الإتحاد العام للآثاريين العرب

مجلة
الإتحاد العام للأثاريين العرب

مجلة علمية سنوية محكمة – تعنى بنشر البحوث والدراسات المتخصصة في مجالات علم الآثار والمتاحف والترميم وحضارات الوطن العربي

تصدر عن

الإتحاد العام للاثاريين العرب

والمجلس العربى للدراسات العليا والبحث العلمى لإتحاد الجامعات العربية

العدد الثالث عشر

القاهره

صفر ١٤٣٣ هـ / يناير ٢٠١٢ م

رقم الايداع
الدولى والمحلى
٢٠١٢/١٢٨٦٤

بسم الله الرحمن الرحيم

القواعد والمعايير الخاصة بتقديم البحوث للنشر

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

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

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

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

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

٥- يرفق بالبحث ملخص باللغتين العربية والأجنبية.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*يرجى في حاله الاستفسار الاتصال بنا على العنوان التالي:

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

شارع ثروت – رقم بريدي ١٢٦١٢ الجيزه – جمهوريه مصر العربيه

تليفون : ٣٥٦٧٦٠٣٦ – ٣٣٣٠٥٨٩٨– فاكس ٣٣٣٠٥٨٩٨ موبيل:٠١٠٢٥٣٤٥١٣

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

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

والله ولي التوفيق

الهيئة الإستشارية

١	أ.د. على رضوان	(كليه الاثار – جامعة القاهرة)
٢	أ.د.عبد الرحمن الطيب الانصارى	(جامعة الملك سعود)
٣	أ.د. عبد القادر محمود	(جامعة الخرطوم)
٤	أ.د. يوسف الامين	(جامعة الملك سعود)
٥	أ.د. زاهى حواس	(الامين العام للمجلس الاعلى للآثار)
٦	أ.د. شافيه بدير	(قسم الاثار–كليه الاداب جامعه عين شمس)
٧	أ.د. تحفة حندوسة	(كلية الاثار جامعة القاهرة)
٨	أ.د. عزت زكى قادوس	(كلية الاداب –جامعة الاسكندريةه)
٩	أ.د. امال العمرى	(كلية الاثار –جامعة القاهرة
١٠	أ.د. محمد الكحلاوى	(كليه الاثار- جامعه القاهره)
١١	أ.د.صالح لمعى مصطفى	(مدير مركز احياء التراث العربى الاسلامى)
١٢	أ.د. محمد عبد الهادى	(كليه الاثار – جامعة القاهره)
١٣	أ.د.محمد عبد الستار عثمان	(كلية الاداب – جامعة سوهاج)
١٤	أ.د. عبد العزيز لعرج	(معهد الاثار – جامعة الجزائر)
١٥	أ.د. معاوية محمد إبراهيم	الجامعة الأردنية – عمان
١٦	أ.د.جيفري كنغ	كلية الأداب والاثار- جامعة لندن "بريطانيا"
١٧	أ.د.يوسف محمد عبدالله	قسم الاثار-كلية الاداب جامعة صنعاء - اليمن

هيئة تحرير مجلة الإتحاد العام للآثاريين العرب

رئيس التحرير

أ.د. على رضوان رئيس الإتحاد العام للآثاريين العرب

مدير التحرير

أ.د. محمد محمد الكحلاوى أمين الإتحاد العام للآثاريين العرب

لجنة التحكيم

أ.د.صالح لمعي "جامعة الاسكندرية "
أ.د.منى حجاجي " جامعة الاسكندرية "
أ.د.مصطفي عطا الله " جامعةالقاهرة "
أ.د.عاطف عبد السلام "جامعة مصر"
د.نسرين الحديدي " جامعة القاهرة"
أ.د.محمد الكحلاوي "جامعة القاهرة "
أ.د.محمود عمر "جامعة القاهرة "
أ.د.محمد عبد الغني" جامعة الاسكندرية "
أ.د.تحفة حندوسة "جامعة القاهرة "
أ.د.صلاح الخولي " جامعة القاهرة "
أ.د.محمد عبد الهادي"جامعة القاهرة "
أ.د.ابو الحمد فرغلي " جامعة القاهرة "
أ.د.محمود عرفه " جامعة القاهرة "
أ.د.شافيه بدير " جامعة عين شمس "
أ.د.عاطف عبد اللطيف "جامعة القاهرة"

سكرتارية التحرير

أ. صفاء سيد عبدالقادر أ. داليا فتح الله

فهرس مجله الإتحاد العام للآثاريين العرب
(العدد الثالث عشر ٢٠١٢م)

م	اسم الباحث	اسم البحث	البلد	أرقام الصفحات
١	د. إبراهيم عبدالستار إبراهيم	مفهوم حمل وميلاد الملك في نصوص الأهرام	مصر	١-٢٤
٢	د. إسماعيل عبدالفتاح	(الجزيرية) من خلال مناظر ونصوص قاعة"حورسماتاوي" في معبد دندرة. (دراسة تاريخية حضارية)	مصر	٢٥-٣٥
٣	د. أماني محمد كامل	دراسة المكونات والتقنية المستخدمة لعمل أيقونات تعود لبداية القرن العشرين مع علاج وترميم أحداها	مصر	٣٦-٨٢
٤	د. جيهان رشدي محمد	دراسة مقارنة للمناظر الموجودة أسفل كرسي النبيل على جدران مقابر الأفراد من الدولة القديمة حتى الدولة الحديثة	مصر	٨٣-١٢١
٥	د. حسني عمار	أضواء جديدة عن الجمل في الفن المصري القديم	مصر	١٢٢-١٤٥
٦	د. خيرة بن بله	منابر مساجد الجزائر في العهد العثماني- دراسة أثرية فنية -	الجزائر	١٤٦-١٦٩
٧	د. سحر محمد القطري	قراءة فى وثيقة وقف ترجع إلى أوائل القرن العشرين دراسة – نشر – تحقيق	مصر	١٧٠-٢٠٦
٨	د. عاطف عبدالدايم عبدالحي	ملامح العمارة والفنون الإسلامية فى أعمال أوين جونز (Owen Jones)	مصر	٢٠٧-٢٤٢
٩	د. محمد الحبيب بشاري	أوضاع الإمبراطورية الرومانية في النصف الثاني من القرن الرابع ميلادي ثورة جيلدون398/397	الجزائر	٢٤٣-٢٥٩
١٠	د. مصطفي محمد قنديل	" دراسة للموضوعات الأسطورية المصورة على فسيفساء منطقة شهبا بسوريا "	مصر	٢٦٠-٣٢٠
١١	د. ناصر مكاوي	المعبودة نن- ماركى ^{d}nin-MAR.ki	مصر	٣٢١-٣٣٣

ملحوظه : تم ترتيب الفهرس وفقا للترتيب الابجدي للاسماء

مفهوم حمل وميلاد الملك في نصوص الأهرام

•د. إبراهيم عبد الستار إبراهيم

نصوص الأهرام التي تنتمي إلى عصر الدولة القديمة[١] هي من النصوص ذات الطبيعة الخاصة،التي تتطلب من الدارس أن يعي أصولها الأولى. فهي تختلف عن كتب العالم الآخر والتي ترجع جذورها إلى الدولة الوسطى[٢] وتجلى ظهورها في الدولة الحديثة، حيث تميزت كتب العالم الآخر بتناسق وحداتها وأنها ذات نقطة بداية وتنتهي بنهاية تؤكد الغرض من كتابتها أو تسجيله. أما نصوص الأهرام فهي مجموعة من التعاويذ لم تُستق من مصدر واحد؛ بل من عدة مصادر مختلفة منها الدنيوي ومنها الأسطوري وتارة أخرى الجنائزي وكذلك الطقسي أو كلاهما معاً؛ لذا يجب أن يتم فهم ودراسة كل نص منها في سياق أصله ومصدره مع مراعاة الغرض من استخدامه في صلب سياق نصوص الأهرام نفسها.ويعتبر ذلك هو أساساً لمنهجية دراسة نصوص الأهرام وهو الأساس الذي سوف تعتمد عليه هذة الورقة البحثية.

أولا: معنى *iwr* و*msi* في اللغة المصرية القديمة.

أستخدمت الكلمة *iwr* في اللغة المصرية القديمة طبقا لقاموس برلين كفعل وكإسم. فهي تُستخدم مع حرف الجر *m* كفعل متعدي لتعطي معنى (تحبل بـــ ، تحمل بـــ)[٣]، (تصبح حامل بـــ ، تكون حامل بـــ)[٤]. كما عبرت أيضا مع حرف الجر *m* عن معنى (يكون مملوء بـــ قمح أو شعير)[٥] وهذا المعنى الأخير سوف يُسهم كثيراً في تفهم معانى الفعل *iwr* والتى تعني- إلى جانب معنى الحمل المُتعارف عليه- شغل حيز ما (مثل السماء، الأرض) بشئ ما (مثل النجوم، النبات) وعلى ذلك تكون نقطة نهاية شغل هذا الحيز بهذا الشئ (مرحلة الحمل) هى ميلاده.

• مدرس بقسم الآثار المصرية- كلية الآثار- جامعة الفيوم.

[1]- ظهرت تلك النصوص في إحدى عشر هرما لملوك وملكات الدولة القديمة وهم: ونيس- تتي- بيبي الأول- مري إن رع- بيبي الثاني (نفركارع) وإيبي. إثنتان من زوجات بيبي الأول وهما عنخ اس إن بيبي الثانية وبهنو، وثلاثة من زوجات بيبي الثاني وهن نيت الأولى- إيبوت الثانية ووادجبتن

[2]- منذ ظهور كتاب الطريقين في عصر الدولة الوسطى على توابيت مقابر البرشا. أنظر:

Lesko, L. H., *The Ancient Egyptian Book of Two Ways*, London, 1972.

[3]- Wb. I, 56, 1; Faulkner, R. O., *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford, 1964, p.13; Hannig, H., *Großes Handwörterbuch Ägyptisch- Deutsch*, Mainz, 1995,S.36; *Ägyptisches Wörterbuch I. Altes Reich und Erste Zwischenzeit*, Mainz, 2003, S.60; Allen, J. P., *Middle Egyptian*, Cambridge, 2000, p.454.

[4]- Wb. I, 56, 2-4.

[5]- Wb. I, 56, 7.

كما عبر لفظ *iwr.t* في نصوص عصر الدولة الحديثة وكتب الموتى عن معنى السيدة الحامل وذلك بإضافة أداة التعريف *t3*[٦]. أما كلمة *msi* فقد تم استخدامها كفعل بمعنى (تلد ، تضع ، تشكل)[٧] أو كإسم مفعول بمعنى (المولود من، ابن فلان) وذلك بإضافة Substantive أو Suffixes[٨]. كما عبر الفعل *msi* عن ميلاد الإنسان والحيوان وكذلك الطيور. كما أستخدام للتعبير عن استخراج الأحجار الكريمة و (وضع البيض)[٩]. كما أستخدم الفعل *msi* للتعبير عن إعادة ميلاد الشمس، النجوم، المعبودات وكذلك الملك المتوفى[١٠].

ثانيا: حمل وميلاد الملك في نصوص الأهرام.

إن مفهوم حمل وولادة الملك في نصوص الأهرام يبدو مفهوماً معقداً، فهو يخرج عن نطاق المفهوم الطبيعي للحمل والولادة الذي عبرت عنه الكلمتين *iwr* و*msi* ومشتقاتهما فى اللغة المصرية القديمة. وهاتان الكلمتان هن ذات الكلمتين اللتين تم استخدامهما في نصوص الأهرام. وطبقا للمنهجية الموضحة سالفاً، فسوف تُناقش الدراسة مفهوم حمل وميلاد أو إعادة ميلاد الملك فى نصوص الأهرام تبعا لطبيعة كل نص، تلك النصوص التى لم تغفل مكان وزمان الحمل والولادة وكذلك حيزه أو حدوده. هذا وقد تم التعبير عن حمل وميلاد أو إعادة ميلاد الملك في نصوص الأهرام من خلال بعض المفاهيم الأسطورية في مصر القديمة والتي وردت بعض مقتطفاتها في نصوص الأهرام، ومن ثم يمكن تقسيم حمل وميلاد أوإعادة ميلاد الملك المتوفى فى تلك النصوص على النهج التالى:

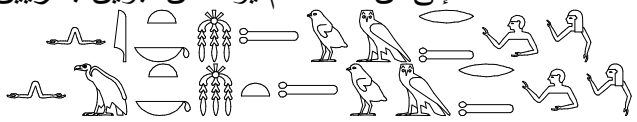
١- إنكار الميلاد البشري والأرضي للملك.
٢- الميلاد الأول والأزلي للملك قبل خلق الكون.
٣- الحمل والميلاد الأسطوري للملك كأحد أفراد التاسوع (المعبود شو أوالمعبود أوزير).
٤- حمل وميلاد الملك كحورس ابن أوزير (طبقاً للأسطورة الأوزيرية).
٥- ميلاد الملك كحورس إبن جب.
٦- حمل وميلاد الملك كالثعبان من *ḏ^ꜥmjw*.
٧- الميلاد النجمي للملك (إعادة ميلاد الملك فى السماء كنجم أوكالقمر).
٨- الميلاد الشمسي للملك (إعادة ميلاد الملك فى السماء كمعبود الشمس رع)

---

[6]- Wb. I, 56, 8.
[7]- Wb. II, 137, 4.
[8]- Wb. II, 137, 11; Gardiner, A. H., *Egyptian Grammer*, 3rd, London, 1973, p.570.
[9]- Wb. II, 137, 5-7.
[10]- Wb. II, 137, 14-17.

١- إنكار الميلاد البشري للملك:

وردت الإشارة الأولى لإنكار الميلاد الأرضي والبشري للملك في نصوص هرم الملك تتي بسقارة، وقد توالت بعد ذلك في نصوص أهرام ملوك وملكات الدولة القديمة، حيث أشارت التعاويذ ٣٧٤، ٤١٢، ٦٧٥ إلى أن الملك لم يُولد من أبوين بشريين.[11]



n ỉt.k ms.y ṯw m rmṯ n mw.t.k ms.ti ṯw m rmṯ

ليس لك أب أنجبك مثل البشر وليس لك أم أنجبتك مثل البشر[12].

وفي البداية فإن هذا الإنكار للميلاد البشري للمك لم يكن مصحوباً بتحديد هوية أي من أبويه غيرالبشريين كما ورد في التعويذة ٣٧٤- والتي ظهرت في نصوص أهرام الملوك تتي، بيبي الأول، مرنرع- إلا أنه قد تمت الإشارة إلي أم الملك غير البشرية فى التعويذة ٤١٢- و التي ظهرت فى نصوص أهرام الملك تتي، بيبي الأول، مرنرع، نفركارع والملكة نيت- حيث ذكرت الفقرة (a-b ٧٢٩) من التعويذة السابقة المعبودة نخبت كأم للملك[13]، وهو نفس ما أكدته التعويذتان ٦٧٥ و٧٠٣- اللتان ظهرتا في نصوص أهرام الملك بيبي الأول، مرنرع، نفركارع والملكة نيت[14]. إلا أن ثمة تَغير آخر قد حدث في نصوص هرم الملك بيبي الأول وهو تحديد بنوة الملك من أب وأم غيربشريين؛ حيث ذكرت الفقرة (c ٨٠٩) من التعويذة ٤٣٨ أن الأب للملك هوالثورالبري العظيم وأن أمه هى العذراء.

ỉt.k sm3 wr mw.t.k ḥwn.t

إن أبوك هو الثورالبري العظيم، وأمك هى العذراء[15].

وربما كان *sm3 wr*[16] كأب للملك -والذى ربما يُشير إلى معبود الشمس رع[17]- مقابلا لـ *sm3.t wr.t*، أما عن *ḥwn.t*[18] في نصوص الأهرام فربما تُشير في رأي Sethe

---

[11]- Pyr. 659c-d; 728b-c, 2002b-c.

[12]- Pyr. 2002b-c.

[13]- لم تذكر هذة الفقرة صراحة اسم المعبودة نخبت وإنما ذكرت ألقابها
(smA.t wr.t Hry.t-ib Nxb HD.t afn.t Aw.t Sw.ty)
والتي تعني البقرة البرية العظيمة التى تقطن نخب ذات الرداء الأبيض طويلة الريش.

[14]- Pyr. 2003a-b.

[15]- Pyr. 809c.

[16]- تُشير الفقرة ٩١٣d من التعويذة ٤٧٠، والفقرة ٤٨٦b من التعويذة ٣٠٧، والفقرة ١١٤٥c من التعويذة ٥١٠ إلى تطابق الملك مع *sm3 wr*.

[17]- Sethe, K., *Kommentar*, IV, S.43.

[18]- Cf. Pyr.511d.

إلى نوت أو حتحور أو مافدت[١٩]. وربما تُشير أيضا بإعتبارها أم للملك في نصوص الأهرام إلى ايوسعاس، نخبت، وادچيت، سخمت، شسمتت، إيزيس والاتي ورد ذكرهن كأمهات للملك. ولقد جاء ذكر *sm3 wr* كأب للملك لأول مرة في التعويذة ٢٢٢- والتي ظهرت في نسخ أهرام الملك ونيس، تتي، بيبي الأول، مرنرع، نفركارع والملكة نيت- والتى تذكر فى سياق سجعي للفقرات آباء الملك فهو تارة المعبود رع ومرات آخرى *ndi*، *pndn*، *sm3 wr*، *zḫn wr*، *spd*[٢٠]. كما جاء ذكر نخبت كأم للملك لأول مرة فى نصوص هرم الملك ونيس حيث تذكر الفقرات ٣٨٨c، ٣٨٩a من التعويذة ٢٧١- والتي ظهرت فى نصوص أهرام الملك ونيس، تتي، بيبي الأول ونفركارع- إلى إتحاد الملك مع أمه البقرة البرية العظيمة. ومن ثم فإن الملك لا يجهل أمه بل يعرفها معرفة اليقين فهى المعبودة نخبت سيدة البيت العظيم المُمثل لهيكل الجنوب[٢١].

i.rḫ (NN) pn mw.t.f n ḫm (NN) pn mw.t.f
ḥḏ.t šps.t wtt ḥry.t-ib Nḫb nb.t pr wr

هذا الملك يعرف أمه،هذا الملك لا يجهل أمه

إنها البيضاء العظيمة المنجبة التي تقطن نخب سيدة البيت العظيم (هيكل الجنوب)[٢٢].
وبالرغم من أن النصوص سالفة الذكر قد ذكرت فقط إنكار الميلاد البشري للملك مع التحديد- في بعض الأحيان- لهوية والديه وبالأخص أمه،إلا أنها لم تذكر صراحة عملية االحمل *iwr* وعملية الميلاد *msi*،إلا أن تلك العملية ذُكرت صراحة فى التعويذة ٥٥٤- التي ظهرت فى نصوص أهرام الملك ببيبي الأول،مرنرع ونفركارع؛ حيث ذكرت الفقرة ١٣٧٠a أن حمل وميلاد الملك قد تمت بواسطة المعبودة نخبت[٢٣].

---

[19]- تشير الفقرة ٦٨٢c-f من التعويذة ٣٨٩ إلى تطابق الملك مع *ḥnw.t wr.t* ضد الثعبان الذي في العشب والتى تشير هنا إلى المعبودة مافدت، بينما أشارت الفقرتين ٧٢٨a ، ٢٠٠٢a إلى *ḥnw.t wr.t* القاطنة في هليوبوليس، لذلك فقد ذهب Sethe إلى كونها نوت أو حتحور.
Sethe, *Kommentar*, III, S.249; Mercer, S.A.B., *The Pyramid Texts*, II, New York, 1952, p.344.

[20]- Pyr. 199a-c-201a-d.

[21] - ذُكرت نخبت كأم للملك في أربع فقرات هى:
Pyr. 729a-b; 910a-b; 2003a; 2204a

[22]- Pyr. 910a-b.

[23]- أنظر فقرات ٣٨٨c ، ٣٨٩a

in (*NN*) *pn s3 sm3.t ḥm.t wr.t ỉwr.s sw msỉ.s sw*

إن هذا الملك هي ابن البقرة البرية العظيمة. هي حَبلت به، وهي ولدته.

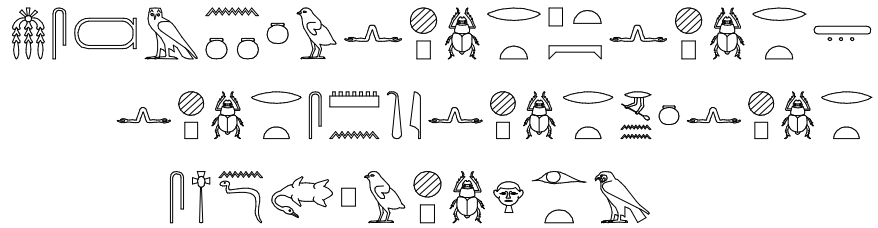
وعند إعادة ميلاد الملك يومياً في السماء، فإن الأمر يكون واضحا وجليا. ففي تلك الحالة يكون أبو الملك هو *wr* (العظيم) إشارة إلي المعبود رع وأمه هي المعبودة نوت[٢٤].

ḏd-mdw (*NN*) *ʿḥʿ n ỉt.k wr ḥms n mw.t.k Nw.t*

كلمات تُتلى: أيها الملك! انهض لأجل أبيك العظيم(رع)وإجلس لأجل أمك نوت وربما يُعبر الفعل *ʿḥʿ* وما يحمله من معاني البعث والقيام[٢٥] إلي إعادة ميلاد الملك مرة ثانية مع ابيه رع والذي يرمز إلي شروق الشمس يومياً.وربما يُعبر الفعل *ḥms* وما يحمله من معاني السكينة إلي فترة الحمل بالملك بواسطة أمه نوت ليلاً.

٢- الميلاد الأول والأزلي للملك قبل خلق الكون:

أشارت التعويذة ٤٨٦- والتي ظهرت في نصوص هرمي الملكين بيبي الأول ونفركارع- إلي ميلاد الملك السابق لخلق الكون من سماء وأرض، حيث وُلد الملك في لُجة المياه الأزلية نون قبل خلق السماء والأرض وقبل أن يُخلق الموت وقبل أن تنشأ الفوضى الناجمة عن الصراع بين حورس وست[٢٦].



msỉ (*N*) *m Nw n ḫpr.t*(*ỉ*) *p.t n ḫpr.t*(*ỉ*) *t3 n ḫpr.t*(*ỉ*) *smnṯỉ n ḫpr.t*(*ỉ*) *ḫnn n ḫpr.t*(*ỉ*) *snḏ pw ḫpr*(*y*) *ḥr ỉr.t Ḥr*

---

[24]- Pyr.1702a.

[25]- عن أفعال البعث والقيام في نصوص الأهرام أنظر:

Rullribó, D., "Solar Ascension and Osirian Raising in The Pyramid Texts Concentrating on the Study of the Determinatives", in: *OLA* 150,2 (2007), pp.1645-1656.

[26]- Cf. Griffiths, J. G., *The Conflict of Horus and Seth from Egyptian and Classical Sources*, Oxford, 1960, p. 1.

وُلد الملك في نون قبل أن تُخلق السماء، وقبل أن تُخلق الأرض،وقبل أن يُخلق (الدوام) ذلك الذي هو ثابت،وقبل أن تُخلق الفوضى، وقبل أن يُخلق الخوف الحادث بسبب عين حورس.[٢٧]

وعلى ذلك فلقد كان الميلاد الأزلي للملك في نون قبل خلق الكون شبيها للبزوغ الأول للمعبود أتوم[٢٨] من نون والذي يمثل الزمن الأول *sp–tpy*[٢٩]. وبالرغم من الظهور الأول للملك في لُجة المياه الأزلية، إلا أن هذا الظهور قد عُبر عنه بالفعل *msi* الأمر الذي يُعني وجود مُنجب للملك وإن كان لم يُذكر في هذه الفقرة.

٣- الحمل والميلاد الأسطوري للملك كأحد أفراد التاسوع(شو أو أوزير)

١-٣- ميلاد الملك كشو:

وبالبرغم من الميلاد الأزلي للملك قبل خلق الكون، إلا أن التعويذة ٥٧١ لم تجعل ميلاد الملك سابقاً على ميلاد كل المعبودات – فلم تجعل من ميلاده نقطة لبداية الكون كما فعلت متون التوابيت فيما بعد؛ حيث جعلت من ميلاده سابقاً على وجود نون نفسه[٣٠] – بل جعلت مكان حمله وولادته في لُجة المياه الأزلية نون وجعلت من ظلام نون *kkw* هو زمان حمله وميلاده[٣١]. كما جعلت مولده لأبيه أتوم في إشارة إلي كون ميلاد الملك هو ميلاد المعبود شو طبقاً لنظرية الخلق بإيونو.

msi (N) pn in it.f Tm n ḫpr.t(i) p.t n ḫpr.t(i) t3 n ḫpr.t(i) rmṯ n msy.t(i) nṯr.w n ḫpr.t(i) m(w)t

---

27- Pyr.1040a-d.

28- Cf. Barta, W., Untersuchungen zum Götterkreis der Neunheit, in: MÄS 28, 1973, p.83f

وعن تطابق الملك مع المعبود أتوم في نصوص الأهرام أنظر:

Anthes, R., "Der König als Atum in den Pyramidentexten, in: *ZÄS* 110, (1983), pp.1-9; Miosi, F. T., Pharaonic Transformations and Identifications in The Pyramid Texts", in: *JSSEA* 33, (2006), p.140, 142.

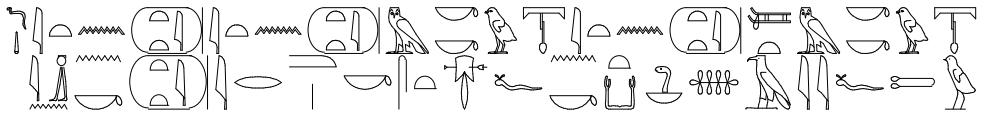
29- Wb. III, 437, 15-16; Urk, 96, 12;15; 97, 6; 10; 13; Hornung, E., Licht und Finsternis in der Vorstellungswelt Altägyptens, StG 18, 1956, p.73f.

30 – في التعويذة ٢٧٣ من نصوص الأهرام والمعروفة بإسم تعويذة (أكلى لحوم البشر) تذكر الفقرة ٣٩٥ a-b أن قوة الملك *wsr* فى الأفق مثل أبيه أتوم الذي أنجبه. وبالرغم من هذه الفقرة ربما تشير ميلاد الملك كأحد أفراد التاسوع (شو أو أوزير) إلا أنها تؤكد ميلاد الملك لأتوم.

31 - أشارت كلمة *kkw* كما وردت في قاموس برلين إلي معاني (حلول المساء، ظلام العالم الآخر، ظلام المقبرة) Wb. 143, 3-10. أنظر أيضا:

Hornung, E., "Dunkelheit", in: *LÄ* I, (1975), 1153-54

وُلد الملك في نون من أبيه أتوم[٣٢] قبل ان تُخلق السماء،وقبل أن تُخلق الأرض. قبل أن يُخلق الناس،وقبل أن تُولد المعبودات،وقبل أن يُخلق الموت.[٣٣]
وحيث أن الملك قد وُلد لأتوم فهو يتطابق مع المعبود شو والذي أنجبه أتوم في لُجة المياه الأزلية وحيث قام الأخير بإيقاد الشعلة لإضاءة ظلام نون الأزلي[٣٤] *kkw*.



ḏd-mdw ỉt n (Tỉtỉ) ỉt n (Tỉtỉ) m kkw ỉt n (Tỉtỉ) tm m kkw ỉn.n n.k (Tỉtỉ) ỉr gs.k stỉ.f n.k tk3 s3y.f sw

كلمات تُتلى: يا أبو الملك تتي في الظلام، يا أبو الملك تتي في الظلام، يا أبو الملك تتي أتوم في الظلام. لقد أحضرت لك الملك تتي إلى جوارك لعله يُشعل لك الشعلة ويحميك.
وطبقا للفقرات a١٨٧١، b-a١٨٧٠ من التعويذة ٦٦٠- والتي ظهرت في نصوص هرمي الملكين بيبي الأول ونفركارع- فلقد تَطابق[٣٥] ميلاد الملك وطريقة إنجابه مع طريقة إنجاب وميلاد المعبود شو إبن المعبود الأزلي أتوم، فالملك هو ابن أتوم البكر الذى بُصق من فمه.

ḏd- mdw Šw s3 Tm pw Wsỉr (N) pn ṯwt s3 wr n tm wtwt.f ỉšš.n ṯw Tm m r.f m rn.k n Šw

كلمات تُتلى: أوزيرالملك هذا هو شو ابن أتوم٠ أنت الإبن الأكبر لأتوم، ابنه البكر. لقد بَصقك أتوم من فمه بإسمك شو.
وهنا يجب أن نشير إلى نقطتين هامتين وهما:

---

[32] – أشارت تعويذة ٦٦٠ من متون التوابيت أن المتوفى قد ولد قبل أن يوجد نون نفسه
CT, VI, sp. 660, p.280-281.

[33]- Pyr. 1466b-d; cf. Martinelli, T.,"Geb et Nout dans les texts des Pyramides", in: *BSÉG* 18, (1994), p.74.

[34] – أكدت ذلك أيضا التعويذة ٧٦ من متون التوابيت حيث أشارت إلى تطابق المتوفى مع شو الذي أضاء ظلام نون *kkw* .

CT, II, sp.76, p. 5-8

35- Miosi, in: JSSEA 33, (2006), p.140.
حيث أستخدمت شبه الجملة m rn.k + إسم المعبود للإشارة إلى تطابق الملك مع هذا المعبود.

أولا: ضرورة أن نُفرق بين مفهوم الميلاد الأزلي والميلاد الأسطوري الأول للملك فى ظلام نون *kkw* عند بداية الخلق وبين مفهوم إعادة ميلاد الملك المتوفي يومياً في نون ليلاً *grḥ*؛ حيث أطلق على إعادة ميلاد الملك المتوفى يومياً (إعادة الميلاد ليلاً *msy.t grḥ*)[٣٦] ، وإن كان قد حدث خلط أحيانا بين المفهومين، حيث يُمثل نون في كلتا الحالتين نقطة البداية؛وحيث تُشير كلمة *kkw* إلى ظلام الكون عندما كان في نون،بينما تُمثل كلمة *grḥ* الفترة الزمنية التي تكرريومياً والتى تُشير إلى فترة الحمل بالملك ليلاً والتي بنهايتها تكون لحظة إعادة ميلاده يومياً.

ثانيا: ضرورة أن نُفرق بين ميلاد الملك لأتوم في لُجة المياه الأزلية، وبين إعادة ميلاده يومياً من خلال المياه الأزلية نون.

وفي إطار أسطورة الخلق الشمسية لمدينة إيونو[٣٧] فإن الملك المتطابق مع المعبود شو إبن اتوم قد بَزغ من لُجة المياة الأزلية وارتفع مع أبيه أتوم أو كما تذكر الفقرة a–٢٠٧c من نصوص الأهرام (*ḥr s.wt Niw ḫpr.k ḥnˁ it.k Tm kȝ.k ḥrˁ* *ḥnˁ it.k Tm*)[٣٨]. وبالرغم من أن التعويذة ٤٨٦– والتي ظهرت في نصوص هرمي الملكين بيبي الأول والملك نفركارع– فى فقرتها (a ١٠٤٠) قد أكدت على ميلاد الملك الأول والأزلي في لُجة المياة الأزلية نون، إلا أنها عادت وذكرت فى فقرتها (a ١٠٤١) أن الملك قد وُلد من قبل في مدينة أيونو؛ربما في إشارة إلى أن أيونو تُشير إلي التل الأزلي الذي بَزغ عند بداية الخلق من نون طبقا للمذهب الشمسي لمدينة أيونو[٣٩].

(*N*) *pw wˁ ḫ.t tw ˁȝ.t msy.t m-bȝḥ Ỉwnw*

هذا الملك هو متحد (واحد) الجسد، عظيم المولد من قبل في إيونو[٤٠].

وفي عبارات سجعية أشارت التعويذة ٣٠٧– والتي ظهرت في نصوص هرمي الملكين ونيس والملك بيبي الأول– فى فقراتها ٤٨٢c و٤٨٣a أن أم الملك هى أيونو، وأبو الملك هو أيونو،و الملك نفسه هو أيونو وهو نفسه قد وُلد فى إيونو.

36- See. Pyr. 132a-c; 714a.

37 – حاليا عين شمس وباليونانية هليوبوليس.

38- Cf. Abou Ghazi, "The First Appearance of Re and his Continuous being as depicted in The Pyramid Texts", in*: BIFAO* 68, (1969), p.47.

39- حيث تُشير التعويذة ٥٢٧ في فقراتها a-d ١٢٤٨ إلي خلق شو وتفنوت بواسطة أتوم في أيونو. أنظر ايضا:

Clark, R. T. R., *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, London, 1959, p.37ff.

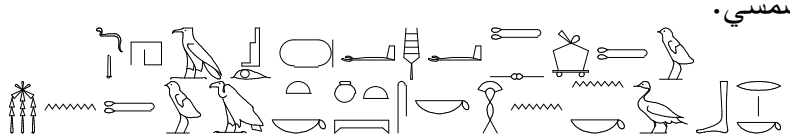
40. Pyr. 1041a.

mw.t n.t (N) ỉwnw it n (N) ỉwnw (N) ḏs.f ỉwnw msy m ỉwnw

إن أم الملك هى أيونو. إن أبو الملك هو أيونو. إن الملك نفسه هو أيونو المولود في أيونو.

٣-٢- إعادة ميلاد الملك كأوزير:

وقد إرتبط ميلاد الملك بمدينة إيونو فى نصوص الأهرام – وبالتحديد في شمال أيونو حيث منطقة حتبت[٤١]– بكونه شو أو أوزير، ومن ثم بكونه أحد أفراد تاسوع إيونو. كما كان هذا الحمل والميلاد الأسطوري للملك كأحد أفراد التاسوع ذو أصول شمسية، فالميلاد قد تم بمدينة أيونو ونُعت الملك كأبن لأتوم أو خبربوصفه شوأوكإبن لجب بوصفه أوزير، وفي كلتا الحالتين فإن أمه هى المعبودة نوت حيث وُصف الملك بأنه العظيم بين أبنائها (*ṯwt wr ỉmy ms.w.s*)[٤٢]، إلا ان هذه الأصول الشمسية قد امتزجت بالأسطورة الأوزيرية عندما دخلت الأخيرة في نصوص الأهرام. فتُشير التعويذة ٣٦٦– والتي ظهرت في نصوص أهرام الملوك تتي، بيبي الأول، مرنرع ونفركارع – في فقراتها ٦٢٦a–b إلى ميلاد أوزير الملك من خلال السياق الأسطوري الشمسي.



ḏd-mdw wsir (N) ʿḥʿ ṯzi ṯw msi.n ṯw mw.t.k Nw.t ski.n n.k Gb r.k

كلمات تُتلى: يا أوزير الملك! انهض وارفع نفسك؛ فلقد ولدتك أمك نوت وفتح لك جب فمك .

وبالرغم من أن الفقرات السابقة تتحدث عن إعادة إحياء الملك من رقدة الموت من خلال التطابق مع المعبود أوزير[43]إلا أنها تشير ايضا إلى إعادة ميلاد أوزيرأو بعثه وبالتالي تُشير إلى إعادة ميلاد أو بعث الملك المتطابق معه. كما أشارت الفقرة ٤٨٣c من التعويذة ٣٠٧ والتى تذكر أن الملك هو وريث أبيه جب *ỉwʿ ỉt.f Gb* عندما لم يكن له صنو *ỉwty snw.f*. وتُشير كلمة (*snw* صنو) إلى المعبود ست المتنازع معه

41-Pyr. 1210a-b.

وهي مقصورة حتحور في هليوبوليس.

42-Pyr. 1608b; 1629c; Cf., Breasted, J. H., *Development of Religion and Thought in Ancient Egypt*, London, 1912, p.143; Černy, J., *Ancient Egyptian Religion*, London, 1952, p.82; Lesko, H. L.," Nut", in: *OEAE* 2, (2001), p.559.

43- Cf. Miosi, in: *JSSEA* 33, (2006), pp.139-156.

على العرش لتؤكد سبق ميلاد أوزير عليه قبل أن تنشأ الفوضى بميلاد ست[٤٤]. وإذا كان الميلاد الأسطوري للملك المتطابق مع المعبود أوزيركعضو في تاسوع هليوبوليس كان لأبويه جب ونوت، فإن الميلاد الأسطوري للملك كالمعبود شو وكأحد أفراد تاسوع هليوبوليس كان لأبيه أتوم وأمه نوت، أو كما أشارت الفقرة ٢٠٥٧ من التعويذة ٦٨٤– التى ظهرت فى نسخ أهرام الملوك بيبي الأول، مرنرع ونفركارع– إلى كون الملك واحد من أبناء أتوم الأربعة من المعبودة نوت.[٤٥]

(*N*) *pw wˁ m fdw ipw wnn*(*.w*) *ms.w Tm ms.w Nw.t*

هذا الملك هو واحد من هؤلاء الأربعة الكائنين أبناء أتوم وأبناء نوت.

٤– حمل وميلاد الملك كحورس إبن اوزير(طبقاً للأسطورة الأوزيرية).

كان إقحام الملك المتوفى في النصوص المتفرقة التي تتناول الأسطورة الأوزيرية[٤٦] والتي وردت ضمن تعاويذ نصوص الأهرام ليظهر تارة كأوزير وتارة كحورس من المعضلات الأساسية والتي لاقت إختلاف بين علماء المصريات. ويَكمُن أسباب الجدل بين علماء المصريات في أصل وطبيعة ووظيفة تلك النصوص ومدى إرتباطها وإفادتها للملك المتوفى.[٤٧] وبعيدا عن تلك المجادلات والمناقشات، فخلاصة القول أن الملك المتوفى يتطابق مع أوزير ليَلقي مصير هذا المعبود فيما يخص فقط الحياة بعد الموت والجلوس على عرش أوزير من ناحية، ومن ناحية آخرى لكي يُعد جسده بعد الموت مثلما أعُد جسد اوزير أو كما تذكرالتعويذة ٦٣٧ في فقرتها ١٨٠٤a (*ˁpr.ti m ir.w wsir*). أما تطابق الملك مع حورس ودوره في احداث الأسطورة

---

[44]- Te velde, H., *Seth, God of Confusion*, Leiden, 1967, p.27.

[45]- Cf., Piankoff, Al.,"The Sky-Goddess Nut and The Night Journey of The Sun", in: *JEA* 20, (1934), p.1.

[46]– عن الأسطورة الأوزيرية إنظر:

Scharff, A., *Die Ausbreitung des Osiriskultes in der Frühzeit und während des Alten Reiches*, München, 1948; Griffiths, J. G.,"Osiris", in*: LÄ* IV, 630-631; The Origin of Osiris, *MÄS* 9, (1966); E- Brunner- Traut,"Mythos", in*: LÄ* IV, 277-78; Te velde, H., *Seth, God of Confusion*, Leiden, 1967.

[47] – يري برستيد أن كاتب نصوص الأهرام كان يضيف بسرعة وبطريقة ميكانيكية اسم أوزير قبل إسم الملك في بداية كل جزء دون ان يكلف نفسة عناء البحث عن إسم الملك داخل هذا الجزء ليسبقه بإسم أوزير

.Breasted, G. H., *Developmenet of Religion and Though in Ancient Egypt*, p.150ff.

بينما يذكر جون جريفث في دراسته عن اصل المعبود أوزير أن الحياة الخالدة لهذا المعبود تعكس تطلعات الملك المتوفى بعد الموت.

Griffiths, *MÄS* 9, (1966), p.11.

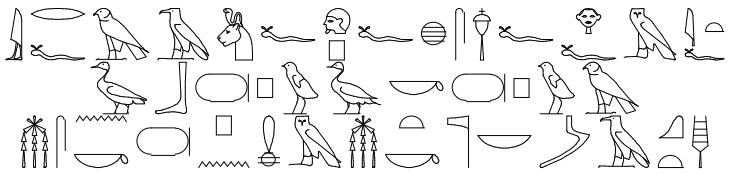
الأوزيرية فلا يظهر في نصوص الأهرام إلا من خلال الحديث عن ميلاد حورس بعد وفاة أوزير[٤٨]، هذا الميلاد الذي ُذكرفي الفقرة ١٧٠٣c من التعويذة ٦٠٩ على أنه قد تم في آخبيت. هذا وقد اعتبرت تلك الفقرة ميلاد الملك كحورس طبقاً للأسطورة الأوزيرية بمثابة الميلاد الأول للملك في مقابل إعادة ميلاده في عالم الغرب بواسطة أمه نوت والذي ُذكر في الفقرة الأولى (١٧٠٢a) من تلك التعويذة.

ms.n ṯw mw.t.k ʾIs.t m ʒḫbit

لقد ولدتك أمك إيزيس في آخبيت (خميس).[٤٩]

٥- ميلاد الملك كحورس إبن جب:

تم الحديث عن الملك المتوفى المتطابق مع المعبود حورس كإبن للمعبود جب مرتين في نصوص الأهرام خلال التعويذة ٤٧٨[٥٠]- والتي ظهرت في نصوص أهرام الملوك ببيبي الأول، مرنرع ونفركارع- في فقراتها -٩٧٣a، ٩٧٧d، حيث ذُكرت عبارة (*it.k Gb* أبوك جب)[٥١]. كما ورد صراحة في نصوص الأهرام أن الملك المتوفى هو حورس ابن جب الذي أنجبه مثلما أنجب المعبود أوزير سيد السلم.



ỉi r.f Ḥr ʒ.t.f tp.f ḫsf ḥr.f m it.f Gb (*NN*) *pw sʒ.k* (*NN*) *pw Ḥr msỉ.n.k*

(*NN*) *pn mi ms.t.k nṯr nb mʒḳ.t*

حورس يأتي وزينته[٥٢] فوق رأسه، مديراً (باعداً) وجهه عن أبيه جب. إن الملك هو إبنك، إن الملك هو حورس. أنت أنجبت هذا الملك مثلما أنجبت المعبود سيد السلم.[٥٣]

---

[48]- حيث تذكر الفقرة ٤٦٦a بأن الملك المتوفى هو حورس إبن أوزير (*ṯwt Ḥr sʒ Wsir*).

[49]- Pyr. 1703c

[50]- Miosi, T.,"Some Aspects of Geb in The Pyramid Texts", in: *BES* 10, (1989/90), p.103.

[51]- كما ذُكر فى الفقرة ٤٦٦b بأن الملك المتوفى هو حورس إبن أوزير وهو المعبود الإبن الأكبر لحتحور بذرة جب (*ṯwt mtwt Gb*)

[52]- عن *ʒ.t* بمعنى (Kopfschmuck) أنظر: Wb.1, 1,11

[53]- Pyr. 973a-c-974a.

ويتضح من الفقرة السابقة أن الملك يتطابق مع حورس ابن المعبود جب وبالتالي فقد أصبح شقيق للمعبود أوزير[٥٤]. وربما كان حورس المذكور في تلك الفقرة هو حورس رب الملكية، إذ تُشير الفقرة ٩٧١d إلى إقامة السلم بواسطة ربي الملكية حورس وست.

٦- حمل وميلاد الملك كالثعبان من *ḏ^{ꜥꜥ}mjw*:

جاء في التعويذة ٣٩٨- والتي وردت في نصوص هرم الملك تتي- الفقرة ٦٩٣c بأن الملك حُمل به ووُلد بواسطة *ḏ^{ꜥꜥ}mjw*[٥٥]. وقد ورد اسم جعميو ضمن نصوص الحماية (الثعابين) بنصوص الأهرام خمس مرات[٥٦]، حيث جاء ذكره بوصفه أبو الثعابين كالمعبود جب (الأرض) أبو الثعابين. وقد ذهب كلا من قاموس برلين[٥٧]، Mercer[٥٨] □ Sepleers[59] □ Sethe[60] أن جعميو هو إشارة للمعبود جب والذي يُمثل الأرض التي تخرج منها الثعابين. وإذا صح هذا الإفتراض فإن هذا يعني وطبقا للنص سالف الذكر أعلاه أن الملك المتوفي يُحمل به بوسطة الأرض ثم يُولد في هيئة ثعبان، وهذا ما يماثل في الطبيعة خروج الثعابين من شقوق الأرض.

ỉwr(*.w*) (*Titi*) (*i*)*n ḏ^{ꜥꜥ}mjw ms*(*.w*) (*Titi*) (*i*)*n ḏ^{ꜥꜥ}mjw*

حُبل بتتي بواسطة جعميو، وُلد تتي بواسطة جعميو.

٧- الميلاد النجمي للملك:

١-٧- إعادة ميلاد الملك في السماء كنجم.

منذ دراسه برستيد[61]عن "تطور الفكر والدين في مصر القديمة" عُرف مصطلح الآخرة النجمية ضمن رؤيته عن مصير الملك المتوفى في نصوص الأهرام. ويُقسم برستيد الآخرة السماوية للملك المتوفى فى نصوص الأهرام إلى آخرة نجمية يُمثل فيها الملك المتوفي كنجم،والآخري شمسية تصوره على أنه يرتبط بمعبود الشمس رع أو يصل به

54- Sethe, *Kommentar*, IV, S.263f.
55- Pyr. 693c.
56- Pyr. 439c, 670a, 671b, 692b, 693c. See also: Hassan, S., *Excavations at Giza*, vol.VI, part.II, Cairo, 1964, p.213.
57- Wb, V, 535, 14; Meurer, G., Die Feinde des Königs in den Pyramidentexten, *OBO* 189, (2002), Göttingen, p.296.
58- Mercer, S.A.B., *The Pyramid Texts. Translation and Commentary*, II, New York, 1952, p.338.
59- Sepleers, L., *Traduction, index et vocabulaire des texts des pyramides égyptiennes*, Bruxelles, 1937, p.406.
60- Sethe, *Kommentar*, II, S.217.
61- Breasted, J. H., *Development of Religion and Thought in Ancient Egypt*, London, 1912

الحال أن يطابق معبود الشمس نفسه إلى جانب ما أطلق عليه برستيد الآخرة الأوزيرية.[٦٢] وتعتبر دراسة فوكنر المختصرة[٦٣] عن (الملك والديانة النجمية في نصوص الأهرام) فضلاً عن إشارات برستيد سالفة الذكر بداية إلى ظهور تلك الفكرة عن المصير النجمي للملك المتوفى. وفي دراسته عن (المفاهيم الفلكية وتصور العالم الآخر فى نصوص الأهرام)[٦٤] تناول رولف كراوس مفاهيم علاقة الملك بكل من *s3ḥ, spd.t* وكذلك تطابق الملك مع *-s3ḥ -sb3 wʿty- dw3 nṯr*. والحقيقة أن الملك المتوفى لا يتحول أو يَصير نجماً في نصوص الأهرام إذ أن نصوص التحول نادراً ما تظهر فى نصوص الأهرام[٦٥]، وإنما يتطابق الملك مع النجوم التي لا تُفنى[٦٦] في الجزء الشمالي من الجانب الشرقي للسماء، والنجوم التي لا تتعب[٦٧]، وأحيانا يُوصف بأنه النجم *sḥḏ* أو النجم *nḥḥ* أويُوصف فقط بأنه نجم *sb3* وذلك خلال تحركاته الأفقية فى سماء العالم الآخر[٦٨]. وشُبهت تلك التحركات بظهور ومسار النجوم عند الغروب في السماء، حيث تسير من الشرق إلى الغرب مثلها مثل القمر وبعكس مسار الشمس ليلاً ومثل مسارها نهاراً[٦٩]. وربما يرتبط الميلاد النجمي بالأخرة الأوزيرية من خلال تطابق الملك المتوفى مع كل من أوزير وأوريون حيث تلده نوت تارة مع أوزير وتارة مع أوريون، كما يرتبط الميلاد النجمي والميلاد الشمسي من خلال وصف النجوم والشمس بأنهم أبناء نوت (السماء). وعلاوة على ذلك فإن نصوص الأهرام تذكر أن الحمل بالملك كنجم كان لأمه المعبودة سخمت، كما أن إعادة ميلاده كنجم كان لأمه شسمتت[٧٠]. كما تذكر نصوص الأهرام المعبودة نوت والتى تُمثل ألوهية السماء أو السماء *p.t* كأم للملك التي حَبلت به كنجم بينما كانت الـ

62- Breasted, *Development of Religion and Thought in Ancient Egypt*, p.101f.

63- Faulkner, R. O.,"The King and The Star Religion in The Pyramid Texts", in: *JNES* 25, (1966), pp.153-161.

64- Krauss, R., Astronomische Konzepte und Jenseitsvorstellungen in den Pyramidentexten, *ÄA* 59, Wiesbaden, 1997.

65- Miosi, in: *JSSEA* 33, (2006), p.140, 144; Cf., Federn, W.,"The Transformations in The Coffin Texts. A new Approach", in: *JNES* 19,4, (1960), pp.241-57; Buchberger, H., Transformation und Transformat. Sargtextstudien, *ÄA* 52, Wiesbaden 1993.

66- Faulkner, in: *JNES* 25, (1966), p.154ff; Miosi, in: *JSSEA* 33, (2006), p.144.

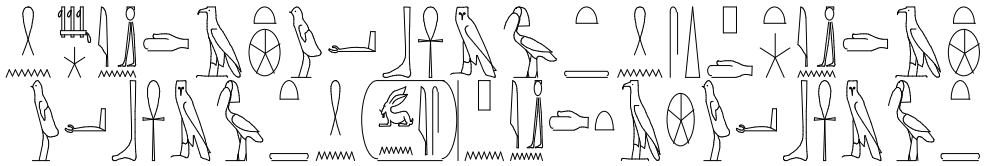
67- Miosi, in: *JSSEA* 33, (2006), p.144; Wells, R. A.,"Astronomy", in: *OEAE* 1, (2001), p.147.

68- See: Assmann, J.,"Himmelsaufstieg", in: *LÄ* II, (1977), 1206-12011; Davies, W. M.,"The Ascension-Myth in The Pyramid Texts", in: *JNES* 36, no.3, (1977) pp.166.

69- Parker, R. A., *Ancient Egyptian Astronomy*, London, 1973, p.2.

70- Pyr. 262a-b; Sethe, *Kommentar*, I, p.260f; Lacau, L., La déesse *Šsmt.t*, in: *Rec. Trav*. 24, (1902), p.199f; Newberry, P. E., *Šsm.t*, in: *Studies Presented to F. L.L. Griffith*, *EES*, London, 1932, pl.50.S

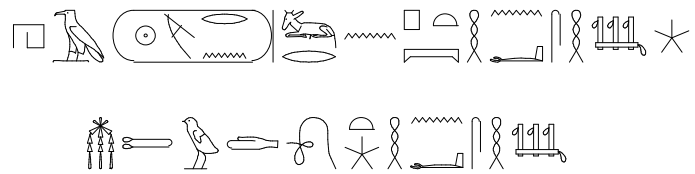
dw3.t والتي نُعتت في نصوص الأهرام بأنها إبنة السماء[٧١] (*s.msi.n Nw.t s3.t.s dw3.t*) هى



šn(.w) s3ḥ in d3.t wʿb ʿnḫ(.w) m 3ḫ.t šn(.w) spd.t in d3.t wʿb ʿnḫ(.w) m 3ḫ.t šn(.w) Wnis pn in d3.t wʿb ʿnḫ(.w) m 3ḫ.t

(عندما) يُحاط ساح (أوريون) بواسطة الفجر، فإن الأحياء يتطهرون في الأفق
(عندما)يُحاط سوبدت(سوتيس) بواسطة الفجر، فإن الأحياء يتطهرون في الأفق
(عندما) يُحاط ونيس هذا بواسطة الفجر، فإن الأحياء يتطهرون في الأفق.[٧٢]

ويتضح من العبارة السابقة أنه عند بزوغ الفجر فإن الشمس الوليدة لم تكن قد إرتفعت بعد لكن ظهورها كان مُدركاً من الضوء الأول الذي ينتشر فى السماء مثل الماء الصافي حيث تختفي النجوم الواحد تلو الآخر حيث يحول ضوء الشمس دون رؤيتها.[٧٣] ويشير الفعل *šni* والذي يُعني (يحيط – يستدير– يطوق)[٧٤] إلى إختفاء النجوم *s3ḥ*، *spd.t*، وكذلك الملك كنجم عند ظهور أول ضوء للفجر ومن ثم فقد كان مخصص كلمة *d3.t* ى يُمثل النجمة المحاطة بدائرة (الإختفاء). وبالرغم من أن الضوء الأول للفجر يُطوق ويُخفي النجوم إلا أنه يعطيها أيضاً إعادة الميلاد والبزوغ من جديد.[٧٥]

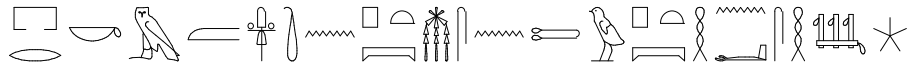


h3 (M) iwr ṯw p.t ḥnʿ s3ḥ msi ṯw d3.t ḥnʿ s3ḥ

يا مرنرع الذى حَبلت بك السماء مع ساح (أوريون)، والذي يلدك الفجر مع ساح (أوريون).

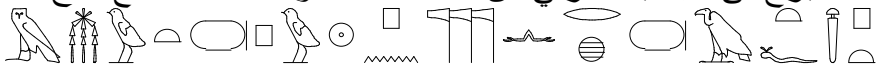
71- Pyr.1082b.
72- Pyr. 151a-c.
73- Beaux, N., La douat dans les Textes des Pyramides, in: *BIFAO* 94, (1994), p.3.
74- Wb. IV, 489-490; Faulkner, *A Concise Dictionary*, p. 267-68; Gardiner, *Egyptian Grammer*, p.595.
75- Pyr. 820d-e.

ويُلاحظ أن كاتب نصوص الأهرام قد استخدم صيغة الماضي للتعبير عن الفترة الزمنية للحمل بالملك والتي قد انتهت داخل جسد نوت، بينما استخدم صيغة المضارع للتعبير عن لحظة إعادة ميلاد الملك عند ظهور الضوء الأول للشمس. والملك المتوفى هو ذلك النجم العظيم *sbȝ ꜥȝ* الذي يصاحب النجم ساح (أوريون) والذى يُمثل مع سوبدت مجموعة النجوم التي تشغل الجزء الجنوبي الشرقي للسماء[٧٦] في مقابل مجموعة النجوم المسماه *mshty.w* والتي تشغل الجزء الشمالي من السماء[٧٧]، حيث يعبر الملك السماء كنجم مع ساح، ويُبحرفى الدوات مع أوزير[٧٨] وحيث يُعاد ميلاده كنجم معهما في الجانب الشرقي من السماء.



pr.k m gs iȝb.tỉ n p.t…… msỉ.n ṯw p.t ḥnꜥ sȝḥ

أنت تبزغ فى الجانب الشرقي من السماء....لقد ولدتك السماء مع ساح.[٧٩]



msw.t (NN) pw (m) hrw pn nṯr.w n rḫ (NN) mw.t.f tp.t rḫ.t.n.f ỉn Nw.t ms.t(ỉ) (NN) pn ḥnꜥ Wsir

إن ميلاد هذا الملك (في) هذا اليوم أيها المعبودات. (هذا) الملك لا يعرف أمه الأولى التى عرفته. إن نوت هي التي ولدت هذا الملك مع أوزير.[٨٠]

وعندما يذهب الملك المتوفى إلى شرق السماء كنجم فهو حورس دات[٨١] ذلك النجم الذى يُنير السماء((*Ḥr ỉs pw dȝ.t ỉs sbȝ ỉs pw wpš.ỉ p.t*.[٨٢]وفى الفقرات

76- Behlmer, H.,"Orion", in: *LÄ* IV, (1982), 609; Cf also. Kozloff, A. P.,"Star-Gazing in Ancient Egypt", in: *BdÉ* 106/4, (1993), p.170f.

77- Wainwright, G. A.,"A Pair of Constellations", in: *Studies Presented to F. L.L. Griffith*, *EES*, London, 1932, p.373.

78- Pyr. 882b-c.

79- Pyr. 883a; c; cf. Piankoff, in: *JEA* 20, (1934), p.1. and cf. Pyr.1527a-c.

80- Pyr. 1428c-e.

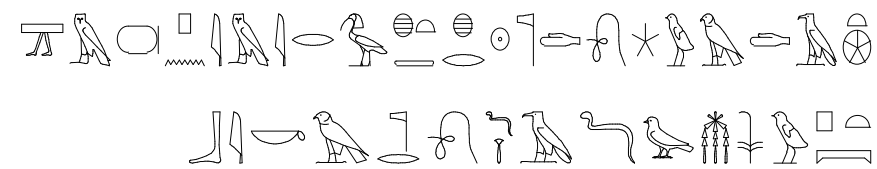
81- Breasted, *Development of Religion and Thought in Ancient Egypt*, p.133; Zandee, J., *Death as an Enemy. According to Ancient Egyptian Conceptions*, Leiden, 1960, p.213; Hornung, E.,"Horus der Dat", in: *LÄ* III, (1980), 33.

وفى رأى Allen فهو معبود الشمس كحاكم للدوات. إنظر:

Allen, J. P., *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*, Atlanta, 2005, p.433.

82- Pyr. 362a-b.

(١٢٠٦f – ١٢٠٧b) يُوجد وصف أكثر شمولاً للملك كحورس دات. فهو نجم الصباح، الصقر المقدس، طائر *w3ḏ3ḏ* المولود من السماء.



šmi (NN) pn im ir 3ḫ.t ḫr Rᶜ dw3 nṯr Ḥr d3.t bik nṯry w3ḏ3ḏ ms.w p.t

يذهب هذا الملك هناك إلى الأفق لدى رع (كـ)نجم الصباح[٨٣]، حورس دات، الصقر المقدس، طائر *w3ḏ3ḏ* المولود من السماء.

٢-٧- إعادة ميلاد الملك في السماء كالقمر.

وُصف الملك المتوفى بأنه شقيق القمر (*sn pw n (NN) iᶜḥ*)[٨٤]؛ حيث يُعاد ميلاده شهريا بوصفه القمر ويكتمل الحمل به في منتصف الشهر، ومن ثم فإن الملك المتوفى يمر بكافة الأطوار التي يمر بها القمر منذ لحظة مولده ثم إزدياده تدريجياً ليكتمل نموه في منتصف الشهر ثم تناقصه تدريجيا مرة أخرى خلال النصف الثاني من الشهر ليختفي تماماً ليُعاود الظهور في بداية الشهر الجديد. وهي الدورة التي عبرت عنها بوضوح نصوص الأهرام.

ms(.w) (NN) m 3bd iwr(.w) (NN) m nt

وُلد الملك في الشهر، (بعد أن) حُبل به في منتصف الشهر.[٨٥]

٨- الميلاد الشمسي للملك (إعادة ميلاد الملك كمعبود الشمس رع):

كان الإعتقاد السائد لدى كاتبي نصوص الأهرام بأن مصيرالملك المتوفى هو نفس مصير معبود الشمس رع[٨٦]، حيث كان الملك المتوفى وطبقاً لأسطورة ميلاد الشمس بواسطة ربة السماء نوت[٨٧] يمر في صحبة معبود الشمس رع داخل جسد المعبودة

83- šee. 3nthes, R.," dw3 „ Mqrgenstern“ " , in: ZÄš 100, (1983), pp.9-12.

84- Pyr. 1001b.

85- Pyr. 1772a.

86- Pyr. 132a-c; 705c.

87- Cf., Sethe, K., *Urgeschichte und älteste Religion der Ägypter*, Leipzig, 1930, p.71; Piankoff, in: *JEA* 20, (1934), p.57; Anthes, R.,"Das Verhältnis des Königs zu Re in den Pyramidentexten", in: *ZÄS* 111, (1984), pp.1-3; Wells, R. A.,"The Mythology of Nut and the Birth of Ra", in: *SAK* 19, (1992), pp.305-321; Wells, R. A.,"Astronomy", in: *OEAE* 1, (2001), p.145.

نوت ربة السماء ليلاً، ليولد معه أثناء الشروق في صبيحة اليوم التالي (*iw nw pn bk3*)[٨٨]. ومن ثَم فإن صعود الملك المتوفى إلى السماء هو بمثابة رحلة العودة إلى المكان الذي يُعاد فيه ومنه ميلاد المعبودات[٨٩]– ربما في إشارة إلى النجوم أو الملوك الأسلاف– وهو نفس المكان الذي يُعاد فيه ومنه ميلاد الملك المتوفى[٩٠]. وقد تمت الإشارة إلى هذا المكان في نصوص الأهرام على أنه يقع في الجزء الشرقي من السماء حيث تذكر الفقرة ١٩٦٠a-b أن الملك المتوفى يذهب إلى الجزء الشرقي من السماء حيث يُحمل به ويُولد هناك.

iy.w (*NN*) *r gs i3b n Nw.t iwr.r* (*NN*) *im ms.w* (*NN*) *im*

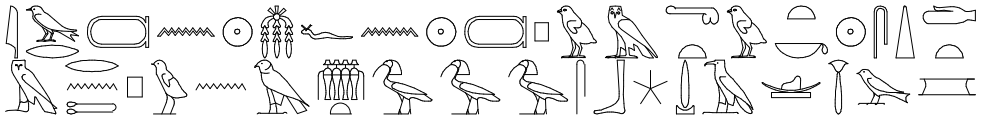
يُوتى بالملك إلى الجانب الشرقي من نوت (السماء)، حيث يُحمل بالملك هناك وحيث يُولد الملك هناك.

وتَصف بعض الفقرات بنصوص الأهرام هذا الجانب الشرقي من السماء بالأخت (الأفق) حيث يُولد الملك و المعبودات (*d3.f im ir 3ḫ.t ir bw ms.w nṯr.w im ms.t.k im ḥnꜥ.sn*) كنجوم[٩١] أو يُولد الملك كحورس آختي[٩٢]. ويبدو أن المصير النجمي للملك المتوفي قد اختلط بمصيره الشمسي، فهو يذهب بوصفه نجم الصباح إلى الأفق حيث المعبود رع. كما أنه يُولد كأحد أتباع معبود الشمس رع والذين يظهرون قبل ظهور نجم الصباح أو يُوصف بأنه بذرة رع الذي حُبل به ووُلد بواسطته، بكونه ذلك النجم الذي يعبر الأخضر العظيم ذلك المحيط المائي الذي يقع في الجزء السفلي لجسد ربة السماء نوت[٩٣].

iwr(*.w*) (*NN*) *m grḥ msi.f m grḥ n*(*y*) *sw imy-ḫt Rꜥ tp-ꜥw dw3 nṯr iwr*(*.w*) (*NN*) *m Nw ms*(*.w*) (*NN*) *m Nw*

88- šee. Pyr.1382f; 1383.
89- Pyr. 344a-c; 353a-b; 928a-b; 934a-b; 1382d-f; 1383a-b; 1704c-d; 1705b-c; 1706b-c.
90- Fꜥulkner, in: JNEš 36 nq.3, (1977), p.166.
91- Pyr.1704š-d; 1705b-š; 1706b-š.
92- Pyr.353ꜥ.
93- Šf. Pyr. 802b; 1720š.

حُبل بالملك في الليل. هو وُلد في الليل، لأنه ينتمي لأتباع رع الذين يسبقون (ظهـور) نجم الصباح. لقد حُبل بالملك في نون، لقد وُلد الملك في نون[٩٤].



ỉwr(.w) NN (i)n Rᶜ msy.f (i)n Rᶜ (NN) pw mtwt.k Rᶜ spd.t m rn.ṯ pw n Ḥr ḫnt ȝḫ.w sbȝ ḏȝ(y) wȝḏ-wr

حُبل بالملك بواسطة (لأجل) رع[٩٥]، هو وُلد بواسطة (لأجـل) رع[٩٦]. إن الملـك هـو بذرتك يا رع، سوبدت هو إسمك: حورس متصدر الأخـو(كنجـوم)، الـنجم الـذي يُبحر(يعبر) في الأخضر العظيم[٩٧].

وبالرغم من أن نصوص الأهرام قد جعلت من الجانب الشرقي من الـسماء كمكـان لإعادة ميلاد الملك المتوفي، فإن كاتبها لم يجد ثمة تعارض أن يذكر أن عملية الحمـل والميلاد قد تمت في نون ليلاً مثلما كان ميلاده الأول والأزلي قد تم في ظـلام *kkw* نون. وقد جعلت أيضاً النصوص من الجانب الشرقي لنون مكاناً لإعادة ميلاد الملـك المتوفى، حيث يحميه نون من المخلوقات الفوضوية التي لم يُقدر لها أن تصاحب رب الشمس رع في رحلته اليومية.

ḏd-mdw ms(.w) (NN) ỉn Nw ḥr ḏr.t.f ỉȝb.t

كلمات تُتلى: وُلد الملك بواسطة نون على يده اليسرى[٩٨].

أما عن عملية الحمل بالملك المتوفى فقد عَرفها كاتب نصوص الأهرام بأنها فترة الرقود أو النوم علي جسد المعبودة نوت ربة السماء.

(NN) pw ỉr.t tw n(y).t Rᶜ sḏr.t(ỉ) ỉwr.t(ỉ) ms.t(ỉ) rᶜ-nb

إن الملك هو عين رع التي تنام (ترقد)[٩٩]، التي يُحبل بها وتُولد كل يوم[١٠٠].

94- Pyr.132ᶜ-ś.
95- Cf. 1317c.
96- Cf. 1318a.
97- Pyr. 1508a-c.
98- Pyr.1701a.

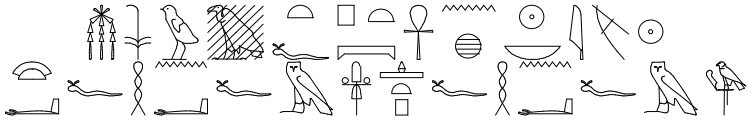
sḏr (NN) ỉwr(y) msy rˁ-nb

يرقد الملك، حيث يُحبل به ويُولد كل يوم[١٠١].

لقد كان من الغايات النهائية للملك المتوفى في نصوص الأهرام هو أن يجلس على عرش رع ليحكم بين المعبودات، وأن يبزغ من نوت التي تلده يومياً مثلما تلد رب الشمس رع، حيث يتم التطابق بين الملك المتوفى ورع[١٠٢] من خلال إستخدام الأداة *ỉs*[١٠٣].

ḥms.k r.k ḥr ḫnd pw n Rˁ wḏ.k mdw n nṯr.w n ṯwt ỉs Rˁ pri m Nw.t mss.t Rˁ rˁ-nb ms(.w) (NN) pn rˁ-nb mỉ Rˁ

أنت (الملك) تجلس على عرش رع لتحكم بين المعبودات، لأنك حقا رع الذي يبزغ من نوت التى تلد رع يومياً. إن هذا الملك يُولد يوميا مثل رع[١٠٤].



msỉ sw mw.t.f p.t ˁnḫ(.w) rˁ-nb mỉ Rˁ ḥˁ.f ḥnˁ.f m ỉ3b ḥtp.f ḥnˁ.f m ỉmn.t

تلده أمه السماء حياً مثل رع يومياً، فيشرق معه في الشرق، ويستريح معه في الغر ب[١٠٥].

وتُعبر الكلمة *ỉmn.t* في الجملة السابقة عن الجانب الغربي من السماء حيث تغيب الشمس بعد رحلتها النهارية، إلا أنها تُشير في الفقرة ١٧٠٣a إلى عالم الغرب حيث تتم عملية إعادة الميلاد.

ḏd-mdw msỉ.n ṯw mw.t.k Nw.t m ỉmn.t

كلمات تُتلى: لقد ولدتك أمك نوت في (عالم) الغرب.

---

99 – ترجم Sethe الفعل *sḏr* (في الليل in der Nacht). أنظر:

Sethe, *Kommentar*, III, p.277

100- Pyr. 698d.

101- Pyr. 705c.

102- Breasted, *Development of Thought and Religion*, p.123.

103- Miosi, in: *JSSEA* 33, (2006), p.141f, 150. Cf also. Pyr. 1145a (*n* (*NN*) *is wr s3 wr ms.w Nwt*).

104- Pyr. 1688ˁ-ś.

105- Pyr.1835ˁ-b.

ويُلاحظ أن كاتب نصوص الأهرام لم يكتفي بالفعل *msi* للتعبير عن إعادة ميلاد الملك يومياً مثل رب الشمس رع، بل تبعه ببعض الأفعال التي تشرح كيفية حدوث هذا الميلاد، فالملك يشرق (*wbn*) في الجانب الشرقي من السماء مثلما يشرق رع في الجانب الشرقي من السماء[١٠٦]. وهو يذهب (*šmi*) إلى الأخت لدى المعبود رع[١٠٧]. كما أنه يتجلى (*ḫꜥi*) معه في الشرق، ويستريح معه في الغرب[١٠٨]. كما أن الملك يأتي (*iw*) إلى المعبود رع كعجل من ذهب المولود من السماء[١٠٩].

الخلاصة:

بعد العرض السابق يمكن وضع تصور لحمل وميلاد أوإعادة ميلاد الملك المتوفى في نصوص الأهرام وكما تصور كاتبها على النحو الأتي: آمن كاتب نصوص الأهرام بأزلية ميلاد الملك، وبالتالي فقد أنكر عليه ميلاده الأرضي من أبوين بشريين وجعل ميلاده للمعبودات. ونظراً لأن نصوص الأهرام كانت ذات أصول شمسية فقد طابق كاتبها ميلاد الملك بميلاد المعبود أتوم رأس تاسوع أيونو، ثم استدرك الأمر وجعل من ميلاده شبيهاً بميلاد المعبود شو الإبن البكر للمعبود أتوم، كما جعل مكان وزمان ميلاده في نون وظلامه الأزلي أو في مدينة أيونو والتي تُمثل التل الأزلي طبقا لنظرية الخلق بها. وعندما إخترقت الأسطورة الأوزيرية لنصوص الأهرام جعل كاتب نصوص الأهرام من ميلاد الملك مماثلاً لميلاد المعبود أوزيرمن أبويه المعبود جب رب الأرض والمعبودة نوت ربة السماء. وفي طور آخر من أطوار الأسطورة الأوزيرية جُعل ميلاد الملك مطابقاً لميلاد المعبود حورس إبن اوزير من زوجته إيزيس. كما وُلد الملك بإعتباره حورس إبن جب ورب الملكية في مصر القديمة، ومع تطابق المعبود جب مع جعمو بوصفه الأرض وأبو الثعابين، فقد حُبل بالملك ووُلد بواسطة هذا المعبود بوصفه ثعبان وذلك ضمن نصوص الحماية بنصوص الأهرام. كل تلك الأفكار تُعبر عن رؤية كاتب نصوص الأهرام حول الحمل والميلاد الأول للملك، أما عن رؤيته لإعادة ميلاده ليلاً وبعثه يومياً فقد تمحورت حول كون الملك نجم أو كونه يُماثل المعبود رع في رحلته الليلية أو يطابق القمر في أطوار تكوين

106- Pyr.1465d-e.
107- Pyr. 1206f.
108- Pyr. 1835ꜥ -b.
109- Pyr.1029ꜥ -b.

قائمة المراجع.

Abou Ghazi, "The First Appearance of Re and his Continuous being as depicted in The Pyramid Texts", in*: BIFAO* 68, (1969), pp.47-51

Allen, J. P., *Middle Egyptian*, Cambridge, 2000.
----------, *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*, Atlanta, 2005.

Anthes, R.,"Der König als Atum in den Pyramidentexten, in: *ZÄS* 110, (1983), pp.1-9.

------------"dwA „Morgenstern“", in: *ZÄS* 100, (1983), pp.9-12.

----------,"Das Verhältnis des Königs zu Re in den Pyramidentexten", in: *ZÄS* 111, (1984), pp.1-3.

Assmann, J.,"Himmelsaufstieg", in: *LÄ* II, (1977), 1206-12011.

Barta, W., Untersuchungen zum Götterkreis der Neunheit, in: *MÄS* 28, 1973.
Beaux, N.,"La douat dans les Textes des Pyramides", in: *BIFAO* 94, (1994), p.p.1-6.
Behlmer, H.,"Orion", in: *LÄ* IV, (1982), 609-611.

Breasted, J. H., *Development of Religion and Thought in Ancient Egypt*, London, 1912.

Buchberger, H., Transformation und Transformat. Sargtextstudien, *ÄA* 52, Wiesbaden 1993.

Clark, R. T. R., *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, London, 1959.

Černy, J., *Ancient Egyptian Religion*, London, 1952.

Davies, W. M.,"The Ascension-Myth in The Pyramid Texts", in: *JNES* 36, no.3, (1977), pp.161-179.

E- Brunner- Traut,"Mythos", in*: LÄ* IV, 277-78.

Faulkner, R. O., *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford, 1964.
----------,"The King and The Star Religion in The Pyramid Texts", in: *JNES* 25, (1966), pp.153-161.

Federn, W.,"The Transformations in The Coffin Texts. A new Approach", in: *JNES* 19,4, (1960), pp.241-57.

Gardiner, A. H., *Middle Egyptian*, 3rd, London, 1973.
Griffiths, J. G., *The Conflict of Horus and Seth from Egyptian and Classical Sources*, Oxford, 1960.

----------, The Origin of Osiris, *MÄS* 9, Berlin, 1966.

----------,"Osiris", in*: LÄ* IV, (1982), 623-633.

Hannig, H., *Großes Handwörterbuch Ägyptisch- Deutsch*, Mainz, 1995.
----------, *Ägyptisches Wörterbuch I. Altes Reich und Erste Zwischenzeit*, Mainz, 2003.
Hassan, S., *Excavations at Giza*, vol.VI, part.II, Cairo, 1964.

Hornung, E., Licht und Finsternis in der Vorstellungswelt Altägyptens, *StG* 18, 1956.
----------,"Dunkelheit", in: *LÄ* I, (1975), 1153-54.

----------,"Hornung, E.,"Horus der Dat", in: *LÄ* III, (1980), 33.

Lacau, L., La déesse ^smt.t, in: *Rec. Trav*. 24, (1902).pp.198-200.

Lesko, L. H., *The Ancient Egyptian Book of Two Ways*, London, 1972.

----------," Nut", in: *OEAE* 2, (2001), pp.558-559.

Kozloff, A. P.,"Star-Gazing in Ancient Egypt", in: *Hommages à Jean Leclant*, *BdÉ* 106/4, (1993), pp.169-176.

Krauss, R., Astronomische Konzepte und Jenseitsvorstellungen in den Pyramidentexten, *ÄA* 59, Wiesbaden, 1997.

Martinelli, T.,"Geb et Nout dans les texts des Pyramides", in: *BSÉG* 18, (1994), pp.61-80.

Mercer, S.A.B., *The Pyramid Texts*, II, New York, 1952.

Meurer, G., Die Feinde des Königs in den Pyramidentexten, *OBO* 189, Göttingen, 2002.

Miosi, F. T.,"Some Aspects of Geb in The Pyramid Texts", in: *BES* 10, (1989/90), p.101-107.

----------, Pharaonic Transformations and Identifications in The Pyramid Texts", in: *JSSEA* 33, (2006), pp.137- 158.

Newberry, P. E., ^sm.t, in: *Studies Presented to F. L.L. Griffith*, *EES*, London, 1932, pp.316-323.

Parker, R. A., *Ancient Egyptian Astronomy*, London, 1973.

Piankoff, Al.,"The Sky-Goddess Nut and The Night Journey of The Sun", in: *JEA* 20, (1934), p.57-61.

Rullribó, D., "Solar Ascension and Osirian Raising in The Pyramid Texts Concentrating on the Study of the Determinatives", in: *OLA* 150,2, (2007), pp.1645-1656.

Scharff, A., *Die Ausbreitung des Osiriskultes in der Frühzeit und während des Alten Reiches*, München, 1948.

Sepleers, L., *Traduction, index et vocabulaire des texts des pyramides égyptiennes*, Bruxelles, 1937.

Sethe, K., Die Altägyptischen Pyramidentexten, 2 vols, Leipzig, 1908-1910.

----------, *Urgeschichte und älteste Religion der Ägypter*, Leipzig, 1930.

----------, *Übersetzung und Kommentar zu den altägyptischen Pyramidentexten*, I-VI, Glükstadt, 1936-1962.

Te velde, H., *Seth, God of Confusion*, Leiden, 1967.

Wainwright, G. A.,"A Pair of Constellations", in: *Studies Presented to F. L.L. Griffith*, *EES*, London, 1932.

Wells, R. A.,"The Mythology of Nut and the Birth of Ra", in: *SAK* 19, (1992), pp.305-321.

----------,"Astronomy", in: *OEAE* 1, (2001), pp.145
.

Zandee, J., *Death as an Enemy. According to Ancient Egyptian Conceptions*, Leiden, 1960.

(الجزيرية)
من خلال مناظر ونصوص قاعة"حورسماتاوي" في معبد دندرة .
(دراسة تاريخية حضارية)

د.اسماعيل عبد الفتاح •

تعد محافظة (قنا) [١] المحافظة الأشهر بين المحافظات المصرية في مجال الآثار ولقد كانت (قنا) قديما تشغل أجزاء من الأقاليم من الثالث الي السابع من أقاليم مصر العليا ،وتشمل جغرافيا مدينة طيبة القديمة (الأقصر الحالية) التي تضم وحدها ثلث آثار العالم،ولقد شهدت (قنا) فترة إستيطان وإستقرار الانسان القديم في عصور ما قبل التاريخ،فهاهي (نقادة) بحضاراتها المختلفة تشهد علي ذلك في تلك الفترات الموغلة في القدم،ولقد استمر عطائها الحضاري فيما تلي ذلك من عصور تاريخية مختلفة وقديمة مرت عليها،ومن ناحية أخري فلقد ارتبط اسم (قنا) بواحدة من نظريات الخلق وهي نظرية "الأشمونيين" التي استقر ثامونها غرب (الأقصر) في منطقة (هابو)،وكان (آمون) وزوجته (أمونت) عضوين في هذا الثامون،وعلي أرضها – بـ "الآقصر"– عبد "آمون" أهم وأكثر الآلهة المصرية انتشارا . [٢]

واسم قنا مشتق من الكلمة المصرية القديمة qni والتي تعني "يحتضن – المحتضنة" إشارة الي ثنية النيل عند قنا التي تحتضن بذراعيها مياة النيل،وبذلك تعني قنا "المحتضنة لمياة النيل" [٣]،في حين يري البعض أنها تعني "صدر الأم" دلالة علي احتضان الثنية لمياة النيل بالمنطقة كلها [٤]

أيضا جاء اسم "قني" في قاموس برلين "qni" بمخصص زراعين منذ عصر الدولة الوسطي، [٥] أيضا فإن "qni" بمخصص الطفل الرضيع قد جاءت أو ارتبطت

• أستاذ مساعد تاريخ وحضارة مصروالشرق الأدني القديم.

[1] هذه الجزئية التي تتحدث عن قنا قصدت بها التمهيد والتعريف بمنطقة الدراسة ، فضلا علي أن (الجزيرية) ما هي الا نجع صغير متاخم لمدينة قنا .

[2] نور الدين ، محمد عبد الحليم ، مواقع الآثار اليونانية الرومانية في مصر ، القاهرة،الطبعة الثالثة، ٢٠٠٣ ، ص. ١٦٨ – ١٦٩ .

[3] نور الدين ، محمد عبد الحليم،اللغة المصرية القديمة،القاهرة،الطبعة الخامسة ، ٢٠٠٤ ، ص٢٩٥ .
نور الدين ، محمد عبد الحليم ، مواقع ومتاحف الآثار المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص. ١٩١ .

[4] Faulkner,R.O; A concise dictionary of middle Egyptian,Oxford,1962,p.280.Wb.V , 50 , 5-6 .
- Hannig , R ; GroBes Handwartrbuch Agyptisch-deutsch , Mainz , 1995 , p. 132 .

[5] Gardiner , A ; Egyptian grammar , third edition , London , 1973 p. 596 .
- Wb . V , 50 , 5-6 .
–Lacau , M . P; Les Noms des parties du corps En Egyptian et En semitique , Paris , 1970 , pp. 103-104 .

بالأم ورعايتها واحتضانها لرضيعها، وهي نفس الوظيفة التي قامت بها ثنية قنا باحتضانها للمنطقة كلها وبالنيل أيضا [٦]

ولقد قللت ثنية قنا الكبيرة المسافة بين النيل وساحل البحر الأحمر ، ولقد لعب ذلك الموقع الجغرافي دورا تاريخيا في النقل والمواصلات مع دويلات الساحل الآسيوي للبحر الأحمر ومصر،ومن ناحية أخري أصبحت أودية الصحراء الشرقية مثل وادي قنا عند قفط ووادي الحمامات بداية لدروب الصحراء التي تربطها بموانى البحر الأحمر التجارية عند القصير،وهو الميناء الذي كانت تخرج البعثات منه الي بلاد بونت ،ومن أشهر البعثات بعثة الملك "ساحورع" وبعثة الملك "جد كا رع إسيسي" من ملوك الأسرة الخامسة ولعل من أشهرها علي الاطلاق بعثة الملكة "حتشبسوت" من الأسرة الثامنة عشر. [٧]
ومن ناحية أخري فإن ثنية قنا كانت بمثابة حلقة وصل بين مصر الوسطي والسفلي من جهة وبين النوبة الجنوبية وباقي السودان من جهة أخري . [٨]

وتعد ("خادي – خاديت " "الجزيرية") إحدي قري مركز ومحافظة قنا وهي قرية صغيرة تقع الي الشمال من مدينة "قنا" ب ٥ كم ،وشمال معبد "دندرة" الذي يقع في الجانب المقابل من نهر النيل ،ومقابل قرية تدعي "الترامسة" والتي تقع جنوب معبد دندرة ، و"الجزيرية" علي الخريطة المساحية الرسمية لجنوب مصر تحت رقم ١: ٣٠٠,٠٠٠ باسم "نجع الجزيرية" . أنظر (شكل رقم ١)

---

[6] Wb . V ; 51 , 1 .
Amcient Egyptian onomostica vol. 11 . Oxford , 1947 , pp. 28-29 .
Gardiner , A
Gudlach , R ; Gold minen in LA. IT Weicboden , 1977, s. 741 .
– مختار ، محمد جمال الدين ، قنا في الموسوعة المصرية ، المجلد الأول، الجزء الأول،القاهرة، ١٩٧٣ ، ص. ٣٣١ .

[7] Benlich , H ; "Qena" in LA ; V ; wesbaden , 1984 , 48 .
–Butzer , k.w; - Hansen , C . I ; Desert and River in Nubia Madison , 1968 , p. 10 .
- عبد الفتاح ، إسماعيل ، طريق قفط القصير عبر العصور التاريخية القديمة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة الزقازيق ، ١٩٩٤ ، ص. ١٠ وما بعدها .
– حمدان،جمال،شخصية مصر،دراسة في عبقرية المكان،الجزء الأول،القاهرة ، ١٩٨٠،ص. ٦٢٦.
– حزين،سليمان ، حضارة مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص . ٤٢ .
– السيد ،رمضان عبده، تاريخ مصر القديمة،الجزء الأول ،القاهرة ، ١٩٩٨، ص . ٧٢ .

[8] غنيم ، عمر عبد الهادي ، دراسات في جغرافية مصر، العمران الريفي والأرض الزراعية ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص. ٥١ .

ولقد أجري "أحمد فخري" في عامي ١٩٣٧ م ، ١٩٤٤ م بالتعاون مع تفتيش آثار قنا حفائر[٩] بموقع "الجزيرية" ،وتلك القرية شهدت فترة ما قبل التاريخ [١٠] ، وبالجزيرية توجد العديد من المقابر التي علي شكل المصاطب من الطوب اللبن والتي تعود الي الدولة القديمة ،ولقد تعرضت تلك المقابر في الماضي الي الكثير من السرقة والتخريب،ربما لوقوعها بجوار أراض زراعية ومقابر حديثة لأهلها ، فضلا علي مرور قطار كان يستخدم في السنوات القليلة الماضية في النقل وأعمال المحاجر .

وبداخل أحد هذه المصاطب الكبري وجد لوحة تحمل اسم لإمرأة تدعي (Iti)، والتي ربما كانت زوجة صاحب هذه المصطبة الذي محي اسمه منها تماما ،كما وجد اسم ذلك الرجل بنفس الكيفية ايضا علي لوحتين أخرتين[11] (شكل رقم ٢، ٣) وإن كان لم يحدد مكانهما بالمصطبة بالضبط ،وإن كان يرجح أن تكونا تلك اللوحتان تتبع للدخلة الخارجية للمصطبة من جهة الشمال ،ومن الملاحظ ايضا أن المناظر والنقوش في المصطبة واللوحتين كان متطابقا ،ولم نعثر في هذه المصطبة علي اسم صاحبها.

ولاشك أن اللوحة التي تحمل اسم الزوجة قد وضعت تحت قطعة خسبية فوق كوة أو فتحة بالمصطبة،أما اللوحة الأخري ربما جاءت من مدخل المصطبة والمكان المخصص لتقديم القرابين،وتقع حجرة الدفن بهذه المصطبة أسفل مكان كان مخصصا لحفظ القرابين ،حيث تم العثور علي عظام ثور وبعض كسرات لأواني فخارية ، فضلا علي العثور علي جثة صاحب المصطبة متحللة [١٢]

ولقد عرفت *"H3dy – خادي"* منذ الأسرة الحادية عشرعلي أقل تقدير كمركز لعبادة "حورسماتاوي" ،فلقد كان يزورها باعتباره أحد الآلهه الأزلية حيث تقطن بها أرواح الآلهه الأزلية ،ولقد كانت تلك الزيارة تتم في عيده المعروف باسم "الذهاب الي خادي" في اليوم الأول من الشهر القمري "بشنس" ، ومن ناحية أخري فلقد أشير الي "خادي" في نصوص معبد "ادفو" بأنها مكان اسطوري شهد أو حدثت فيه معارك حورس الاسطورية ،وهي ايضا – أي "خادي"– المكان الذي حمل التسمية بـ"تل رع المقدس" ، كما أشير اليها كأحد الأماكن الأزلية التي خرج منها اله الشمس "رع"

---

[9] Fakhry , A ; A Report on The Inspectorate of Upper Egypt , ASAE ; 46 , pp. 25 ff .

[10] Werner , Kaiser , MDAIK , 1967, 17 , p. 20 , fig0 4 , pl. 5(d)

[11] تلك اللوحات الثلاث تم نشرهم ، أنظر :

Fischer , H , G ; Dendera in the, third millennium B.C. , down to the Theban domination of Upper Egypt , New York , 1968 , p. 189-192

[12] Fischer , H , G ; ibid ; p p. 189- 192 .

–Fakhry , A ; op.cit ; pp. 25 ff .

من المحيط الأزلي ،وفيها خلق العالم ، وبالتالي تعد "خادي" هذه مكان نشأة وبداية الخليقة ،وبذلك ترتفع الي مصاف الأماكن الأزلية . [١٣].
ولقد اشارت ووضحت النصوص المختلفة أن "حورسماتاوي" كان سيد "خاديت" ، وإسم هذه المدينة اشير اليه في لقب موظف يدعي "مثن" الذي قضي علي الاقل جزءا من حياته في حكم الملك "سنفرو" .(حيث جاء بهذا اللقب "لقب "حورسماتاوي" سيد "خاديت"" [١٤]

ولقد ظهرت "خاديت" كمركز عبادة لـ "حورسماتاوي" علي الأقل منذ الأسرة الحادية عشرة علي مقصورة "الملك نب حبت رع " والذي يصور الملك وهو يقدم زهور اللوتس الي "حتحور" ،يتبعه "حورآختي" و "حورسماتاوي"، حيث تشير الأسطورة الي "حورسماتاوي" سيد "خاديت" ،الاله العظيم المقيم في دندرة [١٥]، وهذا الموقع القديم يوجد علي الجانب الشرقي للنيل حوالي خمسة كيلومترات شمال قنا، والذي تقوم مقامه الآن قرية "الجزيرية" التي كشف فيها عن مقابر تؤرخ بالدولة القديمة .

ولقد جاء ضمن التقويم الخاص بحتحورفي "ادفو" هناك عيد الذهاب الي "خاديت" حيث كان يبحر الاله من "دندرة" الي "خاديت"، وقد جاء بالنصوص المصاحبة لذلك التقويم أن "خاديت" توجد شمال شرق "دندرة"،وتمثل "خاديت" المكان الذي دارت فيه معارك حورس الأسطورية، وقد حملت أيضا تسمية "تل رع المقدس الذي ظهر منذ الأزل" كما تشير الي ذلك نصوص سراديب حتحور بمعبد دندرة [١٦]

ومن ناحية أخري فان "خاديت" كانت تعتبرمن الأماكن الأزلية "التي خرج منها "رع" من محيطه الأزلي وفيها خلق العالم ، وهي بذلك ترتفع الي مصاف الأماكن الأزلية التي ذكرت علي أنها مكان نشأة وبدء الخليقة ، وهذا ما يجعل من المنطقي أن يقوم حورسماتاوي بعبور النيل والذهاب الي خادي في عيده السابق ذكره المعروف باسم

---

[13] El-Kordy , Z ; BIFAO ; 82 , pp. 184 – 186
- Alliot , Le Cult d Horus , pp. 720 – 721 .
Daumas , F ; Le Temple de Dendara , Le Caire , 1969 p. 103
[14] Fischer , op.cit , p.185 .
[15] طاهر ، أيمن وهبي ، قاعة "حور سما تاوي بمعبد دندرة ، دراسة لغوية دينية حضارية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ، ٢٠٠١ ،ص . ٢٠٦ .
-Bonnet , H ; reallexikon der Agyptischen religions geschichte , perlin , 1952 , pp. 728 – 729 .
[16]Alliot , Cult d' Nome , p. 230 , 720 , 721 .

"الذهاب الي "خادي"" [١٧] لكي يلتقي بالأرواح الأجداد وفي نفس الوقت رمزية لإعادة البعث مرة أخري .

وكون "حورسماتاوي" اله أزلي الي جانب حتحورفي دندرة ، فقد كان من المنطقي أن يشابه هذا المكان تلك المنطقة أي (خاديت) حيث بدأ الخلق ، وفي هذا فكرة خارقة من رجال الدين المحليين لكي يرفعوا من شأنهم وشأن منطقتهم هذه ، إذ كانوا يريدون أن ينتحلوا نفس هذا الامتياز، كما كان معروفا في الأماكن الأخري مثل طيبة وهرموبوليس و إدفو .

ومن ناحية أخري وحول علاقة "خادي" "الجزيرية" بالاله "حورسماتاوي" ماجاء من ذكر للإله "خا – H3 " ضمن تقدمة نبات العنخ ،ويعتبر هذا الاله هو "حور سما تاوي" وبالتالي تكون "خادي" هي هبة أو عطية الاله "حورسماتاوي" [١٨] .

وكثيرا ماذكر "حورسماتاوي" علي أنه "رع" نفسه ،وكثيرا ما اتخذ من بين أشكاله الهيئة الشمسية ،فلقد ظهر بتلك الهيئة في القاعة المسماة باسمه بمعبد "دندرة" قاعة "حور سما تاوي بمعبد دندرة "[١٩]. حيث نري من بين المناظر تقدمة نبات "العنخ"– أو "باقة الـ"عنخ"" [٢٠] – كأحد التقدمات الهامة منذ عصر الدولة الحديثة ،إذ كان لتلك التقدمة التي كانت عبارة عن مجموعة من الزهور معقودة في علامة الـ"عنخ" تعطي معني الحياة بشكل رمزي ،كما كان نبات العنخ يرمز به القدماء

---

[17] , Dandera et le temple de Hathor , p.14 . Danmas.

[18] جائت تلك الرؤية المرجحة علي اساس أنه لونظرنا الي شكل العلامة التي جاءت في اسم الاله نجدها تعبر عن زهرة اللوتس البيضاء ، ودائما مايذكر الاله "حورسماتاوي" علي أنه "الخارج من اللوتس" ، ومن ناحية أخري فهناك اشارة بالقاعات الأوزورية بمعبد دندرة ، حيث جاء من بين نصوصها : *s3w s3wt itmw H3 hnt H3di* بمعني *"أبناء وبنات آتوم ، خا في خادي"، مما يفهم منه ارتباط "خادي" ب "خا" أي حور سما تاوي* واحدي هباته ، انظر :

Sylvie Cauville , Le temple De Dendara , les chapelles OSiriennes , Institut Francais D'Arche'ologie Orientale , 1997 .

–Wb , 111 , p. 12 , 221 .

– Allen , J.P ; Middle Egyptian ,2000 , p. 434 , n. 12 . - Cauville , S ; Les Chapplles Osirienne 3 vols. P. 410 .

[19] طاهر ، أيمن وهبي ، المرجع السابق ، ص. ٢٠٦ .

- Dendera II , pp. 164-170-171-183 .

[20] جاء في مناظر "معبد ادفو" علي شكل نباتات تقدم للإله حورس ، عبارة عن باقة من أشجار الـ"*IMT* , *ISD* , *B3K*" ولقد كانت ترمز للحياة ةالبعث وفقا لفكرة المصري القديم عن الحياة وتجددها ، كما ارتبطت تلك الباقة بـ"عيد التتويج" لذا اعتقد بأنها تعين الملك من تجديد جلوسه علي العرش وكذا اعادة ارتدائه للتاجين راجع :

Edfu , pp. 7, 8 , 387 ff.

El-Kordy , Z ; Presentation des Feuilles des arbres *isd* , *imt* , *b3k* , *ASAE ; 69* , PP.269-271 , 277 – 278 .

المصريين لاعطاء نسيم الهواء الذي يوجد الحياة ويهبها، علي أساس أن "نبات العنخ" هذا ذكر علي أنه *rdw-ntr* أي "عرق – سائل – شذا الاله"،فلقد كان يطلق علي البخور وأي أي دهان له رائحة طيبة عرق الآلهه"،ومن ما جاء في نصوص تلك القاعة أيضا ما يشير الي صلة "خادي" بـ"حورسماتاوي" ،فلقد ذكرت تلك التصوص أن نبات الـ"عنخ" هذا ينبت في التلال الخاصة بذلك الاله ،التي تعد "خادي" هي إحداها وهي بنفس الوقت تعد أحد التلال المقدسة بدندرة[٢١]مما يستنتج منه أن "خادي" كانت تل مقدس .

وتشير النصوص المختلفة [٢٢]الي أن "حورسماتاوي" كان يعتبر إلها أزليا كما تصوره مناظر معبد دندرة كذلك ،اذ صور كزهرة لوتس كبيرة وضخمة منحنيا مائلا يتهيأ لأخذ الحياة،هذا بالاضافة الي وجود رمزعمود الجد ورموز أخري تساعد في عملية احياءه وكلها عناصر أزلية.

وتمثل هذه المناظر المراحل المختلفة التي بواسطتها يعبر "حورسماتاوي" ليصل أخيرا الي بعثه في صورة صقر (شكله المألوف) وكلها تصفه في اطار شمس مع المراكب الشمسية للصباح والمساء ، ولقد سجل ذلك بالنقش ليمثل صورتي "حورسماتاوي" الأزلية والشمسية .[٢٣]

---

[21] Blackman A.M ; The significance of incense and libations in funerary and temple ritual , in ZAS 50 , PP. 69 - 75 .

- ايرمان ، أدولف ، المرجع السابق ص . ١٩٧ .

[22] Dendera II , pp.164, 166 , 167, 182

[23] Zeinb El Kordy , Deux e'tndes sur Hasontous , BIFAO , 82, pp. 184 ff.

– طاهر ، أيمن وهبي ، المرجع السابق ، ص. ٢٢٢.

الخاتمة والنتائج

وفي النهاية نجمل ما توصلت اليه الدراسة من نتائج في النقاط التالية :-

- "خاديت" أو "خادي" هي الجزيرية الحالية، لأن هذا الموقع القديم "خاديت"يوجد علي الجانب الشرقي للنيل حوالي خمسة كيلومترات شمال قنا ، وهو نفس الموقع لقرية "الجزيرية" الحالية التي كشف فيها عن مقابر تؤرخ بالدولة القديمة .

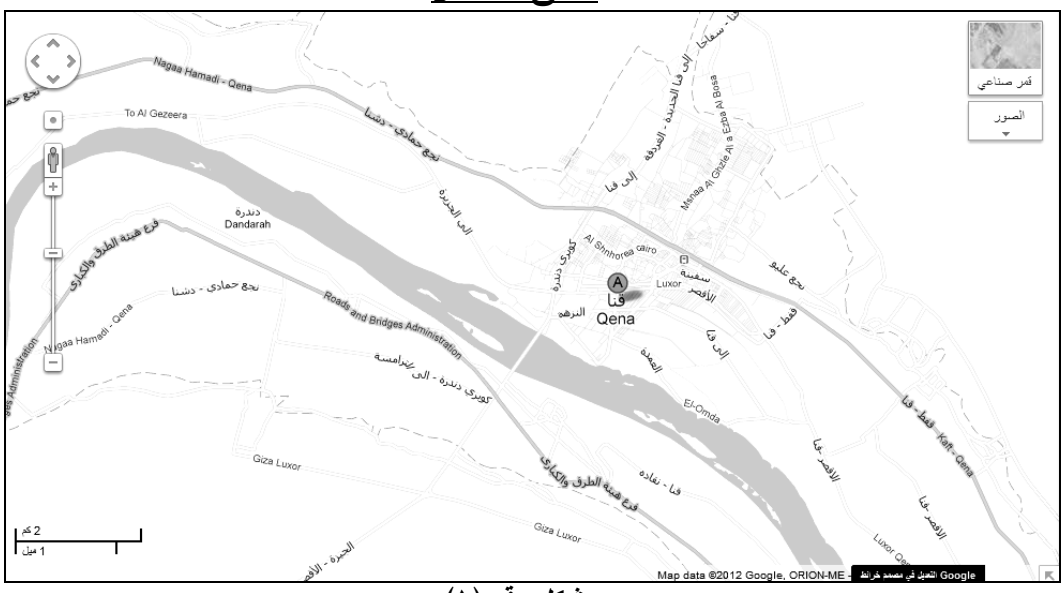
- ومن ناحية أخري جاء بالنصوص المصاحبة بالتقويم الخاص بحتحور في ادفو أن "خاديت" توجد شمال شرق "دندرة" ، وهو نفس موقع قرية الجزيرية الحالية .

- تعد "خادي" هذه مكان نشأة وبداية الخليقة ، وبذلك ترتفع الي مصاف الأماكن الأزلية .

- "خاديت" مكان دارت فيه معارك حورس الأسطورية ، وحمل تسمية "تل رع المقدس الذي ظهرت منذ الأزل" وهذه التسمية موجودة في السراديب الخاصة بحتحور بمعبد دندرة .

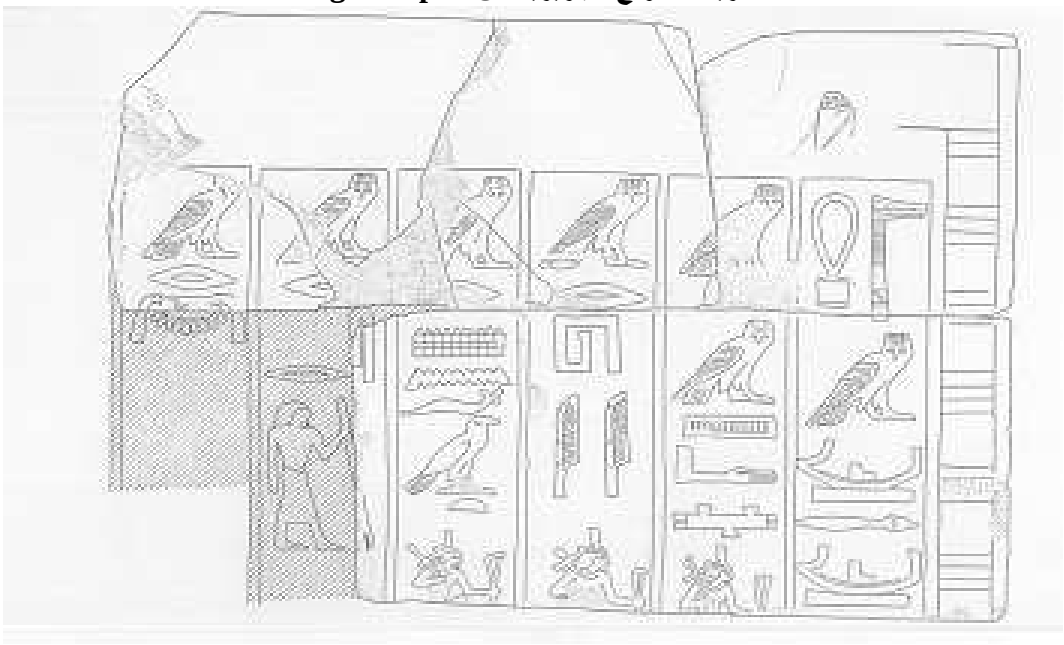
- تعد "خادي" هي التل الذي تنمو عليه الأشجار المكونة لباقة الـ"عنخ" وهي بـنفس الوقت تعد أحد التلال المقدسة بدندرة .

ملحق الأشكال



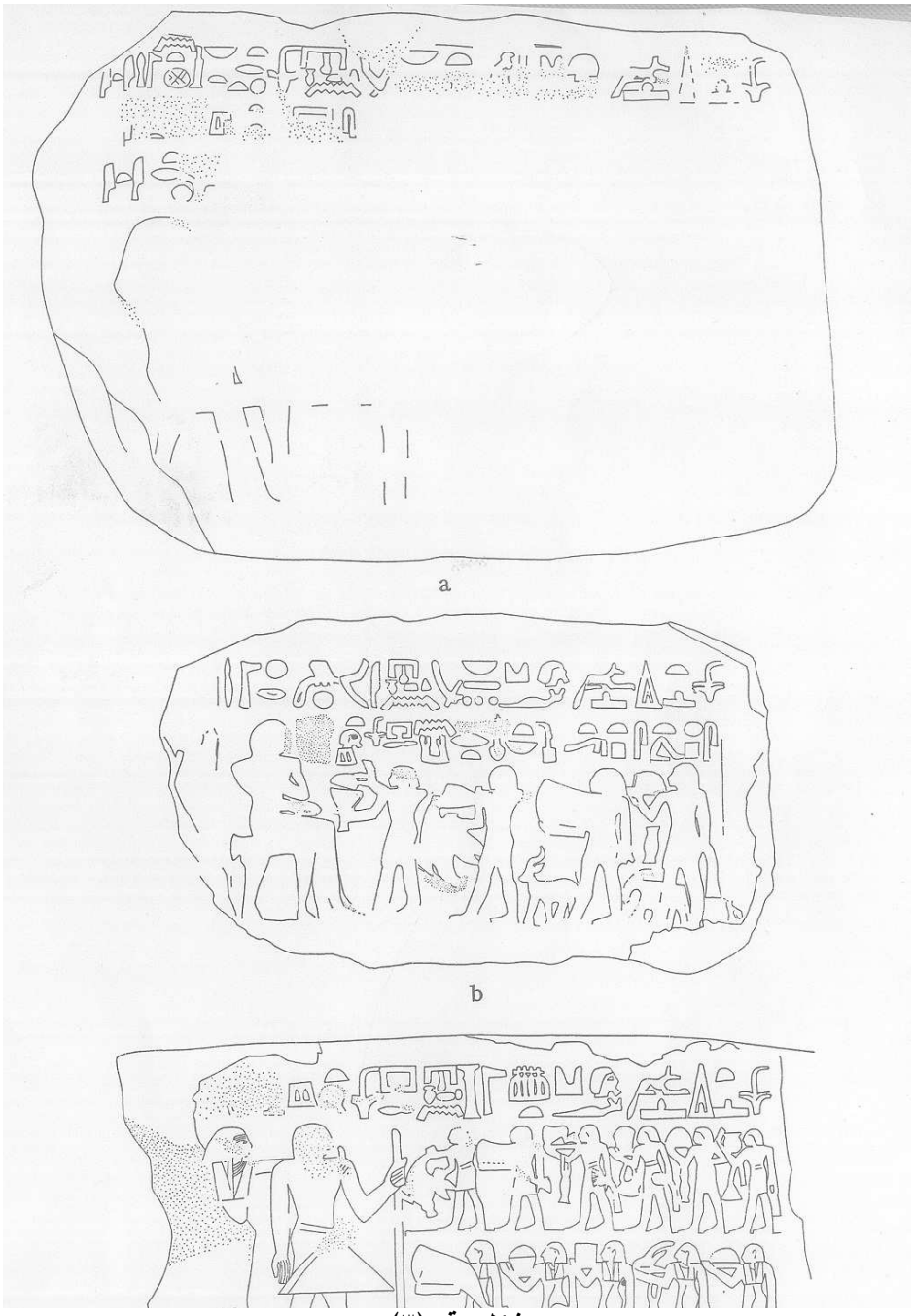
شكل رقم (١)

خريطة لموقع الجزيرية من . Google maps



شكل رقم (٢)

نقلا عن . Fischer , fig. 36



شكل رقم (٣)

نقلا عن . Fischer , fig. 37

المراجع العربية

- السيد ، رمضان عبده ، تاريخ مصر القديمة ، الجزء الأول ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
- حزين ، سليمان ، حضارة مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥ .
- حمدان ، جمال ، شخصية مصر ، دراسة في عبقرية المكان ، الجزء الأول ، القاهرة ، ١٩٨٠
- طاهر ، أيمن وهبي ، قاعة "حور سما تاوي بمعبد دندرة ، دراسة لغوية دينية حضارية ،رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ، ٢٠٠١ .
- عبد الفتاح ، إسماعيل ، طريق قفط القصير عبر العصور التاريخية القديمة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة الزقازيق ، ١٩٩٤ .

غنيم ، عمر عبد الهادي ، دراسات في جغرافية مصر، العمران الريفي والأرض الزراعية ، القاهرة ، ١٩٩٤.

- مختار ، محمد جمال الدين ، قنا في الموسوعة المصرية ، المجلد الأول ، الجزء الأول ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
- نور الدين ، محمد عبد الحليم ، مواقع الآثار اليونانية الرومانية في مصر ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ٢٠٠٣ .
- نور الدين ، محمد عبد الحليم ، اللغة المصرية القديمة ، القاهرة ، الطبعة الخامسة ، ٢٠٠٤ .
- نور الدين ، محمد عبد الحليم ، مواقع ومتاحف الآثار المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

المراجع الأجنبية

Allen , J.P ; Middle Egyptian ,2000 .

Blackman A.M ; The significance of incense and libations in funerary and temple ritual , in ZAS 50 .

-Bonnet , H ; reallexikon der Agyptischen religions geschichte , perlin , 1952 .

Benlich , H ; “Qena” in LA ; V ; wesbaden , 1984 .

Butzer , k.w; - Hansen , C . I ; Desert and River in Nubia Madison , 1968

Daumas , F ; Le temple de Dendera , Le Caire , 1969 .

El-Kordy , Z ; Presentation des Feuilles des arbres *isd , imt , b3k , ASAE* 46 .

82 . El Kordy , Z ; Deux e'tndes sur Hasontous , BIFAO

Fakhry , A ; A Report on The Inspectorate of Upper Egypt , ASAE . 46

Faulkner , R.O ; A concise dictionary of middle Egyptian , Oxford , 1962.

Fischer , H , G ; Dendera in the, third millennium B.C. , down to the Theban domination of Upper Egypt , New York , 1968 .

Gardiner , A ; Egyptian grammar , third edition , London , 1973 .

Gardiner , A, Amcient Egyptian onomostica vol. 11 . Oxford , 1947

Gudlach , R ; Gold minen in LA. IT Weicboden , 1977 .

Hannig , R ; GroBes Handwartrbuch Agyptisch-deutsch , Mainz , 1995 .

Lacau , M . P; Les Noms des parties du corps En Egyptian et En

semitique , Paris , 1970 . Sylvie Cauville , Le temple De Dendara , les chapelles OSiriennes , Institut Francais D'Arche'ologie Orientale, 1997 .

Werner , Kaiser , MDAIK , 1967.

Wb . III , V .

دراسة المكونات والتقنية المستخدمة لعمل أيقونات تعود لبداية القرن العشرين مع علاج وترميم أحداها

د . أمانى محمد كامل إبراهيم •

الملخص :

يعرض البحث السمات العامة لثلاث أيقونات خشبية تمثل مجموعة الصلبوت (السيد المسيح مصلوبا و السيدة العذراء والقديس يوحنا) نفذها الفنان .Nixoλαy عام ١٩٠٣م باستخدام الألوان الزيتية (لم يسبق نشرها). ولقد عانت هذه الأيقونات على مدار السنين من عدد من أسباب التلف تم استعراضها خلال البحث.

و لقد تم استخدام طرق وأجهزة مختلفة مثل الميكروسكوب الإلكترونى الماسح المزود بوحدة تشتت الطاقة(SEM–EDX) وكذلك جهاز التحليل بحيود الأشعة السينية (X.R.D.) لفحص الملونات التي تم استخدامها لتلوين هذه الأيقونات والتعرف على مكوناتها ، فوجد أن الجرافيت استخدم كملون للون الأسود والهيماتيت كملون للون الأحمر والجيوثيت والأوربمنت كملون للون الأصفر والسيلادونيت كملون للون الأخضر و أخضر الروم بالأيقونات . و استخدم جهاز التحليل باستخدام طيف الأشعة تحت الحمراء (FT– IR) للتعرف علي مكونات طبقة الأرضية (وثبت أنها من كربونات الكالسيوم) والمادة الرابطة المستخدمة معها(كانت من الغراء الحيواني) و كذلك تم التعرف علي نوع الوسيط المستخدم مع مواد التلوين و ثبت أنه من زيت بذرة الكتان و كذلك تم التعرف علي الورنيش الأصلي باللوحة و كان من المستيك . و تم علاج وترميم أيقونة يوحنا ومحاولة التخلص من علامات التقادم الزمنى و إزالة بصمات الزمن و تم ذلك بتنظيف الأيقونة و إزالة طبقة الورنيش الداكن باستخدام الأسيتون و العمل على ملء الشقوق والفجوات بأرضية التصوير بخليط مضاهي للأصل وتقوية الأرضية الطباشيرية التى عانت من تلف المادة الرابطة . ثم تم استكمال رسم الأيقونة و إعادة تلوينها، كما تم اختيار و تطبيق ورنيش من بوليمر ملائم (بارالويد ٧٢) .

• أستاذ مساعد كلية الآثار – جامعة الفيوم

المقدمة :

نشأ فن الأيقونات* منذ حوالي ألفي عام . و تعتبر الأيقونات من أهم الآثار القبطية التي تزخر بها الكنائس و الأديرة حيث يري المسيحيون أنها رسمت بوحي من الله[١]. و مما لا شك فيه أن الأيقونة تطورت من الصور الشخصية للمومياوات و البورتريهات الجنائزية في مصر[٢] . وكان الغرض الأساسي من عمل الأيقونة غرض تعليمى حيث استخدمها رجال الدين لتوصيل مفاهيم الديانة بصورة مرئية يفهمها البسطاء غير المتعلمين، وكذلك لتذكيرهم بالقديسين وشهداء الديانة[٣] فقد صورت شخصية واقعية أو تخيلية .

وتحتفظ مصر بثروة لا بأس بها من الأيقونات المنتشرة في أماكن مختلفة بها وإن كانت تعود لثلاثة قرون أو أقل من الزمان .وتأخذ الأيقونة أشكال عديدة ومختلفة فهناك الأيقونات الثنائية وتعود إلي القرنين الخامس والسادس الميلاديين، كما توجد أيضا أيقونات ثلاثية و رباعية .ومن المعروف أنه في العصور المتأخرة استخدم الهيكل بالكنائس الأرثوذكسية كحامل للأيقونات التي تصور السيد المسيح والسيدة العذراء ويوحنا المعمدان و أيقونة شفيع الكنيسة . و لقد تعددت أسباب تلف هذه الأيقونات فكان منها ما يخص الظروف البيئية السيئة التي تعرضت لها أثناء عرضها أو تخزينها ؛ ومنها ما يرجع لعادات خاطئة دأب مرتادي الكنيسة علي سلوكها مثل إضاءة الشموع أمام الأيقونات تبركا بها و تكريما لها .[٤] و سبب ذلك حرارة عالية أدت إلي إضعاف أرضية التصوير بما تحمله من ملونات و كذلك إلي تغيير طبيعة طبقة الورنيش.

توثيق الأيقونة :

مكان الحفظ : كنيسة مارمينا بالفيوم .

التقنية المستخدمة بها : التلوين باستخدام الزيت كوسيط للألوان .

الطراز : قبطي .

الوصف : أيقونة ممثلة للسيد المسيح مصلوبا وعلي يمينه السيدة العذراء و إلي يساره القديس يوحنا الحبيب

أبعاد أيقونة القديس يوحنا : ١٠٦ × ٣٤ سم

الحالة العامة للأيقونة : جيدة . و(طبقة الألوان أصلية و طبقة الورنيش رقيقة) .

---

* الأيقونة : رسم ديني متعلق بالديانة المسيحية و منفذ علي حامل خشبي او مادة ملائمة أخري .

[1] Kanstantions, J . ," TreasuresThe Monastery of Saint Catherine", Greece , 1975 , p. 91.

[2] Skalova , S . , Gabra G ., " Icons of The Nile Valley ", First Published , Egypt , 2003 , p . 67

[3] Ghani , M . , Edwards, H.G., Janaway ,R ., &.Stern ,B.," A Raman Microscopic & Gas Chromatographic – Mass Spectrometric Study of Two 19th Century Overlapping Coptic Icons of Anastasy Al – Romi ", Vibrational Spectroscopy 48 , 2008 , p.69 .

[4] – أندرا غرابار ، " الأيقونات الملكية " ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص . ١٩ .

وكل أيقونة من الأيقونات السابقة تأخذ شكل القديس الذي تمثله (الصور أرقام ٢،٢٢،٦).

و بعمل دراسة تشريحية تفصيلية للأيقونات وجد أن التركيب الطبقي لها كان كما يلي:

١- الحامل الخشبي Wooden support
٢- أرضية التصوير او طبقة التحضير Preparation layer
٣- طبقة الألوانPaint layer .
٤- طبقة الورنيش Varnish layer

أولاً : الوصف الأثري للأيقونات :

الأيقونات موضوع الدراسة عبارة عن مجموعة مكونة من ثلاثة أيقونات منفصلةوهي:

١ – أيقونة ممثلة للسيد المسيح مصلوبا علي صليب خشبي في وضع المواجهة ، وقد تعري جسده إلا من ما يلتف حول وسطه ليغطي عورته . بينما كشف عن الجزء العلوي من جسده (أعلي الإزار) كما كشف عن ساقيه ورجليه (الصور أرقام ٢،٦) و يديه مفرودتان علي الصليب و قد دقت المسامير في يديه وقدميه ويميل رأسه باتجاه كتفه الأيمن وينسدل شعره فوق كتفيه وتحيط برأسه هالة رمادية ، وتظهر ملامحه ذات العيون اللوزية المغلقة والأنف المستقيم كما أن له شارب ولحية قصيرة (الصور أرقام ٢ ،٣،٤).

٢ – أيقونة ممثلة للسيدة العذراء علي يمين السيد المسيح وهي تتطلع للسيد المسيح و رأسها تميل نحو كتفها الأيمن من شدة الحزن ويحيط برأسها هالة صفراء . وصورت السيدة العذراء وقد ارتدت عباءتها المعتادة وهي ذات لون أحمر وتغطي الرأس والصدر والذراعين وينسدل باقيها من الخلف ومن الأمام ويظهر من أسفلها أجزاء قميصها بلون أخضر و ملامحها هادئة توحي بالطهر والعفاف . ورسمت بالملامح القبطية حيث العيون اللوزية والأنف المستقيم والفم الدقيق والوجه البيضاوي[٥] (الصور أرقام ٢ ، ٣ ،٧).

٣ – أيقونة يوحنا علي يسار السيد المسيح ، وسجل الفنان بخلفية الحامل الخشبي لأيقونة يوحنا أنها تعود إلي عام ١٩٠٣(صورة رقم ١١) . وصور يوحنا وقد انسدل الشعر الذهبي علي كتفيه و تحيط برأسه هالة صفراء وهو في وضعية ثلاثية الأرباع ويتطلع بوجهه للسيد المسيح ويرتدي عباءة حمراء تغطي كتفه الأيسر و تكشف عن كتفه الأيمن حيث يظهر من أسفلها قميصه ذو اللون الأخضر وهالة ذهبية حول الرقبة صور أرقام (١، ١٨، ١٩) . وتظهر قدماه أسفل العباءة مرتديا صندل (الصور أرقام ٢٠ ، 21).

---

[5]- Bourguet , P. , " L Art Coptic ", Paris, 1967 , p.169.

ثانيا : دراسة مظاهر و أسباب تلف الأيقونات :

للمحافظة علي تلك القطع الأثرية الفريدة وتفادي أسباب تلفها مستقبلا كان يجب دراسة أسباب تلفها و العوامل المسببة لها التي يمكن إجمالها فيما يلي :

١- إتساخات من الأتربة والشموع والسناج .
٢- تشققات بأرضية التحضير و طبقات الألوان .
٣- فقد بطبقة التحضير و طبقات التلوين .
٤- اصفرار و دكانة بطبقة الورنيش .

غالبا ما تتعرض الأيقونات داخل الكنائس لعوامل تلف مختلفة ، جزء منها يتعلق بالبيئة المتواجد ة بها وطبيعة جو البلد المتواجد به الدير أو الكنيسة المحفوظة داخله تلك القطع . فأدي ارتفاع درجة الحرارة والرطوبة و معدلات الإضاءة ووجود غازات التلوث الجوي وكذلك نتيجة لعامل التقادم الزمني[٦] إلي تفكك طبقة التحضير بما تحمله من ملونات و تفتت المادة الرابطة بها مما سبب ظهور أماكن فقد بها و كذلك الكثير من التشرخات Cracks وبعض التشققات الدقيقة Craquelure[7] . كما هو واضح بالصور أرقام (١٨- ٢٤). وتساعد تلك التشققات علي ترسب السناج و الأتربة الدقيقة بما تحمله من بويضات بعض الحشرات و جراثيم الفطريات . أيضا كان للعامل البشرى نصيب في تلف الأيقونات فظهرت أعلي سطح الأيقونات كميات كبيرة من الشمع و السناج نتيجة لإشعال الشموع أمامها . وتحول لون طبقة الورنيش للأصفرار و الدكانة مما غير من درجات الألوان الأصلية التي قصدها الفنان . ومن المعروف أن الضوء يؤثر علي طبقة الألوان و يؤدي لسرعة اصفرار الورنيشات الطبيعية ، كما تؤدي تأثيراته الحرارية إلي تنشيط تفاعلات الهدم الكيمائية للألوان و الورنيشات[٨].

ثالثا : تحليل مكونات الأيقونات Analytical Methods

وتم عمل تشخيص جيد لأسباب تلف الأيقونات ومعرفة مكوناتها والمواد المستخدمة في تصنيعها . و تحديد ووضع خطة العلاج كان لابد من عمل التحاليل التالية :

الفحص باستخدام الميكروسكوب الضوئي Light microscope و الذي تراوحت قوته التكبيرية بين٥٠٠× - ١٠٠ × والميكروسكوب الإلكتروني الماسح(SEM) Scanning electron microscope المزود بوحدة تشتت الطاقة (EDX) ومن خلال ذلك الفحص تم التعرف علي أنواع البقع المترسبة علي الأيقونة وتحديد نوعها

---

[6]- Rymond , H. ,"Decreasing The Yellowing Rate of Dammar Varnish Using Antioxidants", Studies in Conservation, 24 (1979),p. 22.

7- Hough , M..P., & Michalski , S. , " Preliminary Results of Research Project Exploring Local Treatments of Cupped Cracks in Contemporary Paintings , ICOM Communities for Conservation,Vol.1,France,1999, p . 304 .

[8] Feller , R., L.," Light Sources & The Factor That Influence – The Deteriortion Effects of Illumintion" , Millon Institute , Pillsburg ,1970 , p .9 .

والتعرف علي شكل ونوع الخشب المصنع منه الأيقونات. و ساعد استخدام (E.D.X.) وكذلك التحليل باستخدام جهاز حيود الأشعة السينية [9](X.R.D.) علي التعرف علي الملونات التي تم استخدامها لتلوين هذه الأيقونات ومكونات أرضية التحضير ليسهل عملية ترميم وعلاج الأيقونات.فاستخدم لهذا الغرض جهاز فيليبس هولندي الصنع PW1840موديل1720 بالظروف التالية:

أنبوبة أنود : Cu – معدل إزاحة ورق التسجيل 10 mm /min

و استخدم جهاز التحليل باستخدام طيف الأشعة تحت الحمراء (FT–IR)** للتعرف علي مكونات طبقة الأرضية ونوع المادة الرابطة المستخدمة بها و التعرف علي نوع الورنيش الأصلي باللوحة. و تم ذلك باستخدام جهاز ألماني الصنع وتوضع العينة داخله علي شكل قرص مضغوط مكون منkBr of mg ٢٥٠ مع ٢٥mg من العينة.

أو KBr of mg ٤٠ مع 0.4 mg من العينة.

رابعا : النتائج Results

ومن النتائج التي تم التوصل إليها أمكن التعرف علي ما يلي:

أ – الحامل الخشبي :

يتكون حامل الأيقونة من لوحة خشبية تم عملها بشكل القديس و عمل دعامة خشبية بخلفيتها وتثبيتها بمسامير حديدية لكي تعمل علي عدم ألتفاف خشب الأيقونة بتأثير التردد في ارتفاع وانخفاض درجة الحرارة و الرطوبة بالجو المحيط بالأيقونة كما تم استغلالها لحمل الأيقونة و تثبيتها في قاعدة معدنية كما يظهر ذلك في الصور أرقام (2 ، ٦) واهتم الفنان بتسوية ودهان الأيقونة بعد تغطية خشبها بطبقة من كربونات الكالسيوم والغراء الحيواني ثم دهانها بلون بني محمر . والخشب المستخدم في عمل الأيقونة ينتمي إلي أشجار الراتنجيات كما يتضح ذلك من الفحص باستخدام الميكروسكوب الضوئي وصور الميكروسكوب الألكتروني ، الصورأرقام (١٢ ، ١٣).

ب – أرضية التصوير :

والهدف من عمل أرضية التصوير تسوية سطح الحامل الخشبي ومنع امتصاص الخشب للزيت الخاص بطبقة التلوين والعمل علي ربط وتماسك حبيبات الألوان .وتم التعرف علي مكونات أرضية التصوير بالتحليل باستخدام جهاز حيود الأشعة السينية X.R.D.(كما هو موضح بشكل رقم (٢) و الجدول رقم (١))

**تم عمل التحليل بمركز التحاليل الدقيقة بكلية العلوم (جامعة القاهرة) بجهاز ياباني الصنع FT / IR - 460,jasco

[9] Lelekova, O. ,"Problem de Restoration de Icons , Rueers,1990 , p. 768 .

جدول رقم (١) يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة أرضية التصوير

اسم المركب	تركيبه الكيميائي	Wt %	At %	رقم الكارت
كالسيت Calcite	$CaCO_3$	١٠٠,٠	٦٧,٤	5-586
Nontronite	$FeSiO_2$	٣٠,٤	٢٠,٥	2-24
Microcline	$KAL\ Si_3$	١٧,٩	٤٧,٨	10-479

حيث يعرضان نتائج تحليل عينة تم اخذها من مكونات طبقة التحضير و كانت عبارة عن مادة بيضاء مكونة أساسا من الكالسيت $CaCO_3$ Calcite. واتضح من التحليل باستخدام طيف الأشعة تحت الحمراء أن المادة الرابطة بأرضية التصوير كانت من الغراء الحيواني كما هو موضح في الشكل رقم (٣). وهذا الخليط كون عدد كبير من أرضيات الأعمال الفنية السابقة . كما تم تأكيد النتائج باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح.S.E.Mالمزود بوحدة تشتت الطاقة (.E.D.X) والتعرف على سمك أ رضية التحضير كما هو موضح بالأشكال أرقام (6 :٨) وتوضح صور الميكروسكوب الألكتروني مقطع عرضي بطبقة التحضير حيث يظهر بها طبقة الخشب تليها طبقة التحضير ثم طبقة التلوين والورنيش . كما تم أيضا التعرف على نوع الورنيش الأصلي بالأيقونة باستخدام التحليل بطيف الأشعة تحت الحمراء وكان من المستيك (شكل رقم ٤ ، ٥) و(الجدول رقم ١٨) من خواصه أن لونه يصفر بمرور الوقت ويتأكسد عند تعرضه للضوء[١٠].

ج – طبقة التلوين :

أثبت التحليل باستخدام جهاز التحليل بحيود الأشعة السينية (X.R.D) التعرف على مكونات طبقة التحضير و كذلك الملونات التي تم استخدامها في تلوين الأيقونات الثلاث(السيد المسيح – السيدة العذراء – القديس يوحنا) كما هو موضح بالأشكال (٨ ،٩) وهي

ا – العينات الخاصة **بالسيد المسيح** وتشمل (عينة لون الشعر – عينة لون الرداء – عينة لون الصليب)

[10]- Feller, R., L. , Ibd,p.1 – 9 .

-عينة لون الشعر(اللون بنى) :

ويوضح شكل رقم (٩) وكذلك الجدول رقم (٢) نتائج تحليل تلك العينة حيث تم تلوين شعر السيد المسيح باستخدام خليط من الهيماتيت والكولينيت (الذي غالبا ما يصاحب ملون الهيماتيت نتيجة لوجوده بالطبيعة) والألبيت مع عدد من ملونات اللون الأبيض مثل الكالسيت و أكسيد الزنك والأنهيدريت .

جدول رقم (٢) بوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة اللون البني

اسم المركب	تركيبه الكيميائي	Wt %	At %	رقم الكارت
ZincOxide	ZnO	١٠٠,٠	٣١,٦	21-1486
كالسيت Calcite	$CaCO_3$	٩٢,٥	٢٩,٣	5-586
Anhydrite	$CaSO_4$	٦٥,٢	٢٠,٦	6-226
الكاولينايKaolinite	$Al_2Si_2O_5(OH)_4$	٢٠,٣	٦,٤	11-614
الهيماتيت Hematite	Fe_2O_3	٢٠,٢	٦,٤	33-664
Albite	$NaAlSi_3O_8$	١٧,٨	٥,٦	10 -393

عينة لون الرداء (اللون الرمادى) الخاص بالسيد المسيح

ويوضح شكل رقم (١٠) و الجدول رقم (٣) نتائج تحليل العينة المكونة من خليط من الكربون كمصدر للون الأسود و تخفيفها بالملونات البيضاء كأبيض الكالسيت والميكروكلين مع الكولينيت .

جدول رقم (٣) يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة اللون الرمادى

اسم المركب	تركيبه الكيميائي	Wt %	At %	رقم الكارت
كربون أو جرافيت Graphit	C	٣٠,٢	8	6-675
Albiteالبيت	$NaAlSi_3O_8$	60.5	16	33-664
كالسيت Calcite	$CaCO_3$	89.2	23.5	5 – 586
Nontroniteنانترونيت	$CaOFe_2O_3.2SiO_2$	100	26.4	2-273
ميكروكلينMicrocline	$KAL\ Si_3$	49.5	13.1	10-479
الكوارتزQuartz	SiO_2	49.4	13.1	29 – 85

عينة لون الجسد الخاص بالسيد المسيح

ويوضح شكل رقم (١١) و الجدول رقم (٤) نتائج تحليل العينة المكونة من اكاسيد الحديد و الدلوميت مع الكولينيت و مصادر اللون الأبيض من الكالسيت و الأنهيدريت لتعطي اللون الوردي .

جدول رقم (٤) يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة لون الجسد

اسم المركب	تركيبه الكيميائي	Wt %	At %	رقم الكارت
كالسيت Calcite	$CaCO_3$	100	33.41	5-586
ماجنتيت Magnetite	Fe_3O_4	70.4	23.52	11-614
أكسيد حديديك Ironoxid	Fe_2O_3	48.4	16.17	2-273
الأنهيدريت Anhydrite	$CaSO_4$	20.1	6.72	٦ – ٢٢٦
الدلوميت Dolomite	$CaMg(CO3)_2$	60.4	20.18	١١ – ٧٨
الكاولينيتKaolinite	$Al_2Si_2O_5(OH)_4$	20.1	6.72	6-256

ب- العينات الخاصة **بالسيدة العذراء** وتشمل (عينة لون الهالة - عينة لون عباءة السيدة العذراء – عينة اللون الأصفر بالرداء – عينة اللون البني لقدم السيدة العذراء)

- عينة لون الهالة الخاصة بالسيدة العذراء (لون أصفر) :

ويوضح شكل رقم (١٢) و الجدول رقم (٥) نتائج تحليل العينة المكونة من خليط من الكالسيت والكوارتز و الأنهيدريت كمصدر للون الأبيض مع أكاسيد الحديد المسببة للون الأحمر واللون الأصفر وتم استخدام هذا الخليط بدلا من استخدام الذهب الذي شاع استخدامه لعمل الهالة في ايقونات العصور السابقة .

