققت عبادته اهدافا سياسية أكثر من الأهداف الدينية ذاتها والتي كان من أهمها توحيد المملكة الجديدة والتقريب بين الجاليتين المصرية واليونانية ،واثبات احقية المقدونيين بحكم مصر.[٥] ومنذ العصر الهللينيستي انتشرت عبادة ايزيس وسيرابيس خارج مصر و

=Naoum' D.C.,The Hellenization of Isis and The Spread of the Cult. PhD. Thesis. the University of Liverpool . England. 2008.pp.22-23

٢ - حملت ايزيس كذلك لقب μυριονυμη والذي يعني صاحبة الالف اسم كناية عن تعدد وظائفها وتنوعها وامتدادها لكل اوجه الحياة البشرية. عن أشكال ايزيس وسماتها وألقابها خلال العصرين اليوناني والروماني ، وتشبيهها بالعديد من الالهات في العديد من دول العالم القديم يمكن الرجوع الي المواد الآتية علي سبيل المثال :

Naoum D.C. PP.26-30

Watterson B., Gods of Ancient Egypt. Sutton Publishing . Hong Kong.2000.pp.71-5, Solmsen F. Isis among the Greeks and the Romans . Harvard Uni.Press.Camb.1979.pp.111-

٣- حمل سيرابيس سمات وعناصر مصرية ويونانية فهو الاله المصري القديم اوزير حابي بروح معبود العالم السفلي اليوناني هاديس ،وبشكل كبير الالهه اليوناني زيوس ،وبالتالي فهو شكل من اشكال الارتباط الديني بين المصريين واليونانيين ،كما ان تزويج سيرابيس بإيزيس يعد شكل آخر من أشكال هذا الإرتباط والتقريب بين الجاليتين والتوحيد بينهما. للمزيد من الآراء عن سيرابيس وأصله يمكن مراجعة المواد التالية.

Sharon Kelly Heyob, The Cult of Isis among Women in the Graeco-Roman World Leiden: E. J. Brill, 1975 ; Ian S. Moyer, Egypt and The Limits of Hellenism . Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

[4]-Naoum D.C.,pp.22-24,96-98

٥- كان من القاب سيرابيس هو انه الاله الذي لا يقهر Deus invictus و هو الإله الحافظ للبشرية، وقد شمل كل الآلهة ، كان مجمعا للآلهة Serapis Pantheos السماء رأسه والبحر جسده والأرض أقدامه ،والشمس عينية ، كان صاحب آلاف الأسماء . وعلي اعتبار أن الاسكندرية= =كانت هي

لم تقف أي حدود أو عوائق أمام انتشار هذه العبادة التي كانت تعبد علي إنها عبادة واحدة داخل معبد واحد ،أو بشكل منفصل كل منهما له معبده الخاص، وعباده وكهنته وطقوسه. لم تكن هناك طبقة بعينها انجذبت لهذه العبادة ولم يكن هناك جنس واحد اقتصر علي هذه العبادة ،كل الطبقات والألوان والأطياف والأجناس كانت مدعوة للاشتراك في هذه العبادة .خاصة وإنها خلال العصر الهللينيستي اصبحت عبادة ايزيس وسيرابيس من ديانات الاسرار فجذبت بذلك اليها المزيد من العباد وخاصة الطبقات الدنيا والنساء والعبيد لأنها عبادة تعدهم بحياة افضل وواقع احسن من الواقع الذي يعيشونه.[٦] وبالتالي ومنذ بداية العصر الهللينيستي اصبحت العبادة المصرية الاصل عبادة عالمية ،واستمرت لفترة نحو سبعة قرون (٣٠٠ ق.م – ٤٠٠ م)وبذلك كانت من أهم العبادات التي نافست الديانة المسيحية في مراحلها الاولي.[٧] نالت عبادة ايزيس معاملة متباينة خلال مراحل التاريخ الروماني ما بين القبول والرفض،بل ما بين الاضطهاد والتسامح.[٨] وهي الحالة التي حددتها العلاقة بين مصر وروما ،

عاصمة العالم الهللينستي ، وكونها كانت سوق التبادل التجاري للعالم الهللينستي كله، فقد خرجت ديانة سيرابيس من الاسكندرية لتنتشر بواسطة التجار لكل طرق التجاره في العالم الهللينستي كله .
Takacs A.S., Isis and Sarapis in the Roman World. E.J. Brill: New York. 1995.pp.40-41

٦ - يبدو أن تشابه ايزيس بالمعبودة اليونانية ديميتر ،وتشابه سيرابيس كذلك مع ديونيسوس سببا لأن تكون عبادة ايزيس وسيرابيس من ديانات الاسرار ،وهذه الديانات كان يقوم معتنقوها بطقوس غامضة تقتصر عليهم فقط،وذلك لضمان حياة سعيد ابدية بعد الموت، وقد كان طقس التكريس أو التلقين اهم طقوس هذه العبادات ،وهو عادة ما كان يبدأ بطقوس التطهير ،ثم الاشتراك في عدد من الطقوس الغامضة التي اختلفت من عبادة لأخرى،بغرض توحد العابد مع المعبود ليضمن لنفسه الخلود بعد الموت. حسين الشيخ. ديانات الاسرار والعبادات الغامضة.بيروت.١٩٩٦. صص ٥٥-٥٦ . للمزيد عن عبادة ايزيس وسيرابيس ومقارنة بعض طقوسها بطقوس الديانة المسيحية يمكن الرجوع الي
McCabe A.E.An Examination of the Isis Cult with Preliminary Exploration into New Testament. University Press of America.USA.pp.35-48

٧ -حسين الشيخ. ص ٨٩

٨- أشار بعض العلماء أن بداية تعارف ايزيس وسيرابيس بغرب اوروبا كان بعد زواج ملك سيراكوز اجاثوكليس من أبنة بطلميوس الثاني فيلادلفيوس (روكسانا) في حوالي ٣٠٠ ق.م ، ومن حينها بدأت هذه العبادة تغزو ايطاليا عن طريق التجار والجنود المرتزقة، وقد لعبت الموانئ اليونانية التجارية دورا هاما في هذا الأمر خاصة مدينتي ديلوس وميلوس اللتان قامتا بعلاقات تجارية هامة مع موانئ تجارية ايطالية أخري مثل بيتولي واوستيا ، ومن ثم انتشرت عبادة ايزيس وسيرابيس في مدن ايطالية مثل كمبانيا هيراكليوم وبومبي، أما في روما فقد كان الإعتراف الرسمي بعبادة ايزيس وسيرابيس خلال عصر سولا في حوالي ٨٣ ق.م، أما حلال نهاية العصر الجمهوري فقد اعتبرت الديانات الاجنبية خاصة عبادة ايزيس خطرا علي روما، وبدأت الادارة الرومانية تنظر بالشك والريبة لهذه العبادة التي جذبت اعدادا ضخمة من عامة= =الشعب التي كانت تمارس طقوسا سرية ،وهو ما كان يمثل مزيدا من الحذر والتخوف من جانب الحكومة

وكذلك مواقف روما المعقدة من الديانات الأجنبية وأثرها علي المجتمع الروماني.[٩] ، كانت ايزيس التي عبدها الرومان تحمل سمات بسيطة من المعبودة المصرية القديمة ,إن شكل معبدها وشكل تماثيلها قد تطورت كي تظهر بصفات أجنبية قليلة , ومع ذلك فقد حافظت علي بعض السمات التي ميزتها عن المعبودات الرومانية مثل السيستريوم sistrum والإناء الذي كانت تحمله وبداخله ماء من النيل ، وكذلك العقدة الايزية بين ثدييها.[١٠]

أما خلال العصر الامبراطوري كانت عبادة ايزيس وسيرابيس تدعو لوحدة الامبراطورية ،وتقبل عبادة الامبراطور ، وكانت بمثابة عنصر هام من عناصر الدعاية لكون الامبراطور شخص خارج الاطار التقليدي ،وقد لعبت هذه العبادة دورا هاما في التفاف سكان الامبراطورية حول الامبراطور الحاكم ،وهو نفس الدور الذي لعبته هذه العبادة خلال العصر البطلمي. وكذلك كانا الاثنين (ايزيس وسيرابيس) بمثابة حماة للإمبراطور ولأسرته ، ومن ثم وجدنا العديد من النقوش والتقديمات يكرسها ويقدمها موظفين بالدولة سواء داخل الاراضي الرئيسية للإمبراطورية أو حول حدودها . ولو أردنا المقارنة بين عبادة الامبراطور وعبادة ايزيس وسيرابيس، فإننا نجد في العبادة الاولي أن المستفيد الاول هم الكهنة القائمين علي هذه العبادة Augustales الذين حصلوا علي مزايا متعددة ، أما بالنسبة لعبادة ايزيس وسيرابيس

الرومانية، كما كانت هذه الديانة تساوي بين الرجال والنساء بل وتقدم امتيازات كبيرة للنساء اللائي كن يشتركن في العبادة ، وهو ما كان يمثل تحديا للمجتمع الروماني والذي كانت فيه النساء تحت سيطرة الرجل في كل مراحل حياتها ،وقد حرمت النساء من ممارسة حقوقهن السياسية والاجتماعية ، بل كانت هذه العبادة مثل تحديا للنظام الديني نفسه الذي حرم النساء من قيادة الطقوس الدينية . كما أن سيطرة جماعة من الكهنة علي جموع غفيرة من السكان كان يمثل خطرا علي النظام السياسي الروماني. ولقد خشيت الطبقة العليا من الرومان أن تؤثر هذه العبادات علي حياة الطبقات الدنيا الغفيرة وبالتالي يصبح من الصعب السيطرة علي هذه الطبقة، وهو ما يمثل تهديدا لثبات أركان الدولة .ولقد تلي مرحلة النبذ حالة من القبول علي يد قيصر وانطونيوس، ثم عادت حالة الجفاء علي يد اوكتافيانوس الذي أبدي احتراما لسيرلبيس دون ايزيس ، وقد استمرت حالة الجفاء علي يد الامبراطورالثاني تيبريوس ، ثم عادت عبادة ايزيس مرة أخري للظهور وانتشرت عبادتها في كل أنحاء روما والولايات الرومانية علي عهد كل من الاباطرة كاليجولا ونيرون وفسبسيانوس ودوميتيانوس،ثم تراجانوس وهادريانوس وسبتيموس سيفيروس وكراكلا.
Naoum D.C.,pp.6-21

للمزيد عن ايزيس وسيرابيس خلال العصر الامبراطوري يمكن الرجوع للاتي
Takacs A.S.,pp.160-243 ;Donalson M.D.The Cult of Isis in Roman Empire . Isis Invicta. E. Mellen Press, 2003

9- Jasmine Merced-Ownbey D. Roman Isis . Inquiry(9)2008.pp.10-11

10- Merced J.D.,op.cit.p.4

فقد كان الامبراطور وحده المستفيد من هذه العبادة التي كانت بمثابة دعاية دينية وسياسية تدعو لوحدة وثبات الدولة تحت حكم شخص واحد هو الامبراطور الإله. [١١]

التجارة و انتشار عبادة ايزيس وسيرابيس في اسبانيا

كانت اسبانيا من أولي الولايات التي ضمتها روما اليها وكان ذلك في عام ١٩٧ق.م،وقد تم تقسيم اسبانيا الي ولايتين علي رأس كل منهما حاكم عسكري بلقب بريتور، وهذين الولايتين هما Hispania Citerior اسبانيا القريبة (الي روما) في الشمال، والولاية الثانية Hispania Ulterior اسبانيا البعيدة في الجنوب .ومع نهاية العصر الجمهوري تم تقسيم اسبانيا البعيدة الي ولايتين هما Baetica بايتيكا(اندلسية الآن وعاصمتها قرطبة) و Lusituania ليستوانيا (تعادل تقريبا حدود دولة البرتغال حاليا) كما تغير اسم الولاية الأولي ليصبح Tarraconsis.[١٢](انظر ملحق الصور والأشكال شكل رقم ١)وخلال فترة الوجود الروماني في اسبانيا بدأت الادارة الرومانية في صبغ اسبانيا بالصبغة الرومانية ،وخاصة فيما يخص الناحية الدينية ومن ثم بدأت المعبودات الرومانية تغزو شبه الجزيرة الايبيرية ،وبدأت المعبودات الكلتية المحلية والفينيقية واليونانية تنحصر شيئا فشيء.وخلال هذه الفترة فان الديانة في اسبانيا انقسمت لديانة رسمية وأخري غير رسمية . أما فيما يخص الديانة الرسمية فقد شملت عبادة الثالوث جوبيتر واونو ومينرفا،وكذلك عبادة الامبراطور. أما الديانة الغير رسمية فشملت عدد من المعبودات الرومانية و اليونانية مثل مارس ونبتون وسلفانوس وديانا وابولو ، أما المعبودات الشرقية فضمت ميثرا وكيبلي واتيس واتارجاتيس وإيزيس وسيرابيس[١٣] . خلال القرن الرابع ق.م كانت العبادات المصرية قد بدأت تغزو ايطاليا عن طريق صقلية ، ومن ثم بدأت تنتشر في معظم انحاء العالم الروماني فيما بعد. وخلال نفس الفترة اخترقت هذه العبادات وخاصة ايزيس وسيرابيس بلاد الغال و شبه جزيرة ايبيريا عن طريق التجار الاغريق الذين استقروا في نقراطيس، و يبدو أن انتشار هذه المعبودات ظل قاصرا علي المدن الكبري والموانئ الرئيسية علي البحر المتوسط . كانت التجارة هي الأداة الأهم التي انتشرت من خلالها عبادة ايزيس واوزوريس خلال العصر البطلمي ، فقد انتشر التجار الإغريق والمصريين عبر سواحل وموانئ العالم القديم ومعهم انتقلت أفكار وعقائد تعلقت بالعبادات المصرية القديمة وخاصة ايزيس وسيرابيس.[١٤] كما ساهم

---

[11]- Alvar J., "El culto y la sociedad: Isis en la Bética", en La sociedad de la Bética. Contribuciones para su estudio, Granada: P.14

[12] -Kulikowski M.,Late Roman Spain and its Cities. The Johns Hopkins University Press.Baltimore.2010.p.3

[13] -Keay S., The Roman Spain "Exploring the Roman World . London: University of California Press 1988.164-7

[14] -Valantasis R.(editor)Religions in Late Antiquity in Practice. Princeton University Press, USA. 2000.P.370

التجار الفينيقيين في نقل صور وعبادة ايزيس غربا الي شمال افريقيا ،وكذلك الي اسبانيا. ويقال ان كهنة ايزيس وسيرابيس كانا يلحقان بمواكب القوافل التجارية المتجهة الي العديد من دول العالم القديم وخاصة الي ايطاليا وبلاد اليونان ،وكانوا يحملون معهم صور وتماثيل الثنائي المصري ،وكذلك تفاصيل ومعتقدات هذه العبادة ،وكانوا ينقلونها في البلاد التي يصلون اليها. [١٥]وخلال العصر الإمبراطوري كان الأسطول الإمبراطوري الروماني واحد من أهم بوابات انتشار العبادات المصرية داخل العالم الروماني ، وقد لعبت كل من الأساطيل التجارية والبحرية دورا هاما في هذا الانتشار .[١٦] وخلال العصر الروماني كان نصف البحارة في الأسطول الإمبراطوري من المصريين ، وقد كانوا يسافرون في كل أرجاء العالم القديم كجنود وبحارة علي السفن التجارية . وكان من نتيجة ذلك انتشار المعبودات المصرية من الموانئ البحرية الي داخل الأراضي الرئيسية من خلال الموانئ الكبري . كانت حركة التجارة عبر البحر المتوسط وبعيدا حتي الحدود الشمالية للإمبراطورية الرومانية في بريطانيا وعلي شواطئ الراين والدانوب مكثفة جدا ، وكان التجار نشيطين للغاية. وكانوا يحضرون معهم أفكارهم ومعتقداتهم الدينية ويقومون بنشرها عبر الإمبراطورية الرومانية ، وكان معظمهم من مصر والشرق . وكانوا يقومون في المناطق التي تصطحبهم فيها عائلاتهم بتكوين جماعات دينية لإيزيس وسيرابيس مع من يشاركونهم نفس المعتقدات . علما بأن التجار والبحارة غالبا ما كانوا يكونون عائلاتهم من نفس الميناء الذي يعملون فيه أو في المركز الرئيسي ، وكانوا دائما ما يتزاوجون بالسكان المحليين ، ونادرا ما كانت زوجة البحار من وطنه الرئيسي . وخلال القرن الثالث ق.م كانت ايزيس تعبد علي إنها حاكمة للبحار Pelgaia وسيدة البحار وحامية للسفن ومرشده لها. [١٧] كان احتفال Navigium Isidid (سفينة

15- Barbara S. Lesko, The Great Goddesses of Egypt. University of Oklahoma Press,USA.PP.185-7

١٦ - يمكن أن نقسم الأسطول الإمبراطوري الروماني الي قسمين رئيسيين هما الأساطيل الحربية والتجارية. بالنسبة للأسطول الحربي فقد كان هناك مركزين رئيسيين للأسطول الحربي أنشأهما اوغسطس مع مطلع العصر الإمبراطوري هما:,Misenum and Ravenna مع بعض المراكز الصغرى لأساطيل الولايات. كان مرفأ الأسطول الأول Classis Misenum عند مسينيوم وكانت مراكز ومعسكر الجنود والبحارة عند النهاية الشمالية لخليج نابلس Naples ،أما المركز الاقتصادي فقد تمثل في ميناء اوستيا. وقد مسموحا للجنود والبحارة بالزواج وقد كون هؤلاء الجنود والبحارة الذين بلغ عددهم نحو ١٠ الآلف ،ونحو ٥٠ سفينة . وقد كونوا عائلاتهم في معظم موانئ العالم القديم عبر سواحل البحر المتوسط والأسود. أما أسطول *Ravenna فقد كانت مراكزه بالقرب من* الساحل الشمالي الغربي من الادرياتيكي بالقرب من رافنا ،وكذلك عند اكوليا التي كانت بمثابة مركز جمارك هام للتجارة مع أراضي الولايات مثل نوريكوم وراتيا وبانونيا ودلاماتيا.
Tomarad M. ,Egyptian Cult of Isis and Serapis in Roman Fleet. Proceedings of the First International Conference for Young Egyptologists. Roma . 2005.pp.242-4

17 -Tomarad M. p.244

ايزيس)يتم في الخامس من شهر مارس والذي يعتبر بداية موسم الابحار (الملاحة) وعند الشاطئ كانت ترسو سفينة ايزيس ملونة مع تقديمات للآلهه بحضور حشد من العباد لا عدد له ،ثم تختفي السفينة بعد ذلك عن الانظار. وقد تعرض لوكيوس ابوليوس[١٨] لبعض تفاصيل هذه الاحتفالات.[١٩] وفي شبه الجزيرة الايبيرية فان موانئ البحر المتوسط وأودية الانهار قد سهلت من هجرة الافراد والأفكار. وخلال القرن الثاني ق.م اتصلت مدينة Emporium (شمال شرق اسبانيا ولاية كتالونيا) الميناء الرئيسي لأسبانيا علي البحر المتوسط مع Massalia في بلاد الغال والإسكندرية ، وقد أثمر ذلك الاتصال التجاري عن انشاء معبد يعود لهذه الفترة كرس للثنائي المصري (ايزيس وسيرابيس) يشبه الي حد كبير معبد ايزيس Iseum في بومبي .(هناك اشارات تفصيلية عن المعبد في الصفحات القادمة) و قد وجدت بقايا عديدة لعبادة ايزيس في مدن عديدة علي الطريق الساحلي عبر جبال البرانس عند Gades (أقصي جنوب غرب شبه الجزيرة الايبيرية) و Tarraco (الاسم القديم لمدينة Tarragona بمقاطعة كتالونيا شمال اسبانيا) و Sagunto(تقع في ولاية فالنسيا شرق

---

١٨ - هو لوكيوس ابوليوس (١٢٤-١٧٠ م)كاتب وشاعر لاتيني وفيلسوف افلاطوني ولد في مدينة ماديرا ولاية نوميديا وتعلم في قرطاجة واثينا وروما ،أهم اعماله The Golden Ass وهي عبارة عن قصة شعرية اطلق عليها ابوليوس نفسه اسم Metaphorses ، ويحكي عن مغامرة شاب تحول بالسحر الي ثور ثم عاد الي شكله البشري بمساعدة ايزيس .وقد اهتم بالكتابة عن ديانات الاسرار والتي انتشرت خلال عصره . ويقال انه نفسه انضم لكهنة ايزيس ومارس طقوس التلقين .
Encyclopedia Britannica .Q.V. Apulius

١٩ -وصف ابوليوس تفاصيل الحفل كما لاحظها في كورنثة قائلا " انه في هذا اليوم يتجمع الناس ،وهم فرحين وحتي الطبيعة والحيوانات والطيور كانت تبدو فرحة وتحتفل بهذا اليوم مؤكدين ان الربيع قد جاء ،والجميع كان في انتظار ملكة النجوم ،وأم الفصول وسيدة الكون..ثم يبدأ موكب الحفل والذي يسير فيه عدد ضخم من السكان بملابس مبهجة وكذلك عدد من الموظفين بملابس ارجوانية ،وكانت النساء يسرن علي مقدمة الموكب متوجات بالأزهار وكن يحملن الازهار ويلقينها علي الحشد ،ومنهن من كن يحملن زجاجات العطور والبلسم وينثرونها علي الجمهور . ثم يأتي مجموعة من الموسيقيين يحملون ادوات موسيقية ويختارون اطفالا يشاركونهم في غناء التراتيل. بعد ذلك ياتي مجموعة ضخمة من اتباع وملقنين المعبودة من الرجال والنساء من كل الفئات والطبقات والأعمار بملابس حريرية بيضاء ،وكانت رؤوس النساء مغطاة ،في حين كانت رؤوس الرجال حليقة تماما . بعد ذلك يأتي عدد من الكهنة يقدن الطقوس المقدسة ،منهم من كان يحمل علامات ورموز ايزيس في الموكب. كان الكاهن الرئيسي يحمل مصباح علي هيئة مركب ذهبية ،وكان الكاهن الثاني يحمل طبق مقدس في كلتا يديه ،والثالث كان يحمل مصغر لشجرة نخل بأفرع ذهبية وصولجان ،والرابع كان يحمل نموذج ليد يسري بأصابع ممتدة رمز العدالة ،بالإضافة لإناء ذهبي هلي هيئة ثدي امرأة ،ثم كان هناك من يحمل اناء نبيذ،في حين كان هناك كاهن يرتدي قناع انوبيس ،ثم رجل يحمل علي كتفيه تمثال لبقرة ،ثم يأتي كاهن يحمل صندوق يحتوي علي الادوات السرية لعبادة إيزيس والتمثال المقدس للمعبودة . أما الكاهن الاعلي فقد كان يحمل اهم الادوات التعبدية المقدسه للمعبودة في يده اليمني وهي الشخشيخة Sistrum. ثم بعدها يسير الموكب كله للشاطئ عند المركب المقدسة للمعبودة (Apuleius.Met.11)

اسبانيا) و Valencia .كما ان الينابيع الحارة ل Aquae Calidae بين Ampurias و Tarraco جذبت الحجاج طلبا لعطف الالهه والشفاء .

ومن Baetica (جنوب اسبانيا)الي الجنوب عبر أودية نهري ,Guadalquvir Guadiana ,

وجدت بقايا لآثار عديدة للمعبودات المصرية في كل من Sevilla (اشبيلية جنوب اسبانية) و Italica (جنوب اسبانيا) و Cortova (قرطبة) وكذلك في Beja Santa Amalia ,Merida ,Badajoz, (مدن بجنوب غرب اسبانيا)(راجع ملحق الصور والأشكال رقم ٢) ويعتبر معسكر ميتيلوس بالقرب من Caceres (Norba Caesarina)من اقدم المواقع المصرية التي ارسي فيها التجار السكندريين عبادتهم فيها ،وقد استدل علي ذلك من خلال مذبح من الطين وضع في معبدهم في حوالي ٧٩ ق.م .[٢٠] فسر العلماء تزايد البقايا المصرية في جنوب اسبانيا نتيجة لنشاط الموانئ الايبرية التجاري مع ايطاليا وشرق البحر المتوسط. وقد اجتازت العبادات المصرية عمق الاراضي الايبيرية من خلال نهر الايبرو (يقع شمال شرق اسبانيا وينبع من جبال Cantabria ويسير الي الجنوب الشرقي لمسافة نحو ٩١٠ كم حتي يصب في البحر المتوسط)عن طريق مدن مثل ليون في فرنسا و Austrica Augusta (قرية Astorga في ولاية ليون بفرنسا) و Braga (شمال غرب البرتغال) وبالتالي فقد اخترقت العبادات المصرية حدود Tarraco (شمال غرب اسبانيا). وقد تم العثور علي بقايا تقديمات لإيزيس وسيرابيس في Clunia بشمال اسبانيا وكذلك في Valladolid بوسط اسبانيا (بلد الوليد الان) و Chaves (جنوب اسبانيا)[٢١] وقد كانت عبادة ايزيس وسيرابيس أكثر العبادات الشرقية انتشارا في اسبانيا وأكثرها شهرة وتأثيرا . و يبدو أن عبادة الثنائي قد دخلت اسبانيا لأول مرة خلال القرن الأول ق.م عن طريق التجار الفينيقيين الذين كانوا يباشرون تجارتهم بين جنوب الموانئ الاسبانية وجنوب ايطاليا وصقلية وإفريقيا ، وكذلك وربما ساعد الإغريق الذين جاءوا مع الجيش الروماني علي انتشار هذه العبادة .[٢٢] وقد انتشرت عبادة كل من ايزيس وسيرابيس في معظم ربوع اسبانيا ووصلت للعديد من مراكزها ومدنها وقراها . ومن هذه المدن ايضا مدينة ايجابروم Igabrum و بيلو Baelo وبانوياسPanoias وبراسا Braca . (ملحق الصور والأشكال رقم٢) ومن أولي المواقع التي ربما شهدت عبادة للثنائي ايزيس واوزوريس موقع مدينة ايجابروم بشمال ولاية Baetica (جنوب اسبانيا) وعند موقع Baelo وبالقرب من مدينة Cabra (قرطبة حاليا)ايجابروم قديما تم العثور علي نقش باللغة اللاتينية يعود

20-Turcan R. Les Cultes Orientaux Dans Le Monde Romain. Les Belles Lettres, USA.1998.P.98

21-Turcan R. P.99

22 -Lesko B.S. ,P..187

تقريبا للقرن الثاني م ربما يشير لإمكانية وجود معبد لإيزيس بالمدينة . والنقش عبارة عن أمر من بلدية ايجباروم بتخصيص كاهنة (ملقنة) خاصة بعبادة ايزيس في القرية والنقش كالآتي:

" Pietti Aug Flamina Pale Isiaca Igabrenis huic ordo Municipii Municipium Igabrensium ob Merta statuam Decrevit quae honore accepto impensam remist" [٢٣]

ترجمة النقش "يقر مجلس البلدية ببلدة ايجباروم بسلطته البلدية تخصيص PALE فلامينا كاهنة لعبادة ايزيس في ايجابروم مع عبادة الإمبراطورة وتخصيص تمثال لها مع حصولها علي كافة التبجيلات والتشريفات" ونستدل من النقش أن مجلس بلدية المدينة قرر تخصيص كاهنة **"فلامينا"** تقوم بطقوس عبادة ايزيس وهي Pale ، ومن المعروف أن فلامينا هو لقب زوجة الفلامن Flamen الذي خصص بداية من العصر الامبراطوري لعبادة الامبراطور في روما والولايات التابعة لها ،وكانت زوجته تدعي فلامينكا وكانت تساعده في مهام عمله وبالتالي كانت تختص بعبادة الامبراطورة زوجة الامبراطور.[٢٤] كما أن وجود امرأة مخصصه لمثل هذه العبادة بجانب عبادة الإمبراطورة pietti Augusta لهو دليل قوي علي نفوذ هذه العبادة ومدي انتشارها وتأثيرها. ولا غرابة في ذلك فقد كان كل من ايزيس وسيرابيس بمثابة حماه للإمبراطور ومن ثم الإمبراطورة.[٢٥] من الملاحظ أن كلمة Isiaca هنا تم ترجمتها علي إنها كاهنة تختص بعبادة إيزيس وغالبا كاهنة رسمية تقوم الإدارة المحلية بتعيينها حيث أن كلمة igabrensis في حال الملكية جاءت بعد كلمة isiaca وهو ما يعني أن نفس الكلمة في حال الملكية سوف تعني المختص بعبادة ايزيس. [٢٦]

وهناك نص مماثل يشير لتعيين ستينوس اجناتيوس بريموس كاهن عام للمعبودة ايزيس ولسيرابيس من acerra (مدينة من مدن كمبانيا جنوب ايطاليا)[٢٧] كانت العبادات السرية ومنها عبادة إيزيس سيرابيس تعد العباد بحياة ابدية سعيدة بعيدا عن متاعب الحياة التي يعيشونها ، وتعدهم بإعادة ميلادهم ليكونوا في خدمة كل الإلهات الأقوياء.[٢٨] وكان ذلك عن طريق طقس التلقين وإعادة الميلاد الروحية ، والذي مارسنه العديد من النساء في اسبانيا ، ومن هؤلاء كانت فابيا فابيانا Fabia Fabiana من مدينة Acci (Guadix حاليا في جنوب اسبانيا) والتي كرست تمثال بنقش

23-CIL.2.1611 = ILER.462

24-Sarolta A. Takács, Vestal Virgins, Sibyls, and Matrons: Women in Roman Religion. University of Texas Press, 2010.pp.113-14

25- Staples A. : From Good Goddess to Vestal Virgins: Sex and Category in Roman Religion. Roultedge Press 2002.p. 124

26-Fear A.T. p.193

27-CIL.10.3759 ".,Cn. Stennius Egnatius Primus ….Sacerdos publicus Deae Isidis et Serapidid"

28-Burkert W. Ancient Mystery Cults. Harvard University Press.USA.1987.P.11

لإيزيس في منتصف القرن الثاني م علي اعتبار انها حامية الفتيات ، وزينت التمثال بقلادة وقرطي أذن وأساور وملابس وأحجار كريمة.[٢٩] وللأسف فإن التمثال لم يبق ، لكنه ربما يشبه تمثال من الرخام من Clunia (شمال اسبانيا ولاية Taraconsis) لإيزيس علي شكل فتاة صغيرة ترتدي رداء طويل وعقدة بين الثديين.[٣٠] يبدو أن كل من Pale و Fabina كن من النساء الثريات اللائي كن علي مقدرة مالية بشكل مكنهن من المشاركة في طقوس التلقين ، وإقامة تماثيل علي شرف ايزيس.

أما النساء والرجال من الطبقات الأدنى واللذين لم تكن لديهم المقدرة المالية علي ذلك فكانوا يشتركون مع الحشود التي كانت تشارك في الاحتفالات الدينية الخاصة بإيزيس وسيرابيس والتي تتمثل بطقوس إعادة الحياة.[٣١] وهناك نقش لاتيني آخر وجد علي تمثال صغير في حالة سيئة وجد بالقرب من Cabra موقع ايجباريوم القديم .(ملحق الصور والأشكال رقم ٣) والتمثال عبارة عن منظر لرجل أو امرأة مضجعة برأس مفقودة وكذلك القدم وجزء من الساقين ، وأصابع اليد اليمني واليد اليسري . وقد عاني التمثال من الترميم الحديث ومن الواضح أن الجزء العلوي من الجذع كان منحوتا ومغطي برداء . ترتكز اليد اليسري علي إناء تخرج منه المياه ،وبجوار ذلك هناك تمساح يخرج من كهف صغير. يقرأ النقش كالآتي

"T. Flavius victor collegio illychiniariorum prati novi donumedit dedit edicavit"[32]

إشكالية النقش تكمن في كلمة illychiniariorum ، وقد تأرجح تفسير ماهية التمثال وفقا لترجمة معني هذه الكلمة ، وقد تصدي بعض العلماء لهذه المسألة وكان أولهم Gracia de Bellido والذي فسر التمثال علي إنه تمثال مضجع لإيزيس ،وأشار لتمثال شبيه بهذا التمثال عبارة عن تمثال صغير من البرونز لإيزيس فورتونا مستلقية عثر عليه في La cruz del Santo sotos de Burgo ، ونظرا لأهمية المصابيح في طقوس ايزيس فقد اعتبر Bellido ان كلمة illychiniarii تعني جماعة متخصصة أو نقابة تعمل في صناعة المصابيح ، والذين اعتبروا أن إيزيس هي سيدتهم وحاميتهم ، حيث كانت هناك صلة قوية بين عبادة وطقوس إيزيس وبين المصابيح .خاصة وان من القاب ايزيس هو انها سيدة الضوء ، فقد كان هناك احتفال لإيزيس في ١٢ اوغسطس ضمن الاحتفالات الرسمية للإمبراطورية ، كان يحمل فيه العباد المصابيح يطلق عليه احتفال Lychnapsia والذي يوافق عيد ميلاد

29-CIL 2.3366

30-Keay S.J. Roman Spain "Exploring the Ancient World. University of California Press,USA.PP.166-7

31-Naoum D.C.,p.141

32-A.E.1972,272= H.A.Ep.17-20,1966-9,no.2711

ايزيس .[٣٣] وقد كانت Segura Arista آخر من تعامل مع النقش وترجمت كلمة illychiniarii علي إنها جماعة لعمال المحاجر التي تمتلكها الإدارة المحلية في ايجباريوم ، وقد نالت هذه النقابة هذا الاسم لأنها كانت تعمل في محاجر تحت الأرض من خلال ضوء المصابيح ، وبالتالي من السهل إيجاد صلة بين التمثال والنقش ويصبح التمثال لايزيس التي ارتبطت عبادتها بالمصابيح كما سبقت الإشارة . ونظرا لأهمية المصابيح بالنسبة لعبادة ايزيس (كما سبقت الإشارة) فمن الممكن أن تكون كلمة illychiniarii بمثابة حاملي المصابيح في طقوس المعبودة علي أساس أنهم جماعة دينية وليست صناعية أو تجارية . ويمكن أن تكون كلمتي pratum novum هي المنطقة التي يعمل فيها العاملون بالمحاجر ، أو ربما كانت بمثابة عطاء للنقابة ليكون مقرا لعبادتهم عن طريق تيتوس فلافيوس فيكتور ،والذي ربما كان من موظفي الإدارة المحلية الأحرار مسئول عن النقابة .[٣٤] وقد أشارات الباحثة علي أن إيزيس وسيرابيس كانا بمثابة الآلهة الحامية للمحاجر والعاملين بها في جبل Fatireh وجبل Duchan ففي وصف ابوليوس Apuleius لاحتفال Navigium isidis فإن تمثال ايزيس كان يسبقه جمع كبير من العباد يحملون المصابيح والمشاعل وبالتالي يمكن أن يكونوا هم illychiniarii الذين وجدناهم في ايجابروم. لذا فإن الجماعة هي جماعة دينية مرتبطة بعبادة ايزيس ، وتصبح العلاقة وثيقة بين التمثال والنقش علي إنهما يشيرا لعبادة ايزيس في ايجابروم ،كما انه لن توجد مشكلة سواء كان التمثال لإيزيس أو الإله نيلوس(فسر بعض العلماء التمثال علي انه للإله النيل نيلوس) علي اعتبار أن النيل لعب دورا هاما في عبادة ايزيس فكثير من المعابد المكرسة لإيزيس تحتوي علي آبار لتخزين مياه النيل. وبالتالي يمكن أن تحصل هذه الجماعة علي أعضاءها من السكان الذين عاشوا في ايجيباريوم التي ربما ضمت معبدا لإيزيس. وأن فيكتور ربما كان يقدم هدية للجماعة وليس مجرد عضو فيها ، وقد وجد لهذا الفعل شبيه في مدينة Nimes (جنوب فرنسا)حيث قدم يوليوس ليوناس هدية لانوبيكوس (معبد انوبيس بالمدينة)[٣٥] أن مثل هذه القراءة للنقش يدعمها النقش السابق بنفس المدينة للكاهنةPale وهو ما قد يدعم وجود معبد بالمدينة لإيزيس .

وبالتالي فإن **ترجمة النقش تصبح كالآتي** "يقدم تيتوس فلافيوس فيكتور هدية أرض (حديقة)جديدة الي جماعة حاملي المصابيح "[٣٦] علي العموم فإن الاكتشافات الأثرية الحديثة التي أجريت بالمنطقة أكدت علي ما جاء في النقوش الأثرية ودللت علي

33- Salzman M.R. On Roman Time: The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity. University of California Press, USA. 1990.P.175,Fishwick D. The Imperial Cult in the Latin West .Vol.2,1.Brill.London. 1988. p.568

34- Arista,S., Ma. Lucia, La ciudad ibero-romana de Igabrum (Cabra, Cordoba) (Estudios cordobeses) (Spanish Edition) 1988.p.143

35-Apuleius .Met.11.9.

٣٦ - ترجمة الباحث

وجود معبد لإيزيس يوجد بالقرب من الناحية الشرقية لكابيتول مدينة Baelo والتي عرفت باسم Baelo Claudio نسبة للإمبراطور كلوديوس، والذي يعد من أكمل المزارات الدينية في شبه الجزيرة الايبرية والذي يمثل التشابك والتداخل بين العبادات المختلفة .[٣٧] فقد مثلت العبادة الرسمية للمدينة من خلال الثالوث المقدس جوبيتر ومينيرفا واونو حيث توجد اطلال ثلاث معابد صغيرة للثلاثي يبدو أن تاريخ بناءها يعود للقرن الاول الميلادي خلال الفترة من ٥٠-٧٠ م ، كما وجد تمثال للإمبراطور تراجانوس (٩٨-١١٧) وما يهمنا معبد لإيزيس يقع عند الناحية الشرقية من الكابيتول ،ويفتح مباشره علي ساحل البحر المتوسط .[٣٨] (انظر تخطيط للموقع الاثري بمعبد ايزيس شكل رقم ٤)والمعبد مجاور للسوق ويعتبر وفقا للحفائر الأخيرة –من أكمل المعابد المحفوظة لإيزيس في كل الإمبراطورية ، وقد أطلق علي المعبد اسم Iseum ،وهو بمثابة مثال آخر لأهمية عبادة ايزيس ومدي انتشارها في اسبانيا القديمة. يعود المعبد الحالي لعصر الامبراطور نيرون (٥٤-٦٨) *ولكن ومن خلال اللقي الاثرية التي وجدت بالمعبد خلال الحفائر الاخيرة ،اتضح أن المعبد الحالي ربما اقيم علي انقاض معبد آخر سبق هذا المعبد ، وربما تعرض المعبد الأول لزلزال يعود لبداية القرن الاول م والذي أدي لدمار الكثير من المنشآت الاوغسطية في حوض البحر المتوسط ، ويبدو أن المعبد الحالي يمثل إعادة بناء للمعبد الأقدم الذي ربما يرجع تاريخ بناءه الي القرن الاول ق.م .[٣٩] وعلي اعتبار أن المدينة تطل علي ساحل البحر المتوسط ونظرا لأهمية التجارة في حياة السكان فقد تم بناء المعبد علي شرف حامية البحارة ايزيس Isis Pelagia والتي عبدت تقريبا في كل موانئ البحر المتوسط خلال هذه الفترة .[٤٠] ويبدو أنه كان هناك احتفال علي شرف إيزيس يطلق عليه Navigium Isidis في اليوم الخامس من شهر مارس والذي يتوافق مع بداية موسم الملاحة حيث يفتح البحر ذراعه للملاحين وللتجارة ،كما انه يتوافق مع موسم الحصاد والذي يرتبط بخصوبة الارض ، وكلها أمور تخص ايزيس وتسيطر عليها، وقد ازدهرت احتفالات ايزيس حامية البحارة Navigum Isidis في كل معابد ايزيس والتي تطل علي موانئ خلال العصرين اليوناني والروماني . ويبدو أن هذا

37-Sillieres,P., Belo VII. Le Capitole. 2001. PP.179-203

38-Keay S., Recent Archaeological Work in Roman Iberia (1990-2002) The Journal of Roman Studies, Vol. 93 .2003,p.187

39 - Ezquera A,Jaime ,"El culto y la sociedad: Isis en la Betica", en *La sociedad de la Bética:* contribucions *para su estudio*, universidad de Granada, Granada, 1994, p. 14.

* يعد المعبد امتدادا لحركة العمارة الدينية في الولايات والتي شهدها عصر نيرون والذي كان مغرما بالمعبودات والثقافة المصرية نخاصة وان من بين شخصيتين اثرتا في شخصية نيرون في شبابه كان الاديب خيريموس من نوقراطيس ،كما ان زوجة نيرون الثانية كانت من اثرة ذات اصول وتقاليد ايزيسية.

-Teresa S., Por qué un Iseum en Baelo Claudia,Arqueologia . Aijaranda 76(2012),p.14

40-Teresa S. p.16

المعبد في Baelo كان يشهد مثل هذه الاحتفالات علي شرف ايزيس .[٤١] لقد عبدت ايزيس في Baelo علي إنها المعبودة الحامية لمعظم نشاطات المدينة التي تأتي بالخير والثراء للمدينة التي اعتمد اقتصادها علي التجارة ، وقد تركزت هذه النشاطات في البحر . لذلك فإن إيزيس بوصفها سيدة البحار وحامية البحارة فقد كان اشتراك العباد في طقوس عبادة ايزيس يعني تأمين احتياجاتهم وأرواحهم . كما كانت ايزيس تعبد في المدينة علي إعتبار أنها الهه شافية وتحمي الأطفال والأمهات .[٤٢]
وإذا عدنا لمعبد ايزيس في Baelo فإن المعبد يعتبر صورة من صور النشاط العمراني الذي شهدته المدينة بداية من القرن الاول الميلادي ، والمعبد يقع علي مرتفع طبيعي ويطل علي السوق ،والمنطقة المقدسة للمعبد محاطة بسور مستطيل ، ويفتح المعبد علي المدينة من الناحية الجنوبية من خلال باب متسع يتم الوصول اليه عن طريق قاعدة ذات درجات ،ثم نجد الواجهة عبارة عن صرحان كبيران علي غرار المعابد المصرية، وكانت أعمدة المعبد من نوع زهرتي اللوتس والبردي .[٤٣]
وبعد عبور الصرحان هناك ساحة معمدة كبيرة لعبت دورا كبيرا في طقوس عبادة ايزيس ،حيث كان يتم فيها مواكب احتفالات المعبودة ، وربما ضمت في جزءها الجنوبي تماثيل لسفنكس ،وعند الزاوية الجنوبية الشرقية للفناء هناك مذبح كان يستخدم لحرق التقديمات المقدمه للمعبودة ،وفي النهاية المعاكسه هناك بناء يشبه مقياس النيل حيث يوجد سلم مكون من ثمان درجات ينتهي بحوض ضحل يحصل علي المياه من خلال قنوات داخلية. وبعد الواجهة هناك صالة امامية Pronaos ثم الصالة الرئيسية Cella والتي يوجد بها تمثال المعبودة ايزيس بالحجم الطبيعي.
وخلف المعبد هناك ثلاث غرف إضافية يمكن الوصول اليها من البوابة الشمالية ،الغرفة التي تقع اقصي الشرق تتكون من مساحة تحددها أربع أعمدة ، وهناك مذبح وبناء دائري ببروز في الوسط مرتبط بالجدار الغربي من خلال سرداب. الحجرة الثانية ربما كانت تخص الكهنة أو ربما مكان خاص بالوجبة المقدسة الخاصة بعبادة إيزيس أما الغرفة الثالثة ومن خلال اللقي الاثرية التي وجدت بها يتضح انها ربما كانت مطبخ .[٤٤] والمعبد بموضعه المرتفع والذي يشرف علي البحر ، يمكن للآتي من البحر أن يراه لهو أمر يرتبط بشكل واضح بعبادة ايزيس ،كما إن قرب المعبد من سوق ماكسيموس قد سهل من وصول العباد من التجار للمعبد وكذلك المسافرين من والي افريقيا ،والذين ساهموا في زيادة اعداد المشتركين في طقوس احتفالات ايزيس

41 -Key S.P.188
42 - Teresa S. p.19
43- Patricia S., The Egyptian temple: A lexicographical study, Kegan Paul, Londres, 1984.PP.111-4
44- Dardanie , Sylvie ;Fincker , Myriam; Lancha, Y. Silleres ,. Belo 8. Le sanctuaire d´Isis, Madrid, 2008, p.203

وبخاصة احتفالات **Navigium Isidis** .[٤٥] هناك عناصر عديدة بالمعبد تتصل بالمياه والتي تعد ضرورية في طقوس عبادة ايزيس وسيرابيس من هذه العناصر الآبار وأحواض المياه ومقياس النيل ،وصهاريج مياه في الفناء .[٤٦] والمعبد يضم سردابين جنوبي وشمالي وهو من العناصر المعمارية التي وجدناها في معظم معابد ايزيس وسيرابيس ، وكان غرض هذه السراديب ربما حفظ مقتنيات المعبودة الثمينة، وقد وجدت هذه السراديب في سيرابيوم الاسكندرية ،وكذلك في معبد حتحور بدندرة.[٤٧] ومع ذلك ونظرا لقلة المعلومات الوثائقية عن عبادة ايزيس في المدينة فإنه نظرا لتشابه المعبد مع مثيله في مدينة بومبي يمكن أن نسد الفجوة في هذا الشأن ، وكذلك يمكن أن نسد هذه الفجوة من خلال المصادر الادبية وخاصة الكاتب ابوليوس والذي وصف بعض طقوس التلقين والاحتفالات مثل Navigium Isidis .[٤٨] كما إننا من خلال مقارنة طقوس العبادة في المعابد المصرية مع المدينة ربما أمكننا أن نحصل علي المزيد من المعلومات . ويبدو أن أكبر الاختلافات بين طقوس العبادة هو أن العباد في Baelo كان يمكنهم الاشتراك في الطقوس سواء بشكل فردي أو جماعي ،حيث يغنون الترانيم الالزامية. أما بالنسبة للمعابد المصرية فإن الكهنة وحدهم من يمكنهم ترديد هذه الترانيم دونما اشتراك من أي فرد آخر. وفي معبد Baelo كان الكهنة وحدهم من يمكنهم دخول القاعة الرئيسية للمعبد ، في حين كان عدد بسيط من الكهنة في مصر من يمكنهم الدخول لهذه القاعة والتعامل مباشرة مع تمثال المعبودة .أما بالنسبة للطقوس المرتبطة بالعبادات السرية والتي منها عبادة ايزيس فإن الطقوس اليومية تبدأ بطقس تطهير الكهنة من خلال نثر الماء النقي .[٤٩] كانت النار هامة لحرق القرابين المقدمة للمعبودة وكذلك من أجل التطهر من خلال البخور والمر والنباتات العطرية الأخرى. كانت اصوات المزامير والشخاليل ترتفع وتعلو اصوات الكهنة بأداء الترانيم في فناء المعبد .[٥٠] ومن قرية Alameda بمدينة

45 - Dardanie , Sylvie ;Fincker , Myriam; Lancha, Y. Silleres, p. 203.

46 -Robert W. Water in the cultic worship of Isis and Sarapis, Brill, Leiden, 1981.P.47

47- Mckenzie J., The Architecture of Alexandria and Egypt, C. 300 B.C. to A.D. 700.Yale University Press,USA. 2007 .P.196

48 - Alvar Ezqurra , Jaime.: Los misterios: Religiones "orientales" en el Imperio Romano, Critica, Barcelona, 2001, p.20.

٤٩ - لعبت المياه دورا هاما في عبادة ايزيس ،ويقال ان مقياس النيل أو الآبار في معابد إيزيس كان يحتوي علي الماء المقدس من النيل والتي تمنح المعبودة القوة المقدسة وتجعلها خالدة .

Teresa S.,P.22

50 - Dunand , Francoise: Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée, vols. I, II y III, Brill, Leiden,1973. p. 284

*الاسم الاسباني لها هو Empuras ، وهي مدينة تقع علي ساحل البحر المتوسط ضمن ما يطلق عليه مقاطعة كتالونيا شمال اسبانيا . حيث تركزت الحفائر في المنطقة التي عرفت باسم نيابوليس

Malaca (اشبيلية) بولاية بايتيكا جنوب اسبانيا تم العثور علي لوحة نذرية حجرية عليها نقش لاتيني يعود للقرن الثاني م (من خلال شكل الحروف اللاتينية) واللوحة موجودة الآن في فيلا بقرية Alameda ضمن مجموعة آثار شخصية لأحد الأسر الثرية. [٥١] والنقش كالآتي :

" Iussu domina[e] Isidi Bulsaeius).Licinius.Flavinus.fontem [et ae ?]dem. d(edit)"[52]

ترجمة النقش : "أقام كايوس ليكينوس فلافينوس حوض المياه والمعبد (والمبني أو المذبح)للسيدة ايزيسBulsae.[٥٣] غير معلوم بالضبط المقصود بكلمة Bulsae ربما يكون أسم منطقة أو قرية بأسبانيا،خاصة وأن ايزيس يمكن أن يقترن اسمها بالمنطقة المحلية التي تعبد فيها ، لكن هذا الاسم لم يرد في الوثائق التي تخص اسبانيا القديمة.علما بان الكلمة تطلق علي تل وقلعة بقرطاجة . أما التفسير الثاني المتوقع أن يكون الاسم خاص بمعبود محلي أو معبودة اقترن اسمه أو اسمها بإيزيس التي كثيرا ما ارتبط أسمها بعدد من المعبودات المحلية التي كانت تعبد فيها. كما أن كلمة aedem يمكن أن تترجم علي إنها معبد أو مذبح أو مبني [٥٤] وبالطبع فإن كلمة fontem نبع أو حوض مياه أو أي مصدر للمياه هو أمر مرتبط بعبادة الثنائي ايزيس وسيرابيس، وهو ما كان بمثابة عنصر معماري خاص بالطقوس المقدسة لعبادة الثنائي وهو ما كان موجودا في معظم المعابد التي كرست من أجل الثنائي، سواء كان هذا المصدر للمياه بمثابة مقياس للنيل أو حوض مياه أو بناء لتخزين المياه.[٥٥] يعتقد أن يكون ليكيوس فلافينوس بمثابة موظف ببلدية Alameda ، وانه اقام المذبح أو المعبد وحوض المياه من أجل ايزيس بأمر المجلس ،وهو ما قد يدلل علي كون عبادة ايزيس من العبادات الرسمية والمعترف بها وإنها جذبت اليها ليس فقط الجالية المصرية وإنما كذلك المواطنين المحليين.[٥٦]

ويبدو أن كايوس ليكيوس مواطن اسباني من قبيلة ليكينوس والتي جاء ذكر عدد من افرادها في العديد من الوثائق الخاصة باسبانيا ،دونما اشارة لمكانها او حالتها

Neapolis وقد وجدت بقايا مدينة إغريقية من القرن الخامس ق.م بالإضافة بقايا رومانية وهللينستية متأخرة.

Mierse W.E.M, Temples and Towns in Roman Iberia: "The Social and Architectural Dynamics of Sanctuary Designs from the Third Century B. C. to the Third Century A. D." University of California Press, USA. 1999.P.14

51 - Jose Beltran Fortes y Rafael Atencia Paez. Nuevos Aspectos Del Culto Isiaco La Baetica . SPAL 5 (1996)p. 173

52 - CIL 112/5,912 ; HEp. 1.1989,124,No.468

٥٣ - ترجمة الباحث

54 - Fortes J.P.,Paez R.A.P.175

55 -witt . p.173

56 - Sillieres , P. Baelo Claudia. Une cité romaine de Bétique, Madrid.1990.p.403

الاجتماعية والاقتصادية ،ولكن يبدو أن معظم افرادها تمتعوا بمكانة مادية متميزة مكنتهم من خلال مجلس البلدية من تقديم العديد من الاسهامات ،ولكن هذه الوثائق لم تظهر أية علاقة بين أفراد القبيلة وبين عبادة ايزيس وسيرابيس .[٥٧] يعتقد بعض العلماء ان اللوحة محل الدراسة كانت مرتبطة بمذبح من الحجر الرملي بمعبد ايزيس وسيرابيس في مدينة Italica بجنوب اسبانيا(لا تبعد كثيرا عن قرية Alameda) .[٥٨]حيث كشفت الحفائر الاخيرة (٢٠٠٩,١٩٨٩)عن وجود معبد لإيزيس خلف مسرح المدينة يعود للقرن الثاني م واغلب الظن أنه يعود لعصر الامبراطور هادريانوس (١١٧-١٣٨). ويعتقد أن يكون حوض المياه الذي جاء في النقش في موجودا في أحد الغرف الخلفية في شمال الصالة الرئيسية Cella مدعوما بأربع أعمدة.[٥٩] وقد وصف أحد العلماء المعبد قائلا أن المعبد بني بأبعاد صغيرة علي شكل مستطيل عبارة عن صالة واحدة رئيسية بطول نحو عشرة امتار وعرض نحو سبعة امتار وباتجاه من الشمال الي الجنوب،وهناك نحو ثلاث غرف بالصالة ،وقد بني المعبد الصغير علي قاعدة ذات درجات تؤدي للمعبد ناحية الواجهة.كما يوجد مذبح قبل الوصول للصالة الرئيسية ،كما يوجد سرداب تحت الصالة الرئيسية وبطول الساحة الكبيرة التي تستخدم للاحتفالات الخاصة بإيزيس،والموجود في معظم معابد ايزيس وسيرابيس.[٦٠] (ملحق الصور والأشكال رقم٥)

وفي جنوب اسبانيا وعند مدينة Pax Julia تم العثور علي معبد بالمدينة في عام ١٩٩٣ لكن للأسف فإن المعبد تعرض للإهمال وطمست معالمه. ومع ذلك يمكن من خلال الاطلال التعرف علي ان مساحة المعبد كانت حوالي ٢٩x ١٧ م . وما يهمنا العثور علي تكريسات لايزيس وسيرابيس يفترض وجود مذابح لكل منهما ربما خارج اسوار المعبد.[٦١] ومن جنوب اسبانيا أيضا ومن قرية Anteqera بمدينة Malaca تم العثور علي نقش باللغة اللاتينية يشير لأحد افراد قبيلة بديوكايوس ، والتي جاء ذكرها في العديد من الوثائق الاسبانية (CIL.1O,4582,CIL.11,4118) وهو يقوم بتقديم القرابين لكل من ايزيس وسيرابيس . ونص النقش كالاتي:

---

[57] - Corzo, R. "Isis en el teatro de Itálica", *Boletín de Bellas Artes. Sevilla* 2, 19.p. 145

[٥٨] - هي مدينة اسسها القائد الروماني بابليوس كرونيليوس افريقانوس في عام ٢٠٦ ق.م كي يسكن الجرحي من الجنود الرومان خلال الحروب البونية،وقد كانت المدينة مسقط رأس الامبراطوريين تراجانوس وهادريانوس.

[59] - Corzo, R. , .p. 125.

[60] -Álvaro J, Oliva R, Rocío I . Novedades arqueologicas adrianeas en el teatro de Italica y su entorno. ***Historia y Geografia***.(245),2013.pp.285-7

[61] -Curchin L.A.,Roman Spain. Conquest and Assimilation . Routledge Press. New York.2014.p.123

"Sex(tus). Peducaeius. Sex(ti). fil(ius) Herophilus Isi(di) Sarapi d(edit). d(edicavit). 1(ibens). m(erito)"[62]

ترجمة النقش : قدم سكيتوس بديوكايوس سكيتوس بن هرفيلوس القرابين لإيزيس وسيرابيس .[٦٣]

كانت مدينة Emporiae * (شمال اسبانيا) هي المركز الآخر الذي انتشرت فيه عبادة ايزيس وسيرابيس . وكانت المدينة بمثابة محطة تجارية هامة علي البحر المتوسط ، ونقطة لتبادل البضائع والسلع التجارية ، ومنذ القرن الخامس ق.م كانت المدينة مركزا تجاريا هامة لتبادل كل من السلع الاساسية والرفاهية ،منها الفخار والنبيذ والزيوت والأخيرين كان يتم استيرادهما من الخارج والمتاجرة بهما ، كما كانت المدينة ولفترة طويلة مركزا لتجارة الحبوب ، وقد نتج عن تناقل وتبادل السلع تناقل وتبادل الافكار والثقافات ،ومنها بالطبع الافكار والمعتقدات الدينية .[٦٤] وقد كانت المعبودات الشرقية وخاصة المصرية من أكثر هذه المعتقدات التي تم نشرها و نقلها الي شبه الجزيرة الايبرية، وقد تم الكشف عند الجزء الجنوبي للمدينة ، عن بقايا عدد من المعابد . وأهم هذه المعابد وأكثرها اكتمالا هو معبد لسيرابيس وإيزيس عند الجزء الشرقي للموقع . وأن ما يشير الي أن المعبد كرس لعبادة سيرابيس وإيزيس هو اكتشاف شذرات من نقش ثنائي يوناني لاتيني علي شذرات من رخام تم اكتشافه عام ١٩٩٠، و يعتقد انه نقش تأسيس المعبد أو إعادة بناء المعبد والنقش يتشابه مع نقش اعادة بناء معبد ايزيس في بومبي بعد دماره في زلزال ٦٢ ق.م ، والنقش كالآتي:

[ISIDI SERA]PI . AEDEM	[ΕΙΣΙΔΙ Σ]ΑΡΑΠΙ
[SIMULACR]A . PORTICVS	[ΝΑΟΝ ΞΟ]ΑΝΑ
[NVMAS . N]VMENI . F(ilius)	[ΣΤΟ]ΑΝ ΝΟΥΜΑΣ
[ALEXANDRI]NVS	[ΝΟΥΜΕ]ΝΙΟΥ ΑΛΕ
[DEVOT]VS FACIV	[ΞΑΝ]ΔΡΕΥΣ
[NDVM CVR(auit)]	[ΕΥΣ]ΕΒΕΣ ΕΠΟΕΙ [65]

وترجمة النص كالآتي: "اقام نيوماس بن نيومينوس من الاسكندرية المعبد والتماثيل والأروقة من أجل ايزيس وسيرابيس " ونستدل من النقش عدة أمور أهمها أن المعبد في المدينة كرس للمعبودين إيزيس وسيرابيس ، وليس لواحد منهما فقط . والأمر

---

[62] -CIL.2,112b.

[٦٣] - ترجمة الباحث

64- Almagro G.,Martin "Emporiae, ciudad greco-romana," in Hispania *el Legado,* 417-18

65-CIL.2.6185

الآخر هو أن المعبد والتماثيل والأروقة أقامها مواطن من أصل سكندري هو نيوماس بن نيومينوس ، وهو ما يعني أن الجالية السكندرية بالمدينة هي التي قامت ببناء المعبد ، ويبدو أن نيوماس كان يعمل بالتجارة . وقد قام بنقل الافكار والمعتقدات الدينية من موطنه الأصلي الاسكندرية الي المدينة التي تقع علي ساحل البحر المتوسط ، وحيث أن التجارة كانت بمثابة العمود الفقري للمدينة فقد قام نيوماس ببناء معبد لإيزيس حامية التجارة وسيدة البحار ورفيقها سيرابيس .[٦٦] ولقد أرخ النقش الذي وجد بالمعبد بالقرن الأول الميلادي ، لذا فإن النقش يشير لإعادة بناء وليس المعبد الأول ، ويعتقد أن يكون المعبد الاول قد تم بناءه خلال القرن الاول قبل الميلاد .[٦٧] كانت المنطقة المقدسة للمعبد عبارة عن ساحة ضخمة ذات أعمدة في أربع جوانب ،ثم المعبد الرئيسيي لسيرابيس وهيكلا لإيزيس ناحية الشرق في تجاه البحر ، حيث أن ايزيس هي حامية البحارة . وهو ما يشير لإمكانية أن يكون المعبد لسيرابيس ورفيقته ايزيس. وهذا ما أكده النقش السابق.[٦٨] كانت هناك قناة مياه تسير حول ثلاث جوانب من الرواق ، وقد حاول البعض ايجاد صلة بين هذه القناة وبين عبادة ايزيس وسيرابيس ، وهي العبادة التي ارتبطت بشكل كبير بالمياه ، لكن Wild أنكر أن تكون لهذه القناة أية صلة خاصة بطقوس عبادة ايزيس وسيرابيس ، وأشار الي ان هذه المياه كانت من أجل تصريف المياه التي قد تتجمع في صالة الاعمدة.[٦٩] إن اكتشاف بقايا تماثيل لعدد من المعبودات داخل حرم المعبد منها بقايا تمثال لسيرابيس يؤكد ما جاء في النقش ، كما تم العثور في الموقع علي عدد من شذرات لتماثيل لعدد من المعبودات ، ومنها بقايا تمثال لأبولو إله الشباب والموسيقي.[٧٠] واللقي الاثرية الأخرى

---

٦٦ - الباحث

67 - Mierce W.P.17

٦٨ - يتكون المعبد من مبني واحد يرتفع فوق رصيف يقع عند النهاية الغربية من ساحة ضخمة ابعادها ٢٤ x ٥٠ م بطول مساو تقريبا لضعف العرض . أما أبعاد المعبد نفسه ١٢،٥ x ١٠ م ويتكون من قسمين مرتبطين يبعضهما البعض هما : ال cella (٧،٥ x ٦،٧)وصالة أمامية مستطيلة ١٠x ٥ م مواجهه للصالة الرئيسية مكونة تخطيط حرف t ، هناك أربع أعمدة غير معروف= =طرازها تقف علي قواعد اتيكية (اقترح البعض أن تكون أيونية نظرا للقواعد الاتيكية) وردهة الأعمدة لم تكن مزخرفة بتيجان أعمدة توسكانية. للمزيد من المعلومات عن تخطيط المعبد والمقارنة بينه وبين معابد اخري لإيزيس يمكن الرجوع الي

Mierce W.pp.14-22

69 -.Wild R.. Water in the Cultic Worship of Isis and Serapis. Brill Archive. Netherland. p.187

٧٠ - بقايا تمثال ابولو عبارة عن جزأين الجزء الاول عبارة عن الجزء السفلي من التمثال وهي قاعدة التمثال من الحجر وقدمي ابولو عارية وكذلك الدعامة التي كانت يستند عليها المعبود بيده

عبارة عن لوح من الحجر الجيري عليه شذرات للوحة نذرية مزينة بنحت بارز لأثنين من السفنكس ، ومذبح من الحجر الجيري ، وبقايا ثعبان ملتوي وقرن الخيرات، وقدمين من الرخام الابيض بصندل لأنثى يعتقد انها تخص تمثال لإيزيس مقارنة بشكل القدمين بالصندل مع تماثيل أخري للمعبودة. ومن خلال هذه البقايا يتضح انها جميعا تتصل أو تتعلق بعبادة إيزيس وسيرابيس فمن المرجح أن تكون الأيدي العارية من البرونز لأيا من سيرابيس أو حربوقراطيس ، ومن المحتمل أن تكون بقايا الثعبان الملتوية تخص تمثال سيرابيس بوصفه آله الشفاء وكان الثعبان يرمز للشفاء . وبخصوص تمثال سيرابيس فقد تم العثور عليه في جزأين الأول عبارة عن رأس وجزع المعبود ، أما الجزء الثاني فعبارة عن بقية التمثال وهو يرتدي عباءة تغطي الجسم عدا اليد اليمني وناحية الصدر [٧١] ولقد تم تفسير التمثال حتي وقت قريب علي انه يمثل المعبود اسكليبيوس اله الطب والشفاء اليوناني. لكن ومن خلال الفحص تبين أن التمثال يخص سيرابيس [٧٢]. وحيث أن المكتشفات الأثرية بالمعبد لم تظهر تغيرات كبري في البناء ، لذا فإنه يبدو أن التغيير لم يكن كبيرا وأن التخطيط الحالي للمجمع (الرواق والمعبد) ربما يعكس التخطيط والشكل الأصلي.[٧٣] ومن خلال وجود معبد سيرابيس وايزيس السابق الذي يعود للقرن الاول ق.م ،وكذلك من خلال فحص الاعمال النحتية التي تعود تقريبا لنفس الفترة يبدو أن عبادة سيرابيس قد دخلت الي شبه الجزيرة الايبيرية خلال هذه الفترة عن طريق التجار الذين قاموا بالتجارة بين الموانئ الاسبانية الجنوبية وجنوب ايطاليا وصقلية وإفريقيا .[٧٤] وكما اشرت من قبل فإن ايزيس كثيرا ما اتحدت مع العديد من الالهات مثل ديميتر وافروديتي وعشتارت ، وكذلك مع تيخي الهه الحظ اليونانية وقد كان هذا الاتحاد

اليسري ،أما الجزء الثاني فهو عبارة عن رأس للمعبود كان يعتقد بأنها لافروديتي أوارتيمس أو لفينوس .

Arbulo J.R.,Vivo,D., Serapis, Isis y los dioses acompañantes en Emporion: una nueva interpretación para el conjunto de esculturas aparecido en el supuesto Asklepieion emporitano .Revista d Arqueoliga de Ponent. 18(2008),pp.71-4

71- Arbulo J.R.,Vivo,D.,pp.71-4

٧٢ - استند تفسير التمثال علي انه لاسكليبيوس نظرا لهيئة التمثال وشكله، ومقارنته بتماثيل اله الشفاء اسكليبيوس ،وبالتالي يمكن أن يكون في هذا المكان معبد مجمع لكل من اسكليبيوس= =وإيزيس وسيرابيس باعتبارهما ايضا الهه مختصة بالشفاء ، وبذلك يكون هذا المجمع شبيه بمعبد آخر بالقرب من اكروبول اثينا كرس لإيزيس بالقرب من معبد اسكليبيوس ،كما كان هناك مذبحا لسيرابيس بالقرب من نفس المكان،ولكن وبعد فحص بقايا التمثال ومقارنته بتماثيل سيرابيس الأخرى تبين أن التمثال لسيرابيس بعباءة طويلة تغطي معظم الجزء في حين تترك اليد اليمني وناحية الصدر عارية ،ويمسك بيده اليمني قرن الخيرات، وبالأخرى بالصولجان.

Arbulo J.R.,Vivo,D.,pp.87-101

73--Mierce W. op.cit .PP.14-17

74- Valantasis R . p.171

طبيعيا خاصا وان ايزيس كانت بمثابة الهه الخصب والنماء ،وكذلك فان تيخي كانت تعبد اصلا في بلاد اليونان علي انها معبودة الخصب وكثيرا ما كانت تصور وهي تحمل قرن الخيرات في يدها اليمني ،وقد انتشر هذا الاتحاد والتوافق بين المعبودتين بداية من القرن الثاني ق.م .[٧٥] وفيما بعد وبداية من القرن الاول الميلادي فإن ايزيس قد اتحدت مع فورتونا الهه الحظ الرومانية ،وبدأ انتشار عبادة المعبودتين في معظم انحاء العالم القديم ،وعثر علي العديد من التماثيل والنقوش والرسوم علي شرف المعبودتين.[٧٦] وفي اسبانيا عثر علي العديد من النقوش التي تشير لعبادة كل من ايزيس- فورتونا ، ومن هذه النقوش نقش وجد علي مقبرة صخرية عثر عليه بمدينة Astorga استورجا (هي مدينة **Asturica Augusta** في شمال غرب اسبانيا اسست علي عهد اوغسطس في حوالي ١٤ ق.م) والنقش ربما كان عبارة عن تقديمات بواسطة الادارة في مدينة استورجا لعدد من الالهه الرومانية والشرقية.

ونص النقش كالاتي:

"SERAPI / SANCTO /ISIDI MYRONYMO / CORE INVICTAE / APOLLINI /GRANNO/ MARTI SAGATO"[٧٧]

ترجمة النقش "سيرابيس المقدس ايزيس صاحبة الالف أسم كوري التي لا تقهر أبولو وجرانوس (معبود كلتي اعتبر اله الشفاء وارتبط بالمياه والينابيع) ومارس وساجاتوس.[٧٨] من الملاحظ ان ايزيس هنا ارتبطت بلقب صاحبة الالف أسم minyoroma والذي يعبر عن ارتباط المعبودة بالسحر وهو ما يتشابه مع صفات وألقاب فورتونا ،لذا يبدو أن النقش يشير لارتباط ايزيس بالمعبودة فورتونا التي انتشرت عبادتها في العديد من مدن اسبانيا.[٧٩]

---

75 -Ferguson J.The Religion of The Roman Empire .London.85

٧٦ - علي سبيل المثال عثر علي رسم حائطي من بومبي يصور ايزيس –فورتونا والكرة الارضية اسفل قدميها،وهناك علي سبيل المثال ايضا تمثال لايزيس فورتونا عثر عليه في Thornborough (شمال يوركشير حاليا- بريطانيا)تحمل ايزيس في يدها اليمني قرن الخيرات في حين فان اليد اليسري مفقودة .

Green M. ISIS at Thornborough.in Reces of Bucks (25)1983.pp.139-141

77 - ILER . 5945

٧٨- ترجمة الباحث

79 -Garacia M.B., El Culto A Fortuna Dea En Hispania . Contrbution A la Romanizacion Del Territorio. Antesteria .52 Nº 1 (2012), p.53

خاتـــــــمة

١-جذبت عبادة إيزيس اسبانيا الرومانية لعدة أسباب أولها خلفيتها الأسطورية والفلسفية، والتي كانت تتوافق مع الديانات السرية الأخرى وكذلك عبادة الامبراطور. ثانيا الإثارة اللطيفة التي تحققها طقوس التلقين والتكريس في عبادة المعبودة المحبوبة. ولقد وصف لنا ابوليوس كيف أن بطل روايته ليكيوس مر بمراحل التلقين والتي منها طقس الاستحمام ثم الصيام ثم التأمل ، وأخيرا توحد سري مع الالهه ايزيس في أقصي جزء مقدس في معبدها (.Apulius .Met.11.286)

٢-من خلال كم الأدلة الأثرية التي عثر عليها في اسبانيا من بقايا معابد ومذابح وألواح نذريه ونقوش اثرية للثنائي المصري ،يمكن أن نعتبر أن اسبانيا كانت من المراكز الهامة لعبادة ايزيس وسيرابيس .كما ان ولاية Baetica في الجنوب كانت هي المنطقة التي نالت حظا أكبر من هذه العبادة.

٣-وصلت عبادة ايزيس وسيرابيس لشبه الجزيرة الايبيرية في حوالي القرن الثاني ق.م عن طريق التجار ،وقد تركزت بشكل أكبر بالقرب من سواحل البحر المتوسط وكانت أهم مراكز هذه العبادة مدينة Baelo Claudia بايلو كلاوديا وهي مدينة بالجنوب حيث عثر علي معبد متكامل لإيزيس بالقرب من المدينة التي تقع بالقرب من مدينة ايجابروم التي عثر عليها علي نحو نقشين يؤكدان علي وجود معبد لإيزيس بالمنطقة.

٢- كانت قرية Alamada بمدينة مالقا Malaca هي المركز الآخر لعبادة الثنائي المصري في الجنوب، حيث عثر علي لوحة نذريه يعتقد انها كانت موجودة بمذبح لمعبد إيزيس بالقرب من مدينة Italica حيث اشارت اللوحة من خلال النقش اللاتيني علي وجود عبادة ايزيس Bulsae التي يبدو انها بمثابة عبادة جمعت ما بين ايزيس ومعبود فينيقي أو ربما كلتي.

٣- كانت مدينة Emporiae (Empuras) بشمال غرب اسبانيا هي المركز الآخر لعبادة الثنائي المصري حيث عثر علي المدينة التي تطل علي ساحل البحر المتوسط علي بقايا اثرية لمعبد لسيرابيس وايزيس ، وقد اكدت النقوش الأثرية علي أن أحد التجار السكندريين هو من أقام المعبد للجالية السكندرية الموجودة في المدينة التجارية.

٤- وبالإضافة لهذه المراكز الاساسية لهذه العبادة فإن الدلائل الاثرية والوثائقية اشارت لوجود هذه العبادة في عدد آخر من المدن مثل Acci و Pax Julia و Astorgaو Antiqera

٥- من خلال فحص النقوش الاثرية التي وجدت في انحاء مختلفة باسبانيا يتضح أن هذه العبادة جذبت اليها عدد كبير من العباد من مختلف الاجناس والأعمار والطبقات .فقد جذبت اليها النساء الثريات من اسبانيا أمثال فابيا فابينا والفلامينا بالي ،وكذلك الرجال أمثال نيوموس بن نيومينوس من الاسكندرية،ولوكينوس فلافينوس. كما أن

هذه العبادة وان كانت عبادة غير رسمية في اسبانيا بطبيعة الحال إلا أن الإدارة الرومانية في الولاية الاسبانية حرصت علي الاهتمام بهذه الديانة ،خاصة وإنها كما اشرت كانت بمثابة تثبيت لأركان الدولة ودعاية دينية للحاكم الامبراطور ، ومن ثم رأينا الادارة الرومانية ممثلة في موظفي البلديات في المدن الاسبانية المختلفة يسعون لنشر هذه الديانة ويقومون بتعيين كهنة أو كاهنات و معابد لهذه العبادة ،مثلما كان الوضع بالنسبة لبلدية مدينة ايجباروم ومدينة مالقا.

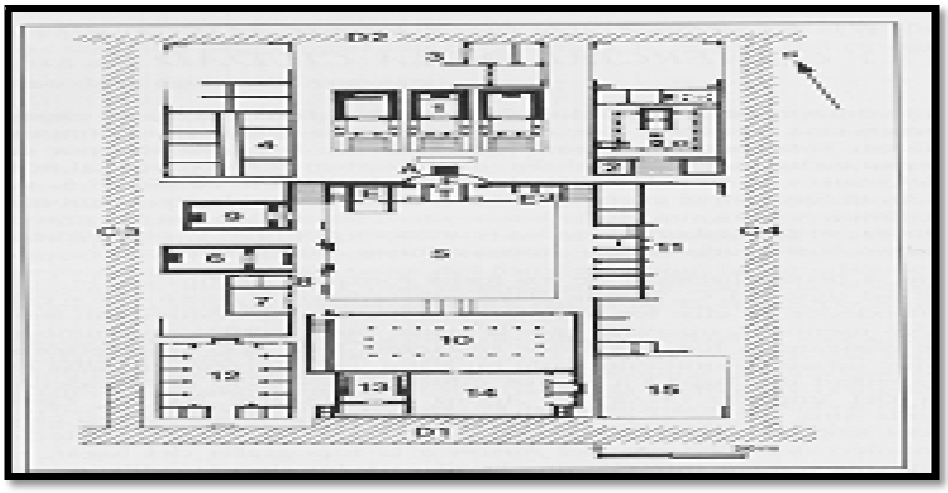
ملحق الصور والأشكال

شكل ١ خريطة للولايات والمدن الاسبانية خلال العصر الروماني

Kulikowski M.(2004)F.1

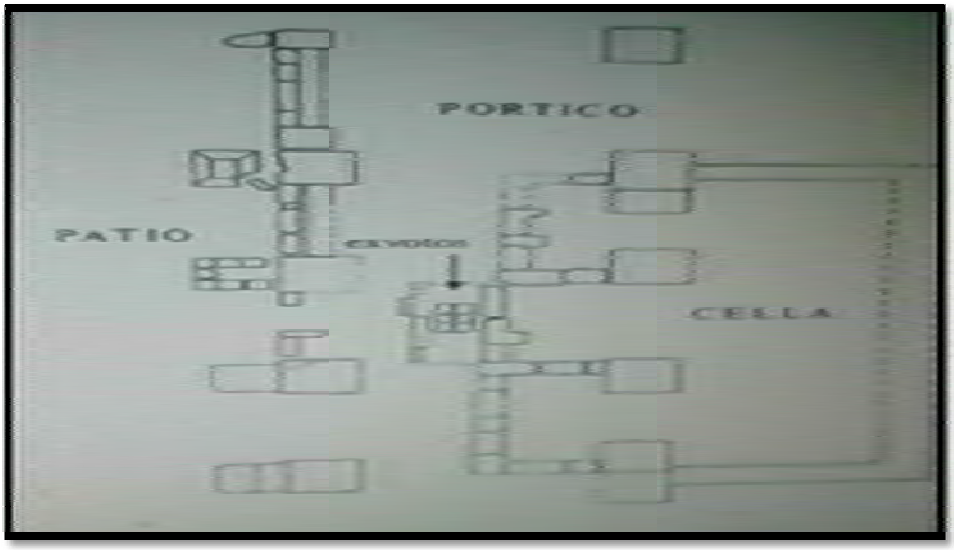
شكل ٢ المدن الاسبانية خلال العصر الروماني Apud: CAH.,2nd ed.Vol.11. 2008.p.516

شكل ٣ تمثال من ايجباروم بنقش لاتيني علي القاعدة Arista S.,1988.P.145

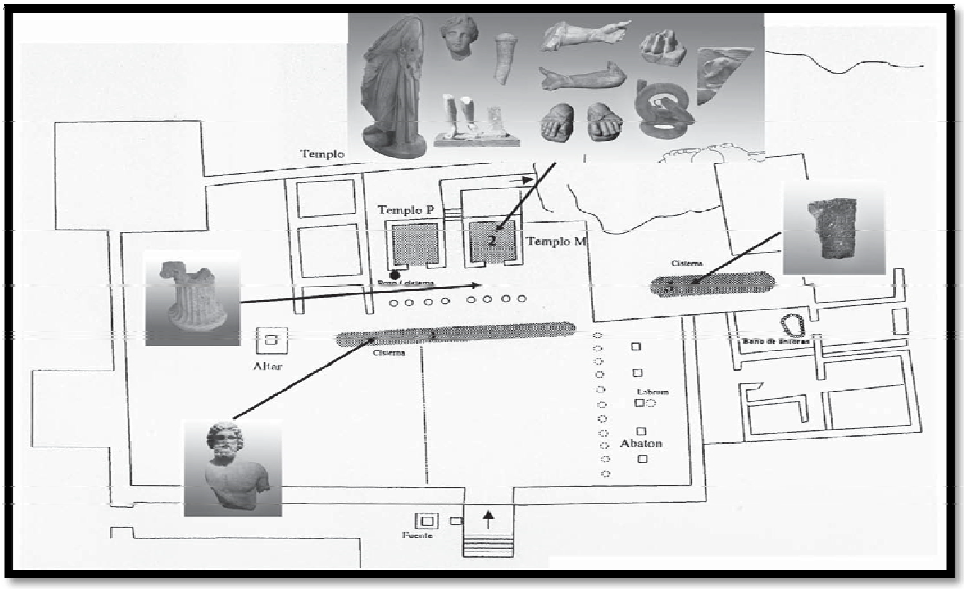


شكل ٤ تخطيط الموقع الاثري في Baelo حيث يقع معبد ايزيس أقصي الشرق

Apud:Keay S.P.190



شكل ٥ معبد سيرابيس في Alamada Fortes J.B;Paez R.A.,P.195



شكل ٦ بقايا اثرية ونحتية وأماكن اكتشافها في معبد سيرابيس وايزيس في Empuras
Arbulo J.R.,Vivo,D.,p.190

التأثيرات المتبادلة بين مصر وبلاد كنعان
ابان الألف الأول قبل الميلاد

م.د. انتصار ناجي عبد الزنكي•

أولاً : الموقع الجغرافي لبلاد كنعان ومصر

١- الموقع الجغرافي لبلاد كنعان
٢- أصل كلمة كنعان وفلسطين
٣- طرق الاتصال بين مصر وبلاد كنعان

ثانياً: الجذور التاريخية للعلاقات المصرية ببلاد كنعان

ثالثاً: التأثيرات المتبادلة بين مصر وبلاد كنعان

١- المعتقدات الدينية والآلهة.
٢- التأثيرات المتبادلة في مجال الفن
٣- التأثيرات المتبادلة في مجال الثقافة واللغة
٤- التأثيرات المتبادلة في مجال الأختام.

المقدمة:

نتيجة لموقع مصر الجغرافي المتميز والذي يربطها من الجنوب ببلاد كنعان اسهم هذا الموقع في تدفق المهاجرين والتجار من كلا البلدين إلى البلد الآخر منذ عصور قديمة ومن المرجح أن القبائل الجزرية التي دخلت مصر قد جاءت من شمال بلاد الشام عبر فلسطين ثم سيناء فبهذا قد ادخلت معها إلى مصر فنونها ونظمها الاجتماعية والسياسية وبالمقابل تأثرت هذه الأقوام بحضارة مصر وفنونها ومعتقداتها الدينية وبهذا الشكل أصبح هناك تأثيرات متبادلة بين كل من مصر وبلاد كنعان ومن هنا جاءت أهمية هذا البحث الذي هو (التأثيرات المتبادلة بين مصر وبلاد كنعان إبان الألف الأول قبل الميلاد)، وقد تطرقنا فيه إلى عرض عدة محاور إذ قسم البحث إلى:-

أولاً : الموقع الجغرافي لبلاد كنعان ومصر ومنها:

١- الموقع الجغرافي لبلاد كنعان إذ يدور حول حدود بلاد كنعان الجغرافية واثرها في صلاتها بمصر. أما النقطة الثانية ٢- فخصصت لعرض الآراء المختلفة للباحثين حول أصل كلمة كنعان وفلسطين ٣- هذه النقطة تستعرض طرق الاتصال التي كانت موجودة بين مصر وبلاد كنعان وأثرها على العلاقات المتبادلة فيما بينهما.

أما المحور الثاني فتناول الجذور التاريخية للعلاقات المصرية الكنعانية والمحور الثالث فتناول التأثيرات المتبادلة بين مصر وبلاد كنعان وتفرع إلى أربع نقاط وهي:

• كلية الاثار جامعة الكوفة .

١- المعتقدات الدينية والآلهة. ٢- التاثيرات المتبادلة في مجال الفن.
٣- التأثيرات المتبادلة في مجال الثقافة واللغة والنقطة الرابعة والأخيرة هي التاثيرات في الأختام.

كما أحتوى البحث على مقدمة وخاتمة وقائمة للمصادر والمراجع العربية والأجنبية ومن أهم تلك المصادر هي كتاب (الشرق الأدنى الحضارات المبكرة) لـجين بوترو وكذلك كتاب (مصر الفرعونية) لـ أحمد فخري وكتاب (ديانة مصر القديمة) لـ أودلف ارمان وكتاب (تاريخ وحضارة مصر القديمة) لـ (عبدالحليم نور الدين) وغيرهم من المؤرخين.

أولاً : الموقع الجغرافي لبلاد كنعان ومصر

١-الموقع الجغرافي لبلاد كنعان:

يتفق معظم المؤرخين في الكثير من المصادر العربية والأجنبية على حد سواء على اطلاق اسم سورية أو سوية وفلسطين[١]. على هذه الرقعة الجغرافية والوحدة الحضارية الممتدة من نهر الفرات شرقاً إلى البحر المتوسط غرباً، ومن جبال طوروس شمالاً إلى شبه جزيرة سيناء جنوباً بينما اطلق العرب على البلاد أسماً موحداً وهو بلاد الشام تعبيراً عن إقليم من أقاليم الجزيرة العربية في مصادر الجغرافية العربية القديمة[٢].

وأن فلسطين هي المنطقة الممتدة من سفوج جبال الحرمون ((الشيخ)) شمالاً وحتى البحر الأحمر جنوباً ومن تخوم مصر حتى حوض الأردن وهي أرض كنعان وهم أقدم من الأموريون في الهجرة والسكن في المنطقة ، وتؤلف فلسطين القسم الجنوبي الغربي من بلاد الشام[٣]، وهي تعد من الناحية الجغرافية الجيولوجية امتداداً للبنان من جهة الجنوب وقد كانت جبال لبنان الغربية من أهم أجزاء السلاسل الغربية، أن هذه السلاسل تستقر في امتدادها في مرتفعات الجليل الأعلى وتنقطع سلسلة الجبال الغربية في فلسطين عند سهل مرج ابن عامر الذي يفصل تلال الجليل في الشمال عن مرتفعات السامر، ويهوذا في الجنوب وتنحدر المرتفعات الأخيرة بتموجات عريضة نحو بئر السبع لتتصل بصحراء النقب[٤]، التي تبدو على هيئة مثلث قاعدته في الشمال تمتد من البحر المتوسط عند غزة ورأس المثلث إلى الجنوب عند خليج العقبة وهي تشغل نصف مساحة فلسطين وتعد المعبر الوحيد بين شمال

---

[١] إذ اطلقت المصادر اسم (باليست) على الفلسطين وكذلك سمتهم مصادر أشور (باليتو) ومنها جاءت تسمية فلسطين فيما بعد. انظر: الغنيمي، عبدالفتاح مقلد، الكنعانيون وتاريخ فلسطين القديم، القاهرة ٢٠٠٣، ص٧٨.

[٢] فرزات محمد حرب، تاريخ سورية القديم، دمشق، ١٩٩٢، ص٦.

[٣] فرزات محمد حرب، المصدر نفسه، ص٦.

[٤] حتى فيليب، تاريخ سورية ولبنان ، فلسطين ، ترجمة جورج حداد، بيروت، ١٩٨٥، ج١، ص٣٩.

شبه الجزيرة العربية وسيناء[٥]، في حين تنحدر جبال الجليل باتجاه طبريا وعكا وحيفا حيث يقوم سهل بيسان ومنه يرتفع الشريط الجبلي مجددا إلى شكيم (نابلس) وأورشليم (القدس) وحبرون (الخليل) وحتى عريش مصر[٦].

٢- أصل كلمة كنعان وفلسطين:

اختلف الباحثون في أصل تسمية (كنعان) ، فيرى البعض أنها جاءت من (كنغع) أو (كنع) أي أنخفض أو تواضع[٧] وقصد بها الأراضي المنخفضة التي سكونها[٨]، وهي إشارة ضمنية إلى أرض فلسطين ولبنان[٩]، في حين يرى آخرون أن كلمة كنعان هي كلمة جزيرية قديمة الأصل وأنها لربما تشير إلى اسم الجد الأول للكنعانيين الذين نسبوا اليه[١٠] كما كانت عادة العرب أن ينسبوا أنفسهم إلى جدهم الأعلى.

في حين يرى باحثين آخرين ان كلمة (كنعان) هي من أصل هندو- أوربي إذ مشتقة من كلمة حورية وتعني (كناحي) أو (كناجي) وتعني الصبغ الأرجواني أو القرمزي[١١] الذي اشتهروا به، واطلق الحوريون عليهم هذه التسمية عندما اتصلوا ببلادهم مع القرن الثامن عشر ق.م[١٢]، كما وردت في الكتابة البابلية بـ ((كنغي أو كناجي)) [١٣].

كما أطلق المصريون القدما كلمة (فنخو)[١٤] منذ عصر الدولة القديمة (٢٧٨٠ق.م) للدلالة على شعب من سكان سوريا ومن المرجح أن اليونانيين استعملوا هذه التسمية بعد تحريفها إلى (فينكس) للدلالة على فينيقيا[١٥].

وهذا اللفظ يدل عند المصريين القدماء على الآسويين بشكل عام[١٦]، كما أطلق المصريون القدماء لفظ (رتنو) على سوريا وكانت التسمية (فينقيا) تدل في بداية

---

[٥] رفلة، فيليب، مصطفى احمد سامي، جغرافية الوطن العربي، ط١ن القاهرة، ١٩٦٢، ص٢٨٠.

[٦] عبدالملك ، عبدالمجيد ، ساحل بلاد الشام والصراعات الدولية ، ط٢، بيروت، ٢٠٠٢، ص٢٤.

[٧] هبو، احمد رحيم، الحضارة الكنعانية، جامعة حلب، ٢٠٠٣، ص٥٣.

[٨] علي ، رمضان عبده، الشرق الأدنى القديم وحضارته منذ فجر حتى مجيء الاسكندر ٢٠٠١، ج٢، ص٨٤.

[9] Millard, A, R: The canonitesin: pepoples of old testament times (ED) – by: D.J. Wisemani, Oxford, 1973, p34.

(١٠) اسماعيل ، حلمي محروس، الشرق العربي القديم وحضارته ، بلاد ما بين النهرين والشام والجزيرة العربية القديمة ، الإسكندرية ، ١٩٩٧، ص١٤٦ .

(11) Harden, D. The phoeniciane, London , 1963, p.22.

(١٢) اسماعيل حلمي محروس، مصدر سابق، ص١٤٧.

(١٣) كونتينيو، جورج، الحضارة الفينيقية ، ترجمة عبدالهادي شعيرة، القاهرة، ١٩٤٨، ص٢٨٨.

[١٤] قبيس، محمد بهجت، الكنعانيون والآراميون في الإمبارطورية الرومانية ، ط٢، دمشق، ٢٠٠٩، ص٧٢.

[١٥] نور الدين ، عبدالحليم، تاريخ وحضارة مصر القديمة، منذ بداية الاسرات وحتى نهاية الدولة الحديثة، القاهرة، ٢٠١١، ج١، ص٢٢١.

[١٦] عصفور، ابو المحاسن، المدن الفينيقية ، ط٢، بيروت، ٢٠١٠، ص١٣.

الأمر على الساحل السوري غربي فلسطين ثم أصبحت تدل على جزء كبير من سوريا ولبنان كلها وفلسطين كلها[١٧].

وقد اشارت رسائل العمارنة إلى بلاد كنعان باسم (كيناهو) (Kinahhu) أو (كيناهنو) (Kinahun) واصل ((كنعان)) (Kanaan) وكانت هذه أول إشارة إلى اسم (كنعان) في حفريات تل العمارنة[١٨]، ثم جاء الإغريق واتصلوا بهذه الشعوب الجزرية واتجروا معها واحتكوا بهذه المجتمعات التي سكنت على الساحل فأطلقوا عليها اسم ((فينكس)) التي تعني اللون القرمزي أو الأرجواني ومن هذه الكلمة اشتقت كلمة ((فينقيا)) وأصبحت ترادف كلمة (كنعان)وان الكلمتين أصبحتا تعنيان شيئاً واحداً وهكذا اتفقت التسمية الجزرية والتسمية اليونانية، في أن تربط بين هذه الشعوب وبين اللون الارجواني (الاحمر) ، إذ أن هذه الشعوب التي سكنت سواحل البحر المتوسط تخصصت في صناعة نوع من الصبغة الارجوانية التي كانت تستخرج من بحرية رخوة تكثر قرب شواطئها ومن هنا جاءت نسبتها إلى اللون الأحمر[١٩].

وبهذا الشكل سموا باللغة الجزرية القديمة بـ ((كنعانين)) وباليونانية ((فينقية))[٢٠]، وكلاهما يدل على شعب جزري واحد ينزل بسهول فلسطين الساحلية، وقد تغير اسم كنعان بتغير العصور فهو في بادئ الأمر اسم اطلق على الساحل السوري وغرب فلسطين ثم سرعان ما أصبح الاسم الجغرافي المتعارف عليه لفلسطين وقسم كبير من سورية وفي وثائق العهد القديم الأول أطلق اسم كنعان بمعناه الواسع على جميع سكان البلاد في غرب الأردن لأي مدلول جنسي وقد كان تعبير (لغة كنعان) يطلق بصفة عامة لغة فلسطين الجزرية[٢١].

اما اسم (بالستين) (Palestine) (الذي عربه العرب فنطقوه ((فلسطين)) فهو مشتق من اسم الشعب الذي كان يسكن السهول الشمالية والجنوبية من فلسطين ويسمى (الفلستينيون) ، ولعل أول إشارة إلى هذا الاسم بلاستو (Plastu) الذي اطلقه الملك الآشوري (أدد نيراري الرابع) حيث أشار بذلك إلى ساحل (فلستيا) أي ساحل الشام الجنوبي الذي كان يسكنه (الفلستينيون) [٢٢] وقد اطلق اليونان والرومان هذا الاسم لاول مرة عندما صك الإمبراطور (فسباسيان) هذا الاسم على نقوده[٢٣].

---

[١٧] علي، رمضان عبده، الشرق الأدنى القديم وحضارته ، ج٢، ص٨٥.

[١٨] خان ، ظفر الإسلام ، تاريخ فلسطين القديم، دار النفائس ، د.ت، ص١٦.

[١٩] ميخائيل، نجيب، مصر والشرق الأدنى القديم (سورية)، الإسكندرية، ١٩٦٦، ج٣، ص ص ٤٧-٤٨؛ Hitti, History of Syria, London , 1955, p.79.

(٢٠) حتي، فيليب، العرب تاريخ موجز، بيروت، ١٩٩١، ص١٥.

(٢١) مهران، محمد بيومي، بلاد الشام، الإسكندرية، ١٩٩٠، ص٨١.

(٢٢) خان، ظفر الدين، مصدر سابق، ص١٨؛

Dothan. T. the "sea peoples" and the Philistines of Ancient plaestine, in Cane , vol.2, New york , 2000, p267-275.

[٢٣] البرغوثي، عمر صالح وخليل طوطح، تاريخ فلسطين ، بورسعيد، د.ت، ص١٠.

٣-طرق الاتصال بين مصر وبلاد كنعان:

هناك عدة طرق خرجت من أقاليم مصر المختلفة لتصل إلى سيناء ومنها بلاد كنعان وهذه الطرق كانت أما "طريق بحري" الذي يبدأ من منطقة "منشأة عمر"[٢٤] بواسطة الفرع البيلوزي للنيل[٢٥] الذي يصب في البحر المتوسط ثم يتجه الطريق شرقاً ثم شمالاً بمحاذاة ساحل فلسطين وموانئه وساحل فينيقيا وميناؤها الشهير "جبيل"[٢٦] ثم إلى ساحل سوريا ومناء "مدينة البيضا"[٢٧]. في مدينة "اوغاربت"[٢٨] شرق البحر المتوسط حيث امتازت سواحل البحر الأحمر التي تكثر فيه الشعاب المرجانية[٢٩] أو أن يبدأ من مدينة "بوتو"[٣٠] من غرب الدلتا ليصل إلى البحر المتوسط ومنه إلى ساحل فلسطين[٣١].

---

[٢٤] منشأة عمر: يقع هذا التل في محافظة الشرقية على بعد حوالي ١٥٠ كم شمال شرق القاهرة، وهو عبارة عن جزيرة رملية ويعرف اصطلاحاً باسم "ظهر السلحفاة" ويشغل مساحة (٢٤٠٠م). ينظر:

Kroeper, K., Minshat Abu Omar (Germany: Berlin, 1996), p70-92.

(٢٥) الفرع البيلوزي: هو أحد فروع نهر النيل والذي يقع إلى أقصى الشرق في محافظة ((بورسعيد)) ويصب عند مدينة (بيلوزيوم) التي نسب إليها، وعرفت المنطقة في النصوص اليونانية بهذا الاسم وهي تضم أهم الحصون التي أقيمت للدفاع عن الدلتا من ناحية الشرق. ينظر: نورالدين، عبدالحليم، مواقع الآثار المصرية القديمة، ط٨، القاهرة، ٢٠١٠، ج١، ص٤٤١.

(٢٦) جبيل: هي من أشهر المدن في الساحل الفينيقي على البحر المتوسط ويرجح أنها قد استوطنت استوطنت قبل (٤ آلاف) سنة وهي تبعد نحو ٢٧كم شمال بيروت، سماها المصريون "كبته" وسكان بلاد الرافدين "جوبلا" والفينيقيون "جبيل" واليونانيون "بيلبوس". ينظر: مرعي عيد، تاريخ سوريا القديم (٣٠٠٠-٣٣٣ق.م)، دمشق، ٢٠١٠، ص١٢٨.

(٢٧) مينة البيضا: هو الميناء الرئيس لمدينة "اورغايت" تقع إلى الغرب منها على ساحل البحر المتوسط وكانت اوغاريت تصدر منها المنتجات الزراعية مثل الحبوب والخمور وزيت الزيتون ينظر: اش. شيغمان ، مجتمع اوغاريت، ترجمة جان اسحق، ط١، دمشق، ١٩٨٨، ص٦٧.

[٢٨] اوغاريت: ويعرف باسم "راس الشمرة" على بعد نحو (١١كم) شمال مدينة اللاذقية على ساحل البحر المتوسط وهو تل اثري شكله شبه منحرف، ينتصب بالقرب من قرية "برج القصب" ينظر: زيدان ، عبدالكافي كفافي، بلاد الشام في العصور القديمة، من عصور ما قبل التاريخ حتى الإسكندر المقدوني، ط١، عمان، ٢٠١١، ص٣٣٧.

[29] Gardiner, A. , The Ancient Military Road Egypt and Palestine , in, J.EA.6 (UK London , 1929), p.114.

(٣٠) بوتو: هي إحدى القرى التابعة لمركز "دسوق"في محافظة كفر الشيخ وتعرف حالياً باسم "تل الفراعين" وكانت مدينة بوتو عاصمة لمصر السفلى ومقر لحكام الشمال ومملكتهم قبل توحيد قطري مصر على يد الملك نعرمر. ينظر: نور الدين عبدالحليم، مواقع الآثار المصرية القديمة، ج١، ص١٧٥.

([31]) Gardiner, A; The Ancient Military Road between Egypt and …, p.116.

وكان الغرض من هذا الطريق هو أن يوفر على القوافل المتاعب المحتملة للرحلة البرية والتي يسببها سكان المستوطنات والقبائل وسكان الجهة الشرقية في سيناء وفلسطين[٣٢]، كما لعب هذا الطريق دوراً هاماً لمصر منذ القدم وذلك لتسهيل نقل الأخشاب والبضائع من بلاد كنعان إلى مصر[٣٣].

أما الطريق البري فقد كان يبدأ من مدينة "هليوبوليس" ويمر عبر مدينة "قنطير"[٣٤] ليصل إلى حصن "ثارو"[٣٥]، ويسير بمحاذاة الشاطئ حتى يصل إلى مدينة "رفح"[٣٦] ومنها إلى (غزة)[٣٧] ليصل بعد ذلك إلى جنوب فلسطين وقد عرفت هذا الطريق باسم "طريق حورس"[٣٨].

([32]) Shaheen, A. M., "Syro- Palestine – Egyption Relations in the Early Bronse. II period ; inGm. 163 (Germany; Wiesbaden, 1988, pp.95-97.

(٣٣) فخري احمد ، تاريخ شبه جزيرة سيناء أقدم العصور حتى ظهور الإسلام ، موسوعة سيناء، ج١، د.ت، ص٧٥.

(٣٤) قنطير: هي قرية صغيرة تقع على بعد (١٠كم) إلى الشمال من مدينة "فاقوس" وحوالي (٤٨كم) عن مدينة الزقازقيق مركز محافظة الشرقية وتقوم (قنطير) على اطلال مدينة (بر-رعمسوا) التي انشأها الملك (رعمسيس الثاني) احد ملوك الأسرة التاسعة عشر لتكون مقراً للحكم في شرق الدلتا. انظر: نور الدين عبدالحليم، تاريخ وحضارة مصر القديمة، ج١، ص٤٩٤.

(٣٥) حصن ثارو: يقع في شمال سيناء حيث تقوم مدينة (القنطرة) على اطلال ذلك الحصن والذي كان يقع عند مصب نهر النيل البيلوزي، ولهذا فهو البوابة الرئيسية لمصر نحو حدودها الشرقية حيث كان يمثل بداية الطريق الحربي الذي انطلقت منه الجيوش المصرية في حملاتها نحو الشرق وبلاد الشام ينظر:-

Redford , D. B., The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, vol. 1 (USA, Oxford, 2001, p.203.

([٣٦]) رفح: تقع عل شاطئ البحر المتوسط في محافظة شمال سيناء على الحدود بين مصر وفلسطين حيث تبعد (٢٨ميل) عن مدينة العريش و (٥أميال) عن مدينة (خان يونس) و (١٨ميل) عن مدينة (غزة) وقد ورد ذكرها في نصوص المملكة الحديثة باسم "ربح" ثم أصبحت تلفظ بالعربية باسم (رفح) ينظر:

Gardiner, A, The Ancient Military road.., p.113 .

(٣٧) غزة: مدينة تقع على الساحل الجنوبي لفلسطين تبعد حوالي (٣كم) عن شاطئ البحر المتوسط وقد استقرت المدينة الحديثة بالقرب من تل قديم يعرف باسم (تل العجول) الذي يرتفع حوالي (٦أمتار) فوق مستوى سطح البحر، وتعد غزة من المدن ذات الاستيطان القديم حيث عثر فيها على الكثير من الجعران والنقوش والأدوات الحجرية: ينظر: المبيض ، سليم عرفات، غزة وقطاعها ، ط١، عمان، ١٩٨٩، ص٢١.

(٣٨) طريق حورس: وهو من أهم الطرق التي نشأت في مصر القديمة عبر تاريخها الطويل وقد جاء ذكر هذا الطريق على الجدار الشمالي المعبد الكرنك ويبدأ هذا الطريق من (حصن ثارو) ويمر على مقربة من (تل الحبر) ثم (بئر ردمانه) وإلى (قاطبة) ومنها إلى (العريش) جنوب (سبخة البردويل) ثم إلى (الشيخ زويد) لينتهي عند مدينة (رفح) ويقع حالياً (الطريق) ضمن محافظة شمال سيناء انظر:-

وكان هذا الطريق يتفرع ليصل إلى مناجم النحاس والفيروز في شبه جزيرة سيناء ثم يدخل إلى غزة ثم إلى وسط فلسطين ثم يتجه إلى "دمشق" في الشمال الشرقي[٣٩].

ويعد طريق (حورس) من أقدم وأهم الطرق التي كانت تربط بلاد وادي النيل مع بلاد كنعان[٤٠]، وذكر هذا الطريق في النصوص المصرية القديمة باسم (طريق حورس) كما ذكر هذا الاسم على الأواني الفخارية المنقوشة والمحفورة بشعارات (حورس) باللغة الهيروغليفية والتي تم العثور عليها في موقع (تل الحير) الذي يقع في شمال غرب سيناء على الطريق الواصل من (القنطرة) إلى العريش على بعد (٢٠كم) من مدينة القنطرة – كما تم العثور على اعداد كبيرة من الأواني الفخارية ورؤوس السهام وقطع أثرية أخرى[٤١].

كما كشفت حملات (وني) [٤٢] من عصر الاسرة السادسة عن جهوده لإعادة الأمن والاستقرار اليه من خلال تأديبه القبائل التي كانت تهاجم القوافل التجارية فيه[٤٣]. كذلك استمرت الإشارات التاريخية لهذا الطريق في نصوص المملكة الوسطى (٢٠٦٦-١٧٨١ق.م) ثم في المملكة الحديثة (١٥٤٩-١٠٦٤ق.م) [٤٤]

ثانياً- الجذور التاريخية للعلاقات المصرية ببلاد كنعان:

تعود علاقة مصر مع بلاد كنعان إلى حقب زمنية بعيدة حيث أن طبيعة الأراضي الصحراوية المفتوحة التي تحيط بمصر من الشمال وببلاد كنعان من الجنوب أسهمت في تدفق المهاجرين ولتجار والغزاة أيضاً من كلا البلدين إلى البلد الآخر منذ القدم، ومن المرجح أن القبائل الجزرية التي دخلت مصر جاءت من شمالي بلاد الشام عبر فلسطين فسيناء وادخلت معها إلى مصر مدنية متحضرة مثل استخدام المعادن

Faulkner, R.O., the Ancient Egyptian pyramid texts, USA, Oxford, 1969, p.123.

(٣٩) مرعي عيد، تاريخ سوريا القديم (٣٠٠٠-٣٣٣ق.م)، ص١٦٦.

([40]) Gardiner, A., The Ancient Military… , p.99.

(٤١) نور الدين عبدالحليم، مواقع الآثار المصرية القديمة، ج١، ص٤٧٩.

(٤٢) وني: هو إحدى الشخصيات المهمة في عصر المملكة القديمة، حيث بدأ حياته كموظف بسيط يعمل في قصر الفرعون (تتي الأول) (٢٢٨٢-٢٢٧٠ق.م) مؤسس الأسرة السادسة ثم ارتقى في مناصب البلاط حتى اشتغل محققاً فيه خلال عهد الملك (بي الأول) (٢٢٦٥-٢٢١٩ق.م) ثم عمل وزيراً ثم قائداً كبيراً في الجيش حيث تولى قيادة الحملات العسكرية باتجاه بلاد الشام وبلاد النوبة في عهد الملك (ببي الأول). ينظر: صالح عبدالعزيز، حضارة مصر القديمة وآثارها ، ط٤، القاهرة، ٢٠٠٦، ط١، ص٢٧٦؛ شاهين ، علاء الدين عبدالمحسن، حضارات الشرق الأدنى القديم، القاهرة ، ٢٠١٠، ص٨٧.

(٤٣) جريمال نيقولا، تاريخ مصر القديم ، ترجمة ماهر جويجانتي ، ط٢، القاهرة، ١٩٩٣، ص١٠٤.

(٤٤) نور الدين عبدالحليم ، تاريخ وحضارة مصر القديمة، ط١، ص٦٤٧.

ولاسيما النحاس وعبادة الأموات وما سوى ذلك من المعتقدات الدينية الأخرى بالإضافة إلى كتابتها وفنونها ونظمها الاجتماعية والسياسية[٤٥].

ويبدو أنه حصل تفاعل وتأثير حضاري متبادل بين كلا البلدين، إذ دخلت إلى مصر في عصر حضارتها جزرة (حوالي ٤٠٠٠ ق.م) أنماط من الحضارة التي كانت منتشرة في بلاد الشام وبلاد الرافدين ، تجلت في أشكال الأواني الفخارية وزخارفها الخارجية وفي سكين جبل العركي، وكذلك في التماثيل الحيوانية والملاعق المصنوعة من الاردواز على اشكال حيوانية مختلفة[٤٦].

وإضافة إلى ذلك فأن الأواني ذات المقابض المموجة التي ظهرت في حضارة نقاوة الثانية في مصر التي تقابل حضارة جزرة – استوردت من فلسطين وكانت مستعملة لنقل بعض الزيوت الثمينة إلى مصر[٤٧]، وبالمقابل عثر في (تليلات الغسول) بفلسطين على مكاشط تشبه المكاشط التي وجدت في مصر أثناء عصر حضارة المعادي[٤٨]، كما وجد في الكرنك اسماء (١١٩) مدينة من المدن الكنعانية التي احتلها (تحتمس) عندما غزا بلاد الشام ومن هذه المدن، صور ويافا وعكا[٤٩].

وقد ظهر على جدران معبد الملك (ساحورع) ما يشير لقيام اسطوله بجلب زيت الزيتون بجرار كنعانية من بلاد الشام كما أشار أحد نقوش الأسرة السادسة إلى كروم فلسطين[٥٠]، وكانت أكثر المبادلات التجارية بين البلدين تتم عبر البحر اضافة إلى الطرق البرية التي كانت تسلك من قبل التجار مثل الطريق البري الواصل بين القنطرة وشرق بحيرة المنزلة ثم يجتاز شبه جزيرة سيناء لتصل إلى سهول فلسطين الواقعة بين البحر الميت وساحل يافا وعسقلان وغزة، وقد كانت هذه القوافل تبيع المحاصيل المصرية لتشتري النبيذ وزيت الزيتون عوضاً عنها[٥١].

وقد ظهر الفخار المصري القديم في أجزاء عدة من فلسطين والساحل الفينيقي الذي تم الكشف فيه عن كسرتين فخاريتين أحداهما تحمل اسم الملك مينا

(٤٥) حسن سليم، مصر القديمة ، ط٤، القاهرة، ١٩٩٠، ج١، ص ص ١٤٢-١٤٥.
(٤٦) عثمان، عبدالعزيز، معالم تاريخ الشرق الأدنى القديم، ط١، بيروت، ١٩٦٧، ج١، ص ص ٧١-٧٢.
(٤٧) ابو بكر، عبدالمنعم يوسف، علاقة مصر بشعوب الشرق القديم في فجر التاريخ، مؤتمر الآثار في البلاد العربية، المنعقد في دمشق لسنة ١٩٤٧، ص١٥٧-١٥٨.
(٤٨) عبدالعزيز عثمان، مصدر سابق، ج١، ص٧٠.
(٤٩) طوطح خليل وعمر صالح البرغولي، تاريخ فلسطين ، القاهرة ، بلا. ت، ص١٥.
(٥٠) حسن، سليم ، مصر، ج٢، ص ص ٢٥١-٢٥٢.
(٥١) حسن سليم، ج٢، ص٢٦٦-٢٦٧.

والصغرى منقوش عليها اسم الفرعون (تتي ٢٤٢٠-٢٤٠٢ق.م) أول ملوك الأسرة السادسة[٥٢].

كما كانت رسل الفرعون سنوسرت الأول (١٩٧١-١٩٢٨ق.م) ومبعوثوه يجوبون المنطقة الممتدة من جنوب فلسطين حتى مدينة جازر[٥٣] وبذلك انتشرت معهم لغتهم وصار اسم الفرعون المصري هناك مقروناً بالخوف والوجل[٥٤]، وعمل الملك امنمحات الثاني (١٩٣٠-١٨٩٥ق.م) على تعزيز علاقته بجيرانه ومنهم أمراء بلاد الشام الذين تبادل معهم الهدايا[٥٥]حيث عثر في قطنه على تمثالاً يحمل اسم هذا الفرعون[٥٦] وآخر لأبنته (أتا) عل هيئة أبي الهول وهو أقدم تمثال لأمراءة مصرية بهذه الهيئة[٥٧]، واكتشف في مدينة مجدو تمثال الكاهن الأعلى لمدينة هيراكليوبوليس (تحتوي – حتب) وهو يعود لعهد الفرعون سنوسرت الثالث(١٨٧٩-١٨٤١ق.م)[٥٨].

ولم يقتصر التطور في العلاقة بين البلدين عند هذا الحد فثمة ما يشير لوجود جاليات مصرية مقيمة في بلاد كنعان منذ عهد الدولة المصرية الوسطى ففي مدينة جازر الكنعانية عثر على قبور بينت لمواطنين مصريين تعود لعهد هذه الدولة[٥٩].

وبالمقابل نجد أن مصر كانت ترحب بالمهاجرين الذين كانوا يفدون إليها من بلاد الشام فعلى جدران مقبرة احد أمراء بين حسن (خنوم حتب) نقشت مناظر تصور جماعة من الكنعانيين رجلاً ونساءً وأطفالاً قد قدموا إلى دلتا مصر في السنة السادسة من حكم الفرعون سنوسرت الثاني (١٩٢٨-١٨٧٩ق.م) وهم يحملون معهم كمية من الكحل أهدوها إلى أمير (خنوم – حتب) لكي يسمح لهم على ما يبدو بالإقامة في بلاده ويبلغ عدد أولئك الأشخاص (سبعة وثلاثين) شخصا يتزعمهم شخص يدعى (أبشا) الذي نعته النقش بلقب (حقاو- خاسوت) أي حاكم البلاد الأجنبية[٦٠].

---

(٥٢) بوترو جين وآخرون، الشرق الأدنى الحضارات المبكرة، ترجمة عامر سليمان، الموصل، ١٩٨٥، ص ص ٢٨٥-٣٠٩.

(٥٣) جازر: هي من المدن الكنعانية تقع في التلال المنخفضة على الطريق من مدينة يافا إلى أورشليم انظر: موسوعة الكتاب المقدس، لبنان، ١٩٩٣، ص٩٧.

(٥٤) برستد، جيمس هنري، تاريخ مصر منذ أقدم العصور حتى الفتح الفارسي، ترجمة حسن كمال، ط١، القاهرة، ١٩٢٩.

(٥٥) عصفور، ابو المحاسن ، علاقات مصر بالشرق الأدنى القديم، الإسكندرية ، ١٩٦٢، ج١، ص٤٣.

(٥٦) حسن ، سليم ، مصر، ج٣، ص ص ٢٤٦-٢٤٧.

(٥٧) صالح، عبدالعزيز ، الشرق الأدنى القديم، القاهرة ١٩٦٧، ج١، ص١٧٩.

(٥٨) حسن، سليم، مصر، ج٣، ص ص ٢٤٦-٢٤٧.

(٥٩) غرايبة ، عزالدين، فلسطين تاريخها وحضارتها ، بغداد، ١٩٨١، ص١٥٥.

(٦٠) زايد عبدالحميد، مصر الخالدة، مقدمة في تاريخ مصر الفرعونية منذ أقدم العصور حتى عام ٣٣٢ق.م ، القاهرة، ١٩٦٦، ص ص ٣٨١-٣٨٢.

ومن المرجح أن يكون أولئك الأشخاص تجاراً قدموا بعوائلهم للاستقرار بمصر وخاصة أن النشاط التجاري بين البلدين ازدهر في تلك الحقبة[٦١]، وفضلا عما ورد في الآثار هناك مصدر آخر من الأدب المصري (وهي قصة سنوهي) التي تعطينا معلومات قيمة عن طبيعة العلاقة التي كانت سائدة بين مصر وبلاد كنعان في عهد الفرعون (سنوسرت الأول) [٦٢].

ثالثاً- "التأثيرات المتبادلة بين مصر وبلاد كنعان":

١- المعتقدات الدينية والآلهة:

نتيجة للترابط الحضاري بين كل من مصر وبلاد كنعان أدى إلى انتقال الأفكار والعقائد الدينية بينهما مما خلق حالة من التقارب الديني بينهما وقد أدى هذا التمازج الفكري بالتأثير الديني على الديانة المصرية في عبادة المصريين للكثير من المعبودات الشامية أو تأثرهم بها ففي أيام الفرعون (امنحوتب الثاني ١٤٢٤-١٣٩٨ق.م) ادخل إلى معابد مصر عبادة حوروه[٦٣]، الذي عبده المصريون ووحدوده مع أبي الهول، وقد أوقف له (تحتمس الرابع ١٣٩٨-١٣٨٨ق.م) بعض الضياع في فينيقية ليقدم له قرباناً يومياً، كما ظهر (رعمسيس الثاني ١٢٧٩-١٢١٢ق.م) في إحدى اللوحات المكتشفة في أفاريس وهو يتعبد لهذا الآله[٦٤].

كما دخل اسم (حورون) في تركيبة اسم الفرعون المصري (حور محب ١٣٢٨-١٢٩٨ق.م) [٦٥]، وفي عصر الفتوحات المصرية (العصر الامبراطوري) من الطبيعي أن يتأثر المصريون بمعبودات بلاد الشام التي تجمع طابع العنف والقوة كآلهتي الحرب الكنعانيتين (عشتاروت- عناة) اللتين عبدهما المصريون آنذاك كآلهتين للحرب أيضا[٦٦].

بهذا الشكل دخلت عبارة (عشتاروت) إلى مصر في عهد (امنحوتب الثاني) بوصفها آلهة للحرب. وقد شبه احد النصوص المصرية قيادة كالفرعون (تحتمس الرابع) لحصانه أثناء انقضاضه على العدو بقيادة عشتروت لحصانها اثناء الحرب[٦٧]،

---

(٦١) فخري احمد، مصر الفرعونية منذ أقدم الأزمنة حتى ٣٣٢ق.م، القاهرة، ١٩٥٧، ص٢٢٩.

(٦٢) سليم، احمد أمين، دراسات في تاريخ الشرق الأدنى القديم، إسكندرية ، ١٩٨٩، ص١١٣.

(٦٣) حورون:- هو اله الموت والحياة عند الكنعانيين وآله الرئسي لمدينة (يبنه) الواقعة من أسدود فلسطين وقد عثر له في المدينة على معبد يعود لأواخر القرن الثالث عشر قبل الميلاد وعرفه المصريون بأسم (حوروس) ينظر: الخازن وهيبه، مصدر سابق، ص١٥٧.

(٦٤) حسن، سليم، مصر، ج١، ص ص ٣٠٨-٣٠٩.

(٦٥) حتي، فيليب، تاريخ سورية، ج١، ص١٤٦.

(٦٦) ارمان، أودلف، ديانة مصر القديمة، ترجمة عبدالمنعم ابو بكر، القاهرة، بلا. ت، ص ص ١٦٩-١٧٠.

(67) Giveon, R., "Reshephin in Egypt "in JEA.60, (UK, London, 1998), p.58.

ولشدة تعلق المصريين بها فقد جعلوها وثيقة الصلة بمعبوداتهم إذا اعتبروها زوجة بلـ (ست) تارة وابنة لـ (بتاح) تارة أخرى[٦٨].

فليس من الغريب أن تزداد عبادة عشتاروت في مصر بمرور الوقت لاسيما في مدينة (منف) التي اكتشفت فيها معبد خاص لعبادتها يعود لمصر الفرعون (أخناتون ١٣٦٠-١٣٤٣ق.م)، إلا أنه قد وصلت (عشتاروت) أقصى آيات التقديس في عهد الفرعون (رعميسس الثاني) إذ خصص لعبادتها الحي الشرقي من عاصمته (بر- رعمسيس)[٦٩]، وأمامها في العاصمة كأحد الآلهة الحامية لها إلى جانب الآله (آمون) والآلهة (واجبت)[٧٠]، بالإضافة للآله (سوتخ) [٧١]، ولشدة تأثره بها سمى أحد ابنائه (مبري- أستروت) أي محبوب عشتاروت[٧٢].

كما حظيت المعبودة الكنعانية عناة (أنتات عند المصريين) بالمكانة نفسها تقريباً ، فهي الهة حرب وسيدة السماء وابنة (ست) أحياناً وزوجة له أحياناً أخرى، ولم يقتصر (رعمسيس الثاني) على تسمية خيله باسمها فقط بل سمى إحدى بناته (بنت عنات) أي (ابنة عنات) [٧٣]، وقد قرن ذكرها باسم الآله (سوتخ) في معاهدة قادش التي ابرمتها مع الحيثين[٧٤].

كما عبد المصريون الآله الكنعاني (رشف باسم (ارشوف) [٧٥] وهو يمثل القوة والبأس ويرتبط أحياناً الصواعق والعواصف[٧٦] ويظهر على النقوش المصرية مسلحا بحربة ودرع ويلبس تاجاً لمصر العليا ولكن ملابسه توحي بأصله الأجنبي[٧٧]، كما اقترن الاله(رشق) بالاله(سوتخ) في الدلتا الشرقية لتشابه طبيعتهما الحربية والأخيرة هو من معبودات سكان بلاد كنعان أيضاً وقد عرفه المصريون مع

---

(٦٨) بتاح: هو آله الرئيس للعاصمة المصرية القديمة (منف) وقد رفعه كهنة منف إلى مصاف الآله الخالق ، كما عده المصريون سيد الفنون وحامي الفنانين ويظهر على الآثار المصرية بهيئة أدمي ملتف برداء يصل إلى القدمين ول اتبرز منه سوى اليدين ويغطي رأسه بقلنسوة. ينظر: مجموعة من الباحثين ، الموسوعة المصرية، مج٢، ج١، ص١٤٢؛ ارمان، ادولف، ديانة مصر، ص١٦٩.

(٦٩) ارمان، وادولف ، ديانة مصر...، ص١٧١.

(٧٠) واجبت:- هي آلهة الإقليم السادس من الدلتا وكانت مدينة بوتو مركزاً لعبادتها ويرمز لها بالأفعى. ينظر: الماجدي، خزعل، الدين المصري، ط١، عمان ، ١٩٩٩، ص٦٧.

(٧١) مونتيه ن بير ، الحياة اليومية في مصر في عهد الرعامسة، ترجمة: عزيز منصور وعبدالحميد الدواخلي، القاهرة، بلا ت، ص ص ٣٧٥-٣٧٦.

(٧٢) حتي، فيليب ، تاريخ سورية، ج١، ص١٤٦ .

(٧٣) ارمان، ادولف، ديانة مصر...، ص ص ١٧٠-١٧١.

(٧٤) خشيم، علي فهمي، الهة مصر العربية، ط١، ليبيا، ١٩٩٠، ج١، ص٢٨٢.

(٧٥) حتي، فيليب، سوريا، ص١٦٥.

(٧٦) الماجدي خزعل، المصدر السابق، ص٦٥.

(٧٧) ارمان ، اودلف، مصدر سابق، ص١٦٨.

دخول الهكسوس لمصر وارتقت مكانته بين المعبودات المصرية في عهد (رعمسيس الثاني) إذ اعتبر آنذاك من الالهة الأربعة الحامية للعاصمة المصرية الجديدة (بر- رعمسيس) [٧٨].

كما اعتبر أيضاً بإله السماء الرئيس فابتهل اليه (رعمسيس الثاني) يمنحه طقساً جميلاً بمناسبة مجئ عروسه الحيثية[٧٩]، كما أطلق (رعمسيس الثاني) اسم سوتخ على احد فيالقه الأربعة التي قاتلت الحيثين في قادش[٨٠].

كذلك شاعت في تلك الحقبة عبادة الاله الكنعانيين الرئيس (بعل) [٨١] الذي تظهره الرسوم المصرية ككائناً مخيفاً يقرن بالاله المصري (ست) وهو أيضاً اله العواصف والزوابع ويقف على الجبال ويزأر في السماء، كما كان الملك المصري كان يشبه في الحروب بالاله (بعل) حينما يكون ثائراً وكان له في منف معبد كبير عثر على قبر احد كهانه الذي توفي في عهد اخناتون ومع أن هذا الكاهن من أصول جزرية لكنه دفن كمصري خالص[٨٢]، ويتباهى (رعمسيس الثاني) عند خروجه لقتال الحيثين في قادش بأنه مثل الاله بعل في الحرب[٨٣].

كما عثر في فلسطين على لوحة مهمشة رسمت عليها صورة (لرعمسيس الثاني) وهو يقدم قرباناً لاله كنعاني يرجح ان اسمه (أدون زفون) أي سيد الشمال[٨٤]، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على الاحترام البالغ الذي ابداه هذه الفرعون لمعبودات السكان في بلاد الشام ولعل ذلك كان في سبيل كسب أولئك السكان في خضم صراعه الدامي مع الحثيين آنذاك.

ولا يستبعد أن يكون آخناتون في أعلانه لعبادة(آتون) قد تأثر ببعض الأفكار الدينية التي كانت سائدة في بلاد الشام آنذاك والتي كانت تميل لعبادة التوحيد ولاسيما أن زوجته(نفرتيتي) وهي من أصول شامية كانت من أشد المتحمسين لهذه العبادة[٨٥]، ثم أن اعتبار مصر كإمبراطورية تحكم شعوباً متعددة الاعراق والأجناس بما فيها بلاد الشام لا يلائمها تعدد المعتقد والمعبود ((ولم يكن في نظر أخناتون هذا

---

(٧٨) مونتبه، بير، المصدر السابق، ص٣٧٦.
(٧٩) مري، مرجريت، مصر ومجدها الغابر، ترجمة، محرم كمال، القاهرة، ١٩٥٧، ص٢٤٢.
(٨٠) برستد، جيمس ، تاريخ مصر، مصدر سابق، ص٢٢٠.
(٨١) بعل: هو اله المطر والسحاب والصواعق والبرق وكل ما يرمز إلى الخصب والتناسل عند الكنعانيين وينحدر لقبه وأسمه من الاله البابلي (مردوخ) الذي كان يعرف ب (بل) أو (بيل) واصبح يعرف في بلاد الشام باسم (بعل). انظر: الماجدي، خزعل، الالهة الكنعانية، عَمان، ١٩٩١، ص ص٤٣-٥٢.
(٨٢) ارمان، اودلف، مصدر سابق، ص١٦٩.
(٨٣) خشيم، علي فهيم، مصدر سابق، ج١، ص٢٨٣.
(٨٤) غرايبة، عز الدين ، فلسطين ، ص ص ١٣٦-١٣٧.
(٨٥) الرفاعي، انور، حضارة الوطن العربي الكبير في العصور القديمة، دمشق، ١٩٧٢، ص١١٥.

المعبود غير الشمس لأنها ترسل النور والحرارة والحياة إلى جميع أنحاء العالم، فهي جديرة بأن تكون معبوداً للشعوب جميعاً)) [٨٦].

كما تأثر سكان بلاد الشام بمعبودات المصريين وطقوسهم الدينية الأخرى إذ كان إله طيبة الرئيسي(آمون) معروفاً لدى عامة الناس في بلاد الشام آنذاك فقد عبده بعض حكام الحصون في فلسطين ويستدل من أحد نصوص أوغاريت القديمة على احترام سكان أوغاريت للالهة المصرية وعلى رأسها أمون الذي خصه النص بالذكر[٨٧]، وقد افتخر(رعمسيس الثالث ١١٨٥-١١٥٣ق.م) بتشيده معبد لآمون في بلاد كنعان اسماه (بيت رمسيس في كنعان) وقد وضع في داخله تمثالاً كبيراً لآمون يسمى(آمون رمسيس تأتي اليه شعوب سوريا بتقدماتها) [٨٨].

وحاول أخناتون ان يشيع عبادة قرص الشمس(آتون)في كافة أنحاء الإمبراطورية المصرية فأقام له هياكل وتماثيل في شتى أرجائها المتباعدة وجعل الشعراء ينظمون ترنيمة في مدح آتون، جاء في أحد مقاطعها ما يشير لربوبية آتون على سائر أنحاء الإمبراطورية المصرية بما فيها بلاد الشام إذ ورد فيها ((يارب الأقطار العالية وسوريا والنوب ومصر أيضاً...)) [٨٩].

ولم تقتصر تأثر سكان بلاد الشام بالالهة المصرية والمعتقدات الدينية إذ علاوة على ذلك تأثر سكان بلاد الشام كذلك بالأزياء المصرية إلى الحد الذي صوروا معبوداتهم بأزياء مصرية إذ تظهر النقوش الكنعانية لمعبود(أيل) هو يلبس تاجاً مشتقاً من التاج المصري المعروف بـ(أتيف)، كما بدا فوق رأسه (قرص الشمس المجنح)الذي يكثر وجوده في الديانة المصرية وتظهر المعبودة الكنعانية (عنات) في أغلب الأحيان وهي تضع على رأسها تاجاً ذا طراز مصري[٩٠]، ويتضح من اسطورة(ايزيس وأوزيريس)اعجاب نساء جبيل بموضة التسريحة المصرية[٩١].

وقد اتاحت لنا مناظر الحروب وصور الأسرى التي نقشت على جدران الشواهد الأثرية المصرية معرفة دقيقة بأشكال وأزياء الأقوام الجزرية القديمة التي استوطنت بلاد الشام إذ ظهرت صورهم كحاملي الجزية على قبور طيبة التابعة للأسرة الثامنة عشرة ق.م يلتفون بشال أبيض له أطراف حمراء أو زرقاء تحيط بالجسم .

---

(٨٦) حمزة، عبدالقادر، على هامش التاريخ المصري، القاهرة، ١٩٤٠، ص١٧٩.

(٨٧) سعادة، جبرائيل، ابحاث تاريخية وأثرية، ترجمة سلمان حرفوش، ط٤، دمشق، ١٩٨٧، ص٧٤.

(٨٨) ارمان ، أدولف، المصدر السابق، ص٣٨٨.

(٨٩) برستد، جيمس هنري، تطور الفكر والدين في مصر القديمة، ترجمة زكي سوس، القاهرة، ١٩٦١، ص٤٣٧.

(٩٠) الماجدي. خزعل، المصدر السابقن ص٦٥.

(٩١) صايغ، انيس، سوريا في الأدب المصري القديم، بيروت، ١٩٥٧، ص١٣.

تحيط بالجسم من الخصر فما دونه ويشاهد ((الأسرى الكنعانيون في المباني الأثرية المصرية يلبسون القميص أو الرداء القصير أو التنورة ، وثيابا فوقها تتألف من قطعة قماش طويلة ضيقة ملفوفة بشكل حلزوني حول الجسم))، ويجسد الفنانين المصريين عامة سكان سكان بلاد الشام ((بأجسام اثقل من أجسام المصريين وفي الغالب بشعر طويل ولحي كثيفة سوداء ويتدلى الشعر من الوراء بتكل كثيفة حتى الرقبة ويحجزه فوق الجبهة ما يشبه الشبكة، والكهنة كانوا يحلقون رؤوسهم كما في مصر.)) [٩٢].

٢- التأثيرات المتبادلة في مجال الفن:

لم تكن الفنون بمعزل عن الآثار الحضارية الأخرى حيث كانت الآثار واضحة من حيث التداخل والاقتباس وأن أول ما يطلعنا بهذا الخصوص كثرة النقوش والرسوم التي تزين جدران المعابد المصرية الشهيرة كالكرنك والرمسيون وغيرها وتزين أيضاً جدران الشواهد الأثرية الأخرى، وهي بمجملها تنقل لنا صورة حية عن المعارك التي خاضتها مصر للاستئثار بالنفوذ في بلاد الشام.

أن ما حوته هذه الشواهد من مناظر حربية منقوشة أو مرسومة على جدرانا يعد تطوراً مهما في عملية التدوين التاريخي لهذه المناظر، والتي حققها الفن المصري في عهد الأسرة التاسعة عشر[٩٣].

فطوال عهد الأسرة المصرية الثامنة عشر زخرت ايامها بالكثير من المعارك في بلاد الشام وفي غيرها من مناطق الإمبراطورية المصرية الأخرى لكن لايوجد سوى منظر حربي واحد مرسوم على جدرانه عربة الفرعون(تحتمس الرابع) [٩٤].

وحتى هذا المنظر لايمثل في الواقع مجرى العمليات العسكرية في ساحة القتال بل يمثل فيه الفرعون راكباً لعربته الحربية ويطلق السهام على الأعداء المنهزمين، وقد تكدست أمامه صور العربات المحطمة ومناظر القتلى مضرجين بدمائهم والسهام عالقة بأجسادهم[٩٥]، وقد أصبح هذا المنظر النموذج للموقعة الحربية التي صورت على أمد الصناديق المكتشفة في مقبرة الفروعون(توت – عنخ – امون ١٣٤٣-١٣٣٣ق.م) [٩٦].

كما ترك رعمسيس الثاني أثراً حجرياً في إقليم الجليل شرقي البحر الميت أثبت عليه غزوته لهذا الإقليم[٩٧]، والحقيقة ان هذه الشواهد امتداد لما تركه سابقاً (تحتمس الأول ١٥٣- ١٤٩١ ق.م) وحفيد (تحتمس الثالث ١٤٧٩-١٤٢٤ق.م) في

(٩٢) حتي، فيليب ، تاريخ سوريا ، ج١، ص١٠١.
(٩٣) امين، أحمد سليم، مصدر سابق، ص١٦٣.
(٩٤) بدوي أحمد، مصر في موكب الشمس، ط١، القاهرة، ١٩٥٠، ص٢٦٠.
(٩٥) عكاشة، ثروة، تاريخ الفن المصري القديم، القاهرة، ١٩٧٢، ج٢، ص٦٧٢.
(٩٦) حسن، سليم ، مصر، ج٥، ص٢١٤.
(٩٧) برستد، جيمس خيري، تاريخ مصر، ص٢٩٢.

ترك أثر حجري بثبت وصوله على الضفة اليمنى لنهر الفرات أثناء حملته الثامنة على بلاد الشام[٩٨]، ونتيجة للفتوحات المصرية لبلاد الشام التي بلغت ذروتها في عهد (تحتمس الثالث) وما صاحب ذلك من رخاء اقتصادي واتصال حضاري فقد حدثت تغييرات جوهرية في الفن المصري آنذاك فحل مكان القوة والحيوية التي شاعت في العصور السابقة تقدير للرقة والجمال[٩٩]، حيث ازدادت عناية الفنان المصري بتمثيل ملامح الوجه ورسم الشعر المستعار المتموج والحلي الكثيرة والملابس الشفافة[١٠٠]، وقد شمل هذا التغير الفني رسوم العامة والخاصة على السواء ولاسيما الملوك منهم وخير دليل على ذلك تمثال (تحتمس الثالث) (وامنحوتب الثالث) اللذان برزت عليهما ملامح الرقة والجمال[١٠١]، كما أخذت تظهر بصور متكررة مناظر حفلات الرقص والغناء على جدران مقابر النبلاء[١٠٢]، وأودعت انفس الأثاث والحلي في مقبرة الموتى وزينت بالمنحوتات والصور[١٠٣].

ومن خلال الطلب المتزايد للمصريين القدماء لجلب المغنيين والمغنيات الكنعانيات ادى إلى دخول بعض الآلات الموسيقية ذي الأصول الجزرية إلى مصر ومنها العود الذي لم يكن مستخدماً في مصر قبل فتوحات تحتمس الثالث في حين انه كان معروفاً في بلاد الشام منذ عهد الأسرة المصرية الثامنة عشر على الأقل[١٠٤].

وعدما طرأ تغيير واضح على الفن المصري في عهد اخناتون كجزء ، متمم لحركة الانقلاب الديني التي جاء بها هذا الفرعون[١٠٥]، فأن التأثير الفني لبلاد الشام على مصر لم ينته في تلك المرحلة واصبح غير ذي أهمية مقارنة بالسابق حيث أن الفخار الشامي كان يوجد في مصر آنذاك بدرجة لابأس بها[١٠٦]، وبالمقابل تأثرت الحركة الفنية مع بلاد الشام بنظيرتها في بلاد النيل ففي مجال النحت إن اللوحة

---

(98) Baikie, J., The Ancient East and its story, London, 1973, p.242.

(٩٩) مري، مرجريت ، مصدر سابق، ص٣٧٠.

(١٠٠) شكري، محمد انور، الفن المصري القديم منذ أقدم العصور حتى نهاية الدولة القديمة ، القاهرة، ١٩٦٥، ص٨.

(١٠١) كمال الدين ، محمد علي، الشرق الأوسط في موكب الحضارة ، القاهرة، بلات، ج١، ص ص١٢٠-١٢١.

(١٠٢) علام، نعمة اسماعيل ، فنون الشرق الأوسط القديم، القاهرة، ١٩٦٩، ص١٠٨.

(١٠٣) علي، فاضل عبدالواحد، وعامر سليمان، عادات وتقاليد الشعوب القديمة ، بغداد، ١٩٧٩، ص٢٠٨.

(١٠٤) حتي، فيليب، لبنان في التاريخ منذ أقدم العصور التاريخية إلى عصرنا الحاضر، ترجمة انيس افريحة، بيروت، ١٩٥٩، ص١٢٩.

(١٠٥) حسن، سليم، مصر، ج٥، ص ص ٣٢٨-٣٣٩.

(١٠٦) حسن، سليم، ج٥، ص ص ٣٤٣-٣٤٤.

الحجرية التي نقش عليها صورة للمعبود(بعل) يتبين منها التأثير المصري في وقفة بعل التي تبدو عليها الحركة رافعاً آحدى يديه إلى الأمام[١٠٧].

أما في مجال الأختام فقد عثر على بعض الأختام الكنعانية التي كانت كلها مقتبسة من مصر[١٠٨]، كما اكتشفت مناظر منقوشة على تابوت احد ملوك جبيل (حيرام) المعاصر للفرعون(رعمسيس الثاني)وهي تحاكي اسلوب النقوش المصرية[١٠٩]؛ وعلى كل حل فقد تأثر الفن الكنعاني تأثراً كبيراً بالفن المصري في حقبة الهيمنة المصرية على بلاد الشام[١١٠]. آنذاك يمكن معرفته على أوضح ما يكون في الفن بشكل كبير.

٣-التأثيرات المتبادلة في مجال الثقافة:

ان الفتح المصري لبلاد الشام أوجد حالة من التفاعل الثقافي والحضاري بين البلدين (مصر وبلاد كنعان لم ترق اليها في العهود السابقة ، حيث أدى اختلاط سكان بلاد الشام لاسيما الكنعانيين إلى إدخال الكثير من المفردات الجزرية في اللغة المصرية القديمة، ولقد عُثرَ على الكثير منها في أوراق البردي التابعة للأسرة (التاسعة عشر ١٢٩٨-١١٨٧ق.م)[١١١].

كما أن كان لنساء بلاد الشام اللواتي جلبهن (تحتمس الثالث) وما بعده من الفراعين المصريين وتزوجت في مصر دور كبير في تعليم ابناءهن بعض الكلمات من لغتهن الجزريةن مما أدى إلى دخول الكثير من هذه المفردات في اللغة المصرية القديمة[١١٢]، وفي فترة العمارنة بدأ المصريون يطلقون على البحر كلمة (يم) الجزرية الأصل بينما كانوا يسمونه في السابق (الخضراء أو الخضراء جداً) مما يرجح دخول هذه المفردة إلى مصر من بلاد الشام ولاسيما إذ اعلمنا أن المعبود (يم) الكنعاني[١١٣] كان معروفا في مصر حين ذاك بشكل كبير[١١٤].

---

(١٠٧) علام ، نعمة ، مصدر سابق، ص١٥٧.

(١٠٨) عصفور، محمد ابو المحاسن، المدن معالم حضارات الشرق الأدنى القديم، ط٢، بيروت، ١٩٨١، ص١٦٣.

(١٠٩) عصفور، محمد ابو المحاسن، المدن الفينقية، ص٣٤.

(١١٠) كرنتيو، جورج ، المدينات القديمة في الشرق الأدنى، ترجمة متري شماس، بيروت، ٢٠٠٣، ص٨٢.

(١١١) برستد، جيمس هنري، تاريخ مصر، ص٣٠١.

(١١٢) ابراهيم نجيب، ميخائيل، ج١، ص١٠٨.

(١١٣) الآله (يم): هو إله المياه عند الكنعانيين ويصور في النقوش على شكل تنين ويسمى بالثعبان الملتوي. انظر: الدباغ، تقي، الفكر الديني في العالم القديم، بغداد، ١٩٩٢، ص١١٢.

(١١٤) برتيشارد، جيمس ، نصوص الشرق الأدنى القديمة المتعلمة بالعهد القديم، ترجمة عبدالحميد زايد، القاهرة، ١٩٨٧، ص ص ٧٦-٧٧.

إضافة إلى كلمات أخرى وجدت في اللغة المصرية القديمة التي كانت مأخوذة من اللغة الكنعانية[١١٥]، ويتضح التأثير الثقافي المصري على بلاد الشام، فيما أثبته شامبليون من أن خمسة عشر حرفاً من الأحرف الكنعانية – الفينيقية مشتقة من الحروف الهيروغليفية أما السبعة فهي قريبة الشبه بها[١١٦]، كما وجدت أيضاً مصرية على الكتابة الابجدية الكنعانية- الفينيقية كما هو الحال بالنسبة للحروف الدالة على الألف والباء والميم والتاء[١١٧]، كما كانت اللغة المصرية إحدى اللغات المستخدمة في تدوين نصوص أوغاريت[١١٨].

وقد امكن العثور على عدد من الكتابات في فلسطين مثل (نقوش) مجدو، ولخش، وشكيم وبيت شمش) كانت كلها تحمل كتابات بحروف هجائية تمثل حلقة وصل أخرى أكثر تطوراً بين الكتابة البنائية والحروف الكنعانية - الفينيقية[١١٩].

أما الدليل القاطع القوي على وجود رابطة مشتركة في المجال الثقافي لاسيما (اللغة) هو التكوين الصوتي للأبجدية الكنعانية- الفينيقية إذ أن هناك ظاهرة واحدة مشتركة من حيث بنائي الصوتي إذ جميعها تتكون من عدد محدود من العلامات والرموز يتراوح بين ٢٢-٣٠ رمزاً وكل واحد منها يعبر عن صوت ساكن معين دون ان توجد فيها رموز دالة على الحروف المتحركة والكتابة المصرية أيضاً أخذت هذه الطريقة بالكتابة أي طريق رموز لأصوات ساكنة فقط[١٢٠].

التأثير في مجال الأختام:-

عرفت الحضارة المصرية نوعين من الأختام الأول هو الختم الأسطواني الذي ظهر في الأسرة السادسة (٢٢٨٢-٢١١٧ق.م) واستمر استخدامه حتى عصر الأسرة الحادية عشر (٢١٦٠-١٩٩٤ق.م) والنوع الثاني هو الختم ذو الجزء الأعلى المدبب الذي تكون قاعدته مسطحة عليها نقوش ويوجد في الثقب الأعلى منه ثقب يستخدم للتعليق ومنه (الجعران) [١٢١]، وقد شاع استخدام الجعران ابتداء من عصر الأسرة الحادية عشر وظل حتى نهاية العصور التاريخية المصرية[١٢٢].

فقد عثر على ختم أسطواني في مدينة ((جزر)) بفلسطين صورت عليه صور حيوانية ومجموعة من الخطوط والرسوم ففي الجزء الأوسط من الختم صور بناء

---

(١١٥) الاحمد، سامي سعيد، فترة العصر الكاشي، مجلة سومر، مج٣٩، بغداد، ١٩٨٣، ص٣٩٧.
(١١٦) طلس، اسعد، مصر والشام في الغابر والحاضر، القاهرة ، ١٩٤٥، ص٤٩.
(١١٧) عصفور، محمد ابو المحاسن، المدن الفينيقية ، ص ص ١٨٦-١٨٧.
(١١٨) الخازن ، نسيب وهيبة، من الساميين إلى العرب، بيروت، ١٩٦٢، ص٤٣.
(١١٩) عصفور، ابو المحاسن، المدن الفينيقية ، ص١٨٨.
(١٢٠) عصفور ، أبو المحاسن، المدن الفينيقية، ص١٨٩-١٩٠.
(١٢١) الجعران: هو عبارة عن قطعة حجرية مصقولة بشكل كبير ومطعمة ببعض المعادن مثل الذهب والفضة والنحاس وتحمل نقوش اسماء ملوك مصر وكبار الموظفين. انظر:
Peteie, Scarabs and cylinder with names, (UK, London, 1917, p. 75-90.
(122) Petrie, F., Scarabs and …, p.75-90.

يشبه المباني المعروفة في مصر باسم ((pr wr)) وهو الأسم الذي اطلق على مقصورة مصر العليا وتعني البيت القديم"[١٢٣]، كما صور مثل هذا البناء بتفاصيله الكاملة على طبعة ختم من مدينة "ابيدوس" في مصر[١٢٤]، كما وجد في "سهل شارون" بفلسطين على ختم اسطواني من حجر "الاستيانيت" وقد نقش عليه صورة سيدة ذات شعر طويل تجلس على مقعد وأمامها مائدة وتمد ذراعيها إليها وخلف السيدة يوجد حيوان ذوي قرون واسفل رأسه ما يشبه طائر وخلف هذا الحيوان يوجد حيوان آخر من ذوات الأربع قريب الشبه من الكلاب[١٢٥].

كما ظهر من الحيوانات على بعض الأختام الأسطوانية مع السيدة الجالسة في مصر خلال عصر الأسرة السابعة حوالي (٢١١٧ق.م) ومعنى ذلك أسلوب التصوير وعناصر ختم سهل (شارون) بفلسطين تدل على انه كان متأثراً بفنون مصر خلال تلك المدة[١٢٦].

وفي منطقة "تل العجول" بفلسطين عثر على أحد الأختام وقد صنع من حجر الستاتيت ولونه رمادي داكن ويؤرخ بعصر المملكة الوسطى ويحلي قاعدته منظر من النقش الفاخر يمثل من أعلى هيئة أحد الحيوانات المجروحة ، ويبدو أنه "نمر" وقد مثله الفنان بشكل طبيعي ويظهر في الختم حيوان "جريغون"[١٢٧] الخرافي وعلى ما يظر أن صناعة هذا الختم كانت محلية مع اقتباس بعض الأفكار والحيوانات اليت كانت موجودة في مصر[١٢٨].

كما عثر في مدينة "اريحا" بفلسطين على جعران مصنوع من حجر أبيض وقد زخرف بأشكال عديدة منها خطان متوازيان من الأعلى بما يشبه نصف الدائرة من كل جهة يليه خط عرضي ثم علامة السا (S) التي تعني "الحماية" في الوسط يحيط بها علامتان يشيران إلى فرع نبات ، والجعران محفوظ في متحف الأردن ، وهو صناعة محلية وقد وجد في مصر ما يشبه هذا الجعران في منطقة "تل المنبعة" في

---

(١٢٣) شويكار، سالمة، دراسات في تاريخ الفن المصري القديم، الإسكندرية، ٢٠٠٦، ص١١٧.

(١٢٤) زيدان عبدالكافي كفنافي، بلاد الشام في ...، ص٢٨٩.

(125) Rowe, A, acatablogue of Egyptian scarab seals Amulets in the Palestine Archaeological Museum , (Egypt , Cairo, 1936, p.26).

(١٢٦) شويكار، سلامة، دراسات في تاريخ ...، ص١١٧.

(127) Rowe, A., A catalogue of …, p.35.

(١٢٨) جريغون، هو حيوان من الحيوانات الخرافية التي شاع ظهورها في مصر ضمن المناظر المصورة مع النصوص السحرية التي ترجع إلى عصر المملكة الوسطى وقد عرف باسم (تشتش "tsts" وهو من الحيوانات التي تتصف في هيئة رأس الصقر أو الإنسان ويظهر أسد ويل أفعلى وأحياناً ما يكون مزوداً بزعانف سمكة البحر الكبيرة وقد عثر على ما يشبه هذا الختم في "تل فرعون" في محافظة الشرقية بمصر أنظر:

Petrie, W.F., object of daily use in ; BSAE 42(UK, London , 1927), p.39-50.

محافظة الشرقية وهو يعود إلى زمن الأسرة التاسعة عشرة وتحديداً إلى عهد الملك (رعمسيس الثاني) [١٢٩].

من خلال ما تقدم يمكن أن نقول أن دراسة الأختام والجعارين يعتبر من الجوانب المهمة لما تعكسه لنا من عمق الصلات والعلاقات الحضارية المتبادلة التي كانت قائمة بين كل من مصر وبلاد الشام وما لها من أهمية كبيرة وذلك لم اتمدنا من معلومات جيدة وضرورية عن تلك الفترة التاريخية.

(129) pittma, H., Cylinder Seals and Scriabs in the Ancient Near East, (USA, Newyork, 1995).

الخاتمة:

كان للعلاقة المتبادلة بين مصر وبلاد كنعان أهمية كبيرة في نقل المعتقدات الدينية والمظاهر الحضارية سواء كانت في الفن أو الثقفة وغيرها لكل البلدين وكذلك كان الموقع الجغرافي لمصر وبلاد كنعان أهمية في التاثير والتأثر لكل البلدين ومن خلال موضع البحث (التأثيرات المتبادلة بين مصر وبلاد كنعان ابان الألف الأول قبل الميلاد) استطعنا أن نخرج بعدة استنتاجات ومنها:-

١- كان لموقع مصر الجغرافي المتميز الذي يربطها من الجنوب ببلاد كنعان أهمية كبيرة في نقل المظاهر الحضارية والمعتقدات الدينية لكلا البلدين.
٢- كانت توجد هناك عدة طرق خرجت من مصر لتصل إلى سيناء ومن ثم إلى بلاد كنعان والتي سهلت عملية الاتصال فيما بين مصر وبلاد كنعان مما لها أثر كبير في أنتقال الكنعانيين إلى أرض مصر والاتجار بها.
٣- تنوع هذه الطرق إلى طرق برية وتبدأ من مدينة (هيلوبوليس) ومنها إلى (قنطير) ثم (حصن ثارو) ويسير بمحاذاة الشاطئ حتى يصل مدينة (رفح) ومنها إلى (غزة) ثم جنوب فلسطين وقد عرف هذا الطريق في الآثار المصرية باسم (طريق حورس).
٤- وهناك الطريق البحري الذي يبدأ من مدينة (بوتر) في غرب الدلتا ويصل للبحر المتوسط ومنه إلى ساحل فلسطين.
٥- كانت هناك علاقات تجارية واسعة بين كل من مصر وبلاد كنعان وقد وردت اشارات عديدة حول تلك العلاقات في النقوش والفخار المصرية ومنها العثور في (فلسطين) على مكاشط تشبه المكاشط التي وجدت في مصر في عصر حضارة المعادي مما يدل على العلاقات الموغلة في القدم بين البلدين.
٦- كان هناك تأثير كبير من الحضارة المصرية على الحضارة الكنعانية وخصوصاً في الثقافة واللغة.
٧- كانت رسل الفرعون سنوسرت ومبعوثو، تجوب المنطقة الواقعة من جنوب فلسطين حتى مدينة جازر وبذلك انتشرت معهم لغتهم في بلاد كنعان.
٨- كانت توجد هناك جاليات مصرية مقيمة في بلاد كنعان إذ عثر على قبور بينت لمواطنين مصريين تعود لعهد الدولة المصرية الوسطى.
٩- ان الترابط الحضاري بين كل من مصر وبلاد كنعان أدى إلى انتقال الأفكار والمعتقدات الدينية بينهما إذ عبد الاله (حورون) الكنعاني في معابد مصر في عهد امنحوتب الثاني (١٤٢٤-١٣٩٨ق.م).
١٠- كما كان الاله (امون) معروفا لدى عامة الناس في بلاد كنعان إذ عبده بعض حكام الحصون في فلسطين إذ يستدل من أحد نصوص اوغاريت) القديمة على احترام سكان أوغاريت للالهة المصرية وعلى رأسها (امون) الذي خصه النص بالذكر.

١١- كما تأثر سكان بلاد كنعان كذلك بالأزياء المصرية إلى الحد الذي صوروا مبعوداتهم بأزياء مصرية إذ تظهر النقوش الكنعانية المعبود (ايل) الكنعاني وهو يلبس تاجاً مشتقاً من التاج المصري المعروف بـ (أتيف) كما بدا فوق رأسه (قرص الشمس المجنح) الذي يكثر وجوده في الديانة المصرية.
١٢- كما كان للطلب المتزايد من المصرين القدماء لجلب المغنيين والمعنيات الكنعانيات أثره في دخول بعض الآلات الموسيقية ذات الأصول الجزرية إلى مصر.
١٣- وقد تأثرت الفنون الكنعانية بالفن المصري ومنها فن النحت إذ تظهر اللوحة الحجرية التي نقش عليها صورة المعبود (بعل) مدى التأثير المصري في هذا الفن.
١٤- كما عثر على بعض الأختام الكنعانية التي كانت مقتبسة كلها من مصر.
١٥- ان الفتح المصري لبلاد الشام أوجد حالة من التفاعل الثقافي والحضاري إذ من خلاله أدخلت الكثير من المفردات الجزرية إلى اللغة المصرية القديمة.

قائمة المصادر والمراجع:

١- ا.ش، شيغمان، مجتمع أوغاريت، ترجمة حسان أسحق ، ط١، دمشق، ١٩٨٨.
اسماعيل ، حلمي محروس، الشرق العربي القديم وحضارته ، بلاد ما بين النهرين والشام والجزيرة العربية القديمة، الإسكندرية ، ١٩٩٧.
٢- الاحمد ، سامي سعيد، فترة العصر الكاشي، مجلة سومر، مج٣٩، بغداد، ١٩٨٣.
٣- ارمان أودلف، ديانة مصر القديمة، ترجمة عبدالمنعم أبو بكر، القاهرة، بلا ت.
٤- بدوي، احمد، مصر في موكب الشمس، ط١، القاهرة، ج٢، ١٩٥٠
٥- برستد ، جيمس هنري ، تاريخ مصر منذ أقدم العصور حتى الفتح الفارسي، ترجمة حسن كمال، ط١، القاهرة، ١٩٢٩.
٦- ـ ، تطور الفكر والدين في مصر القديمة، زكي سوس، القاهرة، ١٩٦١.
٧- البرغوثي، عمر صالح وخليل طوطح، تاريخ فلسطين ، بورسعيد، د.ت.
٨- بريتشارد، جيمس، نصوص الشرق الأدنى المتعلقة بالعهد القديم، ترجمة عبدالحميد زايد ، القاهرة، ١٩٨٧.
٩- ابو بكر، عبد المنعم يوسف، علاقة مصر بشعوب الشرق القديم في فجر التاريخ، مؤتمر الآثار في البلاد العربية، المنعقد في دمشق ، لسنة ١٩٤٧.
١٠- بوترو ، حين وآخرون، الشرق الأدنى الحضارات المبكرة، ترجمة عامر سليمان، الموصل، ١٩٨٥.
١١- حتي، فيليب، لبنان في التاريخ منذ أقدم العصور التاريخية إلى عصرنا الحاضر، ترجمة أنيس افريحة، بيروت، ١٩٥٧.
١٢- ـ، تاريخ سوريا ولبنان وفلسطين ، ترجمة جورج حداد، بيروت، ١٩٨٥.
١٣- ـــــــــ، العرب تاريخ موجز، بيروت، ١٩٩١.
١٤- حسن، سليم، مصر القديمة، ج٣، ١٩٤٠.
١٥- ـــــــ، مصر القديمة، ط٤، القاهرة، ١٩٩٠، ج١، ج٢.
١٦- حمزه، عبدالقادر، على هامش التاريخ المصري، القاهرة، ١٩٤٠.
١٧- الخازن، نسيب وهبة، من الساميين إلى العرب، بيروت ، ١٩٦٢.
١٨- خان ، ظفر الإسلام ، تاريخ فلسطين القديم، دار النفائس، د.ت.
١٩- خشيم، علي فهمي، الهة مصر العربية ، ط١، ليبيا ، ج١، ١٩٩٠.
٢٠- الدباغ، تقي، الفكر الديني في العالم القديم، بغداد، ١٩٩٢.
٢١- الرفاعي، انور حضارة الوطن العربي الكبير في العصور القديمة، دمشق، ١٩٧٢.
٢٢- رفلة، فيليب مصطفى ، احمد سامي، جغرافية الوطن العربي، ط١، القاهرة، ١٩٦٢.
٢٣- زايد ، عبدالحميد ، مصر الخالدة، القاهرة، ١٩٦٦.

٢٤- زيدان ، عبد الكافي كفافي، بلاد الشام في العصور القديمة من عصور ما قبل التاريخ حتى الإسكندر المقدوني، ط١، عمان، ٢٠١١.
٢٥- سعادة، جبرائيل، ابحاث تاريخية وأثرية، ترجمة سلمان حرفوش، ط٤، دمشق، ١٩٨٧.
٢٦- سليم ، أحمد امين ، دراسات في تاريخ الشرق الأدنى القديم، الإسكندرية، ١٩٨٩.
٢٧- شاهين علاء الدين عبدالمحسن، حضارات الشرق الأدنى القديم، القاهرة، ٢٠١٠.
٢٨- شكري، محمد أنور، الفن المصري القديم، القاهرة، ١٩٦٩.
٢٩- شويكا، سلامنة، دراسات مع تاريخ الفن المصري القديم، الإسكندرية، ٢٠٠٦.
٣٠- صالح، عبدالعزيز، الشرق الأدنى القديم، القاهرة، ج١، ١٩٦٧.
٣١- ـــ، حضارة مصر القديمة وآثارها ، ط٤، القاهرة ، ٢٠٠٦.
٣٢- صايغ، انيس، سوريا في الأدب المصري القديم، بيروت، ١٩٥٧.
٣٣- طلس، اسعد، مصر والشام مع الغابر والحاضر، القاهرة ، ١٩٤٥.
٣٤- طوطح ، خليل وعمر صالح البرغوثي، تاريخ فلسطين ، القاهرة ، د.ت.
٣٥- عبد الملك ، عبدالمجيد ، ساحل بلاد الشام والصراعات الدولية، ط٢، بيروت، ٢٠٠٢.
٣٦- عثمان، عبدالعزيز ، معالم تاريخ الشرق الأدنى القديم، ط١، بيروت، ج١، ١٩٦٧.
٣٧- عصفور، ابو المحاسن ، معالم حضارات الشرق الأدنى القديم، ط٢، بيروت، ٢٠٠٣.
٣٨- ـــــ ، المدن الفينيقية، ط٢، بيروت، ٢٠١٠.
٣٩- عكاشة، ثروت ، تاريخ الفرن المصري القديم، القاهرة، ج٢، ١٩٧٢.
٤٠- علام، نعمت اسماعيل، فنون الشرق الأوسط القديم، القاهرة، ١٩٦٩.
٤١- علي، رمضان عبده، الشرق الأدنى القديم وحضارته منذ فجر التاريخ حتى مجيئ الأسكندر الأكبر، القاهرة، ج٢، ٢٠٠١.
٤٢- علي فاضل عبدالواحد وعامر سليمان، عادات وتقاليد الشعوب القديمة، بغداد، ١٩٧٩.
٤٣- غرايبة، عز الدين، فلسطين تاريخها وحضارتها ، بغداد، ١٩٨١.
٤٤- الغنيمي، عبدالفتاح مقلد، الكنعانيون وتاريخ فلسطين القديم ، القاهرة، ٢٠٠٣.
٤٥- فخري، أحمد، تاريخ شبه جزيرة سيناء أقدم العصور حتى ظهور الإسلام، موسوعة سيناء، د.ت.
٤٦- ـــ، مصر الفرعونية منذ أقدم الأزمنة حتى ٣٣٢ق.م، القاهرة، ١٩٥٧.
٤٧- فرزات محمد حرب، تاريخ سورية القديم ، دمشق، ١٩٩٢.

٤٨- قبيس ، محمد بهجت، الكنعانيين والآراميون في الإمبراطورية الرومانية، ط٢، دمشق، ٢٠٠٩.
٤٩- هبو ، احمد رحيم ، الحضارة الكنعانية، جامعة حلب، ٢٠٠٣.
٥٠- كمال الدين، محمد علي ، الشرق الأوسط مع موكب الحضارة، القاهرة، د.ت.
٥١- كونتينيو، جورج، الحضارة الفينيقية ، ترجمة عبد الهادي شعيرة، القاهرة، ١٩٤٨.
٥٢- ـ، المدنيات القديمة في الشرق الأدنى، ترجمة متري شماس، بيروت، ٢٠٠٣.
٥٣- الماجدي، خزعل، الالهة الكنعانية، عمان، ١٩٩١.
٥٤- ـــــــــ ، الدين المصري، ط١، عمان، ١٩٩٩.
٥٥- المبيض، سليم عرفات، غزة وقطاعها ، ط١، عمان، ١٩٨٩.
٥٦- مجموعة باحثين ، الموسوعة المصرية، مج٢، ج١، د.ت.
٥٧- مرعي ، عيد، تاريخ سوريا القديم (٣٠٠٠-٣٣٣ق.م) ، دمشق، ٢٠١٠.
٥٨- مري، جرجريت ، مصر ومجدها الغابر، ترجمة محرم كمال، القاهرة، ١٩٥٧.
٥٩- مهران ، محمد بيومي، بلاد الشام، الإسكندرية، ١٩٩٠.
٦٠- موسوعة الكتاب المقدس، لبنان، ١٩٩٣.
٦١- مونتيه، بيير، الحياة اليومية مع مصر في عهد الرعامسة، ترجمة منصور وعبد الحميد الدواخلي ، القاهرة، د.ت.
٦٢- ميخائيل، نجيب مصر والشرق الأدنى القديم (سورية)، الإسكندرية، ج٣، ١٩٦٦.
٦٣- نور الدين ، عبدالحليم ، مواقع الآثار المصرية القديمة، ط١، القاهرة، ج١، ٢٠١٠.
٦٤- ـــــــــ ، تاريخ وحضارة مصر القديمة منذ بداية الاسرات وحتى نهاية الدولة الحديثة، القاهرة، ط١، ٢٠١١.

المصادر الاجنبية :

65- Baikie, J. The Ancient East and its story, (London , 1973).
66- Dothan, T. The "Sea peoples "and the philistines of Ancient plaestine, in CANE, vol.2, (Newyork, 2000).
67- Faulkner, R.O, The Ancient Egyptian pyramid texts (USA, Oxford, 1969).
68- Harden , D, The Phoeniciane, London , 1963.
69- Hitti, History of Syria, London, 1955.
70- Redford, D.B. The oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, vol. 1, (USA, Oxford, 2001).
71- Petrie, F., Scarabs and cylinder Wilh names (UK, London, 1917).
72- Petrie, W. F., Object of Daily use in BSAE, 42, (UK, London , 1927).
73- Pittman, H., Cylinder seals and Scriabs in the Near East , (USA, Newyork, 1995).
74- Kroeper, K., Minshat Abu Omar (Germany , Berlin, 1996.
75- Gardiner, A. The Ancient Military Road Between Egypt and Palestine, in , JEA.6, (UK, London, 1920).
76- Shaheen, A.M., "Syro – Phalestine – Egyptian in the Early Bronse.11 period , in GM. 163 (Germany; Wiesbaden, 1988.
77- Rowe, A., A catalogue of Egyptian Scarab seals A Mulets in the Palestine Archaeological Museum (Egypt, Cairo, 1936).
78- Millard , A., R: The Cananites in , peoples of old Testament Times (ED) – by D.J.Wiseman, (Oxford , 1973).

الديانة المروية القديمة :
الإله أبيدماك (الأسد) رمزه وصوره في العقائد والشعائر الدينية المروية

د . جمال الدين بابكر الغالي•

ملخص :

نتيجة للكشوف الأثرية المتلاحقة والدراسات المتعمقة المتخصصة للآثار والنصوص المكتوبة إزداد الأهتمام في الآونة الأخيرة بشتى مظاهر الحضارة المروية . وتتزايد أهمية الدراسات الأثرية والتوثيقية في طبيعة العقائد الدينية في المجتمعات القديمة لأن الحضارات الإنسانية فيها نشأت تحت رايات معتقداتها ، وجاءت معظم آثارها الخالدة إفرازاً طبيعياً لتلك المعتقدات . وربما يتعدى تأثير هذه المعتقدات (العبادات والشعائر الخاصة) ، إلى التأثير على نظم الحكم والتقاليد العامة . ولم يختلف المجتمع المروي في ذلك عن غيره من المجتمعات .

تهدف هذه الدراسة للتعرف على عبادة الإله الأسد (أبيدماك) وأصولها المحلية ، ومعرفة الطقوس والشعائر الدينية الخاصة بالعبادة ، كما تعتبر الدراسة محاولة لإبراز صورة الإله أبيدماك وأشكاله المركبة ، ومعرفة طراز المعابد الخاصة بالإله الأسد ومدى اختلافها عن المعابد الأمونية. وتجيب عن بعض الأسئلة مثل لماذا أتخذ المرويين الأسد إلهاً؟ وهل بيئة المنطقة مناسبة لتواجد الأسد؟.

وتتناول الدراسة التأثيرات الخارجية على عبادة الإله الأسد . وقد اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي المقارن .

الأسد في السودان القديم :

الرمز لبعض الآلهة بشكل الأسد أو تشبيهها به لما يتميز به هذا الحيوان من قوة ، معروف لدى قدماء المصريين ولدى كثير من شعوب العالم القديم ، وفي السودان القديم . يلاحظ من الدراسات الأثرية أنه قبل ظهور الحضارة المروية بفترة طويلة ، دلت آثار كرمة على أن أهل هذه البلاد ممثلين في الكرميين الحقوا بالأسدنوعاً من القدسية أيضاً ، وكان الكرميون يصنعون تماثيل صغيرة للأسد عبارة عن تماثيل مصنوعة من البرونز ، والبعض الآخر في أشكال لأسود مطرزة على أغطية الرؤوس .[1] (Bonnet : 1990:84) .

كان " أبيدماك " من آلهة الخلق والحرب ويستدل على ذلك من الصفات التي ألحقتبه ومن تصويره مرات عديدة حاملاً لأداتي الحرب – القوس والسهم –

• استاذ مساعد . قسم الآثار - جامعة دنقلا

1. Bonnet .Ch . Kerma , Royaumme de Nubie. Geneva : Misson archeologique de I Universte de Geneve au Soudan . 1990.

وتجسيده في التماثيل وهو يقضم رؤوس الأشقياء . (أنظر لوحة رقم (١)) . وفي بعض المشاهد المصورة يظهر فيها وهو يقدم تاجه وصولجانه للملك الزائر للمعبد كما في موقعي النقعة والمصورات .

لوحة رقم (١) تمثال اسد وسجين – موقع البعصة – متحف السودان القومي بالرقم ٤٤١ .
يعتبر الإله الأسد (أبيدماك) من أهم الإلهة المروية المحلية التي عُبدت في الفترة المروية (٥٩١ – ٣٥٠ ق.م) ، ولقد ظهرت أهميته من خلال المعابد التي أنشئت له بمنطقة حضارة مروي ، بجانب الابتهالات والصلوات التي تؤدي للإله ، والتي تم جمعها من خلال الأناشيد والنقوش المكتوبة .

المصادر الكتابية :

لم تكن هنالك أي إشارة لعبادة الإله أبيدماك في كتابات المؤرخين الأوائل الذين ذكروا مروي أمثال هيردوتس ، استرابو ، بلليني وغيرهم ، وإنما أشاروا فقط إلى المباني الدينية والمدنية .

لقد إندهش الرحالة الأوائل عند وصولهم للنقعة في سنة ١٨٢٢م من وجود مبنى بحالة جيدة وبه نقوشات وتصاوير على جدرانه بمقاسات كبيرة ، حيث أدركوا على الفور أن التصاوير التي تزين بهوي المعبد مميزة عن الرسومات والتصاوير الموجودة على جدران المعابد المصرية ، وعلى النقيض من المعابد المصرية .

الدراسات الأثرية المنظمة :

بدأت الدراسات الأثرية والتوثيقية التي تناولت عبارة الإله الأسد في مملكة مروي والكشف عن معابده في القرن التاسع عشر ، وذلك عندما تم وصف المعابد التي حملت أسمه في كل من النقعة والمصورات الصفراء . وتعتبر هذه المواقع من أهم المراكز الدينية المهمة بمملكة كوش إبان فترة مروي القديمة .

الإله الأسد "أبيدماك" قد ظهر لأول مرة في أعمال العالم الإنجليزي جرفث والذي كان أول من قام بدراسات أثرية جادة ومنظمة بموقع حضارة مروي [٢](Hakiem :1988 : 46).

قام جارستانج بإجراء حفريات في العاصمة مروي ، رغم أنه لم ينشر كل النتائج عن أعماله ، إلا أنه نشر تقارير مبدئية مهمة عن أعمال الحفر (١٩١١-١٩١٤م) ومن (١٩١٤-١٩١٦م) . ولقد أصدر كتاب بالإشتراك مع جرفث تحت عنوان (مروي مدينة الأثيوبيون) .

كما تعد دراسات رايزنر مهمة في تاريخ حضارة مروي حيث تحدث عن إنتقال العاصمة وأوضح أنه ناتج عن اضمحلال التجارة أو لنضوب المعادن خاصة الذهب في الشمال ، بينما الجزء الجنوبي أزداد فيه ثراء السكان نتيجة للمحاصيل الزراعية وتربية ورعاية الماشية لتوفر الأمطار وأتساع الأراضي الزراعية بمنطقة حضارة مروي [٣] (Risiner :1923:7-10) .

أما جرفث فيعتبر من الباحثين في محيط الدراسات المروية ، وقام بعمل حفريات في غاية الأهمية بتكليف من جامعة إكسفورد البريطانية بالتعاون مع كيروان . وقدم نتائج مهمة في كل من الكوة ومروي القديمة ومواقع أخرى .

ونشير بصورة مختصرة الى كتابات وأعمال فروكوتير الذي تولى إدارة مصلحة الآثار السودانية في سنة ١٩٣٩م وقام بعدة حفريات وأبحاث في مناطق مختلفة منها حضارة مروي . كما نجد دراسات الفرند هنتزا الذي تولى رئاسة حفريات معهد الآثار في بلين الشرقية في الفترة من ١٩٥٧-١٩٧٠م وقام بحفريات في مناطق عديدة بالنوبة ومنطقة حضارة مروي أهمها حفرياته في المصورات الصفراء وتحدث عن معابد الأسد وعن العمارة في هذه المنطقة وتعتبر كتابات هنتزا مهمة والتي أكد من خلالها عبادة الأسد ومكانته الدينية . (Hintze :1963:19)[٤] . حيث كشفت دراساته التي قام بها عن وجود أعداد كبيرة للمعابد التي ترجع للإله الأسد .

من الباحثين الذين تعرفوا على الديانة المروية بيتر شيني في ستينيات القرن الماضي وأشار الى أنه ما لم تفك طلاسم الكتابة المروية تبقى مصادر دراسة الديانة المروية مقصورة على نقوش المعابد [٥](Shinne : 1953 :14) .

يمكن القول ، بأن الفترة التي قضاها جارستانج بعض الوقت في النقعة والمصورات الصفراء أسهمت بصورة كبيرة في المعرفة بعبادة الإله الأسد في مروي ومعابده

2. Hakiem.A.M. Meroitic Architecture A Background of An African Civlization. Khartoum.1988

3. Reisner . G.A. The Meroitic kingdom of Ethiopia : a chronological outline , Journal of Egyptian Archaeology . vol .9. 1923

4. Hintze .F. Musawwarat es Sufra .Preliminary Report on the Excavation of the Institut of Egyptology , Humboldt University, Berlin 1961 -1962 (third Season) , Kush vol 11. 1963

5.Shinne P.L.a, Two Statues at Nagaa, Kush ,vol.1. 1953

المتميزة في الحضارة المروية وذلك من خلال تمكنه من تحديد القيمة الصوتية للحروف المروية .[٦] (Garstang :1911 :70) .

أهم المواقع الأثرية لعبادة الإله الأسد :

تقع مروي على الضفة الشرقية للنيل (ولاية نهر النيل حالياً) وتوجد بها العديد من المواقع الأثرية التي تم تسجيلها ضمن التراث الثقافي العالمي ٢٠٠٥م ومن ضمن هذه المواقع التي عثر فيها على معابد للإله الأسد هي :

١. **البجراوية** : حيث تعرف مروي القديمة بالبجراوية وهي تضم مواقع الملكية والأهرامات (على بعد ٤ كيلومترات شمال كبوشية)[٧](شوقي الجمل : ١٩٦٩ :١٧٦) . وبها العديد من المعابد أهمها معبد الإله أبيدماك .

٢. **البعصة** : من المواقع المهمة التي تتبع للفترة المروية وهي من المدن التي تم تخطيطها بدقة ولم تتسع عشوائياً حسب تضاريس الأرض ، أبرز أثارها معبد وحفير كبير محاط بتماثيل أسود حجرية . (أنظر لوحة رقم (٢)) .

لوحة رقم (٢) تمثال أسد يحمل اسم الملك أمانيخبال – موقع البعصة – متحف السودان القومي بالرقم ٢٤٣٩٣

٣. **النقعة** : يعد من أكبر المواقع الإستيطانية المروية وذلك بسبب كثرة المباني التي كانت تضمها هذه المدينة ، عرفت باسم تويلكت ، ووجد هذا الأسم مكتوب على جدران معبد الأسد بالمصورات الصفراء (خط هيروغلوفي يرجع للعصر البطلمي) وآثار النقش للإله أبيدماك بأنه اله النقعة العظيم (Hintze: 1963: 181) .

6.Garstang .J . Meroe , the City of Ethiopians .Oxford.1911

[٧] شوقي الجمل : تاريخ سودان وادي النيل حضارته وعلاقته بمصر . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة . ١٩٦٩م .

تعتبر النقعة مدينة ملكية في السودان القديم . وتضم المنطقة آثار للمعابد والقصور التي بنيت من الحجر النوبي الرملي وبعض من الطوب الأحمر واللبن . بجانب المنازل العامة . كما نشير الى أن موقع النقعة من المراكز المهمة لعبادة الإله أبيدماك.

٤. **المصورات الصفراء** : من المراكز المهمة في الحضارة المروية التي صبغت بالصفة الدينية ، بها عدد كبير من المعابد . في أقصى الشرق يقع موقع الإله الأسد الذي ناه ارخماني، به نقوش من الخارج والداخل ومجموعة من الأعمدة .

٥. **ود بانقا** : على مسافة غير بعيدة من مروي يوجد موقع ود بانقا والذي يحتوي على أطلال معبدين ، وأظهرت التنقيبات الأخيرة مبنى ضخماً يمثل قصر الملكة أماني شاخيتو وآخر في شكل خلية النحل . ويعتبر الموقع مقر سكن الكنكات كما أنه يمثل ميناءاً نهرياً.

وبصورة عامة نشير الى أن هنالك مناطق عديدة داخل حضارة مروي ، مم يؤكد أن حدود منطقة مروي الجغرافية لم تعرف على وجه التحديد (أنظر الخريطة رقم (١)).

مواقع عبادة الإله الأسد بمنطقة مروي القديمة – المصدر :[٨] (عبد الرحمن على وجولي أندرسون ٢٠١٣م :٨)

[٨] عبد الرحمن على وجولي أندرسون : أشراقات مضيئة من متحف السودان القومي . ترجمة الحسن احمد محمد الحسن . متحف السودان القومي .الخرطوم . ٢٠١٣م.

وربما إمتدت حدودها الجغرافية جنوباً حتى جبل موية ومناطق النيل الأزرق . بما يؤكد أن مروي تعتبر إمبراطورية قديمة .

عبادة الأسد في مملكة مروي :

إن عبادة الإله أبيدماك كانت منتشرة في جميع أنحاء مملكة مروي ، ولقد إتخذها المرويون عبادة محلية لها طقوسها وشعائرها الخاصة ، وشيدت كثير من المعابد لعبادة الإله أبيدماك حسب الأشكال التي توضح الإله أبيدماك وهي أشكال الأسود [٨] [٩] (Macadam:1950:24) .

إن عبادة الإله أبيدماك وتشبيهه بالأسد كانت عبارة عن بقايا تلك العادات والقيم والعقائد المميزة للفترات التي سبقت حضارة مروي . حيث يرتبط مفهوم الأسد كملك مطلق للحيوانات ، والملك هو السيد الذي لا منازع له على عامة الشعب . وما زالت مثل هذه المفاهيم الدينية تسيطر وتحافظ على تقاليدها واستمرارها لدى بعض القبائل في القارة الإفريقية [١٠] (أسامة عبد الرحمن النور : ١٩٧٤ : ٦١) .

كان الإله أبيدماكإلهاً مهماً بالنسبة للمرويين فقد رسم برأس أسد وكان للأسد دوراً خاصاً من الشعائر والمعابد في كل من المصورات الصفراء والنقعة .

نجد أن ظهور الإله أبيدماك كإله رسمي لمملكة مروي يرجع تاريخه لعصر النهضة في الحضارة السودانية القديمة ، أي عندما أصبحت مملكة مروي من أهم مراكز القوة في العالم القديم (أسامة عبد الرحمن النور : ١٩٧٤ : ٦٣) .

إحتل الإله الأسد أبيدماك مكانة دينية خاصة حيث كشفت الدراسات عن وجود عادات ومعتقدات صورت ونقشت على عدد كثير من المعابد التي شيدت باسمه في كل من المدينة الملكية والبعصة والنقعة والمصورات الصفراء ، وتعتبر معابد المصورات الصفراء والنقعة من أكبر المعابد ويعتبران المركز الديني لعبادة الأسد (Hintze:1963:169). وهي ما تزال محافظة على مظهرها العام وتفاصيلها ونقوشها محفوظة بعناية .

لتوضيح حقيقة عبادة الإله الأسد هنالك نقش على جدران معبد الأسد بالمصورات الصفراء ، وهو عبارة عن تشيد وثق له بالهيروغلوفية المصرية ، وتعتبر هذه الأنشودة المصدر الوحيد حتى الآن الذي يبلور أبعاد عبادة الإله الأسد بمملكة مروي . والنشيد في مجمله بمثابة إنعكاس للأفكار والشعائر الدينية للسكان المحليين .

وكان كما أوضح هنتزا أن النشيد بمغزاه وجوهره مروي الأصل . (Hintze:1963:170). وليس هنالك دلائل تشير الى أي تأثيرات خارجية ، وينص النشيد على:

قيلت الكلمات - التحية لك أبيدماك

9.Macadam : M.F. Four Meroitic Inscriptions , Journal of Egyptian Archaeology, vol. 36.1950

١٠ أسامة عبد الرحمن النور :عبادة الإله الأسد (أبيدماك)في السودان القديم. في مجلة الثقافة العربية والأفريقية ، العدد رقم (٥) الخرطوم ص٥٥- ٧٦. ١٩٧٤م

سيد تويلكت .... الإله المعظم
سيد ابيرت .... الإله المبجل
الأول في الأرض ... أرض السهام
هزبر الجنوب ذو الكف العنيد - الإله المعظم
القادم لكل من يدعوه اليه
حامل السر الذي لا تعرف له هوية - ولا تراه أي الرجال والنساء
لا أرض تحده ولا سماء .
وأهب الطعام لكل البشر
وفي هذا اسمه - المنتصر المعافى
نافثاً لهيب أنفاسك على اعدائك بعون ...
قاتلاً أعدائك بعون ...
وفي هذا اسمه - القوة الجبارة
مدمر كل متآمر ضدك...
ولهباً الملك – الذي يطلبه...
يا سيد اليقظة - يا عظيم بحميتك
في أرض كينست
المنتصر القوي بعون ... الآتي اليك
يا سيد ..... (اسامة عبد الرحمن النور : ١٩٧٤: ٦٣) .

بالرغم من الطابع العام لهذا النشيد هو تمجيد الإله الأسد أبيدماك إلا أنه كما ذكر اسامة عبد الرحمن يتوجب محاولة دراسة التفاصيل التي جاءت فيه وجوهرها . فمن الخصائص حقيقة ابعاد العبادة كإحدى مميزات الإله أبيدماك ، أنه كان يعد إلهاً كونياً خالقاً وليس كإله تابع وتظهر هذه الحقيقة في المقطع الذي يوصف فيه الإله كواهب للطعام لكل البشر - بالإضافة لأنه حامي السلطة والملكية مثله كمثل الإله حورص في الديانة المصرية القديمة كإله حامي أيضاً للسلطة والملكية (اسامة عبد الرحمن النور:١٩٧٤ : ٦٣) . وكان يصور حورص " حر إم آخت " Harmachis على هيئة صقر أو أسد .

الصلوات التي تؤدى للأله أبيدماك :

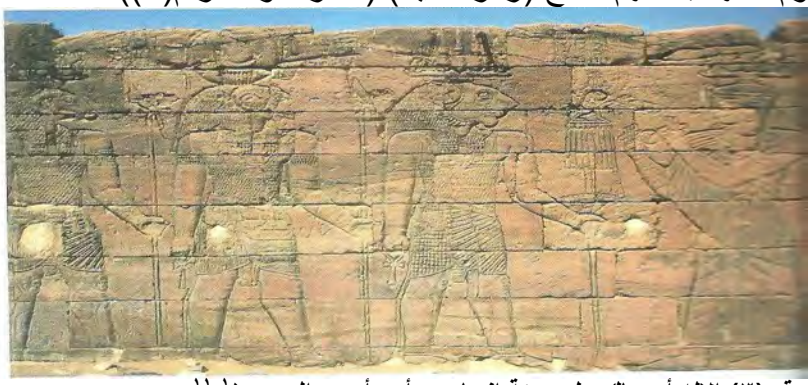
إحتل أبيدماك أعلى مرتبة دينية في الحضارة المروية ، وذلك من خلال المعابد الكثيرة التي شيدت له ، ولقد تم رسم شكل الإله (الأسد) في نقوش على جدران كل المعابد ولقد ظهر على هيئات مختلفة برأس أسد حيث يلاحظ العديد من الإبتهالات والصلوات التي تؤدى للاله أبيدماك وهي ظاهرة من خلال الأناشيد والنقوش المكتوبة . أنه إله الخير والنماء إله القوة ، مدمر الأعداء ، وأهب الطعام ... الخ ويلاحظ تردد عبارة "أبيدماك" مع هذه لألفاظ (Shinnie : 1953:14-15) .

أشكال ورمز الإله الأسد :

ظهرت بعض الأشكال التي كانت تزين بها جدران المعابد ولم يكن معروفاً لدى الرحالة والمؤرخين الى أن تم العثور على قطعتين من الحجر بأرتفاع سبعة بوصات في حفريات جارستانج نقشت على القطعة الأولى صورة الإله أبيدماك وعلى القطعة الثانية صورة الملك المروي تانيد امني وكان شكل الإله أبيدماك يظهر كأسد (Garstang: 1911:33) . وتظهر أشكاله ورمزه على هيئات مختلفة على النحو التالي :

الإله الأسد على هيئة إنسان :

على الجدار الجنوبي بمعبد النقعة ، نشاهد أن الأسرة المالكة تقف أمام خمسة من الآلهة المذكرة ، وهم: أبيدماك وله رأس أسد ، حورص وله رأس صقر ، أمون وله رأس كبش ، أخيدس وله رأس إنسان وآمون بنوبس وله أيضاً رأس كبش (صلاح عمر الصادق : ٢٠٠٢م: ٨١) . هذا المشهد قد ظهر فيه الإله أبيدماك على هيئة إنسان برأس أسد ، وتقوم الآلهة بمنحهم العنخ (رمز الحياة) (أنظر اللوحة رقم(٣)) .



لوحة رقم (٣) الإله أبيدماك على هيئة إنسان ورأس أسد . المصدر:[١٠] [١١](Wildung.D: 2004:174)

الإله في شكل إنسان بثلاثة رؤوس :

في الجدار الخارجي لمعبد النقعة يوجد منظر للإله أبيدماك بثلاثة رؤوس وأربع أزرع بشرية وفي شماله الملك نتكماني في مواجهة إحدى الرؤوس الثلاثة وعلى يمينه الملكة أماني تيري في مواجهة أحد الرؤوس بينما الرأس الثالث في إتجاه الغرب [١٢] [١١](Cailliaud : 1827: 186) .

في الحائط الغربي لمعبد النقعة نجد الفنان المروي قد أبدع شكلاً تعبيرياً أخر للإله أبيدماك تميز هذا الشكل بتصوير الإله أبيدماك بثلاثة رؤوس للأسد وأربع أيادي آدمية وهيئة إنسان (أسامة عبد الرحمن : ١٩٧٤ : ٦٣) .

11.Wildung.D. Kushite Religion : Aspectsof the Berlin Excavations at Naga , In (ed) Welsby . D and Anderson.R : Sudan Ancient Treasures . The British Museum . PP.174-185. The British Museum press .2004

12 Cailliaud . F. Voyage a Meroe , vol 1-4 et 2 atlases . Paris 1827 .

ومن الملاحظ أن فكرة شكل التعبير الفني برؤوس متعددة وخاصة بثلاثة رؤوس قد ظهر في منطقة وادي النيل في وقت سابق لنشوء العلاقات الفعلية بين الهند ووادي النيل ويلاحظ ظهور الإله شيفا الهندي بثلاثة رؤوس وأربعة أيادي ، ويحاول آركل أن يدعم فكرة الأنتقال الحضاري من الهند في هذا الشكل الذي ظهر به الإله أبيدماك بثلاثة رؤوس وأربعة أزرع[١٢١٣] (Arkell:1951 :34) .

ويرى أسامة عبد الرحمن في تصوير أبيدماك بالنقعة أيضاً بالجدار الغربي على هيئة إنسان وثلاثة رؤوس وأربعة أزرع ، يلاحظ أن هذا التصوير ما هو إلا انعكاس لعوامل خارجية ومنها الأثر الهندي أو التأثير المصري الذي وصل مصر عن طريق الهند ومنه إلى السودان (أسامة عبد الرحمن : ١٩٧٤ : ٦٣-٦٤) . وصور الإله أبيدماك بهذا الشكل يعد تعبيراً فنياً أرتبط بالفنان المروي (أنظر اللوحة رقم (٤)).

لوحة رقم (٤) معبد الأسد بالنقعة – الإله أبيدماك بثلاثة رؤوس يتقبل الموكب الملكي
المصدر[١٣١٤] (صلاح عمر الصادق : ٢٠٠٢ : ٨٣)

الإله الأسد في هيئة ثعبان :

في معبد النقعة إبتدع الفنان المروي شكل غريباًورائعاً في نفس الوقت للتعبير الفني للإله الأسد أبيدماك على هيئة ثعبان ضخم يقف في وضع عمودي على زهرة لوتس وينتهي في القمة برأس أسد ويلبس تاج وله يدان بشريتان (أسامة عبد الرحمن : ١٩٧٤ : ٧٤) .ويظهر هذا الشكل أيضاً في الجوانب الخارجية لبوابة معبد النقعة وفي حائط بهوي المعبد الضيقين حيث يبرزان مظهراً فريداً خيالياً للإله أبيدماك حيث أنه يبرز رأس أسد ينبعث من جسم ملتوي لثعبان ضخم له كتفين ويدين لإنسان ، إذ يخرج جسم الثعبان الضخم من زهرة اللوتس ، هذا المشهد من سمات الفن الإغريقي (أنظر اللوحة رقم (٥))

هذا ويعتبر معبدي الأسد بكل من النقعة والمصورات الصفراء من أكثر المعابد حفظاً وتنتمي الى فترة مروي الكلاسيكية .

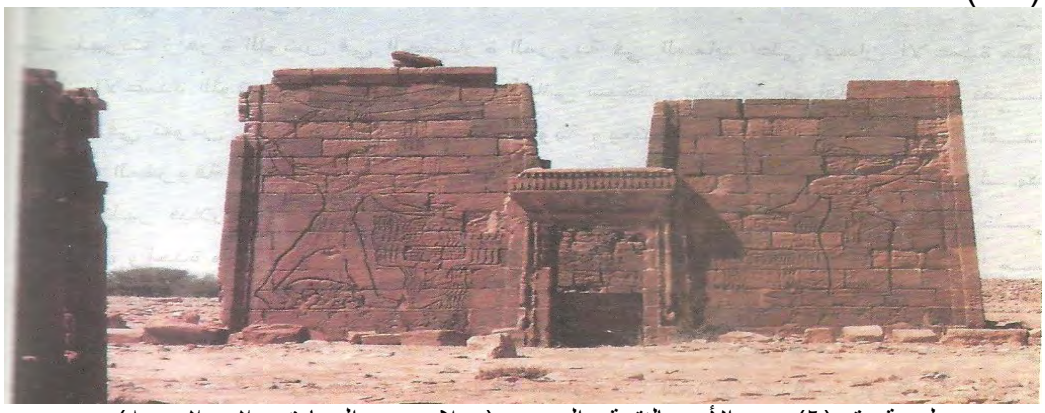
13. Arkell .A.J. Meroe and India , Aspect and Archaeology London.19511

١٤. صلاح عمر الصادق : المرشد لآثار مملكة مروي . الطبعة الأولى . شركة المتوكل للطباعة والنشر . الخرطوم . ٢٠٠٢م .

لوحة رقم (٥) معبد الأسد بالنقعة – الجانب الجنوبي للباليون مشهد لأبيدماك ينبثق من زهرة اللوتس
المصدر (صلاح عمر الصادق : ٢٠٠٢ : ٨٢)

معابد الأسد المروية :

تتميز الحضارة المروية بمعابد وحيدة الغرفة تحتوي على مزار للإله الأسد (أبيدماك) والمعبد له أربعة الى ستة أعمدة من الصخر النوبي الرملي ومسقوف بالخشب . وتتراوح المعابد من معبد صغير بغرفة واحدة ومدخل عالي الى معبد كبير به صفين من الأعمدة التي تحيط بالمعبد ويزين جدران المعابد نقوشات مزخرفة . أنظر اللوحة رقم (٦-٧)



لوحة رقم (٦) معبد الأسد بالنقعة . المصدر (صلاح عمر الصادق : ٢٠٠٢ : ٨٠)

لوحة رقم (٧) بوابة الرئيسية لمعبد الأسد بالمصورات الصفراء . أرشيف

التأثيرات الخارجية لعبادة الإله الأسد :

إن من المشاهد المثيرة والتي تدل على التمازج الثقافي بين حضارتي مروي والرومان هي تلك المشاهد المنقوشة على الجدران الداخلية لمعبد الأسد بالنقعة والتي تظهر فيها بعض الآلهة قد مثلت على مشهد أمامي مواجهاً للزائر ولها شعر مموج وذقن طويلة ومن الواضح أنها تماثل الآلهة الرومانية ، لقد إستنبط الرحالة رتشارد لبسيوس إن هذا المشهد يمثل يسوع المسيح ، ولكنه أخطأ في تقديره حيث أن هذا المعبد بناه الملك نتكماني في بداية القرن الأول وذلك قبل ظهور المشاهد الشبيهة للسيد المسيح[١٥] [١٤] (ديترش فيلدونق وكارلا كروبر : ٢٠٠٦ : ١٠) .

أما أسامة عبد الرحمن فيرى أن التعبير الفني في الآلهة الكونية بعدة رؤوس قد ظهر في الفن المصري القديم منذ بداية العصر الأسري حيث ظهر الإله أكر بأربعة رؤوس للأسد ربما أقتضت الضرورة بأن يصور الإله أبيدماك بثلاثة رؤوس ، وهذا التصوير ظهر في مصر وتأثر به الآلهة المروية (أسامة عبد الرحمن : ١٩٧٤ : ٦٧)

بالنظر لتاريخ الديانة المصرية القديمة نجد أن شكل التعبير الفني برؤوس متعددة أصبح أكثر شيوعاً إبتداءً من العصر الإغريقي الروماني . ويظهر الأسد في كثير من الأحيان رمزاً للحراسة ، وربما يلاحظ التأثير في الكلمة المصرية القديمة (رو) بمعنى أسد وفي المروية (روي) والمعنى واحد .

ثمة تأثير آخر أشار إليه آركل من خلال رسم الإله أبيدماك على هيئة ثلاثة رؤوس ، ويعتقد آركل أن هذا الشكل ما هو إلا إنعكاس للأثر الهندي على الحضارة المروية . (Arkell : 1951: 20) . أما شيني فيعتقد أن هنالك أثر هندي وأضح في

١٥. ديترش فيلدونق وكارلا كروبر : النقعة مدينة ملكية في السودان القديم . كتلوج بمناسبة إعادة إفتتاح معبد أمون بالنقعة . ترجمة عبد الرحمن علي . شركة الاتصال والثقافة الألمانية . ديسمبر ٢٠٠٦م .

الحضارة المروية من خلال الرسم الذي يصور الإله أبيدماك على هيئة ثعبان (Shinnie : 1953 : 14-15) .

الخاتمة :

وختاماً يمكن القول ، بأن النقوش الموجودة على جدران المعابد المروية تعكس التمازج المعماري بين الفن المروي والفرعوني ، النمط الأفريقي وبعض العناصر الهلنسيتة ، ويمثل هذا التمازج إحدى السمات الأساسية للحضارة المروية ، ويعبر عن علاقات مروي مع دول حوض البحر الأبيض المتوسط في الشمال والقارة الأفريقية في الجنوب .

على الرغم من كل التأثيرات التي أشار إليها علماء الآثار يمكن القول بأن البيئة لعبت دوراً مهماً وبارزاً في إتخاذ المرويين الأسد إلهاً وذلك لقوته ، وساهمت البيئة في تواجد وتكاثر الأسود في الجبال والسهول التي تتميز فيها الحشائش وتكثر فيها الغزلان ، مما أدى إلى إحتكاك المرويين بالأسود ومعرفتهم بها وملاحظتهم لصفاتها وقوتها الجسمانية . ويمكن القول بأن عبادة الإله الأسد محلية ، وظهرت في مراحل مختلفة للحضارة السودانية إبتداءً من كوش الأولى (كرمة) . والإله أبيدماك هو إله ذو أصل مروي خالص .

Abstract

The cult of the Lion deity (Abadamak) in the ancient Sudanese civilization dated to the flourishing times Meroitic Kingdom , when the kingdom became one of the most important centeres of power in the ancient world .

The lion deity (Abadamak) had a special religious state , that according to what have been discovered by the archaeological studies , there were several traditions and beliefs have been depicted on many of the temples which was dedicated to hem in the royal city , Baasa , Al-Nagaa , Musswarat El-Suffra

This study aims to understand the cult of the Lion deity (Abadamak) and its local origins , and know the religios practices which were linked to this deity . Also to understand the style of the temples belongs to the lion deity and how deferent it was from the Amon temples style , and discussing the external influences on this cult . The study adapted comparative analytical approach .

ثبت المصادر والمراجع العربية

١. أسامة عبد الرحمن النور :عبادة الإله الأسد (أبيدماك)في السودان القديم. في مجلة الثقافة العربية والأفريقية ، العدد رقم (٥) الخرطوم ص٥٥- ٧٦. ١٩٧٤م
٢. ديترش فيلدونق وكارلا كروبر : النقعة مدينة ملكية في السودان القديم . كتلوج بمناسبة إعادة إفتتاح معبد أمون بالنقعة . ترجمة عبد الرحمن علي . شركة الاتصال والثقافة الألمانية . ديسمبر ٢٠٠٦م .
٣.عبد الرحمن على وجولي أندرسون : أشراقات مضيئة من متحف السودان القومي . ترجمة الحسن احمد محمد الحسن . متحف السودان القومي . الخرطوم . ٢٠١٣م.
٤. صلاح عمر الصادق : المرشد لآثار مملكة مروي . الطبعة الأولى . شركة المتوكل للطباعة والنشر . الخرطوم . ٢٠٠٢م .
٥. شوقي الجمل : تاريخ سودان وادي النيل حضارته وعلاقته بمصر . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة . ١٩٦٩م .

Bibliography

Arkell .A.J. Meroe and India , Aspect and Archaeology London.1951
Bonnet .Ch . Kerma , Royaumme de Nubie. Geneva : Misson archeologique de I Universte de Geneve au Soudan . 1990
Cailliaud . F. Voyage a Meroe , vol 1-4 et 2 atlases . Paris 1827
Garstang .J . Meroe , the City of Ethiopians .Oxford.1911
Hakiem.A.M. Meroitic Architecture A Background of An African Civlization.Khartoum.1988
Hintze .F. Musawwarat es Sufra .Preliminary Report on the Excavation of the Institut of Egyptology , Humboldt University, Berlin 1961 -1962 (third Season) , Kush vol 11. 1963
Macadam : M.F. Four Meroitic Inscriptions , Journal of Egyptian Archaeology, vol. 36.1950
Reisner . G.A. The Meroitic kingdom of Ethiopia : a chronological outline , Journal of Egyptian Archaeology . vol .9. 1923
.Shinne P.L.a, Two Statues at Nagaa, Kush ,vol.1. 1953
Wildung.D. Kushite Religion : Aspectsof the Berlin Excavations at Naga , In (ed) Welsby . D and Anderson.R : Sudan Ancient Treasures . The British Museum . PP.174-185. TheBritish Museum press .2004

الرسومات الصخرية بالطاسلي الشمالية الغربية

د. أوبراهم جوهر•

نبذة تاريخية عن الفن ببلاد المغرب:

تؤكد المعطيات الحالية لشمال إفريقيا والصحراء انَ الإنسان لم يعرف الفن خلال العصر الحجري القديم الاسفل ولا الأوسط خاصة عند العاتريين الذين يمكن أن يكون قد عرفوا الفن لكنه تلاش واختفى مع الوقت أو أن الدراسات في هذا المجال ناقصة رغم وجود مواقع عاترية قريبة من المحطات الفنية . لحد الأن فإن أولى التظاهرات الفنية تعود إلى العصر الحجري القديم المتأخر على شكل أشكال منحوتة وتماثيل من الحجارة أو مشكلة من الطين المشوي تحمل عادة اشكال حيوانية او بشرية مثل تلك التي عثر عليها بموقعي تمرحات وأفلو بورمل ببجاية (HACHI S. 2003 P.161.) . كما عرفت خلال الوجه الثقافي القفصي تقنية النقش على قشور بيض النعام لأشكال هندسية متنوعة وأشكال حيوانية وجدت بعدة مواقع كموقع مجاز ٢ بسطيف وواد مية بالقرب من ورقلة والمكتة بتونس. (الشكل: ٥٠و٣).

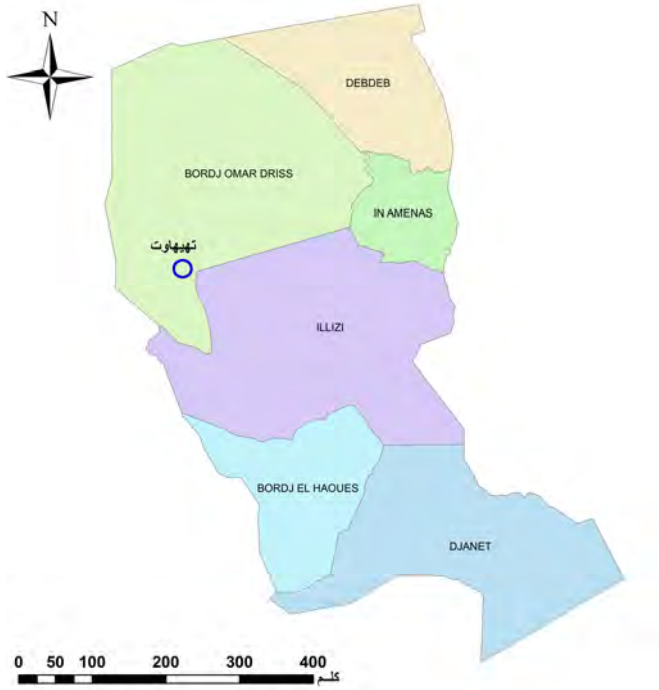
أما الفن الصخري فقد ظهر وانتشر خلال العصر الحجري الحديث و فجر التاريخ أين عرف انتشارا واسعا بمناطق عديدة من شمال إفريقيا والصحراء بداية بالأطلس الصحراوي الذي يمتد من المناطق الشرقية للجزائر حتى الحدود المغربية والأطلس الكبير بالمغرب الأقصى و بالصحراء الوسطى الطاسلي أزجر و الاهقار والجادو و ادرار دي إفوغاس والأكاكوس والفزان بليبيا والتبستي والإندي بالتشاد .

صوّر الإنسان من خلال الرسومات والنقوش أنواعا حيوانية مختلفة مستأنسة أو برية بعضها انقرضت كالبقر العتيق مثلا مع تمثيل عدة مشاهد من الحياة اليومية والاجتماعية لمجموعات بشرية استقرت بهذه المناطق خلال هذه الفترات كالصيد والرعي والتخيم واللباس والاسلحة و تصفيفات الشعر ..إلخ.

التعريف بالمنطقة :

تقع منطقة تهيهاوت شمال غرب الطاسلي أزجر على بعد ٢٥٠ كلم من بلدية برج عمر ادريس إحدى بلديات ولاية إليزي ، تحدها غربا منطقة أمقيد وعين دكاك شرقا و ربولان شمالا وواد تغمار جنوبا .وهي منطقة تجمع بين السهول والعرق والسلاسل الجبلية المتفرقة تقطعها آسرة وروافد أودية كواد اسكاون وتهيهاوت وواد تبرقت وواد تنيفي تتواجد على ضفافها مجموعة من الملاجئ الصخرية بعضها يحمل رسومات صخرية (الشكل رقم: ٠١)

•أستاذة بمعهد الأثار



شكل رقم ١: موقع منطقة تهيهاوت بولاية إليزي الطاسلي أزجر

وصف الملاجئ الصخرية :

جل الملاجئ الحاملة للرسومات الصخرية تقع على جروف من الحجر الرملي وهي تسعة ملاجئ صخرية تم جردها أثناء المسح الأثري للمنطقة في إطار برنامج ضم هذه الأخيرة إلى الحظيرة الوطنية للطاسلي. كما لاحظنا وجود معالم جنائزية متنوعة تنتشر بالمنطقة خاصة التلال الحجرية ذات الفوهة او على شكل تقب مفتاح وقطع من الفخار والعظام وبقايا حجرية وأدوات الرحي .

١ - ملجأ اسكاون١: يقع على بعد عشرات الكلومترات من قرية تهيهاوت على يسار واد اسكاون على جرف من الحجر الرملي اتجاهه شمال - جنوب والشرق يبلغ طوله حوالي ٢٨.٢٥ م وارتفاعه ٢.٠٩ م

٢- ملجا اسكاون ٢: يقع على نفس الجرف الرملي أي الضفة اليسرى لواد اسكاون اتجاهه شمال-جنوب وفتحته نحوى الشرق.

٣- امي نسكاون : يقع على نفس الواد على بعد بعض الكيلومترات من الملجئ الثاني وهو مفتوح شرق-غرب يحتوي على رموز كتابية (تيفيناغ؟).

٤- إمراجن وان أوفلا : يقع على نفس الواد يحوي الملجأ على رموز كتابية باللون الاسود والاحمر .

٥- ملجا تونهيك : يقع على الضفة اليمنى لواد تبرقت عبارة عن صخرة كبيرة انفصلت عن سلسلة جرف رملي يقع مابين خطي ٢٧،°٢٦ شمالا و ٣٣،°٠٠٦شرقا ، يبلغ طوله ٧.٥٠ م وارتفاعه ٢.١٠ م يحوي جدار الملجئ على مجموعة من المشاهد مثلت فيها أشخاص وقطعان من البقر.

٦ - ملجا تكدوين: يتواجد على جرف رملي من واد إن إميهي ويقع ما بين خطي ١٤،°٢٦ شمالا و١٦،°٠٠٦ شرقا وهو مفتوح شمال-جنوب يبلغ طوله ٨.٧٠ م وارتفاعه ٢.٧٠ م أنجزت على واجهته المتعرجة عدة مواضيع واشكال رغم ان هذه الاخيرة ليست مسطحة وملساء لكن الفنان عرف كيف يستغل المساحات الصغيرة لإنجاز مختلف المشاهد .

٧ -ملجأ تين جديظ : عبارة عن جرف من الحجري الرملي يحتوي على ملجأين يقعان ما بين خطي ١٣،°٢٦ شمالا و٢٠،°٠٠٦ شرقا و يرتفعان بـ ٧٢٩ م على مستوى سطح البحر بالقرب منه نجد مجرى مائي القلطة وهذا من الجهة اليمنى أما من الجهة اليسر نجد معلم جنائزي ذو فوهة جانبية.

٨- ملجا تين تنيفي : يوجد على الضفة اليسرى لواد تنفي على بعد بعض الكيلومترات من قرية تهيهاوت فتحته شمال – غرب ويبلغ طوله ١١ م وعمقه ٣.٥٠ م وارتفاعه ٢.٦٠ م.

أما جغرافيا فيقع ما بين خطي طول ٢٦°، ٣١ شمالا وخط عرض ٠٠.°٠٠٦ شرقا يحتوي الملجأ على تطابق مرحلتين تعود إلى فترة البقريات مع تمثيل للأحصنة والعربة التي تعود إلى المرحلة الحصانية

المواضيع الممثلة:

تعددت المواضيع والمشاهد المرسومة في هذه الملاجئ الصخرية فنجد الأشكال البشرية التي تحتل الصدارة ثم الأشكال الحيوانية والأشكال الاخرى كالرموز الكتابية والأشكال الغير معرفة و الأسلحة والمسكن والعربة التي رسمت تقريبا كلها باللون الاحمر الذي يعتبر كلون رمزي عند هذه المجموعات البشرية (Leroi Gourhan, A. 1992)

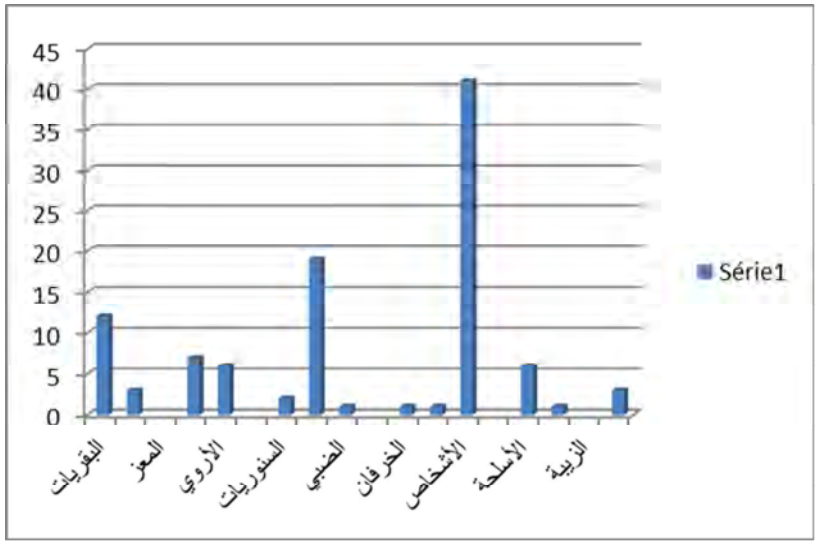
الأشكال البشرية : تحتل الأشخاص المرسومة الصدارة بـ ١٦٦ شكلا موزعة على مختلف الملاجئ بنسب متفاوتة (الجدول:١) وقد أنجزت هذه الرسوم بتقيات مختلفة خاصة بتقنية التلوين المتجانس وبالمغرة الداكنة والحمراء وباللون الأبيض واللون الأصفر الغامق في بعض الأحيان. مثلت الأشخاص اجسامها على شكل مثلثين متقابلين أو متطاولة ورأس على شكل عصا أو خطم الكلب يرتدون سترات قصيرة على شكل جرس تصل إلى نصف الفخذ أو نصف طويلة بعضها تحمل أنواع من الأسلحة كالرمح والعصا والذرع وبعض الأقواس والسهام (الصورة: ٧و٨).

الأشكال الحيوانية : تأتي الأشكال الحيوانية في المرتبة الثانية أين مثل الفنان حيوانات مستأنسة كالبقر التي تحتل الصدارة بـ ٩٩ رسما (جدول رقم ١) بقرون متنوعة متجهة نحوى الأعلى أو على شكل لير أو كنارة وبقريات بدون قرون التي نجدها في كل الملاجئ ماعدا ملجأ إمي نسكاون وإمرجان وان أوفلا (صورة.٥) بالإضافة إلى انواع أخرى كالكلاب والاحصنة والمعز والغنم مع حيوانات برية كالغزلان والظبي و الاروية لكن بنسب قليلة . استعمل الفنان عدة تقنيات في انجازها خاصة التلوين المتجانس لكل مساحات الجسم مع ترك مساحة محفوظة دون تلوين كما مزج الألوان المغرة باللون الأبيض على مستوى القرون، الأذنين البطن والأطراف.(صورة : 3،٤)

الأشكال الأخرى: تمثلت في مجموعة من الأشكال المتنوعة التي مثلها الفنان على مختلف الجدران خاصة الرموز الكتابية التي سجلت بثلاثة ملاجئ بإمي نسكاون وإمرجان وان أوفلا و بملجأ تين جديظ (صورة :٦) بالإضافة إلى ثلاثة أشكال للخيم (صورة :٢) و شكلين لعربات واحدة منها مجرورة بحصانين من نمط الركض الطائر(صورة:٥).

مختلف المواضيع	عدد الأشكال	النسبة
الحـيونات	١٨٥	٤٤.٢٥
الأشخـاص	١٦٦	٣٩.٧١
أشكال أخرى	٣٩	٩.٣٣
أشكال غير معرفـة	١٨	٤.٣٠
الكتابـة	١٠	٢.٣٢
المجموع	٤١٨	١٠٠

جدول: ٠١ - مختلف المواضيع الممثلة بالمنطقة المدروسة



شكل: ٠٢ - منحنى بياني لأهم المواضيع الممثلة

الأساليب والكرنولوجية :

أغلبية الرسومات التي وجدت بهذه المنطقة تنتمي إلى أسلوب **مرحلة الأحصنة** أو المرحلة الليبية - البربرية التي ظهر وانتشر فيها العربة والحصان والرموز الكتابية . أين تصور الأشخاص عادة بمثلثين متقابلين و بسترات قصيرة بالنسبة للرجال ،أما النساء فبفساتين طويلة مع رأس على شكل عصا أو يشبه خطم الكلب (Aumassip,G.et Tauveron,M. 1993) يحملون عادة سلاح الرمح والذرع أو عصا في مشاهد من الحياة اليومية والصيد ومطاردة الحيوانات خاصة الأروى والغزلان كما تمثل معها حيوانات أخرى كالظباء و الماعز و الكلبيات . يعتمد في الرسم تقنية المساحة اللونية الموحدة باللون الأحمر والأبيض ونادرا ما نجد تمثيل تفاصيل الجسم (Camps,G.1974).

تمثيل للعربة مجرورة بالأحصنة على نمط الركض الطائر(Lhote ,H.,1973) كتلك الموجودة باسكاون أو الغير المجرورة كعربة تين تنفي بالإضافة إلى الحصان المركوب و الرموز الكتابية .(Hachid, M.1998 2001)

أما أسلوب **المرحلة البقارية او الرعوية** (Mori,F.1970) فقد مثل فقط بملجأ تين تنيفي و تين جديظ ٢ وفيها صورت أشكال بشرية صغيرة الحجم قدرت ما بين ٣٠ إلى ٢٠ سم بأسلوب طبيعي تحمل بعضها تفاصيل الجسم تشبه نمط إهران تهيلاهي المعروف بالطاسلي أزجر التي تحمل ملامح وجه متوسطية او ذات الوجه الأبيض .(Smith,A.,2003) مع تصفيفات الشعر تحمل اسلحة متنوعة خاصة القوس وسلاح الرمي او المعقوفة (Muzzolini A. 1988 ,1989 ,1995) في وضعيات مختلف وفي مشاهد يومية كرعي البقر والمعز والغنم والصيد او

العراك . أنجزت بتقنية الخط الرقيق والتقنية اللونية الموحدة مع استعمال التنقيط في بعض الاحيان بألوان تتراوح ما بين الأحمر الغامق او الفاتح واللون الأصفر والأبيض بجانب قطعان البقر بكثرة و حيوانات أخرى لكن بنسبة أقل .(Sébe,A.,1991)(Lhote, H.1970,1973).

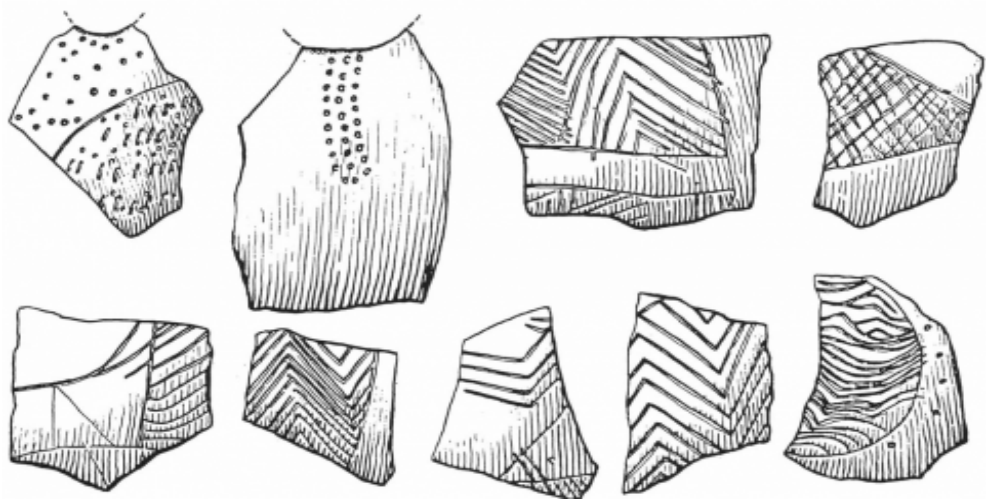
مميزات و خصائص المواضيع الممثلة بهذه المنطقة :

تميزت المواضيع المختلفة الممثلة بهذه الملاجئ بمجموعة من الخصائص لا خصناها كالتالي

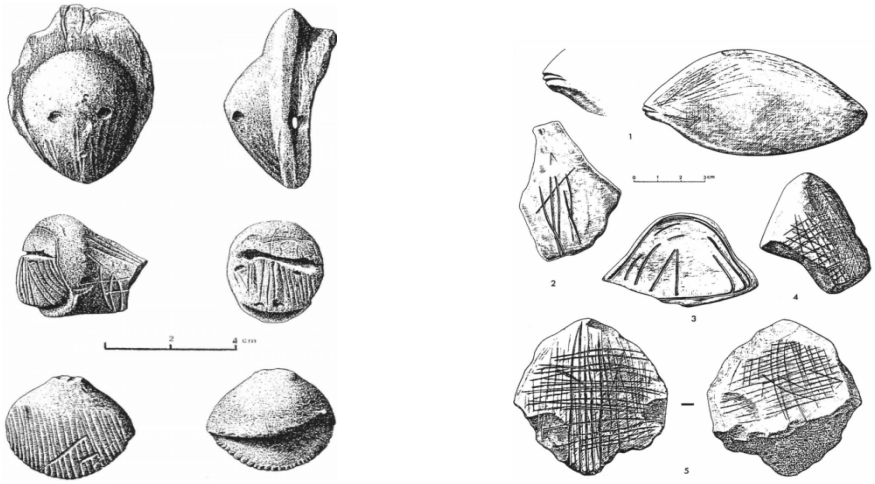
- اهتمام الفنان بالجانب البشري وتمثيله في وضعيات مختلفة و في مشاهد متنوعة
- تمثيل نسبة كبيرة من البقريات دليل على مكانتها عند هذه المجموعات البشرية.
-غياب الحيوانات الكبيرة التي تعيش في المناخ الرطب كالفيلة و الكركدن وفرس النهر والتماسيح وغيرها من الحيوانات والتي تتطلب نسبة عالية من الكلاء والمياه يدل على اختفائها او هجرتها نحو الجنوب مع انتشار الجفاف.
- استقرار الإنسان على ضفاف الوديان ومجاري المياه كالقلطات وهي اماكن تتوفر فيها كمية من المياه والمراعي الصغيرة تسمح بتربية و رعي البقر .
- تمثيل الجمل والحصان والعربة مع رموز كتابية دليل على مرحلة تاريخية وكذا الاسلحة التي ربما يكون أصلها من المعدن .
- ممارسة نشاط الرعي وتربية الحيوانات بالقرب من مكان التخييم يدل على انَ اقتصاد هؤلاء يعتمد على رعي البقر لكن مع الاستمرار في ممارسة صيد الحيوانات البرية كالأروية والظباء والغزلان .
- تمثيل لمشاهد سلخ البقر و الظباء يدل على استهلاك هؤلاء للحوم البقر عكس ما هو معروف من قبل هذه الفترة خلال المرحلة البقرية التي تستغل الحليب والدم اكثر.
- اهتمام الفنان بالمظاهر الثقافية من لباس وتصفيفات الشعر و الاسلحة ومسكن .
- وجود تنظيم اجتماعي بين أفراد المجموعة او القبيلة الواحدة بتقسيم العمل أين خصصت بعض الاعمال كالرعي والصيد وحراسة القبيلة للرجال أما الإناث فقد مثلت داخل الخيمة او خارجها تهتم برعاية صغارها وكذا اهتمام هذه المجموعات البشرية بالاحتفالات والموسيقى مع مشاركة النساء (ملجأ تونهيك).

الخـــاتمـة:

إن دراسة الرسومات الصخرية بالمنطقة الشمالية الغربية بالطاسلي أكدت وجود تعميرا واستقرارا بشريا بالمنطقة منذ العصر الحجري الحديث وما بعد العصر الحجري الحديث والدليل على ذلك وجود قطع فخارية وبعض أدوات الرحي و وجود معالم جنائزية متنوعة خاصة ذو الفوهة أو على شكل ثقب مفتاح كما عرفت المنطقة رسومات الفترة البقرية أو الرعاة والفترة الحصانية والعربات والمجرورة من نمط الركض الطائر و الرموز الكتابية التفيناغ و المرحلة الجمالية التي ترمز إلى المراحل التاريخية وانتشار الجفاف، ولحد الآن مازالت بعض المجموعات الطرقية تستقر بهذه المناطق الحيوية .



شكل: ٠٣ : نقوش على قشور بيض النعام



شكل ٤ و٥: حجارة منقوش بموقع المكتة تونس وبموقع مجاز ٢ الجزائر

عن (Camps G. 1974)

صورة رقم ١ : مشهد لأشخاص عائدون من الصيد (ملجأ تين تنفي)

صورة رقم ٢: زريبة ذات شكل مستطيل بداخلها امرأتين (ملجأ تين تنيفي)

صورة رقم ٣ : مجموعة بقريات (ملجأ تين تكدوين)

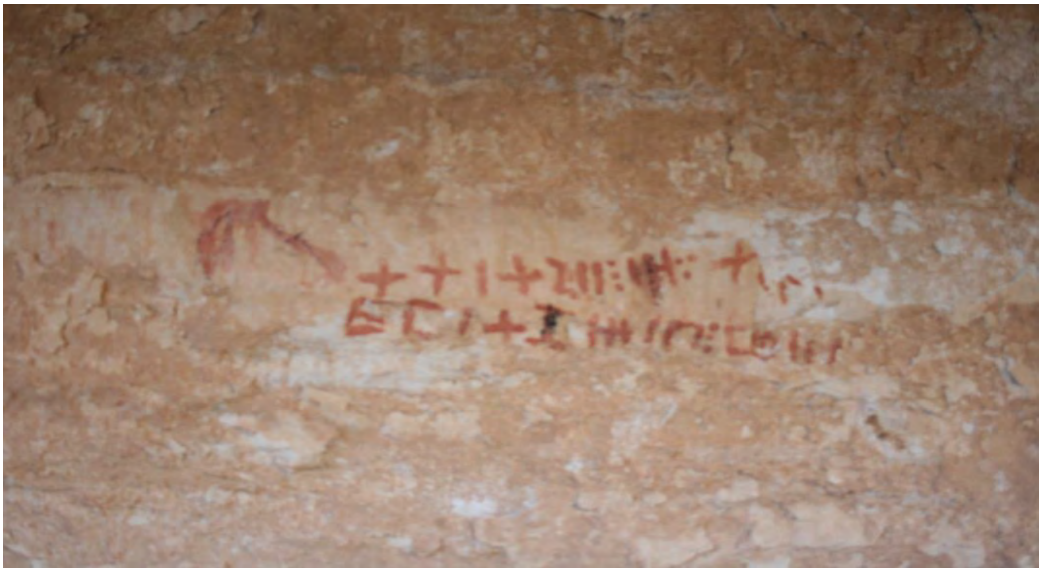
صورة رقم ٤ : رسم لبقرين بتقنية الخط مع غنم (ملجأ تين تكدوين)

صورة رقم ٥ :عربة مجرورة بحصانين من نمط الركض الطائر

صورة رقم ٦ : مشهد لأشخاص تسلخ بقر ذو قرون(ملجأ تين تكدوين)

صورة رقم ٧ : شخص ذو وجه على شكل خطم كلب يحمل ذرعا وعصا

صورة رقم ٨ : شخص يحمل تصفيفة مرتفعة بيده قوسا وسهاما



صورة رقم ٩ : رموز كتابية تفيناغ ؟(ملجأ إمي نسكاون)

صورة رقم ١٠: مشهد صيد حيوان الأروي بكلبيات (ملجأ اسكاون ١)

المـــراجـــع:

Aumassip G.-1993- Chronologie de l'art rupestre saharien et nord africain. Ed.J.Gandini.Calvisson.

Aumassip G.,Tauveron M. 1993- Le Sahara central à l'Holocène. L'Arte e l'ambiente del sahara préistorico , Dati et interpretazioni, Milan Italie, Memorie della Societa italiana di Scienze naturali et del Museo civico di storia naturale di Milano , Vol.XXVI , Fascicul2,millano pp.63-80.

Camp G., 1974- les civilisations préhistorique d'Afrique du Nord et di Sahara, éd., Doin, Paris .

Camp G., 1981-Le cheval et le char dans la préhistoire Nord Africaine et Saharienne Aix en Provence, pp.9-22.

Gauthier Y. et Ch., Morel A., Tillet T. ? 1996- L'art du Sahara. Archives des sables. Edition des Seuil.

Hachi, S.2003- AUX ORIGINES DES ARTS PREMIERS EN AFRIQUE DU NORD, C.N.R.P.A.H.

Hachid M., 1998- Le Tassili des Ajjer. Aux sources de l'Afrique 50 siècles avant les pyramides.Edif .2000, Alger.p310

Hachid M., 2001- Les premiers berbères. Entre Méditerranée, Tassili et Nil. Ina-yas, Alger.p.317

Leroi-Gourhan A., 1992- L'Art pariétal. Langage de la préhistoire .Ed. Jerome Million, Grenoble.

Lhote H.1958- A la découverte des fresques du Tassili. Arthaud, Paris.

Lhote H.1970- « Le peuplement du Sahara néolithique, d'après l'interprétation des gravures et des Peintures rupestres » Journal de la Société des Africanistes, T.XL, n°2, p.91-102.

Mori F., 1970- « Proposition d'une chronologie absolue de l'Art rupestre du Sahara d'après les fouilles de Tadrat Akakus (Sahara Libyen). » Valcamonica Symposium.

Muzzolini A., 1981a - « Essai de classification des peintures bovidienne du Tassili » Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège, P.93-113.

Muzzolini, A. 1981b – Le groupe europoïde d'Iheren- Tahilahi. Etage Bovidien final des peintures du tassili. ROOM, 32, p.121-132

Muzzolini A., 1983- « l'Art rupestre de Sahara central. Classification et chronologie. Le bœuf dans la préhistoire Nord Africain et Saharienne. » Thèse de Doctorat 3éme Cycle, T.1 et 2, Aix-Marseille.

Muzzolini A., 1986- l'Art préhistorique des massifs centraux Sahariens. Bar international série 318.

Sébe. A., 1991-« Tikatoutine, 6000 ans d'art rupestre Saharien Vidanban Tagoulmouste, Ed. Sébe.

Smith, A. ,2003- préhistoire des pasteurs sahariens. In : Mélanges jean Gaussen (Duhard dir. Publ.) Préhistoire, art et sociétés, Bulletin de la société préhistorique Ariège –Pyrénées, t.LVIII,p.251-267

Tauveron M., 1996- « Art rupestre de Sahara Central » in : La préhistoire de l'Afrique de l'Ouest, Nouvelles données sur la préhistoire récente. Edition Sépia, pp.41-50.

دراسة آثارية لمنطقة القاسمية
ببهيج بمنطقة برج العرب بالإسكندرية

د. حسام أحمد المسيري•

الملخص :

تكونت الرهبنة المسيحية في مصر والإسكندرية بسبب فرار المسيحيين من الاضطهدات العنيفة إلى الصحراء حفاظا على دينهم وعقيدتهم . ويعتبر القديس أنطونيوس صاحب الفضل في ظهور الرهبنة في مصر حيث كان مناصراً لأثانسيوس ضد الحاكم أريوس ، وقام القديس أنطونيوس بعبور النيل وأقام في قلعة مهجورة نحو عشرين عاما وكان يزوره أصدقاؤه ويتحدث معهم عن حياة العزلة والتعبد وسرعان ما ذاع صيته وبدأ الناس يتتلمذوا على يديه وأصبح هو الأب الروحي لهم . ومن بين المناطق التى استقر بها الرهبان منطقة القاسمية بجوار ماريا.

قام المجلس الأعلى للآثار بحفائر أثرية في منطقة ماريا بصفة عامة ومنطقة القاسمية بصفة خاصة بداية من عام ١٩٩١م واستمرت حتى عام ١٩٩٤م ، وخلال العمل بهذه الحفائر تم اكتشـاف العديد من اللقى الأثرية وهي ترجع إلى نهاية العصر الروماني ، وتدل الحفائر والآثار المكتشفة في منطقة القاسمية على أن المنطقة استعملت في أواخر العصر الروماني وذلك من خلال الأواني الفخارية التي ظهرت بها .

الرهبنة المسيحية

نشأت الرهبنة المسيحية في مصر والإسكندرية بسبب فرار المسيحيين من الاضطهادات العنيفة إلى الصحراء حفاظا على دينهم وعقيدتهم . ويعتبر القديس أنطونيوس صاحب الفضل في ظهور الرهبنة في مصر حيث كان مناصراً لأثانسيوس ضد الحاكم أريوس ، وقام القديس أنطونيوس بعبور النيل وأقام في قلعة مهجورة نحو عشرين عاما وكان يزوره أصدقاؤه ويتحدث معهم عن حياة العزلة والتعبد وسرعان ما ذاع صيته وبدأ الناس يتتلمذوا على يديه وأصبح هو الأب الروحي لهم .[١]

في عام ٣١١م نزل أنطونيوس[٢] من عزلته ليزور المسيحيين في السجون بعد اضطهاد الحاكم أريوس[٣] فهجر المسيحيون إلى وادي النطرون . وفي القرن الرابع

• استاذ الآثار اليونانية الرومانية المساعد قسم الآثار -كلية الآداب-جامعة كفر الشيخ

[1] Holmes G., The Oxford history of Medieval Europe, Oxford Univerity Press, Great Britain 1988,PP.32-45.

[٢] الأنبا تكلا ، القديس أنطونيوس الكبير ، ٢٠١١ ، ص ٢٥-٣٥.

[3] Anatolios, K., Development of Trinitarian Doctrine: A Model and Its Application". *Retrieving Nicaea*. Grand Rapids: Baker Academic, 2011,. p.44.

والخامس الميلادي قام رهبان وادي النطرون بتفسير الإنجيل كل حسب ما فهمه فمنهم من أقر أن الله له يد بشرية وعين بشرية مستندين إلى أن الإنجيل يقول يد الله مع الجماعة وعين الله تحرس الجماعة واستمر الحال حتى قام الحاكم ثيوفلون بالاستعانة بالجيش وهاجم الأديرة في وادي النطرون وهرب معظم الرهبان إلى الصحراء والباقي تم تجنيدهم بصفوف الجيش .[٤] والمعروف أن عملية الاضطهاد المسيحي بلغت ذروتها في عهد الإمبراطور دقلديانوس حيث قام بقتل وتعذيب المسيحيين حتى سمى عهده بعصر الشهداء ، وفي القرن الخامس الميلادي قام الإمبراطور هرقل بتعيين المقوقس (كورش) أسقفا للإسكندرية وبدأ باستمالة المسيحيين إليه ولكنه في النهاية عجز عن ذلك وقام بدوره باضطهادهم فهربوا إلى الصحراء وإلى وادي النطرون مرة أخرى هناك قاموا ببناء أماكن بسيطة للتعبد في السر وعادت الأحوال تهدأ نسبيا وبدأت تنتشر الأديرة وكثرت أماكن العبادة حتى تم الفتح العربي الإسلامي ومنذ ذلك الحين انقطعت الصلة بين الكنيسة المصرية بالإسكندرية والكنائس الأخرى .

وكانت من أهم تلك أماكن العبادة التي بنيت في صحراء الإسكندرية هذا الدير ذو الشهرة العالمية والمسمى دير أبو مينا .[٥]

دير أبو مينا

يقع بمحاذاة محطة بهيج إلى الجنوب من الطريق الرئيسي إسكندرية /مطروح بحوالي ١٢ كم وقد اكتشفه العالم الألماني كوفمان عام ١٩٠٥ م[٦]. أما أبو مينا فقد نشأ وترعرع على العبادة القبطية وحفظ تعاليمها وأثناء فترة الاضطهاد وعصر الشهداء تم تجنيده والتحق بالجيش ولما اشتد الاضطهاد قرر أن يهرب من الجيش الرومانى وتم القبض عليه وصدر الحكم باعدامه وفصلت رأسه عن جسده وقام أحد أصدقائه سراً بخطف الرأس ودفنها وقام الآخرون بدفن الجسد فى مكان آخر وبعد سنوات عديدة كان بعض أهالى المنطقة يقومون بنقل أحد مرضاهم من مكان لآخر فاضطروا للمبيت بمكان بجوار الرأس المدفونة فاكتشفوا معجزات ذلك المكان حيث أن مريضهم قد شفى تماماً ، ومنذ ذلك الحين أصبح المكان ذائع الصيت ومشهور فقام الأهالى ببناء مزار صغير فوق الرأس المدفونة ذى أربعة قوائم تعلوه قبة بسيطة ثم بعد ذلك بدأت أعمال التوسع وزاد عدد الزوار إلى أن قام الإمبراطور أركاديوس

[4] Athanasius, *Life of Antony* **3**. Carolinne White, trans. London: Penguin Books. (1998,p. 10.

[5] Pilli, Toivo. "In the first three centuries, the Christian church endured regular (though not constant) persecution at the hand of the Roman authorities". "Christians as Citizens of a Persecuting State". *Journal of European Baptist Studies*. September 1, 2006.

[6] Grossmann, Peter, "The Pilgrimage Center of Abû Mînâ". in D. Frankfurter (ed.), *Pilgrimage & Holy Space in Late Antique Egypt*. Leiden-Boston-Köln, Brill: (1998). p. 282

ببناء كنيسة تحمل اسم أبو مينا وتسع الزائرين والحجاج الذين زاد عددهم بصورة واضحة وأصبح لزاما على كل حاكم يتولى الحكم أن يزور المكان ويقوم بعمل الإنشاءات والتوسعات بالمنطقة وأصبح يوم ١٥ هاتور (٢٤ نوفمبر) هو يوم الحج وزيارة المنطقة .[٧]

منطقة القاسمية

تقع القاسمية فى منطقة ماريا (أ) الغربية فى الفقرة (ل)[٨] ببهيج مركز برج العرب بالاسكندرية ، وتبعد عن منطقة الهوارية بحوالى ٤٠٠م تقريبا ، وتتميز تلك المنطقة بأنها سلسلة جبلية بحرى الطريق (الكافورى/برج العرب) على بحيرة مريوط .

قامت بمنطقة القاسمية العديد من الحفائر الأثرية بداية من عام ١٩٩١م واستمرت حتى عام ١٩٩٤م ، واكتشف بها العديد من المواقع الأثرية أهمها المعصرة التى يرجع تاريخها إلى العصر البيزنطى وتعرف باسم معصرة جورج نسيم بموقع أثار الجبل .

هذه المنطقة تنشر لأول مرة فى هذا البحث الذى يتضمن أيضا وصف المكتشفات الأثرية التى تم العثور عليها بالموقع ، والشواهد الأثرية التى ساعدت على تأريخها ، وقد تم نقل هذه القطع الأثرية إلى مخزن فوزى الفخرانى المتحفى بماريا بالاسكندرية، وتم النشر تلك المنطقة بناءً على موافقة من اللجنة الدائمة للأثار المصرية المنعقدة فى ٢٠١٢/١٢/٢٧م وذلك بغرض الدراسة والنشر العلمى.

وصف المنطقة

ظهرت العديد من العناصر المعمارية فى منطقة ماريا عامة ومنطقة القاسمية خاصة تلك العناصر التى تتصل بأغراض توفير مياه الشرب وصنع النبيذ ، وبدأت أعمال الحفائر فى منطقة القاسمية في شهر يناير عام ١٩٩٤م وانتهت أعمال الحفائر فى شهر يونيه من نفس العام وقد أسفرت تلك الحفائر عن الكشف عن بقايا مجارى مائية متباعدة وصهريج مياه ويمكن تلخيصها على النحو التالى :

إلى الجنوب الغربى ظهرت بقايا مجرى مائى مشيد من كتل من الحجر الجيرى الغير منتظم الشكل والذى يتبين من فحصها أنها كانت مغطاة بطبقة من ملاط زال معظمها فى القدم ويتجه هذا المجرى من الشمال إلى الجنوب الغربى بطول ٨ أمتار تقريبا وعرض ٤٤ سم ويتوسط هذه البقايا حوض شبه بيضاوى مشيد من الحجر الجيرى ومغطى من الملاط الأبيض تهدمت أجزاؤه العلوية وتنحدر جدرانه من أعلى لأسفل ويصب المجرى إلى الجنوب الغربى ببئر صهريج مستدير يصل قطره حوالى متر ومغطى بطبقة من الملاط لونها رمادى وهذا البئر ملئ بالرمال ولم يتم تنظيف

---

[7] Weitzmann, Kurt. "The Late Roman World". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (The Metropolitan Museum of Art) **35** (2) (1977): pp. 2–96.

[٨] الفقرة ل تضم ماريا أ الغربية وتضم مناطق القاسمية وبهيج والهوارية حسب ما تشير إليه خرائط المساحة بالمجلس الأعلى للآثار .

القاع كما كشفت الحفائر على بضعة أمتار للشرق من هذا المجرى عن بقايا مجرى آخر أكثر ضخامة ومكون من جزئين منفصلين على محور واحد ومشيد بكتل متوسطة الحجم من الحجر الجيرى .

الجزء البحرى

مشيد بكتل متوسطة من الحجر الجيرى والجدار الشرقى منه أطول من الجدار الغربى ، طول الجدار الشرقى ٥.٢٥ متر والغربى ٦٣ سم والعرض ٨٦ سم ، وهذا الجزء من القناة منخفض يليه أرض فضاء لمسافة ٥.٥ متر تقريبا يبدأ بعدها الجزء الجنوبى .

الجزء الجنوبى

أكثر انتظاما وارتفاعا وتناسقا طوله ٥ متر وأبعاد احدى الكتل المشيد بها ١٦ سم – ٣٦ سم – ٢٤ سم وكذلك كشفت منطقة آثار مطروح والساحل الشمالى موسم ١٩٩٣م إلى الجنوب الشرقى من الموقع عن بقايا معصرة عنب أكثر اجزائها حفظاً هو الجانب الغربى حيث يوجد حوض فى حالة جيدة من الحفظ ويبدأ هذا الجزء بدرج من الجهة الجنوبية الشرقية للحوض بقى منه ثلاث درجات مشيدة بكتل أحجار جيرية غير منتظمة الشكل ويؤدى هذا الدرج لممر صغير يسير بمحاذاة الحوض من جهة الشرق من أعلى ويوجد حوض صغير من جهة الغرب وهو مربع الشكل تقريبا مغطى بعدة طبقات من الملاط ويتصل بهذا الحوض من جهة الجنوب بقايا حوض آخر زالت جدرانه ما عدا أجزاء من جدرانه الشمالية والشرقية كما يتصل بالحوض من الشمال من أعلى ممر صغير مستطيل يوجد بالجهة البحرية الغربية منه بقايا حوض صغير ربما لمزج المواد الداخلة لصنع النبيذ من زهور وفواكه .

ويتصل بهذا الجزء من المعصرة من جهة الشرق مجموعة من الحجرات يمكن تمييز ثلاث حجرات منها مشيدة على محور واحد من الشرق من الحوض ومشيدة بكتل الحجر الجيرى غير منتظمة الشكل ويوجد إلى الجنوب الغربى من تلك القاعات وعلى مسافة بضعة أمتار بقايا أبنية تهدمت من بينها حوض صغير نهايته الغربية دائرية وهو فى حالة جيدة نسبيا من الحفظ ومشيد بقوالب الطوب الأحمر ومغطى بطلاء وردى .

كما اسفرت أعمال الحفائر موسم ١٩٩٤م عن ظهور ثلاثة أبنية أثرية مبنى فى الوسط مرموز له بالحرف أ ثم المبنى الشرقى ب ثم المبنى الغربى ج .

أولا: المبنى أ (شكل رقم (١))

اسفرت أعمال الحفائر عن ظهور الجدران السفلية لمبنى تهدمت اسقفه والأجزاء العلوية من جدران فى القدم وهو مشيد بالطوب اللبن ومغطى بمادة الملاط الأبيض ويلاحظ أنه مكون من جزئين متماثلين تقريبا وكل من هذين الجزئين مكون من قاعة تتصل بدهليز ويلاحظ أن القاعتين لهما أبواب من جهة الشمال تؤدى إلى خارج الأبنية أما الدهاليز فلا تتصل بالخارج والحجرات والدهاليز على محور واحد من

الغرب إلى الشرق ويمكن وصف المبنى أ كالتالى : قاعة (١) (شكل رقم (٢)) توجد إلى أقصى الغرب من القاعات والدهاليز وهى مربعة الشكل ويبلغ أبعادها ٥×٥ متر ويمكن تمييز قوالب الطوب اللبن بالجدارين القبلى والغربى وتوجد بقايا ملاط ابيض على جدرانها وهى على شكل طبقة منفصلة عن الجدران حاليا وتوجد أكبر نسبة من بقايا الملاط الأبيض على جدرانها البحرى والغربى وباب هذه القاعة الرئيسى بمنتصف الجدار البحرى وما زالت بقايا قائمتى هذا الباب السفلية موجودة فى مكانها وهى من الحجر الجيرى ، ويلاحظ وجود ثلاثة مداميك من الحجر الجيرى بالطرف الشرقى من الجدار الجنوبى من القاعة ، ويوجد مدخل آخر مماثل تقريبا للمدخل الموجود بالجدار البحرى يؤدى إلى الدهليز رقم (٢) وبقيت الأجزاء السفلية من قائمتى هذا المدخل وهما مشيدتان بكتل من الحجر الجيرى ، ويمكن تمييز كتل مستطيلة من بينها وهى مغطاة بالملاط الأبيض .

الدهليز (٢) (شكل رقم (٣))

يقع إلى الشرق من قاعة (١) مستطيل الشكل وتبلغ ابعاده ٥×٢ متر ومشيد باكمله بقوالب الطوب اللبن وكان مغطى فى القدم بطبقة من الملاط الأبيض وأكبر نسبة من هذا الملاط موجود بالجدار الشرقى من الدهليز .

دهليز (٣) (شكل رقم (٤))

مستطيل الشكل ابعاده ٥×٢ متر ويتصل بكل من الدهاليز رقم ٢ السابق كما اسلفنا وكذلك بالقاعة رقم ٤ التالية له من جهة الشرق وهو مشيد بقوالب الطوب اللبن وتغطى جدرانه طبقة من الملاط الأبيض وأكبر نسبة من طبقة الملاط متبقية بالجدران البحرية والشرقية والقبلية ويمكن تمييز ثلاثة مداميك من كتل أحجار طفلية بالجدار القبلى .

قاعة (٤) (شكل رقم (٥))

وهى إلى الشرق من مبنى أ وتبلغ ابعادها ٥×٥ متر وهى أكثر أجزاء المبنى اتساعا وجدرانها مغطاة بطبقة من الملاط الأبيض وتوجد بالجانب القبلى منها أريكة كانت مغطاة بطبقة من الملاط الأبيض فى القدم وأكبر نسبة من الملاط بالجدار القبلى ويوجد مدخل هذه القاعة الرئيسى فى النصف الشرقى من الجهة البحرية وتوجد بقايا قائمتى الباب وهما من الحجر الجيرى وعثر أمام القاعة (٤) على بقايا مصحن وهو أسطوانى الشكل لحق التلف به بأجزاء عديدة وهو من الحجر الجيرى ارتفاعه ٢٢ سم وقطره ٤٢ سم عمقه من الداخل ١٧ سم تؤدى كل من حجرتى (١) ، (٤) إلى بقايا مبنى لم يتم الكشف عنه بأكمله غير أنه يمكن تمييز جدار بامتداد جدار القاعة رقم (١) ومشيد من كتل صغيرة من الحجر الجيرى الغير منتظمة الشكل ومغطى من الملاط الأبيض الذى استعملت فى تقويته قطع من أوان فخارية مزخرفة بخطوط بارزة كذلك يوجد أما الدهليز (٢) ، (٣) من الخارج بقايا مذبح مشيد من كتل الحجر

الجيرى غير منتظمة الشكل ، وكذلك عثر على إناء من الحجر الجيرى بجانب المذبح (شكل رقم (٦)).

المبنى ب (شكل رقم (٧))

كشفت أعمال التنقيب إلى الشرق من المبنى السابق أ عن بقايا مبنى ذى قاعات فسيحة وحجرات ومخازن متعددة وهو المبنى ب ويلاحظ أن المبنى ب مشيد بقوالب الطوب اللبن ، ولكن استعملت أحجار جيرية مستطيلة لتقوية الجدران من أسفل وكذلك استعملت أيضا لصنع قوائم الأبواب والاسكافات وجدران وأرضيات هذا المبنى مغطاة بطبقة من الملاط الأبيض ، وبعمل مجسات حول المبنى من الخارج اتضح أنه مبنى مستقل ولا يتصل بأية مبان أخرى ويمكن وصف المبنى ب على النحو التالى :

قاعة (١) (شكل رقم (٨))

تقع إلى الجنوب الغربى من المبنى ب وابعادها ٣ × ٥ م والباب بالجدار الشرقى من القاعة ويؤدى إلى القاعة ٢ والقاعة ١ تغطى جدرانها وارضياتها طبقة من الملاط الأبيض جدرانها مبنية من الطوب اللبن ومدعمة بكتل الحجر الجيرى ، وقد عثر فى هذه القاعة على مسرجة من الفخار .

قاعة (٢) (شكل رقم (٩))

تقع إلى الجنوب الشرقى من المبنى ب وهى مربعة الشكل حيث تبلغ مساحتها ٨ × ٨ م تكسو جدرانها وارضياتها طبقة من الملاط الأبيض فوق قوالب من الطوب اللبن بالقاعة (٢) مدخل يؤدى إلى القاعة (١) بأقصى الشمال الغربى من الموقع وكذلك يوجد بها باب آخر بالجدار البحرى يؤدى إلى القاعة (٣) وقوائم هذا الباب وعتباته من كتل الحجر الجيرى .

قاعة (٣) (شكل رقم (١٠))

تقع إلى الجهة البحرية الشرقية من المبنى ب وهى أكبر القاعات الموجودة بالمبنى كله إذ يبلغ طولها ٩.٥ م وعرضها ٧ م ومدخل هذه القاعة هو نفسه مدخل القاعة (٢) وقد عثر بالطرف البحرى منها على بقايا بناء من كتل الحجر الجيرى غير منتظمة الشكل ولا يعرف على وجه التحديد طبيعة هذا البناء وباب القاعة (٣) يؤدى إلى القاعة (٤) من جهة الشرق .

قاعة (٤) (شكل رقم (١١))

تقع إلى الشرق من قاعة (٣) وهى مستطيلة الشكل طولها ٦ م × ٣م ومدخلها فى وسط الجدار الغربى ويسبق بابها كتلتان من الحجر الجيرى .

قاعة (٥) (شكل رقم (١٢))

إلى الجنوب من القاعة (٤) ومستطيلة الشكل ٤.٥م × ٣.٥م وبالجدار البحرى من القاعة الباب المؤدى للقاعة (٤) وبالجهة البحرية الشرقية عثر على كتلتين من الحجر الجيرى بداخلهما آثار حريق وعثر بداخل هذه الحجرة على إناء من الفخار.

قاعة (٦) (شكل رقم (١٣))

تمثل الملحقات الخاصة بالمبنى ب فقد عثر بالزاوية الجنوبية الشرقية منها على بقايا حجرة ضيقة تستعمل لأعمال التخزين وتشير الابعاد الصغيرة فى هذه القاعة ووجودها ضمن القاعات الصغيرة تتوسط الطرف الشرقى من المبنى تقريبا بالاضافة لوجود الرمال بارضياتها وكذلك وجود الإناء المذكور إلى أن هذه القاعة كانت تستعمل فيما يبدو كقاعة مطبخ وعثر فى داخل هذه الحجرة على طبق من الفخار.

المبنى ج

بعمل مجسات بالجنوب الغربى من الموقع ظهرت بقايا أهم الأبنية التى كشف عنها عام ١٩٩٤م فهو المبنى الذى يحتفظ بجدرانه كاملة ومرتفعة ليصل أقصى ارتفاع له حوالى ٢.٨م وجميع جدرانه مرتفعة عن الأبنية السابقة أ ، ب والمبنى ج مشيد بأكمله بالطوب اللبن وتدعم أبوابه قوائم وعتب من كتل الحجر الجيرى تكسو جدرانه وأرضياته طبقة من الملاط الأبيض وقد سمح القدر الذى حفظ من الملاط الأبيض بمشاهدة كوات ونقوش مرسومة ومحفورة بالأجزاء العلوية من الجدران غير أنها فى حالة سيئة جداً (هشة) نظراً لأن مادتها كانت من الملاط الذى غطيت به الجدران والذى كان يعانى من ضعف مادته وانفصاله عن الجدران ويلاحظ أن حجرات هذا المبنى تتصل معظمها ببعضها البعض ولم يعثر على اية نوافذ بحجرات هذا المبنى ولا يشير الارتفاع الموجود بالحجرات إلى احتمال وجود نوافذ بأعلى الجدران وانما كان يمكن الحصول على ضوء النهار من مصدر علوى ويلاحظ أيضا أن الجانب القبلى من هذا المبنى بحجراته الثلاث يشير إلى أنه قد حدث تعديل فى فترة متأخرة ويمكن وصف المبنى ج على النحو التالى:

المدخل:

يوجد المدخل الرئيسي (١) لهذا المبنى بالجهة الشرقية وهو مرتفع ومتهدم ويؤدى المدخل إلى أربع درجات تتجه من الشمال إلى الجنوب وتؤدى بدورها إلى درج يؤدى إلى الجهة الغربية عن طريق درجتين إلى الردهة رقم (٢) ومنها إلى الردهة رقم (٣) حسب الرسم المرفق (شكل رقم (١٤)) .

قاعة (٤) :

تؤدى درجات السلم وردهة (٢) و (٣) إلى قاعة رقم (٤) وهى تقع فى وسط المبنى وابعادها ٥ x ٧.٥ م وقد استخدمت كتل أحجار جيرية بالجدار الشرقى من القاعة وبوسط أرضية القاعة رقم (٤) يوجد مجرى مائى (ميذاب مياه) مكون من بلاطات من الحجر الجيرى (شكل رقم (١٥)) وبالجهة الشرقية من قاعة (٤) عثر على أربع درجات تؤدى فى نهايتها إلى قلاية والجانب الغربى من باب القاعدة مقوى بكتل أحجار صغيرة من الحجر الجيرى امكن احصاء ستة من المداميك وبالجانب الشرقى من الباب ومن أسفل يوجد كتل صخرية أكبر لتقوية الباب والحجرة كله من الملاط الأبيض .

قاعة (٥):

إلى الشمال الشرقى من المبنى ج ٣.٥ x 3.5م تكسوها طبقة من الملاط الأبيض بها كوتين بالجدار الجنوبى منه (شكل رقم (١٦)) والباب الخاص بهذه القاعة بالجهة الغربية ويؤدى إلى القاعة التالية رقم (٦) وقد عثر بالقاعة (٥) على قنينة لابى مينا من الفخار صغيرة الحجم على وجهها رسومات لابى مينا وكذلك عثر على ثلاث قطع من الفخار متوسطة الحجم عليها بعض الكتابات أو النقوش اليونانية.

قاعة (٦) (شكل رقم (١٧)):

تقع إلى الغرب من القاعة السابقة وهى مستطيلة الشكل ٨ x ٤ م والوصول إليها عن طريق باب من القاعة السابقة وهى مشيدة بالطوب الطفلى والجدار الغربي منها به أكثر نسبة محفوظة من الملاط الأبيض وبالجدار الغربى كوة مستطيلة الشكل يقل اتساعها للداخل وبالجانب البحرى من الكوة من الخارج رسم بالحذ لمركب وبالجانب القبلى من الخارج أيضا رسم بالحذ لأشعة شمس وبالجدار الشرقى يوجد كوة تشبه مثيلتها وبأسفلها نقش لبعض الحروف اليونانية بالحذ وبالجدار القبلى من القاعة الباب الرئيسى المؤدى للقاعة (٤) . تم العثور فى أرضية القاعة على قناة مائية مغطاة بكتل من الأحجار الجيرية ، وعثر بهذه القاعة على بقايا صليب من المعدن به حلقة علوية وفى حالة سيئة ومهشم .

قاعة (٧):

إلى الغرب من القاعة السابقة مستطيلة الشكل ٧ x ٦.٥م مدخلها بالطرف الشمالى من الجدار الغربى ويوجد بالجدار الشرقى كوتان وبالجدار الغربى بعض الحروف اليونانية غير واضحة (شكل رقم (١٨)) ونقش بالحذ لشمس وجزء من مركب وأكبر نسبة من الملاط الأبيض موجودة بالجدارين البحرى والغربى واستعملت فى بناء قائمة الباب كتل ضخمة من الحجر الجيرى .

قاعة (٨) (شكل رقم (١٩)):

تقع إلى الشرق من المبنى مستطيلة الشكل ٦ x ٢.٥م مشيدة بالطوب الطفلى بها كوة مقببة الشكل بالجهة البحرية منها وبابها بالجهة القبلية وعثر بها على إناء من فخار البنى بيد واحدة به دوائر حلزونية .

قاعة (٩) (شكل رقم (٢٠)):

هى وسط جنوب المبنى بين الحجرتين ٨ و ١٠ مربعة الشكل ٦x٦م بالجدار البحرى منها كوتان مقبيتان وبجدرانها الشرقى والبحرى أريكة بسيطة وعثر بها على رسم لصليبين مزخرفين باللون الأحمر (شكل رقم (٢١)) ، بابها بالجهة الغربية يؤدى إلى الحجرة التالية والجدار القبلى منها أضيف فى عصر لاحق عثر بها على مبخرة مكسورة .

قاعة (١٠):

لم يستكمل العمل بها لانتهاء موسم الحفائر .

اللقى الأثرية :

تم العثور على لقى أثرية بمنطقة القاسمية سوف نتناولها :

مسرجة من الفخار:

مسرجة من الفخار فاقدة جزء من البدن وفتحة الاشتعال (شكل رقم (٢٢)) عثر عليها فى القاعة (١) فى المبنى ب ، ويحيط بفتحة التعبئة خطان دائريان ، وتوجد زخرفة على البدن غير واضحة المعالم ، ويحيط بالقاعدة ثلاثة خطوط دائرية ، والمسرجة من عجينة برتقالية ، وتلك المسرجة من انتاج الإسكندرية ، ويوجد أمثلة مشابهة لتلك المسرجة وهى ترجع إلى القرن الخامس الميلادى .[٩]

قنينة أبو مينا:

عثر على العديد من القنينات الفخارية المعروفة باسم أبو مينا ، وعثر عليها بكميات كبيرة فى الإسكندرية ، كان الزوار الذين يذهبون إلى هذه الأماكن المقدسة يحرصون على أن يحصلوا على قليل من الماء ، أو على بعض نقط من الزيت المقدس فى أوعية يطلق عليها اسم قنينات .

عثر على قنينة أبو مينا من الفخار صغيرة الحجم ذات مقبضين فى قاعة (٥) فى المبنى ج (شكل رقم (٢٣)) . يوجد عليها زخرفة دائرية عبارة عن حبيبات دائرية بارزة بداخلها دائرة ، وبداخل الدائرة يقف القديس أبو مينا ممثلا كجندى رومانى تحيط برأسه هالة ، وهو يصلى بين جملين راكضين . يبلغ ارتفاع القنينة ٦٨ سم ، وتلك القنينة من انتاج الإسكندرية ، ويوجد أمثلة مشابهة لتلك القنينة وهى ترجع إلى القرن الرابع الميلادى .[١٠]

إناء من الفخار:

إناء من الفخار البنى ذو بدن كمثرى الشكل وذو مقبض واحد ، وبه كسر فى البدن (شكل رقم (٢٤)) ، عثر على هذا الإناء فى داخل القاعة (٥) فى المبنى (ب) ، وهو ذو قاعدة حلقية وهو من الأوانى الطينية المصرية ، وفى الفوهة توجد فتحة صب وهى لصب السوائل ، ويبلغ ارتفاع هذا الإناء ٢١ سم وقطر الفوهة ٤ سم ، ويوجد أمثلة مشابهة لذلك الإناء كان شائعًا جداً فى العصر البيزنطى ، وعلى ذلك يرجع ذلك الإناء إلى العصر البيزنطى .[١١]

---

[9] Bailey D.M., Catalogue of the lamps in the British Museum III, Londres, 1988, Q.3258.

[١٠] داود عبده داود، فن الإسكندرية فى العصر البيزنطى ،تاريخ الإسكندرية منذ أقدم العصور ، الإسكندرية، ١٩٦٣، ص٢٠٧-٢٠٨.

[11] Rodziewicz M., La ceramique fine romaine tardive Alexandrie 1, PWN,Varsovie,1976,P.37; Ballet P., introduction a La ceramique de Gabbari, Empereur J.Y., Nenna M.D.,(ed),Necropolis 1 , Etud Alex 5, 2001, P.324.

إناء من الحجر:

إناء غسيل اليد اثناء التقديس من الحجر الجيرى (شكل رقم (٢٥)) عثر على هذا الإناء بداخل الهيكل بجانب المذبح أمام القاعة ٤ فى المبنى أ ، يبلغ ارتفاعه ٢٢سم قطره ٤٢سم عمقه من الداخل ١٧سم .

طبق من الفخار:

طبق ذو حافة دائرية الشكل من الفخار البنى به كسر (شكل رقم (٢٦)) عثر عليه فى القاعة (٦) فى المبنى (ب) ، وقطر القاعدة ٤ سم ويبلغ ارتفاعه ١٠ سم ، وهو من الأواني الطينية المصرية في حالة جيدة من الحفظ والقاعدة حلقية الشكل مسطحة، وتوجد أمثلة مشابهة لذلك الطبق ويرجع تاريخها إلى نهاية العصر البيزنطى . واستنادا لذلك يرجع تاريخ ذلك الطبق إلى نهاية العصر البيزنطى .[١٢]

وقد تم نقل هذه القطع الأثرية إلى مخزن غرب الدلتا بمنطقة مصطفى كامل بالإسكندرية ، ثم تم نقل تلك المكتشفات بعد ذلك إلى مخزن فوزي الفخراني المتحفي الجديد بمنطقة ماريا بالإسكندرية .

[12] Ballet P., Peluse le theatre romain , CCE 5 , 1997 , P. 116 , Pl . II , no . 22

الخاتمة:

عُرفت الرهبنة بصورتها المنتظمة منذ ظهور حركة الرهبنة على يدي القديس أنبا أنطونيوس الكبير، لذا دُعي "أب الأسرة الرهبانية"؛ تقوم حركة الرهبنة على الأسس التالية: البتولية، الطاعة، الفقر الاختياري، التفرع للعبادة، وقد ظهرت ثلاثة أنواع رئيسية للرهبنة[١٣]:

أ. نظام الوحدة (المتوحدون): حيث يعيش الراهب في قلايته (حجرته) [١٤]كما في عزلة داخل الدير أو في مغارة خارج الدير، يمارس حياة التأمل مع العبادة والعمل اليدوي.

ب. نظام الشركة: أقامه القديس باخوميوس. أب الشركة[١٥]، حيث يعيش جماعة الرهبان معًا داخل سور واحد، يشتركون في صلوات يومية وأيضًا في الطعام، كل يمارس عملاً يناسب إمكانياته أو مواهبه في الدير حسبما يشير رئيس الدير.

ج. نظام الجماعات: أقامه القديس آمون وأيضا القديس مقاريوس الكبير، حيث يعيش الرهبان في قلالي أو مغاير متقاربة، يجتمعون معًا في السبت والأحد، وهو نظام متوسط بين الوحدة والشركة.

تعد الفترة ما بين القرنين الخامس والسابع الميلادى بمثابة العصر الذهبي لحجاج كنيسة ومدينة القديس مينا. لقد كانت المدينة هي المكان الثاني للحج بعد القدس.

ظلت المنطقة تتمتع بحياة هادئة عدة قرون ولم يحدث تغيير جذري إلا عند قيام الفرس بغزو البلاد عام (٦١٩ م) ثم نتيجة للفتح العربي بالدرجة الأولى (٦٣٩ -

---

[13] G. Holmes, The Oxford history of Medieval Europe, Oxford Univerity Press, Great Britain 1988. PP.35-45.

١٤ القلاية هى مسكن الراهب وتتكون عادة من حجرتين الخارجية للمعيشة مثل عمل اليد والأكل والضيافة وغير ذلك .الداخلية وهى مخصصة للعمل الروحى مثل الصلاة والتسبيح والميطانيات وقراءة الكتاب المقدس والكتابة والتأمل وقراءة الكتب الروحية وحفظ المزامير ثم النوم وغالباً ما يكون نوم الراهب على الأرض أو على مرقد صغير خوفاً من الرطوبة . كان يسكن فى كل قلاية ثلاثة رهبان ، وكل اثنتى عشرة قلاية تكون بيتا ، وكل اربعة بيوت تكون قبيلة ، وكل عشرة قبائل تكون ديراً ، ويدير مجموعة الأديرة الرئيس الأعلى الذى هو الأنبا باخوميوس (كتاب عبقرية الأنبا باخوم- مطبوعات مارمينا)

[١٥] الشركة الباخومية كانت الرهبنة قبل القديس الأنبا باخوميوس تسير بنظام التوحد، وكان الجبل أو الوادى أو البرية المترامية مسافات بين كل راهب وآخر إلا أن الأنبا باخوميوس قام بجمع الرهبان في حياة شركة تحيا كل فئة مع بعضها يتعاونون ويحترمون بعضهم بعضاً.. ولما زاد عدد الأخوة وإتسعت الخلية الرهبانية بنى لهم القديس الأنبا باخوميوس عدة أديرة متفرقة في أماكن أخرى وجعل لكل دير رئيساً. أما هو فصار الرئيس الأعلى لحياة الشركة الباخومية ولنظام هذة الأديرة التي بلغت حوالي عشرة أديرة، وبلغ عدد الرهبان حوالى عشرة آلاف راهب.. وبذلك صار الأنبا باخوميوس أب الشركة في النظام الرهبانى في العالم كله.. لم يقف انتشار نظام الشركة الباخومى على مصر فقط بل أنتشر في العالم كله. أنظر : أرماند فيليه ، حياة الشركة الباخومية ، دير القديس الأنبا باخوميوس ، ١٩٨٥، ص ١٨٧-١٨٨.

٦٤١ م) . فالزوار الوافدين من المنطقة البيزنطية والمنطقة الرومانية السابقة باتوا من رعايا البلاد الأجنبية المعادية ، لذا توقف حضورهم أو أصبحوا يأتون بأعداد قليلة ، وترتب على ذلك حرمان الكنيسة من مصدر هام للدخل.
وهناك احتمال أن عدد سكان المدينة قد تأثر بما حدث في القرن السادس إذ قاست كل منطقة مريوط من وباء الطاعون ، ومن زلزال لابد أنه دمر العديد من المباني وأصاب البشر.
مما سبق نستخلص أعمال الرهبان فيما يلى :
١- يحيا الرهبان حياة رهبانية بنظام الشركة الباخومية .
٢- يقومون بالصلاة للحجاج الذين يزرون مدينة أبو مينا .
٣- يقومون بارشاد الحجاج وتعليمهم مناسك الحج بمدينة أبو مينا .
٤- يقومون بارشاد الحجاج بطرق الاستشفاء الموجودة بمدينة أبو مينا .

يتضح فى ضوء تلك الاكتشفات من حيث العناصر المعمارية الثابتة بالموقع وبمساعدة اللقى الأثرية التى تم العثور عليها اثناء أعمال الحفائر أن هذا الموقع عبارة عن مجموعة من القلالى يسكنها مجموعة من الرهبان ومعهم المعلم الكبير والذى كان يسكن فى المنتصف فى قاعة (٤) فى المبنى (ج) حيث كان معلم الرهبان يتوسطهم فى السكن وعادة ما يكون فى منتصف القلايات . من الملاحظ أن كل قلاية مغطاة بطبقة من الملاط الأبيض وتتصل بدهليز ، وكذلك عثر على مكان التخزين فى قاعة (٦) فى المبنى (ب) ، كما لوحظ وجود مذبح فى المبانى الملحقة أمام المبنى(أ) .

توجد بمنطقة القاسمية جميع العناصر المعمارية التى تدل على الأهمية الأثرية والتى تدل على انتعاش تلك المنطقة فى ق ٤ م واستمر حتى ق٧ م ، وترجع جميع المبانى المكتشفة للقرن الرابع الميلادى وظلت مستخدمة إلى القرن السادس الميلادى استناداً على تأريخ اللقى الأثرية المكتشفة فى الموقع وكذلك تخطيط العناصر المعمارية الثابتة .

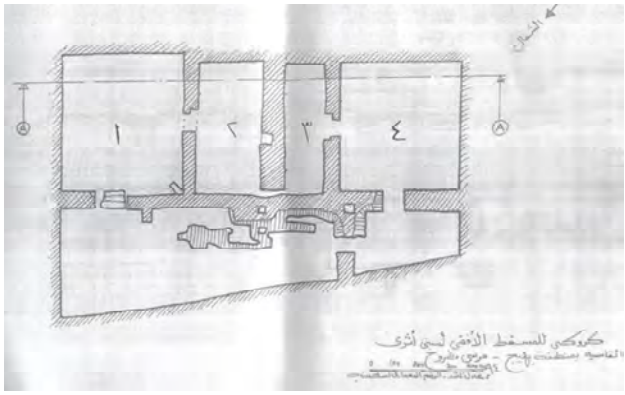
Abstract

Christian monasticism began in Egypt and Alexandria when Christians escaped from violent persecution to the desert to preserve their religion and faith. St. Anthony owner of increment for emergence of monasticism in Egypt where he had been supported by Athanasius against the ruling Oreos, and St. Anthony across the Nile and lived in an abandoned fort about twenty years and his friends visited talking with them about the life of solitude and worship they quickly shot to fame and people started a sympathy on his hands and he became a spiritual father to them. Among the areas settled by the monks was Al Qassmiya, an area beside Maria.

The Supreme Council of Antiquities made archaeological excavations in Maria area and Al Qassmiya particularly. Which began in 1991 and continued until 1994, During the excavation was the discovery of many archaeological objects dating to the end of the Roman era, indicate excavations and relics unearthed in the Al Qassmiya that the area was used in late Roman period.

Remnants of Al Qassmiya indicate that it has been full of religious activity after the appearance of Christianity during the late Byzantine period.

This site is published for the first time in this research based on the approval of the standing committee of the Egyptian antiquities held on 27/12/2012 for the purpose of study and publishing.



شكل رقم (١) مسقط أفقى للموقع (أ)
(المجلس الأعلى للأثار)

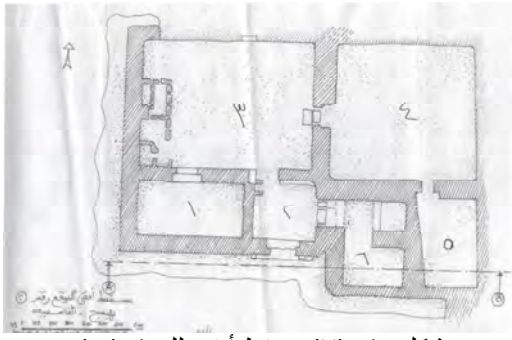
شكل رقم (٢) المبنى أ – القاعة ١
(المجلس الأعلى للأثار)

شكل رقم (٣) منظر عام للمبنى أ
ويظهر فيه حجرة أ دهليز ٢ دهايز٣ حجرة ٤ وأمام
المبنى يوجد الملحقات(المجلس الأعلى للأثار)

شكل رقم (٤)الدهليز رقم ٣ بالمبنى أ
(المجلس الأعلى للأثار)

شكل رقم (٥) قاعة (٤) المبنى (أ) وتظهر الأريكة
بالجدار القبلي فيها (المجلس الأعلى للأثار)

شكل رقم (٦) المذبح وبجانبه إناء غسيل اليد اثناء التقديس (المجلس الأعلى للأثار)



شكل رقم (٧) مسقط أفقى للموقع(ب) (المجلس الأعلى للأثار)

شكل رقم (٨)المبنى ب قاعة ١ والمدخل المؤدي إلى قاعة ٢(المجلس الأعلى للأثار)

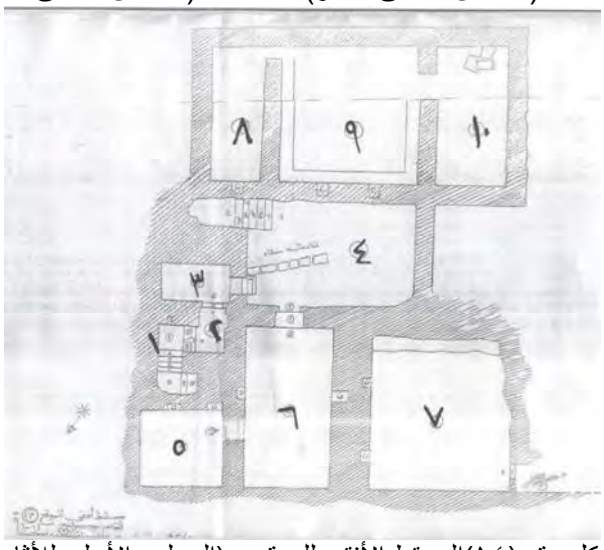
شكل رقم (٩) المبنى ب قاعة ١ وقاعة ٢ والمدخل المؤدي بينهما (المجلس الأعلى للأثار)

شكل رقم (١٠) المبنى ب حجرة ٣ (المجلس الأعلى للأثار)

شكل رقم (١١)المبنى ب منظر عام يشمل قاعة ٣ ، وقاعة ٤ (المجلس الأعلى للأثار)

شكل رقم (١٢) المبنى ب المدخل المؤدي من قاعة ٥ إلى قاعة ٦ (المجلس الأعلى للأثار)

شكل رقم (١٣) المبنى ب قاعة ٦،٥ (المجلس الأعلى للأثار)

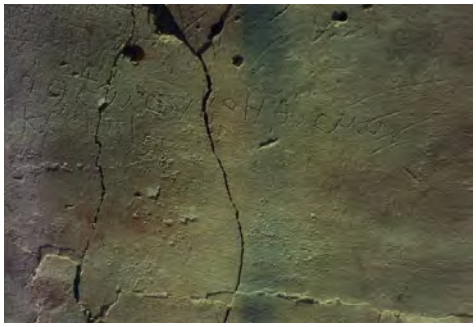


شكل رقم (١٤)المسقط الأفقي للموقع ج(المجلس الأعلى للأثار)

شكل رقم(١٥)المجرى المائي بأرضية القاعة ٤ والمدخل المؤدي للدهليز ٣والمدخل المؤدي لقاعة ٦(المجلس الأعلى للأثار)

شكل رقم(١٦)المبنى ج قاعة٥ وتظهر الكوتان بالجدار القبلي والمدخل الآخر المؤدي للقلاية(المجلس الأعلى للأثار)

شكل رقم(١٧)المبنى(ج)قاعة ٦ والباب المؤدي ٥ لقاعة ويظهر الكوة الموجودة بالجدار الشرقي بقاعة ٦ (المجلس الأعلى للأثار)



شكل رقم(١٨)المبنى(ج)نقوش يونانية على الجدار الغربى بالقاعة (٧) (المجلس الأعلى للأثار)

شكل رقم (١٩) الجدار القبلي من الحجرة C ٨ المبنى ج الجدار القبلي وعليه رسومات لصليب باللون الأحمر والأريكة السفلية(المجلس الأعلى للأثار)

شكل رقم (٢٠) المبنى (ج) قاعة (٩) وجود الكوتان بالجدار البحرى وكذلك الأريكة السفلية(المجلس الأعلى للأثار)

شكل رقم (٢١)
الجدار القبلي لقاعة ٩ فى المبنى ج ويظهر زخرفة بالفرشاة الحمراء لصليب (المجلس الأعلى للأثار)

شكل رقم (٢٢)
مسرجة من الفخار
(تصوير الباحث)

شكل رقم (٢٣)
قنينة أبو مينا
(تصوير الباحث)

شكل رقم (٢٤)
إناء من الفخار
(تصوير الباحث)

شكل رقم (٢٥)
إناء من الحجر الجيرى
(تصوير الباحث)

شكل رقم (٢٦)
طبق من الفخار
(تصوير الباحث)

عمارة حصون وقلاع الدولة الوسطى في النوبة السفلى

د. خالد شوقي البسيوني•

رؤية ومقدمة بحثية:-

إن العلاقات بين مصر القديمة وبلاد النوبة وشمال السودان تطورت في عصر الدولة الوسطى تطوراً كبيراً، فبعد أن كانت العلاقات والاتصالات أثناء عصر الدولة القديمة "عصر العمارة الهرمية" علاقات تجارية ودبلوماسية (قارن- سيرة حياة: قائد الحملة – حرخوف)و إن أخذت جانباً توسعياً كما تدل على ذلك آثار منطقة بوهن Buhen، تطورت هذه العلاقات في عصر الأسرة الثانية عشرة "حقبة الدولة الوسطى" وأخذت طابعاً عسكرياً وحربياً واقتصادياً أدى في النهاية إلى سيطرة الدولة المصرية على مناطق الشلال الأول والثاني كما تدل على ذلك آثار مناطق عنيبة وقمة وسمنة – بل وصل هذا التوسع الجغرافي والطبوغرافي والعسكري إلى مدن من مناطق الشلال الثالث كما تدل على ذلك آثار منطقة كرمة (أنظر مؤلفات: جورج ريزنر).

وفي هذا البحث الأكاديمي ستتم مناقشة ورصد هذا التوسع المصري واسع المجال في بلاد النوبة وشمال السودان من النواحي المعمارية والعمرانية (نظرية العمارة والعمران وبناء الحضارة والمدنية في مصر الفرعونية).

لقد شيد ملوك عصر الدولة الوسطى سبعة عشر حصناً وقلعة في بلاد النوبة السفلى وذلك ضمن استراتيجية معمارية وسياسية واقتصادية وخاصة في عصر الأسرة الثانية عشر.

من بين أقدم الحضارات التي عثر عليها العلماء في وادي النيل بوجه عام – "حضارة الخرطوم" التي يرجع تاريخها إلى ما بين عامي ٥٠٠٠ – ٤٧٠٠ قبل الميلاد وقد ظهرت بقاياها أثناء الحرب العالمية الثانية وهي حضارة لا شك في صلتها بحضارة شمال الوادي ولكنها كانت متأثرة بطابع محلي نابع من صلة سكان حضارة الخرطوم بغيرهم ممن كانوا يعيشون إلى الجنوب منهم. وكان سكان الخرطوم القدماء على درجة من التقدم جعلتهم يصنعون أدوات مختلفة من الحجر ومن العظم. وعرفوا صناعة الفخار وزخرفته بواسطة أجزاء من السلسلة الفقرية لبعض الأسماك تشبه المشط يديرونه حول الإناء قبل أن يجف، كما كانوا يزخرفون الأواني بواسطة الحبال أو أصابع اليد، ولكن ليس هناك دليل قاطع على أنهم مارسوا الزراعة رغم معرفتهم للفخار الذي يلازم السكان عندما يتحولون إلى ممارسة الزراعة ويصبحون منتجين للقوت "الأصول الحضارية وصناعة العمران في مناطق وادي النيل". [١]

• أستاذ الآثار المصرية – كلية السياحة والفنادق بالإسماعيلية – جامعة قناة السويس.

[1] Arkell, A., Early Khartoum, Oxford, 1949; Budge, E., The Egyptian Sudan, London, 1912., Budge, E., A History of Ethiopia, London, 1928;

د. أحمد فخري – المجلة التاريخية المصرية – عدد مايو ١٩٤٩ – ص ٢٠٧ – ٢١٥.

والجدير بالذكر أن وجوه شبه عديدة بين فخار الخرطوم وفخار البداري "العصر الحجري النحاسي في مصر Chalcolithic Period" وما عثر عليه الأثريون في بلاد النوبة وفي غربي السودان مما يدل على انتشار ثقافة حضارية واحدة في جزء كبير من بلاد وادي النيل في ذلك العهد، لقد كان لكل من حضارتي الدلتا والصعيد مميزات خاصة، ففي الدلتا تأثرت الحضارة بما كان في شرقي مصر وغربها لاتصالها بأهل فلسطين وسورية وجزر البحر الأبيض المتوسط من ناحية وبشمالي أفريقيا من ناحية أخرى. أما في الصعيد "جنوب مصر" فقد اتصلت عن طريق الشرق عن طريق البحر الأحمر ببعض الثقافات الأخرى الحامية والسامية كما اتصلت أيضاً بالشعوب التي كانت إلى الجنوب من مصر في بلاد النوبة والسودان، فكثير من العلماء وعلى رأسهم يونكر Junker يرى أن حضارة وثقافة البداري امتدت من جنوب مصر حتى بلاد النوبة - وقد اعتمد هؤلاء العلماء على دراسات الأواني الفخارية وخاصة أواني الفخار الأحمر المصقول ذات الفوهة السوداء وقد حاول هؤلاء العلماء البحث حول الأصول المشتركة بين حضارات وادي النيل في الشمال والجنوب وخاصة في مرحلة عصور ما قبل التاريخ "عصر ما قبل الأسرات". [٢]

ولما كانت الكشوف والحفائر الأثرية قد دلت على العلاقات الثقافية والحضارية بين مصر وبلاد النوبة منذ عصور ما قبل التاريخ حتى نهاية التاريخ المصري القديم – فقد قام العالم الأمريكي جورج ريزنر Reisner بتقسيم حضارات النوبة حسب ترتيبها الزمني والتأريخي على النحو الآتي:

١. ثقافات المجموعتان " أ – A" و "ب – B" وهاتان المجموعتان تعاصران عصور ما قبل التاريخ والعصر العتيق وعصر الدولة القديمة "عصر العمارة الهرمية" في مصر (المجموعة الثقافية الأولى "A" تمتد من حوالي ٤٠٠٠ – ٣٠٠٠ ق.م، المجموعة الثقافية الثانية "B" تمتد من حوالي ٣٠٠٠ – ٢٤٠٠ ق.م).
٢. المجموعة الثقافية "ج – C" وهذه المجموعة الثقافية تعاصر عصر الانتقال الأول وعصر الدولة الوسطى وعصر الهكسوس في مصر، وتعرف هذه المجموعة الثقافية الثالثة باسم حضارة كرما من ٢٤٠٠ – ١٦٠٠ ق.م. [٣]

ومن الأسماء التي أطلقت على بلاد النوبة في النصوص والوثائق المصرية القديمة:- خنت حن نفر، كاش "كوش"، تاستي، نحسيو، أونوت – كما أطلق الرحالة اليونان والرومان اسم أثيوبيا على بلاد النوبة والسودان، ويعتبر اسم "تاستي ؛ الستيو" هو أقدم هذه الأسماء -

[2] Frankfort, H., The Birth of Civilization in the Near East, London, 1953, p. 35 ff.; Arkell, A., Op. Cit., p. 15 ff.

[3] Adams, W., Nubia – Corridor to Africa, 1977, p. 65 ff.; Budge, E., The Egyptian Sudan, London, 1912, p. 18 ff.; Säve-Söderbergh, T., Ägypten und Nubien, Lund, 1941, p. 5 ff.

(K. Zibelius, Afrikanische Orts - und Völkernamen in hieroglyphischen und hieratischen Texten, Wiesbaden, 1972).

إن الوحدة بين مصر وبلاد النوبة والسودان هي وحدة في السلالة واللغة والثقافة "بلاد وادي النيل"، وحدة قديمة ومقدسة وهي وحدة مصالح ووشائج وتكامل مشترك فوق كل دعاوى الفرقة والانقسام وكل خطط ومشاريع الكونية والعولمة الجديدة وضد كل دعاوى وتيارات العنصرية والشعوبية والإثنية (الأمركة والطائفية والمذهبية: أنظر برامج ودراسات صراع الحضارات والثقافات – خريطة الشرق الأوسط الجديد).

تطور العلاقات التجارية والدبلوماسية بين مصر الفرعونية وبلاد النوبة أثناء عصر الأسرات المبكر وعصر الدولة القديمة "عصر العمارة الهرمية":-

- المصادر والوثائق الأثرية:-

١. لوحات الملك حور عحا "عصر الأسرة الأولى – العصر العتيق".
٢. نقش الملك "چر" على صخور جبل الشيخ سليمان بالقرب من منطقة بوهن "عصر الأسرة الأولى – العصر العتيق، هذا النقش محفوظ الآن في متحف الخرطوم".
٣. لوحة الملك خع سخم "لوحة النصر – الكاب" – "عصر الأسرة الثانية – العصر العتيق".
٤. نقوش الملك سنفرو على حجر بالرمو "عصر الأسرة الرابعة – عصر الدولة القديمة".
٥. نقوش الملك ساحو رع على حجر بالرمو "عصر الأسرة الخامسة".
٦. نقوش مقبرة القائد "وني" في أبيدوس "عصر الأسرة السادسة".
٧. نقوش مقبرة حاكم المقاطعة الأولى – قائد الحملة حرخوف في أسوان – جزيرة ألفنتين "عصر الأسرة السادسة".
٨. نقوش مقبرة ببي نخت في أسوان "عصر الأسرة السادسة".
٩. نقوش مقابر ميخو وسابني في أسوان "عصر الأسرة السادسة – نهاية عصر الدولة القديمة".

فعلى آثار الملك حور عحا التي عثر عليها في قبره في أبيدوس إشارات كثيرة إلى حروب ضد الليبيين والنوبيين – فقد جاء فيها أن الملك حور عحا قام بضرب "الستيو – تاستي: حملة الأقواس – أرض القوس"، والجدير بالذكر في هذا المقام أن المقاطعة الأولى من مقاطعات مصر العليا يطلق عليها في الوثائق المصرية القديمة "تاستي – ألفنتين: أرض الفيل في العصر اليوناني الروماني".

ولم يكن الملك "چر" أقل من سلفه حور عحا "حورس المحارب" في نشاطه الحربي، فقد عثر في عام ١٩٤٩م على اسمه مكتوباً على صخور جبل الشيخ سليمان على مقربة من منطقة بوهن أمام وادي حلفا وهو يسجل هناك انتصاره على أهل النوبة، ويدل ذلك على اهتمام ملوك الأسرة الأولى بتأمين حدود مصر الجنوبية ووصولهم إلى المنطقة الواقعة جنوبي الشلال الأول من أجل التجارة مع السودان، وتعتبر هذه إشارات

مبكرة إلى تأسيس حصن بوهن كما دلت على ذلك الحفائر والكشوف الأثرية "عمران الدولة القديمة في بلاد النوبة".

وفي عهد الأسرة الثانية نرى نشاطاً سياسياً مصرياً خارج حدود مصر ضد بلاد "تاستي" كما يدل على ذلك لوحة النصر التي أقامها الملك "خع سخم" وقد عثر عليها في العاصمة هيراكونوبوليس "الكاب" وتظهر على بقاياها صورة العدو المهزوم وعلى رأسه العلامة الدالة على لفظة "ستى" أي سكان النوبة "بلاد النوبة" – ويعتقد أنه نتيجة هذه الحروب سقطت ثقافة المجموعة A "أ" النوبية؟؟!! (٤)

وهناك نقش من العصر البطلمي عثر عليه في جزيرة سهيل بالقرب من أسوان جاء فيه أن الملك زوسر رأس الأسرة الثالثة قام بتقديم القرابين إلى المعبود خنوم رب الشلال الأول "ألفنتين" في إقليم "دود كاشوينوس:-إقليم الإثنا عشر ميلاً الواقعة خلف الشلال الأول في بلاد النوبة" ويعتبر هذا النقش الذي يرتبط باسم الوزير إيموحتب "رائد العمارة الحجرية والهرمية في مصر القديمة" ويعرف باسم لوحة المجاعة "قارن: قصة النبي يوسف في مصر" وثيقة من عصر متأخر - لم يوجد ما يقابلها من وثائق ودلائل معاصرة من عصر هذا الملك ما يدل على نشاط سياسي أو تجاري في بلاد النوبة. (٥)

وتعتبر حملة الملك سنفرو على بلاد النوبة أول حملة رسمية تاريخية ضد أرض حملة الأقواس "تاستي" وقد جاء ذكرها في نقش تسجيلي على حجر بالرمو الشهير – وتشتهر هذه الحملة بأن الجيش المصري عاد بسبعة آلاف من الأسرى ومائتي ألف رأس من الثيران والأغنام. ومن أصداء هذه الحملة أن معبود النوبة الشهير " ددون" وجد له مكاناً في النصوص المصرية كما جاء ذكره في نصوص الأهرام بوصفه جالب البخور من النوبة "Pyr., 1017, 1718" - في وقت قد انقرضت فيه ثقافة المجموعة A وظهرت طبقات ثقافة المجموعة "B" التي عاصرت حقبة الدولة القديمة. (٦)

وفي ظل هذه الأجواء ومع ضعف وضحالة ثقافة المجموعة B النوبية، استغل المصريون على نطاق واسع محاجر الديوريت "محاجر خفرع" في منطقة توشكا وقد عثر في هذه المحاجر على أسماء الملوك خوفو وجدف رع وساحو رع وجد كارع أسسي كما تم العثور على أسماء عدد آخر من الملوك في منطقة توماس وحملت هذه النقوش أسماء كل من ساحو رع وتتي وبيبي الأول "مع نهاية عصر الدولة القديمة"

---

[4] Emery, W.; Kirwan, L., The Excavations and Survey between Wadi Es-Sebua and Adindan, Cairo, 1935, p. 3 ff.; Arkell, A., A History of The Sudan, London, 1955; Gardiner, A., Egypt of the Pharaohs, Oxford, 1961, p. 20 ff.

[5] Säve-Söderbergh, T., Op. Cit., 18 ff., Breasted, H., A History of Egypt, London, 1951, p. 25 ff.; Kemp, B., Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization, London, 1989, p. 30 ff.; 43 ff.; Emery, W., Egypt in Nubia, London, 1965, p. 6 ff.

[6] Emery, W., Egypt in Nubia, p. 13 ff.;

والتر إيمري – مصر وبلاد النوبة – ترجمة: د. تحفة حندوسة – القاهرة – طبعة ١٩٨٣.؛ د. محمد إبراهيم بكر – تاريخ السودان القديم – القاهرة – طبعة ١٩٩٠ – ص ٣٠ وما بعدها.

وهي تكشف عن استقرار الأمور للحكومة المصرية على حدودها الجنوبية "البوابة الأفريقية".

وفي الوقت الذي ترك لنا الملك ساحو رع "عصر الأسرة الخامسة" نقوش في منطقة توماس ببلاد النوبة عن حملة في هذه البلاد – نعرف من حجر بالرمو أنه أرسل حملة إلى بونت – وبلاد بونت هي المنطقة الواقعة حول بوغاز باب المندب وتشمل الشاطئين الأفريقي والآسيوي أي الصومال وأريتريا في ناحية وجنوبي بلاد العرب "اليمن السعيد" في الناحية الأخرى وأن هذه البعثة عادت ومعها مقادير كثيرة من البخور والذهب وكميات غير قليلة من الأخشاب وخاصة أخشاب الأبنوس.

وفي لوحة القائد "وني" من عصر الأسرة السادسة والموجودة الآن في المتحف المصرى تحت رقم "١٤٣٥" نعرف أن الملك بيبى الأول أسند إليه مهمة إعداد "جيش" ضم رجاله عشرات الآلاف من جميع بلاد الوجه القبلى وكذلك من أفراد القبائل التى كانت تعيش في بلاد النوبة مثل إرثت وإيام وواوات والمجا وغيرها - وأسند إليه إمرة هذا الجيش الكبير المرسل إلى غرب آسيا، وتعتبر أسماء هذه البلاد "إرثت – إيام – واوات – المجا" خريطة جغرافية وأنثربولوجية غير واضحة المعالم والحدود لبلاد النوبة كما ورد ذكرها في نقوش القائد "ونى" على جدران مقبرته بأبيدوس، ومن خلال هذه الوثيقة نعرف أيضاً أن القائد "ونى" قام في عصر الملك "مري أن رع" – بحفر خمس قنوات فى صخور الشلال الأول لتسهيل سير السفن وذهب الفرعون "مري أن رع" بنفسه ليري هذا العمل وليقدم له زعماء أسوان وقبائل النوبة ولاءهم ويقدم قرابينه للإله "خنوم" سيد منطقة الشلال "ألفنتين Elephantine: تجارة العاج – سن الفيل عند الحدود المصرية النوبية".[٧] (من المحتمل أن هذه القناة وفروعها هي نفسها القناة التي قام بتنظيفها الملك سنوسرت الثالث: وأطلق عليها اسم – طرق خع كاو رع).

زاد اهتمام ملوك الدولة القديمة بشئون الجنوب منذ أيام الأسرة الخامسة عندما كانوا يرسلون الحملات لإحضار خيرات بلاد النوبة والسودان وزاد هذا الاهتمام في عصر الأسرة السادسة فأوكلوا إلى أمراء جزيرة ألفنتين "مقاطعة تاستي – جزيرة أسوان: آبو" مهمة القيام بتلك الرحلات والبعثات حيث كانوا يشرفون على الحدود المصرية في الجنوب وأثمرت سياسة "ونى" وبخاصة منذ توليه أمر وظيفة حاكم الوجه القبلى فوطد صلته بزعماء النوبة وتطوع أهل النوبة في الجيش المصري عند قيامه بالحروب في فلسطين، كما كانوا يختارون من بين أولئك النوبيين المهرة "حملة الأقواس" حراساً يسهرون على الأمن منذ أيام الأسرة السادسة في العاصمة "منف" وربما في غيرها من المدن الكبرى.

[7] Borchardt, L., Denkmäler des Alten Reiches "Cat. Gen. du Musée du Caire" 1937, Vol. I, p. 115, Pls. 29-30.; Breasted, H., Ancient Records "A.R" I, Chicago, 1906, Part: 306-315.; Kaiser, W., MDAIK, 55, 1999, p. 64 ff.