جدول رقم (٥) يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة اللون الأصفر للون الهالة

اسم المركب	تركيبه الكيميائي	Wt %	At %	رقم الكارت
جيوثيت Goethit	FeO (OH)	١٣,٨	٧,٥	29-713
الأنهيدريت Anhydrit	$CaSO_4$	٩,٨	٥,٣	٦ – ٢٢٦
الكوارتز Quartz	SiO_2	٢١,٩	١١,٩	29-85
كالسيت Calcite	$CaCO_3$	100	54.38	5-586
أكسيد حديديك Ironoxid	Fe_2O_3	١٨,٣	٩,٩٥	2-273
Kaolinite	$Al_2Si_2O_5(OH)_4$	٢٠,١	١٠,٩	11-614

- عينة لون عباءة السيدة العذراء (لون أحمر) :

ويوضح شكل رقم (١٣) و الجدول رقم (٦) نتائج تحليل العينة حيث وجد أن الفنان استخدم أكاسيد الحديد كمصدر للون الأحمر .

جدول رقم (٦) يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة اللون الأحمر الخاص بعباءة السيدة العذراء

اسم المركب	تركيبه الكيميائي	Wt %	At %	رقم الكارت
جيوثيت Goethite	FeO (OH)	٢٠,١	٨,٨٢	29-713
كالسيت Calcite	$CaCO_3$	٢٠,١	٨,٨٢	5-586
الكوارتز Quartz	SiO_2	٣٩,٦	١٧,٤٧	46-1045
الكوارتز Quartz	SiO_2	٤٧,٠	٢٠,٧٣	29-85
Ironhydroxide	$Fe(OH)_2$	١٠٠	٤٤,١١	11-614

-

عينة اللون الأصفر الخاص برداء السيدة العذراء:

و ويوضح شكل رقم (١٤) و الجدول رقم (٧) نتائج تحليل تلك العينة ويظهر بها الهيماتيت نتيجة لوجود زخرفة حمراء بأعلي الرداء ذو اللون الأصفر الخاص بالسيدة العذراء .

جدول رقم (٧) يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة اللون الأصفر الخاص برداء السيدة العذراء

اسم المركب	تركيبه الكيميائي	Wt %	At %	رقم الكارت
الهيماتيت Hematite	Fe_2O_3	١٠٠	٢٣,٦	33-664
أرثوكلاز Orthoclase	$KAlSi_3O_8$	٨٠,٥	١٩	9-462
كالسيت Calcite	$CaCO_3$	٦٠,٦	١٤,٣	5-586
Anhydrite	$CaSO_4$	٢٠,٢	٤,٨	٦ – ٢٢٦
Allophane	$Al\text{-}Si\text{-}O\text{-}H_2O$	٦٠,٢	١٤,٢	38-449
Ironoxidehydrate	$Fe_2O_3 \text{ x } H_2O$	٨٢,٦	١٩,٥	46-1045
Kaolinite	$Al_2Si_2O_5(OH)_4$	20.1	4.7	6-256

– **عينة اللون البني لقدم السيدة العذراء:**

ويوضح شكل رقم (١٥) و الجدول رقم (٨) نتائج تحليل العينة المكونة من اكاسيد الحديد (Ironoxide وجيوثيت Nontronite & Goethite) مع وجود الجبس

والكالسيت كملونات بيضاء اللون تستخدم لتخفيف الألوان و كذلك Truscott & Allophone لتعطي اللون المطلوب .

جدول رقم (٨) يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة اللون البني لقدم السيدة العذراء

اسم المركب	تركيبه الكيميائي	Wt %	At %	رقم الكارت
Nontronite	$FeSiO_2$	٦٠,٦	١٧,٦	**2-24**
جيوثيت Goethite	FeO (OH)	٣٠,١	٨,٧	29-713
كالسيت Calcite	$CaCO_3$	١٠٠	٢٩	5-586
أكسيدحديديكIronoxide	Fe_2O_3	٥٢,٣	١٥,٢	11-614
Truscottite	$CaO.2SiO_2. XH_2O$	٤٥,٨	١٣,٣	2-10
Allophone	$Al –Si-O-H_2O$	٣٦	١٠,٤	38-449
Gypsum	$CaSO_4.2H_20$	٢٠,١	٥,٨	33-610

ج – العينات الخاصة بالقديس يوحنا وتشمل (عينة اللون الأصفر للون الهالة– عينة لون الرداء(اللون الأخضرالمسود) –– عينة لون صندل يوحنا (اللون الأحمرالبني))

– عينة اللون الأصفر للون الهالة الخاصة بالقديس يوحنا :

يوضح شكل رقم (١٦) و الجدول رقم (٩) نتائج تحليل عينة اللون الأصفر للون الهالة الخاصة بالقديس يوحنا و تكونت من معدن الأوربمنت المسبب للون الأصفر و معدن الجيوثيت بنسبة متوسطة مع ظهور الكالسيت بنسبة عالية و الألبيت بنسبة متوسطة مع قليل من الميكروكلين و ذلك كخليط مكون للون الهالة .

جدول رقم (٩) يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة اللون الأصفرللون الهالة

اسم المركب	تركيبه الكيميائي	Wt %	At %	رقم الكارت
Albite	$NaAlSi_3O_8$	٢٠,٩	٩,٥	10 -393
جيوثيت Goethite	FeO (OH)	٣٠,١	١٣,٦	29-713
ميكروكلينMicrocline	$KAL\ Si_3O_8$	٢١,١	٩,٥	10-479
أوربمنت Orpiment	AS_2S_3	٢٠,١	٩,١	2-196
كالسيت Calcite	$CaCO_3$	١٠٠	٤٥,٣	5-586
الكاولينا Kaolinite	$Al_2Si_2O_5(OH)_4$	٢٨,٧	١٣	6-256

عينة لون الرداء (لون أخضرمسود) :

ومن نتائج تحليل العينة الموضح بشكل رقم (١٧) و الجدول رقم (١٠) نلاحظ وجود ملون Chromium green مع وجود جرافيـــت Graphite وملـــون Mussicot ليعطي اللون المطلوب.

جدول رقم (١٠) يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة رداء يوحنا (أخضرمسود)

اسم المركب	**تركيبه الكيميائي**	**Wt %**	**At %**	**رقم الكارت**
كربون أو جرافيت Graphite	C	٥٦,٣	١٥,٢	6-675
كلوريد الصوديوم Halite	Na Cl	٣٠,٢	٨,١	5-628
Mussicot	PbO	١٠٠	٢٦,٩	36 -1451
كروميوم الأخضر Chromium green	Cr_2O_3	٥١,٠	١٣,٨	2-273
كاولينا Kaolinite	$Al_2Si_2O_5(OH)_4$	٥٦,٣	١٥,٢	6-256

عينة لون الشعر(اللون بنى مصفر) :

وهي تعبرعن لون شعريوحنا، ووجود Mussicot مع وجود الهيماتيت Hematite الذي يعطي اللون الأحمر مع وجود Zincate ليعطي اللون المطلوب.

ويوضح شكل رقم (18) و الجدول رقم (11) نتائج تحليل العينة.

جدول رقم (11) يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة اللون البني المصفر

اسم المركب	تركيبه الكيميائي	Wt %	At %	رقم الكارت
Calcium Iron Silicat	$CaO.Fe_2O_3.2SiO_2$	١٠٠	٢٤,٢	2-818
كالسيت Calcite	$CaCO_3$	٦٠,٥	١٤,٦	5-586
الهيماتيت Hematite	Fe_2O_3	٥٧,٣	١٢,٤	33-664
زينكاتZinc Oxide	ZnO	٩١,٣	٢٢	21-1486
Mussicot	PbO	٤٧,٥	١١,٥	36 -1451
ميكروكلينMicrocline	$KalSi_3O_8$	٥٧,١	١٣,٨	10 -479

- عينة لون صندل يوحنا (اللون الأحمرالبني) :

ويوضح شكل رقم (19) و الجدول رقم (١٢) نتائج تحليل العينة وهي تعبر عن لون صندل يوحنا ، ووجود الماجنتيت Magnetite مع وجود الهيماتيت Hematite لإعطاء اللون الأحمرالبني مع وجود الكالسيت والميكروكلين للتخفيف من ذلك اللون بخلاف وجودهم بأرضية التلوين.

جدول رقم (١٢) يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة لون صندل يوحنا (اللون الأحمرالبني)

اسم المركب	تركيبه الكيميائي	Wt %	At %	رقم الكارت
كالسيت Calcite	$CaCO_3$	١٠٠	٥٠,٤	5-586
الهيماتيت Hematite	Fe_2O_3	٣٩,٩	٢٠,١	33-664
ماجنتيت Magnetite	Fe_3O_4	٢٩,٨	١٥	11-614
ميكروكلينMicrocline	$KalSi_3O_8$	٢٨,٩	١٤,٥	10 -479

- عينة لون الرداء (اللون الأحمر القاتم) :

ويوضح شكل رقم (20) و الجدول رقم (١٣) نتائج تحليل العينة التي تم أخذها من الجزء السفلي من الرداء الخاص بالقديس يوحنا ،وبالرغم من أن مركب HydroCrussiteيعطي اللون الأبيض إلا أن وجود الهيماتيت Hematiteالذي يعطي اللون الأحمر مع وجود الماجنتيت Magnetite لإعطاء اللون المطلوب.

جدول رقم (١٣) يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة رداء يوحنا (أحمر)

اسم المركب	تركيبه الكيميائي	Wt %	At %	رقم الكارت
كالسيت Calcite	$CaCO_3$	١٠٠	٦٦,٤	5-586
ماجنتيت Magnetite	Fe_3O_4	٩,٥	٦,٣	11-614
Hydrocrussite	$Pb_3(CO_3)_2(OH)_2$	٩,٥	٦,٣	13-131
كاولينا Kaolinite	$Al_2Si_2O_5(OH)_4$	٤,٥	٣	6-256
الهيماتيت Hematite	Fe_2O_3	٩,٥	٦,٣	33-664
أرثوكلاز Orthoclase	$KAlSi_3O_8$	١٧,٦	١١,٧	9-462

عينة من لون رداء القديس يوحنا الأخضر (اللون الأخضر) :

يوضح شكل رقم (21) و الجدول رقم (١٤) نتائج تحليل عينة اللون الاخضربرداء القديس يوحنا أنه استخدم مركبCeladonite لهذا الغرض بالرغم من استخدامه لمركبAlgodonite الذي يسبب اللون البيج .

جدول رقم (١٤) يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة اللون الأخضر

اسم المركب	تركيبه الكيميائي	Wt %	At %	رقم الكارت
Algodonite	$ASCu_6$	١٠٠	٣٢,٣	8-349
كالسيت Calcite	$CaCO_3$	٤٢,٨	١٣,٨	5-586
ألبيتAlbite	$NaAlSi_3O_8$	٧٨,٣	٢٥,٣	10 -393
سيلادونيتCeladonite	$K(Mg,Fe,Al)_2(Si,Al)_4O_{10}(OH)_2$	٨٨,٨	٢٨,٦	2-414

عينة من اللون الأصفر برداء القديس يوحنا (اللون الأصفر) :

ويوضح شكل رقم (22) و الجدول رقم (١٥) نتائج تحليل عينة تم أخذها من اللون الاصفربرداء يوحنا وثبت أن المعدن الأساسي بها كان الجيوثيت Goethite ، كما يظهر الهيماتيت باللون الأصفر الخاص بالجزء العلوي من الرداء نتيجة لوجود زخرفة حمراء بالرداء

جدول رقم (١٥) يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة اللون الأصفر من أيقونة يوحنا

اسم المركب	تركيبه الكيميائي	Wt %	At %	رقم الكارت
الهيماتيت Hematite	Fe_2O_3	١٨,٧	٧	33-664
كالسيت Calcite	$CaCO_3$	١٠٠	٣٨	5-586
ميكروكلين Microcline	$KalSi_3O_8$	٣١,٩	١٢,١	10 -479
جيوثيت Goethite	$FeO(OH)$	٣٩,٦	١٥	29-713
أكسيد حديديك Ironoxide	Fe_2O_3	٢٦,٩	١٠,٢	11-614
الكوارتزQuartz	SiO_2	٢٩,٨	١١,٣	29-85

عينة من اللون الأحمر لأرضية التصويرالخاصة بالأيقونات

- ويوضح شكل رقم (23) و الجدول رقم (١٦) نتائج تحليل عينة تم أخذها من اللون الأحمر لأرضية التصويرالخاصة بالأيقونات

جدول رقم (١٦) يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة لون أرضية التصويرالحمراء

اسم المركب	تركيبه الكيميائي	Wt %	At %	رقم الكارت
كالسيت Calcite	$CaCO_3$	١٠٠	٢٩,١	5-586
جيوثيت Goethite	FeO (OH)	٤٠,٥	١١,٨	29-713
أكسيد حديديك Ironoxide	Fe_2O_3	٣٠,٧	٨,٨	11-614
كربون أو جرافيت Graphite	C	٥٢,٢	١٥,٢	٦-٦٧٥
الهيماتيت Hematite	Fe_2O_3	٤٣,٥	١٢,٧	33-664
ميكروكلين Microcline	$KalSi_3O_8$	٣٠,٧	٨,٨	10 -479
كاولينا Kaolinite	$Al_2Si_2O_5(OH)_4$	١٥,١	٤,٤	6-256

ويتضح من تحليل عينات الأيقونات أن الأرضية تم عملها من مادة كربونات الكالسيوم أو الكالسيت إلى جانب استخدام الفنان لمادة الزينكات أحيانا . كما أن ظهور الكاولينا في بعض العينات خاصة مع عينات اللون الأحمر يدل على أنه يتعمد إضافته مع هذا اللون حيث ظهر وجوده مع الهيماتيت بعينات اللون الأحمر . ولوحظ استخدام الفنان لمادة الميكروكلين Microcline (مع عينة اللون البني المصفر و البني المحمر) والكوارتز Quartz مع عديد من الملونات مثل عينة اللون الأحمر وكذلك عينة اللون الأصفر . كما لوحظ من تحليل العينات أن الفنان قد يستخدم أكثر من مادة لإعطاء الدرجة اللونية المستحبة إليه.

-عمليات الصيانة Conservation processes

-التنظيف الميكانيكي و الكيميائي :

وعملية التنظيف من العمليات الهامة والدقيقة التي يجب اجراؤها بحرص وحذر.

فأثناء عمليات التنظيف غير المسئولة قد تتعرض طبقة التلوين لبعض الأمور غير المتوقعة (كالشحوب مثلا)[١١] . وعند القيام بتلك العملية يجب الأهتمام بتنظيف كل من سطح الأيقونة و خلفيتها كما أوصت بذلك لجنة عرض الآثار القومية بلندن[١٢]. وتم التخلص من الأتربة باستخدام الفرش الناعمة ، كما تم إزالة الطبقات الكثيفة من الشموع المتواجدة علي سطح الأيقونة باستخدام الأشكال المختلفة من المشارط و بمساعدة عدسة مكبرة حتي الوصول إلي سطح الأيقونة . بعد ذلك استخدم البنزين في إزالة البقية الباقية من الشموع وتنظيف وتطهير سطح الأيقونة من بقع و جراثيم الفطريات . ويراعي عدم استخدام الماء أو محاليل الصابون حيث تحدث أضرارا كبيرة للون الأخضر والأزرق وكذلك أحيانا ما تكون الأمونيا ضارة [١٣]. كما تم حقن الأماكن المتساقط منها طبقة التلوين والمفقود منها الأرضية باستخدام الثيمول المذاب في كلوريد الكربون وذلك لتعقيم الحامل الخشبى بالرغم من عدم وجود مظاهر إصابة حشرية بحامل الأيقونة الخشبي .

إزالة طبقة الورنيش Removal of Varnish layer :

كان من الضروري إزالة طبقة الورنيش حيث تغيرت صفاتها وخواصها من طبقة شفافة إلي طبقة معتمة نوعا ما وذات لون أصفر مماغيرمن الدرجات اللونية لألوان الأيقونة الأصلية وبذلك فقدت طبقة الورنيش وظيفتها وهي الحفاظ علي طبقة الورنيش. ويذكرأنه يمكن رش الورنيش المراد إزالته بواسطة مذيب قوى ليقوم بكسر العديد من الروابط الثنائية بين جزيئات الورنيش مما يجعل من الممكن إزالته بواسطة استخدام مذيب أقل قوة[١٤]ويفضل استخدام المذيبات بنسبة قليلة بقدر المستطاع [١٥].

وتم عمل أختبار أولي علي عدد من المذيبات لإزالة طبقة الورنيش وذلك في مكان غير ظاهر و التأكد من عدم أضرارها بطبقة التلوين و ذلك باستخدام المذيبات من الأضعف للأقوى و ليس العكس ، وتأثرت طبقة التلوين باستخدام مذيب الطولوين ، و بعد تجربة عديد من المذيبات العضوية أتضح أن كمادات الأسيتون هي من أفضل المذيبات في إزالة طبقة الورنيش والأسيتون من أشهر المذيبات الكيتونية وتركيبه

---

[11] - Keck C . , “Handbook on the Care of Paintings “, Waston – Cup Till Publications , New York , 1976, P.79 .

[12]- Brandi C., “Comments and Recommendations “, Painting, Conservation &Restoration Museum , 1951,p.29

[13]- Emile – Male, G., “ The Restorer s Hand Book of Easel Painting , New York , 1976 , p. 79.

[14]- Jones H. E.,” Removal of varnish”, National Gallery of Art , Washington, D.C., ,Part IV, 1985,p.177.

[15]- Skalova , S., ”Varnish on Icons in Egypt” , Egypt, 2003, p.5-6 .

الكيميائيCH_3COCH_3 وكثافته النوعية أقل من الماء و يذوب إذابة كاملة في الماء و هو متوسط السمية .و تم عمل كمادة من الورق الياباني بمقاسات٢×٢ سم علي الجزء المراد إزالته من طبقة الورنيش لإعطاء الفترة الكافية لإذابة طبقة الورنيش .و يتم وضع كمادة أخرى من الورق الياباني الجاف بعد دقيقة من وضع الأولي وإزالتها ، و ذلك لتشرب بواقي الورنيش مع تركها لمدة نصف دقيقة ثم إزالتها .

- **استكمال أرضية التحضير:**

وقبل البدء في استكمال أرضية التصوير بالأماكن المفقودة من الأيقونة تم محاولة علاج سهولة تفتت أرضية التصويربحقن الأرضية باستخدام محلول مخفف من الغراء وذلك في الأماكن الخالية من الأرضية ، بعد ذلك تم استكمال أرضية التصوير في الأماكن المفقودة باستخدام طبقة من الجسو الناعمة بالإضافة إلي غراء الأرنب ٥% وذلك بنفس سمك طبقة التصوير الأصلية (حوالي١ مللي) وبعد تمام الجقاف تم تهذيب سطح أرضية التصوير حتي أصبح السطح معد للتلوين .

- **تلوين الأجزاء المفقودة Coloring of missing parts :**

- لاسترجاع جمال و بهاء الأيقونة تم تلوين الأجزاء المفقودة منها باستخدام ألوان الأكريليك المائية التي تتميز بسهولة استرجاعها وتجانسها مع مواد التلوين الأصلية بالأيقونة كما هو واضح بالصور أرقام (٢٥-٢٩) .

- **إعادة الورنيش للأيقونة Revarnishing process :**

وللمحافظة علي الأيقونة وعزلها عن عوامل التلوث ، وكذلك لتقوية طبقة التلوين بالأيقونة تم عزلها باستخدام مادة البارالويد ب ٧٢ الذي تم اختياره بعد عمل عدد من التجارب المعملية علي عدد من البوليمرات مع ملونات زيتية شبيه لتلك المتواجدة بالأيقونة ووجد ان أفضلها هو البارالويد B ٧٢ و هو ينتمي إلي عائلة الأكريلات و بتركب من الأيثيل ميثيل ميثا أكريلات بنسبة ٣٠ – ٧٠ %،وسبق استخدامه لعزل الأيقونات بمصر القديمة[١٦] وتم إذابته في الزيلين بدلا من الطولوين نظرا لتأثيرالأخيرعلي ألوان الأيقونة وتم تطبيقه بالرش بشكل متجانس .

[16] – المجلس الأعلي للآثار ، مشروع العائلة المقدسة بحارة زويلة ، عام ١٩٩٩ .

نتائج البحث :

تم من خلال البحث دراسة التقنيات التي تم اتباعها قي عمل الأيقونات الثلاثة مع اتباع اكثر من طريقة للفحص و التحليل لمكونات المواد المستخدمة في عمليات التصنيع و التلوين للأيقونات الثلاث بخلاف فحص مظاهر التلف وبذلك تم التوصل إلي عدد من النتائج كان من شأنها المساعدة في التعرف علي أنسب الوسائل لترميم تلك الأيقونات و التوصل إلي عدد من المعلومات تعطي فكرة كافية عن عملية تصنيع الأيقونات الخشبية والألوان السائدة في الفترة من نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين . ويمكن إيجاز هذه النتائج فيما يلي :

تم تحضير أرضية التلوين من كربونات الكالسيوم (الكالسيت CO_3 Calcite) والغراء الحيواني كما أستخدم زيت بذرة الكتان كوسيط . واستخدم في تطبيق الملونات المركبات التالية :

للتلوين باللون الذهبي للهالة الخاصة بالسيدة العذراء تم استخدام خليط من الملونات التالية : جيوثيت Goethite وأكسيد الحديد Ironoxide مع Kaolinite والكوارتز Quartzو الكالسيت Calcite و الأنهيدريت Anhydrite مع ملاحظة أن الأخيرة تعطي اللون الأبيض . و كذلك للتلوين باللون الذهبي للهالة الخاصة بالقديس يوحنا تم استخدام خليط من الملونات التالية : الجيوثيت والأوربمنت مع الكالسيت و الألبيت لإنتاج اللون المطلوب . ولعمل لون الشعرالبني تم إضافة ملونات اللون الأبيض لملون الهيماتيت ، واستخدم أكاسيد الحديد (أكسيد الحديديك والماجنتيت Magnetite) مع ملونات اللون الأبيض كمصدر للون البيج أو اللحمي، و لون باستخدام أخضر الكروم Chromium green والسيلادونيت Celadonite كملون للون الأخضر. أما ملون Mussicot فاستخدم كملون للون الأصفر المخضر . وأكاسيد الحديد مثل الهيماتيت كمصدر للون الأحمرو الأوربمنت كمصدر للون الأصفر .والجرافيت كمصدر للون الأسود .ولعمل اللون الرمادي تم عمل خليط من اللون الأبيض (من الكالسيت والميكروكلين) وإضافته للجرافيت كمصدر للون الأسود . وللتلوين باللون الأبيض تم استخدام كل مما يلي : كربونات الكالسيوم CO_3 (الكالسيت Calcite) و ملون كربونات الرصاص القاعدية Hydrocrussite و ملون الميكروكلين Microcline و الزينكات Zincate .

أسماء المراجع :

١ – أندرا غرابار ، " الأيقونات الملكية " ، بيروت ،١٩٦٩
٢– المجلس الأعلي للآثار ، مشروع العائلة المقدسة بحارة زويلة ، عام ١٩٩٩ .

3 – Abdel- Ghani , M. ,Edwards , H. G .M., Janaway , R . , & Stern , B.," A Raman Microscopic & Gas Chromatographic – Mass Spectrometric Study of Two 19th Century Overlapping Coptic Icons of Anastasy Al – Romi ", Vibrational Spectroscopy 48 , 2008
4 –Brandi, C., "Comments & Recommendations ", Painting, Conservation & Restoration Museum 1951.
5- Bourguet , P. , " L Art Coptic ", Paris, 1967 .
6-Emile – Male, G., " The Restorers Hand Book of Easel Painting , New York , 19763 .
7 – Feller , R., L.," Light Sources & The Factor That Influence – The Deteriortion Effects of Illumintion" , Millon Institute , Pillsburg ,1970.
8– Hough, M.P., & Michalski ,S. , " Preliminary Results of Research Project Exploring Local Treatments of Cupped Cracks in Contemporary Paintings" , ICOM, Communities for Conservation,Vol.1,France,1999.
9-Jones, H. E.," Removal of Varnish", National Gallery of Art , Washington, D.C., ,Part IV, 1985.
10 - Kanstantions, J . ," Treasures the Monastery of Saint Catherine", Greece , 1975.
11-Keck, C ., "Handbook on The Care of Paintings ", Waston – Cup Till Publications , New York , 1976.
.12 - Lelekova, O. ,"Problem de Restoration de Icons , Rueers,1990 .
13-. Maria, A ., & Chryssa , V., "Conservation of A Greek Icon Technological & MethodologicalAspects",e- Conservation , No.6, September 2008 .www.e –conservation.com
14-Pierre du Bourguet , " L Art Coptic, Paris, 1967.
15- Skalova, S . , Gabra ,G ., " Icons of The Nile Valley ", First Published , Egypt , 2003 .
16- Skalova , S., "Varnish on Icons in Egypt" , Egypt, 2003.

الأجزاء المفقودة من طبقة التلوين

صورة رقم (١) توضح ايقونة يوحنا قبل الترميم شكل رقم (١) يوضح ايقونة يوحنا قبل الترميم

صورة رقم (٢) توضح شكل أيقونة السيد المسيح و السيد ة العذراء

صورة رقم (٣) توضح شكل أيقونة السيد المسيح و السيد ة العذراء

صورة رقم (٤) توضح شكل الجزء العلوى من أيقونة السيد المسيح

صورة رقم (٥) توضح شكل الجزء الأوسط من أيقونة السيد المسيح

صورة رقم (٦) توضح شكل الجزء السفلى من أيقونة السيد المسيح

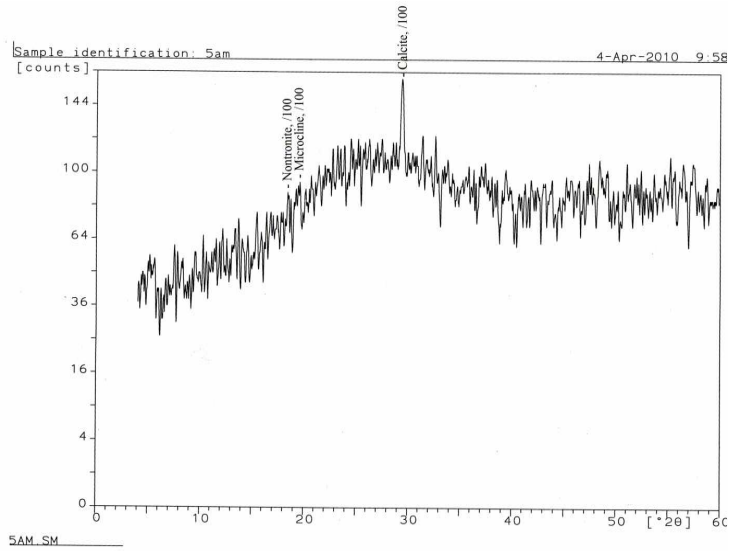
صورة رقم (٧) توضح شكل الجزء العلوى من أيقونة السيدة العذراء

صورة رقم (٨) توضح شكل الجزء الأوسط من أيقونة السيدة العذراء

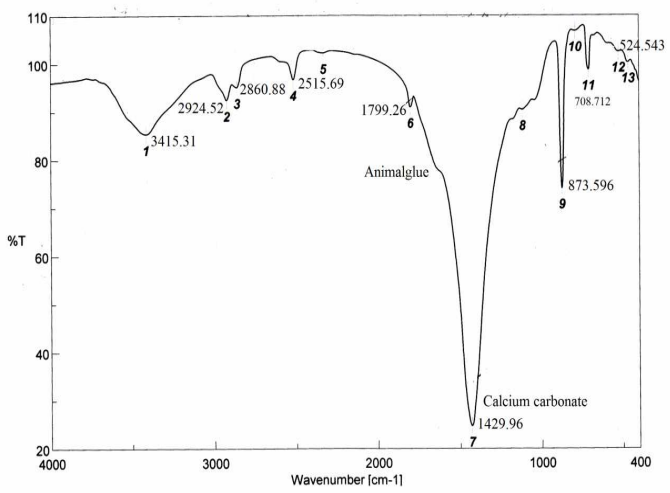
صورة رقم (٩) توضح شكل الجزء السفلى من أيقونة السيدة العذراء

صورة رقم (١٠) توضح شكل خلفية أيقونة يوحنا موضوع البحث

صورة رقم (١١) يوضح شكل خلفية الأيقونة موضوع البحث



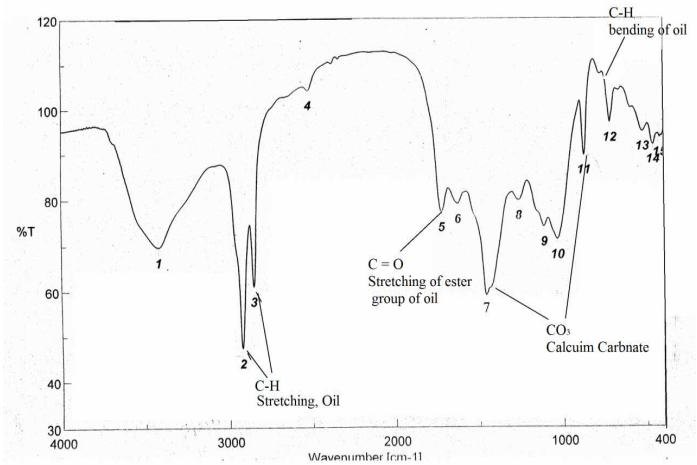
شكل رقم (٢) يوضح نمط حيود الأشعة السينية للعينة الممثلة للون الأبيض لأرضية أيقونة يوحنا



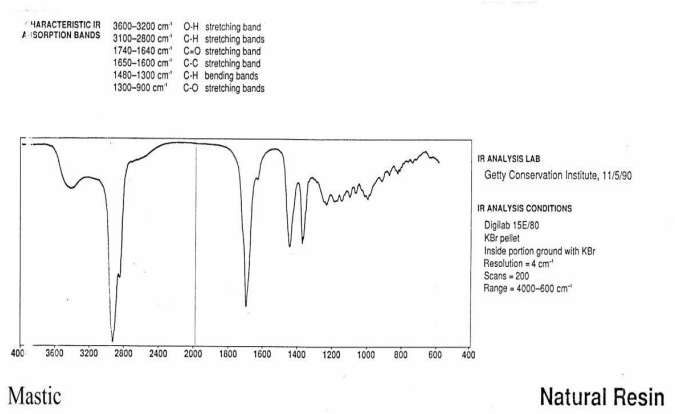
شكل رقم (٣) يوضح حزم امتصاص الأشعة تحت الحمراء للعينة الممثلة لطبقة التحضير بالأيقونة

جدول رقم (١٧) يوضح حزم امتصاص الأشعة تحت الحمراء للعينة الممثلة لطبقة التحضير بالأيقونة

Abs- band at λ cm-1	Functional Groups	Pigments&Fillers
.3134١٥	Hydroxyl group (OH)	White lead
2924.52	Hydrocarbon	
1799.26		Calcium carbonate
1429.96	Ester group	White lead ,Calcium carbonate
1115.62	Ether group (C-O-C)	White lead , Calcium carbonate
873.596		Calcium carbonate



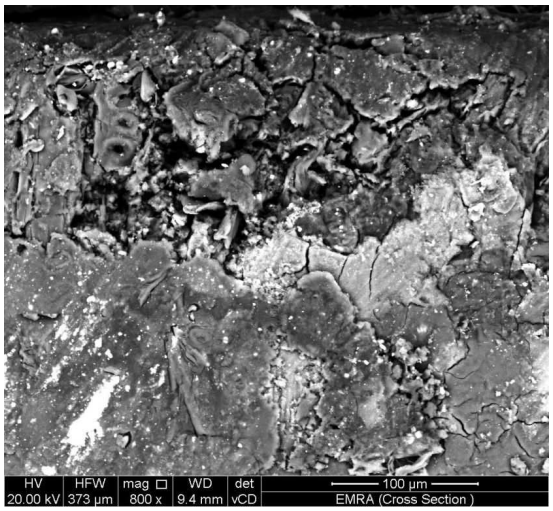
شكل رقم (4) يوضح حزم امنصاص الأشعة تحت الحمراء لعينة من ورنيش الماستيك المطبق على الأيقونة



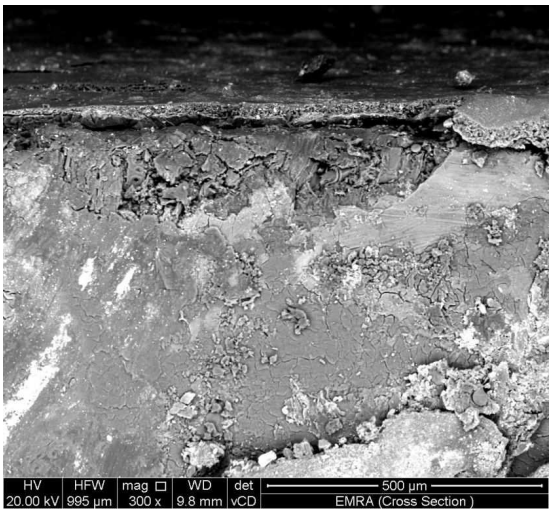
شكل رقم (5) يوضح حزم امنصاص الأشعة تحت الحمراء لعينة قياسية من ورنيش الماستيك

جدول رقم(١٨) يوضح حزم امنصاص الأشعة تحت الحمراء لعينة من ورنيش الماستيك المطبق على الأيقونة

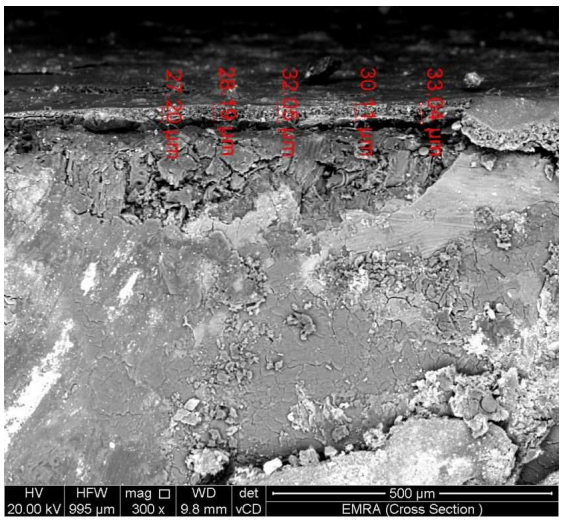
Abs- band at λ cm-1	Functional Groups
3417.24	Hydroxyl group (OH)
2919	Hydrocarbon
1726	Carboxyl group (COOH)
1462	Benzene ring
720.282	Photoreaction band



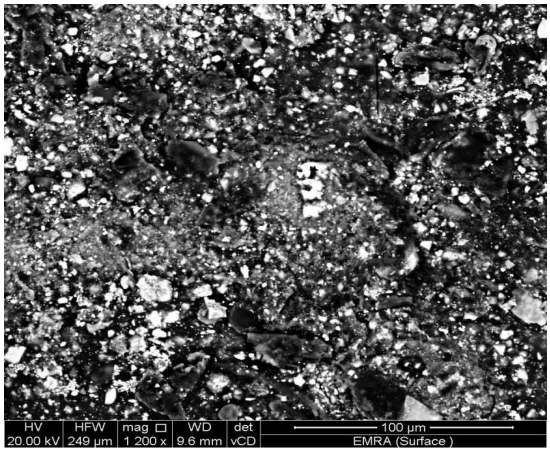
صورة رقم (12) توضح قطاع عرضى للخشب المصنع منه حامل الأيقونة تم أخذها بأستخدام SEM



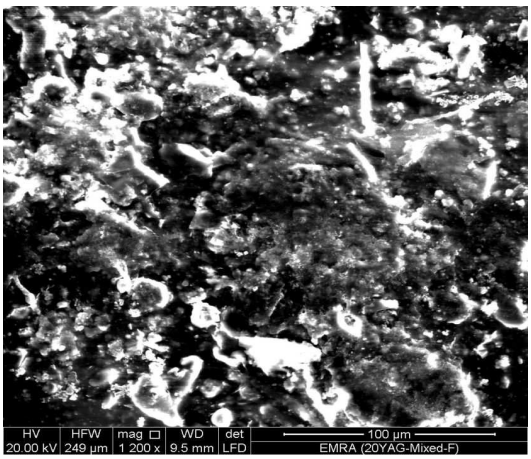
صورة رقم (13) توضح التركيب التشريحي لحامل الأيقونة تم أخذها بأستخدام SEM



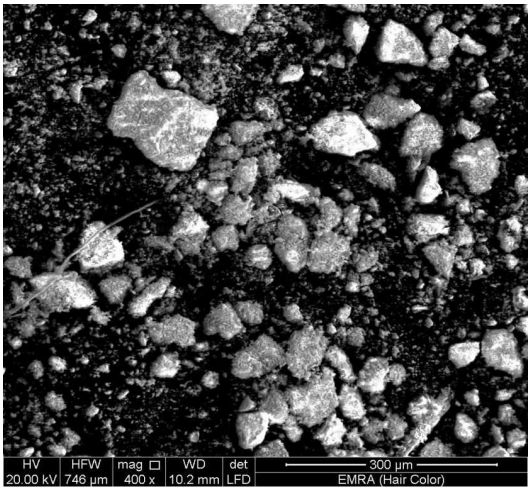
صورة رقم (١٤) توضح التركيب التشريحي لحامل الأيقونة تم أخذها بأستخدام SEM



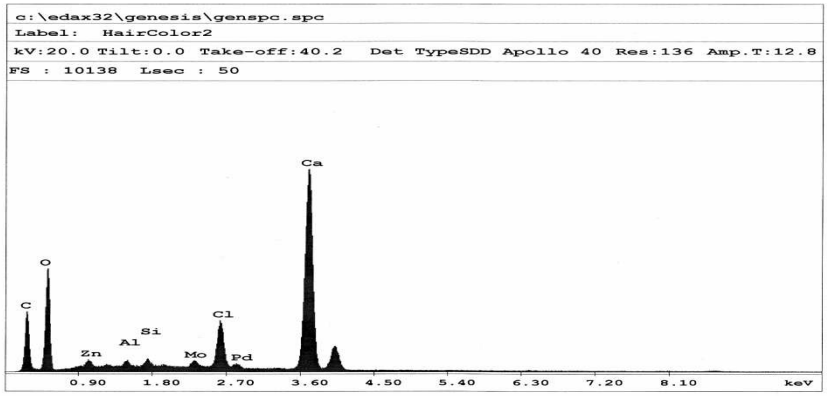
صورة رقم(١٥) توضح شكل الملونات أعلي طبقة التحضيربحامل الأيقونة تم أخذها بأستخدام SEM



صورة رقم (١٦) توضح تكبير من شكل الملونات السابقة أعلي طبقة التحضيربحامل الأيقونة تم أخذها بأستخدام SEM

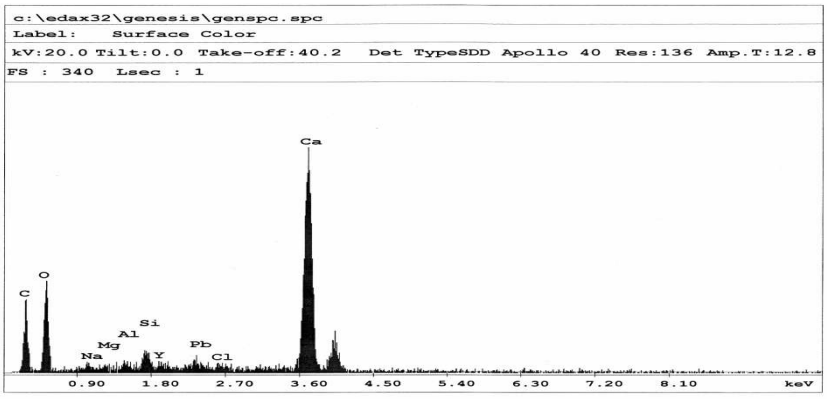


صورة رقم (١٧) توضح تكبير من شكل الملونات السابقة أعلي طبقة التحضيربحامل الأيقونة تم أخذها بأستخدام SEM



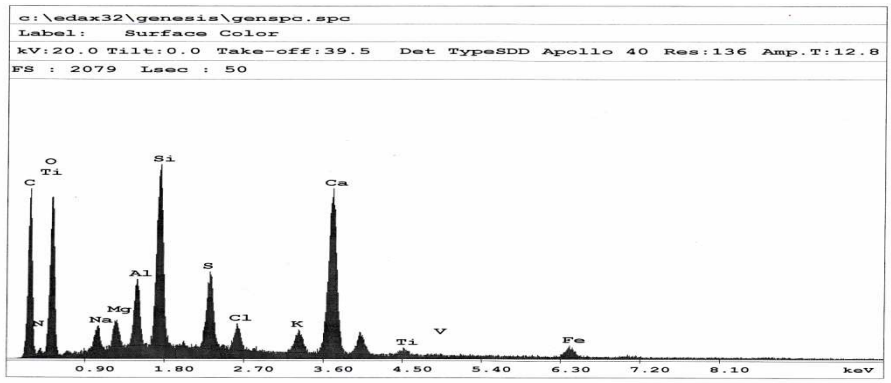
Element	Wt %	At %	K-Ratio	Z	A	F
C K	20.74	33.50	0.0599	1.0444	0.2763	1.0006
O K	38.99	47.26	0.0624	1.0269	0.1557	1.0001
ZnL	2.37	0.70	0.0097	0.8614	0.4761	1.0008
AlK	0.72	0.52	0.0044	0.9562	0.6327	1.0037
SiK	0.68	0.47	0.0051	0.9840	0.7502	1.0068
MoL	1.34	0.27	0.0114	0.7784	1.0690	1.0191
ClK	4.96	2.71	0.0445	0.9276	0.9419	1.0272
PdL	0.18	0.03	0.0015	0.7768	1.0652	1.0366
CaK	30.02	14.53	0.2823	0.9558	0.9835	1.0004
Total	100.00	100.00				

شكل رقم (٦) يوضح نمط تفلور الأشعة السينية(EDX) للعينة الممثلة للون الأبيض (أرضية) أيقونة يوحنا



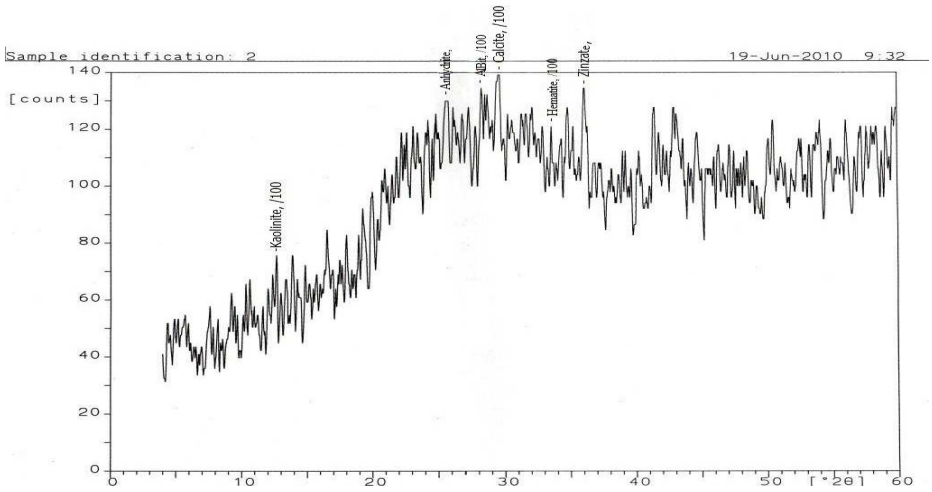
Element	Wt %	At %	K-Ratio	Z	A	F
C K	20.38	33.20	0.0688	1.0433	0.3232	1.0007
O K	36.57	44.72	0.0560	1.0257	0.1493	1.0001
NaK	1.44	1.22	0.0050	0.9600	0.3608	1.0013
MgK	0.92	0.74	0.0046	0.9841	0.5018	1.0024
AlK	1.17	0.85	0.0072	0.9551	0.6409	1.0043
SiK	2.25	1.57	0.0168	0.9830	0.7532	1.0068
Y L	2.05	0.45	0.0162	0.8001	0.9764	1.0088
ClK	0.95	0.52	0.0084	0.9266	0.9254	1.0318
CaK	34.27	16.73	0.3252	0.9548	0.9938	1.0000
PbL	0.00	0.00	0.0000	0.6142	1.0238	1.0023
Total	100.00	100.00				

شكل رقم (٧) يوضح نمط تفلور الأشعة السينية (EDX) للعينة الممثلة للون أرضية أيقونة يوحنا

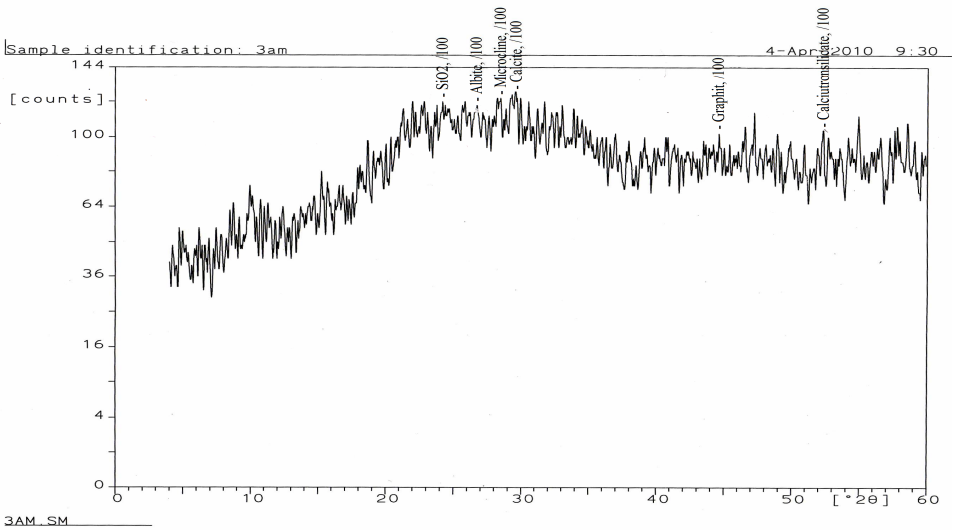


Element	Wt %	At %	K-Ratio	Z	A	F
C K	35.78	51.22	0.0830	1.0340	0.2244	1.0003
N K	0.00	0.00	0.0000	1.0249	0.1091	1.0006
O K	27.82	29.90	0.0496	1.0167	0.1753	1.0002
NaK	1.60	1.19	0.0064	0.9516	0.4186	1.0021
MgK	1.40	0.99	0.0077	0.9755	0.5639	1.0038
AlK	3.09	1.97	0.0204	0.9469	0.6942	1.0058
SiK	8.29	5.07	0.0631	0.9746	0.7780	1.0043
S K	3.91	2.10	0.0327	0.9578	0.8664	1.0081
ClK	1.38	0.67	0.0114	0.9163	0.8922	1.0114
K K	1.52	0.67	0.0138	0.9234	0.9570	1.0270
CaK	12.38	5.31	0.1139	0.9454	0.9709	1.0022
TiK	0.64	0.23	0.0054	0.8633	0.9592	1.0027
V K	0.00	0.00	0.0000	0.8447	0.9737	1.0043
FeK	2.19	0.67	0.0187	0.8584	0.9957	1.0000
Total	100.00	100.00				

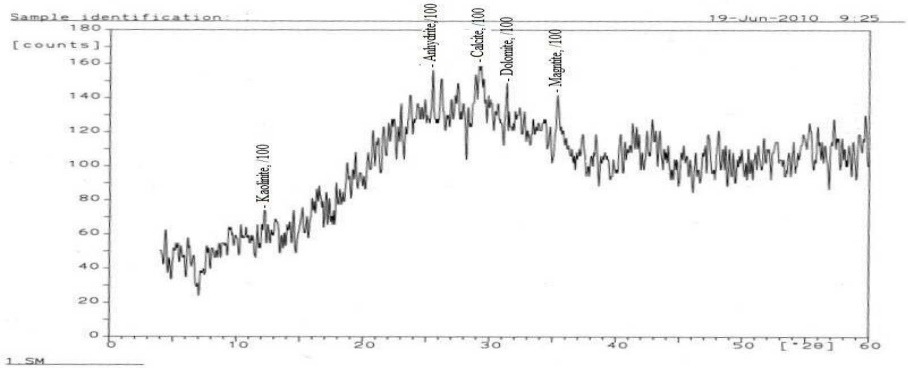
شكل رقم (٨) يوضح نمط تفلور الأشعة السينية(EDX) للعينة الممثلة للون الملون لخشب أيقونة يوحنا



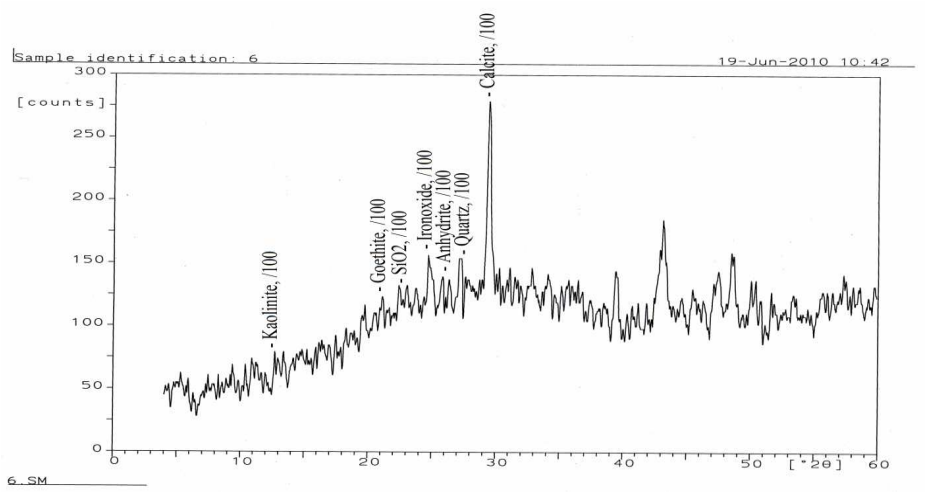
شكل رقم (٩) يوضح نمط حيود الأشعة السينية للعينة الممثلة للون الشعر الخاص بالسيد المسيح



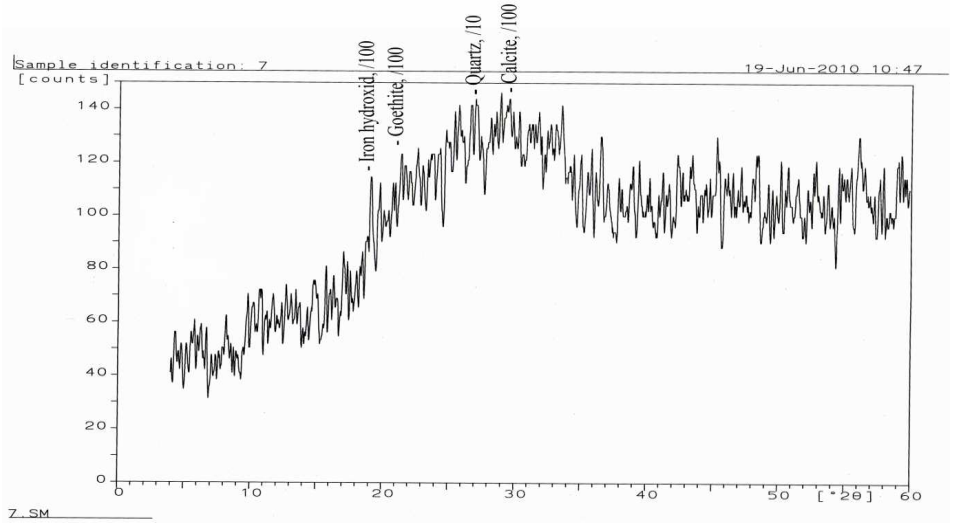
شكل رقم (١٠) يوضح نمط حيود الأشعة السينية للعينة الممثلة للون الرمادى الخاص برداء السيد المسيح



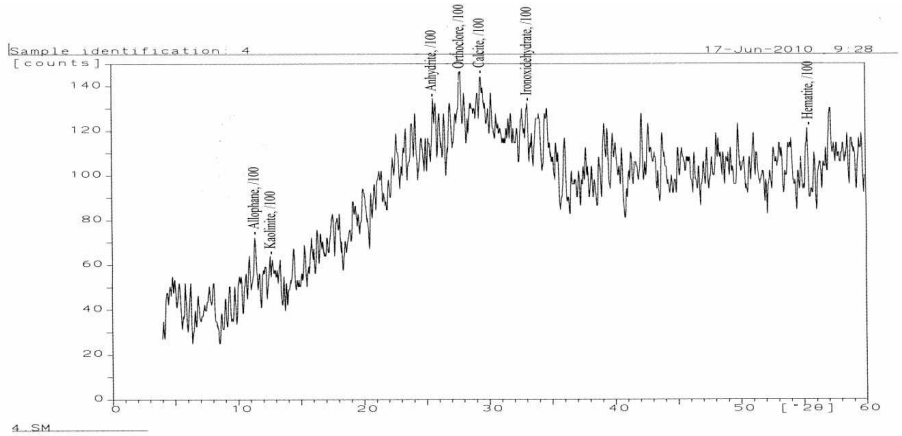
شكل رقم (١١) يوضح نمط حيود الأشعة السينية للعينة الممثلة للون الجسد الخاص بالسيد المسيح



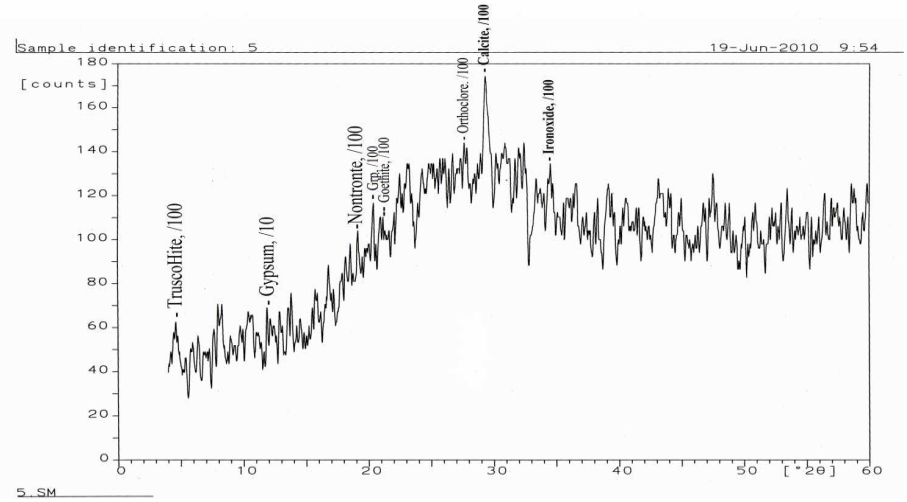
شكل رقم (١٢) يوضح نمط حيود الأشعة السينية للعينة الممثلة للون الأصفر للهالة الخاصة بالسيدة العذراء



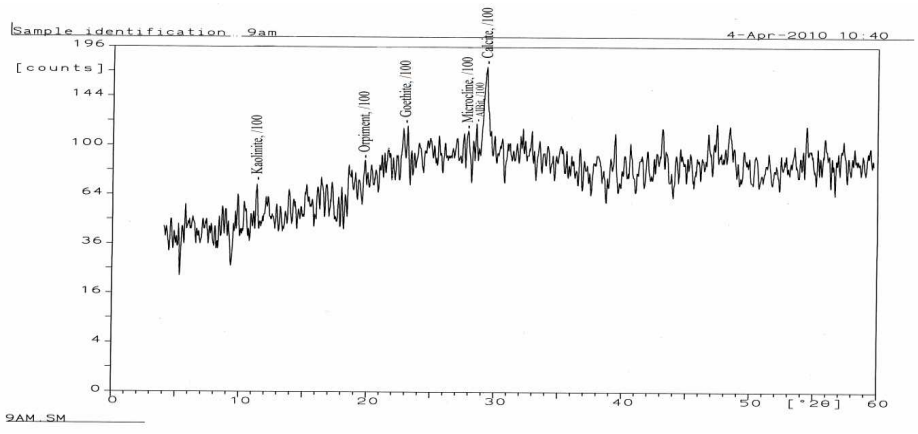
شكل رقم (١٣) يوضح نمط حيود الأشعة السينية للعينة الممثلة للون الأحمر الخاص بعباءة السيدة العذراء



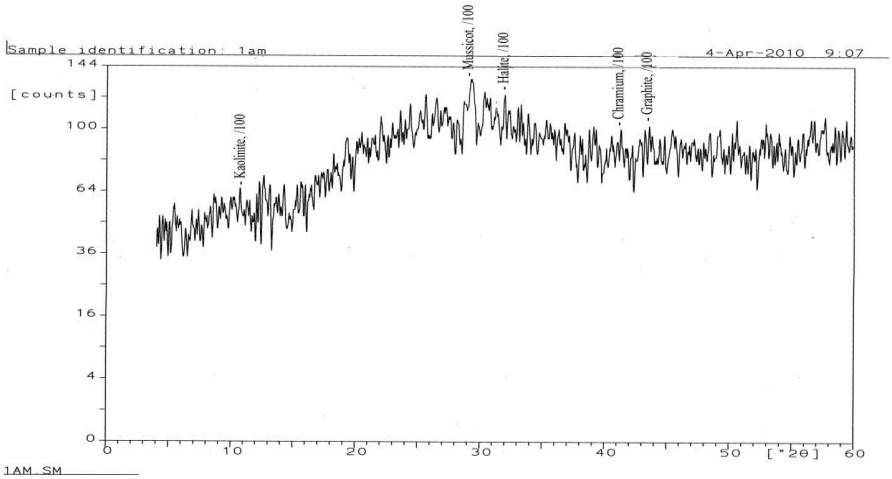
شكل رقم (١٤) يوضح نمط حيود الأشعة السينية للعينة الممثلة للون الأصفر الخاص برداء السيدة العذراء



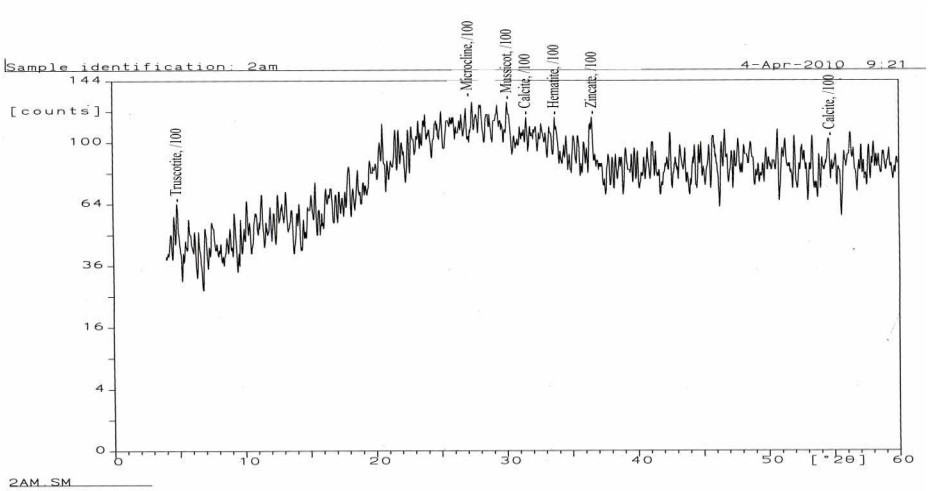
شكل رقم (١٥) يوضح نمط حيود الأشعة السينية للعينة الممثلة للون البني الخاص بقدم السيدة العذراء



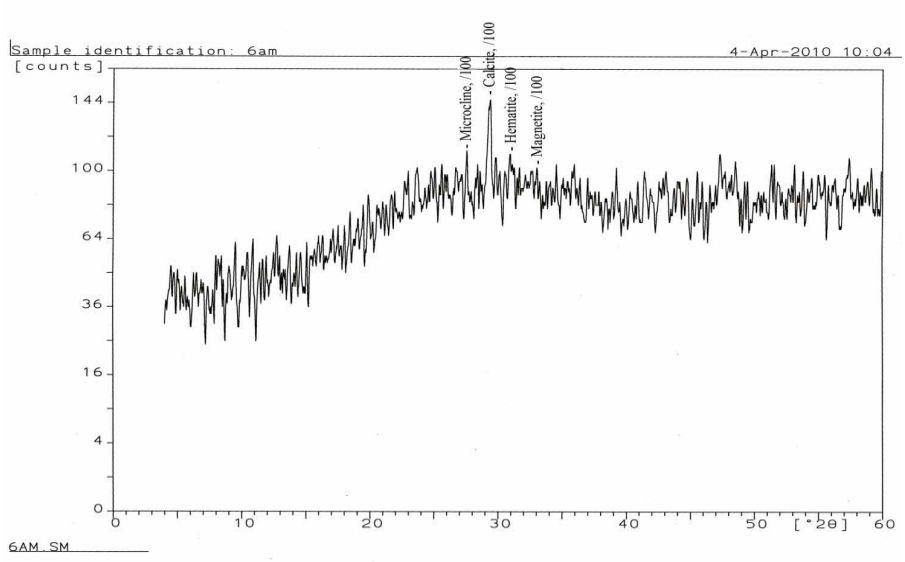
شكل رقم (١٦) يوضح نمط حيود الأشعة السينية للعينة الممثلة للون الأصفر للهالة الخاصة بالقديس يوحنا



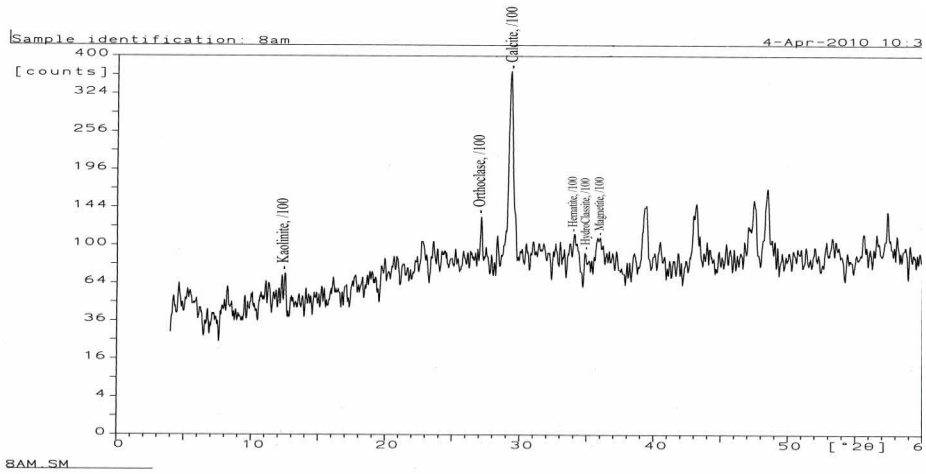
شكل رقم (١٧) يوضح نمط حيود الأشعة السينية للعينة الممثلة للون الأخضر الداكن من أيقونة يوحنا



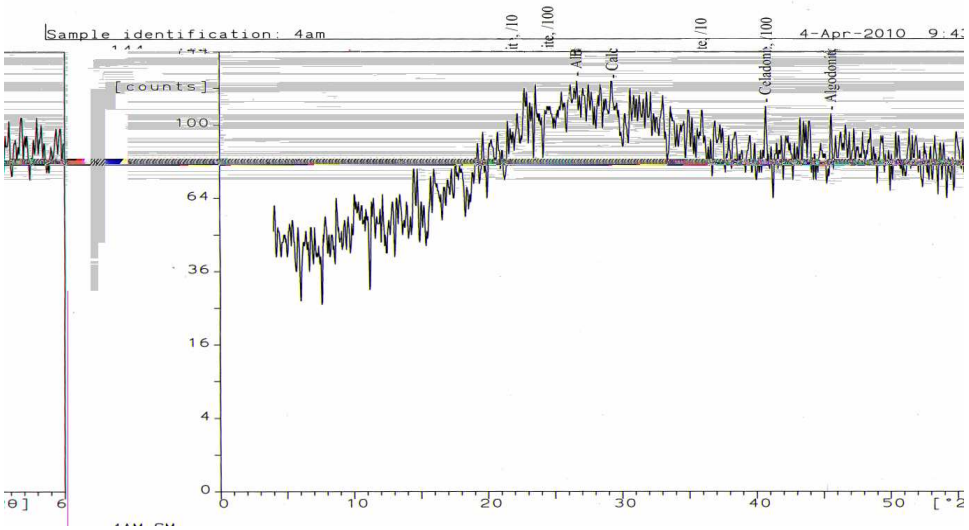
شكل رقم (١٨) يوضح نمط حيود الأشعة السينية للعينة الممثلة للون البني المائل للأصفر من أيقونة يوحنا



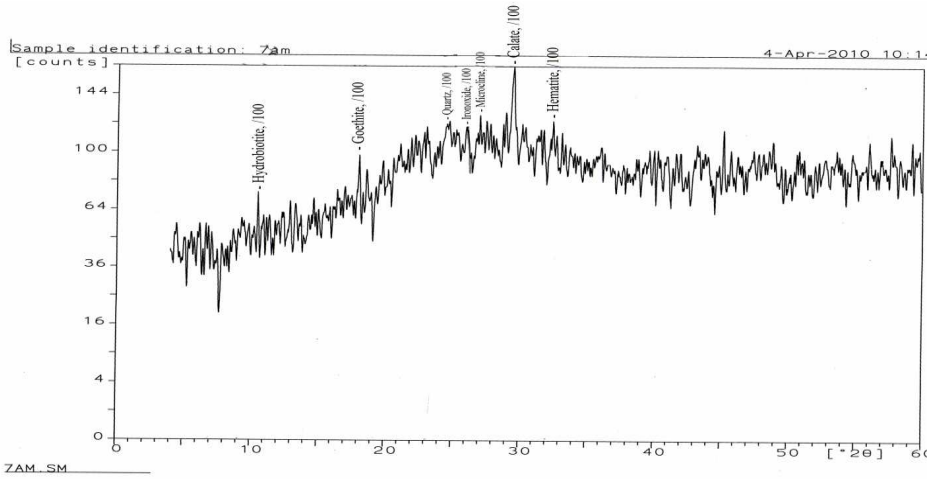
شكل رقم (١٩) يوضح نمط حيود الأشعة السينية للعينة الممثلة للون الأحمر البني من أيقونة يوحنا



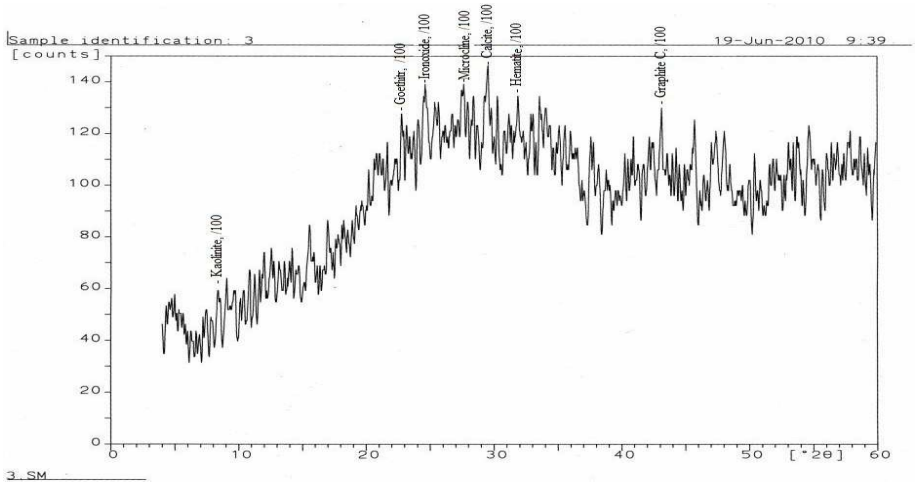
شكل رقم (٢٠) يوضح نمط حيود الأشعة السينية للعينة الممثلة للون الأحمر القاتم من أيقونة يوحنا



شكل رقم (٢١) يوضح نمط حيود الأشعة السينية للعينة الممثلة للون الأخضر من أيقونة يوحنا



شكل رقم (٢٢) يوضح نمط حيود الأشعة السينية للعينة الممثلة للون الأصفر من أيقونة يوحنا



شكل رقم (٢٣) يوضح نمط حيود الأشعة السينية للعينة الممثلة للون أرضية الأيقونات الأحمر الداكن

صورة رقم (١8) توضح شكل الجزء العلوي من أيقونة يوحنا قبل الترميم

صورة رقم (19) توضح شكل الجزء العلوي من أيقونة يوحنا قبل الترميم

صورة رقم (٢٠) توضح شكل الجزء السفلي من أيقونة يوحنا قبل الترميم

صورة رقم (21) توضح شكل الجزء السفلي من أيقونة يوحنا قبل الترميم

صورة رقم (22) توضح شكل الجزء الجانبي من أيقونة يوحنا قبل الترميم

صورة رقم (23) توضح شكل الجزء العلوي من أيقونة يوحنا قبل الترميم

صورة رقم (24) توضح شكل الجزء الأوسط من أيقونة يوحنا قبل الترميم

صورة رقم (25) توضح شكل أيقونة يوحنا بعد الترميم

صورة رقم (26) توضح شكل الجزء الخلفي من أيقونة يوحنا بعد الترميم

صورة رقم (27) توضح شكل الجزء العلوي من أيقونة يوحنا بعد الترميم

صورة رقم (28) توضح شكل الجزء الأوسط من أيقونة يوحنا بعد الترميم

صورة رقم (29) توضح شكل الجزء السفلى من أيقونة يوحنا بعد الترميم

دراسة مقارنة للمناظر الموجودة أسفل كرسي النبيل على جدران مقابر الأفراد من الدولة القديمة حتى الدولة الحديثة

د.جيهان رشدي محمد•

الملخص

حرص المصرى القديم على أن يُظهر أسفل الكرسى الذى يجلس عليه بمفرده أو برفقة زوجته مناظر لحيوانات مدللة مثل الكلب والقرد،وطيور مائية مثل الأوزة،وهيئات آدميه وأدوات مثل أدوات الكتابة والمرآيا والأوانى والصناديق وذلك فى العديد من المناسبات منها التزيين،صيد السمك،تلقى التقارير،مراقبة الأنشطة المختلفة، الولائم الاحتفالية، أمام موائد القرابين، وبعد عرض هذا البحث تم التوصل إلى عدة نتائج من أهمها: حرص المصري القديم علي تمثيل القردة والأوز والقطط في الدولة الحديثة في معظم المناظر أمام مائدة القرابين أسفل كرسي صاحب المقبرة بمفرده أو بصحبة زوجته ربما رغبة منه في تمثيل ثالوث طيبة الذي عُبد في الدولة الحديثة ممثلاً في الأب" الإله آمون ورمزه الأوز"، والأم " الآلهة موت ورمزها القطة" ، والإبن" الإله خنسو ورمزه القرد" ،كما أن معظم المناظر الممثلة كانت أمام مائدة القرابين أو أثناء تلقي القرابين "طقس جنائزي" مما يرجح أن هذه المناظر لها ارتباط بالبعث وإعادة الميلاد مثل لعبة السنت والأوز وزهور اللوتس التي ظهرت لأول مرة في الدولة الحديثة، تلك الفترة التي شاع فيها تصوير المناظر الأخروية عن المناظر الدنيوية، مما يؤكد أن تفكير المصري القديم كان متمحوراً حول إنجاح عملية بعثه في العالم الآخر بكافة الوسائل مستعيناً بمناظر تساعده على ذلك، ومن هذه المناظر أيضا المرآيا التي كثر تمثيلها في الدولة الحديثة مقارنة بالدولة القديمة والوسطى في مناظر خاصة بموائد القرابين،

• مدرس بكلية التربية جامعة عين شمس– قسم التاريخ.

Summary

The Old Egyptian tended to show scenes under his chair, on which he sits alone or with his wife; scenes of pets like dogs and monkeys, waterfowls like geese, human beings, or some stuffs like writing tools, mirrors, vessels and chests. He depicted these scenes in many occasions like making up, fishing, receiving reports, watching the various activities, celebrating banquets and in front of offering tables. After treating this topic, some results were concluded like for instance: The Old Egyptian tended to depict the monkeys, geese and cats in the New Kingdom in the most scenes of offering tables under the chair of the tomb owner, on which he sits alone or with his wife; may be as a desire to represent the triad of Thebes, which was worshiped in the New Kingdom represented in the father "Amun" with his symbol as goose, the mother "Mut" symbolized as a cat and the son "Chonso" as a monkey. Also, the most of these scenes are depicted in front of offering table or while receiving the offerings (funeral rites), which makes it likely that these portrayals are associated with the resurrection and rebirth like the "senet-game", the geese and the lotus flowers, which appeared for the first time in the New Kingdom; that period in which the Old Egyptians commonly depicted scenes of netherworld rather than secular scenes. It confirms that the Old Egyptian's thought was pivoted about the success by all means of his resurrection in the netherworld, aided with depictions that help him for doing it. From these representations are also the mirrors, which were depicted in scenes of offering tables in the New Kingdom more than the Old- and Middle kingdom.

دراسة مقارنة للمناظر الموجودة أسفل كرسي النبيل على جدران مقابر الأفراد من الدولة القديمة حتى الدولة الحديثة

حرص المصري القديم على أن يظهر أسفل الكرسي الذي يجلس عليه بمفرده أو برفقة زوجته مناظر لحيوانات مدللة وطيور مائية وهيئات آدمية وأدوات في العديد من المناسبات نذكر منها:

التزين:

صور ثلاثة كلاب وقرد أسفل كرسي بتاح حتب بمصطبته التي تحمل رقم٦٢ بسقارة من نهاية عهد الأسرة الخامسة، وذلك أثناء انشغال الخدم بتزيين قدميه وتصفيف شعره ،انظرالشكل(١) .([1])

ظهرت مرآة وقرد جالس يمسك بإناء الدهان العطري mḏt، وهو مقيد في أرجل الأريكة التي يجلس عليها ببي وزوجته بمقبرته بالكاب من عصر الدولة الوسطى حيث تقوم خادمة بتمشيط شعر الزوجة وتثبيت الخصلات المستعارة به، أنظر الشكل(٢).([2])

صيد السمك:

مُثل كلب في وضع الاسترخاء أسفل كرسي حاتي آي، وهو يقوم بصيد السمك من بركة الأسماك داخل حديقة المنزل بمقبرته التي تحمل رقم ٣٢٤ بطيبة من عهد الرعامسة، انظر الشكل(٣) . ([3])

تلقي التقارير:

ظهرت أنثى كلب سلوقي أسفل كرسي إسي التي تحمل رقم ٧٢ بدير الجبراوي من عصر الدولة القديمة أثناء تلقيه تقارير الكتبة وهو ممسك بالسوط رمز القيادة في يده، انظر الشكل(٤) .([4])

مراقبة الانشطة المختلفة:

ظهرت الكلاب والقردة أسفل الكرسي الذي يجلس عليه صاحب المقبرة أثناء مراقبة العديد من الاعمال نذكر من ذلك: الكلب الذي صور أسفل كرسي تي وهو يراقب الأعمال اليدوية بمقبرة تي بسقارة من بداية عهد الأسرة الخامسة، كما ظهر أيضا كلب أسفل كرسي جحوتي حتب وهو يشرف على إحصاء القطعان بمقبرته التي تحمل رقم

([1])-Davies, N. de G., The Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep at Saqqareh, vol. 1, London, 1900, p. 9, pl. XXX.; Wreszinski, W., Atlas III, Leipzig, 1938, p. 3, taf. 2.

([2])- Vandier d' Abbadie, J., " Les Singes Familiers dans L' Ancienne Égypte, Le Moyen Empire", in: RdE., 17, Paris, 1965 , pp. 183-184, fig. 7.

([3])- Davies, N. de Garis, Seven Private Tombs at qurnah, London, 1948, p. 44, pl. XXXII; PM I, I, p. 395. .

([4])-Davies, N. de G., The Rock Tombs of Deir el Gebrawi, vol. II, London, 1902, p. 23, pl. XIX; PM IV, p. 243.

٢ بالبرشا من عهد سنوسرت الثاني- سنوسرت الثالث،انظر الشكل(٥)، كما مُثل قرد أسفل كرسي صاحب مقبرة مجهولة الاسم أثناء مراقبة إحضار الطيور والأسماك التي تم صيدها وتصنيعها بنقش جداري منقول من مقبرته بسقارة ومحفوظ حالياً في المتحف المصري بالقاهرة ويؤرخ بالنصف الثاني من الأسرة الثامنة عشرة.([٥])

الولائم الاحتفالية:

ظهرت الحيوانات والهيئات الآدمية أسفل كرسي صاحب المقبرة في منظر الولائم الاحتفالية منذ الدولة القديمة، فقد صور كلب مسترخ أسفل كرسي إإي مرى وسط صخب الموسيقى وذلك بمقبرته التي تحمل رقم ١٦ بالجيزة من عهد الأسرة الخامسة، انظر الشكل(٦)، كما صورت هيئة آدمية- ربما تكون زوجة منخبررع سنب- أسفل الأريكة التي يجلس عليها هو وأمه في الجزء المخصص للمرأة أثناء الاستماع للموسيقي وذلك بمقبرته التي تحمل رقم ٨٦ بطيبة من عهد تحتمس الثالث. ([٦])

أمام موائد القرابين:

صورت الكثير من الأدوات والحيوانات والطيور المائية والهيئات الآدمية أسفل كرسي صاحب المقبرة بمفرده أو بصحبة زوجته أمام موائد القرابين، فمن الأدوات نذكر:

- إبريق داخل وعاء به ماء صور أسفل كرسي تي بمقبرته التي تحمل رقم N20 بالحواويش من عهد بيبي الأول، انظر الشكل(٧). ([٧])
- صندوق ظهر أسفل كرسي السيدة ونومين بمقبرتها التي تحمل رقم G79 بالحواويش من نهاية عهد الأسرة السادسة. ([٨])
- أدوات كتابية صورت أسفل الأريكة التي يجلس عليها نب آمون وزوجته بمقبرته التي تحمل رقم ١٧ بطيبة من عهد امنحتب الثاني.([٩])
- إناء للزيوت ومرآة مثلتا أسفل كرسي زوجة آمون مس وهي بجوار زوجها بمقبرته التي تحمل رقم ٢٥٤ بطيبة من أواخر الاسرة الثامنة عشرة.([١٠])

([5])- Lauer, J.-P., Saqqara, New York, 1976 , fig. I; Wreszinski, W., op. cit., p. 61, taf. 35; id., Atlas I, Geneve-Paris, 1988, taf. 84 a, b; Newberry, P. E., El Bersheh, vol. 1, London, 1893, p. 26f , pl. XII.

([6]) - Lepsius, C. R., Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien, vol II, Geneve, 1972, BI. 52; PM III, I, p. 170; I , I, p. 175 ; Junker, H., Giza X, Wien, 1951, p. 119; Davies, Nina de Garis, The Tombs of Menkheperrasonb, Amenmose,and Another, London, 1933, p. 22, pl. XXVI; PM I, I, p. 175.

([7])- Kanawati, N., El- Hawawish, vol. VI, Sydney, 1986, pp. 52, 54, fig. 23b.

([8])- id., El- Hawawish, vol. III, Sydney , 1982, p. fig. 26. pp. 33f.

([9])- Säve- Söderbergh, T., Four Eighteenth Dynasty Tombs, vol. I, Oxford, 1957, p. 25, pl. XXIII; PM I, I, p. 29.

([10])-ibid., p. 338; Strudwick, N., The Tombs of Amenhotep, Khnummose, and Amenmose at Thebes, Oxford, 1996, p. 86, pl. XXXIV.

ومن الحيوانات الممثلة نذكر:

- كلب صور أسفل كرسي عب إحو بأعلى الباب الوهمي المنقول من جبانة دندرة والمحفوظ حالياً بالمتحف المصري بالقاهرة تحت رقم J.d'E 38551 من عهد الأسرة الحادية عشرة. ([١١])
- قرد صور أسفل الأريكة التي يجلس عليها منخبر رع سنب وأمه في الجزء المخصص للمرأة، كما ظهرقرد أسفل كرسي زوجة روى برفقة زوجها بنقش جداري منقول من مقبرته بسقارة ومحفوظ حالياً بمتحف برلين تحت رقم ٧٢٧٨ ومؤرخ بأواخر عهد الأسرة الثامنة عشرة – أوائل الأسرة التاسعة عشرة. ([١٢])

ومن الطيور المائية الممثلة نذكر الأوزة التي صورت أسفل الأريكة التي يجلس عليها منخبر رع سنب وأمه في الجزء المخصص للمرأة.([١٣])

ومن الهيئات الآدمية نذكر فتاة ظهرت أسفل كرسي زوجة رعيا تمسك بطائر قد يكون حمامة بمقبرته بسقارة من عهد رمسيس الثاني. ([١٤])

أولاً: النصوص الهيروغليفية:

مثل المصري القديم على جدران المقابر أسفل كرسي النبيل وزوجته نصوصاً قد تكون كلمة أو عبارة مصاحبة لحيوانات أو هيئات آدمية، وفي بعض الأحيان تأتي غير مصاحبة لأي منظر.

نصوص بلا مناظر:

ظهرت علامتان هيروغليفيتان كبيرتان تقرأ šsp ꜥnḫ ، بمعنى (تمثال حي؟) أسفل كرسي صاحب المقبرة متن بمقبرته بأبى صير من عهد الأسرة الرابعة، وقد تشير هاتان العلامتان إلى متن نفسه أو أن متن ممثل كتمثال. ([١٥])

جاء اسم mnṯw ḥtp منتو حتب أسفل كرسي رع ور بمقبرته بسقارة من عهد الأسرة السادسة، وهذا الاسم جرافيتي منقوش بعلامات هيروغليفية ضعيفة، فأغلب الظن أن أحد الزائرين للمقبرة في الدولة الوسطى قد نقشه، انظر الشكل(٨)، كما أتت كلمة

([11])- Fischer, H. G., Dendera, New York, 1968, p. 203, fig. 40.

([12])- Davies, Nina de Garis, op. cit., p. 21, pl. XXIV; Martin, G. t. , The Hidden Tombs of Memphis, London , 1992, fig. 122; id., Corpus of Reliefs of the New Kingdom, London , 1987, p. 20f, pl. 15.

([13])-Davies, Nina de Garis, Menkheperrasonb, p. 21, pl. XXIV.

([14])- Martin, G. t. , The Hidden Tombs of Memphis, p. 130, fig. 88; id., The Tomb- Chapels of Paser and Raꜥ ia at Saqqara, London, 1985, p. 14, pl. 24.

([15])-Lepsius, C. R., op. cit., BI. 6; Harpur, Y., Decoration in Egyptian Tombs of the Old Kingdom, New York, 1987, p. 80.

psšt أسفل الأريكة التي يجلس عليها ني بتاح وزوجته بعتب مقبرته بالجيزة من أواخر عصر الدولة القديمة. ([١٦])

النصوص المصاحبة للحيوانات:

اهتم المصري القديم بتسجيل أسماء الكلاب على جدران مقبرته منذ الدولة القديمة رغبة في تحديد هويتها في العالم الآخر ولضمان بقائها مع أصحابها هناك. ([١٧])

ومن تلك الأسماء كلمة ربما تقرأ nhi̯t التي تعني (شجرة الجميز)، التي أتت مصاحبة لأنثى كلب رابضة أسفل كرسي بيبي عنخ بمقبرتة التي تحمل رقم D, $N^{0.2}$ بمير من عهد بيبي الثاني، كما جاء على جدران نفس المقبرة اسم آخر لكلب رابض أسفل كرسي بيبي عنخ وهو خخ اف. ([١٨])

كما أتت على جدران المقابر أسماء للكلاب تحمل في طياتها صفة من الصفات مثل كلمة dtt وتعني (السمينة)، وقد ظهرت بجوار كلبة ترضع صغارها وفي هذا إشارة إلى كونها أم سمينة تدر الكثير من اللبن، وهو ما جاء ممثلاً أسفل كرسي ذاو بمقبرته بدير الجبراوي ، انظر الشكل(٩)، كما جاء بنفس المكان بالقرب من أرجل الكرسي كلمة gi̯f التي تشير إلى نوع الحيوان الذي كان موجوداً قبل تلفه، وهو قرد من نوع البابون، حيث أنه يوجد نوعان من القردة هما القرد الميمون وسمى i'n̯ والقرد الرشيق البابون وسمى gi̯f.([١٩])

كما جاءت كلمة wrt بمعنى العظيمة كاسم أطلق على أنثى كلب سلوقي نحيلة مزينة بشريط تقف أسفل كرسي إسى بمقبرته بدير الجبراوي، وهو اسم يحمل في طياته صفة العظمة. ([٢٠])

ولم يقتصر اطلاق الأسماء على الكلاب على عصر الدولة القديمة وإنما امتد الأمر إلى عصر الدولة الوسطى حيث كتب اسم على كلب رابض أسفل كرسي عب احو أمام مائدة قرابين في أعلي الباب الوهمي المحفوظ حالياً بالمتحف المصري بالقاهرة من جبانة دندرة.([٢١])

([16])- El – Fikey, S., The Tomb of the Vizier Rē' –Wer at Saqqara, England, 1980, pp. 1, 22, pl. 6; Junker, H., Giza VIII, Wien, 1947, p. 174, Abb. 91.

([17])-Dodson, A.& Ikram, A., The Tomb in Ancient Egypt, London, 2008, p. 99.

([18])-Blackman, A. M., The Rock Tombs of Meir, vol. IV, London, 1924, pp. 33f, 40, pls. XII, XV.

([19]) -غادة محمد محمد بهنساوي، القرد المقدس في مصر القديمة، رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٣٩؛

Davies, N. de G., Deir el Gebrawi, p. 5, pl. IV.

([20])- ibid., p. 23, pl. XIX.

([21])-Fischer, H. G., op. cit., p. 203, fig. 40.

وقد استمرت النصوص الهيروغليفية بجوار الحيوانات في الدولة الحديثة، فقد كتب بجوار كلب صيد أسفل الأريكة التي يجلس عليها وسر وزوجته بمقبرته بطيبة من عهد تحتمس الأول لقب (حيوانه المفضل والموثوق به).([٢٢])

النصوص المصاحبة للهيئات الآدمية:

اشتملت هذه النصوص على عبارات تشير إلى وظيفة الشخص الذي يوجد أسفل كرسي النبيل وهو ما جاء ممثلاً على جدران مقبرة حم مين بالحواويش من أوائل عهد تتي،حيث أتت عبارة [ỉmy-r] pr ḫnw أعلى الرجل الذي يوجد أسفل الأريكة التي يجلس عليها صاحب المقبرة وزوجته وتعني (المشرف على المنزل خنو)، انظر الشكل(١٠).([٢٣])

كما جاءت عبارة sḏ3wty Ity (حامل الختم إتي) فوق الرجل الذي يوجد أسفل كرسي ني كاو إسسي بمقبرته بسقارة من منتصف عهد تتي. ([٢٤])

كما كتبت عبارة فوق الخادم الذي يوجد أسفل كرسي حتياعنخ زوجة بيبي عنخ بمقبرته بمير لم يتبق منها سوى (المشرف على ....)، وهي عبارة توحي بنوعية الوظيفة التي كان يشغلها، وقد كتب فوق الإناء الذي يحمله عطر الـ ʿntyw، كما جاء أسفل كرسي الزوجة بنفس المقبرة أسماء ثلاثة من الخدم هم (حبي)، (سفخ نفر)، أما الاسم الأخير فهو ممحي تماماً.([٢٥])

وجاء على جدران مقبرة ايدو بالجيزة من عهد الأسرة السادسة اسم القزم المنزلي mrry أي (المحبوب) أسفل الأريكة التي يجلس عليها صاحب المقبرة وزوجته. ([٢٦])

وهنا نلاحظ أن بداية ظهور الكتابات على جدران المقابر أسفل كرسي صاحب المقبرة كان منذ عهد الأسرة الرابعة وهو ما جاء ممثلاً على جدران مقبرة متن بأبي صير.

ثانيا: الهيئات الآدمية:

ظهرت الهيئات الآدمية أسفل كرسي صاحب المقبرة وزوجته في أوضاع متنوعة إما في وضع القرفصاء أو الوقوف أو بصحبة حيوانات أو أدوات.

فمنذ الدولة القديمة صورت فتاة جالسة أسفل الأريكة التي يجلس عليها سشات حتب وزوجته في الجزء المخصص للمرأة بمصطبته بالجيزة من أوائل عهد الأسرة الخامسة، كما مُثل رجل يشب على ركبتيه شبه المطموسة أسفل الكرسي الذي يجلس عليه بتاح حتب أمام مائدة القرابين بمصطبته بسقارة، كما جاء رجل يجلس القرفصاء

(22)- Davies, N. de Garis, Five Theban Tombs, London, 1913, pp. 25f, pl. XXVI.
(23)-Kanawati, N., El- Hawawish, vol. V, Sydney , 1985, pp. 10, 19, fig. 9.
(24)- Kanawati, N. & Abder- Raziq, M., The Teti Cemetery at Saqqara, vol. VI, England, 2000, pp. 23, 36, pl. 48.
(25)-Blackman, A. M., op. cit., pp 31, pls. IX, XIV.
(26)-Junker, H., op. cit., p. 82, Abb. 35; PM III, P. 185.

أسفل الأريكة التي يجلس عليها حم مين وزوجته أمام مائدة قرابين بمقبرته بالحواويش. ([٢٧])

لم يكتف الفنان المصري بتمثيل هيئة آدمية واحدة أسفل كرسي صاحب المقبرة بمفرده أو برفقة زوجته، حيث صور ثلاثة من الخدم واقفين أسفل كرسي حتياعنخ زوجة بيبي عنخ وهي برفقة زوجها أمام مائدة طعام يستمعان إلى الموسيقى وذلك بمقبرة بيبي عنخ بميرة، وقد عبر الفنان عن أهمية الخادم الأوسط بتكبير حجمه وطوله مقارنة بالإثنين الآخرين المتساويين في الحجم والطول حيث أنه المتعهد بتقديم الطعام، انظر الشكل(١١)، كما جاء على جدران نفس المقبرة أسفل كرسي نفس السيدة أمام مائدة قرابين خادم واقف يمسك في إحدى يديه بشيء غير محدد وفي اليد الأخرى يمسك بإناء عطر، ومن الدولة الوسطى صورت ابنة اوخ حتب جالسة أسفل كرسي أبيها أمام مائدة قرابين بمقبرته التي تحمل رقم C,No.1 بمير من عهد سنوسرت الثاني.([٢٨])

وقد قام الفنان المصري القديم بإعطاء بعض الحيوية للمنظر أسفل كرسي صاحب المقبرة بالجمع بين مناظر الهيئات الآدمية والحيوانات والأدوات، فقد صور رجل واقف به تشوه عند منطقة الصدر يسند بإحدى يديه صندوقاً على كتفه ويمسك بالأخرى حبلاً مربوطاً به كلب جالس أسفل كرسي ني كاو إسسي بمقبرته بسقارة، انظر الشكل(١٢).([٢٩])

كما تظهر هيئة طفل عار بصحبة كلب أسفل كرسي اينومين أمام مائدة قرابين بمقبرته بسقارة من عهد بيبي الأول، ومن المحتمل ان يكون هذا الطفل ابنه، كما أن أغلب الظن أن هيئة الطفل قد أضيفت لاحقاً وذلك لكونها مرسومة بخلاف المناظر الأخرى المنقوشة على جدران المقبرة. ([٣٠])

وقد اشتملت بعض المناظر التي صورت أسفل كرسي النبيل على أقزام*، فقد وجد على جدران مقبرة إبي التي تحمل رقم ٨ بدير الجبراوي من عهد الأسرة السادسة قزم

([27])-id., Giza II, Wien, 1932, pp. 173f, Abb. 30; Wreszinski, W., Atlas III, p. 5, taf. 3; Kanawati, N., El- Hawawish, op. cit., pp. 10, 19, fig. 9.

([28])-Blackman, A. M., op. cit., pp 31, pls. IX, XIV; id., Thr Rock Tombs of Meir, vol. VI, London, 1953, p. 33, pl. XVII.

([29])-Kanawati, N. & Abder- Raziq, M., op. cit., p.36, pl. 48.

([30])- Kanawati, N., The Teti Cemetery at Saqqara, vol VIII, England , 2006, pp. 17, 40, pl. 50a.

- جلبت الاقزام من أفريقيا جنوب مصر مثل القردة، وعرف الأقزام منذ عصر الدولة القديمة، وفي نقش من مقبرة حرخوف، ذكر أن حرخوف أحضر للملك بيبي الثاني قزماً أثناء رحلته في جنوب النوبة

See: Dawson, W., " Pygmies and Dwarfs in Ancient Egypt", in: JEA 24, London, 1988, p. 185.

واقف أسفل كرسي إبي –موجهاً نظرة نحو باب وهمي– يمسك في إحدي يديه مرآة وأمامه صندوق لحفظ المرآتين اللتين صورتا أعلاه، انظر الشكل(١٣). ([٣١])

كما أن من المناظر الطريفة التي أتت أسفل كرسي النبيل منظر القزم مع القرد، فيذكر يونكر أن الأقزام من الدولة القديمة كانوا ملحقين بخدمة النبيل ولم يكونوا مخصصين لوظيفة العناية بالحيوانات المدللة، وقد يبدو غريباً أن مخلوقات ذات حجم صغير خصصت للعناية بحيوانات أكبر منها حجماً، وذلك يرجح أن هذه الحيوانات كانت مروضة، وربما كان الأقزام أقدر على أن يسوسوا القردة بحكم أنهم من نفس الموطن من الجنوب مما يجعلهم أكثر فهماً لأساليب التعامل معها والسيطرة عليها، كما أن كلاهما يؤدي نفس الوظيفة وهي الترفيه عن سيد المنزل، فقد صور قزم ممسكاً برباط قرد يلتقط طعامه من سلة موضوعة أمامه أسفل الأريكة التي يجلس عليها ور إيرني وزوجته في الجزء المخصص للزوجة أمام مائدة طعام في حفل موسيقى بمقبرته التي تحمل رقم ٢٥ بالشيخ سعيد من عهد نهاية الاسرة الخامسة. ([٣٢])

صور أيضاًعلى جدران مقبرة ايدو بالجيزة أسفل الأريكة التي يجلس عليها ايدو وزوجته في الجزء المخصص للمرأة أمام مائدة القرابين قزم يضع فوق رأسه قرداً، انظر الشكل(١٤). ([٣٣])

كما مثلت الحيوانات والأدوات مع الهيئات الآدمية التي توجد أسفل صاحب المقبرة مثلت أيضا الطيور،حيث تظهر فتاة صغيرة قد تكون ابنة رعيا تجلس على وسادة أسفل كرسي الزوجة أمام مائدة قرابين وتمسك بطائر عالياً قد يكون حمامة بسبب ذيلها الطويل وذلك على جدران مقبرة رعيا بسقارة، انظر الشكل(١٥).([٣٤])

وهنا نلاحظ أن بداية تصوير الهيئات الآدمية أسفل كرسي صاحب المقبرة كان منذ الدولة القديمة وقد استمر تمثيلها حتي الدولة الحديثة مع انخفاض معدل تصويرها في الدولة الوسطي، كما أن معظم المناظر التي ظهرت فيها الهيئات الآدمية أسفل كرسي صاحب المقبرة كانت ممثلة أمام مائدة القرابين، مما يوحي برغبة المتوفي في أن تظل هذه الهيئات معه في العالم الآخر.

كما نلاحظ أن بداية تصوير الأقزام أسفل كرسي صاحب المقبرة كان منذ الأسرة السادسة وليس قبل ذلك، كما أن أكثر الحيوانات التي أتت مصاحبة للأقزام كانت القردة

([31])-Davies, N. de G., Deir el Gebrawi, vol. I, London, 1902, p. 23, pl. XVII; PM IV, p. 243.

([32])-Junker, H., Giza V, Wien, 1941, p. 10.; Klebs, L., Die Reliefs des Alten Reiches, Heidelberg, 1915, pp. 32f; Davies, N. de G., The Rock Tombs of Sheikh Saïd, London, 1901, pp. 12f, pl. IV; PM IV, p. 188.

([33])-Junker, H., Giza VIII, s.82, Abb. 35.

([34])- Martin, G. t., Paser and Raa ia, p. 14, pl. 24.

ثالثا: مناظر الحيوانات والطيور المائية:

صور المصريون القدماء الحيوانات الأليفة المروضة أسفل كرسي صاحب المقبرة كحيوانات منزلية مدللة في مناظر مفعمة بالحياة مثل القردة والكلاب والقطط والطيور المائية مثل الأوز. ([٣٥])

- القرد:

كانت القردة تأتي مع الجزية الواردة من بلاد كوش أو بونت وخاصة في الأسرة الثامنة عشرة،وذلك طبقاً لمناظر المقابر علي جدران تلك الفترة.([٣٦])

صُور القرد على سجيته وهو يأكل أو وهو يلعب أو وهو يقوم ببعض الأعمال منذ عصر الدولة القديمة، وذلك في أوضاع متنوعه يمكن تصنيفها في ثلاث مجموعات:

القرد الذي يسير على أقدامه الأربعة:

صور القرد ممثلاً لهذا الوضع أسفل كرسي بتاح حتب أثناء تلقيه التقارير وتزيينه بمصطبته بسقارة، ويعد هذا المنظر من أقدم المناظر الممثلة للقرد بهذا الوضع، كما جاء منظر مماثل مع اختلافات بسيطة أسفل كرسي ني وي نثر بمقبرته بالجيزة من عهد الأسرة السادسة، حيث يخطو قرد للأمام بذيل مرتفع إلى أعلى ، ويوجد حول الرقبة وعند الوسط حبل ملفوف ثلاث مرات وبكل منهما عروة يتم فيها إدخال الحبل الذي يُربط به في أرجل الكرسي وذلك أمام مائدة طعام في وليمة احتفالية، ويتشابه مع وضع هذا القرد ذلك القرد الذي صور أسفل كرسي إبي بمقبرته بدير الجبراوي أمام مائدة قرابين ولكن بدون الحبل الملفوف حول الرقبة والوسط. ([٣٧])

ومن عصر الدولة الحديثة صور القرد الذي مُثل بهذا الوضع مرة واحدة أسفل كرسي آمون حتب بمقبرته بطيبة من عهد امنحتب الثالث، حيث يظهر القرد مربوطاً بحبل في أرجل الكرسي بذيل مرتفع لأعلى وصور خلفه إناء به باقة ورد، وتخرج يده اليمنى عن الخط الذي يمثل الأرضية، انظر الشكل(١٦). ([٣٨])

القرد الواقف:

تنوعت أوضاع القرد الواقف فإما أن يكون واقفاً لا يقوم بأي حركة مقيداً أو غير مقيد بالكرسي وإما أن يقوم بتناول الطعام أو يقوم ببعض الحركات الأكروباتية.

وفي الغالب يصور القرد واقفاً على قدميه الخلفيتين وجذعه مائل للأمام وذراعاه متأرجحتان تتدليان لأسفل مقيداً أو غير مقيد بأرجل الكرسي وهو ما جاء ممثلاً بنقش

([35])-Dodson, A.& Ikram, A., op. cit., p. 99.

([36])-Vandier d'Abbadie, " Les Singes Familiers dans L' Ancienne Égypte, Le Nouvel Empire" in: RdE 18, Paris, 1966, p. 159.

([37])-Wreszinski, W., op. cit., p. 3, taf. 2; Junker, H., Giza X, pp. 119, 122, fig. 44; Davies, N. de G., Deir el Gebrawi, vol. I, pl. VII; Seipel , W., Ägypten, Götter, Gräber und die Kunst, 4000 Jahre Jenseitsglaube, vol. I, Ausstellung, 1989, pp. 54f, fig. 28.

([38])-Loret, V., " Le Tombeau de l' Am- Xent Amen- Hotep" in: MMAF I, Paris, 1889, p. 23.

جداري محفوظ حالياً بالمتحف المصري بالقاهرة، حيث صور القرد في هذا الوضع مقيداً أسفل كرسي صاحب المقبرة مجهول الاسم الذي يراقب تصنيع الأسماك، وتشابه مع وضع هذا القرد ذلك القرد الذي يوجد أسفل كرسي زوجة مايا بالنقش الجداري المحفوظ حالياً بالمتحف المصري بالقاهرة ومنقول من مقبرته بسقارة التي تؤرخ بأواخر الأسرة الثامنة عشرة مع وجود اختلاف بسيط وهو أن القرد غير مقيد بأرجل الكرسي أمام مائدة القرابين ، انظر الشكل(١٧). ([٣٩])

مُثل القرد أيضا في وضع الوقوف وهو يأكل وهو ما جاء ممثلاً على جدران مقبرة منخبر رع سنب بطيبة ، حيث يوجد أسفل الأريكة التي يجلس عليها هو وأمه في الجزء المخصص للمرأة قرد مقيداً في أرجل الكرسي واقفاً يأكل بصلة يمسكها في يده اليمنى وبركبتيه انثناءة بسيطة وذيله متعرج مرفوع لأعلى.([٤٠])

ومن المناظر الملفتة للنظر ذلك القرد الواقف الذي يحاول تسلق دعامات كرسي موت ام ويا زوجة رعيا بصعوبة في حركة أكروباتية،وقد ساعد على ذلك تصميم الكرسي الذي أصبح شائعاً في الدولة الحديثة وهو ما جاء ممثلاً على جدران مقبرة رعيا بسقارة، انظر الشكل(١٨). ([٤١])

القرد الجالس:

صور القرد بهذا الوضع وهو يأكل منذ الدولة القديمة ولكنه كان أكثر شيوعاً في الدولة الحديثة، فقد مثلت قردة أنثى حرة طليقة أسفل كرسي إبي أمام مائدة قرابين بمقبرته بدير الجبراوي، وهي تأكل من سلة فاكهة موضوعة أمامها،وترتدي في صدرها قلادة وفي معصمها سوار وفي رسغها خلخال، انظر الشكل(١٩). ([٤٢])

استمر تمثيل القرد في وضع الجلوس وهو يأكل في الدولة الحديثة ولكنه ظهر مقيداً في أغلب المناظر في أرجل الكرسي حتى لا يسبب ضرراً أثناء تناوله الطعام وهذا ما جاء ممثلاً على جدران مقبرة باحرى التي تحمل رقم ٣ بالكاب من عهد تحتمس الأول – تحتمس الثالث، حيث يظهر القرد أسفل الأريكة التي يجلس عليها باحرى وزوجته في الجزء المخصص للمرأة أمام مائدة قرابين وهو مقيد بحبل في أرجل الكرسي من وسطه ويمد أحد ساقيه للأمام بذيل مقوس لأعلى ويمسك بيده تينة من سلة مملوءة بالفاكهة، وتشابه مع وضع قرد باحرى قرد ستاو الذي يأكل في الغالب من طبق بلح أمامه وذلك بمقبرته بالكاب من عهد رمسيس الثاني.([٤٣])

([39])-Wreszinski, W., Atlas I, taf. 84 a, b; Martin, G. T., The Hidden Tombs of Memphis, pp. 147, 165, fig. 106; Vandier d'Abbadie, op. cit., p. 161, fig. 22, 1.

([40])-Davies, Nina de Garis, Menkheperrasonb, p. 21, pl. XXIV.

([41])- Martin, G. T., op. cit, fig. 83; id., The Tomb- Chapels of Paser and Raᶜ ia , p. 11, pl. 19.

([42])- Davies, N. de G., op. cit, p. 24, pl. XIX.

([43])-Dodson, A.& Ikram, A., op. cit., fig. 98; Tylor, J. J. & Griffith, F. Ll., The Tomb of Paheri, London, 1895, pl. IX; Kruchten, J.- M. & Delvaux, L., La Tombe de Sétaou, Belgium , 2010, p. 79, planche 13; PM V, p. 177.

يتسم القرد في معظم المناظر بالمرح والحيوية باعتباره حيواناً مدللاً ولكن في مقبرة وسرحات التي تحمل رقم ٥٦ بشيخ عبد القرنة من عهد أمنحتب الثاني اختلف الوضع، حيث يظهر قرد تبدو على ملامحه التعاسة أسفل الأريكة التي يجلس عليها وسرحات وزوجته في الجزء المخصص للمرأة أثناء الاحتفال بعيد الوادي،فقد رُبط في أرجل الكرسي وهو يقوم بقضم شيء ما في يده ويظهر منحني الظهر ورأسه منحنية للأمام وذيله مفرود بطول الظهر،فربما كان سبب تعاسته هو أنه وجد نفسه حبيساً بجوار سلة ومرآة تبدو أكبر منه حجماً. ([٤٤])

لم يظهر القرد في وضع الجلوس وهو يأكل فقط وإنما جاء تمثيله في هذا الوضع وهو يقوم بأعمال أخرى، فقد صور قرد يمسك بإناء الدهام العطري mdt وهومقيد في أرجل الأريكة التي يجلس عليها ببي وزوجته في الجزء المخصص للمرأة بمقبرته بالكاب، فيجلس في وضع استعداد مما يوحي بأنه يقوم بعمل مهم،وهذا يمثل المنظر الوحيد للقرد الذي يعود لعصر الدولة الوسطى، انظر الشكل(٢). ([٤٥])

كما جاء منظر لقرد جالساً غير مقيد يلعب بالطعام أسفل كرسي بنن بمقبرته التي تحمل رقم ٣٣١ بطيبة من عهد الرعامسة وذلك أثناء الاستماع إلى الموسيقى.([٤٦])

هنا نلاحظ كثرة تمثيل القردة علي جدران مقابر الدولة الحديثة بمعدل أكبر من الدولتين القديمة والوسطي وخاصة أسفل كرسي المرأة أمام مائدة القرابين، كما نلاحظ أيضا أن أكثر الحيوانات تدليلاً كانت القردة بدليل الاهتمام بتزينها بالحلى وهذا ما جاء مصوراً على جدران مقبرة ابي بدير الجبراوي هذا بالإضافة إلى الإهتمام بإطعامها في معظم المناظر.

- الكلاب:

كانت الكلاب من أقدم الحيوانات التي تم ترويضها في مصر منذ عصور ما قبل التاريخ، وقد حرص المصري القديم على تمثيلها كحيوان منزلي مدلل أسفل الكرسي الذي يجلس عليه صاحب المقبرة باعتبارها صديقاً وفياً وذلك منذ الدولة القديمة حتى الدولة الحديثة، فهي تظهر إما تسير على أقدامها الأربعة او في وضع رابض أو في وضع الجلوس أو في وضع الإسترخاء. ([٤٧])

كلاب تسير على أقدامها الأربعة:

ظهرت ثلاثة كلاب بأذن منتصبة وذيل مقوس لأعلى وهي ممثلة في هذا الوضع أسفل كرسي بتاح حتب بمصطبته بسقارة، ومن أكثر المناظر روعة ويعتبر فريداً في سماته

(44)- Hodel- Hoenes, S., Life and Death in Ancient Egypt, London , 1991, pp. 77f, fig. 45; Beinlich- Seeber, C. & Shedid, A. G., Das Grab des Userhat, in: AV 50, Mainz, 1987, pp. 53f, taf. 1; Vandier d'Abbadie, op. cit., pp. 167f.

(45)- id., "Les Singes Familiers dans L' Ancienne Égypte,Le Moyen Empire,pp. 183-184.

(46)- PM I, I, p. 399; Davies, N. de Garis, Seven Private Tombs at kurnah, p. 54, pl. XXXVI.

(47)- Szpakowska, K., Daily Life in Ancient Egypt, USA, 2008, p. 59.

الفنية منظر كلبة بأذن منتصبة وذيل مقوس لأعلى تقف على أقدامها الأربعة وتقوم بإرضاع صغارها بإطمئنان مما يوحي بكونها تشعر بالدفء والأمان في منزل سيدها، وقد مثل هذا المنظر أسفل كرسي ذاو بمقبرته بدير الجبراوي، انظر الشكل(٩). ([٤٨])
وصور من الدولة الوسطى كلب واقف أسفل كرسي جحوتي حتب وهو يشرف على إحصاء القطعان بمقبرته بالبرشا، انظر الشكل(٥). ([٤٩])

الكلاب الرابضة:

صورت الكلاب بهذا الوضع منذ الدولة القديمة، فيظهر كلب سلوقي رابضاً ذى أذن منتصبة وذيل قصير مقوس لأعلى أسفل كرسي تي وهو يراقب الأعمال اليدوية بمقبرته بسقارة، وتشابه مع وضع هذا الكلب كلب آخر جاء تمثيله أسفل كرسي سن ورت اف أمام مائدة القرابين في أعلى الباب الوهمي بمقبرته بنقادة من عصر الانتقال الأول، وكذلك الأمر بالنسبة للكلب الرابض أسفل كرسي عب إحو أمام مائدة قرابين في أعلى الباب الوهمي المحفوظ حالياً بالمتحف المصري بالقاهرة من جبانة دندرة، انظر الشكل(٢٠).([٥٠])

الكلاب الجالسة:

صور كلب بهذا الوضع وهويأكل قطعة من اللحم أسفل كرسي بيبي عنخ بمقبرته بمير أمام مائدة طعام برفقة زوجته أثناء الاستماع للموسيقى، وقد ظهر هذا الكلب بأذن منتصبة وذيل مقوس لأعلى، كما يأتي كلب مشابه في وضعه لكلب بيبي عنخ ولكن بدون طعام وبأذن متدلاة وذيل مفرود على الأرض أسفل كرسي حاتي اي بمقبرته بطيبة أثناء صيده للسمك من بركة السمك بحديقة منزله، انظر الشكل(٣).([٥١])

الكلاب المسترخية:

ظهرت الكلاب بهذا الوضع على جدران مقابر الدولة القديمة حيث مُثل كلب مسترخي بأذن منتصبة أسفل كرسي خنتكا بمقبرته بتل الضبعة من عهد الأسرة السادسة، ومن عصر الدولة الحديثة صور كلب مسترخ بأذن متدلاة وذيل مقوس لأعلى أسفل كرسي منتوحرخبش اف أمام مائدة قرابين بمقبرته بطيبة من أوائل الأسرة الثامنة عشرة، انظر الشكل(٢١) .([٥٢])

([48])-Wreszinski,W.,Atlas III, p.3, taf. 2; Davies, N. de G., Deir el Gebrawi, vol. II, p. 5, pl. IV.
([49])-Newberry, P. E., op. cit., pp. 26f , pl. XII.
([50])-Wreszinski, W., op. cit., p. 61, taf. 35; Fischer, H. G., op. cit., p. 203, fig. 40. id., Inscriptions from the Coptite Nome, Roma, 1964, p. 73, pl. XXI, 23.
([51]) Davies,N. de Garis, , op.cit., p.44, pl. XXXII;Blackman,A. M., Meir, vol. IV, p. 30, pl. IX.
([52])- Castel, G., Le Mastaba de Khentika, in: IFAO 40/2, Paris, 2001, p. 1, fig. 75; Davies, N. de Garis, Five Theban Tombs, pl. XI.

هنا نلاحظ أن معدل تصوير الكلاب أسفل كرسي صاحب المقبرة في الدولة القديمة أكثر من معدل تصويرها في الدولة الحديثة مع انخفاض معدل تصويرها في الدولة الوسطي.

- القطط:

لم تحظ القطط بإهتمام المصري القديم في تمثيلها أسفل كرسي صاحب المقبرة على العكس من القردة والكلاب، فمن أبرز المناظر التي صورت القطة أسفل كرسي النبيل ما جاء ممثلاً على جدران مقبرة نخت التي تحمل رقم ٥٢ بشيخ عبد القرنة من عهد تحتمس الرابع، حيث تظهر قطة وضعت لها سمكة تلتهمها أسفل الأريكة التي يجلس عليها نخت وزوجته في الجزء المخصص للمرأة أمام مائدة طعام في وليمة احتفالية، انظر الشكل(٢٢)، كما ظهرت قطة أسفل كرسي زوجة بنن بمقبرته بطيبة وهي تلعب بالفاكهة. ([٥٣])

الوعول:

صورت الوعول في الدولة الحديثة أسفل كرسي آمون حب بمقبرته التي تحمل رقم ٧٣ بطيبة من عهد حتشبسوت،انظرالشكل(٢٤). ([٥٤]).

- الأوز:

كان طائر الأوز من الطيور المائية التي مثلت أسفل كرسي صاحب المقبرة، وبالرغم من عدم وجود الاسم المصاحب له smn إلا أنه عن طريق الخصائص والسمات التشريحية له نجدها تنطبق على هذا الطائرالممثل .([٥٥])

صورت أوزة تقف على حصيرة من المفترض أنها تكون أسفل كرسي رخميرع الذي لم يتبق منه سوى الأوزة والحصيرة التي تقف فوقها وذلك على جدران مقبرة رخميرع التي تحمل رقم ١٠٠ من عهد تحتمس الثالث – امنحتب الثاني.([٥٦])

كما ظهرت الأوزة أسفل الأريكة التي يجلس عليها وسر آمون وزوجته في الجزء المخصص بالزوجة أمام مائدة قرابين بمقبرته التي تحمل رقمي ٦١و١٣١ بطيبة من

([53])- Shedid, A. G. & Seidel, M., Das Grab des Nacht, Mainz, 1991, Abb. 15; Davies, Norman de Garis, The Tomb of Nakht at Thebes, New York, 1917, p. 59, pls. X, XV; Wreszinski, W., Atlas I, taf. 175; Davies, N. de Garis, Seven Private Tombs at qurnah, p. 54, pl. XXXVI; PM I, I, p. 99.

([54])- Säve- Söderbergh, T., Four Eighteenth Dynasty Tombs, vol. I, pl. VIII.

([55])- غادة مصطفي، طائر الإوز في المناظر والنصوص الدينية حتي نهاية الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة ، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٤١.

([56])-Davies, Norman de Garis, The Tomb of Rekh- Mi- Rē at Thebes, vols I, II, New York, 1973, pp. 30f, pl. XXIV; Hodel- Hoenes, S., op. cit., p. 145.

عهد تحتمس الثالث، ومُثلت الأوزة كذلك أسفل كرسي رع مس أمام مائدة قرابين بمقبرته التي تحمل رقم ٢١٢ بطيبة من عهد رمسيس الثاني، انظر الشكل(٢٣). ([٥٧])
هنا نلاحظ أن الدليل على ترويض القطط كحيوانات منزلية لم يظهر قبل الدولة الحديثة، كما أن بداية ظهور الأوز والوعول أسفل كرسي صاحب المقبرة بمفرده أو برفقة زوجته كان منذ الدولة الحديثة ، وقد ظهر الأوز في معظم المناظر اسفل كرسي المرأة أمام موائد القرابين.

مناظر كوميدية للحيوانات:

يملك الفنان المصري القديم حس الدعابة العالي الذي اتضح في تمثيل مناظر كوميدية محبوبة أسفل كرسي صاحب المقبرة.
ظهر هذا النوع من المناظر منذ الدولة القديمة، حيث صور قرد مربوط في أرجل كرسي اينومين أمام مائدة القرابين بمقبرته بسقارة وهو يحاول التسلق على ظهر كلب بأذن منتصبة وذيل قصير مقوس لأعلى، ويلتفت هذا الكلب برأسه إلى القرد.([٥٨])
كما يوجد نموذج لتلك الكوميديا في منظر ممثل أسفل الأريكة التي يجلس عليها منتوحرخبش اف ووالدته في الجزء المخصص أسفل المرأة أمام مائدة القرابين بمقبرته بطيبة، حيث يحاول قرد الإمساك بالحبل المربوط في رقبة الكلب بروح من الدعابة فما كان من الكلب إلا أنه التفت إليه في نظرة تعنيف.([٥٩])
ومن أروع المناظر ما جاء ممثلاً على جدران مقبرة قن آمون التي تحمل رقم ١٦٢ بطيبة من عهد الأسرة الثامنة عشرة أسفل كرسي زوجة قن آمون، حيث يُمثل قرد واقفاً مربوطاً في أرجل الكرسي يأكل ثمرة يمسك بها في يده اليسري ويمسك بيده اليمنى ببطة وأمامه كلب فاتح فمه، فمن الصعب معرفة تفاصيل الصراع الدائربين البطة والكلب، فربما تنقر البطة بمنقارها أنف الكلب أو ربما ذلك الكلب يستعد لالتهام البطة التي تنحني نحوه، مهما كان الأمر فإن القرد ظل بعيدا عن المشاركة في هذا الصراع وظل مستمراً في أكل الفاكهة، انظر الشكل(٢٥). ([٦٠])
هنا نلاحظ أن أكثر الحيوانات التي اختارها الفنان المصري القديم ليرسم بخياله بينها مواقف طريفة هي القردة والكلاب وربما يرجع ذلك إلى سهولة ترويضها كما كان الهدف من امتلاك القردة والكلاب واحد وهو إظهار ثراء الشخص الذي يمتلكها.

([57])- Dziobek, E., Die Gräber des Vezirs User- Amun Theben nr. 61 und 131, Mainz, 1994, p. 95, taf. 96. Pm I, I, p. 123; Davies, N. de Garis, The Tomb of the Vizier Ramose, London, 1941, p. 15, pl. X; PM I, I, p. 309.
([58])-Kanawati, N., The Teti Cemetery at Saqqara, vol .VIII, p. 42, pl. 51b.
([59])- Davies, N de Garis, Five Theban Tombs, pl. IV.
([60])- Davies, Nina de Garis, Scenes from some Theban Tombs, vol. IV, Oxford, 1963, p. 15, fig. 4; Vandier d'Abbadie, " Les Singes Familiers dans L' Ancienne Égypte" , pp. 181f, fig. 40.

رابعا: الأدوات:

أدوات الكتابة:

صورت أدوات الكتابة في بعض المناظر أسفل كرسي المرأة وهذا أمر مخالف لما كان شائعاً حيث أن أدوات الكتابة من المفترض أنها تشير إلى وظيفة الرجل الإدارية.

يعتقد كل من Janssen , Rosalind أن ظهور أدوات الكتابة أسفل كرسي المرأة ربما يشير إلى كونها متعلمة وليس إشارة إلى الوظيفة التي تمارسها، حيث أن الغرض من حصول سيدات الطبقات الإجتماعية العليا على التعليم هو أن تكون قادرة على الخدمة في المعبد أو تكون على قدر كاف من الثقافة. (٦١)

وتطبيقاً لما سبق ذكره بالأمثلة فقد ظهرت لوحة كتابية وجراب يحوي أدوات الكتابة أسفل كرسي حنوت تاوي وهي بجوار زوجها في وليمة احتفالية بمقبرة مننا التي تحمل رقم ٦٩ بطيبة من عهد تحتمس الرابع – امنحنت الثالث، فمن المرجح أن هذه الأدوات تخص مننا، انظر الشكل(٢٦)، ويوجد منظر مشابه على جدران مقبرة قن آمون بطيبة، ولكن في هذه المقبرة يجلس الزوج والزوجة أمام مائدة قرابين. (٦٢)

كما صورت الأدوات الكتابية أسفل المرأة صورت أيضا في المكان الصحيح أسفل الأريكة التي يجلس عليها وسرحات وزوجته في الجزء المخصص للرجل بمقبرة وسرحات بطيبة أثناء الاحتفال بعيد الوادي، وقد تشابه مع هذا المنظر ما جاء ممثلاً على جدران مقبرة نب آمون بطيبة أمام موائد قرابين، انظر الشكل(٢٧). (٦٣)

هنا نلاحظ ان أدوات الكتابة قد صورت عل جدران المقابر في الدولة الحديثة ولم تظهر على جدران مقابر الدولة القديمة والوسطى وخاصة في المناسبات الخاصة بإقامة الولائم الاحتفالية وأمام موائد القرابين.

المرآيا والأواني:

كانت المرآيا من ضمن العناصر الهامة المصورة أسفل كرسي صاحب المقبرة حيث توضع جنباً إلي جنب مع أدوات أخرى ومنها أواني الزيوت.

صورت المرآيا أسفل كرسي صاحب المقبرة منذ الدولة القديمة، فقد مثلت ثلاث مرآيا أسفل كرسي ابي وهو يوجه نظرة إلى باب وهمي بمقبرته بدير الجبراوي، حيث يمسك أحدهم قزماً والأخرتين قد مثلتا فوق صندوق، انظر الشكل(١٣). (٦٤)

---

(61)- Rosalind, M.& Janssen, J.,Growing up and Getting Old in Ancient Egypt,London ,2007, p.72.

(62)- ibid., p. 72, fig. 32; Hawass, z., Le Tombeau de Menna, Le Caire, 2002, pp. 15f, 33, planches XII a,b, XXXVIII a,b; Hodel- Hoenes, S., op. cit., p. 96, fig. 64; Davies, Nina de Garis, op. cit., p. 15, pl. XVI A.

(63)-Hodel- Hoenes, S., op. cit., p. 78, fig. 45; Beinlich- Seeber, C. & Shedid, A. G., op. cit., pp. 53f, taf. 1; Säve- Söderbergh, T., op. cit., p. 25, pl. XXIII.

(64)-Davies, N. de G., Deir el Gebrawi, vol. I, p. 23, pl. XVII

كما صور أسفل الأريكة التي يجلس عليها مري عا وزوجته في الجزء المخصص للمرأة شيء مستدير يبدو انه مرآة وذلك أثناء تلقي القرابين من ثلاث سيدات بمقبرته بالهجارسة من عهد الأسرة الثامنة.([٦٥])

ومن الدولة الوسطى صورت المرآة أسفل الأريكة التي يجلس عليها ببي وزوجته في الجزء المخصص للرجل بمقبرته بالكاب. ([٦٦])

وقد استمر تمثيل المرآيا أسفل كرسي صاحب المقبرة في الدولة الحديثة، حيث صورت مرآة كبيرة بين سلة وقرد أسفل الأريكة التي يجلس عليها وسرحات وزوجته في الجزء المخصص للمرأة أثناء الإحتفال بعيد الوادي بمقبرته بطيبة، انظر الشكل(٢٨)، كما مثل أسفل الأريكة التي يجلس عليها حاتي عا وزوجته في الجزء المخصص للمرأة مرآة في منظر خاص بتقديم القرابين لهما بمقبرته التي تحمل رقم ١١٦بطيبة من عهد تحتمس الرابع– امنحتب الثالث. ([٦٧])

صورت المرآيا أيضا بجانب الأواني في الدولة القديمة، حيث مثل أسفل الأريكة التي يجلس عليها حسي مين/مري وزوجته في الجزء المخصص للمرأة مرآة وإناء عطر فوق صندوق بغطاء مسطح وذلك بمقبرته بالحواويش التي تحمل رقم K18 من أوائل – أواسط عهد بيبي الثاني. ([٦٨])

ظهرت أيضاً المرآيا بجوار أواني الزيوت في عصر الدولة الحديثة، فقد مثل في منظر محطم مرآة وإناءان أسفل كرسي زوجة تاتي بمقبرته التي تحمل رقم ١٥٤ بطيبة من عهد تحتمس الثالث، وقد تشابه مع هذا المنظر ما جاء ممثلاً أسفل الأريكة التي يجلس عليها رنني وزوجته في الجزء المخصص بالمرأة بمقبرته بالكاب من عهد الأسرة الثامنة عشرة، كما يظهر أسفل كرسي زوجة آمون حتب أمام مائدة قرابين إناء زيت مختوم ومرآة بمقبرته التي تحمل رقم ٢٩٤ بطيبة من عهد امنحتب الثالث، وقد تشابه مع هذا المنظر ما جاء مصوراً على جدران مقبرة آمون مس بطيبة ولكن بدلاً من تمثيل مائدة القرابين يظهر الزوج والزوجة يستقبلان القرابين من رجل ما. ([٦٩])

كما صورت الأواني بجوار المرآيا أسفل كرسي صاحب المقبرة فقد مثلت أيضاً بمفردها في عصر الدولة الوسطى، حيث ظهرت أواني الزيوت على أبواب وهمية من

([65])- Kanawati, N., The Tombs of El- Hagarsa, vol. III, Sydney, 1995, pp. 29, 37, pl. 41.

([66])-Vandier d' Abbadie, J., " Les Singes Familiers dans L' Ancienne Égypte, Le Moyen Empire pp. 183-184, fig. 7.

([67])-Beinlich- Seeber, C. & Shedid, A. G., op. cit., pp. 53f, taf. 1; Hartwig, M., " The Tomb of A ḥᶜty-ᶜ , Theban Tomb 116", in: offerings to the Discerning Eye, Culture and History of the Ancient Near East, vol. 38, Leiden, Boston, 2010, p. 159, fig. 2; PM I, I, p. 233.

([68])-Kanawati, N., El- Hawawish, vol. VIII, Sydney, 1988, pp. 44f, fig. 22b.

([69])-Strudwick, N., The Tombs of Amenhotep, Khnummose, and Amenmose at Thebes, pp. 11, 12, 86 pls. IX, XXXIV; PM I, I, 376; Davies, N. de Garis, Five Theban Tombs, p. 42, pl. XXXIX; Dodson, A.& Ikram, A., op. cit., p. 81, fig. 80.

عهد سنوسرت الأول ببني حسن، وهو ما جاء ممثلاً على جدران مقبرة آمون ام حات التي تحمل رقم ٢، حيث صور صاحب المقبرة وزوجته يجلس كل منهما قبالة الآخر أمام مائدة قرابين وأسفل كل مقعد إناء زيت، كما ظهر أسفل الأريكة التي يجلس عليها وسرحات وزوجته في الجزء المخصص للمرأة إناءان للزيوت بمقبرته بطيبة.([٧٠])

لم يقتصر أمر تصوير الأواني أسفل كرسي صاحب المقبرة على أواني الزيوت فقط، حيث مثلت أواني مخصصة لوضع أشياء أخرى بخلاف الزيوت وهو ما جاء واضحاً أسفل الأريكة التي يجلس عليها سن نفر ووزجته في ملابسهما الإحتفالية، بمقبرته التي تحمل رقم ٩٦ بطيبة من عهد امنحتب الثاني،حيث ظهر إناءان وجدت العلامة الهيروغليفية الدالة على الذهب على الإناء الأيسر،ولذلك من المرجح أن الإناء الآخر كان به فضة، انظر الشكل(٢٩). ([٧١])

نلاحظ هنا أن بداية ظهور المرآيا كان منذ الدولة القديمة وقد انخفض معدل تصويرها في الدولة الوسطى وعادت إلى الظهور بكثرة بجانب أواني الزيوت في عصر الدولة الحديثة أسفل كرسي المرأة وهي برفقة زوجها في معظم المناظر أمام موائد القرابين أو أثناء تلقي القرابين.

الصناديق:

صورت الصناديق أسفل كرسي صاحب المقبرة في الدولة القديمة بأشكال مختلفة نذكر منها الآتي:

- هذا الطراز من الصناديق الممثل بالشكل (٣٠) صور أسفل كرسي إبي وهو يراقب عمليات الذبح وأعمال الحصاد بمقبرته بسقارة من عهد الأسرة السادسة، حيث ظهر صندوقان على أحدهما مرآة، وتشابه مع منظر الصندوق السابق الصندوق الذي ظهر ممثلاً أسفل كرسي شبس بو مين/خني أمام مائدة القرابين بمقبرته التي تحمل رقم H24 بالحواويش من عهد بيبي الثاني.([٧٢]) .

صور أيضا هذا الطراز من الصناديق في عصر الدولة الحديثة، حيث ظهر أسفل كرسي سن نفر وهو في منظر حب يجمعه بزوجته التي تقدم له قلادتين على حصيرة يتدلى من إحداهما جعران رمز البعث بينما يتدلى من الأخرى رموز البعث في العالم الآخر وذلك بمقبرته بطيبة. ([٧٣])

([70])-ibid. fig. 87; Newberry, P. E., Beni Hassan, vol. I, London, 1893, pl. XII; Beinlich- Seeber, C. & Shedid, A. G., op. cit., pp. 60, 86, tafs. 12, 40.

([71])-Hodel- Hoenes, S., op. cit., p. 120, fig. 84; PM I, I, p. 197.

([72])- Kanawati, N., El- Hawawish, vol II, Sydney, 1981, pp. 14, 33, fig. 24; Wreszinski, W., Atlas I, taf. 405; Smith , W. S., A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom, London, 1949, pl. 56.

([73])- Hodel- Hoenes, S., op. cit., p. 136, fig. 101.

- هذا الطراز من الصناديق الممثل بالشكل (٣١) صور أسفل كرسي زوجة نهوت دشرت/مري أمام مائدة قرابين بمقبرته بالحواويش من أوائل –أواسط عهد بيبي الثاني، وهو صندوق مجدول بغطاء مستدير، وتشابه مع منظر هذا الصندوق صندوق آخر ظهر أسفل كرسي جح سا/ نبي أمام مائدة قرابين ولكن بدون جدل وذلك بمقبرته التي تحمل رقم GA11 بالحواويش من منتصف عهد بيبي الثاني. ([٧٤])
- هذا الطراز من الصناديق الممثل بالشكل (٣٢)عبارة عن صندوق به جزء مجدول بمقابض أو على الأرجح أنها عناصر زخرفية موجودة في أركان الصندوق متخذة شكل رأس طير أسفل كرسي باوي بمقبرته التي تحمل رقم BA14 بالحواويش من عهد الأسرة العاشرة. ([٧٥])
- هذا الطراز من الصناديق الممثل بالشكل (٣٣)عبارة عن صندوق بغطاء مدبب ظهر أسفل كرسي ذاو أمام مائدة قرابين بمقبرته بدير الجبراوي.([٧٦])
- هذا الطراز من الصناديق الممثل في الشكل (٣٤) هو عبارة عن صندوق بغطاء مسطح صور أسفل كرسي سيدة مجهولة الاسم أمام مائدة قرابين، وقد مثل فوقه مرآة وإناءان من العطور وذلك بمقبرتها التي تحمل رقم G124 بالحواويش من عهد بيبي الأول – أوائل عهد بيبي الثاني.([٧٧])

وقد أتى منظر مشابه لهذا الصندوق ممثل عليه مرآة وإناء عطر واحد أسفل الأريكة التي يجلس عليها حسي مين/ مرى وزوجته في الجزء المخصص للمرأة بمقبرته بالحواويش، كما ظهر هذا الطراز من الصناديق أسفل كرسي سيدة تدعى نبت أمام مائدة قرابين بمقبرتها التي تحمل رقم H27 بالحواويش من النصف الأول من عهد بيبي الثاني. ([٧٨])

وتشابه مع منظر الصندوق السابق ذلك الصندوق الذي جاء ممثلاً أسفل كرسي حسي مين/سيسي بمقبرته التي تحمل رقم G42 بالحواويش من نهاية عهد بيبي الثاني وكذلك الصندوق الممثل أسفل الأريكة التي يجلس عليها إسي وزوجته في الجزء المخصص للزوجة بمقبرته بدير الجبراوي.([٧٩])

- ظهر هذا الطراز من الصناديق الممثل في الشكل(٣٥) أسفل الأريكة التي يجلس عليها حسي مين/ سيسي وزوجته في الجزء المخصص للمرأة أمام مائدة قرابين، وقد صور

([74])-Kanawati, N., El- Hawawish, vol . VIII, p. 9, fig. 3a; id., El- Hawawish, vol . VII, Sydney, 1987, p. 41, fig. 28.
([75])-ibid., pp. 29, 31, fig. 17b.
([76])- Davies, N. de G., Deir el Gebrawi, vol. II, pl. IX.
([77])-Kanawati, N., El- Hawawish, vol . IX, Sydney, 1989, p. 27, fig. 13b.
([78])- ibid., vol. VIII, pp. 44, 45, fig. 22; id., vol. III, pp. 37, 40, fig. 27.
([79])- ibid., vol. VII, pp. 10, 12, fig. 3 a; Davies, N. de G., op. cit , pl. XVII.

فوق الصندوق بقايا شيء مستدير ربما تكون مرآة وبقايا حيوان من المرجح أن يكون قرد وذلك بمقبرته بالحواويش من عهد بيبي الأول – أوائل عهد بيبي الثاني. ([٨٠])

- ظهر هذا الطراز من الصناديق الممثل بالشكل (٣٦) أسفل كرسي هني أمام مائدة قرابين وهي إما زوجة أو ابنة شبس – بو– مين/خني بمقبرته بالحواويش. ([٨١])

هنا نلاحظ أن الصناديق بصفة عامة في مختلف أشكالها أتت في مناظر خاصة بموائد القرابين ولكن الصناديق التي أتخذت الطرز الممثلة في الأشكال (٣٠، ٣٤) أتت إلى جانب تصويرها في مناظر موائد القرابين ممثلاً فوقها المرآيا والأواني مما يوحي بأن هذه الصناديق كانت مخصصة لحفظ ما يظهر فوقها من أدوات لما لها من أهمية خاصة، حيث أن المرآيا لها ارتباط بالبعث كما سيرد ذكر ذلك فيما بعد، وما يؤكد هذه الفكرة هو ظهور إحدى طرز هذه الصناديق الممثلة بالشكل (٣٠) أسفل كرسي سن نفر بالدولة الحديثة وهي الفترة التي شاع فيها الإهتمام بالمناظر الأخروية في منظر تقدم له زوجته رموز البعث مثل الجعران في وجود هذا الصندوق، فربما كان الهدف من تمثيله هو استخدامه لحفظ مثل تلك الأشياء البالغة الأهمية التي تساعد في بعثه مرة أخرى في العالم الآخر.

أدوات أخرى:

يعتبر الوعاء الذي به إبريق ماء الممثل أسفل كرسي صاحب المقبرة له ارتباط بالمنظر العام، حيث صور أسفل كرسي صاحب المقبرة أمام مائدة القربان على افتراض أنه عندما ينتهي صاحب المقبرة من تناول الطعام يقوم بغسل يديه من هذا الإبريق وهو ما جاء واضحاً على جدران مقبرة تي بالحواويش، انظر الشكل(٧)، وكذلك مقبرة ذاو بدير الجبراوي. ([٨٢])

صورت مائدة وعليها علبة مكتوب عليها عبارات مباركة أسفل كرسي سن نفر بطيبة أمام مائدة قرابين، وتشير تلك العلبة إلى رقعة اللعبة المعروفة باسم سنت أو الداما (لعبة الاجتياز)، انظر الشكل(٣٧). ([٨٣])

هنا نلاحظ أن لعبة السنت ظهرت لأول مرة في الدولة الحديثة على حد علمي أسفل كرسي صاحب المقبرة أمام مائدة قرابين في منظر طقسي خاص بالعالم الإخر.

([80])-Kanawati, N., El- Hawawish, vol . VI, pp. 10, 12, fig. 2.

([81])- id., El- Hawawish, vol . II, pp, 24f, fig. 4

([82])-Kanawati,N.,El- Hawawish,vol .VI, pp. 52, 54, fig. 23b; Davies, N. de G., op. cit , pl. XIII.

([83])-Hodel- Hoenes, S., op. cit., pp. 122, 124, fig. 88.

سلال وأوعية فاكهة:

صورت السلال والأوعية على جدران المقابر منذ الدولة القديمة ، حيث ظهرت سلة مزخرفة على حامل ولها غطاء أسفل كرسي ميمي بمقبرته بالحواويش من عهد مري ان رع – أوائل عهد بيبي الثاني. ([٨٤])

كما صور حامل في قمته توجد زهرتان لوتس ووعاء ملئ بأنواع الفاكهة المختلفة أسفل كرسي زوجة آمون إم انت بمقبرته بسقارة من عهد حور محب، ويوجد منظر مشابه أسفل كرسي صاحب المقبرة الذي لم يتبق من اسمه سوى s[m]n بالنقش الجداري المحفوظ حالياً فى متحف هيدلبرج تحت رقم ٢٨٢٦ منقول من مقبرته بسقارة من أواخر الأسرة الثامنة عشرة أوائل الأسرة التاسعة عشرة، حيث يوجد أسفل الكرسي حامل وعليه وعاء فاكهة مع وجود اختلاف بسيط في شكل الوعاء وخلو الحامل من زهور اللوتس. ([٨٥])

ومن المناظر التي شاع فيها تصوير زهور اللوتس أعلى أوعية الفاكهة ما جاء ممثلاً أسفل كرسي زوجة ناي أمام مائدة قرابين بمقبرته التي تحمل رقم ٢٧١ بقرنة مرعى من عهد الملك اي، حيث صور وعاء مجدول به الكثير من فاكهة التين تزينه من أعلى زهرة لوتس.([٨٦])

كما يوجد وعاء به فاكهة مزينة في قمتها بإطار من زهور اللوتس أسفل كرسي زوجة رع مس أمام مائدة قرابين بمقبرته بطيبة، انظر الشكل(٢٣). ([٨٧])

هنا نلاحظ ان بداية تمثيل زهور اللوتس أسفل كرسي صاحب المقبرة بمفرده أو برفقة زوجته أمام موائد القرابين كان في الدولة الحديثة..

المغزي الديني

اعتقد المصري القديم أن للعبة السنت مغزى ديني منذ الأسرة الثامنة عشرة، حيث أن المتوفي عندما يستطيع التغلب على الشريك غير المرئي فإنه يضمن إعادة الميلاد والرخاء في العالم الآخر. ([٨٨])

ترمز المرآة إلى إعادة الميلاد والبعث حيث يرمز جزء المرآة المستدير إلى الشمس، ويرمز مقبضها في هيئة نبات البردي أو اللوتس إلى التجدد وإعادة الحياة، كما أن دائرة المرآة ربما ترتبط ببطن المرأة الحامل المستدير التي هي رمز الميلاد، كما أن قدرة المرآة على نسخ أو عكس هيئة الشخص منحها ارتباطاً بالتجدد والحياة، ومما

([84])-Kanawati, N., El- Hawawish, vol . VII, pp. 19, 21, fig. 10.

([85])-Martin, G. t. , The Hidden Tombs of Memphis, p. 198, fig. 121; id., Corpus of Reliefs of the New Kingdom , pp. 8, 22, pls. 2, 11.

([86])-Habachi, L & Anus, P., "Le Tombeau de Naÿ à Gournet Mar ʿe ï", in: MIFAO. 97, Cairo, 1977, p. 21, fig. 13.

([87])-Davies, N. de Garis, The Tomb of the Vizier Ramose, p. 15, pl. x.

([88])- Szpakowska, K., op. cit.,p. 114 ;Hodel- Hoenes, S., op. cit., pp. 122, 124.

يؤكد أن البعث هو الغرض الاساسي من استخدام المرآة إلى جانب التزين هو أن كلمة المرآة باللغة المصرية القديمة عنخ ꜥnḫ، وهي نفس الكلمة المستخدمة للحياة. (٨٩)

يرجع ذكر طائر الأوز smn في النصوص الدينية إلى عصر الدولة القديمة، ففي نصوص الأهرام ورد أن الملك المتوفي يأخذ هيئة طائر الإوز ويطير إلى السماء فيصبح ضمن النجوم الأبدية التي لا تفنى ما يجعله يضمن حياة أبدية.(٩٠)

كما أتى في نصوص التوابيت أن المتوفي أصبح يصيح مثل الأوز smn، وهذا الصياح يمثل حياة جديدة حيث أن الأوزة في بداية الخلق صرخت وطارت بعد خروجها من البيضة الأزلية وهذا يرمز لبداية الحياة، وقد تكرر ذلك في نصوص كتب الموتى.(٩١)

وقد رمزت البيضة وما بداخلها في عقيدة المصري القديم إلى إعادة الولادة والبعث فهي ترمز للبداية وأصل الكون ومنها خلقت الحياة وذلك طبقاً لمذاهب خلق الكون.(٩٢)

وتشير نصوص من فترة الدولة الحديثة إلى ارتباط طائر الأوز بالمعبود آمون والتل الأزلي المرتبط بخلق الكون، حيث جاء على أحد التماثيل النذرية الخاصة بالمعبود آمون في هيئة طائر الأوز smn والذي عثر عليه بمنطقة دير المدينة ويخص المدعو آمون نخت النص التالي:

" آمون (طائر الأوز)،ذو الصوت العذب، الذي خلق الأرض (التل الأزلي) عندما كان العالم في ظلام (فوضى)".(٩٣)

واعتبر المصري القديم أن طائر الأوز smn من الرموز المعبرة عن الشهوة الجنسية والإخصاب في مصر القديمة، وقد اتخذ الإله آمون شكل طائر الأوز في هيئة معبرة عن الجنس.

فقد عثر على لوحة للمدعو رع مس ووبي مس في أسيوط حيث أهديت للمعبود وب واووت وتؤرخ بالنصف الأول من الأسرة التاسعة عشرة، وهي توجد حاليا في المتحف المصري بالقاهرة تحت رقم J.d'E 4781، فيظهر وبي مس يتعبد في السجل السفلي أمام إحدى هيئات المعبود آمون، وهي هيئة طائر الأوز smn الممثلة بأربعة أجنحة وبعضو ذكري منتصب تقف على حامل أو ناووس ويذكر النص:

(آمون المعبود الكبير (الذي) خلق نفسه).(٩٤)

---

(89)- ibid., p. 124; Dodson, A.& Ikram, A., op. cit., p. 81.

(90)- Pyr. 2042a-d; Faulkner, R., The Ancient Egyptian Pyramid Texts, Oxford, 1969, p. 293; Kessler, D., " Leiter", in: LÄ III, Wiesbaden,1980, cols. 1002-1005.

(91)- CT. III, 144; Faulkner, R., The Ancient Egyptian Coffin Texts, vol. I, Warminster, 1973, p. 167; Tb. 169 ; id., The Ancient Egyptian Book of the Dead, New York, 1990, p. 167.

(92)- غادة مصطفي ، المرجع السابق، ص ٩١.

(93)- PM I, II, p. 714; Kitchen, K.A., Ramesside Inscriptions, Historical and Biographical, vol. III, Oxford, 2000 ,712, 2-6.

ارتبطت القطة بالمعبودة موت حيث كانت حيوانها المقدس التي صورت به في بعض الأحيان، وقد كانت المعبودة موت رفيقة آمون عبدت في طيبة على أنها زوجة الإلـــه آمون الذي انتشرت عبادته في الدولة الحديثة وكانت الأوزة رمزاً مقدساً له، فقد عثـــر في منطقة دير المدينة علي لوحة ترجع إلي الأسرة التاسعة عشر، وهي موجودة حالياً بالمتحف المصري تحت رقم J d. 27820 ، وقد صور فيها آمون في هيئـــة طـــائر الاوز مصاحباً بالنص التالي" طائر الاوز smn الجميل لآمون(الخاص بآمون)"، ويواجه هذا الطائر قطة جالسة فوق قاعدة، وبين الاوزة والقطة توجد زهرة لوتس متفتحة، وفوق القطة النص التالي" القطة الخاصة بسيدة السماء"، وفي محاولة لتفسير وجود القطة أمام طائر الاوز يذكر Malek أنه ربما قد حدث خلط بين اسم المعبوده موت واســـم القطـــة المؤنثmỉtt (٩٥)

ارتبط القرد كحيوان بالقمر ، حيث لوحظ أن سلوك القرد يتأثر بتغير اوجه القمر المتعددة مما جعل المصريين القدماء يربطون بين القمر والقرد، كان القرد يتأثر تأثراً بالغاً بضوء القمر، فعندما يظلم القمر كان القرد لا يأكل ولايرى ويصبح في حالة سيئة، أما الإنـــاث فيجيئها الحيض، وعندما يضئ القمر تفرح القردة وتمرح.(٩٦)

ومن المعبودات الممثلة كقرد جحوتي، لقد صور جحوتي في هيئة قرد يمسك بالسكين في يده ليقطع رقاب المتمردين ويقضي علي الأرواح الشريرة وهو ما جاء ممثلاً بأحد مناظر كتاب الموتي.(٩٧)

وكان جحوتي من أهم المعبودات المرتبطة بالقمر، حيث اعتقد المصري أن القمر مسئول عن التأثير السئ والخير علي كل الكائنات وهذا يشمل القدرة علي شفاء الجسد الإنساني، والتي تعتبر من صفات جحوتي المعروفة.(٩٨)

---

(94)- Kessler, D., " Die Kultisch Bindung der Ba- Konzeption Teil. 2: Die Ba- Zitate auf den Kultstelen und Ostraka des Neuen Reiches", in: SÄK. 29, Hamburg, 2001, pp. 154f; Derchain, P., " La Perruque et le Cristal" in: SÄK. 2, Hamburg , 1975, pp. 62f.; Kuentz, C., L' Oie du Nil dans l' Antique Egypte, Archives du Muséum d' Histoire Naturelle de Lyon, vol.14, Lyon, 1960, p. 12, fig. 23.

(95)- Störk, L., " Katze", in: LÄ. III, Wiesbaden, 1980, col. 368; Te Velede, H., " Mut", in: LÄ. IV, Wiesbaden, 1982, cols. 246-248; Dodson, A.& Ikram, A., op. cit., p. 99; Grébaut, M. E., Le Musée Égyptien, Caire, 1890-1900, p. 5, pl. III; Kuentz, C., op. cit., p. 11, fig. 17; Haas, H., Bilderatlas zur Religiongeschichte, Leipzig, 1924, fig. 51; Leitz, C., Lexikon der Ägyptischen Götterbezeichnungen, vol. VI, Leuven, 2002, p. 342; Malek, J., The Cat in Ancient Egypt, London, 1993, pp. 90f.

(96)- Bleeker, C. J., Hathor and Thoth, Two Key Figures of the Ancient Egyptian Religion, Leiden, 1973, p. 111; Hopfner, Th., Der Tierkult der Alten Ägypter nach den Griechisch-Römischen Berichten und den Wichtigeren Denkmälern, Wien, 1913 , p. 26.

(97)- Faulkner, R. O., The Ancient Egyptian Book of the Dead, ch. 182, p. 178.

(98)- Bleeker, C. J., op. cit., pp. 114, 116f.

والدليل علي العلاقة بين جحوتي والقرد والقمر ذلك التمثال المحفوظ حالياً بمتحف ملوى، حيث مثل جحوتي في هيئة قرد جالس القرفصاء وعلي رأسه تاج مكون من قرص القمر وأسفله هلال تعبيراً عن المراحل المختلفة للقمر في نموه.([٩٩])

وعن علاقة القرد بالجنس يعتمد اعتقاد بعض الباحثين في ربط القردة بالجنس والقدرة الشهوانية على حقيقة رؤيتها دائماً في البرية في حالة تزاوج.([١٠٠])

يذكر jacobsohn أن القمر عندما يتزايد نوره يثير رغبة الرجال، ويجعل النساء حوامل، وينمي البيضة في الجسد.([١٠١])

هنا يمكن القول ان ارتباط القرد بالجنس ربما بسبب كونه أحد هيئات المعبود جحوتي المرتبط بالقمر الذي يقوي الرغبة الجنسية.

عرف خنسو-أبن الالهة موت- كرب للقمر منذ نصوص الأهرام ، وكان من ضمن الهيئات المتعددة الممثلة لخنسو قردان كانا يصوران علي يمينه ويساره، وعرف الذي علي يمينه باسم " الذي يكون في شباب دائم"، أو"الذي يحمي دائماً"، والذي إلي اليسار عرف باسم" الناصح، صاحب المشورة"، ولقد نشأت هذه الأسماء في أواخر عصر الرعامسة، وعرفت في طيبة ثم انتقلت إلي تانيس أيضاً.([١٠٢])

مثل المصريون أنوبيس علي هيئة كلب يربض علي قاعدة تمثل واجهة المقبرة أو في وضع مزدوج متقابل، ومثل كذلك علي هيئة انسان برأس كلب، ويعد حامياً وحارساً للجبانة، واتخذ كذلك صفة المحنط لأنه قام بتحنيط الإله أوزيريس، وتبعاً لإحدي الأساطير فإن أبوه هو أوزيريس وأمه هي نفتيس.([١٠٣])

أعتبر المصري القديم اللوتس الذي يتفتح صباحاً وينغلق علي نفسه ليلاً نباتاً يرمز إلي إعادة الميلاد ومنح الحياة، ولهذه الرمزية أصبحت زهرة اللوتس عنصراً أساسياً في زخارف مقابر وتوابيت الدولة الحديثة، لذلك ذكر في كتاب الموتي الفصل ٨١ أن المتوفي يتمني أن يتخذ هيئة زهرة اللوتس.([١٠٤])

([99])- Messiha, H. & Elhitta, M. A., Mallawi Antiquities Museum, A Brief Description, Cairo, 1979, pl. XIV, No. 189.

([100])-Dodson, A.& Ikram, A., op. cit., p. 81.

([101])- Jacobsohn, H., " Die Dogmatischen Stellung des Königs in der Theologie der Alten Ägypten", in:ÄF. 8, 1955, s. 24.

([102])- Brunner, H., " Chons, in: LÄ. I, , Wiesbaden, 1975, cols. 960-961; Te Velde, H., " Mut", in. LÄ IV , Wiesbaden, 1982 , 246.

([103]) – ياروسلاف تشرني، الديانة المصرية القديمة، ترجمة أحمد قدري، القهرة، ١٩٩٦، ٢٢٤.

([104])-Brunner- Traut, E., " Lotos" in: LÄ. III, Wiesbaden, 1980, cols. 1092-1094.

النتائج:

يتضح من خلال تناول هذا الموضوع بالدراسة الآتى:

- أن بداية تمثيل المناظر أسفل كرسي صاحب المقبرة سواء كان بمفرده أو بصحبة زوجته كانت منذ عهد الأسرة الرابعة وذلك طبقاً لما جاء على جدران مقبرة متن بأبى صير حيث أتت عبارة (تمثال حي؟).
- أن بداية ظهور القطط والوعول والأوز وأدوات الكتابة ولعبة السنت كانت منذ الدولة الحديثة.
- أن نسبة تمثيل القردة في الدولة الحديثة والتي شاع تصويرها أسفل كراسي السيدات كانت أكثر من تمثيلها في الدولة القديمة، وذلك ربما يرجع إلى سياسة التوسع في الأسرة الثامنة عشرة فكانت من ضمن الجزية الواردة من بلاد كوش أو بونت، هذا فضلاً عن الرخاء الذي ساد في الدولة الحديثة عن الدولة القديمة مما أتاح الفرصة لامتلاك القردة إلى جانب الكلاب كدليل على الثراء، كما كانت نسبة تمثيل الكلاب في الدولة القديمة أكثر من نسبة تمثيلها في الدولة الحديثة.
- كان أكثرأنواع القردة تمثيلاً هو نوع البابون الرشيق، وكان أكثر أنواع الكلاب تمثيلاً هي من النوع السلوقي ذي الأذن المنتصبة والذيل القصير المقوس لأعلى.
- إن تمثيل الكلاب في مناظر موائد القرابين(طقس جنائزي) ربما يرجع إلي رغبة المتوفي في توفير الحماية له أثناء رحلته في العالم الآخر من خلال الكلب الممثل للإله أنوبيس حامي الجبانة.
- أن نسبة تمثيل المناظر بالدولة الوسطى منخفضة جداً مقارنة بالدولتين القديمة والحديثة.
- أن أكثر الحيوانات التي أتت بصحبة الأقزام في مناظر تحمل طابع المودة بينهم هى القردة على اعتبار أنها من نفس الموطن من الجنوب ولها نفس الوظيفة وهي الترفيه عن سيد المنزل ،ويؤكد ما سبق ذكرة ذلك القزم الذي أتي به حرخوف كهدية للملك بيبي الثاني من رحلته في الجنوب للترفيه عن الملك.
- أن أكثر الحيوانات التي مثلت بينها كوميديا طريفة هي القردة والكلاب وذلك منذ عهد الأسرة السادسة وذلك ربما يرجع إلى سهولة ترويضها.
- أن معظم المناظر الممثلة كانت أمام مائدة القرابين أو أثناء تلقي القرابين "طقس جنائزي" مما يرجح أن هذه المناظر لها ارتباط بالبعث وإعادة الميلاد مثل لعبة السنت والأوز وزهور اللوتس التي ظهرت لأول مرة في الدولة الحديثة، تلك الفترة التي شاع فيها تصوير المناظر الأخروية عن المناظر الدنيوية، مما يؤكد أن تفكير المصري القديم كان متمحوراً حول إنجاح عملية بعثه في العالم الآخر بكافة الوسائل مستعيناً بمناظر تساعده على ذلك، ومن هذه المناظر أيضا المرآيا التي كثر تمثيلها في الدولة

الحديثة مقارنة بالدولة القديمة والوسطى في مناظر خاصة بموائد القرابين، وهنا يمكن القول إن الدور الأساسي للمرآة هو البعث وإعادة الميلاد وليس الزينة، بدليل أنها كما ظهرت في معظم المناظر ملازمة لموائد القرابين أسفل كرسي المرأة ظهرت أيضا في بعض الأحيان أسفل كرسي الرجل بدون أن يكون مصاحباً للمرأة ، كما أنه في حالة ظهورها أسفل كرسي المرأة كانت برفقة زوجها أمام مائدة القرابين، وفي هذا إشارة إلى أنها تحمل معنى البعث للرجل والمرأة معاً، كما أن ظهور المرآيا بهذا الكم الهائل في الدولة الحديثة ربما يرجع إلى سيطرة التفكير في العالم الآخر علي المصري القديم في هذه الفترة مما يرجح الاعتقاد بأن الغرض من تمثيل المرآيا هو التفكير في البعث أكثر منه في التزين.

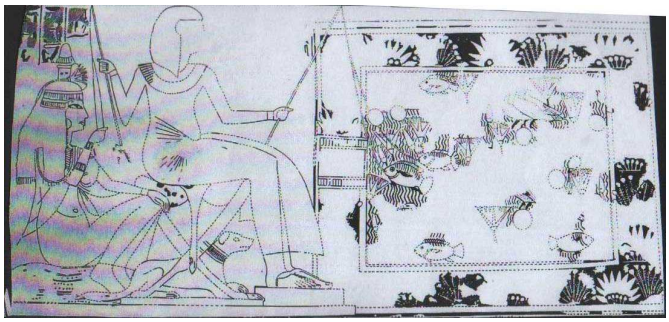
- حرص أيضا المصري القديم على تمثيل الهيئات الآدمية وأسماء الحيوانات في مناظر موائد القرابين ربما رغبة في ضمان بقائها مع أصحابها في العالم الآخر.
- أن ظهور القطط في الدولة الحديثة ربما يرجع إلى أنها رمز للآلهة موت رفيقه الإله آمون الذي انتشرت عبادته في الدولة الحديثة وكان رمزه المقدس الأوز، وهذا يوضح سبب ظهور الأوز في الدولة الحديثة هذا إلى جانب قدرته على البعث حيث أن هناك ارتباط بين الإله آمون والأوز والتل الأزلي الذي هو أساس خلق الكون.
- حرص المصري القديم علي تمثيل القردة والأوز والقطط في الدولة الحديثة في معظم المناظر أمام مائدة القرابين أسفل كرسي صاحب المقبرة بمفرده أو بصحبة زوجته ربما رغبة منه في تمثيل ثالوث طيبة الذي عبد في الدولة الحديثة ممثلاً في الأب" الإله آمون ورمزه الأوز"، والأم " الآلهة موت ورمزها القطة" ، والإبن" الإله خنسو ورمزه القرد".
- أن سبب ارتباط القرد بالجنس ربما لأنه ممثل للإله جحوتي المرتبط بالقمر الذي يقوي الرغبة الجنسية، ومما يرجح ذلك ظهور القردة بكثرة أسفل كرسي المرأة أمام موائد القرابين" طقس جنائزى"، وخاصة في الدولة الحديثة حيث الاهتمام بالبعث في العالم الآخر.

إن استخدام القردة والأوز كإشارة إلى الجنس، ربما لأن القدرة الجنسية تؤدي إلى الإخصاب الذي يؤدي بالتالي إلى الإنجاب الذي يمثل ميلاد حياة جديدة وهذا يبرر ظهور القردة والأوز بكثرة أسفل كرسي المرأة بإعتبارها المصدر الوحيد للإنجاب في مناظر خاصة بموائد القرابين رغبة من المتوفي في إعادة بعثه في العالم الآخر.

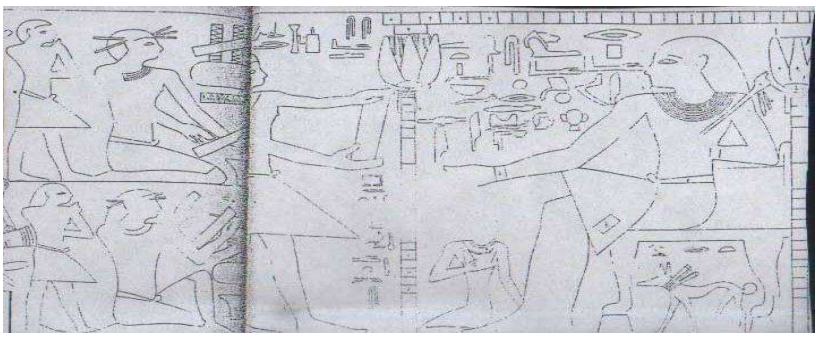
ومما يرجح ما سبق ذكره هو تصوير الأوزة أسفل الأريكة التي يجلس عليها منخبر رع سنب وأمه في الجزء المخصص للأم أمام مائدة القرابين ربما علي اعتبار أن أمه هي التي سوف تعيد ولادته في العالم الاخر.

شكل رقم ١: ثلاثة كلاب وقرد أسفل كرسي بتاح حتب بمصطبته بسقارة.
Wreszinski, W., Atlas III, taf. 2.

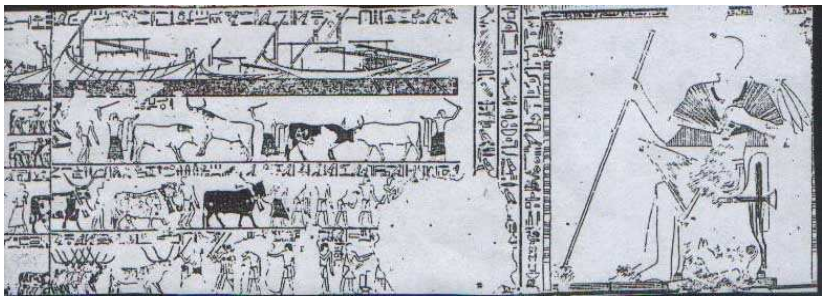
شكل رقم ٢: قرد و اناء ومرآة أسفل اريكة ببي وزوجته بمقبرته بالكاب.
Vandier d' Abbadie, J., RdE. 17, fig . 7.



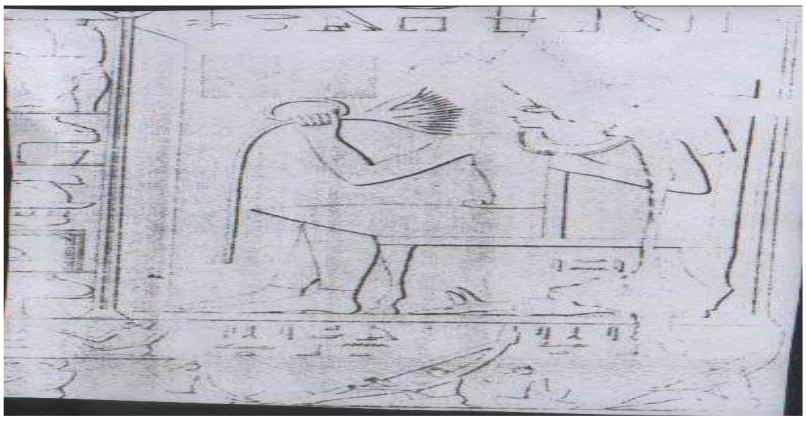
شكل رقم ٣: كلب مسترخ أسفل كرسي حاتي آي بمقبرته بطيبة.
Davies, N. de Garis, Seven Private Tombs at ḳurna h, pl. XXXII.



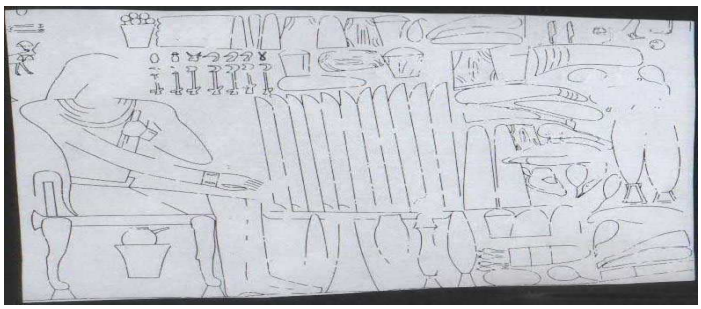
شكل رقم ٤: أنثي كلب أسفل كرسي إسي بمقبرته بدير الجبراوي.
Davies, N. de G., Deir el Gebrawi, vol. II, pl. XIX.



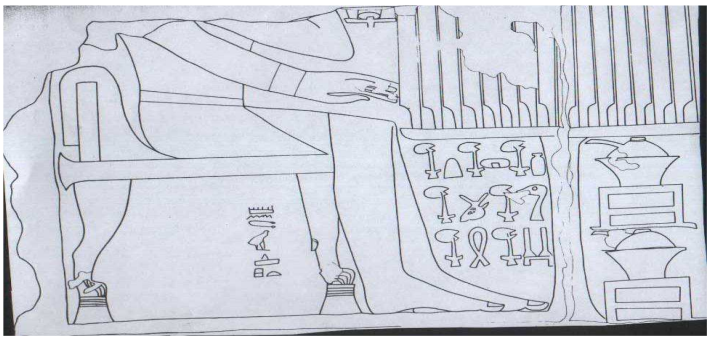
شكل رقم ٥: كلب أسفل كرسي جحوتي حتب بمقبرته بالبرشا.
Newberry, P. E., El Bersheh, vol. 1, London, 1893, pl. XII.



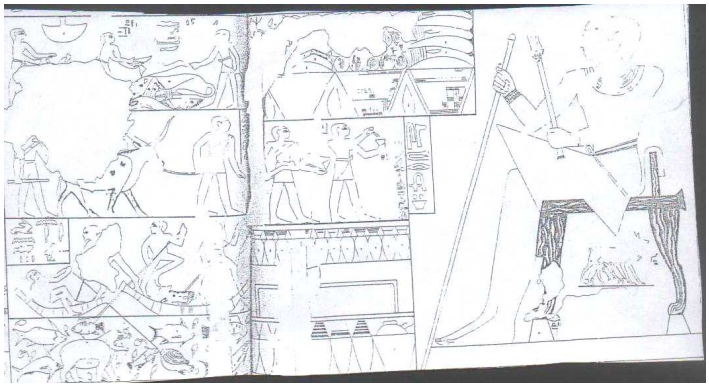
شكل رقم ٦: كلب أسفل كرسي إإي مري بمقبرته بالجيزة
LD. II, BI. 52.



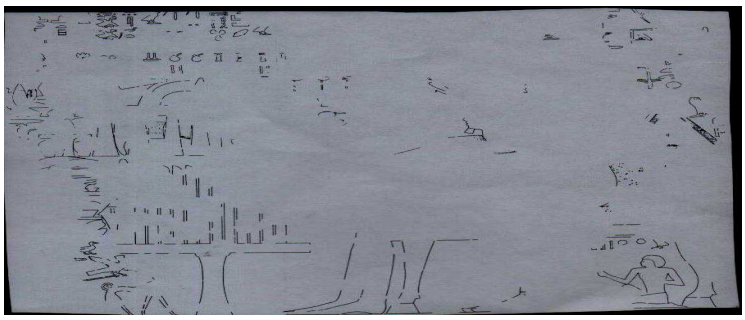
شكل رقم ٧:إبريق داخل وعاء به ماء أسفل كرسي تي بمقبرته بالحواويش.
Kanawati, N., El- Hawawish, vol. VI, fig. 23b.



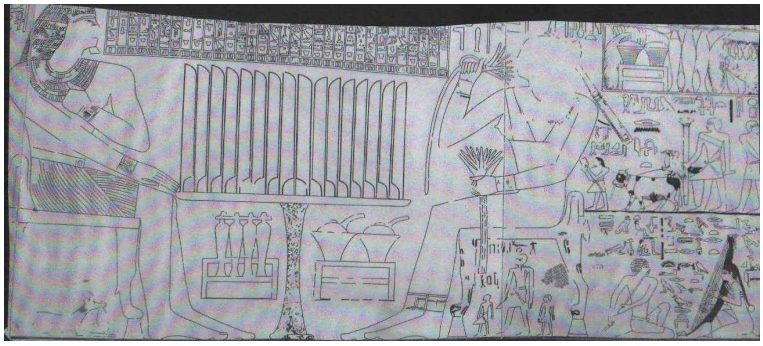
شكل رقم ٨: جاء اسم منتو حتب أسفل كرسي رع ور بمقبرته بسقارة.
El – Fikey, S., RĒ^{c} –Wer , pl. 6.



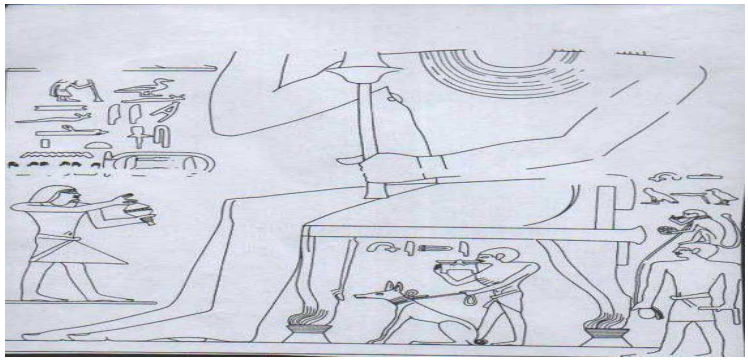
شكل رقم ٩: كلبة ترضع صغارها أسفل كرسي ذاو بمقبرته بدير الجبراوي.
Davies, N. de G., Deir el Gebrawi, vol. II, pl. IV.



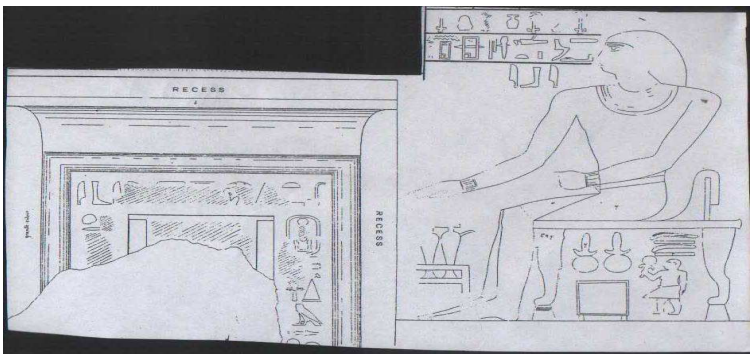
شكل رقم ١٠ : رجل جالس أسفل أريكة حم مين وزوجته بمقبرته بالحواويش.
Kanawati, N., El- Hawawish, vol. V, fig. 9.



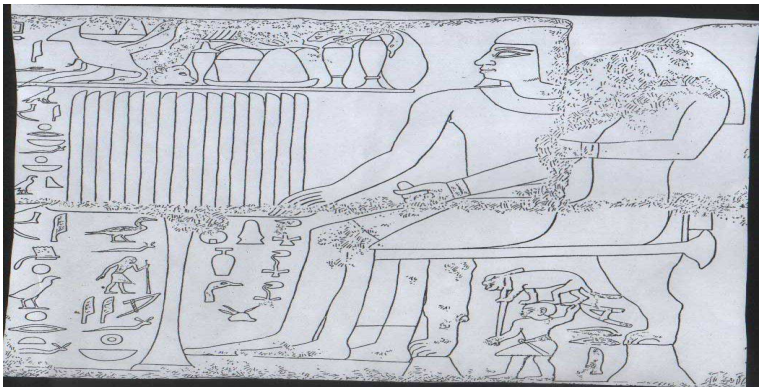
شكل رقم ١١: ثلاثة من الخدم أسفل كرسي حتيا عنخ زوجة بيبي عنخ بمقبرته بمير.
Blackman, A. M., Meir, vol. IV, pl. IX.



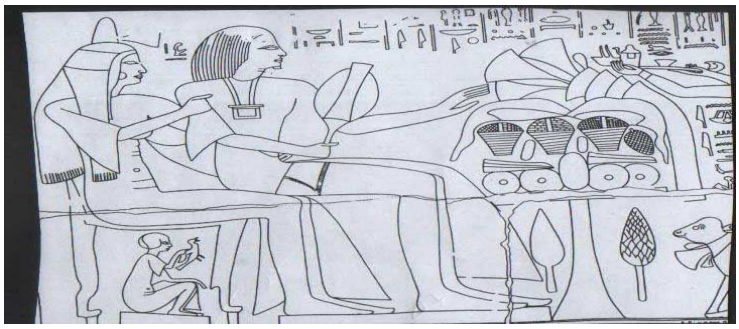
شكل رقم ١٢: رجل وكلب أسفل كرسي ني كاو إسسي بمقبرته بسقارة.
Kanawati, N. & Abder- Raziq, M., The Teti Cemetery at Saqqara, vol. VI, pl. 48.



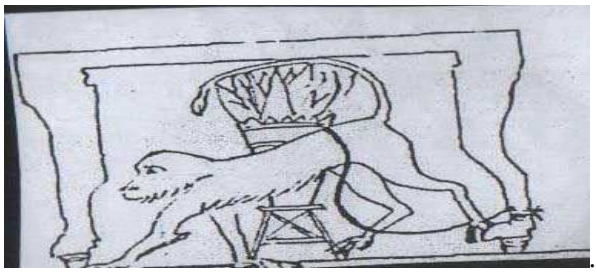
شكل رقم ١٣: قزم وثلاث مرآيا وصندوق أسفل كرسي إبي بمقبرته بدير الجبراوي.
Davies, N. de G., Deir el Gebrawi, vol. I, pl. XVII.



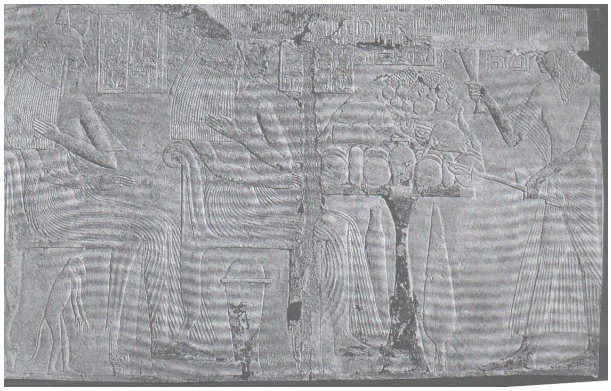
شكل رقم ١٤: قزم وقرد أسفل أريكة ايدو وزوجته بمقبرته بالجيزة.
Junker, H., Giza VIII, Abb. 35.



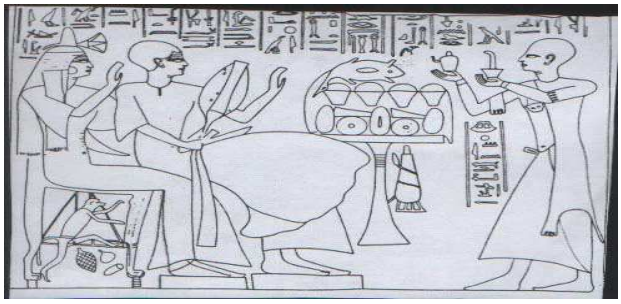
شكل رقم ١٥: إبنة رعيا تجلس أسفل كرسي زوجة رعيا بمقبرته بسقارة.
Martin, G. t., Paser and Raa ia, pl. 24



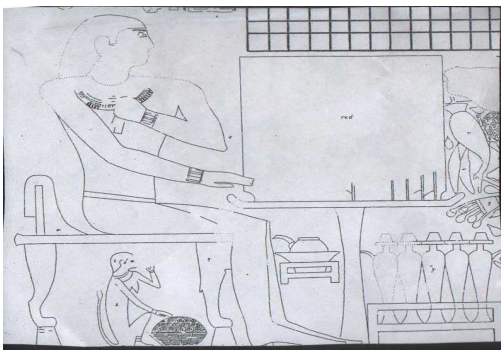
شكل رقم ١٦: قرد أسفل كرسي آمون حتب بمقبرته بطيبة.
Vandier d' Abbadie, J., RdE. 18, fig . 21.



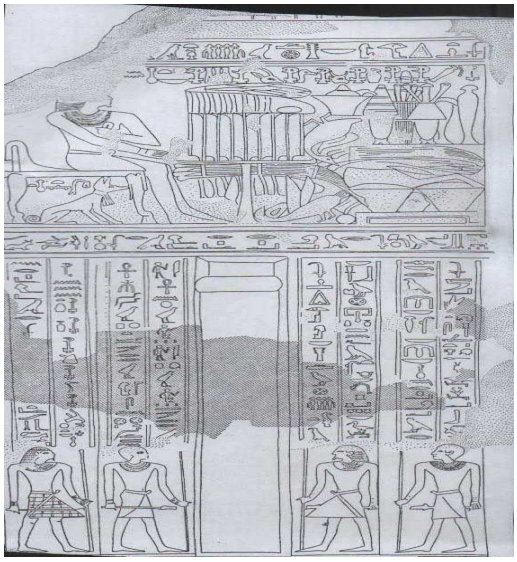
شكل رقم ١٧: قرد أسفل كرسي زوجة مايا بالنقش الجداري المحفوظ حالياً بالمحف المصري بالقاهرة
Martin, G. T., The Hidden Tombs of Memphis, fig. 106.



شكل رقم ١٨: قرد يحاول تسلق دعامات كرسي موت إم ويا زوجة رعيا بمقبرته بسقارة.
Martin, G. T., Paser and Raʿ ia , pl. 19.

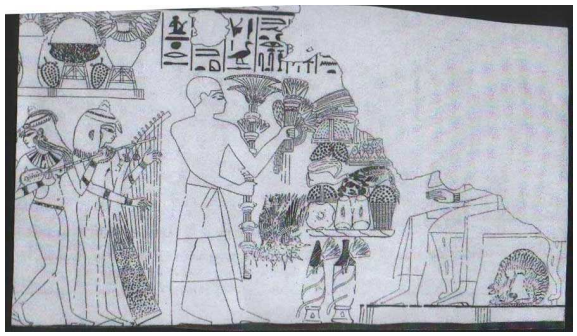


شكل رقم ١٩: قردة أسفل كرسي إبي بمقبرته بدير الجبراوي.
Davies, N. de G., Deir el Gebrawi, vol. I, pl. XIX.

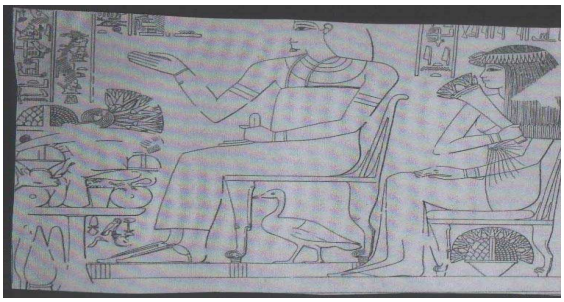


شكل رقم ٢٠: كلب رابض أسفل كرسي عب إحو في أعلي الباب الوهمي المحفوظ بالمتحف المصري حالياً من جبانة دندرة.
Fischer, H. G., Dendera, fig. 40.

شكل رقم ٢١: كلب أسفل كرسي منتو حر خبش إف بمقبرته بطيبة.
Davies, N. de Garis, Five Theban Tombs, pl. XI.

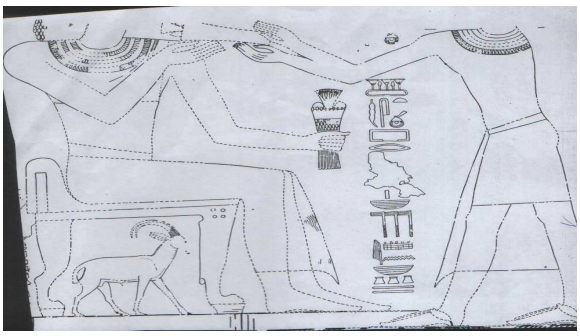


شكل رقم ٢٢: قطة أ سفل أريكة نخت وزوجته بمقبرته بطيبة.
Davies, Norman de Garis, Nakht , pl.XV.

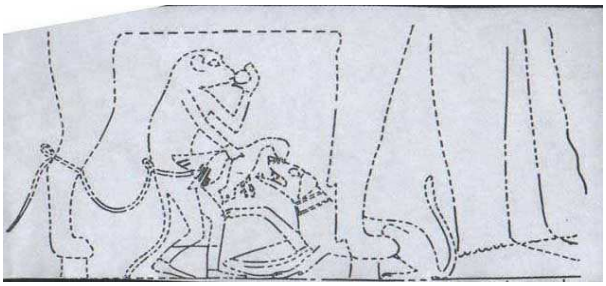


شكل رقم ٢٣: أوزة ووعاء به فاكهة مزينة في قمتها بإطار من زهور اللوتس أسفل كرسي رعمس وزوجته.

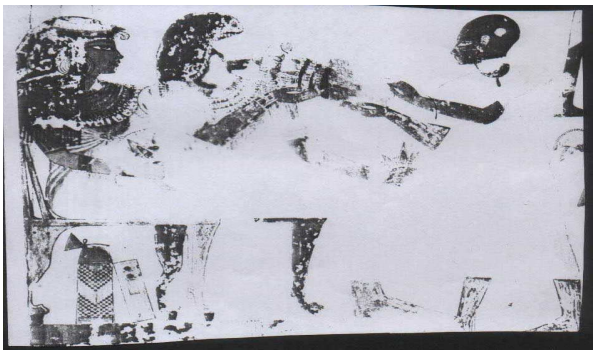
Davies, N. de Garis, Ramose, pl. X.



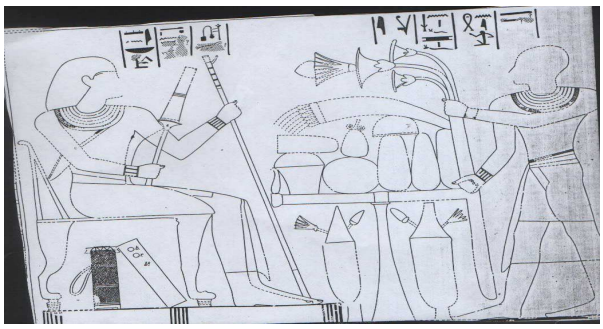
شكل رقم ٢٤: وعل أسفل كرسي آمون حب بطيبة.
Säve- Söderbergh, T., Four Eighteenth Dynasty Tombs, vol. I, pl. VIII.



شكل رقم ٢٥: منظر كوميدي بين كلب وقرد وبطة أسفل كرسي زوجة قن آمون بمقبرته بطيبة.
Davies, Nina de Garis, Scenes from some Theban Tombs, vol. IV, fig. 4.



شكل رقم ٢٦: أدوات كتابية أسفل كرسي حنوت تاوي وهي بجوار زوجها مننا بمقبرته بطيبة.
Hawass, z., Menna, planche XII a,b.

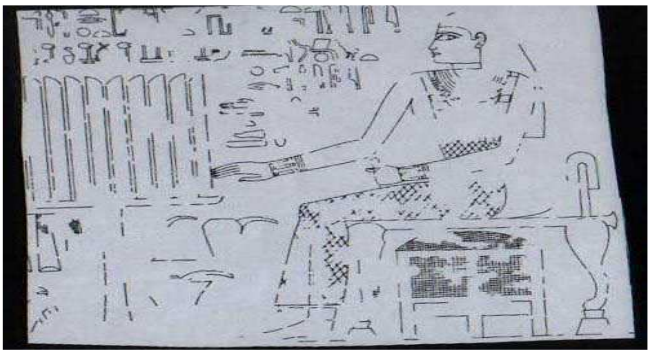


شكل رقم ٢٧: أدوات كتابية أسفل كرسي نب آمون بمقبرته بطيبة.
Säve- Söderbergh, T., op. cit., p. 25, pl. XXIII.

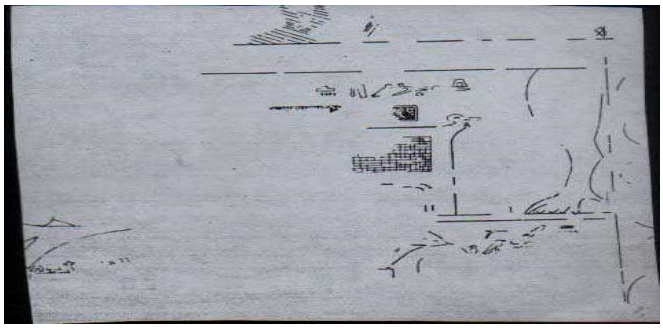
شكل رقم ٢٨: قرد ومرآة وسلة أسفل أريكة وسرحات وزوجته بمقبرته بطيبة.
Beinlich- Seeber, C. & Shedid, A. G., Das Grab des Userhat, taf. 1.

شكل رقم ٢٩ : إناءان أسفل أريكة سن نفر وزوجته بمقبرته بطيبة.
Hodel- Hoenes, S., Life and Death in Ancient Egypt, fig. 94.

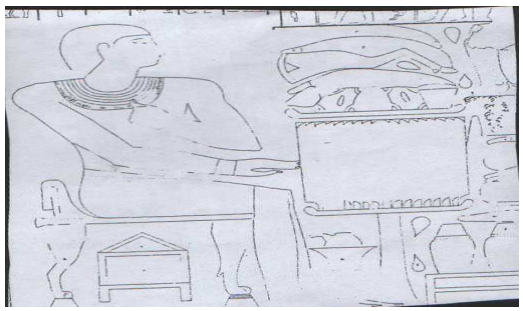
شكل رقم ٣٠: صندوقان أسفل كرسي ابي بمقبرته بسقارة.
Wreszinski, W., Atlas I, taf. 405.



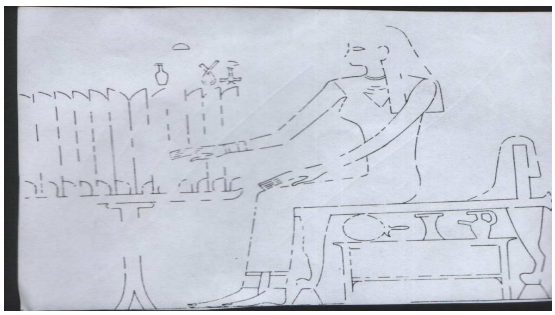
شكل رقم ٣١: صندوق أسفل كرسي زوجة نهوت دشرت/مري بمقبرته بالحواويش.
Kanawati, N., El- Hawawish, vol . VIII, p. 9, fig. 3a.



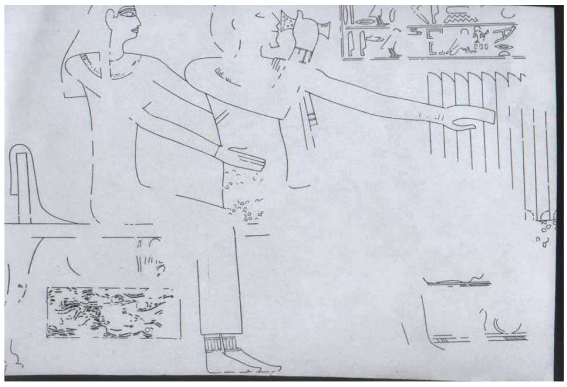
شكل رقم ٣٢: صندوق أسفل كرسي باوي بالحواويش.
Kanawati, N., El- Hawawish, vol . VII, fig. 17b.



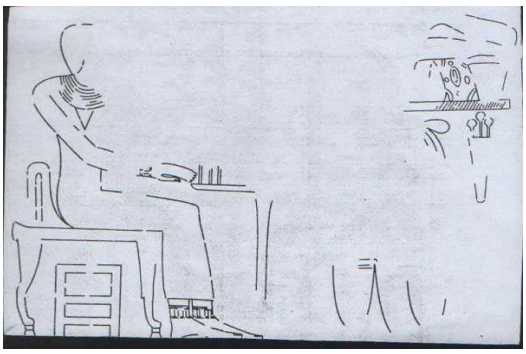
شكل رقم ٣٣: صندوق أسفل كرسي ذاو بمقبرته بدير الجبراوي.
Davies, N. de G., Deir el Gebrawi, vol. II, pl. IX.



شكل رقم ٣٤: صندوق بقمة مسطحة وفوقه مرآه واناءان بمقبرة سيدة مجهولة الاسم بالحواويش.
Kanawati, N., El- Hawawish, vol . IX, fig. 13b.

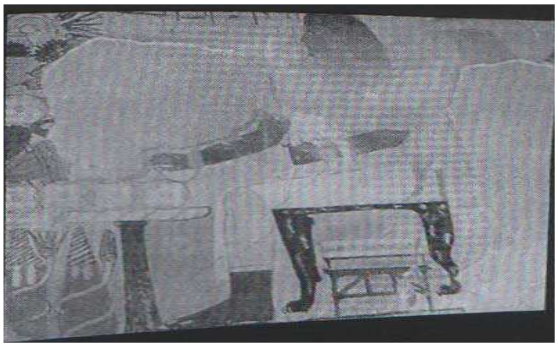


شكل رقم ٣٥: صندوق أسفل أريكة حسي مين/سيسي وزوجته بمقبرته بالحواويش.
Kanawati, N., El- Hawawish, vol . VI, fig. 2.



شكل رقم ٣٦: صندوق أسفل كرسي هني بمقبرة شبس بو مين/خني بمقبرته بالحواويش.

Kanawati, N., El- Hawawish, vol . II, fig. 4.



شكل رقم ٣٧: مائدة وعليها علبة أسفل كرسي سن نفر بمقبرته بطيبة.

Hodel- Hoenes, S., op. cit., fig. 88.

أضواء جديدة عن الجمل في الفن المصري القديم

•د. حسني عمار

اعتبر الجمل سفينة الصحراء لما يتميز به من قدرة عالية في التأقلم على الحياة الصحراوية وقطع المسافات الطويلة، نظراً لما حباه الله من خصائص فسيولوجية تساعده على تخزين الطعام والشراب من ناحية، وتحمل الجوع والعطش لفترة طويلة من ناحية أخرى. ولذا فقد ضرب الله تعالى به المثل وجعله آية في الخلق فقال في محكم آياته "أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت"[1]

وتُعتبر صورة الجمل من الهيئات الحيوانية النادرة في الفن المصري القديم، والتي ربما تكون قد ظهرت لوجود هذا الحيوان في صحراوات مصر أو في جنوبها، أو نتيجة لاتصال المصريين بجيرانهم الأسيويين ولاسيما في شمال غرب الجزيرة العربية. وقد ظهرت تلك الهيئة على فترات متباعدة في الفنون المصرية سواء في النقوش والرسوم الصخرية أو على هيئة دمى وتماثيل صغيرة. ولكن لا زال تأريخ بعض هذه الأعمال الفنية محل خلاف بين الباحثين، ولاسيما ما يتعلق منها بالفترات التاريخية السابقة على العصر اليوناني الروماني. فأغلب الأعمال الفنية التي تصور الجمل عبارة عن تماثيل صغيرة الحجم أو رسوم صخرية يصعب تأريخها في ظل غياب صورة الجمل في النقوش المصورة على جدران المقابر والمعابد المصرية القديمة، بالإضافة إلى تأخر ظهور اسم الجمل في النصوص المصرية القديمة. ويمكن تتبع صورة الجمل في الفنون المصرية على مر العصور كما يلي:

العصور الحجرية

لم يظهر الجمل في الفنون المصرية بمختلف أنواعها في الحقب الزمنية الطويلة التي سبقت عصر ما قبل الأسرات. فلم تظهر صورة الجمل ضمن الهيئات الحيوانية المصورة في الرسوم الصخرية المؤرخة بالعصر الحجري القديم الأعلى (بداية ظهور النقوش والرسوم الصخرية في مصر). وذلك على الرغم من وُجود عظام الجمل في مصرفي بعض المواقع الأثرية المؤرخة بالعصر الحجري القديم والوسيط. فقد كشفت الحفائر في الموقع BT-14 بمنطقة بير طرفاوي على بعد حوالي

• كلية الاثار جامعة القاهرة

[1] القرآن الكريم، سورة الغاشية، الآية ١٧. استُخدمت كلمتي إبل وجمل للتعبير عن هذا الحيوان في اللغات القديمة بمنطقة الجزيرة العربية والشرق الأدنى. ولاحظ اللغويون أن لفظة الإبل ظهرت وشاعت في وسط وجنوب الجزيرة العربية (الثمودية والسبئية ثم العربية)، بينما ظهرت لفظة الجمل في شمال الجزيرة ومنها إلى بلاد الشام في الآرامية والعبرية وغيرها، ثم انتقلت إلى المصرية واليونانية واللاتينية. انظر: حمد محمد بن صراي، الإبل في بلاد الشرق الأدنى القديم وشبه الجزيرة العربية، الجمعية التاريخية السعودية، جامعة الملك سعود ١٩٩٩، ص ١-٢.

٣٥٠ كم من نهر النيل بصحراء مصر الغربية، على كميات ضخمة من العظام الحيوانية، كان منها عظام الجمل، والتي أُرخت بواسطة كربون ١٤ بحولي ٤٣٠٠٠ق.م [٢]. كما لم تظهر صورة الجمل في فنون العصر الحجري الحديث والنحاسي سواء على السطوح الصخرية أو في الفنون التشكيلية الأخرى التي بدأ مولدها مع العصر الحجري الحديث، وتطورت خلال العصر الحجري النحاسي.

والجدير بالذكر وجود حفريات للجمل من عصر البلايستوسين إلى الشرق من مصر في الجزيرة العربية وبلاد الشام [٣]. وقد انعكس ذلك من خلال تصوير الجمل ضمن النقوش والرسوم الصخرية على صخور منطقة كلوة في شرق الأردن والمؤرخة بالعصر الحجري الوسيط [٤]. كما وُجدت حفريات للجمل أيضاً إلى الغرب من مصر في شمال أفريقيا خلال عصر البلايستوسين، واستمر وجود هذا الجمل في شمال أفريقيا حتى الألف الثامن قبل الميلاد [٥]. وعُثر في الصحراء الأفريقية إلى الجنوب من ليبيا على صور تدل على استئناس الجمل منذ العصر الحجري الحديث [٦]. ومعنى ذلك أن الجمل كان موجوداً في المناطق المحيطة بمصر شرقاً وغرباً منذ عصر البليستوسين، وإن كان وجود حفريات له في داخل مصر ما زالت نادرة في حدود ما تم الكشف عنه حتى الآن.

عصر ما قبل الأسرات

يُعد عصر ما قبل الأسرات (٤٠٠٠-٣١٠٠ق.م) من العصور المميزة في تاريخ الحضارة المصرية القديمة، بل وربما يكون أكثرها إبداعاً. حيث وُضعت خلاله العديد من أسس وقواعد مفردات الحضارة المصرية، ولاسيما ما يتعلق منها بخصائص الفن المصري. حيث تميزت الفنون المصرية منذ أواخر هذا العصر على اختلاف أنواعها بقواعد وتقاليد فنية ثابتة ومرنة من ناحية، وبوحدة موضوعاتها وتمثيلها لأغلب المفردات والموضوعات في البيئة المصرية من ناحية أخرى.

وظهرت هيئة الجمل كعمل فني تشكيلي لأول مرة في مصر خلال عصر ما قبل الأسرات فيما هو معروف حتى الآن. حيث كشفت حفائر جامعة القاهرة في

---

[2] Hoffman, M., Egypt Before The Pharaohs, New York 1979, p.68; Schild, R. and Wendorf, F., New Explorations in the Egyptian Sahara, in Problems in Prehistory: North Africa and the Levant, ed. By Fred Wendorf, and Anthony Marks, Dallas 1975, p.93; Wendorf, F., The Prehistory of the Egyptian Sahara, Science 193, 1976, p.106.

[3] Ripinsky, M.,Pleistocene Camel Distribution in The Old World,Antiquity 56,1982, pp. 48-50.

[4] الهاشمي، رضا جواد، تاريخ الإبل في ضوء المخلفات الآثارية والكتابات القديمة، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد ٢٣، ١٩٧٨، ص ١٩٨.

[5] Ripinsky, M., Pleistocene Camel, pp.48ff.

[6] Dalloni, M., Palethnologie, in Mission au Tibesti II, Mémoires de l'Académie des Sciences 62, Paris 1962, pp. 314- 329.

المعادى على قطعة من الصلصال المحروق من المحتمل أنها تمثل رأس جمل [٧]، غير مكتملة وبها آثار للون أحمر ربما يمثل لجام الجمل [٨]. وهذه الرأس محفوظة في متحف جامعة القاهرة (لوحة ١).

كما تُوجد بمجموعة "والتر آرت جاليري" رأس تمثال لجمل من العاج غير معروف مكان اكتشافه، وتُؤرخ بأواخر عصر ما قبل الأسرات (لوحة ٢) [٩]. ويبلغ طول الرأس ٤,٧ سم، وهي مكسورة عند العنق. ويلاحظ أن العينين مجوفتان مما يشير إلى احتمال تطعيمهما بمادة أخرى. وإذا صح ذلك فهي تُعد محاولة من الفنان لإضفاء نوع من الحيوية على هذه القطعة الفنية. والجدير بالذكر أن تطعيم عيون التماثيل في مصر ربما ظهر قبل ذلك في حضارة البداري [١٠]. وتأكد ذلك في العديد من تماثيل عصر ما قبل الأسرات، سواء كانت حيوانية أو آدمية ولاسيما تلك المشكلة من العاج[١١].

ويُوجد في متحف برلين لوحة حجرية سوداء اللون (رقم ٢٢٦٩٧)، مكان اكتشافها غير معروف، ومؤرخة بعصر ما قبل الأسرات، تمثل جملاً باركاً، شُكلت أرجله مثنية أسفل منه. ويظهر من ملامح الوجه الفم وهو عبارة عن خط محزوز، والعينان مجوفتان، مما يُحتمل أنهما كانتا مطعمتين بمادة مختلفة. ويُلاحظ أن الظهر محدب والذيل قصير [١٢].

---

[7] Rizkana , I. and Seeher , J., Maadi III : The Non-Lithic Small Finds and the Structural Remains of the Predynastic Settlement , Mainz am Rhein 1989 , pp.11-12 , pl. I: 3,5.

[8] Menghin, O. and Amer, M., The Excavations of the Egyptian University in the Neolithic site at Maadi, Cairo 1932, p.33, pl.20:2-3.

[9] رضا سيد أحمد : العاج والمصنوعات العاجية في مصر القديمة حتى نهاية العصر العتيق، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآثار جامعة القاهرة ١٩٨٩ ، ص٦٦ ، صورة ٨٨ .

Steindorff , G., Catalogue of Egyptian Sculpture in the Walter Art Gallery , Baltimore 1946 , p.20 , pl. I

[10] رينيس، بياتريكس ميدان،عصور ما قبل التاريخ في مصر، مترجم، القاهرة ٢٠٠١، شكل ٤ب.

[11] عمار، حسني، فن تشكيل ونحت التماثيل منذ أواخر عصور ما قبل التاريخ وحتى بداية الأسرة الثالثة، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة القاهرة ٢٠٠٦، انظر اللوحات ٥٨ وما بعدها؛

cf. Steindorff, G., Catalogue of the Egyptian sculpture, p. 19, pl. I: 1.

[12] Scharff, A., Die Altertümer der Vor-und Frühzeit Aegyptens II,Berlin 1931, p. 71, pl.21:103

هناك لوحة أخرى محفوظة في متحف تورين بإيطاليا مشكلة من الفخار تمثل رجلاً فوق جمل ويقوده رجل آخر، وقد أرخ البعض هذه القطعة بعصر ما قبل الأسرات.

ber die Darstellung eins Kamelreiters aus derÜcf.Keimer, L.,

gyptischen Frűhzeit, Kêmi II, 1929, p.87f., pl.4.

ولكن طبيعة الموضوع الذي تمثله هذه القطعة الفنية لا تتماشى مع الموضوعات الفنية المؤرخة بعصر ما قبل الأسرات. وذلك مما دفع البعض إلى التشكيك في تأريخها.

وعُثر في المقبرة رقم 58C4 في أبو صير الملق على إناء من الحجر الجيري الأصفر مُشكل على هيئة جمل بارك، يبلغ ارتفاعه ٦,٤سم وطوله ١٠سم (لوحة ٣). وهذه القطعة الفنية محفوظة في متحف برلين تحت رقم 185.93 [١٣].ويُؤرخ هذا الإناء بأواخر عصر ما قبل الأسرات (نقادة الثالثة CI). فوهة الإناء واسعة ومربعة الشكل تقريباً وتعلو ظهر الجمل، ويُوجد أسفل حافة الإناء أربعة ثقوب ربما للتعليق. وتبرز رقبة ورأس الجمل من الإناء. نُحتت تفاصيل الرأس بالنقش البارز وكذلك تفاصيل السيقان وانثناءتها أسفل الجسم على النحو المعتاد. ومن المحتمل أن هذه القطعة تمثل جمل يحمل على ظهره حمولة ، أو أنه يمثل إناء لحفظ المواد الدهنية [١٤]. وربما كان الغرض من نحت مثل هذا الإناء، أن يكون وسيلة سحرية تساعد المتوفى على عبور واجتياز العالم الآخر، وذلك على غرار ما تتميز به الجمال من اجتياز للصحراء الشاسعة والعبور براكبيها بقدرة فائقة في الحياة الدنيا [١٥]، أو ربما كانت هذه القطعة مجرد تكوين زخرفي على غرار العديد من الأواني ذات الهيئات الحيوانية التي شاعت في عصر ما قبل الأسرات. وبصفة عامة لم يُعثر على مثل هذه الهيئة الحيوانية ضمن ما عُثر عليه من أواني بعد ذلك إلا فيما ندر [١٦].

ويتضح من هذه النماذج المؤرخة بعصر ما قبل الأسرات، أن هيئة الجمل كانت معروفة على الأقل لدى بعض سكان موقعي المعادي وأبو صير الملق، في ظل عدم معرفة مكان اكتشاف رأس مجموعة "والتر آرت جاليري" ولوحة متحف برلين. وعلى الرغم من أن ملامح هذه القطع الفنية ليست بالوضوح الكافي الذي يؤكد على أنها تصور الجمل، إلا أن تأريخ بعض صور الجمل في النقوش والرسوم الصخرية في بعض وديان الصحراء الشرقية مثل وادي الريان [١٧] ووادي أبو واصل بعصر ما

---

[13] M□ller , G., Ausgrabung der Deutschen Orient – Gesellschaft auf dem Vorgeschichtlichen Friedhofe bei Abusir-el-Meleq im Sommer , 1905 , MDOG 30 , 1906 , 17; Scharff , A., Das Vorgeschichtliche Gr□berfeld von Abusir El-Meleq, Die Archaeoligischen Ergebnisse , Leipzig 1962 , 68 , Taf. 57-8; Grimm, A. und Schoske, S., Am Beginn Der Zeit, Ägypten in der Vor-und Frühzeit, München 2000, p.49, fig.82.

[14] Ripinsky, M., The camel in dynastic Egypt, p.136;
سيف، محمود، وسائل النقل والمواصلات البرية في مصر القديمة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار بجامعة القاهرة ٢٠٠٢، ص١٢٧.

[15] زكريا، أشرف، التماثيل والتشكيلات الحيوانية والحيوانية الطابع في مصر وبلاد الشرق الأدنى القديم في عصور ما قبل التاريخ – رسالة دكتوراه غير منشورة– جامعة القاهرة ٢٠٠٠، ص ١٩٠.

[16] خميس، زينب عبد التواب، تطور الأواني الحجرية في مصر منذ عصور ما قبل التاريخ حتى نهاية عصر الدولة الوسطى،رسالة دكتوراه غير منشورة،كلية الآثار جامعة القاهرة ٢٠٠٩م، ص١٥٨.

[17] Ripinsky, M., The camel in dynastic Egypt, Journal of Egyptian Archaeology 71, 1985, pp.134-141; Murray, G.W., Early Camels in Egypt, Bulletin de l' Institut Fouad I du Désert 2, 1952, p.106; Free, J.P., Abraham's camels, JNES 3, 1944, 188-189.

قبل الأسرات [١٨]، يرجح معرفة المصريين للجمل خلال ذلك العصر. وحتى لو لم يكن الجمل مستأنساً في تلك المواقع المصرية فمن المحتمل أن هذه القطع قد جاءت نتيجة تأثيرات حضارية من مناطق بادية الشام وشمال غرب الجزيرة العربية. وقد يؤكد ذلك نتائج الحفائر والبحوث الأثرية الحديثة في موقع المعادي [١٩]. والتي أثبتت قيام حضارة المعادي خلال النصف الأول من عصر ما قبل الأسرات بدور الوسيط التجاري بين حضارات مصر السفلى وما وراءها من مناطق جنوب بلاد الشام وشمال غرب الجزيرة العربية من ناحية، وحضارات مصر العليا في صعيد مصر من ناحية أخرى. وربما وصلت هذه التأثيرات فيما بعد إلى موقع أبو صير الملق. كما أثبتت المسوحات الأثرية في شمال غرب الجزيرة العربية، وبالتحديد في منطقة أرض مدين ووادي شرمة على وجه الخصوص،أنها كانت بمثابة حلقة الوصل الحضاري بين السومريين في جنوب وادي الرافدين وبين المصريين في وادي النيل منذ عصر ما قبل الأسرات[٢٠]

وإذا صح ذلك الفرض، فالسؤال الذي يطرح نفسه هل كان الجمل مستأنساً في هذه المناطق، واستخدم في نقل البضائع التجارية منذ ذلك العصر؟ وهذا السؤال يصعب الإجابة عليه على وجه اليقين في الوقت الحالي بسبب وجود خلاف بين الباحثين حول العصر الذي إستؤنس فيه الجمل في مناطق الشرق الأدنى والجزيرة العربية. وربما تكشف الحفائر الأثرية الحالية في أكثر من موقع في شمال غرب الجزيرة وبادية الشام عن أدلة أثرية أكثر يقيناً حول هذا الموضوع. كما أن إجراء دراسات معملية حول تأريخ بعض الصور الصخرية العديدة في مناطق شمال غرب الجزيرة العربية، يمكن أن تؤدي في المستقبل إلى نتائج علمية مفيدة في هذا المجال.

عصر الأسرات المبكر

يُعرف هذا العصر أيضاً بعصر بداية الأسرات أو العصر العتيق (٣١٠٠– ٢٦٨٦ق.م). ويشمل الأسرتين الأولى والثانية، وإن كان هناك من يعتبر الأسرة صفر جزءً من هذا العصر أيضاً [٢١]. وكان ظهور الجمل في فنون العصر المبكر محدوداً بقطعتين في حدود ما هو معلوم حتى الآن. القطعة الأولى وجدها بتري في معبد أبيدوس. وهي عبارة عن رأس جمل مشكلة من الفخار، تُؤرخ بعصر الأسرة الأولى [٢٢]. طولها ١٢سم، وارتفاعها ٦سم، ومحفوظة في متحف كلية الجامعة بلندن

[18] Winkler, H.A., Rock Drawings of Southern Upper Egypt, London 1938, pl.1-2.

[19] Seeher, J., Maadi eine Prädynastische Kultur Gruppe Zwischen Oberägypten und Palästina, PZ 65 Heft 2, Berlin 1990, pp. 123- 156.

[20] الناضوري، رشيد، حول أرض مدين من حيث تحديد موقعها ودورها التاريخي المبكر، في: دراسات تاريخ الجزيرة العربية، الكتاب الثاني، الجزيرة العربية قبل الإسلام، الرياض ١٩٨٤، ص٧٣.

[21] Wenke, R.J., Early Dynastic Period, in: The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt I, Oxford 2001, p. 413.

[22] Petrie ,F., Abydos II , p.27 , 49 , pl.10.

(لوحة ٤). وتتميز هذه الرأس بوضوح ملامحها نوعاً ما، والتي تتمثل في تشكيل الفم والأنف والعينين بطريقة التحزيز. والقطعة الثانية اكتشفها كويبل في معبد هيراكنبوليس (الكوم الأحمر)، وهي عبارة عن رأس جمل من الفخار مُؤرخة أيضاً بعصر الأسرة الأولى [٢٣]، ومحفوظة في المتحف الأشمولي (رقم E3266) بأكسفورد (لوحة ٥). و على الرغم من عدم وضوح ملامحها، إلا أن استطالة الوجه وشكل الفم وفتحة الأنف، تدل على أنها تصور جمل.

والجدير بالذكر أن زكي سعد عثر على عظام رقبة جمل وبعض ضلوعه في المقبرة رقم 720H-5 بحلوان، وترجع هذه المقبرة إلى عصر الأسرة الأولى [٢٤]. وقد دفعت هذه الشواهد الأثرية كلاً من Childe ، Emery إلى الاعتقاد بأن الجمل كان من بين الحيوانات التي استأنست في مصر خلال عصر بداية الأسرات [٢٥]. والملاحظ أن الأدلة الأثرية عن الجمل قد امتدت من الشمال خلال عصر ما قبل الأسرات (المعادي وأبو صير الملق) نحو الجنوب في معابد أبيدوس وهيراكونبوليس وهي المناطق التي لعبت دوراً سياسياً كبيراً سواء في مرحلة توحيد البلاد أو خلال العصر المبكر. كما دلت الشواهد الأثرية من هاتين المنطقتين على علاقات تجارية مع بعض المناطق في شمال شرق مصر [٢٦]. فإذا صح أن كل من رأس أبيدوس وهيراكونبوليس تمثل جمل، فهي تدل على استخدامه في نقل البضائع والتجارة على الأقل في المناطق الصحراوية والمسافات الكبيرة، أو على أضعف الأيمان معرفة المصريين له عن طرق احتكاكهم وتعاملهم مع جيرانهم في مناطق بادية الشام وشمال شبه الجزيرة العربية.

عصر الدولة القديمة

تشمل الفترة الممتدة من بداية الأسرة الثالثة (٢٦٨٧ق.م) وحتى نهاية الأسرة السادسة (٢١٩٠ق.م)، على الرغم من اعتقاد بعض الباحثين بأنها تمتد إلى أواخر الأسرة الثامنة [٢٧]. ولم يُعثر حتى الآن على قطع فنية تشكيلية للجمل مؤرخة بهذا العصر، وكما هو الحال في عصر ما قبل الأسرات والعصر المبكر. في حين ظهرت هيئة الجمل في النقوش الصخرية في النوبة السفلى خلال عصر الدولة القديمة [٢٨]. كما يوجد نقش صخري بالقرب من أسوان، يصور رجل يقتاد جمل بحبل، ومن أمامه نقش

---

[23] Quibell , J.E. and Green , F.W., Hierakonpolis II , p.49 , pl. 62, fig.2.

[24] Saad,Z., Royal Excavation at Helwan (1945- 1947), in: Supplement aux ASAE, Cahier 14, Le Caire 1951, p.38, pl. XLVIII a-b.

[25] Child, V.G., What Happened in history, London 1942,p.65f.; Emery, W.B., Archaic Egypt, Baltimore 1961, p.240.

[26] Ben- Tor, A., The Relations Between Egypt and The Land of Canaan during the Third Millennium BC., JJS 33, 1982, pp.3-18.

[27] Verner, M., Old Kingdom: An Overview, in: The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt II, Oxford 2001, p. 585.

[28] Dunbar, J.H., Rock Pictures of Lower Nubia, Cairo 1941, p.49, pl.14, fig.64.

هيراطيقي مؤرخ بعصر الأسرة السادسة (لوحة ٦). وتُؤرخ صورة الرجل والجمل بنفس العصر بناءً على تشابه أسلوب نحت الصور مع النص الهيراطيقي [٢٩]. وتُعد هذه الصورة هي أقدم الصور الواضحة والمؤكدة والمؤرخة للجمل في الفنون المصرية القديمة. وفيها يظهر الجمل في حالة حركة، حيث يرفع رأسه لأعلى ويتطلع إلى الأمام بوجهه الغير واضح التفاصيل باستثناء خطين يشيران إلى الأذنين، كما يقدم الساقين البعيدتين خطوة واسعة نحو الأمام. وقد وُفق الفنان في تصوير هيئة الجمل أكثر من الهيئة الآدمية.

والجدير بالذكر أنه عُثر أثناء الحفائر التي أُجريت في موقع أم الصوان شمال الفيوم في بدايات القرن العشرين، على حبل أو خيط مفتول، طوله حوالي ٣ أقدام و ٦ بوصات. أثبتت التحاليل المعملية الدقيقة بمتحف التاريخ الطبيعي أنه من وبر الجمال [٣٠]. وقد أُرخ هذا الحبل بناء على الفخار الموجود معه بعصر الأسرة الثالثة أو بداية الأسرة الرابعة [٣١]. وتأتي أهمية هذا الأثر من كونه لا يدل فقط على وجود الجمل، وإنما يؤكد أيضاً على استئناسه سواء كان ذلك في صحراء مصر أو في المناطق المجاورة في شمالها الشرقي أو في أقصى الجنوب بالنوبة وما وراءها.

عصر الدولة الوسطى

وتشمل الأسرتين الحادية عشر والثانية عشر (٢٠٠٠-١٦٥٠ق.م) وإن كان هناك من يضم إليهما الأسرة الثالثة عشر [٣٢]. ورغم أنه لا تُوجد أعمال فنية تشكيلية تمثل الجمل من عصر الدولة الوسطى في حدود ما تم الكشف عنه حتى الآن في مصر، إلا أنه وُجد ضمن ودائع أساس المعبد المصري في ميناء جبيل بلبنان، تمثال لجمل منحوت من الحجر، طوله حوالي ٤٢سم، يمثل جملاً باركاً، به ثقب في الظهر، ونُحت حول الفم حبل ملفوف (لوحة ٧). وإذا صح أن هذا العمل الفني يصور جملاً فهو يُعد فريداً في هيئته التي تصور الجمل يلتفت برأسه نحو الجانب. واعتبر مونتييه أن هذه القطعة مصرية الصنع، حيث عثر عليها بين آثار مصرية تُؤرخ بالفترة الممتدة من ٢٠٠٠- ١٥٠٠ق.م [٣٣]. كم عُثر أثناء المسح الجيولوجي في الفيوم على جمجمة جمل بجوار فخار مؤرخ بالفترة الممتدة من ٢٠٠٠- ١٤٠٠ ق.م [٣٤]، أي أنها من نفس العصر الذي يعود إليه تمثال الجمل من جبيل.

---

[29] Schweinfurth, G., Über alte Tierbilder und Felsinschriften bei Assuan, Zeitschrift für Ethnologie 44, 1912, p.633.

[30] Caton-Thompson , G. and Gardiner , E.W., The Desert Fayum,Bedford 1934, p.123 , no.191.

[31] Caton-Thompson, G., The Camel in Dynastic Egypt, Man 34, 1934, p.21.

[32] Franke, D., Middle Kingdom, in : The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt II, Oxford 2001, p.393.

[33] Montet, P., Byblos et l´Égypte I, Paris 1928, p.91, pl.52:179.

[34] Little, O.H., Recent Geological Work in the Faiyum and the Adjoining Portion of the Nile Valley, Bulletin de l'Institut d' Égypte 18, 1935-6, p.215.

وعلى الرغم من أن عصر الدولة الوسطى هو العصر الذهبي للغة المصرية القديمة وآدابها، إلا أنه لم تظهر فيها كلمة تدل على الجمل وكما كان الحال في العصور التاريخية السابقة. ولعله أن يكون من الصعوبة بمكان تفسير الغياب شبه الكامل للجمل في الفنون واللغة المصرية خلال عصر الدولتين القديمة والوسطى باستثناء الرسوم الصخرية في النوبة السفلى وبالقرب من أسوان، وذلك التمثال من معبد جبيل، على الرغم من استمرار التواصل الحضاري بين مصر وبعض الجماعات والدويلات التي قامت على المناطق المتاخمة لطرق التجارة الرئيسية الواقعة بين شمال غرب الجزيرة العربية وبلاد الشام [٣٥]، وهي المناطق التي تُعد الموطن الأصلي للجمل. وليس هناك من تفسير باستثناء الاحتمال القائل بأن استخدام العرب للجمل في التجارة كان خلال النصف الثاني من الألف الثاني قبل الميلاد. ولا يُستبعد أن تكشف الحفائر الأثرية في المستقبل سواء في مصر أو جزيرة العرب أو غيرها من مناطق الشرق الأدنى عن أدلة أثرية جديدة ومؤكده بخصوص استئناس الجمل واستخدامه في التجارة. حيث شكل الجمل عنصراً رئيسياً في الفنون الصخرية بمعظم مواقع الرسوم الصخرية بالجزيرة العربية على وجه الخصوص، والتي لا زالت في حاجة ماسة لمزيد من الدراسات المتخصصة في تأريخ هذه الرسوم [٣٦].

عصر الدولة الحديثة

يُعتبر عصر الدولة الحديثة في مصر هو عصر الانفتاح على العالم الخارجي. ويشمل هذا العصر الأسرات من الثامنة عشر وحتى نهاية الأسرة العشرين (١٥٦٩– ١٠٧٦ق.م) [٣٧]. حيث امتد النفوذ المصري ليشمل مناطق واسعة من بلاد الشام، وتوطدت صلات مصر وتأثيرها المتبادل مع مناطق الجزيرة العربية، والتي نالت جانباً من اهتمام المصريين للحصول من مناطقها الجنوبية الغربية (اليمن) على مستلزمات معابدهم من البخور واللبان بطريق مباشر دون الاعتماد على الوسطاء وتجنب نفقاتها الباهظة [٣٨]. وربما انعكس ذلك الاتصال المباشر على ظهور الجمل

---

[35] صالح، عبد العزيز، شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس عشر، العدد الأول ص٣٠٢.

[36] Nayeem, M.A., Camel Representation in the Rock Art of Saudi Arabia, pp.9-23 in : Studies on the History and Civilization of Arabia, This Volume is dedicated to Prof. Abdul Rahman T.Al- Ansary, Riyadh 2007.

[37] Murnane, W.J., New Kingdom: An Overview, : The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt II, Oxford 2001, p. 519.

[38] ظهرت الصلة الواضحة لمصر مع الجزيرة العربية في عصر الدولة الحديثة من خلال عدد من الشواهد الأثرية في عهد الملكة حتشبسوت إذا أخذنا في الاعتبار الاحتمال القائل بأن المقصود بأرض الإله "بونت" قد تشير أيضاً إلى مناطق اليمن إلى جانب منطقة القرن الأفريقي. والدليل الثاني من عهد الملك تحتمس الثالث، حيث جاء في نصوص عهده ذكر رسل جنبتيو محملين بمنتجاتهم من=

بشكل واضح في بعض أعمال الفنون التشكيلية صغيرة الحجم خلال عصر الدولة الحديثة.

وفي هذا السياق ذُكر أنه كان يوجد في متحف اللوفر تمثال صغير لجمل يقال أنه من عصر العمارنة ولكنه لم يُنشر [٣٩]. كما عُثر على تمثال لجمل في الميدامود مُؤرخ بالقرنين الخامس عشر والرابع عشر قبل الميلاد [٤٠].

وفي إحدى المقابر بجبانة ريفة بأسيوط والتي ترجع إلى عصر الأسرة التاسعة عشر، عُثر على تمثال من الفخار لجمل يحمل فوق ظهره إناءين (لوحة ٨)، مما يدل على استخدام الجمل في نقل البضائع[٤١]. ويُلاحظ أن ملامح الوجه والرأس أكثر وضوحاً وإتقاناً في تنفيذها مقارنة بالجسم. ويُوجد كسر عند الرقبة، والجزء السفلي من الأرجل مفقودة.

ومن معبد أوزير في أبيدوس عُثر على تمثال لجمل محفوظ في المتحف المصري بالقاهرة (CG 3830). التمثال مشكل من الفخار المزجج، لونه أزرق مائل إلى الأخضر (لوحة ٩) [٤٢]. والتمثال المشكل يدوياً، يصور الجمل باركاً ورأسه المرفوعه لأعلى ذات ملامح واضحة، حيث ترتفع الأذنان لأعلى، وتتطلع العينان للأمام، والفم مفتوح. وفوق مقدمة ظهر الجمل يجلس رجل يمد يديه للأمام وكأنه يمسك اللجام، بدليل وجود ثقب في يديه. وعلى الرغم من عدم وضوح ملامح رأس الرجل، إلا أن هيئته أقرب ما تكون إلى هيئة الأسيويين. ويحمل الجمل على جانبي ظهره خمسة أواني، منها أربعة ذات مقابض موزعة على الجانبين، والإناء الخامس فوق السنام، وهو إناء طويل على شكل زهرة. والأواني مزخرفة بخطوط رأسية. وتدل ملامح ووضعية التمثال على أنه يصور الجمل وكأنه يتهيأ للوقوف.

وقد اختلفت الآراء حول تأريخ هذا التمثال فيما بين نهاية عصر الرعامسة أي أواخر الألف الثاني قبل الميلاد، وحتى العصر البطلمي. وإن كان الرأي الأرجح أنه يعود إلى النصف الأول من الألف الأول قبل الميلاد، حيث أن تشكيله يدوياً وليس مصبوباً في قالب كما هي العادة في العصر البطلمي، كما وُجدت أدلة أثرية قوية

=الكندر (Urk. IV, 695, 5-7) والذي ربما يشير إلى القتبانيين. كما عُثر على اسم الملك أمنحتب الثالث على جعران صغير في اليمن

Fakhry, A., An Archaeological Journey to Yemen I, 1952, fig.95.

هذا بالإضافة إلى الكشف الحديث عن اسم رمسيس الثالث في تيماء. والذي ربما يساعد في تفسير ما جاء في بردية هاريس الكبرى من إرساله لحملة إلى بلاد بونت عن طريق البحر والبر. عبد العزيز صالح، نفس المرجع السابق، ص ٣٠٧- ٣١٩

[39] Free, J., Abraham's Camels, JNES 3, 1944, p.188f.

[40] Bisson de la Roque, M.F., Raport sur les Fouilles de Médamoud, FIFAo 7, 1929, p.56.

[41] Petrie, F., Gizeh and Rifeh, London 1907, p.23, pl.27.

[42] Mariette, A., Abydos II, pl.40; Von Bissing, F.W., Zur Geschichte des Kamels, p.68.

وواضحة على استخدام سكان الجزيرة العربية للجمل في تجارة القوافل خلال تلك الفترة[٤٣]. حيث وجدت تماثيل صغيرة (دمى) لجمال أغلبها من الفخار في العديد من المواقع الأثرية بغرب الجزيرة العربية من بلاد اليمن جنوباً وحتى تيماء شمالاً. وقد أرخت بنهاية الألف الثاني وبداية الألف الأول قبل الميلاد [٤٤]. ومما هو جدير بالذكر أن أعمال المسح والحفائر الأثرية الحديثة في موقع تيماء أخرجت مادة أثرية دلت على وجود تبادل حضاري وتأثيرات فنية مصرية، حيث كان هذا الموقع بمثابة ملتقى لطرق القوافل بين حضارات الجزيرة العربية من ناحية وحضارات مصر القديمة وبلاد الشام ووادي الرافدين من ناحية أخرى[٤٥]. ومن أهم هذه الكشوف بطبيعة الحال وجود اسم الملك رمسيس الثالث مسجلاً على صخرة بالقرب من مدينة تيماء [٤٦]. كما دلت الحفائر الحديثة في موقع قُرية (ضمن أرض مدين) أنها كانت على اتصال وثيق بحضارة وادي النيل، وهناك اتجاه إلى اعتباره حلقة الوصل بين الكتابة السينائية المبكرة والكتابة الثمودية في شمال الجزيرة العربية [٤٧]. وذلك لوقوعه على طريق التجارة. وقد توفر في هذا الموقع وسائل تزويد القوافل التجارية بالجمال والمؤن اللازمة في رحلاتهم الطويلة. فهل يمكن اعتبار تمثال الجمل من معبد أبيدوس تأثيراً حضارياً من الجزيرة العربية؟ قد يرجح ذلك ما سبق ذكره من اقتراب هيئة الرجل الذي يمتطيه من هيئة الأسيويين.

وفي أقصى جنوب مصر، اكتشف بتري نقوش صخرية بالقرب من جبل السلسلة، صورت مجموعة من الجمال، والتي أرخها بالفترة الممتدة من ١٥٦٧- ١٣٢٠ قبل الميلاد [٤٨]. ويدل وجود صور للجمل في جنوب مصر في مناطق النوبة

---

[43] Midant-Reynes, B. and Braunstein-Slvester, F., Le Chameau en Égypte, Or 46, Fasc.3, 1977, p.350.

[44] السعيد، سعيد،وآخرون،"تيماء: خريف ٢٠٠٤ وربيع ٢٠٠٥،١- التقرير الثاني عن المشروع الآثاري السعودي الألماني المشترك"،أطلال العدد العشرون،١٤٣١هـ/٢٠١٠م، ٧٣-١٠٢،لوحة ٢٧.

[45] الأنصاري، عبد الرحمن الطيب ، أبو الحسن، حسين بن علي، تيماء ملتقى الحضارات، سلسلة قرى ظاهرة على طريق البخور: (٢) ، دار القوافل للنشر والتوزيع ، الرياض ١٤٢٣هـ ٢٠٠٢م؛ الذيبي، محمد، الرموز المنقوشة على المذبح الحجري المكعب من تيماء ودلالاته الحضارية، مجلة الخليج للتاريخ والآثار، العدد السادس ١٤٣٢هـ ٢٠١١م، ص ٤٧- ٨٢.

[46] هو عبارة عن نقش صخري يسجل اسم الميلاد (السا رع) ولقب التتويج (النسوبيتي) للملك رمسيس الثالث، وهما مسجلان كما هو متبع في كتابتها دائماً داخل خرطوشين. لمزيد من المعلومات عن هذا النقش انظر: محمد الذيبي، التواصل الحضاري من خلال نقش أثري للملك رمسيس الثالث المكتشف بواحة تيماء في شمال غرب المملكة العربية السعودية، مقال قيد النشر في مجلة آدوماتو.

[47] Mendenhall, G.E., Qurayya and the Midianites, in: Studies in the History of Arabia, vol. II, Pre- Islamic Arabia, Riyadh 1984, pp.137- 144.

[48] Petrie, F., Ten Years digging, London 1892, p.75.

السفلى والعليا على احتمال استخدامه في أعمال التجارة وتبادل السلع مع المناطق الجنوبية. كما تدل التماثيل الصغيرة المؤرخة بعصر الدولة الحديثة على استخدام الجمل في نقل البضائع إلى مصر، أو أنه تأثير خارجي وافد من شمال غرب الجزيرة العربية أو بادية الشام على أقل تقدير.

العصر المتأخر

ويشمل العصر المتأخر الأسرات الحادية والعشرين إلى الأسرة الثلاثين (١٠٧٥- ٣٣٢ق.م). ويتميز ذلك العصر بأن استخدام الجمل لم يعد مقصوراً فقط على نقل المنتجات والسلع التجارية، وإنما استُخدم أيضاً في مساعدة وتجهيز الجيوش في منطقة الشرق الأدنى القديم. فقد ذكرت النصوص أن القبائل العربية قد زودت الملك الآشوري "أسر حدون" بالجمال لمساعدة جيشه على اجتياز الصحراء أثناء غزوه لمصر حوالي عام ٦٧١ قبل الميلاد [٤٩]. كما ذكر هيرودوت أن الملك الفارسي قمبيز أمر بحمل قرب الماء المصنوعة من جلد الجمال على ظهور الجمال لتزويد قواته أثناء عبوره المناطق الصحراوية في حملته على مصر حوالي عام ٥٢٥ قبل الميلاد.

ويبدو أن الجمل كان مألوفاً في مصر خلال العصر المتأخر، حيث أصبحت صورته أكثر وضوحاً أيضاً على غرار تلك التي تعود إلى عصر الدولة الحديثة، وذلك على الرغم من ندرتها [٥٠]، ومن نماذجها ما يلي:

ظهرت صورة الجمل على كسرة من قاعدة طبق من الفخار المزجج والمؤرخ بالعصر المتأخر، والمحفوظ بالمتحف البريطاني (BM.C 65553). فعلى أحد جانبي الكسرة أفريز من الحيوانات الصحراوية، حيث لم يظهر الجمل بمفردة، وإنما صُور ضمن مجموعة من الحيوانات البرية التي شملت بالإضافة إلى الجمل الظبي والغزال والوعل واللبؤة. كما صُورت مع هذه الحيوانات نعامة. وعلى الجانب الآخر من كسرة الفخار المزجج صورة المعبود بس، وهذه الصور منفذه بأسلوب النقش الغائر [٥١].

كما نُقشت صورة جمل على قرص من الحجر من أحد التلال الأثرية بمركز منوف. ويصور النقش مجموعة من الحيوانات حول زهرة متفتحة في الوسط. ويحيط بالحيوانات إطار على هيئة إكليل من الزخارف النباتية. والحيوانات المصورة هي

---

[49] Shaw, I. and Nicholson, P., British Museum Dictionary of Ancient Egypt, The American University in Cairo 1995, p.59.

[50] ومما يؤكد على زيادة تعامل المصريين مع الجمل ومواطن استخدامه في الأقطار المجاورة أن النصوص المصرية أشارت صراحة لأول مرة إلى اسم الأرض العربية على برديات من عصر البطالمة، سجلت أحداثاً سابقة على هذا العصر من عهد الملك بادي باستة من القرن الثامن قبل الميلاد، ومن عهد الملك أحمس الثاني من القرن السادس قبل الميلاد.

Saleh, A., Arabia and the Arabs in Ancient Egyptian Records, Journal of Faculty of Archaeology, Cairo University 1978, pp.69-77.

[51] A General Introductory Guide to the Egyptian Collections in the British Museum, London 1971, p.200.

الفيل والحمار والظبي والغزال بالإضافة إلى الجمل (لوحة ١٠) [٥٢]. ويُلاحظ أن الجمل كغيره من الحيوانات مصور في وضع حركة بتقديم الساقين البعيدتين عن المشاهد، والوجه بدون تفاصيل باستثناء إشارة بسيطة للأذن، والذيل قصير، غير أن ارتفاع السنام لا يتناسب مع الواقع. كما يُلاحظ أن صورة الجمل تتقدم على الحمار، فهل قصد الفنان التعبير بذلك عن ازدياد أهمية الجمل بحث أصبح وسيلة النقل البرية الأساسية في هذا العصر؟

ومما سبق يتضح أن هيئة الجمل أصبحت معتادة في وادي النيل بمصر خلال العصر المتأخر، حيث صور ضمن مجموعات من الحيوانات الأخرى. كما عُثر على جمجمة جمل أثناء المسح الجيولوجي في شمال بحيرة الفيوم في عام ١٩٣٤م. وهذه الجمجمة محفوظة في المتحف الجيولوجي بالقاهرة [٥٣]. وقد أكدت التحاليل الكربونية على أن الجمل المستأنس قد عُرف في مصر في أوائل الألف الأول قبل الميلاد على أقل تقدير.[٥٤] وتأكد ذلك من خلال التحاليل الكربونية التي أُجريت على بقايا عظمية لجمل من قصر أبريم الواقعة إلى الجنوب من أسوان بحوالي ١٤٠كم. حيث أعطت تاريخاً يعود إلى بدايات الألف الأول قبل الميلاد [٥٥].

العصر اليوناني الروماني

وعندما دخل الاسكندر الأكبر مصر عام ٣٣١ق.م، يبدو أنه استخدم الجمال في رحلته الشهيرة إلى واحة سيوه لزيارة معبد آمون [٥٦]. وازداد استخدام الجمال في عصر البطالمة في مصر على الرغم من ازدهار طرق التجارة البحرية. فمثلاً قام الملك بطلميوس فيلادفيوس (٢٨٥-٢٤٧ق.م) بتمهيد الطرق التجارية عبر الصحراء الشرقية، والتي تربط بين قفط وموانى البحر الأحمر[٥٧]. واستخدم الجمل لنقل البضائع على هذه الطرق الصحراوية.

ولم يقتصر استخدام الجمل بمصر في عصر البطالمة على الطرق البرية التي تربط بين وادي النيل والبحر الأحمر فقط، وإنما استُخدم أيضاً في نقل البضائع ولاسيما

---

[52] Daressy, G., A Travers les Koms du Delta, ASAE 12, 1912, fig.9;
سيف، محمود، المرجع السابق، ص ١٣٨، ١٣٩.

[53] Murray, G.W., Early Camels in Egypt, p.105.

[54] Janssen, R. and Janssen, J., Egyptian Household Animals, Shire Publications, Aylesbury, London (1989); Journal of Archaeological Science, Volume 32, Issue 3, March 2005, Pages 451-463

[55] Rowley-Gonwy, P., The Camel in the Nile Valley, New Radiocarbon Accelerator (AMS) dates from Qasr Ibrim, Journal of Egyptian n Archaeology 74, 1988, 245-248.

[56] Epstein, H., The Origin of the Domestic Animals of Africa, Vol.2,London 1971, p.566.

[57] Saber, A.S., The Camel in Ancient Egypt, Proceedings of the Third Annual Meeting for Animal Production Under Arid Conditions, Vol.I, United Arab Emirates University 1998, 208-215; Redford, S. and Redford, D.B., "Graffiti and Petroglyphs Old and New from the Eastern Desert", in: JARCE XXVI, 1989, p.6.

البخور والمواد العطرية عبر الطريق البري الذي يصل بين مصر وشمال غرب الجزيرة العربية وجنوب بلاد الشام، حيث عين البطالمة في غزة (التي أطلق عليها إسترابون رأس طريق البخور) موظفاً حمل لقب المشرف على إدارة البخور [٥٨]. ولعل ذلك يُفسر العثور على كميات كبيرة من عظام الجمال المؤرخة بالعصر الهلينستي في موقع تل جمة في جنوب غزة بفلسطين، مما يدل على ازدهار تجارة القوافل التجارية، حيث يوجد هذا الموقع على الطريق البري بين مصر وشبه الجزيرة العربية وبلاد الشام [٥٩]. ولم يقتصر استخدام الجمل في العصر الروماني في النقل بالطرق الصحراوية فقط، وإنما أيضاً في داخل مناطق وادي النيل [٦٠].

ونتيجة لما سبق ازداد ظهور الجمل في الفنون المصرية في العصر اليوناني الروماني. حيث وجدت بعض التماثيل التي تصور الجمل بحمولته أو بدون حمولة [٦١]، ومنها تمثال بالمتحف البريطاني (رقم 37628) يصور جمل يحمل على ظهره حمولة مكونه من ست أواني ثلاثة على كل جانب (لوحة ١١) [٦٢]. ويلاحظ أن الفنان وُفق في تشكيل الملامح الرئيسية للجمل. وعلى الرغم من فقدان الجزء الأسفل من الأرجل، بالإضافة إلى تشكيل كل ساقين ملتصقين مع بعضهما البعض، صُور الجمل وكأنه في حالة حركة، وذلك من خلال امتداد الساقين الأماميتين نحو الأمام والخلفيتين إلى الخلف، وارتفاع الرقبة وتطلع الوجه ولاسيما العينين نحو الأمام.

كما يُوجد تمثال آخر بإحدى المجموعات الخاصة (Fouquet) يمثل جمل شبيه في طريقة تشكيله بالتمثال السابق، وإن كانت ملامح وجهه أكثر وضوحاً ويتطلع للأمام. ووفق الفنان في تشكيل العنق بانحناءته الطبيعية الجميلة، في حين أن حركة الأرجل غير واضحة، فالساقين الأماميتين كتلة واحدة وكذلك الخلفيتين. وحمولته عبارة عن سلتين ممتلئتين بالعنب على جانبي ظهره (لوحة ١٢) [٦٣].

---

[58] عبد العليم، مصطفى كمال، تجارة الجزيرة العربية مع مصر في المواد العطرية في العصرين اليوناني والروماني، في: دراسات تاريخ الجزيرة العربية، الكتاب الثاني، الجزيرة العربية قبل الإسلام، جامعة الملك سعود، الرياض ١٩٨٤، ص ٢٠٢.

[59] بيبي، كينيث، الجمل: ثورة في عالم المواصلات في تاريخ العرب القديم، ترجمة ير نمر ياسين، مركز بحوث التاريخ والتراث الطبيعي، جامعة الإمارات العربية المتحدة، العين ١٩٩٢، ص ٤٤.

[60] Casson, L., Travel in Ancient World, Toronto 1974, p.182.

[61] قادوس، عزت، فنون الإسكندرية القديمة، الإسكندرية ٢٠٠١، ص ١٧٠-١٧١، شكل ٢٤-٢٦.

[62] Rostovtzeff, M., The Social and Economic History of The Roman Empire I, Oxford 1957, pl.53:4.

[63] Ibid., pl.53:3.

وعُثر على تمثال من الفخار في منف ومحفوظ في متحف كلية الجامعة بلندن (UC 48026)، يصور جمل واقف، رقبته مستقيمة، وتتطلع رأسه لأعلى. ويحمل ستة أواني (أمفورات) ثلاثة على كل جانب، ويوجد آثار لون أحمر على العنق(لوحة ١٣)[٦٤]

ويُوجد تمثال لجمل من الفخار المشكل من طمي النيل، عُثر عليه في منف ومحفوظ في متحف كلية الجامعة بلندن (UC 48033)، ومؤرخ بالعصر الروماني (لوحة ١٤). وهو يمثل جمل واقف، ويُوجد ثقب يخترق الرقبة، والأقدام مجوفة. يميل لون السطح إلى الأبيض، وهناك خطوط ملونة باللون الأحمر الغامق والأسود تمتد من الرقبة إلى السنام، وتصل ما بين الساق الأمامية والخلفية [٦٥]. ويُوجد في مخزن المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية تمثال صغير من الفخار الأحمر لجمل (رقم P.10778)، عُثر عليه في الفيوم، ويُؤرخ هذا التمثال بالعصر الروماني (لوحة ١٥) [٦٦]. وعلى الرغم من أنه غير مكتمل بسبب فقدان جزء من مؤخرته والساقين الخلفيتين والجزء السفلي من الساقين الأماميتين، إلا أنه يُعد عملاً مميزاً لوضوح ملامحه، ولاسيما ما يتعلق بمحاولة تشكيل العناصر التشريحية للعنق وأعلى الساق الأمامية. ويزين العنق زخرفة دائرية بارزة ربما ترمز إلى عقال البعير، كما قد تدل الخطوط الدائرية المحزوزة حول الرقبة إلى ثنيات عنق الجمل.

كما ظهرت هيئة الجمل ضمن نقوش ذلك العصر، فعلى جانب مقعد تمثال أحد الأفراد من عهد تيبريوس، نقش يصور جمل يسير سيراً طبيعياً حيث يقدم الساقين البعيدتين خطوه للأمام. عُثر على هذا التمثال في مدينة هابو، وهو محفوظ في المتحف المصري بالقاهرة (CG 1191) [٦٧]. ويُوجد على موقع متحف كلية الجامعة بلندن أيضاً قطعة من الجص عليها صورة جمل مصور في حالة حركة، حيث يقدم الساقان البعيدتان خطوة للأمام (لوحة ١٦) [٦٨]. ووفق الفنان في تشكيل العناصر التشريحية للجمل ولاسيما الجزء العلوي من الساقين القريبتين من المشاهد. ويمكن القول بأن هذه الهيئة تُعد من أوضح صور الجمل التي وصلت إلينا من مصر من العصور التاريخية القديمة.

وأخيراً فقد حظيت صورة الجمل بمكانة متميزة في الفن القبطي، حيث ارتبط تصوير القديس أبو مينا على العديد من الآثار بظهوره بين جملين باركين. ونستشهد هنا بنموذج قنينة من الفخار محفوظة بمتحف كلية الجامعة بلندن (uc.19516). وهي مفقودة الرقبة والمقابض. وسُجل على جانبيها صورة القديس واقف بين جملين باركين.

---

[64] http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/ostraka/uc62835.html
[65] http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/ostraka/uc62835.html
[66] achtergael,G.,Le chameau,l'âne et le mulet en Égypte gréco-romaine,Cd'É 64,1989,294nº 13
[67] Borchardt , Statuen und Statuetten, CG 1191.
[68] http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/ostraka/uc62835.html

كل ذلك داخل إطار دائري. وكتب بالخط اليوناني اسم القديس مينا (لوحة ١٧) [٦٩]. والمعروف أن الفن القبطي يتميز بتصوير الأشكال الآدمية والحيوانية ذات الطابع الديني، برسم شخصيات دينية ذات تاريخ هام وما يرتبط بها من أشكال حيوانية [٧٠].

الخلاصة

لعبت الإبل دوراً كبيراً في التاريخ الحضاري لبعض المناطق الصحراوية في الشرق الأدنى القديم بصفة عامة والجزيرة العربية بصفة خاصة. وعلى الرغم من هذه الأهمية وذلك الدور الكبير، فقد اختلفت آراء الباحثين حول تحديد الفترة التي استُؤنس الجمل خلالها. فهناك من يعود بذلك لتاريخ مبكر وهو الألف الرابع قبل الميلاد. وذلك بناء على الأدلة الأثرية في مصر ووادي الرافدين [٧١]. ويرى فريق آخر أن استئناس الجمل حدث في أواخر الألف الثالث وبدايات الألف الثاني قبل الميلاد [٧٢]. وهناك من يرى أن ذلك حدث في القرنين الثاني عشر والثالث عشر قبل الميلاد [٧٣].

وفي مقابل هذا الدور الكبير للإبل في بعض مناطق الشرق الأدنى القديم والجزيرة العربية، يحيط بدورها الغموض في مصر القديمة، ولا زال هذا الدور محل بحث وخلاف بين المتخصصين. ولا يرجع هذا الاختلاف إلى قلة ظهور الجمل في الفنون المصرية القديمة فقط، وإنما أيضاً إلى وجود اختلاف وشك حول هذه النماذج القليلة التي ظهر فيها الجمل في الفن المصري، ولاسيما تلك التي تعود إلى العصور السابقة على الدولة الحديثة. وذلك يثير الكثير من التساؤلات حول هذا النقص لاسيما وأن الفنان المصري القديم نجح في تصوير كل الكائنات الحيوانية التي وُجدت في البيئة المصرية بل وأحياناً في البيئات الأخرى بالأقطار المجاورة [٧٤]. هذا بالإضافة

---

[69] http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/ostraka/uc62835.html
قارن:عزت قادوس و محمد عبد الفتاح، الآثار القبطية والبزنطية، الإسكندرية ٢٠٠٢، ص ١٨٨وما بعدها.

[70] بركات، حكمت محمد، جماليات الفنون القبطية، القاهرة ١٩٩٩، ص ١٦٠.

[71] Epstein, H., The Origin of the Domestic Animals of Africa, Vol.2,London 1971.

[72] Free, J.P., Abraham.s camels, Journal of Near Eastern Studies, 1944,188-189; Zeuner, F. E., A history of domesticated animals, London 1963; Bulliet, R.W., The camel and the wheel. Cambridge (Mass.) Harvard University Press 1978, 327; Ripinsky, M., The camel in dynastic Egypt. Journal of Egyptian Archaeology 17, 1985, 131-141.

[73] Walz, R., Beitrage zur altesten Geschichte der altweltl.Cameliden unter besonderer Berucksicht. des Problems des Domestikationzeipunktes. Act. IV Congr. intern. Sci. Anthrop. Ethn., Vienne, 3, 1956, 190-204.

[74] يؤكد هذا صور الأجانب المصورة على الآثار المصرية وما يحملونه من منتجات بلادهم سواء كانت للتجارة أو على هيئة هدايا أو جزى وكان منها بطبيعة الحال حيوانات من البلاد التي كانوا يقطنوها، وخير مثال على ذلك صور رحلة حتشبسوت إلى بلاد بونت ومناظر حديقة النباتات=

إلى تأخر ظهور اسم الجمل في الكتابة واللغة المصرية القديمة، على الرغم من تميز اللغة المصرية القديمة بثراء وتنوع مفرداتها والتي عبرت عن كل ما يُوجد في البيئة المصرية من الكائنات الحية بمختلف فصائلها. وقد يكون السبب في ذلك هو ارتباط الجمل برعاة الإبل من أصحاب حضارات المناطق الصحراوية والقائمين بدور الوسيط التجاري في نقل البضائع، وقلة اعتماد سكان وادي النيل عليه.

وعموماً فقد دلت الشواهد الأثرية على معرفة المصريين بالجمل منذ عصر ما قبل الأسرات، وليس معنى ذلك أنه كان معتاداً في وادي النيل في مصر، ولكن على الأقل كان مستخدماً في عبور المناطق الصحراوية، وفي الأقطار المجاورة لمصر سواء في جنوبها أو شمالها الشرقي. في حين يبدو أن الحمار كان وسيلة النقل الأساسية داخل الوادي وكما هو واضح على جدران مقابر الأفراد منذ عصر الدولة القديمة.

ومم يؤكد هذا الاحتمال ظهور صورة الجمل في الفنون الصخرية بشكل واضح منذ عصر ما قبل الأسرات، وتأكد ذلك في عصر الأسرة السادسة وما تلاها من عصور. في حين أن التماثيل الصغيرة للجمل والتي عُثر عليها في المواقع الأثرية في داخل وادي النيل سواء كانت في معابد أو مقابر، فلم تُصور بشكل واضح ومتقن قبل عصر الدولة الحديثة.

وأصبح الجمل مألوفاً على الأقل في أواخر العصر المتأخر مع استخدام الغزاة من الآشوريين والفرس له في اجتياز الصحراء بتجهيزاتهم العسكرية. واستُخدم على نطاق واسع في العصر اليوناني الروماني مع ازدهار التجارة في العالم، فأصبح الجمل الحيوان الرئيسي لنقل البضائع والسفر عبر الصحراوات الشاسعة في مناطق الجزيرة العربية والشرق الأدنى. ونتيجة لذلك شاع تمثيل الجمل في الفنون المختلفة في هذه المناطق ومنها مصر بطبيعة الحال.

وإذا كان الغرض من تصوير الجمل في النقوش الصخرية في مصر يُعد نوعاً من تسجيل أحداث معينة لعل أغلبها مرتبط باستخدامه في عبور المناطق الصحراوية والوصول به إلى الوادي كما هو الحال في نقش الأسرة السادسة بالقرب من أسوان، فلا يُعرف الغرض من تشكيل ونحت تماثيل صغيرة للجمل على وجه الدقة في ظل عدم وجود نصوص مصرية قديمة تتحدث عن الجمل. وإذا حاولنا أن ننظر في الحضارات المجاورة نجد أن الجمل حيوان حظى بكثير من التقدير لدى سكان الجزيرة العربية منذ أقدم العصور، ولا يزال ذلك التقدير مستمر حتى وقتنا الحاضر. وقد عُثر على دمى صغيرة للجمال أغلبها من الفخار في معظم المراكز الحضارية على طول

=والطيور والحيوانات المصورة على جدران معبد الكرنك من عهد تحتمس الثالث. كما ازداد تصوير الأجانب وما يحملونه من جزى على جدران مقابر كبار الموظفين في عصر الدولة الحديثة.

طرق التجارة في الجزيرة العربية مثل الفاو [٧٥] وثاج[٧٦] ومدائن صالح ودادان (الخريبة) وتيماء [٧٧]ونجران وغيرها [٧٨]. والملاحظ أن بعضها وُجد في أماكن العبادة، وبعضها الآخر في مقابر، وكما هو الحال بالنسبة لنماذجه التي وُجدت في مصر. وربما كان الهدف من التماثيل التي وُضعت في المعابد عبارة عن تقدمة للمعبودات علها تضمن سلامتها، أو طلباً للبركة، أو أن تكون عبارة عن تقديم الشكر على سلامة العودة، وأن ذلك كان متأثراً بالعادات العربية الجنوبية [٧٩]. وربما كانت دمى الجمال من أفضل التقدمات للمعبودات خلال تلك العصور. وربما كان الهدف من وضع بعضها في المقابر دليل على مكانة الجمل وقداسته من ناحية، ورغبة وأملاً في الانتفاع به في عالم الآخرة من ناحية أخرى. فهل تأثر المصريون بسكان الجزيرة العربية في عمل هذه المنحوتات؟ على أساس أن النصوص المصرية تحدثت منذ عصر الدولة القديمة (الأسرتين الخامسة والسادسة) عن استيرادهم للبخور اللازم لأداء الطقوس والشعائر الدينية والجنائزية [٨٠]. فإذا كانت الإجابة بنعم، فإن هذا التأثير لم يكن قوياً ولم يصل إلى مرحلة العقائد المصرية، نظراً لندرة ظهور الجمل في الفنون المصرية على اختلاف أنواعها.

---

[75] الأنصاري، عبد الرحمن الطيب، قرية الفاو صورة للحضارة العربية قبل الإسلام، الرياض ١٩٨٢، ص ٢٧، السنان، مها، الفنون المعدنية من قرية الفاو، دراسة فنية مقارنة، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الملك سعود ٢٠٠٩.

[76] بوتس، دانيال، الخليج العربي في العصور القديمة، الجزء الثاني، من الأسكندر الأكبر حتى ظهور الإسلام، مترجم أبو ظبي ٢٠٠٣، ص ٢٧٠.

[77] السعيد، سعيد، وآخرون، تيماء خريف ٢٠٠٤ وربيع ٢٠٠٥، التقرير الثاني عن المشروع السعودي الألماني المشترك، أطلال ٢٠، ٢٠١٠، ص ٩٦.

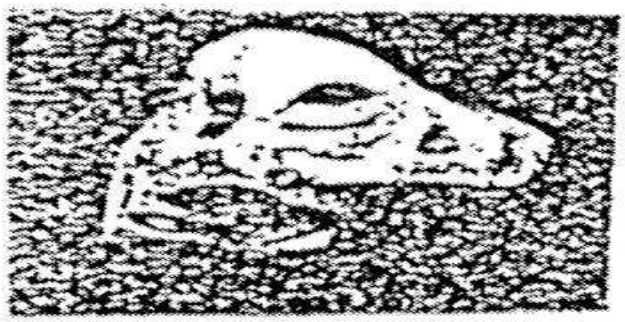
[78] السعود، عبد الله، استئناس الجمال وطرق التجارة الداخلية في الجزيرة العربية، أطلال ١٤، ص ٩٩-١٠٣.

[79] باخشوين، فاطمة، الحياة الدينية في ممالك معين وقتبان وحضرموت، الرياض ٢٠٠٢، ص٤٨٧.

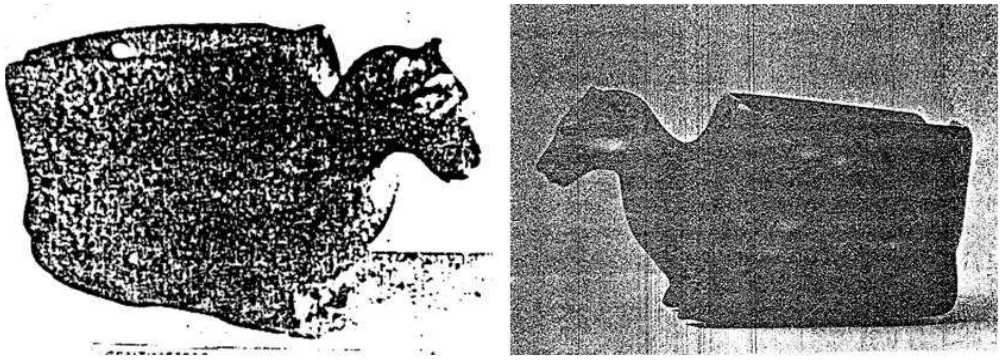
[80] Breasted, J., Ancient Records of Egypt I, Chicago 1906, pp.161, 360-1.

اللوحات

١- رأس جمل من الفخار من المعادي- عصر ما قبل الأسرات
Rizkana , I. and Seeher , J., Maadi III, pl. 1: 3,5.

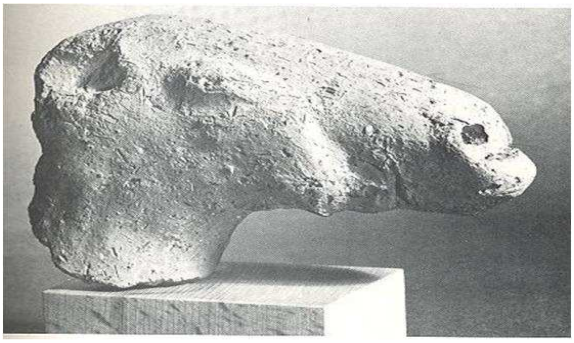


٢- رأس جمل من العاج- مجموعة والتر آرت جاليري
Steindorff , G., Catalogue of Egyptian Sculpture in the Walter Art Gallery , p.20 , pl. I:16



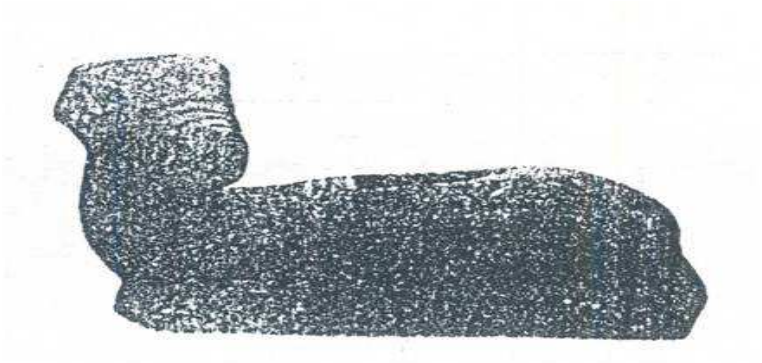
٣- إناء على هيئة الجمل من أبو صير الملق
Scharff , A., Das Vorgeschichtliche Gr□berfeld von Abusir El-Meleq, Taf. 57-8; Grimm, A. und Schoske, S., Am Beginn Der Zeit, fig.82.

٤- رأس جمل من الفخار من معبد أبيدوس- متحف كلية الجامعة بلندن
Petrie ,F., Abydos II, pl.X:224.

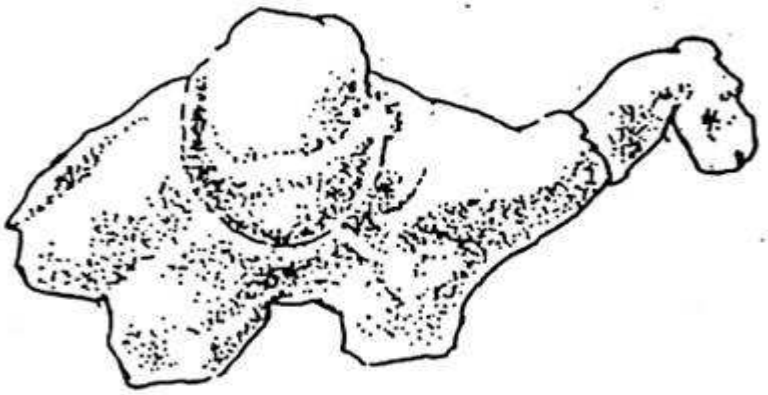


٥- رأس جمل من الفخار من معبد هيراكنبوليس- المتحف الأشمولي
Midant-Reynes, B. and Braunstein-Slvester, F., Le Chameau en Égypte, pl.XXV:2.

٦- رجل يقود جمل على صخرة بالقرب من أسوان
Ripinsky, M., The Camel in Dynastic Egypt, fig.2.



٧- تمثال جمل من الحجر من المعبد المصري في أبيدوس
Montet, P., Byblos et l'Egypte, pl.52:179.



٨- تمثال جمل من الفخار من ريفا
Petrie, F., Gizeh and Rifeh, pl. 27.

٩- تمثال جمل من الفخار المزجج بالمتحف المصري CG 3830
Von Bissing, Zur Geschichte des Kamels, fig. p.68.

١٠- الجمل مع مجموعة حيوانات على قرص حجري
Daressy, G., A Travers les Koms du Delta, fig.9.

١١- جمل يحمل ستة أواني بالمتحف البريطاني- العصر الروماني
Rostovtzeff, The Social and Economic History of The Roman Empire I, pl.LIII:4.

١٢- جمل يحمل سلتي عنب بمجموعة Fouquet – العصر الروماني
Rostovtzeff, The Social and Economic History of The Roman Empire I, pl.LIII:3.

١٣- جمل من الفخار بمتحف كلية الجامعة بلندن UC 48026
http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/ostraka/uc62835.html

١٤- جمل من الفخار بمتحف كلية الجامعة بلندن UC 48033
http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/ostraka/uc62835.html

١٥- جمل من الفخار بالمتحف اليوناني الروماني P.10778
http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?lang=en&a=324

١٦- هيئة جمل يسير على قطعة من الجص بمتحف كلية الجامعة بلندن
http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/ostraka/uc62835.html

١٧- قنينة بمتحف كلية الجامعة بلندن uc 19516
http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/ostraka/uc62835.html

منابر مساجد الجزائر في العهد العثماني
- دراسة أثرية فنية -

د. خيرة بن بلة*

تمثل مساجد الجزائر خلال العهد العثماني مرحلة هامة من مراحل التطور المعماري والفني للعمارة الدينية بصفة عامة والمسجدية بوجه خاص، وذلك لفترة زمنية امتدت من بدايات القرن السادس عشر إلى بدايات القرن التاسع عشر الميلاديين وهذا بسبب التنوع في العناصر المتعلقة بالمساجد وعمارتها، ومن بين تلك العناصر المنابر التي تعتبر تحفا فنية تجمع بين عنصري الوظيفة والجمال، فهي جلسة للخطيب الذي يحث على توحيد الله عز وجل في خطبتي الجمعة والأعياد وفي نفس الوقت روعيت فيها كل المقاييس الدقيقة في الصناعة والزخرفة حتى تصبح عملا فنيا راقيا يليق بالوظيفة السامية التي خصص لها.

استعمل في صناعة هذه المنابر مادتا الرخام والخشب، ولكل واحدة منهما خاصيتها التركيبية وتقنياتها الصناعية والزخرفية. كما استعملت مختلف أنواع الزخارف لتزيينها من عناصر نباتية وهندسية وكتابية ورمزية. وهذا ما سوف نحاول توضيحه من خلال هذه الدراسة لأهم سبع نماذج من المنابر بنوعيها الرخامية والخشبية.

ومن المعروف أن للمنبر جذورا عميقة في تاريخ الفن الإسلامي، لذلك لا بد من الإشارة إلى هذا قبل الخوض فيما تتميز به منابر الجزائر في العهد العثماني. وذلك ضمن تعريف المنبر وتطوره منذ ظهوره بالمسجد النبوي بالمدينة في عهد الرسول- صلى الله عليه وسلم - وصولا إلى العهد العثماني.

١. تعريف وتطور المنبر.

تعتبر كلمة منبر كلمة عربية الأصل حسب ما ورد في معجم " أساس البلاغة " للزمخشري، " نبر فلان نبرة، نطق نطقه بصوت رفيع ورجل نبار بالكلام، ومنه المنبر وانتبر الخطيب ارتفع على المنبر ".[1]

وهو مفهوم يغلب أنه دخل لغة قريش من لهجة اليمن، ومعاجم اللغة لا تطيل فيه فابن منظور يكتفي بالقول بأن المنبر مرقاة الخاطب، سمي منبرا لارتفاعه وعلوه وانتبر الأمير: ارتفع فوق المنبر وهم يشتقونه من " النبر" وهو العلو والارتقاء في الصوت، وفي رسم الحروف خاصة،والنبرة عندهم هي الهمزة سواء بسواء، وفيما عدا

---

* أستاذة محاضرة بقسم الآثار - جامعة الجزائر٢.

[1] طه الولي ، المساجد في الإسلام، دار العلم للملايين، ص١٩١.

هذه الاستعمالات القليلة للمنبر بمعنى الارتفاع لا نجد له ذكرا في اللغة.كما أن اللفظ لا وجود له في القرآن الكريم.[2]

هذا من حيث اللغة، أما اصطلاحا فالمنبر هو منصة من حجر أو خشب، تتسع لوقوف وجلوس الخطيب، وتقع قرب المحراب، تعلوها قبة صغيرة أو جوسق، ويصعد إلى المنبر بدرج له درابزين على جانبيه وباب بمصراعين في الأسفل، تعلوه شرفات تحملها صفوف من المقرنصات ويتعامد مسقط الدرج مع جدار القبلة.[3]

واستعمل المنبر كمكان يرتقي إليه الإمام لإلقاء الخطبة، فيكون مرئيا ومسموعا لجميع المصلين، لأن الارتفاع يسهل مشاهدة الخطيب مع الإحساس بالانفعالات النفسية فيكون كلامه أكثر تأثيرا على الحاضرين.[4]

والعلاقة بين المنبر والمحراب علاقة وثيقة مترابطة، إذ يستحب أن يكون المنبر على يسار المحراب تلقاء يمين المصلي إذا استقبل القبلة.[5]

وأول منبر تشير إليه المصادر العربية هو منبر الرسول – صلى الله عليه وسلم –حيث روى محمد ابن سعد بسنده عن أبي هريرة – رضي الله عنه – قال:" كان رسول الله – صلى الله عليه وسلم– يخطب يوم الجمعة إلى جذع في المسجد قائما فقال: " أن القيام قد شق علي" فقال له تميم الداري: " ألا أعمل لك منبرا كما رأيت يصنع بالشام؟ "[6]

ويبدو أن ذلك قد راق للرسول – صلى الله عليه وسلم – إلا أنه لم يشأ أن يحققه دون مشاورة أصحابه وهو ما أشار إليه ابن سعد بعدما تقدم بقوله: " فشاور رسول الله – صلى الله عليه وسلم – المسلمين في ذلك فرأوا أن يتخذه " نظرا لكثرة الناس وحاجتهم إلى رؤيته وسماعه وهو يخطب، ومن هذا، تبين للرسول – صلى الله عليه وسلم – ضرورة اتخاذ المنبر لإبلاغ صوته إلى الجموع المحتشدة داخل المسجد بأبعاده المربعة التي بلغ طول كل ضلع منها مئة ذراع.[7]

---

[2] حسين مؤنس، المساجد، عدد ٣٧، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م، ص٨٢، ٨٣.

[3] عبد الرحيم غالب ، موسوعة العمارة الإسلامية، الطبعة الأولى، جروس برس، بيروت ١٤٠٨ هـ/١٩٨٨ ص٤٠٦.

[4] المعهد العربي لإنماء المدن، المساجد في المدن العربية، توطئة لموسوعة المساجد أنواعها وخدماتها، وعناصرها المعمارية، ومعاييرها التخطيطية، الرياض، ١٤١٠ هـ ١٩٩٠م، ص ١٩٤.

[5] يحي وزيري ، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، الكتاب الثاني، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٩٩، ص٢٧.

[6] محمد هزاع الشهري، عمارة المسجد النبوي منذ إنشائه حتى نهاية العصر المملوكي، دار القاهرة للكتاب، ص٧٥.

[7] نفس المرجع، ص٧٦.

كما ذكر ابن النجار عن أبي الزناد " أنه عليه الصلاة والسلام كان يخطب يوم الجمعة إلى جذع في المسجد فقال: " أن القيام قد شق علي" وشكا ضعفا في رجليه فقال له تميم الداري وكان من أهل فلسطين: " يا رسول الله أنا أعمل لك منبرا كما رأيت يصنع بالشام " فقال: " فلما أجمع ذو الرأي من أصحابه على اتخاذه قال العباس بن عبد المطلب: " أن لي غلاما يقال له كلاب أعمل الناس فقال له النبي– صلى الله عليه وسلم – : فمره يعمل فأرسل إلى أثلة بالغابة فقطعها ثم عملها درجتين ومجلسا ثم جاء بالمنبر فوضعه في موضع المنبر اليوم...."