وتقص لنا نقوش النبيل حرخوف حاكم إقليم ألفنتين المسطورة على واجهة قبره في أسوان – قيامه – بعدد من الحملات والبعثات إلى بلاد النوبة حيث قام بثلاث حملات في عصر الملك "مري أن رع" أما رحلته الرابعة فكانت في عصر الملك "بيبى الثاني - حيث كان "حرخوف" يحمل لقب "رئيس الحملة"، وعندما نحلل تفاصيل هذه الرحلات والبعثات التجارية والدبلوماسية والاستكشافية نخرج بالنتائج الآتية:- [٨]

١. كانت أولى رحلاته مع أبيه المدعو "أرى" وقد وصل إلى بلاد "إيام" – المنطقة الواقعة جنوبى وادي حلفا واستمرت هذه الرحلة سبعة شهور.
١. كانت رحلته الثانية التى قامبها منفرداً في مناطق لم يسبقه إلى اختراقها أحد من قبل وقد كانت هاتان الرحلتان تبدآن بالنزول في النيل إلى مكان معين قريب من وادي حلفا ثم يبدأ بعد ذلك سيره بالبر.
٢. أما الرحلة الثالثة فقد كانت في طريق البر وسار فيها على درب الأربعين "الدرب الذى يربط بين وادي النيل وغرب السودان في دارفور عبر الواحات الخارجة: درب الواحات" واتصل فيها بالتمحو "سكان غرب مصر: ليبيا"ومن المحتمل جداً أن هدفه الذى حققه كان الوصول إلى دارفور. ومن تفاصيل هذه الرحلة نعرف: أن القائد "حرخوف"وجد حرباً قد استعرت بين زعيم قبيلة إيام وبين قبائل الـ "تمحو" الذين كانو يعيشون غربى مصر فأصلح بينهما وعاد من تلك الرحلة ومعه ثلاثمائة حماراً محملاً بالبخور والأبنوس والعطور وجلود الفهد وأنياب الفيلة وبذر السمسم – كما رافقه في عودته بعض زعماء القبائل ليدلوه على الطريق.
٣. أما في رحلته الرابعة نجح في الحصول على قزم جعله لايذكر شيئاً آخر عن الطريق الذي اتخذه أو الحاصلات والهدايا التى عاد بها!!، أكثر من أنه قد وصل إلى المنطقة الواقعة إلى جنوبى وادي حلفا "إيام" وأرسل "حرخوف" ينبئ الملك "بيبي الثانى" بحصوله على ذلك القزم: دنج "المخلوق العجيب القادم من أرض الأرواح"، فتلقى رسالة من الملك كتبها بخط يده وقد اعتز بها حرخوف ونقل نصها الحرفى على جانب مدخل قبره في أسوان "ألفنتين" –ونعرف أيضاً من السيرة الشخصية "لحرخوف" أن أحد قادة السفن المدعو "با ور دد" الذي عاش في عصر الملك "جد كارع أسيسى" استطاع أن يحصل على قزم حى فكافأه الملك وأغدق عليه من الهدايا والعطايا – والحصول على هذا القزم يدل على أن الرحالة المصريين وصلوا إلى مجاهل أفريقيا عبر بلاد النوبة وعبر بلاد بونت.

ولكن نقوش ببى نخت وميخو وسابنى فى مقابرهم بأسوان "من أمراء ألفنتين" تدل على أن علاقات مصر ببلاد النوبة مرت أيضاً بلحظات توتر وعنف وثورة

[8] Sethe, K., Urkunden "Urk" I, p. 120 – 127 – p. 128 – 131; Breasted, H., Ancient Records, Vol. I, Säve-Söderbergh, T., Ägypten und Nubien, p. 19 ff., p. 35 ff., Kadish, G., Old Kingdom, Egyptian Activity in Nubia, JEA, 52, 1966, p. 23 ff.; Edel, E., Inschriften des Alten Reiches: Reiseberichte des Hrw–hwj.f "Herchuf ", Berlin, 1955, p. 51 ff.

وحملات تأديبية – كانت صلة مصر بقبائل النوبة في زمن "ونى وحرخوف" صلة صداقة وتعاون ولانعرف السبب الحقيقى الذى جعل بلاد إرثت "مناطق حول بلدة توماس في بلاد النوبة" تتمرد وتتعرض لحملات تأديبية قام بها القائد "ببى نخت" – ويقص علينا أيضاً: أن الملك "بيبى الثانى" كان قد أمر أحد ضباطه ببناء سفينة كبيرة على ساحل البحر الأحمر للإبحار بها إلى بلاد بونت ولكن بدو الصحراء الشرقية هاجموه وقتلوه هو ومن كان معه فلما علم الملك بذلك أمر ببى نخت بإعداد حملة وأن يذهب للثأرللضابط المقتول وإحضار جثته. [٩]

ولم تحُل أعمال "بيبى نخت" التأديبية والانتقامية في بلاد النوبة دون استمرار الحملات الاستكشافية والتجارية في هذه المناطق – فنعرف من نقوش مقابر أسوان أعمال إثنين من هؤلاء الأمراء الذين تركا لنا نقوشاً في مقبرتهما بأسوان – حيث أن الأب – "ميخو": رئيس الحملة حاكم ألفنتين –دفع حياته ثمناً لتفانيه فى خدمة الدولة المصرية وخدمة سيده الملك إذ قتله رجال إحدي القبائل النوبية عند عودته من إحدي رحلاته – كما ذكر هذه المعلومات رئيس الحملة سابنى "حاكم الجنوب"، وقد كانت رحلات هؤلاء الأمراء والرحالة من حكام ألفنتين فى عصر الأسرة السادسة وما أنشأوه من صلات مع زعماء القبائل وما حصلوا عليه من معلومات وخيرات عن ومن هذه البلاد تمهيداً ومقدمة لعلاقات وصلات سياسية واستراتيجية قوية ومتطورة فى عصر الدولة الوسطى "حضارة كرما في بلاد النوبة".

[9] Abou-Bakr, A., Nubia, Cairo, 1961.; Sethe, K., Urkunden, I, p. 131 - 135, p. 136 – 140., Breasted, H., Ancient Records, I, p. 164 – 165.; Adams, W., Nubia, 1977, p. 18 ff., p. 28 ff.

التوسع العسكري والوجود السياسي المصري في بلاد النوبة وشمال السودان أثناء عصر الدولة الوسطى من القرن ٢١ – القرن ١٨ ق.م "عصر ثقافة المجموعة C النوبية – حضارة كرما الكوشية" [١٠]

المصادر والوثائق الأثرية:-

١. بردية نصائح الملك أمنمحات الأول لابنه – الموجودة الآن في المتحف البريطاني "عصر الأسرة الثانية عشرة".
٢. بردية نفرتي "نفر روهو" – الموجودة الآن بمتحف لينجراد بروسيا الاتحادية – "عصر أمنمحات الأول – الأسرة الثانية عشرة".
٣. نقوش مقبرة سرنبوت الأول في أسوان: قبة الهواء "عصر الملك أمنمحات الأول وسنوسرت الأول".
٤. آثار مدينة كرما عند الشلال الثالث في شمال السودان – مقبرة النبيل زفاي حعبي "حفائر الأثري جورج ريزنر".
٥. لوحات حصن بوهن من عصر الملك سنوسرت الأول – مائدة قرابين باسم الفرعون سنوسرت الأول في جزيرة أرجو "أرقو".
٦. نقوش وادي الهودي ودابود وعمدا "نقوش الموظف إميني" من عصر الملك سنوسرت الأول وأمنمحات الثاني.
٧. نقوش لوحة النبيل "سا حتحور" بالمتحف البريطاني "عصر الملك أمنمحات الثاني".
٨. نقوش مناطق الكوبانية وتوشكا من عصر الملك سنوسرت الثاني "سنوسرت الثاني وتأهيل حصون عنيبة والكوبانية".
٩. نقوش لوحة الموظف "سا ساتت" الموجودة بمتحف جنيف "من عصر الملك سنوسرت الثالث".
١٠. لوحات الحدود في حصون أورونارتي وسمنة عند الشلال الثاني "من عصر الملك سنوسرت الثالث".
١١. رسائل حصن سمنة، نقوش محاجر توشكا، لوحة حصن كوبان، لوحة الموظف إنتف في مدينة كرما "من عصر الملك أمنمحات الثالث".
١٢. مقابر الموظفين المصريين في بوهن وعنيبة "المستعمرات المصرية في بلاد واوات".
١٣. جبانات المجموعة الثقافية "ج – C" في الكوبانية وتوشكا وعنيبة "إقليم ميعام" – المستعمرات النوبية في النوبة السفلى. [١١]

---

[10] Reisner, G., Excavations at Kerma, Cambridge, 1923.; Junker, H., El-Kubanieh Nord, Vienna, 1920.; Arkell, A., A History of the Sudan, London, 1955.; Posener, G., The Location of the Land of Kush during the Middle Kingdom, Kush, Vol. VI, 1958. Müller, H., Die Felsengräber der Fürsten von Elephantine im MR, Glückstadt, 1940, p. 25 ff.

[11] Säve-Söderbergh, T., Ägypten und Nubien, p. 160 ff., 183 ff., Adams, W., Nubia, p. 75 ff.; =

بغض النظر عن الأصول النوبية للملك أمنمحات الأول رأس ومؤسس الأسرة الثانية عشرة "بردية: نبؤات نفرتي"، فيذكر الملك أمنمحات الأول في تعاليمه ونصائحه السياسية إلى ولي عهده سنوسرت الأول كيف وطد سلطانه العسكري والسياسي في بلاد النوبة:- لقد ذللت الأسود واصطدت التماسيح وقهرت أهل واوات وأسرت قوم المزاوي "المجا".

لقد تابع أمنمحات الأول سياسة سلفه في الاهتمام بالجنوب فوصل نفوذ مصر إلى دنقلة "مناطق الشلال الثالث" ومن المرجح أنه تأسس في عهده ذلك المركز التجاري في مدينة كرما "كرمة" في شمالي السودان بعد أن شيد حصن سمنة جنوبي الشلال الثاني، ففي موقع كرما تمت إقامة حصناً ومستوطنة ومخزناً كبيراً لإيداع ما يحمله التجار من بضائع "حصن: أسوار أمنمحات – أنبو أمنمحات" وكان يقيم في هذا الحصن حاكم مصري وكانت هناك أيضاً مدينة مصرية صغيرة وفيها صناع مصريين، ومن أشهر هؤلاء الموظفين "حكام كرما" المدعو زفاي حعبي "حبزافي" الذي مات هناك فدفنوه حسب تقاليد البلاد – لا حسب التقاليد المصرية – وضحوا بأكثر من مائتي شخص من خدمه وأتباعه ودفنوهم في الممر المؤدي إلى قبره، ثم أقاموا كوماً كبيراً فوق القبر ووضعوا فوقه تمثالاً له داخل هيكل مشيد من الطوب "حفائر الأثري الأمريكي جورج ريزنر G. Reisner في منطقة كرما – Kerma II – p. 550 ff.".

واصل سنوسرت الأول سياسة أبيه وتابع التوسع المصري في الجنوب "بلاد النوبة" وبدأت كلمة كوش "كاش" ترد بكثرة في النصوص المصرية "نصوص اللعنة" كمنطقة امتد إليها النفوذ المصري، واعتنى الملك سنوسرت الأول عناية كبرى باستغلال مناجم الصحراء فنجد اسمه على لوحات أقامها رؤساء بعثاته إلى الصحراء يذكرون فيها تاريخ عملهم ويمجدون فيها الملك الذي كانوا يعملون باسمه "مناجم الذهب والأماتيست في وادي الهودي والعلاقي ببلاد النوبة، محاجر الديوريت في مناطق توشكا إلى الجنوب الغربي من أبو سمبل"، ومن المحتمل أن حملات سنوسرت الأول الحربية قد وصلت إلى مناطق الشلال الثالث في شمال السودان "موقع أرجو: أرقو". (١٢)

ربما بسبب تقدم الجنس الزنجي نحو الشمال واختلاطه بثقافة حامية الأصل وسيطرته على السكان المحليين لذلكأصبح مع مرور الأيام خطراً داهماً على مصر ونفوذها في بلاد النوبة "ثقافة المجموعة C" مما جعل ملوك الأسرة الثانية عشرة يهتمون بالجنوب وينجحون بعد سلسلة حملات عسكرية وحربية في إخضاع المناطق الواقعة بين الشلال الأول والشلال الثاني "بلاد واوات Wawat"إخضاعاً تاماً للنفوذ

=سليم حسن – مصر القديمة – الجزء العاشر – القاهرة – طبعة عام ٢٠٠٠ – ص ١٠٨ وما بعدها – ص ٢٠٠ وما بعدها.؛ - محمد إبراهيم بكر – تاريخ السودان القديم – القاهرة – ١٩٩٠.

[12] Trigger, B., Nubia under the Pharaohs, London, 1976, p. 14 ff.; Engelbach, R., The Quarries of the Western Nubian Desert, ASAE, 33, 1933, p. 65 ff.; Zibelius, K., Die Ägyptische Expansion nach Nubien, Wiesbaden, 1988; Adams, W., Nubia, p. 85 ff.

المصري بل ووصلوا إلى مناطق كرما وأرجو عند الشلال الثالث، وفي مناطق الشلال الأول والثاني "النوبة السفلى" أتموا بناء عدد كبير من الحصون والقلاع والمستعمرات "كوبان – عنيبة – بوهن – سمنة" ووضعوا فيها الحاميات وحرصوا على ألا يتعدى أحد من السكان الزنوج الشلال الثاني في طريقه نحو الشمال سواء بطريق النيل أو بطريق البر إلا بقصد التجارة وفي جماعات قليلة ومحدودة "السيطرة التامة على بلاد النوبة السفلى، الأهداف الاقتصادية والاستراتيجية والحضارية للدولة المصرية في شمال السودان". (١٣)

ونجحت السياسة المصرية في بلاد النوبة في عصور كل من أمنمحات الثاني وسنوسرت الثاني وتشير نقوش لوحة الموظف "سا حتحور" المحفوظة الآن في المتحف البريطاني إلى هذه السيادة المطلقة:- لقد زرت أرض المناجم وأجبرت العظماء والأمراء على غسل الذهب وأحضرت الفيروز ووصلت إلى "تاستي: النوبة" الخاصة بالنحسيو "أهل وسكان النوبة" لأني أتيت إليها عندما كانت مقهورة أمام خوف سيد الأرضين وسرت نحو "حا: حح – مناطق سمنة" واخترقت جزيرتها وأحضرت محاصيلها وإني أقسم بسيدي – له الحياة والفلاح والصحة – أني أقول الحق والصدق.

يعتبر الملك سنوسرت الثالث "سيزوستريس" من أعظم الغزاة الذين قاموا بحروب طاحنة في غرب آسيا وفي بلاد النوبة وشمال السودان، حيث قام بثلاث حملات عسكرية على الأقل في بلاد كوش – في السنة الثامنة "لوحة سمنة الصغرى" والسادسة عشرة "لوحات سمنة وأورونارتي" والتاسعة عشرة من سنوات حكمه فوق عرش مصر "لوحات الحدود في أورونارتي وسمنة - ولوحة الموظف سا ساتت في متحف جنيف بسويسرا".

ويعتبر عصر الملك سنوسرت الثالث قمة التوسع السياسي والعسكري والاستراتيجي للحكومة المصرية في بلاد النوبة السفلى – حيث أصبح حصن سمنة "ختم منو" هو نهاية وبوابة الحدود المصرية "البوابة الجنوبية للمملكة المصرية" في بلاد النوبة أثناء عصر الدولة الوسطى، ففي نقوش لوحة الحدود بحصن سمنة – نقرأ هذا المتن:- الحدود الجنوبية التي أقيمت في السنة الثامنة من عهد جلالة ملك الوجه القبلي والبحري "خع كاو رع"معطي الحياة أبدياً – تمنع أي نحسي "نوبي" أن يتعداها في ذهابه نحو الشمال سواء أكان ذلك على البر أم بسفينة أم بحيوانات من أي نوع من النوبة إلا إذا أتى إلى "أقن IKN" بقصد التجارة أو معه رسالة ما – فإنه يعطى كل التسهيلات ويعامل معاملة حسنة على شرط ألا يسمح لسفينة فيها "سود: زنوج" أن تتخطى "حح: مناطق سمنة" ذاهبة نحو الشمال قط؟!! (١٤)

---

[13] Arkell, A., A History of the Sudan, 1955.; Trigger, B., Nubia under the Pharaohs, p. 40 ff., p. 75 ff.

[14] Trigger B., History and Settlement in Lower-Nubia, London, 1965.; Redford, D., The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, Vol. II, 2002, p. 551 ff;=

إن اهتمام سنوسرت الثالث ببلاد النوبة كان اهتماماً خاصاً واعتنى عناية كبرى بتجديد الحصون وتقوية الحاميات "سبعة عشرة حصناً وقلعة" وأقام عدة لوحات للحدود "ثلاثة لوحات: واحدة في أورونارتي واثنتان في سمنة" جنوب الشلال الثاني وحرم على جميع الزنوج الجنوبيين اجتياز ذلك الحد الاستراتيجي وكتب في تلك اللوحات أنه برئ من أي ابن يأتي بعده ولا يحافظ على تلك الحدود ويحارب من أجلها.

فلا غرابة وبعد موت هذا الملك بخمسمائة عام تقريباً نرىملكاً عظيماً آخر يقدر أعماله وجهوده في المحافظة على حدود مصر الجنوبية في بلاد كوش، نرى الملك العظيم تحوتمس الثالث "عصر الدولة الحديثة" يرفع سنوسرت الثالث إلى مصاف الآلهة والمعبودات ويجعل منه إلهاً حامياً للنوبة ويقيم المعابد والهياكل ويقف أمامه يقدم له القرابين كإله من الآلهة – ففي معبد عمدا ببلاد النوبة نجد أن الفرعون تحوتمس الثالث كان يتعبد للمعبود سنوسرت الثالث وفي معبد الليسية وكذلك في معبد حصن بوهن، ولم تكن عبادة سنوسرت الثالث قاصرة على الملوك بل تعدتهم إلى عامة الشعب – إذ عثر على نقش في محاجر توشكا يمثل أسرة تتألف من رجل يدعى سنبي وزوجته وأولادهما وقد أحضروا قرباناً لصورة حور ميعام وسنوسرت الثالث والمعبود الآسيوي رشب، بل أن الملك سنوسرت الثالث أصبح معبوداً في بلاد النوبة على قدم المساواة مع المعبود النوبي ددون والمعبود خنوم كما في حصن سمنة – بل أن الملك طهرقا أشهر ملوك الأسرة الكوشية "الأسرة الخامسة والعشرون – مملكة نباتا" أعاد عمران معبد حصن سمنة وعبادة فاتح النوبة العظيم سنوسرت الثالث – الذي اعتبره المؤرخ الإغريقي هيرودوت – الفرعون الوحيد الذي حكم أثيوبيا "بلاد كوش – بلاد النوبة: بلاد الذهب".[١٥]

عمارة المدن والحصون والقلاع المصرية – التحصينات العسكرية والمستعمرات التجارية – في بلاد واوات "مناطق الشلال الأول والثاني في بلاد النوبة وشمال السودان":- [١٦]

- المصادر والوثائق الأثرية:-

١. أوراق الرامسيوم البردية "قائمة حصون النوبة، رسائل قلعة سمنة".
٢. الاكتشافات والحفائر الأثرية والأركيولوجية في مناطق النوبة السفلى.

=أنظر مؤلفات د. خالد شوقي البسيوني حول العمارة العسكرية وعمارة المدن في مصر القديمة باللغتين العربية والألمانية.

[15] Säve-Söderbergh, T., Op. Cit., 94 ff., p. 125 ff.; Säve-Söderbergh, T., Temples and Tombs of Ancient Nubia – "UNSCO –Act.", London, 1987.; Emery, W., Kush, Vol. VII, VIII, IX, X, 1959 – 1962.; Gauthier, Le Temple d'Amada, Cairo, 1913.

[16] Borchardt, L., Altägyptische Festungen an der Zweiten-Nilschwelle, Leipzig, 1923, p. 25 ff.; Zibelius, K., LÄ, IV, 1982, Sp. 144.; PM, Vol. VII, Oxford, 1951.

- **التوزيع الجغرافي والطبوغرافي لحصون وقلاع إقليم واوات:-**

يبلغ عدد هذه الحصون والقلاع سبعة عشر حصناً وقلعة وهي مرتبة في قائمة الرامسيوم الجغرافية من الجنوب إلى الشمال حسب النظام الإداري والإقليمي في مصر الفرعونية "الخريطة الاستراتيجية في بلاد النوبة أثناء عصر الدولة الوسطى". [١٧]

١. حصن حح "حصن سمنة الجنوب – kidinkalo".
٢. قلعة سخم خع كاو رع – مع خرو: سنوسرت الثالث "قلعة سمنة الغرب الشهيرة"[١٨]
٣. حصن أنتو بدوت "قلعة قمة: سمنة الشرق".
٤. قلعة أورونارتي – جزيرة الملك "قلعة خسف أونوو: الأونتيو – الأوينيتو Iountiou".
٥. قلعة وعف خاسوت "قلعة شلفاك الجبلية عند مدينة السكوت".
٦. قلعة مرجيسا – متوكا "حصن در متيو". [١٩]
٧. قلعة أقن "قلعة دابي – دابنارتي".
٨. حصن بوهن "قلعة بهين – مايانارتي". [٢٠]
٩. حصن وادي حلفا شرق.
١٠. حصن خسف مزاو – المجا "حصن فرس – قلعة سرة الغرب – مناطق عكشة وتوشكا".
١١. حصن ميعام: معام "حصن عنيبة Aniba في منطقة توماس في بلاد أرثت". [٢١]
١٢. حصن باقي "حصن كوبان – كوبات: وادي العلاقي".
١٣. حصن أكور "حصن أكوري – كشتامة".
١٤. حصن سنمت Snmt "حصن جزيرة بجة".
١٥. حصن آبو "حصن ألفنتين – أسوان: وادي الهودي".
١٦. حصن الكوبانية؟؟؟
١٧. حصن خنى "حصن جبل السلسلة". [٢٢]

---

[17] Clarke, S., Ancient Egyptian Frontier Fortresses, JEA, 3, 1916, p. 155 ff., Gardiner, A., An Ancient List of the Fortresses of Nubia, JEA, 3, 1916, p. 184 ff.; Lawrence, A., JEA, 51, 1965, p. 82 ff.

[18] Dunham, D., Janssen, J., Semna – Kumma: Second Cataract Forts I, Boston, 1960, p. 100 ff.; Lawrence, A., JEA, 51, p. 82 ff.

[19] Dunham, D., Uronarti - Shalfak – Mirgissa I, Boston, 1969, p. 18 ff.; p. 120 ff.; Vercoutter, J., Mirgissa I, Paris, 1970, p. 10 ff., p. 28 ff.

[20] Emery, W., The Fortress of Buhen, London, 1979, p. 6 ff.; Emery, W., Buhen, In: Kush 8, 1960, p. 7 ff.

[21] Steindorff, G., Aniba, Glückstadt, 1937, p. 15 ff.

[22] Säve-Söderbergh, T., Op. Cit., p. 94 ff.; Trigger, B., History and Settlement in Lower-Nubia, London, p. 27 ff.

عند دراسة وتحقيق هذه الحصون والمدن والموانئ علمياً وتطبيقياً ومنهجياً نكتشف أن ثمانية من هذه القلاع يقع في منطقة الشلال الثاني أي من حصن وادي حلفا حتى حصن سمنة "بوابة المملكة المصرية في شمال السودان وقلب أفريقيا"، كما ارتبط بناء وإقامة كثير من هذه القلاع والحصون باسم الفرعون الشهير سنوسرت الثالث الذي أقام لوحات حدود مقدسة عند حصن سمنة "سمنة الغرب Semna"، كما تعددت وظائف هذه الحصون فهي حاجز منيع "حزام من القلاع" ضد أخطار أهل النوبة وسد استراتيجي في مواجهة ضغط الهجمات والغارات والهجرات الزنجية وفي نفس الوقت هي موانئ تجارية ومستعمرات صناعية ومستوطنات تعدينية في منظومة المدنية والحضارة المصرية أثناء عصر الدولة الوسطى وخاصة في حقبة الأسرة الثانية عشرة.

وتفيد رسائل حصن سمنة التي تعود إلى عصر الملك أمنمحات الثالث "لاماريس" أن الحكومة المصرية قامت بتنظيم هذه المناطق في إقليم إداري واقتصادي مترابط تحت إشراف موظفين وحكام مصريين، ففي مدينة ومستوطنة كرما "كرمة" لم يتوقف البناء كما تفيد لوحة الموظف إنتف "من عصر الملك أمنمحات الثالث" – فقد سجلت نقوش هذه اللوحة التذكارية – قيام الشريف إنتف بعمارة بناء استعمل في بنائه حوالي أكثر من ٣٥ ألف طوبة "لبنة" [L.D. II, p. 114].

وفي الوقت الذي لعبت فيه بعض الحصون دوراً أمنياً واستراتيجياً مثل حراسة وتأمين طرق المواصلات المؤدية إلى مناجم الجمشت "الأماتيست" في وادي الهودي "حصن آبو – ألفنتين"، لعبت بعض الحصون وظائف تجارية ونهرية "موانئ ووكالات وأسواق تجارية" – فحصون وقلاع الشلال الثاني تقع في دائرة لا تزيد مساحتها عن ستين كيلو متر على نهرالنيل "الشريان الرئيسي بين مصر وشمال السودان" ففي جنوب حصن بوهن مباشرة تنتهي المسافة التي كان يمكن للمسافر أن يقطعها بواسطة الملاحة النهرية بسهولة وبعد ذلك نجد شلالات وجزراً عدة يصعب مع وجودها الملاحة النيلية – مما جعل الحكومة المصرية تقيم الكثير من القلاع الجبلية "شلفاك – أورونارتي – قمة" لتلعب دور الحراسة ومراقبة طرق القوافل البرية بجانب الأسطول التجاري من السفن الصغيرة "حصون الشلال الثاني: مراقبة وحماية السياحة والتجارة – حراسة السهل وطرق القوافل – نظام إنذار واتصالات ضد الغارات وهجمات الغرباء وفي وجه المهاجرين من السودان إلى مصر، سلسلة وشبكة من الحصون والقلاع والمحطات ذات أهداف ووظائف تجارية وإدارية واقتصادية وثقافية وسياسية وعسكرية واستراتيجية في سياق صناعة وبناء الحضارة المصرية القديمة على ضفاف وادي النيل". (٢٣)

والجدير بالذكر والإشارة في هذا الإطار أن الدولة المصرية أقامت عدداً من مقاييس النيل وخاصة عند حصن سمنة ليتمكنوا من خلالها من تسجيل ارتفاع مياه النيل عند الشلال الثاني ليطمئنوا على حالة الفيضان ويتخذوا من الاحتياطات ما يكفي لمجابهة

[23] Smith, T., JARCE, 28, 1991, p. 107 ff.; Kaiser, W., Elephantine, MDAIK, 55, 1999, p. 90 ff. Abb. I.

ومواجهة الحالة المنتظرة على المستوى الاقتصادي والزراعي. "قارن:- استغلال منخفض الفيوم في عصر الأسرة الثانية عشرة: مشاريع المياه والري في مصر القديمة". (٢٤)

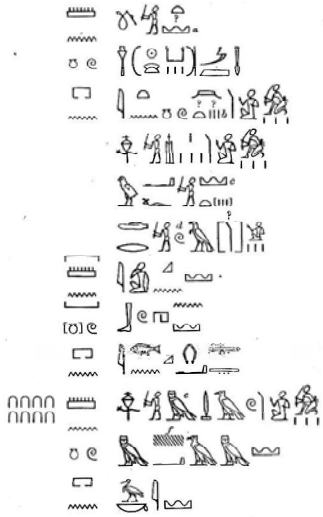
وعلى المستوى المعماري لعبت الأسوار المزدوجة والأبراج والبوابات الضخمة والتحصينات الأمامية من الخنادق الوهمية والمتاريس الطبيعية بجانب التحصينات الداخلية: الحاميات والقلعة "مركز القيادة والعمليات" وثكنات ومعسكرات الجند ومخازن الأسلحة والغلال – العناصر الرئيسية في عمارة وبناء وعمران هذه المباني العسكرية والحربية ذات الأهداف والوظائف المتنوعة والمتعددة اقتصادياً وتجارياً وإدارياً "قارن:- حصن بوهن، حصن عنيبة، حصن سمنة"، وبجانب الحصون الضخمة والكبيرة من حيث التصميم والمساحة والحجم تم تخطيط وإقامة حصون وقواعد صغيرة ومستوطنات محصنة لتكتمل المنظومة العسكرية على مستوى التكتيك والتكنيك والاستراتيجية العملية والميدانية للسيطرة التامة على أقاليم ومجتمعات سكان بلاد النوبة. وقد شكلت الطبيعة الطبوغرافية "طبيعة المكان" الشكل والفورم المعماري والإنشائي لهذه القلاع والحصون – بحيث وجدنا الحصون الكبيرة قد بُنيت على الأراضي المفتوحة والسهول "حصون السهول: عنيبة – بوهن - مرجيسا"، على الجانب الآخر وجدنا القواعد العسكرية والقلاع على قمم الجبال والمرتفعات "القلاع الجبلية: شلفاك – أورونارتي - قمة" (قارن: مع مشروع ونظام المستوطنات الصهيونية في الأراضي الفلسطينية المحتلة). (٢٥)

ورغم قيام مملكة كوش المستقلة "Kush" أثناء عصر الهكسوس "عصر الانتقال الثاني" استطاع ملوك وفراعنة الدولة الحديثة بفضل هذه البنية المعمارية والعمرانية ضم بلاد النوبة "واوات – كوش" حتى نباتا عند جبل البرقل "مناطق الشلال الرابع"ضماً نهائياً وشاملاً جغرافياً وديموجرافياً في وحدة إدارية وثقافية كاملة – إلى أجزاء الإمبراطورية المصرية التي شملت مصر وشمال السودان والأقاليم السورية والفلسطينية وفينيقيا في غرب آسيا "الشرق الأدنى القديم". (٢٦)

[24] Kees, H., Das Alte Ägypten, Eine Kleine Landeskunde, Berlin, 1955, p. 13 ff., p. 65 ff.
[25] Borchardt, L., Op. Cit., p. 30 ff., p. 45 ff.; Emery, W., Buhen, 1979, p. 8 ff.; Steindorff, G., Aniba, p. 60 ff.
[26] Müller, I., Die Verwaltung Nubiens im Neuen Reich, Berlin, 1982; Kemp, B., In: Man, Settlement and Urbanism, London, 1972, p. 651 ff.

AN ANCIENT LIST OF THE FORTRESSES OF NUBIA

The text is as follows:—



[a] The last group in this name is a cross; ⌓ (or ⬭) seems clear, but the lower sign, which is damaged, shows points of difference from 𓋴.

[b] Dubious traces of the two lower signs.

[c] Only the horizontal base is left; 𓋴 is exceedingly probable.

[d] Palaeographically 𓃀 would be slightly preferable to 𓂋; however the sense speaks for the latter. Perhaps 𓎛 should be substituted for 𓎡; only a trace remains.

[e] The top of this sign is damaged; practically certain.

[f] A trace which may well be the cross-stroke of [⬭].

(Next column.)

[g] 𓊪 seems certain; a small square lacuna follows it, at the top of which a straight horizontal line is still visible.

[h] 𓏺𓏺𓏺 is by no means certain, looking rather like a wavy horizontal sign.

[i] The last sign is certain, and is preceded by a small space large enough for [⌓], but possibly never occupied; of *ii* the tops alone are preserved.

Then follows the list of the towns of Upper Egypt, beginning with Elephantine, Ombos, Edfu, and so on.

TRANSLATION.

The fortress of	(1)	"Repressing-....." (*D;ir-.....*).
	(2)	"Khakaurē'-justified-is-powerful" (*Sḫm-Ḫ'k;wr'-m;'ḫrw*).
	(3)	"Warding-off-the-Bows" (*'Itnw-pdwt*).
	(4)	"Repelling-the-Inu" (*Ḥsf-'Iwnw*).
	(5)	"Curbing-the-countries" (*W'f-ḫ;'swt*).
	(6)	"Subduing-the-Oasis-dwellers (?)" (*Dr-Wti̯w*).
The fortress of	(7)	Iḳen (*'Iḳn*).
	(8)	Bûhen (*Bwhn*).
	(9)	"Embracing-the-two-lands" (*'Inḳ-t;'wi̯*).
(1)80 The fortress of	(10)	"Repelling-the-Mezaiu" (*Ḥsf-Md;'w*).
	(11)	Ma'am (*M';'m*).
	(12)	Baki (*B;'ki̯*).
	(13)	Senmet (*Snmt*).
	(14)	Elephantine (*;'bw*).
	(15)	..... (*Dd...?*).
	(16)	.....
	(17)	Silsilis ([*Ḥn*]*y*).

COMMENTARY.

In all, there are seventeen names of fortresses to be considered. At first sight it might appear doubtful whether the five names at the top of the second column really refer to fortresses, since the descriptive heading *mnw n* "the fortress of....." is omitted at this point. However, on any other view it would be difficult or impossible to explain the repetition of the name Elephantine in the sixth place of the second column; and it is reassuring to note that both Senmet (Bîgeh) and Yēb (Elephantine) are known, on independent evidence, to have been localities where fortresses existed. We may, therefore, feel some confidence in regarding the first seventeen names as the names of fortresses or fortified towns, mostly in Lower Nubia, and the following names as those of the various towns of Upper Egypt. The two series of names overlap geographically between Elephantine and Silsilis.

The ending of the sandstone formation a little north of Silsilis appears to mark out that place as the natural boundary of Nubia; nowadays, Nubian language, culture and race begin only a few miles further south, at Daraw. This may well be the reason why the list of Nubian fortresses is made to terminate at Silsilis. There is some evidence that in the earliest times Elephantine was regarded rather as an outpost in Nubian territory than as the frontier of Egypt proper; though in the lists of the nomes and of the towns of Egypt, the archetypes of which probably go back to the Fifth Dynasty, the frontier appears to be the First Cataract, or more precisely, the island of Bîgeh. We may hazard the conjecture that the co-existence of these two conflicting views may be the explanation of the seemingly unaccountable overlap in the papyrus.

ـ نتائج الدراسة البحثية ــ قراءة تحليلية:ـ

استثمر واستغل ملوك الدولة الوسطى مجهودات ومشاريع ملوك الدولة القديمة في اكتشاف بلاد النوبة وشمال السودان وفتحوا مجاهل قلب القارة الأفريقية وسبقوا بذلك أعمال وبرامج الخديوي إسماعيل "إسماعيل الأفريقي" ــ بل وسبقوا مجهودات وأعمال علماء أوروبا مثل ستانلي ولفنجستون بأكثر من أربعة آلاف ومائتي عام "مملكة مصر الجنوبية". [٢٧]

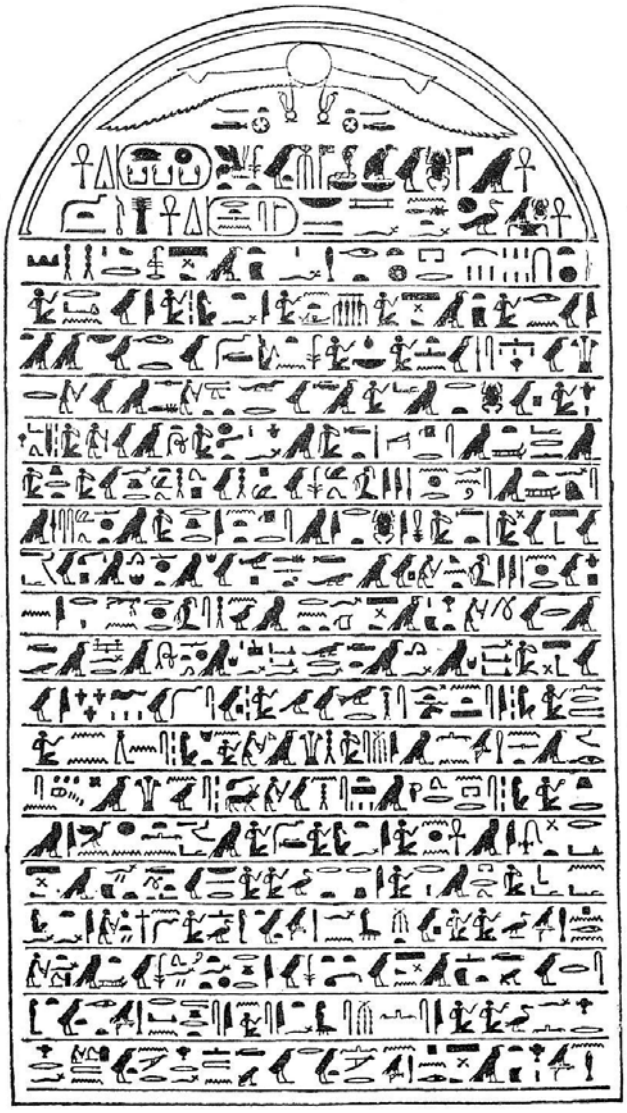
واعتمدت سياسة واستراتيجية فراعنة الأسرة الثانية عشرة على السيطرة العسكرية والسياسية والاقتصادية ونجحوا في مد نفوذهم حتى مناطق الشلال الثاني "مناطق سمنة ــ لوحات الحدود" ــ بل وأقاموا مدينة مصرية ومستوطنة صناعية في مناطق كرما "كرمة" في أقاليم الشلال الثالث في قلب بلاد النوبة وشمال السودان "النوبة السفلى وأجزاء من النوبة العليا: واوات ــ كوش"، وعن طريق شبكة وسلسلة من الحصون والقلاع والقواعد والمدن والموانئ أحكموا السيطرة والسيادة والرقابة على أقاليم ومناطق النوبة السفلى "المواقع والنقاط الاستراتيجية الحيوية" وخاصة أقاليم الشلال الأول والثاني حيث تقع مناجم الذهب ومحاجر الأحجار الكريمة "العمارة ــ العمران ــ نظرية البناء الحضاري في مصر الفرعونية".

ورغم النفوذ المصري الثقافي والحضاري الضخم والقوي ظلت مجتمعات ثقافة المجموعة "ج - C" محتفظة بالصبغة والسمات والملامح القومية الخالصة كما تدل على ذلك الأواني الفخارية وبقايا جبانات المستعمرات النوبية كما في عنيبة "حضارة وثقافة كرما الكوشية" - في ظل وجود آثار للصناعة المصرية "المرايا النحاسية ــ الأسلحة البرونزية ــ صناعات الميكا - موائد القربان". [٢٨]

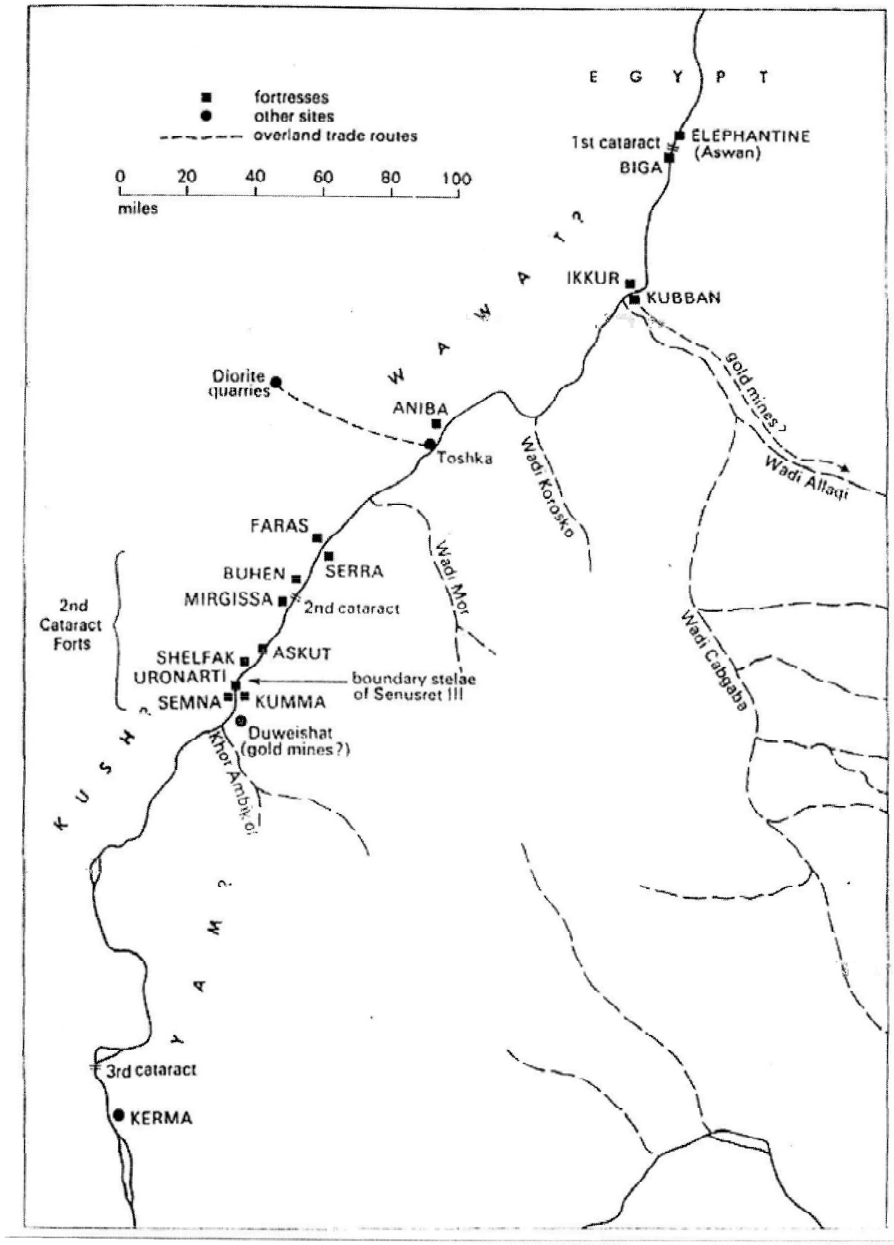
---

[٢٧] د. شوقي الجمل ــ تاريخ سودان وادي النيل: تاريخ السودان منذ أقدم العصور ــ القاهرة ــ ٢٠٠٨.

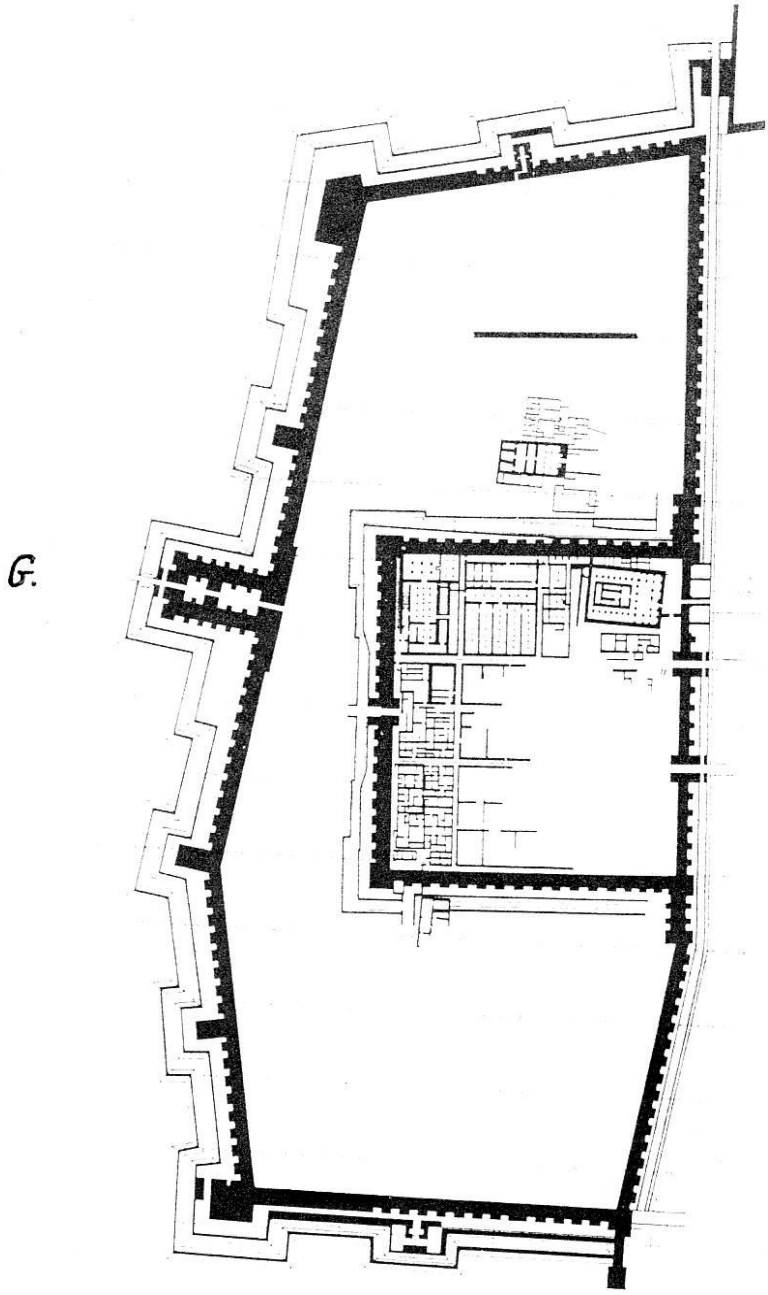
[٢٨] د. أحمد علي الحاكم ــ كرمة: مملكة النوبة "النسخة العربية" ــ الخرطوم ــ ١٩٩٧.؛ د. سامية دفع الله ــ تاريخ الحضارات السودانية القديمة: منذ أقدم العصور حتى قيام مملكة نبتة ــ الخرطوم ــ ٢٠٠٧.



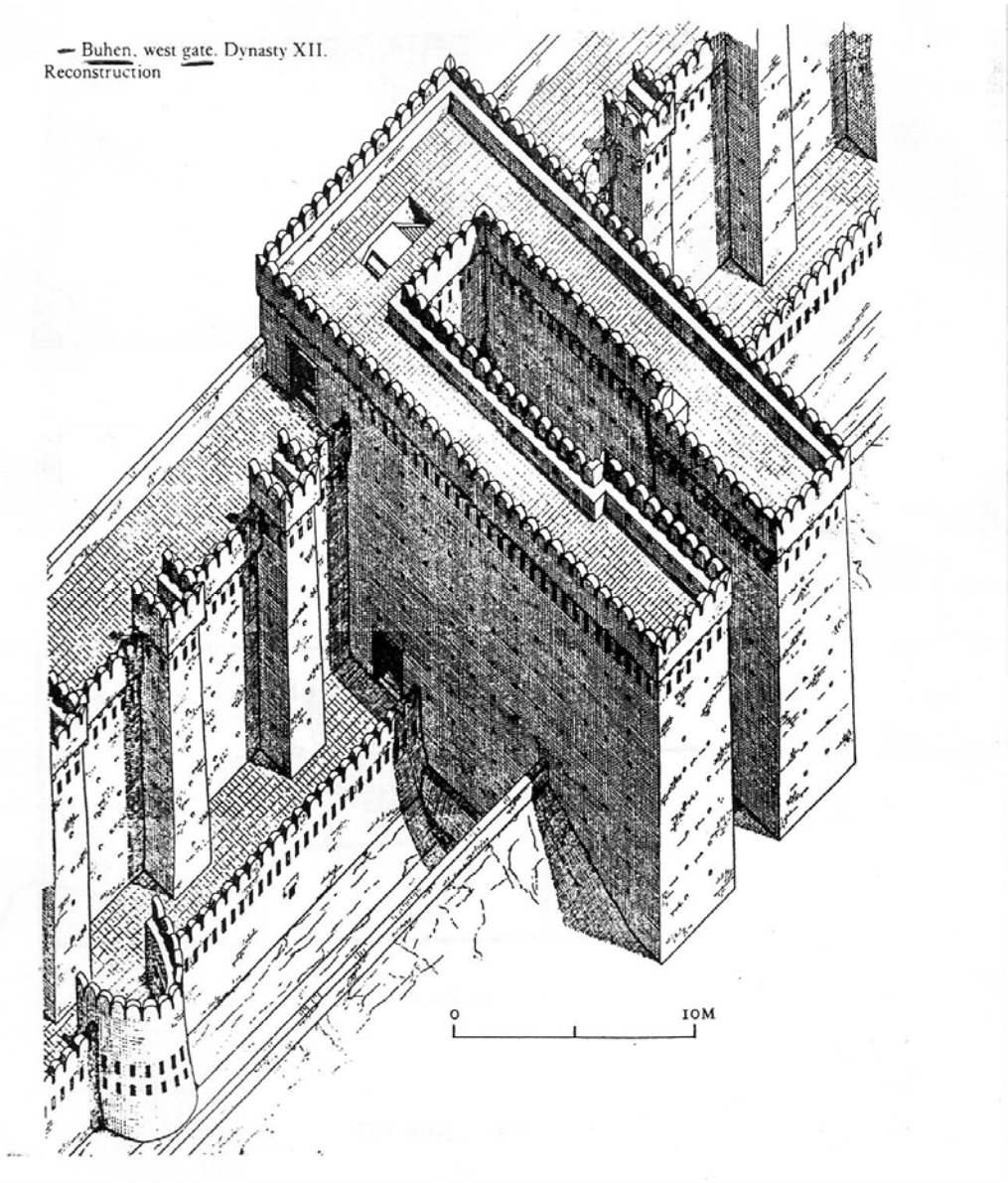
لوحة سمنة الكبرى – عصر سنوسرت الثالث.



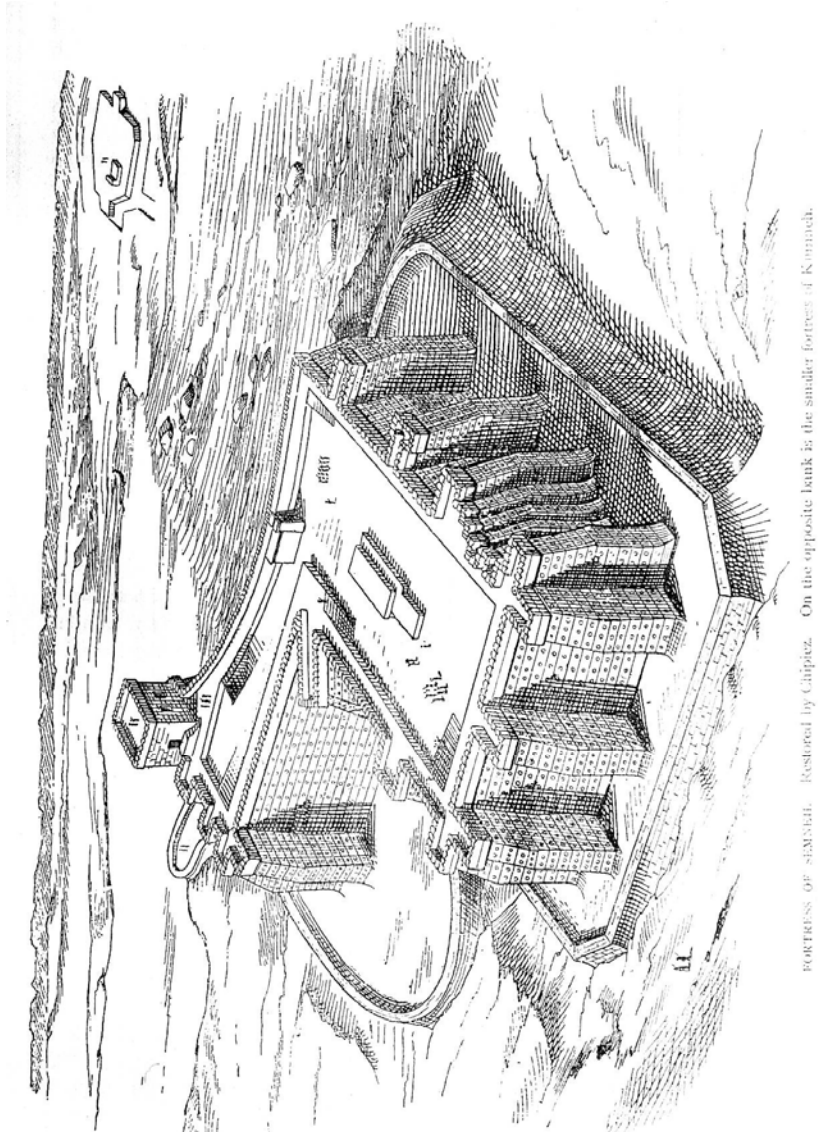
خريطة النوبة الاستراتيجية في عصر الدولة الوسطى (مناجم – محاجر – طرق – موانئ – حصون وقلاع).



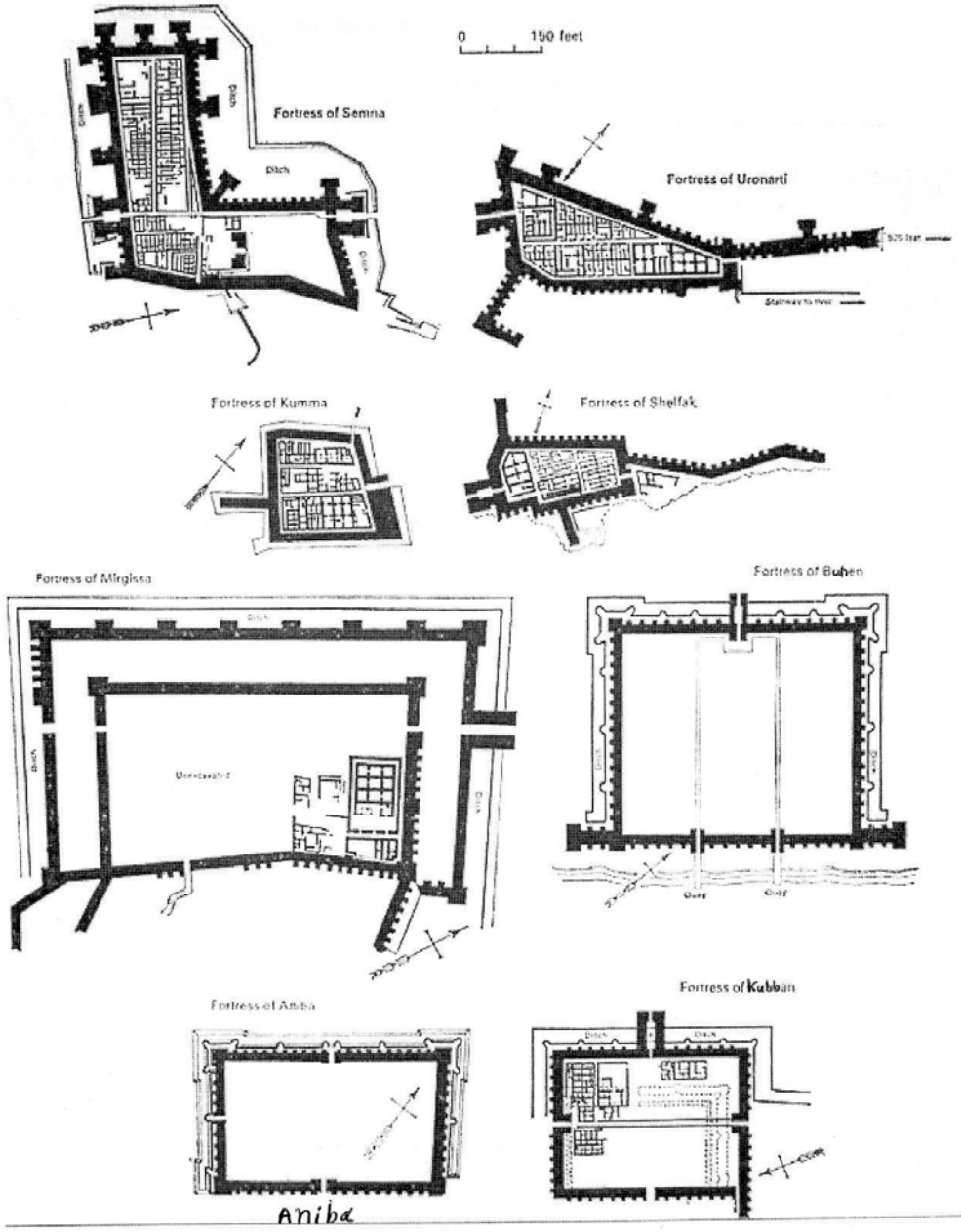
المسقط الأفقي لحصن بوهن.



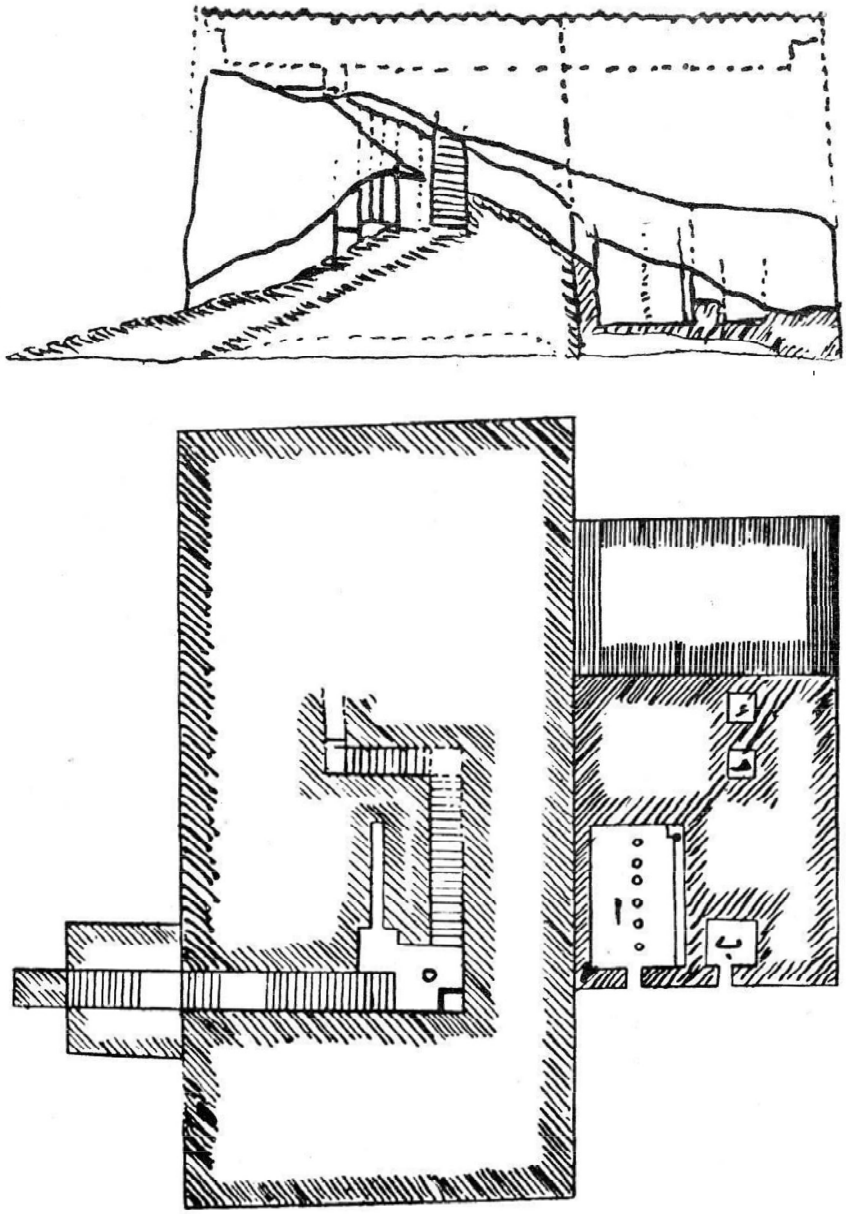
وقلاع طريق حورس الحربي في شمال سيناء)
نقلاً عن إمري Emery.



عمارة حصن وقلعة سمنة (تخيل تصويري لحصن سمنة عند نهاية الشلال الثاني: المملكة الجنوبية في عصر الأسرة الثانية عشرة).



المساقط الأفقية لحصون وقلاع النوبة السفلى (حصون السهول والقلاع الجبلية).



مدينة ومستوطنة كرما (كرمة) – الوجود المصري في مناطق الشلال الثالث
نقلاً عن ريزنر Reisner

The architecture of fortresses and forts of the Middle Kingdom in Lower Nubia

Prof. Dr. Khaled Shawky El-Bassyouny

The kings and Pharaohs of the Middle Kingdom have built quite a number of forts and castles (Seventeen forts and castles in total) in Lower Nubia (WAWAT Lands).

The erection of these forts and fortresses was of great importance architecturally, politically and economically (The policy of Urbanism in Nubian Territories: Kush) during the reign of the Twelfth Dynasty.

This reflects the development in relations between Ancient Egypt, Nubia and North Sudan (the Egyptian influence in Africa).

إشكالية النسب وترتيب ملوك الدولة الحديثة

د.خالد إبراهيم عبد المنصف هجرس•
د.منار مصطفى محمد إسماعيل•

سجل المصرى القديم أحداث تاريخه على آثاره التى شيدها مثل الأهرامات والمعابد والمقابر والتوابيت والتماثيل واللوحات الحجرية وأوراق البردى، وقد جعلوا من مدة حكم كل ملك منذ بداية الأسرة الأولى تقويماً قائماً بذاته، وأرخ الأحداث التى وقعت خلال كل حكم وفقاً لسنى حدوثها، " العام الخامس، الشهر الثالث من فصل الصيف، اليوم الثالث، تحت حكم جلالة الملك (....) حدث (....)"، لأن المصرى القديم كان يفخر بأمجاده وما حققه من أحداث عهده، وكان لديه الولاء لماضيه وما قدمه أسلافه، ولذلك قام بتسجيل أهم الأحداث التى حدثت فى عهود أسلافه على قوائم والتى عرفت بـــ "القوائم الملكية"التى دون عليها أسماء الملوك مرتبة ترتيباً زمنياً مع ذكر مدد حكمهم وأهم أحداث عصرهم، وذلك بغرض تخليد ماضى الملكية المقدسة، وربط أنساب الملك بالملوك أسلافه، وتلك القوائم هى:

حجر بالرمو[١]: من الديوريت الأشهب أقيم فى معبد من معابد مدينة منف، ونقشت من الأمام والخلف، ترجع لعهد الملك "جد كا رع - إسيسى" الأسرة الخامسة، بدأ المتن من عهد الملك "نعرمر" حتى حكم الملك "جد كا رع - إسيسى"، كما ورد ذكر اسم أم كل ملك، وإرتفاع فيضان النيل فى عهد كل ملك، والأعياد الدينية والرسمية والتتويج، وأحداث كل عام.

قائمة الكرنك[٢]: منقوشة على جدار قاعة الأعياد الخاصة بالملك "تحتمس الثالث" بمعبد الكرنك، ومؤرخة من عهده، واحتوت على واحد وستين اسماً كتبت فى ثلاثة صفوف، وبقى منها ثمانية وأربعين اسماً فى حالة سليمة، وتعد من المصادر الهامة التى ذكرت أسماء لم يذكروا على القوائم الأخرى، ولكنها لا تعطى ترتيباً أفضل للملوك، وعلى صف رابع تم العثور عليه بالجدار نفسه كان يحتوى على ستة عشر اسماً، وبذلك

• باحث فى الدراسات الآثارية المصرية القديمة، كلية الآداب، قسم الآثار المصرية القديمة، جامعة عين شمس.
• باحثة بالماجستير فى الدراسات الآثارية المصرية القديمة ، كلية الآداب قسم الآثار المصرية القديمة جامعة عين شمس.

[١]اللوحة محطمة إلى سبعة أجزاء، والكتلة الرئيسية بمتحف بالرمو بإيطاليا منذ عام ١٨٧٧، ويوجد أربع قطع بالمتحف المصرى بالقاهرة، والقطعة السادسة بمتحف الجامعة بلندن، والقطعة السابعة بمخازن متحف اللوفر، وبذلك أمكن تجميع كل أجزاء اللوحة وخرجت منها أسماء الملوك الوارد ذكرها على وجهيها، نجد فى الصف الأول أسماء أربعة عشر ملكاً وتحت خانة كل اسم مخصص يمثل ملك متوج بالتاج الأحمر مما يدل على أن حكمهم كان قاصراً على الدلتا.

[٢]يوجد جزء من اللوحة بمتحف اللوفر منذ عام ١٨٤٤.

يكون عدد أسماء الملوك حوالى سبعة وسبعين اسماً، وقد بدأت بأسماء ملوك الدولة القديمة، الأسرة الثانية والثالثة والخامسة والسادسة وأسقط ملوك عصر الإنتقال الأول، ثم سجل ملوكاً من الأسرة الحادية عشرة والثانية عشرة والثالثة عشرة والرابعة عشرة، والسابعة عشرة.

قائمتا أبيدوس: تم العثور عليهما بمعبد سيتى الأول ورمسيس الثانى فى أبيدوس، الأولى[٣] منقوشة على لوحة داخل المعبد. اللوحة الثانية منقوشة على الجدران الداخلية للمعبد فى الممر الذى يلى مقصورة "بتاح-سكر"، وقد ورد ذكر أسماء ستة وسبعين ملكاً، وتعتبر اللوحة كاملة بنقشها التى تظهر الملك "سيتى الأول" ويصطحبه إبنه "رعمسيس الثانى" وهما يقدمان القرابين وحرق البخور لأسماء أجدادهم المنقوشة داخل طغرائهم الملكية، وعلى رأس هذه القائمة اسم الملك "منى"، ومن بعده أسماء سبعة ملوك من الأسرة الأولى، وسبعة من الثانية، وخمسة من الثالثة، وستة من الرابعة، وثمانية من الخامسة، ويليهم ملوك الأسرة السادسة، ثم ذكرت خمسة عشر ملكاً من الأسرتين السابعة والثامنة، ثم أسقطت أسماء ملوك الأسرتين التاسعة والعاشرة، وذكرت ملكين من ملوك الأسرة الحادية عشرة، وجميع أسماء ملوك الأسرة الثانية عشرة، ماعدا آخر ملكة "سبك نفرو"، وأسقطت ملوك عصر الإنتقال بما فيهم الهكسوس، وذكرت جميع أسماء ملوك الأسرة الثامنة عشرة ماعدا حاتشبسوت، أخناتون، سمنخ كارع، توت عنخ آمون، آى، ثم ذكرت اسم الملك "رعمسيس الأول" مؤسس الأسرة التاسعة عشرة.

لوحة سقارة[٤]: ذكرت حوالى ثمانية وخمسين ملكاً، وضع كل اسم فى خانة ملكية، وكانوا محل تكريم من قبل الملك "رعمسيس الثانى"، منقوشة على الوجهين، تبدأ بذكر أسماء ثلاثة ملوك من الأسرة الأولى، وثمانية من الأسرة الثانية، وأربعة من الثالثة، وتسعة من الرابعة، وثمانية من الخامسة، وأربعة من السادسة، ولم تذكر الأسرات السابعة والثامنة والتاسعة والعاشرة، وذكرت ملكين من ملوك الأسرة الحادية عشرة، وذكرت ملوك الأسرة الثانية عشرة، وأسقطت ملوك عصر الإنتقال، وكذلك حاتشبسوت، أخناتون، سمنخكا رع، توت عنخ آمون وآى، ثم ذكرت اسمى "رعمسيس الأول" و"سيتى الأول" و"رعمسيس الثانى".

بردية تورين: كتبت بالخط الهيراطيقى فى عهد الملك "رعمسيس الثانى" وهى تحتوى على قائمة كاملة للملوك مع مدد حكمهم بالشهر واليوم، من أقدم العصور حتى الأسرة السابعة عشرة.

---

[٣] تعتبر لوحة غير كاملة ولكن استخدمها شامبليونفى قرائته الأولية لأسماء الملوك، ونقل الأصل إلى فرنسا ومنها إلى إنجلترا وهو موجود الآن بالمتحف البريطانى.

[٤] عثر عليها ماريتفى سقارة عام ١٨٦١، فى مقبرة أحد المشرفين على الأعمال المعمارية للملك "رمسيس الثانى"، وكان يدعى "تنرى" ، وقد فقدت اللوحة بعض من أجزائها ولم يبق منها من الأسماء اليوم إلا خمسون اسماً فقط.

وما وصل إلينا من كتابات الكاهن المصرى مانيتون السمنودى فى تقسيم تاريخ مصر القديم إلى عدة أسرات وقسم أسماء ملوكها وسنوات حكمهم وأهم أعمالهم، وأطلق على المجموعة الأكثر قدماً الأسرة الأولى حتى الأسرة الحادية عشرة ٢٣٠٠ عام، من الأسرة الثانية عشرة حتى التاسعة عشرة ٢١٢١ عام، من الأسرة العشرين حتى وفاة دارا ١٠٥٠ عام. وهذا التقسيم أصبح القاعدة العامة لعلماءعلم الدراسات المصرية القديمة فى عصورنا الحديثة، وكان هذا هو التقسيم المنطقى المعتمد عليه على الرغم من وجود بعض الأخطاء البسيطة فى كتاباته[٥].

محور دراسة البحث: سيتناول الباحثان إشكالية نسب وترتيب ملوك الدولة الحديثة[٦]، وكيفية توليهم الحكم، والزوجة الملكية، وأصل زواجهم بأخواتهن وبناتهن (الأميرات)، والزوجة الثانوية، ومِن مَن أنجبوا الوريث الشرعى الذى يحق له توليه الحكم.

ولذلك إن فهم التاريخ الحقيقى لا يمكن أن يتحقق بدون معرفة العلاقات بين الملوك أنفسهم، والتى حدثت صراعات مختلفة بينهم عبر التاريخ ربما نجد لها بعض الإشارات فى نصوص بعص الآثار، وربما لا نجد ولكن نذهب إلى وضع الإفتراضات لعدم وجود أدلة تفسر لنا طبيعة الصراعات، فمثلاً الصراع الشهير بين حاتشبسوت وتحتمس الثالث ومشكلة الوراثة أو كيفية إنتقال تقاليد الحكم من أسرة إلى أخرى، والمؤامرات الشهيرة فى القصر الملكى لجلوس الوريث على العرش. وبتلك الرؤية نحاول أن نجد عن ما يسمى بالتاريخ الحقيقى عن أحوال وحياة ووفاة الملك وكيفية إنتقال الحكم وتولى الوريث الشرعى للعرش، ولماذا على سبيل المثال لم تؤسس أسرة جديدة بتولى الملك أخناتون الحكم وإختياره لمدينة جديدة لتصبح عاصمة البلاد، وقد ظل داخل مسمى الأسرة الثامنة عشرة، وأيضاً لماذا بعد وفاته لم تؤسس أسرة جديدة بملك جديد، هناك عدة تساؤلات حول تحديد مسمى الأسرات.

إشكالية نسب الملوك:

إن ما يؤرق الباحثين فى الآثار المصرية القديمة وخاصة فى عصر الدولة الحديثة ما يشمل ختام الأسرة السابعة عشرة الطيبية وتأسيس الأسرة الثامنة عشرة هو إشكالية المعايير التى تم عليها تأسيس أسرة جديدة أو تكوين أسرة جديدة يترأسها ملك هو من كونها وأقامها. ومن الأشياء المحيرة لدينا أن نجد ومنذ أقدم عصور تاريخ مصر القديمة أسر تنتهى حكمها ولكن نجد بداية أسرة جديدة مؤسسها وهو ما يعتبر آخر ملك فى ملوك تلك الأسرة السابقة، وأنه إبن لآخر ملوكها، ونجهل ما هى المعايير التى تم عليها ترتيب هذه الأسر، على الرغم من إمتدادها وقد استقينا هذه المعلومات التى تصنف

---

[٥] رمضان عبده على، *تاريخ مصر القديمة*، جـ١، القاهرة ٢٠٠٧، ص٢٢٨-٣٠١، ٢٣٠-٣٠٢.

[6] Aidan **DODSON** and Dyan**HILTON**, *The Complete Royal Families of Ancient Egypt*, Thames & Hudson Ltd (London, 2004), First published in Egypt in 2004 by The American University in Cairo Press.

وترتب الأسر من المصادر الشهيرة والتى قد ذكرناها فيما سبق مثل حجر بالرمو وبردية تورين وقوائم الكرنك وأبيدوس وسقارة وأخيراً تاريخ مانيتون، ونجد أن تلك المصادر منها من أغفل ملوك ومنها من أدرج ملوك أخرى، ونستنتج من ذلك الإختلاف أن ترتيب الملوك والأسر هو من قبيل وجهة نظر من أقاموها أو شيدوها دون معايير ثابتة فإذا كان وراثة العرش تأتى عن طريق الدماء الملكية وفقط،أى إنتساب الملك الجديد إلى أبيه الملك السابق فسنجد أن عدد الأسر قد يتقلص، ولو أن المعيار هو نتاج أحداث سياسية أو إقتصادية أو عقائدية، فسنجد أن عدد الأسر قد يزيد عن ما هو الأن وهنا ندخل إلى موضوع البحث، فمنذ أن قدم سقنن رع[٧] على الجهاد ومقاومة الهكسوس نجد أنه قد بدأ عصراً جديداً من الأحداث يسترعى نظرنا ربما يستدعى قيام أسرة جديدة تمتد من سقنن رع حتى أمنحتب الأول[٨] وتنتهى به،نظراً لأننا لا نعرف الكثير عن كيفية

---

[٧]الملكة إعحتب تزوجت أخيها الملك سقنن رع تا عاالثانى، أنجبوا أحمس ويفترض كامسإبنيهما لوجود حلى نقش عليه أسميهما، والبعض يرى أنه أخاً لسقنن رع تا عاالثانى فهو عماً لأحمس، أبنائهما أيضاً الأمير أحمس، الملك أحمس الأول، الأمير بينبو، الأمير أحمس تو مر سى، الأميرة أحمس، والملكة أحمس نفرتارى. إتخذت ألقاب *s3tnsw*إبنة الملك، *s3tnswwrt*الإبنة الكبرى للملك أو الإبنة الملكية العظيمة،*sntity* أخت الحاكم أو أخت الملك، *sntnsw*أخت الملك، مقدمة النصيحة للناس، *ꜥw .s tšw .f ink .s wtḫw .n .s synw .n .s nbnb .n .s mnfyt* التى جمعت جيشها وحمت هؤلاء، وجمعت المهاجرين وأعادت هاربيها، إتخذت هذا اللقب لما قامت به من دور فعال وقت حرب التحرير وقت أن غاب إبنها لتحرير البلاد من غازيها، *nwj.t Kmt*المعتنية بمصر، *nbtprḥtḥtw*العارفة بالأشياء أو التى تعرف الأشياء، *ḥnwtidbw Ḥ3w-nbwt*سيدة شواطىء الحاو نبوت (جزيرة كريت)، *ḥnwtt3šmꜥw* سيدة الجنوب والشمال، *ḥnmtnfrḥdt* المتحدة بالتاج الأبيض أو الجنوب، *s .s bṯnw .s grḥ n šmꜥwdr*التى هدأت الوجه القبلى وأخضعت عصاته، راجع: سيريل ألدريد، مجوهرات *الفراعنة*، ترجمة مختار السويفى، الدار الشرقية للنشر، القاهرة ١٩٩٠، ٥٦؛ عبد الحليم نور الدين، *دور المرأة*،٨٥.

G. Robins, "Ahhotep I, II, III", *GM 56* (1982), 71;**A.** Dodson & D. Hilton, *The complete Royal Families*, 124;Donald Redford, *History and Chronology of The Eighteenth Dynasty of Egypt*, Seven Studies, University of Toronto Press (Toronto, 1967), 32;J. Buttles, *Queens of Egypt*,47, 78;Lana Troy, "Ahhotep- A Source Evaluation", *GM* 35(1979),82,90;H..E Winlock, "Tombs of Kings of Seventeenth Dynasty", *JEA* 10, 257;G. Robins, *Women of Ancient Egypt*, 42;Gauthier, *LR* II, 163,164,208; D. Jones, *An Index of Ancient Egyptian Titles*, vol. 2, 817; A. Ayedi, *Index of Egyptian Administrative, Religious and Military titles of the New kingdom*, 481 (1626);Gay Robins, "The Relationship Specified By Egyptian Kingship Terms of The Middle and New Kingdoms", *CdE*LIV n.107(1979), 201;R. Wilkinson, *The Complete Temples of Ancient Egypt* (Hong Kong, 2000), 94; Lepsius, *önigsbuch***,** pl. 23;*Urk*IV 21,47; *Wb*II, 220 (6);G. Brunton, "The Title KhnumtNefer*", ASAE* 6,106.

[٨]الملك أمنحتب الأول تزوج من أخته الملكة أحمس مريت آمون، إبنة الملك أحمس والملكة أحمس نفرتارى، ليس لهما أبناء مؤكدين، لأن إلى الآن لا يوجد أدلة تشير إلى ذلك. إتخذت الملكة ألقاب= =*ḥnmtnfrḥdt* المتحدة مع التاج الأبيض الجميل، *ḥmtnsw* زوجة الملك أو الزوجة الملكية، *ḥmtnswwrt* زوجة الملك العظيمة، *s3tnsw*إبنة الملك، *ḥmtnṯr* زوجة الإله أو الزوجة الإلهية،

تولى تحتمس الأول[٩] الحكم وما هو السبب الحقيقى فى توليه العرش، وذلك التساؤل نظراً لأننا لا نجد بين أيدينا وثيقة أو دليل على أن تحتمس الأول هو إبن لأمنحتب الأول بغض النظر عن ما إذا كان إبنه من زوجة شرعية أو ثانوية، إذ يرى البعض أن تحتمس الأول هو إبن لأمنحتب الأول من زوجة ثانوية هى السيدة سنسنب[١٠] التى لا يجرى فى

---

irt pꜥt الأميرة الوراثية أو النبيلة، *nbtt3wy* سيدة الأرضين، *ḥnwtt3wy* أميرة أو سلطانة الأرضين، راجع:

G. Brunton, "The Title KhnumtNefer", *ASAE* 6,106;D. Jones, *An Index of Ancient Egyptian Titles*, vol. 2, 817; A. Ayedi,*Index of Egyptian Administrative, Religious and Military titles of the New kingdom*, 481 (1626), 363 (1225);J. Buttles, *Queens of Egypt*, 33;L. Troy, *Queenship*, 196 (D2/1),159.

[٩] الملك تحتمس الأول تزوج من الملكة أحمس، يرى البعض أنها إبنة الملك أحمس والملكة أحمس نفرتارى وأخت لأمنحتب الأول ويرى البعض أنها إبنته، ويحتمل أنها تنتمى للقصر الملكى أو إبنة لأحد نبلاء الدولة[٩]، مازال يوجد صعوبة فى تحديد نسبها، أنجبوا إبنتان هن نفروبيتوحاتشبسوت، *mwtnsw* أم الملك[٩] أو الأم الملكية[٩]، *mwtnsw bit* أم ملك مصر العليا والسفلى، *ḥmtity* زوجة الحاكم،*ḥmtnsw* زوجة الملك، *ḥmtnswwrt* زوجة الملك العظيمة، *ḥmtnswwrtmrt.f* زوجة الملك ومحبوبته، *ḥmtnswmrt.f* زوجة الملك ومحبوبته،*sntnsw* أخت اللمك، *irt pꜥt* الأميرة الوراثية أو النبيلة، *nbtt3wy* سيدة الأرضين، *ḥnwtt3šmꜥw* سيدة الجنوب والشمال، *ḥnwtt3wy* سيدة الأرضين، كما تزوج من موت نفرت وأنجب منها الأمير واچمس الملقب بإبن الملك من صلبه، الأمير آمون مس الملقب بالإبن الأكبر للمك، تحتمس الثانى، رابع ملوك الأسرة الثامنة عشرة، رعمسو، أمنحتب وكان كاهناً فى طيبة، وهذه الملكة غير معروف نسبها، لكن ربما أنها سليلة من البيت الملكى، ويدعى البعض أنها زوجة ثانوية للملك تحتمس، وإتخذت ألقاب زوجة الملك، أم الملك، أخت الملك ومحبوبته، إبنة الملك، وتوفت فى فترة حكم إبنها "تحتمس الثانى". راجع: عبد الحليم نور الدين، *دور المرأة*، ٤٥،٢٧،١٥٥؛ رمضان عبده على، *تاريخ مصر القديم*، جـ٢، ٨٨؛ سليم حسن، *مصر القديمة*، جـ٤، ٢٧٤؛

Percy E. Newberry," The Mother of Hatshepsut", *AE* (1915), 102; ZahiHawass, *The Golden Age of Tutankhameen,*10;Lana Troy, "New Kingdom" in: D. Redford (ed.), The *Oxford Encyclopedia*, vol 2, 526, 189 (B3/9), 196 (D2/1);J. Buttles, *Queens of Egypt*,33, 75;B. Bryan,"The Eighteenth Dynasty before the Amarna Period", in: Ian Shaw (ed.), *The Oxford History of Ancient Egypt*, 230,231 ; Z. Hawass, *TheGolden Age of Tutankhameen,* 11;*Urk.* IV, 81,82,219,224;Raymond O. Faulkner, *A Concise Dictionary of Middle Egyptian* (Oxford, 1964), 12;Lisa K. Sabbahy, "The King's Mother in The old Kingdom", *SAK* 25(1998), 305;Abdel HalimNur El Din, "Some Remarks on The Title *Mwtnsw*", *Orientalialovaniensiaperiodica II* (1980), 95;Allan Gardiner, *Egyptian Grammar* (London, 3 1973), 555;Joyce Tyldesley, *Egypt s' Golden Empire* (London, 2001), 39; Gauthier, *LR* II, 224;*Urk*IV, 31,81,224;R. Baligh, *Tutmosis I,* 147,163;A. Dodson & D. Hilton, *The Complete Royal Families*,131;Lisa K. Sabbahy, "The King's Mother in The old Kingdom", *SAK* 25 (1998), 305;D. Jones, *An Index of Ancient Egyptian Titles*, vol. 2, 817; A. Ayedi, *Index of Egyptian Administrative, Religious and Military titles of the New kingdom*, 481 (1626).

[١٠] يرى البعض أنها ربما زوجة الملك "أحمس"، وأنجب منها "تحتمس الأول" ثالث ملوك الأسرة الثامنة عشرة، ولكن يوجد غموض شديد حول نسب الملك تحتمس الأول، ويرجح أنه ينتمى إلى القصر الملكى، ولعدم وجود وريث ذكر لأمنحتب الأول فكان من المناسب توليه العرش،حيث أنه لم يذكر اسم

عروقها الدم الملكى، ولم تكن زوجة شرعية للملك أو إبنة ملك ولكن تحتمس الأول استطاع أن يستولى على العرش وذلك بزواجه من الأميرة أحمس التى كانت سيدة من أصل عريق وتنتمى أغلب الظن إلى العائلة المالكة،فهى بمثابة تثبيت لشرعية توليه العرش فهى كما يرى البعض الآخر أخت أمنحتب الأول، ويرى البعض الآخر أن تحتمس الأول قد خلف أمنحتب الأول على عرش المملكة وتدل المعلومات التى لديهم حتى الأن على أنه ليس إبنه كما يدعى البعض أحياناً،ففى وثيقة مهمة نجد أن تحتمس أعلن فى صراحة فى مرسومه الصادر لتوليه العرش أنه وضعته والدته سنسنب ومن ذلك نعلم أن أمه لم تكن زوجة ملك شرعية، أو إبنة ملك شرعية، ويشاهد فى أعلى اللوحة التذكارية التى نقش عليها هذا المرسوم تحتمس الأول وخلفه زوجته أحمس والملكة نفرتارى والدة أمنحتب الأول التى شاركته العرش، ومن المحتمل وكما يظن البعض أن زوجته أحمس هذه كانت إحدى أخوات أمنحتب الأول الشرعيات، وأن تحتمس بزواجه منها كما أسلفنا الذكر أصبح ملكاً على البلاد، غير أن هذا الزعم لا يمكن الجزم به، والواقع أن الدور الخفى الذى مثل فى حدث تولية هذا الملك العرش لا يزال مجهولاً . وهناك رأى آخر يدعى الآخذون به أن أحمس زوجته هى أحمس حنت تا محو إبنة الملك أحمس الأول من زوجة ثانوية تدعى إنحابى ولكننا نجد أن تحتمس الأول يتحدث عن أحمس هذه أنها أخته مما يدل على أنه هو كذلك كان إبن الملك ولكن من زوجة أخرى، وأخيراً يتحدث أيضاً تحتمس الأول عن نفسه فى بعض النقوش أنه إبن ملك وأن والده إبن ملك ويدل ذلك على أن والده وجده كانا ملكين، ولما لم يكن إبناً لأمنحتب لأن أمنحتب لم ينجب ذكوراً فلابد إذن أن يكون إبن أحمس الأول وحفيد سقنن رع، ومهما يكن من أمر فإن الموضوع لا يزال يحيط به الغموض والشك والإبهام معاً، ولذلك فإننا نجد أنه لابد من أن تبدأ هنا أسرة جديدة نظراً للشكوك التى تعترينا فى إشكالية نسب هذا الملك وعما إذا كان إبناً وريثاً للعرش أم أنه من البيت الملكى وفقط. كما أننا لو إتبعنا نظرية النسب وشروطه أن يكون الملك من نسب ملك آخر حتى ولو كان إبناً له من إحدى المحظيات فنجد أن أحمس الأول هذا هو إمتداد للأسرة السابعة عشرة والتينبغى أن تنتهى مع موت أمنحتب الأول. أما إذا كان أحمس قد وضع على

أبيه على أى أثر من آثاره التى شيدها، ولم تعرف أمه كزوجة ملك وإنما عرفت من خلال آثار تحتمس الأول إبنها وعرفت بأنها أم الملك، إتخذت ألقاب *mwtnsw* أم الملك، أو الأم الملكية،*ḥnwtt3wy* سيدة الأرضين، وتوفيت فى بداية حكم "تحتمس الأول". **إنحابى:** زوجة الملك "أحمس"تزوجها فى بداية حكمه وأنجب منها الأميرة " أحمس حنت تاوى" زوجة الملك "تحتمس الأول"، وإتخذت ألقاب زوجة الملك، وإبنة الملك. وتوفيت فى نهاية حكم "أحمس"، أو بداية حكم "أمنحتب الأول".راجع:
Dennis Forbes, "AkheperenreDjehutymes, The Forgetten Second Thutmose", *KMT* II, n. 2 (2000), 64;Lisa K. Sabbahy, "The King's Mother in The old Kingdom", *SAK* 25 (1998), 305; Abdel HalimNur El Din, "Some Remarks on The Title *Mwtnsw*", *Orientalialovaniensiaperiodica II* (1980), 95.

رأس أسرة جديدة بسبب أنه أكمل مشوار سلفه كامس وطرد الهكسوس وعمل على إستقرار الأوضاع فى البلاد وأنشأ الدواووين وأعاد بناء الجهاز الإدارى للدولة وقضاء على التمرد الداخلى فالأولى بنا والأحق من وجهة نظرنا وإنصافاً لذلك الرجل الذى هو كامس أن يكون رأس الأسرة الثامنة عشر وذلك أننا نرى أن هذا الفارس النبيل والملك العظيم الشجاع هو من قدم للبلاد دوراً هو الأهم فى مرحلة الظلام التى مرت بها ودوره الحاسم فى قتال الهكسوس وحنكته التى نجى جيشه بها من الكماشة التى كانت ستفرض عليه من إبيبى حاكم الهكسوس من الناحية الشمالية وحاكم النوبيين من الناحية الجنوبية أثناء إشتباكه مع قوات الهكسوس ينقض عليه من ظهره النوبيين فلولا بطولاته وحماسه وبسالته ما كان يتثنى لأحمس[١١] أن يحكم إلا طيبة وما وجد بلاد يعيد لها نظاماً إدارياً ولا إستقراراً، ونرى هنا من وجهة نظرنا أنه من الظلم أن يغفل التاريخ لكامس رغم كل بطولاته فى هذا الدور وأن يكون فقط ضمن منظومة مقاومة الهكسوس أو مجرد ترس من تروس مكينة التحرير العملاقة ولكنه هو القائد والمحرك لكل هذه التروس وكل العجلات التى دارت، وما كان ينبغى لها الوقوف إلا بعد أن يتطهر تراب *kmt* كمت من الغزاة، فقد أخذ على عاتقه تحرير مصر من مخاطر النوبيين والهكسوس وما قبل على نفسه وكرامته وكرامة بلاده وشعبها أن يحكم من غزاة، فلابد أن يعتلى هذا البطل المغوار رأساً لأسرة هو من كونها وجعل لها وطن أو بلاد يحكمونها بعد ما كانت مجرد مملكة صغيرة.

الإشكالية الثانية: ونأتى بإشكالية أخرى وهى التى تبدأ أيضاً فى عصر حاتشبسوت[١٢] وتحتمس الثالث[١٣] فإذا كان المصريون أو العادات والتقاليد لا يقبلون بحكم إمرأة فإن

---

[١١] الملك أحمس زوجته أحمس نفرتارى، يعتبرها البعض أنها أخت غير شقيقة أو إبنةلكامس، أبنائهم أحمس عنخ، سا آمون، أمنحتب، وبناتهم مريت آمون، سات آمون، سات كامس (يرى البعض أنها إبنة كامس). إتخذت ألقاب *mwtnsw bit* أم ملك مصر العليا والسفلى، لسيطرتها على شطرى البلاد، *mwtnṯr*أم الإله، أم حور الذى يمثله الملك على الأرض، ويعتبر هذا اللقب لقباً كهنوتياً، *ḥmtity* زوجة الحاكم، *ḥmtnswwrtmrt.f* زوجة الملك وحبيبته أو زوجة الملك ومحبوبته أو زوجة الملك التى يحبها، وذلك لإظهار حب الملك للملكة، *ḥmtnswwrt n k3 mwt .f* زوجة الملك العظيمة كا موت إف،راجع: باسكال فيرنوس، جان يويوت، *موسوعة الفراعنة*، ٢٣؛جاردنر، *مصر الفراعنة*، ١٩٦.؛ عبد الحليم نور الدين، *دور المرأة*، ٢٧؛

Barbara Watterson, *Women in Ancient Egypt* (New York, 1991),150;J. Buttles, *Queens of Egypt*, 68;

B. Lesko,*The Remarkable Women*, 4;Gauthier, *LR* II, 184; Lepsius, *Königsbuch,* pl.23; *Urk*IV, 219; Allan Gardiner, *Egyptian Grammar* (London, 1973), 555;G. Roeder, *ÄegyptischeIinschriften*, 58;L. Troy, *Queenship*, 194 (C2/ 13);

كا موت إف تعنى فحل أمه أو ثور أمه، وهو من أقدم الرموز الدينية والتى يجسدها المعبود مين،راجع، جاك تيبو، *موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية*، ٢٦٦.

[١٢] تزوجت حاتشبسوت الملك تحتمس الثانى ثلاث سنوات وإيست، وهى إبنة الملك تحتمس الأول والملكة أحمس، أنجبوا نفرو رع، وليس من المؤكد أن مريت رع حاتشبسوتإبنتها وزوجة تحتمس

حاتشبسوت هنا ومن وجه نظر بعض المصادر مغتصبة للعرش دون شرعية نظراً لأنها

الثالث حيث أنه لا يوجد أثر يجمع بينهما، إتخذت ألقاب *ḥmtnsw* زوجة الملك، *ḥmtnswwrt* زوجة الملك العظيمة، *ḥmtnswwrtmrt.f* زوجة الملك ومحبوبته، *s3tnsw*إبنة الملك، *s3tnswwrt*الإبنة العظيمة للملك أو الإبنة الملكية العظيمة، *s3tnswmrt.f*إبنة الملك وحبيبته، *s3tnswtpyt*إبنة الملك الكبرى، *sntnsw* أخت الملك، *ḥmtnṯr* الزوجة الإلهية، *dw3tntr* عابدة الإله، *ḏrtntr* يد الإله، *irt p*ʿ*t* الأميرة الوراثية أو النبيلة، *nbtt3wy* سيدة الأرضين *ḫnmtnfrḥḏt* المتحدة بالتاج الأبيض،

J. Lipinska, *Thutmose III*, 403; Z Hawass, *The Golden age*, 18,24;Lisa K. Sabbahy, "The King's Mother in The old Kingdom", *SAK* 25 (1998), 305; Abdel HalimNur El Din, "Some Remarks on The Title *Mwtnsw*",*Orientalialovaniensiaperiodica II* (1980), 95;Gauthier, *LR* II, 287;A. Ayedi, *Index of Egyptian Administrative, Religious and Military titles of the New kingdom*, 363 (1225);J. Buttles, *Queens of Egypt*, 33;L. Troy, *Queenship*, 196 (D2/1).

[١٣] الملكة سات إعح إحدى زوجات الملك تحتمس الثالث، هىإبنة مرضعة الملك (إيبو) وأخت الملك فى الرضاعة، وقد كانت من الطبقة الراقية فى البلاط الملكى، لم تنجب منه ولذلك لم تحمل لقب أم الملك. إتخذت ألقاب*ḥmtnsw* زوجة الملك، *ḥmtnswwrt* زوجة الملك العظمى، *ḥmtnswwrtmrt.f* زوجة الملك ومحبوبته، *ḥmtnṯr* الزوجة الإلهية، *mrytnsw* محبوبة الملك، *ḥnwtt3šmʿw* سيدة الجنوب والشمال. كما تزوج الملكة مريت رع حاتشبسوت، ربما هىإبنة لعابدة إلهية تدعى "حوى"، فهى ليست تنتمى للقصر الملكى لأنها لم تأخذ لقب إبنة الملك، لا يوجد دليل على إثبات أبناء لهم، ربما إبنهاأمنحتبالثانى. إتخذت ألقاب *mwtnsw* أم الملك، *mwtnswwrt* أم الملك العظيمة،*mwtnswmrt f* أم الملك ومحبوبته، *ḥmtnsw* زوجة الملك، *ḥmtnswwrt* زوجة الملك العظمى، *ḥmtnswwrtmrt.f* زوجة الملك ومحبوبته، *ḥmtnṯr* الزوجة الإلهية، *ḏrtntr* يد الإله، *irt p*ʿ*t* الأميرة الوراثية أو النبيلة، وتزوج الملكة نبتو، ليس لدينا أدلة وافرة لنسبها ولا أبنائهم، وإتخذت لقب*ḥmtnsw* زوجة الملك. والملكة نب س مى، ربما من الزوجات الأجنبيات،إتخذت ألقاب *ḥmtnsw* زوجة الملك، *nswwrtmrt.f* زوجة الملك ومحبوبته. الزوجات السوريات للملك (لا يوجد أدلة عن أبنائهم). منهتا تزوجها فى بداية حكمه أثناء حملاته على سوريا وبلاد الشام، ميرتى أو "مروتى" تزوجها فى إحدى حملاته على سوريا، مينوى تزوجها فى إحدى حملاته على الشام وسوريا،إتخذن لقب *ḥmtnsw* زوجة الملك. راجع: عبد الحليم نور الدين، *دور المرأة*،٩٣،٩٦،٩٨؛ عبد العزيز صالح، *التربية والتعليم فى مصر القديمة*، المكتبة العربية، القاهرة ١٩٦٦، ٣٢-٣٣.

A. Ayedi, *Index of Egyptian Administrative, Religious and Military titles of the New kingdom*, 363 (1225);*Urk*, IV, 604;J. Lipinska, *Thutmose III*, 403; Z Hawass, *The Golden age*, 18,24;Lisa K. Sabbahy, "The King's Mother in The old Kingdom", *SAK* 25 (1998), 305; Abdel HalimNur El Din, "Some Remarks on The Title *Mwtnsw*",*Orientalialovaniensiaperiodica II* (1980), 95;Gauthier, *LR* II, 287;J. Buttles, *Queens of Egypt*, 33;L. Troy, *Queenship*, 196 (D2/1); Alan Schulman, "Diplomatic Marriage in The Egyptian New Kingdom",*JENS*38 (1979), 182; Lilyquist Christine, *The Tomb of Three of foreigen Wives of Thutmosis III*, The Metropolitan Museum of Art (New York, 2003), 329;

B. Bryan,"The Eighteenth Dynasty before the Amarna Period", in: Ian Shaw (ed.), *The Oxford History of Ancient Egypt*; 253; Chr. M .Zivie-Coche, "Tiaa", *LÄ* VI (Wiesbaden, 1986), 552-555;Dennis Forbes, "Akheperure, The 2nd Amenhotep c.1472-.1401 BC", *KMT* 8, n 3 (1997),= =46;Gauthier, *LR* II, 184;B. Bryan, *The reign of Thutmose IV*, 95,98**;**Christine M. Zivie-Coche, *Unecurieuse statue de La Reine TIAA A Giza*, MelangesGamalEldinMokhtar (1985), pl. 2;J. Buttles, *Queens of Egypt*, 33 ; L. Troy, *Queenship*, 196 (D2/1);S. Hassan, *The Great Sphinx,* 78,184.

إمرأة لذا أغفلوا ذكرها وعلى نفس المعيار الذى لابد فيه أن يحكم البلاد ملك وريث من الذكور وليس إبنة وريثة أو زوجة للملك فإنه هنا لابد وأن تنتهى الأسرة عند تحتمس الثانى وتبدأ أسرة جديدة بتحتمس الثالث إذا ما إفترضا إنه إسترد العرش من حاتشبسوت ويعد ذلك شبيهاً بما حدث فى رأس الأسرة الثالثةزوسر فقد كان إبناً للملك خع سخم وى آخر ملوك الأسرة الثانية ولكن العرش أغتصب ثم إسترده زوسر فبدأت به أسرة جديدة كذلك ما حدث فى رأس الأسرة الرابعة سنفرو رغم أنه إبناً للملك حونمنزوجة ثانوية ولكن وضع على رأس أسرة جديدة ولا نعلم سبباً لوضعه على رأس أسرة جديدة غير أنه قام بنهضة فى البلاد فى كافة النواحى وتنامى إقتصادها فى عهده فهل تعتبر حاتشبسوت بداية أسرة جديدة نظراً لما قامت به هىالآخرى من إستقرار طوال ٢٢ عاماً فترة حكمها أعادت للبلاد فيها إزدهارإقتصادها وتناميها وتعافيها وإزدهار العمارة فى عصرها وترميمها للآثار التى هدمها الهكسوس وإقامتها للمعابد وتشيدها المقاصير فهل تعتبر حاتشبسوت على هذا النحو فى الترتيب لذلك المعايير وكونها إمرأة مغتصبة للعرش هى بمثابة أسرة بأكملها وتبدأ أسرة جديدة من بعدها وهل يستحق تحتمس الثالث أن يكون رأس أسرة نظراً لإسترداده العرش ونظراً لفتوحاته المجددة لإمبراطورية جده وإزدياد وعودة نفوذ مصر بعد أن تقلص نوعاً ما فى تلك الفترة.

وهل تنتهى أسرة تحتمس الثالث عند أمنحتب الثالث١٤ نظراً لما جاء به الرابع١٥ من عقيدة جديدة هى الآتونية كونه من جاء بالإصلاح الدينى[١٦] وهل تنتهى أيضاً هذه الأسرة به هو نفسه بعد أن إستعاد آمون مرة أخرى فى عهد خليفته سمنخ كارع[١٧] الذى عمل على تهدأة الأوضاع فأعاد العاصمة إلى

---

[١٤]تزوج من الملكة تىهى سليلة عائلة كبيرة من أخميمفى صعيد مصر أبويها يويا وتويا، وأنجبوا تحتمس الذى كان كاهن بتاحفى منف وتوفى صغيراً قبل أن يتولى العرش، وأمنحتب الرابع "أخناتون"صاحب الديانة الأتونية ومن البنات سات آمون وإيست وحنوت تانب، نبت عح، باكت آتون، واتخذت ألقاب، *mwtnsw* أم الملك، *ḥmtnswwrt* زوجة الملك العظمى، *ḥmtnswwrtmrt.f* زوجة الملك ومحبوبته، وعد ألقاب أخرى، تزوج إبنته سات آمون الثانية، فبإحتفاله بعيد السد الأول، إتخذت ألقاب الزوجة الملكية، الزوجة الملكية العظمى، إبنة الملك العظمى، إبنة الملك ومحبوبته، وتوفيت فى فترة حكم الملك أخناتون، كما تزوج إيسة، إيزيس الثانية إبنتهفى السنوات الأخيرة من حكمه، إتخذت ألقاب الزوجة الملكية، الإبنة الملكية، إبنة الملك التى يحبها، وتوفيت فى حياة أخيها أخناتون، تزوج جيلوخيبافى العام العاشر من حكمه، لم يذكر لها ألقاب، وتوفيت فى فترة حكم أخناتون، وكلهن أبنائهن غير معلومة.

Dennis C. Forbes,"Egypt Dazzling sun Amenhotep III and his World",*KMT* 3 no.2, summer 1992,p.29; A. Dodson & D. Hilton, *The Complete Royal Families*,p.154.

[١٥]تزوجنفرتيتى أنجبوا ست بنات هى سليلة عائلة كبيرة من مصر إبنةآى ولم تحمل لقب إبنة الملك، وحملت عدة ألقاب ملكية شهيرة، تزوج كيا فى بدايات حكمه، أنجبت منه كيا تاشريت، إتخذت ألقاب= =النبيلة، الزوجة المحبوبة المفضلة لدى الملك، وتوفيت قبل نهاية حكمه بقليل، تزوج تاود خيبا فى بداية حكمه (ورثها عن حريم أبيه)، ، ولم يذكر لها ألقاب، غير معلوم تاريخ وفاتها، وغير معلوم أبنائهم.

طيبة أو آى[١٨] بعد إنتقام آمون الذى يعتقد أن العودة إلى عقيدته حدثت تحت تأثير الأب الإلهى آى الذى أتى وسدد خطى توت عنخ آمون صاحب مرسوم إحياء العبادات السابقة والذى يسهب المرسوم فى الحديث عن الأوضاع المؤسفة التى تردت فيها البلاد بسبب ضلالات أمنحتب الرابع إخناتون هذا المرسوم قد وضع فى معبد آمون رع بالكرنك أسفل الصرح الثالث وبموجب الإجراءات التى أعلنها هذا المرسوم عادت الأوضاع إلى سابق عهدها فهل يعتبر وبنفس هذه المعايير توت عنخ آمون الصورة الحية لآمون بعد أن كان لآتون أسرة جديدة أيضاً تنتهى به وبداية أسرة جديدة بتولى آى عرش البلاد والذى ما كان له صلة بالعائلة الماكة أو من سلالة ملكية كذلك هل نعتبر أن حور محب الذى كان قائداً بالجيش وليس له صلة بالسلالة الملكية أو العائلة الملكية هل نعتبره قائداً لأسرة جديدة أو رأساً لأسرة جديدة وذلك أيضاً بفضل إصلاحاته فهو حورس الثور القوى صاحب القرارات الفطنة وهو من أشاع النظام وهو على نحو العقيدة المصرية القديمة أيضاً ليس ملكاً فقط وإنما إله كونه أعاد أو أشاع النظام بعد فوضى وهذا من أهم أدوار الملك إشاعة النظام والقضاء على الفوضى حتى لا يفنى العالم إلى جانب أنه بدأ فى عصره وجود لقوة مصر ونفوذها إلى جوار ميتان وغيرها من القوى الآخرىفى آسيا بعد أن كانت قد فنيت فى عصر من سلفه وهل بموت حور محب[١٩] تنتهى أسرة وتبدأ أسرة جديدة بخليفته القائد العسكر برعمسيس لأول بأسرة الرعامسة الأسرة التاسعة عشرة أم على هذا النحو من حور محب تمتد أسرة الرعمسة من حور محب كون حور محب قائد عسكرى[٢٠] ثم إعتلى العرش وشأنه فى ذلك شأن رعمسيس الأول

---

[١٦]خالد إبراهيم عبد المنصف هجرس، الإضطهاد الدينى فى مصر *القديمة*، بحث نُشر فى المؤتمر الدولى "التراث الحضارى بين تحديات الحاضر وآفاق المستقبل" لكلية الآداب جامعة المنيا- مصر، فى الفترة من ٢٤-٢٦ نوفمبر ٢٠١٣.

[١٧]تزوج من مريت آتون الإبنة الكبرى لإخناتون، وحملت ألقاب ملية قليلة.

[١٨]تزوج من تى

[١٩]تزوج من موت نجمت وحملت ألقاب ملكية قليلة.

للمزيد عن إشكالية النسب راجع: سيد توفيق، الأقصر، ص ٢٠-٣٦٠،٤٠-٣٩٠؛ عبد الحميد زايد، مصر الخالدة،ص ٥٥٩؛ أنور شكرى، ١٨٦-١٨٧، سليم حسن، جـ٤، ١٤٥-١٩٩،١٥٤-٢٣١،٢٢٠-٢٤٦،٢٥٢-٢٥٣؛ رمضان عبده، *تاريخ وحضارة مصر القديمة* جـ٣، ص ٥٣-١٤٩،١١٥-١٨٤؛ نيقولا جريمال، ص ٢٤٤-٣٢٥؛ عبد العزيز صالح، ص ص ١٨-١٦٤،١٠٩-٢٦٠-٢٦٢-٤٠١؛ أحمد فخرى، ص ٢٨٣؛ محمد عبد القادر، ص١١٥-١٦٠،١١٦.

[٢٠]كان ولى العهد فى كثير من الأحيان يكلف بقيادة الجيش بفرقة العسكرية المختلفة، أو قيادة الحملات الحربية ضد المتمردين أو المعتدين الأجانب، أو يكلف بأداء بعض السلطات التنفيذية الخاصة بالملك = ويعطى سلطة مطلقة فىإتخاذ القرارات المناسبة، أو يقوم بالإشراف على المحاكم "بيوت العدل" أو أداء بعض المراسم والطقوس الدينية والتشريعية والقضائية والدينية، راجع: خالد إبراهيم عبد المنصف، منار مصطفى محمد إسماعيل، *مظاهر الحياة اليومية للملك عبر العصور المصرية القديمة*، بحث نشر فى مؤتمر السادس عشر بالإتحاد العام للآثاريين العرب، فى الفترة من ١٥-١٨ نوفمبر ٢٠١٣ بمدينة

فهل ننسب الأسرة التاسعة عشر إلى أسرة حور محب ونطلق عليها عصر أسرة القواد المحاربين أو الملوك المحاربين، تساؤلات عديدة تجعلنا فى شكاً من بدء أسرة ونهاية أسرة لذا كان الغرض من هذا البحث هو محاولة تسليط الضوء على ضرورة إعادة ترتيب الملوك وبالتالى ترتيب الأسرات حسب معايير محددة ثابتة حتى يتسنى للدارسين والهتمينبعلم الآثار ترتيب الملوك الأسرات والأحداث بعين محايدة ولكى تسهل لنا تفسير الأحداث بدلاً من أن نشير بالغموض إلى كيفية بدء أسرة أو نهاية أسرة على الأقل حتى تتضح لنا ما بالتاريخ من غموض أو بالكشف عن وثائق جديدة تمكننا من سرد الأحداث بدقة فلا ينبغى لنا أن نبقى سجناء الأفكار ووجهات النظر المتحيزة والمتعصبة فى المصادر القديمة التى نستقى منها المعلومات وعليه يجب وفقط أن نستقى ونستعين بتلك المصادر فى المعلومات التى تمكننا من إعادة ترتيب الملوك والأسرات والتى تعد لنا بمثابة وثائق ومصادر أولى بنا أن نأخذ منها ما يفيدنا فى إعادة الترتيب ونستنتج منها الأقرب إلى الصحة حيث إننا كدارسين للآثار المصرية القديمة تبنى أبحاثنا ودراستنا فى أغلب الأحيان على منطق (ربما)!

ولكن طبقاً للدراسات المعتادة نجد الآتى: الشرعية وإختيار وتعيين الملك:

أدت وفاة الأطفال الملكيين إلى الصراع على العرش، أو فى بعض الأحيان أن الملكة الرئيسية لم تنجب إبناً يخلف أبيه على العرش، مثلما حدث من بعد وفاة الملك أمنحتب الأول ووصل تحتمس الأول إلى الحكم وأمه ليست زوجة رئيسية[٢١]، كما وصل لحكم البلاد ملوك من زوجات ثانويات مثلما حدث مع الملك تحتمس الرابع التى كانت أمه تعاوإبنه وخليفته الملك أمنحتب الثالث من زوجته الثانوية موت إم ويا[٢٢]. وكانت قداسة الآلهة للمصريين القدماء تلعب دور فى شرعية وحق الأمير الوريث فى توليه الحكم، بإستخدام الأسس الأسطورية لتدعيم شرعيته فى الجلوس على العرش، مثل:

الشرعية كإبن للإله وتشمل الولادة المقدسة:

إستخدام الملك لقصة الولادة الإلهية المقدسة لتدعيم شرعيته فى الجلوس على عرش أبائهم من نسل إلهى مقدس، بمعنى أن الأم هى من البشر بينما تقمص الإله شخصية الزوج البشرى الملك الحاكم ثم يجتمع بالأم ويعاشرها ويضع بها ابنه الملك الذى يكون من نسل إلهى مقدس[٢٣]، وأول ظهور لها فى الدولة القديمة فى الأسرة الخامسة مثل "قصة خوفو والسحرة" المعروفة "ببردية وستكار"، التى ألفوها خلال

شرم الشيخ، خالد إبراهيم عبد المنصف هجرس، منار مصطفى محمد إسماعيل، *القواعد العسكرية العامة لفرض الأمن فى مصر القديمة*، بحث نشر فى المؤتمر الدولى الخامس "الكلمة والصورة فى الحضارات القديمة"، لمركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس، فى الفترة من ٢٩-٣١ مارس ٢٠١٤

[21]Dadson, A., "Crown Prince Djhutmose and the Royal Sons of the 18TH Dynasty", *JEA*, vol. 76, 1990, p.91.

[22]Gardiner, A., *Egypt of the Pharaoh*, Oxford, 1962, pp. 232-243.

[23]Brunner, O., *Die geburt des GottKonigs*, AA, vol. 10, 1964, p. 43.

الدولة ونسبوا أحداثها إلى عصر الملك خوفو[٢٤]، أيضاً قصة الولادة الإلهية للملك أمنحتب الثالث التى نقشها على جدران معبد الأقصر، والتى تمثل الإله "آمون" فى هيئة أبيه تحتمس الرابع وإجتماعه بأمه موت إم ويا وأنجبته منه[٢٥].

الإختيار الإلهى للملك من قبل أن يكون ملكاً أو يخطط لذلك:

مثل الملك "تحتمس الثالث" الذى نقش قصة إختيار الإله "آمون" له على الجدار الجنوبىالخارجى من المبانى التى أقامها فى معبد آمون بالكرنك، وذلك لتأكيد حقه فى العرش من بعد أبيه "تحتمس الثانى" لأن أمه "إيست" كانت الزوجة الثانوية، كما أن "حاتشبسوت" لم تنجب إلا بناتاً.

التعيين الإلهى للملك عن غيره فى الأحقية بالمُلك[٢٦]:

مثل القصة التى إبتدعها الملك تحتمس الرابع،ما حدث مع الملك "تحتمس الرابع" فى منامه عند إستراحته من رحلة الصيد تحت ظل الإله "حور إم آخت" فى صحراء "الجيزة" وإختيار الإله له، ونقشه على لوحته الشهيرة المعروفة بلوحة الحلم التى وضعها بين مخالب تمثال أبو الهول، وذلك لتأكيد شرعيته فى الحكم لأنه ابن الملكة "تى عا" الزوجة الثانوية للملك "أمنحتب الثانى" ولمواجهة أخوته الآخرين[٢٧].

كما ظهرت أمثلة أخرى لتولى الملك الجديد الحكم مثل ماحدث مع الملك "آى" بعد ما قام بمراسم دفن جثمان سلفه "توت عنخ آمون" فاستغل الفراغ السياسى الموجود آنذاك فقام بالإستلاء على السلطة من بعده وتنصيب نفسه ملكاً على مصر، فقد كان قائد فى الجيش المصرى وكانت زوجته "تى" هى مرضعة الملكة "نفرتيتى" زوجة "أخناتون".

كما كان الإشتراك فى الحكم أيضاً من الحالات التى ظهرت فى عهد الملك "حور محب" آخر ملوك الأسرة الثامنة عشرة الذى كان قائداً فى الجيش المصرى، وعندما توفى إنتقلت السلطة إلى "رعمسيس الأول"الذى كان أيضاً قائداً فى الجيش المصرى فى عهد الملك "حور محب".

ومن العادات السياسية التى كانت شائعة فى نظام الحكم حرص الملوك على إشراك "ولى العهد" فى حكم البلاد بطريقة مباشرة[٢٨].

---

[٢٤] رمضان عبده، *تاريخ وحضارة مصر القديم*، جـ١، القاهرة، ١٩٩٧، ٥٤٧-٥٤٨؛ سليم حسن، *الأدب المصرى القديم*، جـ١، ٧٤-٨٧ .

[25] Gardiner, A., *Egypt of the Pharaoh*, Oxford, 1962, p. 229.

[26] Otto, E., *Die Legitimation das HerrenimPharaochenAgyten*, Saaculum – 20, 1969, p. 307-308.

[27] Newberry, P. F., Note on the Parentage of Amenhotep III, *PSBA*, vol.25, 1903,p. 294.

[٢٨] خالد إبراهيم عبد المنصف، منار مصطفى محمد إسماعيل، *مظاهر الحياة اليومية للملك عبر العصور المصرية القديمة*، بحث نشر فى مؤتمر السادس عشر بالإتحاد العام للآثاريين العرب، فى الفترة من ١٥-١٨ نوفمبر ٢٠١٣ بمدينة شرم الشيخ.

تلك الأمثلة ظهرت عندما كان المسرح السياسى للبلاد خالياً، فظهرت هذه الحالات التى اعتمد فيها الملوك الجدد على قوتهم ومركزهم فى البلاد فى السيطرة على مؤسساتها المختلفة والوصول إلى الحكم ولم يكن يدفعهم فى ذلك صلة قرابة بالبيت المالك من قريب أو بعيد.

فساعد على ظهور هذه الحالات:

تلك الأسباب العديدة والمختلفة كما ذكرناللوصول للحكم، من خلال الإرث الملكى والتى إشترطتفى الملك المُطالب بالعرش أن يكون من أم ملكية يسرى فى عروقها الدم الملكى الخالص، غير أن هذا الشرط لم يكن متوفراً فى الملك أحياناً كأن يكون إبناً لزوجة ثانوية للملك، مثل ما حدث عبر العصور المصرية القديمة بدءٍ من الملك "جر" الأسرة الأولى، الملك "جدف رع" الأسرة الرابعة، والملوك "تحتمس الأول" و"تحتمس الثانى" و"تحتمس الثالث" من الأسرة الثامنة عشرة[٢٩]، كما أمثلة أخرى أن الملكة الزوجة الرئيسية لم تنجب أبناءاً ذكوراً يخلفون أبائهم مثل "أمنحتب الأول" و"تحتمس الأول" و"تحتمس الثانى" [٣٠]من الأسرة الثامنة عشرة، وكثيراً ما كان يحدث صراع فيما بين أبناء الملك الواحد سواء كانوا من الزوجة الرئيسية أو الثانوية، وكان على الملك أن يستند إلى الإرث الملكى، ليدعم شرعيته فى الوصول للعرش عن طريق زواجه من أخته الغير شرعية المنحدرة من الأبوين الملكيين (الملك والزوجة الملكية العظمى)، التى يصفها البعض "بالوريثة" زوجة له، مثلما فعل "تحتمس الثانى" بالزواج من حاتشبسوت، و"تحتمس الثالث" بالزواج من "نفرو رع"[٣١]، وفى مثل هذه الحالة لا تقوم أسرة جديدة إنما يعتبر الملك الجديد استمرار للأسرة الموجودة فعلاً حيث لا يحدث قطع للخط المباشر للأسرة الملكية، حيث لم يعتبر تحتمس الأول أو تحتمس الثانى بدايات لأسرات جديدة، تبعاً للتقاليد المصرية القديمة، كما أنه فى حالة وفاة هذه الوريثة ينتهى حقه فى العرش فجأة لصالح أى من أبناء الملك الآخرين الذين لا زالوا على قيد الحياة من النسل الملكى[٣٢].

هذا ما يؤكد دور المرأة القوى فى نظام وراثة العرش فى مصر القديمة حيث لم يكن مولود الملك مهما كان بالدرجة فى كل الأحوال، أى من يكون أبوه أو أمه، لكنه يصبح ملكاً حين يتزوج ممن تحمل الحق الملكى فى العرش، كما ذكرت المقولة أن *"الملكة ملكة بحق المولد، والملك ملك بحق الزواج"*[٣٣].

---

[٢٩] عبد الحليم نور الدين، *دور المرأة*، ٤١.

[30] Hayes, W., *The Scepter of Egypt*, Part II, Cambridge, 1959, pp. 132-134.

[٣١] كريستيان ديروش، المرأة الفرعونية، ترجمة فاطمة عبد الله محمد، القاهرة، ١٩٩٥، ٥٩.

[32] Steidorft, G. &Selle, K., *When Egypt ruled the East*, London, 1942,p. 34.

[٣٣] مرجريت مرى، *مصر ومجدها الغابر*، ترجمة محرم كمال، القاهرة، ١٩٩٨، ١٠٠؛ محمد بيومى مهران، *دراسات فى تاريخ الشرق الأدنى القديم*، جـ٥، الإسكندرية،١٩٨٤، ٤٥.

الأساطير والقصص لتولى العرش كان يغلب على بعضها الطابع الأسطورى عندما يتعرض الملك للأوضاع السياسية التى كانت سائدة فى البلاد. كما كانت المؤامرات فى البيت الملكتهدد حياة بعض الملوك منذ الدولة القديمة.

ترتيب ملوك الأسرة الثامنة عشرة:

أحمس الأول حكم ٢٥ عام، أمنحتب الأول حكم ٢١ عام، تحتمس الأول حكم ١٢ عام، تحتمس الثانى حكم ١٢ عام، تحتمس الثالث حكم ٥٤ عام، حاتشبسوت، أمنحتبالثانى حكم ٢٥ عام، تحتمس الرابع حكم ١٠ أعوام، أمنحتب الثالث حكم ٤٠ عام، أمنحتب الرابع أخناتون حكم ١٧ عام، سمنخ كارع حكم عام واحد بالمشاركة فى الحكم، عنخ خبرو رع، مر وع إن رع (نفر نفرو آتون: نفرتيتى) حكمت ٣ أعوام بالمشاركة فى الحكم، توت عنخ آمون حكم ١٠ أعوام، آى حكم ٥ أعوام، حور إم حب حكم ٣٠ عام[٣٤].

كانت للمرأة الأهمية فى دورها كأم فى الأسرة والحياة فىأى مجتمع من المجتمعات المصرية القديمة، والمجالات الإجتماعية والإقتصادية والسياسية، فكان لها تميز واضحاً وملموساً، كما تمتعت بحقوق قانونية وإقتصادية مساوية لمكانة الرجل، فكان دورها الرفيع كزوجة للملك لتكمل الإمبراطورية المصرية، كما كان يوجد نساء أخريات يكملن الإمبراطورية النسائية الكبيرة المصرية التى يتبوأ عرشها ملك مصر.

فكان من أدوارها الأساسية فى الدائرة الملكية المصرية القديمة، أماً للملك التى تقف بجانبه حتى يبلغ عرش البلاد، أو زوجته التى تقف بجانبه وتدعمه وتسانده فى رسالته الملكية، كما كانت تظهر معه فى النقوش والآثار الخاصة به، وكان لها دور هام تقوم به كمستشارته الغير معلنة.ليس هناك من الأدلة الباقية فيما يتعلق بزوجة الملك فى مصر القديمة أن يدلنا عن كيفية تمييز الملك لزوجة من زوجاته العديدات لتكون هى زوجته الملكية الرئيسية، فقد ظهرت بذلك إشارة إلى ما يعرف بمصطلح "الزوجات الملكيات الثانويات" بين الزوجات العديدات للملك، وقد عرفنا التميز بين الزوجة الملكية الرئيسية ونصيبها فى حكم البلاد وحاشيتها الخاصة وأملاكها وموظفوها، وأيضاً الزوجة الملكية الثانوية من خلال الألقاب والشارات الملكية بالإضافة إلى المغزى الدينوالسياسى لهذه الألقاب والشارات. كما عرفنا ما هو دورها فى النظام الملكى المصرى القديم فى القصر الملكى فى دائرة الحكم، وما هى الأحداث التى أدت إلى وجود الزوجة الثانوية سواء معلنة أم متجاهلة فى ذكر الأحداث لا يعرف عنهن سوى القليل، وما هو موقف الأبناء من وراثة العرش وشغل الوظائف الكبرى فى الدولة. اعتقد البعض أن من تحمل لقب *ḥmtnswwrt*هى الزوجة الرئيسية وأن من تحمل لقب *ḥmtnsw*هى زوجة ثانوية، ولكن يظهر اللقبان لملكة واحدة على آثار متزامنة مثل الملكة أحمس نفرتارى، وزوجة

[34]- Aidan **DODSON** and Dyan**HILTON**, *The Complete Royal Families of Ancient Egypt*, Thames & Hudson Ltd (London, 2004), First published in Egypt in 2004 by The American University in Cairo Press, First paperback edition (Cairo, 2005), 287-294

الملك تحتمس الأول، فنجد أن كلمة *wrt* لا تعنى رئيسية ولكنها أضيفت للقب فى عصر الدولة الحديثة[٣٥].

زواج الملك من أخته:

كان الزواج بالفعل من الأخت لكسب الشرعية وذلك بين زيجات الملوك المصريين منذ بداية الدولة القديمة، ولكن الزواج بالأخوة الخاص بالملوك كان تشبهاً بالآلهة، وذلك لتوافر الشرعية الملكية ويحتمل له أن يكون زواجاً حقيقياً أو مجرد زواجاً شرفياً لدواعى سياسية فقط، فمن الواضح أن الملكية وظيفة وراثية تنتقل عبر الأب إلى إبنه وأن العامل الأساسى فى شرعية الملك هو أبيه وليست أمه[٣٦].

كان للزوجات الأجنبيات عندما تصبح ملكة شرعية تحمل كل الألقاب الخاصة بالملكة المصرية ماعدا ألقاب إبنة الملك، أخت الملك، وكان لها الحق فى تمثيلها على الآثار، وكان للزوجة التى لم تكن من أصل ملكى أيضاً أن تحظى بكل الألقاب الملكية، لأن بزواجهن من الملوك أصبحن ملكات شرعيات، وكانت تحمل لقب زوجة الملك العظيمة، ذلك مثل زيجات الملوك أمنحتب الثانى من تى عا، وأمنحتب الثالث من تى، وأخناتون من نفرتيتى، إذن الملكة تصبح ملكة بحق زواجها من الملك والملك يصبح ملك بحق مولده، ويمكن تمثيلها معه على آثاره.

زواج الملك بإبنته: ولقب إبنة الملك:

هذا لا يعنى كلياً أن يكون بينهم زواجاً حقيقياً خاصة وأن العديد منهن أخذن لقب *ḥmtnswwrt*فى حياة أمهاتهن، وليس بالأحقية أن يتزوج الملك بإبنتهفى حياة أمها وتكون زوجة ملكية له، فهذا الزواج أو اللقب كان مجرد لقب شرفى لكسب القداسة لبنات الملك وتقديم الإحترام لهن[٣٧].ورد ذكر لقب إبنة الملك ضمن ألقاب بعض الملكات[٣٨]منهن أحمس نفرتارى[٣٩]وحاتشبسوت[٤٠] وغيرهن من حفيدات الملك يتلقبن به كلقب شرفى[٤١].

وحمل الملوك ألقاب ملكية وألقاباً دالة على الرموز المقدسة للآلهة:خمسة ألقاب ملكية وهى:

ḥr حور، *ḥr-nb* حور الذهبى، *nbty*, المنتمى إلى الربتين نخبت الجنوب وواجيت الشمال وهيمنة الملك على الدلتا والصعيد، *s3-Rʿ*إبن رع (إبن الشمس) لقب الميلاد ويعبر عن العلاقة بين ملوك مصر وإله الشمس فى إحدى صوره، وهو كناية عن

[35]Gay Robins, "The Relationships Specified by Egyptian Kingship Terms of the Middle and New Kingdom", *CdE* L IV, n. 107 (1979), 201.

[36]Gay Robins, "A Critical Examination", *GM* 62, 67.

[37] Wolfgang Helk, "Die TochterHeiratÄgyptisherKönige", *CdE* XLIL (1969), 23.

[38] Lana Troy, "One MerytamunTo Many An Exercise in Critical Method", *GM* 59 (1981), 8.

[39]Gauthier, *LR* II 183.

[40]Theodorie M. Davies, *The Tomb of Hatshepsuit*, First published 1906, Forward 2004 By Nichols Reeves (China, 2004), 109.

[41]Chris Bennett, "The King s' Daughter Reditenes", *GM* 151 (1996), 19.

المكانة المقدسة للملك، *nswt-bity* ملك مصر العليا والسفلى، لقب التتويج، المنتمى لنبات السوت، رمز الجنوب والنحلة رمز الشمال.
ومن الرموز المقدسة: *ḥḳ3* الحكم والسلطة، *nḫḫ*السلطة، *ḏḏ*الإستقرار، *w3s* السعادة والسلطان، *w3ḏ* النضارة والرخاء، *ʿnḫ* الحياة.

الخاتمة:

لازالت المصادر الأثرية المكتشفة لم تكمل الرد على التساؤلات العديدة لمعرفتنا بتاريخ مصر القديم، وحتى ما يبذله من جهد القائمين على الحفائر العلمية، وخرجوا به من نتائج وتحليلات وترجمات للأحداث التاريخية لمظاهر الحضارة لما خلفه المصرى القديم، ستظل بطن الأرض كاتمة أسرارها مهما أتينا بقوة طعنها، ولكن سنظل نبحث لنأتنب الإفتراضات المشكوك فيها،حتى نجد التفسيرات والتحليلات والمقارنات لنخرج بجزور ذات قيمة لتنبت ثمارها، فى عالم الآثار بصورة كاملة، على الرغم من ما ورد فى القوائم الملكية وما وصلنا من كتابات مانتون إلا أن هذه المصادر لا تعطينا الصورة الكاملة، وتلك القوائم والحوليات الملكية تعرضت للتلف والكسر والتهشيم، فضاعت بعض الأسماء الملكية فأصبح المصدر ناقص المعلومات مما جعلنا نضع الإفتراضات.
ولذلك وضعنا وجهة نظرنا فى تلك الورقة البحثية، بإفتراض أن لكل ملك وفترته الزمنية التى حكم فيها سواء كانت طويلة أو قصيرة، مع بداية حكمه ونهايته، ووضعنا التساؤلات على ذكر إشكالية النسب والترتيب، وهذه القوائم الملكية ساعدتنا على فهم تتابع الملوك التى حكمت عرش مصر القديمة، لكن اختلف الفكر فى ترتيب الأسرات وكيفية بداية أسرة بملك معين أو نهاية أسرة بملك معين.

الصلاة والتراتيل في بلاد الرافدين

خمائل شاكر أبو خضر•

للدين أهمية كبيرة في حياة الشعوب القديمة ,بل إنه من أهم العوامل المؤثرة في سير حياتها وأسلوب تطور حضارتها فالمعتقدات الدينية والأفكار الدينية تحدد الإطار العام لسلوك الإنسان وحياته عاداته وتقاليد أعرافه وقوانينه وتكون الخلفية المؤثرة في حياته الاجتماعية والفكرية والسياسية وقلما نجد أي عمل قام به الإنسان القديم أو أي أثر تركه إلا وكان للدين فيه تأثير لذلك كانت دراسة المعتقدات الدينية في منطقة وادي الرافدين ذات أهمية كبيرة في فهم حياة السكان[١].

لذا شغلت الديانة مكانا بارزا في حياة أقوام وشعوب بلاد الرافدين ، والذي يدل على ذلك وفرة المدونات والنصوص الدينية التي خلفها لنا أصحاب هذه الحضارة العريقة والتي تعد من أروع أنواع النتاج الأدبي مما وصل ألينا من أدباء العراق القديم[٢]،والتي تضمنت جملة من شعائر دينية كالصلوات وتقديم الأضاحي والاحتفالات بالأعياد الدينية واستشارة الفال وطرد الشرور والشياطين من الأجساد والبيوت[٣].

ومن اجل عبادة الإلهة مارس الإنسان طرقا شتى منها الدعاء إليها وإنشاد التراتيل الدينية بتمجيدها وأداء صلوات معينة وقت الشعور بالحاجة إلى مساعدة الإلهة، كما كان جزء من العبادات تقديم القرابين والأضحية[٤]، فضلا عن ذلك إن ما جاء إلينا من نصوص مسمارية كثيرة مكتوبة باللغتين السومرية والاكدية تحمل موضوعات مختلفة كان من بينها أنواع الصلوات والأدعية والتراتيل الدينية المختلفة[٥].

إذ تعطينا هذه المؤلفات والنصوص المكتشفة صورة كاملة عن فحوى الشعور الديني الذي كان يهيمن على الشعور كله لدى هؤلاء الناس اتجاه كل ما هو مقدس لهم[٦]، لذا نجد أن القلق وعدم الأمان للأشياء الفانية يستوجب استرضاء الإلهة للحصول على قرار مرض ومن اجل التخلص من الذنوب والخطايا التي يرتكبها الإنسان كل ذلك دفع

• العراق

[١] علي، فاضل عبد الواحد وآخرون، جوانب من حضارة العراق ,العراق في التاريخ (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٣م)، ص٢٠٨.

[٢] باقر، طه، مقدمة في أدب العراق القديم (بغداد: دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٦م)، ص٢٠٠.

[٣] الأحمد، سامي سعيد، المعتقدات الدينية في العراق القديم(بغداد: دار المنشورات الثقافية، ١٩٨٨م)، ص٤٦؛ قاشا، سهيل، تاريخ الفكر في العراق القديم (بيروت: التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٠م)، ص٢٢٨.

[٤] سليمان عامر، العراق في التاريخ القديم(موجز التاريخ الحضاري)، (الموصل: دار الكتاب للطباعة، ١٩٩٣م)، ج٢، ١٢٠.

[٥] باقر، المصدر السابق، ص٢٤٨؛ سليمان ، المصدر السابق ، ج٢، ص٢٨٨.

[٦] بوتيرو، جان، لديانة عند البابليين،تر: وليد الجادر(دمشق: مركز الإنماء الحضري، ٢٠٠٥م)، ص١٤٠.

بالإنسان العراق القديم إلى أن يكون متدينا بالمعنى العميق لهذه الكلمة[٧]، وان ما جاء من طقوس يومية التي كانت تقام في بلاد الرافدين هي بمثابة الدليل على هذا التدين وخشية الإنسان من الإلهة والخشية من ارتكاب الخطيئة ودليل على توازنه العقلاني والأخلاقي أمام متطلبات النفس كما إن هذا التدين يشير إلى تقواه وخوفه من الإلهة والكهنة وأمام نفسه قبل كل شيء[٨].

كما انه لا يوجد دين بلا طقوس ,فهي من مستلزمات الدين وتتجلى العبادة بإجراء الطقوس وتضع الأساطير بعض أسس الطقوس ومظاهرها ويستمر أداء الطقوس لأن الأسطورة أكدت إجراءها فيما مضى وقد أوضح موريس ليمان[٩]، أهمية الطقوس لدى القدماء بقوله" :إن الطقوس تؤكد الاحتياج الذي يجعل الإنسان والطبيعة يتعاونان، والطقوس أسلوب من التعبير))للنفوذ في العالم الذي لا يخضع للتجربة ولإجراء مقايضة معه)" وهنا تجدر الإشارة إلى أن المقصود بالطقوس الدينية اليومية التي تمارس كل يوم الطقوس الدينية الشائعة والتقليدية ونجد في إحدى نصائح الحكمة ما يشجع على القيام بهذه الطقوس[١٠]:

أعبد إلهك كل يوم
وقدم له القرابين والصلوات
التي تتم على أكمل وجه مع تقديم البخور
قدم قربانك طائعا لإلهك
لأن ذلك يتناسب مع الآلهة
قدم له الصلاة والضراعة والسجود كل يوم
وسوف تثاب على ما تفعل
عندئذ سيكون بينك وبين الآلهة اتصال كامل
إن التبجيل يولد الخطوة
والقربان يطيل الحياة

ومن اجل عبادة الإلهة مارس الإنسان في بلاد الرافدين طرقا شتى للتعبير عن أشكال العبادة المختلفة منها الدعاء إليها وإنشاد التراتيل الدينية التي تشيد بتمجيد

---

[٧] المصدر نفسه ، ص١٤٠.

[٨] (للمزيد : انظر الماجدي، خزعل، متون سومر (بيروت : الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٩٨م)، ص٣١٣)

[٩] نقلا عن : بقة، بلخير، اثر ديانة وادي الرافدين على الحياة الفكرية سومر وبابل٢٠٠-٥٣٩ق.م، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة الجزائر ، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية / قسم التاريخ، ٢٠٠٨م، ص٥٣.

[١٠] بارندر، جفري، المعتقدات الدينية لدى الشعوب ، تر: إمام عبد الفتاح إمام (الكويت : عالم المعرفة، ١٩٩٣م)، ص٢٣.

الإلهة[١١]، لأنه كان يشعر أن الإلهة هي رمز الخير الدائم وهذا ما دلت وأشارت إليه العديد من التراتيل الدينية[١٢]، يضاف إلى تلك العبادات القيام بصلوات معينة وقت شعوره بالحاجة إلى مساعدة الإلهة فضلا عن تقديم القرابين والأضاحي للإلهة[١٣].

لذا عدت الصلاة من اهم الطقوس الدينية التي كان يمارسها سكان بلاد الرافدين لما لها من دور مهم في حياةحياتهم بشكل عام وحياة الفرد بشكل خاص وذلك من خلال تحويل الشعور الديني الملهم للإلهة إلى كلمات يطلب من خلالها الإنسان طلب الرحمة وغفران الخطايا والذنوب وتحريره من كل اثر سيء وتزيل الشر عنه وهذا ما دلت عليه إحدى نصوص التراتيل التي يوجهها المتعبد في صلاته للالهة عشتار[١٤] :

ارفعي عذاباتي
وسأغني بحمدك
لك قد صليت: اغفري لي خطيئتي
اغفري لي ذنبي وإجحافي
وأفعالي المخجلة واعتدائي
تجاوزي عن أفعالي المخجلة ، تقبلي صلاتي
فكي قيودي ، حققي انعتاقي
سددي خطاي باستقامة ، مبتهجا كبطل دعني اخل الطرقات مع الأحياء...

وهنا نجد أن الصلاة شكلت طريقة الاتصال الفردي بالإله لقصد تحاشي غضبه وعقابه وكسب رضائه واستعطاف بركاته وعبرت عن الورع والخوف والخشوع ومحاولة تحقيق السلام الروحي للفرد وضمان مسيرة حياة المتعبد وتحقيق أمنياته وتطلعاته من حيث الرخاء والصحة والأولاد وطول العمر وفي غير ذلك أي عند معصية الخالق يعتبر الشخص مسئولا عن مصيبته وخيبته في غياب الحماية الإلهية[١٥].

المبحث الأول : ماهية الصلاة والتراتيل في بلاد الرافدين :

كانت الصلاة من أهم المراسيم التي يقوم بها سكان بلاد الرافدين وهي الجهد والعمل الثاني[١٦]، الرئيس في العبادة وتشمل هذه العملية تحويل الشعور الديني إلى

---

[١١] سليمان ، المصدر السابق ، ج٢، ص١٣٣.
[١٢] بوتيرو ، المصدر السابق ، ص١٧٦.
[١٣] سليمان ، المصدر السابق، ص١٣٣.
[١٤] الوائلي، فيصل ، ترانيم وأدعية سومرية واكدية ، مجلة سومر، العدد (١،٢) (بغداد: ١٩٦٤م)، ص٧٣؛ الوائلي ، من أدب العراق القديم (ترانيم وأدعية سومرية)، (بغداد: دار الوراق للنشر ، ٢٠٠٧م)، ص٦٥.
[١٥] بقة، المصدر السابق، ص٥٤.
[١٦] كان العمل الأول في العبادة التي يقوم بها سكان بلاد الرافدين هو محاورة الإلهة وتمجيدها وتقديم الأضاحي لها للمزيد من المعلومات انظر (بوتيرو ، المصدر السابق، ص١٤١)

كلمات أو إسماع الإلهة الشعور طيب الذي يكنه لها العبد لتبقى راضية[١٧]، وهذا الشعور والصلوات تدل على مدى تعلق سكان بلاد الرافدين وتقربهم من الإلهة وهي تدل كذلك على نبل المشاعر ونبل التعبير والتعبير والتصرف اتجاه الإلهة[١٨].

وتعد الصلاة الرابط الذي يوصل الفرد بالإلهة وهي أشبه ما تكون بمحادثة بين الفرد والإلهة يمكن له من خلالها أن يأخذ الحظوة عند الإلهة وينال كل ما يرنو إليه ويتق شر ما يحدث له في الحياة مقابل اعترافه من خلاله أداءه للصلاة بتذليل النفس أمام الإلهة وتمجيد صفاتها واعترافه بفضلها ليس فقط بنعمه خلقها له بل اعترافه بما تمنحه الإلهة من بركات والأفعال حسنه له[١٩]، وهي بذلك تكون مظهر من مظاهر تعلق الإنسان بخالقه وواجب من واجباته الدينية سواء كانت صلاة فرد أو صلاة جماعة ، وهي مناجاة (الإله) الله وطلب ما يحتاج إليه الإنسان مع الشكر على المراحم الإلهية[٢٠]، وهنا نجد في الصلاة يتجسد عنصران مهمان هما عنصر الشكل الإلهي ومدحه وتبجيله على عظمته وبديع صنعه وعنصر الطلب من الإله الذي يُسأل فيجيب وهي من العبادات التي لم تنفك أي شريعة أو ديانة منها وان اختلفت صورها وطريقتها حسب كل شريعة أو ديانة [٢١].

كما أن الصلاة تشير إلى المسؤولية الفردية التي تدفع بالإنسان الرافديني إلى أداءها لأنها ضرورة دينية مهمة وهناك من النصوص ما يؤكد أهمية القيام بالصلاة ومواظبة الإنسان عليها في احد النصوص الحكمة والنصائح إذ جاء فيها[٢٢] :

اعبد إلهاك كل يوم
قدم له القرابين والصلوات
التي تتم على أكمل وجه مع تقديم البخور
قدم قربانك طائعا لإلهك
لان ذلك يتناسب مع الإلهة
قد له الصلاة والضراعة والسجود كل يوم
سوف تثاب على ما تفعل
عندئذ سيكون بينك وبين الإله اتصال كامل
أن التبجيل يولد الحظوة
والقربان يطيل الحياة والصلاة تكفر عن الذنب.

---

[١٧] المصدر نفسه ، ص١٤٤.
[١٨] ديورانت، ول، قصة الحضارة، ترجمة : زكي نجيب محفوظ (القاهرة: مطابع الرجوى، ١٩٧١م)، مج١، ج٢، ص٣١.
[١٩] بارندر ، المصدر السابق، ص٢٣.
[٢٠] علي، جواد ، تاريخ الصلاة في الإسلام (بغداد : مطبعة الضياء، د.ت)، ص٦.
[٢١] المصدر نفسه، ص٦.
[٢٢] المصدر نفسه ، ص٢٣.

ولا تعتبر الصلاة كواجب ديني فحسب ، بل هي من ضروريات التي يعتمد الإنسان عليها ، إذ أن السبيل للتمتع بحماية الإلهة والطريق الذي يصل به الإنسان إلى النجاح هو عن طريق عبادة الإلهة إذ يشير احد الباحثين[٢٣]، إلى ذلك بقوله ((يستطيع الإنسان أن يعتمد على الإرادة الإلهية بواسطة الصلاة والقربان ، والقدر هو قبل كل شيء أرادة إلهية وليس شريعة تنظيم بالتفاصيل مجموع مجريات العالم)) لذا فالصلاة تجد احد القيم الأخلاقية الفاضلة التي تؤدي بالإنسان إلى حياة صحيحة وناجحة.

أولا : التسمية:

أن من أهم معاني الصلاة الأساسية هي الدعاء والبركة والاستغفار وجذرها (صل) الذي يعني الميل والانحناء ، ثم الركوع والسجود[٢٤]، ولقد وردت الصلاة في العديد من الكلمات والمصطلحات التي وصلت ألينا من اللغتين السومرية والاكدية وحتى البابلية والأشورية ولكنها لا تستعمل بحسب معرفتنا الحالية لمعنى الصلاة من الركوع والسجود وإنما هي تدل على الصلاة والتقرب من الإلهة والتبرك بها فقد وردت في اللغة السومرية عدد من الكلمات والمصطلحات التي تشير إلى معنى الصلاة ومن هذه الكلمات niš qāti =šU-IL-LA[٢٥]، والتي تعني الصلاة ، أما كلمة šU-MU-MU[٢٦]، فهي تعني بارك أو صلى هناك كلمة أخرى دلت على الصلاة باللغة السومرية وهي SUD_4[٢٧] والتي تسير إلى الفعل صلى .

أما في اللغة الاكدية فقد وردت كلمة niš qati|[٢٨] أي الصلاة ، وجاء كلمة karbabu او ikribu[٢٩]، مشيرة إلى معنى الصلاة أو التقرب باللغة العربية .

وهناك كلمة أخرى دلت على الصلاة في اللغة الاكدية وبقيت مستعملة حتى في العصرين البابلي والأشوري وهي كلمة šullu أو šulu(m)[٣٠]، أما كلمة teslitu فهي كلمة مشتقة من أصل (sulu) وهي تشير إلى صلاة الركوع والسجود[٣١].

---

[٢٣] فرانكفورت، هنري واخرون ، ماقبل الفلسفة، تر: جبرا ابراهيم جبرا ، ط٢(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م)، ص٢٤٢؛ الجبوري، ادب الحكمة، ص١٧١.

[٢٤] باقر، طه ، من تراثنا اللغوي القديم مايسمى في العربية بالدخيل (بغداد: بيت الوراق، ٢٠١٠م)، ص١٣٤.

[٢٥] لابات ، رينيه، قاموس العلامات المسمارية ، تر: الأب البير ابونا ووليد الجادر(بغداد: مطبعة المجمع العلمي، ٢٠٠٤م)، ص١٦٣.

[٢٦] المصدر نفسه، ص١٦٣.

[٢٧] المصدر نفسه ، ص٥٣

[٢٨] المصدر نفسه، ص٣٦٠.

[٢٩] المصدر نفسه، ص٥٣، ٣٣٨؛ الجبوري، علي ياسين، قاموس اللغة الاكدية (ابو ظبي: المكتبة الوطنية، ٢٠١٠م)، ص٢١٤.

[30] Ienzi ,Alan, Reading akkadian prayer and Hymns An Introduction, USA,2011,p.46.

[٣١] الجبوري، المصدر السابق، ص٥٣٢؛ مرعي، عيد، اللسان الاكدي (دمشق: الهيئة العامة للثقافة، ٢٠١٢م)، ص٢٩٣.

أما في النصوص البابلية القديمة فقد وردت كلمتان بابليتان تشيران إلى معنى الصلاة والى فعل (يصلي) وهما (enenu)[٣٢] و(maharu) كما تطلق على المتعبد الذي يقومك بالصلاة أمام الإلهة طلبا للرحمة[٣٣]، وهي تقابل كلمة أو لفظة الاكدية (mut nenu) التي تشير إلى المصلي نفسه[٣٤].

أما لفظة (ba'alu) فهي لفظة اكدية وردت في النصوص البابلية والتي تعني (صلاة) التي يؤديها المتعبد خشوعا وتضرعا أمام الإلهة[٣٥].

اما تسمية الصلاة نفسها فهي آرامية الأصل أخذت من أصل كلمة (ص ل ا) (صلا) ومعناها ركع وانحنى ، اذا كانت تكتب الصلاة (صلوتو =slouto) (صالوته) (صلوته) في لغة بني ارام[٣٦]، ثم استعملت في التعبير عن الصلاة بالمعنى الديني المعروف ثم استعملها اليهود بعد ذلك فأصبحت لفظة آرامية عبرانية ومن بعد ذلك دخلت إلى العربية قبل الإسلام عن طريق أهل الكتاب[٣٧].

أما عن كيفية أداء الصلاة فقد الصلاة في بلاد الرافدين بشعائر طقوسية لازمتها دوما وخصت هذه الشعائر الطقوسية بكل إتقان في مقطع عند نهاية كل صلاة إذ يخاطب الشخص الذي يقوم بأداء الصلاة أو الكاهن الموكل إذ يقوم بحركات وإشارات خاصة فضلا عن تقديم القرابين بحسب الزمان والمكان[٣٨].

ثانيا: طريقة أداء الصلاة

في البدا وقبل القيام بأي طقوس سواء للصلاة أو غيرها كان التطهير والغسل من أهم الأشياء التي واظب عليها سكان بلاد الرافدين لأنه يعد واجبا طقوسيا ملازما للعبادة وخاصة قبل البدء بالصلاة ، واحتلت شعائر التطهير مكانة محورية ضمن عموم الشعائر الدينية الشائعة ,وكانت تهدف بالدرجة الأولى إلى إزالة مظاهر القذارة الخارجية المتنوعة وكذلك الدناسة الداخلية وقد برزت ضرورتها خلال ممارسة شعائر المعابد والشعائر الخاصة وكذلك في القصر الملكي وكذا في مجال الممارسات السحرية وأبرز وسائل التطهير الماء ولاسيما المياه الجارية والزيت كما كان ثمة بعض النباتات التي تتمتع بخاصية التطهير وبعض الخلاصات المعدنية وقد شهدت المعابد ممارسات تطهيرية يومية وأخرى سنوية[٣٩]، وخير مثال على ذلك ما كان يتبعه الكهنة في مراسيم

---

(32) Ienzi , O.p.cit , p.26.
(33) Civil,M, et.all, The Chicago Assyrian Dictionary(CAD) , chicago,1995,vol.4,p.162.
(34) CAD ,vol.10,p.344.
(35) CAD ,vol.10,p.344.

(٣٦) قاشا ،المصدر السابق، ص٢٣٥.
(٣٧) علي، تاريخ الصلاة، ص٧.
(٣٨) ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري (ت ٧١١هـ) ، لسان العرب،(بيروت : دار الكتب العلمية ، ٢٠٠٣م)، مج ١٤، ص٤٦٤؛ علي، تاريخ الصلاة ، ص٨.
(٣٩) زودن، ف.فون، مدخل إلى حضارات الشرق القديم ، تر :فاروق إسماعيل(دمشق: دار الثقافة للنشر والتوزيع،٢٠٠٣م)، ص٢١٦.

الاحتفال بعيد رأس السنة الاكيتو التي كانت تستغرق احد عشر يوما ،إذ كان هذه الأيام وما تضمنته من مراسيم لا تتم إلا بالتطهير والغسل في نهر دجلة والفرات سواء غسل وتطهير الإله أو تطهير القائمين بالمراسيم[٤٠].

أما عن كيفية أداء الصلاة فقد اختلف أداءها ما بين الصلاة الفردية والصلاة المشتركة الجماعية إذ يتبادر إلى الذهن تسال عن الطريقة المتبعة هل هي عبارة عن حركات وإشارات وهل تتم بشكل كلمات مسموعة أم تمتمة أم يبقى في حالة تأمل ؟ وللإجابة على هذه التساؤلات نقول أن أشكال الصلاة وطريقتها في بلاد الرافدين اختلفت حسب نوع الصلاة إذ يمكننا من خلال المعاني والمصطلحات التي أطلقت على الصلاة نستطيع أن نستنتج طرق أداء الصلاة كانت تم كل شكل بكاء ونواح أمام تمثال الإله وقد أطلق على وضع الشخص الباكي عند قيامه بالكلامه باسم (karabu)[٤١]،أم كانت تتم بإصدار صوت عالي مسموع خاصة عندما يرافق الصلاة أدعية معينة من اجل طلب المساعدة من الإلهة وهنا مصطلح باللغة الاكدية يطلق على من يقوم بالصلاة والسؤال بصوت عالي أو مسموع (eresu)وهو مصطلح اكدي يطلق على هذا النوع من مراسيم الصلاة[٤٢].

كما كان يرافق ذلك رفع اليد أمام الوجه والتخاطب مع الإلهة أو الركوع أو السجود أمام تمثال الإله أو وضع اليد او الكفوف الواحدة فوق الأخرى خشوعا وتقديسا[٤٣]، كما يقوم المتعبد بإحراق البخور وسكب السوائل المقدسة[٤٤]، وقد استدل على ذلك من خلال بعض المنحوتات والتماثيل الفنية وهي تصور الكهنة التي توضح الطريقة التي كان يتم فيها أداء الصلاة والتبرك للإلهة.

---

[٤٠] للمزيد من المعلومات عن عيد الاكيتو انظر الأحمد، المصدر السابق، ص٤٦-٤٧؛ باقر، طه، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ط٢(بغداد: دار الارشاد، ١٩٨٦م)،ج١،).

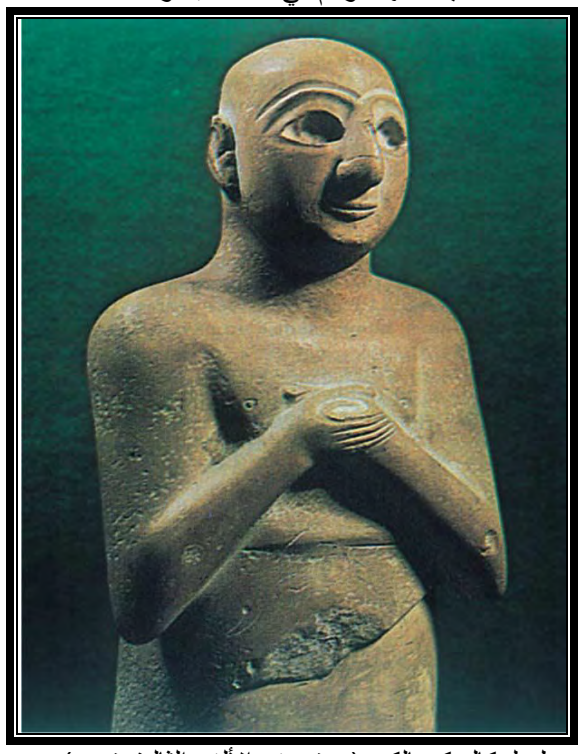
[41] CAD, vol.5, p.192.

[٤٢] قاشا ، المصدر السابق، ص٢٣٤-٢٣٥.

[٤٣] الماجدي، المصدر السابق، ص٣١١. تجدر الاشارة هنا الى ان لوضع البروك اهمية دينية استمرت حتى فترة ظهور الاسلام ومنها اشتقت كلمة التبرك بالاله من خلال البروك اليه او السجود امامه لإيصال المتعبد دعواه الى أي اله (نقلا عن : قاشا، المصدر السابق، ص٢٣١) وهنا نقول لو تفحصنا جيد المراسيم الصلاة وحالات الخشوع في الصلاة والركوع والسجود والدعاء في حالة السجود ندها مشابهة تمام لصلاتنا الحالية ونقول برائينا ان ما كان سائد من حالة عبادة من إشارات وحركات في العصور السابقة جاء الإسلام فصقلها بالطريقة الصحيحة والسليمة والتي قرب الإنسان إلى الله لأنها تعد الهوية والرابط بين الإنسان والإله .

[٤٤] الاحمد،المصدر السابق، ص٤٦.

تماثيل الكهنة وهم في حالة تعبد والصلاة



تمثال حفيد ملك أوروك لوكال كيسالكي (منتصف الألف الثالث ق.م) وهو في وضع المتعبد.

المبحث الثاني: أنواع الصلوات وموضوعاتها :

من خلال استقراء النصوص الخاصة بالأدعية والتراتيل يمكن أن نميز عدد من ألفاظ ومصطلحات التي تطلق على الصلاة ويمكن من خلالها أيضا الإشارة إلى نوع الصلاة التي يؤديها المصلي والغرض منها وهناك نوعان رئيسان للصلاة وهي الصلاة الجماعية أو الرسمية التي تتم في حالة حدوث الكوارث أو دمار لمدينة معينة والتي تتم فيها الصلاة باشتراك الناس والكهنة وحتى الملك[٤٥]، أما النوع الثاني فهي الصلاة الفردية التي تأخذ الطابع الشخصي، إذ يعتبر في هذا النوع الصلاة و كواجب ديني على كل فرد وهذا بدوره يكشف الدور العميق الذي تلعبه الصلاة بالنسبة للفرد وان هذا العمق الديني تفرضه الواقعية الذي بواسطته يصبح الإنسان أكثر إدراكا وحضورا في حالة مخاطبة الإله[٤٦]، وهناك نماذج متعددة لهذا النوع من الصلاة ونورد على سبيل المثال صلاة الصالح المعذب إلى الإله نابو وهو يصف النص حالة المعذب الصالح في كلامنا عن التراتيل والأدعية ،

أما أنواع الصلوات التي عرفها سكان بلاد الرافدين هي :

١- Shuillas =Su.il.la والتي تشير إلى صلاة رفع اليد لان كلمة (su) تعني يد و(il) تعني رفع وهي صلاة خاصة بالطقوس التي تقام أو تتلى داخل المعبد أمام الإله[٤٧].

تعد هذه الصلاة هي ذات طراز أدبي ويمكن أن نصنفه من أدب العبادة المعروف باسم (امس سال Eme.Sal) السومرية والتي يرادفها بالاكدية (emesalu)[٤٨]، وقد استخدمت في العبادة العامة مضمن طقوس (بالاكbalag)[٤٩]، و(ايريشيما eresemma)[٥٠]، وهي مراثي وشعائر الحزن والتي كونت سلسلة تعرف باسم

---

[٤٥] قاشا، المصدر السابق، ص٢٣١.

[٤٦] بوتيرو ، المصدر السابق، ص١٤٥.

[47] Frechatte, Christopher.G ,Mesopotamian Ritual-prayers of ((hand-lifting)(Akkadian Suillasa), Münster, 2012, p.5.

[٤٨] تعني لغة النساء (لسان النسوة) وهي عبارة عن أناشيد دينية كتبت بالعصر البابلي القديم وهذه الأناشيد أو التراتيل هي نوع من الأدب السومري الوحيد الذي استمر وجوده إذ عثر على نماذج تعود إلى العصر الأشوري الحديث وكانت هذه التراتيل تأتي على لسان امرأة من الإلهة أو البشر (انظر : علي ، فاضل عبد الواحد ، من ألواح سومر إلى التوراة(بغداد، ١٩٨٩م)، ص٤٠؛ سليمان ، عامر، اللغة الاكدية (الموصل: جامعة الموصل، ١٩٩١م)، ص١).

[٤٩] Balag: وهو نوع من المراثي الحزن الشعائرية التي كان كاهن ال (كالو) يقوم بإنشادها بمرافقة اله موسيقية تعرف باسم (بالاك Balag) والتي يرادفها بالاكدية (ersemma) او(Balungu)(انظر :قاشا: المصدر السابق، ص٢٣٦).

[٥٠] ايريشما ERSEMMA وهي صيغة الاكدية المأخوذة عن السومرية ma.se.er وتعني مرثية حزن أو شعر ديني تعبدي (انظر: قاشا: المصدر السابق، ص٢٣٦)

(كالاتوkalatu)[٥١]، رغم أن صلاة (شو الا Su.il.la) لمنتظم بتصانيف طويلة كما هو الحال في (امي سال Eme.Sal) ولكنها تعتبر جزء منها[٥٢]

وان رفع اليد ووضعها أمام الفم هو نشاط صلواتي ذا نمط خاص يرتبط بالتعويذة أو رقية لرفع اليد (INIM.SU.IL) والتي ترتبط بالأحزان الفردية أو الصلوات الفردية وهي تشكل رسائل اتصال مع السماء أو الجانب الإلهي[٥٣]، إذا تبدأ هذه الصلاة عادة في الابتهالات إلى اله معين وتمجيده ثم يعقب ذلك توسلات المصلي وشكواه وبعدها تنتهي الصلاة بإزجاء المديح والثناء للإله استباقا لتحقيقه دعوات المصلي[٥٤].

٢- Namburbis وهي تسمية تتكون من مقطعين تشير إلى معنى (الإفراج عن) وهذه اللفظة كانت تطلق على الصلاة التي يؤديها سكان بلاد الرافدين لتحقيق غرض معين لاسيما دفع وطرد الأرواح الشريرة[٥٥]، إذ كان أداء هذه الصلاة يعتمد على ما يلاحظونه من إشارات وطوالع سيئة ناتجة من العرافة أو حلم معين أو ولادات مشوهة أو قد تكون احد سلوكيات الحيوانات الغير طبيعية لذلك تؤدى هذه الصلاة على عدة أيام إلى أن يتأكد صاحبها من زوال الطالع السيئ وهي ذات طقوس معقدة وأثناء هذه الصلاة يتم تحضير مستلزمات معينة منها الماء المقدس وتمثال يمثل الشخص المتضرر كما تحضر في هذه الطقوس مجموعة من الأطعمة التي تقدم للإلهة التي تشهد هذه الصلاة ومنهم الإله شمش والإله انكي (ايا) والإله سالوخي (الإله مردوخ) كما يتم حرق البخور ثم العمل على إنشاد الترانيم التي تثني على الإلهة منها اله الشمس باعتباره اله العدالة والإلهة انكي (ايا) اله الحكمة والسحر إذا يتم بعد ذلك طرح وقراءة المشكلة بشكل رثاء يطلب من الإلهة أن تخلص المتضرر من الشر الذي لحق به [٥٦].

٣- dingir-šà-dib-ba وهي الصلاة الموجهة للإلهة الشخصية وأيضا تسمى صلاة التكفير والاعتراف بالخطأ والتي تؤدى للإلهة الشخصية[٥٧]، وتختلف لهجتها عن

---

[٥١] قاشا، المصدر السابق،ص٢٣٦.

[٥٢] المصدر نفسه، ص٢٣٧.

[٥٣] المصدر نفسه ، ص٢٤٠.

([54]) Hallow , W.W, Lamentations and Prayers in Sumer and Akkad , in Civilization of the Ancient Near East ,new York , 1995,p.1876.

باقر،مقدمة في أدب العراق القديم، ص٢٠٠؛ قاشا، المصدر السابق، ص٢٣٩.

[55] Ienzi, Op.cit, p.36.

([56]) CAD, vol.

([٥٧]) طبقة الكالو وهي طبقة خاصة من الكهنة اختصوا بانشاد التراتيل والنحيب والبكاء وغناء الرثاء والاشتراك في مراسيم العزاء والدمار والكوارث وقد كانت مهمتهم هي استرضاء الإلهة وتهدئة= =غضبها بنشيدهم وكانت أناشيدهم ترافقها آلات والنقر على الدفوف والسنطور والمزامير وكانوا يتبعون لهجة خاصة في إنشاد تراتيلهم (للمزيد انظر: لابات ، المصدر السابق، ص٨٠؛ حسين، ليث مجيد، الكاهن في العصر البابلي القديم ، رسالة ماجستير غير منشورة(جامعة بغداد/ كلية الآداب، ٢٠٠م)، ص٨٤-٩٠).

باقي أنواع الصلوات وهي ذات لهجة حميمة إذا يكون الإله أكثر اتصال بالشخص الذي يؤديها وأكثر دراية بما يطلبه كما تستخدم هذه الصلاة لتهدئة غضب الإله الشخص .

٤- ér-šà-.un-gá وهذه التسمية تشير إلى الصلاة التي تقام لرثاء واسترضاء قلب الإله وهذه الصلاة رغم أنها اكتشفت مكتوبة باللغة السومرية إلا أن بعض السطور والنصوص وجدت لها ترجمات باللغة الاكدية والغاية من هذه الصلاة هو مخاطبة الإله بشكل جماعي أو من قبل طائفة معينة من الكهنة يطلق عليهم لقب (kalû)[٥٨]، حيث مخاطبة الإله بصيغة معينة من اجل أسباب معينة ولكن لا تستخدم او تقام لدفع الكوارث العامة مثل دمار مدينة حدوث فيضانات أو خلافات تتعلق بأمر الدولة وسياستها[٥٩]، وإنما تأتي بمصالح ومطالب شخصية وهي بذلك لا تختلف عن صلاة dingir-šà-dib-ba ، بيد أن صلاة Ershaungas فهي صلاة عامة لا توجه للإله الشخصي فحسب كما أن هذه الصلاة تقام بحضور كهنة المعبد من طبقة الكالو ،إذ أظهرت التنقيبات والترجمات العديد من النصوص التي تشير إلى هذه الصلاة كانت موجهة إلى الإله انو والإله شمش والإله مردوخ والإلهة عشتار وهناك نسخة من هذه الصلاة وجدت في مكتبة الملك أشور بانيبال يرجع تاريخها إلى الألف الأول ق.م[٦٠].

وتبدأ هذه الصلاة بتوجه دعاء تمهيدي تختلف معانيه ومضمونه حسب اختلاف الموضوعات فقد يكون تمجيد او يكون رثاء أو تباكي أو التماس ويعتبر الرثاء من ابرز الموضوع في هذه الصلاة والصلوات الأخرى وكان يتضمن الرثاء بعض التفاصيل التي تشير إلى الأخطاء التي ارتكبها المتعبد ضد الإله ويرجو الصفح عنه وهنا نجد أن المتعبد سيكون في حالة رثاء والتماس كما نجد أعمال طقوسية ترافق هذا العمل مثل الركوع والسجود وتقبيل قدم الإله مع التأكيد والاعتراف بالخطيئة وطلب السماح ومن ثم يطلب الداعي او المتعبد استعادة رضا الإله واستعاده الصحة والرفاه إليه وفي بعض الأوقات في مثل هذه الصلاة يعمد المتعبد في صلاته إلى طلب الوساطة من الإلهة الأخرى لاسترضاء الإله الغاضب أو الذي ارتكبت بحقه المعصية أو المراد تحقيق غرض منه كتوسيط الإله انليل أو احد الإلهة الكبار ويختم صلاته بالدعاء والثناء على الإلهة والوعد بعدم ارتكاب المعصية أو الخطاء مرة أخرى وهو بذلك يأخذ صفة الطابع التكفيري للصلاة[٦١]، وختام الصلاة تكون متشابه في كل أنواع الصلوات الباقية بتحميد وتمجيد الإلهة وذكر أفضالها على المتعبد وغالبا ما يأتي دعاء الخاتمة باللغة السومرية[٦٢].

(58) Ienzi, Op.cit, p.43.
(59) Ibid, p.38-39
(60) Ienzi, Op.cit, p,44.
(61) Ibid, p,45.
(62) Ibid,p.43.

٥- Ikribus : صلاة التبرك[٦٣]، رغم أن هذه التسمية تطلق على الصلاة بشكل عام الا انها هنا تتميز بنوع من الصلاة خاص بالعرافة وان طقوس هذه الصلاة تتم بذبح حيوان معين وقراءة الطالع ومن ثم الدعاء وطلب معرفة مسالة معينة فضلا عن التأمل للتقرب إلى الإلهة ومعرفة الإجابة على ما طلب فيه مساعدتها وان كل خطوة من هذه الخطوات الطقسية يطلق عليه لفظة (Ikribus)[٦٤].

٦- Tamitus رغم أن هذه التسمية غامضة إلا إن هناك بعض العلماء من أشار إلى أنها تعني صلاة المسالة (الاستخارة بالمعنى العربي) وتؤدى هذه الصلاة من اجل طلب مساعدة الإلهة في أمر معين واستطلاع رأيها بالقبول أو الرفض قبل البدء به وقد شاع استخدام هذه الصلاة في الإلف الأول ق.م وان كان موجود في العصور السابق ولكن بنطاق ضيق[٦٥]، وان هذه الصلاة في اغلب تقدم للإله شمش وادد وتكون بصيغة الالتماس والاستعلام عن الشيء وكانت صيغة الاستعلام بشكل سؤال وهناك نصوص طويلة عثر عليها المنقبون تتضمن سلسلة طويلة من الأسئلة مثل ذلك خسوف القمر ، أو السؤال عن حال المرأة إذا ما كانت حامل وهل تبقى على قيد الحياة أو السؤال عن سير العمل كان يكون عمل عسكري) وكانت هذه الصلاة تؤدى من قبل العرافون الذين كانوا يملكون أمكانية الإجابة عن الأسئلة بمسالة الإلهة وترك بعض الثغرات المحتملة والتي تؤدي إلى رد واضح وهذا يسمى بالبنود او جانب ترك او التجاهل وكانت تسلم الإجابات مكتوبة وتسلم إلى الشخص المعني من اجل الحفاظ على الخصوصية بشكل خاص[٦٦] .

الصلاة الملكية وهذا النوع من الصلاة كان يؤدى من قبل فئة معينة ومقتصرة على الطبقة المالكة ولم تكن تؤدى كل الوقت وفي حالات معينة داخل المعبد إذ عثر العلماء على هذا النوع من الصلاة تعود إلى زمن الملك سرجون الأشوري (٧٢١-٧٠٥ ق.م) وهذه الصلاة وجدت منقوشة على أعتاب معبد الإله سين وادد وننورتا وكانت صيغة هذه الصلاة ذات عبارات مليئة بالثناء لما أعطته الإلهة من رخاء وانتصارات وحياة أفضل للملك سرجون[٦٧]، وهناك صلاة أخرى تعود إلى الملك نبوخذ نصر(٦٠٤-٥٦٢ق.م) والتي أداها بعد أن جلب هيكل اليهود إلى بابل[٦٨]

المبحث الثالث : التراتيل والأدعية

تعرف الصلاة في بلاد الرافدين على أنها خطاب ديني بين الشخص أو الكاهن والإله ويكون هذا الخطاب ذا نغمة شعرية نجدها مرتبة في فصول عديدة تسمى التراتيل

---

[٦٣] باقر، مقدمة في أدب العراق القديم ، ص٢٠٠

[64] Ienzi, Op.cit,p.47.
[65] Ibid, p.49.
[66] Ibid, p.50.
[67] Ienzi, Op.cit, p.50
[68] Ibid, p.50.

أو الترانيم وان اللغة المستخدمة في ذلك هي للغة السومرية والبابلية[٦٩]، وان هذه الصلوات سومرية ضمن طقوس الاكدية والبابلية والأشورية إذ أعيد كتبت الصلوات والتراتيل في العصور اللاحقة باللغة الاكدية مع إضافات تقليدية باللغة العامية وهذه الصلوات والتراتيل التي تنشد فيها كان القصد منها كما ذكرنا سابقا هو من اجل التوسل في طلب المساعدة ويمكننا تصنيفها حسب نغماتها وحسب استعمالها [٧٠] .

ونلاحظ أن أهم ما يميز التراتيل والصلوات في بلاد الرافدين أنها تحتوي على الكثير من عبارات التكرار لصفات الإلهة [٧١]، كما أنها استخدمت الأسلوب الأدبي الفني سواء كان شعراً أو نثراً وهي تعتبر نتاج فني كما نلاحظ في هذا النوع من التراتيل أو المزامير أنها تحمل صور التشبيه التي تربط الطبيعة والكون والظواهر المختلفة التي تحيط بالإنسان[٧٢]، ولما كان مبدأ التشبيه من المبادئ الأساسية التي تتصف بها الديانة في بلاد الرافدين حيث أنهم شبهوها بكل شيء وفردوها بالسمو والخلود الذي استأثرت به منذ بداية الخلقة[٧٣]،لذا من الأمور الطبيعية أن يعكس الأدب العراقي القديم الديني نمط الحياة التي كان يعيشها منظموا الشعر والترانيم من حيث وصف الأرض والسماء والنخيل الذي يعتبر شجر العطاء حتى أنهم جسدوا إلهتهم عشتار بالزُهرة وهي أجمل الكواكب السماوية[٧٤].

ومن هذه الأناشيد والتراتيل ما يمكن نصفها على انه دعاء يرافق الصلاة أو هو نوع من التسبيح موجه لإله معين او قد يكون ترتيله ثناء وذكر صفات الإله وتمجيده وهناك نوع من التراتيل تكون عبارة عن أدعية توسل واستغفار توجه لكل لإله يذكر فيها الذنوب التي ارتكبها المتعبد ويطلب التكفير والغفران وهنا سنذكر نماذج من هذه الأدعية والتراتيل منها ما هو سومري وأخر بابلي :

ترتيلة للإله انليل Enlil - Elil

وهذه الترتيلة السومرية نظمت من اجل القضاء على الشرور والبغضاء والسوء بالاستعانة بالإله انليل سيد واله مدينة نفر ومناجل جلب الاستقامة والعدل إليه وهي قصيدة أو ترتيلة طويلة اقتبسنا منها بعض الأبيات :

انليل ذو السلطان الشامل المطلق والكلمة السامية المقدسة
يقدر المصائر والأقدار إلى الأبد ، فلا تبديل لأوامره

---

[٦٩] انظر باقر، مقدمة في أدب العراق القديم، ص٢٤٨.
[٧٠] بوتيرو ، المصدر السابق ، ص١٤٥.
[٧١] كونتينو، جورج ، الحياة اليومية في بلاد بابل واشور، ترجمة: سايم طه التكريتيوبرهان عبد التكريتي(بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٩م)، ص٣٥١.
[٧٢] علي، فاضل عبد الواحد، الأدب، حضارة العراق(بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٥م)، ج١، ص٣٥١.
[٧٣] علي، المصدر السابق ، ص٣٢٢.
[٧٤] بوتيرو ، المصدر السابق، ص٢٤.

الذي ترى عيناه خفايا البلاد وتسبر أغوار الارضين
حين يجلس الأب (انليل) على المنصة المقدسة ويتحلى بالسيادة والملوكية تجسد له الهة الأرض طائعين
الرب العظيم ذو السيادة والقدرة ،المتسامي في السماء والأرض العليم بكل شيء والمتمرس بالأحكام
لقد أقام بيته في دور – انكي
في نفر أقام (كبش المقدمة) المبجل مسكنه
فلا يجرؤ أن يقترب منها اله (بدون أذنه)[٧٥]....

صلاة (اينخيدوانا) للالهة انانا عشتار Ishtar, Innina

وهي صلاة أو ترتيلة طريفة نظمت باللغة السومرية على لسان الكاهنة العليا (انخيد وانا) ابنه الملك سرجون الاكدي وهي كاهنة معبد اله أور (نانا، اوننار)[٧٦]، وخلاصتها وخاصة لقسم الثاني من الصلاة يؤكد أن صلاة هذه الكاهنة قد حظيت بالقبول الإلهة عشتار[٧٧].

يا ملكة الملكات العظيمات،
يا من أصبحت أعظم من أمك التي أنجبتكِ
لحظة خرجتِ من الرّحم المقدس،
عارفة، حكيمة، وملكة على كل البقاع،
يا من ضاعفتِ كل المخلوقات الحية والبشر-لقد نطقتُ بأغنيتكِ المقدّسة.
أيتها الإلهة الواهبة للحياة، المولودة للإلوهية ،يا من أسبّح تهليلها،
الرحيمة، المرأة الواهبة للحياة، يا مشعّة القلب،
لقد نطقتُ بأغنيتي أمامك حسب ما يناسبُ ألهتكِ
دخلتُ أمامكِ إلى معبدي المقدس،
أنا الكاهنة، إنخيدوانا،
حاملةً سلّة البخور، أنشدُ ترنيمتكِ السعيدة،
لكنني الآن لم أعد أسكن المعبد المقدس الذي شيدته يداك.
أتى النهار، وجلدتني الشمس
وأتى ظلّ الليل، وأغرقتني الريح الجنوبية
صوتي الرخيم الحلو كالعسل صار نشازاً
وكل ما أعطاني المتعة تحول إلى غبار.

---

[٧٥] باقر، مقدمة في أدب العراق القديم،ص٢٠٥.
[٧٦] علي، فاضل عبد الواحد ، سومر ملحمة وأسطورة، ط٢ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ،٢٠٠٠م)، ص٣٥؛ الجبوري، صلاح سلمان رميض، أدب الحكمة في وادي الرافدين(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠م)، ص٤٦-٤٧.
[٧٧] المصدر نفسه، ص٢٠٦

آه، أيها الإثم، يا ملك السماء، يا قدري المرير،
إلى الإله (آن)بلّغي شكواي، و(آن) سوف يخلّصني...
أنا إنخيدوانا، أتضرّع إليك، إنانا،
ودموعي مثل شراب حلو.
أنا، من أنا بين المخلوقات البريّة...!
آه، أيتها الملكة التي ابتكرت النواح
مركبُ النواح سيرسو في أرض معادية
وهناك سأموت، أنشدُ الأغنية المقدسة.

دعاء إلى الإلهة عشتار Ishtar, Innina

وهذا الدعاء أو في الأصل صلاة ترافقها رقية طقسية تخاطب فيها الإلهة عشتار بصفتها آلهة الشجاعة والحرب كأعظم آلهة بين الإلهات ويصف فيها المتوسل غمه المرير ويصلي لإعادة رخائه ليسبح بالشكر والحمد هو وجميع من يرونه من الإلهة وهذا الدعاء وجب في معبد ايساكيلا في بابل وقد استنسخ من نص أقدم منه في مدينة بورسيبا[٧٨].

أيا عشتار ، ملكة كل الشعوب التي تقود البشرية باستقامة
أيا أرنيني [٧٩]، المبجلة إلى الأبد أعظم الاجيجي[٨٠]
أيا أقوى الأميرات ، مبجل اسمك
أنت حقا نور السماء والأرض، ايا ابنة سين المقدامة
أيا مالكة كل القوى الإلهية التي تلبس تاج السلطان
والتي مع ذلك تهب صداقة على الدوام
أيتها الجبارة ,سيدة المعركة التي تخضع الجبال...[٨١]

يستمر المصلي في النصوص اللاحقة بذكر صفات ومحامد الإلهة عشتار ومن ثم يبدأ بتوسلاته وبكائه بقوله

انظري إلي أيا سيدتي اقبلي صلواتي
انظري إلي بإخلاص واسمعي توسلي
عدي بعفوي ولتلطف روحك
رأفة بجسمي التعيس المملوء بالارتباك والانزعاج

---

[78] Pritchard, james B, Ancient near eastern texts relating to the old testament , Reading from Ancient Mesopotamia,1969, p.17.

[٧٩] أرنيني:وهو الاسم الأخر للإلهة عشتار وربما اشتق من الاسم السومري (اينانا) (انظر:الوائلي، المصدر السابق، ص٦٠)

[٨٠] الاجيجي :وهو اسم عام لإلهة السماء العظيمة (انظر:الوائلي، المصدر السابق، ص٦٠)

[٨١] الوائلي، فيصل ، من أدب العراق - ترانيم وأدعية سومرية وأكدية ، مجلة سومرمجلد ٢٠، العدد ١و٢ ، ١٩٦٤م، ص ٦٩-٧٠.

رأفة بقلبي العليل المملوء بالدموع والعذاب
رأفة بأحشائي الشقية (البائسة ، التعيسة) (المملوءة) بالارتباك والإزعاج ...
ثم من بعد ذلك يستمر بذكر ما حل به ويدعو بصفات الإلهة عشتار ويتوسلها ومن ثم يطلب أن ترضى عنه وتصفح حتى يحل به الخير والرضا منها بقوله
انظري إلي بإخلاص واقبلي توسلي ؟
حتى متى ، أيا سيدتي ستبقين غاضبة فيتحول عني وجهك؟
حتى متى ايا سيدتي ستبقين ساخطة فتبقى روحك هائجة؟
حولي عنقك الذي وضعته ضدي ، حولي وجهك نحو منة جيدة
كماء من فتحة دعي عواطفك تنطلق
دعيني أطأ أعدائي كالأرض
اخضعي كارهي واجعليهم يجثون أمامي
ودعي صلواتي وتوسلاتي تصل اليك
لتحل رحمتك العظيمة علي
ودعي أولئك الذين يروننني في الطريق يمجدون اسمك
أما أنا فدعيني امجد إلوهيتك وجبروتك أمام ذوي الرؤوس السوداء
ثم بعد ذلك يختم المتعبد دعائه قائلا:
أن عشتار حقا مبجلة ، أن عشتار حقا ملكة
السيدة حقا مبجلة السيدة حقا ملكة
(انيني) ابنه (سين)المقدامة ليس لها ند.

صلاة وترتيلة لكل اله

هذه الصلاة والترتيلة لم تكن موجه الى اله معين بل هي موجهة لجميع الالهة وان الغرض منها هو طلب الخلاص من عذاب يعتقد الكاتب بأنه ينتج عن انتهاك حرمة القانون الإلهي ويسند طلبه هنا إلى حقيقة كونه تجاوزاته لم تقترف عمدا وهو لا يعرف حتى الإله الذي اقترف الذنب بحقه وهذه الصلاة كتبت باللهجة السومرية (emesal) مضافا إليها ترجمة أكدية بين السطور وقد عثر على لوح من هذه الصلاة في مكتبة الملك اشوربانيبال (٦٦٨-٦٣٣ق.م) [٨٢]، وهو مستنسخ من أصل أقدم منه وجاء في هذه الصلاة :

عسى أن يهدأ هياج قلب ربي نحوي
عسى الإله الذي هو مجهول أن يهدأ نحوي
عسى الإلهة التي هي مجهولة أن تهدأ نحوي
عسى الإله الذي اعرفه أو لا اعرفه أن يهدأ نحوي
عسى الإلهة التي اعرفها أو لا اعرفها أن تهدأ نحوي

[٨٢] قاشا، المصدر السابق، ص١٢٨؛ الوائلي، من أدب العراق القديم، ص٩٨.

عسى قلب الهي أن يهدأ نحوي
عسى قلب ألهتي أن يهدأ نحوي
عسى الإله (الذي غضب علي) أن يهدأ نحوي ...
ثم يعترف المتعبد في السطور الباقية بالاعتراف بان الجنس البشري جاهل بطبيعته ولا يعرف سبب الذنب الذي اقترفه في قوله:
الإنسان أبكم لا يعرف شيئا
البشر كل الموجودات ، ماذا تعرف؟
أكان مقترفا إثما أو فاعلا خيرا
انه لا يعرف حتى ذلك
أيا سيدي لا تكسر بخاطر عبدك
انه منغمر في مياه مستنقع خذ بيده
الذنب اقترفه ، حوله إلى خير.
الهفوة التي ارتكبها ، دع الريح تحملها بعيدا
وسيئاتي العديدة تنزع عني كالرداء....
أيتها الإلهة التي اعرفها أو لا اعرفها خطيئات (ي) سبع سبعات ارفعي خطيئاتي
ارفعي خطيئاتي وسأعني بمجدك
عسى قلبك ، كقلب أم حقيقة أن تهدأ نحوي
كأم حقيقة(و) أب حقيقي عسى أن يهدأ نحوي .

الخلاصة

يتضح لنا من كل ما تقدم أن الصلاة هي من أهم الواجبات التي كان يقوم بها سكان بلاد الرافدين اتجاه إلهتهم وان سبب لجوء الإنسان العراقي القديم إلى الصلاة لاعتقاده أن الإلهة ربما تغفر له ذنوبه وتبعد عنه الشر وتجعله سعيدا أن اعترف هو بخطيئته وذنبه الذي اقترفه ، فضلا عن ذلك اعترافه المطلق بفضل الإلهة وما تقدمه له من خيرات .

كما أن الصلاة والغرض الذي تؤديه هو بمثابة الرابط الذي يقرب بين الإنسان والإلهة بغية مغفرة الخطايا والذنوب التي ارتكبت وهذا بحد ذاته يعد موقفا أخلاقيا عاليا عبرت عنه الشخصية العراقية التي عاشت في بلاد الرافدين ونمت فيها نظام قيمي عبر عن جوهر الحضارة البشرية وخلاصة التجربة الإنسانية فكانت تمثل بحق مرحلة نقاء ذهني وحضاري تمثلت فيه روح الفضائل الأخلاقية .

كما وأنها تشكل نقطة مهمة في حياة إنسان بلاد الرافدين لأنها الوسيلة التي يستطيع التعبير من خلالها على عدد من الجوانب المهمة منها التكفير عن الخطأ والذنب الذي ارتكبه بحق الإلهة وإرادتها واعترافه المطلق بذلك .

اعتراف الإنسان بما للإلهة من قدسية وأهمية في حياته لما يقدمه من فروض الطاعة واعترافه من خلال أداء الصلاة بأهميتها في حياته وفضل الإلهة وإرادتها المسيطرة عليه وعلى الكون الواجب منه الاعتراف بها .كما أن الصلاة هي الإطار والحلقة التي يستطيع الإنسان من خلاله التقرب من الإلهة والإفصاح لها عما يدور في خلده وما يريد أو يطمح من الإله تحقيقه له من خلال مناجاتها بطريقة تشير إلى مدا تمسكه بها وضعفه وحاجته إلى تدخلها وعدم قدرته في تصريف أي أمر إلا من خلال رضا الإلهة .

وربما نستطيع القول من خلال ما تقدم ان هذه الصلوات وهذا الاسلوب في التضرع والخشوع كان يصل عن طريق الكهان الذين ربما يكونوا من الذين ارسلوا من الله ال البشر (انبياء و رسل) ولكننا لم نصل إلى حقيقة ذلك بسبب قلة المصادر المكتوبة التي توضح ذلك وربما في المستقبل ومع المزيد من المكتشفات الاثرية نستطيع ان نصل إلى حقيقة هؤلاء الكهنة ومن اين تأتيهم الافكار والتنبؤات عن كيفية اداء الصلاة والسبب من وراءها بشكل حقيقي وصائب.

ومهما يكن نستطيع القول بإن الصلاة جاءت معبرة عن الروح الدينية والأخلاقية للفرد العراقي ومدى سمو العادات الفاضلة لديه ومدى تدينه لأنها تجعله دائم التفكير في عواقب التي ستحدث له في حالة ارتكابه خطأ بحق الإلهة وبحق أرادة الإلهة وهو بذلك يمثل صورة أطاعة الصغير للكبير أو العبد للسيد .

المصادر

١- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري (ت ٧١١هـ) ، لسان العرب ،(بيروت : دار الكتب العلمية ، ٢٠٠٣م).
٢- الأحمد سامي سعيد، المعتقدات الدينية في العراق القديم(بغداد: دار المنشورات الثقافية، ١٩٨٨م).
٣- ارندر، جفري، المعتقدات الدينية لدى الشعوب ، تر: إمام عبد الفتاح إمام (الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٩٣م)
٤- اوبنهايم، ليو ، بلاد ما بين النهرين، تر: سعدي فيضي عبد الرزاق(بغداد: دار الحكمة ، ١٩٨١م).
٥- باقر، طه، مقدمة في أدب العراق القديم (بغداد: دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٦م).
٦-.....، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ط٢(بغداد: دار الإرشاد ، ١٩٨٦م).
٧-..... ، من تراثنا اللغوي القديم ما يسمى في العربية بالدخيل (بغداد: بيت الوراق، ٢٠١٠م).
٨- بقة، بلخير، اثر ديانة وادي الرافدين على الحياة الفكرية سومر وبابل٢٠٠-٥٣٩ق.م، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة الجزائر ، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية / قسم التاريخ، ٢٠٠٨م.
٩-بوتيرو، جان، لديانة عند البابليين،تر: وليد الجادر(دمشق: مركز الإنماء الحضري، ٢٠٠٥م).
١٠- الجبوري، صلاح سلمان رميض، أدب الحكمة في وادي الرافدين(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠م).
١١- الجبوري، علي ياسين، قاموس اللغة الاكدية (ابو ظبي: المكتبة الوطنية، ٢٠١٠م)
١٢-حسين، ليث مجيد، الكاهن في العصر البابلي القديم ، رسالة ماجستير غير منشورة(جامعة بغداد/ كلية الآداب، ٢٠٠م).
١٣-ديورانت، ول، قصة الحضارة، ترجمة : زكي نجيب محفوظ(القاهرة: مطابع الرجوى، ١٩٧١م).
١٤- زودن، ف.فون، مدخل إلى حضارات الشرق القديم ، تر :فاروق إسماعيل(دمشق: دار الثقافة للنشر والتوزيع،٢٠٠٣م).
١٥- سليمان ، عامر، اللغة الاكدية (الموصل: جامعة الموصل، ١٩٩١م).
١٦- .....، العراق في التاريخ القديم(موجز التاريخ الحضاري)، (الموصل: دار الكتاب للطباعة، ١٩٩٣م).
١٧-علي، جواد ، تاريخ الصلاة في الإسلام (بغداد : مطبعة الضياء، د.ت).

١٨- علي، فاضل عبد الواحد وآخرون، جوانب من حضارة العراق ,العراق في التاريخ (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٣م).
١٩- ..... ، الأدب، حضارة العراق(بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٥م)
٢٠- ..... ، من ألواح سومر إلى التوراة(بغداد، د.م ، ١٩٨٩م).
٢١- ..... ، سومر ملحمة وأسطورة، ط٢ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ،٢٠٠٠م)
٢٢- قاشا، سهيل، تاريخ الفكر في العراق القديم (بيروت: التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٠م).
٢٣-كونتينو، جورج ، الحياة اليومية في بلاد بابل واشور، ترجمة: سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي(بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٩م)،
٢٤-لابات ، رينيه، قاموس العلامات المسمارية، تر: الأب البير ابونا ووليد الجادر(بغداد: مطبعة المجمع العلمي، ٢٠٠٤م).
٢٥-الماجدي، خزعل، متون سومر (بيروت : الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٩٨م).
٢٦- مرعي، عيد، اللسان الاكدي (دمشق: الهيئة العامة للثقافة، ٢٠١٢م)
٢٧- الوائلي، فيصل ، من أدب العراق - ترانيم وأدعية سومرية وأكدية ، مجلة سومرمجلد ٢٠، العدد ١و٢ ، ١٩٦٤م.
٢٨- .....، من أدب العراق القديم (ترانيم وأدعية سومرية)، (بغداد: دار الوراق للنشر ، ٢٠٠٧م).
29- Civil,M, et.all, The Chicago Assyrian Dictionary(CAD) , chicago,1995.
30- Frechatte, Christopher.G ,Mesopotamian Ritual-prayers of ((hand-lifting)(Akkadian Suillasa), Münster, 2012.
31- Hallow , W.W, Lamentations and Prayers in Sumer and Akkad , in Civilization of the Ancient Near East ,new York , 1995.
32- lenzi ,Alan, Reading akkadian prayer and Hymns An Introduction, USA,2011.
33- Pritchard, james B, Ancient near eastern texts relating to the old testament , Reading from Ancient Mesopotamia,1969.

تصـــويـــر الأشخـــــاص المتـــضرعـــة: Orans

د.دعاء محمد بهى الدين•

وكلمة Orans مستمدة من الكلمة اللاتينية Orare بمعنى يصلي أو يتضرع، من أهم الرموز المسيحية في الفترة المبكرة من ظهور الفن المسيحي، وكان هذا الرمز يتمثل غالبًا في شكل سيدة واقفة في وضع المواجهة كمصلية أو في وضع الابتهال رافعة كلتا ذراعيه، وتكون منثنية عند الكوع بحيث تكون موازية لنفس مستوى الكتف وراحة اليدين مبسوطة في مواجهة المشاهد، وفي بعض الأحيان القليلة صور رجل في هذه الوضعية(١).

كانت الأشخاص المتضرعة هي الأكثر استخدامًا داخل الكتاكومب الرومانية، وقد ظهرت غالبًا في شكل سيدة ترفع كلتا يديها لأعلى علامة على التعبد ومغطاة الرأس عن طريق شال أو حجاب يشبه حجاب العذراء، وقد عكست هذه الوضعية الولاء والطاعة والأمل في حياة أخرى خالدة، كما ظهر العديد من أنبياء العهد القديم بهذه الوضعية كالنبي دانيال ويونان ونوح وعائلته، كما ظهر الثلاثة فتية بنفس الوضعية، والعذراء وبعض القديسين.

كانت صفة المتضرع أو المصلى صفة مصرية الطابع فغالباً ما ظهرت الإلهة نوت فى الفن المصرى القديم رافعة يديها لأعلى، وقد ارتبطت سمة التضرع فى مصر القديمة على شواهد القبور فى عهد الأسرة الثانية والعشرين إذ ظهر المتوفين رافعى أحد أيديهم فى وضع التضرع أمام الإله حورس الجالس أمامهم، ومن المحتمل أيضاً أن يكون وضع المتضرع اتخذ من العلامة الهيروغليفية "الكا" التى ترمز إلى الروح الصاعدة للسماء وقد ظهرت هذه الوضعية بشكل مكثف على شواهد القبور القبطية.

• مصر

(1) Abrahamsen, Valerie, The Orante and the Goddess in the Roman Catacombs, *JHC*, London, 2002, pp. 1-15.

انتشر هذا الرمز منذ نهاية القرن الثاني وحتى القرن الخامس الميلادي داخل الكتاكومب والتوابيت الرومانية وعلى التصاوير الجدارية وشواهد القبور القبطية في البجوات وأنيتنوبوليس والفيوم وكوم أبوبللو حيث كانت هذه الوضعية خاصة بالمتوفين ومن ثم ارتبطت بالفن الجنائزي، وقد قل شيوع هذه الوضعية بعد القرن الخامس، على الرغم من استمرار استخدامها حتى اليوم أثناء أداء القداس الكنسي[٢].

وقد رمزت هذه الوضعية للروح المخلصة والنجاة والخلاص، وقد تم تصوير العديد من أنبياء القصص الديني في العهد القديم بهذه الوضعية مثل دانيال في جب الأسود[٣] كما ظهر نوح على السفينة عندما تلقى البشارة التي أتت بها الحمامة بوضعية المتضرع وعائلته، وكذلك الثلاثة فتية في أتون النار والنبي يعقوب، وقد رمزت وضعية الأنبياء تلك إلى البعث والانتصار على الموت والثقة والإيمان بالرب[٤]، كما ظهرت العذراء في البجوات بهذه الوضعية وهي تتلقى البشارة؛ لذا فمن الممكن أن تفسر هذه الوضعية تفسير جديد وهو الشكر والامتنان والامتثال للرب والاعتراف بفضله.

وقد صورت هذه الوضعية كما ذكرنا من قبل في شكل أنثوي في معظم الأحيان ترتدي تونيك أو دالماتيك وتضع شالاً فوق رأسها، وقد انتشر تصوير الـ Orans داخل الكتاكومب الرومانية في الفترة المبكرة.

في كتاكومب القديسة أجنس Catacomb of St. Agnes وعلى حنية الـ Arcosolium تصوير نصفي لامرأة وطفلها في وضع التضرع، تضع شالاً على رأسها وترتدي تونيك وفوقه Palla ذات لون أزرق، وشعرها أحمر قصير وعيون واسعة، والشعر كستنائي اللون، وترتدي قلادة كبيرة وقرط، وأمامها طفلها أيضًا في وضع المواجهة وذو شعر أشقر وبشرة بيضاء ويرتدي تونيك بلون أزرق أيضًا وعلى جانبي السيدة هناك علامة أو مونوجرام السيد المسيح الذي يرمز إلى أول حرفين من اسمه yriqtos.

وكل من السيدة والطفل يحملون ملامح ارستقراطية، تظهر كذلك من خلال ملابسهم، وقد أشار البعض إلى أن التصوير يرمز إلى العذراء والمسيح الطفل، أُرخ ببداية القرن الرابع الميلادي[٥] (شكل رقم ١).

وفي كتاكومب جورداني تصوير لسيدة في وضع التضرع تتشابه إلى حد كبير في ملامحها مع السيدة السابقة، ولكنها هنا مصورة بشكل كامل وليس نصفي، وهي واقفة باسطة كلتا ذراعيها وكفيها لتكون في نفس مستوى الأكتاف، والتونيك بني اللون ترتدي فوقه عباءة مفتوحة مطرزة من الجانبين والأكمام[٦]، والشعر كستنائي

(2) Murray, P., Oxford Dictionary of Christian Art, p. 391.
(3) Lowrie, W., Christian Art and Archaeology, p. 201.
(4) Abrahamsen, The Orante and the Goddess, p. 10.
(5) Charles, Early Christian Art, p. 55.
(6) Bourget, P., L'Art Paléochrétien, P. 164.

قصير – ويبدو أن هذا الأسلوب في تصفيف الشعر هو ما كان سائدًا في هذه الفترة من القرن الرابع بالنسبة لسيدات الطبقة الارستقراطية –وتضع شالاً فوق رأسها ينسدل وراء ظهرها، وقد أظهر الفنان واقعية شديدة في تصوير السيدة من خلال ملامح الوجه التي بدا عليها الحزن والشعور بالألم، ويبدو أن هذا التصوير كان لامرأة حقيقية تنتمي إلى الطبقة الارستقراطية وهو ما تبين من خلال ردائها المطرز الفاخر وتصفيف الشعر والحُلي التي تتزين بها (شكل رقم ٢).

ظهرت الشخصية المتضرعة في أحيان أخرى وسط مشهد رعوي تحيط بها الأشجار والحيوانات وهو مشهد يرمز بشكل عام إلى الجنة وما يتلقاه هذا الشخص المتضرع من جزاء طيب نتيجة طاعته وتقواه.

وقد ظهر هذا المشهد على أركوزوليوم كتاكومب جورداني حيث تقف شخصية متضرعة ترتدي دالماتيك تحيط بها مجموعة من الأشجار والنباتات يحيط بها اثنان من الصيادين ومجموعة من الكباش (شكل رقم ٣)، وبذلك فقد رمز هذا النموذج إلى الروح التي تعيش في الجنة بسلام.

وفي نموذج آخر لتقديم شكل المتضرع على أركوزليوم كتاكومب برسيشيلا يعود إلى بداية القرن الرابع الميلادي، حيث تظهر إمرأة في وسط المشهد في وضع التضرع ترتدي دالماتيك بني اللون وتضع شال فوق رأسها – ويبدو أن هذه السيدة هي شخصية واقعية تم دفنها في هذا الكتاكومب، وكان من المعروف عنها قضاء حياتها في خدمة الدين؛ ومن ثم تم تصويرها في هذه الوضعية[٧]، إلى اليمين توجد امرأة تجلس على مقعد ترتدي دالماتيك أبيض ذات شعر بني اللون تحمل طفل رضيع وهو ما فيه إشارة إلى أنها ترمز إلى السيدة العذراء والمسيح الطفل ليكون هذا التمثيل هو أقدم مشهد يمثل العذراء أم المسيح (شكل رقم ٤).

وإلى اليسار يظهر ثلاثة أشخاص أحدهما جالسًا يرتدي تونيك وباليوم ويقوم بتعليم الشخصان الواقفين أمامه؛ وهو ما رمز إلى السيد المسيح الذي يقوم بتعليم تلاميذه وإلى أعلى المشهد من الجانبين صورت حمامتين تحملان غصن الزيتون رمزًا للسلام والبشارة، وفي المنتصف الطاووس الذي رمز إلى البعث والخلود في الحياة الأخرى وكان رمزًا من رموز الفردوس وارتبط ارتباطًا وثيقًا بالفن الجنائزي.

وقد أشار المشهد بشكل عام إلى الأرواح التواقة للمجد الأبدي، والمشهد جمع بين العذراء والمسيح والسيدة في وضع التضرع، ويبدو أن هذه السيدة قد كانت من المسيحيين الذين اعتنقوا المسيحية في القرن الثالث وأثناء فترة الاضطهادات؛ ومن ثم فقد قصد الفنان إظهار مكانتها وما تلقته من جزاء.

ونجد العديد من الامثلة الاخرى لهذه الوضعية في الكتاكومب الرومانية، (انظر اشكال ٥،٦)

(7) Hutter, Early Christian and Byzantine, p. 37.

جُسدت فضيلة الصلاة euyh في شكل سيدة واقفة في وضع المتضرعة Orant ترتدي تونيكا أبيض، وفوق رأسها خمارًا يتخذ شكل مثلث من أعلى وينسدل على كتفيها ويغطي ظهرها بالكامل، وهو ذو لونًا أبيض، وذراعيها منثنيان، وتفتح كفيها عند صدرها (شكل رقم ٧)، وقد أبرزت الثنيات ذات اللون القرمزي المائل للإصفرار الجزء العلوي من أرجل السيدة[٨].

والحركة بدت متوازنة، والقدم اليمنى بدت مرفوعة قليلاً عن الأرض، بينما القدم اليسرى تتجه ناحية اليمين، والشعر في شكل جدائل باللون الأرجواني المائل للاحمرار وكتب فوقها الصلاة euyh[٩].

ارتبطت هذه الوضعية بالفن الجنائزي حيث نجد رسم جداري بمقبرة أنصنا أو أنتينوبوليس[١٠] مشهد للمتوفاة ثيودوسيا تقف بين السيدة العذراء على يسارها والقديس كولوثوس[١١] إلى اليمين، وتظهر ثيودوسيا التي توفت في السادسة عشرة من عمرها جراء الاضطهاد التي تعرضت له في الفترة المبكرة من ظهور المسيحية، تقف في المنتصف ترتدي تونيك وعباءة ذات لون ذهبي ومزينة الأطر والأكتاف وفوق رأسها شال ينسدل خلف ظهرها وتضع تاجًا مرصع يزين الرأس والشعر مربوط إلى الخلف، باسطة كلتا ذراعيها في وضعية التضرع، وتتزين بالحُلي المختلفة من عقد وأقراط وأساور، وقد كتب اسمها فوق رأسها cei[wδ]sia (شكل رقم ٨)، أما السيدة العذراء فقد مثلت بتونيك وعباءة Palla بنية اللون تغطي رأسها وأسفلها جزء آخر من الحجاب الأبيض وتحيط برأسها الهالة المقدسة ذات اللون الذهبي، تشير بيدها اليمنى إلى الصليب الذي تحمله بيدها الأخرى المختفية تحت العباءة، وكان الصليب ذهبي داخل دائرة بنية اللون ولا تظهر قدماها من الرداء، وقد نفذت ثنيات الرداء بعناية تامة، وتظهر العذراء وكأنها تتكئ على قدمها اليمنى أكثر من اليسرى، فتظهر الحركة، وقد كتب أيضًا فوق رأسها agiamaria.

---

(8) Zibawi, M., Image d'egypte Chrétienne, p. 116.

(9) Badawy, A., L'Art Copte, Les influences Hellénistiques et Romaines, Le Caire, 1953, p. 31.

(١٠) أنتينوبوليس (أنتينوي، أنصنا، وحاليًا الشيخ عبادة) هي مدينة صغيرة أسسها الإمبراطور هادريان (١١٧-١٣٨ م) لتخليد ذكرى صديقة المقرب أنطونيوس الذي غرق في النيل في هذه المنطقة، وهي تقع على الساحل الشرقي للنيل وفي عصر الدولة الحديثة كانت مقرًا لمعبد الملك رمسيس الثاني، وفي العصر الروماني ضمت مجموعة من المباني المعمارية التي نفذت في عصر الإمبراطور هادريان ولكن بروح وأسلوب الفن المصري القديم، وتحت حكم الإمبراطور دقلديانوس في ٢٨٦ أصبحت أنينوبوليس عاصمة لطيبة نظرًا لكونها المركز الثقافي في تلك الفترة.

(١١) القديس كولوثوس الأنصناوي، كان من أبناء أنصنا وقتل في عصر الشهداء أثناء فترة حكم دقلديانوس، وله كنيسة أثرية بأسيوط.

أما القديس كولوثوس فيظهر على يسار ثيودوسيا ويظهر كرجل مُسن له شعر أبيض شارب ولحية بيضاء يرتدي تونيك ذو خطين يمتدان من الكتف حتى القدمين وفوقه الباليوم والرداء كان باللون الأبيض المُطعم بالأخضر الغامق، كلتا يديه خارجتان من عباءته، فاليمنى يشير بها إلى ثيودوسيا واليسرى يضعها على كتفها الأيمن، وقد كتب فوقه اسمه أيضًاagioskollocos، وعلى عكس العذراء فهو يتكئ على قدمه اليسرى.

وكل من العذراء وثيودوسيا ينظران باتجاه المشاهد، أما القديس كولوثوس فهو ينظر باتجاه ثيودوسيا، وملامح الأشخاص بشكل عام دلت على الهدوء والسلام الداخلي.

في الخلفية تظهر مجموعة من الأشجار والنباتات التي تنمو لتوها، والمشهد بأكمله داخل شكل نصف دائري يحده أشكال زخرفية، ويعلو هذا الإطار من الجانبين اثنان من الطواويس رمز الفردوس والخلود أمام كل منهم ثلاث ثمرات من الرُمان الذي رمز بلونه إلى دم الشهداء وإلى الخلود والبعث، كما رمزت قشرته الصلبة إلى قوة الإيمان.

والمشهد بشكل عام يرمز إلى الفردوس أو الجنة التي نالتها ثيودوسيا بمباركة العذراء والقديس كولوثوس، وقد أكد الفنان على ذلك من خلال استخدام اللون الأصفر في الخلفية الذي رمز إلى الانتصار والخلود والقداسة والمجد السماوي، كما أكد على ذلك أيضًا من خلال الطاووسين ومن خلال أوراق الكرمة التي تعتلي المشهد من الجانبين، وقد رمزت الكرمة إلى الحقل أو المكان الآمن الذي يتواجد فيه أبناء الرب تحت رعايته بوصفه راعي الكرام[١٢]، كما رمز الكرم إلى الأرواح المخلصة للمسيح، وقد أُرخت هذه القطعة بالقرن السادس الميلادي.

ويبدو أن هذه القطعة تم تنفيذها من قِبل فنان بيزنطي عاش في هذه المنطقة وعاصر أحداثها، ومن ثم أراد أن يقدم نموذج بشري يقتدي به العامة.

وفي نفس الاطار السابق فنجد هذه الوضعية قد صورت بكثرة على شواهد القبور القبطية وخاصة المكتشفة في موقع كو ابوبلو والفيوم، (انظر اشكال ٩،١٠،١١،١٢)

القصص الديني

ظهر العديد من انبياء العهد القديم بهذه الوضعية ففي البجوات نجد تصوير للعبرانيين الثلاثة بمزار الخروج (شكل رقم ١٣)، إذ نجد الثلاثة فتية واقفين في وضع التضرع يرتدون تونيكات بيضاء قصيرة ويرتدون قبعات فوق رؤوسهم، ويقف وراءهم ملاك الرب لا يظهر غير الجزء العلوي من جسده، وقد ظهر العبرانيين الثلاثة واقفين في وضع المواجهة، بينما تتجه أرجلهم ناحية اليمين وهو

[١٢] العهد القديم، سفر أشعيا (٥:٧).

تأثير مصري قديم، ويحيط بالمشهد كله ألسنة اللهب، وتتصاعد فوق رؤوسهم، لذا فقد لجأ الفنان لتلوين أجسامهم باللون الأحمر الداكن تأثيرًا بألسنة اللهب، وقد ظهروا جميعًا مبتسمين بثقة في خلاص الرب، وقد كتب فوق المشهد كلمة kaminos أي ألسنة اللهب(١٣).

وفي كتاكومب بريسيشيلا نجد تصوير لقصة الثلاثة فتية في آتون النار على الحائط الأيمن لإحدى حجرات الكتاكومب (شكل رقم ١٤)، فنجد أن العبرانيين الثلاثة يرتدون الخلاميس لونه أخضر والكاب الفريجي ذو اللون الأخضر، وكان الرداء مزين بأشرطة وله حزام عند الخصر(١٤)، ويقف الثلاثة في وضع المواجهة رافعين أيديهم لأعلى في وضع التضرع، ونرى تصوير لألسنة اللهب التي ترتفع من بين أرجلهم وتتصاعد لأعلى، وبين ألسنة اللهب توجد بعض الأحجار البنية التي لم تحترق بعد، وفوق العبرانيين الثلاثة نجد حمامة تأتي من ناحية اليمين تحمل في منقارها غصن، وقد كان تصوير الحمامة نادرًا في تصوير هذه المعجزة(١٥)، إذ كانت الحمامة دائمًا ما تصور في قصة فلك نوح ولكن من المحتمل أن اقتباسها هنا كان بناء على خلفية رمزية، وقد كانت هذه المعجزة بمثابة نموذج للإيمان والنجاة من الموت، وفي مقابلها بنفس الكتاكومب معجزة تضحية إبراهام بابنه فكانا كلا المشهدين نموذجًا للطاعة والخلاص من الموت(١٦).

ومن خلال ما سبق يتضح أن المشهدين في كل من البجوات والكتاكومب تشابها في وقوف الثلاث أشخاص في وضع المواجهة وفي وضعية التضرع Orans

تم تصوير نفس الموضوع في دير سانت كاترين في القرن السادس الميلادي (شكل رقم ١٥) فنجد العبرانيين الثلاثة واقفين في وضع المواجهة يتخذون وضعية المتضرع Orant نجد الفتى الذي ينتصف المشهد رافعًا كلتا ذراعيه لأعلى، أما الفتيان في اليسار واليمين فأذرعهم منثنية عند صدورهم وأيديهم مبسوطة، وتحيط برؤوسهم الهالة المقدسة ويقف جانبهم إلى أقصى اليسار تجسيد لملاك الرب المُجنح ويرتدي الهيماتيون وتحيط برأسه الهالة المقدسة، يضع يده اليمنى على الفتى الذي يقف إلى يساره بينما يده اليمنى يمسك بها عصا طويلة يحاول من خلالها إخماد النيران التي تحيط بالفتيان الثلاثة(١٧).

وفي دير الأنبا أرميا بسقارة صورت قصة الفتية الثلاثة في أتون النار، فنجد الثلاثة فتية أيضًا واقفين في وضع المواجهة في وضعية المتضرع (شكل رقم ١٦) تحيط برؤوسهم الهالة المقدسة يرتون الخلاميس وعباءة تنسدل على الظهر وتشبك على الصدر بدبوس، يشبه الرداء إلى حد كبير الذي صور في سانت كاترين، ونجد

---

(١٣) أحمد فخري، الصحراء المصرية – جبانة البجوات، ص ٨٩.

(14) Goodenough, E., Catacomb Art, p. 118.

(15) Weitzmann, Age of Spirituality, p. 425.

(16) Goodenough, E., Catacomb Art, p. 118.

(17) Talbot, D., Art of the Byzantine Era, New York, 1963, p. 25.

ملاك الرب المجنح إلى أقصى اليسار، شبه جالس على الأرض ممسكا بعصا طويلة تتخذ قمتها شكل الصليب، يمدها أمام الثلاثية فتية، لكي يُخمد ألسنة اللهب التي تتصاعد تحت أرجلهم من الوصول إليهم(١٨).

والمشهد يشبه إلى حد كبير المشهد الذي ظهر في سانت كاترين فيما عدا الملاك الذي ظهر هنا وكأنه جالسًا والعصا التي انتهت قمتها بشكل الصليب، وقد اختلف الشكل أيضًا عن البجوات في أن الملاك ظهر خلف الفتية وليس بجانبهم ولم يكن ممسكا بعصا. وقد ظهر عنصر الملاك في الشرق سواء في القرن الرابع والسادس الميلادي في البجوات وسانت كاترين وسقارة، بينما في الغرب لم يظهر وتم الاستيعاض عنه بالحمامة التي أرسلها الرب والتي رمزت هنا إلى الانتصار على الموت وإلى السلام الإلهي مع البشر، كما رمزت أيضًا إلى الروح الطاهرة التي نجت.

وفي القرن السادس الميلادي بوادي سرجه في أسيوط تم تصوير الثلاثة فتية كجزء من موضوع آخر وهو تخليد ذكرى القديسان كوزماس ودراميان وأخواتهم الثلاث ليونتيوس ويوبربيوس وأنتيموس (شكل رقم ١٧)، فنجد داميان وكوزماس تم تقديمهما هنا بمقياس كبير على اليسار واليمين بالقياس إلى بقية الأخوة الثلاث الذين تم تصويرهم في المنتصف، وجميع الأشخاص المصورين في وضع المتضرعين Orantes(١٩) وجميعهم يشتركون في ارتداء زيًا موحدًا عبارة عن تونيك وعباءة ملقاة على الكتفين تنسدل على الظهر وعلى الصدر بطول الثوب تتخذ من الخلف شكلاً مستطيلاً ومن الأمام شكل مثلث في نهايته، وفوق كل منهم كتب اسمه بداية من داميان إلى اليمين aGIOS dαμianos، وإلى اليسار كوزماس aGiockosmac والإخوة الثلاث anchmos، leontios، euprepios، وبين ليونتيوس ويودبريبوس نجد كلمة peusnnhu أي إخوانهم(٢٠)، والأخوان داميان وكوزماس لهما لحية وشارب وشعر أسود تم تنفيذه بعناية وحول رؤوسهم الهالة المقدسة تفصل بين حروف اسم كل منهما ويحمل كل منهما في يديه حقيبة، ويبدو أنهما كانا طبيبين، وعند أقدام الأخوة الخمس تتفرع أوراق التي ترمز للانتصار، والأخوة الثلاث الصغار لهم شعر كثيف أشقر ويبدو فارق السن بينهم وبين داميان وكوزماس، فهم يبدون فتية لم يكملوا العشرين عامًا(٢١).

(18) Elsner, J., Imperial Rome and Christian Triumph, p. 157.
(19) Dalton, O., A Coptic Wall Painting from WadiSarga, *JEA*, Vol. 3, Egyptian Exploration Soceity, London, 1916, pp. 35-37.
(20) Chadwick, O., A History of Christianity, New York, 1965, p. 106.
(21) Badawy, A., Coptic Art and Archaeology, p. 269.

أما العبرانيين الثلاثة فقد تم تصويرهم فوق الأخوة الثلاث داخل إطار مربع يحتل منتصف اللوحة العلوي ويرتدون الخلاميس والكاب الفريجي، وقد كتب فوق رؤوسهم aζarias أو الثلاثة فتية، يقفون جميعهم في وضع التضرع وتحت أقدامهم ألسنة اللهب وخلفهم يظهر الملاك وكتب فوق رأسه aggelos[٢٢]، وجميعهم في وضع المتضرعين، ويبدو التأثير الهلنستي واضحًا في تنفيذ الثلاثة عبرانيين، حيث نجح الفنان في تنفيذ الحركة بطريقة واقعية، وظهر رداء كل منهم متطاير في الهواء بشكل واقعي.

ويوجد ثلاثة صور نصفية صورها الفنان بجانب الذراع الأيمن للقديس داميان[٢٣]، ومن المحتمل أن يكونوا هؤلاء من صمموا اللوحة، ومن غير الواضح هل تحيط برؤوسهم هالات أم أنهم يرتدون عباءة لها غطاء للرأس، أما إذا كان ما يحيط برؤوسهم هالات فهم في هذه الحالة قديسين ومن المحتمل أن يكونوا قديسين محليين من منطقة وادي سرجه أو أسيوط، إلا أنني لا أميل لهذا الرأي، فهم إن كانوا قديسين فلماذا لم يضع الفنان أسماءهم فوق رؤوسهم مثلما اتبع في باقي اللوحة، ولما اختار لهم هذا المكان المحدود من اللوحة لتصويرهم، ومن ثم فإني أرجح أن يكونوا من قاموا بتنفيذ اللوحة.

ويوجد نقش أسفل تصوير العبرانيين الثلاثة من ثلاث سطور بالقبطية وهي كما يلي:

p¥mntjouwtmaresntshouiwt
peuxooupesoumntsnoousnhm¥
xourkenekouipasonmhnakoui ISYS

The sixty martyrs of Siût; their day the twelfth of Mekkeir-Imshîr – Hourkene the little, my brother Mena the little – Jesus Chris.

"الستون شهيدًا في أسيوط، يومهم الثاني عشر من شهر أمشير هربكان الأصغر، أخي مينا الأصغر – يسوع المسيح.

ويبدو أن كل من هربكان ومينا قد أهدوا هذه اللوحة للستون شهيدًا الذين استشهدوا في أسيوط أثناء الاضطهاد، وكان من ضمنهم الخمسة أخوة، وقد تم إهداءهم هذه اللوحة في ذكرى استشهادهم في الثاني عشر من شهر أمشير.

المشهد بأكمله رمز إلى الانتصار على الموت، فإن داميان وكوزماس وإخوانهم الثلاث قد تعرضوا لتعذيب شديد فور اعتناقهم للعقيدة المسيحية أثناء فترة

(22) Dalton, O., A Coptic Wall Painting FromWadiSarga, p. 36.
(23) The New Encyclopedia Britannica, Vol. 25, p. 335.

حكم الإمبراطور دقلديانوس (٢٨٤-٣٠٥ م) مع والدتهم ثيوديت في إيجيا بكليكيا، وقد هربوا إلى صعيد مصر واستشهدوا بها، وقد عانوا معاناة جمة وبأشكال متنوعة لدرجة وضعهم فوق كومة ملتهبة من الحطب، إلا أن أجسامهم لم يصيبها مكروه، وهو ما جعل الفنان يربط بين قصتهم وقصة الثلاثة فتية في آتون النار.

وفي مزار السلام بالبجوات تم تصوير يعقوب واقفًا في وضع المتضرع بجانب سفينة نوح، ويرتدي يعقوب تونيكا وهيماتيون، وقد كتب اسمه فوق رأسه eia[kw]β، وقد أحاطت به الصلبان التي تتفرع منها أفرع نباتية، وكان شعره ولحيته ذو لون أصفر[٢٤]. وأعتقد أن هذا المشهد يمثل يعقوب في نهاية حياته بعد تقربه من الرب (شكل رقم ١٨).

القديسيين

أول الشهيدات في المسيحية، وقد اعتبرها كثير من المسيحيين نموذجًا مصغرًا للكنيسة البتول المزينة بكل فضيلة بعد القديسة مريم مباشرة، واكتسبت منزلة رفيعة بين باقي القديسات؛ فقد كان كثير من الآباء حين يمتدحون قديسة عظيمة يدعونها "تكلا الجديدة"، وقد نشأت القديسة في مدينة أيقونية Iconium[٢٥]، وتعمدت عام ٤٥ م عندما عمدها الرسول بولس في رحلته التبشيرية الأولى مع القديس برنابا[٢٦]، ثم أعلنت رغبتها في الحياة البتولية وبذلت حياتها في هذا السبيل.

وقد استهوت قصتها الفنان القبطي خاصة في الفترة المبكرة حيث قام فنان البجوات بتصويرها في مزاري الخروج والسلام، ففي الخروج صورها واقفة في وضع المتضرعة وسط أتون النار[٢٧] التي تتصاعد من حولها بينما لم يصيبها أي سوء، وهي ترتدي الدالماتيك (شكل رقم ١٩)، ومرة أخرى صورها في مزار السلام صورت تكلا مع بولس الرسول جالسين في مواجهة بعضهما، يجلس كل منهما على

---

(24) Zibawi, Z., Bagawat – Peintures Paléochrétienne de l'Egypte, p. 128.

(٢٥) أيقونية Iconium هي بلدة تقع في وسط تركيا وحديثًا تسمى "قونيه" وتبعد ٢٥٠ كم جنوب أنقرة، واكتسبت البلدة شهرة واسعة منذ تبشير بولس بها، وقد لاقى أهلها اضطهادات عنيفة نظرًا لاعتناقهم المسيحية. انظر: http://www.holylandphotos.org/browse

(٢٦) "ولكن اليهود حركوا النساء المتعبدات الشريفات ووجوه المدينة، وأثاروا اضطهادًا على بولس وبرنابا، وأخرجوهما من تخومهما. أما هما فنفضا غُبار أرجلها عليهم وأتيا إلى أيقونيه. انظر العهد الجديد (أ ع: ١٣:٥١).

(٢٧) حاول والي المدينة إقناع القديسة تكلا بأن ترتد عن المسيحية، إلا أنها أبت بإصرار، فأشعل أمامها أتون النار، فلم تبال بل صلت لله وتقدمت بشجاعة بنفسها وسط الأتون، وحدث ريح عاصفة وبرق ورعد، وإذ هطلت الأمطار انطفأت النيران ولم يصبها أذى، بينما أصاب الأذى بعضًا ممن حولها، وإذ هرب الكل، انطلقت هي إلى خارج المدينة، ورافقت القديس بولس حتى استقرت في أنطاكية، انظر بطرس الجميل وآخرين، السنكسار – الجامع لأخبار الأنبياء والرسل والشهداء والقديسين المستعمل في كنائس الكرازة المرقسية في أيام وآحاد السنة التوتية، الجزء الأول، مكتبة المحبة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ١٨١.

كرسي ليس له مسند للظهر وله أرجل متقاطعة، وتظهر تكلا واضعة شالاً فوق رأسها ويتدلي خلف ظهرها وينسدل شعرها الأصفر المتموج على أكتافها، وترتدي تونيك وعباءة وتمسك بلوح للكتابة بين يديها وتوجهه لبولس الذي يظهر هو الآخر يرتدي تونيك ويضع عباءة فوق رأسه وتنسدل خلف ظهره وأسفل العباءة عِمة فوق الرأس مباشرة، وثوبه ذو طيات من على الصدر والعباءة يتمسك بطرفها حول ذراعه الأيسر، بينما يمد ذراعه اليمنى ناحية اللوح التي توجهه له تكلا[٢٨]، وربما أن هذا المشهد يوضح الفترة التي كان فيها بولس يقوم فيها بتعليم تكلا تعاليم الدين الجديد أثناء تبشيريه، فهو كان مُعلمها ومُرشدها وفي دير أبو جرجا، عثر على تصوير لشخص في وضع التضرع ويبدو أنه قديس أو راهب معروف أو شهيد، تبدو ملامحه مهشمة واقفًا في وسط بيئة نباتية تحيط به فروع اللوتس[٢٩] (شكل رقم ٢٠).

صور الفنان اللقاء بين الانبا أنطونيوس والانبا بولا على أيقونة قبطية تعود إلى القرن السابع الميلادي (شكل رقم ٢١) يظهر كل من الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا واقفين في وضع المواجهة، فنجد إلى اليمين القديس بولا رافعًا كلتا يديه في وضع المتضرع يرتدي ثوبًا من الكتان وهو الرداء الذي كان يرتديه باستمرار طوال مدة خلوته بالصحراء التي امتدت سبعين عامًا والذي قُدم بعد ذلك للبابا أثناسيوس بابا الإسكندرية الذي كان يرتديه في أعياد الميلاد والقيامة من كل عام للتبرك به، والأنبا بولا له بشرة بيضاء وعيون زرقاء ضيقة وأنف وفم صغيران جدًا، ويتشابه معه تمامًا في الملامح الأنبا أنطونيوس، إلا أن الأنبا بولا لا يرتدي عباءة على رأسه فهو لا يرتدي غير الثوب الذي له حزام عند الخصر وتتدلى منه مسبحة من الجانب الأيسر، والثوب لا يصل إلى قدميه، فهو قصير يصل تحت الركبة، وله ذقن بيضاء طويلة جدًا، وهو ما يفسر حياته البسيطة والمتقشفة، وتحيط برأسه الهالة المقدسة ويتجه نحوه من ناحية اليسار غراب يحمل في منقاره رغيف كامل من الخبز، وكتب بجانب رأسه اسمه aΓιocpaule، حول قدميه من الجانبين نجد الأسدين اللذان قاما بحفر قبره، بينما القديس أنطونيوس يقف إلى اليسار ويرتدي تونيك وعباءة سوداء تغطي رأسه، باسطًا يده اليمنى، بينما يده اليسرى يحمل بها لفافة من البردي مفتوحة ومكتوب عليها بالقبطية[٣٠]، كما يرتدي حول رقبته قلادة وله ذقن بيضاء مهذبة ووجه بشوش، وتحيط برأسه الهالة المقدسة وكتب اسمه بجانب رأسه aiosantwnios، وتحيط برأسه هالة دائرية كبيرة جدًا بالنسبة لحجم الرأس والجسم، وقد كتب بجانب رأسه من اليمين antwnios[٣١]. وقد تم تقسيم الأيقونة عرضيًا إلى قسمين من خلال الألوان، الجزء العلوي باللون الذهبي،

(28) Zibawi, M., Images de L'Égypte Chrétienne, p. 36.
(29) Zibawi, M., Images d'Egypte Chrétiennes, p. 70.
(30) Du Bourget, P., L'Art Copte, Paris, 1964, p. 146.
(31) Bolman, Elizabeth, Monastic Vision – Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea, American Research Center, Egypt, 2002, p. XIV.

بينما الجزء الأسفل باللون الأخضر الغامق، ومن هنا أراد الفنان الرمزية من خلال الجزء العلوي إلى المجد السماوي، بينما الجزء السفلي رمز به إلى الأرض.

تم تقديم موضوع التماس الشفاعة بأكثر من طريقة في الفن المسيحي، فعلى جدار بازليكيا جيوفاني وباولو[٣٢] بروما تم تصوير هذا الموضوع، (شكل رقم ٢٢)، فنرى الحائط منقسم إلى قسمين، الجزء الأسفل يمثل القديس واقفًا في وضع المتضرع يرتدي تونيكا، يُزين رأسه تاج – ربما قصد به الفنان تاج الشهادة – وعند قدميه يركع على الجانبين رجل وامرأة في خضوع تام، ليعكسوا مدى الورع الذي بلغوه، ولكي يقتدي بهم اللاحقين من الزوار، والقديس يظهر واقفًا في هدوء وكأنه بهذه الوضعية يتلمس الشفاعة لهم، كما أن تصوير الستائر على الجانبين يُظهر أهمية الشخصية المصورة في الجزء الأعلى من التصوير تظهر محاكمة القديس الذي استشهد أثناء فترة الاضطهاد، ويكتسب هذا التصوير أهميته من كونه أول مثال لتصوير سير القديسين، خاصة مع تصوير مشهد المحاكمة، ثم تصوير مشهد تبجيل القديس في الجزء الأسفل.

في مصر وفي القرن السادس الميلادي صور نفس الموضوع (شكل رقم ٢٣) في دير الأنبا أرميا بسقارة، ثم تصوير مجموعة من القديسين عددهم أربعة والقديس أبوللو ينتصف المشهد رافعًا يديه في وضع المتضرع ويركع عند قدميه أحد متبعيه طالبًا شفاعته، ويتلمس قدمه اليسرى بيديه، وجميع الأشخاص في المشهد تجمعهم ملامح متشابهة، فالوجوه مسطحة بعض الشيء، والعيون دائرية[٣٣]، ويشتركون جميعهم في اللحى، إلا أن كل لحية مختلفة عن الأخرى، وقد اختلف القديس المصور في أقصى اليسار في ملمحين أساسيين وهما الشعر والذقن المبالغ في طولهما، وعلى ما يبدو أنه راهب كان معروفًا بهذه السمات.

وقد تميز القديس أبوللو بالصلبان، واحدًا فوق رأسه واثنان على الجانبين، وكذلك النقش الموجود فوقه πεNιωτ aπaaπoλω، كما تميز بردائه والعباءة التي وضعها على صدره وانسدلت وراء ظهره المزخرف بالصلبان.

وقد كان للقديس أبوللو مكانة كبيرة وهامة جدًا في المجتمع المصري في القرن الخامس الميلادي، وهو راهب عاش في طيبة وكون مجتمعات ديرية هناك تكونت من خمسمائة راهب عاشوا معًا في حياة الشركة، وقد كان معروفًا عن هذا القديس بأنه دائم البشاشة، مما جذب إليه العديد إلى الحياة النسكية، وكانت له مقولة شهيرة:

---

(٣٢) بنيت بازليكيا جيوفاني وباولو في ٣٩٨ م، وقد بنيت على رفات اثنان من الجنود الرومان، وقد ضمت الحنية في هذه البازليكيا مشهد المسيح في المجد، واعتبرت من أقدم الأمثلة داخل روما التي تمثل تصاوير مسيحية من القرن الأول وحتى الرابع الميلادي. انظر:
http://www.wekipeida.org/wiki/Santi_Giovanni_e_paolo.

(33) Bolman, E., Monastic Vision, p. 35; Badawy, Coptic, Art, p. 264.

"اتركوا العبوس والوجوم للخطاة، أما الأبرار والقديسون فبالأحرى أن يمرحوا ويبتسموا لأنهم يستمتعون بالروحيات"(٣٤).

بدأ تصوير القديس مينا (٢٨٥-٣٠٩) Μηνας في التصوير الجداري في مصر بداية من القرن السادس الميلادي في كليا (شكل رقم ٢٤) فقد صور مينا واقفًا في وضع الابتهال يرتدي الزي العسكري، وتحيط برأسه الهالة المقدسة، وملامح وجهه غير واضحة المعالم، أما شعره فقد كان في هيئة بوكلات حول رأسه، من الناحيتين نقش [a]gios [m]hnas أو مينا المُبجل، ويبدو أن الجملين كان مصوران، إلا أنهما فُقدا، لأنهما دائمًا ما يصوران عند قدمي مينا، ولكن الأقدام هنا مفقودة في الرسم، نظرًا لأن الجملين كانا دائمًا مصاحبين للقديس مينا في تصويره سواء على الفخار أو العاج أو النحت، وعادة ما صور بالزي العسكري(٣٥).

ظهرت مشاهد القديس الفارس في أكثر من مشهد في باويط (شكل رقم ٢٥)، حيث ظهر اثنان من القديسين الفرسان يُحيطان من الجانبان بمقعد يجلس عليه ثلاثة من القديسين يتوسطهم القديس أبوللو صاحب الدير، وقد كتب فوق رأسه نقش يوضح اسمه αΓιος απωλω، وجميعهم ملتحين ويمسكون بالكتاب المقدس في اليد اليسرى، بينما اليد اليمنى مرفوعة باتجاه الكتاب، وتحيط برؤوسهم الهالة المقدسة، وكتبت أسماؤهم فوق رؤوسهم، ولكن الفنان قد ميَّز كل منهم بحركة قدمه، فالقديس الموجود إلى اليمين نجد قدماه مضمومة، بينما القديس أبوللو فكان ساقه اليسرى عارية وقدمه اليمنى تتجه على الجانب الأيمن، كما كان رداؤه مميزًا بالطيات ذات اللون الأحمر، والقديس إلى اليسار فقد ظهرت ساقه اليمنى لا تغطيها العباءة، والمقعد كان ذا لون أخضر الذي يرمز إلى الخلود والاستمرارية والحياة الأبدية، أما القديسان الممتطيان لجواديهما على اليمين واليسار، فقد ظهرا في زي الفرسان رافعين أيديهما في وضعية التضرع، لا يحملان أي أدوات في أيديهما مثلما في المثال السابق، ولا توجد قوى شريرة تحت أقدامهما، إلا أن الجواد كالعادة كان مزينًا بالشرائط والحليات، والمشهد بأكمله صور داخل شكل نصف دائري رمز إلى الخلود، وظهر مقعد القديسين وكأنه طائر في الأفق، خاصة مع تصوير الخلفية باللون الأزرق الفاتح الذي عبر عن السماء للدلالة على المكانة التي وصلوا إليها بدخولهم في ملكوت السماوات.

المسيح والعذراء المتضرعين

(٣٤) تادرس يعقوب ملطي، قاموس آباء الكنيسة وقديسيها، مكتبة المحبة، ١٩٩٤، ص ٢٨.

(35) Wessel, K., L'Art Copte, Bruxelles, 1964, p. 78; RutschowsCaya, La Peinture Copte, p. 74.

وفي دير أبولو في باويط[٣٦] مشهد لتعميد المسيح في الحجرة السابعة عشر يؤرخ بالقرن السادس الميلادي في مشهد فريد من نوعه حيث يظهر المسيح عاريًا تمامًا في وضع التضرع ويظهر كطفل وحول رأسه الهالة المقدسة التي ينتصفها الصليب وله شعر أسود، وقد رسم الفنان حوله شكل مموج ليشير إلى مياه نهر الأردن وبداخلها مجموعة من المخلوقات البحرية والأسطورية مثل الأسماك وإيروس والسمكة رمزت للمعمودية وللمسيح وهي رمز الولادة الجديدة، وعلى جانبي المسيح هناك شخصين، فالشخص الذي على يمينه هو يوحنا المعمدان واضعًا يده اليمنى على كتف المسيح الطفل يرتدي تونيك وهيماتيون مزخرف، أما على يسار المسيح فهو تشخيص لنهر الأردن في شكل شيخ مُسن وهو موروث كلاسيكي لتجسيد الأنهار في شكل شيوخ، ويظهر يحمل ملابس المسيح، ونلاحظ هنا أن يد الرب والحمامة قد محيتا تمامًا من الصورة، وتبقى فقط المسيح ويوحنا وتشخيص النهر فقط[٣٧] (شكل رقم ٢٦).

ولما كان تصوير العري من الأشياء غير المستحبة في الفن القبطي، فنجد هنا تأثر الفنان الشديد بالفن الكلاسيكي خاصة الأسلوب الهلنستي الذي ظهر بوضوح من خلال العري والملابس وحركة الأشخاص وتصوير إيروس، وفي الحجرة ٢٧ في باويط أيضًا صور تعميد المسيح حيث مُثل نهر الأردن كامرأة تنبثق من المياه، والمسيح طفل ولكنه ملتحي ويوجد طفل آخر يركع عند قدميه[٣٨].

من الموضوعات المحببة لدى الفنان القبطي هو مشهد الصعود AscensionάναλήΨις[٣٩] والذي صوره للتأكيد على فكرة انتصار المسيح

---

[٣٦] باويط هي منطقة أثرية تقع على بعد ثمانين كم شمالاً من محافظة أسيوط وبالغرب من قرية ديروط، وكانت في العصر الفرعوني مركزًا لعبادة الإله تحوت، وقد اكتسب هذا المكان شهرته منذ اكتشافه في بداية القرن العشرين على يد العالم الفرنسي Jean Clédat، وقد بُني الدير في نهاية القرن الرابع على يد القديس أبوللو ليتسع لأكثر من خمسمائة راهب، وقد كان القرنين السادس والسابع أزهى عصور هذا الدير، وقد عثر بالدير على العديد من المكتشفات الأثرية المسيحية كالقطع النحتية والتصاوير الجدارية، انظر:

Clédat, J., Le monastère et la nécropole de Baouit, institut français d'Archéologie Orientale du Caire, MiFAo, Le Caire, 1904, Maurice, M., Bawit, ***CE***. Vol. 2, 363, Badawy, A., Coptic Art and Archaeology, p. 227.

(37) Badawy, A., Coptic Art, p. 231.

(38) Bourget, P., Baptism of Jesus, Vol. 2, p. 337.

[٣٩] "أخرجهم خارجًا إلى حيث عنيا، ورفع يديه وباركهم، وفيما هو يباركهم، انفرد عنهم وأُصعد إلى السماء، انظر العهد الجديد (لو ٢٤:٥٠)، "ولما قال هذا ارتفع وهم ينظرون. وأخذته سحابة عن أعينهم. وفيما كانوا يشخصون إلى السماء وهو مُنطلق،إذا رجلان قد وقفا بهم= =بلباس أبيض، وقالا: "أيها الرجال الجليلون، ما بالكم واقفين تنظرون إلى السماء؛ إن يسوع هذا الذي ارتفع عنكم إلى السماء سيأتي هكذا كما رأيتموه منطلقًا إلى السماء". انظر (أع: ١: ٩-١١) وانظر أيضًا (مر ١٦: ١٩-٢٠).

على الموت[٤٠] والصعود هو ما اختتم به المسيح حياته على الأرض ويتبع حادثة القيامة، ويتم الاحتفال به في اليوم الأربعين بعد مرور عيد الفصح[٤١].

انتشر تصوير هذا الموضوع في القرنين السادس والسابع في كل من دير الأنبا أرميا بسقارة، وفي دير أبوللو في باويط.

وعادة ما تم تصوير مشهد الصعود على شرقية في الجدار الشرقي للكنيسة تنقسم إلى قسمين، قسم علوي يضم السيد المسيح جالسًا على عرشه داخل شكل دائري ينبثق عنه تجسيدات المبشرين الأربعة، وعلى جانبيه ملاكًا جالسًا يومئ بإشارة البركة بيده اليمنى ويده اليسرى ممسكة بالكتاب المقدس يحمل ملامح رجل ناضج وله شعر كثيف، كما كان هناك دائرتان حول العرش لتشير إلى الشمس والقمر وكذلك مجموعة من النجوم للإشارة إلى الفضاء السماوي، كما كانت الشمس رمزًا للسيد المسيح والقمر رمزًا للسيدة العذراء، أما النجوم فهي رمزية للقديسين.

أما النصف الأسفل فقد ظهرت فيه العذراء في المنتصف واقفة في وضع التضرع (شكل رقم ٢٧) و (شكل رقم ٢٨) يحيط بها مجموعة من القديسين يبلغ عددهم ثلاثة عشر قديسًا[٤٢]، ويرجع هذا العدد إلى الأحد عشر حواريًا الذي تجلى لهم المسيح بعد قيامته[٤٣]، أما القديسان المتبقيان فهما قديسان محليان وجميعهم لهم لُحى وتحيط برؤوسهم الهالات المقدسة وينظرون باتجاه المشاهد وهم بطرس ويعقوب بن حلفي وسمعان الغيور ويهوذا أخو يعقوب ويوحنا وأندراوس وفيلبس وتوما وبرثولماوس ومتى ويعقوب[٤٤]، وقد مثل هذا التكون الجزء العلوي أو السماوي الخاص بلاهوت المسيح والجزء السفلي أو الأرضي الذي يمثل ناسوته، وقد جاء هذا المشهد مطابقًا تمامًا لرؤيا حزقيال[٤٥].

لم يظهر هذا المشهد في التصوير الجداري في روما، وهو ما يفسر أن الفنان القبطي كانت له رؤية معينة في تصوير الموضوعات المقتبسة من الكتاب المقدس وأنه أراد من خلال هذا المشهد التأكيد على طبيعتي المسيح الناسوتية واللاهوتية التي إتحدتا سويًا وهو ما تعارض مع عقيدة الغرب.

---

(40) Weitzmann, K., Age of Spirituality, p. 557.

(41) Murray, P., Oxford Dictionary of Christian Art, p. 36.

(42) Maspero, J., Fouilles exécutes à Baouit, Paris, 1931, Pl. XXL.

(٤٣) "فقاما في تلك الساعة ورجعا إلى أورشليم، ووجدا الأحد عشر مجتمعين، هم والذين معهم، وهم يقولون: "إن الرب قام بالحقيقة وظهر لسمعان. وأما هما فكانا يخبوان بما حدث في الطريق، وكيف عرفاه عند كسر الخبز، وفيما هم يتكلمون بهذا وقف يسوع نفسه في وسطهم، وقال لهم: "سلامًا لكم". انظر العهد الجديد (لو: ٢٤: ٣٣-٣٦).

(٤٤) العهد الجديد (أع ١:١٣).

(٤٥) "فنظرت وإذا بريحٍ عاصفةٍ جاءت من الشمال. سحابة عظيمة ونار متواصلة وحولها لمعان، ومن وسطها كمنظر النحاس اللامع من وسط النار. ومن وسطها شبه أربع حيوانات". أنظر العهد القديم (حز ١: ١-٢٨).

ومما سبق نستخلص أن شخصية المتضرع أو وضع الصلاة كان من أهم الأشكال التي قدمت في الفن المسيحي المبكر في الكتاكومب الرومانية وفي البجوات وأيضًا في أنتينوبوليس، وفي الشرق والغرب اتخذت وضعية المتضرع نفس الشكل؛ فالشخص واقفًا في وضع المواجهة ورافعًا كلتا يديه لأعلى، واستمر استخدام هذا العنصر قي الفن القبطي حتى القرن السادس الميلادي.

ظهرت هذه الشخصيات إما منفردة أو داخل إطار زخرفي نباتي أو داخل بيئة رعوية لترمز إلى حدائق الجنة أو بجانب الشخصيات المقدسة وهو ما حدث في كل من كتاكومب برسيشليلا ومقبرة أنينوبوليس وفي دير أبو جرجا.

أشارت هذه الشخصيات بشكل عام إلى المجد السماوي ، وقد ذهب البعض إلى تفسير بأنها رمز للكنيسة معتمدين في ذلك على أن الكنيسة هي كلمة مؤنثة ἐκκλήσια، ومن ثم تم الرمز إليها بشكل سيدة متضرعة[٤٦].

وبشكل عام فقد اتخذت رسوم الأشخاص طابعًا متميزًا يتسم بهدوء وثبات حركة في رسومه، اتسمت الملامح بمعاني الإيمان الهادئ والتي مثل أغلبها إما واقفين أو متجاورين في صف واحد وأنظارهم متجهة للأمام، وقد اتخذت أوضاع أيديهم وضع الثبات، فإما أن تمثل وضع الابتهال والتعبد؛ بخفض عضد الذراع قليلاً ورفع الساعد وفرد كفي اليد حتى يكونا في مستوى الوجه دليلاً على التعبد والسؤال، أو تطوى على الصدر دليل على الإيمان أو حاملة الكتاب المقدس، والوجوه بيضاوية تتجه للاستطالة، والعيون متسعة ذات خطوط مقوسة ناظرة إلى الأمام، أما الملابس فقد ظلت التأثيرات الكلاسيكية قائمة، فقد ارتدى الرجال في معظم المشاهد التونيك والباليوم، بينما ارتدت النساء في البداية الدالماتيك، تم تغطية رؤوسهن بواسطة شال عبارة عن قطعة مستطيلة من القماش.

(46) Gargin, M. (ed.), TheOxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome, Vol. 2, p. 390.

شكل رقم(١)

الموضوع: تصوير لإمرأه وطفلها وهى رافعه يديها فى وضع التضرع.
طريقة التنفيذ: الفريسكو.
مكان الاكتشاف: كتاكومب القديس اجنس.
المقاييس: ٥٣*١٦٠ سم.
التاريخ: بداية القرن الخامس.
المرجع: Charles, M., Early Christian Art, Pl.55
Du Bourget, P., Art Paleochretien, p.153

شكل رقم(٢)

الموضوع: إمرأه متضرعة في وضع الصلاة.

طريقة التنفيذ:الفريسكو.

مكان الاكتشاف: كتاكومب جوردانى.

المقاييس:٩٨*٥٠ سم.

التاريخ: منتصف القرن الرابع.

المرجع: Du Bourget, P., Art Paleochretinne, Pl.164

Hutter,I., Early Christian and Byzantine, fig25

شكل رقم(٣)

الموضوع: إمرأه فى وضع الصلاه

طريقة التنفيذ:الفريسكو.

مكان الاكتشاف: كتاكومب جوردانى.

المقاييس:٩٨*٥٠ سم.

التاريخ: منتصف القرن الرابع.

المرجع: Du Bourget,P., Art Paleochretinne,p.164

شكل رقم (٤)

الموضوع:تصوير جداري لإحدى المتضرعات.

طريقة التنفيذ: الفريسكو.

مكان الأكتشاف: كتاكومب بريسسيليا.

التاريخ: نهاية القرن الثالث.

المرجع: Hutter,I. Early Christian and Byzantine, fig21

شكل رقم (٥)

الموضوع: إمرأه متضرعة في وضع الصلاة

طريقة التنفيذ:الفريسكو.

مكان الاكتشاف: كتاكومب كاليستوس.

التاريخ: بداية القرن الرابع.

المرجع: Lowrie, W., Christian Art and Archaeology, fig 65

شكل رقم (٦)

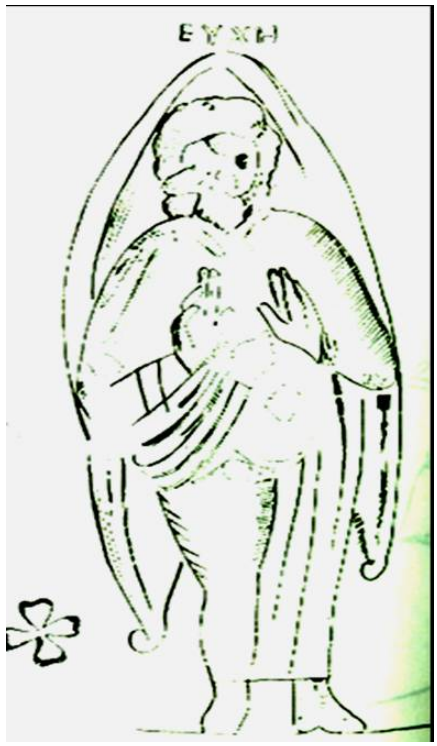
الموضوع: إمرأه واقفه فى وضع الصلاة.

طريقة التنفيذ:الفريسكو.

مكان الاكتشاف: كتاكومب سان كاليستو.

التاريخ: القرن الرابع.

المرجع: Du Bourget,P.,ArtPaleochretinne ,.p.164



شكل رقم (٧)

الموضوع: تشخيص الصلاة.
طريقة التنفيذ: الفريسكو.
مكان الاكتشاف: مزار السلام بالبجوات.
التاريخ: القرن الخامس الميلادي.
المرجع: أحمد فخري، جبانة البجوات، شكل رقم ٦٧.

شكل رقم (٨)

الموضوع: تصور المتوفاة ثيودوسيا تقف في المنتصف بين العذراء والقديس كولوثوس

طريقة التنفيذ: التمبرا.

مكان الاكتشاف: أنتينوبوليس.

مكان الحفظ: المتحف القبطى.

التاريخ:القرن السادس.

المرجع: .L'Art Copte, 2000 ans de Christianisme en Egypte

الحياة الزوجية فى مصر القديمة
إعادة تقييم من خلال النصوص والآثار

د.رحاب عبد المنعم باظة•

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، قال تعالى: "وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ".[١]

أدرك المصريون القدماء منذ أقدم العصور أن الزواج شرع لمصلحة المجتمع لبنائه على أسس وقواعد الترابط والتكافل. ووضعت فى اعتبارها حاجات الفرد والجماعة، وأن الزواج ليس وسيلة للنسب فحسب، أو وسيلة لاستمتاع الرجل بالمرأة أو المرأة بالرجل، وإنما هو أساساً علاقة مودة ورحمة بينهما، وهو الأساس الإنسانى المقبول لتحقيق السعادة لكليهما، والزواج عند المصريين القدماء كان علاقة روحية، وتمازج نفسى، وتعاطف بين الرجل والمرأة، وعلاقة شرعية تعلو وتسمو على غير الشرعية البغيضة التى ينفر منها المجتمع ولا تخطئ باحترامه وتقديره. كما أن للزواج تبعات وتكاليف والتزامات متبادلة ومشتركة مبناها تحديد العلاقة بين الزوجين وحقوق كل منهما وواجباته نحو الآخر ونحو الأولاد والسعى عليهم وتعهدهم[٢]. ومما لا شك فيه أن نجاح هذه العلاقة الزوجية بصفة خاصة ونجاح الأسرة المصرية القديمة بصفة عامة يعد من أهم عوامل نجاح الحضارة المصرية القديمة وازدهارها.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى دراسة عوامل نجاح الحياة الزوجية فى مصر القديمة من خلال إعادة تقييم النصوص والآثار المصرية القديمة، ومقارنتها بما يناظرها فى الشريعة الإسلامية ثم الوصول إلى أهم النتائج لهذه الدراسة.

• **دكتوراه في الآثار المصرية القديمة، كلية الآثار، جامعة القاهرة.**

[١] سورة الروم، الآية رقم (٢١).

[٢] تحفة حندوسة: الزواج والطلاق فى مصر القديمة، مشروع المائة كتاب، الكتاب (٢٨)، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص١٩.

عناصر البحث:

١- حكمة تشريع الزواج.
٢- الخطبة ومقدمات الزواج.
٣- أركان عقد الزواج.
٤- آثار عقد الزواج.
٥- الطلاق.

١-حكمة تشريع الزواج:

كان الزواج المبكر محبباً شائعاً فى مصر القديمة، وقد تبين ذلك من خلال نصوص الحكمة فى مصر القديمة التى حثت الشباب على الزواج المبكر واختيار الزوجة الصالحة، فقد أوصى الوزير الحكيم بتاح حتب نجله الأكبر الذى تسمى بمثل اسمه وهو يهيؤه لمسؤوليات الرجولة والحياة العامة فى فترة ما من القرن الخامس والعشرين قبل الميلاد قائلاً له فى (النسخة القديمة): "إذا كنت رجلاً ناجحاً فوطد حياتك المنزلية وأحبب زوجتك فى البيت كما يجب"، وفى (النسخة الحديثة): "إذا كنترجلاً ناجحاً فأسس لنفسك بيتاً واتخذ لنفسك زوجة تكون سيدة قلبك"، فهو فى المتن القديم يجعل الحب أساساً لبناء عش الزوجية. فهو الحب العملى الذى يجب على الزوج لزوجته[٣]، فى حين يعظ الأديب آنى ولده خنسو حتب فى حوالى القرن السادس عشر قبل الميلاد بقوله: "تخير لك زوجة وأنت شاب حتى تعطيك ابناً تقوم على تربيته وأنت فى شبابك، وتعيش حتى تراه وقد اشتد وأصبح رجلاً . إن السعيد من كثرت ناسه وعياله فالكل يوقرونه من أجل أبنائه".[٤] واستمرت هذه النصائح على مدى قرون طويلة بعد ذلك فظهرت فى نصوص وحكم الأديب عنخ شاشانقى من القرن الخامس قبل الميلاد فيعظ ولده فى شئون الزواج قائلاً له: "اتخذ لك زوجة حين تبلغ العشرين، حتى يتأتى لك الخلف وأنت فى ميعة الشباب"[٥]. ويتبين من هذه النصوص أن طبيعة المجتمع المصرى القديم استحبت الزواج الجاد واستنكرت أيضاً الخلاعة والانفلات وما نحو ذلك.

وفى إطار التأكيد على الترغيب فى الزواج المبكر والحث عليه وإيضاح فوائده كان النهى عن الزنا أيضاً من أهم ما حرص عليه الحكماء والأدباء والأوصياء فى مصر القديمة. فقد حذر الأديب الحكيم عنخ شاشانقى من الزنا على النحو التالى قائلاً :

---

[٣] سليم حسن: الأدب المصرى القديم أو أدب الفراعنة، مطبوعات كتاب اليوم، مؤسسة أخبار اليوم، الجزء الأول: فى القصص والحكم والتأملات والرسائل، ديسمبر ١٩٩٠م، ص١٩١.

[٤] محرم كمال: الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، ١٩٩٨م، ص٩١.

[٥] عبد العزيز صالح: الأسرة المصرية القديمة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م، ص١٢.

"من زنا بامرأة من الطريق كان كمن نقب كيسه وحمله معه"، و"من نكح امرأة جاره نكحت زوجته على عتبة داره". وكأن الحكيم بهذه التعليمات يؤكد على القصاص العادل لمن يقوم بمثل هذا الفعل الفاحش[٦]. ولم يكن أمر الزنا يكتفى فيه بالحكمة والموعظة الحسنة، ولكن كان هناك عقوبات قانونية رادعة فكان القضاء بالقتلحرقاً أو غرقاً أو ذبحاً عقاباً للزانية ذات البعل ومن زنى بها[٧]. وفى أحيان أخرى كانت تطلق وتسقط جميع حقوقها، فقد كان الزنا جريمة كبرى تستحق عليها صاحبتها الموت[٨] إذا ما عرف الناس بها[٩]، واعتبر الزنا من كبائر الفواحش التى حرص المصرى القديم على أن يعلن براءته منها أمام أرباب الحساب فى الآخرة فيقول فى دفاعه الإنكارى عن نفسه: "إنى لم ارتكب الفاحشة مع امرأة"، "ولم اقترف ما يدنس عرضي"، و"لم ارتكب خطيئة تدنس نفسى داخل معبد إله المدينة الطاهر"[١٠]. وقد وضح في تعاليم آني أن :"ذلك (الزنا) لجرم عظيم يستحق الإعدام عندما يرتكبه الإنسان. ثم يعلم بذلك الملأ لأن الإنسان يسهل عليه بعد ارتكاب تلك الخطيئة أن يرتكب كل ذنب"[١١]. ويوضح هذا النص كيف أن هذه الخطيئة عند المصري القديم لا يدانيها خطأ آخر وأن من يرتكبها يسهل عليه أي ذنب آخر.

ولم يكن نهى المصرى القديم عن الزنا الصريح فقط ولكن عن الاقتراب من النساء الأخريات فى أى مكان يدخله، ووجوب احترام أهل بيت غيره ولو كان من غير ذوى قرباه،فيحذر الزائر تحذيراً شديداً من النساء ويحتم عليه أن يتباعد عنهن قدر المستطاع فيقول بتاح حتب لابنه وهو يعظه:

"إذا أردت أن تحافظ على الصداقة فى أى بيت تدخله سواء كان منزل عظيم أم أخ أم صديق فلا تقرب النساء، فما من مكان دخله التعلق بهوى النساء إلا وفسد. ومن الحكمة أن تجنب نفسك مواطن الشطط والزلل. ولا توردها موارد التهلكه[١٢]. فإن آلافاً من الرجال أهلكوا

---

[٦] عبد العزيز صالح : المرجع السابق، ص ٢٩،٢٦.

[٧] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٢٤.

[٨] صورت قصة (خوفو والسحرة) من عصر الدولة القديمة خيانة زوجة كاهن كبير يدعى (وبا أونر) هامت بحب فتى من مدينة منف، واعتاد الفتى أن يختلى بها خلسة فى جانب من حديقة قصرها، وعلم الزوج الكاهن بجريمة العاشقين فاستخدم السحر لقتل العشيق غرقاً فى مياه النهر، أما الزوجة فقضى عليها بالحرق وذر رمادها فى النهر، انظر: عبد العزيز صالح: المرجع السابق، ص٢٧.

[٩] سليم حسن: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٨٤-٨٩.

[١٠] عبد العزيز صالح: المرجع السابق، ، ص٢٧.

[١١] سليم حسن: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٣٤.

[١٢] يمكن مقارنة هذا النص بما ورد في حديث صحيح مرفوع للنبي صلى الله عليه وسلم رواه جابر بن عبد الله رضي الله عنه أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: "مَن كان يؤمنُ باللهِ واليوم الآخر فلا يخلوَنَّ بامرأةٍ ليسَ معها ذو مَحرَمٍ منها ، فإنَّ ثالثهما الشَّيطانُ" ، ذكره الألباني في غاية المرام، رقم (١٨٠).

أنفسهم وعملوا على حتفهم من أجل تمتعهم بلذة عارضة تذهب كحلم فى لمح البصر، إن الرجال يفتنون بأعضائهن البراقة (أعضاء من الزجاج) لكنها سرعان ما تصبح بعد ذلك مثل حجر الهرست (رمز الكرب والضيق) والموت يأتى فى النهاية"[١٣].

وجاءت تعاليم آنى بعد ذلك لتؤكد على نفس التحذير من النساء وارتكاب الفاحشة[١٤]، ومما لا شك فيه أن هذه التعاليم كان لها أكبر الأثر فى استقرار ونجاح الحياة الزوجية بصفة خاصة والحياة الأسرية بصفة عامة من الناحية النفسية والحياتية والوجدانية قلما نعمت بمثله الأسر الأخرى فى المجتمعات المعاصرة لها أو قريبة العهد منها[١٥].

أما عن حكمة الزواج فى التشريع الإسلامى فنرى أن الله عز وجل قد شرعه لأغراض متعددة منها:

١- عمران الكون وازدهاره باعتبار أن الزواج هو وسيلة للتناسل وبقاء النوع، قال تعالى: "وَأَنكِحُوا الأَيَامَى مِنْكُمْ وَالصَّالِحِينَ مِنْ عِبَادِكُمْ وَإِمَائِكُم....."[١٦]. وفى الحديث الشريف: "يا معشر الشباب من استطاع الباءة فليتزوج فإنه أغض للبصر وأحصن للفرج، ومن لم يستطع فعليه بالصوم فإنه له وجاء"[١٧].

٢- الأنس بين الزوج والزوجة وراحة كل منهما والاستعانة به فى متاعب الحياة، قال تعالى: " وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ ".[١٨] إذاً فالمودة والرحمة[١٩] هما الأساس الذى تقوم عليه الحياة الزوجية.

٣- أن الأسرة هى اللبنة الأولى فى المجتمع فإذا صلحت صلح المجتمع كله وإذا فسدت فسد المجتمع كله.

---

[١٣] سليم حسن : المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٩٣.

[١٤] لمزيد من الدراسة، انظر: محرم كمال: المرجع السابق، ص٩١-٩٢.

[١٥] عبد العزيز صالح : المرجع السابق، ص١٢.

[١٦] سورة النور، الآية رقم (٣٢).

[١٧] حديث صحيح مرفوع للنبي صلى الله عليه وسلم رواه عبد الله بن مسعود رضي الله عنه وذكره البخاري في صحيحه (رقم ٥٠٦٦).

[١٨] سورة الروم، الآية رقم (٢١).

[١٩] ذكر القرطبي أن المودة والرحمة هي عطف قلوب الأزواج والوجات بعضهم على بعض ، وقال ابن عباس ومجاهد رضي الله عنهما أن المودة الجماع والرحمة الولد، ولمزيد من الدراسة، انظر: شمس الدين القرطبي: تفسير القرطبي الجامع لأحكام القرآن، دار الغد العربي، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ٥٢٧٣.

٤- حفظ الأنساب من الاختلاط، قال تعالى : ادْعُوهُمْ لِآبَائِهِمْ هُوَ أَقْسَطُ عِنْدَ اللَّهِ فَإِنْ لَمْ تَعْلَمُوا آبَاءَهُمْ فَإِخْوَانُكُمْ فِي الدِّينِ وَمَوَالِيكُمْ ....." [٢٠]، إذاً فالزواج نظام إلهى شرعه الله عز وجل لخير المجتمع الإنسانى وسعادة أفراده فى إقامة دعائم الأسرة على أكمل وجه[٢١].

وبمقارنة هذه الحكمة فى التشريع الإسلامى بما سبقها من دراسة فى تعاليم المصرى القديم وجدنا توافرها جميعاً فالحكيم نصح ابنه بتأسيس أسرة واتخاذ زوجة والانجاب المبكر، وأن يتخذ زوجة تكون سيدة لقلبه وأن يكثر من الذرية كما فى تعاليم آنى حتى يوقره الجميع من أجل أبنائه فإذا انصلح حال الأسرة انصلح حال المجتمع جميعاً، وفى مناظر الأسرة الخامسة يظهر أحدهم وقد اصطف تجاهه سبعة عشر ولداً وبنتاً. بلغ من اعتزازه أن جعل الفنان يكتب أمامه بحروف عريضة (أبناؤه من صلبه) [٢٢]. أما عن الأنساب واختلاطها فلم يكن المصرى القديم يعترف بالأولاد غير الشرعيين ولم يجعل لهم حقوقاً وسوف يفصل لذلك لاحقاً[٢٣].

٢-الخطبة ومقدمات الزواج:

١/٢-تعريف الخطبة:

الخطبة لغة هي طلب التزوج بالمرأة. والخطبة في اصطلاح الفقهاء هي "تواعد متبادل بين رجل وامرأة أو بين من يمثلهما بعقد الزواج في المستقبل"[٢٤].

٢/٢- صفات الزوجة:

ليس فيما بين أيدينا من نصوص ما يحدد سن الزواج سواء بالنسبة للزوج أو الزوجة، ولكن ما وصل إلينا مؤكداً أن الحكماء أوصوا الشباب دائماً بالتبكير بالزواج، وكانت الفتاة تعد صالحة للزواج منذ سن البلوغ وهى سن مبكرة نوعاً، أما الشاب فقد نرجح مما جاء فى إحدى الحكم أن السن المناسب لزواجه كان العشرين[٢٥]. وكان

---

[٢٠] سورة الأحزاب ، الآية رقم (٥).

[٢١] عبد المجيد مطلوب: الوجيز فى أحكام الأسرة الإسلامية: الزواج – فرض الزواج – دراسة مقارنة فقهاً وقضاءاً، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٩-١٠.

[٢٢] عبد العزيز صالح: التربية والتعليم فى مصر القديمة، القاهرة، ١٩٦٥م، ص٢-٣.

[٢٣] سليم حسن: موسوعة مصر القديمة، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٠م، الجزء الثانى: فى مدنية مصر وثقافتها فى الدولة القديمة والعهد الإهناسى، ص٥٣٩-٥٤٠.

[٢٤] عبد المجيد مطلوب: المرجع السابق، ، ص ١٧.

[٢٥] لايزال التبكير فى الزواج من العادات المستمرة إلى الآن خاصة في المناطق الريفية، ويعد هذا من الموروثات المصرية القديمة، انظر: محرم كمال: آثار حضارة الفراعنة فى حياتنا الحالية، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، ١٩٩٧م، ص١٨.

العرف السائد أيضاً أن يتزوج الشباب فى نفس قريته، ولم يكن الأهل يحبذون الزواج من الغرباء إذ جاء على لسان الحكيم عنخ شاشانقى: "لا تزوج ابنك من قرية أخرى حتى لا يؤخذ منك"، ويرجع ذلك إلى حرص المصرى على أولاده من مجهول النسب من زوج أو زوجة فضلاً عن حب المصرى لأبنائه وأمنيته أن يتزوجوا ويتكاثروا من حوله فى عائلة كبيرة متماسكة، لذلك فضل المصريون الزواج من الأقارب[٢٦].

أما عن الصفات التى يجب أن تتحلى بها الزوجة، وكيفية اختيارها فيتبين من تعاليم الحكيم بتاح حتب: "إذا اتخذت امرأة مهذبة (يعنى زوجة أو رفيقة) مثقفة يفيض قلبها بالمرح ويعرفها أهل بلدتها فترفق بها ولا تطردها بل أعطها ما تأكل منه حتى يكتنز جسمها من الطعام"[٢٧]، انظر صورة رقم (١) التي تصور نموذجاً لهذه الزوجة ويبدو فيها مري روكا مضطجعاً على سريره يستمع إلى عزف زوجته على الهارب[٢٨]، ومن المؤكد أن هذه الصفات ظلت على مدى القرون الطويلة فنجد أن عنخ شاشانقى يذكر في نصائحه: "نعمة المقتنيات زوجة رشيدة". ويعظ أيضاً بعدم التفريط فى الزوجة الصالحة وإن كانت لا تنجب فقال: "لا تهجر امرأة فى دارك لأنها عقيم"، وقال: "إذا تراضت المرأة مع زوجها فذاك فضل من الرب"، كما قال: "وحبذا لو تخلص قلب المرأة وقلب زوجها من البغض"[٢٩]. وفى نفس إطار التأكيد على هذه المعانى نجد الحكيم عنخ شاشانقى يحذر من اختيار الزوجة سيئة الطباع قائلاً: "احذر أن تتخذ فتاة سيئة الطبع زوجة حتى لا تورث أبناءك تربية فاسدة"[٣٠]. كما حذر نفس الحكيم ولده من الزوجة مفرطة الجمالوالزوجة الذليلة والزوجة المتغطرسة، فضلاً عن الزوجة الخليعة[٣١].

إذاً فقد حرص المصرى القديم على اختيار الزوجة الصالحة لأنها ستكون شريكة الزوج فى بناء الأسرة، ويؤكد على ذلك قول الحكيم بتاح حتب فى التعاليم:

---

[٢٦] تحفة حندوسة : المرجع السابق، ص٢٤-٢٦.

[٢٧] محرم كمال : الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء، ص٤٤.

[٢٨] زاهى حواس : سيدة العالم القديم، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ١٠٥.

[٢٩] عبد العزيز صالح : الأسرة المصرية القديمة، ص١٨.

[٣٠] زاهى حواس : المرجع السابق، ص١٠٤.

[٣١] عبد العزيز صالح: المرجع السابق، ، ص٢٨.

"لجعل قلبها فرحاً ما دمت على قيد الحياة فهى بمثابة حقل مثمر[٣٢] لزوجها"[٣٣]، هذا بالإضافة إلى دورها العظيم في تربية الأبناء بعد ذلك فيقول أحدهم لولده في نص من الدولة الحديثة: "..... إنها (أمك) طالما تحملت عبئك ولم تلقه على ..، وإذ ألحقتك بالمدرسة وقتما كنت تتعلم الكتابة ظلت تواظب دونى على الذهاب إليك يومياً ....." . ومن ثم فنظرة المصرى القديم عند اختيار الزوجة هى نظرة مستقبلية من أجل صلاح الإنسان والأسرة كلها ثم المجتمع بأسره، وقد ظهر هذا بالفعل فى سمات الحياة الاجتماعية فى مصر القديمة[٣٤]. وتأتى الألقاب التى حملتها الزوجة لتؤكد على نفس هذه المعانى والقيم النبيلة فكانت الزوجة بالنسبة لبيتها وزوجها هى فالزوجة هى السيدة والحبيبة والجليسة فى المنزل وهى ربة البيت والأخت وهى المستورة عن أعين الناس[٣٥]، فكانت الأسرة المصرية القديمة صاحبة قيم وعادات وتقاليد محافظة لا زالت قائمة إلى الآن.

أما عن اختيار الزوجة في الشريعة الإسلامية فهو قائم على أساس الدين والخلق، قال تعالى: " وَأَنْكِحُوا الْأَيَامَى مِنْكُمْ وَالصَّالِحِينَ مِنْ عِبَادِكُمْ وَإِمَائِكُمْ "[٣٦]، ويقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "ألا أخبرك بخير ما يكنز المرء المرأة الصالحة إذا نظر إليها سرته وإذا أمرها أطاعته وإذا غاب عنها حفظته"[٣٧]. ويقول أيضاً صلى الله عليه وسلم: "تزوجوا الودود الولود فإنى مكاثر بكم الأمم يوم القيامة"[٣٨]، وورد في حديث آخر: "الدنيا متاع وخير متاع الدنيا المرأة الصالحة"[٣٩]، وهذا كله يتوافق مع ما ذكره الحكيم بتاح حتب فى نصائحه لابنه، ومع قول الحكيم عنخ شاشانقى أن نعمة المقتنيات زوجة رشيدة.

---

[٣٢] وهذا يتطابق مع ما ورد في آيات القرآن الكريم: "نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ ....."، سورة البقرة، الآية رقم (٢٢٣)، ولمزيد من الدراسة عن تفسير الآية، أنظر : شمس الدين القرطبى؛ المرجع السابق، ص١٠٠٣-١٠٠٨.

[٣٣] عبد الحليم نور الدين: دور المرأة فى المجتمع المصرى القديم، المجلس الأعلى للآثار، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٦٥.

[٣٤] عبد العزيز صالح: التربية والتعليم فى مصر القديمة، ص٧٤.

[٣٥] لمزيد من الدراسة عن هذه الألقاب، انظر: عبد العزيز صالح: الأسرة المصرية القديمة، ص١٣.

[٣٦] سورة النور، الآية رقم (٣٢).

[٣٧] حديث صالح مرفوع إلى النبى صلى الله عليه وسلم رواه عبد الله بن عباس رضي الله عنه وذكره أبو داوود في سننه (رقم ١٦٦٤).

[٣٨] حديث صحيح مرفوع إلى النبى صلى الله عليه وسلم رواه أنس بن مالك رضي الله عنه وذكره ابن حبان في المقاصد الحسنة (رقم ١٩٨).

[٣٩] حديث صحيح مرفوع إلى النبى صلى الله عليه وسلم رواه عبد الله بن عمرو رضي الله عنه وذكره مسلم في صحيح مسلم (رقم ١٤٦٧).

وإذا كان الحكيم عنخ شاشانقى حذر ولده من اختيار الزوجة مفرطة الجمال، فقد ورد فى الحديث الشريف: "لا تزوجوا النساء لحسنهن فعسى حسنهن أن يرديهن، ولا تزوجوهن لأموالهن فعسى أموالهن أن تطغيهن، ولكن تزوجوهن على الدين ولأمة خرماء سوداء ذات دين أفضل"[٤٠].

٣/٢-صفات الزوج:

أما عن اختيار الزوج الصالح للابنة فإنه يتبين من النصوص المصرية القديمة أن الأب هو صاحب القول الفصل فى اختيار زوج ابنته، إذ يعظ الحكيم عنخ شاشانقى ولده قائلاً له: "خذ رجلاً حكيماً لابنتك لا غبياً"[٤١]. لما في هذه الصفة من كل ما تحتويه من المعاني المفضلة في الزوج. وتأتى الألقاب التى حملها الزوج بالنسبة لزوجته لتعبر عن دوره في حياتها وهي: هى بمعنى (بعل)، ونب بمعنى (سيد) و(ولى الأمر)، وسن بمعنى (أخ). فالزوج هو السيد، والأخ، والقائم على شئون الأسرة، وهو صاحب الكلمة العليا فى داره، وكان يحكم على مدى أثره فى أسرته من خلال سلوك ولده، فكان الأب المصرى واعياً لمسئوليته الزوجية مع الزوجة، ومسئوليته التربوية مع الأبناء، انظر صورة رقم (٢) التي تصور تمثال الأمير رع حتب من الدولة القديمة، وقد بدت عليه مظاهر الرجولة كما سماه بذلك عبد العزيز صالح[٤٢].

أما عن أهم صفات الزوج في الشريعة الإسلامية فهي بالمثل كصفات الزوجة أن يكون ذا خلق ودين ولو كان فقيراً[٤٣]، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إذا أتاكم من ترضون خلقه ودينه فزوجوه إن لا تفعلوا تكن فتنة فى الأرض وفساد عريض"[٤٤]، ولعل هذا يتوافق مع ما ذكره عنخ شاشانقى أنزوج ابنتك رجلاً حكيماً، فإن الحكيم يجمع كل الصفات الحسنة، وقال لا غبياً فإن الغبى هو الذى يسئ القول والفعل.

---

[٤٠] حديث ضعيف مرفوع إلى النبى صلى الله عليه وسلم رواه عبد الله بن عمرو وذكره الألباني في السلسلة الضعيفة (رقم ١٠٦٠).

[٤١] زاهى حواس: المرجع السابق، ص١٠٤.

[٤٢] المتحف المصري، المجلس الأعلى للآثار، وزارة الثقافة، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٩م، ص ٥٩.

[٤٣] جاء رجل للحسن بن على رضى الله عنهما وسأله : "إن لى بنية وإنها تخطب فمن أزوجها" فقال: "زوجها ممن يتقى الله، فإن أحبها أكرمها وإن أبغضها لم يظلمها"، انظر: عبد المجيد مطلوب: المرجع السابق، ص١٢.

[٤٤] حديث صحيح مرفوع للنبى صلى الله عليه وسلم رواه أبو هريرة وعبد الله بن عمر وأبو حاتم المزني رضي الله عنهم وذكره السيوطي في الجامع الصغير (رقم ٣٤٧).

٤/٢- الخطبة وأثرها:

على الرغم من أننا لا نعرف شيئاً عن المراسم أو الطقوس التى كانت تسبق عقد الزواج فى مصر القديمة[٤٥] إلا أننا نستطيع من خلال قصائد الحب والغزل أن نرى نموذجاً منقولاً عن الواقع ولعله يوائم العادات والأعراف الاجتماعية فى ذلك الزمان، إذ تقدم صورة مختلفة عما يسبق الزواج من خطوات تمهد له، ففى هذه الأشعار يخاطب المحبون بعضهم بعبارات رقيقة مهذبة ويتنادون بأخى وأختى، كما استخدمت عبارات عاطفية متحررة شيئاً ما، ويتبين منها أن فرصة تلاقى المحبين كانت موجودة مع الحرية فى اختيار شريك المستقبل[٤٦]. ومن أمثلة هذا الغزل ما ورد فى بردية شستربيت فهو يصور كلاً من الغزل العفيف والغزل الصريح فمنه:

"حبيبتى وحيدة .. فريدة ..أخت منقطعة القرين .. أرى إشراقها فى أفق رؤاى.. كربة نجم الصباح متلألئة.. تشرق فى سنى السعادة.. فهى الوضاءة التى تشع بنورها.. سوداء الحاجبين .. براقة العينين.. حلوة الشفتين حين تنطق بهما.. لا تنبس بكلمة فضول.. طويلة العنق.. ناعمة النهد.. شعرها أسود لامع.. ذراعها تفوق الذهب حلاوة.. لمسة أصابعها كأنها لمسة زهرة اللوتس....."

وفى المقطع الآخر بعنوان (العذراء تتكلم) تعترف الفتاة بأنها متيمة بحب حبيبها فتقول:

"أخى يعذب قلبى بصوته، وقد أصابنى الدوار والاعتلال. إن قلبى يتوجع عندما أتذكره.. وحبه قد أسرنى .. تأمل إنه مجنون .. ولكنى مثله .. إنه لا يعرف مقدار شغفى بتقبيله، وإلا لكان فى استطاعته أن يرسل لوالدتى ....."[٤٧].

توضح الوثائق المسجلة أن الشباب كان يمكنه التقدم للزواج من الفتاة، أما الفتاة فلم تكن حرة فى الزواج من أى شخص دون موافقة أسرتها، لذلك كانت تحاول إقناع أسرتها، خاصة محاولاتها الجادة للحصول على موافقة أمها[٤٨]، ويرى بعض القانونيين أن المصريين القدماء قد عرفوا نظام الخطبة قبل الزواج، وذلك فى مرحلة العقد غير لموثق فهو عقد يتضمن تعهداً بإتمام الزواج، ولكننا لم نصل إلى دليل على وجود مبدأ التعويض عند فسخ الخطبة أو العدول عنها[٤٩].

ويفهم من النصوص الكلية التى وصلتنا من الدولة الحديثة أن الفتى كان يطلب يد الفتاة من أهلها بعد أن يكون قد رآها فى منزل أهلها، أو فى حفل أقيم لهذا الغرض

---

[٤٥] تحفة حندوسة : المرجع السابق، ص٤٨.

[٤٦] زاهى حواس: المرجع السابق، ص١٠٦-١٠٧.

[٤٧] سليم حسن: المرجع السابق، الجزء الثانى: فى الدراما والشعر وفنونه، ص١٧٦-١٧٧، زاهى حواس: المرجع السابق، ص١٠٧.

[٤٨] زاهى حواس: المرجع السابق، ص١٠٨-١٠٩.

[٤٩] عزت مجدى النمر: فسخ الخطبة بين الشريعة والقانون : دراسة مقارنة، القاهرة، د.ت، ص٩.

بالذات[٥٠]، أو أن ذلك قد يحدث مصادفة[٥١]، فإذا اطمأن الأهل للعريس وتأكدوا من أصله ومن وظيفته وأنه كفء لابنتهم تم الرضا به وقبوله لها، ففى هذا العصر كان على الفتى أن يتقدم لأهل الفتاة التى يرغب فى الزواج منها فيطلبها منهم وهم يقبلون نيابة عنها[٥٢].

أما الخطبة في الشريعة الإسلامية فقد سوغ الشارع لكل من طرفي العقد أن يتعرف على الآخر تماماً قبل الإقدام على عقد الزواج، لذلك فالخطبة ضرورية في الإسلام،وقد تكون إما تصريحاً أو تعريضاً، وقد أباحت الشريعة أن ينظر الرجل إلى المرأة التي يريد أن يتزوج بها دون أن يخلو بها دون محرم[٥٣]. وكانت الأسرة المصرية القديمةتحافظ على التقاليد ولم تسمح أبداً من الاقتراب من نساء البيت محذرين من مغبة ذلك. ومن ثم يتبين مدى التوافق بين قيم ما قبل الزواج عند المصري القديم وقيم فترة الخطبة في الشريعة الإسلامية.

٣ : أركان عقد الزواج:

١/٣- تعريف عقد الزواج:

يعرف عقد الزواج لغة بأنه الازدواج والاقتران، فيقال زوج الشئ بالشئ وزوجه إليه إذا قرن به، والزوج المرأة، والزوج المرء قد تناسبا بعقد النكاح[٥٤]، ونكح بمعنى تزوج ومنها تزوجها وباضعها، وعقد التزويج يسمى النكاح والوطء، وامرأة ناكح هى امرأة ذات زوج[٥٥]. وأما الزواج فى اصطلاح الفقهاء فهو يتردف مع النكاح، فهو عقد يفيد ملك المتعة مقيداً، أو هو العقد الذى يتيح لكل من الزوجين حق الاستمتاع بالآخر طيلة قيامه على الوجه المشروع[٥٦].

---

[٥٠] مثال ذلك ما ذكره أحد كهنة منف من أن الملك أقام حفلة كبيرة ودعا فيها أكابر القوم ليختار من بينهم زوجاً لابنته وزوجة لابنه، لمزيد من الدراسة، انظر:

Griffith, Stories of the High priests of Memphis, Oxford, 1900, P.83.

[٥١] ورد فى إحدى البرديات أن "بتى إسيت" قابل أحد الموظفين أثناء جولة جنوبى المدينة، فدعاه فى بيته، وهناك رأى الشاب ابنة بتى إيست فأعجب بها وطلبها من والدها ... إلخ، لمزيد من الدراسة، انظر:

Griffith, Catalogue of the Demotic Papyri in the Rylands library at Manchester,1909 Vol.III, Pap.8,11& 8,12.

[٥٢] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٤٨.

[٥٣] أحكام الأسرة في الفقه الإسلامي: عقد الزواج، الإدارة العامة لمراكز الثقافة الإسلامية، وزارة الأوقاف، ٢٠١٤م، ص ٣-١٨.

[٥٤] ابن منظور: لسان العرب، طبعة الغد العربى، القاهرة، ص١٨٨٥.

[٥٥] ابن منظور: المرجع السابق، ص٤٥٣٧.

[٥٦] أحكام الأسرة في الفقه الإسلامي، ص٢٩- ٣٠.

٢/٣- عقد الزواج من بداية الأسرات إلى عصر الأسرة الثانية والعشرين:

عكست لنا مناظر المقابر فى مصر القديمة أنشطة الحياة اليومية والدينية للزوجين فى حين أنها لم تتعرض لمراسم الزفاف أو شعائره مما يفقدنا الكثير عن تفاصيل هذا الموضوع، وإن كان هذا لا يمنع عقلاً من إقامة حفلات وأفراح تجرى فى بيت العروسين، لكنه ليس لدينا مصادر مسجلة عن شعائر دينية تؤدى فى هذه المناسبة. وربما كان يجرى حفل وفقاً لما كان يتم بريف مصر إلى وقت قريب مع ما هو معروف عن المصريين من ولعهم بالفرح والدعابة، فيقام أكبر الظن وليمة يصحبها الرقص عقب إشهار الزواج ثم تنتقل العروس إلى مسكن زوجها فى المساء.[٥٧]

أدى عدم العثور على عقود من تلك الحقبة الطويلة سواء من عقود الزواج، أو تلك التى تصف كيفية عقد الزواج إلى عدم القطع برأى من العلماء فى هذا الموضوع[٥٨]، وبناءاً على ذلك فإن هناك رأيان فى هذا الموضوع: الرأى الأول يرى أصحابه أن العقد كان يتم شفوياً وبمجرد التراضى بين طرفى العقد وهما الزوج ووالد الزوجة الذى هو وليها دون حاجة إلى إجراءات أخرى كتابية أو تمام العقد على يد كاهن. والرأى الثانى يرى أصحابه أن العقد كان ينعقد ويتم كتابته، وينعقد فى المعبد ويوثق بشهادة الشهود على يد كاهن[٥٩]. وذهب بعض القانونيين إلى ترجيح الرأى الثاني فرأوا أن مراسم الزواج كانت تتم فى المعبد وبحضور أقارب الزوجين[٦٠].

ويرى زيدل أن تحرير العقد والتسوية المالية كان شرطاً أساسياً لصحة الزواج فى الدولة الحديثة بناء على ما ورد فى إحدى الروايات- التى تصور وقائع زواج ستنا خع إم واست وزوجته بتويو[٦١]- وقد أيدته فى ذلك تحفة حندوسة، كما ترى أن عقد الزواج لم يكن يعقد كتابة فى هذا العصر، ولكن يكتفى برضا الطرفين الزوج والولى

---

[٥٧] زاهى حواس: المرجع السابق، ص١١٠-١١١.

[٥٨] قسم العلماء تاريخ مصر القديم من الناحية القانونية إلى ثلاث دورات، الدورة الأولى من الأسرة الأولى إلى الأسرة الحادية عشرة، الدورة الثانية تمتد من الأسرة الحادية عشرة حتى الأسرة الخامسة والعشرين ثم الدورة الثالثة منذ عهد الأسرة السادية والعشرين حتى نهاية العصر البطلمى، لمزيد من الدراسة، انظر: تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص١٣-١٤.

[٥٩] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٤٣-٤٤.

[٦٠] ناصر الأنصارى: المجمل فى تاريخ القانون المصرى، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، ١٩٩٨م، ص٨٩.

[٦١] ورد فى هذه البردية أن الزوجة أرسلت فى طلب كاتب العقود لتحرير العقد فى منزلها، علماً بأن هذه القصة ترجع إلى عهد الأسرة العشرين، فإذا كان العقد عقد زواج فهو يؤكد التوثيق، وإذا كان عقد للتسوية المالية فهذا يعنى أن الزواج كان شفهياً والتسوية مسجلة، انظر: تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٤٤-٤٥.

شفوياً مع إعلان الزواج والمساكنة فى منزل واحد. ومع مرور الوقت لجأوا إلى توثيق العقد بحكم اعتيادهم الكتابة، ولما لهذا العقد من خطورة وأهمية وآثار تترتب عليه، وذلك أيضاً من باب الاحتياط والصيانة والبعد عن الجحود والإنكار والنزاع على الميراث بعد وفاة الزوج حال تعدد الزوجات[٦٢].

٣/٣: عقد الزواج من عصر الأسرة الثانية والعشرين إلى نهاية العصور المصرية القديمة:

تنقسم عقود الزواج فى هذه الفترة الزمنية إلى نوعين: النوع الأول هو الذي وصلتنا عقوده في الفترة ما بين الأسرة الثانية والعشرين إليى نهاية الأسرة الخامسة والعشرين، أما النوع الثاني فهو الذي بدأ من عصر الملك أحمس الثاني من آخر عصر الأسرة السادسة والعشرين، وهو يختلف من حيث الشكل والصيغة، وقد احتفظ بشكله ومضمونه الجديد حتى آخر العصر البطلمى.

أركان العقد وشروطه	النوع الأول	النوع الثاني
التاريخ	يدون باليوم والشهر والفصل والسنة حت حكم الفرعون الذي تم في عهده العقد.	
أطراف العقد	هما الزوج حيث اسمه ومهنته ووظيفته واسم أبيه، ووالد الزوجة حيث اسمه ومهنته ووظيفته واسم أبيه واسم الزوجة واسم أمها.	هما الزوج حيث اسمه ومهنته واسم أبيه وأمه، والطرف الثانى هو الزوجة وقد ذكر اسمها واسم أبيها وأمها أيضاً.
الصيغة	تعنى <u>hrpr</u> بمعنى (الدخول إلى بيت)، وقد رأى بعض العلماء أنه اصطلاح فنى للتعبير عن الزواج.	هى الإيجاب والقبول ومعناها الحرفى (اتخذتك زوجة)، فجاء فى العقد "قال (فلان) للمرأة (فلانة) اتخذتك زوجة"، فالإيجاب موجود صراحة في العبارة، أما القبول فغالباً يتم شفاهة[٦٣].
المهر	يتكون من قطع فضية وكمية من القمح أو الحنطة. وأصبح يدون في العقد منذ هذا العصر، ولم تكن	كان واجباً على الزوج بمجرد تمام العقد، وإن كان لا يلزم أن يكون سداده فى نفس

[٦٢] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٤٤-٤٥.

[٦٣] كانت الصيغة بالفعل الماضى بحيث تدل على حصول الرضا فعلاً قبل إثبات الصيغة لأن صيغة الماضى هى التى تدل على الثبوت والتحقق.

	تتسلمه الزوجة حالاً بل كان يؤجل باتفاق المتعاقدين. وكان حقاً للزوجة فى مقابل زواجها حتى وإن كانت تتزوج للمرة الثانية، أى أنه لم يفرق بين البكر والثيب.	الحال.
التسوية المالية	تتضمن المهر المسمى فى العقد إذا ما طلق الزوج زوجته بغير خطيئة منها، أو إذا تزوج بأخرى، وأن كل ما سيحصل عليه من كسب مشترك، وأما ما سيؤول إليه من أملاك والديه فيكون باسم أولاده.	فيها يقر الزوج بأن الأبناء من هذا الزواج هم أصحاب كل أملاكه سواء الحالية أو ما سيمتلكه فى المستقبل، ويؤول إليهم أيضاً ما يرثه عن والديه، بالإضافة إلى تعهد الزوج بأموال أخرى إذا طلق زوجته[٦٤]، ولا نعرف إن كان هذا هو المهر نفسه أم أنه مال آخر مضافاً إليه[٦٥].
الموثق والشهود	يسجل فى ذيل العقد الموثق وكان على دراية تامة بالقانون يحرر الاتفاقات والعقود بين الأفراد بالشكل القانونى، ويوقع عليه شهود يتراوح عددهم بين الثلاثة والستة والثلاثين، ثم أصبح ستة عشر فى العصر البطلمى. ويبدو أن الإشهار كان بمنزلة الإعلان الرسمى عن الزواج.	

وتبين من القصص المصرى القديم أنه فى اليوم المحدد لعقد الزواج كان الزوج يذهب إلى منزل والد الفتاة ليحرر العقد هناك، وكان يذكر فى هذه العقود وصفاً لما يتم فى ذلك اليوم من حضور الزوج: "ودخوله البيت ليحرر عقد زواجه" من الفتاة التى اختارها، لذلك فإن عدم كتابة ألفاظ تدل على الإيجاب والقبول تعنى أن الرضا بين الزوج ووالد الفتاة يتم شفوياً.[٦٦] وقد استمرت العقود بعد ذلك على هذا المنهج طوال العصور الفرعونية مع اختلافات بسيطة فى بعض التفاصيل[٦٧].

---

[٦٤] ويرى بعض رجال القانون أن هذه التسوية المالية بمثابة شرط جزائى يلتزم الزوج بموجبه أن يدفع لزوجته هذا المبلغ المتفق عليه حال طلاقها أو يتنازل عن الأموال الزوجية المشتركة بينهما وأنه إذا تزوج بأخرى سيترك ما يمتلك لأبنائه من زوجته الأولى، انظر: ناصر الأنصارى: المرجع السابق، ص١٠٥.

[٦٥] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٥٢-٥٥.

[٦٦] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص ٤٦-٥٢.

[٦٧] ظهر في عصر الأسرة الثلاثين ولأول مرة في عقود الزواج قائمة ممتلكات الزوجة، وهى قائمة مثبت فيها كل قطعة، وقيمتها النقدية، ومدون فى ذيلها مجموع قيمة هذه الممتلكات، ويقر فيه =

ومن خلال ما سبق عرضه يتبين أن عقد الزواج فى مصر القديمة لا يكون صحيحاً إلا إذا توافرت فيه أركان معينة شأن كل العقود فى كل الشرائع، وهذه الأركان هى: الإيجاب والقبول وطرفى العقد، والمهر، والشهود، والصورة رقم (٣) تصور عقد زواج من العصر البطلمي محفوظ بمتحف تورينو بإيطاليا تحت رقم ٦٠٧٩[٦٨].

٤/٣ :أركان عقد الزواج في الشريعة الإسلامية:

أما أركان عقد الزواج فى الشريعة الإسلامية فهى الإيجاب والقبول الذى تتكون منهما صيغة عقد الزواج، أما باقى الفقهاء فأركان العقد عندهم هى: المتعاقدان والصيغة ومحل العقد (المرأة المعقود عليها) وأضاف بعض الفقهاء المهر والولى، والولاية فى الزواج هى القدرة على إنشاء عقد الزواج نافذاً دون توقف على إجازة أحد[٦٩]، ولعل فقهاء الحنفية اكتفوا بالصيغة لأن وجودها يستلزم بقية الأركان. والإيجاب: هو ما يصدر أولاً من أحد العاقدين للدلالة على إرادته فى إنشاء الارتباط، والقبول: هو ما يصدر ثانياً من من العاقد الآخر للدلالة على رضاه وموافقته بما أوجبه الأول[٧٠]. وقد اتفق الفقهاء على انعقاد عقد الزواج بصيغة الماضى لأن صيغة الماضى تدل على تحقق حدوث الفعل فينعقد بها العقد من غير توقف على نية أو قرينة[٧١]، ويشترط فى الصيغة أن تكون منجزة، فلا تكون معلقة على شرط ولا مضافة إلى زمن المستقبل. وبالإضافة إلى هذه الأركان فإن هناك شروط أيضاً لابد من توافرها حتى يكون عقد الزواج تاماً وصحيحاً[٧٢]، نجملها على الوجه التالى:

=الزوج بأن الزوجة طالما كانت فى منزل الزوجية فإن الجهاز باق معها فى المنزل، وأما إذا تركت زوجها وخرجت من المنزل فإنها تأخذ جهازها معها أو ما يعادله نقداً، وكانت تضم باروكات شعر، وملابس، وأساور، وخلاخيل، وتمائم، وصندوق للملابس، ومرايا، وأدوات منزلية كالنحاس، والمدق (الهاون)، وعدد من الأوانى المعدنية، وآلة موسيقية أحياناً، انظر: تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٥٢-٥٥، وزاهى حواس: المرجع السابق، ص١١٢-١١٣.

[٦٨] تحفة حندوسة: المرجع السابق، لوحة رقم (١٤-أ).

[٦٩] عبد المجيد مطلوب: المرجع السابق، ص١١٤.

[٧٠] لمزيد من الدراسة، انظر: عبد المجيد مطلوب: المرجع السابق، ص٣٢-٣٥.

[٧١] أما بالنسبة لصيغة المضارع وهى التى تدل على إرادة إنشاء العقد فى الحال أو فى الاستقبال فيصبح العقد عند كل من الحنفية والمالكية إذا وجدت قرينة تدل على إرادة إنشاء العقد فى الحال، أما إذا انتفت هذه القرينة فلا ينعقد العقد بصيغة المضارع عندهم، ويتطلب الشافعية والحنابلة أن يكون العقد بصيغة الماضى فلا ينعقد بلفظ المضارع لإيهامها الوعد فى المستقبل. وأما العقد بصيغة الأمر فهو يصح أيضاً عند فقهاء المذهب الحنفى، لمزيد من الدراسة، انظر: أحكام الأسرة فى الفقه الإسلامى، ص٤٦-٤٧.

[٧٢] فهناك شروط الانعقاد، وشروط الصحة، وشروط النفاذ، وأخيراً شروط اللزوم، ولمزيد من الدراسة، انظر: عبد المجيد مطلوب: المرجع السابق، ص٣٦-٥٩.

١- أن تكون الصيغة دالة على معنى الزواج والنكاح أو غيرهما مما يدل على نفس المعنى.
٢- إذا اقترن العقد بشروط صحيحة فإنه يجب الوفاء بها لقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "أحق ما أوفيتم من الشروط أن توفوا به ما استحللتم به الفروج"[٧٣]، وإذا اقترنت بشروط منهى عنها فإن العقد يلغى هذه الشروط لقول الرسول صلى الله عليه وسلم:المسلمون عند شروطهم إلا شرطاً أحل حراماً أو حرم حلالاً "[٧٤].
٣- أن يكون كلمن العاقدين عاقلاً مميزاً ويسمع كل منهما الإيجاب والقبول ويفهم أن المقصود منه الزواج.
٤- ألا تكون المرأة محرمة على الرجل.
٥- الشهادة على العقد.
٦- أن تكون صيغة العقد مؤبدة.
٧- أن يكون هناك ولى للمرأة يقوم بإتمام العقد ويجوز عند الحنفية أن تزوج المرأة نفسها.
٨- أن يكون الزوج كفئاً للزوجة.
٩- أن يكون المهر مهر المثل[٧٥].

٥/٣: مقارنة بين عقد الزواج في شريعة المصري القديم والشريعة الإسلامية:

	أركان وشروط عقد الزواج فى الشريعة الإسلامية	تحققها فى عقود الزواج من بداية الأسرات إلى الأسرة الثانية والعشرين	فى عقود الزواج من الأسرة الثانية والعشرين إلى السادسة والعشرين	فى عقود الزواج من الأسرة السادسة والعشرين إلى الثلاثين
١	صيغة الإيجاب والقبول ومنهما يتم عقد الزواج	هناك رأيان : (١) إما ينعقد شفوياً. (٢) أو ينعقد كتابة مسجلة.	كانت الصيغة اصطلاحاً يعبر عن الزواج، أما الإيجاب والقبول فكان شفهياً.	الصيغة واضحة وصريحة بفعل الماضى (اتخذتك زوجة) فالإيجاب مسجل والقبول شفوى.

(٧٣) حديث صحيح مرفوع للنبى صلى الله عليه وسلم رواه عقبة بن عامر رضي الله عنه وذكره البخاري في صحيحه (رقم ٥١٥١).
(٧٤) حديث حسن مرفوع للنبي صلى الله عليه وسلم صححه الألباني في التعليقات الرياضية (رقم ١٧٤/٢).
(٧٥) عبد المجيد مطلوب : المرجع السابق، ص٣٦-٥٩، وأحكام الأسرة فى الفقه الإسلامى، ص٥٤-٨٦.

٢	أن تدل الصيغة على معنى الزواج.	لابد أن الصيغة كانت تدل على معنى الزواج.		
٣	يجوز أن يقترن العقد بشروط صحيحة غير باطلة.	كانت العقود تقترن بشروط مالية يلتزم بها الزوج فى حالات معينة كطلاق الزوجة أو زواجه بأخرى.		
٤	ألا تكون المرأة محرمة على الرجل.	كان زواج الأقارب متصلاً ولم تعرف مصر القديمة زواج المحارم بين عامة الشعب. ولم يكن الزواج بالخال والعم من المحرمات عندهم.		
٥	وجود شهود على العقد	عرفنا من أحد العقود وجود شهود على أحد العقود الخاصة إما بالزواج أو التسوية المالية التابعة لهذا العقد.	كان عددهم فى هذه الفترة يتراوح بين ثلاثة وستة وثلاثين.	كان عددهم يتراوح بين أربعة وثمانية وتسعة.
٦	صيغة العقد أبدية	لم نعرف فى مصر القديمة كلها أى زواج مؤقت أو محدد المدة بل هو دائماً عقد أبدى.		
٧	وجود ولى للمرأة يقوم بإتمام العقد	والد الزوجة كان وليها عند الزواج.		كانت الزوجة تتمم عقد الزواج بنفسها.
٨	شروط الكفاءة للزوج	الكفاءة عرفت فى الزواج فكان يعول على مهنة الزوج ومهنة والده وأصله وحالته الاجتماعية والمالية إلا فى حالات قليلة.		
٩	المهر المسمى	وجد المهر فى كل العقود بعد هذه الفترة مسجلاً ومن ثم فلابد أنه وجد قبلها.	وجد المهر المسمى فى كل العقود منذ ذلك العصر.	

ومن هذه المقارنة يتبين تطابق أهم أركان وشروط عقد الزواج في مصر القديمة مع مثيلتها في الشريعة الإسلامية المحكمة ذات المصدر الإلهي السماوي الذي نقل إلينا متواتراً . مما يؤكد على أن المصري القديم قد أسس تشريع الزواج المحكم الدقيق المتكامل والذي ليس به ثغرة ولا نقيصة ويراعي مصالح كلا الزوجين ويضمن حقوق أولادهما على مواثيق دينية أثرت في نفوس أصحابها، وهذا ما سنناقشه لاحقاً.

٤/ آثار عقد الزواج:

يقصد بآثار عقد الزواج تلك الحقوق التى تنشأ عن هذا العقد سواء ما كان منها خاصاًبالزوجة أو بالزوج أو مشتركاً بينهما.

١/٤ ١- حقوق الزوجة :

تنشأ للزوجة عن عقد الزواج الصحيح النافذ حقوق كثيرة على زوجها، وهى تتناسب مع طبيعة المرأة التى تجعلها أصلاً تميل إلى القرار فى منزل الزوجية بعيداً عن السير فى مناكب الأرض. وإذا كانت الزوجة هى سكن لزوجها فإن حقوقها دائماً تكون فى مقابل ما توفره من مقومات هذا السكن[٧٦]، وتدور هذه الحقوق فى جملتها بين المهر والنفقة وعدم الإضرار بها ووجوب العدل بينها وبين غيرها من الزوجات حال التعدد.

١/١/٤ : المهر :

المهر هو حق مالى أوجبه الشارع للمرأة على الرجل فى عقد الزواج صحيح أو دخول بشبهة أو دخول بعقد فاسد وهو ليس عوضاً عن شئ وإنما هو عطاء لازم من الزوج إبانة لشرف العقد وإظهاراً لخطره ليدوم ويؤدى مقاصده، والمهر ديناً فى ذمة الزوج بمجرد العقد الصحيح النافذ، فهو حكم من أحكامه، وأثر من آثاره. والمهر هو المال الذى يجب على الزوج لزوجته بالعقد عليها أو بالدخول، والحكمة فى وجوبه إظهار خطر العقد، ومكانة وإعزاز المرأة، ورفعة قدرها، والعمل على دوام واستمرار رابطة الزوجية.ولا يلزم أن يكون كله معجلاً بل يجوز تأجيله كله أو بعضه، ويكون هنا المهر مقابل حق استمتاع الرجل بالمرأة[٧٧]، قال تعالى: "..... فَمَا اسْتَمْتَعْتُمْ بِهِ مِنْهُنَّ فَآتُوهُنَّ أُجُورَهُنَّ فَرِيضَةً وَلا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا تَرَاضَيْتُمْ بِهِ مِنْ بَعْدِ الْفَرِيضَةِ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلِيمًا حَكِيمًا"[٧٨].

وكما أن المهر أثر من آثار عقد الزواج فى الشريعة الإسلامية فإن المهر المسمى ذكر فى كل العقود التى عثر عليها بدءاً من الأسرة الثانية والعشرين، ولم تكن تتسلمه الزوجة حالاً بل كان يؤجل باتفاق المتعاقدين، فلا تتسلمه الزوجة إلا إذا طلقها زوجها دونما خطأ من جانبها، أو عند الزواج بأخرى أو فى حالة وفاة الزوج، وهذا واضح جداً فى العقد.وكان هذا المهر حقاً للزوجة فى مقابل زواجها، لذلك قدم المصرى القديم مهراً كاملاً لامرأة تتزوج للمرة الثانية، أى أنه لم يفرق بين البكر والثيب، لذلك فالمهر عند المصرى القديم كان حقاً من حقوق الزوجة. وكان يتكون من قطع فضية لا تزيد عن دبنين من الفضة، بالإضافة إلى ما بين خمسين وألف أردب من الحنطة، وفى عقود من العصر الفارسى وحتى نهاية العصور المصرية القديمة كان كل المهر من

---

[٧٦] حسن حسن منصور: منهج الإسلام فى علاج المشكلات الأسرية، سلسلة قضايا إسلامية، العدد (٧٤)، مطبوعات المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، وزارة الأوقاف، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٧٨-٧٩.

[٧٧] عبد المجيد مطلوب: المرجع السابق، ص١٢٩ وما بعدها.

[٧٨] سورة النساء: الآية رقم (٢٤).

قطع الفضة فقط دون الحنطة، واستمر ذكر المهر فى كل العصور بعد ذلك حتى نهاية العصر البطلمى[٧٩].

ونلاحظ هنا التطابق التام بين المهر فى الشريعة الإسلامية وبين ما وجد فى عقود المصرى القديم حتى فى طريقة السداد عاجلاً أم آجلاً . وأنه حق للزوجة، ولا يأخذه وليها وأنه يعد ديناً على الزوج إن لم يعطى لها عاجلاً دونما سبب منها، قال تعالى "وَآتُوا النِّسَاءَ صَدُقَاتِهِنَّ نِحْلَةً فَإِنْ طِبْنَ لَكُمْ عَنْ شَيْءٍ مِنْهُ نَفْسًا فَكُلُوهُ هَنِيئًا مَرِيئًا "[٨٠]، وقال تعالى أيضاً: ".... وَلَا يَحِلُّ لَكُمْ أَنْ تَأْخُذُوا مِمَّا آتَيْتُمُوهُنَّ شَيْئًا إِلَّا أَنْ يَخَافَا أَلَّا يُقِيمَا حُدُودَ اللَّهِ...."[٨١].

٢/١/٤ : النفقة :

النفقة فى الشرع هى الإدرار على الشئ بما به بقاؤه، وهى تشمل ما تحتاج إليه الزوجة من الطعام، والكسوة، والسكن، وفرش، وخدمة، وكل ما يلزم بحسب العرف. والنفقة واجبة للزوجة على زوجها جزاء احتباسها وقصرها نفسها عليه بحكم العقد الصحيح، ودليل وجوبها قوله تعالى: "..وَعَلَى الْمَوْلُودِ لَهُ رِزْقُهُنَّ وَكِسْوَتُهُنَّ بِالْمَعْرُوفِ لَا تُكَلَّفُ نَفْسٌ إِلَّا وُسْعَهَا..."[٨٢]. كما ورد عن رسول الله صلى الله عليه وسلم: "فاتقوا الله فى النساء فإنكم أخذتموهن بأمان الله..... ولهن عليكم رزقهن وكسوتهن بالمعروف....."[٨٣]. بل إن حق الزوجة في النفقة يستمر أيضاً خلال فترة العدة. ويقدر مقدار هذه النفقة بحسب ما يناسب الزوج[٨٤] وذلك لقوله تعالى: "لِيُنْفِقْ ذُو سَعَةٍ مِنْ سَعَتِهِ وَمَنْ قُدِرَ عَلَيْهِ رِزْقُهُ فَلْيُنْفِقْ مِمَّا آتَاهُ اللَّهُ لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا مَا آتَاهَا سَيَجْعَلُ اللَّهُ بَعْدَ عُسْرٍ يُسْرًا "[٨٥].

وقد ورد فى تعاليم بتاح حتب لابنه: "اشبع جوفها واستر ظهرها إن علاج أعضائها هو الدهان"، حيث كانت العطور والدهان[٨٦] من الأساسيات عند المرأة المصرية القديمة،

---

[٧٩] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٤٩ وما بعدها.

[٨٠] سورة النساء، آية رقم (٤).

[٨١] سورة البقرة، الآية رقم (٢٢٩).

[٨٢] سورة البقرة، الآية (٢٣٣).

[٨٣] حديث صحيح مرفوع للنبي صلى الله عليه وسلم رواه جابر بن عبد الله رضي الله عنه وذكره مسلم في صحيحه (رقم ١٢١٨).

[٨٤] أحكام الأسرة فى الفقه الإسلامى، ص٣١٣ وما بعدها.

[٨٥] سورة الطلاق، الآية رقم (٧).

[٨٦] اختلفت الآراء حول نوع هذا الزيت، ولكنه فى الغالب كان زيت الخروع الذى كان يستعمل وقوداً للمصابيح، أما الفقراء والعمال فكانوا يدهنون به أجسامهم، وربما كان زيت السمسم فى رأى بعض العلماء، والغالب أنه زيت الخروع. وعلى العموم فقد استخدمت الزيوت والدهون فى مصر القديمة للأكل، والطهى، والإنارة، وأغراض التجميل، والدواء. وعلى ذلك كان النوعان من أساسيات الإعاشة، انظر : تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٧٢-٧٣.

والحكيم يشير إلى أن الزوج الكيس هو الذى يسعد قلب زوجته بالمحبة ثم يلبى احتياجاتها من غذاء، وملابس، وعطور، ونحو ذلك ثم يتبع كلامه "لجعل قلبها فرحاً ما دمت حياً فهى حقل مثمر لسيدها"، وكأنه يذكره بعد كل ذلك أنها أم لأبنائه. كما أن الزوج فى مصر القديمة كان يعطى زوجته راتباً شهرياً للزيت ويومياً للغلال وخاصة ما يصنع منه الخبز. واختلف مقدار الغلال من عقد لآخر، فى حين وصل مقدار الحنطة لحوالى اثنين وسبعين أردباً سنوياً، هذا بالإضافة إلى راتب سنوي يعطيه الزوج لزوجته لتكاليف زينتها حيث الكسوة وشراء ملابسها والنفقة الشخصية، وكان عبارة عن قطع معدنية من الفضة أو من غيرها، ويكاد يكون عدد قطع العملة النقدية فى كل العقود ثابتاً، أى ما بين قطعة وقطعتين فيما عدا حالتين فقط كانت ستين قطعة، ويرجع ذلك إلى أن تلك العقود من حقبة ارتفعت فيها قيمة الفضة[٨٧]، وقد تبينت هذه الحقوق فى رسائل يرجع بعضها إلى عصور الدولة القديمة، وبعضها الآخر إلى عصور الدولة الحديثة، ومنها ما وجهه زوج إلى زوجته المتوفاة يؤكد فيها أنه لم يقصر يوماً فى إعالتها، والوفاء بالتزاماته نحوها، أى أن الإعالة كانت من الواجبات الأساسية على الزوج طوال العصور المصرية القديمة، لذلك فإنه لم يذكر ضمن عقد الزواج ومن ثم فهو أثر لعقد الزواج، وليس ركناً أو شرطاً حتى يذكر فيه[٨٨]. لكن بدأ ذكر النفقة فى عقود العصر البطلمى، وتحديداً منذ عام ٣١٥ قبل الميلاد فيما وصل إلينا من عقود زواج من طيبة والمناطق المجاورة لها، وربما يرجع هذا لعادات هذه المنطقة وتقاليدها. وقد جاء فى بعض العقود تحديد للمكان الذى تتسلم فيه الزوجة نفقتها كما يلى: "طعامك وملبسك فى المنزل الذى تقيمين فيه" أى أن الزوج كان يتعهد بإعالة زوجته وإن لم تكن تعيش معه فى بيته، وكان يذكر بعد ذلك: "لك الحق فى المطالبة بالمتأخر والمستحق لك فى ذمتى من نفقتك"، أى أنه كان من حق الزوجة أن تطالب زوجها بالمتأخر أو المتبقى لها من النفقة[٨٩].

٣/١/٤ : عدم الإضرار بالزوجة :

من حق الزوجة على زوجها في الشريعة الإسلامية ألا يؤذيها بقول أو فعل أو خلق. فلا يسمعها من الكلام ما يجرح كرامتها، أو يحط من منزلتها، ولا يخاطبها بالغلظة والفظاظة، ولا يضر بها بلا سبب مشروع، ولا يكرهها على استقبال أصدقائه الذين يزورونه، ولا يضيق عليها فى المعيشة، ولا يمسكها كرهاً عنها لتفتدى بمال ليطلقها، وما أشبه ذلك من كل ما يؤلم الزوجة، ويجرح شعورها لقوله تعالى: ﴿وَإِذَا طَلَّقْتُمُ النِّسَاءَ فَبَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَأَمْسِكُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ أَوْ سَرِّحُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ وَلا تُمْسِكُوهُنَّ ضِرَارًا لِتَعْتَدُوا وَمَنْ

---

[٨٧] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٧٢-٧٣.
[٨٨] زاهى حواس: المرجع السابق، ص١١٣-١١٤.
[٨٩] تحفة حندوسة : المرجع السابق، ص٧٣.

يَفْعَلْ ذَلِكَ فَقَدْ ظَلَمَ نَفْسَهُ ....."[٩٠]، ومن حسن معاملة الزوجة دليل على أصالة الزوج ومتانة خلقه وكرمه، وإهانتها أمارة خبثه ولؤمه وذلك لقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "خيركم خيركم لأهله وأنا خيركم لأهلي ما أكرم النساء إلا كريم ولا أهانهن إلا لئيم"[٩١]. فإذا خرج الزوج عن هذه الآداب وآذى زوجته بالقول أو بالفعل كان عليها طلب التطليق منه[٩٢].

وإذا بحثنا عن مثل هذه الحقوق عند المصرى القديم وجدنا ما يشير أيضاً إلى الحث على عدم إيذاء الزوجة لا بالقول ولا بالفعل، ومنه ما ذكره الحكيم بتاح حتب لابنه وهو يعظه قائلاً: "لا تتهمها عن سوء ظن، وامتدحها تخبت شرتها، فإن نفرت راقبها، واشمل قلبها بعطاياك تستقر فى دارك، ولسوف يكيدها أن تعاشرها ضرة فى دارها"، وكان أكثر تسامحاً حين قال له: "إذا رزئت بزوجة رعناء وسيئة لمواطنيها .. ترفق بها أماً، ولا تعجل بتسريحها، ودعها تطعم خبزك (أى : وكلها عيشك أو غذها بطبعك)". وهى نصائح يحث فيها الحكيم ولده على الصبر على زوجته، والتسامح معها، بل والتودد إليها لعلها تتغير طباعها بعد رفق زوجها بها وصبره عليها. أما الأديب آنى حكيم الدولة الحديثة فيقول لفتاه أيضاً:

"لا تعنف زوجتك فى دارها إن أدركت صلاحها"،
"لا تسلها عن شئ قائلاً أين موضعه هلم احضريه إلينا إذا وضعته فى وضعه الملائم"،
"افتح عينيك وأنت صامت وتحقق من مزاياها"،
"وإن شئت أن تسعد فاجعل يدك معها وعاونها"،
"وقد لا يجد أحدهم مبرراً للخصام فيختلقه"،
"وبوسع كل امرئ أن يكفل الاستقرار فى الدار إذا تحكم لتوه فى (أهواء) نفسه".

ويتبين أيضاً من هذه النصائح الحرص على عدم العنف ضد الزوجة، أو التربص بها فى أعمالها المنزلية، أو خصامها وافتعال الشجار معها، هذا بالإضافة إلى حرص الزوج على أن يضع نصب عينيه مزايا زوجته. أما فى تعاليم عنخ شاشانقى فإنه يعظ ولده قائلاً : "لا تهجر امرأة فى دارك لأنها عقيم" - على الرغم من حرصهم فى التعاليم على الزواج وكثرة الإنجاب - وهذا يبين الحرص على عدم إلحاق الزوجة بضرر أدبى أو ضرر معنوى أو ضرر فعلى، وكذلك على ألا يأتى لها بضرة فيؤلمها معنوياً، أو يطلقها لعدم الإنجاب، أو يهجرها فى بيتها.

---

[٩٠] سورة البقرة، الآية رقم (٢٣١).
[٩١] حديث صحيح مرفوع للنبي صلى الله عليه وسلم رواه علي بن أبي طالب رضي الله عنه وذكره السيوطي في الجامع الصغير (رقم ٤١٠٢).
[٩٢] عبد المجيد مطلوب : المرجع السابق، ص١٩٤.

وفى خطاب كتبه زوج لزوجته بعد وفاتها يذكر كيف عاش مخلصاً لها، ولم يطاوعه قلبه على الزواج مرة ثانية مع أنها ماتت منذ ثلاث سنوات، ويشرح فى هذه الرسالة كيف أنه لم يلحق بها ضرراً، قائلاً :

"اتخذتك زوجة حين الشباب، واستقررت عندك،
وتقلبت فى شتى المناصب وبقيت معك،
وما تخليت عنك أو ألحقت هماً بقلبك،
وما وافانى إنسان بأمر يخصك وتقبلت وشاية منه ضدك ، ...
وما أخفيت سراً عنك طيلة حياتك، وما أسأت إليك قط ... وما هجرتك ، .....
ولم أدع أحداً ينتقد مسلكى تجاهك ..... ولما وافاك الأجل ..... بكيت كثيراً على مثواك .....ولم أدخل داراً غير دارك .... ".

ويعد هذا الخطاب نموذجاً لحرص الزوج على عدم إلحاق الضرر بزوجته حتى بعد وفاتها. وجاء على لسان أحد الآباء وهو يخاطب ابنته: "إنك ابنتى فإن طردك زوجك من منزل الزوجية، فإن لك أن تقيمى فى بيتى الذى بنيته بنفسى.. ولن يجرؤ إنسان أن يخرجك منه"[٩٣].

أما إذا وقع الضرر على الزوجة من زوجها فإنه جاز لها أن تشكو زوجها إذا آذاها أذى مبرحاً، أو يشكوه ولى أمرها نيابة عنها، وإذا ما استرضاها الزوج بعد ذلك قد يقسم على التزامه بحسن معاملتها، وأنه إذا عاود الإضرار بها استحق أن يجلد كذا جلدة (وهو التزام شكلى لم يكن يطبق فعلاً)، وأن يحرم من كل ما يحصل عليه معها من إيراد مشترك[٩٤]، وهذا يفهم منه تحريم الإضرار بالزوجة على الزوج سواء بالضرب أو الأذى بالقول أو بالفعل وإلا كان اللجوء للمحكمة سواء من الزوجة أو من وليها[٩٥].

٤/١/٤ : العدل عند تعدد الزوجات:

العدل حق من حقوق الزوجة على زوجها إذا كان متزوجاً بأكثر من واحدة وذلك لقوله تعالى: " .... فَانكِحُوا مَا طَابَ لَكُمْ مِنَ النِّسَاءِ مَثْنَى وَثُلاثَ وَرُبَاعَ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تَعْدِلُوا فَوَاحِدَةً ...."[٩٦]. وذلك بأن يعدل الزوج بينهن جميعاً فلا يميز واحدة على أخرى فى نفقة أو كسوة أو مبيت أو مؤانسة أو حسن معاملة ولطف معاشرة إلى ما غير ذلك من المسائل المادية الظاهرة التى هى فى قدرة الإنسان، أما المحبة القلبية فهى خارجة عن حيز الاستطاعة لأنها ليست فى قدرة البشر[٩٧]. وبصفة عامة فإن مبدأ الاستقرار الأسري والعائلي في الشريعة الإسلامية يحتم أن تكون الزوجة واحدة، فالزواج المثالي

---

[٩٣] تحفة حندوسة : المرجع السابق، ص٢٢-٢٣.
[٩٤] عبد العزيز صالح : المرجع السابق، ص٦٢.
[٩٥] تحفة حندوسة : المرجع السابق، ص٢٣.
[٩٦] سورة النساء، الآية رقم (٣).
[٩٧] عبد المجيد مطلوب: المرجع السابق، ص١٨٧.

هو الذي يكتفي فيه الزوج بزوجة واحدة إذا كانت حسنة العشرةمع كونها ولوداً تنجب له الأطفال[٩٨].

وإذا بحثنا عند المصرى القديم هل حقق هذه العدالة بين الزوجات، أم لا؟ نجد أنه على الرغم من أن المصرى القديم عرف نظام تعدد الزوجات إلا أنه كان لا يميل إليه بطبعه، فإذا كان التعدد شائعاً بين الملوك فإنه لم يكن كذلك عند عامة الشعب[٩٩]، وزواج الرجل بأكثر من زوجة فى آن واحد يعدنادراً جداً، فلم يصلنا من الدولة القديمة إلا ثلاث حالات فقط، وهناك زواج للرجل بأكثر من زوجة ولكنه لم يجمع بينهن فى آن واحد، وذلك لأن وفيات النساء أثناء الولادة كانت كثيرة آنذاك،فكان هذا سبباً مباشراً لزواج الرجل بأكثر من واحدة فى حياته، لذلك فإن مناظر مقابر الأفراد على مر العصور تصور أكثر من زوجة لرجل واحد، لكنها في أحيان كثيرة كانت زيجات متعاقبات، ومن ثم لا تصبح مثل هذه الحالات تعدداً أو جمعاً للزوجات[١٠٠].

ولا نعرف إن كان القانون المصرى والعرف السائد فى مصر القديمة قد وضع حداً أقصى لعدد الزوجات أم لا. لكن المناظر والنصوص التى سجلها المصرى القديم توضح أنهلم يتخذ عدداً كبيراً من الزوجات إلا مرتين، فى الأسرة السادسة مرة، وفى الدولة الوسطى مرة أخرى، أما غير ذلك فهو لم يجاوز زوجتين أو ثلاثاً أو أربع فى حالة واحدة من الدولة الحديثة[١٠١]. وتوخى بعض خيار الأزواج إظهار العدل بين نسائهم فى نقوش مقابرهم،ومناظرها تدليلاً على ما كانوا يعدلون به بينهن فى حياتهن الفعلية[١٠٢].ومن أمثلة هذا العدل فى المناظر ما ورد فى مقبرة آمون إم حات بدير المدينة رقم (٣٤٠) الذى تزوج من امرأتين نراهما فى منظرين مختلفين عن يمين الداخل خلف بنازهور المقبرة ويساره، ويمثل كل من المنظرين صاحب المقبرة أمام مائدة القرابين مع إحدى زوجتيه اللتين اتخذتا نفس الألقاب والنعوت إلا أن واحدة فقط

---

[٩٨] لم يكن الدين الإسلامي هو الوحيد الذي أباح التعدد، فالواقع الذي عليه كتب اليهود والمسيحيين أن تعدد الزوجات لم يحرم في كتب من كتب الأديان الثلاثة، وأن هذا التعدد كان معروفاً عند العبرانيين والعرب في الجاهلية وبلا حد أقصى بل أحيانا يجمع الرجل بين عشر من زوجاته في الجاهلية حتى جاء الإسلام ووضع الأربع حد أقصى لعدد الزوجات، انظر: حسن حسن منصور: المرجع السابق، ص ٧٨-٧٩.

[٩٩] تبين بعد دراسة العديد من مناظر المقابر ووثائق الدولة الحديثة – حوالي أربعمائة وثمان وخمسين مقبرة – أن ثلاث عشرة منها فقط تشير إلى أن المتوفى كان له أكثر من زوجة، انظر: تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٥١.

[١٠٠] زاهى حواس : المرجع السابق، ص١١٤.

[١٠١] تحفة حندوسة : المرجع السابق، ص٣٥.

[١٠٢] عبد العزيز صالح: المرجع السابق، ص٢٣.

كانت ربة البيت، وهناك مثال آخر فى مقبرة "بوى إم رع" رقم (٣٦) بالخوخة مناظر تدل على زوجتين له اتخذتا الألقاب نفسها هما: "سنسنب" و"تانفرت" صورتا بصحبته، فتارة نجد "سنسنب" معه تتقبل القرابين أو الزهور، وتارة نجد تانفرت معه تستقبل الرسل الذين يقدمون التقارير(١٠٣).

ويمكن القول بصفة عامة أن العلاقة بين الزوجات بعضهن ببعض كانت طيبة، ولا يتبين أن الزوج المصرى فضل الأولى على سائر الزوجات إلا فى حالة واحدة فى الدولة القديمة، وهى حالة "مرى عا" وأزواجه الست، وربما رجع هذا إلى أن زوجته الأولى "إيست" لم تكن تلد فظهرت الزوجات الأخريات وأولادهن يقدمن لها فروض الطاعة، انظر شكل رقم (١)الذي يصور مري عا في الصف الأعلى مع زوجته الأولى يتقبلان الهدايا من أبناء الزوجات الخمس الأخريات، وفي الصف الأسفل مري عا وزوجته الأولى يجلسان يتقبلان بنات الزوجات الخمس وصورت الزوجات الخمس وهن ممسكات بالزهور خلف بناتهن(١٠٤)، أما غير ذلك فيبدو أن المصرى القديم كان يعدل بين زوجاته، ولا يجعل من إحداهن أكبر مقاماً من الأخرى فكل منهن (ربة بيت) تتمتع بنفس المنزلة عنده، فنرى فى المناظر أن الزوج إذا خرج فى الرحلات والنزهات صحبهن جميعاً معه، وكان الوفاق عادة يسود بينهن، وهذا لا يتأتى إلا بالعدل بينهن، ومن نصوص الدولة الحديثة يفهم أن كل زوجة كانت تعيش عادة فى منزل مستقل، وهذا ما يستخلص من قول (موت إم حاب) عن زوجها اللص: "إنهلم يحضر أبداً ذهباً عندما كان فى بيتى". وهذا يفهم أيضاً من تصوير كل زوجة فى منظر مستقل فى بعض المقابر. إلا أن مناظر الدولتين القديمة والوسطى توحي بأن الأسرة من الزوج وزوجاته وأبنائه كانوا كلهم يعيشون فى دار مشتركة(١٠٥).

ومما يؤكد أن المصرى القديم كان يؤثر الاستقرار العائلي أنه حتى فى حالات تعدد الزوجات، ومع صعوبة الاستقرار فى بيت يجمع بين زوجتين، فإن هناك من الأمثلة المعروفة للتعدد ما يشهد بوفاق غريب بين الضرائر فقد تسمى إحداهن بناتها بأسماء ضرتها مثلاً ، ثم تقوم هذه الزوجة الأولى بتزويج هؤلاء الأبناء وتشركهم فيما كانت تستمتع به مع زوجها من متع الحياة(١٠٦)، وسجل مصدر آخر تسامحاً فريداً بين ضرتين أخريين أطلقت إحداهما اسم ضرتها على ابنتها، وأطلقت الثانية اسم ضرتها بالتالى على بناتها الثلاث كاسم ثان أو اسم تدليل اعترافاً منها بتبادل المودة بينهما. وإن

---

(١٠٣) ولمزيد من الدراسة، انظر: تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٣٣.

(١٠٤) نفس المرجع، لوحة رقم (٩).

(١٠٥) تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٣٥-٣٦.

(١٠٦) عبد العزيز صالح: التربية والتعليم في مصر القديمة، ص٦٣.

كان هذا لا يعنى أن كل الضرائر كن قانعات متسامحات، إلا أن هذا الود بين المتسامحين منهن يدل على عدل الزوج بينهن جميعاً وإلا ما كان هذا الود بينهن[١٠٧].

وهكذا نرى أن الزوجة فى مصر القديمة تمتعت بحقوق كثيرة على المستوى المادى تتمثل فى المهر والنفقة الحياتية والشخصية لها سواء شهرية أو سنوية، كما تمتعت بحقها الأدبى والمعنوى فى احترامها من زوجها وعدم أذاها لا بالقول ولا بالفعل والصبر عليها وعدم تطليقها أو هجرها ثم حقها فى العدل إذا تزوج زوجها بأخرى فكفل لها التشريع حقوقها المادية جميعاً إذا تزوج عليها أو طلقها وسوف يفصل فى ذلك.

٢/٤ : حقوق الزوج على الزوجة:

وفى مقابل حقوق الزوجة التى حرص الشرع الإسلامى الحنيف على تحقيقها وتنظيمها وتأكيدها فإنه يكون بالمثل للزوج حقوق على زوجته تتمثل فى حق الطاعة، والقرار فى البيت، وحق الوعظ والإرشاد ثم إصلاح الزوجة بالمعروف فى إطار ما يقرره الشرع[١٠٨].

١/٢/٤ : حق الطاعة والقرار فى البيت:

يجب على الزوجة أن تطيع زوجها فى غير ما نهى الله عنه لأنه لا طاعة لمخلوق فى معصية الخالق وأن تحفظه فى نفسها وماله وأن تمتنع عن عمل أى شئ يضيق به[١٠٩]، ومعنى القوامة هو رياسة الرجل الأسرة فى البيت كفاء مسئولياته المختلفة تجاه الأسرة وكفاء تكوينه الطبيعى، وهى رياسة شورية لا استبدادية تقوم على المحبة والمودة وتبادل الرأى بين الزوج وزوجته[١١٠]. وهناك آيات قرآنية وأحاديث شريفة تدل على قوامة الرجل وتحث الزوجة على طاعة زوجها، قال تعالى: " الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَبِمَا أَنْفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ فَالصَّالِحَاتُ قَانِتَاتٌ حَافِظَاتٌ لِلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ اللَّهُ ....."[١١١]، وفي الحديث الشريف قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "....ولوكنت آمراً أحداً أن يسجد لأحد لأمرت المرأة أن تسجد لزوجها..... "[١١٢].

---

[١٠٧] عبد العزيز صالح: الأسرة المصرية القديمة، ص٢٤.

[١٠٨] أحكام الأسرة فى الفقه الإسلامى، ص٣٦٢.

[١٠٩] عبد المجيد مطلوب: المرجع السابق، ص١٩٥.

[١١٠] نفس المرجع، ص٢٢٠.

[١١١] سورة النساء، الآية رقم (٣٤).

[١١٢] حديث مرفوع للنبي صلى الله عليه وسلم إسناده على شرط السنن روي عن عائشة أم المؤمنين ذكره ابن كثير في البداية والنهاية (رقم ٦/١٤٤).

وإذا ما نظرنا إلى الزوجة في مصر القديمة وجدنا أنها كانت مطيعة وربة بيت، وأماً مثالية[١١٣]. وتؤكد المناظر والنصوص التى بين أيدينا ذلك فتوضح مدى احترام الزوجة لزوجها وإحساسها بأنه سيدها، فكانت تهيئ الدار لاستقباله بعد يوم مجهد من العمل[١١٤]، وتبين قصة (الأخوين) التى ترجع لعصر الدولة الحديثة دور الزوجة عند عودة زوجها من الحقل وقت الغروب فتكون بانتظاره حتى تصب الماء على يديه، وتعد له وسائل الإضاءة عند عودته كل يوم، فلا يجد البيت مظلماً، ومن ثم تقدم له الطعام وقد أعدته بنفسها[١١٥]، انظر صورة رقم (٤) التي تصور زوجة توت عنخ آمون وهي تطعمه بيدها، كما أن المناظر والتماثيل فى مصر القديمة تعكس أيضاً قوامة الرجل، فظلت صورة الرجل فى كل منظر، ووضعهفى كل مجموعة تماثيل هى عنصراً متميزاً على ما عداه من حيث مكانه وحجمه ومظاهر وقاره، فعادة تظهر الزوجة واقفة إلى جواره أو جالسة بجانبه في حجم أقل من حجم زوجها، ويقل ارتفاع قامتها عنه نوعاً ما، وقد تظهر الزوجة مع زوجها في التماثيل جاثية إلى جوار ساقه ليس للتقليل من شأنها ولكن لتعبر عن شدة إكبارها له واعتمادها عليه وكأنها بهذا الوضع تجسد لنا حديث النبي صلى عليه وسلم السالف ذكره في هذه الفقرة[١١٦]، انظر صورة رقم (٥) التي تصور زوجة تي جالسة إلى جوار ساقيه بمقبرته بسقارة من عصر الأسرة الخامسة[١١٧].

إذاً فالنصوص والمناظر في مصر القديمة تؤكد على قوامة الرجل فى بيته وأن الزوجة المصرية كانت تقابل وفاء زوجها بالحب والطاعة وهو ما سيفصل لاحقاً.

٢/٢/٤ : حق إصلاح الزوجة :

أوجب الشرع على المرأة طاعة زوجها فى غير ما نهى الله عنه ولم يبح لها النشوز والعصيان. بل أباح للزوج أن يتخذ حيالها من وسائل الإصلاح ما يكفل رجوعها إلى طاعته، وفى ذلك مبتدءاً بالوعظ ثم الهجر فى المضجع ثم الضرب اليسير، واتفق العلماء على أن تركه أفضل[١١٨]، قال تعالى: "..... فَالصَّالِحَاتُ قَانِتَاتٌ حَافِظَاتٌ لِلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ اللَّهُ وَاللاَّتِي تَخَافُونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ وَاهْجُرُوهُنَّ فِي الْمَضَاجِعِ وَاضْرِبُوهُنَّ فَإِنْ أَطَعْنَكُمْ فَلا تَبْغُوا عَلَيْهِنَّ سَبِيلا إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلِيًّا كَبِيرًا "[١١٩].وفى الحديث الشريف : "يا رسول الله نساؤنا ما

---

[١١٣] وللمزيد من الدراسة عن دور الأم المصرية مع ابنها، انظر عبد العزيز صالح : التربية والتعليم فى مصر القديمة، ص٧٤-٧٥..

[١١٤] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٢٤.

[١١٥] سليم حسن: المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٠٣.

[١١٦] عبد العزيز صالح: المرجع السابق، ص١٠٩-١١٠، ص ١٥٢.

[١١٧] زاهي حواس: المرجع السابق، ص ١١٠.

[١١٨] عبد المجيد مطلوب: المرجع السابق، ص١٠٩-٢٠١.

[١١٩] سورة النساء، الآية (٣٤).

نأتي منها وما نذر؟ قال: حرثك فأت حرثك أنى شئت، غير أن لا تضرب الوجه ولا تقبح ولا تهجر إلا فى البيت....."[١٢٠].

وإذا نظرنا إلى تعاليم المصرى القديم نجد أنه ورد في أحدها من الدولة الحديثة: "وعلمها لتصبح إنسانة" فقد كان زواج المرأة يتم فى سن صغيرة، ومن ثم كانت تحتاج إلى الوعظ والنصح وتأهيلها للمعيشة الزوجية حتى تصبح زوجة صالحة تعرف حقوقها وواجباتها[١٢١]. إذاً فالوعظ واضح خاصة فى التعاليم- السابق ذكرها- بعدم افتعال المشكلات مع الزوجة، وفى رسالة الزوج إلى زوجته المتوفاة من الدولة الحديثة نجده ينفى فيها أنه هجرها، أي أن الهجر كان معروفاً. أما عن الضرب فإن الحكيم عنخ شاشانقى عندما حذر ولده من الزوجة الجميلة والذليلة والمتغطرسة والخليعة فقد سمح له بتأديبها وضربها شريطة ألا يشوهها[١٢٢]، وهذا يعني أن وسائل الإصلاح هذه كانت موجودة عند المصرى القديم، ولكن في حالة الاضطرار إليها لأن الأسرة المصرية القديمة غلب عليها طابع الاستقرار والسعادة والتوافق بصفة عامة. ومن هنا يتبين التطابق بين ما ورد في الكتاب والسنة وما عرف عند المصري القديم.

٣/٤ : الحقوق المشتركة للزوجين:

تنشأ هذه الحقوق عن عقد الزواج الصحيح النافذ، ويستفيد منها الزوجان معاً، ولا ينفرد بها واحد منهما دون الآخر وهى على النحو التالى[١٢٣] :

١/٣/٤ : حل المعاشرة الزوجية :

من الحقوق الثابتة لكل من الزوجين حل معاشرة كل منهما للآخر وقضاء الحاجة الجنسية التى أودعها الله طبيعة بنى البشر، وهذا يكون فى حدود ما أمر الله ولا يمتنع أحدهما عن الآخر إلا لعذر شرعى، وحتى يكون كل منهما سكناً لصاحبه يجد كل منهما من الآخر المودة والمحبة[١٢٤].

والزواج عند المصريين القدماء كان علاقة روحية وتمازج نفسى وعاطفى بين الرجل والمرأة وعلاقة شرعية تسمو على غير الشرعية البغيضة التى ينفر منها المجتمع. ونرى هذه الرابطة الوثيقة ومظاهر المودة والألفة وروح التعاطف بين الزوجين وأولادهما واضحة كلها فى الأوضاع التى مثلهم فيها الفنان المصرى منذ الدولة القديمة، فنرى فى التماثيل الزوجة جالسة، أو واقفة إلى جانب زوجها تحيطه

---

[١٢٠] حديث حسن مرفوع للنبي صلى الله عليه وسلم رواه معاوية بن حيدة القشيري وذكره ابن حجر العسقلاني في تغليق التعليق (رقم ٤/٤٣١).

[١٢١] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٢٤.

[١٢٢] عبد العزيز صالح: المرجع السابق، ص٢٨.

[١٢٣] حسن حسن منصور: المرجع السابق، ص٩١.

[١٢٤] عبد المجيد مطلوب: المرجع السابق، ص٢٠٣.

بعطفها وحنانها، ونجد فى بعض الأحيان الأولاد وقد التصقوا بهما كأن الفنان أراد أن يعبر عن مدى الرابطة والمودة التى تربطهم جميعاً، انظر الصورة رقم (٦) التي تصور القزم سنب وأسرته فيبدو جالساً متربعاً وزوجته تجلس إلى يساره تلف ذراعها حوله في مودة ورحمة، ويظهر أمامهما ابنهما وابنتهما، وهو يرجع لعصر الدولة القديمة وهو من أجمل القطع الأثرية بالمتحف المصري[١٢٥]. وتظهر هذه الصورة المعبرة عن صدق هذه الروابط أيضاً فى مناظر ونقوش الحياة اليومية المتنوعة، فتظهر الزوجة مع زوجها فى الحقل، انظر صورة رقم (٧) من مقبرة سن نجم بدير المدينة غرب طيبة حيث الزوجان يتقاسمان العمل في الحقل، ومناظر أخرى تصور خروج الأسرة فى رحلات للنزهة والصيد، أو الزوجة ترفه عن زوجها وأخرى تتعبد معه[١٢٦]، انظر صورة رقم (٨) التي تصور أخناتون وزوجته نفرتيتي وابنته يتعبدون للإله آتون في نقش محفوظ بالمتحف المصري[١٢٧].

وقد وضح التعبير عن هذه العلاقة فى كلمة (أختى) فى عقود الزواج فهى غالب الظن كما تشير تحفة حندوسة أنها مقصودة للتعبير عن مفهوم طبيعة العلاقة الزوجية لديهم، وأنها اختصاص الزوج بزوجته والاستئثار بالملك، وأن هذا العقد بينهما يفيد ملك استمتاع الرجل بالمرأة وحل استمتاع المرأة بالرجل[١٢٨].

ومن فرط علاقتهما وحبهما كانت الزوجة تدفن مع زوجها فهو المسئول عنها، كما كان ذلك من باب التمنى أن يبعثا معاً مرة أخرى فى العالم الآخر، كما أن تصويرها مع زوجها بكامل زينتها يعبرعن اللقاء بينهما من أجل ولادة الزوج مرة أخرى فى العالم الآخر، فكان من هذه الأوضاع أن تقف الزوجة خلف الزوج وتمد يدها نحوه فتلمسه تعبيراً عن علاقتهما الزوجية، انظر صورة رقم (٩) التي تصور كاي بصحبة زوجته من الأسرة الرابعة بالجيزة[١٢٩]، وأحياناً ما كانت الزوجة تجلس بجانب زوجها، أو يجلسان معاً وأمامهما الأبناء[١٣٠]. إلا أن الوضع التقليدى الذى يبدو فيه التلامس بين يد الزوجين فى لتماثيل معبراً عن هذا الاستمتاع يعتبر من سمات المناظر والنقوش والتماثيل في الحضارة المصرية التى تمتعت جميعها بحياء ظاهر، وأدب جم يتفق

---

[١٢٥] المتحف المصري، ص ٦١.

[١٢٦] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص١٩-٢٢، ولوحة رقم (٤).

[١٢٧] المتحف المصري، ص ٨٩..

[١٢٨] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٥٠.

[١٢٩] زاهي حواس: المرجع السابق، ص ١٠٩.

[١٣٠] نشأت حسن الزهرى: المناظر المصورة على تماثيل الأفراد فى الحضارة المصرية القديمة فى نهاية الأسرة الخامسة والعشرين، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠١م، ص٤٦-٤٧.

بصفة عامة مع حياء وتدين الأسرة المصرية القديمة، ومن الغريب أن هذا الوضع يتطابق مع تلميح القرآن الكريم لهذه العلاقة الزوجية دون تصريح والتعبير عنها باللمس والتلامس كما في قوله تعالى: "..وَإِنْ كُنْتُمْ مَرْضَى أَوْ عَلَى سَفَرٍ أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِنْكُمْ مِنَ الْغَائِطِ أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ فَلَمْ تَجِدُوا مَاءً فَتَيَمَّمُوا صَعِيدًا طَيِّبًا فَامْسَحُوا بِوُجُوهِكُمْ وَأَيْدِيكُمْ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَفُوًّا غَفُورًا."[١٣١]، فاللمس هنا يعبر عن عدة معانى منها الجماع[١٣٢]. كما أن التطهر من الجنابة عرف أيضاً فى مصر القديمة فورد فى قصة من الدولة القديمة خيانة زوجة كاهن كبير من القرن السابع والعشرين قبل الميلاد يدعى (وبا أونر) هامت بحب فتى من مدينة منف، واعتاد الفتى أن يختلى بها خلسة فى جانب من حديقة قصرها، وإذا قام عنها اغتسل فى بحيرة صغيرة بالحديقة نفسها مما يدل على قدم التطهر من الجنابة[١٣٣].

ومن نماذج التعبير عن هذه الألفة والمحبة ما ورد فى خطاب الزوج الذى يرجع للدولة الحديثة الذى أرسله لزوجته فى العالم الآخر وقد نعتها بعدة صفات تدل على هذه المحبة:

"زوجتى المحبوبة الرقيقة، سيدة الأناقة، حلوة الحب، ممتعة الحديث،
حكيمة فى عبارتها، كل ما يأتى على شفتيها ميزان دقيق،
الكاملة التى تبسط يديها إلى الكافة بالمودة، لا تنطق بشر،
مفعمة بالحب نحو الكافة....."[١٣٤].

وظهرت دلائل هذا الحب أيضاً في هبات الزوج لزوجته، فكتب إدو أحد كبراء عصر الأسرة السادسة يقول: "إن الضيعة التي وهبتها لزوجتي المحبوبة دسنك تعتبر ملكاً خاصاً لها، وذلك لفرط حبي لها" في حين أنها اعتبرت هذه الهبة أشبه بمؤخر الصداق، وتوعدت من يغتصبها بإقامة دعوى ضده لدى الإله العظيم[١٣٥].

كما أشادت بعض النصوص الدينية بدورها بصلاح أزواج مثاليين لم يكونوا يرتضون بديلاً عن زوجاتهم حتى فى العالم الآخر، فكان يرجو ألا يعترضه معترض أو عائق يحول دون أن يلتئم شمله بزوجتيه، وبنيه، وأمه، وأبيه، أينما استقر معهم على الأرض، أو فى السماء، أو طوف بهم على صفحة الماء[١٣٦].

---

[١٣١] سورة النساء، الآية رقم (٤٣).
[١٣٢] شمس الدين القرطبى: المرجع السابق، ص١٨٨٧-١٨٩٣.
[١٣٣] عبد العزيز صالح: المرجع السابق، ص٢٩.
[١٣٤] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٢٣.
[١٣٥] عبد العزيز صالح: المرجع السابق، ص ٦١.
[١٣٦] نفس المرجع، ص٢٣.

٢/٣/٤ : حسن المعاشرة بين الزوجين :

يجب على كل من الزوجين أن يحسن عشرة الآخر ويسعى إلى ما يرضيه من حيث حسن المخاطبة، واحترام الرأى، والتسامح، والتعاون على الخير، وتجنب الشقاق، فينبعث من قلب أحدهما إلى الآخر ما يملأ الحياة الزوجية استقراراً وسعادة[١٣٧]، قال تعالى: "..... وَعَاشِرُوهُنَّ بِالْمَعْرُوفِ فَإِنْ كَرِهْتُمُوهُنَّ فَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَيَجْعَلَ اللَّهُ فِيهِ خَيْرًا كَثِيرًا "[١٣٨]، ويقول الرسول صلى الله عليه وسلم: " استوصُوا بالنساءِ ، فإنَّ المرأةَ خُلقتْ من ضِلعٍ ، وإنَّ أعوجَ شيءٍ في الضِّلعِ أعلاه ، فإن ذهبتَ تقيمُه كسرتَه ، وإن تركتَه لم يزلْ أعوجَ ، فاستوصُوا بالنِّساءِ "[١٣٩].

وقد وضح من كل ما سبق من وصايا الحكماء لأبنائهم وتعاليمهم على حسن اختيار الزوجة، وحسن المعاشرة، وعدم الضرر بها، أو إلحاق الأذى بها. فكانت حقوقها المالية والأدبية محفوظة من حيث المهر والمتاع والنفقة على بيت الزوجية والنفقة الشهرية والسنوية للزوجة، وحقها الأدبى فى المعاملة الحسنة كزوجة وكأم وتذكير الأبناء بفضلها عليهم وعدم الإضرار بها، وتحقيق العدل وصيانة حقوقها وحقوق أبنائها عند تعدد الزوجات وتوفير الخدم لها فى الطبقات الراقية – وقد سبق تناوله – وحسن المعاشرة هذا لم يكن من الأزواج فحسب بل من الزوجات أيضاً، وقد ظهر كل ذلك فى المناظر والنقوش والتماثيل، وقد سبق تناوله أيضاً.

ومما يدل على حسن المعاشرة بين الزوجين أيضاً أن الزوجة المصرية كانت تتمتع بذمة مالية منفصلة، فمن عصر الأسرة الثالثة نرى أن أم متن تصرفت بكامل حريتها فى ملكها إما بالوصية، أو بالهبة فوهبت لابنها متن ١٥٠ أرورا من الأرض فلم تكن تحت سلطان زوجها، أو تحت وصاية ابنها، أو أى إنسان آخر. كما لم تختلط أملاكها بأملاك زوجها، أو أملاك أولادهما، فالزوج والزوجة على قدم المساواة المطلقة ولكل منها ملكه الخاص الذى يديره ويتصرف فيه بكل حريته[١٤٠]، والسلطة الزوجية معدومة، ولا رقابة على النساء مع ملاحظة أنه مع الضعف السياسى كانت تضعف استقلالية الأسرة ثم تعود مرة أخرى مع الازدهار الحضارى والسياسى.

---

[١٣٧] عبد المجيد مطلوب: المرجع السابق، ص٢٠٤.

[١٣٨] سورة النساء، الآية (١٩).

[١٣٩] حديث صحيح مرفوع للنبي صلى الله عليه وسلم رواه أبو هريرة رضي الله عنه وذكره البخاري في صحيحه رقم (٣٣٣١).

[١٤٠] سليم حسن: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص٥٠٤-٥٠٧.

٣/٣/٤ : ثبوت النسب :

إذا رزق الله عز وجل الزوجين الذرية كان من حقهما أن تنسب الأولاد إليهما، كما أن من حق هؤلاء الأولاد أن ينتسبوا إلى والديهم، وقد حرم على الأزواج أن ينكروا أبوتهم لأولادهم، كما حرم على الزوجات أن ينسبن إلى الأزواج ما ليس منهم، كما يحرم على الأولاد أن ينتسبوا إلى غير آبائهم[141]، قال تعالى : ".... وَمَا جَعَلَ أَدْعِيَاءَكُمْ أَبْنَاءَكُمْ تَلِكُمْ قَوْلُكُمْ بِأَفْوَاهِكُمْ وَاللَّهُ يَقُولُ الْحَقَّ وَهُوَ يَهْدِي السَّبِيلَ (*) ادْعُوهُمْ لِآبَائِهِمْ هُوَ أَقْسَطُ عِنْدَ اللَّهِ فَإِنْ لَمْ تَعْلَمُوا آبَاءَهُمْ فَإِخْوَانُكُمْ فِي الدِّينِ وَمَوَالِيكُمْ....."[142].

وعلى الرغم مما شاع عن الحضارة المصرية القديمة أنها خاضعة لنظام الأمومة إلا أنه ثبت منذ الدولة القديمة أن الابن كان ينسب لأبيه فى أكثر من نصف الأسر التى تم دراسة سلسلة أنسابها أو كان النسب للأب والأم معاً، وأن ذكر الأم كان فى حالات قليلة على النحو التالى:

١- أن تكون الأم من الأسرة المالكة فتورث ابنها لقباً.
٢- أن تكون الأم على قدر من الثراء فتورثه بعض أملاكها.
٣- إذا كان الأولاد غير شرعيين فكانوا ينسبون للأم.
٤- إذا كان الأب له أكثر من زوجة فكانت تذكر الأم فى نسب المولود[١٤٣].

أما أبناء الحظيات فلم يكن لهم تمثيل على جدران المقابر مما يدل على أن الآباء كانوا ينكرونهم، ويدل على ذلك خطاب من نهاية عصر الأسرة السادسة كتبته "إرتى" لحبيبها "سى عنخ إن بتاح"تشرح له مأساة ابنهما المولود سفاحاً حيث أن أسرته تعاملها معاملة سيئة هى وابنهما لعله يساعدها فى الآخرة وهو على فراش الموت، إلا أنه لم يرث من أبيه كأخوته الشرعيين مما يعنى أن الأبناء غير الشرعيين لم يكونوا يرثون ولم يكن يعترف بهم فى المجتمع[١٤٤].

٤/٣/٤ : التوارث بين الزوجين :

إن من الحقوق المشتركة للزوجين أن يرث كل منهما الآخر، فالزوجة ترث من زوجها، كما أن الزوج يرث من زوجته، وبذلك تقوى رابطة الزوجية وتشتد أواصرها وتؤتى ثمارها المباركة[١٤٥]، والزوجة فى مصر القديمة لم تكن ترث من زوجها، إلا أن

---

[١٤١] عبد المجيد مطلوب: المرجع السابق، ص٢٠٥.
[١٤٢] سورة الأحزاب، الآيتان رقم (٤-٥).
[١٤٣] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص١٠١.
[١٤٤] سليم حسن: المرجع السابق، ص٥٣٩-٥٤٠.
[١٤٥] عيسوى أحمد عيسوى: أحكام المواريث فى الشريعة الإسلامية، مكبة عبد الله وهبة، القاهرة، د.ت، ص٤٣.

أملاكه وأمواله كانت تؤول إليها عن طريق هبات أو وثائق ملكية يحررها فى صالحها، حتى أنه فى العصر المتأخر نرى زوجاً تبنى زوجته ليضمن أن ترثه ولم يكن له أولاد[١٤٦]. ولعل الميراث هو الشئ الوحيد الذى خالف فيه قانون المصرى القديم هذا النظام التشريعى الإسلامى المحكم، وقد يكون هذا راجع إلى عدة أسباب منها:

١- ربما يرجع لأن الزوجة كانت تتمتع بنفقة شهرية وسنوية طيلة استمرار الحياة الزوجية.
٢- أنه فى حالة طلاق المرأة كان يؤول إليها كل أملاك زوجها على أن تؤول إلى أولادها من بعدها.
٣- أن المرأة كانت تتمتع من قبل إتمام عقد الزواج بذمة مالية منفصلة وأملاك تتمتع بها وتتصرف فيها كما تشاء من قبل إتمام العقد وبعد إتمامه (خارج أموال الزوج وخارج أموال الأسرة).
٤- وجود نظام مالى مشترك بين الزوجين يبدأ منذ عقد الزواج فتشترك هى فيه بالثلث، ويشترك الزوج بالثلثين.
٥- ربما أن نفقتها كانت واجبة على أبنائها أو لبنها الأكبر تحديداً بعد وفاة الأب ومن ثم لا ترث.
٦- ربما أنه كان هناك نظام تشريعى يورث الزوجة فى بداية العصور القديمة لم يصل إلينا ثم امتدت له يد التعديل القانونى بالتصرف فأفقدها هذا الحق بعد ذلك.

٥/ الطـــلاق:

٥/١: تعريف الطلاق:

الطلاق فى اللغة هو رفع قيد النكاح، وفى اصطلاح الفقهاء هو رفع قيد النكاح فى الحال أو المآل بلفظ مشتق من مادة الطلاق أو فى معناها[١٤٧]. ويكون الطلاق ضرورة عند استحكام الخلاف بين الزوجين، وهو تشريع استثنائى لا يباح إلا عند الضرورة القصوى[١٤٨]، قال تعالى: " الطَّلاقُ مَرَّتَانِ فَإِمْسَاكٌ بِمَعْرُوفٍ أَوْ تَسْرِيحٌ بِإِحْسَانٍ وَلا يَحِلُّ لَكُمْ أَنْ تَأْخُذُوا مِمَّا آتَيْتُمُوهُنَّ شَيْئًا إِلاَّ أَنْ يَخَافَا أَلاَّ يُقِيمَا حُدُودَ اللَّهِ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلاَّ يُقِيمَا حُدُودَ اللَّهِ فَلا جُنَاحَ عَلَيْهِمَا فِيمَا افْتَدَتْ بِهِ....." [١٤٩].

---

[١٤٦] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص١٠٠.
[١٤٧] محمد على محجوب: الأسرة فى التشريع الإسلامى والقوانين التى تحكمها فى مصر، القاهرة، ١٩٩٥م-١٩٩٦م، ص٣٥.
[١٤٨] عبد المجيد مطلوب: المرجع السابق، ص٢١٥.
[١٤٩] سورة البقرة، الآية رقم (٢٢٩).

٢/٥: مالك حق الطلاق:

والزوج فى الأساس هو المالك لحق الطلاق، قال تعالى: " وَإِذَا طَلَّقْتُمُ النِّسَاءَ فَبَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَأَمْسِكُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ أَوْ سَرِّحُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ وَلا تُمْسِكُوهُنَّ ضِرَارًا لِتَعْتَدُوا وَمَنْ يَفْعَلْ ذَلِكَ فَقَدْ ظَلَمَ نَفْسَهُ....." [١٥٠]، ولكن الشريعة الإسلامية أجازت للمرأة أن تلجأ للقاضى طالبة التفريق بينها وبين زوجها، وللزوجة الحق أيضاً أن تفتدى نفسها بمال تدفعه نظير طلاقها، وقد يفوضها أيضاً فى طلاق نفسها (العصمة بيد الزوجة)[١٥١]. وعند حدوث الطلاق فإنه يترتب على ذلك بعض الآثار مثل العدة والنفقة والميراث والإحداد[١٥٢].

ولم يختلف معنى الطلاق فى مصر القديمة عنه فى التشريع الإسلامى، فأطلق عليه بالهيروغليفية (هجر الزوجة)[١٥٣]، وقد ورد هذا الاصطلاح منذ عصر الدولة الوسطى، كما ظهرت مصطلحات أخرى تفيد معنى الطلاق منها: (الإبعاد)[١٥٤]، و(الإهمال) و(الهجر)، وهى عندما تقترن بكلمة "زوجة" أو "سيدة" فهي تعني (المطلقة)، وهو ما ورد فى تعاليم بتاح حتب، ولم يرد فى عقود الزواج أو وثائق الطلاق، والطلاق فى مصر القديمة كما فى التشريع الإسلامى كان يقع بإرادة الزوج المنفردة فتصدر منه عبارة صريحة موجهة إلى الزوجة، وهذا ورد ذكره فى وثائق الطلاق التى وصلتنا، كما أنه كان هناك أيضاً تفويض للزوجة فى تطليق نفسها، حيث تحرر وثيقة بعد عقد الزواج تثبت فيها أنها قد تزوجت وأنها لها الحق فى أن "تهجر زوجها" أى تطلق منه. وهذا الحق لم نجده لأي امرأة أخرى فى حضارات العالم القديم.

وكان الطلاق عند وقوعه يوثق دون ذكر أى اتفاق مادي، فهو ليس عقداً يدل على أى اتفاق بينهما، ولكنه وثيقة طلاق مكتوبة، ولم يعثر على الكثير منها، وبعضها يرجع لعصر الأسرة السادسة والعشرين، وهى وثائق موجزة منها هذه الوثيقة:

"قال (فلان) للمرأة (فلانة) لقد هجرتك بصفتك زوجة، طلقتك وأنا بعيد عنك وليست لى عليك أية حقوق باعتبارى زوجاً لك، وأنا الذى قلت لك : "اتخذى لنفسك زوجاً آخر" فلن أقف عقبة أمامك فى أى مكان تذهبين إليه كى تتزوجى فيه، ولن يكون لي الحق في أن أقول أنك زوجتي إذا ما وجدتك مع أي رجل آخر. فمنذ الآن ليست لي أي مطالب عندك بصفتك زوجة، ولن اتخذ أي إجراء ضدك".

---

[١٥٠] سورة البقرة، الآية رقم (٢٣١).

[١٥١] عبد المجيد مطلوب: المرجع السابق، ص٢١٣.

[١٥٢] لمزيد من الدراسة، انظر: محمد على محجوب: المرجع السابق، ص ١٢٦-١٢٨.

[153] Wb III 227, 228.

[154] Wb II 337, 338.

وكان يوقع على وثيقة الطلاق أربعة شهود، إذ يبدو أنه لم يكن من المستحب إشهار الطلاق، أو ذكر أسبابه[١٥٥].

٣/٥: آثار الطلاق:

يترتب على حدوث الطلاق عدة آثار منها العدة والنفقة والميراث[١٥٦].

١/٣/٥: العدة:

لا يمكن القطع بوجود مدة من الزمن تنتظرها المطلقة أو الأرملة في مصر القديمة قبل أن تتزوج بآخر. فليس لدينا نصوص لهذا الشأن، لكن بعض فقهاء القانون يرون أن عقد الزواج لم يكن يسمح به قبل مرور مدة معينة من الوقت خوفاً من اختلاط الأنساب، حيث كانوا يعلقون أهمية كبيرة على الأبوة الحقيقية، لذلك فإن الاحتمال الأكبر أن المرأة المطلقة كانت تلتزم بوقت محدد للعدة قبل الزواج بآخر سواء كانت أرملة، أو مطلقة[١٥٧].

٢/٣/٥: النفقة:

أما عن الحقوق المادية المترتبة على الطلاق في مصر القديمة فإذا كان الطلاق بيدالرجل والمرأة مهرها مؤجل فإنها تأخذ كل مهرها أو الباقى منه كاملاً عند الطلاق، وعلاوة على المهر فإنها كانت تستحق تعويضاً من المال يساوى ضعف قيمة المهر، وكان يتراوح فى العصر البطلمى ما بين خمسة أضعاف إلى عشرة أضعاف قيمة المهر[١٥٨]، وأرى أن هذا التعويض هو "المتعة" فى التشريع الإسلامى، والدليل على ذلك قوله تعالى: ".... وَمَتِّعُوهُنَّ عَلَى الْمُوسِعِ قَدَرُهُ وَعَلَى الْمُقْتِرِ قَدَرُهُ مَتَاعًا بِالْمَعْرُوفِ حَقًّا عَلَى الْمُحْسِنِينَ....." [١٥٩]، فالمتعة هي ما يقدمه الزوج لزوجته بعد فراقه لها من ثياب، أو ما يعادلها من مال،أو أي عوض، وذلك تطييباً لنفس الزوجة وتعويضاً لها، وذهب بعض الفقهاء إلى أنه واجب للمطلقة في جميع الحالات لقوله تعالى: "وَلِلْمُطَلَّقَاتِ مَتَاعٌ بِالْمَعْرُوفِ حَقًّا عَلَى الْمُتَّقِينَ"، والمتعة تكون بمقدارها حسب حالة الزوج في يساره أو إعساره، ومن ثم يتبين تطابق مفهوم المتعة في الشريعة الإسلامية مع مفهوم التعويض المادي في شريعة المصري القديم، وبذلك يكون ما يضاف إلى المهر وتستحقه الزوجة عند الطلاق هو المتعة. وكان يتنازل الزوج عن كل أملاكه للزوجة ذا ما حدث الطلاق فى الفترة ما

---

[١٥٥] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٨٧-٩٠.

[١٥٦] سبق دراسة التوارث بين الزوجين في هذه الدراسة عند تناول الحقوق المشتركة بينهما.

[١٥٧] ناصر الأنصارى: المرجع السابق، ص١٠٦.

[١٥٨] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٢٩.

[١٥٩] سورة البقرة، الآية رقم (٢٣٦).

بين الأسرتين الثانية والعشرين والسادسة والعشرين ثم صار يتنازل عن نصف أملاكه أو ثلثها بعد ذلك.

أما إذا طلقت المرأة نفسها فكان عليها أن ترد إلى زوجها نصف المهر الذى تسلمته منه، وكان عليها أن تتنازل عن نصيبها فى الأملاك المشتركة مع زوجها، وأحياناً كان يحدث الطلاق برضا الطرفين وعندئذ كان يتعهد بأن يعطيها المتأخر من المؤونة والكسوة وكانت كل هذه الإجراءات المادية من أجل أن يكون الطلاق أكثر صعوبة،وحتى يفكر الزوج كثيراً قبل أن يقدم على الطلاق ويهدم الأسرة.

أما عن أسباب الطلاق في مصر القديمة فكان منها الخطيئة الكبرى وهى الزنا، وفى هذه الحالة لم يكن للزوجة أى تعويض، وكان يقع الطلاق أحياناً بسبب الكره بين الزوجين، أو العقم، أو اكتشاف أحد العيوب فى الطرف الآخر، وبصفة عامة فإن وثائق الطلاق التى عثر عليها تعتبر قليلة جداً إذا ما قورنت بعقود الزواج[١٦٠].

وفي حالة وفاة الزوج كانت الزوجة في مصر القديمة تحصل على حقوقها المادية كاملة، وإذا توفيت الزوجة فإن حقوقها كانت تذهب إلى أبنائها أو أبيها أو إلى أقاربها المقربين في حالة عدم وجود الأب، كما أنه كان من حق كل منهما أن يتزوج بعد وفاة الآخر[١٦١].

---

[١٦٠] تحفة حندوسة: المرجع السابق، ص٩٣-٩٤.

[١٦١] طه عوض غازي وسليمان هاشم: فلسفة وتاريخ نظم القانون المصري: العصر الفرعوني، البطلمي، الحديث، الجزء الأول، مطبوعات جامعة عين شمس، ٢٠١٤م، ص ١٧٨.

الخاتمة

تبين من هذه الدراسة المقارنة بين تشريع الزواج عند المصري القديم وتشريع الزواج في الإسلام وهو التشريع الإلهي المحكم مدى التشابه بينهما بل والتطابق في كل شيء من حيث مقدمات عقد الزواج، وأركان العقد، وشروطه، والآثار المترتبة عليه ثم الطلاق، وصاحب الحق فيه، والآثار المترتبة عليه أيضاً. هذا بالإضافة إلى ملاحظة أهم سمات الأسرة المصرية القديمة من حيث تدينها الوسطي بلا رهبانية أو انحلال، و بلا إفراط أو تفريط، مع الحفاظ على الحياء الظاهر في المناظر، والنقوش، والتماثيل، مع حب المرح بلا خلاعة، وحب الاحتشام والرحمة في معاملة الاتباع والخدم، والتي يرجعها عبد العزيز صالح إلى الفطرة، ويرجعها كاتب يوناني في القرن الثاني الميلادي إلى وازع ديني قوي في نفوس المصريين، وهو ما مكن المرأة المصرية القديمة بأن تتمتع بحقوق لم تتمتع بها غيرها في الحضارات القديمة الأخرى حتى المرأة العراقية التي تمتعت بحقوق كثيرة فإنها كانت تفقد استقلاليتها بمجرد زواجها. وأرى أن هذا التشريع المصري القديم المتكامل أيضاً في أصله، ونشأته، وتنظيمه، وإحكامه بلا نقيصة ولا خلل هو تشريع سماوي، وذلك من خلال دراسة القاعدة الأصولية للتشريع الإسلامي التي تقول أن المقصد العام للشارع من تشريع الأحكام هو تحقيق مصالح الناس بكفالة ضرورياتهم، وتوفير حاجياتهم، وتحسيناتهم، فكل حكم شرعي ما قصد به إلا واحد من هذه الثلاثة التي تتكون منها مصالح الناس[١٦٢]، وبإنزال ذلك على التشريع المصري القديم المتعلق بشئون الحياة الزوجية يتحقق تطبيق هذه القاعدة تماماً، فإذا تطابق المقصد العام من التشريع الإسلامي وهوالتشريع العادل المحكم الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد مع التشريع المصري القديم فهذا يعني أن كلاهما صدر من معين واحد هو المعين الإلهي، ذلك لأن المقصد العام والحكمة من إرسال الرسل هي إقامة العدل، وتمام الأخلاق، وتحقيق المساواة بين بني البشر، وتحقيق مصالحهم، وقضاء حاجياتهم، وإعلامهم بالحقوق والواجبات تجاه الإله الواحد، ومع بعضهم البعض، يقول الحق جل وعلا: ".... لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنْكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَجَعَلَكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلَكِنْ لِيَبْلُوَكُمْ فِي مَا آتَاكُمْ....."[١٦٣].

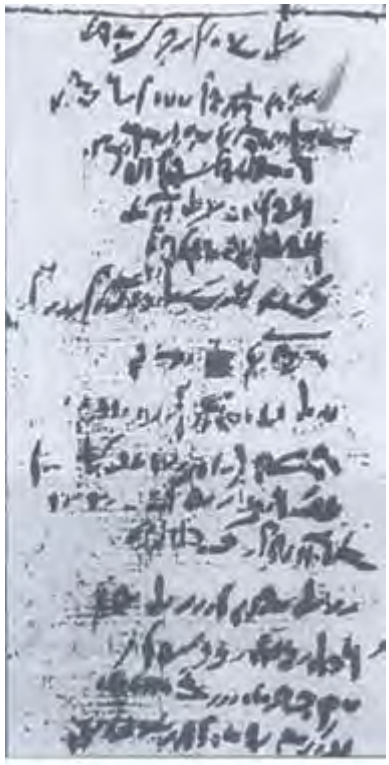
---

[١٦٢] عبد الوهاب خلاف: علم أصول الفقه، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ٢٢٩.

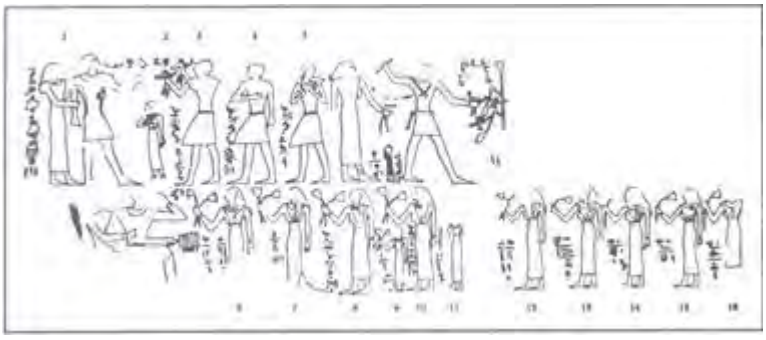
[١٦٣] سورة المائدة، الآية رقم (٤٨).

صورة رقم(١) نقش يصور مرى روكا يستمع إلى عزف زوجته على الهارب
سقارة –الدولة القديمة

صورة رقم (٢) تمثال الأمير رع حتب
المتحف المصرى – الدولة القديمة



صورة رقم(٣) عقد زاج من العصر البطلمى
متحف تورينز - إيطاليا



شكل رقم (١)
نقش يصور مرى عا مع زوجاته الست

صورة رقم (٤)نقش يصور زوجة توت عنخ أمون تطعمه بيدها.

صورة رقم(٥) نقش يصور زوجة تى جالسة جوار ساقيه
سقارة- الدولة القديمة

صورة رقم(٦) تمثال القزم سنب وأسرته
المتحف المصرى – الدولة القديمة

صورة رقم (٧) نقش يصور سن نجم وزوجته يملان فى الحقل
– دير المدينة

صورة رقم (٨) نقش يصور أخناتون وزوجته وأبنته يتعبدون للإله أتون
المتحف المصرى

صورة رقم (٩) نقش يصور كاى يصحب زوجته
الجيزة – الدولة القديمة

ميادين المصارعة الرومانية في الجزائر القديمة

د. رضا بن علال•

ملخص

عرفت الجزائر القديمة* انتشار عمارة الألعاب الرومانية التي من ضمنها ميادين المصارعة. وقد استخدمت هذه العمارة التي أبدعها المعماريون الرومان في استقبال فعاليات ألعاب الصيد ومبارزة الحيوانات والمصارعة الرومانية، أو ما يعرف عند بعض المؤرخين والأثريين بالمسايفة. وقد انعكستالأهمية الكبيرة التي اكتسبتها ألعاب الصيد والمصارعة الرومانية على مجتمع الجزائر القديمة، فأسهم سكان المنطقة من معماريين وبنائين في تشييد وتطوير تقنيات بناء هذه العمارة وتميزوا عن غيرهم من شعوب الإمبراطورية الرومانية ببنائهم لمدرّج فريد من نوعه بمدينة يول في عهد الملكين يوبا الثاني وابنه بطليموس. لكن سرعان ما نلاحظ وجود تباين في انتشار ميادين المصارعة بين شرق المغرب القديم وغربه على العموم، وبين شرق الجزائر القديمة وغربها على وجه خاص. وبالتالي، فإنني سأحاول رسم خريطة أجسّد فيها انتشار ميادين المصارعة الرومانية في الجزائر القديمة محاولاً التركيز على إطار زمني دقيق لظهور هذه المرافق الترفيهية بالمنطقة.

عمارة ميادين المصارعة الرومانية

ولفهم كيفية إنجاز ميادين المصارعة الرومانية، يتعيّن علينا الرجوع إلى أصولها الرومانية، فلقد كان لزامًا على مهندسي عمارة الألعاب التي شهدت ازدهارا منقطع النظير انطلاقا من القرن الأول قبل الميلاد استحداث تقنيات بناء جديدة لاسيما في روما، ورغم أن ميادين المصارعة كانت من إبداع روماني محض، إلاّ أننا نجهل تفاصيل إنشائها وأسباب جعلها إهليلجيه الشكل[1]. لكن بإمكاننا العودة إلى النصوص الأدبية والنقوش لتحليل معطياتها بغرض رسم صورة المزايا الوظيفية لشكلها العام والتي بدورها تفتح لنا المجال واسعًا لتحقيق الأهداف المرجوة من هذه الدراسة.

• المدرسة العليا للأساتذة (بوزريعة-الجزائر)

*تقع الجزائر في وسط شمال القارة الإفريقية، بين خطي طول ٩° غرب غرينتش، و١٢° شرقه، وبين دائرتي عرض ١٩° و٣٧°شمالاً. تبلغ مساحتها الإجمالية ٢٣٨١٧٤١ كلم٢. وفي حين يبلغ امتداد ساحلها ١٢٠٠ كلم، يبلغ امتدادها ١٨٠٠ كلم على مستوى خط تندوف غدامس؛ نقلاً عن: لعروق محمد الهادي وسمير بوريمة، أطلس الجزائر والعالم، عين مليلة: شركة دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨، ص ١٢.

[1]Golvin (J.-C.), « l'Amphithéâtre romain », Dossiers d'Archéologie, 45, Juillet-Aout 1980, p 6.

فمن بين الأسباب التي أنشئت من أجلها ساحات الفوروم في العهد الجمهوري، استقبال عروض المصارعة. ولقد وسّع المهندسون المعماريون مساحتها إلى أن قاربت نسبتها ٢/٣ من مساحة الساحة العمومية التي شكلت فضاء شاسعا لاستقبال الجمهور. وإذا ما كانت المقاعد الخشبية تركب حول هذه الساحات لتمكين المشاهدين من تتبّع فعاليات الاحتفال، فإنها سرعان ما كانت تفكك بمجرّد انتهاء عروض المصارعة. ويرجع الفضل في إنشاء أول شرفات خشبية في روما استعملت كمقاعد، إلى المحاسب ماينيوس (C. Maenius)، إذ قام هذا الأخير بتركيبها حول الفوروم الروماني (Forum Romanum) في سنة ٣٣٨ ق.م[٢].

ونظرًا لعدم امتلاكنا لمعلومات عن كيفية انتقال تأثيرات هندسة الساحات العمومية إلى ميادين المصارعة. فإننا نعتقد أنها تطور طبيعي لساحات الفوروم، بسبب امتلاكها لنفس المزايا التي وفرها لها الشكل الإهليجي. ويبدو أنه لم يطرأ على مساحات ساحات الفوروم حينما أصبحت حلبات لميادين المصارعة أيّ تغيير يذكر، فهي تساوي في كلتا الحالتين ما مقداره ٧٠٠٠م[٣٢].

ولا نستبعد فرضية انتقال منصّات المشاهدين تدريجيا من الوضعية المستقيمة إلى المدرّجات الإهليجية، وذلك بسبب محاولة إلغاء المعماريين لزوايا فضاء المصارعة المستطيل، بغية المساهمة الفعالة في تحسين نوعية هذا الفضاء لممارسة المصارعة والصيد وجعله فضاء يمكن إدراكه من المنصة. كما نعتقد أن أول ما قام به مهندسو العمارة هو إنجاز حلبات مصارعة بمراكز مستطيلة وأطراف نصف دائرية. ومن بين المباني التي ينطبق عليه هذا المعيار، نذكر ذلك الصرح الخشبي الذي بناه يوليوس قيصر في مدينة روما سنة ٤٦ ق.م، والذي يعرف في النصوص القديمة بالملعب الصيديّ (Stade Cynégétique). ومع هذا فقد استمر الرومان في تنظيم ألعاب المصارعة والصيد في الساحات العمومية، رغم قيام المعماريين ببناء أول ميدان مصارعة من الأحجار في روما سنة ٢٩ ق.م، وهو البناء الذي يعرف بميدان ستاتيليوستاوروس (Statilius Taurus)[٤].

ومهما يكن من أمر، فإنه من الصعوبة بمكان الاعتقاد أن يكون الشكل الإهليجي لميادين المصارعة قد تم إنجازه دفعة واحدة من دون تلمّس، حتى ظهرت معالمه جليّة في مدن جنوب إيطاليا خلال القرن الأول قبل الميلاد، لأن المجهود المبذول في تصوّر هذه العمارة قد واكبه تطوّر منهجي في الخصائص التقنية للأبنية

[2]Gros (P.), « Architecture et société à Rome et dans l'Italie Centro-méridionale au dernier siècle de la république », Latomus, 156, Bruxelles, 1978, pp 17-18.

[3]Golvin (J.-C.), « Origine, fonction et forme de l'Amphithéâtre romain », dans Spectacula I, Gladiateurs et amphithéâtres, Actes du colloque tenu à Toulouse et Lattes les 26, 27, 28 et 29 mai 1987, Edition préparée par Claude Domergue, Christian Landes et Jean-Marie Pailler, Lattes: Imago, 1990, p 16.

[4]Golvin (J.-C.), « l'Amphithéâtreromain », Op.cit., pp 8-9.

الخشبية المستعملة قديما. وطالما أن هذه الأخيرة بقيت محتواة في المحيط الرباعي الضيّق للساحة العمومية، فمن البديهي أنها لم تسلم من تأثير استقامة ضلعي المبنى الكبيرين، واستحالة توسيع جوانبه. والحق يقال أن هذه الإعاقة التقنية لم تساهم في استقبال أعداد الجماهير المتدفقة على هذه المباني، فهي كانت تتضاعف يوما بعد يوم[٥].

وقد اهتدى المعماريون الرومان على ما يبدو إلى نقل عمارة ألعاب المصارعة من الساحات العمومية إلى مواقع أخرى وذلك بغرض منح هذه المباني حريّة التطور، ولجعلها تعتمد أحسن الأشكال الهندسية ملائمة لوظيفتها.

وعلى أي حال فإنه يمكن إظهار الشكل العام للحلبة من خلال طبيعة العروض التي كانت تنظم فيها، حيث مثّلت فضاء حرًا مكن القائمين عليهمن تنظيمه لأجل السماح بحركية أكثر للمصارعين. وهو ما يدفعنا إلى الاستنتاج بأن الحلبة المغلقة ساهمت إلى حدّ كبير في تأمين الجمهور بشكلها الدائري الممدد، الأمر الذي لم يتوفر في الأشكال الأخرى[٦].

والظاهر أن فكرة تزويد ميادين المصارعة بمزايا المسارح قد اختمرت في مخيّلة المهندسين المعماريين الرومان انطلاقا من الوهلة التي تلت نقل فضاء المصارعة من الساحات العمومية إلى مساحات حرّة بغرض رفع طاقة استيعاب هذه المباني. ويعتبر الإنجاز المعماري الذي شيّده كوريون (Curion)[٧] في عام ٥٢ ق.م، قفزة نوعية في ميدان بناء ميادين المصارعة. فقد استطاع هذا الأخير تهيئة مسرحين من خشب نظّم فيهما أعمالا مسرحية، في حين كان يجمع بين البنائين ليتحصّل على ميدان مصارعة استخدمه في تنظيم ألعاب المصارعة والصيد وعروض ألعاب القوى[٨].

وفي الحقيقة كان كل شيء يسير في اتجاه نقل مزايا المسرح إلى ميادين المصارعة، فعمل المهندسون المعماريون على نصب المنصّات لجعلها تتناسب مع الإدراك الحسي للعروض، واجتهدوا في توزيع الجمهور على منصّات منضّدة بطريقة توحي إلى الحرص على مراعاة التقسيم الطبقي للمجتمع الروماني. كما لم يأبه المعماريون

---

[5]Ibid., p 10.

[6]Golvin (J.-C.), « Origine, fonction et forme de l'Amphithéâtre romain », Op.cit., p 18.

[٧]كوريون هو ابن الوجيه الروماني كايوسسكربونيوس كوريو (Caius ScriboniusCurio) الذي توفي سنة ٥٤ ق.م، فقد ترك هذا الأخير وصية إلى ابنه يطلب من خلالها إقامة ألعاب المصارعة في ذكرى وفاته. وقد اغتنم كوريون هذه الفرصة التي واكبت انتخابات الكايستوراه فتحصّل على منصب كايستور (محاسب) في روما؛

Andreau-Klein (C.), « Les Amphithéâtres dans le monde Romain », Dossiers de l'Archéologie, 45, Juillet-Aout 1980, p 64; Bernet (A.), Les Gladiateurs, Paris: Perrin, 2002, pp 31-32

[8]Pline l'ancien, Histoire Naturelle, XXXVI, 116.

الرومان في إنجازهم لميادين المصارعة بالخصائص الصوتية التي تتمتع بها المسارح بعد أن تخلوا عن الشكل الدائري، وذلك لارتباط عروض المصارعة بالإدراك البصري[٩].

وعلى أي حال، فقد أنشأت ميادين المصارعة القديمة التي تعود إلى نهاية القرن الثاني وبداية القرن الأول قبل الميلاد منحوتة في فليس (tuf) التلال المحيطة بمدن جنوب إيطاليا، أين اكتشفت لأول مرّة. وظهرت هذه المعالم المعمارية بسيطة في شكلها العام، كما احتفظت لنا آثارها ببقايا الأنفاق التي اخترقت الصخور لربط حدّي الحلبة التي كانت تستخدم في تنقّل العاملين في ميدان المصارعة والمصارعين والحيوانات، إذ كان هؤلاء يلجون حلبات المدرّجات باستعمال وسائل ميكانيكية ابتكرها وطوّرها المعماريون الرومان[١٠].

ويمثّل ميدان المصارعة في مدينة بومبيي (Pompéi) الذي يعود تاريخ إنشائه إلى النصف الأول من القرن الأول قبل الميلاد أحسن مثال عن تلك المنشآت التي حفرت حلباتها في أرض عادية. في حين استخدم التراب الناتج عن هذا الحفر في تشييد الواجهة الداخلية للمبنى (Cavea)، وتتشكل هذه الأخيرة من عدّة صفوف من المقاعد متّحدة المركز. وقد قسّمت صفوف القسم الداخلي من الميدان إلى صفوف أمامية (ima cavea) خصصت لطبقة الفرسان، وصفوف وسطى (media cavea) وأخرى خلفية (summa cavea). أما عن واجهة الصرح الخارجية، فهي تبدو حبيسة قاعدة ضخمة مزوّدة بدعائم ذات مظهر متماسك وارتفاع طفيف ممّا أثر سلبا على فخامة المبنى. وقد فكر المعماريون الرومان في مرحلة لاحقة تعود إلى القرن الأول الميلادي، بتدعيم تماسك تلك المباني. فقاموا بتقسيم الردم إلى أجزاء متساوية، ثم وضعوه داخل حجرات متجاورة مثلّثة الشكل . ويعدّ ميدان المصارعة في مدينة مريدا (Emerita Augusta) في إسبانيا أحسن مثال عن هذا النوع من الميادين، إذ يعود تاريخ إنشائه إلى عام ٨م. ونظرًا للخصائص التي تميّزت بها مجموعة ميادين المصارعة آنف الذكر، فإنه يمكن لنا أن ندرجها جميعها ضمن ما اصطلح على تسميته بالمنشآت ذات الهيكل الممتلئ (Edifices à structure pleine)[١١].

وحتى إذا أخذنا بعين الاعتبار أسبقية ظهور ميادين الهيكل الممتلئ، فإن ما يثير الانتباه أكثر، في أمر تطور الهندسة المعمارية لبناء ميادين المصارعة، يكمن في قيام المعماريين انطلاقا من أواخر القرن الأول قبل الميلاد، ببناء نوع جديد من الأبنية تعرف بميادين الهيكل المجوّف (Amphithéâtres à structure creuse). وأقلّ ما يقال عن هذه المباني أنها تشير إلى الرفاهية والهيبة. ويعدّ ميدان المصارعة

[9]Golvin (J.-C.), « l'Amphithéâtreromain », Op.cit., p 10.
[10]Ibid., p 11.
[11]Andreau-Klein (C.), Op.cit., p 68.

المكتشف في مدينة ترني (Terni)[١٢] في إيطاليا، الذي يعود تاريخ تشييده إلى عام ٣٢ ق.م، من بين أبرز الأمثلة عن هذا النوع من المباني، فهو يحتوي على واجهة بها معزبة (travée) مفتوحة. وخلال فترة حكم الإمبراطور أوكتافيوس أغسطس والإمبراطور تبيريوس أصبح بناء ميادين الهيكل المجوّف أمر عاديّ. أما عن أقدم ما نعرفه عن المدرّجات ذات الخصائص الضخمة، فيمكن الإشارة إلى الميدانين الذين اكتشفا في مدينتي فيرونا (Vérone) وبولا (Pula) في إيطاليا، فهي أبنية تتشكل من عدّة طوابق ذات أقواس مزيّنة[١٣].

ولعلّ أهم ما يمكن الإشارة إليه في سياق تعريفنا بميادين الهيكل المجوّف هو تزويد حلبات هذه الأبنية بممرّات تحتوي على آلات (pegmata) استخدمها المهندسون في رفع الحيوانات إلى داخل الحلبة. وفي حدود ما نعرف فقد اكتمل الشكل العام لميادين المصارعة الرومانية بمجرّد تحكم المعماريين الرومان في تقنيات بناء هذه العمارة، لاسيما أنه لم يطرأ أي تغيير على النمط المعماري الذي أضحى يستخدمه الرومان منذ القرن الأول الميلادي. وهو النمط الذي استخدم في تشييد ميدانالكوليزيوم في روما ومدرّج مدينة الجم (Thysdrus) في تونس[١٤].

وعمومًا فقد انتشرت عمارة ميادين المصارعة في جميع أنحاء الإمبراطورية الرومانية. ومنه فإننا نقف لنتساءل عن مصير هذه العمارة في المغرب القديم، وعن خصائصها ومناطق انتشارها في الجزائر القديمة؟

ظهور ميادين المصارعة الرومانية في المغرب القديم

إذا ما نحن أردنا رسم خريطة انتشار ميادين المصارعة التي تمّ اكتشافها في المغرب القديم، فإننا سنجد أنفسنا أمام عدم تكافئها في مقاطعات المغرب القديم أثناء الاحتلال الروماني، حيث نجدها تكثر في مقاطعة البروقنصليةونوميديا، وتتضاءل كثافتها كلّما اتجهنا نحو الغرب.

ولعلّ من بين أهم الأسباب التي حالت دون اكتشاف الأثريين لهذه العمارة في الجهة الغربية من مقاطعة موريطانيا القيصرية وفي معظم أراضي مقاطعة موريطانيا الطنجية، هو طبيعة البناء المستخدم في تشييد هذه العمارة. إذن، فعدم عثور علماء الآثار على أطلال ميادين المصارعة لا يعني بالضرورة خلوّ المنطقة من هذه المباني، لأن الاكتشافات الأثرية توحي إلى وجود نشاط حرفي في كلّ من موريطانيا الطنجية وموريطانيا القيصرية يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمصارعة[١٥].

---

[١٢] تقع مدينة ترني (terni)، و تعرف في اللاتينية تحت اسم (Interamnia Nahars)، في إقليم أومبريا (Umbria) بإيطاليا.

[13] Golvin (J.-C.), « Origine, fonction et forme de l'Amphithéâtre romain », Op.cit., pp 19-20.

[14] Golvin (J.-C.), « l'Amphithéâtre romain », Op.cit., p 12.

[15] Berbrugger (A.), « Note sur le tombeau et la chambre sépulcrale », Revue Africaine, Alger, 1863, p 200; Hamelin (P.),«Gobelet de verre émaillé du musée d'Alger »,Libyca, t.=

وإذا ما نظرنا إلى ميادين المصارعة في قرطاجة والجم ولبدة، لاحظنا من خلال مظاهرها مميزات تقنيات الإنجاز والتشييد، حيث تمكن المعماريون الأفارقة من التحكم في بناء عمارة الألعاب الضخمة التي لم يكن يضاهيها سوى ميدان الكوليزيوم في روما، وذلك اعتبارًا من عام ٤٩ ق.م. ولما أنشأ الرومان في العهد الجمهوري أول مدرّج في مدينة أوتيكا، كانت هذه الأخيرة مقرًا للولاية الإفريقية. وفي سنة ٢٩ ق.م، تمكن مستوطنو قرطاجة وأهاليها من تشييد ميدان المصارعة الرومانية في المدينة على عهد أوكتافيوس[١٦]. وبعدها شيّد سكان لبدة وسكان الجم (Thysdrus) ميادين المصارعة في القرن الأول للميلاد[١٧].

وتشير الأبحاث إلى أن ميدان المصارعة الرومانية في مدينة شرشال الذي يعتبر النموذج الوحيد من نوعه في العالم الروماني، تمّ بناؤه أصلاً في النصف الأول من القرن الأول الميلادي، وبالتالي فهو معاصر لتاريخ وجود مملكة موريطانيا أثناء حكم الملكين يوبا الثاني وابنه بطليموس[١٨]. وقد شيّد ميدان المصارعة في مدينة شرشال مستطيلاً[١٩].

ميادين المصارعة الرومانية في الجزائر القديمة

لقد أثبتت الحفريات والنصوص القديمة انتشار خمسين ميدان مصارعة في كامل المغرب القديم. ومن خلال ما توصلنا إليه من معلومات فإن عدد مدرّجات البروقنصلية قد تجاوز لوحده ثلاثين ميدانًا، تم التعرّف على ٢٦ منها، تنتشر في

=III, 1, 1955, pp 87-93 ; Leglay (M.), « A la recherche d'Icosium », Antiquités Africaines, t.2, 1968, pp 36-38; Thouvenot (R.), « Sur deux statuettes de gladiateurs du Maroc romain », *H*ommages à Léon Hermann*,* collection Latomus, Vol. XLIV, Bruxelles, 1960, pp 715-720.

١٦ جمع أوكتافيوس (CaiusOctaviusThurinus) سلطات واسعة بين يديه،فتحصل على لقب القائد العام للجيوش الرومانية (Imperium)، ومنح لقب كبير أعضاء مجلس الشيوخ (Princepssenatus) في سنة ٢٨ ق.م. وفي ١٦ يناير ٢٧ ق.م، منحه مجلس الشيوخ الروماني لقب أغسطس (Augustus)، فجعلوا منه حاكمًا مؤلهًا. وفي سنة ٢٣ ق.م، تحصّل أوكتافيوس على صلاحيات ممثّلي العامة (potestastribunicia) التي جعلته شخصية مقدسة ومحمية. ثم انتخب كبيرًا للكهنة (pontifexmaximus) في سنة ١٣ ق.م.

[17]Lachaux (J.-C.), Théâtres et amphithéâtres d'Afrique proconsulaire, Aix-en-Provence: Edisud, 1981, p 57; Hugoniot (Ch.), Les spectacles de l'Afrique Romaine. Une culture officielle municipale sous l'empire romain, Lille: Atelier national de reproduction des thèses, 1996, T.1, p 71.

[18]Leveau (Ph.), Caesarea de Maurétanie. Une ville Romaine et ses Campagnes, collection de l'école française de Rome, 70, Rome, 1984, p 38; Hugoniot (Ch.), Les spectacles de l'Afrique Romaine.., T.1, Op.cit., p 71.

[19]Golvin (J.-C.) et Leveau (Ph.), « L'amphithéâtre et le théâtre-amphithéâtre de Cherchel: Monuments à spectacles et histoire urbaine à Caesarea de Maurétanie », MEFRA, 91, 1979, 2, pp 817-843.

تونس الحالية، بينما تتوزع بقية ميادين المصارعة في مقاطعة البروقنصلية على أراضي شرق الجزائر الحالية وشمال غرب ليبيا[٢٠].

ولعلّ من بين أهم الأسباب التي حالت دون اكتشاف الأثريين لهذه العمارة في الجهة الغربية من مقاطعة موريطانيا القيصرية التي تقع أراضيها في الجزائر الحالية، هو طبيعة البناء المستخدم في تشييد هذه العمارة. فالاكتشافات الأثرية العديدة التي قام بها علماء الآثار توحي إلى وجود نشاط حرفي في هذه المقاطعة، والذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمصارعة[٢١].

ميدان المصارعة في يول (شرشال)

نحن نعلم من المعلومات التي تتضمنها تقارير الحفريات التي قامت بها بعثات التنقيب في ميدان المصارعة الرومانية بمدينة يول، أن حلبة هذا المبنى تتشكل من قسم أوسط مستطيل يبلغ طوله ٥٧م، هو ممدد بنصف دائرتين جعلتها تبدو بأبعاد ١٠١م×٤٤م. وكان لحلبة المبنى خندق مركزيّ وآخر يحاذي الحاجز الخفيض، ومن الممكن أن يعود استخدامهما إلى حاجة القائمين على تسيير هذا المبنى في رفع المصارعين والحيوانات إلى داخل ميدان المصارعة باستخدام الآلات[٢٢].

وعند بناء ميدان المصارعة، كان يبلغ عرض ذلك الفضاء المخصص للمشاهدين الذي يعلو دكة الحلبة ١١.٤٥م. وكان هذا الفضاء يحتوي على خمسة صفوف أمامية (ima cavea)، وأربعة صفوف وسطى (media cavea) وأربعة صفوفأخرى خلفية (summa cavea). كما كان بإمكان منصات المشاهدين استيعاب جمهور يقدّر بحوالي ٩٩٠٠ مشاهد. ونظرًا للطلب المتزايد على حضور ألعاب المصارعة والصيد، فقد عمل المعماريون في العصور اللاحقة على توسعة الفضاء المخصص للمشاهدين، فأضافوا ستة صفوف مقاعد أنشئوا من أجلها حلقة عرضها خمسة أمتار أسندوها إلى أقواس قاموا ببنائها محاذية للواجهة الخارجية من المبنى. وهو ما يشير إلى أن المعماريين قد رفعوا طاقة استيعاب الصرح بنحو ٤٥٠٠ مشاهد، فاستطاع استيعاب حوالي ١٤٤٠٠ مشاهد[٢٣].

---

[20]Kolendo (J.), « La description des amphithéâtres de la Tunisie dans les récits des voyageurs », KTEMA, 17, 1992, p 78.

[21]Berbrugger (A.), « Note sur le tombeau et la chambre sépulcrale »,Revue Africaine, Alger, 1863, p 200; Hamelin (P.), «Gobelet de verre émaillé du musée d'Alger »,Libyca, t. III, 1, 1955, pp 87-93 ; Leglay (M.), « A la recherche d'Icosium »,AntiquitésAfricaines, t.2, 1968, pp 36-38.

[22]Leveau (Ph.), « Le problème de la date de l'amphithéâtre de Caesarea de Maurétanie: sa construction et son agrandissement », dans Spectacula I: Gladiateurs et Amphithéâtres, Op.cit., p 47.

[23]Leveau (Ph.), Caesarea de Maurétanie. Une ville Romaine et ses Campagnes, Op.cit., p 38; Id., « Le problème de la date de l'amphithéâtre de Caesarea de Maurétanie: sa construction et son agrandissement », Op.cit., pp 47-48; Blas de Roblès (J.-M.) et Sintes (C.), Sites et monuments antiques de l'Algérie, Op.cit., p 37.

لقد أشرت أعلاه، حينما تطرّقت إلى تطور عمارة ميادين المصارعة الرومانية، إلى أن منصّات المشاهدين قد انتقلت تدريجيا من الوضعية المستقيمة، حين كانت تقام على حواف الساحات العمومية، إلى الشكل الإهليجي عند بنائها في ميادين المصارعة. وقد حاول المعماريون إلغاء زوايا فضاء المصارعة المستطيل بغية تحسين نوعية هذا الفضاء، ولجعله فضاء يمكن إدراكه من المنصة. وكان أول عمل قام به المعماريون هو إنجاز حلبات مصارعة جعلت مراكزها مستطيلة، في حين بنيت أطرافها على شكل نصف دائرة. ويبدو أنه لم يكن من السهل الوصول إلى الشكل الإهليجي في ميادين المصارعة التي تم إنجازها في بداية الأمر، أين بذل المعماريون مجهودًا كبيرًا لمحاولة تصوّر هذه العمارة، الذي واكبه تطوّر منهجي في الخصائص التقنية للأبنية الخشبية المستعملة قديما. من هنا لا نستبعد اعتماد المعماريين الرومان على تقنيات بناء المسارح في تشييد عمارة ميادين المصارعة، ونؤيد بذلك فرضية الانتقال التدريجي من الشكل المستطيل إلى الشكل الإهليجي. وقد مثّل الشكل الوسطيّ بين الشكل المستطيل والشكل الإهليجي بناء مستطيل له جانبين متوازيين يرتبطان في طرفيهما بنصف دائرة، وهو الشكل الذي ربما ألفه يوبا الثاني في شبابه عند وجوده في روما والذي تبناه المعماريون عند تشييدهم لمدرّج مدينة يول[٢٤].

والظاهر أن ولع سكان مدينة يول بمتابعة فعاليات ألعاب المصارعة والصيد قد عرف ذروته في القرون الثلاثة الأولى للميلاد، وهو ما جعلهم يقدمون على تحويل مسرح المدينة إلى مسرح مدرّج مع نهايـة القرن الثاني وبدايـة القرن الثالث للميلاد[٢٥]. وهو التغيير الذي نحسه فيما كان مـن تهيئة الحلبة التي أصبحت أبعادها تساوي ٣٣م×٢٦م، وقد ألحق بهذا الميدان أربعة أقفاص وضعت فيها الحيـوانات المتوحشة، كما زوّدت الحلبة بدكة بلغ ارتفاعها ثلاثـة أمتار. أما عن منافذ المسـرح الجانبيـة، فقد اجتهد المعماريون في تحويل أحدها إلى باب كانت تدخل عبره مواكب الألعاب إلى داخل المبنى يعرف بباب الانتصارات، في حين هيئوا الباب الثاني المعروف بباب الربة لبتينا التي عبدها الرومان (porta libitinensis)، لاستخدامه في إخراج جثث قتلى المصارعين[٢٦].

ميدان المصارعة في تيبازة

لقد قام سكان مدينة تيبازة (Tipasa) ببناء ميدان مصارعة رومانية في القرن الثالث الميلادي، كانت له خصائص الميدان المستطيل الملاحظ في مدينة يول (شرشال)،

[24]Golvin (J.-C.), « l'amphithéâtre romain », Op.cit., p 9; Leveau (Ph.), Caesarea de Maurétanie. Une ville Romaine et ses Campagnes, Op.cit., pp 38-39; Blas de Roblès (J.-M.) et Sintes (C.), Op.cit., p 37.
[25]Blas de Roblès (J.-M.) et Sintes (C.), Op.cit., p 34.
[26]Ibid., p 34.

وتتمثل خاصية هذا الميدان النادرة في حفر المعماريين لقطع إهليج حلبته في مستطيل[٢٧]. أما عن أبعاده فهي تساوي ١٠٠م×٨٥م[٢٨].

وقد زوّد المعماريون ميدان المصارعة في تيبازة بقناة استعملت في نقل المياه إلى داخل الحلبة بغرض إمتاع المشاهدين بعروض المعارك البحرية الصورية. وليس ثمة دليل قاطع على أن المقبرة التي تم الكشف عنها بالقرب من هذا الصرح هي ملحقة به، لكننا نعتقد أنها استعملت في دفن جثث المصارعين[٢٩].

وإذا ما توفرت لدينا المعلومات التقنية التي تضمنتها تقارير حفريات بعثات التنقيب في ميداني المصارعة الرومانية بمدينتي يول وتيبازة، فإن الأمر يختلف تمامًا فيما يخص ميادين المصارعة التي وصلنا صداها عن طرق النقوش اللاتينية التي خلّدتها والتي نذكر من ضمنها ميداني ستيفيس (سطيف) وكيرتا (قسنطينة).

ميدان المصارعة في ستيفيس (سطيف)

قام سكان مدينة ستيفيس (Sitifis) في العقود المتأخرة من القرن الثالث الميلادي، ببناء ميدان مصارعة رومانيةدلّنا عليه نقش يعود إلى سنتي ٢٩٧م-٢٩٨م، وهي الفترة التي شهدت ميلاد مقاطعة موريطانيا السطايفية (Mauretania Sitifiensis)على يد الإمبراطور ديوقلتيانوس ما بين سنوات ٢٩٧م و٣٠٣م.ويشير النقش صراحة إلى انتهاء أشغال تهيئة حلبة ميدان المصارعة في مدينة ستيفيس تخليدًا لزيارة الإمبراطور ديوقلتيانوس إلى إفريقيا مع نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع للميلاد، وهي الأشغال التي أنجزت بالاعتماد على المال العام[٣٠].

ميدان المصارعة في كيرتا (قسنطينة)

لقد بيّنت لنا النقوش اللاتينية التي وصلتنا من مدينة كيرتا (Cirta) في شرق الجزائر إلى وجود ميدان مصارعة في هذه المدينة، من ضمنها نقش يعود إلى سنة ١٩٣م أو ١٩٤م، يشير صراحة إلى قيام المدعو لوكيوس سكانتيوسيوليانوس (Lucius ScantiusIulianus) من قبيلة كرينا (Quirina)، عضو الحكومة الثلاثية في مدينة كيرتا، بتشييد تمثال من نفقات المترتبات المالية التي جناها من حقوق تنظيم ألعاب المصارعة الرومانية (munus) في ميدان المدينة[٣١].

---

[27]Ibid., p 53.

[28]Gsell (S.), Lesmonumentsantiquesdel'Algérie, Paris: Ancienne librairie Thorin et fils, Albert Fontemoine, 1901, T.1, pp 203-204; Hugoniot (Ch.),Les spectacles de l'Afrique Romaine.., T.1, Op.cit., pp 67-68.

[29]Blas de Roblès (J.-M.) et Sintes (C.), Op.cit., p 53.

[30]Hugoniot (Ch.), Op.cit., pp 68-69.

[31]CIL, VIII, 6995.

ميدان المصارعة في روسيكاد (سكيكدة)

لقد شيّد سكان مدينة روسيكاد[٣٢] ميدان مصارعة رومانية مميّز، مجّده نقش يعود إلى سنة ١٨٧م[٣٣].وتؤكد الدراسات التي أنجزت على هذا الصرح أنه كان ذو شكل إهليلجي بأبعاد تساوي ٧٨م×٥٩م. وقد هيّأ المعماريون هذا المبنى لاستقبال المعارك البحرية الصورية، وذلك بإنجاز نظام ميكانيكي يعتمد على مضختين وضعت كلاهما على طرفي الحلبة. ففي الوقت الذي تقوم فيه المضخة الأولى، بتسريب مياه الأودية القريبة إلى حلبة الميدان بتحويلها إلى حوض مائي، تقوم الثانية بصرف تلك المياه بعد الانتهاء من الألعاب. كما مكنت دكة هذا المبنى التي كانت ترتفع بخمسة أمتار عن مستوى الحلبة، من تأمين المشاهدين الذين كانوا يتوزعون على اثني عشر صفًا تمثّل منصات المشاهدين. وفي الحين الذي خصصت فيه الصفوف الثمانية الأولى من ميدان المصارعة في روسيكاد لأعضاء المجلس البلدي والكهنة وأعيان المدينة، استعملت الصفوف الخمسة الأخيرة من طرف سكان المدينة وزوارها[٣٤].

وتشير الدراسات التي أنجزت على هذا المبنى أنه كان يرتفع باثني عشر مترًا عن مستوى سطح الأرض المحيطة به، وهو مشيّد على طبقتين، يحيط به رواق كبير يبلغ عرضه حوالي عشرة أمتار يؤدي إلى مدخلين رئيسيين متقابلين على خط المحور الكبير للمبنى[٣٥]. ويبدو أنه كان للاستعمار الفرنسي للجزائر أثر كبير في اختفاء هذا المعلم الفريد من نوعه، وهذا بتدمير جيش الاحتلال له سنة ١٨٤٥م[٣٦].

ميدان المصارعة في هيبوريجيوس (عنابة)

يرجّح نقش يشيد بقيام أحد أعيان مدينة هيبوريجيوس، يدعى لوكيوسبستوميوس فليكس كليرينوس (Lucius Postumius Felix Celerinus)، بتنظيم ألعاب المصارعة الرومانية التي دامت فعالياتها طيلة ثلاثة أيام، وهو ما يجعلنا نعتقد بوجود ميدان للمصارعة في هذه المدينة التي تقع في شرق الجزائر[٣٧].

---

[٣٢]كانت مدينة روسيكاد تنتمي إلى الكونفدرالية الكيرتية التي أسسها المرتزق الكمبانيسيتيوس (C. Sittius)، الذي ساهم في القضاء على مملكة نوميديا في سنة ٤٦ ق.م، وهو ما شجّع يوليوس قيصر على منحه جزء من أراضي هذه المملكة. وكان هذا الاتحاد يضم كل من العاصمة السابقة لمملكة نوميديا: كيرتا، بالإضافة إلى روسيكاد (coloniaveneriaRusicade) وشولو (Chullu) وميلاف (Milev)؛ Heurgon (J.), « Les origines campanienne de la confédération cirtéenne », Libyca, 5, 1957, pp 7-24.

[33]CIL, VIII, 7969.

[34]Vars (Ch.), Rusicade et Stora dans l'Antiquité, Constantine : Emile Marle, 1896, pp 130-131; Gsell (S.), Lesmonumentsantiquesdel'Algérie, Op.cit., p 201-202.

[35]Vars (Ch.), Op.cit., pp 124-131.

[36]Vars (Ch.), Op.cit., pp 125-127; Gsell (S.), Op.cit., p 201.

[37]CIL, VIII, 5276.

ميدان المصارعة العسكري في لامبيز

كما أن نفس التخريب الذي تعرّض له مدرّج مدينة روسيكاد، قد أصاب ميدان المصارعة الرومانية في تازولت الذي حدد الأثريون موقعه بين مدينة لامبيز (lambaesis) ومخيّم الفرقة الأوغسطية الثامنة التي كانت ترابط بالقرب من هذه المدينة[٣٨]. ومعنى هذا أن المنطقة الواقعة إلى الجنوب الغربي من مدينة تيمقاد (Thamugadi) كانت، في القرن الثالث الميلادي، تعرف استقرارًا مكنها من الازدهار والرقيّ. يبدو أن الوضع المعاصر في لامبيز قد ذلّل العقبات في سبيل تشييد ميدان المصارعة، في عهد الإمبراطور ماركوس أوريليوس في النصف الثاني من القرن الثاني للميلاد (١٦٩م)[٣٩].

وتشير المعطيات التي نملكها عن هذا المدرّج أنه ذو أبعاد ١٠٤.٦٠م×٩٤م، أي بطاقة استيعاب ما بين عشرة آلاف واثني عشر ألف متفرّج[٤٠]. ويصف ستيفان قزال طريقة إنجاز هذا المبنى بغير المعقدة، فقد نحت المعماريون جزء منه في ربوة صغيرة قريبة من المخيّم العسكري، هي ذات أرضية نضيدية(colline de terrain schisteux). في حين استعانوا لإنجاز القسم الثاني منه بأتربة قاموا بتدعيمها بحائط من الدبش ودعائم بارزة، وكان الهدف من وراء هذا التدعيم هو خلق قوة دفع معاكسة لتلك التي كانت تمارسها الأتربة[٤١]. كما أن تجهيز المدرّج بآلات ميكانيكية تم الكشف عن آثارها في حفرة بوسط الرواق الذي كان يخترق المحور الكبير للمبنى، والذي يوحي بالاستخدام المزدوج لهذه الأخيرة، بحيث استعملت كدعائم ديكور وسط ميدان المصارعة، كما استغلت في رفع الآلات التي كانت موجودة في داخل الأروقة السفلية للحلبة حينما كانت تغمرها مياه الأمطار[٤٢].

ميدان المصارعة في ملولي

إن معلوماتنا عن مدرّجات روسيكادولامبيز تعتبر أكثر وضوحًا من مدرّج ملّولي (Gemellae) الذي لم تصلنا من المعلومات عنه سوى تصنيفه ضمن المدرّجات العسكرية التي أنشأها الجنود الرومان في القرن الثاني الميلادي[٤٣].

---

[38]Gsell (S.), *Op.cit.*, p 202; Janon (M.), Lambèse capital militaire de l'Afrique Romaine, Ed. de la Nerthe, 2005, p 56.

[39]Hugoniot (Ch.), Op.cit., p 102;Janon (M.), Op.cit., p 59 .

[40]Blas de Roblès (J.-M.) et Sintes (C.), Op.cit., p 182.

[41]Gsell (S.), Op.cit., p 202.

[42]Janon (M.), Op.cit., p 59; Blas de Roblès (J.-M.) et Sintes (C.), Op.cit., p 182.

[43]Leroux (P.), « l'amphithéâtre et le soldat sous l'empire romain », dans: Spectacula I, Op.cit., pp 203-215;Laronde (A.) et Golvin (J.-C.), l'Afrique Antique: Histoire et monuments, Libye, Tunisie, Algérie, Maroc, Paris: Thallandier, 2001, pp 99-123; Blas de Roblès(J.-M.) et SINTES (C.), Sites et monuments antiques de l'Algérie, Op.cit., p 37; 53; 182 et 221; Janon (M.), Lambèse capitale militaire de l'Afrique romaine, Op.cit., pp 56-60.

ميدان المصارعة في تبسة

في حدود ما نعرف يمكن لنا القول بأن عدد مدرّجات البروقنصلية قد تجاوز الثلاثين، فقد تم التعرّف على ٢٦ مدرّج تنتشر في تونس الحالية لوحدها، بينما تتوزع بقية مدرجات البروقنصلية على أراضي شرق الجزائر (تبسة) وإقليم المدن الثلاثة في ليبيا[٤٤].

ولم يكن ميدان المصارعة في مدينة تبسة (Theveste) يتّسع لأكثر من سبعة آلاف متفرّج، في حين تساوي أبعاده ٨٠م×٧٦م[٤٥]. وقد شيّد هذا المدرّج من فليس مطلي بمعجون المرمر ومن أحجار كلسية جميلة استعملت في كامل أنحاء المبنى تقريبا، بينما تتشكل منصاته من مجموعة صفوف مقاعد عددها خمسة عشر صفًا[٤٦]. وقد احتفظت لنا بعض هذه المقاعد بنقوش أسماء العائلات التي كان لها الحق في المقاعد الأمامية[٤٧]، وهو نفس العرف الذي كان معمولاً به في مدرّج مدينة لامبيز[٤٨] وفي مدرّج مدينة قرطاجة[٤٩]. وتشير الدراسات إلى أن هذا المبنى كان ينتمي إلى مجموعة المدرّجات متوسطة الحجم، فهو أصغر من مدرّجات لامبيز وشرشال وأكبر من مدرّجات تيبازة وروسيكاد وملولي[٥٠].

---

[44]Kolendo (J.), « La description des amphithéâtres de la Tunisie dans les récits des voyageurs », KTEMA, 17, 1992, p 78.

[45]Blas de Roblès (J.-M.) et Sintes (C.), Op.cit., p 221.

[46]Gsell (S.), Op.cit., p 203.

[47]Lequement (R.), « Fouilles à l'amphithéâtre de Tébessa (1965-1968) », BAA, 2me suppl., 1968, pp 104-106.

[48]Kolendo (J.), « La répartition des places aux spectacles et la stratification sociale dans l'empire Romain. A propos des inscriptions sur les gradins des amphithéâtres et théâtres », KTEMA, 6, 1981, pp 308-309.

[49]Hugoniot (Ch.), « Les noms d'aristocrates et de notables gravés sur les gradins de l'amphithéâtre de Carthage au bas-empire », AntiquitésAfricaines, T. 40-41, 2004-2005, pp 205-258.

[٥٠]أقيمت دعائم مدرّج مدينة ملولي (Gemellae)، فهي تقع إلى الجنوب من مدينة تيمقاد، في حوالي سنة ١٣٢م أو ١٣٣م؛

Lequement (R.), Op.cit., pp 239-241; Hugoniot (Ch.), Les spectacles de l'Afrique Romaine.., p 71.

خاتمـــــة

لقد أقبل سكان المغرب القديم على متابعة فعاليات المصارعة الرومانية خلال القرون الثلاثة الأولى بعد ميلاد السيد المسيح، وانتشرت عمارة ميادين المصارعة في ربوع المغرب القديم. وتشير الدلائل المادية إلى الخائص المميزة لهذه العمارة مقارنة ببقية ميادين المصارعة التي كانت منتشرة في أرجاء الإمبراطورية الرومانية. و الحق يقال أن انتشار هذه العمارة في المغرب القديم لم يكن متجانسًا، فهي تكثر في مقاطعتي البروقنصليةونوميديا وتتضاءل في الجهات الغربية من المغرب القديم. وربما يرجع السبب في كثرة عمارة المصارعة الرومانية بالجهات الشرقية من المغرب القديم إلى قابلية ممارسة سكان جنوب تونس وإقليم المدن الثلاثة في ليبيا لهذا النوع من الرياضة الدموية التيتولّدت لديهم بفعل تلك الطقوس الدينية التي كان يمارسها أفراد قبيلتي المخليس والأوسيس والتي امتزجت فيها التسلية ببعض الطقوس الدينية الدموية[٥١].

ميدان المصارعة الرومانية في شرشال (الجزائر)
Blas de Roblès (J.-M) et Sintes (C.), Sites et monuments antiques de l'Algérie, p 37.

[51]Hérodote, Histoires, IV, 180.

القيمة الفنية والآثارية لدارة وادي ياله (فيلا سيلين)

د. سلامه محمد على إبراهيم•
د. إبراهيم سالم نويجى••

مقدمة:

مما لا شك فيه أن التراث الحضارى لأى أمة من الأمم يعد مبعثاً للفخر والاعتزاز، فهو يحمل فى طياته قيم ومعان دالة على العراقة والأصالة، ويمثل التراث الحضارى صلة بين ماضى الأمم وحاضرها ومسهماً فى صياغة مستقبلها، واذا كنا هنا نركز على الموروث الحضارى الأثري لليبيا، فذلك لان هذا الموروث الحضارى للأمة الليبية يعد ركيزة ومورد أساسى تقوم حوله صناعة السياحة فى الدولة الليبية، إلى جانب أنه مادة خصبة للبحث العلمى وإنماء المعلومات التاريخية التي تربط ماضينا بحاضرنا.

وليبيا شأنها شأن باق الدول العربية كانت مهداً للعديد من الحضارات عبر العصور، وخلفت ورائها العديد من الشواهد الأثرية التي أصبحتموروثاً حضارياً غنياً ومتنوعاً، وهذا الموروث الحضارى الليبى يواجه العديد من الأخطار الجسيمة سواء بفعل عوامل التدمير الطبيعية أو البشرية، والتى أدت إلى تلف او ضياع جزء مهم من الموروث الحضار الليبى، "والأثار هى الجانب المادى الذى يشكل مع التراث كل ما تركه الإنسان على فترة من الزمن"([1]).

ونحن هنا نتطرق بالبحث حول أحد الدارات التي كانت تنشأ خارج أسوار المدن الرومانية ويمتلكها الأثرياء وعلية القوم من الرومان، ولقد اتسعت الإمبراطورية الرومانية وضمت إيطاليا ووسط أوروبا وغرب أوروبا وغرب أسيا وشمال أفريقيا.

ولقد كانت الفيلات الرومانية تبنى فى الحدود الخارجية للمدن، أو على السواحل الرومانية غالباً، كما هو الحال مع فيلا سيلين محل الدراسة، بينما القصور كانت تبنى داخل مراكز المدن الرومانية، ولقد ركزت عمارة الفيلات والقصور على استعراض الفخامة والرفاهية أكثر من الاهتمام بالحاجات الوظيفية أو الأغراض العملية لتلك الفيلات والقصور، مما يؤكد على إظهار القوة الاقتصادية للدولة الرومانية.

ودارة وادى ياله (فيلا سيلين) موجودة في منطقة سيلين وهى عبارة عن استراحة من أيام الرومان وتم اكتشافها في ثمانينات القرن العشرين (١٩٧٤) ، وفيلا

• **أستاذ ورئيس قسم التربية الفنية، كلية التربية النوعية ، جامعة المنصورة.**
• **محاضر مساعد ، كلية الآثار والسياحة، جامعة المرقب، ليبيا.**

[1] - **مجلة تراث الشعب**: العدد الأول، ٢٠٠٧، ص ٥٥.

سيلين إحدى الفلل التي شيدها أثرياء الرومان خارج أسوار المدن، حيث تعد هذه المباني من أجمل المعالم الأثرية الرومانية خارج مدينة لبدة الأثرية، وكذلك إذا ما استشهدنا بالاهتمام الذي أولاه الرومان لإقامة مثل هذه البيوتات كاستراحات خلوية خاصة بالأثرياء من الرومان، وليست فيلا سيلين، وفيلا النيل، وفيلا أورفيوس، وفيلا دار بوك عميرة ، سوى أربعة من العديد من المنتجعات الريفية الرومانية على طول الشاطئ . من أويا القديمة (طرابلس حالياً) إلى مصراته، ومما لا شك فيه هناك غيرهم الكثير لم ينقب عنه أو يكتشف بعد .

وسيلين منطقه ليبيه تطل على الساحل الغربي لليبيا تبعد عن طرابلس العاصمة ١٢٠كم شرقا وتعد من ضواحي مدينه الخمس،العاصمة الإدارية لمحافظة المرقب.

ويعود أصل اسم سيلين: إلهة القمر عند اليونان تقابلها " لونا " عند الرومان، وهي مجرد رمز لطلوع القمر بشكل منتظم ، بينما ديانًا تُمثِّل عندهم أثر القمر الليلي في الكائنات الحيَّة ، لذا كانت أعظم خطراً ، ويقال أيضا أن معنى اسم سيلين عربي حيت انه يعني الكتابة الذهبية المحيطة بالكعبة اي ما كتب على السدين وهو غطاء الكعبة.

وبلغ الاهتمام بهذه البيوتات (الفلل) وبخاصة الفيلا محل الدراسة بأن شيدوا بها الجدران المرمرية والحدائق الزاخرة بأشجار الفاكهة والزهور وسط نوافير المياه لتكون متنفساً يلجأ إليه ملاك البيوت خلال فصل الصيف، واحتوت هذه الفلل على العديد من الأروقة المعمدة التي تظلل جوانب البيت بسقف محمول على صفوف من الأعمدة والأقواس المزينة بنقوش.

كما زودت الممرات بمصاطب للجلوس أثناء جلسات السمر تحت ضوء القمر، وكان المنزل من الداخل فسيحا به قاعات واسعة حولها غرف الجلوس والأكل والنوم والمكتبات التى بلطت أرضياتهاً بالفسيفساء والرخام ورسمت على جدرانها لوحات ملونة بطريقة الفريسكو ، ووضعت على جنباتها تماثيل.

ويعود تاريخ بناء دارة وادي ياله أو فيلا سيلين إلى نهاية القرن الثاني وبدايات القرن الثالث للميلاد، وتحوى الدارة على ٤٦ غرفة موزعة على ثلاثة جوانب لفناء كبير يطل على البحر من الجانب الرابع الذي يبعد بنحو ١٠ أمتار عن الشاطئ ، وكانت تحيط بالفناء أروقة معمدة بأعمدة من الحجر الجيري المغطى بملاط أحمر وأرضيتها من الفسيفساء، وتتوسطه حديقة يعتقد بأن بها بركة مياه، وتبلغ مساحة الدارة إلى ما يقارب ٨٠٠ متر مربع، وتعد لوحات الفسيفساء من أبرز ما تحويه الدارة بدقة حبيباتها وجماليات ألوانها ورسوماتها.

وفيما يلى سيتم التعرف على أهم المظاهر المعمارية والفنية بفيلا سيلين:

أولاً : الجانب المعمارى.

ثانيا: الجانب الفنى ويشتمل على:

١- الموزايكو (الفسيفساء).

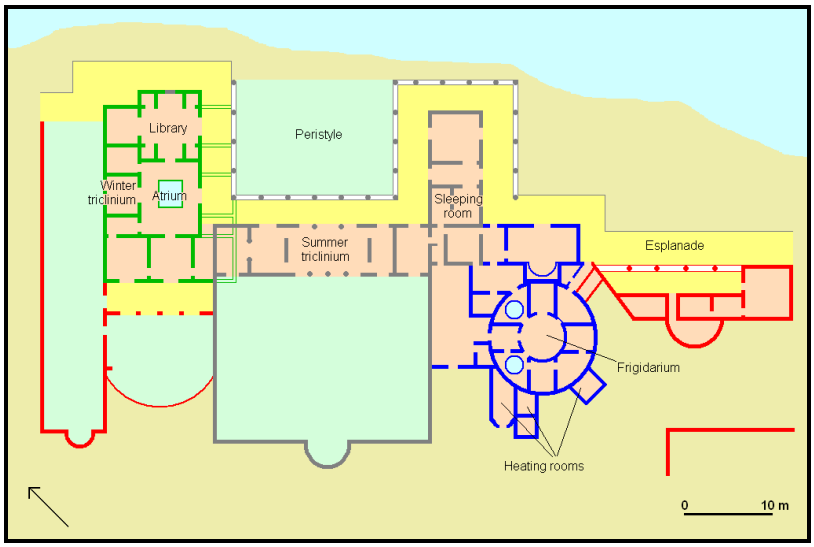
٢- التصوير الجدارى (الفريسكو – التمبرا).

أولاً : الجانب المعمارى.

بالرغم من تأثر العمارة الرومانية بالعمارة الإغريقية وبشكل كبير فى بداية الأمر، إلا أن مواد البناء المستخدمة كانت مرتبطة بما هو موجود بالقرب من روما، ونتيجة للبراكين ظهر نوع من الحجر يسمى (ترافرتين) إى جانب الزلط والرمل مما أدى إلى استخدام الخرسانة، وقد أنشأت المبانى كاملة من الخرسانة، وتم تكسية الحوائط بالأحجار أو الطوب أو الرخام لتفادى الشكل العارى للخرسانة.

وقد تأثرت العمارة الرومانية بالمؤثرات المحيطة وما بها من مواد خام للبناء، وخاصة فى المناطق الموجودة على أطراف الإمبراطورية الرومانية، وخاصة فى شمال إفريقيا، مما كان له الأثر الكبير فى إتباع خواص معمارية تلاءم كل منطقة، وكذلك إدخال بعض الإضافات المعمارية فى كل منطقة من هذه الإمبراطورية مترامية الأطراف.

ونجد أن من أهم ما يميز العمارة الرومانية هو الاهتمام برفاهية الإنسان وتلبية احتياجاته، لذا كان الاهتمام بالمبانى الدنيوية عن المبانى الدينية، وكذلك الأماكن العامة عن الخاصة، ومن أهم مميزات هذه العمائر القوة، قلة التكاليف، المرونة التامة، والحدات المتسعة، تلبى الاحتياجات لمستخدميها وساكنيها، وقد شملت المبانى السكنية القصور، والبيوت، والفلل الخاصة بالأثرياء التي تتواجد خارج أسوار المدن والتى منها فيلا سيلين محل الدراسة الحالية.



الشكل رقم (١)

أهم مكونات الفيلا المعمارية:

من خلال المخطط لفيلا سيلين، والذى يظهر فى الشكل رقم (١) والذى يوضح المسقط الافقى للفيلا ، حيث تظهر بشكل عام المكونات الأساسية للفيلا، والتى يمكن تحديها فيما يلى:

مدخل المبنى على رواق معمد ، المدخل كان فى السابق مغلقاً، وهذا المدخل كان يؤدى الى القاعة الرئيسية فى هذا البيت الريفى. ثم تحولت هذه القاعة فيما بعد إلى مكتبة والتى يظهر مسقطها الأفقى باللون الأخضر. ويمكن من خلالها رؤية القاعة المركزية فى البيت الرومانى والتى تظهر باللون الأخضر . ومن خلال بعض الدرج يمكن الوصول إلى الجناح الايسر من الغرف والتى تقع فى مستوى اعلى من القاعة المركزية ، .تم إضافة الغرف التي تظهر فى مسقطها الافقى باللون الرمادي الداكن، والتى تشمل جلسة الطعام الصيفية triclinium الى الجهة اليمنى ، وفى الجزء ذو اللون الأزرق من المسقط الأفقى يقع الحمام الرئيسى فى الفيلا ، والذى يظهر على هيئة دائرية يحاط به مجموعة من الغرف ، ويتصل بهذا الحمام من الخارج مجموعة من الغرف ومكان التسخين والتى تظهر فى مسقطها باللون الأحمر، وفيما يلى سيتم التعرف على مكونات فيلا سيلين المعمارية:

١- الحديقة أو رواق الأعمدة المفتوح (Peristyle):

رواق الأعمدة المفتوحة هو الرواق الرئيسى الذى يمهد للدخول إلى الفيلا، حيث كان الأثرياء فى المناطق الريفية الرومانية يحيطوا الفيلا الخاصة بهم بحدائق على هيئة مدرجات، وكان peristylium عبارة عن ساحة مفتوحة داخل المنزل محاطة بالعديد من الأعمدة المحيطة بالحديقة ، وغالبا ما تزينها اللوحات الجدارية المتقنة من المناظر الطبيعية، وقد يحتوي رواق الأعمدة المفتوح أيضاً على فناء

الزهور والشجيرات، والنوافير، والمقاعد، والتماثيل والبرك التي يمكن أن يتواجد بها السمك، وقد تطور هذا الرواق تطور فى الحضارة الرومانية بشمال أفريقيا، وغالبا ما أصبح يشتمل على رواق واحد به مساحة كبيرة مفتوحة.

وهذه الحديقة فى فيلا سيلين والتى تظهر فى الشكل رقم (١) والذى يبين المخطط العام لفيلا سيلين، كانت الحديقة فى السابق محاطة من ثلاث جهات برواق أعمدة ، والجهة الثالثة مفتوحة على البحر الأبيض المتوسط، وإلى اليسار يمكن رؤية مدخل واحد من أثنين والمؤدين إلى غرف الطعام الصيفية فى الفيلا كما تظهر فى الشكل رقم (١) ، والذى كان مفتوحا فى جهتى الشمال الشرقى والجنوب الغربى، بحيث يمكن للمرء أن يدخل إلى الحديقة مرة أخرى.

والرواق المعمد أرضيته عبارة عن لوحات من الفسيفساء الرائعة والتى تمتد بطول الثلاث جهات الملاصقة للمبنى، وهى عبارة عن لوحات مربعة الشكل قوامها الزخارف الهندسية الرومانية فى تقسيمات منبسطة بطول الممشى متنوعة ورائعة ، ويتم الصعود إلى هذا الرواق المؤدى إلى الغرف المطلة على البحر وكذلك مدخل الفيلا من خلال درج بسيط يبدأ من الجهة الشرقية المطلة على البحر كما يظهر فى الصورة رقم (١) ، ولقد قامت مصلحة الآثار الليبية بعمل ممشى خشبى ملاصق لنهايات هذا الرواق المكسو بلوحات الفسيفساء من أجل الزيارات السياحية والحفاظ على هذا التراث الأثرى من التلف كما يظهر فى الصورة رقم (٢ : ٤).

الصورة رقم (١)

الصورة رقم (٢)

الصورة رقم (٣)

الصورة رقم (٤)

٢- الغرف المخصصة للنوم (Sleeping room):

تطل الغرف الخاصة بالنوم فى الفيلا على الحديقة أو رواق الأعمدة ، ويتم الدخول إليها أيضا من هذه الممرات الموجودة فى الحديقة.

٣- القاعة المفتوحة (Atrium):

وهى عبارة عن مساحة كبيرة مفتوحة فى المبانى الرومانية القديمة، ومهمتها توفير الضوء والتهوية إلى داخل المبنى.

٤- غرفة الطعام الشتوية (Winter Triclinium):

وهى الغرفة التي كانت تحتوى على طاولة الطعام مع الأرائك على طول ثلاث جهات.

٥- غرفة الطعام الصيفية (Summer Triclinium):

والتي تحتوى على طاولة الطعام مع الأرائك على طول ثلاث جهات.

٦- المتنزه (Esplanade):

تقع المنتزه فى الجهة الجنوبية الشرقية من الفيلا، وتم كسوة الأرضية بفسيفساء جميلة فى لوحة ممتدة فى عنصر هندسى كشرائط ممتدة على طول أرضية المنتزه، ويتواجد صف من الأعمدة المصنوعة من الحجر والكثير منها غير مكتمل، وهذه الأعمدة وأماكن تواجد يعطى دليلاً على وظيفتها فى حمل مظلة أو سقف مفتوح فى هذه المنطقة مما يعطى منظرا مفتوحاً يطل على البحر لاستمتاع بنسيم البحر، كما فى الصورة رقم (٥ ، ٦).

٧- الحمام البارد (Frigidarium):

الحمام البارد حيث يتم الدخول إليها بعد الحمام الساخن الذى يفتح المسام، فيأتى الحمام البارد لغلق المسام فى الجسم، (يقوم الماء البارد بغلق المسام فى الجسم).

ويقع الحمام البارد فى القاعة الوسطى أو المنطقة المركزية من الحمام والتى تقع جميع غرف الحمام حولها، ويتم الدخول من خلالها إلى الغرف الساخنة، تم

تسقيف الغرفة الباردة بقبة من الطوب المكسو بالملاط الأسمنتى من الخارج كما تظهر فى الصورة رقم (٧ :١٠)، والتى تبين منطقة الحمام من الخارج، ويظهر فيها قبة سقيفة الحمام البارد فى المنتصف مرتفعة البناء عن الغرف المجاورة الساخنة، وبها فتحات إضاءة للحمام البارد، وقد تم كسوة جدران الحمام البارد من الداخل حتى منتصف الارتفاع تقريباً بالرخام الأسود، والجزء العلوى بالملاط وتم زخرفته بلوحات من الفريسكو، وأرضية الغرفة المركزية أو الحمام البارد مكسوة بقطع الفسيفساء الصغيرة الملونة بأسلوب زخرفى هندسى بديع.

٨- غرف الحمام الساخنة (Heating rooms):

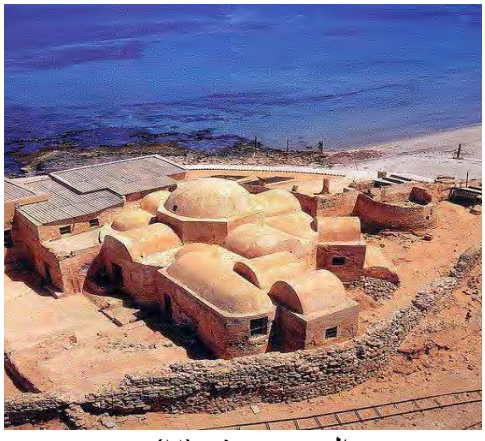
غرف التدفئة فى الحمام الرومانى من المكونات الأساسية ، حيث تتواجد هذه الغرف حول القاعة المركزية فى حمام فيلا سيلين، اكتشفت مواسير من الفخار على طول الحمام، يأتى إليها الماء الساخن والبخار من غرفة التسخين التي تتواجد خارج منطقة الحمام والتي تظهر بوضوح فى الجهة اليمنى من الصورة رقم (١٠).

٩- المكتبة (Library):

تتواجد المكتبة فى المدخل الرئيسى لفيلا سيلين، ويتم الدخول إليها من خلال الرواق المعمد ، واثبتت الدراسات المعمارية والآثارية أن المدخل كان فى السابق مغلقاً، وهذا المدخل كان يؤدى الى القاعة الرئيسية فى هذا البيت الريفى. ثم تحولت هذه القاعة فيما بعد إلى مكتبة والتى يظهر مسقطها الأفقى باللون الأخضرفى الشكل رقم (١).

الصورة رقم (٥)

الصورة رقم (٦)



الصورة رقم (٧)

الصورة رقم (٨)

الصورة رقم (٩)

الصورة رقم (١٠)

أهم مواد البناء المستخدمة فى فيلا سيلين:

- **الرخام :** استخدم فى الأعمدة وبعض تيجان الأعمدة المسطحة فى العقود الدائرية داخل دهاليز الفيلا، وتكسية أجزاء من الجدران وخاصة المناطق السفلية منها.
- **الحجر الجيرى:** وهو مثل الترافرتين المستخدم فى روما، وهو يشبه الرخام. واستخدم بشكل كبير فى بناء الجدران للفيلا.
- **بروزلانا:** وهو الأسمنت الطبيعى، وهو نوع من الرماد البركانى، ويتم خلطه مع الجير والماء لتشكيل الخرسانة المستخدمة فى الجدران والأرضيات والتسقيف، "ولقد كانت الخرسانة غير المسلحة، معروفة منذ زمن بعيد بدون استعمال الأسمنت، وقد استعملها الرومان كثيراً فى مبانيهم"([٢]).
- **الطوب:** أو القرميد: تم استخدامه لتكسية الجدران وتغطية شكل الخرسانة، وكذلك فى مواضع أخرى من البناء مثل القبوات والعقود، وكان يستخدم الطوب المكسور أو المهشم كمادة مالئة فى الخرسانة بدلا من أو مع الزلط والقطع الحجرية المستخدمة فى الخرسانة للجدران.

أهم الظواهر المعمارية فى فيلا سيلين:

- استخدام العقود فى المداخل والممرات الداخلية.
- التسقيف باستخدام القبو نصف الدائرى والمحمل على حائطين متوازيين فى تسقيف بعض الغرف والممرات المؤدية إلى غرف جانبية.

[٢] - عبد الرحيم سالم: **"دراسات فى الشكل والتطور المعمارى والتكنولوجيا الأردنية"**، ط ١، ١٩٩٣ ، ص٩٣.

- التسقيف بالقبة، فى منتصف الفيلا فى الغرفة المركزية للحمام، وبعض الغرف الجانبية.
- الأبواب والمداخل مستطيلة الشكل.
- الفيلا محاطة بسور من الجهة الجنوبية الغربية، وهى الجهة الغير مواجه للبحر، وهو عبارة عن سور مبنى من القطع الحجرية وبلاطات من القرميد والشقفات الفخارية، بمادة رابطة أساسها الجير والأسمنت والرمل، والذى يظهر جزء منه فى الصورة رقم ( ).

ثانيا: الجانب الفنى ويشتمل على:

١- الموزايكو (الفسيفساء).

فن الفسيفساء هي أحد أقدم الفنون التصويرية التي عرفها الإنسان ويتم تشكيل اللوحة الفسيفسائية عادة من انتظام عدد كبير من القطع الحجرية أو الرخامية الصغيرة الملونة والتي تكون بمجملها صورة تمثل مناظر طبيعية أو أشكال هندسية أو لوحات بشرية أو حيوانية ، وتمكن الحرفيّون اليونانيّون من ابتكار تصاميم متقدّمة ومعقّدة، عبر اختيار حصى يبلغ قطره بين سنتمتر وسنتمترين، وتحديد الحدود الخارجية للعناصر الزخرفية بالحصى الأسود متناهي الصِغَر. ومع حلول القرن الرابع، كان الحصى يُصبغ باللونين الأحمر والأخضر لإضفاء تأثيرات أكثر تنوّعاً.

وتعتمد تقنيات هذا الفن علي التشكيل النهائي من عدد كبير من القطع الرخامية أو الحجرية الصغيرة الحجم، وعادة ما تكون ملونة ، تصطف في تناسق جنبًا إلى جنب لتقوم بتغطية المساحات ، التي تكون بمجملها صورة ما أو تصميم . وبقيت الفسيفساء، على مدى الأزمنة القديمة، قائمة على تقنيّة تُستخدم للأرضيّات والأرصفة وكان الحفاظ على مدى استمرارها ومقاومتها للتلف من أهمّ الاعتبارات.

وكانت الحجارة، وبالأخصّ الرخام وحجر الجير، هي الأكثر ملائمة لهذا الهدف، إذ كان من الممكن تقطيعها أجزاءً صغيرة. في حين شكّلت ألوان الحجارة الطبيعيّة مجموعة ألوان أساسيّة بالنسبة لأيّ فنّان.

ويُنظر إلى الفسيفساء الرومانيّة على أنّها خير مثال على هذا النوع من الفنّ. فقد طوّر الرومان التقنيّات ليتمّ تركيب الفسيفساء على الجدران والأرضيّات في منازل الطبقة الرفيعة والفيلاّت والمباني العامّة. واستمرّ التزيين بالفسيفساء حتّى بعد سقوط الإمبراطوريّة الرومانيّة عبر استخدامها في الهندسة المسيحيّة والبيزنطيّة والفارسية والهنديّة.

كشفت الحفريات الأثرية فى فيلا سيلين على ما يقارب من ٤٠٠ متر مربع من أرضيات الفسيفساء الرائعة دقيقة الصنع، والتي تصور لمحات من الحياة في المدن الرومانية كما شاهدها معاصروها من الرومان، وكذلك بعض الأساطير والمعتقدات السائدة خلال مراحل تاريخية مختلفة.

ولقد قام بعض الباحثين[٣] بجامعة المرقب بدراسة مكونات أرضيات فسيفساء دارّات السوق القديم، ودار بوك عميرة، ومجموعة الخمس والنيريدات الرومانية الواقعة في شمالي غرب ليبيا، جيوكيميائياً وصخرياً وإحصائياً. أظهرت تحليلات حيود الأشعة السينية(XRD) ، أن ملاط أرضيات الفسيفساء مكون من معادن الكوارتز والكالسايت والكؤولينيت. بينما بينت دراسات نتائج تحليلات الأشعة السينية الوميضية (XRF) والتركيب الصخري والتحليل العنقودي، أن مصادر قطع الفسيفساء النارية لدارّات الخمس، جلبت من صخور مخاريط، جنوبي ترهونة البازلتية البركانية، في حين أن صخور الجريان البازلتي لشمال غريان، هي مصدر قطع الفسيفساء النارية، لدارّات النيريدات ودار بوك عميرة. كما لعبت مكاشف تكاوين الخمس الجيري وسيدي الصيد والنالوت الصخرية، كمصادر لقطع الفسيفساء الرسوبية؛ الأمر الذي سيساعد على صيانة أرضيات الدارّات المتضررة .

ومن أبرز تلك الألواح أرضية الأروقة التي تمتزج فيها مشاهد لأشكال بشرية وهندسية وأصص من أغصان لولبية مزخرفة، وأخرى تصور أقزاماً يرتدون ملابس قليلة مثل المصارعين، وهم يتعاركون مع تماسيح وطيور اللقلق حاملين عصى للدفاع عن أنفسهم ويلبسون دروعاً وخوزات فوق رؤوسهم، وبعضهم يرتدي خوذات على شكل نصف أمفورة وأخرى بحواف عريضة، وصور المشهد على ضفة بحيرة تحفها نباتات بها أزهار وبط والتى يظهر تفصيلات منها فى الصورة رقم (١١ : ١٤).

كما وجد بغرف الدارة عدد من لوحات الفسيفساء، من أشهرها فسيفساء سباق العربات المجرورة بأربعة خيول، وهو من السباقات التي كانت تمارس فى ميدان لبدة، حيث تظهر هذه اللوحة مشهد للسباق بكل ما فيه من تفاصيل، كما فى الصورة رقم (١٥).

كذلك وجد لوحة فسيفسائية أخرى تمثل ربات الفصول الأربعة وهن يعبرن الدائرة الفلكية التي يمسكها المؤله (أيون) حامل الأماني الطيبة إلى الأبراج السماوية و(هوليوس) يمتطي خيولا خارجة من المحيط الشرقي.

كما كسيت أرضيات إحدى الغرف بلوحة تعالج مواضيعها أسطورة "ليكورجو" الذي حولته الحورية "أمبروسيا" إلى كرمة عنب.

فى الغرفة الجنوبية من الفيلا، نجد هذه الفسيفساء التي تمثل مجموعة من اللاعبين يؤدون بعض الحركات البهلوانية المثيرة على ظهر ثور توراكاتابسيا) ، حيث يقفزون على الثور بحركات بهلوانية وهي إحدى الألعاب التي كانت تمارس فى

---

٣ - هيثم ميناس، مصطفى نعمه، حسن بوعربيه : **" فسيفساء الفلل الرومانية، شمالي غرب ليبيا- دراسة تحليلية لمنشئها ومكوناتها "**

http://www.adumatu.org/ar/issues/issue12_7.html

سيرك مدينة لبدة، كما فى الصورة رقم (١٦). ويمكن التعرف على أن هذا المشهد الذى يمثل السيرك فى لبكس ماجنا Lepcis Magna (مدينة لبده)، من خلال رؤيتنا الأقفاص التي يتواجد بها الحيوانات فى الجهة الجنوبية ، ومع فتح أبواب تلك الأقفاص يبدأ الاستعراض أو سباق الخيل، هناك العديد من العربات الخفيفة والخيول، ويمكن رؤية القوة الرئيسية فى الاستعراض، ، وزينت اللوحة بصف من النصب التذكارية، ومن أجمل ما فى هذه اللوحة الحيوية والواقعية في تصوير الإنسان والتى تظهر صورة المصارع المطروح أرضا وتعبيرات الوجه مصورة بطريقة واقعية نادر وجودها في الفسيفساء الرومانية، والتى تظهر بروعة مثيرة للدهشة أربع شبان يتصارعون مع ثور بري، ومصارع مرهق ينظر إلى خصمه الصريع، والفسيفساء زينت الحمام البارد من حمامات فيلا سيلين.

وهناك أحد المشاهد الخيالية الأسطورية المنفذة بالفسيفساء الحجرية الملونة على أرضية حجرة القاعة الرئيسية الشتوية فى فيلا سيلين والموجودة فى الجزء الداخلى من الفيلا ، حيث نرى هذا المنظر الاستعراضي من القصة الأسطورية التي تظهر يكورجوس Lycurgus والطعام الشهي ، وهى من النساء التي كان يرعاهم المؤله ديونيزوس Dionysus ، عندما ربط يكورغوس Lycurgus لإلقاء القبض عليهم واصطيادهم وعندها لاذوا بالفرار الى البحر وبقى الطعام الشهى طعام الآلهة ، اللذين غيروا منه وجعلوه كنبات الكرمة (العنب)، كما فى الصورة رقم (١٧).

ويوجد فى الغرفة الشمالية من الفيلا لوحة فسيفسائية تعد من افضل الموجود فى هذه الفيلا ، حيث بلغت من الدقة أن القطع الحجرية الملونة يبلغ حجمها ٢ مم، وموضوعها من المشاهد الأسطورية التى تبين أمفيتريت Amphitrite زوجة إله البحر نبتون Neptune وتريتون triton (نصف إله من أنصاف آلهة البحر عند الإغريق) ، وهذا المشهد يتوافق مع فيلا تقع على شاطئ البحر ، ومدى ارتباط عناصرها الزخرفية بموضوعات متعلقة بالبحر والأساطير المرتبطة به كما يظهر فى الصورة رقم (١٨)، واللوحة الفسيفسائية تصور (أمفتيريت) زوجة إله البحرا(نبتون) مع ابنها (تريتون)، الذي تتحدث عنه الأسطورة حسب الميثولوجيا اليونانية بأنه كان يعيش مع أمه وأبيه (بوسيدون) فى قصر من الذهب فى بحيرة (تريتونيس) يعتقد أنها (سبخة السلماني) في بنغازى اليوم .

فى غرفة أخرى من الفيلا نجد لوحة من الفسيفساء تمثل أحد الأساطير القديمة من خلال مشهد غريب لأربعة سيدات وأربعة أطفال ، وهن يمثلن فصول السنة الأربعة، والرجل الموجود فى الجهة اليمنى يمثل أيون Aion وهو يحمل طوق كبير يمثل دائرة الخلود (دائرة البروج)، كما فى الصورة رقم (١٩).

أما بالنسبة للبهو المعمد لفيلا سيلين فقد نم تزيينه بالعديد من اللوحات الفسيفسائية الممتدة كبساط زخرفى ممتد قوامه الأشكال الهندسية الجميلة التي تبين

قدرة الفنان الرومانى على الابداع بالقطع الحجرية الصغيرة الملونة كما فى الصورة رقم (٢٠ : ٢٦).

الصورة رقم (١١)

الصورة رقم (١٢)

الصورة رقم (١٣)

الصورة رقم (١٤)

الصورة رقم (١٥)

الصورة رقم (١٦)

الصورة رقم (١٧)

الصورة رقم (١٨)

الصورة رقم (١٩)

الصورة رقم (٢٠)

الصورة رقم (٢١)

الصورة رقم (٢٢)

الصورة رقم (٢٣)

الصورة رقم (٢٤)

الصورة رقم (٢٥)

الصورة رقم (٢٦)

٢- التصوير الجدارى (الفريسكو – التمبرا).

إذا كان الرومان قد أضافوا الجديد فى مجالى النحت والعمارة، فإن عطائهم فى مجال الفنون التصويرية خاصة التصوير الجدارى (الفريسكو) كان عطاءاً كبيرا ، حيث مارسوا التصوير فوق جدران مبانيهم، مما أدى ذلك إلى إضفاء فخامة واتساع داخل الأماكن المبنية، مما غير المفهوم الجمالى لتلك الأعمال الفنية إلى مفهوم عملى ووظيفى ارتبط بقيمة جمالية مضافة للمبنى من خلال تلك الأعمال التصورية.

"نظراً لأن التصوير الرومانى هو تصوير جدارى، وبالتالى كان له وظيفة معمارية أكثر منها تصويرية، لذلك فإن الموضوعات والألوان كانت خاضعة للمكان ذاته، فالتصوير فوق جدران حجرات النوم يختلف فى موضوعاته وألوانه عن التصوير فى حجرات الطعام أو المعيشة أو فى القاعات وجدران الحدائق الملحقة

بالفيلات، كما كان هذا التصوير خاضعاً لتقسيمات الجدران التي صورت بالكامل من الأرضية وحتى السقف"([٤]).

تنحصر تقنيات التصوير الجدارى الرومانى فى دارة وادى يالة (فيلا سيلين) على طريقتين من التصوير وكلاهما مستمد من الحضارة الكلاسيكية – الهلنستية بالإضافة الى الخبرة الفنية للمصورين الرومان والتى تشكل جزء لا يتجزأ من هذه التقنيات والتى تتمثل فى هاتين الطريقتين.

- **طريقة الفريسكو:** أطلق هذا الاسم على تقنية التصوير الجدارى المستخدم معه ألوان التصوير المذابة فى الماء، والتى كانت توضع على الطبقة العليا من الملاط قبل ان يجف تماماً، فيحدث ان تتشرب الألوان داخل تلك الطبقة من الملاط، وتتميز هذه الطريقة باستمرارية الألوان والحفاظ عليها لفترة طويلة.
- **طريقة التمبرا Tempra:** وفيها يتم وضع الألوان المذابة فى الماء فوق الطبقة العليا من الملاط بعد جفافها تماماً.

ويتواجد فى فيلا سيلين العديد من اللوحات التصويرية الملونة ، ويتركز معظمها فى القاعة الرئيسية لحمام الفيلا، وأيضاً فى القاعة (المركزية) الرئيسية للفيلا، وربما يكون أقدم أجزائها، حيث كانت الاضاءة تأتى لهذه الغرفة من خلال فتحة كبيرة فى السقف، وأيضاً لهذه الفتحة فائدة أخرى فى فترة نزول المطر شتاءًا حيث يستقر الماء المتساقط فى هذا الحوض الموجود بمنتصف الحجرة، والغرف المخصصة للإقامة والتى تفتح على هذه القاعة تكون قليلة الارتفاع، وكان يستخدم حوض الماء فى الاستحمام، ونجد أن أرضية هذه الردهة مكسوة بزخارف هندسية بديعة من الفسيفساء الحجرية الملونة، والجدران عليها رسوم الإفريسك الملونة. كما فى الصورة رقم (٢٧).

الغرفة المربعة المحيطة بالردهة الرئيسية أو القاعة المركزية للفيلا نجدها قد زينت بمجموعة من الرسوم الجدارية بطريقة الفريسكو fresco ، كما نرى فى الصورة (٢٨ ، ٢٩) وفى أحد هذه اللوحات الملونة نرى اثنين من الصيادين، على يمينهم شجرة وأسدين بالقرب من هذه الشجرة ويحمل أحد الصيادين درعا على ذراعه ليحميه، ومن فى حالته ربما قد لا يحتاج لهذا الدرع ليحمه من الأسد ، ولن يكون له واقياً فى حال مهاجمة الأسد له، كما فى الصورة رقم (٣٠). ويتواجد أيضا فى هذه القاعة محراب صغير له تجويف فى الجدار كما فى الصورة رقم (٣١)، ونجد فى هذا المحراب لوحة جدارية منفذة بطريقة الفريسكو لاثنين من الملاكمين ، وحولهم بعض الأوانى التي يتواجد بها بعض النباتات مما يؤكد على أن هذه المباراة

[٤] - عزيزة سعيد محمود: **"التصوير والزخارف الجصية البارزة والموزايكو فى الفن الرومانى "**، إصدار المؤلف، ٢٠٠٥،ص ٢٧.

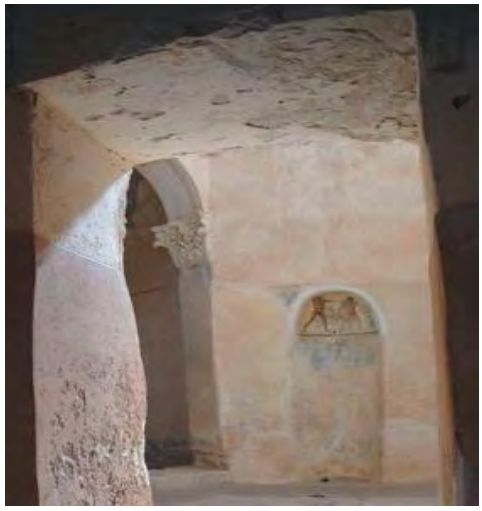
أو الاستعراض يمثل مكاناً خاصاً وليس فى الأماكن العامة التي كانت تقدم فيها هذه الألعاب الرياضية عند الرومان، كما فى الصورة رقم (٣٢).

الصورة رقم (٢٧)

الصورة رقم (٢٨)

الصورة رقم (٢٩)

الصورة رقم (٣٠)



الصورة رقم (٣١)

الصورة رقم (٣٢)

المضادات الحيوية في مصر القديمة

د. سهام السيد عبد الحميد عيسى•

ملخص البحث:

المضادات الحيوية هي مواد تفرزها بعض أنواع من البكتيريا والفطريات، التي لها المقدرة على قتل، أو تثبيط نمو الجراثيم. والمضادات الحيوية هي أكثر الأدوية شيوعاً لعلاج الإنسان من معظم الأمراض المعدية، أو مضاعفاتها، ويضيف العلم، كل يوم، جديداً في مجال المضادات الحيوية، ومن أحدث هذه الاكتشافات استعمال بعض المضادات الحيوية لتحقيق الشفاء التام من بعض الأورام السرطانية.

ويذكر التاريخ لقدماء المصريين أنهم أول من اكتشفوا استخدام العفن في علاج الجروح إذ كانوا يضعون مسحوق العفن الموجود على الخبز على الجروح فتشفى.

كذلك استخدموا بعض النباتات كمضادات حيوية مثل البصل والثوم وبعض منتجات الحيوان مثل عسل وشمع النحل وهو ما سيحاول البحث إثباته بالتفصيل ٠

مقدمة:

تعريف المضادات الحيوية :

تعرف المضادات الحيوية (Antibiotics) بأنها مركبات كيماوية منتجة بواسطة كائنات حية دقيقة لها تأثيرات سامة اختيارية ضد كائنات حية دقيقة أخرى، وفى المجال التطبيقي العملي فان المضادات الحيوية يقتصر إطلاقها على المواد الكيماوية المنتجة بواسطة الكائنات الحية الدقيقة والتي تمنع نمو البكتيريا والفطريات، وهناك مئات من المضادات الحيوية قد تم تعريفها وتحديد هويتها ، ونصف هذه المضادات تقريباً ينتج بواسطة الفطريات، ويبدو واضحاً أن مثل هذه المواد تلعب دوراً هاماً في المقاومة الحيوية لأمراض النبات الكامنة في التربة، وكذلك في معالجة الانسان.[١]

وهناك تعريف أخر للمضادات الحيوية بأنها مواد أيضية تنتجها الأحياء المجهرية تقوم بتثبيط نمو أحياء مجهريه أخرى ولا تؤثر على البكتيريا المنتجة لها.[٢]

• مدرس الآثار المصرية – كلية الآداب جامعة كفر الشيخ

[١] محمود مرسى أبو عرقوب، المضادات الحيوية والمقاومات الثلاثة(مكتسبة –مستحدثة –حيوية)، المكتبة الأكاديمية ، ٢٠٠٢ م ، ص ٦٠٥ ٠

مثنى حامد حسن ، عزل وتشخيص بكتريا منتجة للمضادات الحيوية من ترب مدينة الرمادي ،

[٢] مجلة جامعة الانبار للعلوم والمعرفة ، العدد الثالث ، المجلد الثاني ، ٢٠٠٨ م، ص١ ٠

تنتمي المضادات الحيوية إلى مجموعة أوسع من المركبات المضادة للأحياء الدقيقة، وتستخدم لعلاج الأمراض التي تسببها الكائنات الحية الدقيقة، بما في ذلك الجراثيم والطفيليات.[٣]

مصادر المضادات الحيوية:

تعتبر الفطريات من أهم مصادر المضادات الحيوية ، وتوجد المضادات الحيوية في بعض أزهار النباتات وفى بعض الأشجار الصنوبرية ، كذلك بعض النباتات مثل البصل والثوم وتنتج الطماطم المتعفنة والتفاح الحامض مضادات حيوية.[٤]

الفطريات:

هي مواد أولية خالية من المادة الخضراء تعيش متطفلة على الإنسان والحيوان والنبات وأهم هذه الفطريات فطر البنسيليوم المستخرج منه مادة البنسيلين الشهيرة في علاج الجروح وأمراض الأسنان والالتهابات الجلدية، وفطر الخميرة المستخدم في الطب كمصدر للبروتينات كما أنه ملطف لبعض أنواع الحساسية والالتهابات الجلدية.[٥]

بداية استخدام المضادات الحيوية:

بعد اكتشاف البنسيلين بدأ المهتمين بالمضادات الحيوية في محاولة تأريخ بداية استخدام المضادات الحيوية من خلال البحث في المصادر المكتوبة ، ورأوا احتمالية استخدامها قبل اكتشاف فلمنج للبنسيلين عام ١٩٢٩ م ، واظهر البحث أن العفن استخدم في الطب الشعبي ، ولقد أظهرت العديد من المصادر ذلك ، فعلى سبيل المثال في القرن السادس عشر قبل الميلاد ذكر ملك يوناني استخدام امرأة العفن الناتج عن الجبن في علاج جنوده ، ومنذ حوالي ٣٠٠٠ عام قام الصينيون بمعالجة الجروح بفول الصويا المتعفن ، ولقد استخدم الاستراليون العفن الناتج من جوانب الأشجار في العلاج ، كذلك استخدم الانجليز في عام ١٦٤٠ م الخبز المتعفن في علاج الجروح .[٦]

---

[3] Burkholder, P. R. Antibiotics, Science, New Series, Vol. 129, No. 3361, American Association for the Advancement of Science, (May 29, 1959), p. 1457.

[4] ibid., pp. 1457-1461.

[٥] الشحات نصر أبوذيد ، النباتات والأعشاب الطبية ،المركز القومي للبحوث ، القاهرة ، مكتبة مدبولى ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦م ، ص ٣٥ .

[6] Wainwright,M., Moulds in Folk Medicine, Folklore, Vol. 100, No. 2 (1989), pp. 162-166. (http://www.jstor.org/stable/1260294 .)

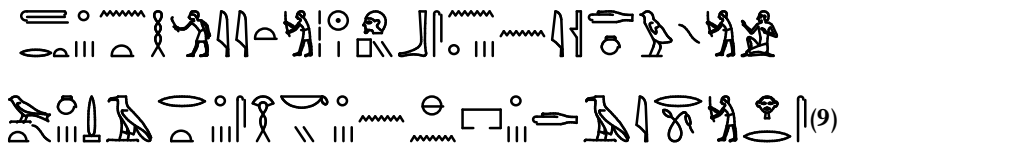
المضادات الحيوية في مصر القديمة:

عرف الكهنة والمحنطون مكونات الجسم البشرى ، من خلال التجريب واستطاعوا شفاء بعض الأمراض ومن بينها معالجة الجروح باستخدام الخبز المتعفن الذي ينتج البنسيلين. [٧]

كانت مصر القديمة سباقة في معرفة تأثير الخبز العفن في معالجة الجروح، ولقد ورد ذلك على سبيل المثال في بردية هيرست فى الوصفات (٨٩-٩٢) . [٨]

أولاً-استخدام الخبز العفن في العلاج:

وردت وصفة ببردية هيرست رقم ٨٩ والتي استخدام فيها الخبز العفن على الكدمة في اليوم الأول كما يلي :



pḫrt nt ḥwit ḥrw tpy bsn n iḳdw wt ḏ3rt ski n psḏn d3ir ḥr .s

علاج الكدم فى اليوم الأول تراب الفخار ، فاكهة الحنظل ، لباب خبز (بسن) يدلك به[١٠]

كذلك ورد بردية ابرس[١١] فى وصفة رقم ٧١٢ استخدام الخبز العفن في العلاج ،وهى نفس الوصفة رقم ١٧ببردية هيرست والتى ورد بها أقدم إشارة

---

7 Bunch , B., & Hellemans,A., The History of Science and Technology, New York ,2004, p.41.

عثر على بردية هيرست في قرية دير البلاص عام ١٩٠١ م ، ولقد أثبت الفحص أنها كانت تؤرخ بنفس تاريخ بردية إبرس ، ومن ثم فهي تؤرخ بعصر الأسرة الثامنة عشر وتحتوى البردية على ثمانية عشر عموداً تشكل مجموعة من الوصفات الطبية الهامة .

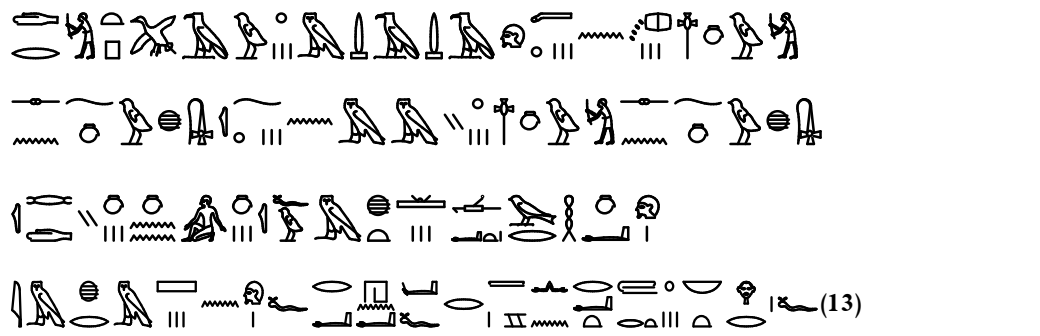
8 Resiner,G., The Hearst Medical Papyrus , Leipzig , 1905, P.1.; Kamel , H., Antibiotics Vitamins and Hormones in History, Egyptian Medical Association Journal 43 (1960), p.487f.

9 Grapow, H.,(1958), Die Medizinischen Texte in Hieroglyphischer umschreibung Autographiert , (Grundriss der Medizin der Alten Ägypter V) , Berlin, p. 365, H.89(7,10-11).

١٠ حسن كمال ، الطب المصري القديم، الطبعة الثالثة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨م ، ص ٥٦٦
عرفت بردية إبرس من حوالي عام ١٥٥٠ق.م من عصر الأسرة الثامنة عشرة ولقد سميت بهذا الاسم كناية عن العالم جورج إبرس الألماني الذي اشتراها من الأقصر من العالم سميث ثم ترجمها عام ١٨٧٥ م ولقد بلغ طولها أكثر من عشرين متراً.

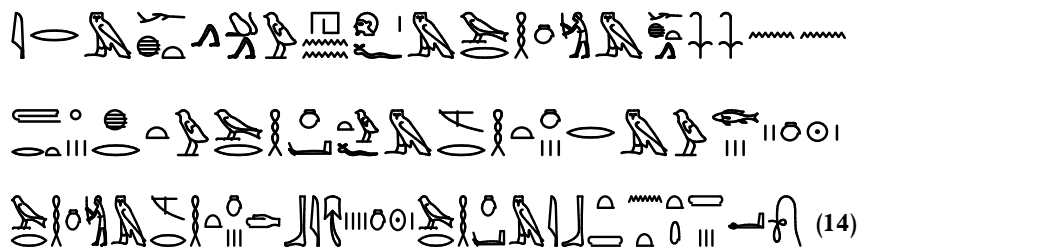
١١وفاء أحمد السيد بدار ،الطب والأطباء في مصر الفرعونية حتى نهاية عصر الدولة الحديثة ، دراسة تاريخية وحضارية ، دراسة مقدمة من قسم التاريخ والآثار الإسلامية والمصرية،كليةالآداب جامعة الأسكندرية، رسالة ماجستير غير منشورة ، ١٩٩٣م، ص٢٦ .

لاستعمال الفطريات ضد الميكروبات [١٢] كما يلي:



dr tp3w m ḏ3ḏ3 dḳr n it nḏ snwḥ 1/64 dḳr n mymy nḏw snwḥ 1/64 ʿḏ nw 1/64 fw m ḫt wʿt wrḥ tp im ḫr m n tp .f rdi hn .f r t3 nn rdi pḫrt nbt ḥr .f

لإزالة الهبرية من الرأس مسحوق شعير مصحون ومحمص ١/٦٤ ، مسحوق الذرة ، مصحون ومحمص ١/٦٤ ، دهن طرى ١/٦٤ يمزج معاً ويدهن به الرأس ثم يحنى رأسه دون وضع أي علاج آخر عليه.



ir m ḫt pḥw hnn tp.f m wrḥ m ḫt nn pḫrt ḥr tw wrḥ tw.f m mrḥt r mw 2 nw ḥrw wrḥ m mrḥt dbi 3 nw ḥrw wrḥ m ibt nt tʿw3

، وبعد ما يدهن رأسه بهذا الدهان يدهن رأسه بزيت سمك فى ثانى يوم ثم بشحم الثور في ثالث يوم ثم يدهن بفتات الخبز العفن (يومياً بعد ذلك)

ورد ببردية ابرس وصفة رقم٥٢٢ لعلاج الجروح كما يلي:

[١٢] حسن كمال ، نفس المرجع ص ٤٣٣ ، ٥٦٠

13 Grapow, H., Op-Cit.,p.67f,H.17(2,1-4).

14 Grapow, H., Op-Cit.,p.68 .

(15)

Pḫrt nt wbnw ḥrw tpy ˁḏ k3 r ḥw3.f iwf n k3 r-pw ir grt ḥw3.f wrt wt ḫr ksw ḫr t n it ˁw3 r sšr .f

علاج الجرح في اليوم الأول دهن ثور ولحم ثور إلى أن يتقيح٠ ،أما إذا تقيح كثيراً فضمده بخبز شعير حامض إلى أن يجف ٠

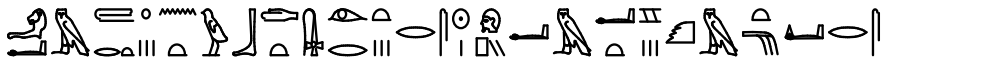
الجدير بالذكر أنه تم إجراء اختبار عام ١٩٨٠ م من خلال جامعة كلورادو على عظام مكتشفة لنوبيين من النوبة السفلى ترجع لعام ٧٥٠ ـ ٥٥٠ بعد الميلاد ولقد وجد احتواء تلك العظام على المضاد الحيوي "تتراسيكلين" ولقد افترض العلماء ان هؤلاء القوم تناولوا بعض الحبوب المحمصة المتعفنة ربما بطريق الصدفة أو لأغراض علاجية ٠[١٦]

ثانياً-استخدام الطين في العلاج:

اشتق مصطلح مضادات حيوية(Antibiotic) من(Antibiosis) وتنتشر الأحياء المجهرية المنتجة للمضادات الحيوية بصورة واسعة في الطبيعة حيث وجدت في التربة والماء وبقايا النباتات والحيوانات المتعفنة ،وتعتبر التربة المصدر الرئيسي لعزل الكثير منها لذا اتجه الكثير من الباحثين إلى التربة لغرض الحصول على سلالات من الأحياء المجهرية منتجة لمضادات حيوية جديدة ، وظهرت أدلة علمية تؤكد على كفاءة الأحياء المجهرية في التأثير وأنها شملت أنواع عديدة من جنس العصيات وأنواع من البكتيريا الأخرى ٠[١٧]

استطاع قسم علم النبات بجامعة ليفربول بانجلترا منذ عدة أعوام من استخلاص مضادات حيوية من بعض الجراثيم الموجودة بالتربة وبعض البيئات الأخرى ، ولقد أظهرت النتائج كفاءة علاجية عالية لتلك المضادات الحيوية٠[١٨]

والجدير بالذكر أن المصري القديم استخدم الطين كعلاج في وصفة رقم ٤٨٢ ببردية ابرس لعلاج الجروح كما يلي:



15 ibid., p.357,Eb.522(70,11-20).

16 Hummert , J. R. & Gerven , D.P.V., Tetracycline-Labeled Human Bone From A Medieval Population In Nubia's Batn El Hajar (550-1450 A.D.) , Human Biology, Vol. 54, No. 2 (May 1982), pp. 355-357 ; Basset, E. J. & Keith, M. S. , 'Tetracycline labelled human bone from ancient Sudanese Nubia AD 350,' Science, (1980), pp. 209-1532.

١٧ مثنى حامد حسن ، نفس المرجع، ص١ ٠

18 Williams S. T. & Vickers, J. C. ,The Ecology of Antibiotic Production, Microbial Ecology, Vol. 12, No. 1, Biotechnology (Mar., 1986), pp. 43-52.(http://www.jstor.org/stable/4250863 .)

(19)

ḥ3t-ʿ m pḫrt nt wbdt irt r sḥrw tpy ʿmʿt kmt rdi r.s irt 2 nw ḥrw ḥswt ʿwt psi nḏ sš ḥr s3-r mwt ḫprt rdi r.s

بدأ أدوية الحروق الذي يعمل في اليوم الأول (عمت) (طين) أسود يوضع عليه، الذي يعمل في ثاني يوم براز الغنم يحرق ويطحن جيداً مع سائل خميرة يوضع عليه٠

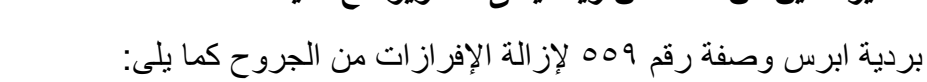
أيضاً استخدم الطين كعلاج للحروق في بردية ابرس وصفة رقم ٤٩٣ [٢٠] كما يلي:

(21)

kt ḳ3ḥ n iṯi ʿḏ nḥt psi m ḫt wʿt rdi r.s

غيرة طين من سقا دهن زيت يغلى معا ويوضع عليه٠

ورد بردية ابرس وصفة رقم ٥٥٩ لإزالة الإفرازات من الجروح كما يلى:



(22)

kt ṯ3 n pns 1 rdi ḥr mw ir m nḫn ḏ3rt nḏ m ḥbs psi m ḫt wʿt ir m bit wt ḥr.s

غيرة كتلة طين ١ توضع فى ماء وتعمل عجينة وظرت (حنظل) يسحق ويوضع فى قماش يغليان معاً تعمل منهما عجينة يضمد بها ٠

ثالثاً -استخدام روث الحيوانات في العلاج:

ورد ببردية ابرس وصفة رقم ٥٤٢ لتلطيف تقيح الجروح باستخدام روث التمساح ربما احتوائه على بكتيريا نافعة تنتج المضادات الحيوية كما يلي:

---

[19] Grapow, H., Op-Cit.,p.371,Eb.482(67,17-22).

الجدير بالذكر استخدام المصري لروث بعض الحيوانات في العلاج ربما لاحتوائها على بكتيريا نافعة تنتج المضادات الحيوية ، والواقع مازالت هذه الوصفات تستخدم في الطب الشعبي في السودان مثل استخدام براز الناقة الجاف لعلاج مرض الثعلبة في الرأس٠

[٢٠] حسن كمال ، نفس المرجع، ص ٤٢١٠

[21] Grapow, H., Op-Cit.,p.373,Eb.493(68,16-17) = L 50 (15,4-5).

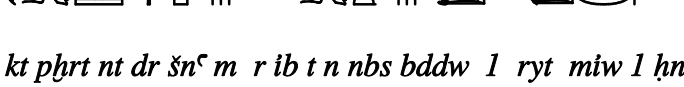
[22] ibid.,p.403f,Eb.559(73,3-4).

(23)

Kt snḏm sṯ3 wbnw int tmt 7 ḏ3rt 1 mnḥ 1 t3 msḥ 1 bit 1 nḏ sš ir m ḫt wꜥt wt ḥr.s

غيرة لتلطيف قيح الجروح سمك (انت) بلطى ٧ سمكات حنظل ١ شمع ١ براز تمساح ١ عسل ١ يصحن ناعماً ويخلط ويضمد به.

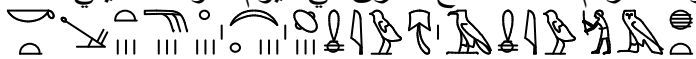
ورد ببردية ابرس وصفة رقم ٢٠٨ لعلاج سدة فم المعدة كما يلي:

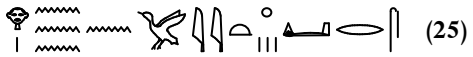

(24)

kt pḫrt nt dr šnꜥ m r ib t n nbs bddw 1 ryt miw 1 ḥnḳt nḏmt 1 irp 1 irt m ḫt wꜥt wt ḥr.s

علاج أخر لإزالة سدة فم المعدة خبز من فاكهة النبق ١ ،بطيخ ١ ، براز قط ١ ، بيرة عذبة ١ ، نبيذ ١ يمزج معاً ويضمد به

كذلك ورد ببردية ابرس وصفة رقم ٤٩٨ لعلاج الحرق في اليوم الأول كما يلي:




(25)

kt prt šny 1 wꜥḥ 1 ryt miw 3miw m ḫt wꜥt ḥr mw n p3yt rdi r .s

غيرة حبوب صنوبر ١ خروب ١ براز قط ١ يمزج معاً في ماء صمغ ويوضع عليه

رابعاً -استخدام الحيوانات المتعفنة في العلاج:

ورد ببردية هيرست وصفة رقم ١٤٩ لإنماء الشعر كما يلي:

(26)

kt pnw psi rdi ḥr mrḥt r ḥw3.f mitt

غيرة فأر مطبوخ يوضع على دهن إلى ان يتعفن شرحة.

---

23 Grapow, H., Op-Cit.,p.359,Eb.542(71,19-21).

24 Ibid.,p.165f,Eb.208(43,2-4).

25 Ibid.,p.378,Eb.498(69,1-2).

26 Ibid.,p.514,H .149(10,10-11).

كذلك وردت وصفة ببردية هيرست رقم ١٤٨ كما يلى:

(27)

Kt mist nt ꜥ3 rdi ti m ḏ3ḏ3w r ḥw3 ssnwḥ ti rdi ti ḥr mrḥt wrḥ im

غيرة كبد حمار يوضع في انيه إلى أن ينتن ويطبخ ويوضع في دهن ويضمد به ٠

خامساً-المضادات الحيوية من مصادر نباتية:

قديماً كانت مكونات معظم الوصفات العلاجية مصدرها نباتي سواء من الأشجار أو الثمار،أو الأزهار ولقد ثبت قدرة هذه الأعشاب على العلاج في الوقت الحديث ٠[٢٨]

لجأ العلماء حديثاً إلى إجراء أبحاث جديدة على النباتات للتغلب على مقاومة الميكروبات للمضادات الحيوية والحصول على علاجات طبيعية لتقوية المناعة،وذلك لان النباتات لها القدرة على تصنيع مركبات كنواتج أيضية ثانوية تتواجد في البذور ، الأوراق أو في الجذور .ومن هذه المركبات ما يكون لها دور هام جداً من الناحية الطبية ٠[٢٩]٠ ومن أهم النباتات التي تحتوى على مضادات حيوية طبيعية ما يلى:

أ-البصل :

Onion Allium *Śepꜥ ḥḏw* ٠[٣٠]،هو نبات زنبقي من جنس الثوم يحوى زيت طيار تنسب إليه حرقته ، كذلك يحتوى على كبريتات الاليل ومقدار من مادة سكرية وحمض فسفورى وفيتامين وكالسيوم وكان يستعمل عصيره قديماً كقطرة للرمد الصديدي ، ولقد أثبت العلم الحديث أن رائحة البصل أو عصارته تقتل الميكروبات السبحية ، وميكروب الدفتيريا والدوسنتريا ، وميكروب السل ، والمواد الفعالة بالبصل كثيرة مثل الكبريت وفيتامين" سى " ومادة الكلوكونيل التي تعادل الأنسولين بمفعولها في تجديد نسبه السكر في الدم ٠[٣١]

---

27 Grapow, H., Op-Cit.,p.513,H .148(10,9-10).

[٢٨] نبيلة عبد الفتاح عبد النبي صقر، الصيدلة في مصر الفرعونية ، رسالة ماجستير غير منشورة، بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٩ م، ص ٦١-٦٥ ٠

[29] Aqil, F.; Ahmed, I. & Mehmood, Z. Antioxidant and free radical scavenging properties of twelve traditionally used Indian medicinal plants. Turk. J. Biol., 30, 2006 , pp. 177-183.

ميسون صباح عباس، دراسة حساسية بعض البكتريا المرضية للمضادات الحيوية والمستخلصات النباتية، مجلة الأنبار للعلوم البيطرية، المجلد (٤)، العدد٢ ،٢٠١١ م، ص٨ ٠

ليز مانكة،نفس المرجع،ص ٣٠١-٣٠٢ ٠

[٣٠] نفس المرجع ،ص ١٤٢ ٠

[٣١] أحمد الصباحي عوض الله ، العلاج بالأعشاب والنباتات الشافية ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ١٩٨٤ م، ص ٤٦ .

وتعتبر عصارة البصل من المضادات الحيوية الهامة .[٣٢]ولقد تمت دراسات كثيرة على البصل وثبت انه في طليعة المواد القادرة على قتل البكتيريا، ولقد تم استخراج خلاصة البصل التي عدها الطب الحديث مضاد حيوي طبيعي [٣٣].

فأكل البصل يساعد على تطهير الجسم من أملاح الطعام ويعيق نمو الجراثيم بجميع أنواعها ، مثل جراثيم التقيح في الدمامل وجراثيم التيفود في الأمعاء وجراثيم التهاب السحايا [٣٤] ، ولقد استخدم الطب الحديث البصل في تضميد الجروح والدمامل ، وتبين من الأبحاث الحديثة أنه يقتل الجراثيم وبخاصة جرثومة التيفود، وعصيره يقتل الأعشاب الطفيلية ، كما استخدم مصل البصل لعلاج الأمراض المستعصية مثل السرطان ، ويحتوى البصل على مواد تفوق في تأثيرها البنسلين والاوريومايسين التي تفتك بالجراثيم.[٣٥]

استخدم المصري القديم البصل في التحنيط ولقد عثر عليه في أكفان الموتى وكان يوضع قشرة على عين الميت ،وكان يوضع على التجويف العيني والصدري والاذن.[٣٦]

ولقد استخدم البصل في بعض الوصفات العلاجية مثل وصفة رقم ٦٣٤ ببردية ابرس لعلاج الركبة كما يلي:

(37)

kt nt sgnn mt n m3st ḥm3t mḥt 1 nḥdt 1 ḳ̲d nr3w 1 bit 1 sntr 1 ḥḏw 1 nḏ wt ḥr.s

غيرة لتلطيف عضو الركبة ملح بحرى ١ سن ١ دهن وعل ١ عسل ١ بخور ١ بصل ٠٠٠٠يصحن ويضمد به.

ورد بردية ابرس وصفة رقم ٦٦٠ وكذلك بردية هيرست وصفة رقم ١١٧

---

[٣٢] ليز مانكة،نفس المرجع ،ص ١٤٢ .

[٣٣] محمد العويدات ، النباتات الطبية واستعمالاتها،الاهالى للطباعة والنشر، دمشق ، ١٩٩٤ م ، ص٤٨-٤٩ .

[٣٤] أمين رويحة ، التداوى بالأعشاب بطريقة علمية تشمل الطب الحديث والقديم ، الطبعة السابعة،دار القلم بيروت ،١٩٨٣ م، ص٧٧ .

[٣٥] نبيلة عبد الفتاح عبد النبي صقر، نفس المرجع ، ص ٦٦ .

[٣٦] وليم نظير ، الثروة النباتية عند قدماء المصريين،الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠م، ص ١٤٣ ،١٤٤ .

37 Grapow, H., Op-Cit.,p.139,Eb.634(79,19-22).

استخدام البصل لعلاج اصبعى القدم [٣٨] كما يلي :

(39)

Kt ḥḏw 1 bddw 1 mḥt 1 bit 1 ʿd nrɜw wt ḥr .s

غيره بصل ١ بطيخ ١ ملح بحري ١ عسل ١ دهن وعل ١ ٠٠٠٠يضمد به ٠

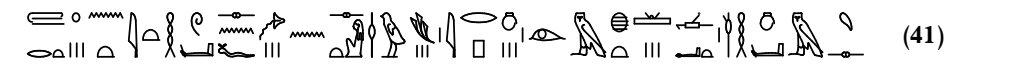
ورد بوصفة ببردية ابرس رقم ٧٢٤ وصفة لمنع آكلان الدم كما يلي:

(40)

kt nt imy snf m ʿt nbt ḥḏw ḳnḳn ḥr ʿḏ rdi r.s

غيرة ضد الدم الأكال في كل الأعضاء بصل يعجن في دهن ويعطى له٠

ورد بوصفة رقم ٨٢٨ ببردية ابرس لعلاج النزيف للمرأة كما يلى:

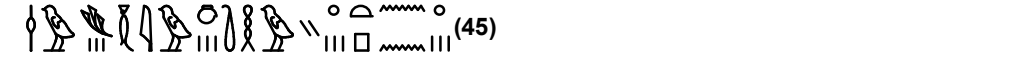

(41)

Pḥrt nt iṯḥw snf n st ḥḏw 1 irp1 ir m ḫt wʿt wḏḥ m ʿt.s

علاج لمنع النزف الرحمي عند المرأة بصل ١ نبيذ ١ يمزج معاً ويحقن فى عضوها٠

أيضا استخدم البصل كلبخة للخراج [٤٢] فالأبخرة المتصاعدة من البصل ، وعصارته وكذلك أوراقة تقتل الميكروبات والجراثيم الضارة وبذلك تمنع تعفن الجروح وتقيحها وتساعد على التئامها٠[٤٣]

ورد ببردية ابرس وصفة رقم ٨٥٩ لعلاج غدة متورمة نتيجة إصابة مرارية[٤٤] وكان العلاج بتحضير بعض الأدوية لكي يتحلل الخراج كما يلي:


(45)

ḥḏw bniw tiḥw tpnn

بصل نبيذ بلح بسلة كمون ٠٠٠٠ الخ٠

---

[٣٨] حسن كمال ، نفس المرجع، ص ٥٦٧٠

39 Grapow, H., Op-Cit.,p.57,Eb.660(82,18-19).

40 ibid., p.416,Eb. 724(88,1-2).

41 Ibid., p.481,Eb .828(96,13-14).

[٤٢] نبيلة عبد الفتاح عبد النبي صقر، نفس المرجع، ص ٦٥ ٠

[٤٣] محمد السيد، الأعشاب والنباتات ، الدار المصرية اللبنانية،القاهرة ، ٢٠٠٣ م ، ص ٥٤

[٤٤] حسن كمال ،نفس المرجع ، ص ٤٤٨٠

45 Grapow, H., Op-Cit.,p.385f,Eb. 859(104,13,105,1).

ب-الثوم:

Allium Sativum Garlic *ḥiṯ3n3*[٤٦]، الثوم باللغة اللاتينية يعني الحريف ومعظم الفصيلة نباتات لازعه،أما لفظة ثوم فهي هيروغليفية[٤٧]،الاسم القديم للثوم بالمصرية" حتتوم" ،[٤٨]. واستعمل الثوم منذ القدم دواء للحميات ووقاء من الأمراض التي تصيب الجسم بالهزال ، كما أنه معرق ومدر للبول ومطهر للأمعاء، ويفيد في علاج الدوسنتاريا الأميبية ويوقف نمو البكتيريا ويوصف كعلاج لتصلب الشرايين وضغط الدم العالي ، واستخدم كوقاية لأمراض التيفود والدوسنتاريا ، ومطهر للجروح والأسطح المتقرحة بعد مزجه بالماء ، والجدير بالذكر انه أجريت أبحاث على الثوم فثبت أن برؤوس الثوم مادة (الالبين) وهى مادة فعالة مقاومة للسرطان كذلك يحتوى الثوم على مواد مضادة للعفونة ومقاومة لضغط الدم .[٤٩]

قديماً استخدمت عصارة الثوم لعلاج بعض الأمراض مثل لدغ الثعبان والروماتزم وألام البطن والعدوى الجلدية كما له فاعلية المضادات الحيوية في التأثير على البكتيريا والفطريات وكذلك الطفيليات . [٥٠]

استخدم الثوم كعلاج موضعي،ويحتوى الثوم على مركبات كبريتية وبروتينات وله القدرة على وقف الإسهال الميكروبي ويعتبر مطهر معوي قوى،ويستخدم مع الخل المعقم ضد الجروح وكواق من الطاعون وقاتل للجراثيم،ويمنع انتقال عدوى الرشح [٥١] ومن أهم المواد الموجودة بالثوم هي مادة الاليسين وهى مادة زيتية تذوب في الماء ولا لون لها وتعتبر بتركيزات بسيطة مضاد حيوي ضد البكتيريا السالبة والموجبة .[٥٢]

ولقد عرفت مصر القديمة أهمية الثوم فلقد ذكر هيرودوت أن العمال الذين شيدوا الأهرام استهلكوا الثوم والبصل بكثرة في طعامهم . [٥٣]

---

[٤٦] ليز مانكة،نفس المرجع،ص ١٤٦ .

[٤٧] أحمد الصباحي، نفس المرجع ـ ص ٧١-٧٢ .

[٤٨] محمد العويدات ، نفس المرجع، ص٥١ .

[٤٩] أحمد الصباحي، نفس المرجع ـ ص ٧١-٧٢ .

[٥٠] صديق رشوان صديق ،دراسة تأثير بعض النباتات الطبية على نمو بعض الفطريات الجلد، الثوم – حبة البركة – الحنة) ، مجلة أسيوط للدراسات البيئية ، العدد الثالث والعشرين،يوليو ٢٠٠٢ م ، ص ١ .

[٥١] حسن كمال ،نفس المرجع، ص ٧٠-٧١ .

[٥٢] محمد العويدات ، نفس المرجع، ص٥١ .

[٥٣] نبيلة صقر ، نفس المرجع ،١٤٨ .

ج- **الجميز:**

nht [٥٤] ، *nḳʿwt* [٥٥] ficus sycamores

كانت شجرة الجميز مقدسة في مصر القديمة وخصوصاً في الإقليم الخامس والسابع من الوجه البحري، وكان الجميز من أشهر وأقدم أشجار مصر وكثيراً ما صور تخرج منه المعبودات نوت وحتحور ،ولقد عثر على العديد من ثمار الجميز فى المقابر كما دخل فى العديد من الوصفات الطبية ، فلقد استخدم كمسهل وملين وضد التهاب اللثة ومرض الاسقربوط ولقد استعمل لعلاج العديد من الأمراض الجلدية مثل الصدفية [٥٦].

تمت دراسة حديثة بواسطة مجموعة من العلماء بجامعة جنوب أفريقيا على عينات لنبات الجميز في جنوب أفريقيا وانتهت الدراسة إلى أن نبات الجميز قادر على قتل البكتيريا وله تأثير المضادات الحيوية الحديثة [٥٧]

وردت وصفة رقم ٧٤١ ببردية ابرس لعلاج التهاب الأسنان كما يلى:

ḏr srwḏ nw wḥdw m ibḥ nḳʿwt iw ryt 1 bit 1 wꜣḏ 1 sty 1 nḏ rdi r ibḥ

لمنع حصول الصديد في اللثة فاكهة الجميز ١ فول ١ عسل نحل ١ ملخيت ١ مغرة صفراء ١ تصحن وتدق معاً وتوضع على السنة .

د-الحلبة:

Trigonella Foenum Graecum L. Fenugreek *ḥmꜣyt*

[٥٨] *šny-tꜣ* .[٥٩]، والحلبة من العائلة البازلائية ، بذورها غنية بالفيتامينات والنيترات والكالسيوم ، ويعتقد أن بذور الحلبة تشفى من الالتهابات .[٦٠]

---

[54] Gardiner, A. H. , Egyptian Grammar ,3Th.ed , London ,1973,p.478.

[55] Faulkner , R.O., A Concise Dictionary Of Middle Egyptian, Oxford ,1964,p.141.

٥٦ حسن كمال، نفس المرجع، ص ١٥٧-١٥٨ .

[57] Ramalivhana ,N.J., Molecular Characterization of Aeromonas Hydrophila and Antimicroblal activities of Selected Medicinal Plants against Pathogenic Isolates from Water and Stool Samples in the Era of Pathogenic Isolates From Water and Stool Samples in the Era of Hiv /Aids in Limpopo Province ,South Africa, in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the subject Environmental Science, the University of South Africa ,2010, p.204.

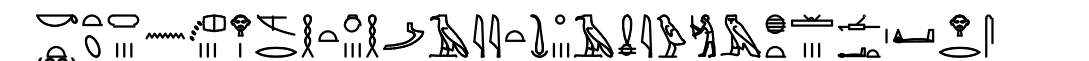
٥٨ ليز مانكة، نفس المرجع ،ص ٣٣٨ .

[59] Faulkner , R.O., Op-Cit., P.268.

٦٠ ليز مانكة، نفس المرجع ،ص ٣٣٨ .

ولقد أظهرت التحاليل الكيميائية أن أوراق وبذور الحلبة تحتوي على الكثير من المواد الفعالة المهمة طبيا هذا ما جعل الحلبة تستخدم على نطاق واسع في العديد من مناطق العالم نظرا لما تمتلكه من صفات علاجية وطبية حيث لها تأثير خافض لمستويات السكر والكلسترول والدهون في الدم .[٦١] ، كذلك تستخدم كمضاد فعال ضد الأحياء المجهرية (الجراثيم والفطريات والديدان الطفيلية)،وتستعمل ضد التقرحات المعوية والالتهابات كما تساعد على التئام الجروح .[٦٢]

ورد بوصفة رقم ٥٠٩ ببردية ابرس علاج الجروح كما يلى:


(63)

kt t n ỉt ḥr mrḥt ḥm3yt 3mỉ m ḫt wꜥt rdỉ ḥr.s

غيرة خبز شعير مع زيت وحلبة يمزج معاً ويضمد به.

ه- الحناء:

Lawsonia inermist L,Henna *ḥnw* .[٦٤]تستخدم في مصر منذ وقت طويل كصبغة للقدم والأيدي والشعر، كذلك تستخدم كعجينة توضع على الأصابع والأظافر المصابة بالفطريات كمضاد قوى للفطريات . [٦٥]

ترتفع شجرة الحناء إلى حوالي خمسة أمتار ويبدو أن موطنها الأصلي بلاد فارس ، ولقد عرفت مصر زراعة الحناء ، ومسحوق الأوراق الجافة استخدم كمهدئ وكمادة قابضة ،كذلك تستخدم مع السنط فى تدليك الايدى والأرجل المصابة بالقروح ، والدهان بالحناء يفيد في مداواة الحروق والبثرات .[٦٦]

ورد استخدام الحناء فى وصفة رقم ٧٧٤ ببردية ابرس لعلاج الصلع المبقع وهو مرض مسبب لسقوط الشعر كما يلي:

[61] Khan, U.K.,& Durrani, F.R., Effect fenugreek of (Trigonella Foenum-Graecum) seed extract on visceral organs of broiler chicks . J. Agricult. Biol .Sci.;4(1): 58-60.

[62] Wagh, P, M., & Deshmukh, S.K., Bioactivity of oil Trigonella Foenum-Graecum and *pongamia pinnata*.*African. J. Biotechnol*.6(3):, 2007,pp. 1592-1596 .

[63] Grapow, H., Op-Cit.,p.381,Eb. 509(69,16-17).

[٦٤] ليز مانكة، نفس المرجع ،ص ٢٥٠ .

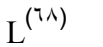
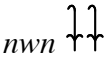
[٦٥] صديق رشوان صديق ، نفس المرجع ،ص١٢٠ .

[٦٦] ليز مانكة، نفس المرجع ،ص ٢٥٠ -٢٥١ .

Kt mḥy ḥnw snwḥ ḫtb ḥr mrḥt ḥnᶜ ḥs n ᶜff sin m ḫt wᶜt rdi r.s[67]

غيرة كتان حنة يحمصان ويوضعان فى زيت مع براز ذبابة يمزج معاً ويدهن به

و-الفجل:



Raphanus Sativus L[٦٨] تحتوى جذور الفجل [٦٩] على مواد كربوهيدراتية وفيتامينات وأملاح الكالسيوم ومواد الرافايول والسينابين والرافانين ذات التأثير المضاد للبكتيريا وكل تلك المواد تعطى للفجل الرائحة المميزة والطعم الحاد المقبول ،والفجل مدر للبول ويفيد في أمراض الاستسقاء والحصوات ويعتبر عصيره مع العسل مهدئ ، وله تأثير مثبط للبكتيريا لذا يستعمل عصيره في حالات أمراض الجلد[٧٠].

ورد فى كتابات هيرودوت أن العمال الذين شيدوا الأهرام كانوا يأكلون الفجل.[٧١]ولقد استخدم المصري القديم زيته لعلاج الأمراض الجلدية .[٧٢]

ز- الفلفل:

Black pepper piper nigrum L.، شجرة معمرة تنمو برياً ولكنها تزرع الآن على نطاق تجارى فى كثير من الدول، أوراق الفلفل بيضاوية براقة وأزهاره بيضاء تتبعها ثماره المستديرة الصفراء أو الحمراء ، وتحتوى ثمار الفلفل على زيت طيار ومركبات أخرى تجعله صالحاً لعلاج المعدةوطارداً للريح ، ومضاد للبكتيريا والحشرات ، كما انه من التوابل والمنبهات [٧٣]. ،استعمل الفلفل الأسود بصورة شائعة في الطعام والطب الشعبي لأنه يضيف نكهة ورائحة للأطعمة إضافة إلى كونه مادة حافظة وذات قيمة طبية ، حيث أن المستخلص المائي والكحولى للفلفل الأسود ذو فاعلية مضادة للميكروبات وللسرطان [٧٤]

ثبت استعمال الفلفل في مصر القديمة في التحنيط فقد وجد العلماء عند فحص مومياء رمسيس الثاني بعض حبيبات الفلفل الأسود مستقرة في فتحتي أنف وجوف

---

67 Grapow, H., Op-Cit.,p.66,Eb. 774(92,10-12).

٦٨ نبيلة صقر ، نفس المرجع ،ص ٣١٤ .

٦٩ وليم نظير، نفس المرجع ، ص ١٤٧ .

٧٠ محمد العويدات ، نفس المرجع ،ص٣٣٥ .

٧١ وليم نظير، نفس المرجع ، ص ١٤٧ .

٧٢ نبيلة صقر ، نفس المرجع ، ص٣١٥ .

٧٣ ليز مانكة،نفس المرجع،ص ٣٠١-٣٠٢ .

74Aqil, F.; Ahmed, I. & Mehmood, Z. ,op-cit . pp. 177-183.

ميسون صباح عباس، دراسة حساسية بعض البكتريا المرضية للمضادات الحيوية والمستخلصات النباتية، مجلة الأنبار للعلوم البيطرية، المجلد (٤)، العدد٢ ،٢٠١١ م، ص٨ .

ليز مانكة،نفس المرجع،ص ٣٠١-٣٠٢ .

المومياء ، كما استخدم أقباط مصر الفلفل الأبيض والأسود في وصفات لعلاج ألام الشرج [٧٥].

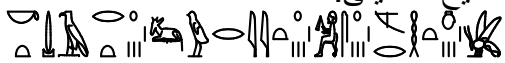
ح-القرفة:

Cinnamon Cinnamonium Zeylanicum Nees *ti šps* [٧٦]. القرفة شجرة دائمة الخضرة قشورها عطرية ذات طعم حار سكرى تحتوى على زيت طيار تنسب اليه خواصها، وتضاف للأدوية كمادة معطرة ، واستخدمت في الوصفات المصرية القديمة ضد الحرق المتعفن وكمسكن موضعي .[٧٧]

تنمو الشجرة في شرق أفريقيا ، والقرفة ذات مفعول منبه ومهضم ومانع للعفونة ،ولقد دخلت القرفة فى مصر القديمة فى وصفات طبية وكمراهم لما لها من رائحة عطرية، كذلك دخلت فى وصفات لزيادة الوزن .[٧٨]

استخدم الطب الحديث القرفة للتطهير ومكافحة البرد وفاتحة للشهية وكعلاج لأوجاع المفاصل ومضادة للتشنج وقابضة للإسهال وكمادة مطهرة في الحميات المعوية وكعلاج للقئ، لقد ثبت أن بزيت القرفة مادة قادرة على قتل الميكروبات والجراثيم .[٧٩]

ورد ببردية ابرس وصفة رقم ٥٣٤ لعلاج القيح كما يلى:

 (80)

Kt ḏ3rt ỉwryt 1 tišps1 mrḥt 1 bỉt 1 nḏ m ḫt wʿt wt ḥr.s

(علاج) أخر(ضمن أدوية لشفاء كل الأوجاع من القيح) حنظل ١فول ١ قرفة ١ زيت ١ عسل نحل ١ تصحن معا ويضمد به .

ورد ببردية ابرس وصفة رقم ٥٥٣ لعلاج ورم الأسنان كما يلى:

(81)

Kt nt dr sḥmw bnwt m ỉbḥ tišsp 1 pȝyt 1 bỉt 1 mrḥt 1 wt ḥr.s

---

[٧٥] ليز مانكة ،نفس المرجع،ص ٣٠١-٣٠٢ .

[٧٦] نفس المرجع،ص ١٨٩-١٩٢ .

[٧٧] حسن كمال ، نفس المرجع ، ص ١٧٣ .

[٧٨] ليز مانكة، نفس المرجع ،ص ١٨٩-١٩٢ .

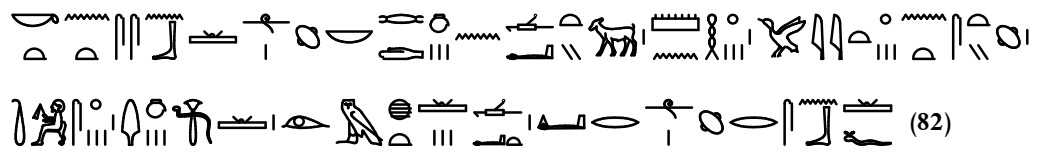
[79] Thakare , M., Pharmacological Screening Of Some Medicinal Plants As Antimicrobial And Feed Additives , Department of Animal and Poultry Science Virginia Polytechnic Institute and State University, Blacksburg, Virginia USA., July 16, 2004,p.6. نبيلة صقر ، نفس المرجع ،١٤٧ .

[80] Grapow, H., Op-Cit.,p. 360 Eb .534 (71,8-10).

[81] Grapow, H., Op-Cit.,p.114, Eb. 553(72,13-14).

علاج آخر لإزالة الفساد*sḥmw* الناتج عن الورم في الأسنان القرفة ١ الصمغ ١ عسل ١ زيت ١ يضمد بهم ٠

ورد ببردية ابرس وصفة رقم ٥٤٠ لشفاء الصديد من الجروح كما يلى:



(82)

Kt nt ssnb st3 wt nb ḥḏ n wḥty 1 mnḥ 1 pȝyt nt sty 1 tišsp 1 nḥt wȝḏ 1 ir m ḫt wḥt rdi r st3 r snb.f

غيرة لشفاء كل صديد دهن ماعز ١ شمع ١ صمغ عطرى ١ قرفة ١ زيت طازج ١ يمزج معاً ويوضع على القيح حتى يشفى٠

ط -الصنوبر:

pinus sp L يسمى بالهيروغليفية "عب"،"برت شن" وتستخدم عصارته فى العقاقير الطبية ويستخدم زيته ضد الدفتيريا ، ويعتبر الصنوبر مضاد للفطريات المتطفلة على الجسم والسموم الفسفورية٠[٨٣]

ورد استخدامه بوصفة رقم ٤٨٥ببردية ابرس لعلاج الحرق كما يلى :

(84)

kt nt wbdt prt šn iḫw 1 3miw ḥr mw n ḳmyt rdi r.s

غيرة ضد الحرق صنوبر ١ احو١ يمزج مع ماء صمغ ويوضع عليه٠

ورد بوصفة أخري رقم ٤٨٧ ببردية ابرس لعلاج جروح الحروق كما يلي:

(85)

Kt nt srwḫ wbnw n wbdt m ḥt ḳbw 1 mȝtt 1ḥḏ ḥs 1 sft 1nḏ wt ḥr.s

لعلاج جروح الحرق على كل أعضاء الإنسان قبو١ كرفس ١ قطران الصنوبر ١ تربنتينة ١ يصحن ويضمد به ٠

---

[82] Ibid., p.358f, Eb. 540(71,16-18).

[٨٣] وليم نظير، نفس المرجع ، ص ٢٢٠ ٠

[84] Grapow, H., Op-Cit.,p. 378,Eb.485(68,3-4).

[85] Grapow, H., Op-Cit.,P,375,Eb .487(68,5-7)=L51(15,5-6).

ورد بوصفة رقم ٤٨٨ ببردية ابرس لعلاج الحروق كما يلى:

(86)

kt prt šn iḥw ḥs n miw ȝmiw rdi ḥr pȝyt rdi r.s

غيرة صنوبر ١ ابو ١ براز قط ١ يمزج ويوضع فى ماء صمغ ويوضع عليه٠

سادساً- المضادات الحيوية من مصادر حيوانية:

أ-عسل النحل :

سمى عسل النحل فى الهيروغليفية باسم bit [87] ،ولقد أثبتت الأبحاث الطبية أن عسل النحل يقوى الجسم ويقيه من الميكروبات [88]٠

يحتوى عسل النحل على بعض الإنزيمات المضادة للبكتيريا والجراثيم ، وله خصائص تقاوم التأكسد في الجسم ، ويعمل على تحفيز الجروح وشفائها[89] ولقد استخدم فى الطب الشعبي قديماً كضمادة للجروح والالتهابات،ولقد جرت بعض الأبحاث المعملية حديثاً على العسل ودراسة مدى قدرته على قتل البكتيريا بوضع بعض أنواع من البكتيريا فى العسل ولقد ماتت بعد ساعات وثبت أن العسل ليس وسطاً مناسباً لنمو البكتيريا [90]٠

ورد ببردية ادون سميث وبردية لندن الطبية بعض الوصفات لعلاج الجروح ، وكانت المواد الأكثر استخداماً هي العسل والزيت،وذلك لرؤيتهم قدرة العسل على تجفيف وتعقيم الجروح وشفائها،وكانت الطريقة تتم بتغطية الجروح بضمادات مبللة بالعسل والزيت[91]،وربما استخدم الزيت على الضمادات حتى لا يلتصق بالجروح٠

ورد ببردية ابرس وصفة رقم ٥١٥ لعلاج الجروح كما يلى:

---

[86] Ibid., p. 379,Eb.488(68,7-8).

[87] Faulkner , R.O., A concise Dictionary Of Middle Egyptian ,Oxford, 1964 ,P.79.; Gardiner, A. H. , Op-cit. ,p.564. ; ***Wb***.I,p.434.

[88] عثمان مصطفى ، النحل أمه ، القاهرة ، ٢٠٠٧م ،ص٢٤٠ ٠

[89] Turgay,O., Characteristic Properties of Kahramanmaras Honey Samples, KSU, Faculty of Agriculture, Department of Food Engineering, Turkey, KSU J. Nat. 21 Sci., 12(2), (2009) ,p.21.

[90] White,J.W.,& Doner,L.W., Honey Composition and Properties ,Philadelphia, Pa. 19118., Beekeeping in the united states Agriculture , Handbook number 335, (October 1980) ,p. 7.

[91] Charlotte E., Survey of Palaeopathologies in Human Remains and Medical Papyri from ancient Egypt , A thesis submitted for the degree of Master of Arts in Archaeological Studies in the Graduate School of Arts and Sciences at Yale University New Haven, Connecticut , Spring Term, (2013),p.72.

(92)

ḥ3t-ʿ m pḫrt nt ssnb wbnw dd ḥr ḥʿw dp iwḫw m snṯr bit rdi rf r ḥrw 4

بدء(أدوية)علاج الجرح المصاب به الجسم ، كتان مبلل ببخور وعسل نحل يوضع عليه لمدة أربعة أيام ٠

كذلك استخدم عسل النحل فى وصفات كثيرة لعلاج أمراض متعددة فى الجسم[٩٣]

ب- شمع النحل:

وردت كلمة شمع في معاجم اللغة المصرية القديمة بمعنى *mnḫ* [٩٤]، ولقد ثبت بالدليل القاطع ان لشمع النحل القدرة على علاج الجلد المتضرر وكذلك الحروق مثل عسل النحل [٩٥]،ورد بوصفة ببردية ابرس رقم ٤٨٤ استخدام الشمع فى علاج الحروق كما يلى:

(96)

pḫrt nt wbdt wʿḥ wʿ it wʿ gyw n sḫt ḥm3t mḥt wʿ dbyt wʿ šw wʿ ḏḥʿ psi wʿ ʿḏ k3 wʿ mrḥt wʿ mnḥ wʿ rdi r. s m ḫt ḳbb s rdi ḥrw nb

علاج للحروق خروب ١ شعير ١ حب العزيز من الحقل ملح من الشمال ١ دبيت ١ بردى جلد محروق ١ دهن ثور ١ زيت ١ شمع عسل ١ يوضع عليه بارداً يوضع كل يوم ٠

---

92 Grapow, H., Op-Cit. ,P.354, Eb. 515(70,1-2).

٩٣ سهام السيد عيسى ، الاستخدامات الطبية لعسل وشمع وسم النحل في مصر القديمة، المؤتمر الدولي التراث الحضاري بين تحديات الحاضر وآفاق المستقبل كلية الآداب-جامعة المنيا-جمهورية مصر العربية٢٤-٢٦- نوفمبر ٢٠١٣م، ص ١-٢٥ ٠

94 Faulkner , R.O., A Concise Dictionary,p.109.; Gardiner, A. H. , Egyptian Grammar ,p.569.

95 Draycott,J.L., Approaches to Healing in Roman Egypt , Thesis submitted to the University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy, December 2011 ,p.114.

96 Grapow, H., Op-Cit., p.376, Eb. 484(68,1-3).

النتائج:

كانت مصر القديمة سباقة في معرفة المضادات الحيوية حتى قبل اكتشاف المضادات الحيوية على يد فلمنج عام ١٩٢٩م وثبت ذلك فيما يلي:

١- استخدام الخبز العفن في العلاج : وثبت ذلك في استخدام الخبز العفن الذي ينتج مضادات حيوية في العلاج في وصفة رقم ٥٢٢ بردية ابرس ووصفات رقم ٨٩، ١٧ بردية هيرست والتى ورد بها أقدم إشارة لاستعمال الفطريات ضد الميكروبات٠

٢- **استخدام الطين في العلاج**: تنتشر الأحياء المجهرية المنتجة للمضادات الحيوية بصورة واسعة في الطبيعة حيث وجدت في التربة والماء وبقايا النباتات والحيوانات المتعفنة وتعتبر التربة المصدر الرئيسي لعزل الكثير منها لذا اتجه الكثير من الباحثين إلى التربة لغرض الحصول على سلالات من الأحياء المجهرية منتجة لمضادات حيوية جديدة ٠ والجدير بالذكر أن المصري القديم استخدم الطين كعلاج في وصفات رقم ٤٨٢ ، ٥٥٩ ، ٤٩٣ ببردية ابرس لعلاج الجروح والحروق ٠

٣ -**استخدام روث الحيوانات في العلاج**:مازال الطب الشعبي يستخدم روث الناقة الجاف لعلاج مرض الثعلبة ، ولقد ورد ببردية ابرس وصفة ٥٤٢ لتلطيف تقيح الجروح باستخدام روث التمساح ربما احتوائه على بكتيريا نافعة تنتج المضادات الحيوية كذلك ورد ببردية ابرس رقم ٤٩٨ استخدام براز القط لعلاج الحرق في اليوم الأول٠

٤- -**استخدام الحيوانات المتعفنة في العلاج**:تنتج الحيوانات المتعفنة أنواعاً مختلفة من البكتيريا النافعة القادرة على إنتاج بعض المضادات الحيوية ، ولقد ورد ببردية هيرست وصفة رقم ١٤٩ استخدام لحم فأر متعفن فوق الجروح،كذلك ورد بوصفة بنفس البردية رقم ١٤٨ استخدام كبد حمار متعفن للعلاج ٠

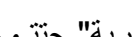
٥-استخدام المضادات الحيوية من مصادر نباتية: في الوقت الحالي لجأ العلماء إلى إجراء أبحاث جديدة على النباتات وذلك لدورها في تصنيع مركبات تتواجد في البذور،الأوراق أو في الجذور، ومن هذه المركبات ما يكون لها دور هام جداً من الناحية الطبية ، وذلك للتغلب على مقاومة الميكروبات بإنتاجها لمضادات حيوية والحصول على علاجات طبيعية لتقوية المناعة، ومن هذه النباتات ما يلي:

أ-البصل :

ḥḏw ٠ هو نبات زنبقي من جنس الثوم ولقد أثبت العلم الحديث أن رائحة البصل أو عصارته تقتل الميكروبات السبحية ، وميكروب الدفتيريا والدوسنتريا ، وميكروب السل ، وتعتبر عصارة البصل من المضادات الحيوية الهامة ' ولقد تمت دراسات كثيرة على البصل وثبت انه في طليعة المواد القادرة على قتل البكتيريا، استخدم المصري القديم البصل في التحنيط ولقد عثر عليه في أكفان الموتى وكان يوضع قشرة على التجويف العيني والصدري والأذن للمومياء ،

ولقد استخدم البصل فى بعض الوصفات العلاجية المصرية القديمة ، فلقد ورد ببردية ابرس وصفات رقم ٦٣٤ ، ٦٦٠ ، ٨٢٨ ، ٨٥٩ ، لعلاج القروح والبثور والعديد من الأمراض الأخرى ، وكذلك بردية هيرست وصفة رقم ١١٧ استخدام فيها البصل لعلاج اصبعى القدم ٠

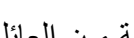
ب-الثوم:


الاسم القديم للثوم بالمصرية" حتتوم" ،واستعمل الثوم منذ القدم دواء للحميات ووقاء من الأمراض التي تصيب الجسم بالهزال ، كما أنه معرق ومدر للبول ومطهر للأمعاء، ويفيد في علاج الدوسنتاريا الأميبية ويوقف نمو البكتيريا ويوصف كعلاج لتصلب الشرايين وضغط الدم العالي ، واستخدم كوقاية لأمراض التيفود والدوسنتاريا ، ومطهر للجروح والأسطح المتقرحة بعد مزجه بالماء، والجدير بالذكر انه أجريت أبحاث على الثوم فثبت أن برؤوس الثوم مادة (الالبين) وهى مادة فعالة مقاومة للسرطان كذلك يحتوى الثوم على مواد مضادة للعفونة ومقاومة لضغط الدم ولقد ذكر هيرودوت أن العمال الذين شيدوا الأهرام استهلكوا الثوم والبصل بكثرة في طعامهم ٠

ج- الجميز:
كانت شجرة الجميز مقدسة في مصر القديمة ،ولقد عثر على العديد من ثمار الجميز فى المقابر كما دخل فى العديد من الوصفات الطبية ، فلقد استخدم كمسهل وملين وضد التهاب اللثة ومرض الاسقربوط ولقد استعمل لعلاج العديد من الأمراض الجلدية مثل الصدفية ٠

تمت دراسة حديثة بواسطة مجموعة من العلماء بجامعة جنوب أفريقيا على عينات لنبات الجميز في جنوب أفريقيا وانتهت الدراسة الى ان نبات الجميز قادر على قتل البكتيريا وله تأثير المضادات الحيوية الحديثة ٠

د-الحلبة:

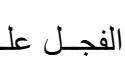
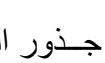

والحلبة من العائلة البازلائية، بذورها غنية بالفيتامينات والنيترات والكالسيوم ، ويعتقد أن بذور الحلبة تشفى من الالتهابات، وأظهرت التحاليل الكيميائية أن أوراق وبذور الحلبة تحتوي على الكثير من المواد الفعالة المهمة طبيا ، كذلك تستخدم كمضاد فعال ضد الأحياء المجهرية (الجراثيم والفطريات والديدان الطفيلية)،وتستعمل ضد التقرحات المعوية والالتهابات كما تساعد على التئام الجروح ٠ولقد استخدمها المصري القديم فى العلاج على سبيل المثال وصفة رقم ٥٠٩ ببردية ابرس لعلاج الجروح٠

هـ الحناء:

تستخدم في مصر منذ وقت طويل كصبغة للقدم والأيدي والشعر ، وتستخدم حالياً في صباغة الشعر،كذلك تستخدم كعجينة توضع على الأصابع والأظافر المصابة بالفطريات كمضاد قوى للفطريات ، ومسحوق الأوراق

الجافة استخدم كمهدئ وكمادة قابضة، ،كذلك تستخدم مع السنط فى تدليك الايدى والأرجل المصابة بالقروح ، والدهان بالحناء يفيد في مداواة الحروق والبثرات ،ورد استخدام الحناء فى وصفة ببردية ابرس رقم ٧٧٤ لعلاج الصلع المبقع وهو مرض مسبب لسقوط الشعر ٠

و-الفجل:



تحتوى جذور الفجل على مواد كربوهيدراتية وفيتامينات وأملاح الكالسيوم ومواد الرافايول والسينابين والرافانين ذات التأثير المضاد للبكتيريا وكل تلك المواد تعطى للفجل الرائحة المميزة والطعم الحاد المقبول، وله تأثير مثبط للبكتيريا لذا يستعمل عصيره فى علاج أمراض الجلد ،ولقد ذكر هيرودوت أن العمال الذين شيدوا الأهرام كانوا يأكلون الفجل، ولقد استخدم المصري القديم زيته لعلاج الأمراض الجلدية ٠

ز- الفلفل:

تحتوى ثمار الفلفل على زيت طيار ومركبات أخرى تجعله صالحاً لعلاج المعدة وطارداً للريح ، ومضاد للبكتيريا والحشرات ، المستخلص المائى والكحولى للفلفل الأسود ذو فاعلية مضادة للميكروبات وللسرطان ، ولقد ثبت استعمال الفلفل في مصر القديمة كمادة مطهرة وقاتلة للميكروبات ، فلقد وجد العلماء حبيبات الفلفل الأسود مستقرة في فتحتي أنف وجوف مومياء رمسيس الثاني عند فحصها مما يثبت استخدامه في التحنيط ، كما استخدم أقباط مصر الفلفل الأبيض والأسود في وصفات لعلاج ألام الشرج ٠

ح-القرفة:

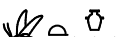
شجرة دائمة الخضرة قشورها عطرية ذات طعم حار سكرى تحتوى على زيت طيار تنسب اليه خواصها، وتضاف للأدوية كمادة معطرة، واستخدمت فى الوصفات المصرية القديمة ضد الحرق المتعفن وكمسكن موضعي ، استخدم الطب الحديث القرفة للتطهير ومكافحة البرد وفاتح للشهية وكعلاج لأوجاع المفاصل ومضادة للتشنج وقابضة للإسهال ومطهرة في الحميات المعوية وكعلاج للقئ ، ولقد ثبت أن بزيت القرفة مادة قادرة على قتل الميكروبات والجراثيم ،ورد ببردية ابرس وصفات علاجية استخدمت فيها القرفة مثل وصفة رقم ٥٣٤ ، ٥٤٠ لعلاج تقرحات الجروح ٠

ط -الصنوبر:

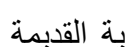
يسمى بالهيروغليفية "عب"،"برت شن" وتستخدم عصارته فى العقاقير الطبية ويستخدم زيته ضد الدفتيريا ، ويعتبر الصنوبر مضاد للفطريات المتطفلة على الجسم والسموم الفسفورية، ولقد ورد بوصفات ببردية ابرس رقم ٤٨٥ -٤٨٨لعلاج الحرق

سادساً- المضادات الحيوية من مصادر حيوانية:

أ-عسل النحل :

سمى عسل النحل فى الهيروغليفية باسم  ،ولقد أثبتت الأبحاث الطبية أن عسل النحل يقوى الجسم ويقيه من الميكروبات ٠ يحتوى عسل النحل على بعض الإنزيمات المضادة للبكتيريا والجراثيم ، وله خصائص تقاوم التأكسد فى الجسم ، ويعمل على تحفيز الجروح وشفائها ، ورد استخدامه ببردية ادون سميث وبردية لندن الطبية وبردية ابرس فى بعض الوصفات لعلاج الجروح، كذلك استخدم عسل النحل فى وصفات كثيرة لعلاج أمراض متعددة فى الجسم٠

ب- شمع النحل:

وردت كلمة شمع في معاجم اللغة المصرية القديمة بمعنى  *mnḥ*، ولقد ثبت بالدليل القاطع ان لشمع النحل له القدرة على علاج الجلد المتضرر وكذلك الحروق مثل عسل النحل ،ورد بوصفة ببردية ابرس رقم ٤٨٤ استخدام الشمع فى علاج الحروق ، كذلك استخدم شمع النحل في وصفات كثيرة لعلاج أمراض متعددة فى الجسم٠

قائمة الاختصارات:

***Eg-Gram.,* : Gardiner ,A.H.**, Egyptian Grammer ,3Th.ed , London ,1973.

***LÄ*: Helck,W., und Otto,E.,& Westendorf,** Lexikon der Ägyptologie,6 Band , Wiesbaden, 1972-1975.

Wb: **Erman,A.,** und Grapow,H., Wörterbuch der Aegyptischen Sprache ,7 Vols., Berlin,1971

قائمة المراجع

أولاً - المراجع العربية

١-أحمد الصباحي عوض الله ، العلاج بالأعشاب والنباتات الشافية ، مكتبة مدبولى، القاهرة ، ١٩٨٤ م ٠

٢-أمين رويحة ، التداوى بالأعشاب بطريقة علمية تشمل الطب الحديث والقديم ، الطبعة السابعة ،دار القلم بيروت ،١٩٨٣ م ٠

٣ -حسن كمال ،الطب المصري القديم، الطبعة الثالثة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨م

٤- سهام السيد عيسى ، الاستخدامات الطبية لعسل وشمع وسم النحل في مصر القديمة، المؤتمر الدولي التراث الحضاري بين تحديات الحاضر وآفاق المستقبل كلية الآداب-جامعة المنيا-جمهورية مصر العربية٢٤-٢٦- نوفمبر٢٠١٣ م ٠

٥- الشحات نصر أبوذيد ، النباتات والأعشاب الطبية ،المركز القومي للبحوث ، القاهرة ، مكتبة مدبولى ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦م ٠

٦- صديق رشوان صديق ،دراسة تأثير بعض النباتات الطبية على نمو بعض الفطريات الجلدية ، (الثوم –حبة البركة – الحنة) ، مجلة أسيوط للدراسات البيئية، العدد الثالث والعشرين ،يوليو ٢٠٠٢ م ٠

٧– عثمان مصطفى ، النحل أمه ، القاهرة ، ٢٠٠٧ م ٠

٨-مثنى حامد حسن ، عزل وتشخيص بكتريا منتجة للمضادات الحيوية من ترب مدينة الرمادي ، مجلة جامعة الانبار للعلوم والمعرفة ، العدد الثالث ، المجلد الثاني،٢٠٠٨ م٠

٩- محمد السيد، الأعشاب والنباتات ،الدار المصرية اللبنانية،القاهرة ، ٢٠٠٣ م

١٠- محمد العويدات ، النباتات الطبية واستعمالاتها،الاهالى للطباعة والنشر، دمشق ، ١٩٩٤ م ٠

١١- محمود مرسى أبو عرقوب، المضادات الحيوية والمقاومات الثلاثة (مكتسبة – مستحدثة حيوية)، المكتبة الأكاديمية ، ٢٠٠٢ م ٠

١٢- ميسون صباح عباس، دراسة حساسية بعض البكتريا المرضية للمضادات الحيوية والمستخلصات النباتية، مجلة الأنبار للعلوم البيطرية، المجلد ٤، العدد٢ ،٢٠١١ م ٠

١٣- نبيلة عبد الفتاح عبد النبي صقر، الصيدلة في مصر الفرعونية ، رسالة ماجستير غير منشورة، بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٩ م ٠
١٤- وفاء أحمد السيد بدار ،الطب والأطباء في مصر الفرعونية حتى نهاية عصر الدولة الحديثة ، دراسة تاريخية وحضارية ، دراسة مقدمة من قسم التاريخ والآثار الإسلامية والمصرية ،كلية الآداب جامعة الأسكندرية، رسالة ماجستير غير منشورة، ١٩٩٣ م ٠
١٥- وليم نظير ، الثروة النباتية عند قدماء المصريين،الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ م ٠

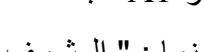
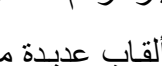
ثانياً -المراجع الأجنبية:

16-Aqil, F.; Ahmed, I. & Mehmood, Z. Antioxidant and free radical scavenging properties of twelve traditionally used Indian medicinal plants. Turk. J. Biol., 30, 2006 . .
17-Basset, E. J. & Keith, M. S. , 'Tetracycline labelled human bone from ancient Sudanese Nubia AD 350,' Science, (1980).
18- Bunch,B., & Hellemans,A., The History of Science and Technology , New York , 2004 ٠
19- Burkholder, P. R. Antibiotics, Science, New Series, Vol. 129, No. 3361 ,American Association for the Advancement of Science, (May 29, 1959) .
20- Charlotte E., Survey of Palaeopathologies in Human Remains and Medical Papyri from ancient Egypt , A thesis submitted for the degree of Master of Arts in Archaeological Studies in the Graduate School of Arts and Sciences at Yale University New Haven, Connecticut , Spring Term, (2013) .
21- Draycott,J.L., Approaches to Healing in Roman Egypt , Thesis submitted to the University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy, December, 2011 .
22- Faulkner , R.O., A concise Dictionary Of Middle Egyptian ,Oxford, 1964 .
23- Gardiner, A. H. , Egyptian Grammar ,3Th.ed , London ,1973 .
24-Grapow, H., Die Medizinischen Texte in Hieroglyphischer umschreibung Autographiert , (Grundriss der Medizin der Alten Ägypter V) , Berlin (1958).
25-Hummert , J. R. & Gerven , D.P.V., Tetracycline-Labeled Human Bone From A Medieval Population In Nubia's Batn El Hajar (550-1450 A.D.) , Human Biology, Vol. 54, No. 2 (May 1982) ٠
26- Kamel , H., Antibiotics Vitamins and Hormones in History, Egyptian Medical Association Journal 43 (1960) .

27-Khan, U.K.,& Durrani, F.R., Effect fenugreek of (*Trigonella Foenum-Graecum*) seed extract on visceral organs of broiler chicks . *J. Agricult. Biol .Sci.*;4(1).
28-Ramalivhana ,N.J., Molecular Characterization of Aeromonas Hydrophila and Antimicroblal activities of Selected Medicinal Plants against Pathogenic Isolates from Water and Stool Samples in the Era of Pathogenic Isolates From Water and Stool Samples in the Era of Hiv /Aids in Limpopo Province ,South Africa, in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the subject Environmental Science, the University of South Africa ,2010.
29- Resiner,G., The Hearst Medical Papyrus , Leipzig , 1905 .
30-Thakare , M., Pharmacological Screening Of Some Medicinal Plants As Antimicrobial And Feed Additives , Department of Animal and Poultry Science Virginia Polytechnic Institute and State University, Blacksburg, Virginia USA., July 16, 2004.
31-Turgay,O., Characteristic Properties of Kahramanmaras Honey Samples, KSU, Faculty of Agriculture, Department of Food Engineering, Turkey, KSU J. Nat. 21 Sci., 12(2), (2009).
32-Wagh, P, M., & Deshmukh, S.K., Bioactivity of oil *Trigonella Foenum-Graecum* and *pongamia pinnata*. *African. J. Biotechnol.* 6(3): 2007 .
33- Wainwright,M., Moulds in Folk Medicine, Folklore, Vol. 100, No. 2 (1989).
34-White,J.W.,& Doner,L.W., Honey Composition and Properties ,Philadelphia, Pa. 19118., Beekeeping in the united states Agriculture , Handbook number 335, (October 1980).
35- Williams S. T. & Vickers, J. C. ,The Ecology of Antibiotic Production, Microbial Ecology, Vol. 12, No. 1, Biotechnology (Mar., 1986) .(http://www.jstor.org/stable/4250863 .)

رؤى جديده فى تاريخ عائلة " خنوكا "
صاحب المقبرة رقم ١٤ / A1 بمنطقة آثار " فريزر "

د. شنوده رزق الله فهيم يوسف•

ظهر أسم " خنوكا " على جدران مقبرة رقم ١٤ أو A1 [١] بمنطقة آثار فريزر [٢] بهذا الشكل :  ، وحمل ألقاب عديدة منها : " المشرف على دواوين مصر العليا ، كبير العشرة فى مصر العليا ، المعروف لدى الملك ، كاتب الوثائق الملكية ، وورد فى مقبرته أيضاً أسم والده  *Mri* وكان يلقب بالمعروف لدى الملك [٣] " .

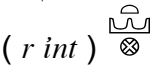
• مفتش آثار- بمنطقة آثار المنيا.

[١] أعطى **جورج فريزر** مكتشف المنطقة و التي سميت على أسمه وحتى الآن " منطقة آثار فريزر " رقم (١٤) لمقبرة " خنوكا " راجع :

G . Fraser , " The early Tombs at Tehneh " , in : *ASAE* 3 , (1902) , p . 74

ولكن أتبع الباحث **أحمد الليثى** مفتش آثار المنيا و الذي قام بعمل رسالة ماجستير عن هذه المنطقة منهجاً مغايراً له وأعطى المقبرة رقم (A1)معتمداً في ذلك على الترتيب الزمني للمقابر راجع :

أحمد محمد سيد محمد الليثى، مقابر الدولة القديمة بطهنا الجبل (مقابر فريزر) دراسة آثريه مقارنة مع مقابر الهمامية ودشاشه، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان ، ٢٠٠٧ ، ص٣٩

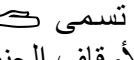
[٢] منطقة آثار فريزر هي منطقة أثرية تقع شمال المنيا وإلى الجنوب من طهنا الجبل ، وتضم هذه المنطقة مجموعة من المقابر نحت أغلبها على هيئة المصاطب الصخرية وتعود إلى عصر الدولة القديمة ، وكانت قديماً تابعة للإقليم السابع عشر من أقاليم مصر العليا ، وكانت تقع ضمن حدود مدينة كبيرة تسمى (را – إينت)  (*r int*) ؛ أي فم الوادي أو " خشم الوادي " كما يطلق عليها حالياً مما يدل على استمرار الاسم القديم للمنطقة حتى عصرنا الحالي وكانت (را - إينت) تضم منطقة فريزر وطهنا الجبل وجبل الطير والسريريه وتقع على الضفة الشرقية للنيل وتشتهر هذه المنطقة بالوديان الجبلية وظهر ذلك في مخصص المدينة الذي يظهر التلال الجبلية الثلاثة وأيضاً اشتهرت بصيد السمك وحتى الآن هذه المناطق مشهورة بصيد السمك وتتوافر بها أسماك (البلطي) بكثرة وذلك لقرب النيل من هذه الوديان الجبلية ويظهر هذا أيضاً في مخصص المدينة بهذا الشكل وما زالت البعثة اليابانية بطهنا الجبل تكتشف أدوات الصيد المتنوعة التي كانت مستخدمه في هذه العصور حتى الآن . راجع :

PM , IV, p . 127 ; **F . Gomaa** , *die Besiedlung Ägyptens Während des Mittleren Reiches I , Oberägypten und das Fayyum* , Wiesbaden , 1996 , p . 321

وعن أدوات الصيد في هذا الإقليم يراجع :

Sumiyo , **Ts** ., " Fishing in Akoris " , in : *Preliminary Report Akoris* ,(2011) , p . 14 – 18

[٣] **أحمد الليثى** ، المرجع السابق ، ص ٣٩ - ٤١

عاش " خنوكا " في عهد " منكاورع " الذي أقطعه ستين ستاتاً من الأرض كوقف على قبره [٤]. ومن نقوش مقبرته نتعرف على أنه أنجب ولداً كان يسمى *k3 (i)-ḥp* وهو صاحب المقبرة رقم ١٢ / B1 ، والتي تقع على نفس مستوى مقبرة "خنوكا" وإلى الشمال منها ، وأبنته كانت تسمى  *db (i).t* [٥] وفى هذا العصر كان المصريون من أصحاب الأوقاف الجنزية يتركوا وصية لكاهن يقوم بتقديم الشعائر والقرابين لهم بعد الوفاة مقابل الانتفاع بالربع [٦] .

مات " خنوكا " ولكنه لم يدفن في مقبرته التي دمرها الزلزال في حياته حسب اعتقاد **فريزر** [٧] ، وصدق على هذا الكلام أيضاً الباحث **أحمد الليثى** [٨] وأقترح **فريزر**[٩] أن " خنوكا " دفن في مقبرة أبنه (كاى حب) وذلك لأنه عثر في هذه المقبرة على وسادة خشبية نقش عليها اسم " خنوكا " ولقبه ، " حتب " وأنه حمل ألقاب : " المعروف لدى الملك ، رئيس كتبة الوثائق الملكية " ولكن لم يعثر **فريزر** على مومياء (كاى حب) ولذلك أقترح أنه قتل في حرب أو حملة ودفن خارج إقليمه [١٠] .

بعد تدمير مقبرة " خنوكا " بسبب الزلزال ودفنه في مقبرة أبنه " كاى حب " يأتي الأمر الذي أغفله الجميع وهو : أين كانت تؤدى الشعائر الجنزية " لخنوكا " بعد وفاته ؟ ، وعلى أي شيء أستمر الوقف الجنزى الخاص " بخنوكا " ؟ مع العلم بأن هذا الوقف أستمر للجيل الثالث "لخنوكا" وذلك حسب نقوش مقبرة " إن كا عنخ الأولى رقم ٤ / C1 " و التي تقع في المستوى الثالث وإلى الشمال من مقبرة " خنوكا " [١١] ، وأيضاً من الصعب استمرار الوقف الجنزى والشعائر في مقبرة الابن " كاى حب " لأنها مقبرة صغيرة ولم تكتمل فقد قتل صاحبها قبل إكمالها ولم يوجد بها أيضاً مكان ملائم لتقديم القرابين أو الشعائر " لخنوكا " [١٢] .

لذلك يرجح أن " دبت " الوريثة الوحيدة الشرعية " لخنوكا " بعد وفاة الابن " كاى حب " قامت بتشييد مقبرة لأبيها " خنوكا " وذلك حتى يستمر الوقف الجنزى وفيها تقدم الشعائر على روح " خنوكا " ، ويرجح أن هذه المقبرة هي المعروفة الآن

---

[٤] **أحمد عبد الحميد يوسف** ، العادات والشعائر الجنزية في الدولة القديمة عند الأفراد ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٧

[٥] **أحمد الليثى** ، المرجع السابق ، ص ٥١

[٦] **أحمد يوسف** ، المرجع السابق ، ص ١٧

[7] **G . Fraser** , *op . cit* ., p . 74

[٨] **أحمد الليثى** ، المرجع السابق ، ص ٤٣

[9] **G . Fraser** , *op . cit* ., p . 73

[١٠] **أحمد الليثى** ، المرجع السابق ، ص ٥٩

[11] **Urk** . I , 26 - 32

[١٢] عن التصميم المعماري لمقبرة " كاى حب " يراجع : **أحمد الليثى** ، المرجع السابق ، ص ٥٦

باسم مقبرة " حم حتحور " [١٣] (الجيل الرابع لخنوكا) رقم C3 وذلك لأن في هذه المقبرة نحت تمثال " لدبت " في مواجهة المدخل وكان هذا التمثال أضخم في الحجم ممن يجاورها وهو زوجها " هتى " (صورة رقم ١) وهذا يشير إلى أن صاحبة المقبرة هي الأبنه الوريثة لهذا الوقف الضخم الذي تركه " خنوكا " أما زوجها فلا حول له ولا قوة ، ونجد أيضاً في نفس المقبرة في الحائط الجنوبي نيشة كبيرة نحت داخلها تمثال لرجل كبير لسن ذو هيبة جالساً على مصطبة صغيرة على الأرجح انه " خنوكا " (صورة رقم ٢)وأن هذه النيشة ملائمة جداً لتقديم القرابين له ، وعلى كلاً من الحائط الشرقي والغربي نحتت تماثيل لأفراد العائلة من الجيل الثاني والثالث وربما الرابع أيضاً " لخنوكا " لأن الوقف أستمر حتى الجيل الرابع وبالتالي ظل يقدم في هذه المقبرة " لخنوكا " على مر هذه الأجيال التي يرى عنها " **فريزر** " أنها استمرت ١٥٠ عام [١٤]؛ إذاً هذه المقبرة " لخنوكا " وأعدتها له أبنته " دبت " ، أما مقبرة " دبت " و " هتى " زوجها فهي المقبرة المعروفة الآن باسم مقبرة " إن كا عنخ الثانية "[١٥] ، وهى المقبرة الوحيدة التي لم يكتشفها " **فريزر** " ضمن مجموعة المقابر الموجودة فيالمنطقة بل أكتشفها كلاً من " **Moret , Lefebvre** " [١٦] وتحمل رقم C2 ، وفى هذه المقبرة دفنت " دبت وهتى " وربما سميت باسم " إن كا عنخ " وهو أبن (دبت) لأن أسمه نقش في مدخل المقبرة على الباب الوهمي في الجدار الغربي [١٧] ولكن الحجرة الداخلية لهذه المقبرة كانت نقوشها بالكامل تخص (دبت وزوجها هتى) وفيها نحت تمثال (دبت مساوياً في الحجم لتمثال زوجها هتى) ربما هنا لأن الذي قام بذلك هو الابن (إن كا عنخ) فساوى بين أبيه والذي يحمل لقب (المشرف على البيت) ، وأمه التي حملت لقب (المعروفة لدى الملك) ونلاحظ من خلال الألقاب مكانة كلاً منهما ، ومن خلال نقوش هذه الحجرة أيضاً نعرف أن (دبت وهتى)أنجبا ولداً وهو (إن كا عنخ) وأبنه وهى (نفرت كاو) .

---

[١٣] لا أدرى لماذا أقترح الباحث **أحمد الليثى** هذا الاسم على هذه المقبرة رغم عدم وجود أية نقوش تدل على ذلك ؟ ، وأيضاً لماذا قامت وزارة الآثار بوضع لوحة معدنية خارج المقبرة تفيد بذلك ؟

[14] **G . Fraser** , *op . cit* ., p . 129

- ربما كان من بين هذه التماثيل تمثال خاص بالابن الشاب " إن كا عنخ " والأخ " كاى حب " والابنة " نفرت كاو " وباقي التماثيل لأبناء " إن كا عنخ " وأحفاده ممن تسلموا عهدة الوقف من بعده .

[١٥] أطلق الدكتور " **نجيب قنواتى** " على هذه المقبرة أسم " مقبرة هتى " وهذا هو الأرجح راجع :

N . Kanawati , *The Egyptian Administration in the Old Kingdom Evidence on its Economic Decline* , Warminster , 1977 , p . 56 – 62

[16] **G . Lefebvre , AL . Moret** , " Nouvel acte de Fordation de l'ancien Empire a Tehnéh " , in : *Revue ègyptologique Nouv* . Sér . I , (1919) , p . 30 – 38

[١٧] ربما كان ينوى (إن كا عنخ) فى البداية نحت هذه المقبرة لنفسه لذا نرى في المدخل نقوش تخصه دون غيره ولكنه عدل عن هذه الفكرة فخصص الحجرة الداخلية لأبيه وأمه ودفنهما في هذه المقبرة .

تزوج (إن كا عنخ) من سيده تسمى حجت حكنو ، وتزوجت " نفرت كاو " [١٨] أخته من رجل نزع تمثاله وأسمه من مقبرة (دبت) رقم C2 فلم نعرفه ، وأعد (إن كا عنخ) لنفسه مقبرة رقم (C1) أو رقم (٤) وذكر فيها أن الملك (وسر كاف) أعطاه الوقف الجنزى الذي كان يخص جده " خنوكا "وأضاف له ستون ستاتاً أخرى على معبد حتحور والذى عينه كاهناً عليه أيضاً إلى جوار خدمته لقبر " خنوكا " وبالتالي يكون (وسر كاف) عزل الكاهن الذي كان يشرف على وقف " خنوكا " في عصر (منكاورع) وسلمه إلى (إن كا عنخ) الوريث الشرعي للوقف [١٩] ؛ وذكر أيضاً (إن كا عنخ) أنه أنجب ١٥ أبن وأبنه وقسم بينهم الخدمة على كهانة معبد حتحور سيدة الوادي في مدينة (را – إينت) [٢٠] وعلى وقف " خنوكا " بالتناوب بينهم ، ومات (إن كا عنخ) قبل إتمام المقبرة فأكملها له أبنه (إن عنخ سسى) ، وأبنته (أخ نبوت) [٢١] .

هكذا استمرت عائلة " خنوكا " حتى الجيل الرابع تقدم القرابين والصلوات " لخنوكا " صاحب الوقف ولمعبد حتحور من جيل إلى جيل ، ويمكن التوصل إلى شجرة عائلة " خنوكا " كالتالي :-

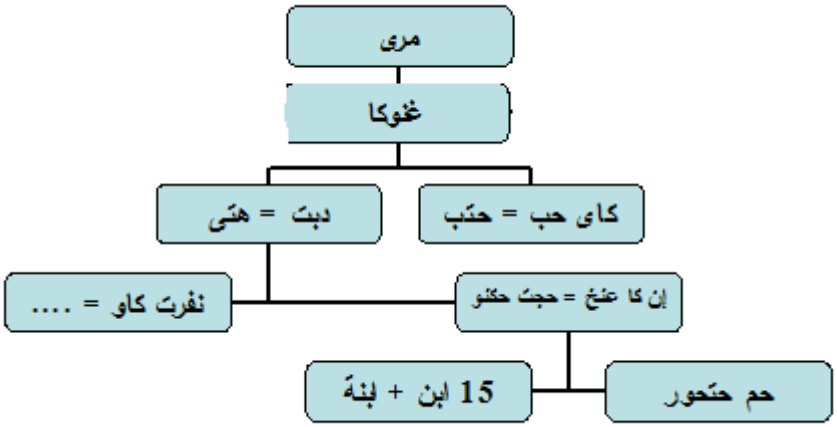
---

[18] **G . Lefebvre , Al . Moret** , *op . cit* ., p . 32

[١٩] **أحمد يوسف** ، المرجع السابق ، ص ١٧ ، ١٨

[٢٠] ربما كان هذا المعبد هو معبد نيرون الموجود بمدينة طهنا الجبل حالياً والذي يعود إلى العصر الروماني ولكن هذا المعبد دخلت عليه الإضافات العديدة عبر العصور ويحتمل وجوده منذ عصر الدولة القديمة خاصة وأن حتحور عبدت في طهنا ولها مقصورة رومانية هناك بالإضافة إلى قرب هذا المعبد من مقابر فريزر وربما أيضاً هو معبد حتحور أو مقصورة حتحور بالسريرية حالياً والذي يرجع لعصر مرنبتاح والذي أضاف عليه رمسيس الثالث بعض الإضافات ونقش لوحة تذكارية له بالمكان ، فمن الممكن وجود هذا المعبد منذ عصر الدولة القديمة وقد توالت الإضافات عليه حتى عصر الدولة الحديثة أو ربما معبد حتحور في (را – إينت) لم تكشف عنه الحفائر حتى اليوم .

[21] **G . Fraser ,** *op . cit* ., p . 123 , 124



نتائج البحث

١- كان لابد من وجود مقبرة بديلة لمقبرة " خنوكا " التي دمرها الزلزال في حياته لكي يستمر الوقف الجنزى الخاص " بخنوكا " وهذا ما دفع أبنته (دبت) لإعداد مقبرة لأبيها وهى المقبرة رقم C3 .

٢- كان نحت تمثال ضخم للسيدة صاحبة المقبرة رقم C3 عن تمثال الرجل دليلاً قاطعاً على أنها (دبت) الوريثة الوحيدة للوقف الجنزى الخاص بأبيها " خنوكا " بعد مقتل أخيها (كاى حب) (صورة ١) .

٣- التمثال الضخم الموجود في نيشة المقبرة C3 يخص " خنوكا " وفى هذه النيشة كانت تقدم له القرابين حيث انها النيشة الوحيدة التى عثر عليها فى مجموعة المقابر(صورة ٢) ، وعلى جانبي المقبرة نحتت تماثيل لابنته وزوجها (صورة ١) ، وتمثال للشاب (إن كا عنخ) (صورة ٣) ، والفتاة أخته (نفرت كاو) (صورة ٤) والابن (كاى حب) (صورة ٥) وباقي التماثيل لأبناء (إن كا عنخ) وأحفاده (على سبيل الافتراض) ممن تسلموا خدمة الوقف الجنزى والكهانة " لخنوكا وحتحور " حيث أن خدمة " خنوكا " ووقفه استمروا حوالي ١٥٠ سنه على مدار الأربعة أجيال .

٤- من الأفضل تسمية المقبرة رقم C2 باسم مقبرة (دبت وهتى) وليس مقبرة (إن كا عنخ) والذي‌تكون له أيضاً المقبرة رقم C1 .

توصيات البحث

١- يجب تغيير اللوحات الإرشادية الموجودة بالمنطقة حسب نتائج هذا البحث من قبل وزارة الآثار حتى يستطيع الزائر معرفة أصحاب المقابر الأصليين ويدرك الحقيقة التاريخية للموقع خاصة وأن المنطقة مفتوحة للزيارة أمام كل السياح من مختلف أنحاء العالم .

٢- يجب إعداد طريق لمقبرة " خنوكا " مؤسس عائلة كهنة حتحور في هذا الموقع فهي مقبرة كبيرة ولا تقل أهمية عن باقي المقابر الموجودة في المنطقة والمعدة للزيارة ، ويجب أيضاً إزالة الصخور التي تغلق مدخلها والتي تخلفت عن الزلزال القديم الذي دمر المقبرة في العصر الفرعوني .

الصور

صورة رقم (١) : تمثال دبت وهتى داخل مقبرة رقم C 3
تصوير الباحث

صورة رقم (٢) نيشة " خنوكا " داخل مقبرة رقم C 3
تصوير الباحث

صورة رقم (٣) تمثال الشاب إن كاعنخ داخل مقبرة رقم C 3
تصوير الباحث

صورة رقم (٤) تمثال نفرت كاو داخل مقبرة رقم C 3
تصوير الباحث

صورة رقم (٥) تمثال كاى حب من مقبرة رقم C3
تصوير الباحث

قائمة المراجع

أحمد عبد الحميد يوسف ، العادات والشعائر الجنزية في الدولة القديمة عند الأفراد، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ١٩٦٦ م .

أحمد محمد سيد محمد الليثى ، مقابر الدولة القديمة بطهنا الجبل (مقابر فريزر) دراسة أثرية مقارنة مع مقابر الهمامية ودشاشة ، رسالة ماجستير غيرمنشورة، جامعة حلوان ٢٠٠٧ م .

Fraser , G ., " The Early Tombs at Tehneh " , in : *ASAE* 3 , (1902)

Gomaa , F ., *Die Besiedlung Ägyptens Während des Mittleren Reiches , I , Oberägypten und des Fayyum* , Wiesbaden , 1996

Kanawati , N ., *The Egyptian Administration in the Old Kingdom Evidence on its Economic Decline* , Warminster , 1977

Lefebvre , G . and Moret , Al ., "Nouvel Acte de Fondation de l'ancien Empire a Tehnéh" , in : *Revue égyptologique Nouv* . Sér . I , (1919)

PM , **PORTER (B .) , Moss (R . L . B.)** , *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts , Reliefs and Paintings* (Oxford) 1991

TS , Sumiyo, "Fishing in Akoris", in : *Preliminary Report Akoris*, (2011)

URK I , **Seth , K** ., *Urkunden des Alten Reiches* , Leipzig , 1933

أبعاد الدعاية السياسية لفتوحات الإسكندر الأكبر وتأثيرها في المجال الدولي

د.شيرويت مصطفى السيد فضل •

تعنى هذه الدراسة بتحليل ورصد الأبعاد المختلفة لدعاية الإسكندر السياسية، التي صاحبت فتوحاته لأراضي الإمبراطورية الفارسية؛ وذلك بهدف تحديد أهم الأهداف المؤثرة، التي كان يرنو الإسكندر إلى تحقيقها من خلال حروبه مع الإمبراطورية الفارسية.

وفي بداية الحديث لابد من الإشارة إلى عائلة الإسكندر؛ وكذلك التنويه عن التعليم المتميز الذي تلقاه الإسكندر على يد المعلم الأول الفيلسوف أرسطو؛ وذلك حتى يتمكن المرء من استنباط النضج العقلي المبكر الذي كان من أهم صفات الإسكندر وساعد كثيرا في نجاح فتوحاته. والجدير بالذكر أن فيليب الثاني ملك مقدونيا زج بالإسكندر في المعترك السياسي والعسكري مبكرا، كما أشركه في معركة خايرونيا ٣٣٨ ق. م.؛ حيث تولى الإسكندر قيادة الجناح الأيسر للجيش المقدوني حقق إنجازات عسكرية كبيرة. فجاءت شخصية الإسكندر نتاجا للبيئة التي نشأ فيها؛ حيث تأثر بنظرية أرسطو في الاعتدال، وورث صفات والده الشخصية من جلد وصلابة ومهارة وخبرة لسياسية وعسكرية واسعة، وعلاوة على ذلك أخذ من والدته أوليمبياس الطموح الشخصي والجنوح إلى حب السيطرة.[١]

ولاستنباط وفهم أبعاد أعمال الإسكندر؛ يجب الإشارة إلى صفاته الشخصية، التي كانت تتسم بإرادة قوية للنجاح، وحب لكل ما هو غامض أو غير معروف (حب الاستكشاف)، لذلك صاحبه في حملاته الكثير من العلماء لخدمة الأغراض الاستكشافية؛ فحققوا الكثير من الانجازات، وكان على رأسهم نيارخوس أشهر القادة الذين أرسلهم الإسكندر في حملات استكشافية إلى الهند، وعلى العكس من ذلك فهناك من يرى أن الإسكندر اتخذ من استكشاف الهند ودراسة طبيعة أراضيها وشعبها ذريعة لغزوها والسيطرة عليها.[٢]

•مدرس بقسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية كلية الآداب جامعة دمنهور

[1] Wilcken, Ulrich, *Alexander the Great*, translated by G. C. Richards, (New York & London: Norton & Company, 1967), IX ff.; Burn, A.R., "The Generalship of Alexander" in *Greece & Rome*, vol. 11, no. 2, Alexander the Great, 1965, 140-154.

؛ تارن، و.، *الأسكندر الأكبر*، ترجمة زكي على، مراجعة محمد سليم سالم، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٢١ وما بعدها.

[2] Evans, J. A., Daily Life in the Hellenistic Age: From Alexander to Cleopatra, (London: Greenwood Press, 2008), 1 ff.; Wilcken, Ulrich, *Alexander the Great*, 239.; Laistner, M. L. W., *A History of Greek World: from 479 -323 BC*, (London: Methuen & Co., 1936), 318ff.

بالإضافة لما سبق فإن الاسكندر تمتع بنظرة فلسفية شكية مفادها أنه تحت العناية الإلهية، وعلى هذا كان يتصرف كأنه مشبع بالطاقة الإلهية؛ مما دعم ايمانه بالنصر الدائم، والأكثر من هذا فإن الإسكندر اعتقد وبشدة بأنه ينحدر من نسل البطل هراكليس وأخيليوس بطل إلياذة هوميروس؛ وبفضل هذا البعد الديني الذي كان يتلخص في إصباغ العناية والرعاية الإلهية على فتوحات الإسكندر، استطاع الإسكندر أن يحقق الهيمنة على جيوشه من المقدونيين واليونانيين؛ وامتد التأثير إلى شعوب المناطق التي انتزعها من السيطرة الفارسية، واكتسبت سلطته صفة القدسية والسيطرة المطلقة بفعل الدعاية السياسية المحكمة التي كانت في أغلبها بأمر من الإسكندر ذاته.[٣]

هذا بالإضافة إلى أن الإسكندر كان على دراية كبيرة بمكان وقوة العدو، وكذلك نقاط ضعفه وطبيعة أراضيه، ولقد تم الحصول على هذه المعلومات الهامة على مراحل كثيرة؛ حيث كانت الإمبراطورية الفارسية بالنسبة لفيليب الثاني والإسكندر من بعده رمزا للثروة، كما كانت أرضها متنفسا اقتصاديا ومكانيا جديدا للشعوب اليونانية، الذي حُمل بمشاعر الكراهية والانتقام من الفرس، الذين طالما أرهبوهم ودمروا أراضيهم إبان الحروب الفارسية، وبالرغم من ذكريات اليونانيين المؤلمة عن هذه الحروب، إلا أنها أفادتهم في معرفة الفرس وأساليبهم الحربية، هذا بالإضافة إلى المعلومات التي وردت لدى الكتاب اليونانيين كهيرودوت وكتيسيبوس واكسينوفون، حيث ذكروا في أعمالهم الكثير من المعلومات، وبذلك عرف اليونانيون الكثير من مناطق الإمبراطورية الفارسية قبل زمن الملك فيليب الثاني، كما تواترت معلومات عن الفرس من الجنود المرتزقة اليونانيين الذين خدموا في الجيش الفارسي، وكذلك الرحالة والفنانيين والمبعوثين الدبلوماسيين، ومن ثم كانت هذه المعلومات كافية للإسكندر، الذي أعد خطة توسعية محكمة ذات قاعدة واضحة لغزو الإمبراطورية الفارسية، وبالطبع هذا إلى جانب القدرات الإستراتيجية المتميزة التي تميز بها الإسكندر.[٤]

فالإسكندر كان ملكا وحكيما وقائدا ملهما من الآلهة في الأدب الإيراني وفي كتابات المسلمين، الذين اعتبروه بطلا نموذجيا، وكان بسيودوكالستنيس مصدر معلوماتهم الأساسي، حيث يرى أنه ابن أوليمبياس من نقتانبو، الذي ذهب لمقدونيا، وبدا لأوليمبياس وكأنه الإله زيوس، ولذلك اعتبر بسيودوكالستنيس أن الإسكندر ابنا لزيوس، أما

---

[3] Lonsdale, D. J., *Alexander the Great, Killer of the Men*: *History's Greatest Conqueror and the Macedonian Art of War*, (New York: Carroll & Graf Pub, 2004), 203.; Wilcken, Ulrich, *Alexander the Great*, 239 ff.

[4] Walbank, *The Hellenistic World*, (Cambridge: Harvard University Press, 1981), 30ff.; Engels, Donald, Alexander's Intelligence System in The Classical Quarterly, vol. 30 no. 2, 1980, 327-340.; Wilcken, Ulrich, *Alexander the Great,* translated by G. Richards, W. W. Norton and Company, New York, 1967, 239.; صـ٣١. تارن، و.، الأسكندر الأكبر،

المصادر الفارسية فاعتبرته أخ غير شقيق لداريوس.[٥] وعلاوة على ذلك كان الإسكندر متشبعا بالتراث اليوناني ومتأثرا بسير الأبطال اليونانيين إلى الحد الذي جعله يحتفظ بملحمتي هوميروس الإلياذة والأوديسية والتراجيديات اليونانية، ويحملها معه أثناء فتوحاته. وعلى هذا فإن كل العوامل سالفة الذكر تبرز أبعاد تنشئة الإسكندر وتأثيرها في أفكاره وشخصيته، حيث وصل في نهاية الأمر إلى الحصول على لقب ملك الملوك وامبراطور العالم المؤله والذي تكللت أعماله برعاية الآلهة وإلهامهم.[٦]

ظهر هذا البعد الشخصي والديني في تصرفات الإسكندر بعد موت أبيه فيليب، وظهور ثورة في المدن اليونانية في بلاد اليونان، فذهب إلى هناك وصاحب أعدادا لا بأس بها من القوات اليونانية والإداريين، ففي عام ٣٣٦ ق.م. ذهب الإسكندر إلى الجنوب ودار بقواته حول تمبيي Tempe التي كانت محتلة من الثساليين، وسيطر الإسكندر على طيبة، وعفا عن أهل أمبراكيا Ambracia وأثينا، وفي نهاية الأمر تم اختياره قائدا للحلف الكورنثي، وعلى هذا ترك الإسكندر الحرية لجميع المدن اليونانية في شبه جزيرة البلقان، كما أبقي على أساليب حكمها الذاتي، وهنا تجدر الإشارة إلى أن الإسكندر زار وحي الإله أبوللون بدلفي بعد اكتمال النصر، وأطلقت عليه كاهنة أبولون بأنه البطل الذي لا يقهر، وأعلن إيسوكراتيس أن الحرب على الفرس هي حرب هللينية عامة للانتقام من الفرس، وكذلك رغبة الإسكندر في غزو الأراضي واستكشاف المجتمعات والأماكن الجغرافية غير المكتشفة.[٧] وفي هذا الصدد يذكر أريان أن الإسكندر قد أرسل عددا من البعثات التجسسية والإستكشافية لآسيا بهدف معرفة الكثير من ظروفها بدقة كطبيعة أراضيها ومواصلاتها، و القدرة على اختراقها بسهولة ويسر.[٨]

وتبدو حملات الإسكندر على الأراضي الفارسية في ظاهرها إرثا من والده فيليب الثاني، الذي أراد أن يغزو الأراضي الفارسية انتقاما من الفرس وما اقترفوه في حق بلاد اليونان، بالإضافة إلى رغبته في تحرير المدن اليونانية بآسيا وانقاذها مما تعانيه من قسوة السيطرة الفارسية عليها، فأمر بأن الدعاية السياسية لفتوحاته لابد أن ترتكز على أن الحرب على الفرس حربا يونانية في المقام الاول؛ وفي هذا الشأن كانت تصرفات

---

[5] Southgate, Minoo, "Portrait of Alexander in Persian Alexander-Romance of the Eslamic Era" in *Journal of American Oriental Society*, vol. 97, no. 3, 1977, 278-284.

[6] Stoneman, R., *The Book of Alexander the great: A Life of the Conqueror,* (London & New York: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2012), 78.; Errington, R. M., *A History of Macedonia*, (Berkeley: University of California Press, 1993), 74 ff.

[7] Wilcken, Ulrich, *Alexander the Great*, 240..؛ تارن، و.، الأسكندر الأكبر، صـ ١٨٩

[8] Arrian, IV. 1.2.

الإسكندر تأتي لتعبر عن سيادته للحلف الكورنثي، فتعامل مع جيوشه على هذا الأساس؛ فترك فيهم الكثير من الأثر؛ بتقديمه الهدايا لهم وتشجيعهم ومعالجة الجرحي.[٩]
بالإضافة لذلك ظهر جليا ميل الإسكندر لتغذية البعد الديني في الدعاية السياسية لفتوحاته في الإمبراطورية الفارسية في بداية حملات الإسكندر على الشرق؛ فقبل عبوره لآسيا قام بنذر اثنى عشر مذبحا للآلهة، كما ضحى بثور على سفينة القيادة خاصته للإله بوسيدون والنيريديات، وفور وصوله للشاطيء الآسيوي توجه إلى الشاطيء وسط موكب مدرع، ثم غرز رمحه في الأرض قائلا أنه تلقى رسالة من الآلهة بأن آسيا تكتسب بالرمح.[١٠]
ويذكر أريان أن الإسكندر ترك جيوشه في أثناء حملته على آسيا الصغرى، وقام بزيارة إلى طروادة، وعلى هذا ترجح أغلب الآراء أنه كان بغرض اصباغ البعد الديني على دعايته السياسية، في حين أن هناك من يرى أن رحلة الإسكندر إلى طروادة لم تكن أكثر من مغامرة يقوم بها شاب في مقتبل العمر؛ يطمح لرؤية موقع الحروب الطروادية التي جعلها هوميروس تراثا أدبيا للعالم اليوناني، ولعل الإسكندر كان يهدف إلى الظهور للمجتمع العالمي كبطل يتساوى في قدراته العسكرية مع أبطال هوميروس في الإلياذة، وعلى وجه الخصوص أخيليوس.[١١]
في هذا السياق قام الإسكندر بأكثر من تصرف يظهر في شكله ومضمونه البعد السياسي لحملاته، ويتلخص في السيطرة على آسيا من خلال استحواذه على لقب رئيس الحلف الكورنثي، وكذلك رغبته الأكيدة في اعلان أنه سيد آسيا وملكها؛ وتم ذلك بعد الموقعة عند نهر جرانيكوس Granicus بالقرب من بحر مرمرة Marmara حيث أسر مجموعة المرتزقة اليونانيين، الذين كانوا يقاتلون تحت راية داريوس إبان الحروب الفارسية، وعلى عكس ما كان يقضي به قوانين الحلف الكورنثي؛ أمر الإسكندر رئيس الحلف بإرسالهم إلى مقدونيا ليقوموا بالأعمال الشاقة، حتى ينالوا عقابهم على ما اقترفوه في حق بلادهم وشعبهم، بينما عفا عن مواطني مدينة زيليا Zelea، التي كانت قاعدة لحكم الفرس في آسيا الصغرى، وذلك لأنهم كانوا مجبورين على الحرب ضد الإسكندر، ولعل

---

[9]Davies, J. K., "The Interpenetration of Hellenistic Sovereignties" in *The Hellenistic World: New Perspectives,* edited by Daniel Ogden, (London: Gerald Duckworth, 2002), 3.; Brunt, P. A., "The Aims of Alexander" in *Greece & Rome*, vol. 12, no 2, 1965, 205-215.

[10] Lonsdale, David J., *Alexander the Great, Killer of Men: History's Greatest Conquer and Macedonian Art of War,* (New York: Carroll & Graf Publishers, 2004), 69f.

[11] Jouguet, *Macedonian Imperialism and the Hellenization of the East,* translated by M. R. Dobie, (London & New York: Routledge, 1998), 9.; Hammond, N. G. N, *The Genius of Alexander the Great*, (London:Gerald Duckworth,1998), 71.; Robinson, C. A., "The Extraordinary Ideas of Alexander the Great" in *American Historical Review*, vol. 62, no. 2, 1957, 326-344.

هذا العفو كان بهدف الحصول على محبة البلاد، وكذلك للظهور بمظهر سيد آسيا والمتصرف في شئونها.

والأكثر من هذا فإن الانتصار عند جرانيكوس حمل في طياته أهم دعاية سياسية لفتوحاته المستقبلية حيث ظهر البعد السياسي الدعائي لتأكيد ونشر الهللينية على أنها أساس حملاته، حيث أعلن أن طروادة التي كانت موقعا للحروب اليونانية الطروادية مدينة حرة، كما قام بتقديم دروع ونذور إلى الإلهة أثينا الطروادية، وعلاوة على ذلك أخذ رمح بطل الإلياذة أخليوس ووضع رمحه بدلا منه، وانتشرت بعد ذلك رواية حول هذا الدرع الذي أنقذ حياة الإسكندر في أحد الحروب.

كل هذه التصرفات والدعايات كانت بغرض خدمة كل من البعد السياسي لهللينية حملته والبعد الدعائي النفعي، الذي أدى انصياع المدن الآسيوية لسيادة الإسكندر سيد آسيا ومالك أراضيها ومحرر المواطنين من الحكم الفارسي القاسي؛ فاكتسب الإسكندر ثقتهم، وحدث ذلك في كل المناطق التي كانت تحت السيطرة الفارسية ما عدا مناطق قليلة كبيسيديا Pesidia، التي عارضت حكم الإسكندر لأراضيها فلم يغضب الإسكندر، ولكنه ظل متمسكا بأسلوبه السياسي، وتعامل مع أهلها برقي شديد، ولم يأسر منها أحدا.[١٢]

بالإضافة لما سبق يذكر أريان أن الملكة الآسيوية التي كانت تعرف باسم أدا Ada ، وكانت ملكة بإقليم كاريا، طلبت أن تتبنى الإسكندر، الذي سمح لها بذلك على الفور تبعا للبعد السياسي في السيطرة الشخصية على أراضي آسيا؛ وعلى هذا أصبح الإسكندر في عام ٣٣٣ ق.م. سيدا على ساحل آسيا الصغرى بأقاليم كاريا وليكيا وبسيديا.[١٣]

بعد ذلك عند جورديون Gordion سلك الإسكندر نفس التصرف الدعائي، الذي يحمل بعدا سياسيا يتلخص في رغبة الإسكندر في أن يصبغ على نفسه السيادة على آسيا وحكمها، كما يظهر شخصية الإسكندر المتدينة والتي تؤمن بقدسية الآلهة، والواثقة كل الثقة في أن كل الأعمال تأتي بتوجيه من الآلهة، ومصحوبة ببركتهم وعطفهم.[١٤]

---

[12] Walbank, *The Hellenistic World*, 31.; Jouguet, *Macedonian Imperialism and the Hellenization of the East,*17.; Hammond, N. G. N, *The Genius of Alexander the Great*, 71-82ff.; Robinson, C. A., The Extraordinary Ideas of Alexander the Great, 344.; Burn, A.R., "The Generalship of Alexander", 140-154.; Brunt, P. A., "The Aims of Alexander", 205-215.

[13] Arrian, I. 23. 8.

[14] The Oxford History of Greece and the Hellinistic, edited by John Boardman, Jasper Grifin and Oswyn Muray, Oxford University Press, 1991, 365.; Brunt, P. A., "The Aims of Alexander", 205-215.; Walbank, *The Hellenistic World*, 32 ff.

وفي هذا الشأن يذكر كوينتوس كورتيوس ما يلي:" هكذا، أعلن الأهالي، وانتشرت أسطورة تفيد بأن العقدة الموجودة بجورديون لن يستطيع أحد فكها إلا شخص واحد فقط، وهو سيد آسيا".[١٥]

ومن المعروف أن الإسكندر كان على علم بهذه الأسطورة؛ التي تروي قصة العربة الخاصة بالملك جورديوس ملك فيريجيا، وكانت هذه العربة محكمة الربط؛ فنشر أهل فريجيا نبوءة تقضي بأن من يستطيع حل عقدة العربة يصبح سيداً لآسيا، ولهذا رفض الإسكندر أن يترك العقدة دون حل، وحاول فك العقدة وعندما فشل في ذلك؛ قرر أن يقطعها بالسيف،[١٦] وذلك بهدف الحصول على لقب سيد آسيا؛ حتي تكتسب حملته الدعائية لفتوحاته ثقل البعد الديني، وعلاوة على ذلك يحصل الإسكندر على طاعة الآسيويين.

بعد هذه الأحداث ذهب الإسكندر إلى أنقرة، حيث استقبل وفدا من بافلاجونيا، الذين قدموا للتوسل للإسكندر حتى لا يغزو أراضيهم، ثم ذهب الإسكندر إلى كيليكيا، بعدها قابل داريوس عند إسوس Issus في ٣٣٣ ق.م. وانتصر عليه، ثم ذهب إلى سوريا ليكمل فتوحات في المناطق التبعة للإمبراطورية الفارسية، وبسوريا حاصر صور Tyre لمدة سبعة أشهر، وطلب داريوس الصلح ولكن الإسكندر رفض ذلك، ولم يمض عام ٣٣٢ ق.م. حتى سيطر الإسكندر على سوريا وفلسطين ومصر.[١٧]

وبإعلان الإسكندر خليفة الحكم الأخميني ووريثا له؛ حقق ما كان يرنو إليه من السيطرة على الإيرانيين؛ وخاصة أفراد الطبقة الأرستقراطية منهم، ولكي يرضخوا لحكمه؛ فحقق بذلك انجازا جديدا يتمثل في ربطهم بسيادته بنفس الرباط الذي ربطهم بداريوس من قبل.[١٨]

أما عن أبرز وأشهر دعايات الإسكندر السياسية، فكانت زيارته لوحي الإله آمون بواحة سيوة بعد فتحه لمصر، واستطاع الإسكندر من خلال أحداث هذه الزيارة أن يكتسب الكثير من النجاحات الشخصية والحربية والدينية؛ كتوطيد حكمه في مصر ومنحه صفة الإلوهية عن طريق تأسيس فكرة انتمائه إلى الإله آمون أو زيوس عند الإغريق، وهدف كذلك إلى التأكيد على نظرته الفلسفية التي بها كثير من المذهب الفلسفي الشكي كما سلف القول، فتبعا لهذه الفلسفة كان الإسكندر تحت العناية الإلهية دائما، وكان لديه الدافع والإيمان التام بمهمته، كما أن الرؤية التي انتشرت عن بنوته للإله آمون آنذاك؛ كانت

---

15 Quint. Curt. III, 1, 14-18. "Incolis deinde affirmantibus editam esse oraculo sortem, Asiae potitorum qui inexplicabile vinculum solvisset, cupido incessit animo sortis euis explendae."

16 Arr. II. 3. 7-8.; Plut., Alex.,XVIII, 1-2.

17 Brunt, P. A., "The Aims of Alexander", 205-215.; Walbank, *The Hellenistic World*, 32f.

18 Brunt, P. A., "The Aims of Alexander", 205-215.

تعد تأكيدا لنظرته الدينية في الإيمان بقوة الطاقة الإلهية التي كانت تحيط به وتدعم أعماله وأفكاره، ولقد استفاد الإسكندر بأحداث في هذه الرحلة في خدمة دعايته السياسية؛ كتأويل الأمطار التي هطلت إبان هذه الرحلة بأنها إشارة صدرت الآلهة، وكذلك استفاد من نبؤة كهنة آمون، والتي تتضمن تنبؤات تقضي بنجاح الإسكندر في الوصول إلى حدود آسيا؛ كل ذلك أثقل دعايته السياسية لفتوحاته ومنحها الكثير من القدسية.[١٩]

كما أصبح الإسكندر فرعونا عند المصريين، ومنحته الكتابات الهيروغليفية لقب ابن رع كبير الآلهة، وملك مصر العليا والسفلى، ومحبوب آمون، الذي اختاره رع؛ ولوصفه فرعونا ضحى للآلهة المصرية وخاصة أبيس، كما أقام المسابقات الرياضية والأدبية على شرف الآلهة المصرية.[٢٠]

وفي هذا الصدد يؤكد كوينتوس كورتيوس على الرغبة الشديدة التي كانت لدى الإسكندر في الحصول على النتماء الإلهي للإله آمون؛ فيذكر الآتي:" تبعا لذلك فإن الإسكندر لم يسمح بأن يوصف بابن الإله زيوس ويقصر الأمر على نفسه، ولكنه أصدر أوامره بذلك، وهكذا يقوم بالدعاية لحملاته بواسطة هذا اللقب."[٢١]

وفي عصر الإسكندر كان كاليسثينس Callisthenes بمثابة المندوب الإعلامي للإسكندر، ومؤرخاً لحملاته وفتوحاته العسكرية؛ ولأنه كان مقربا من الإسكندر وعلى دراية واسعة بأهدافه والأبعاد السياسية لأعماله، استغل دعايته للإسكندر في التقرب منه أكثر عن طريق الدعاية الهادفة للوصول إلى ما كان يطمح إليه الإسكندر من نشر نسبه لآلهة وأبطال اليونان؛ وفي هذا الشأن يذكر استرابون ما يلي:

"وعلى أية حال, يقول كاليسثينيس أن الإسكندر حقق طموحات كبيرة بذهابه إلي داخل البلاد حيث النبوءة، لأنه سمع أن برسيوس وكذلك هراكليس قد قاما بذلك قديما."[٢٢]

ونفس الأسلوب الدعائي انتهجه الإسكندر مع أهل بابل الذين مكثوا تحت حكم الفرس مائتي عام؛ فبعد موقعة جاوجميلا[٢٣] ٣٣١ ق.م. ضد داريوس الثالث استقبله البابليون بالهدايا والترحيب الشديد؛ فقام الإسكندر بالتضحية للإله بعل؛ فوصل الإسكندر إلى ما

---

19 Thomas, Carol G., *Alexander the Great in His World,* (Oxford: Blackwell Publishing, 2007), 15.; Hammond, N. G. N, *The Genius of Alexander the Great*, 102.; Wilcken, Ulrich, *Alexander the Great*, 239 ff.

20 Hammond, N. G. N, *The Genius of Alexander the Great*, 99.

21 Quint. Curt., *History of Alexnder*, IV. vii. 30-31..

"Iovis igitur filium se non solum appellari passus est, sed etiam iussit rerumque gestarum famam, dum augere vult tali appellatione,…"

22 Str., XVII. 1.43.

"ὁ γοῦν Καλλισθένης φησὶ τὸν Ἀλέξανδρον φιλοδοξῆσαι μάλιστα ἀνελθεῖν ἐπὶ τὸ χρηστήριον, ἐπειδὴ καὶ Περσέα ἤκουσε πρότερον ἀναβῆναι καὶ Ἡρακλέα:"

23 Arr., III. 13.; Diod. Sic., XVII. 58.; Plut., Alex., 32.; Quint. Curt., IV. 15..

كان يهدف إليه من بعد سياسي يتلخص في أن البابليين اعتبروه المخلص لهم من ظلم الفرس، وكذلك المحرر لأراضيهم، والأهم من ذلك اعتباره ملكا عليهم تحت رعاية الإله بعل.[٢٤]

والأكثر من هذا فإن الإسكندر أصدر أوامره إلى مندوبه الصحفي كاليستنيس، حتى يقوم بنشر نبوءات متعددة خاصة بالآلهة اليونانية؛ كنبوءة معبد الإله أبوللون في ديديما Didyma بأن الإسكندر ولد لزيوس، والجدير بالذكر أن هذا الأسلوب الدعائي قد امتد إلى أتباعه وخلفائه من بعده من اليونانيين والمقدونيين في العصر الهلّينستي.[٢٥]

ويبدو على الأرجح أن الإسكندر كان يهدف من أوامره الدعائية تلك لكاليستنيس؛ كتسجيله لصلاة الإسكندر التي قدمها بعد موقعة جاوجميلا؛ وكذلك نشر نبؤات تتعلق بعدد من الآلهة مثل ديديميا وسبيل إريثراي، كان في الواقع عبارة عن عدد من الدعايات الدينية، التي وجهها الإسكندر إلى اليونانيين وليس المقدونيين لتحقيق السيطرة السياسية عليهم، وذلك لأن المدن اليونانية كانت على وشك الثورة عليه، ولسوء الحظ لم تنجح هذه الدعاية لأنها وصلت إلى بلاد اليونان متأخرة فقامت ثورة في تراقيا في ديسمبر ٣٣١ ق.م.[٢٦]

وفي عام ٣٢٧ ق.م. أراد الإسكندر تقليد أحد الطقوس الفارسية الأصيلة في حضارتهم وهي السجود للحاكم، ولعل ذلك ليحاول المزج بين العناصر المقدونية والفارسية بإمبراطوريته؛ فاقتبس عادة السجود الفارسية التي كانت تم بشكل رسمي وليس ديني لدى الفرس، أما السجود كان يقتصر عند المقدونيين واليونانيين على طقوس عبادة الآلهة فقط، وعلى هذا فإن الإسكندر في الأرجح كان يهدف إلى الحصول على السيادة المطلقة بوصفه إلها وحاكما مطلقا ليس فقط للمناطق الشرقية فقط؛ وإنما بالمدن اليونانية الحرة؛ حتى تكون هذه المدن جسرا بين إمبراطوريته وبلاد اليونان ومقدونيا، ولكن لم يتحقق للإسكندر ما كان يطمح إليه؛ وكان أول من اعترض عليه مندوبه الإعلامي كاليستنيس.[٢٧]

ويحلل أريان شخصية الإسكندر الدعائية، التي امتلأت بالزهو والميل إلى السيطرة بشكل يقوم في أساسه على عوامل معينة يتقبلها شعوب المناطق المفتوحة؛ فعندما واصل

---

[24] Hammond, N. G. N, *The Genius of Alexander the Great*, 111.; Burn, A.R., "The Generalship of Alexander", 140-154.

[25] Hammond, N. G. N, *The Genius of Alexander the Great*, 102.

؛ تارن، و.، *الأسكندر الأكبر*،صـ ٢١٦.

[26] Hammond, N. G. N, *The Genius of Alexander the Great*, 111.; Burn, A., "Notes on Alexander Campaigns 332-330" in *JHS*, vol. 72 (1952), 81-91 .

[27] ; Hammond, N. G. N, *The Genius of Alexander the Great*, 111.

تارن، صـ ١٣٣وما بعدها.

فتوحاته العسكرية في الهند في عام ٣٢٦ ق.م.، ذكر أريان ما يلي: "أعتقد أن الإسكندر قد استاء من هذا الكلام، وأنه سمح لنفسه أن يطلع على اللوم. والآن فإن دخوله في المعركه وشغفه بالعظمة جعله مثل الرجال المغلوبين بشكل آخر من المتعة، في حين منعته قدرته العقلية من الاستيعاب الكامل لأبعاد الخطر."[٢٨]

بعد ذلك في عام ٣٢٤ ق.م. خاطب الإسكندر المدن اليونانية مستعيناً بنبوءة زيوس آمون، وطالبهم بتقديم التشريفات لهيفايستون؛ وانتهت هذه الدعاية السياسية بالنجاح، حتى أن أثينا ذاتها انصاعت لأوامره، وقدمت له التشريف البطولي، وعلاوة على ذلك دعا الإسكندر المقدونيين للموافقة على الحصول على الحق الإلهي، ورفض المقدونيون ذلك، وقبلهم في عام ٣٣٣/٣٣٤ ق. م. كانت قد وافقت بعض الجزر ببحر إيجه والمدن الساحلية بآسيا الصغرى وأقاموا له المحاريب والألعاب والأضحيات.[٢٩]

وفي عام ٣٢٣ ق. م. قدمت رسل المدن اليونانية التضحيات للاسكندر وتوجوه بتيجان من ذهب، ويقال أن الإسكندر كان يرغب في رد التشريفات لهم ببناء معابد لآلهة اليونان؛ كأبوللون في ديلوس ودلفي وزيوس في ديدونا.[٣٠]

أما عن المدن اليونانية التي حررها الإسكندر بآسيا الصغرى، فحافظت على كيانها السياسي بأوامر من الإسكندر بوصفه سيد Hegemon الحلف الكورنثي، وهذا اللقب كان قد حصل عليه من المدن أعضاء الحلف الكورنثي مدى الحياة، وبرئاسته لهذا الحلف كان يضمن دعاية سياسية لكل أعمال حلفه؛ والأكثر من هذا لأعماله بصفة خاصة.

على هذا خلص الإسكندر من ذلك أن حروبه وفتوحاته، قامت في واقع الأمر قامت عن كل شعوب بلاد اليونان، وكان هذا مثالا واضحا على صفة السيادة التي استخدمها الإسكندر في دعايته السياسية لفتوحاته، فهو سيد الحلف الكورنثي وملك آسيا بعد انتصاره في موقعة جاوجميلا بأربيل وتقديمه لأضحيات للآلهة، كما أطلق عليه المقدونيون ملك آسيا بمقتضى هذا الانتصار، وعلاوة على ذلك جاء فتحه لمصر، واسباغ الألوهية عليه هناك؛ ليمنحه لقبا فعالا جديدا، حيث أصبح فرعونا لمصر، والجدير بالذكر أن الإسكندر حافظ على هذه الصيغ الثلاثة طوال حياته و حتى موته.[٣١]

---

[28] Arr., Anab., VI. 13. 4.

"καί μοι δοκεῖ ἄχθεσθαι Ἀλέξανδρος τοῖσδε τοῖς λόγοις, ὅτι ἀληθεῖς τε ὄντας ἐγίγνωσκε καὶ αὐτὸν ὑπαίτιον τῇ ἐπιτιμήσει. καὶ ὅμως ὑπὸ μένους τε τοῦ ἐν ταῖς μάχαις καὶ τοῦ ἔρωτος τῆς δόξης, καθάπερ οἱ ἄλλης τινὸς ἡδονῆς ἐξηττώμενοι, οὐ καρτερὸς ἦν ἀπέχεσθαι τῶν κινδύνων."

[29] Hammond, N. G. N, *The Genius of Alexander the Great*, 194.

[30] Hammond, N. G. N, *The Genius of Alexander the Great*, 195.

[31] Thomas, Carol G., *Alexander the Great in His World,* (Oxford: Blackwell Publishing, 2007), 3ff.; Lonsdale, David J., *Alexander the Great*, 55 ff.; Hammond, N. G. N, *The Genius of Alexander the Great*, 109 ff.; Wilcken, Ulrich, *Alexander the Great*, 240.

فكانت هذه المدن من أهم مراكز التدعيم لباقي حملات الإسكندر، الذي أصر على صبغها بالطرز اليونانية والمقدونية في مختلف جوانب الحياة، كما قام بتأسيس الكثير من المدن اليونانية الجديدة لتكون مصدرا لنشر الهللينية في المناطق التي كانت تتبع السيادة الفارسية قبل فتواحاته، وحرص أن يكون طرازها المعماري يونانيا أصيلا فوجدت مسارح ودور للعلوم وغيرها من مباني الحضارة الهللينية.[٣٢]

بالإضافة إلى ذلك فإن المدن اليونانية بآسيا الصغرى تطورت سياسيا بشكل سريع، حيث وصلت أغلبها إلى نظام البوليس دولة المدينة؛ كما كان الحال في أناتوليا، أما المدن الداخلية –الخورا- فحافظت على استقلال شخصيتها السياسية، وامتد تأثير ذلك الأسلوب إلى العصر الهلّ ينستي حيث ورث الملوك في العصر الهللينستي كلا من حق الفتح العسكري وتملك الأراضي بعد حصولهم على امتياز خلافة الإسكندر الملك والإله وسيد الأرض؛ كما ظل هناك التصنيفين البوليس والخورا. وكما حدث في أناتوليا حدث في بريني Priene بأيونيا؛ إذ حافظ الإسكندر على استقلالها السياسي والإداري فأعفاها من ضريبة السينتاكسيس Syntaxis، ولكنه فرض على ضواحيها في الخورا ضريبة الفوروس phoros.[٣٣]

وكان تأسيس المدن يتم بهدف المزج بين الشعوب ونشر الثقافة اليونانية، كما كان القانون اليوناني مطبقا في هذه المدن؛ فامتد هذا إلى الملوكلهلّ ينستيين، إذ حرصوا على تأسيس المدن في ممالكهم، فكان الإسكندر كما يذكر بلوتارخ في عمله عن حياة الإسكندر نبعاً للحضارة اليونانية في الشرق. ولعل السبب الرئيسي في ذلك يرجع إلى السياسة التي قام بها لإسكندر بعد تأسيسه للمدن، وكان الهدف الأول له هو نشر الثقافة اليونانية؛ مما حقق بعدا سياسيا جديدا، وهو حصوله على دور المؤسس للحضارة الهللينية في المناطق الشرقية التي فتحها، وعلى سبيل المثال فإن المستعمرات التي شيدها الإسكندر بشرق إيران كانت تمثل محطات عسكرية لقواته، وأصبحت من أهم مراكز إرساء قواعد دعايته السياسية لفتح الهند والسيطرة عليها.[٣٤]

وبالهند ذهب إلى أهل نيسا، الذين أبلغوه أن الإله ديونيسوس هو الذي بنى مدينتهم، وأنه نسبها إلى مربيته نيس، والإقليم كان يسمي الإقليم النيسي، وهنا خلص الإسكندر إلى أنه وصل إلى ما أسسه الإله ديونيسوس، ومن الواضح أنه كان يريد أن يقنع المقدونيين

---

32 تارن، و.، *الأسكندر الأكبر*، صـ ٢٠٥. Hammond, N. G. N, *The Genius of Alexander the Great*, 100.;

33 Errington, R. M., *A History of Macedonia,* 87 ff.

34 Shipley, Graham, *The Greek World after Alexander 323- 30 BC*, (London: Routledge, 2000), 69f.; Wilcken, Ulrich*, Alexander the Great,* 242.; Thomas, C. G., "Alexander the Great and the Unity of Mankind" in *The Classical Journal*, vol. 63, no. 6, 1968, 258-260.

واليونانيين المرافقين له بأنه يتبع خطوات الآلهة حتى يحصل على تدعيمهم في حروبه،[٣٥] وتظهر هذه المعلومات عند أريان فيما يلي: " لذلك رأى أن المقدونيون لن يرفضوا مرافقته ما دامت الجهود، كانت تعد على نهج أعمال ديونيسوس."[٣٦]

ختاماً فإن الإسكندر كان بالنسبة للمقدونيين الملك الذي خضعت له الجيوش المقدونية بعد موت والده الملك فيليب الثاني، الذي ورث الإسكندرعرشه واتجاهاته السياسية، وكان بالنسبة لليونانيين السيد بشكل أكبر من الخليفة؛ خاصة لرئاسته للحلف الكورنثي، أما في آسيا فكان الإسكندر خليفة للحكم الأخميني، وبمصر كان فرعونا وتجسيدا للإله رع، وهكذا غيرت حملات الإسكندر في حضارات العالم والشعوب آنذاك، خاصة مع انتشار حركة نشر الحضارة الهلينية التي واكب ظهورها مع توقيت حملات الإسكندر وأصبح من أهم سمات العصر الهَّلينستي بعد ذلك. وتبعا لكل ما سبق كان الإسكندر يرى نفسه ملكا على مقدونيا والشرق، وسيد آسيا، وقبل ذلك كان ابنا لزيوس، وخليفة للأبطال الذين ذكرهم هوميروس في الإلياذة وعلى وجه الخصوص أخيليوس؛ وهدف الإسكندر من خلال حملاته الدعائية تحقيق أهدافه التوسعية وحلم والده فيليب الثاني؛ متذرعا بالانتقام من الفرس وأعوانهم، الذين أذاقوا بلاد اليونان الكثير من القهر أثناء اعتداءاتهم الغاشمة على أراضي اليونانيين وشعوبهم، هذا بالإضافة إلى رغبة الإسكندر في استكشاف المناطق البعيدة والظواهر الجغرافية التي كانت لا تزال مبهمه في عصره.[٣٧]

---

[35] Brunt, P. A., "The Aims of Alexander", 205-215.

[36] Arr. Anab., V. 2.1.

"οὐδ᾽ ἄν Μακεδόνας τὸ πρόσω ἀπαξιῶσαι συμπονεῖν οἱ ἔτι κατὰ ζῆλον τῶν Διονύσου ἔργων."

[37] Errington, R. M., *A History of Macedonia*, 96-106.

علاقة ملوك الدولة الوسطى مع حكام إقليم الوعل كما ظهر من مقابر بنى حسن

أ.د. صدقه موسى على•

تمهيد :

تمتع حكام إقليم الوعل – وما حولهم من أقاليم مصر الوسطى – بالإستقلال والأمن فى ظل ملوك إهناسيا[١] الذين كانوا قد ربطوا حكام الأقاليم بهم عن طريق السياسة وربوا أبناءهم فى قصورهم لكى يشبوا أوفياء لهم، وكانوا يجاملون هؤلاء الحكام فى المسرات والملمات بغية أن يردوا الجميل مضاعفاً . وعندما توسعت الأسرة العاشرة وأخذ الصراع مع طيبة طوراً إيجابياً كانت سياسة إهناسيا تجاه حكام الأقاليم قد آتت ثمارها فساندوها، وأكدوا فى نقوشهم ولاءهم للقصر الملكى، وكان من أكبرهم : حكام أسيوط وحكام إقليم الوعل فى بنى حسن والأشمونين وحتنوب .

وحاول حكام إقليم الوعل بدورهم أن يحببوا فيهم أهالى الإقليم لكى يكونوا عوناً لهم فى الشدائد[٢] ، وإتضح هذا فى ألقابهم : " محب مدينته، والذى تحبه مدينته، الخالى من السوء، الخالى من التفاخر حسن النية بين النبلاء، الذى يعرف نتيجة كلامه، سيد اللطف، عظيم الحب " [٣]

فى الأسرة الحادية عشرة

عندما أتم الملك " نب حبت رع – منتوحتب الثانى " وحدة البلاد عمل على إقرارها وتوطيد أركانها عن طريق مركزية تستند عليها الملكية فى بسط سلطانها على البلاد ، فدعم الإدارة المركزية وربط حكام الأقاليم بها ، بعد أن حد من سلطانهم، ثم لجأ إلى معاملتهم بالطرق الدبلوماسية، بعدما حققت الطرق العسكرية أغراضها. [٤]

• رئيس قسم الآثار كلية الآداب – جامعة المنيا

[١] عبد الحميد زايد : مصر الخالدة ، القاهرة ، (د . ت) ، ص ٢٩٨ – ٣٠٢ .