ومن هنا يمكن أن نتعرف على صفة هذا المنبر الذي كان يتألف من درجتين ومجلس، أي ثلاثة درجات كما شاهدها الهروي وكان طوله كما يقول ابن النجار " ذراعين وشبر وثلاث أصابع، وعرضه ذراع راجح وطول صدره وهو مستند النبي – صلى الله عليه وسلم – إذا جلس شبر وإصبعان "[8]

ويقال أن منبر الرسول – صلى الله عليه وسلم – صنع من خشب الطرفاء (العرعر)، وقيل من خشب الأثل على الصحيح في عشرة أقوال والأثل هو الأرجح لوجوده بكثرة في المدينة ونواحيها، أما العرعر فلا ينمو إلا في المناطق الباردة والعالية كالطائف[9]

وجاء في السير أن الرسول – صلى الله عليه وسلم– كان يجلس على الدرجة العليا واضعا قدميه على الدرجة الثانية، ولما تولى أبو بكر– رضي الله عنه – أصبح يجلس على الدرجة الثانية، وخلفه عمر– رضي الله عنه – فكان يجلس على الدرجة الأولى واضعا قدميه على الأرض، ويبدو أن المنبر كان يعتبر بمثابة المقعد الذي يجلس عليه الرسول – صلى الله عليه وسلم – والخلفاء الراشدون.[10]

وبهذا الأثر النبوي الموثوق به بدأ فن المنابر الإسلامية أولى إنجازاته في المدينة المنورة ثم أكمل نموه في البلاد الإسلامية.[11]

أما فيما يتعلق بأول المنابر في الإسلام بعد منبر الرسول – صلى الله عليه وسلم – فقد حدث أن اتخذ عمرو بن العاص منبرا في جامعه بالفسطاط، فنهاه عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – وكتب إليه: " أما بعد، فقد بلغني أنك اتخذت منبرا ترقى به على رقاب المسلمين أو ما يكفيك أن تكون قائما والمسلمون تحت عقبك، فعزمت

---

[8] محمد هزاع الشهري، المرجع السابق، ص٧٧، ٧٨.

[9] نفس المرجع، ص٧٧.

[10] حسن محمد زكي ، فنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨١، ص٣٥.

[11] محمد هزاع الشهري، المرجع السابق، ص٧٨.

عليك إلا ما كسرته" ، إلا أن المنابر عرفت انتشارا واسعا في العصر الأموي[12] ويعتبر منبر جامع القيروان أقدم المنابر التي لا زالت موجودة إلى الآن.[13]

وعرف المنبر عبر العصور الإسلامية تطورا في شكله، وطريقة صناعته وأساليب زخرفته، وتنوع مادته الخام فصنعت المنابر الخشبية الكبيرة ذات الدرجات العديدة، والتي وجدت بجامع قرطبة ثم جامع ابن طولون بالقاهرة. وتطور المنبر من حيث الشكل، بحيث شاع استعمال نمط معين مع التفنن في تنفيذه حسب مهارة الصانع وحسب المادة المتوفرة، كما تفنن الصناع في زخرفة جوانب المنبر فعملت حشواته الصغيرة في نظام تكويني هندسي، وزينت الحشوات بزخارف محفورة أو مطعمة، كما صنعت منابر من الرخام والمرمر واتبع في تكوينها الزخرفي نفس النظام الذي عرف في المنابر الخشبية، كما بالغ الصناع في تكبير حجم المنابر، وخاصة في المساجد التركية حيث بلغ طولها ثلث عمق بيت الصلاة.[14]

قد يكون المنبر متحركا في مساجد المغرب بشكل خاص ويحفظ في حجرة تقع خلف المكان الذي يجر إليه على دواليب، حيث يثبت لوقت الخطبة فقط ثم يعاد بعدها كي لا يعترض صفوف المصلين، مع الإشارة إلى أن هناك من يتحدث عن أول منبر صنعه معاوية لنفسه أنه كان خشبيا ومتحركا[15] بالإضافة إلى مجموعة أخرى من العصر الأموي بالأندلس.[16] كما أشار ابن جبير إلى منابر كثيرة رآها كانوا يضعونها في مواضعها عند الصلاة، وفيما عدا ذلك كانت تحرك وتوضع ملاصقة للجدار.[17] ومن الواضح أن الذي دفع إلى ابتكار المنابر المتحركة هو أن المنابر أول الأمر كانت صغيرة الحجم، ولكن مع تطور المنبر كقطعة من أثاث المسجد، أصبحت المنابر مجالا لفن النجارة والحفر على الخشب.[18]

أما المنابر الرخامية فهي التي بنيت وكسيت بالرخام، وأقدم مثال لها في مصر بعض القطع وجدت في مسجد الخطيري وهي محفوظة بالمتحف الإسلامي، ومن أمثلته أيضا منبر مدرسة السلطان حسن، وكلاهما من العصر المملوكي البحري،

---

[12] زكي محمد حسن، المرجع السابق، ص٣٥.

[13] أحمد عبد المعطي الجلالي ، عمارة المسجد وتطورها في العالم الإسلامي، دار الكتب القومية القاهرة، ١٩٩٠، ص ٢٥٧.

[14] المعهد العربي لإنماء المدن، المرجع السابق، ص ١٩٩ ٢٠٠، ٢٠٢.

[15] عبد الرحيم غالب، المرجع السابق، ص٤٠٦.

[16] مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، أسس التصميم المعماري والتخطيط الحضري، ص٤٣٥.

[17] حسين مؤنس، المرجع السابق، ص٨٥.

[18] نفس المرجع، ص٨٦.

أما بالنسبة للمنابر الحجرية فقد وجد مثالان فقط منها يشبهان المنابر الخشبية من حيث الزخرفة، ويوجد الأول في خانقاه فرج بن برقوق والآخر في مسجد شيخون.[19]

و من الواضح أن عنصر المنبر أصبح يشكل في المساجد الجامعة بالجزائر في العهد العثماني عنصرا فنيا ضروريا يشد اهتمام الحكام والفنانين على السواء، وذلك للمواد التي استعملت في صناعتها ولدقة الصناعة والزخرفة التي تظهر جليا في كل تفاصيلها.

٢. المنابر الرخامية بمساجد الجزائر في العهد العثماني.

لقد تعددت استعمالات الرخام في مباني العهد العثماني بالجزائر، حيث نجده يشكل المادة الخام في صناعة الأعمدة و تيجانها، وفي تبليط الساحات، وأطر المداخل و النوافذ، وفي درجات السلالم، وفي اللوحات التأسيسية وشواهد القبور.

ومن المعروف أن الجزائر احتوت على عدد هام من محاجر الرخام، ومنها ما استغل منذ الفترة القديمة. وتميزت بعض هذه المحاجر الموزعة على مختلف أنحاء البلاد بجودة أنواع مادة الرخام، و كذا تنوعه، و تعدد ألوانه. ومن هذه المحاجر نذكر: محجر عين تاقبالت، ومحجر شنوة، ومحجر فليفلة ومحجر واد العناب، ومحجر قلعة جنوة.ورغم كثرة توفر هذه المادة إلا أن هناك بعض الدارسين من ينسب الكثير من الأعمال الرخامية إلى مراكز إيطالية.

١,٢. طرق الصناعة.

إن صناعة التحف الرخامية عموما، تتطلب الكثير من الوقت، لأنها تمر بعدة مراحل قبل الحصول على الإنتاج الفني بشكله النهائي الذي غالبا ما يتسم بالرقة و الدقة، وأولى هذه المراحل تكون في المحجر نفسه، و يقصد بذلك عملية قلع الرخام قبل نقله إلى الورشة.ونحاول أن نشير فيما يلي إلى أهم المراحل التي تمر بها صناعة تحفة رخامية.

إن الموسم المفضل لإجراء عملية القلع هو فصل الصيف[20] وللحصول على كتل الرخام، يعمد إلى حفر ممرات خاصة في الصخور الكلسية و يستعمل العمال أدوات تتمي الشوكة و الشاقور و أداة ذات حدَّين، و التي بفضلها نحصل على قطع مصقولة وجاهزة مبدئيا للقطع، و قد يصل أحيانا طول هذه الكتل إلى ٢م، بعدها تنقل هذه القطع إلى مكان خاص حيث تجمع و يبعث بها إلى الورشة، و ذلك حسب وسيلة النقل المتوفرة والسهلة، أي عن طريق البر إذا كان المحجر في منطقة داخلية حيث يلجأ إلى العربات أو بواسطة مراكب أو بواخر، إذا كان المحجر قريبا من النهر أو البحر، وكان يراد نقل القطع الرخامية إلى الضفة الأخرى.

---

[19] يحي وزيري، المرجع السابق، ص٢٧.

[20] Revault (J) ; L'Habitation Tunisoise, pierre, marbre et fer dans la construction et le décor, C.N.R.S, Paris, 1978, p.83.

وعند وصول كتل الرخام إلى الورشة، تجهز للقَطْع وفق الطريقة التقليدية التي تستوجب القَطْع يدويا. [21] وقبل الشروع في القَطْع، تجرى عملية تنقية القِطع و هي في حالتها الأولى، و ذلك اعتمادا على احترام النوعية الملائمة المتمثلة في مقاييس تخص تركيب المادة من حبيبات دقيقة أي الصلابة، و كذا اللون المناسب والأكثر تناسق و بعدها تتبع الخطوات التالية:

– يرسم خط على أوجه الكتلة الثلاث، و ذلك عن طريق عملية الحزّ.

– يشرع في عملية الطَّرْق في الأماكن المحزوزة، باستعمال المطرقة و الأزميل، على أن يكون الطَّرْق خفيفا، ومتتاليا إلى أن يصل عمق الحزّ إلى حوالي ٥ سم، حيث يتوقف النقاش عن الطَّرْق، و هذا كافي لقطعها إلى قسمين متماثلين.[22]

– يقوم النقَّاش بقَطع القسمين الناتجين إلى أجزاء عديدة، حيث يحدد المقاساتوالأشكال المراد الحصول عليها، برسم خطوط تمهيدية على محيط الكتل الجاهزة للنشر.

– توضع كتل الرخام المراد قطعها على قطعتين من نفس المادة بوضعية أفقية، و على ارتفاع معين، حيث تتم عملية تثبيت مؤقتة بمادة الجبس.

– يشرع شخصان في القطع وذلك بتحريك منشار ذي ثلاث شفرات، يمسكانه من الجهتين، وهكذا يحصل النقَّاش على قِطع مختلفة الأشكال حسب غرض استعمالها.

– ويقوم النقَّاش بقَطع الكتل الرخامية الملائمة من الجهات الستّ بعدها يقوم بتصميم الرسم التمهيدي للتحفة على المادة.

– وللنحت و الزخرفة، يقوم النقَّاش بتحديد الخطوط العامة والأشكال بطريقة تعتمد على استخدام وريقة من المعدن أو الكرتون[23] لإظهار المسار المراد إبرازه ونحته وبعدها يستعين بأزاميل مختلفة لإنجاز الزخارف، مع استعمال الأزاميل الملائمة للزخرفة و الشكل المراد الحصول عليهما.

– يشرع في عملية القَطع والحفر متّبعا في ذلك الخطوط الأولية و كلما حفر هذه الأخيرة يعيد الرسم من جديد، ويحفره حتى يظلل الحفر بالأزميل أي أن تظهر التجاويف المنجزة وبعد هذه الخطوات، تتم عملية التشذيب والصقل النهائي لأجزاء التحفة.[24].

---

[21] Lambertie (R.M) ; L'Industrie de la pierre et du marbre, Que sais je ? P.U.F. paris, 1962, P.64.

[22] Revault (J) ; Op.Cit, P.84.

[23] Paccard (A) ; Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture, T.2, Edition Atelier 74, Annecy, 1983, P.15.

[24] Paccard (A) ; Op.Cit, P.15

٢,٢. الدراسة الوصفية.

- **منبر جامع السيدة بمدينة الجزائر (صورة 1).**

المنبر محفوظ اليوم بالجامع الجديد، إلا أن المصدر الأصلي له هو جامع السيدة الذي كان يعتبر من أهم المساجد التي عرفتها الجزائر خلال العهد العثماني، لتردد الحكام والقادة عليه بسبب وجوده في الجهة المقابلة لقصر الجنينة، وحسب بعض الوثائق كان يقع في سوق الخضر، وحسب وثائق أخرى كان بالقرب من دار الضرب ويرجح ديفولكس أن مخطط هذا الجامع كان شبيها بمخطط جامع علي بتشين غير البعيد منه، لكن المسجد هدم مع الدخول الفرنسي للجزائر وذلك بين سنتي ١٨٣٠ – ١٨٣٢ بحجة توسيع الطريق والتحكم أكثر في المدينة تحسبا للمقاومة أو الهجومات.[25]

المقاسات:

- الريشة: أقصى ارتفاع: ٢,٦٨ م. أدنى ارتفاع: ٩٠ سم عرض: ٣,٤٦ م.
- الصدر: ارتفاع: ٢,٤٢ م. عرض: ٧٨ سم.
- فتحة المدخل: ارتفاع: ١,٧٩ م. عرض: ٥٥ سم.
- باب الروضة: ارتفاع: ١,٤٧ م. عرض: ٤٢ سم.
- الدرابزين: ارتفاع: ٤٥ سم. طول: ٢,٨٠ م. سمك: ٠٨ سم.
- جلسة الخطيب: طول: ٧٩ سم عرض ٥١ سم.
- القبيبة: ارتفاع: ١,٩٠ م.

الوصف:

صنع المنبر من الرخام المتعدد الألوان وتمثلت في الأبيض والزبدي والآجوري ودرجه يتكون من تسع درجات. واتخذت فتحة مدخل المقدم شكل العقد الحدوي المتجاوز، بينما زين الصدر بزخارف نباتية قوامها المراوح النخيلية وأنصافها، وتعلوه ثلاث كرات اثنتان تعلو العضادتين والثالثة تحتل الجزء الأوسط، أما الدرابزين فقد زين بزخارف رخامية مخرمة قوامها أعمدة من النوع الدقيق تفصل بينها زهرة ينبثق من جانبيها فرعان على شكل لفائف، ويلي الدرابزين من أسفل الريشتان اللتان شغلتا بمثلث كبير مقلوب يتوسطه مثلث أصغر حجما ومليء كلا من المثلثين بزخارف نباتية

---

(25) مصطفى بن حموش، مساجد مدينة الجزائر وزواياها وأضرحتها في العهد العثماني، من خلال مخطوط ديفولكس والوثائق العثمانية، الطبعة الأولى، دار الأمة، ٢٠٠٧، ص٦٥، ٦٦.وانظر أيضا:

– مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار– نقيب أشراف الجزائر – تحقيق: أحمد توفيق المدني الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ص٢٤.

– حمدان بن عثمان خوجة، المرآة، تقديم وتعريب وتعليق: محمد العربي الزبيري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ص٢٧٩.

Devoulx (A.) ; Les édifices religieux de l’ancien Alger, pp.152-160.

قوامها أوراق وأزهار بارزة، ويحمل المثلث الكبير من أسفل صف من العقود الحدوية على هيئة بائكة مصغرة ملئت فراغات عقودها بالبلاطات الخزفية، أما فتحتا بابي الروضة، فقد اتخذت هي الأخرى شكل عقد متجاوز بينما زين الإطار بمستطيلين يعلو أحدهما الآخر تتوسطهما زخرفة مجدولة من الرخام الأبيض على أرضية من الرخام الأخضر ويفصل هذين المستطيلين شريط تزينه زخارف نباتية بيضاء قوامها أوراق نباتية على أرضية آجورية من نفس المادة. ويتواصل هذا الشريط ليحيط بالفتحة كلها والعقد المتجاوز، ويعلو مجلس الخطيب قبيبة مدببة رمحية وتزينها تضليعات زينت هي الأخرى ببعض الزخارف النباتية المحورة، والأعمدة التي تحمل هذه القبيبة ملساء ومن الرخام الأبيض.

- **منبر جامع سيدي الكتاني بمدينة قسنطينة (صورة ٢).**

يقع جامع سيدي الكتاني في نهاية شارع كرامان بساحة سوق العصر بمدينة قسنطينة، و تشير كتابة أثرية مثبتة أعلى أحد مداخل الجامع إلى تاريخ بنائه الذي تم سنة ١١٩٠ هـ الموافق لسنة ١٧٧٦م، من طرف صالح باي. وصنع المنبر سنة ١٢٠٤ هـ / ١٧٨٩ م وذلك وفق حساب الجمل لكلمة " رشد " بالكتابة المنفذة بأعلى صدر المنبر ونظم نصها في أربعة خراطيش وهو كالتالي:

- لا إله إلا الله * محمد رسول الله
- بنى منبرا بالعز والنصر صالح * له سبل الخيرات تاريخه رشد

المقاسات:

- الريشة: أقصى ارتفاع: ٢,٦١ م. أدنى ارتفاع: ٨٥ سم. عرض: ٢,٨٠ م
- الصدر: ارتفاع: ٢,٤٧ م. عرض: ١,٠١ م.
- فتحة المدخل: ارتفاع: ١,٦٥ م. عرض: ٦٥,٥ م.
- باب الروضة: ارتفاع: ١,٤٦ عرض: ٣٦سم.
- الدرابزين: ارتفاع: ٥٥ سم. طول: ٢,٦٦ م سمك: ١٠ سم.
- جلسة الخطيب: طول: ٧١,٠٥ سم عرض: ٦٨ سم
- القبيبة: ارتفاع: ١,٥٤ م

الوصف:

يشبه هذا المنبر الرخامي منبر جامع السيدة السابق ذكره ، وهو يتكون من درج بتسع درجات أيضا، وفتحة مدخله معقودة بعقد متجاوز ويكتنفه أسفل العضادتين زخرفة على هيئة حلزون أو لفائف زينت واجهتها بورقة أكنثا كبيرة، وزينت واجهة العقود بكتابة موزعة على أربعة خراطيش، وأحيطت بإطار زين بزخرفة نباتية بيضاء على أرضية بنية ويعلو الفتحة قرص بلفائف جانبية. أما الدرابزين فهو من الرخام الأبيض ويتكون من وريدات تفصل بينها قوائم. والريشتان على هيئة حشوة مثلثة الشكل تتوسطها ورقة أكنثا كبيرة، ووضع هذا المثلث الأبيض على أرضية خضراء وأحيط

بإطار به زخارف تشبه زخارف إطار الواجهة، وتقوم القبيبة المخروطية على أعمدة ملفوفة بلفتين باللونين البني والأبيض بالتناوب، وهي أيضا زينت بزخارف بنفس زخرفة الأشرطة المذكورة.

٣. المنابر الخشبية بمساجد الجزائر في العهد العثماني.

اتسمت الثروة الغابية بالجزائر خلال العهد العثماني بالشساعة، وانتشارها في مناطق التل والهضاب العليا ومرتفعات الأطلس الصحراوي، ومن أهم الأشجار البلوط الأخضر الذي نجده في الونشريس والأطلس البليدي، وشجر البلوط الذي يتواجد في أغلب غابات الساحل وضواحي مدينة قسنطينة، والصنوبر الذي يعتبر من أكثر الأنواع انتشارا في الجزائر، وشجر الأرز الذي ينمو في غابات شاسعة تمتد من الشرق الجزائري إلى غربه، وتشغل العفصية التل الوهراني والعاصمي، كما نعثر على العرعر في الهضاب العليا.

١,٣. طرق الصناعة.

إن الطرق المتبعة في صناعة وزخرفة هذه المجموعة من المنابر الخشبية هي عديدة ونجدها تتراوح بين الحفر والخرط والتخريم والدهن بالألوان.

– طريقة الحفر: منها الحفر البسيط ولغائر والمشطوف والحز وهو الحفر البسيط غير العميق، ونجد هذه الطريقة منفذة على التحفة مفردة، أو مشتركة مع تقنيات أخرى.[26] ويتم الحفر على الخشب بواسطة مقص أو منقر، يدفع براحة اليد أو يضرب بواسطة مطرقة خشبية ذات رأسين، وتنفذ الزخارف المحفورة بطريقة تسمح بحفظها وتماسكها وذلك بترك أجزاء كافية تفصل بين العناصر المحفورة، والملاحظ أن الفنان التركي حرص على تفادي تشقق الأجزاء الضعيفة والبارزة بتجنبه الإفراط في إظهار التفاصيل، وكان يفضل الخشب الثقيل في أعماله، وكانت هذه الطريقة تعرف لدى الأتراك ب" أويمة "وظلت تتطور حتى نهاية العهد العثماني حيث عرفت أوجها في الازدهار من خلال الأعمال التي تمثلت في المنابر والأبواب[27]

– طريقة الخرط:

هي من أكثر الطرق استخداما في زخرفة القطع الخشبية، وهي تنقسم إلى نوعين

- الخراطة الواسعة: أو الكبيرة الحجم.
- الخراطة الدقيقة: التي تفنن الفنان من خلالها في تنويع الأشكال والوحدات المستخدمة، وذلك باستعماله لعدة طرق، منها خرط المسدس الذي يقوم على وحدة أساسية هي الشكل السداسي المتكرر، وتتصل القطع فيما بينها عن طريق ألسنة تخرج

---

(26) ربيع حامد خليفة، فنون القاهرة في العهد العثماني ١٥١٧ – ١٨٠٥ م ، مكتبة نهضة الشرق جامعة القاهرة القاهرة، ١٩٨٤ ، ص.١٦٩.

(27) Arseven (C.E) ; Les Arts decoratifs turcs, Ancara, pp.193, 194.

من شكل سداسي.[28] وهي تعرف لدى الأتراك ب " المشبك " والتي كانت تركب بتجميع قطع صغيرة من الخشب المخروط بأشكال مختلفة لتبدو وكأنّها شبكة منسوجة يوجد بين قطعها فتحات تكشف عمّا ورائها، وينشأ عن تجميعها أشكالا زخرفية مختلفة، وهي تعد ابتكارا إسلاميا يوفر إضافة إلى غرض الستر دخول الضوء والهواء إلى داخل المبنى.[29]

- طريقة التخريم:

ترتكز هذه العملية على قطع الخشب وتفريغ المساحات التي تفصل بين العناصر الزخرفية بواسطة منشار خاص وأزميل بطريقة يتم بها الحصول على زخارف مخرمة. غير أنّ الفنانين الأتراك لم يفضلوا هذا النوع وهذا الأسلوب في الزخرفة بسبب ما ينتج عنه من كسور تحدث في التحف، وفي كثير من الأحيان إذا كان اتجاه ألياف الخشب معاكسا لاتجاه القطع، لذا يفضل استعمال هذا الأسلوب على مواد شديدة الصلابة مثل العاج والمعادن، وأطلقوا على هذه العملية لفظ " كسمه " [30]

- طريقة التجميع والتعشيق:

هي طريقة تستعمل للحصول على تركيب زخرفي يقوم على ضم مجموعة كبيرة من القطع ذات الأشكال الهندسية مع بعضها البعض، وتقوم هذه العملية على تجميع قطع صغيرة من الخشب أو حشوات بحزّات وفروض بسمك معين، كما يوجد بين القطع المجمعة فرجات (مسافات) تسمح للخشب بالتحرك بحرية دون أن يلحق ضررا بالقطع المجاورة الأخرى وهذا التحرك الناتج بفعل الحرارة أو الرطوبة يتم امتصاصه ببسط القطع بوضعيات متعاكسة، وهي بأشكال هندسية مختلفة من مثلثات ومضلعات ونجوم وزوايا تسمح بضبط ممتاز للعمل الزخرفي.[31]

- طريقة التلوين والتذهيب:

هي عملية دهن الخشب بألوان متعددة لمواضيع زخرفية مختلفة.[32]وقد كانت الألوان تستخلص طبيعيا من مواد مختلفة كالآجر والرخام والخشب،[33] ويمر تنفيذ هذه العملية على الخشب بمرحلتين اثنتين هما:

---

[28] ربيع حامد خليفة، المرجع السابق، ص.١٧٤.

[29] محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة بيروت، ص.١٥٧.

[30] Arseven (C.E) ; Op.Cit, pp.195,197.

[31] Arseven (C.E) ; Op.Cit, p.201.

[32] عبد الرحيم غالب، المرجع السابق، ص١٠١.

[33] Vol.ILibrairie Barberot (E) ; Histoire des styles d'architecture dans tous les pays, polytechnique, Baudy et Cie editeurs, Paris, 1891, p.152.

المرحلة الأولى: معالجة الخشب بتغطية السطح المراد زخرفته بمحلول مخفف من المستكة والنفط، أو بتغطية السطح بطبقة سميكة من الشمع والنفط، مما يفيد في حفظ الأخشاب من الرطوبة التي تتسبب في إفساد الألوان.

المرحلة الثانية: إذابة المساحيق المعدنية المستعملة في التلوين: وذلك إمّا في صفار البيض المحلل في النبيذ، أو الغراء المستخلص من السمك أورق الغزال،[34] ثمّ يسخن المخلوط في موقد يسمى المجمر.[35]

٢,٣. الدراسة الوصفية.

- **منبر الجامع الجديد بمدينة الجزائر (صورة ٣).**

إن تسمية الجامع الجديد بهذا الاسم هي عبارة عن صفة له بالنسبة للجامع الأعظم لأن مدينة الجزائر كان لها قبل تشييد الجامع الجديد مساجد أخرى حنفية بناها الأتراك.[36] وتم بناء هذا الجامع في مكان مدرسة بوعنان وشارك في بنائه العسكر[37] وذلك على نفقة منظمة سبل الخيرات في سنة ١٠٧٠هـ /١٦٦٠م.[38] والمنبر متصل بدكة المبلغ الخشبية التي تتوسط الجزء المركزي من بيت الصلاة.

المقاسات:

- الريشة: أقصى ارتفاع: ٢,٩٢ م أدنى ارتفاع: ٤٠ سم. عرض: ٣,٧٠ م.
- الصدر: ارتفاع: ٢,٧١ م. عرض: ٨٥ سم.
- فتحة المدخل: ارتفاع:١,٨٥ م. عرض: ٧٤ سم.
- باب الروضة: ارتفاع: ١,٨٧ م. عرض: ٤٨ سم.
- الدرابزين: ارتفاع: ١,٠٧ م. طول: ٣,٨٥ م. سمك: ٠٧ سم
- جلسة الخطيب: طول: ٧١ سم عرض: ٥٢ سم.
- القبيبة: ارتفاع: ٨٥ سم.

الوصف:

يتم الصعود إلى دكة المبلغ بواسطة درج هذا المنبر والذي يتكون من إحدى عشرة درجة، واتخذت فتحة مدخله هيئة العقد المتجاوز، وزين أعلى الصدر بعقد نصف دائري مفصص ويحوي كتابة بخط الثلث نصها: " بسم الله الرحمن الرحيم " وأسفل هذا العقد نجد كتابة أخرى بنفس الخط ضمن إطار مستطيل ونصها:" توكلت على الله "

---

[34] ربيع حامد خليفة، المرجع السابق، ص.١٧٠.

[35] Paccard (A) ; Op.Cit, p.241.

[36] نور الدين عبد القادر، صفحات في تاريخ مدينة الجزائر، من أقدم عصورها إلى انتهاء العهد التركي، نشر كلية الآداب الجزائرية، مطبعة البعث، قسنطينة، ١٩٦٥، ص١٥٥.

[37] Klein(H) Feuillets d'El-Djezair, L.Chaix Editeur, Alger, 1937, p.153

[38] نور الدين عبد القادر، المرجع السابق، ص١٥٦.

أما الدرابزين فهو من النوع الذي تشكله قوائم بسيطة، ويزين الريشتين مثلث يفصله عن الدرابزين شريط بارز، ويحد هذا المثلث من أسفل بائكة تشكلها عقود مدببة وزينت الأشرطة بفروع نباتية ووريدات، تتراوح ألوانها بين الأخضر والأبيض والبنفسجي والآجوري، بينما لونت الأرضيات بالأحمر في بعض الأجزاء وبالأخضر في أجزاء أخرى. كما اتخذت فتحتا بابي الروضة شكل العقد المتجاوز على غرار مدخل المقدم، ويعلو جلسة الخطيب قبيبة مخروطية تقوم على قاعدة مربعة مرفوعة على أربع أعمدة مربعة تعلوها عقود صغيرة من النوع المدبب وبخطوط منحنية وزينت هذه القاعدة من أعلى بشكل يشبه الشرفات، وتحتها أشكال أخرى تميل إلى الدلايات. ويعلو القبيبة ثلاث تفاحات وتنتهي في أعلاها بهلال، ويزين الجزء الذي يعلو فتحة باب الروضة مربع يشغله طبق نجمي باثني عشرة رأسا وتحت المربع المذكور نجد مستطيلا زخرف بتقنية الخرط على هيئة مربعات صغيرة تشبه خلايا النحل، وأسفله كتابة بخط الثلث ونصها: " سلام قولا من رب رحيم" وزين أسفلها بزخارف نباتية.

- **منبر جامع سوق الغزل بمدينة قسنطينة.(صورة ٤).**

سجل تاريخ بناء جامع سوق الغزل بالجملة الحسابية والأرقام في الكتابة التأسيسية المحفوظة اليوم بقصر أحمد باي، حيث تم بناؤه من طرف الباي حسين كلياني في سنة ١١٤٣ هـ الموافق لسنة ١٧٣٠ م.

المقاسات:

- الريشة: أقصى ارتفاع: ٢,٧٦ م. أدنى ارتفاع: ٩٥ سم. عرض: ٣,٤٥ م
- الصدر: ارتفاع: ٢,٧٥ م عرض: ٩٠ سم.
- فتحة المدخل: ارتفاع: ١,٨٧ سم عرض: ٨٠ سم.
- باب الروضة: ارتفاع: ١,٦٨ م. عرض: ٦٩ سم. سمك: ٠٣ سم.
- الدرابزين: ارتفاع: ٥٤ سم. طول: ٠٣ م. سمك: ٠٨ سم.
- جلسة الخطيب: طول: ٩٧ سم عرض: ٩٢ سم.
- القبيبة: ارتفاع: ٤٠ سم.

الوصف:

زينت فتحة المدخل المعقودة بزخارف نباتية بارزة. ويتكون الدرج من إحدى عشرة درجة. أما الريشتان فتشكلها حشوات معشقة زين داخلها بزخرفة بأسلوب الخرط، منها المستطيلة ومنها المربعة بحيث نجد أربع حشوات مستطيلة تحيط بحشوة مربعة مركزية، ،أما الدرابزين فهو يتشكل من حشوات مستطيلة ومربعة ولكن زخرفتها على هيئة تدرج نحو الخارج وعلى الجانبين توجد فتحتا بابي الروضة على هيئة عقد حدوي مفصص، زينت واجهته بزخارف نباتية بارزة أيضا، أما الجزء الذي يحمل القبيبة فقد زين بصفوف من المقرنصات، والقبيبة من النوع المفلطح.

- **منبر الجامع الأخضر بمدينة قسنطينة (صورة ٥).**

يقع الجامع الأخضر بالناحية الشمالية الشرقية أسفل قصبة مدينة قسنطينة، وعلى ممر مدخل باب القنطرة في الحي الذي سمي باسم سيدي لخضر بالقرب من رحبة الصوف، وبني الجامع سنة ١١٥٦هـ الموافق لسنة١٧٤٣ م من طرف الباي حسن بو حنك حسب ما ورد ضمن كتابتين أثريتين مثبتتين بالمبنى.

المقاسات:

- الريشة: أقصى ارتفاع: ٢,٥٢ م. أدنى ارتفاع: ٨٩ سم. عرض: ٢,٨٠ م.
- الصدر: ارتفاع: ٢,١٠ م عرض: ٨٢ سم.
- فتحة المدخل: ارتفاع: ١,٧٣ م. عرض: ٧١,٥ سم.
- باب الروضة: ارتفاع: ١,٤٨ م. عرض: ٥٠,٥ سم.
- الدرابزين: ارتفاع: ٥٠ سم. طول: ٠٣,١٠٠ م سمك: ٠٧ سم.
- جلسة الخطيب: طول: ٨٧ سم عرض: ٨٥ سم
- القبيبة: ارتفاع: ٧٠ سم.

الوصف:

اتخذت فتحة مدخل المنبر شكل العقد المتجاوز بفصوص صغيرة تفصلها خطوط مستقيمة صغيرة أيضا، وتعلوه حشوة معقودة بعقد نصف دائري مفصص الحافة ويحتوي على شريط كتابي يتمثل في الشهادتين بخط الثلث ونفذت بأسلوب التلوين وتعلوه باقة من الزهور المختلفة الألوان والأحجام. أما الدرج فهو يتكون من عشر درجات، وتتكون الريشتان من حشوات مربعة مزينة بقوائم بأسلوب الخرط، وأخرى مستطيلة بسيطة، وتزين أركان أطرها مسامير مقببة، والجزء الذي يغطي جلسة الخطيب لا يحتوي على قبيبة مثل القبيبات التي اعتدنا عليها، بل ينتهي بقبيبة على شكل تاج بصلي يعلوها كوز صنوبر، كما زينت أركان الجزء الذي يحملها أربع كيزان صنوبر. وزينت أقسام المنبر بزخارف نباتية بأسلوب التلوين.

- **منبر جامع الباي بمدينة عنابة (صورة ٦).**

يقع جامع الباي بعنابة في وسط الساحة المعروفة اليوم باسم ساحة ١٩ أوت ١٩٥٦ وهي تقع بدورها في قلب المدينة، وأطلق على هذا الجامع اسم جامع الباي نسبة إلى الحاكم صالح باي، وهو المؤسس له حسب الكتابة المثبتة أعلى المدخل الذي بالواجهة المطلة على شارع القاضي، وكان ذلك في سنة ١٢٠٦هـ الموافق لسنة ١٧٩٢م [40]

المقاسات:

- الريشة: أقصى ارتفاع: ٢,٧٠ م. أدنى ارتفاع: ٧٧ سم. عرض: ٣,٢١ م.
- الصدر: ارتفاع: ٢,٨٨ م. عرض: ٩٠ سم.
- فتحة المدخل: ارتفاع: ٢,٣٠ م عرض: ٧٦ سم.

[40] Papier (A) ; « La mosquée de Bone », IN. Revue Africaine,1889- 1890

- باب الروضة: ارتفاع: ١,٦٥ م. عرض: ٦٤,٥ سم. سمك: ٠٣ سم.
- الدرابزين: ارتفاع: ٤٤ سم. طول: ٠٣ م. سمك: ١١ سم.
- جلسة الخطيب: طول: ٩٧,٥ سم عرض: ٧٣ سم.
- القبيبة: ارتفاع: ٥٠ سم.

الوصف:

يكتنف المدخل عضادتان الجزء العلوي منها على هيئة عمود. أما الفتحة فقد اتخذت شكل العقد النصف الدائري المفصص، وزينت واجهة هذا العقد بكتابة نصها شهادة التوحيد، أما الدرج فهو يتكون من عشر درجات، وتتشكل الريشتان من مجموعة حشوات مختلفة الأشكال والمواضيع الزخرفية، فمنها ما يحتوي على شكل بيضاوي وأخرى مزينة بطبق نجمي وأخرى تحمل وريدات متعددة الفصوص. وتحيط بجلسة الخطيب أربعة أعمدة لتحمل فوقها قبيبة من النوع المفلطح، يزين أسفلها صفوف من المقرنصات.

- **منبر جامع الباشا بمدينة وهران (صورة ٧).**

يقع هذا الجامع قرب القصر الأحمر الذي أسس في العصر الوسيط [39] وهو محصور بين شارعي بن عمارة وبوتخيل وقريب من بلدية وهران. بني سنة ١٢١٠ هـ الموافق لسنة ١٧٩٥م من طرف حاكم الجزائر حسن باشا حسب ما تشير إليه كتابة أثرية محفوظة بمتحف زبانة بوهران.

المقاسات:

- الريشة: أقصى ارتفاع: ١,٨٦ م. أدنى ارتفاع: ١,٠٤ م. عرض: ٢,٤٠ م.
- الصدر: ارتفاع: ٢,٢٨ م عرض: ٦١,٥ سم
- فتحة المدخل: ارتفاع: ١,٦٠ م. عرض: ٤٥,٥ سم.
- الدرابزين: ارتفاع: ٥٠ سم طول: ٢,٤٦ م. سمك: ٠٦,٥ سم.
- جلسة الخطيب: طول: ٦٢ سم عرض: ٥٢ سم.
- القبيبة: ارتفاع: ٦١ سم.

الوصف:

هو منبر من النوع الذي يجر على دواليب إلى غرفة خلفية ويستعمل في أوقات الخطبة فقط، وهو النوع الذي شاع استعماله بكثرة في بلاد المغرب. وللغرفة التي يجر إليها هذا المنبر باب خشبي بمصراعين يعلوه رف بشرفات خشبية أيضا ويحمل قبيبة مضلعة رمحية الشكل على غرار رؤوس المآذن العثمانية، وتنتهي بتفاحة واحدة يعلوها هلال وزين هذا العنصر بزخارف خشبية نفذت بأسلوب التلوين مع استعمال ألوان

(39) يحي بوعزيز، وهران، منشورات وزارة الثقافة والسياحة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، ١٩٨٥، ص١٣٤.

مختلفة، أما المنبر فيتكون درجه من سبع درجات ومدخل المقدم فيه على هيئة عقد يقوم على عضادتين، أما الريشتان فهما مشكلتان بمجموعة من الحشوات المزينة برسومات ملونة أيضا، والدرابزين يتكون من قوائم بسيطة.

٤. الدراسة التحليلة.

١,٤.العناصر المكونة للمنابر.

وبعد هذا الوصف للسبع منابر يمكننا أن نستخلص العديد من النتائج الفنية والتقنية المتعلقة بمختلف أقسامها. علما أن هذه المنابر احتوت على كل العناصر المكونة للمنبر عموما في الفن الإسلامي، مع غياب عنصر المصراعين بمدخل المقدم.

- **الريشة:** اختلف شكل وزخرفة الريشتين من المنابر الرخامية إلى المنابر الخشبية، ففي الأولى والتي وجدت بجامعي السيدة وسيدي الكتاني، تميزت الريشتان بها بتزيينها بحشوات مثلثة الشكل ذات زخارف نباتية بارزة، بينما في المنابر الخشبية التي احتوت عليها باقي المساجد فنجدها تنقسم إلى نوعين من حيث التركيب والزخرفة.

– النوع الأول: هو النوع الذي تميز به منبر الجامع الجديد الخشبي، فنجد الريشتين تتكونان من قطعة مثلثة زينت برسومات بأسلوب التلوين بألوان مختلفة.

– النوع الثاني: هي طريقة التعشيق، وذلك باستعمال عدة حشوات مربعة ومستطيلة ومثلثة بأحجام مختلفة، كما اختلفت طريقة التعشيق وكيفية وضع الحشوات من منبر لآخر، فنجد في منبر الجامع الأخضر مربعات تتناقص نحو الأعلى لتشغل مثلثات الفراغ الناتج عن هذا التدرج. بينما تكونت ريشتا منبر جامع سوق الغزل من حشوات مربعة تشكلها أربع حشوات مستطيلة تحيط بأخرى مربعة مركزية، وبنفس النظام تم تركيب ريشتي منبر جامع الباي بعنابة، أما ريشتي منبر جامع الباشا بوهران فقد تكونت من تركيب حشوات مربعة فوق بعضها البعض، وزينت برسومات نفذت بأسلوب التلوين.

- **فتحات المداخل:** اتخذت فتحات مداخل المقدم شكل عقود حدوية ونصف دائرية وحدوية متجاوزة. كما احتوت هذه المنابر على أبواب روضة بفتحات معقودة، على هيئة العقد الحدوي، ما عدا منبر الجامع الأخضر الذي لم تزين فتحته بشكل العقد، في حين يخلو منبر جامع الباشا من هذا العنصر.

- **الدرابزين.**

تميزت درابزينات المنابر باتخاذها أربعة أشكال، الأول منها يتعلق بالمنبرين الرخاميين، بحيث يتكون الدرابزين من قوائم صغيرة على هيئة عميدات تفصل بينها عناصر نباتية مفرغة، بينما استعمل في المنابر الخشبية ثلاثة أنواع من الدرابزينات هي كالتالي:

- النوع الأول: استعمل بمنبر الجامع الجديد الخشبي والمتصل بدكة المبلغ، وهو مركب من قوائم صغيرة مثبتة في الأعلى في مقبض الدرابزين، وفي الأسفل ثبتت بالجزء العلوي من الريشتين.

- النوع الثاني: استعمل هذا النوع بمنبر جامع الباشا بوهران، وهو يتكون من قوائم مثبتة في الأعلى بمقبض الدرابزين، بينما ثبتت في الأسفل بنائمات الدرجات.

- النوع الثالث: هو عبارة عن استمرار لمجموعة حشوات التي تتركب منها الريشتان بحيث نجد الدرابزين يتشكل من تعشيق عدة حشوات مع بعضها البعض، ونجد هذا النوع من الدرابزينات في كل من منابر الجامع الألخضر وجامع سوق الغزل وجامع الباي، إلا أنه يتكون من حشوتين فقط في الجامع الأخضر.

- **الجزء الذي يحمل القبيبة:** بالنسبة للمنبرين الرخاميين، استعمل بمنبر جامع السيدة أربع أعمدة أسطوانية ملساء أما منبر جامع سيدي الكتاني، فنجد فيه القبيبة تقوم على عميدات ملفوفة بلونين متناوبين هما الأبيض والبني. بينما نجد في المنابر الخشبية أن هذه الأعمدة تحمل عقودا بمختلف الأشكال، ما عدا منبر جامع الباشا بوهران الذي يخلو من هذا العنصر لأن القبيبة فيه تقوم على جزء مسطح مثبت بالجدار ويعلو الباب الذي يفتح على الغرفة التي تستعمل للمنبر المتحرك.

- **القبيبة:** اتخذت قبيبات المنبرين الرخاميين الشكل المخروطي(شكل ١) بينما نجد ثلاثة أنواع من القبيبات بالمنابر الخشبية وهي المخروطية في كل من جامعي الباشا والجامع الجديد (شكل ٢) أما منبرا جامعي الباي بعنابة وسوق الغزل فقد اتخذت فيه القبة الشكل المائل إلى المربع المفلطح، (شكل ٣ -أ) وبمنبر الجامع الأخضر جاءت القبة تميل إلى الشكل البصلي على هيئة تاج (شكل ٣ - ب).

٢,٤. العناصر الزخرفية:

أما فيما تعلق بالعناصر الزخرفية التي استعملت لتزيين هذه المنابر فقد تمثلت في أنصاف المراوح النخيلية التي نجدها بواجهة عقد مدخل منبر جامع سوق الغزل وهي منفذة بأسلوب الحفر البارز واستعملت بنفس المنبر منفذة بأسلوب التلوين في الأطر التي تحيط بحشوات الريشتين، ونجدها تزين عقد مدخل المقدم وفتحة باب الروضة والحشوات بمنبر جامع الباي، بتقنية الحفر البارز أيضا، ونفذت بتقنية التلوين في عقد فتحة مدخل جامع الباشا وقبيبته المخروطية.

كما ازدانت هذه المنابر بعنصر الأزهار ذات البتلات المختلفة الأعداد ونجدها في عقد فتحة باب الروضة بمنبر سوق الغزل وبعقد فتحة مدخل منبر جامع الباي وفي الحالتين نفذت بأسلوب الحفر البارز،كما نالت زهرة اللالة مكانتها بين هذه العناصر النباتية لما تكتسيه من أهمية في الفن العثماني عموما وزينت بها العديد من الحشوات المكونة للريشتين، كما أخذت ورقة الأكنثا مكانة بارزة في تزيين المنبرين الرخاميين.

ولم تقتصر زخرفة هذه المنابر على العناصر النباتية فقط بل استعملت العناصر الهندسية أيضا وتمثلت في المربعات والمستطيلات والنجوم إضافة إلى عنصر المقرنص الذي زين بعض المساحات.

خاتمة

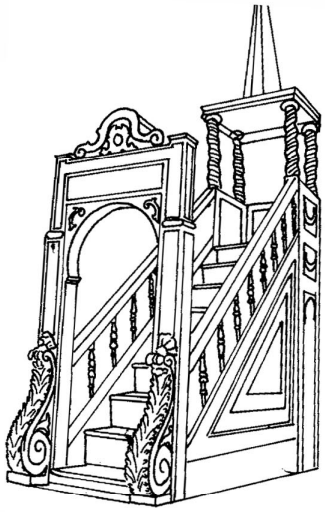
هذه هي أهم سبع منابر بالجزائر من الفترة العثمانية، وهي تعتبر تحفا فنية رخامية وخشبية لازالت إلى يومنا هذا تقوم بالدور الذي صنعت من أجله في المساجد الجامعة بمختلف مدن الجزائر، وهي تحمل العديد من المميزات الخاصة، سواء تعلق الأمر بموادها أو تقنياتها أو عناصر زخرفتها، مما يجعلها تشكل حلقة هامة من حلقات تطور الفنون بالجزائر في هذا العهد.

المصادر والمراجع:

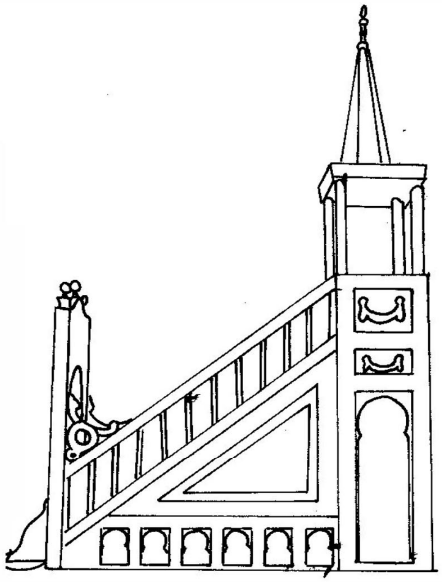
- بن حموش (مصطفى) ، مساجد مدينة الجزائر وزواياها وأضرحتها في العهد العثماني من خلال مخطوط ديفولكس والوثائق العثمانية، الطبعة الأولى، دار الأمة، ٢٠٠٧م.
- بوعزيز (يحي)، وهران، منشورات وزارة الثقافة والسياحة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ١٩٨٥م.
- الجلالي (أحمد عبد المعطي) ، عمارة المسجد وتطورها في العالم الإسلامي، دار الكتب القومية، القاهرة، ١٩٩٠م.
- خليفة (ربيع حامد) ، فنون القاهرة في العهد العثماني ١٥١٧ – ١٨٠٥ م، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، القاهرة، ١٩٨٤م.
- خوجة (حمدان بن عثمان)، المرآة، تقديم وتعريب وتعليق: محمد العربي الزبيري الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.
- زكي (حسن محمد)، فنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨١م.
- الزهار(أحمد الشريف) مذكرات الحاج أحمد الشريف – نقيب أشراف الجزائر – تحقيق: أحمد توفيق المدني، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
- الشهري (محمد هزاع)، عمارة المسجد النبوي منذ إنشائه حتى نهاية العصر المملوكي، دار القاهرة للكتاب.
- عبد القادر (نور الدين) ، صفحات في تاريخ مدينة الجزائر، من أقدم عصورها إلى انتهاء العهد التركي، نشر كلية الآداب الجزائرية، مطبعة البعث، قسنطينة، ١٩٦٥م.
- غالب (عبد الرحيم) ، موسوعة العمارة الإسلامية، الطبعة الأولى، جروس برس بيروت، ١٤٠٨ هـ/١٩٨٨.
- مرزوق (محمد عبد العزيز) ، الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس دار الثقافة بيروت.

- مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، أسس التصميم المعماري والتخطيط الحضري.
- المعهد العربي لإنماء المدن، المساجد في المدن العربية، توطئة لموسوعة المساجد أنواعها وخدماتها، وعناصرها المعمارية، ومعاييرها التخطيطية، الرياض، ١٤١٠ هـ ١٩٩٠م.
- مؤنس (حسين) ، المساجد، عدد ٣٧، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م.
- وزيري (يحي) ، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، الكتاب الثاني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٩.
- الولي (طه) ، المساجد في الإسلام، دار العلم للملايين.

- Arseven (C.E) ; Les Arts decoratifs turcs, Ancara.
- Barberot (E) ; Histoire des styles d'architecture dans tous les pays, Vol.I Librairie polytechnique, Baudy et Cie editeurs, Paris 1891.
- Devoulx (A.) ; Les édifices religieux de l'ancien Alger.
- Klein(H) Feuillets d'El-Djezair, L.Chaix Editeur, Alger, 1937.
- Lambertie (R.M) ; L'Industrie de la pierre et du marbre, Que sais je ? P.U.F. paris, 1962 .
- Paccard (A) ; Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture, T.2, Edition Atelier 74, Annecy, 1983.
- Papier (A) ; « La mosquée de Bone», IN. Revue Africaine,1889-1890.
- Revault (J) ; L'Habitation Tunisoise, pierre, marbre et fer dans la construction et le decor, C.N.R.S, Paris, 1978.

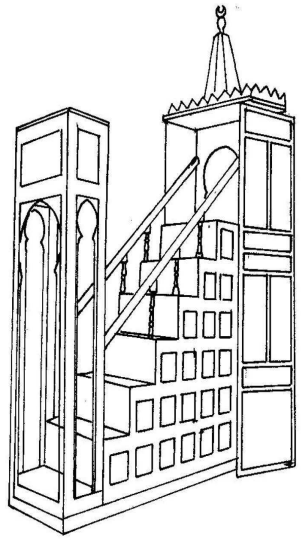


منبرجامع سيدي الكتاني

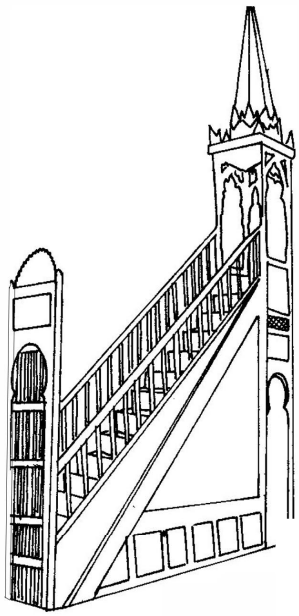


منبر جامع السيدة

شكل 1 / منابر رخامية بقبيبة مخروطية

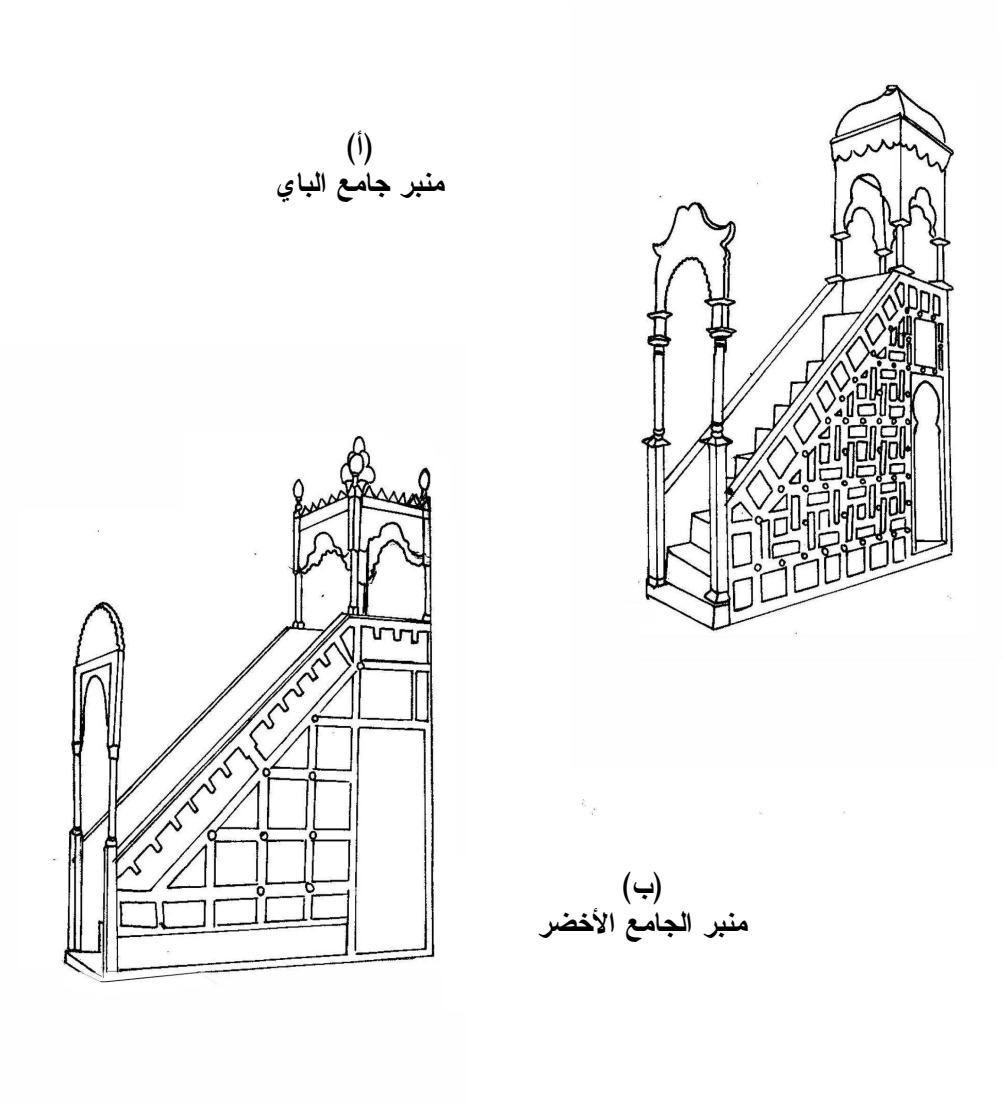


منبر جامع الباشا



منبرالجامع الجديد

شكل ٢ / منابر خشبية بقبيبة مخروطية



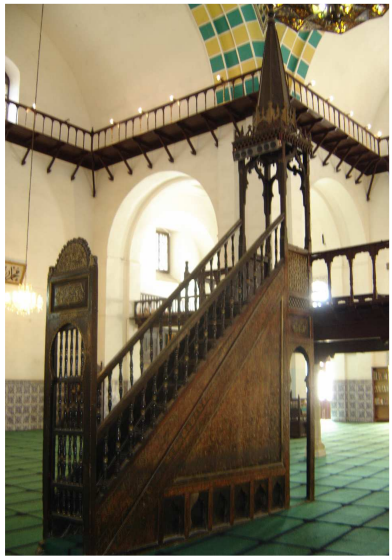
(أ)
منبر جامع الباي

(ب)
منبر الجامع الأخضر

شكل 3
(أ): منبر خشبي بقبيبة مفلطحة
(ب): منبر خشبي بقبيبة على هيئة تاج

صورة ١ / منبر جامع السيدة
المحفوظ بالجامع الجديد بمدينة الجزائر

صورة ٢ / منبر جامع سيدي الكتاني
بمدينة قسنطينة



صورة ٣ / منبر الجامع الجديد
بمدينة الجزائر

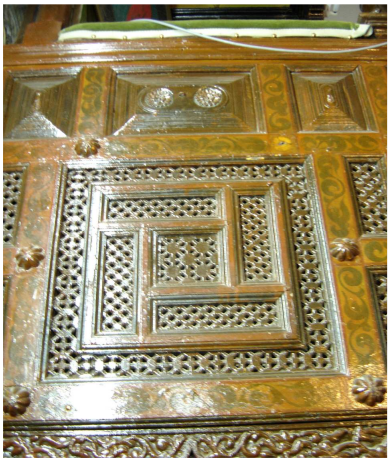
صورة ٤ / منبر جامع سوق الغزل
بمدينة قسنطينة

صورة ٥ / منبر الجامع الأخضر
بمدينة قسنطينة

صورة ٦ / منبر جامع الباي
بمدينة عنابة

صورة ٧ / منبر جامع الباشا بمدينة وهران

١
منبرالجامع الأخضر – حشوات بأسلوب الخرط.



٢.منبر جامع سوق الغزل
حشوات بأسلوب الخرط وأطر بأسلوب التلوين

٣.منبر جامع الباي
– حشوات بزخارف بارزة –

٤.منبر جامع الباي
– حشوات بزخارف بارزة –

٥.منبر جامع الباشا
– حشوات مزخرفة بأسلوب التلوين –

أنواع الحشوات

قراءة فى وثيقة وقف ترجع إلى أوائل القرن العشرين
دراسة – نشر – تحقيق

•د. سحر محمد القطري

تقديـــــم:

الوقف من النظم الاجتماعية الأصيلة التى عرفتها مجتمعاتنا العربية والإسلامية ومارستها بانتظام منذ فجر الإسلام إلى العصر الحديث.

ونظرة عامة لنظام الوقف فى مجتمعاتنا نجد أنه من حيث فكرته المعنوية المجردة هى فكرة الصدقة الجارية ومن حيث أصوله المادية من الأراضى والعقارات المختلفة التى اجتذبها إلى دائرتة والتى كانت قاعدة صلبة من قواعد بناء مؤسسات المجتمع ودعـــم علاقاته الاجتماعية.

وقد ارتبط هذا النظام بعمليات البناء المؤسسى للدولة وتحولاتها المختلفة وذلـــك منـــذ نشوئه الأول وصولاً إلى أوائل القرن العشرين حيث كان الوقف بمؤسساته وأنـــشطته المتعددة أحد القطاعات المجتمعية التى تأثرت بتلك التحولات بشكل واضح. والوثيقة(*) محل الدراسة نموذج لوقف امرأة من نساء مصر ابتغت مرضاه الله ، فخصصت ريع وقفها والمتمثل فى سراى كائنة بمدينة الإسكندرية لنيل هذا الرضا والغفـــران وذلـــك بثواب الإحسان لذوى الحاجة وشفاعة القرآن،والوثيقة إلى جانـــب أهميتهـــا كنمـــوذج لوثائق الوقف التى تسجل التغييرات التى طرأت على مكونات حجج الأوقاف فى بداية القرن العشرين نتيجة لتأثر الوقف بالمتغيرات الاجتماعية والسياسية فى مصر الحديثة، أمدتنا الوثيقة بنصوص تفصيلية لعين الوقف "السراى" والتى تعطينا تصوراً لما كانت عليه سرايات مدينة الإسكندرية فى أوائل القرن العشرين والتى اندثر أغلبها مع التطور العمرانى للمدينة وهذا ما سنوضحه فى الصفحات التالية.

أولاً: المكونات الأساسية لحجة الوقف وأهم المتغيرات التى حـــدثت لتلـــك المكونات مع بداية القرن العشرين

حجة إنشاء الوقف هى سند مكتوب يفصح عن تفاعل البواعث المعنويـــة مـــع المؤثرات المادية فى إنشاء الوقف ليؤدى غرضاً أو عدة أغـــراض ضـــمن الـــسياق الاجتماعى العام ولذلك المكتوب أو السند مكونات أساسية تشكل فى مجموعها النموذج الأساسى لحجج إنشاء الأوقاف أو ما يسمى بدستور الوقف وقد ظل هذا النموذج ثابتـــاً

• أستاذ الآثار الإسلامية المساعد – كلية الإداب جامعة طنطا

(*) وثيقة رقم (٥) سجل رقم (٩) لسنة ١٣٢٩هـــ – ١٩١١م سجلات محكمة الإسكندرية الشرعية المحفوظة بأرشيف الشهر العقارى بمدينة الإسكندرية فرع المنشية باسم حنيفة هانم السلحدار.

وقائماً ثم حدثت به تغيرات مع بداية القرن العشرين نتيجة للتطورات السياسية والاجتماعية للدولة المصرية الحديثة[١] وهذه المكونات تتمثل في:

١- الافتتاحية "الاستهلال"

الافتتاحية هى بمثابة ديباجة تمهيدية لنص الحجة بدايتها البسملة والحمد والتوحيد والصلاة والسلام على رسوله الكريم ﷺ مع ذكر لبعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة الدالة على فعل الخيرات والصدقات للتقرب إلى الله تعالى،[٢] وذلك كإشارة لربط الدين بالدنيا وإيمان الواقف بذلك وامتثاله له، لهذا كان الاهتمام بكتابة هذه الديباجة واحداً في جميع المستويات الاجتماعية ابتداء من عامة الشعب وصولاً إلى خاصتهم بما في ذلك أعضاء الطبقة الحاكمة،ولكن هذا الاهتمام قل بمرور الزمن حتى تلاشى تماماً مع بداية القرن العشرين وهذا ما نراه في الوثيقة موضوع الدراسة فقد بدأت بالتوثيق واختفى الاستهلال أو الافتتاحية كمكون أساسى من مكونات كتابة حجج الأوقاف.[٣]

٢- توثيق الحجة

توثيق الحجة يعنى إثبات عدة أمور منها تاريخ تحريرها واسم المحكمة الشرعية والقاضى الشرعى أو نائبه الذى سمح له بسماع الإشهاد واسم الواقف أو الواقفة ومحل الإقامة وغيرها. وقد كان الكاتب حريصاً على توثيق الحجة التى تصدرتها وذلك بذكر تحرير الحجة باليوم والشهر والسنة بالتقويمين الهجرى والميلادى وذكر اسم نائب القاضى الذى سمح له بتحرير الحجة واسم الواقفة ونسبها وحالتها الاجتماعية ومحل

---

(١) إبراهيم البيومى غانم: الأوقاف السياسية في مصر، القاهرة، دار الشروق، ط١،١٩٩٨، ص ٥٥.

(٢) عن الاستهلال أو الافتتاحية وموضوعاتها المختلفة راجع:
القلقشندى: صبح الأعشى في صناعة الأنشا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، ٢٠٠٤، ج٦، ص ٢١٧- ٢٢١- ٢٢٧- ٢٢٩.

(٣) عن الافتتاحية كركن أساسى من مكونات حجة الوقف في العصور الوسطى وبداية قلة الاهتمام بها في نماذج من وثائق القرن التاسع عشر الميلادى راجع:
١- عبد اللطيف إبراهيم: ثلاث وثائق فقهيه، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، م٢٥، ط١، مايو ١٩٦٣، ص٩٥.
٢- أحمد محمد عيسى: مخطوطات ووثائق دير سانت كاترين شبه جزيرة سيناء، المجلة التاريخية المصرية، م٥، ١٩٥٦، ص١٠٥.
٣- سلوى على ميلاد: وثائق تقارير النظر، مجلة الروزنامة، العدد الأول ٢٠٠٣، دار الكتب والوثائق المصرية، ص٦٣.
٤- جيهان أحمد عمران: وثائق تحديد نواح بأقاليم مصر مجلة الروزنامة، العدد٣، ٢٠٠٥، دار الكتب والوثائق المصرية، ص١١٥.
٥- سحر محمد القطرى: وقف الشيخ محمد المسيرى بمدينة الإسكندرية، مجلة الاتحاد العام للأثريين العرب، العدد التاسع، ٢٠٠٨، ص٥٥.

إقامتها[٤] وأهمية التوثيق ودقته تظهر في ضبط الكثير من التصرفات اللاحقة على إنشاء الوقف وخاصة فيما يتعلق بصلة المستحقين بالوقف وتحديد مقادير الاستحقاق في ريع الوقف كما أن له أهمية إجرائية في تحديد المحكمة المختصة بنظر القضايا التى قد تثور بشأن الوقف من حيث وجوب أن تكون هى المحكمة الواقع في دائرتها العقار الموقوف وليس التابع لها محل إقامة الواقف.[٥]

٣- مجلس الإشهاد

الإشهاد هو إقرار أو عقد رسمى يتم أمام موظف من موظفى المحاكم الشرعية يختص بهذا الأمر بمقتضى القانون تسجل فيه التصرفات التى تصدر عن أصحابها المالكين كالبيع والرهن والوقف والصلح والاستبدال وغيرها ولابد أن تؤخذ تلك الإشهادات بالمحاكم الشرعية لدى قضاتها أو من يحيلونها عليه من الكتاب كما كان يجوز الانتقال خارج المحكمة لأخذ الإشهاد.[٦]

وبذلك عرف مجلس الإشهاد ويعنى جماعة الشهود الذين حضروا واقعة التصرف القانونى ومنها الوقف ومع أن الشهادة ليست شرطاً لصحة الوقف شرعاً إلا أنه لا تكاد تخلو حجة وقف من النص على أسماء عدد من الشهود بحد أدنى شاهدين وقد يزيد ليصل إلى ثلاثين شاهداً.[٧]

أما الإشهاد في الوثيقة موضوع الدراسة فقد تم خارج المحكمة حيث مقر إقامة الواقفة "العين الموقوفة" أما مجلس الإشهاد فقد اقتصر على شخصين فقط وهو ما آل إليه الحال في أوقاف النصف الأول من القرن العشرين إذ قل عدد شهود الأوقاف كما قلت المعلومات الواردة عنهم ومدى صلتهم بالواقف وصارت مهمة مجلس الإشهاد شكلية إلى حد كبير بل وصل الأمر إلى ظهور ما يعرف باسم مرتزقة الشهادة أمام المحاكم الشرعية[٨] هناك أيضاً ما يعرف بتسجيل الإشهاد ويقصد به تسجيل ما به حرفياً بالسجل المعد لذلك ثم مقابلته على ما هو موجود بالمضبطة فمتى ظهرت موافقتهما يذكر تاريخ الضبط ورقم الإشهاد ورقم صحيفة الضبط نفسها.[٩]

٤- أعيان الوقف

يقصد بأعيان الوقف "عين الوقف" سوأ كانت عقارات أو أطيان أو غيرها وتأتى غالباً بعدما يفيد أهلية الواقف وأنه قد صدر منه التصرف القانونى (الوقف) وهو بكامل

---

(٤) سطر رقم ١- ٢- ٣- ٤ من الوثيقة.

(٥) محمد أحمد فرج السنهورى: قانون الوقف، القاهرة، ١٩٥٠، ص٧٣.

(٦) محمود سيد كشك – عبد اللطيف راضى: مجموعة قوانين المحاكم الشرعية والمجالس الحسبية والمالية، القاهرة، مطبعة نصر، ١٩٢٦، ص٦٠.

(٧) إبراهيم البيومى غانم: المرجع السابق، ص١١٥.

(٨) إبراهيم البيومى غانم: المرجع نفسه، ص١١٦.

(٩) سطر رقم ١١٦- ١١٧- ١١٨- ١١٩- ١٢٠ هامش رقم (١٣٩).

طوعه واختياره ورضاه غير مجبر ولا مكره ولا مضطهد ولا بة مرض يمنع صحة ونفاذ التصرف(١٠) والتى اقتصر التعبير عنها في الوثيقة بقوله "حال صحتها وسلامة عقلها"(١١) يتبعها "صيغة الوقف" "وقفت– حبست – تصدقت" والتى تؤكد أن الواقفة تصرفت فيما تملك تصرفاً شرعياً لأنها تملك الشئ المتصرف فيه(١٢) والتى عبر عنها بقوله "يدها وحوزها وتصرفها الشرعى بمفردها من غير منازع ولا معارض".(١٣)

دلالة على أن الملك التام من شأنه أن يتصرف فيه المالك تصرفاً مطلقاً بجميع أنواع التصرفات الجائزة ومنها الوقف.(١٤)

كذلك تتضمن أعيان الوقف وصفاً تفصيلياً للعين الموقوفة سواً موقعها أو مساحتها أو الأعيان المجاورة لها وقد كان الكاتب حريصاً في الفقرات الخاصة بتفصيل عين الوقف "السراى" فقد استحوذ على ما يزيد على خمسين سطراً من سطور الوثيقة.(١٥) متضمناً حدودها ومنافعها ومكوناتها المعمارية بل تصحيح للمسافات الواردة بالحجة الأصلية بناء على المقاسات الجديدة الواردة بالوثيقة كذلك أوضح طريقة أيلولة عين الوقف "السراى" إلى الواقفة والتى حددها بالشراء بموجب عقد رسمى مسجل تاريخه واسم المحكمة التى تم التسجيل بها.(١٦)

٥– الإنشاء

هو بداية النص على أغراض الوقف التى وقف عليها الواقف أو الواقفة كل أو بعض ما يملك وقد بدأ في الوثيقة بقوله "أنشأت الست الواقفة وقفها هذا ....".(١٧)

---

(١٠) أحمد إبراهيم: الالتزامات في الشرع الإسلامى، القاهرة، ١٩٤٤، ص١١١.

(١١) سطر رقم ١١ من الوثيقة.

(١٢) سطر رقم ١٢ من الوثيقة.

(١٣) سطر رقم ٦٤ من الوثيقة.

(١٤) عبد اللطيف إبراهيم: نصان جديدان من وثيقة الأمير صرغتمش، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، م٢٨، ج١–٢ مايو – ديسمبر ١٩٦٦، ص١٤٤.

(١٥) السطور من رقم ١٣ إلى رقم ٦٨ من الوثيقة.

(١٦) سطر رقم ٦٥– ٦٦ من الوثيقة.

(١٧) سطر رقم ٦٩ من الوثيقة.

وفى الإنشاء يحدد نوع الوقف سوأ كان أهلياً أو خيرياً أو مشتركاً(١٨) والوقف في الوثيقة وقفاً خيرياً أو ما يعرف باسم "وجوه البر الخاصة" أوقفت لها الواقفة نصف ريع وقفها اما النصف الاخر فقد خصصتة للصرف على عمارة وترميم السراى.(١٩)ومن الملاحظ أن الواقفة قد أعطت الأولوية في مرحلة الإنشاء على تسجيل بنود مصاريف الوقف على عكس ما عهدناه في حجج الوقف السابقة عن بداية القرن العشرين حيث يأتى بند إصلاح وترميم الوقف في الأولوية بل وصل الأمر في بعض الحجج أن يقول الواقف ولو تطلب الأمر الغلة بأكملها ويعنى ريع الوقف لضمان استمراره وبقائه.

٦- شروط الواقف

وتعنى الإفصاح عن خطة الواقف في إدارة وقفه بما يراه محققاً لأهدافه ليس في حياته فقط وإنما بعد مماته أيضاً وتنقسم إلى شروط عامة وشروط خاصة.

أما الشروط العامة فهى التى تعرف باسم الشروط العشرة في صحيح الأوقاف، وتأتى كاملة أو بعضاً منها لأنها شروط مترادفة المعانى والقول بكونها عشرة إنما مجراة للعرف الشائع على السنة الموثقين والفقهاء[٢٠]وقد حددتها الواقفة كاملة واختصتها لنفسها دون سواها بل أعطت لنفسها حرية التغيير والتبديل المطلقة مستخدمة مصطلحات دالة على ذلك "وأن تفعل ذلك وتكرره الكرة بعد الكرة والمرة بعد المرة".

أما الشروط العشرة فقد جاءت كالتالى:

الإدخال والإخراج: وتعنى أن يدخل في الاستحقاق من لم يكن مستحقاً في الوقف أو يخرج أحد المستحقين من الموقوف عليهم أبداً اولمدة معينة.

الإعطاء والحرمان: والإعطاء هو إيثار بعض المستحقين بالريع بعضه و كله مدة معينة أو دائمة والحرمان عكس ذلك.

الزيادة والنقصان: وذلك بأن يزيد الواقف في نصيب أحد المستحقين أو ينقص دون أن يحرمه من كل الاستحقاق المشروط له.

التغير والتبديل: وتعنى حق الواقف في تغير شروط مصاريف الوقف أما التبديل فيقصد بها تغير طريق الانتفاع بالعين الموقوفة.

---

(١٨) للاستزادة راجع:

١- محمد سلام مدكور: الوقف من الناحية الفقهية والتطبيقية، القاهرة، ١٩٥٧.

٢- عبد العال على سليمان: نظام الوقف في الإسلام،مجلة المحاماة الشرعية،السنة الخامسة، ١٩٣٤.

٣- محمد كامل الغمراوى: أبحاث في الوقف، مجلة القانون والاقتصاد، السنة الثانية، العدد الأول، ١٩٣٠.

(١٩) سطررقم ١٠٠ من الوثيقة.

(٢٠) أحمد إبراهيم: أحكام الوقف والمواريث، القاهرة، ١٩٣٨، ص٦٣.

الإبدال والاستبدال: الإبدال تعنى بيع عين الوقف أو مقايضتها بغيرها أما الاستبدال فتعنى شراء عين أخرى بمال البدل لتكون وقفاً عوضاً عن العين المباعة.[٢١]

أما الشروط الخاصة فهى لا تقل أهمية عن الشروط العامة بل يمكن أن نطلق عليه ما يعرف في اصطلاح الفقه الولاية على الوقف وهى جملة الشروط التى تتعلق بإدارة أعيان الوقف وتسيير العمل به وتوزيعه على مستحقيه وذلك بالإشراف والمتابعة أو ما يعرف باسم "النظر على الوقف" وهنا يتباين الواقفون فليس هناك نمطا واحداً اتبعته حجج الأوقاف وأن كان شرط النظر للواقف مدة حياته هو الأمر الوحيد الذى أجمعت عليه معظم الوثائق[٢٢] وهو ما نراه في الوثيقة موضوع الدراسة حيث اختصت الواقفة لنفسها النظر على وقفها مدة حياتها ثم لزوجها من بعدها ثم لمن يكون مديراً لما يعرف باسم "الأوقاف الخيرية الخصوصية" ثم للناظر الذى يقوم بتعيينة القاضى الشرعى محددة شروطاً لابد من توافرها لهذا الناظر وهى اللياقة – الكفاءة – التقوى على ان يكون لديوان عموم الاوقاف حق المراقبة علية وخاصة عند تنفيذ ما هو مدون بالوقفية والمحدد لوجوه البر المختلفة كذلك حددت الواقفة مرتب هذا الناظر منتقصه منه الربع محددة إياه لذلك المراقب المعين من ديوان عموم الأوقاف و الذى يلاحظ دقة وعمل الناظر.[٢٣]

٧- الخاتمة والأختام والتواقيع

وهى آخر أقسام حجة الوقف وهى عمل توثيقى في المقام الأول يعنى المحافظة على المحررات واعتبارها حجة يعتد بها عند الاحتياج إليها لذلك كانت الخاتمة تتضمن عدة إجراءات[٢٤] نرى أنه قد تبدل الكثير منها مع بداية القرن العشرين ويتمثل هذا التغير فيما يلى:

١- اختفاء الصيغ المطولة التى تفيد ما يشهد عليه الشهود في الحجة بل اكتفى الكاتب بكلمة وبشهادة من ذكر.[٢٥]

٢- اختفاء عبارات تأبيد الوقف "إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها".

٣- اختفاء الصيغ الجزائية التى اعتاد كتاب الوقف والوثائق على كتابتها في الختام وتعنى النهى والعقاب لمن يغير أو يبدل في الوقف بل اختفت أيضاً الاستعانة بآيات الذكر الحكيم الدالة على ذلك.

---

(٢١) إبراهيم البيومى غانم: المرجع السابق، ص١٢١- ١٢٢.

(٢٢) إبراهيم البيومى غانم: المرجع نفسة، ص١٢٣- ١٢٤.

(٢٣) السطور من رقم ١٠٣ إلى رقم ١١٥ من الوثيقة.

(٢٤) غادة طوسون: إجراءات تسجيل وتوثيق العقود في الفترة من القرن الثانى عشر وحتى الرابع عشر الهجرى. مجلة الروزنامة العدد٢، ٢٠٠٤، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، ص١٧٩.

(٢٥) سطر رقم ١١٦ من الوثيقة.

٤- اختفاء تسجيل التاريخ والذى يحرص كتاب الوثائق على كتابته باليوم والشهر والسنة بالتقويمين الهجرى والميلادى أو بأحدهما والذى بفضله يدخل التصرف القانونى "الوقف" خير التنفيذ بل اكتفى الكاتب بكلمة "حرر في تاريخه"[٢٦] ويعنى التاريخ المدون في أول الوثيقة.

ثانياً: اسهامات الوقف من خلال الوثيقة

١- الوقف و الرعاية الاجتماعية

ارتبط نظام الوقف عبر الممارسة الاجتماعية له على طول تاريخه منذ فجر الإسلام وحتى العصر الحديث بمجموعة كبيرة من الأنشطة والمؤسسات والمشروعات التى عملت في صميم البناء الاجتماعى وغذت نسيج شبكة العلاقات الإنسانية التراحمية.

وتكشف الوثيقة موضوع الدراسة والخاصة "بحنيفة هانم السلحدار" عن دور هام من الأدوار العدة التى تساهم بها الأوقاف وهو التضامن والروابط الاجتماعية بين فئات المجتمع ويتمثل ذلك في عملية التوسعة على الفقراء والمساكين وذوى الحاجة والتى حرصت الواقفة على تحديد دوريتها وذلك بتحديد مواعيدها وأيامها والتى جاءت كالتالى:

أ – سدس جزء من إجمالى ريع الوقف خصص لشراء خبز نظيف، وذلك لضمان جودته لتوزيعه على الفقراء والمساكين والأرامل والمحتاجين من المسلمين وذلك يومى الاثنين والخميس من كل أسبوع لأى جهة خيرية يراها من عين ناظراً للوقف مع ضرورة مداومة الأمر واستمراريته.[٢٧]

ومن الملاحظ أن الواقفة حددت يومى الاثنين والخميس من الأسبوع وذلك لفضلهما فعن أبى هريرة قال رسول الله ﷺ "تفتح الجنة يومى الاثنين والخميس فيغفر لكل عبد لا يشرك بالله شيئاً إلا رجلاً بينه وبين أخيه شحناء فيقال انظروا هذين حتى يصطلحا انظروا هذين حتى يصطلحا" صدق رسول الله ﷺ.[٢٨]

ب – ثلث جزء من إجمالى ريع الوقف ثمناً للمياة وأدواتها وتسبيلها لتوزيعها على الفقراء والمساكين والمارين والواردين على الحوش الذى ستدفن فية الواقفة وذلك أيام الجمع والمواسم والأعياد مع ضرورة مداومة الأمر واستمراريته[٢٩] وذلك ابتغاء وجه الله الكريم وتطبيقاً لسنة رسول الله ﷺ فمن المعروف أن تسبيل الماء العذب وتسهيل الوصول إليه من وجوه البر التى يهتم بها أهل الخير بل يتبادرون في توفير مصادر

---

(٢٦) سطر رقم ١١٩ من الوثيقة.

(٢٧) سطر رقم ٧٣- ٧٤ من الوثيقة.

(٢٨) أبو الحسن النيسابورى: صحيح مسلم بشرح النووى، مؤسسة مناهل العرفان، بيروت، مج٣، ج٦، ص٢٢٠.

(٢٩) سطر رقم ٨١- ٨٢.

للصرف عليها.[٣٠]

ج – تفريق محتوى خمسين أفه خبز نظيف وتوزيعه يومياً على الفقراء والمساكين من المسلمين.[٣١]

د – شراء عشرة رؤوس غنم وذبحها وتوزيعها على الفقراء والمساكين يوم عيد الأضحى من كل عام.[٣٢]

وعن فضل النحر والأضحية يقول الله تعالى في كتابه الكريم

{إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ ﴿١﴾ فَصَلِّ لِرَبِّكَ وَانْحَرْ ﴿٢﴾}[٣٣] والكوثر اسم نهر في الجنة جعله الله تعالى لأمة محمد وخاصة من نحر منهم. وعن عائشة رضى الله عنها قال رسول الله ﷺ "ما عمل ادمى من عمل يوم النحر أحب إلى الله من أراقة الدم أنها لنا يوم القيامة بقرونها وإشعارها وإظلافها وأن الدم ليقع من الله بمكان قبل أن يقع من الأرض فطيبوا بها نفساً "صدق رسول الله ﷺ.[٣٤]

٢ – الوقف وقراءة القرآن الكريم

من أهم الشعائر الدينية التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بأفراد المجتمع المسلم هى شعيرة تلاوة القرآن الكريم وذلك نظراً لما للقرآن وقراءته من فضائل كثيرة فهو شفيعاً لصاحبه يوم القيامة فقال رسول الله ﷺ "اقرءوا القرآن فأنه يأتى يوم القيامة شفيعاً لأصحابه" رواه مسلم.[٣٥]

كما قال عليه الصلاة والسلام "الصيام والقرآن شفيعان للعبد يوم القيامة" رواه الحاكم وأحمد.[٣٦]

ولهذا حددت الواقفة "حنيفة هانم السلحدار" أجزاء من ريع وقفها للصرف على هذه الشعيرة الدينية مع الحرص على مداومة الأمر لضمان شفاعة القرآن يوم القيامة والتى جاءت كالتالى:

أ – ثلث جزء من إجمالى ريع الوقف يصرف لأربعة قراء من حفظة كتاب اللة تعالى نظير قراءتهم خمس ختمات شريفة بالإضافة إلى توفير ما يلزم لهؤلاء القراء من المأكل والمشرب وبن القهوة والإضاءة والمياه اللازمة للشرب.[٣٧]

---

(٣٠) ابن حجر(الحافظ شهاب الدين بن حجر العسقلانى) : فتح البارى بشرح صحيح البخارى، ط. مصر بدون تاريخ، ج٥، ص٢٦٥.

(٣١) سطر رقم ٩١– ٩٣من الوثيقة

(٣٢) سطر رقم ٩٢– ٩٣من الوثيقة

(٣٣) سورة الكوثر، الآية (١، ٢).

(٣٤) ابن حجر: المرجع السابق، ج٤، ص٥٥.

(٣٥) ابن حجر: المرجع نفسه، ج٤، ص٨٨.

(٣٦) ابن حجر: المرجع نفسه، ج٤، ص١١٠.

(٣٧) سطر رقم ٧٦– ٧٧.

ب – ثلاثة أجزاء من إجمالى ريع الوقف يصرف سنوياً لثلاثة قراء من حفظة كتاب الله تعالى نظير قراءة ختمة شريفة كل ليلة جمعة من كل أسبوع بالإضافة إلى توفير ما يلزم لهؤلاء من المأكل والمشرب وبن القهوة وغيره.(٣٨)

ج – جزء من إجمالى ريع الوقف للصرف لقراءة القرآن الكريم خلال شهر رمضان وذلك بمدفن والد زوجها المرحوم مصطفى بك حمدى الكائن بمصر بقرافة الإمام.(٣٩)

٣- الوقف وإحياء المواسم والأعياد الدينية

وإذا كانت ممارسة التوسعة على الفقراء والمساكين هى آلية دعم التكافل الاجتماعى بين الأغنياء والفقراء من أفراد المجتمع وإذا كانت تلاوة القرآن الكريم هى شفيعاً لصاحبه يوم القيامة فأن هذه الممارسات كانت تتم في مناسبات لها دلالاتها العقائدية التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بأفراد المجتمع المسلم حيث حظيت هذه المواسم والأعياد الدينية باهتمام مؤسسى الأوقاف بشكل منتظم ويبدو ذلك في الوثيقة محل الدراسة حيث جاءت توسعة الواقفة وتلاوتها للقرآن الكريم في تلك الأعياد الكبرى للعبادة والتى نظمتها الواقفة في خمس ليالى لهن فضلهن وهم:

ليلة عاشوراء(٤٠) وهى ليلة العاشر من المحرم والتى أكرم الله فيها أمه محمد بعشر كرامات كما قيل أن الله تعالى كرم عشرة من الأنبياء بعشرة كرامات وقد صادفت هذه الكرامات يوم العاشر من المحرم.(٤١)

أول ليلة من رجب(٤٢) وهو شهر الله الأحب والذى سمى باسم نهرفي الجنة يشرب منه صوام رجب وهو رجب الفرد لانفراده عن الأشهر الثلاثة الأخرى الحرم. أما ليلته الأولى فهى إحدى ليالى خمس لا يرد فيها الدعاء لمسلم فهى ليلة إجابة.(٤٣)

ليلة النصف من شعبان(٤٤) وهى ليلة العتق فقد روى عن كعب الأحبار أن الله تعالى يبعث في ليلة النصف من شعبان جبريل عليه السلام فيأمرها أن تتزين ويقول لها أن الله تعالى قد اعتق في ليلته هذه عدد نجوم السماء وعدد أيام الدنيا ولياليها وعدد أوراق الشجر وزنة الجبال كما قيل أنها ليلة الإجابة فعن أبى موسى الأشعرى روى عن

---

(٣٨) سطر رقم ٨٤- ٨٥.

(٣٩) سطر رقم ٩٠.

(٤٠) سطر رقم ٧٧من الوثيقة

(٤١) عن يوم عاشوراء وتلك الكرامات التى أكرم الله بها أمه محمد ﷺ أو كرامات العشرة أنبياء وكون صوم يوم عاشوراء فريضة واجبة أومستحبة وموقف أهل السنة والشيعة من ذلك اليوم.
راجع جمال الدين عبد الله: صيام عاشوراء، دار المحبة البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص١٨- ٢٠.

(٤٢) سطر رقم ٧٨من الوثيقة

(٤٣) عبد الغنى إسماعيل النابلسى: فضائل الأيام والشهور، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٢٥.

(٤٤) سطر رقم ٧٨من الوثيقة

رسول الله قوله "إذا كانت ليله النصف من شعبان فقوموا ليلها وصوموا نهارها فإن الله سبحانه ينزل فيها لغروب الشمس إلى سماء الدنيا فيقول ألا من مبتلى فاعافيه ألا من مستغفر فاغفر له ألا مسترزق فارزقه ألا كذا وكذا حتى طلوع الفجر".[٤٥]

أما الليلتان الرابعة والخامسة فهما ليلتى عيد الفطر وعيد الأضحى[٤٦] وهما ليلتان لا يرد فيهما الدعاء كما أنهما ليلتى رحمة وخير فقد أرسل عمر بن عبد العزيز إلى عامله بالبصرة يقول عليك بأربع ليال من السنة فإن الله يفرغ فيهن رحمته إفراغاً أول ليلة من رجب وليلة النصف من شعبان وليلة عيد الفطر وليلة عيد الأضحى كما قال رسول الله ﷺ قدمت عليكم ولكم يومان تلعبون فيهما فإن الله قد أبدلكم يومين خيراً منهما يوم الفطر ويوم النحر رواه الإمام أحمد.[٤٧]

ثالثاً: وصف عين الوقف "السراى" كما حددتها الوثيقة

١- موقع السراى

كانت سراى حنيفة هانم السلحدارتقع بشارع السيوف برمل الإسكندرية بمحطة جاناكليس كما ورد بالوثيقة[٤٨] ورمل الإسكندرية يعنى بها المنطقة المحصورة ما بين الإبراهيمية وقصر المنتزه وتقع ما بين البحر من الشمال وبحيرة الحضرة وترعة المحمودية من الجنوب وكانت عبارة عن منطقة صحراوية رملية يقطنها البدو.[٤٩]

أعطى الترخيص بالبناء فيها في عهد الخديو إسماعيل الذى أمر بفتح عشر شوارع بها يبلغ طول الشارع ١٥٠٠م أما عرضه فيبلغ ١٢م ثم أوكل إلى إحدى شركات المياه بإنشاء وابور للمياه لتوصيل المياه الحلوة إلى جهة الرمل فاتسعت دائرة العمران بها ثم أحدثت بها السكة الحديد للربط بينها وبين المدينة فسهلت الانتقال على الناس ثم انتشرت في الرمل المنشآت الخدمية فأنشأت بها لوكاندة لنزول الغرباء وناد للترفيه يجتمع فيه الناس يومى السبت والأحد من كل أسبوع لسماع الموسيقى والغناء[٥٠] ثم كانت الالتفاته الكبرى التى رغبت الناس في سكنى الرمل وهو ما أحدثه الخديو

---

(٤٥) عمرو عبد النعيم: الصحيح من فضائل الساعات والأيام والشهور وما ابتدع فيها، دار الصحابة طنطا ١٩٩٢، ص٥٣.

(٤٦) سطر رقم ٧٨- ٧٩.

(٤٧) على الجندى: قرة العين في رمضان والعيدين، القاهرة ١٩٣٩، ص٥٠.

(٤٨) سطر رقم ١٤ من الوثيقة.

(٤٩) فتحى أبو عيانه: جغرافية سكان الإسكندرية، مؤسسة الثقافة الجامعية، ١٩٨٠م، ص٣.

(٥٠) على مبارك: الخطط التوفيقية الجديدية لمصر القاهرة، مدينة الإسكندرية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص١٨٣.

إسماعيل من بناء سراى الرمل الخديوية لسكن العائلة وقت الصيف والتى نفذت بخبرة إيطالية.[٥١]

كما قام بفتح شارع يمتد من باب رشيد وينتهى إلى حدود المندرة ماراً بالسراى الخديوية بالرمل طوله من باب شرق إلى السراى ٤٠٠م وعرضه ١٢م.[٥٢]

ثم كان لمجلس بلدى الإسكندرية المكون بموجب المرسوم الملكى الصادر في ٥ يناير ١٨٩٠م في عهد الخديو توفيق دور كبير في الارتقاء بالنظام التخطيطى والعمرانى لمدينة الإسكندرية وخاصة الأحياء الأوروبية منها مثل ضاحية الرمل[٥٣] ففى ٢٠ أغسطس ١٨٩٠م اعتبرت قطع الأراضى الكائنة بالرمل بضواحى الإسكندرية بجوار محطة مصطفى باشا من جهة السكة الحديدية شوارع عمومية وتلحق بأملاك الحكومة العمومية.[٥٤]

وفى ٥سبتمبر ١٨٩٢م صدر أمر عال بجعل شارع الإقبال الموصل من محطة المحمودية "فيكتوريا حالياً" إلى السراى الخديوية بالرمل وطوله سبعمائة وعشرة أمتار من المنافع العمومية.[٥٥]

ومما زاد في تحضر الرمل وجود المرافق بها مثل خط ترام الرمل الذى منحت الحكومة المصرية امتياز تشغيله بالمدينة إلى المسيوكوزينى ١٨٩٤م.[٥٦] ثم كان اهتمام المجلس البلدى بمدينة الإسكندرية بالمشروعات التجميلية في المدينة كتطوير طريق الكورنيش خلال الفترة ١٩٠٥- ١٩٠٧م والذى امتد حتى ضاحية الرمل فعمل على نقل المركز الترفيهى بالمدينة من المحمودية إلى الواجهة المائية مما كان له أثره على امتداد النمو العمرانى للمدينة نحو ضاحية الرمل التى قسمت معظم أراضيها إلى قطع مساحتها ٣٤٠٠م٢ حرص على تملكها شخصيات أوروبية لإقامة فيلات وسرايات بها صممت غالبيتها على الطرز الأوروبية التى كانت سائدة بالمدينة في ذلك الوقت

---

(٥١) محمد على عبد الحفيظ: دور الجاليات الأجنبية والعربية في الحياة الفنية في مصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٠، ص٢٤.

(٥٢) عبد الرحمن الرافعى: عصر إسماعيل، دار المعارف، ط٤، ١٩٨٢، ص٣١.

(٥٣) وليد غريب السيد رزق: العمارة في مصر خلال القرنين ١٩- ٢٠م دارسة تطبيقية بمدينة الإسكندرية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية، ص٢٠.

(٥٤) أمنية خيرى الشرقاوى: التطور العمرانى لمدينة الإسكندرية ١٨٨٢- ١٩٥٢، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية السياحة والفنادق، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٥، ص١٤٠.

(٥٥) أمنية خيرى الشرقاوى: المرجع السابق، ص١٤١.

(٥٦) وليد غريب السيد رزق: المرجع السابق، ص٢٨.

والتى حرصت على إطلاق أسماؤها على الأحياء التى أقامت بها مثل جانلكيس[٥٧] الوارد بالوثيقة.[٥٨]

وبذلك غدت ضاحية الرمل أبدع وأجمل ضاحية بمدينة الإسكندرية بل اعتبرها البعض أبدع ضواحى المدن الواقعة على حوض البحر المتوسط[٥٩] والتى اشتهرت بحدائقها ومتنزهاتها وسراياتها التى تنسب إلى الأسرة العلوية مثل قصر الصفا الخاص بالأمير محمد على وقصر فاطمة الزهراء كريمة الأمير على حيدر "متحف المجوهرات" وقصر الأمير يوسف كمال "المتحف البحرى".[٦٠] خريطة رقم(١)

٢- حدود السراى ومساحتها

تتكون سراى حنيفة هانم السلحدار من قسمين رئيسيين كان الكاتب حريصاً على ذكر الحدود الأربع لكل قسم بل أرفق بكل قسم مساحته سواً كان مستقيماً أو متعرجاً محدداً ملكيته سواً للغير أو للواقفة.

أما القسم الأول فيحد بحدود أربع الحد القبلى ويقع على شارع السيوف ويكتنفه الباب الرئيسى للسراى ويبلغ طوله ٤٩,٩٠م[٦١] والحد البحرى ملكاً للغير وطوله ٤٦,٣٠م[٦٢] أما الحد الغربى فهو ملكاً للغير أيضاً ويبلغ طوله ٦٦,٤٠م[٦٣] أما الحد الشرقى فيبلغ طوله ٧٩,٣٠م وقد اختلفت ملكيته فجزء منه ملكاً للواقفة لأنه يلتقى بالقسم الثانى من السراى والآخر ملكاً للغير.[٦٤] كما أورد الكاتب المساحة الإجمالية المقام عليها القسم الأول والتى بلغت ٣٤٦٦,٥م.[٦٥]

أما القسم الثانى فالحد الشرقى يطل على شارع عمومى عرضه ٧,٥٠م وفيه الباب الخاص بالقسم الثانى[٦٦] أما الحد الغربى فيتمثل في الجنينة الملحقة بالقسم الأول ويبلغ

---

(٥٧) يعتبر من أشهر تجار الدخان بمصر أواخر القرن التاسع عشر الميلادى وأوائل القرن العشرين شغل منصب رئيس الجمعية اليونانية بمصر وامتلك العديد من الأملاك والعقارات بمصر والإسكندرية وبعض المدن بالوجه البحرى.
الياس زاخورا: المرجع السابق، ص ٧٦.

(٥٨) سطر رقم ١٤ من الوثيقة.

(٥٩) فؤاد فرج:الإسكندرية تاريخ المدينة القديمة ودليل المدينة الحديثة،القاهرة، بدون تاريخ، ص٨٧.

(٦٠) محمد فؤاد عوض:قائمة التراث العمرانى في مدينة الإسكندرية، المؤتمر التاسع للمعماريين، ١٩٩٩، ص٥٥.

(٦١) سطر ١٩ من الوثيقة.

(٦٢) سطر ٢٠ من الوثيقة.

(٦٣) سطر ٢١ من الوثيقة.

(٦٤) سطر ٢٢ – ٢٣ – ٢٤- ٢٥من الوثيقة.

(٦٥) سطر رقم ٢٦ من الوثيقة.

(٦٦) سطر رقم ٤٧ من الوثيقة.

طول كل حد منهما ٢٨,٢٠م[٦٧] أما الحدين البحرى والقبلى فيبلغ طول كل منهما ٢٥,٦٠م وهما ملكاً للغير.[٦٨] أما المساحة الإجمالية لذلك القسم فقد بلغت ٧٢,٩٠م.[٦٩]

٣- الأسوار الخارجية للسراى

أحيطت الأسوار الخارجية بقسمى سراى حنيفة هانم السلحدار حيث يحيط القسم الأول سور يبلغ ارتفاعه ثلاثة أمتار من ثلاث جهات وهو سور من مادة إنشائية لم تحددها الوثيقة ولكن اكتفى الكاتب بذكر سور من بناء. أما الوجهة القبلية حيث الباب الرئيسى للسراى فإن السور بها يبلغ ارتفاعه متر واحد ثم استكمل علوة بأسوار حديدية عبر عنها في الوثيقة بكلمة "درابزين" كأحد مكونات السلالم فهى هنا بمثابة علو استكمل به ارتفاع السور.

أما القسم الثانى فقد أحيط هو الآخر بسور من بناء يبلغ ارتفاعه المترين والنصف من ثلاث جهات أما الجهة الرابعة وهى الشرقية حيث الباب الرئيسى فإن السور بها يبلغ ارتفاعه متر واحد تعلوه الأسوار الحديدية المعبر عنها بكلمة "درابزين" أيضاً.

والأسوار بصفة عامة سواً كانت من الطوب أو الحجر أو الخشب أو الحديد من العناصر الإنشائية التى ميزت قصور القرن التاسع عشر الميلادى والتى تأثرت بدورها بالطرز الأوروبية الوافدة وإن كانت الأسوار الحديدية أبرز هذه الأسوار وأكثرها استخداماً سواً احيطت بالقصور من جميع الجهات أو من جهة واحدة مثل السياج المعدنى الذى يحيط بالواجهة الرئيسية لقصر سعيد حليم وكذلك سياج قصر إسماعيل صديق المفتش وسياج قصر الجيزة.[٧٠]

وظلت الأسوار المعدنية من أهم العناصر الإنشائية التى استخدمت لعمائر أوائل القرن العشرين بل لم يعد استخدامها قاصراً على القصور والسرايات فقط كما هو الحال بالسراى محل الدراسة أو قصر الأمير محمد على ١٩٠٣م، بل استخدمت في المنشآت ذات المنفعة العامة والتى حملت الكثير من الطرز الأوروبية مثل متحف الفن الإسلامى بباب الخلق بمدينة القاهرة ١٩٠٣م ومبنى جامعة القاهرة ١٩٠٨م ومعهد الموسيقى العربية بشارع رمسيس بالقاهرة ١٩٢٣م وغيرها من المنشآت.[٧١]

([٦٧]) سطر رقم ٤٨ من الوثيقة.

([٦٨]) سطر رقم ٤٨- ٤٩ من الوثيقة.

([٦٩]) سطر رقم ٥٠ من الوثيقة.

([٧٠]) عبد المنصف سالم نجم: قصور الأمراء والباشوات في مدينة القاهرة في القرن التاسع عشر الميلادى، زهراء الشرق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص١٩٨.

([٧١]) نبيل على يوسف: أشغال المعادن ذات النمط الثابت في أهم آثار القاهرة الإسلامية، مكتبة مدبولى، ٢٠٠٣، ص٢١٥- ٢١٧.

٤- المكونات الداخلية للسراى

تتكون سراى "حنيفة هانم السلحدار" من مجموعة من المنشآت المعمارية التى تضمها جميعاً جنينة وأسوار خارجية أسهب الكاتب في وصفها وإن كان اسهابه تركز في المساحات التى تتكون منها كل منشأة فلم يعطينا المزيد من التفاصيل للعناصر المعمارية والفنية التى تساعدنا على استكمال تصورنا لهذه السراى كنموذج لسرايات أوائل القرن العشرين والتى اندثر أغلبها مع التطور العمرانى لمدينة الإسكندرية ومع هذا يمكننا أن نعطى تصوراً متكاملاً لمكونات وتخطيط السراى من خلال الوثيقة فيما يلى:

أ – السراى

حدد الكاتب الحدود الأربعة للسراى بل حدد مساحة كل حد والتى جاءت كالتالى الحد القبلى والبحرى طول كل منهما ١٤,٦٥م والغربى والشرقى طول كل منهما ١٧,٢٠م تطل جميعها على الجنينة مما يعنى أن السراى مستطيلة الشكل تتكون من طابقين أسفلهما بدرون مكون من حجرتين وسلم موصل إليهما والتى عبر عنه الكاتب بلفظ "نزله من الجهة الشرقية" أما الطابق الأول من السراى فيتكون من مدخلين أحدهما بالجهة القبلية والآخر بالجهة البحرية يفتح كلا منهما على طرقة أو ممر تمتد بطول الطابق يشغلها ست غرف ثلاث منها تقع في الجهة الشرقية ألحق بأحدهما حمام وأخرى ألحق بها باب يفضى إلى غرف الخدم بالإضافة إلى ثلاث غرف تقع في الجانب الغربى من الطابق والذى يشغله سلم يفضى إلى الطابق الثانى من السراى والذى يتكون بدوره من صالة وخمس غرف اثنين منهما تقعان في الجانب الشرقى وثلاث في الجانب الغربى. شكل رقم (١- ٢ – ٣)

من العرض السابق لمكونات السراى الوارد بالوثيقة نلاحظ أن تخطيطها يقوم على نظام الممرات أو الصالات المتسعة التى تفتح عليها الغرف والتى تطل جميعها على فراغ أوجدته الجنينة التى تحيط بالسراى والنظام السابق في التخطيط يعتبر سمة من سمات العمائر المختلفة الوظائف التى شيدت بمصر خلال القرن التاسع عشر الميلادى والتى حملت الكثير من الطرز الوافدة والتى استمرت حتى أوائل القرن العشرين.[٧٢]

([٧٢]) للاستزادة: عبد المنصف سالم نجم: المرجع السابق، ج٢، ص٧٢.

لوكاندة الأميرة زينب هانم بالأزبكية، مجلة الروزنامة، العدد٢، ٢٠٠٤، دار الكتب والوثائق القومية، ص٤١٧.

قراءة في وثيقة لأثريين مندثرين، مجلة الروزمانة، العدد الأول، ٢٠٠٣، دار الكتب والوثائق القومية، ص٣٦٥.

سحر محمد القطرى: سراى الحقانية بمدينة الإسكندرية، المؤتمر الرابع عشر للاتحاد العام للأثريين العرب، ١٤٣٢هـ – ٢٠١١م، ص ٨٨٣.

ب- السلاملك

وهو المكان المخصص للرجال سواً كان في بيت أو قصر أو يكون مبنى منفصل قائماً بذاته.[٧٣] والسلاملك بسراى حنيفة هانم السلحدار مبنى منفصل يطل على جنينة السراى ويقع على يمين المدخل الرئيسى بها مرتفع عن سطح الأرض بمقدار المتر مكون من طابق واحد تبلغ مساحته ١٨٤,٩٠ ذراع مربع يحتوى على غرفتين أحدهما قبلية والأخرى بحرية يفتحان على صالة وسطى. كما زودت الغرفتان بمرافق الإقامة والسكن كالحمام والمطبخ وما يتعلق بهما والمعبر عنها في الوثيقة بكلمة "منتفعاتهما".[٧٤] شكل رقم (٤)

ج – الاصطبل والعربخانة

الاصطبل هو مكان إقامة ورعاية الدواب وخاصة الخيول منها نظراً لكونها وسيلة المواصلات.[٧٥]أما العربخانة فهى المكان الذى توضع فيه العربات والمركبات بأنواعها فهى تعنى "بيت العربات"[٧٦] ويمثل كلا منهما القسم الثانى من مكونات السراى بما يعنى أن كلا المنشأتين جاءتا مستقلتين عن مبنى السراى. ولكل من الاصطبل والعربخانة ملحقات عدة لاستكمال وظيفة كلا منهما[٧٧] لم يسردها الكاتب واكتفى بكلمة "ملحقاتهما"[٧٨] ثم عاد وذكر "أودةعليق"[٧٩] وهى إحدى ملحقات الاصطبل ويقع كلا من الاصطبل والعربخانة في الجانب القبلى على يسار الداخل من الباب الرئيسى للسراى.

د- الأود المختلفة الوظائف

استخدم الكاتب مصطلح أودة والتى تعنى الغرفة أو الحجرة في أكثر من موضع مرفقاً في كل موضع وظيفة الأودة والغرض من إنشائها ومساحتها والتى وزعت بقسمى السراى كالتالى:

١- عدد ٢ أودة مخصصة للخدم تتكون من طابق واحد ملاصق للسراى من الجهة الشرقية حيث باب الطابق الأول من السراى الذى يفتح على هذه الأود كما أنها تقع فى

---

(٧٣) عبد الرحيم غالب: موسوعة العمارة الإسلامية، ط١، بيروت، ١٩٨٨، ص٢٢٨.

(٧٤) سطر رقم ٣٦ من الوثيقة.

(٧٥) محمد الششتاوى: منشآت رعاية الحيوان بالقاهرة في العصرين المملوكى والعثمانى، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠١، ص٢٩٢.

(٧٦) محمد على عبد الحفيظ: المصطلحات المعمارية في وثائق عصر محمد على وخلفائه، الهيئة العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٥، ص١٣٤.

(٧٧) انظر ص من البحث.

(٧٨) سطر رقم ٤٤ من الوثيقة.

(٧٩) سطر رقم ٥٢ من الوثيقة.

الجانب الغربى من السلاملك ويبلغ مسطح الأرض التى تشغلها هاتين الحجرتين بمرافقهما والمعبر عنها فى الوثيقة بكلمة "منتفعاتهما"[٨٠] ١٤١,١/٥ ذراع مربع.

٢- أودة مخصصة لكوى الملابس وإعدادها والمذكورة في الوثيقة بلفظ "أودة معدة للمكوة" وتبلغ مساحتها ٢٥ ذراع مربع ومن الجدير بالذكر أن الكاتب استخدم مصطلح "محل الغسيل"وهو المكان المخصص لغسل الملابس كإحدى مكونات السراى مما يعنى أن السراى احتوت على الغرفتين بالرغم من كونهما يمكن أن يكونا في محل واحد.

٣- أودة مخصصة لمبيت الجنابنى القائم بأعمال الجنينة التى تطل عليها السراى وتقع في الجانب الشرقى من السراى ويبدو أن هذه الغرفة كانت منخفضة أشبه بالسراديب أو الحجرات الأرضية ذات السلالم الهابطة والتى وصفها الكاتب بقوله "أرضى"[٨١] والغرف الخمس سابقة الذكر من مشتملات القسم الأول من السرى.

٤- عدد ٢ أودة بالجانب القبلى من السراى ولكنهما منفصلين عن مبانى الاصطبل والعربخانة ملحق بهما مرحاض ويبدو أن هاتين الحجرتين من ملحقات الاصطبل والعربخانة نظراً لأن الكاتب لم يحدد لهما وظيفة فقد يكونا محل مبيت العمال والساسة والخيالة وغيرهم من الوظائف المرتبطة بالمنشأتين.

٥- عدد ٣ أود مخصصة للخدم بالجهة البحرية من السراى على يمين الداخل والغرف الثلاث حجرات أرضية ذات سلالم هابطة تشبه غرفة الجنابنى بالقسم الأول من السراى بدليل أن المعمارى ألحق بهما منورا للإضاءة والتهوية.

والغرف الخمس سابقة الذكر من مشتملات القسم الثانى من السراى.

هـ - وسائل الإضاءة والتهوية

يقصد بوسائل الإضاءة والتهوية ما وفره المعمارى من عناصر لإدخال الضوء والهواء إلى المنشأة أو لتخفيف درجة الحرارة وتتعدد وسائل الإضاءة والتهوية فمنها الملاقف والنوافذ والأبواب والمناور وغيرها.[٨٢]

ومن هذه الوسائل ورد المنور في أكثر من موضع بالوثيقة والمنور يقصد به الفراغ المحيط بالمنشأة والذى ينفذ طبقاً للمساحة والمكان المراد إنارته وتهويته.[٨٣] وقد جاء المنور في الوثيقة كمتطلب رئيسى للمنشأة الملحق بها فهو يقع ما بين مبانى الاصطبل والعربخانة ويبلغ عرضة متر ونصف المتر كما ألحق به مرحاض "موضع الخلاء" فوفر المعمارى مكاناً سماوياً مكشوفاً حتى يكون الهواء وأشعة الشمس مصدراً لتطهير وتجديد الروائح المنبعثة من المنشآت الثلاث.

---

(٨٠) سطر رقم ٣٩ من الوثيقة.

(٨١) سطر رقم ٤٣ من الوثيقة.

(٨٢) محمد عبد الستار عثمان: نظرية الوظيفة بالعمائر الدينية المملوكة، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٠، ص٤٢٢.

(٨٣) محمد محمد أمين – ليلى على إبراهيم: المرجع السابق، ص١١٧.

كما ألحق المنور بأود الخدم الكائنة بالجهة البحرية والمعبر عنها في الوثيقة بكلمة أرضى وقد بلغت مساحته المتر ونصف المتر أيضاً.

رابعاً: نص الوثيقة والتحقيقات العلمية

١- في يوم الأحد الرابع والعشرين من شهر رمضان سنة تسع وعشرين وثلاثمائة وألف السابع عشر من شهر سبتمبر.

٢- سنة إحدى عشر وتسعمائة وألف لدى حضرة[٨٤]مولانا[٨٥] الأستاذ[٨٦] الشيخ[٨٧] موسى كساب نائب[٨٨] أفندى[٨٩] المحكمة إسكندرية

([٨٤]) عن لفظ حضرة كلقب فخرى راجع:
حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، القاهرة، ١٩٧٩، ص٢٦٠.

([٨٥]) عن لفظ مولانا كلقب مركب راجع:
حسن الباشا: المرجع السابق، ص٥١٩- ٥٢٠.
أحمد الدمرداش كتحذا عزبان: الدرة المصانة في أخبار الكتانه، تحقيق دانيال كرسيليوس – عبد الوهاب بكر، القاهرة، ١٩٩٢، ص٤٩.

([٨٦]) عن لفظ الأستاذ كلقب عام راجع:
حسن الباشا: المرجع نفسه، ص١٣٩.

([٨٧]) عن لفظ الشيخ كلقب لكبار السن وكلقب عام راجع:
حسن الباشا: المرجع نفسه، ص٣٦٤.
مصطفى بركات: الألقاب والوظائف العثمانية، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٣٢٧.

([٨٨]) نائب اسم فاعل من ناب والنائب من ينوب عن شخص آخر أعلى منه سوأ في أعماله كلها أو في عمل من تلك الأعمال ولهذا قد تضاف لفظة نائب إلى اسم العمل الذى يقوم به ذلك النائب بدلاً من صاحبه ولهذا استقلت لفظة نائب بمدلولات صريحة مستمدة من مهامها. للاستزادة:
حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، القاهرة،١٩٦٦،ج٣، ص١٢١٩.

([٨٩]) عن لفظ أفندى كلقب فخرى راجع:
أحمد السعيد سليمان: تأصيل ما ورد في كتاب الجبرتى من الدخيل، دار المعارف،١٩٧٩، ص٢٠.
أحمد تيمور: الرتب والألقاب المصرية، دار الآفاق العربية، ٢٠٠٣، ص٦٦.

٣- الشرعية[٩٠] وبحضور كاتبه إبراهيم صندقة الكاتب[٩١] بالمحكمة المذكورة وذلك بالسرايا[٩٢] الكاينة بشارع السيوف.[٩٣]

٤- برمل [٩٤] الإسكندرية بمحطة جناكليس[٩٥] بناء على الطلب المقدم من حضرة الست[٩٦] المشهرة الآتى ذكرها فلدى حضرة.

٥- النايب المرمى إليه بحضرة كل من حضرة صاحب السعادة[٩٧] على بك

([٩٠]) كان سلاحين آل عثمان يولون على الديار المصرية قاضياً يختارونه من قضاة الأستانة وكانت توليته لسنة واحدة وله حق اختيار قضاة مصر المحروسة لهذا كان كتاب المحاكم الشرعية يتهافتون ويدفعون لهذا المنصب أثماناً باهظة ومع هذا لم يكن لهذا القاضى مرتباً معلوماً يتقاضاه في آخر الشهر بل كان له حق تقاضى ٢% من قيمة الإشهادات والوقفيات والاستبدالات والبيوع والهبات وكذلك أعوانه من كتبة ومأذونين والذين عرفوا باسم السادة العدول وظل الأمر على ما هو عليه حتى عهد الخديوى إسماعيل الذى أقر بأن يكون توليه قاضى مصر بأمر الخديوى وأن يكون موظفاً تابعاً للحكومة المصرية وأن تستمر ولايته خمس سنوات قابلة للتجديد كما حددت لائحة رسوم وكذلك ميزانية لمرتبات القضاة والكتاب.
عزيز خانكى بك: التشريع والقضاء قبل إنشاء المحاكمة الأهلية الكتاب الذهبى للمحاكم الأهلية ١٨٨٣- ١٩٩٣، ص٧٦- ٧٩.

([٩١]) عن وظيفة الكاتب راجع:
القلقشندى: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، ١٣، ج٥، ص٤٥٢.

([٩٢]) السرايا كلمة فارسية الأصل SARA سارا وسرايSARAY وهى تعنى قصراً أو بناء عالياً وهى كلمة مصرية ويقابلها كلمة قصر باللغة العربية.
إيمان السعيد جلال: ألفاظ الحضارة فى مصر بالقرن التاسع عشر، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨، ص١٤٨.

([٩٣]) السيوف أحد الأحياء التابعة لقسم المنتزه بمدينة الإسكندرية وينقسم إلى حى السيوف بحرى وحى السيوف قبلى.

([٩٤]) رمل الإسكندرية أحد الأقسام التابعة لحى شرق الإسكندرية.

([٩٥]) جاناكليس أحد الأقسام التابعة لقسم الرمل التابعة بدورها لحى شرق الإسكندرية.

([٩٦]) عن لفظ الست كلقب عام للمرأة راجع:
مصطفى بركات: المرجع السابق، ص٣٣٨.

([٩٧]) عن لقب صاحب السعادة كلقب مركب أطلق على الكثير من باشوات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين راجع:
مصطفى بركات: المرجع نفسة ، ص٣١٢- ٣٢٥.

مظلوم[٩٨] القاضى بالمحكمة المختلطة سكندرية[٩٩] وساكن.

٦- بباكوس[١٠٠] برمل الإسكندرية نجل المرحوم حسن مظلوم باشا نجل المرحوم أحمد أغا وحضرة حسن أفندى خليل الكاتب.

٧- بنيابة إسكندرية العمومية الساكن بجهة زاوية القبانية[١٠١] بإسكندرية نجل المرحوم عفيفى محمد بن حسن واطلاعهما.

٨- وشهادتهما[١٠٢] على ما سيذكر فيه حضرت بالمجلس المشار إليه المصونة[١٠٣] والجوهرة المكنونة[١٠٤] الست حنيفة

٩- هانم[١٠٥] كريمة المغفور له سليم باشا[١٠٦] السلحدار[١٠٧] ابن عبد الله وحرم

([٩٨]) على بك مظلوم أحد أفراد أسرة مظلوم المعروفة فهو أخو أحمد مظلوم باشا أحد وزراء مالية مصر في عهد الخديو عباس حلمى الثانى للاستزادة:

١- يونان لبيب رزق: تاريخ الوزارة المصرية ١٩٧٨- ١٩٥٣، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية ١٩٧٥، ص١٠٩.

٢- أحمد شفيق باشا: مذكراتى في نصف قرن، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٥، ج٢، ص١٩.

([٩٩]) المحكمة المختلطة بالإسكندرية تطلق على مبنى سراى الحقانية الكائن بحى المنشية بمدينة الإسكندرية وهى تمثل ما يعرف باسم القضاء المختلط في مصر الذى لجأ إليه الخديو إسماعيل للحد من نفوذ وسلطة ما يعرف باسم القضاء القنصلى وقد خصصت تلك المحاكم للفصل في المنازعات المدنية بين المصريين والأجانب وبين الأجانب الذين ليسوا من جنسية واحدة. للاستزادة:

سحر محمد القطرى: المرجع السابق، ص

([١٠٠]) باكوس أحد الأحياء التابعة لقسم الرمل التابع بدوره لحى شرق الإسكندرية.

([١٠١]) زاوية القبانية أحد الأحياء التابعة لقسم الجمرك التابع بدوره لحى الجمرك بمدينة الإسكندرية.

([١٠٢]) انظر أولاً من الدراسة.

([١٠٣]) المصونة أحد ألقاب النساء وهومأخوذ من الصيانة وقد ظهر بالكثير من نقوش القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

مصطفى بركات: المرجع السابق، ص٣٣٧.

([١٠٤]) الجوهرة المكنونة يقصد بها أنها ذات مكانة ورفعة نظراً لجوهرها.

مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط٣، ١٩٨٥م، ج١، ص١٥٤، ج٢، ص٩١٧.

([١٠٥]) هانم لفظ فارسى بمعنى سيدة وأحياناً تنطق الهاء فاء ويقال أنها من خان بعنى الحاكم والسلطان وأضيفت الميم للتأنيث وقد شاعت هذه اللفظة في تركيا منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

حسين مجيب المصرى:معجم الدولة العثمانية، مكتبة الأنجلو المصرية، بدون تاريخ، ص٧٧.

([١٠٦]) عن لقب الباشا كلقب فخرى أطلق على أصحاب المناصب العالية راجع:

حسين مجيب المصرى: المرجع السابق، ص٣٨- ٣٩.

([١٠٧]) عن وظيفة السلحدار والتطور الوظيفى لصاحب هذه الوظيفة راجع:

القلقشندى: المصدر السابق، ج٥، ص٤٦٢.

حسن الباشا: الوظائف، ج٢، ص٥٩٦- ٥٩٨.

أحمد السعيد سليمان: المرجع السابق، ص٢٧.

صاحب السعادة على باشا ثابت مدير.[١٠٨]

١٠- الشرقية[١٠٩] سابقاً المقيمة الست الموصى إليها بمصر المحروسة بـشبرا[١١٠] والآن بالسرايا المذكورة لأجل المصيف.

١١- وبعد تحقق معرفتها شرعياً بشهادة من ذكر استشهدت على نفسها الإشهاد الشرعى حال صحتها وسلامة عقلها.[١١١]

١٢- وجواز الإشهاد عليها شرعاً أنها وقفت وحبست وتصدقت[١١٢] لله تعالى بجميع السرايا وما يتبعها من

١٣- السلاملك[١١٣]والمطبخ ومحل الغسيل[١١٤] ومحل البستانى ومحل الخدم والأصطبل[١١٥] والعربخانة[١١٦] والجنينة.

([١٠٨]) المدير من الوظائف التى استحدثت في عهد محمد على يتولى إحدى مديريات الدولة تبعاً للتقسيم الإدارى لها له كافه السلطات المتعلقة بالإدارة والتعيين من نقل وعزل وقد كان محمد على حريصاً على السيطرة الكاملة على هؤلاء عن طريق تقارير يقوموا بإرسالها تحتوى على معلومات وافيه عن مديرياتهم ثم ألغيت هذه الوظيفة في عهد سعيد باشا حيث صارت الحكومة المركزية في القاهرة هى المشرفة على إدارات الأقاليم ثم أعاد الخديو إسماعيل هذه الوظيفة بل عدد شاغليها بتعدد أقسام ومديريات مصر الإدارية.
أحمد قمحة – عبد الفتاح السيد: نظام القضاء والإدارة، القاهرة، ١٩٢٣، ص٩٥.

([١٠٩]) عن إقليم الشرقية واعتباره من أهم مداخل مصر بحكم موقعه الجغرافى واهتمام حكام مصر به عبر العصور المختلفة راجع:
محمد فتحى الشاعر: الشرقية في عصر سلاطين المماليك، دار المعارف، ١٩٩٠.

([١١٠]) عن حى شبرا واختيار محمد على لموقعه لبناء قصره ليكون نواة تعميره وتحويله إلى مكان للتنزه والترويح وإقبال الأمراء والباشوات على بناء قصورهم وسراياتهم حتى أوائل القرن العشرين ومن هؤلاء حنيفة هانم السلحدار "الواقفة" حيث قام د محمد أبو العمايم بنشر الوثيقة الخاصة بمنزل المذكورة الكائن بشبرا في رسالته للدكتوراه راجع:
عباس الطرابيلى: أحياء القاهرة المحروسة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣، ص١٨٧.
عرفه عبده على: القاهرة في عهد إسماعيل، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٨، ص٨٤.
محمد أبو العمايم إبراهيم: حى شبرا منذ بداية القرن التاسع عشر إلى أوائل القرن العشرين، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦، ص١٨٤.

([١١١]) انظر أولاً من الدراسة.

([١١٢]) انظر أولاً من الدراسة.

([١١٣]) انظر ثالثا من الدراسة.

([١١٤]) محل الغسيل أو بيت الغسيل حجرة توجد في القصور والسرايات تغسل فيها الملابس وتحتوى على أحواض ومستوقد لغلى الماء.
محمد عبد الحفيظ على: المرجع السابق ، ص٣٧.

([١١٥]) انظر ثالثا من الدراسة.

([١١٦]) انظر ثالثا من الدراسة

١٤- الكائن ذلك بشارع السيوف برمل إسكندرية بمحطة جناكليس وجميع ما اشتملت عليه السرايا والسلاملك

١٥- المذكورين من المنقولات من فروشات وموبليات حتى أدوات النور الكهربائى وهى على قسمين

١٦- القسم الأول للسرايا ومحلقاتها والسلاملك الموجود من داخل الجنينة ومحاطين بسور من بناء

١٧- ارتفاعه ثلاث أمتار تقريباً من ثلاث وجهات أما الوجهة وهى القبلية فإن السور مبنى

١٨- بها بارتفاع متر واحد تقريباً ويعلوه درابزين[١١٧] من حديد وفيه الباب ويحد هذا القسم بحدود أربع[١١٨]

١٩- القبلى بشارع السيوف وفيه الباب ويبلغ طوله تسعة وأربعون متراً وتسعون سنتيمتر والبحرى ملك

٢٠- اقنجبلوخريستو ويبلغ طوله ستة وأربعون وثلاثة سنتيمتراً والغرب ملك الست كليرى هانم

٢١- حرم دولتو حسن راتب باشا السردار[١١٩] الأسبق ويبلغ طوله ستة وأربعون متراً وأربعون سنتيمتر والشرقى

٢٢- يحد بعضة من القمة البحرية لأرض براح ملك الست كيلوباتره جروتاس بطول خمسة وعشرين

([١١٧]) درابزين كلمة ذات اصل فارسى وهو حاجز او سور مكون من قوائم راسية و قضبان افقية من الخشب او الحديد ويركب الدرابزين للسلالم و الاسطح لمنع السقوط كما انة متكأ يتمسك به الصاعد والنازل و الواقف لواقف.

سامى محمد نوار: الكامل فى مصطلحات العمارة ، دار الوفاء الاسكندرية ٢٠٠٣ ط١، ص ٦٥-٦٦.

([١١٨]) عن مضمون الحدود الأربعة وأهمية ذكرها راجع:

عبد اللطيف إبراهيم: ثلاث وثائق فقهية، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، م٢٥، ط١، مايو ١٩٦٣، ص٣٢.

محمدعبد الستار عثمان: الإعلان بأحكام البنيان، دار الوفاء بالإسكندرية، ط١، ٢٠٠١، ص١٦٠.

([١١٩]) السردار كلمة فارسية الأصل فسر بمعنى الراس ودار تعنى الصاحب والسردار هو القائد وقد كان السلاطين العثمانيون يقودون الجيوش بأنفسهم ثم صاروا يعهدون ذلك إلى الصدور العظام والوزراء وكان للسردار سلطات كثيرة فهو يعين ويعزل وينفى ويعدم دون الرجوع للسلطان ولقد تقلد هذا المنصب الخديو إسماعيل زمن ولايه عمه سعيد باشا حيث عين سرداراً للجيش المصرى وعهد إليه بإخماد فتن القبائل في السودان.

أحمد السعيد سليمان: المرجع السابق، ص١٢٧- ١٢٨.

عبد الرحمن الرافعى: عصر إسماعيل، ج١، ص٧٦.

٢٣- متراً وأربعين سنتيمتراً وبعضة الآخر يحد بالقسم الثانى الآتى ذكره التابع للهانم المذكورة بطول

٢٤- ثمانية وعشرون متراً وسبعين سنتيمتراً وعليه فيكون طول الحد الشرقى جميعه تسعة وسبعون متراً وثلاثون

٢٥- سنتيمتر ويبلغ جميع مسطح الأرض المقام عليها القسم الأول ثلاثة آلاف وأربعمائة ستة وستون

٢٦- متراً وخمسة وخمسون سنتيمتر عبارة عن ستة آلاف ومائة واثنين وستين ذراعاً[١٢٠] مربعاً وثلاث أرباع

٢٧- الذراع المربع ومشتملات هذا القسم كالآتى أولاً سرايا مبنية دورين وبأسفلها بدرون[١٢١]

٢٨- يحتوى على أودتين[١٢٢] ونزلة من الوجهة الشرقية ثم الدور الأول وله بابان أحدهما قبلى والآخر

٢٩- بحرى بينهما طرقة[١٢٣] بطول المنزل وتحتوى على ست أود ثلاثة شرقية أحدهما بها حمام مبنى

٣٠- لصق السرايا وأخرى بها باب شرقى موصل إلى أود الخدم الآتى ذكرها وثلاثة أود غربية

---

(١٢٠) الذراع من الذرع وهو قياس الطول وتقديره ويقول الله تعالى في كتابه الكريم {ثُمَّ فِي سِلْسِلَةٍ ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعاً فَاسْلُكُوهُ } صدق الله العظيم وأول من وضع الذراع كوحدة قياس هو زياد بن أبيه في ولاية معاوية بن أبى سفيان ولذلك عرف باسم الذراع الزيادى ولم يزل كذلك حتى وضعت الخلافة العباسية الذراع الهاشمى وهو مخالف للذراع الزيادى فالذراع الهاشمى أطول والذراع يعادل اليوم سبعون سنتيمتراً إذ يحسب الطول من اليد إلى الكتف.
سورة الحاقة الآية رقم (٣٢).
رجب محمد عبد الجواد: ألفاظ الحضارة في القرن الرابع الهجرى، دار الآفاق العربية، ط١، ٢٠٠٣، ص١٨٨- ١٨٩.

(١٢١) انظر ثالثا من الدراسة.

(١٢٢) أودة كلمة تركية تعنى غرفة أو حجرة وهذه الكلمة نستخدمها حتى اليوم للتعبير عن هذا المعنى. ومن الملاحظ أن الكاتب استخدم المصطلح السابق كإحدى مكونات السرايا والسلاملك كما استخدمة كمصطلح مستقل محدد الوظيفة مثل أودة معدة للمكوة – أود معدة للجناينى – أودة للعليق.
طوبيا العنبسى: تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية، القاهرة، ١٩٤٥، ص٥.
سطر رقم ٣٢- ٤١- ٤٣- ٥٢.

(١٢٣) الطرقة من الطريق ومعناه السبيل وجمعها طرق وتطرق إلى الأمر اتخذ إليه طريقاً فالطرقة كمعمار تعنى الممر أو الاستطراق الذى يستخدم للوصول من مكان إلى آخر في مبنى أو من حجرة إلى أخرى في مسكن.
مجد الدين يعقوب الفيروزأبادى: القاموس المحيط، القاهرة، ١٩٥٢، ص٨١٣.

٣١- وسلم موصل إلى الدور الثانى المحتوى على صالة[١٢٤] وخمسة أود اثنين شرقية وثلاثة غربية وهذه

٣٢- السراى تحد بحدود أربعة القبلى والبحرى كل منهما أربعة عشر متراً وخمسة وستون سنتيمتر والغربى والشرقى

٣٣- طول كل منهما سبعة عشر متراً وعشرون سنتيمتراً جميعهم على الجنينة إلا أن بعض من الواجهة الشرقية ملاصق.

٣٤- باود خدم والحمام وجميع مسطح الأرض المقام عليها السرايا يبلغ أربعمائة وثمانية وأربعين ذراعاً مربعاً.

٣٥- ثانيا سلاملك يحتوى على صالة وأودتين بحرية وقبلية ومنتفعاتها وهو مبنى دور واحد.

٣٦- مرتفع عن سطح الأرض بقدر متر واحد وواقع في القمة الشرقية القبلية أى على يمين الداخل من الباب.

٣٧- العمومى للجنينة ويبلغ مسطح الأرض المقام عليها هذا السلاملك ماية أربعة وثمانون ذراعاً.

٣٨- مربعاً وتسعون جزء من ماية من الذراع المربع ثالثاً أودتين ومنتفعاتهما للخدم مبنتين دور.

٣٩- واحد وهما ملاصقتين للسرايا من الجهة الشرقية وبحرى السلاملك المذكورة أعلاه ويبلغ مسطح.

٤٠- الأرض المقام عليها هذه الأود مايه وأربعون ذراعاً مربعاً وخمس الذراع المربع رابعاً أودة معدة.

٤١- للمكوة داخل الجنينة أيضاً بحرى أود الخدم ولصق الصور الشرقى ويبلغ مسطحها خمس وعشرون.

٤٢- ذراعاً مربعاً خامساً أودة أرضى للجناينى .في القمة البحرية الشرقية ويبلغ مسطحها ستة عشر ذراعاً مربعاً.

٤٣- وربع القسم الثانى اصطبل وعربخانة وملحقاتهما داخل قطعة أرض براح سماوى محاطة بسور فيه بناء.

٤٤- ارتفاعه مترين ونصف تقريباً بثلاث وجهات أما الوجهة الرابعة وهى الشرقية فإن الصور بها مبنى.

([١٢٤]) الصالة كلمة فرنسية الأصل وتعنى الردهة التى تنفتح عليها الغرف في المنزل. كما تعنى القاعة الوسطى وقد عرفت هذه الكلمة في الوثائق منذ عهد محمد على.
محمد عبد الحفيظ: المرجع السابق، ص١٢٢.

٤٥- بارتفاع متر واحد تقريباً ويعلوه درابزين من حديد وفيه الباب وهذا القسم بحدود أربع الشرقى.

٤٦- شارع عمومى عرض سبعة أمتار ونصف وفيه الباب والغربى الجنينة المعبر عنها بالقسم الأول وطول كل.

٤٧- منهما ثمانية وعشرون متراً وعشرين سنتيمتر والبحرى أرض براح ملك الست كليوباتره والقبلى أرض.

٤٨- براح ملك خريستو نوبولو وكل منهما خمسة وعشرون متراً وستون سنتيمتر ويبلغ جميع مسطح.

٤٩- الأرض المقام عليها هذا القسم سبعمائة وواحد وعشرون متراً مربع وتسعون سنتيمتر عبارة عن.

٥٠- ألف ومائتين ثلاثة وثمانين ذراعاً مربعاً وخمس الذراع المربع ومشتملات هذا القسم كالآتى.

٥١- أولاً اصطبل وعربخانة وأوده عليق موجودة بالجهة القبلية أى على يسار الداخل وأيضاً أودتين.