[٢] عبد العزيز صالح : الشرق الأدنى القديم ، ج ١ مصر والعراق ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٦ ، ص ١٤٦-١٤٧.

Kanwati, N., Governmental Reforms in old kingdom Egypt, Warm in ster 1980, pp. 118-119,130-131

[٣] صدقه موسى على : الإقليم السادس عشر منذ أقدم العصور حتى نهاية الدولة الوسطى ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب – جامعة المنيا ١٩٨٩ ، أثر ٢٧ -٢٨ ، وأيضاً ص ١٠٨٧ – ١٠٨٨ .

[٤] حسن محمد محى الدين السعدى : حكام الأقاليم فى مصر الفرعونية (دراسة تاريخ الأقاليم حتى نهاية الدولة الوسطى) ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ٢٠٠٣ ، ص ١٩٨ – ١٩٩ .

وفى أقاليم مصر الوسطى ، كان من الصعب القضاء على الأسرات الوراثية بها ، وقد إتبع " نب حبت رع " معهم سياسة حكيمة .

وقد تعاقبت سلالة حكام الإقليم السادس عشر (الوعل) – كما دلت مقابرهم الفخمة فى بنى حسن – دون إنقطاع ، فى العصر الإهناسى وفى الأسرة الحادية عشرة ، وكان على رأس الإقليم أسرة باكت وهم : باكت الأول وباكت الثانى وراموشنتى وباكت الثالث وخيتى.[٥]

ومن أهم ألقابهم : الحكام، اللطيف، حامل ختم ملك مصر السفلى (أمين الخزانة أو المستشار) السمير الوحيد، المعروف لدى الملك حقاً، محبوبه، ممدوحه، موضع ثقة الملك فى الجنوب، الرئيس العظيم لإقليم الوعل (وعند باكت الثالث وخيتى : الرئيس العظيم لإقليم الوعل كله)، عضو المجمع، المنتمى إلى نخن رئيس نخب، الذى يسعد قلب كل الناس ، الذى يحب سيده بكل حق، مُرضى رغبة الملك فى الجنوب، دعامة الجنوب، العظيم لذاته، المحبوب .

وألقاب دينية كثيرة أهمها : مشيد آثار الأبدية فى معبد حورس، حامى الرعية، محبوب حورس، المبجل لدى حورس . مشيد آثار الأبدية فى معبد خنوم، محبوب خنوم سيد حرور، محبوب حقت حروريت، محبوب حتحور سيدة نفرو سرى ، المبجل لدى أنوبيس، المبجل لدى الإله العظيم .[٦]

ويتضح من دراسة مقابر وألقاب حكام بنى حسن إستقرار الأوضاع فى إقليم الوعل، حيث نجح حكامه فى الحفاظ على ذلك الإستقرار، ربما كما رأى البعض بإلتزامهم الحياد أثناء الصراع بين طيبة وإهناسيا [٧].

أو كما رأى دريوتون وفانديه أنهم قد سلموا للطيبين من غير قتال بشرط صريح وهو أن يبقوا ولاة على إقليمهم ولكنهما يحتملا أن سلطانهم كان محدوداً .[٨]

---

[٥] صدقه موسى على : المرجع السابق ، أثر ٢٧ – ٣٢ ، وأيضاً ص ١٤٥١ – ١٤٥٦ ؛ نفس المؤلف : مصر الفرعونية ، ج ١ ، دار التيسير ، المنيا ١٩٩٩ ، ص ١٨٤ .
ويبدو أن حكام إقليم الوعل –بعد أن كانوا سابقاً موالين لإهناسيا – قد سالموا الفاتحيين الطيبيين، إذ أن سلسلة مقابرهم تمتد دون إنقطاع منذ العصر الإهناسى حتى منتصف الأسرة الثانية عشرة . ولا توجد إشارات مباشرة للصراع الطيبى الإهناسى.
-عبد العزيز صالح: المرجع السابق، ص ١٤٦ – ١٤٧؛ حسن السعدى: المرجع السابق، ص١٨٤.

[٦] بالتفصيل راجع : صدقه موسى على : الإقليم السادس عشر ، أثر ٢٧ – ٣٢ .

[٧] حسن السعدى : المرجع السابق، ص ٢٠٢ .

[٨] إيتين دريوتون–جاك فانديه: مصر، ترجمة عباس بيومى، مراجعة محمد شفيق غربال، عبد الحميد الدواخلى ، القاهرة (د. ت) ، ص ٢٧٠ .

ويرجح الباحث أن حكام إقليم الوعل قد توددوا إلى الطيبين بعد إنتصارهم وأيدوهم.[٩] وكان البعض قد رجح أن الحاكم العظيم لإقليم الوعل باكت الثالث والذى يُرجح أنه كان معصراً للملك نب حبت رع، قد ساعد الجيش الطيبى فى زحفه نحو الشمال، معتمدين فى ذلك على منظر على الحائط الشرقى بمقبرته (رقم ١٥) يصور جنوداً مصريين يهاجمون حصناً بمساعدة القواسة النوبيين ورماة السهام الآسيويين، وقد كان المدافعون عن الحصن مصريين أيضاً .[١٠]

وربما كان هدف باكت الثالث إسترضاء الملك الجديد بعد أن تأكد من إنتصاره، لكى يضمن إستمرار حكمه فى الإقليم .[١١] وهذا التصرف قد آتى ثماره فقد حافظ على حكم إقليمه وورثه إبنه خيتى (مقبرة ١٧) من بعده، وتُشير ألقابهما إلى سيطرتهما الكاملة على الإقليم ، فقد حمل كل من باكت الثالث وإبنه خيتى من بعده لقب : *ḥry-t ʿ3 n mɜḥḏ mi ḳd.f* أى الحاكم العظيم لإقليم الوعل كله.

والتأكيد هنا على حكمهم للإقليم كله فى عبارة *mi ḳd.f* والتى لم توجد فى ألقاب من سبقوهم من الحكام، ربما يوضح أن حدود الإقليم السادس عشر وهى منطقة نفوذهم قد كانت تتغير أو أن جزءاً قد خرج لإدارة حكام أقاليم مجاورة فى فترات سابقة ، ثم عاد إلى إدارة إقليم الوعل فى عصرهم المستقر تحت ملوك الدولة الوسطى الأقوياء .

وواضح من مقبرتيهما (رقم ١٥ ، ١٧ ببنى حسن) الفخامة والتكلفة ، ومن المناظر الإستقرار والثراء لحياة الإقليم فى الأسرة الحادية عشرة ، وبخاصة فى الحياة الإجتماعية الذى يظهر من تقدم الفنون والرياضة ومناظر المصارعة التى لا تُبارى .[١٢]

وقد حمل خيتى – زيادة عن ألقاب أسلافه – لقبى : حاكم الصحراوات الشرقية وقائد الجيش فى كل الأماكن الصعبة .[١٣] وربما يوحى ذلك بقيامه بتنفيذ بعض المهام ذات الطبيعة العسكرية ، ومن ألقاب خيتى الوصفية الشرفية وعبارات الزهو والإفتخار التى سجلها على جدران مقبرته (رقم ١٧) يتضح إستمرار النزعة

---

[٩] للمزيد راجع رمضان السيد:تاريخ مصر القديمة، ج ١، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة ١٩٨٨، ص ٢٤٣ ؛ Newberry, Beni-Hasan II, pp.5-7, 31.

[١٠] صدقه موسى على : المرجع السابق ، أثر ٣١ .

Newberry, o.c., pl.5. ; Vandier, Manuel d, Archeology Egyptienne, II, Paris 1954, pp.323-324, PM IV, pp.151-154.

[١١] سليم حسن : مصر القديمة ؛ حسن السعدى : المرجع السابق ، ص ٢٠٢ .

[١٢] بالتفصيل راجع :صدقه موسى على : المرجع السابق ، آثر ٣١ – ٣٢ .

Newberry, o.c. I, pp.2-3; II, p.44, 47 , 51 , pls.4-7, 13-19

[١٣] صدقه موسى على : الإقليم السادس عر ، أثر ٣٢ .

Newberry, o.c. II, p.53.

الفردية فى تلك الفترة ، مع التأكيد التام على تبعيته لمليكه . [١٤] ولقد نجحت سياسة نب حبت رع منتوحتب الثانى ، فعلى الرغم من إستمرار إمتيازات وراثيه لبعض حكام الأقاليم – ومنهم حكام بنى حسن ، إلا أنه ظهر تمكن سطوة الملك عليهم ، وخضعوا له بشكل فعلى وإرتبطوا بالإدارة المركزية ، وأصبح النجاح فى أى عمل يُنسب إلى الملك . وقلت النعوت الضخمة التى إنتحلها حكام الأقاليم خلال عصر اللامركزية الأولى، وهنا نلاحظ بوضوح فى مقابر بنى حسن إختفاء لقب الأمير الوراثى *rpʿt* من ألقاب حكام إقليم الوعل فى الأسرة الحادية عشرة . [١٥]

وعلى الرغم من إستمرار الحكام فى حفر مقابرهم الفخمة فى أقاليمهم وإحتفاظ الأقوياء منهم – مثل حكام بنى حسن – بلقب الحاكم العظيم للإقليم ، إلا أنه يبدو أن حكام الأقاليم فى عهد خلفاء نب حبت رع قد ظلوا على طاعتهم لملوكهم وساعدوهم فى الأعمال الإقتصادية والعسكرية .[١٦]

فى الأسرة الثانية عشرة

جمعت أيام الأسرة الثانية عشرة بين خصائص مركزية الدولة القديمة وعظمة سلطان ملوكها وبين مكاسب عصر اللامركزية ونمو الروح الفردية فيه دون أن تضحى بأحديهما تماماً فى سبيل الأخرى . [١٧] فبعد أن أسس أمنمحات الأول أسرته الجديدة عمل جاهداً على إقرار المبدأ الذى بدأه ملوك الأسرة السابقة وهو تدعيم السلطة المركزية، كأساس للحد من نفوذ حكام الأقاليم وكان هذا أمراً صعباً لأن بعضهم مارس الحرب وعنده جيش خاص بإقليمه، ومعظمهم فاحش الثراء يستميلون من يحتاجون إليه بالمال [١٨]،(وقد وضح العنصران لدى حكام إقليم الوعل).

نقل أمنمحات الأول العاصمة من طيبة إلى " إثت تاوى " لإحكام السطيرة على شطرى البلاد ، وكان من أهم أسباب ذلك لتكون قريبة من أنصاره حكام الأقاليم الأقوياء فى مصر الوسطى[١٩] وكان من أكبرهم حكام إقليم الوعل(عائلة خنوم حتب) .

وإتبع أمنمحات الأول سياسة جديدة حكيمة تناسب الوقت الذى حكم فيه ، فضمن سيطرته عليهم رغم إبقائه على إمتيازاتهم السابقة وثرواتهم ووراثتهم لحكم أقاليمهم ولكن بإنعام منه شخصياً . ولكى يحكم سيطرته على البلاد ثبت الحكام الموالين له فى أقاليمهم(مثل خنوم حتب الأول على إقليم الوعل) بعد أن وضع الحدود بينهم وبين جيرانهم، وقبلوا ما فرضه عليهم من أموال وما ألزمهم به من حق

---

[١٤] نفس المرجع السابق ؛ حسن السعدى : المرجع السابق ، ص ٢٠٣ .

[١٥] صدقه موسى على : المرجع السابق، أثر ٢٩ – ٣٢، وأيضاً ص ١٠٩٥ .

[١٦] للمزيد والمقارنة مع أقاليم أخرى راجع، حسن السعدى : المرجع السابق ، ص ٢٠٢ – ٢٠٥.

[١٧] عبد العزيز صالح:الشرق الأدنى القديم، ج ١، مصر القديمة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٩٠، ص ١٨٣ .

[١٨] حسن السعدى : حكام الأقاليم فى مصر الفرعونية ، ص ٢٠٨ .

[١٩] للمزيد راجع : صدقه موسى على : تاريخ مصر الفرعونية ، ج١ ، ص ١٧٧ .

الحكومة فى الإشراف على الأمور الداخلية فى الأقاليم، وطرد الحكام الذين لا يثق فى ولائهم له، وأصبحت وظيفة حاكم الإقليم تمنح بواسطة الملك.[٢٠] وكانت أيام أمنمحات وخلفائه من بعده نعمة على حكام إقليم الوعل الذين كانوا موالين ومساندين له فى سياسته، وتكشف نقوش مقابرهم الفخمة أنهم كانوا سادة فى ممارسة حقوقهم، تشبهوا بالملوك؛ فقد كان لديهم بلاط مصغر وكثير من الموظفين تذكرنا ألقابهم بوظائف القصر الملكى، من أمناء ومشرفين كالمشرف على قاعة العدالة، والمشرف على المخازن، بل وقائد للجيش وحملة الجزية ..... إلخ [٢١]، ولو نظرنا مثلاً إلى حاملى لقب *imy-r-pr* كمديرين أو مشرفين على الإدارات المختلفة بالإقليم الغنى، والذين إعتبرهم البعض نواباً للحاكم، وكيف صُور كل منهم وهو يُشرف على إدارته أثناء سير العمل بها، لإتضح لنا الثراء الذى كان ينعم فيه هؤلاء الحكام.[٢٢]

ويُفهم من نصوص خنوم حتب الأول (مقبرة ١٤ ببنى حسن) وحفيده خنوم حتب الثانى (مقبرة ٣) أنه ربما ظهر لأمنمحات الأول فى بداية عهده منافسون على العرش وأنه إستعان عليهم ببعض زعماء الأسر القوية فى مصر الوسطى ، ثم كافأ أنصاره بتوليتهم حكم المزيد من المدن والأقاليم ، وإن كان قد حرص فى الوقت ذاته على أن يشعرهم بأن يده هى اليد العليا ، فتدخل بنفسه فى تحديد حدود أقاليمهم ورسم سياستها وتعيين موارد الرى فيها وتحديد سلطاتهم عليها.[٢٣]

ساند خنوم حتب الأول مليكه على تثبيت عرشه، فذكر فى نصه التاريخى (بمقبرته رقم ١٤): " الأمير الوراثى الحاكم السمير الوحيد الحاكم العظيم لإقليم الوعل .... المعروف لدى الملك حقاً ..... لقد أتيتُ من مدينتى وذهبتُ إقليمى ، لم أقترف خطأ لأى شخص .... ". " ..... (خرجت مع) فليحيى وليسعد وليصح ... فى .... الملك .... سحتب إيب رع إبن رع أمنمحات فليحيى إلى الأبد .... لقد عيننى .... " . " أبحرتُ مع جلالته .... فى أسطول (مكون) من عشرين سفينة من

---

[٢٠] أحمد فخرى: مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٧ ، ص ١٧٠ ؛ رمضان السيد : المرجع السابق، ص ٢٥٩ .

[٢١] آلن جاردنر: مصر الفراعنة، ترجمة نجيب ميخائيل، مراجعة عبد المنعم أبو بكر، القاهرة ١٩٨٧، ص ١٤٩ .

[٢٢] للمزيد بالتفصيل:صدقه موسى على: الإقليم السادس عشر، رسالة ماجسيتر، أثر ٣٣ – ٣٦؛ نفس المؤلف: لقب imy-r-pr مشرف البيت كما ظهر فى مقابر بنى حسن، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، كلية الآداب ، جامعة المنيا .

وعن المناظر : Newberry, o.c., I, pls.

[٢٣] عبد العزيز صالح:المرجع السابق، ص ١٨٣؛ صدقه موسى على: الإقليم السادس عشر، أثر ٣٣ ، ٣٦ .

خشب الأرز ، ثم أتى هو إلى " سنو " وقهره فى " إدبوى " ..... (وسقط) الزنوج والأسيويون .... (وإستولى الملك أمنمحات على الأراضى) ...."[٢٤]

وبعد بحث طويل لإكمال النص ومقارنته مع نصوص معاصرة رجح Ward أن"سنو" هو الإسم القديم لبلوزيوم "الفرما" عند مصب الفرع الشرى للنيل. أما عن "إدبوى" فتعنى الضفتين، أو كما يكملها Ward : ضفتى حورس *idbwy hr* [٢٥] وهى إسم من أسماء مصر.[٢٦]

ويرى Ward أن القرينة التاريخية لتلك الحملة هى البرنامج النشيط لإمنمحات الأول لإعادة الإنضباط الكامل لوادى النيل، وخاصةً ليعزز حدوده الشرقية للدلتا، إن خط الحصون المُشيد بطول تلك الحدود يمثل مظهراً لمهاراته والتى أضاف إليها نص بنى حسن مظهراً أكثر تفصيلاً . فقد أبحر أسطول خنوم حتب على الفرع الشرقى للنيل ليظهر كبت وإسكات المعارضة للأسرة الجديدة وليطرد خارج مصر بقايا القبائل الأجنبية التى إستوطنت بالمنطقة .[٢٧]

ويرجح حسن السعدى أن خنوم حتب الأول طاف مع مليكه فى نهر النيل لأبعد من ألفنتين جنوباً للقضاء على بقايا المعارضين للملك, ويحتمل أنه إشترك مع أمنمحات الأول أيضاً فى حملاته على الليبين لإخضاعهم حيث رأى البعض أن صور الليبين من رجال ونساء وأطفال على مقبرة خنوم حتب الأول (رقم ١٤ ببنى حسن) تمثل الغنائم التى إستولى عليها فى حملاته مع مليكه .[٢٨]

ولإكمال سيطرته على حكام الأقاليم (الأقوياء الأغنياء) عمل أمنمحات الأول على محورين: الأول إدارى والثانى إقتصادى .

- ففى الإصلاح الإدارى وضع حداً للنزاعات الداخلية بين الحكام حول أقاليمهم ومحاولة كل منهم التوسع على حساب الآخر ، وورد هذا واضحاً فى النص الكبير لخنوم حتب الثانى (مقبرة ٣) والذى يحكى فيه تاريخ أسرته فتتضح علاقتها مع ملوك الأسرة الثانية عشرة وكيف إستطاعت أسرة خنوم حتب بإنعام من الملوك أن تحكم ثلاثة أقاليم (إقليم الوعل وإقليمين آخرين من حوله) .

---

[24] Newberry, Beni – Hasan I, p/84, pl.44; II p.8; URK. VII, 12, 3-4. Breasted, AR, I, 244; pm, IV, p.151.

وعن الترجمة راجع : صدقه موسى على : المرجع السابق ، أثر ٣٣.

[25] Ward, W.A., The Nomareh Khnum htep it pelusium, JEA 55 (1969), pp. 215-16.

[٢٦] عبد العزيز صالح : حضارة مصر القديمة آثارها ، ج١ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٣-٤ .

[27] Ward, o.c.

[٢٨] حسن محمد محيى الدين السعدى:المرجع السابق، ص ٢١١– ٢١٢؛ وأيضاً راجع: سليم حسن: مصر القديمة ، ج ٣ ، ص ٤١٣ .

فيبدأ أولاً بذكر ألقابه " الأمير الوراثى الحاكم المعروف لدى الملك ، أمير الصحراوات الشرقية، خنوم حتب بن نحرى، المولود من إبنة الحاكم السيدة باكت (باقة) " .

- **كيفية تعيينه حاكماً:"** وضعنى جلالة حور الممدوح فى الحقيقة ... مثل رع للأبد حاكماً على الصحراوات الشرقية، كاهن (مضحى) لحور وباخت، (ولميراث والد أمى فى منعة خوفو، وثبت الحد الجنوبى) وأتم الشمالى مثل السماء، وقسم النهر العظيم فى وسطه " .
- **تعيين جده (والد أمه) حاكماً لمنعة خوفو ثم لمقاطعة الوعل نفسها :** "كما فُعل لأب أمى بواسطة أمر (إقرار) خرج من فم جلالة حور ... ملك مصر العليا والسفلى سحتب إب رع إبن رع أمنمحات .... لوضعه إياه ليصبح أميراً وحاكماً ومشرفاً للصحراوات الشرقية فى منعة خوفو ، لقد ثبت حجر الحد الجنوبى ، مخلداً الشمالى كالسماء ، وقسم النهر العظيم فى وسطه ، جانبه الشرقى لجبل حورس واصلاً حتى الصحراء الشرقية ، فى مجئ جلالته (عندما) أقصى السوء ، مشرقاً مثل آتون نفسه (عندما) أصلح ما وجده مخرباً وما إستولت عليه مدينة من اخرى ، لقد سبب أن تعرف المدينة حدودها بالنسبة للمدينة الأخرى ، مثبتاً لوحات حدودهم كالسماء ، مُعرفهم ماءهم طبقاً لما فى السجلات ، ممحصاً طبقاً (لما كان) فى العصور القديمة ، لعظمة حبه العدالة " .[٢٩]
- **تعيين جده حاكماً لمقاطعة الوعل : "** ثم عينه كأمير وراثى وحاكم .... ورئيس عظيم لإقليم الوعل ، وثبت اللوحات الجنوبية فى حدوده حتى مقاطعة الأرنب وحدوده الشمالية حتى مقاطعة إبن آوى ، وقسم النهر العظيم فى وسطه ، مياهه وحقوله وأشجاره ورماله حتى الصحراوات الغربية " .

أى أن خنوم حتب الأول جمع بين إمارة منعة خوفو وحكم إقليم الوعل ، وعن هذه الترقية يرى البعض أنه ربما عندما خلا منصب حاكم الإقليم وجد أمنمحات الأول صاحب الخبرة وبُعد النظر لضمان ولاء هذا الإقليم القوى الغنى له، وضع حاكم عليه من قبله، فعين عليه خنوم حتب الأول أمير منعة خوفو، وهذا يوضح أنه رغم إبقاء الملك على حق الوراثة لحكام إقليم الوعل إلا أنه كان بإنعام منه شخصياً .

ولم يكن أى حاكم يستطيع إسباغ هذا الحق على أحد من أبنائه إلا بموافقة الملك، وهذا ما تكرر فى أسرة خنوم حتب فى عهود خلفاء أمنمحات الأول وذكره النص نفسه .

- **تعيين نخت بن خنوم حتب الأول لمنعة خوفو بعد أبيه : "** لقد عُين إبنه الأكبر نخت صادق القول ..... لحكم ميراثه فى منعة خوفو كثناء عظيم من

[٢٩] عن الترجمة والمراجع بالتفصيل : صدقه موسى على : المرجع السابق ، آثر ٣٦ .

الملك ، بواسطة أمر صدر (من) فم جلالة حور .... خبر كا رع إبن الشمس سنوسرت الأول .... "[٣٠].

ومع إخضاع الأقاليم إدارياً لسلطته والإبقاء على إمتيازات حكامها الموالين له، عمل أمنمحات الأول على المحور الثانى لسياسته وهو الإصلاح الإقتصادى، عن طريق تحصيل الضرائب، حيث كانت الحكومة المركزية على معرفة تامة بالوضع الإقتصادى للبلاد، وكان يوجد موظف "رئيس مراقبى أراضى الخزانة الملكية " يشرف على الضرائب حسبما تحت إدارة كل حاكم من أراضى زراعية وما تنتجه من دخل أسطولها الخاص يديره موظفون من البلاط الملكى .

وهكذا تم إعادة الإشراف الملكى على إقتصاد الأقاليم، والذى تطور نتيجة لتزايد الإشراف على الأفراد والأراضى والقطعان الخاصة بالتاج فى الأقاليم.[٣١]

وهذا ما وضح من نص خنوم حتب الثانى السابق من تدخل أمنمحات الأول بنفسه فى تحديد حدود الأقاليم ورسم سياستها وتحديد التقسيمات الزراعية وتعيين موارد الرى لها ، طبقاً لما فى السجلات .[٣٢]

كان سنوسرت الأول حصيفاً – وهو الذى طال حُكمه لأكثر من ٤٣ سنة – فلم يُغير شيئاً من سياسة والده مع حكام الأقاليم ؛ فقد إحتفظ لنفسه بحق تعيين الحكام ، كما إحتفظ للحكام بإمتيازتهم المتوارثة طالما كانوا موالين له ، وأخلصوا فى خدمته فى الداخل والخارج .

حدث هذا مع حكام إقليم الوعل الذين إستمروا على ولائهم للملك الجديد ، وبعد وفاة خنوم حتب الأول – الذى عاصر إثنى عشر عاماً من عهد سنوسرت الأول – خلفه على حكم الإقليم الأمير أمنمحات (أمينى صاحب المقبرة رقم ٢ ببنى حسن) – والذى لم نعرف إسم والده[٣٣] – فى العام الثامن عشر من عهد سنوسرت الأول .

وتظهر هنا مشكلة (ست سنوات فراغ بين حكم خنوم حتب الأول وبين حكم أمينى)، ويُرجح أن نخت الأول بن خنوم حتب الأول الذى كان " الحاكم

---

[٣٠] للمزيد راجع : صدقه موسى على : المرجع السابق .

Newberry, o.c., I, pl.

[٣١] حسن السعدى : المرجع السابق ، ص ٢١٥.

Vercoutte, J., The Near East, The Early Civilization, London 1967, p.361.

[٣٢] عبد العزيز صالح : الشرق الأدنى ، ص ١٨٣ .

[٣٣] يرى البعض أنه أحد أبناء خنوم حتب الأول، لكن هذا لم يذكر فى مقبرته إلا إسمين هما إبنه نخت الأول الذى حكم منعة خوفو، وإبنته باكت وهى أم خنوم حتب الثانى(صاحب المقبرة الفخمة رقم ٣).ويرى البعض الآخر أن أمينى إبن أخ خنوم حتب الأول، أو إبن أخته، أى أنه حكم بعد عمه أو خاله، وكل ذلك غير مؤكد .

العظيم لإقليم الوعل مشرف الصحراوات الشرقية وأمير منعة خوفو "(صاحب المقبرة ٢١) [٣٤]قد حكم الست سنوات هذه التى تقع بين وفاة والده وتولى أمينى الذى يبدو أنه آل إليه حكم إقليم الوعل بعد وفاة نخت ، لا سيما وأنه تقلد حكم الإقليم دون إمارة منعة خوفو التى ورثتها باكت إبنة خنوم حتب الأول [٣٥](ووّرثتها كما سنرى فيما بعد لإبنها خنوم حتب الثانى).

حكم أمنمحات إقليمه خمسة وعشرين عاماً، وأبدع فى إدراته كما يتضح من نص سيرة حياته الذى نقشه على أكتاف مدخل مقبرته (رقم ٢ ببنى حسن) فأورد به معلومات شيقة من شخصيته كإنسان وحاكم، سواء فى وصفه لنفسه أو الطريقة التى حكم بها إقليمه والتى جعلت منه حاكماً قوياً محبوباً من شعبه وممدوحاً من مليكه، حيث تنزه عما يأتيه بعض أصحاب السلطة .[٣٦]

ويبدأ النص بمقدمة بالتاريخ والألقاب، حيث أرخ أمينى بسني حكمه إلى جانب حكم مليكه"السنة الثالثه والأربعون تحت حكم جلالة حورس مجدد المواليد ملك مصر العليا والسفلى(خبر كا رع)فليحيى أبدياً ... إبن رع (سنوسرت) .... الموافق للعام الخامس والعشرين فى إقليم الوعل بواسطة الأمير الوراثى الحاكم اللطيف أمينى صادق القول"

إذا إستمر حكم أمينى لإقليم الوعل من العام الثامن عشر حتى العام الثالث والأربعين لسنوسرت الأول .

قدم أمينى خدمات جليلة لمليكه ، وقاد البعثات الملكية داخل البلاد وخارجها، ومُدح فى القصر الملكى لخدماته العسكرية كما مُدح لخدماته الإقتصادية؛ إذ خرج فى حملات ثلاث إلى الجنوب باشر فيها الأنشطة الملكية؛ إثنتان منها لقتال المتمردين فى بلاد النوبة والثالثة لإحضار كنوز من قفط .

حملته الأولى إلى النوبة: "تتبعت سيدى عندما كان يبحر جنوباً " ليسحق أعداءه فى البلاد الأجنبية الأربعة، وقد أبحرتُ كإبن الأمير المحلى (الحاكم) حامل الختم الملكى (المستشار) القائد الأكبر لجيش إقليم الوعل، كنائب رجل أى أبى الذى كُبر طبقاً للمديح فى البيت الملكى ومحبته فى القصر، وقد مررتُ على كاش جنوباً وبلغتُ حدود الأرض ، وأحضرتُ جزية سيدى ومديحى وصل عنان السماء . وقام جلالته

---

[٣٤] صدقه موسى على : المرجع السابق ، آثر ٣٤ .
Newberry, Beni – Hasan, II, p.16-26, pl.22,.PM IV, p.159.

[٣٥] حسن السعدى : المرجع السابق ، ص ٢١٧-٢١٨.

[٣٦] عن المقبرة الترجمة بالتفصيل : صدقه موسى على : الإقليم السادس عشر، أثر ٣٥ .
وللمزيد :صدقه موسى على: "السيرة الذاتية لأمنمحات (أمينى) حاكم إقليم الوعل (المنيا القديمة) فى عهد سنوسرت الأول فى الأسرة الثانية عشرة، فى : أعمال ندوة السير والمذكرات الشخصية، بقسم التاريخ – كلية الآداب، جامعة المنيا، أبريل ٢٠١٣ ، ص ١٥ – ٣٢.

وتقدم فى سلام وقد طرح عدوه فى كاش الخاسئة، ورجعتُ متابعاً إياه فى يقظة ولم يحدث نقصان فى جيشى " .

كان أمينى فى حملته الأولى هذه شاباً لم يتحمل مسئولية حكم الإقليم إذ خرج مع سنوسرت الأول للقتال نائباً عن والده المسن بصفته قائد أعلى لجيش إقليم الوعل. ويُرجح أن الأقطار الأجنبية الأربعة التى قهرها الملك هى بلاد النوبة التى ذُكرت فى نصوص ونى وحرخوف من الأسرة السادسة، ففى نص ونى :إيام، واوات، إرثا، مجا . وفى نص حرخوف : تظهر ستيو لتأخذ مكان مجا . وتقع أقاليمهم على الضفتين الشرقية والغربية للنيل من الجندل الأول فى إتجاه الجنوب.[٣٧]

وأشار أمينى إلى أنه مر خلال النوبة فى إبحاره تجاه الجنوب . ووصل إلى ما وراء حدود الأراضى المعروفة للمصريين من قبل، ثم ذكر النتائج الإيجابية لحملته حيث حقق أهدافه وأحضر جزية سيده الذى قهر أعداءه فى كاش، ورجع متتبعاً إياه مستعداً لأى مفاجئة وليس هناك خسارة فى جنوده .

حملة أمينى الثانية: يبدو أن الملك قد نجح بالفعل فى تأديب المتمردين فى الجنوب لأن الحملة الثانية على هذه البلاد كان هدفها إقتصادياً [٣٨]، للحصول على الذهب لسنوسرت الأول "انا كنت مبحراً لإحضار منتجات ذهبية لجلالة ملك مصر العليا والسفلى (خبر كا رع) ..... وقد أبحرتُ مع الأمير الوراثى الحاكم الإبن الأكبر للملك أمينى فليحيى وليصبح وليسعد، وقد أبحرتُ مع أربعمائة مجند من كل المختارين لجيشى، الذين عادوا بسلام وليس هناك نقصان بينهم، فأحضرت الذهب المخصص لى ، وقد مُدحتُ بسببه القصر الملكى، وأنا شكرتُ إبن الملك الإله " .

خرج أمينى على رأس هذه الحملة بصحبة الإبن الأكبر للملك الذى ذُكر هنا " أمينى "أيضاً (وهو الملك أمنمحات الثانى فيما بعد)، وكان أمينى آنذاك حاكماً لإقليم الوعل ولم يسجل النص الوجهة الدقيقة للحملة ، ولكن المرجح أنها النوبة .[٣٩] وقد نجح فى إحضار الذهب المُعين له ، ومُدح بخصوصه فى البيت الملكى .

وهكذا يتضح من نص أمينى النشاط الكبير لعهد سنوسرت الأول فى بلاد النوبة ، ذلك الملك الذى سار بنفسه حتى الشلال (الجندل) الثانى فسيطر على ما ورائه حتى الجندل الثالث ، وعين حاكماً من رجالهعلى المدن الكبرى ببلاد النوبة وكانت أكبرها مدينة كرما خلف الشلال الثالث .[٤٠]

---

[٣٧] صدقه موسى على:المرجع السابق؛ عبد العزيز صالح:الشرق الأدنى القديم، ج ١. مصر والعراق، ص ١٣٧ – ١٣٨ .

Newberry, o.c., p.15, n.5.

[٣٨] حسن السعدى : المرجع السابق، ص ٢٢١.

[٣٩] صدقه موسى على : المرجع السابق، ص ٢٤، وحاشية ١٨ .

[٤٠] للمزيد راجع صدقه موسى على: تاريخ مصر الفرعونية ، ج ١، ص ١٩٢ – ١٩٣ .

حملة أمينى الثالثة لإحضار هدايا فقط : " قُمتُ أبحرتُ لإحضار كنوز فقط مع الأمير الوراثى الحاكم رئيس المدينة الوزير سنوسرت فليحيى وليصح وليسعد، وقد أبحرتُ مع ستمائة مجند من كل أقوياء إقليم الوعل ورجعتُ فى سلام وجيشى معافى" .

كان أمينى فى حملته الثالثة مشتركاً مع شخصية ملكية أخرى، يُحتمل أنه الأمير سنوسرت (والذى أصبح الملك سنوسرت الثانى فيما بعد) .[٤١]

وقد ذكر البعض أنه لفت نظرهم فى تقرير أمينى الحربى لَه لم يقص شيئاً عن إنتصار أحرزه، وإنما يتحدث فقط عن الجزى التى جُمعت (الفئ والأسلاب) وعلى هذا لم تكن هذه الحروب سوى غارات للنهب .[٤٢] وهذا الكلام من السهل الرد عليه وهو لا يستقيم مع الواقع .

أولاً لأن أمينى ذكر الإنتصار فى حملته الأولى ولكنه نسبه إلى مليكه " تقدم جلالته فى سلام وقد قهر أعداءه فى كاش الخاسئة ورجعتُ متابعاً إياه فى يقظة، ولم يحدث نقصان فى جيشى"

ثانياً يُرجح أن صمت أمينى عن ذكر وقائع وتفاصيل الحروب ربما كان من باب تحقير العدد والترفع عن ذكره إقلالاً من قدره وشأن مقاومته التى لم ير منها ما يستحق الذكر.

ثالثاً لا يكون الحصول على الجزى والغنائم إلا بعد تحقيق النصر .[٤٣]

وقد مُدح أمينى أيضاً لخدماته الإقتصادية للتاج ، فقد أعطاه المشرفون على الإدارات ثلاثة آلاف ثور، مُدح أمينى بسببها فى القصر الملكى فى كل سنة إحصاء يُحسب فيها الإنتاج الجديد، وقد حمل أمينى الضرائب المقررة عليها إلى القصر الملكى ولم توجد عليه أية متأخرات .

" نفذتُ كل الذى قيل لىً أنا سيد اللطف دائم الحب، الحاكم محبوب مدينته، وقد أمضيتُ الآن سنوات كحاكم فى إقليم الوعل ، كل أعمال الإدارة الملكية كانت فى يدى،(أصبحت تحت إمرتى)، لقد أعطانى رئيس فرق الأعمال الهامة الخاصة بحراس إقليم الوعل ثلاثة آلاف ثور من مقارنهم (من ثيرانهم المقرنة) وقد مدحتُ بسببها فى القصر الملكى كل سنة تعداد (إحصاء ضريبة) وقد حملتُ كل ضرائبهم للقصر الملكى، لا توجد متأخرات عندى " .[٤٤]

---

[41] Newberry, Beni – Hasan II, p.16

وللمزيد صدقه موسى على : السيرة الذاتية لأمنمحات (أمينى) ، ص ٢٥ ، وحاشية ٢٠ .

[٤٢] إدولف لإرمان وهرمان رانكه : مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحرم كمال، القاهرة (د.ت)، ص ٦٠٣.

[٤٣] للمزيد حسن السعدى : المرجع السابق، ص ٢٢٣.

[٤٤] صدقه موسى على : الإقليم السادس عشر، رسالة ماجستير، أثر ٣٥ .

وتقديم أمينى الضريبة إلى القصر الملكى من إقليمه وبهذه الوفرة والأمانة بعد الجهد العظيم الذى قام به يُعتبر دلالة واضحة على نجاح الملكية فى النصف الأول من الأسرة الثانية عشرة فى تحقيق أهدافها فى الإشراف الإقتصادى على الأقاليم، وإزدياد ثرواتها من خلال ما تقدمه من ضرائب . ومن الطبيعى أن يكون أمينى ممدوحاً بسبب ذلك فى القصر الملكى فى كل موسم إحصاء تجمع فيه ضريبة الماشية خاصة وأنه كان أميناً أمانة تامة[٤٥] – كما وصف نفسه – وسلم الضرائب المقررة ولم يؤخر شيئاً منها .

أما عن إدارته لإقليمه فقد عبر أمينى عنها بشكل عام على أنه توخى العدالة المطلقة فى حكمه، وأنه تنزه عما يأتيه بعض الحكام إذا توفرت لهم السلطة ، فذكر وهو يفخر بنفسه ويؤكد عدله :

" لم أبعد راعياً، ولم أحجر على عمال ريس أنفار مقابل الضرائب المستحقة عليه، ولم يكن بين قومى يائس أو جوعان ... وعندما تعاقبت سنوات القحط أشرفت على إستغلال إقليم الوعل من شماله إلى جنوبه وكفلتُ الحياة لأهله ووفرتُ لهم الأقوات فقل بينهم المحتاج، وأهبيت الأرملة كما أهديتُ ذات البعل، ولم أميز عظيماً على فقير، فيما أعطيته، وعندما عادت الفيضانات العالية وإزدادت المحاصيل، وتوفر كل شئ، تجاوزت عن متأخرات الضرائب .[٤٦]

وتؤكد نصوص أمينى أن الملك سنوسرت الأول قد كان إدارياً ممتازاً، فقد أظهرت هذه النصوص نتيجة جهوده الطيبة وحزمه فى إدارة البلاد .

وقد سجل أمينى فى نقوش مقبرته الرائعة ألقابه الكثيرة وأسماء عائلته وبطانته وكأنهم بلاط ملكى مصغر، وكل موظف عليه لقبه، وصُور وهو يشرف على القسم الذى يباشره، وكذلك الكهنة بأسمائهم وألقابهم. كما سجل ثرواته وخيرات إقليمه، وكل ذلك يُشير إلى علو منزلته ليس فى إقليم الوعل فقط، بل وبين أقرانه بالأقاليم المجاورة .[٤٧]

ألقاب أمينى :-

المدنية : الأمير الوراثى الحاكم حامل ختم ملك مصر السفلى السمر الأوحد، المعروف لدى الملك حقاً، الحاكم العظيم لإقليم الوعل، مدير العرشين، عظيم السبعة فى البيت الملكى، مدير بركتى بهجة القلب، مدير القرون والحوافر والريش والقشور

---

[٤٥] حسن محمد محى الدين السعدى : حكام الأقاليم فى مصر الفرعونية ، ص ٢٢٠.

[٤٦] هذه الفترات تعبر عن فقده بشكل إجمالى:عبد العزيز صالح:الشرق الأدنى القديم، ج ١، ص ١٦٨.

وعن الترجمة بالتفصيل : صدقه موسى على : المرجع السابق، أثر ٣٥ .

Breasted J, Ancient Records , I, 519,523.

[٤٧] عن المناظر بالتفصيل : صدقه موسى على : الإليم السادس عشر، أثره ٣٥ .

Newberry, o.c.I, pls.

(أى كل أنواع الدواب والكنوز والمعادن) المشرف على كل الأشياء التى تمنحها السماء والتى تنتجها الأرض .

الشرعية : الذى فى القصر المنتمى إلى نخن ورئيس مدينة نخب .

العسكرية : القائد الأكبر لجيش إقليم الوعل .

الدينية : رئيس كهنة خنوم رب حرور، كاهن شو وتفنوت، كاهن أنوبيس المقدم فى بيت التوابع، المشار له فى معبد التاج الأحمر، مدير المعابد ، رئيس أسرار كلمات الإله، رئيس الكهنة المرتلين، كاهن سم مدير كل ملابس الكهنوت، المتفرد، مدير معابد التاج الأحمر .

الشرفية والوصفية : وصف نفسه متفاخراً بأنه سيد المديح، وافر الحب، الحاكم المحبوب من مدينته، الذى ينطق بالحق، المبرأ من تخطيط الشر، حسن النية، المحبوب من رجاله ومن نبلاء القصر، الذى يُصغى للجميع لقدم عاون مرور المسافرين وشجع الخائف ولكن بالحق (أى أنه عادل لا ينحاز)، الذى يقول الحق عندما يفصل بين المتنازعين ولذلك إكتسب الإحترام بين شعبه ورجاله، العادل فى البلاط، الذى يعرف رغبته فى البيت الملكى، المنتظر مجيئه بين أقرانه، ذائع الصيت بقدرته على إدراك معانى الأشياء، الذى يُلجأ إليه فى أوقات الصعاب، السيد فى فن الكتابة، الصياد المها ، المشرف على برك ومستنقعات التسلية .[٤٨]

وقد كان فى سعة الألقاب التى إدعاها حكام الأقاليم حينذاك، وإحتفاظ أغلبهم بقوات محلية كبيرة فى أقاليمهم، وجرأة مثل أمينى على تاريخ نصوصه بسنوات حكمه، ما دعا هرمان كيس وآلن جاردنر إلى إعتبار النصف الأول من عصر الأسرة الثانية عشرة عصراً إقطاعياً من نوع جديد لم تهن فيه سلطة الملوك ولكن تضخمت فيه سلطة حكام الأقاليم برضا الملوك ولصالح الرعية .[٤٩]

وبالنسبة لوراثة حكم إقليم الوعل والتى لم يتولاها خنوم حتب إبن أمينى المُلقب بقائد الجيش – لسبب غير معروف – بعد وفاته فى العام ٤٣ من حكم سنوسرت الأول ، ثم ظهر بعد ذلك فى العام ١٩ لأمنمحات الثانى خنوم حتب الثانى أمير منعة خوفو (الذى ورث الإمارة من أمه باكت إبنة خنوم حتب الأول)، والذى لم يظهر بين ألقابه لقب " حاكم إقليم الوعل " . وهنا ظهرت فترة فراغ فى حكم الإقليم لم يُذكر بها إسم حاكمه، ويحتمل د. السعدى أن إمارة الإقليم فى الفترة من وفاة أمينى فى العام ٤٣ لسنوسرت الأول وحتى تولى خنوم حتب الثانى فى العام ١٩ من عهد أمنمحات الثانى قد تولتها أمه باكت الأمير الوراثية لمنعة خوفو، حتى أصبح قادراً على إدارة الإقليم، ومع أنه لم يذكر ذلك صراحةً وأنه كان متمسكاً بإمارته على منعة خوفو وهى إرثه الحقيقى، إلا أن ذكره لأفراد أسرته تفصيلياً بمقبرته

---

[٤٨] للمزيد صدقه موسى على:السيرة الذاتية لأمنمحات (أمينى)، ص ٢١ – ٢٣، وحاشية ١٥.

[٤٩] عبد العزيز صالح : المرجع السابق، ص ١٦٧ – ١٦٨ .

والإستناد على قانون الوراثة، وبالقياس على ترقى جده لأمه من حكم منعة خوفو إلى حكم الإقليم كله يدفعنا إلى إعتبار ذلك التفسير وتولية حكم إقليم الوعل أمراً مقبولاً .[٥٠]
وقد ذكر خنوم حتب الثانى **وراثته للإمارة بإنعام من مليكه :**

"وضعنى جلالة حور الممدوح فى الحقيقة .... مثل رع للأبد حاكماً على الصحراوات الشرقية، كاهن (مضحى) لحور وباخت، (ولميراث والد أمى فى منعة خوفو وثبت الحد الجنوبى) وأتم الشمالى مثل السماء، وقسم النهر العظيم فى وسطه ". ثم تفاخر بنسبه : " نبلى هو أصل ميلادى ، فتنسب أمى لأمراء وراثيين وحكام ، كإبنة حاكم لإقليم الوعل لـ" سحتب إب رع " فليعطى الحياة والثبات والقوة مثل رع أبدياً، (لتكون) زوجة لأمير وراثى وحاكم محلى ، حاكم المدن الجديدة، لسان ملك مصر العليا طفل ملك مصر السفلى ، فى مرتبته كأمير المدينة نحرى صادق القول " .

- **تعيينه :** " ..... عيننى (ملك مصر العليا والسفلى نب كاو رع) .... لميراث أب أمى لعظمة حبه للعدالة .... (لأكون حاكماً) فى العام ١٩ فى منعة خوفو ، قمت أنا زينتها ... لقد خلدت إسم أبى .... "[٥١]
- **مكانة خنوم حتب الثانى فى البلاط :** " عظيم مديحى فى القصر أكثر من أى سمير أوحد لقد ميزنى بين نبلائه، وضعنى أمام الذين كانوا قبلى، إحتشد موظفوا القصر مقدمين المديح لرتبتى وحسب ثنائى الذى يحدث فى الحضرة (من) حديث الملك نفسه .... " أنا (بمثابة شخص) مبجل لدى الملك، سيرتى لدى نبلائه .... الأمير الوراثى – خنوم حتب بن نحرى ".
- **ثناء ملكى آخر على إبنه نخت :** " وقد أسدى إلى ثناء آخر فقد عُين إبنى الأكبر نخت المولود من خيتى ليحكم مقاطعة إبن آوى، وطبقاً لميراث والد أمه، فقد أصبح كسمير أوحد وعين ليكون فى مدقمة أراضى الجنوب وقد أعطى له كل رتب (النبالة) بواسطة جلالة حور موحد القطرين .... ملك مصر العليا والسفلى خع خبر رع إبن رع سنوسرت (الثانى) ....، لقد شيد آثاره فى مقاطعة إبن آوى فى إصلاح ما وجده مهدماً وما أخذته مدينة من أختها، مسبباً أن يعرف حدوده طبقاً لما هو مسجل، فاحصاً طبقاً لما كان فى العصور القديمة، واضعاً لوحات لحده الجنوبى مثبتاً حده الشمالى كالسماء، مثبتاً على حقول الأراضى الزراعية، وقد بلغ المجموع خمسة عشر لوحة حدود مثبتاً فوق حقوله الشمالية، حده حتى البهنسا، وقسم النهر العظيم أسفل وسطه نصفه الغربى حتى مقاطعة إبن آوى بإمتداد الصحراء الغربية عندما طلب الأمير الوراثى الحاكم نخن بن خنوم حتب ....قائلاً : لم تعرف مياهى المدائح العظيمة الصادرة من الملك ".

---

[٥٠] حسن السعدى : المرجع السابق ، ص ٢٣١ .
[٥١] للمزيد : صدقه موسى على : الإقليم السادس عشر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، أثر ٣٦ .

- **تكريم ملكى لإبنه الثانى خنوم حتب الثالث :** " أمير آخر كمستشار وكسمير وحيد عظيم بين السمراء ، كثير الهدايا للقصر الملكى .... لا يوجد أحد على أعماله (أى ليس له نظير) . الذى يستمع له الحكام ... (حارس) بوابة الصحراء خنوم حتب بن خنوم حتب بن نحرى المولود من السيدة خيتى ".
- **إشارة إلى أن والده ورث الحكم طفلاً :** " هو حكم مدينته كطفل تربية ملك قبل أن يحرر من قماطه الأمامى، لقد نفذ كل الأعمال الملكية وريشتاه ترقصان كطفل لم يُختن بعد، حيث يعرف الملك مكانة لسانه ونضارة ما يبدعه، نحرى بن سبك عنخ صادق القول ذو الوقار ".[٥٢]

كثرت ألقاب خنوم حتب الثانى وإزدادت بطانته وحاشيته – مثل سلفه أمينى – ونتجاوز هنا عن ذكر كل ألقابه مراعاة للإيجاز والتى من أهمها :

- **المدنية :** الأمير الوراثى الحاكم، المستشار السمير الوحيد المعروف لدى الملك حقاً ، رئيس الصحراوات الشرقية، حاكم منعة خوفو .
- **الدينية :** رئيس الكهنة، كاهن حورس، كاهن أنوبيس، الكاهن المضحى لحورس وباخت، رئيس وظائف معبد معبد باخت، رئيس نخب، كاتم أسرار كلمات الإله .[٥٣] وبلغ عدد موظفيه الذين سجلهم بأسمائهم وصورهم على جدران مقبرته ٨٢ موظفاً، أشرفوا على إدارات الإقليم، فكان منهم الكتبة والقضاة والمديرين والكهنة ومشرفوا الصيادين ... إلخ[٥٤]

وهكذا يتضح من النصوص السابقة وغيرها ومن فخامة المقابر أو المناظر التى سُجلت عليها إستمرار ملوك النصف الأول من الأسرة الثانية عشرة فى إتباع السياسة الناجحة لمؤسسها (أمنمحات الأول) ، وإستمرار الإنعامات الملكية على حكام الأقاليم والمحافظة على ميراثهم طالما كانوا مخلصين للحكومة المركزية .

وأوضح النص السابق أيضاً كيف إستطاعت أسرة خنوم حتب أن تتوارث حكم ثلاثة أقاليم غنية فى مصر الوسطى وبرضى الملوك . فقد وصلت الأسرة إلى كامل سلطتها فى شخص كبيرها خنوم حتب الأول الذى ساعد أمنمحات الأول فثبته على إقليمه ، ثم عين الملك سنوسرت الأول إبنه نخت الأول من بعده فى إمارة منعة خوفو ، ثم إنتقل حكم إقليم الوعل إلى أمينى .

---

[٥٢] بالتفصيل، صدقه موسى على :الإقليم السادس عشر، رسالة ماجستير، أثر ٣٦، وايضاً ص ٤٥٥ – ٤٨٦ .

- Newberry, o.c.I, pp.56-66, pls.25-26.
- Breasted, o.c., pp.282 ff; PM II, p.148.

[٥٣] بالتفصيل راجع : صدقه موسى على : المرجع السابق ، أثر ٣٦.

[٥٤] وعن اللوحات :

- Newberry, o.c.I, pls.24-38 cf.PM IV,pp.144-149.

وتزوجت باكت (باقة) إبنة خنوم حتب الأول من حاكم إقليم الأرنب (الإقليم الخامس عشر من مصر العليا) نحرى ، فأنجبت منه خنوم حتب الثانى – صاحب النص السابق (مقبرة رقم ٢) – وبعد موت خاله نخت تقلد منصب إمارة منعة خوفو فى السنة ١٩ من عهد الملك أمنمحات الثانى ، وحكم على الأقل حتى العام السادس لسنوسرت الثانى .

وقد إختار هذا الأمير الذكى زوجة له خيتى إبنة حاكم إقليم إبن آوى (الإقليم السابع عشر من مصر العليا) فضمن بهذا الزواج أن يرث إبنه الأكبر نخت الثانى حكم إقليم إبن آوى المجاور ، بإنعام من سنوسرت الثانى ، ثم عُين أبنه الثانى خنوم حتب الثالث أميراً لمنعة خوفو ومشرفاً على الحدود فى عهد سنوسرت الثانى.

وهكذا ورثت هذه العائلة حكم ثلاثة أقاليم (الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر من مصر العليا) وكذلك إمارة منعة خوفو وتتبعها الصحراء الشرقية، وظلت لهم السيادة حتى منتصف الأسرة الثانية عشرة على الأقل .[٥٥]

[٥٥] صدقه موسى على : المرجع السابق ، ص ١٤٥٧ – ١٤٧٤ ، ١٤٨٢ – ١٤٨٣ ؛ نفس المؤلف: تاريخ مصر الفرعونية ، ج ١ ، ص ١٧٨ – ١٨٥.

كنوز إقليم مريوط الإثرية غرب الإسكندرية
الواقع والتطوير
منطقة "أبو مينا"

أ.د. عزت زكي حامد قادوس•

مقدمة

أن منطقة الآثار التي تقع عند الحافة الشمالية للصحراء الغربية التي يطلق عليها بدو المنطقة اسم (أبو مينا) أو علي نحو أدق أبومنا والتي كانت فيما مضي قرية صغيرة حيث كان مدفن القديس مينا مقدساً منذ أواخر العصور الرومانية، وكانت هذه المنطقة حتى العصور الوسطي المبكرة أهم مركز مسيحي للحج في مصر.

والطريق إلي هذه المنطقة يقع غربي الإسكندرية في محاذاة محطة بهيج تقريبا يمكن الوصول إليها بالسيارة بواسطة الطريق الإسفلت الذي يتفرع من الطريق الصحراوي شمال العامرية متجها إلي الغرب حيث يوجد مدق صحراوي مُعبد واضح المعالم يمتد لمسافة ١٢كم في اتجاه الجنوب حتى يصل إلي منطقة الآثار.

وقد أُكتشف هذا المكان عام ١٩٠٥ علي يد عالم الآثار الألماني C.M.K.aufmann [١] حيث تمكن في صيف عام ١٩٠٧ من الكشف عن أجزاء كبيرة منه.

وفي خلال عشرات السنين التالية جرت محاولات قليلة للتنقيب في المنطقة علي فترات متباعدة قام بها المتحف اليوناني الروماني في الفترة من ١٩٢٢-١٩٢٩، والعالمان الألمانيان W. Deichmann [٢] و A. Von Gerkan (١٩٣٦) والعالم

• كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

(1)C. M. Kaufmann, Bericht über die Ausgrabungender Menasheiligtümer in der Mareotiswüste, November 1903- Juni 1906 Cario 1906. Id., Zweiter ericht über die Ausgrabuungen der Menasheiligtümer in der Mareotiswüste, Die Sommerkampagne Juni-Novmber 1906, Cairo, 1906. id., Dritter Bericht über die Ausgrabungen der Menasheiligtümer in der Mareotiswüste, Abschluss der Ausgrabungen, Cairo, 1908; Id. Der Menastempel und die Heiligtümer Von Karm Abu Mena in der Mariut-wüste, Ein Führer durch die Ausgrabungen der Frankfurter Expedition, Frankfort, 1909, Id. Die Menasstadt und das Nationalheiligtum der altchristlichen Ägypter in der westalexandrinischen Wüste. Ausgrabungen der Frankforter Expedtion am Karm Abu Mina 1907-1909, Bd. I, Leidpzig 1910. Id, Die Heilige Stadt der Wüste. Unsere Entdeckungen, Grabungen und Funde in der altchirstlichen Menasstadt, Kempten, 1924.

(2)F. W. Deichmann, Zu den Bauten der Menas-stadt. Archäologischer Anzeiger 1937, pp. 75 ff.

الإنجليزي[٣] J. B. Ward Perkins (١٩٤٢) والمتحف القبطي بالقاهرة فيما بين ١٩٥١-١٩٥٢[٤] ومنذ عام ١٩٦١ يقوم المعهد الألماني للآثار بالقاهرة[٥] بالتنقيب في منطقة أبو مينا بصفة منتظمة في فترات كانت تستغرق عدة أشهر في كل عام. وقد قام في البداية بالاشتراك مع المتحف القبطي بالقاهرة وبعد عام ١٩٦٤ بالتعاون مع معهد جوزيف دولمبريون ثم منفرداً منذ عام ١٩٧٤. وقد حظيت نتائج أعمال التنقيب باهتمام عام متزايد وتجري كل من الكنيسة القبطية الأرثوذكسية واليونانية الأرثوذكسية الشعائر الدينية في البازيليكا الكبرى. وفي عام ١٩٥٩ أقام البطريرك الراحل الأنبا كيرلس السادس ديراً بالقرب من القرية القديمة.

وفي عام ١٩٧٩ قررت لجنة اليونسكو في اجتماعها الذي عقد من ٢٢-٢٧ أكتوبر في الأقصر إدراج هذا المكان ضمن قائمة التراث العالمي، وبذلك أصبح هذا المكان واحداً من أهم الأماكن التاريخية بمصر.[٦]

أبو مينا

هو قديس مصري عاش في نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الميلادي. ولد واستشهد في مصر، ويبدو أن قصته اختلطت بقصة جندي ربما كان بنفس الاسم استشهد في فريجيا بآسيا الصغرى في أيام اضطهادات دقلديانوس.[٧]

كان مسقط رأس القديس مينا في منطقة مريوط علي بعد حوالي ٥٦كم جنوب غرب الإسكندرية وفيها دفن وبعد فترة وجيزة أصبح المكان من أهم مراكز الزيارة عند المسيحيين، واشتهر بالقدرة علي الشفاء. بعد استشهاده حدثت عدة معجزات في تلك المنطقة حول قبر القديس مينا والكنائس المختلفة التي بنيت وقتئذ.[٨] بعد ذلك قامت مدينة كاملة بما يلزمها من أماكن للإقامة والخدمات والحمامات العامة وجميع مستلزمات الذين كانوا يفدون إلي المكان ويحملون معهم عند عودتهم قنينات صغيرة مستديرة من الفخار المحروق مرسوم علي أحد وجهيها القديس مينا بين جملين راكعين، وعلي الوجه الآخر مكتوب اسمه.[٩] كان القديس

(3)J. B. Ward Perkins, The Shrine of St. Menas in the Maryut. Papers of the British School at Rome 17, 1949, pp. 26 ff.

(4)P. Labib, Fouilles du Musée Copte á Saint Menas (Premiere Campagne). Bulletin de L'institut d'Egypte 34, 1951-1952, pp. 133.

(٥) سوف نستعرض أعمال الحفائر عند الحديث عن كل موقع في منطقة أبومينا.

(6)Grossmann, Abou Mina, p. 7.

(7)Ibid., p. 8.

(8)J. Drescher, Apa Mena. A Selection of Coptic Texts relating st. Menas, Cairo, 1946.

(9)B. Cabala, les ampoules de st. Menas dans les collections polonaises, in:Arcgeologia 20, 1969, pp. 107-118.

مرتبطاً بصورة دائمة بالجمال، وكانت هذه القنينات تمتلئ عادة بالماء المقدس أو الزيت. ويوجد أعداد كبيرة منها بمتحف الإسكندرية[١٠] وغيره.[١١]

وصلت منطقة كرم أبو مينا ـ كما يطلق عليها بسبب كثرة الكروم بها في العصور القديمة ـ إلي قمة مجدها في القرن الخامس الميلادي ثم بدأ التدهور مع الضعف في الإدارة البيزنطية في مصر وسوء حالة الأمن في المنطقة، مما قلل من عدد الزوار، ثم هدمت الكنيسة في العصر العباسي في القرن التاسع الميلادي وأعيد بناؤها مرة أخري علي أنقاض كنيسة أثناسيوس. وفي العصور الوسطي عاد إلي المكان شيء من الأهمية لأن منطقة أبو مينا أصبحت محطة للحجاج المسلمين في طريق القوافل من ليبيا وشمال أفريقيا إلي شبه الجزيرة العربية.

قصة أبو مينا والتطور التاريخي لمركز الحج

طبقا للسيرة التقليدية كما نقلت إلينا في المديحة Enkomium عن القديس مينا والتي كتبت لأول مرة في القرن الثامن الميلادي أنه ولد في فريجيه لأبوين موسرين من أصل مصري وانضم إلي الجيش الروماني وفر من بعد اضطهاد دقلديانوس للمسيحيين فيما بين عام ٢٨٥ـ ٣٠٥ ولكنه عاد وأعلن مسيحيته في نفس الوقت وانتهي الأمر بقطع رأسه.[١٢] وكان الرومان يريدون حرقه لكن عدداً من أصدقائه نجحوا في إنقاذ جسده وكانت الفرقة التي ينتمي إليها القديس مبعثه إلي مصر لصد غارات البربر فاصطحب رفاقه الجسد معهم علي جملين وهناك تفرق الجنود وتركوا الجسد الذي ربط فيه الجملين حيث أن الجملين أبوا السير مرة أخرى فدفن الجسد في تلك البقعة.[١٣]

وبعد ذلك شاعت مكان القبر معجزات هذا القديس في مصر[١٤] وخارجها[١٥]، وخاصة أثره في شفاء المرضي، فقام الأهالي ببناء مزار صغير فوقه علي شكل بناء ذي أربع قوائم تعلوه قبة. وبعد هذا الاكتشاف ذاع صيت هذا المكان

(١٠) من أهم الأعمال في هذا الموضوع أنظر:

M. Seif El Din, Die Ampulas von Abou Menas. Unpublished Dissertation in der unverisität Trier, 1985.

(11)W. Binsfeld, Pilgerfläschchen aus der Wüste. Kölner Archäologen bei Grabungen in Abou Mena, in: Bulletin der Mussen in Köln 4, 1965, pp. 379-382.

(12)Breccia, Alexandrea ad Aegyptum, p. 130.

(13)De Cosson, op. cit., p. 139;

A. J. Butler, The ncient Coptic Churches of Egypt, Vol. II, Oxford, 1970, pp. 362-63.

(14)M. Chaine, Breve note sulle memorie di S.Mena, in: Nuovo Bulletino di Archeologia cristiana 1909, pp. 71-78.

(15)P. Devos, les miracles de st. Menas en Athiopien, in: Atti del congress Internationale studi etiopici, Roma, 1959, pp. 335 ff.

على نطاق واسع ويعتقد أن البطريك أناسيوس كان ينوي بناء كنيسة إلا أن ذلك لم يتحقق (٣٢٦- ٣٧٣م).[١٦]

وطبقاً لما جاء علي يد من خلفوه من البطاركة في عهد الإمبراطورين فالنتنيان الأول وفالنس (٣٦٤- ٣٧٨م) وفي الوقت نفسه يقال أن جسد الشهيد قد نقل من قبره إلي سرداب الكنيسة حيث دفن إلا أن هذه الأبنية لم تعد كافية لمواجهة سيل الحجاج الوافدين. وبناء علي رغبة الأسقف ثيوفيلوس (٣٨٥- ٤١٢) شيد الإمبراطور أركاديوس (٣٩٥ - ٤٠٨م)كنيسة جديدة للحجاج تحمل اسمه وكثيراً ما يعتقد ظأً أن هذا البناء هو البازيكيا الكبرى. وكانت الفترة التي وصل فيها مكان القديس إلي أعظم ازدهار له هي أواخر القرن الخامس والنصف الأول من القرن السادس وفي هذه الفترة اتخذ شكله النهائي.[١٧]

وتعتبر البازيليكا الكبرى التي شيدت في ذلك الوقت هي أضخم كنائس مصر، وكانت الهبات الوفيرة تزيد المكان المقدس قيمة، وأقيمت العديد من الدور الخاصة لإيواء الحجاج. وتذكر المديحة أيضا أن الإمبراطور زينون (٤٧٤ -٤٩١م) أرسل حامية إلي المنطقة القريبة من المكان لحماية حركة الحجاج، بل كانت صحة الحجاج محل اهتمامه أيضاً ودليل علي ذلك وجود حمامين مجهزين بالماء الساخن مخصصين لنظافة الحجاج البدنية. وفي هذه المنطقة التي تنعدم فيها المياه كان الماء اللازم لهذا الغرض يستمد من بئرين عميقين جداً. أما في المنازل والكنائس فقد كان الناس يلجأون إلي إنشاء الخزانات تحت الأرض التي كانت تمتلئ بمياه الأمطار أثناء الشتاء.[١٨] ثم جاء بعد العصر الروماني غزو الفرس للبلاد عام ٦١٩م ثم الفتح العربي ٦٣٩ - ٦٤١م،[١٩] ومن المؤكد أن المكان المقدس قد حقق بعد هذا التغيير بعض الازدهار من جديد ومن المحتمل أن عدد المباني المتهدمة قد أصلحت ومن المحتمل أيضا أن أعيد بناء كنيسة الدفن من جديد علي شكل بازيليكا ذات خمسة أجنحة.

وبعد فترة ازدهار للحج صاحبتها فترة نكسة نتيجة للغزو من اللصوص من البدو وطوال عشرات السنين توقف الحج وتهدمت المباني وأصبح أثاثها ومفروشاتها الثمينة غنيمة سهلة للصوص. ويبدو أن الانهيار النهائي للمكان قد حدث في الفترة من القرن الثاني عشر إلي القرن الثالث عشر الميلادي.

---

(16)Breccia, op. cit., p. 131.

(17)Grossmann, Abou Mina, p. 8.

(18)Ibid., p. 9.

(19)J.Butler, The Arab Conquest of Egypt, Oxford 1902, pp.177f .

التخطيط العام لمركز الحجاج

البازيليكا الكبرى(٢٠)

تشكل مباني الكنيسة في منطقة الحجاج القديمة في "أبومينا"مجمعاً معمارياً ضخماً يتألف من ثلاثة مباني منفردة ولكنها متصلة ببعضها بشكل مباشر.

وهذه المباني هي من الشرق إلي الغرب البازليكيا الكبرى وكنيسة الدفن والمعمودية فإذا أتى المرء من الشرق تاركاً السهل خلفه فأنه يأتي إلي البازيليكا الكبرى أولاً وهي تعتبر بجناحها الأوسط الذي يبلغ اتساعه أكثر من ١٤م أضخم الكنائس في مصر حيث يبلغ طولها ٦٠ م وعرضها ٢٦.٥ م أما جناحها الأوسط فيبلغ طوله ٥٠ م(٢١) ولها شكل بازيليكيا ذات جناح مستعرض وصحن مكون من ثلاثة أجنحة: جناح مستعرض شكل بازليكيا ومن صفوف الأعمدة التي كانت موجودة في ذلك الوقت مازال هناك عدد كبير من قواعد الأعمدة من المرمر باقية في مكانها الأصلي، ويري المرء علي الجدارن بقايا الكسوة المرمرية القديمة.(٢٢) وفي الطرف الشرقي للكنيسة حنية الهيكل apsis كانت تغطيها نصف قبة وتقع علي جانبيها الغرف الجانبيه التي جرت العادة علي استخدامها في الكنائس الشرقية والتي يمكن الوصول إليها عن طريق أبواب ذات وضع متماثل عند طرفي الجناح المستعرض. أما حنية الهيكل وهو المكان الذي يشغل تماماً منطقة تقاطع الجناحين الأوسط والمستعرض بالبازيليكا ويطلق عليه (البيما) الذي كان محاطاً فيما مضي بحواجز من المرمر والذي توجد في وسطه (البلدكين) Ciborium عبارة عن مبني صغير تحمله أربعة أعمدة ويغطي المذبح أو حوض المعمودية. أما السنترونوس ذو النقوش البسيطة الذي يوجد في الشرق فيرجع إلي العصور الوسطي وهو عبارة عن الدرجات التي يجلس عليها الكهنة.(٢٣)

وعند الطرف الغربي للكنيسة يوجد المدخلان المؤديان إلي داخل الكنسية وأحدهما هو المدخل الواقع في الجهة الشمالية ويعتبر المدخل الرئيسي. ومن خلاله كان الحجاج يدخلون الكنيسة مباشرة وبالإضافة إلي ذلك توجد ردهة للمدخل Narthex تقع عند الجانب الغربي الضيق وهي لا تمتد بعرض الكنيسة كلها ووظيفتها تتمثل في كونها تصل لكنيسة المدفن المجاورة في الغرب التي يفصلها عن

(20) H. Schläger, Ist-3rd season (Great Basilica) in: MDAIK 9,1963, pp. 114-120.

(21)Breccia, Alexandrea ad Aegyptym, p 132 .

(22)P. Grossmann, Abu Mena. Grabungen von 1961 bis 1969.
Annales du Service des Antiquités de L'Egypte 61, 1973, p. 37.

(23)H. Schläger, 4th Season (Great Basilica) in: MDIAK 20, 1965, pp. 122-125.

الردهة صف متصل من الأعمدة وعند جوانبها الضيقة توجد صفوف من الأعمدة علي شكل نصف دائرة.(٢٤)

وكانت هناك فتحة كبيرة كانت مقسمة بواسطة عمودين (Tribelon) وتربط بين ردهة المدخل وبين الجناح الأوسط للبازيليكا الكبرى، أما الآن فإن هذا الممر مسدود بواسطة الحنية الخاصة بالبناء الجديد للكنيسة التي يعتقد أنها شيدت في منتصف القرن الثامن تقريباً في عهد البطريرك ميخائيل الأول (٧٤٤ ـ ٧٦٨م). وفي الشمال بجوار المدخل عند الطرف الجنوبي للجناح الجانبي الشمالي، يوجد المربع المؤدي إلي مقبرة الشهيد. أما الصعود فكان يتم عن طريق الدرج الغربي الموجود عند الجانب الشمالي الضيق الذي كان يؤدي إلي مدخل البازيليكا الكبرى. وتعتبر الحجرات التي ألحقت بالكنيسة الأصلية من الخارج علي كلا الجانبين ذات أهمية ثانوية.(٢٥)

ويوجد في الجزء الجنوبي الغربي من الكنيسة بناء ملحق ممتد مكون من عدة طوابق لم يتم حتى الآن معرفة وظيفته. وترجع فترة بناء البازيليكا الكبرى إلي أواخر القرن الخامس الميلادي أي إلي فترة حكم الإمبراطور زينون (٤٧٢ ـ ٤٩١م) أما المباني الملحقة فأضيفت فيما بعد علي فترات متباعدة. وعلي الرغم من التجهيز الفخم لهذه الكنيسة إلا أن الأعمدة المصنوعة من المرمر هي عبارة عن قطع أعيد استخدامها ومن الجائز أنها من أبنية كانت موجودة في الإسكندرية وهدمت بعد ذلك وتم العثور علي بعض منازل هجرها سكانها عند بناء الكنيسة.(٢٦)

كنيسة المدفن(٢٧)

يلي البازيليكيا الكبرى من جهة الغرب مباشرة كنيسة المدفن باعتبارها الجزء الأوسط من مبني الكنيسة الكبيرة المكونة من ثلاثة أجزاء الموجودة في منطقة الحجاج في منطقة أبو مينا وهي تعلو مقبرة القديس مينا مباشرة وتعتبر أهم مبني في هذا المكان كما تعتبر في الوقت نفسه أشد مبانيه تعقيداً بالنسبة لتاريخ تشييدها. وفي عام ١٩٤٢ استطاع عالم الآثار الإنجليزي B. Ward Perkins (٢٨) عن طريق القيام بمجسات صغيرة إلي حد ما في المنطقة المحيطة بالمكان المقدس إن يكتشف سلسلة من مراحل البناء المختلفة انتهت بوجود البناء الحالي الذي بناه البطريرك ميخائيل الأول (٧٤٤ ـ ٧٦٨م).

---

(24)Grossmann, Abou Mina, p. 12.

(25)Ibid., p. 13.

(٢٦)كانت منطقة أبو مينا تسمى مدينة الرخام نظراً لكثرة استخدام الرخام في مبانيها
أنظر: Breccia, Alexandrea ad Aegyptum, p. 132.

(27)P. Grossmann, Seasons 1975 and 1976 (East Church – Martyr Church – North Basilica), in: MDAIK 33, 1977, pp. 35-45.

(28)Ward Perkins, op. cit., pp. 30 f.

أما التصميم المعماري لهذا البناء فإنه عبارة عن بازيليكا ذات أعمدة وخمسة أجنحة بها ردهة مدخل غربي مقسمة رواق، مذبح مزود بخورس علي النحو المتبع في ذلك العصر. وكان الخورس يشغل مكان ردهة المدخل الخاص بالبازيليكا القديمة. واحتلت الحنية الضيقة مكان فتحة الاتصال القديمة المؤدية إلي الجناح الأوسط ويلاحظ بمذبح البازيليكا الصغرى التقسيم الثلاثي المعتاد ذو الحنية الوسطي والحجرتان الجانبيتان المربعتان وذلك عند بناء الكنيسة التتراكونش وهي مرحلة من مراحل البناء. ومن الغريب أن هذا البناء لا يوجد به جناح غربي مما يدل علي أن هذه الكنيسة لم تكن ذات شرفات علوية. ومن الناحية الزمنية فإن البناء ينتمي إلي النصف الأول من القرن الخامس ويبدو أن هذا البناء كان مستخدماً لفترة طويلة لأنه مزود من جميع الجهات بمبان ملحقة ببعضها.[٢٩]

مدفن الشهيد[٣٠]

إن المدفن الكائن تحت الكنيسة ذات نصف القباب الأربعة (تتراكونش) هو المكان الذي كان الناس فيه يوقرون مقبرة القديس مينا منذ البداية.

وطبقاً للمراجع التاريخية كان قد شيد للقديس مينا في بداية الأمر مقبرة فوق سطح الأرض ثم نقل بعد ذلك تحت سطح الأرض. وهي عبارة عن ضريح علي شكل بناء مفتوح ذي أربعة قوائم وقد أمكن العثور علي مكان كان فوق سطح الأرض من الطوب اللبن فوق قبر الشهيد ويرجع إلي أواخر القرن الرابع إلا أنه لا يمكن حتى الآن التأكد من صحة إذا كان هو القبر أم لا.

وغرف المقبرة الكائنة تحت الأرض عبارة عن مكان ممتد به سُلّمَان أحدهما للنزول والآخر للصعود ويشير ذلك إلي ضخامة عدد الحجاج. السلم محفور في الصخر، والسلم الشرقي هو المنفذ الوحيد السابق وتقع بدايته من الطرف الغربي للجناح الجانبي الشمالي للبازيليكا الكبرى وبعد عدة انحناءات كان يؤدي أولاً إلي ردهة مربعة الشكل مزودة بأعمدة في كل أركانها الأربعة ويعلوها قبو متقاطع وبعد ذلك كان المرء يمر من خلال ممر يعلو عقد مستوي فيصل إلي حجرة الدفن نفسها.

وحجرة الدفن عبارة عن حجرة تعلوها قبة كان يوجد أمام جدارها الجنوبي القبر المبني من الأحجار الذي يضم جسد الشهيد في محراب عادي ومن المؤكد أنه كان مزيناً بالزخارف فيما مضي. وعند هذا الوضع كان باستطاعة الزائر أن يؤدي شعائره وبعد ذلك يتجه نحو الشمال يسير خلال دهليز قصير ممتد من الشرق إلي الغرب ثم يصعد إلي أعلي ثانية عن طريق السلم الغربي.

(29)Grossmann, op. cit., pp. 40 f.

(30)Grossmann, Abou Mina, pp. 16-17.

وتشير بعض الدلائل إلي أن مدفن الشهيد لم يكن له منذ البداية هذا الشكل الذي وصفناه، إذ يوجد فوق الجزء الشرقي لردهة حجرة الدفن بقايا دهليز قديم تحت الأرض تم سده فيما بعد.

وتشير هذه البقايا إلي أن البناء الأصلي لم يكن له نفس العمق الذي له اليوم بل كان عمقه أعلي من الأرض بارتفاع الصدر تقريباً. وعلي هذا فقد اكتشف أنه لم تكن هناك مقبرة للقديس في بادئ الأمر بل أنها كانت مقبرة وثنية كان يتم الوصول إليها عن طريق ممر وكان هذا الممر يضم من طرفه الأسفل ثلاث حجرات دفن مستطيلة، وكل حجرة من هذه الحجرات كان ملحقاً بها سبع مقابر. ثم كان توسيع حجرات الدفن علي حساب المقابر المجاورة فتكونت مقبرة الشهيد وهذه المقابر الموجودة في منطقة مقابر الشهيد هي بالدرجة الأولي المقبرة الأمامية الخاصة بحجرة الدفن التي في الجهة الغربية وممر امتدادي لسرداب الدفن يقع إلي الشرق منه قليلاً إلا أنه غير مكتمل. وقد سدت وحفر لها من الشمال منفذ جديد خلال حجرات الدفن الموجودة بالفعل بالإضافة إلي ذلك فقد أقيم سلم للصعود وكان له تقريباً نفس مسار السلم الشرقي الحالي إلا أنه كان أقصر منه ومازالت حتى اليوم توجد بدايته العليا في الأرضية. أما الحنية الجانبية الشمالية الصغيرة بجوار الممر السابق الموصل من ردهة المدخل إلي داخل البازيليكا. وهذا الممر ينتمي من الناحية الزمنية إلي النصف الأول من القرن الخامس الميلادي. وبعد ذلك أضيفت عدة حجرات للدفن عند جانبه الشرقي ثبت أنها ذات أصل مسيحي وتتميز أن لها شكلاً مختلفاً تماماً عن مقابر سرداب الدفن القديم.

المعمودية(٣١)

أما الجزء الثالث في البناء المركزي الكبير لكنيسة أبو مينا فهو المعمودية الملحقة بالناحية الغربية بكنيسة المدفن وتاريخ بناء المعمودية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمراحل تطور كنيسة المدفن والتي شملت كل مراحل بنائها الرئيسي (المعمودية) التي تنتمي إلى نفس العصر ولقد تم بناء أهم أجزاء هذا المبنى ـ الذي مازال قائماً إلى حد كبير حتى يومنا هذا ـ في منتصف القرن السادس وهو بهذا يتطابق والكنيسة ذات الحنيات الأربعة والمسقط الأفقي يبين داخله بهوين رئيسيين مزخرفين بتجاويف مستديرة وأعمده علي الجانبين.(٣٢)

كما يبين العديد من الحجرات الجانبية التي تحيط هذين البهوين من ثلاثة جوانب وكل من البهوين الرئيسين وأكبرهما ثماني الشكل كانت تعلوه فيما مضي قبة مركزية لا زالت بقاياها قائمة إلى عهد كاوفمان Kaufmann ويحتوي كل منهم علي

(31)Grossamnn, Abou Mina, pp. 17-18.

(32)W. Müller-Wiener,5th Season aptistery, Double Bath) in:MDAIK 20,1965, pp.126-137.

جرن معمودية محفورة له في الأرض ذي درجات نزول وصعود من جانبين أو ربما كان هذا الازدواج للمعموديتين من أجل الفصل بين الجنسين.

وبالإضافة إلى هذا فإن المنطقة الواقعة تحت الأرض تحتوي علي العديد من ممرات التنظيف وقنوات الصرف وحفرة تَشْرب. وبينما كان البهوان هما اللذان تجري فيهما مراسم التعبد الفعلية، كانت الحجرات الأخرى هي المخصصة للاستعدادات والمرور والإقامة. أما المكان الواقع جنوبا والذي كان أعرض بعض الشيء وتقسمه مجموعة من الأعمدة فيبدو أنة كان فناء. أما المدخل المؤدي إلى النصف قبة الغربية لكنيسة المدفن فهو يضم تجهيزات أفضل باحتوائه علي تجويفين والحجرة الجانبية الشمالية تحتوي علي خزان تحت الأرض للاحتفاظ بمياه الأمطار. أما المدخل الخارجي الوحيد فكان يقع في الركن الشمالي الشرقي من البهو الثاني إلى جوار المدخل المؤدي لكنيسة المدفن ويتضمن قنوات علي شكل نصف دائرة وهناك عديد من الممرات تربط المعمودية بداخل كنيسة المدفن. [٣٣]

المبني النصف دائري الجنوبي[٣٤]

عند الجانب الجنوبي لكنيسة المدفن يوجد فناء كبير ذو شكل نصف دائري تقريبا مرصوف ببلاط حجري يمتد حتى الناحية الجنوبي الغربية للمعمودية ويلاحظ انه كان محاطاً برواق مفتوح ذي أعمدة في اتجاه الفناء وعند الجانب الجنوبي للرواق نجد عدد من الحجرات. وحتى الآن لم نستطع اكتشاف وظيفة هذا الفناء وأيضا لم يتم التوصل إلي مدخل هذا الفناء.

دور الضيافة[٣٥]

تقع علي الجانب الشمالي لميدان الحج الكبير ولم تتم عمليات التنقيب والتنظيف إلا لجزء صغير فيها وعلاوة علي ذلك فإن هيكلها الأساسي والذي يرجع إلى القرن السادس قد طمست معالمه عمليات البناء فوقه في العصور الوسطي.

الحمام المزوج[٣٦]

في أثناء عمليات التنقيب التي أجريت عام ١٩٦٥،١٩٦٤ في منطقة الأطلال التي أطلق عليها كاوفمان اسم (البازيليكا ذات الحمامات)[٣٧] اتضح أن امتداد مباني

(33)W. Müller – Wiener- . J. Engemann – P. Grossmann, 7thSeason (Batisterty, Double Bath, inhabited area, neighbouring sites), in: MDAIK 22, 1967, pp. 206-224.

(34)P. Grossman- J Kosciuk-G. Severin, Seasons 1982 & 1983, (Martyr – Church, Great Basilica, Pilgrim Court, Southern hemicycle, Colonnade, street, marble Sulpture, in: MDAIK 40, 1984, pp. 123-1

(35)Grossmann, Abou Mina, pp. 19-20.

(36)W. Müler- Wiener, 5th season (Baptistery, Double Bath),in: MDAIK 20, 1965, pp. 126-137.

هذه المنطقة أكبر بكثير مما كان كاوفمان يعتقد آنذاك وأثبتت الحفريات أن هذا الحمام ليس مخصصاً للعبادة إنما كان للتنظيف الجسماني أثناء إقامة الحجاج لفترة طويلة وهو علي الطراز الروماني المتأخر.

والمسقط الراسي لهذا الحمام يشكل نظاماً مترابطاً ذي قسمين متماثلين إلى حد كبير إلا أنهما منفصلان ومتواجهان في الناحية الشمالية والجنوبية. والأرجح أن هذا التقسيم كان بهدف الفصل بين الجنسين. وجدير بالذكر أن البناية الشمالية ذات التجهيزات هي الأفضل بعض الشيء وهي الأحدث تاريخاً.(٣٨)

ويشتمل كلا القسمين علي عدد كبير من الحجرات المنفردة تحيط البهو الرئيسي الكبير ذي الثلاثة أجنحة Apodyterium. أما القسم الجنوبي فينتهي من الناحية الغربية بدهليز به صف من الأعمدة. أما القسم الشمالي فيؤدي إليه من ناحية الشمال دهليز قصير عريض يقود إلى الجناح الشمالي للبهو الرئيسي، أما الدهليز نفسه فيقع في الطرف الجنوبي لرواق في الاتجاه شمال جنوب. وبالقرب من المدخل تقع حجرات تغيير الملابس. أما المراحيض فأنها تقع في كلا القسمين في الجانب الخارجي الغربي، أما بقية الحجرات فكانت مخصصة للعناية بالجسم.(٣٩)

ويضم كل قسم من الحمام المزود بالتدفئة أربع حجرات في دهليز مستطيل الشكل وفي كلتا الحالتين دون تدفئة وحجرتين للمواد الدافئة Tepidaria I& II الأولى اقل تدفئة والثانية اشد منها تدفئة وفي النهاية تأتى حجرة الهواء الساخنة Caldarium وهي مزودة بماء ساخن ومن ناحية البناء فإن حجرات البناء قد بنيت علي عكس باقي المباني من الطوب الأحمر وكانت اقل تأثراً بالرطوبة. والأعمدة مصنوعة من الطوب الأحمر وعلي الناحية الغربية من الحمام توجد التجهيزات الخاصة بتوفير المياه دون أن يكون لها اتصال معماري مباشر مع المبني الرئيسي.(٤٠)

أما الحجرات الواقعة علي الجانب الشرقي للحمام فهي أماكن للبيع ويرجع البناء إلى القرن السادس الميلادي. في الجهة الغربية من الحمام يوجد بئر عمقه حوالي ١٥م تقريبا وفوق فتحة البئر يوجد عقد روماني يستخدم لرفع المياه من البئر.(٤١)

---

(37)C. M. Kaufmann, Die Heilige Stadt der Wüste, Unsere Ent- deckungen, Grabungen und Funde in der altchristlichen Menastadt, Kempten, 1924.

(38)Grosmann, Abou Mina, p. 20.

(39)Ibid., p. 20.

(40)Ibid., p. 21.

(41)Ibid., p.21.

الحمـام الشمالي(٤٢)

كانت مجموعة الأطلال الواقعة علي الطرف الشمالي للمنطقة السكنية في أبو مينا هي الأخرى حماماً مزوداً بالمياه الساخنة ولم يكتشف كاوفمان إلا تجهيزات الإمداد بالمياه وتتكون هذه التجهيزات من بئر عمقه ٢.٢٦م والعديد من خزانات المياه تقع علي مستوي أعلي. وهنا أيضاً نجد أن مجال الصدارة في الحمام تتبؤه حجرتان كبيرتان متعامدتان إلا أنهما تقعان في الركن الأيمن وتحيط بها في جميع الجهات الأربع مواقع الأعمدة. وعلي الجوانب الطولية تنفتح هاتان الحجرتان علي دهاليز طويلة وعلي الجوانب العرضية تنفتح علي حجرات للجلوس في شكل تجاويف ذات زوايا قائمة وعلي النقيض من الحمام المزدوج فإن الحجرتين الكبيرتين هنا مرتبطتان ببعضها. وإلي الجوانب الخارجية للمبني من ناحية الشرق والجنوب والغرب نجد مجموعات أخرى من الحجرات والدهاليز التي تنتهي عند الناحية الجنوبية للشارع ببهو الأعمدة ويقع المدخل علي الطرف الشمالي للمنطقة المفتوحة أمام الجمهور.

أما المرحاض الصغير والذي يقع علي شمال المدخل ويفصله عنه حائط فهو خاص بالعاملين، وبين الحجرتين يوجد مرحاض أكبر. وبقية الحجرات كانت لها استخدامات مختلفة يتبين من وجود الأرائك فيها أنها أماكن اجتماعات وانتظار. وفي الركن الشمالي الغربي تقع حجرات الاستحمام ولم يكشف عنها بعد، والمكان تم بناؤه بالطوب الأحمر ويرجع تاريخه لبداية القرن السادس وقد ظل مستخدماً لفترة طويلة حتى منتصف القرن السابع الميلادي كما تدل على ذلك معثورات الفخار.(٤٣)

مجموعة مباني البازيليكا الشمالية(٤٤)

كان كاوفمان(٤٥) هو الذي قام بالكشف الكامل عن البازيليكا الشمالية، ووفقاً للدراسات التي أجريت بعده - فإن المسقط الرأسي ذي التفاصيل الدقيقة الواضحة للمبنى ينقسم إلى قطاعات فردية أقيمت دون علاقة لها بالناحية الزمنية. والكنيسة نفسها أقدم هذه المباني وكانت غير متصلة بأي مبنى آخر. والمسقط الرأسي يتكون - وفقا للأسلوب المتبع في أي بازيليكا مصرية - عادة من: صحن والأجنحة المحيطة

(42)Ibid., pp. 22-23.

(43)W. Müller – Wiener – J.Engemann – F. Traut, 6th Season Double Bath, Garden Chapel, Palace, Small Objects, Pottery) in: MDAIK 21, 1966, pp. 170-187.
(Double Bath, Garden Chapel, Palace, Small Objects, Pottery) in: MDAIK 21, 1966, pp. 170-187.

(44): P. Grossamnn, Seasons 1975 and 1976 (East church, Martyr church, North Basilica) in MDAIK33, 1977, pp. 35-45.

(45)M. Kaufmann, Die Menasstadt und das Nationalheiligum der altchristlichen Aegypter in der estalexandrinischen Wüste. Ausgrabungen der Frankforter Expedition an Karm Abu Mina 1905-1907, Bd. I, Leipzig, 1910.

بثلاثة جوانب، قاعة المذبح المكونة من ثلاثة أجزاء في ناحية الشرق ولم تكن هناك ردهة للمدخل . أما الأعمدة الناقصة الآن فيبدو أنها كانت من المرمر وقد سرقت وكان هناك عمودان كما تدل آثار القواعد علي جانبي فتحة حنية الهيكل. وأمام الحنية كانت هناك آثار موضع المذبح بالإضافة إلى بقايا حواجز البيما وبها فتحة متوسطة تطل علي الغرب. أما مطلع السلم الخاص بالمبني الأصلي فهو خارج عن جسم البناء. ومن الجهة الجنوبية علي الجانب الشمالي توجد مجموعة من حجرات الدفن الإضافية وعلي رأسها فناء أمامي غربي. وعلي الناحية الجنوبية من الفناء توجد حجرات تشبه صوامع الرهبان.

أما حجرات الناحية الشمالية فهي حجرات منافع تضم مطبخاً وصالة مستديرة للطعام وحجرة غسيل يمكن الوصول إليها عن طريق صالة الطعام. أما بقية الحجرات المطلة علي الجانب الغربي فهي حجرات مبيت وهي تماثل مباني القرنين الخامس والسادس الميلادي وكانت واحدة من حجرات الجهة الجنوبية الغربية مقسمة إلى قسمين أحدهما كبيرة مربعة الشكل تقريبا وهي خاصة بالضيافة واستقبال الزوار ومن خلال فتحة صغيرة منها نصل إلى الجزء المستطيل من الحجرة وهو اصغر حجماً.(٤٦)

والي جانب هذه الحجرات نجد قناة لتوصيل المياه، كما يوجد أيضاً علي الجانب الجنوبي من الكنيسة الشمالية كنيسة أخرى صغيرة توجد لها ثلاث حنيات داخل نطاق المبني، وأمام الحنية يوجد المذبح وآثار أعمدة من المرمر. وفي الغرب توجد المعمودية وهي مبنية بالطوب الأحمر ومغطاة بطبقة من الملاط ويوجد بها سلمان أحدهما للنزول والآخر للصعود وكانت تستخدم للتعميد في الطقوس الدينية.(٤٧)

وخلف المعمودية توجد حجرة انتظار يوجد علي جانبي مدخلها المؤدي إلى حجرة التعميد عمودان، ومن هذه الحجرة يمكن الدخول لحجرة المعمودية ومنها نصل إلى البازيليكا الصغيرة.

الكنيسة الشرقية(٤٨)

بدراسة بعض أطلال المباني في الأطراف الشرقية لمنطقة أبو مينا أمكن في عام ١٩٦٩ اكتشاف كنيسة جديدة(٤٩) أطلق عليها الكنيسة الشرقية وهي من نوع

(46)Grossmann, Abou Mina, p. 22.

(47)Ibid., pp. 22-23.

(48)P. Grossmann, H. Jaritz, Seasons 1977, 1978 and 1979 (Martyr- Church, Great Basilica, town – site, North Basilica, East church, entral church of mahura al qibli), in: MDAIK 36, 1980, pp. 203- 227.

تتراكونش. وهذا النوع لم يعرف له مثيل في مصر إلا كنيسة الدفن في أبو مينا والتي يرجع تاريخها إلى منتصف القرن السادس الميلادي.

الجزء الأوسط من الكنيسة يتكون من بهو أوسط مربع الشكل تقوم أركانه علي أعمدة صلبانية وفي الاتجاهات الأربعة أربع (كونشات) وكل كونش يتكون من حائط نصف دائري داخله صف من الأعمدة علي نصف دائرة. أما الدعامات المتصلة بالأعمدة فهي علي شكل زوايا قائمة والفتحات بين الأعمدة كانت مغلقة بسياج خشبي وأمام هذه الحنية تمتد البيما بما تحويه من بقايا قواعد العوارض المحيطة به وقواعد الفتحة الوسطي الممتدة علي الجانب الغربي ولم يعد من الممكن التعرف علي مكان المذبح.(٥٠)

أما الحجرات الموجودة في المساحات الخارجية بين الحوائط النصف دائرية فقد كانت بمثابة حجرات انتظار. ويضم حائط المدخل الغربي للكنيسة بابين يمتد أمامهما فناء أمامي يندر وجوده في بناء كنائس مصر، ويضم صفاً موازياً له من الحجرات علي الناحية الجنوبية والحجرتان الوسطتان هما المرحاض، ويرجع إلى منتصف القرن السادس الميلادي.(٥١)

والكنيسة الشرقية بها عدد كبير من البيوت تنتشر في نظام غير متلاصق مكونة منطقة سكنية. وإذا اعتبرنا أن هذه المساكن خاصة بالرهبان Laura فإن الكنيسة تعتبر مركزاً روحياً لهذه المنطقة السكنية حيث أن شكل المنطقة يأخذ شكل مساكن الرهبان.(٥٢)

كنيسة المزروعات

ليست لدينا معلومات كافية عن هذه الكنيسة ولكن من خلال زيارتنا للمنطقة يمكننا أن نقول أن هذه الكنيسة توجد في ثلث المسافة بين كنيسة الحمامات والمدفن متجهة نحو الشرق وهى كنيسة صغيرة فريدة وهى على الشكل الصليبي واتجاهها يميل على غير العادة كثيراً نحو الشرق بحوالي ٢٥ بوصة جنوباً.

ولا يتجاوز طول هذه الكنيسة بشرفتيها ١٣متر وأكبر عرض لها حوالي ١١متر، وهى تتكون من:صحن صغير وشرفة كبيرة نسبياً بعرض الكنيسة ولها بروز واحد في منتصفها من الخارج.ويبدو أن المذبح كان موضوعاً بداخلها ويوجد في شمال وجنوب شرق الكنيسة بناءان مربعان الشكل ملتصقان بجدار الكنيسة الخارجي ويرجح أنهما كانا يمثلان بيت لحم وبيت الخدمة ويوجد بجوار كل منهما

(49)P. Grossmann, H. Jaritz, M. Meinecke, Season 1968 and 1969 Town Area, Great Basilica, North Basilica church at Karm al Ahbariya, East church) in: MDAIK 26, 1970, pp. 55-82.

(50)Grossmann, Abou Mina, pp. 24-25.

(51)Ibid., p. 25.

(52)Ibid., pp. 25-26.

عمود رخامي طويل. ويبدو انه كانت للكنيسة ثلاثة أبواب كبيرة نسبياً من الشمال والغرب والجنوب والباب الشمالي منها يطل على بقايا مبنى مستطيل ربما يكون قد الحق بالكنيسة في فترة متأخرة.

تعليق عام

للأسف لم يصلنا معلومات كافية عن نوع العمارة التي سادت في مدينة الإسكندرية في العصر البيزنطي وحتى البقايا القليلة التي استمرت حتى القرن التاسع عشر الميلادي أزيلت فيما بعد مع نمو المدينة الحديثة ولا شك أن مباني مهمة أقيمت خلال القرون الثالث والرابع وحتى القرن السابع الميلادي نسمع عنها من الكتاب القدامى. ويبدو بشكل عام أن العمارة السكندرية في هذه الفترة كانت أقرب إلي العمارة التقليدية البيزنطية التي سادت شرقي البحر المتوسط بينما استمرت المناطق الداخلية في مصر تحافظ إلي حد بعيد على طابعها القومي.

نستطيع أن نكون فكره عن نوع العمارة السكندرية من دراسة بقايا المباني في إقليم مريوط وخاصة منطقة أبو مينا: فمن الواضح أن مهندسين من الإسكندرية هم الذين أشرفوا على هذه المباني الكبيرة. كما أن أساقفة الإسكندرية هم الذين اهتموا بإقامة المباني المتعاقبة رغم ظهور بعض العناصر التي تدل على طابع خاص للمنطقة إلا أن التخطيط العام قريب من مباني القرنين الرابع والخامس الميلادي في العالم البيزنطي بأكمله.

تظهر المباني السفلية في منطقة أبو مينا أي في المقبرة الأرضية أساليب معمارية تعتبر متقدمة فمثلاً استعملت العقود المبنية بالطوب والقبو عند تغطية السلالم. بل أن المقبرة نفسها تغطيها قبة ترسوا على مقرنصات سليمة أي أن المهندسين كانوا على دراية بأساليب متطورة وأن كانوا لم يجرؤا على استعمالها في المباني العلوية التي اعتمدت على الطراز البازيليكى التقليدي. وهناك بعض الملاحظات أعتقد أنها مفيدة للقارئ:

تقع منطقة أبو مينا في وسط مريوط على بعد حوالي ٥٦كم من الإسكندرية حيث بنيت هناك أول بازيليكا مستطيلة الشكل.

عثر على قنينات فخارية في منطقة أبو مينا موجودة في المتحف تحت اسم قنينات أبو مينا وهى تستخدم كتذكار من المنطقة عندما كان الزوار يحجون إليها ووصل عدد السكان فيها إلي ٥٠ ألف نسمة.

هذه المدينة تعتبر من أهم المدن في الفترة من القرن الرابع حتى القرن الثامن الميلادي وانتهت في القرن التاسع حيث أن الإسكندرية انتقلت منها العاصمة إلي الفسطاط فأدى ذلك إلي تدهور إقليم مريوط وكذلك جفاف الفرع الكانوبى الذي كان يمد المنطقة بالماء.

اكتشف هذه المنطقة العالم C.M.KAUFMANN عام ١٩٠٤.

من عام ١٩٥٠ كان التركيز في الحفائر على الجزء الأوسط من المدينة، أما الآن فتركز الحفائر على تخطيط المدينة حيث اكتشف أنها خططت على النمط الروماني وكذلك هناك قاعات للحجاج لزيارة الأماكن المقدسة وكذلك كان أهم جزء هو منطقة البازيليكا.

المقبرة التي تحت الأرض استمرت هي الجزء الأساسي وهى مبنية من الحجر، أما منطقة الحمامات فهي مبينة من الطوب المحروق.

قد أعطى القديس مينا لهذه المنطقة أهميتها لذلك نجد أن القنينات التي عثر عليها وصلت حتى إيطاليا وأقصى البحر المتوسط وهذا يدل على شهرة ذلك المكان.

وقنينات أبو مينا عبارة عن قنينة صغيرة من الفخار لا تزيد في قطرها عن ١٠سم وهى مستوية مبططة عليها صورة القديس مينا يلبس ذي راعى بقر ويمسك عصا في يده وهو في وضع تضرع وبجواره يقف الجملان وهذه الصورة أخذت شهرتها حتى الآن واعتاد الرسامون والفنانون رسمها بهذه الطريقة حتى عصرنا هذا.

عثر على الأفران التي كانت تصنع فيها هذه القنينات، والفرن عبارة عن مكان مستدير من الطوب غير المحروق به سقف وأرضية بها فتحات وكلها مغطاة بقبة ليست من الطوب المحروق وحولها الأواني مصنوعة من الطوب والطفلة التي تصنع منها القنينات.

الحمامات كلها مبنية بالطوب المحروق، الجزء السفلي خصص لعملية التسخين، والوقود لحمامات البخار.

بجانب الحمام الكبير يوجد بئر عميق حوالي ٢٥م هذا البئر مستوى الماء فيه عميق جدا والوصول إليه صعب ذلك لان الفرع الجنوبي قد جف هو والفرع الغربي في القرن الثاني عشر وبالتالي أدى ذلك إلي تدهور الزراعة وقلة المياه في هذه المنطقة، والبئر يقع بجانب الحمام الكبير مباشرة حتى يسهل نقل المياه.

السلم المحفور في الصخر يغطيه قبو على شكل نصف برميل.

قام الأسقف ثيوفيلوس بعمل سلم حتى تكون الحركة سهلة في النزول والصعود عند زيارة المقبرة.

لذلك نجد أن ثيوفيلوس في القرن الخامس الميلادي أعاد بناء المقبرة الخاصة بالقديس مينا وأول مرة تظهر القبة على نطاق محدود ويظهر استخدام المقرنصات في عمل القبة.

المكان كانت له أهميته من الناحية المعمارية حيث استعملت العقود والقبور على نطاق واسع بينما في المباني التي فوق سطح الأرض التزم بالطراز البيزنطي السائد.

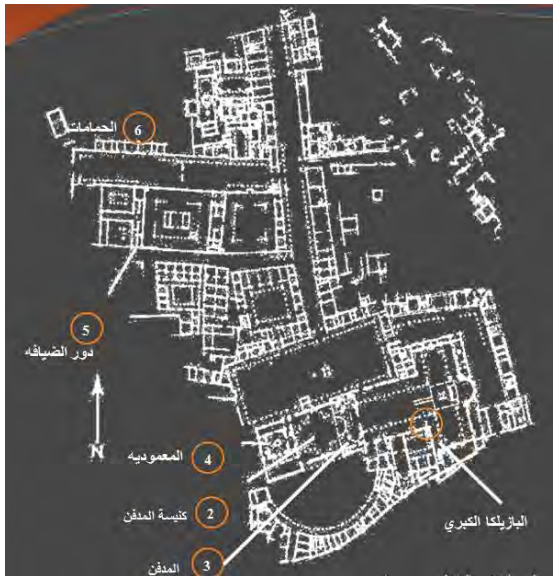
لوحة مرسومة عليها القديس مينا هذه اللوحة تعطينا فكرة عن التطور الذي وصل إليه النحت الذي لم يأخذ العناية الكافية في الفن البيزنطي، هذه اللوحة وغيرها للتعبير عن موضوع ديني.

المكان كله يأخذ الطابع الديني.

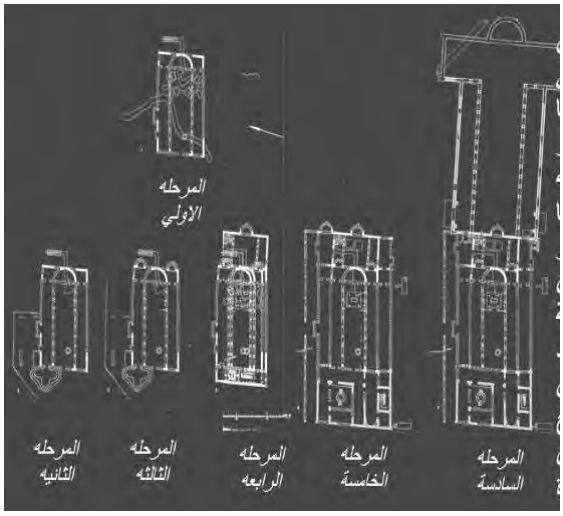
نلاحظ أن الحمام المزدوج ملحق به بازيليكا صغيرة ذات حنيتين شرقية وغربية فمن المحتمل أن تكون تحت الحنية الغربية مقبرة أرضيه، وهى بازيليكا عادية مثل باقي البازيليكات وهذا الطراز السائد في مدينة الإسكندرية في ذلك الوقت ولا تزال قواعد الأعمدة موجودة حتى الآن وهي مصنوعة من المرمر.

هذا التصور لما كانت عليه منطقة آثار أبومينا هو نتاج بحث مشترك أعدته الباحثه/ إيريني نظير راغب دميان بالأكاديميه العربية للعلوم والتكنولوجيا والنقل البحري – كلية الهندسة والتكنولوجيا – قسم الهندسة المعمارية والتصميم البيئي بعنوان إقليم مريوط (دراسه تحليلية) لإعادة تأهيل المدينة التاريخيه تحت إشراف أ.د/ عادل سامي المنشاوي و أ.د/ عزت زكي حامد قادوس عام ٢٠٠٩.

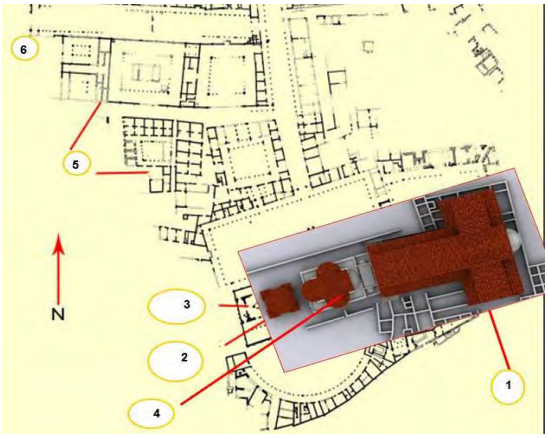
وفي النهاية فإننا لابد أن نقر بضرورة تأهيل تلك المناطق الأثرية من خلال وضع نماذج – ولو مصغره – أو لوحات توضيحيه للزائرين توضح أهم الآثار الموجوده بالمنطقة مع الأخذ في الإعتبار الأسلوب المناسب للتأهيل وتوفير المناخ المناسب المصاحب لكل منطقة، مع مراعاة طبيعة المنطقة الأثرية بإعتبارها مزار عالمي يدخل ضمن قائمة التراث العالمي وواحداً من أهم الأماكن التاريخية والأثرية في مصر والشمال الإفريقي.



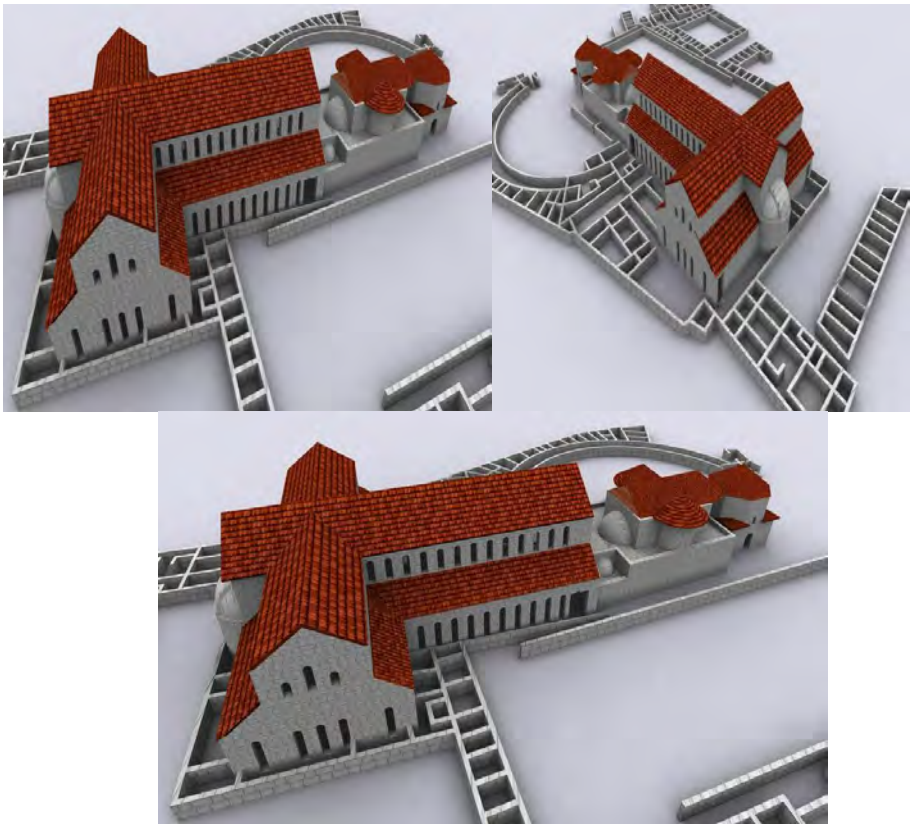
المسقط الافقى العام لمدينة ابو مينا



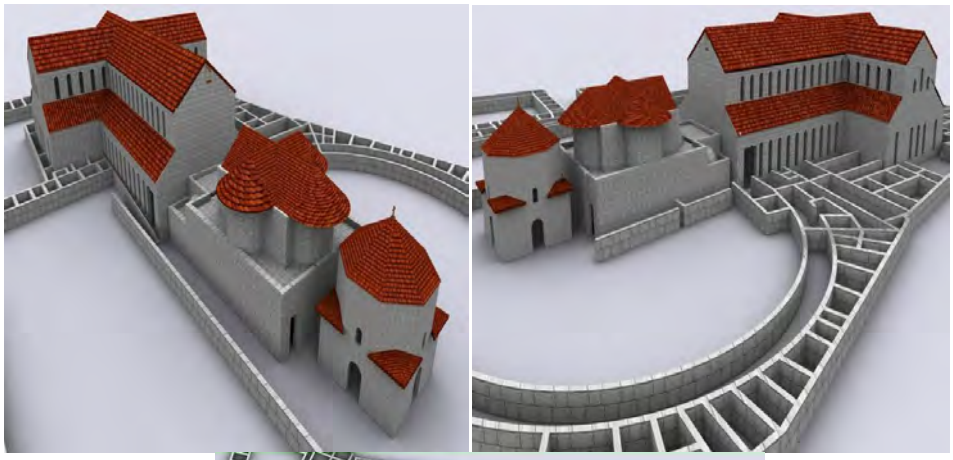
مراحل تطور المسقط الافقى لمبانى المنطقة المقدسة



اهم آثار منطقة مارمينا



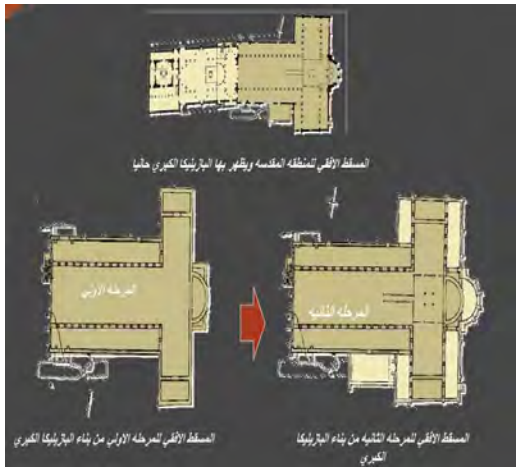
المنطقة المقدسة



المنطقة المقدسة

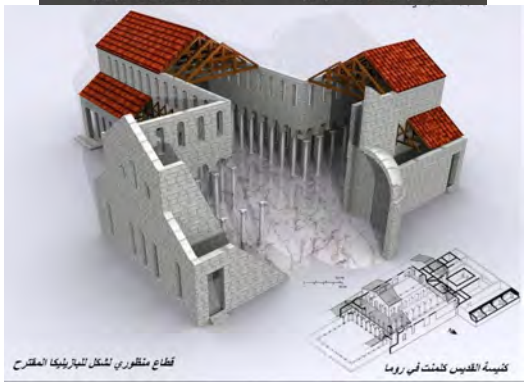
الواجهه الغربية للمنطقة المقدسة

الواجهة الجنوبية للمنطقة المقدسة



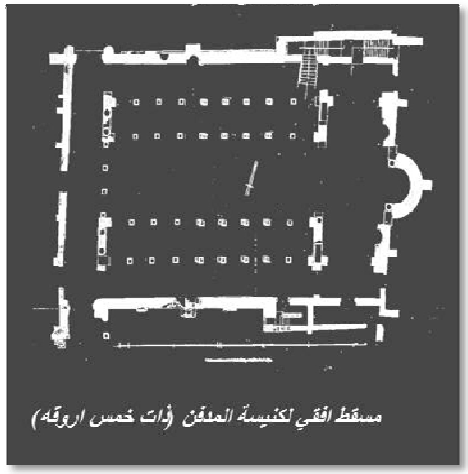
البازيليكا الكبرى

الواجهه الجنوبيه للبازيليكا الكبري
منظور خارجي للبازيليكا من الركن الجنوبي الشرقي
منظور خارجي للبازيليكا من الركن الشمالي الغربي
منظور خارجي للبازيليكا من الركن الجنوبي الغربي


كنيسة القديس كلمنت في روما
قطاع منظوري لشكل للبازيليكا المقترح

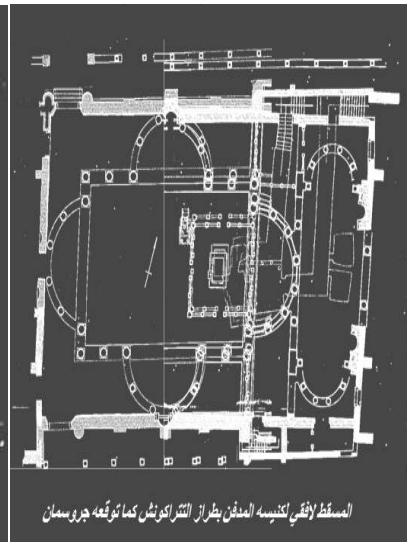
قطاع منظوري لشكل للبازيليكا المقترح من الداخل

كنيسة المدفن حاليا



مسقط افقي لكنيسة المدفن (ذات خمس اروقه)

مسقط افقي لكنيسة المدفن (تترا كونش)



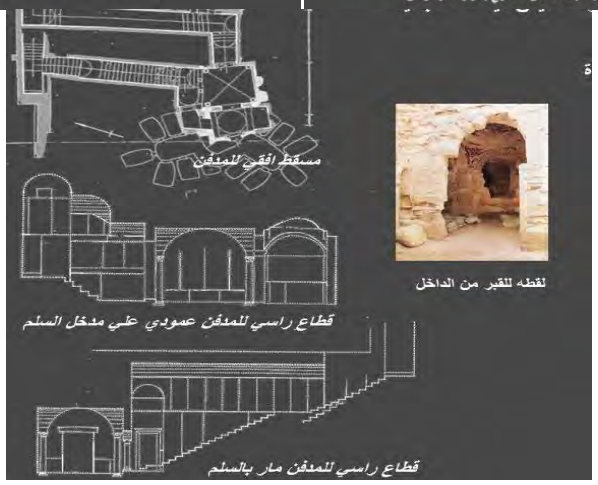
المسقط الافقي لكنيسه المدفن بطراز التتراكونش كما توقعه جروسمان

قطاع راسي لكنيسه المدفن بطراز التتراكونش كما توقعه جروسمان

قطاع راسي لكنيسه المدفن بطراز التتراكونش كما توقعه جروسمان ويظهر به شكل حجاب الهيكل والتغطيه

قطاع ايزومتري مقترح لشكل كنيسه المدفن بطراز التتراكونش

لقطات مختلفه لشكل كنيسه المدفن المقترح بطراز التتراكونش

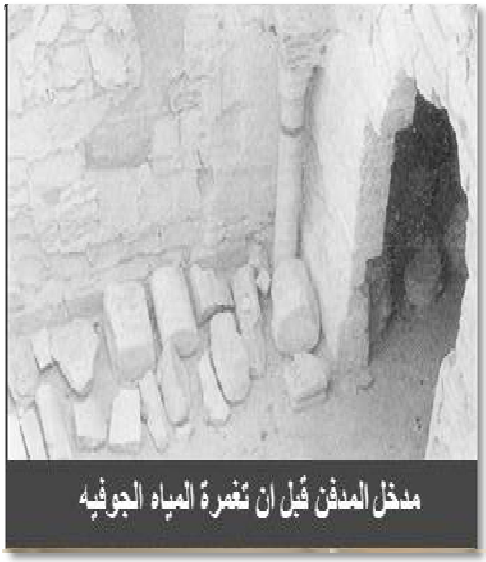


مسقط افقي للمدفن

لقطه للقبر من الداخل

قطاع راسي للمدفن عمودي علي مدخل السلم

قطاع راسي للمدفن مار بالسلم



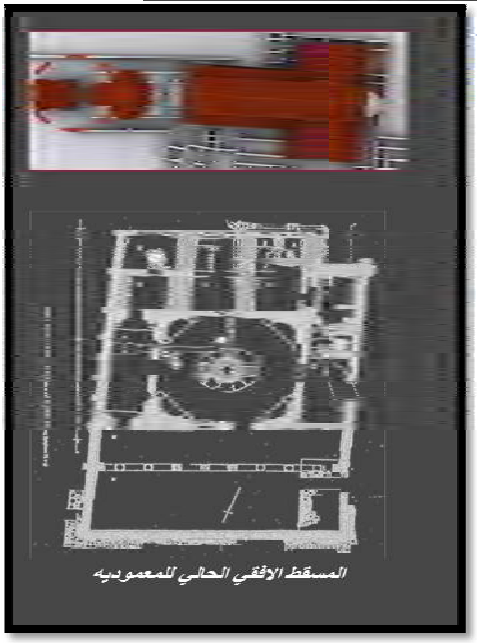
مدخل المدفن قبل ان تغمرة المياه الجوفيه

السور الحديدي اعلي المدفن داخل كنيسة المدفن

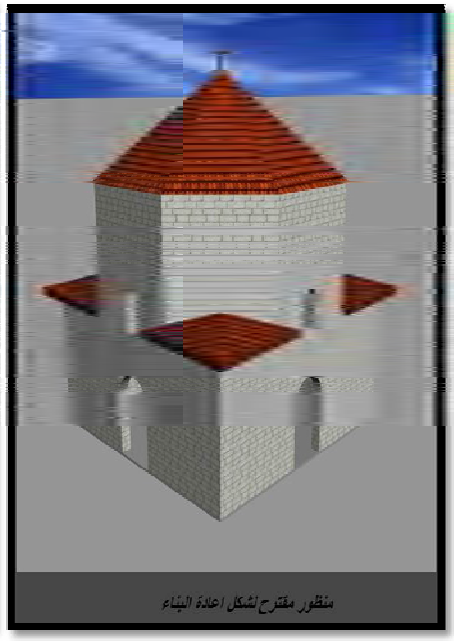
معموديه صغري

المعموديه الاثريه

مسقط افقي للمعمودية



المسقط الافقي الحالي للمعموديه



منظور مقترح لشكل اعادة البناء

منظور مقترح لتشكل اعادة البناء من الخارج
قطاع منظوري مقترح لتشكل اعادة البناء من الداخل

حائط الميدان
مسقط افقي للمبني النصف دائري الجنوبي
مسقط افقي لدور الضيافه
الطريق الرئيسي
الميدان

البئر بمنطقة الحمامات

الحمام المُدوج

مسقط افقي للحمام

رأس من العصر البطلمى

د. عزيزة حسن السيد سليمان محجوب•

رأس من الجرانيت الوردى أبعادها (الطول ٣١.٥ سم ، العرض ٢٩ سم ، القطر ٢٧.٥سم) .

عثر عليها فى أبو قير كانوب[١] ، وهذه الرأس ترجع إلى العصر البطلمى ، وهى من قطع الآثار الغارقة بالقسم اليونانى الرومانى محفوظة بمتحف إسكندرية القومى ، كان محفوظ برقم ١٧٤ وهو الآن بالسجل العام الخاص بالمتحف القومى محفوظ تحت رقم ٢٨٠ ، وهذه الرأس تمثل شخص يرتدى النمس الملكى بعقدة من الخلف ، الجانب الأيسر من النمس والرقبة مكسورة والأنف بحالة سيئة .

الوصف والتحليل:

* **النمس** : نرى فى الصورة أمامنا رجل يرتدى غطاء النمس، وهو غطاء رأس ملكى من العصرالفرعونى وكان الملك هو الشخص الوحيد الذي من حقه ارتدائها ، وهو عبارة عن قلنسوة مخططة[٢] عموديا تحمل عدد من القطع تتدلى من جانبي الرأس ، وتكون عادة ذات خطوط حمراء و بيضاء اللون تغطي جبهته ورقبته ، وتحت النمس كانت الرأس تُغطى بغطاء من التيل المخطط يسمى "خات" ويربط من الخلف تحت "الضفيرة المرسلة على الظهر"؛ تلك التي لم تظهر حتى الدولة الوسطى ، ويراعى بعد وضع النمس فوقه على الرأس أن تجمع الأطراف الخلفية

• أستاذ مساعد الآثار اليونانية والرومانية كلية الآداب – جامعة المنصورة

١ - البحث عن الآثار الغارقة بدأ فى مصر منذ سنوات طويلة ، ولكن بدأ التنقيب عن الآثار الغارقة بمنطقة أبى قير عام ١٩٩٢ على يد فريق "فرانك جوديو" الذى كان الذي يترأس المعهد الأوربي للآثار البحرية و الذي كان يعمل بالتعاون مع المجلس الأعلى للآثار ، وفى عام ٢٠٠٠ تم اكتشاف مدينة تسمى «هراكليوم» ترجع الى العصر البطلمي والبطالمة هم الذين اطلقوا عليها هذا الاسم نسبة الى الإله اليونانى هركليز ، وتم اكتشاف هذا التمثال داخل المدينة .

٢ - وصُور النمس مخططا؛ سواء في اللوحات الجدارية أو في النقوش البارزة، واتخذ الجزء غير المخطط نفس اللون الأساسي للبدن ، وتظهر هذه المعالم واضحة في القناع الشهير للملك توت عنخ آمون، مثلما تظهر في تماثيل الأُسابتى الصغيرة ، انظر : سليم حسن ، (موسوعة مصر القديمة ، توت عنخ آمون وتوليه العرش)، (الجزء الخامس ، القاهرة ، ٢٠٠٠) ، ص ٤٣١ وما بعدها

للخات والنمس ويربطوا من الخلف ، وكان شريط النمس يُضغط بإحكام فوق الحاجبين لأنه مقوى بقطعة من مادة صلبة مثل شريط من الجلد بين النمس والجبهة؛ وذلك لحفظ قماشة النمس من الاتساخ بالعرق، أو لمنعها من حك الجبين ، ويُثبتوا أحيانا بعصابة من الذهب أو على شكل افعى الكوبرا (اليورايوس) التى كان دورها حماية الفرعون من أعدائه ، وتوضع فوق تاج الفرعون .

تمثال للملك زوسر بغطاء الرأس النمس

يُعد غطاء الرأس الملكي النمس، رمزا ملكيا هاما اُستخدم فى مصر منذ أقدم العصور ؛ وقد كان في البداية قطعة من الكتان بلون واحد تُجمع أطرافها خلف الرأس ، وغالبا كان يُرتدى في وجود ضفائر أكورديونية (قابلة للطي) تعرف بالطيات أو الحواشي أو الثنايا .، وأحيانا أخرى نادرة يوضع النمس على الرأس فى عدم وجود ضفائر .

ويبدو أن اللحية المستعارة – التى كان يرتديها بعض الملوك فى العصر الفرعونى - كانت تثبت في نفس نوع قطعة قماش النمس .

وخير الأمثلة على ارتداء الملوك للنمس منذ أقدم العثور هى تماثيل الملك زوسر[٣] .

ومنهم التمثال[٤] أمامنا حيث يظهر فيه الملك زوسر وهو يرتدى النمس الملكى) [٥](المصنوع من الكتان وتحته الباروكة مقسمه إلي ثلاث أجزاء جزئان امامي وجزء خلفي .

---

٣ - زوسر (نثرى خت بمعنى جسد المعبود) ، حكم لمدة ٢٩ من سنة '٢٦٤٠ ق.م حتى ٢٦١١ ق.م' بينما تذكر بردية 'توربن' أن فترة حكمه امتدت فقط ١٩ عاما من ٢٦٣٠ ق.م حتى ٢٦١١ ق.

٤ - تمثال من الحجر الجيرى الملون عُثر عليه في حجرة ضيقة تعرف باسم السرداب، وتقع شمال شمال شرق المجموعة الجنائزية للملك زوسر بسقارة، محفوظ حاليا فى المتحف المصرى ، هو أقدم ما عرف من التماثيل بالحجم الطبيعي في مصر، أبعاده (العرض ٤٥.٣ سم ، الطول ٩٥.٥ سم ، الارتفاع ١٤٤ سم)، التمثال ويرتدي الملك رداء حابك طويل خاص بالاحتفال بعيد الثلاثين الحب سد ويرتدي لحيه ملكيه مستقيمه اصابها التلف ويجلس علي كرسي العرش ذو مسند مرتفع من الخلف وكتب علي قاعده التمثال اسمه والقابه ، ويظهر الملك هو يضم يدة اليمني علي صدرة ويده اليسري يضعها علي ركبته اليسري.

وتبدو الملامح الفنية للوجه من حيث العيون الغائرة وكان بها تطعيم وقد سرق ويتضح بروز عظام الوجنتين مع ملاحظه الشفاه الغليظه ، ووجود هذا التمثال فى شمال المجموعة الجنائزية لمعتقد دينى أن روح الملك ستذهل إلى السماء فى الشمال حيث النجم القطبى ويكون مع الابرار . انظر : سليم حسن ، (موسوعة مصر القديمة ، الأسرة الثالثة) ، (الجزء الأول ، القاهرة ، ٢٠٠٠) ، ص ٢٧٨

٥ - سليم حسن ، موسوعة مصر القديمة (تاريخ فن صناعة التماثيل منذ أقدم العصور إلى نهاية الدولة القديمة) ، (الجزء الثانى ، القاهرة ، ٢٠٠٠) صفحات ٣١١ وما بعدها .

ظهور الملك صاحب الرأس موضوع البحث بتاج النمس شئ أساسى فى مصر ارض الفراعنة فقد كانت التيجان فى مصر القديمة تلعب دورا هاما و كبير فى الحياة الدينية و السياسية، و التى كانت لها أهمية كبيرة فى تأكيد شرعية واحقية الملك فى الحكم لأن التيجان كانت مقتصرة على الملوك و الآلهة فقد كان التاج كان بمثابة وسيط بين الملك و عالم الآلهة حيث يعمل على نقل القوة من الآلهة إلى الملك لاكسابه القوة و تدعيما له فى الحكم ، إذ كان يتم توارث التاج من الملك إلى ابنه الذى سيليه فى الحكم كما ورث حورس التاج الأبيض من أبيه أوزير وفقا للنص الذى ورد على معبد فيلة **" لقد فرح قلب أيزيس لأن حورس البطل سيطر على البلدين منتصرا، و اخذ حورس تاجه الأبيض من أبيه أوزير و هو يشرق على عرش - جب – السماء فوق رأسه و الأرض تحت قدميه "** ، وبالتالى فإن التاج هو رمزا لتأليه الملك أيضا، و واكتسبت تيجان الملوك عند - قدماء المصريين - أهمية وقدسية خاصة أكثر من تيجان الآلهة .

بالإضافة إلى النمس هناك أنواع أخرى من التيجان[٦] مثل :

- **التاج الأبيض** : التاج الأبيض يعود إلى فترة ما قبل الأسرات ، و كان تاج حاكم مصر السفلى ثم أصبح بعد ذلك رمز ملكيا لمصر العليا. الاسم المصرى القديم لهذا التاج هو" حدجت " hdt أى الأبيض ، و هو أشبه بقلنسوة اسطوانية مصنوعة من الجلد مستطالة للأعلى تنتهى بشكل كروى فى الأعلى ، و من أهم الدلائل على قدم التاج الأبيض هى لوحة الملك نعرمر "مؤسس الأسرة الأولى" الموجودة فى المتحف المصرى حاليا، حيث كان يتم الأحتفال بالتاج الأبيض فى اليوم ١٤ من شهر بؤونة لتتويج الإله حورس ، حيث ذُكر أوزيريس فى كتاب الموتى على انه سيد التاج الأبيض ، وكان اوزيريس – كما هو معروف إله العالم الأخر و سيد الأبدية و الذى وجد منذ ملايين السنين و الأبن الأكبر للألهه نوت "وفقا لأسطورة التاسوع" .

٦ - جفرى بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٣

-التاج الأحمر : تزامن وجوده مع التاج الأبيض ، و معناه فى اللغة المصرية القديمة "دشرت "dsrt أى الأحمر. و سبب تسميته بالأحمر ترجع إلى صلته بالإله حورس ، للدلالة على لون الدماء التى سالت أثناء معارك حورس مع عمه ست لاسترداد حقه والانتقام لوالده اوزيريس كما تقول الأسطورة ، وهذا التاج كان من الجلد أيضا، ويرشق فيه سلك من الذهب ينغرس طرفه الأسفل فى زاوية التقاء الجزء الأعلى من التاج مع جزئه الرئيسى المُستدير الذى يغطى الرأس، فى حين يكون طرفه الآخر دائرة حلزونية، و قد أرتبط هذا التاج أيضا بآلهه أخرى غير حورس مثل: الألهة واجت "المخضرة" وهذا يفسر تسميته الاخرى بالتاج الأخضر باعتباره تجسيدا لها ، و أيضا الألهة نيس التى عبدت فى (سايس) وكل ذلك قبل عبادة ست كإله لمصر السفلى .

- **التاج المزدوج المسمى سخمتى أو البشنت Pschent..** : ظهر للمرة الأولى فى الأسرة الأولى بعد أتمام عملية التوحيد بين مملكتى الشمال و الجنوب والتى أنتهت على يدى الملك نعرمر. اسم التاج مستمد من اندماج التاج الأبيض كرمز لمصر العليا و التاج الأحمر كرمز لمصر السفلى. و فى كثير من الأوقات التى أنفصلت فيها المملكتان لاحقا نتيجة لفترات الضعف أو الغزو الخارجى كان يظهر ملك يقوم بتوحيدها و عندما تتم عملية التوحيد كان يُمثل الملك بارتداء التاج المزدوج للدلالة على إحكامه السيطرة على مصر العليا و السفلى معا ، لم يقتصر هذا التاج على الملك فقط بل كان هناك بعض الألهة يرتدوه : كالأله حورس .

- **التاج سوتى**: أول ظهور لهذا التاج كان فى عهد الملك سنفرو (الأسرة الرابعة) ، ومعناه الريشتين إذ انه يتكون من قرنى ثور يعلوه ريشتين لنعامة أو لصقر ، و كان له ارتباط بالطقوس المتعلقة بتولى الملك الحكم .

- **تاج الأتف** : ظهر فى عهد الملك ساحو رع (الأسرة الخامسة) و معنى الأسم 3Ttf غير مأكد و لكن من المحتمل معناه "ذعره أو رعبه" ، و يتكون من قرنين ثور يعلوهما التاج الأبيض محاط بريشتى نعام ، ويرمز التاج لوحدة مصر. ويمكن ملاحظة العلاقة بين التاج و بعض الالهة كالأله أوزير سيد العالم السفلى و الذى يمثل مرتديا التاج الأتف و بالتالى هناك علاقة بين التاج وبين العالم السفلى ، وأيضا هناك الأله (حورس) و الأله (رع) الممثلين فى كثير من المناظر مرتديا هذا التاج.

الأله أوزيريس يرتدى تاج الأتف (3tf)

- **التاج الأزرق** : ظهر فى الفترة الانتقالية الثانية فى عهد (كامس) أخ الملك (أحمس) أثناء محاربة الهكسوس ، و كان هذا التاج يدعى "خبرش hprs" يتخذ شكل غطاء الرأس و لكنه مدبب من الخلف و لونه أزرق ومغطى بدوائر ذهبية صغيرة تمثل قرص الشمس ، وبه ٣ شرائط خلف التاج ألوانها (بيضاء و زرقاء و حمراء)، وكان يأخذ شكل خوذة حربية للافتخار بالنصر ، وعلى أغلب الظن أن الفرعون يحملها عند رجوعه منتصرا من حملاته وحروبه ، ويسمى أيضا (تاج الحرب) حيث نجد بعض الملوك ممثلين و هم يرتدوا هذا التاج أثناء الحرب ، أو ربما كان دور هذا التاج الأزرق رمزيا ولا يتعدى انه يرمز إلى ميلاد الفرعون أو لحظة تتويجه .

أمثلة للارتداء ملوك البطالمة التيجان الفرعونية :

حرص اغلب ملوك البطالمة على الظهور كفراعنة مصريين ليثبتوا أنهم يونانيين حكموا مصر الفرعونية وأنهم ليسوا سادة الإسكندرية فقط ولكن سادة لكل مصر ، كما تُظهر الأدلة الأثرية ومنها على سبيل المثال :

- رأس ملكي من البازلت الرمادى أبعادها ٣٠.٥ سم عرض ، الارتفاع ٣٥ سم عثر عليها عام ٢٠٠٠ فى مكان مكتبة الإسكندرية ، ومحفوظة حاليا فى متحف أثار مكتبة الإسكندرية ينتمي لأحد تماثيل الملوك البطالمة بطلميوس الاول – سوتير (المنقذ) (٣٠٥ – ٢٨٥ ق . م) في القرن الثالث ق.م. ويتميز النحت بالرقة في معالجة ملامح الوجه.

ويرتدي التمثال غطاء الرأس (النمس) عليه تصوير لحية الكوبرا يلتوي جسمها في لفتين كبيرتين.

أما الحاجبان فينحدران بشدة عند الأركان من العيون التي كانت مرصعة قبلاً . والأنف طويل له حافة بارزة في المنتصف وفتحتان متسعتان نوعا. والفم متسع ومغلق له شفتان لحميتان، الخدود ناعمة جيدة الصقل، والذقن بصلية الشكل تبرز قليلا للخارج، الأذن كبيرة نوعاً ومصورة تبعاً للتقاليد المصرية .

- رأس من حجر الكوارتز أبعادها الارتفاع ٣٦ سم ، والعرض ٣٢سم عثر عليها فى خليج أبو قير ضمن مكتشفات بعثة الآثار الغارقة سالفة الذكر ومحفوظة حاليا فى متحف مكتبة الإسكندرية ترجع إلى القرن الثانى

ق . م ، تمثل الملك بطلميوس الرابع فلوباتير (المحب لأبيه) (٢٢١ – ٢٠٥ ق . م) يرتدي النمس الملكى ، يبرز فيه الصل المقدس. ونحتت الجفون والحاجبان في نحت بارز ؛ والعينان مفتوحتان باتساعهما، والأذنان تظهران خارج غطاء الرأس ورغم أن النفوذ المصرى بدأ يتزايد منذ عهد بطلميوس الرابع خاصة بعد معركة رفح سنة ٢١٧ ق . م ، إلا أن الأسلوب الفنى لهذه لرأس يوضح انه فى تلك الفترة لم يكن الفن في جمال الفن الفرعوني السابق.

- رأس من الجرانيت الرمادى المصقول الأبعاد (العرض ٦٠ سم ، الطول ٥٨ سم ، الارتفاع ٦١ سم)

عثر عليها فى أبو قير ضمن مكتشفات بعثة الآثار الغارقة سالفة الذكر وكانت محفوظة فى المتحف اليونانى الرومانى ومحفوظة حاليا بمخازن متحف مارينا العلمين .

تظهر بطلميوس السادس فيلوماتور (المحب لأمه) (١٨٠ – ١٤٥ ق . م) في صورة فرعون يضع على رأسه النمس الملكى إذ كان مجموع الرأس وقلنسوة النمس ودعامة الظهر فضلاً عن جزء منالعنق، كان يوماً ما جزءاً من تمثال من الجرانيت.

كان بطلميوس السادس يتخذ أصلاً تاجاً مفقوداً اليوم. وقد نحتت ملامح بطلميوس السادس على نمط تماثيل الحكام الإغريق، على أن العينين وإن كانتا أصلاً مرصعتين فان حوافيهما مطابقة لتماثيل الإغريقية فى العصر الارخى ، وإن كانت الأنف والشفتان والذقن وأجزاء من الأذنين قد كسرت، كما كسرت الكوبرا الملكية وضاعت رصائع العينين.

- رسم تخطيطى لبطلميوس السادس (فلوماتير) وهو يرتدى التاج المزودج المصرى والرسم مأخوذة عن اصل نحت غائر بالجدران الخارجية لمعبد كوم امبو[٧] ، كان الفنان – فى هذا النحت الغائر – قد اكتفى بحفر الخطوط المحددة للأشكال بتفاصيلها بحيث تكون تلك الأشكال أعمق من سطح الجدار بهدف حمايتها حيث كانت تلك الجدران الخارجية معرضة للشمس ولمس أيدى الزائرين وملابسهم .

- رأس ملكي من الجرانيت الرمادى إبعاده (الارتفاع ٣٦سم ، العرض ٢٢سم) ، محفوظ حاليا بمتحف الآثار بمكتبة الإسكندرية ، ويظهر فيه الملك وهو يرتدى التاج الأزرق المنحوت نحتا مجسما دقيق وبديع ، تبرز بالتاج أفعى الكوبرا المقدسة وقد التف بدن الافعى لفتين حول نفسها .

الأمثلة سابقة الذكر تؤكد ما جاء فى كتب الكتاب والمؤرخين[٨] من أن ملوك البطالمة حملوا الألقاب الملكية وارتدوا زى الفراعنة وقدموا القرابين لآلهة المصريون وأنشئوا المعابد على الطراز الفرعوني وحاولوا التوفيق بين الديانة المصرية والديانة الإغريقية رغم احتفاظهم بهويتهم وشخصيتهم .

[7] - Gauneron , H., (Le Temple d'Amada) , Cairo , 1913 , p.p 133 – 136

[8] - Sharpe, Samuel, The History of Egypt Under the Ptolemies, (London 1838) , Kessinger Publishing's Reprints, USA 2007,

فتلك الأمثلة نلاحظ أنها تنتمي إلى التاريخ السياسي والثقافي للعالم اليوناني الفتي، وللتاريخ الثقافي والسياسي للعالم المصري العتيق في ذات الوقت، ولذلك فهي تبدو في مظهرين الأول منهما سكندري اغريقى والثاني فرعوني. ، وساعد على ذلك أن الكهنة قد عملوا على إدماج الملوك والملكات الإغريق المقدونيين (البطالمة) في نظام شعائرهم. ومن أوضح معالم تلك الفترة قيام المجالس الكهنوتية بتحرير المراسيم الفخرية للإشادة بالإنتصارات والإنجازات الحسنة التي تمت على أيدي البطالمة، بالإضافة إلى النصوص المدونة بالخطوط الهيروغليفية والديموطيقية واليونانية..

مثلما ارتدى الملوك البطالمة التيجان الفرعونية ارتدوا أيضا التيجان اليونانية التى كان من اشهرها :

عملة لبطميوس الأول بتاج ديناديما

تاج ديناديما[٩] " Diadema " : وهو اسم يونانى لتاج عبارة عن إكليل من القماش اسود أو أبيض مزين الحافتين يُلف بشكل دائرى على الرأس ، ويربط من الخلف ربطة بسيطة اقرب لشكل الوردة وتنسدل منه بعض الشرائط الرفيعة ، منها ما ينسدل على الجبهة ومنها ما ينسدل وسط الجبهة ويلتف خلف الأذن ومربوط تحت الشعر ، وهو مأخوذ من اصل فارسى ، ومن اشهر من ارتدى هذا التاج هو الملك بطلميوس الأول

عملة لبطلميوس الثالث يرتدى تاج هليوس

- **تاج هليوس[١٠]** : ارتدى ملوك البطالمة تيجان أخرى منها تاج المعبود هليوس رمز الشمس لدى اليونانيين الذى كان يتحد مع ابولو اله الشعر والموسيقى والغناء كرمزية انه ستشرق الشمس وتسطع وتملأ الكون بنورها نتيجة شعر وغناء وموسيقى ابوللو . وتاج هليوس عبارة

عملة لبطلميوس الرابع بتاج على شكل مركب وبجواره زوجته .

---

٩ - عملة فضية فئة الديدراخمة سكت على المعيار الفيفيقى لبطلميوس الأول يرتدى لتاج Diadema كانت محفوظة فى المتحف اليونانى الرومانى وحاليا محفوظة فى متحف مارينا العلمين . انظر : عزت قادوس ، (فنون الإسكندرية القديمة) ، الإسكندرية ، ١٩٩٨ ، ص ٢٩٤

١٠ - عملات ذهبية فئة الدراخمة، سكت على المعيار الفينيقى، لبطلميوس الثالث يرتدى تاج المعبود هليوس كانت محفوظة فى المتحف اليونانى الرومانى وحاليا محفوظة فى متحف مارينا العلمين . وهى عملة تذكارية سُكت له بمناسبة انتصاره فى الحرب السورية الثالثة انظر :

Svoronos , J,N. (TA NOMIΣMATA TOY KPATOYΣ TΩN IITOΛEMAIΩN I-IV) , Athen , 1904 – 1908) , (trans by Regling , K.) , no. 1117 , pl.36 , figs 1-2

عن تاج عالى كبير ذو شعب مشعة تتساقط أربطته على مؤخرة الرأس ويُصنع من المعدن .

- **تاج السفينة**[١١] : أيضا ظهر بعض ملوك البطالمة بتاج على شكل سفينة كإشارة أن عاصمة مملكتهم الإسكندرية ، وكان هذا التاج يُرتدى فوق العصبة الملكية وحوله من كل جانب قرن الخيرات كإشارة إلى خيرات البلاد فى عصر البطالمة .

إكليل الغار سواء كان إكليل من ذهب بشكل أوراق نبات الغار أو إكليل من أوراق نبات الغار الطبيعية كان فى بعض الأحيان يتوج رؤوس الإغريق والبطالمة ، وقد سبقهم إلى ذلك المصريون القدماء - الذين كانوا يسمون الغار آنذاك باللغة الفرعونية "باعرت" وبالقبطية "أوريتا .

إكليل من أوراق الغار الطبيعية

إكليل من الذهب بشكل أوراق الغار محفوظ فى متحف قبرص

التاريخ منذ فجر الحضارة عرف شجر الغار كنبات نبيل زينت أغصانه هامات القياصرة والأبطال ، الغار أو الرند أو نبات الغار أو ورق الغار بالإنجليزية Bay Laurelوباللغة العربية ورق موسى هو عبارة عن شجر كبير[١٢] يتراوح ارتفاعه ما بين مترين إلى عشرة أمتار ذو ساق أجرد واللحاء ناعم أسود اللون وخشبه أصفر باهت له فروع منتصبة ، أوراقه خضراء قاتمة لماعة من الأعلى متموجة الأطراف متبادلة وثماره تشبه ثمار الزيتون مع تميزها عنه بلون بني داكن ، وهى شجرة معمرة اسمها العلمي .Laurus nobilis هو الاسم اللاتيني لشجر الغار وحتى لكل الأشجار دائمة الخضرة في حوض البحر الأبيض المتوسط ، وهو نبات عطري من فصائل متهددة من الفصيلة اللورية ، شجرة الغار هي أشجار منفصلة الجنس تزهر

١١ - عملة فضية فئة-التترادراخمة سكت على المعيار الفينيقى وتحمل على الوجه صور بطلميوس الرابع وزوجته أرسينوى الثالثة بأشكال سيرابيس وإيزيس ، الملك يظهر بتاج على شكل مركب بين قرنى الخيرات وتحته العصبة الملكية الديناميا . انظر :
Heckel,W. and Sullivan,R.,'Ancient Coins of the Graeco-Roman world", (Press,1984), Fig.43

12 - Reisner , The Early Dy. Cemeteries of Nage- el Deir , Part 1 , t II , p. 16 , 19 , &22

في منتصف ابريل والأشجار المذكرة لا تعطي ثماراً وتكون الثمار بشكل عناقيد جميلة يتم قطافها في فصل الخريف وتتم عملية القطاف والعصر بطرق تقليدية يدوية تناقلها القرويون من جيل لأخر. ، ويستخرج من هذه الثمار زيت عطري معقم بنسبة ٣% تقريبا يدعى زيت الغار ، و استخدم اليونانيون والرومانيون هذا الزيت كمادة طبية إذ ان ثمار الغار تحتوى (٠.٦ % – ١٠ %) من الزيت العطري "تبعاً لطريقة القطف والتخزين" وهذا الزيت يحتوي (سينول - تيربيتول - ألفا وبيتا بينين - – سيترال - سينا ميل أسيد - ميثيل ايستر) ويحتوي أيضا على دهون ثلاثية من لوريك أسيد وحمض ميرستيك وحمض أوليك.

، وقد استخدمه الفراعنة حيث استخدموا أوراقه وزيته في علاج بعض الأمراض وخاصة الروماتزم والجروح والقروح وجاء ضمن دهان لعلاج الصداع. ، وعُرف زيت الغار كزيت سحري لما له من فوائد عظيمة وتقول الرواية أن نساء شهيرات مثل كليوباتراوالملكة زنوبيا استعملوا زيت الغار ليحافظوا على بشرتهم حية نضرة وعلى عافية شعرهم وصحته.

ذكر شجر الغار في الأساطير اليونانية والإغريقية القديمة حيث وضعت أغصان الغار كأكاليل نصر على رؤوس الفائزين[١٣] في الألعاب الأولمبية كما وكان زيوس كبير الآلهة يضع إكليل غار على رأسه كباقي آلهة الإغريق والأباطرة والأبطال الرومانيين. ويقوم معبد أبولو على تله تكسوها أشجار الغار تذكر الأسطورة اليونانية أن (دافن) كانت من أجمل نساء عصرها في اليونان القديمة، حتى أن الأزهار النائمة كانت ترفع رؤوسها وتفتح أكمامها عند رؤيتها، إلا أن إيروس (كيوبيد عند الرومان) الذي اشتهر بسهامه أراد تحدي أبولو، فرمى بسهامه الفضية (التي تملأ القلب بالكراهية) إلى دافن، فكرهت الحب وخافت من المحبين، ولكي يزيد إيروس من مرارة أبولو، رماه بسهم ذهبي (الذي يملأ القلب بالحب)، فدخل الحب قلبه وهام بالصبية دافن، التي هرعت إلى والدها زيوس (جوبيتير عند الرومان) مستغيثة من هذا الحب الجارف، وما كادت تنهي كلامها، حتى تصلبت أعضاؤها وخارت قدماها في الأرض ، وصار رأسها أغصان شجرة متفرعة وارفة. وبينما كان أبولو يلاحقها ، أراد أن يرتاح قليلا في ظل الشجرة ،التي وصل إليها ، وما كاد يمد يده ليستند إليها حتى أحسّ بلحم يرتجف تحت قشرة الشجرة، فعرف أن هذه الشجرة ليست إلا محبوبته، فضم الأغصان بين ذراعيه وأقسم أمامها بالقول (**بما أنك لن تكوني زوجتي الحبيبة، فكوني شجرتي المفضلة المحبوبة، وسأصنع من أغصانك تاجًا أزيّن به رأسي، وعندما يتقدم الفائزون إلى سدة النصر، تكونين تاجًا على رؤوسهم، وكما أن الشباب الدائم من صفاتي، فستكونين خضراء دائمًا ولن يذبل ورقك**)، وصنع أبولو من ورقها تاجًا، ولبسه إكرامًا لحبيبته، وذكرى دائمة

[13] - Andrew Stewart : Greek Sculpture, (Yale, 1990.)

لحبه، ولم تكن هذه الشجرة إلا الغار، لذلك كانت شجرة الغار من أشرف الأشجار على الإطلاق، وهي لا تزال ترمز إلى المجد والانتصار .
وكذلك ارتبط نبات الغار بعباده الإله ديونيسيوس إله الخمر (باخوس عند الرومان) الذى ادعت الأسرة البطلميه نسبتها إليه عن طريق الأم كما ادعت نسبتها إلى هرقل عن طريق الأب ، وعبادة ديونيسوس تمخضت عنها ديونسيات (Dionysica) فى صوره طقوس ومراسيم وحفلات وابتهالات ، حفلت بها النصوص والكتب الأدبية وهذه العبادة حظيت فى مصر البطلمية بنصيب كبير من التشجيع والرعاية من جانب الأسرة البطلمية الأوليين والأخريين)[١٤] على السواء ابتداءا من عهد الملك بطلميوس الثانى ثم سار على نهجه بطلميوس الثالث يوراجيتيس أى الخير (٢٤٦-٢٢١ق.م) وبطلميوس الرابع ولا نعرف الأسباب التى دعت بطلميوس الرابع لإصدار مرسوم خاص من اجل حصر شامل لعبادة ذلك المعبود والكهنة الذين تلقنوا أسرار هذه العبادة وضرورة تسجيل أسمائهم لدى ديوان (ارسطوبولس) بالإسكندرية فى مواقيت عينها لهم.
ولعل السر أن الملك كان يهدف لإسباغ نوع من الرعاية على أولئك الذين تشعوذوا وهاموا بحب هذا المعبود ، فأصابهم مس أو صرع وخبل وهيام بديونيسيوس فخروا صرعى - (theolepsy) – وقد تمخض عن هذا تسطير نقوش بها ادعيه وتبركات وفيها ما ينم عن تقديم تكريسات فى شكل قرابين ونذور.
وقد ذُكر أن تغييرا طرأ على تسميه القبائل والأحياء بمدينه الإسكندرية ، فأُسبغت الصفات والنعوت المختلفة للإله ديونيسيوس على هذه الأحياء تبركا وتيمنا بذلك المعبود،ثم جاء بطلميوس اوليتس – الثانى عشر - فأطلق على نفسه اسما ينم على تقمصه هذه الشخصيه فهو – ديونيسيوس الجديد أو ديونيسيوس الصغير – وبذلك تشيع لهذا الإله كلية ، وأقام له المهرجانات ، ثم جاءت كليوباترا السابعة فى آخر المطاف هى وزوجها القائد الرومانى ماركوس انطونيوس ، فخصا هذا الإله بشىء كثير من الرعاية والاهتمام فأقاموا احتفالات لا يضاهيها احد من حيث العظمة والفخامة وسجلت النصوص والنقوش ما كان يجرى فى هذه الحفلات والمهرجانات من بذخ .
كانت التكريسات التى تقدم من اجل الآلهة الإغريقية خلال حكم البطالمة لمصر كانت مجرد خلجات ونفثات اعتبر صدورها دليلا على مدى الورع (Piety) وارتباط أصحابها بوطنهم الأصلى . على انه لا يمكن الجزم بحقيقة النوايا التى جالت نفوس أصحاب هذه التكريسات وهل كانوا عندما عقدوا العزم على تقديم مثل هذه التكريس او ذاك ، يقصدون الإله الأصلى أم أنهم تعرفوا على مقابله لدى المصريين القدماء كوسيلة للتقرب إليهم ، ففى حاله اسكلبيوس مثلا وهو اله الشفاء عند اليونان ، كانوا

[14] - Holbl, Gunther, A History of The Patolemaic Empire , Routledge, London & New York 2007,

يفكرون فى مقابله عند المصريين القدماء وهو امحتب . وفى حاله ديونيسيوس كانوا يفكرون فى سيرابيس وهكذا فى حالات أخرى كثيرة.
وعلى ذلك يمكننا أن نقول بحق أن ديونيسيوس يعتبر الإله المفضل فى التكريسات وكانت له الحظوة عند ملوك البطالمة واغلب الظن أن هذا الإله قد صادف هوى فى نفوس الحاكم والمحكومين لما كان عبادته من جانب ترفيهى وإلى انه كان السبب فى الترويح عن نفوس الناس بما كانوا يشربونه فى أعياده من خمر وما كانوا يقيمونه من اجله من مهرجانات تجرى فيها التسرية عن أنفسهم .
ومن هنا استخدم الإغريق وملوك البطالمة والأباطرة الرومان أوراق الغار تيمنا بالإله أبولو وديونيسوس فوضعوه على رؤوسهم تيجاناً وأكاليل ثم بعد ذلك استخدموه في طعامهم كمنكه للطعام. حيث تُستعمل أوراق الغار الطازجة أو المجففة كنوع من التوابل في الطبخ للاستفادة من الرائحة والنكهة المميزة لذلك النبات. إذ ان الزيت العطري المستخرج من أوراق الغار(٠.٨% – ٣%) تحتوي على (سينول - يوجينول - Euginol استول ايجينول - ميثيل,d جينول- الغار بيتا بينين - فيلا ندرين- لينالول - جيرانيول - تيربينول) ، ولم يزل استخدام أوراق الغار حتى يومنا هذا في معظم الوصفات الغربية رائجاً حيث لا يمكن تصور الأطباق الفرنسية بدون استخدام أوراق الغار، وصناعياً يستخرج زيت الغار من ثماره ليدخل في صناعة الصابون الطبيعي. لما له من خواص جيدة ولكونه ينتج صابون رائع وآمن للاستحمام حتى أنه ينصح بالاستغناء عن الشامبو والاكتفاء بصابون الغار بديلاً جيداً.

ملامح الوجه (للرأس موضوع البحث) :

الوجه جامد ، العينان لوزيتان مائلتان إلى الجوانب ، ويبدو أن العينان كانتا مطعمتان ، وعظام الوجنتين بارزتين والشفاة غليظة (وهى نفس الملامح التى رأينها فى تمثال زوسر السابق الذكر) ، وهذا يعنى أن هذا التمثال يحمل السمات الفنية للعصر الارخى)١٥(لبلاد اليونان .
إذا انه طبقاً للأدلة المتوفرة حاليا لم تكن أعداد كبيرة من أعمال النحت اليونانى مثل التماثيل والألواح المنحوتة بالحجم الطبيعى أو ما يزيد عن ذلك ، تصنع في اليونان قبل منتصف القرن السابع ق.م ، وحتى تماثيل العبادة فى الفترة السابقة كانت صغيرة الحجم تقريبا ومعظمها من الخشب . ولقد تغلبت مصر على الآشوريين في عام ٦٧٢ق.م ، ومن ثم فُتح الشرق أمام التجارة الإغريقية ، ويقول كثيرا من المؤرخين)١٦(أن الملك المصري بسماتيك Psammetichos قد أعطى الأيونيين والكاريين" **قصورا يسكنوها ..... على ضفاف النيل** " وكانوا أول الأجانب الذين استقروا فى مصر ، واستنادا إلى ما ذكر وما يتفق نوعا ما مع الدليل الاثري المتبقى

15 - Gagarin, Michael, Elaine Fantham (contributor), The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome, Volume 1, Oxford University Press, 2010

١٦ - هيردوت : الكتاب الثانى ؛ الجزء الأول ؛ ص ٥٤

فإنه من الممكن أن نعتبر عام ٦٦٠ ق .م تقريبا هو الحد الأعلى لتاريخ النحت الاغريقى من الحجم الكبير .

أى انه كان من أثر استيطان اليونان غرب آسيا وفتح مصر للتجارة اليونانية[١٧] فى تلك الفترة أن دخلت أشكال الشرق الأدنى ومصر وأساليبهما إلى أيونيا وبلاد اليونان وكان الدخول المباشر للفن الشرقى عن طريق مثالين كريتين هما دبوئينوس Dippoenus وسيلوس Scyllus اللذان ذهبا حوالي عام ٥٨٠ إلى سكيون وأرجوس ليقوما فيهما بمهمة فنية وأسسا فى هذه البلاد مدرسة فنية تركت كثيرا من التماثيل والأعمال الفنية وأيضا الكثير من النحاتين كانوا تلاميذ لهما ، ونشأت منذ ذلك الحين مدرسة للنحت قوية في بلاد البلوبونيز جميعها ، وكان لهذا الفن أهداف كثيرة ؛ فكان أولاً يخلد الموتى بالأعمدة البسيطة ، ثم برؤوس تماثيل ، ورؤوس تماثيل قائمة على قواعد ، ثم بتماثيل كاملة أو لوحات جنائزية منقوشة. وكانت التماثيل تصنع للفائزين في الألعاب الرياضية ، وكان خيال اليونانى الحي الخصيب من أسباب تشجيع هذا الفن ، ولكن العرف الديني قبل القرن الخامس كان هو المسيطر على التماثيلفي اليونان ، كما كان مسيطراً عليها في مصر ، وهو الذي جعل المثال اليوناني يقتصر على عدد قليل من الأوضاع والأنماط ويصرف كل جهوده ومواهبه في إتقانها. وكان أهم ما صرف فيه جهوده وأتقن دراسته نمطان من التصوير هما تصوير الرجل عاريا ذي اليدين المقبوضتين والوجه الهادئ الصارم ؛ وتصوير النساء ذات الوقفة والثبات المتواضعة وهى تقرب القربان للآلهة بإحدى يديها وتمسك ثوبها باليد الأخرى، وكان ثياب المرأة يتألف من ثوب مستطيل من قماش غليظ وقد يبدو أحياناً رقيقاً خفيفاً، وترتدي المرأة معطفاً من قماش أقل نعومة فوق الثوب. وتتصف تماثيل النساء بشعورهن المصفوفة بمهارة .

وقد لجأ بعض النحاتين إلى نحت الأطراف والرأس مستقلة قبل تجميعها سواء كان التمثال لرجل أو امرأة .

هذا النمطان لتماثيل الرجل والمرأة جعلا التماثيل في كثير من آثار النحت اليونانية العتيقة ثقيلة جامدة خالية من الرشاقة ، وجعل الساقين مشدودتين حتى في حالة الراحة ، والذراعين مسترخيتين متدليتين على الجانبين، والعينين لوزيّتي الشكل مائلتين أحياناً كعيون معظم الشرقيين، والوجه ذا شكل ثابت لا يتغير في جميع التماثيل خالياً من الحركة والعاطفة، وكانت التماثيل اليونانية في ذلك العهد تتبع القاعدة التي جرى عليها المصريون في صنع تماثيلهم، وهي أن يصنعوها على الدوام متجهة بوجوهها نحو الناظر إليها، ومتناسبة الجانبين أدق التناسب، حتى لو

[17] - El período micénico se caracteriza en arquitectura por los robustos muros y palacios de aparejo ya ciclópeo, poligonal y medio escuadrado y por las tumbas de cúpula falsa la cuales se hallan diseminadas por las regiones de Grecia y mar Egeo.

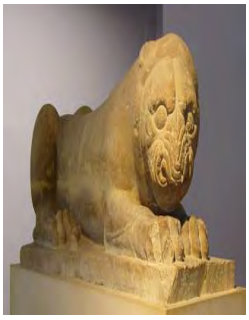
أنك رسمت خطاً عمودياً في وسطها لمر هذا الخط في منتصف الأنف، والفم والسرة وأعضاء التناسل لا يحيد عن ذلك قيد شعرة إلى اليمين أو اليسار، ولا يتأثر موضعه بحركة الجسم أو سكونه.

ولعل هذا العرف الدينى سابق الذكر هو سبب هذا الجمود المقبض الممل ، ولكن هذا الجمود تحرر قليلا فى التماثيل التى صنعت فيما بعد إذ أن تماثيل النساء ثيابهن قد بدأت تتحرر من الجمود العرفى فأصبحت أجسامهن رشيقة هيفاء ، ووجوههن تعلوها ابتسامة ظريفة أشبه بابتسامة صورة موناليزا Mona Lisa .

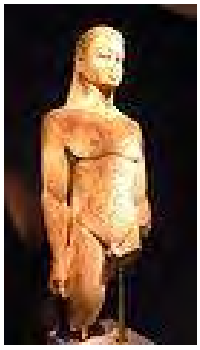
أما التحرر النسبى فقد كان فى التماثيل المعروفة باسم طراز كوروس Kouros ذات التأثير المصرى ، فيما يخص تماثيل الرجال يظهر صاحب التمثال بجسم شاب رياضى ذو الوقفة الأمامية الثابتة إذ تتقدم القدم اليسرى إلى الأمام ويكون الذراعان مشدودين إلى الجانبيين مثنيين عند الكوع احيانا واليدان إما مقبوضتان (ولا يزال فيها قطعة من الحجر) أو مبسوطتان مسدلتان والأكتاف عريضة والخصر رفيع ، ومن ناحية أخرى تظهر تماثيل الفتاة الواقفة كوري Kore في هذه الفترة وجسمها مغطى برداء بلا ثنيات يلتصق بالجسم .

وعموما فان التماثيل من طراز الكوروس ذكرا كان أم أنثى كانت ذات رأس مكعب الشكل ، والملامح – العينين والأذنين والفم – تنحت فى أسطح مستوية بأسلوب معين ، وتظهر جوانب الجسم الأربعة بوضوح ، وكان العمود الفقري على شكل خط مستقيم وبروز الظهر أعلى بكثير من الصدر ، والساعد مرفوع إلى الأمام بينما اليد المقبوضة ملوية نحو الجسم ، وكانت تفاصيل بنيان الجسم تُحدد على كتلة الحجر بإستعمال خطوط غائرة ، وفي عضلات البطن هناك ثلاثة أقسام مستعرضة أو أكثر تحدد أعلى الصرة بدلا من الخطين اللذين يظهران طبيعيا ، ولم يُحدد بروز الخاصرة ، حيث المخلخل عمودي الشكل وعلى مستوى الركبة ، والقدمان مرفوعان على الأرض بأصابعهما الطويلة المنحنية إلى أسفل ، والنسب التي استخدمت في نحت هذه التماثيل هي نفس النسب التى أُستخدمت فى نحت التماثيل فى الفترة السابقة لها . وبعبارة أخرى فقد اعتبر فنان العصر الارخى - الذى نحت تماثيل الكورس - أن جسم الإنسان وحدة صلبة متماسكة إذ ركز على أجزائها الرئيسية التي صُورت في أشكال معبرة . وبهذا تم التوصل إلى طراز قطع النحت الضخمة التي لا تختلف عن النحت المصري

عثر فى أتيكا والبيلوبرنيز وبيؤشيا والعديد من مدن بلاد اليونان على عدد من تماثيل الكوروس)١٨(نذكر منها على سبيل المثال تمثالين من البرونز أكتشفا في ديلوس وهما من أقدم تماثيل الكوروس ولكنهما بحالة مشوهة من الصعب تصويرهم، و تمثال سفنكس المتأثر بتمثال أبو الهول المصرى الموجود على لوحة جنائزية محفوظ حاليا فى متحف المتروبوليتان ، وتمثال شاب من ديلون محفوظ حاليا فى متحف أثينا ، وتمثالى التوأم المشهور كليوبس Cleobis وبيتون Biton المحفوظان بمتحف دلفى ، وعثر فى بيلوس على تمثال لفتاة شابة محفوظ حاليا فى متحف الاكروبول باثينا .



سفينكس من لوحة جنائزية متحف المترو بوليتان
التاريخ : ٦٠٠ ق.م



تمثال لشاب من ديبليون محفوظة فى متحف أثينا ترجع لعام. ٦٠٠ ق.م.،

تمثال كليوبيس وبيتون محفوظ فى متحف دلفى
٦٠٠– ٥٩٠ ق . م

شابة البيلوس متحف الاكروبول فى أثينا
٥٤٠ – ٥٣٠ ق.م

* المادة المصنوع منها الرأس (موضوع البحث) :

صنع الرأس موضوع البحث من حجر الجرانيت الوردى (الباجرانيت) ، والجرانيت)١٩(هو صخور الجابرو النارية الجوفية المنصهرة تحت درجة حرارة ٦٥٠ الى ٩٠٠°م. بفعل النشاط البركاني وبعد انصهارها تتحول إلى أكسيد (SIO_2) (Al_2O_3 , Na_2O,K_2O حيث يمتزج هذا الاكسيد مع المعادن داكنة اللون المختلفة تحت الأرض مثل الكوارتز بنسبة ١٠ – ٤٠% ، ومعدن الفلسبار القلوى (Alkali , $Al_2O_3,6SiO_2$) بنسبة ٣٠% ، ومعدن ميكا هورنبلند بنسبة ٣٥% ، ويحدث هذا الامتزاج عبر ملايين السنين من التكوينات الجيولوجية تحت سطح الأرض وهذه المعادن من المعادن الأكثر صلابة فى الطبيعة، وكلما كان معدل الفلسبار اقل زادت صلابة الجرانيت ، ويكون الجرانيت ذا ألوان فاتحة لامتزاج

[18] - John Boardman: Greek Sculpture :The Archaic Period, 1978.

١٩ - مجمع اللغة العربية ، (مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التي أقرها المجمع) ،، المجلد الثالث ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، صفحة ٨٤

لون صخور الجابرو مع تكوينات حمضية للمعادن سابقة الذكر ، ويكون عادة ذا اللون الرمادي والوردي المحمر وذلك تبعا المواد المكونة له .
ويظهر حجر الجرانيت على سطح الأرض بسبب عوامل التعرية فى شكل هياكل صلبة تسمى باتوليت على هيئة بلورات كبيرة الحجم وغالبا ما يكون فى الأراضى الجبلية ، حيث يظهر معظم الجرانيت عندما ترتفع الصخور المدفونة بعمق فى الأرض إلى السطح الأرض نتيجة لحركات تكوين الجبال على القشرة الأرضية . وعندما تنكشف قمم الجبال نتيجة لعوامل التعرية تظهر صخور الجرانيت التي تحتها..
وينقسم الجرانيت إلى انواع من حيث صفات وخواص المعادن المكونة لهيكله ، إذ أن كل نوع منهم يتكون من نسب معينة من المعادن تجعله يختلف عن الآخر وهذه الأنواع هى :

- جرانيت وردي الباجرانيت : يتكون من حبوب سميكة يُستخرج من محاجر جيدة ، و له احتياطى كبير .
- جرانيت وردي غالارانيت : يوجد فى الطبيعة على شكل مسحوق يستخرج من محاجر متوسطة .
- جرانيت وردي فيلارجرانيت : يتكون من بلورات ميكا ، يُستخرج من محاجر جيد .
- الجرانيت البروفيرى : وهو خليط من البلورات الواضحة والدقيقة التى تكونت من تجمد الجرانيت على مرحلتين الأولى ببطء والأخرى بسرعة .

وكل هذه الأنواع تستخدم فى جميع أنواع التطبيقات والتشطيبات ، ويتميز الجرانيت بالآتى :
تذكرنا مادة الجرانيت الوردى بما كان يصنعه مثالو أثينا فى القرن السادس فقد كانوا يستخدمون أنواعاً كثيرة من الحجارة اللينة مثل الحجر الجيري كما استخدموا البرونز والخشب والحديد ، وكل ذلك قبل أن يعمد مثالو اليونان إلى تشكيل الحجارة الصلبة المختلفة الأنواع باستخدام المطرقة والإزميل ، فبمجرد أن عرفوا كيف يستخدمون هاتين الأداتين كادوا يأتون على كل ما في نكسوس وباروس من رخام لان محاجر الرخام[٢٠] كانت متوفرة لدى الاغريق حيث اتقنوا استعمالها ، وطبيعى أن التماثيل الحجرية اليونانية لم تكن من الحجر الصلب الملون الذي استعمله المصريون ، فكثيراً ما كانت التماثيل في العهد القديم فى بلاد اليونان (١١٠٠-٤٩٠) تطلى بالألوان ، ولكنهم وجدوا في آخر سنوات ذلك العهد أن ترك الرخام المصقول من غير طلاء اصطناعي أوقع في النفس وأدنى إلى تمثيل بشرة الإنسان الحقيقية ، وعلى أى حال فهناك فارق هام هو أن التماثيل الحجرية المصرية الواقفة كانت تدعم بعمود من الخلف كما يبدو فى اغلبها . وأما تماثيل (كوروس) الحجرية اليونانية لم تكن لها دعامة .

[20] - Andrew Stewart: Greek Sculpture, Yale, 1990

* الملك (صاحب الرأس موضوع البحث) :

مقارنة هذه الرأس بملامح الوجه مع تماثيل ملوك البطالمة)٢١(وصورهم على العملات وجداران المعابد المصرية يتضح لنا أن صاحب الرأس هو الملك بطلميوس السادس ، حيث عُثر على عملات تحمل اسم بطلميوس السادس يظهر فيها الملك بنفس ملامح الرأس موضوع البحث ومنها على سبيل المثال :

-بورترية من الرخام المعرق كان محفوظاً فى المتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية برقم ٢٤٠٩٢ وحاليا فى متحف مارينا العلمين ، يرجع إلى حوالى عام ١٥٠ ق. م يوحى شكل هذا الرأس بأنها قد كُسرت من تمثال عظيم من تماثيل الإسكندرية حيث تتضح أثار الكسر عند الحافة السفلى للرقبة ، لكن لا نعرف ما إذا كانت قد كسرت عن عمد أم أنها كُسرت بدون قصد عند استخراجها من تحت الأرض ويظهر فيه الملك بطلميوس السادس مستديرا برأسه بثلاثة أرباع استدارة نحو اليسار ، فى حين أن رقبته ممتدة إلى اليمين ، استخدم الفنان الاستكو فى تلوين أجزاء كثيرة من الرأس والجزء العلوى من الشعر الغير مرتب ، الجبهة عريضة ، والحواجب كثيفة ، والعيون ذات نظرات حادة غير محددة الهدف ، والجفون عالية والفك قوى غليظ ، والفم ذو زوايا والشفاة العليا مجعدة ، والخدود مستطيلة والذقن نشطة .

وهنا لا نرى الجمود فى ملامح الوجه كما رأينها فى التمثال موضوع البحث ولكن اظهر الفنان الانطباعات المتناقضة لهذا الملك حيث استطاع من خلال الخطوط القوية والتجاعيد أن يجعل ملامح وجه الملك تجمع فى آن واحد بين انطباع القوة والنشاط وانطباع الضعف والمسكنة ، وبين انطباع الطيبة والخير وانطباع الطبيعة العصبية الغاضبة ، وبين انطباع الذكاء والمكر وانطباع البلاهة وعدم الصفاء الذهنى لشخصية منغمسة فى حياة اللهو والمجون .

- عملة من النحاس فئة الاوكاتادراخمة سُكت على المعيار الفينيقى يظهر على احد وجهيها بورترية لبطلميوس السادس فى صورة جانبية موجها نحو اليسار بشكل زيوس – آمون ، ومكللا رأسه بإكليل الغار والإكليل مزين من الأمام بعنقود عنب وترتفع

[21] - Smith R.R.R: Hellenistic Sculpture, 1991.

منه ريشتان ومزين أيضا بقرنى الكبش آمون ، ويميل الملك برأسه ميلة خفيفة إلى الأمام .

نبذة مختصرة عن الملك بطلميوس السادس[٢٢] (صاحب الرأس موضوع البحث)

- بطلميوس السادس فيلوميتور (محب أمه) – باليوناني Πτολεμαῖος Φιλομήτωρ، وُلد سنة ١٨٦ قبل الميلاد .
- تُوفى بطلميوس الخامس (ابيفانيس – الواضح أو الظاهر) سنة ١٨٠ وترك ثلاثة أبناء الأكبر بطلميوس السادس وابن آخر اسمه بطلميوس الثامن (يورجتيس الثانى - الخير) وابنة اسمها كليوباترا الثانية .
- نُصب الطفل بطليموس السادس فى سن السادسة (١٨٠ ق.م) ملكا على عرش مصر تحت وصاية أمه كليوباترا الأولى ثيا. ، فى تلك الفترة سُكت العملات باسم أمه وليس باسمه .
- توفيت كليوباترا الأولى عام ١٧٦ ق . م وأصبح الوصاة على الملك الطفل هم لينيوس Leneus و يلايوس Eulaius ، ولتقوية مركزهم زوجوا بطلميوس السادس من أخته ومنحوه لقب ثيوس (اله) ومنحوا اخته كليوباترا لقب باسيليسا (ملكه) .
- أقيمت له مناصب التنصيب الرسمية " الاناكليتيريا Anacleteria " عندما بلغ السن القانونى (١٤ سنة) أى فى عام ١٧٢ ق . م ، وكان ذلك فى احتفال كبير حضره مبعوثين من بلدان عديدة جاءوا إلى مصر ليهنوا ملكها الجديد ويجددوا المعاهدات بين بلادهم و مصر.
- اندلعت الحرب السورية السادسة (١٧٠ – ١٦٨ ق . م) بين انتيوخوس الرابع و بطليموس السادس كمحاولة من مصر لاسترداد جوف سوريا التى كانت مهر كليوباترا الأولى السلوقية ابنة انتخيوس الثالث ملك سوريا لزوجها بطلميوس الخامس ملك مصر ، وبعد وفاتها أراد أخوها انتخيوس الرابع استرداد جوف سوريا واستولى عليها ، وأثناء الحرب السورية السادسة استولى انتيوخوس الرابع على جزء من شمال مصر و اسر بطلموس السادس ، فاستغل بطلميوس الثامن الفرصة ونصب نفسه ملكا على مصر ، و تدخلت روما لإعادة بطلميوس السادس إلى مصر واقامت حكم ثلاثى مشترك بين الأخوة بطليموس السادس و بطليموس الثامن و كليوباترا الثانية ، وأجبرت روما انتيوخوس الرابع على الانسحاب من مصر.

[22] - Holbl, Gunther, op. cit. , p.p 168

- قام المصريون بثورات ضد حكم البطالمة لأسباب الاجتماعية فتم إصدار مراسيم اصلاحيه للأراضى الزراعية عام ١٦٥ ق . م .
- حكم بطلميوس الثامن مصر وحده سنة ١٦٤ – ١٦٣ بعدما تم نفى بطلميوس السادس وزوجته كليوباترا الثانية إلى روما .
- عاد بطلميوس السادس وزوجته كليوباترا الثانية إلى مصر عام ١٦٣ وتم تقسيم المملكة البطلمية على أن يكون من نصيب بطلميوس الثامن قورنيه و اراضى مصر فى ليبيا ، وحكم مصر وباقى المناطق التابعة لها تحت حكم بطلميوس السادس وزوجته كليوباترا الثانية

عملة لالكساندر بالاس وكليوباترا ابنة بطلميوس السادس محفوظة فى متحف الميتروبوليتان للفن

- حاول كل من الاخوين بطلميوس السادس والثامن استمالة مجلس الشيوخ بروما لجانبه سنة ١٦٢ – ١٦١ لصراعهم من اجل قبرص
- ذهب بطلميوس الثامن سنة ١٥٤ ق . م إلى روما التى امدته باسطول بحرى كبير فذهب إلى قبرص وحاول الاستيلاء عليها من بطلميوس السادس ، ولكنه هُزم وأسره بطلميوس السادس ثم عفا عنه .
- زوج بطلميوس السادس سنة ١٥٠ – ١٤٩ ق . م ابنته كليوباترا ثيا من الكساندر بالاس حاكم انطاكية الذى كان يساعده فى حروبه ضد ديمتريوس الأول حاكم سوريا العدو المشترك لهما .
- اكتشف بطلميوس السادس سنة ١٤٧ – ١٤٦ ق . م خيانة الكساندر بالاس له بتدبير مؤامرة لاغتياله ، فقرر التخلص منه ، وزوج ابنته كليوباترا ثيا من ديمتريوس الثانى .
- نصب بطلميوس السادس سنة ١٤٥ ق . م نفسه فى انطاكية ملكا على آسيا ، لكن بعد ذلك اكتفى بجوف سوريا ، واعترف بسلطة ديميترويس التانى على آسيا.
- توفى بطلميوس السادس فى عام ١٤٥ ق . م نتيجة عملية جراحية فى رأسه اثر جرحه فى معركة نهر اوينوباراس ضد الكساندر بالاس حيث انتصر بطلميوس السادس .

الخاتمة

نختتم هذا البحث بالتأكيد على أنه كان للفن في اليونان القديمة أثرًا هائلا على إثراء ثقافة الكثير من البلدان فى العصور القديمة ومروًرا بالوقت الحاضر، لا سيما في مجالات النحت والهندسة المعمارية ، فقد كان الفن الاغريقى هو الأسلوب الفني الذي اتبعه الفنانون الإغريق القدامى والذى كان يبحث عن الجمال المثالي ، كمحاولة لايجاد العالم المثالي التابع للنموذج الأفلاطوني ، أو من خلال محاكاة الطبيعة على النمط الأرسطي، بمعنى أن الفن الاغريقى كان يمثل الوحدة العينية بين الداخل والخارج ، أى بين المضمون والشكل ، وقد أسست الثقافة التي طورها الإغريق القدامى أسس الثقافة الغربية ، فعلى سبيل المثال كان الفن في الإمبراطورية الرومانية مستمد إلى حد كبير من النماذج اليونانية ، وتطورت مبادئ الفن الاغريقى فتبعها تطور للفلسفة والمعرفة ، وكانت فتوحات الإسكندر الأكبر بداية لعدة قرون من التبادل بين الثقافة اليونانية وثقافة آسيا الوسطى والهند ، ومصر وسوريا وغيرهما من دول العالم الشرقى ، ثم بعد عصر النهضة في أوروبا، كانت المعايير الجمالية الإنسانية والتقنية العالية من الفن اليوناني مصدر إلهام لأجيال من الفنانين الأوروبيين ، وحتى القرن التاسع عشر حيث هيمنت التقاليد الكلاسيكية المستمدة من اليونان على الفن في العالم الغربي ، و**كما هو معروف جاء تطور الفن اليونانى خلال عدة مراحل فنية هى :**

- المرحلة الهندسية في القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد، هناك معلومات قليلة جدًا على الفترة السابقة لها والتي كانت تعرف بالعصر المظلم في تاريخ اليونان، وهي الفترة التي سبقت الفن في الحضارات ما قبل الهيلينية مثل الفن الكيكلادي والفن المينوي والفن الميسيني .
- المرحلة المتقلدة بالفينيقيين وآشور، من نهاية القرن الثامن وبدايات القرن السابع قبل الميلاد.
- المرحلة القديمة ، في القرنين السابع والسادس، وظهرت في الزخرفة التصويرية على الفخار الذي تميز بتقنية رسم الشخصيات السوداء.
- مرحلة النمط الحاد، من نهايات القرن السادس حتى بدايات القرن الخامس قبل الميلاد، حيث ظهرت في الزخرفة التصويرية على الفخار الذي تميز بتقنية الرسم على الجانبين باللون الأسود)[٢٣](والأحمر.
- مرحلة العصر الكلاسيكي ، في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، منذ بداية الحروب الميدية في فترة حكم الإسكندر الأكبر، حيث ظهرت في الزخرفة التصويرية على الفخار الذي تميز باستخدام تقنية رسم الشخصيات الحمراء، والذي امتد حتى الحقبة اللاحقة له.

[23] - Cook, R.M., Greek Art, Penguin, 1986 (reprint of 1972

- مرحلة الفن الهلنستي، أواخر القرن الرابع قبل الميلاد وامتد حتى القرن الأول الميلادى .

وعموما فان الفن فى اغلب بلدان العالم القديم بدأ أولا بدائى إلا أنه في الوقت ذاته، كان مليئًا بالحياة والحركة التي شكلها الطين وأعطاها نموذجًا ، وبعد ذلك تم تنفيذها بالحجارة والرخام والعظام وأيضًا الذهب والرصاص والبرونز، منتجًا أعمالا فنية هائلة كالنحت البارز والمنحوتات الأسطورية والتماثيل صغيرة .. ، وعلى الرغم من أن تلك الأعمال من الفن البدائى كانت فى اغلبها خشنة وجامدة ، إلا انه كان البعض منها مثارا للدهشة والإعجاب .

وفى الحقيقة فإن تطور الفن هو تطور عقلى أو تطور منطقى لا علاقة له بالزمن لأنه يرتكز فى نسقه العام إلى وحدة المضمون والشكل contend and form ، فالعلاقة بين المضمون والشكل هى التى تحدد لنا صور أو أنماط الفن بأنواعه من حيث تعبيرها عن الفكرة ، والأشكال الفنية يكمن أصلها فى الفكرة لان الفكرة تؤكد ذاتها ، وتخرج إلى حيز الوجود بواسطة الأشكال الفنية ولهذا فان الأشكال الفنية تختلف وتتنوع تبعا لاختلاف الفكرة الكلية ، وهذا يفسر اختلاف الأشكال والانماط الفنية خلال الحضارات ، وما دامت الفكرة تسبغ على - الشكل الخارجى - المدلول الداخلى، فإننا حين تواجهنا أشكال فنية ناقصة الشكل أو لا تطابق الحقيقة فلا يجب أن نعتقد أنها أعمال فاشلة بالمعنى العام أو أنها لا تعبر عن مضمون أو لم تفلح فى الارتقاء إلى ما يجب أن تمثله لان الشكل الناقص يعبر عن فكرة أو مثال غير مكتمل .

ومما هو جدير بالذكر فانه بالرغم من أن الإغريق مدينون إلى أسلافهم الشرقيين حيث اخذوا ما طاب لهم بحرية مطلقة فإنهم سرعان ما ابتدعوا طريقة خاصة بهم . فبدلا من الاستمرار في تكرارا الموضوعات المصورة طوروا شيئا جديدا كليا مما أحدث تغييرا فى فكرة الفن منذ ذلك الوقت . ولم يكتفوا بتصوير الإنسان طبقا لطريقة محدودة ولكنهم اكتشفوا بعقولهم المغرمة بالبحث والتدقيق مظهر الإنسان الطبيعي والحقيقي على نحو متدرج . وخلال قرن أو اثنين فقد تغيرت الأشكال ذاتها استنادا لوظيفة أجزاء الجسم . ولاول مرة في التاريخ عمل الشكل الانساني المنحوت ليبرز ميكانيكية جسم الإنسان المعقدة . وقد تم ذلك عن طريق التطور التدريجى ومن خلال العمل بموجب طرز مقبولة . وكما أن شعراء الإغريق لم يتناولوا الأشياء مباشرة ولكنهم اتبعوا فى ذلك منهاجاً مألوفا يتفق مع القواعد العامة ، فإن الفنانين الإغريق استخدموا بعض الطرز المقبولة لكي يعبروا عن أفكارهم ، وعلى اية حال فإنه ما من فنان قد قُصر عمله على تقليد إنتاج فنان آخر ولكن كلا منهم كان مجددا على طريق استمرار تقدم التيار الطبيعي ، وكان مَرْسم الفنان أشبه ما يكون بالمصنع الحديث؛ حيث كان عدد من الصبية يعمل على مساعدة النحَّات في إكمال العمل ، فبعضهم

يعمل في الإعداد المبدئي للشكل، وبعضهم في المراحل المتوسطة، أما الذين اكتسبوا قدرًا كافيًا منهم من التدريب والخبرة فيساعدون في المراحل الأخيرة للعمل الفني.

النتائج

☒ **الرأس تعتبر احد المنحوتات الهامة تمثل الأهمية الكبرى لفن النحت التى يمكن ايجازها فى النقاط الآتية :**

١- **تسجيل التاريخ** :

وصلت معلومات كثيرة عن السابقين وحضاراتهم ، وأفكارهم ، وطرائق حياتهم عن طريق الأعمال النحتية ، واستُخدم النحت استخدامًا عقائديًا عند كثير من الشعوب، وفي حقب تاريخية مختلفة. كما عبَّر به الفنانون عن وُجُهات نظرهم، وسجَّلوا به تاريخهم .فالحضارات اليونانية والمصرية القديمة وغيرهما من الحضارات الأخرى قد وصلتنا عن طريق النحت. ونستطيع الآن بمشاهدة تلك الأعمال النحتية أن نرى خصائص حضارتهم ، فكما سبق الذكر هذه الرأس عكست الملامح الفنية الاغريقية فى العصر الارخى .

٢- **الأثر التذكارى .**

يعتبر فن النحت من أنسب الفنون التي استُخدمت في تخليد الذكرى ، حيث احتفظت كثير من الحضارات بتماثيل لأشخاص أدوا أدوارًا مهمة في تاريخ تلك هذه الحضارات. فالرأس موضوع بحثنا تخليدا لذكرى بطلميوس السادس ولا ننسى بطولاته التاريخية .

٣- **التعبير الفني**.

يُنتج كثير من الفنانين أعمالهم من أجل إشباع حاجاتهم الابتكارية ؛ أو للاتصال وللتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم الخاصة، أو لمجرد عمل شيء جميل ، أو لتجريب خامات جديدة ، فالرأس أمامنا تجمع بين النواحى التعبيرية الثلاثة إذ أنها لملك بطلمى الفنان صوره بالطريقة الفرعونية مستخدما مادة الجرانيت الصلبة شائعة الاستخدام فى مصر فى عصر الفراعنة بأسلوب فنى اغريقى ذو مرجعية مصرية .

٤- **جزء من العمارة**.

ارتبط فن النحت بالمِعْمار منذ أقدم العصور،وذلك لاستخدامهما خامات واحدة، ولاحتياجهما إلى نفس المهارات بل إن بعض المباني المعمارية القديمة ، كانت تُنحت كلها فى الصخر ، إذ أنه – كما سبق الذكر – وجدت الرأس داخل مدينة هراكليون الغارقة وربما كانت موضوعة داخل احد المبانى المعمارية الهامة بتلك المدينة أو ربما كانت مكملة للبناء إذ ان بعض المبانى القديمة كانت تُستكمل بأعمال نحتية، تُعَدُّ جزءًا مكمِّلاً لها .

☒ **الرأس يمثل احد اشهر أنواع النحت وأكثرها انتشارًا ،وهو ما يسمى بالنحت المجسَّم المستقل** وهو المنحوت من جميع الجوانب وله

أحجام مستقلة ويكون غالبا بطريقة الثلاثة أبعاد ، وهو يختلف عن **النحت البارز الذى هو نحت مجسم ولكن لا يكون مستقلا عن الخلفية التى نُحت عليها** ، إذ غالبا ما كان يُنحت على الجدران ، وخير الأمثلة لهذا النحت البارز النحت على جدران المعابد المصرية ، ومثله أيضا النحت الغائر .

☒ **الرأس لأنها من النحت المجسم المستقل تعتبر احد أفرع الفن التشكيلى**

حيث يظهر بها اهتمام النحات بعناصر الفن التشكيلى وهى الفراغ ، الكتلة (حجم العمل في الفراغ ووزنه) ، الحجم (يُقصد به الفراغ الذي يشغله العمل) ، الخط (يعني أطراف قطعة النحت) والحركة والضوء والظل والملمس واللون ، غير أنه فى التصوير التشكيلي يعمل الفنانون على إيجاد الشعور بهذه العناصر – سالفة الذكر - على مسطحات ذات بعدين هما الطول والعرض دون الاهتمام بالبعد الثالث وهو العمق ، والحركة فى الرأس أمامنا حركة رمزية تتمثل فى توجه أعين الملك بنظرة أمامية للمشاهد ، ويختلف مفهوم الرمزية فى العصور اليونانية القديمة عن مفهوم الرمزية فى عصرنا الحالى إذ أن الرمزية فى العصور اليونانية القديمة تعنى أنه هو شئ خارجى مباشر يخاطب حدسنا بطريقة مباشرة ، ولكن هذا الرمز لا يُقبل كما هو بالفعل موجود لذاته ، فهناك اختلاف بين مدلول الرمز وتعبيره فالمدلول يرتبط بتمثل موضوع ما مهما كان مضمونه ، أما التعبير فى الرمز فهو يعبر عن وجود حسى أو صورة ما .

بينما الرمزية فى عصرنا الحالى فتعنى الدلالة على الأعمال الفنية التى يؤمن مبدوعها بان طبيعة الفن هى طبيعة رمزية فى الأساس بمعنى أن الفن لا يفصح عما بداخله كاملا وإنما يوحى به .

والحركة الرمزية فى الرأس – موضوع البحث - تختلف عن الحركة التى نجدها فى كثير من التماثيل التى تبدو وكأنها تخطو بعض الخطوات مثل تماثيل الكوروس ، هذا بخلاف التماثيل ذاتية الحركة التى كانت تتحرك بالفعل نتيجة أن الفنان جعلها متصلة ببعض القطع المعدنية والأسلاك ، وبمجرد اهتزاز هذه القطع والأسلاك تتحرك المنحوتات ، وفى تلك الرأس حافظ النحات على نسب الضوء والظل باستخدامه طريقة الثلاثة أبعاد لأنه كان من المهم أن يفكر فيهما النحات قبل بدء عمله ، وان لم يكونا بنفس اهميتهما فى فروع الفن التشكيلى الأخرى .

☒ **الرأس يمثل مرحلة انتقالية ما بين التراجع والتقدم** فأسلوبها الفنى كما سبق الذكر تراجع إلى أساليب الفن القديم فى العصر الارخى ، وفى نفس الوقت هى مرحلة مبكرة للفن فى العصر الباروكى الذى ظهر بعد ذلك بعدة قرون وهو فن على صلة وثيقة ونشيطة مع ما هو موجود فى الحياة بهدف تحويلها إلى أعمال

خالدة ، وهو طراز معقد يستمد خصوبته من عمق الواقع فهو فن اللحظة الآنية ويجمع في أسلوبه بين العظمة واللاواقع ويزخر بالألوان والأشكال المرسلة ، على نقيض الاتجاه الفنى فى العصر القديم الذي كان يهدف إلى محاكاة جمال مادة العالم في صور متسقة تمثل الواقع .

العلاقات المصرية القديمة مع جزيرة قبرص وكريت وبحر ايجة حتى عام ٥٢٥ق.م

د. فاضل كاظم حنون•

تمهيد :

إن امتداد موقع بلاد النيل على طول ساحل البحر المتوسط من جهة الشمال سمح لها بالاتصال حضاريا مع الطرق البحرية واستخدامها في حركة التجارة عن طريق الموانئ الصالحة واستخدام السفن في التجارة والتنقل ولعل من أشهر تلك المواطن هي حضارة بلاد الشام وجزر البحر المتوسط [١].

فمنذ عصور ما قبل التاريخ ، عرف المصريون القدماء صناعة الزوارق التي استخدمت للملاحة البحرية في نهر النيل ويدلل على ذلك رسوم فخار نقادة الثانية[٢] ، وقد عرف البحر المتوسط بـ(الأخضر العظيم) [٣]، وفي النصوص المصرية القديمة " واج ور" ، إذ كان له دورا ملموسا في النشاط التجاري المصري وفي التواصل والترابط مع العالم الخارجي منذ أقدم العصور [٤].

ويشير" برستد " إن أقدم نقش لسفن مصرية عثر عليه على أوانٍ خزفية لربما أنها من أصل لوبي يرجع تاريخها إلى حوالي ٧٠٠٠ أو ٨٠٠٠ سنة قبل الميلاد [٥]، كما يشير باحث آخر إن أول صور لمركب شراعي مصري يرجع إلى حوالي ٦٢٠٠ قبل الميلاد ، وفيها ركبت السارية على شكل مربع منحرف أو شبه بالمنحرف واستخدمت الشراع المربعة التي تلائم الملاحة في النيل إذ تهب الرياح عادة من الشمال [٦].

• جامعة واسط/ جمهورية العراق

(١) للمزيد ينظر : وهد ، جاسم شهد ، الصلات الحضارية بين بلاد وادي النيل و بلاد الشام خلال العصور التاريخية القديمة (٣١٠٠–١٠٦٤ ق.م) ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية ، جامعة واسط ، ٢٠١٤ ، ص ص ١١- ١٢ .

(٢) حضارة جرزة (نقادة الثانية) سميت نسبة إلى جرزة وهي قرية من قرى العياط ، وتعود إلى العصر الحجري المعدني ومن أهم مميزات هذا العصر صناعة الفخار ويمتاز بأنه كان مزخرف برسوم ملونة بالأبيض والأسود ومن أهم الرسوم هي القوارب .. للمزيد ينظر: صالح ، عبد العزيز، وآخرون ، موسوعة تاريخ مصر عبر العصور - تاريخ مصر القديمة ، (القاهرة ، ١٩٩٧) ، ص٣٩.

(٣) حسن ، سليم ، مصر القديمة ، (القاهرة ٢٠٠١) ، ج٧ ، ص ٣٦٨.

(٤) درويش ، مهاب ، البحران الأبيض والأحمر في التاريخ المصري القديم ، موقع... Bibliotheca Alexandrina ، ص ٥.

(٥) ينظر : برستد ، جيمس هنري ، تاريخ مصر منذ أقدم العصور إلى الفتح الفارسي ، ترجمة: حسن كمال ،(القاهرة ، ١٩٩٦) ،ص ص ١٨-٢٠.

(٦) صدقي ، ربيع ، المراكب في مصر القديمة ، (القاهرة ، ١٩٩٢) ، ص ٩ .

وفي تقديرنا سواء صحت هذه التواريخ أم اختلف في تقديرها فإنها تأكد بشكل لا يقبل الشك معرفة المصريين القدماء لصناعة السفن ولو بشكل بدائي والإبحار في نهر النيل أو البحر المتوسط أو الأحمر أو المسطحات المائية لوجودها في البيئة الطبيعية في مصر القديمة لغرض التنقل وتوفير بعض المواد الأولية التي تحتاجها المعابد المصرية.

قسم البحث على محورين ؛ المحور الأول : يبحث في العلاقة بين مصر القديمة وجزيرة قبرص ، أما المحور الثاني : فيبحث العلاقة بين مصر وجزيرة كريت وبحر ايجة ، ويختم البحث بأهم نتائج التي توصلنا إليها .

المحور الأول: العلاقة بين مصر القديمة وجزيرة قبرص *(Alashya)* .

تقع قبرص عند مفترق الطرق البحرية بين الشرق الأدنى واسيا الصغرى وأفريقيا ، وهذا الموقع اكسبها أهمية كبيرة في العلاقات الاقتصادية والتجارية والحربية والتوازنات السياسية في الجزء الشرقي للبحر المتوسط ، تبلغ المسافة بين الطرف الشمالي للجزيرة واللاذقية بالشام حوالي ٢٥ ميلا ، أما بين الساحل الشمالي واسيا الصغرى فخوالي ٣٥ ميلا ، ويبلغ طول الجزيرة بين طرفيها الشرقي والغربي ٢٢٥ كم وعرضها ٩٦ كم ومساحتها حوالي ٩٢٥٠كم٢[٧].

عرفت قبرص في الكتابات المصرية القديمة بـ **" الآسيا "** (*Alashya*) ، ولربما كان هذا الاسم لأكبر المدن فيها ، أي إنها كانت العاصمة لدولة متحدة ربما سميت بـ**" مملكة الآسيا "** وكانت تربط ملوكها علاقات تجارية مع الشرق الأدنى وبالأخص مصر القديمة [٨].

وجدت في مواقع متفرقة من جزيرة قبرص آثار تعود للعصر الحجري الحديث (*Neolithic*) مابين ٧٠٠٠ ـ ٣٠٠٠ قبل الميلاد تتوزع بين منطقة خيروكيتيا و جريكو و منطقة ترولي إلى الشرق من كيرينيا وكالافاسوس وتعد هذه المواقع من الملامح البارزة للساحل القبرصي ، والمساكن التي وجدت في هذه المواقع تعود إلى ٥٨٠٠ ـ ٥٢٥٠ قبل الميلاد ، كما عثر في هذه المواقع على آنية حجرية وأدوات مختلفة ورؤوس سهام وشفرات مناجل ، وطواحين ورحايات ، وأقراط وعقود وأصداف وعدت من أدوات الزينة [٩].

يتضح إن اقتصاد هذه المناطق يعتمد بشكل أساسي على الزراعة لوجود الأدوات التي تستخدم بالزراعة وهي المناجل وأدوات تستخدم بطحن الحبوب وهي الطواحين

---

(٧) ماجد ، عبد المنعم ، العلاقات بين الشرق والغرب في العصور الوسطى ،(بيروت ، ١٩٦٦)، ص٨٥.

(٨) حسن ، المصدر السابق ، ج٥ ، ص ١٩٧.

(٩) عتمان ، احمد ، تاريخ قبرص ـ جزيرة الجمال الألم منذ القدم إلى اليوم ، (القاهرة ، ١٩٩٧)، ص ٢٣ .

والرحايات ، فضلا عن الزراعة فان سكان هذه المواقع اعتمدوا بشكل كبير على الصيد البحري ، ويبدو هذا طبيعيا لوجود المياه في محيط الجزيرة .

الفترة التالية التي عثر على آثارها هي العصر الحجريـالنحاسي (*Chalcolithic*) الذي يمتد ٣٢٠٠ـ٢٣٠٠ قبل الميلاد ، إذ عثر في مواقع متفرقة مثلا اريمى ـ بامبولا ، سوسكيو فاثير كاكاس ، وكيثيريا ، وقد عثر في مناطق متفرقة من هذه المواقع على آنية فخارية حمراء وبيضاء ، كما عثر أيضا على العيد من أدوات الطحن، يمكن الإشارة هنا إن سكان هذه المواقع تطور الفكر الديني لديهم ، إذ عثر على مدافن ، وعثر أيضا على تماثيل لامرأة عارية ، وهذا يعطينا انطباع إن سكان هذه المواقع عرفوا عبادة آلهة الخصوبة ، وتقديس الحياة وهذا واضح من المدافن التي عثر عليها [١٠].

كان الفلاحون الأوائل في قبرص يستعملون الفخار المبكر محلى بزخرفة موسومة باللون الأحمر أو في بعض الأحيان بأصداف بحرية ، كما أنهم عرفوا تدجين الحيوانات مثل الماعز والغنم والخنزير ، والمساكن المبكرة كانت صغيرة ولا تزيد مساحتها عن (٩٩×٧٣م) ، والبيوتات مستديرة وتشبه خلية النحل ، وكانت تبنى عادة من الطين وأساسها من الحجر وتسقف أحيانا بجذوع الأشجار ، والشيء الملفت للنظر في هذه المواقع أنها كانت حالية من الأسلحة ، أي إن سكانها كانوا مسالمين[١١]

لقد اشتهرت قبرص منذ الأزمنة القديمة بنحاسها الذي كان يحول إلى سبائك ويصدر إلى مصر، كما إن مناجم النحاس كثيرة ولهذا فانه منخفض الكلفة في قبرص [١٢] ، وعليه فقد عانت هذه الجزيرة من مراحل سيطرة لاستغلال هذه المعادن بالإضافة إلى ما يتوفر بيها من المنتجات الزراعية ، وأول المستوطنات تجارية فيها هم الفينيقية ، إذ يعود الاستيطان الفينيقي لقبرص منذ الألف الثاني قبل الميلاد [١٣] ، فقد أسسوا فيها العديد من المستوطنات في كل من كيتون وايداليون (*Idalion* Idalion) وتماسوس (*Tamassos*) ، ولهذا احتلت قبرص مكانة خاصة بحكم قربها من الوطن الفينيقي ، كما أنها شهدت امتزاجا حضاريا كبيرا، إذ أصبح من العسير التفريق في آثارها بين ما هو فينيقي وما هو قبرصي[١٤] ، فقد كشفت البعثة الأثرية السويدية بقبرص عن أكروبول يعود إلى القرن الحادى عشر ق.م، يحتمل أنه بني من قبل المستوطنين الفينيقيين الأوائل كما تبين بعض

---

(١٠) المصدر نفسه ، ص ص ٢٧ ـ ٢٨.

(١١) آدمز ، ب . ج . ، وآخرون ، الموسوعة الاثارية العالمية ، ترجمة : محمد عبد القادر و زكي اسكندر ، (القاهرة ، ١٩٩٧) ، ص ص ١٤٩ـ ١٥٠.

(١٢) هنري ، س. عبودي ، معجم الحضارات السامية ، (طرابلس ،١٩٩١) ، ص٦٧٤.

(١٣) عصفور ، محمد أبو المحاسن ، المدن الفينيقية ، (القاهرة ، ١٩٨١) ، ص ٥٥ .

(١٤) المصدر نفسه ، ص ٨١.

الكتابات الفينيقية التي عثر عليها بالجزيرة أنها ترجع إلى القرن التاسع قبل الميلاد فضلا عن نقش يرجع إلى النصف الثاني من القرن الثامن قبل الميلاد(١٥).

لقد كان للحضور الفينيقي القوي في قبرص انعكاساته الخاصة في مجالات الحياة الأخرى لاسيما في الجوانب الفنية ، فالفن القبرصي الذي تأثر بالفينيقي أعطى العديد من نماذج للمزهريات والجرار الفينيقية ذات الأعناق الواسعة (١٦)

عرفت قبرص بوفرة ثروتها وذلك لما تمتلكه من أحجار ثمينة ومعادن، يأتي على رأسها النحاس ، لكن مصر كانت تستخرج النحاس في عهد الدولة القديمة(٣١٥٠- ٢١١٧ق.م) من مناجم سيناء(١٧)، إلا إن العلاقات بين مصر والفينيقيين كانت متطورة ومتينة ويدلل على ذلك الرحلة البحرية المهمة التي قامت بها أربعون سفينة مصرية من شواطئ مصر إلى سواحل فينيقية من اجل جلب أخشاب أشجار الأرز في عهد الملك " سنفرو " (٢٥٢٠- ٢٤٧٠ق.م)، الذي بنى سفناً متعددة بلغ طول بعضها حوالي (٥٦ مترا) ، استعمل بعضها لتنشيط حركة التجارة مع البحر المتوسط(١٨).

ولعل وجود قطع من الفخار يعتقد من أشكالها وطراز صنعها أن موطنها الأصلي جزر بحر إيجة في مصر لايعني بالضرورة وجدود اتصال مباشر بينها وبين جزيرة قبرص ، بل لربما كان موطنها الأصلي فينيقيا وانتقلت منه إلى مصر وهو الرأي الراجح .

وعلى أية حال فلا يمكن المؤرخ أن يطبق ما وجد في عصر من عصور التاريخ على عصر آخر وبخاصة إذا كان أقدم منه بعدة قرون .وعلى الرغم من كل ذلك فإنه توجد بعض علاقات بين مصر وكريت ولكن يجب ألا نبالغ في أهميتها(١٩).

ازداد الطلب المصري على النحاس القبرصي منذ عهد الأسرة الثانية عشرة (١٩٩٤- ١٧٨١ق.م) ليس فقط لاستعمالاته في صناعة الحلي والأسلحة بل لاستخراج الأصباغ التي تستعمل في الزينة ومنها الأزرق والأخضر والبرتقالي(٢٠) والثروة النباتية التي تتشكل من أشجار الزيتون والكروم ثم الحبوب (٢١)، كما تم اكتشاف جرة كتب عليها

---

(١٥) مازيل ، جان ، تاريخ الحضارة الفينيقية الكنعانية ، ترجمة: ربا الخش ، (دمشق ، ١٩٩٨) ، ص٨١.

(١٦) المصدر نفسه ، ص ٨٤ .

(١٧) حسن ، سليم ، مصر القديمة ، (القاهرة ، ٢٠٠١) ، ج٢ ، ص ١٩٧ .

(١٨) صدقي ، المصدر السابق ، ص ص ١٠-١١ .

(١٩) حسن ، المصدر السابق ، ج٢ ، ص ١٩٧.

(٢٠) حسن ، سليم ، مصر القديمة ، (القاهرة ، ٢٠٠١) ، ج٨ ، ص ١٤٥ .

(٢١) كونتنو، جورج ، الحضارة الفينيقية, ترجمة : محمد عبد الهادي شعيرة (القاهرة, ١٩٩٧م).، ص١٠٥.

اسم الإله بعل حامون[٢٢] ، وعندما بدأ التبادل التجاري المنظم بين قبرص وفينيقيا ، كان على قبرص أن تبقى زمنا طويلا تحت النفوذ التجاري والثقافي والسياسي الفينيقي مدة طويلة [٢٣].

كما خضعت قبرص لسيطرة الدولة الحيثية في عهد الملك شوبيلوليوما الثاني (١٣٨٠- ١٣٤٠ق.م) ، الذي كان يدعي إن الاسيا (قبرص) هي من الممتلكات الحيثية القديمة ، لكن الدكتور الصالحي يعترض على ادعاء الحثيين : مبررا هذا لصعوبة فهم ذلك إذ أنهم محبوسين داخل أراضيهم ، لكنه يعلل تبرير السيطرة الحيثية على قبرص بأسباب هي :

١. اتجاه أنظار الملك الحيثي باتجاه الاسيا فهي مصدر إضافي للنحاس للدولة الحيثية.
٢. وفرة الحبوب الزراعية في هذه الجزيرة يساهم بسد نقصها بالدولة الحيثية.
٣. الموقع الاستراتيجي لجزيرة الاشيا وقربها من البر الانضاولي وسيطرتها على الطرق البحرية التجارية [٢٤].

كان لمصر علاقة قوية وقديمة مع قبرص ، ويبدو هذا واضحا من الأحداث التي مر بها الكاهن " ون ــ آمون " والذي أرسله "حريحور" كاهن مدينة طيبة وحكامها الفعلي في عهد الملك " رعمسيس الحادي عشر " (١٠٩٤- ١٠٦٤ق.م) لجلب خشب الأرز من غابات لبنان لبناء سفن مقدسة للإله " آمون " وكان قد حمل معاه تمثال لإله يدعى " آمون الطريق " ليحمله معه بمثابة مبعوث لأمير " بيبلوس "[٢٥] ، وبعد أن غادر " طيبة

---

(٢٢) بعل حامون: يتركب اسم بعل حامون من بعل السيد و حمون ، ويعنى لفظ حامون حسب المقترح الأول جبل الامانوس وبذلك يسمى هذا الإله سيد جبل الأمانوس .حول مزيد من المعلومات أنظر : احمد الفرجاوي المرجع السابق ، ص 169 .؛ الماجدي ، خزعل ، المعتقدات الكنعانية، (دمشق ،٢٠٠١) ، ص ص ١٣٠ ـ ١٣٥ .

(٢٣) مازيل ، المصدر السابق ، ص ٨١.

(٢٤) للمزيد ينظر: الصالحي ، صلاح رميض ، المملكة الحيثية ـ دراسة في التاريخ السياسي لبلاد الأنضول ، (بغداد ، ٢٠٠٣) ، ص ص ٤٤١ ـ ٤٤٤.

(٢٥) تُعد جبيل من أقدم المدن في لبنان وفيما اعتبر الفينيقيون أن مؤسسها كان الأهم " إيل " نفسه، فقد أظهرت الحفريات الأثرية التي أجريت فيها أن بداياتها تعود إلى أواخر الألف السادس قبل الميلاد عُرفت جبيل في العصور القديمة باسم " جُبلا " و" جبل " فيما كان يُطلق على المنطقة الساحلية التي تقوم فيها اسم " كنعان " غير أن الإغريق في الألف الأول ق.م.، ومن بعدهم الرومان ، أطلقوا على الساحل اسم " فينيقيا " كما أطلقوا على المدينة اسم " بيبلوس " ، ويبدو أنهم اشتقوا هذه التسمية الجديدة من الكلمة التي كانت تعني في لغتهم " البردي "؛ نظراً لارتباط جبيل بتجارة البردي المستورد من مصر ،لت بدايات الألف الثالث ق.م، حتى شهدت جبيل ازدهاراً كبيراً بفضل تجارة الأخشاب التي كانت تصدرها إلى أنحاء المتوسط الشرقي ، ولا سيما إلى مصر، حيث كان المصريون يفتقدون الخشب اللازم لبناء سفنهم ومعابدهم ولضرورات طقوسهم الجنائزية ، وكانت جبيل تحصل مقابل

" إلى مدينة " تانيس " أبحر في البحر المتوسط في سفينة تجارية [٢٦]،ولما وصل إلى بلاد " دور "[٢٧] وجد إن الذهب والفضة التي أحضرها معه قد سرقت ، وكانت بلاد " دور " وقتئذ مملكة صغيرة يحكمها قوم من " الثكر "[٢٨]، ولم يعامل رئيس " الثكل " " ونآمون " معاملة مرضية من اجل فقده ما كان يحمله معه من نفائس ، وبعد أن مكث عنده " ون ـ آمون "تسعة أيام ، اقلع شمالاً إلى مدينة " صور" [٢٩]، وفي طريقه من " صور " إلى " جبيل " قابل بعض أهالي " ثكر " ومعهم حقيبة فيها فضة وزنها ثلاثون دبنا[٣٠]، ولما كان قد فقد واحد وثلاثون دبنا من الفضة فانه اخذ الحقيبة رهينة عنده ،

أخشابها على الأواني والحلي المصرية المصنوعة من الذهب والمرمر، بالإضافة إلى لفائف البردي ونسيج الكتان ، وما أن أشرف الألف الثاني على الانتهاء حتى اجتاحت المتوسط الشرقي جماعات غريبة يطلق عليها المؤرخون اسم " شعوب البحر " ، فاستقرت أعداد منها على سواحل بلاد كنعان الجنوبية، ويبدو أن القادمين الجدد كانوا في أساس نشر المعارف البحريّة والملاحة بين شعوب المنطقة التي أطلق عليها في ما بعد اسم فينيقيا ...للمزيد ينظر: عصفور ، المصدر السابق ، ص لاص ٢٩ـ٣١.

(٢٦) وجدت نماذج خشبية للمراكب المصرية القديمة في مقابر الفراعنة ، وقد استعمل بعض تلك السفن الشراع المربع ، وكانت السفن التجارية عادة أضخم في البناء وتزيد في العمق والعرض عن السفن الأخرى ...للمزيد ينظر: صدقي ، المصدر السابق ، ص ص ٩ـ١٠.

(٢٧) دور: وهو احد الموانى القديمة التي تقع في فلسطين وتحديد إلى الغرب من مدينة بئر السبع وجنوب مدينة عكا وقد سكنت في ذلك أقوام " الثكر" القادمة من جزيرة صقلية والتي تنتمي إلى الأقوام الهندو-أوربية ينظر ، عيد مرعي ، تاريخ سورية القديم،(٣٠٠٠- ٣٣٣ق.م) ، (دمشق , ٢٠١٠) ، ص٢١٠.

(٢٨) الثكل أو الثكر (*Tjckker*) هم إحدى الأقوام التي بدأت تهدد ساحل مصر وبلاد الشامل وفلسطين وأطلق عليها شعوب البحر ، وبعض الباحثين يقارن بينهم وبين التيوكريين (*Teucri*) المنتسبين إلى تيوكروس (*Teukros*) الجد الأول للطروادين ... للمزيد ينظر: علي ، عبد اللطيف احمد ، التاريخ اليوناني ـ العصر الهللادي ، (بيروت ، ١٩٧١) ، ص ص ٧٨٨ـ ٧٨٩ .

(٢٩) تقع صور (أي الصخرة)على بعد ٤٠ كم جنوب صيدا ويرى استرابون أنصور هي أكبر وأقدم مدينة للفينيقيين وهناك أراء عديدة حول تأسيس المدينة ، وقد كشفت عام ١٩٧٤ م عن أول استيطان في صور في مطلع الألف الثالث ق.م ، وتواصل الاستيطان بها فترة خمسمائة عام ,إلا انه هجر ما بين ٢٠٠٠ ـ ١٦٠٠ق.م ، وعادت الحياة إليها في القرن السادس عشر ق.م ، ويبدو أن صور تألفت من مدينتين بحرية هي الجزيرة التي عرفت في كافة ،المصادر باسم صور وبرية باسم اوشو وقد امتد نفوذ هذه الدويلة إلى جبل الكرمل جنوباً والى تخوم صيداشمالاً ، هذا وكان الفرعون تحوتمس الثالث (١٤٩٠ـ ١٤٣٦ق.م) أول من ذكر "صور " في نقوش الكرنك ,على شكل " ض ر " (d r) حيث يحل(d)محل الصاد .. للمزيد ينظر : مهران ، محمد بيومي ، المدن الفينيقية ، (بيروت ، ١٩٩٤) ، ص ص ١٦١ ـ ١٧٠.

(٣٠) الدبن = ٩١ غراماً تقريباً ... ينظر: أديب ، سمير ، موسوعة الحضارة المصرية القديمة ، (القاهرة ، ٢٠٠٠) ، ص٦٧.

وقد وصل إلى " جبيل " بعد مضي أربعة أشهر واثني عشر يوما من رحيله من " طيبة " ، ولما كان قد سافر في سفينة تجارية عادية وليس سفينة من السفن الملكية ولم يكن معه أيضا هدايا ثمنية ، وهي المظاهر العادية التي كان يظهر بها المبعوثون المصريون السابقون له ، لهذا رفض استقباله " ذكر- بعل" أمير " جبيل " [٣١]، وبعد مضي ما يقارب ٢٩ يوما ، وافق أمير " جبيل " على استقبال المبعوث المصري ، وبدأ يسأله عن السبب الذي دفع الفرعون المصري أن يرسله على سفينة أجنبية بينما يمتلك مالا يقل عن عشرين سفينة تعمل بانتظام مع جبيل, ظل المبعوث المصوي صامتاً تلك اللحظة ولكنه استجمع أطراف شجاعته عندما سأله " ذكر- بعل " حاكم جبيل عن مهمته فأجاب:

" لقد جئت من اجل أخشاب مركب أمون رع الفخيمة العظيمة ملك الآلهة لقد فعل أبوك ذلك كما فعله جدك وستفعله أنت أيضا " [٣٢].

إن هذه الحادثة تأشر لنا عدة مؤشرات :

١. لم يعتد أمراء الدول التي تربطهم بمصر علاقات تجارية واقتصادية وسياسية أن يظهر المبعوث المصري بهذا المستوى الضعيف ، ولربما جاء رفض الاستقبال للمبعوث المصري ظنا منه أن الفرعون المصري يستهين بشخص الحاكم .
٢. إن هذه الطريقة باستقبال المبعوث المصري ، تبين مدى الضعف السياسي والعسكري الذي كانت تمر به مصر بهذه المرحلة والتي دفعت أمير" جبيل " إن يرفض استقبال المبعوث المصري لمدة قاربت الشهر تقريبا .
٣. يبدو إن مصر كان لها تأثيرا حضاريا في هذه المناطق ، وبدا ذلك واضحا من انتشار اللغة التي كانت وسيلة التفاهم بين المبعوث المصري وحاكم جبيل .

بعدها قرر حاكم " جبيل " أن يعطي الخشب المطلوب منه للمبعوث المصري بعد أن جاء بعض الرسل الذين يحملون الذهب والفضة لـ " ذكر- بعل " ، وفعلا جهزت السفن بالأخشاب ، وعندما أراد " ون ـ آمون " الرجوع إلى مصر ظهرت في عرض البحر عدة سفن لأهل " الثكر" غرضها القبض على " ون ـ آمون " والسبب بلا شك وأخذه للفضة [٣٣]، عندها استطاع أمير " جبيل " أن يحتجز سفن " الثكر" وهرب " ون ـ آمون " مع مجموعة بحارة من " جبيل " ، لكن عاصفة هبت على البحر وألقت بالسفينة على شاطئ جزيرة قبرص ، وبعد اعتراضهم من سكان جزيرة قبرص ، وجد " ون ـ

(٣١) حسن ، المصدر السابق ، ج٨ ، ص٥٥٥ .
(٣٢) وهد ، المصدر السابق ، ص ٢٣٨.
(٣٣) حسن ، المصدر السابق ، ج٨ ، ص ٥٥٦ .

آمون " شخصا يجيد اللغة المصرية الذي نقله إلى ملكة قبرص هاتيبا(*Hatiba*) [٣٤] ، وبعد حواره معها ساعدتهم على الرجوع إلى مصر .

" أنني قد سمعت عندما كنت بعيدا في طيبة ، مقام آمون ، إن الظلم يحدث في كل مدينة وان العدالة مصونة في آلآسيا ؛ ولكنني أرى إن الظلم يقع هنا كل يوم ! فقالت ماذا تعني بهذا القول ؟ . فأجبت : إذا كان البحر العاصف والرياح قد ألقت بي على أرضك فلا تدعيهم يأخذونني لأنهم ينوون قتلي ؛ إنني رسول آمون ... وبالنسبة لبحارة بيبلوس فاستدعت الناس فلما وقفوا أمامها : قالت لي " اقضي ليلتك " [٣٥].

تثبت لنا هذه القصة بما لايقبل الشك وجود العلاقات والتأثير المصري في جزيرة قبرص متمثلا ، بمعرفة بعض سكان الجزيرة للغة المصرية القديمة ، والآلهة وبعض مناطق مصر، أي إن هنالك تأثيرات حضارية انتقلت من مصر إلى جزيرة قبرص منذ مدة طويلة سبقت ، وهذا ما أثبتته قصة المبعوث المصري " ون ـ آمون " .

كما توضح هذه القصة إن التجارة بالبحر أصبحت مزعجة لان القرصنة انتشرت بشكل كبير وقامت بها العديد من الأقوام الذين بدأو يهددون سواحل البحر المتوسط وأطلق علهم لاحقا بـ(شعوب البحر) [٣٦] ، إذ يخاطب ملك قبرص (الاسيا) الفرعون " أمنحتب الثالث " (١٣٩٧ـ ١٣٦٠ق.م) برسالته منكرا إن أي احد من أبناء قومه قد اشترك في غارة قرصنة على بلاد " لوكي " ونهبها ، ويلاحظ إن ملك " قبرص " يخاطب الفرعون بلفظ " الأخ " [٣٧].

إن مخاطبة ملك " قبرص " للفرعون بكلمة " الأخ "تعني انه كان ملكاً مستقلا ، كما أنها كانت إحدى الألفاظ الدبلوماسية في المخاطبة[٣٨] ، ولاتعني بالضرورة انه كان مساوٍ للفرعون بالقوة والسلطة .

يبدو إن علاقة ملك قبرص بالفرعون " أمنحتب الثالث "(١٣٩٧ـ ١٣٦٠ق.م) كانت متينة ، وهذا يبدو واضحاً من المراسلات بينهم ، ففي رسالة بعث بها ملك قبرص إلى الفرعون يبلغ فيها سلامه ليس هو فقط بل جميع افرد عائلته وخدمه وكافة أبناء الشعب المصري :

---

(٣٤) للمزيد ينظر: برستد ، المصدر السابق ، ص ص ٣٤٨ـ ٣٤٩.

(٣٥) بريتشارد ، جيمس ، نصوص الشرق الأدنى القديم المتعلقة بالعهد القديم ، ترجمة: عبد الحميد زايد ، ج١، (القاهرة ، ١٩٧٧) ، ص ص ١٠١ ـ ١٠٩.

(٣٦) للمزيد ينظر : علي ، المصدر السابق ، ص ص ٧٨٦ ـ ٧٨٧ .

(٣٧) برن ، اندرو روبرت ، تاريخ اليونان ، ترجمة: محمد توفيق حسين ، (بغداد ، ١٩٨٩) ، ص ص ٤٧ـ٤٨.

(٣٨) ينظر: درويش ، مهاب ، البروتوكول في مصر القديمة ، موقع *Bibliotheca Alexandrina* ، ص ص ١٤ ـ ١٥ .

(والى أقاربك وخادماتك وأبنائك وزوجاتك ، وابعث بتهاني إليك على عرباتك العديدة وخيولك ، كما ابعث أيضا بسلامي إلى بلدك) (٣٩).

ويظهر إن " اللوكيين " كانوا يمارسون القرصنة بشكل كبير في البحر المتوسط بالقرب من قبرص والساحل الجنوبي الغربي من بلاد الأنضول ، إذ كانت بلادهم قريبة من هذه المنطقة في جنوب غرب الأنضول ، كما إن الإلياذة ذكرتهم بِـعَدِهم ضمن أعداء لإغريق الاخيين ، كما ذكرت الإلياذة المقاومة التي أبدتها المدن المتحالفة مع الحثيين تجاه هؤلاء الغزاة(٤٠).

كما إن ملك قبرص قد طلب المساعدة من قبل الفرعون المصري " اخناتون "(١٣٦٠- ١٣٤٣ق.م) للمساعدة في مقاتلة " اللوكيين " الذي بدأت غاراتهم تهدد " قبرص " وبدو يستولون على بعض المدن القريبة من نفوذهم كما ورد في رسالة ملك قبرص .

{ **إن شعب لوكي "ليكي" " *Lukki* " يستولون في كل سنة على مدينة صغيرة من بلادي**}(٤١).

يفهم من هذه الرسالة إن ملك قبرص كان قد طلب المساعدة العسكرية من الفرعون " اخناتون " المصري لمواجهة هؤلاء الغزاة ، وهذا يدلل بشكل واضح عمق العلاقة الإستراتيجية العسكرية بين البلدين .

ومن عهد الفرعون "سيتي الأول " (١٢٩٦- ١٢٧٩ق.م) الذي نهج نفس السياسة العسكرية التي سار عليها الفراعنة الذين سبقوه في المحافظة على النفوذ المصري ، إذ ورد في احد نقوشه ، انه اخضع أعالي الفرات والمملكة الحيثية وقبرص لسلطانه(٤٢).

لم تقتصر العلاقات بين قرص ومصر على ما تستورده الأخيرة من نحاس ، بل قامت قبرص باستيراد مادة الفيانس(٤٣)؛ من مصر وتصنيعها محليا وأصبحت هي الُمصَدر

---

(٣٩) فخري ، احمد ، دراسات في تاريخ الشرق الأوسط القديم ، ط٢ ، (القاهرة ، ١٩٨٠) ، ص ٨٥ .

(٤٠) الإلياذة : تعني " قصة اليوم " أو" اليوس " وهي من أشهر ملاحم الإغريق كتبها " هوميروس " ولربما وقعت أحداثها بين القرن الثالث عشر أو الثاني عشر قبل الميلاد ، وتتحدث عن " طروادة " المدينة الأسيوية الواقعة على شاطئ البوسفور ، وتدور حول اختطاف الملكة " هيلين " من قبل الأمير الطروادي " بارس " ، وقد ذكر بهذه القصة العديد من الأقوام المشتركة بالحرب ومنهم " اللوكيين " ...للمزيد ينظر: هوميروس ، الإلياذة ، ترجمة: دريني خشبة ، ط٦ ، (بيروت ، ٢٠١١) ، ص٥ ؛ ص ٩٦ ؛ ص ١٢١ .؛ احمد ، سامي سعيد ، و رضا جواد الهاشمي ، تاريخ الشرق الأدنى القديم (إيران والأنضول) ، (بغداد ، بلا) ، ص ص ٢٧٥ ـ ٢٨٨ .

(٤١) علي ، المصدر السابق ، ص ٧٨٤.

(٤٢) عصفور ، علاقات مصر ... ، ص ٩٥ .

(٤٣) الفيانس : هو مركب من مادة مزججة تحيط بنواة من بودرة المرو أو الكوارتز كان المصريون القدماء يستخدمونه في صناعة الحلي و الأواني والتماثيل الصغيرة تعددت ألوانه ولكن المصريون

لعالم البحر المتوسط فيما بين القرنين الثالث عشر والثاني عشر قبل الميلاد ، فكان ذلك فرصة للقبارصة للتعرف على آلهة المصريين أ فاختاروا من بينها ما يتلاءم مع طبيعتهم وظروفهم ، ووقع اختيارهم ، بصفتهم تجار على الإله " بس " ، الإله الحامي للتجار والجالب للحظ السعيد (٤٤)، وهذا يؤكد إن العلاقات حينئذ ، قد بدأت شكلها التجاري المتبادل على الصعيد الشعبي ، كما عكست صورة الاندماج بين الشعبين الذين فتحا أمامها للاختلاط والتجانس مما يسهل التفاهم الأفضل والتأثير الأعمق .

إن الدور القبرصي في التبادل التجاري المصري اثر أيضا بالنحت ولذلك تبلور الطراز " القبرصي المتمصر " في النحت وابرز ملامحه الوجوه الكبيرة المجسمة والمكثفة والعيون الجاحظة والأنوف الطويلة والفم المغلق ، وتبنى الأصول الفنية المصرية فصار يعرف باسم الطراز الشرقي القبرصي الجديد (٤٥)، ومنذ أوائل القرن السادس قبل الميلاد وصلت المنتجات القبرصية إلى مدينة " نوكراتيس "(٤٦)، وفي هذه *المدينة عثر على تمثال للإلهة أفروديت(٤٧) يعتقد انه منتج قبرصي مستورد ، ومن*

القدماء استطاعوا صناعة عدد كبيرا من درجات اللون الأخضر ، كل منها له خلطة مخصوصة. تتكون خلطة الفاينس بنسبة ٩٥ % من رمل الكوارتز(رمال بيضاء) ويخلط به نسب أخرة من الطمي و أكاسيد معادن و جير ومواد قلوية . تطحن تلك المكونات جيدا ثم يشكل من عجينة يتم تشكيلها بحسب الرغبة ، ثم تحرق في فرن بعد تغطيتها بطبقة رقيقة زجاجية خضراء تميل إلى الأزرق. كانت تلك الخلطة تستخدم كثيرا في صناعة القوارير والحلي وأوعية التجميل ، بل أحيانا لتزيين جدران المعابد...للمزيد ينظر: فيانس *http://ar.wikipedia.org/wiki/*

(٤٤) للمزيد ينظر : سيد ، عزة فاروق ، الإله بس ودوره في الديانة المصري ،(القاهرة ،٢٠٠٦)، ص ٦٥.

(٤٥) عتمان ، المصدر السابق ، ص ٧١.

(٤٦) نقراطيس أو نوكراتيس وباليونانية: *Ναύκρατις*، بالإنكليزية: *Naucratis* ، وترجمتها بتصرف: " المدينة ذات السطوة على السفن " ؛ پيعمرو *Piemro* بالمصرية حالياً كوم جعيف التابعة لمركز إيتاي البارود ، محافظة البحيرة ، في القطاع الكانوپي من نهر النيل، على بعد ٧٢ كم من جنوب شرق الإسكندرية التي أصبحت فيما بعد عاصمة مصر البطلمية، الإسكندرية. كانت فترة كبيرة من تاريخها المبكر، المستعمرة اليونانية الدائمة الوحيدة في مصر عملت كمركز تبادل وتكامل تجاري وثقافي للفنون والثقافتين اليونانية والمصرية ، نشأت قبل مدينة الاسكندرية بأكثر من قرنين من الزمان وكانت مدينة تجارية كبيرة علي فرع النيل الكانوبي وليست علي البحر المتوسط وإنما كان تتصل بالبحر المتوسط عن طريق فرع من فروع النيل وكان الأكبر بينهم وكان يسمي بالفرع الكانوبي وهي مدينة إغريقية فرعونية وقد أقامها ملوك الأسرة ٢٦ كمستوطنة للإغريق فقط الذين استقروا في مصر فى تلك الفترة من تجار وجنود لأن الجيش المصري وقتها اعتمد بشكل كبير على الجنود الإغريق فقرر ملوك تلك الأسرة عمل مستوطنة خاصة بهم حتى لا تقع حساسية بينهم وسكان البلاد الأصليين من المصريين . للمزيد ينظر :.... مدينة نقراطيس / نكراتيس *http://www.marefa.org/index*

(٤٧) أفروديت *Aphrodite* : آلهة الجمال والسحر الفتان ، وحسب الأساطير فإنها ولدت من زبد البحر قرب شواطئ قبرص ، ولا شك إن عبادة افروديت تنبع من أصلٍ شرقي ، وهذا يؤكد امتزاج المعتقدات

المؤكد إن القبارصة كانوا من بين الأجانب المرتزقة في الجيش المصري في عهد بسماتك الأول(٦٦٤-٦١٠ق.م)[٤٨]، ومن بين التماثيل الحجرية التي عثر عليها في موقع" نوكراتيس " نجد مجموعة كبيرة تحمل سمات الفن القبرصي ، لربما صنع بعض منها في " نوكراتيس " والبعض الآخر استورد من قبرص ، كما أصبحت قرص همزة الوصل بين العالم الإغريقي وبين مصر ، فكانت السفن الإغريقية ترسو فيها قبل أن تكمل طريقها إلى مصر (نوكراتيس) ، ونتيجة لهذا الاتصال فقد عدد من قطع الفخار القبرصي في مصر[٤٩] .

وفي عهد " أمازيس الثاني " (٥٧٠- ٥٢٥ق.م) استطاع المصريون من احتلال قبرص ،وأصبحت هذه الجزيرة تحت النفوذ المصري وتدفع الجزية لمصر ، بالمقابل احتفظ الملوك القبارصة باستقلالهم ، ومن هذه الفترة وجد قبر منقوش عليه صورة وردة اللوتس المصرية ، كما عثر على تمثال يرتدي غطاء الرأس (التاج) الملكي المصري، وفي احد المعابد القبرصية خط على جدرانه كتابة بالخط المصري القديم(الهيروغليفي)، مما يعطينا اعتقاد عن انتشار بعض الإله والعقائد المصرية القديمة في قبرص[٥٠].

يتضح لنا أن مصر أصبحت تتسلم الجزية من جزر البحر المتوسط وتأتي في مقدمتها قبرص بفضل السيطرة البحرية التي باتت الدولة تمتلكها في هذه المرحلة ، وان نشاطهم البحري في كل العصور كان نتيجة طبيعية لتجاربهم في نهر النيل ولهذا عرفوا صناعة السف بكافة أنواعها .

المحور الثاني: العلاقة بين مصر وجزيرة كريت وبحر ايجة.

كريتِ هي أكبر الجزر اليونانية وخامس أكبر جزيرة في البحر الأبيض المتوسط، وموقعها تقريبًا ٣٥° ش ، ٢٤°ج ، وهي تطل جنوبًا على بحر إيجة وعلى رغم أن مساحتها لا تزيد عن ٨٣٣٦ كم مربعًا، وهي في مقدمة جزر البحر المتوسط من حيث أهميتها الحضارية ، إذ دلت الاكتشافات الأثرية التي عثر عليها في جزيرة كريت على امتداد تاريخها بحدود الألف الثالث قبل الميلاد [٥١]،وقد قسم التاريخ الكريتي حسب الأدوات الفخارية التي عثر عليها ، وبالمقارنة مع الفخار في مصر أو بلاد الشام والعراق [٥٢]، إلى ثلاثة عهود هي :

الدينية في مصر ....للمزيد ينظر:جمعة، بديع محمد، أسطورة فينوس وادوبيس، (بيروت، ١٩٨١) ، ص ص ١٣-١٦.

(٤٨) زكي ، عبد الرحمن ، الجيش في مصر القديمة ، (القاهرة ، ١٩٦٧) ، ص ٢٥٤.

(٤٩) حسن ، المصدر السابق ، ج١٠ ، ص ٢٢٢.

(٥٠) عثمان ، المصدر السابق ، ص ص ٧٢- ٧٣.

(٥١) عكاشة ، علي ، وآخرون ، اليونان والرومان ، (أربد ، ١٩٩١) ، ص ٢٣.

(٥٢) للمزيد ينظر : ... محيسن ، سلطان ، آثار الوطن العربي القديم ، (دمشق ، ١٩٨٩) ، ص ص٢٦٥-٨٣ .

العهد القديم ..... دور أول ٣٠٠٠ ـ ٢٨٠٠ ق.م
دور ثاني ٢٨٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق.م
دور ثالث ٢٤٠٠ ـ ٢١٠٠ ق.م
العهد المتوسط ..... دور أول ٢١٠٠ ـ ١٩٠٠ ق.م
دور ثاني ١٩٠٠ ـ ١٧٥٠ ق.م
دور ثالث ١٧٥٠ ـ ١٥٨٠ ق.م
العهد المتأخر..... دور أول ١٥٨٠ ـ ١٤٨٠ ق.م
دور ثاني ١٤٥٠ ـ ١٤٠٠ ق.م
دور ثالث ١٤٠٠ ـ ١٣٠٠ ق.م

وفي الدور الأول إلى الثالث من العهد القديم توصلوا إلى صناعة البرونز وبدأ الكريتيون يصدرونه إلى اليونان وبلاد الشام ومصر ، وبذلك ازدهرت تجارة كريت الخارجية(٥٣)، وفي الدور الثالث من العهد المتوسط وبالتحديد في عام ١٧٥٠ق.م حدثت كارثة غريبة في جزيرة كريت ، احتار العلماء في تحديد كنهها وتعليلها ، فقال البعض هزة أرضية ، وقال البعض الآخر بغزو مفاجئ ، في حين رجح طرف ثالث قيام ثورة داخلية ، لان التخريب والدمار لحق بجميع قصور ومباني الجزيرة(٥٤)، وهذا ما نتفق عليه نحن أيضاً .

على انه لم تمضِ مدة خمسين سنة حتى أعيد بناء القصور على مقياس أوسع وبصورة أفخم ، وكان بعض هذه القصور يتألف من خمس طبقات ويحتوي على قاعات عظيمة مزينة بأبدع النقوش والرسوم ، كما ألحقت في ساحات هذه القصور ساحات مسارح كبيرة للتمثيل والمبارزة (٥٥)، ثم حوالي ١٤٥٠ق.م تهدمت القصور في (فايستوس) و (هاجياتريادا) و(تيليسسوس) ، ولم يبقى إلا قصر(كنسوس *Knossos*) الذي يمثل القصر الملكي ، ويقع في الجزء الشمالي لجزيرة كريت ، ويرجح تاريخ بنائه إلى حوالي ١٦٠٠ق.م يقوم على مساحة تصل إلى ٢٠ ألف متر مربع ، ويتكون من أربع طوابق ويحتوي مجموعة كبيرة من الغرف والقاعات ، إن الضخامة غير العادية لهذا القصر ، سواء في المساحة أو في عدد الغرف الموجودة به ونوعيتها تشير إلى انه لم يكن مجرد مقر للسكن الملكي ، وإنما كان إلى جانب ذلك ،مركزاً للإدارة الحكومية بأكملها، كذلك فان هذا القصر لايحتوي على سور ومنه نستنتج مدى سيطرة ملوك "كنسوس " على جزيرة كريت بحيث لم يكونوا في حاجة إلى الحماية التي يمثلها السور ، كما إن الحماية

(٥٣) عكاشة ، المصدر السابق ، ص ص ٢٣ ـ ٢٤.
(٥٤) عياد ، محمد كامل ، تاريخ اليونان ، ط٣ ، (القاهرة ، ١٩٨٠) ، ج١، ص ٤٢. ؛ فرنان ، جان بيار ، أصول الفكر اليوناني ، ترجمة: سليم حداد ، (القاهرة ، ١٩٨٧) ، ص ١٠.
(٥٥) يحيى ، لطفي عبد الوهاب ، اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري ، (الإسكندرية ، ١٩٩١) ، ص ٤٩.

ضد أي هجوم من الخارج كانت موكلة بالضرورة إلى قوات بحرية لابد أنها تتمتع بقدر كبير من القوة والكفاية[٥٦] ، وقد عثر على العديد من اللقى والأواني الفخارية التي وجدت بكثرة في مصر على سواحل الجزيرة ، وهذا يشير إلى ازدهار التعامل التجاري بين كريت ومصر مقارنة بالمناطق الأخرى التي تتاجر مع كريت[٥٧].

نهضت كريت من كبوتها وأقبلت على مرحلة ازدهار ثانية تمتد بين (١٥٥٠- ١٤٠٠ق.م) إذ بلغت حضارتها التي عرفت " **بالحضارة المينوية** " أوجها على الأخص في " **كنسوس** " التي أعيد بناء قصرها الفسيح الفاخر ، نسبة إلى مينوس (*Minos*) وهو اسم احد ملوك كريت القدامى أو لقب كان يحمله ملوك هذه الجزيرة كلقب " فرعون " في مصر القديمة [٥٨].

استمد ملوك كريت سلطتهم من الآلهة فهو الكاهن الأعلى ، يحمل شارات ملكية مكونة من العصا وزهرة الزنبق والفأس المزدوج ، وجرت العادة بان يجدد الملك سلطته الإلهية كل تسع سنوات مرة ، وذلك بالصعود إلى الجبل المقدس والدخول إلى مغارة الإله الثور والاتصال به ، فإذا كان قديرا وكريما يخرج إلى الناس سالما معافى ، وإلا فانه يزول ولا يخرج ويعين غيره[٥٩].

ونحن نرجح إن ملوك كريت تأثروا بشكل كبير بنظرية الحق والتفويض الإلهي التي كان يتمتع بها الفرعون في حكم مصر .

تعود العلاقات بين مصر وكريت لفترة مبكرة إلى حوالي الألف الثالث قبل الميلاد تقريباً ، وهذه المرحلة في تاريخ كريت تقارب عصر بناء الأهرامات في مصر ، إذ

---

(56) *Bury , J. B., A History of Greece , 3rd , (London , 1951) , pp. 25-31.*

(٥٧) يحيى ، المصدر السابق ، ص ٥٣.

(٥٨) عن نشأة مينوس (*Minios*) : تخبرنا الأساطير اليونانية إن " اجينور " (*Agenor*) ملك مدينة " صور " له ابنة تدعى " يوروبي " (*Europe*) ، ولربما سميت باسمها " قارة اروربا " وقد رآها زيوس ذات مرة وهي تتنزه فاغرم بها ، ولكي يفوز بها فقد تقمص شكل ثور وديع لطيف ، واخذ يقفز من حولها قفزات رشيقة وهي تمشي على الساحل الفينيقي، وأخيرا تمكن من إغرائها بالركوب فوق ظهره ، وفجأة قفز في البحر حاملا حبيبته الى كريت ، وهناك انجبت منه ثلاثة أولاد ، " مينوس " و " رادامانت " و " ساربيدون " وقد أصبح الأخير ملكا على " ليكيا " (بآسيا الصغرى) ، أما " رادامانت " فقد انتقل الى " جزر المباركين " في الغر شبيه بالجنة ، أما " مينوس " فقد أصبح ملكا على كريت وأصبح كل الملوك يحملون هذا اللقب ... للمزيد ينظر: نيهارت ، أ . أ . ، الآلهة والأبطال في اليونان القديمة ، ترجمة:هاشم حمادي ، (دمشق ، ١٩٩٥) ، ص ص ١٤٠-١٤٤. *Grant , Michael , Myths of The Greeks and Romans , (London , 1995) , pp.160-163.*

(٥٩) للمزيد ينظر : بارندر ، جفري ، المعتقدات الدينية لدى الشعوب القديمة ، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام ، (الكويت ، ١٩٩٣) ، ص ٥٠-٥٦ .

حاول علماء التاريخ المقارن[٦٠]، إثبات علاقة مباشرة بين البلدين معتمدين على الآثار المتبادلة ، ولكن من المرجح إن الاتصال بين البلدين لم يكن مباشرا في هذه الفترة بل كان يتم عن طريق طرف ثالث ، وهم التجار الفينيقيون[٦١]، تدل الكشوف الأثرية على احتمال وجود بعض علاقات تجارية معينة بين مصر وجزر البحر الأبيض المتوسط ، ولا سيما بين مصر وجزيرة كريت منذ عهد ما قبل الأسرات وكل ما لدينا من المعلومات ينحصر في المواد الأثرية فقط ، على حين أن البعض الآخر كان على الضد إذ نظر إلى هذه الكشوف نظرة سطحية دون أن يعيرها أي اهتمام جدي ، وعلى الرغم من كل ذلك فإنه توجد بعض العلاقات بين مصر وكريت ولكن يجب ألا نبالغ في أهميتها ، فقد كشف في مقابر العهد الطيني[٦٢]، بعض أنواع من الفخار يعتقد هو من أشكالها وطراز صنعها أن موطنها الأصلي جزر بحر إيجة (كنوسوس) ، من جهة أخرى يوجد بالمتحف البريطاني آنية صغيرة من الفخار الأسمر اللون المحزز كشف عنها في انتباروس يدل نموذج صناعتها على أنها(*Antiparos*) مصرية بدون شك ، ويرجع عهد صناعتها إلى ما بين الأسرتين الثالثة أو الرابعة (٣١١٠- ٢٦٦٥ق.م) [٦٣]، هذا إلى أنه عثر على أوانٍ في مصر وجد لها مثيل فيما كشف عنه في حفائر سهل مسارا (*Messara*) وفي كنوسوس ، ففي الأخيرة عثر السير" آرثر إيفا نز" على قطع ذات أهمية أثرية بعضها أجزاء آنية من الديوريت،بينها وبين الأواني التي عثر عليها في عهد الملك"سنفرو"(٢٥٢٠- ٢٤٧٠ق.م)

---

(٦٠) التاريخي المقارن : هو أسلوب في العلوم الاجتماعية يدرس الأحداث التاريخية لإيجاد تفسيرات تكون صحيحة بعد وقت ومكان معينين ، أما عن طريق المقارنة المباشرة لأحداث تاريخية أخرى وبناء على مقارنات للعمليات الاجتماعية عبر الأزمنة والأمكنة فهي تتداخل مع علم الاجتماع التاريخي ...للمزيد ينظر:

Comparative and Historical Sociology Section... http://www.asanet.org/sectionchs/

(٦١) ارتبطت الحضارة المصرية بعلاقات وطيدة مع المدن الفينيقية الكنعانية، في ساحل البحر الأبيض المتوسط الشرقي لاسيما مع جبيل التي تاجرت معها بأخشاب الأرز وهو ما جعل أسطورة أوزوريس المصرية ورحيل إيزيس إلى جبيل تمتزج بعبادة أدونيس الكنعاني في مدينة فاروس المصرية (الإسكندرية) ، كان الفينيقيون قد اهتموا بالتجارة في كافة أصقاع البحر المتوسط حيث كانوا يغادرون ديارهم بحثا عن المعادن المتوافرة في مناطق عدة كالذهب والفضة ثم القصدير، ليقيموا علاقات طيبة ومثمرة مع سكان المناطق التي وصلوا إليها، فما انفكت أن وصلت سفنهم إلى مناطق عدة خاصة الجزر منها قبرص وكريت ... ينظر: الماجدي ، المصدر السابق ، ص٢٥.

(٦٢) العهد الثيني أو الطينيي : نسبة إلى " طينة أو ثينيس " التي تقوم على أطلالها أو بالقرب منها مدينة " جرجا " ، ويتألف من السلالتين الأولى والثانية (٣١١٠- ٢٦٦٥ق.م) تقريبا وتؤكد قوائم تورين وأبيدوس كون الملك (ميني أو مينيس) أو من حكم في هذه الفترة .... للمزيد : علي ، رمضان عبده ، حضارة مصر القديمة ـ منذ أقدم العصور حتى نهاية عصور الأسرات الوطنية ، (القاهرة ، ٢٠٠٤) ، ص ص ٣٠٣-٣٠٤.

(63) *Hall,H.R.," Relations of Aegean with Egyptian Art " in JEA, NO.1, 1914,P.114.*

شبه عظيم وقد عثر على أوان أخرى من نموذج نفس العصر في آسيا الصغرى(٦٤)، وأهم من كل ما سبق أنه قد عثر على أختام على شكل أزرار في مصر في عهد الدولة القديمة وكشف عن مثيلاتها في البحر الأبيض المتوسط ، إذ ذكر في ورقة بردي محفوظة الآن في برلين ويرجع تاريخها إلى الأسرة الثانية عشرة، أن هذه الجزر كانت معروفة سماعًا لدى عصر الدولة القديمة ، وقد جاء ذكر سكان هذه الجزر " **حاو- نبو** " H3w-nbwt (أي الشعوب المحاطة بالمياه) في متون الأهرام ، حتى إن " ماسبرو " قال عنهم " إن وجود هؤلاء القوم كان معروفًا منذ أمد بعيد قبل تدوين متون الأهرام "(٦٥)، ومن الشواهد المؤكدة لهذه العلاقات اكتشاف كثير من المصوغات المصرية ، وبالأخص التحف المصنوعة من العاج في كريت (٦٦).

ولعل أهم الرحلات البحرية المهمة في عهد الدولة القديمة (٣١٥٠- ٢١١٧ق.م) ، هي تلك الرحلة التي قامت بها أربعون سفينة مصرية من شواطئ مصر إلى سواحل فينيقية من اجل جلب أخشاب أشجار الأرز في عهد الملك " سنفرو " (٢٥٢٠- ٢٤٧٠ق.م)، الذي بنى سفناً متعددة بلغ طول بعضها حوالي (٥٦ مترا) ، استعمل بعضها لتنشيط حركة التجارة مع البحر المتوسط (٦٧)، إذ كانت السفن المصرية تبحر إلى جبيل في هذا العهد، وكذلك كان يجلب إلى مصر الزيت من جزيرة كريت، وهناك نقش آخر على جانب عظيم من الأهمية وهو لـ " خنوم حتب":

" إنه أنا الذي ظهرت مع أسيادي، الأمراء وحاملي الختم المقدس " تيتي وخوى " في جبيل " (٦٨).

ولم يكن خط الإبحار من مصر إلى كريت مباشرة عبر قلب البحر المتوسط ، بل كان البحارة القدماء يفضلون السير بمحاذاة الشاطئ ضمانا للأمن من جهة ، وللتسوق في كل مرحلة من مراحل الرحلة ، وعلى ذلك فان الرحلة كانت تبدأ من كريت إلى الساحل السوري ثم تبحر جنوبا بمحاذاة هذا الساحل ثم تتجه غربا بمحاذاة الشاطئ المصري ، وليس من المستبعد إن تمتد الرحلة إلى شواطئ ليبيا ثم تعود من ليبيا مباشرة إلى كريت

---

(64) *Evans, Arthur J., The Palace of Minos - a comparative account of the successive stages of the early Cretan civilization as illustred by the discoveries at Knossos , (London , 1921) , part.1 , pp.54-55.*

(٦٥) حسن ، المصدر السابق ، ج٢، ص ١٩٩.

(٦٦) عكاشة ، المصدر السابق ، ٢٠.

(٦٧) صدقي ، المصدر السابق ، ص ص ١٠-١١ .

(٦٨) خنوم حتب (٢٤٩٤-٢٣٤٥ق.م): كان حاكم من حكام الإقليم ١٦ في صعيد مصر عاش إبان عهد الملك سنوسرت الثانى ليه مقبرة مشهورة في بني حسن تصورت على جدرانها مناظر من الحياة أليوميه في مصر القديمة ، و مناظر ثانيه بتصور قبيلة جت مصر من آسيا و كان يقودها رجل اسمه " ابشاى " ... ينظر: حسن ، المصدر السابق ، ج٢ ، ص ٣١.

لقرب المسافة بينهما ، واهم ما يميز هذه الفترة الحضارية إن كريت كانت تعتمد بشكل كبير على استيراد المواد الخام من بقية مناطق الشرق الأدنى وبالأخص فينيقيا وقبرص ومصر(٦٩).

أما في عهد الدولة الوسطى (٢٠٦٦- ١٧٨١ق.م) ، نجد الكتابات المصرية تشير إلى مشاركة الكريتين والقبارصة وسكان بحر ايجة في بناء هرم " سنوسرت الثاني " (١٨٩٦- ١٨٨٧ق.م) وهرم " أمنمحات الثالث " (١٨٤٩- ١٨٠١ق.م) ، ومما يدل على ازدياد العلاقات بين البلدين إن أمراء " كنسوس " في هذا العهد قد اقتدوا بالفراعنة في إدخال المرتزقة (النوبيين أو الكوشيين أو الليبيين) في حرسهم الخاص(٧٠)، ولا أدل من ذلك الرسوم التي عثر عليها في " كنسوس " تصور ضابطا كريتيا يسير في استعراض عسكري ووراءه جندي أسود(٧١).

استمرت العلاقات وثيقة في عهد " الهكسوس "(٧٢)، إذ عثر على آنية من الحجر في قصر " كنسوس " عليها شارة ملك " الهكسوس " " خيان " (حوالي ١٦٦٣ق.م) ، وقد بلغت قوة العلاقة بين مصر وكريت درجة كبير من التقارب والاتساع لدرجة اعتقد إن كريت أصبحت تابعة لمصر، استنادا إلى نقش يعود لزمن " تحتمس الثالث " (١٤٧٥- ١٤٣٥ق.م) يصور وفود الأمم الأجنبية التي جاءت إلى مصر لتقديم الهدايا إلى الفرعون ، ومن بين هذه الوفود ، وفد (كفتي) ، كما تؤكد بعض الكتابات المصرية أيضاً إن أسطول (كفتي) قد اشترك مع أسطول (بيبلوس) في نقل الأخشاب إلى مصر لحساب الفرعون (٧٣) .

---

(٦٩) الناصري ، سيد احمد علي ، الإغريق تاريخهم وحضارتهم - (من حضارة كريت حتى قيام إمبراطورية الاسكندر الأكبر ، (القاهرة ، ١٩٧٦) ، ص ص ٣٩- ٤٠ .

(٧٠) العنزي ، نور الدين عبد القادر خلف ، الجيش المصري في عصر الدولة الحديثة العصر الإمبراطوري (١٥٧٠-١٠٨٥ق.م) ، رسالة ماجستير غير منشورة ، معهد التاريخ العربي للدراسات العليا ، بغداد ، ٢٠١٣ ، ص ص٦٨-٧٤.

(٧١) عياد ، المصدر السابق ، ص ٤٥ .

(٧٢) أن كلمة الهكسوس مكونة من كلمة "حق" و"خاسوت" وتعني ملوك الرعاة و"هك" معناه في اللغة الهيروغليفية ملك و "سوس" معناها في اللغة الدارجة "رعاة" وقد خالف كثير من المؤرخين هذا التفسير وقرروا أن كلمة "سوس" مشتقة من كلمة مصرية قديمة معناها "البلاد الأجنبية" وعلى هذا قالوا أن "هكسوس" معناها (حكام البلاد الأجنبية). وأصل هؤلاء ومهدهم من القضايا التي لا تزال موضوع خلاف بين المؤرخين فمنهم من ذكر أنهم أما من أصل جزري أو من أصل فينيقي ولكن يتضح من أسماء ملوكهم أنهم خليط من شعوب هندو أوربية وأخرى جزرية.... للمزيد ينظر: العنزي ، المصدر السابق ، ص ص ٤-١١.

(٧٣) عكاشة ، المصدر السابق ، ص ٢٠.

وتأكيدًا على صلات مصر بجزر بحر إيجة وربما سيادتها عليها، نجد الملكة " إعح حتـپ " أم " أحمس الأول " ، والتي يبدو أنها لعبت دورًا هامًا أثناء حرب التحرير، وكان لها مركز قوى أيام حكم ابنها وصفت بكتابة على لوحة في " الكرنك " جاء عليها: **" امدحوا سيدة البلاد ، وسيدة جزر البحر المتوسط ، فاسمها محترم في جميع البلاد الأجنبية ، وهي التي تضع الخطط للناس ، زوج الملك وأخت الملك ، عاشت متمتعة بالحياة والسلامة والصحة، وهى أخت ملك وأم ملك ، وهي العظيمة القديرة التي تهتم بشئون مصر، وهي التي جمعت جيشها ، وحمت الناس، وأعادت الهاربين، ولمت شتات المهاجرين، وهَدأت ما حل في نفوس أهل الصعيد من خوف، وأخضعت من كان فيه من عُصاة ، الزوجة الملكية "إعح حتـپ" لها الحياة "** (٧٤).

ويتضح من النص مدى الدور الذي لعبته هذه الملكة في تلك الفترة من تاريخ مصر في البحر المتوسط ، ونظراً للنفوذ المصري على جزر البحر المتوسط ، أراد الكريتيون التودد من الملكة " إعج حتـپ " فمنحوها لقب " سيدة الحاو ـ نبو " تشريفا لها (٧٥).

لقد كان المصريون يميزون بوضوح بين سكان (كفتي) أي كريت ، وبين سكان (الآسيا) أي قبرص ، ثم سكان جزر بحر ايجة وشواطئه الذين يسمونهم بـ (أهل الدوائر) ، ويظهر أن تقدم الكريتين في فن الرسم أخذ يؤثر في مصر كما نستدل على ذلك من صورة في قصر " أمنحتب الرابع "(١٣٥٢ ـ ١٣٣٦ق.م) في تل العمارنة يتجلى فيها الاقتباس الطبيعي الذي كان سائداً في كريت (٧٦).

ومما يؤكد وجود علاقة بين المصريين وبين جزر بحر ايجة ، ورود اسم مصر في أسطورة اختطاف باريس للأميرة الإسبارطية (هيليني) في حدود القرن التاسع قبل الميلاد ، إذ إن السفينة التي أقلعت بهم من إسبارطة إلى طروادة على ساحل آسيا الصغرى ، عرجت على الموانئ الشرقية في قبرص وفينيقيا ومن ثم اتجهت إلى مصر (٧٧).

وظلت هذه العلاقات في جوهرها تجارية اقتصادية حتى حوالي القرن الرابع عشر قبل الميلاد عندما اختفت كلمة (كيفيتو) من النصوص المصرية ، إذ إن هذه الكلمة لم يعد لها أي ذكر في النقوش المصرية منذ عام ١٣٥٠ق.م (٧٨)، ومنذ عصر تحتمس الثالث (١٤٩٠ـ١٤٢٦ق.م) بدأت الوثائق المصرية تشير إلى شعوب (وسط البحر) وتشير إلى

---

(٧٤) ينظر: عصفور، محمد أبو المحاسن ، موجز تاريخ الشرق الأدنى القديم ، (القاهرة ، ١٩٦٦) ، ص ص١١٣-١١٤ . ؛ أديب ، المصدر السابق ، ص ص١٥٦-١٥٧.

(٧٥) سعدالله ، محمد علي ، الدور السياسي للملكات في مصر القديمة ، (الإسكندرية ، ١٩٨٨) ، ص ٥٠.

(٧٦) عياد ، المصدر السابق ، ص ٤٦.

(٧٧) خشبة ، المصدر السابق ، ص ٢٠٧.

(٧٨) الناصري ، المصدر السابق ، ص٤١ .

الكريتيين والميكينيين (نسبة إلى مدينة ميكينا أو مسينيا في وثائق أخرى) ، ومرجع ذلك هو عدم استطاعة المصريين التمييز بين الشعبين عندما بدأ الميكينيون بالظهور في البحر بجوار الكريتيين وحذوا يتصلون بالشعوب المحيطة بهم ، وما لبث نجم الكريتيين أن أنطفا فجأة ـ نتيجة غزو مفاجئ أو حدث غامض لم يجد الكريتيون معه وقتا لوصف ما حدث لهم ـ متيحا المجال للمكينيين لاحتلال محلهم ، وهو الذين أطلق عليهم المصريون اسم " الدناويين "[٧٩].

ثم اكتسحت قبائل الدوريين الجزيرة حوالي عام (١١٠٠ق.م) فطمست ما بقي فيها من معالم الحضارة ، وأصبحت الجزيرة يونانية كلها تتكلم اللهجة الدورية عدا بعض بعض المقاطعات الصغيرة في زاويتها الشرقية [٨٠].

لم تنقطع العلاقات بين مصر وبين جزيرة " كريت " على الرغم من السيطرة الدورية عليها ، إذ لم تقتصر سيطرة فراعنة الأسرة السادسة والعشرين (٦٦٣ـ ٥٢٥ق.م) على قبرص بل خضعت لنفوذها سواحل جزر بحر ايجة واستمرت علاقاتها التجارية المتبادلة مع جزيرة " كريت " ، فنجد الملك " أحمس الثاني" (٥٨٩ ـ ٥٢٥ق.م) منح مدينة " نقراطيس " للإغريق من اجل الإقامة والاستيطان وجعلها الفرعون المصري المركز التجاري الوحيد الذي يتم من خلاله الحركة التجارية من والى مصر ، ففي نص رسالة أرسلها أحمس الثاني إلى الإغريق[٨١]:

{**إلى قوريني أرسل تمثالا إلى أثينا مغطى بالذهب مع صورة مرسومة له، والى ليندوس تمثالين لأثينا من الحجر ووهب لهيرا في ساموس تمثالين لنفسه من الخشب، وبعثت إلى ساموس لتوثيق صلات الود بين الملك المصري وبين(طاغية ساموس)** }[٨٢].

---

(٧٩) عكاشة ، المصدر السابق ، ص ٢٢.

(٨٠) عياد ، المصدر السابق ، ص ٦٥.

(٨١) اسم بلاد الإغريق (Greece) وهو اسم أطلقه الرومان على كل البلاد وتحديداً على المناطق التي سكنتها قبيلة الجراينين ، وهم جماعة سكنوا شرق إقليم بؤتيا من (ابيلا) واشتركوا مع أهل اخيلس (أخيل) في تأسيس مدينة سميت بـ(كوماي) (Gumay) ، وسميت كذلك ببلاد اليونان العظمى (Magma– Graecia) ويطلق هذا الاسم على جميع المستوطنات اليونان التي استقرت في جنوب شرق ايطاليا ، ومنها جاءت تسمية الإغريق نسبة إلى هذه البلاد ... للمزيد ينظر: الجندي ، إبراهيم عبد العزيز ، معالم التاريخ اليوناني ، (القاهرة ، ١٩٨٨م) ،ج١، ص٣.

(٨٢) بوليكراتس (٥٣٥ ـ ٥١٥ق.م) هو طاغية ساموس الذي اكتسب شعبيّة بتبرّعاته للفقراء، واستغلّ مهرجان هيرا، الذي احتفل به خارج أسوار المدينة، ليجعل من نفسه سيّداً عليها...ينظر:.الجلبي ، سهى صلاح توفيق ، الأحوال السياسية والحضارية في مصر القديمة الأسرة " ٢٦ " (٦٦٣ـ ٥٢٥ق.م) ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، ٢٠١٤ ، ص ١١٤.

وقد ذكر هيرودوت أن أحمس الثاني تزوج من أميرة كريتية ، من اجل توثيق علاقات الود مع الإغريق ، ولذلك عدوه أكثر الملوك الصاويين(٨٣) حنكة وحصافة وخلعوا عليه لقب " *Phihellene* " وأشادوا بنجاحه في تحقيق السلم الداخلي بين المصريين وبين الإغريق في ظروف عسيرة ودون التضحية بمصالح اقتصادية أو عسكرية(٨٤) .

لقد ظلت حضارة كريت مزدهرة وغنية وقوية على مدى ألف وخمسمائة عام وهي العمر الذي يقدره علماء الحضارة بعد أن عكفوا على دراسة كل كبيرة وصغيرة أخرجتها الحفائر الأثرية أو استخرجت من بين نصوص التراث الأدبي القديم ، كما إن نجاح علم المصريات له الأثر في إكمال الصورة عن حضارة كريت لان الحضارة المصرية بعصورها الثلاث تكاد أن تعاصر حضارة كريت ، إذ إن التحريات الأثرية التي قام لها البريطانيون في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين في المدن المصرية القديمة أخرجت مصنوعات كريتية أمكن إعطائها تقديرات تاريخية محددة(٨٥).

إذ وردت في الكتابات التي عثر عليها في كنسوس عددا من أسماء الشعوب الشرقية التي ذكرت بالوثائق التجارية فذكرت " مصري " *" Misirayo "* كما ذكرت كلمة " قبرص " *"Arasiyo "* ، كما اقتبسوا بعض العلامات المصرية القديمة (الهيروغليفية) إذ بلغت نحو إحدى عشرة علامة سجلت على أختام حجرية مينوية ، وبالتالي فهو دليل على تأثر أهل كريت بالكتابة المصرية وأدواتها ، وهو ما تعلموه إما من تقليدهم للجعلان المصرية وما سجل عليها التي وجدت في كريت ، أو عن طريق التجار الإيجيين الذين تعاملوا مع مصر مباشرة فنقلوا عن أهلها كتاباتهم وأشكال علاماتها (٨٦) ، وهذا يؤكد الاتصال المباشر بين الفراعنة في مصر والمينوسيين في (جمع مينوس) في كريت ، ووصلت سفن التجار الكريتيين (الكفتيو كما سماهم المصريون) إلى الشواطئ المصرية ، يبدو من الواضح كانت لهم جالية مقيمة في مصر ، وبازدياد قوة الأسطول المصري وفرضه السيطرة على شرق البحر المتوسط ، ازدادت التجارة والتبادل التجاري بين البلدين ، ووجد التجار الكريتيون في السلام المصري فرصة للعمل في ظلاله فباركوا هذا السلام

---

(٨٣) صا الحجر : تسمى هذه المدينة بـ(خنت إياب) في اللغة المصرية القديمة وفي العربية " صان " ، وعند الإغريق باسم " تانيس " وأضيفت إليها الحجر لكثرة البقايا الحجرية في المنطقة ... ينظر: البربري ، احمد محمد ، عواصم مصر القديمة ، (الإسكندرية ، ٢٠٠٨) ، ص٣.

(٨٤) صالح ، عبد العزيز ، الشرق الأدنى القديم ـ مصر والعراق ، (القاهرة ، ١٩٦٧) ، ج١ ، ص ٣١٣.

(٨٥) الناصري ، المصدر السابق ، ص٣٩ .

(86) *Edwin , M. Yamauchi , Greec and Bablon – Early contacts between the Aegean and Near East , (Michigan , 1967) , p.33.*

واعترفوا بسيطرة مصر وباركوها وقدموا الهدايا للفرعون المصري رمزاً للسلام حفاظا على تجارتهم سواء في مصر أو في مناطق النفوذ المصر(٨٧).

وفي مجال الدين نجد عبادة الإله " آمون " تنتشر وبخاصة في كريت ، كما نقشت الإلهتان " تاورت وواجت " على سطح الأواني الفخارية المينوية ، وبعض الجعلان ، إذ صورت " تاورت " على احد الجعلان المينوية رافعة إحدى يديها وممسكة سكينا بالأخرى ، وعثر للإلهة " واجت " على تمثال في كنسوس(٨٨)، ومن الإله التي انتشرت بشكل كبير عند الإغريق هو الإله "سرابيس" ، إلا انه احتفظ بأصله المصري بالرغم مما ادخل على هذا المعبود من الصفات الهيلينية ، وكانت طيور الاوز تقدم كقرابين لسرابيس ، وقد حظي سرابيس مكانة عظمى بين الناس لنظرا لاعتقادهم انه يقوم بمعجزات جليلة لأنه يشفي المرضى ، وشبه بالمعبود اسكليبيوس معبود الشفاء عند الإغريق(٨٩).

ويتجلى التأثير المصري على الفن الكريتي في مجالات متنوعة ، فالأشكال الحلزونية التي تستخدم كثيرا ضمن العناصر الزخرفية ، تلك التي نسب ظهورها لأول مرة في كريت ثم انتقلت منها إلى مصر لاحقا ، إذ كشفت حفائر "قاو"(٩٠)،عن جعلان زينت بقليل من رسوم حلزونية بدائية تؤرخ بعصر قبيل الأسرات في مصر ، كما اقتبس الصانع الكريتي فن صناعة الأواني المصرية الحجرية والأواني القاشاني ، وكذلك الخرزات بأشكالها المتنوعة ، إذ كشفت في أبيدوس عن مجموعة من الفصوص تؤرخ بعصر قبيل الأسرات في مصر ، كما قلد المينويون صناعة الخناجر المصرية التي انتقلت إلى كريت عبر جبيل(٩١).

وعثر في بلاتانوس(٩٢) على جعل من الحجر الجيري الأبيض عليه منظر يمثل المعبودة "تاورت " وحولها بغض الخطوط الحلزونية ، ويرجع إلى الأسرة الثانية عشرة ، كذلك عثر على فخار كريتي في مدينة " اللاهون " من عهد سنوسرت الثاني (٩٣)، ومن عصر الدولة الحديثة عثر على خنجرين كبيرين في مقبرة الملكة " أعج حتب " " أحمس الأول " ، وعلى خنجر ثالث لابنها " كامس " ، والثلاثة تحمل رسوما

---

(٨٧) الناصري ، المصدر السابق ، ص ص ٤٠- ٤١ .

(88) *Hall ,op…cit, p.117* .

(٨٩) علي ، رمضان عبده ، حضارة مصر القديمة ـ منذ أقدم العصور حتى نهاية عصور الأسرات الوطنية ، (القاهرة ، ٢٠٠٥) ، ج٣ ، ص ص ٤٩٩-٥٠٠.

(٩٠) قاو : أنتينوبوليس وحالياً الشيخ عبادة (على الضفة الشرقية لنهر النيل جنوب ملوي بمحافظة المنيا ... للمزيد ينظر: أنتينوبوليس /*http://www.marefa.org/index.php* .

(91)*Evans ,op…cit, p.201.*

(٩٢) بلاتانوس : (*Πλάτανος*) هي مدينة في هانيا في مقاطعة نيسيا أيغيو في كريت... ينظر: *http://ar.wikipedia.org/wiki.*

(٩٣) علي ، المصدر السابق ، ص ٦٠٢.

لمناظر صيد اتبع فيها قواعد الفن الكريتي الذي يميل إلى إظهار الأجسام ممدودة رفيعة، والذي يعني بإظهار حركات الجسم في شكل طبيعي في شكل منظور(٩٤)،

وفي المقابل شاعت في نقوش بعض الجعلان المصرية ، وزخارف سقوف بعض مقابر العصر أنماطا فنية إيجية ، فكانت الأشكال الحلزونية ، والتركيبات الزخرفية الثلاثية المكونة من خطوط مقوسة الشكل ، وكذلك التركيبات الرباعية المكونة من الخطوط المقوسة ، وزخارف على هيئة خطوط حلزونية ومقوسة مركبة جعلت معا في تناسق بديع(٩٥).

كان بحكم ما عثر عليه من آثار مصرية متنوعة في كل من كريت وجزر بحر ايجة ، وبالمقابل من آثار إيجية في مصر ، وما تأثر به الفنان الكريتي من أنماط فنية وثقافة مصرية أن توثقت العلاقات بين جزر بحر ايجة ومصر بحضاراتها العريقة ، وتعبر كل هذه الشواهد عن مدى التأثير الذي مارسه الفن المصري في ذلك الوقت على الفن الكريتي والإيجي .

الاستنتاجات .

- بدأت مصر علاقاتها مع جزر البحر المتوسط منذ فجر التاريخ ، ولا أدل على ذلك معرفتهم صناعة القوارب المختلفة ، كما إنهم عربوا البحر وأطلقوا عليه " الأخضر العظيم ".
- كان من استمرار العلاقات بين مع وقبرص وكريت وجزر بحر ايجة أن انتشرت المؤثرات الحضارية المصرية في مجال الفنون إذ حاكى فنانوا هذه المناطق الأساليب الفنية المصرية ، واقتبسوا بعض أنماطها وان كانوا قد حوروا بها بما يتلائم وسماتهم الفنية .
- إن ازدياد التماس الحضاري بين مصر وجزر البحر المتوسط ، أدت إلى انتشار اللغة المصرية (الهيروغليفية) ، بالإضافة إلى الأثر الديني المتمثل بانتشار بعض الآلهة المصرية.
- إن ازدياد الاتصال بين مصر وسكان جزر البحر المتوسط تعدى والمؤثرات الحضارية ، وظهر في شكل هجرات بشرية ينتقل فيها سكان هذه المناطق لمصر ، وقد أدى في الأسر المتأخرة من تاريخ مصر إلى بناء مدن خاص بهم كنقراطيس ، وأصبحوا أيضا جزء من المجتمع المصري القديم .
- استطاعت مصر من أن تفرض نفوذها على سكان جزر البحر المتوسط (قبرص وكريت وبحر ايجة) وتأخذ منهم الضرائب نتيجة لازدياد نفوذها وقوتها البحرية والسياسية .

---

(٩٤) المصدر نفسه ، ص ٦٠٤.

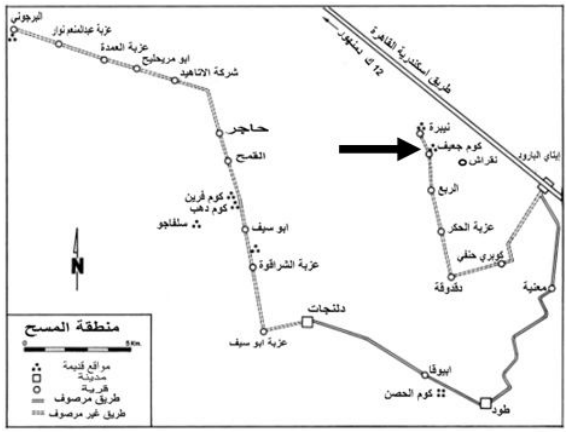
(95) *Evans ,op…cit, p.205* .

- ميز المصريون القدماء بين سكان جزر البحر المتوسط من كريت (كفتو) ، وقبرص (الاسيا) ، والـ (الحاو ـ نبو) وهم سكان الأراضي المحاطة بالمياه (يعني الجزر) .
- إن علاقات مصر مع قبرص وكريت وحوض البحر المتوسط ، كانت علاقات ود وصداقة ، وهي بالدرجة الأولى علاقات تجارية لتوفير المواد الأولية التي تشتهر بها هذه المنطقة وفي مقدمتها النحاس .
- أدت السفن الفينيقية دور الوسيط في نقل المؤثرات الحضارية بين مصر وجزر البحر المتوسط لبعض الفترات الزمنية .
- لقد أشارت القصص الأدبية التي ظهرت في هذه المرحلة إلى العلاقة بين مصر وبين قبرص أو كريت وجزر البحر المتوسط ، وهي تعطينا دليلا واضحا عنة عمق العلاقة التي حظيت بها مصر مع سكان تلك المناطق .
- تأكيدا للنفوذ المصري على منطقة حوض البحر المتوسط أن نالت الملكة " أعج حتب " سيدة البحر .

حفائر نقراطيس ٢٠٠٩

د. فايز أنور عبد المطلب مسعود*

يقع تل آثار كوم جعيف (نقراطيس[١]) بمركز ايتاى البارود محافظة البحيرة، ويبعد جنوب شرق مدينة الإسكندرية بحوالى ٧٢ كيلو متر، وجنوب غرب مدينة دمنهور بحوالى ١٣ كيلو متر. وتل آثار كوم جعيف (نقراطيس) قريب من مواقع أثرية أخرى، مثل: تل آثار كوم الحصن بمركز كوم حمادة، وتل آثار كوم فرين بمركز الدلنجات، وتل آثار البرنوجي بمركز دمنهور[٢]. (شكل ١)



(شكل ١)خريطة موقع نقراطيس بالنسبة للمواقع المجاورة له

William D. E. Coulson and Albert Leonard, Jr., A Preliminary Survey of the Naukratis Region in the Western Nile Delta, *Journal of Field Archaeology*, Vol. 6, No. 2 (Summer, 1979), p.152.

* **مدرس التاريخ القديم بكلية الآداب – جامعة دمنهور.**

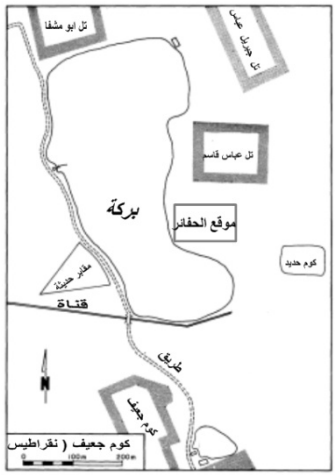
[١] نقراطيس: ، ناوكراتيس وهى باليونانية Ναύκρατις وترجمتها: "المدينة ذات السطوة على السفن".

Porter. B & Moss. R. B., Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings, IV Lower and Middle Egypt (Delta and Cairo to Asyut), Oxford, 1934, p.50; Gauthier. H., Dictionnaire des Noms Géographiques Contenus dans les Textes Hiéroglyphiques, Vol. II, 1925, p.35.

[2] William D. E. Coulson and Albert Leonard, Jr., A Preliminary Survey of the Naukratis Region in the Western Nile Delta, *Journal of Field Archaeology*, Vol. 6, No. 2 (Summer, 1979), p.151.

تحدث هيرودوت عن مدينة نقراطيس بأنها تقع على الشاطئ الشرقي للفرع الكانوبى، والذى أمر بتأسيسها أول ملوك الأسرة السادسة والعشرين الملك بسماتيك الأول الذى أنشاها عام ٦٥٠ق.م كأول مدينة للإغريق الذين استقروا فى مصر فى ذلك الحين من التجار والجنود المرتزقة[٣]، وتم تأسيسها قبل مدينة الإسكندرية القديمة بأكثر من قرنين من الزمان[٤].

وتتمتع مدينة نقراطيس بمكانة متميزة فى دراسة تاريخ مصر القديمة وعلاقتها ببلاد الإغريق إذ أن تأسيسها كأول مستعمرة إغريقية على أرض مصر يعتبر نقطة البداية فى نمو التأثير الإغريقي فى مصر ولمدة تقرب من أربعة قرون من الزمان وذلك قبل مجئ الإسكندر الأكبر إلى مصر[٥].



(شكل ٢)
خريطة لموقع الحفائر (بتصرف من الباحث)
William D. E. Coulson and Albert Leonard, Jr., op.cit., p.153.

---

٣ هِرُدوت يتحدث عن مصر، ترجمة: محمد صقر خفاجة، تقديم: أحمد بدوى، (القاهرة، دار القلم، ١٩٦٦)، ص٣١٠- ٣١١؛

William D. E. Coulson and Albert Leonard, Jr., Investigations at Naukratis and Environs, 1980 and 1981, *American Journal of Archaeology*, Vol. 86, No. 3 (Jul., 1982), p.360; Roebuck. C., The Organization of Naukratis, *Classical Philology*, Vol. 46, No. 4 (Oct., 1951), p.213.

4 Petrie. W. M. F., Naukratis, Part II, London, 1886, p.7; Hogarth. D. G, Edgar. C. C and Clement Gutch., Excavations at Naukratis, *The Annual of the British School at Athens*, Vol.5 (1898/1899), p.36.

٥ بهية محمد شاهين سلامه، دراسة لآثار مدينة نقراطيس، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب – جامعة الإسكندرية، ١٩٨٧، ص٢.

وبالنسبة لحفائر نقراطيس عام ٢٠٠٩ موضع البحث؛ فترجع قصة تلك الحفائر إلى أن أحد المزارعين قام بالحفر ليلاً أواخر عام ٢٠٠٨ فى حقله (شكل ٢) الملاصق لبركة مياه بكوم جعيف – ومساحتها ضمن الموقع الأثرى – فقامت الشرطة بالقبض على هذا المواطن وأخطرت المجلس الأعلى للآثار؛ وتم إصدار الأمر الإدارى رقم ١٣ فى ١٨/ ١/ ٢٠٠٩ (شكل ٣) الصادر بندبي وزميل أخر لإجراء حفائر بتلك الأرض المملوكة للإصلاح الزراعى المجاورة لتل آثار كوم جعيف مركز إيتاى البارود محافظة البحيرة.

(شكل ٣)

الأمر الإدارى الصادر من المجلس الأعلى للآثار

وتعد تلك المنطقة ملاصقة للتل الأثرى؛ فهي بمثابة حرم للمنطقة الأثرية، والتى نص فيها قانون حماية الآثار أن حرم الأثر: ((هو الأماكن أو الأراضى الملاصقة للأثر، والتى تحددها اللجنة الدائمة المختصة بما يحقق حماية الآثر))[٦].

وتمثلت الصعوبات فى عمل الحفائر أن أرض الموقع كانت أرض تربتها طينية سوداء مما مثل صعوبة فى عملية الحفر لكونها أرض زراعية، وكذلك المياه الجوفية التى تظهر على عمق أقل من ٦٠سم.

[٦] جاء فى قانون حماية الآثار، الباب الأول الأحكام العامة المادة ١ ما نصه

وعن النتاج الأثرى فجاء كالآتى:

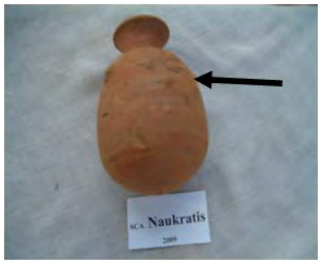
العصر: العصر المتأخر (الأسرة السادسة والعشرين).

المقاس: ارتفاعه ١٠سم وقطر الفوهه ٨سم.

رقم التسجيل: ٢٤٩.

التوصيف: قِدر من الفخار البنى الحافة العليا مكسورة ومفقودة ثقيل الوزن والجزء السفلى عليه آثار سناج.

وتم العثور على مثل هذا القدر فى أماكن أخرى يرجع للعصر المتأخر، منها على سبيل المثال منطقة آثار سقارة[٧]. وهذا الإناء للاستخدام فى الحياة اليومية حيث يُوضع فيه الطعام ليُطهى على النار.



العصر: العصر المتأخر (الأسرة السادسة والعشرين).

المقاس: ارتفاعه ١٣سم. قطره الفوهة ٥سم.

رقم التسجيل: ٢٥٠.

التوصيف: إناء من الفخار بيضاوى الشكل له حافة دائرية ويستند على قاعدة دائرية مسطحة وعلى البدن نقش بارز يُعتقد للمعبود بس فى إحدى مراحله وعلى الإناء طبقة Slipped برتقالى اللون.

عُثر على نماذج شبيه بهذا الإناء المنقوش عليه منظر للمعبود بس فى أكثر من منطقة، مثل: سقارة، والفيوم، وهواره، وتانيس[٨]، ولعل السبب فى ذلك أن المعبود "بس" اشتهر عنه أنه معبود المرح عند المصرى القديم، فبالتالي اهتمت الطبقات الاجتماعية المختلفة على تزيين بعض أوانيها بمناظر للمعبود "بس" لإضفاء روح المرح على أفراد الأسرة المصرية القديمة[٩]. ويُستخدم هذا الإناء لحفظ السوائل للاستخدام فى الحياة اليومية.

7 Gallorini. C., Late Period and Ptolemaic Pottery from the work of the Saqqara Geophysical Survey Project, in: Proceedings of the Ninth International Congress of Egyptologists, 6- 12 September 2004, Volume I & II, Paris 2007, fig. 1c. 1071, p.792.

8 Wodzińska, A., A Manual of Egyptian Pottery, Volume 3: Second Intermediate Period – Late Period, Ancient Egypt Research Associates, Boston, 2000, Plate 13.1, pp.223, 256; Petire museum, UC2888.

9 Kaiser. K. R., Water, Milk, Beer and Wine for the Living and Dead: Egyptian and Syro-Palestinian Bes- Vessels from the New Kingdom through the Greece- Roman Period,=

العصر: العصر المتأخر (الأسرة السادسة والعشرين).

المقاس: قطر الفوهة الداخلية ٩سم ارتفاعه ٤سم.

رقم التسجيل: ٢٥١.

التوصيف: غطاء إناء فخارى دائرى الشكل له قاعدة بارزة مسطحة له حافتان إحداهما داخلية بارزة.

العصر: العصر المتأخر (الأسرة السادسة والعشرين).

المقاس: قطر الفوهة ١١سم ارتفاعه ٣,٥سم.

رقم التسجيل: ٢٥٢.

التوصيف: غطاء إناء خشن الصنع قمعى الشكل عليه آثار سناج.

العصر: العصر المتأخر أو العصر البطلمي.

المقاس: قطره ١٦سم وسمكة ١سم.

رقم التسجيل: ٢٥٥.

التوصيف: قرص دائرى من الطين الخشن المحروق (تراكوتا) مصنوع باليد سميك ليست عليه زخارف.

حالة الأثر: جيدة.

عُثر على نموذج مثلها فى نقراطيس، وهى نصف قرص من الطين الخشن المحروق (تراكوتا) مصنوعة باليد، وأرجع (Leonard) تأريخها إلى العصر البطلمي[١٠].

=Doctor of Philosophy in Near Eastern Studies in the Gradute Division of the University of California, Berkeley, 2003, pp.393- 462; Mumford. G., A Late Period Riverine and Maritime Port Town and Cult Center at Tell Tebilla (Ro-Nefer), *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, Vol. 5: 1, 2013, p.50.

[10] Leonard, A. Jr., Miscellaneous Material Culture, in: Ancient Naukratis: Excavations at a Greek Emporium in Egypt. Part I: The Excavations at Kom Ge'if, *The Annual of the American Schools of Oriental Research*, Vol. 54, (1997), p.294, Pl. 7.9.

العصر: العصر المتأخر (الأسرة السادسة والعشرين).

المقاس: الطول ١٢سم، العرض ١٠سم، السمك ٢سم.

رقم التسجيل: ٢٥٩.

التوصيف: لوحة من المرمر عليها رسم غائر يمثل الطائر أبوقردان رمو المعبود "جحوتي" غير مكتمل النقش حيث تخطيط اللون الأسود لقدم الطائر اليسرى.

ربما يكون هذا هو النقش الأول المعُثور عليه فى نقراطيس لطائر أبو قردان رمز المعبود تحوتي.

العصر: العصر المتأخر (الأسرة السادسة والعشرين).

المقاس: قطره ٤,٥ سم، سمكه ٢سم.

رقم التسجيل: ٢٦٠.

التوصيف: جزء علوى من مغزل من الحجر الجيرى عليه زخارف خطية مائلة على البدن به ثقب علوى نافذ.

العصر: العصر المتأخر (الأسرة السادسة والعشرين).

المقاس: القطر ٣سم.

رقم التسجيل: ٢٦١.

التوصيف: قطعة دائرية من الفيانس عليها زخارف عبارة عن خطين متقاطعين بنقش غائر وخطوط أخرى طولية، وبها ثقب نافذ (حبة عقد من الفيانس).

عُثر على نموذج مشابه لها فى نقراطيس، وهى عبارة عن حبة من عقد من الفيانس، وبنفس مواصفات القطعة المكتشفة[١١]. ومن الجدير بالذكر أنه تم العثور على أطباق مصنوعة من الفيانس، مما يدل على أن منطقة نقراطيس استخدمت الفيانس فى أكثر من غرض.

[11] Leonard, A. Jr., Miscellaneous Material Culture, in: , A. Jr., Ancient Naukratis: Excavations at a Greek Emporium in Egypt. Part I, op.cit., p. 297, Pl. 7.16.

العصر: العصر المتأخر (الأسرة السادسة والعشرين).

المقاس: طول ٧,٥سم، عرض ٧سم.

رقم التسجيل: ٢٦٢.

التوصيف: قطعة من الفخار منقوشة لمنظر للمعبود بس بلحية كسة دائرية.

توجد مناظر للمعبود بس بلحية ترجع إلى العصر المتأخر (الأسرة السادسة والعشرين)[١٢]. ومن المعروف أن المعبود "بس" هو معبود المرح فى مصر القديمة، فله مناظر يظهر فيها وهو يرقص معبرًا عن المرح بحركات راقصة، وله لحية كسه[١٣]. وانتشر وجود مناظر للمعبود "بس" فى حضارات الشرق الأدنى القديم[١٤].

ومن الجدير بالذكر بأنه تم العثور على تراكوتا لإناء من فخار عليه منظر للمعبود "بس" فى نقراطيس، وهو واقف على قاعدة، وله لحية، وبجواره اثنان من سعف نبات، وأرجع (Leonard) تأريخها إلى العصر البطلمي[١٥]. وكذلك عُثر فى نقراطيس على منظرين للمعبود "بس" من الفيانس، ويلبس المعبود بس تاج من الريش، وله لحية كسه، وأُرخت بالعصر المتأخر (الأسرة السادسة والعشرين)[١٦].

العصر: اليونانى

المقاس: ارتفاعه ١٤سم، قطر القاعدة ٤سم.

رقم التسجيل: ٢٥٤

التوصيف: إناء من الفخار برتقالى الشكل عليه زخارف هندسية داخل (ثلاثة) إطارات نحتها من أسفل، ويحيط بالإناء زخارف هندسية والإناء يستند على قاعدة دائرية مرتفعة وفوهة الإناء مكسورة وله يد واحدة للحمل وعلى البدن من أعلى خطوط

12 Hardwick. T, and others., Sackler Gallery of Egyptian Antiquities Egypt from the 1st Dynasty to the Byzantine Period, 2950 BC to AD 641, (2009), Figure 96 AN1964.702.

13 Spencer. P., Dance in Ancient Egypt, *Near Eastern Archaeology*, Vol. 66, No. 3, (Sep., 2003), p.112.

14 Abdi, K., Bes in the Achaemenid Empire, *Ars Orientalis*, Vol. 29 (1999), pp.113-140; Stern. E., Bes Vases from Palestine and Syria, *Israel Exploration Journal*, Vol. 26, No. 4 (1976), pp. 183-187.

15 Leonard, A. Jr., Miscellaneous Material Culture, op.cit., p. 296-297, Pls. 7.12, 7.14.

16 Romano, James F., The Bes-image in Pharaonic Egypt. (Volumes I and II), Ph.D. New York University, 1989, pp.758- 763.

مستقيمة عبارة عن صفين والإناء عليه طبقة slipped برتقالية الشكل، وبداخل الإناء بلية دواره، تُستخدم لحفظ العطور فيه، وهو إناء مستورد.

اشتهر هذا النموذج من الآنية فى العصر اليوناني[١٧]. وهذا الإناء مصنوع لوضع العطور بداخله لاستخدامها فى التعطر بها، ووجود بلية بداخل الإناء للتقليل من نزول العطور من الإناء.

مما لا شك فيه أن موقع آثار كوم جعيف (نقراطيس) من التلال الأثرية كبيرة المساحة بمحافظة البحيرة، وأن الأراضى المجاورة للمكان الأثرى هى فى حقيقتها أماكن أثرية بدليل العثور على آثار بتلك الأماكن، مما يجعلها خاضعة للمجلس الأعلى للآثار.

وجاء النتاج الأثرى المُكتشف معبرًا عن حياة إنساء نقراطيس؛ فقد تم العثور على مجموعة من الأوانى الفخارية التى استخدمها إنسان نقراطيس فى حياته اليومية لطهى الطعام وحفظ السوائل وآنية لحفظ العطور، وكلها تُستخدم فى الحياة اليومية.

وكان أيضًا من نتاج الحفائر قطعة من المرمر عليها منظر منقوش قريب الشبه من طائر أبوقردان رمز المعبود جحوتى، ولعل هذا هو المنظر الأول المُكتشف فى نقراطيس لطائر أبوقردان رمز لمعبود جحوتى، وكان للمعبود "بس" نصيب من تلك الحفائر فقط عُثر على إناء عليه منظر مبسط للمعبود "بس"، وهذا النموذج عثر عليه فى العصر المتأخر فى أرجاء كثيرة من مصر. وأيضًا عُثر على منظر للمعبود "بس" بلحية مصنوعة من الفخار (تراكوتا)، وفى حقيقة الأمر عُثر فى حفائر سابقة على مناظر للمعبود "بس" مصنوع من المرمر بحلية مصنوعة، من المرمر. مما يدل على انتشار تلك الهيئة فى مدينة نقراطيس لإضفاء روح المرح على إنسان مدينة نقراطيس.

ويتضح من خلال تلك الحفائر أن الأراضى الزراعية المجاورة لتل آثار نقراطيس، هى أراضى بها آثار ترجع لإنسان نقراطيس فى الأسرة السادسة والعشرين بالعصر المتأخر ووصولاً للعصريين اليوناني والروماني.

[17] Wodzińska, A., A Manual of Egyptian Pottery, Volume 4: Ptolemaic Period- Modern, Ancient Egypt Research Associates, Boston, 2010, Plate 2.3; Petire museum UC19230.

قائمة المراجع

أولاً : المراجع العربية

- بهية محمد شاهين سلامه، دراسة لآثار مدينة نقراطيس، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب – جامعة الإسكندرية، ١٩٨٧.
- قانون حماية الآثار، الباب الأول الأحكام العامة المادة ١.
- هِرُدوت يتحدث عن مصر، ترجمة: محمد صقر خفاجة، تقديم: أحمد بدوى، (القاهرة، دار القلم، ١٩٦٦).