٥٢- منفصلتين عن مبانى الاصطبل والعربخانة بممر موصل إلى مرحاض موجود داخل منور عرضه متر ونصف.

٥٣- وهذا المنور واقع بين مبانى الاصطبل والعربخانة وما جاورهما من المبانى وبين السور القبلى ويبلغ.

٥٤- مسطح ذلك مايتان واحد وثلاثون ذراعاً مربعاً وثلاثة أرباع الذراع ثانيا ثلاثة أود أرضى.

٥٥- للخدم كائنين بالجهة البحرية أى على يمين الداخل وهذه الأود منفصلة عن الصور البحرى بمنور عرضه.

٥٦- متر ونصف ويبلغ مسطح ذلك ماية وثمانية وخمسون ذراعاً مربعاً وربع ذراع مربع فيكون جميع مسطح.

٥٧- الأرض المقام عليها القسم الأول والثانى أربعة آلاف وماية ثمانية وثمانون متراً مربعاً وسبعة.

٥٨- وأربعون سنتمترا عبارة عن سبعة آلاف و اربعمائة ستة و اربعون ذراعا مربعا وخمسة عشر جزء من ماية من.

٥٩- الذراع المربع المعين مقاس ذلك وتحديدة ومشتملاته على الوجه المشروح بمقتضى كشف المقاس.

٦٠- المحرر على فرخ ورق أبيض من الوجوه الأربع وملحق به أربعة أوراق دمغه فئة ثلاثة قروش صاغ.

٦١- تاريخه ٦ سادس شهر يونيه سنة ١٩١١ ومشمول بإمضاء حضرة محمد أفندى أبو النصر المهندس بالمجلس البلدى

٦٢- يحدد ذلك وحدوده وحقة وحقوقه ومعالمه ورسومه وكل حق هو كذلك وينسب إليه المعلوم ذلك

٦٣- شرعاً والجارى ذلك في ملك الست المشهرة المرمى إليها ويدها وحوزها الشرعى بمفردها

٦٤- من غير منازع ولا معارض فيها ومنتقل إليها بالشراء بمحكمة إسكندرية المختلطة بموجب عقد رسمى عربى

٦٥- العبارة تاريخه ثانى عشر شهر يونيه سنة ألف وتسعمائة وقفاً صحيحاً شرعياً وحبسا صريحاً محرراً

٦٦- مرعياً لا يباع ذلك ولا يوهب ولا يورث ولا يتناقل به ولا ببعضة قائماً على أصوله محفوظاً

٦٧- على شروطه مسبلاً على سبلة الآتى ذكرها فيه إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها وهو خير الوارثين

٦٨- انشأت الست الواقفة وقفها هذا وجعلته في يوم تاريخه على نفسها مدة حياتها وما بقى من عمرها

٦٩- ينتفع به وبما شأت منه سكناً واسكاناً وغله واستغلالاً بسائر وجوه الانتفاعات

٧٠- الوقفية الشرعية ثم من بعدها يكون ذلك وقفاً منقسماً على قسمين مناصفة القسم الأول

٧١- إلى أربعين جزءاً مصروفاً ريعه على ما يبين فيه فأثنى عشر جزء من ذلك ونصف جزء تصرف في وجوه

٧٢- الخيرات الآتى ذكرها على الوجه الذى يأتى فيه أيضاً فسدس جزء من ذلك يصرف في ثمن خبز

٧٣- نظيف[١٢٥] يشترى ويفرق في يومى الاثنين والخميس من كل أسبوع على الفقراء والمساكين والأرامل

٧٤- والمحتاجين من المسلمين لأى جهة يراها من يكون ناظراً[١٢٦] على هذا الوقف وبحسب ما يؤديه اجتهاده

٧٥- إليه في ذلك على الدوام والاستمرار وثلث جزء من ذلك يصرف لأربعة قراء حفظة لكتاب[١٢٧]

٧٦- الله تعالى المبين نظير قرأتهم خمس ختامات[١٢٨] شريفة في كل سنة هلالية الأولى في ليلة عاشوراء

٧٧- والثانية في أول ليلة من رجب والثالثة في ليلة النصف من شعبان والرابعة في ليلة عيد الفطر والخامسة

٧٨- في ليلة عيد الأضحى وفيما يلزم لذلك من المأكل والمشرب وبن القهوة والإضاءة وأدواتها

٧٩- وما يلزم بالحوش الذى يكون فيه تربة الواقفة التى تدفن بها في ليالى الجمع والمواسم والأعياد

٨٠- من الإضاءة وأدواتها والمياه وأدواتها وتسبيلها[١٢٩] على من يوجد به من القراء والخدم وغيرهم

([١٢٥]) الخبز النظيف هو الخبز المتخذ من القمح الأبيض وهو من أجود أنواع الخبز حيث يزن رغيف الخبز رطلاً والرطل المصرى يزن حوالى ١١٢ وقية.
عبد اللطيف إبراهيم: نصان جديدان من وثيقة الأمير صرغتمش، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، م٢٨، ج١-٢، مايو - ديسمبر ١٩٦٦، ص١٧٥.

([١٢٦]) الولاية على الوقف أو النظر عليه حق مقرر شرعاً على كل وقف يخول لمن ينيب له أن يدير شؤون الوقف ويقوم بمصالحة من حفظه وعمارته وصيانته واستغلال وصرف ريعه وتنفيذ شروط الواقف والدفاع عنه والمطالبة بحقوقه وكل ما يقتضيه حفظه وحق النظر على الوقف ينيب أولاً للواقف مادام حياً أو اهلا للولاية فهو وحده صاحب الحق في النظر على وقفه وليس لغيره أن يتولى النظر إلا إذا استمد الحق منه فإذا مات الواقف وكان قد شرط في حجه وقفه النظر من بعده لأناس بعينهم بالاسم كان النظر على وقفه بعده لمن عينه إذا كان أهلاً له لأن النظر حق الواقف.
عبد اللطيف إبراهيم: وثيقة الأمير أخور كبير قراقجا الحسنى، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، م١٩، ج١، مايو ١٩٥٧، ص٢٤٨.
أحمد إبراهيم: أحكام الوقف والمواريث، القاهرة، ١٩٨٣، ص٣.

([١٢٧]) من المعروف أن قراء القرآن كان يشترط فيهم حفظ كتاب الله عن ظهر قلب مع القراءة الجيدة الجهرية بدون بطء أو سرعة وعلم القراءت علم منفرد تناقله الناس بالمشرق والمغرب الإسلامى كما يتنوع قراء القرآن ما بين قارئ السبع وقارئ العشر وقارئ الكرسى وقارئ الصفة.
عبد اللطيف إبراهيم: نصان جديدان، ص١٦٨.

([١٢٨]) ختم الشئ إتمامه وبلوغ آخره والفراغ منه وختم القرآن يعنى إتمام قراءته.
مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط٢، ١٩٨٥، ج١، ص٢٢٦.

([١٢٩]) سبل الشئ جعله مباحاً في سبيل الله وتسبيل الماء تسهيل الحصول عليه لهذا تبارى أهل الخير في إنشاء ما يعرف باسم الأسبلة كمنشآت اختصت بتوفير المياه العذبة وتوزيعها حيث أوقفت عليها الأوقاف لعمارتها وترميمها والإنفاق على موظفيها.
محمود الحسينى: الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة، القاهرة، مكتبة مدبولى، ١٩٨٨، ص١٢.

٨١- وعلى الواردين والمارين عليه من الفقراء والمساكين والمسلمين فإن تعذر عمل ذلك بالحوش

٨٢- المذكور يعمل ذلك بمنزل من يكون ناظراً على هذا الوقف ويحسب ما يراه في ذلك على الدوام

٨٣- والاستمرار وثلاثة أجزاء من ذلك تصرف سنوياً لثلاثة قراء من حفظة كتاب الله تعالى

٨٤- المبين نظير قراتهم ختمة شريفة في كل ليلة جمعة من كل أسبوع بالحوش المذكور وفيما

٨٥- يلزمهم من المأكل والمشرب وبن القهوة واجرة من يكون فراشا[١٣٠] به شهرياً نظير خدمته

٨٦- ونظافته له وفى أجره من يكون تربياً بالحوش المذكور نظير محافظته وصيانته له وفيما يحتاج

٨٧- له الحال وتدعو الضرورة إليه لصرفه بحسب ما يراه الناظر على ذلك فيما ذكر فإن تعذر صرف

٨٨- ذلك بالحوش المذكور يعمل ذلك بجهة غيره حسبما يراه الناظر على ذلك وجزءان من ذلك

٨٩- يصرفان سنويا في عمارة وترميم مدفن المرحوم مصطفى بك حمدى والد سعادة على باشا ثابت

٩٠- زوج الواقفة المشار إليها الكائنة بمصر بقرافة الإمام بجوار سيدى عمر بن الفارض وفى قراة

٩١- قرآن عظيم الشأن في شهر رمضان من كل سنة وفى تفريق خمسين آفة خبز نظيف في كل

٩٢- يوم على الفقراء والمساكين من المسلمين وفى شراء عشرة رؤوس غنم وذبحها في يوم عيد

٩٣- الأضحى من كل سنة وتفريق لحمها على الفقراء والمساكين من المسلمين إلى آخر ما ذكر من البيانات

٩٤- الموضحة بكتاب وقف الصادر من هذه المحكمة بتاريخ ٢٥ خمسة وعشرين يونيه سنة ألف

---

(١٣٠) عن وظيفة الفراش وامتداد المدلول ليشمل كل من يقوم بالخدمة والصيانة باختلاف الأمكنة وعبر العصور المختلفة راجع:
حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار، ج٢، ص٨٠٢.

٩٥- وتسعمائة وثمانية الموافق يوم الخميس السادس والعشرين من شهر جماد أول سنة ألف وثلاثمائة

٩٦- واحد وعشرين سنة ٨٥٤ مسلسلة ٥٩ صحيفة سجل جزء رابع بحيث أن نصف الربع المذكور يكون

٩٧- مضموماً إلى ريع الأطيان[١٣١] التى صدر إيقافها بكتاب الوقف المذكور المحكى تاريخه ونمرته أعلاه ويكون حكمه

٩٨- كحكمه وشرطه كشرطة ومآله كماله في الحال والاستقبال والقسم الثانى يكون وقفاً مصروفاً ريعه

٩٩- لعمارة وترميم السرايا المذكورة ومحتوياتها والعوايد المطلوبة على ذلك لجهة الحكومة وثمن المياه اللازمة[١٣٢]

١٠٠- لذلك وماهية الجنايني وما يلزم لذلك من الإصلاح وما يتبقى من ذلك يكون تحت يدى الناظر[١٣٣]

([١٣١]) وهو ما يعرف باسم استثمار ريع الوقف حيث أن الواقفة لم تكتفى بحجم أوقافها بل خصصت جزء من ريع وقفها لعمليات إنماء عائد الوقف والتى اشترطت ضمة إليه بحيث يصبح حكمه كحكم الموقوفات السابقة.

محمد عفيفى: الأوقاف والحياة الاقتصادية في مصر في العصر العثمانى، الهيئة العامة للكتاب، سلسلة تاريخ المصريين، العدد ٤٤، ١٩٩١، ص١٣٩.

([١٣٢]) أوجبت المادة ٣٨ من قانون الوقف احتجاز ٥% من صافى ريع الوقف كل سنة ليخصص للصرف لعمارة الأعيان الموقوفة وإصلاح ما يفسد منها وإصلاح عامرها وحفظه من أن يلحقه الخراب سوأ شرطها الواقف أو لم يشرطها لأنها إذ لم تكن مشروطه نصاً فهى مشروطه اقتضاء لأن مقصود الوقف إدراء الغلة وهذا لا يتحقق ألا بإصلاح الوقف وعمارته. كما أوجبت على الناظر أن يودع ما يحتجزه لعمارة الوقف في أحد المصارف التى يجرى معاملاتها بالشريعة الإسلامية إذ لم تكن أعيان الوقف في حاجة إلى العمارة إلى حين احتياجها إلى ذلك بشرط أن يستأذن المحكمة المختصة في ذلك.

زكى الدين شعبان- أحمد الغندور: أحكام الوصية والميراث والوقف في الشريعة الإسلامية، مكتبة الفلاح، بدون تاريخ، ص٥٥.

([١٣٣]) ناظر الوقف هو بمثابة المشرف العام على الوقف وعادة ما يكون الناظر على الوقف هو الواقف ذاته أو أحد ذريته أو أقاربه أو شخص أو جهة قضائية يحددها الواقف بعينه ومن مهام الناظر مراقبة الحالة المعمارية للأوقاف وإنفاق ما تقتضيه الصيانة الفنية والإشراف على جباية ريع الوقف وصرف المبالغ المقدرة للمستحقين بحجة الوقف واختيار موظفى الوقف مع مراجعة عمل الموظفين وانتظامهم في العمل كما أن الناظر هو المتحدث باسم الوقف سوأ لدى ولاة الأمور من حكام وقضاة أو أمام مستأجرى عقارات وأطيان الوقف وخاصة في حالات المنازعات والانتفاع بالموقوفات أو الرقابة من جانب الدولة على الوقف وحساباتة ومع هذه الصلاحيات المقررة للناظر وجدت عوامل عديدة قللت من هذه الصلاحيات منها وجود أكثر من ناظر للوقف والشروط=

١٠١- على ذمة الإصلاح المذكور وشرطت الست الواقفة المذكورة شروطاً حثت عليها وعولت في المصير إليها

١٠٢- منها أن النظر على ذلك من تاريخه لنفس الست الواقفة[١٣٤] المشار إليها ثم من بعدها لزوجها سعادة

١٠٣- على باشا ثابت نجل المرحوم مصطفى بك حمدى ابن خليل أفندى ثم من بعده لسعادة أحمد خيرى باشا

١٠٤- مدير الأوقاف الخيرية الخصوصية[١٣٥] بصفته الشخصية ثم لمن يعينه القاضى الشرعى[١٣٦] من يرى فيه

١٠٥- اللياقة والكفاءة مع التقوى لإدارة شؤون الوقف وأن يكون لديوان عموم الأوقاف [١٣٧]

=والنصوص المختلفة التى يضفها الواقفون والملزم بتنفيذها الناظر كذلك وجود ما يعرف باسم متولى الوقف وغالباً ما تأتى سلطاته في المرتبة الأولى قبل الناظر.

محمد عفيفى: المرجع السابق، ص٨٦- ٩٠.

([١٣٤]) حددت المادة ١٤٤ في الأمر الصادر ١٠ ديسمبر ١٨٧٨ – ٤ نوفمبر ١٨٨٠م أن المرأة يجوز لها نظارة الوقف ولا فرق بين أن يكون المتولى أوالناظر ذكر أو أنثى فإذا تزوجت المرأة سقطت نظارتها على الوقف أن كان الواقف زوجها كما أشارت إلى ذلك المادة ١٥٣ ومن جعل الولاية لامرأته في حياته وبعد وفاته ما لم تتزوج فهى لها مادامت أرملة فإن تزوجت سقطت ولايتها ولو لم ينص على سقوطها.

فيليب جلاد: قاموس الإدارة والقضاء، الإسكندرية ١٨٩٠- ١٩٠٩، ج٦، ص٩٣٦.

([١٣٥]) الأوقاف الخيرية الخصوصية تمثل الباب السابع من أبواب لائحة ديوان عموم الأوقاف والتى نصت على إنشاء عدد من الأجهزة الإدارية المركزية لتسير عمل الديوان وفى مقدمتها مجلس الأوقاف الأعلى والذى نصت المادة الثانية من اللائحة على أن يتم تشكيله برئاسة مدير الأوقاف ومفتى الديار ومحافظ مصر وناظر الدائرة السنية. كما نصت المادة الثالثة على تسع اختصاصات للمجلس من أهمها تنصيب وعزل نظار ومدراء الأوقاف الخيرية ومراقبة أعمالهم وإحالة أموالهم إلى المحكمة الشرعية لإجراء المقتضى له شرعاً.

يونان لبيب رزق: تاريخ الوزارات المصرية، ١٩٧٨- ١٩٥٣م، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، القاهرة، ١٩٧٥م، ص١٦٨.

([١٣٦]) عن لفظ القاضى كاسم وظيفة وكلقب فخرى واختلاف مهام صاحبها وصلاحياته وما أضيف إلى اللفظ من كلمات لتكوين وظائف مشتقة منها عبر دول الإسلام المختلفة راجع: القلقشندى: المصدر السابق، ج٥، ص٤٥١، ج٦، ص٢٣، ج١٠، ص١٩٣.

حسن الباشا: الألقاب، ص٤٢٤.

الوظائف: ج٢، ص٨٣٣- ٨٧٩.

مصطفى بركات: المرجع السابق، ص١٣٢.

([١٣٧]) أنشئ ديوان عموم الأوقاف سنة ١٨٥١م في عهد محمد على حيث حظى هذا الديوان بسلطات واختصاصات ومؤسسات قضائية وإدارية متعددة حيث وسعت لائحة الديوان من سلطات ناظر عموم الأوقاف كما صار الديوان بمثابة "الناظر الحسبى" للأوقاف بشكل عام بل صار له خزينة خاصة بعد

١٠٦- المراقبة والملاحظة عليه أثناء تنفيذ ما هو مدون بهذه الوقفية في جهة الخيرات
١٠٧- وذلك بحضور مندوب من ديوان الأوقاف ومنها أن الناظر الذى يتعين من بعد سعادة
١٠٨- أحمد خيرى باشا بمعرفة القاضى الشرعى يكون مرتبة السنوى ثلاثة أجـزاء والجزء الرابع يكون
١٠٩- لديوان الأوقاف نظير المراقبة على الناظر المذكور ومنها أن المشهرة الواقفة المذكورة شرطت
١١٠- لنفسها في وقفها هذا الشروط العشرة وهى الإدخـال والإخـراج والإعطـاء والحرمان والزيادة
١١١- والنقصان والتغير والتبديل والإبدال والاستبدال[١٣٨] ولها تغيير النظر على ذلك لمن شأت
١١٢- كلما شأت وأن تفعـل ذلـك يعنـى الـشروط العـشرة ومـا بعـدها كلهـا أو بعضها مع التكرار
١١٣- أو بدونه لمن شأت وأن تفعل ذلك وتكررة المرة بعد المرة والكرة بعد الكـرة كلما بدا لها

=أن جعل عليه الكثير من الوقفيات ذات الإيراد الكبير لهذا قرر الخديو سعيد أن يتم صرف مرتبات موظفى الديوان من تلك الخزانة بدلاً من خزانة الدولة ثم قرر مرة ثانية أن يتحمل ديوان الأوقاف حوالى ثلث مرتبات موظفيه وتتحمل خزانة الدولة الثلثين مما دعا إلى إنشاء إدارة فرعية جديدة تعرف باسم "قلم حاصل مصروف الرول" وما أن تولى الخديوى إسماعيل حتى أصدر أمراً بإحالة عدد من الوقفيات القديمة التى ترجع إلى العصرين المملوكى والعثمانى إلى الديوان ليقوم بإدارتها وتحصيل ريعها بالرغم من مخالفة هذا الأمر للائحة الديوان حيث أصدرت المحاكم الشرعية في الفترة الممتدة من سنة ١٨٦٣- ١٨٧٩م ٣٦٠ تقريراً بإقامة الخديو إسماعيل ناظراً عليها وقد قام هو بتوكيل ناظر ديوان الأوقاف بإدارتها نيابة عنه وبتولى الخديو توفيق الحكم خلفاً لوالده انتقلت إليه النظارة على تلك الأوقاف بموجب تقرير عام أصدرته محكمة مصر الشرعية حيث تحول الديوان إلى نظارة من نظارات الحكومة في أواخر= =عهد الخديو إسماعيل ١٨٧٨م وكان أول وزير للأوقاف آنذاك هو على باشا مبارك ولكن لم تستمر نظارة الأوقاف سوى عامين إذ صدر أمر عال بتاريخ ١٨٨٤/١/٢٣م ينص على إلغائها وإعادة ديوان عموم الأوقاف مرة أخرى واعتباره هيئة مستقلة عن النظارات أو الوزارات الحكومية الذى خصصت آنذاك للاحتلال البريطانى لمصر. ثم تحول الديوان إلى وزارة مرة أخرى في عهد الخديو عباس حلمى الثانى وأن كان هذا التحويل يشير بوضوح إلى الدور الذى قامت به سلطات الاحتلال البريطانى لاخضاع الأوقاف لسلطة الحكومة.
للاستزادة: يونان لبيب رزق، المرجع السابق، ص١٦٨.
فؤاد كرم: النظارات والوزارات المصرية، القاهرة، مركز وثائق وتاريخ مصر الحديث، ١٩٦٩، ج١، ص٦٤٥.

(١٣٨) انظر اولا من الدراسة

١١٤- فعل ذلك أو شيء منه ومنها أن كل بناء يحدث في ذلك يكون وقفاً ملحقاً بهذا الوقف

١١٥- صار ذلك بحضرة وشهادة من ذكر وأن قيمة هذا الوقف المذكور ٢٤٠ ٣٠٠٠ باعتبار العوايد السنوية

١١٦- وقدرها ٦٦٨ ١٦ وهو أزيد في المستند وأن قيمة المنقولات المنقولة بمعرفتنا وتصورين لزم

١١٧- أربعمائة جنيه مصرى ورسم ذلك وقدره ستة وثلاثون جنيها وسبعمائة مليم وعشرة ملاليم

١١٨- ورد لخزينة المحكمة في تاريخه بقسيمة ٨٩٣٩ وضبط ذلك وحرر في تاريخه ٦٨ متابعة ١٧٦

١١٩- صحيفة مضبطة[١٣٩] وقف جزء أول

([١٣٩]) المضبطة تعتبر أول شكل لتدوين التصرف القانونى ويلتزم الكاتب عند نقل صورة من هذا السند الهام أن يخرجه طبقاً للقواعد المرعية من حيث مطابقة النص الوارد في السند لما ورد في المضبطة واحتوائه على ختم المحكمة وختم القاضى وتوقيعه ثم إمضاءه هو شخصياً.
غادة طوسون: المرجع السابق، ص١٩٣.

الخاتمة ونتائج البحث

أسفرت الدراسة إلى عدد من النتائج نوجزها فيما يلى:

١- تعد الدراسة نموذجاً للمتغيرات التى حدثت في تسجيل حجج الوقف مع بداية القرن العشرين والتى تنشر لأول مرة.

٢- أوضحت الدراسة أن حجج الوقف افتقدت مع أوائل القرن العشرين الكثير من مضامين صياغتها المتبعة منذ العصور الوسطى وان ظلت مكوناتها وعناصرها الرئيسية قائمة.

٣- أشارت الوثيقة إلى الكثير من الهيئات القضائية والقانونية المرتبطة بمجريات التاريخ الاجتماعى للأوقاف.

٤- أكدت الوثيقة أن الأوقاف ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالتطورات السياسية والقانونية للدولة المصرية الحديثة.

٥- أشارت الوثيقة إلى منطقة هامة من المناطق العمرانية التى استحدثت بمدينة الإسكندرية خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر الميلادى وأوائل القرن العشرين والتى ارتبطت بما يعرف باسم العمران المرتبط بمقر الحكم أو الأحياء التى نشأت حول مقر الحكم والذى وضعها هو محمد على حينما أنشأ قصره برأس التين غربى الإسكندرية ليكون نواة لتعمير هذه المنطقة ثم طبقها الخديو إسماعيل بمنطقة الرمل شرق الإسكندرية حينما ابتنى "سراى الرمل الخديوية" لتكون مقراً للعائلة وقت الصيف فنمت المنطقة واتسعت دائرة العمران بها وصارت محل جذب لسكنى الطبقة الراقية.

٦- أشارت الوثيقة إلى أسماء العديد من الشخصيات التى تنسب إلى الجاليات الأجنبية دلالة لما تمتع به هؤلاء الأجانب من امتيازات وحرصهم على التملك والتوطن بمدينة الإسكندرية فلم يقتصر هذا التملك على العقارات فقط بل إلى الأرض الفضاء و المعبرعنها في الوثيقة "أرض براح".

٧- تشير الوثيقة إلى البصمات الواضحة للجاليات الأجنبية بمدينة الإسكندرية والتى تبدو في أسماء أحيائها وضواحها حيث تعتبر ضاحية الرمل من أكثر ضواحى الإسكندرية التى تحمل أحياؤها أسماء أوروبية والتى مازالت مستمرة حتى الآن مثل سبورتنج – ستانلى – جانكليس – صفر – زيزينيا – شوتس – لوران وغيرها.

٨- تعتبر إسهامات الوقف الواردة بالوثيقة استمراراً وامتداداً لما كان متبعاً في العصور الوسطى فالتوسعة على ذوى الحاجة وتلاوة القرآن في المناسبات والأعياد الدينية من أكثر المساهمات التى حرص مؤسسى الأوقاف على اشتراطها في أوقافهم ولكنها جاءت مع أوائل القرن العشرين بمثابة صحوة للمجتمع الذى انشغل بالمدنية الحديثة وانبهر بكل ما هو وارد من الغرب الأوربى نتيجة لميول حكامه من ناحية وتعدد الثقافات من ناحية أخرى.

٩- أوضحت الدراسة أن سرايات أوائل القرن العشرين احتفظت بالتخطيط والعناصر المعمارية المكونة لسرايات القرن التاسع عشر الميلادى بمدينتى القاهرة والإسكندرية والتى حملت الكثير من الطرز الأوروبية الوافدة.

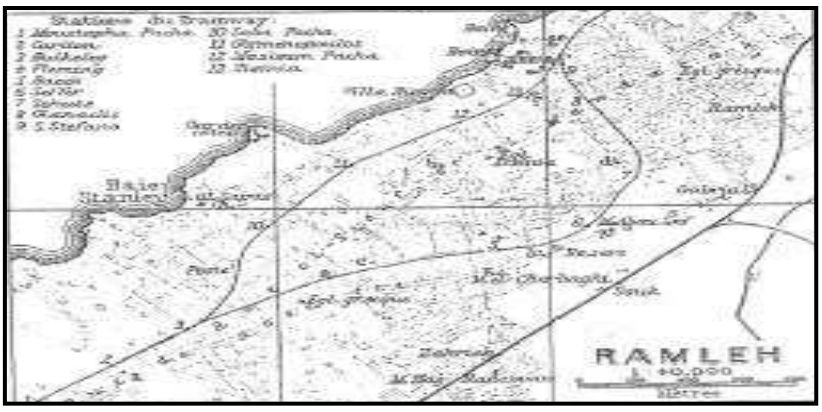
١٠- أضافت الدراسة وظيفة جديدة لكلمة درابزين كإحدى مكونات السلالم فهو في الوثيقة بمثابة علو استكمل به ارتفاع الأسوار الخارجية.

١١- أشارت الوثيقة إلى القيمة المالية للوقف كنموذج لتقدير قيمة العقارات بمدينة الإسكندرية في أوائل القرن العشرين كما أشارت الوثيقة إلى العملات المتداولة آنذاك والتى اقتصرت على الجنيه والمليم.

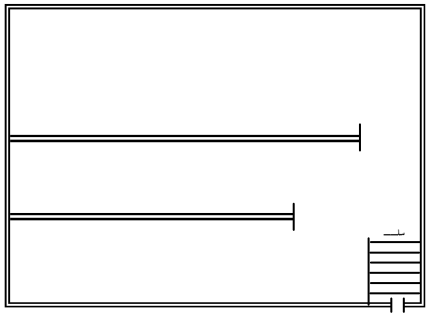
ورقة (١) من نص الوثيقــة

ورقة (٢) من نص الوثيقــة

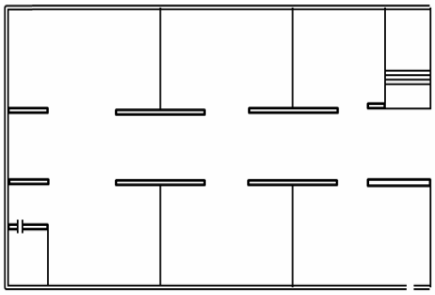
ورقة (٣) من نص الوثيقــة



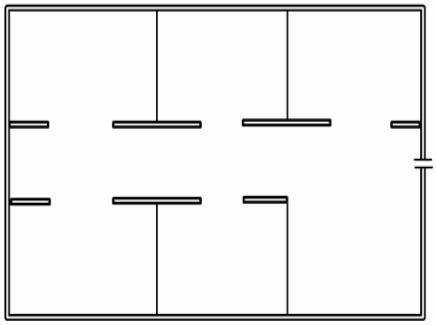
خريطة رقم (١) منطقة الرمل وأشهر ضواحيها بمدينة الإسكندرية



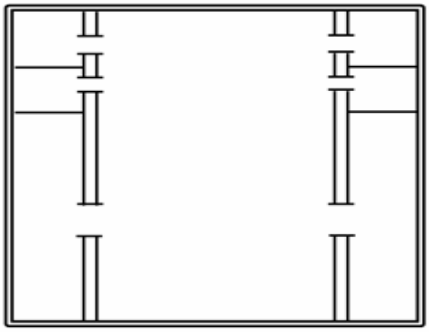
شكل رقم (١)
بدروم سراى حنيفة هانم السلحدار
(رسم تصويـــــرى)



شكل رقم (٢)
الطابق الأول بسراى حنيفة هانم
السلحدار (رسم تصويـــــرى)



شكل رقم (٣)
الطابق الثانى بسراى حنيفة هانم السلحدار
(رسم تصويـــــرى)



شكل رقم (٤)
السلاملك بسراى حنيفة هانم السلحدار
(رسم تصويـــــرى)

ملامح العمارة والفنون الإسلامية فى أعمال أوين جونز (Owen Jones)

د/ عاطف عبد الدايم عبد الحى•

ملخص بحث

يعتبر أوين جونز (Owen Jones) (١٨٠٩ ــ ١٨٧٤م) واحد من أهم المعماريين والرسامين الإنجليز فى القرن التاسع عشر الميلادى الذين لعبوا دوراً بارزاً فى نشر العمارة والفنون الإسلامية فى إنجلترا فقد كان لمشاهداته وكتاباته عن تلك الآثار التى زارها فى مصر وأسبانيا دور كبير كونها كانت مكملة لما سجله رحالة العصور الوسطى.

وقد تأثر هذا المعمارى الكبير بعدة مؤثرات ساعدت فى تكوين شخصيته الفنية ومن أهمها تلك الرحلات التى قام بها لكل من مصر وتركيا وأسبانيا ولا سيما قصر الحمراء فى غرناطة بالإضافة إلى ثقافته الفنية التى تعلمها خلال دراسته بالإكاديمية الملكية بلندن.

وتبدو ملامح العمارة والفنون الإسلامية فى أعمال هذا الفنان واضحة جلية ومنها تلك العناصر المعمارية والزخرفية بكنيسة المسيح (جيمس ويلد) فى ستريثم بلندن وزخارف قصر الكريستال والصحن الشرقى لمتحف كينزينتم الجنوبى والمعروف الآن باسم متحف فيكتوريا وألبرت بلندن وقصر الخديوى إسماعيل بمدينة القاهرة ١٩٦٤م حيث شارك أوين جونز فى تصميم زخارف خمسة عشر حجرة بهذا القصر وهى تظهر مدى تأثره بزخارف قصر الحمراء بغرناطة.

وفى الخامس عشر من ديسمبر عام ١٨٥٦م أنتهى أوين جونز من كتابة مقدمة كتابه قواعد الزخرفة الذى نشر فى نفس العام ونشر به مجموعة كبيرة من الزخارف الإسلامية ذات الصلة بعمائر القاهرة وتركيا وأسبانيا.

وبالإضافة لما سبق فقد لعب أوين جونز دوراً بارزاً فى توجيه الباحثيين الغربيين لدراسة الفن الإسلامى ومن هؤلاء الذين ساروا على نفس النهج المعمارى ورسام المناظر المعمارية والموضوعات القوطية جيمس ويلد الذى قام برسم صورة شخصية لأوين جونز عام ١٨٥٧م واستخدم فى خلفيتها الزخارف والكتابات العربية.

• كلية الآثار ــ جامعة الفيوم.

المقدمة

يعتبر أوين جونز (Owen Jones)(١٨٠٩ــ١٨٧٤م)من أشهر المعماريين والمصممين والمزخرفين[١]الإنجليز فى القرن التاسع عشر الميلادى فعلى الرغم من مضى أكثر من قرنين من الزمان على مولده إلا أن نظرياته وآرائه العلمية فى مجال الزخرفة والرسوم المسطحة لا يزال صداها باقياً حتى اليوم(لوحة رقم ١،شكل رقم ١).

وهو بلا شك واحد من أهم المعماريين والرسامين فى القرن التاسع عشر الميلادى الذين لعبوا دوراً بارزاً فى نشر الفن الإسلامى فى إنجلترا [٢] فقد كانت مشاهداته وكتاباته عن تلك الآثار التى زارها فى مصر[٣] وأسبانيا ذات قيمة كبيرة كونها مكملة لما سجله رحالة العصور الوسطى؛إذ أن نصوص الرحالة بصفة عامة ذات قيمة كبيرة للدراسات الأثرية ولا سيما تلك النصوص التى تعتمد على الوصف من خلال المشاهدة [٤] خاصة وأنها تصف لنا المكان والزمان والإنسان بعيون أجنبية وافدة على المنطقة كما أنها تبتعد عن الجانب الرسمى الذى نجده فى كتب الحوليات [٥].

ونظراً لأفتقار المكتبة العربية ــ على حد علمى ــ لدراسات مهمة تشير إلى أعمال أوين جونز فأننى سوف ألقى الضوء هنا على أعماله مبيناً وموضحاً ما بها من ملامح ذات صلة وثيقة بالعمارة والفنون الإسلامية.

---

[١]Jones (O), Chinese design and Pattern .New York 1869,p1.

[٢]: للعلاقات الفنية بين العرب والإسلام من جهة وبين أوربا من جهة أخرى تاريخ حافل ترجع جذوره إلى القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى وقد ساهم فى نشاط هذه العلاقات عوامل عديدة منها التجار الذين كانوا يتنقلون بين الشرق والغرب وأفواج الحجاج من الأوربيين الذين كانوا يحجون إلى بيت المقدس والحملات الصليبية والرحلات وتبادل السفارات والرسائل والهدايا بين الإمم الإسلامية والمسيحية وكانت كل من صقلية والأندلس وجنوب إيطاليا من أهم الأماكن التى عبرت منها الحضارة الإسلامية إلى أوربا. أحمد فكرى، فى العمارة والتحف الفنية ، ضمن كتاب أثر العرب والإسلام فى النهضة الأوربية بإشراف مركز تبادل القيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠م ، من ص ٤٠١ إلى ص ٤٦٦ ، ص ٤٠٨. كريستى رونالد برجز ، تراث الإسلام ، ج٢ ، فى الفنون الفرعية والتصوير والعمارة ، ترجمة زكى محمد حسن ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٦م ، ص٩٤.

[٣]: على الرغم من زيارة هذا الرحالة لمصر فى القرن التاسع عشر ونشره العديد من الصور عن العمائر الإسلامية فى مصر إلا أن الدراسات التى اهتمت بصور الرحالة لم تشر إليه. انظر: نهلة فخر محمد ندا ، دراسة لبعض آثار مدينة القاهرة فى أعمال الرحالة الأوربيين خلال القرن السابع عشر حتى التاسع عشر الميلادى ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ١٩٩٨م ، حيث أوردت الباحثة فى ص ٩ ، ص ١٠ قائمة بأسماء الرحالة ولكنها تخلو من ذكر لأوين جونز.

[٤]: محمد محمد الكحلاوى ، آثار مصر الإسلامية فى كتابات الرحالة المغاربة والأندلسيين ، الطبعة الأولى ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م ، ص ١٧.

[٥]: محمد مؤنس عوض ، الرحالة الأوربيون فى العصور الوسطى نماذج مختارة ، الطبعة الأولى ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ١٤٢٤ ــ ٢٠٠٤م ، ص ٧.

وقبل التعرض لبعض أعمال أوين جونز رأيت أنه من المفيد أن نتعرف على هذا المعمارى الكبير والعوامل التى أثرت فى شخصيته.

١ ــ التعريف بأوين جونز والعوامل المؤثرة فى شخصيته الفنية

ولد أوين جونز بمنزل يقع فى شارع توماس بلندن عام ١٨٠٩م ، وفى ١٦ ديسمبر عام
١٨١٤م مات والده ، وفى عام ١٨١٨م ألتحق بمدرسة شارتر ثم تركها فى أغسطس عام ١٨١٩م [٦] ليستكمل دراسته فى مدرسة خاصة وأثناء ذلك أظهر أوين جونز براعة فائقة فى مجال الرسم.

وفى عام ١٨٢٥م بلغ سن السادسة عشر فأصبح كاتباً للمعمارى لويس فوليامى [٧] ومن المحتمل أنه عمل فى العديد من الكنائس القوطية [٨] خلال تلك الفترة [٩].

وفى عام ١٨٢٩م ألتحق أوين جونز بمدرسة الآثار وأثناء ذلك قام ببعض الجولات السياحية فزار باريس وميلانو وفينيسا وروما وعاد للعمل مع مساح الأراضى وليم والين ولكنه لم يعمل معه سوى عدة أشهر حيث التحق بالأكاديمية الملكية بلندن ودرس بها العمارة (لوحة رقم ٢).

وفى الفترة من عام ١٨٣٢م إلى عام ١٨٣٤م قام أوين جونز بعدة رحلات سياحية واستكشافية في تركيا [١٠] وإيطاليا [١١] وأثينا واليونان حيث تعرف على

---

[6] Darby (M),Owen Jones and the eastern Ideal, 2 voles,A thesis presented for the degree of Doctor of Philosophy, University of Reading,Department of Fine Art,September1974.Vol1, p5.

[7] Darby (M), op.cit, p6.

[٨]: استمر الطراز القوطى من عام ١١٥٠م إلى عام ١٤٠٠م وهو أول طراز معمارى ظهر فى أوربا وتحرر فيه المهندسون من الطرازين الرومانى والبيزنطى سواء فى المضمون أو الأسلوب الفنى ، وقد نشأ هذا الطراز فى بلاط مجموعة من الحكام من أمثال فيليب ملك برجنديا وجان دوق برى ولويس الثانى ملك أنجو وغيرهم ونشأ هذا الفن كرد فعل للتطور الذى حدث للفن الرومانسكى ويرى البعض أنه امتداد للطراز الرومانسكى بل يمثل هذا الفن خطوة إلى الأمام فى التعبير عن العقيدة بواقعية أكثر مما كانت عليه فى الفن الرومانسكى وقد حاول البعض الربط بين الطراز القوطى والطراز الرومانسكى وأطلق عليهما مسمى طراز العصور الوسطى ومن المعروف أن الأسلوب القوطى الدولى يدين فى نشأته وأسلوبه وموضوعاته بالكثير للفنون والثقافة الإسلامية وهو الذى أثر بدوره فى فنون عصر النهضة . نعمت اسماعيل علام ، فنون الغرب فى العصور الحديثة ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٢م ، ص٢٦. حسن الباشا ، تاريخ الفن عصر النهضة فى أوربا ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، د.ت ،ص ٤٥.

Fletcher (B), a history of Architecture, London 1961, p 278.

Grodecki (L), Gothic Architecture, New York 1977,p 169.

[9] Darby (M), op.cit,p7.

[١٠]: لعبت تركيا دوراً بارزاً فى انتقال الفنون الإسلامية إلى أوربا منذ فترة مبكرة برزت بوضوح فى عصر النهضة وظهر ذلك فى أعمال الفنانين الأوربين من أمثال جنتيلى بلينى=

المعماري الشاب يوليوس جورى الذي اصطحبه لزيارة مصر عام ١٨٣٣م وقررا معاً الغوص فى العمارة الإسلامية فصورا بعض المشاهد الأثرية للعمارة الإسلامية بالقاهرة إلا أنها لم تنشر إلا فى عام ١٨٤٣م.

وبالإضافة لمصر فقد زار أوين جونز وزميله يوليس جورى أسبانيا[١٢] لمشاهدة روائع العمارة وأمضيا ستة أشهر فى قصر الحمراء[١٣]بغرناطة(لوحة رقم ٣)

=(١٤٢٩ ــ ١٥٠٧م) الذى قام برسم صورة السلطان محمد الفاتح ومن الفنانين الأوربين أيضاً هانز هولباين الأصغر فى ألمانيا وإنجلترا (١٤٩٧ ــ ١٥٤٣م) حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص٣٥.

[١١]: لقد قامت المدن الإيطالية بدور كبير فى العلاقات العربية الأوربية عن طريق التجارة التى كانت تشتمل على مختلف التحف الفنية الإسلامية ، وتعتبر مدينة البندقية من أهم المدن الإيطالية التى كانت لها علاقات وصلات تجارية مع مصر وبلاد الشام والمغرب العربى والأندلس . على حسن الخربوطلى، العرب فى أوربا ، المكتبة الثقافية ١٤٣ ، ١٥ أكتوبر ١٩٦٥م ، ص ٨٥ ؛ داود أبو العافية، دور التجارة فى الاتصال الإسلامى المسيحى خلال العصور الوسطى ، بحث ضمن كتاب التأثير العربى فى أوربا العصور الوسطى ، تحرير ديونيسيوس آجيوه وريتشارد هيتشكوك ، ترجمة قاسم عبده قاسم ، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية ٢٠٠٠م ، من ص ١٥ إلى ص ٤٢، ص١٩؛ ميشيل بالار ، الحملات الصليبية والشرق اللاتينى من القرن الحادى عشر إلى القرن الرابع عشر ، ترجمة بشير السباعى ، الطبعة الأولى ، عين للدراسات والبحوث ٢٠٠٣م ، ص ٢٦٨؛ حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص٣٢.

[١٢]: من المسلم به أن العمارة والفنون الإسلامية قد ازدهرت ازدهاراً كبيراً تحت رعاية مسلمى الأندلس وكانت الثقافة العربية الإسلامية بمثابة مركز إشعاع حضارى وثقافى وفنى فى أوربا فكان العلماء والفنانون والصناع يذهبون إلى الأندلس ليغترفوا من علومها وفنونها العربية. زيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب " أثر الحضارة العربية فى أوربه " ، نقله عن الألمانية فاروق بيضون وكمال دسوقى ، الطبعة الثامنة ، بيروت ، دار الجيل ، دار الآفاق الجديدة ١٣١٤هـ/١٩٩٣م ، ص ٥٣١ ؛ حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص٣٢.

[١٣]: يرجع الفضل فى إنشاء المجموعة الباقية من قصور الحمراء إلى السلطان الغالب بالله محمد بن يوسف بن نصر (٦٢٩ ــ ٦٧١هـ/١٢٣٢ ــ ١٢٧٣م) مؤسس دولة بنى نصر أو بنى الأحمر فى الأندلس (٦٢٦ــ ٨٩٧هـ/١٢٣٢ــ ١٤٩٢م) والذى اتخذ من مدينة غرناطة عاصمة لدولته وتلقب بلقب الغالب بالله ثم توالت عمارة القصور على أيدى عدد من سلاطين بنى نصر ومن أهمهم السلطان أبى الحجاج يوسف الأول سابع سلاطين بنى نصر (٧٣٣ ــ ٧٥٥هـ/١٣٣٣ ــ ١٣٥٤م) والذى ينسب إليه أهم أبواب قصر الحمراء وهو باب الشريعة المشيد عام ٧٤٩هـ/١٣٤٨م ؛ ويتكون قصر الحمراء من عدة أقسام من أشهرها بهو الأسود أو السباع الذى يضم قاعتى الأختين وبنى سراج المتقابلتين وقاعة الملوك وقاعة المقربصات وقد أنشأه السلطان محمد الخامس الملقب بالغنى بالله بن يوسف الأول الذى تولى الحكم مرتين الأولى (٧٥٥ــ ٧٦٠هـ/١٣٥٤ــ ١٣٥٩م)والمرة الثانية(٧٦٢ــ ٧٩٤هـ/١٣٦١ــ١٣٩٢م)،ومن قصور الحمراء القصر الملكى المسمى بقاعة السفراء أو قاعة العرش وهو من منشآت السلطان يوسف الأول،ويشير البعض إلى أن اسم الحمراء أطلق على هذا القصر بسبب لون جدرانه الخارجية فى حين يقول البعض الآخر أن السبب فى ذلك يرجع إلى أن بناء القصر كان مستمراً ليلاً ونهاراً وأن ضوء المشاعل ليلاً كان يضفى عليه ذلك اللون الأحمر فى حين يرجع البعض الآخر تسميته بالحمراء نسبة إلى بنى الأحمر وهم بنو نصر وقد

إلا أن جورى أصيب بالكوليرا فى صيف عام ١٨٣٤م وتوفى بأسبانيا فعاد أوين جونز إلى لندن [١٤].

ولعل ما ذكر سابقاً يوضح أن هناك مجموعة من العوامل المهمة التى ساعدت فى تكوين شخصية أوين جونز ومن أهمها ثقافته الفنية التى تعلمها خلال دراسته بالإكاديمية الملكية بلندن ورحلاته التى قام بها لكل من مصر وتركيا وأسبانيا [١٥].

ويرى البعض أن أوين جونز قد تعلم ــ من خلال جولاته السياحية السابق ذكرها ــ أن للون تأثير كبير فى مجال العمارة [١٦] كما كان للعمارة الإسلامية فى أسبانيا تأثير كبير فى أعماله لا سيما عمارة قصر الحمراء فى غرناطة فبعد عودته من أسبانيا ووفاة جورى قام بنشر رسوم قصر الحمراء فى مجلدين رائعين قام بطبعهما على نفقته الخاصة [١٧].

كما تأثر أوين جونز بالعمارة الإسلامية المملوكية عند زيارته لمصر ويستشف ذلك من خلال الفصل الذى عقده عن الزخارف العربية فى كتابه قواعد الزخرفة الذى سوف أشير إليه فيما بعد.

=تكون التسمية أصلها التربة الحمراء التى يمتاز بها التل الذى شيد عليه القصر أو لأن جزءاً من القلاع المجاورة لقصر الحمراء كانت تعرف فى نهاية القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى باسم المدينة الحمراء ، وبعد سقوط أسبانيا عام ١٤٩٢م أهمل الأسبان هذا القصر وفى عام ١٨١٢م نسف الفرنسيون بقيادة الكونت سبستيانى بعض أبراجه وبعد عام ١٨٢٨م تم ترميم بعض اجزائه . محمد عبد الله عنان ، تراجم إسلامية شرقية وأندلسية ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٤٧م، ص ٢٢٥ ؛ جلال مظهر ، مآثر العرب على الحضارة الأوربية ، الطبعة الأولى ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٠م ، ص ١٩٦ ؛ كمال الدين سامح ، العمارة فى صدر الإسلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢م ، ص ١٥٨ ؛ عبد المنعم ماجد ، خواطر سائح مصرى فى رحلة إلى أسبانيا فى الماضى والحاضر ، الطبعة الأولى ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٣م ، ص ٨٩ ــ ص ٩٢؛ وشنطون ايرفينج ، قصر الحمراء فى الأدب والتاريخ ، ترجمة إسماعيل العربى ، الطبعة الأولى، بيروت ، لبنان ، دار الرائد العربى ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م ، ص٩٩ ؛ عدنان فائق عنبتاوى ، حكايتنا فى الأندلس ، الطبعة الأولى ، بيروت ، لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٩م ، ص ٢٧٣؛ حسين مؤنس ، معالم تاريخ المغرب والأندلس ، القاهرة ١٩٩٢م ، ص ٤٤١ ؛ حسين مؤنس، موسوعة تاريخ الأندلس تاريخ وفكر وحضارة وتراث ، القاهرة ١٩٩٢م ؛ محمد لبيب البتونى، رحلة الأندلس ، القاهرة ، مكتبة الثقافة الدينية ١٩٩٨م ، ص ١٣٢ ؛ محمد عبد المنعم الجمل، قصور الحمراء ديوان العمارة والنقوش العربية ، مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٤م ، ص ٤٦ ، ص ٤٨؛ غوستاف لبون ، حضارة العرب ، ترجمة عادل زعيتر ، القاهرة ، مطبعة البابى الحلبى وشركاه ، د.ت ، ص٢٩٤.

Lloyd (s), Encyclopedie Ilustrree D,Architecture, editions du D,or Flammarion, 1865.P157

(14)Darby (M), op.cit,p8.

(15)Ashmore (S), Owen Jones and the V&A Collections, London, without date, p1.

(16) Darby (M) , op.cit, p25.

(17)Darby (M),ibid , p14.

ويوجد فى متحف فيكتوريا وألبرت بلندن رسوم لأوين جونز وجورى من مجلد بعنوان (views on the Nile from Cairo to the second Cataract) نشر عام ١٨٤٣م يقرر فيه أن هذه الرسوم رسمت بالقاهرة بين عامى ١٨٣٢م و١٨٣٣م [١٨] مما يدل على مدى تأثره بطبيعة العمارة الإسلامية فى مصر كما يدل ذلك دلالة واضحة على أن معظم أعماله عن العمارة الإسلامية كان ينقلها عن الطبيعة ولم تكن من وحى خياله.

وأثناء تلك الفترة أصبح لأوين جونز خبرة كبيرة فى مجال الفن الإسلامى فقام بزخرفة صفحة من كتاب روبرت هاى (Robert Hay) بعنوان (View in Cairo) والذى نشر عام ١٨٤٠م [١٩].

كما تأثر أوين جونز بما شاهده من تحف وآثار تجمعت عند والده الذى كان من هواة جمع الآثار والتحف [٢٠].

ولا يمكن أغفال دور الفنون الصينية والتى أثرت تأثيراً مباشراً فى كتابات أوين جونز [٢١].

أعمال أوين جونز فى مجال العمارة وعلاقتها بالعمارة الإسلامية

توضح بعض الأعمال المعمارية التى شارك فيها أوين جونز أو قام بتصميمها بنفسه بعض ملامح الفن الإسلامى ويتضح ذلك فى بعض العناصر المعمارية ذات الطابع الإسلامى التى استوحاها من العمارة الإسلامية سواء فى مصر أو أسبانيا أو تركيا ومن ثم تعددت أعماله المعمارية التى تظهر فيها تلك الملامح وقد اخترت منها النماذج التالية:

١ــ كنيسة المسيح (جيمس ويلد) بستريثم بلندن
(James Wild's Christ ChurchStreatham)

قام أوين جونز بين عامى ١٨٤٠ ــ ١٨٤٢م بتصميم زخارف كنيسة المسيح (جيمس ويلد) فى ستريثم بلندن وقد استلهم أوين جونز فى عمارتها روح الفن الإسلامى الممتزج بالفن البيزنطى وتمثل العناصر الإسلامية جزءاً مهماً من بين عدة عناصر أخرى بهذه الكنيسة فقد استلهمت زخارف هذه الكنيسة من زخارف قصر الحمراء والزخارف المملوكية والمصرية القديمة [٢٢].(لوحة رقم ٤ ، ولوحة رقم ٥)

---

(18)ibid, p9.
(19)ibid, p15.
(20)ibid , p6.

(٢١): انظر :

Jones (O), op.cit.

(22)Crinson (M), Empire Building Orientalism & Victorian Architecture, London & New York, 1996, p98.

وتخطيط هذه الكنيسة يتبع تخطيط الكنائس المسيحية المبكرة وتكوينها يتبع الطراز الرومانسى الإيطالى أما واجهتها فهى عثمانية الطراز.

وتبدو ملامح الطراز العثمانى فى هذه الكنيسة فى قمة المئذنة المسلوبة التى نراها فى المنشآت العثمانية فى مصر. (لوحة رقم ٥)

ومن ملامح العمارة الإسلامية المستخدمة بوضوح فى هذه الكنيسة تلك العقود من نوع حدوة الفرس المدببة التى تتوج المدخل والنوافذ الخارجية (لوحة رقم ٦،لوحة رقم ٧، وشكل رقم ٢).

وتعتبر العقود المدببة من أهم العناصر المعمارية التى انتقلت من الشرق إلى أوربا حيث وجد هذا النوع من العقود فى طاق كسرى وفى قصر الأخيضر العباسى (١٦١هـ/٧٧٨م) وفى الجوسق الخاقانى بسامراء من عهد الخليفة العباسى المعتصم بالله (٢٢١هـ/٨٣٦م) وفى المسجد الجامع بالقيروان من عهد زيادة الله ابن الأغلب (٢٢١هـ/٨٣٦م) وفى مقياس النيل بالروضة بمصر (أثر رقم ٧٩) (٢٤٧هـ/٨٦١م) وفى جامع أحمد بن طولون بالقاهرة (أثر رقم ٢٢٠) ٢٦٣ ــ ٢٦٥هـ/ ٨٧٦ ــ ٨٧٩م) [٢٣] وفى مجموعة المنصور قلاون (أثر رقم ٤٣) (٦٨٣ ــ ٦٨٤هـ/ ١٢٨٣ ــ ١٢٨٤م) [٢٤] ثم ظهر فى العمارة المسيحية الرومانسيكية وأخذ يتطور فيها فزاد تدببه واستخدم بكثرة منذ القرن الثانى عشر الميلادى[٢٥].

كما انتشر هذا النوع من العقود فى بعض عمائر العصر العثمانى فى مصر ومن أمثلة ذلك العقد المدبب الذى يتوج فتحة المدخل الرئيسى للمدرسة المحمودية بميدان القلعة بالقاهرة [٢٦].

أما العقد حدوة الفرس فيرى البعض أنه كان معروفاً عند البيزنطيين ولكن هذا لا يستند إلى دليل [٢٧] وفى العمائر الإسلامية وجد فى المسجد الأموى بدمشق

---

[٢٣]: كريستى رونالد برجز ، المرجع السابق ، ص١٣٢ ؛ أحمد فكرى ، المرجع السابق،ص ٤١٧ ؛ عبد المنصف سالم حسن نجم ، أثر العمارة الإسلامية على عمارة الكنيسة الأوربية فى العصور الوسطى بالتطبيق على نماذج من الكنائس الأوربية فى الفترة من القرن (٥ ــ ٩هـ/ ١١-١٥م) ، الكتاب التذكارى للأستاذ عبد الرحمن محمود عبد التواب ، دراسات وبحوث فى الآثار والحضارة الإسلامية ، الطبعة الأولى ، الإسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ٢٠٠٨م ، من ص ١٢٩ إلى ص ٢٠٥، ص ١٥٩.

[24]Gabr (A.H), The Infeluence of Traditional Muslim Beliefs on Medieval Religious Architecture A Study of The Bahri Mamluk Period, ph.D Department of Architecture, Univeristy of Edeinburgh, 1992, P 392.

[٢٥]: كريستى رونالد برجز ، المرجع السابق ، ص١٣٢ ؛ أحمد فكرى ، المرجع السابق،ص ٤١٧ ؛ عبد المنصف سالم حسن نجم ، المرجع السابق ، ص ١٥٩.

[٢٦]: مرفت محمود عيسى ، الطراز العثمانى فى منشآت التعليم بالقاهرة ٩٢٣ــ١٢١٣هـ/١٥١٧ ــ ١٧٩٨م دراسة أثرية معمارية،مخطوط رسالة دكتوراه،كلية الآثار،جامعة القاهرة ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م ص ٣٠٢.

٨٧هـ/٧٠٦م [٢٨] واستخدم فى بيت الصلاة بالمسجد الجامع فى القيروان ١٠٥هـ/٧٢٣م [٢٩] وأصبح بعد ذلك عنصراً مميزاً للعمارة الإسلامية وقد انتشر هذا العقد فى بلاد المغرب والأندلس [٣٠] إذ أصبح منذ إنشاء المسجد الجامع فى قرطبة النموذج الأصيل للعمارة الأندلسية ولكن ضعفت قيمته عند انتشاره فى بلاد المغرب[٣١]، واستخدم فى مصر فى مجموعة المنصور قلاون (أثر رقم ٤٣) (٦٨٣ ــ ٦٨٤هـ/ ١٢٨٣ ــ ١٢٨٤م) [٣٢].

واستخدمه المستعربون فى كنائسهم مثل كنيسة بوباسترو (Bobastro) وسان ميجل ده اسكالادا وسان ثبريان ده ماثوتى وبانياليا وسان خوان ده لابينا (San juan de pena) كما انتقل هذا العقد إلى فرنسا فوجد فى كنيسة سانت اندريه ده كوبزاك (Saint – Andre de Cubzac) وسوياك (Souillac) وسان ميشيل ده بوى ((Saint- Michel du puy) كما انتقل هذا العقد إلى بعض كنائس جنوب إيطاليا ومنها كنيسة سانتا ماريا إن شلس (Santa Maria in cellis) وكنيسة فيرونا (Verona) وكنيسة سنيولى (Sugnoli) [٣٣] .

ومن الملامح المعمارية الإسلامية فى كنيسة المسيح (جيمس ويلد) فى ستريثم بلندن استخدام الأقبية فى التغطية ونرى ذلك فى دهليز المدخل (لوحة رقم ٨).

ومن أقدم أمثلة الأقبية ما وجد في الرمسيوم بمدينة طيبة وينسب إلى عصر رمسيس الثالث ١٢٩٢-١٢٢٥ق.م[٣٤] كما عرفت الأقبية منذ الفترات الأولى للإسلام وخير دليل على ذلك ما وجد في قصور الأمويين كقصير عمرا والصرح وهما من الحجر[٣٥].

---

[٢٧]: غوستاف لبون ، المرجع السابق ، ص ٥٢٦.

[٢٨]: أحمد فكرى ، المرجع السابق ، ص ٤١٢.

[٢٩]: عبد المنصف سالم ، المرجع السابق ، ص ١٦٤.

[٣٠]: أحمد فكرى ، المرجع السابق ، ص ٤١٢

[٣١]: مانويل جوميث مورينو ، الفن الإسلامى فى أسبانيا من الفتح الإسلامى للأندلس حتى نهاية عصر المرابطين ، ترجمة لطفى عبد البديع والسيد عبد العزيز سالم ومراجعة جمال محرز ، الإسكندرية ، مكتبة شباب الجامعة ١٩٩٥م ، ص ٤٢.

[32]Gabr, op.cit. P 392.

[٣٣]: أحمد فكرى ، المرجع السابق ، ص ٤١٢.

[٣٤]: فريد شافعي ، العمارة العربية في مصر الإسلامية ، المجلد الأول عصر الولاة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠م ، ص١٩٨؛ محمد أنور شكري ، العمارة في مصر القديمة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠م ، ص١٣١.

[٣٥]: كمال الدين سامح ، المرجع السابق ، ص٣٢، ص٤٧.

ومن أقدم أمثلتها في عمارة المساجد ما وجد في سقف رواق القبلة بمسجد سوسة الجامع ٢٣٦هـ/٨٥٠م [٣٦].

وتعد أقبية أبواب القاهرة والتى تعود إلى العصر الفاطمى من النماذج الأولى المبكرة لهذا النوع من التغطية.

ونظام التغطية بالأقبية نراه فى العمارة الأوربية فى بعض الكنائس والكاتدرائيات ومن أمثلتها كاتدرائية درهام (Durham) ٤٨٦م/ ١٠٩٣م كما ظهرت الأقبية الوترية فى مبانى أسبانية مثل كنيسة اوفييدو (Oviedo) وكنيسة خاكا (Jaca) وكنيسة سانتا كروث ده لا سيروس (Santa Cruz de la Seros) كما ظهر نظام الأقبية فى مبان فرنسية مثل كنيسة سان برتران ده كومانج (Saint- Bertrand-de Comminges) وكنيسة كورمرى (Cormery) وكنيسة سان مارتن فى تور (Saint- Martin-de-Tours) وكنيسة أوبرياك (Aubriac) وكنيسة بايوه (Bayeux) وكنيسة لوش (Loches) وفى برج مواساك (Moissac) ومصلى سان أتروب فى سانت (Saint-Suirope de Saintes) وفى سقف ذراع الكنيسة فى تورنيه (Tournai) [٣٧].

كما تظهر ملامح الفن الإسلامى فى هذه الكنيسة فى مداميك البناء بالحجر الفص النحيت بنظام الأبلق أو المشهر وقد استخدم الحجر الفص النحيت فى بناء الواجهات كما استخدم الحجر المشهر بالنظام الأبلق فى عقد المدخل الرئيسى ، وقد نقل الغرب عن العالم الإسلامى فكرة البناء بالحجر المشهر[٣٨]. (لوحة رقم ٨)

والمقصود بالحجر الفص النحيت ذلك الحجر الذى سويت جوانبه وقام الحجار بتهذيبه وجعله أملساً مصقولاً [٣٩] أما الحجر المشهر فهو الحجر ذو الألوان الطبيعية الواضحة والمتباينة فى درجات ألوانها ومنه الأبيض والمائل للصفرة [٤٠].

أما الأبلق فهو الذى يجمع بين السواد والبياض [٤١] وكان معروفاً فى العصر البيزنطى فى الشام فى قصر ابن وردان وفى قصر الشمع فى مصر القديمة [٤٢] وفى

---

[٣٦]: أحمد فكري ، مساجد القاهرة ومدارسها ، جزءان ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٥ ــ ١٩٦٩م، ج١، ص١٦١، ص١٦٢.

[٣٧]: أحمد فكرى ، المرجع السابق ، ص ٤١٢

[٣٨]: أحمد فكرى ، المرجع نفسه ، ص ٤٢٢.

[٣٩]: محمد محمد أمين وليلى على إبراهيم،المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية(٦٤٨ــ٩٢٣هـ / ١٢٥٠ ــ ١٥١٧م)، القاهرة ، دار النشر بالجامعة الأمريكية ، الطبعة الأولى ١٩٩٠م، ص ٣٣.

[٤٠]: سامى أحمد عبد الحليم ، الحجر المشهر حلية معمارية بمنشآت المماليك فى مصر ، القاهرة ١٩٨٤م ، ص ١٧، محمد محمد أمين وليلى على إبراهيم ، المرجع السابق ، ص ٣٣.

[٤١]: سامى نوار ، الكامل فى مصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية ، الطبعة الأولى ، الإسكندرية ٢٠٠٣م ، ص ٩.

[٤٢]: فريد شافعي ، المرجع السابق ، ص ٢١١.

جامع قرطبة الكبير الذى بناه عبد الرحمن الداخل عام ١٧٠هـ/ ٧٧٦م وانتشرت هذه الظاهرة فى مصر فى عمائر العصر المملوكى[٤٣].

كما تأثرت نوافذ هذه الكنيسة كثيراً بنوافذ العمائر الإسلامية سواء من حيث الشكل أو التغشيات التى كانت تغطى هذه النوافذ (لوحة رقم ٧).

وعلى الرغم من أن الأعمال التى قام بها أوين جونز فى هذه الكنيسة قد طرأ عليها الكثير من التغيير إلا أن تصميماته تدل على مدى تأثره بزخارف العمارة الإسلامية.

2 ــ قصر الكريستال (The Crystal Palace)

عهد إلى أوين جونز زخرفة قصر الكريستال [٤٤] فى لندن حيث ظهر بوضوح مدى التزاوج بين الثقافة العربية الإسلامية وبين التكنولوجيا الحديثة.

وقد جمع هذا القصر العديد من نماذج البلاط الإسلامى كالبلاط التركى والعباسى والأندلسى (لوحة رقم ٩).

وعلى الرغم من زوال هذا القصر الآن إلا أن ما كتب عنه وما نشر من صور يوضح بجلاء مدى تغلغل الفن الإسلامى فى هذا القصر ويظهر ذلك بجلاء فى استخدام العقود فى سلسلة متجاورة تشبه واجهات كثير من العمائر الإسلامية وأهمها عمائر قصر الحمراء فى غرناطة.

فعلى سبيل المثال نرى المنتجات المصرية والتركية فى الزخارف المفرغة المعلقة مع القباب الصغيرة والأهلة بينما نرى ملامح العمارة فى شمال أفريقيا (تونس) فى الخيمة المصنوعة من جلد الحيوانات [٤٥].

فقد صور البلاط التونسى على هيئة خيمة شعر عربية بها مجموعة من السجاجيد والبنادق والسيوف العربية الأصيلة وسروج الخيل والعباءات المغربية والأحجبة [٤٦] وجلود النعام مع الريش [٤٧].

---

[٤٣]: عاصم محمد رزق ، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، القاهرة ، مكتبة مدبولى ٢٠٠٠م ، ص ١٠.

[٤٤]: قصر الكريستال عبارة عن مبنى شيد بالحديد والزجاج فى ميدان الهايد بارك بلندن (London, Hyde Park) لمعرض لندن الذى أقيم عام ١٨٥١م حيث عرض به ما يقرب من ١٤ ألف عارض من مختلف دول العالم وقد صممه جوزيف باكستون (Joseph Paxton).

Hermione (H), The Crystal Palace and the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations. London 2002. p34.

للإستزادة راجع :

Leith (I), Delamotte's Crystal Palace, London, 2005.

Piggott (J) ,Palace of the People, London, 2004.

[45] Crinson (M), op.cit.p.62.

[46] Crinson (M), op.cit.p.62.

[47] Crinson (M),ibid ,p.63.

وتظهر ملامح البلاط التركى فى أشكال النريجلات وملابس الجياد والمنسوجات الحريرية والمنسوجات المطرزة ومقاعد شرب القهوة وماء الورد المصرى والفُرش المصنوعة من ليف نخيل البلح [٤٨].

وعندما نقل قصر الكريستال إلى سيدنم (Sydenham) اقترح أوين جونز أن يكون البلاط الملكى إسلامى واختار قصر الحمراء كمثال أو نموذج ومن بين المنافسين له كان البلاط البيزنطى الذى قدمه (M.D Wyat) والبلاط العباسى الذى قدمه ((Austen Layard and James Fergusson) وكان كل بلاط ملكى من تلك النماذج يمثل طرازاً معمارياً فعلى سبيل المثال كان الطراز البيزنطى قد اتخذ هيئته من بلاط مدينة كولون ورافنا وفينسيا وروما وصقلية بينما الطرز الأخرى هى نسخ لعمائر خاصة وقد تم جمعهم فى صفين مواجهين للصحن الرئيسى للبناء فى سلسلة متعاقبة[٤٩].

ولعل أبرز ما يشاهد هنا فى قصر الكريستال شيوع استخدام العقد النصف الدائرى الذى انتشر فى عمائر العصر الإسلامى انتشاراً كبيراً ووجد أقدم نموذج له فى قبة الصخرة [٥٠] وفى مصر عرف في العصر الفاطمى والأيوبى [٥١].

وبالإضافة إلى قصر الكريستال شارك أوين جونز فى تصميم معرض باريس الذى أقيم عام ١٨٥٥م [٥٢].

3 ــ عقود متحف كينزينتون الجنوبى

فى عام ١٨٦٤م صمم أوين جونز الصحن الشرقى لمتحف كينزينتم الجنوبى (South Kensington Museum) وهو المعروف الآن باسم متحف فيكتوريا وألبرت بلندن.

وتبدو ملامح العمارة الإسلامية واضحة بجلاء فى تصميم أوين جون لعقود المتحف المذكور حيث استلهم بعض العناصر المعمارية من قصر الحمراء فى غرناطة [٥٣] (لوحة رقم ١٠).

---

(48) ibid , p.62.

(49) ibid.p.64.

([50]): فريد شافعي ، المرجع السابق ، ص٢٠٣.

([51]): أسامة طلعت عبد النعيم خليل ، أسوار صلاح الدين وأثرها في إمتداد القاهرة حتى عصر المماليك ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، إشراف حسن الباشا ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م ، ص٢٤٩.

(52) Ashmore (S), op.cit, p1.

(53) Crinson (M), op.cit,p 67

4ـ أعمال أوين جونز بالقاهرة

لم تقتصر أعمال أوين جونز (Owen Jones) على إنجلترا فقط بل شارك فى مشروعات التطوير التى قام بها الخديوى إسماعيل [٥٤] بمدينة القاهرة [٥٥] فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى.

قصر اسماعيل باشا بالجزيرة

أمر ببناء هذا القصر الخديوى إسماعيل بعد زيارة لبرلين فى ديسمبر عام ١٩٦٣م [٥٦] حيث كلف إسماعيل باشا مهندس البلاط الخديوى يوليوس فرانتز (Julius Franz) بتصميم قصر بجزيرة الزمالك على غرار قصر الحمراء فى غرناطة فانتهى من تشييده فى عام ١٨٦٨م [٥٧].

---

[٥٤]: هو إسماعيل بن إبراهيم بن محمد على ثانى أنجال إبراهيم باشا من والده غير والدتى أخويه الأميرين رفعت ومصطفى فاضل ولد فى ٣١ ديسمبر عام ١٨٣٠م فى قصر المسافر خانه بالجمالية بالقاهرة ، وتولى حكم مصر فى ١٨ يناير عام ١٨٦٣ إلى أول يوليو عام ١٨٧٩م حيث نفى إلى أستانبول وتوفى فى ٢ مارس عام ١٨٩٥م ودفن بمسجد الرفاعى. جرجى زيدان ، تراجم مشاهير الشرق فى القرن التاسع عشر ، القاهرة ، مطبعة الهلال ١٩١٠م ، ص ٣٥ ؛ جاد طه ، معالم تاريخ مصر الحديث والمعاصر ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار الفكر العربى ١٩٨٥م ، ص ١٣١ ؛ حسين كفافى ، الخديوى إسماعيل ومعشوقته مصر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م، ص ١٧ ، ص ١٩٤ ، ص ٢٠٤ ؛ عبد الرحمن الرافعى ، عصر إسماعيل ، جزءان ، مكتبة الأسرة ٢٠٠٠ ، ج١ ، ص ٧٤ ؛ محمد حسين هيكل ، تراجم مصرية وغربية ، مطبعة مصر، د.ت، ص٤٧.

[٥٥]: عاد الخديوى إسماعيل فى نهاية عام ١٨٦٧م بعد أن أمضى شهرين فى أوربا زار خلالهما عدة مدن كانت فى ذلك الوقت تمر بفترة تحول كامل وقد اتخذ قراراً بإعداد القاهرة لأحتفالات افتتاح قناة السويس المقررة أن تجرى بعد عامين ولكن عمله امتد إلى أبعد من ذلك فاتسعت الأعمال وأصبحت الأحياء الحديثة تعادل ربع مسطح المدينة القديمة فى الوقت الذى تقرر فيه شق طرق مشجرة عديدة داخل النسيج القديم نفسه ومن ثم أصبح مشروع الخديوى إسماعيل يعد من أهم مشروعات التنمية الشاملة لمدينة القاهرة. فؤاد فرج ، القاهرة (١) تاريخ المدن القديمة ودليل المدينة الحديثة ، القاهرة ، مطبعة المعارف ومكتبة مصر ١٩٤٣م ، ص ٥٣٠ ؛ أندريه ريمون ، القاهرة ، تاريخ حاضرة ، ترجمة لطيف فرج ، دار للدرسات والنشر والتوزيع ١٩٩٣م ، ص ٢٦٩ ؛ جانـ لوك أرنو، القاهرة إقامة مدينة حديثة ١٨٦٧ ــ ١٩٠٧م من تدابير الخديوى إلى الشركات الخاصة،ترجمة حليم طوسون وفؤاد الدهان ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة٢٠٠٢م ص٨؛إبراهيم صبحى السيد غندر، أعمال المنافع العامة بالقاهرة منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين دراسة حضارية أثارية ، مخطوط رسالة دكتوراه،كلية الآثار،جامعة القاهرة ٢٠٠٤م ، ص ٧١، وعن أعمال التطوير والإنشاء بمدينة القاهرة فى عهد الخديوى إسماعيل ، راجع : عرفة عبده على ، القاهرة فى عصر إسماعيل ، الطبعة الأولى، القاهرة،الدار المصرية اللبنانية ١٤١٨هـ/١٩٩٨م ، ص ٢٥ وما بعدها.

[٥٦]: محمود عباس أحمد ، القصور الملكية فى مصر تاريخ وحضارة (١٨٠٥ ــ ١٩٥٢م) ، القاهرة ٢٠٠٥م ، ص ٩٥.

[٥٧]: عرفة عبده على ، المرجع السابق ، ص ٦٦.

وقد أقيم هذا القصر على مساحة واسعة تبلغ ٦٠ فداناً وكان محاطاً بحدائق واسعة ومشتملاً على عدة أبنية بعضها للحريم وبعضها للرجال واستخدم كمقر للإمبراطورة أوجينى وحاشيتها خلال احتفالات افتتاح قناة السويس [٥٨] ومع التقادم الزمنى تغيرت معالمه [٥٩].

وقد اعتمد تصميم قصر الجزيرة بالقاهرة على نماذج من قوالب الحديد التى صنعت فى ألمانيا وتم تجميعها فى القاهرة بمساعدة عمال من الأجانب[٦٠].

وفى عام ١٨٦٢م قام أوين جونز بتصميم الجناح ذو القباب كجزء من مجمع قصر الجزيرة الفخم.

ويظهر التصميم بناء مقبى وسط العديد من البرك والقنوات المائية ومزخرف من الداخل بالأقبية المركبة والمقرنصة والأعمدة المزدوجة والنوافذ الجصية المعشقة.

ويوجد بإحدى قاعات متحف فيكتوريا وألبرت بلندن تخطيط وقطاع وواجهة جانبية وواجهة خلفية لقصر الخديو اسماعيل الذى شيده بالجزيرة بالقاهرة والذى قام بتصميمه أوين جونز وتظهر هذه الرسوم مدى تأثر هذا المصمم بالفن الإسلامى ويظهر ذلك فى استخدامه العقود المنكسرة والعقود المدببة والعقود حدوة الفرس.

وفى عام ١٨٦٣م كلف أوين جونز بمهمة تصميم زخارف السجاجيد والحوائط والأسقف لخمسة عشر حجرة كبيرة بمبنى القصر الرئيسى بالجزيرة [٦١] والتى كان مصدر ألهامها أيضاً قصر الحمراء [٦٢]. (لوحة رقم ١١)

وتظهر الصور القديمة المنشورة عن هذا القصر قبل تغير عمارته مدى التطابق الكبير بين عمارة هذا القصر وبعض الأجزاء التى نراها فى قصر الحمراء فى غرناطة لا سيما الجزء المطل على بهو السباع بواجهته العملاقة ذات الزخارف الرائعة.

٥ ــ كتاب قواعد الزخرفة (The Grammar of Ornament)

فى الخامس عشر من ديسمبر عام ١٨٥٦م أنتهى أوين جونز من كتابة مقدمة كتابه قواعد الزخرفة (The Grammar of Ornament) الذى نشر فى نفس العام[٦٣] (لوحة رقم ١٢).

---

[٥٨]: محمود عباس أحمد ، المرجع السابق ، ص ٩٥ ، ص ٩٦.

[٥٩]: فى عام ١٨٧٩م اشترت شركة بهلر للفنادق العالمية السلاملك الكبير وأطلقت عليه اسم فندق الجزيرة ثم آل إلى أسرة لطف الله اللبنانية حتى عام ١٩٦١م حيث حولته الحكومة إلى فندق عمر الخيام وفى عام ١٩٧٥م كان البدء فى إنشاء فندق ماريوت حيث تم تجديد ما تبقى من السراى وإضافة مبان جديدة على حدائق السراى بعيدة كل البعد عن الذوق والفن.عرفة عبده على ، المرجع السابق ، ص ٦٦ ؛ ص ٦٨ ؛ أكمل الدين حسن أوغلو وآخرون ، مصر فى عدسات القرن التاسع عشر ، استانبول ٢٠٠١م ، ص ٤٩.

[60] Crinson (M), op.cit.p.175.

[61] Crinson (M), op.cit.p.176.

[62] Crinson (M), ibid.p.177.

وأول ما يسترعى الأنتباه كتابة عنوان الكتاب (The Grammar of Ornament) فى الصفحة التى تلى الغلاف مباشرة بالحروف اللاتينية بصورة قريبة فى مظهرها العام بالكتابة الكوفية العربية [٦٤] (لوحة رقم ١٣، وشكل رقم ٣).

وقد وجد مثل هذا الأسلوب فى الكتابة فى قبر ريتشارد الثانى فى بوستمنستر والذى يعود بتاريخه إلى عام ١٣٩٩م وقبر فش ليك (Fishlake) بيوركشير ١٥٠٥م وكنيسة سوث أكر (South Acre) بنورفولك حوالى عام ١٥٥٠م [٦٥].

ويشتمل كتاب قواعد الزخرفة(The Grammar of Ornament) على عشرين فصلاً [٦٦] ومائة لوحة ملونة تمثل نماذج زخرفية تغطى معظم الزخارف التى انتشرت فى العالم منذ العصر الحجرى حتى القرن التاسع عشر فى أوربا.

---

[٦٣]: أصدرت دار نشر (Messrs Day and Son) بلندن الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٨٦٥م ، وأثناء تواجدى بلندن بحثت عن نسخة من الإصدار الأول ولكنى لم أعثر عليها نظراً لعدم وجودها فى المكتبات العامة ولكنى عثرت على نسخة أخرى محفوظة الآن فى مكتبة المتحف البريطانى ومكتبة متحف فيكتوريا وألبرت بلندن وهى صادرة فى لندن عن (Studio Editions) عام ١٩٨٦م وهى النسخة التى اعتمدت عليها فى هذه الدراسة.

Jones (O), the grammar of Ornament, London Studio Editions 1986.

[٦٤]: ترجع أصول الخطوط العربية ــ مهما تعددت أشكالها وأنواعها ــ إلى نوعين هما الخط المزوى أى ذى الزوايا وهو الذى يعرف باسم الخط الكوفى المنسوب إلى الكوفة والخط المنحنى وهو ما يعرف باسم الخط النسخ وكلا النوعين قسم إلى أنواع أخرى . إبراهيم شبوح ، بعض ملاحظات على خط البرديات العربية المصرية المبكرة ومدى تأثرها بحركات إصلاح الكتابة ، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة ، مارس ــ إبريل ١٩٦٩م،ج ١، مطبعة دار الكتب ١٩٧٠ ، من ص ١٥ إلى ص ٤٧، ص ١٩؛ إبراهيم جمعة ، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الإسلامى ، دار الفكر ، د.ت،ص ١٩ ــ ص ٢١ ؛ إبراهيم جمعة ، قصة الكتابة العربية ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، دار المعارف ، د. ت ص ٢٣وما بعدها.

El Basha (H), Arbic letters in the Art of the Renaissance in Italy Encyclopedia of Islamic Architecture , Arts and Archaeology, vol 3, Awraq Sharqiya 1999. pp 79- 82 .p 79.

[٦٥]: كريستى رونالد برجز،المرجع السابق،شكل ٧٢ ،ص ١٥٦؛ جلال مظهر ، المرجع السابق، ص ٢١١.

[٦٦]: بدأ أوين جونز كتابه فى الفصل الأول بالحديث عن الزخارف عند القبائل البدائية (Savage tribes) وتناول فى الفصل الثانى الزخارف المصرية وفى الفصل الثالث أشار إلى الزخرفة السريانية والفارسية وتناول الفصل الرابع الزخرفة اليونانية والفصل الخامس خصصه للزخارف البومبية والفصل السادس للزخارف الرومانية والفصل السابع للزخارف البيزنطية ، وخصص أوين جونز الفصل الثامن للحديث عن التصميمات الزخرفية العربية بالقاهرة والفصل التاسع للزخرفة التركية والفصل العاشر للزخرفة المورسكية بقصر الحمراء بغرناطة والفصل الحادى عشر للزخرفة الفارسية والفصل الثانى عشر للزخرفة الهندية والفصل الثالث عشر للزخرفة الهندوسية والفصل الرابع عشر للزخرفة الصينية والفصل الخامس عشر للزخرفة السلتية (Celtic) والفصل السادس=

ويبدأ الفصل الثامن المخصص للزخرفة العربية [٦٧] بالقاهرة من الصفحة رقم ٥٥ وينتهى عند الصفحة ٥٩ ويلى ذلك الفصل المخصص للزخرفة التركية[٦٨].
ومعظم الرسوم التى تخص عمائر القاهرة قام برسمها كل من جيمس وليد (James Wild) وجوزيف بونومى (Joseph Bonomi) [٦٩].

=عشر للزخرفة فى العصور الوسطى والفصل السابع عشر للزخرفة فى عصر النهضة والفصل الثامن عشر أسماه الزخرفة الإليزابيثية (Elizabethan ornament) وهو طراز الزخارف المنسوبة إلى أليزابث الأولى ملكة إنجلترا وفى الفصل التاسع عشر تحدث عن الزخارف الإيطالية وفى الفصل الأخير وهو الفصل العشرين تحدث عن الأوراق والزهور الطبيعية.

[٦٧]: عندما بدأت الدراسات فى مجال الفنون الإسلامية على يد علماء الغرب أطلق هؤلاء الغربيون على الفن الإسلامى عدة مسميات غير جامعة أثارت جدلاً كبيراً بين عدد لا بأس به من مؤرخى ودارسى هذه الفنون سواء من المستشرقين أو حتى الناطقين بالعربية ، فقد أطلق البعض على الفن الإسلامى مسمى الفن المحمدى (Muhammedan Art) وهى تسمية ينفر منها المسلمون لأنها تنسب للنبى (صلى الله عليه وسلم) والفنون ظاهرة دنيوية لا شأن لها بالعقيدة الإسلامية فضلاً عن أن نسبة هذا الفن إلى الرسول " محمد " (صلى الله عليه وسلم) قد تكون موازية ومقابلة لنسبة فن آخر هو الفن المسيحى والقياس بين الفنين غير مقبول لأن الدين كان عاملاً رئيسياً فى الفن المسيحى إذ دخل فى تعاليم هذا الدين فتناول الفن حياة المسيح وتعاليمه ورسم صوراً للقديسين وسماه البعض الآخر باسم الفن الشرقى (Saracenic Art) وأطلق البعض الآخر على الفن الإسلامى مسمى الفن المغربى (Moorich Art) وثمة فريق آخر أطلق على الفن الإسلامى مسمى الفن العربى (Arabic Art) ولكن هذه التسمية قاصرة أيضاً إذ أن العرب فى بداية العصر الإسلامى قد اعتمدوا فى فنونهم على فنانى البلاد التى فتحوها كما أن هذه التسمية تهمل جهود المسلمين من غير العرب كالترك والإيرانيين والشعوب الإسلامية الأخرى ومن ثم ظهرت تسميات فرعية كالفن الفارسى والفن التركى والفن الهندى ... ألخ.زكى محمد حسن،فنون الإسلام،القاهرة ١٩٤٨م ، ص ٣ ــ ص٥ ؛ صلاح الدين البحيرى ، عالمية الحضارة الإسلامية ومظاهرها فى الفنون ، الكويت ، جامعة الكويت ١٩٨٢م ، ص ٤٦ ؛ على أحمد الطايش ، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة فى العصرين الأموى والعباسى ، مكتبة زهراء الشرق ٢٠٠٠ م ، ص٥ ــ ص٦. وانظر أيضاً :=
=Dimand (M.S), A Handbook of Muhammedan Decorative Arts , New York 1930 – 1944.

[٦٨]: سبق أوين جونز العديد من الفنانين الذين كان لهم دور بارز فى نقل نماذج من الزخارف الإسلامية ومن هؤلاء ليوناردو دافنشى (Leonardo de Vinci) إذ أقبل على دراسة الزخرفة الإسلامية إقبالاً يبرهن على مدى الأهمية التى كانت مكتسبة لها وفى كراساته نماذج عديدة من زخارف الآرابيسك،كما ألف الفنان الإيطالى فرنسسكو بلليجرينو (Francessco Pelligrino) كتاباً فى أوائل القرن السادس عشر قارن فيه بين الزخارف الإيطالية والزخارف العربية ويبرز فيه الأهمية التى كانت تحظى بها هذه الزخارف فى الأوساط الفنية وكتاب بطرس فلوتنير (Peter FlotneR) ومارتنوس بطرس (Martines PetruS) وانتشرت بعد ذلك مراجع النماذج الزخرفية بفضل الطباعة وأخذ رجال الفن فى أوربا يستلهمون الزخارف منها حتى استطاع المصور هولباين (Holbein) أن يبتكر أسلوباً زخرفياً مشبعاً بالروح العربية الأصيلة. كريستى رونالد برجز المرجع السابق ، ص ٩٧ ، أحمد فكرى ، المرجع السابق ، ص ٤٣٨.

[69] Crinson (M), op.cit.p.55.

هذا وقد سجل أوين جونز انطباعه عن الآثار الإسلامية بالقاهرة فقال : " إن مساجد القاهرة من بين المبانى الجميلة فى العالم وهى جديرة بالملاحظة فى نفس الوقت لروعتها وبساطة تصميمها العام ونقاء وأناقة زخارفها "[٧٠].

ومن بين الآثار التى زارها أوين جونز ــ خلال وجوده بالقاهرة ــ جامع أحمد بن طولون (أثر رقم ٢٢٠) (٢٦٣ ــ ٢٦٥هـ/٨٧٦ ــ ٨٧٩م) وقد ذكر أوين جونز أن هذا الجامع هو أقدم جوامع القاهرة وأن عقوده مدببة وتمثل النماذج المبكرة لهذا النوع من العقود [٧١].

وفى كتابه المشار إليه سابقاً نشر أوين جونز عدة لوحات للزخارف التى كانت تحيط بالنوافذ وبواطن العقود وذكر أن هذه الزخارف منفذة على الجص ومعظم زخارف النوافذ ذات طرز مختلفة كما نفذت زخارف العقود الرئيسية بنفس الطريقة [٧٢]. (لوحة رقم ١٤) (شكل رقم ٤).

وترجع قيمة هذه الرسوم التى نقلت عن أصولها فى كونها نقلت قبل ترميمات لجنة حفظ الآثار العربية لهذا الجامع فى الفترة من عام ١٨٩٠م إلى عام ١٩١٨م [٧٣].

ويشير أوين جونز إلى التأثيرات الوافدة فيذكر أن هذه الزخارف الأنيقة فيما يبدو قد اشتقت من نماذج فارسية ومن الفن الفارسى اشتق العرب فنون عديدة وقد وصلت هذه التأثيرات إلى العرب مع التقادم الزمنى كما تأثر الفن العربى بالفن البيزنطى [٧٤] كما أن مجموعة الزخارف فى جامع أحمد بن طولون تميز الفن العربى فى مراحله الأولى والتى وصلت ذروة تطورها فى رسوم الآرابيسك [٧٥] فى قصر الحمراء بغرناطة [٧٦].

---

[70] Jones (O), op.cit, p 58.

[71] Jones (O), ibid, p. 55

[72] ibid, p 55.

[٧٣]: حسن عبد الوهاب ، تاريخ المساجد الأثرية ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، أوراق شرقية ١٩٩٣م ، ج ١ ، ص ٤٦.

[74] Owen Jones, op.cit, p 57.

[٧٥]: لفظ الآرابيسك يعبر عنه في بعض الأحيان باسم الرقش والرقش كالنقش ورقش كلامه ترقيشا زوقه وزخرفة ، وقد أطلق الأوروبيون اسم الآرابيسك على الزخارف النباتية التى شاعت فى الفن الإسلامى وقد يقصد بها أيضاً
الزخارف الهندسية والأشكال الآدمية والحيوانية وقد عرف أسلوب الزخرفة المنفذ على الجص منذ إنشاء مدينة سامرا وتطورت هذه الزخرفة حيث ظهرت في مصر بجامع ابن طولون وفي بعض زخارف القباب في العصر الفاطمى وبقبة الإمام الشافعي والمدرسة الكاملية وفي العصر المملوكى بمنشأة المنصور قلاون ومدرسة الناصر محمد بن قلاون وغير ذلك ، واستعملت زخارف الآرابيسك فى إنجلترا ابتداء من عصر الملكة إليزابيث. كريستى رونالد برجز ، المرجع السابق ، ص ١٥٤ ؛ جلال مظهر،المرجع السابق،ص ٢٠٩؛فريد شافعي ، المرجع السابق،ص٢٤٧،ص٢٦٥؛حسن الباشا،زخارف جامع ابن طولون ومحاريبه،مجلة منبر الإسلام،العدد ٤٠،٢٨ ربيع الآخر سنة=

ويرى أوين جونز أن الفن العربى قدم ابتكارت مميزة لزخرفة الأسطح ومنها التدرج فى مستوى زخرفة الأسطح حيث تبدو الزخارف فى السطح العلوى موزعة توزيعاً متناسباً وهذا ينتج عنه ثراء واضح فى الزخرفة [٧٧].

وبالإضافة إلى مجموعة زخارف جامع أحمد بن طولون قام أوين جونز بنشر العديد من الزخارف التى نقلها عن نماذج من مجموعة المنصور قلاون (أثر رقم ٤٣) (٦٨٣ ــ ٦٨٤هـ/ ١٢٨٣ ــ ١٢٨٤م) ومنها مجموعة من الشرفات بواجهة مجموعة المنصور قلاون وهى تعكس الطراز الإسلامى بوضوح (لوحة رقم ١٥ ، وشكل رقم ٥) [٧٨].

كما قام أيضاً بنشر مجموعة من الزخارف بمدرسة الناصر محمد بن قلاون بشارع المعز (أثر رقم ٤٤) (٦٩٥ ــ ٧٠٣هـ/ ١٢٩٥ ــ ١٣٠٤م) (لوحة رقم ١٦ ولوحة رقم ١٧، وشكل رقم ٦ ، وشكل رقم ٧) ومدرسة الظاهر برقوق بشارع المعز (أثر رقم ١٨٧)(٧٨٦ ــ ٧٨٨هـ/ ١٣٨٤ ــ ١٣٨٦م)(لوحة رقم ١٨ ،شكل رقم ٨).

وأشار أوين جونز فى الفصل التاسع للزخارف التركية وقد صورت زخارف هذا الفصل فى اللوحات أرقام ٣٦ و ٣٧ و ٣٨ ومنها جزء من زخرفة قبة جامع السلطان سليمان الأول بالقسطنطينية.

ويذكر أوين جونز إن الزخرفة التركية قامت على أساس الآثار البيزنطية المبكرة ونظام زخرفتها على كل حال متوافق مع الزخارف العربية ويحمل نفس العلاقة لهذا الطراز كما هو الحال بالنسبة لزخارف طراز أليزابث الأولى ملكة إنجلترا (Elizabethan) وطراز عصر النهضة ، وهناك ميزة أخرى تميز الزخارف التركية عن الزخارف العربية وهى الصلابة الشديدة [٧٩]. (شكل رقم ٩)

ويرى أن المبانى التركية نفذت على أيدى صناع يدينون بديانات وعقائد مختلفة وفى العصر الحديث حاول الأتراك [٨٠] التخلى عن الطراز التقليدى لأسلافهم وتبنى الطراز الحديث فى عمارة المبانى الحديثة [٨١].

=١٣٩٠هـ ، يونيو ١٩٧١م ، ص١٤٥، ص١٤٦؛ الرازي (محمد بن أبى بكر بن عبد القادر الرازي) ، مختار الصحاح ، عنى بترتيبه محمود خاطر ، ومراجعة لجنة من مركز تحقيق التراث بدار الكتب المصرية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦م، ص٢٥٢ ؛ عفيف البهنسي ، الفن الإسلامى ، دمشق ، دار طلاس ١٩٨٦م ، ص٣٥٥ ؛ محمود إبراهيم حسين ، الزخرفة الإسلامية الآرابيسك القاهرة ، المطبعة التجارية الحديثة ١٩٨٧م ، ص٩.

[76] Owen Jones, op.cit, p 57.
[77] Jones (O), op.cit, p 59.
[78] Gabr (A.H), op.cit. P 395.
[79] Jones (O), op.cit, p 63.
[80] Jones (O) op.cit, p 61.
[81] Jones (O), ibid, p 62.

وبالنسبة للألوان يرى سيادة اللون الأخضر فى النماذج القديمة [٨٢].

وأما الزخارف المورسكية [٨٣] فقد خصص لها أوين جونز الفصل العاشر وهى تلك الزخارف المرتبطة بالأندلس.

ويرى أوين جونز أن الزخارف فى قصر الحمراء قد وصلت إلى أقصى تقدمها وتمثل قمة الفن المغربى بجلاء [٨٤] حيث أصبحت الزخارف الهندسية مزيجاً من الزخارف الرومانية والبيزنطية والعربية[٨٥]. (لوحة رقم ١٩ ، شكل رقم ١٠).

ونظراً لكثرة اللوحات ــ التى نشرت فى كتاب أوين جونز قواعد الزخرفة (The Grammar of Ornament) ــ عن الآثار الإسلامية بالقاهرة وتركيا والأندلس فقد اكتفيت فى هذا البحث بإحالة القارىء إلى الملحق المرفق بهذه الدراسة والذى يتضمن بياناً شاملاً عن اللوحات التى تخص الإثار الإسلامية بالقاهرة وتركيا والأندلس والمنشورة فى الكتاب المذكور.

وأخيراً يجب الإشارة إلى أن أوين جونز قد لعب دوراً بارزاً فى توجيه الباحثيين الغربيين لدراسة الفن الإسلامى ومن هؤلاء الذين ساروا على نفس النهج المعمارى رسام المناظر المعمارية والموضوعات القوطية جيمس ويلد (James Wild) (١٨١٤ ــ ١٨٩٢م) والفنان هنرى ويندم (١٨٢٠ – ١٨٦٨م) الذى قام برسم صورة شخصية لأوين جونز عام ١٨٥٧م (لوحة رقم ١) والتى استخدم فى خلفيتها الزخارف والكتابات العربية [٨٦] (شكل رقم ١)

---

(82) ibid, p 63.

(٨٣):المورسك هم المسلمون الذين تنصروا تنصراً ظاهرياً أو حقيقياً. حسين مؤنس ، المرجع السابق، ص ٤٥٥.

(84) Jones (O), op.cit, p 66.

(85) Jones (O), ibid , p 66.

(٨٦): استخدمت الحروف والكتابات العربية كعناصر زخرفية فى أوربا منذ فترة مبكرة ومن أمثلة ذلك كتابات عملة ذهبية سكها الملك أوفا ملك مرسيا بإنجلترا (٧٥٧ ــ ٧٩٦م) وهى محفوظة الآن فى المتحف البريطانى بلندن وهى تشبه الدينار وعليها الكلمتين (Offa Rex) ومعناها الملك أوفا متداخلتين فى وضع مقلوب وسط القطعة ومن حولهما كتابة عربية واضحة تماماً يرى منها تاريخ القطعة الأصلية وهو ١٥٧هـ ويظهر على صليب إيرلندى مطلى بالبرونز يرجع إلى ق ٩م كتابة بالخط الكوفى نصها " بسم الله " ، كما نتشرت الكتابات العربية فى عصر النهضة ومن أمثلة ذلك باب كاتدرائية بى (Puy) وعليه نقوش بالخط العربى ، ومن أوائل الفنانين الذين استخدموا الكتابة العربية كعناصر زخرفية المصور دوتشيو (Duccio) والمصور جيوتو (Gioto) (حوالى عام ١٢٧٦ ــ ١٣٣٧م)، وفرانجيليكو (Fra Angelico) من القرن الرابع عشر وغرلندايو (Ghirlandajo) من القرن الخامس عشر ومن فنانى فلورنسا الذين استخدموا الكتابات العربية فى أعمالهم الفنية المصور فيليبو ليبى (Fillippo Lippi) (حوالى عام ١٤٠٦ ــ ١٤٦٩) ويظهر ذلك فى لوحة تتويج العذراء بل أن الكتابة العربية استخدمت فى بعض كنائس مدينة ميلانو. كريستى رونالد برجز ، المرجع السابق ، ص١٧ ، ص ١٨ ؛ جلال مظهر ، المرجع السابق ، ص ٢٢٣ ،=

وأمثلة هؤلاء فى حاجة إلى دراسة أخرى مستفيضة تبين جهودهم فى نشر الفن الإسلامى فى أوربا مع نهاية القرن التاسع عشر الميلادى.

الخاتمة

بعد دراسة موضوع ملامح العمارة والفنون الإسلامية فى أعمال أوين جونز يمكننا أن نجمل أهم نتائج هذه الدراسة فيما يلى:

ـ يعتبر أوين جونز من أهم المعماريين والرسامين فى القرن التاسع عشر الميلادى الذين لعبوا دوراً بارزاً فى نشر الفن الإسلامى فى إنجلترا فقد كان لمشاهداته وكتاباته عن تلك الآثار التى زارها فى مصر وأسبانيا قيمة كبيرة كونها مكملة لما سجله رحالة العصور الوسطى.

ـ أثبت البحث أن هناك مجموعة من العوامل المهمة التى أثرت فى تكوين شخصية أوين جونز الفنية ومن أهمها تلك الرحلات التى قام بها لكل من مصر وتركيا وأسبانيا ولا سيما قصر الحمراء فى غرناطة بالإضافة إلى ثقافته الفنية التى تعلمها خلال دراسته بالإكاديمية الملكية بلندن كما تأثر أوين جونز بالعمارة الإسلامية المملوكية عند زيارته لمصر وتأثر بما شاهده من تحف وآثار تجمعت عند والده الذى كان من هواة جمع الآثار والتحف كما أثرت الفنون الصينية تأثيراً مباشراً على كتاباته.

ـ أشارت هذه الدراسة إلى بعض الأعمال المعمارية التى شارك فيها أوين جونز أو قام بتصميمها بنفسه والتى ظهرت فيها ملامح العمارة الفنون الإسلامية ومنها :

ـ كنيسة المسيح (جيمس ويلد) فى ستريثم بلندن حيث قام بزخرفة عقودها التى تتوج المدخل والنوافذ الخارجية.

ـ قصر الكريستال فى لندن والذى شارك فى زخرفته وظهر فيه بوضوح مدى التزاوج بين الثقافة العربية الإسلامية وبين التكنولوجيا الحديثة حيث جمع هذا القصر العديد من نماذج البلاط الإسلامى كالبلاط التركى والعباسى والأندلسى.

وعلى الرغم من زوال هذا القصر الآن إلا أن ما كتب عنه وما نشر من صور يوضح بجلاء مدى تغلغل الفن الإسلامى فى زخارف هذا القصر ويظهر ذلك بجلاء فى استخدام العقود فى سلسلة متجاورة تشبه واجهات كثير من العمائر الإسلامية وأهمها عمائر قصر الحمراء فى غرناطة.

ـ تبدو ملامح العمارة الإسلامية واضحة بجلاء فى تصميم أوين جونز لعقود متحف كينزنتم الجنوبى (متحف فيكتوريا وألبرت بلندن) حيث استلهم فيه بعض العناصر المعمارية من قصر الحمراء فى غرناطة.

=ص ٢١٢ ، ص ٢٢٤. أحمد فكرى ، المرجع السابق ، ص ٤١٣ ، ص ٤٤٠ ؛ عبد التواب يوسف، الحضارة الإسلامية بأقلام غربية وعربية ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ١٤١٤هـ/١٩٩٤م ، ص٥٢. حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص٣٣ ، ص ٣٤.

ــ أظهرت هذه الدراسة ــ للمرة الأولى ــ دور أوين جونز (Owen Jones) فى مشروعات التطوير التى قام بها الخديوى إسماعيل بمدينة القاهرة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى ومشاركته فى تصميم زخارف خمسة عشر حجرة بقصر الخديوى إسماعيل بالجزيرة بالقاهرة وتصميم الجناح ذو القباب عام ١٨٦٢م.

ــ أثبت البحث مدى أهمية كتاب قواعد الزخرفة (The Grammar of Ornament) الذى كتبه أوين جونز وصدر فى لندن عام ١٨٥٦ لما تميز به من رسوم وزخارف ذات أهمية كبيرة لكونها توثيق مهم لبعض العمائر الإسلامية بالقاهرة وتركيا وأسبانيا ولا سيما أن بعض هذه العمائر قد تغيرت معالمها الآن.

ــ أشار البحث إلى بعض الآراء الفنية فى مجال الزخرفة والتى ذكرها أوين جونز فى كتابه قواعد الزخرفة ومنها تميز الزخارف التركية عن الزخارف العربية بالصلابة الشديدة أما زخارف قصر الحمراء فقد وصلت إلى أقصى تقدمها وتمثل قمة الفن المغربى بجلاء.

ــ أثبت البحث أن أوين جونز قد لعب دوراً بارزاً فى توجيه الباحثيين الغربيين لدراسة الفن الإسلامى ومن هؤلاء الذين ساروا على نفس النهج المعمارى رسام المناظر المعمارية جيمس ويلد (James Wild) (١٨١٤ ــ ١٨٩٢م) الذى قام برسم صورة شخصية لأوين جونز عام ١٨٥٧م والتى استخدم فى خلفيتها الزخارف والكتابات العربية.

ــ أشتمل هذا البحث على عشرين لوحة وعشرة أشكال وملحقاً عبارة عن بيان باللوحات التى تخص الإثار الإسلامية بالقاهرة وتركيا والأندلس والمنشورة فى كتاب أوين جونز قواعد الزخرفة (The Grammar of Ornament).

ــ يوصى الباحث فى هذه الدراسة بضرورة ترجمة كتاب أوين جونز قواعد الزخرفة (The Grammar of Ornament) لما به من نماذج مهمة تعبر بجلاء عن العمارة والفنون الإسلامية.

المراجع

أولاً : المراجع العربية

ــ إبراهيم جمعة ، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الإسلامى ، دار الفكر ، د.ت.

ــ إبراهيم جمعة ، قصة الكتابة العربية ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، دار المعارف ، د. ت.

ــ إبراهيم شبوح ، بعض ملاحظات على خط البرديات العربية المصرية المبكرة ومدى تأثرها بحركات إصلاح الكتابة ، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة ، مارس ــ إبريل ١٩٦٩م ، ج ١ ، مطبعة دار الكتب ١٩٧٠ ، من ص ١٥ إلى ص ٤٧.

ــ إبراهيم صبحى السيد غندر ، أعمال المنافع العامة بالقاهرة منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين دراسة حضارية أثارية ، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ٢٠٠٤م.

ــ أحمد فكري ، مساجد القاهرة ومدارسها ، جزءان ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٥ ــ ١٩٦٩م.

ــ أحمد فكرى ، فى العمارة والتحف الفنية ، ضمن كتاب أثر العرب والإسلام فى النهضة الأوربية بإشراف مركز تبادل القيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠م ، من ص ٤٠١ إلى ص ٤٦٦.

ــ أسامة طلعت عبد النعيم خليل ، أسوار صلاح الدين وأثرها في إمتداد القاهرة حتى عصر المماليك ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، إشراف حسن الباشا ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م.

ــ أكمل الدين حسن أوغلو وآخرون ، مصر فى عدسات القرن التاسع عشر ، استانبول ٢٠٠١م.

ــ أندريه ريمون ، القاهرة ، تاريخ حاضرة ، ترجمة لطيف فرج ، دار للدرسات والنشر والتوزيع ١٩٩٣م.

ــ جاد طه ، معالم تاريخ مصر الحديث والمعاصر ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار الفكر العربى ١٩٨٥م.

ــ جان ــ لوك أرنو ، القاهرة إقامة مدينة حديثة ١٨٦٧ ــ ١٩٠٧م من تدابير الخديوى إلى الشركات الخاصة ، ترجمة حليم طوسون وفؤاد الدهان ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢م.

ــ جرجى زيدان ، تراجم مشاهير الشرق فى القرن التاسع عشر ، القاهرة ، مطبعة الهلال ١٩١٠م.

ــ جلال مظهر ، مآثر العرب على الحضارة الأوربية ، الطبعة الأولى ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٠م ، ص ١٩٦ ؛ كمال الدين سامح ، العمارة فى صدر الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢م.

ــ حسن الباشا ، زخارف جامع ابن طولون ومحاريبه ، مجلة منبر الإسلام ، العدد ٤، ٢٨ ربيع الآخر سنة ١٣٩٠هـ ، يونيو ١٩٧١م.

ــ حسن الباشا ، تاريخ الفن عصر النهضة فى أوربا ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، د.ت.

ــ حسن عبد الوهاب ، تاريخ المساجد الأثرية ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، أوراق شرقية ١٩٩٣م.

ــ حسين كفافى ، الخديوى إسماعيل ومعشوقته مصر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م.

ــ حسين مؤنس ، معالم تاريخ المغرب والأندلس ، القاهرة ١٩٩٢م .

ــ حسين مؤنس ، موسوعة تاريخ الأندلس تاريخ وفكر وحضارة وتراث ، القاهرة ١٩٩٢م.

ــ داود أبو العافية ، دور التجارة فى الاتصال الإسلامى المسيحى خلال العصور الوسطى ، بحث ضمن كتاب التأثير العربى فى أوربا العصور الوسطى ، تحرير ديونيسيوس آجيوه وريتشارد هيتشكوك ، ترجمة قاسم عبده قاسم ، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية ٢٠٠٠م ، من ص ١٥ إلى ص ٤٢.

ــ الرازي (محمد بن أبى بكر بن عبد القادر الرازي) ، مختار الصحاح ، عنى بترتيبه محمود خاطر ، ومراجعة لجنة من مركز تحقيق التراث بدار الكتب المصرية، القاهرة ، الهينة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦م.

ــ زكى محمد حسن ، فنون الإسلام ، القاهرة ١٩٤٨م.

ــ زيغريد هونكه،شمس العرب تسطع على الغرب"أثر الحضارة العربية فى أوربه"،نقله

عن الألمانية فاروق بيضون وكمال دسوقى ، الطبعة الثامنة ، بيروت ، دار الجيل ، دار الآفاق الجديدة ١٣١٤هـ/١٩٩٣م.

ــ سامى أحمد عبد الحليم، الحجر المشهر حلية معمارية بمنشآت المماليك فى مصر ، القاهرة ١٩٨٤م.

ــ سامى نوار ، الكامل فى مصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية ، الطبعة الأولى ، الإسكندرية ٢٠٠٣م.

ـ صلاح الدين البحيرى، عالمية الحضارة الإسلامية ومظاهرها فى الفنون ،الكويت، جامعة الكويت ١٩٨٢م.

ـ عاصم محمد رزق ، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، القاهرة ، مكتبة مدبولى ٢٠٠٠م.

ـ عبد التواب يوسف ، الحضارة الإسلامية بأقلام غربية وعربية ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.

ـ عبد الرحمن الرافعى ، عصر إسماعيل ، جزءان ، مكتبة الأسرة ٢٠٠٠.

ـ عبد المنصف سالم حسن نجم ، أثر العمارة الإسلامية على عمارة الكنيسة الأوربية فى العصور الوسطى بالتطبيق على نماذج من الكنائس الأوربية فى الفترة من القرن (٥ ـ ٩هـ/ ١١-١٥م) ، الكتاب التذكارى للأستاذ عبد الرحمن محمود عبد التواب ، دراسات وبحوث فى الآثار والحضارة الإسلامية ، الطبعة الأولى ، الإسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ٢٠٠٨م ، من ص ١٢٩ إلى ص ٢٠٥.

ـ عبد المنعم ماجد، خواطر سائح مصرى فى رحلة إلى أسبانيا فى الماضى والحاضر، الطبعة الأولى، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٣م.

ـ عدنان فائق عنبتاوى، حكايتنا فى الأندلس ، الطبعة الأولى ، بيروت ، لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٩م.

ـ عرفة عبده على، القاهرة فى عصر إسماعيل ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.

ـ عفيف البهنسي، الفن الإسلامى ، دمشق ، دار طلاس ١٩٨٦م.

ـ على أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة فى العصرين الأموى والعباسى ، مكتبة زهراء الشرق ٢٠٠٠م.

ـ على حسن الخربوطلى، العرب فى أوربا ، المكتبة الثقافية ١٤٣ ، ١٥ أكتوبر ١٩٦٥م.

ـ فريد شافعي، العمارة العربية في مصر الإسلامية ، المجلد الأول عصر الولاة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠م .

ـ فؤاد فرج ،القاهرة (١) تاريخ المدن القديمة ودليل المدينة الحديثة ، القاهرة ، مطبعة المعارف ومكتبة مصر ١٩٤٣م.

ـ كريستى رونالد برجز، تراث الإسلام ، ج٢ ، فى الفنون الفرعية والتصوير والعمارة ، ترجمة زكى محمد حسن ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٦م.

ـ مانويل جوميث مورينو ، الفن الإسلامى فى أسبانيا من الفتح الإسلامى للأندلس حتى نهاية عصر المرابطين ، ترجمة لطفى عبد البديع والسيد عبد العزيز سالم ومراجعة جمال محرز ، الإسكندرية ، مكتبة شباب الجامعة ١٩٩٥م.

ــ محمد أنور شكري ، العمارة في مصر القديمة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠م ، ص١٣١.
ــ محمد حسين هيكل ، تراجم مصرية وغربية ، مطبعة مصر ، د.ت.
ــ محمد عبد الله عنان ، تراجم إسلامية شرقية وأندلسية ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٤٧م.
ــ محمد عبد المنعم الجمل ، قصور الحمراء ديوان العمارة والنقوش العربية ، مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٤م ، ص ٤٦ ، ص ٤٨ ؛ غوستاف لبون ، حضارة العرب ، ترجمة عادل زعيتر ، القاهرة ، مطبعة البابى الحلبى وشركاه ، د. ت.
ــ محمد لبيب البتنونى ، رحلة الأندلس ، القاهرة ، مكتبة الثقافة الدينية ١٩٩٨م.
ــ محمد محمد أمين وليلى على إبراهيم ، المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية (٦٤٨ ــ ٩٢٣هـ/١٢٥٠ ــ ١٥١٧م) ، القاهرة ، دار النشر بالجامعة الأمريكية ، الطبعة الأولى ١٩٩٠م.
ــ محمد محمد الكحلاوى ، آثار مصر الإسلامية فى كتابات الرحالة المغاربة والأندلسيين ، الطبعة الأولى ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م.
ــ محمد مؤنس عوض ، الرحالة الأوربيون فى العصور الوسطى نماذج مختارة ، الطبعة الأولى ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ١٤٢٤ ــ ٢٠٠٤م.
ــ محمود إبراهيم حسين ، الزخرفة الإسلامية الآرابيسك القاهرة ، المطبعة التجارية الحديثة ١٩٨٧م.
ــ محمود عباس أحمد ، القصور الملكية فى مصر تاريخ وحضارة (١٨٠٥ ــ ١٩٥٢م) ، القاهرة ٢٠٠٥م.
ــ مرفت محمود عيسى ، الطراز العثمانى فى منشآت التعليم بالقاهرة ٩٢٣ ــ ١٢١٣هـ/١٥١٧ ــ ١٧٩٨م دراسة أثرية معمارية ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م.
ــ ميشيل بالار ، الحملات الصليبية والشرق اللاتينى من القرن الحادى عشر إلى القرن الرابع عشر ، ترجمة بشير السباعى ، الطبعة الأولى ، عين للدراسات والبحوث ٢٠٠٣م.
ــ نعمت اسماعيل علام ، فنون الغرب فى العصور الحديثة ، الطبعة الثالثة ، القاهرة، دار المعارف ١٩٨٢م.
ــ نهلة فخر محمد ندا ، دراسة لبعض آثار مدينة القاهرة فى أعمال الرحالة الأوربيين خلال القرن السابع عشر حتى التاسع عشر الميلادى ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ١٩٩٨م.
ــ وشنطون ايرفينج ، قصر الحمراء فى الأدب والتاريخ ، ترجمة إسماعيل العربى ، الطبعة الأولى ، بيروت ، لبنان ، دار الرائد العربى ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.

المراجع الأجنبية

- Ashmore (S), Owen Jones and the V&A Collections, London, without date London & New York, 1996.

- Crinson (M), Empire Building Orientalism & Victorian Architecture, London & New York, 1996

- Darby (M), Owen Jones and the eastern Ideal, 2 voles, A thesis presented for the degree of Doctor of Philosophy, University of Reading , Department of Fine Art, September 1974.

- Dimand (M.S), A Handbook of Muhammedan Decorative Arts , New York 1930 – 1944.

- El Basha (H), Arabic letters in the Art of the Renaissance in Italy Encyclopedia of Islamic Architecture , Arts and Archaeology, vol 3, Awraq Sharqiya 1999. pp79- 82.

- Fletcher (B), a history of Architecture, London 1961.

- Gabr (A.H), The Influence of Traditional Muslim Beliefs on Medieval Religious Architecture A Study of The Bahri Mamluk Period, ph.D Department of Architecture, University of Edinburgh, 1992.

- Grodecki (L), Gothic Architecture, New York 1977.

- Hermione (H), The Crystal Palace and the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations. London 2002.

- Jones (O), Chinese design and Pattern .New York 1869.

- Jones (O), the grammar of Ornament, London Studio Editions 1986.

- Leith (I), Delamotte's Crystal Palace, London, 2005.

- Lloyd (s), Encyclopedie Ilustrree D,Architecture, editions du D,or Flammarion, 1865.

- Piggott (J), Palace of the People, London, 2004.

قائمة اللوحات والأشكال

أولاً اللوحات

لوحة رقم ١: صورة شخصية لأوين جونز عام ١٨٥٧م من رسم الفنان هنرى وينـــدم (١٨٢٠ – ١٨٦٨م) (متحف فيكتوريا وألبرت بلندن) (تصوير الباحث).

لوحة رقم ٢: الأكاديمية الملكية للفنون بلندن (تصوير الباحث).

لوحة رقم ٣: نافورة قصر السباع بقصر الحمراء عن وشنطون.

لوحة رقم ٤: كنيسة المسيح (جيمس ويلد) فى ستريثم بلنـــدن عـــن Crinson (M), Empire Building

لوحة رقم ٥: كنيسة المسيح (جيمس ويلد) فى ستريثم بلندن ــ منظر عـــام (تـــصوير الباحث).

لوحة رقم ٦: مدخل كنيسة المسيح (جيمس ويلد) فى ستريثم بلنـــدن ــ منظـــر عـــام (تصوير الباحث).

لوحة رقم ٧ : نوافذ كنيسة المسيح (جيمس ويلد) فى ستريثم بلندن (تصوير الباحث).

لوحة رقم ٨ : دهليز المدخل بكنيسة المسيح (جيمس ويلد) فى ستريثم بلنـــدن(تـــصوير الباحث).

لوحة رقم ٩: قصر الكريستال ــ عن ويكبيديا.

لوحة رقم ١٠ : واجهة متحف فيكتوريا وألبرت بلندن (تصوير الباحث).

لوحة رقم ١١ : قـــصر الجزيـــرة عـــام ١٨٦٥م عـــن Crinson (M), Empire Building

لوحة رقم ١٢: واجهة كتاب أوين جونز The Grammar of Ornament .

لوحة رقم ١٣: الصفحة الثانيـــة مـــن كتـــاب أويـــن جـــونز The Grammar of Ornament .

لوحة رقم ١٤: زخارف من جامع أحمد بن طولون عن كتـــاب The Grammar of Ornament

لوحة رقم ١٥: زخارف من مجموعة المنصور قلاون بشارع المعز عن كتاب The Grammar of Ornament .

لوحة رقم ١٦: زخارف من مدرسة الناصر محمد بن قلاون بشارع المعز عن كتـــاب The Grammar of Ornament .

لوحة رقم ١٧: زخارف من مدرسة الناصر محمد بن قلاون بشارع المعز عن كتـــاب The Grammar of Ornament .

لوحة رقم ١٨: زخارف من مدرسة الظاهر برقوق بشارع المعز عـــن كتـــاب The Grammar of Ornament.

لوحة رقم ١٩: زخارف من قصر الحمراء بغرناطة عن كتاب The Grammar of Ornament.

ثانياً : الأشكال

شكل رقم ١: تفريغ لزخارف خلفية صورة أوين جونز (متحف فيكتوريا وألبرت بلندن) (عمل الباحث).

شكل رقم ٢: تفريغ لعقد مدخل كنيسة المسيح (جيمس ويلد) فى ستريثم بلندن(عمل الباحث).

شكل رقم ٣: تفريغ لكتابات الصفحة الثانية من كتاب قواعد الزخرفة(عمل الباحث).

شكل رقم ٤: تفريغ لزخارف من جامع أحمد بن طولون عن كتاب قواعد الزخرفة(عمل الباحث).

شكل رقم ٥ : تفريغ لزخارف الشرفات بواجهة مجموعة المنصور قلاون عن كتاب قواعد الزخرفة(عمل الباحث).

شكل رقم ٦: تفريغ لزخارف بمدرسة الناصر محمد بن قلاون بشارع المعز عن كتاب قواعد الزخرفة (عمل الباحث).

شكل رقم ٧: تفريغ لزخارف بمدرسة الناصر محمد بن قلاون بشارع المعز عن كتاب قواعد الزخرفة(عمل الباحث).

شكل رقم ٨: تفريغ لزخارف من مدرسة الظاهر برقوق بشارع المعز عن كتاب قواعد الزخرفة (عمل الباحث).

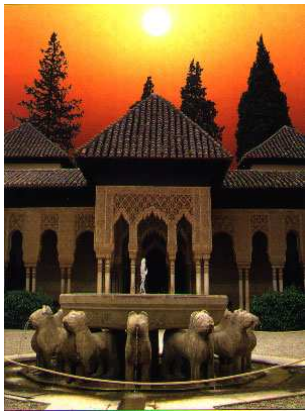
شكل رقم ٩: تفريغ لزخارف تركية عن كتاب قواعد الزخرفة (عمل الباحث).

شكل رقم ١٠: تفريغ لزخارف من قصر الحمراء عن كتاب قواعد الزخرفة (عمل الباحث).

أولاً : اللوحات

لوحة رقم ١

لوحة رقم ٢



لوحة رقم ٣

لوحة رقم ٤

لوحة رقم ٥

لوحة رقم ٦

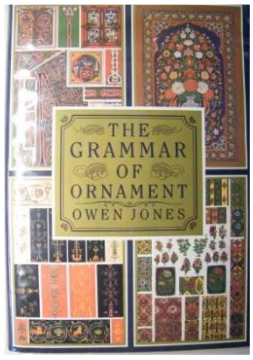
لوحة رقم ٧

لوحة رقم ٨

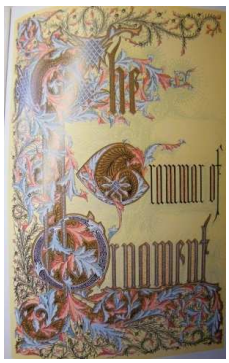
لوحة رقم ٩

لوحة رقم ١٠

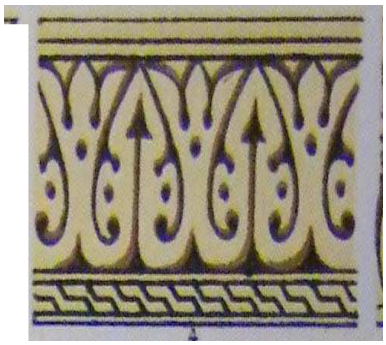
لوحة رقم ١١



لوحة رقم ١٢



لوحة رقم ١٣

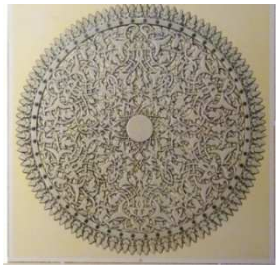


لوحة رقم ١٤

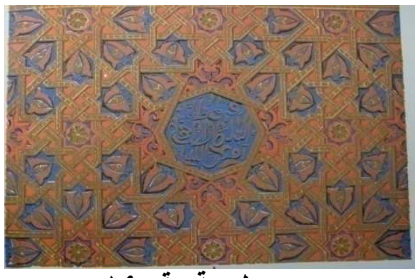
لوحة رقم ١٥

لوحة رقم١٦

لوحة رقم ١٧



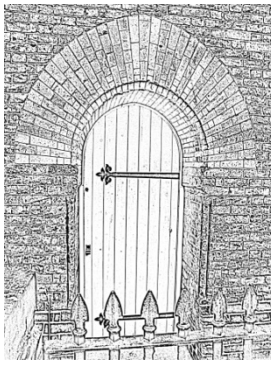
لوحة رقم ١٨



لوحة رقم ١٩

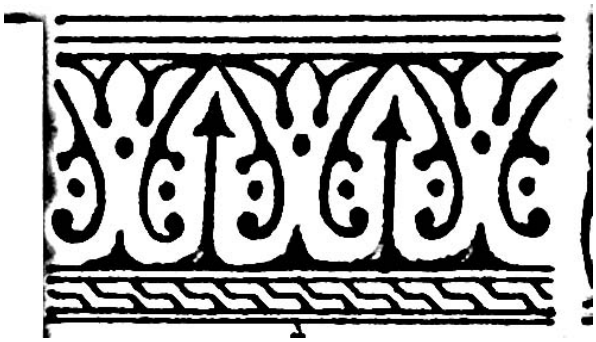
ثانياً: الأشكال

شكل رقم ١

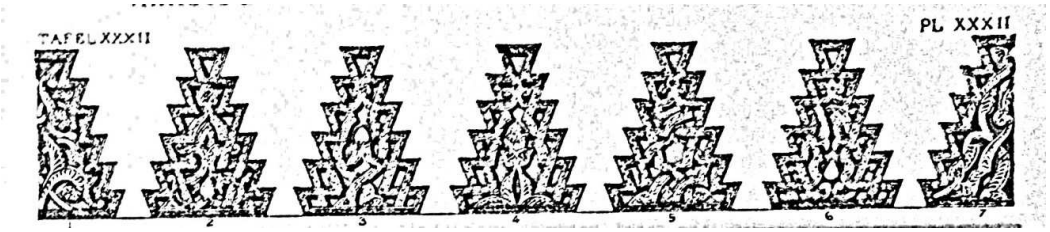


شكل رقم ٢

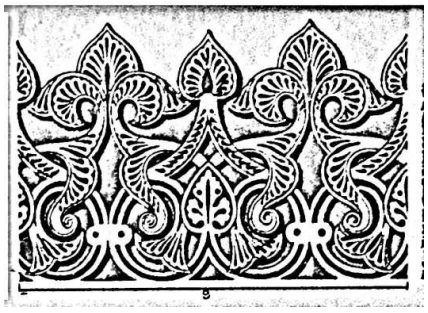
شكل رقم ٣



شكل رقم ٤

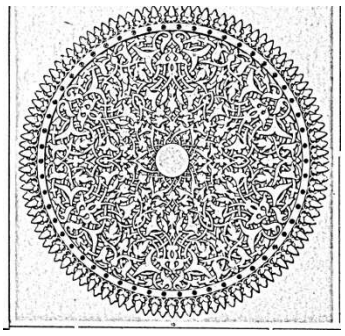


شكل رقم ٥

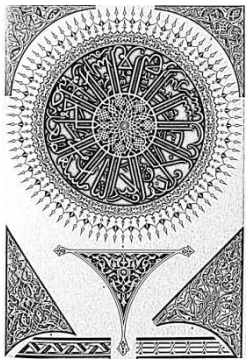


شكل رقم ٦

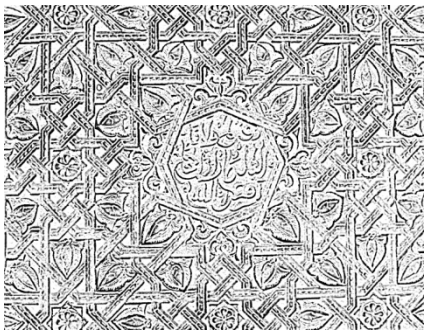
شكل رقم ٧



شكل رقم ٨



شكل رقم ٩



شكل رقم ١٠

ملحق

بيان باللوحات التى تخص الإثار الإسلامية بالقاهرة وتركيا والأندلس والمنشورة فى كتاب أوين جونز قواعد الزخرفة (The Grammar of Ornament)

ــ لوحة رقم : ٩ و ١٦ زخارف حول عقود مسجد الناصرية (الناصر محمد بن قلاون).
ــ لوحة رقم : ١١ــ ١٣ زخارف حول عقود مسجد السلطان قلاون.
ــ لوحة رقم : ١٤ ــ باطن واحد من العقود الرئيسية فى جامع أحمد بن طولون.
ــ لوحة رقم : ١٥ ــ ٢١ زخارف من مسجد قلاون.
ــ لوحة رقم : ٢٢ ــ خشب ضرب خيط من منبر.
ــ لوحة رقم : ٢٣ ــ ٢٥ من مسجد قلاون.
ــ لوحة رقم ٣١ (١ــ ١٤ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٤ ، ٣٩) زخارف بإطارات النوافذ والدعامات بجامع ابن طولون.
ــ لوحة رقم : ٣٢ من ١ــ ٧ زخارف من عوارض سقف مسجد السلطان قلاون.

اللوحة رقم ٣٣

ــ ١ــ٧ عتب من مسجد السلطان قلاون.
ــ ٨ــ١٠ زخارف مكررة من مسجد السلطان قلاون.
ــ ١٢ ــ زخارف بواطن عقود الناصرية.
ــ ١٣ ــ من باب المدرسة البرقوقية.
ــ ١٤ ــ عوارض خشبية من مسجد الناصرية.
ــ ١٥ ــ زخارف من بواطن نوافذ مسجد قلاون.
ــ ١٦ و ١٧ ــ عوارض خشبية.
ــ ١٨ ــ أفريز حول ضريح مسجد الناصرية.
ــ ١٩ ــ عوارض خشبية.
ــ ٢٠ ــ ٢٣ ــ زخارف من مساجد متعددة.

اللوحة رقم ٣٤

ــ تصميمات أخذت من نماذج رائعة من البرقوقية التى تأسست عام ١٣٨٤م.

اللوحة رقم ٣٥

ــ زخارف من الفسيفساء المتنوعة أخذت من أرضيات وحوائط عدة منازل خاصة ومساجد أثرية بالقاهرة وقد نفذت بالرخام الأسود والأبيض بالإضافة إلى البلاطات ذات اللون الأحمر.

ـ رقم ١٤ ـ ١٦ ـ نماذج لزخارف محفورة على وزرات رخامية بيضاء وملئت بالأسمنت (الصحيح المعجون) باللون الأبيض والأسود والزخارف بالرخام الأبيض فى مركز الرسم رقم ٢١ منفذ بالحفر

اللوحة رقم ٣٦

ـ١ ، ٢ ، ٣ ، ١٦ ، ١٨ زخارف من سبيل فى بيرا (Pera) بالقسطنطينية.

ـ ٤ من مسجد السلطان أحمد بالقسطنطينية.

ـ ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٣ من ضريح فى القسطنطينية.

ـ ٩ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٥ زخارف من ضريح السلطان سليمان الأول بالقسطنطينية.

ـ ١٠ ، ١١ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢١ زخارف من ينى جامع أو الجامع الجديد بالقسطنطينية.

ـ ٢٠ ، ٢٢ زخارف من سبيل (Tophana) بالقسطنطينية.

اللوحة رقم ٣٧

ـ ١ ، ٢ ، ٦ ، ٧ ، ٨ زخارف من ينى جامع أو الجامع الجديد بالقسطنطينية.

ـ ٣ مسدس فى مركز قبة جامع السلطان سليمان الأول بالقسطنطينية.

ـ ٤ ، ٥ زخارف على الكوشات أسفل قبة جامع السلطان سليمان الأول بالقسطنطينية.

اللوحة رقم ٣٨

ـ جزء من زخرفة قبة جامع السلطان سليمان الأول بالقسطنطينية.

ـ الفصل الخامس اللوحات رقم ٣٩ و ٤٠ و ٤١ و* ٤١ و ٤٢ و* ٤٢ T ٤٢ و ٤٣ الزخرفة المورسكية من الهميرا (قصر الحمراء)

اللوحة رقم ٣٩

ـ١ ، ٥ ، ١٦ ، ١٨ إطار وزرة مزخرف بالفسيفساء.

ـ ٦ ، ١٢ ، ١٤ زخارف جصية تستخدم كروابط رأسية وأفقية للحوائط.

ـ ١٣ ، ١٥ دائرة من حشوة كتابية.

ـ ١٧ زخارف مرسومة من العقد الكبير فى صالة القوارب (Hall of the Boat).

لوحة رقم ٤٠

ـ كوشات عقود

ـ١ من العقد المركزى بساحة الأسود (Court of the Lion).

ـ ٢ من مدخل إلى قاعة الأختين (Davin Hall).

ـ ٣ من المدخل إلى ساحة الأسود من ساحة (The fish - ponds).

ـ ٤ من المخل إلى ساحة (The fish - ponds) من قاعة القوارب (Hall of the Boat).

ـ ٥ ، ٦ من عقود ساحة العدالة (The Hall of Justice).

اللوحة رقم ٤١

ـ١ زخارف من حشوة من قاعة القوارب (Hall of the Boat).
ـ ٢ زخارف من حشوة من قاعة السفراء (Hall of the Ambassadors).
ـ ٣ زخارف لكوشة عقد بمدخل ساحة الأسود (Court of the Lion).
ـ ٤ زخارف لمدخل قاعة الأختين (Davin).
ـ ٥ زخارف لحشوات بقاعة السفراء.
ـ ٦ زخارف لحشوات من صحن المسجد.
ـ ٧ زخرفة لحشوات من (Hall of the Abencerrages).
ـ ٨ زخارف على عقود مدخل ساحة الأسود

اللوحة رقم ٤١

ـ ٩ ، ١٠ زخارف لحشوات من ساحة المسجد.
ـ ١١ باطن العقد الكبير لمدخل صحن (The fish - ponds).
ـ ١٢ زخارف على جانبى نوافذ فى الطابق العلوى لقاعة الأختـين (Hall of the two sisters).
ـ ١٣ زخارف كوشة العقود فى (Hall of the Abencerrages).
ـ ١٤ ، ١٥ زخارف لحشوات من قاعة السفراء.
ـ ١٦ زخارف فى كوشة العقود قاعة الأختين.