ثانيًا: المراجع الأجنبية

- Abdi, K., Bes in the Achaemenid Empire, *Ars Orientalis*, Vol. 29 (1999), pp.113-140.
- Gallorini. C., Late Period and Ptolemaic Pottery from the work of the Saqqara Geophysical Survey Project, in: Proceedings of the Ninth International Congress of Egyptologists, 6- 12 September 2004, Volume I & II, Paris 2007 .
- Gauthier. H., Dictionnaire des Noms Géographiques Contenus dans les Textes Hiéroglyphiques, Vol. II, 1925.
- Hardwick. T, and others., Sackler Gallery of Egyptian Antiquities Egypt from the 1st Dynasty to the Byzantine Period, 2950 BC to AD 641, (2009).
- Hogarth. D. G, Edgar. C. C and Clement Gutch., Excavations at Naukratis, *The Annual of the British School at Athens*, Vol. 5 (1898/1899), pp. 26-97.
- Kaiser. K. R., Water, Milk, Beer and Wine for the Living and Dead: Egyptian and Syro-Palestinian Bes- Vessels from the New Kingdom through the Graeco- Roman Period, Doctor of Philosophy in Near Eastern Studies in the Gradute Division of the University of California, Berkeley, 2003.
- Leonard, A. Jr., Miscellaneous Material Culture, in: Ancient Naukratis: Excavations at a Greek Emporium in Egypt. Part I: The Excavations at Kom Ge'if, *The Annual of the American Schools of Oriental Research*, Vol. 54, (1997).

- Mumford. G., A Late Period Riverine and Maritime Port Town and Cult Center at Tell Tebilla (Ro-Nefer), *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, Vol. 5: 1, 2013, pp.38- 67.
- Petrie. W. M. F., Naukratis, Part II, London, 1886.
- Petire Museum, UC2888, UC19230.
- Porter. B & Moss. R. B., Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings, IV Lower and Middle Egypt (Delta and Cairo to Asyut), Oxford, 1934.
- Roebuck. C., The Organization of Naukratis, *Classical Philology*, Vol. 46, No. 4 (Oct., 1951), pp. 212-220.
- Romano, James F., The Bes-image in Pharaonic Egypt. (Volumes I and II), Ph.D, New York University, 1989
- Spencer. P., Dance in Ancient Egypt, *Near Eastern Archaeology*, Vol. 66, No. 3, (Sep., 2003), p.111- 121.
- Stern. E., Bes Vases from Palestine and Syria, *Israel Exploration Journal*, Vol. 26, No. 4 (1976), pp. 183-187.
- William D. E. Coulson and Albert Leonard, Jr., A Preliminary Survey of the Naukratis Region in the Western Nile Delta, *Journal of Field Archaeology*, Vol. 6, No. 2 (Summer, 1979), pp. 151-168.
- William D. E. Coulson and Albert Leonard, Jr., Investigations at Naukratis and Environs, 1980 and 1981, *American Journal of Archaeology*, Vol. 86, No. 3 (Jul., 1982), pp. 361-380.
- Wodzińńska, A., A Manual of Egyptian Pottery, Volume 3: Second Intermediate Period – Late Period, Ancient Egypt Research Associates, Boston, 2000.
- Wodzińńska, A., A Manual of Egyptian Pottery, Volume 4: Ptolemaic Period- Modern, Ancient Egypt Research Associates, Boston, 2010.

ابحاث جديدة حول العمارة الجنائزية الرومانية بالجزائر في الفترة الرومانية

د. فريدة عمروس•

ـ ملخص البحث :

تعتبر الشواهد الجنائزية من أهم الوثائق الأثرية، نظرا لتنوعها وتواجدها الكبير عبر كل المقاطعات الإفريقية الرومانية يتمحور موضوع المداخلة حول المعالم الجنائزية التي تعود للفترة الرومانية والمتواجدة بالجزائر. وترفق هده المعالم برسومات توضيحية للتعرف غن هيكلها الداخلي .

كما قمنا بوضع تصميمات جديدة تتماشى وفق معطيات أثرية المذكورة من قبل، أو التي اكتشفناها في الميدان

أولى الرومان أهمية كبيرة لبناء المعالم الجنائزية التي كانت أغلبها تتواجد خارج المدن وتتوزع على مختلف المناطق الريفية او تتوسط مساحات جنائزية، أو على حواف الطرقات.

وشيد عدد كبير منها من طرف أثرياء محليين داخل ممتلكتاهم وبعض الأمراء الأمازيغ الذين تعرفنا عليهم من خلال النقائش المخلدة لذكراهم.

انتشرت المعالم الجنائزية على نطاق واسع شمل كل المقاطعات الإفريقية ويعتبر موقع مدينة تبسة Theveste التي تقع شرق الجزائر من أغنى المواقع الاثرية، ويمكن إرجاع ذلك إلى ثراء مقاطعة إفريقيا البروفنصلية التي تنتمي اليها المدينة بالآثار الرومانية مقارنة بالمناطق الاخرى وتتميز معظم هذه المعالم بمخطط مربع أو مستطيل الشكل كما تتميز بتنوع اشكالها وأصنافها :

فمنها البسيطة ومنها ذات طابق علوي.

•معهد الأثار جامعة الجزائر -٢-

المعالم البسيطة :

الصورة ٠١: الشكل العام لضريح أقبو.

تتميز الأضرحة البسيطة باحتوائها على غرف جنائزية سردابية، و تخص هذه الميزة مجموعة المعالم المتوجة بسقف على شكل هرم نذكر منها على سبيل المثال ضريح أقبو (صورة رقم ٠١) الذي يقع بمدينة بجاية التي تقع شرق الجزائر والأضرحة التي تتواجد غرب مدينة شرشال وسط الجزائر حيث نجد السقف مبني بالرضم أو بالحجارة ألمنحوتة وتشبه هذه المعالم معالم أمريت المشهورة بفينيقيا التي تعود الى القرن الرابع قبل الميلاد.

وكانت تمثل النمط الاكثر انتشارا في تونس وليبيا، ولم يبق منها في الجزائر إلا آثار قليلة، وفي هذا الصدد يقول الباحث قزال: " نلاحظ على جدرانها الخارجية انحناءات منتظمة تجعلنا نفكر انها كانت تحمل جزءا علويا على شكل هرم"[1].

أما المعالم التي تتوج بسقف على شكل سنم، يكون القبر فيها داخل غرفة جنائزية تكون على مستوى ألأرض وتتميز هذه المعالم بجبهات ثلاثية تشبه المعابد الكلاسيكية، ونجد هذا النوع من السقف بضريح مدينة مادور (صورة رقم ٠٢)

الصورة ٠٢: ضريح مداوروش.

[1] Gsell (St), les monuments antiques de l'Algérie. T II, Paris 1909, P : 45.

بولاية سوق أهراس وضريح مورسط وضريح هنشير زهرة بولاية تبسسة...، وفي هذا الأخير يتكون السقف من بلاطات حجرية، ويعتقد الباحث قزال Gsell٢ أن بعض سقوف هذه المعالم كانت مبنية بالأجر المبلط والقرميد لكننا لم نعثر على أية حالة مؤكدة في الجزائر ويكون الاحتمال قائما اذا كانت المقاسات معتبرة.

وهناك مجموعة أخرى من المعالم تحمل في علوها شكل حنية او قبة نصف دائرية تمثل ألسقف مثل ما لاحظناه بضريح قصر الأحمر (صورة رقم ٠٣)

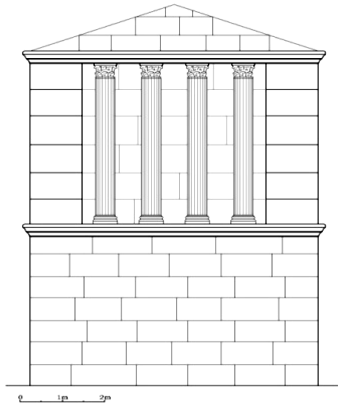
الصورة ٠٣: ضريح قصر الاحمر.

بمادور وقصر تنفست بمدينة تيمقاد. وتنتمي إلى هذه المجموعة مدافن بسيطة يمارس فيها طقوس الحرق مثل مقابر مونس بولاية سطيف شرق الجزائر والتي تظهر على شكل علبة حجرية ذات غطاء مقبب وتحتوي على عدة كوات خاصة بالرماد.

الطابق العلوي:

وكان الطابق العلوي لبعض الاضرحة بمثابة معبد صغير تقام فيه بعض الممارسات العقائدية .

[2] Op-cit, P : 51.



ضريح فيجت القروزة

..الصورة ٠٤: الواجهة الأمامية لضريح مورسط

ويميز بأشكال متنوعة منها شكل غرفة مغلقة تماما أو ذات فتحة واسعة على الواجهة ألأمامية أو معمدة (صورة رقم ٠٤). ونادرا ما نجد أثار سلم يؤدي إلى الطابق العلوي، لكن الباحث لفو'(PhLeveau)أكد وجوده في أحد معالم شرشال[٣]. واحتوت بعض هذه الأضرحة على غرفتين، وجدت مهيئة على مستوى سطح الارض أو على مستوى درجات القاعدة.

وغالبا ما يكون مدخل الغرفة الجنائزية على الواجهة الامامية ضيقا وموجها شرقا وعادة ما يضم هذا الفضاء الداخلي توابيت مخصصة للدفن العادي، أو على جرار فخارية يجمع فيها رماد الميت الناتج عن عملية الحرق الكلي للجثة.

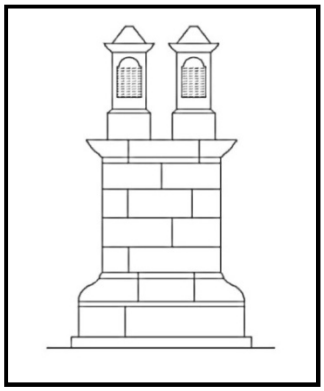
الأضرحة التي لا يمكن تصنيفها:

ومن بين الأضرحة التي لا يمكن تصنيفها نذكر على سبيل المثال معلم فيجت القروزة (صورة رقم ٠٥)، المتواجد على بعد ٥٠ كلم جنوب مدينة تبسة، يتربع على كتلة من الحجارة المنحوتة يصل علوها إلى ٢.١٠م وعرضها ١م، يعلوها شاهدان متشابهان تماما وعليهما نقيشتان جنائزيتان، أما الغرفة الجنائزية فتتواجد تحت مستوى القاعدة .

ومعلم الثاني يتواجد على هضبة أولاد ألعرب جنوب غرب مدينة خنشلة شرق الجزائر حيث يصفه الباحث ماسكري-Masqueray [٤] بمثابة طاولة مستطيلة الشكل ذات طول يصل إلى ٦م وعرض ٣م .

[3] - leveau (PH), Caesarea de Maurétanie, Une ville romaine et ses campagnes, Coll. EFR.70. 1984, P : 104.

[4] - Masqueray, « Monuments de Tebessa » dans revue Africaine. XXII, 1878, P :39-40



الصورة رقم ٠٥: الواجهة الامامية للضريح

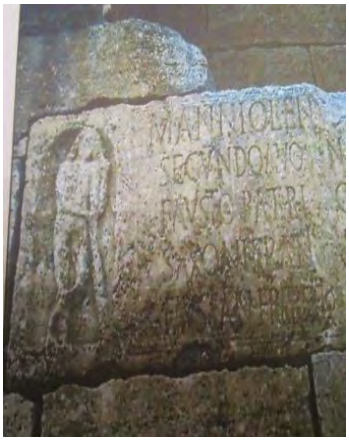
وزينت معظم هذه المعالم الجنائزية بزخارف معمارية تمثلت في أعمدة نجدها في الزوايا الأربعة للمعلم، وفي بعض الحالات تظهر وسط الواجهات وتكون بارزة او تتقدم المقصورة مكونة معبدا صغيرا، أما التيجان فكان طرازها كورنثي، وكان هذا الطراز واسع الإنتشار نظرا لتطابق تاريخ هذه الاضرحة مع العصر الذهبي للطراز الكورنثي عند الرومان وهذا لا ينفي وجود التاج الأيوني في بعض ألمعالم كما زينت حجارة القاعدة والكرانيش بنتوءات.

الزخرفة المنحوتة:

وجدت على بعض المعالم، وتمثلت في زخارف نباتية (صورة ٠٦ معلم لمباز)، وصورة ترمز للموت (صورة ٠٧ معلم قصر الاحمر).

كان إنتشار هذه المعالم الجنائزية واسعا وعم كل مقاطعات إفريقيا، من الشمال إلى الجنوب ومن الشرق إلى الغرب، وما لاحظناه هو تمركز هذه المعالم في منطقة معينة أي الجنوب الشرقي للجزائر أي مقاطعة إفريقية البروقنصلية.

الصورة رقم ٠٦: ضريح لمبيز

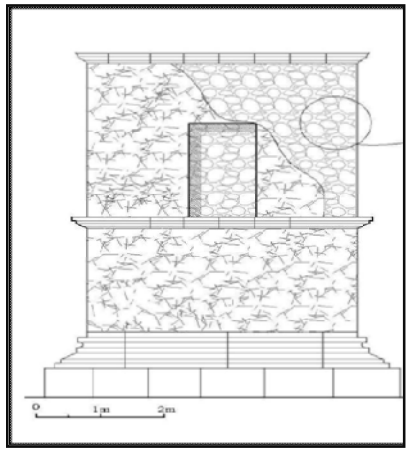


صورة رقم ٠٧ معلم قصر الأحمر

مواد وتقنيات بناء هذه المعالم:

استعملت الحجارة بمختلف أنواعها كمادة أساسية في بناء المعالم الجنائزية:

١. حجارة الكلس
٢. حجارة الفليس (Tuf).
٣. الرخام (الذي استعمل في تلبيس بعض الأضرحة مثل ضريح إكوزيوم (الجزائر العاصمة) الذي بني بالرضم وزينت واجهته الخارجية بلوحات من الرخام . (صورة رقم ٠٨).



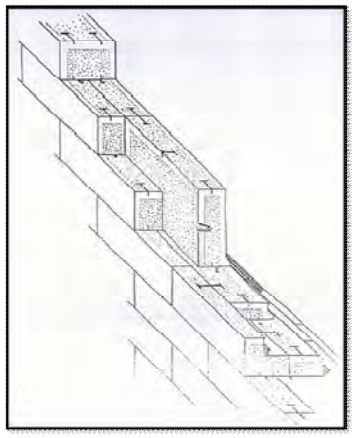
الصورة رقم ٠٨ واجهة لضريح إكوزيوم

٤. الطين التي استعملت في صناعة مختلف الأجر (الأجر المجفف، والأجر المشوي والقرميد) الذي بنيت به أضرحة روزيكاد (سكيكدة) والقيصرية (شرشال).

عملية تثبيت وتنضيد الحجارة:

أ. التثبيت:

تقوم عملية التثبيت على ربط حجرتين بواسطة مماسك من الرصاص أو الحديد لضمان تشابكها أفقيا وعموديا وتستعمل هذه الطريقة للربط بين الحجارة الكبيرة المنحوتة وكذلك للتثبيت جذع العمود مع تاجه وقاعدته، ويعود أصل هذه الطريقة للحضارة ألإغريقية إستعملت هذه الطريقة في بناء عدة معالم جنائزية التي تعود للفترتين الليبية البونية والرومانية.



الصورة رقم ٠٩: طريقة التثبيت

Adam (JP), la construction romaine, matériaux et techniques. Paris 1989, P186

ب. التنضيذ:

عملية التنضيد هي ملئ الفراغات الموجودة بين أحجار الرضم او الحجارة شبه منحوتة بشضايا أو حجارة صغيرة لدعم الجدار وضمان ثباته، إستعملت هذه الطريقة في معالم مبنية بالدبش أو الرضم، كما إستعملت في المعالم المبنية بالحجارة الشبه منحوتة.

ويمكننا تسجيل نوعين من التضنيذ، بدون ملاط، او بالملاط الجيري.

الجير:

بالإضافة إلى مادة التربة والحجارة اللتان تعتبران مادتين أساسيتين في البناء تستعمل مواد أخرى مكملة تساهم في دعم وتقوية المبنى مثل الجير.

أ. الملاط الجيري:

الملاط الجيري يستغل في ربط الأجر المشوي والمجفف ونادرا ما يستخدم للربط بين الحجارة المنحوتة. إستعملت هذه الطريقة في بناء الجدران الداخلية للغرفة الجنائزية لضريح أزقة أرومي بشرشال. (صورة رقم ١٠).

الصورة رقم ١٠ : ضريح أزقة أرومي

ب. الملاط القرميدي

يتكون هذا الملاط من مزج مقدار من الجير مع مقدارين من كسر القرميد ويضاف إلى هذا الخليط القليل من الطين أو الرمل. ويتميز بمقاومته للرطوبة واستعملت هذه المادة في بناء معالم شرشال،(صورة رقم ١١).

الصورة رقم ١١ : ضريح شرشال -٢-

تقنيات البناء:

تعددت تقنيات البناء في العمارة الرومانية وفي مختلف مقاطعتاها فلاحظنا من خلال دراستنا للمعالم الجنائزية إستعمال مختلف التقنيات منها:

١. Opus Quadratum :

تتمثل في تركيب حجارة منحوتة على شكل صفوف أفقية، وتعتبر هذه التقنية من أهم التقنيات التي تظهر جمال بناية ما أي الشكل وحده يسمح بالإقتناع أن المبنى قانوني او خاضع لكل المقاسات ألمعمارية ومشكلا توازنا في البناية، وإستعملت هذه التقنية في العديد من المعالم.

٢. Opus Reticulatum :

تقنية بناء على شكل شباك، إستعملت هذه التقنية في بناء أحد معالم شرشال. (صورة رقم١١).

الصورة رقم ١٢: تقنية Opus Reticulatum

leveau (PH), Op-cit,

٣. Opus Pseudo Isodome :

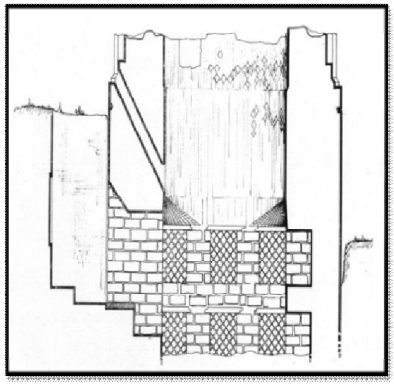
وتسمى أيضاSaxa Quadratum، تستعمل فيه حجارة كبيرة ومتوازنة السطوح، موضوعة بشكل شبه منتظم، ويتم الربط بين الحجارة بطريقة التثبيت بمماسك من الرصاص او الحديد. أو بالتنضيد، أي تكمله الفراغات الموجودة بين الحجارة الشبه منحوتة بشظايا الحجارة ألصغيرة استعملت هذه التقنية بضريح عائلة الفلافبيين (Flavii) بمدينة قالمة. (صورة رقم ١٢).

الصورة رقم ١٣ : تقنية Opus Pseudo Isodome

,leveau (PH), Op-cit

٤. Opus Mixtum

يجمع هذا النظام اكثر من تقنية وأكثر من مادة بناء بالجدار الواحد يعتمد على مساحات من الحصى تشكل ألواح تحيط بها اجزاء مبنية من الاجر ألمشوي استعملت هذه التقنية في بناء أحد معالم شرشال. (صورة رقم ١٣).



الصورة رقم ١٤ : تقنية Opus

٥. Opus Testaceu:

استعملت هذه التقنية في بناء ضريح أزقة أورومي بشرشال، وتتمثل في البناء بالأجر المشوي، ويتم ربطه بملاط طيني أو جيري[٥].(أنظر الصورة رقم ١٠).

٦. Opus caementicum :

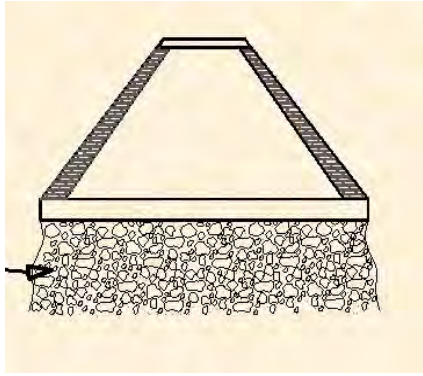
استعملت هذه التقنية في بناء قاعدة الضريح الدائري الذي يوجد بتديس (قسنطينة)، وتتمثل في حجارة الرضم أو الدبش، ابعاد هذا الاخير تكون متقاربة وواجهته مشذبة بشكل تقريبي، وتنحت الفواصل وواجهات الاستقبال لضمان تشابكهم.(يحاول البناء وضع الدبش على شكل مدامك شبه منتظمة)٦، ويربط بينه بملاط طيني أو جيري. وتتميز زوايا المعالم المبنية بهذه الطريقة بوجود أحجار شبه منحوتة وصلبة وتضاف أحيانا بعض العارضات للزيادة في تقوية الجدار الذي يتراوح سمكه ما بين ٥٠سم وإلى ٧٠سم.(صورة رقم ١٤).

الصورة رقم ١٥ تقنية Opus

[5] - Adam (JP), la construction romaine, matériaux et techniques. Paris 1989, P :154.
[6] -Marin (R), Manuel d'architecture Grecque, T.I , Paris 1954. P360.

٧. Opus Incertum : مرضوم متغير:

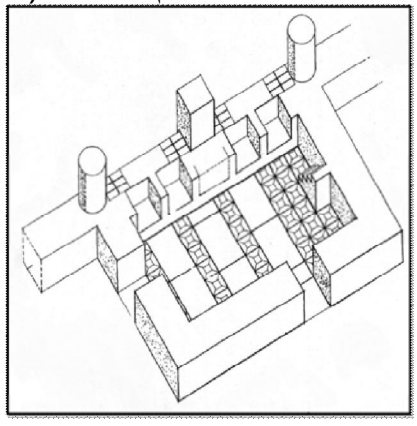
المرضوم المتغير هو عبارة عن تقنية بناء بالدبش أو الحجارة الصغير بشكل يستحيل تمييز صفوف المدامك بالحائط. ويرجع ذلك لإختلاف أحجام وأبعاد الأحجار، ويربط بين هذه الأحجار بملاط طيني أو جيري، ويمكن تعزيز الحائط ببعض الشظايا الحجرية للزيادة في صلابته. استعملت هذه التقنية في بناء ضريح راس الأحمر بشرشال. (صورة رقم ١٥).



الصورة رقم ١٦ تقنية Incertum

٨. Opus Sectile:

تتمثل هذه التقنية في قطع حجرية ذات أشكال هندسية مختلفة، رباعية أو سداسية الأضلاع، تزين ارضية وجدران بعض المعالم. وكانت هذه التقنية منتشرة بكثرة في إيطاليا خاصة في الفترة الأغوستية وفي القرن الأول الميلادي٧. إستعملت هذه التقنية بأرضية أحد معالم شرشال. (صورة رقم ١٦).



الصورة رقم ١٦ تقنية Opus Sectile

[7] - leveau (PH), Op-cit, P : 104

أساليب تلبيس وتزيين واجهات الجدران:

زينت الواجهات الخارجية للمعالم الجنائزية بمختلف أساليب التلبيس مثل :

١. **ألطلاء** تدعم معظم تقنيات بناء جدران متفاوتة الخشونة خاصة في تقنية Opus Caementicum، ولذلك يتم تبليطها بإخفاء عيوبها. وبالإضافة للدور التزييني الذي كان يلعبه الطلاء، يقوم بتقوية الجدار وحمايته من الرطوبة أيضا. وكانت هذه المادة تنشأ من خليط من الجير ومسحوق الكلس[٨]. وكانت تسمى هذه الطريقة لتلبيس وتزيين واجهات المعالم Opus Tectorium، واستعملت في العديد من المعالم الجنائزية. وجدت آثار لها بأحد معالم تيبازا، وفي معالم سكيكدة ...

٢. **الرخام:** استعملت هذه المادة لتلبيس بعض الاضرحة مثل ضريح إكوزيوم وضريح تيمقاد. ولإثبات اللوحات الرخامية على جدار المعلم، يتم إلصاقها بملاط جيري. ومن الضروري أن سمك اللوحات لا يتجاوز ٣ أو ٤ سم، كي يكون التثبيت على الجدار أسهل وأجود.

كشفت دراسة مواد وتقنيات البناء بالمقاطعات الرومانية في الجزائر مجموعة من الخصوصيات التقنية والفنية في مجال العمارة الجنائزية تقاسمتها جميع المواقع الأثرية مما يوحي بوجود خصوصيات معمارية وذوق فني موحد بها.

استعملت مختلف المواد الطبيعية مثل الحجارة نجدها إما منحوتة بطريقة جيدة أو شبه منحوتة أو على شكل رضم.

كما استعملت معظم تقنيات البناء المعروفة في العهد ألروماني حيث تنوعت اشكال وواجهات المعالم وتغيرت من مبنى إلى اخر. فالتنوع برز خاصة بموريطانيا القيصرية بحيث استعملت بمنطقة شرشال أكثر من أربع تقنيات مختلفة.

أما التقنية الاكثر إنتشارا على مستوى المقاطعات الثلاث تبقى تقنية الحجارة الكبيرة المنحوتة والمنتظمة Opus Quadratum . وتعتبر التقنية الوحيدة التي تنتج عنها جدران ملساء لا تحتاج لملاط ولا لطلاء، إنها ذات جمال وأناقة لا نجدها في التقنيات الأخرى.

[8] - Adam (JP), Op-cit, P :232.

Résumé :

Les monuments funéraires peuvent être considérés comme sources archéologiques importantes. Nous les retrouvons en très grand nombre, à travers toutes les provinces romaines.

Notre communication se limite à l'étude archéologique de ces monuments suivie de dessins de coupes, et de quelques restitutions pour mieux comprendre l'architecture et la structure interne de ces mausolées funéraires d'époque romaine en Algérie.

المراجع :

1. Adam (JP), la construction romaine, matériaux et techniques. Paris 1989.
2. Gsell (St), les monuments antiques de l'Algérie. T II, Paris 1901
3. leveau (PH), Caesarea de Maurétanie, Une ville romaine et ses campagnes, Coll. EFR.70. 1984.
4. Marin (R), Manuel d'architecture Grecque, T.I , Paris 1954.
5. Masqueray, « Monuments de Tebessa » dans revue Africaine. XXII, 1878.

أهم آثار مدينة خميسة (توبورسيكوم نوميداروم)

د. فريدة منصوري *

المـوقـع.

تقع مدينة تبورسكوم نوميداروم أو مايسمى خميسة حاليا على بعد ٣٢كم غرب ولاية سوق أهراس، و ١٤كم شمال شرق سدارتة بالقرب من رأس العالية الذي يبعد ب٦ كم شمال غرب المدينة وقد بنيت هذه المدينة على هضبة أو ما يعرف بالربوة متخذتا شكل مثلث تقريبي قاعدتها موجهة من الشرق إلى الغرب يحدها من الشمال الشرقي" شعبة عين البير التي تفصلها عن جبل سطاتور و تحدها من الناحية الغربية شعبة أخرى يعلوها داموس القصبة Damous el Kasbah.[1]

صعوبة تضاريسها أدت إلى توزيع معالمها على مخطط يختلف عن المخطط النموذجي المعتمد في بناء المدن الرومانية.

تعتبر مدينة توبورسيكوم نوميداروم من أهم المواقعالأثرية القديمة التي تحتضن عددا هائلا من المعالمالتاريخية و كمّا معتبرا من اللّقيالأثرية من تماثيل، لوحات فسيفسائية، أنصاب، نقيشات، قطع فخارية...إلخ، منها ما هو معروض في بعض المتاحف مثل متحف المسرح الروماني بولاية قالمة و المتحف الوطني للآثار القديمة بالجزائر العاصمة و من أهم المحطات التاريخية بشمال إفريقيا، توفرت قمنذ القدم على عدة مقومات طبيعية و تضاريسية جعلت الإنسان يستقر فيها منذ فترات ما قبل التاريخ.

لـمحــة تــاريـخيــة عــن الـمـديـنــة.

يعود وجود الرومان في شمال إفريقيا إلى ١٤٦ق م وهي سنة سقوط قرطاجة، إذ سمح لهم ذلك بالتوغل في باقي المستوطنات، بدأ من الجهة الشرقية تدريجيا، وفي هذا الصدد ذكر شارل أندريه جوليان في كتابه "تاريخ إفريقيا الشمالية " أنه في ربيع سنة ١٤٦ق م قام مجلس الشيوخ الروماني بتحويل المقاطعة الإفريقية إلى مقاطعة رومانية كانت تسمى بإفريقيا الجديدة، غير أن هذه المقاطعة لم تكن ممتدة الأطراف، ونفهم من قوله هذا أن توسع الإستعمار الروماني قد ظهر من الناحية الشرقية لشمال إفريقيا، وقد أراد الرومان دعم إنتصاراتهم العسكرية بإتخاذ إحتياطات في إقامة شبكة من الطرقات، وإنشاء مستوطنات جديدة على الأراضي

* أستاذة مساعدة بمعهد الآثار جامعة الجزائر

[1]Gsell(St) &Joly(Ch,A), Khamissa, MDaourouch, Annouana 1er Partie, Alger,Paris 1914, pp 25, 26

التي أنتزعت من السكان المحليين مقربة من المراكز العسكرية الكبرى التي تتولى حماية المعمرين وقد توفرت المستوطنات على كل ما يلزمها،[٢]من هذه المدن التي شيدوها نجد خميسة.

حيث كانت خميسة في البداية عبارة عن مدينة نوميدية و هذا ما يدل عليها اسمها و موقع التجمع السكاني الأول الذي يفترض أنه شيد على قمة الهضبة و هو يوفر بالتالي عامل التحصين و يسهل عملية الدفاع ثم تطورت المدينة و امتدت نحو الشمال و الشمال الغربي[٣].

و من خلال الكتابات التي اكتشفت بالموقع اتضح أن قبيلة محلية كانت تعمر المنطقة وهي -عشيرة نوميداروم-تتزعمها عائلة تمارس السلطة أبا عن جد[٤].

و في القرن الثاني الميلادي أصبحت المدينة رومانية أثناء حكم الإمبراطور ترايانوس، فأصبح سكانها ينتمون بذلك إلى قبيلة بابيريا[٥]. و مع منتصف القرن الثالث الميلادي ارتقت المدينة إلى رتبة مستعمرة[٦].

أما بالنسبة للفترة الوندالية لم نجد كتابات تسمح بتحديد أحداث هذه الفترة بالمدينة غير أن إسمين لأسقفين من ثوبورسيكوم نوميداروم وردوا بين أسماء الأساقفة الذين حضروا ندوة قرطاجة سنة ٤١١م و هما مورنتيوس الكاثوليكي Maurentius و يانيوريوس Janiorius الدوناتي، كما ورد إسم الأسقف فرومنتيوس Fromentius في اجتماع سنة ٤٨٤م[٧].

أما فيما يخص الفترة البيزنطية فإن أهم شواهدها تنحصر في عملية التحصين و إعادة استغلال معالم البلدة للغرض العسكري و هذا ما تشهد عليه القلعة القائمة على آثار الحمامات الواقعة شمال غرب الساحة الجديدة[٨].

أصـــل تسمية المدينة.

عرفت مدينة خميسة قديما ب: ثوبورسيكو نوميداروم و هذا ما أثبتته الكتابات الأثرية المكتشفة بالموقع خلال الحفريات خاصة الناقشتين اللاتينيتين رقم: ٤٨٧٥، ٤٨٧٦.

كذلك ذكر إسم هذه المدينة في كتابات المؤرخ الروماني تيتليف عند تعرضه لذكر ثورة تاكفاريناس في عهد الإمبراطور الروماني تيبيريوس، كما أن إسم هذه المدينة ذو طابع محلي، وما يدل على ذلك هو توفر النقوش والشواهد الجنائزية

---

[2]- Raymond chevalier, littérature latine, Paris, 1968, p5.
[3]Gsell(St) &Joly(Ch), Op Cit, p 117
[4]Ibid.p52
[5]Cagnat(R), Journal des saveurs, 1916 p 53
[6]Gsell(St) &Joly(Ch) , op cit p 17
[7]Gsell(St) &Joly(Ch),Ibid, p٤٠
[8]Gsell(St) &Joly(Ch A),Ibid p 41

البونية بكثرة و التي تحمل كتابات ليبية وأخرى فينيقية كما حملت بعضها إسم الآلهة تانيت القرطاجية.

و من جهة أخرى نقلت لنا المؤلفات التاريخية أخبار وجود مجلس بلدي في ثوبورسيكوم نوميداروم أثناء حكم الإمبراطور الروماني تراجان، وقد أعطيت لقب مستعمرة رومانية سنة ٢٧٠ و أشار إليها القديس أوغسطين في الرسالة ٤٤.

لقد وعرفت المدينة عدة تسميات سواء في النصوص القديمة أو من خلال الكتايات المكتشفة و قد وردت في عدة صيغ:

-Thbursica- thubursicu- thubursicumnum-، و الجغرافي Ravenne يذكرها تحت إسم thubrsicus، أما سكان هذه المنطقة فيلقبون بـ thubursicitani أو thbursicenses.[٩]

ويمكن إرجاع أصل التسمية إلى أصول بربرية، حيث أن الأسماء المؤنثة لديهم تبدأ بحرف "الثاء" غير أن التسمية القديمة للمدينة قد أطلقت على مدن أخرى، لذلك فإن numidarum غير مرتبطة بالمملكة النوميدية الكبرى، إنما أطلق فقط على قبيلة صغيرة ذات أصل نوميدي استقرت بالمنطقة (خميسة) حيث وجدت مجموعة كبيرة من النقشات اللاتينية المتعلقة بها، والتي يتجاوز عددها ٧٦٢ نقيشة وهي في مجملها عبارة عن شواهد جنائزية, وأشار لها القديس أوغسطين بسرد بعض الأحداث التي عرفتها المنطقة.

تـــاريـــخ الأبـحـــاث بخـميســة.

عند بداية الاستكشافات الأثرية بالجزائر لم يكن يعرف الفرنسيون عن آثار مدينة خميسة إلا ما ذكر في روايات الرحالة الألماني "الطبيب هبنستراي Hebenstreil"،خلال زيارته للمنطقة سنة ١٧٣٢م فأدهشته تلك المعالم الشامخة المزينة بأعمدة رخامية و كذا الكتابات الجنائزية الكثيرة.[١٠]

و في سنة ١٨٣٧ م قام الجنرال "دوفيفيي Duvivier" بجمع بعض المعلومات المهمة حول امتداد المدينة و مظهرها الجغرافي، غير أنها لم تستكشف لأول مرة إلا فيسنة ١٨٤٣م من طرف "ميترسي Mitrecé" قائد سرية المدفعيين الذي خيم بالموقع مع فرقة استكشافية جاءت من قسنطينة[١١]، و منذ ذلك الحين لفتت آثار خميسة أنظار نخبة من الباحثين المختصين الذين تعاقبوا عليها بزيارات استكشافية إلى الموقع و التي أثمرت عددا مدهشا من الناقشات قام بجمعها "ليون رونيي Léon Renier" و نشرها في L'explorationScientifique du Commandant delamare.

[9]Raymond Chevalier, Op cit, p 5

[10]Hebenstreit (J.E), Voyage à Alger, Tunisie et Tripoli dans «Nouvelles Annales Et Des Sciences Géographiques, 1830, TII, Vol 46

[11]- Gsell (St) &Joly (Ch,A), Op.cit, p 7.

- و في ١٨٥٠ م وُضع أول مخطط شامل للمدينة القديمة تحت إشراف "كارث Karth" نقيب الهندسة العسكرية[١٢].

- في ١١ فيفري ١٨٦٥ م وجه الجنرال "بيريقو Périgot" - قائد مقاطعة قسنطينة- رسالة إلى رئيس الحركة الأثرية مبرزا فيها أهمية إجراء أبحاث أثرية بصفة جدية و رسمية لآثار خميسة نظرا لأهميتها[١٣]، و هذا ما جعل الحركة الأثرية لمقاطعة قسنطينة تتخذ قرارا بتنسيق دراسات دقيقة و حفريات منتظمة على مستوى الموقع ابتداء من سنة اتخاذ القرار أي ١٨٦٥ م[١٤] فتعاقبت الأعمال الأثرية على مدينة ثبيرسيكوم نوميداروم بإدارة مجموعة من الباحثين على رأسهم:Chabassiére

- أعمال ١٨٧٣ و ١٨٧٥لكل من M. Héron de Villfeosse .WillmannsM:

حيث قاما بدراسة كل الكتابات الأثرية المكتشفة بخميسة بصفة منتظمة و دقيقة

- أعمال ١٨٧٧ الخاصة ب E Masqueray: تمثلت هذه الأعمال في الحفر بالربوة التي تشرف على المدينة و نتج عنها اكتشافات مهمة من بينها تحديد موقع الساحة العامة (الفوروم)، بالإضافة إلى مجموعة من التحف التي قام بإرسالها إلى متحف العاصمة، منها بعض الكتابات المنقوشة على صفائح من المرمر، رأس ضخم لامرأة من المرمر و عدد معتبر لقطع من تماثيل مرمرية.

- أعمال ١٨٧٩ الخاصة ب M. Abel Ferges: و الذي قام بنزع الأتربة على مستوى جدار سور المدينة الواقع على بعد ١٣٣ م عن قوس النصر و ٢٥٢ م من الفوروم و بالقرب من الطريق الروماني القادم من تيبازة (تيفاش). و حسب Ferges، أثناء الحفر تم استخراج أربعة تماثيل من المرمر الأبيض و أكثر من مائة و خمسون(١٥٠) قطعة لتماثيل و بقايا تماثيل من المرمر، لتنتهي أعمال الحفر باكتشاف بناء نصف دائري افترض Ferges أنه ضريح شيد لنبلاء المدينة نظرا للتماثيل و العظام التي عثر عليها.[١٥]

أولا- الساحة العامة القديمة.

تقع الساحة العامة القديمة على المنحدر الشمالي لربوة خميسة و هي تضم مجموعة هامة من الشواهد الأثرية **(صورة رقم ١)**، و قد أجريت عليها عدة تنقيبات.

إن إنشاء الساحات العامة يتطلب أشغال كبرى مع ضرورة تواجد مكان مستوي و هذا ما لا نجده في خميسة حيث قام المنشئين بإزالة جزء من الربوة لتعديلها و جعلها أفقية قدر المستطاع، و هي تتخذ شكلا مستطيلا، موجهة من

[12]-Gsell (St) &Joly(Ch A, Ibid, p.7.
[13]- Chabassière (J) .R-S-A-C. Vol 10. Constantine, p. 108.
[14]-Gsell(St) &Joly(Ch A),Ibid, p 111.
[15]Ferges (M) , R-S-A-C, V19, 1879, pp. 299-307

الواجهة الشمالية نحو الشمال الشرقي و من الواجهة الجنوبية نحو الجنوب الغربي، و خلال الحفريات بالساحة أنجز رفع أثري حيث كانت المقاسات تتراوح من الشمال إلى الجنوب بين ٢٩.٣٠م و ٢٩.٨٠م و من الشرق إلى الغرب ٢١.٧٠م. فهي تتربع على مساحة ١٢٠٠م٢، هذه المقاسات تتطابق نوعا ما مع نظرية فيتروف حيث نجد أن عرض الساحة العامة بروما يقدر بثلثي طولها[١٦] **(مخطط رقم١).**

أهم معالم الساحة القديمة.

في الواجهة الجنوبية المنحوتة في الربوة للساحة العامة القديمة توجد خمس قاعات موزعة خلف الرواق الجنوبي، و هي ذات عمق واحد من حيث المقاس بينما العرض فيتغير من قاعة إلى أخرى، بنيت بحجارة صغيرة مصقولة تتخللها أحيانا حجارة مصقولة كبيرة الحجم، و قد زينت واجهات هذه القاعات بلوحات رخامية بيضاء، رمادية و صفراء، لم يبق منها سوى بعض الأجزاء الصغيرة، كما زينت جدرانها الداخلية بنفس الطريقة، أما أرضيتها فهي مبلطة بالرخام الرماديما عدا القاعة الأولى التي كانت مكسوة بالجير، أجريت لكل هذه القاعات مقاسات خلال الحفريات السابقة فكانت كمايلي:

مقاسات القاعة الأولى المتواجدة شرقا قدرت بحوالي ٩.٥٠م عرضا و هي مفتوحة بالكامل على الساحة العامة[١٧]، بينما تقع القاعة الثانية غرب القاعة الأولى و يقدر عرضها ب ٤.٣٠م، و هما معا يكونان ربما معبدا و هو المعبد الجنوبي الشرقي.

١- المعبد الجنوبي الشرقي.

يتكون هذا المعبد من كتلتين معماريتين و المتمثلتين في الغرفتين الأولى (١) و الثانية (٢) المتجاورتين حيث تشكلان معا بناءا مستطيل الشكل موجه بطوله نحو الشمال الغربي و تقدر مساحته الكلية بحوالي ٥٣.٦٣م٢

-الغرفة الأولى: ندخل إلى الغرفة الأولى من رواق المعبد للساحة العامة القديمة و هي غرفة مستطيلة الشكل أرضيتها مبلطة بالحجارة الكلسية المنحوتة و المستطيلة الشكل، مختلفة في مقاساتها، أما جدرانها فكانت مكسوة بصفائح من الرخام، و هذا ما يتضح من خلال ما تبقى من أجزاء رخامية مغروسة في ثقوب من الجدران، و كذلك من خلال ما تبقى من القطع النحاسية التي كانت تستعمل في تثبيت الصفائح الرخامية **(صورة رقم ٢)**، و هي تحتوي على ثلاث مصاطب، الأولى على جدارها الشرقي أما الثانية فتتوسط الجدار الجنوبي للغرفة تحمل في وجهها العلوي و على جانبيها

[16]Gsell(St) &Joly(Ch A), Op Cit, p47
[17]Gsell(St) &Joly(Ch A), Op Cit, p 50

دائرتين منحوتتين يتوسطهما نحت لمستطيل مائل، يعلو هذه المصطبة (كوة) على مستوى الجدار و أخيرا المصطبة الثالثة تقع على الجدار الغربي، تشترك فيما بينها في الارتفاع الذي يقدر بثلاث صفوف من الحجارة المنحوتة.

-الغرفة الثانية ٢: ندخل إلى الغرفة ٢ عن طريق المدخل ب، أرضيتها لم تحتفظ بكل بلاطاتها إلا ما تبقى على مستوى الزوايا الشمالية الشرقية، الشمالية الغربية و الجنوبية الشرقية.**(صورة رقم ٣)**

أما القاعة الثالثة فكان يقدر عرضها ب ٩.٢٥م و كانت بمثابة القاعة الشرفية لكونها تتوسط القاعات الخمس و هي مايسمى بالخزينة العمومية.

٢- الخـزينـــة العمـوميـة.

و التي تبدوا لنا من الوهلة الأولى كوحدة متجانسة، و هي عبارة عن شكل هندسي ثماني الأضلاع، هذا الشكل يتكون من قسمين، قسم شمالي مستطيل الشكل، وقسم جنوبي مربع الشكل وبالتالي تقدر المساحة الإجمالية للمعلم (مساحة القسم الشمالي+ مساحة القسم الجنوبي) بحوالي٩٣,٢٣ م^{٢}، وينقسم المعلم إلى هيكلين: **(صورة رقم ٤)**

أ– الهيكـل الخــارجـي: يتكون الهيكل الخارجي للمعلم من واجهة واحدة في قسمه الشمالي، يقدّر طولها ب ١١,٢٥م، حيث بنيت بتقنية النظام الكبير، يحتوي على مدخل والذي يعتبر المدخل الرئيسي للمعلم، و يقدّر عرضه ب ١,٩٠م، و هو ينفتح بين عمودين من المرمر.

ب- الهيكـل الـداخـلـي:ينقسم الهيكل الداخلي للمعلم بدوره إلى قسمين: قسم شمالي وقسم جنوبي.

- في حين نجد أن القاعتان الرابعة و الخامسة ضيقتان ربما كانتا تشكلان قاعة واحدة، لم يكن بمقدور الباحثين الذين درسوا الموقع تحديد وظيفة هذه القاعات بحيث كانت مزخرفة بتقنية راقية بها تماثيل الآلهة[١٨]، وجدت بقايا لمنصة في مقدمة الجدار الفاصل بين القاعة الثالثة و الرابعة و بها سلم بسبع درجات يؤدي إلى فضاء(بهو) مسطح يقدر ب ٣.٩٠م طولا و ٣.٢٠م عرضا، هذه البناية تغطي جزئيا القاعة الرابعة[١٩]، و بالقرب من هذه الأخيرة وجدت على الواجهة الغربية للرواق الجنوبي طاولتان للوزن موضوعتان الواحدة قرب الأخرى، مقاسات الأولى قدرت ب ١.٢٧م طولا و ٠.٦٤ عرضا، أما الثانية فهي ذات أبعاد قدرت ب١.٣٣م طولا و ٠.٦٥م

[18]Gsell(St) &Joly(Ch A), Khamissa, MDaourouch, Announa, Alger-Paris 1914, pp52,53
[19]Gsell(St) &Joly(Ch A), Op Cit, p54

عرضا، تحتوي كلاهما على أربعة أسطح مقعرة نجدها دائرية في الأولى و مربعة في الثانية مثقوبة من الأسفل و تغلق بسدادة أثناء عملية الكيل، أما الموازين الصغيرة فهي غير مثقوبة، لذلك استعملت بها صحون من النحاس أو الرصاص لها نفس شكل و حجم المقعرات[٢٠].**(صورة رقم ٥)**

٣-المعبد الشمالي.

يقع هذا المعبد في الجهة الشمالية الغربية للساحة القديمة، يحده من الجهة الشمالية آثار للدرج الذي يؤدي إليه، و من الجهة الغربية مساحة كبيرة نجد فيها مجموعة من الحجارة المنحوتة مبعثرة، أما من الجهة الجنوبية فنجد معلما مجهولا لم يدرس بعد و من الجهة الشرقية نجد الرواق التحتي، يقدر طول المعبد بحوالي ١٠.٦١م، أما بالنسبة لعرض المعبد فيقدر بحوالي ٦.٣١م، و تبلغ المساحة الإجمالية للمعبد بحوالي ٣٣.٨٤م٢.**(صورة رقم ٦)**

يحتوي المعبد على قاعة رئيسية مستطيلة مساحتها ١٨.٧٢م٢ ، و قاعة ثانية مساحتها ١٦.٤٢م٢، و حنية يبلغ قطرها ١.٦٠م و سمك جدارها حوالي ٠.٦٠م متخذة شكل نصف دائرة تقريبا في مركز الجدار الغربي للقاعة الأولى.

٤-البازيليكا.

توجد في الجهة الشرقية للساحة العامة القديمة في اتجاه جنوب – شرق، ألحقت تعديلات على أرضيتها لإعطائها الشكل المسطح بنزع التربة في المناطق العلوية و تسويتها بطريقة أفقية بينما في جهة المنحدر فقد بني جدار واقي من أجل شد الأرضية المخصصة للبناء[٢١]، و لم يبق من جدرانها سوى أجزاء متوسطة الارتفاع في الناحية الجنوبية الشرقية و الجنوبية الغربية بحيث بنيت بواسطة حجارة كبيرة مصقولة كما استعملت مختلف المواد الأخرى، كان قزال يعتقد أن سماكة الجدران كانت من أجل بناء قباب أو عقود فوق المبنى،على الأقل فوق الأجنحة الجانبية، قدرت مقاسات القاعة ب ٣٩.١٠م x ٢٨.٤م و هي تغطي مساحة ١.١٠٠م^2، أرضيتها جيرية، محاطة بسلسلة من الحجارة المنحوتة يتراوح سمكها بالجهة الغربية ما بين ٠.٥٥م – ٠.٦٠م و الجهة الشمالية ٠.٧٥م، أما الجهة الجنوبية و الشرقية فيقدر سمكها ب ١م و يصل عمق أساس هذه البناية ١.٥٠م[٢٢]، و هي تحتوي على مدخل رئيسي يفتح على الرواق الشرقي للساحة العامة والباب الثاني يفتح في

[20]Gsell(St) &Joly(Ch A), Ibid, pp55,56
[21]Gsell(St) &Joly(Ch A), Khamissa, MDaourouch, Announa, Alger-Paris 1914،p 67
[22]Gsell(St) &Joly(Ch A), Ibid,p 68

أقصى أحد الشوارع بالناحية الشرقية للساحة و الذي يقدر عرضه بحوالي ٢.٦٥م **(صورة رقم ٧)**

و هناك ٢٦ قاعدة عمود مازالت بمكانها كانت تحيط بالبهو المركزي تقدر مقاساتها ب ٢٤.٧٠م طولا و ١٣.٧٥م عرضا أما عرض الأروقة فيقدر ب ٦م إلى ٦.٣٠م، و هذا البعد لا يتطابق مع مبادئ العمارة عند[٢٣] فيتروف الذي يرى بأن عرض الأروقة الجانبية يكون أصغر ب ٣ مرات من عرض البهو المركزي. تنتصب هذه الأعمدة على قواعد ذات طراز أتيكي تقدر مقاساتها ب ١.١٠م عرضا و ٠.٤٢م إرتفاعا.

الـرواق التـحتـي الشمـالـي.

يعتبر هذا المعلم من المباني التي تكون النواة القديمة للمدينة، إذ يقع في الجهة الشمالية الشرقية للساحة القديمة على مستوى منخفض مقارنة بأرضية الفوروم، حيث ترتفع هذه الأخيرة بحوالي ٣.٥٠ م عن أرضية المعلم، و هو ذو شكل شبه منحرف موجه نحو الشمال الشرقي، تقدر مساحته الإجمالية حوالي ٦٠٠.٢٤ م٢ **(صورة رقم٨)**

نظرا لمخطط المعلم الذي هو عبارة عن تسلسل لمجموعة من القاعات و المساحات المتجاورة، زيادة إلى موقعه المنخفض بالنسبة للساحة القديمة فإننا نفترض أن وظيفة المعلم تتمثل في التخزين. و هو ينقسم من الناحية المعمارية إلى قسمين:

١- **الهيكـل الخـارجـي:** يتكون الهيكل الخارجي للمعلم من واجهتين، تقع الأولى في الجهة الشرقية للمعلم و تمتد حوالي ٣٣.٦٠م و لم يبق منها سوى بعض من الحجارة المنحوتة، أما الثانية فتقع في الجزء الجنوبي للمعلم.

٢- **الهيكـل الـداخـلـي:** ينقسم الهيكل الداخلي للمعلم إلى قسمين لتسهيل عملية الوصف بحيث يقع القسم الأول في الجزء الغربي من المعلم و القسم الثاني في الجزء الشرقي.

أ- **القسـم الـغـربـي**: يتكون هذا الجزء على مجموعة من القاعات التي يبلغ عددها عشرة.

- **ب- القسـم الشـرقـي:** يحتوي هذا القسم على القاعة ١١و مجموعة من الفضاءات التي لم نتمكن من تحديد مخططها.

[23] Gsell(St) &Joly(Ch A), Op Cit, p 68

ثانيا الساحة العامة الجديدة.

تقع في الحي الغربي للموقع بدأت الأبحاث بها في ١٩٠١م تحت إدارة ألبير بالو A.Ballu حيث قام بنزع الأتربة عن الأقواس الثلاثة، ثم واصل M.Bevia الحفر في عام ١٩٠٣م و توسعت الأعمال إلى استخراج النافورة. خلال عام ١٩١٥ بدأت الحفريات بعدما توقفت لمدة و ذلك في الجهة الغربية للساحة، و في سنة ١٩٢٢م أقيمت تنقيبات وراء السوق، و ما بين ١٩٣٦م و ١٩٤١م أثمرت الأعمال باكتشاف منازل قديمة و عدة كتابات أثرية، و في عام ١٩٥١م تواصلت عمليات التنقيب بكل من الحمامات و المعالم المجاورة لها**(صورة رقم ٩)**

أهم معـالـم الساحة الجديدة.

١- البوابة.

و هي ذات ثلاثة أقواس و هي أقواس النصرمبنية في مدخل الساحة العامة الجديدة إذ تعد الحد الفاصل بين هذه الأخيرة و الطريق، تقنية بناءها بسيطة جدا، بنيت بالحجارة المنحوتة، القوس الأوسط أكثر علوا من القوسن الجانبيين و المدخل الشرقي منها مهدم الفتحة المركزية عرضها ٣.٤٠م أما الجانبية فعرضها ٢.٣٥م **(صورة رقم ١٠)**

٢- الحمامات.

تقع في الجهة الغربية للموقع يحدها من الشمال السوق و من الجنوب الحي السكني و من الشرق الساحة العامة الجديدة،**(صورة رقم ١١)**،تخضع هذه البناية لمخطط الحمامات العمومية الرومانية، و هي تتكون من عدة أقسام أهمها:

أ- الواجهات: و هي أربعة

- **الواجهة الأمامية**: تطل على الساحة العامة يبلغ طولها بحوالي٣٠.٣٢ م. و سمك الجدار يتراوح ما بين ١م إلى ١.٢٠م و هي تحتوي على حنية ومدخل رئيسي للحمام يقع في الجهة اليمنى.
- **الواجهة الشمالية:** تطل على السوق بها جدار مزدوج (السور البيزنطي) يبلغ سمكه بحوالي ١.٤٠م وطولها يقدر بحوالي ٦٣م تحتوي على عدة أبواب مسدودة بسبب بناء السور البيزنطي.

- **الواجهة الخلفية:** توجد في الجهة الغربية و المطلة على المساحة الكبيرة التي لم تقم بها التنقيبات بعد، يبلغ طولها حوالي ١٨.١٥م و سمك الجدار يختلف من نقطة إلى أخرى إذ أن سمكه في الجهة الشمالية حوالي ٣.٦٠م
- **الواجهة الجنوبية:** تطل على الحي السكني و يبلغ طولها حوالي ٣٠م.

ب- **المداخل:** هناك مدخل رئيسي في الحمام موجود أقصى يمين الواجهة الأمامية المطلة على الساحة العامة بلغ عرضه ٢.٧٠م أما سمك الجدار فقدر بحوالي ١م و هو يؤدي بدوره إلى الرواق الرئيسي، و مدخلين ثانويين مخصصين للخدم،مدخل ثانوي أوليتواجد في الجهة الشمالية يبلغ عرضه ٢.٧٠م و طوله ٣.٢٠م و بدوره يؤدي إلى الرواق الخاص بالخدم و مدخل ثانوي ثانييوجد في الجهة الغربية يبلغ عرضه ١م وارتفاعه حوالي ١.٨٠م.

ج- مرافق الحمام: يتكوّن من عدة أقسام و قاعات متتالية و متسلسلة، تمثلت في سبع قاعات

د- الأحواض: يحتوي حمام خميسة على أربعة أحواض بنيت في أماكن مختلفة و هيا كالآتي:

ه- الأروقة: كما يحتوي الحمام على رواقين كبيرين.

من الجانب الزخرفي وجدت عدة ثقوب على جدران القاعات بها قطع نحاسية كانت تلصق عليها صفائح رخامية، و أرضياتها كانت مكسوة بالفسيفساء التي لوحظ وجد بقاياها.

٣- الســوق.

يقع شمال الساحة الجديدة من الخارج مباشرة خلف الحمامات، **(صورة رقم١٢)** و هو مربع الشكل تقريبا، في الجهة الغربية منه نجد حنية ذات شكل نصف دائري يبلغ قطرها ٩م و سمك جدارها ١م، و في الوسط فناء مبلط مستطيل يبلغ طوله من الشرق إلى الغرب ١٨م أما عرضه ٩.٧٥م و يتربع على مساحة تقدر ب ١٧٥.٥م٢ تحيط به أروقة من الجهات الثلاث: شمالا، شرقا و جنوبا، حيث نجد الرواق الجنوبي تبليطه ما زال في حالةحفظ و جيدة، أما الرواقين الشرقي و الشمالي لم يبق التبليط فيهما إلا في بعض الأجزاء، ربما تدهور لعوامل التلف والزمن وكل هذه الأروقة لديها نفس العرض، و هو٣ متر.

في الجهة الجنوبية للسوق نجد سبع محلات متجاورة ستة منها ذات مقاسات واحدة طولها ٢.٥٠م و عرضها ٢.٣٠م أما المحل السابع فيختلف مع باقي المحلات في الطول فقط إذ يزداد عنهم بنصف متر فقط أي طوله ٣م و عرضه مثل باقي المحلات التي تبلغ مساحة كل واحد منهم ٥.٥م٢ و من الناحية الشمالية للمعلم نجد سبعة أحواض تقابل الدكاكين السبعة مباشرة و لها نفس طول المحلات الجنوبية أي

٢.٥٠م و عرضها ١.٥م أما عمقها فهو ١م ، للسوق بوابة واحدة هي المدخل تقع في الجهة الجنوبية الشرقية طولها ٢.٠٥م.

٤- النـافورة.

هي مبنى خاص بتموينالمدينة بالمياه، و هي تقع شرق الساحة الجديدة و هي تتوسط مجموعة من المعالم، شمالا يحدها معبد و من الجنوب مجلس الشيوخ، هي ذات شكل مستطيل، حيث تنقسم إلى قسمين: الأول في الجهة الشرقية للنافورة و هو عبارة عن حوض مستطيل الشكل ربما يزود النافورة بالمياه أطوله ٤.٢٥م وعرض ٠.٨٥م، أما القسم الثاني فهو مربع الشكل طوله ٢.٩١م يأخذ من الأعلى شكل صليب إغريقي، يصفها ألبير بالو بأنها ذات تاج مسطح له أربعة أجزاء واحدة ملساء و الباقي عليها قطع لكتابات[٢٤] (صورة رقم..) مساحة قدرها ٣٥.٣٢ م٢ يبلغ طولها ٦.٥٩م مبنية من حجارة كبيرة مختلفة المقاسات تتراوح مابين(٤٠x٥٠x٧٠سم).

(صورة رقم١٣)

٥- المعبد.

معبد الساحة العامة الجديدة**(صورة رقم ١٤)** هو عبارة عن وحد معمارية متجانسة تتكون من المدخل في الجهة الشرقية و قاعة كبيرة لها شكل شبه مستطيل، مقاساتها تتراوح بين ١٢.٦م و ٨.٦م (الطول في العرض على التوالي)، فيما يتراوح سمك الجدران المكونة لهذه القاعة بين ٩٤سم و ٩٩سم و تتصل هذه الأخيرة بحنية من الجهة الغربية.يصل قطرها إلى ٢.٤ م.

ثالثا- بـوابـة تيفـاش.

و هي تسمى أيضا بوابة القاوسة توجد في أقصى الجنوب الشرقي لآثار توبورسيكوم على الطريق الروماني المؤدي من توبورسيكوم نوميداروم إلى تيبازة النوميدية أو ما يعرف حاليا تيفاش، هو قوس بفتحة واحدة مبني بتقنية بسيطة جدا بالحجارة الكبيرة، يبلغ ارتفاعها من الواجهة الأمامية المطلة على تيبازة النوميدية حوالي ٥.٦م، أما من الواجهة الخلفية المطلة على معالم المدينة فيصل ارتفاعها ٧م **(صورة رقم ١٥).**

رابـعـا- الـمسـرح

يقع في الناحية الشمالية للمدينة و هو من المسارح القديمة الكبيرة ، لا يزال يحافظ على معظم عناصره المعمارية.**(صورة رقم ١٦)**

[24] Albert(B), Rapport sur les fouilles exécutées en 1915, par le service des monuments historiques de l'Algérie extrait du B.C.T.H.1916, p199

١- **الخشبة:** خشبة مسرح خميسة مستطيلة الشكل يبلغ عرضها ٤٣.٦٠م وعمقها ٦.٧٥م، على طول الخشبة نلاحظ أن الجانبين عبارة عن أرضيتين مبلطتين، المساحة الوسطى عبارة عن فراغ شديد الميل للجهة الشمالية الشرقية ،و من خلال هذا الفراغ تظهر لنا حفر مربعة الشكل على الجدارين الأمامي و الخلفي للخشبة.

لم يبق من جدار مسرح خميسة الخلفي سوى الجزء السفلي منه طوله ٤٤.٠٥م، و هو مبني بالحجارة الرضامية المشدودة لبعضها البعض بسلاسل من الحجارة المنحوتة المتقاربة، تسمى تقنية البناء هذه بالتقنية الإفريقية، تتمتع واجهة الجدار بتزيينات معمارية تتمثل في ثلاث كوات كبيرة ذات شكل نصف دائري ، تعتبر مداخل خاصة بالممثلين. فيما يخص توزيع هذه الكوات نجد الوسطى في منتصفه تماما، أما الجانبيتان فتبعد كل منها عن المركزية ب.٢١.١م.

٢- **الأوركسترا.**

شكلها نصف دائريبلغ نصف قطرها ١٠م، و هي مبلطة بالحجارة المنحوتة، ما زالت إلى اليوم تحتفظ بتبليطها الكامل ،كان الوصول إليها يتم عبر مدخلين جانبيين، و هي على ثلاثة صفوف من المدرجات المنخفضة التي توضع فوقها مقاعد خاصة بالطبقة الراقية، يحيط بالأوركسترا عند المستوى العلوي للدرجة الثالثة فراغ لأساس جدار نصف دائري ارتفاعه غير معلوم بسبب اندثار الجدار الخاص بالرواق الفاصل بين مدرجات الأوركسترا و مدرجات العامة.

خامسا- مجمع عين ليودي.

يتمثل في الأحواض والمعابد الثلاثة المحيطة بها.**(صورة رقم ١٧)**

أ- **الأحواض.**

بالنسبة للأحواض فهي عبارة عن حوضين كبيرين متتاليين متجهين من الشرق نحو الغرب، أحدهما مستطيل و الثاني نصف دائري، بالنسبة للحوض المستطيل حافته الشرقية تحدها سلالم ترتكز على جدار أساس معبد نبتون، و على طول جداره الجنوبي و الشرقي من الداخل نجد فتحات أو فوهات يصب من خلالها الماء داخل الحوض، وقد عثر بداخله من الناحية الجنوبية قرب معبد ذو السيلاتين على رأس ضخم لتمثال الإله باخوس والذي أرخ بعهد الإمبراطور أنتونان[٢٥]، كما عثر على ذراع لتمثال إمرأة بالزي الروماني[٢٦]. أما الحوض المستدير فتوجد به فتحة

[25]Gsell(s) Joly(c):" khamissa ,Mdaourouch,Announa"TIpp 95
[26]Gsell(s) Joly(c):" Idem" pp 95 note 3

مسدودة حاليا، يوجد جدار مطل على الحافة الجنوبية للحوضبني ليكون حاجزا ، و قد عثر الباحث جولي سنة ١٩٠٣ على كمية كبيرة من أعمدة مكسرة و صفحات من المرمر[٢٧]. هذان الحوضان يتوسطهما شبه حوض صغير مبلط تمر من خلاله المياه التي تنزل من الينابيع في الحوض المستطيل لتملأ الحوض الدائري.

ب- المعابد.

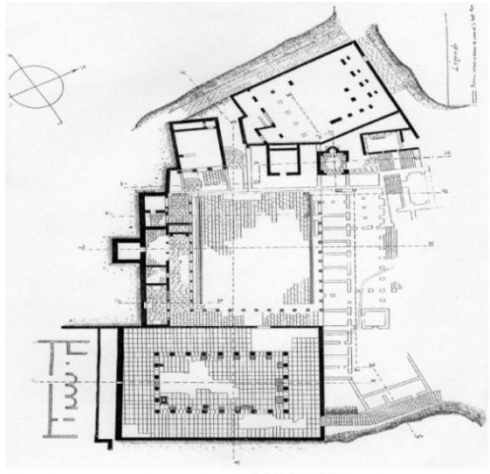
- **معبد نبتون:** يقع أعلى الحوض المستطيل ذو اتجاه شرق غرب تفصل بينه و بين الحوض المستطيل مجموعة من السلالم عثر فيه على تمثال نبتون الموجود حاليا بمتحف قالمة،يتوسط الجدار الخلفي للمعبد قاعدة خاصة بالتمثال.
- **معبد ديانا و أبولون:** عبارة عن مبنى مستطيل الشكل يتكون من قاعتي عبادة في كل منهما كوة يفصل بينهما جدار لم تتبق منه سوى الأرضية، واجهة المبنى تطل على ساحة صغيرة من الناحية الشمالية و على الأحواض.
- **معبد ذو الأروقة الثلاثة** : هو عبارة عن قاعة مستطيلة موجهة من الشمال الشرقي نحو الجنوب الغربي تطل مباشرة على الساحة المعمدة التي بدورها تطل على الحوض الشرقي أو الحوض المستطيل[٢٨]، وقد أخذت أرضية هذا المعبد و ساحته و أروقته النسبة الكبرى من مساحة الأرضية الإجمالية المخصصة للمجمع.

سادسا- القناة الناقلة.

هي قناة تبعد بحوالي ٢كم عن آثار الموقع في الناحية الشرقي، على يسار الطريق الروماني الذي يؤدي إلى مدينة تيبازة الرومانية،لم يبق منها اليوم سوى معبر بثلاث أقواس في حالة جيدة ارتفاعها حوالي ٤.١٧م و عرض الفتحة ٣.٢٠م**(صورة رقم ١٨)**

[27] Gsell (s) : Tipaza ville de la MauretanieCesarienne »in M.archeo.his.1894 vol 4 no1 pp346-347

[28]: Aupert(P) « Le nymphée de Tipaza et les nymphées et septizonia nord africains » Rome 1974 pp 91



مخطط رقم ١: الساحة العامة القديمة

صورة رقم ١: الساحة العامة القديمة

صورة رقم ٢: القاعة الأولى للمعبد الجنوبي

صورة رقم ٣: القاعة الثانية للمعبد الجنوبي

صورة رقم ٤ : الخزينة العمومية

صورة رقم ٥: طاولتا القياس

صورة رقم ٦: حنية المعبد الغير مكتمل

صورة رقم ٧: البازيليكا

صورة رقم ٨: الرواق التحتي

صورة رقم ٩: السحة الجديدة

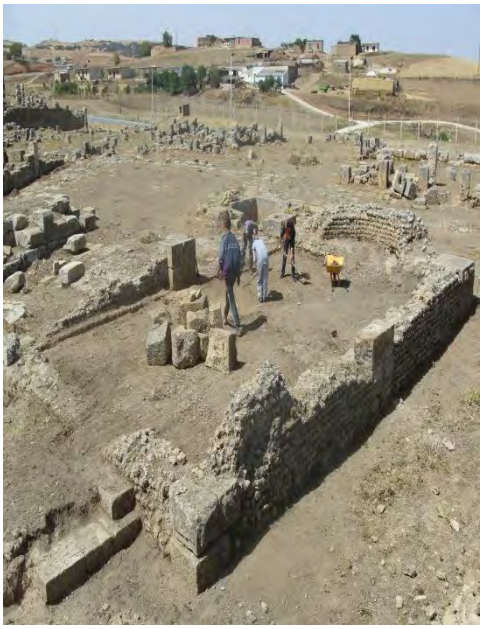
صورة رقم ١٠: البوابة ثلاثية الأقواس

صورة رقم ١١: الحمامات

صورة رقم ١٢: السوق

صورة رقم ١٣: نافورة الساحة الجديدة

صورة رقم ١٤: معبد الساحة الجديدة



صورة رقم ١٥: بوابة تيفاش

صورة رقم ١٦: مسرح خميسة

صورة رقم ١٧: حوض عين ليودي

صورة رقم ١٨: القناة الناقلة للمياه.

البيبلوغرافيا.

1- Albert(B), Rapport sur les fouilles exécutées en 1915, par le service des monuments historiques de l'Algérie extrait du B.C.T.H.1916
2-Aupert(P) « Le nymphée de Tipaza et les nymphées et septizonia nord africains » Rome 1974

3- Ferges (M), R-S-A-C, V19, 1879

4- Gsell(St) &Joly(Ch,A), Khamissa, MDaourouch, Annouana 1er Partie, Alger,Paris 1914

5-Hebenstreit (J.E), Voyage à Alger, Tunisie et Tripoli dans «Nouvelles Annales Et Des Sciences Géographiques, 1830, TII, Vol 46
6- Raymond chevalier, littérature latine, Paris, 1968,

القاعة الملكية للاستقبال وأمر الاستدعاء للقصر الملكى منذ بداية عصر الدولة القديمة حتى نهاية عصر الدولة الوسطى (من خلال المصادر النصيّة)

د. محسن نجم الدين•

تمهيد

يعنى البحث بإلقاء مزيد من الضوء على الأوامر الملكية الصادرة لاستدعاء شخص أو أشخاص بعينهم للقصر الملكى الرسمى (القاعة الملكية للاستقبال) لبحث أمر هام فى حضرة الملك الحاكم ، لسرعة البت فيه ، وذلك من خلال المصادر النصية .

وتجدر الاشارة بأن أمر الاستدعاء الملكى عادة ما يكون لبحث أمر هام عظيم وجلل ، يعطى من خلاله الملك أمر الاستدعاء الملكى لغرضين رئيسين ، أولهما : ليطلب فيه الملك المشورة من مجلس مستشاريه فى فعل أمر ما .

أو يكون الملك الحاكم قد عقد العزم بالفعل على تنفيذ هذا الأمر ، ويقوم وقتها فقط باستدعاء أشخاص بعينهم (من مجلس مستشاريه) لعرض هذا الأمر على مسامعهم .

بيد أن هذا لم يمنع وجود بعض من تلك النصوص المعنية بأمر الاستدعاء الملكى من أجل اللهو وسماع الأحاجى ، لمجرد تسلية وشغل الفراغ والترويح عن نفس الملك الحاكم .

والبحث معنى فقط بتلك الأوامر الملكية الخاصة بالاستدعاء ، والتى تم عقدها داخل جنبات القصر الملكى ، والذى كان يذكر فى النص باسمه العام (القصر الملكى) أحياناً، أو بمسمّى احدى القاعات الملكية الرسمية المخصصة للاستقبال والاجتماعات الملكية بداخله .

هذا وتعد هذه القاعة من أهم قاعات القصر ، حيث ذكرت فى النصوص بمسميات بعينها أطلقت عليها لأهميتها وخصوصيتها وتفردها عن بقية حجرات القصر الملكى .

من هذا يتضح أن القصر الملكى ، كونه المكان الذى يقيم فيه الملك الحاكم وأزواجه وبنيه ، لم يقتصر دوره لغرض السكنى فقط* ، بل كان (أحياناً) المكان الذى يدير من خلاله الملك شئون الدولة .

أما عن منهجية سير البحث ، فسوف يتتبع مراحل انعقاد تلك المجالس ، بداية من اصدار أمر الاستدعاء الملكى ، والعناصر التى يتألف منها مجلسه الاستشارى (هوية من تم استدعاؤهم) ، ومن ثمّ تتبع القواعد المتبعة (البروتوكول) عند انعقاد تلك المجالس وكيفية ادارة الحوار فيها ، وعملية استماع الملك للآراء المطروحة فيها ،

• **كلية الأثار جامعة القاهرة**

*) على الأقل فى بعض الفترات

ومدى استجابته لها، وأهم القرارات التى تمخضت عنها تلك الاجتماعات ، والدور المحورى الذى يلعبه الملك فى اتخاذ القرار النهائى .

أمر الاستدعاء الملكى ابان عصر الدولة القديمة

عصر الملك خوفو

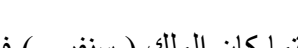
تعد البردية التى اشتراها (هنرى فستكار) من طيبة الغربية والمعروفة الآن باسمه والموجودة الآن ضمن مقتنيات متحف برلين (فستكار Berlin Papyrus 3033)[١]، أولى البرديات التى جاء فيها ذكر أمر الاستدعاء الملكى (شكل ١) .

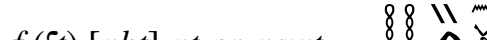
وكان إرمان Erman [٢] أول من قام بدراسة البردية لغوياً ، ومن ثمّ توالت من بعده الدراسات المتعلقة بالبردية لغوياً وأدبياً ، وتتفق غالبية الآراء أن النسخة الحالية من البردية بما جاء بها صيغ وتركيبات لغوية ربما تكون هى من نسخ ونتاج كتبة الأسرة الـ١٧، ابان عصر الانتقال الثانى[٣] ، فى حين يرجعها Simpson لنتاج أدب أسرة الهكسوس[٤]. وسواء كان هذا أم ذاك ، فإن المتفق عليه أن التركيبات اللغوية للنص الأصلى للبردية ترجع للأسلوب المتبع ابان بدايات الأسرة الـ ١٢ ، وبالتحديد ابان عصر الملك سنوسرت الأول ، عندما تم تداولها كنوع من الدعاية السياسية لأوائل ملوك الأسرة الـ ١٢)[٥].

هذا وتؤرّخ أحداث البردية ابان فترة حكم الملك (خوفو) ، ثانى ملوك الأسرة الرابعة، ولربما (استدعى إليه) أبناءه من الأمراء لجلسة سمر وحكايات داخل جنبات القصر الملكى ، حيث تحوى البردية خمس حكايات (أعاجيب Marvels) مختلفة قام بسرد كل واحدة منها أحد هؤلاء الأمراء ، بيد أننا نجهل هوية الأمير الأول الذى سمح له ببدء الكلام ، لأن ما تبقى من بداية البردية ، مثّل نهاية قصة الحكاية الأولى والتى دارت أحداثها ابان فترة حكم الملك (زوسر) ، هذا وتدور بقية أحداث القصص الأربعة جميعها ابان فترة الأسرة الرابعة [٦]، وما يعنينا هنا من أمر البردية ، القصة الثالثة والرابعة بها .

ونقرأ فى ثنايا القصة الثالثة والتى تبدأ عند السطر (4/18)[٧] ، والتى جاءت على لسان الابن الملكى (باوو إف رع) ، أول [أمر للاستدعاء الملكى] قد جيء به نصّاً، عندما تحدّث الأمير لأبيه عن قصة (أعجوبة) حدثت ابان حكم

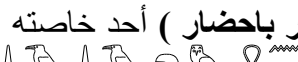
London 1988، The story of king Kheops and the magicians،1) A.M. Blackman
AWGG 36(Göttingen 1889)، Die Sprache des Papyrus Westcar،2) A. Erman
1(Altes ،Einführung in die altägyptische literaturgeschichte ،3) G. Burkard & H. J. Thissen
s.178، Hamborg 2003،und Mittleres Reich)
p.13، Cairo 2003، The literature of ancient Egypt، Simpson،4) W.K
p.113، SAK 25(1998)، Der Papyrus Westcar،5) H. Jenni
s.26، ÄA 70 (Wiesbaden 2008)، Untersuchungen zu pWestcar،6) V. M. Lepper
p.5. 4/18 ، op.cit.،7) A.M. Blackman

أبيه الملك (سنفرو) من صنع كبير الكهنة المرتلين (جاجا إم عنخ ) ، وقتما كان الملك (سنفرو) فى حيرة من أمره ، عندما أخذ فى البحث فى كل حجرة من حجرات القصر الملكى عن تسلية لنفسه من ضيق أصابه ، ولكنه عجز عن ايجاد تلك التسلية فى أى منها ، ولم يجدها ، حيث يذكر النص على لسان (سنفرو) :


(*iw dbn.n.f* (*ꜥt*) [*nbt*] *nt pr-nswt* *rḥḥy.n.i st ḳbt n gm.n.f sy*)

(لقد مرّ على كل حجرة من حجرات القصر الملكى ،باحثاً عن تسلية ، ولم يجدها ...)[٨]

تعكس الفقرة فى وصف تصويرى بلاغى دقيق حالة الضيق والحيرة فى ذات الوقت ، ليصل الأمر بالملك يقوم بعملية البحث فى حجرات القصر بنفسه .

وبعد أن غلب على أمره ، **استدعى (أمر باحضار)** أحد خاصته ، وهو كبير الكهنة المرتلين المدعو (جاجا إم عنخ ) ، ليشر عليه بالأمر الصواب* :

---

s.36، ÄA 70 ،8) V. M. Lepper

* وذلك على النقيض مما ذكرته أغلب النصوص ، وأوضحته جل المناظر من تصوير الملك الحاكم ، بأنه البطل الأوحد ، وصاحب الكلمة الفصل ، والذى لا يستعصى عليه شئ وأن الكل يبتغيه ،وهو لا يبتغى أحداً ، وأنه البطل الأوحد فى كل القصص التى يكون هو أحد أطرافها ، مما حدى بأحد العلماء (هيرمان Alfred Hermann) إبان القرن الماضى من استخدام مصطلح يشمل كل ما سبق من بطولة مطلقة للملك الحاكم فى القصص والملاحم التى يكون هو أحد أطرافها ، هذا المصطلح عرف باسم (*Königsnovelle*) (١) ، والذى أصبح يمثّل جزء متفرد فى الأدب المصرى القديم ، أفرد خلاله العلماء ، الكثير من المؤلفات المتخصصة فى ذلك الفرع من الأدب (٢) ، بالرغم من ذلك كله ، أظهرت العديد من النصوص المكتوبة ، منذ أقدم العصور ، حاجة الملك الحاكم (بالرغم مما عرف عن بعضهم فى التاريخ من قوة وجبروت=وطغيان) لأشخاص يطلب مشورتهم فى بعض القضايا الشائكة .

=-A.Hermann، Die Ägyptische Königsnovelle، LÄS 10 (1938) .

-E. Otto، Annalistik und Königsnovelle، in : Handbuch der Orientalistik (edit. V. B. Spuler)، Leiden 1972; S. Herrmann، Die Königsnovelle in Ägypten und Isael، Leibzig (1953/5); J. Assmann، Der Literarische Text im Alten Ägypten، OLZ 69 (1974); A. Spalinger، Aspects of military documents of the ancient Egyptians، Yale Near Researches 9 (New Haven 1982) I. Shirun-Grumach، Offenbarung، Orakel und Königsnovelle، ÄAT;24(Wiesbaden 1993)

(*is in.n.i ḫry-ḥb ḫry-tp sḫ3w-md3t 9393 m ˁnḫ in.in.tw.f n.f*.....)

(.... اذهبوا وأحضروا " استدعوا " كبير الكهنة المرتلين ، كاتب (مؤلف) الكتب (جاجا إم عنخ) ، وقد أحضر له)

is يتضح من هذه الفقرة أن أمر الاستدعاء جاء هنا باستخدام الفعل (اذهبوا) ويمثل هنا " أمر الذهاب للاستدعاء " ، والذى أردف بفعل آخر وهو *in* (يحضر) ، ويمثل هنا " فعل الاستدعاء " ، وقد استخدم نفس الفعل فى آخر الفقرة فى صيغته المبنية للمجهول (أحضر له) ليدلل على سرعة الاحضار ، وأن (جاجا إم عنخ) متواجد بذات مكان الاحضار أو على مقربة منه .

بعدها يبدأ الحوار مباشرة بين الملك (سنفرو) وكبير الكهنة المرتلين (جاجا إم عنخ)، حيث قص الملك سنفرو عليه سبب استدعائه إياه ، وهو البحث عن شىء يسليه ويذهب عنه الملل والضيق ، وعليه نصحه (جاجا إم عنخ) بالخروج فى نزهه إلى الطبيعة بالابحار فى بحيرة قصره على متن قارب يجدفن فيه أجمل فتيات قصره ، وقتها سيسر قلبه ولا يعرف الملل له طريقاً ، عند رؤية عملية التجديف شمالا وجنوباً، والحقول الخضراء على جانبى البحيرة .

ويبدو أن الملك قد اقتنع على الفور بهذه الفكرة التى نصحه بها كبير كهنته ، والتى سوف تكسر روتين الحياة الملكية وتبعاتها* .

وعليه أصدر الملك أمراً بتجهيز واحضار ٢٠ مجدافاً من العاج الموشّى بالذهب ، واختيار عشرون فتاة ذوات صدور ناهضات لم يلدن بعد ، وعشرون شبكة تعطى كل واحدة لفتاةتكون بديلاً لملابسهن ، وقد تم تلبية أوامر الملك على الفور ، ومن ثم بدأت الرحلة وقد سرّ قلب جلالته لهذا الفعل .

هذا ولم يكن بدء الرحلة وسعادة الملك يمثلان نهاية القصة ، بل حدث ما عكر صفو الرحلة ، فبينما الفتيات تجدفن ، سقط من خصلات شعر إحداهن (مشبك) من المالخيت بشكل سمكة فى ماء البحيرة ، فتوقفت صاحبته عن التجديف ، ومن ثم توقف الصف كله عن التجديف معها ، وعند معرفة الملك سبب التوقف ، أراد أن يبدلها بمشبك بديل للشعر بديلاً عن الذى سقط ، ولكنها أبت .

---

*) لم يتضح من الفقرة مكان التقاء سنفرو بـ (جاجا إم عنخ) ، حيث ذكر النص أنه قد أحضر له ، ولكن يرجح أن اللقاء كان فى حجرة نوم (سنفرو) ، لما يفهم من شعوره بالأرق والضيق والاكتئاب .

وعليه دخل الملك (سنفرو) فى حيرة من أمره مرة أخرى ، (**ليستدعى مرة أخرى**) كبير كهنته (جاجا إم عنخ)ليجد له مخرجاً لهذا الأمر :

(*is in.n.i ḫry-ḥb ḫry-tp sḫ3w-mḏ3t 9393 m ˁnḫ in.in.tw.f n.f.*.....)[٩]

تعد هذه الفقرة تكراراً لسابقتها المعنية بالاستدعاء الأول لكبير الكهنة (جاجا إم عنخ) .

ليبدأ بعدها مباشرة الحوار الثنائى بين الملك (سنفرو) وكبير كهنته ، بادئاً الملك كلامه بلفظ (أخى)وفقاً لما جاء بالبردية :

9393 m ˁnḫ sn.i[10]

ولهذا التعبير دلالتان ، الأولى هى استعطاف الملك لكبير كهنته المرتلين بمناداته بلفظ الأخوة لصعوبة (إن لم يكن استحالة) تنفيذ ما سيأمره بفعله ، وهو احضار مشبك الشعر المفقود من قاع البحيرة ، أما الدلالة الأخرى فهى أن ملوك مصر القديمة ومنذ بداية العصور ، و بالرغم من الهالة المقدسة التى أحيطت بهم من قبل الرعية ، إلا أنهم كانوا فى حاجة لاقتناء بعض الخاصة من الأصدقاء والسمراء ، لحل أمر ما ، قد استعصى عليهم ، وقد كان مثل هؤلاء الخاصة من الرجال على درجة كبيرة من الحظوة والمكانة فى قلوب حكامهم ، ليصل ببعضهم الأمر بدعوتهم بلفظ الأخوة كما هو الحال هنا .

ثم تمضى القصة فى سرد الأعجوبة التى قام بها (جاجا إم عنخ) من أجل استخراج مشبك زينة الشعر من قاع البحيرة ، تلك الأعجوبة التى حيكت القصة برمتها من أجلها[١١] .

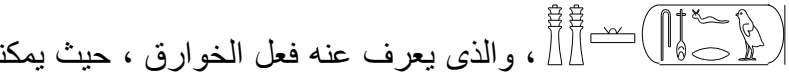
أما القصّة الرابعة من البردية فهى تبدأ عند السطر (6/22)[١٢] ، والتى تحدث فيها الأمير الرابع للملك (خوفو) الأمير (جدف حور) عن أعجوبة معاصرة ولا زالت تحدث فى تلك الفترة من حكم الملك (خوفو) نفسه ، وهى كسابقتها لا تتعلق بشخص الملك ، بل تتعلق برجل يعيش في زمانه ويبلغ من العمر مائة وعشرين عاماً ، ويعرف باسم (جدى) ويقيم فى مقاطعة (جد سنفرو *ḏd snfrw*

s.38 ، ÄA 70، Untersuchungen zu pWestcar،9) V. M. Lepper

2، p.7. 6، op.cit.،10) A.M. Blackman

18،8/6، p.7. 6، op.cit.، s.39 ; A.M. Blackman، op. cit.،11) V. M. Lepper

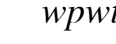
12) A.M. Blackman، op.cit.، p.8، 6/22


، والذى يعرف عنه فعل الخوارق ، حيث يمكنه أن يعيد الرأس إلى الجسد بعد أن تقطع ،ويجعل الأسد يسير خلفه مربوطاً بحبل على الأرض[١٣] ، ويعرف أيضاً عدد وترتيب الحجرات السرية المقدسة فى محيط معبد (تحوت)[١٤] ، وعليه أصدر الملك أمراً باستدعائه ، حيث أبحر الأمير (جد إف حور)خصيصاً إلى مكان سكناه لاحضاره أمام الملك :

it.n.i ʿ3 r nis ỉrk m wpwty nt it.f s3 Rʿ (hwfw)

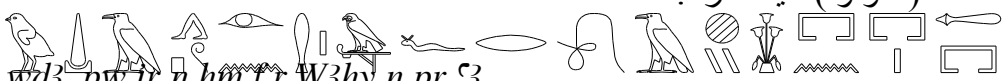
(لقد أتيت هنا ، لاستدعائك برسالة (بأمر) الملك خوفو .....)

يختلف أمر الاستدعاء هنا عن سابقيه فى القصة الثالثة ، حيث أن المستدعى يسكن خارج نطاق القصر الملكى ، فضلاً عن كونهاستدعاءاً لرجل مسنّ ، لذا توجّب على الأمير أن يحمل رسالة (ويبدو من المخصص أنها كانت رسالة شفهية) .

وتجدر الاشارة أن استخدام كلمة *wpwty* ، جنباً إلى جنب مع فعل أمر الاستدعاء *nis*  ، ربما يفيد وجوب تلبية أمر الاستدعاء (استدعاءاً رسمياً) من أجل عملية الاحضار.

هذا وقد تضمنت البردية بعد ذلك وصفاً قصصياً تصويرياً رائعاً لانجاز عملية الاستدعاء ، من تجهيز المراكب المبحرة لـ (جد سنفرو) ووصول الأمير للرجل المسن (جدى)[١٦] .

وعندما وصل الأمير (جدف حور) ومعه الساحر (جدى) القصر الملكى ، أُخبر الأمير أباه الملك (خوفو) بمجيء الساحر (جدى) ، حينئذ سمح له بالدخول إلى (قاعة الاستقبال الملكية الرسمية ذات العمد) ، وهناكاستقبل استقبالاً رسمياً من قبل الملك (خوفو) حيث نقرأ :


wḏ3 pw ỉr.n ḥm.f r W3ḥy n pr ʿ3

(.....هنالك أخذ جلالته طريقه صوب قاعة الاستقبال الملكية " وآخى " فى القصر الملكى....)، هنا يصف لنا النصوصفاً تصويرياً جمالياً بليغاً ، لحظة دخول الملك خوفو قاعة الاستقبال الرسمية بالقصر الملكىمسرعاً ومهرولاً فى لهفة للقاء ورؤية هذا المدعو (جدى) ، وقد أجاد الكاتب فى استخدام مصدر الفعل المعبر عن ذلك

---

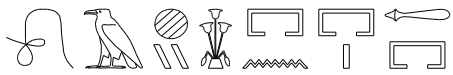
13) R. O. Faulkner، The Literature of Ancient Egypt، E. F. Wente & W. K. Simpson، London 1972، p.22

14) A. H. Gardiner، The secret Chambers of Sanctuary of Thoth، JEA 11 (1925)، PP.2-5 ؛ V.M. Lepper، op.cit.، s.43؛ E. F. Wente & W. K. Simpson، op.cit.، p.9. 7؛ R. O. Faulkner، 15) 20 ؛ A.M. Blackman، 16) op.cit.، p.9، 7/11-20

wḏ3 pw ، ولم يستخدم جملة فعلية يكون فعلها (يمشى *šm* أو يأتى *ii*) .

وقد تم تسمية القاعة الملكية للاستقبال ذات العمد والتى شهدت اجتماع (خوفو) بالساحر (جدى) بـ *W3ḫy* [ ] ، والتى سوف يقوم فيها (جدى) بأعمال السحر أمام الملك .

ويبدو أن هذه القاعة ، هى أهم القاعات المخصصة للاستقبال الرسمى بالقصر الملكى، ويتضح أهميتها وتفردها عن بقية حجرات القصر الملكى ، ما انتهت به من مخصص، حيث كتبت بمخصصين للتدليل عليها ، الأول عبارة عن شكل (نبات البردى المتفتح *w3ḏ*) ، والذى يدلل على أنها كانت قاعة استقبال شامخة مرتفعة تستند على أعمدة تأخذ شكل نبات البردى المتفتح ، فى حين يأخذ المخصص الآخر شكل (البيت *pr*) ، مما يفترض من خلاله أن تلك القاعة ، ولأهميتها دون بقية حجرات القصر الملكى ، ربما كانت تشيد فى مكان مستقل ومنفصل عن القصر الملكى ، بيد أنها كانت تعد من ملحقات القصر الملكى وهذا ما يفهم من صيغة الاضافة غير المباشرة فى :

 *w3ḫy n pr-ꜥ3*

وتجدر الاشارة بأن كلمة (*W3ḫy*) (بمخصص نبات البردى) ، قد ظهرت فى نصوص الأهرام[١٧]، فى معنى يشير لفيض المياه وغزارتها ، حيث نقرأ فى التعويذة *1102*[١٨]

W3ḫ r s sḫt i3rw

(إنها تفيض عليها المياه " تغمرها " فى حقول يارو)

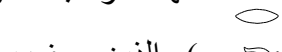
ويبدو أن هذا الفيض من المياه كان فيضاً حسناً لا فيض سوء ودمار ، ذلك الفيض الذى يرتوى خلاله المتوفى وهو منعم ومترف فى ظلال وخضرة حقول إيارو فى العالم الآخر .

إن هذا المفهوم المتعلق بالخضرة ، نراه قد علق صراحة بنفس المصطلح إبان العصرين البطلمى والرومانى ، عندما أصبح المصطلح يستخدم للتدليل والاشارة على خضرة النبات عامة ، وخضرته فى حقول أوزير خاصة[١٩] .

17) K. Sethe، Die altaegyptischen Pyramidentexte، V Bände،Leipzig 1908-1922

18) ibid.، Band 2، s. 115

19) A. Mariette، Denderah:Descripition Generale du grand temple de cette Ville، Tome troisieme، Paris 1871، Pl.61 b;Tome quatrieme، Paris 1873، p.67

ونعود أدراجنا للقصة ، حيث يقوم (جدى) بأعمال السحر أمام الملك على أوزة وثور بدلاً من أسير ، ثم يسأله (خوفو) عن عدد حجرات (معبد جحوتى) ، ومن ثم يجيبه (جدى) بعدم معرفته بعددها ، ولكنه يعرف مكانها[٢٠] ، ليقص عليه بعدها ، قصة مولد الأبناء الثلاثة من زوجة أحد كهنة الوعب لمعبد رع ، سيد (ساغبو) المدعوة (رود جدت ) والذين سوف يحكمون البلاد .

عصر الملك خعفرع

لم يعثر (حتى الآن) على أية مصادر نصية مكتوبة ، تتحدث عن أمر الاستدعاء الملكى أو القاعة الرسمية للاستقبال إبان عصر الملك (خعفرع) ، بيد أنه قد عثر بالقرب من هرمه ، على مقبرة لأحد الأشخاص (مجهول الاسم) ، حملت نقوش جدران مقبرته ،نقشاً جنازياً لخدمة المتوفى على أحد الجدران ، والذى تم نقله للمتحف المصرى تحت رقم ١٤٣٢[٢١] .

وقد قام ماريت بأول نسخ للنص الكتابى لهذا الجدار الحجرى[٢٢]، حيث قام من بعده Brugsch باعادة نسخه مرة أخرى[٢٣] ، والنص عبارة عن وقف جنازى لصاحب المقبرة .

ومن بين ثنايا هذا النص نقرأ على لسان المتوفى نفسه :

(.....أما ما أوقفته " من متاع وأراض زراعية " ، فلا يجوز التصرف فيه لغيرها " أى المقبرة " ، ومن يخالف ذلك .....

Wnn wḏ‘ mdw ḥn‘ .sn m bw wḏ‘ im ḏ3ḏt

.... وقتها سأحتكم معهم ، فى المكان الذى يوجد به الصدق (العدل) هناك ... ، فى قاعة المحكمة)

التعليق

هنا يحدد المتوفى فى نقشه الجنزى ، أوقاف مقبرته وأمواله التى وهبها لتصرف علي الخدمة الجنزية له من بعد مماته ، وأنه يحذر فى ذات الوقت من المساس بها أو الجور عليها .

وضمانة ذلك ، بأنه سيحتكم مع من يخالف ذلك فى (الدار الآخرة) حيث المكان الذى لا ينطق فيه إلا بالصدق والقول الحق ، وقتها سيأخذ كل ذى مظلمه ، مظلمته .

20) E. Hornung، Die Kammern des Thot-Heiligtumes، ZAS 100 Heft II (1974)، s.33

21) urk. 1، p.11

22) J. de Rougè ، Inscriptions Hierolglyphiques، copies en Égypt، Études Égyptologiques 9 (Paris 1877)، p.1

23) H. Brugsch، Incshriften altaegyptischer Denkmaeler، Thesaurus (1891)، p.1210ff.

ويعد هذا التحذير ، والتذكير فى ذات الوقت ، بالوقوف فى محكمة الآخرة ، والتى عبّر عنها بلفظ اصطلاحى (*ḏ3dt*) هو الملاذ الأخير للمتوفى لكى لا يتم الجور على مقبرته وأوقافه التى اقتطعها إياها .
وتجدر الاشارة بأن هذا المصطلح الذى يشار إليه بالنص (قاعة المحكمة *ḏ3dt*) ، يعد من أكثر المصطلحات شيوعاً واستخداماً فى النصوص اللاحقة ، عند الاشارة للقاعة الملكية الرئيسية للاستقبال بالقصر الملكى (بتسميتها العامة لا الخاصّة) .
ويمكن تفسير استخدام المصطلح (إبان عصر الدولة القديمة) لكلا المكانين ذوى الأهمية (القاعة الملكية للاستقبال ، وقاعة المحكمة)، لأن كليهما يختصان بعملية الاحتكام و الفصل فى القضايا ، مع الوضع فى الاعتبار الاختلاف الكبير و البيّن لتلك القضايا ، فما كان يخص شئون الدولة (وقتها يكون المصطلح يستخدم للاشارة إلى القاعة الملكية للاستقبال) ، أما إن كان يخص قضايا المعاملات بين الأفراد والمنازعات (حينها تكون الاشارة لقاعة المحكمة) .
ولربما قد عمد المصرى القديم لتسمية المكانين تسمية واحدة ، لعلو قدرهما ومنزلتهما الرفيعة ، فالاثنتان من المفترض أنهما تمثلان وتجسدان عنواناً جلياً لارساء الحق والعدل والميزان .

عصر الملك منكاورع

أما فى عصر الملك (منكاورع) ، فقد ذكرت القاعة الرسمية للاستقبال بالقصر الملكى ، على تابوت أحد الأفراد ، عثر عليه فى هضبة الجيزة ، وهو من الحجر الجيرى الأبيض – ٩٩،١ م طول – عصر منكاورع[٢٤] .
فمن خلال نقش كتابى غائر ، وجد على جانبى تابوت يخص أحد كبار الحرفيين الملكيين ، المدعو *wt3* [٢٥] ، يسرد لنا فيه وظائفه ، وأهم الأعمال التى أنجزها فى حياته ، ولمصلحة ملكه خاصة ، حيث نقرأ :

ỉmy-r ꜥrtyw ỉrt.t(w) nt ꜥrt nt ḫry-ḥb r st-ỉb nt nb.f mỉ wḏt ỉrt ḫt r st n nswt ḫpr ḥmst m ḏ3dw wt3

Le ، Denkmäler des alten Reiches im Museum von Kairo Nr. 1295-1808،24) L. Borchardt s. 205 ff.،Caire 1964
p.165 ، Recueil de Travaux 14 (1893)، Notes et remarques،25) G. Daressy

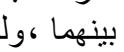
(كبير حرفيي الأثاث ، المصنّع (المصنوع) من قبل الكاهن المرتل ، من عيدان (الغاب ؟) ، والمفضل لدى سيده (الملك) ، ومنه كذلك كان يؤمر بصناعة كل شيء لعرش الملك ، المخصص للجلوس عليه داخل القاعة الملكية للاستقبال ، المدعو ، وتا)

التعليق :

من خلال هذا النص يتضح بشكل واضح وجلى ، وظيفة (وتا) ،بأنه كان صانعاً للأثاث الملكى ، ويبدو أن مهارته ارتكزت على استخدام بعض أنواع من سيقان (أعواد) النبات القوى فى صناعة الأثاث (ربما نبات الغاب)* ، وعلى ما يذكر فى النص أن ما كان يقوم بصنعته من هذا الأثاث ، كان مفضلاً لدى سيده (الملك منكاورع) .

ويسترسل (وتا) فى ذكره لصنعته تلك ، بأنه كان يقوم بصناعة (كرسى العرش)* للملك منكاورع ، والذى كان يستخدمه فى الجلوس داخل القاعة الملكية للاستقبال ذات العمد ، المخصصة للاجتماعات الرسمية .

وتأتى هنا تسمية القاعة الملكية المخصصة للاستقبال بالقصر الملكى ، للمرة الأولى بتسميتها العامة (قاعة العمد *ḏ3dw*) ،بعد أن ذكرت آنفاً بتسمية (قاعة المحكمة) .

بيد أنه وبالنظر لكتابة كلتا الكلمتين لنفس التسمية *ḏ3dw* ، نجد أن المخصص قد اختلف فيما بينهما ،ولم يأت موحّداً ، حيث أن تسمية *ḏ3dt*  (قاعة المحكمة) تبين أنها قاعة عظيمة (خالية من العمد) ، فى حين جاءت *ḏ3dw* (قاعة الاستقبال الملكية بالقصر الملكى (تستند على عمد) .

أما بالنسبة لشكل ونوع الأعمدة التى تستند عليها القاعة ، فتظهر من نوع *iwnw* وطبقاً لقاموس Gardiner [٢٦] فإنه عمود حجرى يخرج من وسط قمته نتوء (لسان) صغير ، وتجدر الاشارة هنا ، أن شكل الأعمدة التى تستند عليها جدران هذه القاعة ،

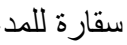
*) لازالت صناعة هذا النوع من الأثاث رائجة بشكل كبير حتى يومنا الحالى .

*)يبدو أن هذا النوع من العروش المصنوع من أعواد الغاب ؟ كان مفضلاً لدى الملك (منكاورع) عن غيره من كراسى العروش المصنوعة من الأثاث الخشبى ، وذلك بسبب طول مكوثه وجلوسه داخل تلك القاعة المخصصة للنظر فى شئون الدولة وتبعاتها ، مما يجعل الجلوس على هذه الكراسى المصنوعة من أعواد الغاب ؟ أكثر أريحية (للفتحات التى تتخللها) عن غيرها من الأنواع الأخرى .

26) A. Gradiner، Egyptian Grammar، 3rd edit. Oxford (1975)، p.495

قد اختلفت عما ظهرت عليه فى القاعة الملكية للاستقبال فى قصر الملك (خوفو) ، التى انتهت بمخصصى حزمة نبات البردى .

عصر الملك (ساحورع)

إبان فترة حكم الملك (ساحو رع) من عصر الأسرة الخامسة ، ذكرت قاعة الاستقبال الملكية الرسمية ، ولكن على أحد المصادر الأثرية الخاصة بالأفراد ، عندما عثر ماريت[٢٧] على مصطبة فى سقارة للمدعو (نى عنخ سخمت ) ، وجد بداخلها تقليد الباب الوهمى من الحجر الجيرى الجيد ، نقش عليهمنظراً يصور (نى عنخ سخمت)جالساً وزوجته أمام مائدة القرابين (انظر شكل ٢) ، وعلى جانبى الباب الوهمى نجد نقشاً جنائزياً مهماً لصاحب المقبرة ، يرجع فيه الفضل فى بناء مصطبته وتزيينها لملكه ، الذى أولاه بعنايته ، عندما أمر باحضار أحجار جيرية بيضاء من محاجر طرة لغرض عملنصباً جنائزياً فى مقبرته ، عبارة عن بابين وهميين لمنفعته .

وما يعنينا من النص إحدى الفقرات فيه ، والتى تدلل على مدى الحظوة التى بلغها المدعو (نى عنخ سخمت) لدى سيده ، عندما قام الملك بنفسه (كما يذكر النص) بالاشراف المباشر على صنع هذين البابين الحجريين ، بداية من اعطائه أمر جلب الأحجار من طره ، ووضع تلك الأحجار أمام الملك فى صالة الاستقبال الملكية ، متتبعاً سير العمل فيها أولاً بأول ، حيث نقرأ [٢٨]:

(..... عندما وضعوها " أى الأحجار " داخل قاعة الاستقبال الملكية للملك " ساحو رع " المسماة " عظيمة الاشراق ")

التعليق :

يشير الضمير فى فعل (وضعوها) إلى الأحجار التى جلبت من طرة بأمر من الملك لصالح ومنفعة مقبرة (نى عنخ سخمت) ، حيث عرضت على الملك داخل القاعة الملكية المخصصة للاجتماعات واستقبال الوفود ، والتى سميت هنا فى الفقرة بتسميتين :

التسمية الأولى ، وجاءت بلفظها العام وهى (*ḏ3dw*) ، وهى تسمية عرفت من قبل للاشارة إلى القاعة الملكية ذات العمد بالقصر الملكى .

أما التسمية الأخرى المرادفة للأولى ، فقد جاءت بالمسمى الخاص الذى عرفت به ابان عهد الملك (ساحورع) ، مثلما كان الحال من قبل مع القاعة الملكية للاستقبال

---

p.202، Paris 1885، Les mastaba de l ' Ancien Empire،27) A. Mariette
38:13،28) Urk. 1

للملك خوفو ، حيث عرفت بالفقرة بتسمية : (قاعة ساحورع عظيمة الاشراق *s3ḥw Rˁ ḫˁ wrrt*) .

وتجدر الاشارة إلى أن مخصص الكلمة (مخصص البيت *pr*) ، يظهر للمرة الثانية مثلما كان الحال مع قاعة الـ *w3ḥy* الخاصة بالقصر الملكى للملك خوفو ، مما يدلل على استقلالها عن بقية حجرات القصر الملكى .

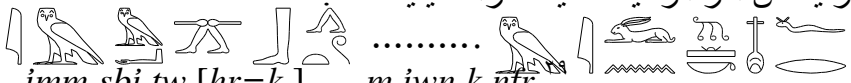
بيد أن هناك اختلافاً ملحوظاً بين القاعتين ، حيث لم تردف القاعة هنا بذكر القصر الملكى مثل سابقتها ، فهل يكون هذا مدعاة لافتراض انفصالهاكليّاً عن نطاق ومكان تواجد القصر الملكى ، الذى أصبح مكاناً لسكنى الملك فقط وحاشيته ؟

عصر الانتقال الأول

لم تعرف (حتى الآن) أية مصادر نصيّة أو أثرية تذكر قاعة الاستقبال الملكية ، أو ما يدلل على صدور أوامر ملكية بالاستدعاء لعقد اجتماعات ملكية (مجالس شورى) داخل القصر الملكى إبان عصر الانتقال الأول ، إلا أن النصوص الأدبية المؤرخة بتلك الفترة (العصر الأهناسى خاصة) لم تغفل كلية عن ذكر ما يتعلق بهما .

فمن خلال التعاليم المعروفة لدينا باسم (تعاليم إلى مريكارع) ، والتى ربما يعزى تأليفها للملك (خيتى الثالث) أحد ملوك الأسرة العاشرة * ، تضمنت ما يدلل على وجود ذلك .

حيث جاء على لسان مؤلفها أهمية اقتناء المرء (خاصة الملك الحاكم) البطانة الصالحة من بين رجاله الأوفياء المخلصين له ، الذين يشهد لهم بالحكمة والعلم والقرار الشجاع ، لاعطائه المشورة الحسنة لاتخاذ القرار الصائب ، خاصة عندما يكون القرار يخص أمر الرعية ، حيث نقرأ ما يفيد ذلك :



imm sbi.tw [ḥr=k] …..m iwn.k nfr

(إنه من الحكمة أن تتخذ لك 'رجالاً أوفياء" .....لاتخاذ قرار جيد) [٣٠]

---

* حفظت لنا تلك التعاليم فى أربع نسخ ، ثلاثة برديات هم (ظهر بردية لينينجراد P. Leningrad Ermitage III6 verso) ، (بردية موسكو P.Moscaw 4658) و (بردية كارلزبيرج P.Carlsberg VI) وأوستراكا كتبت بالخط الديموطيقى (DM 1476)

*) S.G.Quack، Studien zur lehre fur Merikare، Wiesbaden 1992،s.10ff.

29) S.G.Quack، s.170 (E 40-41)

وكذلك نقرأ :

ḫm pw nsw nb(w) šnyt špss pw ḥwḏ m sriw.f ḏd.k mꜣꜥt m pr.k [٣١]

(إنه الشجاع .... الملك الذى لديه (يتخذ) بطانة ، والغنى .... من يمتلك الكثرة فى فى رجاله (وقتها) سوف تقول الحقيقة فى قصرك) [٣٢]

كلا الفقرتان حملتا بين طياتهما ، الأهمية القصوى للمشورة فى الرأى بالنسبة للملك ، ففي نصوص كلتيهما ، يحض الملك (خيتى) ابنه على أن يسعى لايجاد بطانة صالحة من الرجال الأوفياء لاتخاذ القرار المناسب والنافع ، فهذا يعد برأيه القوة ذاتها ، فليس من الضعف ولا النقص من القدر ، أن يأخذ المرء (الملك) الرأى والمشورة من غيره من الناصحين ، طالما كان ذلك فيه الصواب والرأى السديد .

كذلك ضرب الملك (خيتى) فى الفقرة الثانية المثل الأعظم ، فى أن الغنى ليس غنى المال والجاه فحسب ، إنما الغنى بحسب رأيه هو ، ما يمتلكه المرء من رجال أوفياء يعطونة النصيحة والمشورة الصادقة ،فكلما كانوا كثر ازداد صاحبهم ثراءاً بهم .

أما آخر الفقرة (.... وقتها ، سوف تقول الحقيقة فى قصرك) ، يدلل بشكل قاطع كل ما سبق ذكره من كون القصر الملكى ، هو مركز الحكم الملكى للبلاد بأسرها ، والفصل فى القضايا ، فكلما كانت الأحكام والقرارات عادلة ، رضى الرعية ، واطمئن الحاكم لملكه وسلطانه .

p. 156، op. cit.، Simpson،30) W.K
s.172 (E 45)، op.cit.،31) S.G.Quack
p.، op. cit.، Simpson،32) W.K

الدولة الوسطى

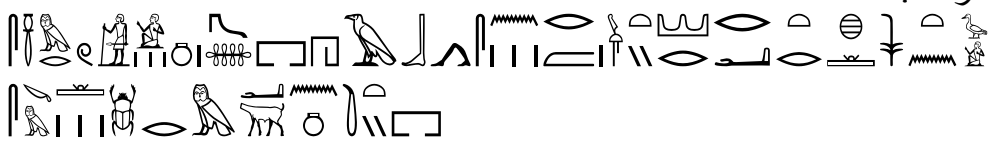
قاعة الاستقبال الملكية وأمر الاستدعاء الملكى إبان عصر الأسرة الـ ١٢

قصة سنوهى وأمر استدعاء الأمير (سنوسرت)

تعد قصة سنوهي (شكل ٣) ، من أشهر قصص أدب الحكايات فى الأدب القصصى المصرى القديم[٣٣]، وتجدر الاشارة إلى أنه قد عثر على ما يزيد عن ٣٣ وثيقة معنية* بتلك القصة[٣٤]، التى تروى عملية هروب صاحبها (سنوهى) من بين ظهرانى الجيش الذى كان على رأسه الأمير (سنوسرت الأول) " وقتذاك " ، لقتال بدو التمحو[٣٥] ، ذلك الهروب المحير الذى أعقب سماعه مقتل الملك (أمنمحات الأول)[٣٦].

هذا وقد تجلى بوضوح ذكر القاعة الملكية للاستقبال وأمر الاستدعاء الملكى من بين ثنايا تلك القصة .

فوفقاً لما ورد فى البردية R السطر ١٧ ، فإنه بعد حادثة اغتيال الملك (أمنمحات الأول) ، أرسل سمراء القصر الملكى للأمير سنوسرت ، لإخباره بالأمر ، حيث نقرأ[٣٧] :



smrw nw stp-s3 h3b.sn r-gs imnty r rdit rḫ s3 nsw smw ḫpr m-ˁ ḫnwty

(لقد قام سمراء القصر الملكى بارسال (مبعوثين ملكيين) إلى الحدود الغربية ، لإخبار ابن الملك بحادثة الاغتيال التى حدثت داخل القاعة الملكية للاستقبال بالقصر الملكى)

التعليق :

يتضح من تلك الفقرةظاهرياً ، أن أمر الاستدعاء هنا قد تم من قبل (سمراء القصر الملكى) ولم يكن استدعاءاً صريحاً من قبل الملك الحاكم (أمنمحات الأول) .

---

33) A. Gardiner، Literarische Texte des Mittleren Reiches:Die Erzählung des Sinuhe und die hirtengeschichte، Leipzig 1909; A. M. Blackman، Middle-egyptian Stories Part 1، Bib. Aegypt. II (Bruxelles 1932); J. W. B. Barns، The Ashmolean Ostracon of Sinuhe، London 1952; (R. Koch، Die Erzählung des Sinuhe، BAe 17، Bruxelles 1990

*) تعد البرديتان B ، R من أشهر البرديات المكملة لبعضهما البعض لقصة سنوهى ، وهما محفوظتان فى متحف برلين

R. Koch، op. cit.، s.VI

34) J. M. Galàn، Two Passage of Sinuhe considered، SAK 25 (1998)، pp. 71-81

35) Koch، op. cit.، R11

36) H. Goedicke، "The Riddle of Sinuhe's Flight،" RdE 35 (1984)، 95-96.

37) A. M. Blackman، op. cit.، p.6

ولكن ، وبالمقارنة بما سبق تناوله من الأفعال الدالة على (الاستدعاء) ، فلم يكن من بينها هذا الفعل المستخدم هنا فى الفقرة (يرسل *h3b*) ، حيث أن استخدامه منوط بمن يحمل أمر الاستدعاء ، وليس من أمر به*.

وما يدلل على ذلك ، هو ما نقرأه فى فقرة أخرى من البردية :

(38)

nis.n tw n wꜥ iw.i m ꜥrw w3

(ستدعوا لى واحداً منهم، قبل أن تفيض روحى" حرفياً: أصعد لأعلى على الطريق)

يرى Morschauser[٣٩] أن المتحدّث هنا ، والذى أصدر أمر الاستدعاء هو الملك (أمنمحات الأول) قبل وفاته جرّاء حادثة الاغتيال ، وترى Shirun-Grumach[٤٠] أن ضمير العائد المنفصل (dependent pro. *tw*) فى الفقرة إشارة للأمير (سنوسرت) دون غيره من اخوته الأمراء المرافقين له فى الجيش، وهذا يدلل على كونه أمر استدعا خاص .

وتأتى المعضلة هنا فى الجملة اللاحقة *iw.i m ꜥrw w3* (بينما أنا على طريق الصعود) ، التى رأى كثير من العلماء أنها اشارة لـ (سنوهى) عند هروبه على الطريق ، وهذا جائز إن لم تلحق هذه الجملة بسابقتها المعنية بعملية الاستدعاء .

هذا من جانب ، ومن جانب آخر فإن الفعل (*ꜥr*) المستخدم فى الفقرة هنا (يعنى الصعود لأعلى)[٤١] أو الدخول فى العالم السفلى ، وفى كلتيهما اشارة للشخص المتوفى عن توّه ، وهو ما يتوافق مع حالة الملك (أمنمحات الأول) المحتضر بفعل حادثة الاغتيال ، والذى أشرف على الموت ، وبالتالى صعود روحه إلى السماء .

لذا نخلص أن المتحدّث هنا فى هذه الجملة ، هو نفسه الملك (أمنمحات الأول) ، ويبدو أنه قد صمد لوقت كاف بعد الهجوم على شخصه، و لم يمت على الفور ، فقد كان لديه متسع من الوقت ليقوم ببعض الوصايا و المهام العاجلة ، والتى كان على رأسها استدعاء وريث عرشه ابنه الأمير (سنوسرت) على وجه السرعة ، ومن ثم تنصيبه ليصبح خليفته بعد موته[٤٢] الوشيك والمحقق[٤٣] .

---

*) قارن ما جاء على لسان الأمير (جفحور) بأنه قد (أتى)حاملاً رسالة شفهية من قبل أبيه الملك (الملك (خوفو) ،لاستدعاء (جدى) ، فقدجىء بالفعل (أتيت) للتعبير عن أنه مرسل وليس طالب وليس صاحب أمر الاستدعاء ، لذا فالأمر يعد نفسه عند استخدام الكاتب للفعل (يرسل) .

38) A. M. Blackman، op. cit.، p. 7f.

39) S. Morschauser، JARCE 37 (2000)، p. 190.

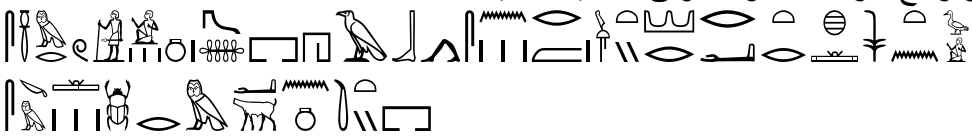
40) I. Shirun-Grumach، Sinuhe R 24 – Wer Rief ?، ،" in F. Junge (ed.)، Studien zu Sprache und Religion Ae-gyptenszuEhren von WolftiartW estendorf(1 984)، I. 621-29.

41) Wb I ، 208

٤٢) تحدد موته فى البردية R بالعام الـ ٣٠ من الشهر الثالث من الفيضان ، اليوم السابع

لذا فقد اقتصر دور ومهام (سمراء القصر الملكى) ، والمرجح تواجدهم حوالى فراش موته مليكهم ، إلا أن يقوموا باستدعاء الأمير (سنوسرت) على وجه السرعة ،تنفيذاً لوصية وأمر مليكهم ،كذلك حفاظاً على كيان الدولة وبقاء العرش .

ونرجع أدراجنا للفقرة الأولى المعنية بعملية الاستدعاء :



smrw nw stp-s3 h3b.sn r-gs imnty r rdit rḫ s3 nsw smw ḫpr m-ˁ ḫnwty

لقد أحسن الكاتب استخدام الفعل *h3b* ، للتعبير عن المعنى السابق الذى تم تحليله*، لادراكه أن (سمراء القصر الملكى) ناقلين لأمر الاستدعاء ، وهم فى ذات الوقت الطبقة الاجتماعية الأقل مكانة من الأمير المستدعى ، لذا لم يستخدم فعل الاستدعاء *nis* فى الفقرة ، واكتفى بالفعل السابق *h3b* الذى يدلل عليه* .

هذا من جانب ، ومن جانب آخر فإن الفعل السابق يستخدم عادة فى طلب من هم على مبعدة من مكان صاحب أمر بالاستدعاء ، وهذا ما يتناسب مع حالة الأمير المستدعى (سنوسرت) ، المتواجد مع جيشه عند الحدود الغربية لمصر (الدلتا)بعيداً عن القصر الملكى ، لذا كان من الأنسب والأجدر استخدام هذا الفعل للتعبير عن طلب الارسال . .

أما بخصوص رسالة الاستدعاء كما تذكر الفقرة، فكانت أولاً ، اخبار الأمير بحادثة اغتيال أبيه الملك (أمنمحات الأول) ، التى وقعت داخل جنبات القصر الملكى* ، والذى (أى القصر الملكى) قد عُبر عنه بكلمة *ḫnwty*-ˁ ،

H. Goedicke، Three Passages in the Story of Sinuhe، JARCE 23 (1986)، p.167

Koch، op. cit.، R5

43) S. Morschauser، What made Sinuhe Run: Sinuhe's reasoned Flight، JARCE 37 (2000)، p. 190.

*)وهو أنهم ناقلين أمر الاستدعاء وليسوا أصحابه

*) مجددًا ، فإنى أجد مقارنة تلك الحالة مع قصة استدعاء خوفو للساحر جدى ،والذى كان مكلاً بنقلها مكلاً بنقلها ابنه الأمير جفحور ، هنالك جمع الكاتب بين كون الأمير ليس هو صاحب أمر الاستدعاء (الفعل الاستدعاء (الفعل : أتيت) ، وكتابة فعل الاستدعاء (*nis*) ،لأن ناقل أمر الاستدعاء ذو مكانة اجتماعية اجتماعية أعلى وأرقى ممن أمر باستدعائه .

* تعد تلك الحادثة ، أول جريمة اغتيال داخل أروقة القصر الملكى مسجلة

وهى احدى المسميات التى كانت تطلق على القاعة الرسمية الملكية للاستقبال الملحقة بالقصر الملكى* ، وفى هذا اشارة ذات أهمية ، وهو أن الجزء (القاعة الملكية للاستقبال) لشأنها وأهميتها وتفرّدها عن بقية حجرات القصر الملكى ، أصبحت تشير للكل (القصر الملكى) .

الملك (سنوسرت الأول) ، والمشروع الانشائى العظيم لأتوم
(لخافة برلين الجلدية pBerlin 3029) (شكل ٤)

يتجلى في هذا النص المكتوب على هذه الوثيقة الهامة*، ذكر القاعة الملكية للاستقبال ، وأمر الاستدعاء الملكى ، عندما أمر الملك (سنوسرت الأول) ، باستدعاء مجلس مستشاريه لقاعة الاستقبال الملكية بالقصر الملكى للحديث معهم بشأن المشروع الانشائى العظيم المزمع اقامته لأتوم في هليوبوليس .

هذا وقد كتبت تلك الوثيقة بطريقة الأدب القصصى التصويرى ، حيث قامت Shirun-Grumach بتقسيم الاجتماع الذى سجل على هذه اللفافة (اللخافة) الجلدية

---

*)أو مكان استراحة الأرباب فى المعبد (قس الأقداس)

Wb II، s.226

* عثر فى مقبرة أحد الكتبة من عصر الملك (أمنحوتب الثانى) - عصر الدولة الحديثة ، على لفافة من لفافة من الجلد تحمل نصاً هيراطيقيًا ، نقل من أصل هيروغليفى ، وهى محفوظة الآن فى متحف برلين تحت رقم برلين تحت رقم (pBerlin 3029) ، والمرجح أن كاتب هذه اللفافة قد قام بنسخها من لوحة حجرية أو حجرية أو جدار من معبد (آتوم) فى (هليوبوليس) ، المؤرخ بعصر الدولة الوسطى ، إبان عهد الملك (الملك (سنوسرت الأول) ثانى ملوك الأسرة الـ ١٢ ، وكان L. Stern أول من قام بنشرها إبان القرن الـ إبان القرن الـ ١٩(١) ، قام بعده Breasted(٢) بتسجيل النص فى موسوعته ، وأعقب ذلك دراسة De دراسة De Buck(٣) للفافة، وقد قام Goedicke(٤) بعمل ترجمة ودراسة تحليلية لغوية للنص، للنص، بعده قامت سناء العادلى بدراسة مهمة للفافة مطلع الثمانينات من القرن الماضى(٥) أما آخر آخر الدراسات فهى تلك التى قامت بها (شيرون جروماخ Shirun-Grumach)(٦) وفيها قامت بتفنيد قامت بتفنيد كل ما تحويه الوثيقة ، والتى تضمن مشروع بناء (إعادة بناء) معبد هليوبوليس من قبل قبل الملك (سنوسرت الأول) .

1) L. Stern، Urkunde über den Bau des Sonnentempels zu On، ZÄS XII (1874)، s.85ff.

Vol.1(Chicago 1906)، Ancient records of Egypt ،2) J.H. Breasted

in Studia Aegyptiaca ، " The Building Inscription of the Berlin Leather Roll "،3) De Buck pp.48-57.، (Rome 1938)،1(Analecta Orientalia 17)

in " Festschrift zum ، The Berlin leather roll (P. Berlin 3029)،4)) H. Goedicke Staatliche Museen zu Berlin; ،150Jährigen Bestehen des Berliner Ägyptischen Museums " p.87 ،VIII(1974)

Die Welt des Orients 15 ، Die Berliner Lederhandschrift (pBerlin 3029)،5) S.A. El-Adly s.6،(1984)

ÄAT;24(Wiesbaden 1993)، Orakel und Königsnovelle، Offenbarung،6) I. Shirun-Grumach

لمشاهد (فصول) متعددة: (التقديم بالتأريخ والألقاب الملكية – المشهد الأول: عرض خطة العمل من قبل الملك للمشروع الانشائى – المشهد الثانى: الملك المختار (المصطفى) يتحدّث عن نفسه – المشهد الثالث: مواصلة عرض خطة العمل (البناء) – المشهد الرابع: رد وجواب أعضاء المجلس الاستشارى – المشهد الخامس: الأمر الملكى ببدء مشروع البناء – المشهد السادس والأخير: القيام بالعمل) .

التأريخ :

يبدأ النص بالتأريخ (العام الثالث من الشهر الثالث من فصل الآخت "الانبات") من حكم سنوسرت الأول ، يليه ألقابه ، ثم عرض المشهد الأول من الاجتماع .

المشهد الأول: عرض خطة العمل من قبل الملك للمشروع الانشائى (*Verso 6-12*)

فى هذا المشهد نجد قاعة الاستقبال الملكية وقد تهيأت وأصبحت على أهبة الاستعداد بمن فيها من أعضاء المجلس الاستشارى الذين دعوا لهذا الاجتماع الهام من قبل الملك، ومن ثم عملية ظهور الملك ودخوله قاعة الاستقبال ، وعرضه خطة العمل فى المشروع الانشائى العظيم ، حيث نقرأ :

ḫpr ḥmst m ḏ3dw nḏr.w ỉmyw ḫt.f smrw nw stp- s3 ꜥ.w.s srw

r-st wꜥꜥwt wḏ mdt ḫft-sḏm-st nḏ- r m swnt ḥrw.sn [ss]

(حدوث الانتظار (الجلوس) فى قاعة الاستقبال الملكية ، لأجل الحديث (عقد اجتماع) مع هؤلاء الذين فى معيته ، من أصدقاء البلاط الملكى ، وكبار الموظفين ، عندما دعوا لكلام داخل آذانهم (حديث سرى) ، لمناقشتهم وطلب مشورتهم) [٤٥].

التعليق :

تبدأ الفقرة بمقدمة ، ووصف تصويرى للحظة قبيل دخول الملك لقاعة الاستقبال الملكية بالقصر الملكى ، لعقد اجتماع هام داخل جنبات القاعة الملكية للاستقبال ، وقد استخدم الكاتب فى صدرالفقرة مصدر الفعل (حدوث الانتظار

ÄAT;24(Wiesbaden ، Orakel und Königsnovelle، Offenbarung،44) I. Shirun-Grumach s.149،1993)

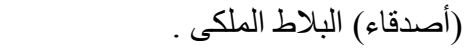
in " Festschrift zum ، The Berlin leather roll (P. Berlin 3029)،45) H. Goedicke Staatliche Museen zu Berlin; ،150Jährigen Bestehen des Berliner Ägyptischen Museums " p.242، Vol.1(Chicago 1906)، Ancient records of Egypt ، p.87; J.H. Breasted،VIII(1974)

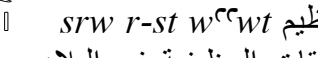
ḫpr ḥmst) الذى يفيد الانتظار والمكوث الطويل* بالقاعة لمناقشة وتداول الأمر لعظمه .

أما عن مكان الاجتماع ،فقد كانت وفقاً للنص القاعة الملكية للاستقبال ، والتي جاءت بمسماها العام (*ḏ3dw*) ، وتجدر الاشارة إلى أن القاعة ، لم تأت

فى نهايتها ، كسابقاتها بمخصص الجدار الذى يستند على عمد ، بل جيء بمخصص البيت فقط ، مما يدلل على ثبات انفصالها عن مكان سكنى الملك (القصر الملكى) ، على الأقل منذ عهد (ساحورع) ابان عصر الأسرة الخامسة .

هذا وقد تبين سبب الاستدعاء الملكى ، فى استخدام الكاتب للفعل المركب *nḏ-r* (حرفياً : تبادل الكلام ،ضمنياً : أخذ المشورة[٤٦]من مجلس مستشاريه من أصحاب البلاط الملكى ، وقد تم تحديد صفة هؤلاء المدعوون لهذا الاجتماع الهام ، وهم :

 سمراء* (أصدقاء) البلاط الملكى .

أما الفئة الثانية ممن ذكرتهم الفقرة ودعوا أيضاً لهذا الاجتماع ، كانوا (الموظفين من ذوى الشأن العظيم *srw r-st wˁˁwt* ) ، وهم أعلى الطبقات الوظيفية فى البلاد ، وقد أمكن التمييز بين اللقبين (*smrw*، *srw*)، مع بدايات الدولة الوسطى ، حيث كان اللقب الأول وراثياً لحاشية الملك بالقصر الملكى ،فى حين كان الثانى لقباً وظيفياً اداريا[٤٧].

وعليه ، وبعد وصف (قاعة الاستقبال الملكية) ، وانتظار من فيها من الشخصيات ، يعلل الكاتب سبب هذا الاجتماع :

---

*) كان يستخدم كمصطلح فى المعارك الحربية بمعنى يحاصر)

*) 4.14، 3.7،Urk.IV

46) Wb II، s.370

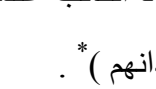
*) لقب تشريفى ارتبط برجال توثقت علاقتهم بالملك والقصر الملكى ، ظهر منذ عصر الدولة القديمة ، وكانوا يمثلون خاصة الملك الذين يأنس بهم ويثق فيهم ، ويعد هذا اللقب لقباً تشريفياً يظهر العلاقة الوثيقة بالملك ، حمل أصحابه ألقاباً ادارية أخرى ، ومن أهم الوظائف التى جمعت بين اللقبين إبان الأسرة الـ ١١ وبداية الأسرة الـ ١٢ ، (الوزير TAty ، العمدة HAty-a ، حامل أختام الوجه البحرى xtmti-bity ، الصديق الأوحد smr-waty ، كاتب الوثائق الملكية ، قائد فرق الجيش وغيرهم)

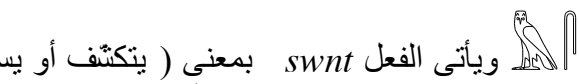
*) W. Crajetzki، The Middle Kingdom of ancient Egypt، p.158

s.185f، ÄA 14(1967)، Königliche Dokumente aus dem Alten Reich،47) H. Goedicke

wḏ mdt ḫft-sḏm-st nd-r m swnt ḥrw.sn

التعليق :

تبدأ الفقرة بمصدر الفعل (أمر *wḏ*) ، وهو هنا بمثابة أمر وفعل الاستدعاء ، والذى بموجبه حضر المدعوين للنقاش والمشورة ، وتجدر الاشارة إلى عدم استخدام الكاتب للفعل الاعتيادى الدال على الاستدعاء *nis* ، للتدليل على أهمية وحتمية الحضور للاجتماع ، وهذا مايتبين من بقية الفقرة ، وهو أن النقاش سيكون مغلقاً وسريّاً ،لا أحد يطّلع على مجرياته سوى من دعى للاجتماع ، تلك السرّيّة والتكتم ، قد أجاد الكاتب عندما عبّر عنها بهذه الجملة الاضافية *ḫft-sḏm-st*  (فى آذانهم)* .

وقد أعقب بيان سريّة الاجتماع ، استخدام الفعل *nḏt-r* ، والذى يعنى (يناقش ، يستشير*) ، لتنتهى الفقرة بالجملة الاضافية *m swnt ḥrw.sn*  ويأتى الفعل *swnt* بمعنى (يتكشّف أو يستطلع)[٤٨] مع تعبير *ḥrw.sn* ، لأن الوجه هو واجهة الانطباعات الأوليه ، ويؤخذ منه الرضا أو عدمه من الوهلة الأولى .

بعد الاستعراض الوصفى لمكان الاجتماع بالقاعة الملكية ، ومن ثم انعقاد مجلس الشورى ، والذى على رأسه الملك (سنوسرت الأول) ، يبدأ الملك بالكلام عن المشروع الانشائى العظيم لأتوم فى معبده فى (عين شمس / هليوبوليس)* .

---

*) مثلما يحدث فى عصرنا الحديث ، من الاجتماعات الحيوية والاستراتيجية الغير معلن تفاصيلها على الرأى العام إلا بعد أن يكتمل معالم انجازها .

*) أحياناً يفيد معنى (الوحى / النبوءة) ، عندما تحدّثت (حتشبسوت) بلسان أمون نفسه وأمر بارسال البعثة التجارية لبونت ، وعليه ترى Shirun-Grumach ، أن استخدام الفعل هنا ، للايحاء بأن طرح (الملك سنوسرت الأول) لهذا الأمر لم يكن برغبة شخصية منه ، بل كان وحى وأمر الهى .

*) k. Sethe، urk.IV، 342،11 f.

*) I. Shirun-Grumach، op.cit.، s.163

g ، p.90، The Berlin leather roll،48) H. Goedicke

*) أما بالنسبة لتفاصيل ما دار بالاجتماع ، فإنه يعد خارج اطار البحث العلمى ، بيد أنه يمكن ايجازه على النحو التالى :

المشهد الأول: عرض خطة العمل من قبل الملك للمشروع الانشائى (Verso 6-12)

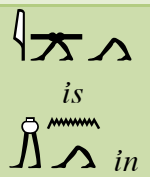
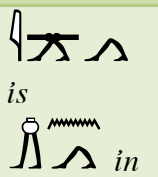
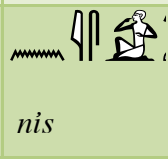
المشهد الثانى :الملك يتحدّث Verso 13-59

أ) الملك يتحدّث للمجلس الاستشارى عن مشروع البناء (الحديث الأول– ١) Verso 13-24

الخلاصة :

يعد أمر الاستدعاء الملكى، وما يعقبه من اجتماع داخل أروقة القاعة الملكية للاستقبال، من الأحداث ذات الأهمية ، جعلت من الكاتب المصرى القديم يسجل أحداثها وتفاصيلها الدقيقة ، منذ اصدار أمر الاستدعاء الملكى ، والغرض من الاستدعاء ، وهوية المستدعين ، وذكر (وأحياناً وصف) لمكان الاستدعاء ، وهى هنا القاعة الملكية للاستقبال داخل القصر الملكى ، أو الملحقة به .

ومن أهم النتائج المستخلصة من البحث ، أولاً : النتائج المتعلقة بأمر الاستدعاء الملكى :-

أمر الاستدعاء الملكى : للملك	المصدر الأثرى	ناقل أمر الاستدعاء	هوية المستدعى	الغرض من الاستدعاء	فعل الاستدعاء والدال عليه	مكان الاستدعاء
سنفرو (١)	بردية فستكار	حاشية الملك ؟ /حراس القصر ؟	كبير الكهنة المرتلين : جاجا إم عنخ	البحث عن تسلية		حجرة نومه ؟
سنفرو (٢)	بردية فستكار	حاشية الملك ؟ /حراس القصر ؟	كبير الكهنة المرتلين : جاجا إم عنخ	استخراج مشبك الشعر من قاع البحيرة		عند بحيرة القصر الملكى
خوفو	بردية فستكار	الأمير جدف حور	الساحر : جدى	القيام بأعمال السحر		القاعة الملكية للاستقبال

ب) الملك يتحدّث عن نفسه (خطاب العزّة والفخار) Verso 25-42

ج) الملك يتحدّث للمجلس الاستشارى عن مشروع البناء (الحديث الأول– ١) Verso 43-59

المشهد الثالث : المجلس الاستشارى يتكلم Verso 60-77

المشهد الرابع : أ– حديث الملك لحامل الختم الملكى وإعطاء الأمر ببدء البناء Verso 78-85

ب– حديث حامل الختم الملكى للملك Verso 85-94

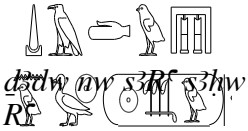
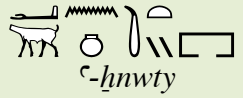
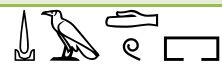
جـــ – حديث الملك لحامل الختم الملكى Verso 90-94

المشهد الأخير : تصوير قصصى : الاحتفال ببدء تأسيس المعبد Verso 95-102

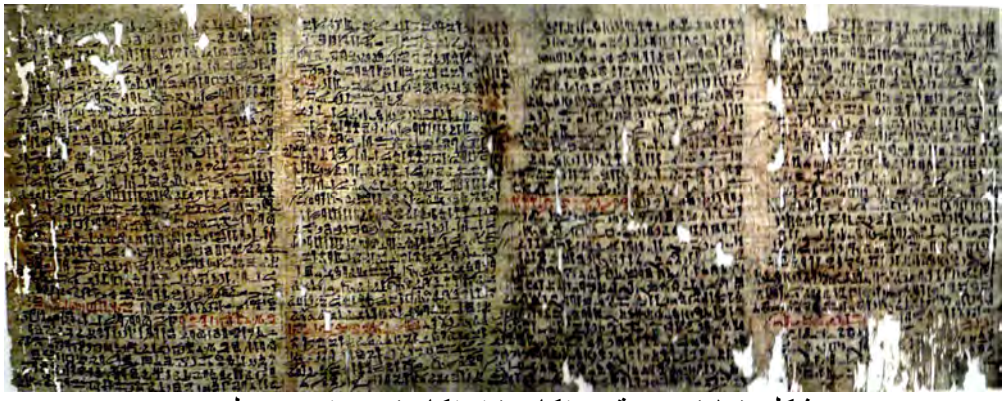
						w3ḥy
أمنمحات الأول	بردية سنوهى	رسل رجال البلاط	الأمير سنوسرت	خلافة العرش	*nis* *h3b*	معسكر الجيش
سنوسرت الأول	لخافة برلين	الادارة الملكية	أعضاء المجلس الاستشارى	مناقشة لطرح المشروع البنائى لأتوم	*wḏ* *ḥḏ-ḥr*	*ḏ3dw*

ثانياً : النتائج المتعلقة بالقاعة الملكية للاستقبال

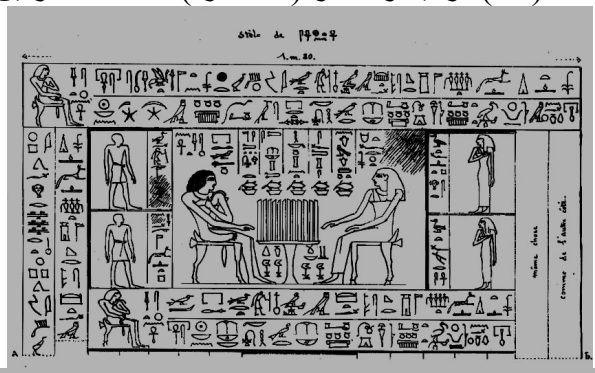
العصر	القاعة بمسماها العام	القاعة بمسماها الخاص	مكان تواجدها	أهم خصائصها
خوفو	----	*Wḏ3t*	القصر الملكى *Wḏ3t n pr-ʿ3*	القاعة الملكية للاستقبال ذات العمد (البردى المتفتح) ، لها بناء مستقل ومنفصل عن بقية حجرات القصر الملكى
خعفرع	*ḏ3dt*	----	الدواوين الحكومية	قاعة شاهقة،غير ذات عمد،كانت مخصصة لعقد المظالم(المحكمة)

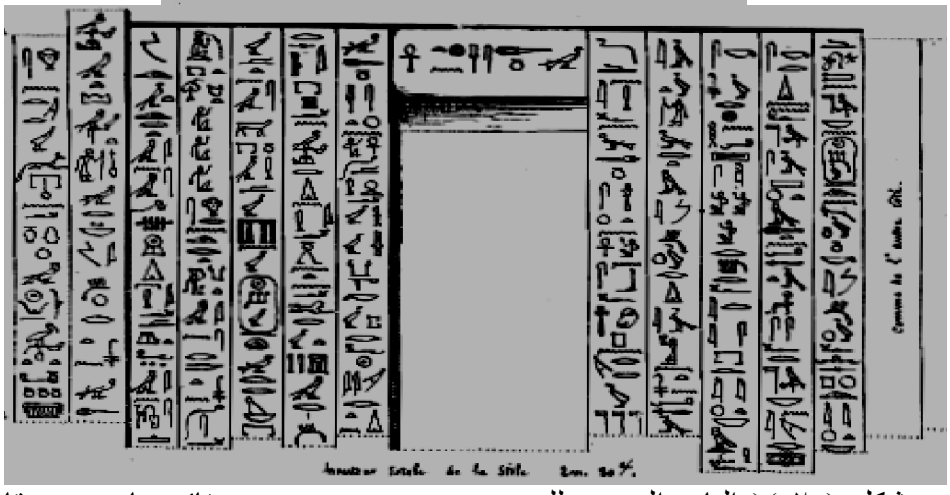
منكاورع	*ḏ3dw*	----	لم يتضح من النص ، إن كانت داخل جنبات القصر الملكى، أم كانت فى بناء مستقل ومنفصل.	القاعة الملكية للاستقبال ذات العمد (إيونيت)
ساحورع	 *ḏ3dw nw s3Rˁ s3hw Rˁ* *ḥwrt*	----	يبدو من النص ، أنها كانت فى بناء مستقل خارج نطاق القصر الملكى ، حيث ذكرت منفردة	القاعة الملكية للاستقبال ذات العمد (إيونيت)
أمنمحات الأول	 *ˁ-ḥnwty*	----	ربما داخل جنبات القصر الملكى	كانت تسمية تطلق على القصر، والقاعة فى ذات الوقت
سنوسرت الأول	 *ḏ3dw*	----	منفصلة تماماً عن أرجاء القصر الملكى أو ملحقاته	لم يظهر مخصص الجدران التى تستند على الأعمدة، مما يرجح كونها مبنى مستقل .

الأشكال



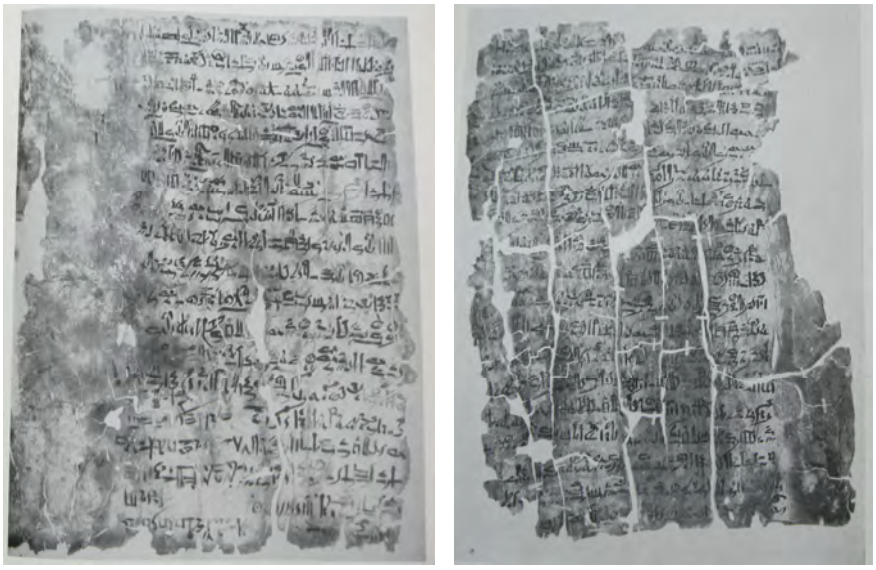
شكل (١) بردية وستكار (فستكار) – متحف برلين





شكل (٢)(الباب الوهمى للمدعو نى عنخ سخمت – حفائر مارييت بسقارة A.
Mariette، Les mastaba de l ' Ancien Empire، Paris 1885، p.202

شكل (٣) بردية سنوهى – متحف برلين



(شكل ٤) لخافة برلين الجلدية – متحف برلين

مشاهد الصيد من خلال الفسيفساء بلاد المغرب القديم أثناء العهد الروماني

د. محمد بن عبد المؤمن *

عرفت الفسيفساء الرومانية ببلاد المغرب القديم ازدهارا أثناء الاحتلال الروماني، فكانت تصوّر المعتقد الديني، وحقيقة الحياة اليومية، ومختلف الانشطة كالحرث، والبذر، والجني، ومشاهد رياضية، إلى جانب مشاهد الصيد والقنص. نعلم جيدا أن وظيفة الفسيفساء كانت تزيينية، ارتبطت على سبيل الذكر لا الحصر بمشاهد حرث الأرض مثل فسيفساء شرشال بالجزائر المحفوظة بمتحف المدينة[1].

مع نهاية القرن الأول الميلادي تطورت المدرسة الفسيفسائية ببلاد المغرب القديم، والتي تحررت عن التأثيرات الإيطالية والشرقية، فأصبحت تنجز لوحات أصلية، ذات ألوان، وأشكال متعددة، ومع منتصف القرن الثاني الميلادي إلى الثالث منه يمكن اعتبار هذه الفترة بمثابة العصر الذهبي لهذه المدرسة الفسيفسائية[2] ..

كان موضوع الصيد من بين اهتمامات سكان بلاد المغرب القديم أثناء عصور ما قبل التاريخ مثلما تبينه الرسومات الصخرية بالمناطق الصحراوية، الامر الذي دفع بالفسيفسائيين بتبني مواضيع هذه اللوحات الفنية التي نتج عنها إنجاز لوحات ذات قيمة فنية عالية أثناء الفترة الرومانية[3]. وقبل الحديث عن هذه اللوحات يجدر بنا التطرق لمختلف العوامل المحيطة بهذا النوع من النشاط الترفيهي من جهة، والاقتصادي من جهة اخرى.

يعرف في العالم الروماني نوعان من الصيد وهما، الصيد في العالم الطبيعي، ونوع آخر يكون داخل ساحة المدرجات بمشاركة المقاتلين(Gladiateurs)، لكن المصطلح الذي استعمله الرومان لهذان النوعان هو(Venatio)[4]. وابتداء من النصف الأول من القرن الأول الميلادي، اهتمت طبقة الأغنياء من الرومان بضيعاتهم، فأقاموا حضائر الحيوانات التي كانوا يصطادونها، انطلاقا من أصغر مخلوق مثل الحلزون إلى الخنزير، وأنواع أخرى كالأرانب، وسميت هذه الحضائر بـ:(Liporaria)، وفي غياب وسائل التبريد لحفظ لحومها، كانت الحضائر بمثابة

* كلية العلوم الإنسانية جامعة وهران١ الجزائر.

1-Jean – Marie Blas De Roblés et Claude Sintes, Sites et monuments antiques de L'Algérie, édisud Archéologie, Aix en Provence, 2003, p23.

2-Charles Picard (G), L'école africaine de mosaïque, Dossiers d'archéologie, n° 32,1978,pp12-31.

3 - Ennaifer(M), La Chasse dans la mosaïque du IIIe siècles, Dossiers d'Archéologie, n° 31, pp80-92.

4- Jean Trinquier et Christophe Vendries, Partie de chasse chez les romans, L'Histoire, n° 347, Novembre2009, p76.

الحافظة للمؤن، تستغل لحومها مباشرة على موائدهم، واعتبر وجودها في هذه الحضائر متعة للنظر، كما وضعوها داخل حدائق حيوانات مثلما كان الحال في عهد الإمبراطور (غورديان الثالث)[٥]. وبالتالي فإن هذه الحيوانات المصطادة ببلاد المغرب القديم قد استغلت للترفيه، والتغذية، وصدّرت لحومها لروما مثل باقي المنتوجات الغذائية المعروفة بالمنطقة، مثل الثلاثية المتوسطية(القمح، والزيت، والخمور).

ارتبطت بالصيد البحري صناعة تحويلية منها صلصة السمك (الغاروم)، التي كانت تصدر لروما، فارتبطت بها كذلك صناعة فخارية لنقلها، وتخزينها كالأمفورات، وانتشر هذا النوع من الصناعة التحويلية على طول سواحل بلاد المغرب القديم، والسواحل الأطلسية للمغرب الأقصى(مقاطعة موريطانياالطنجية).

ويمكن تقسيم هذه المشاهد إلى قسم خاص بالقنص، وآخر بالصيد المائي:

١- القنص:

يصنف ضمن الأنشطة الأكثر، والأقدم انتشارا ببلاد المغرب القديم، كانت تقدم الحيوانات المصطادة من طرف الملوك التّوميد كهدايا لقادة روما، وكثرة الطلب عليها من طرف الرومان الأمر الذي جعل منها حرفة تدري عليهم بأرباح كبيرة[٦]، لذلك نظموا أنفسهم من أجل استغلال هذه الثروة الحيوانية فصدّروها لروما، التي كانت سببا في إسعادهم أثناء المناسبات، والاحتفالات بالمدرجات، والمسارح، وحدائق الحيوانات، فأصبحت مع النصف الأول من القرن الأول قبل الميلاد الممون الأساسي الأول لها[٧].

لم تبرز مشاهد القنص على الفسيفساء فقط، بل تشير الشواهد الأدبية القديمة لهذا النشاط، على سبيل الذكر لا الحصر المؤرخ الروماني (بلينوس الكبير- Pline L'Ancien) في كتابه التاريخ الطبيعي[٨]، وضمن الدراسات التاريخية لبلاد المغرب القديم منها دراسة المؤرخ الفرنس (ستيفان غزال- Stéphane. Gsell)الذي خصص

5-Bertrandy (F), Remarques sur le commerce des bêtes sauvages entre l'Afrique du nord et l'Italie(IIe siècle avant J.C., IVe ap. J.C.), Mélanges de l'école française de Rome, Antiquité, T.99,N°1.1987.p230.

٦- البضاوية بلكامل، مظاهر اقتصادية من خلال فسيفساء الشمال الإفريقي، القسم الأول، فيدبيرانت، الرباط ،٢٠٠٣ ، ص١٦٥.

7-Bertrandy (F),Op. Cit, p213.

8-Pline L'Ancien, Histoire Naturelle texte établi traduit par Désanges,Les belles –lettres Paris

منه ضمن الجزء الخامس للثروة الحيوانية التي يزخر بها هذا الربوع[٩]، كما ساهمت الرسومات الإيكونوغرافية في التعريف بهذا النشاط ببلاد المغرب القديم[١٠].

كانت تنقل هذه الحيوانات بعد اصطيادها داخل أقفاص، التي صنعت وفق أحجام، وخطورة كل حيوان، وتبين إحدى اللوحات الفسيفسائية (قرطاجة- درمش) بتونس ، يعود تاريخها لبداية القرن الرابع الميلادي لمشهد اصطياد ونقل الحيوانات داخل إحدى الأقفاص التي استعملت كفخ لاستدراج لبؤة[١١]، وتبين اللوحة الفسيفسائية المعروفة باسم فسيفساء منزل(إسغونتوس-Isguntus) بعنابة (الشرق الجزائري) التي يعود تاريخها لبداية القرن الرابع الميلادي لمشهد صيد وقفص، هذا الأخير يبدو محاطا بشبكة صيد، تحث مراقبة صيادين[١٢].

نقلت الحيوانات المصطادة داخل الاقفاص باتجاه موانئ قصد توجيهها لروما، وطريقة تحميلها يمكن اختصارها في النقاط التالية:

- كانت توضع الاقفاص على عربات تجرها الثيران، أو البغال[١٣].
- كانت تحمل أقفاص الحيوانات من طرف الرجال بواسطة أعمدة توضع على اكتافهم[١٤].
- في بعض الحالات كانت تترك الحيوانات داخل الشباك التي اصطيدت بها، مثا الخنازير[١٥].

تتم عملية نقل الحيوانات باتجاه روما عبر سفن شحن من نوع (الهيباجوس- Hippagogus)، مثلما تصوّره اللوحة الفسيفسائية بـ: (ألتيبيروس- Althiburos)بتونس، التي تعود للنصف الثاني من القرن الثالث الميلادي، حمّلت على ظهرها احصنة الجيش الروماني، بينما يوحي مشهد هذه اللوحة أن الاحصنة المحملة على هذا النوع من السفن ، والقادمة من بلاد المغرب القديم كانت مخصصة للسباقات، ومطلوبة في ألعاب السيرك[١٦].

يذكر المؤرخ الروماني(بلينوس الكبير)أن رحلة عبور السفن المحملة بالحيوانات من موانئ بلاد المغرب القديم باتجاه (أوستي–Ostie) قد تدوم يومين

9-Gsell (S), Histoire Ancienne de l'Afrique du nord ancienne, T V, pp100-137.

10 -Dunbabin,(K.M), The Mosaics of the Roman northafrika, studies in iconogrqphyqndpqtronqgem oxford 1978.

11-Bertrandy (F),Op. Cit,a1.

12-Ibid, p216.

13- Ibid, p 219.

14- Bertrandy (F),Op. Cit, p219.

15- Carandini(A), Ricci(M), De Vos(M), Filosofiana, La Villa de Piazza Armerina, imagine di un aristocratico romano al tempo di costantino, Palerme, 1982.

16- Bertrandy (F),Op. Cit, p223.

كاملين[١٧]، وكان الناقلون للحيوانات تجاه روما يختارون الوقت المناسب للملاحة، خوفا من هلاك، وضياع استثماراتهمنتيجة تقلبات الجو، وهيجان البحر[١٨].

ويذكر أنّ سكان بلاد المغرب القديم هم الذين كانوا يرافقون حمولاتهم من الحيوانات باتجاه روما، ونعلم أن الملوك النوميد كانت بين أيديهم كل الوسائل المادية لإيصال هذه الحيوانات إلى روما، كما يحتمل أيضا وجود وسطاء رومان، أو معتوقين هم الذين تكلفوا بهذه المهمة.

وبالتالي يلاحظ ان مختلف مشاهد القنص ببلاد المغرب القديم كان لها تأثيرا على مخيلة الفسيفسائيين الذين جسدوها على اللوحات الفسيفسائية بروما، والشأن نفسه ببلاد المغرب القديم التي سنحاول ذكر نماذج منها في الجدول التالي:

رقم اللوحة	نوع الحيوانات	البلد	المصدر
1	الأرانب البرية	الجم- تونس- بمتحف باردو	Fradiet. (G), Mosaïques romaines de Tunisie, éd, Cérés, Tunis, 1976, p98.
٢	أرنب - ثعلب	أودنة – بتونس	Ibid, pp104-105
٣	صيد الخنازير بالشباك	متحف باردو. بتونس	Ibid, pp94-95
4	خنزير - فهد	الشلف – محفوظة بمتحف الآثار القديمة- بالجزائر	Jean Marie Blas De Robles et Claude Sintes, Sites et monuments antiques de l'Algérie, édisud Archéologie, Aix-en-Provence, 2003,p79
5	حيوانات وحشية: أسود- فهود- خنازير-غزال	متحف جميلة- بالجزائر	Ibid, p124

17- Pline l'Ancien, HN, XIX,4.

18 -- Bertrandy (F),Op. Cit, p226.

6	أرانب	خنقة الحجاج – متحف باردو بتونس	Ibid, p 108
7	الخروج والعودة من القنص	المتحف الوطني بقسنطينة – بالجزائر	Jean Marie Blas De Robles…., p142.
8	محاصرة الأسود والفهود	متحف عنابة بالجزائر	Lancel . (S), L'Algérie antique De Massinissa à Saint Augustin,éd, Place des victoires, Paris, 2008, pp178-179.
9	حيوان وحشي	خنقة الحجاج- متحف باردو- تونس	Fradiet. (G), Mosaïques romaines de Tunisie, p112.

يلاحظ من خلال النماذج المذكورة غنى بلاد المغرب القديم بالحيوانات التي كانت تستغل لحومها في التغذية، والاخرى التي كانت تصدر لوما من اجل التسلية داخل المدرجات، والسرك، كما كانت تقدم البعض منها قربانا للآلهة، وبالتالي كانت هذه الحيوانات مصدرا تجاريا هاما لسكان بلاد المغرب القديم.

٢ - الصيد المائي:

نتيجة إشراف بلاد المغرب القديم على البحر الابيض المتوسط، وسواحل المحيط الأطلسي، جعل من حرفة الصيد البحري أمرا طبيعيا، ويذكر أن عدد فسيفساء الصيد البحري قد بلغ قرابة ٤٩ نموذجا، منها ٤٥ نموذجا وجدت بمنازل الخواص وحماماتهم، وارتبطت بحرفة الصيد صناعة الغاروم(صلصة السمك)[١٩].

تنوعت اساليب الصيد البحري، منها الشاطئية بوسائل تقليدية، أو بواسطة الشباك، او على ظهر الزورق، أما الثروة السمكية، فهي متنوعة من أصغر مخلوق بحري كالقواقع، إلى أكبر حجم كالمحار، والسمك الكبير، كما ظهر الصيادون في وضعيات مختلفة وهم يزاولون عملهم، إما على ظهر الزورق، أو على الشاطئ، أو عند رميهم الشبكة. وتعددت مجالات استغلال هذه الثروة السمكية في الغذاء، وفي مجال الطب.

١٩البضاوية بلكامل، المرجع السابق، ص ١٩٣.

والجدول التالي يبين نماذج من اللوحات الفسيفسائية ببلاد المغرب القديم التي خصّت عملية الصيد البحري:

اللوحة	الموقع	المصدر
١٠	متحف سوسة- تونس- صيادي الاسماك	Fradiet. (G), Mosaïques romaines de Tunisie, pp118-119
11	متحف باردو - تونس-	Ibid, p 125
12	منزل الفسيفساء - واليلي- المغرب	بضاوية بلكامل، المرجع السابق، ج٢،٤٥٦
13	متحف باردو - تونس- مشهد صياد على متن قارب.	Fradiet. (G), Mosaïques romaines de Tunisie, p120
14	فسيفساء غلال البحر- متحف باردو- تونس	Ibid, p 122
15	الصيد بالقصبة- متحف باردو-	Ibid, p 123Ibid, p 122

يستخلص من هذا البحث أن طبيعة بلاد المغرب القديم أثرت في الفن الفسيفسائي حيث أن مشاهد القنص والصيد البحري ماهي سوى حقيقة للواقع الاقتصادي والنشاط الخرفي والثروات الطبيعية التي كانت مصدر طمع الرومان ، فهي مصدر غذائهم، وترفيههم، وقرابينهم. فعالم الطبيعة والبحر كان مصدر دخل لسكان بلاد المغرب القديم والرومان .

اللوحات:

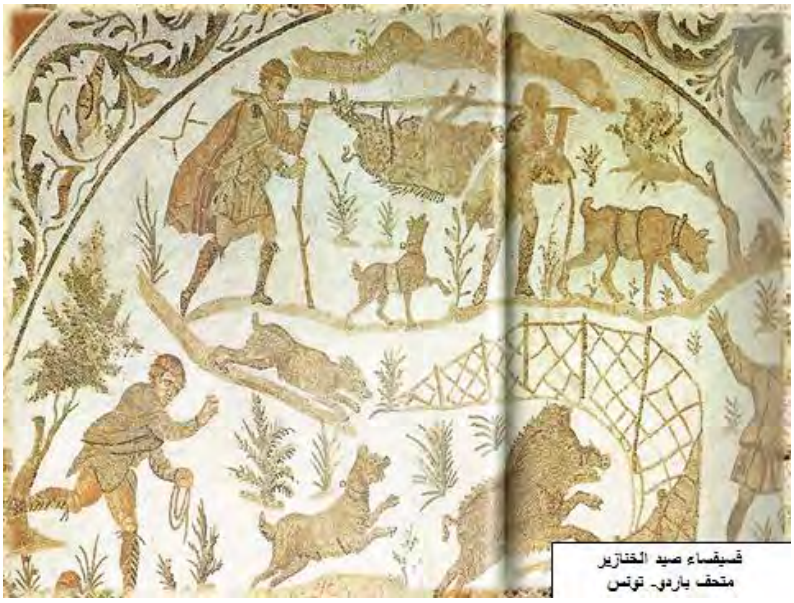
اللوحة ١

صيد الأرانب – الجم
متحف باردو -تونس

اللوحة ٢

مشهد صيد للثعلب و أرنب
متحف باردو - تونس

اللوحة ٣



فسيفساء صيد الخنازير
متحف باردو- تونس

اللوحة ٤

فسيفساء مشاهد صيد القرن الرابع ميلادي
المتحف الوطني للآثار القديمة - الجزائر

اللوحة ٥

فسيفساء رحلة الصيد الكبرى
متحف جميلة - الجزائر

اللوحة ٦

فسيفساء صيد الأرانب
متحف باردو - تونس

اللوحة ٧

فسيفساء مشهد صيد القرن الرابع ميلادي
المتحف الوطني قسنطينة - الجزائر

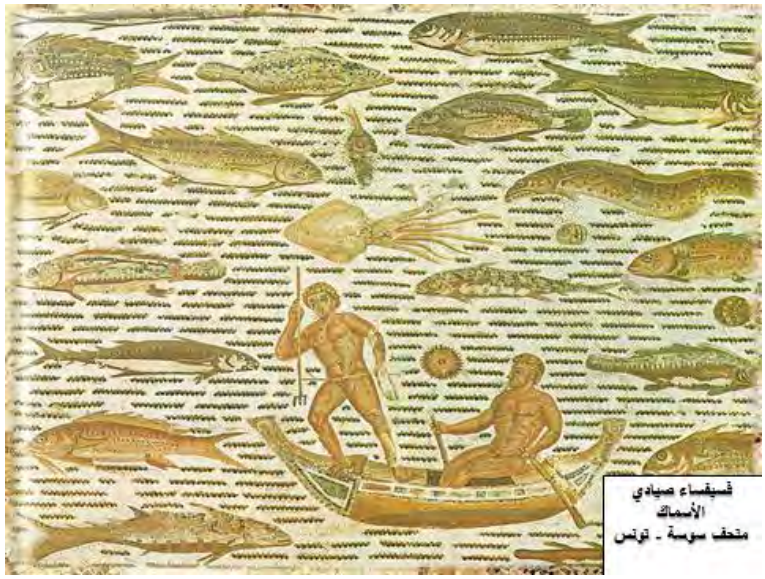
اللوحة ٨

فسيفساء محاصرة الفهود والأسود
متحف عنابة - الجزائر

اللوحة ٩

فسيفساء مشهد صيد
خنقة الحجاج - متحف باردو - تونس

اللوحة ١٠



فسيفساء صيادي
الأسماك
متحف سوسة - تونس

اللوحة ١١

قسيفساء الأسماك و البط
متحف باردو - تونس

اللوحة ١٢

مشاهد صيد , منزل القسيفساء , وليلي - المغرب

اللوحة ١٣

فسيفساء مشهد صياد على متن قارب - تونس

اللوحة ١٤

فسيفساء خلال البحر - تونس

اللوحة ١٥

صياد سمك على الشاطئ يمسك بقصبته
دقة - متحف باردو - تونس

بقايا ألفاظ من لغة النقوش العربية الجنوبية في اللهجة الحضرمية العامية (المحلية) (دراسة لغوية من خلال النقوش)

د. محمد بن هاوي باوزير•

ملخص

تكاد لاتخلو لغة من لغات العالم وشعوبه المختلفة من وجود لهجات ينعكس من خلالها التداول اليومي للتخاطب، ويكون لحجم التنوع البيئي للبلد الذي يعيشه هذا الشعب أو ذاك أثره في تحديد ما يمكن أن يرتبط بأي من هذه اللغات من لهجات كماً ونوعاً.

وهذا ينطبق على شعوب وطننا العربي، حيث نتج عنه ظهور عدد من اللهجات المميزة ليس لسكان كل بلد عن الآخر فحسب، بل لمجموعة السكان في إطار البلد الواحد. والمواطن أو المقيم في شبه الجزيرة العربية أو المرتبط بها سيلاحظ ذلك، وعلى وجه الخصوص في حضرموت، حيث التنوع اللهجي الكبير، فمثلاً لهجة ساحل حضرموت تختلف عن لهجة وادي حضرموت ، وحسب علمنا، حتى فيما بين المدن والقرى المتجاورة نجد اختلافا في اللهجة.

إن اللهجات أو اللهجة العامية (الدارجة) التي تتكلمها الشعوب (أفراداً) وهي على ألسنتهم يومياً في المنزل وفي الشارع وفي الأسواق والمعمل والحقل..وغير ذلك من حياتهم اليومية، هي لغة الحديث اليومية العابرة التي لاتتكلف النحو وقواعد الصرف ولا تـوخى الدقّـة الجمالية والبلاغية ، قدر ما تتوخى إيصال المعنى أو الفكرة من أيسر الطرق وأقربها ، وتلك هي اللهجة التي يعايشها الفرد في حضرموت بوجه خاص، وفي كل أتحاد المعمورة بوجه عام .

ونحن ،إذ نتناول في هذه الورقة البحثية عدداً من الألفاظ اللهجية الحضرمية ومايقابلها في اللغات السامية أو العربية القديمة وخاصة لغة النقوش العربية الجنوبية (لغة المسند) . ولتحقيق ذلك يقوم الباحث برصد ماتمّ الوقوف عليه من ألفاظ لهجية حضرمية حديثة (محليه) ورصد ما يقابلها في لغة النقوش العربية الجنوبية ومن ثمّ مقارنة كل ذلك بالعربية الفصحى ،وتحديد مدى العلاقة بينها من ناحية ، وعلاقاتها بشجرة اللغات السامية أو العربية القديمة من ناحية أخرى ، مستعيناً بالمعاجم اللغوية ومعاجم الحضارات والمصادر النقشية والتاريخية للبحث على مدى ما يؤكد هوية كل لفظة على حِده.. وكان قيامي بوضع ما أسميته (بقايا ألفاظ من لغة النقوش العربية الجنوبية في اللهجة الحضرمية العامّية) كبداية للبحث في الألفاظ اللهجية الحضرمية، وتأكيدًا على الاستمرار في البحث عن ألفاظ أخرى وجمعها وإعدادها في بحوث لاحقه ، بل اتمنى أن يلفت هذا الموضوع نظر الباحثين وخاصة الحضارم كي يواصلوا – في

• استاذ تاريخ اليمن والجزيرة العربية القديم المشارك – جامعة عدن .

المستقبل – البحث في جمع تراثهم اللهجي .. وصولاً إلى إعداد معجم متكامل للألفاظ اللهجية الحضرمية ، يغطي كل مدن وقرى ساحل حضرموت ووادیها. **مقدمة :**

لا يمكن القول بأنه لا لغة بلا مجتمع ، وكذلك لا انتظام لمجتمع بشري بغير لغة . ومن نافلة القول أيضاً أن نقرر العوائق التي تعترض سبيلنا لمعرفة مكان وتاريخ وكيفية نشؤ "اللغة الأولى" لبني البشر .. متغاضيين عن أهواء أولئك الذين اهتدوا بالرواية التوارتية ، وكأن لأهل الأرض كلها لغة واحدة وكلام واحد . "كانت الأرض كلها لساناً واحداً ولغة واحدة ، وحدث في ارتحالهم شرقاً أنهم وجدوا بقعة في أرض شنعار[١]وسكنوا هناك ... وقال الربُّ : هو ذا شعب واحد ولسان واحدٌ لجميعهم .." [٢] ومن هناك تبلبلت الألسن بحسب ماورد في النص التوارتي . " تبلبل هناك لسانهم حتى لا يسمع بعضهم لسان بعض ،فبددّهم الرب من هناك على وجه كل الأرض، فكفوا عن بنيان المدينة ، لذلك دُعي اسمها بابل ، لأن الرب هناك بلبل لسان كل الأرض ، ومن هناك بددهم الرب على وجه كل الأرض " .

وتعليقاً على ماجاء أعلاه لابأس من إيضاح مايلي :

١- لا نجد في اللغات القديمة : الأكيدة و (البابلية والآشورية) ولا في أسفار التوراة بالكنعانية والآرامية ولا في السريانية القديمة ولا في المعاجم العربية القديمة جذر (بلبلَ) ، بل نجد دائماً (بلل) كما جاء في الفيروز أبادي، في باب بلل "... وتبلبلت الألسن اختلفت" . وكذلك في اللسان لابن منظورمادة بلل " ... والبلبلة تفريق الآراء . وتبلبلت الألسن : اختلطت ، والبلبلة إختلاط الألسنة ... وقيل سُميت أرض بابل لان الله تعالى حين أراد أن يخالف بين ألسنة بني أدم بعث ريحاً فحشرهم من كلّ افقه إلى بابل ، فبلبل الله بها ألسنتهم ، ثم فرقتهم تلك الريح ..." وجذر بلبل كما نجده في النسخة العربية للتوراة لا نجدة في النسخة الأصلية باللهجة التوراتية "الكنعانية/الآرامية " بل نجدة في لسان التلموذ[٣] فيما بعد ، أي بعد ابتعاد اللهجة التوراتية عن أرومتهاالأولى،اعتبارا من صدر المسيحية وظهور اللهجات الآرامية : سريانية ، نبطية

---

(١)شنعار : بلاد الرافدين اسم يطلق على الجناح الشرقي للهلال الخصيب . يتألف شمالها من أراضي جبلية، أما جنوبها فهو سهل رسوبي منبسط عرف باسم شنعار، يرويها نهران (رافدان) كبيران هما :دجلة والفرات.

(٢)التوراة (العهد القديم)،سفر التكوين ،إصحاح ١١ ،فقرة ١-٩.

(٣)التلموذ : تعنى هذه اللفظة بالعبرية الدراسة ،والتلموذ هو مؤلف واسع في الأداب الديني اليهودي ويشمل حقبة تاريخية تنطلق من القرن ٣ ق.م وتنتهي في أواخر القرن ٥م. والهدف الرئيس للتموذ هو تعريف الشريعة الشفيهة التي تأتي مكملة لتعاليم الشريعة المدوّنة أو التوراة .. ولمعرفة المزيد عن التلموذأنظر : هنري عبودي : معجم الحضارات السامية ،جروس برس،= =لبنان، ص ٢٨١-٢٨٢ ؛أسعد رزوق : التلموذ والصهيونية (١٩٧٠م). ويُعد هذا المرجع من أفضل ما كُتب عن التلموذ باللغة العربية .

،تدمريه،آرامية فلسطينية ....الخ [٤] ثم راحوا يقولون "عبرية" وهي غير عبرية التوراة ..أما بالنسبة إلى العربية الفصحى ، فلا نجد أثراً لجذر "بلبل" في التنزيل الحكيم بل نجد اسم بابل مرة واحدة لا غير ((وَيَتَّبِعُواْ مَا تَتْلُواْ الشَّيَاطِينُ عَلَى مُلْكِ سُلَيْمَانَ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَـكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُواْ يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ..))[٥].

٢- وإضافة إلى ذلك فأسم بابل (باب إيليم، أو باب إل ، إيلو، إيلا) لايعني في لغتنا ولهجاتنا القديمة سوى (باب الإله أوباب الله).،والمعروف أن (إيل) هو رب الأرباب في الهلال الخصيب القديم (بل هو إله (معبود) سامي مشترك)، ومن هنا ظهرت الكثير من الأسماء المركبة وشاع في عدد كبير منها اسم إيل (أو إل) ومنها : إسرائيل وإسماعيل وجبرائيل وعزرائيل وميكائيل الخ ... ونجد عدة أسماء أماكن وبلدات في وطننا العربي مشتقة بشكل أوبأخر من بابل بمعنى (باب الله) أو قريبة منه ، كقرية ببيلا على بعد ٨ كم عن مدينة دمشق باتجاه الجنوب الشرقي ، والاسم كنعاني بمعنى (باب إيل / الإله) وببيلا أخرى في ريف دمشق الجنوبي ، وقرية بابلي في ضواحي حلب وغيرها من الأسماء[٦].

ولم يكن الهدف في هذه اللفتةالاشتقاقية لاسم بابل ،بحسب الرواية التوراتية ، سوى التمهيد لما سنلاحظه لاحقاً من تشابه جلي واضح بين اللغة العربية ، كما أدركناها في الأدب الجاهلي وفي الخطاب القرآني فيما بعد ،إضافةإلى مانجده في مختلف الكتابات والنقوش العربية الجنوبية القديمة والنقوش الثمودية واللحيانية والصفوية (أو الصفائية)، وجميعها بالقلم المسند ، وهو التراث اللغوي لشبة الجزيرة العربية قبل الإسلام هذا من ناحية ، وبين لغات بلاد الرافدين والشام ووداي النيل ، إضافة إلى لغات شمال افريقية ، تلك اللغات ، واللهجات التي أطلق عليها البعض اللغات السامية والحامية [٧]. وبناء على ذلك ظهرت الدعاوي والمزاعم حول "اللغة الأولى" وما تفرع منها من لغات (البلبلة) ، وهو أمر لا علاقة له بمنطق الأمور .. ولا مجال لنا في هذه الدراسة من الإستغراق في الحديث حول ذلك ، علماً بأن بعض الدراسات قد تناولته بالشرح والتحليل.[٨]

---

(٤)للإفادة الوافية حول هذا الموضوع أنظر : محمد محفل : المدخل إلى اللغة الآرامية (١٩٩٢م) ص١٩٠ وما بعدها ؛ وحول الجذر (بلل) انظر ابن منظور : لسان العرب (١٩٩٤م) ، ج ١١ ، ص ٦٨ – ٦٩ ؛ والطاهر الزاوي : ترتيب القاموس المحيط ج ١ ،ص ٣٢٠ .

(٥)سورة البقرة ، آية ١٠٢.

(٦)محمد محفل : اللغات العربية القديمة(٢٠٠٠م) ، ص٢٩١-٢٩٢؛ وحول أصل تسمية بابل ومعناها أنظر : عبد العزيز صالح : الشرق الأدنى القديم ، ص ٥٢٥-٥٢٦.

(٧)محمد محفل : اللغات العربية القديمة ، ص ٢٩٢.

(٨)لمزيد من المعلومات أنظر، عبدالعزيز بن عبدالله : الوحدة الأصلية بين اللغات ، مظهر لوحدة إنسانية عريقة(١٩٧٠) ، ص ٥ وما بعدها؛ محمد محفل : اللغات العربية القديمة،(٢٠٠٠م)، ص ٢٩٢-٢٩٥؛برومليةبودولنى : الاثنوس والتاريخ (١٩٨٨م)، ص ٥٦-٦٣.

وخلاصة القول ما قاله (الأستاذ احمد عبد الرحيم السائح): " ... وقد يصعب على الباحث معرفة متى وأين وكيف بدأت اللغة ، إلا أننا لا نعدو الصواب ، إذا قلنا : إنها بدأت عندما تكونت أول جماعة إنسانية في هذا الوجود ، ولا نعدو الصواب أيضاً إذا قلنا : إن الجماعة الإنسانيةالأولى _ أياً كان طابعها – عندما تكونت صحبت معها مشاكلها الخاصة ، الناتجة عن علاقات الأفراد بعضهم ببعض ، والناتجة عن علاقاته الإنسانية بالبيئة والطبيعة..."[٩]

أما عربيتناالفصحى فتنتسب إلى تلك المجموعة اللغوية ، التي أطلق عليها اسم اللغات السامية والحامية ، ونحن هنا بصدد السامية ،وما المقصود منها ، فاللغات السامية هي : اللغات واللهجات التي تكونت في مختلف أصقاع المنطقة العربية القديمة،إعتبارا من الألف الخامس (ق.م) ، وأول من نادى بالتسمية السامية[*] بدءاً من عام ١٧٨١م ، الباحث النمساوي (شلوتزر)معتمداً لأسباب كهنوتية/ سياسية ، على ماجاء في الإصحاح العاشر من سفر التكوين ، ومن يطالع هذا الإصحاح يلاحظ مباشرة أن كاتب النص يقسم الشعوب ويفرّع الأقوام لإعتبارات سياسية ، ولا سميا موقفها من أهل التوراة . ومن الأمثلة على ذلك أنهم أدرجوا اسم الكنعانيين في دائرة الشجرة الحامية "وبنو حام : كوش ومصرايم وفوط وكنعان"[١٠]، ومن المدهش أيضاً إدراج العيلاميين الناطقين بلهجة إيرانية قديمة في دائرة الشجرة السامية وإخراج الكنعانيين منها "بنو سام : عيلام وأشور ..."[١١].علماً بأن مختلف الدراسات المقارنة قد أوضحت الصلات الجوهرية والوشائج المطلقة ، التي تشد الكنعانية إلى غيرها من لغات الوطن العربي القديم . ثم جاء بعد شلوتزر من عمل ترويج هذه التسمية وعلى رأسهم العالم الفرنسي (إرنست رينان-١٨٢٣ – ١٨٩٢)، بل راح يفلسفها عرقياً ، خدمة للمدرسة الاستعمارية الفرنسية في القرن التاسع عشر[١٢].

---

(٩)للإفادة أكثر أنظر : اللغة والمجتمع الإنساني (١٩٧٠م)،ص١٤؛ومحمد محفل : اللغات العربية السامية،ص٢٩٤-٢٩٥.

(*)يبدو أن ذلك بعيد عن الصحّة ،لان المصادر السريانية (السريان : بقايا الكلدان أو البابليين القدماء)تدحض هذا الزعم وتؤيد أن هذه التسمية (السامية) قديمة يعود تاريخها إلى ما قبل القرن السابع الميلادي وأن أول عالم سرياني أطلق هذه التسمية على مجموعة اللغات الشرقية هذه هو يعقوب الرهاوى المتوفى سنة ٧٠٨م ، وسار العلماء السريان على أثر الرهاوى فاستعملوا هذا الاصطلاح قبل (شلوتزر) بقرون كثيرة ...أنظر : غريغوريوس بولس : العلاقات الجوهرية بين اللغتين العربية والآرامية (السريانية) في النواحي التاريخية والفقيه واللغوية والأدبية(١٩٥٨م)، ص٥٧٠ نقلاً عن : عبدالله مكياش : ألفاظ سامية في اللهجات اليمنية(٢٠١٠م)،ص٥٧٩-٥٨٠.

(١٠)التكوين ،إصحاح ١٠،الفقرة السادسة.

(١١)التكوين ،إصحاح ١٠،فقرة ٢٢.

(١٢)محمد محفل : اللغات العربية السامية ،ص٢٩٤-٢٩٥؛وحسن ظاظا: الساميون ولغاتهم(١٩٩٠م)، ص١١-١٨.

وعلى هذا الأساس انتشرت نظرية الموطن السامي الأول واللغة السامية الأم، بل تم تطويرها لخدمة هدف تزييف حقائق تاريخ الشرق الأدنى القديم ، وخاصة تاريخ المنطقة العربية القديمة . إذن نحن كعرب وجب علينا رفض التسمية السامية ، بل يجب على النخب العربية من ساسة وباحثين ومؤرخين وغيرهم أن يتنبهوا إلى هذه المزالق التي قدمت في شكل نظريات علمية، ولكنها تخدم في الحقيقة أهداف سياسة لواضعيها ، بل لابد من وجود تسمية أدق ، قريبة الصلة. لهذه الأقوام، وتستند إلى معايير تاريخية وجغرافية ولغوية، خاصة وإننا لانجد أثر لهذه التسمية في مؤلفات وكتابات علماؤنا وشيوخنا الأوائل، والأهم من ذلك أن الكثير من الدراسات والآراء التي قيلت حول الموطن الأصلي لهذه الأقوام ترى أن شبة الجزيرة العربية هي موطنها الأول[١٣].

لذلك كان لابد من تصحيح ذلك الخطأ الشائع في وطننا العربي – الذي مازال مستمراً حتى اليوم – والوقوف ضد إتجاه المستشرقين في إختيار التسمية ، واختيارهم كبديل للتسمية (عربي) بدلا من التسمية (سامي) نسبة إلى سام بن نوح المذكور في التوراة .[١٤]والعودة للتسمية الصحيحة التي ترتبط بالمناطق التي عاشت فيها تلك الأقوام وتمثل أصولها التاريخية.[١٥]

وهكذا يبدو أن التسمية الصحيحة التي تجنبها الكثيرمن المؤرخين وعلى وجه الخصوص المستشرقون ، هي أن تكون تسمية هذه اللغات باللغات العربية القديمة ، وهي أقرب التسميات إلى صفات وخصائص هذه اللغات ، فالموطن كما يعتقد الكثيرون هو أرض شبة جزيرة العرب ،والصفات اللغوية لهذه اللغات تقترب كثيرا من اللغة العربية الفصحى التي حوت تقريبا كل الخصائص اللغوية التي تشترك فيها اللغات العربية القديمة (السامية) على اختلافها[١٦]

وتقسم اللغات العربية القديمة (السامية)إلى ثلاث مجموعات كبيرة : الشمالية الغربية (أو الشمالية) ، والشمالية الشرقية (أو الشرقية) ، والجنوبية الغربية (أو الجنوبية) . وتنتسب إلى المجموعة الشمالية الغربية اللغات التالية : الآمورية ، والأوغاريتية والعبرية (العبرية القديمة) والفينيقية والموآبية والآرامية بتفرعاتها (لغات

---

(١٣)محمد خليفة حسن : رؤية عربية في تاريخ الشرق الأدنى وحضارته(١٩٩٥م)، ص ٢٦-٢٧؛ وأحمد محمد الحوفي الحياة العربية من الشعر الجاهلي(١٩٧٢م)، ص ٥٥-٥٧؛ وحسن ظاظا : المرجع السابق ، ص ١٦-١٨.

(١٤)التكوين ، الإصحاح ١٠، فقرات ٢١-٣٢.

(١٥)للإفادة الوافية حول نظرية اللغة السامية والموطن السامي ودحظها أنظر : محمدخليفة حسن : رؤية عربية في تاريخ الشرق الأدنى القديم وحضارتة ، ص ٢٣-٣٠؛ومحمد محفل : العربية لغة وكتابة (١٩٩٨م)، ص٢٢-٦٣؛ هنري عبودي : معجم الحضارات السامية ،ص ٤٥٧-٤٥٨.

(١٦)عبدالله مكياش ، ألفاظ سامية في اللهجات اليمنية (٢٠١٠م)، ص ٥٧٨-٥٧٩؛محمد خليفة حسن: المرجع السابق ، ص١٣٨؛ ولمزيد من الإفادة حول صفات وخصائص اللغات واللهجات في الوطن العربي ،انظر محمد محفل : اللغات العربية القديمة، ص ٢٩٨-٣٠٣.

سوريا وفلسطين والأردن) ، وتشكل المجموعة الشمالية الشرقية ، اللغة الآكادية فقط مع لهجتيها الرئيستين – البابلية والآشورية. وتدخل في المجموعة الجنوبية الغربية ، لغات شبة الجزيرة العربية ، وتشكل كل واحدة منها من عدد من اللهجات [١٧]، ولا مجال لنا من الاستغراق في الحديث عن هذه المجموعات اللغوية ، باستثناء المجموعة الجنوبية ، وهي ثلاث مجموعات ، عربية أهل الشمال ،الثمودية واللحيانية والصفوية ، والعربية الفصحى. والعربية الجنوبية القديمة –المعينية والسبئية والقتبانية والحضرمية والاوسانية والحميرية ، ويضاف إليها الحبشية،[١٨] والبعض يضيف إلى هذه المجموعات الثلاث ، مجموعة رابعة هي ما يسمى باللهجات العربية الجنوبية الحديثة: المهرية والجبالية والسقطرية [١٩].

– اللغات العربية الجنوبية :

كانت هذه اللغات ونقوشها ترتكز في الواحات والأودية والقيعان المحيطة – غرباً وجنوبا وشرقا – برمال صيهد [٢٠] (الآن رملة السبعتين). وعلى ذلك فقد أطلق الفريد بيستون عليها أو تسميتها باللغات الصيهدية ، وهي أربع ، لغة سبأ ، ولغة معين، ولغة قتبان ، ولغة حضرموت [٢١]إلا أن هذا المصطلح لم يكن واسع الانتشار أو لم يكتب له النجاح ، أما الشائع فهو اللغات العربية الجنوبية أما الخط فهو خط النقوش العربية الجنوبية القديمة هو فرع من الخطوط العربية (السامية) الجنوبية (المسند)[٢٢] له

([١٧])بولشاكوف : دراسات في تاريخ الثقافة العربية(١٩٨٩م)، ٢٠-٢١.

([١٨])ابراهيم بن ناصر البريهي : الخط المسند وثيقة للصلات الحضارية في تاريخ الجزيرة العربية القديم(٢٠٠٠م)،ص٦٤٤؛نوح عبدالله علمهي : اللهجة المحكية في جزيرة سقطرى(٢٠١١م)،ص ١٨٨.

([١٩])ربحي كمال : دروس اللغة العبرية(١٩٧٥م)، ص ١٤؛ ولمعرفة المزيد عن بقايا طائفة من اللهجات الباقية من العربية الجنوبية أو الحميرية القديمة إلى يومنا هذا، تستعمل في بعض مجتمعات من أصول يمنية وحضرمية تعيش في أقصى الجنوب في شبه الجزيرة العربية على ساحل المحيط الهندي..(مهري ، شحوري ، سقطري) أنظر ظاظا : الساميون ولغاتهم، ص١١٩-١٢٠.

([٢٠])صيهد : إسم ورد في نقوش المسند الجنوبي يقصد به (رملة السبعين اليوم) وهو عبارة عن منخفض انكساري رملي واسع يمتد غرباً من مأرب على مسافة (٢٠٠ميل) ويستمر في الامتداد شرقا حتى وادي حضرموت ، وتصب في هذا المنخفض العديد من أودية بلاد العرب الجنوبية= =التاريخية الهامة القادمة من المرتفعات الغربية كوادي : أذنة والجوف وبيحان ومرخة وعرمة والمعشار.

([٢١])الفريد بيستون : لغات النقوش اليمنية القديمة – نحوها وتصريفاتها ، من كتاب مختارات من النقوش اليمنية(١٩٨٥م)، ص ٦٨ .

([٢٢])هي ثلاثة أقسام : الخط العربي الجنوبي (موضوع الدراسة)،والخط العربي الشمالي ، ويضم الخطوط الثمودية ، والصفوية (أوالصفائية)واللحيانية ، والخطالحبشي قديما وحديثاً ، وهو مأخوذ في الأصل من العربية الجنوبية .

بعض العلاقة من جهة بالخط الحبشي ومن جهة أخرى بالخطوط المتداولة في أواسط الجزيرة العربية وشمالها قبل الإسلام . وهو ماسّماه علماء المسلمين بخط المسند (والمسند كلمة منقولة من اللغات العربية الجنوبية حيث معناها "سند مكتوب") . ويتكون من ٢٩ حرفا أبجديا[٢٣] . وهو الخط الذي دون به عرب الجنوب في ممالكهم الجنوبية القديمة ،وتأتي هذه النصوص في طليعة مصادر دراسة تاريخ بلاد العرب الجنوبية القديمة ، وهي مكتوبة بالخط المسند [٢٤] حسب الاصطلاح العربي أو الحميري حسب المفهوم الحديث ، وهذه النصوص تؤرخ للإحداث التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والدينية خلال عهود العربية الجنوبية قبل الإسلام وهي منقولة بالحروف المسندية على الأحجار الملساء في جدران السدود والهياكل والمباني العامة والخاصة وغيرها .[٢٥]

فهي وثائق أصليةيعتمد عليها الباحث أو المؤرخ لأنها عادة كتبت أثناءأو بعد وقوع الأحداث التاريخية مباشرة ، فهي تمثل وجهة نظر صانع الحدث ذاته [٢٦].

ما الذي ترويه النصوص العربية الجنوبية القديمة ؟

فهذه النصوص أو النقوش هي الكتابة التي دَوّن بها القدماء أخبارهم ووقائعهم الهامة ، وسميت بخط المسند أو كتابة جنوب الجزيرة العربية – وهذا الخط مشتق من اللغة العربية السامية ، ويتكون من تسعة وعشرين حرفاً أبجدياً وقد عثر حتى التسعينيات من القرن المنصرم على مايزيد من عشرة آلاف نقش . ويفضل الاكتشافات المستمرة إزداد عدد النقوش لاحقاً ، ويقول روبان بهذا الصدد : ((لقد خلّف لنا اليمن القديم من الوثائق المكتوبة عدداً أكبر مما خلفه عديد من الحضارات الأخرى الأكثر شهرة بين الناس))[٢٧] وقد ظلت اللغة التي دوَّنت بهذا الخط سائدة حتى جاء الإسلام فطغت لغة القرآن وأصبحت اللغة الأم[٢٨] وأغلب هذه النصوص –والتي تمت دراستها ونشرها في محتواها مواضيع متنوعة، أي أنها تروي معالم تاريخ وحضارة عرب أهل الجنوب القدماء التي تتعلق بحياة المجتمع مثل : تجارة نشطة بين الشرق والغرب جلبت إزدهارا فائقا ، وزراعة مغدقة إستندت على وسائل من أنظمة الري الراقية ، وتوزيع

([٢٣])وللإفادة الوافية حول لغات النقوش العربية الجنوبية القديمة – نحوها وتصريفها . أنظر بيستون : المرجع السابق ص٦٨-٩٥؛ خليل يحيى نامي : العرب قبل الإسلام – تاريخهم – لغاتهم – آلهتهم(١٩٨٦م)، ص١٠٢ومابعدها ؛وأحمد حسين شرف الدين :لهجات اليمن قديماً وحديثاً(١٩٧٠م)،ص ١٣ وما بعدها .

([٢٤])انظر المعجم السبئي:(١٩٨٢م)، ص ١٢٧.

([٢٥]) كريستيان روبان :حضارة الكتابة ، اليمن في بلاد ملكة سبأ (١٩٩٩) ، ص ٧٩ ؛ وحسين مؤنس : التاريخ والمؤرخين(١٩٨٤م)، ص ٥١ وما بعدها .

([٢٦])جواد علي : المفصل(١٩٧١م)، ج ١ ، ص ٤٤، وسلطان ناجي : مصادر تاريخ الحضارة اليمنية ،(١٩٧٢م) ص١٧.

([٢٧]) روبان : حضارة الكتابة ، ص ٧٩ .

([٢٨])محمد كمال صدقي :معجم المصطلحات العربية(١٩٩٠م)،ص ٢٦١.

الأراضي، كما أشارت إلى الفن المعماري القائم على إستخدام الحجر وفنون الزخرف ، وكذا بناء المعابد ودخولها وإستخدام بركة جماعية وغيرها من التنظيمات المختلفة المتعلقة بحياتهم[٢٩].

ويمكن تصنيف هذه النصوص إلى خمسة أصناف [٣٠]

نصوص العبادات ، نصوص المعاملات ، نصوص المنشآت و الممتلكات الخاصة ، نصوص الحروب، نصوص القبور.

إن هذه النصوص والتي تمثل أحد المصادر الرئيسة لدراسة تاريخ الممالك العربية الجنوبية ،قد أستمر نقرها وحفرها منذ عهدها القديم (قبل الميلاد) حتى النصف الثاني من القرن السادس الميلادي ،وقد كانت في البداية عبارة عن نصوص إهدائية (لإبداء الشكر للآلهة)[٣١] ثم حلّت النصوص التذكارية التي كانت تغيب في السابق جزئياً محل النصوص الإهدائية التي كان يتسم بها العهد القديم [٣٢] أما المضمون الرئيس للنصوص التذكارية فهو (الحادث المعين) وكانت تكتب بقصد تمجيد مؤلفيها وليس لإبداء الشكر للإله ،لذا فربما يكون فيها شيئ من المبالغة وتشويه الواقع ولكن رغم ذلك تبدو إجمالاً موثوقاً بها ويعتمد عليها[٣٣].

ومن هذه النصوص تلك المتعلقة بشن الحملات على شمال ووسط الجزيرة العربية [٣٤] والمتعلقة أيضاً بالصراع مع النصارى [٣٥] وبأعمال الترميم الخاصة بسد مأرب وغيرها[٣٦].

وعلى هذا الأساس سنعطي في هذا البحث لمحة موجزة عن اللغات العربية الجنوبية القديمة ، ومن ثم سنتطرق إلى مضمون البحث – بقايا ألفاظ عربية جنوبية قديمة في لهجة حضرموت الحديثة (المحلية أو العامية أو الدارجة) وسنحاول في هذا السياق رصد عدد من المفردات في العربية الجنوبية القديمة (لغة النقوش العربية

---

(٢٩)جواد علي : المفصل ، ج ١،ص ٤٤-٤٥؛ يوسف محمد عبدالله :(١٩٩٠م) أوراق في تاريخ اليمن ،ج ١،ص٤٧.

(٣٠)جواد علي : المفصل ،ج ١،ص٤٤ وما بعدها ؛ يوسف عبدالله : أوراق في تاريخ اليمن وآثاره،ج١،ص٤٨ ومابعدها ؛ وإبراهيم بن البريهي :الخط المسند وثيقة للصلات الحضارية في تاريخ الجزيرة العربية القديم ،المؤتمر الخامس للآثار والتراث الحضاري في الوطن العربي ، دمشق سنه ٢٠٠٠م،المنطقة العربية للتربية والثقافة والعلوم ،تونس ،٢٠٠١،ص ٦٤٨.

(٣١)روبان : حضارة الكتابة ،من كتاب اليمن في بلاد ملكة سبأ،(١٩٩٩م) ، ص ٨١.

(٣٢)بيوتروفسكي : اليمن قبل الإسلام والقرون الأولى للهجرة ،تعريب محمد الشعيبي ،ط١،دار العودة ،بيروت ،١٩٨٧م،ص ٦٣.

(٣٣)بيوتروفسكي : اليمن قبل الإسلام(١٩٨٧م)، ص ٦٣.

(٣٤)أنظر : RY 506، 509، 510

(٣٥)أنظر: JA 1028.،RY 510 ، 509، 507

(٣٦)أنظر : CIH 540،541،Ja 671

الجنوبية) ومدى استعمالها في اللهجة الحضرمية الحديثة (المحلية أو العامية)ظناً منا أن رصد هذه المفردات ودراستها يبين التطور اللغوي الذي مرت به ، وبقاءها حية – متداولة – في عامّية حضرموت . كما أن اللهجات المحلية في جنوب الجزيرة العربية عامة ، وحضرموت خاصة تحوي كثيرا من صفات اللغة في العربية الجنوبية القديمة، وأن هناك صلة وارتباطاً بين اللهجات الحضرمية الحديثة (المحلية أو العامية) ومقارنتها بلغة أهل العربية الجنوبية القديمة – لغة المسند – وببعض اللغات السامية أو العربية القديمة من ناحية ، وبالعربية الفصحى من ناحية أخرى، وبيان أوجه الشبه فيما بينها ، وهو الأمر الذي يهدف البحث إلى توضيحية .

أما عن منهجية البحث فسنعتمد على العرض المصطلحي للمفردات وتحليلها ، لبيان معاني الألفاظ أو المفردات العربية الجنوبية الواردة في البحث مع مايقابلها من الألفاظ اللهجية الحضرمية ..وسنوردها في سياق هذا البحث مرتبة ترتيباً ألفبائياً.

الألفاظ العربية الجنوبية القديمة ونظائرها في لهجة حضرموت (العامية)المحلية:

١)ب د، ب د :

جاء في المعجم السبئي (بد)(اسم) نقد ، عملة، وجاءت اللفظة بهذا المعنى في السطر الثاني من نقش جلازر ٢/ Gl1573[٣٧]، والنقد والتنقاد :"تمييز الدراهم وإخراج المزيف منها" ،ونقده إياها نقداً : أعطاه فانتقدها أي قبضها ، وقيل : "لقدني ثمنه أي أعطاني نقداً مستعجلاً "[٣٨].

في اللهجة الحضرمية (بَد)بالفتحة وجمعها (بُدود) وهي تعني مايكون على الشخص أن يضعه مع الآخرين من حصص للتباري عليها عند ممارسة أي من الألعاب التي تتطلب ذلك، وبالذات في بعض الألعاب الخاصة بالأطفال،كلعبة (الحفيرة) وهي لهبة جماعية وثنائية ولا تُلعب فردية ، وفيها يقوم الأطفال بحفر حفرة صغيرة ويضع كل واحد منهم أربع حبّات من الحجر الصغير أو نوى التمر(العجم)وهذه عبارة عن (بدود)وهي أسهم المشاركين في اللعب ،وتستمر اللعبة حتى يبقى (بد)واحد في الحفرة ليلتقطه الفائز.

٣)ج ع ر ، ت ج ع ر،ج ع ر ، ت ج ع ر :

في المعجم السبئي (جعر)جمع ، حشد [٣٩]، تصارخ ،وتنادي ،القوم للإحتشاد، ومثاله في نقش (Ja665): [٤٠]

([٣٧])المعجم السبئي ،ص ٢٦.

([٣٨])ابراهيم بن ناصر البريهي : الحرف والصناعات في ضوء نقوش المسند الجنوبي ، ص٢٨٨، نقلا عن ابن منظور : لسان العرب ، مادة (نقد) ، ج ٣ ،ص ٤٢٥.

(٣٩)المعجم السبئي : ص ٤٧-٤٨.

(٤٠) Ja665/14،15،16؛وانظر بافقية وآخرون : مختارات من النقوش اليمنية القديمة ،ص ٢٣٧-٢٤٠؛ورصين صالح الرصين : ألفاظ الحرب في النقوش اليمنية القديمة(٢٠٠٢م)،ص ٧٢-٧٣.

(١٤) و س ب أ و / ب ع ل ي / ع ب ر ن / و ت ج ع ر / و أ ت
(١٥)ت ب م/ ك ل / ج ي ش ه م و/ ح م س ي / و س ب ع / م أ ت م / أ س د م
(١٦) ر ك ب م/ و س ب ع ي/ أ ف ر س م/ و ر ق ي و/ ب ن / م ف ج ر ت ن
ترجمته :
[١٤] ...وشنوا الحرب على العبر (موضع قديم ومركز هام على أطراف الصحراء فيما وراء الجول (الهضبة)الشمالي لحضرموت ، وتصارخوا والتقت [١٥] كتائبهم في خمسين وسبعمائة جندي [١٦] راكب وسبعين فارسا عند (م ف ج ر ت) المفجرة ،لعلها طريق منخفض بين الرمال هو ما يربط الجوف بالعبر .

وفي اللغة العربية الفصحى : في القران الكريم ((حتى إذا أخذنا مُترفيهم بالعذاب إذا هم يُجأرون . لا تجأروا اليوم أنكم منّا لا تنصرون"[٤١]، والجؤار: الصراخ بإستغاثة ،ويجأرون : يصرخون[٤٢]،ربما إبدال صوتي تحولت فيه (أ)إلى (ع). فجاءت في العامية المصرية: يجعر وتعني يصرخ ،أو كل صوت عال مزعج ، و(يعر- ييعر) للعّامة في حضرموت فينطقونها (بالياء) وأصلها بالجيم من جعر ، يجعر ، أي يصرخ، وللجميع ، ييَعرون أي يجعرون.

٤)ح ص ن، ح ص ن:

حصن ، حصون، فجاء في نقش جام(Ja) : [٤٣]

- ... و ت و ث ب / و ع ر ي ش / و م ط و ل ت / و س ر ت /و م ح ص ن / و ج ن أ ت / و خ ل ف / و م س و ر ت / ذ
- ن / ع ر ن / ش ح رر م / .. والمعنى : [٤٤]

وأساس وعرائش الكروم والاسوار الداخلية والخارجية وتحصينات وبوابة هذه القلعة (ش ح ر ر).

وفي المعجم السبئي (ح ص ن) أجار ، حمى (م ح ص ن) وتحصينات ،[٤٥] وفي السريانية (حصْن)، وفي الاكدية (hisnu:[٤٦] حماية) .

وفي العربية الفصحى (ح ص ن) أو الحصن ،كل موقع حريز لا يوصل الى مافي جوفة، والحصين : المنيع. [٤٧]

(٤١) سورة المؤمنون ، آية ٦٤-٦٥.
(٤٢)الزمخشري: الكشاف عن الحقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ،ج ٣،ص٣٦.
(٤٣)Ja ٢٨٦٧/٤،٣.
(٤٤)بافقية وآخرون : مختارات ،ص ٢٦٦؛ والرصين : المرجع السابق ، ص ٨٤.
(٤٥)المعجم السبئي ،ص ٧٢-٧٣.
(٤٦)الرصين : المرجع السابق ،٨٥.
(٤٧) عبدالله البستاني :معجم وسيط للغة العربية(١٩٩٠م) ،ص ١٢٤.

وفي عامية حضرموت (حصن) و (حصون) وهي قلاع صغيرة تبنى مع أسوار المدن ، وعند البوابات الرئيسة (السدد ،ومفردها سدّة) لغرض الحراسة ، وفي عاميتهم يسمى الحصن أيضاً (نوبة أو كوت) وجمعها (نُوب أو أكوات) ، والشاهد الشاعر حسين أبو بكر المحضار بقولة عن سدّة الشحر وحصونها : (٤٨)

أسال السدة ودور الشحر مني والنُّوب والسور لي عند بن جوبان

والمعروف أن من أبرز معالم حضرموت الحصون المنتشرة في حضرموت بساحلها ووادیها ومنها ، حصن العولقي ، المبنى على تله جبل بقرية الحزم شرق مدينة غيل باوزير ، ويرجع بناؤه إلى العام ١٨٦٣م ، وقام بناؤه أحد الأثرياء القادمين من حيدر أباد (عبد الله علي العولقي) (٤٩)، وقيل فيه شعرا بعامية حضرموت :

محلاك يا حصن فوق قارة بناك العولقي لي مايعوّل بالخسارة

وحصن الغويزي في المكلا،وحصن بن عياش في الشحر ،وحصون أخرى كالعُر،والرناد،والنيجر، وحصن الفلس بسيئون ، وحصن دمون،وغيرها من الحصون،(٥٠)أيضا بعض القبائل الحضرمية كانت تبني منازلها على شكل حصون ، وتسمى باسم القبيلة ، وهذه منتشرة بشكل كبير- حتى يومنا هذا- في وادي حضرموت ،وبشكل نادر في ساحل حضرموت ،ومنها (حصون أل بن همام)في غيل باوزير ،إلاأن شبح الانهيار والسقوط يتربّصون بها ، بل الجزء الأكبر من حصون آل بن همام غير مسكون لأنه آيل للسقوط . (٥١)

٥) ح ض ر – م ح ض ر، ح ض ر م ح ض ر:

في نقوش المسند (ح ض ر) حجرة ،مدفن ، حجرة قبر،(٥٢) و(م ح ض ر) منزل. مسكن (٥٣) وفي نقش آخر (معيني) جاءت اللفظة (ح ض ر ،أ ح ض ر (اسم جمع) بمعنى أفنية معبد ،وذلك كما يلي:(...و ذ ب ح/ ع ث ت ر/ ذ ق ب ض/و و د/ أ ذ ب ح م / ب أ ح ض ر م) يتحدث النقش عن الذبائح (قرابين) التي ذبحت بأفنية معبد عثتر ذو قبض وود (٥٤).

(٤٨)محمد بن هاوي باوزير وعبدالله بن دحمان : مدينة العرفان .. غيل باوزير(٢٠١٠م) ، ص ١٠٨.

(٤٩)لمعرفة المزيد عن الأسوار والبوابات (السدد) انظر : بن هاوي باوزير : كراسات في تاريخ حضرموت وتراثها،(٢٠١١م)ص ٨٧-٩٣.

(٥٠)للإفادة الوافية عن حصون حضرموت ،انظر : احمد التميمي : تريم شموخ الحضارة وفن العارة ،ص٨٧-١٠١ ؛ ومحمد بن هاوي باوزير : كراسات في حضرموت، ص٨٧-٨٨؛ (٢٠١٠م).

(٥١)بن هاوي باوزير : كراسات في تاريخ حضرموت،ص ٩١-٩٢.

(٥٢) CIH ٣٥٩/٨.

(٥٣)Ja ٥٤٧/٣.

(٥٤)RES ٢٧٧٤/٣.

وفي المعجم السبئي (ح ض ر) قدّم ، قرّب . و(م ح ض ر) قاعة ، دار احتفال، و(م ح ض ر ت) مائدة قربان – مهراق،[٥٥]وجاء في نقش معيني مايلي:(و ي و م/ذ ب ح/ ع ث ت ر/ ذ ق ب ض/ و و د م/ ب أ ح ض ر/ ع ع ع ع/ و ي و م/ ذ ب ح / ع ث ت ر / ذ ي ه ر ق / ب ح ض ر س / ذ ب ح / ع) يتحدث النقش عن ذبائح لهياكل عثتر ذي قبض وود ، وأخرى لهيكل عثتر ذي يهرق.[٥٦]وفي العربية الفصحى (الحضر)الحضور، والمحاضر ،المناهل سُميت للاجتماع والحضور عليها.[٥٧]

وفي عامية حضرموت (م ح ض ر ت) المحضرة وهي المكان الفسيح في المنزل ، قاعة أو غرفة استقبال للضيوف[٥٨]ايضا الزاوية التي يقام فيها الذّكر، والمولد ، وغيرها من الطقوس الدينية التي تقوم بها الصوفية ، يُطلق عليها ب(دار الحضرة) .

وفي الشعر العامي الحضرمي :

سعد يابن علي ياقاسم المحضرة ساعد معي يوم باساعد معك كل يوم

جلجلي مطروح ماحصلت له معصرة اعصره في الشحر والاّ في معاصر بروم

٦) ح م ر، ح م ر :

في المعجم السبئي (ح م ر)، نوع من عهد أو ميثاق ،حلف بين جماعات،[٥٩]وجاءت اللفظة في النقوش بهذا الشكل:و ه و ص ت/ك ل/ج و م/ذ أ ل م/و ش ي م م/و ذ ح ب ل م/ و ح م ر م / ... وفي هذا النقش نجد مايتعارف على وصفة بالصيغة الاتحادية [٦٠]، وفي مختارات من النقوش(ح م ي ر م)منطقة وحلف قبلي وكيان سياسي ، ومنها جاءت (حِمْير).[٦١]

وفي العامية الحضرمية (حِمِّر) بكسر الحاء تقابلها : اجمع الشيء وصوّنه، فمثلا: في حضرموت – وحتى اليوم –يصنعون الطوب من الطين المخلوط بالتبن (المدر)، ويترك مكانه معرضاً لأشعة الشمس حتى يجف وبعد ذلك يُطلب من العامل أو

(٥٥)المعجم السبئي،ص٦٦؛ ولمعرفة المزيد عن اللفظة (ح ض ر) و (م ح ض ر) و (م ح ض ر ت) أنظر: عبدالله مكياش : بقايا من اللهجات العربية الجنوبية في اللهجات اليمنية الحديثة ونظائرها في اللغات السامية (٢٠٠٧م) ، ص١٠٤.

(٥٦)البريهي : الحرف والصناعات في ضوء نقوش المسند الجنوبي ،ص ٢٩٣.

(٥٧)البستاني : المرجع السابق ،ص ١٢٤.

(٥٨)المحضرة في النمط المعماري الحضرمي القديم ، غرفة فسيحة (ديوان) غالبا مايكون في وسطها عمود أو عمودين كحامل لجسر السقف (القاسم) ويسمى ذلك العمود في عامية حضرموت(ركبه)بكسر الراء.والجسر يسمى قاسم لانة يقسم الغرفة.

(٥٩)المعجم السبئي،ص ٦٨.

(٦٠) CIH ٣٦٦/٢،٣؛ وانظر بافقية وآخرون : مختارات ،ص ١٤٦.

(٦١) مختارات ،ص ٤٢٧.

العمّال القيام بجمعة وحفظة و تصوينة على شكل مجموعات وفي مكان آمن ، وهنا تستخدم لفظة (حمِّر) في عامية الحضارم، فيقال للعامل (حِمِّر الطوب أو المدر)،ويقال التحمير هي العملية الأخيرة من عملية تجفيف المدر حيث ترص في مجموعات تشبه حمولة الحمار،وسيأتي الحديث لاحقاً عن الطوب الطيني المخلوط بالتبن.

٧) ح و ي ، ح و ي :

حوى ، طوّق شيء ما ، طوّق عدواً، ومثالة في النقش : (٦٢)

- ..... و ه غ ر و/ع د ي/ع ر أ ه ل ن/و ت ر م/و ت ق د م و ب ع م/أ ب ع ل/ ت ر م/و م ل أ/ه ر ج و/ب ن/أ ب ع ل/ت ر م/ و ع د و و/ه ج ر ه م و/س ح ت م/و ح و ي ه م/و ظ و ر ن/ث ن ي / ع ش ر/ ي م ت م /
- وترجمته :

... وأغاروا حتى عر أهلن (٦٣) وتريم واشتبكوا مع أعيان تريم وقتلوا من أعيان تريم وأوسعوا مدينتهم أكتساحاً وطوّقوهم وحاصروهم اثنى عشر يوماً.

وفي المعجم السبئي (ح و ي): أحاط ، حصر ، طوّق ،(٦٤)وتعني أيضاً : ضرَب مخيماً – نَصَبَ معسكراً(٦٥).

وفي العربية الفصحى ، احتواء، واحتوى علية مثل حواه ، والحاوي : الذي يجمع الحّيات ، والحاوية ماتحوي من الامعاء (٦٦) وفي إكليل الهمداني : الأحوية : جمع حوى ، ومايدار على البيت فهو حوية (٦٧)، ويقال : حوى الشيئ اذا احاط به من جهاته ، كما يقال حوى الشيئ اذا وجده ، وحوي فلان فلاناً اذا تبعة فوجده أو لحقه وحاصره . والحوية حوش البيت ، والمحوي المكان المحصور(٦٨).

---

(٦٢) مطهر علي الارياني : نقوش مسندة (E٣٢/٧)،وأنظر الترجمة والتعليقات لنقوش مسندية ،ص١٩٩-٢٠٤.

(٦٣)عر أهلان : يوجد في حضرموت أكثر من مكان أسمة العر ، لعل أبرز هم حصن العر، ويقع الحصن في تريم ، وهو أطلال لحصن أثري يعود تاريخه إلى فترة ماقبل الإسلام ، ويحتوي موقع الحصن على بقايا في تريم ، وهو أطلال لحصن اثري يعود تاريخه إلى فترة ماقبل الإسلام ،ويحتوي موقع الحصن على بقايا قطع أثرية حجرية قديمة وغيرها من بقايا آثار مملكة حضرموت القديمة ، ولفظة (عر) في لغة المسند الجنوبي تعني (حصن) أنظر أحمد سعد التميمي :تريم شموخ الحضارة وفن العمارة ، ص ٩٧. أما (اهلان) فلمك يُعرف عنها شيئ.

(٦٤)المعجم السبئي ،ص ٧٤.

(٦٥)الرصين : مرجع سابق ،ص ٨٨.نقلاً عن : D.O.S.A،P.175(1982)

(٦٦) البستاني : المرجع السابق ، ص ١٥٧؛ وأنظر النقش (Ja631/22).

(٦٧) الهمداني ، الحسن بن أحمد : الاكليل ، ج ٨،(١٩٨٧م)،ص ٤٤(هامش).

(٦٨)مكياش،عبدالله احمد : الفاظ سامية في اللهجات اليمنية ،ص ٥٨٣.

أما لفظة (ح و ى)في عامية الحضارم ، فنجدها – في الغالب – ترتبط في معناها بما سبق ذكره ، ومازالت متداولة حتى يومنا هذا وورد ذكرها في الشعر العامي الحضرمي :

لاتقول قدنا قبيلي نشل النصع نعرفك حِلّ الصيّح والنايبة

لاسمعت بندق قرح كبّريت الشقع مابده حويت على دوّار وصروم ج

٨) خ ب ت ، خ ب ت ن ، خ ب ت ، خ ب ت ن:

في المعجم السبئي مرعى اصابه الجفاف ، والخبت : البريّة أرض رخمة، ووردت في النقش:[٦٩]

٩-... / د ي ن ر م / و ظ ب ي م / ب ك ن / ر

١٠- ر ك ب ي / ب ن / س ر ن / ب ر ي ن / ه ر ت ع ن ن

١١- ع د ي / خ ب ت ن / ...

وترجمته :

دينار وظبي (أسماء فرسين) عندما ركبا ، من وادي بريان الى المرعى ، في الخبت (البرية).وفي العربية الفصحى (خ ب ت) أو الخبت : المتسع من بطون الارض ، والوادي العميق الوطيء . ويقال أخبأت وخبوت . والمخبّة : بطن الوادي ، والخُبَّة : مكان يستنقع فية الماء فتنبت حواليه البقول [٧٠].

وفي لهجة حضرموت ، خبت وخبوت ، البرية ،والبراري . والخباء اسم موضع أو برية خارج غيل باوزير ،يكثر فية اشجار النخيل ، والمخبيّة : قرية من قرى غيل باوزير وبها عدد قليل من السكان.

٩) خ ل ف ، خ ل ف ت ن ،خ ل ف ، خ ل ف ت ن:

اللفظة تعني : نافذة ، شباك ،[٧١]كما يقصد بها أيضاً ، المنافذ الخلفية ، واللفظات آنفة الذكر ،تعبّر عن الابواب ، والمنافذ ، والشبابيك ، قبل تركيب أي شي فيها ،أي عن

(٦٩) المعجم السبئي ، ص ٦٤ ؛ أنظر Ja٧٤٥/٩،١٠،١١؛ وانظر بافقية وآخرون : مختارات ، ص ٢٥٦؛ وباعليان ،محمد عوض :حيوانات النقل والحرب في اليمن القديم ،(٢٠١٢م)، ص ١٥٧-١٥٨.

(٧٠) البستاني : المرجع السابق ، ص ١٦٠.

(٧١) البريهي : المرجع السابق ، ص ٣٢٥؛ وانظر RES ٢٦٤٠/١

الفتحات فقط [٧٢]، وفي المعجم السبئي (خ ل ف): باب (مدينة) ومثالة في:GI١٢٠٩/١١.[٧٣]

وفي عامية حضرموت (خَلْفه) وجمعها (خَلف) : شباك ،وشبابيك ،وفي الشعر الشعبي (العامي) الحضرمي، يرد ذكرها كما يلي :

بعد ذاك اليوم زاد الحب لي لك والشغف عنّك أسال كل شيئ حتى شبابيك الخلف

١٠) ذ ب ر ، ذ ب ر :

ذ ب ر (بالذال) ، أرض مفلوحه ، ومثالة في(Ja2152)[٧٤]،وأن لفظة (د ب ر)(بالدال) متداولة في اللهجة الحبشية ويبدو أنها تعني الأرض الخصبة أو الأرض الزراعية بدليل تسميات بعض المناطق الزراعية (قائمة حتى اليوم) وهي : دبر زيت ،ودبر برهان (مسموعة في اللهجة الحبشية).

أما في عاميّة حضرموت فتنطق بالدال (د ب ر) فالدّبر، التربة أو الارض الخصبة الصالحة للزراعة ، ويقال في أمثالهم الشعبية : (حيث الدّبر ماشي ماء وحيث الماء ماشي دبر).

١١) –د ب س ، د ب س :

دبس (اسم)،و (د ب س م) في النقوش تعني عسل ، وجاءت هذه اللفظة في النقش كما يلي :[٧٥]

ا ك ي ل م / و ع ق ب / ش ن ن م / و د ب س م /.....، والترجمة هي : تقديم المأكولات ومنها اللبن الرائب والعسل . والدبس هو : عسل التمر (الرُّب) حيث يتم استخراجة من رص التمور في مخازن على اساسات خشبية وفي اسفلها فتحة لخروج (الرُّب) الدبس ، وهو يستخدم كغذاء ، كما أنه يدخل في صناعة الحلوى ، والعصيد الحضرمية ، وقد اشتهرت الجزيرة العربية بجودة دبسها لجودة تمورها . أيضا تعني هذه اللفظة العسل ، وتحدث الهمداني عن انتاج العسل كالشهد الحضوري (نسبة الى جبل حضور باليمن)[٧٦]. كما أشتهرت مناطق كثيرة قي جنوب اليمن بأجود أنواع العسل كالعسل الدوعني (نسبة الى وادي دوعن بحضرموت)، وعسل (جردان) نسبة لوادي جردان في محافظة شبوة ، وللعسل الدوعني والجرداني طلب كبير إذ يصدَّر الى دول الجزيرة والخليج العربي والى بريطانيا . وقد أشار بعض الكتاب الكلاسيكيين

---

(٧٢)البريهي : المرجع السابق ،ص ١٧٠ ؛ وانظر :
Rhodo kanakis،N.،Studien Zur Lexikographie Grammatik ……(1919)p.36

(٧٣) المعجم السبئي ،ص٦٠.

(٧٤) المعجم السبئي ،٣٨.

(٧٥) CIH ٥٤٨/١٣،١٢؛ وانظر بافقية واخرون : مختارات ، ص١٥٥-١٥٦؛ والمعجم السبئي ، ص ٣٥؛ كما وردت اللفظة في النقش CIH٥٤٠/٩٦؛ وفي (اريانى ٧٠).

(٧٦) الهمداني : صفة جزيرة العرب ،(١٩٩٠م)، ص ٣١٧.

(سترابو وبليني) الى العناية التي تلقاها صناعة العسل في العربية الجنوبية في العصور القديمة.(٧٧)

ولا زالت اللفظة (دبس) تستخدم في اللغة العربية، إذ يقال : والدبس بكسرتين عسل التمر ونحوه ، والدّبس بالكسرة ، عسل العنب وهو المشهور، وعسل التمر وعسل النحل .(٧٨)

وفي عاميّة حضرموت الدبس، هي عملية إستخراج العسل من خلية النحل وتجهيزه ، وعند الحديث عن خلايا النحل يقال هذا مدبوس أي تم استخراج العسل منه ويقال في الشعر الشعبي الحضرمي :

حســـــبتوا الدباســـــة ياأهـــــل باناعمـــــه ســـــهلة

بغيتـــــــــــوا عســـــــــــل مـــــــــــدبوس

١٢) د هـ ر، د هـ ر :

دهر : اشتعال الحرائق بغرض التدمير ، ومثالة في النقوش كما يلي :(٧٩)

...../م ل ك ن / ي و س ف / أ س أ ر / ي ث أ ر / ك د هـ ر / ق ل س ن / و ه ر ج / أ ح ب ش ن / ب ظ ف ر / ..... ، وترجمته : عندما أحرق الملك يوسف أسأر يثأر (يوسف ذونواس)لقُلّيس أو الكنيسة في ظفار العاصمة وكان بها بعض الاحباش .

وفي اللغة العربية ، دهرهم ،أمرٌ يدهرهم دهراً ، نزل بهم مكروه وهم مدهورٌ بهم ومدهورون.(٨٠)

وفي اللهجة الحضرمية العامية (د هـ ر) و (يدهر) أي اشعل النار في التّنور ، وينطقها الحضارم التّنار(وهو فرن مصنوع من الطين لأنضاج الخبز والسمك) . فيقال في عامية الحضارم : المراة تِدْهَر الخبر أو السمك ، ويقال : الخبز أو السمك مَدْهُور ،أي معمول في التنور أو التّنار (الفرن).

١٣) ذ ر أ ، ذ ر أ :

ذ ر أ ، ومذرأ ، حقل مزروع ، أرض مزروعة ، ومثالة في النقوش : CIH٦٠٤/٢، ومذرأت ١٥١٩/١٢ GL، و(ذ ر ر) و (هـ ذ ر ن) تعني :سُقِيت ،رَويت

(٧٧)نقلاً عن بافقية : " لغز الرسوم الصخرية من ثيوف بوادي جردان" ريدان ، عدد (١)،١٩٧٨م،ص٦٥-٦٦.

(٧٨)البستاني : المرجع السابق ،ص ١٩١.

(٧٩)المعجم السبئي ، ص ٣٥؛ وانظر النقش ١٠٢٨/٣ Ja؛ ومحمد عبد القادر بافقية وآخرون : مختارات من النقوش ،ص ٢٥٩،٢٥٧.

(٨٠)البستاني : المرجع السابق ،ص ٢٠٥.

الارض ، و(ذ ر م – Ja٧٣٥/١٣) رُويت الى حد الإمتلاء بالري أو السقاية ،و(م هـ ذ ر)و(م هـ ذ ر م) ومثالة : ٨٥١/٧ Ja،F٧١/٧ والمعنى سقاية مغرقة ، ري غامر [٨١]

و(ذرَّى) في التوراة (الملوك)،بمعنى :نثر،بعثر ،((وأخرج السارية من بيت الّرب خارج أورشليم إلى وادي قدرون ،وأحرقها في وادي قدرون، ودقَّها إلى أن صارت غُباراً ،وذرّى الغُبار على قبور عامة الشعب)) . وفي المزامير((جعلتنا كالضّأن أكلاً . ذرّيتنا بين الأمم)) وهنا (ذرّيت) بمعنى بددت،فرّقت.[٨٢]

(دَري) هكذا ينطقها العامّة الحضارم وأصلها بالذاءمن دَري أي ذَرّي أو نثر البذور لزراعة الارض ،لتصبح الأرض مذرية، مزروعة . وفي هذا السياق يقول شاعر البادية أحمد معلاق :

عـــاد معنـــا قصـــد الذريـــة لاتقولـــون قـــد دقّـــه العـــالي(*)

والـــدواري والـــذري معنـــا بـــانعود لاكـــل وادي ســـال(*)

ويقول الشاعر الغنائي حسين ابو بكر المحضار :

ذريت أرضي عمل والموسم سبول(*)

ويقول شاعر البادية سعيد عمرو الغرابي(*) :

مـــن قطـــف لـــه ســـبوله فحـــق مانشـــد عاطبينـــه ولا حـــرّاث يتناولـــه

ريتنـــا ذا العمـــل ماذريتـــه ولا تجرعـــت مُـــرْ المحـــاجين

(٨١)المعجم السبئي ،ص ٤٠.

(٨٢)التوراة (العهد القديم)،سفر الملوك الثاني ، إصحاح ٢٣،فقرة ٦؛ وأنظر ملحق العهد القديم للكلمات للكلمات الصعبة ،ص ١٨؛ والمزامير ،مزمور٤٤،فقرة ١١؛وأنظر ملحق العهد القديم للكلمات الصعبة ،ص١٨.

(*)لاتقولون أن البذور قد تم طحنها أو دقها بآلة دق الحبوب

(*)والذري (البذور) والدواري هُم من سيقومون بنثره .

(*)العَمَل : نبات الذرة ،الجزء الخضري من الشجرة قبل ظهور السنبله (السبول).

(*)يعاتب من قام بقطاف السنبلة (السبوله) وفحسها (فحقها) لأستخراج مافي السنبلة من حبوب ، وذلك دون إستئذان من الطبين أي صاحب الزرع ،وهنا (الشاعر) يقول ياليتني لم اقم بذريه، ويتأسى على ماتجرّعه من تعب (مُر) ، والمحاجين الاوقات التي قضاها في رعاية مازرعة.

١٤) س ر ر، س رر :
سرر، سر (اسم) وجمعها أسرر، ومعناها : بطن الوادي ، أرض مزروعة عند مجرى الوادي [٨٣]، وجاء في (RES) مايلي :[٨٤]
... أ د م ه م و / ش ع ب ن / س ب أ / أ ب ع ل / ه ج ر ن / م ر ب / و أ س ر ر ه و/ ..... والمعنى ان سبأ التي كانت صاحبة مدينة مأرب تنتشر في الأودية المحيطة بمأرب . و في نقش شرف الدين (٢٦/٤)مايلي :
و ل خ ر ه م و/ أ ث م ر م / و أ ف ق ل م / س ق ي م / ب ر م / و ش ع ر م / ع د ي ك ل / أ ر ض ه م و / و أ س ر ر ه م و / ب أ ل م ق ه / ب ع ل / أ و م .
والمعنى: " وليجد عليهم بالثمار والأمطار فقال (البر- القمح)والشعير في كل أراضيهم (مزارعهم) وأوديتهم وذلك بفضل إلاههم المقه بعل اوم[٨٥]، .والأودية من المناطق الزراعية لوفرة مائها ، وخصوبة أرضها ، وخاصة بطونها ومصباتها،نظراً لما تحمله أثناء جريانها من طمي وطفل يترسبان فيهما . فضلا عن سهولة الحصول على المياه أثناء حفر الآبار فيها لقرب الماء من سطح الأرض[٨٦].
أما(سر)في اللهجة الحضرمية العامّية ، فتستخدم هذه اللفظة لمجاري المنازل والمطابخ والحمامات ، ولا زال إستخدامها متداولاً حتى اليوم بمعنى المجرى .
١٥) س ل ح - س ل ح ت ، س ل ح ، س ل ح ت :
سلح (فعل)،نجّس تنجيس ، لوّث تلويث [٨٧] وفي (RES) جاءت (س ل ح ت) بنفس المعنى [٨٨].
وفي الحضرمية العامّية ،سَلَح ،يسلح ، براز ، يتبرّز، أو غائط ، يتغوّط.
كما تستخدم هذه اللفظة –مجازاً – بما معناه : الغلط أوالخطأ أو غيرها من الاشياء غير مقبولة ،أو عدم الايفاء بالوعد .. فيقال : فلان سلاّح ، أي مغالط أو متنكر لوعده.
١٦) ش ر ج ، ش ر ج :

(٨٣)المعجم السبي ،ص ١٢٨؛ وبافقيه وآخرون : مختارات ،ص ٣٧٦.
(٨٤)٢/٣٩١٠ RES؛ وانظر مختارات ،ص ١٦٦-١٦٧.
(٨٥) شرف الدين، أحمد حسين : المدن والاماكن الاثرية في شمال وجنوب الجزيرة العربية(١٤٠٤هـ)،ص٧٩؛ وانظر ،البريهي ،المرجع السابق ،ص ١١٠-١١١.
(٨٦) البريهي المرجع السابق ،ص ١١١.
(٨٧)بافقية وآخرون : مختارات ، ص ٣٧٧.
(٨٨)٥/ ٣٩٥٧ RES؛ مختارات ،ص ١٦٩؛ والمعجم السبئي ،ص ١٢٦.

في المعجم السبئي (ش ر ج) شَريج ، مجرى الماء ،مسيل الماء ،و شرج (اسم جمع) مجاري الماء [٨٩]أما الكوربوس (نقش)فجات فيه كما يلي :
..../ ذ ع ث ت ر / ش ر ج ه مو / ب د ث ا ن / و خ ر ف ن / والمعنى هنا : (ش ر ج ه م و) مجاري مياه .[٩٠]

وفي اللغة العربية الشرجة بالفتح ، مسيل الماء من الحرّة الى السهل ،وحفرة تحفر وبُسط فيها جلدٌ فتسقى منها الابل [٩١]. ويقال هذا الوادي واسع الشَّراجُ وأن هذا الشّراج بين مسيلين ،ونجد فيهذه اللفظة (شرج) في حضرموت تاخذ المعنى السابق ، والمعروف أن بها أودية كثيرة ، كوادي المسيلة ، ووادي بن علي في النجد الجنوبي كدوعن ووادي العين وساه ومالفهّا ، وهو أكبر أودية حضرموت ، وهو واسع الاطيان والشراج ، كثير القري ، وهذه الشراج والقرى بين مسيلين للماء [٩٢]. إذاً فالشراج كثيرة في داخل حضرموت ، أما في ساحلها فهناك (شرج باسالم) أو الشرج بالمكلا،وحالساً هو أكبر أحياء مدينة المكلا ، كثيف السكان والعمران . أما لماذا سمي بالشرج ، فلأنه كان عبارة مسيل ماء أو مسيال .

١٧) ش ر ح، ش ر ح:
شرح (فعل) ، حفظ ، نجّى ، حمى ،[٩٣]

ووردت هذه الكلمة في النقوش بذلك المعنى ومنها نص لخليل يحيى نامي[٩٤]، كما وردت بمعنى يحرس في جام رقم (٦٥٢) السطر ٢٣ – ٢٥ [٩٥]، و في العربية الفصحى ، التنزيل " ألم نشرح لك صدرك " (ألم نشرح) استفهام تقرير أي شرحنا أو حفظنا وحمينا يا محمد (صدرك) بالنبوة[٩٦] . والشارح في كلام أهل بلاد العرب

(٨٩)المعجم السبئي ،ص ١٣٤؛ بافقية وآخرون : مختارات ، ص ٣٧٩.

(٩٠)١٠-٧/ ٥٤٧ClH؛ وانظر مختارات ص ١٥٣-١٥٤.

(٩١) البستاني : المرجع السابق ، ص ٣١١.

(٩٢)عبد الرحمن السقاف : إدام القوت في ذكر بلدان حضرموت(٢٠٠٥م)، ص ٥٦٤.

(٩٣)بافقية وآخرون : مختارات ، ص ٣٧٩؛ والمعجم السبئي ،ص ١٣٥.

(٩٤) نامي ١٥ سطر ٢٧-٢٨

(٩٥) بافقيه : تاريخ اليمن القديم (١٩٧٣) ،ص ١٤٧ .

(٩٦) سورة الشرح آية (١) ؛ وأنظر ،تفسير الأمامين الجليلين جلال الدين محمد المحلي وجلال الدين السيوطي ، ص٥١٤؛ والارياني ،مطهر : المعجم اليمني في اللغة والتراث (١٩٩٦م)، ص ٤٧٤-٤٧٥

الجنوبية الذي يحفظ الزرع من الطيور والسرقة وغيرها،[٩٧] وفي الشعر العربي، الشرح الحفظ كقول الشاعر :

وماشـــــاكِرٌ إلا عصـــــافير قريـــــةٍ يقـــوم اليهـــا شـــارح فيُطيرهـــا [٩٨]

أما في عامية أهل حضرموت ، وفي مناطق كثيرة من اليمن ، الشارح هو الذي يشرح ،يحفظ الزرع من الطيور ، ومن العابثين ، ومازالت تستخدم هذه اللفظة في حضرموت ، فهناك شارح النخيل ، وشارح المزارع والبساتين وغير ذلك ،وفي حضرموت الشارح، جمعها الشّرحوهؤلاء يشكلون فئة معروفة في حضرموت ، تتميز بهذا العمل ويسمى (الشّراحة) أي حراسة بساتين النخيل وغيرها من المزارع[٩٩]، وقد ورد ذِكر هذه الفئة من المجتمع الحضرمي في شعرهم العامي ومنه :

لـــي مـــايزّكي وســـط تقـــع محقـــة يروح للشرح بعضه وشي سرقه

١٨) ص ر ب ، ص ر ب :

صرب (اسم) والمعنى ، صراب ، حصاد ، موسم حصاد [١٠٠]، ومثالة في النقش :

..... ، و أ ر ض ه م و / ص ر ب م و ق ي ظ م والمعنى : تم الحصاد في فصل الصيف[١٠١]، فكل حصاد لاي غلة هو (صراب)، فهناك صراب البر ، وصراب الذرة، وصراب الشعير ....إلخ ، وإذا قيل –مثلاً – موعدنا الصراب ، أو سوف أعطيك ماتطلب في الصراب ، أو سيلتقي الناس بعد الصراب لعمل كذا وكذا ...إلخ ، وهذا يعني صراب آخر العام ، وفي آخر الخريف من كل عام ، وهو موسم الصراب الكبير أو

(٩٧)ابن منظور : لسان العرب ، مادة (شرح) ، ج ٢ ،(١٩٩٤م) ، ص ٤٩٨.

(٩٨)البستاني : المرجع السابق ، ص ٣١١؛ ولمعرفة المزيد عن هذه اللفظة أنظر مكياش:ألفاظ يمنية قديمة في لهجة أبين ، ص٤٦-٤٧ .

(٩٩)إن المجمع الحضرمي مقسماً تقسيماً اجتماعياً مراتبياً على النحو التالي : السادة ،والمشايخ، والقبائل ، وفئات اجتماعية أخرى وبحسب تسميتهم المحلية هي : القرار ، والمساكين ، والضعفاء ،والعبيد، والصبيان ، ولا شك أن (الشرّح) ينتمون إلى فئة القرار أو المساكين أو الضعفاء ... ولمعرفة المزيد عن التركيبة الاجتماعية الحضرمية ، انظر، الجعيدي ، عبدالله : الأوضاع الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية في حضرموت ١٩٨١- ١٩٤٥م، (٢٠٠١م) ، ص ٢٥-٤٠.

(١٠٠)المعجم السبئي ، ص ١٤٤ ؛ وبافقية وآخرون : مختارات ، ص ٣٨٣.

(١٠١)RES٤٢٣٠ /٨

الحصاد الأعظم [١٠٢]. ويقال في لهجة أبين : صرب قطع سنابل المحصول والمصدر صراب وهو الوقت الذي تقطع وتحصد فيه السنابل ، وآلة القطع مصرب[١٠٣]
ولعل كل ماتقدم ينطبق على حضرموت ، بل اللفظة (صراب) لازالت مستعملة بين أوساط الفلاحين الحضارم حتى يومنا هذا ، ويقال في الامثلة الشعبية : " من حضر الصراب يتعشى " وقال الشاعر الكبير حسين ابو بكر المحضار:
دريـــــــت البـــــــر وصـــــــربته وبعدها عادنا بطرح بطاين مخرفي[١٠٤]

١٩)ص ن ع ، ص ن ع :
في المعجم السبئي (ص ن ع) حصن ، و (هـ ص ن ع) (فعل) حصر، حبس (أحداً). واللفظة : ت ص ن ع ، س ت ص ن ع ،تحصن ، اتخذ موقف دفاع ومثاله النقش (Ja١٠٢٨/٤). أما م ص ن ع ت فهي : مصنعة ، حصن ، قلعة ، وجمعها ، م ص ن ع حصون [١٠٥].
و(م ص ن ع ت) مصنعه، حصن ، قلعة ، وبهذا الشكل وردت في الحضرمية (م ص ن ع ت) أي بناء أو حصن [١٠٦]،ووردت في الشحرية ،[١٠٧](م ص ن ع ت) و (م ص ن ع و ت) : الأماكن المرتفعة أو الحصينة [١٠٨] وفي الحبشية (Sana'a) : حصّن ، ثبّت و (me sna) أساس ثابت ، راسخ[١٠٩].
وفي العربية الفصحى ، المصانع : القرى والحصون والقصور ، ويقال : فلان من أهل المصانع ،أي من أهل القرى والحضر [١١٠].وفي الشعر العربي القديم : [١١١]

---

(١٠٢)الارياني : نقوش مسندية وتعليقات ، ص ٢٨٧- ٣٠٠ ؛ ولمعرفة المزيد عن هذه القواعد الزراعية والحسابات الفلكية ، أنظر : أسمهان الجرو : دراسات في التاريخ الحضاري لليمن القديم(٢٠٠٣م)، ص ٣٩-٤٠.

(١٠٣) مكياش : ألفاظ يمنية قديمة في لهجة أبين ، ص ٤٨ .

(١٠٤) يقصد الشاعر انه بعد زراعة البُر وحصاده وصرابه ، يقوم الفلاح بزراعة الذرة (الطعام).

(١٠٥) المعجم السبئي ، ص ١٤٣؛ وانظر بافقية وآخرون : مختارات ،ص ٣٨٤.

(١٠٦)عبدالله مكياش : ألفاظ سامية في اللهجات اليمنية ، ص ٥٨٥.

(١٠٧) الشحرية : لهجة شرق حضرموت من الشحر حتى المهرة يقال لها الشحرية .

(١٠٨) عبد الله مكياش : الفاظ سامية في اللهجات اليمنية ، ص ٥٨٤-٥٨٥؛ عادل مريخ : اللغة العربية القديمة ولهجاتها (٢٠٠٠م)، ص ٤٤.

(١٠٩)، W، Leslau، Concise Dictionary of Ge'ez(1989) p.229
نقلاً عن عبدالله مكياش ،ص ٥٨٥ .

(١١٠) البستاني : المرجع السابق ، ص ٣٥٢.

(١١١)امرؤ القيس بن حجر الكندي (ت ٥٦٥) : الديوان ، ص ١٥٨.

ألم أخبرك أن الدهر غول ختور العهد يلتهم الرجالا

أزال من المصانع ذارياشٍ وقد ملك السهولة والجبالا [١١٢]

وأيضا وردت المصنعة بمعنى : البناء ، وجمعها مصانع فجاء في القرآن الكريم ((أتبنون بكل ريع أية تعبثون . وتتخذون مصانع لعلكم تُخلدُون))[١١٣]وقيل المصانع : القصور المشيدة والحصون [١١٤]

وفي عامية جنوب الجزيرة العربية عامة وحضرموت خاصة ، المصنعة : هي البلدة أو القرية المحصنة بالشواهق ، كأي حصن من الحصون ، ولعل إسم عاصمة اليمن (ص ن ع و) صنعاء منه أي المدينة الحصينة ،[١١٥]

ومثل ذلك نجده في تسميات بعض الأمكنة في حضرموت أي مصنعة ، والجمع مصانع ، والتصغير مصينعة ، وهي بلدات أو قرى حصينة في الأماكن المرتفعة ، وعلى سبيل المثال : وجود العديد من المصانع في حضرموت ، ومنها ، المصنعة : وهي من أعمال وادي بن علي بوادي حضرموت ،[١١٦] ومصنعة الرناد بوادي حضرموت ، والمصينعة ،وهي شرق الشحر على شريط ساحل بحر العرب ، بالقرب من محافظة المهرة[١١٧] .إلا أن الكثير من هذه المصانع قد إندثر ، والبعض الأخر مازال باقياً ،وأغلب الأهالي يطلقون عليها لفظة حصن والجمع حصون ومثاله : حصن الغويزي ، وحصن بن عياش ، وحصن آل الرباكي ، وحصن العر ..... الخ ، وحصون آل بن همام ، وآل كثير ، والعوانزة ....إلخ [١١٨]باستثناء قلة قليلة من الأهالي يطلقون عليها لفظة مصنعة أو مصانع أو مصينعة كذلك في لهجة حضرموت العامية (صَنَع) و (إصْنع) هكذا ينطقها العامة فيقال : صَنع الباب ، أو إصنع الباب أي أغلقة ، حصّنه .

---

[١١٢] ذا رياش : من ملوك حمير ، ربما قصد الحارث الرائش ، وسمي بذلك لأنه راش أهل اليمن بالأموال والغنائم ، وقيل هو تبّع الأول .. أنظر للإفادة الوافية ، نشوان الحميري : منتخبات في أخبار اليمن(١٩٨٦م)، ص ٤٣-٤٤؛ والخوارزمي : مفاتيح العلوم(١٩٧٨م)، ص ٩١.

[١١٣] سورة الشعراء ، آية ١٢٨-١٢٩.

[١١٤]الزمخشري : الكشاف ، ج ٣ ، ١٢١ – ١٢٢ .

[١١٥]انظر : Ja ٦٢٩/٣٨.

[١١٦] السقاف ، عبد الرحمن : إدام القوت في ذكر بلدان حضرموت ، ص ٥٦٦.

[١١٧] الشاطري ، محمد أحمد : أدوار التاريخ الحضرمي(١٩٨٣م) ، ص ٢١٢،٣٥٥،٣٧٧.

(١١٨)لمعرفة المزيد عن حصون أو مصانع حضرموت ، راجع السقاف ، المرجع السابق ، ص ١٠٩ وما بعدها.

أما المصنعة في الشعر اللهجي الحضرمي فتعنى الحصن أو القلعة فيقال:[١١٩]

بنينـــا مصـــنعة علـــى ســـبعة أركـــان وعـــاد الحصـــن مـــا قمنـــا غلابـــة

وقيل :

المصنعة قد تخرّب ساسها مكنت الرأس من طش المطار

٢٠

خلاصة :

ختاماً .. لعل في هذا كله مايوثق لعدد من المفردات اللهجية التي ماتزال حية مستعملة في عدد من المناطق اليمنية وعلى وجه الخصوص حضرموت ويبدو أنها متوارثة من اللهجات القديمة ، بل ترتبط بوشائح قربى قوية مع العربية الجنوبية ولهجاتها (لغة النقوش العربية الجنوبية) ، وبذلك تكشف لهجاتنا المحلية أن الماضي اللغوي حي في حياتنا اللهجية ، كما بيَّن البحث أن بعضاً مما تم رصده من المفردات ذات صلة بالعربية الفصحى .

أن البحث في مثل هذه القضايا أمر في غاية الأهمية ، بل القيام بمثل هذه البحوث يكتسب بعداً أكبر عندما تظهر نتائجه في شكل دراسات وأبحاث ، أو إصدارات ، أو معاجم ، أو موسوعات ، لذا فعلى جهات الإختصاص من جامعات ومعاهد ومراكز دراسات و بحوث ، التشجيع على مثل هذه القضايا من خلال عقد المؤتمرات ، و الندوات .. ومن ثم تشجيع الباحثين وغيرهم من المهتمين بهذا الشأن للقيام بمسوحات شاملة للهجات اليمن عامة ، وللهجة حضرموت خاصة ، ورصد مفرداتها ودراسة لهجاتها ومعرفة مدى علاقتها وإرتباطها بلغة النقوش العربية الجنوبية ، وبالعربية الفصحى .

(١١٩) بن هاوي باوزير وعبدالله بن دحمان : مدينة العرفان ، ص ٧٢ ، ١٠٦ .

١- الاختصارات :

D.O.S.A :Dicionary of old South Arabic

JA : Inscriptions publiees par Jamme.Albert، مجموعة النقوش التي جمعها ونشرها البلجيكي البرت جام

RES : Repèratoire d'èpigraphie sèmitique.

مدونة النقوش السامية ، نشرت بواسطة الأكاديمية الفرنسية للنقوش والفنون الجميلة ، والنقوش اليمنية نشرت في ثلاثة أجزاء :ج٥ صدر في عام١٩٢٩م ، ج، في عام ١٩٣٥م ،ج٨ في عام١٩٥٠م.

RY: Ryckmans . Gonzague.

مجموعة نقوش البلجيكي .ج. ريمكانز، نشرها في مجلة المتحف(Le Musèum)

CIH: Corpus Inscriptionum Semiticarum . مدونة النقوش السامية مجموعة نقوش

GI: Inscripions receillies par E.Glaser

مجموعة النقوش التي درسها الرحالة النمساوي ادوارد جلازر

ارياني : مجموعة النقوش التي نشرها وعلق عليها مطهر الارياني

نامي : النقوش التي نشرها خليل نامي (نقوش عربية جنوبية) .

المصادر والمراجع :

- أولاً المراجع العربية والمعرّبة :
- القران الكريم .
- الثوراة : الاصدار الثالث ط ٥ ، دار الكتاب المقدس بمصر ، القاهرة ، ٢٠٠٦م .

١- الارياني ، مطهر علي :

- نقوش مسنديه وتعليقات ، ط ٢ ، مركز الدراسات والبحوث اليمني ، صنعاء ، ١٩٩٠م.
- المعجم اليمني في اللغة والتراث ، ط١،دار الفكر ، دمشق، ١٩٩٦م .

٢- با رجاء ، علي أحمد :

- من أدب النخلة ، ط١، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ،٢٠٠٤م.

٣- باعليان ، محمد عوض :

- حيوانات النقل والحرب في اليمن القديم ، رسالة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الآداب – جامعة عدن، ٢٠١٢م.

٤- بافقية ، محمد عبد القادر :

- لغز الرسوم الصخرية من نقوش مسنديه وتعليقات ، ط ٢ ، مركز الدراسات والبحوث اليمني ، صنعاء ، ١٩٩٠م.

- عودة إلى نقش عبدان الكبير ، حولية ريدان ، العدد(٧)،مؤسسة ريدان للدراسات الأثرية والنقشية – عدن ، الآفاق للطباعة والنشر ، صنعاء ،٢٠٠١م.

٥- بافقية ، محمد عبد القادر ،والفريد بيستون ، وكرستيان روبان ومحمود الغول

- مختارات من النقوش اليمنية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس ، ١٩٨٥م.

٦- باوزير ، محمد عبدالله بن هاوي :

- كراسات في تاريخ حضرموت وتراثها ، ط١،مطبعة الابداع ، عدن ، ٢٠١١م.

٧- باوزير ،محمد عبدالله بن هاوي وعبدالله سعيد بن دحمان :

- مدينة العرفان .. غيل باوزير ، ط١، دار جامعة عدن للطباعة والنشر ، ٢٠١٠م.

٨- البريهي ، ابراهيم بن ناصر :

- الخط المسند وثيقة للصلات الحضارية في تاريخ الجزيرة العربية ، من كتاب : الوحدة الحضارية للوطن العربي من خلال المكتشفات الأثرية ، وزارة الثقافة ،دمشق ، والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس ، ٢٠٠٠م.
- الحرف والصناعات في ضوء نقوش المسند الجنوبي ، ط١، العربية السعودية،٢٠٠٠م.

٩- برومليه ، بودولني :

- الأثنوس والتاريخ ، ترجمة طارق معصراني، دار التقدم ، موسكو، ١٩٨٨م.

١٠- البستاني ، عبدالله :

- الوافي معجم وسيط للغة العربية ، مكتبة لبنان ،بيروت ، ١٩٩٠م.

١١- بولشاكوف :

- دراسات في تاريخ الثقافة العربية (القرون ٥-١٥)، ترجمة د.أيمن أبوالشعر،دار التقدم ، موسكو، ١٩٨٩م.

١٢- بولس ، غريغوريوس :

- العلاقات الجوهرية بين اللغتين العربية والآرامية (السريانية) في النواحي التاريخية والفنية واللغوية والأدبية ، مجلة مجمع اللغة العربية ، دمشق المجلد ٣٣، ١٩٥٨م.

١٣- بيستون،الفريد :

- لغات النقوش اليمنية القديمة – نحوها وتصريفها ، من كتاب مختارات من النقوش اليمنية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس ،١٩٨٥م.

١٤- بيستون ،أ.ف.ل،وجاك ريكمانز،ومحمود الغول ، ووالترمولر:

- المعجم السبئي (بالانجليزية والفرنسية والعربية) ، دار نشريات بيترز لوفان الجديدة ، مكتبة لبنان ، بيروت، ١٩٨٢م.

١٥- بيوتروفسكي :

- اليمن قبل الإسلام والقرون الأولى للهجرة ، تعريب محمد الشعيبي ،ط١،دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٧م.

١٦- التميمي ،أحمد سعد :

- تريم شموخ الحضارة وفن العمارة ، ط١، المكلا – حضرموت ، ٢٠١٠م.

١٧- الجرو، أسمهان سعيد :

- دراسات في التاريخ الحضاري لليمن القديم ، ط١،دار الكتاب الحديث و القاهرة ، ٢٠٠٣م.

١٨- جروان ، عدنان أحمد :

- مدينة غيل باوزير ، دراسة سياسية واقتصادية واجتماعية (١٩٣٦-١٩٦٧)، ط١،دار الفالحين للطباعة والنشر والتوزيع ، الرياض ، ٢٠١٢م.

١٩- الجعيدي ،عبدالله سعيد :

- الأوضاع الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية في حضرموت (١٩١٨-١٩٤٥)،ط١،دار الثقافة العربية للنشر والترجمة والتوزيع ، الشارقة ، وجامعة عدن ، ٢٠٠١م.

٢٠- حسن ، محمد خليفة :

- رؤية عربية في تاريخ الشرق الأدنى القديم وحضارته ، مطابع الوادي الجديد و القاهرة ، ١٩٩٥م.

٢١- الحميري ، نشوان سعيد (٥٧٣هـ) :

- منتخبات في أخبار اليمن ، من كتاب شمس العلوم اعتناء عظيم الدين أحمد ،ط٣ ، منشورات المدينة ، بيروت ، ١٩٨٦م.

٢٢- الحوفي ، أحمد محمد :

- الحياة العربية في الشعر الجاهلي ، دار نهضة مصر،القاهرة ، ١٩٧٢م.

٢٣- الخوارزمي ، محمد بن أحمد بن يوسف :

- مفاتيح العلوم، تقديم وإعداد عبد اللطيف محمد العبد ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٨م.

٢٤- رزوق ، أسعد :

- التلمود والصهيونية ، سلسلة كتب فلسطينية (٣١)، منظمة التحرير الفلسطينية ، مركز الأبحاث، بيروت ،١٩٧٠م.

٢٥- الرصين ، رصين صالح :
- ألفاظ الحرب في النقوش اليمنية القديمة ، أطروحة ماجستير(غير منشوره)، كلية اللغات ، جامعة بغداد ٢٠٠٢م.

٢٦- الزمخشري ،محمود بن عمر(ت ٨٦٠هـ):
- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوده التأويل ، ط١، ج٣،دار الفكر ، بيروت ١٩٧٧م.

٢٧- روبان ، كريستيان :
حضارة الكتابة،من كتاب اليمن في بلاد ملكة سبأ ، ترجمة بدر الدين عرودكي،معهد العالم العربي ، ودار الأهالي ، دمشق ١٩٩٩م.

٢٨- الزاوي ،أحمد الطاهر :
- ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة ، ط ٣ ، دار الفكر ١٩٧٠م .

٢٩- السائح، أحمد عبد الرحيم :
- اللغة والمجتمع الإنساني ، مجلة اللسان العربي ، العدد (٦) ، الرباط –المملكة المغربية ، ١٩٧٠م.

٣٠- السقاف ، عبد الرحمن بن عبيدالله :
- إدام القوت في ذِكر بلدان حضرموت (معجم جغرافي –تاريخي- أدبي – اجتماعي)، عُني به تاريخياً وأدبيا محمد أبو بكر باذيب ،ومحمد مصطفى الخطيب ، ط١،دار المنهاج للنشر والتوزيع ، لبنان – بيروت، ٢٠٠٥م.

٣١- الشاطري ، محمد بن أحمد :
- أدوار التاريخ الحضرمي ، ط١ عالم المعرفة ، جدة ، ١٩٨٣م.

٣٢- شرف الدين ، أحمد حسين :
- لهجات اليمن قديماً وحديثاً، و مطبعة الجيلاوي ، القاهرة ، ١٩٧٠م.
- المدن والأماكن الأثرية في شمال وجنوب الجزيرة العربية ،ط١ ، مطابع الفرزدق التجارية ، الرياض ،١٤٠٤هـ.

٣٣- صالح ، عبد العزيز :
- الشرق الأدنى القديم ، مكتبة الانجلومصرية ،مصر ،د.ت.

٣٤- صدقي ، محمد كمال :
- معجم المصطلحات العربية ، ط١،جامعة الملك سعود ، الرياض ، ١٩٨٨م .

٣٥- ظاظا، حسن :

- الساميون ولغاتهم – تعريف بالقرابات اللغوية والحضارية عند العرب ،ط٢،دار القلم (دمشق) والدار الشامية (بيروت) للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٠م.

٣٦- عبدالله ، عبدالعزيز :

- الوحدة الأصلية بين اللغات – مظهر لوحدة إنسانية عريضة ، مجلة اللسان العربي ، المجلد السابع ، الجزء الأول ، الرباط ، المغرب ، ١٩٧٠م.

٣٧- عبدالله ، يوسف محمد :

- أوراق في تاريخ اليمن وآثاره – بحوث ومقالات ، ط٢،دار الفكر المعاصر ، بيروت ، ودار الفكر ، دمشق ، ١٩٩٠م.

٣٨- عبودي ، هنري، س :

- معجم الحضارات السامية ، جروس برس ، طرابلس – لبنان ، د.ت.

٣٩- علمهي ،نوح عبدالله سالم :

- اللهجة المحكية في جزيرة سقطرى ، مجلة الإكليل ، العدد (٣٩)، وزارة الثقافة ، صنعاء ، يناير – مارس ٢٠١١م .

٤٠- علي ، جواد :

- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، ط١،ج ١،ج٧،دار العلم للملايين و بيروت ، ١٩٧١م.
- المصطلحات الزراعية والري في كتابات المسند ، مجلة الإكليل، و العدد الأول ، السنة السادسة ، ١٤٠٨هـ

٤١- كمال ، ربحي :

- دروس اللغة العبرية،ط ٥ ،منشورات جامعة دمشق،١٩٩٤م.

٤٢- الكندي ، امرؤ القيس بن حجر (ت نحو ٥٦٥هـ):

- ديون امرؤ القيس ، دار صادر، بيروت ، د.ت.

٤٣- محفل ،محمد :

- المدخل إلى اللغة الآرامية ، ط٥ ، منشورات جامعة دمشق ،١٩٩٢م.
- اللغات العربية القديمة ، من كتاب الوحدة الحضارية للوطن العربي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس ، وزارة الثقافة ، دمشق ،٢٠٠٠م .
- العربية لغةٌ وكتابة ، مجلة التراث العربي ، اتحاد الكتّاب العرب ، العددان (٧١-٧٢)، السنة(١٨)، يوليو ١٩٩٨.

٤٤- المخلافي ، علي محمد :

- مأنسب إلى اليمن في المعجّمات العربية ، من كتاب ندوة الألسنة واللهجات اليمنية (عدن ٢-٣ أبريل ٢٠٠٠)، ط١، مركز البحوث والدراسات اليمنية ، عدن ، ٢٠٠١م.

٤٥- مريخ ، عادل :

- اللغة العربية القديمة ولهجاتها ، دراسة مقارنة بين ألفاظ المعجم السبئي وألفاظ لهجات عربية قديمة (الجبالية والمهرية) المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، ٢٠٠٠م.

٤٦- معجم الكلمات الصعبة للعهدين القديم والجديد (التوراة والانجيل) ، إصدار دار الكتاب المقدس ، القاهرة ، ٢٠٠٢م .

٤٧- مكياش، عبدالله :

- ألفاظ سامية في اللهجات اليمنية ، دراسة مقارنة مع اللغة العربية الفصحى ، دراسات في آثار الوطن العربي ، من كتاب المؤتمر (١٣) للاتحاد العام للآثار بين العرب ، (٢٤-٢٦ اكتوبر ٢٠١٠)،طرابلس – ليبيا ، ٢٠١٠م .
- ألفاظ يمنية قديمة في لهجة أبين ، مجلة اليمن ، العدد (١٠) ، السنة العاشرة ، دار جامعة عدن للطباعة والنشر ، نوفمبر ، ١٩٩٩م .
- بقايا من اللهجات العربية الجنوبية في اللهجات اليمنية الحديثة ونظائرها في اللغات السامية (لهجة أحور نمودجاً) ، مجلة العلوم الإجتماعية و الإنسانية ، المجلد(١٠) ، العدد (٢١) ، دار جامعة عدن ، يوليو – ديسمبر ٢٠٠٧ م .

٤٨- ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم :

- لسان العرب ، ط ٣ ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٤م .

٤٩- مؤنس ، حسين :

- التاريخ والمؤرخون ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٤.

٥٠- ناجي ، سلطان :

- مصادر تاريخ الحضارة اليمنية القديمة ، مجلة الحكمة ، العدد (١٥)، مطابع الثوري ، عدن ، ١٩٧٢م.

٥١- نامي ، خليل يحيى :

- العرب قبل الإسلام – تاريخهم – لغاتهم – آلهتهم ، دار المعارف و مصر ، ١٩٨٦م.
- نقوش عربية جنوبية ، حوليات كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٦١م .

٥٢- الهمداني ،الحسن بن أحمد (ت ٣٦٠هـ):

- الإكليل ، تحقيق محمد بن علي الاكوع ، ج ٨ ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧م.

- صفة جزيرة العرب ، تحقيق الاكوع ، ط١، مكتبة الإرشاد، صنعاء ، ١٩٩٠م

ثانياً – المراجع الاجنبية :

53- Leslau،w.concise Dictionary of Ge'ez (classical Ethiopic) Wiesbaden : Harrassowitz ،1989.

54- Rhodo kanakis،N:

- Studien zur Lexikographie Grammatik des Altsudarabischen.komission bei Alfred Holder،vols.1-3،1919.

55- Dictionary of Old South Arabic Sabaean Dialect : J.C.Beilla، (1982) U.S.A. Scholars Press .

دراسة للمعبودة محيت في مصر القديمة

أ.د. مفيدة الوشاحى•

الملخص :

تعتبر الإلهه محيت من أقدم الإلهات في الحضارة المصرية القديمة منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى العصر اليوناني الروماني ممثلة للقوة والخصوبة وكذلك الرياح الشمالية أو نسيم الشمال، وظهرت بشكل أنثى الأسد أو سيدة برأس أنثى الأسد أو الحية ارتبطت هذه الإلهه بالكثير من المعبودات المصرية الهامة مثل حتحور وموت وسشمتت وإيزيس ومريت وماتت وسخنت ومونتو وخنوم وحورس.

ويهدف البحث إلى:

١- دراسة ألقاب الإلهه محيت.
٢- إلقاء الضوء على أماكن العبادة الخاصة بها.
٣- الأشكال التي ظهرت بها الإلهه محيت.
٤- دراسة علاقة الإلهه محيت بالألهه والإلهات الأخرى.

تقديم :

محيت *mhj.t* من الإلهات القديمة التي اتخذت شكل أنثى الأسد أو القطة البرية نظرا لقوتها وخصوبتها مثل العديد من الإلهات اللائي اتخذت نفس الشكل مثل ماتت *m3tj.t*[١] مفدت *mfdt*[٢] سخمت *shmt*، [٣]تفنوت *tfnt*،[٤]موت *w.t* [٥]، باستت [٦]، ونوت *wnwt* [٧] ، سرت *srt* ، وسشمت *ssmtt* [٨] ، منحيت *mnhj.t* [٩] ، باخت *p3ht*[١٠] ، وورت حكاو *wrt hk3w*[١١] ،

•كلية السياحة والفنادق- جامعة قناة السويس

[1] W6,II, 588, Robert A. Armour, Gods and Myths of Ancient Egypt, 1995, p.60.

[2] Schweitzer, Lowe and Sphinx in Alten Ägypten, ÁF.2 (1948), p.381, 448,-48; S. Hoenes, LÄ, III (1980), 1245; Richard H. Wilkinson, The complete gods and goddesses of Ancient Egypt 2007, p 179. W6, 11, 29; LÄ, III, (1980), 1135; Robert A Armour, Gods and Myths of, p.194.

[3] Richard H. Wilkinson, the complete gods, p 182; A Armour, op . it , 1995, p.37, 128, 129.

[4] Wilkinson, the complete gods, p 183; Robert A Armour, op . it , 1995, p.52, 53.

[5] Ibid, p. 137; LÄ, IV, 257; Wilkinson, op . it , 154.

[6] Ibid, p. 177; A Armour, op . it , p128.

[7] W6, I, 317; LÄ, VI, 1217;

[8] W6, IV, 589; Wilkinson, op . it , 183.

[9] LÄ, III, 172 ; W6, I, 69 ;

[10] Ibid, p. 180.

[11] Ibid, p. 228; L.Warmenbol , Les divins chats d, Egypt. (1991), 16;

وكذلك إبت *ỉpt* في معبد أبوسمبل[١٢]، وواجيت *w3dj.t*[١٣].
ومحيت هي أنثي الأسد ذات المخلب الحاد والهة للإقليم الثامن مصر العليا،[١٤]وكلمة محيت ترجع للفعل *mh* أي امتلأ أو أتم[١٥]، ومن هنا ظهرت علاقة بين الاسم وأسطورة الخلق أو علاقة بين الاسم وعين حورس الممتلئة كما يري عماد عبدالتواب[١٦]،أو أنها تعني الشمال وريح الشمال. فمحيت الريح الشمالية من عصر الدولة الوسطى وحتى العصر اليوناني الروماني - بمخصص سيدة أو مخصص الرياح[١٧]،أو أنها تمثل البقرة والفيضان أي محيت ورت بمخصص البقرة [١٨]، أو أنها محيت السمكة أو (حات محيت)[١٩].

محيت في عصر الأسرات *mh.j.t* [٢٠]

وظهرت كإلهة في مصر العليا منذ عصر الأسرة الأولي علي أقل تقدير[٢١]، واتخذت الإلهة محيت بشكل أنثي الأسد كشكل من أشكال المعبودة رويت *Rwet* أو *mh.y.t* منذ عصر الأسرتين صفر والأولي وخاصة في عصر الملك وأدجي[٢٢]، كما في مقبرة بت كا (الأسرة الأولي) من طرخان مقبرة *1060* علي أختام جرار الفخار (شكل١)[٢٣]، وظهرت كذلك محيت ومقصورتها التي ترمز إلي الشمال بشكل أنثي الأسد أيضا علي أختام الجرار الفخارية من طرخان (شكل٢)[٢٤].

محيت عصر الدولة القديمة:

اشتهرت محيت بشكل أنثي الأسد أو القطة البرية في عصر الدولة القديمة كما يلي:

---

[12] W6, III, 84; LÄ, IV , 48; Wilkinson, op . it , p 179.

[13] W6, I, 268 ; LÄ , V, 906 ;

[14] J. Cermy, Ancient Egyptian Religion (London, 1957, p.20; S. Cauville, L' hymne à Mhyt d'Edau, BIFAO. 82, 119.

[15] R.A.Faulkmer, A Concise dictionary of Middle Egyptian, Oxford, 1977, 113; W6, IV, 127.

[١٦]- عماد عبدالتواب ، اللبؤة في مصر القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٩٨، ص ١٣.

[17] Ch. Leitz, Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterlezichnungen , III, OLÄ 112 (2002), 379-1,6,10; A. Gardiner, Egyptian Grammar (London, 1973), p. 569, W6, IV, 125.

[18] Léitz, OLÄ, III, 2002, p.378 = W6, II, 127.

[19] Ibid, 379 = W6, II , 127 (10:13).

[20] W6, IV, 127 (AR.7:9)

[21] vCermey, OP.it, p.20

[22] A.Saied, Götterglaube I, p.165, tal. Z No 44 ; II, taf. 125, A6b .1

[23] W.F . Petrie, G.A.Wainright, A.H.Gardiner, Tarkhan and Memphis V, (London, 1913), pl. xxx11-3,4

[24] W.F . Petrie, Royal Tombes, I, pl.xxxII, 39 = J. Vandier, Manuel, I – 2, p.853-574.

* ظهرت محيت بشكل أنثي أسد رابضة علي احدي لوحات حسى رع من مقبرته بسقارة ، عصر الأسرة الثالثة واللوحة بالمتحف المصري *ŚG. 1427 JE.28507* (شكل ٣)[٢٥]
* ظهرت محيت في مقبرة (وب ام نفرت) بالجيزة أسرة رابعة بمتحف الجامعة بكاليفورنيا، حيث لقب بأنه كاهن محيت وحقات (شكل ٤)[٢٦].
* نقش من مقبرة كاي بالجيزة عصر الدولة القديمة أسرة الرابعة، والتي يذكر فيها أنه كان كاهنا لمحيت[٢٧].
* نقش معبد الملك ساحورع بأبي صير ويظهر الإلهة محيت بشكل أنثي الأسد الرابض[٢٨].

ذكرت محيت كذلك في نصوص الأهرام في التعويذة رقم ٥٧٨ حيث أن الملك هنا يتمني أن يدخل مثل الإله أو وزير ويجب ألا يذهب إلي الأرض الشرقية بل يجب أن يذهب إلي الأرض الغربية ليبق مع أتباع رع وتتحدث التعويذة باسم المعبود سبد سوت، حيث تكون كل الرموز والأدوات معه تقرأ: "أن النجوم الخامنة تركع لك ، لك أنت الذي تمنعهم من الانزلاق من بين زراعيك ، فتعال إليهم باسمك محيت ، وهم سوف يتعرفوا عليك باسمك أنوبيس"[٢٩] وهنا يأتي دور محيت في أنها تمنع المتوفى من الانزلاق، لتبقيه في مملكة اوزير ليبقي من أتباع رع وهنا ترتبط بسبد وأنوبيس وأنوبيس ورع.

محيت في عصر الدولة الوسطي :

ظهرت محيت في عصر الدولة الوسطي بدون مخصص في التقويم الكتابية وكذلك بمخصص أنثي الأسد الرابض [٣٠].

محيت في عصر الدولة الحديثة :

* عبدت محيت في عصر الدولة الحديثة في منطقة سرابيط الخادم بسيناء، حيث عثر علي أحد الأعمدة الحتحورية في معبد الإلهة حتحور عصر الملك تحتمس الثالث والذي مثل واقفا يقدم القرابين أمام محيت بشكل سيدة ورأس أنثي الأسد مع كاتب الخيول المدعو نخت من[٣١]، و يركز النص " محيت سيدة .... محيت التي في ثني لعلها تعطي الحياة والسعادة والصحة إلي كا الكاتب نختن ".

---

[25] M.Saleh, H.Saurouzlan, The official catalogue, The Egyptian Museum Cairo, 1987.

[26] W.S.Smith, The Art and Architecture of Ancient Egypt (198), p.84, fig . 76

[٢٧] عماد عبدالتواب، المرجع السابق ص ٩٩

[28] Ch.Leitz, OLÄ, 112, 2002, 371.

[29] R.D.Faulkner, The Ancient Egyptian Pyramid texts, translated into English, (2007), p.233, 234, 1536

[30] Leitz, OLA, 112, 2002, p. 380.

[31] PM, VII, Nubia, the Deserts and outside Egypt, 1962, p. 353; J Cerny, A.H. Gardiner T>Peet, The inscription of Sinai (1955), p.157.

* نقش من علي قاعدة تمثال لأحد الأفراد من أبيدوس عصر الملك أمونحتب الثالث الأسرة الثامنة عشرة يذكر الإلهة محيت كمعبودة في المنطقة إلي جانب أنحور شو[٣٢].
* نقش في معبد سيتى الأول في أبيدوس يوضح تقدمة القرابين إلي المعبودة محيت وأنحور شو عصر من بداية الأسرة التاسعة عشرة[٣٣].
* نقش معبد الرامسيوم منظر مهشم من المعبد صور بقايا رأس الإلهة يوسعاس والاسم باللغة المصرية القديمة (رقم ٧٢) ثم الإلهة محيت الاسم فقط (رقم ٧٤)، ثم سخمت (رقم ٧٦)[٣٤]
* منظر من صالة الأعمدة لمعبد الرامسيوم، علي أحد الأعمدة في المنتصف منظر للإلهة أتحور شو ومن خلفه الإلهة محيت بشكل حسن سيدة ورأس أنثي الأسد علي رأسها قرص الشمس ممسكة بصولجان الـ *W3š* والنص

dd mdw in nhyt
nbt pt hnwt t3wy
di.n n . k ph nb
di.n n.k nhh n nsw t3wy
mi RŚ.

وهنا يوضح المنظر أنها سيدة السماء وسيدة الأرضين وتعطى له الابدية وتعطى له الملكية للأرضين مثل رع (شكل ٥)[٣٥].
* نقش من معبد الكرنك المعبد الكبير، الحائط الجنوبي الخاص بالملك رمسيس الثاني، حيث صور الملك يقدم العطور بل يعطر محيت بشكل رأس الأسد ومن خلفها الإله أمون[٣٦].
* منظر من الصالة ٢٩ إلي الشمال من صالة الاحتفالات الثانية عصر الملك رمسيس الثالث في مدينة هابو علي الجانب الغربي صور الإله أتحور- شو ثم من خلفه الإلهة محيت برأس أنثي الأسد كإلهه من منطقة ثني – البربة، وكذلك علي البيلون الثاني خلف أتحور (شكل ٦)[٣٧].

محيت في العصور المتأخرة:

* منظر من معبد الكرنك في الفناء الأمامي عصر (الأسرة ٢٢) للملك أوسركون الثاني، يمثل منظرا مزدوجا لإلهه موت مع الإلهه محيت أما الإله أمون[٣٨]

[32] Leitz, OLA, 112, 2002, p. 379- 380
[33] Ilid, 380.
[34] Cl. Geryen, H.El- Achirie, Le Ramessum, Salle des litanies (R), Textes IV, p.29. = LD Text III, 134.
[35] I CL- Cayen, Le Ramesseum I, 1975, Colonne N- VIII 35- le, DL. XIV
[36] PM.II, Theban Temple, 1972, p.128
[37] G. Daressy, Medinet Habau, Le caire, 1897, p. 172, 183
[38] PM, II _ Thehan Temples (1972), p. 204 = Leclant, in orientalia No. (xx), 1955), p l. 465

* تأكد ظهور محيت كإلهه هامة في عصر (الأسرة ٢٧) من معبد هيبس بالواحة الخارجة حيث ظهرت محيت حتب *mhyt-htp* بشكل جسم سيدة ورأس بشكل عين *wd3t* ومن خلفها الإله حجوتي سبد يقدم عين الـ *wd3t* (شكل ٧)[٣٩].
* منظر آخر من معبد هيبس صور الملك دار يقدم النبيذ أمام أتحورشو ومن خلفه تفنوت ومن خلفها محيت ولقبت بسيدة الإشراق *mbt wbn* (شكل ٨)[٤٠]. وتكرر نفس المنظر ولكن أكثر تهشما في وجود الإله شو ثم تفنوت ثم محيت (شكل ٩) [٤١]، وكذلك محيت ونوت ترضع الطفل (الملك) ثم وجه ايزس.نوت من الأمام[٤٢].
* من سمنود عصر الأسرة الثلاثين وتلقبت محيت بـ *mhj.t s3tt RŚ m hjt*
Nbt tbt-ntrt hry.i r-pr k3t. أي أمحيت ابنة رع سيدة سمنود التي في مقصورة المعبد (شكل ١٠)[٤٣].
* قطعة من المعبد الكبير بمنديس لنس بابن جد كبش مندس يرجع إلي عصر الملك نخت بن إن من الأسرة ٣٠ يقرأ *hm.y š3 mhyt* أي جلالته أبن الإلهه محيت[٤٤]

محيت في العصر اليوناني الروماني :

ظهرت عبارة محيت لأنثى الأسد أو لعلاقتها مع الإلهات التي اتخذت شكل أنثي الأسد في مصر في العصر اليوناني الروماني، والبداية من العصر البطلمي حيث ظهرت في معبد الطود في صالة تقديم القرابين بين الإلهه في عيد رع : رعت تاوي، أيونيت، واجيت والتاسوع الذي في بيت الالهه أمون، نوت، خونسو، جحوتي، بتاح، وسبك، خنوم وأوزير وإيزيس وحورس وحتحور، ثم محيت ، حور باغرد في بيت الكنوز[٤٥].
حيث ذكرت محيت في نهاية التاسوع الخاص بمعبد الطود مع ابنها حورباغرد.[٤٦]
* ظهرت كذلك في العصر البطلمي في معبد دير المدينة عصر الملك بطليموس الرابع في البروناووس علي العتب بشكل سيدة برأس أنثي الأسد[٤٧]
* من معبد دندرة في جوسق الإلهه حتحور علي الأعمدة الجزء العلوي الإلهه حارساموتيس ، محيت ونوت[٤٨]وكذلك في المقصورة الأولي بمعبد دندرة في منظر

[39] N. de G Davies, The Temple of Hibis in El Khargah Oasis, Part III . (1953), pl .3 – VIII, p.23.
[40] Ilid, pl. 55, p . 30.
[41] Ilid, pl. 57, p.30; PM, III, 1962, p.288.
[42] Ilid, pl.31, Ix.
[43] E.Naville, Mond of Jews, pl. VI – A . 2.
[44] H.de Meulenaere, Mendes II (1976), pl.9-6G)
[45] Ch. Thiers, Tad, Le lnsriptions du Temple Ptolemaique et Romain II, FAO (18/2) , (2003), p. 280- no 322/2.
[46] PM, II, >Thelan, Temples , p.404
[47] PM, VI, Upper Egypt, Chief >Temples, (1991), p 103
[48] S. Cauville, Dendara , Le Chapelles Osiriennes, IFAO, XI (1997), Le caire , pl 47 . 73/4.

المقاطعات علي الجانب الشرقي بمقاطعة امنوس / كوم أمبو حيث ظهرت كل من خنوم ، منحيت ، ومحيت[٤٩].

* من معبد دير الشلويت، ظهرت محيت شكل إلهه واحدة محيت – منحيت واقفة خلف مين أمون كا موت أف، أمام الأمبراطور دوميتان الذي يقدم العطر (شكل ١١)[٥٠] ويذكر النص *dd mdw in mnhy.t – mhit* كلام يقال بواسطة منحيت – محيت عين رع *irt RŚ* بينما يذكر *PM* علي هذا المنظر أنها محيت منقت[٥١].

* من معبد إسنا ارتبط اسم الإلهه محيت باسم الإلهه محيت [٥٢]، مع الاعتبار أن الأسد هنا (محيت – منحيت ، سخمت وتفنوت) . كما ظهرت منحيت في منظر طقس تأسيس المعبد خلف خنوم بشكل سيدة ورأس أنثي الأسد من عصر الإمبراطور انطونيوس كاراكالا، حيث ارتبطت في النص المصاحب منحيت وسخمت محبوبته بتاح ومحيت - رعت التي تقدم كل الحماية للارضين (شكل ١٢)[٥٣] *mhtDRŚt š3 hw nb.t t3wy.*

مقصورة محيت في معبد ادفو:

من الأمور الهامة الخاصة بتلك الإلهه والتي يعبر عن أهميتها الدينية في المعابد المصرية واليونانية الرومانية في مصر ودورها الهام في الديانة المصرية القديمة كإلهه من آلهة الشمس التي اتخذت شكل أنثي الأسد، حيث تعدد ألقابها في المقصورة، والتي تضم الألقاب التي ظهرت بها في المناظر السابقة سيدة ثني (البربا) ، سيدة السماء ، سيدة حبو ، سيدة بحدت الشرقية ، وسيدة بحدت ، وسيدة الـ *wbn* أي الإشراق، سيدة المقصورة الخ..[٥٤] وظهرت في المعبد رفيقة كذلك كما سبق لانحورشو[٥٥]. وكانت في المعبد تذكر مع نفتيس وايزيس ونخبت [٥٦]، كما ظهر في المناظر والوثائق أهم ما يميز تلك القائمة هي ظهور الإلهه محيت تفنوت علي شكل قارب مزين في المقدمة والمؤخرة بشكل رأس أنثي الأسد (شكل ١٣)[٥٧]. كما ظهرت في المقصورة كابنة للإله رع بصورة الكبش أو الأسد أو الحية ولهـا دورها في مركب الشمس وكذلك في أنشودة رع[٥٨]. كما كان الزوج هنا هو الإله منتو رع حوارختي والابن هو حورباعزد[٥٩]. كما ارتبط به أيضا بعين الوجات حيث ظهرت

---

[49] Ch.M. Zirie, Le Temple, de Deir el Chelaut I (IFAO) 1981, No 34, p.88-90.
[50] PM, II, (1962),p 531.
[51] S.Sauneron, Le , Ecreture Figurative das les texts d, Es na , Le Caire, 1982, Esna VIII, p.202, M.12, 13, 4.
[52] S.Sauneron, Esna VI/1, (1975), No.499, p.76-78.
[53] Leity, OLA . 112 (2002), p 261
[54] J.- Piere, Le' Egypte Ancienee et ses Dieux, (Paris, 1942), p.314
[55] S. Cauille, L'heymme a Mehyt d, Edfau, (2007), p.208
[56] S. Cauvill, Edfou, p.69=MP, p.153
[57] S. Cauvill, Edfou, (1984), p 40,41.
[58] LA, IV, Montha, 202F.
[59] S. Cauvill, L'hymne a mhyt el , Edfou BIFAO (82), 1982, p.119.

علي رأسها عين الوجات مثل معبد هيبس تضرب بالقوس والسهم لتحرق أعداء رع وهي بشكل أنثي الأسد وجالسة علي مقصورة بداخلها حية (شكل ١٤)[٦٠].
كما يوجد تمثال من البرونز لمحيت واقفة بشكل جسم سيدة ورأس أنثي الأسد موجود الآن في متحف الفن الجميل ببودابست وكتب علي القاعدة اسم محيت (شكل ١٥). وعثر عليه في معبد إدفو

الخاتمة:

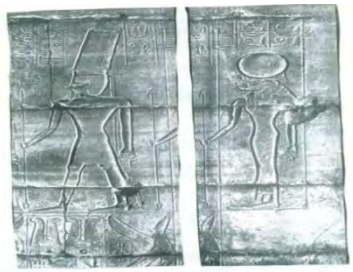
يتضح من البحث بعد الدراسة ن ألقابها متعددة أهمها سيدة السماء ، سيدة الآلهة ، ابنه رع وسيدة ثني وسيدة هبت ، وسيدة سمنود، وسيدة مجدت (إدفو) وسيدة التاسوع وسيدة الأعياد.

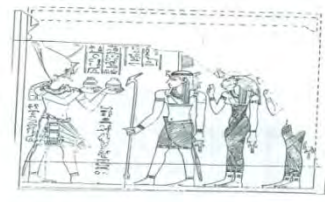
- أنها ابنه لكل من شووتفنوت وظهرت في التاسوع في المعابد المصرية المختلفة كابنة لرعت
- أنها زوجة لانحورشو في منطقة ثني في طيبة وثني والدلتا.
- أنها زوجة لخنوم في معبد اسنا (كمنحيت – محيت).
- زوجة لامون مين كاموت اف في معبد دير الشلويت.
- زوجة لمونتو رع حور اختى في معبد دندرة وكان الابن هو حورس سمتاوي وكذلك ارتبطت ب عين الوجات في معبد هبيس .
- زوجة لمونتو رع خواراختى في إدفو والابن هو حور باغرد.

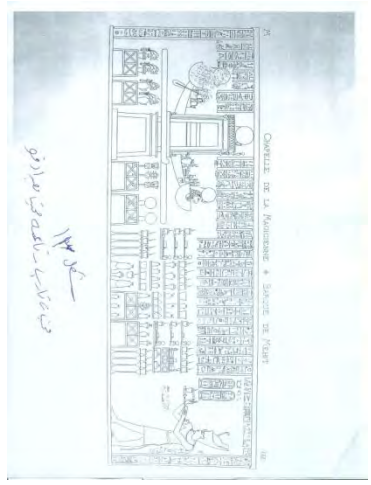
وفي النهاية لا يسع إلا القول بأنها الإلهات القديمة في مصر القديمة ومن أدي الاللهات بل أكثرهن التي اتخذت لها كهنتها الخاصة.

[60] RH.Willemison, the complete Gods and goddesses of Ancient Egypt (cairo , 2007), p.179.

الصور :

شكل (١) محيت من طراخان مقبرة ١٠٦٠ الأسرة الأولى	شكل (٢) محيت من طرخان الأسرة الأولى
شكل (٣)	شكل (٤) محيت من مقبرة وب ام نفرت الجيزة (أسرة رابعة)
	
شكل (٥) محيت معبد الرامسيوم أسرة ١٩	شكل (٦) محيت معبد مدينة هابو رمسيس الثالث

شكل (٧) محيت حتب- معبد هيبس	شكل (٨) الملك يقدم النو أمام انخوررشو، وتفنوت ومحيت- معبد هيبس
	
شكل (٩) شو وتفنوت ثم محتب- معبد هيبس	شكل (١٠) محيت من سمنود/ أسرة ٣٠
شكل (١١) معبد دير الشلوتب منحيت- محيت	شكل (١٢) محيت رعيت معبد أسنا

	
شكل (١٣) محيت فى تارب- قاعة محيت معبد أدفو	شكل (١٤) الالهه محيت
شكل (١٦) تمثال من البرونز لمحيت من متحف الفن الجميل ببوداست	

طرق بعثات التعدين والقائمين عليها فى مصر القديمة

د.منار مصطفى محمد إسماعيل *

محور دراسة البحث: الطرق التى تم إستخدامها للوصول إلى المناجم والمحاجر، وبعثات الملوك التى أرسلوها لإحضار الأحجار لإستخدامها فى إقامة معبد مقبرة مسلة تمثال لوحة وغطاء تابوت[١]، والمعادن لإستخدامها فى صناعة الحلى والأثاث والتماثيل الصغيرة من الذهب[٢] والفضة[٣]، والأحجار الكريمة مثل الفيروز والملخيت والزمرد[٤]. على الرغم من وجود الذهب بوفرة إلا أن الفضة بقلة ذكرها فى النصوص القديمة تأتى قبل الذهب فى القوائم المصرية للمعادن، ثم بعد ذلك عاد المصريون يذكرون الذهب ثم الفضة.

مقدمة:

منذ أن استوطن إنسان ما قبل التاريخ الأرض، فى بقاع مختلفة فى وادى النيل وفى الصحراوات وعلى شواطىء البحار وفى سيناء،- وهى الطريق الذى يربط بين آسيا وأفريقيا والجسر الذى عبرت عليه حضارات عصور ما قبل التاريخ- وإنسان هذه العصور يتجول بين آسيا وأفريقيا[٥]. فقد لعبت الثروات الطبيعية (المعدنية والحجرية)فى مصر دوراً هاماً وجوهرياً فى بناء الحضارة المصرية القديمة، إذ استخدم المصرى المعادن والأحجار فى صنع أدواته، فأرسلوا الكثير من البعثات لإستغلال المناجمkwr والمحاجر[٦]، ومهدوا الطرق وحفروا الآبار وأقاموا

***باحثة بالماجستير فى الدراسات المصرية القديمة، قسم الآثار المصرية القديمة، كلية الآداب، جامعة عين شمس.**

[١] ومن الأحجار مثل الرملى الأصفر من جبل السلسلة، والجيرى من طره، والجرانيت الأشهب أو الوردى من أسوان، والكوارتزيت الوردى من الجبل الأحمر، والمرمر من مصر الوسطى، الشست الرمادى والأخضر من وادى الحمامات.

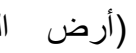
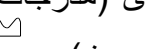
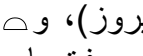
[٢] من الجبال الشرقية والنوبة لأنها كانت مصدراً أساسياً لخام الذهب.

[٣] المعدن الأبيض لم يكن موجوداً فى الأماكن القريبة من مصر، وكان يستورد من الشرق أو من الشمال، استخرج الفضة بنسب صغيرة من صهر بعض المعادن الأخرى لأنه لم يستدل على وجود منجم للفضة فى مصر الفرعونية.

[٤] من المناجم الشرقية.

[٥] عبد الحليم نور الدين، *مواقع ومتاحف الآثار المصرية*، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٦٨.

[٦] لاتختلف تأليف بعثة المحاجر عن بعثة المناجم ولعل الإختلاف الوحيد إنما كان فى أعداد البعثة إذ يتطلب العمل فى المحاجر جهداً أكبر وعدداً أكثر للقيام بأعمال شق الصخور ونقل الكتل، فزادت أعداد البحارة وأعداد السفن لنقل الكتل الحجرية الكبيرة للتماثيل والمسلات، وزيادة أعداد البعثة وذلك لما كانت تكلف به من جهد كبير، وكان المركز الإدارى للمحاجر فى بعض الأكواخ على المرتفعات القريبة، تألفت بعثة من عهد الملك "منتوحتب الرابع" إلى وادى الحمامات قادها "ست= =نخت" من عشرة آلاف رجل وأخرى من العام الثامن والعشرين من ثلاثة آلاف، كما يذكر نقش

المحطات والقلوع والحصون، التى ساعدت على حسن إستغلالها ودلت على حسن تدبيرهم، وقد تركوا الكثير من النقوش بالمناجم والمحاجر وعلى صخور الطرق – الأودية الصحراوية- شاهداً على استخدامهم لهذه المناجم والمحاجر فى الصحراء الشرقية والغربية والنوبة وسيناء. عرفت سيناء فى النصوص المصرية القديمة بإسم  *t3mfk3t* (تا مفكات) أى (أرض الفيروز)، و *ḫtyw mfk3t*(ختيو مفكات) أى (مدرجات الفيروز)، و  *ḏw mfk3t* (جو مفكات) أى (جبل الفيروز)، و  *ḫ3st mfk3t* (خاست مفكات) أى (صحراء الفيروز)، كما عرفت باسم (تا شسمت) أى (أرض المعدن الأخضر)، أما اسم سيناء فهو مشتق من اسم معبود القمر لدى الساميين المعبود "سين"[٧]كما مثلت عبر تاريخها الطويل أهمية تاريخية ودينية وعسكرية لمصر، مع بداية الأسرة الأولى فى مصر استمر النشاط فى سيناء لإستخراج النحاس والفيروز–بما يمثلان أهمية للمصرى القديم-، وتشير إلى ذلك قطعة العاج التى عثر عليها فى أبيدوس والتى تخص الملك "عج إيب" من ملوك الأسرة الأولى[٨]، ولوحات من عصر الأسرة الثالثة عهد الملك "إرى خت نثر/جسر" والملك "سا نخت/نب كا" تمثل الملك يهزم أعدائه، وشهد ترابها تقديس الملك "حور: نب ماعت/ سنفرو" مؤسس الأسرة الرابعة، - ويعتقد أنه من أول الملوك الذين عدنوا الفيروز فى منطقة سرابيت الخادم[٩]، أما أسلافه فقد اكتفوا بإستخراجه من وادى المغارة-[١٠]، وضمت أرضها واحداً من أقدم الطرق الحربية فى تاريخ العالم القديم

القائد "حو بن مرى" لبعثة للملك "أمنمحات الثالث" إلى وادى الحمامات تذكر ثلاثين بحاراً، ومن عهد الملك "رعمسيس الثالث"بعثة إلى محاجر السلسة أربعين سفينة كبيرة *wsḫ ʿprw*.راجع:
Murray، G. W.، "The Road to Chepren's Quarries"، *Geog. J.* 94 (1939)،p. 108.

[٧]على اعتبار ما للقمر من أهمية أثناء السير ليلاً فى سيناء فى منطقة يشتد فيها القيظ نهاراً، راجع: عبد الحليم نور الدين، المرجع السابق، ص ص ٦٨، ٦٩.

[٨]مما يلفت النظر أن الآثار الأولى التى وجدت فى شبه الجزيرة خالية من تصوير الآلهة وتشهد اللوحة المعروفة بلوحة "سمرخت" (ظهر عليها الملك بأشكال ثلاثة، الأولى فى هيئة ملك مصر العليا وعلى رأسه تاج مصر السفلى، والثانية على هيئة ملك مصر السفلى وعلى رأسه تاج مصر العليا، والثالثة على هيئة ملك غير متوج يقمع بدوى ويرمز لإخضاع شبه جزيرة سيناء لسلطة مصر) بالوجود المصرى منذ عصر الأسرة الأولى وتتابعت الحملات إلى سيناء حتى الأسرة السادسة وكانت تلك الحملات تلقب "بالحملات الملكية" لأن الملك كان يقودها بنفسه ثم بعد ذلك اكتفى بترك مسؤليتها لأحد كبار موظفيه.

[٩]يذكر النص: *سنفرو الإله العظيم فاتح البلدان وواهب القوة والثبات والصحة والحياة وراحة البال إلى الأبد*، وفى هذا المعبد ترك العمال الساميون الذين ساعدوا فى تعدين الفيروز جنباً إلى جنب مع المصريين نقوشاً تدل على انه كانت لهم كتابة خاصة.

[١٠]إبراهيم أمين غالى، *سيناء المصرية عبر التاريخ*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١١، ص ٨٠.

"طريق حورس"، وتشير الأدوات النحاسية التى ترجع للعصر الحجرى النحاسى والتى عثر عليها فى حضارات هذه الفترة، إلى نشاط المصريين فى إستخراج النحاس فى هذه الفترة المبكرة من تاريخ مصر، وبالعمل على تحقيق الإستقرار فى هذا الجزء من أرض مصر، فأقيمت الحاميات وحفرت آبار المياه على إمتداد الطرق المؤدية إلى المناجم والمحاجر وشق القنوات عبر صخور النيل لتسهل سير السفن[١١]، وتشير النصوص إلى استقرار الأمور طوال الأسرة الرابعة، واتبع ملوك الأسرة الخامسة نفس السياسة،حيث عثر على نصوص فى وادى المغارة تشير إلى إستثمارهم للمناجم والمحاجر والتأمين فى نفس الوقت، ونهج ملوك الأسرة السادسة نفس نهج الأسرات السابقة من حيث الإهتمام بسيناء[١٢]، وعندما استردت مصر وحدتها وكيانها فى الأسرة الحادية عشرة[١٣]، استأنفت نشاطها فى سيناء، وخطا ملوك الأسرة الثانية عشرة خطوة أخرى نحو التأمين، تمثلت فى إقامة الحصون والقلاع ونقاط للمراقبة، التى أقامها الملك "أمنمحات الأول" أول ملوك الأسرة الذى أبدى اهتماماً كبيراً بحدود مصر الشرقية حيث أقام تلك التحصينات التى تعرف بإسم (حائط الأمير) تتخلله من مسافة لأخرى أبراج وبوابات يحرسها الجيش[١٤]، وأدرك ملوك الأسرة الثامنة عشرة بعد محنة الهكسوس أن الهجوم خير وسيلة للدفاع وأنه لابد من تأمين حدود مصر وإشعار الدول المجاورة بأن مصر قادرة على الدفاع عن

---

[١١] من المعروف أن "مر ن رع" ترك لنا نقش فى مواجهة الطرف الجنوبى لجزيرة الحسة بأنه أرسل بعثة لحفر قناة خلال الجندل الأول فى العام الخامس لمرور سفن النقل،

[١٢] لم يعثر على أى أثر من آثار الأسرات السابعة وحتى العاشرة والسبب فى ذلك أن تاريخ تلك الفترة محاط بغموض كثيف حتى سمى بفترة "الفراغ الأثرى"، وهى مقدرة بنحو ثلاثمائة سنة، ولأن مصر مرت بأزمة دينية وسياسية وإجتماعية وإقتصادية حادة أوقعت البلاد فى فوضى أضعفت نفوذ الملك الذى لم يسيطر على جزء صغير من مصر مما منعه من متابعة نشاطه فى شبه الجزيرة، راجع: إبراهيم أمين غالى، المرجع السابق، ص ص٨٠-٨١..

[١٣] لقد تمصرت سيناء فى تلك الفترة تمصيراً تاماً فعلى صخرة بالمغارة نجد الملك ممثل أمام إلهى سيناء "تحوت" – معبود جبل المغارة- و"حاتحور" – سيدة الفيروز فى كل أنحاء شبه الجزيرة- وعليها نص: *فى تلك المغارة وجد الفيروز اللامع*.

[١٤] شارك العسكريون فى بعثات المناجم والمحاجر فكانوا يقومون بحراسة الحجارين وعمال المناجم وهم يعملون فى إقتلاع الأحجار من جبال الصحراء الشرقية لإعداد التماثيل الضخمة والتوابيت أو فى استخراج النحاس والفيروز، وذلك يمكن للعمال والحجارين وعمال المناجم العمل فى أمن، ومنذ الدولة القديمة ظهر دور الجيش فى البعثات التعدينية وذلك من خلال النصوص التى تركت فى وادى الحمامات، وكانوا الجند يستخدموا فى جر الأحجار فى المحاجر ويدل على هذا عددهم الكبير الذى كان يصاحب البعثات والذى وصل إلى ٣٠٠٠ جندى فى بعض البعثات، راجع:
Klemm، D.، "Steinbruc"، in:*LÄ*، V، Col.1276-1283; Montet & Couyat، *Les Inscriptions du Ouâdi Hammâmât*، pp.59،72،90،91،92،93،94،95،96،100،102;
جونيفييف هوسون ودومينيك فالبيل، *الدولة* والمؤسسات *فى مصر من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان*، ترجمة فؤاد الدهان، دار الفكر، القاهرة ١٩٩٥، ط ١، ص١٤٣.

حدودها. ولم يعد لسيناء مجرد الدور الإقتصادى المتمثل فى التجارة عبر أراضيها أو فى استغلال مناجمها ومحاجرها، وإنما أصبح محتماً أن تلعب دوراً عسكرياً يتناسب مع ما يجرى على مسرح الأحداث فى منطقة الشرق القديم ومع زحف الجيوش المصرية لتكوين إمبراطورية مترامية الأطراف. ولهذا ظهر ذلك الطريق الشهير الذى يعرف بطريق "حورس الحربى" والذى سهل كثيراً من تحركات الجيش المصرى. وتظل سيناء تلعب دورها كجزء من أرض مصر طوال العصور المتأخرة رغم إنحصار المد العسكرى المصرى.وبين الحين والآخر كان الجيش المصرى فى فترات الصحوة يجتاز سيناء للتعامل مع الدول المجاورة إذا ما فكرت فى الإعتداء على مصر، وقد سجل على صخور سيناء الأبجدية السينائية التى هى أصل أقدم أبجديات العالم القديم، الأبجدية الفينيقية.

الطرق التى أعدت لإستغلال المناجم والمحاجر بسيناء:

تقع شبه جزيرة سيناء أو صحراء سيناء فى قارة آسيا، وكانت الطرق التى سلكها المصريون القدماء إلى سيناء ثلاثاً بحثاً عن التعدين وعن الفيروز: الأول - الطريق البرى بمحازاة الساحل الشمالى والجنوبى لخليج العقبة. الثانى - الطريق البحرى من خليج السويس. الثالث - عبور الصحراء الشرقية حتى البحر الأحمر ثم بالمركب إلى ساحل سيناء.ومنذ أول العصور استعملت الطرق الثلاث على السواء إلا انه يبدو أن أول طريق سلك هو الطريق البحرى.كان المصريون يستخدمون المراكب فى البحر والحمير فى البر لنقل المؤن والمياه وقد ورد فى خبر بعض البعثات ذكر ٥٠٠ حمار يقودها ٤٣ من العمال.كانت نقطة التجمع أولاً عند رأس خليج السويس ومن هناك يسير رجال الحملة بالمراكب فى البحر إلى أن يصلون ميناء "أبى زنيمة" الحالى إن كان القصد هو "سرابيت الخادم"[١٥] وميناء "أبى رديس" الحالى إن كانت الوجهة "وادى المغارة".وقد تم الكشف عن بقايا مركز جنوبى ميناء أبى زنيمة الحالى فى العام ١٩٤٨، كان هذا الموقع نقطة التجمع للبعثة المصرية بعد عبورها البحر الأحمر أو بعد رحلتها من مصر عن طريق البر، فالميناء واقعة فى سهل المرخا والنزول بها غير شاق كما أنه توجد المياه الكافية لجعل تلك المنطقة نقطة الإستراحة والتجمع للقافلة المتجهة إلى سرابيت الخادم.و"المرخا" فى الغرب و"ذهب" فى الشرق كانتا أول الطريقين إلى الساحل، ومن "سرابيت الخادم" ومغادرة طريق آخر يربط بين تلك المناطق وخليج العقبة شرقاً وكان بينهما "وادى فيران" كنقطة مهمة فى الطريق إلى الخليج يستريح فيها المسافر قبل مواصلة رحلته إلى العقبة.أما إذا عدنا إلى الطريق الساحلى الغربى بمحاذاة البحر المتوسط وجدنا أنه عرف عند المصريين منذ القدم كان المسلك الضيق بين البحر والصحراء شريانا

[١٥] تقع إلى الجنوب الشرقى من مدينة أبو زنيمة، وتضم معبد حتحور ربة الفيروز وذلك إبتداء من الدولة الوسطى وحتى نهاية الدولة الحديثة، ويقع على سطح هضبة من الحجر الرملى ترتفع حوالى ١٢٠٠م عن مستوى سطح البحر.

حيوياً ليس فقط للتجارة، بل أيضاً للمواصلات العسكرية وكان الطريق يربط بين الحضارتين اللتين ظهرتا فى العالم القديم وهما: الحضارة المصرية، والحضارة البابلية، والطريق كان يسمى بالطريق الملكى يربط غزة بالقنطرة (الموقع الحالى للقنطرة) وكان محمياً حماية قوية فكان يمر من رفح ثم يعبر وادى العريش ويصل إلى مصر من الفرما إلى موقع القنطرة الحالى وينتهى الطريق إلى "منف".وطوال الطريق كان المصريون قد بنوا الإستراحات لحماية حامياتهم فبين رفح والعريش فى النقطة التى تسمى اليوم الشيخ زويد حفر "بترى"تلاً اسمه آل أبى سليمة فوجد فيه بقايا مساكن تعود إلى ما يزيد على ألف وخمسمائة سنة ق.م وقد تكون بقايا حاميات مصرية ممركزة فى المنطقة. وعلى مر الأيام بدأت طرق جديدة تسلك فى أنحاء سيناء على يد النبطوكان طريق الجنوب الملكى يبدأ أيضاً من منف وينزل إلى البحر الأحمر قبل أن يتوغل فى شبه الجزيرة.

لعبت الثروات الطبيعية فى مصر القديمة سواء المعدنية أو الحجرية دوراً عظيماً وجوهرياً لبناء حضارتها، إذ استخدم المصرى المعادن والأحجار فى صنع أدواته وتماثيله ومعابده ولوحاته، فسلكوا نهج إرسال البعثات لإستغلال المناجم والمحاجر فمهدوا الطرق وحفروا الآبار وأقاموا المحطات والقلاع والحصون التى تساعد على الوصول إليها بسهولة لإستغلالها، وشيدوا المعابد والمساكن -مثل ما تم العثور عليه بسرابيت الخادم "معبد حتحور"-، ودلت على تدبيرهم الجيد فى استخراخ الأحجار واستغلالها، ما تركوه الوفير من النقوش[١٦] بالمناجم والمحاجر وعلى صخور الطرق "الأودية الصحراوية" لتكون خير شاهد على نشاطهم وتردد البعثات على هذه المناجم والمحاجر فى الصحراء الشرقية والغربية والنوبة وسيناء، لذا لعبت سيناء منذ مهد التاريخ دوراً مهماً فى تاريخ مصر، وقد أجمع المؤرخون بأنها حصن مصر المنيع وطرق الغزوات، سواء منها ما جاءت من آسيا إلى أفريقيا، أو التى تحركت من مصر إلى فلسطين وبلاد الشام، فهذه المنطقة تعترضها جبال شامخة يشقها بعض الوديان.

احتلت طرق التجارة البرية والبحرية منزلة هامة فى الحضارة المصرية القديمة فانتشرت عبر الأودية وفى النيل والبحر الأحمر، والطرق الخاصة بالتعدين سواء كانت عبر الجزء الشرقى من الدلتا أو تلك المنتشرة فى شمال سيناء ووسطها وجنوبها، وقد استخدم المصريون إلى سيناء ثلاث طرق سلكتها بعثاتهم تتصل الواحدة بالأخرى:

طريق مائى عبر القناة فى وادى طميلات ويستمر حتى قمة خليج السويس الذى كان فى العصور المصرية يمتد شمالاً عما هو عليه الآن، واختلفت الآراء حول

[١٦] على سبيل المثال نقوش بعثات الملك سيتى الأول فاقت كل نقوش الملوك وحتى عصر الرعامسة.

تاريخ حفر هذه القناة التى تربط الفرع البوباسطى من نهر النيل بالبحر الأحمر، - ويذكر استرابون وبلينى أنها حفرت فى عصر سنوسرت الثالث -[١٧].

طريق يجمع بين البر والبحر إذ تبدأ البعثة سيرها من منف عبر الأودية فى الصحراء الشرقية، كوادى جضامى وحمامة والصاغة وعطا الله قرب القصير الحالية، لتنزل ميناء قديماً على ساحل البحر الأحمر فى موضع القصير عند نهاية وادى جواسيس، وهذا الطريق البر مائى سلكه "حنو" فى رحلته إلى بونت فى العام الثامن والعشرين من عهد "سعنخ كا رع منتوحتب الثالث" ثم تسير البعثة فى البحر الأحمر حتى تصل سهل المرخا على الساحل الشرقى لخليج السويس وكانت وسيلة النقل البرى الحمير يقودها الفلاحون إذ يذكر نقش "لأمنمحات الثالث" مائتى حمار فى إحدى بعثاته إلى سيناء ويذكر نقش آخر من عصر الدولة الوسطى خمسمائة حمار وفضلاً عن ذكر عشرين فلاحاً فى إحدى بعثات "أمنمحات الثالث"[١٨]، فالنقل المائى كان مستخدماً بنسبة ما سواء كان الطريق المائى من مصر إلى خليج السويس أو فى البحر الأحمر من ميناء قد يكون القصير١٩، ولكن لا يوجد دليل على وجود طريق مائى فى عصر الدولة القديمة والوسطى من النيل إلى ساحل خليج السويس، إذ لا يوجد دليل حتى فى الأسرة الثامنة عشرة على إبحار رحلة "حاتشبسوت" إلى بونت فى هذا الطريق فكل ما ذكر فى نقوش الدير البحرى "وصلت السفن إلى طيبة" ولا يستشهد به على أن هذه البعثة سلكت طريقاً آخر غير الذى سلكته بعثة "رمسيس الثالث" المذكورة فى بردية هاريس براً من قفط إلى القصير وبالبحر إلى بونت (نفس الطريق الذى اتبعته بعثة سمنخ كا رع منتوحتب الرابع[٢٠]) وكانت الإشارة الوحيدة إلى عبور الماء فى بعثة العام الثانى من حكم "أمنمحات الثالث" إذ يقول قائد البعثة "حر نخت" "*iw d3 n mnw hr spsw*""عبرت المحيط حاملاً النفائس لسيد القصر" وفيما عدا ذلك لم تكن هناك إشارة إلى عبور الماء سوى لقب غامض حمله أحد أفراد بعثة العام الخامس والعشرين من حكم "تحتمس الثالث" *imy-r ḥꜥt nb w3ḏ wr* (مراقب القنوات المؤدية إلى البحر "الأخضر العظيم") وبناء على ذلك فالطريق المائى استخدم أحياناً فى عصر الدولةالوسطى وقد اكتشفت بعثة جامعة

---

[١٧]ولكن سنوهى الذى سلك فى فراره وادى الطميلات قد عانا من العطش بما ينفى وجود هذه البحيرة فى عصر الدولة الوسطى(؟) راجع:أحمد فخرى، مصر *الفرعونية*، ط٣، القاهرة ١٩٧١، ص ٢٤٥،٢٤٦؛ عبد العزيز صالح، *الشرق الأدنى القديم*، جـ ١،

Smn tiw الذى يعنى المنقبون عن المعادن النفيسة، وأول ظهور له من الأسرة السادسة، راجع: محمد إسماعيل محمد الشافعى،المرجع السابق، ص

Wb. IV. P.135.

[18]Cerny، J.، *The Inscription of Sainai*، Part II، Oxford 1955، p.11 and Ins. 85،106،110،114،137،412.

[19]Posnier، G.،" La Canal du Nile à la Mer d'Egypt"، *CdE*، XXVI، Bruxelles 1938، pp.259-65.

[20]Cerny، J.، op.cit. p.12-13

كاليفورنيا عام ١٩٤٨ ميناء قديماً فى سهل المرخا جنوب أبو زنيمة على الساحل الشرقى لخليج السويس أرخ بفخارة بحكم "حاتشبسوت" و"تحتمس الثالث"[٢١].

طريق برى استخدم الحافة الشمالية والساحل الشرقى لخليج السويس ولا تشير النصوص إلى أى الأودية التى سلكت للوصول إلى داخل سيناء، ولعله فى سهل المرخا متبعة وادى بعبع ووادى سدر ووادى روض العير[٢٢] كذلك إذ اكتشفت بعثة هارفارد ١٩٣٠ عدداً من المخربشات من عصر الدولة الوسطى فى منتصف الوادى[٢٣] ثم يوجد طريق يبدأ من قمة خليج السويس مروراً بعيون موسى ثم يتجه جنوباً فى منطقة صحراوية قاطعاً عدداً من الأودية حتى وادى غرندل وعدداً آخر فى حافة التيه الغربية إلى أن يصل إلى منطقة التعدين فى سرابيت الخادم ثم وادى سدر ووادى فيران ماراً بوادى مكتب إلى وادى نصب وهذا الطريق الذى يرى الكثير من الكتاب أنه طريق الخروج.ووصف "تشرنى" الطرق الداخلية التى تربط منطقة المناجم، بأنه طريق من وادى بعبع إلى منجم أم بجمة ومنه طريق إلى شرق سرابيت الخادم الذى ينحدر بدوره إلى الجنوب الغربى إلى مغارة ثم وادى سدر إلى الشرق حتى يصل وادى نصب مروراً بوادى روض العير، كما أن هناك طريقاً قديماً فى وادى قنية به حطام كثيرة ألقى به عمال المناجم أثناء العمل[٢٤].

الطرق المؤدية إلى الصحراء الشرقية والنوبة: يوجد طرق تربط مناجم الذهب فى قنا بمناجم الذهب والعقيق الأحمر فى أبو جريدة ووادى عطا الله ومناجم الذهب والرصاص فى وادى صاغة قرب القصير، والطريق الجنوبى يربط بين مناجم النحاس فى أبو سيالة ووادى العلاقى بمناجم النحاس فى بير سيالة عند وادى عطوى.

الطريق الجنوبى ويجرى خلال بير أمبار وواحة الجيتة إلى مناجم الزمرد والذهب فى بير سيالة.

الطريق الشمالى ويجرى خلال الصحراء ويمر عبر مناجم حجر الدم وهو "العقيق الأحمر" فى أبو جريدة، ويتصل بالطريق الجنوبى قرب بير سيالة ويمر فرع من هذا الطريق إلى قنا بعد المرور على أودية واسعة قاحلة إلى سهل حمامة الذى يضيق

---

[21] Cerny، J.، op.cit. p.13

[٢٢] روض العير فرع من وادى أم ثمائم وهو بدوره رافد لوادى بعلة، اسمتد وادى العير اسمه الذى يعنى "طريق اسمه الذى يعنى طريق الحمير الوحشية" من إمكان تسلقها لهذا الطريق الصخرى المنحدر لا كما يرى "باريوس" من صور الحمير فى المخربشات هناك إذ لم يعثر بالمخربشات على آية صور لها، راجع:

Barrois، T.، *The Harvard Theological Review*، 25 (1932)pp. 109-110

[٢٣] ينتهى الوادى أعلى الهضبة بالقرب من مكان يسميه بترى معسكر المصريين ويجرى من الشرق إلى الغرب فى أصغر خط يربط سرابيت الخادم مع الساحل، راجع:

Cerny، 501،527.; Petrie، *Researches in Sinai*، London 1906،، pp.7-8

[24] Cerny، J.، op.cit. p.13.

تدريجياً حتى يصل إلي وادى حمامة ويمر ببير سيالة ويصل إلى القصير. وطريق يمر بوادى الحمامات[٢٥] بدءاً من قفط ويصل واحة لجيتة متصلاً بالطريق الجنوبى، يربط هذا الطريق مناجم الذهب فى قفط بمناجم الذهب والرصاص والرصاص الأسود فى الحمامات منتهياً بمناجم الزمرد والذهب فى أبو دبية.

طريق يجرى فى اتجاه الشمال أيضاً ويمتد من خزان المياه فى أبو جريدة ويصل إلى وادى سمنة فى الشمال ويتجه جنوباً إلى وادى صاغة إلى القصير مروراً بجبل حموراين ووادى نخيل، ويصل قنا على النيل مروراً بسهل المرخا ووادى المرخ ووادى جارية. وهذا الطريق يربط مناجم الذهب فى وادى حمامة وجضامى ومناجم الرصاص والذهب فى جواسيس وكذلك مناجم النحاس فى جبل داره وعربة ومحاجر جراوى والكلسيت فى وادى عربة.

وكان لإستغلال المحاجر لابد من إعداد الطرق الفرعية المؤدية إلى المحاجر التى تؤدى بالتالى إلى الطرق الأساسية فى الأودية.

طريق قنا الدخان وهو ممرات سهلة تمتد من جبل الحجر السماقى إلى النيل ويبدأ من قنا مروراً بوادى أم ديسى ودير الأطرش ووادى أم يسار ثم جبل الدخان ويمتد شمالاً مروراً بوادى سدر إلى جبل ملحة ليصل إلى البحر الأحمر، ويتفرع منه طريق آخر شرقاً عند أم ديسى إلى جضامى وسمنة ووادى جاسوس حيث به نقوش قديمة[٢٦]، وفرع ثالث من وادى قنا مروراً شرقاً بوادى حمامة ووادى صاغة ويمتد جنوباً ليتصل بوادى عطا الله الذى وُجدت به مخربشات، ثم أم الفواخير قاطعاً وادى الحمامات[٢٧] ويربط الفرع الأول من الطريق محاجر الجرانيت فى قنا بمحاجر حجر الحية فى أم ديسى ومحاجر الديوريت والحجر السماقى فى جبل الدخان، ويربط الفرع الثانى محاجر حجر الحية فى أم ديسى بمحاجر الجرانيت فى جضامى ومحاجر الديوريت وحجر الحية فى وادى سمنة ومنجم الرصاص فى وادى جاسوس، أما الفرع الثالث فيربط محاجر الديوريت والشست والجرانيت فى وادى صاغة بمحاجر الشست في وادى عطا الله.

طريق وادى الحمامات[٢٨] ويربط هذا الطريق محاجر بخن والبرشيا والمغرة فى وادى الحمامات بمحاجر الشست فى وادى عطا الله ومحاجر الشست والحجر الرملى والجرانيت فى وادى فواخير وكذلك محاجر الديوريت وحجر الحية فى وادى السد.

---

[٢٥] رسمت بردية تورين طرق منطقة وادى الحمامات

[26] Harrell، J. A. & Max Brown، The Oldest Surviving Topographical Map from Ancient Egypt، Turin Papyri 1879، 1899،1969، *JARCE*. V .29، 1992 ،p.85.

[27] Bradbury، L. "Re Flection on Travelling to God's Land and Punt in the Middle Kingdom" *JARCE*، 25،1988،XXV fig 8.

[٢٨] يبدأ من قفط وقد صور على خريطة بردية تورين ويبدأ من بير أمبار شمال قفط مروراً بطول وادى الحمامات ثم يتجه جنوباً ماراً بوادى عطا الله وفواخير وأبو سيالة ثم يتجه شرقاً إلى وادى

طريق يبدأ من فيلا إلى أسوان[٢٩] ويربط محاجر الجرانيت والحجر الرملى والبازلت والصخر السماقى.

طريق من وادى الحمامات إلى وادى عباد فى مواجهة إدفو ويربط محاجر وادى الحمامات بمحجر حجر الحية وفى وادى عباد.

محاجر الألبستر فى حتنوب ترتبط ببعضها بطريقين الطريق إلى المحجر الكبير[٣٠]، والمحجر الكبير له طريق صاعد فى شكل قبو، كما يوجد محجري السلسة[٣١].

طرق الصحراء الغربية: طريق درب الأربعين الذى يبدأ من أسيوط على النيل إلى الواحات الداخلة ثم الخارجة مروراً بعين القصر مقابل كوم أمبو إلى محاجر الديوريت ثم واحة سليمة ويمتد جنوباً حتى يصل إلى تابو على النيل جنوب الشلال الثالث، ثم طريق آخر يبدأ من الفيوم عبر وادى الريان إلى الواحات البحرية ثم الفرافرة فيلتقى بدرب الأربعينعند الواحات الداخلة ويستمر جنوباً إلى الشب مقابل أبو سمبل إلى محاجر الديوريت ثم واحة سليمة فيلتقى بدرب الأربعين ثانية إلى تابو ويعرف بدرب الطرفاوى، ويوجد طريق فرعى هو وادى شط العرب يخرج من النيل مقابل إدفو ليصل إلى درب الأربعين وآخر من الواحات الخارجة إلى فرشوط وآخر إلى إسنا وآخر من محاجر الديوريت إلى النيل عند توشكى جنوب وادى العلاقى، وطريق يبدأ من الشب مروراً بمحاجر الديوريت إلى وادى حلفا فى صحراء النوبة الشرقية، وقد حدده المصرى القديم بوضع كتل صخرية على كلا جانبيه[٣٢]. وهناك قنوات مياه جافة بطول درب الأربعين من أسيوط إلى الخارجة وعند واحة سليمة ومازالت إلى اليوم آبار المياه على درب الطرفاوى، وتوجد بئر عند واحة سليمة وآخر على درب الأربعين مقابل كوبان.

ومن الألقاب التى حملها من رافق البعثات منهم فى الأسرة الخامسة والسادسة نجد لقب (مراقب السفن) *imy irty dpt* فى نقش من العام الثالث من حكم "جد كا رع - إسيسى"، و *irty imy ʿpr*(قائد السفينة أو قائد الأسطول)، وآخر من

سليمات قاطعاً وادى السد إلى ساحل البحر الأحمر قرب القصير، ومن ذلك يتضح أن وادى الحمامات كان طريقاً أساسياً مرت به كل قوافل المناجم والمحاجر.

[29] Griffith، F.L.، "Note on A Tour in Upper Egypt"، *PSBA*، 1889،pp.229-38.

[٣٠] الطريق عرضه قرابة عشرة أمتار وينحدر إلى الشرق قليلاً حتى يختفى وقد أطلق عليه البدو اسم درب العجل وينحنى حتى يصل حافة سهل تل العمارنة ويعبر السهل تجاه قرية الحج قنديل.

[٣١] المحجر الأول له طريق على جانبيه حوائط مرتفعة ويؤدى هذا الطريق إلى محجر ضخم ولا تزال آثار الطريق الذى سحبت عليه الكتل باقية للآن، والمحجر الثانى فله طريق آخر أصغر وقد عثر بكلا الطرقين على نقوش وتماثيل غير كاملة من المحجر الرملى لأبى الهول وتمثال لصقر.راجع جيمس بيكى، *الآثار المصرية فى وادى النيل*، ترجمة لبيب حبشى، شفيق فريد، مراجعة جمال الدين مختار، القاهرة ١٩٦٢،ص ٢٠٦-٨.

[32] Englbach، *ASAE*، 38، pp. 381،389.

العام الثامن عشر من حكم "بيبى الأول" *imy-r mšꜥ* قائد الجيش او قائد البعثة[٣٣]، وثالث فى العام الثانى من حكم بيبى الثانى و *sḏ3wty nṯr* حامل ختم الإله ظهر لأول مرة فى عهده ثم هذا اللقب أصبح مسؤلاً عن البعثات السيناوية فى الدولة الوسطى[٣٤]، وكذلك لقب *imy-r ꜥprw*(مراقب السفن فى بعثة من العام الرابع والعشرين من حكم أمنمحات الثانى، ولقب آخر ذكر فى نقش بعثة العام الرابع من حكم أمنمحات الثالث *s n dpt ꜥ3(t)* (رجل الزورق الكبير)، *s dpt* (رجل الزورق "المراكبى أو المعداوى")، *ḫrp ꜥprw (n) nfrw*(قائد الأسطول[٣٥] أو رئيس فرقة بحرية) فى نقش العام السادس "لأمنمحات الرابع" ويمكن قراءته *dpt d3t* رجل الزورق "المشرف على العبور" ولعل هذا اللقب بمعنى لقب آخر فى نقش بعثة العام الأربعين من حكم "أمنمحات الثالث"*s n d3t* "رجل العبور وتعنى كل هذه الألقاب (الملاح) عموماً" ويعنى وجود الملاح مع البعثة أنه يجب عبور الماء (طريق بحرى) فى بعض مواقع فى مسيرة البعثة[٣٦]، *mḏḥ* (النجار[٣٧])، *imy-r srw*(مراقب العمال)، *imy-r ꜥw* (كبير الأدلاء[٣٨])، *imy-r nww* (رؤساء شرطة الصحراء[٣٩])، *s3w n ḥḏ ḥnꜥ nbw* (حارس الفضة والذهب[٤٠]).

٣٣عن لقب مراقب السفن وقيادته للبعثة راجع:

Montet، P.، *Eternal Egypt*، Trans. By Doren Weigntman، London (1964)p.112.

شافية بدير، *تاريخ الجيش منذ العصر العتيق حتى عصر الإنتقال الثانى*، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٢٨؛ ويرى تشرنى أن ترجمة كلمة *mšꜥ* خاطئة فهى تعنى بعثة وليس جيش؛ جونيفييف هوسون ودومينيك فالبيل، المرجع السابق، ص١٤٧.

[34] Wb. IV.p.379

[35]Breasted، J. H.، *Ancient Records of Egypt*، I-V،(1988)، IV § 710

[36]Cerny، J.، op.cit. p.12، Nos. 13،16، 17،25،196.

[37]Cerny، J.، op.cit. no. 2، p.54

[38]Cerny، J.،op.cit. no.13،p.60-1; Breasted، I،§ 265-6.

[٣٩]*imy irty*وهو من الألقاب الشائعة لرؤساء البعثات إلى المحاجر فى وادى الحمامات وفى سيناء، وهم أشخاص لهم علاقة بالبحر والنهر الذى كان يمثل الشريان الرئيسى للمواصلات فى مصر القيمة، لذا كان من الطبيعى وجود أشخاص لهم علاقة بالنشاطات النهرية ضمن هذه البعثات،-*imy r nww* كانوا يرافقون بعثات المناجم والمحاجر لتأمينهم وحراستهم إلى وادى الحمامات وظهر لقب *nw* فى نقوش الملك بيبى الأول فى نقش من العام ١٨ من حكمه بوادى الحمامات، كما ظهر هذا اللقب فى الدولة الحديثة،كما كان يوجد شرطة خاصة بالصحراء الشرقية وأخرى بالصحراء الغربية، وقد ورد ذكر ذلك بنقوش منتوحتب الثالث بوادى الحمامات، وأيضاً سنوسرت الأول لجلب أحجار البازلت (بخن) ويوجد لهم نقوش بوادى هودى،وذكر اسم لشرطى مكتوباً على لوحة من= =سرابيت الخادم من الأسرة التاسعة عشرة وذكر دوره فى تأمين بعثات المناجم والمحاجر بسيناء،راجع:

Posener-Kréger، *Les archives du temple funéraire de Néferirkaré، les papyrus d' Abu Sir*، 2 Vols. Le Caire 1977،p. 566، no. 2; G. Goyon، *Nouvelles inscriptions du Wadi Hammamat*، Paris 1957، p.63; J. Couyat- P. Montet، Les inscriptions hiéroglyphiques et hiératiques du Ouâdi Hammamat، *MIFAO*، 34، 1912،pp.17-20،72،82-83،no.61،103،114; Fakhry، *The Inscriptions of the Amethyst Quarries at Wadi el Hudi*، Cairo 1952،p.67،pl.24a-25، no.93;

المناجم:سجل المصرى أخبار بعثاتهم على لوحات عند المناجم أو داخلها، وتشمل النقوش فى سيناء ما يرجع إلى الدولة القديمة وعصر الأسرة الثانية عشرة والدولة الحديثة وعددها خمسة وأربعون تسجل أخبار البعثات المصرية إلى سيناء.

المحاجر: استغل ملوك الدولة القديمة محاجر الصحراء الشرقية بدرجة كبيرة لتقدم فن العمارة، وذلك لبناء معابدهم والأهرامات والملحقات بهم والتماثيل والأوانى والأدوات اللازمة فى الحياة الأخرى من أحجار مختلفة.

البعثة الملكية:*nsw -msḏ* و *wpt nswt* :

البعثات إلى سيناء:أرسل الملك جر (الأسرة الأولى) بعثة إلى مناجم الفيروز فى سيناء.بعثات الملك دن (الأسرة الأولى) إلى مناجم وادى مغارة ومنها بعثات عسكرية لقمع البدو ومنعهم من التعرض لبعثات المناجم.بعثة الملك زوسر "جسر" إلى وادى مغارة وتركت لوحة بإسمه "نثر خت". بعثة الملك سخم خت (الأسرة الثالثة) إلى وادى مغارة لجلب الفيروز[٤١]. بعثة الملك سنفرو إلى وادى مغارة وترك لوحتين وهو يضرب بدوياً[٤٢].أرسل الملك خوفو بعثة إلى وادى مغارة وترك لوحة يضرب بدوياً والمعبود حور فوق رأسه[٤٣].بعثة الملك ساحورع (الأسرة الخامسة) إلى وادى مغارة[٤٤].بعثات الملك نى وسر رع إلى وادى مغارة[٤٥].بعثة الملك من كاو حور لطلب الفيروز من وادى مغارة[٤٦]. جد كا رع "إسيسى"(الأسرة الخامسة) أرسل فى العام السادس من حكمه بعثة بحرية إلى سيناء بعد الإحصاء الثالث للماشية، وبعثة أخرى فى عام الإحصاء التاسع للماشية، ووردت كلمة البعثة الملكية على نقش من عهده[٤٧]، وكان آخر منظر للملوك وهو يضرب بدوياً فى وادى مغارة.الملك بيبى الأول أرسل بعثة إلى سيناء[٤٨].بعثة الملك بيبى الثانى إلى وادى مغارة لطلب الفيروز[٤٩]. وعن ملوك الأسرة الحادية عشرة فأرسلوا البعثات إلى الصحراء الشرقية، إذ أرسل

A.H.Gardiner- T.E.Peet- J.Cerny، Inscriptions of Sainai I، *EES*،1952-1955،pl.89،no.424،II،p.213.

[40]Ward، W. A.، *Index of Egyptian Administrative and Religious Titles of the Middle Kingdom*. With a Glossary of Words Phrases Used، Beirut 1982، no. 1258a.

ورد هذا اللقب من عهد الملك سنوسرت الثالث، على لوحة أحد الموظفين العاملين فى بعثات التعدين بالصحراء الشرقية.

[41]Wilson، J. A.، "*Egyptian Historical Texts*" in ANET. P. 229.

[42]Cerny، J.، op.cit.no.5، p.56-7; Petrie، *Researches in Sinai*، London 1906، p.46.

[43]Cerny، J.، op.cit.no.7، p.57-8;Breasted، I، §176 .

وهذا أقدم منظر يمثل حور فوق رأس الملك كما يوجد مثله فى محاجر حتنوب.

[44]Cerny، J.، op.cit.no. 8-9، p.58-9; Breasted، I، § 161.

[45]Cerny، J.، op.cit.no.10-11; Breasted، I، § 250.

[46]Cerny، J.، op.cit.no.12،p.60; Breasted، I، § 263.

[47]Cerny، J.، op.cit.no. 15-16، p.62-3; Breasted، I، § 264، 267.=

=كما أن هذا اللقب ذكر فى نقوش من الدولة الوسطى من منطقة التعدين بسيناء

[48]Cerny، J.، op.cit.no. 16، p.62-3; Breasted، I، § 302-3.

[49]Cerny، J.، op.cit.no. 17، p.64; Breasted، I، § 339-43.

منتوحتب الرابع آخر ملوك الأسرة الحادية عشرة أربع بعثات إلى وادى الهودى[٥٠] لجلب الجمشت كما تم استغلال مناجم الذهب فى النوبة.أرسل منتوحتب الثانى "حنو" لفتح طرق القوافل فى الصحراء الشرقية.بعثة الملك أمنمحات الأول إلى سرابيت الخادم، كما أرسل الملك سنوسرت الأول بعثات إلى سرابيت الخادم سجل نقوش على عتب معبد سرابيت الخادم تحمل اسمه وألقابه ولوحات أخرى بالمعبد[٥١]. أرسل أمنمحات الثانى بعثات تجارية إلى بونت وأربع بعثات إلى سيناء، وإلى وادى هودى لجلب الجمشت ووادى جواسيس بعثة بحرية[٥٢].بعثة الملك "سنوسرت الثانى" إلى سيناء، وإلى منجم الغليظ فى وادى جواسيس فى العام الأول من حكمه.بعثات الملك "سنوسرت الثالث" لإستغلال مناجم سيناء، وإلى وادى هودى لجلب الجمشت فى العام الثالث عشر وبعثة لوادى جواسيس لجلب الرصاص.أرسل أمنمحات الثالث بعثات فى الأعوام الثانى والرابع والخامس والسادس والثامن والثالث عشرمن حكمه[٥٣]إلى سرابيت الخادم ووادى مغارة لجلب الأحجار الكريمة[٥٤]، ووادى نصب لجلب الفيروز والنحاس حتى عامه الخامس عشر من حكمه[٥٥]، ووادى الحمامات، وفى العام العشرون[٥٦] والثالث والعشرين والخامس والعشرين[٥٧] والسابع والعشرين، بعثات إلى وادى نصب، وبعثة إلى سرابيت الخادم، العام الثلاثون بعثة إلى وادى مغارة وسرابيت الخادم لجلب الفيروز[٥٨]، والعام الثامن والثلاثون[٥٩] والعام الأربعون إلى سرابيت الخادم[٦٠]، والعام الواحد والأربعون[٦١]، حتى العام الثانى والأربعون إلى وادى مغارة والثالث والأربعون[٦٢]، والعام الرابع والأربعون بعثة لفتح منجم[٦٣]،

---

[٥٠]وادى الهودى يقع على بعد حوالى ٢٥كم إلى الجنوب الشرقى من أسوان، ويضم المحاجر وخصوصاً حجر الجشمت والمناجم مثل منجم الذهب، عثر فى المنطقة على الكثير من اللوحات التذكرية الخاصة ببعثات التعدين والتحجير ومن أهم من ترك هذه اللوحات الملك منتوحتب الرابع، وسنوسرت الأول، وأمنمحات الثانى، وسنوسرت الثالث، وأمنمحات الثالث، وأمنمحات الرابع،راجع: عبد الحليم نور الدين، مواقع ومتاحف الآثار المصرية، ص ٢٦٤؛
Simpson، K.،W.، "Wadi el Hudi"، *LÄ*، VI، Col. 1113-1114; Helk، W.، "Amethyst"، *LÄ*، I، Col. 223-224.

[51]Cerny، J.، op.cit.no.63،64-70، p.84-6.

[52]Cerny، J.، op.cit.no.73، p.88.

[53]Cerny، J.، op.cit.no.
24،no.83،p90،no.85،p.92،no.86،p.94،no.87،p.95،no.89،p.96،no.90،p.97،no.91،p.99،no.92.p.100; Breasted، I، § 724.

[54]Cerny، J.، op.cit.no. 25،p.68; Breasted، I، §717-18.

[55]Cerny، J.، op.cit.no.23،p.66-7،no .93،p. 100; Breasted، I، § 713-140.

[56]Cerny، J.، op.cit.no.46،p.76،no.100،p.105.

[57]Cerny، J.، op.cit.no.102،p.107،no.103،p.107.

[58]Cerny، J.، op.cit.no.26،p.68،no.105،p.108-10.

[59]Cerny، J.، op.cit.no.51،p.78.

[60]Cerny، J.، op.cit.no.106،p.110.

[61]Cerny، J.، op.cit.no.27،p.68;Breasted، I، § 719-20.

[62]Cerny، J.، op.cit.no.28-29،p.69،no.30،p.70;Breasted، I، § 721-23.

والعام الخامس والأربعون لسرابيت الخادم[٦٤]، وثلاث بعثات إلى وادى هودى لجلب الجمشت فى العام الحادى عشر وأيضاً العام العشرون، والعام الثامن والعشرون، ثم بعثة لمناجم الغليظ بوادى جواسيس، وبعثة إلى النوبة لجلب الذهب[٦٥].بعثات الملك أمنمحات الرابع إلى المناجم والمحاجر إلى سرابيت الخادم فى العام الرابع من حكمه لجلب الفيروز[٦٦]، والعام السادس بعثات إلى مغارة[٦٧] وبعثتين إلى سرابيت الخادم[٦٨]كانت رحلة بحرية فى العامين الثامن والتاسع[٦٩]، وبعثة بحرية إلى وادى هودى لجلب الجمشت. أرسل الملك أحمس بعثات التعدين إلى سيناء فى سرابيت الخادم بعد طرده للهكسوس والقضاء عليهم، وعثر له على أثر جزء من تمثال لحتحور نقش عليه اسمه والملكة الأم أحمس نفرتارى، وشظية عليها اسم الملكة الأم[٧٠].بعثة الملك أمنحتب الأول إلى سرابيت الخادم وترك لوحة تذكارية هناك[٧١].بعثات الملك تحتمس الأول إلى سيناء واستغل مناجمها[٧٢]، بعثات الملك تحتمس الثانى إلى سرابيت الخادم[٧٣]، بعثات تحتمس الثالث إلى سيناء واستغل مناجمها، وبعثة فى العام الخامس من حكمه إلى سرابيت الخادم وترك نقشاً مسجل عليه اسمه وحاتشبسوت[٧٤]، والعام الحادى عشر قادها سننموت وترك لوحة للأميرة نفرو رع هناك وهى تقدم القرابين للمعبودة حتحور ويذكر النص اسمها وسنموت[٧٥]، وفى العام الخامس والعشرون لجلب الفيروز[٧٦] والسابع والعشرون إلى سرابيت الخادم لجلب الفيروز، وفى العام السابع من حكم حاتشبسوت بعثات إلى سرابيت الخادم[٧٧] وفى العام الثالث عشر[٧٨] والسادس عشر إلى وادى مغارة وتركت نقش على

---

[63]Cerny، J.، op.cit.nos.53،107،pp.79،112;; Petrie، op.cit. pp.60،65-66،156 .

[64]Cerny، J.، op.cit.nos.54،108،pp.80،112;; Petrie، op.cit. p.60.

[٦٥]جنى الملك أمنمحات الثالث ثمار الجهود التى بذلها الملوك أسلافه فى بناء مصر ودعم نفوذها فى الخارج مما ساعد على استقرار الأمور ومن ثم كرس جهوده للنهوض بمصر اقتصادياً وزيادة استغلال ثرواتها الطبيعية فقام بعمل سد عظيم أو خزان عند مدخل بحيرة قارون (مررو- وموريس باليونانية) عند اللاهون وسدآخر لحجز المياه فى الجزء المنخفض فى الفيوم للإستفادة منها فى الزراعة فترة إنخفاض النيل، وكان أوا من سجل مقاييس النيل، راجع: سليم حسن، جـ ٣، ص ٣١٨،٣١٩.

[66]Cerny، J.، op.cit.no118p.122.

[67]Cerny، J.، op.cit.nos.33-35،p.71.

[68]Cerny، J.، op.cit.nos.119-20،pp.122-23; Petrie،op.cit.92،98.

[69]Cerny، J.، op.cit.no.124،no.122،p.125،no.125،p.130; Petrie،op.cit.92.

[70]Cerny، J.، op.cit.nos.171،179; Petrie،op.cit.137.

[71]Cerny، J.، op.cit.nos.171a،172،173،p.149; Petrie،op.cit.pp.93-4،142،149.

[72]Cerny، J.، op.cit.no.174،p.149; Petrie،op.cit.pp.137.

[73]Cerny، J.، op.cit.no.174a،p.150.

[74]Cerny، J.، op.cit.no.176،p.151; Petrie،op.cit.p.79.

[75]Cerny، J.، op.cit.nos.179،p.151.

[76]Cerny، J.، op.cit.nos. 196،p.159; Petrie،op.cit.p. 81.

[77]Cerny، J.، op.cit.nos.177،178،182-3; Petrie،op.cit.p.89.

واجهة المنجم عليه اسميهما، والعام العشرون من حكم الملك تحتمس إلى سرابيت الخادم[٧٩].أرسل الملك تحتمس الرابع بعثات إلى سرابيت الخادم[٨٠].بعثة الملك أمنحتب الثالث إلى سرابيت الخادم فى العام السادس والثلاثون من حكمه جلباً للفيروز، وترك لوحة هناك[٨١].الملك رعمسيس الأول عثر له فى سيناء على ما يدل إرساله للبعثات إلى سيناء لإستغلال المناجم[٨٢] بعد أن توقفت منذ عهد الملك أمنحتب الثالث نظرًا لإنشغال أمنحتب الرابع بديانته الجديدة.بعثات الملكسيتى الأول إلى سرابيت الخادم لإستغلال المناجم فى العام الثامن من حكمه[٨٣]، وبعثة أخرى إلى هناك وترك لوحة عليها منظر الأمير رعمسيس ونقش اسميهما[٨٤].أرسل الملك رعمسيس الثانى فى عامه الثانى بعثة إلى سيناء[٨٥] وإلى سرابيت الخادم[٨٦]، وبعثة إلى وادى مغارة[٨٧].بعثات الملك مرنبتاح لإستغلال مناجم سيناء[٨٨].بعثات الملك سيتى الثانى إلى سيناء[٨٩]. أرسلت الملكة تاوسرت بعثات إلى سيناء وعثر لها على آثار تحمل اسمها، كما أرسل الملك ست نخت بعثة إلى سيناء[٩٠]. بعثات الملك رعمسيس الثالث فى عامه الثالث والعشرون إلى سرابيت الخادم[٩١] ووادى جواسيس لجلب الرصاص.الملك رعمسيس الرابع تولى الحكم ست سنوات وأرسل خلالها ثلاث بعثات إلى سرابيت الخادم لجلب الفيروز[٩٢]ووادى الحمامات لجلب الأحجار لصنع تماثيل المعبودات، وترك لوحة هناك تتحدث عن البعثة ومن عمل بها من موظفين[٩٣].أرسل الملك

---

[78]Cerny، J.، op.cit.no.180،p.152.

[79]Cerny، J.، op.cit.no.181،p.152.

[80]Cerny، J.، op.cit.nos.208-9; Petrie،op.cit.pp.78-9.

[81]Cerny، J.، op.cit.no.211،p.165،Petrie،op.cit.p.76.

فى نهاية اللوحة يذكر قائد البعثة أخبار رحلة إلى بلاد بونت لإحضار الأحجار الكريمة والأمراء الأجانب وجزية الأقطار الجنوبية قبل ذهابه إلى سيناء.

[82]Cerny، J.، op.cit.no.245،p.174; Petrie،op.cit.p.128.

[83]Cerny، J.، op.cit.no.247،p.175; Petrie،op.cit.pp.72،74.

[84]Cerny، J.، op.cit.no.250،p.176،no. 246،p.174; Petrie،op.cit.p.149.

[85]Cerny، J.، op.cit.no.252،p.177;Petrie،op.cit.pp.73،75.

[86]Cerny، J.، op.cit.nos.253-62،264،pp.178-83.

[87]Cerny، J.، op.cit.no.45،p.75; Petrie،op.cit.p.76.

[88]Cerny، J.، op.cit.nos.265-67،pp.183-4; Petrie،op.cit.pp.137-8،140،143،145.

[89]Cerny، J.، op.cit.nos.268-691،p.185; Petrie،op.cit.p.149.

[90]Cerny، J.، op.cit.nos.270-71; Petrie،op.cit.p.149،75.

[91]Cerny، J.، op.cit.nos.272-73،p.186; Petrie،op.cit.pp.149،76،90.

[92]Cerny، J.، op.cit.nos.275،p.188-9; Petrie،op.cit.p.91.

[٩٣]ومن هذه اللوحة تظهر أهمية البعثة التى كانت أشبه ما تكون ببعثة عسكرية نظراً للعدد الكبير من القواد والجند، ومنها يظهر أن الجيش فى عهد الملك رعمسيس الرابع كان مسؤلاً بصفة أساسية عن تلك البعثات التى تذهب لإحضار الأحجار من المحاجر. راجع:

Piankoff، A.، "Le Livre des Quererts"، *BIFAO* 43، 1945، pp. 6-50; Christorphe، L.، "La Stèle de L'an III de Ramsès IV au Ouâdi Hammâmât (No12)"، *BIFAO* 48، 1948،p.4،20،33.

رعمسيس الخامس بعثات إلى سرابيت الخادم[٩٤]. بعثة الملك رعمسيس السادس إلى سربيت الخادم[٩٥].

بعثات الصحراء الشرقية والنوبة: الملك تحتمس الثالث أرسل "شونى" إلى مناجم الذهب والنحاس لإحضار الذهب.بعثة الملك أمنحتب الثالث لإحضار الذهب من أرض كاروى.بعثة الملك سيتى الأول إلى مناجم أكيتا لجلب الذهب.بعثة الملك رعمسيس الثانى لإحضار الذهب والفضة والنحاس من أكتيا (ربما تقع فى إقليم سيناء أو أنها تقع فى جنوب مصر). بعثة الملك رعمسيس الثالث إلى إدفو وقفط وكوم أمبو لجلب الذهب ونقشها أخبارها على جدران معبده بمدينة هابو.منتوحتب الثالث أرسل بعثة لحفر عشرة آبار فى الصحراء فى وادى الحمامات لجعل الوديان الخطرة سهلة وتحويل رباها بركاً من ماء، كما أرسل وزيره أمنمحات الأول إلى وادى الحمامات لإقتطاع تابوت للملك.الملك منتوحتب الرابع أرسل بعثتين إلى وادى الحمامات[٩٦]. سنوسرت الثالث أرسل بعثة إلى وادى الحمامات[٩٧]. الملك أمنحتب الثانى أرسل بعثة إلى وادى الحمامات وعثر له على خزان ماء طبيعى طوله حوالى ٥.٥م[٩٨]، وأخرى إلى وادى العلاقى شرق أسوان بها خزان عمقه حوالى ١٢م.حفر الملك سنوسرت الثالث قناة فى صخور الجندل الأول لتسهيل مرور القوارب وترك نقشاً بذلك جنوب سهيل وسماها طرق (خع كاو رع الجميلة)عاش أبداً، طولها ١٥٠ ذراعاً وعرضها ٢٠ ذراعاً عمقها ١٥ ذراعا[٩٩] سهلت مرور سفن التجارة إلى بونت ولعبت دوراً فى نقل أحجار الديوريت والزمرد والذهب من النوبة.أمر الملك تحتمس الأول بتنظيف القناة التى حفرها الملك سنوسرت الثالث بعد إمتلائها بالأحجار وسجل نقشاً بذلك بجزيرة سهيل فى العام الثالث من حكمه.الملك تحتمس الثالث أمر بتنظيف القناة التى حفرها الملك سنوسرت الثالث فى العام الخمسين من حكمه وسجل نقشاً فى جزيرة سهيل، وأرسل بعثة بحرية إلى النوبة للتنقيب عن الذهب.الملكسيتى الأول حفر بئراً فى الرديسة لتمد كل مبعوث إلى الأرض العليا بالماء[١٠٠].الملك رعمسيس الثانى أمر بتحويل وإمداد الطريق بالماء من النيل عند كوبان إلى مناجم الذهب شرق وادى

---

[94]Cerny، J.، op.cit.no.289; Petrie،op.cit.p.143.

[95]Cerny، J.، op.cit.nos.290-93،p.192، pp.193-99; Petrie،op.cit.pp.108،143،149.

[96]Breasted،I، §§ 440،445.

[97]Breasted،I، § 647.

[98]Zitterkopf. R.E & Sidebitham، S.E.، "Staions and Towers on the Quser-Nile Road" *JEA*، 75، 1989، p.163.

[99]Breasted، I، §§ 642-48.

عبد العزيز صالح، *الشرق الأدنى القديم مصر والعراق*، مكتبة الأنجلو، القاهرة ٢٠٠٤، جـ ١، ص٢٦٨

[100]Breasted،III، § 195.

العلاقى[١٠١] (ونقش لوحة كوبان)، وفى العام الثالث من حكمه أمربحفر آباراً فى هذا الإقليم.بعثات الملوك منها إلى وادى هودى لجلب الجمشت والرصاص من وادى الجواسيس، الملك سنوسرت الأول بنى قلعة كوبان بهدف التحكم فى مدخل الطريق إلى وادى العلاقى الغنى بمناجم الذهب، وبنى قلعة بوهن عند الجندل الثانى[١٠٢]، وأرسل بعثة إلى وادى هودى لجلب الجمشت، ووادى الحمامات ووادى جواسيس.الملك سنوسرت الثالث شيد قلعتا سمنة وقمة جنوبى وادى حلفا[١٠٣].الملك منتوحتب الرابع أرسل بعثة إلى محاجر الجمشت بوادى الهودى، كما أرسل أربع بعثات فى العام الأول من حكمه وسجل أخبارها على أربع لوحات.الملك سنوسرت الأول أرسل ثلاث حملات إلى صحراء النوبة الشرقية فى العام الثالث والأربعين من حكمه أولاً لإخضاع قبائل الجنوب وإقرار الأمن، ثانياً لإحضار خام الذهب إلى قفط[١٠٤]. أرسل الملك أمنمحات الثانى بعثة إلى وادى جواسيس، أرسل سنوسرت الثانى بعثة إلى منجم الغليظ فى وادى جواسيس فى العام الأول من حكمه، وأخرى إلى وادى هودى فى العام السابع عشر. أرسل سنوسرت الثالث بعثات إلى منجم الجمشت فى وادى هودى، وأخرى إلى منجم الرصاص بوادى جواسيس. وكذلك أرسل أمنمحات الثالث ثلاث بعثات إلى منجم الجمشت بوادى الهودى، الأولى فى العام الحادى عشر من حكمه، والثانية فى العام العشرين والثالثة فى العام الثامن والعشرين، بعثة الملك أمنمحات الرابع إلى وادى الهودى لجلب الجمشت، الملك سوبك حتب من ملوك الأسرة الثالثة عشرة أرسل بعثة إلى وادى هودى لجلب الجمشت فى العام السادس من حكمه ومناجم الذهب بوادى العلاقى. أرسل الملك تحتمس الثالث بعثة بحرية إلى النوبة للتنقيب عن الذهب[١٠٥].الملك أخناتون أرسل بعثة إلى وادى الحمامات فى العام الرابع من حكمه لتعدين الذهب.الملك سيتى الأول أرسل بعثات إلى الصحراء الشرقية وادى الحمامات.الملك رعمسيس الثانى أرسل بعثات فى العام الأول من حكمه لتعدين الذهب فى وادى الحمامات (منجم الذهب الذى ورد ذكره على خريطة بردية تورين)، وبعثة إلى النوبة لتعدين الذهب من أحجار الكوارتز الحاملة للذهب.بعثة الملك سيتى الثانى إلى وادى الحمامات للتنقيب

---

[١٠١]كان الذهب قبل نقله يتم غسله فى موقع الحصول عليه حيث يتوفر الماء للتخلص من التراب ثم ينقل إلى ضفة النيل لإستكمال الغسل، ووردت عبارة فى نقش سيتى الأول بمعبده الرديسة " *kwr ny nbw* قوافل غسل الذهب" وأيضاً فى لوحة كوبان لرعمسيس الثانى، وقد تم العثور على خمسة احواض غسل الذهب فى وادى العلاقى ووادى عرب.

[١٠٢]والتر إمرى، مصر *وبلاد النوبة*، ترجمة تحفة حندوسة، مراجعة عبد المنعم أبو بكر، القاهرة ١٩٦٧،ص ١٤٥.

[١٠٣]عبد العزيز صالح، المرجع السابق، ص٢٦٩؛والتر إمرى، المرجع السابق، ص ١٤٥.

[104]Fakhry، A.، *The Inscription of the Amiethyst Quarries at Wadi El Hudi*، Cairo، 1952، pp.32-3 no. 13.

[105]Breasted، III، § 373.

عن الذهب[١٠٦].بعثة الملك رعمسيس الثالث إلى وادى أبو جريدة ووادى حمامة[١٠٧].بعثة الملك رعمسيس الرابع إلى مناجم الذهب فى قفط فى العام الثالث من حكمه، وبعثة إلى النوبة للتنقيب من الغليظ فى أم سمبوكى شرق وادى العلاقى.- الملك بيبى الثانى أرسل بعثة فى العام الثانى من حكمه إلى سيناء، وكان الملك عندما يأمر بتجهيز البعثة على أنها كانت جزءاً من سياسة مصر الإقتصادية فتقوم إدارتان إحداهما خاصة بالمالية والأخرى بالأعمال العامة التى كانت تحت إشراف الوزير مباشرة ويتولى الإشراف على تجهيز البعثات إلى المناجم والمحاجر، أما تأليف البعثة فكانت تختلف من عهد إلى آخر-.

أرسل الملك خوفو بعثة إلى محاجر حتنوب فى العام السادس من حكمه لجلب الأحجار وسجل القائد اسم خوفو داخل المحجر[١٠٨].الملك "خع اف رع" له قرابة ثلاثمائة تمثال من أحجار مختلفة.الملك "منكاورع" أرسل بعثة إلى محاجر الحجر الجيرى فى طرة لإحضار أحجار لبناء مقبرته ومعبده والأبواب الوهمية[١٠٩].وتماثيل تمثل مجموعة الثالوث لكل مقاطعة من مقاطعات مصر الأثنين والأربعين.أرسل كلاً من ملوك الأسرة الخامسة الملوك (ساحو رع – نفر إر كا رع – نى وسر رع) بعثات إلى محاجر طرة لإحضار أحجار لمقابرهم ومعابد الشمس فى أبى صير قرب منف وهرم ونيس بسقارة ومعبده ذو الأعمدة الجرانيتية[١١٠].الملك جد كا رع إسيسى أرسل بعثات إلى طرة لإحضار أحجار لمقبرته[١١١] وبعثة إلى وادى الحمامات.الملك مر ن رع أمر بحفر قنوات فى صخور الجندل الأول واستكشاف طرق الجنوب لتسهيل التجارة[١١٢].الملك تيتى أول ملوك الأسرة السادسة أرسل بعثة إلى طرة لإعداد الباب الوهمى كما أرسل بعثة إلى وادى الحمامات[١١٣].الملك بيبى الأول أرسل بعثة إلى محاجر حتنوب[١١٤] فى العام الخامس والخامس والعشرون، وأرسل بعثة إلى وادى الحمامات ووادى مغارة[١١٥]، وفى العام الثامن عشر والسابع والثلاثون، وأيضاً

---

[١٠٦]معبد الملك سيتى الأول بالرديسية (التى تقع على بعد ٥٥كم إلى الشرق من إدفو) تروى بعض نقوش جدرانهأنه أراد أن يزور مناجم الذهب، غير أن الطريق كان وعراً ومن ثم أمر بحفر بئر فى المنطقة ليجد العمال الماء الكافى، وهذا المعبد مكرس للمعبودين "آمون رع" و"رع حور آختى". راجع:

Gundlach، R.، "Wadi Abbad"،in:*LÄ*، VI، Col 1095.

[107]Bradbury، op.cit،pp.148-49.

[108]Petrie، F.، *A History of Egypt from the Earlist Times to the XVL Dynasty*، London 1894، p. 102.

[109]Breasted، J. H.، *Ancient Records of Egypt*، I، §§ 210-212.

[١١٠]سليم حسن، مصر *القديمة*، جـ١، ص ٣٣٣-٣٥٤.

[111]Breasted، I، § 274.

[112]Breasted، I، § 311-16،318، 325.

[113]Breasted، I، § 289-290.

[114]Breasted، J. H.، *Ancient Records of Egypt*، I، § 305.

[115]Breasted،I، § 386.

أرسل بعثة إلي محاجر طرة وهذه البعثة رأسها "ونى"[١١٦] لإعداد تابوت وباب وهمى ولوحة قربان[١١٧].بعثة الملك مر ن رع إلى محاجر الجرانيت فى أسوان لبناء الهرم وإقامة باب وهمى ولوح قربان ومقاعد وأحجار لممرات وقد سجل ونى أخبار البعثة على لوحة بالمحجر[١١٨]، وبعثة أخرى إلى حتنوب لإحضار أحجار للوحة القربان.بعثة الملك منتوحتب الأول إلى وادى الحمامات لإستغلال الثروات الطبيعية.بعثة الملك منتوحتب الثانى إلى وادى الحمامات.بعثة الملك منتوحتب الثالث إلى وادى الحمامات لتشييد معبد الإلهة "واست" فى الطود قبالة أرمنت فى العام الثامن[١١٩].بعثة الملك منتوحتب الرابع فى العام الثانى وادى الحمامات لجلب أحجار للوحة القربان وتابوت[١٢٠]، وبعثة أخرى فى العام الثامن والعشرين، لإحضار حجر لغطاء تابوت[١٢١].بعثة الملك أمنمحات الأول إلى وادى الحمامات، وقد أحضر صخرة تفاخر بها بأن لم يؤت أحد مثلها من قبل[١٢٢].الملك سنوسرت الأول اهتم بمحاجر الجرانيت فى أسوان بالصحراء الشرقية فى العام الأول من حكمه[١٢٣]، وبعثة إلى وادى الحمامات فى العام السادس عشر، وإلى طرة فى العام التاسع عشر، وفى الثالث والثلاثون أرسل بعثة إلى محاجر الجرانيت فى أسوان[١٢٤]، والعام الثامن والثلاثين أرسل بعثة إلى وادى الحمامات وفى العام الواحد والأربعون إلى محاجر الجرانيت.بعثة الملك أمنمحات الثانى إلى محاجر الجرانيت فى أسوان فى العام الرابع عشر من حكمه إلى وادى الحمامات ومحاجر حتنوب وفى العام السابع عشر إلى محاجر الحجر الرملى فى السلسة.بعثة الملك سنوسرت الثانى فى العام الحادى عشر من حكمه إلى وادى الحمامات ومحاجر طرة[١٢٥].بعثة الملك سنوسرت الثالث فى العام الرابع عشر منحكمه إلى وادى الحمامات[١٢٦]وإلى حتنوب[١٢٧].الملك أمنمحات الثالث أرسل بعثات إلى وادى الحمامات فى العام الثانى والتاسع عشر والعشرون، وبعثة إلى حتنوب فى العام العشرون، ومحاجر طرة فى العام الثالث والأربعون[١٢٨].الملك أحمس أرسل بعثات إلى محاجر طرة فى العام الثانى والعشرين من حكمه وإلى

[116]Breasted، I، § 304-305
[117]Breasted، I، § 306-8.
[118]Breasted، I، § 319-22،324.
[119]Breasted، I، § 427،433.
[120]Breasted، I، § 440-43،444-51.
[121]Breasted، I، § 435-38.
[122]Breasted، I، §466-68.
[123]Borchardt، L.، *Statuen*، II، Liepzig 1907، p.21، pl.97.
[124]Breasted، I، § 509-10 No. 3c.
[125]Breasted، I، § 635.
[126]Breasted، I، § 674-75.
[127]Breasted، I، § 695-99.
[128]Breasted، I، § 707-12، 739-40.

محاجر الألبستر[١٢٩].الملك أمنحتب الأول أرسل بعثات إلى محاجر السلسة لإقامة له بالدير البحرى الذى بنى على أنقاده معبد الملكة حاتشبسوت حيث عثر على أحجار تحمل إسمه وأمه أحمس نفرتارى[١٣٠]، وبعثة أخرى لمحاجر طرة، وأرسل بعثة إلى محاجر المعصرة[١٣١].الملك تحتمس الأول أرسل بعثات إلى محاجر طرة[١٣٢].بعثة الملك تحتمس الثالث إلى محاجر الجرانيت فى أسوان لقطع كتلة لمسلة لتنقل إلى طيبة[١٣٣].وبعثة أخرى إلى محاجر أسوان لجلب الأحجار بقيادة سنموت وسجل داخل المحجر اسم سنموت وحاتشبسوت[١٣٤]، وأخرى إلى محاجر طرة لقطع أحجار لمعبد آمون[١٣٥].الملك أمنحتب الثانى أرسل فى العام الرابع من حكمه بعثة إلى محاجر الجرانيت فى أسوان[١٣٦].الملك أمنحتب الثالث أرسل فى العام الأول والثانى بعثات إلى محاجر طرة[١٣٧]، ومحاجر الجبل الأحمر[١٣٨].الملك إخناتون أرسل بعثات إلى محاجر الجرانيت[١٣٩] ووادى الحمامات ومحاجر السلسة لإنشاء مقصورة لآتون[١٤٠].الملك سيتى الأول أرسل فى العام السادس من حكمه بعثة إلى محاجرالسلسة[١٤١]، وفى العام التاسع إلى محاجر الجرانيت فى أسوان[١٤٢]، وإلى الجبلين ووادى الحمامات[١٤٣].الملك رعمسيس الثانى أرسل فى العام الثامن من حكمه بعثة إلى الجبل الأحمر ووادى الحمامات[١٤٤].بعثة الملك مرنبتاح إلى محاجر السلسة[١٤٥].الملك سيتى الثانى أرسل بعثات إلى محاجر السلسة ووادى الحمامات[١٤٦].الملك رعمسيس الثالث أرسل بعثات إلى محاجر السلسلة[١٤٧] وبعثات

[129]Breasted، II، § 26-7.

[١٣٠]سليم حسن، جـ ٤، ص ٢٣٧.

[131]Breasted، II، § 43.
[132]Breasted، II، § 103.
[133]Breasted، II، § 304،345،346.
[134]Breasted، II، § 359-60.
[135]Breasted، II، § 339.
[136]Breasted، II، § 799-800.
[137]Breasted، II، § 875.
[138]Breasted، II، § 875.
[139]Breasted، II، § 973،976.
[140]Breasted، II، § 932-33.
[141]Breasted، III، § 206-8.
[142]Breasted، III، § 201-2.
[143]Breasted، III، § 209-10.
[144]Ahmed Bey Kamal، "*Stele de l'an VIII de Ramses II*، Rec. Trav. XXX (1908) pp. 213a، 218."
[145]Breasted، III، § 627-28.

[١٤٦]سليم حسن، جـ ٧، ص ٢٠٩،٢١٥،٢١٧،٢٦٥،٢٦٩.

[147]Breasted، IV، § 10-19.

أخرى فى الأعوام الخامس والسادس من حكمه.بعثة الملك رعمسيس الرابع إلى وادى الحمامات فى العام الثانى والثالث من حكمه[١٤٨].

بعثات الصحراء الغربية والنوبة:الملك خوفو أرسل بعثة إلى محاجر الديوريت والكوارتزيت، وترك أقدم نقش ظهر لإستغلال المحاجر عثر على خرطوش له.الملك سا حو رع من الأسرة الخامسة عثر على خرطوش له ولوحة عليها اسمه.الملك جد كا رع إسيسى أرسل بعثة إلى محاجر الديوريت والكوارتزيت، كما عثر له على لوحتين تحملان خرطوشين[١٤٩].

ملوك الأسرة السادسة استغلوا محاجر الألبستر بدلاً من الديوريت[١٥٠].الملك أمنمحات الأول أرسل بعثات إلى محاجر الكوارتزيت وترك نقشاً يحمل اسمه، وبعثة أخرى إلى محاجر الجرانيت.الملك سنوسرت الأول سجل اسمه على نفس لوحة أبيه فى محاجر الكوارتزيت، وفى العام العشرون من حكمه أرسل بعثة إلى محاجر الجرانيت وأخرى إلى محاجر الديوريت.بعثة الملك أمنمحات الثانى إلى محاجر الديوريت لعمل تماثيله.الملك سنوسرت الثانى أرسل فى العام الثامن من حكمه بعثة إلى محاجر الديوريت.الملك أمنمحات الثالث أرسل فى العام الرابع من حكمه بعثة إلى محاجر الديوريت وبعثة أخرى فى العام السادس من حكمه.عثر على لوحة بالمحجر تذكر اسم موظف يدعى منتوحتب عاش فى عهد كل من الملك سنوسرت الأول والملك أمنمحات الثالث وتحمل اللوحة أخبار ثلاثة بعثات الأولى من العام الثانى والثانية من العام العشرون من حكم الملك سنوسرت الأول والثالثة من العام الرابع من حكم الملك أمنمحات الثالث[١٥١].

الذهب: فى الحضارة المصرية القديمة ذلك المعدن النفيس الذى يعد من أحد معادن الخلود، وكان له أهميته ومكانته الخاصة وقفا لقيمته وندرته ووظيفته، حيث وظفها المصرى القديم فى بعض نواحى الحياة الدنيوية باللإضافة إلى تلك التى تتعلق بالفكر الدينى، كما كان له دور فى تطور الفنون والصناعات فى مصر القديمة سواء الدنيوية أو الدينية، وكل ما يرتبط بالعالم الآخر حيث إستخدم المصرى القديم الذهب فى صناعة الحلى على مختلف أنماطها كما كان له دور كبير فى الإقتصاد المصرى القديم، وبصفة خاصة إقتصاد المعابدوقد عرف النحاس أولاً ثم الذهب ثم الفضة ثم الرصاص والقصدير والحديد، وأول أربعة معادن منهم تم تعدينهم وإستخراجهم.وبذلك نجد أن الذهب لعب دورامًؤثراً فى الحياة السياسية والإقتصادية والفنية والدينية على مدار الحضارة المصرية القديمة، وعرف الذهب منذ حضارة

---

[148]Breasted، IV، § 457-60، 451-66.

[149]Rowe، A.، "Aprovisional Note on the Old Kingdom Inscriptions from Diorite Quarries"، *ASAE*، 38، 1938، pp.391-95.

[150]Trigger، B.، *History and Settelment in Lower Nubia*، New Haven 1965، p.80.

[151]Engelbach، R.، "The Quarries of the Western Nubian Desert"، *ASAE*، 33، 1933، pp.65-74 ff.73،369-71.

نقادة الثانية.واسخدمت المعادن فى الحلى الملكى "الفنون الصغرى" منها العقود، التيجان الصدريات الأقراط الأساور الخواتم الخلاخيل، تلك الحلى التى تميزت بإتقانها ودقتها ورقتها، الذى صممها الفنان المصرى القديم بمهارة فائقة، إلى جانب إستخدام معدن الفضة والإلكتروم والأحجار الكريمة والنصف كريمة والطلاء بالزجاج. هذا ما يلفت النظر إلى براعة الفنان فى حرفته وقد كانت بدائية الصنع، فكيف أبدع هذا الصنع ليصبح كنز، منذ بداية بحثه عن المعدن ثم تنقيته من الشوائب ووضع التصميم للحلى وتنفيذه ومن قام بصياغته، مع إستخدام معدن الفضة والإلكتروم والأحجار الكريمة والنصف كريمة والطلاء بالزجاج. ومن تحلى به خلال هذه العصور.يوجد الذهب فى أماكن متفرقة فى الطبيعة ويوجد محليا، وكذلك لونه الأصفر البراق، وأيضا سهولة إستخراجه من خاماته لأنه يحتوى على نسبة صغيرة من الفضة والنحاس والحديد وبعض الفلزات، وكان يتم إستخراجه أيضا من الرمل والحصى حيث أنه كان من السهل إستخراجه من الصخور الصلبة، وكان يتم إستخراج الذهب من الصحراء الشرقية[١٥٢].

صياغة الذهب:يتم صياغة الذهب بطريقتين الطرق والصب، ونقشت عليه نقوش غائرة وبارزة وإستخدم على هيئة حبيبات صغيرة للأغراض الزخرفية، وعلى هيئة رقائق لتغشية الأثاث، كالتوابيت الخشبية وغيرها ولطلاء النحاس والفضة، كما كانت هذه الرقائق تقطع شرائح رفيعة تستعمل أسلاكا ذهبية[١٥٣].كما توجد بعض عمليات صياغة الذهب منقوشة على جدران بعض المعابد والمقابر مثل: إحدى مقابر بنى حسن، الأسرة الثانية عشرة.

الطلاء بالذهب:كان يطلى النحاس والفضة بالذهب وكان له طريقتان، ومن الأمثلة على ذلك طوق من النحاس المذهب "الأسرة الثانية عشرة".

تلوين الذهب:تميز الذهب عند المصرى القديم بتنوع ألوانه فهى تشمل: الأصفر البراق، والأصفر الشاحب ورمادى،والأحمر بدرجاته المتعددة التى تتضمن البنى المائل إلى الحمرة، والطوبى الفاتح، والأحمر الدموى، والأرجوانى الشاحب اللون، والأحمر الوردى المشهور، ربما تلوين الذهب إرتبط بالألوان والمعبودات[١٥٤].

وقد ورد فى النصوص المصرية القديمة أن الذهب الفضى إستحضر إلى مصر من بلاد بونت،*pi3 pwnt* ، وإيمو والبلاد العالية والأقطار الجنوبية ومن منجم يقع شرقى الجبال وكل هذه الأماكن تقع جنوبى مصر ولم ترد أى إشارة إلى وروده فى البقاع الشمالية كما أنه لا يوجد بالمرة أى دليل وروده إلى مصر من باكتولوس كما

---

[١٥٢] ألفريد لوكاس، *المواد والصناعات عند قدما المصريين*، ترجمة زكى إسكندر ومحمد ذكريا غنيم، مراجعة عبد الحميد أحمد، القاهرة ١٩٤٥، ص٣٦٠

[١٥٣] ألفريد لوكاس،المرجع السابق، ص٣٧١.

[١٥٤] ألفريد لوكاس،المرجع السابق، ص ٣٧٢.

ذكر بترى.وقد إرتبطت المعادن النفيسة فى مصر القديمة بالرموز المقدسة[١٥٥]، لأن لديها قيمة دينية وعلامة الذهب تصور عقدا معدنيا وقد إستخدمت كمخصص فى عدد من الكلمات الدالة على المعادن النفيسة[١٥٦].

الذهب: nbw : أطلق عليها المصرى فى البداية الذهب الأبيض (الفضة)، والواقع أنه ليس هناك فاصل حقيقى بين الذهب والفضة والإلكتروم، والمصرى القديم اعتبر كل من الفضة والذهب معدناً واحداً ولكن فى صورتين، وقد حظيت المعادن والأحجار الكريمة بقيمة مادية ورمزية دينية فى جميع حضارات العالم القديم وقد لعب الذهب دورا مهما فى كافة مجالات الحياة الدينية والإقتصادية والفنية، ومن ثم كانت الفضة على علاقة وثيقة بالمعبودة حتحور والتى تعد ربة الفضة أيضاً حيث أوحى كل من الذهب والفضة للمصرى القديم بمعانى الخلود لما لهما من صفات وخصائص نبيلة[١٥٧]، كما اعتبر المصرى القديم أن الذهب أثمن المعادن، لكونه مادة الشمس، وأجداد الألهة، والذى إنبعثت منه الألهة،وغير قابل للفساد، واعتبر تجسيد للربة "حتحور الذهبية"،كما رمز الذهب إلى الحياة الخالدة التى للشمس والآلهة، فرمز اللون الأصفر إلى الرموز الجنائزية[١٥٨]، وكان يقال عن الملك إبن إله الشمس رع أنه كان "جبل الذهب الذى ينشر أشعته على العالم"، كما كان جزءاً من اللقب الملكى عبارة عن "حورس الذهبى"، وكان بقاء المعدن الثمين رمزاً للخلود بعد الموت، وكان يطلق على غرف المقبرة الملكية وورش صناعة التوابيت "منزل الذهب"[١٥٩].

الفضة: "المعدن الأبيض" *ḥd-wr* **" الأبيض العظيم"[١٦٠]:** إعتبرها المصرى القديم نوعاً من الذهب، ودخلت الفضة فى بعض الصناعات التى دخل فيها

---

[155] Wilkinson،R. H.، *Reading Egyptian Art، A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture*، London 1992، p. 9;
محمد إسماعيل محمد الشافعى، *الفضة فى الحضارة المصرية القديمة*، إشراف محمد عبد الحليم نور الدين، فوزى عبد الرازق مكاوى، عبد الحميد سعد عذب، كلية الآداب جامعة طنطا، ٢٠٠٤،ص ٥٧.

[156]Wilkinson،R. H.، op.cit. p.171.

[١٥٧]محمد إسماعيل محمد الشافعى:المرجع السابق، ص٥٤، ٦٦ ،٦٨.

[١٥٨]جورج بوزنر، سيرج سونرون، جان يويوت، أ.أ.س. إدواردز، ف.ل. ليونيه، جان دوريس، معجم *الحضارة المصرية القديمة*، ترجمة أمين سلامة، مراجعة سيد توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١،ص١٦٥.

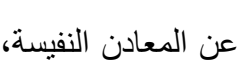
[١٥٩]مانفرد لور كور، معجم *المعبودات والرموز فى مصر القديمة*، ترجمة صلاح الدين رمضان، مراجعة محمود ماهر،مكتبة مدبولى، القاهرة ٢٠٠٠، الطبعة الأولى، ص ١٣٧.

[١٦٠]محمد إسماعيل محمد الشافعى: المرجع السابق، ص ٤٨؛=

=Wb. III، 209

الذهب مثل الحلى وإنهما معدنان مكملان لبعضهما، ويعد الفضة أيضاً أحد معادن الخلود، ووظفه المصرى القديم فى بعض نواحى الحياة الدنيوية، والتى تتعلق بالفكر الدينى، حيث أنها كانت تمثل عظام الآلهة، وتقول الأساطير إن للآلهة عظاما من الفضة ولحماً من الذهب، وقد عرف النحاس أولا، ثم الذهب، ثم الفضة، ثم الرصاص والقصدير والحديد، وأول أربعة معادن تم تعدينها وإستخدامها، وأقدم كنز فضى إكتشف على ضفاف النيل هو كنز "طود" دولة وسطى[١٦١].

الصناعة والحرف:لقد تأخرت مصر زمنياً فى مجال تطوير التقنيات الهامة للصناعات، وخاصة فى مجال صناعة المعادن وتنقيتها، ولكن سرعان ما عوضت ما فاتها وأظهرت مهارة وبراعة فائقة فى صناعات المعادن، وذلك ظهرت هذه البراعة فى ثلاثة أو أربعة مجالات مختلفة مثل، الورش الملكية وصناعات الدولة وورش المعابد والورش الخاصة، وتعرفنا على بعض الورش الملكية من خلال الآثار ومن خلال الإشارات فى النصوص ومن خلال ألقاب المسؤلين عنها[١٦٢]. ولدينا وثائق دلتنا على إستخراج المنتجات خاصة المعادن منها،فنجد على حجر بالرمو أقدم إحصاء معروف للذهب[١٦٣].

العاملون فى مجال التعدين:حمل فئة المنقبين عن المعادن النفيسة عدة ألقاب تؤكد أنهم كانوا ملمين بكل العلوم المتصلة بالمعادن وتعدينها وصياغتها، ومنها لقب  mn *tiw* الذى يعنى المنقبون عن المعادن النفيسة، وأول ظهور له من الأسرة السادسة[١٦٤].

شاركت فى بعثات تعدين الذهب فئات خاصة بالعمل فى مناجم الذهب وهم *iʿw nbw* غاسلوا الذهب، وهذا اللقب النادر ذكر فى نقوش معبد سيتى الأول فى وادى عباد (الرديسة)[١٦٥]، (كان مركز القيادة لإقليم الذهب فى واوات حيث عثر على خمسة أو سبعة أحواض لغسيل الذهب فى هذه المنطقة[١٦٦]. وقد وردت الألقاب المتصلة بالمعادن وهى كثيرة فى النصوص، وعلى جدران المقابر وغيرها من المصادر، وهى متنوعة بقدر تنوع الأعمال المتصلة بالمعادن بداية بطرق البحث

---

[١٦١] جورج بوزنر، سيرج سونرون، جان يويوت، أ.أ.س. إدواردز، ف.ل. ليونيه، جان دوريس، المرجع السابق ،ص ٢٥٨.

[١٦٢] جونيفييف هوسون و دومينيك فالبيل، *الدولة والمؤسسات فى مصر من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان*، ترجمة فؤاد الدهان، دار الفكر، الطبعة الأولى القاهرة ١٩٩٥،ص ٧٢.

[١٦٣] المرجع السابق، ١٠٣.

[١٦٤] محمد إسماعيل محمد الشافعى:المرجع السابق، ص؛

Wb. IV. P.135.

[165] Vercoutter، G.، "The Gold of Kush، Two Gold-Washing Stations at Faras East" *Kush*. VII،p. 142-3; Wb. I،p.39.

[166] Vercoutter، *Kush*. VII،p. 146; Wb. III،p.167.

عنها ونهاية بالعاملين على صياغتها[١٦٧].كما شارك رجال العسكرية فى بعثات المناجم والمحاجر بجبال الصحراء الشرقية بالحراسة للحجارين والعمال بالمناجم، أثناء إقتلاعهم للأحجار الصلدة وإستخراج المعادن مثل النحاس والأحجار مثل الفيروز، وذلك لمنحهم الإحساس بالأمن والأمان أثناء عملهم[١٦٨]، أيضاً محاجر بلاد النوبة لإستغلال مناجم الذهب وكان الإقليم الذى يقع فيه معدن الذهب بين وادى النيل والبحر الأحمر[١٦٩]، وأيضاً من سيناء، وكان يصاحب تلك البعثات حوالى ٣٠٠٠ جندى، ورد ذكر لقب imy-r mSa موظفين عسكريين من القوات العسكرية كرؤساء للعمال من الدولة الوسطى بنقوش منطقة التعدين بسيناء، ونقوش من الدولة الحديثة فى وادى المغارة ومعبد حتحور بسرابيط الخادم بالجنوب الشرقى من مدينة أبو زنيمة بسيناء، وهذا يشير إلى إزدياد دور رجال المؤسسة العسكرية وذلك فى عهد الملك "سيتى الأول" عندما كان يرسل بعثاته إلى محاجر السلسلة لقطع الأحجار لإنشائاته المعمارية بطيبة[١٧٠].

الصياغ: نظراً لما حفظ لنا من بعض الآثار الذهبية أن الصياغ المصريون كانوا على جانب عظيم جداً من المهارة وذلك بسب سهولة الحصول على الأحجار الكريمة والنصف كريمة والذهب والنحاس والفضة والبرونز، حيث أنها جعلت صناعة الحلى من أهم صناعات مصر الفرعونية[١٧١]، ويدل على ذلك الكنز الذهبى الذى وجده "دى مورجان" فى دهشور والاهون فى الأسرة الثانية عشرة[١٧٢].كما نجد أحد الصياغ لديه لوحة حجرية ذات نقوش بارزة يدعو "نخت" وزوجته "إيكو" وأبنائهما وبناتهما، ويدل النقش على أنه كان رئيسا للصياغ، ويؤرخ فى السنة العاشرة من حكم الملك "سنوسرت الأول" ، الأسرة الثانية عشرة فى أبيدوس ومحفوظة بالمتحف المصرى

---

[١٦٧]محمد إسماعيل محمد الشافعى:نفس المرجع، ص

[١٦٨]يوجد كتابات منذ الدولة القديمة تظهر دور الجيش فى البعثات التعدينية، فى وادى الحمامات، وادى هودى فى الجنوب الشرقى من أسوان، راجع: عبد العزيز صالح، *الشرق الأدنى القديم*،جـ١، مصر والعراق، القاهرة ط٦، ١٩٩٧، ص١٧٤، عبد العزيز صالح، مصر *القديمة*، ص٤٢٩ ؛ عبد الحليم نور الدين، *تاريخ مصر القديمة*، ص ١٠٨؛ عبد الحليم نور الدين، مواقع ومتاحف الآثار المصرية، ص٢٦٤؛

Simpson، K. W.، "Wadi el Hudi" *LÄ*، VI، Cols. 223،224.

[١٦٩]بخاصة فى الجزء الذى يقع على طريق قنا والقصير.

[١٧٠]استمر إهتمام الملك سيتى الأول طول فترة حكمه بمناجم الذهب ذلك بعد أن اختتم أعماله العسكرية، وكان الجند هم العنصر الأساسى فى هذا العمل بحيث أن الملك سيتى كان مهتماً بقوات جيشه.

[١٧١]شويكار محمد إبراهيم أحمد سلامة، *الأساور فى مصر الفرعونية*، رسالة ماجستير،إشراف محمد بيومى مهران ومحمد جمال الدين مختار، ١٩٩٠ ،ص٩.

[١٧٢]ألفريد لوكاس، المرجع السابق، ص٣٦٩.

تحت رقم CG 20515[١٧٣].كما ظهر المشرف على صانع الحلى وأخذ لقب المشرف على صناعة الذهب، وكانوا يعتبروا صانع الحلى من الطبقة المتوسطة، وهى مهنة مورثة من الأب للأبن وكانت تدفع لهم الأجور لكى يعملون فى هذه الصناعة، ويشتغلون بها فى ورش القصر الملكى أو ورش المعابد،وأطلق على الورشة *gs-pr*[١٧٤]، وكان يطلق على صانع الحلى لقب *Hwt nbw*[١٧٥]، وكان يطلق على المشرف على صانع الحلى لقب *Imy-r ḫ3wt ḥḏ* *Imy-r nbyw*[١٧٦] مشرف أعمال الفضة والذهب*nbw*

المشرف على صناعة الذهب[١٧٧]، *ḥry nbyw* (قائد عمال الذهب)، *imy-r nbyw* (مراقب عمال الذهب)، *ḥmw nbw* (عامل الذهب)، وكان يرافق بعثات تنقيب الذهب *šs-ḥsb nbw* (كاتب ومحصى الذهب).

إرتباط الذهب بالديانة المصرية القديمة:

المصرى القديم حرص على تغطية المومياوات بصفائح من الذهب والفضة والإلكتروم، ولكى تضمن الخلود وذلك لقداسة هذه المعادن فضلا عن أن هذه المعادن النفيسة ترمز إلى كل من عظام وأجساد وأطراف المعبودات، وبالتالى فإنها لا تفنى مثل أجساد المعبودات وبصفة خاصة المعبود أوزير، ولذلك فإن عملية تفضيض وتذهيب جسد المتوفى يجعله محاكيا لجسد أوزير، غير أن هذه المعادن غير قابلة للتلآكل أو التحلل أو الفناء، ومن ثم فإن وجودها على الجسد يحفظه من التحلل والتعفن ويضمن له الخلود وعدم الفناء[١٧٨].ولقد ربط المصرى القديم بين الشمس والذهب، وبين القمر والفضة، والمصرى القديم ربط بين اللون الأصفر ومعدن الذهب وضيائه وحيويته وبين الشمس المانحة للضوء والحرارة، واللون الأبيض ومعدن الفضة بالبريق، "ضياء الشمس ونور القمر" وذكر الذهب فى النصوص المصرية القديمة[١٧٩].الشمس هى عين المعبود رع، والقمر هو العين اليمنى للمعبود حورس، وإنهما عينى حورس ورع بمثابة عينى الكون، فالعين الأولى هى عين الصباح والأخرى هى عين المساء، وهذا يعد ربط غير مباشر بين الذهب والفضة وبين الشمس والقمر[١٨٠].ومن ناحية أخرى إرتبطت المرايا "mAw-Hr " بالقمر

---

[173]CG. V. IV.PL. XXXV.

[١٧٤]جونيفييف هوسون ودومينيك فالبيل، *الدولة والمؤسسات فى مصر*،ص ٣٠.

[175]Raymond O. Faulkner: *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*، *Griffith Institute*، Oxford 1962، Printed 1964،p.165.

[١٧٦]محمد إسماعيل محمد الشافعى: المرجع السابق، ص ٥٩.

[١٧٧]شويكار محمد إبراهيم أحمد سلامة: الأساور، ص ١١.

[١٧٨]محمد إسماعيل محمد الشافعى، المرجع السابق، ص ٧٠.

[١٧٩]محمد إسماعيل محمد الشافعى،نفس المرجع، ص ٦٩،٧١،٨٩.

[180] Darnell، J.C.، The Apotropatic Goddess in the Eye، *SAK* 24، 1997، pp. 35-48.

ومن خلال القرص الذى يشبه قرص القمر والذى حرص المصرى القديم على صناعته من الفضة، علاوة على إرتباط القرص بالشمس أيضا، ومن ثم صنع من الذهب فى بعض الحالات، حيث أن أغلب المرايا كانت أقراصها من الفضة، ثم بعد ذلك من الذهب وفى بعض الأحيان من الإلكتروم، وذلك حتى يجمع الصانع بين عنصرى الفضة والذهب من ناحية، والشمس والقمر من ناحية اخرى، وبذلك يعكس قرص المرايا كل من ضوء الشمس ونور القمر، أو بمعنى أخر ضوء الذهب ونور الفضة مثل مرآة "سات- حتحور-إيونت"، من الفضة والذهب والأوبسيديان والأحجار النصف الكريمة والإلكتروم ومطلية بالزجاج، توجد بالمتحف المصرى تحت رقم JE 44920،CG 52663 (عثر عليها بترى بالاهون بمقبرة الأميرة عام ١٩١٤)[١٨١]، إذا الذهب يربط بين الغرض الدينى والرمزى، فالذهب يعبر عن الذكور من الآلهة والفضة تعبر عن الإناث من الآلهة، وكان مقابل البشر معدن الإلكتروم الذى هو الفضة والذهب معا كإنما أرادت الآلهة أن يثبتوا لهم أنهم هم الذين خلقوا البشر[١٨٢].

توظيف الفضة فى الأغراض الدينية: إن إستخدام الفضة فى كساء وطلاء وتصفيح وتكسية المعابد والتوابيت وكل المنتجات الفنية والمعمارية ذات الغرض الدينى، ولم يحدث ذلك إلا لإقتناع المصرى القديم بالقيمة المادية والدينية[١٨٣].

المعبودات المرتبطة بالفضة: ارتبطت المعادن النفيسة بعدد من المعبودات لما لها من قوة سحرية ورمزية دينية، وهذا ما يجعلها ذات قدسية خاصة فقد كانت كل من المعادن النفيسة تحت سيطرة الملوك فقط[١٨٤].

المعبودة حتحور: هى أحد أهم المعبودات المصرية القديمة، فهى ترتبط بالمعادن النفيسة والأحجار الكريمة والذهب والفضة، وعرفت حتحور ربة السماء "بالذهبية"، وعبر عنها بعلامة الذهب، وإرتبطت حتحور بصفة خاصة فى عصر الدولة الوسطى بأنها ربة الذهب[١٨٥].

المعبود مين: يعد من أهم المعبودات الخاصة بالصحراء فى مصر القديمة ومالك ثروات الصحراء الشرقية وحاميها، ويأتى على رأس آلهة المنقبين عن الثروات المعدنية بالصحراء، ومن وظائفه فى مجال المعادن أنه كان رئيس ورشة أعمال الذهب.

كان الحلى من المعادن الثمينة والأحجار الكريمة خاصةً للملوك والأمراء والنبلاء والأشراف، أما المعادن الرخيصة والأحجار العادية للفقراء وعامة الشعب،

---

[181] Egyptian Museum.P. 341.

[182] Budge، W.، *Book of the Dead*، London 1960،p.43; محمد إسماعيل محمد الشافعى، المرجع السابق، ص ٨١.

[١٨٣] محمد إسماعيل محمد الشافعى، نفس المرجع ، ص٨٥.

[١٨٤] محمد إسماعيل محمد الشافعى، المرجع السابق، ص ٧٦.

[185] Valbelle، D.، and Bonnet، C..، *Le Sanctuaire d' Hathor، maîtresse de la turquoise، Sérabit el –Khadim au Moyen Empire*، Paris 1996، p. 196.

دلتنا على ذلك اللوحات والمخربشات الأثرية التى تركها المسؤلين عنها فى مواقع المناجم، حيث كان الملك يرسل البعثات إلى سيناء وإلى جبال الصحراء الشرقية[١٨٦].

أقسام الحلى:الحلى الدنيوى: ويشتمل على الحلى الذى إستخدمه المصرى القديم فى الحياة الدنيا بغرض التزيين وحرص على هذا النساء والرجال على حدا سواء، فالرأس تزين بالتيجان وعصابات الرأس والأذن بالأقراط والرقبة تحلى بالعقود والقلائد والصدريات والذراعان يحليان بالأساور والسيقان بالخلاخيل والأصابع تحلى بالخواتم[١٨٧].

الحلى الجنائزى: وهى التى يستخدمها المتوفى فى العالم الآخر وفقاً لمعتقادتهم ، أما عن الإستخدام الجنائزى للحلى فكان من أجل الزينة والحماية معاً، حيث إستخدمت الحلى بغرض الحماية من أى ضرر ومن أجل إستجلاب الخير ودفع الشر، فكان بعض الحلى فى صورة تمائم وتعاويز لها قدرة سحرية ضد الشر علاوة على النقوش تجلب الخير والتفائل لصاحبها[١٨٨].

أنواع الحلى:تنوع الحلى الذى تزين به كل من الآلهة والرجال والنساء والأطفال، وما شاعت منها فى مصر القديمة مايلى: العقود والصدريات والقلائد: هى من أهم أنماط الحلى التى عرفها المصرى القديم، وتعددت الأسماء التى عرفت بها فى مصر القديمة، حيث عرف اللفظ xAt فى الدولة القدية وإستمر فى الدولة الوسطى، علاوة على اللفظ *mnḏ.ḏ* المستخدم أيضا فى الدولة الوسطى، واللفظ *ḥ3dr.t* من الدولة الوسطى أيضا ثم اللفظ *ḫkryt* فى كل من الدولة الوسطى والعصر المتأخر[١٨٩].والقلادة أو الصدرية المقصود بها هى تلك اللوحات الصغيرة المزينة بالرسوم، وهناك نوع آخر من الصدريات ذات صفوف من الخرز والأحجار الكريمة وتنتهى من طرفيها بحلية ذهبية على شكل رأس صقر[١٩٠].وفى الدولة الوسطى ظهرت ضمن المتاع الجنائزى، وكانت القلائد آنذاك من أخص مستلزمات المرأة وتعد قلادة *wsḫ* فى الدولة الوسطى تصور على التوابيت وتوضع على

---

[١٨٦] جونيفييف هوسون و دومينيك فالبيل، المرجع السابق ،ص١٠٣؛ سليم حسن، مصر القديمة، ٢٠٠٠ ص ٣٤٨

Hayes، W. C.، *The scepter of Egypt*، no. 1، I، New York 1953، p. 228; Andrews، C.، *Ancient Egyptian Jewelery*، London 1990، p. 39.

[187] Aldred، C.، *Jewels of the Pharaohs، Egyptian Jewelry of the Dynastic Period*، London 1971، p.9،14.

[188] Maciver، R.، and Mace، A.C.، *El-Amrah and Abydos*، London 1902،p.18.

[189] Wb III، 222، II،75، II،482.

[١٩٠] شويكار محمد إبراهيم أحمد سلامة، *الأساور*، ص ٦.

المومياوات[١٩١]، مثال: عقد الأميرة "خنمت" من مقبرتها باللاهون والتى تحمل رموزاً دينية[١٩٢].

العقود: هى عبارة عن خرزات مجدولة من الأحجار الكريمة والذهب، هذا النوع من الحلى يتميز بالثراء ولا تخلو مجموعات الحلى المعروضة بالمتحف المصرى ومتاحف العالم من عدة نماذج منها مع إختلاف أنماطها وأشكالها وأحجامها، غير أن الذهب والأحجار الكريمة المكون الأساسى لها، وقد إستخدمت الفضة فى عدد منها[١٩٣].

الأساور: *mnfrd.t* :عرفت الأساور فى مصر القديمة *wrw* و *nšdw* فى الدولة القديمة وخاصة فى الدولة الوسطى *mnfrd.t* والأسرة الثامنة عشرة، والأساور هى أقدم أنواع الحلى التى عرفها المصرى القديم[١٩٤]، وصورت على التوابيت لرمزيتها بالحماية، وكانت الأساور الخرزية العريضة ترتدى إما فى رسغ اليد أو أعلى الكوع، وذلك خلال الدولة الوسطى، وعرف برنتون أن الإسورة أعرض من الخلخال[١٩٥].

الخلخال: *srw*:وهو حلية للساقين عبارة عن حلقة دائرية مفتوحة من جانب واحد، ثم تطورت وظهرت بصفوف من الخرز المنظوم في صفوف ويفصل بين كل مجموعة من الخرز فاصل ذهبليمنع الخرز من إنفراطه[١٩٦]، ويعتقد أنه بداخله قوة سحرية للحماية، وإقتصر التحلى به على النساء دون الرجال فى عصر الدولة القديمة، وعصر الدولة الوسطى تحلى به الرجال والنساء على حدا سواء[١٩٧].

الأقراط: *šȝk*:لم تكن الأقراط معروفة فى كل من الدولتين القديمة والوسطى، حيث بدأ إستخدامها كزينة للأذن فى عصر الإنتقال الثانى.على الرغم مما ذكر بأنه لايوجد أقراط فى مصر القديمة قبل عصر الإنتقال الثانى، إلا أنه عثر على أقراط فى دهشور ترجع لعصر الأسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة، كما وجد تمثال من العاج لسيدة يمر من خلال أذنيها سلك رفيع من الفضة مما يعد مثلا لإرتداء القرط من الدولة الوسطى، وهذا التمثال من عصر الإنتقال الأول، وقد لبس الرجل القرط فى مصر القديمة فى عصر الدولة الوسطى[١٩٨].

الخواتم:

هى حلى للأصابع وربما بداية ظهورها منذ عصور ما قبل الأسرات فى شكل حلقات صغيرة من العاج أو الصدف، وزاد إستخدام الخواتم فى الدولة الوسطى

---

[191] Handoussa، T.، "Le collier ousekh"، *SAK* 9، 1981،pp. 143; Jéquier، G.، "Les frises d'objets des sarcophagus du Moyen Empire"، *MIFAO* 47، Le Caire 1921،p. 62.

[١٩٢] شويكار محمد إبراهيم أحمد سلامة، المرجع السابق، ص ٧.

[193] Aldred، op.cit، p. 122.pl.70.

[194] Wb I،252، II،343،80.

[١٩٥] شويكار محمد إبراهيم أحمد سلامة، المرجع السابق، ص ١٢١.

[١٩٦] شويكار محمد إبراهيم أحمد سلامة، المرجع السابق ،ص ٩.

[197] Wilkinson، A.، *Ancient Egyptian Jewellery*، London 1971،pp.16-23،28; Wb IV،193.

[198] Aldred، op.cit، p.35; Möller، G.، *Die Metalkunst der alten Ägypter*، Berlin 1924،p. 41.

مما دفعها للتطور فى الشكل والإستخدام، حيث أصبحت تستخدم كتميمة تلبس فى كلتا اليدين بالنسبة للرجال والنساء[١٩٩]، وترجع رمزية الخاتم فى إستدارته، ولأنه بلا بداية أو نهاية، لذلك يعتبر رمزاً للأبدية والحماية[٢٠٠].

عصابة الرأس: التاج: هى تتكون من نوعين عصابات جنائزية وعصابات الزينة الدنيوية، كان يصنع من الفضة أو الذهب، وكانت تستخدمه المرأة لجمع شعرها، أما الأميرات فكن يرتديين عصابات تصنع لهن من الذهب أو الفضة اللينة المزخرفة بالورود، وقد عثر على عدد من عصابات الرأس فى قبور الأميرات فى الاهون، ودهشور، واللشت، وأغلبها من الدولة الوسطى وفترة الإنتقال الثانى، وأدخلوا فى الدولة الوسطى تطور على عصابات الرأس وهى رمز الحية مع ريشات مزدوجة للتزيين كعنصر زخرفى، وقد إختفت العصابات الجنزية فى الدولة الوسطى[٢٠١].

الجعران: *ḫpr* هو رمز "الذى أوجد نفسه بنفسه": عرفه المصرى القديم وربط بينه وبين إله الشمس لأن دورتهما اليومية متشابهة، وقد يكون الإعتقاد الدينى سببا فى حرص المصرى القديم على تمثيل الجعران على عدد من التمائم والأختام والقلادات والأقراط الذهبية وفصوص الخواتم كما ترصع بها حلى الصدريات، كما يرمز الجعران للرب الخالق "خبرى" أى الشمس المشرقة" [٢٠٢].

حلى الخصر (الحزام):

إعتبر ضمن الحلى وبداية ظهوره ربما من حضارة البدارى التى كانت تصنع من الخرز وبرزت صناعتها ووصل إلى جودتها خلال الدولة الوسطى مثل حزام الأميرة "سات-حتحور-إيونت"[٢٠٣].

---

[199] Williams، C. R.، *Gold and Silver Jewelry and Related Objects*، Catalogue of Egyptian Antiquities، New York 1924، p. 76.

[٢٠٠] مانفرد لور كور، معجم *المعبودات والرموز فى مصر القديمة*، ، ص ١٢٥؛ وشويكار محمد إبراهيم أحمد سلامة، المرجع السابق ،ص ٨.

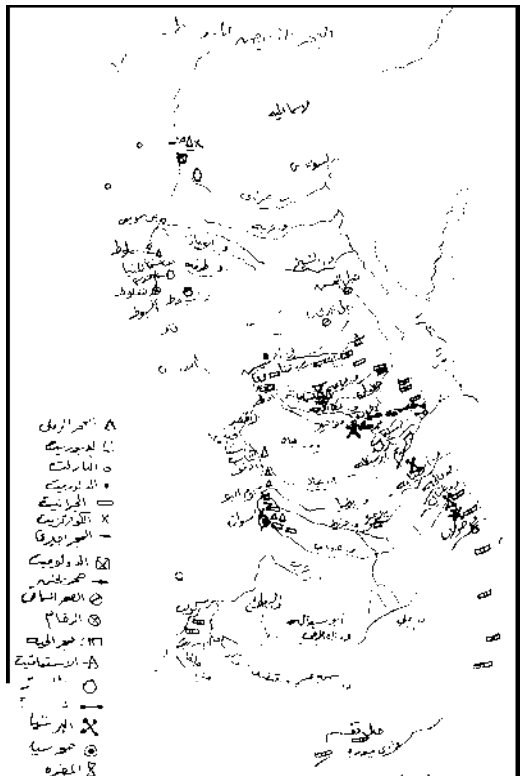
[201] Wilkinson، A.، op.cit، pp. 37-43.

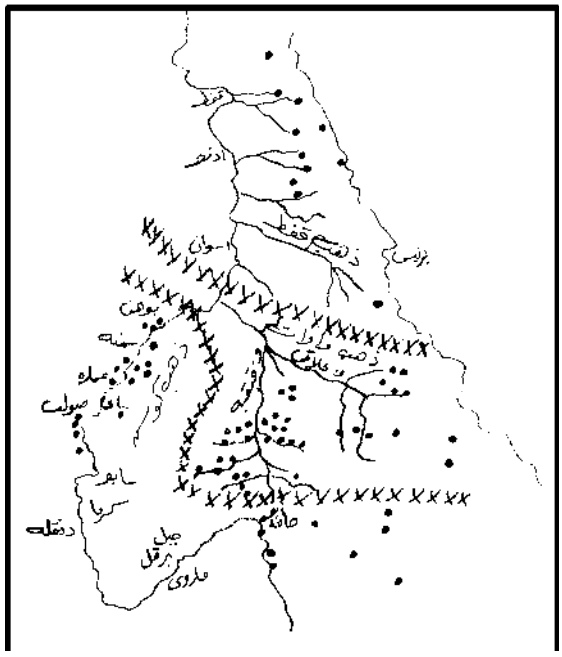
[٢٠٢] جورج بوزنر، سيرج سونرون، جان يويوت، أ.أ.س. إدواردز، ف.ل. ليونيه، جان دوريس، معجم *الحضارة المصرية القديمة*، ص ١٢٣؛ محمد إسماعيل محمد الشافعى، المرجع السابق، ص ١٣٦.

[٢٠٣] شويكار محمد إبراهيم أحمد سلامة، المرجع السابق ،ص ٨.

الخاتمة:

عرف المصرى القديم إحتياجه للحجر والمعادن منذ أقدم العصور وحاول استخدامهم بعدة طرق وبذلك بحث عن المناجم والمحاجر وتوصل إليهم عن طريق تمهيد الطرق وإرسال البعثات، فلعبت المناجم والمحاجر دوراً جوهرياً فى بناء الحضارة المصرية القديمة لتشغيل الأحجار والمعادن، عرفنا كل ذلك من نقوش البعثات الملكية التى سجلت كل أخبار البعثة وأعضائها والقائمين عليها والفرق المصاحبة لها، ومنهم فرق عسكرية لتأمين البعثة من مخاطر الطرق ولردع البدو مسببة الشغب، وكانت ابعثات منها للتنقيب عن المعادن أو لقطع الأحجار المراد إستخدامها لآثار الملك، وكان يتم حفر الآبار وإعداد الطرق وإقامة الحصون والمساكن، وعرفنا أن بعض البعثات سلكت الطرق البحرية منها إلى سيناء وبونت، وعرفا مدى تأثر المصرى القديم بالأحجار والمعادن وإرتباطهم بالعقيدة الدينية والمعبودات، وكيف يشكل الأحجار والمعادن حسب إحتياجه سواء لأغراضه الدنيوية أو لأغراضه التى سيستخدمها فى الحياة الآخر





التعبد أمام رمز واست

د. نشأت حسن الزهري*

عثر على عدة مناظر لبعض الملوك يتعبدون امام رمز واست ضخم وخاصة امام المعبود منتو الرب الرئيسي لاقليم واست قبل ان يتبواء آمون المنزلة الكبرى في إقليم طيبة وبالرغم من ذلك تؤرخ هذه المناظر بالدولة الحديثة والعصر المتأخر مما يؤكد استمرارية ارتباط منتو بهذا الاقليم وتبؤاه المنزلة العليا فيها. كما عُثر ايضا على علامة واست ضخمة (حوالي مترين) من عصر الملك امنحتب الثاني. وفي هذا البحث سوف يتم دراسة هذا الرمز وتحليل هذه المناظر ورمزيتها والتعليق على النصوص المصاحبة.

أمسك شخصان صولجاني واس (شكل ١ أ وب) على جدار مقبرة الزعيم التي عُثر عليها في الكوم الاحمر (هيراكنبوليس) بالقرب من إدفو والتي تُؤرخ باواخر نقادة الثانية وهذا الجدار محفوظ في المتحف المصري بالقاهرة،[١] وصور هذا الصولجان على صلاية من الشست (شكل ٢) عُثر عليها في حلون وتؤرخ بنهاية الاسرة صفر او بداية الاسرة الاولى،[٢] وعُثر على اجزاء لصولجانات واس من العاج والعظم في معبد ابيدوس تعود إلى الاسرة الاولى،[٣] وعلى المشط العاجي الشهير للملك جت والمحفوظ في المتحف المصري بالقاهرة (شكل ٣) صُورت السماء بهيئة جناحين وهي تعتمد على صولجاني واس.[٤]

ظهر اسم اقليم طيبة لأول مرة على إحدى المجموعات الثلاثية للملك منكاورع المحفوظة في المتحف المصري بالقاهرة (JE 40678) (شكل ٤ أ وب) والتي مُثل فيها منكاورع واقفاً بالتاج الابيض بين حتحور وممثل إقليم طيبة واقفاً وأعلى رأسه أسم إقليم واست وتب على القاعدة أمام قدميه نص يخاطب فيه ممثل الاقليم الملكقائلاً : تلاوة أعطيتك كل شيئ في مصر العليا وكل المؤنة وكل القرابين،

---

* قسم الآثار - كلية الآداب - جامعة عين شمس.

اتوجه بخالص شكري وتقدير لاستاذتي الفاضلة أ.د شافية بدير وزميلي العزيز د علي عبد الحليم على معاونتهما وملاحظاتهما القيمة.

[١] علي رضوان، تاريخ الفن في العالم القديم، القاهرة ٢٠٠٤، ص ٤٥. و بياتريكس ميدان رينيس، عصور ما قبل التاريخ في مصر، من المصريين الاوائل إلى الفراعنة الأوائل، مترجم القاهرة ٢٠٠١، ص٢٧٠-٢٧٤.

R. Schulz and M. Seidel (eds.), *Egypt. The World of the Phaaohs*, Cairo2001, pp. 20-21 figs. 25-26.

[2] Z. Y. Saad, *The Excavations at Helwan, Norman 1969*, pl. 75.

علي رضوان، الخطوط العامة لعصور ما قبل التاريخ وبداية الاسرات في مصر، القاهرة ٢٠٠٤، شكل ١١٩.

[3] W. M . F. Petrie, *Abydos* II, London 1903, p. 24, pl. II/11, p. 26, pl. VIII/133-35.

[4] A. Gardiner, Horus the Beḥdetite, *JEA* 30 (1944), pp. 36, 47-49, 51, pl. VI/4.

انتبه، انت تشرق كملك لجنوب وشمال مصر للأبد.[٥] وذكر هذا الاقليم في قائمة الاقاليم الموجودة على جوسق سنوسرت الاول (شكل ٥ أ وب) التي عُثر عليها في الصرح الثالث للكرنك وتم تركيبها في المتحف المفتوح في الكرنك،[٦] وجاء فيها أن طول هذا الاقليم ٢ *ḫ3* و٣ *itrw* بما يساوي ٧٠٣، ٣٢ كم.[٧]

عُثر في معبد ست في مدينة نوبت (طوخ بالقرب من نقادة) على صولجان واس ضخم من الفيانس (شكل ٦ أ وب)، إرتفاعه حوالي مترين من عصر الملك امنحتب الثاني، محفوظ في متحف South Kensington, London، وكتبت عليه القاب الملك وأنه يشرق في الكرنك.[٨] صُور ملك على كتل حجرية من رواق أو ثقيفة يقع شمال الكرنك يؤرخ بعصر الملك تحتمس الرابع أو في عصر ابنه امنحتب الثالث (شكل ٧)، صور فيه ملك يقدم؟ رمز واست أمام منتو.[٩] وتم عمل إضافات في الأسرة الخامسة والعشرين ومنها منظر- فيه تقليد للمنظر السابق- للملك طاهرقة يتعبد أمام منتو رع (شكل ٨)، وبينهما رمز واست كبير يطاولهما في الارتفاع ويعتمد الرمز على قاعدة من سبعة فروع،[١٠] ويرجح الباحث أنهم اربعة فروع هي عدد المدن الرئيسية التي تتكون منها إقليم طيبة وهم ارمنت وطيبة والميدامود والطود، ووجود أربع هيئات لمنتو،[١١] وكتب بجوار هذا الرمز نص به أجزاء مهشمة جاء فيه: طالما بقيت طيبة تبقى انت (الملك)....الاربعة منتو[١٢] ... مثلما يكون هو بدون ساقين؟....الاربعة معبودات منتو....القمة المقدسة للذي يختفي اسمه.....[١٣]

في المقصورة البطلمية في معبد حتشبسوت بالدير البحري، من عصر الملك بطلميوس الثامن (يورجتيس الثاني)، والمكرسة لعبادة كل من ايمحتب وامنحتب بن

[5] M. Seidel, *Die königlichen Statuengruppen*, HÄB 42 (1996), pp. 25-26, fig. 13, pls. 5, 10, 11.

[6] P. Lacau and H. Chevrier, *Une chapelle de Sésostris Ier à Karnak* I, II, Le Caire 1956-1969, p. 224, pls. 3, 40..

[7] W. Helck, Gaue, *LÄ* II (1977), col. 387.

[8] W. M. F. Petrie and J. E. Quibell, *Naqada and Ballas*, London 1896, p. 68, pl. 78; Ch. C. Van Siclen III, Amenhotep II at Dendera (Iunet), *VA* 1 (1985), p. 72, fig. 2.

[9] Ch. C. Van Siclen III, A Porch and other Monuments of Tuthmosis IV from North Karnak, *VA* 7 (1991), p. 140, fig. 6.

[10] P. Barguet, et J. Leclant, *Karnak-Nord* IV(1949-1951), FIFAO 25 (1954). p. 82, pl. LXIX, pl. CX.

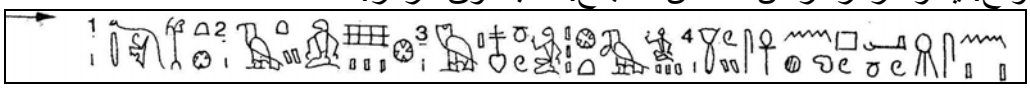
[11] J. Leclant, *Enqétes sur les sacerdoces et les sanctuaires égyptiene a'Époque dite "Éthiopienne"*, Bd'E 17 (1954), p. 260.

[12] E. Drioton, Les quatre Montou de Médamoud, *Ch. d'Eg.*, 48 (1949), pp. 285-287.

[13] P. Barguet, et J. Leclant, *op.cit.*, p. 82, pl. LXIX; Ch. C. Van Siclen III, A Porch and other Monuments of Tuthmosis IV from North Karnak, *VA* 7 (1991), p. 140 n. 5, fig. 7.

حابو، صُور منظران متناظران على الجدارين الشمالي والجنوبي للتعبد أمام تجسيدين لواست.[١٤]

على الجدار الجنوبي (شكل ٩) صور رمز واست على قاعدة تحملها علامتان عنخ بايديهما، وعلى جانبي الرمز توجد ستة نجوم، وتخرج منه علامة واج. يعلو الرمز قرص الشمس المجنح. كُتب فوق الرمز:[١٥]

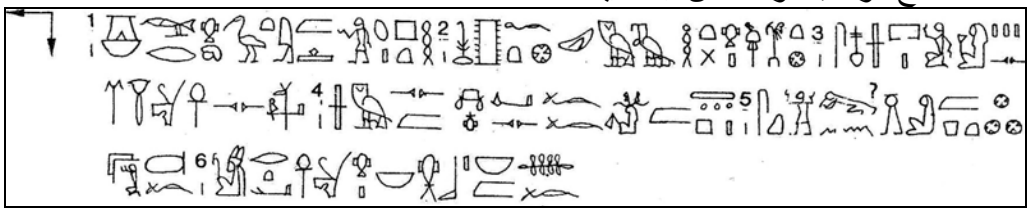


ḏd-mdw w3stYw sp3wt m nfrw nỉwtyw wdbw.s ꜥnḫ.k pw ꜥnḏw.sn.

تلاوة بواسطة ساكني إقليم واست الذين يكونون الخدم أو المتعبدين لساكني المدينة (معبودات طيبة)، ما اشد السرور عندما تحيا بواسطة اشعتهم (النجوم)[أ].

[أ] المقصود هنا اشعة وتلالأ النجوم والتي ارجح أنها تمثل معبودات طيبة التي يعيش من خلالها سكان طيبة.

صور أمام الرمز ايمحتب وهو يقدم رمز واس بيده بينما يمسك بيده الاخرى علامة عنخ، وكتب فوقه نص جاء فيه:[١٦]



ḫry-ḥp wr ḥry-tp iḳr ỉi-m-ḥtp s3 Pth rsy-inb.f sḏm nḥt ḥr imnt w3st snfr imyw pr.s m w3ḏ n ꜥnḫ sꜥm imyw.s m 3wt-ib di.s it.f t3-tnn m t3 pw sḳ3 n in m ḥnwt nỉwwt imn-rn.f rdỉ ꜥnḫ n ḥr nb s3 bw nb m s3.f

الكاهن المرتل العظيم والرئيسي والمتميز لتحوت ايمحتب أبن بتاح جنوبي جداره، الذي ينصت إلى التوسلات في غرب طيبة، إنه يزود امكانيات سكانها (طيبة الغربية) بالرخاء لحياتهم، إنه يقوي ويدعم هؤلاء الذين يكونون فيها (طيبة الغربية) بالانشراح الذي يعُطى لهم، بواسطة ابيه تاتنن في بداية الارض، إنه يرفع المتوفى ليقاد بواسطة سيدة المدن (المعبودة ايبت-نوت المصورة على الجدار المقابل)، إلى خفيِّ الاسم، وإنه يعطي الحياة لكل أحد، وكل حماية من قوته الحامية.

كتب أمام ايمحتب:[١٧]

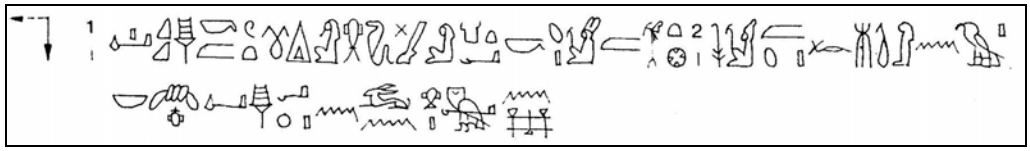
---

[14] E. Laskowska-Kusztal, Remarques sur le sanctuaire ptolémaique à Deir el-Bahari, in: W. F. Reineke (ed.), *Acts First International Congress of Egyptology, Cairo Oct. 2-10*, 1976, *Schriften zur Geschichte und Kultur des alten Orients* 14, Berlin 1979, pp. 419-421.

[15] E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire ptolémaïque de Deir el-Bharai*, Deir el-Bahari III, Varsovie 1984, p. 46, pl. X, fig. 39.

[16] D. Wildung, *Imhotep und Amenhotep-Gottwerdung im alten Ägypten*, MÄS 36 (1977), p. 224; E. *Laskowska*-Kusztal, *Le sanctuaire*, pp. 46-47, pl. X, figs. 39, 40.

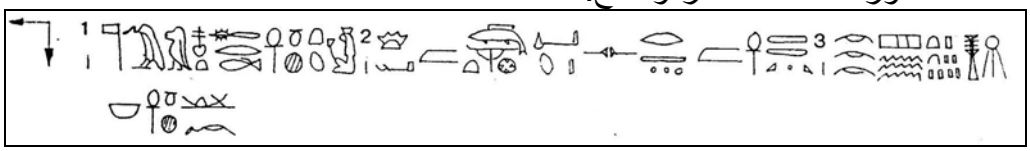
[17] *Ibid*., p. 47, pl. X, figs. 39, 40.



di.i wnm.k rwḏ di.i s3.k wḥm.i k3w.k s3 ʾImn m w3st nsw m s3.f msw n ḥr nb 3w ib di.i ʿḥʿ n wn ḥr mtn.

سوف اجعلك تكتسب القوة، واعطي حمايتك، وسابجل اعمالك، يا ابن آمون في طيبة، ابنه الملكي الاتي من حور، سيد البهجة، اعطيت العمر لذلك القاضي.

صورت خلفه امه غردو عنخ: [١٨]



mwt-nṯr rrt nfrt ḫrdw-ʿnḫ ḫʿt m ḫ3t-mḥyt di s3.s r t3 m ʿnḫ-t3wy 3bd 3 šmw 16 psḏ nb ʿnḫ im.f.

أم المعبود المرضعة [أ] الجيدة غردو عنخ التي تشرق في منديس التي احضرت ابنها إلى الارض في منف في اليوم ١٦ من الشهر الثالث من فصل شمو (الصيف)،[ب] سيد الحياة يشرق من خلاله.

[أ] H. De Meulenaere, *Ch. D'E.* 41 (1966), p. 40.

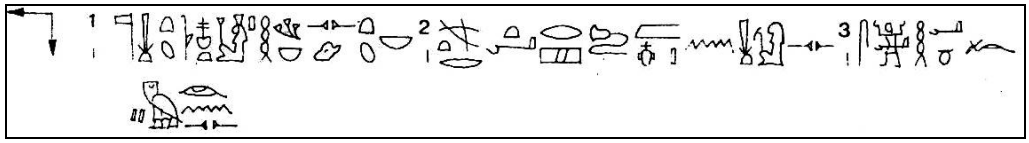
[ب] في شهر ابيب، انظر: Gauthier, *BIFAO* 14 (1918), pp. 37-38.

وكتب أمامها: [١٩]

di.i n.k ʿnḫ sm3 snb s3w ʾi-m-ḥtp m s3.k

اعطيك الحياة مع الصحة والحماية، يا ايمحتب، لحمايتك.

وخلفها صورت المعبودة رنبت نفر وتعلو رأسها علامة رنبت، كتب فوقها: [٢٠]



snt-nṯr Rnpt-nfrt ḥnt sḫnt nbt mrwt di rš m ib n sn.s sʿḥʿ ḥʿw.f m ir.n.s.

زوجة المعبود، رنبت نفرت، سيدة الشعلة، وسيدة الحب، والتي تسعد قلب اخيها، وتسعد أعضائه بما فعلت.

[18] D. Wildung, , *op. cit.*, pp. 224-225; E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, pp. 47-48, pl. XI, fig. 40.

[19] D. Wildung, , *op. cit.*, p. 225; E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, p. 48, pl. XI, fig. 40.

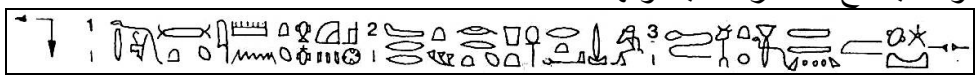
[20] D. Wildung, , *op. cit.*, p. 225; E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, p. 48, pl. XI, fig. 41.

كتب امامها: [٢١]

s3.i ḥ3.k ḥr ir mkt.k ink snt.k mrt.k.

حمايتي تحيطك، وتمثل الحماية السحرية، انني اختك محبوبتك.

ثم صُورت اربعة معبودات على قاعدة مرتفعة ومستقلة، وهم المعبودة أمونت بالتاج الاحمر، كتب فوقها:[٢٢]



ḏd-mdw in Nit-Ỉmnt ḥrt-ib Ỉpt-swt ḥrrt irrt ḥnwt ʿnḫ rdi wḏ3 ʿmt wḏ3t t3wy m rḏw.s.

تلاوة بواسطة نيت-أمونت، المقيمة في الكرنك،مرضعة الصغار، وسيدة الحياة، والتي تعطي الشباب الغض، والتي تحني رقبتها لتزدهر مصر عبر تأثيرها.

كتب امامها: [٢٣]

snḏm.i ḥnʿ Ỉmn ir.f n.k mi ḏd.k n.i.

انني استريح مع آمون الذي يفعل لك ما تقوله لي.

ثم ربة بهيئة فرس النهر، كتب فوقها: [٢٤]

ʿnḫt wnmt wnnwty sw3š m hh.s nbt ḏf3w ḥḳ3t sš3w ḥtp š3y bw nb nb ḫwt mry pṯḥ nḥm srḫ.f s3 pry m Ỉtm iw.i m mkt.f di.f nṯr.

عنخت تدمر ما هو موجود وحرقت بانفاسها الساخنة، وسيدة المؤنة، وسيدة الكتب، التي اوجدها شاي لكل شخص، والحامي ومحبوب بتاح، ويبعد الاقدار السيئة، الابن الذي خرج من آتوم، انا اكون حمايته التي اعطاها المعبود.

---

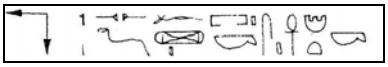
[21] D. Wildung, *op. cit.*, p. 225; E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, p. 49, pl. XI, fig. 41.

[22] R. El-Sayed, *La Déesse Neith de Sais*, Cairo 1982, p. 602; E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire ptolémaïque de Deir el-Bharai*, Deir el-Bahari III, Varsovie 1984, p. 49, pl. XII, fig. 41.

[23] R. El-Sayed, *op. cit.*, p. 603; E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, p. 49, pl. XII, fig. 41.

[24] D. Wildung, *op. cit.*, p. 225; E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, pp. 49-50, pl. XII, figs. 41, 42.

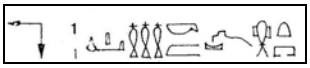
كتب امامها:[٢٥]



sḏ.i kɜw pr.k sʿnḫ.i ḥmt.k

اوفر مؤونة منزلك، واحيي زوجتك.

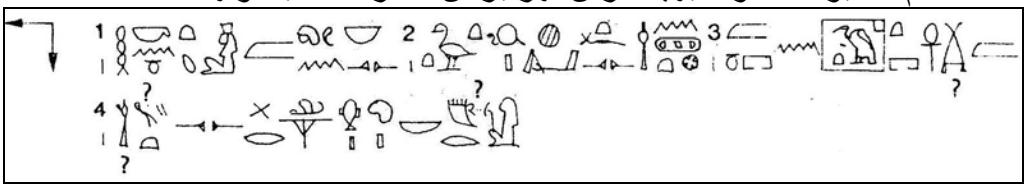
ثم حور باغرد كتب امامه: [٢٦]



ḥnḳ ḥswt.k m stp sɜ.

اجعل مديحك في المعبد.

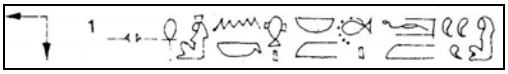
ثم المعبودة حكنوت بهيئة فرس نهر برأس صقر[٢٧]، كتب فوقها:[٢٨]



ḥknwt m tp nb.s sɜt Rʿ ḫwi it.s ḥḏt n nḫn m ḫnw n ḥwt-nḫbt ʿnḫ ḏbɜ wḏt.s wr ḥkɜw ḥry-tp nb-r-ḏr.

حكنوت التي تنشد المدائح لسيدها، ابنة رع التي تحمي ابيها، البيضاء في نخن في معبد نخبت، ليبقى حياً الذي معه تعليماتها أو أوامرها السحرية، فوق سيد الكل.

وكتب امامها: [٢٩]



sʿnḫ.i n.k ḥr nb m tf pry m ḥʿw.i.

من أجلك اعطي الحياة لكل شخص بواسطة النفس الذي يخرج من جسدي.

خلف واست كتب: [٣٠]

smɜwy mnw n mɜrw iri n ḥr ḥwnw ḥknw ḫnt m ʿnḫ.f ḥr nst it.f nḏm ḏsr mswt

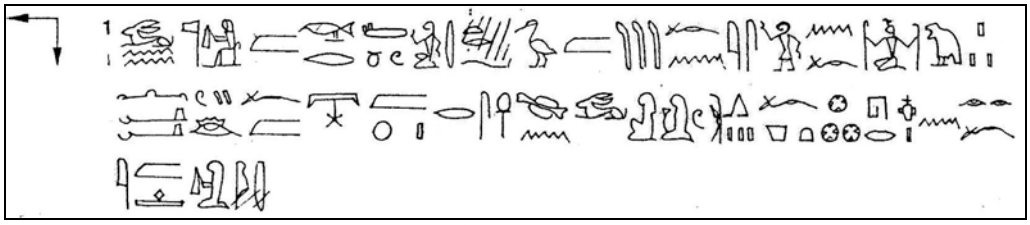
[25] E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, p. 50, pl. XII, fig. 41.
[26] *Ibid.*, p. 50, pl. XII, fig. 42.
[27] H. Junker and E. Winter, *Das Geburthaus des Tempels der Isis in Philä*, Philä II, Wien 1965, pp. 208-209.
[28] E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, pp. 50-51, pl. XIII, fig. 42.
[29] *Ibid*., p. 51, pl. XIII, fig. 42.
[30] *Ibid*., p. 51, pl. X, fig. 39.

ḫˁw n.f ḥnˁ ḥp ˁnḫ nbty shr ib t3wy nsw-bity (iwˁ-n-nṯrwy-prwy stp-n-ptḥ ir-m3ˁt sḫm-Rˁ ˁnḫ Ỉmn) ḥnˁ snt.f ḥḳ3t nbt t3wy (klywp3tr3) /// nṯr.

إصلاح (ترميم) الاثار في مارو،[أ] المنفذة بواسطة حور الشاب، في الحياة التي فيها يستعيد الشباب على عرش ابيه، اللطيف ودمث الطابع والعظيم في ضياءه مع ابيس الحي، المنتمي للربتين (نخبت وواجيت) الذي يجدد قلب الارضين، وملك الجنوب والشمال يورجتيس الثاني مع اخته الملكة وسيدة الارضين كليوباترا الثانية، (المعبودين يورجتيس).[٣١]

[أ] J. Karkowski, J. K. Winnicki, and E. Brecciani, Amenhotep, son of Hapu and Imhotep at Deir el- Bahari-Some Reconsiderations, *MDAIK* 39 (1983), pp. 93-105.

خلف المنظر كتب:[٣٢]



wnn nṯr šps m wr swnw mdw drf iḳr m ḏbˁw.f nis n.f ḥḥ nḥyw n ˁwy dg3.f m grḥ m hrw r sˁnḫ iwˁ n wnnyw šmsw.f ḥnwt niwwt hr ib n m33 sy Ỉi-m-ḥtp m3ˁ-ḫrw.

المبجل عند المعبود، الطبيب المبجل الذي يقرأ الكتابة باصابعه الماهرة، ملايين المتضرعين ينادونه، إنه لا يغفل لا بالليل ولا بالنهار عن الأحياء، وتحريك أجساد هؤلاء الذين يتبعونه، تبتهج سيدة المدن عندما تراه، ايمحتب صادق الصوت.

تعلو المنظر علامة السماء وسطر هيروغليفي، فيه مدح لايمحتب وجاء فيه:[٣٣]

[٣١] يعتبر عهد بطليموس الثامن (١٤٥-١١٦ ق.م) من أكثر العهود استقرارا ونتيجة لهذا الاستقرار السياسي وصداقته مع روما، القوة العظمى الصاعدة في ذلك الوقت، وقلة الحروب حدث رخاء اقتصادي وانتعشت التجارة بين دول البحر الأبيض، وقام هذا الملك بنشاط معماري في مصر، و تزوج الملك بطلميوس الثامن من كل من كليوباترا الثانية والثالثة، وتم تقديسه باعتباره يورجتيس بمعنى الخير والذي حمله قبله بطلميوس الثالث، كليوباترا الثانيه هى ابنه بطليموس الخامس وكليوباترا الاولى تزوجت أخاها بطليموس السادس ثم بطليموس الثامن، أما كلوباترا الثالثه هى ابنه بطليموس السادس وكليوباترا الثانيه تزوجها بطليموس الثامن. أنظر:

G. Hölbl, *A History of the Ptolemaic Empire,* London/New York, 2001, passim.

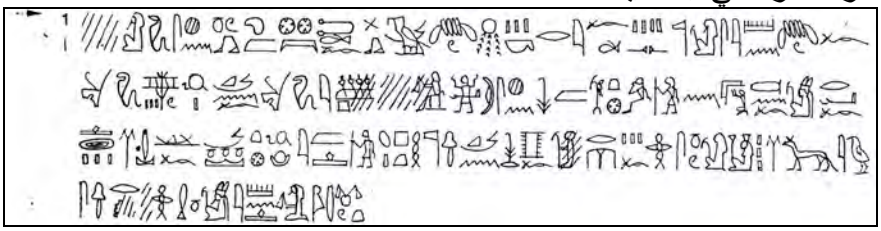
[32] E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, pp. 51-52, pl. XIII, fig. 42.

[33] D. Wildung, *op. cit.*, p. 225; E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, pp. 52-53, pls. X-XIII, XV, figs. 39-42, 48.

ḫry-ḥp ḥry-tp ḥm n rḫs snt r m33 m-ᶜ.f di tp-rd n nṯrw wsr ib.f smn sntn ḫmw.sn ʾIi-m-ḥtp wr s3 Ptḥ ḥr ḏd ʾI t3-tnn ᶜ3 irw mrwti nb wḥm ᶜnḫ ḏ3 sšm ib m dw3 it.i dw3 ʾImn ḏd-mdw inḏ ḥr.k ḫpr-ḏs.f b3 šps wbn m nwn mr.f pd.f ḥᶜpi pḫr nty rᶜ-nb nṯrty.f pri isn ṯ3w m šrt.f nṯr nṯrw ir sb3w ḥḏt ir nn r-3w wn m ḥ3t ᶜnḫ r ḫᶜ di wṯs wnnw nbw.

الكاهن المرتل الرئيسي، خادم تحوت، الذي في إتفاق مع الذي يراها عنده، إنه يملأ الوظيفة الطقسية لاجل المعبودات، الشجاع الذي يضع تخطيط معابدهم، ايمحتب، المبجل ابن بتاح، يقول: يا تاتنن العظيم بواسطة شكله، والمحبوب من سيدة النجوم، انت تعطي الرخاء عندما اوجه القلب مع التعبد لأبي، التعبد لآمون، هو يقول: الذي يتم تحيته، والمولود منك نفسك، والعظيم، الذي يخرج من نون حعبي يكون عرقه، والشمس والقمر عيناه، والهواء يخرج من أنفه، رب الارباب، الذي يعطي للنجوم التلألأ المقدس، إنه يهيئ كل هذا الذي يصبح بداية الحياة، لأجل الذي التل يرفع كل الموجودات.

اسفل المنظر سطر افقي جاء فيه:[٣٤]



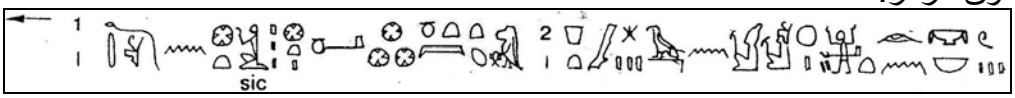
/// .i sḫnw.k m nwt ṯdf m3w.k r ifdw.s nṯr.s ʾImn 3w.f n.k ṯ3w Rᶜ ḳm3.n.f n.k išsp /// šps ḥᶜy iᶜḥ ḫnsw m w3st wr n ʾImn-rn.f rdi.f ḥtp ʾImn m ḏ3.f m3nw rᶜ-nb ʾIi-m-ḥtp wr s3 ptḥ nṯr mnḫ ḳm3.n rsy-inb.f ir sḫr.f ḥnᶜ ḫmnw m s3b iw smnḫ ḥnᶜ ḥm n ʾImn ʾImn-ḥtp m3ᶜ-ḫrw dmḏ.tw.

.... أنت تأخذ مكاناً في السماء، ويمر تلألأك في أركانها الاربعة، معبودها آمون يعطيك الانفاس، ورع يخلق الضوء لأجلك....العظيم، قمرها خنسو في طيبة، الطفل الاكبر له الذي أسمه خفي يعطي القربان عندما يعبر جبل مانو، ايمحتب المبجل، ابن بتاح، المعبود المفيد، الذي يخلق بواسطته، الذي جنوبي جداره، إنه يعطي نصائحه

[34] D. Wildung, *op. cit.*, p. 225; E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, pp. 53-54, pls. X-XIII, XV, figs. 43-45, 49.

مع ثامون الاشمونين، بوصفه القاضي، هم يكونون الفوائد التي ينفذها مع خادم آمون، امنحتب صادق الصوت المتحد....

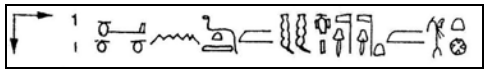
على الجدار الشمالي (شكل ١٠) صور علامة مدينة بلا شك هي مدينة واست[٣٥] وبداخلها عدد ٣٦ نجماً[٣٦] يرمزون لمعبودات طيبة، وقد وضعت علامة المدينة على رمز توحيد الارضين (سما تاوي)، ويعلوها قرص الشمس المجنح، كُتب فوق الرمز:[٣٧]



ḏd mdw ỉn nỉwtyw nỉwt mwt nỉwtw Nwt-ỉpt ḥnwt wḥmw-ˁnḫ n nswt bỉt ḥˁt.Rˁ ỉry n. nbw.

تلاوة بواسطة سكان المدينة وهي أم المدن، نوت-ايبت سيدة نجوم مصر العليا والسفلى، التي تبهج رع، المصنوع بالكامل من الذهب.

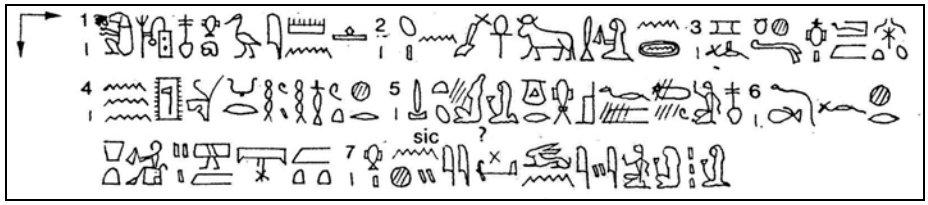
كتب امام امنحتب:[٣٨]



ḥnḳ n ḏt m nḏm ỉb nṯrwy mnḫwy m wꜣst.

قربان لأجل الابدية لإسعاد قلب المعبودين يورجتيس (بطلميوس الثامن وزوجته كليوباترا الثانية) في طيبة.

وصور أمام الرمز امنحتب بن حابو يقدم لرمز مدينة واست علامة نفر[٣٩] والبردية وعلامة عنخ وامامه مائدة قرابين عليها لخبز. كتب نص فوقه فيه القابه ومنها:[٤٠]



[35] J. Dümichen,*Historische Inschriften Altägyptischer Denkmäler*,II, Leipzig 1869, pl.VII e.

[٣٦] استمر إستخدام النجوم كرمز للحماية حتى بعد دخول المسيحية مصر، أنظر:

Ch. Leblanc, Une Curieuse Pratiqe contre le "Mauvais Œil" dand un Quartier du Ramessum, *BIFAO* 113 (2013), p. 290, fig. 5.

[37] E. Otto, *Topographie des Thebanischen Gaues*, UGAA 60, Berlin 1952, p. 11; D. Wildung, *op. cit.*, p. 222; E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, pp. 36-37, pl. VI, fig. 30.

[38] E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, p. 37, pl. VI, figs. 30, 31.

[٣٩] يترجم أ.د. علي رضوان كلمة نفر بالنور واللمعان والتوهج، أنظر:

A. Radwan, Der Königsname, Epigraphisches zum göttlichen Königtum im Alten Ägypten, *SAK* 2 (1975), p. 216.

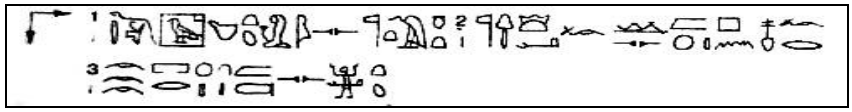
[40] D. Wildung, *op. cit.*, pp. 222-223; E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, pls. VI, VII, figs. 30, 31.

sš-nsw nfr ḥry-tp iḳr Ỉmn-ḥtp-s3 n wḥm ꜥnḫ ḥpw ḥm n Ỉmn mry (it).f nḫ ns ḥ3ty pry m sš3t mw nṯry n wp-rḥwy ḥs.tw ḥr ḏ3ḏ3t.t ḥr s3 st.f m swnw nfr ḏd.f ḥr ḥnwt špsw šm(.i) m grḥ ḥr nḫy wnyw.t.

الكاتب الملكي الطيب والرئيسي، والمتميز امنحتب أبن حابو متجدد الحياة كاهن آمون والمحبوب كثيراً من الأب الحارس على اللسان والقلب، والذي يولد من سشات، البذرة المقدسة لتحوت [أ] والممدوح من المجمع المقدس، المنتمي لمنزله كطبيب طيب، يقول لسيدة المبجلين: لقد اتيت في منتصف الليل لمساعدة سكانك.

[أ] عبر عن تحوت بلقبه *wp-rḥwy* بمعنى الذي فصل بين الاخوين حور وست.

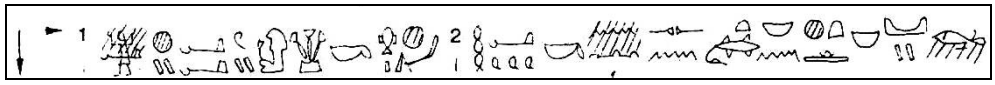
صورت خلفه حتحور ايتيت، كتب فوقها: [٤١]



ḏd-mdw in ḥt-ḥr-Ỉtit m3ꜥt mwt-nṯr nt nṯr mnḫ ḫꜥ.f im.s m hrw pn nfr 3bd 3 prt sw 11 m rn.s ḥꜥwt.

تلاوة بواسطة حتحور ايتيت، المبجلة، والام المقدسة للمعبود المبجل، الذي ظهر لها في هذا اليوم العظيم، الشهر الثالث من فصل برت (الشتاء) اليوم الحادي عشر باسمه المبتهج.

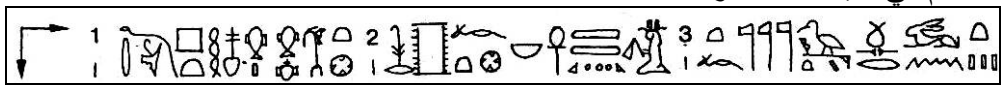
كتب أمامها: [٤٢]



ḥy.i ꜥwy.i ḥ3.k ḥr ḫw ḥꜥw.k n snḏ.k ḫt nbt ḏwt.

ابسطُ ذراعي حولك لحماية أعضائك، ولكي لا تخاف من أي شيئ سيئ.

وعلى قاعدة مرتفعة ومستقلة صورت اربعة معبودات، هم بتاح صاحب المقام في طيبة، كتب فوقه: [٤٣]



ḏd-mdw in Ptḥ nfr ḥr ḥry-ib W3st rsy-inb.f nb ꜥnḫ-t3wy t3-tnn it-nṯrw ḏhwty šsr wnnwt.

تلاوة بواسطة بتاح صاحب الوجه المضيئ، وصاحب المقام في واست، وجنوبي جداره، وسيد منف، تاتنن ابو المعبودات، جحوتي، الذي يعلن ماهو كائن.

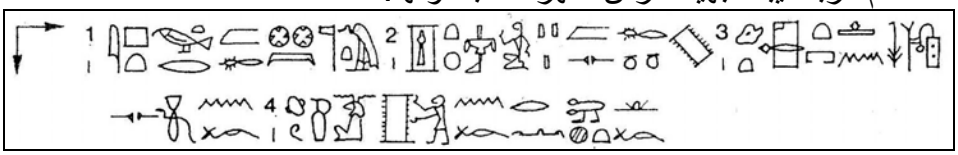
كتب أمامه: [٤٤]

41 D. Wildung, *op. cit.*, p. 223; E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, p. 38, pl. VII, fig. 31.
42 D. Wildung, *op. cit.*, p. 223; E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, p. 39, pl. VII, fig. 31.
43 E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, p. 39, pl. VIII, fig. 32.
44 *Ibid.*, p. 39, pl. VIII, fig. 32.

/// ///ḥ3-tp ḥm ỉmn mỉ s3 mry.

حول خادم آمون مثل الابن المحبوب.

ثم الربة ايبت بهيئة فرس النهر، كتب فوقها:[٤٥]

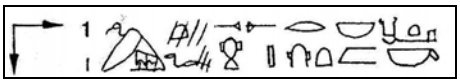


Ỉpt wrt m ḫt nwt mwt nṯr ḥḏt bw nb m sḫnn ḫnt ḥwt ʿ3t ḥtp n sš nsw sw3ḏ n.f š3y ḳd n.f r n iṯi ḫt.f.

ايبت العظيمة في جسد نوت الام الالهية، التي تمنع[أ] الناس في التدمير، الاولى في القصر العظيم، والمفيدة والنافعة للكاتب الملكي، الذي يعطي له شاي، المخلوق له، حتى لا تسلب ممتلكاته.

[أ] *WB* III, 212.

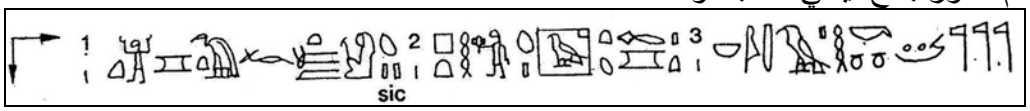
كتب أمامها: [٤٦]



mkt tf ḥryt nb m k3t.k.

هذه الحامية ابعدت كل الخوف عن عرشك.

ثم صور بتاح ايحي، كتب فوقه:[٤٧]



ḳ3 mry mwt.f s3 Ỉtm Ptḥ-Ỉḥi s3 ḥwt-ḥr ʿ3t mry nb m3ʿ-ḫrw ḥr-ḥknw m33 nṯrw.

إنه محبوب أمه ابن اتوم، بتاح-ايحي ابن حتحور العظيمة، والمحبوبة، سيد الانتصار حور-حكنو[أ] متأمل المعبودات.

[أ] حور-حكنو هو ابن باستت في تل باسطة، وهويجسد الاشعة الحارقة للشمس ومن ثم يحرق الاعداء بانفاسه الحارقة، وارتبط مع ماحيس ابن سخمت. انظر:

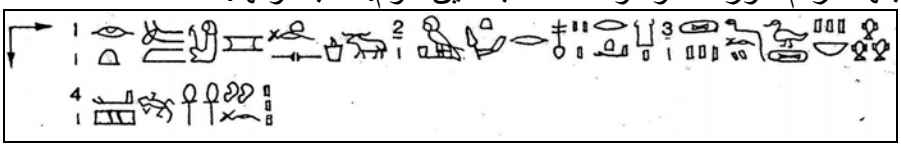
H. Bonnet, *Reallexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte*, Berlin 1952, p. 306; De Wit, Lion, pp. 236 ff.

كتب أمامه: [٤٨]

dỉ.i n.k ḫkrw m ḥḳ3 wḏw.

[45] *Ibid.*, p. 40, pl. VIII, fig. 32.
[46] E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, p. 40, pl. VIII, fig. 32.
[47] *Ibid.*, p. 40-41, pl. VIII, figs. 32, 33.
[48] *Ibid.*, p. 41, pl. VIII, figs. 32, 33.

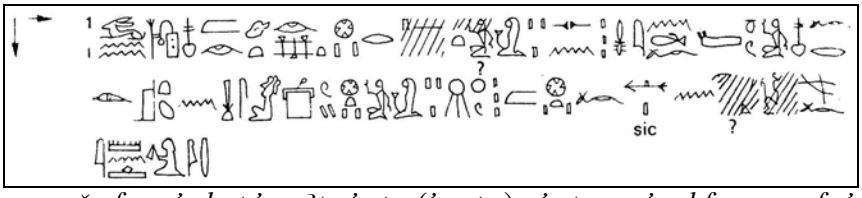
اعطيك الزينة، كسيد للمراسيم.
ثم صورت ربة بهيئة فرس النهر ورأس الأسد من المرجح أنها سخمت حيث صور امامها ابنها نفرتم حور-حكنو، وحملت لقب عين آتوم. كتب فوقها: [٤٩]



Ỉrt-Ỉtm m ỉt.s bꜣ bꜣw ḏsr nfrw rdt kꜣw ḏfꜣw nb ḥrw ʿšꜣw ʿnḫwy.fy.
إبنة آتوم، المحبوبة كثيراً من أبيها، روح الارواح، ومشرقة الجمال التي تعطي الطعام وكل المؤنة للبشر، وللاذآن العديدة.
وكتب امامها: [٥٠]

sḫr ḫftyw m mwt m ʿnḫ.
التي تسقط الاعداء خارج الموت والحياة.
وكتب سطران خلف رمز المدينة: [٥١]

smꜣw mꜣrw n rdit st n ḥr-nb wr pḥty nb ḥbw-sd (*mi*) *ỉt.f* (*Ptḥ-tꜣ-tnn ỉt nṯrw*) *ity mi Rʿ sꜣ Rʿ* (*Ptwlmys ʿnḫ ḏt mry Ptḥ*) *ḥnʿ ḥmt.f ḥḳꜣt nbt tꜣwy* (*Klywpꜣtrꜣ*).
إصلاح المارو لكي يعطى القوة الكبيرة من حور الذهبي، سيد الاحتفلات مثل ابيه بتاح تاتنن ابو المعبودات، الحاكم مثل رع، سا رع بطلميوس الحي للأبد ومحبوب بتاح، وزوجته الملكة وسيدة الارضين كليوباترا (الثالثة).
خلف المنظر: [٥٢]



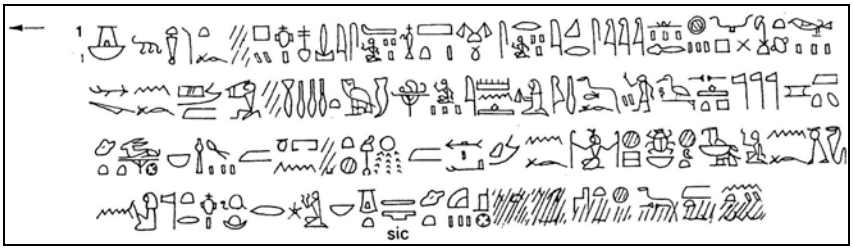
wnn sš nfr m ỉr ḫnt ỉr wꜣt niwt r (*imytw*) *niwtyw mi nḏ.f swnw nfr ỉr st n snt.s wsir sꜣw niwtyw wbn m niwt.f wʿ n /// /// mr.f Ỉmn-ḥtp mꜣʿ-ḫrw.*

[49] *Ibid*, pp. 41-42, pl. IX, fig. 33.
[50] E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, p. 42, pl. IX, fig. 33.
[51] *Ibid*, pp. 42-43, pl. VI, fig. 30.
[52] *Ibid.*, p. 43, pl. IX, figs. 33, 37, 38.

الكاتب الطيب والرئيسي، الذي يسير على طريق المدن بين سكانها، الذي يأخذ التحية، الطبيب المتميز، إن ايسة تضع الحماية لأخيها أوزير عن طريق السكان اللامعين (الابراج السماوية) في مدنه،[أ] الفريد لملك المعبودات، محبوبه امنحتب صادق الصوت.

(أ) ربما يقصد هنا المجموعات النجمية التي تحرس أجزاء أوزير الموجودة في ٣٦ إقليم. أنظر: H. Kees, *Der Götterglaube im Alten Ägypten*, MVÄG 45 (1941), p. 405; E. Laskowska-Kusztal, *op. cit.*, p. 85.
ولكنني أرى أنه من المنطقي في هذا التفسير ضم الستة نجوم الموجود على الجدار المقابل وبذلك يصبح العدد ٤٢ يرمزون إلى عدد الاقاليم المصرية التي أمتلكت أجزاء أوزير، أنظر توزيع هذه الاجزاء على الاقاليم في:
H. Beinlich, *Die"Osirisreliquien" zum Motiv der Korperzergliederung in der altagyptischen Religion*, ÄA 42 (1984), passim.

تعلو المنظر علامة السماء وسطر هيروغليفي، فيه مدح لامنحوتب بن حابو وجاء فيه:[٥٣]

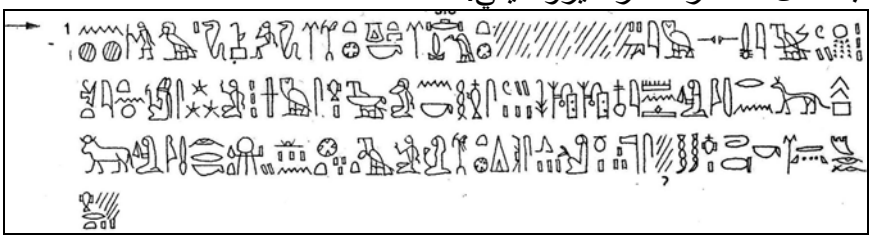


ḫry-ḥp ḥry-tp tf ip ib nfr ḏḏ is ḥw ḥst mɜꜥt iḳr sḫrw mnḫ wp ḫɜyt ḫt.n.f wḏ mdw m rwḏ ḥkɜw ỉmn-ḥtp mɜꜥ-ḫrw ḏd.f: i ḏhwty sḥtp nṯrw mr mɜꜥt ḫnty wnwt nb wḏ sšw m ḫnw n tḥ wbn m wꜥ ḳmɜ.n.f ḥḥ ḫpr nb ḫft kɜ.n.f in.k n.i nṯr ib rꜥ-nb r dwɜ nb nst ḫnty ỉpt-swt /// /// st ḫpr ḏs.f m nty. ///

الكاهن المرتل الاعلى، الأول في عصره، واليقظ للكلمات الجميلة، الذي يبجل ماعت، والذي يعلن الاحكام، والكامل بواسطة مستشاره المتميزين، هو الذي يعرف الامراض وتفر منه الارواح الشريرة التي تجلب الامراض، الذي يتحكم في محور إزالة الصيغ السحرية، امنحتب صادق الصوت، يقول: يا جحوتي الذي يهدئ المعبودات، والذي يحب ماعت، إمام الاشمونين، سيد النظام، في ....الذي يظهر كالاول، الذي خلق ملايين المخلوقات وكل شيئ، إنه يكرر: أجلب لي كل يوم القلب المقدس، كي ابجل سيد عروش الارضين، إمام الكرنك... كل يوم.

[53] D. Wildung, *op. cit.*, p. 223; E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, pp. 43-44, pls. VI-IX, XIV, figs. 30-33, 37, 46.

كتب أسفل المنظر سطر هيروغليفي: [٥٤]



nḥḥ bꜣ.k rnp.k m wꜣst nst.k m iꜣt-ḏꜣmt /// /// /// im.s mi mꜣw nt ỉtn dwꜣw im.s ḥr kꜣ n.k ḥst sš-nsw nfr Ỉmn-ḥtp mꜣꜥ-ḫrw rn sꜣb ḥpw mꜣꜥ-ḫrw ir.r.k di wbn n niwtyw wꜣst di šmsw nw nṯrw snḏm ỉb pḥr rn.k m tꜣ-ḏr.f ḥrt.

ان روحك تكون ازلية، وانت الذي تعيد له الشباب في طيبة، عرشك يكون في قمة جمة، انها فيه مثل اشعة الشمس، ان المتعبدين الذين هناك يكررون لك اغنيات المديح، الكاتب الملكي، الكاتب الطيب، امنحتب صادق الصوت، الذي ينحدر من القاضي حبو صادق الصوت، انك الذي توفر القرابين لسكان طيبة، والذي يوفر الرفقاء لالهته، بابتهاج اسمك يصل إلى الارض حتى اخرها، وفي السماء.

لدراسة وتحليل المناظر السابقة سوف نتعرف على علامة واس وتطورها ورمزيتها وارتباطها بإقليم ومدينة واست ومعبودها الرئيسي منتو، ثم تحليل المنظرين المصورين في المقصورة البطلمية في الدير البحري وقراءة هذين المنظرين وتحليلهما.

توجد مناظر عديدة لتشكيل صولجان واس من الخشب في المقابر المصرية القديمة وكان أيضاً يوجد ضمن الاثاث الجنائزي باعتباره رمز ديني مقدس.[٥٥] وتم تلوينه في بني حسن باللون الاصفر وعليه بقع سوداء كما لو كان مغطى بجلد الفهد،[٥٦] مما يربطه بعالم السماء. عثر على صولجانات واس داخل التوابيت وقد كسّرت عن عمد حتى تشارك المتوفى الموت ومن ثم يستطيع الاستفادة بها في العالم الآخرأو حتى تصبح غير ضارة لأنها ترمز إلى القوة والسيطرة.[٥٧] ويصور على جوانب التوابيت ضمن الاثاث الجنائزي للمتوفى،[٥٨] وعثر على نماذج صغيرة من الذهب والفيانس منذ الدولة الوسطى،[٥٩] ويمسك الملوك والمعبودات صولجان واس

[54] D. Wildung, *op. cit.*, p. 223; E. Laskowska-Kusztal, pp. 44-45, pls. VI-IX, XIV, figs. 34-36, 47.

[55] A. Hassan, *Stöcke und Stäbe im pharaonischen Ägypten bis zum Ende des Neuen Reiches*, MÄS 33 (1976), pp. 18-20, 115.

[56] P. E. Newberry, The (was) Scepter, in: *Studi in Memoria di Ippolito Rossellini* I, Pisa, 1949, 271-272

[57] A. Hassan, *op. cit*, p. 124-125.

[58] G. Jequier, *Les frises d'objets des sarcophages du moyen empire*, MIFAO 74 (1921), 178-180

[59] P. E. Newberry, The (ỉ) Scepter, 271-72

على حد سواء وذلك منذ العصور المبكرة، وارتبط صولجان واس بالارباب أكثر من الربات التي ارتبط بهنَّ صولجان واج.[٦٠]

يعني واس القوة وكذلك المقدس والسلطة،[٦١] في نصوص الاهرام تم الربط بينه وبين القوة، بل واعتبروه في الدولة الحديثة سلاحاً يقتل الاعداء كما جاء في اسطورة حور وست حيث يقول ست: "أنا أخذ صولجاني ذو ٤٥٠٠ نمست وكل يوم أقتل واحداً منكم". [٦٢] أمسك بعض الموظفين صولجان واس منذ الدولة الوسطى، وارتبط بالشخص الذي يشرف على عملية قياس الحقول[٦٣] باعتباره حكيماً ولإكسابه سلطة محدودة.[٦٤] ارتبط بالرعاة البدو باعتباره عصا نمطي للراعي.[٦٥]

تمثل قمة علامة واس رأس الحيوان الخاص بست،[٦٦] ومن ثم يربطه الكثير من العلماء بهذا المعبود وخاصة أنه عُثر عليه في مدينته نوبت وكان رمزاً لها، ويؤكد هذا الارتباط النص المصاحب لحتشبسوت في منظر التتويج والذي جاء فيه: أنت (آمون) أعطيتها (حتشبسوت) النصيب الخاص بحور عن طريق (*ꜥnḫ*) الحياة وأعوام "ست" عن طريق (*wꜣs*) السيادة، ويتضح من ذلك أن كل من عنخ وواس يمثلان حور وست ويعبران عن رمزي الحكم الإلهي التي تحملها المعبودات، وتسلمها للملك لتساعده على ممارسة حكمه على الأرض،[٦٧] ومنح كل من واس وجد وعنخ يعبر عن منح الملكية المقدسة،[٦٨] وأيضاً منح أعياد السد (اليوبيل الملكي) للملك.[٦٩] وكانت تصور علامة السماء وهي تعتمد على علامة واس وبذلك تلعب نفس دور المعبود شو الذي يرفع السماء، وبذلك يحافظ على الحياة برفع السماء حتى لا

[60] A. Hassan, *op. cit.*, p. 170-71.
[61] A. Moret, *Du caractère religieux de la royauté pharaonique*, Paris 1902, pp. 42-43, 292.
[62] G. A. Wainwright, Letopolis, *JEA* XVIII (1932), p. 171 ; A. Hassan, *op.cit.*, p. 172.
[63] S. Berger, A Note on Some Scenes of Land Measurement, *JEA* 20 (1934), 54-55.
[64] A. Hassan, *op. cit*, p. 189-190.
[65] C. G. Acligmann, The Uas Scaptre as a beduin camel stick, *JEA* III (1916), p. 127; A. Hassan, *op. cit.*, p. 192; C. W. Schwabe and A. Gordon, The Egyptian w3s–Scepter and its Modern Analogues: Uses in Animal Husbandry, Agriculture, and Surveying, *Agricultural History* 62 (1988), pp. 61-89..
[66] M. G. Daressy, L'origine du scepter uas, *ASAE* XVII (1917), pp. 183-184; C. A. Wainright, Letopolis, *JEA* XVIII (1932), p. 171; A. Gardiner, Sign list, S40, S41.
[67] E. Winter, *Untersuchungen zu den ägyptischen Tempelreliefs der griechisch-römischen Zeit*, Wien 1968, p. 94.
[68] A. Radwan, Der Königsname, pp. 213-234, Doc. 5, 18, 20.
[69] M. Malaise, Aton, le sceptre ouas et la fete Sed, *GM* 50 (1981), pp. 47-60.

تتحد السماء مع الأرض مرة ثانية وتحدث الكارثة ودمار الكون،[٧٠] وهي التي تهيمن على اركان الكون الاربعة.[٧١]

ذكرت واست في الاسرة الثامنة عشر بانها المدينة الجنوبية (*niwt rsyt*) في مقابل منف وذكرت ايضا باسم المدينة (*niwt*) وكانت تكتب بصولجان واس بالاشرطة والريشة، وكانت توصف بأنها سيدة المدن (*ḥnwt niwtw*).[٧٢] وتجسدت واست في هيئة معبودة تحمل القوس والسهام والمقمعة وتتصف بأنها القوية (*w3st nḫtt*)، وذلك منذ الانتصار على الهكسوس.[٧٣]

كان منتو هو سيد مقاطعة واست منذ الدولة القديمة،[٧٤] وكان يصور بهيئة رجل برأس الصقر ويرتدي تاج الريشتين العاليتين، وبذلك اعتبر كهيئة ظهور للمعبود الصقر حور ومن ثم حمل لقب حور سيد واست بل وحمل لقب الطيبي(*w3sty*) و حور الطيبي (*ḥr w3sty*).[٧٥]

ذكر في النصوص بمنتو الاربعة او الاربعة وجوه للمعبود ويعني هذا الرقم الاربعة مدن الرئيسية في إقليم واست وهن ارمنت والطود والميدامود وطيبة.[٧٦] ثم انتقلت الزعامة إلى آمون الذي حمل لقب سيد عروش الارضين في الكرنك في واست، وسيد عرش الارضين مما يجعله حاكماً على الارضين، حيث حمل اتوم لقب سيد الارضين في عين شمس وحمل بتاح لقب ملك الارضين، وحمل حريشف لقب حاكم الاراضي مما يعكس دور هذه المدن في الفترات التاريخية المختلفة كما يلي عين شمس في عصور ماقبل التاريخ ومنف في الدولة القديمة وإهناسيا في الاسرتين التاسعة والعاشرة، ثم طيبة في نهاية الاسرة الحادية عشرة وبداية الثانية عشرة،[٧٧] وصور كثيرٌ من الملوك في مصر بهذا الصولجان تشبهاً بالمعبودات،[٧٨] وأعتبر

[70] D. Kurth, *Den Himmel stützen, Die "Tw3 pt" -Szenen in den ägyptischen Tempeln der griechisch-römischen Epoche*, Rites égyptiens 2, Bruxelles1975, p. 137.
[71] A. Gardiner, "The Baptism of Pharaoh, JEA 36 (1950), p.12.
[72] K. Sethe, *Amun und die acht Urgötter von Hermopolis*, APAW 4 (1929), p. 8.
[73] H. Bonnet, *Reallexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte*, Berlin 1952, p. 799; Ch. Helfrich-Raes, *Les personifications de Thèbes*, Doctorat de IIIe cycle, Paris 1983; P. Vernus, Siegreiches Theben, *LÄ* V (1984), cols. 937-38; Ch. Leitz, *Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen*, III, OLA 111 (2002), col. 253c.
[74] E. K. Werner, *The God Montu from the Earliest Attestations to the End of the New Kingdom*, UMI Dissertation, The Yale University 1985, pp. 24-26.
[75] K. Sethe, *Amun*, p. 9.
[76] *Ibid*., p. 10.
[77] *Ibid*., p. 12.
[78] A. Radwan, Einige Aspekte der Vergöttlichung des ägyptischen Königs, Ägypten, Dauer und Wandel, DAIK Sonderschrift 18, Mains 1985, pp. 55-58, 58 n. 21, fig. 7.

الملك في طيبة هو وريث آمون، حيث نال آمون لقب باوتي تاوي بمعنى الازلي للارضين مما يعكس دوره بحكم البلاد كلها.[٧٩]

بالنسبة لعدد النجوم داخل علامة مدينة واست فربما يمثلون معابد طيبة،[٨٠] أو سكان طيبة فقد صوروا بهيئة النجوم داخل المدينة (نوت) مثلما تولد النجوم من الربة (نوت)،[٨١]أو أنهم يمثلون ستاً وثلاثون معبوداً وهم الذين لهم معابد أو مقاصير عبادة في طيبة، وربما يمثلون عدد أربعة مجموعات (تاسوعات) من المعبودات لأشهر المدن وهم تاسوع عين شمس وتاسوع طيبة وتاسوع منف وتاسوع ابيدوس أو منديس،[٨٢] ومن المحتمل أن هذا العدد بالإضافة إلى الست نجوم الموجودة حول رمز واست على الجدار المقابل يمثلون عدد الاثنين والاربعين إقليماً المكونة للأرض المصرية، وبذلك تمثلهم باعتبارهم الاقاليم السماوية والتي تقابل الاقاليم على الارض، ووجود علامة المدينة فوق علامة توحيد الارضين يؤكد هذه الفكرة على إعتبار أن واست هي قلب مصر وهي التي تجمع هذه الاقاليم في كيان واحد، وفي الصالة الوسطى لمعبد اوبت في الكرنك من عصر بطلميوس الثامن،[٨٣] صورت طيبة

في هيئة معبودة وعلى رأسها علامتا المدينة والمقاطعة وكتب أمامها:

ḏd mdw in niwt mwt nṯr ms nṯrw

"تلاوة بواسطة المدينة (طيبة) أم المعبود، والتي تلد المعبودات".[٨٤]

ربما ترمز هذه النجوم إلى ست وثلاثين معبوداً مرتبطة بطيبة وخاصة أن كلمتي معبود (*nṯr*) وتعبد (*dw3*) تكتبان بعلامة النجمة، أما الست نجوم المحيطة بعلامة واست على الجدار المقابل فترمز إلى التعبد الكامل فهم ثلاث نجوم مكررة على جانبي العلامة بما يمثل الجمع المزدوج. وبخصوص من هم هؤلاء المعبودات فيقترح الباحث أنهم يمثلون التاسوع الكبير (١٥ معبوداً) لطيبة المتكون من تاسوع عين شمس بالإضافة إلى منتو وحور وحتحور وسوبك وثننت وايونيت،[٨٥] ويضاف لهم المعبودات المصورة في هذه المقصورة وهي تتعبد أمام علامة مدينة واست وعلامة واست وهم ثلاثة عشرة معبوداً، يضاف لهم ثمانية معبودات لها عبادة خاصة ومعابد ومقاصير في منطقة شرق طيبة وهم آمون الكرنك وآمون الاقصر وموت

79 K. Sethe, *Amun*, pp.13-14.
80 D. Wildung, *op. cit*., p. 222.
81 E. Otto, *Topographie des Thebanischen Gaues*, UGAA 60, Berlin 1952, p. 11.
82 W. Barta, *Untersuchungen zum Götterkreis der Neunheit* MÄS 28 (1973), p. 28.
83 *PM* II/1, 244-252.
84 C. de Wit, *Les inscriptions du temple d'opet à Karnak* I, BiAeg. XI (1958), p. 82; II, BiAeg. XIII (1968), p. 40.
85 H. Brunner, Neunheit, *LÄ* IV (1982), col. 475.

وخنسو وامونت واوزير وبتاح وحوربارع، وبذلك يتكون عدد الستة والثلاثون معبوداً الذين تمثلهم النجوم داخل علامة مدينة واست.

يوجد تلاعب لفظي بين كلمتي نيوت بمعنى المدينة ويقصد بها طيبة وبين المعبودة نوت ربة السماء وأم المعبودات وسيدة النجوم التي تبتلعها صباحاً وتلدها مساءً، والتي تمثلت هنا أيضاً في هيئة المعبودة ايبت-نوت ربة السماء وام المعبودات، والتي صورت في هيئة مدينة بها ٣٦ نجماً، والتي وصفت في معبد اوبت بالكرنك بأنها: "اوبت العظيمة التي تلد المعبودات، نوت، العظيمة للتاسوع، مسخنت العظيمة التي تملأ الارض باطفالها".[٨٦] اعتبرت باوات المعبودات هي الشمس والقمر والمجموعات النجمية،[٨٧] ولم تكن الحياة بين الاجرام السماوية مقصورة فقط على المعبودات بل كان لدى الموتى الفرصة ليصبحوا نجوماً في عالم السماء.[٨٨] حيث جاء في بردية Boulaq III: "إن قرابين معبودات مصر العليا والسفلى تصل إليك (المتوفى)، الذين يحضرون بالاقاليم ٣٦ لكي تسير بفضلهم بين الباوات المتميزة، لكي تفعل ما تحب في السماء، لأنك تكون مع النجوم، وتكون باهك مع النجوم ٣٦ والتي معها سوف تتحول كما تريد".[٨٩] ربما ترمز النجوم ٣٦ داخل علامة المدينة إلى المجموعات النجمية. نظراً لتطابق نوت مع علامة المدينة فمن المنطقي أن النجوم المصورة داخلها تتطابق مع ابنائها وهم سكان المدينة، والذين يرمزون إلى ٣٦ مجموعة نجمية (Decans) من التي تكون دائرة البروج،[٩٠] والتي تشير إلى المدن السماوية التي تستريح فيها المجموعات النجمية والتي تقابل المدن الارضية.[٩١] وكان للمجموعات النجمية دور وتأثير في الاحوال الارضية باعتبارهم يمثلون معبودات للقدر وايضا كحماة ورعاة للموتى بل وللحاكم نفسه كما جاء في معبد سيتي الاول في ابيدوس.[٩٢] ظهرت هذه المجموعات النجمية منذ عصر الانتقال الأول وخاصة على أغطية التوابيت ثم استمرت بعد ذلك على التوابيت وجدران المقابر والمعابد، وإن ظهرت أسماء بعضها في متون الاهرام، وهذه المجموعات

---

[86] E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, p. 82.

[٨٧] صورت المجموعات النجمية (Decans) في الدولة الحديثة بهيئات المعبودات المختلفة وصور القليل منها في هيئات مستقلة، وفي العصر المتأخر صورت في هيئات معبودات مثل ابناء حور وايسة وغيرهم ثم صورت في هيئة الثعابين او معبودات برأس الأسد، وصورت بهيئة الثعابين الناهضة والتي كانت تزود بايدي واجنحة واقدام، وتتمثل وظيفة المجموعات النجمية في الحماية من الاخطار المختلفة، أنظر:

L. Kákosy, Decans in Late-Egyptian religion, *Oikumene* III (1982), pp. 163-165.

[88] E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, p. 83.

[89] J-C. Goyon, *Rituels funéraires de l'ancienne Égypte : Le Rituel de l'Embaumement. Le Rituel de l'Ouverture de la Bouche. Les Livres des Respirations. Introduction, traduction et commentaire*, Paris 1972, pp. 72-73.

[90] O. Neugebauer and R. A. Parker, *Egyptian Astronomical Texts. III. Decans, Planets, Constellations and Zodiacs*, BEStud VI (1969), pp. 135-139, 141-147.

[91] E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, pp. 83-84.

[92] *Ibid*., p. 85.

النجمية تمثل كل عشرة ايام مما يكون السنة المصرية وهي ٣٦٠ يوما ويضاف لها خمسة ايام النسيئ فتصبح السنة ٣٦٥ يوماً.[٩٣]

شكل (١) أ و ب

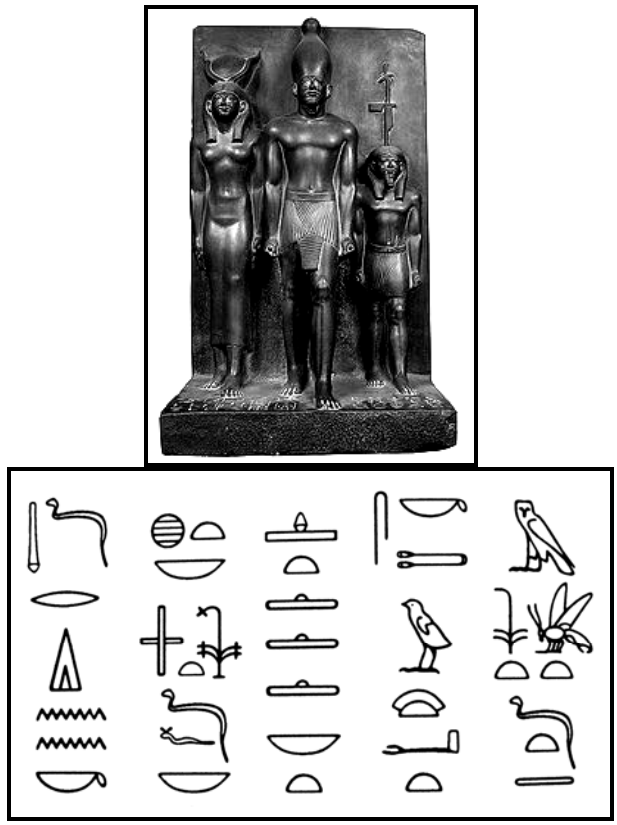
R. Schulz and M. Seidel, Egypt, pp. 20-21 figs. 25-26 .

شكل (٢)

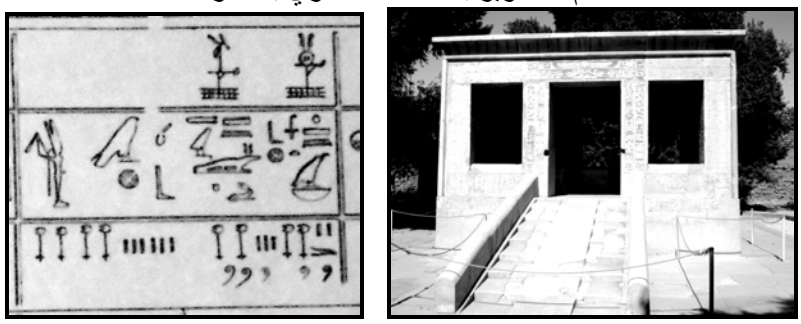
شكل (٣)

قسم التصوير بالمتحف المصري بالقاهرة.

[93] O. Neugebauer and R. A. Parker, *Egyptian Astronomical Texts. I. The Early Decans*, BEStud III (1960), pp. 1-3, 23-26.

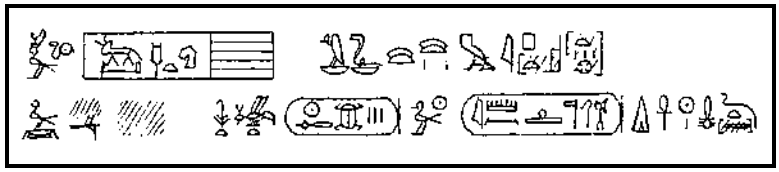


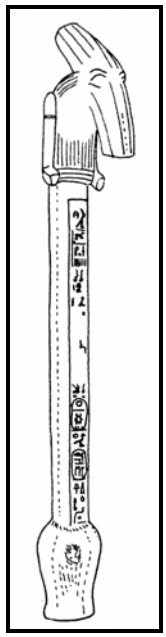
شكل (٤) أ و ب
قسم التصوير بالمتحف المصري بالقاهرة.



شكل (٥) أ و ب

أ تصوير كاتب البحث.
ب .P. Lacau and H. Chevrier, *Une chapelle de Sésostris Ier*, pl. 3.

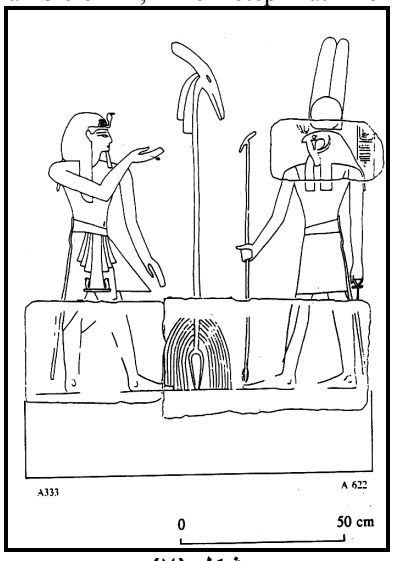




شكل (٦) أ و ب

صولجان واس –الملك امنحتب الثاني—فيانس ازرق- حوالي ٢ متر- معبد ست في نوبت (بالقرب من نقادة)- متحف South Kensington, London

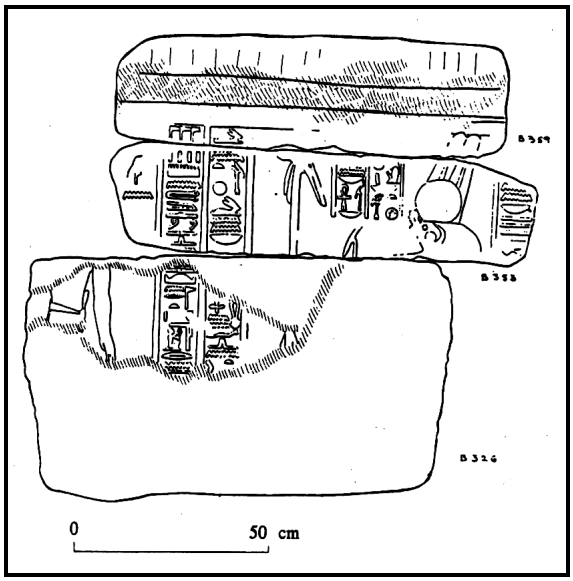
Ch. C. Van Siclen III, Amenhotep II at 2Dendera, fig.



شكل (٧)

كتل حجرية من مبنى من عصر تحتمس الرابع- منطقة شمال الكرنك.

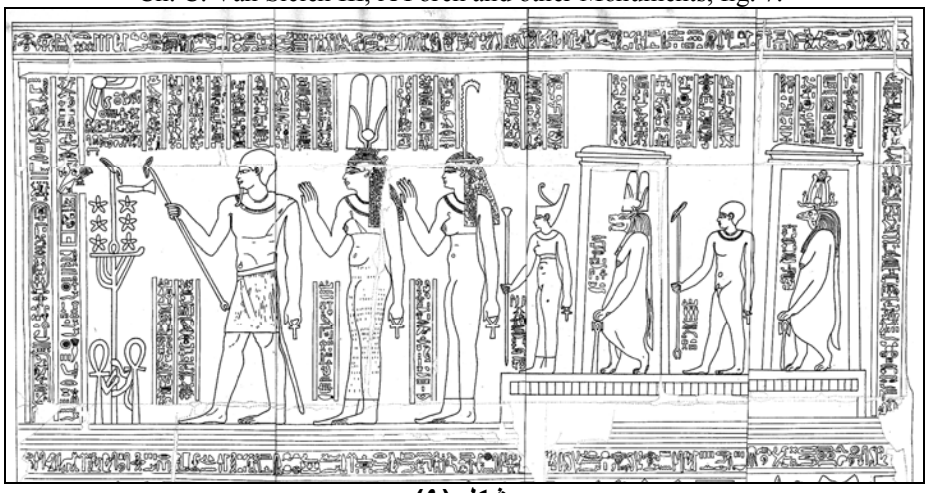
Ch. C. Van Siclen III, A Porch and other Monuments, fig. 6.



شكل (٨)

كتل حجرية من مبنى للزوجات الالهيات لامون - منطقة شمال الكرنك-منظر للملك طاهرقة

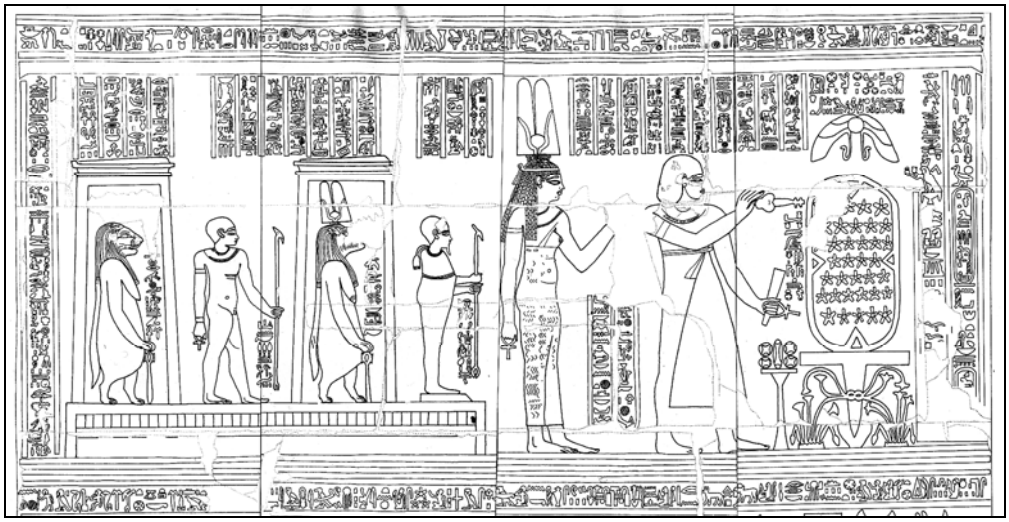
Ch. C. Van Siclen III, A Porch and other Monuments, fig. 7.



شكل (٩)

الجدار الجنوبي من المقصورة البطلمية في معبد الدير البحري.

E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, figs. 39-45, 49.



شكل (١٠)
الجدار الشمالي من المقصورة البطلمية في معبد الدير البحري.
E. Laskowska-Kusztal, *Le sanctuaire*, figs. 30-36, 47.

الخلافات الزوجية في المجتمع اليوناني من خلال التراجيديا الإغريقية

د. نهى عبد الرحمن*

كان المجتمع اليوناني ينظر للمرأة نظرة ضيقة فهي عنده وسيلة أو وعاء للإنجاب، ولم يكن يعبأ كثيراً بالمشاعر العاطفية تجاهها، ولقد عبر ديموستنيس عن ذلك من خلال إحدى خطبه حيث قال:

"إن هذا هو معنى الزواج: ان ننجب طفالاً نقدمهم إلى عشيرتنا وإلى أعضاء حينا وأن نقوم بتزويج بناتنا لأننا أنجبناهم من صلبنا.

فنحن نملك عاهرات (Hetairai) يقدمن لنا المتعة الحسية،

ونملك محظيات (Pallakai) يقدمن لأجسادنا ما نحتاجه من رعاية يومية،

أما الزوجات (Gynaikes) فتنجب لنا أولاداً شرعيين وتقوم برعاية منازلنا[١] ".

ومما يلاحظ أن الرجل الأثيني عندما كان يفكر في الزواج لم يكن يراه مجرد علاقة عاطفية متبادلة بين طرفين، فالزواج من أجل الحب لم يكن أمرًا شائعًا [٢] فغالبًا نجد الرجل لا يمل الحديث عن متاعب الزواج والمتزوجين[٣]، وإنما يرى أن الزواج وسيلة للحفاظ على أسرته من الاندثار وذلك عن طريق وجود أبناء وذرية شرعية له تضمن استمرار المنزل، وعدم اختفاء اسمه (اسم الأب) أواسم الأسرة[٤].

وعلى هذا كان الرجل الأثيني حريصًا علي تحقيق مطالبه من خلال إيجاد زوجة تكون أمينة وفاضلة حتى تكون حارسة وحافظة للمنزل[٥] وهو ما أكده يوريبيديس حينما قال:

Χρη δ εν δομοισιν ανδρα τον σοφον τρεφειν
Γυναικα χρηστην καγαθην, η μη τρεφειν[٦]
يجب على الرجل الحكيم أن يقتني في بيته زوجة
طيبة، وفاضلة وإلا فجدير به ألا يفعل.

وكان هذا هو الدور الرئيسي بالنسبة للمرأة[٧].

*مدرس بقسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية بكلية الآداب جامعة دمنهور.

(1) Dem. 59-112
(2)Dem. XL. 27
(3) Ath. XIII.588. E,F. 559. C,D,F
(4)ISaios.2. 36,37.
(5) Dem.LIX. 122.59
(6)Eu. I.A.vv 749-50.
(7) Xen. Oec. 75,9.

ولارتباط فضيلة المرأة ببقائها في المنزل، ولانحصار دورها الرئيسي في تربية النشىء والحفاظ على المنزل، جعل المجتمع الأثيني يفرض على المرأة الحياة داخل منزلها فقط، فهذا هو عالمها "العالم الداخلي" εν οικω (داخل المنزل) تتحكم فيه كيفما تشاء، دورها هو تلبية متطلبات زوجها وأبنائها[٨]، أما العالم الخارجي εξ οικου(خارج المنزل) فهو العالم الخاص بالرجل لا علاقة لها به. لقد جسد يوريبيديس نظرة المجتمع لوضع المرأة وعلاقتها مع زوجها على لسان أندروماخي في مسرحية "الطروادیات" إذ تقول:

Πρωτον μεν ενθα- καν προση καν μη προση
Ψογος γυναιξιν- αυτο τουτ . εφελκεται
Κακως ακουειν, ητις . ουκ ενδον μενει
Τουτου . παρεισα ποθον εμιμνον εν δομοις
.....
.....
.....
Γλωσσης τε σιγην ομμα θ ησυχον ποσει[٩]

إذا لم تمكث المرأة في بيتها
فهذا يجلب لها الصيت السيئ سواء أخطأت أم لا
لذلك قنعت في منزلي
وتخليت عن اهتمامي بالخارج
.....
.....
.....
أمام زوجي احتفظ بلساني صامتًا وعينى خافضة.

لقد ظلت المرأة خاضعة طوال حياتها لنوع ما من الوصاية[١٠]، لم تستطع سوى إبرام العقود البسيطة أوعرض قضاياها أمام المحكمة وذلك طبقاً للقانون[١١]، حتى في المعاملات التجارية لا يسمح لها ببيع الأرض[١٢]، أو حتى البيع والشراء في الأسواق إلا

(8) Donalson.J. Women: Their Position and Influence In Ancient Greece and Rome, New York. 1973.p.50.

(9) Eu.Trod.vv 642-49.

(10) J.P.Gould, Law, Custom and Myth Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens, JHS, vol 100.1980, p.43.

(11) Iam Morris.Barry.B.Powell.,The Greeks History Culture and Society,1st ed. New York, 2006.p.29.

(12) Foxhall.L.,Household,Gender and Property in Classical Athens CQ.vol.39.1989.p.33.

في أضيق الحدود[١٣]، ففي كل تلك الأمور كان ولي أمرها أو الوصي عليها κυριος هو الذي يتصرف نيابة عنها، واستمر هذا الوضع طوال حياتها[١٤]، هو الأمر الذي يشير إلى اعتماد المرأة اعتماداً كليا على زوجها في تصريف كافة الأمور في المجتمع اليوناني[١٥]

ولم يقتصر الفصل بين دور المرأة والرجل في المجتمع اليوناني على ذلك فحسب، وإنما اشتمل الفصل بينهما ايضًا في البيت من الناحية المعمارية،إذا اشتمل البيت اليوناني على مكان خاص بالمرأة يمكن تسميته جناح النساء (الحرملك) γυναικειον . وهو جزء من المنزل مخصص لإقامة النساء[١٦]، وكان من غير المسموح لأحد دخول هذا الجزء إلا بأوامر كبير العائلة، كذلك لم يكن مسموحًا للمرأة الخروج من الحرملك إذا كان الزوج يستضيف أحد الأصدقاء في المنزل، فالمرأة التي تظهر في وجود رجال غرباء في المنزل توصف بأنها سيدة غير فاضلة بل تعتبر عاهرة أوغانية[١٧]، إذ اعتبر المجتمع الأثيني أن أهم مكان يعبر عن المرأة داخل البيت اليوناني، هو ذلك المكان الذي يحتوي على الموقد، ولذلك كان الولاء الأساسي بالنسبة للمرأة هو ولاؤها لربة الموقد Hesteia، أما الرجل فإن عالمه الأساسي يقع خارج المنزل، ولعلنا نجد في تماثيل ال Hermae الموجودة خارج ساحات المنزل ما يدل دلالة أكيدة وصريحة على ذلك.

لقد فعل الإغريق كل ما يستطيعون من أجل بقاء المرأة في المنزل بعيداً عن الأعين، فقد ارتبطت فضيلة المرأة ببقائها في المنزل[١٨]، وكان عليها أن تطيع زوجها في كافة الأمور، لأن طاعته عنصر أساسي من عناصر الحفاظ علي نظام البيت[١٩].وعليها ألا تعارض الرجل، لأن اعتبروا الإغريق أن قلة حديث المرأة يضفي عليها الهدوء والعقل بل ويجنبها الوقوع في المحظور، كما يجعل زوجها ينظر إليها دائمًا بعين الرضا، ومما يدلل على ذلك قول سوفوكليس في مأساة "أياس" " إن زينة المرأة الصمت" γυναιξι κοσμον η σιγη φερει[٢٠]

وكذلك قول يوريبيديس في مأساة "أبناء هيراكليس"

γυναικι γαρ σιγη τε και το σωφρονειν
καλλιστον, εισω θ ησυχον μενειν δομων[٢١]

(13)Isaios 10.10
(14)Simon Hornblower and Antony spawforth, the oxford companion to Classical Civilization,oxford.univ.press.2006 sub.women.
(15)J.o.sodipo." The Ancient Greek Family in Theory and Practice". Nigeria and Classics, univ. of Ibadon. vol.13-1997.p.1.
(16) Robert flaceliere.Daily life in Greece, Macmillan. Company.1966.p.55.
(17) Richter,D.C "The Position of Women in Classical Athens" CJ.vol.67.1971.p.5.
(18) Eur. Heracl .vv 473-483.
(19) Brain Vickers.Towards Greek Tragedy Longman, London, New York.1979.p. 272.
(20)Soph.Aj.v. 293.
(21) Eur.Heracl.vv476-77.

فصمت المرأة هو عقلها وزينتها
وعليها أن تبقى هادئة داخل المنزل

لم تتصرف المرأة باستقلالية أبدًا إلا في المنزل الذي كانت مسئولة فيه عن إعداد الطعام، ورعاية الأطفال والقيام بأعمال الغزل، والنسيج والإشراف على العبيد الذين يمارسون بعض الأعمال المنزلية(٢٢)، فهو كل ما كان يطلب منها، إذ كانت قيمة المرأة وقدرها يقاسان بقيمة أفعالها في حياتها الأسرية، ومدى نجاحها في القيام بمهامها في هذا المجال، وفي قدرتها على إنجاب نسل وذرية شرعية(٢٣).

فيما يبدو أن التقاليد الاجتماعية الإغريقية فرضت العزلة على النساء، تلك العزلة التي جعلتها حبيسة داخل المنزل منغلقة على العالم الداخلي، متحملة لغياب زوجها الدائم عنها لانشغاله بعالمه الخارجي لتحقيق مسئوليته والسعي وراء تدعيم مكانته الاجتماعية والاقتصادية.

وقد حاولت المرأة تعويض غياب زوجها عنها بالانغماس في شئون المنزل، وفرض سطوتها على العبيد والعاملين في المنزل، متقبلة بذلك غياب زوجها عنها، ولاشك أنه ترتب على ذلك قلة الحوار والتفاهم بين الزوجين في كثير من الحالات، مما أدى إلى اتساع الفجوة بين الاثنين والفتور في العلاقة بين الزوجين(٢٤).

على أن عزلة المرأة لم يكن موضوع اعتراضها فيما قبل القرن الخامس ق.م . فإننا نجد النساء عند هوميروس يتقبلن هذا الوضع برضا تام، ولعل أبرز مثال على ذلك بينيلوبي في ملحمة الأوديسيا لهوميروس، والتي صبرت عشرين عامًا علي غياب زوجها، حريصة على تحقيق دورها الرئيسى وأداء مسئوليتها داخل المنزل والذي يتمثل في تربية ابنها والحفاظ على المنزل، ولم تتجاوز دورها ومكانتها داخل المنزل.وعندما كبر الابن وبلغ السن المناسب أشارت إليه بضرورة البحث عن أبيه ولكي يتولي مسئوليته، وإرسال الابن يشير إلى إيمانها بقيمة الزوج والرجل داخل المنزل، وكما يشير من ناحية أخري إلى معرفتها التامة لحدودها ووضعها كامرأة وماهية مسئوليتها، فلم تكن تستطيع أن تتولى هي عملية البحث إذ إنها مهمة خارج المنزل،وهذا ليس عالمها وليست مسئولة عنه، ولكنها أدت مسئوليتها داخل المنزل بتربية ابنها وتوجيهه ليتولى هذه المهمة ،لأنها مسئوليته بوصفه خلفًا لأبيه، وأن هذا العالم الخارجي هو عالمه الذي بدوره يحقق فيه مسئوليته. فبينيلوبي هي صورة للمرأة اليونانية التقليدية التي تسير طبقاً للعرف والتقاليد.

(22)Foley,P.H.: Reflection of Women in Antiquity, Columbia univ.1986 p.149.
Gillian,C."Women in the Ancient World", G&R. v.36.1989.pp1-46.
Iam Morris,Barry.B.powel.Op.cit.,p.29.
(23)C.E Robinson, Everyday Life in Ancient Greece, oxford, 1933. p.86.
(24) Robert Flaceliere. Op.cit., P.58.

وفيما يبدو أن المرأة اليونانية في ضوء التطورات السياسية والاجتماعية التي مر بها المجتمع اليوناني في القرن الخامس ق.م، والتي تتمثل في نمو الديمقرطية التي كان أبرز معالمها حرية الفرد في رفض بعض القيود الاجتماعية، دفع المرأة إلى عدم تقبل هذه النظرة الضيقة، مما تسبب في نشأة الخلافات الزوجية بين الأسر علي نحو قد يهدد استقرار المجتمع اليوناني.ولعل ذلك كان السبب الذي دفع بعض الكتاب التراجيديين إلى إلقاء الضوء على هذا النوع من الخلافات الزوجية، ونجد نموذجين مختلفين للخلافات الزوجية في التراجيديا اليونانية عند كل من ايسخيلوس ويوريبيديس رغم اختلاف اتجاهاتهما الفكرية.

فعند إيسخيلوس في مأساة " أجاممنون" نجد أن الخلافات الزوجية تمثلت في محاولة كليتمنسترا البحث عن مكانتها ووضعها على نحو يتصف بالندية، وأنها لا تقل دوراً عن الرجل، وأن لها حقوقًا وترفض أن توضع في إطار الضعف، وهذا الأمر جعلها لا تختلف كثيراً عن زوجها أجاممنون في سطوته ومكانته في المجتمع. إذ صورها إيسخيلوس بزوجة قوية حازمة، امرأة لها إرادة رجل ανδροβουλος κεαρ[٢٥] استطاعت أن تدير البلاد طوال فترة غياب زوجها.

فلقد غاب أجاممنون القائد عشر سنين عن منزله في حملة بلاده علي طروادة تاركاً زوجته كليتمنسترا وأبناءه[٢٦]، مقدماً ابنته إيفيجينيا قربانًا للآلهة[٢٧]، من أجل نجاح هذه الحملة، غير مكترث بتأثير ذلك الأمر-التضحية بابنته- على زوجته وهو ما يشير إلى أنه لا يكترث بمشاعر وعواطف زوجته وبتأثير ذلك الأمر عليها، فهو يصب جم اهتمامه بأمور الحكم ومصلحة الدولة من أجل تحقيق وأداء مسئوليته تجاهها[٢٨].

كان من المتوقع من كليتمنسترا أن تتفهم موقف أجاممنون وتتقبله بكل رضا وطاعة لزوجها، وأن تؤدي دورها في انتظار عودته مهما طال الوقت حافظة للمنزل وأبنائه.

ولكننا نجد أننا أمام امرأة تختلف في سلوكها وطبيعتها، فكليتمنسترا امرأة تتطلع لعالم غير عالمها وتتجاوز ذلك، وظهر هذا الأمر من خلال اهتمامها بما يحدث خارج المنزل تارة بإرسال حارس على قمة سطح القصر لمراقبة الشعلة التي ستنبئها بسقوط طروادة[٢٩]، وهي آخر شعلة من المشاعل الموجودة على الجبال ابتداء من جبل إيدا حتى أرجوس.

---

(25)Aes. Ag. v. 11.

(26)Ibid., vv. 40 FF.

(27) Ibid., vv. 346-47, 1417-18, 1432, 1525-29, 1555-59.

(٢٨) نلاحظ أن صورة أجامنون هنا تختلف عن صورة أجاممنون"ليوريبيديس" في مأساة "ايفيجينيا في أوليس" حيث يصور يوريبيديس أجاممنون في صراع نفسي بين الواجب وبين التضحية بابنته،على عكس أجاممنون إيسخيلوس يضع مصلحة الدولة في مرتبة تسبق كل الاهتمامات.

(29) Aes. Ag. vv 1 FF

وفي حوار الجوقة وكليتمنسترا بشأن سقوط طروادة، نلاحظ أن الجوقة تتشكك في هذا النبأ وتستخف بقدرة كليتمنسترا وذلك من منطلق موقفها المتحفظ من المرأة وإيمانها بقدرتها المحدودة، وذلك لأن الجوقة تعتبر صورة موازية لنظرة المجتمع الذكوري للمرأة اليونانية في ذلك الوقت، غير أن كليتمنسترا تواجه سخريتهم في ثبات إذ تقول:

Ου δοξαν αν λαβοιμι βριξουσης φρενος(٣٠)
لا، لست غرة تقاد بما تراه الروح في سباتها.

وأيضًا:

Παιδος νεας ως καρτ εμωμησω φρενας(٣١)
كفىتهكماً فلست فتاة ساذجة

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل تثبت كليتمنسترا صدق كلامها وتقرن القول بالفعل وتخبر الجوقة بكل دقة وبراعة شديدين وبمعرفة واضحة للتضاريس الجغرافية المراحل التي مرت بها الشعلة، وانتقلت من جبل إلى آخر بداية من جبل إيدا وانتهاء ببرج المراقبة وهو أقرب نقطة للمراقبة لقصر أجاممنون، والتي منها جاءت الإشارة لقصر اتريوس بهذا النبأ(٣٢).

ومعرفة كليتمنسترا بكل هذه المناطق، وتدبيرها لخطة انتقال إشارة النصر، تتفق مع مهام قائد عسكري وليس امرأة، وذلك يشعرنا بأن كليتمنسترا تتقمص دور الرجل وتخالف طبيعتها كامرأة، كما أنها تصب اهتمامها بالعالم الخارجي، فهي على علم ودراية بكل تفاصيله تاركة بذلك عالمها الأساسي داخل المنزل، مهتمة بالعالم الخارجي عالم الرجل، ولذلك ليس من الغريب أن تعقب الجوقة على حديث كليتمنسترا بأن ما تحدثت به هو حديث يشير إلى حكمة الرجال (٣٣)κατ' ανδρα σωφρον λεγεις

ومن ناحية آخرى فهي تتظاهر بأن تبدو أمامنا كامرأة عادية تنشد الحياة الزوجية المستقرة، ولكنها تبدي هذه المشاعر وتتحلى بهذه الصورة أمام شيوخ أرجوس حتى تبدو أمامهم في صورة المرأة التقليدية، وبالتالي لا يساورهم الشك في موقفها العدائي من زوجها إذ تقول لهم :

Το μεν γυναικα πρωτον αρσενος διχα
ησθαι δομοις ερημον εκπαγλον κακον(٣٤).
أفظع الأهوال عند المرأة
أن تجلس وحيدة حزينة بمنزلها.

(30)Ibid., v. 275.
(31)Ibid. 277.
(32) Ibid., vv.281 FF
(33) Aes. Ag. v. 351.
(34) Ibib. vv. 861-863.

على أن عبارة كليتمنسترا السابقة التي توحي بأنها زوجة تقليدية، تحمل معنى ضمنيًا آخر معبرًا عن شخصية كليتمنسترا من الناحية النفسية، ففي قولها عن مرارة إحساس المرأة بالوحدة دلالة على أنها لا تستطيع أن تعيش بدون رجل في حياتها[٣٥]، وأن غياب زوجها هو المبرر الذي اتخذته للبحث عن بديل لزوجها لغيابه الطويل عنها[٣٦]، متخذة من ابن عمه ايجيثوس عشيقاً لها، وكأنها بذلك تعلن تمردها على الوحدة وعلى العرف الذي يجبرها على كبت حاجتها النفسية والجسدية ويلزمها بالعزلة داخل المنزل دون وجود زوج. ولعل تصوير يوريبيديس لكليتمنسترا بصورة الأفعي[٣٧]αμφισβαινα، وهو نوع من الأفاعي لديه عاطفة قوية وجياشة، يصل إلى حد القتل أثناء المعاشرة الجنسية[٣٨] يشير لطبيعة كليتمنسترا المتأججة العواطف، والتي لا تقوى على كبت مثل هذه العواطف أو العيش بدون رجل.

وإذا كانت مبررات كليتمنسترا للتمرد على علاقتها الزوجية هي -كما قدمنا- التضحية بإبنتها ايفيجينيا، والغياب الطويل لزوجها عنها، مما أشعرها بالوحدة القاسية إلا أننا نرى أن هناك عاملًا آخر تسبب في فساد علاقتهما الزوجية، هو أن طبيعة وشخصية أجاممنون الزوج لم تكن تروق لكليتمنسترا منذ البداية، فهو شخصية قوية، شديدة البأس، لا تكترث بمشاعر زوجته، فهو ينظر للمرأة نظرة محدودة، لا يعبأ سوى أن تؤدي المرأة دورها في الحفاظ على المنزل ورعاية الأبناء وطاعته طاعة عمياء.

وما دفعنا إلى الاعتقاد بذلك الأمر هو أفعال أجاممنون وتصرفاته تجاه زوجته، فعند عودة أجاممنون منتصرًا من طروادة، كانت أولى كلماته موجهة لشعبه ذاكراً ما آل إليه أهل طروادة، فخوراً بعودته منتصراً وما حققه من ثأر لخطف هيلينا، معبراً عن حبه لشعبه ومؤكداً لهم سرعة اجتماعه بهم لتحقيق مطالبهم ورعايتهم وأداء مسئوليته تجاههم[٣٩]، هذا الأمر يوحي بشخصية أجاممنون العسكرية القيادية الواضعة نصب عينيها مسئوليتها وأداء واجبها فقط تجاه شعبه.

أما بالنسبة لزوجته، فلم تكن كلماته بها ترحيبًا أو تعبيرًا عن الاطمئنان عن أحوالها والمنزل طوال غيابه - كما فعل مع شعبه - ولكن كانت عبارة عن الطلب منها أن تتوقف عن المدح والثناء المبالغ فيه لعودته سالماً مطلباً إياها قائلاً : يا حارسة منزلي[٤٠] δωματων εμων φυλαξ

(35)Ibid. vv. 1415 FF, 1430 FF, 1525 FF.

(36) P.E.Easterling.the Cambridge Companion to Greek Tragedy. Cambridge univ.press.2003. p.207.

(37) Aes.Ag.v 1233.

(38)Fowler,B.M,Aeschylus Imagery, C And M , 28,1967 pp.37-39.

(39) Aes. Ag. vv. 810 FF

(40)Ibid., v. 914.

لاشك أن هذا الأمر يُشير إلى نظرة أجاممنون الضيقة لزوجته، فهي من وجهة نظره ليست سوى حافظة وحارسة للمنزل، وهذا هو عالمها فقط وما يطلبه هو منها، من ناحية أخرى يشير إلى فتور في علاقته معها، فهو لم يستفسر عن أحوالها طوال فترة غيابه الذي دام عشر سنوات بل ينهرها لمحاولتها الترحيب بعودته، وهذا يوحي بأنه لا يكترث بإحساسها ومشاعرها.وما يؤكد إهماله لإحساسها ومشاعرها مطالبته أن يقودوا كاسندرا خليلته التي أحضرها معه من طروادة لداخل القصر(٤١)، ولم يكتف بذلك بل يصفها أمام زوجته بأنها زهرته المختارة εξαίρετον άνθος(٤٢)

لاشك أن هذا كله يُشير إلى شخصية أجاممنون ونظرته إلى زوجته وكيفية التعامل معها فهو غير مبال لسوء معاملتها من عدم الترحيب بها بعد هذا الغياب، أو بالضرر النفسي الذي ستتعرض له نتيجة إحضار امرأة أخرى إلى المنزل(٤٣)، بل يرى أن عليها فقط الطاعة وتنفيذ أوامره وعدم الاعتراض لأنها ليست سوى حافظة وحارسة للمنزل.

ولعل معاملة أجاممنون ونظرته الضيقة للمرأة ولوضعها ومكانتها ودورها وسوء معاملتها والاستهانة بمشاعرها هو ما دفع كليتمنسترا إلى البحث عن بديل له. إذ ترى إحدى الدراسات أن النساء في التراجيديا اليونانية شخصيات مأساوية تعاني نتيجة لسوء معاملة الرجال لهن ولغيابهم الدائم عنهن(٤٤).

ولأن كليتمنسترا شخصية رافضة لتلك المعاملة، ولهذا الوضع لم تتوان في أن تجد بديلًا ليشبع رغباتها، ويحقق ماتتمناه، ويتماشى مع طبيعتها وفيما يبدو أن شخصية إيجيثوس هي الشخصية المفضلة لكليتمنسترا ولطبيعتها ، وما يؤكد ذلك قولها في حديثها عن شخصية إيجيثوس عشيقها بأنه:

εως αν αιθη πυρ εφ εστιας εμης

---

(٤١) إن التقليد الإغريقي كان يسمح للرجل الأثيني أن يتخذ من المحظيات مايشاء، وهناك بعض المصادر التي تكشف عن جانب دقيق في الحياة الزوجية وهو اعتياد الأزواج الأثينيين معاشرة الغانيات أو الإماء[a] بل بلغ الأمر بهم-في بعض الأحيان- إلى حد معاشرتهن في بيت الزوجية، ولم يكن سوى أمام الزوجات سوى إطلاق صرخات الاحتجاج أو صب هجومهن اللاذع على الغانيات[b]وتقبل الأمر الواقع. فالرجل الأثيني لم يكن لديه نفس الالتزام بالوفاء تجاه زوجته في تعدد علاقاته مع نساء أخريات غير زوجته[c].

(a)Xen. Oec., 10-12.

(b)Ar.Eccl., vv 716-24, v. 1161.

(c)Bushnell,Rebecca, A Companion To Tragedy. Wiley Blackwell.2005.p.128 FF

(42) Aes.Ag. vv. 954-55.

(٤٣) للمزيد عن أثر الزوجة الثانية راجع مقال فؤاد شرقاوي.الزوجة الثانية في التراجيديا الإغريقية.مؤتمر المرأة في علومنا الإنسانية. المؤتمر العلمي السنوي.كلية الآداب.مارس٢٠٠١.

(44) Bushrnell. R. op.cit.,p.100 FF.

αιγισθος[٤٥]

فإيجيثوس

الذي أشعل النار في موقدي باستمرار

Ουτος γαρ ημιν ασπις ου σμικρα θρασους[٤٦]

وأنه

الدرع الذي يحميني

لاشك أن قول كليتمنسترا هو دليل على ادانتها وإنها امرأة خائنة[٤٧]، ولكن هذا القول من ناحية أخري يشيرإلي العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة وهو مايشير بطريقة غير مباشرة إلى الأمور التى افتقرت إليها كليتمنسترا في شخصية أجاممنون القوية، المتجمدة العواطف، ووجدته في إيجيثوس اللين، الذي يعرف كيف يصل لقلب المرأة ويشبع رغباتها واحتياجاتها.

من ناحية أخرى كما رأينا أن شخصية كليتمنسترا قوية، لها إرادة رجل، وحكمة الرجل -كما سبقت الإشارة- تتصرف باستقلالية وبثقة زائدة للنفس، ولعل تلك الطبيعة لا تتماشى معها شخصية رجل له نفس الصفات كأجاممنون، وكأن تلك الصفات ذاتها ربما هي التي دفعتها للبحث عن رجل أضعف منها تستطيع أن تسيطر هي عليه ويتقبل طبيعتها التي لاتنحصر في العالم الداخلي-داخل المنزل-، ولكن في العالم الخارجي- خارج المنزل-، والتى لاشك وجدتها في شخصية مثل ايجيثوس.

فايجيثوس شخصية ضعيفة ماكرة، سهل التحكم فيها، ما دفعنا إلى ذلك الاعتقاد أن ايجيثوس في محاولته للانتقام من أجاممنون لم يحاول مواجهته ومصارعته وجهًا لوجه كشيم الرجال، ولكنه لجأ إلى المكر والخديعة فهو مدبر للمؤامرات εβουλευσας[٤٨] ولم يشارك في الحملة الطروادية بل فضل البقاء في موكيناي كالنساء على حد قول الجوقة[٤٩]، ثم لجأ بعد ذلك إلى إستمالة زوجة أجاممنون له، حتى في لحظة قتل أجاممنون لم تكن لديه الجرأة لينفذ هذا الأمر بيده بل ترك كليتمنسترا لتتولى بنفسها هذا الأمر.

وتعبر الجوقة عن ذلك بوضوح حين تقول:

---

(45)Aes. Ag. v., 1435

(46)Ibid., v. 1437

(47)Lefkwoitz.M.Women in Greek Myth. London Duckworth. 2007. p.175. Pomeroy.S. Goddesses,Whores,Wires and Slaves. Women in Classical Antiquity. London 1994.p.98.

Blundell.S. Women in Ancient Greece Cambridge. Harvard univ.press 1995.p.173.

Fanthan.E. et al Women in The Classical World oxford. univ.press. 1994.p.39.

(48) Aes. Ag. vv.1627,1614,1634.

(49)Ibid., vv. 1625-1627.

Δρασαι τοδ εργον ουκ ετλης αυτοκτονως[٥٠]
لم تكن لديك الشجاعة للإقدام على هذا العمل (القتل) بنفسك.

ولعل تصوير ايجيثوس بالذئب λυκος[٥١] يدلل على شخصية ايجيثوس الماكرة، الضعيفة المعتمدة علي الآخرين للوصول لمأربه، وفيما يبدو أن تلك الشخصية هي المحببة لدى كليتمنسترا، والتي تتوافق مع طبيعتها، ولذلك لم تتوان في أن تقتل زوجها بيدها[٥٢] حتى تحصل عليه وحتى يكون زوجًا وشريكا لها.

ولقد اختلفت آراء النقاد حول دافع "كليتمنسترا" إلى قتل زوجها"أجاممنون"، فكليتمنسترا تقتل زوجها بدافع الانتقام لابنتها إيفيجينا[٥٣]، أو بدافع غيرتها من غريمتها[٥٤]، أو لأن حب إيجيثوس ملك عواطفها[٥٥]، في حين يرى فريق آخر من النقاد أن هناك ثلاثة دوافع مجتمعة وراء قتل كليتمنسترا زوجها، وهي الانتقام لمشاعرها كأم وزوجة، وبسبب عشقها لإيجيثوس[٥٦]، بيد أن هناك رأياً يقول: إن هذه الدوافع الثلاثة لم تكن وراء قتل "كليتمنسترا" زوجها، وإنما قتلته بدافع غيرتها منه كرجل[٥٧]، ولكننا نرى بالإضافة إلى ما سبق إنما قتلته لتعيش مع من اختارته بديلاً عن زوجها، والذي من وجهة نظرها ملائم لطبيعتها ومحقق لرغباتها وسيشعرها بذاتها وسيسمح لها أن تدير المنزل معه كما تشاء.

وهو الأمر الذي أكدته حينما قالت:

Μη προτιμησης ματαιων τωνδ' υλαγματων <εγω>
και συ θησομεν κρατουντε τωνδε δωματων <καλως>[٥٨]
لا تلق بالًا وأهمل الأوغاد. أنا

(50) Ibid., v. 1636.
(51) Ibid., v.1259.
(52)Ibid., v. 1552.
(53) Chaplin,Aeschylus, the Oresteia and psychoanalysis Experience Into myth, Un publ.PHD Diss.univ of Massachusetts, Amherst,1972. Microf DcJ. 72-22116,P.130.
(54)Rose,H,j. Aeschylus the psychologist,so, 32, 1956 pp.17.
Walcot,Peter.Envy and the Greeks.A study of Human Behavior,Aris and Philips, warminster,1978,p.23.
(55)Lesky,Albin, A History of Greek Literature Methuen and co, london,1966, p.257.
(56)Doyle, Richard M, The Use And Meaning of Ατη In the Seven Extant plays of Aeschylus. PHD.diss., cornell univ. Ithaca.1965. Microf.DC J. 73-4500.P.22.
Fowler, B.H, Op.cit.,p.24.
Corrigan, Robert.W., The Eclectra Theme In The Theory of Drama,Unpubl PHD.Diss. univ.of Ann Arbor, michigon 1970, microf.DJC.70-11717.p,267.
(57) Winington- ingram, R.P. Clytemnestra and the Vote of Athens, JHS, 68,1948,p.132.
(58) Aes.Ag. vv. 1672-73

وأنت سنشارك(في الأمر) ونحكم هذا المنزل.

نلاحظ مما سبق أن كليتمنسترا صورة للمرأة المختلفة عن طبيعتها، فالذي يحكم المنزل طبقاً للأعراف والتقاليد اليونانية هو الزوج-عائل الأسرة- ولكنها كما سبق ورأينا مستقلة، تعتز بذاتها، تتمرد عما قنعت به غيرها من النساء، وبالتالي كانت بحاجة لمن يتماشي مع طبيعتها، وايجيثوس هو ضالتها المنشودة لأنه هو الذي سيسمح لها بأن تحكم المنزل معه وتشاركه هذه المهمة، وهوبالطبع لم يكن الأمر الذي سيسمح به أجاممنون القوي، المعتز بنفسه، المؤمن بأن دور المرأة هو حفظها لمنزلها ورعاية أبنائها وطاعته في كافة الأمور وليس من حقها أن تتجاوز ذلك مطلقًا.

وإذا كان ايسخيلوس صور لنا نمطاً من الخلافات الزوجية محوره المرأة،فإن يوريبيديس يصور نموذجًا آخر من الخلافات الزوجية من خلال مأساة " ميديا" ليوريبيديس.

فإن يوريبيديس يصور مشاعر إمرأة تفاجأ بأن زوجها الذي أحبته حبًا جمًا يعتزم هجرها هي وطفليها، والاقتران بامرأة آخرى، لا لشئ إلا لأن هذا الزواج الجديد من ابنة كريون ملك كورنثا، يرفع من مكانته الاجتماعية، ويضمن لأسرته حياة رغدة سعيدة(٥٩)، وعلى هذا فقد رسم "يوريبيديس" صورة كريهة "لياسون" زوج ميديا"، فهو لا يبالي إلا بطموحه، وتفوقه، ومصلحته الشخصية(٦٠).

وما يلفت الانتباه أن ياسون في إقدامه على هذا الأمر يتجاهل تمامًا مشاعر زوجته، وما قد يترتب عليه من أثر لوجود زوجة آخرى، بل يصل به الأمر إلى حد توقعه تقبلها لهذا الزواج، ومواصلة العيش دون إثارة أي مشاكل من شأنها أن تؤثر سلبًا على أحد.

فها هي كلماته واضحة حينما يقول:

Σοι γαρ παρον γην τηνδε και δομος εχειν
Κουφως φερουση κρεισσονων βουλευματα(٦١)

لقد كان في استطاعتك مواصلة العيش
في هذه البلدة وتنفيذ أوامر الحاكم ببساطة.

تلك الكلمات تشير إلى نظرة "ياسون" الزوج إلى زوجته، فكعادة الرجل الإغريقي يتوقع دائمًا طاعة زوجته في كافة الأمور، حتى لوكان هذا الأمر إحضار زوجة أخري، فياسون من وجهة نظره إقدامه على هذا الزواج هو خير ومصلحة للمنزل ولأبنائه(٦٢)،

(59) Eur. Med. Vv.17-19, 551-67, 593-97.

(60) Blaiklock,E.M.,The Male Characters of Euripides, A Study in Realism, Wellington, Newzeland univ. pr.1952.P23.
Dunkle, J.Roger, the Aegus Episode and Theme of Euripides Medea, TAPHA, 100,1969.p.101

(61) Eur.Med. vv 448-49

(62)Ibid., vv. 550,559-67, 595-96.

وبما أن دور المرأة الإغريقية هو الحفاظ على المنزل، فعليها أن تتكبد كافة الأمور من أجل تحقيق هذا الهدف حتى لو كان على حساب مشاعرها وكرامتها.

ولعل ذلك الأمر هوالذي دفع"ياسون" للاعتقاد بأن زوجته عليها أن تتقبل زواجه الثاني، بل وأن عليها أن تشكره لأنه وصل إلى اتفاق للإبقاء على حياتها وذلك بنفيها بدلًا من قتلها على يد الملك كريون والد العروس الجديد(٦٣).

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل يصل ياسون إلى أقصي درجات الأنانية والجحود، فعندما تذكره ميديا بما قدمت له من مساعدات ومساندات وكيف أنها أنقذته(٦٤) ،على الفور يخبرها بكل قوة ووضوح ينم عن ماهية شخصيته فيقول:

Οπη γαρ ουν ωνησας, ου κακως εχει
μειζω γε μεντοι της εμης σωτηριας.
Ειληφας η δεδωκας(٦٥)
فإذا كنت أنت من أنقذني. فحسنًا فعلت
ولكنك بإنقاذك لي أخذت
أكثر مما أعطيت (٦٦).

ونلاحظ أن رد ياسون على ميديا يخلو من المشاعر، فهو ينظر للأمر وكأنه مجرد صفقة، دفع كلا الطرفين ثمناً لها، فإذا كانت هي قد أنقذته في كولخيس فإنه هو الآخر انقذها في كورنثا، ولعل لغة "ياسون" تشير إلى ملمح مهم في شخصيته وهو النفعية أو الروح المادية.

إن الروح المادية والنفعية التي غلبت على شخصية ياسون جعلته لا يعر للمشاعر والعواطف الخاصة بزوجته أى اهتمام، بل وصل الأمر لاحتقار مثل هذه المشاعر والاستهانة بها طالما أنها تتعارض مع المصلحة وما يتفق مع رغباته. ولقد دلل على ذلك بكل وضوح حينما قال:

Αλλ ες τοσουτον ηκεθ ωστ ορθουμενης
Ευνης γυναικες παντ εχειν νομιζετε,
ην δ'αυ γενηται ξυμφορα τις ες λεχος,
Τα λωστα και καλλιστα πολεμιωτατα
Τιθεσθε(٦٧)

(63)Eur.Med. vv 455-56.

(64) Ibid., vv475 FF

(65) Ibid., vv 533-35

(٦٦) إذ يرى ياسون أنه قدم لها الكثير عندما أحضرها لتكون في بلاد اليونان حيث تسود العدالة والقوانين وليس للقوة بعكس ما يحدث في بلادهاEu.Med.535-38 ، كذلك قد ازدادت شهرتها بين جميع الإغريق وعرفوا مقدار حكمتها وما كانت لتنعم بهذه الشهرة لو ظلت في وطنها Eu.Med. vv539-41 .

(67) Eu.Med. vv 569-73.

فهكذا أنتن معشر النساء، إنكن تركزن
كل تفكيركن على فراش الزوجية
فإذا حدث ما يعكر صفو هذه العلاقة
فإنكن تكرهن حتى أفضل الحلول
وأكثرها فائدة.

هذه الروح المادية لا تتفق مع شخصية ميديا فهي امرأة عاطفية سواء في بداية اقترانها بياسون، أو في أزمتها الزوجية الحالية معه.ولقد صور يوريبيديس آثار موقف ياسون المادي على ميديا تصويرًا نفسيًا، فلقد ذبل جسدها حتى صار نحيفًا من أثر الإضراب عن الطعام(٦٨)، وارتسم علي جبينها معالم الحزن. وسيطر على ميديا شعور حاد بالاكتئاب النفسي الذي ولده لديها بأنها امرأة مكروهة στυγερα من زوجها(٦٩). ونشأ عن اكتئاب ميديا يأس من حياتها(٧٠)ولاشك أن مرجع الحالة التى أصابتها هو شعورها بالإهانة من جراء إقدام زوجها على الاقتران بامرأة أخرى وتجاهل مشاعرها.
وفي ضوء حالة الاكتئاب التي تعانيها"ميديا" فإننا نلاحظ أنها لم تحاول أن تتصرف كأي امرأة في هذا الموقف، وتحاول استرداد حب زوجها وتحاول استرداد استقرارها، وإنما نجد أنفسنا أننا أمام امرأة سيطر عليها غضب جنوني ووحشي(٧١).

فأصبحت ثورًا هائجًا وثائرًا(٧٢) أو لبؤة شرسة(٧٣) ترفض هذا الوضع وتتمرد على قبول مثل هذا الأمر، وتولد لديها رغبة في الانتقام بشتى الطرق(٧٤).

ولكن ما يدفعني إلى الاعتقاد بأن انتقام ميديا ليس مبنياً فقط على احساسها بالمهانة وجرح كرامتها من خيانة زوجها لها ومن إقدامه على الزواج بغيرها، وإنما مبنى على رفضها، لأنها تعامل كامرأة في مرتبة أدني أو أقل من الرجل، ومن رفضها لنظرة المجتمع اليوناني للمرأة بوجوب طاعتها العمياء لزوجها، هو رفضها في أكثر من موضع في هذه المأساة تقبل هذا الأمر -الزواج الثاني- دون انتقام أو اعتراض(٧٥)،وكأنها بإعتراضها، وإصرارها على الانتقام تؤكد هذا الرفض والرضوخ لتقبل ما يعرضه عليها زوجها. ونذكر في هذا الصدد على سبيل المثال قولها :

(68) Ibid., vv. 24-25.

(69) Ibid., v. 113.

(70) Ibid., v. 97.

(71) Laura Mcclure,"the worst husband" Discourses of Praise and Blame in Euripides Medea.CPM. vol.94 No4,October.1999.p.373

(72) Eur.Med. vv. 92-186.

(73)Ibid., vv. 187-189.

(74)Grube,G.M.A, the drama of Euripides, Methuen& Co, London,1941,P.162.
Rekford,Kenneth J.,Medea's first Exit,TAPHA, 99,1968,PP.339-55.
Eu.Med. vv 368-69, 403 FF (75)

Χαιρων τις αυτων τουμον αλγυνει κεαρ(٧٦)
إني لن اسمح بأن يؤلم قلبي أحد ثم اتركه دون قصاص
وكذلك قولها:
Αλλ ουτι ταυτη ταυτα, μη δοκειτε πω.
Ει εις αγωνες τοις νεωστι νυμφιοις(٧٧)
ولكن لا يتصور أحد أنني وصلت إلى درجة اليأس
فما زالت لدي جولات مع هذين اللذين تزوجا لتوهما

كلمات "ميديا" السابقة لاشك تؤكد عدم تقبلها بالأمر الواقع وبضرورة الرضوخ والطاعة لهذا الأمر-على عكس ما توقع ياسون الزوج- وهو ما يشير إلى نوع التمرد على المألوف وعلى العرف والتقاليد، فلم تعد المرأة تريد الرضوخ للمهانة والتعامل معها على أنها في مرتبة أدني من الرجل، وأن ينظر إليها نظرة ضيقة في انحصار دورها بالحفاظ على المنزل وتربية الأبناء وطاعة الزوج في كافة الأمور مهما بلغت قسوتها.

ولعل كلمات الكورس -التي تتكون من نساء كورنثا- التي يمكن اعتبارها ممثلة لما تعانيه المرأة وما تتمناه، خير دليل على وضع المرأة وحاجتها لأن يتغير المفهوم تجاهها وأن تنال تقديرًا أفضل مما تتلقاه. إذ تقول الجوقة بكل وضوح :

Ανω ποταμων ιερων χωρουσι παγαι,[στρ.
Και δικα και παντα παλιν στρεφεται.
Ανδρασι μεν δολιαι βουλαι, θεων δ'
Ουκετι πιστις αραρε
Ταν δ' εμαν ευκλειαν εχειν βιοταν στρεψουσι φαμαι
Ερχεται τιμα γυναικειω γενει(٧٨)
أيتها الأنهار المقدسة، لتجر في اتجاه منابعه
ولينقلب نظام هذا الكون العظيم.
فقد ظهر أن أفكار الرجال خادعة وثبت،
أنهم لا يحترمون وعودهم للآلهة
إن هذه القصة سوف تجعل وضعنا
أفضل، وسوف تنال النساء ما تستحقه من تقدير.

على أى حال هذه الزيجة الثانية التي لم تكن متوقعة αελπτον قد قلبت حب "ميديا" تجاه زوجها "ياسون" إلى كراهية عبرت عنها بمفردات كثيرة منها أنه أصبح

(76) Ibid., v 398.
(77) Ibid., vv 366-67.
(78) Eu.Med. vv 410-15

أحقر الرجال إليها κακιστος ανδρων [٧٩]، لا نظير له في الشر παγκακιστος(٨٠)، كريه إلى أبعد الحدود εχθιστος(٨١)،أحقر البشر αισχων(٨٢)، ويتصف بالجبن ανανδρια(٨٣)، ليصل بها الأمر إلى أنها لا تقوى على ذكر اسمه.

وفي ضوء حالة الاكتئاب التى تعانيها "ميديا" وكراهيتها لزوجها التى لاحدود لها يجعلنا نستشف ردود أفعالها العنيفة التى أكدتها كلماتها حين تقول:

γυνη γαρ ταλλα μεν φοβου πλεα
Κακη δ' ες αλκην και σιδρον εισοραν
οτανδ ες ευνην ηδικημενη κυρη
ουκ εστιν αλλην φρην μιαι φονωτερα.(٨٤)

إن المرأة عمومًا تجزع
ولا تجد في نفسها الشجاعة على استخدام السلاح
ولكن عندما تجرح وتتعدى امرأة آخرى على حرمة زواجها
فلن تجد روحًا تماثل روحها في التعطش لسفك الدماء.

وعلى هذا ترسل ميديا طفليها بهدية إلى العروس تتكون من ثوب مطرز بالذهب وإكليل ذهبي مغموسين في السم يقضيان عليها حين ترتديهما، ويهلكان من يلمسهما(٨٥). واعتزمت "ميديا" أيضاً أن تقتل طفليها ثم تلوذ بالفرار(٨٦)، إمعانًا في الانتقام من زوجها.

فإذا بحثنا عن دافع"ميديا" إلى قتل طفليها نجد أن له أكثر من إجابة عند النقاد، فميديا شاءت بقتلهما تمزيق قلب زوجها(٨٧)، وأن تصليه عذاباً من بعض عذابها(٨٨)، أو أنها أرادت أن تنتقم انتقامًا مروعًا يحفظ كرامتها أمام الناس أجمعين(٨٩)، أو أنها أرادت أيضاً أن تنتقم من الحب الذي أهدره زوجها(٩٠)، ويمكن أن نضيف إلى هذه التفسيرات أنه نظرًا "لأن طفلى ميديا" يجسدان العلاقة بينها وبين زوجها، فإنها-ربما-عمدت بقضائها

(79) Eur.Med. v.229.
(80)Ibid. vv. 465,690.
(81)Ibid., v.467.
(82) Ibid., v. 501
(83)Ibid., v. 406.
(84) Eu.Med. vv 263-66.
(85) Ibid., vv 803-806.
(86)Ibid., vv 792-96.
(87) Decharme,Paul,Euripides And The Spirit of His Dramas, Translated From French by,James Loeb, kennikat Pr. Washington,1968,PP. 171-72.
(88) Golden, L.,towards A definition of tragedy, CJ,72,1967,P.30.
(89) Walsh, George B., Public and Private In three plays of Euripides, CPH,74,1979, P.298.
(90) Burnet, Anne, Medea and the Tragedy of Revenge CPH, 68, No 1, 1973.PP. 19-20.

عليهما إلى القضاء على هذه العلاقة أوهدمها، فبرفضها ثمار هذا الزواج والقضاء عليه، هو رفض ولفظ لمفهوم الزواج الذى يضعها فى مرتبة أقل من الرجل، والإعلان عن تمردها على نظرة المجتمع إليها فى أن دورها ينحصر فقط فى الحفاظ على المنزل وأبنائها وطاعة الزوج دون الالتفاف إليها وإلى متطلباتها.

إن الضرر النفسي والعذاب والمرارة الذي تعانيه المرأة من القيود التي يفرضها المجتمع عليها، وبخاصة الزوج تجاه زوجته جسدته وأوجزته لنا ميديا واكدته بكل وضوح حينما قالت:

παντων δ' οσ' εστ' εμψυχα και γνωμην εχει
γυναικεσ εσμεν αθλιωτατον φυτον
ασ πρωτα μεν δει χρηματων υπερβολη
ποσιν πριασθαι, δεσποτην τε σωματοσ
λαβει.....
.....
.....
.....
Εσ καινα δ' ηθη και νομουσ αφιγημενην
Δει μαντιν ειναι, μη μαθουσαν οικοθεν,
Οτω μαλιστα χρησεται ξυνευνετη
Καν μεν ταδ' ημιν εκπονουμεναισιν ευ
Ποσισ ξυνοικη μη βια φερων ζυγον,
Ζηλωτοσ αιων ει δε μη, θανειν χρεων.(٩١)

إننا معشر النساء، كما هو معروف،
الأكثر تعاسة من بين كل الكائنات الحية
فيجب علينا، في البداية، أن ندفع ثروة ضخمة
حتى نحظىبزوج نجعله سيداً علينا
وعلى أجسادنا (٩٢).....
.....
.....

(91)Eu.Med. vv 230-243.

(٩٢) كان من عادات الإغريق في الزواج، التي سادت في معظم أنحاء البلاد، والد العروس هو الذي يدفع مبلغاً من المال أو مهراً للزوج بالإضافة إلى ذهابها إلي بيت الزوجية محملة بالغالى والنفيس من الهدايا والعبيد

(a)Scharps, D.M." The Women least mentioned Etiquette and women's names" CQ.vol.27 1977 pp.74.FF.

.....

وعندما نتزوج نواجه بعادات وتقاليد جديدة
لم نألفها من قبل في منزل العائلة، ونحتاج لقدرات
تشبه قدرات العرافين لنعرف ما الذي يسعد رفيقنا في الفراش
فإذا ما حالفنا التوفيق ونجحنا في أن نجعله
يتحمل قيود الحياة الزوجية بنفس راضية
تصبح حياتنا جيدة. وإذا لم يفعل فالموت أفضل لنا.

لم تكن العلاقة بين الرجل والمرأة إذًا بعيدة عن التغييرات التي طرأت على المجتمع اليوناني بعد نمو حركة الديمقراطية في القرن الخامس ق.م، بكل معطياتها وبخاصة تزايد شعور الفرد بالحرية والقدرة على اتخاذ القرار، ولم تكن الحركة الثقافية بمنأى عن تسجيل هذا المشهد الجديد، فقد رأينا فيما سبق أن التراجيديا اليونانية قد صورت أحد جوانب تغير الوضع الاجتماعي في ذلك الوقت وذلك فيما يخص تمرد المرأة على النظم والأعراف الاجتماعية القديمة التي اتسمت بسيطرة الرجل التامة على مقدرات المرأة.

وقد قدمنا في هذه الورقة البحثية نموذجين من الخلافات الزوجية يعكسان تمرد المرأة على الوضع القديم وهما: مأساة "أجاممنون" لإيسخيلوس، ومأساة "ميديا" ليوريبيديس. وإذا كان هذان النموذجان يتفقان في رفض النموذج التقليدي، فإنهما يختلفان في مبررات هذا الرفض، فلقد لاحظنا أن كليتمنسترا عند إيسخيلوس ترفض زوجها أجاممنون؛ لأن ذاتيته المفرطة تدفعه إلى إهمال مشاعرها كأم وزوجة، فهو يضحي بابنته لتحقيق مجده الشخصي في الحرب ضد طروادة، ويعاملها بفتور لا يتفق مع عواطفها الشخصية المتأججة مما يدفعها إلى الارتباط برجل آخر هو إيجيثوس الذى يعوضها عن مشاعرها المفقودة، ويصل بها الأمر إلى قتل أجاممنون، هذا الزوج التقليدي، لتهنأ في الحياة مع زوج جديد يتفق مع مشاعرها.

أما ميديا فإنها لا تقبل أن تكون ألعوبة في يد زوجها، الذي اتخذها وسيلة لتدعيم وضعه الاجتماعي حيث سهلت له الحصول على الجزة الذهبية، فلما عنت له امرأة آخرى وهي "جلاوكي" ابنه كريون ملك كورنثا، يُمكنه الاقتران بها من تحقيق وضع اجتماعي أفضل فإنه يتخلى عن زوجته ميديا وأطفالها من أجل هذه الزيجة الجديدة .وقد بينا أن ميديا لم تتقبل هذا الوضع بإذعان، وإنما واجهته بالرفض وثورة هائلة بلغت حد قتل الزوجة الجديدة، ثم قتل أطفالها حتى تقطع كل صلة تربطها بزوج من هذا النوع.

وهكذا إن المسرح لم يكن بعيدًا عما يدور في المجتمع اليوناني، والاهتمام بالعلاقة بين الرجل وزوجته أمر له أهمية كبرى، لأن هذه العلاقة هي نواة للأسرة، فإن وفقت نجحت الأسرة ومن ثم ينتج عن ذلك نجاح المجتمع، ومما لاشك فيه أن الأسرة هي اللبنة الأساسية للمجتمع.

فهم بردية برلين ٣٠٢٤

د. نور جلال عبد الحميد•

يلقى هذا البحث الضوء على محتوى البردية رقم ٣٠٢٤ بمتحف برلين[١] وهى تحمل نصاً فلسفياً مهماً ونادراً في طبيعته و لم يعثر إلا على نسخة واحدة و بداية النص كما وصل إلينا لا يمثل بداية القصة في أصلها، فهناك جزء مفقود وهو المقدمة وربما أكثر من ذلك لأننا نجد انفسنا في قلب الحوار كما يتضح من العبارات الأولى (١-٢). إذ تتحدث البردية عن حوار دار بين رجل و نفسه ، وقد أتخذ كلاهما موقفاً مغايراً من الآخر ودار بينهما جدل حول قيمة الحياة والموت. وقد انكب على دراسة هذه البردية عدد كبير من الباحثين وظهرت بعض الأختلافات في فهم بعض الجمل[٢] ، نتجت عن الحالة السيئة لها ، ويحاول البحث أن يلقى بمزيد من الضوء على تلك البردية من نواح معينة وخاصة قيمتها في المجال الأدبي ، ويحاول إيضاً أن يبين أهميتها إذ تعتبر مدخلاً مهماً لدراسة واحدة من أهم مكونات الإنسان المصرى القديم وهى"البا"، كما يهدف البحث إلى أن يقيم أهمية البردية من الناحية الفلسفية إذ تمثل صورة واضحة للثورة على اختلاجات متضاربة بين الحياة الدنيا من جهة وحتمية التسليم بالعالم الآخر ومستلزمات القبر والطقوس من جهة أخرى.

بداية النص مفقود ، وهناك الكثير من الفراغات خاصة في السطور الأولى، ويتكون من ١٥٥ سطر عمودياً[٣] ، و العبارة الأخيرة من النص تشير إلى أنها منقولة من نص أقدم

• أستاذ مساعد الآثار المصرية- كلية الآداب- جامعة عين شمس

[1] Pap. Berlin 3024.

وهناك أربع كسرات منها في : Morgan Library and Museum, New York (Pap. Amherst III)

[2] A. Erman, Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele, Berlin, 1896; W. Barta. Das Gespräch eines Mannes mit seinem BA. Verlag Bruno Hessling, Berlin, 1969; R.O. Faulkner,"The man who was tired of life", JEA 42, 1956, pp. 21-40;
http://mjn.host.cs.st-andrews.ac.uk/egyptian/texts/corpus/pdf/Dispute.pdf; [PDF] Dispute of a man with his ba - Mark-Jan Nederhof
H. Goedicke. The Report about the Dispute of a Man with his Ba. Johns Hopkins Press ،Baltimore, 1970; J. Allen, The Debate Between a Man and His Soul. A Masterpiece of Ancient Egyptian Literature. Brill, Leiden, 2010; H. Jacobsohn, Das Gespräch eines Lebensmüden mit seinem Ba. 1951; K. Lohmann, "Das Gespräch eines Mannes mit seinem Ba", SAK 25, 1998, 207–236 ; B. Parkinson, Poetry and Culture in Middle Kingdom Egypt. A Dark Side to Perfectio, 2002; O. Renaud, "Le dialogue du Désespéré avec son Âme. Une interprétation littéraire" In: Cahiers de la Société d'Egyptologie Vol. 1, 1991; M. Lichtheim, Literature I, 163.

[3] طول البردية ٣٢٦سم وتقدر مساحة الجزء المفقود بحوالى ٦٦ سم وارتفاعها مختلف ما بين ١٦.٤ – ١٦.٥؛ ويذكر تشرنى ان المقاس المعتاد لأرتفاع البرديات التى ترجع للدولة الوسطى هو ١٦ سم ؛
J. Allen, op.cit; J. Černy , Paper and Books in ancient Egypt; London, 1952, p. 12.

iw.f pw(155) *ḥ3t.f r pḥ.fy mi gmyt m šs*

"هكذا ورد (الحكى من) بدايته إلى نهايته كما وجد مكتوباً"

يبدأ النص بحديث للبا غير واضح نتيجة فقدان أجزاء من النص تتضح منه عبارة تذكر ان "ألسنتهم غير منحازة" (لانعرف من هم)[4] ، ثم يأتى دور الرجل للرد على باهه ليكشف في البداية المشكلة الأساسية التى تؤرقه، وهى أن باهه لم تجادله من قبل، وأنها تعصاه ، وتهدده بمفارقته وبالتالى تدفعه إلى الموت حرقاً وسوف اختار بعض العبارات المحورية في القصة في العرض التالى :

المشكلة الأساسية :

(5) *iw n3 wr r.i mỉn n mdw b3.i*(6) *hnᶜ.i*

"ان هذا لكثير على اليوم لأن باهى لم تجادلنى (من قبل)"(السطر ٥-٦)....

(7)*ỉm šm b3.i ᶜḥᶜ.f n.i ḥr.s*

"لعل باهى لم يرحل ولعله يساندنى في هذا "

ويتحدث الرجل عن هروب البا منه بقوله:

(*10*) *rwi.f hr*[*w- ḳsnt*]

"هو (البا) هرب في يوم المعاناه"[5]

ويستمر في وصف مشكلته مع البا بقوله :

(*11-12*) *mṯn b3.i ḥr tḥt.i n sḏm.n.i n.f ḥr sṯ3.i r mwt*
n ỉit.i n.f ḥr ḫ3ᶜ.i ḥr ḫt r s3mt.i

"أنظروا لقد عصتنى باهى[6] ، بينما أنا لا أطيعها فى جرى إلى الموت قبل أن آتى إليه وستلقينى في النار لحرقى"

وعبر الرجل عن رغبته في الموت بقوله:

(*19-20*) *snḏm n.i ỉmntt*

"الغرب(الموت) يسبب لى سعادتى"

(*20-21*) *pḫrt pw ᶜnḫ* .....(*23-24*) *wḏᶜ wi ḏhwty ḥtp nṯrw*

"دورة الحياة هى ....." ، ويستخدم الرجل هذا التعبير ليصف انقلاب الأحوال و التشتت ومازلنا نستخدمها للتعبير عن نفس الغرض ...كما يتمنى ان "يقدمه جحوتى مهدئ الآلهة"

---

[4] *ni –nmᶜ ns.sn* ihre-Zunge-ist-nicht- parteisch; Parta, op.cit, p. 12, 20; Richard B. Parkinson, "The Missing Beginning of "The Dialogue of a Man and His Ba": P. Amherst III and the History of the "Berlin Library", in: ZÄS 130, 2003, pp. 120-133

[5] Barta , op.cit, p. 13.

[6] لعل كلمة *tḥt*.i لها علاقة بكلمة " تهت" العامية لتعنى أن باهى أضلتنى ليعبر عن الحيرة التى وقع فيها.

ويسترسل الرجل في الحديث وكأن البا تأخذ جانباً مستمعة، تاركة هذا الرجل يذكر كل ما يؤرقه ولا تقاطعه بل تنتظر دورها للرد، وحديث البا هنا حديث غير مباشر إذ إن الرجل نفسه هو الذى يسرد ما قالته البا له وهذا اعتراف بأنها نابعة من نفسه وانه لا ناقل لحديثها ولا شاهد عليها إلا هو وحينما تتحدث البا تلقى عليه بمجموعة من الأسئلة التهكمية الصادمة جعلتنا نشعر بلهجة التعنيف فيها دون ان نسمعها قائلة له:

(30) ḏdt.n n.i(31) bꜣ.i
n ntk ỉs s
ỉw.k tr (32)ꜥnḫt(i) ptr km.k
mḥy.k ḥr ꜥnḫ (33)mỉ nb ꜥḥꜥw

"ما قالت لى باهى: ألست رجلاً إنك حى! لكن ماذا أنجزت؟ (ما جدوى ان) تنشغل بالحياة كأنك صاحب ثروة " وهنا نستشعر طبقية المجتمع المصرى وان الرجل ينتمى للطبقة الفقيرة المعدمة ولعل الغرض من هذه الأسئلة إثارة دافع الرجولة لديه وتذكيره بالصبر والقدرة على التحمل في مواجهة الشدائد لأنها من صفات الرجال، ويرد الرجل على باهه محاولا إفهامها أن وجودها معه ضرورى لينعما معاً بحياة سعيدة ويصلوا للغرب بسلام ، إذ يهددها بأنها إذا تركته فلا مكان لها بعالم الغرب ويستمر بمخاطبتها برفق ولين ، محاولا إقناعها ويدعوها بالصبر ويخاطبها بكلمة أخى[٧] ويذكرها بالمفاهيم الراسخة عند المصريين بضرورة وجود قبر وضرورة وجود شعائر بقوله[٨]:

(52) wꜣḥ ỉb.k bꜣ.i sn.i r ḫprt ỉwꜥw (53)drp.tỉ.fỉ ꜥḥꜥ.tỉ.fy ḥr ḥꜣt ḥrw(54) ḳrs sꜣry.f ḥnkyt (55)n ḫrt-nṯr[9]

" أصبر (يا) بائى (يا)اخى لحين وجود وريث يقدم القرابين ويقف عند البئر[١٠] يوم الدفن ويعد سرير الجبانة[١١] "

---

[٧] استخدم المصرى القديم كلمة اخى واختى في للتعبير عن الصداقة وشدة القرابة .

[8] Assmann, J., "Death and Initiation in the Funerary Religion of Ancient Egypt.", in : Religion and Philosophy in Ancient Egypt, Yale Egyptological Seminar - New Haven, 1989, pp.135-159.

[٩] تستخدم كلمة *ḫrt –nṯr* للتعبير عن الجبانة في حين استخدمت كلمة *smy*t للتعبير عن الصحراء والجبانة ؛

B. Kemp, 100 Hieroglyphs think like an Egyptian, London, 2005, no. 36.

[١٠] كلمة بئر كناية عن المقبرة وقد اختار هذه الكلمة بالذات لأن البئر صفة لازمة لآي قبر ولأهميته، إذ هو مدخل الجثمان والأثاث الجنائزى، بالإضافة إلى أن المشاعر الأساسية وتقديم القرابين كانت تتم بالقرب من الباب الوهمى المرتبط بدوره بمكان البئر، وتنصب أمامه مائدة القرابين، وعن أهمية وجود قبر (ورد في الأدب) نقرأ تعاليم آنى في:

Lichtheim, Literature II, p. 138.

[١١] كلمة : *ḳrs* تعنى جبانة واستخدمت كفعل *ḳrst* كفعل معناه يدفن او بمعنى اوسع كالأشارة إلى كلمة جنازة وفي الديموطيقية اختصرت إلى *ks* لتعنى عملية التحنيط والجنازة والدفن بل والمتوفى ذاته ؛=

ويأتى دور البا ويجعلنا نتخيلها بصورة حسية بقوله: "فتح باهى فمه لى وأجاب عما قلته"

(55) *iw wp.n n.i bꜣ.i rꜣ.f wšb.f ḏdt.n.i*

وتستمر البا في الحديث مشككة في هذا الكلام :

(56) *ir sḫꜣ.k ḳrs n(57)ḥꜣt-ỉb pw ỉnt rmyt pw m si(58)nd s šdt s pw m pr.f ḫꜣʿ.w ḥr(59) kꜣꜣ nn pr.n.k r ḥrw mꜣ. k (60) rʿ*

" اذا كنت تفكر في يوم الدفن، فإنه يوم موجع يأخذ المرء من بيته ليقذفه على التل ولن ترى الشمس" (وهنا تعارض البا الفكرة الأساسية الراسخة في أذهان المصريين بأن الإنسان سيحيا في العالم الآخر ويخرج ليرى الشمس من جديد).

ومن سبل الأقناع ان البا تستمر وتسوق له الأدلة بان الكل متساوون من تبنى لهم المقابر الحجرية الفخمة ، ومن يلقوا على ضفاف النهر وتشدد عليه بضرورة الاستماع إليها ، وألا يفكر بالموت ويعيش الحياة وكأنه في يوم عيد ويبعد القلق.

(60) *kdw m ỉnr n(61) mꜣṯ ḫws kn mr nfrw m(62) kꜣt nfrt ḫpr skdw m (63) nṯrw ʿbꜣw ỉri wš.w mỉ nnw(64)mwt.w ḥr mryt …..*

(68) *šms hrw nfr smḫ mḥ*

"من بنوا بحجر الجرانيت، وأنشئوا قاعات بأهرامات جميلة كعمل عظيم ليصير البناه آلهة (انظر) موائد قرابينهم خالية مثل هؤلاء الذين يموتون على ضفة النهر"

وتنصحه بقولها "أقضِ اليوم سعيداً وانسَ القلق"[١٢]

من الجملة الأخيرة كأن البا شخصت حالة الرجل وهى حالة القلق ونصحته أن يعيش عيشة اللهو ، وتستمر البا في سوق أمثلة بغدر الحياة من خلال قصتين لرجلين من العامة أو البسطاء(*nḏs*)[١٣]:

-القصة الأولى تبدأ فى نهاية السطر ٦٨- وتستمر حتى نهاية السطر ٧٩ وهى مرتبطة برجل بسيط قضى يومه في الحصاد وحمل نتاج يومه على ظهر مركب، ولكن فاجأته ريح عاتية، وحاول النجاة بزوجه وأطفاله ولكن مما زاد الأمر سوءاً أن الليل قد حل

=Maria Cannata, Bodies and Soles the Meaning of the Root *ḳs* and its Derivatives in the Ptolemaic Period, in: Current Research in Egyptology 2006, Proceedings of the Seventh Annual Symposium University of Oxford 2006, edited by Maria Cannata, 2006, p. 21.

[١٢] تتشابه الفكرة مع فقرة وردت في ما يعرف باسم "موال العازف على الجنك":

"الملوك السابقين مدفونون في أهراماتهم وكذا النبلاء والمتعلمون مدفونون في مقابرهم ولكن الذين بنوا تلك المقابر(العمال) لا يوجد لهم مكان للراحة (يقصد مقبرة) ولكن أعمالهم عظيمة، انتبه، لقد سمعت تعاليم ايمحتب وحورددف يرددها الناس ولكن أين مقابرهم؟ لقد انهارت منذ زمن طويل ...دعونا ننسى هذا، تمتع مادمت حياً واغمس يديك في الطيب وارتد أفخم الثياب البيضاء والكتان المعطر مثل الآلهة"؛ Lichtheim, Literature I, p. 58

[١٣] وهو ما يتفق مع الحكى الشعبى إذ تكون القصة مؤثرة إذا ارتبطت برجل غلبان وعلى النقيض أيضاً كملك أو حاكم كقصة خوفو والسحرة.

وكانت مركبه محاصرة بالتماسيح ولم ينج ألا هو وأخذ يبكى بحرقة خاصة على أطفاله الصغار[١٤]

(77) *n rm.i n tf3 mst nn n.s prt m imnt* (78) *r kt ḥr t3 mḥy.i ḥr msw. s m3w ḥr n ḫnty*[15] *sḏw m swḥt*

" انا لم ابكى على تلك الوالدة؛ فعنها لا هروب من الغرب (الموت) (ولكن) على شأن آخر على الأرض فأنا مفجوع على اولادها الذين تحطموا ورأوا وجه التمساح وهم في البيضة "

وكان من ذكاء الكاتب استخدام تعبيرات مثل وهم في البيض كناية عن شدة صغر السن ولمزيد من التعاطف اتى بعبارة انهم رأوا وجه التمساح لتضخيم المآساة .

- والمثل الآخر يبدأ من نهاية السطر ٨٠ ويستمر إلى منتصف السطر ٨٥) مرتبط بقصة رجل طلب من زوجته إعداد الطعام وخرج لمدة قصيرة، وحينما عاد أخذت تكلمه ولكنها لم تجد أى إجابة (مات أو اصابه عجز). وقد تكون العبرة من هاتين القصتين اللتين عرضتهما البا بإيجاز أن للموت غفلة وان الموت غادر وانه آت لا محالة ولا يرحم الكبير والصغير ، او قد تكون العبرة ضرورة الإيمان بالقضاء والقدر.

ويأتى دور الرجل ويفتح فمه إلى باهه ليجيب ما ذكرته له وهنا يأتي دور الشعر لنجد ست عشرة جملة متكررة وهى :

(86-87) *mk bʿḥ rn.i m-ʿk* [16]

"انظر إن سمعتى تفوح رائحة كريهة بسببك" مفسحاً المجال ومبرراً لموقفه مبيناً أن سمعته قد ساءت، وعبر هنا عن السمعة بكلمة "اسم " *rn* وهذا أمر مقبول ومعتاد بالنسبة للمصريين القدماء، فقد كان الاسم وما زال واحدا من مكونات الشخصية عند الإنسان وهو يقوم مقام السمعة والسيرة[١٧]، ولمدى أظهار فداحة سوء سمعة بطل القصة دخل في مقارنات متعددة بين سمعته وأشياء عفنة الرائحة مثل رائحة الطير الميت ورائحة السمك العفن في صيف غليظ ورائحة الطيور ورائحة الصياد الذي يصطاد في ماء ضحل ورائحة التمساح ...

---

[١٤] وقدر الموت المحتوم الذى لم يفرق بين الصغير والكبير ورد في بردية ايبوور في نهاية القصة : " وقف مرة رجل مسن أمام الموت ، وكان ابنه لا يزال طفلاً لا إدراك له ... ولم يفتح فمه ليتكلم ... وقد اختطفه الموت المحتوم...

[١٥] وللتمساح أسماء كثيرة منها : *3d- iṯ- msḫ- nmsw- ḫft- Kmw db* وعبر المصريون عن كل كائنات الماء باسم : *imyw- mw*

[١٦] تترجم :

"My name reeks through you" Or "Behold, my very being is loathsoms" Lichtheim, op.cit 182.

[١٧] ويمكن لعلامة "الكا "ان تقرأ "رن" بما يفيد معنى الأخيرة منذ الأسرة الثانية والعشرين وفي العصر البطلمى؛ Wb V.86.13; Wb V.92.18.

وينهى الرجل جملة التشبيهات بأن سمعته ساءت مثل سمعة مدينة تعصى الملك بعبارة تقول :

(102)dmi n ity šnn bšṯw(103)m33 s3.f

" مدينة ملك تدبر عصياناً (عند) رؤية ظهره"

ثم ينتقل هذا الشخص مستعطفاً باهه بمزيد من الشكوى ولكنها في هذا الجزء تنتقل الى نقد المجتمع الملئ بالشرور مبرراً موقفه في رغبته في الموت مستخدماً أسلوبا نثريا فقد بدأ بسؤال متكرر(١٥ مرة) غرضه التعجب وهو لمن أتحدث اليوم؟ مبرراً كرهه للحياة بفساد المجتمع فاصلاً بين السؤال والأخر بعبارتين تعبران عن الحالة السيئة من الفوضى وعدم الأمان واستمر وصف حالة المجتمع من السطر ١٠٣ الى السطر ١٣٠:

(103)ḏd.i n-m mi̯n snw bin.w (104) ḫnmsw nw mi̯n n mr.ni̯ ḏd.i n-m min ʿwn ibw s nb ḥr iṯt (106) iḫt snnw.f .....

" لمن أتحدث اليوم ؟ الإخوة أشرار وأصدقاء اليوم لا يحبون لمن اتحدث اليوم ! القلوب جشعة وكل رجل يسرق متاع اخيه".....

(127) iw .i 3tp.k(128)w ḫr m3r n g3w ʿk–ib

"انا محمل بالبؤس بسبب عدم وجود أهل الثقة "

ويأتى هنا النظم الثالث بالعبارة المتكررة " ان الموت امامى اليوم" وهنا نجد ترتيب جيد لأفكار الرجل فبعد ان رصد حالة المجتمع السيئة يوضح لنا انعكاسها على نفسه ويتمنى الموت القريب ويرى ان الموت في حد ذاته قيمة كبيرة ويتضح هذا من جملة تشبيهات اختارها بدقة كانت مخالفة لما استخدم من تشبيهات في الفقرة السابقة

(130) iw mwt m-ḥr.i m mi̯n snb (131)mr mi̯ prt r ḫntw r-s3 ihmt (132) iw mwt m- ḥr .i mi̯n mi̯ sṯ ʿntiw mi̯ ḥmst ḫr ḥt3w (134) hrw ṯ3w iw mwt m-ḥr.i min (135)mi̯ sṯ sšnw mi̯ ḥmst hr mryt (136)nt tḫt iw mwt m-ḥr .i mi̯n mi̯(137) w3t ḥwyt ..... (141) mi̯ 3bb s m33 pr.sn ir.n.f rnpwt ʿš3t iṯ(w)m nḏrt

"إن الموت أمامى اليوم كشفاء المريض وكالذهاب إلى حديقة بعد المرض .

إن الموت أمامى اليوم كرائحة البخور وكإنسان يجلس تحت الشراع يوم شديد الرياح

إن الموت أمامى اليوم كرائحة زهرة السوسن وكما يقعد الإنسان على شاطئ السكر أن الموت امامى اليوم مثل طريق المطر..... مثل إنسان مشتاق لرؤية بيته (وطنه) بعد ان قضى سنوات طوال حبيساً في السجن ...."

وكل تلك التشبيهات عبرت عن مدى اشتياقه لعالم الموتى بخلاف الصورة السابقة التى ساقها عن مجتمعه الفاسد الذى يمثل حياته الدنيا، وكان في الصورتين ضرب من المقابلة أظهرت المعنى وعبرت عن مدى اشتياقه لعالم الموت الجميل.

والنظم الرابع استكمال لوصف عالم الموتى الصالحين الذين تعرضوا لمحاكمة عادلة بصحبة باواتهم، ولمقصود هنا إغراء البا بالبقاء حتى يصبح حالهم معاً مع هؤلاء الصالحين حيث لا ظلم هناك وتبدأ بعبارة متكررة وهى:

"إن الذي هنالك" (وجاءت بتورية المقصود بها عالم الموتى الصالحين):

(142) wnn ms nti im m nṯr ꜥnḫ(w) (143) hr ḫsf iw n irr sw wnn ms (144) nti im ꜥḥꜥ(w) m wi3 ḥr rdit di.tw stpt im n r3w-prw…. M rḫ-iḫt

"إن الذى هنالكإلهاً حياً يعاقب جرم مقترفه"

"إن الذى هنالك سيقف في السفينة (سفينة رع) ويجعل أحسن أنواع القرابين تقدم للمعابد..... "

ويؤكد النص هنا سياحة المتوفى مع إله الشمس والتزام الإنسان تقدمة القرابين والعبادة.

وتسجل السطور الأخيرة نهاية القصة بأقتناع البا بالبقاء وبدعوة صاحبها بالتصالح ولكن في المقابل ان يترك فكرة الموت الى ان يأتى الأجل الطبيعى وهنا سيرسوا معاً فهى مصالحة مرضية للطرفين.

(150) r mꜥḥ3.k[18] ḥr ꜥnḫ mi ḏd.k
mr.wi (151)ꜥ3 win n.k im nt m r ḥm pḥ.k imnt s3ḥ ḥꜥw.k t3 (153) ḫny.i r-s3 wrḏ.k (154) iḫ ir.n dmi n sp iw.f pw (155) ḥꜥt.f pḥfi mi gmyt m sš [19]

"لكى تصل للحياة كما ذكرت حبنى هنا واترك الغرب وارغب ان تصل الغرب حينما يلتحق جسدك فى الأرض ثم نرسو معا . هكذا ورد (الحكى) من بدايته الى نهايته كما وجد مكتوباً"

وضعنا المصريون القدماء أمام مجموعة من الإشكاليات الصعبة التى لم يفسروها بشكل واضح ومحدد ولكننا نلتمس لهم العذر لأنها تتعلق بمهيات الإنسان غير المرئية وهى بدورها ما زالت عصية على التفسير والفهم حتى الآن[20] فمكونات الإنسان عندهم منها المادى ومنها غير المادى[21]والأخيرة ثلاثة هم البا والآخ [22]والكا وما ورد

[18] يلاحظ اختلاف قراءة هذه الجملة عند بارتا كالتالى :

Barta. op.cit , p. 19 (150) *dmi.k ḥr-ꜥnḫ mi –ḏd.k ri-wi* (151)win .n.k imnt

[19] http://mjn.host.cs.st-andrews.ac.uk/egyptian/texts/corpus/pdf/Dispute.pdf

[20] Albert I. Baumgarten, Jan Assmann, Gedaliahu A. G. Stroumsa (eds.), *Self, soul, and body in religious experience*, Brill, 1998.

[21] حسب عبد العزيز صالح عن هذه المكونات وتفسيرها : جسم مادى (خت)، وقلب مدرك (إيب)، ونفس فعالة أو طاقة (كا) ، وروح تسرى في الظاهر والباطن (با) ونورانية تنكشف في الآخرة (آخ)، وظل ملازم(شوت)، واسم شخصى أو سمعة (رن)؛ عبد العزيز صالح، ماهية الإنسان ومقوماته في=

من أشكال هى مجرد رموز للتعبير عنها رغم كونها غير مرئية، وقد دارت حولها كثير من الأفكار تعد من أصل الديانة والطقوس .

صور المصريون البا عادة بهيئتين الأولى بهيئة طائر يتدلى هدب تحت عنقه[٢٣] وهذه الهيئة هى المستخدمة هنا في البردية و في عصر الدولة الحديثة كان الطائر له رأس آدمية وفي بعض الأحيان له ايدى بشرية[٢٤]، و هناك رمزاً آخر لها وهو المبخرة وقد تجتمع العلامتان (الطائر والمبخرة)معاً ، والطائر أما بشكله الكامل او بوجه آدمى ،وقد كتبت البا هنا في القصة بثلاثة علامات الطائر والمبخرة هنا كمخصص رغم ان منطوقها الصوتى هى الأخرى با والمبخرة من الأدوات اللازمة لاستجلاب الروح فأصبح لها دور هام للغاية في طقوس العبادة، أما العلامة الثالثة الواردة في النص كمخصص لكلمة البا فهى كما وردت في قائمة جاردنر:

(Gardiner Sign-List Z6) هى علامة هيراطيقية تستخدم بدلاً من العلامتين وتستخدم كمخصص لكلمات تعنى عدو -الموت -المرض وهنا جاءت كلمة البا بهذا المخصص لكونها على استعداد لمفارقة للجسد وبالتالى حالة الموت البغيض المكروه[٢٥].

وكلمة البا تجمع على باوات و تشير إلى القوة (manifestation of power [٢٦]) ،

=العقائد المصرية القديمة ، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد السابع والعشرون، الجزء الثانى – مايو –ديسمبر ١٩٦٥، ص ١٦٠.

والكا بدورها لاتقل صعوبة قي تفسيرها عن "البا"بل وأحيانا نجد تداخلاً في معنى الكلمتين، ولكن يكاد يجمع الباحثون من واقع الأدلة على ان الـ" كا" لها علاقة بتقديم القرابين والطعام وبالتالى الطاقة والفاعلية وتعنى في مضمونها الشخصية والطبيعة الإنسانية؛

A. Bolshakov, Man and his double in Egyptian ideology of the Old Kingdom, ÄAT 37, Wiesbaden, Ka Chapel ln: The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, vol.2, 2001, pp.501:219.

[22] Buchberger, Hannes, Vogel, LÄ 6, cols. 1046-51; Janák, Jiri "Migratory Spirits: Remarks on the akh Sign." In Current Research in Egyptology 2006 (proceedings of the seventh annual symposium, University of Oxford, April 2006), edited by Maria Cannata, Oxford: Oxbow, 2007, pp. 116–19; Buchberger, Hannes1986 "Vogel." In LÄ 6, cols. 1046–51.

[23] Buchberger, Hannes , op.cit.

Die heiligen Tiere und der König, Volume 1: Beiträge zu Organisation, Kult und Theologie der spätzeitlichen Tierfriedhöfe. Ägypten und Altes Testament 16. Wiesbaden: Harrassowitz, 1989; LaSuer, Rozenn Bailleu ed., Between Heaven and Earth: Birds in Ancient Egypt, OIMP 35, 2012.

[24] Zabkar , op.cit., p. 83; Wb I. 411.

[٢٥] كما انها تستخدم في كلمة مثل *ḥnr* وتعنى السجن والمسجون وقد يتشابه وضع السجين مع الموت ان كلاهما مقيد ومسجون.

[26] Žabkar, op.cit, p. 87.

وحتى الآلهة لها باوات[٢٧] ، فمن خلال النصوص نعرف أن هناك : با اوزير هو الماء وبا جب هو الأرض ، وبا شوهو الهواء ، وبا خبر هو الضوء[٢٨] ، والبا لها وعاء خاص بها وهو المومياء *sʿḥw* وقد تخيل المصريون أن هناك باوات حتى للأشياء المادية كالأبواب والأرض وأشياء أخرى[٢٩]. وحددت النصوص ان البا تتحرك ما بين السماء والأرض وتذكر عنها Rozenn ان لها قوة التنقل power of mobility[٣٠]، فهى تصور وهى تزور القبر[٣١] وقد شكلت على هيئة صغيرة قابعة على توابيت رمزية من نهاية عصر الدولة الحديثة[٣٢](صورة ١) وعبرت القصة عن ارتباطها بجسد الإنسان وخاصة من خلال العبارة التالية:

(9)(*w3*).*f m- ḥt.i m šnw nwḥ*

"هو (البا) سيبتعد عن جسدى من شبكة الحبال"

والكا والبا صنوان في تقبل القرابين من الأحياء بعد الموت[٣٣] ومتلازمان مع الإنسان الحى ولا تفارقان الجسد الا عند موته ولكنهما تعودان للجسد[٣٤] كما ترجعان للتمثال والصور لتتحول إلى روح فعالة effective spiri*t* " *3ḫ* تعيش مع الآلهة ويكون لها صفة مقدسة[٣٥]، وارتبطت الكا أكثر بمفهوم القوة والطاقة المرتبطة بالتغذية وتعتبر هى

---

[27] *iw b3 n rʿ ḫt t3 r ḏr.f* "با رع حول كل الأرض"؛

E. Hornung, Der agyptische Mythos von der Himmelskuh (OBO 46), Fribourg, 1982, 26f., 47

[28] J. Assmann, Egyptian Solar Religion in the New Kingdom, 1995, p.189.

[29] Žabkar, A Study of the Ba Concept in Ancient Egyptian Texts , The Oriental Institute of the University of Chicago, Studies in the Ancient Oriental Civilization. N. 34, Chicago , p. 46.

[30] Rozenn Bailleul-Lesuer, Between Heaven and Earth (Birds in Ancient Egypt, University of Chicago, 2013, p.202.

[31] Papyrus Neb-qed, Louvre Museum N. 3068.

[32] CG 48501, 51107 – KV 46.

[٣٣] عبد العزيز صالح ، المرجع السابق ، ص ١٨٩؛

Pap. BM EA 10209; F.M Haikal, Two Hieratic Funerary Papyri of Nesmin (BAe 14, Brussels,1970),I, 25-6; II, pp. 16-17.

[34] Pap. BM 9949; Zabkar,op.cit., p. 8.

[35] G. Pinch, Magic in Ancient Egypt, British Museum Press, 1994, p.12.

يقوم الكهنة وخاصة الكاهن المرتل *ḫry-ḥp* بصيغ وتلاوات تساعد على دمج البا والكا وتحول المتوفى إلى آخ من خلال فعل *irt s3ḫw* يؤدى في الغالب في مكان التحنيط ومن خلال تلاوة *šdt s3ḫw* تؤدى في الغالب على التمثال ؛

J. Assmann, Altägyptische Totenliturgien, I: Totenliturgien in den Sargtexten des Mittleren Reiches(Supp SHAW 14, Heidelberg, 2002), pp. 13-15; A. Badawy, "The Spiritualization of Kagemni", ZÄS 108(1981), 85-99; J. Wilson, "Funeral Services of the Egyptian Old Kingdom", JNES 3(1994), pp. 216-17; B. Russo, "Some Notes on the Funerary cult in the early Middle Kingdom: Stela BM EA Meaning of Akh (3ḫ) in Egyptian Mortuary Texts. Doctoral dissertation; Waltham: 114", JEA 93(2007), p. 205; Friedman, Florence Margaret Dunn. 1981. On the Brandeis University, Department of Classical and Oriental Studies; id.. "Akh".=

القوة المحركة للشخص[٣٦]، ولكن السؤال هنا لماذا خاطب البطل باهه فقط ولم يخاطب الكا؟ لعل الإجابة المناسبة أن البا هنا هى مسئولة وتعمل العقل في المسائل الفكرية ولها المقدرة على ان تكون نداً للإنسان[٣٧] ولها شخصية وقد ربط اسمان بين البا ككلمة تظهر بهيئة طائر لتعبر عن soul وبين البا كفعل ليعنى: "to impress " يؤثر ، وان كلمة باو هى جمع معنوى يعنى [٣٨] "Impressiveness" ومما يؤكد ذلك بعض النصوص مثل :

sd.sn tw ỉr pt m bȝ.k i. bȝti ỉm.sn[39]

"سوف يأخذونك الى السماء بسبب باهك لقد أثرت عليهم"

وتمنوا تحطيم الأعداء عن طريق تحطيم باواتهم ، وشبكة الصياد *ibṯt* هى عدوة الموتى لأنها تصيد الطيور وبالتالى تقيد الأرواح وكانت هناك العديد من التعاويذ تمنع حبس البا.

ولقد عوملت معاملة المذكر فقد استخدم الكاتب هنا الضمير المتصل *f* (الشخص الثالث المفرد) وحرص الكاتب على وصف البا ومخاطبتها على أساس وصف حسى ملموس كإنسان عادى لها فم تتكلم به

=In The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, edited by Donald Bruce Redford. Vol. 1 of 3 vols. Oxford, New York, and Cairo: Oxford University Press and The American University in Cairo Press 2001. 47–48; Lucie Lemy, Egyptian mysteries, 1989, p. 26; Posener, Rde 12(1960), pp. 75-82; Sethe, Pyr., Ubers I, 363 ff.

وقد إشارت بعض النصوص الى ان كلمة "آخو" يمكن ان تشير الى السحرة انفسهم :

PT &930a: *gm.n Pipi pn ȝḫw m r.sn ꜥpr*

"هذا ببى وجد الآخو مجهزين بتعويذ(هم)"

[36] A.H.Gordon, "The kA as an animating force", JARCE 33 (1996), 31-35; E. Hornung, Idea into Image, Translated by Bredeck (New York , 1992), p. 175.

ومن المعانى الأخرى لكلمة كاو معنى "الغذاء"؛

Schweitzer, Wesen des Ka, pp. 57-61.

وقد ربط البعض بين فعل خمت *ḫmt* بمعنى يفكر ويخطط والذى يظهر بمخصص ثلاثة شرط وهو نفسه مسمى الرقم ثلاثة ليعبر عن اشتراك " البا والآخ والشوت " قي التفكير ؛

A. Bolshakov, man and his double in Egyptian ideology of the Old Kingdom, ÄAT 37, Wiesbaden, 1997; id; Ka, Ka chapel, The oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, vol 2, 2001, 215-219.

[٣٧] بعد الموت الأول يستطيع الإنسان ان يحيا عن طريق : البا *bȝ* والشوت *šwt* والحكا *ḥkȝ* ؛ وهناك دعوات للمتوفى حتى لا يفقد قواه السحرية ، والبا والشوت متلازمان فهناك تعويذه لفتح القبر للبا والشوت ؛ CT. 499

Zanadee, Death as an Enemy, p. 20.

[38] J. Allen, Middle Egyptian, Essay 7, pp. 81-82.

[39] PT. 437&799c.

واتضح هذا من خلال تكراره جملة :

iw wp. n.i r3.i n b3.i wšb.i ḏdt.f n.i

" فتحت فمى لباهى لعلى أجيب على ما قاله لى"

iw n3 wr r.i m min n mdw b3.i ḥnꜥ.i

"إنه لكثير على اليوم لأنه لم يحدث أن جادلنى باهى من قبل"

البا : هنا لها شخصية منفصلة، ولها ذاكرة خاصة لا توافق صاحبها بل وقفت موقف الند المجادل، ووقفت هنا موقف مضاد له إذ شككته في واحد من أهم وارسخ المفاهيم عند المصريين وهو الأيمان بالعالم الآخر وأن عليه أن يتمتع بالدنيا وملاذها ولا يفكر في الموت. وظهر كيانها المستقل بالأخص عندما ثبت أن لها ذاكرتها الخاصة إذ قامت بحكى قصتين.

وهناك جدل في الديانات والفلسفات المختلفة حول الروح بدءاً من تعريفها ومرورا بمنشئها ووظيفتها إلى دورها أثناء وبعد الموت إذ أن هناك اعتقاداً شائعاً أن للروح أستقلالية تامة عن الجسد وليس لها ظهور جسدي أو حسي ، ولا يمكن مشاهدة رحيلها ويذهب البعض الآخر إلى الاعتقاد أن الروح تقبض في حالتي الموت والنوم، وهى كلمة ذات طابع ديني وفلسفي يختلف تعريفه وتحديد ماهيته في الأديان والفلسفات المختلفة ، ولكن هناك إجماع على أن الروح عبارة عن ذات قائمة بنفسها، ذات طبيعة معنوية غير ملموسة[٤٠].

ويعتبرها البعض مادة أثيرية أصلية من الخصائص الفريدة للكائنات الحية. استنادا إلى بعض الديانات والفلسفات فإن الروح مخلوقة من جنس لا نظير له في عالم الموجودات،وهو أساس الإدراك والوعي والشعور[٤١] وتختلف الروح عن النفس حسب الاعتقادات الدينية فبعضها يرى النفس هي الروح والجسد مجتمعين و أن النفس قد تكون أو لا تكون خالدة ولكن الروح خالدة حتى بعد موت الجسد ، ويعتقد بعض الناس أن مفارقة الروح للجسد هي تعريف للموت وهذا ما أكدت عليه البردية.

مشكلة الرجل هى رغبته في الموت على شرط ان تصاحبه البا ولكن السؤال هنا ما يضير هذا الرجل في دفع البا له بالموت الم يكن هذا هو طلب هذا اليائس ! ولكن هذا الأمريرجح تفسيره بأن الموت المقصود هنا هو الموت بلا بعث وهو الموت النهائى المكروه وقد عبرت عنه النصوص بعبارة *mt m wḥm* وهو الموت للمرة الثانية[٤٢] فهو لم يمر بالسبل المشروعة للموت الطبيعى والخلود في الآخرة فهو لم يحاكم لعدم

---

[40] G. Wood, What is the soul of Man? Cospd Advocate 127[22] 1985, 691-692, November 21.

[٤١] روح - ويكيبيديا الموسوعة الحرة .

Albert I. Baumgarten, Jan Assmann, Gedaliahu A. G. Stroumsa (eds.), Self, soul, and body in religious experience, Brill, 1998.

[42] CT V.175; CT V.261.a; Zandee, Death as an Enemy, p. 20.

والموت للمرة الثانية يعنى ان المتوفى لم يتمكن من استخدام السحر.

وجود البا معه فهى شرط اساسى للمحاكمة ، فالموتى بلا عودة هم أعداء اوزير هم *nn wn -iwtyw ntyw* الغير موجودين، وهم *nntyw* المنكريين[٤٣]

والرجل هنا يخالف الفكر المصرى القديم فقد رفض فكرة التعجيل *sin* بالموت فهناك تعاويذ ترفض التعجيل بالموت "خوفى ان اموت قبل ان اصبح عجوز وقبل ان اصبح من المبجلين"

هل هناك مشكلة للبا :

هناك مشكلة للبا ايضاً وبدت هنا غير مدركة لها فصورت انها طائشة وغير حكيمة ولم يتبدل حالها الا في نهاية القصة بعد اقتناعها انها لابد وان تكون مع الرجل لأنها بدون الرجل ستضل وقد حدثتنا النصوص عن شبكة الصيادين وعن فخ الطيور *ibṯt* الذى ستعلق به وبالتالى تفقد حريتها هى والمتوفى .[٤٤]

تنوعت الأغراض بالنسبة للقصة المصرية عبر تاريخ الأدب فمنها ما كان للتسلية ومنها ما كان لحفظ الذكرى وتخليد الآلهة ومنها ما كان للدعاية[٤٥] ، ومنها ماكان للتمجيد وذكر البطولات وربما تهدف الواحدة منها الى اكثر من هدف كالتسلية والدعاية[٤٦] وتخليد الذكرىفي آن واحد كقصة خوفو والسحرة مثلاً ففيها السحر للتشويق والأثارة والتسلية وكانت في نفس الوقت دعاية سياسية ونبؤة لملوك جدد[٤٧] ،ومنها ما كان ادباً يضم الحكم والتعاليم *sbȝyt* وتحفظ من جيل الى جيل وقد ينتج بعضها من تجارب ذاتية[٤٨] وتدرس لتصبح جزء من المنظومة التعليمية[٤٩] ، ووجود اكثر من نسخة من القصة مكتوبة يؤكد دورها الهام ويعطيها صفة الشعبية اكثر من غيرها كقصة سنوهى

---

[٤٣] وهى أيضاً صفات للأعداء كالستيو*styw* والعامو *ʿȝmw*(الأسيويين) والزنوج *nḥsyw* ، كما استخدم المصرى أيضا كلمات أخرى للتعبير عن الموت أو الأتيان بصفة من صفاته كأستخدام كلمة *ḫnr , Kȝš* التى تفيد معنى الحبس والتقييد ، كما استخدمت كلمة *mnit*

[44] CT 343; CT IV. 355a; BD.153.

[٤٥] كتنبؤات نفرتى في مطلع الأسرة الثانية عشرة وبين الحكمة والدعاية تعاليم امنمحات الى أبنه :

Helck, Die Prophezeiung des Nefr.ti; id., Lehre Amenemhets I. Fur seinen sohn

[46] Posener, G. (1956) Litterature et politique dans L'Egypte de la xii.e dynastie. Paris.

[47] A.M. Blackman, The Story of King Kheops and the Magicians: Transcribed from Papyrus Westcar (PapyrusBerlin 3033), ed. W.V. Davies, Reading, 1988.

[٤٨] وعن ذكر مصداقية القصص نذكر بداية نصائح الملك امنمحات الى ابنه يذكر"هو (الملك) يقول كشهادة صدق إلى أبنه) :

ḏd.f m wpt mȝʿt n sȝ.f ; R. Anthes, JNES 16(1957), p. 191.

[49] H. Brunner, L'education en ancienne Egypte", in: Histoire mondiale de l'education (publiee sous la direction de Gaston Mialaret et Jean Vial), Paris (1981), pp. 65- 86; id., Lehren", in: LÄ III, 964-992; R.Williams, Scribal Training in Ancient Egypt, JAOS 92(1972), pp. 214-221; Parkinson, Teachings, Discourses and Tales from the Middle Kingdom from the Middle Kingdom Studies New Malden, 1991, pp. 91-122; C.Eyre & J. Baines, Interactions between Orality and Literacy in Ancient Egypt, in: Literacy and Society (eds.), K. Schousboe and M. Trolle Larssen, Center for Research in the Humanities, Copenhagen, 1989, p. 95ff.

مثلاً [٥٠]. وقصتناهنا ليست من نوع الحكم المباشرة ولا تمجد حاكم او تدعو له واختلف الباحثون في تحديد الغرض من النص لأن المراد أخفاه الكاتب وجعله ضمنياً وقد يكون الكاتب أراد أكثر من هدف وليس هدفاً واحداً ويرى البحث ان الأهداف الأساسية مرتبطة بمفاهيم تمس عصب الديانة فهى بحث في مفهوم الموت ومكونات الإنسان وخاصة البا ، وفكرة الخلود ما بعد الموت.

وكثيراً ما اختلف الباحثون حول أغراض القصة المصرية ولعل هذا الأختلاف يظهر التنوع والتلقائية في طريقة كتابتهاويظهر الكاتب بارعاً في البعد عن الغرض الأساسي وتوريته حتى لا يكون المراد في هيئة صريحه واضحة وفي الغالب تكون الأهداف متعددة لكن من خلال دراسة تلك القصص جيداً يمكننا ان نغلب اهداف على أخرى[٥١] ، اما عن الدافع وراء قصتنا هذه قد تكون حول الآراء التالية:

- الأول : اما أنها تعبر عن تجربة خاصة حقيقية مر بها كاتبها الأصلى ولكن ما حقيقة تلك التجربة؟ ربما ارتكب خطأ أو اتهم ظلماً في أمر ما وقد يكون هذا الأمر نتج من وسوسة البا له فأستحق العقاب بالحرق، ومبرر ذلك عبارة "أن سمعتى تفوح رائحة كريهة بسببك"[٥٢] وكانت عبارة متكررة بها لوم صريح ومؤكد على باهه، وتحديد الرجل الموت حرقاً ما هو الا توضيح نوع العقوبة المفروضة عليه ونعلم من النصوص المختلفة ان عقوبة الموت في الحياة الأولي متعدد الطرق كالحرق والتقطيع كالماشية والحبس والأنتحار(فكأن العقوبة محدده له).[٥٣]

---

[50] M. Smith, Weisheit, demotische, LÄ VI, 1192-1204.

[51] E. D. Hirsch, Validity in Interpretation, New Haven and London, 1967, p. 222; A. Fowler, Kinds of Literature, Oxford, 1982, pp. 256-76.

[٥٢] وعلى النقيض تتحدث النصوص المصرية عما يعرف بالسمعة الطيبة والأسم الموجود :

Jan Assman, The Search for the God in Ancient Egypt, p. 25.

وعن أهمية تذكر الاسم ومعرفته gm في العالم الآخر نقرأ:

M. Smith, The Mortuary texts of Papyrus BM 10507, CDPBM 3(London, 1987), p. 100, n.a to col. VII, 10.

ومن أقوال الوزير وسر آمون (TT131) يتحدث عن أهمية اسمه وسمعته وذكراه " لقد شيدت لنفسى مقبرة رائعة في مدينتى الأبدية .... لعل اسمى يبقى في فم الأحياء وذكراى جميلة بين الرجال؛

P. Vernus, LÄ IV, 322-326; D. Doxey, Names, OEAE II, 2001, 490; H. Janet, What's in a Name? Lingui Aegyptia 9, 2001, pp. 143-152.

[٥٣] وقد ذكرت عقوبة الحرق كحكم على الزوجة الخائنة في بردية وستكار ؛

D. Lorton, The Treatment of Criminals in Ancient Egypt: Through the New Kingdom, Journal of the Economic and Social History of the Orient, Vol. 20, No. 1 (Jan., 1977), p. 51.

الا ان Leahy عارض هذا الرأى وعارض تفسير عبارة *rdi ḫt m* الواردة في القصة على اساس ان المقصود هو حرق كامل حتى الموت و يرى ان المقصود تعذيب بالحرق وتهدف في نفس الوقت احداث علامة او تشويه وليس الموت حرقاً وكذلك الأمر بالنسبة لكلمة *wbd* الواردة في نصوص أخرى ورأى ان عقوبة الحرق مورست كعقاب في الدولة الوسطى والحديثة ؛=

وحول فكرة كونها قصة الحقيقية ولكن بتفسير آخر فربما تعكس رغبة رجل مر بظروف معينة وعاصر فترة مضطربة فيها طبقية شديدة انعكست على نفسه وتعبر عن اختفاء الماعت[٥٤] وهذا رأى فردريك هولر[٥٥] فأختفاء الماعت تلك الكلمة التى لها معانى متعددة بما فيها النظام الكونى والعدالة والحقيقة وهنا في هذا السياق كما في سياق قصة الفلاح الفصيح يظهر معنى الماعت بالنظام والأتزان المجتمعى[٥٦] وهنا نقد باطنى ينصب على شخصية الملك التى سمحت بمثل هذه الفوضى فقد دلت النصوص ان الملوك هم شركاء مع الآلهة خاصة في تنفيذ الماعت[٥٧] والماعت ليست مرتبطة بالعالم الدنيوى فقط ولكن كما يتضح من القصة ان تطبيقها يفيد ويحقق للمتوفى وجود له معنى في العالم الآخر[٥٨].

والرأى الثانى أنها قصة مؤلفة من حكيم[٥٩] لتبين ان الجدل الداخلى الذى يمكن أن ينتاب اى إنسان في حقيقة الموت والحياة الأخرى هو جدل غير مجدى ولابد من الأمتثال للقوالب المصرية التى تقر ضرورة وجود البا وملازمتها للجسد (ولكن مما يضعف هذا الرأى أن أدب الحكمة يكون موجه إلى مجموع من الناس محدودى الثقافة في الغالب (أدب شعبى) تكون فيه الحكمة صريحة ومباشرة أما هذا النص فالحكمة وان صحت مع هذا الرأى مستترة وصعبة الفهم وهذا النص بهذه الصورة يكون غير صالح للحكى الشعبى وخاصة ان الدولة الوسطى حفلت بالحكم الصريحة الواضحة.

وكل ذلك من خلال الحوار الذى عبر عن التشكك وجدوى الطقوس وتجهيزات المقابر وبالتالى التمتع بالدنيا ومباهجها والاتجاه المحافظ الآخر الذى ركز على دور البا

= A. Leahy , Death by Fire in Ancient Egypt, Journal of the Economic and Social History of the Orient, vol. 27, part 2, p. 199

[54] Ibid., p.483, n.26.

[55] F. Haller, Papyrus Berlin 3024, 2004.

[٥٦] وكانت العدالة ومفهوم النظام المجتمعى مادة هامة في حكم وقصص الشرق الأدنى القديم بما فيها قصص التوراه و كلمة sedeq كلمة استخدمت لتعبر عن نفس معنى الكلمة بالعربية (صدق) ؛

Ph. Johannes , The Structure and Ethos of the Admonitions in Proverbs, 1982, p. 109; Recht, Wahrheit, ordung Assman, Weisheit, schrift und literature, p. 478, p. 483, no.26;

A. Gnirs, The Language of corruption: on rich and poor in the Eloquent Peasant. In A. Gnirs(ed.), Reading the Eloquent Peasant: Proceedings of the International conference on the Tale of the Eloquent Peasant at the University of California , Los Angeles March 27-30, 1997 Ling Aeg & Göttingen 2000, pp.125-55.

[57] N. Scott, The Ideological Basis for Social Justice/ Responsibility in: Ancient Egyptian Social Justice in the Ancient world (eds.) Morris Silver, K.D. Irani , part III, p. 102; Teeter, OEAE II(2001), 319.

[58] N. Scott, op.cit, p. 102; W. Helck, Maat, LÄ III, 1110- 1119.

[٥٩] والحكماء عبر عنهم بـ *rḫw iḫt* ؛

J. Assmann, Weisheit, Schrift und Literatur im alten Ägypten, Original veröffentlichung in: Assmann, Aleida (Hrsg.), Weisheit. Archäologie der literarischen Kommunikation IIII, München 1991, p. 476.

كملازمة للإنسان وضرورة بقائها لينعم الإنسان بعالم الخلود ويتلقى المسار الطبيعى من خدمة جنائزية يقوم بها الكهنة والأبناء وملاقاة أرباب العالم الآخر وقد أكدت النصوص الدينية ذلك[٦٠] *b3.k n.k ḫr.k* بمعنى "أن باهك لك ومعك".[٦١]

والبعض رأى أنها تعبر عن عصر مضطرب فيه فوضى وفساد مجتمعى نتج عنه عدم الشعور بالأمان ، ومنهم من رأى أنها تعبر عن حالة فردية مر بها شخص واجهته مجموعة من المصاعب دفعته إلى التشاؤم والاكتئاب وإصابته حالة نفسية تدفعه إلى الانتحار.

القصة بمعناها المطلق تشمل كل الألوان السردية والحكائية وهي ذات جذور متوغلة في عمق تاريخ ، وما من حدث إلا وله بداية ووسط ونهاية ، القصة ليست بالدراسة العلمية التي تعتمد في مناهجها على العقل والمنطق، بل هي فن يعرف بواسطة العلامات والرموز والأشكال؛ أعني الألفاظ والجمل والأسلوب والمعاني .. وقد أمدتنا العصور المصرية بقصص قليلة إلا أنها متنوعة ودلت على روح العصر وبروز مواهب التأليف ومعرفة أصول القصة[٦٢] ، وكانت قصص قصيرة[٦٣] وهى قصص تعتمد على التركيز في أغلبها بعكس الرواية التى تعتمد في تحقيق المعنى على التجميع فالرواية تصور النهر من المنبع إلى المصب، أما القصة القصيرة فتصور دوامة واحدة على سطح النهر فالقصة القصيرة لا تحتمل حدثا كبيراً يحتل مساحة زمنية أو مكانية كبيرة، بل أصبحت تكتفي بجزء من الحدث كما أنها لا تزدهر مع حياة الخمول، بل تزدهر مع حياة المعاناة، لأنها تتخذ الومضة النفسية أو الحضارية للمجتمع ويكون الإنسان محورا لها تعالجه وتهتم به، وما اهتمامها بالإنسان إلا اهتمام بالطبقات المسحوقة بشكل خاص في عصر يعيش الإنسان أقسى أنواع المعاناة، وأشدها وطأة على النفس، وفي مثل هذه الظروف تزدهر القصة القصيرة. وشروط القصة القصيرة أنها تتكون من مقدمة (وهى مفقودة هنا) وعقدة (لحظة التأزم)[٦٤]وحل أو ما يعرف بلحظة التنوير.

رؤية Lichtheim للقصة التى بين أيدينا بأنها شملت أكثر من نوع من أساليب الخطاب الأدبي: النثر، والخطاب المتناغم التركيب، والشعر الغنائى[٦٥] . أما النثر[٦٦] فهو أسلوب

---

[60] Pyr & 2201a.

[61] L. Žabkar, op.cit, p.120 ff.

[62] R. Parkinson, "Types of Literature in the Middle Kingdom," in Ancient Egyptian Literature: History and Forms . Ed. Antonio Loprieno (Leiden, Netherlands: E. J. Brill, (1996), pp. 297–312.

[٦٣] ومن الخطأ الشائع من يعتبر أن فن القصة القصيرة من الفنون الأدبية الحديثة، بل لابد من إرجاع جذورها الأولى إلى بعض الفنون الأدبية القديمة، لأنها تشترك معها في بعض الملامح.

[64] E.M. Forster, "Story and plot," in B. Richardson (ed.), Narrative dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames, Columbus, 2002, p. 71.

[65] (Prose, symmetrically structured speech, and Lyric poetry) Lichtheim, Literature I, 163.

[٦٦] النثر: يعنى الشئ المبعثر (المتفرق) أى لا يقوم على أساس من حيث الكيف والكم والاتساع؛=

يستخدم في الرواية أو القصة القصيرة أو المقال أو الرسالة أو السيرة أو الموعظة وهو القول الصريح أو الكلام المباشر ويكون النثر في لغة مكتوبة أو منظومة منطوياً على معنى كما يرتفع النثر فوق مستوى التأليف العادى أو الحديث المألوف ومناسب لفن القصة والرسائل والكتابة التاريخية المنمقة[٦٧].

كما استخدمت القصة الشعر الغنائى وتكرر استخدامه في الصدارة (جملة تفتح موضوع معين) والثبات عليها عدة فقرات، وتشابه تركيب الجمل ووحدات المقطع.

"انظر ان أسمى ممقوت اكثر من ...."