اللوحة رقم ٤٢

ـ ١ أفريز أعلى الأعمدة بساحة الأسود.
ـ ٢ حشوة من النوافذ بساحة السفراء.

اللوحة رقم ٤٢

ـ ٣ حشوة من ساحة السفراء الأرتداد الأوسط.
ـ ٤ حشوة بالحائط من برج الأسير (Tower of the Captive).

اللوحة رقم T ٤٢

ـ ٥ حشوة من حوائط (House of Sanchez).
ـ ٦ جزء من سقف ظلة ساحة (The fish - ponds).

اللوحة رقم ٤٣ فسيفساء

ـ١ دعامة من قاعة السفراء.
ـ ٢ وزرة من قاعة السفراء.
ـ ٣ وزرة من قاعة الأختين.
ـ ٤ دعامة من قاعة السفراء.
ـ ٥ و ٦ وزرة من قاعة الأختين.

ـ ٧ دعامة من قاعة العدالة.
ـ ٨ وزرة من قاعة الأختين.
ـ ٩ وزرة بالنافذة الوسطى بقاعة السفراء.
ـ ١٠ دعامة بقاعة السفراء.
ـ ١١ وزرة قاعة العدالة.
ـ ١٢ و ١٣ وزرة من قاعة السفراء.
ـ ١٤ من عمود بقاعة العدالة.
ـ ١٥ وزرة من الحمامات.
ـ ١٦ وزرة من (Divan) من ساحة (The fish - ponds).

أوضاع الإمبراطورية الرومانية في النصف الثاني من القرن الرابع ميلادي ثورة جيلـــدون[a] 398/397

د. محمد الحبيب بشاري[•]

الملخص

تميز الوضع في روما في نهاية القرن الرابع ميلادي بـــالتردي فـــي جميـــع مجالات الحياة، ففي المجال السياسي انقسمت الدولة إلـــى إمبراطوريـــة الـــشرق و عاصمتها بيزنطة وعلى رأسها الإمبراطور أركاديوس و كان عمره ثمانية عشر سنة و إمبراطورية الغرب وعاصمتها روما و على رأسها الإمبراطور هونوريوس و كـــان عمره لا يتجاوز إحدى عشر سنة فقط ،لذلك آل الحكم الحقيقي لوزرائهم،فقـــد أمـــسك الوزير روفنيوس ثم أوتروب على عرش بيزنطة بينما سيطر على مقاليد الحكم فـــي الغرب الوصي على العرش ستيلكون.و في المجال العسكري أظهر الجيش الرومـــاني عجزه في الدفاع عن حدود البلاد من التهديدات الخارجية و حمايتهـــا مـــن الثـــورات الداخلية،و ما زاد الأمور تعقيدا الصراع بين بيزنطة و روما سعي كل طرف إعـــادة توحيد الإمبراطورية و الهيمنة عليها.لقد نتج عن هذه الأوضاع انتشار الثورات، بحيث سعت الشعوب المستعمرة للتحرر و من بين الثورات التي هددت وجود روما تلك التي قادها القائد الموري جيلدون،إذ رغم قصر مدتها؛إذ لم تتجاوز سنتين؛كادت أن تقـــضي على العرش في روما. فقد كان جيلدون في بداية حياته السياسية و العـــسكرية حليفـــا لروما،فقد ساعد تيودوز في القضاء على ثورة أخيه فيرموس،فكافأته رومـــا بمنحـــه قيادة جيوشها في إفريقيا،لكنه لما لاحظ الوضع الذي آلت إليه الإمبراطورية الرومانية بعد وفاة الإمبراطور تيودوز و انقسامها إلى قسمين متصارعين،قرر الـــتخلص مـــن التبعية للعرش الروماني.بدأ ثورته بالتمرد على السلطة المركزية الرومانيـــة بإيقافـــه مدها بالقمح،و الذي يدخل في نطاق ضريبة التموين السنوية،و هو مـــصدر التمـــون الأساسي لروما،و هذا جعل روما على حافة المجاعة مما دفع بالمسؤولين الرومان إلى إعلان حالة الطوارئ و اعتبار جيلدون عدو الشعب الروماني،و عندها خطا جيلـــدون الخطوة الثانية في ثورته بإعلانه الانفصال عـــن رومـــا و الانـــضواء تحـــت لـــواء بيزنطة،مستغلا الصراع بين العاصمتين للهيمنة على كل الإمبراطورية،و جاء رد فعل ستيلكون الوصي على الإمبراطور هونوريوس سريعا،إذ قرر إرسال قوة للقضاء على القائد الموري،فجهز جيشا واختار لقيادته الأمير ماسكزال أخ جيلدون و كان ناقما على أخيه .قدم الجيش الروماني في سنة ٣٩٨ م. إلى إفريقية و كـــان تعـــداده لا يتجـــاوز

[•] أستاذ التاريخ القديم – قسم التاريخ – جامعة الجزائر ٢

٥٠٠٠ مقاتل مقابل ٧٠٠٠٠ مقاتل لجيش جيلدون حسب ما ذكرته المصادر،و قد التقى الطرفان قرب مدينة تيفست(تبسة)و لم تدم المعركة مدة طويلة حتى انهار جيش جيلدون .و بذلك انتهت هذه الثورة بسرعة كبيرة،حسب ما ذكره المصادر اللاتينية المعادية لكل ما هو غير روماني و لمن يرفض الخضوع لها،و على رأس هؤلاء الشاعر كلوديان و المؤرخ زوسيم .إن نهاية هذه الثورة بالسرعة التي ذكرتها المصادر اللاتينية تطرح تساؤلات أكثر مما تعطي إجابات لأن انتصار ٥٠٠٠ جندي على ٧٠٠٠٠ ألف و تفسير ذلك بالمعجزة أمر لا يصدق .

Résumé

L'empire romain a connu au cours du troisième siècle une transformation radicale dans tous les domaines , et avait perdu son aura et son prestige qu'il s'étaient forgé au cours du premier et deuxième siècle ap.J.C. , sa situation s'était détérioré sur tous les plans économique et sociale , politique et militaire .. Mais la crise la plus grave qu'a connu l'empire romain fut l'échec de l'armée de protéger le territoire romain des menaces internes et externes , et enfin l'échec des reformes de Dioclétien qui n'ont fait que retarder la l'éclatement de l'empire , ce qui était arrivé à la mort de l'empereur Théodose en 395 , l'empire romain s'était divisée en deux entité indépendante ,d'un coté l'empire romain d'orient , et a sa tête l'empereur Arcadius , qui en raison de son jeune âge (il avait 18 ans) , c'est a son régent Rufinus qu'incomba la gestion des affaires de l'état , puis a son remplaçant Eutrope , et de l'autre coté l'empire d'occident et à sa tète Honorius frère d'Arcadius et qui n'avait que 11 ans ce qui avait permis a son régent Stilicon de diriger l'état a sa guise , et qui avait l'ambition de s'emparer de tout l'empire romain ce qui l'avait mis en conflit avec Rufinus puis Eutrope .

Dans les provinces romaines d'Afrique , la situation n'était pas meilleur , devant les attaques des tribus maures et numides des centres urbains et économiques qui n'ont pas cessé , et l'incapacité de l'armée à les arrêter , ce qui a poussé l'empire a abandonner une partie de l'Afrique difficile a défendre , et ne conserva que ce que certains historiens ont appelé « l'Afrique utile » .

Aussi Rome pour régler ses problèmes sécuritaires , et limiter ses dépenses, a courtiser les chefs des tribus maures et numides en leur offrant des privilèges afin de l'aider a mettre fin aux menaces des tribus insoumises, et parmi ces chefs Nubel qui appartient a la tribu Jubaleni . Rome s'était assurée les services de cette famille parce qu'elle avait un pouvoir très étendu vu que son domaine s'étendait de la vallée de la soumman à l'est à la vallée du Chélif à l'ouest , mais les relations s'était dégradée entre Rome et Firmus ,l'un des membres les plus influents de cette famille après la disparition de Nubel , cette dégradation s'était transformée en guerre ouverte qui avait durée de 372 à 375 . Firmus dans sa révolte a obtenu l'appui de ses frères Dius et Mascizel et de sa sœur Cyria , tandis que son frère Gildon s'était mis du coté des romains , et les avait aidé à éliminer son frère . Pour le récompenser Rome lui a accordé des responsabilités militaires jusqu'à sa nomination a la tete de l'armée romaine d'Afrique (comes Africae) . Mais l'entente entre Gildon et les romains n'a pas duré longtemps , car le prince maure avait cherché a se détacher de l'autorité romaine ,

A la mort de Théodose en 395 , Gildon avait fait un nouveau pas vers son détachement de Rome , en réduisant la quantité de blé qui devait être envoyé a la métropole. en 397 ap.J.C., profitant du conflit entre Stilicon et Eutrope, Gildon décida d'arrêter totalement l'envoie de blé à Rome , ce qui la menaça de famine . Le sénat avait réagi très vite suite a la demande de Stilicon en déclarant Gildon « ennemi du peuple romain » , Gildon rétorqua immédiatement , en se rebellant contre l'empire romain d'occident en annonçant sa soumission à l'empire d'orient . Stilicon pour protéger le grenier de Rome , et d'empêcher que cette révolte ne se propage a tout l'empire déclara la guerre au prince maure, et pour cela il mobilisa une armée composée d'après certaines sources de 5000 hommes , et nomma a sa tête Mascizel qui en voulait à son frère Gildon d'avoir tué ses deux enfants , et les envoya en Afrique , Gildon qui s'attendait a la réaction de Rome , mobilisa 70000 hommes . Les deux armées s'étaient rencontrée entre Tébessa et Haidara, et selon

les sources latines , les combats n'avaient pas duré longtemps , puisque l'armée de Gildon s'était vite disloquée , presque son combat , et Mascizel remporta en très peu de temps la bataille et la guerre contre son frère, qui s'était fait tuer en essayant de s'enfuir .

La défaite de Gildon mentionnée par les sources latines soulève de nombreuse questions , surtout qu'elles proviennent d'écrivains qui haïssaient Gildon , comme le poète Claudien qui était l'ami de Stilicon ennemi de Gildon , Paul Orose et Zosime fervents chrétiens et ennemis de Gildon parce qu'ils le considéraient comme païen.

المقدمة

دخلت الإمبراطورية الرومانية ابتداء من نهاية القرن الثالث ميلادي مرحلة خطيرة من تاريخها تميزت بتردي أوضاعها الاقتصادية و الاجتماعية،و اهتزاز استقرارها السياسي و انتشار حركات التمرد و الثورات في مختلف مقاطعاتها،و ولت هيبة جيشها الذي استطاع في الماضي إخضاع كل شعوب حوض البحر المتوسط، و السيطرة على أراضيها،فلم يعد يرهب أحدا و لا قادرا على الدفاع عن حدود الإمبراطورية من الأخطار الخارجية،و لا حماية أمنها و استقرارها من حركات التمرد في الداخل .و قد حاول الإمبراطور ديوقلسيانوس (٣٠٥/٢٨٤) تدارك الوضع بإدخاله إصلاحات جذرية على كل مجالات الحياة،لكن محاولاته لم تنجح إلا في تأجيل زوال الإمبراطورية،حيث كلما تقدمنا في الزمن زاد الوضع تدهورا،حتى انقسمت الإمبراطورية في الربع الأخير من القرن الرابع ميلادي؛مع وفاة الإمبراطور تيودوز سنة ٣٩٥ م.؛إلى شطرين متصارعين، إمبراطورية الشرق و عاصمتها بيزنطة،و إمبراطورية الغرب و عاصمتها ميلانو حتى ٤٠٢ م. ثم رافينا.

لقد كان على رأس إمبراطورية الشرق أركاديوس(Arcadius)،و كان عمره ثمانية عشر سنة فقط ،و نظرا لقلة تجربته و عدم قدرته على تسيير شؤون البلاد، سيطر عليه وزيره روفنوس،الذي كان الحاكم الفعلي للبلاد،و بعد وفاته تولى أوتربوس (Eutrope) نفس المنصب،بينما كان على رأس إمبراطورية الغرب أخوه هونوريوس (Honorius).،و نظرا لصغر سنه،إذ لم يتجاوز عمره إحدى عشر سنة،عين الإمبراطور تيودوز قبل وفاته،القائد الوندالي ستيلكون وصيا عليه . و قد تميز كل من روفنوس و من بعده أوتربيوس في الشرق،و ستيلكون في الغرب بالطموح و سعي كل واحد إلى إعادة توحيد الإمبراطورية تحت رايته،لذلك تضاربت

مصالح الطرفين و مشاريعهما،مما وتّر العلاقة بين شطري الإمبراطورية إلى درجة العداوة[1]

و قد تبع انشطار الإمبراطورية الرومانية تقاسم المقاطعات بين الطرفين، فمنها ما ضمت إلى إمبراطورية الشرق،و منها ما خضعت لإمبراطورية الغرب و من هذه الأخيرة المقاطعات الإفريقية.

لقد شجّع الوضع الجديد الذي أصبحت عليه الإمبراطورية الرومانية القبائل النوميدية والمورية،التي رفضت الخضوع للسلطة الرومانية من قبل،و هجرت مواطنها لتستقر فيما وراء خط الليمس،بالهجوم على المراكز الحضرية و الاقتصادية داخل خط الليمس،متسببة في خسائر كبيرة للمدن والمزارعين،و قد عجز الجيش النظامي من وضع حد لتهديدات الأهالي،مما اضطر السلطة المركزية على التخلي عن جزء كبير مما كان يعتبر من أملاكها،و لم تحتفظ إلا بما أطلق عليه " إفريقيا المفيدة"،و كذلك تأسيسها جيشا جديدا عرف "بجيش الحدود"(Limitanei) المتكون من المزارعين و قدماء الجنود الذين استفادوا من أراض على الحدود،و امتيازات عديدة مقابل التصدي لخطر الأهالي.

و قد تزامن هذا التطور مع اشتداد الصراع الديني بين الكنيسة الكاتوليكية المدعومة من طرف السلطة و الحركة الدوناتية،بالإضافة إلى استمرار الثورة الشعبية المعروفة بحركة الدوارين،و التي تعتبر ثورة اجتماعية ضد الوضع الاجتماعي و الاقتصادي الذي فرضته الطبقة الارستقراطية الرومانية و ممثليها في المغرب القديم.

أمام انتشار التهديدات الخارجية و اتساع نطاق حركات التمرد والثورات في الداخل،و عجز الجيش الروماني عن فرض الأمن و الاستقرار،لجأت السلطة الرومانية إلى سياسة التودد إلى زعماء القبائل المورية و النوميدية القوية،و ذات النفوذ السياسي و المعنوي في أوساط الأهالي،فوطّدت علاقتها بهم،و منحتهم الامتيازات المختلفة المادية و المعنوية مثل شارات الإمارة و الألقاب الأميرية و الملكية،و قيادة الجيوش حتى يخففوا عنها عبئ و تكاليف حماية أراضيها من أي تهديد خارجي أو داخلي، و رعاية مصالحها الاقتصادية و الحفاظ على مراكزها الحضارية،و من بين الذين اعتمدت عليهم في مقاطعة موريطانيا القيصرية أسرة نوبل (Nubel) التي تنتمي إلى قبيلة يوباليني (Jubaleni) . فمن هي هذه الأسرة ؟ و ما هو دورها في أحداث نهاية القرن الرابع ميلادي التي شهدتها المقاطعات الإفريقية ؟

إن المعلومات المتوفرة لدينا حول هذه الأسرة محدودة أوردها المؤرخ الروماني أميانوس ماركلنوس(Ammianu Marcellinus)،الذي يذكر أن قبيلة يوبولاني تنحدر من منطقة جبال البيبان[2]،و أنها مرومنة و معظم أفرادها مسيحيون،

([1] Homo (L) , Histoire nouvelle , edit. Marabout , Paris, 1979p, 413

([2] Yves Moredan, Gildon les maures et l'Afrique , M.E.F.R., 1989, n° 101,2,p, 828

حيث نجد اسم نوبل أو نوفل (Nuvel) و من قبله والده ساتورنينوس (Saturninus) ، ووالدته كلوكيا(Colecea) بمعنى المرأة الشريفة[٣]،و أبناءه فيرموس و سماك و قد قاد نوبل وحدة عسكرية هي وحدة (Equites Armigeri juniores) [٤]. كما حمل لقب ملك (Rugulus)،و اعتبر أقوى أمراء موريطانيا القيصرية[٥].

لم ينحصر نفوذ أسرة نوبل في القبيلة و لا حتى في منطقة صغيرة، و هو ما يتجلى من أملاك أفرادها التي انتشرت في المنطقة الممتدة من حوض وادي الشلف غربا إلى حوض الصومام شرقا،فقد امتلك فيرموس و والده ضيعة واسعة في بني عيشة قرب التثية [٦]بينما امتلك أخاه سماك(Sammac) [٧]ضيعة في بيترا(Petra) بحوض الصومام،في حين وجدت ممتلكات مازوكا(Mazuca) في حوض وادي الشلف[٨]،أما جيلدون فكانت أملاكه شاسعة جدا،حتى أن السلطة الرومانية اضطرت بعد قضاءها عليه و مصادرة أملاكه إلى تكوين لجنة خاصة للإشراف عليها[٩]،في حين نجهل أملاك بقية الأبناء و هم ديوس(Dius) و ماسكزال (Mascizel)[١٠] و ابنته سيريا(Cyria)[11].

لقد برز من أبناء نوبل كل من فيرموس(Firmus) و جيلدون(Gildon) و ماسكزال و مازوكا و سيريا،في وقت واحد حيث ثار الأول ضد الرومان بين سنوات ٣٧٢ و ٣٧٥ م. و ساند ماسكزال و ديوس و مازوكا و سيريا،في حين تحالف جيلدون مع القائد الروماني تيودوز،و كان مساعدا له ضد أخوته[١٢]،و قد كافأته روما على موقفه هذا و منحته عدة مسؤوليات عسكرية،حتى عين سنة٣٨٥ م. قائدا للقوات الرومانية في إفريقية(Comes Africae) [١٣]،و منح لقب الرجل الشريف (Vir spectabilis).و هذا يعني أنه وصل إلى مرتبة لم يصل إليها الكثير من الأفارقة من قبل،و هو ما سمح له بقيادة كل القوات الرومانية بإفريقيا،حتى و إن لا

([3] C.I.L., VIII, Rusguniqe , Lepelley (C), Frontiere et limites géographiques de l'Afrique du nord antique ,p, 234

([4] Notitia Dignitatum , occ.VII, edition O.Seeck , Berlin , 1876, p, 142

([5] Ammien Marcellin , Histoire XXIX, traduction sous la direction de M.Nisard , Paris, firmin didot ,1862,5, 2

([6] Ibid, XXIX, 5,44

([7] Ibid, XXIX, 5, 13

([8] Ibid, XXIX, 5, 3

([9] Code theodosien , Edit ,Th. Mommsen et Paulus M. Meyer , Berlin, 1905,IX, 42,16 ; Notitia Dignitatum occ, XII,

([10] Ammien Marcellin , XXIX, 5, 11

([11] Ibid,XXIX, 5, 28

([12] Ibid , XXIX ,5, 12 , 24 ; XXIX, 5,6

([13] Zosime, Histoire nouvelle, texte etabli , traduit par Fr. Paschoud, edit.C.U.F.,2000, V, 11, 2

نعرف بالضبط المقاطعات التي كانت خاضعة له،كما منحه منصبه حق عقد الاتفاقيات مع زعماء القبائل النوميدية و المورية لتجنيد وحدات قتالية عند الضرورة [١٤].

أما ما يتعلق بحياته الشخصية،فإننا نعرف من بعض المصادر أن جيلدون كان وثنيا [١٥]،و قد تزوج من امرأة مسيحية،نجهل كم أنجبت له من أبناء،لكن نعرف أن إحدى بناته و تسمى صالفينا (Salvina) كانت مثل أمها مسيحية،و قد تزوجت الأمير نبرديوس (Nebridius) حفيد الإمبراطورة فلاسيا(Flacille) زوجة الإمبراطور تيودوز،و بإرادة و اختيار هذا الأخير الذي رأى فيها زوجة نبيلة،حيث قال بشأنها سان جيروم :" نبرديوس ابن أخت الإمبراطورة... ترعرع في حضن عمته حتى أصبح عزيزا على الإمبراطور الذي لا يقهر،إلى درجة أنه اختار له زوجة نبيلة جدا[١٦]،و ما يبرز المكانة التي كانت تحظى بها زوجة جيلدون و ابنته أنهما عاشتا بقية حياتهما بعد مقتله،و موت نبرديوس في القصر الإمبراطوري في آمان،في وقت كان ستيلكون وزير الإمبراطور هونوريوس و عدو جيلدون يتحكم في مقاليد السلطة[١٧].

بوادرالثورة

تظهر الأحداث التاريخية أن جيلدون إلى جانب كفاءته العسكرية،كان سياسيا محنكا يحسن تحين الفرص المناسبة لتحقيق طموحاته .فقد فهم جيدا الوضع الذي كانت تمر به الإمبراطورية الرومانية ،و استغل ذلك لصالحه،إذ استمر في وفائه للإمبراطور تيودوز الذي رفعه إلى أعلى المناصب العسكرية،لكن ذلك لم يدم طويلا فقد كان ينتظر الفرصة المناسبة للتخلص من تلك التبعية،لذلك نجده يرفض تقديم المساعدات الضرورية المادية و البشرية للإمبراطور بين سنوات ٣٨٦ و ٣٨٨ م. للتصدي للمتمرد ماكسيموس (Maxime)،و أكثر من ذلك دعّم هذا الأخير بالحبوب و تعامل معه كأنه الإمبراطور الشرعي[١٨]،و رغم ذلك لم ينقم عليه تيودوز،و لا نعتقد أن ذلك حبا في شخصه و إنما لشعوره بحاجته الماسة إليه و إلى القمح الإفريقي الذي يتحكم فيه.و قد كرر جيلدون نفس الموقف سنة ٣٩٢ م. عندما رفض دعم الإمبراطور ضد المتمرد أوجين(Eugene)،و مرة أخرى غض الطرف عن الموقف السلبي لجيلدون[١٩].

و ما أن توفى تيودوز سنة ٣٩٥ م. حتى أخذ جيلدون يجس نبض السلطة الرومانية الجديدة بقيادة الوزير ستيلكون الحاكم الفعلي لإمبراطورية الغرب،فبدأ

([14] Yves Moredan , p, 842

([15] Paul Orose , Histoire contre les païens, texte établi , traduit par Marie Pierre Arnaud Lindt,edit. les belles lettres, Paris, 1990, VII, 36 ;Comte Marcellus , Chronique 379/444, , trad. Marc Szwajcer Paris, 1958,. année 398,XI

([16] Paul Orose , loc cit

([17]Yves Moredan , p, 844

([18] Petit (P), Histoire générale de l'empire romain, t.III, Le bas empire , p, 124, note 18

([19] Denis de Roques , Synesios de Cyrene et la migration berbère vers l'ouest (398/413) , C.R.A.I, 1983 , Volume,127, n° 4, pp, 667/68 ; Petit (P), loc cit

بتقليص كمية القمح الذي كان يرسلها إلى روما في نطاق ضريبة التموين السنوية (الأنونة)[٢٠] ليوقفها نهائيا سنة ٣٩٧ م.[٢١]،مستغلا الأوضاع السيئة التي كانت تمر الإمبراطورية،و الصراع بين ستيلكون و أوتروب(Eutrope) وزير أركاديوس، بالإضافة إلى غزو ألاريك لأراضي تراقيا و مقدونيا و تهديده لمنطقة البلوبونيز.

لقد نتج عن قرار جيلدون أن أصبحت روما مهددة بالمجاعة،فأعلنت بها حالة الطوارئ،و أسرع ستيلكون و طلب من مجلس الشيوخ إعلان جيلدون عدو الشعب الروماني(Hostis publicus)،و هو القرار الذي شجع جيلدون على أن يخطو خطوة جديدة نحو التحرر من سيطرة إمبراطورية الغرب،فأعلن تمرده عليها و تبعيته لإمبراطورية الشرق،و هو القرار الذي رحب به أوتروب [٢٢].

اهتزت روما و أصاب الإمبراطور و ستيلكون و سيماك(Symmaque) حاكم مدينة روما و مسؤول التموين الهلع مما قد يتمخض من نتائج وخيمة عن قرار جيلدون،حيث أعلن سيماك أمام مجلس الشيوخ أن هيجان الجمهور الغاضب و الجائع يهدد استقرار روما و ربما أمنها[٢٣]،و قد دفع هذا التصريح ستيلكون إلى التحرك بسرعة لتجنب كارثة المجاعة المؤكدة،فأمر باستيراد كميات كبيرة من القمح من مقاطعات غالة الداخلية [٢٤].و في نفس الوقت استعد للدخول في حرب ضد جيلدون بتسخيره كل القوات البرية و البحرية المتوفرة لديه،لكن و نظرا للأوضاع الاستثنائية التي كانت تمر بها روما و التي تحتم عليه البقاء بها،أوكل مهمة قيادة الجيش الروماني إلى القائد الموري و أخ جيلدون ماسكزال[٢٥]،و كان ناقما على أخيه الذي بعد أن فشل في القضاء عليه بفضل لجزءه إلى ميلانو،انتقم منه بقتل ولديه الصغيرين الذين بقيا في موريطانيا[٢٦].

و إذا بحثنا عن أسباب اختيار جيلدون التبعية لإمبراطورية الشرق و ليس الانفصال النهائي،فنعتقد أنه قرار مؤقت في انتظار الفرصة المناسبة لإعلان استقلاله التام،إذ و باتفاق الكثير من المؤرخين كان جيلدون يؤمن بفكرة أنه لا أمل في بقاء

([20] Symmaque,lettre IV, 54, de l'année 397, trad. Etienne François Corpet , edit., C.L.F.Panckoucke , 1843 ;Yves Moredan, p, 849

([21] Claudien, Guerre de Gildon , 66-67 dans Œuvres complètes , trad., Heguin de Guergle, Alphonse Trognon et Yves Germain , edit., Palio , Clermant Ferrand , 2003

([22] Zosime, V,

([23] Ibid , 28 ; 128

([24] Claudien , Eloge de Stilicon , 91 ; I, 306 ; Claudien , Eutrope, I, 401

([25] Yves Moderan , p, 700

لقد ظهر ماسكزال لأول مرة على مسرح الأحداث في موريطانيا القيصرية خلال ثورة أخيه فيرموس إذ وقف إلى جانبه

Ammien Marcellin , Histoire , XXIX, 5, 11 ; XXIX, 5, 14

([26] Claudien, Guerre de Gildon , 394

الإمبراطورين الصغيرين المتصارعين أحياء لمدة طويلة؛حيث لم يسبق أن عاش وريثا صغيرا للعرش الروماني[٢٧]، لذلك و في انتظار تطور الأوضاع كما كان يتصورها اختار الانضواء تحت سلطة إمبراطورية الشرق البعيدة عنه،و التي لا تستطيع مراقبته،مما يسمح له بأن يتصرف بكل حرية عكس تبعيته لإمبراطورية الغرب القريبة منه،و التي يتحكم فيها ستيلكون،و الذي يحلم بفرض سيطرته على كل الإمبراطورية.بالإضافة إلى إمكانية استفادته من الصراع القائم بين وزيري أركاديوس و هونوريوس،و حصوله عند الضرورة على دعم من أوتروب .

الثورة

لقد أظهر جيلدون قدرته على التخطيط للثورة للتخلص بصفة نهائية من تبعيته لسلطة خارجية و هذا بتبنيه سياسة المراحل،حيث بدأ بالتقليل من حجم الأنونة ثم أوقفها نهائيا،و نتصور أن هذه الخطوة عادت بالفائدة على الأهالي،لأن كميات القمح و الزيت التي كانت توجه إلى روما بقيت في المغرب،و هذا أدى إلى ارتفاع العرض على ما كان عليه سابقا،مما ساعد على انخفاض أسعارها في الأسواق[٢٨] و جعلها في متناول الأهالي،و هذا يعني اكتساب جيلدون شعبية واسعة في أوساط الموريين و النوميديين .

لقد أثارت قرارات جيلدون الجريئة تجاه إمبراطورية الغرب غضب ستيلكون ، و في محاولة منها تدارك الوضع أعلن الحرب على القائد الموري،و جهز جيشا بقيادة ماسكزال،في حين استغل جيلدون سلطته كقائد للقوات الرومانية في المقاطعات الإفريقية،و انتماءه إلى أسرة مورية ذات نفوذ ليجمع حوله قوة ضخمة بتعبئة كل قدراته،بتسخيره القوات الرومانية المرابضة في المنطقة و التي كانت تحت إمرته،

و كذلك القبائل الموريـة و النوميديـة و النوبيـة و الغرامنتيـة و الجتوليـة والناسمونس[٢٩]،و في هذا التعداد نعتقد أن الشاعر الروماني ضخّم جيوش جيلدون بهدف الرفع من شأن ستيلكون و إعطاء انتصاره وزنا كبيرا،لأننا نتسائل كيف تمكن القائد الموري أن يجند في نفس الوقت الموريين المتمركزين في أقصى غرب المغرب القديم و النوبيين في أقصى الشرق،حيث تتجاوز المسافة الفاصلة بينهما بأكثر من ٣٠٠٠ كلم.

رغم كل ذلك فنجاح جيلدون في كسب دعم القبائل المذكورة آنفا،و هي في الحقيقة شعوبا نظرا لتعداد سكانها و اتساع الأراضي التي تملكها أو تشرف عليها يعتبر نجاحا دبلوماسيا،و يدل على دهائه من جهة و عداء الأفارقة للرومان، و استغلالهم لأول فرصة للتخلص من هيمنتهم من جهة أخرى.

([27] Yves Moredan , p, 849

([28] Courtois(Ch),les vandales et l'Afrique , edit. Arts et Metiers graphiques ,Paris,1955, p, 145

([29] Claudien, Eloge de Stilicon , I, 254/259-263

إلى جانب هذه القبائل استغل جيلدون صراع الدوناتيين مع الكنيسة الكاتوليكية الرسمية المدعومة من طرف السلطة لجلبهم إلى صفه رغم وثنيته[٣٠]،و نعتقد أن كل طرف وجد مصلحته في هذا التحالف،فالدوناتيون يقدمون للقائد الموري المقاتلين الذين كانوا مستعدين للموت من أجل الدفاع عن عقيدتهم،و في المقابل يستفيدون من حماية القائد الموري لهم.و قد تمتنت العلاقة بين الطرفين حتى اعتبر المجادلون الكاتوليك الدوناتيين جلدونيين،و ألصقوا بالأسقف الدوناتي أوبتا التاموقادي (Optat de Thamugadi) مختلف النعوت،فمرة اعتبروه جندي جيلدوني[٣١]،و مرة أخرى صديق القائد الموري[٣٢]،و في مرة ثالثة فلكا للقائد[٣٣]،و في مكان آخر اعتبروا جيلدون إلاه أوبتا حيث ذكر القديس أغسطين :" كان لأوبتا إلاها ليس الإله إنما جيلدون"[٣٤]

و قد نتج عن التقارب بين جيلدون و الدوناتيين أن بعض المؤرخين نظروا إلى الحركة الدوناتية على أنها تعبيرا عن الخصوصية المحلية التي تسعى للتخلص من الهيمنة الرومانية[٣٥].

إن انضمام كل أطياف المجتمع الإفريقي من قبائل و دوناتيين و دوارين إلى جيلدون،أعطى الثورة طابعا تحرريا و اجتماعيا و دينيا إفريقيا [٣٦].

أما القوات الرومانية التي أرسلها ستيلكون بقيادة ماسكزال،فقد ضمت وحدات من قدماء المحاربين الغاليين و فرق أغسطية،و كان عدد أفرادها ٥٠٠٠ مقاتل[٣٧]، أبحرت من ميناء بيزا في اتجاه جزيرة كابراريا(Capraria)،و منها توجهت إلى الأراضي الإفريقية،حيث أخذت طريق تيفست(Theveste) (تبسة) أين كانت تتمركز قوات جيلدون،التي قدر عددها بسبعين ألفا(٧٠٠٠٠)[٣٨].و هنا نتساءل لماذا اختار جيلدون منطقة تبسة عوض انتظار عدوه على ساحل البحر،هل لأن المنطقة قريبة من مراكز معظم القبائل المورية و النوميدية التي انضمت إليه ؟ أم أنه كان عائدا إلى مقره

([30] Paul Orose , VII, 36 ; Comte Marcellus , Chronique 397/444, , année 398, XI

([31] Saint Augustin, Contre Cresconius , trad. L'Abbé Burlereau, 1897, IV, 24-31 ; Cardinal Cesar Baronius Annales ecclesiastiques tome,I-II,Paris , 1916, p, 726(année 398)

([32] Saint Augustin , Contras litteras Petiliani, trad.l'Abbé Burlereau , 1869, II, 37, 88

([33] Ibid, II, 103-237 ; Saint Augustin, Contra epistulam Parmeniani, trad.Poujoulat L. Guerin , 1860 ,II, 15, 34

([34] Ibid, II, 28-65

([35] Frend (W.H.C.), The donatist church in north Africa , oXford , 1985, p,210 ; Congar(P.Y.), Introduction aux

traits anti donatistes de Saint Augustin , Bibliotheque augustienne, p, 20

([36] Yves Moderan, p, 831 ; Kotula (T),Les africains et la domination romaine ,Dialogue d'histoire ancienne 1976, vol.2, n° 2 , p, 350

([37] Claudien , Eloge de Stilicon , I, 314 ; Paul Orose , VII, 36 ; Zosime, V

([38] Cardinal Cesar Baronius , op cit, p, 727

في قرطاجة بعد جولة تفقدية عندما بلغه خبر وصول أخيه على رأس القوات الرومانية؟

التقى جيش جيلدون و جيش ماسكزال على ضفاف وادي أردالیو(Ardalio) (وادي سومة) [٣٩]بين تبسة و حميدرة،و يظهر أن جيلدون لم يفاجأ بقدوم القوات الرومانية لأن معظم قواته كانت متواجدة معه[٤٠]،في حين ذكر زوسيم (Zosime) أن ماسكزال فاجأ جيلدون[٤١].و قد انتهت الحرب بسرعة مذهلة،حيث نجح الجيش الروماني في القضاء على القوات المورية في وقت قصير،و دون مقاومة،بعد أن قتل جزء منها و فر الجزء المتبقى[٤٢].و أمام الكارثة التي حلت به اسحب جيلدون نحو ساحل البحر،و امتطى سفينة للتوجه نحو القسطنطينية لكن الرياح حالت دون ذلك و أعادته إلى طبرقة أين ألقي عليه القبض فانتحر حتى لا ينكل به[٤٣] .

إن كل ما يتعلق بهذه الحرب يطرح عدة تساؤلات و يدفعنا إلى تقديم بعض الملاحظات،سواء من حيث عدد جنود كل طرف و كذلك مجريات الحرب،و كيفية نهايتها .

١ــ إن التباين في عدد مقاتلي الطرفين المتصارعين يجعلنا نطرح بعض التساؤلات منها،هل لم تجد روما العدد الكافي من الجنود لترسلهم إلى إفريقيا للتصدي لثورة جيلدون،و تخليص المقاطعات الإفريقية منه،خاصة أنها ذات أهمية قصوى للشعب الروماني إذ تمثل المصدر الأساسي لغذائه معظم أيام السنة[٤٤]،و أكثر أهمية بالنسبة للإمبراطور و رجال السياسة لأنهم يعرفون أنهم سيعزلون أو يقتلون إذا لم يوفروا الغذاء الضروري و المجاني للعاطلين الرومان في الوقت المناسب.

٢ــ كيف تكتفي روما بإرسال ٥٠٠٠ مقاتل فقط لمواجهة ٧٠٠٠٠ مقاتل ، و هي التي ارتفع عدد جنودها الإجمالي في هذا الوقت إلى أكثر من ٢٥٠ ألف[٤٥].

أما ما يتعلق بانتصار ماسكزال على جيلدون بالأعداد التي ذكرت ، فيطرح بعض التساؤلات، منها :

([39] Gsell (S) , Atlas Archéologique d'Algerie , f, 29, n° 100

([40] Yves Moredan, p, 855

([41] Zosime, V, II, 4

([42] Claudien , Eloge de Stilicon, I, 352

([43] Ibid, I, 354

[44]) لقد كانت المقاطعات الإفريقية تساهم في تغذية الشعب الروماني لمدة ثمانية أشهر،و مصر لمدة أربعة أشهر،

Josephe Flavius ,Guerre des juifs , II,16,4,trad.R.Harmand, révisé et annoté par Theodore Reinach et J.Weill . E.Leroux, Paris, 1932

لكن بعد انقسام الإمبراطورية إلى شطرين خصص إنتاج مصر لتموين القسطنطينية ، و تحملت المقاطعات الإفريقية عبئ تموين روما لمعظم أيام السنة

([45] Notitia Dignitatum occ., V, p, 10

١ــ هل جيلدون الذي كان مساعدا لقائد الجيش الروماني الذي حارب فيرموس منذ سنوات،و قائد القوات الرومانية في إفريقيا لمدة ١٢ سنة لم يضع خطة لملاقاة عدوه و هو يعلم بقدومه ؟

٢ــ هل كشف جيلدون كل مواقعه و سحب كل قواته و جمعها في مكان واحد هو ضفاف وادي أردليو،و كيف تموقع ٧٠٠٠٠ مقاتل في هذا المكان،و هل بلغ الغباء بالقائد الموري إلى درجة عدم الاستعداد للحرب بوضع خطة عسكرية،و هو ينتظر قدوم القوات الرومانية ؟ نعتقد أن كل هذه أخطاء تكتيكية لا يرتكبها قائد مبتدئ فما بالنا بقائد محنك خاض حروبا عديدة مما سمح له بارتقاء المناصب العسكرية. هذا في حالة أن جيلدون كان على علم بتقدم ماسكزال نحوه.أما إذا فوجئ بقدوم القوات الرومانية حسب ما ذكره زوسيم،فإننا نتسائل :

ــ ألم يكن لجيلدون عيون تراقب تحركات العدو الذي كان قدومه منتظرا بعد تمرده على روما،و في هذه الحالة كيف توجه ماسكزال و قواته من الساحل إلى منطقة تبسة على مسافة أكثر من ٢٥٠ كلم دون أن يكتشف أمره ؟

أما بالنسبة للانتصار السريع الذي حققه ماسكزال نتساءل :

ــ كيف لخمسة ألاف مقاتل أن تسحق ٧٠٠٠٠ مقاتل في وقت محدود و بدون مقاومة على حد تعبير كلوديان؟ فهل يعود هذا إلى عدم كفاءة جيلدون في قيادة الجيوش،و إذا كان كذلك،كيف استطاع أن يرتقي في المسؤوليات العسكرية حتى وصل إلى منصب قائد الجيوش الرومانية في المقاطعات الإفريقية،و بقي في هذا المنصب لمدة ١٢ سنة في زمن تميز بالمؤامرات و الدسائس و الاغتيالات.؟ ألم يتفطن المسؤولون الرومان إلى عجزه في الدفاع عن مصالح الإمبراطورية في مقاطعات تمثل مزرعة الشعب الروماني،و في هذه الحالة هل كانت روما تفتقر إلى القيادات الكفأة لتعين إنسانا فاشلا و تبقيه في منصبه مدة زمنية طويلة .

ــ هل فعلا تخاذل المقاتلون الموريون و النوميديون في أول لقاء مع جيش ماسكزال و فروا [٤٦]،و هم الذين استعانت بهم روما و من قبلها قرطاجة في حروبهما في مختلف الجبهات،و أشاد المؤرخون و العسكريون بشجاعتهم و قدرتهم و إقدامهم و خاصة الفرسان منهم،و خلدتهم النصوص و الرسومات و النقوش. ألا يعود الفضل في انتصار روما على قرطاجة في الحرب البونية الثانية إلى الفرسان النوميديين بقيادة ماسنيسا ؟ ألا تعود انتصارات الإمبراطور تراجانوس في حروبه ضد داكيا(Dacie)، سواء خلال حملته الأولى سنة ١٠١ م. التي أجبرت ملكها على التفاوض و قبول شروط روما،أو في حملته الثانية بين سنوات ١٠٤ و ١٠٦ م. إلى القائد الموري لوسيوس كيتوس(Lusius Quietus) و وحدة الفرسان الموريين التي كان يقودها، و هي الوحدة التي خلّدتها نقوش عمود الإمبراطور تراجانوس.و قد بلغت ثقة

([46] Eloge de Stilicon , I, 352

الإمبراطور بالقائد الموري إلى درجة منحه لقب قنصل و تعينه حاكما على ولاية فلسطين[٤٧]،و المسؤول العسكري على كل مقاطعات روما في الشرق،و إليه يعود الفضل في القضاء على حركة تمرد اليهود سنة ١١٧ م. حتى أن تلك الحرب حملت اسم " حرب كيتوس " نسبة له. و ذهبت ثقة تراجانوس به إلى درجة أنه سعى إلى توريثه العرش الروماني لولا تواطئ زوجته مع بعض الرومان لإبعاده و تنصيب هادريانوس على العرش إثر وفاته[٤٨].و قد نال من الشهرة و أعجاب الرومان به أكثر من تلك التي كان يتمتع بها الإمبراطور،مما أثار غيرة هذا الأخير الذي لم يجد بدا من التخلص من خطره إلا بقتله،فاتهمه بتدبير مؤامرة ضده و قضى عليه[٤٩]

ــ إذا كان الأفارقة يتميزون بكل النعوت التي حاول كلوديان إلصاقها بهم ، كيف يثق ستيلكون في واحد منهم،و يحمّله مسؤولية التصدي لجيلدون و استعادة المقاطعات الإفريقية لصرح روما،أليست مغامرة غير مدروسة العواقب أن يضع ستيلكون مستقبل آلاف الرومان الغذائي بين يدي موري،خاصة أن هذا الأخير كان منذ سنوات قليلة عدو لروما،بحيث تعاون مع فيرموس في ثورة ٣٧٢ م.؟

إن الإجابة على كل هذه التساؤلات نجدها في قصائد كلوديان و كتابات بول أروز(Paul Orose)،فالأول كان شاعر البلاط الإمبراطوري،حيث ألف العديد من القصائد لمدح الإمبراطور هونوريوس و وزيره ستيلكون،و قد نقم على جيلدون الذي كاد أن يدمر مستقبل ستيلكون و بالتالي مستقبله،وهو الذي تقرب منه منذ بداية حياته كشاعر،فقد كان يرى في ستيلكون المثل الأعلى للقيم الرومانية و الوحيد المؤهل لإعادة توحيد الإمبراطورية الرومانية[٥٠] .

بالإضافة إلى ذلك اتهم جيلدون بتهديد روما بالمجاعة،و وضع الإمبراطورية على حافة حرب أهلية ــ كما يعد الانتصار على جيلدون النجاح الوحيد الذي حققه ستيلكون حتى هذا التاريخ،و لهذا أولاه كلوديان اهتماما كبيرا،و جعل منه حدثا عظيما.

ــ كما يتجلى حقد كلوديان على جيلدون و حلفاءه في تلك النعوت التي حاول إلصاقها بهم،و التي ضمّنها معظم قصائده،و أول هذه النعوت مصطلح" الموري"(Maure) [٥١]،الذي يقصد به الإنسان غير المتحضر و البربري المتوحش[٥٢]،

([47] Dion Cassius , Histoire romaine, Trad. Et annoté par E.Gros, Paris, 1848, Livre LXVIII,32

([48] Hiersch Graetz, Histoire des juifs , troisieme periode , chapit. III, soulevement de Judée sous Trajan et Hadrien , trad. De l'allemand , MM.Wogue et Bloch

([49] Ibid

([50] Yves Moredan, p, 824

([51] Guerre de Gildon , I, 9 ; 248 ; 374 ; II, 258 ; 283 ;Claudien , Eutrope, II, preface ;Claudien, Eloge de Stilicon , I, 383 ; II, 286

([52] Servius Honoratus , Commentaire de l'eneide , VI, 60, edit, Georgius Thilo, Lepzig , 1881 ; Camps (G) L'inscription de Beja et le problème de dii mauri , Revue Africaine , n°98, 1954, p, 254 ; Yves Moredan , p, 834 .

كما نعته بالطاغية (Tyrannus) [٥٣]،إلى جانب نعوت أخرى مثل "المدنس"(Profanus)،حيث يتهمه بقتل ابني ماسكزال و حرمانهما من الدفن في قبر كما يدعيه[٥٤]،و الجلاد (Curentus) إذ يذكر أنه ابتدع طرقا رهيبة لتعذيب أعداءه و قتلهم[٥٥]،و الوحش المعتوه المتغطرس[٥٦] ،و الشحيح [٥٧]،و الجشع[٥٨]،و مغتصب الأعراض[٥٩].

و هكذا نرى كيف تحول جيلدون من طرف كلوديان من حليف الرومان و الذراع الأيمن للقائد تيودوز في حربه ضد فيرموس،و محل ثقة الشعب الروماني حتى أنه منح أعلى المناصب العسكرية في المغرب الروماني،و اقترنت ابنته صالفينا بشاب من أعرق العائلات الرومانية و بطلب من الإمبراطور تيودوز نفسه،إلى إنسان غير موثوق فيه جبان،لا يحسن الحرب،قاطع طريق ...

و لنبرز مدى نقمة كلوديان على الأفارقة من موريين و نوميديين نورد هذا المقطف من قصيدة حرب جيلدون :" النسامونس الجبان مصروع،الغرامنتي المتوسل أرخى قوسه و الأتولولي الفار التحق بالصحراء،و الرمح يسقط من يد المازيسي المضطرب و الموري يضغط بصوته على حصانه الذي ضاقت نفسه ... قاطع الطريق هرب لكن الريح أعادته و طبرقة استقبلته في ميناء أصبح قبره ..."[٦٠].

تبرز لنا هذه النعوت كيف قلب كلوديان كل الحقائق التاريخية،فالأفارقة الذين كانت روما وغيرها من القوى تقر بشجاعتهم و كفاءتهم في الحروب،و تستعين بهم ، أصبحوا الآن متوحشين و جبناء،لا يحسنون ركوب الخيل و يفرون أمام العدو،وهذا يجعلنا نشك في الكثير من المعطيات التاريخية التي أوردها الشاعر،و التي اعتبرها الكثير من المؤرخين الغربيين حقائق مؤكدة،و اعتمدوا عليها في كتابة تاريخ المغرب القديم في نهاية القرن الرابع ميلادي .

إن كل المعطيات السابقة تجعلنا نتساءل هل فعلا انتهت الحرب التي خاضها جيلدون ضد الرومان كما جاء على لسان كلوديان و المجادل بول أروزيوس،و كلاهما يكن الحقد و الكراهية للقائد الموري،الأول لأسباب مصلحيه مادية بحتة،و الثاني لأسباب دينية.و كذلك نتساءل هل فعلا كان عدد جنود ماسكزال ٥٠٠٠ مقابل ٧٠٠٠٠ مقاتل موري و نوميدي،و كيف اجتمع كل هذا العدد في مكان واحد ؟ و إذا صدّقنا ما جاء به كلوديان بأن الموريين و النوميديين و الغرامنتيين و غيرهم من المقاتلين

([53] Guerre de Gildon , II, 170 ; II, 256 ; 283 ; Eloge de Stilicon , II, 170
([54] Guerre de Gildon , 394 -396, 404
([55] Ibid, 171-174 ; 397
([56] Ibid, 72-73 ;257 ;284 ; Eloge de Stilicon, I, 347 ;
([57] Guerre de Gildon , 160
([58] Ibid, 167
([59] Ibid, 185
([60] Eloge de Stilicon , I, 352

الأفارقة لا يحسنون القتال و يجهلون تقنيات الحرب،و جبناء يفرون أمام العدو،فكيف تصرّف الجنود النظاميون الذين كانوا ضمن جيش جيلدون،و الذين قدّر عددهم بحوالي ٢٠٠٠٠ [٦١]،و الذين حاول ماسكزال استدراجهم إلى صفه [٦٢].

و الآن نتساءل عن أهداف جيلدون من وراء هذه الحرب التي أشعلها.هل قصد تحقيق طموحات شخصية ؟ وهل سعى للاستقلال بالمقاطعات الإفريقية و التحرر من التبعية للسلطة الرومانية و الحكم بمفرده،بعد أن تذوق طعم السلطة العسكرية و إرضاء لطبيعته المتسلطة كما ادعاه كلوديان؟

هل سعى لتحرير المنطقة المغاربية من النير الأجنبي حبا في شعبه الذي عرف برفضه الخضوع والاستغلال و عمله الدءوب من أجل الإنعتاق من الحكم الأجنبي،و هو ما يمكن تفسيره بتحالفه و حمايته للدوناتيين و تعاطفه مع الدوارين، و انضمام معظم الشعوب المورية و النوميدية له،و إذا كان الوضع بهذا الشكل،نتسائل متى ظهر هذا الشعور لدى جيلدون،و لماذا سنوات قليلة من قبل تحالف مع الرومان ضد أخيه فيرموس،ألم يكن من الأحسن لو تحالف معه ؟

كيف نفسر الغموض الذي ساد نهاية الحرب التي خاضها جيلدون إذا فعلا جرت الأمور كما ذكرها كلوديان و بول أروز و زوسيم،لأننا لا يمكن أن نصدّق بسهولة ما ذكره أروز من أن الانتصار الذي حققه ماسكزال في وقت قصير،و بأقل الخسائر يعود إلى ترتيل المزامير و الصلوات و الصيام الذي كان يقوم به ماسكزال قبل الحرب،و إلى وعد القديس أوبرواز (Saint Ambroise)*•؛الذي مات منذ مدة قصيرة؛ له بالنصر [٦٤]،لأننا نعتقد أن ذكره ذلك كان بهدف تجريم جيلدون الذي بقي وثنيا عكس ماسكزال الذي كان مسيحيا

و هكذا انتهت ثورة جديدة في المغرب القديم ضد الوجود الروماني،ابرز من خلالها الأفارقة رفضهم للوجود الأجنبي،لكن و مثلما انتهت العشرات من الثورات السابقة،فشل الموريون و النوميديون في تحقيق التحرر،و هذا ليس لقوة روما العسكرية إنما لتفرق الأفارقة،إذ نلاحظ أن روما نجحت مرة أخرى في تحقيق مآربها بالمغرب القديم بالأفارقة و على حسابهم،مثلما نجحت من قبل في ضرب صفاقس بماسنيسا و يوغرطه ببوخوس،و فيرموس بجيلدون و أخيرا جيلدون بماسكزال.

([61] Cagnat (R), L'armée romaine d'Afrique , Paris, 1913, p 730, n° 3

([62] Paul Orose , H.A.Paganus , VII, 36,9-10

([63] Ibid,

• القديس أمبرواز (أورليوس أمبروزيوس) ٣٤٠/٣٩٧ م. أسقف ميلانو، يعود له الفضل في تنصر القديس أوغسطين، و هو يجسد القوة التي اكتسبتها الكنيسة في القرن الرابع ميلادي. Petit(P), op cit, p, 122

Petit(P), op cit, p, 122

كما نلاحظ أن القادة الرومان،لا يعترفون بالجميل دائمـــا،و يخـــشون بـــروز القيادات الإفريقية حتى و لو كانت حليفتهم،و لا يترددون في التخلص منهـــا بعـــد أن تنجز مهمتها،و هذا ما حدث مع ماسكزال،فقد اغتاظ ستيلكون من المكانة التي أصـــبح يتمتع بها الأمير الموري في أوساط الطبقة الأرستقراطية الرومانية،فقرر التخلص منه، لقاء كل الخدمات التي قدّمها للرومان حيث قتل غرقا بأمر منه[٦٥]،مثلما قتل مـــن قبـــل لوسيوس كيتوس من قبل الإمبراطور هادريانوس.

البيبليوغرافيا

Ammien Marcellin , Histoire XXIX, traduction sous la direction de M.Nisard , Paris, firmin didot ,1862

Code theodosien , Edit ,Th. Mommsen et Paulus M. Meyer , Berlin, 1905,IX,

C.I.L., VIII, Rusguniqe , Collegit G. WILMANNS. Edidit TH. MOMMSEN. 1881 (impr. iter.1960)

Dion Cassius , Histoire romaine, Livre LXVIII ,Trad. Et annoté par E.Gros, Paris, 1848,

Notitia Dignitatum , occ.VII, edition O.Seeck , Berlin , 1876

Paul Orose , Histoire contre les païens, texte établi , traduit par Marie Pierre Arnaud Lindt , edit. les belles lettres, Paris, 1990,

Comte Marcellus , Chronique 379/444, , trad. Marc Szwajcer Paris, 1958, année 398

Claudien, Guerre de Gildon , dans Œuvres complètes , trad., Heguin de Guergle, Alphonse

Josephe Flavius ,Guerre des juifs,trad.R.Harmand, révisé et annoté par Theodore Reinach et J.Weill. E.Leroux, Paris, 1932

Trognon et Yves Germain,edit.,Palio,Clermant Ferrand,2003

Saint Augustin, Contre Cresconius , trad. L'Abbé Burlereau, 1897, IV,

Saint Augustin , Contras litteras Petiliani, trad.l'Abbé Burlereau , 1869,

Saint Augustin, Contra epistulam Parmeniani, trad.Poujoulat L. Guerin , 1860 ,

Servius Honoratus , Commentaire de l'Eneide, edit, Georgius Thilo, Lepzig , 1881

Symmaque , lettre IV, 54, de l'année 397, trad. Etienne François Corpet , edit., C.L.F.Panckoucke , 1843 ;

Zosime, Histoire nouvelle, texte etabli , traduit par Fr. Paschoud, edit.C.U.F., 2000,

Cardinal Cesar Baronius Annales ecclésiastiques tome,I II,Paris , 1916, ,

Courtois (Ch), les vandales et l'Afrique , edit. Arts et Métiers graphiques , Paris, 1955,

Congar(P.Y.), Introduction aux traits anti donatistes de Saint Augustin , Bibliothèque augustienne,

Cagnat (R), L'armée romaine d'Afrique , Paris, 1913

Camps (G) ,L'inscription de Beja et le probleme de dii mauri , Revue Africaine , n°98, 1954

Denis de Roques , Synesios de Cyrène et la migration berbère vers l'ouest (398/413) , C.R.A.I, 1983 , Volume,127, n° 4,

Frend (W.H.C.),The donatist church in north Africa,oXford , 1985,

Gsell (S) , Atlas Archéologique d'Algérie ,

Hiersch Graetz, Histoire des juifs , troisième période , chapit. III, soulèvement de Judée sous Trajan et Hadrien , trad. De l'allemand , MM.Wogue et Bloch

Homo (L) , Histoire nouvelle , edit. Marabout , Paris, 1979

Kotula (T),Les africains et la domination romaine ,Dialogue d'histoire ancienne ,1976, vol.2, n° 2

Lepelley (C), Frontiere et limites géographiques de l'Afrique du nord antique , *Hommage Pierre Salama*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000.*à*

Petit(P),Histoire générale de l'empire romain, t.III, Le bas empire , Paris, 1974

Yves Moredan, Gildon les maures et l'Afrique , M.E.F.R., 1989, n° 101,2,

" دراسة للموضوعات الأسطورية المصورة على فسيفساء منطقة شهبا بسوريا "

د.مصطفى محمد قنديل زايد•

تقديم:

يهدف البحث إلى إلقاء الضوء على الموضوعات الأسطورية التي تشتملها فسيفساء منطقة شهبا[1] التي تضم مدينتي شهبا والسويداء أو بالأحرى منطقة الهضبة الجنوبية من سوريا، والبحث يشتمل على مجموعة من الفسيفساء المتميزة المحفوظة بمتحف شهبا، ومتحف السويداء، ومتحف دمشق الوطني وهي من نتاج دراسة ميدانية وتحليلية للباحث.

جدير بالذكر أن اللوحات قد نشرت بالفعل غير أنها تفتقد للدراسة التحليلية؛ وإن نالت موضوعاتها حظها من الدراسة الوصفية – التي جاءت أحياناً غير مكتملة وفي أحيان أخرى أقل ما توصف به أنها غير دقيقة – بينما في الوقت نفسه لم تحظ زخارف هذه اللوحات بأية دراسة ففي أحيان كثيرة تنشر اللوحة دون إطارها الذي يشتمل على زخارف متنوعة ولها علاقة بالموضوع الرئيسي للوحة وفي أحيان كثيرة يمكن تأريخ اللوحة من خلال زخارفها، إن النشر غير الدقيق من الباحثين الأجانب

• أستاذ الآثار اليونانية والرومانية المساعد –كلية الآداب – جامعة عين شمس.

[1] مدينة بمحافظة السويداء جنوب سوريا تقع على بعد ٨٥ كيلومتر إلى الجنوب من مدينة دمشق وهي مدينة جبلية تقع على أحد تلال جبل العرب وتحيط بها الجبال والتلال، مناخها معتدل صيفا بارد في الشتاء حيث تتساقط الثلوج على المدينة والتلال المحيطة، وقد سميت فيليبوبولس نسبة إلى الامبراطور الروماني فيليب العربي ابن مدينة شهبا الذي حكم الامبراطورية الرومانية من ٢٤٤ – ٢٤٩م. أشارت التنقيبات الأثرية أن تاريخ مدينة شهبا يرجع إلى العصر الحجري، وهناك العديد من الكهوف والتشكيلات الطبيعية في محيط المدينة التي كانت موطن ومسكن للإنسان القديم. بينما كان تأسيسها في عصر الإمبراطور فيليب العربي أو ماركوس يوليوس فيليبوس الأكثر أهمية إذ تحولت شهبا فيه من قرية نبطية صغيرة إلى مدينة رومانية كبيرة، فقد أمر الإمبراطور بتوسيعها وإعمارها وجعلها تضاهي كبريات المدن آنذاك وخاصة روما، حتى أطلق عليها أحياناً اسم " روما الجديدة"، فجاءت على التخطيط الهيبودامي الروماني، بشوارعها المتعامدة بانتظام، والتي تشكل نقطة لقائهما في الوسط ساحة بيضاوية الشكل أو ما يعرف بالفوروم، وكانت المدينة محمية بسور دفاعي ذي أبعاد ضخمة وكل ضلع منه مجهز ببوابة ضخمة على هيئة قوس النصر، كان يصل إليها الماء بواسطة قنوات مياه أو Aqua Ductae من ينابيع تقع على بعد ١٧ كيلومتراً شرقي المدينة، وتحتفظ المدينة بعديد من المباني المهمة كالمعبد والمسرح والحمامات العامة وظلت المدينة عامرة بالسكان إبان العصور البيزنطية والإسلامية. لمزيد من التفاصيل راجع:.Segal,A.,1981, 111- 118؛ عزت قادوس، ٢٠١٠، ٨٣ – ٩٠.

لهذه اللوحات دفعني لدراسة متأنية ومعمقة لهذه اللوحات. يشتمل البحث على موضوعات متنوعة من الميثولوجيا الكلاسيكية والتي وظفت توظيفاً مناسباً للفترة التي ترجع إليها اللوحات، كما تشتمل اللوحات على عناصر زخرفية وهندسية لها دلالتها.كما تضمن البحث التركيز على تغلغل العناصر الكلاسيكية والعناصر الشرقية؛ الأمر الذي يشير إلى التفاعل الحضاري للحضارة السورية والحضارات الوافدة عليها في منظومة حضارية فعالة.

يلقي البحث كذلك الضوء على أهمية مدينة شهبا وما حولها وثراءها حضارياً، كما يلقي الضوء على دور الإمبراطور الروماني ماركوس جوليوس فيليبوس أغسطسMarcus Julius Philippus Augustus أو فيليب العربي (٢٤٤ – ٢٤٩ م)[٢] السوري الأصل في إثراء سوريا القديمة حضارياً وخاصة شهبا مسقط رأسه والتي تحولت في عصره من قرية صغيرة إلى مدينة رومانية كبيرة، حتى أطلق عليها حينذاك روما الجديدة، ولا تزال الشواهد الأثرية الباقية بها سواء كانت معمارية أو فنية شاهدة على الدور الحضاري المتميز الذي قامت به مدينة شهبا منذ عصر فيليب العربي وحتى نهاية العصر الروماني[٣]، حيث استمرت هذه المدينة مزدهرة حتى أصبحت مقراً للأسقفية في القرن الرابع الميلادي[٤].

لعل لوحات الفسيفساء المتنوعة تقنياً وفنياً وأحياناً تفردها من حيث الموضوعات تنافس في روعتها فسيفساء تونس وفي أحيان كثيرة تتفوق عليها، ولا تخلو الدراسة من دراسة مقارنة بالموضوعات المناظرة المصورة على فسيفساء الولايات الرومانية المختلفة. يلقي البحث الضوء على مبدأ الرمزية الذي استخدمه الفنان في عديد من الموضوعات لتحقيق الهدف من إقامة هذه اللوحات؛ إذ من غير المنطقي أن تكون هذه اللوحات كانت بغرض الزينة والتجميل فحسب. كما تهدف الدراسة إلى تأريخ هذه اللوحات طبقاً لسماتها الفنية وطبقاً لزخارفها وللدراسة الفنية المقارنة.

---

[2] ولد عام ٢٠٤م في مكان يعرف اليوم بمدينة شهبا وعندما اعتلى فيليب عرش روما سميت المدينة على اسمه، اكتسب شهرته بسبب انحداره من عائلة ذات أصول عربية. تشير الدراسات التاريخية أنه اكتسب المواطنة الرومانية بفضل والده الذي كان قد اكتسبها منذ أمد بعيد، التحق بالجيش وحقق انتصارات عديدة على الساسانيين عام ٢٤٣م مما كان له أكبر الأثر في بزوغ نجمه في الجيش الروماني حينذاك، ثم حقق انتصاراً محققا على جورديان الثالث عام ٢٤٤ م، ومن ثم تربع على عرش الإمبراطورية الرومانية في الفترة من ٢٤٤ م وحتى ٢٤٩ م وفي عصره احتفل بمرور ألف عام على نشأة مدينة روما التي تأسست عام ٧٥٣ ق.م، لمزيد من التفاصيل، راجع:
Bowman, A., 2005, 36; Canduci, A., 2010, 67.

[3] Odenthal , J., 1987,18 -20 .

[4] عزت قادوس، ٢٠١٠، ٨٤.

تتميز هذه اللوحات بتنوع الموضوعات الأسطورية المصورة فضلاً عن التنوع الهائل في العناصر الزخرفية ما بين عناصر نباتية وهندسية وحيوانية وأسطورية؛ وهذه سمة الموازيكو الروماني منذ عصر أغسطس؛ حيث استغل الفنان الروماني الأشكال المتباينة المترتبة عن تداخل العناصر الزخرفية[٥]، ويمكن ملاحظة التنوع الزخرفي الهائل في هذه اللوحات – موضوع البحث – مع التنوع في الأشكال الناتجة عن الزخارف الهندسية والنباتية والأسطورية؛ الأمر الذي يشير إلى أهمية الدراسة التحليلية لهذه المجموعة المتنوعة والتي تلقي بظلالها على مجموعة من الأهداف والنتائج.

ورغم أن الموضوعات الأسطورية كانت قليلة الانتشار سواء في العالم الهلينيستي أو الروماني لسببين أولهما أن اللوحة الرئيسية لم تكن تسمح إلا بتصوير منظر يقتصر على ثلاث شخصيات على الأكثر، والسبب الثاني أن المشاهد الأسطورية كان يفضل تصويرها في لوحات على جدران المنازل والفيلات كما في التصوير الروماني[٦]، ورغم هذه الندرة إلا أن لوحات مدينة شهبا تعد استثناء من هذه القاعدة؛ فجاءت غالبية اللوحات المكتشفة تصور مشاهد من الميثولوجيا اليونانية نظراً لأهمية هذه اللوحات من ناحية،وخصوصية المكان والزمان من حيث توظيف هذه الأساطير للتعبير عن معان وأفكار معينة على الأرجح من ناحية أخرى.

اختيرت اللوحات الفسيفسائية من منطقة شهبا التي تحمل موضوعات أسطورية وتعبر عن أحداث أسطورية،واستبعدت الدراسة اللوحات التي تصور شخصيات أسطورية منفردة، ولذا اشتملت اللوحات على عدة موضوعات؛ بعضها صورت بعض الآلهة الكبرى وأخرى صورت بعض الآلهة الصغرى وثالثة صورت بعض الأبطال في المفهوم العقائدي الكلاسيكي؛ أما عن الآلهة الكبرى التي صورت على هذه اللوحات المكتشفة فهي ديونيسوس وأفروديتي وأريس وأرتميس، أما الآلهة الصغرى فهي إيروس وبوثوس والخاريتيس وبان، ومن الأبطال كان هيراكليس وبيلوبس.

ديونيسوس:-

كان ديونيسوس[٧] هو المعبود الرئيسي في منطقة الهضبة الجنوبية من سوريا وحامي حماها؛ ولذا كان يطلق على هذه المنطقة في العصرين الهلينيستي والروماني

---

[5] عزيزة سعيد محمود ، ٢٠٠٣، ١٦٤ .

[6] عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ١٤٧.

[7] ابن زيوس من سيميلي ومعبود الخمر والنشوة وراعي المسرح عند الإغريق؛ فقد نشأ المسرح من طقوس عبادته، كما انفرد ديونيسوس بأنه المعبود الأوليمبي الوحيد الذي ولد مرتين، وترجعه معظم المصادر إلى الأصول الشرقية حيث نشأت عبادته في آسيا الصغرى وخاصة في فريجيا وليديا، وكان له أتباع من الذكور وهم الساتيروي والسيلينوي ومن الإناث المايناد، بل دخل مجموعة من الآلهة الصغرى في حاشية هذا المعبود من أمثال إيروس وبان وغيرهما، صور ديونيسوس في الفن بكثير=

اسم "ديونيساس" نسبة إليه[٨]، كما أطلق على مدينة بانياس في هضبة الجولان هذا الاسم نسبة إلى بان معبود المراعي والذي كان من أهم أتباع ديونيسوس. جدير بالذكر أن هذه المنطقة كانت – ولا تزال– من أخصب مناطق سوريا إنتاجاً للكروم والفاكهة ومن ثم جاء الارتباط بين المعبود والمنطقة.

حظي ديونيسوس في العصرين الهلينيستي والروماني بأهمية خاصة؛ حيث كان من الآلهة المحببة لدى الشعوب ويكمن هذا الحب في كثرة أتباعه ومريديه وتعدد أعياده واحتفالاته فضلاً عن اكتسابه لصفات وخصائص جديدة في العصرين الهيلينستي والروماني، ومن ثم انتشرت عبادته انتشاراً كبيراً في منطقة الشرق الأدنى؛ إذ عثر في مدينة شهبا وحدها – حتى الآن – على لوحتين كبيرتين له.

اللوحة الأولى:

لوحة مستطيلة الشكل[٩] (لوحة رقم ١) تصور ديونيسوس يسكب الخمر في حضور بان، تخلو هذه اللوحة من كتابة أسماء الشخصيات؛ حيث اكتفى الفنان بالمخصصات الفنية للدلالة عليها؛ واللوحة محاطة من الخارج بإطار عريض ذي لون بني فاتح يخلو من الزخارف يليه خط تحديدي رفيع ذو لون أسود، يليه إطار مزخرف بأشكال هندسية عبارة عن دوائر متتالية في كل من الأطر الجانبية وأعلى اللوحة، ودوائر متداخلة في الإطار السفلي فقط؛ حيث أفرد الفنان مساحة أكبر لإطار اللوحة السفلي. لونت الدوائر في هذا الإطار باللون البني الغامق وصور بداخلها معينات لونت باللون البني الفاتح يتوسطها زخرفة صغيرة هندسية تأخذ أحياناً شكل الصليب اليوناني أو المتساوي الأضلاع تارة وشكل الصليب المحور تارة أخرى(صورة رقم ١)؛ وكلاهما نفذ باللون البني الغامق. هذا الإطار الخارجي العريض يحيط بإطار آخر داخلي والذي يحيط بالمشهد الرئيسي في اللوحة، الحد الفاصل بين الإطارين الخارجي والداخلي عبارة عن خطين تحديدين أحدهما باللون الأسود يليه خط تحديدي باللون البني الفاتح.

أما عن الإطار الداخلي فهو يماثل نصف الإطار الخارجي من حيث المساحة، وزخرف بشريط متموج منفذ بطريقة المنظور وبه ألوان خلابة تجمع بين ألوان الأصفر والرمادي والأحمر والأسود ثم يأتي شريطان تحديديان يحيطان باللوحة

=من المخصصات مثل الكانثاروس أو أغصان الكروم واللبلاب وعصا الثيرسوس وقرن الخيرات، راجع :

Euripides: Bacchae.462; Apollodorus , II.5.3 ; Grant , M ., 1963, 284 ; Kerenyi , C ., 1967, 284 – 296 .

[8] Balty, J., 1977, 48-57.

[9] عثر عليها بالقرب من منطقة الحمامات بشهبا، وأبعادها ٣,٤٠ م طولاً ، و ٢, ١٧ م عرضاً، ومحفوظة الآن بمتحف شهبا بدون رقم.

الرئيسية Emblema أحدهما باللون البني الفاتح والآخر باللون البني الغامق على التوالي.

أما اللوحة الرئيسية فقد صور بها ديونيسوس واقفاً(صورة رقم ٢) في وضع أقرب إلى الثلاثة الأرباع، صور عارياً يحيط بجسمه من الخلف الهيماتيون؛ اذ صورت تنسدل من فوق كتفه الأيمن بوضع متطاير، كما تحيط رأسه هالة دائرية، يستند بيده اليسرى على أمفورا ضخمة وفي الوقت نفسه يمسك باليد اليسرى عصا الثيرسوس، بينما يمسك بيده اليمنى المرفوعة إلى أعلى بالكانثاروس [١٠] والتي تستند بدورها على قرن خيرات، ويبدو من المشهد أن شراب النكتار الموجود بالكانثاروس يتساقط عن طريق قرن الخيرات إلى الكراتير الذي يمسك به بان – رب المراعي والرعاة وحامي حمى الطبيعة جميعا – [١١] بكلتى يديه لتلقي تلك القطرات بينما ممثلة عصا معقوفة من أعلى يبدو أن بان يمسك بها؛ فهي عصا الرعاة، فكثيراً ما صورت في الفن اليوناني والروماني لتدل على مهنة من يمسك بها. بينما يربض على يمين المشاهد فهد صغير في حالة سكون بعيد عن قطرات النكتار كما هو معتاد في الفن[١٢].

صور أسفل قدم ديونيسوس سلة تخرج منها الثعابين ربما تشير إلى خصوبة الأرض مما يشير إلى خصوبة المنطقة، فديونيسوس حامي المنطقة وهو رب

---

[10] عبر الفن اليوناني عن ديونيسوس في أغلبية تصويره يمسك بإناء الكانثاروس وهذا لا يمنع أن آلهة أخرى أمسكت به أو يمنع في الوقت نفسه أن يمسك ديونيسوس بأي نوع آخر من الأواني ،راجع:
Webster , T., 1939 , 118 , fig .5 ; Beazely , J .,1963 , 292, fig.39 .

[١١] أجمعت أغلب المصادر على أنه ابن لهرميس من الفاتنة دريوبي والبعض الآخر ينادي بأنه ابن لديونيسوس أو أدونيس، على أية حال هو كائن مركب بين الآدمي والجدي فجسمه جسم إنسان بينما ساقاه وأذناه تمثل ساق وأذن الجدي وينبثق من رأسه قرنا الجدي أيضا، هو رب القطعان والغابات والمراعي وسيد الرعاة وحاميهم، ولعل لتخصيص الجدي ليحمل صفات بان أكبر الأثر على الصلة الوثيقة بينه وبين ديونيسوس؛ حيث إن الجدي هو الحيوان الذي كان يقدم قربانا لديونيسوس، عبد هذا المعبود في أركاديا وانتشرت عبادته بانتشار عبادة ديونيسوس في كافة الأرجاء، كما يوجد بالهضبة الجنوبية في سوريا وخاصة منطقة الجولان تل أطلق عليه تل البانيوم نسبة إلى غنى هذه المناطق بالغابات والمراعي، عن أسطورته راجع :
Herodotus: II, 145; Ovid, Metamorphoses, III, 356 – 401; Morford, L . & Lenardon, R., 1991, 267.

[12] يحتفظ المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية بتمثال لديونيسوس صبياً عارياً مصنوع من المرمر ارتفاعه ٤٠ سم وإلى أسفله فهد يرفع رأسه لأعلى ينتظر فيما يبدو أن يرتشف قطرات الخمر المسكوب من كانثاروس ديونيسوس، يؤرخ التمثال بحوالي منتصف القرن الثاني الميلادي، راجع :عزيزة سعيد محمود : ٢٠٠٠ ، ٣١١ – ٣١٧ . كما صور على لوحة الشيخ زويد المحفوظة بمتحف الإسماعيلية ديونيسوس يسكب قطرات الخمر ويرتشفها الفهد، راجع :
Cleadat, M., 1914, 20- 22.

الخصوبة. وفي الوقت نفسه تشير سلة الثعابين الكيستا Cista إلى طبيعة أسرار ديانة ديونيسوس، ولهذا وفق الفنان في وضع الكيستا تحت أقدام ديونيسوس؛ الأمر الذي يشير إلى هيمنة المعبود ومن ثم انتصاره على قوى الشر.

لم يوفق الفنان في صياغة النسب التشريحية لجسم الإنسان بالشكل الصحيح؛ فجاءت أطراف ديونيسوس غير متناسقة مع بقية الجسم سيما فخذيه، بينما نجح الفنان في إضفاء الأهمية القصوى للمعبود من خلال تصويره يشغل معظم مساحة اللوحة الرئيسية، ومن خلال تصويره بكافة مخصصاته الفنية وأهمها الثرسيوس والكانثاروس وقرن الخيرات والفهد وسلة الثعابين فضلاً عن أهم أتباعه في الفن المعبود بان، لذا لم يحتج الفنان لكتابة أسماء الشخصيات المصورة كما هو معتاد في فن الفسيفساء الرومانية. ورغم أن الفنان صاغ خلفية المشهد خالية من الزخارف تماما ولكنه في الوقت نفسه وفق في صياغة الخلفية باللون البني الفاتح والذي جاء مغايراً عندما لون هيماتيون ديونيسوس المتطايرة باللون البني الداكن، ثم قام بتلوين جسم ديونيسوس باللون الأبيض المختلط باللون الأحمر فجاء الجسم البشري أقرب إلى الواقع إلى حد كبير، كما حقق بعض العمق من خلال تصوير التواءة خفيفة في الجزء العلوي من الجسم، كما تمكن من صياغة الفهد الرابض مع كيستا الثعابين أمام ديونيسوس وبان؛ الأمر الذي حقق إلى حدٍ ما عمقاً في المنظور رغم عدم زخرفة خلفية المشهد.

استخدم الفنان طريقة Opus Vermiculatum أو المكعبات متناهية الصغر لصياغة اللوحة كما قام الفنان بتلوين طبقة المونة في كل أجزاء المشهد بحسب ألوان المكعبات التي تحيط به فبَدت وكأنها لوحة مرسومة[١٣]؛ حيث نُفذت اللوحة بمكعبات Tesserae متناهية في الصغر تتراوح أضلاعها من ٢ – ٤ مم في الأطر بينما تصل إلى ١ – ١،٣م في اللوحة الرئيسية[١٤]، وقد أولى الفنان اهتمامه بالموضوع المصور أكثر من اهتمامه بطريقة صياغة المكعبات في صفوف منتظمة، كما أنه استخدم الألوان المتنوعة في هذه اللوحة[١٥].

ولعل موضوع هذه اللوحة يشير إلى الديانة التي تنادي بأمومة برسيفوني لديونيسوس وتقول بأن زيوس عشق برسيفوني وهي ابنته من ديمتير وجاءها في صورة ثعبان فأنجبت منه طفلا حاولت هيرا الانتقام منه كعادتها فأرسلت له مجموعة من التياتن الذين قطعوه وأكلوا لحمه، ولكن أثينا أنقذت قلب الطفل وأعطته لزيوس الذي صنع منه

---

[13] Heing, M., 1983, 117; Pollitt, J., 1986, 212.

عزيزة سعيد محمود : ٢٠٠٣ ، ١٣٥ – ١٣٦.

[14] تم قياس عينة متفرقة من مكعبات هذه اللوحة وتبين أن أكثر المواضع دقة وتنفيذاً هو صياغة المعبود ديونيسوس في اللوحة حيث لم يتعد ضلع المكعب عن ١مم .

[15] عن تنوع االأحجار والرخام والزجاج المستخدم ومن ثم تنوع ألوانها في صناعة الموزايكو الرومانية، راجع:

Dunbabin, K., 2006, 280.

شرابا سقاه لمعشوقته سيميلي فحملت الطفل في أحشائها وأنجبت ديونيسوس الجديد، وتأتي هيرا في شكل وصيفة سيميلي وتنصحها بأن يتجلى زيوس لها في صورته الطبيعية كما يتجلى لهيرا ولا تتحمل سيميلي ذلك فتموت من فورها ثم ينتزع زيوس الجنين من بطنها ويضعه في فخذه حتى يكتمل نموه، ثم بعد مولده وفي فترة صباه ويعاني من اضطهاد الشعوب ولكنه يصبح صيادا ماهرا "زاجريوس" فيلقي بنفسه في البحر فيلتقي بأمه سيميلي ويخرجا عند شاطئ لاكونيا فتموت سيميلي مرة ثانية وتدفن هناك(١٦)، ومن ثم فإن المشهد يمثل أسرار ديونيسوس أو عبادة الأسرار للمعبود.

كما كانت الثعابين من المخصصات المميزة لديونيسوس؛ فعندما حول البحارة إلى دلافين ثم حول في الوقت نفسه مجاديف المركب إلى ثعابين، كما صورت المايناد(١٧) في مواكب المعبود يمسكن بالحيات في أيديهن دلالة على مولده وطبيعته.

تشير السمات الفنية في اللوحة إلى تأريخ هذه اللوحة بالربع الأول من القرن الرابع الميلادي نظراً لتعدد الألوان في العناصر الهندسية في الإطار المحاط باللوحة الرئيسية المتمثل في الدوائر المتداخلة والنجمة الرباعية الناشئة من هذا التداخل وصور بها الصلبان بشكل صريح تارة والصلبان بشكل محور تارة أخرى، كما تتسم الشخصيات المصورة في هذه اللوحة بعدم وجود تناسق في النسب التشريحية ، كما صورت العيون جاحظة ،فضلاً عن تصوير الشعر بطريقة زخرفية مع تفضيل تصوير الشخصيات في وضع الأمامية(١٨)، وهذه العناصر جميعها يمكن مقارنتها بموازيكو مبنى الأوغسطيين وكذا بموزايكو المقر الأمبراطوري في أوستيا والذي يؤرخ بأوائل القرن الرابع الميلادي(١٩). لذا يمكن مقارنة هذه اللوحة من حيث أسلوب الصياغة بلوحة الأطفال الأسطورية الموجودة بأوستيا والتي تؤرخ بالقرن الرابع الميلادي(٢٠)، ولوحة ميناء السفن بأوستيا أيضاً(٢١).

---

16 منى عبد الغني حجاج، ١٩٩٧، ٧٦.

17 المايناد هن أتباع المعبود ديونيسوس من النساء ومعنى الاسم الهياج ويقصد به هياج العاطفة والغضب وهن نساء مجذوبات شاركن المعبود في كل جولاته ورحلاته وحروبه كما شاركن في كل مواكب المعبود واحتفالاته، وهن فتيات عذارى صورن في الفن ذوات شعر طويل ينساب فوق أكتافهن ويلبسن ملابس فضفاضة ويزين رؤوسهن تيجان من أوراق اللبلاب وأحيانا أغصان الصنوبر، ويحملن مخصصات ديونيسوس مثل أن ترتدين جلد النمر المرقط أو يحملن الثيرسوس. كما صورن في كثير من الأحيان في حالة نشوة ممسكات بالدفوف كما يمسكن بالحيات في أيديهن أو يشاركن في عملية عصر النبيذ ، راجع :

Edwards, M., 1960, 78 – 87; Carpenter, T., 1986 79 - 80.

18 عزيزة سعيد محمود :٢٠٠٣، ٢٠٧.

19 عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣ ، ١٩٦ – ١٩٧ .

20 عزيزة سعيد محمود ، ٢٠٠٣ ،٢٠١.

21 Wheeler, M., 1964, 35 – 38.

اللوحة الثانية :

هذه اللوحة مربعة الشكل[٢٢] تصور ديونيسوس وإلى جواره زوجته أريادني[٢٣] Αριαδνη (صورة رقم ٣) في حضور البطل هيراكليس [٢٤] الذي صور ثملاً يفترش مخصصاته التي تدل عليه وهي جلد الأسد والهراوة[٢٥]، كما ظهر في المشهد بوثوس Ποθος معبود الوفاق والرغبة[٢٦] ، ومارون Μαρων[٢٧] من

---

[22] طول ضلعها هو ٣،١٤م محفوظة بمتحف شهبا وهو نفس المنزل الذي كشف فيه عن هذه اللوحة وغيرها من اللوحات التي ستكون محور الدراسة التحليلية في هذا البحث. جدير بالذكر أن الرومان جعلوا من أرضيات منازلهم لوحات إبداعية من الفسيفساء، وهذا المنزل شاهد لهذا الإبداع الفني من حيث طرق التنفيذ وتنوع الموضوعات وتدرج الألوان، راجع:

Balty, J., 1977, 50 – 57.

[23] هي إبنة مينوس ملك كريت من باسيفاي، وهي من ساعدت البطل الأثيني ثيسيوس في مهمته من تخليص الشباب الأثيني من الوحش المينوتاوروس في قصر اللابيرنث في كنوسوس وكان وعدها بالزواج ولكنه تركها متعمداً أو ناسياً في جزيرة ناكسوس، ثم حدث وأن مر ديونيسوس في موكبه على هذه الجزيرة فأعجب بجمالها وهي نائمة مستسلمة للموت بعد أن بلغ بها اليأس مبلغه، وقرر ديونيسوس أن يتخذها زوجة خالدة له، لمزيد من التفاصيل راجع : –

Homer ,Ody., 11.320; Hesiod, Theogony, 947; Plutarch ,Theseus ,20.1; Diodorus Siculus, 4.61.5; Ovid, Metamorphoses, 8.175.

24 هو ابن زيوس من ألكميني وأكثر أبطال الإغريق شهرة ورفعة ، وكان سبب شهرته في العالم القديم إنما هي أعماله الإثنى عشر الخارقة؛ حيث تغلب على الصعاب والأهوال وكانت جائزته الخلود فوق جبل أوليمبوس ينعم مع المعبودين بل ويتزوج من معبودة الشباب هيبي إبنة زيوس من هيرا، وصور في الفن بعضلات مفتولة قوية غالبا يرتدي جلد الأسد ثمرة عمله الخارق الأول ويمسك بالهراوة، وصورت الربة أثينا تسانده وتشد من أزره في كثير من الأعمال الخارقة في الفن وخاصة رسوم الفخار خلال القرن الخامس قبل الميلاد، راجع :

Apollodorus, II.4.12; Pausanias, IX.25 .2; Graves, R., 1967, vol.II, 101 -102.

25Apollodorus: II. 5. 1; Rose, H. J., 1997, 211; Carpenter, T. H., 1991, 120.

[26] هو ثالث ثالوث الحب المجنح المعروفين باسم الايروتيس وهم ايروس وهيميروس فضلاً عنه، تذكر المصادر الأدبية أنه ابن زيفيروس أو الرياح الغربية وإيريس ربة قوس قزح، صور في الفن اليوناني كرب للرغبة والشهوة الجنسية باعتباره من أتباع أفروديتي، كما أخبرنا بوزانياس أن نحتاً كان يزين معبد أفروديتي في ميجارا يصوره مع ايروس وهيميروس وكان هذا النحت من صنع الفنان سكوباس، راجع :

Paus. i. 43. 6; Plin. H. N. xxxvi. 4, 7.

[27] مارون سيلينوس وهو معبود منطقة مارونيا في تراقيا بآسيا الصغرى وهي واحدة من أفضل مناطق إنتاج النبيذ في العالم القديم، يعني اسمه " المائل إلى الرمادي "، وسائق العربة لديونيسوس، ذكره هوميروس في الأوديسية أنه كاهن أبوللون وهو من أحضر الخمر المعتقة لأوديسيوس في رحلة عودته إلى وطنه ايثاكا، بينما ذكر يوريبيديس أنه ابن Evanthes أو هو ابن Oenopion وتلميذ نجيبلسيلينوس الأكبر الذي قام بتربية ديونيسوس في المهد وطفلاً، كما ذكرت مصادر أدبية=

أتباع ديونيسوس من السيلينوي، فضلاً عن إيروس الذي يعبث في هراوة هيراكليس (صورة رقم ٤).

هذا وقد كتبت أسماء جميع الشخصيات – فيما عدا إيروس – في اللوحة باللغة اليونانية داخل المشهد الرئيسي في اللوحة الذي يحيط به ثلاثة أطر؛ حيث إطاران متماثلان يحيطان بإطار رئيسي ملئ بالعناصر النباتية والحيوانية والأسطورية؛ زخرف كل من الإطارين المتماثلين بزخرفة الأسنان وهي ملونة بالتناوب مرة باللون الرمادي ومرة أخرى باللون البرتقالي مع التدرج في ألوان هذا الإطار وخاصة زخرفة الأسنان التي لونت باللون البرتقالي؛ حيث لونت في أطرافها باللون الأصفر في تناسق بديع، الأمر الذي أدى إلى تصوير هذه الزخرفة في هذه اللوحة بمبدأ المنظور[٢٨] .

أما الإطار الرئيسي فيشتمل على زخارف نباتية متمثلة في أغصان الكروم المثمرة[٢٩] والتي نظمت في شكل تموجات دائرية صورت بداخلها عناصر حيوانية وأسطورية؛ حيث صور إيروس مرة واحدة في ثلاثة جوانب ومرتين في الجانب السفلي (صورة رقم ٥) وفي كل الحالات صور إما عابثاً في أغصان الكروم أو يقطف عناقيده أو يحمل ثماره في السلال، وتصوير إيروس بهذه الكيفية مرجعه على الأرجح أنه من أتباع ديونيسوس حيث يقوم بجمع محصول الكروم المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنبيذ ومن ثم يحقق متطلبات عُرس ديونيسوس وأريادني الموضوع الرئيسي للوحة كما يمثل في الوقت نفسه رسول الحب الذي يجمع بين معبود الخمر وزوجته أريادني، وهكذا تبدو عبقرية الفنان في الربط بين الإطار والموضوع الرئيسي في اللوحة، كما صور مجموعة من الحيوانات البرية مثل الغزال والثعلب والخنزير وكذلك الحيوانات المستانسة مثل البط والأرنب ؛ صور إيروس مرتين في الجانب السفلي من اللوحة بينهما غزالة (صورة رقم ٦)، بينما صور إيروس في الجانب الأيمن بين غزالة من ناحية وثعلب يهاجم أرنباً من ناحية أخرى(صورة رقم ٧)، كما صور إيروس في الجانب العلوي بين خنزير بري وثعلب كما صور في الإطار نفسه بطة إلى جوار

=متعددة أنه الجد الأكبر لكل من ديونيسوس وأريادني، وفي أحيان أخرى من أتباع ديونيسوس، لمزيد من التفاصيل :

Hom. Od. ix. 197, Eurip. Cyclop. 141; Philostr. Her. ii. 8; Athen. i. p. 33; Diod. i. 18
Morford, L. & Lenardon, R., 1991, 261 - 262.

[28] بدأ استخدام زخرفة الأسنان في الأطر بمبدأ المنظور منذ أواخر العصر الهلينيستي، واستمر انتشار هذا العنصر الزخرفي طوال العصر الروماني وفي جميع الولايات الرومانية ومن الأمثلة على هذا النوع من الزخارف لوحة موزيكو من القرن الثاني الميلادي عثر عليها بكوم الدكة في الإسكندرية، راجع : عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ١٤٤ – ١٤٥ .

[29] شكلت زخارف نبات العنب بثماره في الغالب أشكال الجيرلاندات في أمثلة متعددة من برجامة وديلوس وبومبي منذ أواخر العصر الهيلينستي وخلال العصر الروماني ، راجع : عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ص ١٤٥ .

إيروس(صورة رقم ٥) ، وصور إيروس في الجانب الأيسر بين ثعلب وغزالة(صورة رقم ٨)؛ وربما تمثل هذه الحيوانات البرية والمستأنسة تمثيلا لانتشار عبادة ديونيسوس في جميع الأنحاء، وإن صح هذا الرأي تظهر عبقرية الفنان مرة أخرى في الربط بين الزخارف والموضوع الرئيسي للوحة.

كما تتجلى روعة الفنان كذلك في تصويره لأقنعة ديونيسية أو ما يسمى بالشخصيات المورقة في الأركان الأربعة للإطار(صورة رقم ٩)؛ إحداها رأس لشاب والأخرى لرجل مسن والثالثة والرابعة رأسان لفتاتين ويرجح أن هذه الرؤوس رموز لأتباع ديونيسوس من الساتير والسيلينوس والمايناد .

أما الموضوع الرئيسي فيمثل على الأرجح تصوير عُرس ديونيسوس وأريادني في حضور كل من السيلينوس مارون والبطل هيراكليس. صور ديونيسوس على يمين المشاهد جالساً على كرسي ذي مسند للظهر يرتدي الهيماتيون التي تغطي نصفه السفلي وكتفه الأيسر بينما ترك صدره وكتفه الأيمن عارياً، ممسكاً بعصا الثيرسيوس بيده اليسرى بينما يحتضن بذراعه الأيمن زوجته أريادني التي تجلس إلى جواره. صور ديونيسوس بوضع الثلاثة أرباع يتجه ببصره ناحية اليسار، كما يزين رأسه بتاج مميز له قاعدة اسطوانية يعلوها قمة مدببة عند منتصف الجبهة لون باللون الذهبي. هذا ورغم أن المعبود يحمل الثيرسيوس التي تشير إلى حد كبير إليه فقد أكد على هويته من خلال كتابة اسمه بالحروف اليونانية أعلى رأسه بالحروف الكبيرة على النحو التالي YNOIΔCOC . برع الفنان في صياغة السمات الشخصية لديونيسوس والتي صاغها بإتقان شديد وصلت به إلى أقصى درجات الوسامة من خلال الفم الصغير، والوجنتين الحمراوتين، والأنف الدقيقة والعينين الخضراوتين والجبهة العريضة والشعر الطويل المنسدل على الكتفين، والعضلات المفتولة، ثم أضفى الفنان قدسية للمعبود من خلال الهالة التى توجه بها.

صورت أريادني إلى جوار ديونيسوس على كرسي وثير كالذي يجلس عليه ديونيسوس ترتدي خيتوناً طويلاً شفافاً ومن فوقه الهيماتيون الذي يغطي الجزء السفلي منها وتمسك باقة من الأزهار بيدها اليسرى وتمسك أطراف الهيماتيون بيدها اليمنى، وتتجه بنظرها إلى يمين المشاهد عكس اتجاه نظر ديونيسوس، وصورت بوضع الثلاثة أرباع، تلبس تاجاً ذهبياً مميزاً كتاج ديونيسوس لكنه أقل حجماً منه، كما تزينت بقرط يشبه الزهرة المتفتحة، وزينت عضديها بأساور ذهبية كما زينت رقبتها بقلادة تشبه أشعة الشمس[٣٠]، كما صورت بشعر طويل ينسدل خلفها وعلى كتفيها، كما توجها الفنان بهالة مقدسة كالتي توج بها ديونيسوس، وكي لا يقع المشاهد في حيرة تحديد هوية الشخصية كتب اسمها فوق رأسها وعلى نفس الخط المستقيم لكلمة ديونيسوس

[30] عن تزيين ديونيسوس لأريادني بالمجوهرات من صناعة هيفايستوس راجع:-
Pausanias, I, 20, 2; Plutarch, Theseus, 20.

وأيضاً بالحروف الكبيرة على النحو التالي APIAΔNH. صور بوثوس بين الزوجين في الوضع طائراً يتجه بنظره إلى يمين المشاهد ممسكاً بالشعلة التي تدل عليه وتمنع الخلط فيما بينه وبين إيروس ورغم ذلك كتب الفنان اسمه على النسق نفسه للمعبودين الزوجين على النحو التالي ΠOθOC، هذا وقد صور بوضع الثلاثة أرباع أيضاً.

صور السيلينوس مارون واقفاً أقصى يسار المشاهد إلى جوار أريادني، صور بوضع الثلاثة أرباع ينظر إلى يمين المشاهد، مرتدياً التوجا الرومانية، وقد وفق الفنان في التعبير عن تقدم عمر مارون من خلال انحسار شعر الرأس ولم يتبق إلا القليل من شعر رأسه على الجانبين يغلب فيهما الشعر الأبيض على الشعر الأسود، كما صورت لحيته القصيرة وشاربه يكثر فيهما الشعر الأبيض كذلك. ولتأكيد كنه الشخصية قام الفنان بكتابة اسمه فوق رأسه بالحروف الكبيرة وعلى الخط المستقيم نفسه سالف الذكر على النحو التالي MAPωN، وقد برع الفنان في التعبير عن جدية مارون من خلال ملامحه الجامدة وأيضاً من خلال إشارته بسبابته اليمنى للبطل هيراكليس يطالبه من خلالها بالكف عن الشراب فيما يبدو، ولعل تصوير مارون في هذا المشهد الذي يجمع بين ديونيسوس وأريادني بصفته التابع الأصيل لديونيسوس في جل احتفالاته ورحلاته وجميع الحوادث التي مرت به كما أخبرت بذلك بعض المصادر الأدبية[٣١]. جدير بالذكر أن لوحة فسيفساء[٣٢] أخرى تؤرخ بنهاية القرن الثالث الميلادي وبداية القرن الرابع تصور كيفية تعرف ديونيسوس على أريادني لأول مرة بجزيرة ناكسوس في صحبة مارون دون غيره من السيلينوي مما يؤكد توافق المصادر الأدبية والفنية في محورية شخصية مارون بالنسبة لديونيسوس خاصة في الحوادث الكبرى سيما زواجه وارتباطه بأريادني.

هذا وقد صور هيراكليس جالساً مترنحاً أسفل كرسي ديونيسوس وقد غطي الجزء السفلي منه بجلد الأسد يستند بيده اليسرى على الأرض يحاول أن يحفظ توازنه فيرفع يده اليمنى لأعلى. صور هيراكليس ببنيان قوي منحسر شعر الرأس وبلحية قصيرة منتظمة وشارب خفيف، وفي كل اختلط الشعر الأبيض بالشعر الأسود، برع الفنان في تصوير رأس الأسد إلى جوار قدمي البطل في مواجهة المشاهد للدلالة عليه،

---

[31] Hom. Od. ix. 197; Philostr. Her. ii. 8; Athen. i. p. 33; Diod. i. 18.

[32] عثر عليها بسوريا وتصور أريادني نائمة ويرفرف عليها إيروس وجاء ديونيسوس بصحبة مارون، ويبدو أن اللوحة من نفس انتاج المدرسة الفنية التي أنتجت لوحة شهبا فتتفق مع جميع السمات الفنية للشخصيات المصورة من حيث الهالة المقدسة وكتابة أسماء الشخصيات، اللوحة محفوظة باليابان بمتحف Miho Museum, Kyoto؛ كما يحتفظ متحف السراي الحمراء بطرابلس ليبيا لوحة بديعة من الفرسكو تؤرخ على الأرجح بالقرن الثالث الميلادي للموضوع نفسه المصور على فسيفساء متحف اليابان وأيضاً في صحبة المعبود السيلينوس مارون.

كما صور الفنان إلى جوار قدميه إناء الأونوخوي[٣٣]، يرجح أن هذا الإناء مملوءً بالخمر والذي شرب منه البطل حتى الثمالة. كما صور إيروس يعبث في هراوة هيراكليس ويتجه ببصره ناحية اليمين تجاه هيراكليس، ورغم البنيان القوي لهيراكليس وجلد الأسد وهرواته إلا أن الفنان كعادته في تنفيذ هذه اللوحة أمعن في التأكيد على شخصية هيراكليس من خلال كتابة اسمه إلى جواره أقصى يمين المشاهد في المساحة المتبقية فيما بين البطل والإطار الداخلي للوحة الرئيسية فكتبه على مرتين في صفين؛ إذ كتب في الصف الأعلى HPA بينما كتب في الصف السفلي KΛHC؛ الأمر الذي يشير إلى عدم محورية هيراكليس في هذا التصوير.

استخدم الفنان طريقة Opus Vermiculatum لتنفيذ اللوحة؛ وأبدع الفنان في استخدام المكعبات ذات الألوان المناسبة وتوظيفها في المكان المناسب، فصور ديونيسوس ببشرة بيضاء ممتزجة باللون الأحمر في حين صور بشرة أريادني باللون الأبيض الناصع، كما صور كلا من هيراكليس ومارون باللون البني الداكن. كما صاغ شعر الرأس لكل من ديونيسوس وأريادني وبوثوس وإيروس باللون الأصفر، بينما صور شعر رأس كل من هيراكليس ومارون باللونين الأبيض والأسود. وفضلاً عن استخدام المكعبات المتناهية في الصغر لصياغة الشخصيات بهذه الدقة، ولزيادة الروعة استخدم الفنان المونة التي تتفق ولون المكعبات المستخدمة على اختلاف ألوانها. لعل براعة الفنان في تصوير بوثوس بين الزوجين كناية عن ليلة الزفاف وما يمثله من حب ورغبة، كما عبر عن ليلة الزفاف من خلال الخيتون الأبيض الشفاف الذى ترتديه أريادني خاصة في الجزء العلوي منها، كما أكد ذلك من خلال تصوير أريادني تحمل باقة أزهار بديعة بين يدها.

رغم أن الفنان صور عرس ديونيسوس وأريادني إلا أنه عبر عن هيمنة ديونيسوس في الوقت نفسه من خلال تصويره جالساً على عرشه متوجاً يحمل الثيرسيوس، وفي الوقت نفسه تتبعه جميع الشخصيات في اللوحة الرئيسية؛ فمارون سيلينوس من أهم أتباعه ومريديه وإيروس وبوثوس من أتباعه وأيضاً تصويرهما يناسب الحدث أو العرس حيث الحب والرغبة. أما هيراكليس فقد صور ثملاً تخلى عن هراوته يعبث به إيروس كتابع من أتباع ديونيسوس[٣٤]، كما صوره الفنان أسفل كرسي عرش ديونيسوس حتى كتب اسمه على مرتين، الأمر الذي يشير إلى هيمنة ديونيسوس لدرجة أن صور هيراكليس – رمز القوة في المفهوم الكلاسيكي – بدون تأثير أو

---

[33] Richter, G., & Minle, M., 1935, 320 –325; Cook, R., 1966, 27- 29.

[34] صور إيروس في الفن اليوناني والروماني في صحبة ديونيسوس أو في موكبه، كما صور يقدم للمعبود كأس الكانثاروس أو يقود عربته؛ الأمر الذي يؤكد أنه من أتباع ديونيسوس، عن تصويره في الفنون اليونانية والرومانية راجع:

Beazley, 1963, 1330,9; Trendall,D., 1939, 40 – 41 ,fig.20; Cleadat , M.J., 1914 , 20- 22 .

فاعلية عندما يصور بصحبة ديونيسوس وأريادني[٣٥] أو حتى في موكب ديونيسوس[٣٦].

يرجح أن المشهد يعبر عن زواج ديونيسوس وأريادنى في جزيرة ناكسوس[٣٧] بمباركة كل من مارون وهيراكليس، وأضفى الفنان مظاهر العرس من خلال بوثوس وإيروس، ولعل الرداء المميز لأريادني وحملها لباقة أزهار ما يدلل على الحدث، فضلاً عن الكراسي الوثيرة المميزة التي يجلس عليها كل من العروسين.

أما عن التاج الذي يرتديه ديونيسوس فتشير Balty[٣٨] أن مقدمة التاج والتي يبرز منها الشكل الإسطواني إنما يمثل عضو الذكورة ومن ثم يرمز إلى الخصوبة. بينما ترجح الدراسة أن هذا التاج هو ما أخبرتنا به بعض المصادر الأدبية حيث أهدته له الحورية ثيتيس[٣٩]، ومن ثم قدمه ديونيسوس إلى أريادني وهو من الذهب الخالص صنعه هيفايستوس وطعمه بجواهر هندية[٤٠]. وهذا التاج المميز تبدو فيه التأثيرات الهندية ويعد هذا توافقاً بين المصادر الأدبية والفنية.

يمكن تأريخ هذه اللوحة بمنتصف القرن الثالث الميلادي استناداً إلى السمات الفنية المميزة لهذه المرحلة الزمنية من حيث عدم الدقة في التنفيذ للعناصر النباتية مقارنة بالنباتية لفسيفساء القرن الثاني الميلادي[٤١] خاصة في تشكيل اللولبيات وعدد الأوراق التي بعدت عن الطبيعية في هذه اللوحة وهذا ما اتسمت به لوحات الفسيفساء التي تؤرخ بالنصف الأول من القرن الثالث الميلادي[٤٢].

كما أن تصوير الفم المكتنز والعيون الواسعة للشخصيات المصورة في اللوحة سيما ديونيسوس وأريادني مع ملاحظة طريقة تنفيذ إنسان العين في أعلى الحدقة والتي تعد من سمات الفن الروماني في القرن الثالث خاصة النصف الأول

---

[35] يمتلك المتحف اليوناني والروماني تابوتاً ضخماً من الرخام تحت رقم قاعة ١٧٩٢٧ يؤرخ بالقرن الثاني الميلادي ومزخرف بالنحت البارز من ثلاث جهات يمثل لحظة تعرف ديونيسوس على أريادني النائمة بعد أن تركها ثيسيوس يائسة بجزيرة ناكسوس، وقد صور هيراكليس ثملاً على أحد جانبي التابوت بين الساتير والمايناد.

[36] صور هيراكليس ثملا في موكب ديونيسوس على لوحة فسيفساء مكتشفة بالشيخ زويد ومحفوظة بمتحف الإسماعيلية، هذه اللوحة مؤرخة ببدايات القرن الرابع الميلادي، لمزيد من التفاصيل راجع، مصطفى زايد، ممدوح المصري، ٢٠٠٥، ٤٣٥ – ٤٧.

[37] Pausanias, X, 29, 2; Diod. Sicul, V, 51, 4; Theocritus, Idylls, II, 45; Grant, M., 19,342- 344; Graves, R., 1967, vol.I, 340; Kerneyi, C., 1967, 266.

[38] Balty, J., 1977, 56-57.

[39] Pausanias, I, 20, 2.

[40] Plutarch, Theseus,20; March, J., 2001, 131.

[41] عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ١٨٨.

[42] عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ١٨٧– ١٨٨.

منه[٤٣]، كما أن طريقة تنفيذ الملابس وصياغة الشعر والسمة التعبيرية للوجوه مميزات فنية ترجح تأريخ اللوحة بمنتصف القرن الثالث الميلادي[٤٤].ولعل العثور على اللوحة في الفيلا الرومانية المنسوبة إلى الإمبراطور فيليب العربي وتوافق السمات الفنية بتأريخ هذه اللوحة بمنتصف القرن الثالث الميلادي ما يرجح نسبة هذه الفيلا الرومانية للإمبراطور؛ حيث الثراء المنقطع النظير في تزيين هذه الفيلا بالفسيفساء المتنوعة والنادرة[٤٥].

أفروديتي:-

نالت أفروديتي[٤٦] شعبية كبيرة في العصرين الهيلينستي[٤٧] والروماني سيما القرنين الثاني والثالث الميلاديين[٤٨] نظراً لشغف معظم زوجات أباطرة هذين القرنين بالمعبودة أفروديتي من ناحية، والرواج الفني منقطع النظير للمدرسة الفنية بمدينة أفروديسيا بساحل آسيا الصغرى من ناحية أخرى؛ حيث شهدت هذه المدينة مدرسة فنية مزدهرة خلال القرنين الثاني والثالث الميلاديين، إذ جاب تلاميذ هذه المدرسة الفنية جميع أنحاء الإمبراطورية خلال هذه الفترة[٤٩] وبطبيعة الحال كان لتصوير أفروديتي بجميع أشكالها وأوضاعها[٥٠] النصيب الأكبر من هذه الحركة الفنية ذائعة الصيت؛ إذ من المعلوم أن أفروديتي كانت الربة الرئيسية والحامية لهذه المدينة[٥١]، كما أن أصول هذه

---

[43] عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٧، ١٧٦.

44 Vermeule, C., 1968, 298 – 317; Kleiner, D., 1992, 15 – 17; Walker, S., 95 – 96.

[45] من واقع زيارة ميدانية للباحث وهي تزخر بفسيفساء نادرة تفوق مثيلاتها في العالم الروماني ولذا حولت هذه الفيلا إلى متحف لأهميتها يعرف بمتحف شهبا للفسيفساء.

[46] يعني اسمها وليدة زبد البحر؛ فالكلمة Αφροδιτη مكونة من كلمتين؛ الأولى هي Αφρος والتي تعني زبد البحر والكلمة الثانية هي Διτη فهي تعنى الربة، وتروي المصادر أنها ولدت عارية من زبد البحر بالقرب من شاطئ جزيرة كيثيرا التي وجدتها الربة جزيرة صغيرة ومن ثم أبحرت على صدفة لتمر بشبه جزيرة البليبونيز ثم يستقر بها الحال في بافوس بجزيرة قبرص لتصبح جزيرة قبرص هي المقر الرئيسي لمعبودة الحب والرغبة، هي ربة الجمال والعشق والحب والخصوبة، صورت في الفن الكلاسيكي إما عارية أو نصف عارية ونادراً بكامل ملابسها، كما صورت إمرأة جميلة غالباً في صحبة إيروس ومعها مخصصاتها التفاحة أو طائر الحمام أو المرآه أو الصدفة، فضلا عن تصويرها مع ربات الحسن الخاريتس، عن أسطورتها وتصويرها في الفن اليوناني والروماني راجع:

Homer, Iliad, 5.370; Hesiod, Theogony, 188; Euripides, Helen, 1098; Apollodorus, 1.13; Cicero, De Natura Deorum, 3.21; Burn , L., 1991, 86-87,fig.73; Fullerton , M.D.,2000,109, fig.78; Pollitt,J., 1986 ,130-131; Kleiner , D., 1992 ,70 , fig.79.

47 Robertson , M .,1981 , 208 ; Hoff , D ., 1978 ,.48 – 50 ; Bieber , M . , 1955, 89 – 90.

48 Heintze, H. V., 1990, 165, pl.153; Lindsay, J., 1965, 219 – 220; Fisher, J., 1995, 310.

49 Robertson, M., 1981, 208.

[50] عن تصوير أفروديتي بأوضاعها المختلفة في الفنين اليوناني والروماني، راجع:

Jentel, M., 1981, 2 – 166.

[51] Erim, K. T., 1975, 3- 4; Ridgway, B., 1977, 153.

المعبودة الشرقية كان لها أكبر الأثر في تصويرها في منطقة الشرق إبان العصرين الهلينيستي والروماني إذ تجمع بين صفاتها صفات ربات الشرق[٥٢] خاصة الفينيقيين[٥٣]، ولذا اشتملت لوحات فسيفساء شهبا على تصوير أفروديتي وأتباعها أكثر من مرة، الأمر الذي يشير إلى استمرارية شعبيتها في العصر الروماني في كل حدب وصوب.

اللوحة الأولى:

لوحة مربعة الشكل[٥٤] تصور أفروديتي داخل الصدفة تنظر في المرآه(صورة رقم ١٠) اللوحة الرئيسية محاطة بإطار خارجي عبارة عن شريطين لتحديد اللوحة باللون الأسود يحصران بينهما زخرفة المسبحة Bead & Real باللون البني الغامق على أرضية صيغت باللون البني الفاتح، يبدو إبداع الفنان في المحافظة على توازن زخرفة المسبحة في كل الجوانب؛ فجاء في كل جانب ثمانية من حبات المسبحة بالوضع الرأسي وسبعة حبات مزدوجة بالوضع الرأسي، بينما صور في الأركان الأربعة حبتان من المسبحة في وضع التقاطع تشبه الصليب.

أما اللوحة الرئيسية فتجلس المعبودة بوضع الثلاثة أرباع على حشوة مزخرفة بقماش ملون باللونين الرصاصي والأصفر داخل الصدفة، تنظر إلى ناحية يمين المشاهد، صورت عارية غير أن الهيماتيون تستر عورتها وساقها الأيمن، بينما تضع ساقها الأيسر العاري على ساقها الأيمن المغطى بعباءة بنية اللون تنساب في ثنايا متعددة وبنعومة واضحة ويبدو أنها مصنوعة من الحرير الخالص تشبه عباءة ديونيسوس مع أريادني إلى حد كبير (صورة رقم ٤)، تمسك أفروديتي المرآه باليد اليسرى[٥٥]، بينما تمسك بجديلة من شعرها الأسود الغزير باليد اليمنى يبدو أنها تقوم بتجفيفه على غرار طراز أفروديتي أنادومين الشهير نصف عارية[٥٦]، وليست أنادومين العارية تماماً[٥٧]، ثم ينسدل شعرها الطويل في جدائل خلفها لتصل أطرافه

---

52 Kerenyi, C., 1982, 80; Penglase, Ch., 1994, 3-5.

53 عبد المعطي شعراوي، ٢٠٠٥، ٣٠٣.

54 كشف عن هذه اللوحة في أحد المنازل بمدينة شهبا، وهي محفوظة الآن بمتحف السويداء، أبعادها ٣,٢٤ م طولاً ، ٣,٢٣ م عرضاً، اللوحة بها بعض التهشيم في الجزء السفلي منها وجزء يسير في وسط اللوحة، ورغم ذلك فإن اللوحة بحالة جيدة يمكن التعرف على الموضوع الرئيسي من خلال ما تبقى منها.

Balty, J., 1977, 16 – 20.

55 كثيراً ما صورت أفروديتي تحمل المرآه أو يحمل إيروس لها المرآه خاصة في العصر الروماني، راجع، عزت قادوس، ١٩٩٤، ٥٦-٥٧، صورة ٣١.

56 Jentel, M. , 1981, figs. 667,672,679; Edgar, M.C., 1974, 13-14.

57 عن هذا النموذج راجع :

Bieber, M., 1955, 89 – 90; Hoff , D., 1978 , 48 – 50.

حتى المسند الذي تجلس عليه، بينما شعرها منقسم إلى قسمين عند منتصف الجبهة على هيئة جدائل أيضاً، ثم يزين شعرها تاج ذهبي على هيئة طوق في منتصفه جوهرة دائرية[٥٨]، تمسك بمرآه ذات إطار بيضاوي الشكل ذهبي اللون لها مقبض طويل[٥٩].

برع الفنان في إظهار وجه المعبودة في المرآه (صورة رقم ١١) وإن جاء غير مطابق لملامح المعبودة كما تبدو للمشاهد وبعيداً عن محاكاة وجه المعبودة، كما أنه لم يوفق مطلقاً في صياغة موضع المرآه بالنسبة للمعبودة وكأن الفنان حرص أن يرى المشاهد وجه المعبودة في المرآه بغض النظر عن موضعها؛ إذ أن موضع المرآه بالنسبة للمعبودة لا يسمح برؤية المشاهد لوجه المعبودة في المرآه، وربما أراد الفنان أن يظهر عبقريته في لفتة نادرة لم تتكرر كثيراً في الفن اليوناني والروماني. كما تزينت أفروديتي بمجموعة كبيرة من الحلي والمجوهرات؛ ففضلاً عن التاج الذهبي، تزين رقبتها بقلادة ذهبية، وأساور في معصميها وفي عضديها، وخلاخيل في عقبيها، ثم توشحت بوشاح يشبه فرع شجرة ويبدو أنه من الذهب أيضاً.

كما توج الفنان المعبودة بهالة دائرية ضخمة قطعت معها حواف الصدفة الرأسية. صورت الصدفة تشغل معظم مساحة اللوحة العلوية؛ حيث صور إمرأة ورجل من المخلوقات البحرية المعروفة ب Ikythyokentauroi أو الكنتاوروي ذوي الذيول السمكية[٦٠]، يرفعان هذه الصدفة إلى أعلى من أعماق البحر إلى زبد البحر، ويمسكان بالصدفة من أسفل؛ حيث يمسك كل منهما بها من أطرافها (صورة رقم ١٢)، وبرع الفنان في تصويرهما على جانبي المشهد بوضع الثلاثة أرباع؛ إذ تقف على يمين المشاهد سيدة تذكر المصادر الأدبية[٦١] أنها تدعى Aphros حيث صورت من الخلف بوضع الثلاثة أرباع، أما الرجل فيدعى Bythos وصور على يسار المشاهد من الأمام بوضع الثلاثة أرباع وهي لفتة من الفنان ليتجنب بها تصوير عورة المرأة فيما يبدو.

جدير بالذكر أن Ikythyokentauroi كلاهما صورا بقرنين في مقدمة رأسيهما، والنصف السفلي بالفعل بذيل سمكة رغم تهشيم اللوحة إلا أنه مع وصفهما في المصادر الأدبية وانسيابية الجزء السفلي من السيدة Aphros ما يرجح ذلك. كما

---

[58] ذكرت بعض الروايات أن ربات القدر هن من استقبلنها إثر خروجها من زبد البحر بالثياب والحلي وأدوات الزينة راجع:

Apollodorus, I, 3, 1.

[59] Dunbabin, K., 2006, fig, 172.

[60] Hesiod, Theogony 176 ff; Pausanias, 5. 11. 8.

[61] Diodorus Siculus,5.55. 4; Ovid, Metamorphoses 4. 521 ff; Apuleius, The Golden Ass 4. 28 ff.

صور الفنان في أعلى المشهد فوق الصدفة اثنان من الإيروتيس[٦٢] في الوضع طائراً يمسكان بطرفي رداء ربما هو هيماتيون آخر للمعبودة.

المشهد إذاً يعبر عن ولادة أفروديتي بكامل زينتها وحليها من أعماق البحار؛ حيث عبر الفنان عن البيئة التي ولدت منها أفروديتي من خلال الكائنات البحرية Ikythyokentauroi فضلاً عن تصوير دولفين ومجموعة من الأسماك أسفل قدم المعبودة، وتبدو عبقرية الفنان في تصوير الأسماك في هذا الموضع فالمشهد يعبر عن لحظة صعود المعبودة إلى أعلى حيث كان في استقبالها الإيروتيس بالهيماتيون لسترها فيما يبدو والتي صورت بشكل جمالي يشبه المظلة ويتناسب مع شكل الصدفة نصف الدائري.

تؤرخ هذه اللوحة بمنتصف القرن الثالث الميلادي نظراً لعدم تصوير العمق في المنظور حيث تبدو الشخصيات على خط مستقيم واحد، كما صورت الشخصيات بفم صغير والعيون الواسعة فضلاً عن صياغة الشعر بطبيعية خاصة لأفروديتي، بالإضافة إلى تصوير إنسان العين في أعلى الحدقة[٦٣].

اللوحة الثانية:

لوحة مربعة الشكل[٦٤] تجمع بين أفروديتي وآريس[٦٥] (صورة رقم ١٣)، واللوحة تعبر عن أسطورة اللقاء الغرامي بين أفروديتي وآريس في غياب هيفيايستوس الزوج المخدوع[٦٦] كما جاءت عند هوميروس في الأوديسية[٦٧]، ولكن الفنان وظف الأسطورة توظيفاً آخر يتناسب مع العصر الذي صورت فيه اللوحة.

---

[62] صور الفن اليوناني مشهد استقبال إيروس لولادة أفروديتي من زبد البحر، وبالتالي تعتبر هذه اللوحة انتصارا للمفهوم نفسه عند الرومان ومفاده أن إيروس يسبق أفروديتي في النشأة وبالتالي انتفى مفهوم أمومة أفروديتي لإيروس، لمزيد من التفاصيل راجع:

Beazley, J.D., 1967, 899, 144; Carpenter, T. H., 1991, 69, fig.89.

[63] عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ٢٠٠– ٢٠١.

[64] كشف عن هذه اللوحة في المنزل الذي نسب إلى فيليب العربي، وهي محفوظة الآن بالمنزل نفسه الذي تحول إلى متحف للفسيفساء، أبعادها ٣,٠٤ م طولاً ، ٣,٠٤ م عرضاً، اللوحة بها بعض التهشيم اليسير في الجزءين السفلي والعلوي من وسط اللوحة، ورغم ذلك فإن اللوحة بحالة جيدة جداً يمكن التعرف على الموضوع الرئيسي للوحة.

Balty, J., 1977, 58 – 65.

[65] أحد الآلهة الأوليمبية الاثنى عشر في العقيدة اليونانية القديمة ومعبود الحرب وابن زيوس من هيرا، وعشيق أفروديتي، صور في الفن كرجل ناضج ملتح بكامل أسلحته، أو يصو كشاب بدون لحية مسلح بكامل أسلحته أيضاً، وآريس هو تجسيد للجرأة والشجاعة في الحروب على العكس من أثينا التي تمثل الحكمة في فن إدارة الحروب، لمزيد من التفاصيل، راجع:

Hom. Il. V. 893; Hes. Theog. 921; Apollod. I. 3.

[66] Raised, H., 1997, 20.

[67] Hom.Ody.VIII.266-270; Kerenyi, C., 1982, 73.

اللوحة الرئيسية محاطة بإطارين خارجي وداخلي؛ الإطار الخارجي عبارة عن شريطين أحدهما باللون الأسود والآخر باللون البني الفاتح، أما الإطار الداخلي فعبارة عن شريط ملون بمربعات أو متوازي مستطيلات ملونة باللونين البني الغامق والبني الفاتح بالتناوب.

صورت أفروديتي على يسار المشاهد واقفة بوضع الثلاثة أرباع (صورة رقم ١٤) تنظر إلى يمين المشاهد، صورت نصف عارية حيث يستر الهيماتيون نصفها السفلي وتلف مجمع الهيماتيون على ذراعها الأيسر والذي تستند به على منصة مرتفعة، كما تمسك به برمح طويل، وتقف الوقفة البراكستيلية الشهيرة[٦٨]، وزينت بمجموعة من الحلي؛ حيث تقلدت تاجاً مميزاً الذي يشبه الطوق في أعلاه نتوءات على مسافات متساوية وهذا التاج يزين شعرها الأصفر غير المسترسل والذي ينقسم عند المنتصف ثم ينساب خلفها الا جديلتين تنسابان على كتفها الأيسر، ثم تزين رقبتها بقلادة، كما تزين معصميها وعضديها بأساور متماثلة، كما تتشح بوشاح رقيق يبدو أنه أيضاً من الذهب. توج الفنان أفروديتي بهالة دائرية الشكل، كما وشمها بين حاجبيها، تبدو أفروديتي بملامح مثالية حيث صورها الفنان بصورة غاية في الجمال وكامل الأنوثة من حيث العيون الزرقاء والفم الصغير والوجه الممتلئ والحواجب الثقيلة فضلاً عن محاولته صياغة الجسم بمثالية لكنه أخفق في ذلك من خلال عدم قدرته في صياغة ثدييها إذ صورهما على شكل دائرتين كما صور الجزء السفلي منها ممتلئاً بعيداً عن مقاييس الجسم الأنثوي المثالي. لكن الملفت للنظر أن الفنان صورها بسُدبة بين حاجبيها تشبه سُدبتها في لوحة ولادتها من زبد البحر(صورة رقم ١١).

لم ينس الفنان أن يكتب اسم المعبودة إلى جوارها على يمينها فكتبه بالحروف اليونانية مقسوما في صفين على النحو التالي AφροΔH-TH. كما صور الفنان فتاة خلف المعبودة وهي من بنات الخاريس[٦٩] من أتباع أفروديتي؛ حيث كتب إلى جوار رأسها على النحو التالي XAPIC، هذا ولم يظهر من فتاة الخاريس هذه سوى الجزء العلوي منها ويبدو أنها ترتدي خيتوناً طويلاً – على غير المعتاد تصويرها في الفن

---

[68] عن سمات مدرسة براكستيليس وسماتها الفنية، راجع:
Bowder,D.,1982,175–176;Boardman,J.,1985,206–207;215–217;Fullerton,M.,2000,74 , fig . 54.

[69] ربات الحسن والجمال والبهجة والاحتفالات والرقص والغناء والزينة وهن من الأرباب الصغرى التابعة للمعبودة أفروديتي، هن بنات زيوس من Eurynome أو Eunomia أو Eurydomene أو Harmonia؛ إذ اختلفت المصادر حول الأم، وهناك من نسبهن لأبولون من Aegle بل إن بعض المصادر نسبتهن لديونيسوس من أفروديتي، لمزيد من التفاصيل راجع:
Hesiod Theogony 907; Pausanias 9.35.1; Apollodorus 1.13.

الكلاسيكي[٧٠] – وتتجه بنظرها إلى المعبودة وقد ربطت شعرها بعصابة من الخلف وتمسك بإكليل من الزهور يبدو أنها ستقوم بتتويج المعبودة به.

صور آريس على الجانب الآخر من اللوحة أي على يمين المشاهد(صورة رقم ١٥) يقف عارياً بوضع الثلاثة أرباع من الخلف ينظر ناحية يسار المشاهد ناحية أفروديتي التي تشير إليه بيدها اليسرى كأنها تدعوه إليها، كتب اسم آريس إلى جوار كتفه الأيسر بالحروف اليونانية الكبيرة على النحو التالي APHC، يستند آريس على حربته التي تبدو أطول من حربة أفروديتي، كما يضع آريس عباءته على ذراعه الأيسر فتنسدل إلى أسفل، صور الفنان آريس بالوقفة المستريحة البراكستيلية فوقف على ساقين متعاكستين، كما صور بشعر أصفر قصير، وتوجه الفنان بهالة دائرية تبدو أكبر في الحجم من هالة أفروديتي. لم يوفق الفنان في تصوير جسم مثالي للمعبود آريس، حيث صُور بجسم ضخم ممتلئ واختلت النسب التشريحية كذلك فجاءت الأطراف طويلة للغاية وخاصة الساقين.

صورت إمرأة واقفة متدثرة بكامل ثيابها على يمين آريس، صورت بوضع الثلاثة أرباع تنظر باهتمام نحو آريس؛ إذ صورت بعيون واسعة ووجه طفولي، كما صورت بشعر قصير يصل لنهاية الرقبة، وترتدي خيتوناً طويلاً ذا لون بني غامق ومن فوقه الهيماتيون باللون البني الفاتح، إذ يختفي ذراعاها تحت الهيماتيون وتمسك بمجامعه باليد اليمنى، جدير بالذكر أن طريقة طي الهيماتيون لهذه السيدة تذكر بطريقة تصوير العلماء والفلاسفة والحكماء في الفن الكلاسيكي[٧١]، ولذا كتب الفنان كلمة بالحروف اليونانية الكبيرة إلى جوار كتف هذه السيدة الأيسر مقسومة على مرتين على النحو التالي ΕΥΠΡ-ΠΙΑ والتي تعني المجد أو العظمة أو الفضيلة[٧٢]، وهي بذلك تجسد الفضيلة والمجد، وقد نجح الفنان في تصوير إمرأة وقورة متدثرة بثياب طويلة، تعبر بالفعل عن الفضيلة، فضلاً عن تصويرها بزي الحكماء والفلاسفة؛ الأمر الذي يشير إلى أن مبتغاهم هو نشر الفضيلة في المجتمع.

صورت سيدة تجلس على أريكة أعلى اللوحة على يمين المشاهد وفي المستوى الأعلى من السيدة التي تجسد الفضيلة؛ صورت السيدة أيضاً متدثرة بالخيتون الطويل ذي الأكمام الواسعة ومن فوقه الهيماتيون التي تغطي الجزء السفلي منها، وتضع يدها

---

[70] صورن في الفن اليوناني والروماني سيما النحت والفسيفساء على هيئة ثلاث فتيات عاريات يتشابكن بالأيدي مكونات شكلاً دائرياً في وضع راقص بحيث تظهر اثنتان منهن بالأمامية على الطرفين بينما تظهر الحورية في المنتصف بالوضع الخلفي فيما عدا الرأس التي تصور بالجانبية فهي تنظر يميناً في الغالب أو يساراً في بعض الأحيان، لمزيد من التفاصيل، راجع:
Gardner, E., 1910, 171; Peterman, G., 1994: 556.

[71] Bieber, M., 1961, 82; Kleiner , D.,1992 : 13- 16 ; Walker , S.,1995 : 94 – 95; Wilson , R.,2001 : 397; Dillon, S., 2006,119; Raabe, 2007: 24.

[72] Souter, A., 1917, 101.

اليمنى على وجنتها، وصورت بشعر قصير مفروق عند المنتصف وتتزين فوقه بتاج الحصون، وتمسك بفرع شجرة في نهايته ورقة شجرة تشبه القلب المقلوب. ما يميز هذه السيدة – دون غيرها من الشخصيات المصورة– أنها وحدها تنظر إلى المشهد كاملاً من أعلى، ومن الغريب أن الفنان لم يكتب اسم ما يعبر عن هذه السيدة، ويغلب على الظن أن هذه السيدة إنما هي تجسيد لمدينة شهبا لعدة اعتبارات؛ لكون اللوحة مكتشفة في الفيلا المنسوبة إلى فيليب العربي في شهبا وهو من أراد تخليد مسقط رأسه على نحو ما صنع سيبتميوس سيفيروس مع ليبتس ماجنا[٧٣] من ناحية، والتصوير المميز لهذه السيدة من خلال ملابسها وجلوسها على أريكة مسترخية في وضع عظمة وفخامة من ناحية، وموضعها المميز في أعلى اللوحة من ناحية أخرى، فضلاً عن تصويرها تتزين بتاج قمم الحصون التي تزينت به تيخي تجسيد المدن في الفن الروماني من ناحية ثالثة[٧٤]. كما أن هناك ثمة مقارنة عندما صورت إمرأة تجسد مدينة طيبة في لوحة بالفريسكو بمنزل أوديب في تونا الجبل بمصر الوسطى، صورت تحمل فرع شجرة ينتهي أيضاً بورقة شجرة على نحو ما صورت به هذه السيدة[٧٥].

صور بين الجانبين في المنتصف مجموعة من الإيروتيس يعبثون في أسلحة آريس[٧٦]؛ اثنان منهم في أعلى منتصف المشهد وبنفس مستوى تصوير تجسيد شهبا– كما رجحت الدراسة – يحملان الخوذة في محاولة للطيران بها، وثلاثة منهم يربطون درعاً دائرياً ضخماً في سارية بحبل طويل ويحاولون بصعوبة بالغة اللعب به كطوق فيما يبدو، بينما يذهب آخر منهم لملامسة آريس عن قرب وكأنه يدفعه أو يتشبث به، هذا المشهد والعبث بأسلحة آريس يشير دون شك إلى هيمنة وسيطرة أفروديتي وأتباعها على الموقف تماماً. صور مشهد العبث بأسلحة آريس من قبل الإيروتيس عند مقابلة أفروديتي بآريس في لوحة من تصوير جداري بمدينة بومبي مع القرن الأول

---

[73] لمزيد من التفاصيل عن مكانة ليبتس ماجنا إبان العصر السيفيري، راجع:
Haynes, D. 1965: 73f; Birley, 2002, 153 – 157; Kleiner, E., 1992:343; Zahran, Y., 2000: 129; Cherry, D., Kyle, D., 2005: 377.

[74] عن تجسيد تيخي أنطاكية في النحت الروماني، وتجسيد سوريا على ظهر العملات الرومانية في القرن الثالث الميلادي، راجع:
Houghtalin, L., 1996, 467- 473.

[75] لمزيد من التفاصيل عن تصوير هذه السيدة والتي كتب إلى جوارها طيبة بالحروف اليونانية، ولا يعرف على وجه الدقة ما دلالة تصوير فرع الشجرة هذا مع تجسيد المدن، لمزيد من التفاصيل، راجع:
Gabra, S., 1971, 104 – 106; Boardman, J., 1994, 176; Bailey, D., 2000, 408.

[76] صور هذا المشهد على لوحة من الفريسكو بمنزل مارس وفينوس في بومبي؛ حيث صورت حركات الأطفال الأسطورية تلعب بأسلحة مارس وتعبير الطفل الأسطوري خلف فينوس والذي يقف مبهورا بجمال المعبودة أكثر منه بسيف مارس، لمزيد من التفاصيل ، راجع : عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ٦٥ – ٦٦، صورة ٦٠.

الميلادي عثر عليها بمنزل مارس وفينوس[٧٧]؛ فواحد من الإيروتيس يلبس خوذته والآخر يمسك بسيفه ويقف على درعه الدائري بينما تتمايل أفروديتي في أحضان أريس.

ما يميز لوحة شهبا عن لوحة بومبي أن الفنان صور المشهد بأدب جم؛ فصور أفروديتي وفتاة الخاريس في ناحية وصور آريس وتجسيد الفضيلة في ناحية أخرى ومدينة شهبا ترقب الموقف عن كثب، وقد صورت مجموعة الإيروتيس بين الجانبين، والفنان بذلك حقق في اللوحة مبدأ التوازن أو السيمترية من ناحية وصور هذا المشهد الغرامي الذي صوره فنان بومبي بمباشرة واضحة وجرأة، إلا أن فنان شهبا صوره دون أن يخدش حياء المشاهد، رغم تصوير أفروديتي نصف عارية إلا أن آريس يبتعد عنها وصور من الخلف، كما صور سيدة تجسد الفضيلة تقف إلى جوار آريس، الأمر الذي يشير إلى تميز المشهد وتوظيفه توظيفاً جديداً مختلفا عن تصوير بومبي اختلافاً بيناً خاصة في تجسيد مدينة شهبا.