" لمن اتحدث اليوم ؟ "

" أن الموت أمامى اليوم "

" إن الذى هناك "

أما أسلوب النص فهو يعتبر مناظرةً *mdw* [٦٨]: والمناظرة عبارة عن نشاط ذهني يتحدى مهارات الإنسان في التفكير و التحليل و النقد و يساعد على نموها، و تكون المناظرة بين فريقين أو شخصين، و يقوم كل فريق منهما بمحاولة إثبات وجهة نظره أو موقفه حول موضوع المناظرة (أو القضية) و يحتاج الإعداد للمناظرة إلى لبحث و تحليل و نقاش حتى يستطيع المتناظر المشاركة بفعالية في المناظرة، و يجب أن تحتوي الحجج التي يقدمها المتناظر على التاءات الثلاثة وهي :التأكيد، والتعليل، و التدليل . والتأكيد ليس مجرد عبارة أو جملة تعبر عن موقف من القضية المطروحة للتناظر و حسب، بل يجب أن يتم صياغة التأكيد بطريقة تترك أثراً لدى المستمع. أما التعليل فيعني تقديم أسباب واضحة لتبني الفريق ذلك الموقف من القضية و دعم الجزء التأكيدي من الحجة ، و أما التدليل فيعني البراهين التي يسوقها الفريق لإثبات صحة الجزأين السابقين من الحجة و موقف الفريق من القضية بشكل عام.

واسلوب المناظرة هنا مناسباً ابرز قيمة العمل الأدبى وناسب الفكرة ولعل جانب التشويق فيها انها تحرك الذهن لمحاولة ايجاد المعنى الضمنى الذى أراده الكاتب كما ان الحوار المتسسل فيها افاد زيادة الحافز والتطلع الى نهاية القصة والرغبة في قرأتها لآخر سطر حتى نعرف النهاية ومن سيفوز بالنهاية لصالحه[٦٩]. يوجه الرجل الحديث

=ابن منظور ، لسان العرب، دار إحياء التراث العربى، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٢، مادة (نثر).

[٦٧] محمد شفيق ، الموسوعة العربية الميسرة ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنثر ، ١٩٥٩، ٦٨؛ شوقى ضيف ، الفن ومذاهبه في النثر العربى ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ص ١٥.

[٦٨] ومن الكلمات الدالة ايضاً على المناظرة : *mtmt – nḏ*

[69] P. Vernus, Les Parties du Discourse en Moyen Egyptian, Cahiers de la société d' Ègyptologie, Genéve 5, Geneva, 1997, p. 81.

والمجادلة شاعت في بعض القصص في مناطق اخرى في الشرق الأدنى منها نص بابلى يرجع الى النصف الثانى من الألف الثاني قبل الميلاد وكان الجدال بين صديقين كلاً منهما له رأى مختلف =

إلى طرف ثالث قد يكون ضميره وهنا يعرض عليه الأمر كأنه هو الحكم بينهما، ولكن ليس له دور في الحوار.

ومن سبل الأقناع بالنسبة للروح : ضربت الروح له مثالين من مصائب الناس الأولى متعلقة بالمصائب المفاجئة الأولى فقد الأسرة والولد والثانية فقد الصحة والموت المفاجئ آخذة بيد هذا البائس في لين ورفق محاولة إقناعه بضرورة عيش الدنيا وترك الغيب وعالمه الملىء بالمفاجآت. وتداخل القصص أو الحكى المتكرر في داخل القصة الواحدة أمر متكرر ومحبوب في سياق الدراما القصصية عند المصريين القدماء كقصة خوفو والسحرة وان كان الغرض منها مختلفاً لأنها ارتبطت بمفهوم التسلية، التى تحتاج أكثر إلى عنصر التشويق فتداخل فيها السحر ليزيد من جمالها، والقصة المعروفة باسم الملاح الغريق كانت لمواساة بحار فشل في مهمته، إلا أن القصة الداخلية هى التى سيطرت على الموضوع وكانت فيها إطالة وتفاصيل كثيرة كما كان فيها الغرابة والسحر للتشويق أيضا، وهو ما خلت منه القصتان التى حكتهما الروح في قصة هذا اليائس، كما روعى فيهما الإيجاز وكان هذا ذكاء من الكاتب حتى لا يفسد حوار القصة كما كانتا واقعيتين مما أضفى مصداقية على طابع القصة.

كما يتضح من مختصر القصة السابق انها جاءت من بطل واحد وهو المتكلم ومن داخله تتولد الشخصية الأخرى وهى البا ككيان منفصل والحديث مع البا هو امر فريد فى هذه القصة من بين القصص والنصوص ولكن ورد الحديث مع القلب كشكوى خع خبر رع سنب(BM 5645)

ḥ3 3 rḫ.i…..tnmmt wḥmt
ḏd.i st wšb n.i ib.i
"لعلى اعرف....(الكلام؟) الذى لم يتكرر (لعلى) اقوله (ولابد لـ) قلبى ان يجيبنى"
….ḏd.i n.k ib.i wšb.k nỉ
"دعنى احدثك يا قلبى أجبنى"[٧٠]

=الأول يسجل معاناته ويرى انه لايوجد عدالة عند الآلهة ، والصديق الآخر يأخذ الموقف المحافظ التقليدى ولكن كان من الغريب هنا هو غلبة رأى الصديق الأول ؛
R. L. Alden , Job, Broadman & Holman, 1993.

[٧٠] Garginer, Admonitions, pls.17-18; كما تتشابه معها في وصف التدهور والانفلات في عصر الانتقال الأول ولكنها كتبت بكلمات أكثر بلاغة ؛
J. Chappaz, Un manifeste Litteraire du Moyen Empire: Les Lamentations de Kha-Khéper-ré-séneb, BSEG 2(1979), pp. 3-12.

وعن حديث الرجل الى قلبه:
H. Brunner, Das Hörende Herz " , in: Theol. Lit. Zeitg. (1954), pp. 697-700; Piankoff, Le Coeur, 91-92; Todo Rueda, Das Herz, pp. 121-22.

وقد كان الحوار في قصتنا هذه حوار مرتب؛ ثلاث حوارات للرجل وأربع للبا وأهم أدوار الحوار في القصة :

- تطوير موضوعها للوصول بها إلى النهاية المنشودة فكما لاحظنا ان الرجل حدد المشكلة ثم انتقل الى مبررات موقفه والفساد المجنمعى الذى أحاط به ثم اظهر اثر ذلك على سمعته وعلل كرهه للحياة ثم انتقل الى وصف الموت ومكانة الصالحين وكل هذا يعد تطور في الحوار ادى الى النتيجة المرغوبة.

- تخفيف من رتابة السرد وإراحة القارئ من متابعة السرد وإبعاد الشعور بالملل ولا حظنا هذا من خلال حكى القصص القصيرة للبا

- المساعدة في رسم شخصيات القصة....فالشخصية لا يمكن أن تبدو كاملة الوضوح والحيوية إلا إذا سمعها القارئ وهي تتحدث.

- يساعد الحوارعلى تصوير موقف معين في القصة أو صراع عاطفي أو حالة نفسية مثل الخوف أو الكبت أو الغيرة أو التردد أو الوفاء أو حدة الطبع أو الشجاعة أو الجبن وما إلى هذا كله من مختلف الحالات النفسية التي تكون عليها.

- يضفي الحوار على القصة تلك اللمسة الحية التي تجعلها تبدو أكثر واقعية في نظر القارئ[٧١].

ورغم أن القصة نابعة من كاتبها وتتعلق بباهه هو ألا أنه نجح في شعورنا بانفصالها عنه والنظر إليها ككيان منفصل فلم يحاول الكاتب فرض رأيه و كل ذلك في تقسيم ادبى جميل تقاسما فيه الأدوار وكانت هناك الحبكة الدرامية الجميلة ونعنى بها تسلسل الأحداث التى تؤدى إلى نتيجة[٧٢] ، ومن دوافع التشويق فيها ايضاً ان الرجل بدأ بالمشكلة وبعد ذلك عدد الأسباب وهى الدوافع التى جعلته يكره معها الحياة.

من الواضح أن مؤلف هذا النص كان على درجة مناسبة من الثقافة الدينية والحياتية حيث بدأ النص بعبارة ان السنتهم غير منحازه ولعل الحديث هنا عن قاعة المحاكمة

---

[٧١] ومزيد من التفاصيل : عبد العزيز صالح " الحوار في الأدب المصرى القديم – المجلة – العدد التاسع – سبتمبر ١٩٥٧- ص ١٦-٢٨ ، والحوار العادى مألوف وعن ما يرتبط بالعالم الآخر على سبيل المثال ما سجل في كتاب الموتى عن حوار بين المتوفى في هيئة اوزير وبين آتوم إذ يذكر الرجل "يا سيدى آتوم لماذا ارحل الى مقاطعة الصمت حيث لا ماء ولا هواء وانها لعميقة ومظلمة" ويرد عليه آتوم "انت ستعيش في سلام العقل ....وسوف تمنح البركة بلاً من الماء والهواء" ؛

Redford , Encyclopedia III, p. 26

J. Assmann, Reden und Schweigen", LÄ V, 1195 – 1201; W. Bühlmann, Von rechten und Schweigen, OBO 12, Fribourg, 1976.

[٧٢] ومن القصاصين المحدثين من يرى أن الحبكة تعنى تتابع زمنى يربط بينه معنى السببية ؛ يوسف الشارونى ، القصة القصيرة ، ص ٦٧.

وعدالة الآلهة هناك[٧٣] كما ذكر تحوت وخونسو والإله رع وعرف دور تحوت كرسول للسلام [٧٤]ودوره في تهدئة الإلهة يوم المحاكمة[٧٥]، وقد يكون كبير السن فقد أظهرت القصة يتضح انه عرف خبرات مجتمعية كثيرة وعانى من مشاكل جمة لا تكون ألا كنتيجة لكبر السن، وجاءت العبارات والكلمات دقيقة، فهو أديب يحب استخدام التشبيهات ويجيد الحوار ويحب التشخيص، وان كانت تلك القصة نابعة من كاتبها فهو حساس وراصد لأحوال المجتمع و ساخط عليها ، وهو من الطبقة الدنيا فليس بصاحب ثروة كما ذكر في بداية النص[٧٦]، إذ ساقت له البا حكايتين لتواسيه بهما ، واختارت له نماذج من نفس طبقته حيث بدأت بمعنى الرجل الغلبان العامى *nḏs* فالرجل يتمنى الموت السليم أى أن تصاحبه البا ولكن باهه تقف في وجهه وتعارضه. وتشخيص حالة الرجل النفسية هى حالة من حالات الاكتئاب وهو عبارة عن مصطلح يستخدم لوصف خليط من الحالات المرضية أو غير المرضية في الإنسان والتي يتغلب عليها طابع الحزن وعلاماته عديدة منها الشعور بالحزن والضيق واليأس فقدان الاهتمام والقدرة على الاستمتاع بمباهج الحياة ، كثرة التفكيرفي الموت، وتمنيه، وعدم إدراك قيمة الحياة، وعبثية الوجود، وقلة الصبر وعدم القدرة على الاحتمال..بل أحياناً الإقدام على الانتحار وكأنة الخيار الوحيد[٧٧] وهو ما يطلق عليه المزاج الاكتئابي في حالات الاكتئاب المتقدمة[٧٨].

---

[٧٣] يذكر عن آمون رع بأنه الإله منذ الزمن الأول – وزير الفقراء ولا يأخذ رشوة من المذنب ولا يتكلم مع الشاهد؛

Pap. Anastassi II.6. 5-6; Lichtheim, Literature II, p. 111.

[74] LÄA VI, 468.

[٧٥] النص رقم ١٢٥ من كتاب الموتى وتحدث صراحةِ عن المحاكمة (عصر الأسرة الثامنة عشر) ولكن هناك تلميحات عنها من عصور اقدم ولعل هذه الإشارة في القصة واحدة من بين تلك التلميحات الأقدم ومزيد من التفاصيل عن منظر المحاكمة :

Book of the dead of Hunefer Papyrus , London BM EA 9901,3; J. Yoyotte , Le judgement des morts dans l'Egypte anciennein: Le jugement des morts, Sources Orientales 4 (Paris:Seuil), 1981, pp. 15-80.

[٧٦] يقسم المجتمع المصرى الى طبقة الصفوة عبر عنهم بكلمة *pꜥt* وعامة الناس هى الطبقة الأكثر وتختلف بالطبع في المستوى الإجتماعى أختلافاً ينا عن الطبقة الأولى واطلق عليهم كلمة *rḫyt* والرجل ينتمى في الغالب الى الطبقة التى استخدم لوصفها بالمصرية كلمة *nmḥ* وهى لا تعنى كلمة فقبر بالمعنى المعروف اليوم ولكنها تشير الى طبقة لا تنتمى إلى البلاط الملكى ولا إلى المعبد وقد استشعرنا هذا المعنى من خلال تشريعات حور محب :

Kruchten, Le Décret d' Horemheb, Bruxelles, 1981, p. 169.

[٧٧] سرحان، الخطيب، الاكتئاب،: دار مجدلاوي ،عمان. ٢٠٠١، ص ٧ وما بعدها؛ الشربيني، لطفي الاكتئاب الأسباب والمرض والعلاج، دار النهضة ، بيروت.٢٠٠٠.

[78] W. Barta, Die Erste Zwischenzeit im Spiegel der pessimistischen Literatur", in: Jb. Ex Oriente Lux 24 (1974/75), pp. 50-61.

- أن كلمة "البا" حسب قصتنا هذه إذا ترجمت للعربية نختار لها كلمة النفس وليس الروح لأن البا هنا مشاكسة وامرت صاحبها باللهو وترك امر الآخرة ولكن الروح فى فهمنا هى خيرة بطبعها.[٧٩]

- وقد اتفقت على انها ذات منفصلة بذاتها ولكنها معنية بالجسد واكد الكاتب هذا من خلال :

الصورة المادية التى شخصها بها " فتحت باهى فمها لى "وكأنها الآخر مع استخدام الضمير الثالث المفرد للدلالة عليها ولها قلب يتمنى المتوفى ان يحضر معها (٤٠) كما ان لها ذاكرتها الخاصة من خلال حكى قصتين (٦٨.....٨٣)، اتخذت موقف مخالف لموقف الرجل .

لكى يعيش الإنسان فى العالم الآخر شرط وجود البا والكا والأسم والإيب وكل ذلك يفعل بالحكا *ḥk3* "السحر" ليتحول الأنسان الى روح فعالة *3ḫ*[٨٠].

كلاً من الرجل والبا كانا في دائرة الخطر إذا ترك اى منهما الآخر فالرجل سيموت الموت النهائى بلا عودة ، والبا ايضاً ستحبس ومعرضه للخطر لأنها بلا مأوى وبلا جسد والخطر الذى تتعرض له البا ومنظر اصطياد الطيور الشائع في مقابر عصر الدولة الحديثة قد يعبر عن الأرواح الضالة التى يمكن ان تؤذى الموتى.[٨١]

يضعها بعض العلماء في عصر الانتقال الأول في بدايته استنادا على تشابه موضوع التشاؤم وانفلات الأوضاع مع نص بردية ايبوور[٨٢] ولكن ايبوور سلط الضوء على فترة الاضطراب المجتمعى بصفة عامة وقد بين انه يتحدث عن فترة شهدها كانت الأوضاع فيها منضبطة ثم فترة مختلفة يتأسف فيها على ضياع هيبة الملوك وبالتالى الملكية حيث يذكر:

mtn šd krḥt m tpḥt.s
sḥ3w sšt3 n nsw-bityw[83]

"حقاً نزعت الحية من ثقبها واسرار ملوك مصر العليا والسفلى قد كشفت"

---

[٧٩] الروح في فهمنا لا توسوس ولا تشتهى ولا تضجر ، اما النفس فمنها المطمئنة والراضية واللوامة

[80] BD 145.

وكلمة "الآخ" تعبر عن فاعلية الشخص وكما تعبر عن الشخص المزود بطاقة سحرية كما يتضح من النص التالى:

ʾInk 3ḫ ikr ʿpr ḫry-ḥb rḫ r.f

"انا الروح الفعالة المستعدة (أنا) الكاهن المرتل الذى يعرف التعاويذ".

[81]Sigrid Hodel-Hoenes, Life and Death in Ancient Egypt: Scenes from Private Tombs in the New Kingdom Thebes, Translated by David Warburton, Hong Kong. 2000, p. 23; Binder, S.,"The Tomb Owner Fishing and Fowling." In Egyptian Art:Principles and Themes in Wall Scenes, edited by Kim Mc- Corquodale and Leonie Donovan, 2000, pp. 111–28.

[82] H. Gardiner, The Admonation of an Egyptian Sage ,Leipzig, 1909.

[83] Ibid, p. 55.

ايبوور رجل عاصر وضع جيد ثم عاصر انفلات مفاجئ وهذه الأحداث كانت في نهاية عصر الدولة القديمة وبداية عصر الانتقال ولكن كاتب برديتنا هنا ارتبط أكثر بالانعكاس الناتج من هذا الاضطراب على شخصه هو ، ولم ترد اية اشارات عن ثورة حقيقية الا من خلال عبارة واحدة وذكرت على انها من الأعمال المشينة :

(102)ḏmi n ity šnn bšṯw(103) m33 s3.f

وكما اشارت القصة عن غياب العدالة من الأرض وهو ما عبرت عنه قصة الفلاح الفصيح[٨٤] ففي المجمل كان الحديث عن فترة مضطربة[٨٥] وركز على الصراع النفسى بين ما عرفه المصرى القديم من مفاهيم راسخة كوجود قبر ومراسم الدفن والمحاكمة وبين الضد الذى ينكر كل هذه المفاهيم ويشكك فيها ، وعلينا ان نفرق بين وقت ظهورها الأصلى وهنا يكون حكمنا على الأحداث والتفاصيل والتركيبة العامة ووصف الأحداث وبين كونها كتبت في عصر لاحق لأنه كما يتضح من العبارة الأخيرة منقولة من نص قديم وكتابتها هنا يجب ان تؤرخ بفترة ابعد من وقت تأليفها بالطبع فيؤرخها الباحثون ببداية عصر الدولة الوسطى[٨٦].

وايا كانت حقيقتها - تعبرعن تجربة حقيقية ام من وحى خيال كاتبها - ففي كلا الحالتين هى تحقق أهداف محددة وكان اسلوب المناظرة مناسب لبيان الفرق بين الشئ ونقيضه وهنا كان موضوع الحياة والموت والأخير تبين له صورتين ؛ الموت بلا بعث كصورة كريهة حينما يكون بلا محاكمة وبدون طقوس وبدون تواجد البا ومصير الجسد الفناء ولا حياة في العالم الآخر ويعنى الوقوف عند حدود الموت الأول .

والصورة الثانية : الموت والبعث وهو ما حرص الرجل عليه ويشترط فيه تلازم البا وإقامة الطقوس. ونهاية القصة انتهت بمصالحة تبين ان البا وافقت على آراء الرجل ووافقت ان تبقى معه وبالتالى عودة لصحيح الفكر عندهم وهو وقوف البا مع المتوفى يوم المحاكمة

كما عكست القصة جزء من الشخصية المصرية فبرغم البعد الزمنى الا ان هناك المكان المشترك فلسان حالنا ما زال يردد عبارات مثل : انا شايل حمل للتعبير عن الضغوط الحياتية ، ولما اديته ظهرى عمل كذا وكذا ..للتدليل عن عدم المقدرة على المواجهة ومطلعش من البيضه .... للتعبير عن صغر السن .

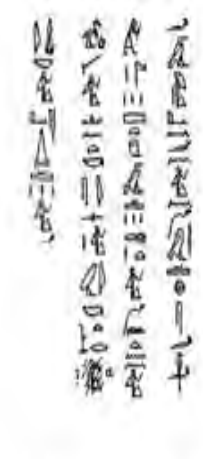
[84] Parkinson, Eloquent Peasant; id., JEA 78(1992), pp. 163-78.

[85] Leiden I(recto 344) R. Parkinson, The Tale of Sinuhi and other ancient Egyptian poems 1940-1640 B.C, Oxford, 1997, pp. 167-199.

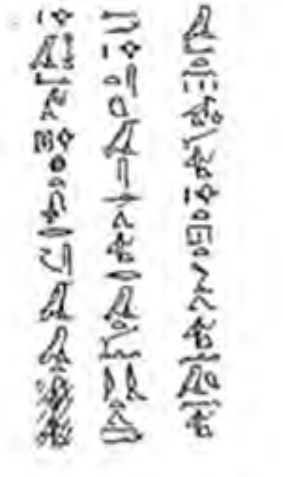
[86] Lichtheim, Literature I, p. 163.

ما وصلنا من بداية القصة وعبارة «السنتهم غير منحازة» (هل المقصود آلهة المحاكمة؟)

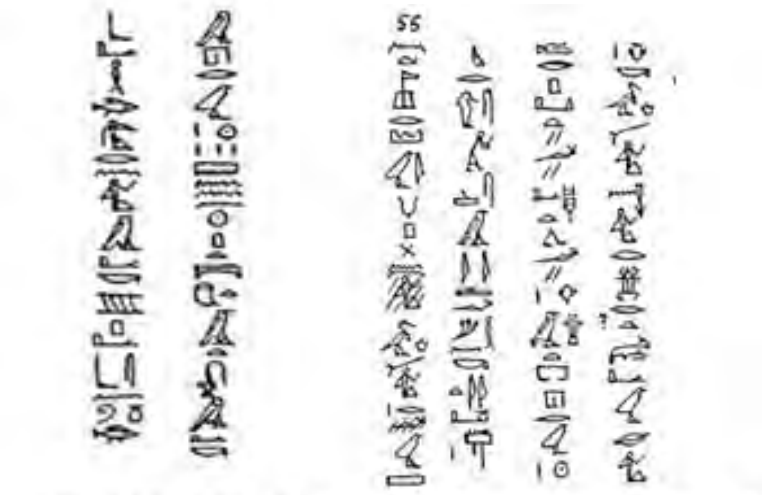
السطر الخامس المشكلة الأساسية مجادلة البا له



عدة المناقشة واحتدام الجدل وتعنيف البا له بقولها «الست رجلاً» ! ألست على قيد الحياة؟ ماذا أنجزت؟ (ما جدوى ان) تتشغل بالحياة كأنك صاحب ثروة؟



السطر ١١-١٣ التأكيد على المشكلة وهى المخالفة مع البا ودفعه إلى الموت قبل ان يأتى اليه(يتكرر معنى هذه الجملة في السطر التاسع عشر) وبالتالى تعرضه للحرق

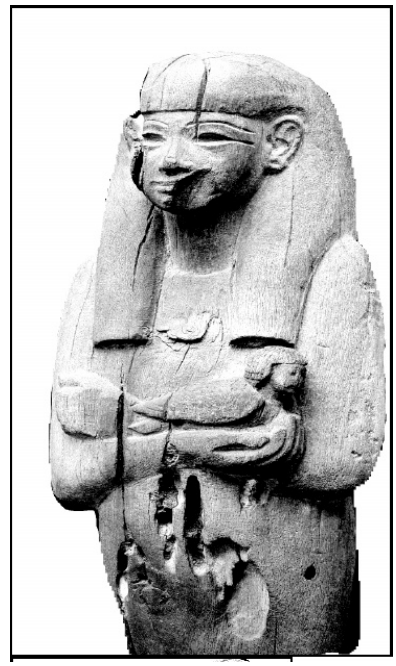


اخى (انيا) سيقدم وريثى المرابين ويقف عند البئر يوم الدفن ويقدم الجعة في الجبانة"

السطر ٨٧ وعبارة «انظر ان اسمى ممقوت معك»

مصالحة انيا مع الرجل «حيثى هنا واترك الغرب»

نهاية القصة تؤكد أنها منقولة من نص أقدم



صورة ١
البا تلازم المتوفى (شرطاً للبقاء في العالم الآخر)

British Museum, E3 8653

مقدمات ومؤخرات المراكب ودلالتها في مصر القديمة

د. هدى محمد عبد المقصود*

ارتبطت المراكب بالحياة اليومية والدينية للمصري القديم، لذلك ليس من الغريب أن نجدها من أوائل الأشياء التي تم تصويرها في الفن ،والتي تضمنتها الأدوات الجنائزية كما أنها من أقدم الصناعات١ .فقد استخدمها المصري القديم منذ أقدم العصور في أغراض السفر في النيل وترعه وأغراض نقل المنتجات بدءاً من المنتجات الزراعية الي نقل الأحجار الثقيلة فضلاً عن نقل رفات الموتي من ضفة الي أخري ٢.

كما اعتقد المصري القديم أنه في حاجة الي قارب ليعبر به الممرات المائية الصعبة في العالم الأخر حتي يصل الي حقول الإيارووقد عبرت عن هذه الفكرة العديد من الفقرات في الكتب الدينية المختلفة فعلي سبيل المثال تقول Pyr.461" ليتك تسافر في قارب الي حقول الإيارو، ليتك تزرع القمح وتجمع الشعير وتعد غذائك هناك مثل حورس بن اتوم(FPT.utt461)"كما يطلب المتوفي من المعبودات أن تمده بوسيلة للعبور الي الحياة الثانية كما ورد فيPyr.515" يا مدراة حورس لسبر الأعماق،يا أجنحة تحوت ،اجعليني اعبر لا تتركيني بلا قارب F PT.utt515).

بينما في متون التوابيت (F CT.III sp.1099)" تحوت استمع لي،هو أزال عائقي ،انا لن أترك بلا قارب، انا لن أُرد من الأفق،لأني رع انا لن أكون بلا قارب في العبور العظيم."

وفي كتاب الموتي (F BD.sp.15)" ليت روح روح N تصعد معك الي السماء، ليته يسافرفي مركب النهار ،ليته يستقر في مركب الليل"، حتي الملوك لم يعفوا من هذا الخوف- أن يكون بلا قارب(F PT.utt615) -" العبور في قارب اصبح جاهزا لابن آتوم ، ابن آتوم ليس بلا قارب"٣.

---

*أستاذ مساعد بقسم الآثار – كلية الأداب – جامعة المنيا .

[1]- Kamil,J., The Ancient Egyptian life in the old kingdom,Cairo,Auc1996,p.118.

[2] -Hornblower,G.D .,"Funerary Designs on predynastic Jars" ,JEA 16 no.1/2 (May 1930),p.11; Petrie,W.F.,PrehistoricEgypt,Londres 1920,p.20;

صالح(عبد العزيز) :حضارة مصر القديمة وآثارها ، ج ١ "في الاتجاهات الحضارية العامة حتي أواخر الألف الثالث ق. م،القاهرة ١٩٦٢ ،ص ١٦٠ . عطا الله(مصطفي) : اسماء المراكب واستخداماتها من خلال النصوص و المناظر المصرية القديمة حتي نهاية الدولة الحديثة ،رسالة ماجستير ،غير منشورة ،كلية الآثار ،جامعة القاهرة ١٩٨٧ .

[3]-Jones,D.,Boots,University of Texas press1995,p.12f,

لمزيد من الفقرات عن صحبة المتوفي لرع في قاربه انظر =

=F PT467,510,697.F CT,I.sps159,161;IIsps644,658,684; F BD,sp.102 136A.

كما استخدمتها المعبودات للتنقل في العالم السماوي منذ بداية عصر الأسرات، وتُحمل رموزها وتماثيلها في القوارب بواسطة الكهنة اثناء انتقالها من معبد الي أخر،وهي تحفظ في مقاصير داخل المعابد ،يزين مقدمة المركب ومؤخرته رأس المعبود صاحب المركب٤.

أسماء مقدمة ومؤخرة المركب في اللغة المصرية القديمة :

سُجلت علي جوانب بعض توابيت الدولة الوسطي بالمتحف المصريأسماء الأجزاءالمختلفة للمراكب♣، كما تضمن الفصل ٩٩ من كتاب الموتي فصل"الحصول علي مركب في السماء" أسماء معظم أجزاء القارب ممثلاً كل منها بأحد أعضاء المعبودات٥.

من أسماء المقدمة والمؤخرة التي وردت علي الآثار اسم *m3* اشارة الي مؤخرة المركب ورد ضمن نقوش مقبرة بتاح حتب في سقارة ويقصد بها نهاية المركب *wi3* التي تتساوي فيها المقدمة مع المؤخرة ٦ وكذلك في كتاب الموتي٧.كما وردت تسمية m3 s ḥ<t مقدمة المركب٨و m3 s pḥt٩المؤخرة علي توابيت 28127,42825, 42826,43004 بالمتحف المصري ،

علق جيكييه Jéquier علي علامة أنها علامة تصويرية تمثل مقدمة ومؤخرة القارب التي علي هيئة منجل وهي نوعية من القوارب البدائية التي اندثر استخدامها ، وأصبحت تحفظ للإستخدام العقائدي والجنائزي لأنها تكون متشابهة المقدمة والمؤخرة فلا حاجة لتمييز كل منهما باسم خاص به١٠.

---

[4]-Silverman,D.P., Ancient Egypt ,USA1997,Oxford University press,p.158.

♣ ظهرت اسماء اجزاء المراكب علي عديد من التوابيت بالمتحف المصري مثل :
(CG.28023,28034,28055,28056,28127,42825-42827,42950)

٥- الصيفي(شريف): الخروج في النهار ،كتاب الموتي،نصوص مصرية قديمة ،العدد٢/٤٩٤ ط٢ القاهرة ٢٠٠٩ ،ص٢١٣ -٢١٦ .

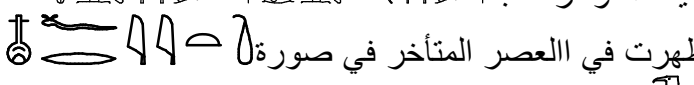
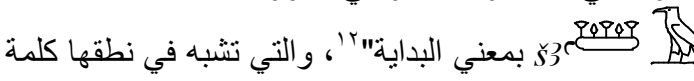
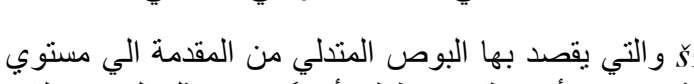
[6]-Davies ,N deG.,The Mastaba of Ptahhotep and Akhethtep at Saqqara, part.1, London1900, p.13 no.282; Gardiner,A.H.,Egyptian Grammer,3rd edition,Griffith institute, Oxford1926, sign-list , U.1 ,p.516.

[7]-Budge,E.A.w., Book of the Dead,The Chapters of Coming forth by day ,London 1898,vol.1,Text.212,6.7.

[8]-Faulkner,R.O.,A Concise Dictionary of Middle Egyptian,Oxford 1976,p.100;Urk.V,183,3.

[9] -Urk.V,183,6.

[10]-Jéquier,M.G.,"Essaisur la Nomenclature des Parties de Bateaux"BIFAO 9(1911),p.40 - 44.

كما وردت تسمية المؤخرة ب *sm3yt*و *sm3dyt* والتي ظهرت في االعصر المتأخر في صورة  [١١]، كمقابل لكلمة  *š3* بمعني البداية"[١٢]، والتي تشبه في نطقها كلمة  *š3w* والتي يقصد بها البوص المتدلي من المقدمة الي مستوي الماء والذي يظهر في هيئة حصيرة أو غطاء مخطط رأسياً وهو يمثل البوص الذي انتزعه القارب المقدس اثناء مروره في المستنقعات التي تفصل بين عالم الليل وعالم الأحياء ١٣.

كما ظهرت كلمة *snbw*علي تابوت رقم42950,36 JE28055,22 اشارة الي مقدمة المركب[١٤] ربما تعبر عن أمنية أن تشق المركب طريقها في سلام .

أشكال مقدمات ومؤخرات المراكب عبرالعصور:

بدأت صناعة القوارب في عصور ما قبل التاريخ بربط حزمة من سيقان البردي معاً لتشكل قارب ضيق يقف عليه صاحبه له نهايات اسطوانية أو مدببة مرفوعة الي أعلي وقد ظهر هذا النوع في نقوش الفخار في عمرة وجرزة وهو مناسب بخفته ومقدمته ومؤخرتهالقوية لدفعه داخل وخارج الأحراش و المياه الضحلة [١٥]. وقد ظهرت أقدم نماذج حقيقية لقوارب ذات جدران مبنية من حزم البردي في مرحلة مرمدة بني سلامة والبداري حوالي٥٠٠٠-٤٠٠٠ ق م [١٦].ثم من مرحلة العمرة (شكل ١) ظهرت في رسوم الفخار مراكب صغيرة ذات مقدمة منحنية يتساوي فيها ارتفاع المقدمة مع ارتفاع المؤخرة وتنتهي أطرافها بحزمة من البردي وهي زوارق صغيرة ذات قاع مسطح ،وقد استمر ظهور هذه القوارب ذات النهايات علي هيئة حزمة البردي في مرحلة جرزة(شكل٢) ،إلا أن في هذه المرحلة ارتفعت المقدمةعن مؤخرتها[١٧] .

---

[11]-Piehl,K.,"Notes de PhilologieÉgypienne"Proc.of Soc.Bibl.arch,XV,p.264 ; Faulkner,op.cit.,p.132.

[12]-Faulkner,op.cit.,p.261,

[13]-Jéquier,op.cit.,p.56,62.

[14]- ibid,p.68.

[15]-Reisner,G.,Models of Ships and Boats ,Catalogue Général des Antiquitéségyptiennes du Musée du Caire,nos4798 -4976 et5034-5200,Le Caire 1913,p.XVII; Petrie,W.F.,Quibell,J.E.,Naqada and Ballas,Londres1896p.41,80-82,pl.XXXVI,LXIV,LXVII,LII.

[16]- Vinson,s.M.,Egyptian Boats and Ships, Shire Egyptology Series,no.20,UK 1994,p.11f.

[١٧]- صالح (عبد العزيز) : حضارة مصر القديمة وآثارها ،ج ١ ،القاهرة ١٩٦٢ ص١٣٦.

ويعتبر أقدم تمثيل لمركب إبحار هو المنحوت علي مبخرة حجرية من قسطل في النوبة يظهر فيه طراز جديد من المراكب ذات صواري عالية عمودية المقدمة والمؤخرة[١٨](شكل٣) وتختلف عن قوارب جرزة التي علي هيئة منجل حيث تميزت بصارية مؤخرة علي شكل مثلث[١٩].

اعتقد هورنبلاور Hornblawer– ويتفق معه الدريد Aldred- أن هذه المقدمات والمؤخرات المرتفعة التي ظهرت علي أواني نقادة هي دليل علي وجود صلات بحضارات بلاد النهرين أي أن المراكب ذات المقدماتوالمؤخرات المرتفعة في رأيه مراكب عراقية [٢٠]. وقد ذكر الدريد Aldredهذه المراكب باسم "البلم" وأنها كانت مستخدمة في نهر دجلة [٢١].

كما ظهر في مناظر الملاحة في مقبرة رقم ١٠٠ في نخن(هيراكونبوليس قرية الكوم الأحمرشمال ادفو) والتي تؤرخ بمرحلة نقادة الثانية(جرزة)- ست مراكب تساوي ارتفاع المقدمة والمؤخرة في خمسة منها(شكل٤) ، بينما ارتفعت مقدمة السادسة عن مؤخرتها ارتفاعا كبيراً دفع البعض الي الربط بينها وبين المراكب السومرية في العصور التاريخية وفسروا ظهورها بحدوث غزو أو هجرة من بلاد النهرين ،إلا أن د.عبد العزيز صالح يري أن وجود مركب منفردة بين خمسة مراكب ينفي عن أصحابها صفة الغزاة ،كما أن الحضارة السومرية في هذا الوقت لم تكن قد بدأت بعد وكان العراق يعيش في حضارة الوركاء التي لا ندري صلاحية سفنها في الإبحار من العراق الي مصر عن طريق الخليج الفارسي ثم المحيط الهندي ثم البحر الأحمر٢٢.

كما ظهر ضمن نقوش سكين جبل العركي ٢٣(بالقرب من نجع حمادي) ويؤرخ بالمرحلة الستين من التوقيت المتتابع،محفوظة بمتحف اللوفر E.11517– منظر معركة علي الماءبين ثلاث مراكب علي الطراز المصري يميز مقدمة كل منها هيئة رأس ثور،ومركبين من طراز أخر ارتفعت فيه المقدمة والمؤخرة ارتفاعاً كبيراً ،وقد تشكل الطرف العلوي لمقدمة كل منها علي هيئة هلال (؟) أو يد بشرية (؟)

---

[18] -Lippiello ,L.E., Symbolic Perceptions of New Kingdom Watercraft, Building Boats from Gods,Thesis of Master degree ,Department of Anthropology, The Florida State University,2004, p.32,fig.3.8a-b.

[19]-Vinson, S.M., Boats of Egypt before the oldkingdom , Thesis of Master degree, University of Texas 1987, p.17,185,fig.89.

[20]-Hornblawer, op.cit.,p.11;Brunton,G.,Mostagedda and TasianCulture,London 1937, pl.XXXVIII,4,p.84.

[٢١]- الدريد(سيريل): الحضارة المصرية من عصور ما قبل التاريخ حتي نهاية الدولة القديمة، ترجمة وتحقيق مختار السويفي ، مراجعة وتقديم احمد قدري ، القاهرة ،ط٣ ،١٩٩٦ ،ص ٧٠ .

[٢٢]- صالح(عبد العزيز) :المرجع السابق ، ص ١٨٥.

[٢٣]- شكري(محمد أنور) : النقوش علي العاج في فجر التاريخ في مصر القديمة،ص٦-٩ .

تمسك شيئا بيضاوياً♣ في كفها(شكل٥)-اعتبره موريه Moretرمزاً للإقليم الثالث من أقاليم الدلتا [٢٤].يختلف طراز هذين المركبين عن المركب السادسة في نقوش مقبرة نخن التي تميزت بنهاية واحدة مرتفعة ، كما يختلف طرازهما عن المراكب التي صورت علي صخور الصحراء الشرقية التي سماها ونكلرWinkler "مراكب غزاة الشرق" التي تتميز بمقدمة ومؤخرة مرتفعة ولكن ارتفاعها قليل لا يتعدي نصف ارتفاع قامة الرجل[٢٥](شكل٦).

عصر بداية الأسرات :ظهر علي البطاقات الخشبية للملك عحا هيئات مراكب ذات نهايات علي هيئة المنجل يتدلي منها حصيرة للحماية أوكحاجز اصطدام في المقدمة(شكل٧)[٢٦]. وقد تميزت مراكب عصر بداية الأسرات بارتفاع المقدمة بشكل عمودي تقريبا بينما ارتفعت المؤخرة ثم انحنت الي الداخل [٢٧]،هذه المقدمة العمودية المرتفعة ربما تقلد القوارب التي ظهرت علي الفخار في مرحلة جرزة حيث كان يوضع فرع نخيل علي مقدمة القارب(شكل٨)[٢٨].

كما توجد مركب من عصر الملك جر تمتاز مقدمتها بقلة السمك والارتفاع فوق سطح الماءومؤخرة عريضة من أعلي ومرتفعة ارتفاعا عمودياً (شكل٩،١٠) ،اعتقد البعض أن هذه المؤخرة المثلثة الشكل تقوم مقام الشراع في المساعدة علي تسيير المركب عندما تدفعها الرياح الشمالية في الاتجاه المضاد لتيار الماء،كما أن المقدمة والمؤخرة المرتفعة تزود من يدفعها بدعامة يدفعها منها ،وتيسر التخلص من

♣ - فسر د.عبد العزيز صالح رمز الشكل البيضاوي علي صارية المركب انه اقرب الي رمز المعبودين "خونسو" و" دواو"، كما أن هيئة الهلال التي تعلو الصاري الذي يستند علي المؤخرة يمكن أن ترمز الي "خونسو"الذي كان له صلة بالقمر.
صالح(عبد العزيز) : المرجع السابق، ص١٨٩.

[24]-Moret,A.,Le Nil ,Paris 1925,p.124.

الإقليم الثالث من أقاليم الدلتا هو اقليم imnty أي"الغربي" ويقع علي الضفة الغربية للنيل علي الفرع الكانوبي ،وهي المقاطعة الليبية عند الجغرافيين الإغريق واللاتين ويضم الأراضي الواقعة شمال منطقة مريوط حاليا ،وعاصمته "Amw"ومعني اسمها "شجرة أمو" وكانت تعبد فيها المعبودة حتحور التي تسكن هذه الشجرة.
حسن(سليم) ، أقسام مصر الجغرافية في العهد الفرعوني ،القاهرة ١٩٤٥ ،ص ٧٥ وما بعدها.

[25]-Winkler,H.,TheRock –Drawing of southern Upper Egypt,I ,London 1938,pl.XXII.

[26]-Jones,D.,op.cit.,p.16.

[27]-servin,A.,"Les Barques de papyrus",ASAE.XLVII (1947),p.71f.
الصغير(محمد): البردي واللوتس في الحضارة المصرية القديمة،القاهرة ١٩٨٤ ،ص ٣٢٠ .

28-Vinson,s.N.,op.cit.,p.85.
اختلفت الأراء حول تفسير وجود فرع النخيل علي مقدمة القوارب في ما قبل الأسرات مثل أنها كانت مظلة لمراقب المركب ، أو رمز للحياة بعد الموت ، أو أنها كانت لمجرد الزينة ،وقد ظهرت مفردة علي القوارب المبكرة ثم ثنائية أو متعددة علي النماذج المتأخرة
Vinson,S.M.,op.cit.,p.113

الشواطئ الرملية والأوحال خاصة في المراكب التي تُدفع بالمردي أو المجداف الصغير٢٩.

كما ظهر في عهد الملك نثرمونوع من المراكب تساوي فيه ارتفاع المقدمة والمؤخرة حيث عثر علي رسم علي جزء من اناء فخاري يحمل اسمه يمثل قارب بردي تساوي فيه ارتفاع المقدمة والمؤخرة و هو النوع الذي ظل سائداً خلال العصور التاريخية اللاحقة[٣٠].

عصر الدولة القديمة :استمر ظهور القوارب البسيطة المصنوعة من حزمة من سيقان البردي بنهاياتها الاسطوانية في مناظر الصيد في الأحراش منذ الأسرة الرابعة وما بعدها في دشاشة[٣١]وميدوم[٣٢]. كما صنعت هذه المراكب البردية من الخشب مع تقليد نهاياتها الاسطوانية التي تنتهي بزخرفة براعم وزهور البردي المتفتحة التي تتوج حزمة من الأعواد المربوطة ، يري ارمان Ermanأن هذه المراكب البردية كانت تستخدم بصفة اساسية في النزهة في المستنقعات يؤيد ذلك ظهورها في مناظر النزهة في نقوش المقابر ,وفي عبور قطعان الماشية للمياه الضحلة كما في نقوش مقبرة رع شبسس(شكل١١)–من الأسرة الخامسة ،سقارة[٣٣]- وعلي الأثاث الجنائزي وهي ذات نهايات تمتد كبروز طويل ينتهي بزخرفة زهور البردي[٣٤].

كما ظهرت المراكب ذات النهايات البردية في المراكب الجنائزية وهي هنا ذات بروز خفيف مع اختلافات في الشكل حسب منطقة صنعها فقد ترتفع المقدمة رأسياً بينما تنحني المؤخرة الي الداخل ثم الي أعلي ،وقد تنحني المقدمة الي الخلف ثم الي الأمام بينما المؤخرة تنحني نحو المقدمة،أو تتماثل المقدمة والمؤخرة فتنحنيان الي الخلف ثم في خط أفقي الي الأمامثم تمتدان الي أعلي[٣٥].

تأخذ نهايات المراكب التي علي هيئة البردي التي تستخدم للنزهة ألوان تقلد البراعم والزهور المربوطة بحبل ،أما في المراكب ذات الاستخدام الجنائزي فتكون المقدمة والمؤخرة بلون أصفر ربما لارتباط اللون الأصفر بأشعة الشمس مصدر الحياة والضوء ولون الذهب وكلاهما –الشمس والذهب- يعبران عن الدوام وعدم الفناء لذلك يظهر علي سبيل المثال في لون الأربطة الكتانية التي تلف بها المومياء في

---

[٢٩]- ارمان(ادولف)، رانكة (هرمان): مصر والحياة المصرية في العصور القديمة ،ترجمة عبد المنعم ابو بكر، محرم كمال ،القاهرة ١٩٥٢ ، ص٢٥٣ .

[30]- Petrie,W.F.,TheRoyal Tombs of the first dynasty,1 ,London1900,pl.VIII,1.

[31]-Petrie,W.F.,Deshasheh,Londres 1898 ,pl.V,VI,XXV,XXVII .

[32]-Petrie,w.F.,Medum,Londres1892,pl.XXIII,XxIV .

[33]-Doyle,N., Iconography and the Interpretion of Ancient Egyptian Watercraft, Thises of Master degree, University of Texas 1998, p.6, fig.1.5.; Boreux, Ch.,Étude de Nautiqueegyptinne, L'Art de la Navigation en Egyptejusqu' la fin l'AncienEmpire, MIFAO1925, p.215, fig.60.

[34]-Erman,A.,Life in Ancient Egypt ,Translated by H.M.Tirard, Londres1894, p.480. ' Reisner, Gop.cit.,p.XIX.

[35]- Reisner,G.,op.cit.,p.XXII.

طقس فتح الفم وكذلك لون جلد الفهد الذي يرتديه الكاهن الذي يقوم بطقس فتح الفم[٣٦].
كما في نماذج CG.4811,4847,4851,4915-4917,4948.[٣٧]

كما تظهر عينا الوجات علي جانبي المقدمة(شكل١٢) في بعض القوارب الجنائزية كما في CG.4851 ،يوجد كذلك جزء من مقدمة أو مؤخرة مركب بالمتحف المصري من مير برقم CG.4896مرتفعة مستوية في الجانب الخارجي ودائرية في باقي الجوانب يغطيها شرائط ملونة باللون الأصفر والأبيض والأسود والأحمر وفي أعلاها دائرة رسمت عليها زهرة باللونين الأحمر والأسود[٣٨]ربما لإرتباط اللون الأحمر بلون الدم والحياة كما أنه رمز للطبيعة النارية للشمس أما اللون الأسود فهو رمز العالم الآخر ومعبوده أوزير المعبود الخاص بالبعث وانوبيس معبود التحنيط كما أنه رمز لخصوبة الأرض٣٩.

أما مركب الملك خوفو وهو من أشهر مراكب الدولة القديمة فيتميز بمقدمة مرتفعة ذات انحناء خفيف،ارتفاعها حوالي ستة أمتارعلي هيئة نبات بردي ،وهي تنتهي بمنصة تكاد تكون مربعة تتدلي منها ستارة عريضة تكاد تلمس الماء،أما المؤخرة فهي عبارة عن بروز ينحني بحدة أولاً الي الداخل في اتجاه حركة المركب ثم ينحني الي الخارج(شكل١٣) ،وينتهي بزهور البردي بارتفاع سبعة أمتار ونصف ،وهو الشكل المعروف في العلامة الهيروغليفية [٤٠].

عثر علي نموذج خشبي مشابه لهذا المركب ضمن مراكب الملكة نيت –من سقارة ،الأسرة السادسة-،ومركبين ضمن مجموعات مكت رع في الأسرة الحادية عشرة، وأربعة عند توت عنخ أمون في نهاية الأسرة الثامنة عشرة مما يشير الي استمرار هذا الشكل، وأن أصوله كانت تُصنع من البردي، كماأنها تحمل سمات المراكب الملكية في عصر بداية الأسرات التي يمكن ملاحظتها في مخصص مصطلح SmswHr الذي كان يعبر عن الموكب الملكي علي وجه حجر بالرمو[٤١].

وربما حافظ المصري القديم علي تقليد صناعة قواربه من نبات البردي طلبا لحماية المعبودة حتحور التي احتضنت حورس وربته في أحراش الدلتا، والتي

---

[36]-www.egyptianmyths.net/colors.htm.

[37] - ibid,p.17,39,99,fig.76,142,355-359,pl.V,X,XX1,XXIX.

[38]-ibid.,p.61,fig.216.217.

[39]-www.egyptianmyths.net/colors.htm.

[40]-Gardiner,A.H.,op.cit., Sign-list p3.

ربيع(صدقي): المراكب في مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة١٩٩٢،ص ٩٢.

[41]- Jequier,G., Les Pyramides des reinesNeit et Abouit,LeCaire 1984,p.34,fig.18,pl.33; Winlock,H.E.&Lansing,A.,Models of Daily use in Ancient Egypt from the tomb of Meketre at Thebes,Cambridge 1955,fig.45-48,78-81,p.61;Carter,H.,&Others,The Tomb of Tut-Ankh-Amen,III, London 1933,p.58,pl.61A;Cerny,J., "ANote on the Recently Discovered Boat of Cheops",JEA41(Dec.1955),p.76.

عبرت كثير من المناظر والنصوص عن ارتباطها بنبات البردي فيجمع ويقدم لها ضمن الطقوس التي تؤدي في مقر عبادتها في دندرة [٤٢].

تميزت المراكب النيلية الخشبية في الدولة القديمة بأنها قليلة العمق مقدمتها ومؤخرتها مستديرة عريضة أو ذات قاع مستدير ومقدمتها ومؤخرتها مستديرة عريضة ويغطي المؤخرة المستديرة اطار مربع بارز كما في نموذج CG.4887 من مير٤٣.ظهرت مثل هذه المراكب ذات المقدمة العريضة في نقوش مقبرة تي في سقارة –أواخر الأسرة الخامسة- (شكل١٤)٤٤،وقد استمر هذا الطراز خلال الأسرة السادسة حيث ظهرت مراكب ذات ساريتين مقدمتها ومؤخرتها مربعتين مثال ذلك CG.4882-4884٤٥،الهدف من هذا الشكل المربع توفير مساحة كافية لوقوفالبحارة الذين يقومون بالتجديف جنباً الي جنب،كما أن المؤخرة البارزة المتسعة تشيد بصفة خاصة لتسهيل إدارة الدفة ، حيث تثبت المجاديف في اتجاه مضاد لجانب المؤخرة [٤٦].

شكل أخر لمقدمات السفن البحرية ظهر في عصر الملك ساحورع في نقوش معبده فيأبوصير حيث يتوج مقدمة السفينة الصل المقدس يحمل قرص الشمس(شكل١٥)[٤٧]،ربما تعبيراً عن أن رع هو معبود الدولة الرسمي في هذه الفترة.

الدولة الوسطي :ظهر نفس طراز القوارب صغيرة الحجم ذات المقدمة المربعة ومؤخرتها التي بها أماكن لتثبيت المجاديف -الذي كان سائدا في عصر الدولة القديمة- في مقابر الأسرتين التاسعة والعاشرة مثل المقبرة رقم1729 في سدمنت ، وقد وصف بتري Petrie هذه القوارب بأنها" نوعية نادرة من قوارب الصيد"[٤٨] وهي تستخدم في المياه الضحلة لصيد الأسماك،كما ظهرت في مقبرة سر إف كا من عصر الإنتقال الأولفي الشيخ سعيد بالمنيا[٤٩]،وكانت تستخدم لنقل صاحبها الي مركبه الضخمة التي تقف في المياه العميقة،وقد ظهرنفس النوع من القوارب وبنفس الاستخدام في مقبرة خنوم حتب في بني حسن[٥٠] في الأسرة الثانية عشرة حيث تنقل عليها المواشي عبر المياه الضحلة،كذلك في مقبرة سارنبوت الأول في اسوان من

٤٢- الصغير (محمد) : المرجع السابق ،ص ص ٦٠ -٦٩ .

43- Reisner,G.,op.cit.,no.4887,p.VI,57,fig.204.

44- Doyle,N., op.cit.,p.17,fig.1 .2.

45-Reisner,G.,op.cit.,nos.4882-4884,pp.53-55,fig.193,195.

46-Edgerton,W.F.,"Ancient Egyptian Steering Gear"AJSLL 43 no.4(Jul.1927),pp.255-257, fig.2,3 .

47-Borchardt,L.,DasGrabdenkmal des KoingsSaAHu-reA , Leipzig 1913, pl.9.; Doyle, op, cit., p.19,fig.1.22.

48-Petrie,W.F.,Brunton,G., Sedment,Londres 1924 ,I,p.7,pl.XXVI,10.

49-Davies,N.de G. ,The Rock Tombs of Sheikh Said,Londres 1901,pl.V.

50-Newberry,P.E., BeniHasan,I,Londres 1893,pl.XXIX.

الأسرة الثانية عشرة أيضاً[٥١]. وفي منظر من مقبرة إبوي في طيبة ظهر قاربانبمقدمة مربعة ومؤخرة بها دعامات للمجاديفتستخدم للصيد٥٢، واستمر ظهور هذا النوع من القوارب في الدولة الحديثة في نقوش حتشبسوت في معبد الدير البحري حيث استخدمت ألواح الخشب الي جانب هذا النوع من المراكب الصغيرة لنقل المنتجات الي المراكب الضخمة التي تقف في المياه العميقة٥٣.المقدمة المربعة تكون علي حافة الماء بحيث تسمح للبحارة بالوقوف بسهولة وحمل المنتجات من الشاطئ للوصول بها الي السفن الضخمة [٥٤].

كذلك استمر ظهور القوارب ذات النهايات علي هيئة زهرة البردي بمؤخرة اكثر ارتفاعاً عن المقدمة ،حيث استخدمت في الصيد الطقسي في مقبرة خنوم حتب في بني حسن(شكل١٦)[٥٥]– من عهد سنوسرت الثاني-كما عثر علي خمس مراكب لسنوسرت الثالث عُثر عليها بالقرب من هرمه في دهشور تشبه مراكب خوفو بنهاياتها التي علي هيئة زهرة البردي،المقدمة مستقيمة والمؤخرة تنحني الي الداخل ثم الي أعلي[٥٦].

استخدم D.B.Spanel نماذج رسوم القوارب في عديد من المناطق – سدمنت، سقارة، بني حسن، اسيوط، المعلا، طيبة-كوسيلة لتأريخ بعض دفنات بني حسن في الأسرتين العاشرة والحادية عشرة [٥٧]،وقد توصل الي أن كل هذه النماذج كانت ذات مؤخرة مرتفعة الي أعلي ثم منحنية الي الخلف بزاوية اكثر حدة من مقدمات القوارب ،بينما بعضها كانت المقدمة والمؤخرة علي نفس الارتفاع مثل مقابر امنمحات وخنوم حتب الثاني(مقبرة رقم٣،٢ في بني حسن)٥٨.وقد تميزت بعض قوارب هذه الفترة CG.4859,4947,4951 بوجود شق في قمة المؤخرة لتثبيت الدفة وهي ذات مقدمة مستديرة تبرز منهادعامة أما المؤخرة فهي مربعة منحنية بها شق كمكان لتثبيت الدفة٥٩.

---

[51]-Müller,H.W.,DieFelsengräber der Fürsten von Eleohantineaus der zeit des MittlerenReiches,Glückstadt 1940,Abb.12.

[52]-Davies,N.de G.,Two Ramesside tombs at Thebes,Newyork,Metrobolitan Museum of Art,1927,pl.XXX.

[53]-Naville,E.,The Temple ofDeir el Bahari,III,London 1904 ,pl.LXXII,Middle colonnade

[54]-Tooley,A.M.J.,"An Unusual type of Model Boot "JEA72(1986),p.191.

[55] - Newberry,P.E.,op.cit.,pl.XXXIV ; Doyle,N.,op.cit.,p.7,fig.1.8.

[56]- Landström, Ships of the Pharaohs,4000 years of Egyptian shipbuilding ,New york, 1970,p.90,fig.257;Doyle,N.,op.cit., p.19,fig.1.23.

[57]- Spanel,D.B.,"ancient Egyptian Boat Models at Herakonpolitan period and Eleventh Dynasty",SAK12(1985),p.243-253.

[58]- Spanel,D.B.,op.cit.,p.246,fig.3.

للمزيد راجع : علي(صدقة موسي): الاقليم السادس عشر منذ أقدم العصور حتي نهاية الدولة الوسطي ،رسالة ماجستيرغير منشورة ،كلية الآداب ،جامعة المنيا ١٩٨٩ ،أثر ٣٥ ، ٣٦ .

[59]- Reisner,G.,op.cit.,,p.IX,42,fig.149,pl.X.

الدولة الحديثة :استمر طراز المؤخرة المشقوقة في مراكب الصيد وكذلك مراكب نقل البضائع والحيوانات خلال الدولة الحديثة فنراها في نقوش مقبرة الكاتب الملكي حور محب في طيبةTT.78(شكل١٧)،عصر الأسرة الثامنة عشرة تحتمس الثالث-امنحتب الثالث[٦٠]،ومقبرة باحري في الكاب حيث ظهرت زخرفة زهور اللوتس مرسومة علي المقدمة والمؤخرة بينماالمؤخرة مشقوقة لتثبيت الدفة[٦١]، ومقبرة امنحتب حويTT40 (شكل١٨) ،من عصر توتعنخ أمون[٦٢].

ربما يرجع ظهور زهرة اللوتس كعنصر زخرفي في المراكب لإرتباطها ببداية الخلق عندما نبتت زهرة اللوتس من الماء الأزلي ،وكانت تحوي بين بتلاتها قرص الشمس الذي خرج منها طفل مضيءً ،كما تشير CT.IV,197c الي أن "الزهرة العطرة هي روح المعبود رع" ، كما أنها ارتبطت بالبعث والحياة لأنها تنقبض عندما يحل الظلام وتغوص في الماء حتي تشرق الشمس فتخرج وتتفتح من جديد[٦٣].

بينما تميزت السفن البحرية في عهد الملكة حتشبسوت بنهاية أمامية متسعة تثبت فيها أحد الدعامات أما المؤخرة فترتفع بإنحناء الي الداخل وتنتهي بحلية تجسد ذكري صناعة القوارب من البوص تمثل حزمة من البردي التي ربطت سيقانها معا يري فوكنرFaulkner أنها تحولت مع الوقت الي زهرة اللوتس[٦٤].

أحد القوارب بالمتحف المصري خاص بأحد كهنة أمون رقم CG4929 له مقدمة ومؤخرة تنحني الي أعلي ثم الي الداخل ينتهي كل منهم بشكل زهرة متفتحة يعلو ساقها خطين بلون أخضر وخط أحمر وأربعة براعم حمراء ويغطي الجزء العلوي من الزهرة علي المقدمة منظر لمركب الشمس وعلي المؤخرة منظر يمثل أوزير وايزيس وبينهما مذبح٦٥.

كما شاع في الدولة الحديثة ظهور المراكب التي يزين مقدمتها ومؤخرتها نهايات رمزية مثال ذلك أحد نماذج المراكب من الحجر الجيري من مقبرة توت عنخ أمون –بالمتحف المصري Jd'E535 اعتبره كارترCarter٦٦ من قطع الزينة في القصر ،يتوسط المركب منصة لحمل التابوت يحيط بها أربعة أعمدة بردية كما في المراكب الجنائزية إلا أن المقدمة والمؤخرة ينتهيان برؤوس غزلان (شكل١٩)

60- Doyle,op.cit.,p.7,fig.1.9.

61- ibid,p.9,fig.1.11;Tylor,J.J.,&Griffith,F.Li.,The Tomb of Paheri at El Kab,London 1894,pl.III.

62-ibid,p.10,fig.1.12;Davies,N. de G.,The Tomb of Huy,Viceroy of Nubia in the Reign of Tutankhamun, London 1926,pl.XXXII.

٦٣- الصغير(محمد): المرجع السابق ، ص ٨٢ - ٨٤.

64- Faulkner,R.O.,"Egyptian Seagoing Ships",JEA26(Feb.1941),p.8,pl.II,III.

65- Reisner,G.,op.cit.,p.88,fig.328,330,pl.XIX.

66- Carter,H.,The Tomb of Tut-Ankh-Amen,III,London 1927,p.207-208,pl.36 a-c,London 1933,p.127-130, pl.XLI,LXXIVB.

فسرها الدريدAldred أنها ربما ترتبط بطقوس الزواج،ظهرت رأس الغزال كذلك علي مؤخرة قارب-في نقش من عصر الانتقال الثالث-يحمل مقصورة المعبودة باستت،بينما كانت مقدمة القارب علي هيئة حية الكوبرا[٦٧].

يري داسن Dasen أن ظهور حورس والأسد والكوبرا تشير الي القوي الشمسية بينما باستت والتيجان الحتحورية و رؤوس الغزال تعتبر من رموز الحماية الأنثوية[٦٨].

يعتبر الغزال كذلك من الرموز المميزة علي مقدمة مركب المعبود سوكر *ḥnw* فنراه علي أحد اللوحات السحرية المحفوظة بمتحف المضبوطات بالقلعة –رقم ٣٧٩ -[٦٩].

استخدم رمسيس الثالث مقدمات سفنه الحربية كوسيل للدعاية لقوته وقدرته علي قمع شعوب البحر وكرمز للسلطة الملكية ،فصور مقدمة أحد سفنه الحربية علي جدران معبده في مدينة هابو علي هيئة رأس أحد الأجانب بين فكي أسد [٧٠] (شكل٢٠).

مراكب المعبودات :ظهرت المراكب الخاصة بالمعبودات منذ بداية عصر الأسرات، حيث كانت تحفظ في مقاصير داخل المعابد ،تستخدمها المعبودات في رحلاتها المقدسة ،يزين مقدمة المركب ومؤخرته عادة رأس المعبود صاحب المركب،ومن أشهر تلك المراكب المركب وسرحات*wsrḥ3t* التي يستخدمها أمون في عيد الأوبت (شكل٢١)♣ومعني اسمها"قوية المقدمة"،ويزين مقدمتها ومؤخرتها رأس كبش تتدلي من عنقه صدرية أوقلادة[٧١]. ظهرت مركب أمون علي قطعة حجر عثر عليها في معبد منتوحتب الثاني بالدير البحري يميز مقدمتها رأس كبش يتوجها الصل المقدس

---

[67]-El Sawi,A.,"Preliminary Reports on Tell Basta Excavation",ZÄS104(1977),p.129,fig.4.

[68]-Dasen,V.,Dwarfs in Ancient Egypt and Greece,Oxford Monographs on Classical Archaeology,Oxford University press 2013,p.149.

[69]-Kakosy,L., Moussa,A.M., A Horus Stela with Meret Goddesse,SAK.25(1996)p,pp.143-159,fig.1.

اللوحة من الحجر الجيري ،الجزء العلوي فيها دائري، واهب اللوحة هو أحد أعضاء كهنوت طيبة.

[70]- Blackmann,A.M.,Apted,M.R.,The Rock Tombs of Meir,EEF ,London 1953,VI,15; Epigraphic Survey , MedinetHabu ,I, University of Chicago 1930, pl.40A; Doyle, N.,op.cit.,p.11,fig.1.17.

♣ - صور مركب أمون ما لايقل عن ستة عشر مرة منذ منتصف الأسرة الثامنة عشرة حتي نهاية العصر البطلمي.

Murnane,W.J.,"The Bark of Amun on the third Pylon at Karnak ,JARC 16(1979),pp.18-23 ;Foucart,J.,"Un Temple flottant: Le Vaisseau d'Or d'Amon-Ra", Monuments et mémoirespubliésparl'Academie des inscriptions et belles- Letters,commission de la FondationPiot 25(Paris 1921-1922)pp.143-169,pls.I- XVI.

[71]-Silverman,D.p., Ancient Egypt , Oxford University press ,USA1997,p.158f.

يتوسط قرني الكبش[٧٢]. بينما تحمل مركب خونسو رأس أدمي ومركب المعبودة موت برأس أنثي[٧٣].

ظهرت مركب أوزير *nšmt* علي جدران مقصورة قارب أوزير في معبد سيتي في أبيدوس ،وتتميز بنهاياتها التي علي هيئة زهرة بردي تتدلي منها صدرية وقلادة واسعة ،يتوج زهرة البردي في مقدمة المركب رأس أدمية ترتدي تاج الأتف[٧٤].مركب أخر لأوزير ظهرت في المنظر في أقصي الغرب علي الجدار الجنوبي لقاعة المراكب في معبد أبيدوس تتميز المقدمة والمؤخرة بوجود القلادة الواسعة يعلوها رأس المعبود ولا توجد زهرة البردي التي ظهرت علي مقدمة ومؤخرة مركب *nšmt*[٧٥]. منظر أخر لمركب أوزير علي الجدار الغربي لغرفة رقم ١٢ في معبد أبيدوس يظهر فيها القارب بمقدمته المرتفعة يزينها القلادة الواسعة و الصدرية، علي الصدرية نقش لمنظر تقدمة صغير باللون الأحمر ينحني فيه الملك أمام معبود جالس يرتدي تاج الأتف من المحتمل أن يكون أوزير – رغم أن المعتاد أن المعبود إيون موت اف أو تحوت هو الذي يقوم بالتقدمة أمام القارب٧٦.

مركب المعبود سوكر وتسمي *ḥnw* وقد صورت في عديد من المعابد مثل فناء الاحتفالات في معبد هابو(شكل٢٢)٧٧وعلي اللوحات والبرديات التي تضمنت فصول كتاب الموتي (شكل٢٣)٧٨، يزين مقدمتها مجموعة من الأشياء البارزة الأفقية اعتبرها البعض سجادة كبيرة عائمة ،يمسكها من أعلي لأسفل رأس ثور وخلفه رأسغزالة ثم سمكة وستة من طيور الصقر، المؤخرة بها مكان لتثبيت مجدافين أوثلاثة[٧٩].صورة أخري لمركب سوكر تتميز بمقدمة ومؤخرة مرتفعة ومنحنية يزين المقدمة رأس أبومنجل[٨٠].

---

[72]- Murnan,W.J.,op.cit.,p.18,pl.VII.

[73]-Silverman,D.op,cit.,p.158.

[74]-Caulfield,A.,The Temple of the Kings at Abydos :Seti I,ERA.8(1902),Reprint 1998,pl.III.

[75]-Eaton,J.K., "The Festival of Osiris and Sokar in the month of Khoiak",The Evidence from Nineteenth Dynasty Royal Monuments at Abydos", SAK 35(2006),p.90 ; Baines,J.B.,Jaeschke,R.,Henderson,J.," Techniques of Decoration in the hall of Barques in the Temple of Sethos I at Abydos" , JEA75(1989),pl.III.

[76]-Eaton,K.J.,op.cit.,p.95.

[77]-PM.I,(4-5) ; II,498(93,95) ;MedinetHabu ,4(1940)pls.196,221,222,223.; Gaballa, G.A.&Kitchen,K.a.," The Festival of Sokar", Or38(1969) fig.1-2,pl.1.

[٧٨]- بدج (والس): برت ام هرو ، كتاب الموتي الفرعوني عن بردية آني، ترجمة وتعليق فيليب عطية ،القاهرة ١٩٨٨، ص٨١

[79]-Eaton,K.J.,op.cit.,p.80f.

[80]-Abubakr,A.M., Divine Boats of ancient Egypt,archaeology 8no.2(June1955)p.98.

أما بالنسبة لمركب رع فقد اعتقد المصري القديم منذ أقدم العصور أن المعبود رع يعبر السماء في قاربين من البوص* *sḫnwy* أو في قاربين من البردي سميت احداهما *mꜥnḏt* لعبور السماء الدنيافي النهار والأخري *msktt* لرحلة الليل في العالم الآخر. وقد صُورت قوارب السفر السماوي منذ الألف الرابع ق.م حيث يوجد نقش صخري في وادي الأتواني بالصحراء الشرقية يصورزورق له مقدمة مرتفعة مستقيمة تنتهي بما يشبه الزهرة والمؤخرة علي هيئة منجل و قد شبهها ولكنسون Wilkinsonبمناظر المقابر في وادي الملوك التي تصور المراكب المقدسة[٨١]،ظهرت مركب رع في مناظر كتاب الموتي علي بردية "أني"بالمتحف البريطاني رقم BM.10470 بمقدمة مرتفعة يتوجها زهرة البردي أو اللوتس أما المؤخرة فتنحني الي الداخل في اتجاه المقدمة ثم ترتفع الي أعلي في هيئة منجل ،ويتوجها أيضا زهرة البردي أو اللوتس وأسفل الزهرة رباط من عدة لفات [٨٢](شكل٢٤).كما ظهر توت عنخ أمون في صحبة المعبود رع في مركب الشمس التي تنتهي بزهور اللوتس[٨٣](شكل٢٥).

أحد مناظر معبد موت اشرو في الكرنك يرجع الي الأسرة الخامسة والعشرين أو السادسة والعشرين به مراكب ذات مقدمة منخفضة يتوجها رأس صقر يرتدي التاج المزدوج بينما المؤخرة مرتفعة تميل الي الخارج ويتوجها رأس صقر يرتدي التاج المزدوج يتقدمها مؤخرة مركب مرتفعة يتوجها تاج الأتف –المكون من قرص الشمس وقرني الكبش وريشتي ماعت[٨٤].

ظهرت صورة أخري لمقدمات ومؤخرات القوارب في المناظر المصاحبة للساعة الرابعة والخامسة من كتاب الساعات حيث تأخذ هيئة رأس ثعبان ينفث النار ليتمكن من المرور في الصحراء ولذلك يصور المركب يجره أربعة أفراد و لا توجد مياه أسفله حيث تعبر مركب الشمس في هذه الساعة جحيم المعبود سوكر وهي منطقة صحراوية قاحلة مظلمة مليئة بثعابين مخيفة هائلة ولذلك أخذت مقدمة

---

*- ربما جاء اسم sxn من فعل sxn بمعني يحتضن تعبيراً عن ما كان يفعله المصري القديم حينما كان يملأ ذراعيه بحزمة من سيقان البردي كلما هم بصناعة زورق صغير منها . الصغير(محمد) : البردي واللوتس ،ص٣١٤.

81-Lippiello,L.E.,op.cit., p.17,fig.3.1,p.26.

82-Wilkinson,T.A.H., Genesis of the Pharaohs , London 2003,p.117.

٨٣- تشرني (ياروسلاف) : الديانة المصرية القديمة ،ترجمة أحمد قدري ،مراجعةمحمود ماهر طه،مشروع المائة كتاب رقم ٦ ،القاهرة ١٩٨٧ ،ص ١١٦ .

84-Edgarton,W.F.,op.cit.,p.263f.,fig.9.

ومؤخرة مركب الشمس هيئة رأس ثعبان ينفث النار ليستطيع المرور بينهم[٨٥]. وربما لسهولة انسياب حركة الثعبان فوق الأرض الرملية.كما ظهرت القوارب ذات الرأس الثعبانية في الفصل رقم ١١٠ من كتاب الموتي علي بردية آني بردية آنهايمن الأسرة العشرين(شكل ٢٦ ،٢٧)

يتقدم مركب الشمس في الساعة الثانية – والتي ترتبط بالمعبود اوزير وتسمي" البارعة في حماية سيدها"- أربعة مراكب الأولي منها ذات مقدمة ومؤخرة علي هيئة ثعبان الكوبرا ،والثانية ذات مقدمة علي هيئة تاج الجنوب بينما المؤخرة علي هيئة تاج الشمال (شكل ٢٨)، والثالثة تنتهي كل من مقدمتها ومؤخرتها بشكل رأس أوزيري عليه ريشتين (شكل ٢٩)، بينما المركب الرابعة تنتهي مقدمتها ومؤخرتها بشكل اوزيري له ذقن معقوفة(شكل٣٠) . ويرافق مركب الشمس في الساعة الثالثة وهي مقر المعبود اوزير مراكب برؤوس حيوانية مثل الأسد والقرد، ويشير النص الي أن من يتعرف علي اسماء المعبودات الكائنين في هذه الساعة سيمنح الماء ليروي أرضه ٨٦.

ظهر علي مقدمة مراكب الشمس المصورة علي توابيت العصر المتأخر طفل جالس – هو المعبود إيحي- فوق البوص المتدلي من مقدمة المركب إشارة إلي أن المتوفي قد أصبح طفلا بعد إعادة ولادته وتطهرهفي الماء الأزلي [٨٧].

وقد ارتبطت مقدمة قارب الشمس بمعبودات بعينها بغرض حماية مقدمة المركب ، من تلك المعبودات المعبودة ماعت التي تحمل ألقاب " سيدة النظام الكوني والعدالة"" سيدة القارب"وقد ظهرت في هذا الموقع علي جدران تابوت سيتي الأول وسقف حجرة رمسيس السادس وقد تأخذ معبودات أخري نفس الموقع مثل حورس برأس الصقر"حور مرشد المركب"، تحوت "ثور الحقيقة" ، ست" المتيقظ"[٨٨]، وقد حل محل حورس في مقدمة المركب علي توابيت العصر المتأخر المعبودان إيحي وحورسماتاوي حيث يعتبر إيحي "نون الفيضان الموزع للحياة " وهو نني عين الوجات الخارج من زهرة اللوتس في في العصر المتأخر[٨٩].

في منظر رحلة الشمس في مقبرة باننتيو♣في قارة سليم- بالواحة البحرية – علي الجدار الشمالي للمدخل المؤدي الي حجرة الدفن ظهر حورس المعبود العظيم

٨٥- نورالدين(عبد الحليم) : الديانة المصرية القديمة، ج ٣ " الفكر الديني" ، "خلق الكون – الأساطير، العالم الأخرو الكتب الدينية"، القاهرة٢٠٠٩ ،ص ٤٠٩ .

٨٦- نور الدين(عبد الحليم) : المرجع السابق ، ص ٤٠٨ .

87- Chassinat,E.,LaSecondetrouvaille de Deir el-Bahari ,I ,Sarcophages,Cat.Gen. 6001 - 6029 ,IFAO 1909,no.6024.

88- Jones,D.,op.cit.,p.14.; Abubakr,a.M.,op.cit.,p.96f.

89-Cauville,S.",LesInscripitionsGéographiques Relatives au Nome Tantyrite" BIFAO 92 (1992) ,p.77.

♣ -اسم باننتيو ليس مصري ربما يكون ذو أصل ليبي وهو ابن جد أمون اف صاحب المقبرة المجاورة له ،وهما ينتميان الي أسرة غنية لكن لم يحملا أي ألقاب ادارية أوكهنوتية..=

سيد السماء علي مقدمة مركب الشمس(شكل ٣١) التي تتدلي منها ستارة بينما يقف طائر با وعلي رأسه قرص الشمس علي مؤخرة المركب [٩٠].وقد ظهر حورس في هذا الموقع علي مقدمة المركب في مناظر كتاب الموتي علي برديات الدولة الحديثة مثل بردية نب سني BM.no.9000,6 من الأسرة الثامنة عشرة [٩١]

تحدث فصل ٩٩ من كتاب الموتي عن أن حيوان *ttwy* وذيل حيوان *snmty* لهما وظيفة اسطورية لحماية مقدمة ومؤخرة المركب،يرتبط حيوان *ttwy* بالمعبود تحوت وهو يوضع في المقدمة ليرشد مركب المتوفي ، وقد تستخدم أجنحة *ttwy* للإشارة الي المركب بالكامل حيث يسأل *m3 h3.f* المتوفي ما هو المركب ؟ فيجيب المتوفي أنه أجنحة حيوان *ttwy*- أي تحوت- ويرتبط هذا الدور لتحوت بدوره في العقيدة الشمسية ، حيث يعتبر منذ نصوص الأهرام أحد المرافقين لإله الشمس pyr.270,595a -596 b-c.أما *snmty* و هو الحيوان المرتبط بالمعبود ست فيوضع في المؤخرة لحمايتها ارتباطا بظهور ست منذ الدولة الوسطي كأحد حماة مركب الشمس تعويضاً عن افتقاد الملكية لحورس فهو الذي يقف في مقدمة المركب ليقهر ثعبان أبوفيس [٩٢].

بدراسة المراكب المقدسة في نقوش المعابد و النماذج التي تم العثور عليها نجد أنها اتخذت هيئتين الأولي ذات نهايات منحنية مرتفعة ، والآخري تتميز مقدمته بوجود ستارة ،الطراز الأول يعتبر أقرب الي المراكب الجنائزية ، أما الثاني فهو أقرب الي مركب الشمس وقد ظهر علي البطاقات العاجية منذ بداية الأسرات[٩٣]. وفي مقبرة هيراكونبوليس [٩٤]،بينما ظهر الشكل الآخر كعلامة هيروغليفية للمراكب المقدسة منذ الأسرة الثالثة، وهو الشكل الذي استمر في المراكب المقدسة الضخمة في المعابد،فقد ارتبطت هيئة البردي بشكل خاص بالطقوس الجنائزية والعالم الأخر[٩٥].

هناك نماذج أخري لمراكب الشمس CG.4860 تختلف هيئة مقدمتها حيث تأخذ هيئةعمود مزخرف يبدأ بجزء مستطيل من أسفل ثم عمود مستدير،توجد ثقوب في الحافة الداخلية وجد بها بقايا خيوط ربما كانت جزء من ستارة من الخرز أو القماش تتدلي من جوانب المقدمة[٩٦]ربما تشير الي حاجز البوص الذي يتدلي من قارب الشمس.

=فخري(أحمد) : الصحراوات المصرية ،ج ٢ "واحات البحرية والفرافرة"،ترجمة جاب الله علي جاب ، مراجعة شوقي عبد القوي، سلسلة الثقافة الأثرية ،مشروع المائة كتاب رقم ٢٠ ،القاهرة ١٩٧٣، ص١٥٩ .

[٩٠] - فخري (أحمد) : المرجع السابق ، ص ١٦٥ -١٦٦ ،شكل ٧٣ .

91- Budge,W.,op.cit.,pl.III ,IV.

92- Lippiello,op.cit.,p.46f; Wilkinson,op.cit.,p.197f.

93-Petrie,W.F.,TheRoyal Tombs of the first dynasty ,London 1901 , II,pl.XI.

94-Quibell,J.E.&Green,F.W., Hierakonpolis,London 1902 ,pls.LXXV,LXXIX.

95- Reisner,G.,op.cit.,p.XXVII.

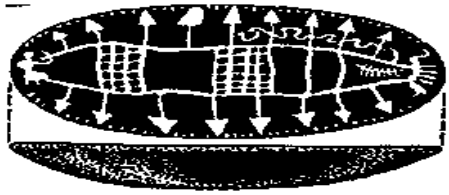
96- ibid.,p.XXV,43.

وبناء علي ما سبق نستنتج أن :صنعت قوارب عصور ما قبل التاريخ من حزم البردي بنهايات اسطوانية أو مدببة ليسهل عليها شق الأحراش و المياه الضحلة .

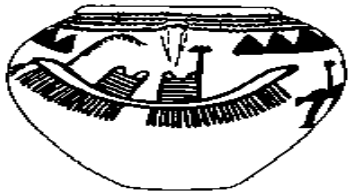
- ظهرت النهايات علي هيئة حزمة من زهور البردي في مرحلة جرزة الي جانب هيئة المنجل مع ارتفاع المقدمة عن المؤخرة ليسهل دفعها فيالماء.
- اتخذت المؤخرة المرتفعة في مرحلة جرزة هيئة مثلثة لتشبه عمل الشراع في دفع المركب .
- ظهرت بعض الرموز علي مقدمات المراكب منذ قبيل الأسرات قد ترتبط برموز الأقاليم أو مقدسات أصحابها .
- في عصر بداية الأسرات تدلت ما يشبه الحصيرة من المقدمة كحاجز اصطدام مع ارتفاع المقدمة بشكل عمودي يزود من يدفعها بدعامة أو سنديدفعها منه مع انحناء المؤخرة الي الداخل في اتجاه حركة المركب.
- تميزت مراكب الدولة القديمة بمقدمة و مؤخرة عريضة مربعة لتوفير مساحة كافية لوقوف البحارة للتجديف وإدارة الدفة .
- استمرار ظهور القوارب البردية متماثلة المقدمة والمؤخرة مع وجود الحصيرة المتدلية إشارة الي أصول تلك القوارب التي كانت مصنوعة من حزم البردي وربما تقديساًوطلبا لحماية المعبودة حتحور التي احتضنت حورس في أحراش الدلتا وترتبط طقوسها بتقديم البردي لها.
- توجت إحدي سفن ساحورع بقرص الشمس والصل الملكي تعبيراً عن ارتباطه بالمعبود رع معبود الدولة في الأسرة الخامسة .
- استمرت المقدمة والمؤخرة المربعة في مراكب الدولة الوسطي لتساعد البحارة علي تحميل البضائع أونقلها الي السفن الضخمة أوالوقوف للصيد.كمابدأ ظهور شق في المؤخرة المربعة لتثبيت الدفة .
- في الدولة الحديثة شاع الي جانب الأنواع السابقة تزيين النهايات بنهايات رمزية كرأس الغزال والأسد والصقر وحية الكوبرا بغرض الزينة والحماية.
- استخدم رمسيس الثالث رأس أسد يلتهم رأس اجنبي كمقدمة لسفنه لإرهاب الأعداء والتعبير عن قوته وسلطته .
- اتخذت مراكب المعبودات نهايات ترمز الي المعبود صاحب المركب تعبيراً عن قدسيتها وملكية المعبود لها .
- وهكذا تحكم في هيئات مقدمات ومؤخرات المراكب عدة احتمالات إما لغرض عملي لتسهيل إدارتها ودفعها ،اوتمييزاً لأصحابها ومعبوداتهم أوغرض الزينة والحماية أو التعبير عن القوة والسلطة أو التعبير عن قدسية المركب وملكية المعبود لها .

الإختصارات

AE : Ancient Egypt and the East ,London
ASAE :Annales du Service des Antiquités de L'Égypt, Kairo .
BIFAO : Bulletin de L'InstitutFrancaisd'Archéologie Orientale ,Kairo.
CG : Catalogue Général des AntiquitésÉgyptiennes du Musée du Caire.
EEF : Egypt Exploration Fund ,London .
F BD :Faulkner,R.O., The Egyptian Book of the Dead : The Book of Going forth by day, San Francisco,1972.
F CT : The Ancient Egyptian Coffin Texts ,vols.I,III, Warminster 1977.
F PT : The Ancient Egyptian Pyramid Texts ,Oxford 1969.
JEA : Journal of Egyptian Archaeology ,London.
Jd'E : Journal d'Entrée du MuséeÉgyptien .



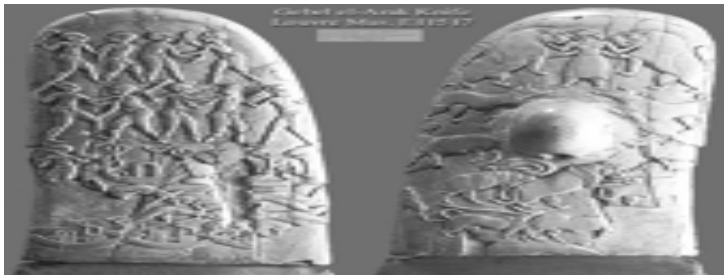
شكل ١ : مسقط أفقي لمركب مصور في قاع طبق من نقادة الأولى له نهايات علي هيئة حزمة البردي2:Petrie, F., Prehistoric Egypt, pl.XXIII



شكل ٢ : مركب على إناء من نقادة الثانية بالمتحف الأشمولي AM1895.578
Payne, J.C., Catalogue of the Predynastic Egyptian collection in theAshmolean Museum, Oxford 1993, fig.42

شكل ٣ : مراكب ابحار منحوتة علي مبخرة حجرية من قسطل في النوبة
Lippiello,symbolicpreceptions of New kingdom Watercraft,fig.3.8a

شكل ٤: قوارب مقبرة هيراكونبوليس رقم ١٠٠
Quibell, J.E. and Green. F.W., Hierakonpolis II, pl.LXXV



شكل ٥ :نقوش سكين جبل العركي بمتحف اللوفر E.11517

Petrie, F., The Making of Egypt, London 1939, p.65f

تفصيل منشكل ٥ : المراكب علي سكين جبل العركي

شكل ٦ : صورة مركب من الموقع Winkler site ED-1بوادي برامية – الصحراء الشرقية

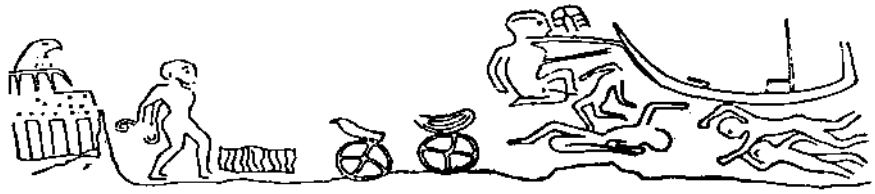
Winkler,H., The Rock Drawings of southern Upper Egypt,I,pl.XXII

شكل ٧ :أحد البطاقات الخشبية من نقادة من عصر الملك عحا

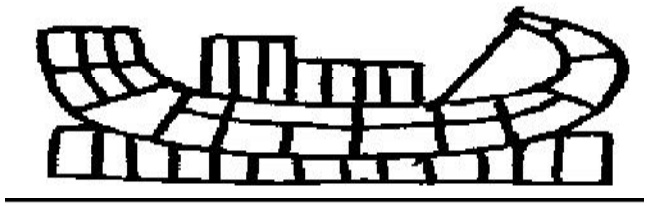
Emery,W., Archaic Egypt,Baltimore 1961,p.50

شكل٨ : رسوم القوارب ذات صاري من النخيل علي اناء من نقادة الثانية بمتحف المتروبوليتان

Edgarton ,W.F.,Ancient Egyptian Steering Gear, p.121 ,fig.5 .

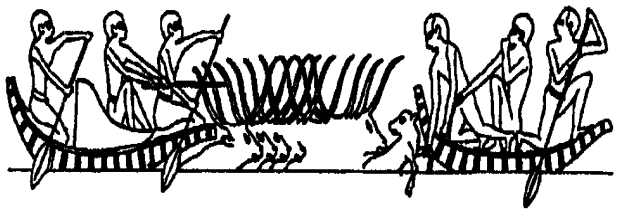


شكل ٩ :نقش للملك جر بجبل الشيخ سليمان به نقش لمركب ذات مقدمة قليلة السمك و مرتفعة صدقي (ربيع) ، المراكب فيمصر القديمة، ص ٢٠.



شكل ١٠ : نموذج أحد القوارب من مقبرة الملك جر

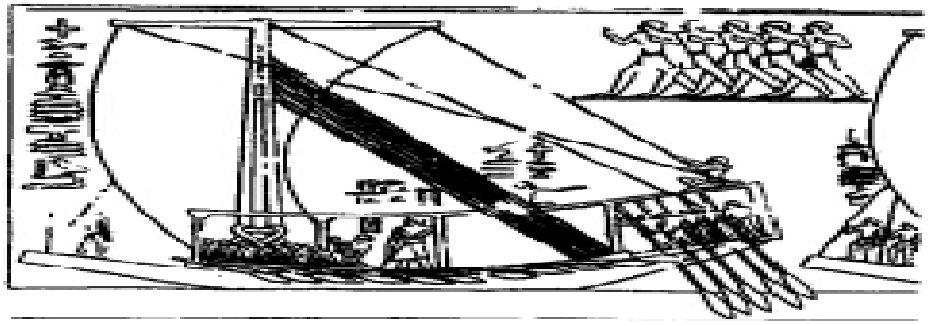
Petrie,W.M.F.,Egyptian shipping,AE.1,1933,fig.4



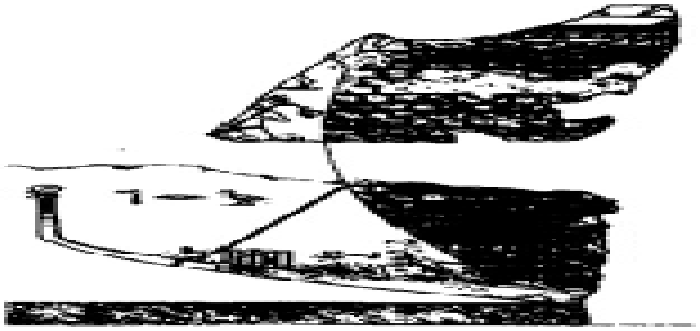
شكل ١١: نقل المواشي بواسطة المراكب البردية من مقبرة رعشبسس – الأسرة الخامسة،سقارة
Doyle,N.,Iconography and the Interpretion of Ancient Egyptian watercraft, fig.1.5

شكل ١٢ :مقدمة قارب رقم CG.4851 تزينها عين الوجات
Reisner,G., Models of ships and Boats,p.39,fig.142.

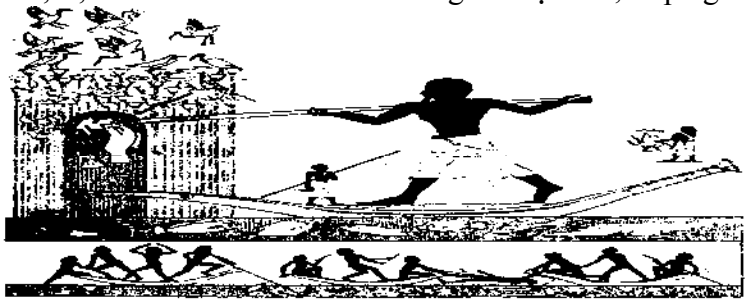
شكل ١٣ : مؤخرة مركب خوفو
https://www.google.com.eg/search?q=صور+مركب+خوفو



شكل ١٤ : أحد المراكب ذات مقدمة عريضة من مقبرة تي – الأسرة الخامسة- في سقارة
Doyle,N. op.cit.,p.7,fig.1.22

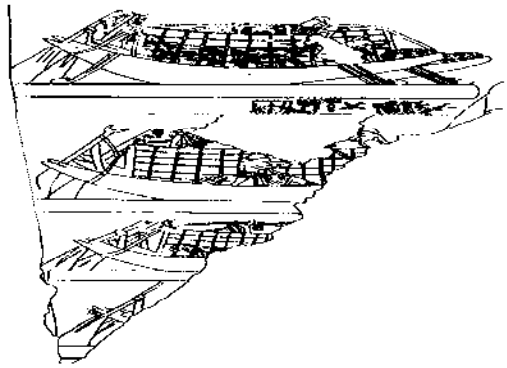


شكل ١٥ : أحد مراكب الملك ساحورع يتوج مقدمتها الصل وقرص الشمس
Borchardt,L., Das Grabdenkmal des Koings Sa ȝḥu-reʿ,Leipzig 1913,pl.9



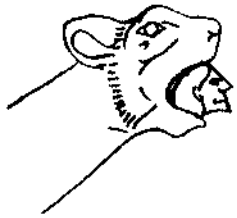
شكل ١٦ : استخدام المراكب ذات النهايات البردية في الصيد الطقسي بمقبرة خنوم حتب ببني حسن
NewBerry ,Beni Hasan,1,pl.XXXIV

شكل ١٧ : مركب ذات مؤخرة مشقوقة من مقبرة حور محب TT.78في طيبة
Dole,N.,op.cit.,fig.1.9



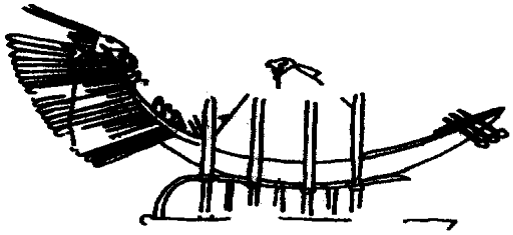
شكل١٨ : مراكب ذات مؤخرة مشقوقة من مقبرة حويTT40 في طيبة
Davies,N.deG.,Yhe tomb of Huy,pl.XXXII

شكل ١٩ : نموذج مركب من مقبرة توت عنخ أمون بنهايات علي هيئة رووس غزلان
Carter,H.,The Tomb of Tut –ankh-Amen IIIpl.XLI



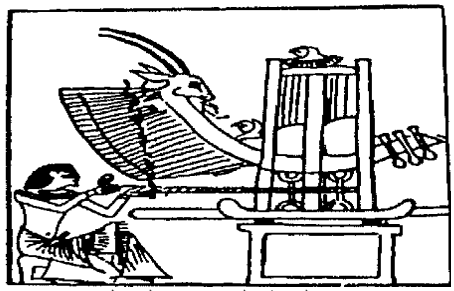
شكل ٢٠: مقدمة أحد مراكب رمسيس الثالث من نقوش معبد هابو Dole,N., op.cit.,fig.1.17

شكل ٢١ : الملك رمسيس الثاني وزوجته نفرتاري أمام مركب أمون بنهايتيه اللتين تمثلان برأس كبش تشرني(ياروسلاف) ،الديانة المصرية القديمة، ص١٦٢

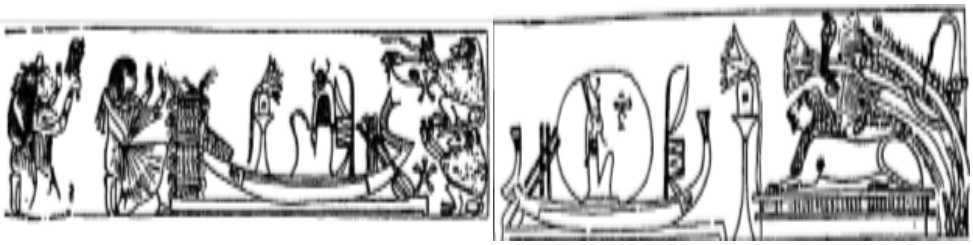


شكل ٢٢ : قارب المعبود سوكر من نقوش فناء الاحتفالات بمعبد هابو

Gaballa,G.,Kitchen,K.A,The Fistival ofSokar,Or.38(1969),pl.1.

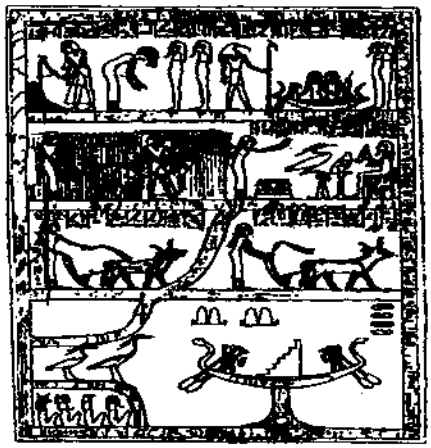


شكل ٢٣ : المتوفي أمام مركب سوكر في المنظرالمصاحب لفصل ٧٤ من بردية أني بدج(والس): برت ام هرو ،ص ٨١

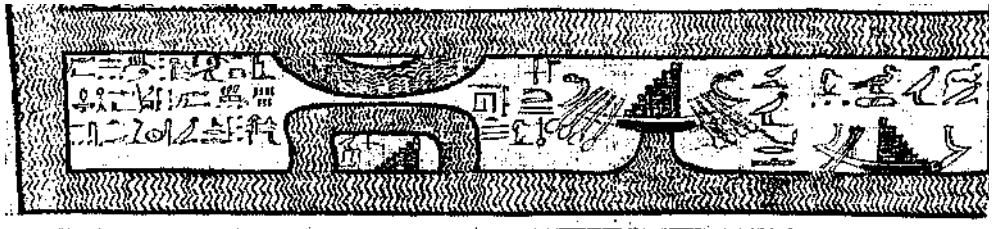


شكل ٢٤ : مركبي النهار والليل من بردية آني بدج (والس) : المرجع السابق ، ص ٥٠ .

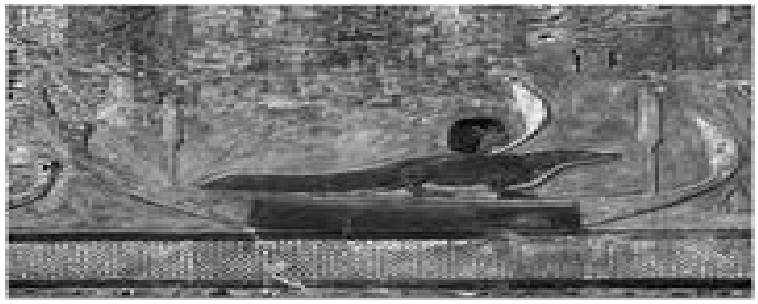
شكل٢٥ :الملك توت عنخ امون يصحب رع في قاربه ذات نهايات علي هيئة زهرة لوتس تشرني (ياروسلاف)، الديانة المصرية القديمة ،ص ١١٦



شكل ٢٦ :مركب ذات نهايات ثعبانية في الصف الرابع من المنظر المصاحب لفصل ١١٠ من بردية انيبدج (والس) : برت ام هرو ، ص١١٠ صورة ٢٠

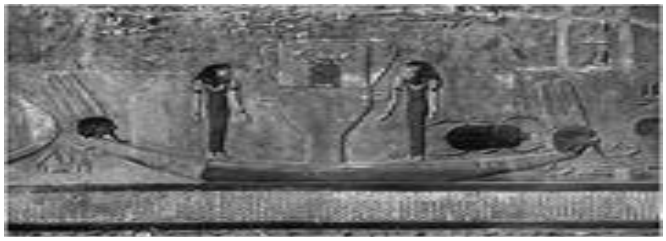


شكل ٢٧ : المنظر نفسه من بردية آنهاي-
Naville,E.,Das Awgyptische Todenbuch, CXXIII



شكل ٢٨ : أحد القوارب المصاحبة لمركب الشمس في الساعة الثانية من ساعات الليل بنهايات علي هيئة تاج الشمال وتاج الجنوب

نور الدين(محمد عبد الحليم):الديانة المصرية القديمة،ج٣،ص٤٢٢



شكل ٢٩ : أحد القوارب المصاحبة لمركب الشمس في الساعة الثانية من ساعات الليل بنهايات علي هيئة رأس أوزير يرتدي تاج من ريشتين

نور الدين(محمد عبد الحليم):المرجع السابق ،ص٤٢٣

شكل ٣٠ : أحد القوارب المصاحبة لمركب الشمس في الساعة الثانية من ساعات الليل بنهايات علي هيئة رأس أوزير بلحية معقوفة . نور الدين(محمد عبد الحليم):المرجع السابق ،ص٤٢٣

شكل ٣١: منظر مركب الشمس من مقبرة بانننتو في قصر سليم بالواحة البحرية
فخري (احمد) ،الصحراوات المصرية ج ٢ ، شكل ٧٣

تمائم الرحم فى مصر الرومانية

د.وفاء الغنام*

تتخذ التمائم فى مصر القديمة شكلا من اثنين فهى اما تمائم مجسمة تتخذ شكل اله أو رمز معين، أوتمائم مكتوبة غالبا على أوراق البردى أوالشرائح المعدنية Lamella تحمل دعوات أوعبارات غامضه أو أحرف وكلمات سحرية مبهمه ، والى جوار هذين الشكلين عرفت مصر الرومانية شكلا آخر من التمائم وهو الفصوص المصنوعة من الأحجار شبه الكريمة هذه الفصوص هى تمائم سحرية فى الأساس لاتكتفى بالصورة المنحوتة على الفص ولكنها تستلزم بجانبها نصا سحريا مكتوبا يستدعى دعم الآلهة أوالأرواح لمساعدة الساحر فى الحماية أو تحقيق الغرض المطلوب من استخدام التميمة، وهى تكاد تكون نفس الكتابات السحرية التى نراها على البردى وعلى اللاميلا[١]. هذه الفصوص التى تحمل نصوصا سحرية ترجع كلها إلى العصر الرومانى فليس لدينا حتى الآن أى فصوص تحوى نصوصا سحرية من العصر الكلاسيكي ولا حتى الهلينستى[٢] ، وهى ولا شك تحمل تأثيرات مصرية واضحة مثل تصوير بعض الرموز كالعنخ أو الجد أو بعض الآلهة المصرية كحربقراط أو ايزيس[٣]. وبصفة عامة فان غالبية الفصوص التى كانت تقطع فى أحجار شبه كريمة بدأت فى الظهور بعدما عزز بطليموس سوتير حركة الكشف فى البحر الاحمر[٤].أكثر الأحجار شيوعا واستخداما ال jasper الاحمر(اليشب) والأخضر والاصفر بالترتيب طبقا لاستخدامها[٥] ثم الهيماتيت واللازورد والكريستال الصخري ، الكورنان ، agate (العقيق) ، Plasma والأوبسيديان و steatite، وان كنا نلحظ أحيانا تفضيل استخدام خامة معينة لشكل محدد من التمائم بعينه. أما الأحجار الكريمة والثمينة فلم تكن شائعه الاستخدام فى التمائم[٦] ، وتمتاز الفصوص المصرية بمقاسها المناسب لأن تستخدم كتعليقة أو أن تركب كفص فى خاتم[٧]

من أشهر هذه الفصوص السحرية التمائم المعروفة بتمائم الرحم حيث سادت وازدهرت موضة ارتداء هذا النوع من التمائم فى العصر الرومانى .

* أستاذ الآثار اليونانية والرومانية – كلية الآداب – جامعة طنطا .

[1] Bonner, C., Magical Amulets, In: The Harvard Theological Review, vol. 39. No.1. Jan. 1946. pp..25-54, p. 25.

[2] Ibid, p. 30.

[3] Ibid. p. 34

[4] Soha, M. A., Magic and Amulets in Egypt in the Greco-Roman Period, M. Sc. Thesis, University of Alexandria, Faculty of Tourism and Hotel Management, 1999. p.112.

[5] Pliny, Nat. Hist., 37; 118.

[6] Bonner, C., Studies in Magical Amulets, Chiefly Graeco-Egyptian, Michigan University Press, 1950. (SMA) . p.9.

[7] Bonner, 1946, p. 35

ولكن هل عرف الإغريق أوالمصريون القدماء الرحم ؟؟؟ لقد عرف الإغريق الرحم وأدركوا دوره فى تكوين الجنين وإحتضانه حتى يكتمل نموه. الرحم يسمى باليونانية Ύστέρα ومنها إشتقت كلمة هيستريا hysteria حيث اعتقد أطباء الإغريق أن الهيستريا تحدث بسبب حركات عنيفة من الرحم ولذلك اختصت بها النساء.[٨] كان الإغريق حتى القرن ٦ ق. م يعتقدون أن الرحم عضو غير ثابت فى الجسم أى أنه غير مستقر فى مكان واحد، ولكنه يتنقل فى كل أنحاء الجسم مسببا للسيدات الأمراض [٩]. نقرأ ذلك بوضوح فى كتابات أريتايوس Aretaeus الكابادوكى[١٠] والذى كتب فى القرن الثانى الميلادى قائلا: "في الفراغ الذي يتوسط جسد المرأة أسفل القفص الصدرى يوجد الرحم وهو عضو أنثوى يشبه في سلوكه الحيوان الجامح حيث يتحرك من تلقاء نفسه هنا وهناك وبشكل عصبى...وهو يتأثر بالروائح العطرية التى تجذبه بينما ينفر من الروائح الخبيثة، يتحرك لأعلي في خط مستقيم كما يتحرك في اتجاه اليمين واليسار نحو الكبد أو الطحال كما يتحرك لأسفل بحركات عصبية تسبب المشاكل الصحية للنساء. فحينما يتحرك الى اعلى فجأة وبفعل رائحة طيبة ما ، ويبقى هناك لفترة طويله، يضغط على الاحشاء الداخلية للمرأة مما يسبب لها الاختناق كما لو كانت مصابة بالصرع ولكن بدون تشنجات لأن الكبد والحجاب الحاجز والرئتين والقلب تنحصر كلها فى حيز ضيق مما يجعل المرأة عاجزة عن الكلام وعن التنفس ، علاوة على ذلك فان القلب والشرايين ينضغطان ، ومع ثقل الراس يحدث فقدان للادراك مما يسبب النوم ... ان اضطرابات الرحم تعالج بالروائح الكريهة او الطيبه التى يمكن ادخالها من خلال المهبل...."[١١].

يبدو أن هذا الرأى كان يمثل وجهة النظر العلمية والشعبية السائدة فى العالم القديم آنذاك والتى بقيت معتقدا راسخا لفترة طويله حيث قال به الكثيرون بل وسجلوه فى كتاباتهم . تبني هذا الرأى أبقراط (القرن ٥ ق م) الذى جاء إلى مصر وتعلم الطب فى مدارسها الطبية الشهيرة فى أون ومنف ، والذى كتب نفس هذا الرأى

[8]Today, hysteria is regarded as a 'physical expression of a mental conflict' and can happen to anyone regardless of age or gender. In ancient times, however, it was attributed only to women, and believed to be physiological (not psychological) in nature.

[٩] منذ العصر الكلاسيكى وحتى عصر النهضة كان الطب فى الغرب يعزى الى الرحم كافة الآلام التى تصيب النساء بدءا من الاغماء ومرورا بكافة الآلام المبرحة حتى الوصول الى الجنون ، راجع :

- Danica Cai-Feng Lam, The Uterus and Female Illness : Western Uterine Medicine from the Classical Period to the Renaissance. In: Features H istorical Review, Volume 84, 2007

[١٠] واحد من أشهر أطباء الاغريق كان معاصرا لجالينوس وتعلم الطب فى الاسكندرية .

[11] Aretaeus of Cappadocia*, On the Causes and Symptoms of Acute Diseases* II, ii, 8; 2.11. 1-3.

In: Adams, Fr., The Extant Works of Aretaeus, the Cappadocian, Publications of the Sydenham Society, London, (vol. 28), Harvard Univ. Press., 1856. pp. 285-6.

حرفيا فى الفصل الثانى من رسالته فى أمراض النساء [١٢]. ومن بعده جاء ديوكليس ٤٤٥-٣٨٥ الذى كتب عن المبايض وقنوات فالوب وعن سقوط الرحم.. أفلاطون ايضا قال بهذا الرأى [١٣]

نفس هذا الإعتقاد كان سائدا فى مصر القديمة أيضا إذ تحمل البرديات الطبية المصرية شكاوى تدور كلها حول الرحم معتبرة إياه سبب معظم أمراض النساء، أما بردية كاهون Kahun VI التى تختص بأمراض النساء والتى تعود بتاريخها الى عام ٢٠٠٠ ق م فهى ترجع معظم مشاكل وأمراض النساء إلى حالات مرضية فى الرحم لذلك فانها تحتوى على خمس وعشرين وصفة طبية لعلاج أعراض إضطراب الرحم وتحركه من مكانه بإعتباره المسئول عن آلام البطن, والعيون, والأسنان, بل وعدم المقدرة على مغادرة الفراش[١٤]. بل أن بعض الدارسين يعتقدون ان هذا الرأى قد أخذه الاغريق عن المصريين من خلال البرديات الطبية[١٥] . أيضا هناك العديد من القصاصات البردية التى تحمل صلوات ودعوات للرحم كى يثبت فى مكانه ولا يتحرك[١٦] ... على أيه حال ما دام الرحم كعضو من أعضاء الجسم يحتل كل هذه الأهمية لذا كان ضروريا أن يتكاتف العلاج الشعبى مع العلاجات الطبية فى حل مشاكل الرحم ، ومن هنا جاءت التمائم المعروفة بتمائم الرحم .

نظرا لأهمية هذا العضو من جسد الأنثى وخاصة لقدرته على تكوين الجنين واحتوائه فقد شاع الكثير من المعتقدات والمفاهيم الغامضة حول الرحم والتى أدت بدورها الى انتشار الكثير من اشكال السحر والصيغ السحرية التى ترتبط بالرحم بشكل او باخر ، وهناك بعض الأدلة المتناثرة التى تؤكد وجود هذا الشكل من السحر نجدها واضحة فى بعض المصادر الادبية وبعض النقوش وقصاصات البردى ، وايضا فى الادلة الأثرية وهى كلها تلقى الضوء على جوانب مختلفة مما يمكن ان نسميه يسحر الرحم ، هذه الادلة تنتمى فى غالبيتها العظمى ولا شك الى العالم

[12] Hippocrates. Oeuvres complètes d'Hippocrate: traduction nouvelle avec le texte grec en regard, collectionné sur les manuscrits et toutes les éditions: accompagnée d'une introduction de commentaires médicaux, de variantes et de notes philologiques: suivie d'une table générale des matières. Vol. 8. Littré E, translator. Paris: J.B. Baillière; 1839-61.

[13] Mark J Adair, 'Plato's View of the "Wandering Uterus"', The Classical Journal 91:2 (1996), p. 153. , (Plato, *Timaeus* 91C)

[14] Rinter, R. K., A Uterine Amulet in the Oriental Institute Collection, Journal of Near Eastern Studies 43, no. 3 (1984), pp. . 210-11.

[15] Ricci JV. The genealogy of gynaecology; history of the development of gynaecology throughout the ages, 2000 B.C.-1800 A.D., Philadelphia: The Blakiston Company; 1943..

[16] Aubert, J-J., Threatened Wombs: Aspects of Ancient Uterine Magic. Columbia, 1999.p. 424 , 421, passim,

اليونانى الرومانى وربما ترجع اقدمها الى القرن ٨ ق م وتمتد الى القرن الخامس الميلادى لا شك ان اقوى تلك الادلة واكثرها شيوعا القصاصات البردية والفصوص المنحوتة التى كانت تستخدم كتمائم [١٧].بل هناك أيضا ما يعرف باسم lamella نقشت عليها تعاويذ تدعو الرحم أن يثبت فى مكانه اذ عثر فى بريطانيا على شريحة مستطيلة رقيقة من الرصاص ٥٤ فى ١٠٣ ملليمتر ترجع الى القرن الرابع الميلادى عثر عليها مطوية من اسفل لاعلى وبعد فتحها تبين انها تحمل نقشا باللاتينية امكن قراءته كالتالى : "أيها الرحم أقول لك إبق فى مكانك ,,,, استحلفك ب Iao و Sabao وب Adonai ألا تتجه الى الجنب لكن استقر فى مكانك ولا تؤلم كليوميديس ابنة ..... " وهى تعتبر اول دليل لتعويذة من هذا النوع كتبت باللاتينية بدلا من الصيغ اليونانية المعروفة والسائدة وقتها[١٨]

تضم متاحف العالم والمجموعات الخاصة أعدادا كبيرة من التمائم السحرية التى تتخذ شكل فصوص تحمل كلها - مع بعض الإختلافات - تصويرا لعنصر واحد ثابت يتخذ شكل وعاء أو إناء كبير(لوحة ١) يحتل وسط التميمة أحيانا ولكنه غالبا يحتل الثلث الأسفل من المنظر المصور على الفص. الوعاء ذو بطن منتفخ نراه أحيانا كروى الشكل[١٩] (لوحة - ١ أ، ب، ح، د، هـ) أو بيضاوى[٢٠] (لوحة١)، يتميز فى معظم أمثلته بفوهتة المتجهة إلى أسفل[٢١] بينما تتجه إلى أعلى فى أمثلة قليلة (لوحة ١ و ، د). الإناء ذو رقبة قصيرة فى معظم أمثلته ولكنه بلا قاعدة فى كل أمثلته على الإطلاق[٢٢]. يميز هذا الوعاء بعض الخصائص (لوحه٢) منها أنه يخرج من أعلى نقطة فى قاعه المستدير خط مستقيم أو شبه مقوس ليمتد نحو الخارج، وأحيانا نجد خطين قصيرين إما مستقيمين أو شبه مقوسين يمتدان أفقيا أو بميل من جانبى العنق. وإلى أسفل فوهة الإناء وعلى نفس الإمتداد الأفقى يوجد شكل متوازى أضلاع به خطوط رأسية عديدة مما يجعله يبدو كالحاجز ذو القضبان، بينما يتصل بخط القاع فى هذا المتوازى ذراع طويل ينتهى بمقبض أفقى أو يد بشكل قبضة أو عقدة. فى منتصف الفص أو نصفه الأعلى وربما على الإناء نفسه يقف إلهين أو ثلاثة أو أربعة يمثلون غالبا ايزيس، حربقراط، أوزيريس وأنوبيس، وفى الغالب يتخذ أوزيريس وأنوبيس هيئة مومياء. أحيانا نجد نفتيس أو بس أو خنوم وربما نجد آلهة أخرى (لوحه ١). فى معظم الأمثلة الموجودة لدينا يحفر على ظهر الفص - ونادرا على

[17] Op. cit, loc. Cit.
[18] R. S. O. Tomlin , *SEDE IN TUO LOCO*: A fourth- Century Uterine Phylactery in Latin From Roman Britain , Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 115 (1997) 291–294
[19] Bonner, 1950, nos. 131, 132, 134, 135.
[20] Bonner, 1950, no. 138.
[21] Bonner, Amulets Chiefly in the British Museum, Hesperia, vol. 20, no. 4, (Oct.- Dec., 1951) pp. 301- 345 , no. 24, p. 326; pl. 97 مثال تتجه الفوهة فيه إلى أعلى
[22] Bonner, 1950, p. 79; Rinter, p. 209

الوجه - نقش يحمل كلمة Ororiouth , Ορωριουθ (لوحة ٣) وهى كلمة سحرية تتكرر كثيرا فى هذا النوع من التمائم ربما كانت إسما للروح التى تسيطر على هذا الجزء من الجسم[٢٣]، وربما تعنى إسم الرحم ذاته[٢٤]. أما فى التمائم الرخيصة من هذا النوع فكان الفنان يختصر أو يحذف الآلهة التى كانت تصور فى الجزء العلوى من التميمة بالإضافة إلى صناعتها من مادة رخيصة وبالطبع أصغر حجما بغرض تخفيض سعرها،وأحيانا كثيرة كان يكتفى بتصوير الوعاء ذو الشكل المتميز[٢٥].

ولكن ما مغزى هذا الوعاء؟ ماذا يعنى؟ إن شكلا أو نمطا من التمائم السحرية تلك لم يحير الدارسين مثلما حيرهم هذا الوعاء الذى فسروه بتفسيرات عديدة ومختلفة فمنهم من اعتقد انه وعاء ساقية (قادوس) يحمل ماء النيل ، او اناء طهى موضوع فوق موقد او فرن وهو الجزء ذو القضبان العمودية[٢٦]، ولكنه ببساطة يمثل الرحم ، ومن الغريب ان هذا التفسير الصحيح هو أقدم التفسيرات واولها اما الخطوط التي تخرج من قمته فهي تمثل قناتى فالوب وباقى الخطوط فتمثل الأربطة التى تمسك بالرحم وتثبته فى مكانه بينما يمثل ذراع الرافعة الموجود على قمة الوعاء رسما تخطيطيا لمفتاح كبير[٢٧].

ولكن ما هى دلالة هذا المفتاح الذى يوجد فى كل أمثلة هذا الشكل من التمائم؟ والذى نرى فى معظم الأمثلة إلها يمسك به محاولا تحريكه أو التحكم فيه ؟ أفضل الأمثلة وأكثرها وضوحا على ذلك التصوير تميمة من الكورنالين الأحمر(لوحة ٤أ)[٢٨] تمثل الرحم بشكله المألوف يعلوه تصوير لحربقراط جالسا مادا ساقه اليمنى، أما اليسرى فمنثنية تحته، بينما يقبض بيده اليمنى على مقبض اليد التى تمثل المفتاح إستعدادا لتحريكه فى إشارة واضحة إلى سيطرته على الرحم وتحكمه فيه. ولكن ماهو شكل هذه السيطرة؟ وما هو نوع هذا التحكم؟

اختلف الدارسون فى تحديد دور هذا المفتاح فاعتبر البعض أن المفتاح يغلق الرحم فى مواجهة الشرور والأخطار المختلفة كشكل من أشكال الحماية للمرأة الحامل ، بينما رأى آخرون أن المفتاح يعمل على فتح الرحم إما لإحداث الحمل أو لتسهيل

[23] Bonner, 1946. p. 52.
[24] Rinter, p., 210
[25] Bonner, 1950, p. 199.
[26] Bonner, 1950, pp. 79-. 80.
[27] Ibid., p.80.
[28] Ibid., p, 275, no. 141.

الولادة[٢٩]. إن عملية فتح الرحم وإغلاقه ولا شك عمليتان أساسيتان وضروريتان ففتح الرحم وإن كان يعنى تسهيل الولادة أو فتح الرحم لإستقبال أو تقبل الحمل، إلا أنه يعنى أيضا حدوث نزيف أو إجهاض، بينما إغلاق الرحم قد يعنى وقف النزيف، وإقرار البويضة فى الرحم، إلا أنه فى ذات الوقت يعوق الولادة وربما يمنع الحمل من الأساس، وهكذا فالعمليتان ضروريتان لتحقيق حمل سليم وولادة سهلة وآمنة. لذلك تنقش على هذه الفصوص غالبا نصوص سحرية ذات صيغ محددة لفك هذا اللبس وتوضيح المقصود من استخدام التميمة[٣٠]. (لوحة٤ ب) إن الدور الذى يلعبه المفتاح فى تسهيل الولادة أو منع حدوث الحمل من السهل إدراكه يؤكد ذلك العثور على تعويذة تحمل نصا يونانيا ينصح باستخدام مفتاح كى يعيق أو يمنع حمل إحدى السيدات[٣١] ،كما عثر على برديات تحوى نصوصا تأمر الرحم بأن يفتح حتى يحدث حمل، وأخرى تحوى علاجات طبية لفتح الرحم ولإغلاقه أيضا كعلاج للنزيف[٣٢]. وهناك تمائم تستخدم خصيصا لوقف النزيف منها تميمة مثلثة الشكل من الهيماتيت مصور على الوجه هلب أسفل منه نقش، والظهر ممثل عليه ثلاثة آلهة يقف كل منهم على سفنكس الأوسط برأس أسد والأيمن برأس أنوبيس والأيسر برأس ثعبان[٣٣].

باستطلاع الآلهة المختلفة التى تصور على التميمة أعلى منظر الرحم نجد أن معظمها تتصل بموضوع التميمة وبالتالى فهى تؤدى نفس وظائفها المعتادة .الالهة المصرية التى أمكن تحديدها هى ايزيس واوزوريس وحربقراط و نفتيس وانوبيس وتويريس وست /تيفون وخنوبيس/ خنوم وبس وتحوت وكل منها له احدى وظائف الحماية الخاصة او نوع او شكل مخصص من الحماية سواء للسيدات او الاطفال، فايزيس مثلا إلهة الأمومة وحامية السيدات بوجه عام (لوحة ١ أ، د، هـ)، وإبنها الطفل حربقراط، وكذلك الإله بس الذى كان ينظر إليه باعتباره حاميا للأطفال (لوحة ١ ج) وحارسا للنساء أثناء الحمل والوضع، وكذلك الحال بالنسبة للإله خنوم أو تحوت. وفيما يختص بالاله خونسو فقد كانت توجه اليه الصلوات والدعوات كى يعيد الرحم الى مكانه الصحيح [٣٤] أما بالنسبة للآلهة الأخرى مثل نفتيس أو أوزيريس وأنوبيس[٣٥] فكانت تمثل لقدرتها على الحماية والمساعدة بمفهومها المطلق[٣٦]. كما

[29] Rinter, op. cit., p. 210.
[30] Ibid., p. 221.
[31] Bonner, 1950, p. 85.
[32] Rowlandson, J. (edit.), Women and Society in Greek and Roman Egypt: A Sourcebook, Cambridge, 1998., pp.359-60,
- Robins,. Robins, G., Women and Children in Peril: Pregnancy, Birth and Infant Mortality in Ancient Egypt, KMT 5, no. 4 (1994 - 1995). , p. 27..
[33] Bonner, 1950, p. 80, 89.
[34] Aubert, op. cit., p. 425.
[35] Bonner,1950, p, 273, no. 131.
[36] Ibid., p. 85.

نجد ايضا بعض الاسماء التى تشير الى بعض الكيانات غير المصرية ومنها اليهودية مثل : Iao , Sabaoth, Adonai, Michael, Isigael, Abrasax أو البابلية مثل : Ereschigal , ، او نجد أجيانا أسماء ذات اصول غير معروفة مثل Aktiophis وغيرها [٣٧] ولكننا فى ذات الوقت نلحظ غياب اسماء وصور لآلهة مصرية ارتبطت ارتباطا وثيقا بحماية السيدات اثناء الحمل وحماية المواليد والاطفال ايضا نذكر منها على سبيل المثال حقت و نخبت ورننوت ومفدت ومنحيت ،،، و لكن ربما كان غياب تلك الاسماء والصور يشير الى أفول نجمها فى مصر خلال العصرين البطلمى والرومانى، أو أن وظائفها انتقلت الى آلهة اخرى [٣٨]

ارتبط التمساح فى مصر القديمة بالإله ست الذى تعمد أن يصيب ايزيس فى حملها الصعب بحورس ورغم ذلك فان تمائم الرحم غالبا تحمل صورة الاله ست ، بينما نلاحظ ان الالهة تا ورت حامية النساء اثناء الحمل والوضع وحارسة الاطفال والتى كانت تمثل دائما حامل نادرا ما كانت تصور على هذا النوع من التمائم ، وهكذا فقد صور ست الذى ارتبط بالاجهاض على هذا النوع من التمائم بينما لم تصور تاورت التى ارتبطت بالحمل [٣٩].

فى تمائم الرحم هذه نجد المنظر المصور بالكامل ويشمل الرحم والآلهة والنقش المكتوب إن وجد محاطا بثعبان كبير يحيط بالمنظر كله وينغلق عليه تماما واضعا ذيله فى فمه كما لو كان يبتلعه (لوحة ١ ، ٤). هذا الثعبان أطلق عليه الإغريق اسم Ouroboros. الإسم مشتق من كلمتين هما ουρά وتعنى ذيل و βόρος وتعنى يلتهم بمعنى "الذى يلتهم ذيله "، اعتبره البعض يمثل الكون أوالوقت الذى يمر وينقضى، وربما يمثل دورة الحياة المستمرة والتى لا تنقطع، بينما يرى البعض أنه مجرد شكل مناسب كإطار يحيط بالتميمة[٤٠]. هذا الثعبان مثلما صور على آثار اليونان والرومان (لوحة ٦ أ) ، فهو أيضا رمز مصرى معروف نراه مرسوما فى كتاب الموتى ، ولكنه صور لأول مرة فى الأسرة ١٨ على الإطار الخارجى للمقصورة الثانية لتوت عنخ آمون، وعرف على أنه الثعبان الملتف الذى يرافق مركب الشمس ليحميها، وهى صورة كانت معروفة من خلال الرسوم والأناشيد الجنازية التى يسافر فيها إله الشمس إلى العالم السفلى مؤمنا بين طياته. تتكرر نفس الوظيفة لهذا الثعبان كحامى على غطاء تابوت مرنبتاح من الأسرة ١٩، ثم تتكرر كثيرا فيما بعد فى برديات الأسرة ٢١ حيث نرى هذا الثعبان فى معظم الأمثلة يحيط بإله الشمس الطفل

[37] Aubert , op. cit.p. 443..
[38] Ibid. P. 444.
[39] Rinter, op.cit, p. 219
[40] Bonner, 1951, p. 250.

ليحميه (لوحة ٦ ب) ، أو يحيط بأعدائه ليقيد حركتهم[٤١], بما يعنى أنه يدور حول نفسه ليخلق دائرة مغلقة إما للحماية أو للتقييد والحبس، وهو بهذا المعنى المزدوج ربما يغلق الرحم حيث يتمم وظيفة الغلق التى يؤديها المفتاح[٤٢]. إستمر تصوير هذا الثعبان حيث نراه محيطا بالعديد من الحيوانات المؤذية كالأسود والتماسيح والعقارب ليؤدى نفس وظيفته فى مصر القديمة بدون تغيير[٤٣]. أحيانا تضم هذه المساحة بعض الحروف المتحركة vowels أو الرموز أو الكلمات وأكثرها شيوعا صيغة : "Iao " و " Soroor " [٤٤].أما ظهر هذه الفصوص فيحمل غالبا اسم " Ororiouth " ومن المعتقد انه اسم الروح التى تحمى الرحم [٤٥]

بعض أمثلة تمائم الرحم تحمل صورا مختلفة ترتبط ارتباطا وثيقا بالحمل والولادة مما يؤكد دور هذا الشكل من التمائم . من هذه التمائم فص من الهيماتيت[٤٦] محفوظ بمتحف رويال أونتاريو فى تورونتو: الظهر يمثل الرحم منفردا بدون أى آلهة يحيط به الثعبان أوروبوروس، أما الوجه فيمثل امرأة عارية ينسدل شعرها مسترسلا فى خصلات على كتفيها[٤٧]، تقف بالأمامية فى وضع ما بين الوقوف ووضع القرفصاء، الساقان منفرجتان والركبتان منثنيتان إلى الخارج بشكل زاوية شبه قائمة، البطن منتفخ ربما إشارة إلى وجود حمل بينما تضغط بيديها على جانبى البطن، بينما يحيط بها نقش يونانى. المنظر برمته ربما يشير إلى إمرأة حامل فى حالة وضع. يضم المتحف البريطانى تميمة أخرى عبارة عن فص من الجاسبار الأحمر[٤٨] يشابه المثال السابق: الظهر يمثل سيدة فى وضع نصف قرفصاء تحمل فى يمناها سيفا ربما تهديدا للأرواح أو القوى الشريرة التى قد تعرضها للأذى والتى ارتدت من أجلها التميمة. الجزء الأسفل من الفص مكسور ويبدو واضحا أنه كان يحمل تمثيلا للرحم حيث نرى بعض الخطوط التى تمثل الأربطة التى تمسك بالرحم. أما الوجه فيصور هيراكليس يصارع أسد نيميا يحيط به الثعبان أوروبوروس. إن اقتران هيراكليس هنا بالمرأة التى تعاني من الألم يشير إلى المفهوم السائد لدى العامة بأن ما يفيد علاج المغص يستخدم ويفيد أيضا فى علاج آلام البطن التى يسببها الرحم فقد كان هيراكليس يصور دائما على التمائم التى تعالج المغص.

---

[41] Rinter, op.cit, p. 219.
[42] Ibid,, p. 220
[43] Ibid.
[44] Aubert, op. cit. p. 443.
[45] Ibid, note 45.
[46] Bonner,1950, p. 92, p. 277 no. D 147
[٤٧] الشعر المسترسل هنا له دلاله إذ كان منالمعتقد ان فك أى عقدة يجعل الولادة سهلة ... راجع :
- Aubert , op cit.,p. 449 ; note 59
[48] Ibid. p. 92, p. 276-7 no. D 146; BM. 56364 رقم التسجيل بالمتحف البريطانى

بعض تمائم الرحم تحمل تصويرا لسيدة فى حالة وضع تجلس على كرسى ولادة مما يشير إلى أهمية كرسى الولادة واستمرار استخدامه فى مصر حتى العصر الرومانى, ولكن الكرسى المصور على هذه التمائم لم يعد مجرد قالبى الطوب اللذين تشخصهما الإلهة مسخنت، ولم يتخذ شكل كرسى الولادة المصرى التقليدى[٤٩]، إنما ظهر بشكل الكرسى المعروف عند الرومان والذى ورد وصفه عند سورانوس.[٥٠]

لا شك أن تمائم الرحم التى تحمل تصويرا لكرسى الولادة تستخدم بغرض تسهيل الولادة وجعلها آمنة. ذلك الكرسى الذى أشار إليه سورانوس كضرورة مطلوبة فى حالات الولادة له مواضفات خاصه فلابد وأن يكون عريضا ، له قاعدة بشكل نصف دائرة يقتطع منها من الأمام جزء كبير هلالي الشكل وهو الذى يمر من خلاله الوليد، جانبا الكرسى لهما مقبضين على هيئة حرف Π اليونانى تقبض عليهما الأم أثناء الولادة لكى تثبت نفسها جيدا فى المقعد. الكرسى لابد أن يكون له ظهر ثابت ومتين لتضغط عليه الأم بقوة فى نوبات الألم أو المخاض ، كما أوصي سورانوس بأن يكون جانبا المقعد وحتى الأرض مغلقان تماما بينما يترك الخلف والأمام مفتوحين لراحة القابلة وتمكينها من أداء مهمتها هى ومن يساعدها[٥١].

من التمائم الهامة التى تمثل كرسى الولادة فص من الجاسبار الأحمر محفوظ بالمتحف البريطانى[٥٢] ، الوجه يمثل إمرأة عارية ذات بطن منتفخ تجلس على كرسى عريض جدا ومنخفض الإرتفاع، الساقان والركبتان منفرجتان تماما، ذراعا المقعد وساقاه والظهر واضحين تماما، قدما المرأة تستند على خط ربما لا يشير إلى مستوى الأرض ولكنه يمثل دعامة تربط أو تصل بين ساقى المقعد الأماميتين كما تستخدم للإرتكاز عليها بينما تقبض بيديها على ذراعى المقعد. رأس المرأة تتجه إلى يمينها وشعرها ينسدل مسترسلا على كتفها الأيسر. المنظر كله محاط بأوروبوروس يحيط به بعض الكتابات السحرية. أما الظهر فيحمل تصويرا للرحم تعلوه حروف

---

[٤٩] للتعرف على كرسى الولادة المصرى ، راجع: Rowlandson, op. cit, fig. 33 a - لكرسى ولادة من الخشب، محفوظ بالمتحف المصرى بالقاهرة ، رقم التسجيل 56.353 الأسرة ١٨.

[٥٠] سورانوس طبيب اغريقى من افسوس تخصص فى امراض النساء تعلم الطب ومارس المهنة فى الاسكندرية ثم روما فى الفترة من ٩٨-١٣٨ م معظم كتاباته وصلت الينا وخاصة رسالته المتميزة حول أمراض النساء والمسماة Gynaecology والتى جاءت فى اربعه كتب

[51] French, V., Midwives and Maternity Care in the Roman World, In: Van Teijlingen, E.R.; Lewis, G. W.; McCaferry, P., (editors), Midwifery and the Medicalization of Childbirth: Comparative Perspectives, New York, 2004, p. 56.

- Soranus of Ephesus, *Gynecology*, Translated with an introd. by Owsei Temkin, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1956. Johns Hopkins Press,(reprint 1991), p. 6 ff; fig.1.

[52] Bonner 1950, pp.92-3; p. 276 no. D 145. B.M. 56389 رقم التسجيل بالمتحف البريطانى

ترتبط بعلاج المغص. هذا الوضع مع الركبتين المنفرجتين والبطن المنتفخ يشير ولا شك إلى عملية ولادة، أيضا شعر المرأة المسترسل هو الآخر يؤكد هذا الإفتراض حيث كان يسود المجتمع وقتذاك ضمن المعتقدات الشعبية والخرافات إعتقاد بأن أى عقدة أو ربطة تحيط بأى جزء من جسم المرأة تكون بمثابة عائق يمنع الولادة السهلة. هذا الفص ولا شك تميمة للولادة يؤكد ذلك بالطبع شكل المقعد الذى تجلس عليه المرأة والذى يتطابق مع مواصفات سورانوس إذا وضعنا فى إعتبارنا صغر مساحة الفص ودقة الرسم، فهو عريض جدا وله ظهر ومقبضين.

ازدهرت تمائم الرحم فى مصر فى العصر الرومانى وشاع استخدامها، وهى فى أغلبها مصنوعة من الهيماتيت الذى يطلق عليه حجر الدم bloodstone والذى كان مفضلا ربما للونه الذى يشبه لون الدم [٥٣]. تمائم الرحم تحمل عادة نقشا يونانيا بمثابة تعويذة تدعو لمن ترتدى هذه التميمة بأن تتخلص من أعراض أو مشاكل إضطراب الرحم أو النزيف أو تدعو لها بولادة آمنة وسهلة أو ما إلى ذلك من دعوات مشابهة[٥٤]. من الملاحظ أن هذه التعاويذ أو الدعوات تخلو تماما من أسماء أشخاص مما يعنى أنها كانت تباع لمن تشاء من السيدات وإن شاءت كتبت عليها إسمها ولكنها لا تصنع بالطلب، مما يشير إلى كثرة الطلب عليها وبالتالى انتشارها وشيوع إستخدامها[٥٥]. هذه التمائم ولا شك تؤكد على أهمية الدور الذى كان يلعبه السحر الشعبى إلى جوار العلاجات الطبية[٥٦]. وبإستعراض أمثلة التمائم التى شملتها الدراسة على اختلاف أنواعها وأشكالها والهدف الذى تستخدم من أجله سواء كانت مجرد تمائم للحماية والوقاية، أو تمائم طبية وعلاجية فسنجدها كلها تشترك معا فى تحقيق الهدف المنشود لدى المصرى القديم فى تكوين أسرة وإنجاب عدد من الأطفال وذلك بتحقيق وتأمين الحمل وحماية الأم والطفل، وفى تجنب الأخطار ومنع الإصابة بالأمراض أوفى الشفاء منها سواء استخدمت وحدها أو مع العلاج بالأدوية والعقاقير.

53 Aubert, op. cit. pp.434-5.
54 Ibid, p. 84.
55 Ibid.
56 Rowlandson, op. cit, pp. 359-60; pl. 49.

لوحـــة 1

(أ)

(د)

(ج)

(ب)

(و)

(هـ)

لوحـــة 2

لوحـــة 3

لوحـــة 4

(أ)

(ب)

لوحـــــه 5

(أ)

(ب)

Deceased receives New Year Gifts in Theban Private Tombs

D. Ahmed Ebied•

Abstract:

The Theban necropolis is located on the western bank of Thebes, covering an area about 5.5 square miles and it contains not only tomb but also some temple, chapels and palaces. Scenes depicting the deceased receive New Year gifts are in various parts of the Theban private tombs, like Sheikh Abd el-Qurna, El-Khokha.

One can wonder why more of these scenes are found in the tombs of individuals at New Kingdom period? The answer is surely not unambiguous. It is probable that the owner of tomb whose functions have a relationship with royal worship, and which did depend economically on a temple of million years, felt less concerned. Maybe he also questioned a sovereign's will to which nothing special had connected him to serve him as an intercessor with the gods?

The New Year gifts appears in figures of many and different type in the New Kingdom private tombs at Thebes. The Categories of these figures or scenes are presented by Porter and Moss.[1] All the scenes depicted the New Year gifts before deceased and his wife, or from wife and all of the family, or from a person. This paper hopes to build on that by taking the case of representations of deceased receives New Year gifts, and discussing what they may tell us about the role of the deceased in the lives of the people.

This paper will display these entire scenes with the aim of showing if certain scenes were restricted to certain parts of the tombs and also it will be conducted by displaying the scenes in tables, the numbers that I give number '1' to each scene not like P. M Numbers.

The research question is: If the New Year gift scenes have been represented in the same area and what does it means? And, the main question is: Who was giving this New Year gifts to the deceased or the owner of the tombs? Why?

Key words: Deceased, New Kingdom, New Year gifts, New Year Festival, Private Tombs, Thebes.

• **South Valley University, Egypt, 2014**

[1] P. M, I, p. 472, no. 33.

Introduction:

The 18th dynasty of ancient Egypt is the best known of all the dynasties of ancient Egypt. It may have started a few years earlier than the conventional date of 1550 BC. The radiocarbon date range for its beginning is 1570–1544 BC, the mean point of which is 1557 BC,[2] or ca. 1550- 1069 BC.[3]

It is an interesting period in ancient Egyptian history. The preceding 2nd intermediate period was dominated by internal quarrels but is mostly remember for its Hyksos dominated.[4] Egypt was reunited in the last decade of the reign of Ahmose, who defeated the Hyksos, becoming the 1st king of the 18th dynasty.[5] The initial aversion towards outsiders, following from this period of foreign domination, didn't last very long, and the New Kingdom soon prospered through international contacts and exchange (combined with military incursions into Near East) in the 2nd half of the 18th dynasty.

The most famous thing in this dynasty is the reformation of the Egyptian religion of king Akhenaten, who denounced gods except Aten, and this monotheistic concept was quickly rejected after his death.

The New Year gifts were very important issue in ancient Egyptian private tomb especially in Theban private tombs.

The 1st appearance was from the Middle kingdom, we can't found any scenes before the time of the New kingdom except one scene in (TT. 60)[6] of Intefiqer,[7] at Sheikh Abd el-Quanah.[8]

---

[2] Bronk Ramsey, C., et al., Radiocarbon-Based Chronology for Dynastic Egypt, Science 18 June 2010, vol. 328, no. 5985, pp. 1554– 1557.

[3] Shaw, I., The Oxford History of Ancient Egypt, Oxford University Press, Oxford, 2000.

[4] Bourrian, J., The Second Intermediate Period, In, The Oxford History of Ancient Egypt, Shaw, I., (ed.) Oxford University Press, 2000, pp. 185- 186.

[5] Bryan, B., The Eighteenth Dynasty before The Amarna Period (c. 1550- 1352 BC), In, The Oxford History of Ancient Egypt, Shaw, I., (ed.) Oxford University Press, 2000, p. 218.

[6] This tomb for him and his mother Sent 'Prophetess of Hathor', P. M, I, p. 121

[7] Ranke, H., Die Ägyptische Persönennamen, Verlag von J. J. Augustin in Glückstadt, 1935, p. 34; Intefiqer was overseer of the city and vizier under Amenemhat I and Senwosret I during the 12th dynasty. He appears in an inscription found at the Red Sea coast and in the so-called *Reisner* Papyri. Two rock inscriptions in Lower Nubia mention him. They seem to indicate that he was involved in a military campaign into this region, *See*, Zaba, Z., The Rock Inscriptions of Lower Nubia, Prague 1974, p. 39 (no. 10), 99, (no. 73); The inscriptions are not dated, but other inscriptions in the region seem to indicate a military campaign in year 29 of Amenemhat I, which was the 9th year of Senwosret I. Intefiqer is= =also known from a stela found at *Wadi el-Hudi*, dated to year 20. It reports the bringing of

1. New Year gifts before deceased and his wife:

1.1 Tomb of Intefiqer,[9] Sheikh Abd el-Qurna, 12th dynasty (TT. 60):[10]

He was overseer of the city and vizier under Amenemhat I and Senwosret I during the 12th dynasty.[11] This tomb also for his mother *Sent* 'Prophetess of Hathor'

Intefiqer appear in his tomb approaching the throne of king Sesostris I,[12] (too lost), apparently by intent as the line of fracture closely follows that of the body and a small part of the feather attached to the side of the white

---

Amethyst, *See*, Sadek, A. I., The Amethyst Mining Inscriptions I, Text, Warminster 1980, pp. 22-24 (no. 8); The tomb of his mother (or wife) Senet in Thebes is in Sheikh Abd el-Qurna in the Theban Necropolis, opposite Luxor, *See*, Baikie, J., Egyptian Antiquities in the Nile Valley, Methuen, 1932, p. 575; Intefiqer was buried in a Mastaba at Lisht, next to the pyramid of Amenemhet I, *See*, Arnold, D., Middle Kingdom Tomb Architecture at Lisht, New York 2008, pp. 69- 71, pls. 62- 92, pl. 129- 133.

[8] Buchberger, H., Das Harfnerlied im Grab des *K3* (=*i*)-*m*-ˁ*nh* oder "Die Riten des *sn ntrw*", *In, Fs Barta*, 1995, pp. 93- 124. Polz, D., Bemerkungen der Grabbenutzung in der thebanischen Nekropole, MDAIK, 46, 1990, pp. 301- 336.

[9] Ranke, H., Die Ägyptische Persönennamen, Verlag von J. J. Augustin in Glückstadt, 1935, p. 34

[10] Buchberger, H., Das Harfnerlied im Grab des K3 (=i)-m-anh oder "Die Riten des sn ntrw", *In, Fs Barta*, 1995, pp. 93- 124. Polz, D., Bemerkungen der Grabbenutzung in der thebanischen Nekropole, MDAIK, 46, 1990, pp. 301- 336.

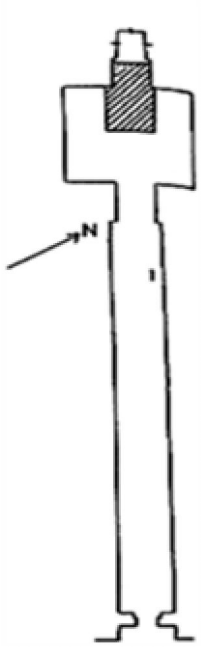
[11] He appears in an inscription found at the Red Sea coast and in the so-called *Reisner* Papyri. Two rock inscriptions in Lower Nubia mention him. They seem to indicate that he was involved in a military campaign into this region, *See*, Zaba, Z., The Rock Inscriptions of Lower Nubia, Prague 1974, p. 39 (no. 10), 99, (no. 73); The inscriptions are not dated, but other inscriptions in the region seem to indicate a military campaign in year 29 of Amenemhat I, which was the 9th year of Senwosret I. Intefiqer is also known from a stela found at *Wadi el-Hudi*, dated to year 20. It reports the bringing of Amethyst, *See*, Sadek, A. I., The Amethyst Mining Inscriptions I, Text, Warminster 1980, pp. 22-24 (no. 8); The tomb of his mother (or wife) Senet in Thebes is in Sheikh Abd el-Qurna in the Theban Necropolis, opposite Luxor, *See*, Baikie, J., Egyptian Antiquities in the Nile Valley, Methuen, 1932, p. 575; Intefiqer was buried in a Mastaba at Lisht, next to the pyramid of Amenemhet I, *See*, Arnold, D., Middle Kingdom Tomb Architecture at Lisht, New York 2008, pp. 69- 71, pls. 62- 92, pl. 129- 133.

[12] P. M, I, p. 121 (3).

crown which the king wears.[13] Davies proposes therefore that this scene has been imagined by the vizier as an exaltation of his function, which he wanted to represent at a precise date, the one of his sovereign's Jubilee.

On the passage of the tomb, there is a scene for the deceased and his wives inspect four registers of New Year gifts.[14] On the first three registers there are vases and jewelry while the fourth register having Geese, Crane, Calf, and bull. (Fig. 3)

The gifts in question, which it was usual to offer at the time of certain festivals, are essentially those from the craft industry. This is why the prayers are addressed from the dual divinity *Ptah-Sokar*.



Plan of Intefiqer tomb, Sheikh Abd el-Qurna (TT. 60)
P. M, I, p. 106

Above the couple is an inscription in two lines: "*Seeing the gifts the day of the Festival of the New Year, coming from his domain, all manner of silver, carnelian, lapis lazuli and turquoise, all good things in great quantity, for the noble, the royal child (or god-child?), superintendent of the city, The one of the curtain, superintendent of the Six Great Courts, Intefiqer, justified (and for) his wife, whom he loves, the priestess of Hathor, 'Sitsisobk', the fully revered*".

All of the gifts are for the couple, Intefiqer and his wife *'Sitsisobk'*, who are shown in standing position. This is surmounted by a line of text (now very faint): "*For your kas, oil of myrrh, which Ptah mixed, which the Lady of Punt transported, which the director of the Necropolis refined and which Sokar liquefied with*

[13] Davies, Norman de Garis, The Tomb of Antefoker, Vizier of Sesostris I and of His Wife, Senet (No. 60), TTS, 2, London: EES, 1920, p. 18, pl. xvi.
[14] P. M, I, p. 122 (11); Davies, Norman de Garis, The Tomb of Antefoker, Vizier of Sesostris I and of His Wife, Senet (No. 60), TTS, 2, London: EES, 1920, p. 17, pl. xiv

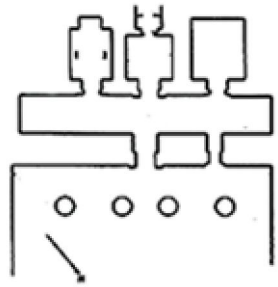
its fingers[15]*- Silver, gold, lapis lazuli, turquoise, carnelian, (bi3.t) and all kinds of true precious stones from the house of Osiris".*[16]

There are also, two women, and behind them, resting on the jewelry chest of the vizier, is a somewhat oversized hieroglyphic sign for gold, in shape of a necklace. A servant, possibly Intefiqer servant, brings a small casket; maybe this is the actual one, in real size, of the extremely large version shown in front. Next is a large chest, on which are piled weapons and bows, whose representation is partially lost, but the two shields and curves and twisted ropes of the bows, can still be recognized. (Figs. 4, 5)

Above are two quivers of six arrows and two slings. Lying on the very top is the same scepter which the vizier holds in his right hand in the next zone. And finally, ending the procession, two men carry the materials of a scribe, the large container of the first being a cylinder holding rolls of papyrus.

1.2 Tomb of Puimre, El-Khokha, Thutmose III, 18th dynasty (TT. 39):[17]

Puimre was an ancient Egyptian noble and architect and the 2nd prophet of Amun during the reigns of Hatshepsut and Thutmose III.[18]



Plan of Puimre tomb, El-Khokha (TT. 39)
P. M, I, p. 64

On the south chapel of Puimre tomb, there is a

[15] Read m Dbaw.f.

[16] Davies, Norman de Garis, The Tomb of Antefoker, Vizier of Sesostris I and of His Wife, Senet (No. 60), TTS, 2, London: EES, 1920, p. 16.

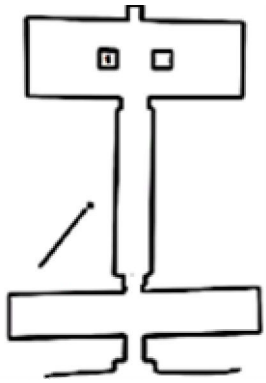
[17] Gardiner, A., and Weigall, A., A Topographical Catalogue of the Private Tombs of Thebes, London: Quaritch, 1913, pp. 18- 19; Kampp, F., Die Thebanische Nekropole. Zum Wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie, Theben, 13,vol. I, Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1996, pp.. 230- 233, figs.130- 132; Wasmuth, M., Innovation und Extravaganzen: Ein Beitrag zur Architektur des thebanischen Beamtengräber der 18. Dynastie, BAR International Series, 1165, Oxford: British Archaeological Reports, 2003, p. 83.

[18] P. M, I, p. 71; http://www.uvmnet.edu/investigacion/episteme/numero4-05/colaboracion/a_preliminary.asp 12/9/2013

scene in (right and left hand side wall) for the sons and daughters of the deceased with New Year gifts before him and his wife (Sensonb on left wall, Tanefert on right wall) (figs. 1, 2).[19] This familiar scene represent; the figures of the deceased before the table of bread and the pile of varied provisions, the tabulated list of offerings, and the list of food, drinks and materials for ritual is an abbreviation of the longer list.

1.3 Tomb of Amenhotep, Sheikh Abd el-Qurna, Thutmose I, 18th dynasty (TT. 345):

Amenhotep was *wʿb* priest, and eldest King's son of Thutmose I. On the hall of his tomb, there is a scene for him with his wife 'Renay' receiving New Year gifts at festival of *Nehebkau*,[20] with girl offering to them and there are three registers;[21] female musicians and female guests, female clappers and male guests, and harpist and male guests.



Plan of Amenhotep tomb, Sheikh Abd el-Qurna (TT. 345)
P. M, I, p. 400

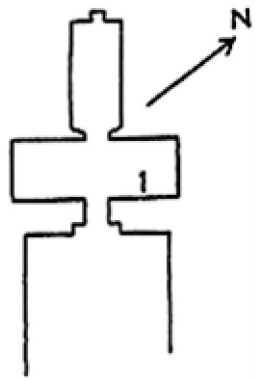
[19] P. M, I, p. 73 (14- 15); Davies, Norman de Garis, The Tomb of Puyemrê at Thebes, II, The chapels of hope, New York, 1923, pp. 30- 31, pl. lviii
His wife Sensonb was the daughter of the high priest of Amun 'Hapuseneb' and his wife 'Amenhotep'. She served in the temple of Amun as a Divine Adoratrix, *See*, O'Connor, David and Cline, Eric H. Thutmose III: A New Biography University of Michigan Press. 2006.

[20] God who joined the *Ka* to the Body, and God of Protection and Magic

[21] P. M, I, p. 414 (5)

1.4 Tomb of Na'amutnakht, Sheikh Abd el-Qurna, 22nd dynasty, 18th dynasty (TT. 348):

We don't know the real owner of this tomb but he was a chief steward, unique friend and a mayor during the 18th dynasty and Na'amutnakht usurped this tomb. He was door-opener of the gold house of Amun, and chief gardener of the Ramessseum.[22]



Plan of Na'amutnakht tomb, Sheikh Abd el-Qurna (TT. 348)
P. M, I, p. 400

On the court of the tomb, there is a scene for the original owner of the tomb with his wife receives [New Year gifts].

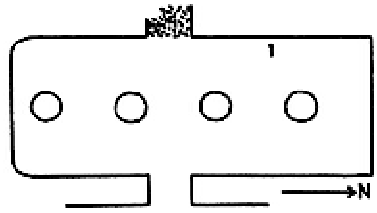
2. New Year gifts from wife and all of the family to the deceased:

2.1 Tomb of Senneferi,[23] Sheikh Abd el-Qurna, Tuthmosis III (TT. 99):[24]

He was overseer of the seal and "overseer of the gold-land of Amun".[25] On the pillar of the passage, there is a scene for the owner of the

[22] P. M, I, p. 415
[23] Gutbub, A., Sennefer, LÄ, V, 856- 857.
Senneferi seems to have been related to Amenhotep, the owner of Tomb C.3, because he is mentioned in lost tomb C.3 and a statue of Amenhotep was found in TT. 99, Piehl, K., Inscriptions hiéroglyphiques I, Stockholm- Leipzig, 1886, CXLII (X), CXLIII (Z), with a sketch plan in *id*., Inscriptions hiéroglyphiques II, Stockholm-Leipzig, 1888, p. 111.
[24] Mond, R., Report on Work Done in the Gebel esh-Sheikh Abd el-Kurneh at Thebes, January to March, 1903, ASAE, 5, 1904, pp. 101- 102; Mond, R., Report of Work in the Necropolis of Thebes during the Winter of 1903-1904, ASAE, 6, 1905, p. 87; Navrátilová, H., Sennefer. *In: Thebes: City of Gods and Pharaohs*, Mynářová. J., and Pavel, O., Prague: Národní Muzeum, 2007, pp. 129- 132; Strudwick, N., The Theban Tomb of Senneferi: An Overview of Work Undertaken from 1992 to 1999, Memnonia, 11, 2000, pp. 241- 266; Strudwick, N., Theban Tomb 99 (Senneferi): University of Cambridge Theban Mission 2002, ASAE, 79, 2005, pp. 157- 164.
[25] Rice, M., Who's Who in Ancient Egypt, Rout-ledge, 1999, p. 183.

tomb receives New Year gifts from his wife and all of his family with remains of texts.[26] (Figs. 6, 7)



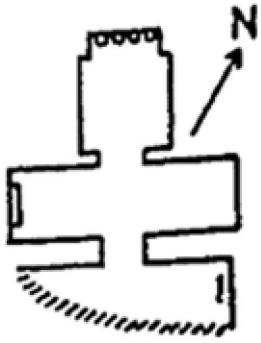
Plan of Senneferi tomb, Sheikh Abd el-Qurna (TT. 99)
P. M, I, p. 196

Seeing the greetings brought by his wife, children, brothers, and craftsmen on the day of the New Year festival and the *Neheb-kau* festival, on the day of the 1st of the year, the appearing of Sopdet, by the *iry pat, hꜥty-ꜥ*, the beloved semer, the official to whom the heart is opened, one great of praise in the house of the king, who reaches old age excellently in that office, the mouth which holds forth in the whole land, the overseer of seal bearers [Senneferi, justified].[27]

3. New Year gifts from a person to the deceased:

3.1 Tomb of Mentiywy, El-Khokha, Tuthmosis III-Amenhotep II (TT. 172):[28]

He was royal butler, and child of the nursery. There is a scene on the passage of the tomb for Mentiywy with a man offering collars as New Year gifts to him.[29]



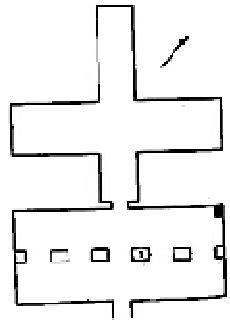
Plan of Mentiywy tomb, El-Khokha (TT. 172)
P. M, I, p. 272

[26] P. M, I, p. 205 (A).
[27] http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/tt99/paintings/pillarAE.html 17/ 9/ 2013
[28] MacKay, E., Report of the Excavations and Other Works Carried out in the Necropolis of Thebes, ASAE, 14, 1914, p. 93.
[29] P. M, I, p. 280 (9)

4. Other New Year gifts:

4.1 Tomb of Amenhotep, Sheikh Abd el-Qurna, Hatshepsut (TT. 73):

He was the chief steward, overseer of the works on the two great obelisks in the temple of Amun, and veteran of the king. The name of the owner of the tomb was erased.[30] Habachi suggest the name as Amenhotep.[31] There are two scenes for the deceased;[32] deceased inspects four registers; new year gifts for the temple of Amun including royal statuettes (Hatshepsut kneeling between Sekhmet and Amun), Saits nursing young Hatshepsut with Amun, and Thoth writing with Hatshepsut kneeling between Wert-Hekau and Khnum,[33] queen smiting captive, queen embraced by Amun, Anukis nursing young Hatshepsut with Amun in palanquin, and Hatshepsut between Atum and Amun.[34] (Figs. 8- 10)



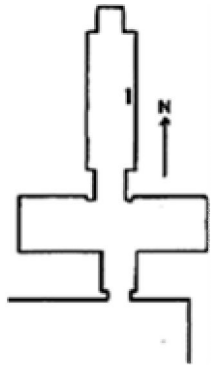
Plan of Amenhotep tomb, Sheikh Abd el-Quanah (TT. 73)
P. M, I, p. 136

The most interesting scene in the tomb is that depicting the presentation of the gifts to the queen, presumably on New Year's Day.[35]

[30] Gardiner, A. and Weigall, A., A Topographical Catalogue of the Private Tombs of Thebes, London: Quaritch, 1913, pp. 22- 23.
[31] Säve-Söderbergh, T., Four Eighteenth Dynasty Tombs, Oxford, 1957, p. 1, note. 1.
[32] P. M, I, p. 143 (3).
[33] Säve-Söderbergh, T., Four Eighteenth Dynasty Tombs, Private Tombs at Thebes, 1, Oxford, 1957, pl. iii.
[34] P. M, I, p. 143.
[35] Helck, W., Der Einfluss der Militärführer in der 18. ägyptischen Dynastie, Leipzig 1939, p. 48; and tomb Nos. 48, 76, 92, 93, 96, 100.

4.2 Tomb of Thenuna, Sheikh Abd el-Quanah, Tuthmosis IV (TT. 76):[36]

He was fan-bearer on the right of the king.[37] There is a scene for New Year gifts including [gold statuettes of Tuthmosis IV censing before himself and his mother queen Teye].[38] (Fig. 11)



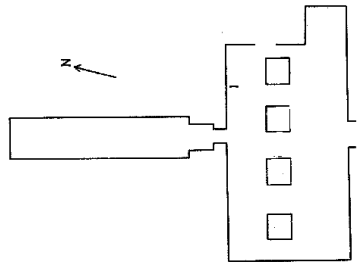
Plan of Thenuna tomb, Sheikh Abd el-Quanah (TT. 76)
P. M, I, p. 148

[36] Kampp, F., Die Thebanische Nekropole. Zum Wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie, Theben, 13, 2 vols, Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1996, pp. 312- 313, fig. 199.; Gardiner, A. and Weigall, A., A Topographical Catalogue of the Private Tombs of Thebes, London: Quaritch, 1913, pp. 22- 23.

[37] P. M, I, p. 149 (5); Gardiner, A. and Weigall, A., A Topographical Catalogue of the Private Tombs of Thebes. London: Quaritch, 1913, pp. 22- 23.

[38] P. M, I, p. 150; Säve-Söderbergh, T., Four Eighteenth Dynasty Tombs, Private Tombs at Thebes, 1, Oxford, 1957. pp. 50- 52, pl. lxxii, fig. 1.

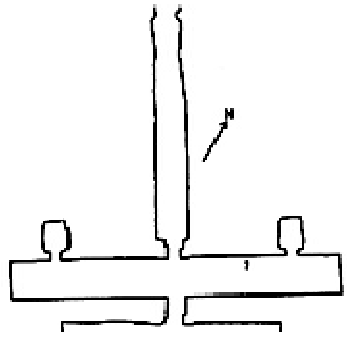
5. Other New Year festival:



5.1 Tomb of Amenemheb, Sheikh Abd el-Quanah, Tuthmosis III Amenhotep II (TT. 85):[39]

He was Lieutenant commander of soldiers during the 18th dynasty. He called "Mahu", commander of soldiers. His wife called as *Baki* (Chief royal nurse), while his mother known as "*Tetires*".

Tomb of Amenemheb, Sheikh Abd el-Quanah (TT. 85)
P. M, I, p. 160



There is a scene on pillar 'No. 1', for the deceased that offers bouquet of Amun at New Year festival to wife suckling young prince with another scene for the deceased adoring with hymn to Tuthmosis III.[40]

5.2 Tomb of Menkheperraseneb, Sheikh Abd el-Quanah, Tuthmosis III (TT. 86):[41]

He was high priest of Amun, superintendent of the gold and silver treasuries, and chief of the overseers of craftsmen.[42]

Plan of Menkheperraseneb tomb, Sheikh Abd el-Quanah (TT. 86)
P. M, I, p. 176

---

[39] Eisermann, S., Die Gräber des Imenemhet und des Pehsucher-Vorbild und Kopie?, *In*, Thebanische Beamtennekropolen: Neue Perspektiven archäologischen Forschung, SAGA, 12, Assmann. J., Dziobek, E., Guksch, H., and Kampp, F., (eds), Heidelberg, 1995, pp. 65-80; Gardiner, A. and Weigall, A., A Topographical Catalogue of the Private Tombs of Thebes, London: Quaritch, 1913, pp. 24- 25; Gnirs, A., Grothe E., and Heike Guksch, H., Zweiter Vorbericht über die Aufnahme und Publikation von Gräbern der 18. Dynastie der thebanischen Beamtennekropole, MDAIK, 53, 1997, pp. 57- 83.

[40] P. M, I, p. 173

[41] Dorman, P., Two Tombs and One Owner, *In*, Thebanische Beamtennekropolen: Neue Perspektiven archäologischen Forschung, Assmann, J., Dziobek, E., Guksch, H., and Kampp, F., (eds), SAGA, 12, Heidelberg, 1995, pp. 141- 154.

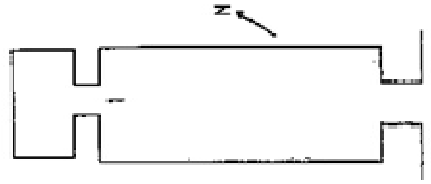
[42] He is also owner of tomb (TT. 112), P. M, I, pp. 229- 230.

There is a scene for king Tuthmosis III in the kiosk and the owner of the tomb with four rows of decorative vases (including floral vases with frog and pigeon) offering bouquet of Amun to him at New Year festival, also there is a northern tribute.[43]

5.3 Tomb of Nakht, Dra' Abu el-Naga', Amenhotep III (TT. 161):[44]

He was bearer of floral offerings of Amun, during the reign of Amenhotep III. His parents; Guraru and Kay, and his wife: Tahemt.[45]

Plan of Nakht tomb, Dra' Abu el-Naga' (TT. 161)
P. M, I, p. 272



On the entrance of the shrine, left of the doorway, there is a stela. Above the stela, deceased offers bouquet to the reigning king Tuthmosis III on the occasion of the New Year.[46] (Fig. 12)

[43] Davies, Nina de Garis and Norman de Garis Davies, The Tombs of Menkheperrasonb, Amenmose, and Another (nos. 86, 112, 42, 226), TTS, 5, London: EES, 1933, pls.iii- vii; Engelmann von Carnap, B., Die Struktur des thebanischen Beamtenfriedhofs in der ersten Hälften der 18. Dynastie: Analyse von Position, Grissgestaltung und Bildprogramm der Gräber, ADAIK, Agyptologische Reihe, 15, Berlin, 1999. pp. 124- 131, pl. 35.

[44] Kampp, F., Die Thebanische Nekropole, Zum Wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie, Theben, 13, vol. 1, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1996, pp. 451- 452, fig. 345; La tombe de Nakht, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel, Bruxelles: Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1972, Guides du Département Égyptien, 1; Werbrouck, M., et De Walle, B., La Tombe de Nakht, Notice Sommaire, BMRAH, 3, 1, 1929, pp. 58-61; Wasmuth, M., Innovation und Extravaganzen: Ein Beitrag zur Architektur des Thebanischen Beamtengräber der 18. Dynastie, BAR International Series, 1165, Oxford: British Archaeological Reports, 2003, p. 119.

[45] P. M, I, p. 274; there are many hieratic graffiti were found in this tomb, for more See, Quirke, S., The Hieratic Texts in the Tomb of Nakht the Gardener, at Thebes, no. 161, as Copied by Robert Hay, JEA, 72, 1986, pp. 79-90.

[46] P. M, I, p. 275; Manniche, L., The Tomb of Nakht, the Gardener, at Thebes (No. 161) as Copied by Robert Hay JEA, 72, 1986, p. 58.

Conclusion:

Finally, the tombs showing the deceased receives New Year gifts are in various parts of the Theban necropolis: Sheikh Abd el-Qurna, El-Khokha. There date either to the one from Middle Kingdom, and ten from New Kingdom period (all of them from 18th dynasty and one was stolen after that in the 22nd dynasty but the scene of the New Year gift was related to the original owner of the tomb from the 18th dynasty).

	Tomb owner	Tomb place	King Name	TT.	Place of Scene
New Year gifts before deceased and his wife	Puimre	El-Khokha	Thutmose III	39	South chapel (right/ left wall)
	Intefiqer	Sheikh Abd el-Qurna	Amenemhat I and Senwosret I	60	Passage
	Amenhotep		Thutmose I	345	Hall
	Na'amutnakht		22nd dynasty	348	Court
New Year gifts from wife and all of the family to the deceased	Senneferi		Tuthmosis III	99	Pillar of the passage
New Year gifts from a person to the deceased	Mentiywy	El-Khokha	Tuthmosis III-Amenhotep II	172	Passage
Other New Year gifts	Amenhotep	Sheikh Abd el-Qurna	Hatshepsut	73	Hall
	Thenuna		Tuthmosis IV	76	Hall
Other New Year festival	Amenemheb		Tuthmosis III Amenhotep II	85	Pillar
	Menkheperrase neb		Tuthmosis III	86	Hall
	Nakht	Dra' Abu el-Naga'	Amenhotep III	161	Stela (entrance of the shrine)

Deceased receives New Year gifts in Theban Private Tombs

In conclusion, the New Year gift scenes of all type, as have been represented, not limited with same area, not confined in the same place inside the tomb, they are occupy many and different wall in the tombs as we see three times on the hall of the tomb (TT. 73, TT. 76, TT. 345), two on the passage (TT. 60, TT. 172), one on the pillar (TT. 99), and one on the court (TT. 39)and also on the tomb's chapel (TT. 348).

Also there is a scene for the New Year festival in these private tombs; once depicted on the hall (TT. 86), one on the pillar of the hall (TT. 85) and finally on a stela on the entrance of the shrine (TT. 161).

ملخص الدراسة:

تقع جبانة طيبة في الضفة الغربية، ولم تحتوي علي المقابر فحسب، بل بعض المعابد، المقاصير والقصور. الجدير بالذكر أن هناك العديد من المشاهد التي تصور المتوفى يتلقي هدايا السنة الجديدة في أجزاء مختلفة منها، مثل التي وردت في مقابر الأفراد بشيخ عبد القرنة، وفي الخوخة.

وهنا يمكن للمرء أن يتساءل لماذا وجدت العديد من هذه المشاهد في مقابر أفراد الدولة الحديثة في جبانة طيبة خاصة ؟ والجواب ربما كان لصاحب القبر علاقة بالأسرة الحاكمة أو ممن تقلدوا وظائف مهمة.

وتأمل هذه الورقة البحثية في الوصول إلي حصر مناظر تمثيل المتوفى وهو يستقبل هدايا السنة الجديدة، التي ظهرت بأشكال مختلفة في المقابر محل الدراسة ومنها ما كان للمتوفى وزوجته، أو من زوجتة أو جميع أفراد الأسرة، أو من شخص ما إلي المتوفي وربما عبرت هذه المناظر عن دور المتوفي في حياة الناس. وسيعرض البحث بعض هذه المناظر التي ظهرت في مقابر الأفراد بطيبة من عصر الاسرة الثامنه عشر وهو ما توصل إليه البحث من عدم وجود مثل هذه المناظر بعيداً عن هذه الأسرة.

List of Figures:

Fig (1): Puimre and his wife Tanefert with New Year gifts, (south) right wall, south chapel (TT. 39), Davies, Norman de Garis, The tomb of Puyemrê at Thebes, II, The chapels of hope, New York, 1923, pl. lviii
Fig (2): Puimre and his wife Sensonb with New Year gifts, (north) left wall, south chapel (TT. 39), Davies, Norman de Garis, The tomb of Puyemrê at Thebes, II, The chapels of hope, New York, 1923, pl. lviii
Fig (3): Intefiqer and his wives inspect four registers of New Year gifts, north wall (TT. 60), Davies, Norman de Garis, The Tomb of Antefoker, Vizier of Sesostris I and of His Wife, Senet (No. 60), TTS, 2, London: EES, 1920, pl. xiv
Fig (4): The gifts of the New Year, north wall (TT. 60), Davies, Norman de Garis, The Tomb of Antefoker, Vizier of Sesostris I and of His Wife, Senet (No. 60), TTS, 2, London: EES, 1920, pl. x
Fig (5): The gifts of the New Year, north wall (TT. 60), Davies, Norman de Garis, The Tomb of Antefoker, Vizier of Sesostris I and of His Wife, Senet (No. 60), TTS, 2, London: EES, 1920, pl. xiii
Fig (6): Owner of the tomb receives New Year gifts from his wife and his family with remains of texts.
Fig (7): Owner of the tomb receives New Year gifts from his wife and his family with remains of texts.
Fig (8): North west wall, left part, Säve-Söderbergh, T., Four Eighteenth Dynasty Tombs, Private Tombs at Thebes, 1, Oxford, 1957, pl. ii
Fig (9): Hatshepsut kneeling between Sekhmet and Amun (TT. 73), Säve-Söderbergh, T., Four Eighteenth Dynasty Tombs, Private Tombs at Thebes, 1, Oxford, 1957, pl. iii
Fig (10): Hatshepsut kneeling between Wert-Hekau and Khnum (TT. 73), Säve-Söderbergh, T., Four Eighteenth Dynasty Tombs, Private Tombs at Thebes, 1, Oxford, 1957, pl. iii
Fig (11): New Year gifts [gold statuettes of Tuthmosis IV censing before himself and his mother queen Teye] (TT. 76), Säve-Söderbergh, T., Four Eighteenth Dynasty Tombs, Private Tombs at Thebes, 1, Oxford, 1957. pp. 50-52, pl. lxxii.
Fig (12): Left of doorway, above stela, Nakht offers bouquet to Tuthmosis III, La tombe de Nakht, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel, Bruxelles: Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1972, Guides du Département Égyptien, 1, p. 16

Figures:

Fig (1): Puimre and his wife Tanefert with New Year gifts, (south) right wall, south chapel (TT. 39)

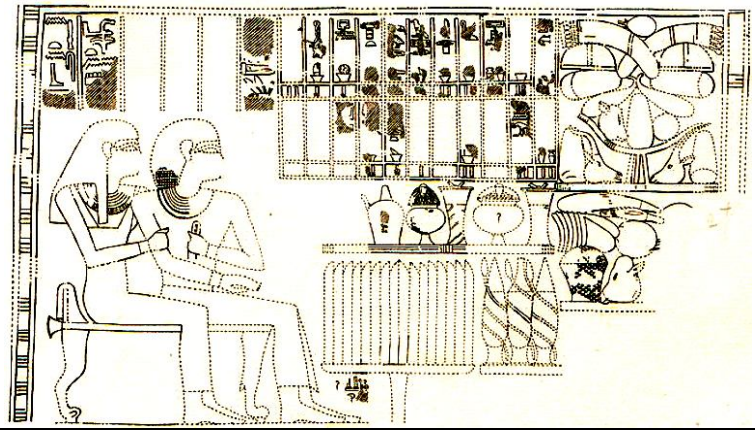


Fig (2): Puimre and his wife Sensonb with New Year gifts, (north) left wall, south chapel (TT. 39)

Fig (3): Intefiqer and his wives inspect four registers of New Year gifts, north wall (TT. 60)

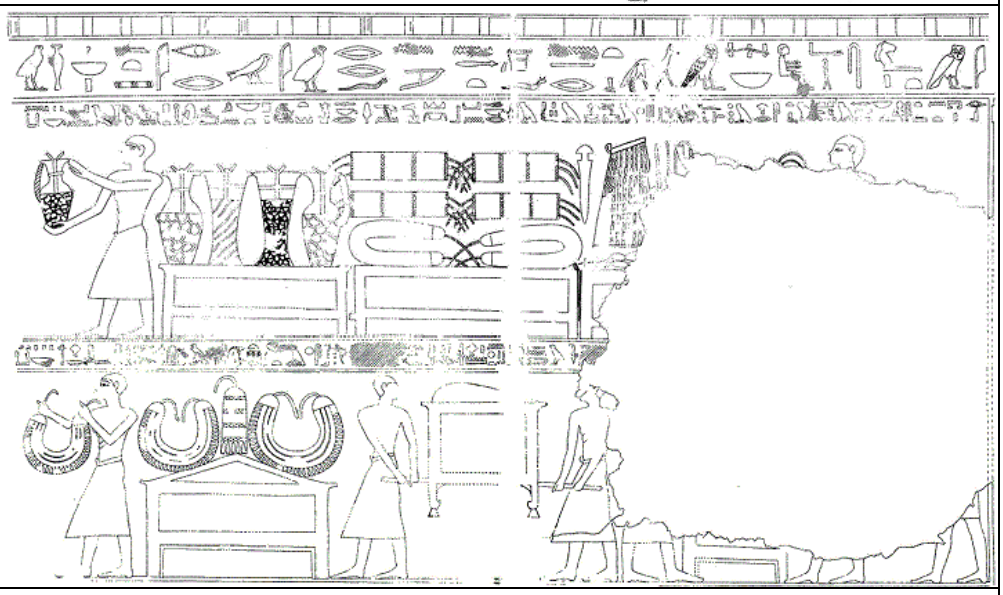


Fig (4): The gifts of the New Year, north wall (TT. 60)

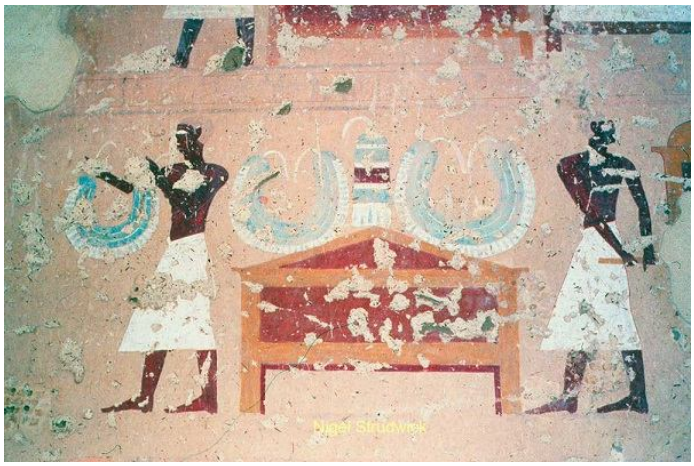


Fig (4.1): The gifts of the New Year, north wall (TT. 60)

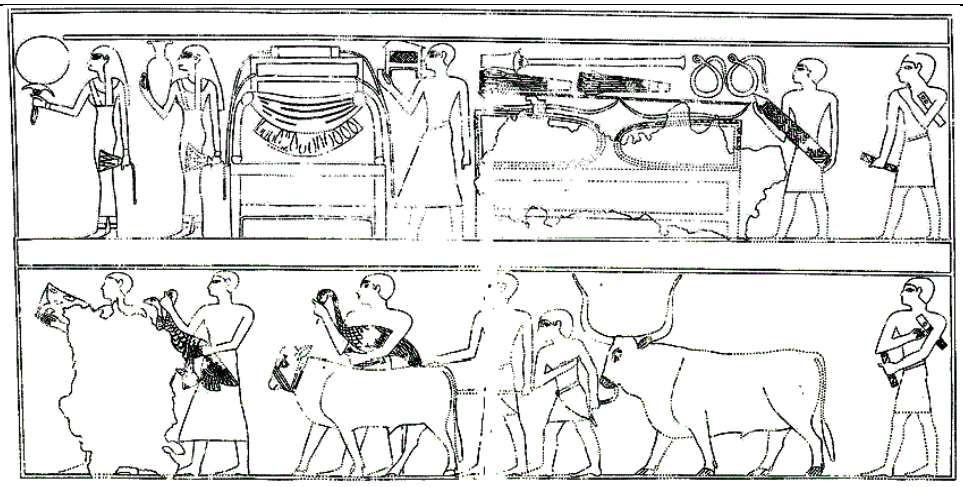


Fig (5): The gifts of the New Year, north wall (TT. 60)

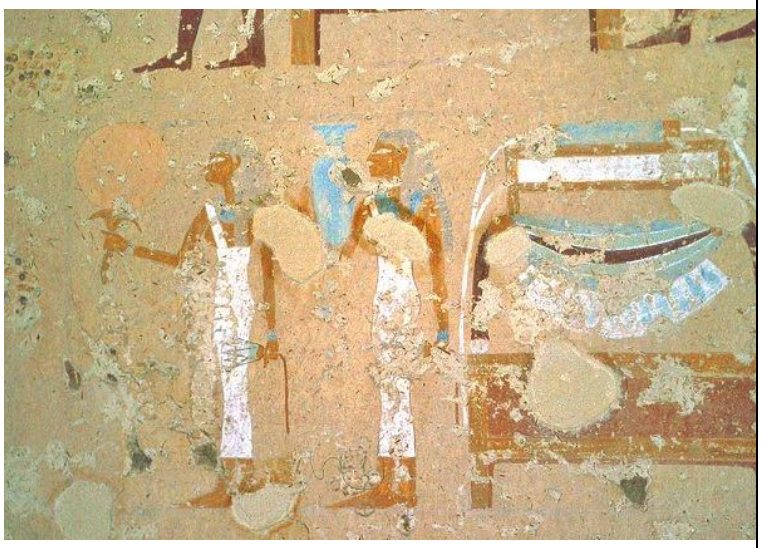


Fig (5.1): The gifts of the New Year, north wall (TT. 60)

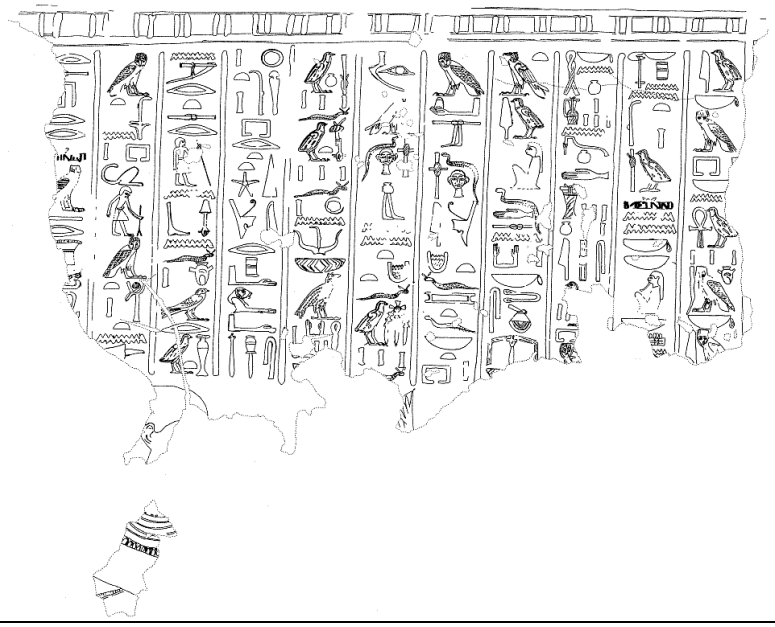
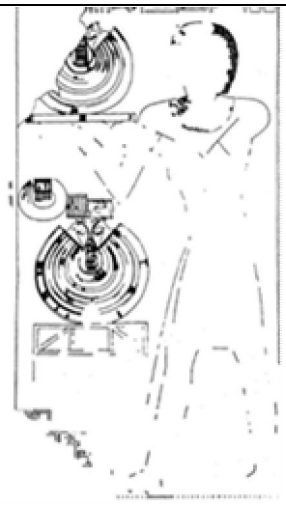


Fig (6): Owner of the tomb receives New Year gifts from his wife and his family with remains of texts.

Fig (7): Owner of the tomb receives New Year gifts from his wife and his family with remains of texts.

Fig (8): North west wall, left part (TT. 73)



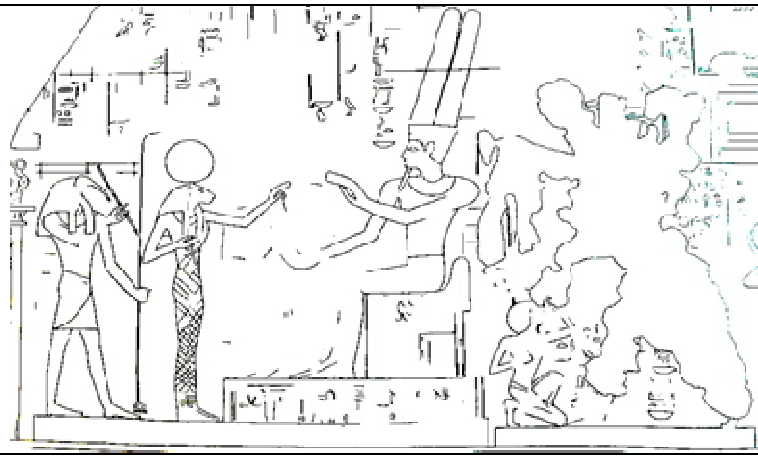
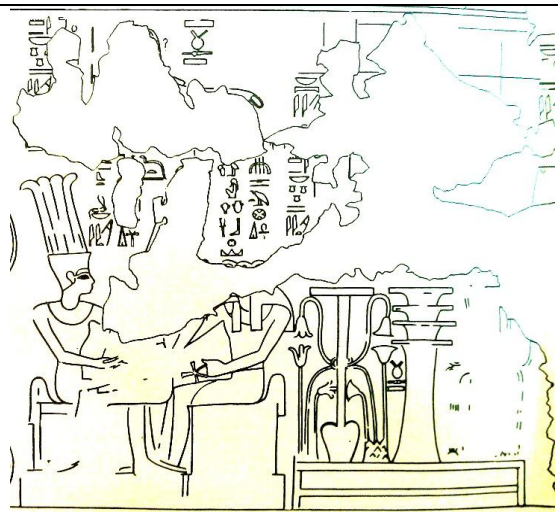


Fig (9): Hatshepsut kneeling between Sekhmet and Amun (TT. 73)

Fig (10): Hatshepsut kneeling between Wert-Hekau and Khnum (TT. 73)



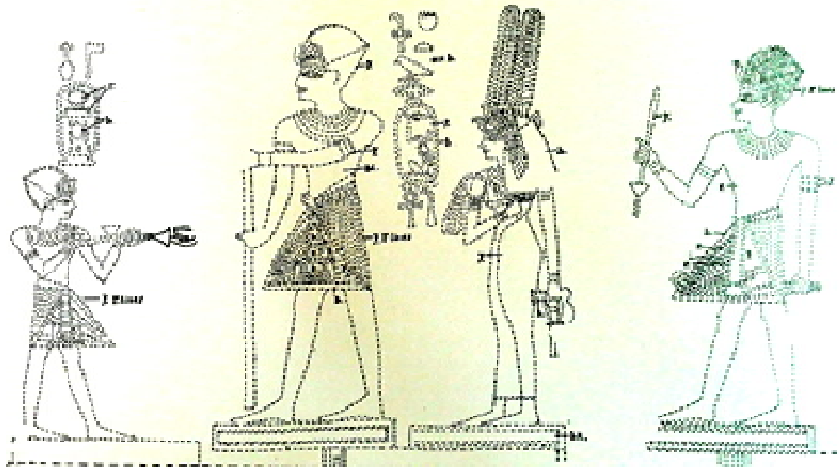


Fig (11): New Year gifts [gold statuettes of Tuthmosis IV censing before himself and his mother queen Teye] (TT. 76)

Fig (12): Left of doorway, above stela, Nakht offers bouquet to Tuthmosis III

Egyptian Costumes in Saite Period between Renaissance and Novelty(ca. 657 - 525 B.C)

D. Tamer Fahim•

Abstract

Due to the longtime of interaction between Egypt and different nations, it is easy to find out the exchanges influences through the artistic production. The costumes during Saite Period revealed many innovations elements for both kings and individuals and may these innovation elements mingled with the traditional elements. For example costumes during the Twenty-six Dynasty (Saite) was characterized with many different styles, which appeared in various types of crowns, headdresses, garments and cloaks, and there is interesting Saite kings and Individuals' clothing which are worn in addition to traditional Egyptian clothing. In this paper, I try to answer an important question: Did the, Saites adapt all Egyptian clothing items only without influencing with Libyan and Kushite innovative elements? The article concludes with that, during Saite Period, the kings and individuals did not imitate the costumes of ancestors directly, but followed a new style combining both Egyptian and foreign influences, the costumes (e.g. crowns and headdresses, clothing) during Saite period characterized with archaizing or renaissance features with novelty and innovation. The paper concludes that the costumes of kings and individuals did not only depend on reuse the Old and Middle Kingdom artistic style, but also they add some innovation elements which are foreign.

Keywords: Accessories- Egyptian- Innovation- Saites- Tradition- Renaissance.

• **Lecturer of Ancient Egyptian Archaeology Faculty of tourism and Hotels- Fayoum University**

History of Twenty-six Dynasty: An Outline

Some Egyptologists place the Twenty-six Dynasty in to Third Intermediate Period of Egypt's history[1](ca. 657 - 525 B.C), while others place it in the Late Period. Certainly, when Psmatik I[2] began his rule of Egypt, things were still chaotic, with various rulers claiming power. But Psmatik would consolidate his rule over Egypt, and reign for about a half a century, returning Egypt to stability. Both Psmatik I and his father, Necho I of Sais were originally involved with an intrigue associated with the Kushite ruler,[3] Taharqa against Assyria, but were then captured, held and indoctrinated by the Assyrians. Psmatik I was even given theAssyrian name,

[1]The Late Period proper is generally taken to extend from the XXVth Dynasty, ca. 740-656 B.c to the end of Ptolemaic rule in 30 B.C. (Bothmer's periodization in ESLP, p.xxx-xxxi, includes even the Roman Period, 30 B.C.-A.D. 324, when Egypt was no longer an independent political entity). Since the concern here is with art history rather than political periods, 'early Late Period' refers to the XXVth Dynasty and the first reign of Dynasty XXVI, that of Psmatik I, for information see; B. V Bothmer, H. W. Muller, and H. De Meulenaere,*Egyptian Sculpture of the Late Period: 700 B.C. to A.D. 100*.(Ed) Elizabeth Riefstahl, Brooklyn, 1960,2nd edition, 1969, p. 359-370; Taylor, J., 'The Third Intermediate Period (1069-664 BQ)'. In: Ian Shaw (Ed), *The Oxford History of Ancient Egypt Oxford*, 2000, p. 330-368; de Meulenaere, H., 'La Famille du Roi Amasis,' ***JEA***54, 1968, p.183-7.

[2]Psmatik I apparently preferred remaining close to his seat of power in Sais and Memphis, like his succors Nekau II (610-595 BC) and Psmatik II (595-589 BC) Apris (589-570 BC) Amasis (570-526 BC) Psmatik III (526-525 BC), see; Mysliwiec, K., 'Sais', in Redford, Donald B (ed.), *the Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, III, 2001, p. 173-174; Spalinger, A.J., 'Psamtik', in Redford, Donald B (ed.), *the Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, III, 2001, p. 73-74; Kuhrt, A., the Ancient Near East c. 3000-330 BC, II, New York, 1995, p.624, see also; Chimko, Corey J., 'Foreign Pharaohs self-legitimization and Indigenous reaction in Art and Literature', in ***JSSEA*** 30, 2003, p. 15-57; der Manuelian, P.,'Prolegomena zur Untersuchung Saitischer Kopien,' ***SAK***10, 1938, p. 221-45.

[3]Török, K., the Kingdom of Kush: Handbook of the Napatan-Meroitic Civilization. In: E.J. Brill (Ed), New York, 1997, Taylor, J., 'The Third Intermediate Period (1069-664 BQ)'. In: Ian Shaw (Ed), *The Oxford History of Ancient Egypt Oxford*, 2000, p. 330-368; Adams, William K., 'The Kingdom and Civilization of Kush in northeast Africa' In: A.J.Arkell (Ed), *Nubia Corridor to Africa*, London, 1977, p.775-789; Török, L., 'Kush: an African state in the 1st Millennium', in: ***PBA*** 87, 1995, p.1-38; Leclant, J., 'Kashta, Pharaon, en Egypt', in: ***ZÄS*** 90, 1963, p.74-81; Grimal, N., 'La stele triomphale de Pi (ankhe) au Musee de Caire', in: ***IFAO***, 1981, Vff.

Nabu-shezibanni, before finally being returned to Egypt where his father assumed power in the Delta.[4]

Art of Twenty-six Dynasty: an Outline

Psmatik I, and as well as other kings of this dynasty, followed the archaistic tendencies of the previous dynasty in art, as well as in many customs,[5]such as the formulation of their names. The renaissance[6] in art is such that it is sometimes difficult to tell whether an artifact came from this period of time, or from the Old or Middle Kingdoms.[7]

[4]Der Manuelian, P., Living in the Past: Studies in Archaism of the Egyptian Twenty-sixth Dynasty, New York, 1994, p.298-306; de Meulenaere, H., 'La Famille du Roi Amasis,' ***JEA***54, 1968, p.183-7; Bietak, M., Avaris and Piramesse: Archaeological Exploration in the Eastern Nile Delta, London: Oxford University Press, 1975; Gardiner, A. H., 'Tanis and Pi-Racmesse: a retraction," ***JEA*** 19, 1933, p. 122-128.

5Aldred, C., The Egyptians, London, 1961, revised ed. (New York, 1987), 171; J.-L. de Cenival in Tanis: L'or des Pharaons, Paris, 1987, P. 280; J. Leclant in Agypten III, ed. J. Leclant (Munich, 1981, 4; and J. Josephson in Royal Images from the Late Period in the Metropolitan Museum of Art, forthcoming, See R. A. Fazzini, 'A Monument in the Precinct of Mut with the Name of the God's Wife Nitocris I.' ***Artibus Aegypti***: Studia in Honored Bernardi V. Bothmer, Brussels, 1983, p.57 and n. 55; J. Leclant, Recherches sur les monuments the bains de la XXV Dynastie dite ethiopienne, Cairo, 1965, p. 364, n. 1. 17; see J. Josephson, 'An altered royal head of the Twenty-sixth Dynasty,' ***JEA*** 74, 1988, p. 233, PLX XXII, Fig. 1. 19; Letellier, ***BIFAO*** 70, 1971, p. 122; Bothmer, Kemi 20, 1970, p. 39, n. 14.

[6]Archaism (copying or adapting of a former style) is sometimes seen as characteristic of the Late Period in Egypt. In compare the archaism of the Late Period with its antecedents, Morkot pointed that the origin of archaism can be traced back to the Libyans of the Third Intermediate Period; it then continued in Kushite and Saite periods. See; Morkot, R., 'Tradition, Innovation, and Researching the Past in Libyan, Kushite, and Saite Egypt', In: Crawford, Harriet E. W (Ed), *Regime Change in Ancient Near East and Egypt*, Proceedings of the British Academy, 2007, (136) p. 141-164;Josephson, J. A., 'Archaism' in Redford. Donald B (Ed), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, I, 1997, p. 109-113; Brunner, H., 'Zum Verstandnis der arcaisierenden Tendenzen in der Agyptischen Spatzeit' ***Saeculum*** 21, 1970, p. 151-161; see also; Brunner, H., 'Archaismus', W. Helck (ed), *Lexikon der Agyptologie*, 1984, I, p. 386-395;Kahl, J., 'Archaism'. In Willeke Wendrich (ed.), ***UCLA*** Encyclopedia of Egyptology, Los Angeles, 2010, p. 1-11;

[7]Neureiter, S., 'Eine Neue Interpretation des Archaismus', ***Studien zur Altägyptischen Kultur*** 21, 1994 p. 219 – 254; Pischikova, E.,' Pharaonic Renaissance; 25th and 26th Dynasty, in F. Tiradritti, (ed.) *Pharaonic renaissance: Archaism and the sense of history*, 2008, p. 81-89; Nagy, I., 'Remarques sur le=

Psmatik I the founder of Twenty-six Dynasty succeeded in recreating a united powerful country after a period of suffering during the reign of Assyrians invasion,[8] it is known that the Saite rulers respected the memory of their predecessors and Kushite artistic traditions,[9] may we can notice a new style of art as early as the reign of Psmatik I which developed gradually into the Saite style by the time of Psmatik II; from the Artistic production during Saite period it can be observed that the artists of Twenty-six Dynasty rediscovered the Theban art of the Middle and New Kingdom, which became a major stylistic and iconographic influence.

The kings of Saite Period reproduced the art of past especially the Old and Middle Kingdom, it is obvious from the statues and reliefs of Psmatik I and his successors influenced by the glorious art from Old to New Kingdom, that they keen on appearing with distinguish facial features gathering the archaizing features of Old Kingdom's kings[10] and novelty features of Kushite kings;[11] the heads of Apris[12] and Amasis[13]reveal many

=souci d'archaïsme en Égypte à l'époque Saïte', ***Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*** 21, 1973, p. 53-64.

[8]Psmatik I gained independence and brought the lands and he consolidates the Egyptian military power. He dedicated his early eight years of his reign to reinforce his power in Delta regions. he also could to control the country by resecting the elite families, their power and relative independence

[9]Pischikova, E.,' Pharaonic Renaissance; 25th and 26th Dynasty, in F. Tiradritti, (ed.)

Pharaonic renaissance: Archaism and the sense of history, 2008, p. 81-89; Nagy, I., 'Remarques sur le souci d'archaïsme en Égypte à l'époque Saïte', ***Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*** 21, 1973, p. 53 - 64.

[10]The head of Apris and Amasis bear archaizing features of Old Kingdom's kings, Josephson points out that

[11]Kushite facial features remarked with rounded tab and Reeded Crown are two important features from Kushites and Saites Period, they were characterized for both kings and Individuals as archaism from New Kingdom.these two stylistic features ear tabs and Reeded crowns are not only ones that are characteristic of the late Libyan Period, for information see; Russmann, Edna R., The representation of the King in the XXVth Dynasty. Bruxelles, 1974; Wlesby, Derek A. "The Arts and the Art of Writing", Kingdom of Kush: the Napatan and Meroitic Empires, London, 1996, p.177-195; Török, L., 'The Costume of the Ruler in Meroe: Remarks in its Origins and Significances', in: ***Archéologie Du Nil Moyen*** 4, 1990, p.151-201.

[12]The King commonly referred to as Apris (his Greek name), who's birth name was *Wah-ib-re*, meaning "Constant is the Heart of Re" and who's Throne name was *Haa-ib-re*, meaning "Jubilant is the Heart of Re Forever", succeeded his=

remarkable features dated back to MiddleKingdom, **(pl. 1)**it gave a more precise attribution to the time of Sensueret I **(pl. 2)**. It is not surprising, as the style of the Middle Kingdom was among the major influences on Saite art. The technique and style of sculpting are excellent examples of the Archaizing style of the Twenty-six Dynasty and some innovation elements were inherited from foreign influences of Libyans and Kushites.[14]

Psmatik I appear wearing the Egyptian tradition royal costumes such as a kilt in kneeling statue[15]**(pl. 3)** and the also they appear wearing the cap-crown which its rooting is still ambiguous to Egypt or Nubia. **(pl. 4)**The Kushite kings appear wearing crown this kind of crown which is called cap-crown and consists of two parts, a closely fitted skullcap which came down low over the forehead with rounded tabs in front of the ears, and cloth band which could be plain or decorated with a row of cobras along its upper

=father, Psmatik II in February of 589 BC., of Egypt's 26th Dynasty, see; der Manuelian, P., 'Prolegomena zur Untersuchung Saitischer Kopien,' ***SAK***10, 1938, p. 221-45, concerning his head in Louvre Museum see; Vandier, J., ***ZAS*** 90, 1963, p.117, pl. XIII; Mysliwiec, K., Royal Portraiture of the Dynasties XXI-XXX, 1988, P. 48, 58-60.

[13]Amasis, who was probably the 5th ruler of Egypt during the 26th Dynasty (ca. 570-526 BC), has been called the last great Egyptian Pharaoh. This is because the rule of his son, Psmatik III, was very short lived, and in fact even in the last days of Amasis' life the Persianswere already advancing on Egypt. They were the overwhelming power of the region, and would control Egypt up until Alexander the Great's conquest of Egypt, and the ensuing Greek rulers. After his son, never again would an Egyptian rule ancient Egypt, for more information see; de Meulenaere, H., 'La Famille du Roi Amasis,' ***JEA***54, 1968, p.183-7; der Manuelian, P., 'Prolegomena zur Untersuchung Saitischer Kopien,' ***SAK***10, 1938, p. 221-45.

[14]Reliefs of Nespakashuty show how Saite sculptors reworked the prototype to create a new style. On the one hand, the proportions were changed; form more information see; Pischikova, E.,'Reliefs from the Tomb of the Vizier Nespakashuty:Reconstruction Iconography, and Style' ***MMA*** 33, 1998, p. 57-101.

[15]There is slab for Psmatik I while offering, British Museum, BM 20, (Mysliwiec, K., Op.cit, 1988, Pl. LIII, LIV, LV, and there is another slab looks like the psmatik I for the King Psmatik II in Berlin Museum, for more information see; East Berlin 1332, CLES; Ausfjhrliches Verzeichnis, p. 256-257 [not illustrated]; Herman De Meulenaere, Le surnom egyptien a la Basse Epoque, Istanbul, I966, no. 45, p. 15. The northern connections of the owner of this statue are shown by a figure of Isis inscribed for him, from Sais, Cairo C.G. 39303 (Georges Daressy, Statues de divinities, CG, Cairo, 1906, p. 326. 57.

edge.[16]Some scholars argued that this Kushite cap-crown was not Nubian's invention, but this royal headdress has a long history in Egypt, certainly older than the blue crown. It is probably that the cap-crown of Kushite kings was distinguished than the Egyptian one and the artists during Twenty-fifth Dynasty developed the old shape of this crown to fit with Kushite kings.[17]This distinguished cap-crown continued during Twenty-sixth Dynasty through the slab of Psmatik I in British museum, [18]the same crown was copied during reign of king Nechtanbo I.[19]Overall the author points out that the originality of this cap-crown will still ambiguous but the Kushite kings could achieve the remarkable features of this cap-crown as two parts and two uraei on the forehead[20]in addition to the Nubian bluntness facial features and it continued in Saite Period with the same features, Saite kings also appear wearing other different kinds of Egyptian crowns **(see fig. 1)**beside the cap-crown.The Saite kings appear wearing the traditions royal clothing of Old and Middle Kingdom such as Kilts and garments and other royal emblems, the royal Saite members imitate the appearance of god's

[16]We can notice all these features of the Kushite cap-crown through statues and reliefs of Kushite kings in different museums like statue of Shabako made out of Bronze, in Athens Museum ANE 632, N.168, see; Cavvadias, P.(1894). Musée National, Athens, p.35, n.168; Relief of king Shabitku from great temple of Amun at Karnak, in Osiris-Hekhdjet chapel, east side of façade, for more details see; Schwaller de Lubicz, R.A.(1982). Les temples de Karnak, II, Paris, pl.233; see also, Török, L.(1990). *Op.cit*, p.155, fig 6; Relief of king Taharqa in a procession from Kawa temple, T temple, hypostyle hall, south wall, for more details see; Macadam, L.(1955). The Temples of Kawa, II, London, Pl.XV a, b, also Griffith, F.LI., Oxford Excavation in Nubia, LAAA 9, Pl. XXVII; Mysliwiec, K. (1988). Royal Portraiture of the Dynasties XXI-XXX, Mainz, p. 34-5.

[17]Fazzini, R., 'Some Egyptian Reliefs in Brooklyn',***MW*** 1, Brooklyn, 1972, p.64-66, fig.36.

[18]Relief representation of Psmatik I on slab at British Museum, EA. 20, it can be seen that this crown as a close-fitting skullcap with a large single uraei.

[19]Relief representation of Nechtanbo, British Museum EA 22, Muller, H.W.,'Bildniess König Nektanebos I', Pantheon XXVIII, 1970, p.91-6, fig. 3.

[20]Other crowns could be seen by Kushite kings, and may it remarked them because this crown was unusual appearing, such as headdress consisting of four tall plumes, each with central quill, standing side by side on a cylindrical base, which joined a hemispherical cap, examples of this headdress date from late period of Kushites in round and reliefs, Cairo CG. 560 and Khartoum 1841, and Gabel Berkel reliefs of Taharqa, see; Török, L. (1990)*Op.cit*, p. 155, fig. 6; Relief of king Taharqa in a procession from Kawa temple, T temple, hypostyle hall, south wall, for more details see; Macadam, L.,*Op.cit*, II, London, 1955, Pl.XV a, b, also Griffith, F.LI., Oxford Excavation in Nubia, LAAA 9, Pl. XXVII.

Wife of Amun during New Kingdom, **(pl. 6)**they appear wearing the tight dress with clasp straps and tripartite hair wig with plumes[21]**(see fig. 2)**.

Individuals' costumes during Saite period

It is worth noting that the individuals during Twenty-six Dynasty did not put any interests for political affairs in dealing with their costumes and clothing not as Saite kings who keen on rebirth the previous style of Old and Middle Kingdom with other foreign influences, the political reasons are may behind this appearance and conservative nature of Saite kings. The costumes of individuals characterized with variety and gathering different style and designs, also we have to keep in our minds that the archaizing tendency in their costumes occupied the great part than those of innovation elements; the kilts[22] and skirts are the usual dress of individuals during Saite Period but

[21]Leahy, A., 'the Adoption of Ankhnesneferibre at Karnak' ***JEA*** 1996, p. 145-165
- Ayad, M. F., God's Wife, God's Servant: the God's Wife of Amun (c. 740-525 BC), London, 2009; Christophe, L., 'Karnak-Nord III', ***FIFAO***23, 1945-1949; Christophe, L., 'TroisMonuments Inedits mentionnant le grand major-dome de Nitocris, Padihorresnet' ***BIFAO*** 55, 1955, p. 65-83.

[22]The Late Period version of the Old Kingdom kilt is, however, slightly different: the free-hanging belt end goes behind the knot instead of in front of the knot, as in the Old Kingdom. Instead of the universally seen short curly wig worn by Hatshepsut's offering bearers, the Nespakashuty reliefs show at least four different types of wigs: short plain, horizontally stepped, horizontally stepped with straight locks on the top andthe most elaborate onea stepped, curly wig with straight locks on the top. The representation of the offerings is additional evidence of a new Saite style. All the offerings in the Nespakashuty reliefs are carved with great care and with a strong tendency to leave more space around each object and to depict them larger than those of the New Kingdom, for more details revise; Robins, G., Proportion and Style in Ancient Egyptian Art, 1994,p. 160-165. Following M. Bietak and E. Reiser-Haslauer,*Robins* mentions that the transition from the old 18-square grid to the new 21-square grid can already be seen in the tomb of Mentuemhat. 'If figures of the twenty-fifth and twenty-six dynasties are analyzed on an 18-square grid, we find the proportions are no longer as in the New Kingdom, but that they have reverted to those found in the Old and Middle Kingdoms;Staehelin, E., Untersuchungen zur Agyptischen Tracht im Alten Reich, Berlin, 1966, pl. XXI, 4; Edna R. Russmann, 'Harwa as Precursor of Mentuemhat,' ***Artibus Aegypti***: Studia in Honor Bernardi V Bothmer, Brussels, 1983, p. 140-141.G. Steindorff, Catalogue of the Egyptian Sculpture in the Walters Art Gallery (Baltimore, 1946) cat. nos. 240, 243, 251, pp. 72-74, pls.40, 43; Egyptian Department archives, MMA, neg. no. M4C 301; For the Hatshepsut offering bearer, see Naville, Temple ofDeir el Bahari, pl. 112. Egyptian Department archives, MMA, neg. no. M4C 302.Naville, Temple of Deir el Bahari, pi. 112;For the more information on the Baltimore fragments, see E. Pischikova, 'Four Reliefs from the tomb of Nespakashuty (TT 312) in the Walters Art Gallery, 'The Walter Art Gallery Bulletin.For the Hatshepsut temple, see Naville, Temple of Deir el Bahari, pl. 107. For the tomb of=

with a modification in style and design for example the kilt worn by Hatshepsut's offering bearers has been changed in Nespakashuty's reliefs[23]: instead of the New Kingdom type with a wrapped flap, the Old Kingdom kilt with a knot and a free-hanging belt end was chosen to be represented **(fig 3, 4.)**. This type of kilt could have been derived directly from Old Kingdom proto-types; more probably, it was copied from the tomb of Harwa (TT 37), the first Late Period tomb in the Asasif, in which the relief decoration showed the influence of Old Kingdom prototypes. One of the more salient dress for individuals during Saite period the tall skirt which is tied under the breast with distinguish prominent knot; this dress became more popular during Persian Period with Persian Jacket, the author points out that this skirt dated back to the end of Middle Kingdom and continued to Second Intermediate Periodthen it disappeared during New Kingdom, so may it revived by artists during Twenty-six Dynasty**(pl. 7**).

The neck-sash garment is still one of the most important innovative elements during Saite Period for individuals, although it had Egyptian root inOld Kingdom,[24] but the artists during Twenty- six Dynasty may developed its tradition design to became a sash hangs around the neck with its ends arranged unevenly then it is falling free down the chest,we have examples of individuals who appear wearing the sash neck garment during Twenty-six

=Mentuemhatsee; Russmann, E., 'Relief Decoration in the Tomb of Mentuemhat (TT 34),' ***MMA***, p. 8, no. 44; Muller, M., 'Der 'Stadtfurst' Mentemhet,' p. 31-32, fig. 26

[23]Pischikova, E., ' Reliefs from the Tomb of the Vizier Nespakashuty: Reconstruction iconography, and Style', ***MMA*** 33, 1998, p. 57- 101; G. Steindorff, Catalogue of the Egyptian Sculpture in the Walter Art Gallery, Baltimore, 1946, p. 73, no. 243, pl. 43;R. Fazzini, et al, Ancient Egyptian Art in The Brooklyn Museum, New York, 1989) no. 73;

[24]It is worth noting the Neck-Sash which hangs around the neck with its tapering end appear during Old Kingdom. In most representations the neck-Sash appear wearing by the high officials in standing position, so may there is a relation between this neck-sash and the high rank of these officials during Old Kingdom, for more information see; Cooney,J., 'The Wooden Statues Made for an Official of King Unas,'***Brooklyn Museum Bulletin*** 15, 1 , Fall 1953, p. 1-25; Handbook 1959, 15, 18; Apollo 1972, 474 pl. 1, 475 fig. 1; Handbook 1973, 18-9, 25; Kaplony, P., Studien zum Grab des Methethi, Riggisberg: Abegg-Stiftung Bern, 1976, p. 68-70; Goheen, E., The Collections of the Nelson-Atkins Museum of Art (New York: Harry N. Abrams, 1988), 20; Handbook 1993, 110; Munro, P.,'Bemerkungen zur Datierung,' in Catherine Berger, Gisèle Clerc, and Nicolas Grimal (eds.), Hommages à Jean Leclant 1, *Études Pharaonique*s, Bibliothèque d'Étude 106/1 Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale, 1994, p. 245-77.

Dynasty,[25]many examples supported the idea that various ranked individuals appear wearing the neck-sash like High Steward of God's Wife of Amun[26]scene from the columned building of Netocris at Naga Malgata that we see Ibi represent in standing position behind Netocris I[27]**(see table 1)**. The author notes that the majority of wearer the neck-sash garment who occupied the job of High Steward (**see fig. 5)**when they are following the god's Wife, who is represented before the god (Nrs.1-3). Padihorresnet[28] is the next High Steward in the chronological sequence whose depiction in the neck-sash has survived **(Nr.7)**, **(Fig. 6)**.Sheshonq A is another High Steward who appears wearing this disgusting neck-sash through his depictions following Ankhnesneferibre on several representations from chapel of Osiris[29] (Nr. 10, 12), **(Fig. 7)**.The fan bearer also appear wearing the neck-sash during Twenty-six Dynasty, scholars argued that the neck-sash originated from the insignia worn by the fan bearer (*Hbs bh.t n Hm.f*) in the New Kingdom who, beside the fan frequently carried a stripe of cloth in their hands or over a forearm[30]**.**The Egyptian representations of neck-sash

[25]Hallmann, S., 'Some observations about the representations of the neck-sash in the Twenty-six Dynasty Thebes' in Pischikova, E. (ed), *Thebes in 1st Millennium BC*,2014, p. 357-377; Leahy, A., 'the Adoption of Ankhnesneferibre at Karnak' ***JEA*** 1996, p. 145-165

[26]Ayad, M. F., God's Wife, God's Servant: the God's Wife of Amun (c. 740-525 BC), London, 2009; Christophe, L., 'Karnak-Nord III', ***FIFAO***23, 1945-1949; Christophe, L., 'TroisMonuments Inedits mentionnant le grand major-dome de Nitocris, Padihorresnet' ***BIFAO*** 55, 1955, p. 65-83.

[27]it was believed that Akhimenru is the first High steward represented together with the Divine Adoratrice in the position with fan, for more information see, PM II, 6; Leahy, A., 'the Adoption of Ankhnesneferibre at Karnak' ***JEA*** 1996, p. 145-165, n. 28. Ibi is also represented together with Netocris and receiving life sign from god Amun, loose block reused in Ptolemaic temple of Amun, Karnak temple, the rest of Ibi's dress is only survived and part of his face, for more information see; PM, II, 16, Christophe, 1955, 118-119, Pl. XLVI; Leahy, 1996, 155, n. 28 .

[28]Christophe, L., 'TroisMonuments Inedits mentionnant le grand major-dome de Nitocris, Padihorresnet' ***BIFAO*** 55, 1955, p. 65-83;

[29]Christophe, L., Op.cit, 1955, p. 65-83; Hallmann, S., Op.cit, 2014, p. 363-364

[30]Trauncker, C., 'L'etole diaconale copte et ses antecedants' In: Jean-Marc. R (ed), *Deuxieme Journee d'Etude Coptes*, 1986, p.17; idem,Coptos, homes, et dieux sur le Parvis de Geb. OLA 43 1992, p. 199, Hellinckx, Bar E., ' Tutankhamen's So-called Stole',***OLP*** 27, 1996, p. 5-22. The fan is a symbol of protection, and its appearance was explained as a symbol of rank for those people. Leahy pointed out , it was used to write the verb protect ***xwi*** at least in the Twenty-second Dynasty as s short-handled fan (Leahy, A. Op.cit, 1996, 147, n. 10), see; Teeter, E., 'Feathers' ***UCLA***, 2010, p. 3-5; Trauncker, C., 'L'etole diaconale copte et ses antecedants' In: Jean-Marc. R (ed), *Deuxieme Journee d'Etude Coptes*, 1986,=

which appeared during Old Kingdom show a different kinds of sashes, for instance we can see Meitei in his statue[31]with short neck-sash around his neck and was tied from the back by claps**, (Pl. 8)**, it is not impossible that Egyptians could wear the same piece of linen on different parts of their body.By studying many examples of individuals who live during Twenty-six Dynasty and they appear wearing the sash-neck garments we can say that this neck-sash is considered as a distinguished features of the individuals' costumes during Saite Period.it remarked with different features than those appear during Old Kingdom for individuals by the length which become varied but it passes the waist ofwearer (nr 1-3) also the its manufacture that it had a pleated and fringed ends like (nr.2).The neck-sash can be seen on a bare torso with the exception of where it was accompanied by a body-sash (Nrs, 1),the neck-sash seems to have been an innovation of the Twenty-six Dynasty for individuals since it have been worn by Old Kingdom individuals. It is important to mention that this design of neck-sash era unknown from previous periods.it is worn by individuals from different ranks during Saite Period like high stewards and fan bearer and others who may engaged in a ritual but it is still Ambiguous for us its exact function, the question may raise when we know that all examples that author review come from east and west banks of Thebes and never from another area.

=p. 96-99. The fan during New kingdom was held by the fan bearer on the right side of the king who accompanied a king or other royal family members. See; Pomorska, I., Le flabelliferesa a la droit du roi en Egypt ancienne, Warsaw, 1987, but she not discuss the presence of the sash in their representations, Helck, W., Zur Verwaltung des Mittleren und Neuen Reiches, PdA, 1958, 281-84.

[31]Cooney, J., Op.cit, in, ' ***Brooklyn Museum Bulletin*** 15, 1 , Fall 1953, p. 1-25; Kaplony, P., Op.cit, 1976, p. 68-70; Goheen, E., The Collections of the Nelson-Atkins Museum of Art (New York: Harry N. Abrams, 1988, 20; Munro, P.,'Bemerkungen zur Datierung,' in Catherine Berger, Gisèle Clerc, and Nicolas Grimal (eds.), Hommages à Jean Leclant 1, *Études Pharaonique*s, Bibliothèque d'Étude 106/1 Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale, 1994, p. 245-77.

Conclusion

The Twenty-fifth and succeeding Twenty-sixth Dynasties are periods of great artistic innovation. The Saite Dynasty, establishing its own style of reliefs and sculpture, influenced Egyptian art until the end of the Pharaonic Period.An important aspect of this artistic renewal was a widespread and systematic reference to the art of the past, a phenomenon often called archaism, this phenomenon has been regarded as a particular characteristic of the Late Period, beginning in Twenty-fifth Dynasty and continued to Twenty-sixth Dynasty. But it is more difficult to discuss the archaism, or to use of the past, in the arts of New Kingdom Egypt than those of the Twenty-fifth and Twenty-sixth Dynasties because of the surviving evidence; some scholars argue that the artistic production during Saite Period the political reunification of Egypt under foreign kings, may the unstable political factor was the main reason behind the Archaism.The costumes of Saite kings gathering the archaism tendency with novelty and this step are carried out by adaption tradition elements beside innovation one, tradition clothing such as kilts and garments with various designs and styles, tradition headdresses and crowns with innovation kinds such as cap-crown and tall plumes on headdress. Individuals during Saite Period also adapt previous designs and styles which date back to Old, Middle and New Kingdoms in addition to some innovation and revival past style (e.g. skirt with prominent knot, neck-sash). Overall, the costumes of Saite period not only imitation from previous styles as archaizing tendency but also the costumes characterize with novelty and innovation.

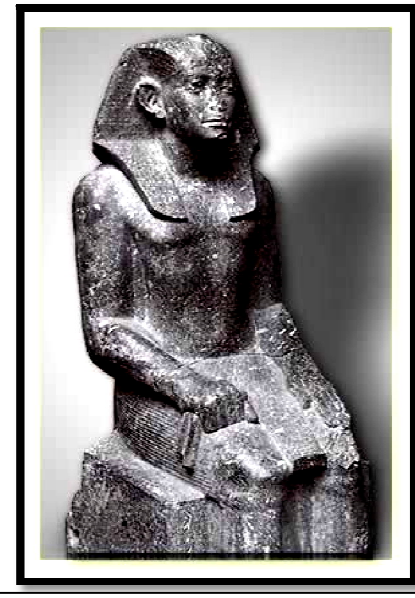
Nr.	Object	Location	Figure/ Plate	Date	Provenance	Selected References
Nr. 1	Pabasa following Nitocris	In situ	Fig. 18-2	Twenty-sixth Dynasty (Psamtek I, Nitocris)	TT 279; outer lintel to the main door of the tomb	PM I/1², 357 (2); Dodson 2002, pl. XV, fig. 3.
Nr. 2	Pabasa following Psamtek I with milk and Nitocris with sistra before Re-Herakhty and Hathor	In situ	X	Twenty-sixth Dynasty (Psamtek I, Nitocris)	TT 279; open court, east side	PM I/1², 358 (12); Myśliwiec 1988, pl. LIIa.
Nr. 3	Pabasa following Nitocris with wine, before Osiris-Wennefer, Harsiese, and Isis	In situ	Fig. 18-1	Twenty-sixth Dynasty (Psamtek I, Nitocris)	TT 279; open court, west side	PM I/1², 358 (17); Zeiteis 2010, 442.
Nr. 4	Pabasa following Nitocris before divinities	In situ	X	Twenty-sixth Dynasty (Psamtek I, Nitocris)	Karnak, Chapel of Osiris *Neb-ankh-di-iebsed*; exterior	PM II², 14 (48); Christophe 1951, 37–39 [2]; Leahy 1996, 155, n. 28.
Nr. 5	Pabasa following Nitocris before divinities	In situ	X	Twenty-sixth Dynasty (Psamtek I, Nitocris)	Karnak, Chapel of Osiris *Neb-ankh-di-iebsed*; exterior	PM II², 14 (49); Christophe 1951, 39–41 [3]; Leahy 1996, 155, n. 28.
Nr. 6	Ibi standing behind Nitocris I	In situ	Figs. 18-3, 18-13	Twenty-sixth Dynasty (Psamtek I, Nitocris)	Karnak, the columned building of Nitocris at Naga Malgata	PM II², 19 (66); Christophe 1951, 105–106; Coulon and Laisney forthcoming.
Nr. 7	Padihorresnet on the right side of the lintel following Shepenwepet II offering sistra to Amun-Re; Padihorresnet on the left side of the lintel following Shepenwepet I who offers sistra to Amun-Re	Cairo, JE 29251 bis	X	Twenty-sixth Dynasty	Probably form unidentified chapel of Osiris at Karnak	PM II², 17, J; Christophe 1955, 65–83, esp. 70–79, pl. II; Leclant 1965, 106–108 [29, C], pl. LXVII [A]; Ziegler 2008, 182–183, fig. 64.

Table 1, indicate different examples of individuals who wear the neck-sash garment during Twenty-six Dynasty, after Hallmann, S., 'Some observations about the representations of the neck-sash in the Twenty-six Dynasty Thebes' in Pischikova, E. (ed), Thebes in 1st Millennium BC,2014, p. 357-377

Nr.	Object	Location	Figure/ Plate	Date	Provenance	Selected References
Nr. 8	Padihorresnet following Nitocris before Montu; the right side of the lintel	Cairo, TR 28/5/25/4	Fig. 18-9	Twenty-sixth Dynasty	Karnak	Christophe 1955, 65–83, esp. 65–70, pl. I.
Nr. 9	Third register (in situ): Sheshonq A following Ankhnesneferibre receiving life from Montu-Re and Rattawy Fourth register (Berlin 2112): Sheshonq A following Ankhnesneferibre receiving sistrum from Amun and Khonsu	In situ + Berlin 2112	Fig. 18-7 (Berlin 2112)	Twenty-sixth Dynasty (Amasis, Ankhnesneferibre)	Karnak, chapel of Osiris Wennefer *Neb-djefau*; first gate, northern doorjamb	PM II², 193, C, (b) II; Schäfer 1901, v; Coulon 2003, 47–60, fig. 2; Ayad 2009, 79, figs. 2.18, 2.19b.
Nr. 10	Sheshonq A following Ankhnesneferibre offering Maat to Amun, Mut and Khonsu	In situ	Fig. 18-11	Twenty-sixth Dynasty (Amasis, Ankhnesneferibre)	Karnak, chapel of Osiris Wennefer *Neb-djefau*; first gate, corridor	PM II², 193, C, (b) III; Coulon 2003, fig. 4.
Nr. 11	Sheshonq A following Ankhnesneferibre playing sistra in front of Amun and [Mut?]: left side of the lintel	Loose block in situ (ON 98)	X	Twenty-sixth Dynasty (Amasis, Ankhnesneferibre)	Karnak, chapel of Osiris Wennefer *Neb-djefau*; first gate, western lintel	PM II², 193, C, I (b); Coulon and Defernez 2004, 154, fig. 11.
Nr. 12	Sheshonq A in adoration (2 representations)	In situ	Fig. 18-12	Twenty-sixth Dynasty (Amasis, Ankhnesneferibre)	Karnak, chapel of Osiris Wennefer *Neb-djefau*; first gate, northern and southern doorjambs	Unpublished

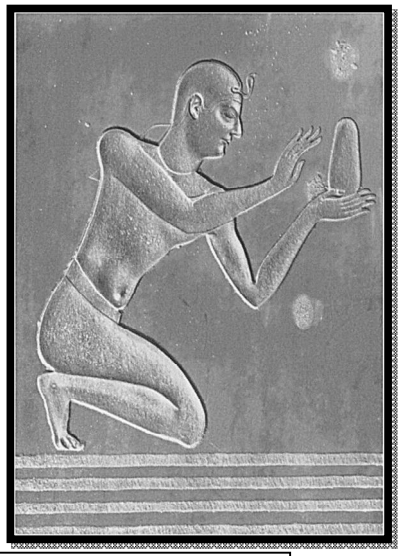
Table 2, indicate different examples of individuals who wear the neck-sash garment during Twenty-six Dynasty, after Hallmann, S., 'Some observations about the representations of the neck-sash in the Twenty-six Dynasty Thebes' in Pischikova, E. (ed), Thebes in 1st Millennium BC,2014, p. 357377

Pl. 1 Head of Apris, Louvre Museum E3433 after, Vandier, J., ***ZAS*** 90, 1963, p.117, pl. XIII



Pl.2 Statue of Sensert I, Egyptian Museum in Cairo E3433 after, Saleh, M., 1987, p. 120, fig 64.

Pl. 3 Kneeling Statue of Psmatik I, Copenhagen, Nationalmuseet Antiksamlingen, AAb 211, after, Russmann, E., 'The Statue ofAmenemope-em-hat' ***MMA*** 23, 1982, p. 33-42, fig. 6



Pl. 4 kneeling statue of Psmatik I with cap-crown, British Museum, no. 20, after Mysliwiec, K., Op.cit, 1988, Pl. LIII, LIV

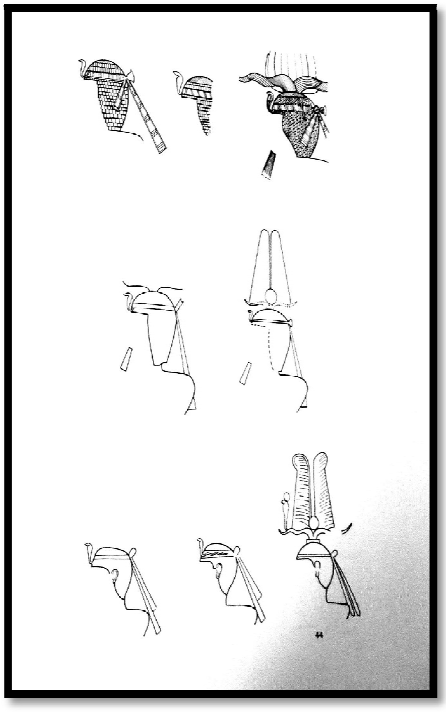


Fig. 1 Various type of headdresses and crowns of kings during Saite Period, after Mysliwiec, K., Op.cit, 1988, p.97, Pl. E

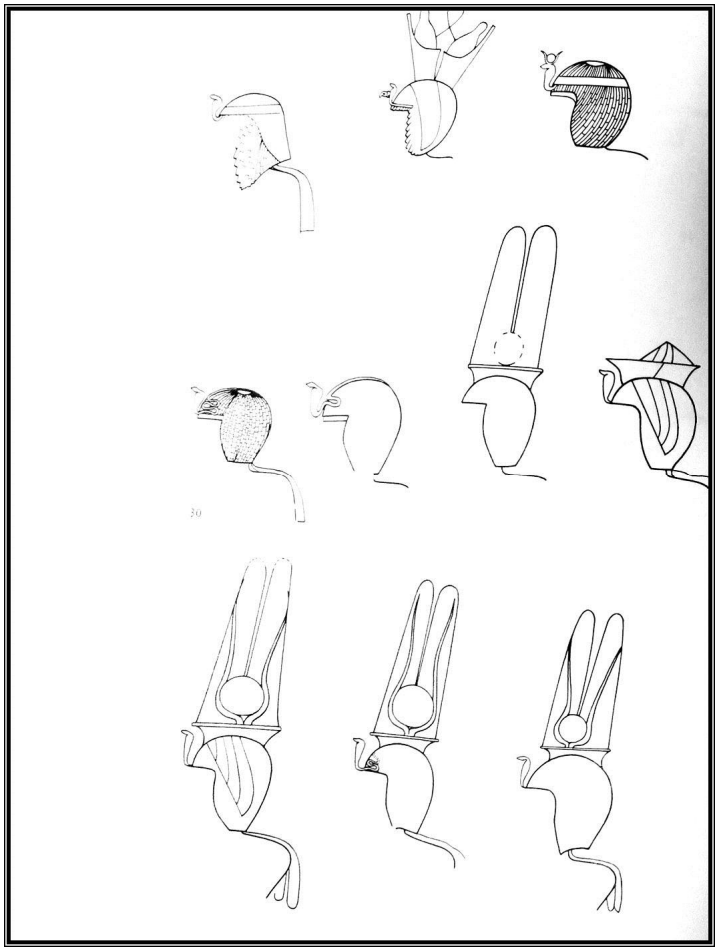


Fig. 2 Various type of headdresses and crowns of royal women during Saite Period, after Mysliwiec, K., Op.cit, 1988, p.96, Pl. D

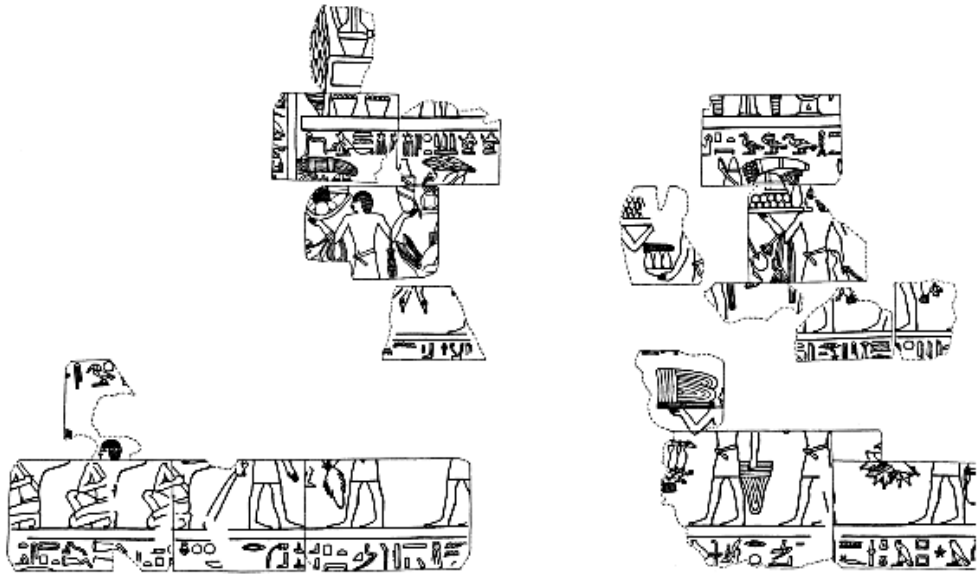


Fig: 3. Reconstruction of the middle part of east wall of tomb Nespakashuty showing the procession of offerings bearer, after, Pischikova, E., Op.cit, ***MMA*** 1998 fig 16a

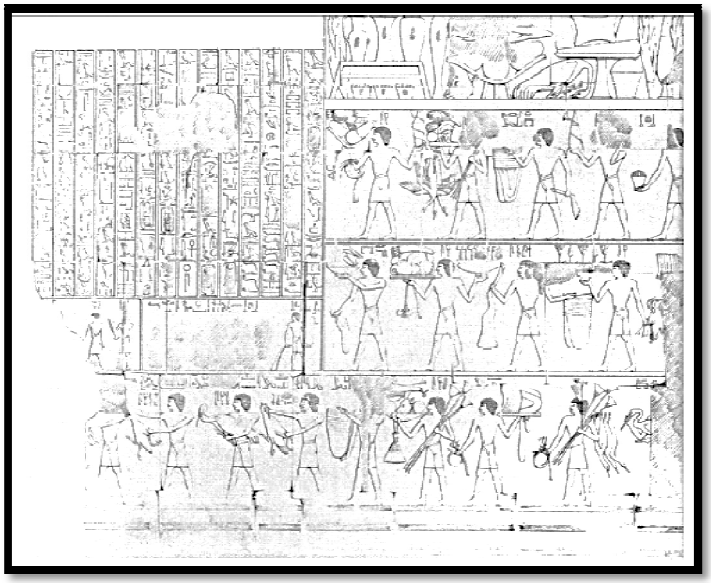


Fig: 4'middle part of north wall of the temple of Hatshepsut showing the procession of offerings bearer, after, Pischikova, E., Op.cit, ***MMA*** 1998 fig 16b

Pl. 6. Head of Shepenwepet with distinguish headdress with serpent on her forehead, chapel of Osiris in Egyptian Museum JE 39397, after, Mysliwiec, K., 1988, pl. LXVI

Pl. 7. Unknown naophouras statue dates back to end of 26th Dynasty with distinguish skirt, Metropolitan Museum of Art, 25.2.90, after Perdu, O., 'L'Egypt du Crepuscule des Pharaons, 2012, p, 31.

Fig: 5various type of neck-sash for High Stewards during Twenty-six Dynasty, Nr 1, 3, 6, after, Hallmann, S., Op.cit, in: E. Pischikova (ed), 2014, fig 18.1,2,3

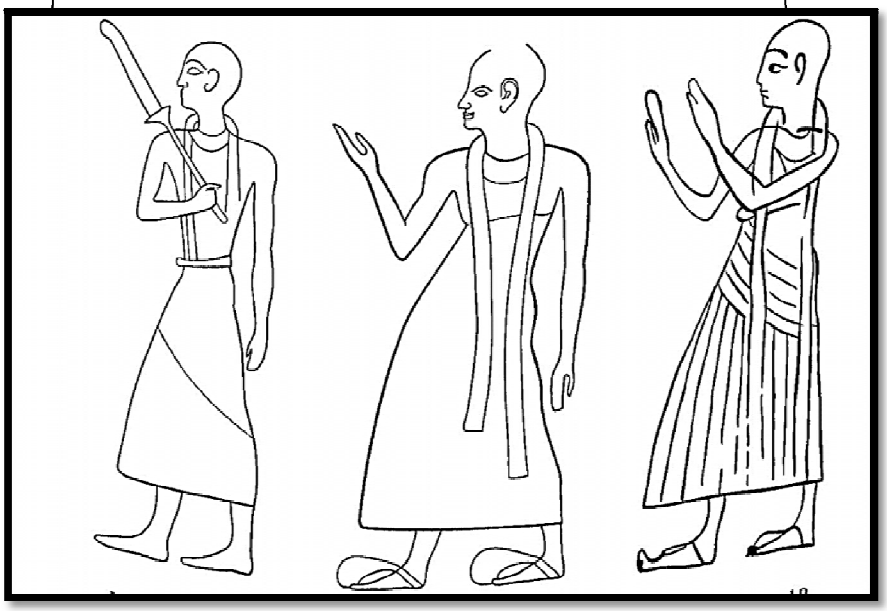


Fig: 6various type of neck-sash for High Stewards during Twenty-six Dynasty, Nr 1, 3, 6, after, Hallmann, S., Op.cit, in: E. Pischikova (ed), 2014, fig 18.4,5,6

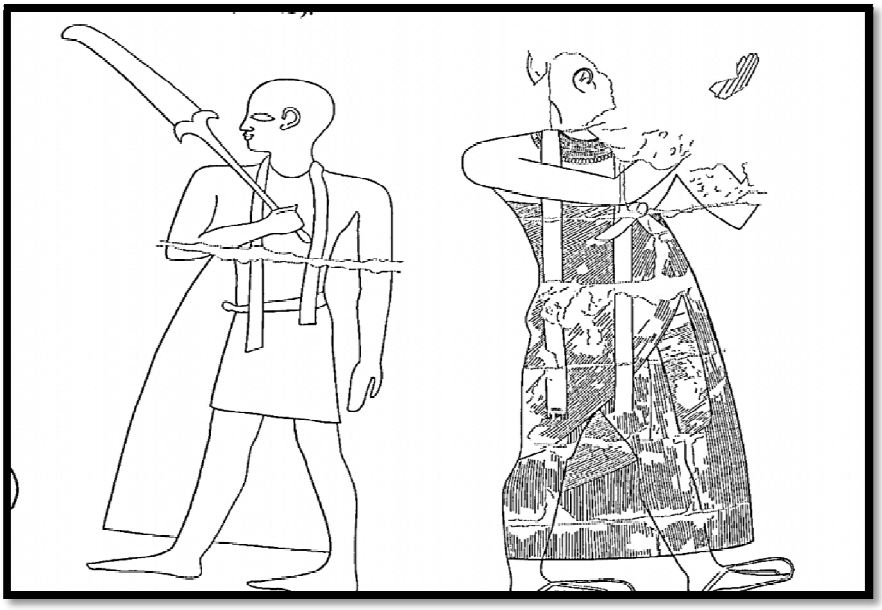
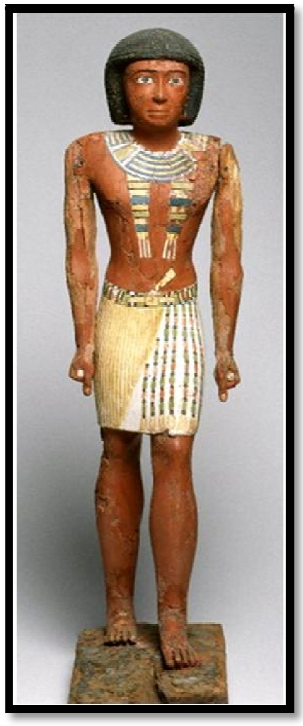


Fig: 7various type of neck-sash for High Stewards Sheshonq A during Twenty-six Dynasty, Nr 1, 3, 6, after, Hallmann, S., Op.cit, in: E. Pischikova (ed), 2014, fig 18.7, 8



Pl. 8: Statue of Methethi with distinguish neck-sash around the neck, Old Kingdom, Brooklyn Museum, 53.222, after Cooney, J ., The Wooden Statues Made for an Official of King Unas," *Brooklyn Museum Bulletin* 15, 1 (Fall 1953),p. 1-25.

Bibliography

1. Adams, William K., 'The Kingdom and Civilization of Kush in northeast Africa' In: A.J.Arkell (Ed), *Nubia Corridor to Africa*, London, 1977, p.775-789
2. Aldred, C., The Egyptians, London, 1961, revised ed. (New York, 1987), 171
3. Ayad, M. F., God's Wife, God's Servant: the God's Wife of Amun (c. 740-525 BC), London, 2009.
4. Ayad, M. F., God's Wife, God's Servant: the God's Wife of Amun (c. 740-525 BC), London, 2009.
5. Bietak, M., Avaris and Piramesse: Archaeological Exploration in the Eastern Nile Delta, London: Oxford University Press, 1975.
6. Bothmer, B. V and H. W. Muller, and H. De Meulenaere,*Egyptian Sculpture of the Late Period: 700 B.C. to A.D. 100*.) Elizabeth Riefstahl(Ed), Brooklyn, 1960,2nd edition, 1969, p. 359-370
7. Brunner, H., 'Archaismus', W. Helck (ed), *Lexikon der Agyptologie*, 1984, I, p. 386-395.
8. Brunner, H., 'Zum Verstandnis der arcaisierenden Tendenzen in der Agyptischen Spatzeit' ***Saeculum*** 21, 1970, p. 151-161.
9. Chimko, Corey J., 'Foreign Pharaohs self-legitimization and Indigenous reaction in Art and Literature', in ***JSSEA*** 30, 2003, p. 15-57;
10. Christophe, L., 'Karnak-Nord III', ***FIFAO***23, 1945-1949;
11. Christophe, L., 'TroisMonuments Inedits mentionnant le grand major-dome de Nitocris, Padihorresnet' ***BIFAO*** 55, 1955, p. 65-83.
12. Cooney, J., 'The Wooden Statues Made for an Official of King Unas,' ***Brooklyn Museum Bulletin*** 15, 1 , Fall 1953, p. 1-25.
13. De Cenival J.-L., Tanis: L'or des Pharaons, Paris, 1987, P. 280;
14. De Meulenaere, H., 'La Famille du Roi Amasis,' ***JEA***54, 1968, p.183-7.
15. De Meulenaere, H., 'La Famille du Roi Amasis,' ***JEA***54, 1968, p.183-7.

16. De Meulenaere, H., 'La Famille du Roi Amasis,' ***JEA***54, 1968, p.183-7.
17. Der Manuelian, P., Living in the Past: Studies in Archaism of the Egyptian Twenty-sixth Dynasty, New York, 1994, p.298-306.
18. Der Manuelian, P.,'Prolegomena zur Untersuchung Saitischer Kopien,' ***SAK***10, 1938, p. 221-45.
19. Der Manuelian, P., 'Prolegomena zur Untersuchung Saitischer Kopien,' ***SAK***10, 1938, p. 221-45.
20. Der Manuelian, P., 'Prolegomena zur Untersuchung Saitischer Kopien,' ***SAK***10, 1938, p. 221-45.
21. Edna R. Russmann, 'Harwa as Precursor of Mentuemhat,' ***Artibus Aegypti***: Studia in Honor Bernardi V Bothmer, Brussels, 1983, p. 140-141.
22. Fazzini, R., 'Some Egyptian Reliefs in Brooklyn',***MW*** 1, Brooklyn, 1972, p.64-66, fig.36.
23. Gardiner, A. H., 'Tanis and Pi-Racmesse: a retraction," ***JEA*** 19, 1933, p. 122-128.
24. Goheen, E., The Collections of the Nelson-Atkins Museum of Art (New York: Harry N. Abrams, 1988), 20; Handbook 1993, 110.
25. Grimal, N., 'La stele triomphale de Pi (ankhe) au Musee de Caire', in: ***IFAO***, 1981, Vff.
26. Hallmann, S., 'Some observations about the representations of the neck-sash in the Twenty-six Dynasty Thebes' in Pischikova, E. (ed), *Thebes in 1st Millennium BC*, 2014, p. 357-377.
27. Helck, W., Zur Verwaltung des Mittleren und Neuen Reiches, ***PdA***, 1958, 281-84.
28. Hellinckx, Bar E., ' Tutankhamen's So-called Stole', ***OLP*** 27, 1996, p. 5-22.
29. Josephson, J. A., 'Archaism' in Redford. Donald B (Ed), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, I, 1997, p. 109-113.
30. Josephson, J., 'An altered royal head of the Twenty-sixth Dynasty,' ***JEA*** 74, 1988, p. 233, PLX XXII, Fig. 1. 19.
31. Josephson, J., Royal Images from the Late Period in the Metropolitan Museum of Art, forthcoming, 1989.
32. Kahl, J., 'Archaism'. In Willeke Wendrich (ed.), ***UCLA*** Encyclopedia of Egyptology, Los Angeles, 2010, p. 1-11.

33. Kaplony, P., Studien zum Grab des Methethi, Riggisberg: Abegg-Stiftung Bern, 1976, p. 68-70.
34. Kuhrt, A., the Ancient Near East c. 3000-330 BC, II, New York, 1995, p.624.
35. Leahy, A., 'the Adoption of Ankhnesneferibre at Karnak' ***JEA*** 1996, p. 145-165.
36. Leahy, A., 'the Adoption of Ankhnesneferibre at Karnak' ***JEA*** 1996, p. 145-165
37. Leahy, A., 'the Adoption of Ankhnesneferibre at Karnak' ***JEA*** 1996, p. 145-165. Christophe, L., Op.cit, 1955, p. 65-83; Hallmann, S., Op.cit, 2014, p. 363-364.
38. Leclant J., Agypten III, ed. J. Leclant, Munich, 1981.
39. Leclant, J., 'Kashta, Pharaon, en Egypt', in: ***ZÄS*** 90, 1963, p.74-81.
40. Leclant, J., Recherches sur les monuments the bains de la XXV Dynastie dite ethiopienne, Cairo, 1965, p. 364, n. 1. 17.
41. Morkot, R., 'Tradition, Innovation, and Researching the Past in Libyan, Kushite, and Saite Egypt', In: Crawford, Harriet E. W (Ed), *Regime Change in Ancient Near East and Egypt*, Proceedings of the British Academy, 2007, (136) p. 141-164.
42. Muller, H.W., 'Bildniess König Nektanebos I', Pantheon XXVIII, 1970, p.91-6.
43. Muller, M., 'Der 'Stadtfurst' Mentemhet,' p. 31-32, fig. 26
44. Munro, P., 'Bemerkungen zur Datierung,' in Catherine Berger, Gisèle Clerc, and Nicolas Grimal (eds.), Hommages à Jean Leclant 1, *Études Pharaonique*s, Bibliothèque d'Étude 106/1 Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale, 1994, p. 245-77.
45. Munro, P., 'Bemerkungen zur Datierung,' in Catherine Berger, Gisèle Clerc, and Nicolas Grimal (eds.), Hommages à Jean Leclant 1, *Études Pharaonique*s, Bibliothèque d'Étude 106/1 Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale, 1994, p. 245-77.
46. Mysliwiec, K., Royal Portraiture of the Dynasties XXI-XXX, 1988, P. 48, 58-60.
47. Mysliwiec, K., Royal Portraiture of the Dynasties XXI-XXX, Mainz, 1988.
48. Mysliwiec, K., 'Sais', in Redford, Donald B (ed.), *the Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, III, 2001, p. 173-174.

49. Nagy, I., 'Remarques sur le souci d'archaïsme en Égypte à l'époque Saïte', ***Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*** 21, 1973, p. 53-64.
50. Neureiter, S., 'Eine Neue Interpretation des Archaismus', ***Studien zur Altägyptischen Kultur*** 21, 1994 p. 219 – 254.
51. Pischikova, E., ' Reliefs from the Tomb of the Vizier Nespakashuty: Reconstruction iconography, and Style', ***MMA*** 33, 1998, p. 57- 101.
52. Pischikova, E.,' Pharaonic Renaissance; 25th and 26th Dynasty, in F. Tiradritti, (ed.) *Pharaonic renaissance: Archaism and the sense of history*, 2008, p. 81-89.
53. Pischikova, E.,' Pharaonic Renaissance; 25th and 26th Dynasty, in F. Tiradritti, (ed.)*Pharaonic renaissance: Archaism and the sense of history*, 2008, p. 81-89.
54. Pischikova, E.,'Reliefs from the Tomb of the Vizier Nespakashuty:Reconstruction Iconography, and Style' ***MMA*** 33, 1998, p. 57-101.
55. Pomorska, I., Le flabelliferesa a la droit du roi en Egypt ancienne, Warsaw, 1987.
56. R. A. Fazzini, 'A Monument in the Precinct of Mut with the me of the God's Wife Nitocris I.' ***Artibus Aegypti***: Studia in Honored Bernardi V. Bothmer, Brussels, 1983, p.57 and n. 55.
57. Robins, G., Proportion and Style in Ancient Egyptian Art, 1994.
58. Russmann, E., 'Relief Decoration in the Tomb of Mentuemhat (TT 34),' ***MMA***, p. 8,
59. Russmann, Edna R., The representation of the King in the XXVth Dynasty. Bruxelles, 1974.
60. Schwaller de Lubicz, R.A.,Les temples de Karnak, II, Paris, 1982, pl.233. Macadam, L., The Temples of Kawa, II, London, 1955, Pl.XV a, b,
61. Spalinger, A.J., 'Psamtik', in Redford, Donald B (ed.), *the Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, III, 2001, p. 73-74.
62. Staehelin, E., Untersuchungen zur Agyptischen Tracht im Alten Reich, Berlin, 1966.
63. Steindorff, G., Catalogue of the Egyptian Sculpture in the Walters Art Gallery, Baltimore, 1946.

64. Taylor, J., 'The Third Intermediate Period (1069-664 BQ)'. In: Ian Shaw (Ed), *The Oxford History of Ancient Egypt Oxford*, 2000, p. 330-368;
65. Teeter, E., 'Feathers' ***UCLA***, 2010, p. 3-5; Trauncker, C., 'L'etole diaconale copte et ses antecedants' In: Jean-Marc. R (ed), *Deuxieme Journee d'Etude Coptes*, 1986, p. 96-99.
66. Török, K., the Kingdom of Kush: Handbook of the Napatan-Meroitic Civilization, New York, 1997.
67. Török, L., 'Kush: an African state in the 1st Millennium', in: ***PBA*** 87, 1995, p.1-38.
68. Török, L., 'The Costume of the Ruler in Meroe: Remarks in its Origins and Significances', in: ***Archéologie Du Nil Moyen*** 4, 1990, p.151-201.
69. Trauncker, C., 'L'etole diaconale copte et ses antecedants' In: Jean-Marc. R (ed), *Deuxieme Journee d'Etude Coptes*, 1986, p.17; idem, Coptos, homes, et dieux sur le Parvis de Geb. OLA 43 1992, p. 199.
70. Vandier, J., ***ZAS*** 90, 1963, p.117, pl. XIII.
71. Wlesby, Derek A. "The Arts and the Art of Writing", Kingdom of Kush: the Napatan and Meroitic Empires, London, 1996, p.177-195.

Emotions and Deities in Ancient Egypt

D. Randa Baligh•

Emotions are strong feelings which excite a great reaction in most cases. They include fear, anger, happiness, hatred, shame and pride. In this paper we shall try to examine the different terms which express emotions and see how the Egyptians and their deities dealt with them.

Emotions are a main feature of living beings, not just for people, but all kinds of living beings such as animals, and even plants which have been found to show certain physiological changes when confronted by traumatic events. A scientific experiment measured great agitation in a plant when a lobster was boiled alive next to it. Plants and animals also respond negatively to loud noises and strife in an area. Although it is only natural for living beings to experience different emotions, the concepts of emotions and how to express them or even experience them, may have differed slightly in the ancient Egyptian mind. The relative differences may arise from variants such as physiological changes or cultural differences.

Our knowledge of emotions in ancient Egypt comes mainly from written texts where different emotions were expressed. As for the deities, they displayed certain emotions which were recorded in written texts. The paper will attempt to see emotions and how they were recorded, particularly in relation to the gods.

Fear:

Fear is one of the basic emotions felt by all living beings. It is far more basic than other emotions which require complex cognitive analyses. All beings fear certain things. In most of the literary texts, fear is expressed in relation to the gods with words that either imply that the people fear them, or it may imply that gods implant the fear of others such as the king or a powerful nation, in others. For example, In the Maxims of Ptahhotep, he says: "Do not stir up

• **Egypt**

fear in people, or God will punish in equal measure" (Simpson, 132). In the Poetical Stela of Tuthmosis III, the god Amun Re instills the fear of Tuthmosis III in the hearts of the people of Naharin, "They shall hear your cry and hide in their holes/For I have deprived their nostrils of the breath of life/Implanting the fear of your Majesty deep within their hearts". Amun Re also tells Tuthmosis III "And the fear of your shall extend to/the four pillars of heaven" (Simpson, 352).

The Palleomammalian brain which is now called the limbic system, controls the emotions related to the four "f"s: Fight, flight, feed (forage) and fornicate. It is the director or emotion and is related to classifying emotions as pleasurable or painful.[1]The basic emotions are based on instincts rather than mundane cognitive abilities.

Anger or Rage:

The ancient Egyptians went through a gradual transition in the display of anger. By examining the literature that has reached us, it appears that during the Old and Middle Kingdoms, anger was more implied than directly stated. In the WestcarPapyrs, it mentions things such as the characters being sad or happy and not directly openly angry. In the tale of the birth of the three royal children of the Fifth Dynasty, a maid is angry with her mistress Ruddedet for having beaten her. She decides to go tell king Khufu/Cheops of the birth of the royal children. When she tells her brother what she intends to do, he beats her with a strand of flax and when she goes to fetch water, she is taken by a crocodile. The brother must have been angry as he beat her. We also realize that the bit of being eaten by the crocodile was an act of punishment of revenge.[2] In one of the tales, the magician Webaoner is informed his wife was having an affair while he was away. Instead of having a fit of rage,

[1] Emily Jane O'Dell, Excavating the Emotional Landscape of Ancient Egyptian Literature, Ph.D. Dissertation, Dept. of Egyptology and Ancient Western Asian Studies, Brown University, Providence, Rhode Island, May 2008. UMI Dissertation No.: 3318347, 35.

[2] Miriam Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature* I, Old and Middle Kingdoms (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1980), 215-222.

he quietly plans and executes his revenge.[3] Revenge may be seen as an action or series of actions resulting from strongly linked negative emotions such as anger which leads to hatred, which in turn may lead to revenge. The kind of anger we shall mostly be examining is the fury and hot anger displayed when one is truly agitated, not the kind of smouldering anger that leads to things such as long term revenge. Apparently certain emotions were also acceptable for deities or powerful people, but not everyone was allowed the luxury of reacting strongly no matter the provocation. We have several cases of rage displayed. The literature of the Old and Middle Kingdoms tends to express happiness readily enough. In the same text of the Papyrus Westcar, Rawoser was happy when Ruddedet told him a matter. It says: "Then his heart was happy beyond everything and they sat down for a day of feasting."[4] In the story of SetnaKhaemwas, Naneferkaptah was laughing or smiling (*sbi*) which is a pleasant emotion. We have many terms for happiness and joy in ancient Egyptian language, and they were expressed with feasts, food, singing, and a variety of other things.[5] We have infinitely more terms for happiness than we have for any of the negative emotions such as anger, sadness and fear. Both happiness and sadness are expressed openly, while anger just seems to be implied, at least in Old and Middle Kingdom texts.[6]

In mythology, the Book of the Heavenly Cow which is recorded on several tombs in Western Thebes, has a story of the Destruction of

---

[3]Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature* III, The Late Period, 224.

[4]Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature* I, The Old and Middle Kingdoms, 221.

[5] In Arabic: RandaBaligh, The Terms and Methods of Expressing Happiness in Ancient Egypt, in: *The Proceedings of the Thirteenth Congress of the General Union of Arab Archaeologists*, Tripoli-Lybia 24-26 October (al-Tomoor) 2010, 402-413.

. راندا بليغ، الألفاظ و المظاهر الدالة على السعادة في مصر القديمة، *كتاب المؤتمر الثالث عشر للاتحاد العام للآثاريين العرب بطرابلس، ليبيا*، من ٢٤-٢٦ أكتوبر (التمور)، ٢٠١٠، ص. ٤٠٢-٤١٣.

[6]John Tait, Anger and Agency: The role of the emotions in Demotic and earlier narratives, in: Rune Nyord and Annette Kjølby, ed., *'Being in Ancient Egypt': Thoughts on Agency, Materiality and Cognition: Proceedings of the Seminar held in Copenhagen, September 29-30, 2006, BAR International Series* 2019 (Oxford: Archaeopress, 2009), 81.

Humanity. It is recorded on the walls of the tombs of Tutankhamun, Seti I, Ramses II, Ramses III, and Ramses VI.[7] The god Re was enraged with humans and decided to destroy them for their vices. He sent his eye in the form of the cow goddess Hathor, normally an animal linked to motherhood and nurturing, to destroy mankind or humanity. She started to kill people and became so blood-thirsty that she refused to stop when the god Re asked her to desist. In order to stop her, they had to spread the fields with huge amounts of beer that they dyed with red ochre. Hathor thought it was blood, drank it and became so drunk that she stopped her destruction of mankind.

The story reflects the anger felt by the god Re and how he acted upon it. Hathor did not exactly display rage, but is shown as becoming blood-thirsty and enjoying the killing. Re is therefore one of the gods associated with killing, as is the god Seth. Isis on the other hand is not often linked to anger, but we do have instances where she expresses some anger. In the tale of Horus and Seth on Papyrus Chester Beatty I, Recto from the reign of Ramses V, Thebes, she says the following: "And Isis was angry with the Ennead, and she took an oath by the god before the Ennead saying: "As my mother lives, the goddess Neith, as Ptah-Tatenen lives…"[8]

The god Seth who is depicted in the shape of an animal which resembles a dog with a weird forked tail. Sometimes his head resembles a donkey with flat ended ears. He is considered by the ancient Egyptians the god of tempests and foreign countries. Seth gained importance in the Nineteenth Dynasty which probably

[7]Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature* II, The New Kingdom, 197-199.

[8] In this particular story, most of the gods are angry at one time or another: Pre, Seth, Isis and Horus. This text is considered as one of the longest literary compositions in ancient Egypt. Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature* II, The New Kingdom, 214, text 216. In one section it says: "Seth, the son/of Nut, became furious at the Ennead because they had said these words to Isis the Great, the God's Mother". William Kelly Simpson (ed.), *The Literature of Ancient Egypt: An Anthology of Stories, Instructions, Stelae, Autobiographies, and Poetry* (Cairo: The American University in Cairo Press, 2003), 95. (Hereafter referred to as Simpson, followed by page number). Then later in the same text it says: "Seth became exceedingly furious" (Simpson, 100).

originated from the eastern province (SharkiyaGovernerate in modern day Egypt). Seth displayed a very negative emotion towards his brother as did the son of Adam. He was jealous of his brother and enraged at his good fortune in marrying Isis, or jealous because Osiris was better loved by others in general. This led him to commit murder against his brother Osiris. He is therefore one of the gods associated with anger in ancient Egypt since his anger led to murder, probably the ultimate transgression. He also shows frequent bursts of anger in the *Contendings of Horus and Seth* together with the god Re and other figures such as the goddess Isis who also shows anger in this story.[9]

Horus displays rage against his uncle Seth in the following speech: "…I rage against the enemy of my father Osisirs, and he is cast under my sandals in this my name of Rager. I am Horus whom Isis bore, whose protection was made in the egg".[10]

The god Thoth displayed anger in the Demotic text written by the scribe Ankhshoshonky which mentions that the god Thoth went to the god Re to request permission to punish Naneferkaptah for stealing the "Magical" Book of Thoth. The request was granted and Re decreed that Thoth could punish him and anyone close to him. Naneferkaptah's son Merib drowned right after in what appears to have been an accident.[11] The interesting side here is that Thoth as a god, is not above feeling rage and requesting revenge. In addition, he not only wants Naneferkaptah to pay for this terrible act, but his

[9]Tait, *BAR International Series* 2019 (2009), 81. See also D. Sweeney, Gender and Conversational Tactics in *The Contendings of Horus and Seth*, *JEA* 88 (2002), 141-62.

[10] J. Gwyn Griffiths, *The Conflict of Horus and Seth from Egyptian and Classical Sources: A Study in Ancient Mythology* (Liverpool: Liverpool University Press, 1960), 53.

[11] Part of the Demotic text with the stories of SetnaKhaemwas, lines between 5-10. "…and Thoth hastened to report it to Pre, saying: "Learn of my right and my case against Naneferkaptah, the son of Pharaoh Mernebptah! He went to my storehouse; he plundered it; he seized my box with my document. He killed my guardian who was watching over it!" He was told: "He is yours together with every person belonging to him." They sent a divine power from heaven, saying: "Do not allow Naneferkaptah and any person belonging to him to get to Memphis safely!" At a certain moment the boy Merib came out from under the awning of Pharaoh's ship, fell into the water, and drowned. Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature* III, The Late Period, 131.

whole family. Thoth as a god of wisdom, scribes and learning, goes even against the legal code of the ancient Egyptians which was very advanced for its time and required the person who committed the crime alone to pay for his acts. Here he wants the whole family punished which is beyond even the faulty human justice in Egypt at that time.[12]

A Demotic Papyrus now in Leiden, Papyrus Leiden I 384, relates a story known as *The Myth of the Eye of the Sun*. In this story the goddess Tefnut, daughter and "eye" of the sun god Re, settled in Nubia after she had a quarrel with her father and left Egypt. The god Thoth was sent to bring her back and in doing so, he had to act as a story-teller and he proceeded to tell her several animal fables such as that of the Lion in Search of Man. Incidentally the lion finds man to be evil in the fable.[13]

The god Horus is sometimes also associated with anger, whether as Re-Horakhty (Re/Horus of the Horizon), or his association with the eye of Re also sent to destroy humanity. The term of "eye" may have caused this confusion. The magical eye of Horus which he is said to have lost during his battle with his uncle Seth, became a very powerful amulet throughout most of the ancient Egyptian civilization.

In literature, we have several instances where rage is displayed by powerful humans such as royals (kings, princes, and even warriors aspiring for kingship). It appears to be something expected from powerful people. The Ancient Egyptian Wisdom Literature shows rage as a negative emotion and indicates that it is not proper, at least for normal mortals, to display rage and act upon it.

In the Instructions of Ptahhotep, the following text reads: "If you meet a disputant in action, (61=5, II) A powerful man, superior to

[12]John Tait, Anger and Agency: The role of the emotions in Demotic and earlier narratives, in: Rune Nyord and Annette Kjølby, ed., *'Being in Ancient Egypt': Thoughts on Agency, Materiality and Cognition: Proceedings of the seminar held in Copenhagen, September 29-30, 2006, BAR International Series* 2019 (Oxford: Archaeopress, 2009), 75-82.

[13]Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature* III, The Late Period, 156-157.

you, Fold your arms, bend your back, to flout him will not make him agree with you. Make little of the evil speech By not opposing him while he's in action; He will be called an ignoramus".[14]

"In the *Instruction of Ankhsheshonq* (Papyrus British Museum 10508), the seventh instruction, is as follows: (3, 1) "Do not rage against him who reprimands you because he reprimands you in public. 3. Do not let yourself be called "the rude one" because of ignorant shamelessness. 5. Do not let yourself be called "who collects by abuse" because of violence".[15]

In the Great Victory Stela of king Piye (Piankhy) from Napata at Gebel Berkal from the middle of the Eighth Century B.C., the following reactions of king Piye are recorded:

. Then his majesty listened to (that) with challenge, smiling (or laughing) (5-6).

. Then his majesty raged against this like a gepard (panther) (23).

. Then his majesty went forth to attack his enemy, raging against him like a gepard (30-31).

. Then his majesty raged against him like a gepard saying…(92).

From the number of times the expression "angry like a gepard" is used, it appears to have been a very common expression and is used from much earlier times. It is used in association with Tuthmosis I, the famous warrior king of the Eighteenth Dynasty.[16] The gepard

[14] The text which is on three different papyri in different places, as well as a wooden tablet, dates mostly to the Middle Kingdom, although two of the versions are from the New Kingdom. The composition is thought to be formulated on an Old Kingdom model. The only complete version is that of Papyrus Prisse in the *BibliothèqueNationale* or National Library in Paris. There are thirty seven maxims and the versions are different from one another, particularly the Papyrus Prisse version. Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature* I, The Old and Middle Kingdoms, c61, text 64.

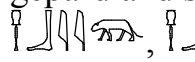
[15] The papyrus BM 10508 was acquired by the British Museum in 1896. The language is of the late Ptolemaic Period though the composition may be earlier. It has twenty eight columns, with large sections lost from pages one and two. Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature* III, The Late Period, 159, text 187.

[16] The text is part of the inscription from the private tomb of Ahmose Son of Abana from El Kab in Upper Egypt, describing the Nubian campaign of king Tuthmosis I. "At this his majesty became enraged like a leopard. His majesty shot and his first arrow pierced the chest of that foe". Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature* II, The New Kingdom, 11, text 14.

belongs to the lion family. The lioness goddess Sekhmet in ancient Egypt is associated with strength and war and her name means the powerful one.

The story of the Two Brothers from the New Kingdom, is about two human deities who later appear in animal form, Bata and Inpu (Inpu is the name of the jackal god Anubis). In that delightful fable, the two brothers get angry like a "southern gepard or leopard" (3/8 and 5/5).[17]

Following are some rendering of the ancient Egyptian term(s) for gepard and some texts where the term gepard appears:[18]

 [19]

ȝby

[20]

ȝby šmˁ, ȝby mḥy, i3bw (*ȝby*) *šmˁyt*

In the Story of the Doomed Prince, also from the New Kingdom, the Prince of Naharin(a) became "very greatly angry" (6/9-10), or "very much angered" at the news that his daughter wanted to marry a worthless refugee or fugitive from Egypt, not knowing at the time that the refugee was in fact a royal prince. The king decides to have him killed but the princess of Naharin swore by Pre (the Egyptian sun god surprisingly), that if he died she would not stay alive for an hour after him (Simpson, *The Literature of Ancient Egypt,* 77-78).

In the text of Wenamun,[21] the unfortunate messenger of the Twenty First Dynasty, first the Prince of Byblos expresses anger with

---

[17]John Tait, *BAR* 2009, 81.

[18] For expressions involving the gepard, often associated with anger, see: Kurt Sethe, *Urkunden der 18. Dynastie* (*Urk.* IV) (Leipzig: J. C. Hindrichs' SCHE Buchhandlung, 1906), 8, 13, 336, 373, 10, 702, 16.

R. O. Faulkner, *A Concise Dictionary of Middle Egyptian* (Oxford: Oxford University Press, 1962), 2.[19]

[20]Kurt Sethe, Die Namen von Ober und Unterägypten und die Bezeichnungfür Nord und Süd, *ZÄS* 44 (1907), 19.In Hannig, *Deutsch Ägyptisch*, 507, Gepard is only *ȝbymḥ*or Northern gepard.

[21] The report of the messenger Wenamun appears on Papyrus Moscow 120. It consists of two pages with 142 lines. The first page has lacunae and the end of the story is missing. It was probably from the period at the end of the time of Ramses XI c. 1090-1080 B.C. Wenamun=

Wenamun for having arrived without proper documentation (1/53), and in another part he is angry with one of his own courtiers for addressing an improper or impolite remark to Wenamun (2/46).[22]

In papyrus Spiegelberg, the text has several ways of expressing anger as follows:

ȝwnwtḏdnȝy r-ỉr=f ḥ‘r‘nḫ-ḥrsȝnsw m-ktypȝym

"The moment that he heard these things, `Ankh-Hor the King's Son became angry like the sea,…"

(Cont.: …and his eyes were a burning flame, and his mind turned to dust like the eastern desert, and he said…")[23]

Anger as in the case of the god Seth, is said to descend in a red cloud which implies that anger could come or descend from outside the body.[24]

In another section of the text on Papyrus Speigelberg (13/12-13), it says a messenger called Hakoris reached Per Sepet and handed Prince Padikhons (Petekhons), a letter sealed with the seal of the Chief of the East Paklul. Upon reading it and understanding what was in it, "he became angry like the sea, and stormed (*ỉr=f gsm*) like a furnace.[25] So here we have multiple methods used to display anger, or metaphors. One is angry like the sea, storming, like a furnace, with flaming eyes, and before that we have deities and royalty angry like a gepard. There is also an association of the colour red. The words for wrath especially in Middle Egyptian, include *dšrt* and *dšrw* which mean red.

Shame:

=was sent to purchase good cedar wood from Lebanon for the holy boat 'Amon Userhat'. He was mistreated by the Prince of Byblos who used heavy irony to underline the declining position of Egypt in Dynasty Twenty One. Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature* II, The New Kingdom, 224.

[22]John Tait, *BAR* 2009, 81.

[23]Tait, *BARInternational Series* 2019 (2009),79, n. 25.Papyrus Speigelberg 3/15-18. W. Spiegelberg, *Der Sagenkreis des KonigsPetubastisnachdemStrassburgerdemotischen Papyrus sowie den Wiener und PariserBruckstuck*en (Leipzig, 1910).

[24]O'Dell, 315.

[25]Tait, *BARInternational Series* 2019 (2009),79.

Shame is a negative emotion associated with certain things the society frowns upon. It is considered the polar opposite of pride. It belittles a person in front of others, and in ancient Egypt it is related to matters such as adultery, same sex relations, lack of prowess in certain things, and general weakness. It is discussed in some literary texts. In the *Instruction of Onkhsheshonqy*, it says: "My brother was not ashamed to steal; I was not ashamed to bind him" (Simpson, 511 (text 12/15). In the same text, he says: "[Do not be ashamed] to do the work by which you will be able to live" (Simpson, 516). And in a third section of the text, Onsheshonqy uses the same proverb that is still used in modern day Egypt: He who is ashamed to have sex with his wife, no children are borne to him" (Simpson, 521).[26] This is still said in modern day Egypt in a very demeaning way whilst making fun of a man and ridiculing him if he should be ashamed of his wife.

The gods are also known to suffer from shame on occasions. In *theContendings of Horus and Seth*, Horus is sexually dominated by his uncle Seth. When they appear before the Ennead, Seth gloats and boasts that he has done the work of a male or a warrior against Horus. Although Seth is the aggressor, the reaction of the Ennead is to spit on the face of the victim, Horus. Needless to say, the act of spitting in one's face can only be construed as scorn. However, in the end, it is the decision of the gods that the position of Osiris should go to his son Horus. Throughout the story, it is difficult to understand how the gods judged this act. It does appear though that the person against whom the sexual act was committed is considered to be one who is forever shamed. Sadly enough, this sort of behavior continues in modern Egypt where a woman or a

[26] In Arabic the expression used in villages is: "he who is shy from his paternal cousin will not get children from her" as it was common for men and women in the male line of the family to marry in order to keep the precious agricultural land in the family. It is used then as it is now, to ridicule the man who is shy and smother him in shame since that shyness will prevent having children, something the Egyptians consider of primary importance judging by the sheer number of the population.

إللي يستحي من بنت عمه ما يجيبش منها عيال

child against whom an act of sexual forcing has been committed, is afraid to talk for fear of shame for themselves and their family before the whole society. Homosexuality was obviously frowned upon by the Egyptians perhaps because they valued children and procreation, or because the gender or sexual identity defined the whole person. The passive partner may be viewed as the one who is shamed since he has transgressed against his assigned role defined by gender.[27] Acts of homosexuality were mentioned in other texts such as a Coffin Text from the Heracleopolitan Period which states: "Atum has no power over me, for I copulate between his buttocks". In another text regarding Shu and Tefnut: "Their abomination is for the hand of the god to fall on them, and for the shade of the god to abuse them sexually, for his seed will not enter into them".[28] However, one of the best ways to view whether these acts of sexuality were construed as good or bad by the ancient Egyptians, it is always a good idea to check the Negative Confession in *theBook of the Dead*. We do have an instant in Chapter 125 where the deceased declares that he did not commit the sexual act with a passive partner.[29] The deceased also negates copulating with a married woman. This means these acts were frowned upon by society and the one of committed them would be subjected to shame and humiliation. Isis plays an important role in the struggle between Horus and Seth. In the Papyrus Jumilhac, she transforms herself into a female dog and runs with Seth until he loses his semen, then she makes fun of him (Pap. Jumilhac III, I sqq.).In Pap.Jumilhac III, 18-21; XX, 15-18, the god Anubis cuts off the testicles and phallus of Seth. In *the Contending of Horus and Seth*, Isis commands her son Horus to ejaculate. She then takes his semen to the garden of Seth where she puts the semen of Horus in the lettuce of Seth. Lettuce is also closely connected with

[27]O'Dell, Excavating the Emotional Landscape of Ancient Egyptian Literature, 272-273.
[28]Kees, Ein alter GötterhymnusalsBegleittextzurOpfertafel, *ZÄS* 57 (1922), 110.
[29] He did not *nk* a *nkk(w)*. The expression used in colloquial Egyptian Arabic in modern times is the same *nik*. In Arabic, the term for the sexual act is *nik-a.h* نكاح.

sexuality in ancient Egypt and is often seen as an offering to certain gods such as the god Amon Min. When she does that, Seth is impregnated with the semen of Horus which humiliates Seth since it goes against his gender role, and he becomes pregnant with the seed of his nephew whom he had previously abused sexually. Thus Seth ends up being humiliated although he had previously set out to humiliate Horus by an act of sexual domination.[30]

In a Twelfth Dynasty papyrus fragment from Kahun, the text implies that the sexual domination of Horus by his uncle Seth is based on Seth finding Horus desirable.[31] Horus threatens Seth to tell his mother Isis what Seth had suggested. She tells her son to use his fragility as an excuse next time his uncle suggests such a thing, telling him he is no match for his strength. She also does everything to prevent this from happening through trickery which in itself implies that this sort of behavior was shameful and frowned upon. However, we do not find details of why exactly it was frowned upon in this case. Was it because Horus was younger, or because Seth was his uncle, or was it something loathsome for any two males to lay together.[32]

The whole text of *theContendings of Horus and Seth*, has strange nuances. For example when Hathor raises her skirt and gives a flash, her father Pre laughs. Laughter in this case can have an obscene meaning.[33] However, there are other instances of shame when the gods Thoth and Osiris are appealed to for help to prevent the humiliation of Egypt in *The Adventures of Setna and Si-Osire (Setna II)*. In the Story of *SetnaKhaemwas and the Mummies*

[30]O'Dell, Excavating the Emotional Landscape, 298-299.

[31] Seth says things such as: "How fair is your face", and "how beautiful are your buttocks". O'Dell, Excavating the Emotional Landscape, 270.

[32]O'Dell, Excavating the Emotional Landscape, 270.

[33] E. F. Morris, Sacred and Obscene Laughter in TheContendings of Horus and Seth, in Egyptian Inversions of Everyday Life, and in the Context of Cultic Competition, in: Thomas Schneider and KasiaSzpakowska (ed.), *Egyptian Stories: A British Egyptological Tribute to Alan B. Lloyd on the Occasion of His Retirement* (Mel. Lloyd) (Münster: Ugarit-Verlag, 2007), 197-224.

(Setna I), Setna wakes up naked and the story says that "he was unable to raise himself because of the shame that he had no clothing on him (Simpson, 466). This is probably because he was naked in front of Pharaoh and here we have a clear indication that nudity was considered indecent, particularly in the presence of exalted ones like Pharaoh. In *the Story of Truth and Falsehood*, the son of Truth is shamed in school as a bastard child since his father was unknown (Simpson, 106). This would indicate that it was shameful to have a child out of wedlock. The ancient Egyptians were particularly careful about genealogies which in all societies usually means being very strict about extra-marital sex.

Love:

Although love is seen by some as the ultimate emotion in the universe and a very powerful feeling that illicits all kinds of actions, the ancient Egyptians did not award love as many terms in the vocabulary as the words for hate, anger, fear or joy which probably has the largest number of terms in the terms of emotions. It does however appear many times in the literature whether in long narratives or in love poems. In the Story of the *Doomed Prince*, his wife the foreign princess of Naharin(a) watches over her husband carefully out of her love for him when she realizes that he is fated to die by a crocodile, a snake or a dog. Her vigilance pays off when she manages to rid him of one of his fates; namely the snake (Simpson, 79). In the same story of the Doomed Prince, the princess of Naharin threatens to go on a hunger strike and die should her father decide to kill her beloved (Simpson, 78).[34] In the story of *the Blinding of Truth by Falsehood*, a lady sees the blind truth and is immediately drawn to him and slept with him that very night. The way it is described implies love at first sight.[35] In

[34] "But the daughter said to (them), "By Pre Harakhti, if he is taken away from me, I shall neither eat nor drink but shall die right away". …"By Pre, if he is slain, as soon as the sun sets, I shall be dead. I won't stay alive an hour longer than he" (Simpson, *The Literature of Ancient Egypt*, 78), or simply (Simpson, 78).

[35] "[Then] (the lady) N. saw him, and [sh]e desired him intensely when she saw [how handsome] he was in all his 'body'. He went to bed with her that night and had sexual=

addition to the many examples of love in stories, we have a genre of ancient Egyptian love poems. There are three major groups which are from the New Kingdom and were written in Late Egyptian. The first group is in Papyrus Harris 500 (British Museum 10060). The second group is in Papyrus Turin 1996, and the third group is in Papyrus Chester Beatty I (British Museum 10681). Some additional texts came from hieratic ostraca fragments. Around 55 poems were collected. They are mostly romantic poems which talk about love. They were probably sung with music. In many cases, the love is implied automatically in the love of a mother for a child, such as the support given to Horus by his mother Isis.

Hatred:

Hatred is a negative emotion and can be seen as the opposite of love. Whereas in love one usually accepts and loves another completely with all their details, in hatred one loathes and despises someone or something. Hatred is condemned in ancient Egyptian literature for mortals. We do however have instances when the gods are free to hate mortals for various reasons as we can see from the Story of the Heavenly Cow when the anger made Pre hate the people and seek to revenge against them by slaying them in great numbers by his eye or daughter Hathor who was sent to destroy mankind. In Wisdom Literature, Onkhsheshonqy says: "Do no despise a document that has a claim on you. Do not despise a remedy that you regularly use. Do not despise a matter of Pharaoh. Do not despise a matter that pertains to a cow. The one who frequently despises a thing, it is from it that he dies" (Simpson, 508).

Onkhsheshonqy also condemns disdain by saying: "[d]isdain ruins the great man" for [i]t is the great crime, when it begins, that is raged against" (Simpson, 511).

=intercourse with her./ So she became pregnant that very night with a baby boy" (Simpson, 105).

The Egyptians expressed hatred towards certain foreign nations such as Asiatics and Nubians. Kush or Upper Nubia is almost always referred to as "Vile Kush" or "*Kš ḥsy*". Hatred and anger as emotions are akin, although it is said that anger is different and usually leads to hatred.

In *the Maxims of Ptahhotep*, a fine example of Wisdom Literature from the Old Kingdom Egypt, it is said that the gods may hate a certain behavior in man:

"He who listens is favored of God, But he who is hated of God does not listen. It is the heart which causes/its possessor to be One who hears or who does not hear. The 'life, prosperity and health' of a man are his heart" (Simpson, 146).

So, the gods can hate men and act upon it. They can display anger and seek revenge as in the story of *SetnaKhaemwas and the Mummies*, or*Setna I*. The god Thoth wanted to harm Naneferkaptah for stealing his precious book by killing off his loved ones and punishing his entire family.[36] Humans probably did not dare to openly hate gods in return for fear of the gods. However, it is not viewed as a good emotion for humans to possess. The determinative used for words of hatred is usually that of the so-called *bad bird* or Gardiner's G37 .

Happiness:

The ancient Egyptians have a wide variety of terms to express happiness. This is usually a good sign meaning they felt happy a lot and therefore expressed the happiness in many ways. Happiness is expressed by the people, but we also have instances where the gods are appeased and are satisfied and happy because of human actions. This may be seen in historical texts where humans record how the gods are happy over the feats of the pharaohs and their victories. In the Story of the Heavenly Cow, it says: "I have overpowerd mankind, and it was agreeable to my heart"…"This goddess set out

[36] Although it does not imply shame for Thoth for having his book stolen by a mere mortal, it may be implied and may explain the extreme anger at one who embarrassed Thoth by stealing his precious book.

in the morning, and she found these [fields] inundated. Her face became delighted thereat. So she proceeded to drink" (Simpson, 291). Happiness in ancient Egypt is not closely associated with smiling or laughing. In the Victory Stela of Piye from GebalBarkal, it says: "Then [His Majesty] heard [this] defiantly, laughing and amused" (Simpson, 370). In this case smiling and laughing is actually linked with scorn rather than happiness. It appears that there are more words or terms for happiness in Late Egyptian than in Middle Egyptian.

Sadness, Grief and Sorrow:

There are many expressions for sadness in ancient Egypt as well. Grief and melancholy is often associated with mourning. Professional mourners were found in ancient Egypt. Weeping is also associated with sadness in the verb *rmi* which means to cry or weep and it usually has an eye determinative. In *the Tale of the Two Brothers*, the brothers Anubis and Bata are gods in reality, although they appear as humans in the tale. They express the full range of human emotions including happiness, sadness, love, hate, and the elder brother seeks revenge by killing his wife, cutting her body in pieces and casting it to the dogs. The goddess Isis mourns her husband/brother Osiris. However, in most cases sadness is not an emotion fully expressed by the gods. When something happens they are more likely to get angry and seek revenge than get sad and mourn. However, humans in Egypt express sadness in many ways by weeping, wailing, heaping dirt on the head, slapping one's cheeks, rending one's clothes, eating salt, avoiding sweet things, painting the face with indigo, and many other ways.[37]

Arrogance:

[37] Many of the methods of expressing grief were known in ancient Egypt, but some are only used in modern day Egypt. Mourning in Egypt is also done by wearing black clothes, not wearing makeup or perfumes, not celebrating festivals and special events like weddings, in addition to crying and wailing and beating the cheeks. Many of the old ways of mourning are disappearing and only appear in rural communities which always tend to be more conservative and stick to the old traditions longer than city folk.

As for "Arrogance" as a strong emotion, we should first start by differentiating between regular pride which is a regular kind of occurrence and can include pride in one's offsprings or accomplishments, and vanity or arrogance against others. Voltaire claimed that "we are rarely proud when we are alone", so pride or arrogance are social emotions which require others to be involved. In gods and powerful or great mortals, pride seems to be acceptable. In ancient Egypt, it appears that pride directed towards those less fortunate, is a negative thing. However, we find the ancient Egyptians as a nation, acting very arrogantly towards other nations. In fact, the term *rmṯ n Kmy* or man of Egypt, was used only for Egyptians, like most foreigners were lesser people. In *theMaxims of Ptahhotep* from the Old Kindgom, it says: "Do not be arrogant, lest you be brought low" (Simpson, 140). In another section of Ptahhotep (section 30, 13.7), it says: "If you are wealthy after having been destitute, And have amassed riches/after poverty In a town where people know about you, Do not boast of what has come to you in the past, And do not be too confident in your possessions Which have come to you as a gift of the god [i.e. king]. (Thus) you will not lag/behind another like you To whom the same thing has happened (Simpson, 142). In the *Teachings of the Vizier Kagemni*from the Old Kingdom, it says: "Do not be proud by virtue of (your) strength among your contemporaries. Take care not to be opprobrious. One does not know what will happen nor what God does when He punishes" (Simpson, 150). The Egyptians also refers to vanity in knowledge as a negative thing. In the Instruction of Onkhshoshonqy, it says: "Do not say: 'I am educated.' Set yourself to learn" (Simpson, 507). Weak mortals often got a false sense of arrogance and dared to defy the gods. Such behaviour was not tolerated and the perpetrator was usually punished as in *the Story of SetnaKhaemwas and the Mummies (Setna I)* when Naneferkaptah stole the Book of Thoth and was punished by killing his son and threatening him with death as well.

Pity, Compassion and Mercy:

Both gods and man were known to show mercy and compassion in ancient Egypt. On occasions the gods showed mercy, as did kings and more fortunate people. Gods were known to feel pity so they replaced things lost by humans. Re took pity on the humans in the Book of the Heavenly Cow and wanted to spare them and stop his daughter. He stopped her with trickery, but the important thing is that he showed compassion towards humans.

In *the Tale of theTwo Brothers* from the New Kingdom, the two brothers were the gods Bata and Inpu or Anubis. When Bata emasculated himself after being wrongly accused by his brother for seducing his wife, the Ennead spoke in unison when Bata cut off his manhood by saying: "'Oh Bata, Bull of the Ennead, are you alone here having abandoned your town before the face of the wife of Anubis your elder brother? / See, <he> has killed his wife, and thus you will be avenged upon him <for> all wrong done against you.' And they felt very sorry for him" (Simpson, 85).

As a result of this pity, mercy or compassion, Pre asked the god Khnum to fashion a wonderful woman as a wife for Bata.[38]

In *theStory of Sinuhe*, he says: "O God, whoever you are, who decreed this flight, may you be merciful and may you set me in the capital…If today He is merciful, and He hearkens to the prayer of a man far off, may He change my region when I roamed the earth for Him to the place from which He brought me. May the King of Egypt be merciful to me, and may I live on his bounty" (Simpson, 60-61).

In this passage, both the gods and pharaoh or king are pleaded with to show mercy. Sinuhe does not specify a god as he is not sure which one decreed this flight upon him.

In *the Contendings of Horus and Seth*, Isis shows pity for her brother Seth when he incriminates himself. She summons her copper spear to release her brother after he pleaded with her and reminded her she was his sister. Horus becomes so furious with his

[38]O'Dell, Excavating the Emotional Landscape, 297.

mother Isis that he cuts off her head. So the pity Isis showed towards Seth saved him but harmed her.

Mercy of a kind by the gods is also implied in *the Book of the Heavenly Cow* when the god Re wants to stop his eye/daughter from slaughtering all mankind. Other gods also assisted Re in tricking Hathor by distributing the beer dyed with red ochre in the place where she said she would slay mankind (Simpson, 291).

In the *Report of Wenamun*, the prince starts to weep when hearing of Wenamun's misery since he has been away from Egypt so long and migratory birds went down to Egypt twice whilst he dwelt in present day Lebanon. The prince immediately starts acting upon that by sending Wenamun two amphoras of wine and one sheep, and having the Egyptian songstress "Tanetne" brought to him being instructed to sing to him lest his mind be filled with concern (Simpson, 123). This is undoubtedly an act of compassion or taking pity on someone.

In the Negative Confessions in tombs, there is the following: "I have caused no man to hunger. I have given bread to the hungry man and water to the thirsty man, And clothes to the naked man and a boat to the boatless". In this text giving to the poor and needy is a positive thing. We can tell from the texts that compassion towards the less fortunate was considered a virtue in ancient Egypt.

Revenge (German Rache):

Revenge is an action based on great anger and sadness and a range of other emotions. The ancient Egyptian literature reflects that anger and revenge is not above the gods. Both things have been expressed under anger. The god Re was angry with mankind and sent his daughter or "eye" in the form of the goddess Hathor to kill the people in order to take revenge and teach them a lesson. In the Story of SetnaKhaemwas and the Book of Thoth (called *SetnaKhaemwas and the Mummies* or *Setna I*), the god Thoth reported to the Re to grant permission to punish Naneferkaptah for

his theft of the book of Thoth.[39] Permission was granted to let Naneferkaptah and everyone belonging to him be at the disposal of the gods as a form of punishment. Naneferkaptah's son Merib was killed, then later restored when the Book of Thoth was returned. In the Tale of the Two Brothers, the elder brother killed his wife when he found out she had framed his brother and lied about his attempted attack on her virtue. He is said to have killed his wife and cast her to the dogs (Simpson, 85).

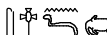
Hieroglyphic Terms for Emotions

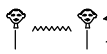
Rainer Hannig, Die Sprache der Pharaonen:

GroßesHandwörterbuch Deutsch-Ägyptisch (2800-950 v. Chr.), Kulturgeschichte der antiken Welt 86 (Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2000).

Fear, Angst

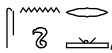
snḏw(*KRI* 5, 15, 7, 2, 13, 9,*British Museum, Hieratic Papyri Third and Fourth Series*, Text, L6, R101, *Late Egyptian Miscellanies* 2, 3, 9)

 *snḏw*

 , var. det. *ḥr-n-ḥr*

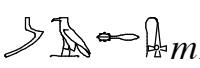
ḥnḥ

Angst einjagen

 *snr*

[39] "Thoth did not delay in going to report it before Pre saying: "Ascertain my legal rights and my judgement with Naneferkaptah, the son of Pharaoh Mernebptah. He went to my treasury, and he plundered it. He took my chest containing my legal document. He killed my guardian who was watching over it." They said to him: "He is at your disposal together with absolutely every person belonging to him." They sent a slaughtering demon from heaven saying: "Do not allow Naneferkaptah to reach Memphis safely, nor any person belonging to him at all!" (Simpson, 459-460).

Angst haben



Angstgeschrei

, *hmhmt, vʿr. det.*, (das der könighervorruft)

ängstlich

mhims (adv.),

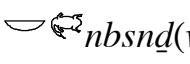
Ängsltlicher

, *snḏw*

ḥwʿib

Hannig, *Deutsch-Ägyptisch*, 48-49.

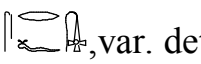
Furcht

 *nbsnḏ*(*w*) (Herr der Furcht), in title of priests in Upper Egypt. *Wb* II, 229.

Hannig, *Deutsch-Ägyptisch*, 458.

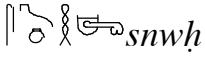
Leidenschaft

, var. det. *t3w*

 ,var. det.*srf*

, *nḏmmt* (*f*)

Leidenschaftentfachen

 *snwḥ* [kaus]

Leidenschaftlich

ḳni (*ḳn*) [*3 inf*]

Leidenschaftlicher

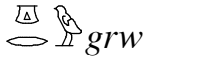
šmm (*šmw*)

Leidenschaftlos

, det. *ḳbb*[2 gem]

gr

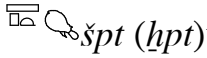
Leidenschaftloser

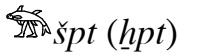
 *grw*

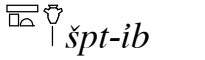
Hannig, *Deutsch-Ägyptisch*, 794.

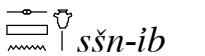
Trauer:

Anger, Ärger

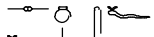
 *špt* (*ḫpt*)var. det.

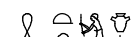
 *špt* (*ḫpt*)

 *špt-ỉb*

 *sšn-ỉb*

ḥnḥ

 , var. det. *sfn*

 *šntib*

šnti

 sḥḏn

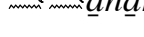
Hannig, *Deutsch-Ägyptisch*, 66-67.

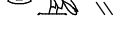
Anger (Zorn)

 ḏnḏ

 dndn

 ḏnḏn

 *gns*

 *nsr*

ỉdt

dšrt

dšrw

Two Middle Egyptian words meaning to avoid anger or to control one's temper are: *ḫsf* and *ḏd3r*.

Late Egyptian words for anger are *ḳndt, fnd, ḫʿr, hʿs, nšny, ḥḏn, sḫʿr* is a causative verb meaning to enrage. In Demotic, *ʿ3b3t* (Great of Temper), *ʿ3 n bʿy, bwʿw, ḫ3ly, ḫʿt, ḫ3wt, ḫʿr*. Coptic: ⲁⲁⲣⲉ and ⲯⲟⲉⲓⲧ·[40]

[40]O'Dell, Excavating the Emotional Landscape of Ancient Egyptian Literature, 137-138.

Anger, Rage, Wrath in the Ancient Egyptian Language:

sšn: Anger, storm, *Wb* IV, 294.3-4

śfn: to afflict, *Wb* IV, 115.2-4

šp.t: to be angry, anger, *Wb* IV, 454.1-12

šnti: to be angry, *Wb* IV, 294.3-4 *Wb* IV, 518.11

ꜣṯ: to be aggressive, to be angry, to anger, *Wb* I, 24.12-17

nḥt: to shake, to be angry, *Wb* II, 288.2-3

nḥꜣ: to be fierce, to be unruly, abnormal, *Wb* II, 290.5-14

nšni: to rage, be furious, *Wb* II, 340.11-30

nšny: rage, storm

hˁs: to be fierce, *Wb* III, 161.1-10

ḥśn:

ḥśnḥśn: to resist, to be angry, *Wb* III, 214.4-6

ḫˁr: to rage, *Wb* III, 244.2-7

š:ḫˁr: to enrage, *Wb* IV, 238.3

š:ḳnṯ: to enrage, *Wb* IV, 306.8-9

ḳnṯ: to rage, to become angry, *Wb* V, 56.16-57.1-12

ṯnṯn: to be angry, to rage, wrath, *Wb* V, 471.21-23-472.1-5

śnṯ: to be angry, to rage, *Wb* V, 579.6-7

nśr: to be hot tempered, *Wb* II, 335.2

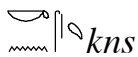
ḥrś.t: to go red (with danger), *Wb* III, 150.9-15

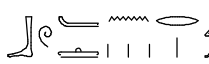
t3: to be hot, *Wb* V, 229.4

ṯšr: to go red (with anger), *Wb* V, 488.1-490.6.

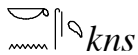
Shame (German Scham):

k3t


kns


bḥnr

Schamgegend:


kns

Hannig, *Deutsch-Ägyptisch*, 1095.

The Demotic word *hb* (causative *shb*) means to shame, be small or humble. It becomes the Coptic word ϩιϐϵ/ϩϐϐϵ. The Demotic word *hbr* or *hbrbr* becomes the Coptic word ϩϐορϵρ meaning to throw down.

Love (German *Liebe*):

mrwt, f.

Lieben (Imperfective Active Participle):

mrỉ

Liebhaber:

mrwty (*mryty*)

liebend:

mrr

Liebling:

imi-ib

mrwti/mryti

ib, *ib-ib*

Hannig, *Deutsch-Ägyptisch*, 806.

In Demotic, the term for lust is *3ll*, and in Coptic ⲁⲗⲏⲗ means joy or gladness. The Coptic term for beloved is ⲙⲉⲛⲣⲓⲧ, ⲙⲁⲛⲣⲓⲧ.

Traurigkeit

iḳmw

ḏwt-ib, f.

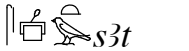
Hate or Despise (German *verabscheuen*):

bwt

bwi

mkḥ3

msḏi


s3t

Verabscheuter:

bwt, f.

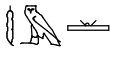
Hannig, *Deutsch-Ägyptisch*, 1382-1383.

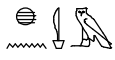
In Demotic, the terms for hate are *bt3, bty, btw, ḫft, ḫn, ḫs, ḫsf* (for hostility and enmity). Coptic **ⲃⲱⲧⲉ, ⲫⲱⲧⲉ, ⲥⲱϥ, ⲥⲱ** to despise.