جدير بالذكر أن مشهد لقاء آريس وأفروديتي صور في الفن الروماني في الخلاء[٧٨]، ولذا صور الفنان خلف أفروديتي العمود المقدس لأفروديتي، وفوقه إناء كبير يشبه إناء التقدمات الباتيرا Patera، يرجح أنه استخدم كمذبح لتقديم القرابين السائلة أو الفواكه، كما صورت إلى جوار هذا العمود بعض الشجيرات.

تؤرخ هذه اللوحة بمنتصف القرن الثالث الميلادي نظراً لتصوير الفم الصغير والأنف الدقيقة والصياغة المتقنة لثنايا الملابس وخصلات الشعر[٧٩] ، مع عدم الصياغة الدقيقة المتقنة للجسم البشري والتي تميزت بها فنون القرن الثالث الميلادي، كما يغلب على المشهد التصوير بالأمامية خاصة في تصوير أفروديتي والخاريس، فضلاً عن السيدتين المجسدتين للفضيلة والمدينة كما رجحت الدراسة، في حين صورت الوجوه في اتجاهات متعددة وليس بالضرورة أن يكون فيما بينها جميعاً رابط معنوي[٨٠].

77 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Naples, Italy; http://www.theoi.com/Gallery/F10.2.html.

78 عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٠، ٧١، لوحة ٢٩.

79 Kleiner, D., 1992, 15 – 17; Walker, S., 95 – 96.

80 Strong, D., 1980, 227.

أرتميس[٨١]:

كشف عن لوحة واحدة – حتى الآن – بمدينة شهبا تمثل أسطورة واحدة من الأساطير المتعلقة بأرتميس وهي تلك الأسطورة المتعلقة بالصياد أكتايون، اللوحة مربعة الشكل[٨٢](صورة رقم ١٦). والأسطورة التي عبرت عنها اللوحة مفادها أن الصياد أكتايون[٨٣] لجأ إلى كهف بأحد السهول محاط بأشجار الصنوبر والسرو ليغتسل بعد يوم شاق من متابعة الصيد؛ إذ يحتوي الكهف على غدير متجدد للمياه، وفي الوقت نفسه كانت أرتميس مع رفيقاتها تختار هذ الكهف للاغتسال والراحة، فحدث ذات مرة أن دخل أكتايون الكهف فوجد أرتميس تستحم فرآها عارية؛ الأمر الذي أغضبها وهي ربة عذراء لم يقتحم أحد قط عذريتها فقررت أن تمسخه وعلاً حتى لا يحكي لرفاقه أنه شاهدها عارية، فما كان منها إلا أن نثرت الماء عليه فنبت في رأسه قرنان ثم تحول من إنسان إلى وعل، ففر هارباً من أمام أرتميس مذعوراً تبعته كلاب صيده يطاردونه ظناً منها أنه صيد ثمين ولم تدري أنه سيدها أكتايون ولم تتركه كلاب صيده حتى فقد حياته ثمناً لخطأ غير متعمد [٨٤].

المشهد الرئيس لهذه اللوحة محاط بثلاثة أطر متميزة (صورة رقم ١٧)؛ الإطار الخارجي عبارة عن ثلاثة شرائط منفذة بالألوان الأبيض ثم الأسود ثم الأبيض بالتتابع من الخارج إلى الداخل، ثم زخرفة الشرائط المضفرة منفذة باستخدام ثلاثة شرائط مع استخدام اللون الأبيض لقلب الضفيرة مع استخدام ألوان متعددة لشرائطها هي الأسود والبني والأبيض[٨٥].

---

[81] إبنة زيوس من ليتو وهي ربة أوليمبية اختصت برعاية الصيد والصحراء والحيوانات البرية، كما كانت ربة راعية للطفولة وخاصة البنات منذ الولادة وحتى سن الزواج، في حين كان أبولون توأمها راع للذكور، صورت في الفن كصائدة ماهرة ترتدي الخلاميس وتمسك بقوسها وجعبة سهامها ، كما صورت معها الحيوانات البرية سيما حيوان الآيل، ولدت في جزيرة ديلوس وقامت بمساعدة ليتو في ولادة توأمها أبولون، وقفت مع أخيها إلى جانب الطرواديين في حرب طروادة، عبدت في أماكن متعددة بمفردها أو مع توأمها، وأشهر مدينة عبدت فيها كانت أفيسوس، لمزيد من التفاصيل، راجع:
Homer Iliad 1.9 & 21.495; Homer, Odyssey 6.100; Hesiod Theogony 918; Apollod. ii. 5; Pind. Ol. iii. 51

[82] كشف عن هذه اللوحة بأحد المنازل بمدينة شهبا وهي مربعة الشكل أبعادها ٤،٣٠ م طولاً، ٤،٣٠ م عرضاً، وهي محفوظة الآن بمتحف السويداء بدون رقم، راجع:
Balty, J., 1977, 20 – 23.

[83] هو ابن أريستايوس Aristaeus من أوتونوي Autonoë إبنة كادموس Cadmus ، تلقى فنون الصيد على أيدي الحكيم خيرون، تعددت الروايات في سبب مقتله، لمزيد من التفاصيل راجع:
Ovid .,Met. iii. 206; Diod. iv. 81; Apollod. iii. 4; Pausanias, x. 30.

[84] لمزيد من التفاصيل عن أسطورة أكتايون مع أرتميس راجع:-
Pausanias,IX,2, 3; Hyginus, Fabula, 181; Ovid, Metamorphoses, III, 138. Grant, M., 1995, 125.

[85] Dunbabin, K., 2006, fig.171.

أما عن الإطار الأوسط، فجاء إطاراً متميزاً يجمع بين الزخارف النباتية والحيوانية والأسطورية؛ حيث صورت الجيرلاندات المشكلة من شرائط من القماش بالإضافة إلى فروع شجر الشربين بثماره[٨٦]، وفوق هذه الجيرلاندات صورت مجموعة من الطيور المختلفة (صورة رقم ١٨أ)، صورت بأوضاع مختلفة، كالطاووس والحمام والآيبس فضلاً عن البط والأوز. كما صور في هذا الإطار كمكون رئيس من مكونات هذا الإطار الزخرفي المعبود الفريجي أتيس "Αττις"[٨٧] الذي صور في هيئة صبي بوضع الثلاثة أرباع(صورة رقم ١٨ب)، صور ببطن منتفخ قليلاً مجنحاً يثني قدماً ويمد الأخرى، يلبس الخوذة الفريجية، كما يرتدي سروالاً يغطي الساقين، وشريطان متعاكسان للجزء العلوي منه يتقابلان عند صدره. صور ثمانية من أتيس كعنصر زخرفي؛ أربعة في زوايا اللوحة، وصور واحد في منتصف كل جانب من الجوانب الأربعة، وجمعيهم صور بطريقة واحدة إلى حد كبير. هذا الإطار له دلالة فنية قوية بالموضوع الرئيسي لهذه اللوحة.

أما الإطار الداخلي فعبارة عن شريط بديع ونادر أيضاً؛ إذ يتكون من جزئين، الجزء الأول يشتمل على شريطين أصيغا بشكل حلزوني يحصران فيما بينهما دوائر مصور بها أشكال متباينة من العناصر النباتية وأهمها الأزهار وثمار الفاكهة، والعناصر الهندسية وأهمها الصلبان بأنواعها المختلفة فضلاً عن المربعات والأشكال السداسية، وبعض العناصر الآدمية وأهمها رؤوس فتيات وأطفال ورجال مسنين. كما

---

[86] شجرة الشربين شجرة دائمة الخضرة، لا تسقط أوراقها، ذات شكل قمعي أو مخروطي، أوراقها إبرية الشكل قصيرة، تنمو منفردة على طول الساق، أما الثمرة فخشبية مستطيلة تنمو بطريقة منفردة على الأغصان. وتشكل هذه الشجرة معظم الغابات في أوروبا وامريكا وآسيا، لمزيد من التفاصيل راجع:

Farjon, A., 2005, 54-55.

[87] تبدأ نشأة أتيس بمقتل ابن الربة كيبيلي الذي سالت دماءه تحت شجرة اللوز، ومن ثم رويت الشجرة بدمائه ولما آتت شجرة اللوز أكلها جاءت نانا Νάνα إبنة معبود النهر سنجاريوس Σαγγάριος – ابن أوكيانوس وتيثيس – وأكلت من ثمارها، فحملت من فورها وأنجبت أتيس وخوفاً أن يفتضح أمرها تركته في العراء ليموت، كما تذكر الأسطورة أن القدر أراد أن يحيا أتيس بالرغم من ذلك فقد قام بتربيته بعض الرعاة بمشاركة بعض العنزات البرية، فلما شب أتيس وكان شاباً وسيماً وقعت في غرامه المعبودة كيبيلي، وحاولت إغواءه لكنه رفضها إذ إنه كان يعشق حورية أخرى، فاستشاطت الربة غضباً وأصابته بنوبة جنون، فهام على وجهه في الصحراء والغابات وقام بخصي نفسه تحت شجرة الشربين، وفي رواية أخرى أرسلت له المعبودة خنزيراً بريا فقتله، ولما صار قاب قوسين أو أدنى من الموت انتقلت روحه إلى شجرة الشربين، ومن دمائه نمت زهرة البنفسج، ومن ثم كانت من النباتات المقدسة عند كيبيلي التي طلبت من الآلهة ألا يشوهوا جسده وكان يقام له عيد في مطلع الربيع، ولذا عبد أتيس كمعبود للغطاء النباتي، لمزيد من التفاصيل، راجع:
Hesiod, Theogony 344; Pausanias, 7. 17. 11; Apollodorus, iii. 12; Turner, P.& Coulter, Ch., 2001, 412.

استخدم الفنان ألواناً عدة لصياغة هذا الجزء من الإطار الداخلي؛ فاستخدم الألوان الأسود والبني الفاتح والبني الغامق فضلاً عن اللون الأبيض. ولعل أكثر العناصر تمثيلاً في هذا الشريط هو الصليب متساوي الأضلاع أو الصليب اليوناني الذي صور بشكل صريح تارة وبشكل زهرة تارة أخرى، كما صور الصليب اللاتيني مرة واحدة في الشريط السفلي للوحة، كما صور صليب أندراوس وصليب أورشليم وصلبان متداخلة على هيئة شطرنجية (صورة رقم ١٦، ١٩ أ، ب، ج، د)[٨٨]. الجزء الثاني لهذا الإطار عبارة عن زخرفة الأسنان، ونفذ باللونين الأبيض والبني الغامق، الأمر الذي أحدث تأثيراً لونياً مميزاً لتصوير الموضوع الرئيس في اللوحة.

الموضوع الرئيس يصور أرتميس في المنتصف عارية تماماً[٨٩] (صورة رقم ٢٠)؛ فالتعبير عن لحظة الاستحمام استوجبت ذلك ورغم ذلك صورها الفنان تقوم بستر عورتها بيدها اليسرى، بينما ترفع يدها اليمنى لأعلى ربما لتحفظ توازنها، إذ جلست القرفصاء تستند على ركبتها اليمنى وقدمها اليسرى كما تلامس الأرض بأطراف أصابع قدمها اليمنى. صورها الفنان بوضع الثلاثة أرباع بكامل زينتها وحليها؛ إذ زين شعرها الأصفر القصير تاج ذهبي (صورة رقم ٢١) مميز في مقدمته سيقان تشبه السهام يتخلله شريط حلزوني من اللؤلؤ إذ نفذ باللون الأبيض وانسدل هذا الشريط حتى كتفيها وينتهي هذا الشريط بشكل صليب، كما تزينت بأقراط من اللؤلؤ أيضاً ويأخذ القرط شكل الصليب أيضاً، وزينت رقبتها بصدرية على شكل طوق تنسدل منه أشرطة مستطيلة، كما تتزين بأساور ذهبية في معصميها وعضديها، كما تلبس خلاخيل في قدميها. حرص الفنان على تعريف المعبودة بكتابة اسمها فوق رأسها بالحروف اليونانية الكبيرة على النحو التالي APTEMIC، كما توجها بهالة دائرية وميز هذه الهالة إذ نفذها بمكعبات رصاصية اللون والتي اختلفت عن خلفية اللوحة التي نفذت باللون البني الفاتح، ثم كتب اسمها باللون الأبيض، الأمر الذي أحدث تبايناً ملحوظاً وتأثيراً بالغاً، إذ استخدم الفنان المكعبات ذات الألوان المناسبة في المكان المناسب؛ إذ استخدم – على سبيل المثال لا الحصر– المكعبات الحمراء ليعبر بها عن وجنتيها وجفنيها وشفتيها في إشارة واضحة لاستخدام المعبودة لأدوات الزينة.

صورت أرتميس على فوهة الكهف تستحم؛ إذ تصب حورية عليها الماء من هيدريا وضعت أفقية على الحافة العلوية لفوهة الكهف لينسكب منها الماء من علٍ على جسم أرتميس، صورت الحورية على يمين أرتميس بوضع الثلاثة أرباع تتجه بنظرها ناحية يمين المشاهد تغطي الهيماتيون الجزء السفلي منها ثم تمتد ليغطي جزء كبير من كتفها وذراعها الأيسر، تستند الحورية بذراعها الأيسر على الهيدريا وتقف وقفة

---

[88] عن أنواع الصلبان ورمزيتها ودلالاتها قبل الاعتراف بالمسيحية، راجع:

Gough, M., 1973, 18; Ferguson, G., 1989, 99- 101.

[89] Blazquez, J., 1993,568.

مستريحة، تشير للوقفة البراكستيلية الشهيرة، هذا وقد زينت هذه الحورية كذلك بما زينت به الربة أرتميس من حلي فيما عدا التاج فقد توجها الفنان بإكليل من الأزهار.

صور أكتايون كذلك في الجانب الأيسر للوحة من أعلى(صورة رقم ٢٢) في المستوى العلوي للحورية سالفة الذكر، الذي صور بوضع الثلاثة أرباع يتجه بنظره ناحية أرتميس ويشير بيده اليمنى ناحيتها، مرتدياً هيماتيون تغطي الجزء السفلي منه، بينما ترك الجزء العلوي منه عارياً إلا من جعبة السهام التي يحملها على ظهره ويربطها بسيور من الجلد على صدره، والغريب أنه صور بقرني آيلة وبوجه عبوس غضبان، الأمر الذي يشير إلى تصوير لحظة العقاب وبداية مسخ أكتايون إلى آيلة[٩٠]، ما يرجح هذا التفسير إشارة أرتميس بيدها معلنة بداية العقاب وهو يرفع يده متوسلاً إليها أن تصفح عنه وقد نجح الفنان في التعبير عن ذلك من خلال تصوير ملامح وجهه وقد بدا عليه الغضب والحزن، فضلاً عن تصوير أكتايون بقرني آيلة، كما أن المصادر الأدبية أنه كان من البشر وصياد ماهر ولم يكن في المفهوم اليوناني القديم من الكائنات المركبة، كما أن الدراسة المقارنة ترجح هذا التفسير[٩١] .

صور على الجانب الأيمن من اللوحة آيلة وحورية صورت من الخلف عارية في جزئها العلوي بينما تغطي الهيماتيون الجزء السفلي منها وتشير بيدها اليمنى ناحية أكتايون فقد فاجأها كما فاجأ كل الحضور اختلاس نظرة رجل لنسوة عرايا من ناحية، كما فاجأها بداية مسخ أكتايون إلى آيلة من ناحية أخرى[٩٢].

صورت إمراتان في أعلى الجانب الأيمن، وفي المستوى نفسه الذي صور فيه أكتايون على الجانب الأيسر، إذ صورت حورية بالتكنيك نفسه الذي صورت به الحوريتان سالفتا الذكر ترقب الحدث عن كثب إلا أنه كتب فوق رأسها كلمة AKTЄ (صورة رقم ٢٣) بالبحث عن الكلمة في المعجم وجد أنها تعني مقاطعة أو إقطاعية أو تعني من يقود[٩٣]، ولكن الأرجح لتفسير المشهد أنها تجسيد لساعة الظهيرة ضمن تجسيد الساعات الاثنى عشر Ωραι في اليوم[٩٤] والتي تعني وقت الظهيرة، الأمر الذي يشير إلى تجسيد وقت الاستحمام عندما تشتد حرارة الجو وقت الظهيرة أو تجسيد وقت

---

[90] Lacy, L., 1990, 29.

[91] ثمة سكيفوس من طراز الصورة الحمراء يؤرخ ٤٠٠ – ٣٥٠ ق.م تصور بداية مسخ أكتايون من آدمي إلى آيلة، واستمر هذا التناول في الفن الروماني فقد ظهر في تصوير جداري من بومبي يؤرخ بالقرن الأول الميلادي، راجع:

Museum Collection: Badisches Landensmuseum, Karlsruhe, Germany; http://www.theoi.com/Gallery/K6.8.html; Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Naples, Italy; http://www.theoi.com/Gallery/F6.2.html; Lacy, L., 1990, 39.

[92] Lacy, L., 1990, 26- 27.

[93] Liddel& Scott's Dictionary, s.v. AKTЄ.

[94] Hyginus, Fabulae 183.

حدوث الحدث، أما السيدة الأخرى فهي سيدة متدثرة بالخيتون ومن فوقه الهيماتيون، وتمسك بغصن شجرة ينتهي بورقة على شكل قلب والتي تشابه للسيدة التي تجسد مدينة شهبا في لوحة أفروديتي وآريس(صورة رقم ١٣)، الأمر الذي يرجح كون هذه السيدة هي تجسيد لمدينة شهبا أيضاً.

نجح الفنان في التعبير عن الحدث الأسطورى فعبر عن روعة المكان وهو كهف ليوفر لأرتميس وحورياتها المكان الآمن وكأنها إمرأة عادية وليست ربة، ومن هنا صورها بواقعية حتى أنها تقوم بستر عورتها بيدها عندما فاجأها أكتايون. كما نجح الفنان في تصوير الكهف بشكل هرمي صور الشخصيات المشاركة في الحدث بشكل هرمي كذلك مع توظيف الشخصيات كل في مكانه. كما نجح الفنان في اختيار ألوان اللوحة حتى أنه صور شلال الماء المنسكب من الهيدريا فصوره باللون الأبيض وميزه عن صياغة صخور الكهف التي جاءت باللون البني الداكن، كما استطاع الفنان بمهارة فائقة أن يصيغ بشرة النساء ناصعة البياض يقابلها بشرة أكتايون الداكنة التي تعبر عن مهنته كصياد تتعرض بشرته مباشرة لأشعة الشمس.

أما عن علاقة العنصر الأسطوري في الإطار الزخرفي وهو تصوير المعبود الفريجي أتيس بموضوع اللوحة الرئيس وهو عقاب أرتميس لأكتايون جراء اقترافه خطيئة التجرؤ على خصوصية الربة أرتميس فيمكن ترجيح وحدة الموضوع فقد عوقب أتيس وأكتايون كلاهما عندما عصيا أوامر المعبودتين أو اخترقا قدسية الآلهة.

تؤرخ هذه اللوحة بالنصف الثاني من القرن الثالث الميلادي أو بالأحرى نهاية القرن الثالث الميلادي نظراً لتصوير معظم شخصيات اللوحة بالأمامية مع اتجاه الوجوه إلى جهات مختلفة دون أن يكون فيما بينها رابط معنوي[٩٥]، فضلاً عن عدم وجود في المنظور؛ فجاءت الشخصيات على خط متواز واحد وإن صيغت في شكل هرمي تضاهي لوحة الموزايكو باحد حمامات أوستيا والتي صورت الأسطورة نفسها وفي الوقت نفسه بالصياغة نفسها وهي صياغة الأسطورة حول الكهف بالشكل الهرمي، ولوحة أوستيا تؤرخ بالنصف الثاني من القرن الثالث الميلادي[٩٦]، وما يرجح تأريخ اللوحة بنهاية القرن الثالث الميلادي وربما بداية الرابع الميلادي وليس منتصف القرن الثالث الميلادي تصوير الصليب في الإطار الداخلي للوحة بالتتابع في دوائر بديع وبأشكال متباينة (صورة رقم ١٩)، مع استخدام الجديلة في الإطار الخارجي للوحة كعنصر زخرفي مفضل منذ بدايات القرن الرابع الميلادي واستمراره طوال القرن الرابع الميلادي وأمثلتها لوحات الموزايكو بمنزل الأوغسطيين وموزايكو القصر الإمبراطوري بأوستيا؛ وتتميز هذه اللوحة بعناصر فنية مختلفة ذات ألوان متباينة أصبحت من مميزات موزايكو القرن الرابع الميلادي في إيطاليا وانتشرت في سوريا

---

[95] Strong, D., 1980, 227.

[96] عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ١٨٩.

وفلسطين واليونان وإفريقيا، كما استخدمت أيضاً في الموزايكو المسيحي[٩٧]، ونظراً لعدم تصوير الصلبان بشكل صريح فيرجح أن اللوحة صورت في مرحلة زمنية تسبق الاعتراف بالديانة المسيحية مع التأكيد على تصوير الحيوية التي تتسم بها موضوعات الفسيفساء في القرن الثالث الميلادي، لذا ترجح الدراسة تأريخ اللوحة بنهاية القرن الثالث الميلادي.

أسطورة بيلوبس[٩٨] وهيبوداميا[٩٩]:

عثر على لوحة من الفسيفساء في أحد المنازل بشهبا مربعة الشكل[١٠٠] تصور أسطورة زواج البطل بيلوبس من الأميرة هيبوداميا(صورة رقم٢٤).أما عن الموضوع الرئيس للوحة فقد أفادت المصادر الأدبية أن أوينوماوس OINOMAOΣ ملك بيسا Pisa بإقليم إليس غرب شبة جزيرة البليبونيز قد رفض كل من يتقدم لخطبة ابنته الجميلة هيبوداميا ΙΠΠΟΔΑΜΙΑ، ذكرت بعض المصادر الأدبية[١٠١] أن سبب رفضه كان مرجعه أنه جاءته نبوءة أنه سيموت إذا تزوجت ابنته هيبوداميا، أو ربما لأنه وقع في حب آثم لابنته كما تذكر إحدى الروايات[١٠٢]، ولما كثر خطابها اشترط الملك أنه حتى يفوز أحدهم بأميرته عليه أولاً أن يفوز في سباق للعربات معه شخصياً

---

[97] عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ١٩٦ – ١٩٨، صور٢٤٠ – ٢٤٢ .

[98] تفيد أشهر الأساطير أنه حفيد زيوس وابن تانتالوس وديوني إبنة أطلس ومن ثم يمتد نسبه إلى كرونوس، تزوج من هيبوداميا، كان بيلوبس ملكا على بيسا Pisa بإقليم إليس غرب البليبونيز، وتحكي الأسطورة أنه كان فريجياً ولكنه أبعد خارجها ليستوطن في بيسا غرب البليبونيز، غير أن كثير من المصادر الأدبية ترجح أنه كان من بلاد اليونان الأصلية فالبعض ينسبه إلى أخايا، والبعض الآخر يرجع أصله إلى أركاديا، بينما أجمعت المصادر الأدبية على كونه فارساً ماهراً ومروضا للخيول ولذا كان مفضلاً عند بوسيدون، لمزيد من التفاصيل راجع:

Paus. vi. 22; Apollod. ii. 4; Diod. iv. 74.

[99] هي إبنة ملك بيسا بإقليم إليس أوينوماوس OENOMAUS من ستيروبي Sterope كانت فائقة الجمال وقع في غرامها الكثير إلا أنها أحبت بيلوبس الذي تزوجته بعد تغلبه على صعوبات عدة، أنجبت من بيلوبس أبناء عدة كان أشهرهم أتريوس Atreus وثيستيس Thyestes وخريسيبوس Chrysippus والذي كان محبوباً لأبيه ومفضلاً عن إخوته؛ الأمر الذي أثار حفيظتهم ومن ثم أجمعوا عليه وقتلوه، وفي رواية أخرى أن أتريوس هو من قتله بمفرده ومن ثم توالت اللعنات على أتريوس وآله، لمزيد من التفاصيل راجع:

Apollod. iii. 10. § 1; Paus. v. 10; Hygin. Fab. 85, 243.

[100] عثر على هذه اللوحة بحالة جيدة في منزل من المنازل العديدة التي كشفت في شهبا وهي مربعة الشكل يصل طول ضلعها ٢،٩٠م وهي محفوظة بمتحف دمشق الوطني، راجع:

Blazquez, J., 1993, 575-576.

[101] Diod. iv. 73; Apollon. Rhod. i. 752; Pind. Ol. i. 114.

[102] Hygin. Fab. 253.

وإلا تكون عقوبته القتل. وكان الملك يمتلك خيولاً مدربة سريعة للغاية كان قد أهداها له بوسيدون. كان السباق يمتد من بيسا حتى مذبح بوسيدون في كورنثا(١٠٣).

تفيد الأسطورة أن البطل بيلوبس Πελοψ تقدم لخطبة هيبوداميا وراعه ما رأى من كثير من الشباب وقد علقت أجسادهم على أبواب قصر أوينوماوس بعد أن خسروا السباق أو الرهان أمام أوينوماوس، تمالك بيلوبس وانتزع الخوف من صدره، وعمد إلى حيلة لعله يفوز إن نجح في تنفيذها، فتفقد أحوال القصر وتعرف على سائق الملك ويدعى مورتيلوس MYPTIΛOC وطلب منه أن يساعده في مهمته لقاء أن يعطيه بيلوبس نصف المملكة بعد أن يفوز بعروسه هيبوداميا. وافق مورتيلوس من فوره وقام بانتزاع مسامير عجلات عربة أوينوماوس ليتسنى لبيلوبس الفوز. نجحت الخطة وقتل أوينوماوس تحت عجلات عربته، وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة طلب من الآلهة أن تحل اللعنة على مورتيلوس الذي تسبب في قتله(١٠٤).

فاز بيلوبس بالسباق وتزوج هيبوداميا كما توج ملكاً على بيسا، وعندما طلب منه مورتيلوس أن يفي بوعده، قام بيلوبس ورماه في البحر ليتحقق ما تمناه أوينوماوس لسائقه الخائن، الشئ نفسه تمناه مورتيلوس وهو يصارع الموت أن تحل اللعنة على بيلوبس(١٠٥).

عبرت اللوحة عن الأسطورة سالفة الذكر؛ فعبر عن ذهاب بيلوبس إلى قصر أوينوماوس ليخطب هيبوداميا ونتيجة هذه الزيارة، كما عبر عن منافسة سباق العربات وما آل إليه السباق، وجاء التصوير في صفين؛ السفلي لمشهد الخطبة والفوز بالعروس، أما الصف العلوي فصور مشهد سباق العربات. حيث صور في الصف السفلي أقصى يسار المشاهد أوينوماوس جالساً على مقعد مستطيل بدون مسند للظهر مرتدياً خيتوناً طويلاً شفافاً ويرتدي الهيماتيون معقودة على كتفه الأيمن ببروش لتنسدل على ظهره وكتفه الأيسر وترك ذراعه الأيمن بدون غطاء الهيماتيون، لون كل من الخيتون والهيماتيون بالون الأحمر الداكن(الطوبي) مزينة بإطارات للأكمام والحزوز السفلية فضلاً عن حزوز على منطقة الصدر ومنتصف الأكمام ومنتصف الخيتون لونت جميعها باللون الذهبي. صور أوينوماوس بوضع الثلاثة أرباع ينظر لأعلى بلحي قصيرة خفيفة وشعر كثيف ربط بشريط من القماش، توجه الفنان بهالة دائرية كبيرة باللون الأسود، وكتب اسمه فوق رأسه على النحو التالي OINOMAOC.

صور بيلوبس واقفاً أمام أوينوماوس بوضع الثلاثة أرباع (صورة رقم ٢٥) مرتدياً الخلاميس ومن فوقه الهيماتيون القصير معقود ببروش على الكتف الأيمن وهي الطريقة نفسها التي عقدت بها هيماتيون أوينوماوس، صيغت ملابس بيلوبس بالطريق

---

103 Paus. v. 15.

104 Pind. Ol. i. 114; Diod. iv. 73.

105 Hom. Il. ii. 104; Hygiin. Fab. 84; Diod. iv. 73.

نفسها التي صيغت بها ملابس أوينوماوس من حيث الألوان والزخرفة غير أن بيلوبس يلبس القبعة الفريجية ذات اللون الأصفر الذهبي ربما أراد الفنان أن يعلن عن هوية بيلوبس وأصله الفريجي. عبر الفنان أن لغة حوار بين بيلوبس وأينوماوس قائمة من خلال نظرة كل منهما للآخر من ناحية وحركة الأيدي من ناحية أخرى، كتب اسمه فوق كتفه الأيسر في صفين على النحو التالي Πελο-ψ.

صورت هيبوداميا بين أبيها وبيلوبس تبدو من خلف ستارة جدارية ربما عبر بها الفنان أن هذا اللقاء تم داخل القصر فبيلوبس لا يراها في حين تنظر هي إليه، صورت تتجه ناحية بيلوبس بوضع الثلاثة أرباع، مرتدية الخيتون الطويل الأبيض وترتدي من فوقه الهيماتيون البيضاء ذات الإطارين البني الداكن والأحمر الداكن وتغطي بها رأسها ويبدو جزء من شعرها على جبينها، وتمسك بأطراف الهيماتيون باليد اليسرى، بينما يبدو كفها الأيمن من تحت الهيماتيون، جدير بالذكر أن الفنان صورها بملامح جميلة ويبدو عليها الإعجاب نحو بيلوبس، كتب الفنان اسمها إلى جوار رأسها في ثلاثة صفوف على النحو التالي ΙΠΠΟ-ΔΑΜΙ-Α.

صور أقصى يمين الصف السفلي من اللوحة(صورة رقم ٢٦) لقاء حميمي يجمع بين بيلوبس وهيبوداميا صورا يصافح كلا منهما الآخر ويرتديان الملابس سالفة الذكر في المشهد الأول، الاختلاف فقط في لون الخيتون والهيماتيون لهيبوداميا الذي جاء باللون الذهبي ذي الإطار الأحمر الداكن، كما اختلف لون القبعة الفريجية لبيلوبس عن المشهد الأول فصورت باللون الأحمر الداكن، وكتب الفنان اسم كل منهما بالطريقة نفسها في المشهد الأول.

جاء الصف العلوي في اللوحة (صورة رقم٢٥، ٢٦) معبراً عن سباق العربات بين أوينوماوس وبيلوبس؛ إذ عبر الفنان عن نقطتي البداية والنهاية بقلعتين شاهقتين بكل واحدة ثلاث منارات ربما للتعبير عن مدينة بيسا ومدينة كورنثا كما أشارت بذلك بعض المصادر الأدبية، وصور عربتين من نوع الكوادريجا Quadriga، ونجحت الحيلة وقد سقط أينوماوس صريعاً، بينما تقدم بيلوبس ووصل إلى نقطة نهاية السباق، وعندما أطمأن بيلوبس بالفوز ينظر خلفه بثقة إلى مورتيلوس الذي صور يشير بيده لبيلوبس تعبيراً عن النصر، وقد كتب الفنان اسمه فوق رأسه بين العربتين في صفين على النحو التالي MYPTIΛ-OC، كما كتب اسم كل من بيلوبس أوينوماوس كلا منهما إلى جوار رأسه.

افتقدت اللوحة لمبدأ المنظور Prospective في التصوير، سيما تصوير الكوادريجا التي صورت بعيدة عن الواقعية، كما صورت جمعيع الشخصيات على خط واحد ولم تفلح طريقة تصوير أو بالأحرى محاولة تصوير طريقة الثلاثة أرباع في خلق عمق في المنظور، ويمكن مقارنة أسلوب التصوير في هذ اللوحة بلوحة مكتشفة في فيلا رومانية تصور شابا يحمل سلة من الفاكهة ومعه فتاة، تؤرخ ببدايات القرن

الرابع الميلادي[١٠٦]، ويلاحظ عدم تحقيق العمق في المنظور، كما صاغ الفنان العيون بالطريقة نفسها للوحة بيلوبس، كما استخدم الفنان الأحجار المتباينة في محاولة إظهار الجانب التأثيري؛ حيث استخدم الألوان الفاتحة لخلفية المشهد بينما استخدم الألوان الداكنة لتصوير الحدث.

جاء إطار اللوحة كذلك فقيراً، على عكس لوحات شهبا سالفة الذكر التي تميزت بغناء زخارفها، فصاغه الفنان في هيئة شريط واحد باللون الأسود ولعله تعمد أن يحدد المشهد بهذا الإطار ذي اللون الأسود ليحدث نوعاً من التمايز بينه وبين أرضية اللوحة التي جاءت باللون الأبيض. كما نفذت اللوحة بطريقة Opus Tesselatum وافتقدت اللوحة الفاعلية التي وجدت في لوحات شهبا سالفة الذكر أيضاً والتي صيغت بطريقة Opus Vermiculatum[١٠٧] التي حققت الفاعلية والتناسق حيث لونت طبقة المونة في كل أجزاء اللوحة بحسب ألوان المكعبات التي تحيط بها فأصبحت اللوحة وكأنها لوحة مصورة من الفريسكو [١٠٨].

تكرر وجود بيلوبس ثلاث مرات في اللوحة، بينما تكرر كلا من هيبوداميا وأينوماوس مرتين، بينما صور مورتيلوس مرة واحدة، وحرص الفنان في كل مرة أن يكتب اسم الشخصية إلى جوارها. ولعل اللوحة قصد الفنان أن تقسم إلى ثلاثة مشاهد لتعبر عن الأسطورة بكاملها ؛ فمشهد حوار بيلوبس مع الملك ليطلب ابنته إليه ثم استمع إلى شروطه كي يفوز بالعروس، ثم مشهد المنافسة وفوز بيلوبس في حضور مورتيلوس ومقتل الملك، ثم مشهد الفوز بالعروس، وبهذا يعد توافقاً بين الرؤية الأدبية والفنية إلى حد كبير. تميز الفنان في صياغة الملابس التي صورت بألوان بديعة ومتنوعة ومتناسقة وخاصة ملابس أينوماوس وهيبوداميا، كما اتسمت بالوقار والحشمة بالنسمة لهيبوداميا التي ارتدت ملابس فضفاضة فضلاً عن أنها استخدمت الهيماتيون كغطاء للرأس.

أما عن تفسير وجود الهالة المقدسة بشكل دائري حول رأس الملك أينوماوس وحده دون بقية الشخصيات، فترجح الدراسة أن اللوحة تناقش قضية توارث اللعنات كمغزى من تصوير هذه الأسطورة وأن أول من بدأها في الأسطورة هو الملك الذي قتل الكثير من خاطبي ابنته لينجو بنفسه من الموت كما أخبرته النبؤة، فكانت دماء هؤلاء الفتية لعنة أن قتل على يد زوج ابنته كما أخبرت النبؤة وبمساعدة أقرب الناس إليه سائقه وربما ابنته نفسها في بعض الروايات[١٠٩]، ثم توالت اللعنات بعد ذلك على مورتيلوس وبيلوبس وآل أتريوس جميعهم.

---

106 Heintze, H., 1990, 128, pl.19.
107 Pollitt, J., 1986,212.
108 Heing, M., 1983,117.
109 Pind. Ol. i. 114; Diod. iv. 73.

أما عن تأريخ هذه اللوحة فتتضح من خلال سماتها الفنية؛ حيث لم يوفق الفنان في تحقيق التناسب بين الأبعاد سواء في تصوير الشخصيات أو التناسب بين الشخصيات والأشياء المحيطة بها خاصة في مشهد سباق العربات مقارنة بنقطتي البداية والنهاية؛ فجاء حجم الخيول مساوياً لحجم القلعتين، كما لم يوفق الفنان في التناسق بين أعضاء الجسم؛ فبالنظر إلى تصوير بيلوبس في اللوحة يلاحظ عدم تناسق الأطراف مقارنة بالجسم خاصة عدم الدقة في صياغة الساقين.

وفق الفنان في التمييز بين البشرة النسائية الفاتحة كما تبدو هيبوداميا في حين صور البشرة القاتمة للذكور كما تبدو في تصوير كل من بيلوبس وأينوماوس؛ وهذا ما اعتاده الفنان اليوناني والروماني سواء كان ذلك في رسوم الفخار[١١٠] أو التصوير الجداري[١١١] أو فن الفسيفساء[١١٢]، كما لم يحقق الفنان البعد الثالث في التصوير فجاءت خلفية المشهد خالية تماماً وصورت الشخصيات على خط واحد، وصيغت العيون دائرية بعيدة عن الطبيعية، كما افتقد المشهد الحيوية والفاعلية، كما كتبت الأسماء أحياناً بطريقة غير دقيقة.

استخدم الفنان أسلوب تقسيم اللوحة إلى أربعة مشاهد للتعبير عن الأسطورة تتمثل في مشهد خطبة بيلوبس لهيبوداميا من أبيها، ثم مشهد بداية السباق لكي يفوز بالأميرة، ثم مشهد الخديعة ومقتل أينوماوس ونهاية السباق، ثم أخيراً مشهد فوز بيلوبس بعروسه. هذا التتابع في التصوير من سمات موزايكو العصر الروماني المتأخر[١١٣]، لذا تؤرخ اللوحة طبقاً للسمات الفنية سالفة الذكر بالربع الأول من القرن الرابع الميلادي.

110 Boardman, J., 1985, pl.46, 56, 98; Lane, A., 1971, 39 – 41.

111 Griffin, J., 2001, 223; wheeler, M., 1964, pl.179.

112 راجع لوحة معبود النهر ألفيوس يطارد الحورية أريسثوسا، والتي عثر عليها بتمي الأمديد بمحافظة الدقهلية، المحفوظة بالمتحف اليوناني الروماني تحت رقم ٢٠١٩٥ بقاعة ١٧، كما تكرر الأمر نفسه في لوحة الشيخ زويد بشمال سيناء والمحفوظة بمتحف الاسماعيلية تحت رقم ٢٤٠١، راجع:
Cleadat, M., 1914, 20- 22.

113 عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ١٤٠.

خاتمة:

من العرض السابق يمكن استنتاج مجموعة من النتائج على النحو التالي:-

يلاحظ أن الفنان استخدم مكعبات متعددة الألوان في جميع اللوحات، وتبين الإبداع الفني من خلال تناسق الألوان ما بين خلفية المشهد والتي غالباً نفذت بالألوان الفاتحة والعناصر البشرية والحيوانية والنباتية والمعمارية المصورة والمكونة للموضوع المصور التي نفذت غالباً بالألوان الداكنة، كما تبين براعة الفنان في اختيار المكعبات ذات الألوان المناسبة للموضوعات المناسبة؛ فاستخدم – على سبيل المثال لا الحصر- المكعبات البيضاء عندما صور بشرة النساء والمكعبات البنية اللون عندما صور بشرة الرجال.

كما اتضح أنه قد صيغت لوحات شهبا السالفة الذكر- فيما عدا لوحة بيلوبس وهيبوداميا(صورة رقم ٢٤) – بطريقة المكعبات متناهية الصغر أو ما يعرف بطريقة Vermiculatum [١١٤]، وهذا الأسلوب في التنفيذ يحتاج لتكلفة باهظة[١١٥] مما يؤكد على تميز هذه اللوحات؛ الأمر الذي يشير إلى أهمية المكان الذي عثر فيه عليها، كما يشير في الوقت نفسه إلى دور المنطقة الجنوبية من سوريا الفعال في المرحلة الزمنية التي ترجع إليها اللوحات. جدير بالذكر أنه قد شاع استخدام طريقة المكعبات متناهية الصغر هذه في صياغة لوحات الموزايكو خلال العصر الهلينستي[١١٦] ونقلها الرومان عن المدن الهلينستية وندر استخدامها خلال العصر الإمبراطوري وفضل عليه أسلوب Tesselatum لسهولة تنفيذه وقلة تكلفته[١١٧]؛ أما لوحات شهبا فخرجت عن هذا السياق وكان لها هذا الاستثناء إذ صيغت بأسلوب يحتاج إلى جهد كبير وتكلفة عالية مما يشير إلى ثراء مدينة شهبا إبان حكم فيليب العربي – ابن شهبا – للإمبراطورية الرومانية من عام ٢٤٤م وحتى ٢٤٩ م وهي المرحلة الزمنية التي ترجح الدراسة تأريخ معظم لوحات شهبا سالفة الذكر بها سيما اللوحات المكتشفة بالفيلا المنسوبة إليه بشهبا(صورة رقم ٢٧).

---

[114] Pollitt, J., 1986, 212.

[115] عن طرق تنفيذ لوحات الموزايكو الروماني، راجع: عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، ١٢٧- ١٣٣.

[116] عن اللوحات الشهيرة التي صورت بطريقة المكعبات متناهية الصغر تلك اللوحة المستديرة لبرينكي الثانية والمحفوظة بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية، هذا وقد صنع الرومان بعض لوحاتهم ذات الأهمية الخاصة بأسلوب Vermiculatum تأثراً بالمدن الهلينستية يتضح ذلك من لوحة الاسكندر الأكبر وانتصاره الشهير على الفرس بقيادة داريوس في أسوس عام ٣٣٣ق.م والتي كشفت في بومبي وتؤرخ بحوالي القرن الأول قبل الميلاد، وكذا لوحة بالاسترينا الشهيرة التي عبرت عن نهر النيل من المنبع وحتى المصب والتي تؤرخ بحوالي عام ٨٠ ق .م، راجع :
Woodford , S., 1982 , 67 – 96 , fig. 5.1 ; Pollitt .J.,1986, 210 – 229 , pls . 221, 222, 230.
عزيزة سعيد محمود ، ٢٠٠٣، ١٥٢ – ١٥٨، صورة ١٧٩، ١٨٦.

[117] Vitruvius, VII, 1, 3 – 5; Pilinus, H.N. XXXVI, 186 – 187.

تميزت لوحات شهبا من الفسيفساء، وخاصة تلك اللوحات التي كُشفت بفيلا فيليب (صورة رقم ١، ٣، ١٣) بالثراء الشديد من حيث التميز في التقنية واستخدام الأحجار المتباينة في الألوان؛ حيث ساعد صغر حجم الفسيفساء الفنان على إبراز تدرج الألوان، كما نجح الفنان في اختيار ألوان متباينة ومتناسقة مما ينم عن ذوق رفيع بالإضافة إلى إضفاء التأثير اللوني للوحات تقترب من اللوحات الجدارية المصورة، ولهذا استخدم الفنان قطع أحجار ذات ألوان متعددة مع تفضيل الأشكال المربعة وبشكل أقل الأشكال المستطيلة لقطع الفسيفساء،كما لون طبقة الملاط في كل أجزاء المشهد بحسب الألوان التي تحيط به؛فتحولت لوحة الموزايكو وكأنها لوحة مرسومة بالفعل[١١٨]

كما يلاحظ أن الفنان استخدم المركزية في تصوير معظم اللوحات، بمعنى أن صور الشخصية الرئيسية في منتصف اللوحة ومن ثم تدور حولها الشخصيات الأخرى، وهذه الطريقة وثيقة الصلة بالطراز الروماني المستخدم في سوريا منذ القرن الثالث الميلادي، فضلاً عن تصوير الشخصيات سيما الرئيسية منها بالوضع الأمامي وهي تأثيرات سريانية[١١٩]، وهذا ما يمكن ملاحظته في تصوير ديونيسوس يسكب قطرات الخمر من قرن الخيرات والكانثاروس (صورة رقم ١)، وتصوير ديونيسوس وأريادني في عُرسهما (صورة ٣)، كما يبدو كذلك في تصوير أفروديتي تنظر في المرآة (صورة رقم ١٠)، كما صورت أفروديتي بالأمامية كذلك في اللقاء الذي جمعها بآريس (صورة رقم ١٣)،غير أن الفنان صور آريس من جهة الخلف خارجاً بذلك عن سياق الأمامية للتعبير ربما عن إعراض أريس في بداية الأمر ولكنه لم يستطع مقاومة ربة الجمال أو ربما هو في حالة صراع نفسي بين دعوة أفروديتي من ناحية ودعوة المجد والفضيلة من ناحية أخرى وربما هذا التفسير يرجح تصوير الفنان لأحداث الأسطورة على جانبين (صورة رقم ١٤ ، ١٥) وربما تكون هذه اللوحة بها إسقاط على الواقع حينذاك وهي تجسيد الصراع الأبدي بين الخير والشر أو ما بين الفضيلة والرذيلة، كما صورت أرتميس بالأمامية أيضاً (صورة رقم ١٦)، كما صور بيلوبس بالأمامية مرتين(صورة رقم ٢٤) رغم أنه يخاطب شخصيات صورت بالوضع الجانبي إلا أن الفنان آثر تصويره بالأمامية ويبدو أن الفنان في هذه المرحلة الزمنية وخاصة في منطقة سوريا لم يخرج عن هذا السياق إلا نادراً فيما يخص الشخصيات الرئيسة المصورة في اللوحات.

خرجت لوحة بيلوبس وهيبوداميا(صورة رقم ٢٤) عن سياق لوحات شهبا من حيث طريقة التصوير؛ فاستخدم الفنان فيها طريقة التتابع، حيث عبر عن الأسطورة من خلال تصوير أربعة مشاهد في خطين مستقيمين متوازيين، ربما اتبع الفنان طبقاً

[118] عزيزة سعيد محمود،٢٠٠٣، ١٣٥ – ١٣٦.

[119] عزت قادوس، ٢٠٠٠ ،٨٢ – ٨٣ ، شكل ٤٩ .

للأسلوب المتبع في كل مرحلة زمنية. فاللوحات التي تؤرخ بمنتصف القرن الثالث الميلادي (صور رقم٣ ،١٠، ١٣، ١٦)، أو النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي(صورة رقم ١٦) صورت بالطريقة المركزية وأكدت على محورية الشخصيات الرئيسة، بينما صورت اللوحات التي تؤرخ بالقرن الرابع الميلادي بطريقة التتابعية (صورة رقم ٢٤)، كما يمكن المقارنة بين لوحة ديونيسوس يسكب الخمر(صورة رقم ١) ولوحة بيلوبس وهيبوداميا (صورة رقم ٢٤) من حيث عدم التناسق في صياغة الجسم البشري، الأمر الذي يشير إلى المرحلة الزمنية لكل من اللوحتين وهي الربع الأول من القرن الرابع الميلادي.

عكست العناصر الزخرفية وخاصة في أطر هذه اللوحات التغلغل الحضاري بين العمق الحضاري للحضارة السورية القديمة والحضارة اليونانية والرومانية الوافدة وتجلى ذلك في لوحة أرتميس (صورة رقم ١٧، ١٨أ، ١٨ ب) حيث صُور المعبود الشرقي أتيس في الإطار الرئيسي للوحة بينما جاء موضوع اللوحة الرئيس وهو أسطورة أرتميس وأكتايون (صورة رقم ٢٢).

أما عن سر الارتباط بين أتيس وأكتايون (صورة رقم ٢٢) ربما لكونهما قد نالا كلاهما المصير نفسه عندما غضبت عليهما الآلهة، فلكل حدوده يجب ألا يتخطاها، وربما يلقي الموضوع المصور في اللوحة بظلاله على الواقع حينذاك، حيث أرخت الدراسة اللوحة بنهاية القرن الثالث الميلادي، وأراد الفنان أن يؤكد على معنى قدسية المعبود، ولعل تصوير الصلبان بشكل محور ومتنوع في الإطار الداخلي للوحة (صورة رقم ١٩) ما يشير إلى ذلك، فربما وظف الفنان موضوعاً وثنياً كلاسيكياً للاستفادة منه بمعنى جديد دون أن يصطدم ببطش الإدارة الرومانية حينذاك، فاستخدم هذه الأسطورة كرمز يعرفه أرباب الديانة الجديدة في وقت كانت الديانة الوثنية هي الديانة السائدة[١٢٠]. هذا التمازج بين العناصر المحلية والوافدة يؤكد التواصل الحضاري وتحقيق مبدأ التأثير والتأثر بين الحضارات.

يتضح مبدأ التأثير والتأثر كذلك من خلال تصوير كل من أفروديتي تخرج من الصدفة (صورة رقم١٠، ١٢) وأفروديتي مع آريس (صورة رقم ١٤)، وأرتميس (صورة رقم ٢٠، ٢١) حيث تزينت كلتاهما في اللوحات سالفة الذكر بمجموعة ضخمة من الحلي- على عكس تصويرهما في الفن الكلاسيكي- تمثلت في التاج المرصع بالأحجار الكريمة والقلادة والخلاخيل في العضدين والساقين والأساور بالإضافة إلى الوشاح الذهبي وهذا الثراء في التزين بالحلي من سمات المرأة الشرقية خاصة المرأة التدمرية؛ ويمكن المقارنة بمجموعة الشواهد الجنائزية المحفوظة بمتحفي جنيف وكوبنهاجن تمثل مجموعة من سيدات المجتمع التدمري وتكاد تتطابق مع

---

[120] Ferguson, G., 1989, 152- 153

عنايات محمد أحمد، ٢٠٠٦، ٢٢٩ – ٢٣٠

لوحات شهبا- أفروديتي وأرتميس- من حيث تزين المعبودتين بالحلي والمجوهرات[١٢١]، وأيضاً تزينت أريادني في حفل عُرسها بالأقراط والقلادة وخلخال العضد (صورة رقم ٤). كما يتضح التأثر بالشرق أيضاً من خلال ملابس هيبوداميا (صورة رقم ٢٥ ، ٢٦) حيث ارتدت الخيتون الطويل وارتدت من فوقه الهيماتيون واستخدمته كغطاء للرأس وهو ما اعتادت المرأة الشرقية عليه ابتداءً من القرن الثاني الميلادي وحتى القرن الرابع الميلادي وهو ربما جاء تشبهاً بهيرا في الفن الكلاسيكي[١٢٢]. ويتضح الأمر نفسه في تصوير بيلوبس بالقبعة الفريجية[١٢٣](صورة رقم ٢٥، ٢٦) الأمر الذي يشير إلى التأثر بالشرق، أو ربما أراد الفنان أن يشير إلى أصل بيلوبس الأسيوي[١٢٤].

كما يمكن ملاحظة النُدبة التي صُورت بها أفروديتي بين حاجبيها (صورة رقم ١١، ١٤)، ما قد يشير إلى التأثر بالفنون الهندية في تصوير النساء مع المبالغة في تصوير الحلي كسمة شرقية تعكس واقعاً ملموساً لعلية القوم من النساء. ولعل تصوير تاج ديونيسوس المميز مع أريادني(صورة رقم ٣، ٤) وإشارة المصادر الأدبية بأصوله الهندية[١٢٥]، ما يرجح التأثر بالفنون الهندية. كما يعضد من هذه الرؤية تصوير الملابس الفاخرة التي ترجح الدراسة أنها مصنوعة من الحرير الخالص سيما ملابس ديونيسوس (صورة رقم ٤) وأفروديتي (صورة رقم ١٠) وهي تعكس الواقع دون شك. ولعل وقوع مدينة شهبا على طرق التجارة خاصة طريق الحرير الذي كان يصل الهند بمنطقة الشرق الأدنى ومنها سوريا القديمة؛ ربما كان لذلك أبلغ الأثر في التمازج الحضاري بين بلاد الهند ومنطقة الشرق من حيث التبادل التجاري بين المنطقتين ومن ثم التقارب الحضاري وانعكس ذلك في الفن ومنها فن الفسيفساء حينذاك.

تشير الدراسات أن العلاقات التجارية فيما بين منطقة الشرق الأدنى وبلاد الهند قديمة قدم الإنسان، وازدادت فاعلية بعد فتوحات الإسكندر الأكبر في منطقة الشرق ووصوله حتى بلاد الهند، وامتدت الطرق البرية وكان أهمها طريق الحرير الذي امتد من الهند مروراً بمنطقة الجزيرة العربية التي كانت حلقة الوصل بين الهند وشرق أفريقيا وشمالها وآسيا وجنوب أوروبا، واستمرت هذه الطرق مزدهرة حتى نهاية العصر الروماني[١٢٦]. ولهذا تم الكشف عن ملابس حريرية يرجح أنها ذات أصول

---

121 عزيزة سعيد محمود، منى عبد الغني حجاج،٢٠٠٢، ١١٩- ١٢١، صور ١٠٨- ١١٠.

122 عزيزة سعيد محمود، منى عبد الغني حجاج،٢٠٠٢، ١٢١.

123 Webber, C., 2001, 17- 18.

124 شيماء عبد المنعم، ٢٠١٠، ٣٢٢.

125 Plutarch, Theseus, 20; March, J., 2001, 131.

126 رستوفتزف، ١٩٥٧، ١٤٦.

هندية في أحد المقابر في تدمر يؤرخ بعام ٨١ م[١٢٧]، وقد ازدهرت التجارة في القرن الثاني الميلادي بين الشرق الأقصى والشرق الأدنى بفضل الإدارة الناجحة للرومان الذين أولوا الطرق البرية والبحرية عناية خاصة من إنشاء محطات تجارية بها يتزود منها التجار، فضلاً عن وجود أسطول بحري روماني يقوم بحماية التجار وظل ذلك حتى عصر جستنيان[١٢٨].

كان من أهم الطرق البرية التي شقها الرومان في القرن الثاني الميلادي ليربط المدن السورية ذات الثقل التجاري بالطرق البحرية طريق يربط ما بين ميناء أيله على رأس خليج العقبة ومدينة دمشق ماراً بالبتراء وبصرى[١٢٩]– منطقة الدراسة– مما يعني أن هذا الطريق البري سهل سبل التجارة بين المراكز الحضارية في سوريا القديمة ومنطقة الشرق الأقصى، ولعل اكتشاف عملات رومانية في الهند ترجع لعصر أباطرة الرومان الأول[١٣٠] ما يؤيد هذا النشاط التجاري، ومن ثم لا يستبعد هذه التأثيرات الهندية في فسيفساء شهبا في أكثر من ملمح تمثل في الحُلي والملابس والسمات الشخصية.

اشتركت الشخصيات الرئيسة المصورة في لوحات شهبا الفسيفسائية أن تُوجت بالهالة المقدسة أو ما يعرف بال Nimbus الدائرية، فتُوج ديونيسوس يسكب قطرات الخمر بالهالة الدائرية دون بان(صور رقم ١)، كما توج كلٌ من ديونيسوس وأريادني بالهالة الدائرية دون هيراكليس ومارون(صورة رقم ٣)، وتُوجت أفروديتي تخرج من زبد البحر كذلك دون المخلوقات البحرية المركبة (صورة رقم ١٠)، كما تُوج كلٌ من آريس وأفروديتي بالهالة الدائرية دون الشخصيات المصاحبة كالخاريس وتجسيد الفضيلة ومدينة شهبا(صورة رقم ١٣)، وتُوجت أرتميس كذلك بالهالة الدائرية دون أكتايون والحوريات المصاحبة(صورة رقم ١٦)، والمثير أن صور الفنان أينوماوس بالهالة الدائرية (صورة رقم ٢٤) ولم يفعل ذلك عندما قام بتصوير بيلوبس الشخصية المحورية في الأسطورة أو حتى هيبوداميا التي تأتي في المرتبة الثانية في الأهمية. وربما قصد الفنان أن الشخصية الرئيسة التي تسببت في توراث اللعنات في آل أتريوس كان أينوماوس من جراء فعلته وقتله لكل من يتقدم لخطبة ابنته ولا يفوز في سباق العربات غير المتكافئ فهو يملك جياداً غير تقليدية مهداة من رب الجياد بوسيدون، ولم يتغلب عليه سوى بيلوبس عن طريق خُدعة أو خيانة، ومن ثم توارثت اللعنات، وتستبعد الدراسة أن يكون أسلوب مرحلة زمنية فقد صور ديونيسوس يسكب

---

127 فيليب حتي، ١٩٥٠، ٤٣٤.

128 فاطمة صلاح الدين موسى، ١٩٩٥، ١٨٢.

129 Chalesworth, M., 1926, 134- 135.

130 فاطمة صلاح الدين موسى، ١٩٩٥، ١٨٢.

الخمر بهالة دائرية مقدسة (صورة رقم ١) وتؤرخ بالمرحلة الزمنية نفسها التي تؤرخ بها لوحة بيلوبس (صورة رقم ٢٤).

تضاربت أراء الباحثين[١٣١] حول أصل الهالة المقدسة ورجحت الدراسات أن أقدم تمثيل للهالة ظهر في الفنون الهندية؛ إذ كان أول ظهور لها في تمثال المعبودة الهندية مايا كما ظهرت كذلك في تماثيل بوذا[١٣٢]، ثم نقلت إلى الفنون البارثية ثم الفنون اليونانية ومنها إلى الفنون الرومانية والبيزنطية، الأمر الذي يشير بوضوح أن وجود الهالة يسبق بأمد بعيد وجودها في الفن المسيحي وأن وجودها كان يعني التأكيد على الأهمية والقداسة والتميز للشخصيات المصورة[١٣٣]، وأن أكثر أنواع الهالات انتشاراً في الفنون الرومانية كانت الهالة الدائرية دون الهالات البيضاوية والمشعة والمستطيلة والصليبية[١٣٤]، وإن لاقى النوع الأخير قبولاً في الفنون البيزنطية[١٣٥]. ومن ثم فإن الهالة ترمز لمحورية الشخصية المصورة وإبراز أهميتها، وهي سمة شرقية على الأرجح نقلت من الهند للفنون اليونانية والرومانية طبقاً للصلات التجارية الوثيقة عبر العصور ما بين الشرق والغرب، وعليه، فإن الأصول الهندية للهالة بأنواعها يرجح ما تراه الدراسة من وجود تأثيرات هندية واضحة في لوحات شهبا كالحلي والملابس الحريرية وبعض الملامح الشخصية كالنُدبة التي صورها الفنان كعلامة للحُسن ربما عندما أراد أن يصور معبودة الحُسن والجمال أفروديتي متأثراً في ذلك بتصوير المرأة الهندية الجميلة.

تظهر الرمزية في تصوير ديونيسوس يسكب قطرات الخمر من قرن الخيرات والكانثاروس مع وجود الصلبان المزينة للزخارف المحيطة بالموضوع الرئيسي بوضوح (صورة رقم ١ ،٢) ربما تشير هذه اللوحة إلى طقس سكب الخمر أو ما يسمى طقس الأفخارستيا أو التناول في تعاليم الديانة المسيحية[١٣٦]، وربما تشير بعض الزواحف وسلة الثعابين أسفل قدم ديونيسوس إلى فكرة الغنوسية[١٣٧] في الديانة المسيحية والتي ترمز الثعابين فيها إلى الأرواح الشريرة التي تعبر عن الشيطان[١٣٨]، ومن ثم انتصار السيد المسيح والمسيحية عليها أو ترمز الزواحف بشكل عام إلى قوى

---

131 Smith, W., 1875, 175; Perry, J., 1907, 20-22; Didron, A., 2003, 37- 39.

132 Didron, A., 2003, 40.

133 كرستينا ناجي وديع، ٢٠١١، ٥٧ – ٥٨.

134 Perry, J., 1907, 21.

135 كرستينا ناجي وديع، ٢٠١١، ٣٦٥.

136 هذا الطقس من الأسرار السبعة في الكنيسة، وله أهمية خاصة نظراً للاعتقاد بأن السيد المسيح هو مؤسس هذا الطقس، للمزيد عن هذا الموضوع، راجع:

Caldecott, S., 2006, 19- 22.

137 Giovanni, F., 1990, 5-6.

138 Gouch, M., 1973, 78 – 80, pls .63 – 68.

الشر التي تحيط بالمؤمن[١٣٩]. كما قد يشير المشهد إلى السيد المسيح والشراب المقدس الذي يؤدي إلى الانتقال من الناسوتية إلى الإلهية[١٤٠]، ويرمز هذا الطقس في الوقت نفسه إلى الشراب المقدس للسيد المسيح مما يحقق حالة روحية تنقل المؤمن من الكيان الناسوتي إلى الكيان الإلهي والتي تتمثل في حالة ما بعد شرب الخمر المقدس[١٤١].

ربما حرص الفنان على التأكيد على مبدأ الصفاء والنقاء من تصويره لمشهد ولادة أفروديتي من الصدفة[١٤٢] (صورة رقم ١٠، ١١) ، ومبدأ العذرية والقدسية للديانة الجديدة من خلال تصويره لأرتميس الربة الإغريقية العذراء (صورة رقم ١٦) حيث ظهر الصليب بأشكاله المتنوعة في الإطار الداخلي للوحة (صورة رقم ١٩)، كما ظهرت بعض الطيور في الإطار الرئيسي لهذه اللوحة(صورة رقم ١٨أ،ب) وأهمها طائر الحمام والذي قد يرمز إلى روح القدس[١٤٣] أو يرمز للسلام إذا صور يحمل غصناً للزيتون[١٤٤] وقد صورت حمامة تحمل غصناً للزيتون بمنقارها في الإطار السفلي للوحة (صورة رقم ١٨ب)، كما صور الطاووس كذلك في اللوحة (صورة رقم ١٨أ) ليرمز ربما إلى الخلود وعدم الفناء[١٤٥] وجميعها معان هدفت إليها الديانة الجديدة حينذاك وما قد يرجح دلالة هذه المعاني ورمزيتها وجود الصلبان بشكل واضح في أطر لوحة ديونيسوس (صورة رقم ١،٢) ولوحة أرتميس وأكتايون(صورة ١٦، ١٩). جدير بالذكر أن أصل منشأ الطاووس يرجع إلى الهند[١٤٦]، مما قد يشير إلى مبدأ التأثير والتأثر سالف الذكر.

ويبدو – من خلال دراسة هذه اللوحات– أن الفنان عمد إلى تصوير موضوعات مختارة بعناية من الموروث الأسطوري ربما لخدمة غرض ما أراده الفنان أو ربما لتوظيف هذه الأساطير المختارة توظيفاً يتناسب مع المرحلة الزمنية التي ترجع إليها هذه الفسيفساء، الأمر الذي حقق الثراء والأهمية لهذه اللوحات. وكان من غير المفضل تصوير الموضوعات الأسطورية على لوحات الفسيفساء في العصر الروماني نظراً لعدم استيعابها تفاصيل الموضوعات الأسطورية بل كان يفضل تصويرها بالفرسكو على جدران المنازل والفيلات الرومانية[١٤٧]، وتعد لوحات شهبا بهذا استثناء لا نظير له مما يشير إلى أهمية هذه اللوحات البالغة والتي أكد عليها الفنان غير مرة وهذا الثراء الذي تمتعت به المنطقة الجنوبية من سوريا بفضل إمبراطور اعتلى

---

[139] عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، ٢٠١١، ١٣٣.

[140] Elsner, J., 1988, 13.

[141] محمد عبد الفتاح، ٢٠٠١، ٤٦١ .

[142] Graves, R., 1967, 49 – 50.

[143] عزت قادوس، محمد عبد الفتاح،٢٠١١، ١٣٢.

[144] كرستينا ناجي وديع، ٢٠١١، ٤٤–٤٥.

[145] Gouch, M., 1973, 18.

[146] Ferguson, G., 1989, 23.

[147] عزيزة سعيد محمود ، ٢٠٠٣،١٤٧.

عرش الإمبراطورية في منتصف القرن الثالث الميلادي تقريباً وأراد أن يصنع من مدينته شهبا مدينة كبرى تضاهي الميتروبولي Metropoli أو أمهات المدن حينذاك.

جدير بالذكر أن الفنان كتب أسماء الشخصيات المصورة إلى جوارها على اللوحات باللغة اليونانية(صورة رقم ٤،١٣،٢٠،٢٣،٢٤) رغم تأريخ اللوحات بالنصف الثاني من القرن الثالث الميلادي وبدايات القرن الرابع الميلادي؛ الأمر الذي يشير إلى تغلغل الثقافة اليونانية في المجتمع الروماني حتى نهاية العصر الروماني المبكر، كما يشير ذلك أيضاً إلى أنه إذا كان الرومان قد تفوقوا على الإغريق حربياً، فإن الإغريق في الوقت نفسه تفوقوا عليهم حضارياً، وبهذا انتصرت ثقافة المغلوب على ثقافة الغالب. ورغم ذلك فقد تأثرت اللغة اليونانية فيما يبدو باللغة اللاتينية قليلاً؛ فيلاحظ أن حرف السيجما ς،σ في الكتابات على اللوحات يأخذ الشكل الهلالي يشبه حرف السي **C** في اللاتينية كما في كتابة اسم بوثوس وديونيسوس(صورة رقم ٤)، والشئ نفسه في كتابة اسم الخاريس وآريس(صورة رقم ١٤، ١٥)، كما تتضح في اسم أرتميس (صورة رقم ٢٠)، كما كُتب بالطريقة نفسها في اسم أوينوماوس(صورة رقم ٢٥). جدير بالذكر أن حرف السيجما بهذا الشكل الهلالي قد عرف في الفن الروماني خاصة على العملة ابتداءً من منتصف القرن الأول الميلادي تقريباً وشاع استخدامه في نهاية القرن الأول الميلادي[١٤٨]، واستمر بهذه الكيفية فيما يبدو من لوحات شهبا حتى نهاية العصر الروماني المبكر.

جدير بالملاحظة كذلك أن الفنان انتقى موضوعات أسطورية لشخصيات ذات أصول آسيوية أو شرقية؛ فديونيسوس ذو أصول فريجية[١٤٩]، وأفروديتي ذات أصول شرقية ووقفت إلى جوار الطرواديين ضد الإغريق وأيدها في ذلك آريس[١٥٠]، كما أن أرتميس ولدت في جزيرة ديلوس وقامت بتأييد الطرواديين أيضاً ضد الإغريق مع توأمها أبوللون[١٥١]، كما أن بيلوبس ذا أصول آسيوية[١٥٢]، الأمر الذي يشير إلى اختيار الفنان لموضوعات منتقاة من الميثولوجيا الإغريقية ليعبر بها عن قوميته وانتمائه لشرقيته أو ربما يشير بها إلى أصول الإمبراطور فيليب العربي الشرقية، وفي الوقت نفسه اختار معبودات ذائعة الصيت في العصر الروماني، ثم وظف هذه الموضوعات لتعكس رؤية المجتمع وتخدم أفكاره.

---

148 Minle, J., 1933, I, 14.
149 Euripides: Bacchae.462; Apollodorus , II.5.3.
150 Hesiod, Theogony, 188; Euripides, Helen, 1098; Apollod. I. 3.
151 Hesiod Theogony 918; Apollod. ii. 5.
152 Paus. vi. 22; Apollod. ii. 4; Diod. iv. 74.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً. المصادر:

- Apollodorus , The Libarary ,Translated by Frazer, J., London,1939.
- Apollonius of Rhodes, The Argonautica, Translated by Seaton, R., Cambridge, 2009.
- Apuleius, The Golden Ass, Translated by Adlington, W., London, 1947.
- Athanasius, Translated by Forbes,F., New York, 1999.
- Cicero, various works collected in: The Basic Works of Cicero. Ed. Moses Hadas.New York, 1951.
- Diodorus Siculus, Bibliothea Historica, Translated by Oldfather, C.H., Harvard University Press, 1935.
- Euripides. Cyclops Translated by Grene, D., Lattimore, L., and Arrowsmith, W., London, 2002.
- Euripides, Helen, Translated by Rutherford, R., and Davie, D., London, 2003.
- Euripides: Bacchae Translated by Esposito, S., Podlecki, A., and Halleran, M. London, 2002.
- Herodotus,The Histories, Translated by Selincourt, A., London, 1996.
- Hesiod, Theogony, Loeb Classical Library volume,ed. by M. L. West,Oxford, 1966.
- Homer, Odyssey, Translated by Morry, A., Cambridge, 1919.
- Homer, The Illiad, Translated by Wyatt, W., London, 1999.
- Hyginus, Fabulae, Translated by Smith, R., and Trzaskoma, S., London, 2007.
- Ovid Metamorphoses, Translated by Martin, Ch., and Knox, B., Oxford, 2005.
- Pausanias, Description of Greece, Translated by Jones, W., Ormerod, H., London, 1926.

- Philostratus, Heroikos, Translated by Aitken, E., and Maclean, J., Oxford, 2005.
- Pindarus, Olympia, Translated by Christ, W., London, 2009.
- Plinius, Natural History, Translated by Healey, J., London, 1991.
- Plutarch, Theseus, Translated by Robbins, E., Lodon, 2009. .
- Theocritus, Idylls, Translated by Verity, A., and Hunter, R., New York, 2008.
- Vitruvius: De Architectura, Translated by Frank Granger, Harvard University Press, 1931.

ثانياً. المراجع الأجنبية:

- Bailey , D., 2000, Painting with A scene from the Story of Oedipus , Roman Egypt, Province of An Empire , The Treasures of the Egyptian Museum ,ed. by F . Tiradritti, The American University in Cairo Press.
- Balty, J., 1977, Mousaiques antiqutes de Syrie, Bruxelles.
- Beazely, J., 1963, Attic Red Figure Vase Painters, Oxford.
- Beazley, J.D. 1967, Attic Red figure vases in American Museums, Rome .
- Bieber, M., 1955, The Sculpture of Hellenistic Age, New York.
- Bieber, M., 1961, History of Greece & Roman Theatre, Princeton University Press.
- Blazquez, J., 1993, Mosaicos Romanos de Espana, Madrid.
- Boardman, J., 1985, Athenian Black Figure Vases. London.
- Boardman, J., 1985, Greek Sculpture, the Classical Period, London.
- Boardman, J., 1994, The Diffusion of Classical Art in Antiquity, Princeton University Press, New Jersey.
- Bowder, D., 1982, Who Was Who in the Greek World 776 – 30 B . C, Oxford.

- Bowman, A., 2005, The Cambridge Ancient History: The Crisis of Empire, A.D. 193-337, Cambridge University Press.
- Burn, L., 1991, The British Museum of Greek and Roman Art, British Museum Press.
- Canduci, A., 2010, Triumph & Tragedy: The Rise and Fall of Rome's Immortal Emperors, London.
- Carpenter, T., 1986, Dionysian Imagery in Archaic Greek Art, Oxford .
- Carpenter, T., 1991, Art and Myth in Ancient Greece, T. H., Ltd, London.
- Charlesworth, M., 1926, Trade Routes and Commerce of the Roman Empire, Cambrdge.
- Cherry, D. & Kyle, D., 2005, A History of Rome, Blackwell.
- Caldecott, S., 2006, The Seven Sacraments: Entering the Mysteries of God, London.
- Cleadat, M.J., 1914, Foulles A cheikh Zouede, ASAE, tome.15, le Caire.
- Cook, R., 1966, Greek Painted Pottery, London.
- Didron, A., 2003, Christian Icongraphy, vol.1, Trans. E. Millingston, London.
- Dillon, S. 2006. Ancient Greek Portrait Sculpture, Cambridge University Press.
- Dunbabin, K., 2006, Mosaics of the Greek and Roman world, Cambridge University Press.
- Edgar, M., 1974, Catalogue General des Antiquites Egyptiennes du Musee du Caire, Nos27425-27630, Greek Sculpture, Otto Zeller Verlag- Osnabruck.
- Edwards, M., 1960, “Representation of Maenads on Archaic red- figured vases “JHS IXXX.
- Elsner, J., 1988, Imperial Roman and Christian Triumph, Oxford.
- Erim, K. T., 1975, Aphrodisias Excavations, Bulletin 75 – 1.

- Farjon, A., 2005, Monograph of Cupressaceae and Sciadopitys. Royal Botanic Gardens, London.
- Ferguson, G., 1989, Signs and Symbols in Christin Art, Oxford.
- Fisher , J ., 1995,The Change of Religious Subjects in Graeco – Roman Coroplastic Art , from , Alessandria e il Mondo Ellenistico Romano , (Alessandria, 1992 , Rome.
- Fullerton, M.D., 2000, Greek Art, Cambridge Uni.Press.
- Gabra, S., 1971, Chez Les Derniers Adorateurs Du Trismegiste,La Necropole D'Hermopolis ,Touna El Gebel , Caire.
- Gardner, E., 1910, Six Greek Sculptors, London.
- Giovanni, F., 1990, A History of Gnosticism, Oxford.
- Gouch, M., The Origins of Christian Art, London, 1973.
- Grant,M.,1995, Myths of the Greeks and Romans, New York
- Graves, R., 1967, The Greek Myths , Vol. I,II, Penguin Books, Ltd., London.
- Griffin, J., 2001, Virgil, from The Oxford Illustrated History of The Roman World, edited by J. Boardman and Others , Oxford.
- Haynes, D. 1965: An Archaeological and Historical Guide to the Pre-Islamic Antiquities of Tripolitania. London.
- Heing, M., 1983, Hand book of Roman Art, Phaidon.
- Heintze, H. V., 1990, The Herbert History of Art and Architecture, Roman Art, The Herbert Press, Ltd, London.
- Hoff, D., 1981, Hellenistic Statues of Aphrodite, New York.
- Houghtalin, L., 1996, The Personofictations of The Roman Provinces, USA.
- Jentel, M. O., 1981, Aphrodite, in: Lexicon Iconographicum Mythological Classicae (LIMC), II, Zurich.
- Kerenyi, C., 1967, Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life, Princiton Uni. Press.
- Kerenyi, C., 1982, The Gods of the Greeks, London.

- Kleiner, D., 1992, Roman Sculpture, London.
- Kleiner, D., 1992, Roman Sculpture, New Haven: Yale University Press.
- Lacy, L., 1990, " Aktaion and a Lost Bath of Artemis", JHS,Vol.110.
- Lane, A.1971, Greek Pottery, London.
- Lindsay, J., 1965, Leisure and Pleasure in Roman Egypt, London.
- March, J., 2001, Cassell's Dictionary of Classical Mythology, New York.
- Minle, J., 1933, Catalogue of Alexandrian Coins, Oxford Uni. Press.
- Morford, L. & Lenardon, R., 1991, Classical Mythology, Virginia.
- Odenthal , J., 1987, Syrien .Hochkulturen zwishen Mittelmeer und Arabischer Wuste , 5000 jahre Geschichte inspannungsfeld von Orient und Okzident , Du mont Buchverlag Koln.
- Penglase, Ch., 1994, Greek Myths and Mesopotamia, New York.
- Perry, J., 1907, "The Nimbus in Eastern Art", BMC XII, London.
- Pollitt, J., 1986, Art in the Hellenistic Age, Cambridge Uni.Press.
- Raabe, A., 2007, Imagining Roman-ness: A Study of the Theater Reliefs at Sabratha, Chapel Hill.
- Richter, G., & Minle, M., 1935, Shapes and Names of Athenians Vases , New York.
- Ridgway, B. S., 1977, The Archaic Style in Greek Sculpture , New Jercy , Princeton Uni . Press.
- Robertson, M., 1981, A Shorter History of Greek Art, Cambridge Uni. Press.
- Rose,H.,1997, Handbook of Greek Mythology, London

- Segal, A., 1981, "Roman Cities in the Province of Arabia" The Journal of the Society of Architectural Historians, 40.2.
- Smith, W., 1875, Nimbus in Dictionary of Christan Antique, vol.1 Boston.
- Souter, A., 1917, Greek New Testament, Oxford.
- Strong, D., 1980, Roman Art, New York.
- Trendall, D., 1939, Paesten Pottery, Rome.
- Turner, P. & Coulter, Ch., 2001, Dictionary of ancient deities. Oxford: Oxford University Press.
- Vermeule, C., 1968, Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor, Cambridge Uni. Press.
- Walker, S., 1995, Greek & Roman Portraits, London.
- Webber, C., 2001, The Thracians 700 B.C- 46 A.D, London.
- Webster, T., 1939," Tonds Comosition in Greek Art " JHS , IXL.
- Wheeler, M., 1964, Roman Art and Architecture, London.
- Wilson, R., 2001, "Roman Art and Architecture " in The Roman World , ed. J . Boardman and Others, Oxford Uni. Press.
- Woodford, S., 1982, The Art of Greece and Rome Cambridge Uni. Press.
- Zahran, Y., 2000, Septimius Severus Countdown to Death, London.

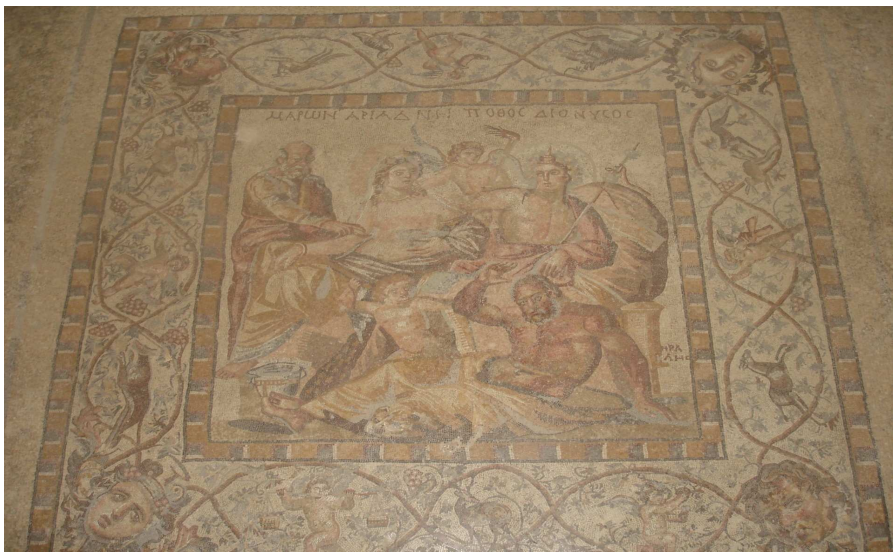
ثالثاً.المراجع العربية والمعربة:

- رستوفتزف، ١٩٥٧، تاريخ الإمبراطورية الرومانية الاجتماعي والاقتصادي، ت. زكي علي، سليم سالم، القاهرة.
- شيماء عبد المنعم عبد الباري، ٢٠١٠، ملابس شعوب آسيا الصغرى والأناضول وتصويرها في الفنون اليونانية والرومانية من القرن السادس ق.م إلى القرن الثالث الميلادي، درسة اثرية، رسالة ماجستير غير منشورة بكلية الآداب/ جامعة عين شمس.
- عبد المعطي شعراوي، ٢٠٠٥، أساطير إغريقية، الآلهة الكبرى، ج٣، الأنجلو المصرية.
- عزت زكي قادوس، ١٩٩٤، التماثيل البرونزية الصغيرة المحفوظة في المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية، دراسة تحليلية مقارنة، مجلة كلية الآداب بسوهاج جامعة أسيوط، العدد١٦.
- عزت زكي قادوس، ٢٠١٠: آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني (القسم الأسيوي)، الإسكندرية.
- عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، ٢٠١١، الآثار القبطية والبيزنطية، الإسكندرية.
- عزت زكي قادوس٢٠٠٠، آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني، القسم الآسيوي، ط٢، (دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية.
- عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٠ : تمثالا حربوقراط وديونيسوس في مجموعة سيدي بشر بالمتحف اليوناني الروماني ،دراسات في آثار الوطن العربي ، كتاب الملتقى الثالث لجمعية الآثاريين العرب الندوة العلمية الثانية، الجزء الأول ،القاهرة .
- عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٠، التصوير – الموزايكو – الاستكو في الفن الروماني، الإسكندرية.
- عزيزة سعيد محمود، ٢٠٠٣، التصوير والزخارف الجصية البارزة والموزايكو في الفن الروماني، الإسكندرية.
- عزيزة سعيد، منى حجاج،٢٠٠٢: الآثار اليونانية والرومانية في العالم العربي، الجزء الثاني قارة آسيا، الإسكندرية.
- عزيزة سعيد محمود،٢٠٠٧: النحت الروماني من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادي، الإسكندرية.
- عنايات محمد أحمد، ٢٠٠٦، حضارة مصر البيزنطية، الإسكندرية.

- فاطمة صلاح الدين موسى، ١٩٩٥،" العرب والتجارة الدولية في العصر الروماني" مجلة الدراسات البردية والنقوش، العدد الثاني عشر، ج١، القاهرة.
- فيليب حتي، ١٩٥٠، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ج١، ت. جورج حداد، عبد الكريم رافق، بيروت.
- كرستينا ناجي وديع، ٢٠١١، تصوير القصص الديني في العصر الروماني المتأخر ٣١٣- ٦٤١م، رسالة ماجستير غير منشورة بكلية الآداب/ جامعة عين شمس.
- محمد عبد الفتاح السيد، ٢٠٠١، "الرؤية الموضوعية في نقد الفن الكلاسيكي في القرنين الثالث والرابع الميلاديين " ضمن كتاب المؤتمر الرابع للآثاريين العرب، الندوة العلمية الثالثة، دراسات في آثار الوطن العربي ٢، القاهرة .
- مصطفى زايد، ممدوح المصري، ٢٠٠٥، "دراسة لمجموعة الفسيفساء المكتشفة بحفائر الشيخ زويد والمحفوظة بمتحف الإسماعيلية"، مجلة كلية الآداب بجامعة حلوان، عدد ١٨.
- منى عبد الغني حجاج،١٩٩٧، أساطير إغريقية مصورة في الفن، الإسكندرية.

صورة رقم (١)
لوحة فسيفساء تصور ديونيسوس يمارس طقس سكب الخمر/ متحف شهبا
المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (٢)
تفاصيل مشهد اللوحة الرئيسية
المصدر : من تصوير الباحث



صورة رقم (٣)
لوحة تضم ديونيسوس وأريادني/ متحف شهبا
المصدر : تصوير الباحث

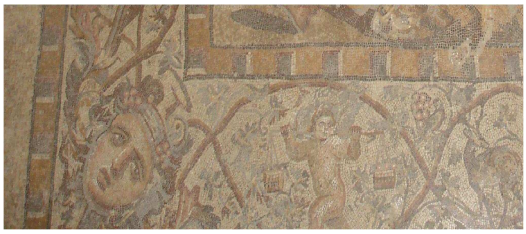
صورة رقم (٤)
المشهد الرئيسي للوحة
المصدر : تصوير الباحث

الجانب الأيمن

الجانب الأيسر

صورة رقم (٥)
تفاصيل الإطار العلوي للوحة ديونيسوس وأريادني
المصدر : تصوير الباحث

الجانب الأيمن



الجانب الأيسر

صورة رقم (٦)
تفاصيل الإطار السفلي للوحة ديونيسوس وأريادني
المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (7)
تفاصيل الجانب الأيمن للوحة ديونيسوس وأريادني
المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (٨)
تفاصيل الجانب الأيسر للوحة ديونيسوس وأريادني
المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (٩)
مشهد يوضح الرؤوس الأربعة كما في لوحة ديونيسوس وأريادني
المصدر : تصوير الباحث

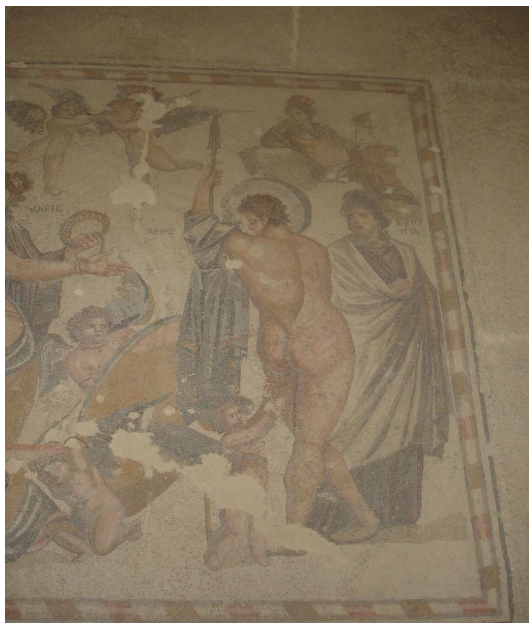
صورة رقم (١٠)
لوحة توضح ولادة أفروديتي من زبد البحر – متحف السويداء
المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (١١)
تفاصيل من اللوحة تبين تصويراً نادراً حيث تبدو صورتها في المرآه
المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (١٢)
تفاصيل من اللوحة / الكائنات البحرية لتعبر عن البيئة التي ولدت منها أفروديتي
المصدر : بمعرفة الباحث

صورة رقم (١٣)
لوحة تجمع بين أفروديتي وأريس / متحف شهبا
المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (١٤)
تفاصيل من اللوحة تعبر عن أفروديتي واتباعها من الإيروتيس والخاريس
المصدر : تصوير لباحث



صورة رقم (١٥)
المشهد المسرحي الدائم يتميز بالأعمدة الرخامية والجرانيتية المميزة
المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (١٦)
لوحة توضح أسطورة أرتميس وأكتايون / متحف السويداء
المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (١٧)
تفاصيل من اللوحة / تبدو إطارات اللوحة خلف الباحث
المصدر : بمعرفة الباحث

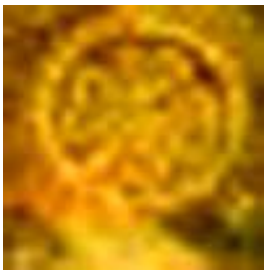
صورة رقم (١٨أ)
تفاصيل من اللوحة / زخرفة الإطار بالجيرلاندات الغنية بالعناصر المختلفة
المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (١٨ ب)
تفاصيل من اللوحة / تصوير أتيس المعبود الشرقي في إطار اللوحة
المصدر : تصوير الباحث

شكل أ– صليب متساوى الاضلاع

شكل ب – صلبان متداخلة على هيئة شطرنجية

شكل ج – صليب على شكل حرف X وهو صليب اندراوس



شكل د – الصليب الأورشليمي

صورة رقم (١٩)
تفاصيل من أشكال الصلبان المصورة في الإطار الداخلي للوحة أرتميس
المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (٢٠)
مشهد من اللوحة الرئيسية يوضح فزع أرتميس كما يوضح حُليها
المصدر: تصوير الباحث

صورة رقم (٢١)
تفاصيل من اللوحة/ التاج الذهبي لأرتميس
المصدر: تصوير الباحث

صورة رقم (٢٢)
أكتايون في الجانب العلوي في بداية المسخ إلى آيلة
المصدر: تصوير الباحث

صورة رقم (٢٣)
تفاصيل لمشهد التعبير عن الحدث وقت الظهيرة
المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (٢٤)
لوحة فسيفساء تصور أسطورة بيلوبس وهيبوداميا/ متحف دمشق الوطني
المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (٢٥)
بيلوبس داخل القصر أمام أيونوماوس في حضور هيبوداميا ومن أعلى مشهد بداية السباق
المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (٢٦)
تفاصيل من اللوحة / لقاء بيلوبس وهيبوداميا ومن أعلى مشهد نهاية السباق
المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (٢٧)
الباحث إلى جوار بورتريه فيليب العربي بالفيلا الرومانية المنسوبة إليه/ متحف شهبا
المصدر : بمعرفة الباحث

المعبودة نن- ماركى ^{d}nin-MAR.ki

•د.ناصر مكاوى

والمعبودة نن ماركى هى سيدة مدينة جو أب با،عبدت فى الفترة الممتدة من العصر السومرى القديم وحتى نهاية العصر البابلى القديم،وكانت تعتبر الأبنة البكر للمعبودة نانشا. وكانت الوظيفة الرئيسية لهذه المعبودة هى أنها معبودة للقسم وحامية للرعاة،حيث كان القسم يتم فى جو أب با أمام معبدها المسمى *é – ^{d}Nin – MAR.ki*، كما لعب معبدها دوراً مهماً فى الأقتصاد وبالأخص التجارة البحرية وبالتحديد مع عيلام. وقد عبدت هذه المعبودة فى العديد من أحياء مدينة لجش (الحيبة الحالية) كما ذكرت فى النصوص من عهد فارة،وفى نصوص أبو صلابيخ وحتى العصر السومرى الحديث فى كل من نصوص ملوك أسرة أور الثالثة وأسرة لجش الثانية. كما ظهرت فى العديد من أسماء الأشخاص من تلك الحقب.

قراءة أسم المعبودة:

ظهر اسم المعبودة نن مار كى فى قوائم المعبودات من عصر فارة حيث كتب أسمها *^{d}Nin-Mar*[1] أما فى الأنشودة الدينية المسماة زامى *zà-mì* من منطقة أبو صلابيخ كتب أسم المعبودة نن مارا *^{d}Nin-mara* فى السطر ١٦٥ حيث جاء به *mara – bala an ki dnin-mar-ra zà-mì* وربما أنه قد قصد هنا فى هذا النص المعبودة نن ماركى سيدة جوبا[٢]. وفى النصوص الأقتصادية من منطقة فارة ذكر اسم المعبودة نن مار *^{d}Nin - MAR* كما ذكر اسم أحد الأشخاص والذى كان يُدعى-*ur ^{d}nin-MAR*أى "عبد/خادم المعبودة نن مار"[٣] . وفى نص من عهد الملك أننتارازى أحد ملوك أسرة لجش الأولى وبالتحديد فى السطر الثانى ذكر كاهن *sanga* نن ماركى sanga-^{d}nin-MAR.ki "أى "كاهن نن ماركى Ent. 1:2 [٤]. ولم يظهر الأسم

•أستاذ تاريخ وحضارة مصر والشرق الادني القديم – المساعد بكلية الآثار – جامعة القاهرة

[1] Whiting, R. M., "The Reading of the Divine Name ^{d}Nin-MAR.Ki", *ZA* 75 (1985) P. 2; Falkenstein, A., Die Inschriften Gudea von Lagaš 1, Einleitung, *AnOr* 30 (1966) S. 106, Nr. 7.

[2] Biggs, R. D., Inscriptions from Tell Abū Ṣalābīkh, Chicago, 1974, P51; Selz, G., Untersuchungen zur Götterwelt des altsumerischen Stadtstaates von Lagaš, *Occasional Publications of the Samuel Noah Kramer Fund 13*, Philadelphia, 1995, S. 256; Whiting, R. M., Op. cit., P. 3; Falkenstein, A., Op. cit., S. 106, Nr. 7; Mander, P., Il pantheon di Abū Ṣalābīkh, contributo allo studio del pantheon sumerico arcaico, Rom, 1965, P. 145.

[3] Selz, G., Op. cit., S. 256.

[4] Steible, H., Die altsumerischen Bau- und Weihinschriften, FAOS 5,2 1987, S. 20.

فى كثير من الأحيان بدون المقطع KI إلا فى بعض نصوص أور–نانشا أنسى لجش الأولى[٥]. ولاتوجد دلائل من عصر فارة[٦] لكتابة اسم *Nin-MAR.KI* وربما كتب اسمها فى ذلك العصر $^{d}Nin\text{-}MAR.GI_4$.

ويظهر اسم المعبودة فى النصوص التكريسية لأور–نانشا أنسى لجش الأولى وذلك فى تقريره عن قناة مياة تسمى قناة *a-suhur* . كما ورد اسمها فى نصى أور–نانشا رقم ٢٦ العمود الثالث السطور ٢–٦ مايلى:

e-^{d}nin-MAR.KI mu-d[ù] ^{d}Lamma šita$_4$ (U.KID)-e mu-tu

"بنى معبد المعبودة نن ماركى، ووضع (تمثال) للمعبودة لاماشيتا"

وذكر الملك أور–نانشا فى نصوصه أرقام ٢٩ العمود الرابع السطور من ٢–٣ وكذلك النص ٣١ العمود ٤ السطور ٤–٥ بنائه معبد نن ماركى وذلك فى سياق الحديث عن بناء معبد المعبود جاتمودو. وفى قائمة قرابين من عهد شاشا زوجة أورو – كا – جى – نا آخر ملوك أسرة لجش الأولى ذكرت قرابين للمعبودة نن ماركى سيدة جو أبا بجانب قرابين لمجموعة من المعبودات الآخرى حيث جاء بقائمة القرابين مايلى:

1 zabar-del-ma-dilmun 1 men$_x$ sag-si-ga 1 gu-za ^{d}nin-MAR.KI 1men$_x$ e-tur 1 men$_x$ ^{d}igi-ama-se 1 men$_x$ na-ru-a sa$_6$-sa$_6$-kam 1 zabar-del-ma-dilmun 1 men$_x$ 1 gu-za ^{d}nin.MAR.KI en-gi$_{16}$-sa-kam ezem-amar-a-a-si-ge-da-ka sa$_6$-sa$_6$ dam-uru-inim-gi-na lugal-lagas^{ki} (SUR-BUR-LA^{KI})-ka-ke$_4$ a-bi-ru 2

"قنينة برونز (فى هيئة) سفينة دلمونية،١ تاج ،والذى يغطى معظم الرأس، ١ قلادة للمعبودة نن ماركى،١ تاج للمعبود نن تور،١ تاج للمعبود إجى أماشيه،١ تاج للمعبودة اللوحة،قنينة برونز (فى هيئة) سفينة دلمونية،١ تاج،١ قلادة للمعبودة نن ماركى سيدة إن–جى–سا (هذه الأشياء) أهدتها (الملكة) شاشا زوجة (الملك) أورو – نم – جى – نا (أوروكاجينا) ملك لجش (لها) فى عيد *amar-a-a-si-gi-da*[٧]

كما قدمت قرابين للمعبودة نن ماركى ذكرت فى Dp5 وهى غير مؤرخة حيث ذكرت قرابين المعبودة نن ماركى فى السطور من الأول للخامس وهى كالتالى:

---

[5] Selz, G., Op. cit., S. 257.

[6] Deimel, A., Schultexe aus Fāra, Wiesbaden, 1980, 5 iii 4, Rs. Ii 1;

[7] Allotte de la Fuye, M. F., Documents présargoniques, Paris, 1908-1920, P. 29; Selz, G., *Occasional Publications of the Samuel Noah Kramer Fund 13*, Philadelphia, 1995, S. 257.

4 zíd mun – du 2 dug – kas – kal 2 dug ka – gi$_6$ 4 kúr ì 2 ku$_6$ – kéšd – rá 1 udu 1 sila$_4$ ^{d}n[in] – MAR.KI

"٤ مكاييل دقيق *mundu*، ٢ أبريق من البيرة المركزة، ٢ أبريق من البيرة الغامقة،٤ كور زيت،٢ ربطة سمك، ١ شاة، ١ حمل لنن ماركى".[٨]

وفى BIN 8, 371 قام حاكم المدينة لوجال اندا بتقديم القربان بنفسه لنن ماركى على النحو التالى:

2 udu 1 sila$_4$ dnin – MAR.KI udu – il – kam 1 udu ^{d}en – ki – pa$_5$ – sir – ra 1 maš den – ki – ^{giš}gi – gid 1 ma^{s} ^{d}nin – MAR.KI 1 maš ^{d}nin – gir – su udu – ur ^{d}Ba –ba$_6$ – k[a – kam] udu kú – [a] sipa – dè – ner ^{d}nin-MAR^{ki} - ka – ke$_4$ a ì t[us] – a
lug[al] – an da ensi$_2$ – lagaš^{ki} giš bi –tag 1

"٢ شاه،١ حمل لنن ماركى،بقرة صغيرة،١ شاه للمعبود انكى سيد بـا سـرا، ١ كبش لإنكى سيد مكان البوص الطويل،١ كبش لنن ماركى،١ كبش للمعبود ننجرسو،بقرة صغيرة خاصة بالمعبودة بابا قربها لوجل اندا حاكم مدينة لجش،السنة الأولى"[٩]

أماكن عبادة المعبودة نن ماركى:

كان مركز عبادة نن ماركى الرئيسى هو مدينة جو أب با،والتى تقع على شاطئ البحر جنوب غرب مدينة لجش،وكان معبدها هناك يسمى طبقاً لأحد الناشيد الدينية المخصصة للمعبد *é – ab – šà – ga – lá-a* "المعبد/البيت الذى يصل إلى قلب/منتصف البحر"[١٠]،كما بنى لها الملك أور – بابا معبداً فى نفس المدينة يُسمى *é éš - gú – tùr*[١١]. وقد أطلق على مدينة جو أب با فى أحد نصوص جوديا أنسى لجش اسم *gú – ab – ba tùr^{ki}* [١٢]،والمقطع *tùr* "راعى" ربما يشير إلى علاقة نن ماركى بتربية الثيران،ومن الجدير بالذكر هنا أيضاً معبدها المسمى *é –tùr* أو *é – šilam*

[8] DP55.
[9] BIN 8, 371.
[10] George, A., House most high, the temples of ancient Mesopotamia, Mesopotamian Civilization 5, Winona Lake, 1993, P. 64, Nr. 28.
[11] Ur-Bau 5 v 11; George, Op. cit., P. 84, Nr. 273.
[12] Steible, H., Die neusumerischen Bau- und Weihinschriften, Teil 1: Inschriften der II. Dynastie von Lagaš, Freiburger Altorientalische Studien 9,1, Stuttgart, 1991, S. 335f, Gudea 72: 8-9; Rashīd, F., Sumer 26 (1970) P. 110f.

أى "بيت البقرة" وقد ذكر هذا المعبد على أنه مكان لتقديم القرابين للمعبودة نن ماركى فى العصر الأكدى وكان ذلك فى العيد الرئيسى للمعبودة نن ماركى[١٣].

كما كان لها مقصورة آخرى فى مدينة جو أب با تسمى *eš – kù šilam* أى "مقصورة / معبد البقرة الطاهرة"[١٤].

وعبدت نن ماركى فى مناطق آخرى عديدة خارج مدينة جو أب با مركز عبادتها الرئيسى حيث كان لها معبداً يسمى *é – munus (MI$_2$) – gi$_{16}$ – sa* أى "منزل المرأة الغالية" وقد ذكر هذا المعبد فى نصوص الملك شولجى أرقام ٢١ ، ٢٤. كما ذكر فى نص لأور – ننجرسو الأول أنسى لجش (الثانية) والذى يحمل رقم 1.4 . وعلى نص مدون على أحد تماثيل أور–بابا وعلى نص مدون على أحد تماثيل جوديا من نفس الأسرة.[١٥]

نص شولجى رقم ٢١ عُثر عليه بالقرب من مدينة أوروك "تل عيد"،وهو مكتوب على عتب باب حجرى ومحفوظ بالمتحف البريطانى بمجموعة مرسر. والنص يرجع إلى عهد الملك شولجى ثانى ملوك أسرة أور الثالثة،وابن الملك أور– نمّو ، والنص يشير إلى بناء الملك شولجى معبداً يُسمى إ – مى – جى – سا للمعبودة نن ماركى فى مدينة جرسو (تلو الحالية) عاصمة مدينة لجش:

^{d}nin-mar-ki / nin-a-ni / ^{d}sulgi-gi / nita-kala-ga / lugal-uri$_5$.KI-ma / lugal-ki-en-gi-ki-uri-ke$_4$ / e-munus-gi$_{16}$-sa / gir$_2$- su.KI-ka-ni /mu-na-dù

"لنن ماركى / سيدته / بنى شولجى / الرجل القوى / ملك أور / ملك سومر وأكد / معبدها بجرسو (المسمى) إ– مى – جى– سا *é–munus–gi$_{16}$–sa* "[١٦].

نص شولجى رقم ٢٤ ومكان العثور عليه غير معروف ومحفوظ بالمتحف البريطانى ، والنص مكتوب على قمع مخروطى الشكل ، والنص مكون من تسع

---

[13] Selz, G., Untersuchungen zur Götterwelt des altsumerischen Stadtstaates von Lagaš, Occasional Publications of the Samuel Noah Kramer Fund 13, Philadelphia, 1995, S. 259.

[14] George, Op. cit., 84, nr. 277; Sjöberg, A. W. & Bergmann, E., The Collection of the Sumerian Tempel Hymns, New York, 1969, TH 23, Nr. 285.

[15] George, Op. cit., 128: 823.

[16] Steible, H., *FAOS 9,2* (1991), S. 173-174; Douglas, F., The Royal inscriptions of Mesopotamia: Early periods, Ur III Period (2112-2004 B. c.), vol. 3/2, Toronto, 1997, PP. 122-123;Hallo, W. W., *Hebrew Union College Annual* 33 (1962) P. 31;, Mercer, S., *JSOR* 12 (1928) P. 149, Nr. 33; Kärki, I., StOr 58, P. 38f; Rashīd, S. A., Gründungsfiguren im Iraq, in: *Prähistorische Brunzfunde*, Abteilung 1, Band 2, München, 1983, S. 34.

سطور،وهو مشابهه لنص شولجى 21 حيث يسجل بناء شولجى لمعبد نن ماركى فى مدينة جرسو المسمى إ – مى – جى – سا.

^{d}nin-MAR.kI / munus – $ša_6$ –ga / dumu – sag – ^{d}nanše / ^{d}Šul – gi / nita –kal – ga / lugal – uri_5^{ki} –ma / lugal – ki – en – gi – ki – uri – ke_4 / é – MI_2 – gi_{16} –sa – ka – ni / mu – na –dù

"لنن مار كى / المرأة الجميلة / الأبنة البكر للمعبودة نانشا / بنى شولجى / الرجل القوى / ملك أور / ملك سومر (و) أكد معبدها (المسمى) إ – مى – جى – سا [17] *é – MI_2 – gi_{16} –sa*

نص أور ننجرسو 1.4

وأور – ننجرسو هو حاكم أسرة لجش الثانية ، والنص يسجل بناء ننجرسو انسى لجش معبد إ – مى – جى – سا فى جرسو عاصمة مدينة لجش للمعبودة نن ماركى:

^{d}nin – MAR – [KI] / munus – $ša_6$ –g[a] / dumu –sag – ^{d}nan[še] / ur – ^{d}nin –g[ir_2 – su] / ens[i_2] / šur – bur –la^{ki} – ke_4 / é – MI_2 – gi_{16} – sa –ka [ni] / mu – na – dù

"لنن ماركى / المرأة الجميلة / الأبنة البكر لنانشا / بنى أور– ننجرسو / انسى / لجش / معبدها (المسمى) إ – مى – جى – سا"[١٨]

كما كان لها مقاصير فى نينا أو نيجن مركز عبادة أمها نانشا (طبقاً لنصوص كل من شولجى رقم ٢٤ وأور – ننجرسو رقم 1.4 تعود إلى العصر الأكدى وعصر أسرة أور الثالثة،وكانت تعبد أيضاً فى أحياء مدينة جو أب با ومنها جو أب با جولا،خوريم وكذلك با–إنكو. وكان لها مركز عبادة مهم فى العصر البابلى القديم يسمى أشدوبا وهو أحد أحياء مدينة لجش وربما أنه كان فى قلب أو بالقرب من مدينة جو أب با[١٩].

---

[17] Steible, H., *FAOS 9,2*, Stuttgart, 1991, S. 173-174;Douglas,F. OP. cit., PP. 123-124;Hallo, W. W., *Hebrew Union College Annual* 33 (1962) P. 31: Šulgi 24; Kärki, I., *Studia Orientalia (societas Orientalis Fennica)* 58, P. 40: Šulgi 24.

[18] Steible, H., *FAOS 9,2*, Stuttgart, 1991, S. 127; , Rashīd, S. A., Op. cit., Taf. 21,119; Gadd, C. J., *JRAS* (1922) P. 392; Sollberger, E. & Kupper, J. R., Inscriptions royales sumériennes et akkadiennes, paris, 1971, P. 118,.

[19] Selz, G., Op. cit., S. 256f.

وظيفة المعبودة:

يظهر دور المعبودة نن ماركى الرئيسى فى الوثائق القضائية من العصر السومرى الحديث حيث تظهر تلك الوثائق أن القسم كان يتم دائماً فى معبد نن ماركى[٢٠] وكان الرعاة يقسمون *nam – érim – ku₅* على ضياع أو فقدان الماشية التى بحوزتهم فى مقاطعة لجش وبالتحديد مدينو جرسو (تلو الحالية) فى معبد نن ماركى[٢١].

وفى العصر البابلى القديم عبدت نن ماركى فى منطقة اشدوبا ، حيث بنى لها الملك ريم سين فى عام حكمه الثالث معبدا فى تلك المنطقة. وفى ذلك العصر أحتفل بعيدها المسمى *ne – IZI – gar* فى العديد من المعابد. وكان هذا العيد يتم فى الشهر الثامن من السنة البابلية[٢٢]. وكان القسم فى هذا العصر يتم أمام المعبودة نن مار كى وبالأخص قسم الرعاة على فقدان الماشية التى بحوزتهم وذلك طبقاً للوثائق من مدينة لارسا[٢٣] كما ذكر معبدها فى أشدوبا كثيرا فى تلك الفترة مرتبطاً بالقسم وكان يوضع على باب معبد نن ماركى العديد من رموزها ورموز المعبودات الآخرى التى ارتبطت ربما بالقسم ومنها عمود معبود القمر نانا ، سكين المعبود مردوك ، طائر نن ما ركى والمسمى ^{d}*mušen* ، وسلاح مصنوع من الحجر يسمى *ša dab-nu-um* وكذلك لوحة حجرية تسمى ^{d}*Na-dù-a* كانت من بين رموز نن ماركى فى العصرين السومرى القديم والحديث[٢٤].

كما أرتبطت وظيفة المعبودة ارتباطاً وثيقا بالأهمية الأقتصادية لمدينة جو أبا مركز عبادتها والتى أرتبطت أرتباطاً وثيقاً بالأقتصاد الحيوانى وتربية الماشية ، وتظهر هذه الأهمية الأقتصادية لمعبد المعبودة نن ماركى من خلال المصادر المتوفرة والتى تنتمى لعصور مختلفة حيث حملت المعبودة نن ماركى الصفة ^{d}*nin-MARKI* *munus-gi₁₆-sa* "المرأة ، ذات الثروة الباقية" وهذه الصفة تشير إلى حد بعيد إلى ثروتها الحيوانية وتربية الماشية[٢٥] (عن دور مدينة جو أبا مركز عبادة نن ماركى وعن دور معبد نن ماركى فى تربية الحيوانات أنظر. كما كان لمدينة جو أب با دوراً مهماً

[20] Falkenstein,A.,Die Neusumerischen Gerichtsurkunden, München, 1956-1957, S. 66, Anm. 1.
[21] DAS 57; MVN 7, 203; MTBM 237, 274; TCTI 2, 2803; TLB 3, 38, 48, 108; Civil, M., in: Fs A. Sjöbberg, 1989, P. 56.
[22] YOS 14, 242, 273.
[23] Renger, J., "Götternamen in der altbabylonischen Zeit" *Heidelberger studien zum alten Orient* 1,Heidelberg (1967) S.147.
[24] Selz, G., Op. cit., S. 256f.
[25] Fakenstein, A., *AnOr* 30, 107, Anm. 2.

مهماً فى العلاقات التجارية الخارجية وبالأخص مع عيلام والتى اتضحت من خلال النص Nik 313 والتى وردت به إشارات لتلك العلاقات[٢٦].

شاركت المعبودة نن ماركى أمها نانشا فى بعض الصفات ومنها ارتباط الأثنتان بالبحر وكذلك كان الطائر $^{d}mušen$ هو رمز المعبودتين وبالأخص فيما يتعلق بالقضاء[٢٧].

وفى أختام أسرة أور الثالثة أرتبطت كلتا المعبودتين بالعقرب[٢٨] ، كما حملت كل منهما الصفة *agrig* والتى تعنى "سيدة فناء المنزل".

علاقة نن ماركى بالمعبودات الآخرى:

لا تعطى المصادر المتوفرة دليلا قاطعاً عن عائلة المعبودة نن ماركى،ولكن علاقتها الوثيقة بدائرة المعبودة نانشا تجعلها كما ذكرت فى العديد من النصوص التى تنتمى لملوك أسرة أور الثالثة،وأسرة لجش الثانية الأبنة البكر لناشا (الأبنة الكبرى لنانشا). ففى نص مدون على قمع مخروطى الشكل من عهد الملك شولجى ثانى ملوك أسرة أور الثالثة والذى يحمل رقم شولجى ٢٤ ومكان العثور عليه غير معروف ومحفوظ بالمتحف البريطانى،والنص يذكر فى السطور ١-٣ أن المعبودة نن ماركى هى الأبنة البكر للمعبودة نانشا :

$^{d}nin\text{-}MAR.kI$ / $munus - ša_6 - ga$ / $dumu - sag - {}^{d}nanše$

"نن ماركى / المرأة الجميلة / الأبنة البكر للمعبودة نانشا"[٢٩].

وذكرت تلك العلاقة بين المعبودتين فى نص من عهد أور ننجرسو أحد حكام أسرة لجش الثانية والذى يحمل رقم ٤ فى السطور ١- ٣ كما يلى

$^{d}nin - MAR - [KI]$ / $munus - ša_6 - g[a]$ / $dumu - sag - {}^{d}nan[še]$

"لنن ماركى / المرأة الجميلة / الأبنة البكر لنانشا"[٣٠]

وفى نص مسجل على تمثال بدون رأس عثر عليه بمدينة جرسو "تلو الحالية" لأور-بابا أنسى لجش ويحمل الرقم ١ العمود الخامس السطور ٨ : ١٠ ذكرت هذه العلاقة بين المعبودتين كما يلى:

---

[26] Grégoire, J. P., Le Province méridionale de l'état de Lagash, (without Date), P19.

[27] Sjöberger, W. & Bergmann, E., The Collection of the Sumerian Temple Hymns, New York, 1969, TH 23.

[28] Fischer, C., BagM 28 (1996) P. 124f.

[29] Steible, H., *FAOS 9,2* (1991) S. 173-174; Douglas,F. OP. cit., PP. 123-124;Hallo, W. W., Op. cit., P. 31: Šulgi 24; Kärki, I., *Op. cit.*, P. 40: Šulgi 24.

[30] Steible, H., *FAOS 9,2* (1991) S. 127; , Rashīd, S. A., Op. cit., Taf. 21,119; Gadd, C. J., Op. cit., P. 392; Sollberger, E. & Kupper, J. R., Op. cit., P. 118,.

^{d}Nin-MAR.KI / munus – ša$_6$ – ga / dumu – sag -^{d}Nanše
"نن ماركى / المرأة الجميلة / الأبنة البكر للمعبودة نانشا"[٣١]

وفى نص لجوديا أحد حكام أسرة لجش الثانية مدون على وتد طينى محفوظ الأن باليابان ذكرت أيضاً نن ماركى على أنها الأبنة البكر للمعبودة نانشاعلى [٣٢] ، حيث ذكر جوديا فى هذا النص والذى يحمل رقم ٧٢ هذه العلاقة فى السطور ١:٣ كالتالى:

^{d}Nin-MAR.KI / munus – ša$_6$ – ga / dumu – sag -^{d}Nanše
"نن ماركى / المرأة الجميلة / الأبنة البكر للمعبودة نانشا"[٣٣]

كما ذكر المعبود *^{d}nin-Muš-ba* على أنه زوج للمعبودة نن ماركى[٣٤]على الرغم من أن المصادر المتأخرة لا تذكر شيئا عن هذه العلاقة،ومن الجدير بالملاحظة أن المعبود *^{d}nin-Muš-ba* لم يذكر ضمن المعبودات التى عبدت فى مدينة جو أب با[٣٥]،مركز عبادة نن مار كى،ولكن استشف العلماء هذه العلاقة من خلال ذكر معبد هذا المعبود مقترنا بذكر معبد المعبودة نن ماركى. ولا يوجد ذكر لهذا المعبود من عهد فارة ،كما لم يذكر فى النصوص التكريسية من العصر السومرى القديم[٣٦]. وقد أعتبر المعبود *^{d}igi-ama-še* والذى يترجم فلكنشتين أسمه "أمام الأم"[٣٧] بينما يترجمه جرجوريه "أمام الأم ،يدخل هو"[٣٨] . وقد عبد هذا المعبود فى دائرة المعبودة نن ماركى،وكان ألها صغيرا وكان يعبد فى مدينة جو أب با فى معبد نن مار كى واستمرت عبادته هناك حتى العصر السومرى الحديث[٣٩]. وقد ذكر هذا المعبود بجانب بعض المعبودات الآخرى فى قائمتين من قوائم القرابين التى كرست لأمه للمعبودة نن ماركى وهما DP 60 من عهد الملك أورو–نم–جى–نا/ أورو–كا–جى–نا آخر ملوك أسرة لجش الأولى وكذلك فى DP 55 III 2-5 وهى غير مؤرخة ولكنها ربما تنتمى

[31] Steible, *FAOS* 9,1, S. 136, Ur-Baba 1, v 8-10; Parrot, A., Op. cit., Pl. x c; Moortgat, A., Op. cit., Abb. 164, Kramar, S. N., Op. cit., PP. 326; Thureau-Dangin, F., Op. cit., P. 60.
[32]Gudea statue B VIII: 67-ix 1; Urbaba 1 v 8-10; Urning. 7:1-3; Gudea 72: 1-3
[33] Steible, H., *FAOS* 9,1, S. 335-336, Gudea 72; Rashīd, F., Sumer 26 (1970) pp. 110f.
[34] Förtsch, W., Religionsgeschicte Untersuchungen zu den ältesten babylonischen Inschriften, Wiesbaden, 1992, S. 70f; Deimel, A., PBS Nr. 2690; Falkenstein, A., Die Inschriften Gudeas von lagaš 1, Einleitung, *AnOr* 30 (1966),S. 29 Anm. 8.
[35] Selz, G., Op. cit., S. 262.
[36] Förtsch, W., Op. cit., P. 70; Deimel, A., PBS, 290; ; Falkenstein, A., Op. cit., S. 107; Bauer, G., Altsumerische Wirtschaftstexte aus Lagash, Rom, 1972, P. 449, Nr. 156 ii 10-11.
[37] Falkenstein, A., *AnOr* 29, S. 5 Anm. 2; Edzard, D. O. & Lambert, W., *RIA* 5, S. 37.
[38] Grégoire, J. P., Op. cit., S. 22 Anm. 334.
[39] Ibid., P. 46f.

للعصر السومرى القديم. كما ذكر هذا المعبود فى الأسماء الشخصية ففى Nik 19 iv 7 ذكر اسم أحدى السيدات *geme – digi – ama – šè* "خادمة المعبود إيجى أماشيه وفى Nik 228 ii 2 ذكر اسم أحد الأشخاص *ur – ^{d}igi – ama – šè* "عبد/ خادم المعبود إيجى أما شيه" كما ذكر هذا السم فى Fö 95 ii 4 بدون مخصص إله[٤٠].

كهنة نن ماركى:

يتضح من خلال عدد كهنة نن مار كى الذين ذكروا فى النصوص أهمية تلك المعبودة وكذلك أهمية معبدها ففى أحد الخطابات المرسل من المدعو Lu'ena والذى كان يحمل لقب *sanga-^{d}nin.MAR.KI* "أى كاهن المعبودة نن ماركى" إلى أننتارازى أنه فى العام الخامس من حكم الملك أن–أناتم الثانى نهب العيلاميون مدينة لجش وقتلوا الحاكم[٤١]. ويبدو أن اننتارازى كان يشغل فى ذلك الوقت وظيفة كبير كهنة ننجرسو المعبود الرئيسى لمدينة لجش والذى سيصبح فيما بعد حاكما لمدينة لجش. كما ذكرت فى النصوص بعض زوجات موظفى معبد نن ماركى وذلك على النحو التالى:

ذكرت فى أحد النصوص زوجة الكاتب الأعظم لنن ماركى: *dam-dub-sar-mah-^{d}nin-MAR.KI* "زوجة الكاتب الأعظم للمعبودة نن ماركى"[٤٢]

نن ماركى فى الأسماء الشخصية:

ظهرت نن ماركى فى بعض أسماء الأشخاص أكثر من مرة وذلك كما يلى:

^{d}nin-MAR.KI AMA-mu ويعنى "نن ماركى هى أمى"[٤٣] ، كما ذكر اسم المعبودة فى الأسم الشخصى *^{d}nin-MAR.KI ama* ومعناه "نن ماركى هى الأم"[٤٤] ، وفى أحد أسماء الأشخاص المسمى باب باب ذكرت نن ماركى على أنها أمه *^{d}nin-MAR.KI ama PAP.PAP* "نن ماركى أم باب باب"[٤٥] ،كما ظهر اسم المعبودة فى بعض أسماء الأشخاص فى قوائم القرابين ومنها اسم شخص يدعى *^{d}nin-MAR.KI lu–mu* "نن ماركى هى القصر"[٤٦] ، واسم شخص آخر يدعى (*ur-^{d}nin-MAR.KI ak*) "خادم/عبد نن ماركى"[٤٧].

---

[40] Selz, G., Op. cit., S. 146.
[41] Grégoire, J. P., Op. cit., P. 9f.
[42] DP 133 xi 9-10; De Genouillac, H., Tablettes sumeriénnes archaiqu, Paris, 1909, 5 ix.
[43] DP 157 ii 8.
[44] Limet, H., L'anthroponymie sumérienne, Paris, 1965, P. 198 & 513.
[45] Hussey, M. I.,Sumerian Tablets of the Harvard Semitic Museum,Cambridge, 1914, 1, 21 v 6.
[46] DP 111 I 2, 135 viii 3, 176 ii 5; Nikolskij, M. V., Documenti chozjajstvennoj otčetnosti drevenjšej epochi chaldeiiz sobranija N.P.Lichačeva, St. Petresburg, 1908,56, I 3; Nik 19 viii 4.
[47] Nik 1, 2 I 4; DP 513 viii 7.

خريطة لأهم المواقع الآثرية بالعراق القديم

قائمة الإختصارات

AfO Archiv für Orientalforschung, Berlin-Graz.
AnOr Analecta Orientalia, Rom, 1931ff.
BagM Baghdader Miteilungen, Berlin.
BIN Babylonian inscriptions in the collection of James B. Nies, New Haven.
DAS Lafont, B., Documents administratifs Sumériens provenant du site de Tello et conserves au muse du Louvre, Paris 1985**.**
Dp Allotte de la Fuye, M. F., Documents présargoniques, Paris, 1908-1920.
FAOS Freiburger Altorientalische Studien, Wiesbaden, 1975ff.
Fö Förtsch, W., Altbabylonische Wirtschaftstexte aus der Zeit Lugalandas und Urukaginas, Wiesbaden, 1987.
JRAS Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, London.
JSOR Journal of the Society of Oriental Research, Chicago.
NIK Nikolskij, M. V., Documenti chozjajstvennoj otčetnosti drevenjšej epochi chaldeiiz sobranija N. P. Lichačeva, St. Petresburg, 1908.
PBS University of Pennsylvania, The University Museum, Publications of the Babylonian Section, Philadelphia, 1911.
RIA Reallexikon der Assyriologie, Berlin-Leipzig, 1932ff.
RIMA The Royal Inscriptions of Mesopotamia, Early Period.
StOr Studia Orientalia (Societas Orientalis Fennica), Helsinki.
TLB Tabulae Cuneiformes a F. M. de Liagre Böhl collectae, Leiden 1954ff.
YOS yale Oriental Series, Babylonian Texts, New Haven, London & Oxford.
ZA Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie, Berlin

قائمة المراجع

Allotte de la Fuye, M. F., Documents présargoniques, Paris, 1908-1920.

Bauer, G., Altsumerische Wirtschaftstexte aus Lagash, Rom, 1972.

Biggs, R. D., Inscriptions from Tell Abū Ṣalābīkh, Chicago, 1974.

De Genouillac, H., Tablettes sumeriénnes archaiqu, Paris, 1909.

Douglas, F., The Royal inscriptions of Mesopotamia: Early periods, Ur III Period (2112-2004 B. c.), vol. 3/2, Toronto, 1997.

Edzard, D., Gudea and his Dynasty, Oxford, 1997.

Falkenstein, A., Die Neusumerischen gerichtsurkunden, München, 1956-1957.

Falkenstein, A., Die Inschriften Gudeas von lagaš 1, Einleitung, *AnOr* 30 (1966).

Förtsch, W., Altbabylonische Wirtschaftstexte aus der Zeit Lugalandas und Urukaginas, Wiesbaden, 1987.

Förtsch, W., Religionsgeschicte Untersuchungen zu den ältesten babylonischen Inschriften, Wiesbaden, 1992.

George, A., House most high, the temples of ancient Mesopotamia, Mesopotamian Civilization 5, Winona Lake, 1993.

Gregoire, J. P., La Province méridionale de l'état de Lagaš, Paris, (without Date).

Hussey, M. I., Sumerian tablets of the Harvard Semitic Museum, Cambridge, 1914.

Kramer, S. N., The Sumerians, their history , Culture and Charater, Chicago, 1963.

Lafont, B., Documents administratifs Sumériens provenant du site de Tello et conserves au muse du Louvre, Paris 1985.

Limet, H., L'anthroponymie sumérienne, Paris, 1965.

Mander, P., Il pantheon di Abū Ṣalābīkh, contributo allo studio del pantheon sumerico arcaico, Rom, 1965.

Moortgat, A., Die Kunst des alten Orient, Freiburg, 1977.

Nikolskij, M. V., Documenti chozjajstvennoj otčetnosti drevenjšej epochi chaldeiiz sobranija N. P. Lichačeva, St. Petresburg, 1908.

Parrot, A., Tello, vingt Campagnes de fouilles (1877 – 1933), Paris, 1948.

Rashīd, F., Sumer 26 (1970) P. 110f.

Rashīd, S. A., Gründungsfiguren im Iraq, in: *Prähistorische Brunzfunde,* Abteilung 1, Band 2, München, 1983.

Renger, J., "Götternamen in der altbabylonischen Zeit" *Heidelberger studien zum alten Orient* 1, Heidelberg (1967) Pp. 139-171.

Selz, G., Untersuchungen zur Götterwelt des altsumerischen Stadtstaates von Lagaš, Occasional Publications of the Samuel Noah Kramer Fund 13, Philadelphia, 1995.

Sjöberg, A. W. & Bergmann, E., The Collection of the Sumerian Tempel Hymns, New York, 1969.

Sollberger, E. & Kupper, J. R., Inscriptions royales sumériennes et akkadiennes, Paris, 1971.

Steible, H., Die neusumerischen Bau- und Weihinschriften, teil 1: Inschriften der II. Dynastie von Lagaš, Freiburger Altorientalische Studien 9,1, Stuttgart, 1991.

Whiting, R. M., "The Reading of the divine Name dNin-MAR.KI", *ZA* 75 (1985) PP. 1-3.

The Lower Part of the Statue of Hotep (no. 3585) Tel-elrobe Magazine Dakahlia.

•Dr .Said Abd Alhafeez AbdAllah kheder

Abstract:

This paper deals with a block of granite representing the lower part of the statue for Hotep, which dates back to the Late Period. It was excavated by the North Qaliubiya Antiquities area while supervising a sewage project on Alpernsat Street in the city of new Banha, then the mass was transferred to the headquarters of the area to conduct operations to strengthen and clean the statue, and then transferred to the Tel elrobe Magazine, Dakahlia, under registration number 3585.

It represents the remaining part of the statue of Hotep sitting, placing his both hands on his knees in a pose of worship, (abdomen, chest and head missing), the statue is wearing a garment covering all parts of the body. The upper part of the garment (the lap of the statue) is occupied with a text consisting of four vertical registers separated by vertical lines. The text is a *htp dỉ nsw* formula addressed to goddess Hathor, lady of the fields of Ra, may she gives the different types of offerings to the double of Hotep, followed by his titles: the one who fills the heart of the king, the chamberlain, the director of the works of god *ḫnty-ḫty*, Hotep, true of voice.

On the front base of the statue, there are two horizontal registers which is another offering-formula. The importance of this piece is that it bears the administrative titles of Hotep, the owner of the statue, which indicates the distinctive place of Hotep to the king, he is the supervisor of the establishment of the royal monuments, the

•King Saud University- College of Tourism and Archaeology-Heritage Resources Management and Tour Guidance Department &Egyptian Higher Institute for Tourism and Hotel Management – Higher Ministry of Education

Chamberlain, the Director of works of God *ḥnty-ḫty*, chief god of the Xth nome of Lower Egypt "Athribis" as well as the mention of Hathor, lady of the fields of Ra as a donor to the offerings that demonstrates the spread of her worship in this region, especially since the New Kingdom and the Late Period. The statue dates back to the Saite period, depending on the technique of carving the statue as well as the style of the hieroglyphic writing.

Key words: Seated Statue - Hotep - Hathor – lady of fields Ra - *ḥnty-ḫty* - Athribis.

Introduction:-

This block of granite represents the lower part of a statue of Hotep, (plate 1) it was found during the supervision of North Qaliubiya Antiquities area[1] on a sewage project on Alpernsat Street in the city of new Banha, on October 1999, then the mass was transferred to the headquarters of the area to conduct operations to strengthen and clean the statue, and then transferred to the Tel elrobe Magazine, Dakahlia, under registration number 3585. The statue is made out of granite and the part remaining is 18 cm. high and maximum width 21 cm. it dates back to the Saite Period.[2]

Description:

The remaining part of the statue represents Hotep (*ḥtp*) the owner of the statue; sitting, with his hands extending on his knees. [(a)3] He is wearing a garment covering the whole lower part of his body, so we cannot identify the attitude of his legs, and how is their intersection? The upper part of the statue is completely lost in full: abdomen, chest and head. The artist used the upper part of the garment in the area of the lap of the statue to record a text of 4 vertical registers performed in low relief and boarded by five

[1] I would like to greatly thank Dr. Mohsen Helmy prime inspector in Banha Archaeological zone, for his fruitful help.

[2] محسن حلمي، *دراسة لتماثيل تل أتريب "بنها" من الدولة الحديثة وحتى العصر الروماني*، رسالة ماجستير غير منشورة – قسم الآثار المصرية، كلية الآثار ج. القاهرة ٢٠٠٧ ، ص ٥٩.

[3] The letters (a),(b), and (c) are referring to the comments written in the context of the research.

vertical lines. The text is a *htp dỉ nsw* formula [b] addressed to goddess Hathor.[c].

Base of the statue:

The base of the statue is in a poor state of preservation, and the lower part of which is polished, while the upper part of the base is polished and sculpted and has a text of two registers in a poor state of preservation also, it lost the beginning of the text and its end, it seems to be another offering-formula, and the rest is *n kɜ n* (to the soul of) and the titles of the deceased. [d]

The importance of the statue is due to the titles recorded on it which shows the close relationship between Hotep and his king "literally: the one who fills the heart of the King", by the establishment or construction of his monuments, the chamberlain, director of the works of God *ḫnty-ḫty*, the mention of *Hathor* as a donor of offerings reflect the important role played by *Hathor* in this region since the New Kingdom to the end of the Ptolemaic period.

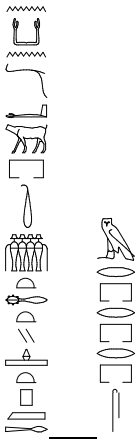
The Text on the Lap of Statue (Plate 2)

The text in the upper part of the garment reads: -

ḥtp dỉ nsw ḥt-ḥr nbt sḫt R ᶜ[e] t ḥnḳt kɜw ɜpdw šs mnḫt snṯr n kɜ n mḥ ỉb nsw[f] m smnḫ mnw.f ỉmy-r ᶜ-ḫnwty[g] ḫrp kɜwt[h] (n) ḫnty-ḫty[i] ḥtp[j] mɜᶜ ḫrw.

"A boon that the king give (to) goddess Hathor lady of fields of Re may she give offerings consisting of bread, beer, oxen, birds, alabaster, clothes, and incense to the double of the one who fills the heart of the king, through establishment of his monuments, the chamberlain, director of works of god ḫnty-ḫty Hotep, true of voice."

The pedestal text reads: (plate3)



…….n kȝ n ỉmy-r ˁ-ḫnwty ḫnty-ḫty…..ḥtp mȝˁ ḫrw …m r-prw(k).s…..

"……to the double of the chamberlain of god ḫnty-ḫty …. Hotep, true of voice…..in her temples."

Comments:-

(a)- During the 26th Dynasty their favorite poses were block statues and shrine offering statues, the Middle Kingdom style was revived sometimes so successfully that the later versions are difficult to separate from the originals.[4] Most probably the statue was a cult statue of Hotep being honored and placed in the courtyard of the temple to share the offerings presented to the gods of the temple.[5] Generally the kneeling attitude is attested in the 3rd Dynasty and it became more common during the New Kingdom and the Late

[4] Kozloff, A., "Sculpture: An Overview" in D. Redford. (ed.), *the Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, Vol. III, AUC. Press, Cairo and New York 2001,p.228-9

[5] Tefnin, R., "Private Sculpture" in *D. Redford. (ed.), the Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, Vol. III, AUC. Press, Cairo and New York 2001,p.236

Period either in the simple form (hands flat on the knees) or holding the naos, sistrum or stela.[6] Dating the statue back to the late period, most probably to the 26th Dynasty based on the large and clear hieroglyphic sings[7], the appearance of Hathor as a downer of offerings started from the Middle Kingdom[8] however she got her outstanding position in Athribis during the New Kingdom to the Late period[9]. The title of Hathor: *nbt sḫt Rʿ* appeared in the New Kingdom[10]

(b) *ḥtp di nsw* is a text indicating that there was a sophisticated network for producing the offerings for private mortuary cults,[11] food offerings could merely be saying prayers that referred to those provisions. The offerings were actualized by the recitation that magically was produced or consecrated of breed, beer, oxen, alabaster, incense, and every good and pure thing for the deceased. These offerings were originally referred to as voice offerings *prt-ḫrw* literally what goes forth at the voice because the act of pronouncing the names of the offerings along with the name of the deceased brought them into being in the afterlife.[12]

(c) Hathor (*ḥt-ḥr*) is usually translated as the house (or shelter) of Horus[13] or the womb of Horus. [14] Hathor apparently had a temple in Gebelein as early as the third Dynasty.[15] Since quite early times especially, in the Memphite region, she was worshipped as a tree

[6] Ibid., p.238

[7] Bothmer, B., *Egyptian sculpture of the late period, 700 B.C. to A.D. 100* , Brooklyn Museum press, New York 1960. P.96

[8] Barta, W., *Aufbau und Bendeutug der altägyptischen Opferformel*, ÄF 24, Glüchstadt, 1968, p. 38 – 44

[9] Habachi, L., "Athribis in the XXVI[th] Dynasty" *BIFAO*, 82, 1982, p. 218 – 219.