Happiness, froh sein

rš̈w

wnf-ib


nḏm-ib


ḫnm

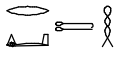
3wiib

ḥ3g (*ḥlg, ḥnrg, ḥ3gr*)

ḥ3g3g

wnf

Froh sein lassen


rḏiṯḥḥwt

Frohgemut

3wiib

Fröhlich sein

nḏmib

nḏmršwt

3wiib

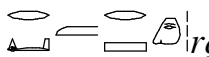
mḥb [adv]

wnfib

šmsib=f

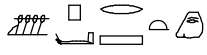
niwiwib

Fröhlichstimmen



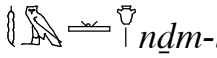
rḏi m ršwt

Fröhlich warden

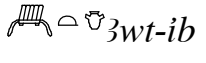


šspršwt

Fröhlichkeit



nḏm-ib



3wt-ib (*f*)

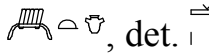
ib3w

Frohlocken

ṯḥḥwt

wṯs-ib (a. imschlechtenSinne)

Frohmut, Frohsinn

 , det. , *3wt-ib* (*f*)

Hannig, *Deutsch-Ägyptisch*, 448-9.

Grief, Leid, Hannig Deutsch/Egyptian, p. 792.

wggt, f. wdinkn m-ˁ 3hw=f pḥwigbišnwswnyt f. ḳsnt f. swnḳsnšnnmnmniṯt m rib ḥ3tiswn

wgg

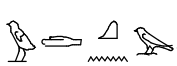
wgg

iw

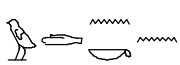
nkn, det.

ḥ ʿt-ib, f.

nḥ ɜt-ib, f.


wdi ḳn

Leid zufügen, Hannig Deutsch/Egyptian, p. 793


wdi nkn

Leiden, to suffer

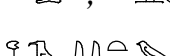
Leidantun, Hannig Deutsch/Egyptian, p. 792

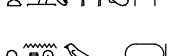
det. mnt, f.

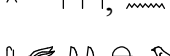
ɜhw

ɜhw/ ih

gbi


*ḫɜyt*f.


šnw


*swnyt*f.

*ḳsnt*f.

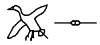
swn

ḳsn

mnw

šnn

, *ȝtpw, ȝtpw*

 *pȝswt,* f. (det. missing in sign lists)

hȝmw

leiden, Hannig Deutsch/Egyptian, p. 793

mn (*mniḫt*)

, *mrib, ḥȝti*

, , *swn*

iȝd

, *ḳsn*

, , *snnw* (*snni*)

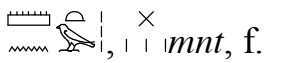
pȝs

šni [inf auf t], am Herzenleiden*šniḫȝti*

šnn

nḳm

Leiden, seelisches, Hannig Deutsch/Egyptian, p. 794

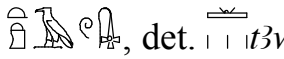

mnt, f.

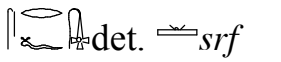
Leidender

mn

3hw

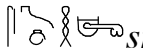
Leidenschaft, Hannig Deutsch/Egyptian, p. 794


, det.
t3w


det.
srf

,
nḏmmt, f.

Leidenschaftentfachen


snwḥ

Sad, sorrowful, traurig, Hannig Deutsch/Egyptian, p. 1311

ib m gmw

snm

3h

ind

nḫrḫrḫr

traurigmachen

sind

Trauriger

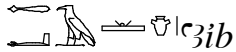
There is also the Coptiic word *ḏm*and *ḏʿm(y)t* for sadness, and the Coptic ⲧⲱⲛⲕⲛ̄ϩⲏⲧor troubled of heart.[41]

Arrogance (German *Hochmut*):

ʿ*ȝ* or great

Hochmütig:

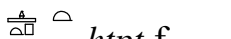
, det. ,



Hannig, *Deutsch-Ägyptisch*, 638.

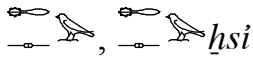
In Demotic, arrogance is mostly referred to simply as ʿ*ȝ* or great.

Mercy (German *Erbarmen*):

 *ḥtpt* f.

[41]O'Dell, Excavating the Emontional Landscape, 204.

Erbärmlich:


ḫsi

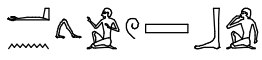
Hannig, *Deutsch-Ägyptisch*, 346-347.

There are expressions such as *nʿib* meaning “smooth of heart”. In Demotic it is expressed as *nʿ.t* and in Coptic it becomes ⲛⲁϩⲧ and ⲛ̄ⲁϩⲏⲧ meaning compassionate (of heart) (also *nʿ* which became Coptic ⲛⲁ, showing mercy.

Revenge (German Rache, Avenger=Rächer):

wšbyt, f.

Rächer:


n-wšb

Rächerin:

nḏtt

Hannig, *Deutsch-Ägyptisch*, 1004.

Conclusion:

Based on textual evidence left by the Egyptians, it appears that expressing strong emotions hysterically or outloud was something frowned upon, especially expressing anger. This can be gleaned from the wisdom literature and other literary genres that have reached us. The determinatives in words expressing emotions can help tell us something about that emotion. For example, we often see the representation of the god Seth in words related to fear, or the head of a vulture. Fear is also associated with a tressed bird like a goose, probably because they associated the "goosebumps" of fear with the goosebumps on geese or birds after plucking their feathers. The crocodile is sometimes used in anger or greed. The fish determinative was used in relation to anger (in the case of the *Tetrodonfakaka* fish) because it had a similar phonetic value (*špt*). The flamenco is also used in words for anger. Anger is often related to violence. The Demotic word *ḫʿr*, Coptic ⲁⲁⲣⲉ, means to be angry as well as to smite. The Coptic word ⲯⲱⲉⲓⲧ also means to be possessed and refers to anger.[42] That is probably why determinatives such as a man with a stick or Gardiner's sign A24, or the sign of a bound captive Gardiner's 14, are sometimes used. Acts of violence could reach great levels in retaliation. They include murder, dismemberment and amputation, rape and other forms of violence. The gods are not above anger despite the fact that the literature discourages angry emotions in people. An angry heart leads to torment according to literature and one should be small in anger to gain respect. The gods are not judged in the same way and the deities associated with anger are mostly Re (*Pre* or *The Re* in Demotic literature), Amon, Isis, Horus, Onuris, Neith and Astarte. Other gods who were shown to express anger are the gods of Pe and Dep, and Weptawi.[43] Anger in kings has been referred to as "raging like a panther". Anger as in the case of the god Seth, is

[42]O'Dell, Excavating the Emotional Landscape, 138.
[43]O'Dell, Excavating the Emotional Landscape, 315.

said to descend in a red cloud. Hatred was expressed freely by the gods towards man, but was not looked upon as something negative among humans. Negative emotions such as envy, hatred, aggression and grief often have the determinative of the *nḏs*, otherwise called "the bad bird" or Gardiner's sign G37 . However, the most commonly used determinative in all emotions would probably be the seated man with the hand in his mouth or Gardiner's A2 . The gods did not often express fear, but they were known to feel anger, happiness, sorrow, love, hate, and pride, in addition to feeling mercy or compassion. They often acted upon their emotions since they were all powerful as we may see from ancient Egyptian mythology and tales.

FIGURES DES ARCHANGES DANS L'ART COPTE

PROF. DR. SHERIN SADEK EL GENDI•

L'art copte, qui est apparu dès la deuxième moitié du quatrième siècle ap. J. C., s'enrichit de plusieurs éléments décoratifs tels que les figures humaines, animalières et celles des oiseaux. Ajoutons, aussi, les motifs floraux et géométriques, les symbols chrétiens et les inscriptions grecques, coptes, arméniennes, syriaques et arabes. Parmi les figures humaines qui apparaissent dans la décoration copte, il s'agit de celles des archanges. Qui sont les archanges? Quel est leur nombre? Est-ce qu'ils sont les mêmes dans les trois religions célèstes? Comment sont-ils représentés dans l'art copte? À toutes ces questions, nous essayerons de répondre en détails afin de donner une idée complète aux lecteurs, aux chercheurs et aux spécialistes de la coptologie.

Le sens du mot ange

Le terme ange dérive du Latin écclésiastique, *angelus*, emprunté du grec αγγελος qui signifie "messager". Les anges sont des êtres spirituels; messagers de Dieu auprès des hommes. Quelques-uns ont parlé, à propos d'un artiste, de l'ange de l'oeuvre "pour désigner cette force qui le réveille la nuit, et qui l'oblige à penser à son livre commenté, à sa statue ébauchée, à son oeuvre encore incomplète. D'autres mentionnent l'action des anges dans cette inspiration subite qui donne le mot à l'écrivain, la couleur au peintre et l'idée à l'homme d'action. Il s'agit, également, dans la croyance aux anges une manière de reconnaître l'immensité de Dieu. Plusieurs importantes religions ont ainsi pensé à des êtres intermédiaires: des anges et des *djinns*

•Professeur d'art et d'archéologie coptes et islamiques. Faculté des Lettres/Université de 'Ain Shams au Caire (L'ÉGYPTE).

dans l'islam; l'hindouisme des siddhas et d'autres êtres invisibles[1]. En général, le corps de l'ange est fait du feu et de l'air[2].

Les anges apparaissent, aussi, dans les livres saints[3]. Dans l'Ancien Testament, ils s'appellent *beney elochin* "fils de Dieu"[4]; *heney elim* "êtres appartenant au monde divin"[5]. Les anges sont, généralement, de pures esprits qui doivent accompagner les hommes tout au long de leur vie.

Dans la Bible, les anges sont des messagers de Dieu et ont pour fonctions de le louer perpétuellement. Au Moyen Âge, le culte des anges, en particulier celui, des anges gardiens, s'est beaucoup développé dans le Christianisme. Les anges gardiens sont chargés de protéger et de conduire les hommes car Dieu "*ordonnera pour toi à ses anges de te garder dans toutes les voies. Sur leurs mains ils te porteront, de peur que ton pied ne heurte contre la pierre*"[6]. Ainsi chacun de nous a son ange qui intercède pour nous auprès de Dieu.

Dans l'Apocalypse de Paul, nous trouvons un apocryphe daté du quatrième siècle ap. J. C., une doctrine très élevée de l'ange gardien[7]. En effet, le culte des anges s'est, rapidement, développé dans l'église primitive[8].

Dans l'Islam, les anges doivent accomplir diverses fonctions: celle de louange, celle d'intercession entre Dieu et les hommes et celle de protecteurs. Les Musulmans croient en l'existence de deux anges gardiens que l'homme a toujours avec lui et qu'il salue à sa droite et à sa gauche à la fin de chaque

[1] J. Turmel, "Histoire de l'angélologie des temps apostoliques à la fin du V^e siècle", *RHLR*, III, Paris (1898), pp. 531-552; H. Leclercq, "Anges", *DACL*, I, Paris, 1907, cols. 2080-2161; G. DUMÉZIL, *Naissance d'archanges*, Paris, 1945; F. COMPTE, *Dictionnaire de la civilisation chrétienne*, Montréal (Québec), 1999, p. 196.
[2] *Dn*. 10: 6-7; *Mt*. 28: 3; *Mc*. 16: 5; *Lc*. 24: 4; *Ap*. 10: 1.
[3] F. COMPTE, *Dictionnaire*, p. 196
[4] *Jb* 1, 6.
[5] *Ps*. 29, 20.
[6] *Ps*. 91, 11.
[7] F. COMPTE, *Dictionnaire*, p. 197.
[8] J. BARBEL, *Christos Angelos*, Bonn, 1941.

prière rituelle. Les anges chargés des vengeances vivent au ciel. Le Coran reconnaisse, également, des *djinns* ou des génies sorte d'esprits organisés en communautés[9].

Le sens du mot archange

Les archanges sont plus forts, plus actifs et plus rapides que l'homme. Ces créatures spirituelles ne se marient pas, ne se fatiguent pas, ne dorment pas, ne s'affaiblissent pas et ne meurent pas. En fait, Dieu les a créé avant la création de l'homme[10]. Dans la prophécie de Malachi, l'appelation messager ou bien ange est utilisée. Elle est, en plus, confirmée par le Christ[11]. Plusieurs évêques en charge des églises de l'Asie Mineur se sont servis du même usage[12].

La distinction entre les deux mots anges et archanges n'est toujours pas précisemment accomplice. Le suffixe ël relatif à Dieu est d'habitude employé pour désigner un archange ou un ange. Le mot archange dérive du terme grec ἀρχἠαγγελος qui veut dire, littéralement, chef des anges ou bien le premier ou bien aussi le plus puissant. Αρχἠ signifie commandement et commencement. Αγγελος désigne messager ou ange investi d'une autorité supérieure. Le mot copte est αρχηαγγελος[13]. Être ange veut dire être doté de toutes les beautés, les qualités et les vertus. L'archange est un être spirituel d'un rang élévé et intermédiaire entre Dieu et l'homme. Étant le ministre des volontés divines, l'archange a une place prééminente qui est au-dessus de l'ange dans la hiérarchie Angélique qui représente les

[9]F. COMPTE, *Dictionnaire*, p. 197; V. SOT, V. SOT, *Lexique des religions. Rites et pratiques,* Paris, 2010, p. 9.

[10]*Dn*. 10: 6-7; *Mt*. 28: 3; *Mc*. 16: 5; *Lc*. 24: 4; *Ap*. 10: 1.

[11]*Mt*.: 11:10; *Ml.* 3:1.

[12]*Ap*. 1:20; 2:1, 8, 12; 3:1, 7, 14.

[13]"*Du trône sortaient des éclairs, des voix et des tonnerres. Sept lampes ardentes brûlaient devant le trône, ce sont les sept esprits de Dieu*". *Ap*. 4: 5; "*Quand il ouvrit le troisième sceau j'entendais le troisième animal, s'écrier: Vieu! Et je vis c'était un cheval noir. Celui qui le montait tenait une balance à la main* ". *Ap*. 6: 5; "*Et je vis les sept anges qui se tiennent devant Dieu. Il leur fut donné sept trompettes*". *Ap*. 8: 2; ARCHIBISHOP BASILIOS, "Archangel", *CoptEnc*., I, Edited by AZIZ S. ATIYA, New York, 1991, 190a.

anges gardiens qui protègent chaque être humain. Les archanges représentent l'un des neufs choeurs des anges[14]. Ils forment, aussi, le second niveau dans la hiérarchie des anges.

Ils sont des créatures célèstes dont l'existence est reconnue par le Judaïsme et par le Christianisme[15]. L'angéologie organisée n'existe pas dans l'Ancien Testament. Dans la littérrature juive, le Livre d'Hénoch, un apocryphe du premier et deuxième siècles av. J.-C., rapporte les noms et les fonctions des archanges à plusieurs reprises: "*Alors Michel, Ouriel ou Sariel, Raphael et Gabriel jetèrent leurs regards vers le sanctuaire célèste*"[16]. Dans ce même livre, il s'agit d'un autre archange nommé Phanuël et qui est cité dans la liste des "Quatre Anges du seigneur des Esprits"[17]. Dans le même Livre apocryphe d'Hénoch, il s'agit, en outre, des anges des quatre saisons: L'ange en forme de soleil, l'ange préposé aux choses cachés, l'ange chargé d'apaiser les dissensions entre les Chérubins, les anges gardiens des soixante-dix nations, les quinze mille anges diurnes et huit mille anges nocturnes attelés au char solaire et bien d'autres encore.

À ces trois grands, le Livre d'Hénoch ajoute Uriel qui est proposé aux luminaires (?) et sert de justicier, puis Raguel, Sarakiel et Jeremiel. Il s'agit ici sans doute d'une légende.

[14]W. B. MARRIOTT, "Angels and Archangels", dans: *Dictionary of Christian Antiquities*, I, London, 1876, pp. 87-89.

[15]X. RENARD, *Les mots de la religion chrétienne*, Paris, 2008, p. 33.

[16]"*Voici les noms des anges des puissances*". "*Ouriel (ou Uriel) l'un des saints anges, châtie le monde et au tartare*". "*Raphaël l'un des saints anges, est préposé aux hommes de bien et au people*". "*Ragouël, (ou Raguel) l'un des saints anges, châtie le monde des luminaires*". "*Michel, l'un des saints anges, est préposé aux hommes de bien et à la garde du people*". "*Sariel (ou Saraquiel), l'un des saints anges, est préposé aux esprits des enfants des honnes qui pèchent contre l'esprit*". "*Gabriel, l'un des saints anges, est préposé au paradis, aux dragons et aux chérubins*". "*Remiel (ou Ramiel), l'un des saints anges, est chargé par Dieu du soin des ressuscités*". 1 *Hénoch* IX, 1; XX

[17]"*... Après cela je demanderai à l'Ange de paix qui marchait avec moi et me montrait tout ce qui est caché: "Quels sont ces quatre visages, que j'ai vus et dont j'ai entendu et écrit la parole? "Et il me dit: "Le premier est le miséricordieux et le très patient Michel; le second qui est préposé à toutes les maladies et à toutes les blessures des enfants des hommes, est Raphaël; le troisième, qui est préposé à ceux qui hériteront la vie éternelle, son nom est Phanuel. "Ce sont là les quatre Anges du seigneur des Esprits, et les quatre voix que j'ai entendues en ces jours*". *Hénoch* XL.

Poursuivant le mythe, Denys l'Aréopagite, au cinquième siècle ap. J. C., a créé une véritable angéologie. La Cour céleste serait alors composé de "neufs choeurs d'anges" qui sont divisés en trois séries: Les Séraphins, les Chérubins et les trônes; puis les dominations, les vertus et les puissances; enfin les principautés, les archanges et les anges. Les premiers louent et adorent Dieu, c'est l'ordre le plus élevé dans la hiérarchie, les derniers assistent le cours des astres, des nations et des personnes (les Hiérarchies célestes). Signalons, de même, Metraton qui est considéré comme un archange nommé le "Supérieur des anges". Ajoutons, également, Ouriel mentionné dans le Livre 2 Esdras. Dans Esdras 3 ou 4 (I^{er} siècle ap. J. C.) et dans le Livre d'Hénoch, les récits rabiniques, les archanges Barachiel, Jéhudiel et Seatiel sont aussi cités.

La tradition chrétienne en a répertorié trois parmi les anges qui furent nommés par l'Ancien Testament. Ainsi les archanges représentent trois catégories essentielles: La première est celle des Séraphins, des Chérubins et des Trônes "al-'Ourouches". La seconde catégorie comporte la hiérarchie célèste telle que les Dominations, les Vertus et les Puissances. La dernière catégorie constitue la hiérarchie écclésiastique comme les archanges, les anges, les moines, les Chrétiens baptisés et les Catéchumènes. En général, tous les archanges constituent le deuxième choeur de la troisième hiérarchie des anges. Basile le Grand (330-379 ap. J. C.) a, aussi, mentionné que: "*Accordingly the mode creation of the heavenly powers is passed over in silence for the historian of the cosmogony has revealed to us only the creation of things perceptible by sense …, visible the Maker by whom all things were made, visible and invisible, principalities and powers, authorities, thrones, and dominions, and all other reasonable natures whom we cannot name …*"[18]. D'après Cyrille de Jérusalem (350-387 ap. J. C.): "*After this we make mention of*

[18]On the Spirit 16.38, dans: P. SCAHFF et H. WACE, *Select,* VIII, p. 23; A. JURGENS, *Faith,* II, p. 17.

heaven ... of the Angels, Archangels, Virtus, Dominations, Principalities, Powers, Thrones, of the Chrubim with many-faces: in effect repeating that call of David's, "Magnify the Lord with me". We can mention also of the Seraphim ..."[19]. Jean de Chrysostème (347-407 ap. J. C.) a, également, affirmé que: "*If visible things are sufficient to teach us the greatness of the power of the Creator, and if you then come to the invisible powers, and you strain your mind to the armies of Angels, Archangels, Virtues above, Thrones, Dominations, Principalities, Powers, Cherubim, Seraphim, What thought, what word can declare His indescribable magnificence?*"[20]. À son tour, Augustine (354-430 ap. J. C.) a confirmé que: "*Certainly the Apostle says: "Whether Thrones, whether Dominations, whether Principalities, whether Powers'. And therefore I do most firmly believe that in the heavenly splendors there are Thrones, Dominations, Principalities and powers, and I believe with an unhesitating faith and they somehow differ among themselves. But ... what they are and how they are different from each other I do not know"*[21].

Dans ses *Homélies sur l'Évangile*[22], le Pape et le docteur de l'Église saint Grégoire le Grand (504-604 ap. J. C.) a mentionné le rôle des archanges par rapport aux anges en disant: "*Qu'il y ait des anges, beaucoup de pages de la Sainte Écriture l'attestent ... Mais il faut savoir que le mot "ange" designe leur function: messager. Et on appelle "archanges" ceux qui annoncent les plus grands évènements. C'est ainsi que l'archange Gabriel a ete envoyé à la Vierge Marie. Pour ce ministère, pour annoncer le plus grand de tous les évènements,*

[19]On the Mysteries 5.6, dans: P. SCAHFF et H. WACE, *A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church*, VII, II[nd] ser., Michigan, 1955, p. 154; W. A. JURGENS, *The Faith of the Early Fathers*, I, Collegeville Minn., 1970-1979, p. 362.

[20]Homelies on *Gn*. 4.5, dans: A. JURGENS, *Faith,* II, p. 102.

[21]To Orosius against the Priscillianists and Origenist 11. 14, dans: A. JURGENS, *Faith,* III, p. 115.

[22]*Homélies sur l'Évangile,* 34, pp. 8-9.

l'Incarnation du Verbe de Dieu, il s'imposait d'envoyer un ange du plus haut rang".

Au départ, les archanges étaient au nombre de sept[23]. Quatre furent bannis. Lucifer et Belzébuth étaient, aussi des archanges. Dans les temps premiers, Lucifer était le frère de l'archange Michel. Plus tard, il représente le visage violent du diable et Belzébuth constitue la face perverse.

Le terme archange est mentionné deux fois seulement dans la Bible. Dans le Christianisme, les sept archanges sont: Gabriel, Michel, Raphaël, Souriel, Ragouël, Saryël et Fanuël. Les trois premiers sont mentionnés dans la Bible comme des envoyés célèstes parfois sous la forme humaine. Chacun de ces trois archanges a eu une mission distinguée diverse. Dans la tradition judéo-chrétienne, ils sont parmi les sept Anges qui se tiennent devant Dieu[24]. Cela est, également, cité par Raphaël dans le Livre de Tobie[25] (III^{e} siècle ap. J. C.) écrit par un juif de la Diaspora qui vivait, propablement, en Égypte. Le nombre de sept est rapproché de celui des sept esprits qui mènent dans le domaine célèste la lutte éternelle contre le mal[26].

Les quatre autres archanges sont, en plus, mentionnés dans les livres de la Tradition de l'Église Copte Orthodoxe, en particulier, l'ouvrage des louanges intitulé: *La Psalmodie sainte*. Dans la doxologie copte, les sept archanges sont: Michel, Gabriel, Souriel, Raphaël, Sadakaël, Sarataël et Ananaël سداكيئيل – سراثيئيل – أنانيئيل / أنانييل[27]. Dans la Tradition de l'Église Copte Orthodoxe, les trois archanges: Gabriel, Michel et Raphaël sont les plus importants des sept archanges. Dans le livre saint *al-Khoulagui*, ils sont décrits comme suit: (المنيرون العظماء الثلاثة),

[23]"*À l'ange de l'Église qui est à Sardes, écris. Ainsi parle celui qui a les sept esprits de Dieu et les sept étoiles*". *Ap*. 1: 3; ARCHIBISHOP BASILIOS, "Archangel", *CoptEnc*., I, 190a.
[24]*Ap*. 8, 2.
[25]*Tb*.: 12, 15.
[26]"*Ahura-Mazda préside le groupe et vénérés par les Parsis, zélateurs de Zarathoustra*".
[27]ARCHIBISHOP BASILIOS, "Archangel", *CoptEnc*., I, 190a.

c'est à dire, les trois Grands illuminés. Gabriel et Michel sont connus des archanges dans le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam. Dans l'Islam, on appelle quatre archanges[28]: Gabriel, Michel, Israfil et Azraël connu traditionnellement comme l'ange de la mort ainsi que Souriel dans la tradition orientale.

Le sens des noms des archanges

Les noms des archanges révèlent, habituellement, leurs fonctions: Celui de l'archange Gabriel جبريل / جبرائيل / غبريال signifie l'homme de Dieu[29], la force de Dieu ou Dieu s'est montré fort. Il est le messager divin par excellence. Le nom de Raphaël رافائيل / روفائيل désigne Dieu le guérissant. Il apporte l'aide de Dieu à l'homme. Le nom de l'archange Michel ميخائيل veut dire: Qui est comme Dieu ? Prince de l'armée céleste, il maintient Satan vaincu en enfer[30]. Quant à l'archangel Souriel سوريال / سوربيل, son nom signifie Dieu est mon rocher.

Figures des archanges dans l'art copte:

Les quatre archanges Gabriel, Michel, Raphaël et Souriel sont, généralement, figurés dans la décoration copte dans les monastères et dans les églises sous la forme d'une figure humaine auréolée et ailée. Chacun se voit seul ou bien avec d'autres archanges et saints.

1. L'archange Gabriel:

Dans la littérature juive, il a recu le titre d'archange et il est un des quatre principaux princes angéliques avec Michel, Souriel et Raphaël[31]. Son nom indique qu'il a l'autorité au-

[28] *Coran* XXXV/1; R. CASPAR, *Cours de théologie musulmane*, II, II[e] éd., Rome, 1974, pp. 41-48; L. GARDET, *L'islam religion et communauté*, Paris, 1976, pp. 83-94; P. POURARD, *Dictionnaire des religions*, Paris, 1984, pp. 46-48.

[29] G. A. PÉREZ, "Gabriel", *CoptEnc*., IV, cols. 1135a-1137b.

[30] A.- M. GÉRARD, *Dictionnaire de la Bible,* Coll. BOUQUINS, Éd. ROBERT LAFFONT, Paris, 1989.

[31] 2 *Hénoch* 21: 3; 1 *Hénoch* 20: 7; *Zc*. 4: 10b.

dessus des forces[32]. En plus, il a plusieurs missions[33] et il est considéré comme l'ange de la moisson. Avec Michel et Raphaël, il a visité Abraham[34]. Avec Michel, Gabriel a détruit Sodome et Gomorrah. En Égypte, il a instruit Joseph. Durant la mort de Moïse, Gabriel a aidé Michel pour protéger son esprit.

En addition, Gabriel est l'archange qui prépose aux bonnes nouvelles concernant la Rédemption. Héros de Dieu, il a prit le titre de ange[35] et il est apparu au prophète Daniel[36] et l'a, en plus, sauvé de la fosse des Lions[37]. D'après F. COMPTE, Gabriel lui est apparu deux fois pour lui expliquer ses visions: La première fois, le prophète en est saisi de terreur, s'évanouit et tombe face contre terre mais Gabriel le touche et le relève. Il lui révèle que le bélier et le bouc qu'il a vus représentent, l'un, le rois des Mèdes et des Perses et, l'autre, le roi de Yawan dont la puissance ou l'anéantissement ne dépende que de Dieu. À la suite de cette apparition, Daniel tombe malade pendant plusieurs jours. La seconde fois, Daniel est en prière, confesse ses péchés et répand des supplications devant Yahvé. C'est l'heure de l'oblation: Gabriel fond sur lui en plein vol: "Je suis venu t'instruire", lui annonce–t-il, et il lui explique les soixante-dix semaines données

[32] *1 Hénoch* 40: 9.
[33] *1 Hénoch* 20: 7; 40: 9; 4 *Esd*. 6 f.; *1 Hénoch* 54:5; 20: 9 f.
[34] *Gn*. 18:
[35] *Lc*. 1:11, 26.
[36] *"Et j'entendis la voix d'un home au milieu de l'Oulaï qui criait et disait Gabriel, fais comprendre la vision à celui-ci!". "Je parlais encore en prière, quand Gabriel, cet homme que j'avais vu précédemment dans la vision, s'approcha de moi d'un vol rapide au moment de l'oblation du soir". "L'ange lui répondit je suis Gabriel, qui me tiens devant Dieu. J'ai été envoyé pour te parler et pour t'annoncer cette bonne nouvelle". Dn*. 1- 26; 8: 15-16; 9, 21- 27; *Jr*.: 25, 12; 29, 10 et N. T. en *Lc*. 1, 11-38; Cf. J. MICHL, "Engel VI (Gabriel)", *Reallexikon für Antike und Christentum*, V, Stuttgart, 1962, cols. 239-243; F. SPADAFORA et M. L. CASANOVA, "Gabriele archangelo", *Bibliotheca Sanctorum*, ser. 5, Rome, 1964, pp. 1326-1336; G. A. PÉREZ, "Gabriel", *CoptEnc*., IV, cols. 1135a-1137b.
[37] *Dn*. 6:23.

au people et à la ville sainte pour mettre un terme à la transgression et ouidre le saint des saints[38].

Selon F. COMPTE, l'archange Gabriel apparut, ensuite, à Zacharie[39] alors que prêtre, celui-ci a été désigné pour entrer dans le Temple et y brûler l'encens. Gabriel lui annonce qu'il aura un fils de sa femme Élisabeth bien que celle-ci soit avancée en âge, qu'il s'appellera Jean et qu'il sera le précurseur du Messie. Devant les doutes de Zacharie, l'archange se présente: "Je suis Gabriel, qui me tiens devant Dieu et j'ai été envoyé pour te parler et t'annoncer cette bonne nouvelle"[40]. Zacharie reste alors muet jusqu'à la naissance de Jean le Baptiste[41].

D'après saint Luc, six mois plus tard, l'archange Gabriel est celui qui sort pour instruire le peuple: Il a porté le choix fait par Dieu, l'annonce de la venue du Messie et le salut des hommes à la sainte Vierge Marie[42], la fiancée de Joseph le Charpentier de Nazareth et il lui annonça la naissance de Jésus. Lors de l'Annonciation, sa salutation à la Vierge était pleine de respect et de considération: "Je vous salue, Marie, pleine de grâce. Le Seigneur est avec vous". Gabriel, qui connaît les bonnes dispositions de son interlocutrice, vient annoncer l'incarnation. Cette mission est la plus haute qui puisse se concevoir. "La puissance de Dieu te prendra sous son ombre, c'est pourquoi l'être saint qui naîtra sera appelé Fils de Dieu". La grandeur du message n'a d'égale que l'humilité de la petite Juive: "Je suis la servante du Seigneur", Marie réponds simplement[43]. Gabriel proclame, également, la resurrection et

[38]F. COMPTE, *Dictionnaire*, pp. 460-461.
[39]*Lc*. 1, 11-38.
[40]*Lc*. 1, 3-20.
[41]F. COMPTE, *Dictionnaire*, pp. 460-461.
[42]"*Le sizième mois, l'ange Gabriel fut envoyé par Dieu dans une ville de Galilée, du nom de Nazareth, à une vierge fiancée à un homme du nom de Joseph de la maison de David*". *Lc*. 1, 11-38.
[43]F. COMPTE, *Dictionnaire*, p. 197; V. SOT, *Lexique*, p. 9.

signale la fin des temps[44]. Bien que son nom ne soit pas mentionné, il est considéré d'être apparut dans la Révélation[45].

Dans la littérature gnostique, Gabriel est montré l'ange de la justice armé d'un épée et d'un arc. Dans la littérature chrétienne, il est créé avant les autres anges avec Satranael qui s'est transformé plus tard en un démon. Gabriel a une force particulière au-dessus du démon et des guerres. Nous croyons, également, qu'il a été envoyé pour annoncer la mort de la Vierge Marie[46].

D'après H. HYVERNAT, plusieurs *encomium* dans la littérature copte sont dédiés à l'archange Gabriel comme *l'encomium in Gabrielem Archangelum of Archelaus of Neapolis* qui est, actuellement, conservé dans the Pierpont Morgan Library à New York[47]. Selon W. H. WORREL, il s'agit d'un autre *encomium* comme *l'Encomium in Gabrielem Archangelum* attribué à Celestine I de Rome et qui est, aujourd'hui, préservé dans un codex sahidique divisé entre le British Museum à Londres et the Freer Collection[48].

H. HYVERNAT et C. MULLER ont, aussi, mentionné *the Installatio of the Archangel Gabriel*, actuellement, conservé dans the Pierpont Morgan Library à New York[49]. *The Installatio of the Archangel Gabriel* comporte des légendes comme par exemple celle qui affirme que Gabriel et Michel se sont apparus à Adam dans les eaux de la Jordanie pour lui prêcher les bonnes nouvelles de la repétence et du pardon des tabous. Gabriel est

[44]F. COMPTE, *Dictionnaire*, p. 197.
[45]*Ap*. 10: 1-11.
[46]K. VON TISCHENDORF, "Iohannis Liber de Dormitione Mariae", dans: *Apocalypses Apocryphae*, Leipzig, 1866, pp. 95-112.
[47]H. HYVERNAT (ED.), *Bibliothecae Pierpont Morgan Codices Coptici Photographice Expressi,* XLI, Rome, 1922.
[48]W. H. WORREL (ED.), "Homily on the Archangel Gabriel by Celestinus, Archbishop of Rome", dans: *The Coptic Manuscripts in the Freer Collection*, II/1, New York-Londres, 1923.
[49]H. HYVERNAT (ED.), *Bibliothecae*, XXIII; C. D. G. MÜLLER, *Die Bücher der Einsetzung der Erzengel Michael Und Gabriel*, *CSCO* 225, Scriptores Coptici, XXXI (Text); *CSCO* 226, Scriptores Coptici, XXXII (Trans.), Louvain, 1962.

apparu, aussi, à Abraham pour lui annoncer la naissance d'un de ses fils[50]. Il est apparu à la Vierge Cibelle/Sibylla la soeur d'Hénoch pour la protèger d'être attaquée par le démon[51]. Gabriel a, également, joué un rôle considérable dans les homélies de la naissance du Christ comme, par exemple, dans le Sermon de Demian, actuellement, conservé en sahidique[52]. N'oublions pas, en outre, l'homélie attribuée à saint Jean de Chrysostème[53]. D'autres homélies arabes, qui sont en rapport avec l'archange, affirment ses apparitions et ses miracles. Il s'agit d'autres références qui mentionnent le nom de l'archange Gabriel comme: *L'Installatio Michaelis Archangeli*[54] affirmant qu'il a été créé après Sakataboth et Michel et qu'il apparut avec le dernier dans *the Martyrium of the Apostle Simon*[55] pour accompagner le Christ qui a amené Simon au Mont des Olives. Dans le *Martyrium of Paese and Thecla*, Gabriel assiste avec deux martyrs avant la mort et il mène leurs esprits au ciel[56]. E. A. W. BUDGE affirme, aussi, l'apparition du nom de l'archange Gabriel dans le sahidique *Encomium to the Archangel Raphael*[57]. E. KAHLE a rapporté l'apparition de l'archange Gabriel à Apa Hamoï selon la Tradition Copte orthodoxe[58]. Signalons, en plus, l'apparition de Gabriel aux saints Dioscoros, Aesculapios et à Ézeckiel d'Ermont[59].

[50]C. D. G. MULLER, *Bücher*, n°7.
[51]C. D. G. MULLER, *Bücher*, n°8.
[52]W. E. CRUM (ED.), *Theological Texts from Coptic Papyri. Anecdota Oxoniensia: Semitic Series*, Oxford, 1913.
[53]A. HEBBELYNCK et A. VAN LANTSCHOOT, *Codices Coptici Vaticani*, I, Vatican City, 1937.
[54]C. D. G. MULLER, *Bücher*, n°3.
[55]G. ZOEGA, *Catalogus Codicum Copticorum Manuscriptorum qui in Museo Borgiano Velitris Adservantur*, Rome, 1810, p. 137.
[56]W. TILL, *Koptische heiligen und märtyrerlegenden Texte*, Übersetzungen und Indices, Rome, 1935-1936, p. 99.
[57]E. A. W. BUDGE (ED.), *Miscellaneous Coptic Texts in the Dialect of Upper Egypt*, London, 1915, pp. 526-535.
[58]E. KAHLE, *Balaizah*, I, London, 1954, pp. 433-435.
[59]J. MICHL, *Engel*, cols. 239-243; F. SPADAFORA et M. L. CASANOVA, *Gabriele*, pp. 1326-1336.

N'oublions, par ailleurs, pas qu'il existe plus de vingt doxologies et hymnes en l'honneur de l'archange Gabriel. En général, peu sont les églises qui portent le nom de cet archangel en Égypte par comparaison avec celles qui sont construites pour l'archange Michel. En fait, une chapelle est consacrée à l'archange Gabriel dans la montagne d'al-Naqloun au sud de Fayyoûm et une église lui est édifée à Esna. L'Église Copte Orthodoxe célèbre la fête de l'archange Gabriel le 22 kiyahk[60] le jour de la consécration de son église à Caesarea, le 26 ba'ounah le jour de la dédication de sa deuxième église et le 30 baramoudah durant la fête de l'Annonciation. Dans la religion islamique, l'ange Gabriel a révélé le Coran au Prophète Mohamed.

Parmi les chefs d'oeuvres du Musée Copte du Caire qui représente l'archange Gabriel, il s'agit d'une niche[61] qui a été découverte dans le monastère de saint Apollon à Baouit et qui date du sizième-septième siècle ap. J. C. Sa décoration est répartie dans deux zones superposées (**Pl. I**). Dans la partie supérieure, les deux archanges Gabriel et Michel apparaissent autour de la mandorle du Christ intronisé sur un siège et flanqué des quatre créatures de l'Apocalypse: le lion, l'aigle, le taureau et l'homme. Vu de face, le Christ donne la bénédiction avec sa main droite et il tient le livre sacré dans sa main gauche. Dans le livre sacré ouvert, on lit le terme grec αγιος, c'est à dire, saint. Auréolée de la nimbe décorée du chrisme, Jésus est vêtu d'une longue tunique couverte de long et de large manteau. Les deux archanges auréolés et ailés sont vus de trois-quarts. Leurs noms grecs sont inscrits sur la ligne rouge qui sépare les deux zones superposes. Nous y lisons: αρχη αγγελλος μιχαηλ ετ αρχη αγγελλος Γαβρηλ. Dans la partie inférieure de la niche, la sainte Vierge Marie est figurée auréolée et assise de face sur un trône

[60] ARCHIBISHOP BASILIOS, "Archangel", *CoptEnc*., I, col. 190a; G. A. PÉREZ, "Gabriel", *CoptEnc*., IV, cols. 1135a-1137b.

[61] Inv. 7118. Dimensions: 220 x 170 cm. G. GABRA, *Cairo the Coptic Museum & Old Churches*, with Contributions by A. ALCOCK, Cairo, 1999, pp. 58-59, n°9.

emportant le Christ Enfant contre sa poitrine. Auréolé et montré de trois-quarts, l'Enfant tient un rouleau de papyrus fermé. Le monogramme de la Vierge se voit à droite et à gauche de sa tête. Tous deux sont entourés des douze disciples et de deux saints locaux. Saint Pierre est un de ces disciples qui tient une clé à la main droite. Chacun des quatorze saints est debout de face, auréolé, barbu en tenant un livre à la main gauche. Les traits de leurs visages sont différents. Leurs cheveux sont, aussi, de couleurs diverses. Leurs noms sont inscrits en copte au-dessus de leurs auréoles. La bordure intérieure de la niche, flanquée de deux fines colonnettes, est décorée de plusieurs têtes humaines vues de face. Une inscription copte décore l'extrémité extérieure de cette bordure.

Sur un petit panneau en bois de figuier gravé, endommagé, rehaussé de peinture, daté du V^e^ – VI^e^ siècle ap. J. C. et, actuellement, conservé dans le Musée du Louvre à Paris[62], la scène de l'annonciation est encore visible (**Pl. II**). La Vierge, assise sur un siège, est vue de trois-quarts. Elle est vêtue de longs et de larges vêtements à plusieurs plis. Dans sa main droite, il fallait voir le fuseau. Le pied de l'archange Gabriel est encore visible dans le coin inférieure à droite.

Le buste de l'archange Gabriel constitue la décoration d'une des faces d'un petit panneau rectangulaire qui est, actuellement, exposé dans le Musée Copte du Caire[63] (**Pl. III**). Vu de face et auréolé, ses cheveux et ses vêtments sont de couleur marron. Les traces d'une courte inscription copte donnant son nom et tracée en pigment noire sont encore visibles

[62]Inv. E 17118. H.: 28,5 cm. Larg.: 14,2. Ep.: 2 cm. Acquise en 1945. M. H. RUTSCOWSCAYA, "Woodwork, Coptic", *CoptEnc.,* VII, p. 2346; SHERIN SADEK EL GENDI, "Les bois coptes et leurs influences sur les bois islamiques de l'époque fatimide", *Thèse de Doctorat dactilographiée*, Faculté de Tourisme et d'Hôtellerie/Hilwan, 2 vols. Le Caire, 2004, II, p. 15, pl. XII.

[63]Inv. 9083. Dimensions: 60 x 24,9 x 1,6 cm. *The Icons. Catalogue général du musée Copte*, Published by P. VAN MOORSEL, MAT. IMMERZEEL and L. LANGEN, with the Collaboration of A. SERAFEEM, Cairo, 1991, pp. 14-15, pl. A/1, n° 8/a; *Coptic Icons*, II, p. 93.

au-dessus de sa tête. Nous y lisons: αρχαγγελος. Deux petits trous se voient dans les deux coins supérieurs du panneau. L'autre face du même panneau est orné de la figure de saint Théodore le Stratelète debout, barbu et vêtu de l'uniforme militaire. Son visage allongé se termine par une barbe pointue. Les traces de son nom copte sont lisibles à gauche de son visage.

Notons, aussi, l'existence de riches icônes qui représentent l'archange Gabriel dans diverses attitudes dans plusieurs monastères, églises et musées archéologiques. Une des icônes de l'Église Suspendue de la sainte Vierge Marie au Vieux Caire montre la scène de l'annonciation dans laquelle l'archange Gabriel[64] est montré ailé et debout de trois-quart devant la Vierge (**Pl. IV**). Datée du XVII^{e} siècle ap. J. C., une autre icône avec le même sujet décoratif est, actuellement, conservée dans le Musée Copte du Caire[65] (**Pl. V**). Un oiseau descendant du ciel doré symbolise l'Esprit Saint. L'archange arrive de droite pour saluer la Vierge étonnée qui se voit dans le temple. Vetus de longs tuniques et manteaux bleus, rouges et blanc, les deux sont debout, auréolés et vus de trois-quarts devant divers bâtiments. Le titre "Mère de Dieu" est inscrit sur l'arrière-plan de l'icône.

Cette même décoration se voit, également, sur une autre icône de l'église de sainte Barbe[66] et dans le monastère de saint Théodore l'Oriental au Vieux–Caire et qui est l'oeuvre de Jean l'Arménien et Ibrahim l'Écrivain/le Scribe. À l'origine, cette icône était dans le Musée Copte du Caire et mainteant elle est au Musée National de Port Sa'îd[67]. Rappellons, aussi, l'icône de monastère du saint Antoine le Grand à la Mer Rouge qui se caractérise par l'aspect de l'art populaire avec l'apparition des motifs géométriques dorés sur l'encadrement de l'icône.

[64]*Coptic Icons*, I, p. 9.
[65]Inv° 4875. Dimensions: 43,5 x 58,8 x 1,9 cm. Présentée par Nicola Kyrodos. *Icons*, p. 99, n° 109, pl. 27/a; *Coptic Icons*, I, p. 8.
[66]*Coptic Icons*, I, p. 12.
[67]*Coptic Icons*, I, p. 13.

Sur une autre icône importante, actuellement, conservée au Musée Copte du Caire, il s'agit de la représentation de l'archange Gabriel debout dans une attitude frontale en tenant une croix dans la main droite et un rouleau ouvert dans sa main gauche[68] (**Pl. VI**) . Auréolé, nous voyons ses cheveux marrons et longs, ses larges ailes blancs et sa longue tunique blanches couverte de long manteau vert. L'icône, peinte sur le lin fixé directement sur le bois, est signée par l'artiste Guirguis al-Roumî en 1790 ap. J. C. La figure de Gabriel est vue sur d'autres icônes coptes de dimensions et de formes diverses[69].

Les peintures murales de l'église archéologique de la sainte Vierge Marie dans le Monastère des Syriens à Ouadi Natroun conservent, également, la figure de l'archange Gabriel (**Pl. VII**)[70] notamment dans la scène de l'annonciation qui décore la semi-coupolette sud datée du XIII^{e} siècle ap. J. C. et qui couvre la moitié du choeur de l'église. La Vierge et l'archange Gabriel sont vus de trois-quarts[71] sur un fond de ciel bleu sombre parsemé d'étoiles blanches semblables aux perles. La Vierge, coiffée du *maphorion* pourpre et vêtue d'une tunique bleue claire, se voit devant un petit bâtiment rond. Surprise et pensive, elle lève sa main droite qui touche son menton. Le batiment rond est une sorte de kiosque qui est supporté de fines colonnes torses de couleur rose ayant des bases ouvragées et des chapiteaux qui prennent la forme des grenades. Leurs noms respectifs sont écrits en syriaque et en copte. Nous y lisons, en plus, le texte biblique addressé par l'archange ayant les ailes tombantes pour saluer la Vierge: "*Salut à toi, pleine de grâce; le Seigneur est avec toi,*

[68]Inv. 3432. Dimensions: 30,5 x 44,5 x 1,0. Faîte pour la maison de Guirguis Fanous al-Maligui. M. SIMAIKA, *A Brief Guide to the Coptic Museum and the Principal Ancient Churches of Cairo*, Cairo, 1938, p. 19; *Icons*, p. 52, n°57, pl. 13/d.
[69]Inv. 3440, 3424. *Icons*, p. 28,146, n°21, 165, pls. 5/b , O2.
[70]C*optic Icons*, I, p. 20.
[71]*Lc*. 2: 14.

bénie parmi les femmes"[72]. En effet, la semi coupolette sud[73] est divisée en deux parties égales par l'aile de l'archange Gabriel.

Signalons, également, la scène de l'annonciation copte qui a été découverte au-dessous de la scène de l'Ascension décorant la semi-coupolette ouest qui constitue le plafond du narthex de l'église archéologique de la Vierge Marie au même monastère[74] (**Pl. VIII**). Cette scène est peinte à l'encaustique d'après les caractéristiques de l'art copte. Nous voyons les quatre prophètes de l'Ancien Testament: Moïse[75] et Éssaie[76] avec le Buisson Ardent au-dessus de la tête de Moïse, Ézekiel[77] et Daniel[78]. Debout, les prophètes et les saints sont auréolés. Chacun des prophètes tient un rouleau de papyrus ouvert sur lequel est inscrit sa prophétie en copte bohairique. Son nom est lu en grec du côté de son visage. Une petite colonne se voit au centre de la scène. Elle est surmontée d'un enscensoir à flamme bleue. Sur l'arrière plan de la scène, nous remarquons l'apparition de la ville de Nazareth avec ses églises, ses tours, ses bâtiments et ses jardins. Il est évident que l'artiste a assemblé l'ancienne préfiguration avec réalisation et accomplissement surprenants. La datation de cette peinture murale reste encore un sujet de débat entre les coptisants et les historiens de l'art qui l'ont datée du VII^{e} au XIII^{e}

[72] *Lc*. 1: 28.

[73] 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, pp. 67-68, figs. 107-112; K. C. INNEMÉE, "the *Iconographical Program of Paintings in the Church of al-Adra in Deir al-Sourian: Some Preliminary Observations*", *SKCO*, III, Wiesbaden (1998), pp. 143-149; K. C. INNEMÉE, "*New Discoveries at deir al-Sourian, Wadi al-Natrun*", *SKCO*, IV/1, Wiesbaden (1999), pp. 213-219; G. GABRA, *Coptic Monasteries. Egypt's Monastic Art and Architecture*, with a Historical Overview by T. VIVIAN, Cairo-New York, 2002, p. 51.

[74] J. LEROY, *Peintures*, pp. 69-72, figs. 26-46; K. C. INNEMÉE, *Iconographical*, pp. 143-149; K. C. INNEMÉE, *Discoveries*, pp. 213-219; G. GABRA, *Monasteries*, p. 53, pls. 3.8-3.9; C*optic Icons*, I, pp. 18-19.

[75] *Ex*. 3: 2-6.

[76] *Es*. 7: 14.

[77] *Ez*. 44: 2.

[78] *Dn*. 2: 34, 35 – 45.

siècle ap. J. C. En fait, cette scène est un chef d'oeuvre unique et remarquable des époques médiévales.

2. L'archange Michel:

D'après le prophète Daniel[79], il est un des archanges et chef de la milice célèste qui protége Israël. Michel est celui qui est comme Dieu, le chef des armées célestes, le prince des lumières: Il est le protecteur du people d'Israël[80].

Le Nouveau Testament mentionne, aussi, le chef des anges Michel[81]. Il est le seul des archanges qui porte le titre d'archange. Cet archange est, en outre, mentionné dans l'Apocalypse de Jean comme vainqueur des démons et aussi dans le Coran[82]. Michel avait un rôle cosmologique[83]. Il est, également, identifié comme le successeur de Cronos dont le culte était vénéré en Grèce le 12 Hakatombaion[84]. Plusieurs homélies coptes sont en rapport avec l'archange Michel comme l'homélie de saint Eustathius d'Antioche qui affirme la construction de son sanctuaire par saint Jean de Chrysostème à Thrace, actuellement, en Arménie où Michel a aidé l'empereur romain Constantin contre les Persans. Rappelons, également, le texte bohairique publié par A. E. W. Budge en 1894 et le texte sahidique publié par A. Campagnano

[79] *"Il n'y a personne qui me prête main forte contre ceux-là, sinon Michel, votre Prince". "Le Prince du royaume de Perse s'est opposé à moi pendant vingt et un jours, mais voice que Michel l'un des Princes de premier rang, est venu a mon aide et je suis reste là auprès des rois de Perse". Dn*. 10, 13-21; 12: 1-3, N. T. *Jude* 9; *Ap*. 12, 7-9; M. V. ERBROECK, "Michael the archangel, saint", *CoptEnc.*, V, cols. 1616b-1620a.

[80] F. COMPTE, *Dictionnaire*, p. 197.

[81] *Jd*. 1: 9; "*Il y eut alors un combat dans le ciel: Michaël et ses anges combattirent contre le dragon. Et le dragon lui aussi combattait avec ses anges*". *Ap*. 12:7.

[82] *Coran* II/98; D. F. PAYNE, "Michael the Archangel", dans: *The New International Dictionary Christian Church*, Grandville, 1974, p. 657.

[83] E. A. W. BUDGE (ED.), *Saint Michael the Archangel: Three Encomiums by Theodosius, Archibishop of Alexandria, Severus Patriarch of Antioch and Eustathius Bishop of Trake*, London, 1894; M. V. ERBROECK, "Michael the archangel, saint", *CoptEnc.*, V, cols. 1616b-1620a.

[84] J. SIMON, "Homélie copte inédite sur S. Michel et le bon Larron", *Orientalia*, III, (1934), pp. 217-247; IV, Rome (1935), pp. 222-234; G. LAFONTAINE, "Un éloge copte de Saint Michel, attribué à Macaire de Tkow", *Le Muséon*, 92, Paris (1979), pp. 301-320; M. V. ERBROECK, "Michael the archangel, saint", *CoptEnc.*, V, cols. 1616b-1620a.

en 1977. Ajoutons, ensuite, l'homélie de saint Macaire de Tkow[85], celle de saint Athanasios I (IV^e siècle ap. J. C.), celle du patriarch d'Alexandrie Timothé II Aeluros (V^e siècle ap. J. C.) qui est la plus proche de l'ouvrage *Book of the Investiture*, celle de saint Théodosios I (VI^e siècle ap. J. C.) et d'autres homélies aux noms de saint Sévérien de Gabâla ou saint Jean Chrysostème.

À Khonai entre Colossae et Hiérapolis en Asie Mineur, une chapelle est dédiée à l'archange Michel. D'autres bâtiments semblables existaient dès le début du quatrième siècle ap. J. C. à Constantinople et dans d'autres cités[86]. Récemment, une autre chapelle du même type et consacrée à Michel a été découverte à Apamée en Syrie[87].

Dans chaque monastère copte, une chapelle est, actuellement, dédiée à l'archange Michel qui est considéré par les moines coptes le gardien et le protecteur des sites religieux[88]. La seule exception est dans le monastère de saint Paul l'Ermite à la Mer Rouge où il y a une grande église construite à cet archange hors du donjon (**Pl. IX**).

Dans le synaxaire copte, l'archange Michel est commémoré le 12 hatour[89] le jour de son investiture au ciel, le 12 ba'ounah où fut la consécration de son église et le douxième jour de chaque mois copte. Son investiture au ciel est bien décrit dans l'ouvrage apocryphal de saint Jean l'Apôtre et dans *the Book of the Investiture of Michael* conservé complet en sahidique et fayyoumique[90].

---

[85]G. LAFONTAINE, *Éloge*, pp. 301-320.

[86]P. CANIVET, "Nouvelles inscriptions grecques chrétiennes à Huarte d'Apamée (Syrie)", *Travaux et Mémoires*, VII, Paris, (1979), pp. 364-365; M. V. ERBROECK, "Michael the archangel, saint", *CoptEnc.*, V, cols. 1616b-1620a.

[87]M. V. ERBROECK, "Michael the archangel, saint", *CoptEnc.*, V, cols. 1616b-1620a.

[88]"*Alors, il y eut une bataille dans le ciel: Michel et ses anges combbattirent le Dragon. Et le Dragon riposta, avec ses Anges mais ils eurent le dessous et ils furent chassés du ciel*". *Ap.* 12, 7.

[89]ARCHIBISHOP BASILIOS, "Archangel", *CoptEnc.*, I, 190a.

[90]C. D. G. MULLER, *Bücher*, pp. 20-30; M. V. ERBROECK, "Michael the archangel, saint", *CoptEnc.*, V, cols. 1616b-1620a.

Sur l'une des précieuses icônes du Musée Copte du Caire, la figure de l'archange Michel est encore visible **(Pl. X)**[91]. Sur un fond doré en haut et bleu en bas, il est montré debout et auréolé en tenant une balance à la main gauche et un long bâton à trois barrières horizontalement parallèles à l'autre main. Ses cheveux marrons et longs tombent sur les épaules. Ses ailes larges sont de couleur marrons et bleus. L'archange est vêtu d'une longue tunique à diverses couleurs. À remarquer la tentation de l'artiste vers le style artistique purement égyptien. L'icône constitue une des importantes productions des deux célèbres artistes Jean l'Arménien et Ibrahim l'Écrivain dont les noms sont signés en arabe à droite du pied droite de l'archange. La bordure inférieure de l'icône est enrichit par un bandeau épigraphique en caractères arabes qui se lit comme suit:

يا ... ميخاييل عننا برسم بيعة العذرى الدمشيرية اذكر يارب عبدك المهم المعلم ميخاييل مرقوريوس فى ملكوت السموات فى سنت ١١٦٤ للشهدة.

En voice la traduction est: "Ô … Michel. A été peint pour l'église de la Vierge al-Damchîriya Seigneur, souviens son esclave al-Mu'allim Mercurios dans Votre Royauté du Ciel dans l'année 1467 A. M."(1164H./1750 ap. J. C.). Cette même figure se voit, également, sur d'autres icônes du monastère de saint Thomas l'Ermite tout près d'Akhmim[92]. Michel est montré ailé et debout de face ou de trois-quarts en piètinant un serpent avec une longue flèche tenue à sa main droite. Dans l'autre main, il tient la balance. Gabriel se voit avec un long rouleau ouvert symbol de son annonciation sur l'autre vantail de l'icône. Les deux archanges apparaissent à droite et à gauche de la sainte famille qui constitue la décoration de la partie centrale de l'icône. Nous remaquons les yeux coptes largement ouverts et les grandes

[91]Inv. 3771. Dimensions: 54,8 x 67,0 x 1,5. Acheté du Père Athanasios le 14 décembre 1932. *Icons*, p. 20, n°11, pl. 3/a; *Coptic Icons*, I, pp. 79, 83-84.

[92] *Coptic Icons*, I, p. 65.

têtes par rapport aux corps humains. Cette même attitude se voit par ailleurs sur d'autres icônes[93].

Sur l'un des deux Tondo[94] qui comptent parmi les rares collections artistiques du Musée Copte du Caire, l'archange Michel est figuré en buste et de face sur un arrière-plan de couleur dorée (**Pl. XI**). Ses cheveux sont marrons et ses yeux sont largement ouverts. Ses vêtements marrons sont décorés. Son nom copte apparaît des deux côtés du visage comme suit: ⲁⲅⲓⲟⲥ ⲙⲓⲭⲏⲗ saint Michel. La figure de la sainte Vierge Marie est vue sur l'autre tondo. De part et de l'autre de sa tête couverte du *maphoriom*, nous lisons en copte: ⲁⲅⲓⲁ ⲙⲁⲣⲓⲁ sainte Marie.

Plusieurs manuscrits coptes en papyrus et parchemin découverts dans la région d'al-Hamoulî à Fayyoum sont décorés par la représentation de l'archange Michel. Daté de l'an 894 ap. J. C., sur l'un de ces papyrus[95], actuellement, conservé dans la Bibliothèque de Pierpont Morgan à New York, l'archange Michel est vu auréolé, couronné, ailé et debout de trois-quarts (**Pl. XII**). À droite de sa tête, nous lisons en copte: ⲁⲣⲭⲁⲅⲅⲉⲗⲟⲩ· Un long bâton terminé par une croix se voit dans sa main droite. Un cercle décoré de croix apparaît dans l'autre main. Sur un autre papyrus[96] de la même collection mais endommagé, l'archange Michel est vu de face (**Pl. XIII**). Auréolé et vêtu de long et de large vêtments, il tient aussi un long bâton terminé par une petite croix à sa main droite. Dans l'autre main, il porte, également, un cercle décoré d'une croix. Sur le bord supérieur du papyrus, les traces d'une inscription copte se lisent comme suit: ….ⲉⲗⲟⲩ ⲙⲭⲁⲏⲗ

Dans le même Musée, il s'agit d'un long papyrus qui constitue le Qatamaris (**Pl. XIV**). Ce document est divisé en plusieurs rangés parallèles et ornées de motifs floraux et de croix coptes. Le registre médian est décoré de la figure de l'archange

[93] *Coptic Icons*, I, pp. 48, 51, 64, 67.
[94] Invº 9105–9104. N° 9105: Dimensions: 8,4 x 2,0 x 0,1. *Icons*, p. 14, n° 7, pl. 21/d.
[95] *Illustrations from Coptic Manuscripts*, I[st] ed., Cairo, 2000**, p. 158.**
[96] *Coptic Manuscripts*, p. 141, n°1.

Michel vu de face, auréolé, ailé en tenant une balance dans sa main gauche.

Dans le donjon du monastère de saint Macaire le Grand à Ouadi Natroun, il s'agit d'une peinture murale décorée de la figure de l'archange Michel sur la paroi nord dans la chapelle qui lui est dédiée à la quatrième étage[97] (**Pl. XV**). L'inscription arabe le mentionne "chef des anges". Debout en frontalité absolue, il remplit presque tout le cadre formé d'un épais trait coloré en rouge. Auréolé, son visage se termine avec un énorme menton. Ses ailes rouges sont abaissées. Dans la main droite, Michel tient un long sceptre qui se termine par une croix copte dorée.

Parmi les rares icônes produites par Jean l'Arménien et qui montre les figures des archanges Gabriel et Michel, il s'agit de celle qui était auparavant au Musée Copte du Caire et qui se trouve, actuellement, au Musée National de Port Sa'îd (**Pl**. **XVI**)[98]. Vue de trois-quarts, la Vierge Marie emporte l'Enfant Jésus contre sa poitrine et signale vers lui. Sur les bordures inférieures et supérieures des deux vantaux de l'icône, il s'agit des inscriptions arabes suivantes qui comportment les noms des deux archanges comme suit[99]:

رئيس الملايكة غبريال المبشر رئيس الملايكة ميخاييل

عوض يارب من له تعب فى ملاكوت السموات

Sur une icône[100] au Musée Copte du Caire, le panneau central représente la figure de la Vierge Marie emportant l'Enfant Jésus qui tient un petit globe terrestre et qui est vu de trois-quarts aux pieds nus. La Madone a la tête coiffée de couronne jaunâtre tenue par deux anges ailés. Dans les écoinssons de l'arc surmontant ce panneau, il s'agit de simples rosettes en jaunes. À gauche, le vantail montre l'archange Michel tenant une balance dans la main gauche. À droite, Gabriel est

[97] J. LEROY, *Peintures*, pp. 45-46, figs. 93-94; G. GABRA, *Monasteries*, p. 62.

[98] Inv. 3406. Dimensions du panneau central: 27.5 x 41,4 x 1,0. Les deux ailes: 13,3 x 41, 0 x 1,1 cm. *Icons*, p. 158, n°182, pl. 47/c; *Coptic Icons*, I, p. 53.

[99] *Coptic Icons*, II, pp. 38-47, 48-51.

[100] C*optic Icons*, I, p. 46.

debout tenant une branche de la fleur symbolisant l'annonciation à la main droite. Les deux archanges tiennent des épées. L'icône est, actuellement, disposée dans le monastère de saint Antoine à la Mer Rouge. Cette même décoration apparaît sur une autre icône au même monastère et sur une troisième suspendue de nos jours aussi dans le monastère de saint Paul l'Ermite à la Mer Rouge[101]. Nous y lisons les deux lettres grecques *alpha* et *ghamma* qui constituent les premières lettres des noms grecs de l'archange Michel et Gabriel. Les figures des deux archanges apparaissent, également, dans la décoration d'autres icônes[102] qui comptent parmi les rares collections artistiques de plusieurs monastères et églises coptes.

Les figures des deux archanges apparaissent affrontés sur l'intrados de l'arc qui précède le choeur de l'église archéologique de saint Antoine le Grand à la Mer Rouge et sur celui qui mène à l'église des quatre créatures personnifiées[103] de l'Apocalypse (**Pl. XVII**). La couche de vernis, actuellement, brune verte, a causé l'apparition de quelques différences entre leurs figures sur les deux intardos. Détachés sur un arrière–plan de couleur vert bordé de rouge, les deux archanges debout et presque identiques. Ils portent des vêtements et des attributs qui sont en fait ceux des archanges. Ils tiennent dans les mains une *sphaira* et une haste dans les mains droites rehaussées. Leurs ailes brunes s'étendent à la verticule derrière leurs corps.

[101] C*optic Icons*, I, pp. 50-51.

[102] A. GAYET, *L'art copte, école d'Alexandrie architecture monastique, sculpture, peinture, art somptuaire*, Paris, 1902, pp. 279-280; *Icons*, pp. 64-65, n°72, pl. E/2; *Coptic Icons*, I, p. 59, 65, 67.

[103] J. LEROY, "Le programme décoratif de l'église de St. Antoine du désert de la mer rouge", *BIFAO*, LXXVI, Le Caire (1976), pp. 347-379; P. VAN MOORSEL, *Les peintures murales du monastère de saint Antoine près de la mer rouge*, 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, 2 vols., IFAO, Le Caire, 1995, I, pp. 112-115, II, figs. 55-58; *Monastic Visions: Wall Paintings in the Monastery of Saint Antony at the Red Sea,* ed. by E. BOLMAN, Photography by P. GORDEAU, Cairo-New haven, 2002.

3. L'archange Raphaël

Son nom hébreu signifie "dieu a guérit". Les auteurs Latins comme Grégoire le Grand interprètent le nom pour dire "médecin de Dieu". D'après A. KROPP, le nom désigne "guérir" dans un texte copte[104]. C'est l'ange bienveillant qui, partout où il passe, porte un regard plein de bonté sur la souffrance des hommes. Il apparut pour la première fois en Tobit où Raphaël a introduit lui-même comme un des sept anges qui représentent les prières de la justice à Dieu et qui se dressent en Sa présence[105]. Il a prit la forme humaine pour accompagner le jeune Tobie. Pour les Catholiques, c'est un personnage biblique et protecteur des voyageurs et de Tobie. C'est lui qui a délivé de la cécité les yeux de Tobie[106] et il lui a procuré de l'argent[107]. C'est lui qui a protégé Tobias et Sarah du démon Asmodeus qui a tué ses sept époux[108]. Raphaël a, en plus, guérit l'Aveugle de Tobit père de Tobias[109]. Dans le Livre d'Hénoch, il est un des quatre archanges: Michel, Gabriel et Souriel ou bien un des sept[110]. Il a accompagné Hénoch dans sa journée célèste et il a expliqué la distribution des esprits dans les sections variées de Chaoül après la mort[111]. Il est apparu, aussi, avec Hénoch dans le paradis de

[104]*Alors Raphaël les prit tous les deux à part et leur dit: "Bénissez Dieu et célèbrez-le devant tous les vivants pour ce qu'il a fait pour vous". "Mais dans le même temps. Dieu m'a envoyé pour te guérir, ainsi que ta belle-fille Sara. Je suis Raphëel, l'un des sept anges qui se tiennent devant la glorie du Seugneur et pénètrent en sa présence". Tb*. 12: 6; 14-15; A. KROPP, *Ausgewählte koptische Zaubertexte*, préface de J. CAPART, Introduction de W. E. CRUM, Bruxelles, 1930, p. 165.

[105]*Tb*. 12:15.

[106]*Tb*. 11: 17; *Tb*. 12:15; G. A. PEREZ, "Raphael", *CoptEnc.*, VII, cols. 2052b-2054b.

[107]"*C'est à la fin de son périple avec Tobie qu'il se dévoila: " J'ai été envoyé pour éprouver ta foi et Dieu m'envoya en même temps pour te guérir, ainsi que ta belle-fille Sarra. Je suis Raphaël, l'un des 7 Anges qui se tiennent toujours prêtes à pénétrer auprès de la gloire du Seigneur*". *Tb*. 12, 13.

[108]"*C'est à la fin de son périple avec Tobie qu'il se dévoila: " J'ai été envoyé pour éprouver ta foi et Dieu m'envoya en même temps pour te guérir, ainsi que ta belle-fille Sarra. Je suis Raphaël, l'un des 7 Anges qui se tiennent toujours prêtes à pénétrer auprès de la gloire du Seigneur*". *Tb*. 12, 13; 6:14; 8:3.

[109]*Tb*. 11: 7-14.

[110] 1 *Hénoch* 9:1; 10: 4-8.

[111] 1 *Hénoch* 22: 3-6.

Vertu en lui parlant de l'arbre de Sagesse[112]. Nous prétendons qu'il a la force au-dessus des maladies et blessures[113]. Dans l'Apocalypse de Ezra, Raphaël desservit à Ezra sous le titre de commandant en chef des anges[114].

Dans la littérature juive, Raphaël a visité Abraham[115]. Dans la littérature chrétienne, il est un des quatre ou bien des sept archanges créés par Dieu et il est en même temps le patron des médecins. Avec Michel, Gabriel et d'autres anges, il a la force de punir le démon. Dans le livre de Tobie dans la Bible, il est reconnut dans les bibles catholiques et orthodoxes. Les apocryphes des Protestants, mentionnent Raphaël comme archange.

Dans la littérature Copte, il s'agit de deux *encomium* seulement pour Raphaël: Le premier attribué à saint Jean de Chrysostème est, actuellement, conservé au British Museum à Londres[116]. L'autre en sahidique et intitulé *In Raphaelem Archangelis* est attributé à Théophile le patriarche d'Alexandrie. Les fragments de cet *encomium* sont distributés entre les bibliothèques de Paris, Napolis et Vienne. T. ORLANDI les a identifiés et les a traduits en Latin[117]. Ils appartiennent, en effet, à deux codices du Couvent Blanc. Citons, en plus, cinq homélies arabes dont une est attribuée à Cyrille I d'Alexandrie (412-444 ap. J. C.), et concerne la fête de la consécration de l'église construite par Théophile (3 nasî'/26 août)[118].

Dans les textes d'exorsime, Raphaël a un rôle important[119]. Dans la tradition Copte orthodoxe, il apparut aux saints

[112] 1 *Hénoch* 32: 6.
[113] 1 *Hénoch* 40.9.
[114] *Apc. Esd.* 1: 4.
[115] *Gn*. 18; *bT Joma* 37a.
[116] A. E. W. BUDGE, *Miscellenous*, pp. 526-533, 1189-1191 (Texts), 1034 ff., 119 (Trans.).
[117] T. ORLANDI, "Un encomio Copto di Raffaele Arcangelo", *RSO*, XLVII, Rome (1972), pp. 211-233.
[118] C. D. G. MULLER, *Die Engellehre der koptischen Kirche*, Wiesbaden, 1959, pp. 48-53, 239-243.
[119] V. STEGEMANN, *Die koptischen Zaubertexte der Sammlung Papyrus Erzherzog Rainer*, Heidelberg, 1934, pp. 69-70; A. KROPP, *Ausgewählte*, pp. 3, 82.

Philotheus et Paese[120]. Dans la liturgie Copte, il est le troisième ange dont la fête est célèbrée le 3 nasî' bien qu'elle soit le 4 nasî' dans l'*encomium* attributé à saint Jean Chrysostème. En addition, il s'agit d'à peu près de seize doxologies et hymnes en son honneur.

Dans l'Église Catholique Romaine, Gabriel, Michel et Raphaël sont vénérés par la fête célèbrée le 29 septembre 1921, le 24 mars 1969 pour Gabriel et le 24 octobre pour Raphaël. L'Église Orthodoxe orientale célèbre leur fête le 8 novembre du calendrier julien /le 21 novembre du calendrier grégorien. D'après ARCHIBISHOP BASILIOS, la fête de l'archange Raphaël est célèbrée le 3 Nasî'[121].

Dans l'art copte, Raphaël est figuré sur une icône conservée, actuellement, au Musée Copte du Caire[122]. Datée du XVIII^{e} siècle ap. J. C., l'icône en bonne état de conservation le montre debout de face avec de larges ailes blanches. Il tient un long bâton terminé d'une croix et une calice en mains.

4. L'archange Souriel:

Concerant cet archangel, la documentation reste encore rare. Selon ARCHIBISHOP BASILIOS, Souriel est commémoré le 27 toubah[123]. Dans les trompes encadrées de rouge de l'octogone de la chapelle de forme carrée dédiée aux archanges dans l'église archéologique totalement taillée dans le roc dans le monastère de saint Paul l'Ermite à la Mer Rouge, les figures des quatre archanges: Gabriel, Michel Raphaël et Souriel sont encore visibles (**Pl. XVIII**). Ils sont figurés tous debout de face et ailés[124]. Leurs têtes sphériques s'encadrent de deux cercles

[120]M. G. MARA, "Raffaele Arcangelo", dans: *Bibliotheca Sanctorum*, X, Istituto Giovanni, XXIII della Ponctificia Universita Laternaese, Citta Nuova Editrice, Rome, 1968, pp. 1357-1368.

[121]ARCHIBISHOP BASILIOS, "Archangel", *CoptEnc*., I, 190a.

[122]Inv. 3436. Dimensions: 17,7 x 38,2 x 1,2. *Icons*, p. 42, n°42, pl. A2.

[123]ARCHIBISHOP BASILIOS, "Archangel", *CoptEnc*., I, 190a.

[124]P. VAN MOORSEL, *Les peintures du monastère de saint-Paul près de la mer Rouge*, avec des contributions de P. GROSSMANN et P.-H. LAFERRIERE et la collaboration de V.

concentriques: L'intérieur est en rouge mais l'extérieur en vert vif. Les quatre archanges tiennent une *sphoera* décorée de croix aux mains gauches. Dans les mains droites, ils tiennent des hastes crucifères de couleur rouge. Aux pieds, ils portent des chaussures rouges. Les archanges apparaissent sous des arcs surmontés des deux bandeaux épigraphiques qui s'étendent au sommet de l'octogone: L'un supérieur et ininterrompu en copte et l'autre inférieur en arabe qui comportent leurs noms (**Fig. 1**). D'après P. VAN MOORSEL, le bandeau arabe est entrecoupé par les sommets des arcatures des trompes par la fenêtre nord et par des lucarnes. Nous remarquons que le bandeau arabe ne contient pas la traduction du bandeau copte. Nous y lisons:

السلام لغبريال رئيس الملائكة –السلام لميخائيل رئيس الملائكة –السلام لسوريال الملائكة السلام رئيس الملائكة رئيس السلام لرافاييل

C'est à dire: Salut à Gabriel le Grand, salut à Michel le Grand, salut à Souriel le Grand et salut à Raphaël le Grand.

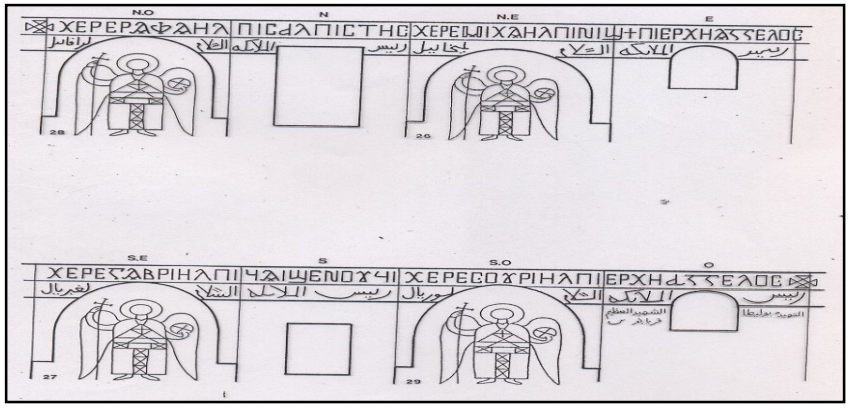


Fig. 1. Décoration de la chapelle des archanges dans l'église archéologique du monastère de saint Paul l'Ermite à la mer rouge. D'après P. VAN MOORSEL, *Peintures*, pp. 82-83, figs. 25-26.

En général, les quatre archanges sont figurés ensemble dans la décoration d'une des icônes du monastère de saint

GHICA, K. C. INNEMEE, K. CRENA DE IONGH, A. LECLER et J. RIJNIERSE, IFAO, Le Caire, 2002, pp. 81-87, figs. 25-26; P. H. LAFERRIERE, *La Bible murale dans les sanctuaires coptes*, Le Caire, 2008, pp. 82-82, figs. 25-26.

Antoine à la mer rouge[125] (**Pl. XIX**). Nous voyons Michel et Gabriel se voient en tenant chacun un épée et un rouleau de papyrus en mains[126]. Souriel tient une trompette en mains portées près de la poitrine[127]. Raphaël a les mains croisées, lui-aussi, tout près de la poitrine. Nous y lisons, en arabe, les noms des archanges dont les figures se répètent sur une autre icône conservée au Musée Copte du Caire avec de petites différences[128] **(Pl. XX)**. L'archange Michel est figuré au centre avec une balance à sa main droite. Il piètine une figure humaine renversée sous ses pieds. Gabriel est vu sur le vantail droite de l'icône en tenant un épéé et une balance. Sur l'autre vantail, les deux archanges Raphaël et Souriel tiennent deux épéés chacun. Tous sont debout, ailés et auréolés.

En conclusion, plusieurs archanges sont mentionnés dans le synaxaire copte et dans d'autres livres sacrés. Chacun avait des missions précises à accomplir. Beaucoup sont les objects artistiques provenant des monastères et des églises coptes et qui conservent les figures de quelques–uns d'eux. Trois archanges sont mentionnés dans la Bible. Quatre archanges sont reconnaissés par les livres sacrés de l'Église Copte Orthodoxe. Les quatre archanges Gabriel, Michel, Raphaël et Souriel apparaissent avec diverses attitudes dans l'art et l'architecture coptes soit de face soit de trois-quarts, seuls ou avec d'autres figures humaines. Ils tiennent parfois les croix, les épéés, les plantes, les globes terrestres ou bien les rouleaux de papyrus ouverts. Toutes ses attitudes diverses sont le résultat de l'imagination des artistes qui étaient de nationnalités différentes.

[125] *Coptic Icons*, I, p. 58.

[126] Inv. 3458. Dimensions du panneau central: 22,6 x 29,6 x 1,4. Les ailes: 11 x 26,2x 0,9. 11,6 x 26,3. *Icons*, pp. 54-55, n°59, pl. G/1.

[127] "*Car lui-même, le Seigneur, au signal donne, à la voix de l'archange et au son de la tropette de Dieu, descendra du ciel: alors les morts en Christ ressusciteront d'abord*". *Première Epître aux Thessaloniciens,* 6: 16.

[128] *Coptic Icons*, I, p. 60.

Les trois autres archanges sont absents dans la décoration copte des bâtiments religieux et des objets artistiques.

LISTE DES ABBRÉVIATIONS ET DES PÉRIODIQUES

BIFAO: *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale.* (Le Caire).
CoptEnc: *Coptic Encyclopedia*, 8 vols. (New York).
CSCO: *Corpus scriptorium christianorum orientalium*. Univ. cathol. (Louvain).
DACL: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. (Paris).
Le Muséon: *Le Muséon. Rev. d'étud. Orient. Dep. Orient*. (Louvain).
Orientalia: *Orientalia. Comment. periodici. Pontif. Inst. Biblici* (Rome). Cf. ***Or***.
RHLR: *Revue d'histoire et de littérature religieuse*. (Paris).
RSO: *Rivista degli Studi Orientali.* (Rome).
SKCO: M. KRAUSE and S. SCHATEN (Eds.), QEMELIA. Spätantike und koptische Studien. P. GROSSMANN zum 65 Geburtstag *(= Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients 3),* Wiesbaden (1998).

BIBLIOGRAPHIE

J. BARBEL, *Christos Angelos*, Bonn, 1941, (*Christos*).

E. A. W. BUDGE (ED.), *Saint Michael the Archangel: Three Encomiums by Theodosius, Archibishop of Alexandria, Severus Patriarch of Antioch and Eustathius Bishop of Trake*, London, 1894, (*Saint*).

E. A. W. BUDGE (ED.), *Miscellaneous Coptic Texts in the Dialect of Upper Egypt*, London, 1915, (*Miscellaneous*).

P. CANIVET, "Nouvelles inscriptions grecques chrétiennes à Huarte d'Apamée (Syrie)", *Travaux et Mémoires*, VII, Paris (1979), pp. 364-365, (*Nouvelles*).

R. CASPAR, *Cours de théologie musulmane*, II, II[e] éd., Rome, 1974, (*Cours*).

F. COMPTE, *Dictionnaire de la civilisation chrétienne*, Montréal (Québec), 1999, (*Dictionnaire*).

The Coptic Encyclopedia, Edited by AZIZ S. ATIYA, I, IV-V, VII, New York, 1991, (*CoptEnc*).

Coptic Icons, I-II, Text and Photos by NABIL SELIM ATALLA, Cairo-Barcelona, 1998, (*Coptic Icons*).

W. E. CRUM (ED.), *Theological Texts from Coptic Papyri. Anecdota Oxoniensia: Semitic Series*, Oxford, 1913, (*Theological*).

G. DUMÉZIL, *Naissance d'archanges*, Paris, 1945, (*Naissance*).

G. GABRA, *Cairo. The Coptic Museum & Old Churches*, with Contribtions by A. ALCOCK, Cairo, 1999, (*Museum*).

G. GABRA, *Coptic Monasteries. Egypt's Monastic Art and Architecture*, with a Historical Overview by T. VIVIAN, Cairo-New York, 2002, (*Monasteries*).

L. GARDET, *L'islam religion et communauté*, Paris, 1976, (*L'islam*).

A. GAYET, *L'art copte, école d'Alexandrie architecture monastique, sculpture, peinture, art somptuaire*, Paris, 1902, (*L'art*).

A.-M. GÉRARD, *Dictionnaire de la Bible,* Coll. Bouquins, Éd. ROBERT LAFFONT, Paris, 1989, (*Dictionnaire*).

A. HEBBELYNCK et A. VAN LANTSCHOOT, *Codices Coptici Vaticani*, I, Vatican City, 1937, (*Codices*).

H. HYVERNAT (ED.), *Bibliothecae Pierpont Morgan Codices Coptici Photographice Expressi,* XLI, Rome, 1922, (*Bibliothecae*).

The Icons. Catalogue général du musée Copte, Published by P. VAN MOORSEL, MAT. IMMERZEEL and L. LANGEN, with the Collaboration of A. SERAFEEM, Cairo, 1991, **(***The Icons***).**

Illustrations from Coptic Manuscripts, I[st] ed., Cairo, 2000, (*Coptic Manuscripts*).

K. C. INNEMÉE, "the *Iconographical Program of Paintings in the Church of al-Adra in Deir al-Sourian: Some Preliminary Observations*", *SKCO*, III, Wiesbaden (1998), pp. 143-149, (*Iconographical*).

K. C. INNEMÉE, "*New Discoveries at deir al-Sourian, Wadi al-Natrun*", *SKCO*, IV/1, Wiesbaden (1999), pp. 213-219, (*Discoveries*).

W. A. JURGENS, *the Faith of the Early Fathers*, I, Collegeville Minn., 1970-1979, p. 362, (*Faith*).

H. LECLERCQ, "Anges", *DACL*, I, Paris, (1907), cols. 2080-2161, (*Anges*).

P. H. LAFERRIERE, *La Bible murale dans les sanctuaires coptes*, Le Caire, 2008, (*Bible*).

G. LAFONTAINE, "Un éloge copte de Saint Michel, attribué à Macaire de Tkow", *Le Muséon*, 92, Paris (1979), pp. 301-320, (*Éloge*).

J. LEROY, "Le programme décoratif de l'église de St. Antoine du désert de la mer rouge", *BIFAO*, LXXVI, Le Caire (1976), pp. 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*).

E. KAHLE, *Balaizah*, I, London, 1954, (*Balaizah*).

A. KROPP, *Ausgewählte koptische Zaubertexte*, préface de J. CAPART, Introduction de W. E. CRUM, Bruxelles, 1930, (*Ausgewählte*).

M. G. MARA, "Raffaele arcangelo", dans: *Bibliotheca Sanctorum*, X, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Universita Lateranese, Citta Nouva Editrice, Rome, 1968, pp. 1357-1368, (*Raffaele*).

W. B. MARRIOTT, "Angels and Archangels", dans: *Dictionnary of Christian Antiquities*, I, London, 1876, pp. 87-89, (*Angels*).

J. MICHL, "Engel VI (Gabriel)", *Reallexikon für Antike und Christentum*, V, Stuttgart, 1962, cols. 239-243, (*Engel*).

Monastic Visions: Wall Paintings in the Monastery of Saint Antony at the Red Sea, ed. By E. BOLMAN, Photography by P. GORDEAU, Cairo-New haven, 2002, (*Monastic Visions*).

P. VAN MOORSEL, *Les peintures murales du monastère de saint Antoine près de la mer rouge*, 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, 2 vols., IFAO, Le Caire, 1995, (*Peintures*).

P. VAN MOORSEL, *Les peintures du monastère de saint-Paul près de la mer Rouge*, avec des contributions de P. GROSSMANN et P.-H. LAFERRIERE et la collaboration de V. GHICA, K. C. INNEMEE, K. CRENA DE IONGH, A. LECLER et J. RIJNIERSE, IFAO, Le Caire, 2002, (*Monastère*).

C. D. G. MULLER, *Die Engellehre der koptischen Kirche*, Wiesbaden, 1959, (*Engellehre*).

C. D. G. MULLER, *Die Bücher der Einsetzung der Erzengel Michael Und Gabriel*, *CSCO* 225, Scriptores Coptici, XXXI (Text); *CSCO* 226, Scriptores Coptici, XXXII (Trans.), Louvain, 1962, (*Bücher*).

D. F. PAYNE, "Michael the Archangel", dans: *The New International Dictionary Christian Church*, Grandville, 1974, (*Michael*).

P. POURARD, *Dictionnaire des religions*, Paris, 1984, (*Dictionnaire*).

T. ORLANDI, "Un encomio copto di Raffaele Arcangelo", *RSO*, XLVII, Rome (1972), pp. 211-233, (*Encomio*).

X. RENARD, *Les mots de la religion chrétienne*, Paris, 2008, (*Mots*).

P. SCAHFF ET H. WACE, *A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church*, VIII, IInd ser., Michigan, 1955, (*Select*).

SHERIN SADEL EL GENDI, **"**Les bois coptes et leur influence sur les bois islamiques de l'époque fâtimîde. Étude technique et artistique", *Thèse de Doctorat Dactilographiée,* Faculté des Lettres/Université d'Ain Shams, 2 vols., Le Caire, 2014, (*Bois*).

M. SIMAIKA, *A Brief Guide to the Coptic Museum and the Principal Ancient Churches of Cairo*, Cairo, 1938, (*Guide*).

J. SIMON, "Homélie copte inédite sur S. Michel et le bon Larron", *Orientalia*, III, (1934), pp. 217-247; IV, Rome (1935), pp. 222-234, (*Homélie*).

F. SPADAFORA et M. L. CASANOVA, "Gabriele archangelo", *Bibliotheca Sanctorum*, ser. 5, Rome, 1964, (*Gabriele*).

V. SOT, *Lexique des religions. Rites et pratiques,* Paris, 2010, (*Lexique*).

V. STEGEMANN, *Die koptischen Zaubertexte der Sammlung Papyrus Erzherzog Rainer*, Heidelberg, 1934, pp. 69-70, (*koptischen*).

K. VON TISCHENDORF, "Iohannis Liber de Dormitione Mariae", dans: *Apocalypses Apocryphae*, Leipzig, 1866, (*Iohannis*).

W. TILL, *Koptische heiligen und märtyrerlegenden Texte*, Übersetzungen und Indices, Rome, 1935-1936, (*Koptische*).

J. TURMEL, "Histoire de l'angélologie des temps apostoliques à la fin du V^{e} siècle", *RHLR*, III, Paris (1898), pp. 531-552, (*Histoire*).

W. H. WORREL (ED.), "Homily on the Archangel Gabriel by Celestinus, Archbishop of Rome", dans: *The Coptic Manuscripts in the Freer Collection*, II/1, New York-Londres, 1923, (*Homily*).

G. ZOEGA*, Catalogus Codicum Copticorum Manuscriptorum qui in Museo Borgiano Velitris Adservantur*, Rome, 1810, (*Catalogus*).

PLANCHES

Pl. I

Niche provenant du monastère de saint Apollon à Baouit. Musée Copte du Caire, VI^e^-VI^e^ siècle ap. J. C. D'après G. GABRA, *Museum*, pp. 58-59, n°9.

Pl. II

Panneau en bois montrant la Vierge de l'Annonciation. V^e^-VI^e^ siècle ap. J. C. Musée du Louvre, Paris. D'après M. H. RUTSCHOWSCaya, "Woodwork, Coptic", *CoptEnc.*, VII, p. 2346.

Pl. III

Panneau en bois. Musée Copte du Caire, VI^e^ siècle ap. J. C. D'après *Icons*, pp. 14-15, pl. A/1, n°8/a.

Pl. IV

Icône de l'Annonciation. Église Suspendue de la Vierge Marie aux Vieux Caire.

Pl. V

Icône de l'Annonciation. Musée Copte du Caire, XVIII^e^ siècle ap. J. C.
D'après *Coptic Icons*, I, p. 8.

Pl. VI

Icône de l'innonciation. Musée Copte du Caire, XVIII^e^ siècle ap. J. C.
D'après *Coptic Icons*, I, p. 8.

Pl. VII

Peinture murale de l'Annonciation dans le choeur. Monastère des Syriens à Ouadi Natroun. D'après J. LEROY, *Peintures*, pp. 67-68, figs. 107-112.

Pl. VIII

Peinture murale de l'Annonciation copte dans le narthex de l'église archéologique. Monastère des Syriens à Ouadi Natroun. D'après J. LEROY, *Peintures*, pp. 69-72, figs. 26-46.

Pl. IX

Église de l'archange Michel. Monastère de Saint Paul l'Ermite à la Mer Rouge.

Pl. X

Icône de l'archange Michel. Musée Copte du Caire, XVIII^e siècle ap. J. C. D'après *Coptic Icons*, I, pp. 79, 83-84.

Pl. XI

Deux Tondo en bois. Musée Copte du Caire, VI^e siècle ap. J. C. D'après *Icons*, p. 4, n°7, pl. 21/d.

Pl. XII

Manuscrit copte. The Pierpont Morgan Library à New York. D'après D'après *Coptic Manuscripts*, p. 158.

Pl. XIII

Manuscrit copte. The Pierpont Morgan Library à New York. D'après *Coptic Manuscripts*, p. 141, n°1.

Pl. XIV

Qatamaris. Musée Copte du Caire, VI^e^ siècle ap. J. C.

Pl. XV

Peinture murale de l'archange Michel. Quatrième étage du donjon du monastère de saint Macaire le Grand à Ouadi Natroun. D'après J. LEROY, *Peintures*, pp. 45-46, figs. 93-93.

Pl. XVI

Icône de l'archange Michel. Musée Copte du Caire puis Musée National de Port Sa'îd, XVIII^e siècle ap. J. C. D'après *Coptic Icons*, I, p. 53.

Pl. XVII

Neuf des moines de l'église de Saint Antoine le Grand à la Mer Rouge. D'après P. J. VAN MOORSEL, *Peintures*, II, figs. 55-58.

Pl. XVIII

Peinture murale des quatre archanges. Église archéologique du monastère de Saint Paul l'Ermite à la Mer Rouge. D'après P. J. VAN MOORSEL, *Monastère*, pp. 82-83, figs. 25-26.

Pl. XIX

Icône des quatre archanges. Musée Copte du Caire, XVIII^e^ siècle ap. J. C. D'après *Coptic Icons*, I, p. 58.

Pl. XX

Icône des quatre archanges. Musée Copte du Caire, XVIII^e^ siècle ap. J. C. D'après *Icons*, pp. 54-555, n°59, pl. G/1.

Representations of the Goddess Rait-Tawy in Ancient Egypt

PhD. Abir Enany •

Abstract:

Rait-tawy started as a female counterpart of the Sun god Ra and as an epithet for other goddesses from the time of Queen Hatshepswt then as an independent goddess and a wife of Montu. During the Ramesside period she became associated with other deities related to the sun especially in the Theban nome. Her worship was attested in the great temples of Thebes as well as in the tombs individuals and statues of her priests. In the Late Period she became his wife in a triad worshiped at Medamud and Karnak with Herpare-Khered as a son.

Representations of the Goddess Rait-Tawy in Ancient Egypt

The goddess Rait-tawy was chosen for this research as she – at a certain time of the Egyptian history- was considered an important goddesses of the Theban nome. The previous researches focused more on her attributes during the Graeco-Roman period when her worship became more spread than the dynastic period of Ancient Egypt like the work of Hans Bonnet in his *Reallexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte*[1], the articles of Adolphe Gutbub[2] in the *Lexikon der Ägyptologie* and the paper of Mohamed A. El-

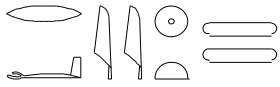
• **Assistant Professor Tourism Guidance Department Faculty of Archaeology and Tourism Guidance Misr University for Science and Technology**

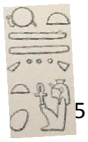
[1] Hans Bonnet, *Reallexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte*, (Berlin, 1952), 623-634.

[2] Adolphe Gutbub, "Rait", *LÄ* V, 87-90; Adolphe Gutbub, "Rat-taui", *LÄ* V, 151-155. These two goddesses were considered as one goddess in Adolf Erman, and Hermann Grapow, *Wörterbuch Der Aegyptichen Sprach,* vol. II (Berlin, 1971), 402-3. The researcher however did not find any proof of this hypothesis.

Tonssy[3]. The aim of this research therefore would be to attempt to reveal the position of the goddess through the dynastic period and her relationship to the other Egyptian deities.

Rait-tawy as a title for other goddesses:

 *Rʿyt-tɜwy* The Female Ra of the Two Lands[4].

 [5]

Rait-Tawy first appeared during the time of Hatshepswt as an epithet for other goddesses and would later become a goddess. In the Red Chapel of Hatshepswt at Karnak a scene shows the Queen Hatshepswt in front of Sobek, then beside it another showing the queen offering to two of the wives of Sobek: Hathor followed by Tannent. Tannent here takes the epithet *Rʿyt-tɜwy*[6]. **Fig. 1**. The goddess Tanent was also one of the wives of Montu and appears with the title *Rʿyt-tɜwy* in Karnak in a scene of the time of Thutmosis III. There she is represented blessing the king with her husband Montu of Waset[7]. **Fig.2.**

[3] Mohamed A. El-Tonssy, "The Goddess Rattawy in Greco-Roman Temples", *The Fifteen Conference Book of the General of Arab Archaeologists,* part II (Oujda 2012-2013) 187-213.
[4] *Wb* II, 402, 11.
[5] The Epigraphic Survey, *The Temple of Khonsu II, Scenes and Inscriptions in the Court and First Hypostyle Hall,* (Chicago 1981), pl. 121.
[6] Pierre Lacau and Henrie Chevrier, *Une Chappelle d'Hatshepsout*, Vol. I, 227 and Vol. II, (Cairo 1979), Pl. 10, 251.
[7] L*D* III, 34 a. Side room behind the Akh-menu.

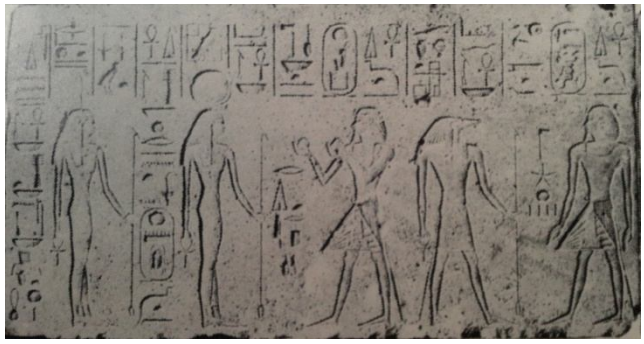


Fig. 1

Hatsheswt offering to Tanent-Raittawy

Pierre Lacau and Henrie Chevrier, *Une Chappelle d'Hatshepsout*, Vol. II, (Cairo 1979), Pl. 10, 251.

Fig. 2

Thutmosis III with Montu and Tannent-Rait- tawy.

Side room behind the Akh-menu.
L*D* III, 34 a.

In the 19th dynasty, time of Sety I and in the shrine of Horus in the king's temple at Abydos, Rait-tawy appeared as an epithet or as an aspect of Hathor as we find the title: Rayt-tAwy –Ht-Hr Hr ib iwnt HDt afnt m nbw Rait-tawy-Hathor in Iwenet (Dendereh), the white headdress of the Golden[8]. The combination Rait-tawy-Hathor is represented as a cobra with the red crown around a papyrus

[8] Calverley, *Abydos* I, Pl. 28 (detail).

scepter standing beside the god Horus. **Fig. 3.**The same combination Rait-tawy-Hathor appears again in the chapel of Isis in the same temple. rayt tAwy Ht-Hr Hr ib iwnt.[9]

Fig. 3

Temple of Abydos, shrine of Horus.

Calverley, *Abydos* I, Pl. 28 (detail).

In the 20th dynasty, time of Ramses III time Tannent-Raittawy appeared on one of the columns of the colonnade of the second open court of the king's mortuary temple at Medinet Habu. This time represented as a lioness headed woman following Montu, Lord of *ḏr,* Tod[10]. **Fig.4.**

[9] Calverley, *Abydos* I, Pl. 20.

[10] Column C2: The Epigraphic Syrvey, *Medinet Habu IV, The Temple Proper,* Part II, (Chicago 1963), PL. 375.

Fig.4 Tanent-Rait-tawy, Medinet Habu

The Epigraphic Syrvey, *Medinet Habu IV, The Temple Proper,* Part II, (Chicago 1963), PL. 375.

Rait-tawy as a goddess:

During the Ramesside period, Rait-tawy started to be worshiped as a goddess especially in the Theban nome[11] but her representations were also found in Abydos and in Nubian temples of this period. She was represented as a woman wearing the hathoric wig of the two horns and sun disc.

In the 19th dynasty Rait-tawy appeared as a goddess during Sety I time on one of the columns of the second hypostyle hall in the kings temple at Abydos where she was represented as a woman with the hathoric headdress and was given the titles *Rʿyt-tɜwy wrt mswt ntrw* [12]. **Fig.5**.

[11] Harold Nelson, *The Great Hypostyle Hall at Karnak, The Wall Reliefs,* Vol. I. Part I (Chicago 1981), Pl. 17.

[12] Amice M. Calverley, *The Temple of King Sethos I at Abydos,* vol. 4 (Chicago, 1958), Pl. 68 Column 2C.

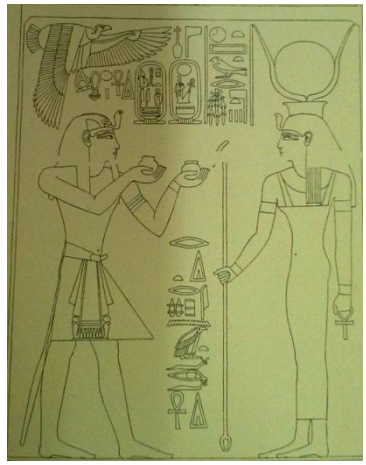


Fig. 5

Sety I offering to Rait-tawy, Abydos.

Amice M. Calverley, *The Temple of King Sethos I at Abydos,* vol. 4 (Chicago, 1958), Pl. 68 Column 2C.

Her name was amongst the great gods of Egypt such as Isis, Osiris, and Amon-Re on the bases of some of the crio-sphinxes of Ramses II at Karnak where she took the titles *Rʿyt-tɜwy ḥr-tp Wɜst nbt pt ḥnwt nṯrw* and *Rʿyt-tɜwy ḥr-ib ỉwnt-šmɜʿyt*[13]. In the king's temple at Wadi el Sebou he was represented on his knees making offerings to Rait-tawy who was seated on a throne and carried the titles *nbt pt ḥnwt nṯrw*[14].

By the time of King Ramses II she was a wife of Montu in Arment. The king was called *mry- Rʿyt-tɜwy* and *pḥty mỉ Mntu* on a red granite colossus found at the temple of Armant (Cairo J. E. 44668). On the statue, the king stated how he made a monument for his father Montu of Armant and for his mother Rait-tawy[15].

---

[13] Those are the Crio-sphinxes that were put aside in the first open court by Shishank I. Paul Barguet, *Temple d'Amon-Re at Karnak, essai d'exégèse* (Cairo 2006), 49-50.

[14] Henri Gauthier, *Les Temple Emerge de la Nubie, Le Temple de Ouadi Es-Sebou,*Vol. I-II (Cairo 1912), pl. LXV, B.

[15] Kennethi A. Kitchen, *Ramesside Inscriptions, Historical and Biographical*, Vol. II (Oxford 1979) 711,4-11;
Kenneth A. Kitchen, *Ramesside Inscriptions, Translated and Annotated,* Vol. II, (Oxford 1996), 468.

The worship of the goddess was spread on the level of nobles and workmen in Thebes from the Ramesside period on. She appeared in some private tombs of Thebes such as Khaemopet (TT 272) in Qurnet Maree where Rait-tawy appears with Montu and another goddess in front of the deceased and his son[16]. A stela of Nebamentet that was found in Deir el Medineh dating back to the time of Ramses II shows Montu-Ra flanked by Tannent and Raitawy[17] . On a block statue of Ry found at the Karnak cachette from the time of Merenptah (Cairo CG 42185) she was mentioned amongst the gods the king offered to with Amon-Ra, Mwt, Thot, Montu-Ra and Maat[18]. A dispute on an Ostraca from the time of Ramses III between the chief of the Medjay-police and the chief workman Khonsu reveals the spread of the worship of the goddess in the Theban nome. The former confiscated the donkey of the latter in order to carry offerings to the goddess Rait-tawy[19]. Also on a stela of the time of Ramses IV that was found at Deir el Medineh TT 359 of Anhurkhawy son of Hay she is worshiped with Ahmes-Nefertari, Amon-re, Montu and Amenhotep I[20].

This worship seem to have been spread during the time of King Ramses II south and into Nubia as we find her representations from his time in Silsela[21], Wadi el-Seboua[22] and Abu Simbel[23]. It was in the 19th dynasty that Rait-tawy appeared with Sobek-Re in the company of two of his consorts between Tanent and Hathor in a

[16] PM 1, 1, 351.
[17] Stela Voronezh Museum Museum Nº 157: K*RI* III, 755, 2-3.
[18] Goerge Legrain, *Catalougue General des Antiquités Égyptienne du Musée du Caire Statues et Statuettes de Rois et de Particuliers,* Vol. II (Cairo 1909), 51= K*RI* IV, 130, 12.
[19] K*RI* V, 490, 13.
[20] K*RI* VI, 196, 8 = Turin Stela 50032.
[21] PM V, P. 217; Jean-Francois Champollion, *Monuments de l'Egypte et de la Nubie*, vol. I (Geneve 1970), CIII, 2.
[22] Gauthier, *Ouadi Es-Sebou,*Vol. I, 244 and Vol. II, pl. LXV.
[23] L*D* III, 188, d. on a column in room F in the Great Temple of Abu Simbel.

chapel of Merenptah at Silseleh[24] where Ramses II is offering to Sobek-Re then to Tanent, Raittawy, and Hathor. **Fig. 6**

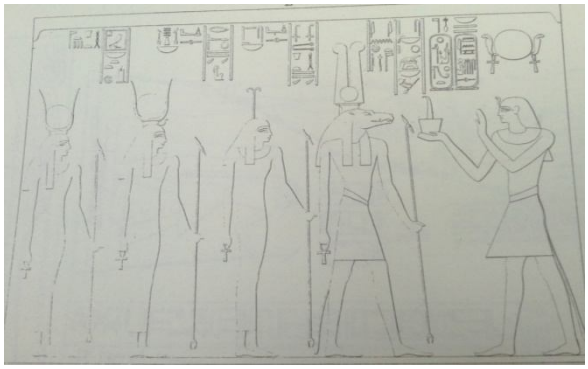


Fig. 6
Ramses II offering to Sobek,, Tanenet, Rait-awy and Hathor
Champollion, *Monuments*, vol. I, CIII, 2.

In the temple of Ramses III at Medinet Habu: Montu forms a couple sometimes with Tanent and sometimes with Raittawy on the exterior face of the North wall of the second pylon[25]. There the god is called Montu of Thebes and is followed by Rait-tawy[26].

Raittawy only appeared as a wife for Montu of Medamud in the 20th dynasty[27] but no wife of him is known at Medamud in the Middle Kingdom. Only in Arment and Tod it was Tanenet as a wife of Montu during the Middle Kingdom[28]. In the 20th dynasty Raittawy started to exchange roles with Tannent as a wife of Montu [29] and appeared with him sometimes behind his other wife Goddess Tanent of Tod [*dr*]. In a geographical list dating to the times and

[24] PM V, P. 217; Champollion, *Monuments*, vol. I, CIII, 2. By the time of Ramses I Tanent and Iwenet were considered consorts of Sobek in the same way as Satet and Anket were to Khnum, see: Goerge Legrain , "Notes sur le Dieu Montou", *BIFAO*12, (1916) 118 and see: Harold Nelson, "Certain Reliefs at Karnak and Medinet Habu and the Ritual of Amenophis I", *JNES* VIII, p. 217, fig. 14.
[25] Christophe, *Divinités ,* 27.
[26] Georges Daressy, *Notice explicative des ruines de Medinet Habou*, (Caire 1897), 197
[27] M. F. Bisson De La Roque, "Notes sur le Dieu Montou", *BIFAO* 40 (1941) 29-30.
[28] Christophe, *Divinités,* 58, FN.1.
[29] Bisson De La Roque, *BIFAO* 40, 30.

Ramses VI on the walls of the temple of Ramses III at Medinet Habu, the God Montu is followed by Tannent and after her Rait-tawy Hry-ib Iwn[w], of Arment[30].

The goddess appeared in the Litany of the Victorious Thebes "Waset", a text that lists goddesses of Upper Egyptian nomes stated geographically from the first cataract heading north. This list excluded the goddess Mwt, principal consort of Amon-Ra of Thebes. Legrain speculated that this might be an indication that those goddesses are listed as concubines of Amon-Ra[31]. The list puts the name of Raittawy between Hathor of Gebeleen and Tannent that is followed by Amounit then Hathor of West-Thebes. The text is from the first Hypostyle Hall of the temple of Khonsu at Karnak, time of Ramses XI[32]. **Fig. 7.**

Fig. 7
The Litany of the Victorious Thebes "Waset", Temple of Khonsu.
Khonsu II, pl. 179

[30] Charles F. Nims, "Another Geographical List From Medinet Habu" *JEA* 38 (1952), 41 E 136.
[31] Legrain, *BIFAO* 12, 117.
[32] *Khonsu II,* pl. 179. For comparison with other "Litany of Waset" where Rait-tawy similarly appeared see: Wolgang Helck, "Ritualszenen in Karnak" *MDAIK* 23 (1968), 121.

In the 21st dynasty, Raittawy appeared on the monuments of Karnak. She was represented behind Montu-Ra in front of Panedgem I on the walls of the temple of Khonsu at Karnak where she held titles relating her to Ra and emphasizing her solar aspect *irt Rᶜ nbt pt ḥnwt ntrw* the Eye of Ra, Lady of the Sky, Mistress of the Gods[33]. Scenes of the same temple of the time of Herihor shows the king offering to Montu-Ra and Rait-tawy and –on another scene- receiving the sword of war from Montu-Ra who is followed by *R3yt-t3wy ḥr tp w3st iḥt wrt mswt rᶜ*, Raittawy, Superior of Thebes (who is on the head of Waset) the Great Cow who bore Re[34].

The worship of Raittawy from the 22nd and 23rd dynasty continued to have importance in the Theban nome[35]. On a block statue of *Died-Thot-iouf-Ankh* of the 22nd dynasty of the reign of Shishanq I and Userkon I, the Owner of statue –who is a priest of several deities- is shown on the front of the block on his knees adoring Montu Ra, *nb W3st nb pt* and Raittawy, *hr tp W3st*, both on thrones. This statue was found in the remains of a small structure decorated by Taharqa to the East of the temple of Amon-Ra/Montu at North Karnak[36]. **Fig. 8**

[33] *Khonsu II,* pl. 121.
[34] *Khonsu I,* pl. 37, 88 and translation on 47.
[35] Legrain, *BIFAO* 12, 95.
[36] *Paul Barguet and jean Leclant, Karnak-Nord, IV(1949-1951), Fascicule 1(Texts),* (Cairo 1954), 148, fig. 140 and Pl. CXXIII.

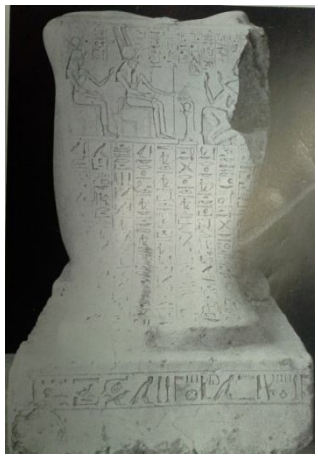


Fig. 8
Block statue of *Died-Thot-iouf-Ankh*

Paul Barguet and jean Leclant, Karnak-Nord, IV(1949-1951), Fascicule 1(Texts), (Cairo 1954), 148, fig. 140 and Pl. CXXIII.

References to priests of the goddess were found on some monuments. A block statue of and another of Djed-Bastet-iwef-ankh son of Hor, (CG 42224), found in the Karnak cachette and dated to the end of 22nd-beginning of 23rd dynasty give the titles of the owner as a *ḥm-nṯr* to several deities including Rait-tawy[37]. **fig. 9**. Another block statue of the Time of King Shashenq III Block Statue of nsr-imn son of Hor (CG 42221)[38], was also found in the Karnak cashette and carried his title as the *ḥm-nṯr* of some gods including Rait-tawy of Medamud.

[37] Goerge Legrain, *Catalougue General des Antiquités Égyptienne du Musée du Caire Statues et Statuettes de Rois et de Particuliers,* Vol. III (Cairo 1914) 56 and pl. XXXI; Legrain, *BIFAO* 12, 85.
[38] Legrain, *Statues,* III, 49 and Pl. XXIX; Legrain, *BIFAO* 12, 85.

Fig. 9
Block statue Djed-Bastet-iwef-ankh
Goerge Legrain, *Catalougue General des Antiquités Égyptienne du Musée du Caire Statues et Statuettes de Rois et de Particuliers,* Vol. III (Cairo 1914) 56 and pl. XXXI

By the 26th dynasty, Rait-tawy's worship as a member of a triad was established in Medamud with Montu as a father, Raittawy his wife and Her-pa-Re as a son was established. Her-pa-Re's name was almost always followed by the epithet, *ḥrd*, the child, signifying his role as Horus of the sun[39]. A 26th dynasty statue of Ihat, son of Wahibra[40] was found at the Karnak cachette with a text giving several titles to Ihat including his titles as a priest *ḥm-nṯr* for Amon-Re of Karnak and for Montu Lord of Medamud followed by his title as priest for Rait-tawy followed by his title as priest for Her-pa-ra-khered in the domain of Montu, Lord of Medamud. These titles were also followed by his title as the priest of the Bull of Medamud and the priest of all the gods of Medamud. This indicates that during this period the triad of Medamud consisted of Montu, Rait-tawy and as a son Her-pa-ra-khered[41]. Later texts seem

[39] Jean-Pierre Cortiggiani, *L'Égypte Ancienne et ses Dieux* (Fayard 2007), 176.
[40] Karnak cashette no 197 of excavations and Cairo JE 37075: Legrain, *BIFAO* 12, 90-91
[41] Two other Saite period priests of Rait-tawy are also found in the Karnak cashette and are now in the Cairo Museum: JE 37342 and JE 36982, see Legrain, *BIFAO* 12, 92-4.

to classify Tanent as the main wife of Montu of Arment and Tod while that of Medamud had Raittawy for a wife[42].

Although the scope of our research does not cover the Greaco-Roman period[43] but it might be noticed that the development of the worship of the goddess continued to spread as witnessed in the temples of this period. At Medamud fragments of four statues of Rait-tawy were found and were dated back to the early Ptolemaic period. Texts on bases of three statues gave titles as follows: Rait-tawy of Medamud who is in the demure of the bull of Medamud, Rait-tawy of Thebes who is in the demure of the bull of Medamud, Rait-tawy of Arment who is in the demure of the bull of Medamud. These three statues were made of limestone and had remains of gold foil. Remains of four other statues of Montu as he of Tod, Armant, Medamud and Waset indicate that there was a fourth statue of Rait-tawy of Tod creating four couples for the forms of these gods worshiped in the four areas of the Theban province[44].

[42] Christophe, *Divinités,*29-30.

[43] For further details about the goddess during the Greco-Roman period see: Mohamed A. El-Tonssy, "The Goddess Rattawy in Greco-Roman Temples", *The Fifteen Conference Book of the General of Arab Archaeologists,* part II (Oujda 2012-2013) 187-213.

[44] M. F. Bisson de la Roque, *Rapport sur les Fouilles de Medamud (1926),* FIFAO, Rapport Préliminaire, IV, (Cairo 1927), 110-111 & fig 64.

Table of the Titles of Goddess Rait-tawy

Title	Dynasty 19	Dynasty 20	Dynasty 21	Dynasty 22-23
nbt pt	Time of Ramses II, stela with Montu, lord of Arment and Tannent of Arment: Stela Voronezh Museum Museum Nº 157: K*RI* III, 755, 2-3		Time of Panedgem I. Temple of Khonsu at Karnak, *Khonsu II,* pl. 121; L*D* III, 249.	
	Time of Ramses II. Crio-sphinxes put aside in the first open court by Shishank I. Paul Barguet, *Temple d'Amon-Re at Kiarnak, essai d'exégèse* (Cairo 2006), 49-50.			
	Time of Ramses II. Room north of antechamber. Gauthier, *Ouadi Es-Sebou,*Vol. I, 244 and vol. II, pl. LXV			
	On column 84 in the Great Hypostyle Hall at Karnak, time of Sety I with Montu. Christophe, *Divinités*, 36			

ḥr-tp W3st	Time of Ramses II. Crio-sphinxes put aside in the first open court by Shishank I. Paul Barguet, *Temple d'Amon-Re at Karnak, essai d'exégèse* (Cairo 2006), 49-50.		Time of King Herihor: Temple of Khonsu at Karnak, *Khonsu I,* Pl. 88.	*Time of Shishanq I and Userkon I.* Block statue of Djed-Ptah-iwef-ankh. *Barguet and Leclant, Karnak-Nord, IV, 148 and pl. CXXIII.*
ḥr-ib Ỉwnt-šm3ʿyt	Time of Ramses II. Crio-sphinxes put aside in the first open court by Shishank I. Paul Barguet, *Temple d'Amon-Re at Karnak, essai d'exégèse* (Cairo 2006), 49-50.			
irt Rʿ			Time of Panedgem, 21st dynasty: Temple of Khonsu at Karnak. *Khonsu II,* pl. 121; L*D* III, 249.	
ḥnwt nṯrw	Time of Ramses II. Crio-sphinxes put aside in the first open court by Shishank I. Paul Barguet, *Temple d'Amon-Re at*	Time of Ramses IV Stela, Found at Deir el Medineh TT 359 of Anhurkhawy son of Hay. Raittawy	Time of Panedgem, 21st dynasty: Temple of Khonsu at Karnak.	

	Karnak, essai d'exégèse (Cairo 2006), 49-50.	worshiped with Ahmes Nefertari, Amon-re, Montu and Amenhotep I: K*RI* VI, 196, 8. Turin Stela 50032	*Khonsu II,* pl. 121; L*D* III, 249.	
	Time of Ramses II. iRoom north of antechamber. Gauthier, *Ouadi Es-Sebou,* Vol. I, 244 and vol. II, pl. LXV			
	Time of Merenptah, Block Statue of *Ry* from Karnak: Cairo CG 42185: Legrain, *Statues,* II, 51= K*RI* IV, 130, 12.	Time of Ramses IV On column 118 in the Great Hypostyle Hall at Karnak, with Montu,. Christophe, *Divinités,* 55 and Pl. XX		
iḥt wrt mswt rᶜ			Time of King Herihor: *Khonsu I,* Temple of khonsu at Karnak, Pl. 88.	
ḥnwt ỉwnt **Lady of Arment**	Time of Ramses II L*D* III, 188 d.			
Rᶜit-tɜwy ḥry-ib ỉwn[w], **Arment**		Time of Ramses VI. On the walls of the temple of Ramses III at Medinet Habu.		

R3yt-t3wy n m3dw				Time of King Shashenq III Block Statue of nsr-imn son of Hor CG 42221, Karnak cachette, Legrain, *Statues,*III, 49 .
				22nd-23rd dynasty Block statue of Djed-iwef-ankh son of Hor, (CG 42224), Karnak cachette, Legrain, *Statues,*III

Analysis of data:

After studying the representations and titles of the goddess Raittawy the researcher was able to realize some points related to the goddess. The first observation was that although the name of the goddesses reveals strong connection with the God Ra, her name was not found before the time of Queen Hatshepswt. During the Eighteenth and Nineteenth Dynasties, her name appeared in association with other goddesses - especially Tanent and Hathor- either as what seems to be an epithet or as a merge with other goddesses. It was also During the Nineteenth Dynasty Raittawi made her first appearance as a goddess at the time of Sety I.

The goddess gained popularity especial in the Theban nome during the Ramesside Period where she bore -among others- the

title *ḥr-tp W3st* . She also appeared in the temple of Sety I at Abydos and at Karnak where she was worshiped with other gods and goddesses as well as in Nubian temples. During this period she also gained popularity amongst the nobles and the workers of Thebes.

Her solar aspect appear in her name as well as the hathoric wig and some of her titles as it was found that she held the titles: *nbt pt ḥnwt nṯrw*, the lady of the sky the mistress of the gods; *irt rꜥ*, the eye of Ra, and *iḥt wrt mswt rꜥ*, the Great cow who bore Re. She was also associated with other solar gods like Sobek and Hathor.

Her association with the Goddess Tanent who was a consort of Montu might have led to the role that she played as a wife of Montu of Arment in the time of Ramses II replacing Tanent who played this role in the Middle Kingdom. Starting from the Tweneeth dynasty, Rait-tawy will play the role of the consort of Montu at Medamud where no other goddess played this role during the Middle Kingdom as well as her role as a consort of Montu of Iwnw, Arment in exchange with Tanent, wife of Montu of *ḏr*, Tod. Rait-tawy would maintain this role at Medamud and by the Twenty Sixth dynasty will be a member of the Traid of Medamud as a consort of Montu and mother of *ḥr-pꜥ-rꜥ-kherd*. During later times she would maintain her role as a consort of Montu in Medamud leaving this role at Arment and Tod for the goddess Tanent to play.

Conclusion:

After studying the goddess and her aspects we can conclude the following:

- The goddess appeared for the first time during the reign of Hatshepswt as an epithet for the goddess Tanenet.
- Rait-tawy became a goddess starting from the 19th dynasty and played a role among the gods of Egypt especially in the

Theban nome.

- Due to her solar nature she became associated with other solar gods such as Sobek-Ra and Hathor as well as being a consort of Montu-Ra in Medamud and Arment and exchanged roles with Tanent, a consort of Montu. She also carried epithets relating her to the sun like: the Great Cow who Bore Ra and the Eye of Ra.
- Her worship can be attested in the great temples of the Theban nome as well as in the tombs of individuals and their statues.
- Her popularity in the Rameside Period might be due to the popularity of her husband as a war god.
- By the Saite period she started to be a member of a triad consisting of Rait-tawy, Montu-Ra and Her-par-Ra.
- She became venerated in the four divisions of the Theban nome: Arment, Medamud, Tod and Waset.
- Rait-tawy held different titles such as nbt-pt, Hnwt-ntrw, Hr-tp-wast,

Bibliography

Bisson De La Roque, M. F., "Notes sur le Dieu Montou", *BIFAO* 40 (1941) 1-49.

Bisson de la Roque, M. F., *Rapport sur les Fouilles de Medamud (1926),* FIFAO, Rapport Préliminaire, IV, (Cairo 1927).

Bonnet, Hans, *Reallexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte*, (Berlin, 1952).

Barguet, Paul, and Leclant, jean*, Karnak-Nord* IV(1949-1951), Fascicule 1(Texts) (Cairo, 1954).

---------, Temple d'Amon-Re at Karnak, essai d'exégèse (Cairo, 2006).

Calverley, Amice, M., *The Temple of King Sethos I at Abydos,* Vol. I and 4 (Chicago, 1933-1958).

Champollion, Jean-Francois, *Monuments de l'Egypte et de la Nubie*, vol. I (Geneve, 1970).

Christophe, Louis A., *Les Divinités des Colonnes de la Grande Salle Hypostyle et leurs Épiththètes*, (le Caire, 1955).

Cortiggiani, Jean-Pierre, *L'Égypte Ancienne et ses Dieux, Dictionnaire Illustré* (Fayard, 2007).

Daressy, Georges, *Notice explicative des ruines de Medinet Habou*, (Cairo, 1897).

Černey, Jaroslav, *Catalougue General des Antiquités Égyptienne du Musée du Caire, Ostraca Hieratiques* I, (Cairo, 1935).

El-Tonssy, Mohamed A., "The Goddess Rattawy in Greco-Roman Temples", *The Fifteen Conference Book of the General of Arab Archaeologists,* part II (Oujda 2012-2013), 187-213.

Erman, Adolf and Grapow, Hermann, *Wörterbuch Der Aegyptichen Sprach,* Band II and IV (Berlin, 1971).

Gardiner, Alan, "Hymns to Amon from a Leiden Papyrus", *ZÄS* 42 (1905), 12-42.

Gauthier, Henri, *Les Temple Emerge de la Nubie, Le Temple de Ouadi Es-Sebou,*Vol. I-II (Cairo, 1912).

Gutbub, Adolphe, "Rait", *LÄ* V, 87-90.
----, "Rat-taui", *LÄ* V, 151-155.
Habachi, Labib , "Per-Raʿet and Per-Ptah in the Delta", *CdÉ* XLII (1967), 30-40.
Helck, Wolgang, "Ritualszenen in Karnak" *MDAIK* 23 (1968), 117-137 and Plates XXXIV-XXXIX.

Kitchen, Kenneth A., *Ramesside Inscriptions, Historical and Biographical*, Vol. II-VI (Oxford, 1979-83).

---------, *Ramesside Inscriptions, Translated and Annotated,* Vol. II (Oxford, 1996); vol. IV(Oxford, 2003).

Lacau, Pierre, and Chevrier, Henrie, *Une Chappelle d'Hatshepsout à Karnak*, Vol. I-II, (Cairo, 1977-79).
Legrain, Goerge, *Catalougue General des Antiquités Égyptienne du Musée du Caire Statues et Statuettes de Rois et de Particuliers,* Vol. II-III (Cairo, 1909-1914).
------, "Notes sur le Dieu Montou", *BIFAO* 12 (1916) 75-124.
Leitz, Christian, *Lexicon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen,* Vol. IV (Leuven-Paris-Dudley, MS, 2002).
Lepsius, C. R., *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien*, I- III (Geneve, 1972).
----------, *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien*, Text IV, (Geneve, 1975).
Nelson, Harold, *The Great Hypostyle Hall at Karnak, The Wall Reliefs,* Vol. I. Part I (Chicago, 1981).
------, "Certain Reliefs at Karnak and Medinet Habu and the Ritual of Amenophis I", *JNES*, VIII (1949), 201-232.
Nims, Charles F., "Another Geographical List From Medinet Habu" *JEA* 38 (1952), 34-45.
Porter, Bertha, and Moss, Rosalind L. B., *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings,* vol. I, I (Oxford, 1960); V (Oxford, 1937).
Sethe, Kurt, *Urknden Der 18 Dynastie,* Band IV (Berlin, 1961).

The Epigraphic Survey, *Medinet Habu VI, The Temple Proper,* Part II, (Chicago, 1963).
The Epigraphic Survey, *Medinet Habu VII, The Temple Propre,* Part III, (Chicago,1964).
The Epigraphic Survey, *The Temple of Khonsu I, Scenes of King Herihor in the Court* (Chicago, 1971).
The Epigraphic Survey, *The Temple of Khonsu II, Scenes and Inscriptions in the Court and First Hypostyle Hall,* (Chicago, 1981).
Vandier, Jacques, "Iousaas et (Hathor)-Nebet-Hetepet" *RdÉ* 20 (1968) 136-148.
Wilkinson, R. H., *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt* (Cairo, 2007).
Zandee, Jan, *De Hymnen Aan Amon Van Papyrus Leiden I 350* (Leiden, 1948).

Les représentations “Occidentale” du dieu Osiris à Thèbes

Dr/ Faten Hamdy El Elimi•

Sommaire :

Osiris, l’Une des grandes divinités égyptiennes, il était adoré comme dieu de la végétation et de l’agriculture. Il est devenu ensuite le dieu des morts et de l’accession à la vie éternelle. Il est considéré comme le protecteur et le juge du défunt.

Osiris (*Wsir*) était le fils de Nout et de Geb. Il avait un frère, Seth, et deux sœurs Isis et Nephtys. Isis était aussi sa femme, de leur union naquit Horus.

Selon la légende, Osiris était celui qui gouvernait le monde des hommes avant que son frère, jaloux, décide de l’assassiner. C’est par la force de l’amour et la magie d’Isis que celui-ci revécut. Il sera vengé par son fils Horus qui le remplacera à la tête du monde des hommes. Quant à Osiris, il devint la divinité des morts et de la vie éternelle, protégeant les défunts et assurant leur survie. Il présidait le tribunal qui statuait sur le sort du défunt.

Cette recherche avait l’objectif:

-d’étudier les différentes représentations « Occidentale » non traditionnelles du dieu Osiris à Thèbes.

- de mettre en lumière sa relation avec les autres divinités occidentales à Thèbes.

Introduction:

La forme momifiée d’Osiris hante toutes les scènes funéraires, et son sanctuaire à Abydos (principale culte-centre) est un lieu de pèlerinage très fréquenté durant l’époque pharaonique. Aux origines du monde, Osiris règne sur les dieux et les hommes ; il est donc doté des attributs royaux, couronne et sceptres (héqa et flagellum). Ayant dirigé les vivants, il est logique qu’il assume la

• **Professeur Adjoint à la Faculté de Tourisme et d’Hôtellerie Université du Canal de Suez**

même fonction vis-à-vis des défunts. Ainsi, il a été l'objet des premiers rites de momification prodigués par sa sœur et son épouse Isis afin de lui redonner vie, ce qui symbolise la renaissance et la survie après la mort. On le représente traditionnellement avec la peau peinte en noir ou en vert, couleurs de la terre et de la végétation qui meurt puis renaît suivant le rythme des saisons[1].

Osiris est probablement le plus connu des dieux égyptiens. Son culte s'étendait géographiquement, il hérita des fonctions des dieux qu'il éclipsait. À Busiris (lieu de sa première apparition) il a remplacé une divinité plus ancienne, Anedjti[2]. À Héliopolis, il a été intégré à la grande Ennéade, devennant fils de Nout et de Geb, frère d'Isis, de Nephthys et de Seth, tandis qu'Horus devenait fils d'Osiris et d'Isis, formant une triade parmi les plus vénérées d'Egypte. À Memphis, il est assimilé à Sokaris, forme de puissance chthonienne déjà associée au dieu Ptah, qui lui donne ses premiers aspects funéraires. Puis, on le retrouve à Abydos, où il remplace le dieu local Khent-amentiou[3], patron des morts et des nécropoles[4].

« Osiris végétant » : on façonnait de petites statues d'argiles humide, en forme d'Osiris, et l'on mèlait ce limon à des graines ; le tout était déposé sur un lit. Au bout de quelques jours, les grains germaient et un petit fourré poussait, dont les contours conservaient la forme de la statue de terre qui leur avait donné naissance. Tels sont les Osiris végétant, figures vertes et viriles,

[1] D. Soulié, *L'Egypte est au Louvre*, Paris, 2007, 151.

[2] Anedjti, dieu principale de Busiris, est représenté en roi, portant sur sa tête deux plumes et dans ses mains les deux sceptres héqa et flagellum, associé plus tard à Osiris. R.A. Armour, *Gods and Myths of Ancient Egypt*, AUCP, 2005, 161.

[3] Khenti-amentiou, le premier des Occidentaux, c'est-à-dire le maître de la mort. Il était le dieu des morts et des nécropoles d'Abydos où il fut remplacé par Osiris sous la V^{ème} dynastie. M. Saleh, H. Sourouzian, *Catalogue officiel Musée Egyptien du Caire*, Mainz, 1987, 235.

[4] G. Posener, S. Sauneron et J. Yoyotte, *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Paris, 1988, 204-205.

de l'imagerie sacrée, jardinets divins qu'on retrouve parfois, flétris, dans les tombes thèbaines (fig.1)[5].

Les différentes représentations non traditionnelles d'Osiris dans :

1-Les temples funéraires:

Osiris est représenté dans la plupart des temples funéraires à l'ouest de Thèbes, sous forme de piliers Osiriaques, comme dans la grande cour du temple de Deir el-Bahari, qui est précédée d'une terrasse et terminé par un portique. Deux grandes statues Osiriaques étaient accolées aux extrémités du portique, seule reste celle du nord[6]. A l'intérieur du temple, on accédait à une troisième terrasse du temple où se trouvent 22 colonnes précédées de piliers Osiriaques, dont la plupart sont détruites[7]. Ces statues représentent Hatchepsout sous forme Osiriaque, les bras croisés, portant dans ses mains le héqa et le flagellum et posée sur sa tête, la double couronne[8]. Dans la chapelle d'Hathor, de ce temple, une scène représente l'Ennéade du temple gravée sur la paroi nord (Montu, Atoum, Shou, Tefnout, Geb Nout, Osiris, Isis, Seth, Nephtys, Horus, Hathor, Sobek, Tenyt et Iwnyt) (fig.2)[9].

Dans le temple de Mentouhotep I, tombeau et temple réunis en un même complexe funéraire, on a trouvé des statues, de forme Osiriaque du roi, de couleur noir, maintenant conservées au Musée du Caire[10].

Aussi, au Ramesseum, le temple funéraire de Ramsès II, dans la première cour se trouvent des piliers Osiriaques[11].

Tout comme au temple de Ramsès III à Médinet Habu, d'où on peut constater l'influence du Ramesseum, temple qui se compose

[5] *Ibid.*, 207.
[6] K.R. Weeks, *The Illustrated Guide to Luxor, Tombs, Temples, and Museums*, AUCP, 2005, 152.
[7] *Ibid.*, 162.
[8] G. Agnese, M. Re, *The Art and Archaeology of Ancient Egypt*, AUCP, 2004, 170.
[9] E. Naville, *The Temple of Deir el-Bahryi*, London, 1894, 14, pl. XXXL.
[10] K.R. Weeks, *op.cit.*, 165.
[11] *Ibid.,* 180.

de deux cours consécutives à portiques avec piliers Osiriaques, dont il n'en reste plus que quatre. Osiris est représenté les bras croisés, portant le némes et la couronne atef[12].

La plupart des scènes du temple de Deir el-Médîna, représentent Osiris dans plusieurs positions parmi elles :

Une scène représente Osiris assis sur le trône, engainé dans un vêtement moulant et couvert de signes géométriques, tenant le spectre héqa et le flagellum. Il porte la couronne atef, derrière lui l'Ennéade de Thèbes, et devant lui le roi faisant l'encensement et la libation d'eau fraîche [13](fig.3).

On retrouve la même représentation précédente, mais cette fois-ci devant lui les quatre fils d'Horus, Âmemet (la dévoreuse de l'occident), Thot, Anubis, Harsiésis, enfin une Maât de part et d'autre du défunt[14] (fig.4). Cette scène fait allusion au chapitre (125) du *Livre des Morts*, c'est le chapitre de l'entrée à la salle de Mâat « la double Mâat »[15].

2-Les tombes royales:

Osiris est représenté dans la plupart des tombes royales puisqu'il était la divinité des morts et de la vie éternelle, protégeant les défunts et assurant leur survie. Il présidait le tribunal qui statuait sur le sort du défunt. Ainsi, le roi mort est-il associé à Osiris dans l'au-delà et devenu un Osiris, pour cela il doit être représenté sous la forme Osiriaque, c'est-à-dire, doit être momiforme. Parmi ces tombeaux :

Doc.2.1 :

Une scène de la tombe du roi Thoutmosis IV (43) au Vallée des Rois. Dans le vestibule, une scène représente Thoutmosis IV qui reçoit le signe de la vie (*ꜥnḫ*) d'Osiris (*Wsir ḫnty Ỉmntyw*) (fig.5). Ce signe est accroché au sceptre ouas qui est entre les mains

[12] K.R. Weeks, *op.cit.*,203.
[13] P. du Bourguet, *Le temple de Deir al-Médîna*, *MIFAO* 121, Le Caire, 2002, pl.86.
[14] *Ibid.*, pl.58.
[15] E.A.W. Budge, *The Greenfield Papyrus in the British Museum*, London, 1912, 184.

d'Osiris. Tous les autres dieux dans cette scène portent le signe de la vie dans leurs mains[16].

Doc.2.2 :

La tombe du roi Toutânkhamon (62) au Vallée des Rois. Dans la salle du sarcophage, existe une scène de la rencontre d'Osiris avec le roi et son ka. Toutânkhamon (au milieu) et son ka entourant Osiris par leurs mains, qui est représenté debout engainé dans un vêtement moulant, et ses mains posées sur Toutânkhamon[17](fig.6).

Une autre scène dans la même tombe, le roi Aï accomplissant le rite de l'ouverture de la bouche (chapitre 23 du *Livre des Morts*) sur Toutânkhamon représenté en Osiris[18] (fig.7). Cette scène est unique dans les tombes royales, illustre un des derniers rites dans la chambre funéraire du roi mort[19], elle prouve que le roi= Osiris dans l'au-delà comme dans tous les *Livres.*

Doc.2.3 :

Dans la tombe d'Aï (23) au Vallée des Rois. Dans la salle du sarcophage une scène représente l'Ennéade. Nephtys est devant la barque solaire, où se trouve le dieu Osiris, qui est représenté debout sous la forme humaine, parmi l'Ennéade disposée de droite à gauche, on retrouve le dieu solaire Rehorakhty avec Atoum et ses descendants Shou, Tefnout, Geb, Nout, Osiris, Isis et Horus[20] (fig.8). Cette scène fait allusion au chapitre (110) du *Livre des Morts*[21].

Doc.2.4 :

Une scène de la tombe d'Horemheb (57) au Vallée des Rois. Dans la chambre funéraire, Osiris est assis sur le trône sur une grande estrade, il porte la double couronne, et le sceptre ouas et

[16] K.R. Weeks, *op.cit.*, 247.
[17] K.R. Weeks, *op.cit.*, 252; G. Agnese, M. Re, *op.cit.*, 172.
[18] G. Posener, S. Sauneron et J. Yoyotte, *op.cit.*, 209.
[19] N. Reeves, R. H. Wilkinson, *The Complete Valley of the Kings Tombs and Treasures of Egypt's Greatest Pharaohs*, AUCP, 2002, 46.
[20] R.H. Wilkinson, *The Complete Gods and Godesses of Ancient Egypt*, Cairo, 2003, 17; K.R. Weeks, *op.cit.*, 257.
[21] E.A.W. Budge, *op.cit.*, 183.

le signe de la vie, il assiste au jugement du mort et à la pesée du cœur du défunt[22] (fig.9). Devant lui un homme momiforme porte la balance, et derrière lui neuf divinités, chacune sur une estrade de l'escalier. Cette scène de jugement est semblable à la scène de jugement trouvée dans la tombe de Ramsès VI (9), au Vallée des Rois[23]. Cette scène fait allusion à l'heure six du *Livre de l'Amduat* [24].

Doc.2.5 :

La tombe de Ramsès I (16), au Vallée des Rois. Dans la chambre funéraire, Osiris est représenté dans une niche, debout sur un serpent protégé par Anubis et l'uraeus-cobra, il porte la couronne blanche et est engainé dans un vêtement[25] (fig.10). Cette scène fait allusion au sarcophage d'Osiris dans l'au-delà, chapitre (9), de l'heure trois du *Livre de l'Amduat*[26]. Cette scène est semblable à une scène découverte dans la tombe de Séthi I (17), au Vallée des Rois.

Doc.2.6 :

La tombe de Séthi I (17), au Vallée des Rois. Il s'agit d une représentation rare d'Osiris avec Séthi I, elle se trouve dans la chambre, qui précède la chambre funéraire, elle comporte deux piliers, sur l'un des deux piliers. On peut voir Séthi I et son ka sous forme d'Osiris, qui est debout, momiforme, et qui porte les insignes du pouvoir et un casque bleu (comme Ptah). Cette scène indique que le roi mort=Osiris [27] (fig.11).

Doc.2.7:

La tombe de Taousert et Sethnakht (14), au Vallée des Rois. Dans l'antichambre, une scène représenté Osiris assis, portant la couronne atef, et les insignes du pouvoir, il est protégé par Isis et Nephtys, devant lui les quatre fils d'Horus sur un lotus. Ce lotus

[22] K.R. Weeks, *op.cit.*, 264.
[23] G. Agnese, M. Re, *op.cit.*, 34.
[24] E. Hornung, Tal der Könige, Die Ruhestätte der Pharaonen, Berlin, 1995, 151.
[25] K.R. Weeks, *op.cit.*, 271.
[26] E. Hornung, *op.cit.,* 314, pl.95.
[27] K.R. Weeks, *op.cit.*, 282.

sort du lac sacre [28](fig.12). Cette scène fait allusion au chapitre (81) du *Livre des Morts*[29].

Doc.2.8 :

La tombe de Ramsès VI (9), au Vallée des Rois. Dans le couloir qui mène à la chambre funéraire, Ramsès VI sous forme d'Osiris, qui est représenté debout dans une niche, protégée par quatre serpents[30] (fig.13). Cette scène fait allusion aux chapitres (33, 34, 35) du *Livre des Morts*[31].

Une autre scène présente dans la même tombe, représente Osiris sous forme humaine (fig.14), d'où sort Horus du corps de son père, avec l'aide de ses deux sœurs, Isis et Nephtys. Derrière Horus le disque solaire. Cette scène fait allusion au (§ 78) du *Livre des Morts*[32].

Doc.2.9 :

La tombe de Ramsès IX(6), Vallée des Rois. Le dieu Osiris y est représenté un peu différemment. Le grand dieu qui réside dans la Douat, est représenté dans un cadre délimité par le corps d'un long serpent, comme une momie ithyphallique couchée sur la pente sablonneuse de la « butte de Khepri » le bras droit tendu dans le prolongement du corps[33] (fig.15). Le dieu Khepri représente le dieu soleil du matin dans l'au-delà.

Doc.2.10:

La tombe de la reine Néfertari (66), femme de Ramsès II, au Vallée des Reines. Le dieu Osiris y est représenté sous la forme d'un pilier djed, avec des bras humains, et la couronne atef et les insignes du pouvoir[34] (fig.16).

Doc.2.11:

[28] K.R. Weeks, *op.cit.*, 301.
[29] E.A.W. Budge, *op.cit.*, 181
[30] K.R. Weeks, *op.cit.*, 325.
[31] E.A.W. Budge, *op.cit.*, 178, 179.
[32] E. Hornung , *op.cit.*, 178.
[33] R.H. Wilkinson, *op.cit.*, 119.
[34] E. Hornung , *op.cit.*, 180.

La tombe de Pashedou (TT3), Deir el-Médîna. Dans la chambre funéraire, une scène représente la montagne de l'occident (de la nécropole) devant laquelle Osiris est assis sur son trône, devant lui, un génie tenant une lampe à deux mèches enflammées[35]. A gauche, l'œil d'Horus animé, portant une lampe du même genre, suivi du faucon de l'occident, qui sort de la montagne. Pashedou agenouillé, dans une attitude d'adoration, derrière Osiris. Osiris est représenté momiforme, il porte le némès, la barbe divine, une double ceinture, les insignes du pouvoir. Il s'avère que ce thème correspond d'une part à celui du chapitre (١٣٧) du *Livre des Morts* avec les quatre porteurs de lampes[36] (fig.17).

Doc.2.12:

La tombe de Neferhotep et Meh, (TT 257), à Khokha. Sur le mur oriental de la salle, une scène représente Horus-Iunmutef et Thoth faisant offrande à Osiris, qui lui, est représenté assis sur le trône dans une niche[37]. Il porte la couronne atef, et un sceptre composite avec le *ḏd* et ouas. Derrière lui, Horus, entoure Osiris de ses mains, il porte la double couronne, suivi par quatre dieux de l'Ennead (Shou, Tefnout, Geb et Nout). Devant Osiris on distingue un lotus surmonté des quatre fils d'Horus (fig.18)[38]. Thoth porte le signe *ʿ3b* dans sa main gauche, et son autre main dans une position d'adoration. Cette scène fait allusion au chapitre (20) du *Livre des Morts*[39]. Thoth et Horus-Iunmutef y jouent un rôle important pour la résurrection d'Osiris, et sa victoire sur ses ennemis. Le rôle Thoth dans le *Livre des Morts*

[35] A.P. Zivie, *La tombe de Pached à Deir el-Médineh (N° 3)*, MIFAO 99, Cairo, 1979, 45 ; A. Gutbub, « Un emprunt aux Textes des Pyramides dans l'hymn à Hathor, dame de l'ivresse », in G. Maspero, *Mélanges Maspero I, Orient ancient*, vol.4, MIFAO 66, Cairo, 1961, 45 ; M. Lurker, *An Illustrated Dictionary, the Gods and Symbols of Ancient Egypt*, Thames and Hudson, 1980, 93.

[36] K.R. Weeks, *op.cit.*, 469; A.P. Zivie, *op.cit*., 46, pl.18; A. Gutbub, *op.cit*., 46; R.O. Faulkner, *The Ancient Egyptian Book of the Dead*, London, 1985, 128; E.A.W. Budge, *op.cit.*, 185.

[37] M.F. Mostafa, *Das Grab des Neferhotep und Meh (TT 257), Theben 8*, Mainz, 1995, 22-28.

[38] M.F. Mostafa, *op.cit.*

[39] E.A.W. Budge, *op.cit.*, 178.

au chapitre (20), est de justifier le défunt devant le tribunal des dieux[40]. Le signe *ꜥ3b* est mentionné dans les *Textes du Sarcophage* (§ 313), comme offrande donnée à Osiris par Thoth[41].

Doc.2.13:

La tombe d'Amonmose de la XIX[ème] dynastie, (TT 373), à Khokha. Sur le mur sud de la salle, une scène représente Osiris assis sur son trône au milieu de l'arbre *išd*[42]. La figure d'Osiris est détruite, il ne reste que sa tête surmontée de la couronne atef, et une partie de son bras gauche. Devant l'arbre, se trouve une table d'offrande, surmontée d'un scarabée ailé[43] (fig.19). L'arbre *išd*, représente l'aspect solaire d'Osiris[44].Osiris dans l'arbre représente l'unification d'Osiris avec Re et le symbole de la résurrection.

Le scarabé khepri et Osiris jouent le même rôle, comme le père du défunt[45].

De même que l'arbre représente la tombe d'Osiris ; l'arbre joue le rôle de la végétation et de la résurrection en relation avec Osiris[46].

Doc.2.14:

La tombe de Neferabet (TT 5), à Deir el-Médîna. Dan la chambre funéraire, une scène représente Osiris assis sur son trône devant une table d'offrande[47]. Il est momiforme, enveloppé dans un linceul d'où sortent seulement ses deux mains qui tiennent les

[40] R.O. Faulkner, *op.cit.*, 50.

[41] R.O. Faulkner, *The Ancient Egyptian Coffin Texts.Spells 1-354,* vol.I, Warminster, 1973, 234.

[42] K. J. Seyfried, *Das Grab des Amonmose (TT 373)*, Theben 4, Mainz, 1990, 60, 61.

[43] *Ibid.*

[44] P. Koemoth, *Osiris et les arbres. Contribution à l'étude des arbres sacrés de l'Egypte ancienne*, AEgyptiaca Leodiensia 3, 1994, 136.

[45] C. Leitz, *Lexikon der Âgyptischen Gôtter und Gôtterbezeichnungen*, vol. II, *OLA* III, Leuven, 2002, 557.

[46] K.J. Seyfried, *op.cit.*, 60.

[47] J. Vandier, J. Vandier d'Abbadie, *Tombes de Deir El Médineh. La tombe de Nefer-Abou*, MIFAO 69, Cairo, 1935, 18-19 ; G. Foucart, : « Chapitre III : Les précurseurs du soleil », *BIFAO* 24, 1924, pl.XXIV.

insignes du pouvoir. Il porte la couronne atef, ainsi qu'un grand collier ousekh à contrepoids. Au dessus d'Osiris, deux immenses ailes, et un disque dans lequel est inscrit ReHorakhty. A la partie supérieure des ailes, est limitée par le corps d'un serpent qui n'a ni tête ni queue. Les deux coins sont occupés par deux grands yeux ouadjet (fig.20)[48]. Cette scène représente l'union entre Re et Osiris. A travers l'union entre Rê et Osiris dans l'au-delà, Horus devient non seulement fils d'Osiris, mais aussi fils de Rê, et puisque Horus joue le rôle de protéger Osiris de ses ennemis, il joue le même rôle pour Rê[49].

3- Les Papyrus :

Doc. 3.1:

Le papyrus de Nesytanebisheru, de la XXI^{ème} dynastie, trouvé à Deir el-Bahari, dont la scène représente le royaume d'Osiris qui est assis sur son trône est conservé, de nos jours, au British Museum (EA 10552)[50]. Osiris porte la couronne atef, et les insignes du pouvoir. Devant lui le signe *ỉmy-wt*, puis le dieu Thoth et Horus, levant les mains dans une attitude d'adoration. Derrière Osiris, Mâat et Héqa, qui porte deux serpents croisés sur sa poitrine. Sous le trône d'Osiris, on distingue le signe *nb* et une estrade, en forme de double escaliers de cinq degrés appelé *ṯnṯ3t*. A gauche de cet escalier, se tient le dieu Shay[51] (*š3y*), ce qui indique sa relation avec le jugement final du mort et son destin dans l'au-delà. Le trône d'Osiris est protégé par un grand serpent et une déesse à tête de serpent qui porte deux couteaux, appelés *ḥpt-ḥrw*[52] (fig.21). Cette déesse protège les portes et aussi protège Osiris pendant son accession au trône de butte.

[48] J. Vandier, J. Vandier d'Abbadie, *op.cit*.
[49] C. Manassa, *The Late Egyptian Underworld Sarcophagi and Related Texts from the Nectanebid Period*, vol. I, Wiesbaden, 2007, 318.
[50] E.A.W. Budge, *op.cit*., 81, 82, pl.108; M. Lurker, *op.cit*., 11, fig.2.
[51] C. Seeber, *LÄ* V, 1984, col. 232-236, *s.v*."Scai".
[52] E.A.W. Budge, *op.cit*., 82.

Héqa joue le rôle de protecteur ou gardien d'Osiris, comme il protège la barque solaire pendant la nuit, à l'heure sept du *Livre de l'Amduat*[53].

Doc.3.2 :

Le papyrus d'Ani, qui était un scribe royale du roi Séti I de la XIX^{ème} dynastie a été trouvé à Thèbes. Il s'agit d'une scène qui représente Nout surélevé par Shou, et à côté du bras de Nout, on distingue l'âme d'Osiris sous la forme du faucon et de la tête du bélier *wsir nb nḥḥ ḫnty imnty*[54] (fig.22). La tête du bélier représente le soleil couchant, et parfois l'âme, qui n'est pas nécessairement représentée sous forme d'oiseau.

Doc.3.3 :

Une autre scène du papyrus d'Ani, représente la rencontre de deux âmes : celles de Rê et d'Osiris à Mendés, ce qui correspond au chapitre (17) du *Livre des Morts*[55]. Deux piliers djed entre elles ; deux âmes qui affrontent : celle d'Osiris, sous forme de faucon à tête humaine, porte la couronne blanche, et l'autre, celle de Rê sous forme d'un faucon, surmonté du disque solaire[56] (fig.23). Cette scène est identique à l'heure six du *Livre de l'Amduat*. Elle fait allusion à l'union de Rê et d'Osiris.

Doc.3.4:

Le papyrus d'Hunefer (pl.1), qui était lui aussi, un scribe royale du roi Séti I de la XIX^{ème} dynastie. On y trouve une scène représentant Osiris, sous la forme d'un pilier djed avec deux bras humains qui portent le héqa et le flagellum. Isis est à droite et Nephtys à gauche. Au dessus d'Osiris, le dieu faucon Rehorakhty[57] (fig.24). Cette scène fait allusion à l'union de Rê et d'Osiris dans l'au-delà.

---

[53] R.K. Ritner, *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice*, SAOC 54, Chicago, 1993, 18-19.

[54] R. Seleem, *The Illustrated Egyptian Book of the Dead, A New Translation with Commentary*, Hong Kong, 2004, 11.

[55] R.O. Faulkner, *The Egyptian Book of the Dead, the Book of Going Forth by Day*, AUCP, 1998, pl.10; E.A.W. Budge, *op.cit*., 177.

[56] E. Hornung , *op.cit.*, 183.

[57] R. Seleem*, op.cit*., 49.

Doc.3.5:

Une autre scène de ce même papyrus d'Hunefer (pl.8), représente Hunefer en adoration devant Aker, symbole du temps. Il s'agit du passé prenant la forme d'un lion, dont la tête est dirigée vers l'ouest, du futur sous la forme d'un lion dont la tête est orientée à l'est, et du présent sous la forme d'un soleil s'élevant de la montagne. De l'autre côté, Osiris, attend l'arrivée de Hunefer. Osiris porte la couronne atef et les insignes du pouvoir[58] (fig.25). Cette scène fait allusion au chapitre (17) du *Livre des Morts*[59].

4- Les Cercueils :

Dco.4.1:

Le cercueil de Pa-Negem de la XXI[ème] dynastie (CG 6105-6106, JE. 29637). Sur les parois intérieures de ce cercueil, existe une scène, représente Osiris au centre vêtu du vêtement de Heb-Sed, derrière lui, Isis tenant l'emblème de l'occident, sur lequel la plume est remplacée par une tête humaine. Osiris est précédé par un personnage qui porte la nébride (fig.26)[60].

Dco.4.2:

Le cercueil d'Her-Pasheu de la XXI[ème] dynastie (CG 6070-6072). Sur la paroi intérieur du cercueil, la momie d'Osiris est couchée sur un lit funéraire, au dessus d'elle une colonne d'hiéroglyphes accolée à des yeux oudjat ailés et munis d'uraeus. Sous le lit, Isis et Nephthys accroupies, entrain de pleurer sur la mort d'Osiris (fig.27)[61].

Dco.4.3:

Le cercueil d'une femme de la XXI [ème] dynastie (CG 6117-6118, JE. 29669). Sur la paroi extérieure du cercueil, une scène

[58]R. Seleem, *op.cit*. 82.
[59] E.A.W. Budge, *op.cit*., 177.
[60] A. Niwinsk, *La seconde trouvaille de Deir El-Bahari (sarcophages)*, Le Caire, 1996, 61, fig.43.
[61] A. Niwinsk, *op.cit*., 91, fig.72.

représente l'adoration de l'emblème d'Osiris d'Abydos par les deux déesses protectrices Isis et Nephtys (fig.28)[62].

Dco.4.4:

Le cercueil de Dhesikhentawy de la XXI[ème] dynastie (CG 6048-6049, JE. 29656). Sur la paroi extérieure du cercueil, une double scène représente Osiris momiforme debout, coiffé de la couronne blanche ceint d'un bandeau, et tenant l'emblème de l'occident, au milieu existe un bassin de flammes. Cette scène fait allusion au chapitre (126) du *Livre des Morts* (fig.29)[63].

Dco.4.5:

Le cercueil de Pa-Ditw de la XXI [ème] dynastie (CG 6107-6108, JE. 29623). Sur le couvercle du cercueil, une scène représente Heh agenouillé, et au dessus un scarabée est surmonté du disque aux uraeus. A droite, on retrouve Osiris sous forme du pilier djed ailé et coiffé de la couronne atef (fig.30)[64].

Dco.4.6:

Le cercueil d'une femme de la XXI [ème] dynastie (CG 6083-6084, JE. 29669). Sur la paroi extérieure du cercueil, une scène représente Thot debout devant Osiris et tenant l'emblème de l'occident. Osiris est représenté momiforme à plat ventre sur un lit funéraire. Entre Osiris et Thot, une table d'offrandes surmontée d'un vautour à tête de serpent. Au dessus d'Osiris un éventail (fig.31)[65].

Dco.4.7:

Le cercueil d'un homme de la XXI [ème] dynastie (CG 6080-6081, JE. 29668). Sur la paroi intérieure du cercueil, une scène représente Osiris sous la forme d'un sphinx, et reposant sur le signe *pt* du ciel (fig.32)[66].

---

[62] *Ibid*., 113, fig.90.
[63] E.A.W. Budge, *op.cit*., 184; A. Niwinsk, *op.cit.*,37, fig.22.
[64] *Ibid*., 70, fig.56.
[65] A. Niwinsk, *op.cit.*,118, fig.100.
[66] A. Niwinsk, *The Second Find of Deir El-Bahari (Coffins)*, Cairo, 1999, 5, fig.8.

Dco.4.8:

Le cercueil de Nesamon-opet (CG 6180). Sur la paroi extérieure du cercueil, une scène représente Osiris reposant sur un lit funéraire, portant les insignes du pouvoir. Sous le lit, quatre vase canope, quatre couronnes, le sceptre héqa et le flagellum. Osiris est protégé par Isis et Nephtys, qu'on retrouve sous formes des flacons. Aussi, Nephtys est également représenté sous la forme humaine, entrain d'adorer Osiris (fig.33)[67].

Dco.4.9:

Le cercueil de Nesamon-opet (CG 6181, JE 29659). Sur ce cercueil, Osiris est représenté momiforme à plat ventre sur un lit funéraire avec la tête d'un lion, il est surmonté d'un disque solaire. Sous le lit, quatre vases canope à couvercles humains. Osiris dans cette scène est Atoum de l'occident, à droite et à gauche du lit, deux déesses pleureuses, et derrière elles, le défunt, qui porte des offrandes (fig.34)[68].

Conclusion :

Les représentations :

Parmi les épithètes du dieu Osiris on trouve : Celui qui préside à l'occident de Thèbes (*ḫnty ỉmntt W3st*), le souverain de l'Ennéade (*ḥḳ3 Psdt*), le souverain sur terre (*ḥḳ3 m t3*), le roi dans le ciel (*nswt m pt*), le maître du ciel (*nb pt*), celui qui est Orion dans le ciel (*m s3ḥ n*(=*m*) *pt*), celui dont la vie est renouvelée dans sa ville, au voisinage d'Opet la grande, à Thèbes (*wḥm-ʿnḫ m niwt.f m h3w ỉpt wrt m W3st*), et l'être perpétuellement bon (Ounennéfer (*wn nfr*).

Osiris symbolisant le monde statique, nocturne, souterrain et obscur.

La plupart des statues du dieu Osiris dans les temples funéraires, représentent Osiris dans son attitude classique de dieu momiforme, enveloppé dans sa gaine moulante d'où sortent seulement les deux mains qui tiennent les insignes du pouvoir,

[67] *Ibid*, 64, fig.98.

[68] A. Niwinsk, *The Second Find* , 70, fig.105.

héqa et le flagellum. On retrouve ces deux symboles royaux (héqa et le flagellum) placés dans les mains de divinités protectrices de la monarchie ou associées à elle, comme Osiris.
Sa couronne habituellement (atef), flanquée de deux plumes d'autruche est dominée par l'uraeus. Sous son visage est accrochée la barbe divine. Parfois, Osiris est vêtu du vêtement de Heb-Sed.
L'hypogée ne comporte que les scènes et légendes mythologiques relatives à la survie de l'âme royale. Tandis que les scènes se rapportant à la vie terrestre du défunt, aux offrandes qui lui étaient dues, figurent sur les parois du temple funèraire.
En tant que dieu de la végétation, Osiris était lui-même considéré comme le seigneur des eaux du Nil, tandis qu'Isis se manifestait dans la terre fertile.
Les Osiris végétant, figures vertes et viriles, de l'imagerie sacrée, jardinets divins qu'on retrouve parfois, flétris, dans les tombes thèbaines, cette forme fait allusion à la scène (46) du *Livre des Portes*.
Dans la plupart des tombes, la momie du défunt est en forme d'Osiris qui est devenu le roi de la mort après sa renaissance sacrée, ceci, pour aider le défunt à sa résurrection dans l'au-delà.
L'idée principale de la tombe, étaient de protéger le défunt dans l'au-delà. Pour cela, plusieurs scènes dans les tombes témoignent du désire de rejoindre le royaume d'Osiris dans l'au-delà. Ainsi, on trouve aussi plusieurs hymne à Osiris, et des prières pour permettre au défunt d'entrer dans le séjour des morts et d'en ressortir.
Le pilier djed, encadré par des symboles de l'Occident est la décoration la plus typique qui correspond parfaitement aux symboles peints sur le fond du cercueil[69]. Parfois, Osiris y est représenté sous la forme de son pilier djed ; le pilier, djed,

[69] A. Niwinski, "Mummy in the Coffin as the Central Element of Iconographic Reflection of the Theology of the 21 st Dynasty in Thebes", *GM* 109, 1989, 54-55.

représente la colonne vertébrale d'Osiris, et symbolise la stabilité[70].

D'autres fois, Osiris est représenté sous forme de faucon, à tête humaine (l'âme d'Osiris), ou faucon à tête de bélier. La tête du bélier représente le soleil couchant, et aussi représente parfois l'âme, car l'âme n'est pas nécessairement représentée sous forme d'oiseau.

Donc Osiris règne sur l'au-delà, sa survie et sa résurrection étant assurées par les pratiques de l'embaumement.

Sa relation avec les autres divinités occidentales à Thèbes :

Thot : Le rôle de Thoth devant Osiris, est d'assurer la justification du défunt.

Anubis : Il est le seigneur et gardien de la nécropole, et dieu de l'embaumement.

Isis et Nephtys : Ce sont les deux déesses protectrices.

Mâat : C'est la déesse de la vérité durant les jugements dans l'au-delà.

Hathor : Elle est la dame de l'occident.

Khounoum : C'est le dieu de la création, associé à la régénération et la résurrection d'Osiris.

Atoum : Parfois Osiris est appelé Atoum, qui témoigne d'une certaine analogie entre ces deux dieux qui sont des dieux solaires dans les ténèbres.

Rê : Le disque solaire surmontant Osiris représente l'union entre Rê et Osiris dans l'au-delà. Rê prend plusieurs formes : il est représenté sous forme de scarabée le matin, de faucon Horakhty à midi, de bélier Atoum le soir, et enfin, en forme d'Osiris à minuit. C'est le seigneur au royaume du mort. Puisqu'Osiris, mort, demande toujours l'aide du dieu solaire pendant son séjour dans l'au-delà, ainsi, Rê joue-t-il le rôle de fils fidèle d'Osiris : Horus, qui doit surmonter de nombreuses difficultés pour

[70] D. Soulié, *op.cit.*, 129.

rencontrer son père dans l'au-delà. Cette association fait allusion à la scène (22) du *Livre des Portes*[71].

L'Ennéade : Osiris était un des dieux de l'Ennéade de Héliopolis (9 divinités) et de l'Ennéade de Thèbes (15 divinités). Cela confirme sa relation avec l'au-delà et le soleil couché et surtout corrobore la doctrine du soleil à Héliopolis et surtout Héliopolis au sud de Thèbes.

[71] E. Hornung , *op.cit.*, 178.

ملخص البحث :

اشكال الاله اوزيريس فى طيبة الغربية

اوزيريس فى مصر القديمة هو سيد الأبدية، و رب الموتى و العالم الآخر. وكان احد قطبى الديانة المصرية القديمة، التى تقاسمها كل من المعبود "اوزيريس" (العقيدة الاوزيرية)، و المعبود "رع"
(العقيدة الشمسية). و قد ارتبط "اوزيريس" بتاسوع "عين شمس"، و ذلك كأبن لرب الارض "جب"، و ربة السماء "نوت"، و كأخ للمعبود "ست"، و المعبودتين "نفتيس" و ايزيس". تزوج "اوزيريس" من أخته "ايزيس" ، و كان ملكا يحكم الارض، و يعلم البشر فنون الزراعة و اصولها، و مختلف الفنون الاخرى. و بعد ان قتله اخوه "ست"، طبقا لاسطورة ايزيس و اوزيريس، اصبح "اوزيريس" ربا للموتى، و أكثر ارباب الموتى شهرة، حيث كان بعد موته ملكا يحكم العالم الآخر، حيث يترأس (محكمة العالم الآخر)، و التى يمثل أمامها كل متوفى. و لقد أصبح كل ملك حاكم يحكم بصفته الوريث الشرعى لابنه "حور" (حورس) على الأرض. و كذلك كان الملك المتوفى يتحد مع اوزيريس فى العالم الآخر، و يصبح اوزيريس.
و قد أرتبط اوزيريس فى طيبة بالغرب و جبل الغرب و خاصة إرتباطه بالآلهة الجنائزية الغربية و الهة العالم الآخرى، و لكن أكثر الارتباطات كانت برع فى طيبة الغربية.

و يهدف البحث الى:

دراسة المناظر الغير تقليدية النى تمثل الإله اوزيريس فى طيبة الغربية.
دراسة علاقته بالآلهة الآخرى فى طيبة الغربية.

Figures

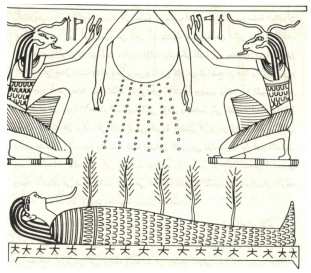


Fig.1: Osiris végétant sous les rayons du soleil, cercueil au Musée de Cambridge.
E. Hornung, *op.cit*., 181.

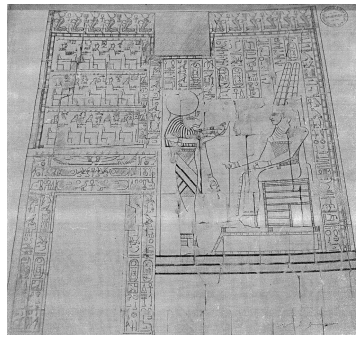


Fig.2: La Chapelle d'Hathor, temple de Deir el-Bahari.
E. Naville, *op.cit.*, pl. XXXL.

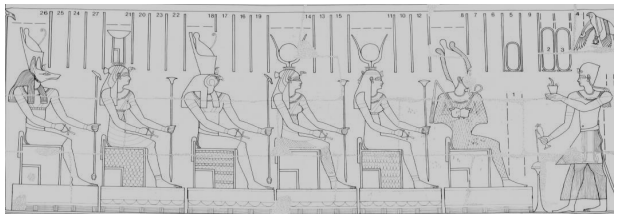


Fig.3: La chapelle nord, du temple de Deir el-Médîna.
P. du Bourguet, *op.cit.*, pl.86.

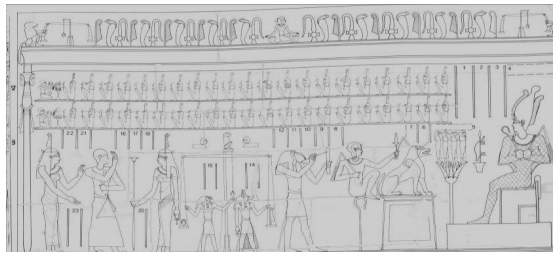


Fig.4: La chapelle sud, du temple de Deir el-Médîna.
P. du Bourguet, *op.cit.*, pl.58.

Fig.5: La tombe du roi Thoutmosis IV (43).
K. R. Weeks, *op.cit.*, 247.

Fig.6: Tombe du roi Toutânkhamon (62).
K. R. Weeks, *op.cit.*, 252.

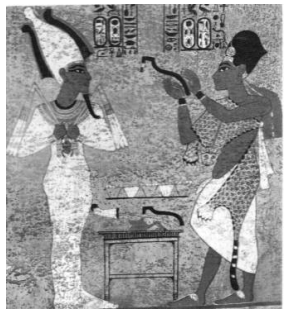


Fig.7: Tombe du roi Toutânkhamon(62).
G. Posener, S. Sauneron et J. Yoyotte, *op.cit.*, 209.

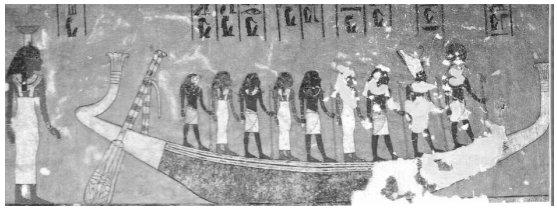


Fig.8: La tombe d'Aï (23).
K. R. Weeks, *op.cit.*, 257.

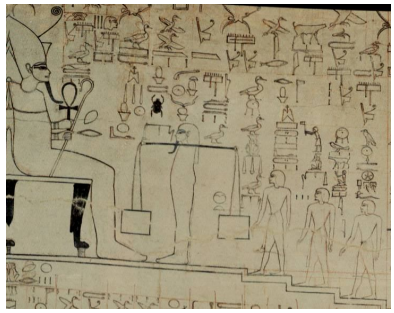


Fig.9: La tombe d'Horemheb (57).
K. R. Weeks, *op.cit.*, 264.

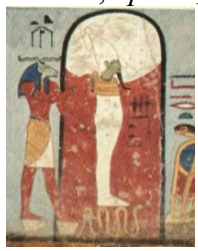


Fig.10: La tombe de Ramsès I (16).
K. R. Weeks, *op.cit.*, 271.

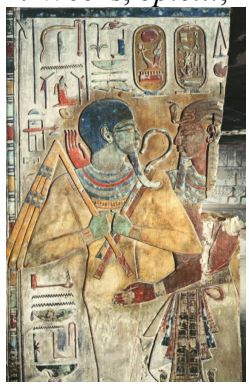


Fig.11: La tombe de Séthi I (17).
K. R. Weeks, *op.cit.*, 282.

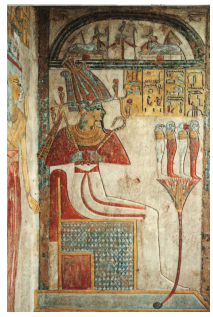


Fig.12: La tombe de Taousert et Sethnakht (14).
K. R. Weeks, *op.cit.*, 300.

Fig.13: La tombe de Ramsès VI (9).
K. R. Weeks, *op.cit.*, 325.

Fig.14: La tombe de Ramsès VI (9).
E. Hornung , *op.cit.*, 178.

Fig.15: La tombe de Ramsès IX (6).
R.H. Wilkinson, *op.cit.*, 119.

Fig.16: La tombe de la reine Néfertari (66), Vallée des Reines..
E. Hornung, *op.cit.*, 180.

Fig.17: La tombe de Pashedou (TT3).
K. R. Weeks, *op.cit.*, 469.

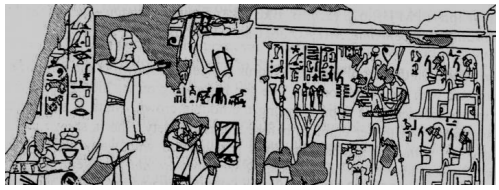


Fig.18: La tombe de Neferhotep et Meh (TT257).
M.F. Mostafa, *op.cit.*, fig.4.

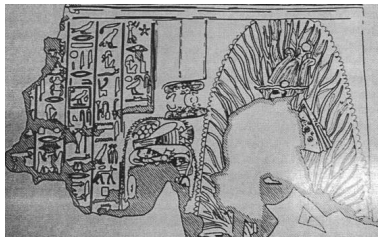


Fig.19: La tombe d'Amonmose (TT373).
K. J. Seyfried, *op.cit.*, pl.5.

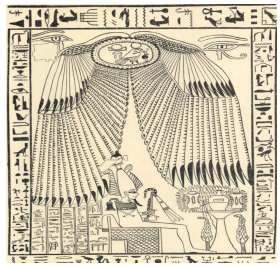


Fig.20: La tombe de Neferabet (TT 5), Deir el-Médîna.
J. Vandier, J. Vandier d'Abbadie, *op.cit.*, pl.XIII.

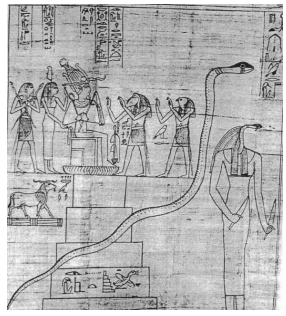


Fig.21 : Le papyrus de Nesytanebisheru.
M. Lurker, *op.cit.*, 11, fig.2.

Fig.22: Le papyrus d'Ani.
R. Seleem, *op.cit.*, 11.

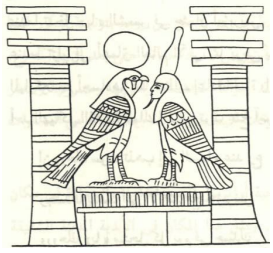


Fig.23: Le papyrus d'Ani.
E. Hornung, *op.cit*., 183.

Fig.24: Le papyrus d'Hunefer.
R. Seleem, *op.cit*, 49, pl.1.

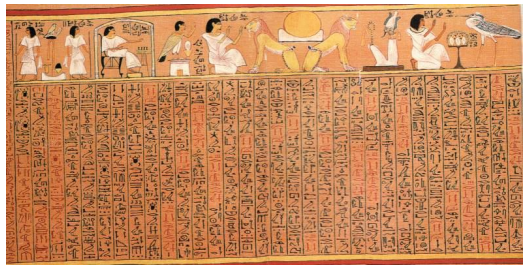


Fig.25: Le papyrus d'Hunefer
R. Seleem, *op.cit*. 82, pl.8.

Fig.26: Le cercueil de Pa-Negem
A. Niwinsk, *op.cit.*, fig.43.

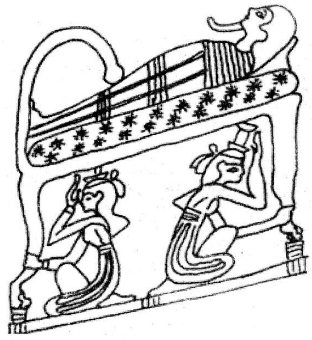


Fig.27: Le cercueil de Her-Pasheu
A. Niwinsk, *op.cit.*, fig.72.

Fig.28: Le cercueil d'une femme.
A. Niwinsk, *op.cit.*, fig.90.

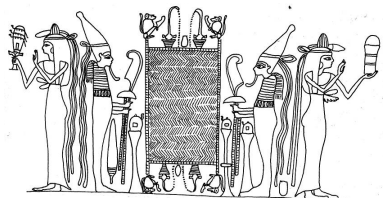


Fig.29: Le cercueil de Dhesy-Khentawy.
A. Niwinsk, *op.cit.*, fig.22.

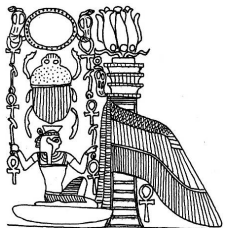


Fig.30: Le cercueil de Pa-Ditw
A. Niwinsk, *op.cit.*, fig.56.

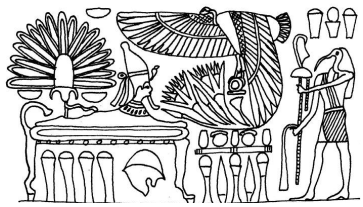


Fig.31: Le cercueil d'une femme.
A. Niwinsk, *op.cit.*, fig.100.

Fig.32: Le cercueil d'un homme.
A. Niwinsk, *The Second Find of Deir El-Bahari*, fig.8.

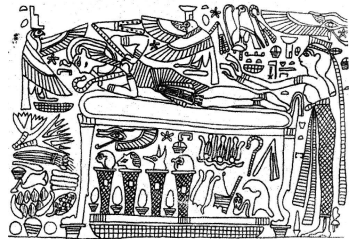


Fig.33: Le cercueil de Nesamon-opet.
A. Niwinsk, *The Second Find of Deir El-Bahari*, fig.98.

Fig.34: Le cercueil de Nesamon-opet.
A. Niwinsk, *The Second Find of Deir El-Bahari*, fig.105.

Multi-Analytical Investigation on Roman Wall Paintings: The Case of Tuna El-Gabal Funerary Houses, Middle Egypt

Mona Abdel-Ghani •
Fatma S. Madkour ••

Abstract

A multi analytical study has been undertaken into wall paintings from Tuna El-Gabal funerary houses in El-Minia, Middle Egypt. Tuna El-Gabal is a large site functioned as the necropolis for the ancient Egyptian town of Khnum or Hermopolis. It comprises various remains of Ptolemaic and Roman chapels of which some are in the pure classical style, while others represent a mixture of Pharaonic-Greek style, both of which are covered with wall paintings. In the funerary house under study, the usual wall decorations depicting scenes of daily life or of offering bearers are not found. Instead, geometrical and floral ornaments are executed.

The technical investigation of the materials and techniques employed for wall painting of these types of ancient Egyptian funerary houses in Tuna el-Gabal, have not yet been undertaken. In the present study, ground and paint layers as well as paint media were examined using; Fourier transform infrared spectroscopy (FTIR), Optical microscopy (OM), Scanning electron microscopy coupled with energy dispersive X-ray spectroscopy (SEM-EDS), X-ray powder diffraction (XRD) and Raman microscopy in order to characterize materials and techniques employed. Our findings, concerning one of these houses, are discussed and compared with the other findings of previous studies from the same period. Pigments like red and

• **Department of Conservation, Faculty of Archaeology, Cairo University, Giza, 12613, Egypt.**
•• **Department of Conservation, Faculty of Fine Arts, Minia, University, Minia, Egypt.**

goethite, graphite and bone black, calcium carbonate and calcium sulphate are used in the wall paintings as ground layers. The green paint comprised a mixture of Egyptian blue and goethite. Mud bricks were the main substrate on which three types of plaster were used to cover both the walls and the columns.

1. Introduction

Tuna El-Gabal is a village and archeological site near the city of Mallawi, in El Menia Governorate in (Middle Egypt). It (used to be) was the necropolis of Khnum (or Hermopolis Magna), from the Middle Kingdom till to the Greco- Roman Period. Six stelae indicating the boundary between Hermopolis and Akhetaten are the oldest monuments found in the site. In the stelae, Akhenaton and his family are depicted making offerings to Aten. From the Greco-Roman Era, there are some catacombs as well as the Tombs of Petosiris and Isidora. Fraser Tombs: Two kilometers south of Tuna El-Gabal, lies another cemetery with the name 'Fraser Tombs' housing rock-cut tombs that date back to the Fourth and the Fifth Dynasties of the Old Kingdom.The Hermopolis Magna site includes several Roman tombs known as funerary houses. They were built by mud brick, covered with white preparation layer and decorated as the same way like the daily life houses. The funerary house number 22 was the one chosen for this study (fig. 1a). It comprises detached buildings with the same structure. Each consists of two chambers, built upon a raised platform. It is approached from the street by a flight of steps leading to a terrace, or balcony which includes two columns that dates back to 2nd or 3rd centuries and the distance between them is about 1.5 m (fig. 1b). The court between the frontal columns and the house walls have been decorated with ornaments imitation of natural stones such as granite [1].

The main aim of the research is study the materials used and the technique employed in wall paintings of the funerary house no.

[1] إبراهيم سعد: تونا الجبل, درة في صحراء دورة ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، طنطا، مصر، ١٩٩٩

22 at the necropolis in Tuna El-Gabal (fig. 2). Fourier transform infrared spectroscopy (FTIR), Optical microscopy (OM), Scanning electron microscopy coupled with energy dispersive X-ray spectroscopy (SEM-EDS), X-ray powder diffraction (XRD) and Raman microscopy were used in order to characterize the materials and the techniques employed.

2. Analytical methods

2.1. Sampling

Different samples of painted surfaces (red brown, yellow, green, black, and creamy) and other samples from plaster layers taken from both the external façade and the two columns from the terrace were examined. Furthermore a sample from mud brick walls was also studied by different analytical methods (table 1).

2.2. X-ray powder diffraction (XRD)

Analysis by X–ray powder diffraction (XRD) was performed with an X'Pert PRO PANalytical diffractometer equipped with conventional X-ray tube (Cu-Kα) radiation (k = 1.5406 Å) with power condition 40 kV and 25 mA. The XRD patterns were measured in the range of 4 to 70° (2θ) with the step size of 0.02° and 30 s counting per step at room temperature (25 °C).

2.3. Fourier transform infrared Spectroscopy (FTIR)

FTIR spectra were obtained using a Bruker FTIR spectrometer, model VERTEX 70 equipped with ATR. The IR spectra, in absorbance mode, were obtained from the specimens, using an aperture of 20–100 μm, in the spectral region 400 to 4000 cm^{-1}. The resolution was 4 cm^{-1} and the number of co-added scans was 64 for each spectrum.

2.4. Scanning electron microscopy (SEM/EDS)

The SEM-EDX analysis were performed with JEOL 5410 scanning electron microscope equipped with an Oxford (England) EDX microanalysis sys-tem (25 kV, 0.28 nA, ~1 μm beam diameter, 60 s counting time). Elemental analysis was obtained using the Oxford INCA-Energy software.

2.5. Raman microscopy

A Senterra Raman spectrometer (Bruker) was used in the current work, consisting of a confocal Raman microscope (20× objective lens) with a spectral footp rint of about 4 μm, 4 cm^{-1} spectral resolution and operating with a laser wavelength of 785 nm.

Raman spectra were subjected to baseline correction and smoothed. All compounds were identified by comparing their characteristic vibrational spectra with those in published databases [2,3].

3. Results and discussion

Visual inspections and optical microscopic investigations of the layered structure of the painted plasters suggested that two distinct layers of white plaster were applied on walls and columns made of unbaked mud brick (fig. 2, a1). The paint layers were applied thinly using *fresco* technique in which the paint is applied directly to wet lime plaster. As the plaster dries, the particles of pigment are pulled into the surface of the plaster and locked in place by particles of $Ca(OH)_2$. Calcium hydroxide reacts with carbon dioxide (CO_2) and converts to calcium carbonate $CaCO_3$ [4]. Upon drying, the colour chroma intensifies as a significant amount of shrinkage takes place in the surface, causing the pigments to be drawn closer together over a smaller surface area [5].

[2] Burgio, L., Clark, R J H (2001). "Library of FT-Raman spectra of pigments, minerals, pigment media and varnishes, and supplement to library of Raman spectra of pigments with visible excitation." Spectrochimica Acta A 57: 1491–1521.

[3] Bell, I. M., R. J. H. Clark, et al. (1997). "Raman spectroscopic library of natural and synthetic pigments (pre-similar to 1850 AD)." Spectrochimica Acta Part a-Molecular and Biomolecular Spectroscopy 53(12): 2159-2179.

[4] Pavlidou, E., Arapi, M., Zorba, T., Anastasiou, M., Civici, N., Stamati, F., Paraskevopoulos, K. M "Onoufrios, the famous XVI's century iconographer, creator of the "Berati School": studying the technique and materials used in wall paintings of inscribed churches." Applied Physics A (2006) **83**: 709–717.

[5] Rapp G. Archaeomineralogy. Herrmann B, Wagner, G.A, editor. Berlin Heidelberg Springer-Verlag 2009, p. 204.

3.1. The substrate and the decorated plaster

The XRD results are listed in table 2. The XRD pattern of the mud brick walls revealed quartz as major constituents in addition to alumino-silicate minerals, namely orthoclase ($KAlSi_3O_8$), plagioclase (albite $NaAlSi_3O_8$) and potassium feldspar (microcline $KAlSi_3O_8$). Gypsum ($CaSO_4.2H_2O$) was also identified in the mud brick sample. Plant-fiber tamper (straw) is also found in the mud brick which normally added to act as a binder, to control shrinkage and to prevent cracking. It does not give added strength to brick, but serves to make the brick dry and shrink as one unit [4]. The FTIR spectrum of the mud brick substrate shows the characteristic bands features of Kaolin at 3694, 3619, 1029, 513 and 458 cm^{-1} and quartz at 780, 691 cm^{-1} (figure 3). Mud-brick continued to be used for the lining for burial chambers and for roof vaulting for the subterranean portions in tombs of the New Kingdom and in the Ptolemaic, Roman, and even in Coptic tombs [6].

The white preparation layer of the wall paintings comprises two distinct layers; the fine (fig. 2, a3 & fig, 4, a) and coarse plaster (fig. 2, a2 & fig, 4, a). The fine plaster comprised calcite as the main calcite ($CaCO_3$) with different proportion of quartz (SiO_2).

The XRD pattern of the fine layer confirmed that the main constituents were calcite and quartz with a small amount of clay, namely; orthoclase and microcline. This result is consistent with a lime plaster, which is constituted by lime which becomes calcite after hardening and small grains of quartz and traces of clay minerals (figure 5).

In the FTIR spectra of the plaster, the existence of calcite is identified from the bands at 1431, 875, 713 cm^{-1} due to the CO_2^{-3} group of calcite. The silicates or alumino-silicates materials are revealed the most characteristic bands of the SiO_4 tetrahedra at

[6] Abo El-Yamin, A., Mahmoud, H. M., and Brania, A., Analytical study of Coptic wall paintings in Egypt, El-Bagawat necropolis, Kharga Oasis: a case study, Periodico di Mineralogia (2013), 82, 1, 25-40.

1082, 780, and 458 cm^{-1} [7] (figure 6a). The EDX analysis of the plaster layers gave the same ingredients, with addition to a small proportion of haematite α-Fe_2O_3.

The coarse plaster layer and the plaster covered the two columns in the terrace of the house, were also examined. The XRD patterns indicated that the main constituents of these plasters were gypsum ($CaSO_4.2H_2O$) in addition to calcite ($CaCO_3$) and quartz (SiO_4). The FTIR analysis gave the same results with the characteristic bands of gypsum at 3543, 3404, 1623 and 1120 cm^{-1} which are attributed to the bending and stretching modes of the SO_4^{-2} group and the bands of calcite [7] at 1438, 875, 780 and 670 cm^{-1} (figure 6b).

The only difference between the coarse plaster of the wall paintings and the plaster of the two columns is the presence of plant-fiber temper, which was added to the coarse plaster for revealing more strength [8].

The organic material found in all the plaster layers was studied. The FTIR spectra include methylene group absorbencies at 2852 and 2923 cm^{-1}, and a broad peak between 3000–3750 cm^{-1} indicating hydroxyl and amide groups. The revealed characteristics suggest that the organic material in the plaster layers is animal glue [9] (fig.6, a & b).

3.2. The paint layers

Analytical investigations carried out on the painting layers using optical microscopy, Raman microscopy, SEM-EDX and XRD analysis of pigment samples determined a limited variety of

[7] Pavlidou, E., Arapi, M., Zorba, T., Anastasiou, M., Civici, N., Stamati, F., Paraskevopoulos, K. M "Onoufrios, the famous XVI's century iconographer, creator of the "Berati School": studying the technique and materials used in wall paintings of inscribed churches." Applied Physics A (2006) **83**: 709–717.

8 Maritan, L., Nodari, L., Mazzoli, C., Milano, A., Russo, U. Influence of firing condition on ceramic products: Experimental study on clay rich in organic matter. Applied Clay Science (2006) 31, 1-15.

9 Zorba, T., Pavlidou, E., Stanojlovic, M., Bikiaris, D., Paraskevopoulos, K. M., Nikolic, V., Nikolic, P. M. "Technique and palette of XIIIth century painting in the monastery of Mileseva." Applied Physics A (2006) 83: 719–725.

pigments. The pigment palette was poor and mostly based on clay minerals with different amounts of iron oxides. Calcite was detected in most samples, corresponding to the composition of the white preparation layer of the wall paintings. The presence of calcite in most samples showed that the paint layer is very thin [10].

3.2.1. Red, brown, creamy and yellow paint areas

Red, brown, yellow and creamy colours found on the painted surfaces of our samples (fig 7, a-c) are mainly attributed to Fe-rich mineral red ochre. The yellow and creamy paint areas were found to contain no yellow ochre pigment, but red ochre with appreciable amount of calcite. Red ochre (Fe_2O_3 + H_2O + clay + silica) is one of the principal red pigments in Egypt in addition to the red iron oxide (hematite) [11].

The EDX analysis on red-coloured areas of sample revealed concentrations of Fe_2O_3 5.0% while other paint areas contain less concentration in addition to aluminium (Al), silicon (Si) and calcite (Ca). The Raman spectra for all samples comprise red ochre (Fe_2O_3), the main red pigment identified, with its characteristic Raman bands at 225, 294, 413, 403 and 605 cm^{-1} in addition to calcite with its Raman band at 1088 cm^{-1} and gypsum at 1007 cm^{-1} (Fig. 8).

The FTIR spectrum of red and yellow paint surfaces showed a carbonyl stretching vibration absorption band at 1320 cm^{-1}. This suggest to be weddellite (calcium oxalate dihydrate: $CaC_2O_4 \cdot 2H_2O$). Calcium oxalate is resulting from the presence of

[10] Olivares, M., Castro, K., Corchón, M. S., Gárate, D., Murelaga, X., Sarmiento, A., Etxebarria, N. Non-invasive portable instrumentation to study Palaeolithic rock paintings: the case of La Peña Cave in San Roman de Candamo (Asturias, Spain). Journal of Archaeological Science (2013) 40**,** 1354-1360.

[11] Calza, C., Anjos, M. J., de Souza, S. M. F. M., Brancaglion, A., Lopes, R. T. "X-ray microfluorescence analysis of pigments in decorative paintings from the sarcophagus cartonnage of an Egyptian." Nuclear Inst. and Methods in Physics Research, B (2007) **263**(1), 249-252.

metabolism activity of lichens, which by the excretion of oxalic acid convert calcite to calcium oxalate [12].

3.2.2. Black paint areas

The dark black hue on the wall paintings (fig. 7, d) is mainly attributed to graphite (C) and in some instances to bone black. The former was revealed in the Raman spectrum with its characteristic bands at 1315 and 1579 cm^{-1}. The band at 1315 cm^{-1} arises from stretching vibrations in the planar graphite structure and the band at 1558 cm^{-1} is a result of defects of graphite structure and the presence of heteroatoms [13]. Graphite was found to be admixed with red ochre to reveal dark brown shade. The latter pigment, bone black, was identified in the black paint areas where the phosphate group (PO_4^{-2}) is present at 1122 and 1030 cm^{-1} as shown in the FTIR spectrum (fig. 9). Bone black was also identified by the EDX analysis, where the concentration of phosphate group was found to be 1.8% (fig. 10)

3.2.3. Green paint areas

The optical microscope image of the green paint area showed a yellow matrix with blue crystals embedded within this matrix. The XRD analysis suggested that the two pigments were goethite FeOOH as a predominant pigment and Egyptian blue (cuprorivaite, $CaCuSi_4O_{10}$) (fig. 11). Quartz was also present in appreciable amount. The Raman spectrum gave the characteristic features of Egyptian blue at 124, 228, 380, 437, 476, 572, 983, 1017 and 1085
cm^{-1} and goethite bands at 300, 390, 550 and 685 cm^{-1}. Egyptian blue is the earliest synthetic blue pigment of the rare natural pigment cuprorivaite. It consists of a synthetic copper tetrasilicate compound $CaCuSi_4O_{10}$, residual silica (quartz or/and

[12] Lluveras, A., Torrents, A., Giráldez, P., Vendrell-Saz, M. "Evidence for the use of Egyptian blue in an 11th century mural alterpiece by SEM-EDS, FTIR and SRXRD (church of Sant pere, terrassa, spain)." Archaeometry (2010) **52**(2): 308–319.

[13] Gomes, H., Rosina, P., Holakooei, P., Solomon, T., Vaccaro, C. "Identification of pigments used in rock art paintings in Gode Roriso-Ethiopia using Micro-Raman Spectroscopy " Journal of Archaeological Science (2013) **40**: 4073-4082.

tridymite) an amorphous silica-rich glass phase and in some cases, parawollastonite ($CaSiO_3$)[14]. The Earliest known uses of Egyptian blue are from the 4th Dynasty (2723- 2563 BC) in Egypt, in a sarcophagus in the Egyptian museum, Cairo, and on painted limestone sculptures. Egyptian blue is made by mixing together sources of silica (mostly sand), lime (calcite or limestone), copper compounds (coppear ores or bronze waste) with the addition of flux (any alkali such as potassium carbonate (K_2CO_3) [15], natron (a natural sodium sesquicarbonate ($Na_2CO_3.NaHCO_3.2H_2O$) [16] in a ratio of 5 quartz : 2 lime : 2 copper : 1 soda. The mixture would then be ground to a fine powder [17].

4. Conclusions

A multi analytical study has been undertaken into wall paintings from Tuna El-Gabal funerary houses in El-Minia, Middle Egypt. Tuna El-Gabal is a large site functioned as the necropolis for the ancient Egyptian town of Khnum or Hermopolis. In the funerary house under study is number 22.

The technical investigation of the materials and techniques employed for wall painting of one of ancient Egyptian funerary houses in Tuna El-Gabal, have been undertaken. The mud brick substrate, white preparation layers and painted surfaces as well as paint media were examined. The analytical instruments used were Fourier transform infrared spectroscopy (FTIR), Optical microscopy (OM), Scanning electron microscopy coupled with energy dispersive X-ray spectroscopy (SEM-EDS), X-ray powder diffraction (XRD) and Raman microscopy.

[14] Pages-Camagna, S., Colinart, S. The Egyptian green pigment: its manufacturing process and links to Egyptian blue. Archaeometry, (2003), 45(4), 637-658.

[15] Daniels, V., Stacey, R., Middleton, A. The blacking of paint containing Egyptian blue. Studies in Conservation, (2004), 49, 217-230.

[16] Davison, S. Conservation and Restoration of Glass. Great Britain, Butterworth-Heinemann (2006), 74.

[17] Eastaugh, N., Walsh, V., Chaplin, T., Siddal, R. *The Pigment Compendium: A Dictionary of Historical Pigments*. Oxford: Elsevier, Butterworth-Heinmann, (2004), p.148.

The main substrate, on which the painted surfaces were applies, was found to be mud bricks. The white preparation layers of the wall paintings comprise two layers with different composition of which the fine layer was made of calcite and the coarse layer was made of gypsum. The Pigments identified were red ochre, goethite, graphite and bone black. Calcium carbonate and calcium sulphate are used in the wall paintings as ground layers and as fillers. The green paint comprised a mixture of Egyptian blue and goethite. *Fresco* technique was the one used for applying the pictorial layer in which no paint medium was used.

Table (1): Description of the studied samples

No.	Type of sample	Description
1	Fine ground	Fragment of plaster covered the walls
2	Coarse ground	Fragment of plaster covered the walls
3	Coarse ground	Fragment of plaster covered the exterior columns
4	Red brown	Painted fragment
5	Yellow ocher	Painted fragment
6	Light green	Painted fragment
7	Black	Painted fragment
8	Creamy	Painted fragment
9	Mud brick support	Fragment

Table (2): XRD results of substrate, plaster and paint layers

Kind of Sample	Identified Minerals		
	Major	**Minor**	**traces**
Fine ground	Calcite $CaCO_3$	Quartz SiO_2	Gypsum $CaSO_4.2H_2O$
Coarse ground	Gypsum $CaSO_4.2H_2O$ Calcite $CaCO_3$	-	Quartz SiO_2 Hematite Fe_2O_3
Red brown	Calcite $CaCO_3$	Quartz SiO_2	Hematite Fe_2O_3 Gypsum $CaSO_4.2H_2O$
Yellow Ochre	Calcite $CaCO_3$		Hematite Fe_2O_3 Quartz SiO_2
Light green	Goethite (FeOOH) cuprorivaite, $CaCuSi_4O_{10}$	Quartz SiO_2	
Black	Calcite $CaCO_3$		Gypsum $CaSO_4.2H_2O$ Quartz SiO_2
Creamy	Calcite $CaCO_3$	Quartz SiO_2	Gypsum $CaSO_4.2H_2O$ Hematite Fe_2O_3
Mud brick	Quartz SiO_2		Albite, microcline orthoclase, gypsum $CaSO_4.2H_2O$

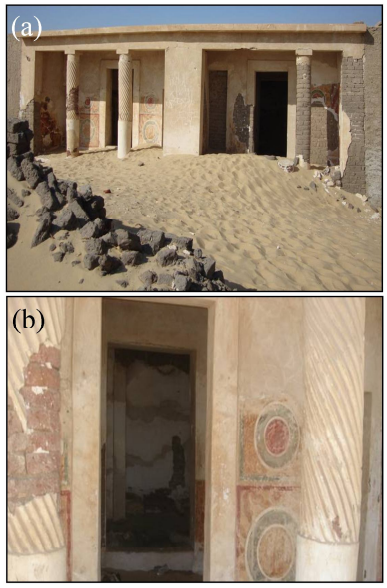


Figure 1. the exterior of the workers' funerary house No.22: (a) full view, (b) partial view

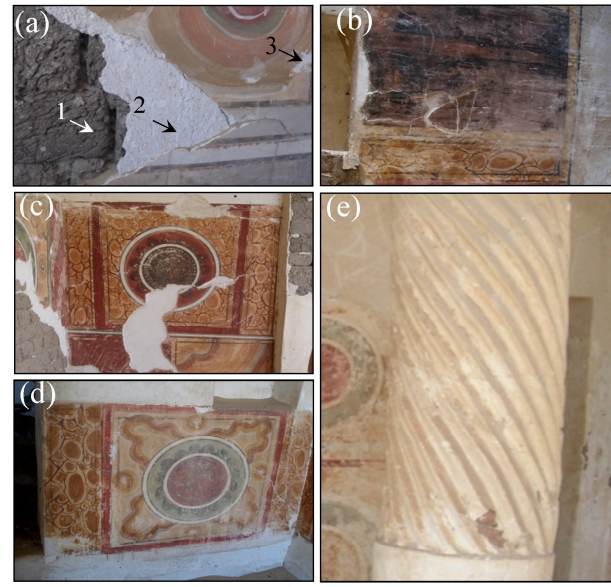


Figure 2. the decorative surfaces of the workers' funerary house No.22: (a) the layered structure of the painted surfaces (1) the mud brick substrate (2) the coarse plaster (3) the fine plaster, (b,c,d) the sampled areas from wall paintings, (e) the column of the terrace

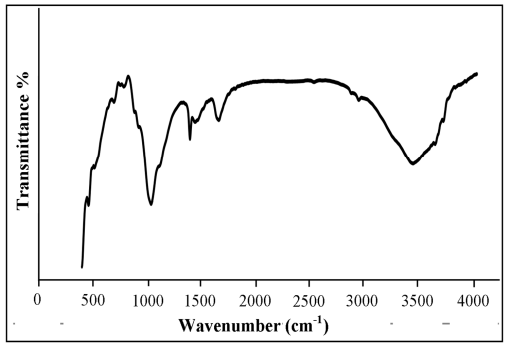


Figure 3. the FTIR spectra of the mud brick substrate

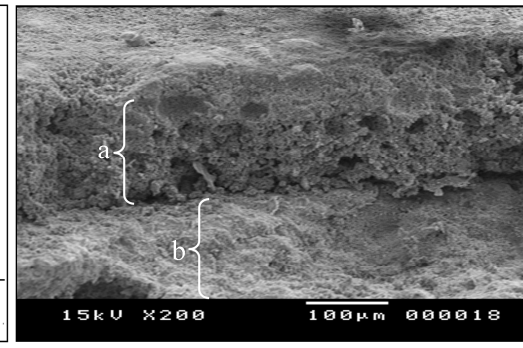


Figure 4. the SEM macro photograph showing the fine (a) and the coarse (b) plaster layer of the white preparation layer of wall paintings

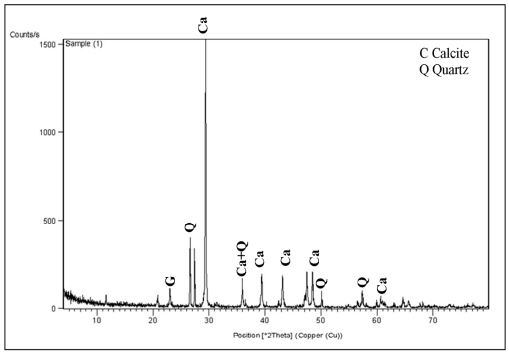


Figure 5. the XRD pattern of the fine plaster

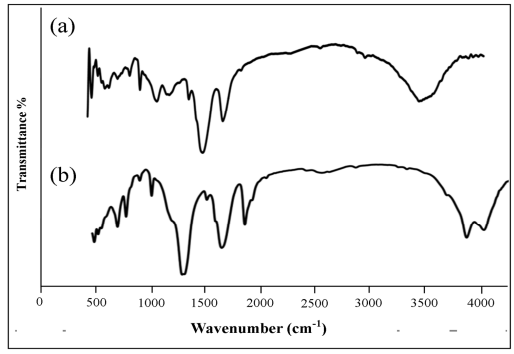


Figure 6. the FTIR spectra of (1) the plaster layer of the wall paintings, (b) the plaster layer of the column

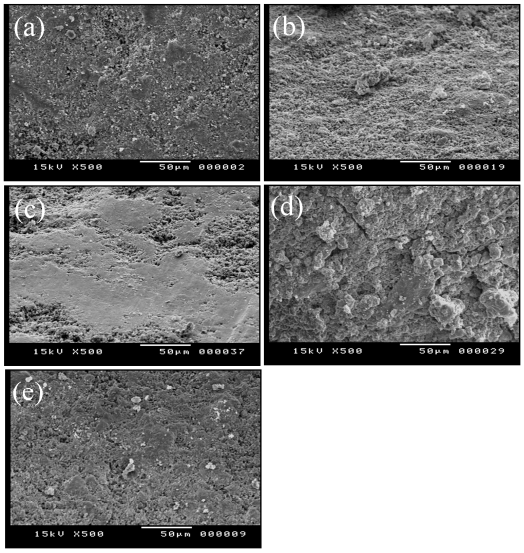


Figure 7. the SEM macroscopic images of painted surfaces; (a) red paint , (b) yellow paint, (c) creamy paint, (d) black paint, (e) green paint

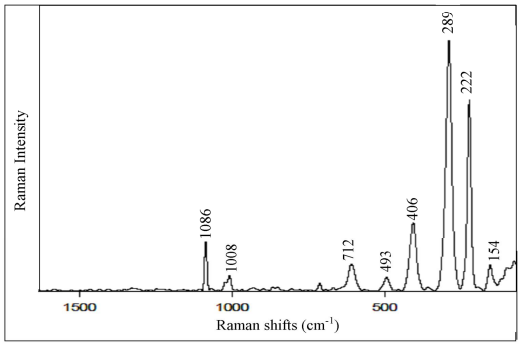


Figure 8. the Raman spectrum of the red paint area

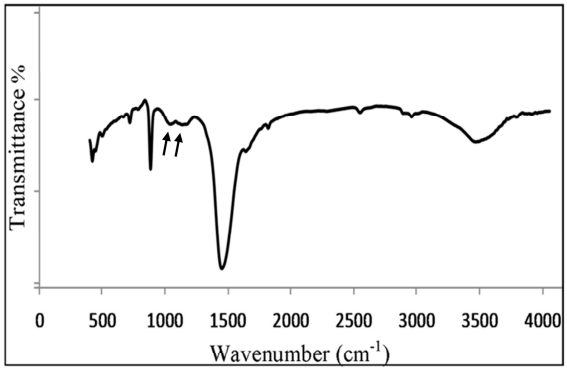
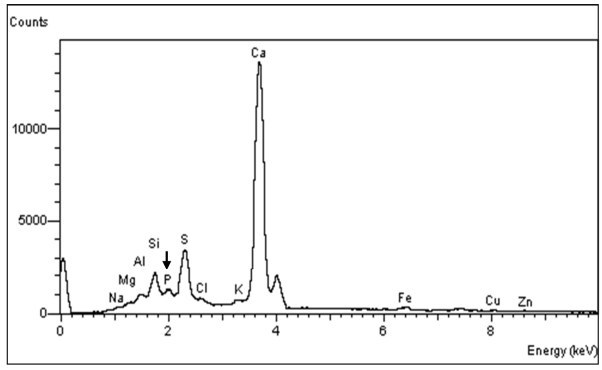


Figure 9. the FTIR spectrum of the black paint area showing the phosphate group (arrowed)

Figure 10. the EDX spectrum of the black paint area (phosphorous is arrowed)



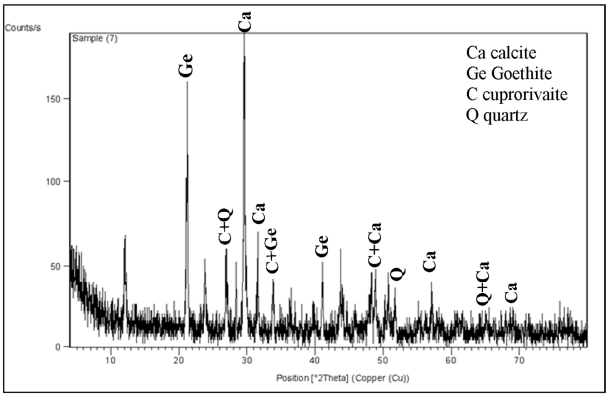


Figure 11. the XRD pattern of the green paint area

Scenes portray the daughter in the ancient Egyptian civilization and its Connotations

D. Manal Ismaiel Tawfik *

The ancient Egyptian called his daughter several names, including "Sat", meaning daughter, "Sherritt" meaning little girl or daughter, and "ktt" also means a child .([1])

Egyptian family characterized by acceptable balance between the couple and a convergence reasonable in a transaction his sons, Boys and girls, Which is purer spirit of forgiveness out was not the teachings of the wise and the meanings of the names of birth is only the mouthpiece of the models of this convergence and balance, But the arts expressed about it too, The ancient Egyptian art whole different branches of engraving carving, and Portrayed have a many archaeological evidence which came to portray the daughter of topics and a variety of areas and in different situations.

In addition to persons portrays of the men and women separately, The art took us a lot of fine art pieces and scenes for interconnected Egyptian family groups, Include husband and wife, Sons and daughters.

Traditionally when a father portrayed with his sons and daughters writing that they are all sons and loved him, and that wrote with all of them his name, Which is witnessing a relative fairness between the sexes, And the community accept to draw appropriate female activities along with the man's activities are equally the Royal daughter with public . ([2])

* **Assistant professor for Ancient Egyptian Archaeology agent Cairo Higher Institute for Tourism and Hotels.**

[1] - Gardiner, A. , Egyptian Grammar, London, Oxford University press, 1973, p, 610;
Abd el Halim Nur al-Din, The Role of ancient Egyptian women in society, Supreme Council of Antiquities , Cairo, 1995, p. 164.

[2] - Abd ul Aziz Saleh, The Egyptian family in the old ages, Cairo,.1989, p. 100 -110.

Through the review of many of these Archaeological and included evidence of portrayed the daughter we can demonstrate and deduce status of the daughter in ancient Egyptian society at various levels as follows:

The Art

The daughter portrayed in various technical products in varying ages and conditions :

The Sculpture

- In the field of sculpture the daughter depicted in a variety of situations, including the individual, such as statues of Princess Mert Amon daughter of King Ramses II, including her Statue of limestone , Portrayed standing wearing a feathers crown , It found in Akhmim at Sohag (Figure 1), and another Statue of limestone of Ramesseum Temple , Portrayed standing with smooth features, It is in Egyptian Museum (figure 2) ([3]), And a statue of alabaster for The Divine worshipper Amon Redis, Daughter of King Kashta of the Late Period, Of a temple of God Monthu at Karnak in Egyptian Museum (Figure 3) ([4]), A wood statue for a little girl of the Twenty first Dynasty of Saqqara, portrayed naked put her finger in her mouth and put a long earring in her ears(Figure 4).

- In the bilateral statues such as a limestone statue for the king Ramses II and his daughter of the Karnak Temple, Where we see she is standing in front of the legs of her father's in small size is up to the beginning of the kilt, Where she put the crown on her head and the right hand is unfolded, Either the left held on her chest stuck a flower (Figure 5), The limestone statue of King Akhenaten kissing his daughter as we see her sitting on his legs, She put her feet on the base and the artist has portrayed both of them at profile , Was found in Tel El-Amarna, It is in Egyptian Museum (Figure 6) ([5]) , Another statue of colored limestone for

[3] - F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum, American Universty in Cairo press, Photographs by A . De Luca, Cairo, p.261.

[4] - F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum , p. 278.

[5] - F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum , p.186.

a woman of public combing her daughter hair, They sitting on a rectangular base, Where we see the mother extends her legs while her daughter sitting on them in Egyptian Museum (Figure 7). ([6])

- In many of statuary Group "family statues", including the big seated statue of limestone for the King Amenhotep III and his wife Queen Ti, portrayed his daughter beside the leg of her father, She is stands in a small size, It is in Egyptian Museum (Figure 8) ([7]), And a seated statue of gray granite for the mayor of Thebes in the Reign of King Amenhotep II, Snfer and his wife Snnay, Where we see in the mid statue next to the legs of her parents stand their daughter's Mout Nfert, Which depicted again by inscription was sitting in front of an offering table on the right side of the couch, Which sits by her parents, While her sister Nefertari portrayed in a similar scene on the left side of the same couch , The statue of the Temple of Amun at Karnak and in Egyptian Museum (Figure 9) ([8]) , Colorful limestone Statue for Mrso Ankh the high funerary priest group of the Fifth Dynasty, Mediates his daughters, The great "Ie Merritt" and the minor "Hathor Wr", of his tomb at Giza and it is in Egyptian Museum, The statue holds a features family-friendliness (Figure 10)([9]), Another colored limestone group statue for dwarf "Snp" and his family of the Fifth Dynasty , Where we see his daughter actress as a naked girl on the front of the seat, Bottom of the held legs of her father, Of his tomb at Giza and in Egyptian Museum a statue holds also features family-friendliness (Figure 11) ([10]) , Another colored limestone group statue of Nfer Hern Petah "Fifi" the Psalmist priest and the supervisor of the funerary rites of King Khafre and Man Cao Ra , Where we see his daughter "Merritt It

[6] - T. Handousa , Marriage and divorce in ancient Egypt, Cairo, 1998, Pl. 1.b.
[7] - Abd el Halim Nur al-Din, The Role of ancient Egyptian women in society, p.29.
[8] - F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum , p.344.
[9] - M. Saleh, & Horig Suruzaan, Catalog of Egyptian Museum, The Supreme Council of Antiquities ,1999, p. 54.
[10] - F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum , pp. 74-75.

S" portrayed sitting on a chair without back to the left of her standing father as equal size of her brother who sitting on the other side of the same statue, Of his tomb at Giza, It is in Egyptian Museum (Figure 12) ([11]), Another gray granite group statue of "Okh Hotep" and his family, He was a provincial governors in the age of Twelfth Dynasty, It includes two wives and one of his daughters, Which portrayed standing left her father and next to her mother in the same form body but in small size, Of his tomb in Mair , It is in Egyptian Museum (Figure13) ([12]), There is also a colored limestone statue group of "Wny" and his wife of the New Kingdom, portrays sitting and synaptic hands, While their daughter portrayed by engraving gummy without prominence, She standing in the middle between the legs of her parents which provide both of her hands at the touch of tenderness for each of them, It is in Egyptian Museum (Figure 14) ([13]).

The Ancient Egyptian keenness on representation of his sons and daughters on the false door in his tomb to ensure them company in the other world, As he want ensure the offerings for them, For examples the wood false door of " Ika ", The royal priest cleanser and governor of the Great House in fifth Dynasty, his daughter portrayed by Gummy inscription and small size in front of her mother on the right side of the door while he portrays with his son on the opposite side, the door in Egyptian Museum (Figure 15). ([14])

The inscription

Ancient Egyptian architecture give us many scenes carved on the walls of tombs, and many different temples, which portrayed the daughter in several scenes of a variety of topics:

[11] - F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum , pp. 86-87.

[12] - M. Saleh, & Horig Suruzaan, Catalog of Egyptian Museum , p. 68.

[13] - E. Suys, La Sagesse d' Ani " Roma Pontificio istituto biblico", 1935, XXII, 126, Analecta Orientalia No,II,III, 13-17.

[14] - M. Saleh, & Horig Suruzaan, Catalog of Egyptian Museum, p.57; F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum , p. 84.

The tomb of Queen "Mr-S-Ankh" daughter of "Ka–Oeb" and granddaughter of "Khufu" of Fourth Dynasty, Including afford walls of scenes and sculptures a good example for daughter portrayed , It is a rocky tomb is located east of the Great Pyramid of Giza, Tomb,s walls bearing many of the scenes and wall statues of the Queen Mr-S-Ankh with her mother Queen "Hotep Hres", The wife of King Khufu (Figure 16) ([15]).

Many scenes of Queen "Hatshepsut" were portrayed on the walls of her temple in Dair El Bahari as a divine birth in the second balcony, including the scene of Amun offers Hatshepsut to "Ahmose Nefertari", the mother of Queen Hatshepsut (Figure 17), and another scene came on his Obelisk in the Karnak Temple, Where we see her sitting in front of god "Amun" who sits on his throne as his daughter, extends his hands to give her protection and blessing (Figure 18) ([16]) .

The scenes of King " Akhenaten" with his family of Tall El Amarna, In two different scenes on panels, Which appear with his daughters in different themes, In the first scene we see "Akhenaten" and Queen "Nefertiti" sitting and carrying them daughters actresses at a young age, Above all them the sun with human hands icon of Aten, and the scene shows friendliness and extreme love to their daughters (Figure 19), Second scene portrays each of Akhenaten and his wife as standing and behind them two of their daughters making offerings to the God Aten (Figure 20)([17]), Another scene of daughters of King Ramses II during Jubilee celebration "heb sed". ([18])

[15] - D.Dunham & W.K. Simpson, The Mastaba of Queen Mersyankh III, G 7530- 7540, Boston, 1974; Manal Ismail TawfiK, Funerary Architecture in Pharaonic Egypt, Old and Middle Kingdoms, Cairo , 2014, p. 202.

[16] - Pascal Vernos, Jean Aoiyot, Encyclopedia of the Pharaohs - names - places - topics, translation Maher Mahmoud Taha, Cairo 0.2001, p. 125.

[17] - G.Aldred , Akhenaten , King of Egypt, London, 1986, 213; F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum , p189.

[18] - Christian Dirosh Noblchor, Pharaonic women, translation Fatma Abd Allah Mahmoud, Cairo, 1995, p. 163.

As for the individuals scenes including : Scene of "Sherry" tomb the high royalists funerary priest group of the Fifth Dynasty of Saqqara, Portrays his wife "Eint" and his daughter([19]) , And another scene of "Mery- Aa" tomb of Sixth Dynasty portrays the first and favorite wife which did not give birth to him, She receives gifts of his children of other five wives in tow scenes, we see her standing next to her husband to receives gifts of his sons in the top register while sitting to receives flowers of his daughters in the bottom register , and the artist explained proportions each of them to his mother (Figure 21) ([20]), Many scenes of Okh-Hotep tomb the last provincial governors of Twelfth Dynasty in Mair, Including portrays scene on a fishing trip with his only daughter, Which sits in the middle of the boat, Where she appear between her father legs holding a bird like maintains the poise of the boat (Figure 22) ([21]), Another scene of "Dedu Sobek" tomb of Abydos of Middle Kingdom, Portrays him on a colored limestone stela with a round top, Where we see the tomb owner sitting in front of an offering table while his daughter sitting on his feet embraces her affectionately (Figure 23). ([22])

As for the scenes of the New Kingdom, We find many scenes in tombs of Deir El-Medina group in western Thebes, including: scene in the tomb of the painter "In Hri Khao", Portrays the owner and his wife with his granddaughters receiving offerings, Therefore show a scene of four girls in the different ages and conditions , Three of them were standing and the fourth is sitting (Figure 24) ([23]), Another scene for "Nb N Maat" in Deir El-Medina of the New Kingdom, Which we see Nb N Maat plays

[19] - Porter and Moss, Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, Oxford, 1931, vol.III, p. 101 ; Mariette, Les Mastabas de L'Ancien Empire, Paris, 1889, pp.93-94.

[20] - F.Petrie, Athribis , Egyptian Research Account, t.XIV , London, 1908, pL.VII.

[21] - Blackman , Meir VI, "The Tomb of Ukh-hotp", London, 53, CNo 1 p.9 ff, pl.XVI, p.21.

[22] - F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum , p.96.

[23] - T. Handousa , Marriage and divorce in ancient Egypt, Pl. 1.a.

the ancient Egyptian Cenet game with his wife while his daughter standing behind her father to watching the play, She portrayed in the same mother form but in a small size (Figure 25) ([24]), Another scene of Nfr Rnept tomb,s "kenzo" of Al khokha in Luxor , Portrays the owner of the tomb playing the Cenet game also, But with his daughter while his wife sits beside him to watching and share (Figure 26) ([25]), Another scene of Nkht,s tomb portrays him fishing with his family, His wife standing behind him and his daughter sitting clutching his leg in one of her hands while stuck flowers with the other hand (Figure 27) , And another scene of the Sen Nedjem,s tomb of Deir El-Medina Reign of King Ramesses II, We are seeing him sitting with his wife, They receive offerings of a priest, His daughter portrayed on the bottom of the wife legs in a small size (Figure 28), Another scene on Papyrus in British Museum of London, Portrays a wife and his daughter deposited the deceased husband and father in grief , Daughter portrayed on her knees sobbing in front of her father Which actor in a mummy (Figure 29) ([26]), Another scene of the "Ra Moza" tomb the minister of King Amenhotep III of Thebes, Which portrays some young girls with a group of mourners may be them daughters , Working in the same craft on the grounds that the character mostly was genetic, or they daughters of the deceased's family (Figure 30) ([27]), Another scene of "Nfr Hotep" tomb of Thebes, Portrays a ceremony supervisor expelled one of musician, Holding negligently the musical instruments in the left hand while the vessel flying in front mouth with the right hand , And accompanying her two of her children , boy and girl, The girl

[24] - W. Decket, Sports and Games of Ancient Egypt, Tr.A., Guttmann, The American University in Cairo Press, 193, p.130.
[25] - T. Handousa , Marriage and divorce in ancient Egypt, Pl.3. a-b.
[26] - Abd el Halim Nur al-Din, The Role of ancient Egyptian women in society, p.99.
[27] - Christian Dirosh Noblchor, Pharaonic women, p.153; Abd el Halim Nur al-Din, The Role of ancient Egyptian women in society, p.96-98.

carrying a bunch of grapes in her hand (Figure 31) ([28]), Another scene of "Raaia" tomb of Nineteenth Dynasty of Saqqara portrays him and his wife "Mout M Oya" sitting in front of an Offering table, While his daughter sitting on the cushion and holding a bird in her hand bottom of the wife chair, may be the dead desire to be with him in the other world (Figure 32) ([29]).

The Authority

Specialize out the royal daughter because the daughter authority of a public have not been portrayed through archaeological evidence, But we can deducted it through texts, And the authority includes tow meaning, The political and religious meaning, The royal daughter has won a great deal of authority in some periods of Ancient Egyptian history not as a wife king but as a independent governor Queen, which did not be usual or acceptable for ancient Egyptians, That in a suitable conditions at the ends of Dynasties , So they made some of the events of history and formed a part of civilization, There are many Queens who sit on the throne of the country since the beginning of history even the ends of the New Kingdom, Their number has reached about six Queens making Egyptian civilization superior to other contemporary civilizations and give it a leading position .

Of these Queens:

- Queen "Mert- Neit" of the first Dynasty, Some people questioned at that and considered her a wife of the King Den only, Not as a independent Queen, but we are found for her two tombs, The first one northerly in Saqqara and the other southern in Abydos ([30]), and her name mentioned Accompanying by the

[28] - N. de G. Davies, The Tomb of Nefer- Hotep at Thebes, vol. I, New York, 1933, pls.V, XIV, XV, XVIII ; W. Wreszinski, Atlas I , Taf. 170 ; E. Feucht, Das Kind im alten Ägypten, Frankfurt/ New York, 1995, p. 359.

[29] - G.T.Martin, The Hidden Tombs of Memphis, London, 1992, p.130, fig. 88; id., The Tomb – Chapels of Paser and Raa ia at Saqqara, London, 1985, p.14, pl.24.

[30] - Ahmed Fakhry, Pharaonic Egypt, Cairo.1981, p. 81.

title of Queen on a panel, Petrie found it in her tomb of Abydos (Figure 33) . ([31])

- Queen "Khnte- kaws" of the fourth Dynasty, She taken the royal titles as a Queen of Upper and Lower Egypt, Which are visible evidence on independent ruled, Some people questioned in her independent ruled also and consider her daughter of king "Mn- Kao Ra" only, and she is the legitimate heir to the throne, She was the reason for the transfer of authority for the Fifth Dynasty with her marriage by Userkaf (Figure 34). ([32])

- Queen "Neit- Ackrt" "Nitocris" of Sixth Dynasty, which revolved around her many myths, But the most important story is her suicide after revenge From who killed her brother, Manathon said she was one of the most beautiful women, Her name reported in the Turin Papyrus and history of Manathon as a Queen. ([33])

- Queen "Sobek- Nfro" of Twelfth Dynasty in Middle Kingdom, Likely she is the daughter of King "Amenemhat III", But she took the authority after "Amenemhat IV", Her name reported in the list of Saqqara , The Turin Papyrus and history of "Manathon", And carried the royal titles, including Queen of Upper and Lower Egypt, belonging to the goddesses Lady of Two Lands, her statue in Metropolitan Museum (Figure 35). ([34])

- Queen "Hatshepsut" The most important Queen of Eighteen Dynasty , stronger than the rule of women, And most influential of them, She is the daughter of King Thutmose I and Queen "Auah-Moss", And the legitimacy heiress, Took the authority after her father, She married her brother Tuthmosis II and bearing the king's daughter and King,s sister title, and wife of the

[31] - Abd el Halim Nur ed din, The history and Civilization of ancient Egypt, vol.1, Cairo, 2009, p. 161.

[32] - R.el Sayed , The history of ancient Egypt, vol. 1, since ancient times until the end of the Second Intermediate Period, the Supreme Council of Antiquities, Cairo, 1988, p. 215.

[33] - R.el Sayed , Quelques homes céèbres:Egyptian Society for Historical Studies Journal, Issue 26.1979, p. 23.

[34] - W.Petrie, Kahun, Gurob and Hawara, London, 1890, pl.26 (12); A.Weigall, Histoire de l,Egypte Ancienne, Paris, 1949, p.82.

God, Hatshepsut hadn't been born a boy, But gave birth to a girl called Neferu Re, While begotten Tuthmosis II was born of a secondary wife Isis and he called Tuthmosis III , So after Tuthmosis II death, Hatshepsut married him of her daughter and declarer her self as executor of the throne, But after a few years Hatshepsut excludes Tuthmosis III and declared her self as a Pharaoh, And bearing full royal titles and wearing the men uniform (Figure 36) And recorded a divine birth on the walls of her temple in Dier El Bahari to pigmentation her verdict full legitimacy. ([35])

- Queen "Ta- Usert" of Nineteenth Dynasty, Some may disagree about being the wife of the king Merneptah or Siti II, But surely being independent ruled, Evidence found on the basis of deposits bearing her name in one of the funerary temples in Luxor, Including a block of carved stone by two Kartosh, The first unprecedented title King of Upper and Lower Egypt includes the name of "Sat Ra Merit Amun", and the second begins title "Sa Ra" and includes the name of "Tausirte Sitbt N Mout", There is also a piece of stone in the Egyptian Museum bearing a text begins with "the eighth year of the reign of Queen Tausirte" (Figure 37). ([36])

As for the religious authority has manifested in the greatest forms at the ends of the New Kingdom, And during the Late Period, Where shows post is most important positions of the Egyptian priesthood, It is "campus Amon sacred" or what is known as the "divine worshipper " or " divine women in Thebes", Which means who refuge to gad and gaining of his sanctity and oversees on the sanctities and his priestess , Which was limited to Royal daughter have singled him some Queens and celebrities princesses, It has begun as a ceremonial post then

[35] - UrK IV, pp. 59,60, 216-234; Weigall, Histoire de l,Egypte Ancienne, p.109; Suzanne-Ratie, la Reine-pharaon, Paris, 1972, pp.22-24.

[36] - W.Petrie, Kahun, Gurob and Hawara, London, 1890, pl.26 (12); A.Weigall, Histoire de l,Egypte Ancienne, Paris, 1949, p.82; Abd el Halim Nur al-Din, The Role of ancient Egyptian women in society, pp.18-24.

combine religious nature administrative top and influence in the temple of Karnak and Thebes city, That post gives his owner the authority and money together, Because there are many property endowment to temples of Amun, And those who had this title : "Karomama" granddaughter "Osorkon I" of Twenty-Second Dynasty (Figure 38), "Shop N Obt" daughter of "Osorkon III" in Twenty-third Dynasty, "Amon Redis" daughter of King "Kashta" of Twenty-fifth "Nubian Dynasty" (Figure 3), And the daughter of her brother "Shop N Obt II " daughter of King baanky (Figure 39) . ([37])

The Care and affection

Ancient Egypt characterized of the feature's living stability and the family desire for interdependence in the life and the other world, As a most important attributes ideals of the family life in ancient Egypt feature, So parents always deliberately to good attention for children and care for them and the bestowal of love for them, Especially girls, Which alludes it through technical archaeological product, Artists always emphasized in the folds of various pictorial landscape, Which express about the love and affection that fathers bestows it to their children, Confirming in writing to register the phrase his beloved son or beloved daughter, And through the literature is also about the relationship between the children and them parents, Which characterized by love.

The most beautiful examples that embody the spirit of mutual affection between parents and their daughters on the Royal level those scenes that portrays the King Akhenaten and his family, Where we see him raising and kissing his daughters, Also accept their play with him in delight (Figure 19.20), And scene of Tall El Amarna for the Queen with her daughter, The scene touch the human heart(Figure 40).

[37] - Daumas, la Civilisation de l,Egypte Pharaoique, p.102; Leclant, MDIAK 15, 1957, pp.166-167.

At the level of individuals, There are many archaeological evidences given the same meaning, For instance the statue of mother combing her daughter hair, It portrays attention and care with love and affection (Figure 7), And through the scenes portrayed on the walls of tombs notes that the head of the family is keen on having entertainment for the sons and daughters, When he came out for a stroll or enjoy fishing or bird does not account for pleasure alone, But accompanied by his sons and daughters, We see the boy carrying a hunting or practicing it, Either the girl sitting beside his father legs harvested flowers for herself and her parents or to work perfumes of them, Or stuck stems strong papyrus to preserve the balance of the boat while father rushes fishing with his stick or spear (Figure 23.29), In addition to the meaning of ideological hunting scenes, As well as their participation play, As the scenes play a game of Cent (Figure 26.27), And the walls of Bany Hassan tombs bearing many scenes of girls games expresses a concern them and portrayed their happiness through the game know swivel girls "Doart El Banat" (Figure 41).

Through the story of "Sinuhe" we understand that the daughters of king Senusret I ihieddin their father sometimes by poetic hymns and musical signatures even in the presence of close guests.

Among the most important features of incubation care and provide nannies and lactating even with the mother's ability to breast-feeding, and spending on them and their education and processing at marriage with furniture and pay dowry when needed . ([38])

The Education

Although the education was for the boys mainly, The girls did not deprive him completely, Through spaced individual documents discern that some of the girls have learned read and

[38] - Pestman, Marriage and Matrimonial Property in Ancient Egypt, Brill, 196, pp.162-163; Abd ul Aziz Saleh, Education in ancient Egypt, Cairo, 1966, pp.25-34.

write, But in their homes, As they have benefited with which learned in their lives, and tasted literature and communicated by it, Even some of their have a writer title, And perhaps they inherited as a profession for fathers, We see some of them write the Queen messages, And of whom are attributed to participate in some of the affairs of the judiciary and some of the affairs of the ministry at the end of the Old Kingdom, And there is possibility establishment documents house " Archives" in Dandara during the Eleventh Dynasty, Fed her contents a great educated lady and nurtured her daughter, And devoted a supervisor for her to organize and protects their ammunition, and some of them was responsible for educating young foreigners on behalf of the Royal palace in Ramesside reign, And of them took the title supervisor of the wise, The doctor "Bshet" was supervisor on Royal palace doctors, There was some manuscripts of Ramesside reign Includes a reciprocal literary messages to females of middle class, Which confirms teach them, One of them visited Memphis for once, And wrote to her friend lived in Thebes, And through letters describing the city and its beauty and the extent promoted life in out, As there were a few small specialized institutes vested in the religious dancing education of girls to work with priesthood in temples and participate in religious festivals, And it has certainly become parents provide education for their daughters (Figure 42).

One manifestation interest education of Royal daughter providing wise teacher, It was not Queen Hatshepsut interest in educating her daughters less attention of other pharaohs educating their daughters, She has been entrusted teaching her daughter to the Engineer "Snmot" and Commander "Ahmose Bn Nekhbet", Who says in his texts " Amounted to happy aging and I am one of those who live within the confines of the King, "The Holy wife" the big royal wife "Ma Ka Ra" has bestows blessings because I assumed breeding eldest daughter Princess Neferu Ra since she was a baby", Because he was warrior must

to designation another teacher , He was "Snmot" and the Princess portrayed with him in many sculptures, That reflect the extent of interest, love and care for her (Figure 43.44, 45). ([39])

The Securing the Future

As far as interest the ancient Egyptian for his daughters ,their care, their protection and there rejoices during his life , Eagerness on secure their futures after his death, despite the absence of legislative laws explicitly for divide the inheritance in Egyptian early ages, But custom solution instead of law, So he was recommended as it deems beneficial to his children without depriving the girl , But in Late Period there is documents show that the daughter's share of legacy equal to one-third with the right of the eldest daughter inheritance if her sisters died without a successor .

Was also keen to secure her safe shelter came on Ostracon of the New Kingdom that father gave his daughter a share to live in his home, He gave it to her to protect if she divorced. ([40])

According to a story "Betty East," of late Period the father gave his daughter a house as a gift on the occasion of her marriage, The father always when division his property on his children give the girls a house or share in the house to guarantee them shelter especially who did not marry or her husband died or divorced. ([41])

The work

Ancient Egyptian society agreed on women work appropriate to the areas of private and public life of civil and religious affairs, as befitted its values and principles, traditions and beliefs, If she enjoyed a efficient personal, As well as the main role in the care

[39] - F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum , pp.166- 168- 189; Pierre Montet, La vie Quotidienne en Egypte "Au temps des Ramses XIII-XII, Tr. Aziz Morcos, Le Cair, 1997, pp.75=76. Said Ismail, Education in the ancient Egyptian civilization, Cairo, 1996, p.150.

[40] - F.Petrie, Ostracon, 61; T. Handousa , Marriage and divorce in ancient Egypt, p.93.

[41] - F.Griffith,Catalogue of the Domotic Ppyri in the John Rylands library at Manchester, 1909, vol.3, Pap.IX, 9 , - id, Hieratic Papyri from Kahun and Gurob (principally of the Middle Kingdom), London, 1898, I,1

of her home and her husband and raising their young, Since the character and functions were mostly inherited equal in that character which were taken by both men and women, Many girls have worked with their mothers in the same profession or as assistant of them in various archaeological evidence, That is certainly in the working of the general class.

Among the most important of those crafts practiced by girls and scenes described her archaeological scenes portrayed on the walls of the individuals tombs including:

Farming as uprooting weeds, Sowing grain , Collect grain ,Pick up what flaking them while harvest, And provided the birds of the vineyards by small sticks and slingshots, Both in the small father,s land or Peer wage in other,s land, There is a scene of the New Kingdom for two girls fighting during collecting wheat spikes of Menna,s tomb in Sheikh Abdul Qurna of Thebes (Figure 46) . ([42])

The work as a maid, But to work as a free maid there are many condition and number of Rules, In the forefront the work must be appropriate for her age and not be tired for her or overloaded as understood of a discourse Papyrus in Louvre Museum under No. b 3230 of the New Kingdom ([43]), Including scene of maid her features suggest possibility of being a Nubian , She holding a baby wrapped in the cloth around her chest in one of the processions rites funeral of knn,s tomb of Deir El Madina (Figure 47) ([44]), There are many scenes for little girls service to guests at the concerts, But sometimes those girls are daughters of the present women at the party, Not as a practitioners servers, There is many scenes of New Kingdom from Thebes portrays this meaning, Including a good scene painted on plaster of "Neb

[42] - Z.Hawass, Le Tombeau de Menna, Le Caire, 2002, p.23,pl.XXXVA; W, Wreszinski, Atlas, vol.I, Genéve- Paris, 1988, Taf.233.

[43] - S.R.K. Glanville, "The letters of AaHmōse of Peniati", JEA 14, 1928, p.309; T. E. Peet, "Two eighteenth Dynasty letters papyrus Louvre 3230", JEA 12, 1926, 70-74, pl . .XVII.

[44] - M.B.Bruyére, Tombes Thébaines de Deir el Médineh "MIFAO 1952 Tome LXXXVI", p.180, fig.121.

Amon" tomb of New Kingdom in British Museum, Portrays a girl put an earring in her ears, a bracelets and lay hold of flowers on her chest , Offers wine for guests (Figure 48) ([45]) , Another scene for two girls one of them pass the dining on guests of Rekh - Mi –Ra,s tomb of Thebes (Figure 49) ([46]), And scene of a girl offers a range of perfumes for women of Geser Ka Ra Sneb of Thebes (Figure 50) ([47])

There are some girls who worked in the textile field , as were some girls company mourners during the funeral either to carry the child as stated scene of Kha M Hat tomb preserved at the Berlin Museum, Where portrayed a young girls naked and carrying babies in a piece of cloth around the chest and hold up their hands like mourners (Figure 51) ([48]), Or to do the same movements such as mourner major as stated scene of the Minister Ra Moza tomb of Thebes (Figure 31).

Results of the study

Through the presentation of these archaeological scenes, which are only examples, The Egyptian civilization rich diverse archaeological evidence, Which may numbering hundreds and perhaps even thousands conclude the following :

1- The Ancient Egyptian family characterized by stability and cohesion family.

2- The Ancient Egyptian attention to portray all children, Boys and girls in the same size and the same situation in sculpture, And interest in respect of the daughter portrayed

[45] - R. Parkinson, The Painted tomb-Chapel of Nebamun, 2008, pp. 74 f,81,87; Z.Hawass, Silent Images Women of pharaonic Egypt, Cairo, 1995, p.112.

[46] - Davies, N.de G., The Tomb of Rekh - Mi –RE at Thebes, vol. II, New York, 1973, pl.LXVI; Vogelslsang- East wood, G.,Pharaonic Egyptian Clothing, New York, 1993, pp.96 f, fig.8-13; Dodson, A. & Ikram, S., The Tomb in Ancient Egypt, London, 2008, fig, 253.

[47] - Davies, Nina de Garis, Scenes from some Theban Tombs, Oxford, 1963, pl.VI.

[48] - J.Malek & E.Miles, JEA 75,p.227, fig 1; E.Lüddeckens, " untersuchungen über religiösen gehalt, sprache und form der Ägyptischen Totenklagen" MDAIK 11, 1943, Taf.15.

entertainment topics and care, While portrayed of boys in serious topics such as the various crafts in the inscription.

3- Reasonable convergence in the treatment of fathers to sons its equal in the boys with the girls.

4- Justice relative to bequeathing sons of two gender ratios close though outweigh sons over daughters somewhat in late period.

5- Justice relative to accept the community to draw the appropriate female activities.

6- Weak position with respect to the daughter of the other world Gqaúd although the birth of all children were well received, the cravings for sons were common to all people, High priest Ptah said in "Al Amier Al Mood" Prince promised story a phrase "once happened that the king did not beget a son male, he was very sad, So he Prayed to the gods besought son, So they decided to give him a male", The role of son is protect his father's name and his duty as stipulated in the texts of religious books related to the other world, And demonstrated by the hundreds of inscriptions to take over burial, And maintenance of his tomb.

The general, the daughter of a continued ancient Egyptian women have enjoyed great prestige make it superior to peers of women in other contemporary civilizations, and in that says Max Miller, "There is no ancient or new people may raise the status of women as much as lifting the inhabitants of the Nile Valley " .

Fig: 1

Fig:2

F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum

Fig : 3

Fig :4

F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum

Fig :5

Fig :6

F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum

Fig: 7

T.Handousa , Marriage and divorce in ancient Egypt

Fig:8

A.Nur al-Din, The role of women in ancient Egyptian society

Fig:9

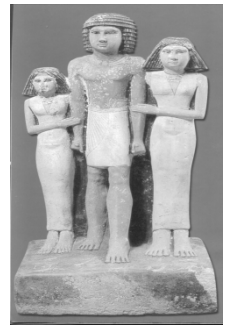


Fig:10

F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum

Fig:11

Fig:12

Catalogue of the Egyptian Museum

Fig : 13

Catalogue of the Egyptian Museum

Fig : 14

T.Handousa , Marriage and divorce in ancient Egypt

Fig : 15

M.Ismail, Funerary architecture in PharaonicEgypt

Fig : 16

Catalogue of the Egyptian Museum

Fig : 17

A. Halim Nureddin, the history and civilization of ancient Egypt

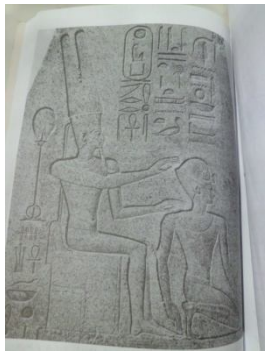


Fig : 18

Pascal Vernos, Encyclopedia of the Pharaohs

Fig : 19

F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum

Fig : 20 Catalogue of the Egyptian Museum

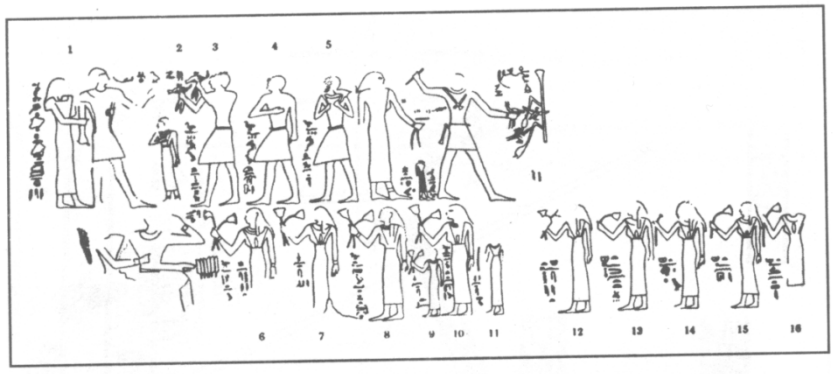


Fig : 21

T.Handousa , Marriage and divorce in ancient Egypt

Fig : 22

T.Handousa , Marriage and divorce

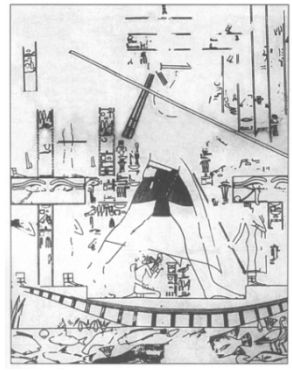


Fig : 23

F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum

Fig : 24

T.Handousa , Marriage and divorce in ancient Egypt

Fig : 25

W. Decket, Sports and Games

Fig : 26

T.Handousa , Marriage and divorce in ancient Egypt

Fig : 27

A.Nur al-Din, The role of women in ancient Egyptian society

Fig : 28

Fig : 29

A.Nur al-Din, The role of women in ancient Egyptian society

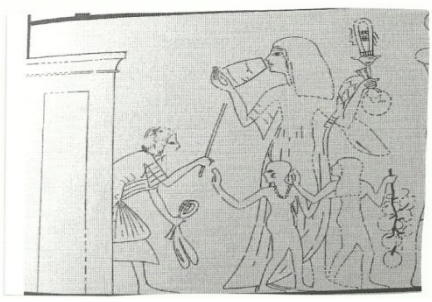


Fig 30

Christian Dirosh Noblchor, Pharaonic women

Fig : 31

N.de G.Davies, The Tomb of Nefer- Hotep

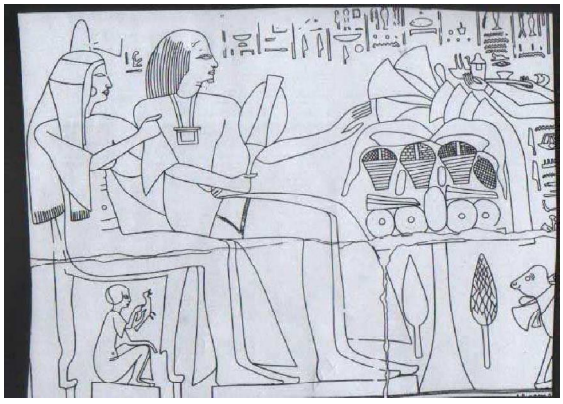


Fig : 32

G.T. Martin, Paser ana Raaia

Fig : 33

A.Nur al-Din, The history and Civilization of ancient Egypt

Fig : 34

The Role of women in ancient Egyptian society

Fig : 35

Weigall, Histoire de l,Egypte Ancienne

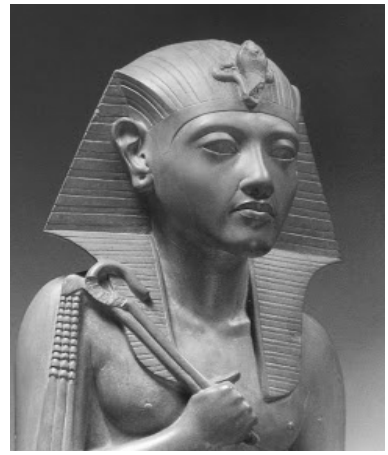


Fig : 36

W.Petrie, Kahun, Gurob and Hawara

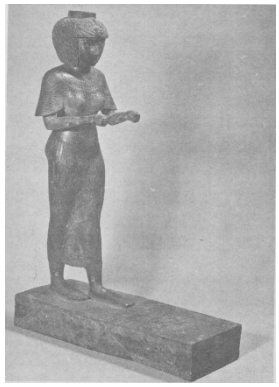


Fig : 37

Fig : 38

Nicholas Grimal, The history of ancient Egypt

Fig : 39

Fig : 40

Daumas, la Civilisation de l,Egypte Pharaoique

Fig : 41 A.Nur al-Din, Archaeology and Civilization of Egypt

Fig : 42

Fig : 43

Fig : 44

Fig : 45

F. Tiradritti, The Treasures of the Egyptian Museum

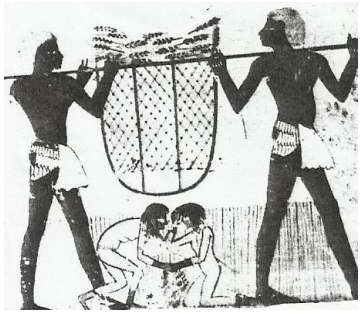


Fig : 46

Z.Hawass, Le Tombeau de Menna

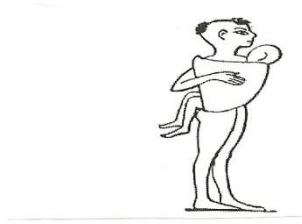


Fig : 47

M. B. Bruyére, Tombes Thébaines de Deir el Médineh

Fig : 48

R.Parkinson,The Painted tomb-Chapel of Neb amun

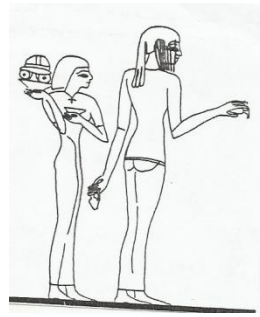


Fig : 49

Davies, N.de G.,The Tomb of Rekh–Mi- RE

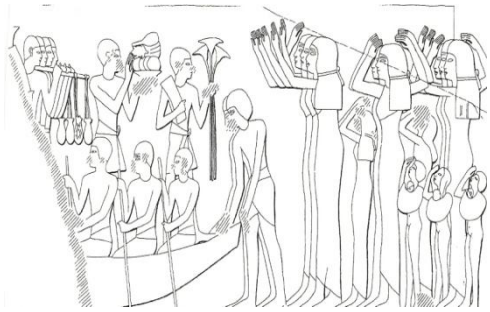


Fig : 50

Davies, Nina de Garis, Scenes of some Theban Tombs

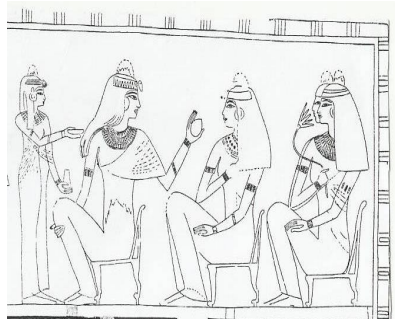


Fig : 51 E.Lüddeckens, " Untersuchungen über religiösen gehalt, sprache und form der Ägyptischen Totenklagen"

Drei Göttinnen-Statuen aus Tell Basta im Ägyptischen Museum, Kairo

D. Mona M. Taha Hussein•

ABSTRACT

The subject of this paper deals with three Goddess Statues made out of Egyptian faience, exhibited in P.19 E1 in the Egyptian Museum, Cairo, JE 43878-SR 3/7279, JE 43879-SR 3/7280, and JE 43880-SR 3/7281. They were all found in Bubastis, and were registered in the JE in 1913. Though similar in size, and style. Comparative studies with other statues showed that the statues JE 43878-SR 3/7279, JE 43879-SR 3/7280 could be dated to the 26 Dynasty.

1. Einleitung:

Die umfangreiche Sammlung der Göttinnen-Statuen im Ägyptischen Museum Kairo beherbergt drei stehende mischgestaltige Frauenstatuen (JE 43878, JE 43879, JE 43880) aus Tell Basta. Sie sind im Museumsinventar von 1913 registriert und im Raum P.19 E 1 im oberen Stockwerk ausgestellt[1]. Alle drei Statuen zeigen Bruchstellen, sind aber alle wieder zusammengesetzt und restauriert worden. Bei der Fig.1 JE 433878 ist ein Löwenkopf zu erkennen, der bei den beiden anderen Figuren (Fig.2 JE 433879 und Fig.3 JE 433880) fehlt. Die drei Statuen sind aus Ägyptischer Fayence[2] und sind über 70

•. **Fakultät für Tourismus und Hotelmanagement, Oktober 6 Universität,Ägypten**

[1] Ich möchte mich ganz herzlich bei Dr. Mahmoud el Halwagi, Direktor des Ägyptischen Museums Kairo und bei Herrn Sameh, Fotograf im Ägyptischem Museum Kairo, für ihre Unterstützung bedanken. Meinen Dank schulde ich auch Frau Dr. Dagmar Thesing, Leiterin der Kunsthalle Messmer in Riegel a.K. (Deutschland), für ihre Textkorrekturen und ihre verschiedenen Bemerkungen.

[2] In der JE werden (Quartz und Terre Emaille) als Materialen der drei Statuen genannt.“ Glazed pottery does not occur in Egypt prior to very late Roman or even early Arab Islamic times,”Dmount, ceramics, in: the Oxford Encyclopaedia of ancient Egypt, 2001, S.254. Quarzkeramik unterscheidet sich von Tonkeramik durch den Hauptbestandteil=

cm hoch. Besonders interessant ist die Größe der Statuen. Seit Beginn des Alten Reiches[3] bis in die Spätzeit hinein entstand eine Vielzahl von löwengestaltigen, vorwiegend weiblichen Gottheiten[4]. Göttinnen wie Sachmet, Bastet, Mehit, Menhit, Pachet, Tefnut und Schesemtet[5] treten entweder in reiner Löwengestalt auf oder als mischgestaltige Feliden mit Frauenkörper und Löwenkopf, dessen Mähne im Grunde lediglich das männliche Tier kennzeichnet[6] Allen Löwengöttinnen voran stehen Sachmet von Memphis und Bastet von Bubastis[7]. Seit dem Mittleren Reich[8]werden die Eigenschaften der beiden Göttinnen stärker differenziert: Sachmet werden die kämpferischen, Bastet die friedfertigen Aspekte zugeschrieben. Der Darstellungstypus der Bastet als schreitende Göttin mit Katzenkopf lässt sich seit der Dritten Zwischenzeit belegen und hat sich während der Spätzeit und der griechisch-römischen Epoche[9] zusehends etabliert. Die Angaben des Ägyptisches Museums über die drei mischgestaltigen Göttinnen-Statuen sind nicht ausreichend. Weder sind die Statuen datiert noch ist erwähnt, ob sie in einem Tempel oder im funeralem Kontext in Tell Basta/Bubastis gefunden wurden. Tell Basta liegt in der heutigen Großstadt Zagazig und wurde von den

=Quarz (Sand), Wartke, Quarzkeramik in Vorderasien, in: Türkis und Azur. Quarzkeramik im Orient und Okzident, 1999, S.52.

[3]Zwei stehende mischgeschaltige Göttinnen-Statuen im Ägyptischen Museum Kairo, JE 99681 und JE 99682, Abusier, Altes Reich, 4. Dynastie, Zeit des Cheops, Terrakotta, über 90 cm hoch.

[4]Madeleine Page Gasser, *Götter bewohnten Ägypten*, Bronzefiguren der Sammlungen Bibel –Orient der Universität Freiburg Schweiz, 2001,S.34.

[5]Christian Leitz, Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, 2002, BII, S.739-S.743.

[6]Hönes, Sigrid Elke, *Untersuchung zu den Wesen und Kult der Göttin Sachmet*, 1976 S. 34),.

[7]M. Saleh, H. Sourouzian, 1985, *Katalog Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo*, Nr.254.

[8]D. Wildung, *Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, München Katalog*, 1985, Nr.25, Stehende löwenköpfige Göttin, Amethyst, Höhe 6,2cm, Mittleres Reich, 12. Dynastie.

[9] Vaelska, Veit, Bubastis, Tell Basta in römischer Zeit, in: Archiv für Papyrusforschung und Verwandte Gebiete, 2009,S. 487 S- 498 Taf. XXXV.

alten Ägyptern *pr bas.t.t* („Haus der Bastet"), von den Griechen „Bubastis" genannt.[10] Die Stadtanlage und die Tempel der Bastet wurden von Herodot, Manetho, Diodorus Siculus, Plinius Plutarch und Strabo erwähnt. Die Tempelanlage von Tell Basta wurde von Malus 1799 und später von Edouard Navielle (1887-1892) beschrieben[11]. Die Funde gingen seit Naville in verschiedene Museen ins Ausland und zu großen Teilen in das Ägyptische Museum Kairo. Die Bauten in Tell Basta lassen sich vom Alten Reich bis in die Spätzeit nachweisen. Die Stadt spielte eine bedeutende religiöse, wirtschaftliche und kulturelle Rolle. Die alte Stadt- und Tempelanlage wurde durch Kriege und Erdbeben zerstört.[12] Der Handel mit Götterstatuen, die mit dem Tempelkult in Zusammenhang standen, wurde in der Spätzeit zunehmend wichtiger.[13]

2. Material und Herstellung

Alle drei Göttinnen-Statuen sind aus Ägyptischer Fayence hergestellt und damit aus einem Material, das sich durch einen weißen Scherben mit leuchtender, anfänglich blauer bis grüner Glasur des Soda-Kalk-Silica-Types auszeichnet.[14] Das ägyptische Blau wurde im alten Ägypten *Schesit* genannt.[15] Wie die anderen Werkstätten sind auch die Fayencebetriebe königliches Monopol und deshalb in Palast- oder Tempelnähe angesiedelt gewesen[16]. Das Wissen und die Techniken wurden vermutlich aus religiösen Gründen geheim gehalten. Die Rezepturen der

[10]Christian Tietze, Mahumud Omar Selim, *Fünf Jahre archäologische Arbeit in der Tempelanlage von Tell Basta*, in: Tell Basta Geschichte einer Grabung, 1997, S.27- S.29.

[11]Labib Habachi (1940-50), Shafik Farid (1961-67), Ahmed El–Sawi (1967-71), Mohamed Bakr (1980) und zuletzt die Arbeit in den Tempeln von Tell Basta, von den Zagazig und Potsdam Universität (1991-1996).

[12]Mohamed I. Bakr, Helmut Brandl, *Egyptian Antiquities from KufurNigm and Bubastis*, 2010 pp.160-161,pp.192-193.

[13] Ibd. S.190.

[14]Birgit Schlock Nolte, *Ägyptische Fayence und Ägyptisch Blau im Alten Ägypten*, in: Türkis und Azur, Quarzkeramik im Orient und Okzident, 1999, S.12- S.51, S.306.

[15]Ibd, S.51.

[16]Erst 1938 wurden in der Lava des Vesuvs diese Kupferkalziumsilicate entdeckt, bei denen es sich um eine synthetische Form des natürlichen Minerals Cuprorivaithandelt, vgl. Nolte, S.19.

Materialmischungen sind nicht erhalten. Es handelt sich bei der Fayenceherstellung um eine thermische Reaktion. Durch die moderne Forschung kennt man allein die Ausgangsstoffe und ihre Verarbeitungstechniken. Die verwendeten Rohstoffe der Fayence bestehen aus möglichst feinen Quarzsplitt, wie zerstoßenem Sand mit kaum 5% natürlichen und beabsichtigen Beimengungen aus Tonerde, Kalk und Salzen wie Metalloxiden. Die Rohstoffe wurden mit Wasser verknetet, geformt, getrocknet und bei 800-1000 °C zu teilweise verglasenden Sinterkörpern gebrannt. Als Fließmittel wirken Natron und salzhaltige Pflanzenasche. Im Brand verursachen Mineralien, Kupferhammerschlag, Bronzeabfälle und Kupferoxide auf dem hellen Fayencekörper eine strahlend blaue Glasur. Fayence wird nur im kalten, ungebrannten Zustand geformt und anschließend im Ofen gebrannt.

3. Beschreibung:

Fig.1. a,b,c,d: Mischgestaltige Frauenstaue mit Löwenkopf, stehend mit den linken Bein nach vorne dargestellt, JE, 43878-SR 3/7279 (©Sameh)

a. Die Statue stellt eine Frauengestalt mit Löwenkopf (Fig.1. a,b,c,d) JE, 43878- SR 3/7279 dar. Sie ist aus blauem Fayence

hergestellt und 78 cm hoch. Die Bruchkante verläuft diagonal vom rechten Bein zum linken Oberschenkel, wobei die Statue wieder zusammengesetzt wurde. Das linke Ohr und die rechte Hand fehlen. Bestoßungen gibt es am Gesicht und an mehreren Stellen der Statue. Die blaue Oberfläche ist am unteren Teil der Statue kaum sichtbar. Sie steht mit dem linken Bein nach vorne auf einer rechteckigen Basis und ihre Gestalt ist in voller Höhe am Rückenpfeiler angelehnt. Die Statue ist unbeschriftet. Beide Arme sind lang nach unten gestreckt und liegen senkrecht an ihren Körper. Die Hände sind schlank und haben einen kurzen gewölbten Handrücken und lange Finger. Fingernägel und Nagelhaut sind angegeben. Die Zwischenräume zwischen Armen und Körper sowie Beinen und Rückenpfeiler sind ausgefüllt. Sie trägt ein enganliegendes faltenloses Gewand mit breiten Trägern, das bis zu den Knöcheln reicht. Ihr breiter Brustkorb hat volle Brüste, eine schmale Taille und runde Hüften. Der Nabel ist als tiefes Loch ausgebildet. Unterhalb der Taille wölbt sich ein kleiner Bauch. Die Scham ist in Form eines Dreiecks angedeutet. Das Antlitz des Löwen ist stets von einer dreiteiligen Strähnenperücke gerahmt, wobei den beiden vorderen Haarteilen eine bis zu den flauschigen Tierohren reichende Mähne vorgesetzt ist. Das Haupt ist unbekrönt. Die einzelnen parallelen Strähnen der Perücke sind als plastisch gestaltete Streifen ausgeformt. Der Brustkragen ist nur zwischen den beiden vorderen Perückenabschnitten wiedergegeben. Die Löwenohren ragen nur leicht über den Rand der Mähnen. Die Göttin trägt Arm- und Fußbänder.

Fig.2, a, b, c, d: Stehende, mischgestaltige Frauenstatue mit Löwenkopf, JE 43879- SR 3/7280 (©Sameh

b. Auch die zweite Statue stellt eine Frauengestalt mit Löwenkopf (Fig.2. a,b,c,d) JE, 43879- SR 3/7280 dar, ist aus blauem Fayence hergestellt und 75 cm hoch. Die Bruchkante, die diagonal vom rechten Bein zum linken Oberschenkel hochläuft, wurde ebenfalls wieder zusammengesetzt. Der Kopf, die rechte Schulter, die rechte Brust und der linke Fuß fehlen. Bestoßungen gibt es am Rückenpfeiler und an mehreren Stellen der Statue. Die blaue Fayenceoberfläche ist nur noch in Teilen erhalten, wovon besonders der untere Teil der Statue betroffen ist. Sie steht mit dem vorgesetzten linken Bein in der typischen Schrittstellung auf einer rechteckigen Basis, der Rückenpfeiler, an dem der Körper angelehnt ist, ist in der Mitte zerstört. Die Statue ist unbeschriftet. Die Arme sind lang und schlank und seitlich an ihren Körper gelegt. Die schlanken Hände haben einen kurzen gewölbten Handrücken und lange Finger mit ausgearbeiteten Fingernägeln und Nagelhäuten. Die Zwischenräume zwischen Armen und Körper sowie Beinen und Rückenpfeiler sind ausgefüllt. Sie trägt ein enganliegendes Federkleid mit breiten Trägern, das bis zu den Knöcheln reicht. Wie die Fig.1 hat ihr breiter Brustkorb volle Brüste, eine schmale Taille und runde

Hüften. Auch der Nabel ist als tiefes Loch ausgebildet und unterhalb der Taille wölbt sich ein kleiner Bauch. Die Scham ist in Form eines Dreiecks angedeutet. Sie trägt die dreiteilige Strähnenperücke, deren beiden vorderen Partien auf der Brust ruhen. Die einzelnen parallelen Strähnen der Perücke sind als plastisch gestaltete Streifen ausgeformt. Der Brustkragen ist nur zwischen den beiden vorderen Perückenabschnitten wiedergegeben. Man kann noch einen Teil der Löwenmähne über dem Brustkragen erkennen. Die rechten Hand- und Fußgelenke sind mit Arm- und Fußbändern geschmückt.

Fig.3, a, b, c, d: Schreitende Frauenstatue, JE 43880- SR 3/7281(©Sameh)

c. Bei dieser Frauenstatue lässt der Erhaltungszustand keine genaue Zuschreibung zu. So ist es nicht gesichert, ob es sich bei der Gestalt um die Darstellung einer Göttin, Königin oder um eine Privatstatue handelt. Doch auch sie ist wie die beiden oben beschriebenen Statuen aus blauem Fayence hergestellt und 75 cm hoch. Kopf, Hals und die linke Hälfte des Oberkörpers fehlen. Sie trägt das enganliegende Kleid. Der kurze Oberkörper ist sehr schlank. Sie hat eine schmale, hochliegende Taille, gerundete Hüften und auffällig lange Oberschenkel. In der Profilansicht

treten Bauch, Oberschenkel und besonderes das Gesäß starke hervor. Die Arme sind lang und schlank. Die schlanken Hände haben einen kurzen gewölbten Handrücken und lange Finger mit ausgearbeiteten Fingernägeln und Nagelhäuten. Die rechten Hand- und Fußgelenke sind mit Arm- und Fußbändern geschmückt, die abwechselnd mit senkrechten und waagrechten Streifen verziert sind. Die Statue lehnt, das linke Bein vorgestellt, an einem Rückenpfeiler, der bis zum unteren Ende des Hinterkopfes reicht.

Kommentar

In Tell Basta hat die ursprünglich dort ansässige Lokalgöttin Bastet aufgrund ihrer synkretistischen Verbindungen und der daraus resultierenden großen Beliebtheit sehr viel Verehrung gefunden. Auch Sachmet ist nicht nur in ihrer Hauptkultstätte Memphis verehrt worden, sondern auch in zahlreichen anderen Orten, u.a. auch in Tell Basta. Die drei Statuen sind aus Quartzkeramik (Ägyptischer Fayence), die sich von der europäischen Fayence unterscheidet, die aus Tonkeramik hergestellt wird. Wie im Stein lassen sich in der spätzeitlichen harten, feinen Fayence alle Details der Statuen naturalistisch modellieren[17]. Zum Beispiel lassen sich am Kopf des Königs Psmatik (664v. Chr.) in Paris, Louvre N822, diese detaillierten Modellierungen in dem Hauch der blassen, hellgrünen Glasur sehr gut erkennen. Viele Skulpturen[18] sind aus den besten, aber nicht mehr bekannten Werkstätten Unterägyptens erhalten. Die Anfänge für die enge Beziehung zwischen dem Löwen und dem Königtum findet man seit dem Alten Reich. Löwengestaltige Göttinnen wie Sachmet nehmen die Rolle von göttlichen Müttern wahr und sorgen sich um das Wohl des Königs. Aus der 4. Dynastie, der Zeit des Khufu, sind zwei über 90 cm große, aus

[17]Birgit Schlock Nolte, Ägyptische Fayence und Ägyptisch Blau im Alten Ägypten, in: Türkis und Azur, Quarzkeramik im Orient und Okzident, 1999, S. 46.

[18]Daressy G., Catalogue Général des AnitiqutésEgyptiennes du Musée du Caire, nos. CG 38001-39384, pl.L,Statues de divinités, 2 Bde., Le Caire 1905-1096.

Terrakotta gefertigte löwenköpfige Göttinnen-Statuen erhalten geblieben, die sich heute im Ägyptischem Museum in Kairo (JE 99681 und JE 99682) befinden. Beide Statuen sind stehend dargestellt und lehnen sich an eine rechteckige Rückenplatte an. An der linken Seite der Rückenplatte der Statue JE 9982 ist der Name von König Cheops eingraviert. Sein Name attributiert die kleine Statue, die neben dem rechten Bein der löwenköpfigen Göttin steht und die ihren Finger im Mund steckt. Neben dem linken Bein der Göttin steht eine weitere kleine Staute mit dem Namen Pepi I. Sie ist vermutlich später, während der Regierungszeit dieses Königs, der Figurengruppe zugefügt worden und gibt so die Schutzfunktion der löwenköpfigen Göttinen zu erkennen. Da alle drei hier zur Diskussion stehenden Statuen (Fig1, 2 und 3) nicht beschriftet sind und keine besonderen Attribute tragen, durch sie sich von anderen Göttinnen unterscheiden ließen, ist eine gesicherte Identifizierung nicht möglich. Allerdings zeigt der Darstellungstypus aller drei Figuren große Übereinstimmung. Nur Fig.2 weicht durch die Art ihrer Bekleidung stärker von den anderen beiden ab, denn sie trägt ein Federkleid.[19] Doch am meisten unterscheidet sich Fig.3 hinsichtlich ihres Körperbaus von den anderen zwei Frauenstatuen. Auch wird aufgrund ihrer starken Beschädigung und des Fehlens ihres Kopfes eine gesicherte Zuschreibung verhindert und muss hier offen bleiben.

Insgesamt sprechen die Merkmale, die alle drei Statuen aufweisen und diese miteinander verbinden, für eine Datierung in die 26. Dynastie. So ist der Statuentypus Standfigur einer Frau im enganliegendem Trägerkleid und die Modellierung des Körpers mit langen Armen und Beinen, breitem Brustkorb, vollen Brüsten, der schmalen Taille und den langgezogenen, leicht

[19] Eine Statuette des Gottes Ptah des Ägyptischen Museums in Kairo, JE 60739, 62703 (Temp.29.3.3485), 18. Dynastie, aus Tutanchamuns Grab stellt den Gott stehend mit einem Federkleid dar. Eine aus den selben Grab stammende, thronende Sachmet-Statue im Ägyptischen Museum Kairo, JE 60749,62704 (temp.No.29.3.34.92) zeigt die Göttin mit einen Netzkleid bekleidet.

gerundeten Hüften in der 26. Dynastie präsent. Dagegen gibt es keine Parallelen für das Trägerkleid in der ptolemäischen Plastik.[20] Besonders der beschriftete Torso der Gottesgemahlin Nitokris im Ägyptischem Museum in Kairo (JE 25582) sowie die Statuen der Göttin Mut im Charles Edwin Willbour Fund in Brooklyn (Inv.Nr. 76.38.) und der Göttin Isis in The Walter Art Gallery in Baltimore (Inv. Nr. 4.2121) zeigen die oben beschriebenen typischen Formen.

[20] Albermeiers Sabine, Untersuchungen zu den ptolemäischen Frauenstatuen, 2002, S. 274. Eva Rogge, Statuen 30. Dynastie und der Ptolemäischen Epoche, 11, 113-117.

ملخص البحث:

يتناول البحث ثلاث تماثيل ألهات معروضة في قاعة P.19 E1 بالمتحف المصري بالقاهرة بالأرقام التالية:

JE 43878-SR 3/7279, JE 43879-SR 3/7280, and JE 43880-SR 3/7281

وهي مصنوعة من حجر الكوارتس الرملي المسمى "بالفاينس المصري" وقد وجدت هذه القطع في تل بسطة وسجلت عام ١٩١٣ بالمتحف المصري بالقاهرة .

وقد أظهرت الدراسة المقارنة أن التماثيل المتشابهة في الحجم والطراز و خامة الصنع يمكن إعادة تأريخها إلى الاسرة السادسة والعشرون.

The site of Nedit and its importance in Ancient Egyptian Religion

D. Nehad Kamal El-deen *

Abstract

This research deals with one of the places which was mentioned many times in the ancient Egyptian religious texts. The place of Nedit was mentioned in the pyramid texts as the place where Osiris was killed by his brother Seth. The scientists disagreed on the exact location of Nedit. Some of them believed that it was a mythological place, while others believed that it currently lies near Abydos. In this research I will explain the origin and the meaning of the word Nedit, and its importance in Egyptian religion according to the religious texts. I will also present the different opinions of scientists about the real place of Nedit.

1.The meaning of word "Nedit"

The meaning of Nedit was unidentified. Some scientists believed that the word was derived from the verb *ndj* which means "throw down"[1], this interpretation is based on texts describing Nedit as the place of throwing Osiris down by Seth.

If this interpretation is right, then it means that this place was called Nedit because of the Myth of Osiris's assassination which took place upon its land. So we must search about the ancient name of this place.

* **Egypt**

[1] *LÄ* IV;372;. R.Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch* (2800-950v.Chr.)Kulturgeschichte der Antiken Welt 64 (2006),471; T. Hare, *Remembering Osiris: Number, Gender, and the Word in Ancient Egyptian Representational Systems*, Stanford University Press (1999) 251.

1.1 different writings of the word:

The word Nedit was written in various spelling as following[2]:

From the previous writings, we notice that the word Nedit was written with different determinatives. Sometimes it takes the determinative of a mountain which refers to an obscure place, where Osiris was killed. At other times, it takes the determinative of a town which refers to the place that embraced Osiris, encircled his limps and gathered his flesh to revive him again. It also takes the determinative of water which indicates the island where the flooded body of Osiris landed at the end to arise as the sun god, when he appeared for the first time upon the primeval hill.

We can observe the consonant *ḏ* replaced *d,* and the word in this case was read as *nḏjt* , it may be derived from verb *nḏ*[6] which means "to protect" or "to save", that interpretation indicates the role of Nedit as the place which protected and saved the corpse of Osiris.

2.Location of "Nedit"

[2] *Wb* II, 367.
[3] *Pyr.*721.
[4] CT IV,40a.
[5] H.Junker ,*Die Stundenwachen in den Osirismysterien nach den inschriften von Dendara, Edfu und Philae*(Wien,1910)52 E.V (16).
[6] *Wb* II, 374

The location of Nedit was not identified, some archeologists believed that Nedit located near Abydos[7]. Brested believed that Nedit was an ancient name for the region of Byblos. Others saw that Nedit was not a real place but a mythological place and the home of the 42 judges of hell[8].

2.1 Nedit and Osirion

Most of views have been gathered on the existence of Nedit near Abydos[9]. They saw that the Osirion which exists behind the great temple of Abydos was built in the place of Nedit and was constructed to imitate the shape of the island of Nedit in which the body of Osiris was buried. The Osirion became the center of celebrating the mysteries, illustrating the death and the revival of Osiris. Fortunately, a certain high official named I-kher-nofret has left us an account of the Osiris passion-play as being performed under his oversight in the nineteenth year of Sesostris III, nearly two thousand years before Christ [10]. The play began by the procession of the statue of the jackal-god Wep-wawet (the road-opener) going forth to help his father Osiris. Then the statue of Osiris himself in the Neshemet boat[11] came forth as the triumphant king of the earth. Sham battles took place referring to the conquest of the earth by Osiris. These processions were only introductory. The principal procession took place on the following day (or days), when Osiris went forth to his death at Nedit. The actual death scene certainly took place in secret. But when the dead body was found, the multitude joined in the wailing and the lamentations. The god Thoth went

[7] P.Montet, *Géographie de l'Égypte ancienne*, II,(Paris,1957) 104; H.Gauthier, *Dictionnaire des noms géographiques contenus dans les textes hiéroglyphiques,* vol. III, (Cairo,1925) 110

[8] H.Gauthier, *Dictionnaire* III, 110

[9] Thom F. Cavall, *Embodying Osiris: The Secrets of Alchemical Transformation* (united states of America, 2010)107.

10 H. Schäfer: *Die Mysterien des Osiris in Abydos unter König Sesostris III. Nach dem Denkstein des Oberschatzmeisters I-cher-nofret im Berliner Museum*, *UGAÄ* 4(2), 1904,1-42

[11] *nšmt* the divine boat of Osiris in Abydos, *Wb* II, 339(15).

forth in a boat and brought back the body of Osiris. The body was prepared for burial and was taken in funeral procession to the grave at Peker. Osiris was avenged on his enemies in a great battle on the water at Nedit. Finally, the god, his life revived, came from Peker in triumphant procession and entered his temple at Abydos.

3. the importance of "Nedit" according to religious texts.

3.1 Nedit was the place where Osiris was killed

The religious texts mentioned that Nedit was the place where Osiris was laid down by his brother Seth

ḏd mdw ḫr r.f ti[12] *wr pw ḥr gs.f ndj r.f imj Ndjt*

"This Great One has fallen on his side, he who is in Nedit is felled".[13]

ndj.n sw sn.f Stš r t3 m ndjt

"his brother Seth having laid him low in Nedit".[14]

sḫ3 Stḫ dr ib.k mdw pw ḏd .n Gb r.k f3w pw ir .n nṯrw r.k m ḥwt sr imjt ỉwn m ndj.n.k wsr r t3 m ndjt

"Remember, Seth, and put in your heart this word which Geb spoke against you, this threat which the gods made against you in the mansion of the prince which is in On when you felled Osiris to the earth of Nedit".[16]

3.2 Nedit was the burial place of Osiris

---

[12] *ti* is a writing of the enclitic *tr;* R.O. Faulkner, *The Ancient Egyptian Pyramid Texts* (Oxford, 1962) 148 fn.1

[13] *Pyr.*819 a; R.O. Faulkner, *Pyramid Texts*, 147.

[14] *Pyr.*1256; R.O.Faulkner, *Pyramid Texts*, 200. see also *Pyr.*2188

[15] came probably in place of the determinative of Nedit

[16] CT VII,37(837); R.O. Faulkner, *The Ancient Egyptian Coffin Texts* III (England, 1978), 23.

The texts told us also that Nedit was the place where Osiris was buried in.

The following text of coffin texts describes a knife that is very sharp like the teeth of Osiris when he buried in Nedit

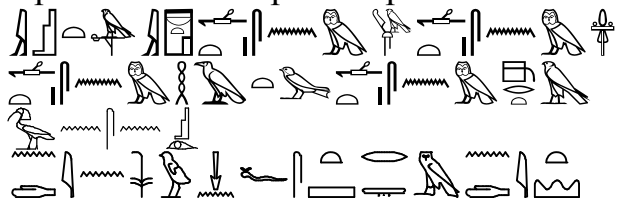
mḏ3t.s ṯsw wsir m ḫr ḥpt.n.f t3 m Nḏjt

"Her *mḏ3t* are the teeth of Osiris when he fell and embraced the earth in Nedit".[17]

4. "Nedit" the place of mourning and lamentation

According to a spell in the Pyramid Texts, Isis searched for her husband's body with the aid of Nephthys.[18] They found him beyond the shore of Nedit, where they lamented upon him. When searching for or mourning Osiris, the two goddesses were often likened to falcons or kites,[19] possibly because kites travel far in search of carrion,[20] because the Egyptians associated their plaintive calls with cries of grief, or because of the goddesses' connection with Horus, who was often represented as a falcon.

The Mourning was not just an expression of grief, but it played a great role in the revival and resurrection of Osiris, so it represented an important part in the funeral rituals.



ỉi 3st ỉi nbt ḥt wʿt.sn m ỉmnt wʿt.sn m ỉ3bt wʿt.sn m ḥ3t wʿt.sn m ḏrt gm.n.sn Wsir ndj.n sw sn.f Stš r t3 m ndjt

"Isis comes and Nephthys comes, one of them from the west and one of them from the east, one of them as a screecher , one of

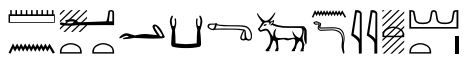
[17] CT V 133(389); R.O. Faulkner, *Coffin Texts* II, 34.

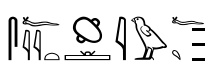
[18] G.Pinch, *Egyptian Mythology: A Guide to the Gods, Goddesses, and Traditions of Ancient Egypt*. Oxford University Press. (2004) 79.

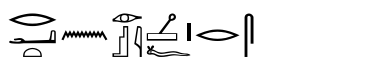
[19] J.Gwyn Griffiths, *The Origins of Osiris and His Cult* (Netherlands,1980) 49-50.

[20] R.H.Wilkinson, *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. Thames & Hudson (2003) 147f.

them as a kite, they have found Osiris, his brother Seth having laid him law in Nedit"[21]







nḏ ḥr.ṯ ḥ3t Wsir rmnwtt k3 nḏjt snfj.t wt ḥbs.t b3gj rdi.n wsir s3.f r.s ḫrt-ˁ wt inpw im srwḏ ḥˁw n wrḏ ib

"Hail to you, Mourner of Osiris, companion of the Bull of Nedit who makes the mummy wrappings to breathe, who veils the limpness, to whom Osiris has turned his back, helper of the embalmer Anubis when treating the body of the Inert One"[22].

5."Nedit" was the place of resurrection

The texts told us that Osiris's revival was done in the land of Nedit. There are many acts which are very important and necessary to achieve resurrection, all this acts were done in Nedit according to religious texts. We can sum the acts which lead to resurrection in the following:

5.1 gathering of the limps

5.2 raising the head and awakening

5.3 defeating of dead's enemies

5.1 Gathering of the limbs

Mostly, the two sisters Isis and Nephthys did this act as following:

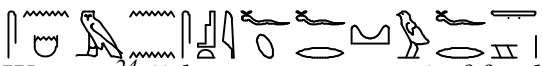
[21] *Pyr*.1256; R.O.Faulkner, *Pyramid Texts*,200.

[22] CT III,312; R.O.Faulkner, *Coffin Texts* I, (1975) 186.

Snt.k wrt sꜣḳ.t ỉwf.k ḳfn.t ḏrwt.k sḫn.t sw gm.t ṯw ḥr gs.k ḥr wḏb Ndjt

"Your eldest sister is she who gathered up your flesh, who clothed your hands, who sought you and found you on your side on the river bank of Nedit"[23]

In other text we read that she prevented Osiris's flesh from falling to the land

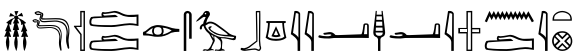


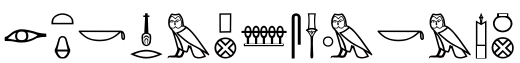
Wsr pw[24] *ỉi ḫr ṯn nṯrw šw m ỉwf.f snḥm.n n.s ꜣst ỉwf.f r ḏw.f r tꜣ*

"This is Osiris who comes to you, you gods. Osiris indeed is devoid of his flesh, and Isis has stopped for herself his flesh and his efflux(from falling) to the ground".[25]

5.2 Raising of the head and awakening

This act was done by many gods especially the sun god Re





W pỉ W ṯs ṯw ḥr gs.k ỉr wḏ.(i)
Msḏḏ(w) ḳdd sbꜣg.y ʿḥʿ imj Ndjt
ỉrt.k nfr m P šsp sḫm.k m Ỉwnw

"O king, o king, be yonder ! o king, o king, raise yourself on to your side and do my command, o you who hate sleep but who

[23] *Pyr*.1008b-c; R.O,Faulkner, *Pyramid Texts*, 169.
[24] The demonstrative *pw* was written here wrong *nw*
[25] CT VII,40 h-j; R.O, Faulkner, *Coffin Texts* III,26.

were made limp, arise, o you who were in Nedit! Your good bread is prepared in pe, take your power in On "[26].

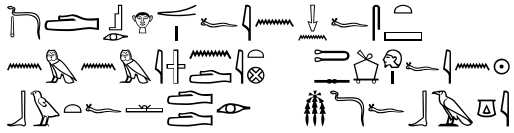
nmnm imj ndjt ṯs tp.f in Rᶜ bwt.f ḳdd msḏ.f bꜣgj

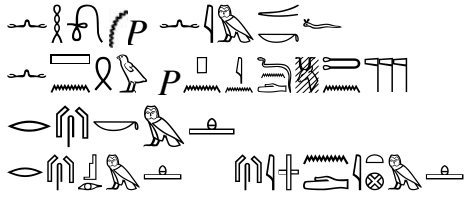
"He who is in Nedit quivers, his head is lifted by Re, he detests sleep, he hates inertness"[27].

ḏd mdw ḫr r.f ti wr pw ḥr gs.f ndj r.f imj Ndjt sšp ᶜꜣ.k in Rᶜ ṯs tp.k in Psḏtj

"This Great One has fallen on his side, he who is in Nedit is felled.

Your hand is taken by Re, your head is lifted up by the Two Enneads"[28].

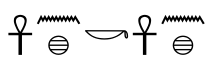




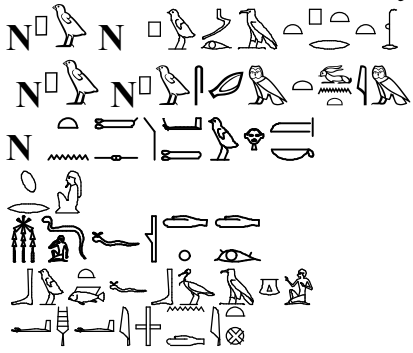
d wsr ḥr gs.f jn sn.f Stš
nmnm jmj ndjt ṯs tp.f in Rᶜ
bwt.f ḳdd msḏ.f bꜣgj
n ḥwꜣ P n imk.f

[26] *Pyr*.260; R.O,Faulkner, *Pyramid Texts*, 60.
[27] *Pyr*.721; R.O,Faulkner, *Pyramid Texts*,135.
[28] *Pyr*.819; R.O,Faulkner, *Pyramid Texts*, 147.

n šnw P pn n ḏnd.ṯn nṯrw
rs.k m ḥtp
rs wsr m ḥtp rs imj Ndjt m ḥtp
"Osiris was laid low by his brother Seth, but he who is in Nedit moves, his head is raised by Re ;he detests sleep and hates inertness, so the king will not putrefy, he will not rot, this king will not be cursed by your anger, you gods. May you wake in peace, may you wake, Osiris in peace, may you wake, o you who are in Nedit in peace"[29]



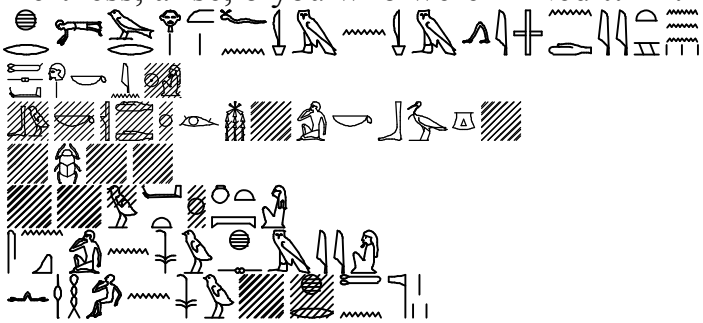
ḫr wr ḥr gs.f nmnm imj Nḏjt i N pn ṯs tp.k in Rᶜ bwt.k ḳdd msḏ.k bȝgj ḥr r.sn m ḥr ᶜnḫ.k ᶜnḫ.t
"The Great One falls upon his side, he who is in Nedit quakes. O N, lift up your head, says Re. Detest sleep, hate inertness, be far from them as Hours , that you may live".[30]



[29] *Pyr*.1500-1502; R.O,Faulkner, *Pyramid Texts*, 231.
[30] CT I,292; R.O,Faulkner, *Coffin Texts* I, 65.

N pw N pw Mɜɜ.t ptr.t N pw N pw sḏm.t wn.t ỉm N tn ṯs.ṯw ḥr gs.k Wsỉr msḏ.f ḳdd bwt.f bɜgj ꜥḥꜥ ỉmj Ndjt

"O N! ON! See and behold! O N! O N hear and be yonder! O N, raise yourself on your side, Osiris, who hate sleep, who hate inertness, arise, o you who were in Nedit! "[31].

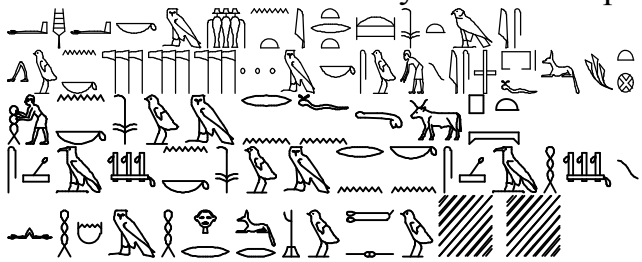


ḥr wr ḥr gs.f nmnm ỉmj Ndjt ṯs tp.k ỉn Rꜥ bwt.k ḳdd msḏ.k bɜgj ….ḫpr…….wt Nwt snḳ.n sw ḫsmj n Wḏh.n sw….ḫr. ṯn nṯrw

"The Great one falls on his side, he who is in Nedit quakes. Raise your head says Re. you shall detest sleep and hate interness[. …..] Nut the nurse has suckled him[…..]will not wean him with you, you gods"[32]

5.3.defeating the enemies of the dead

The texts told us that Nedit was the place where the enemies of Osiris were defeated by him or by his son Horus. The previous spell continues and asks Osiris to be at the head of the ennead and told him that his enemy Seth was captured by his son Horus.



ꜥḥꜥ.k m ḫnt ỉtrt ḥr ỉs ỉw n.k psḏt m ksw Mn ỉs ỉmj pr.f stḫ ḫnt ḫwj.n.k sw m rn.f n kɜ pt sɜḥ.n.k sw m rn.k n sɜḥ nḥm ḥr Stš r ṯs sw [ḫɜt.k ḫr wɜꜥ.k pw][33]

[31] CT IV,383; R.O,Faulkner, *Coffin Texts* I, 283

[32] CT VII,40; R.O,Faulkner, *Coffin Texts* III,26.

[33] R.O,Faulkner, *Coffin Texts* III,26. Fn.13,14

"May you stand up at the head of the Conclave of Upper Egypt as Hours, for the Nine Gods come to you bowing as(to) Min[34] who is in his House and seth of Hnt. Smite him in his (*sic*) name of Bull of the sky, kick him in your name of Orion, for Hours will capture Seth in order to raise up your [corpse(?)] bearing this staff."[35]

The idea of defeating enemies in Nedit appears clearer in the following text:

sic

sic

ṯs-tw imj Ndjt
ṯmtj im(*?*) *irj r.k*
ḏr ḏw nb ḫf sdȝ nb spʾII [36]

"Raise yourself, O you who is in Nedit. *ʾIm* who act against you was destroyed. All evils are removed, all fear was dissolved"

We note that the name of Nedit was written here as *nḏrt*. It may be derived from the verb *nḏ* which means to protect or to save from enemies[37]

6. Nedit was the place of unification between Osiris and Re

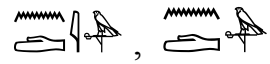
From the above it is clear that Nedit was the place, where death, burial and resurrection occurred, so it is probably to be also the place, where the sun god Re, who represented the *bȝ*, united with Osiris, who represent the *ḫt*. It is known that this unification took place in the period between death and resurrection, both happened in Nedit, so the unity as well have happened in Nedit. When Re united with Osiris they became a Giant god who was called *štȝ*.[38]Some Egyptologists translated the

[34] Mn was represented here by the slanting stroke; R.O.Faulkner, *Coffin Texts* III, 26 Fn.10
[35] CT VII,40 k-q; R.O,Faulkner, *Coffin Texts* III,26.
[36] H.Junker ,*Stundenwachen*,52 E.V (16).
[37] R.Hannig, *Großes Handwörterbuch*,473
[38] J.C.Darnell, *The Enigmatic Netherworld Books of the solar-osirian unity:cryptographic compositions in the tombs of Tutankhamun, RamessesVI, and Ramesses IX* (Chicago,=

ancient name *t3 wr* of eighth Nome of Upper Egypt, where Nedit is located, not as the great land, but as the land of the Great One or the land of the Giant referring to the place of unification. If Nedit was the place of unification between Osiris and Re that would mean that Nedit was the place where life renewals every day.

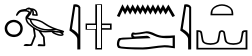
7.Nedit in the titles of gods:

The name of Nedit appeared in many titles of gods especially Osiris who called as:



Ndj

the "thrown one"[39]

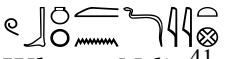


3ḫ imj Ndit

"The spirit who is in Nedit"

Imj Ndit[40]

"Who is in Nedit"



Wbn m Ndit [41]

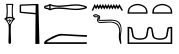
"Who rises in Nedit"

Wsir m Ndit

"Osiris in Nedit"

K3 Ndit [42]

"The bull of Nedit".



=1995),550ff, N.Billing, The Secret One. An Analysis of a Core Motif in the Books of the Netherworld, *SAK* 34,2006,51ff.

[39] This name was used also as title for Re. *Wb* II,367.

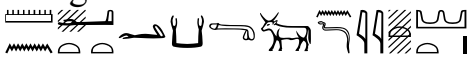
[40] Ch.Leitz, *Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen* I (2002),240.

[41] Ch.Leitz, *Lexikon der ägyptischen Götter* II,317.

[42]Ch.Leitz, *Lexikon der ägyptischen Götter* IV, 577.

sḫm ʿ3 m Ndit[43]
"The great might in Nedit"[44]
The god Hours was entitled as:

Nḏty m Ndit[45]
"The protector in Nedit"
referring to his role as the protector of his father Osiris.
The god Soker also was called in the New Kingdom as:

skr m ndit [46]
"Soker in Nedit"
The goddess Isis entitled as:

rmnwtt k3 ndjt
"Companion of the bull of Nedit"[47]
8.Conclusion:
8.1 Nedit had great importance in the ancient Egyptian Religion.
8.2 Nedit was not only associated with a murder of Osiris, but was also associated with his resurrection.
8.3 Nedit in my opinion could be the place where the Osirion was Built.
8.4 The name of Nedit was derived from the verb *ndj* which means "throw down", but sometimes it was written *nḏjt*. In this case I believe that the name was derived from the verb *nḏ* which means "to protect" or "to save" in order to refer to the role of Nedit in saving the corpse of Osiris.
8.5 I believe that the name *t3 wr* -the Egyptian name of Abydos, where Nedit was located- means the land of the Great One or the land of the Giant referring to its role as the place of the unification between Re and Osiris.

[43] Ch.Leitz, *Lexikon der ägyptischen Götter* VI,528.
[44] H.Junker,*Stundenwachen*, 49.
[45] Ch.Leitz *Lexikon der ägyptischen Götter* IV,594.
[46] Ch.Leitz, *Lexikon der ägyptischen Götter* VI,670.
[47] CT III,312.

Egyptology section index

N	Name	Country	Title	Page numbers
1	D.Ahmed Ebied	Egypt	Deceased receives New Year Gifts in Theban Private Tombs	1:23
2	D.Tamer Fahim	Egypt	Egyptian Costumes in Saite Period between Renaissance and Novelty(ca. 657 - 525 B.C)	24:48
3	D.Randa Baligh	Egypt	Emotions and Deities in Ancient Egypt	49:83
4	D.SHERIN SADEK EL GENDI	Egypt	FIGURES DES ARCHANGES DANS L'ART COPTE	84:122
5	PhD. Abir Enany		Representations of the Goddess Rait-Tawy in Ancient Egypt	123:144
6	D. Faten Hamdy El Elimi	Egypt	Les représentations "Occidentale" du dieu Osiris à Thèbes	145:171
7	D.Fatma S. Madkour D.Mona Abdel-Ghani	Egypt	Multi-Analytical Investigation on Roman Wall Paintings: The Case of Tuna El-Gabal Funerary Houses, Middle Egypt	172:185
8	D. Manal Ismaiel Tawfik	Egypt	Scenes portray the daughter in the ancient Egyptian civilization and its Connotations	186:212

9	D.Mona M. Taha Hussein	Egypt	Drei Göttinnen-Statuen aus Tell Basta im Ägyptischen Museum, Kairo	213:223
10	D.Nehad Kamal El-deen	Egypt	The site of Nedit and its importance in Ancient Egyptian Religion	224:236

***note : this index is arranged according to the order of names**

رقم الايداع
الدولى والمحلى
٢٠١٦/٨٣٤٣

The seventeenth Conference Book
Of The General Union of Arab Archaeologists

Held on 1 -3 November 2014
In center of union in sheikh zayed

The sixteenth Scientific Seminar
Studies on the Arab World monuments

Cairo
2014

اتحاد الجامعات العربية

اتحاد العلم للآثاريين العرب

The Seventeenth Conference Book

Of The General Union of Arab Archaeologists

Held on 1-3 November 2014

In Center of Union in Sheikh Zayed

The Sixteenth Scientific Seminar

Studies on the Arab World Monuments

Cairo

1435 AH / 2014