[10] Leitz, Ch., *Lexikon der ägyptischen Gőtter und Gőtterbezeichnungen*, Peters Publisher, Band IV, Leuven, 2002, p. 132.

[11] Teeter, E., *Religion and Ritual in Ancient Egypt*, Cambridge University Press, New York, 2011,p.24-25

[12] Ibid., p.131

[13] Bleeker,C. J., *Hathor and Thoth two Key Figures of the Ancient Egyptian Religion*, E. J. Brill, Leiden, 1973,p.25.

[14] Mojsov, B., *Osiris: Death and Afterlife of a God*, Blackwell, Oxford, 2005,,p.11

[15] Lesko, B.,*The Great Goddesses of Egypt*, university of Oklahoma press, Norman, 1999, p.81

goddess, mistress of sycamore who supplied food and drink to the deceased, and from at least the 18th Dynasty she served as the patron deity of the Theban necropolis,[16] so the Egyptian placed his hope on Hathor, as she who granted abundant life on earth and was also expected to take care of the deceased, in spell 103 BD. "*spell to be in the retinue of Hathor*". [17]

Since the Old Kingdom *Hathor* got strong relations with Re, in PT 1105 *Hathor* is described as the eye of the sun.[18]

Hathor got an outstanding position in *Athribis* in particular during the New Kingdom and the Late Period: in *Habu* temple on one of the columns in the second hall, Ramses III is shown represented to *ḫnty-ḫty* while, *Hathor* is standing behind him. Later on, king Nekau II built a temple dedicated to *ḫnty-ḫty* and *Hathor*,[19] she appeared also in stela No. 1481 in the Museological magazine north of Qaliobia.[20]

It was believed that *Hathor*, as the night sky received Re each night on the western horizon and protected him within her body so that, he could be safely reborn each morning,[21] she also was connected with Re in the legend "*destruction of humanity*",[22] and starting from the Middle Kingdom, *Hathor* appeared in the formula of offering.[23]

(d) The different forms of the phrase *n kȝ n*: it comes before the name of the deceased,[24]or the titles then the name,[25]or *n kȝ n wsir* + the name then the titles.[26]

---

[16] Wilkinson, R., *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, Thames & Hudson, New York, 2003, p.143

[17] Bleeker, C.J., op. cit., p.44f.

[18] Lesko, B., op.cit., p. 82.

[19] Habachi, L., "Athribis in the XXVIth Dynasty" *BIFAO*, 82, 1982, p. 218 - 219.

[20] محسن حلمي، *اللوحات والكتل الحجرية المنقوشة من تل أتريب "بنها"*، رسالة دكتوراة غير منشورة، قسم الآثار المصرية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2010.،ص ١٢٤

[21] Vischak, D., "Hathor" in D. Redford. (ed.), *the Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, Vol. II, AUC. Press, Cairo and New York, 2001, p. 82.

[22] Ibid., p. 84

[23] Barta, W., *Aufbau und Bendeutug der altägyptischen Opferformel*, ÄF 24, Glüchstadt, 1968, p. 38 – 44.

[24] Gardiner, A., *Egyptian Grammar*, Griffith Institute, Oxford,1973, p. 170.

(e) *nbt sḫt Rᶜ* in the solar temple built by *Sahure* of the 5th dynasty, there is a chamber called "*the field of Re*" or *sḫt Re*, later on many stelae were found there inscribed with the title" *prophet of Hathor lady of the field of Re*".[27]

(f) *mḥ ib nsw* literally "*the one who fills the heart of the king*",[28] that means "*the one who gets the trust of the king*".[29]

(g)*imy-r ᶜ-ḫnwty : imy-r* literally means "*who is in the mouth of (his followers) the overseer*" [30] or "*the chief of*" [31] *ᶜ-ḫnwty* audience-chamber [32] *imy-r ᶜ-ḫnwty* chamberlain.[33]

(h) *ḫrp kȝwt controller, administrator*[34] *of works* as a title[35] or *director of works*[36] *kȝwt* usually is written in a singular form and means works, activities, transport, carrying, crafts and construction,[37] *imy-r ᶜ-ḫnwty ḫrp kȝwt* ; the two titles chamberlain and controller of works were held by the same person many times[38] among 35 titles of *imy-r ᶜ-ḫnwty* studied by Gautier, 15 of them were followed by the title *ḫrp kȝwt.*[39]

---

[25] Frankfort, H., "The Cemeteries of Abydos work of the Season 1925 - 26" *JEA*, 14, 1928, p. 244.

[26] Negm, M., *The Tomb of Simut called Kyky*; *Theban Tomb 409 at Qurnah*, Paperback; Publisher, Warminster, 1997, p. 33 – 4.

[27] Vandier, J., "Iousaâs et (Hathor) – Nébet - Hétépet," *RdE*, 18, 1966, p. 69 f.

[28] Wb II, 118: 11 – 17.

[29] تحية شهاب، "الجذر mḥ وبعض مدلولاته في اللغة المصرية القديمة، *حوليات المجلس الأعلي للآثار*، المجلد الثاني، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٧٢.

[30] Faulkner R., CDME. p. 18 – 9.

[31] Gauthier,H., "Le Titre imi-ra Äkhnouti et ses Acceptions Diverses" *BIFAO*, 15, 1918, p. 169.

[32] Faulkner, R., CDME, p. 48.

[33] Ward, W., *Index of Egyptian Administration and Religious Titles of the Middle Kingdom*, AUB, Press, Beirut, 1982, p. 14 no. 72.

[34] Faulkner R., CDME., p.196

[35] Ward, W., p.137, no. 1178.

[36] Fischer, G., *Egyptian Titles of the Middle Kingdom, A supplement to W. Ward's Index*, MMA, Chicago, 1985, no. 1179 a

[37] صبحي عطية، *كبار موظفي الأشغال في مصر القديمة خلال عصر الدولة الحديثة*، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار المصرية، كلية الآثار ج. القاهرة، ١٩٩٠،ص ٩٦-٩

[38] Habashi, L., "Graffito of the Chamberlain and Controller of Works Antif at Sehėl" *JEA*, 39, 1953, p. 53.

[39] Gauthier, H., "Le Titre imi-ra Äkhnouti et ses Acceptions Diverses" *BIFAO*, 15, 1918, p.169 – 206.

(i) *ḫnty-ḫty*; the god *ḫnty-ḫty* was a local deity of the *Athribis* known as *Horus ḫnty-ḫty* [40]to whom many monuments were constructed.[41] The god was usually depicted as a falcon-headed man or as a crocodile.[42]

(j) Hotep *ḥtp*; since the Old Kingdom the name was used as both a masculine and a feminine proper name.[43]

(k) *r-prw.s* her temples or her chapels[44] most probably the suffix pronoun "s" denotes to the goddess *Hathor*

Bibliography

- تحية شهاب، "الجذر mḥ وبعض مدلولاته في اللغة المصرية القديمة، *حوليات المجلس الأعلي للآثار*، المجلد الثاني، القاهرة، ٢٠٠٥.
- صبحي عطية، *كبار موظفي الأشغال في مصر القديمة خلال عصر الدولة الحديثة*، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار المصرية، كلية الآثار ج. القاهرة، ١٩٩٠.
- محسن حلمي، *دراسة لتماثيل تل أتريب "بنها" من الدولة الحديثة وحتى العصر الروماني*، رسالة ماجستير غير منشورة – قسم الآثار المصرية، كلية الآثار ج. القاهرة ٢٠٠٧.
- محسن حلمي، *اللوحات والكتل الحجرية المنقوشة من تل أتريب "بنها"*، رسالة دكتوراة غير منشورة، قسم الآثار المصرية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2010.
- Barta, W., *Aufbau und Bendeutug der altägyptischen Opferformel*, ÄF 24, Glüchstadt,1968.

[40] Leitz, Ch., *Lexikon der ägyptischen Gőtter und Gőtterbezeichnungen*, Peters Publisher, Band V, Leuven, 2002, p. 849.

[41] محسن حلمي، المرجع السابق ، ص١١٩-١٢١.

[42] Wilkinson, R., *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, Thames & Hudson, New York, 2003, p. 203.

[43] Ranke, H., *PN* II, p. 257 – 22.

[44] Faulkner R., *CDME*., p. 146.

- Bleeker,C. J., *Hathor and Thoth two Key Figures of the Ancient Egyptian Religion*, E. J. Brill, Leiden, 1973.
- Bothmer, B., Egyptian sculpture of the late period, 700 B.C. to A.D. 100 , Brooklyn Museum press, New York 1960.
- Erman, A., & Grapow, H. *Wörterbuch der Aegyptischen Sprache* Bd. I–V (1926 – 1931), VI (1950), VII (1971)**,** Belegstellen, Leipzig, 1929- 1971.
- Faulkner, R., *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Griffith Institute, Oxford, 1988.
- Fischer, G., Egyptian *Titles of the Middle Kingdom, A supplement to W. Ward's Index*, MMA, Chicago,1985, no. 1179 a.
- Frankfort, H., "The Cemeteries of Abydos work of the Season 1925 - 26" *JEA*, 14, 1928.
- Gardiner, A., *Egyptian Grammar*, Griffith Institute, Oxford, 1973.
- Gauthier,H., "Le Titre imi-ra Äkhnouti et ses Acceptions Diverses" *BIFAO*, 15, 1918.
- Habachi, L., "Athribis in the XXVIth Dynasty" *BIFAO*, 82, 1982.
- Habashi, L., "Graffito of the Chamberlain and Controller of Works Antif at Sehėl" *JEA*, 39, 1953.
- Kozloff, A., "Sculpture: An Overview" in D. Redford. (ed.), *the Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, Vol. III, AUC. Press, Cairo and New York 2001.
- Leitz, Ch., *Lexikon der ägyptischen Gőtter und Gőtterbezeichnungen*, Peters Publisher, band V, Leuven, 2002.
- Lesko, B., *The Great Goddesses of Egypt*, university of Oklahoma press, Norman, 1999.
- Mojsov, B., *Osiris: Death and Afterlife of a God*, Blackwell, Oxford, 2005.
- Negm, M., *The Tomb of Simut called Kyky*; *Theban Tomb 409 at Qurnah*, Paperback; Publisher, Warminster, 1997.

- Ranke, H., *Die ägyptischen Personenamen, 2 Vols*. Westendorf, W.: Koptisches Handwoerterbuch, Heidelberg, 1930.
- Teeter, E., *Religion and Ritual in Ancient Egypt*, Cambridge University Press, New York, 2011.
- Tefnin, R., "Private Sculpture" in *D. Redford. (ed.), the Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, Vol. III, AUC. Press, Cairo and New York 2001.
- Vandier, J., "Iousaâs et (Hathor) – Nébet - Hétépet," *RdE*, 18, 1966.
- Vischak, D., "Hathor" in D. Redford. (ed.), *the Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, Vol. II, AUC. Press, Cairo and New York 2001.
- Ward, W., *Index of Egyptian Administration and Religious Titles of the Middle Kingdom*, AUB. Press, Beirut, 1982.
- Wilkinson, R., *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, Thames & Hudson, New York, 2003.

Plate 1 the statue of Hotep no.3585.

Plate 2 the text on the lap of the statue

Plate 3 the text on the pedestal of the statue.

The Reconstruction of Ancient Egyptian Buildings and Site's Remains and Ruins
The Justifications and an Overview of Some Practices

Dr. Abdou A.O.D. El-Derby•

Abstract

The reconstruction of archaeological remains and ruins of buildings and sites is a dilemma and a controversial theme among specialists, but the predominant and widespread the conservative view the reversible minimum interventions which is against reconstruction . this paper exhibits this current approach and confounds it with the warrants or justifications for buildings and sites reconstruction 's remains and ruins particularly ancient Egyptian ones which have some particular conditions , and with exhibition to the general criteria for reconstruction, holding the pass with an overview of some proverbial reconstruction practices of ancient Egyptian buildings (the temple of Hatshepsut at el-Deir el-Bahari, the white chapel of Senusret I , the Egyptian Alabaster Chapel of Amenhotep I and the Red Chapel of Hatshepsut at Karnak .

•Associate professor of Archaeology Conservation ,Chairman of Archaeology Conservation Depart. , Faculty of Archaeology , South Valley University , Qena , Egypt

1. Introduction

The reconstruction ([1]) of historic and archaeological remains and ruins of buildings and sites is a dilemma which has long been a controversial subject among professional in archaeology conservators especially for those interesting in the material evidence of the past, where the owners of the conservative approach claim maintenance and emphasize the authenticity of materials and data (archaeology and documentary records) , pretend mislead the public unnecessarily and that liberal approach creates contention with respect to verification and emphasizes interpretive values , thereupon the adoption of the most of international conservation charters and codes of the reversible minimum interventions, however, at the same time did not put these charters rules for time and type of intervention , the extent to which he has stopped and there is no clear answer to the question as to whether incomplete buildings should be reconstructed, it was considered that the each monument is particular and different case It is be approached on its merits ([2]), so reconstruction has always been one of the most

([1]) Reconstruction means returning a place to a known earlier state and is distinguished from restoration by the introduction of new material into the fabric , see : *The Burra Charter* (ICOMOS Australia, 1999) Article 1.8 , and it differs from restoration which means returning the existing fabric of a place to a known earlier state by removing accretions or by reassembling existing components without the introduction of new material, see : The Burra Charter (ICOMOS Australia, 1999) Article 1.7, as well as differs also from Re-creation which means speculative creation of a presumed earlier state on the basis of surviving evidence from that place and other sites and on deductions drawn from that evidence, using new materials .
Above-mentioned According to *The Burra Charter* (ICOMOS Australia, 1999 and two of the most recent charters address the specific issues of authenticity and reconstruction: the Riga Charter of 2000 'On Authenticity and Historical Reconstruction in Relationship to Cultural Heritage' and the 'Nara Document on Authenticity' of 1994, It is worth setting out the definitions provided by English Heritage in 2001 in the 'English Heritage Policy Statement on Restoration, Reconstruction and Speculative Recreation of Archaeological Sites Including Ruins', which are adopted from the Burra Charter of 1999 , see also : *Catherine, W.* , Preventive conservation of ruins: reconstruction, reburial and enclosure , Chapter 5, in : Conservation of Ruins , edited by John Ashurst , 1st ed., Butterworth-Heinemann is an imprint of Elsevier , 2007 , p. 148 .

([2]) See for example W.A. Oddy, ed. Restoration: Is It Acceptable? , British Museum Occasional Paper 99 , British Museum Press, London, 1994 and in Faut-il Restaurer les Ruines?,(Actes des Colloques de la Direction du Patrimoine.) Entretiens du Patrimoine(Paris:=

controversial and debatable issues .and so there are no many professional experts in ruins and remains conservation.

This paper runs contrary to the concept - promoting the reconstruction of buildings and site's remains and ruins particularly the ancient Egyptian ones - which has been central to much of the theory of conservation and restoration that developed and diffused worldwide ([3])- that the buildings may have a greater value in its current remaining incomplete case state - where a valued building or work of art that is incomplete is a very strong one - than if it is reconstructed , where the philosophy of ‘ conserve as found ’has spread ([4]) ,and support this philosophy which counters reconstructions the following debates :

=Picard, 1991);Stanley-Price, N. , The Reconstruction of Ruins: Principles and Practice, in: Conservation Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths , The Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum and Alison Bracker. Published by Elsevier Ltd, in Association with the Victoria and Albert Museum London , 2009 , p.32.

([3]) had been going against traditions that provide for the regular renovation of buildings of continuing religious or other functions. It is now more widely admitted that it is the preservation of the spiritual values of such buildings (‘ living heritage ’) that is more important than conservation of their physical fabric alone, and that theory was concluded and followed by the question as to how far restoration should be taken and various attitudes towards that such as disagreements over the extent to which paintings at the National Gallery of London should be cleaned, and what methods should be used, led to official Commissions of Enquiry in 1850 and 1853 and remarkably, a century later, were revived following the criticisms by Cesare Brandi and others of what they considered the Gallery’s excessive cleaning of early paintings , also in the nineteenth century John Ruskin criticized in his critique of the ‘ stylistic restoration ’ of historic buildings that aimed at reviving earlier styles rather than respecting the age-value and patina that a building had accumulated through time . see: Stanley-Price, N. , 2009 , op.cit.,p.32, 43 ; Part VI “ Cleaning Controversies, ” Issues in the Conservation of Paintings , eds. D. Bomford and M. Leonard (eds) (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2004) 425 – 547 ; Part V, Restoration and anti-restoration ,in : Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage , editors Stanley-Price, N. , Talley, M.K., Jr. and A. Melucco Vaccaro ,Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996 , p. 307 – 323; Stanley-Price, N. , 2009, op.cit., p.32.

([4]) similar in some ways to the urge to improve or correct someone else’s text , both involve a strong desire to see an object that is complete and integral to one’s own satisfaction, rather than tolerate a creative work that has been diminished in its intelligibility . see: Stanley-Price, N. , 2009 , op.cit.,p.32.

2. Debates Contrary Reconstruction

2.1 the core of international views as stated in the Venice Charter (1964) and its subsequent (revised) documents and other ICOMOS essential and traditions texts including the Burra Charter (1979), the Florence Charter (1981), the Declaration of Dresden (1982), the Lausanne Charter (1990) and the Nara Document (1994), as well as, the UNESCO Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (1972) and the UNESCO Nairobi Recommendation (1976) establish a allowance against reconstruction (which includes evocation, interpretation, restoration or replication ([5]))of the cultural heritage (which includes monuments, groups of buildings and sites and landscapes of cultural value as defined in Article 1 of the UNESCO World Heritage Convention) , so the recognition contrary and strictures of reconstruction ([6]) outweigh the justifications for expressed in international legislation and guidelines of the World Heritage Conventions and charters for example : reconstructions serve two important functions: experimental research and interpretation. They should, however, be carried out with great caution, so as to avoid disturbing any surviving archaeological evidence, and they should take account of evidence from all sources in order to achieve

(5)English Heritage Policy Statement on Restoration, Reconstruction and Speculative Recreation of Archaeological Sites Including Ruins , February 2001 , pp.17- 29.

(6) with excepting circumstances where reconstruction is necessary for the survival of the place; where a 'place' is incomplete through damage or alteration; where it recovers the cultural significance of a 'place'; or in response to tragic loss through disasters whether of natural or human origin, and providing always that reconstruction can be carried out without conjecture or compromising existing *in situ* remains, and that any reconstruction is legible, reversible, and the least necessary for the conservation and presentation of the site, see: The Riga Charter (The delegations of Estonia, Latvia, Lithuania, Belarus and Ukraine, together with colleagues from ICCROM, Canada, the United States of America and the United Kingdom, assembled here in Riga, Latvia, from 23rd to 24th October, 2000, for the Regional Conference on *Authenticity and Historical Reconstruction in Relationship to Cultural Heritage,* initiated by ICCROM, at the invitation of the Latvian National Commission for UNESCO and the State Inspection for Heritage Protection of Latvia, in co-operation with the World Heritage Committee, and the Cultural Capital Foundation of Latvia,) and see : English Heritage Policy Statement on Restoration, Reconstruction and Speculative Recreation of Archaeological Sites Including Ruins , February 2001 , pp.17- 29.

authenticity. Where possible and appropriate, reconstructions should not be built immediately on the archaeological remains .

2.1.2 Charter of Venice (1964) states with regard to the reconstruction of archaeological sites (Article 15): ‘ all reconstruction work should however be ruled out. Only anastylosis, that is to say, the reassembling of existing but dismembered parts, can be permitted. ’

2.1.3 the Lausanne Charter for Archaeological Heritage Management (1990) (Article 7) recognizes the uses of reconstructions for experimental research and interpretation .

2.1.4 and in many subsequent (revised) documents of the Venice Charter such as the revised version (1999) of the Burra Charter of Australia ICOMOS, states:

Burra Charter (Article 1.8) states acceptable reconstruction on archaeological sites only in (‘ the reassembling of existing but dismembered parts ’) .

Also Article 20. (20 .1.) reconstruction is appropriate only where a place is incomplete through damage or alteration, and only where there is sufficient evidence

to reproduce an earlier state of the fabric. In rare cases, reconstruction may also be appropriate as part of a use or practice that retains the cultural significance of the place.

20 .2. Reconstruction should be identifiable on close inspection or through additional interpretation.

2.1.5 most recently, a regional meeting in Eastern Europe has agreed the Riga Charter (2000) which has wider application and re-establishes the presumption against reconstruction except in very special circumstances and re-iterates that it must in no way be speculative .

2.1.6 international conventions legislation and guidelines-generally contain little reference to reconstruction, but discourage narrowly reconstructing incomplete buildings (revise for example international consensus, the obligations of UNESCO’s World Heritage Convention (1972) , and generally the reconstruction of

archaeological remains of buildings or sites or districts is permitted only in particular estates (the Committee stressed that reconstruction is only acceptable if it is carried out on the basis of complete and detailed documentation of the original and to no extent on conjecture). (para 24(b)(I).

2.1.7 for example English Policy Background : general guidance and policy therefore is that speculative reconstruction is wrong because it may damage original fabric and may affect authenticity([7]) ,also there is the potential damage that substantial reconstruction or recreation might do to the original fabric. For these reasons even valid additions to a monument must be 'reversible' so that the original fabric is available for reassessment , also the proposals for reconstruction are intended in whole or in part to improve a site's interpretation, it is essential to consider whether the same result can be achieved by other means , also any proposals for reconstruction must be acceptable in terms of their impact not only upon the site itself but also on its setting ,they must therefore be acceptable also in the context of the development plan.

2.2 The incoming of virtual realities technology and other multimedia facilitate making hypotheses of the buildings and sites offer a new way of seeing the past without requiring any intervention into the physical remains on-site .

2.3 the possibility of mislead of public visitors , scholars and even professionals in case of incorrect or inaccurate reconstructions - which are based on a conjecture , not on extensive documentations - growing an ethical case of imparting inaccurate information and

([7]) PPG 15 (paras C5 - C6), the British Standard on The principles of the conservation of historic buildings (BS7913: (1998); paras 6.2.4 (e), 7.3.2.1-3), and in English Heritage's own publications (e.g. Brereton, Principles of Repair, pp 5-6) (the Draft Guidelines) , These general principles hold good for both buildings in use and for ruins and archaeological sites. Restorations or reconstructions of ruins and archaeological sites are more problematic than those of buildings in use, because less evidence survives and the potential for speculative work is higher. Reconstruction can also frequently be more destructive of significant fabric or structures. There can also be more pressure for recreations of structures or parts of structures .

knowledge ([8]) , to say nothing of the possibility of puncture , render and let slip of the inaccessible archaeological testimonies on which are depended when reconstructed , destroying or limiting options of future scientific research when find additional evidences in future ([9]) .

in addition to what explained above ; the disarray and pulling apart of landscape and context values , where reconstructed building in a ruined archaeological site and landscape could distorts visual and spatial relationships , and also for instance If only one or two buildings are reconstructed on a flat archaeological site and context, they tend to take visitors notice , attention and desire to circulate around this one or two buildings with possibility of enhancing an appreciation of the original form of those particular buildings but the inequalities of scale will risk diminishing an understanding of the site as a whole , such as in the site the temple of Hatshepsut at Dier El-Bahary in Luxor (according to this view point)getting distortion of site interpretation where the complexities of long archaeology are discontinued and ensconced incase of

([8]) for example the reconstruction of Pyramid B at Tula in Mexico depending on conjecture and comparative testimony from other pre-Colombian sites has misled the professional, scholars and lay publics , see : Molina-Montes, A. " Archaeological Buildings: Restoration or Misrepresentation, "
Falsifications and Misreconstructions of pre-Columbian art, Dumbarton Oaks, pp. 14 – 15 ; *October 1975* , ed. E.H. Boone (Washington, DC: Dumbarton Oaks Institute of Meso-American Studies, 1982) 125 – 141, also see : Stanley-Price, N. ,op.cit. , 2009 , p.38.

([9]) for example The ICOMOS Charter for the Protection and Management of the Archaeological Heritage (1990), Article 7, evidently has this risk in mind: ' Where possible and appropriate, reconstructions should not be built immediately on the archaeological remains and should be identifiable as such. ' The horizontal displacement of any reconstruction work to another site as ' experimental archaeology ' avoids this problem, as does ' vertical displacement ' to some extent – I is refered to the practice in Japan of leaving a layer of earth or concrete to separate the original subsurface remains from the foundations of the reconstruction , see : Kanaseki, H. " Reconstructing a Ruin from Intangible Materials, " *Nara Conference on Authenticity* , UNESCO World Heritage Centre, Agency for Cultural Affairs Japan, ICCROM, ICOMOS, ed. K.E. Larsen (Trondheim: Tapir, 1995) 337 – 338; Okamura , K. and Condon, R. " Reconstruction Sites and Education in Japan: A Case Study from the Kansai Region, " The Constructed Past. Experimental Archaeology, Education and the Public , One World Archaeology 36, eds. P.G. Stone and P.G. Planel (London: Routledge, 1999) pp.63 - 75 23 , , also see : Stanley-Price, N. ,op.cit. , 2009 , pp.38-39 , 45.

reconstructing a single period feature sacrificing the evidence of other periods buildings and attention to them in the site ([10]) .

2.4 the reconstructions tend to reflect and express about their creators, rather than being honest re-procreations of the original which is prone to other influences ([11]) with difficulty or sometimes impossibility of achieving and preserving authenticity,couldn't-with few exceptions-fulfill the analogical requests of the international conservation charters and codes of the reversible minimum interventions that they be based on full,complete and extensive documentation,and include conjecture to some extent- because the remains could hard provide all required documentation ([12]) .

2.5 financial problems particularly the reconstruction are very cost projects and political authorities focus on spectacular buildings and

([10]) such as At Knossos the visitor and even the scholar can forget that Knossos is the largest Neolithic site on Crete which is one of the two largest Greek and Roman sites on the island., see : Papadopoulos, J.K. " Knossos, " The Conservation of Archaeological Sites in the Mediterranean Region: an International Conference organized by the Getty Conservation Institute and the J. Paul Getty Museum, 6 - 12 May 1995 , ed. M. de la Torre (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1997) 115. and on the Acropolis of Athens, almost all evidence of post-Classical building had already been demolished in the
nineteenth century as part of the post-Independence glorification of the remains of Classical Greece, thus facilitating the current project, revise : other examples of political pressures requirement a specific historical occupation phase to be emphasized on a multi-period site, see: Mallouchou-Tufano, F. " Thirty years of anastylosis work on the Athenian Acropolis,1975 - 2005, " *Conservation and Management of Archaeological Sites* , Volume 8, Number 1(2006): pp.27 - 38; and for example, Killebrew, A. " Reflections on a Reconstruction of the Ancient Qasrin Synagogue and Village, " The Reconstructed Past. Reconstruction in the Public Interpretation of Archaeology and History , ed. J.H. Jameson (Walnut Creek: Altamira Press, 2004)pp. 127 - 146 ; Stanley-Price, N.,op.cit. ,2009 , p.39 ,46

([11]) See for instance: Lounsbury, C.R. " Beaux-arts ideals and colonial reality: the Reconstruction of Williamsburg's Capitol 1928-1934, " *Journal of the Society of Architectural Historians* , 49.4 (1990): 373 – 389 ; Palyvou, C. " Architecture and Archaeology: the Minoan Palaces in the Twentyfirst Century, " *Theory and Practice in Mediterranean Archaeology: Old World andNew World Perspectives* , Cotsen Advanced Seminars 1, eds. J.K. Papadopoulos and R.M. Leventhal (Los Angeles: The Cotsen Institute of Archaeology, University of California at Los Angeles, 2003) 218 – 219;See also the striking photograph of the North Lustral basin at Knossos as restored in 1929 reproduced here as Figure 4.1; Stanley-Price, N.,op.cit., 2009 , p.37.

([12]) also compare the monumental scale of the reconstructed Stoa of Attalus in the Athens Agora, already referred to the Gymnasium of the Baths at Sardis and Pyramid B, Tula, Mexico, as restored by Jorge Acosta, 1941 , see Stanley-Price, N. ,op.cit. , 2009 , p.40.

sites more than requisite ones , the decision and the criteria that define their scope and result, are not usually of the views of the professionals and sometimes had been undertaken for corruption and political reasons (revise many cases of historical Cairo in Egypt and reconstruction project of Babylon in Iraq ([13]) .

2.6 the buildings and sites remains and ruins are more emotional of archaeological and historical - if they are let as they remained - than if they are reconstructed .

But reconstruction of remains and ruins - which represents in many respects an extreme example of restoration for buildings and sites from the past whose existence was documented primarily from their excavated remains or their documents plus comparative analysis before being reconstructed through references - literary or pictorial - to their previous existence, and it is mainly through their insubstantial visible remains that they have become known again ([14]) - that are well thought out , researched and do minimal damage or destruction to the original archaeological remains - including measures to preserve any remains , materials, features, and spatial relationships based on the accurate duplication of features documented through archaeology conservation, archival research rather than on conjecture and meets tolerable standards of authenticity and pragmatism and does not come up to unacceptable limits of conjecture and supposition and preserves authenticity the main role of archaeology conservation - should be considered as

([13]) Parapetti, R. " Recenti Interventi sul Patrimonio Archeologico in Iraq, " *Restauro* , Volume 19, Number 110 (1990):pp. 94 – 102. also see : Stanley-Price, N. , 2009 , op.cit., pp.40- 41, 46.

([14]) This paper concentrates on buildings and sites remains which differ from those have not documents or references whose reconstructions are often referred to as re-creation are highly conjectural.) , also differ from those buildings and sites that have been reconstructed immediately following a natural disaster or a war , these differ because there usually exists ample documentary evidence of the destroyed buildings , and differ from vanished buildings and sites , standing on the basis of shabby document and evidences, for more see : H. Stovel, " The Riga charter on authenticity and historical reconstruction in relationship to cultural heritage: (Riga, Latvia, October 2000), " *Conservation and Management of Archaeological Sites* , Volume 4. Number 4, (2001): 240 – 244; N. Dushkina, " Reconstruction and its Interpretation in Russia – 2, " *Proceedings of the* Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths .

interpretive , preservation, management and educational tools , according to some of the competent institutions and agencies of conservation ([15]) .

3. Warrants for ancient Egyptian buildings and sites reconstruction 's remains and ruins ([16])

3.1 Ancient Egyptian remained sites and buildings, have special problems (the success or failure of any scheme of reconstruction must be judged in its local, regional and national contexts ([17])), they have considerable archaeological and historical importance, values and significances which would be lost in wholly or partially particularly in sequence of continuous neglect or demolition incidence , specially with the presence of most of these ruins and remains on the semi-isolated outskirts of the desert areas far from the control of officials from the Ministry of State of Antiquities and under weak guards- with low non-rewarding salaries - are responsible for large ample areas, and with low cultural and archaeological awareness, and under low financial and technical possibilities in general ([18]) , so :

([15]) such as the United States National Park Service (NPS), Jameson, John H., Jr., Introduction: "Archaeology and Reconstructions". In The Reconstructed Past: Reconstructions in the Public Interpretation of Archaeology and History, edited by John H. Jameson, Jr., Walnut Creek, AltaMira Press, 2004, p. 1-18.

([16]) According to the Lausanne Charter International Charter for Archaeological Heritage Management (1990) reconstructions serve two important functions: experimental research and interpretation, It should be , however, be carried out with great caution, surviving archaeological evidence, and they should take account of evidence from all sources in order to achieve authenticity. where possible and appropriate, reconstructions should not be built immediately on the archaeological remains, and should be identifiable as such .

([17]) see: *Catherine, W.* , op.cit. , 2007 , p. 149 .

([18]) as well as the great burden borne by that ministry the large amount of archaeological sites and buildings , ruins and remains, whether underground or above that in need to detection , recording and preservation, and finally the infirmity application of domestic laws, which courage agricultural and population encroachment and the location of those remnants plus the damage caused by the establishment of irrigation,industrial projects,and other civil projects that will damage and sometimes devastating for the ancient Egyptian remnants and ruins of sites and buildings .

3.2 Site and buildings conservation and preventive conservation ; reconstruction, by showing that the site is being actively used, helps protect it from development pressures; alternatively, it may serve to stabilize precarious ruined structures , and If a salvage excavation , remains or ruins has taken place in advance of modern urban , industrial activities , irrigation projects , commercial development, and continuous neglect or demolition incidence , reconstructing the building whose remains have been excavated ,declared or survived can prevent the alternative development going ahead ([19]) (preventive conservation ([20])) being justified in order to stabilize these remains or ruins ([21]), then the reconstruction of these remains and ruins primarily achieve protection and preventive conservation of their risk- prone conditions that mentioned above (for example prevent immovable remains from further decay , and prevent movable remains from neglect, demolition or robbery), where concern for preservation through reconstruction that led to his interest in site presentation, rather than the more common path of a concern for site presentation leading to reconstruction , and

([19]) Okamura, K. and Condon, R. " Reconstruction Sites and Education in Japan: a Case Study from the Kansai Region, " *The Constructed Past. Experimental Archaeology, Education and the Public* , One World Archaeology 36, eds. P.G. Stone and P.G. Planel (London: Routledge, 1999) 63 – 75.

([20]) The reconstruction is a part of conservation of an archaeological site or a building may potentially involve an element of restoration or reconstruction as well as repair, alteration, use, management and interpretation, and the aim of conservation –including reconstruction -is to retain the values of the site and to avoid damage, see :.

([21]) for stabilization of ruins ; the classic case of reconstruction (or reconstitution as he called it) being justified in order to stabilize excavated ruins is Arthur Evans ' work at Knossos,in fact, as C. Palyvou perceptively observes, it was Evans ' concern for preservation through reconstruction that led to his interest in site presentation (aided also by his communication qualities as a journalist), rather than the more common path of a concern for site presentation leading to reconstruction, then the above-mentioned points resumes some of the main warrants that have been justified for reconstruction of buildings from excavated remains, see : A.E. Evans, " Works of reconstitution in the palace of Knossos, " *Antiquaries Journal*Volume 7 (1927): 258 – 267 ; 16 . C. Palyvou, " Architecture and Archaeology: The Minoan Palaces in the Twentyfirst Century, " *Theory and Practice in Mediterranean Archaeology: Old World andNew World Perspectives* , Cotsen Advanced Seminars 1, eds. J. K. Papadopoulos and R.M. Leventhal (eds) (Los Angeles: The Cotsen Institute of Archaeology, University of California at Los Angeles, 2003), 205 – 233.

these points summarize some of the main justifications reconstructing buildings from excavated remains and ruins .

3.3 the reconstructions provide us with :

3.3.1 a three dimensional encounter with history to which people can relate and comprehend within their own experience.

3.3.2 spatial and dimensional reality and intimacy to material culture, a sense of space for the visitor that cannot be accomplished by story telling or two-dimensional and even 3-dimensional scale models , It is a way is not always successful ([22]).

3.3.3 three-dimensional "reality" and scale , 3D models, virtual reality and (game engines) as tools for supporting archaeology and the reconstruction of ancient Egyptian remained sites and buildings physically and esthetically has resulted in a great variety of reconstructions .

So the reconstructions of the ancient Egyptian buildings and Site's remains and ruins are living attempts for sense of the past , and bring it to life for the public, as long as they are presented and understood as the attendant generation's attempt to resurrect and to memorialize the antecedents with using technology in artistic expression to convey archeological information and insights to the public to create impressions that enable visitors to make emotional connections to archaeological and historical records that help them to understand and relate to the context, meaning, and significance of the resource also achieve more effective interpretations, via reaching out to our site managers, interpreters, tour guides and educators and arming them with the knowledge and understanding

([22]) for example : the Poet's House Restored.' Sir William Gell, Pompeiana: The Topography, Edifices and Ornaments of Pompeii, the Result of the Excavations where technologies of diorama and cinema., they promise to finish the picture, proclaim an authoritative vision, and to preserve evidence of fragile reality, but ironically, some of those reconstructions are already defunct, long predeceasing their Pompeian models. Their builders are, apparently, repeatedly surprised by the unsatisfactory nature of the reconstruction which cannot find its own purpose (as opposed to those, like Getty's villa, which are given their own function)-empty and lifeless, its over-determinism rejecting the imaginative contribution of the visitor , see : Hales , S. and Paul , P., Introduction: Ruins and Reconstructions , in : Pompeii in the Public Imagination from Its Rediscovery to Today (Classical Presences) , Oxford University Press, USA , 2012.

of how archaeology can contribute to people's sense of identity and ultimately improve their lives.

In the present-day current of ancient Egyptian sites and buildings tourism, we can hope that, in the future, only reconstructions that are well researched and do minimal damage to them will be considered as management and education alternatives([23]).

We have not depend only on traditional methodologies and analytical techniques in our reconstruction , but we have to explore the interpretive potential of cognitive imagery that archeological information , buildings and sites can inspire , we have to use the cogency of artistic expression to impart archeological information and insights to the public , we have use the archeological record to enhance the visitors experience, and, working with our tour guides and site managers to create opportunities for visitors to form intellectual and emotional connections to the meanings , values , significance and context of archeological information and the people and events that created them, tell the stories of Ancient Egypt's cultural heritage attractively, thereupon subsequently archaeology can contribute to people and archaeology tourism 's sense of identity and ultimately improve their knowledge and experience , reaching to reconstructions that are will be considered as management and education substitutes .

3.4 even for the concept which has been represented to much of the theory of conservation and restoration that developed and diffused worldwide that the buildings may have a greater value in its current remaining incomplete case state - as mentioned earlier - it -at the same time - did not put these charters rules for time and type of intervention , the extent to which he has stopped and there is no clear answer to the question as to whether incomplete buildings should be reconstructed, it was considered that the each monument is particular and different case It is be deemed on its merits , in the

([23]) Jameson, John H., Jr., 2004, op. cit., p. 1-18.

same time also there are World Heritage Convention cite , justify and accept reconstruction only in exceptional circumstances and with specific controls, and restrictions set by (24) .

3.5 as interpretive , presentable and educational tools ; regarding the reconstruction process can be a corroborative research project, and the resulting building or site is an important educational tool for visitors , If interpreted extensively , this justification holds true for the great majority of reconstructed sites , a reconstructed building or site has the potential to have a high educational and research value, the comprehensive process of researching, testing and building unfailingly leads to a better understanding of the past by specialists and a better benefit by non-specialists from the new knowledge collected during the process and from viewing the built embodiment of it, so the reconstructions can play an important role as a background for public interpretation and education according to the firm linking values between environment and buildings & sites , whereas the ancient Egyptian buildings and sites remains sites are not just great iconic feature, monuments and places or even context , but they include and bear numerous of importance and values for more sectors of visitors either locals, site visitors or the larger public, interpretation and education can explain their entire meanings particularly reconstructions can produce and contribute - as a background- in forming intellectual and emotional connections - to the values and significance of archaeological buildings and sites - with multicultural audiences according to modern public interpretation programs which look for introducing a multifarious of colors to multicultural audiences that result in a greater understanding and appreciation of past activities, as well the presentation of the archaeological buildings and sites itself - via reconstructions - to the general public is an ultimate method of promoting an understanding of the archaeological origins and development of

([24]) see: Stanley-Price, N. , 2009 , op.cit.,p.34.

modern societies , in addition to be the most important means of promoting an understanding of the need for its protection , also presentation and information should be conceived as a popular interpretation of the present state of knowledge, and it must therefore be revised frequently, taking account of the multi-featured approaches to an understanding of the past ([25]) .

3.6 retaining - partially or wholly - the archaeological , historical , architectural , esthetical , symbolic and national values ; where the reconstructions of these ancient Egyptian buildings and sites have returned them to their previous existence, and it is mainly through their insubstantial visible remains that they have become known again through bringing them to life for the public, retaining , maintaining and revealing - partially or wholly – their archaeological , historical , architectural , esthetical , symbolic and national values significances .

3.7 attraction visitors and tourists ; the reconstruction of ancient Egyptian buildings and sites of attracts many visitors who would not otherwise visit them , thus can creates national income for the public authority (mainly the Ministry of State of Antiquities that manage them plus tourism associations) or private authorities (tourism companies) and individuals ([26]) , the striking examples in this point are the reconstruction of temple of Queen Hatshepsut at el-Deir el-Bahari (west Thebes , Luxor) and the reconstructions in

([25]) loc.cit.

([26]) the aims of the considerable massive reconstruction of pre-Hispanic sites in Mexico, Guatemala, Belize and Bolivia (Tiwanaku) in the 1950s and 1960s was attraction tourists and tourism promotion , as well as demonstrating national pride in the pre-Colombian past , see : A. Molina-Montes, " Archaeological Buildings: Restoration or Misrepresentation, " in ed. E.H. Boone, *Falsifications and Misreconstructions of pre-Columbian art, Dumbarton Oaks* , 14 – 15 October 1975, (Washington, DC: Dumbarton Oaks Institute of Meso-American Studies, 1982) 125 – 141; D. Sch ل velzon, *La Conservaci o n del PatrimonioCultural en Am e rica Latina. Restauraci o n de Edificios Prehisp a nicos en Mesoam e rica:1750 – 1980* (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Est é ticas " Mario J. Buschiazzo, " 1990) ; Stanley-Price, N. ,op.cit. , 2009 , p.36-37.also the proposed reconstruction of the Hwangnyongsa Temple in Gyeongju (Republic of Korea) has aimed the economic development of the city, especially through increased tourism, and not its potential re-use as a Buddhist temple , see : Stanley-Price, N. ,op.cit. , 2009 , p.36-37

the Open Air Museum at Karnak (east bank , Luxor) the white chapel of Senusret I , the Red Chapel of Hatshepsut and the Egyptian Alabaster Chapel of Amenhotep I, which without their reconstruction many visitors who have been attracted to them would not otherwise visit them , thus have contributed in national income increase .

3.8 the gap between the statements of Charters and the World Heritage Convention guidelines and actual practice of reconstruction

Although the international reference and standard documents and the crescent number of Charters and its subsequent (revised) documents guiding conservation (reconstruction) practices have had a strong weight and restraints on these practices , but within the field of built heritage there is a particular case ; reconstruction that exposes a visible deviation and variance between principles and practice and application, where in reality, the strictures of these international documents have prevented neither the continued practice of reconstruction nor the inscription of sites with reconstructed buildings on the World Heritage List nor new reconstructions on sites already so inscribed. It is striking that a recent volume of essays on site reconstructions contains but one reference to the Charter of Venice, and mentions World Heritage only in the context of sites inscribed on the List that feature reconstructions ([27]), so there is a gap between the statements of Charters and the World Heritage Convention guidelines and actual practice , thus on-site reconstructions are common where

([27]) for example the prehistoric Aztec Ruins and Mesa Verde in the USA. It is as if such reconstructions are justified for their public interpretation value whether or not they meet the criteria of international restoration documents , in reality, and not only in the USA, despite the almost universal consensus of the charters against reconstruction unless firmly based on evidence, it still holds a strong appeal - both for cultural heritage managers and for the public, so there is a duplicity and ambivalence between justification for the reconstruction of buildings and sites remains and ruins and the arguments against the practice, see: Jameson, John H., Jr., 2004, op. cit., pp. 7-8.

archaeological ruins have been partially rebuilt, and roofs and columns have been re-erected all time .

4. So the general Criteria for reconstruction :

4.1 Reconstruction should retain the significance of the site partially or wholly .

4.2 Must be based on a full understanding of the monuments and buildings of a site including buried and above ground structures, as well as landscape etc. (which includes a site description , its significance and its impressionable analysis and the future management , repair and overall conservation plan and its objectives and proposals.),and the assessment of significance either archaeological , historical , aesthetical , artistic , architectural , symbolic , national or technological, as well as landscape, natural, or other values .

Must not be hypothetical or speculative but based on the best available evidence .

4.3 preparing a detailed investigations , tests , surveys and analysis of the building or the site which will be related to the proposed reconstruction ([28]) .

([28]) such as proper nicety survey and analysis of the building or site should normally take the form of a set of plans and elevations capable of resolution at an appropriate scale (usually at least 1:20 or 1:50) identifying surviving remains or ruins , those drawings should be analyzed to identify all previous phases of alteration ,a short report should be prepared to accompany the drawings, placing that detailed analysis in the context of the overall understanding of the site and its significance, set out in the Conservation Plan These drawings should be used as a basis for a set of drawings explaining what is proposed, which will clearly identify the relationship between existing remains and what is proposed, the drawings should be accompanied by a method statement and specification for work , the method statement should explain what measures will be taken to protect existing remains during works, as well as details of the materials and techniques to be used in the new work , the method statement should also explain what arrangements will be made for the ongoing analysis of the structure during works, and for the creation of a proper record of the research, analysis, investigation and work , It is likely a archaeology conservator will need to be part of the team supervising the work ,the role of this conservator will be to update the base drawings as new information is revealed, and to feed the results of their analysis into the day to day decision making process , at the end of the works, they should prepare a final report detailing what has been found and the work undertaken ,this will in turn feed into future revisions of the conservation= =/management plan, see : English Heritage Policy Statement on Restoration , Reconstruction and Speculative Recreation of Archaeological Sites Including Ruins , February 2001, Annex 6.

4.4 Must not damage or impact on remaining monumental or the original or archaeological context of the site where select the least damaging option minor losses of monument , before working up detailed designs, since these should be available for future study and research , their implementation should not negatively affect archaeological contexts elsewhere including stratified deposits below ground as well as visible structures above it , nor should they adversely affect the setting or appearance of the site.

4.5 We have to attach to the information available at the site a full analysis of the proposed reconstruction against available evidence from the site or building plus other evidences which can be useful, and more valuable .

4.6 We have to implement a long-term benefits analysis of the of the proposed reconstruction , which should relate to the defined values of the site and should identify both direct benefits to the site as well as other wider benefits and an assessment of the research benefits of the proposed reconstruction .

4.7 Reconstruction should be clearly distinguishable from original remains and the grounds for reconstruction should be clearly explained to visitors ([29]) and esthetically acceptable , so it must be vital, practical and has positive impact on the site's future maintenance and management .

4.7 Reconstruction must be reversible and can be removed if they are proved to be not appropriate.

4.8 Reconstruction must achieve educational , interpretational and research goals .

4.9 Reconstruction must a part of an overall conservation strategy for the site with approval and acceptance of Conservation Plan or Conservation Statement for the site in terms of the impact of the reconstruction on the overall value of the site as well as directly on its archaeological content ([30]) .

(29) English Heritage Policy Statement on Restoration, Reconstruction and peculative Recreation of Archaeological Sites Including Ruins , February 2001 , pp.17- 29.
(30) loc. Cit..

5. Some proposed rules for ancient Egyptian buildings and sites reconstruction

Regarding to existence of gap between the statements of Charters and the World Heritage Convention guidelines and actual practice – as mentioned earlier - and to make a balance between warrants for reconstruction and arguments against it.

5.1 Ancient Egyptian remained sites and buildings, have special problems, they have considerable archaeological and historical importance, values and significances which would be lost in wholly or partially particularly in sequence of continuous neglect or demolition incidence , especially with the presence of most of these ruins and remains on The semi-isolated outskirts of the desert areas far from the control of officials from the Ministry of State of Antiquities and under weak guards- with low non-rewarding salaries - are responsible for large ample areas, and with low cultural and archaeological awareness, and under low financial and technical possibilities in general, as well as the great burden borne by that ministry the large amount of archaeological sites and buildings , ruins and remains, whether underground or above that in need to detection ,recording and preservation, and finally the infirmity application of domestic laws, which courage agricultural and population encroachment and the location of those remnants plus the damage caused by the establishment of irrigation , industrial projects, and other civil projects that will damage and sometimes devastating for the ancient Egyptian remnants and ruins of sites and buildings .

not mention carrying out a clumsy, an inappropriate repairs or ignorant restorations .

5.2 depending only a few and weak excavated evidence in reconstructing building -must be considered a recreation more than reconstruction , so we have not depend on strong evidences either available evidence from the site or building or other evidences which can be stronger , with preparing enough investigations ,

tests, surveys and analysis of the building or the site for the proposed reconstruction .

5.3 The remaining evidence for the former building or site must be fully documented, preserved and always available for the next investigators and generations ([31]) .

5.4 Reconstruction must achieve better appreciation of the values (significances or importance) of building or buildings of a site (including the landscape value) of this site than if these buildings are left in a ruined state (the ruin as a source of inspiration or as a memorial are more emotional of archaeological and historical - if they are let as they remained - than if they are reconstructed) .

5. 5 Reconstruction must not destroy the remaining evidence of multi-ages of the former building or a site (must respect the integrity of a building or a site that has developed through time and in case of removal evidence of any one age or period in the favor of the reconstruction of other evidence age or period must be justified and fully documented and make them impossible to access, avoiding any negative impact on the original remains such as displacement vertically or horizontally.

5. 6 Reconstruction must achieve direct and indirect benefits to the site or building ; esthetical , preventive, structural, educational , interpretational and research scopes .

5. 7 Reconstruction must a part of an extensive approval conservation plan and with acceptance of national and international conservation experts.

5. 8 The strengths and limitations of these evidences in the reconstructions must be interpreted clearly without mislead or misinform to all public visitors .

5. 9 Reconstruction must be reversible and can be removed if they are proved to be not appropriate.

5.10 wrong or erroneous reconstruction in the past could be preserved and retained as they are reconstructions as part of the

([31]) A scientific obligation to allow (built) hypotheses to be verified or rejected, see: Stanley-Price, N. , 2009 , op.cit.,p.41.

history of ideas , possessing their own value in reflecting the history of taste and ideas ([32])

5. 12 Reconstruction must not blockade conveying to visitors accurate information , data and knowledge namely the fidelity of a reconstruction to the current state of knowledge, so we have to apply visibility of the intervention such as by applying differences in the technique or texture of materials or more strikingly by using quite modern materials .

6. An overview of some reconstruction practices

6.1 The reconstruction of temple of Hatshepsut at el-Deir el-Bahari

The Hatshepsut's temple had not been a victim of defects of the backdrop natural rock only but also of usurpation of monuments, destruction related to Hatshepsut's *damnatio memoriae* , destruction of the monuments of lesser figures not related to actions against Hatshepsut, destructions of the Amarna period, destructions that are not dated, and repairs carried out by later pharaohs, usually regarding erasures of Amun([33]) , and regarding destruction of the temple the ruins were subsequently used as a burial ground in the Third Intermediate Period also the shaft tombs hewn into the rocky floor of the temple's chapels held the remains

of high priests of the temples of Amun and Montu in Karnak and members of the royal family in the times of the Twenty-third

([32]) as in Evans ' work at Knossos, see: Stanley-Price, N. , 2009 , op.cit.,p.42 .

([33]) The destruction of Amun's figure in Hatshepsut's temple at Deir el-Bahari, for example, is likely attributable to persons acting for Akhenaten in the Amarna revolution, not to Tuthmosis III or his successor in their separate action against the image of Hatshepsut and her claims to the pharaoh's position and power. The destruction of Senenmut's tomb reliefs and artifacts related to his role in Hatshepsut's court has been attributed by separate scholars to Tuthmosis and to Hatshepsut. Furthermore, the value of the art within the temple made specific blocks targets for thieves and archaeologists who behaved very much like thieves. Queen Ahmose's head, for example, from the Birth cycle at Deir el-Bahri, disappeared into the Castle Museum of Norwich in 1843, where it remained lost in storage until sold with other artifacts to Liverpool in 1956 , see : Dodson, Aidan. "Two Royal REliefs from the TEmple of Deir el-Bahari." *The Journal of Egyptian Archaeology* 74 (1988): 212.

and Twenty-fifth Dynasties, So far 15 burial shafts have been discovered , all were plundered already in Antiquity, but based on surviving elements of the tomb equipment, it was determined that the vizier Padiamonet was buried in the Chapel of Hatshepsut during the reign of Piye of the Twenty-fifth Dynasty , the disturbed and mixed fill of the shafts has also yielded elements of the furnishings from the Coptic church that once
occupied the Chapel of Hatshepsut ([34]) .

The last , long and large reconstruction of the unique , three colonnaded terraced temple of Queen Hatshepsut at el-Deir el-Bahari at Qurna at the west bank of Thebes (the modern Luxor) in the autumn of 1961 by the (ESA) in conjunction with (PCMA) ([35]) ,

([34])see : Zbigniew E. Szafrański , Deir el-Bahari Temple of Hatshepsut ; The Temple of Queen Hatshepsut at Deir el-Bahari , Ministry of Culture , The Supreme Council of Antiquities in Association with The Polish Centre of Archaeology , Cairo, 2000; Queen Hatshepsut and her Temple 3500 Years Later , Editor : Zbigniew E. Szafrański , Warsaw University , Polish Centre of Mediterranean Archaeology in Cairo , Agencja Reklamowo-Wydawnicza A Grzegorczyk,Polish-English Edition , 2001.

([35]) (ESA) Egyptian Service of Antiquities , (PCMA) the Polish Centre of Mediterranean Archaeology of Warsaw University in Cairo , when in 1961 Kazimierz Michałowski sent Polish scholars and conservation specialists to Deir el-Bahari, were the latest in a long series of travelers and researchers visiting the site , before that ;the first to leave a description of the abandoned Coptic monastery that had once stood on top of the ruins of the temple of Hatshepsut was the famous English explorer Richard Pococke who stopped here in 1737. Jean-François Champollion copied the texts from the temple's granite portals and the walls of the Main Sanctuary of Amun-Re. John Gardner Wilkinson introduced the name *Deir el-Bahari*(Northern Monastery) in world literature in 1835. Richard Lepsius followed with the identification of the ruins as a temple of Hatshepsut. Regular excavations were started by Auguste Mariette, the founder of the Egyptian Antiquities Service, after which two institutions of great merit for Egyptological studies moved in. The first was a mission of the Egypt Exploration Fund (EEF) directed by Edouard Naville, Between 1893 and 1899 it managed to clear the Upper Terrace and most of the buried courtyards, chapels and colonnades, Roofs were installed over the Portico of the Obelisks and the porticoes of the Middle Terrace. The walls of the Main Sanctuary of Amun-Re were reinforced and a provisional protection was carried out of the Sun Altar, Royal Cult complex, Hathor Chapel and Lower Northern Portico, ten years later Herbert E. Winlock arrived in Deir el-Bahari at the head of a mission of the
Metropolitan Museum of Art which stayed there for the next twenty years (1911-1931), penetrating the terraces and the two ramps of the uncovered temple, see : Zbigniew E. Szafrański , Deir el-Bahari Temple of Hatshepsut ; The Temple of Queen Hatshepsut at Deir el-Bahari , Ministry of Culture , The Supreme Council of Antiquities in Association with The Polish Centre of Archaeology , Cairo, 2000; Queen Hatshepsut and her Temple 3500 Years Later , Editor : Zbigniew E. Szafrański , Warsaw University , Polish Centre of Mediterranean=

before this time and after about a century since the complete discovery of this temple - of Thebes formation limestone plateau amphibackground ([36]) - presented only the reconstructed lower and middle terraces .

This temple and the other terraced temples - of Mentuhotep Nebhepetre and Thutmose III - which are architectural rock complex at el-Deir el-Bahari , it was built of local (Thebes formation) limestone blocks which quarried from quarries situated on the way the temple dominates the valley (**figs. 1- 4**) .

For defects of the backdrop natural rock the temple has been suffering of several paleo-landslides , where the very large slump-block slide originating in the Theban hills to the northwest as a result of slumping and translational block sliding of a large limestone block of the competent bedrock Thebes Formation, in consequence of underlain by the weak poorly indurated unstable shale of Esna Shale ([37]) this causing parts of a hillside to break apart has happened in the past, and has done smash in sequence of falling

---

=Archaeology in Cairo , Agencja Reklamowo-Wydawnicza A Grzegorczyk,Polish-English Edition , 2001; GODLEWSKI, W.,*Le monastère de St Phoibammon*, Deir el-Bahari V, Varsovie 1986 ; WYSOCKI, Z.,The temple of Queen Hatshepsut at Deir el-Bahari. Its original form, *MDAIK* 42,1986, pp. 213-228, pls. 30-31; BARWIK, M.,New data concerning the Third Intermediate Period cemetery in the Hatshepsut temple at Deir el-Bahari, in: N. STRUDWICK and J.H. TAYLOR (eds), *The Theban Necropolis*, London 2003, pp. 122-130, pls 76-90 ; F. PAWLICKI, *The Temple of Queen Hatshepsut at Deir el-Bahari*, Cairo 2000; SZAFRAŃSKI , Z.E. (ed.), *Queen Hatshepsut and her temple 3500 years later*, Warsaw 2001; ŁAJTAR, A. , *Deir el-Bahari in Hellenistic and Roman Periods*, JJP Supplement 3, Warsaw 2006 ; E. NAVILLE, *The Temple of Deir el-Bahari*, London 1895-1908, vols: I (EEF 13) 1895; II (EEF 14) 1896; III (EEF 16) 1898; IV (EEF 19) 1901; V (EEF 27) 1906; VI (EEF 29) 1908 ; WINLOCK, H.E., *Excavations at Deir el-Bahari 1911-1931*, New York 1942 ; LASKOWSKA-KUSZTAL, E., *Le sanctuaire ptolémaïque de Deir el-Bahari*, Deir el-Bahari III, Varsovie 1984

([36]) the genius architect Senenmut has embedded and melted it into the landscape of the tremendous plateau which includes - about fifty meters away the valley of kings including Hatshepsut her (him)self - and pitting the innermost sanctuary of the annual visit of the statue of Amun in the plateau to be closer to her tabernacle .

([37]) Watkins, et al, 2007; Watkins, C. and Rogers, J.D, 2005. Analysis of Composite Bedrock Megalandslides in the Colorado River Corridor, Arizona. Association of Engineering Geologists, Program with Abstracts, 2005 Annual Meeting; Doyle , B. , Analysis of the Sheik 'Abd el-Qurna Landslide, Luxor, Egypt ..

these detached slide parts on Hatshepsut ,Mentuhotep and and Thutmose III mortuary temples which have been subject also to hazards of space expansion of faults above and possibility of falling monstrous parts of rocks .

6.1.1 Justifications and an overview of reconstructions of the temple

6.1.1.1 the temple has considerable archaeological and historical importance, values and significances , which would be lost in wholly or partially particularly in sequence of continuous neglect or demolition – according to what mentioned above , whereas this temple has special problems where has been subjected to damage and squash by falling of sliding broken parts of backdrop plateau - in addition to ancient usurpation of monuments, destruction thus it had been mere ruins situated under abandoned Coptic monastery **(figs. 5 -7)** - with the exception of a few scientific and documentary works as mentioned above – till the mission of the Egypt Exploration Fund (EEF) directed by Edouard Naville, Between 1893 and 1899 (**fig. 8**) it managed to clear the Upper Terrace and most of the buried courtyards, chapels and colonnades, Roofs were installed over the Portico of the Obelisks and the porticoes of the Middle Terrace . The walls of the Main Sanctuary of Amun-Re were reinforced and a provisional protection was carried out of the Sun Altar, Royal Cult complex, Hathor Chapel and Lower Northern Portico (**fig. 9**) , that Herbert E. Winlock (1911-1931) at the head of a mission of the Metropolitan Museum of Art had penetrated the terraces and the two ramps of the uncovered temple .

6.1.1.2 and lastly about forty years of co-operation between(ESA) Egyptian Service of Antiquities and (PCMA) the Polish Centre of Mediterranean Archaeology of Warsaw University in Cairo since i960, where they had begun the last , long and large reconstruction of temple in the autumn of 1961 , where this reconstruction has acquired its justification of the following aspects :

6.1.1.2.1 a full understanding , full , complete and extensive documentation of the temple and buildings of a site including, as

well as landscape etc. (which includes a site description ,its significance and its impressionable analysis and the future management , repair and overall conservation plan and its objectives and proposals.), and its previous studies and works from 1737 till 1960 (refer to **figs. 5 -9**) , whereas implemented measures to preserve any remains , materials, features, and spatial relationships based on the accurate duplication of features documented through archaeology conservation, archival research rather than on conjecture and meets tolerable standards of authenticity and pragmatism and does not come up to unacceptable limits of conjecture and supposition and preserves authenticity as following :

- the Polish scholars and conservation specialists to Deir el-Bahari, were the latest in a long series of travelers and researchers visiting the site , and have compassed the acquaintance and expertise full understanding of the temple and buildings of a site and the previous studies .

- The works of reconstructions 1961- 1968 ([38])

The mission achieved prodigious work of extensive documenting the remains of the Upper Terrace and the thousands of blocks lying in the stores including tracing the decoration and the texts and photographing **(figs.10 -12)** reaching fit this enormous jigsaw puzzle together, resulting in a theoretical and reconstruction of the representations ,plus noting of all the recuttings, damages and restorations, bringing out all the minor lines, dashes, hieroglyph traces, changes in the surface texture of the wall or block, also the decoration of most of the walls of the Upper Terrace was thus cast in hundreds of square meters of plastic film, tracing paper and ordinary paper , plus protection and reconstruction of particular , architectural elements of the building were undertaken even while the studies of the decoration continued , the reconstruction

([38])see : Zbigniew E. Szafrański , op.cit., 2000; Queen Hatshepsut and her Temple 3500 Years Later , Editor : Zbigniew E. Szafrański ,op.cit. , 2001.

envisaged at the time by (EAO) was an undertaking on an enormous scale.

- The works of reconstructions 1968 – 2000 ([39])

The works was pushed toward new directions. It was decided in consultation with the EAO to reconstruct fully certain parts of the temple, thus, the Upper Portico and the walls of the Upper Terrace were restored to their full height, in addition to reconstruction of several destroyed architectural members of limestone quarried immediately next to the ancient Pharaonic quarries located north of West Thebes, up to 200 workers were employed at times on this huge reconstruction project , At the foot of the rock cliff rising vertically above the temple, the Queen's architects had constructed a platform designed to protect the building from rocks walls ,as well as the reconstruction of the protective platform, , the Upper Terrace was restored ,The Upper Terrace of the temple was the most important element of the entire building., Fragments of this huge jigsaw puzzle of stone blocks were put back together into scenes, eight statues havebeen restored out of surviving fragments, the conservators' efforts have made many of the destroyed names of the Queen ecipherable again. Two fragments of uraei found during excavations were returned to their place on the forehead of the statues, the two ramps leading to the Middle and Upper Terrace respectively were restored. At the foot of the upper ramp, statues of two royal falcons sitting on the backs of huge cobras were reconstructed. The writhing bodies of the serpents topped the ramp's balustrade, reconstruction of walls of the Upper Courtyard and their scenes , restoration of the west wall of the Courtyard and four statues of ten of the larger niches Osiriac statues , reconstruction of the walls of the Festival Courtyard to their full height identified the position of sockets in the architrave, leading in effect to a determination of the number and arrangement of the columns. Initially, the courtyard had two rows of columns on all

([39]) ibid .

four sides, installation of third row of columns On the eastside of the entrance, reconstruction , restoration and arrangement spatial relationship of the Courtyard to the Chapel of Hatshepsut, re-erection of architraves , restoration, recreation and reconstruction the Main Sanctuary to its former magnificence, reconstruction and restoration of two of mummi-form statues of Hatshepsut In the longer walls of the Bark Hall to their original position , reconstruction of the short ramp with steps down the middle, reconstruction of the west wall of the second chapel and its niche leading to understanding of the layout of the original sanctuary , restoration of the gilded reliefs of the Ptolemaic chapel , restoration of the Ptolemaic Portico , reconstruction of three out of four walls of Mortuary Cult Chapels and to the north the Solar Cult Complex. to their full height. restoration of the undecorated walls of the courtyard concentrated sunlight, by using white limestone , restoration of Many of the lost elements of the altar's architecture were in new limestone , preservation the decoration of the partly rock-cut Upper Chapel of Anubis was entered from a door in the north wall , surviving more than a third of the semicircular vault of the *Ritual of Night and Day Hours*,and the rest, pieced together from fragments, is stored and awaits reconstruction , conservation of The decoration of the portico of the Lower Chapel of Anubis of the Middle Terrace , stabilization of some wall foundations with appropriate supporting structures , reconstruction and fitting of some blocks of new excavations into the reconstructed walls and the restoration work was finished on the Festival Courtyard, the Coronation Portico and the Main Sanctuary of Amun-Re, then the most important part of the Upper Terrace was opened to researists and tourists from all over the world , the reconstruction respects historical truth and it reflects the main international legal acts in this respect, as much as comprehensive restoration conceptions and aesthetic trends current in the field of restoration today, in the end effect, the mission has been able to discover and save different phases in the functioning of the temple throughout the more than

2600 years of its existence ([40]), today and after reconstructing the temple particularly the upper terrace , the upper courtyard and the sanctuary visitors have been coming from everywhere In the world to visit this reconstructed temple which was brought to life for the public to resurrect and to memorialize it **(figs. 13 -15)**.

6.1.1.2.2 so without that reconstruction the ruins and remains (fixed or movable buried or exposed in the form of scattered blocks and parts) (refer to **figs. 5-12**) would be threatened by neglect or robbery , so the reconstructions of these ruins have prevent the alternative development going ahead (preventive conservation) being justified in order to stabilize and preserve these ruins.

6.1.1.2.3 These reconstructions have taken part in retaining the temple's values without damaging or impact on surviving monumental or the original or archaeological context of the site , whereas they have achieved better appreciation of these values of the temple than if it is left in a ruined state .

6.1.1.2.4 These reconstructions have not damaged or impacted on the remaining monumental or archaeological context of the site and had selected the least damaging option and minor losses of monument.

6.1.1.2.5 More detailed survey and analysis of the temple had been prepared .

6.1.1.2.6 These reconstruction achieved their goals in terms of an analysis of the long-term benefits either related to the values of the temple or other wider benefits (such as research benefits or educational and interpretational ones) .

6.1.1.2.7 these reconstructions at the end have provided us with : a three dimensional encounter with history , spatial and dimensional reality and intimacy to material culture, a sense of space for the visitor that cannot be accomplished by story telling or two-dimensional and even 3-dimensional scale models which It is a way

([40])see : Zbigniew E. Szafrański , op.cit., 2000; Queen Hatshepsut and her Temple 3500 Years Later , Editor : Zbigniew E. Szafrański ,op.cit., 2001.

is not always successful and have resulted physically and esthetically reconstructions .

6.1.1.2.8 the evidences in the reconstructions have been interpreted clearly without mislead or misinform to all public visitors .

6.1.1.2.9 these reconstructions in the temple have conveyed to visitors accurate information , data and knowledge achieving the fidelity of a reconstruction to the current state of knowledge have applied differences in the technique and texture of new materials from the same original quarries whereas are clearly distinguishable from original monument, visually acceptable; the grounds for reconstruction and clearly explained to visitors **(figs. 13 -26)**.

6.1.2 the only two comments on these reconstruction are :

6.1.2.1 the first one is the reconstruction of fully certain parts of the temple (the Upper Portico and the walls of the Upper Terrace in addition to the protective platform which had been designed to protect the building from rocks walls which are rising vertically above the temple) , and the paper supposes that reconstruction :

- plays an important role in preventive conservation generally , powerful capping and protection from rockslides .
- were implemented - in consultation with the Egyptian Antiquities Organization - according documentation through archaeology conservation, archival research rather than on conjecture and meets tolerable standards of authenticity and pragmatism and does not come up to unacceptable limits of conjecture and supposition and preserves authenticity and that is the main role of archaeology conservation as mentioned earlier ([41]) .

6.1.2.2 the second one is that the project's responsibility has not taken in its account and consideration the main cause of demolition; possibility of falling immense parts from the backdrop calcareous plateau as a result of paleo-landslides in the Thebes formation limestone and which is non homogeneous with the unstable Esna Shale which has happened in the past, and could happen in any time

([41]) Jameson, John H., Jr., op.cit, 2004, p. 1-18.

not only to temple of Hatshepsut but also to Mentuhotep and Thutmose III mortuary temples , in addition to subjection to hazards of expansion of faults in Theban plateau above the temple subsequently falling partially or wholly blocks of rocks (the writer has some suggestions of preventive conservation for these phenomena, which –with God willing- would be the topic of forthcoming paper) .

6.2 The reconstruction of the white chapel of Senusret I ([42])

The white chapel of Senusret I is a small, simple, and consistent structure (platform is 1.2m high) built of limestone almost square (6.8 x 6.45 meters) , most notable for its plenty inscriptions, It had been probably built during the remarkable purity of form in this structure is echoed in the austerity of the temple at Qasr el-Sagha. It has a shallow staircase with a central ramp at either end led up to the small rectangular building, situated on a platform, in which Senusret I himself possibly sat enthroned during part of his Sed festival. Sixteen square and oblong pillars (where there are twelve pillars around the outside of the kiosk, with another four in the interior) (all measure 2.6m height and are 0.6m across and 0.6m deep) , these pillars – which are decorated with raised reliefs on all four sides - support a complete roof with a cavetto cornice, a type of concave moulding decorated with leaves at the top of a wall, It is thought to imitate the overhang of a wall made of reed matting. the corners of the building have semi-circular torus

(42) see : Baines, J.and Malek, J. , Atlas of Ancient Egypt, Les Livres De France , 1980; Clayton, Peter A., Chronicle of the Pharaohs (The Reign-By-Reign Record of the Rulers and Dynasties of Ancient Egypt) , Thames and Hudson Ltd , 1994; Wilkinson, R. H ., The Complete Temples of Ancient Egypt, Thames and Hudson Ltd , 2000 ; Shaw, I., The Oxford History of Ancient Egypt, Oxford University Press, 2000 ; Barcocas, C., Monuments of Civilization Egypt, Madison Square Press; Grosset & Dunlap, 1972; Wood, R., Egypt in Color, McGraw-Hill Book Company , 1964; Blyth, Elizabeth (2006). *Karnak: Evolution of a Temple*. London: Routledge. p. 15. ; Lacau, P &, Chevrier, H. (1969). *Une Chapel de Sesostris 1er*. Service des Antiquities, Cairo ..

.

roll moulding, which also imitates the architecture of a reed hut , the pillars around the outside are separated by low balustrades with rounded tops, creating a building that has a very open feel to it , The different nomes of Egypt (the administrative centers) are recorded in columns on the parapet (base). Within the chapel, the god depicted with Senusret I is usually Amun-Re in his guise of the god of procreation and fertility, Min.

This chapel is the little pavilion (kiosk) built for Senusret I's first jubilee (Sed) festival, it is probable that Senusret's festival was held in his 31st year of rule ([43]). It was probably built to house the royal barque and is sometimes referred to as a "barque shrine", it is popularly known as the White Chapel.

It was converted during the reign of 12th Dynasty kings Amenemhat III or Amenemhat IV, into a bark shrine (the altar of rose granite within the chapel today probably dates to this time, despite the change in function, the shrine probably remained in its original location, later subsumed within the festival hall of Thutmose II ([44]) .

It had been disassembled and used as fill in Amenhotep III's Third Pylon at Karnak during the 18th Dynasty (where the king dismantled the white chapel during his renovation of the area around the festival hall of Thutmose II and used it as fill in his newly constructed Pylon III), and at the end of the 19th century, a large part of this massive pylon toppled over during an earthquak .

6.2.1 The reconstruction of the chapel

In 1924, the director general of the Egyptian Antiquities Service, Pierre Lacau, ordered his director of works at Karnak,

([43]) where the king could sit on a double thrown. Holes in the floor between the four central columns indicate the use of poles to hang banners hiding the king from the public eyes. One scholar has suggested that after the end of the jubilee festival, statues of the king were placed in the kiosk to sit on the double throne .

([44]) Lacau, Pierre and Henri Chevrier (1956), Une chapelle de Sésostris Ier à Karnak. Le Caire: Institut français d'archéologie orientale du

Henri Chevrier, to repair this Pylon, but in order to do so, the pylon had to be dismantled ,It took years to do so, because it could only be done when the Nile was in a low phase, due to ground water, during this work, Chevrier discovered some 951 blocks that belonged to a total of eleven different structures that had been used as fill within the pylon, while many of the blocks were damaged, their reliefs were often in outstanding condition, due to the layers of mortar which had both bound them together and protected the blocks , for the blocks belonging to Senusret's chapel were easy to identify because of their exquisitely carved reliefs and inscriptions .

This work progressed slowly, but orderly, where it took many years to carefully arrange the layout of the structure like a big jigsaw puzzle on paper and after determining the proper block orientation and placement, Chevrier was able to reconstruct almost completely the Chapel between 1927 and 1930 , all of the pieces were carefully removed and were then assembled and the puzzle was finally put together in 1940 the result was that small, open kiosk that is seen today in open-air museum in Karnak .

The White Chapel as a structure is considered by many to be the most elegant, as well as the oldest structure in Karnak today ([45]). **(figs. 27 -35)** .

6.2.2 The reconstruction digital modeling of the chapel

Depending on the plan and axial drawings of Carlotti the model of the chapel was made([46]) ,where it was systematically photographed in its present location the Open Air Museum so that each face of the building could be reconstructed on the model as it appears today at Karnak then a blank limestone pattern was added to the areas that could not be photographed , the layout of the reliefs

([45]) Chevrier thought that the structure may have once been covered in gold foil, so it could have been all the more glorious, also the White Chapel provides one of the earliest records of a "river-unit". This is a measurement that appears to correspond to 20,000 cubits in length, or about 10.5 kilometers , see: Lacau, P &, Chevrier, H.. *Une Chapel de Sesostris 1er*. Service des Antiquities, Cairo , 1969.

([46]) Carlotti, J.-F., "Contribution à l' étude métrologique de quelques monuments du temple d'Amon-Rê à Karnak." Cahiers de Karnak, vol. X, 1995, 65-127, pls. IX-X .

and texts on the model reflects the actual layout of the stones in the white chapel today ([47]) **(figs. 36 - 38)** .

There is a debate about the original location of the chapel , it may have remained outside the temple of Amun-Ra temple's inner enclosure wall during the Middle Kingdom,it was oriented on a North-South direction, with a stepped ramp on each side **(figs. 39 - 44)**.

6.2.3 The Warrants for reconstruction of the chapel

6.2.3.1 This reconstructions have contributed to retaining the chapel's importance, values and significances , which would be lost partially if their blocks have remained in stores or of Karnak , and they have achieved better appreciation of these values of the chapel than if they have been left in magazines , so this reconstructions achieved the preventive conservation .

6.2.3.2 This reconstructions have retained two particular significance the first is that this chapel is the only building of Senusret I which had been lost and was found , where there are evidence of at least 35 sites where he built, yet most of this work is lost to us (where he constructed a number of temples from the Delta to as far south as Elephantine at modern Aswan, included structures at Thebes) .

The second is that chapel after reconstruction is the oldest structure in Karnak today .

6.2.3.3 Survival almost all the blocks of the chapel in the core of the third pylon even some of these blocks which were damaged, their reliefs were preserved because of the layers of mortar which had flanked and wrapped them together and had protected them from ravage .

6.2.3.4 The least damaging option has been selected in reconstruction.

([47]) Carlotti, J.-F., op.cit.; Strauss-Seeber, Christine, "Bildprogramm und Funktion der Weissen Kapelle in Karnak," in Ägyptische Tempel-- Struktur, Funktion und Programm : Akten der Ägyptologischen Tempeltagungen in Gosen 1990 und in Mainz 1992. Hildesheim: Gerstenberg,1994, pp.287-318.

.

.

6.2.3.5 This reconstructions based on extensive documentation rather than on conjecture and meets tolerable standards of authenticity and pragmatism and does not come up to unacceptable limits of conjecture and supposition and preserves authenticity , where the whole components of the building have been survived and had been easy to identify because of their exquisitely carved reliefs and inscriptions .

This reconstructions had its right slow time in study by Chevrier where he took many years in careful arrange the layout of the structure like a big jigsaw puzzle on paper and after determining the proper block orientation and placement, and reconstructed on the paper between 1927 and 1930 , after that all of the pieces were carefully transported and were then assembled and the puzzle was finally put together in 1940 .

6.2.3.6 The same as mentioned earlier in the reconstruction of temple of Hatshepsut at el-Deir el-Bahari this reconstructions of the chapel at the end have provided us with : a three dimensional encounter with history , spatial and dimensional reality and intimacy to material culture, a sense of space and a physical and esthetical reconstructions .

6.2.3.7 the reconstruction has attracted visitors and tourists and has been used as interpretive , presentable and educational tools

6.2.4 the only comment reconstruction is about the original location of the chapel where there has been a debate about where it may had been outside the temple of Amun-Ra temple's inner enclosure wall during the Middle Kingdom,it was oriented on a North-South direction, and of course this location has been occupied later with another archaeological building **(refer to figs. 39 - 44) , so** Henri Chevrier was forced to select an alternative location in the open museum in Karnak .

6.3 The reconstruction of the Egyptian Alabaster Chapel of Amenhotep I

It is a small barque chapel is (6.75 metres long (deep) , 3.6 metres wide (across) and 4.5 metres tall(high)), originally nestled between a pair of screen walls, with solid side walls and doorways at both ends were originally - according to the inscriptions- fitted with double leaved doors of solid copper (is more likely wood sheathed in copper) and decorated with gold figures , it was decorated inside and out with reliefs, including (on the inside) the earliest surviving depiction of the sacred barque itself,

This chapel originally had been built by Amenhotep I - 1525 BCE to 1504 BCE from Egyptian alabaster, as a ritual space to house the bark of Amun-Ra., wooden doors on the shrine's short ends could be closed to protect the sanctity of the god. Left incomplete by Amenhotep I, the decoration on the chapel's south wall was finished by Thutmose I. it had been then a roofed rectangular structure made of large blocks of Egyptian alabaster with access doors on its short sides. the interior relief scenes are the oldest surviving depictions of the sacred bark of the statue of the god Amun-Ra of Karnak. Each of the chapel's exterior sides were decorated with a single scene related to temple festivals , then modified by Hatshepsut - 1479 BCE to 1458 BCE who may have moved the bark from the central area of the temple to a position along the southern festival processional, just south east of her new pylon (the seventh pylon). In its place she erected her own bark shrine, the "red chapel.", , then destroyed by Thutmose III 1425 BCE - who destroyed the Red Chapel as well - he may have dismantled or moved the shrine, and built an identical Egyptian alabaster chapel near the seventh pylon and gave his new shrine the same name as the shrine of Amenhotep I,where the Amenhotep I chapel was placed at this time is unknown , later in the reign of

Amenhotep III, the Egyptian alabaster chapel was used as fill in the king's construction of the third pylon ([48]).

The only building of Amenhotep I ([49]) that is still visible at Karnak (after it has been reconstructed in the Open Air Museum out of blocks which were found in Pylon III([50])) .

like so many others, this building was demolished by Amenhotep III and the stone used as ballast in the Third Pylon.

there has been some debate as to where the chapel originally stood because the original location of the chapel is unknown but a site alongside the southern approach is generally favored ([51]) , it also may have stood in the so-called "Middle Kingdom Court," serving as the main bark shrine for the portable bark of Amun-Ra. for the temple under Amenhotep I ,also there is a suggestion that has received wide support is that it was located west of the Sacred Lake, near where the Seventh Pylon was later built and where a similar shrine built by Tuthmosis III now stands-both structures had the same name (‘Amun, Enduring of Monuments’) .

However, it is now generally believed that it was moved there by Hatshepsut from the spot now occupied by the shrine of Philip Arrhidaeus (and, before that, her own barque shrine).

6.3.1 For the reconstruction of this Chapel of Amenhotep I and reusing their blocks by Amenhotep III in his Third Pylon and digital modeling and The hypothetical original locations of the

([48]) Grimal, N., A History of Ancient Egypt. Librairie Arthéme Fayard, 1988.

([49]) In addition to his other works, Amenhotep also built a jubilee pavilion that was almost identical to the White Chapel of Senusret I right down to the style of relief carving, which is so similar that it is sometimes impossible to distinguish them

([50]) The Third pylon at Karnak, which had been built by Amenhotep III, collapsed partly at the end of the 19th century, In 1924, the director general of the Egyptian Antiquities Service, Pierre Lacau, ordered his director of works at Karnak, Henri Chevrier, to repair this pylon, but in order to do so, the pylon had to be dismantled, and the material which taken down and used as filling showed to had been come -originally - from no less than eleven different buildings, had been material, this material now forms the basis of the Open Air Museum at Karnak, that is the reason for the existence of the Open Air Museum .

([51]) Blyth, Elizabeth, Karnak: evolution of a temple. London ; Strudwick, Nigel & Helen, 1999, Thebes in Egypt , 2006.

chapel ([52]). **(figs. 45 - 44)**, nearly the same condition , same justifications and the same comment on the above practice .

6.4 The reconstruction of the Red Chapel of Hatshepsut

6.4.1 Description ([53])

The Red Chapel of Hatshepsut or the Chapelle Rouge (the name is regarding to red quartzite from which Its upper portion was built) originally was constructed as a barque shrine during the reign of Hatshepsut , who began the creation of this at the end of her reign (between the year 17 and 20), this chapel or "place of the heart of Amon", or "favourite Place of Amon") was intended to act as resting place for the sacred barque of the dynastic and guardian God of Thebes.

It was initially destined to replace a building dating from Amenhotep I, the Alabaster Chapel , the erection of the red chapel comes within the framework of a vast political program of the Pharaoh-queen, essentially centred on her concern of recognition, she proceeds with the progressive occupation of the main sites of Karnak: planning within the heart of the offering chapels of the temple, planning of the Western and Southern extremities of the temple, and construction of the Red Chapel.

([52]) References and Sources of Model Construction are : Carlotti, Jean-François (1995), “Contribution à l' étude métrologique de quelques monuments du temple d'Amon-Rê à Karnak.” Cahiers de Karnak, vol. X, 65-127; Graindorge, Catherine (2002), “Der Tempel des Amun-Re von Karnak zu Beginn der 18.Dynastie,” in Ägyptologische Tempeltagung: Würzburg, 23.-26. September 1999, vol. 5. : 83-90; Graindorge, Catherine and Philippe Martinez (1999), “Programme architectural et iconographique des monuments d'Amenophis I a Karnak.” Annales du service des antiquités de l’Égypte, vol. 74, 169-182; Blyth, Elizabeth (2006), Karnak: evolution of a temple. London: Routledge; Graindorge, Catherine and Philippe Martinez (1989), “Karnak avant Karnak.” Bulletin de la Société française d'égyptologie, vol. 115, 36-55. , for more reading see : Graindorge, Catherine and Philippe Martinez (1989), “Karnak avant Karnak.” Bulletin de la Société française d'égyptologie, vol. 115, 36-55. ; Larché, François (2007), “Nouvelles observations sur les monuments du Moyen et du Nouvel Empire dans la zone centrale du temple d'Amon.” Cahiers de Karnak, vol. XII, 407.

([53])Laccau , P., Chevrier, H. , Une chapelle d'Hatchepsout à Karnak. IFAO 1977; Harchpsout, femme pharaon. Dossiers d'Archéologie N°187 S, Novembre 1993; Golvin, J.C., Goyon J.C. : Les bâtisseurs de Karnak, Presses du CNRS, 1987; Lauffray, J. : Karnak d'Égypte. Domaine du divin, Presses du CNRS, 1987; Ratie, S. : La Reine Hatchepsout. Sources et problèmes, Lugdunum Batavorum E.J.BRILL, 1979 ; Larche, F. , L'anastylose de la Chapelle Rouge, Revue Égypte N°17, May 2000 (number completely devoted to the queen Hatshepsut).

The Chapel has the form of a rectangle (consists of two open courts)of 17.30 x 6.30 x 5.5 m high metres , the facade of the vestibule is 7.70 metres high, while that of the sanctuary is only 5.77 metres. it contains three doors in the same dimensions and installed at the same level.

The chapel was not covered , and its paved floor is perfectly abutted, except around the central blocks, which are surrounded by a gully. the central part was therefore clearly intended to receive the water of purification used at the time of the ritual ceremonies . Its upper portion is made of red quartzite, the foundation is built of granodiorite.Black , which in turn was used with granite in its construction , In the center of the first of three courts (vestibule sits) contained in the building, is a basin, probably used to hold a model of a barque, In the centre of the a vat in diorite- recently excavated, but which was probably originally a full block- intended to act as a support to the Sacred Boat, in the center of the inner court, two rectangular stone slabs mark places where statues or barques might have been placed From the vestibule, it is necessary to descend a step of 20 centimetres to enter into the sanctuary and which is therefore slightly lower, and similarly it will be necessary to go back up a step at the other extremity to reach the doorstep of the rear door of the sanctuary. the separation is made evident by an advance of the internal wall .

The alter of rest was situated inside the temple of the divinity, the Red Chapel's first vocation is to shelter the boat of Amon.

Access to the internal altars of rest of the temple was reserved only for the priests ,on the contrary, outside of the surrounding wall of the temple, altars of rest were a part of the public route of the God .

6.4.2 Destruction

After Hatshepsut’s death, Red Chapel was dismantled during the reign of Thutmose III. It originally was thought that the destruction of the chapel was part of the proscription of Hatshepsut

that occurred beginning in year 42 of Thutmose III's reign. This was when he was an old man and during a co-regency with his son from a minor wife (That son would become Amenhotep II).

It was slightly modified, by her successor and nephew Thutmosis III. who will subsequently dismantle it to pursue his own architectural program , where there are a new research has shown evidence of additions to the top blocks of the shrine that show Thutmouse III without Hatshepsut and claiming the chapel as his own. This would imply that it was a completion of the chapel, that was unfinished after her death without any disturbance of the work completed by Hatshepsut.

Yet after his year 42-during his next co-regency with his son-Thutmose III's own building projects at Karnak such as the Hall of Annals deliberately conceal inscriptions and decoration relating to Hatshepsut and many decorations of Hatshepsut were erased. The blocks that have been found from the Red Chapel, however, show some random and incomplete erasures. Many of the blocks have no erasures on multiple sides. This phenomenon has caused some archeologists to believe that the attacks against the images of Hatshepsut occurred after the Red Chapel had been deconstructed and the blocks had been stacked so that they could be reused in other building projects.

The original location of the chapel remains under debate, but it might have been in the central court of the temple of Amun at Karnak (the "Court of Feasts" of Thutmosis II) , alternatively, it might have been situated between the two obelisks that Hatshepsut erected in this place, in front of the set of rooms called "The Palace of Maat", and placed immediately in front of a mud-brick and limestone temple remaining from the Middle Kingdom. To the north and south of the Red Chapel stood a collection of smaller sandstone cult shrines known as the Hatshepsut Suite.

After it had been deconstructed, parts of the Red Chapel were used in the later building projects of other pharaohs at Karnak. The

two black granite doorways of the chapel were placed in the main door to Thutmose III's north suite at the *Palace of Ma'at* and the door leading into the southern columned court in the Sixth Pylon. Amenhotep III also used some of the blocks from the Red Chapel in the construction of the Third Pylon, much later in the eighteenth dynasty, the remaining blocks ended up being used in other monuments built at Karnak, for example in the foundation of the temple of Ptah, in the Ninth Pylon.

Many of the blocks from the disassembled Red Chapel were rediscovered in the 1950s inside the walls of other structures.

6.4.3 Reconstruction ([54])

This aspect has been well studied by Gérard Homann, to which it is referred to his site, in particular "Hatshepsut". Another hypothesis on the position of the red Chapel can be found on the Centre of French-Egyptian Studies of the Temples of Karnak (CFEETK).

This chapel is unique in creation since it is probably the first "prefabricated" in stone in the history of the World. Recently, the Red Chapel was reconstructed by the care of (CFEETK) by anastylose (created from various sources and materials) for about 300 of the essential blocks come out of the infill of the 3rd pylon of Amenhotep III and that were preserved until now in scattered form in the Open Air Museum of the temple. The reconstruction required the collaboration of several specialties: architects, conservator stone mason, designer, epigraphist, photographer, etc. because the understanding of the monument remained difficult , see Some examples of pre-reconstruction studies and documentation of the Red Chapel (**Figs. 56-63**)

So for example, the decoration of the blocks was little contributive, because it hardly ever depends on the vertical joints,

([54]) In 2001, when the Supreme Council of Antiquities decided to rebuild the Red Chapel of in the Open Air Museum, the process, like all of our modern lives, happened much quicker (though still a number of years), as they fed the architectural elements of the building into a computer. The results are splendid.

and even the horizontal joints , with guiding of the survey of the notches of control levers and dovetails used in the manipulation and assembly of the blocks.

Fortunately, the walls contained a windfall which permitted one to distinguish the elements of the internal and outside facings , the reconstruction of the chapel used blocks of red quartzite (originating from the Djebel Akhmar, the "red mountain" situated close to Heliopolis) and of grey diorite , see Some examples during the execution of reconstruction of the Chapel (**Figs. 64 - 69**), , the chapel was entirely preassembled on the ground , and today, over three hundred blocks from the chapel now are displayed in their original context at the Open-Air Museum of Karnak (**Figs. 70-75**).

6.4.4 The Warrants for reconstruction of the chapel

6.4.4.1 This reconstruction has retained the chapel's and has achieved the preventive conservation .

6.4.4.2 This reconstructions have retained a particular significance the chapel is unique in creation since it is probably the first "prefabricated" in stone in the history of the World.

6.4.4.3 Survival almost all the blocks of the chapel in the core of the third pylon even some of these blocks which were damaged, their reliefs were preserved because of the layers of mortar which had flanked and wrapped them together and had protected them from ravage .

6.4.4.4 The least damaging option has been selected in reconstruction.

6.4.4.5 This reconstructions based on extensive documentation rather than on conjecture .

6.4.4. 6 This reconstructions had its right slow time in study

6.4.4.7 The reconstruction of the chapel at the end have provided us with : a three dimensional encounter with history , spatial and dimensional reality and intimacy to material culture, a sense of space and a physical and esthetical reconstructions .

6.4.4.8 The chapel was reconstructed with the original materials and was erected on the original location .

6.4.4.9 The reconstruction has attracted visitors and tourists and has been used as interpretive , presentable and educational tools

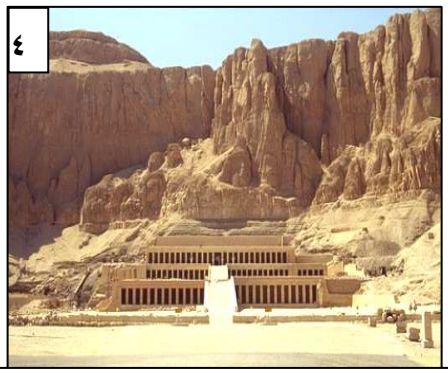
the reconstruction has attracted visitors and tourists and has been used as interpretive , presentable and educational tools .

7.The last comment : this paper cites that not all reconstructions of the ancient Egyptian buildings and Site's Remains and Ruins have justifications or warrants where Some of these reconstructions depended only a few and weak excavated evidence in reconstructing building and they are considered a recreation more than reconstruction .

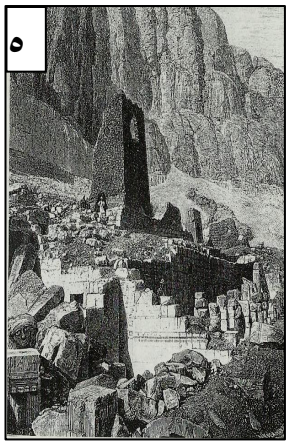
(for example the Satet temple of Senusret I at Elephantine island (Aswan) see (**Figs. 76-84**).

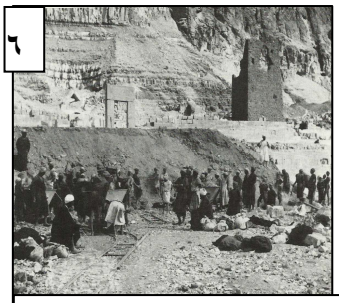
8. Conclusion

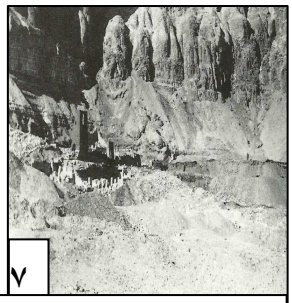
Although the predominant and widespread approach of the reconstruction of archaeological remains and ruins of buildings and sites is the conservative view the reversible minimum interventions which is against reconstruction . this paper swims upstream this current approach and confounds it with the warrants or justifications for buildings and sites reconstruction 's remains and ruins particularly ancient Egyptian ones which have some particular conditions ,exhibiting an overview of some striking reconstruction practices of ancient Egyptian buildings .



Figs. 1-3 Temple of Hatshepsut and the other terraced temples - of Mentuhotep Nebhepetre and Thutmose III - which are architectural rock complex at el-Deir el-Bahari , it was built of local (Thebes formation) limestone blocks which quarried from quarries situated on the way the temple dominates the valley , these temples have been suffered from defects of the backdrop natural rock which has done smash in sequence of falling slide parts .
Figs. 4. Temple of Hatshepsut view from the northeast.







Figs. 5-7 Temple of Hatshepsut had been mere ruins situated under abandoned Coptic monastery with the exception of a few scientific and documentary works , before excavations of Edouard Naville, Between 1893 and 1899

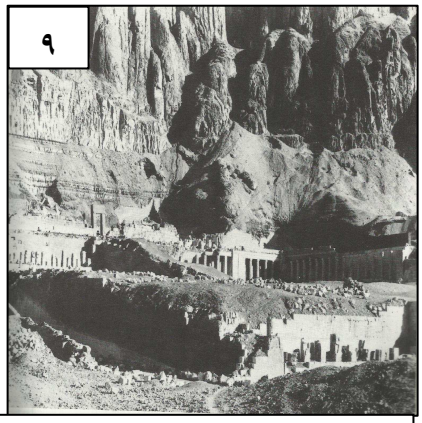
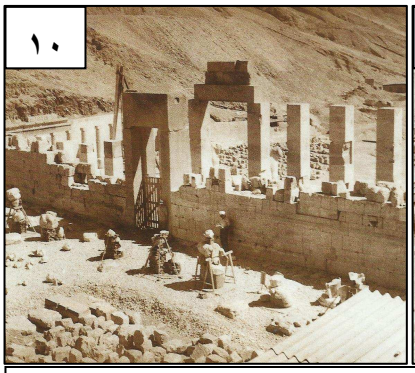


Fig. 8 Temple of Hatshepsut the excavations of Edouard Naville, Between 1893 and 1899

Fig. 9 The temple after the excavations 1896 , where the walls of the Main Sanctuary of Amun-Re were reinforced and a provisional protection was carried out of the Sun Altar, Royal Cult complex, Hathor Chapel and Lower Northern Portico ,till Herbert E. Winlock (1911-1931) and his mission had penetrated the terraces and the two ramps of the uncovered temple .



Figs. 10-11 the remains of the Upper Terrace and courtyard before the beginning of 1961works where the thousands of blocks had been laid in rows then transported to the stores then the decoration and the texts had been traced , photographed and documented in await of reconstruction

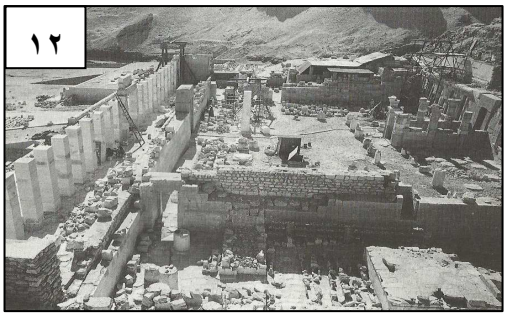
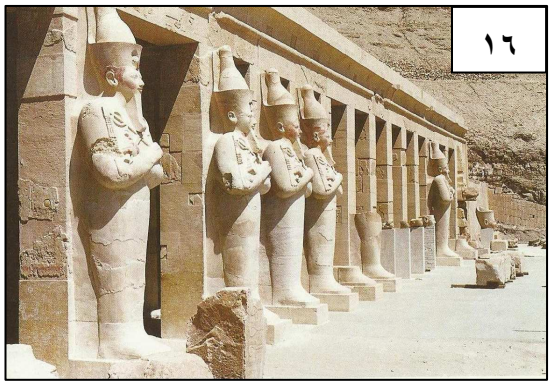


Fig. 12 the remains of the Upper Terrace and courtyard in the early 1960th before the beginning of works in 1961

Fig. 13 The main sanctuary , Bark Hall and Hall of the Offering Table and Ptolemaic Sanctuary (the upper terrace) after reconstruction .
Fig. 14 Solar Cult Complex (the upper terrace) after reconstruction .
Fig. 15 Festival Courtyard (the upper terrace) after reconstruction .



Figs. 16-18 The statues of Hatshepsut after re-erection against the pillars of the upper portico and the eastern ends of its lateral walls

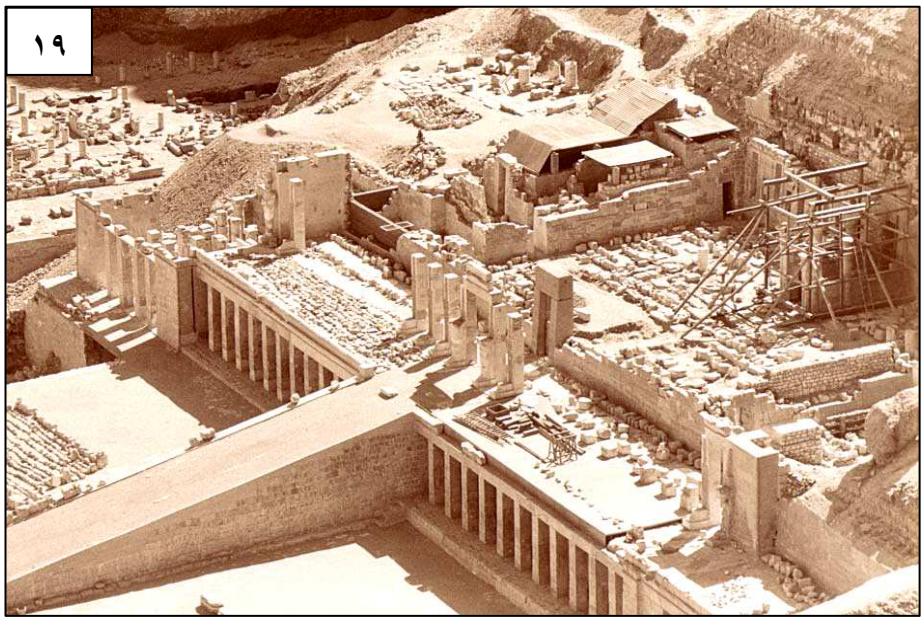


Fig. 19 Temple of Hatshepsut(Upper Terrace) at the beginning of works on the temple in (PCMA Archives)

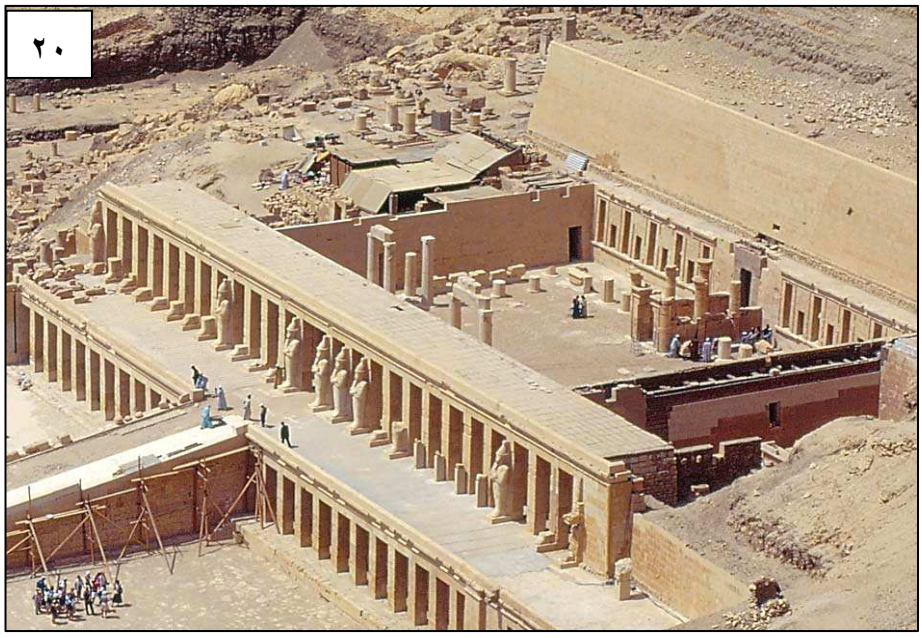
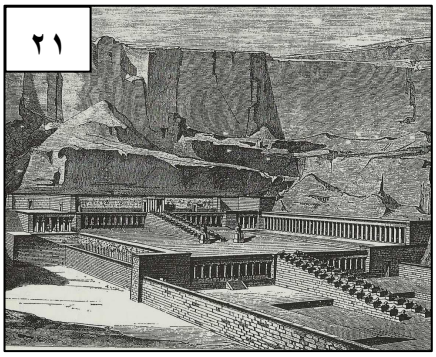
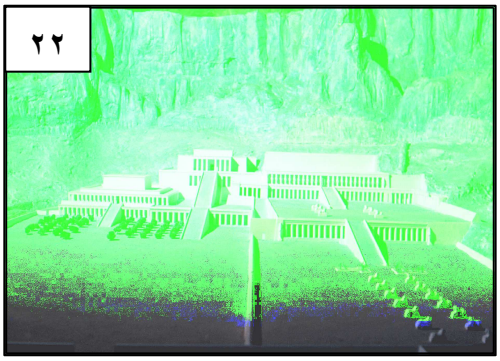


Fig. 20 Temple of Hatshepsut (Upper Terrace) after reconstruction (Photo M. Jawornicki)





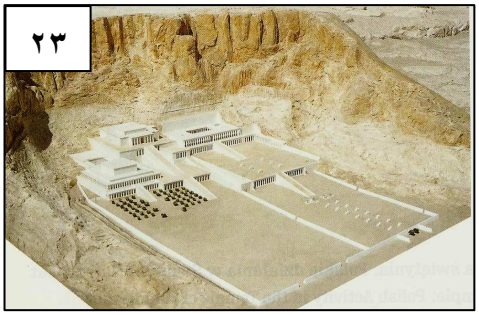
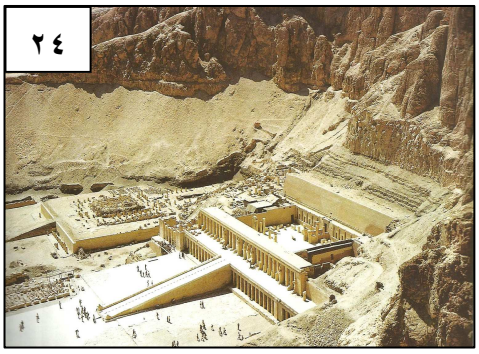
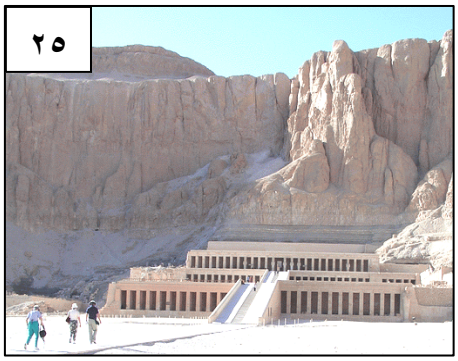
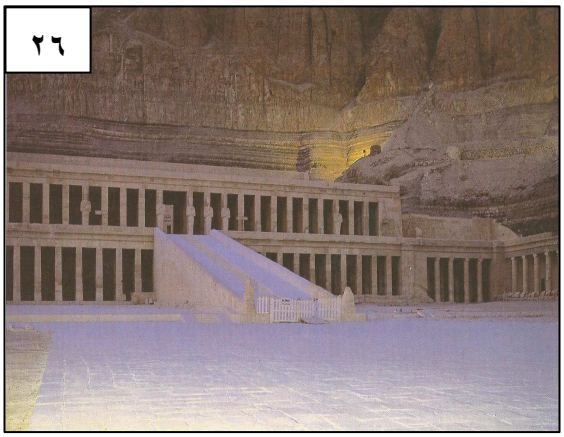


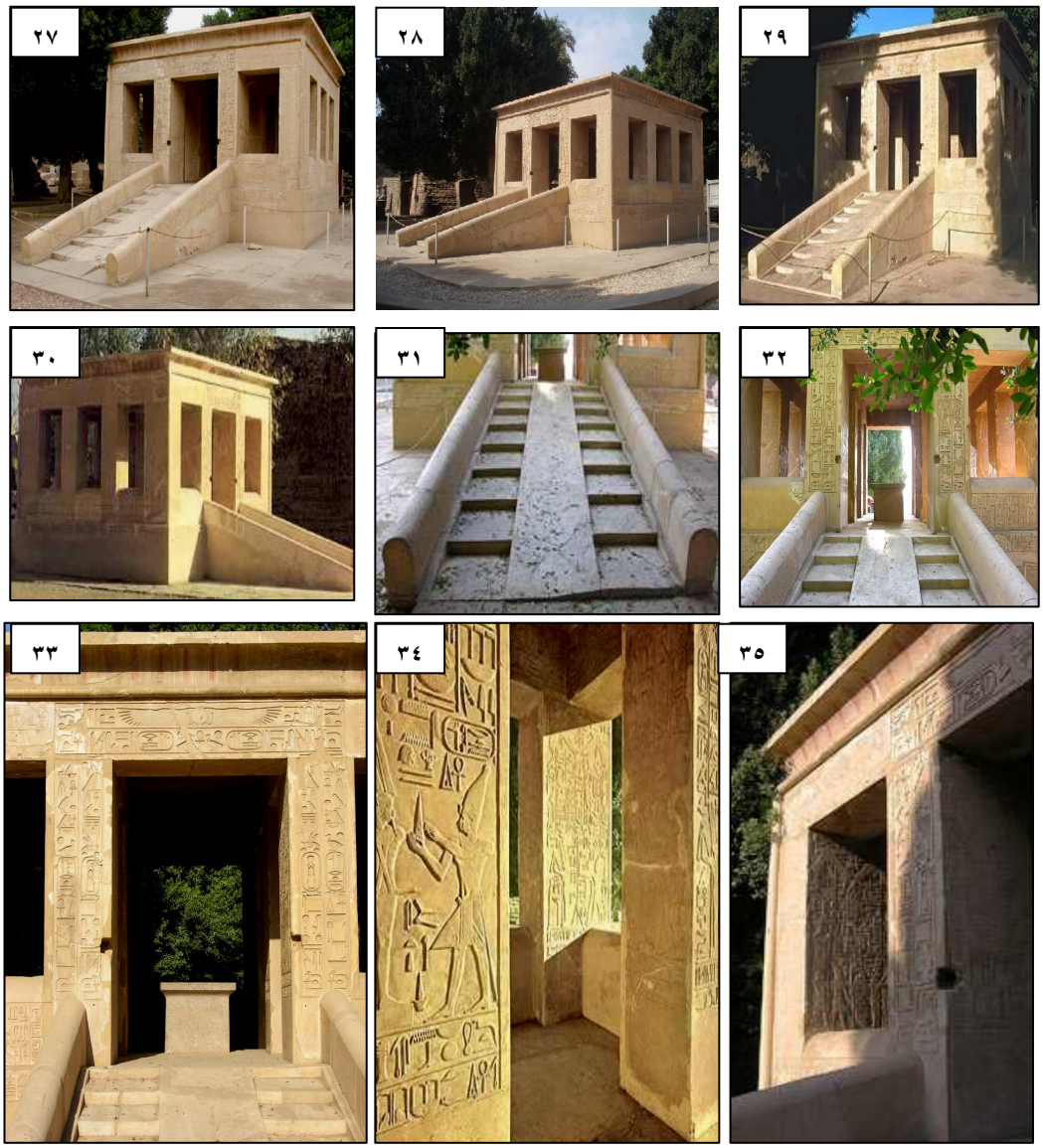
Fig. 21 The hypothetical reconstruction of the temple by E. Brune , 1866 .
Figs. 22-23 The hypothetical reconstruction in form of miniature model of the temple of Hatshepsut ,Mentuhotep Nebhepetre and Thutmose III by Z.E.Szafranski



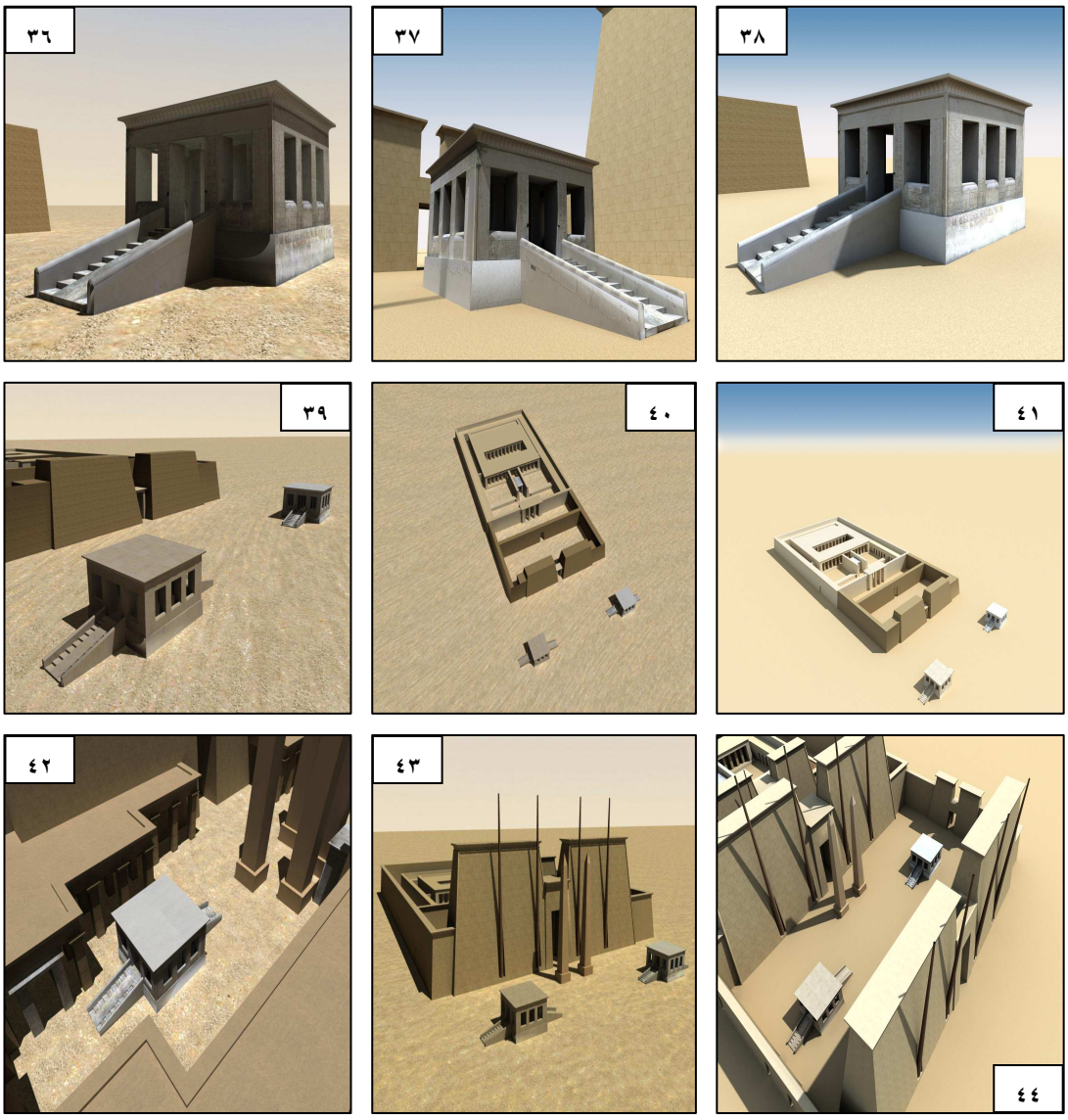




Figs. 24-26 The temple after reconstructing particularly the upper terrace , the upper courtyard and the sanctuary visitors have been coming from everywhere In the world to visit this reconstructed temple which was brought to life for the public to resurrect and to memorialize

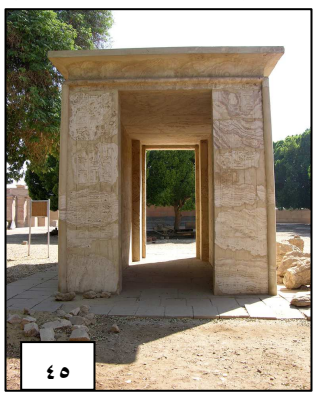


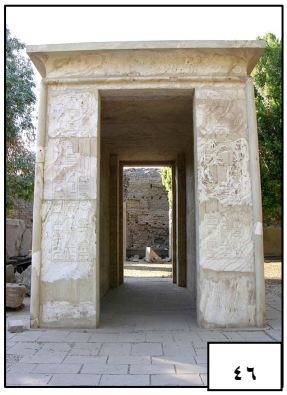
Figs. 27-35 The white chapel of Senusret I after reconstruction in open-air museum in Karnak by Henri Chevrier who accomplished his work slowly, but systematically, where he took many years to carefully arrange the layout of the structure like a big jigsaw puzzle on paper and after determining the proper block orientation and placement, Chevrier was able to reconstruct almost completely the Chapel between 1927 and 1930 , all of the pieces were carefully removed and were then assembled and the puzzle was finally put together in 1940 the result was that small, open kiosk that is seen today .

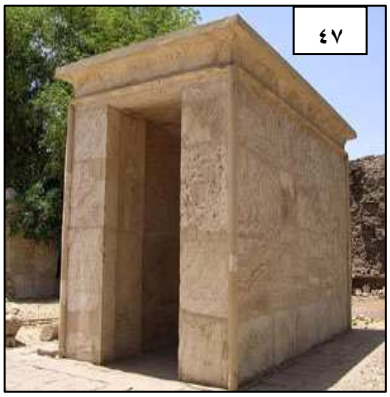


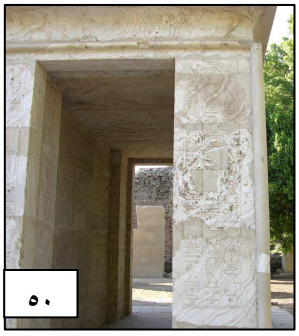
Figs. 36-38 The white chapel of Senusret I reconstruction model Depending on the plan and axial drawings of Carlotti , where it was photographed in its present location the Open Air Museum and each face of the building was reconstructed on the model as it appears today at Karnak then a blank limestone pattern was added to the areas that could not be photographed , the layout of the reliefs and texts on the model reflects the actual layout of the stones in the white chapel today .

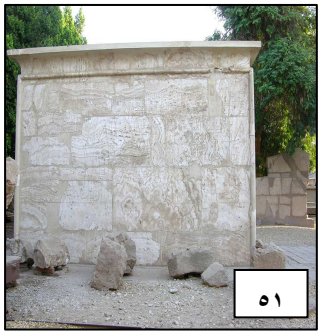
Figs. 39-44 The hypothetical original locutions of the chapel , it may have remained outside the temple of Amun-Ra temple's inner enclosure wall during the Middle Kingdom,it was oriented on a North-South direction, with a stepped ramp on each side .

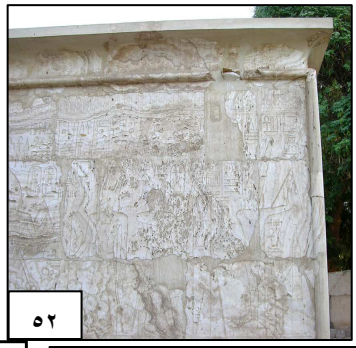


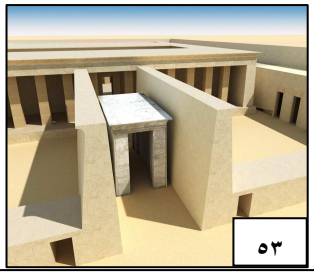


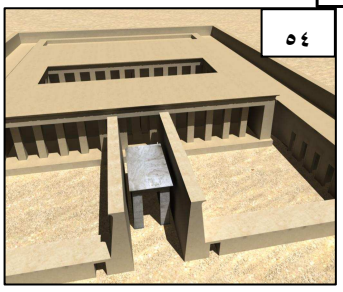


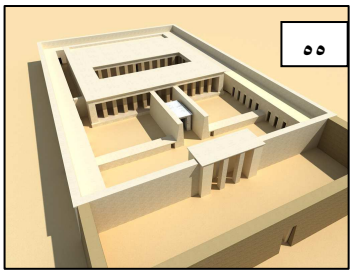




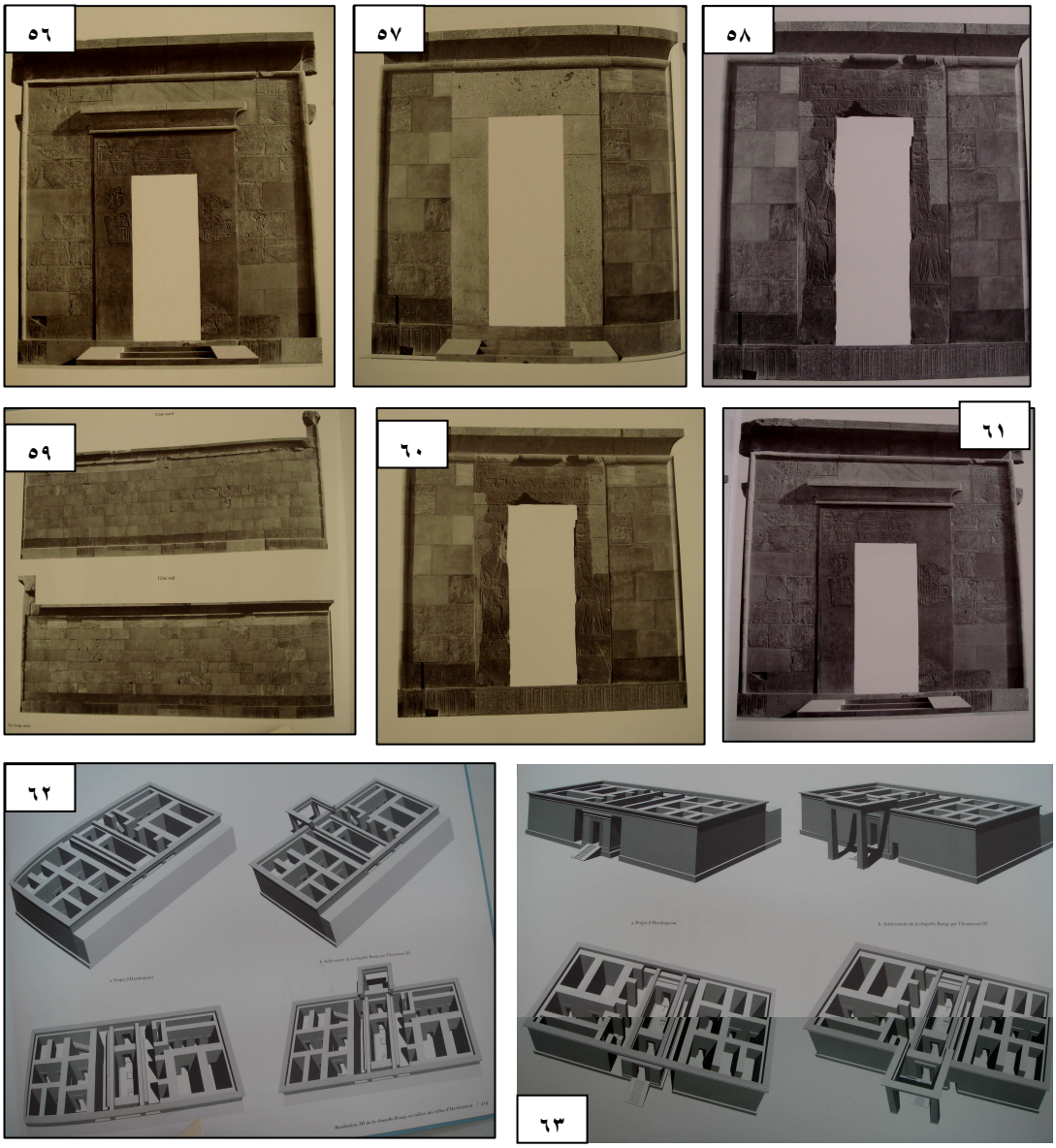




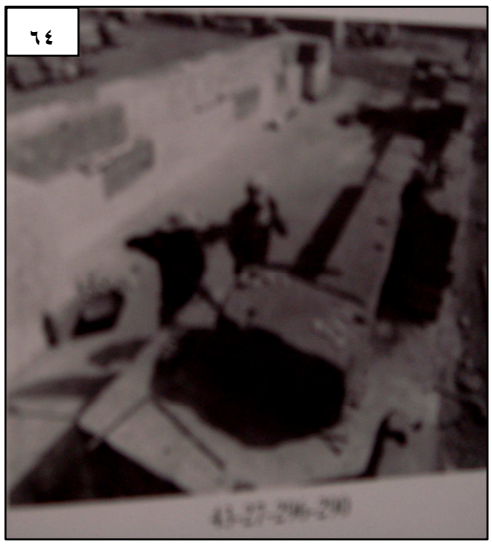


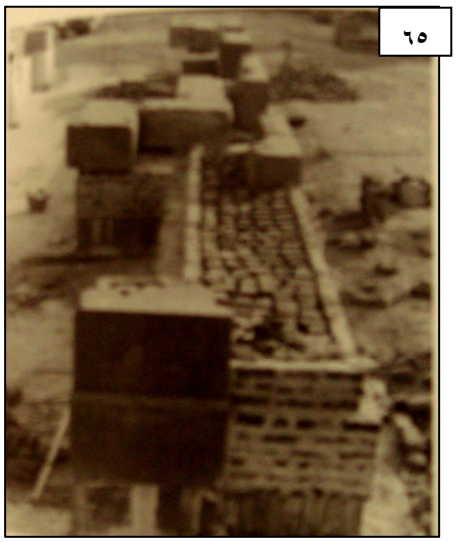


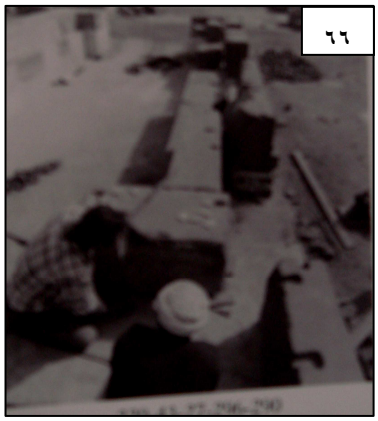
Figs. 45-52 The chapel of Amenhotep I after reconstruction in open-air museum in Karnak .
Figs. 53- 55 The hypothetical original locutions of the chapel .



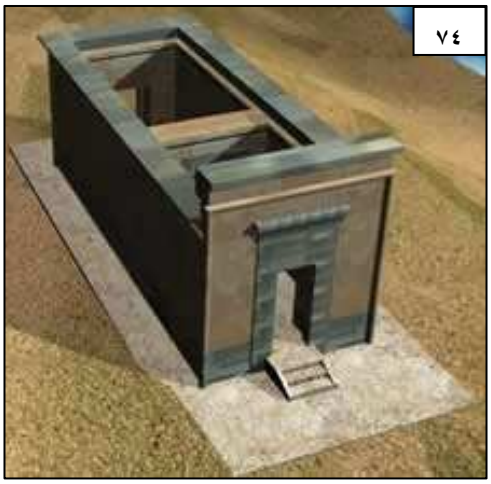
Figs. 56-63 Some examples of pre-reconstruction studies and documentation of the Red Chapel



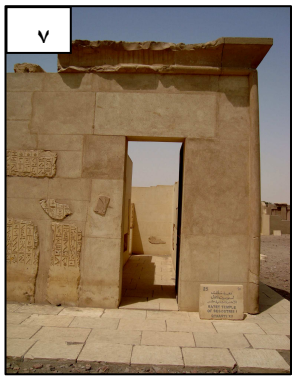


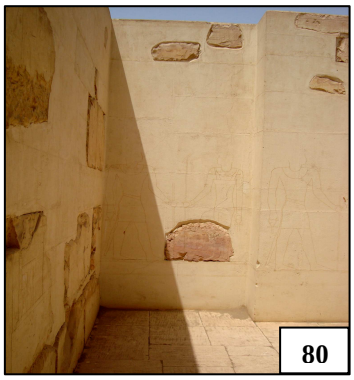


Figs. 64-69 During the execution of reconstruction of the Red Chapel



Figs. 70-73 The Red Chapel after reconstruction in open-air museum in Karnak .
Figs. 74- 75 The hypothetical digital modeling reconstruction of the Red Chapel.





Figs. 76-84 Show that not all reconstructions of the ancient Egyptian buildings and Site's Remains and Ruins have justifications or warrants where the Satet temple of Senusret I at Elephantine island (Aswan)
depended only a few and weak excavated evidence in reconstructing building and they are considered a recreation more than reconstruction .

Lasso and its Role as Nets in Religious Texts

By

•Dr .Magda Gad

Many words referring to the action of 'to tie', or to the 'names of the tools' with which any undesirable things could be bounded, were used in the Egyptian texts.

These words could be classified into two categories, the first of which is the words that could be translated into 'bonds or fetters and as also 'to tie or to bind with ropes or bonds'.[1]

The other is that which bears the meaning of 'to lasso or to capture / constrain with the lasso' next to the previous meaning and which is to be the focus of this study.

In his article, Ogdon has mentioned that 'lasso', which was a prehistoric 'weapon' as an element of the chase-equipment,[2] is one of the most recurrent means to paralyze the action of an enemy whether of this or the Otherworld; and this opinion depends on his interpretation of the word 'lasso' as 'any tied cord that binds'.

•Tutor at the college effects Cairo University

[1] About the ropes and bonds with which the dead is bound see, *CT* II 112c: I kA Tni.i nTtw.k I kA rdi.(i) n.k inTtw snfxfx '*O Bull, I lift up your bonds*; *O bull, I give to you your loosened fetters*'; *CT* I 70 b-d: *n DdH.t(w).k n xnr.t(w).k n inT.(tw).k* '*you shall not be imprisoned, you shall not be restrained, you shall not be fettered* '.The verb qAs is one of the most recurrent words denoting this idea, cf. *PT* 349a-350c; as usually the objects of the verb are foes of the god Horus or the king: the god Seth is brought in qAs.f ; enemies are tied qAs in a ntt –rope, see Wilson, A Ptolemaic Lexikon, A Lexicographical Study of the Texts in the Temple of Edfou, *OLA* 78 (Leuven 1997), p.1047. See two the fetters with which Apophis is hindered in *CT* V 245c: smn inTw.f in nTrw 'his fetters have been made firm by the gods'. For more about bonds, ropes, fetters see Zandee,J., *Death as an Enemy According to Ancient Egyptian Conceptions* (Brill, 1960), p. 78-80,108,125-132.

[2] LÄ III 938; Cf.fig.1 (Hunter Palette BM 20790) in: Ogdon, J.R., 'Studies in Ancient Egyptian magical Thought III. Knots and Ties. Notes on Ancient Ligatures', *DE* 7 (1987), p. 29

So, the essential function of the lasso is to 'tie' the prey,[3] to immobilize its movement, taking off its power, to become impotent and unable to act. [4]

Apart from that role; the present paper will mainly concern with ' lasso' as an instrument, used instead of the 'net', whereby one can catch.

So, according to that and, through studying texts and scenes, it can be concluded that Lassoes are confined and involved only in:

I- Catching the Dead.

II- Catching the Enemies of the Gods.

I- Catching the Dead.

The dangers that face the dead- being caught- are not confined to nets,[5] but also to lassoes, one of the ways used by fishers, fowlers and catchers[6] to receive fishes, birds, and animals.

The soul of the dead is exposed to be lassoed, as the case with the net, in many incidents, the first of which is:

[3] Here we can recall the rite of lassoing the NgA-bull. In his study of hunting rituals, Otto suggested that the term ngA means 'lassoed cattle' who had been captured with the lasso ritually: See Otto,E., An Ancient Egyptian Hunting Ritual, *JNES* 9 (1950), p.164-177. This ritual is depicted in monumental proportions in the temple of Sety I at Abydos. In this relief we see the male upper Egyptian ngA-bull lassoed by the king Ramesses II, accompanied by the crown-prince who grasps the animal by the tail. In This rite which takes place before the god Wp-wAwt and titled as spH ngA TAy Smaw in nswt 'lassoing the male upper Egyptian ngA-bull by the king', he says: spH.i n.k ngA TAy Smaw 'I lasso for you the male upper Egyptian ngA-bull'. That day of finding a new ngA-bull is to be a day of happiness as it is evident from *CT* V 23j-24a: iw.n n.k imyw nwt hrw pw n spH ngA imnt nfrt m Haaw 'Those who are in the sky have come to you on that day when the ngA-bull was lassoed, while the Beautiful -West is in joy'. At Edfou (Wilson, *OLA* 78, p.552), the ngA-bull is one of the bulls was sacrificed in the temple to represent Seth as a wild bull. This was one of the most prestigious sacrifices

[4] Ogdon, *DE* 7, p. 30.

[5] See, Gad, M., 'Catching with Nets & Traps in Religious Texts.1-The origin of the Rite of catching the Enemies of the King', *ASAE* 86 (in print).

[6] See Gad, M., 'Catching with Nets & Traps in Religious Texts 2- Names, Descriptions, Functions of Nets, Traps, Catchers & the Gods related', *BEM* 7 ((in print).

A- Lassoing the Dead while Ascending to Heaven.

The dead always wishes not to get entangled into a lasso, lest he should be prevented from his ascension to the Hereafter.[7] An ascension text of the *Pyramid Texts* starts with a speech of the goddess Nut. She asserts that her son, the king, is coming in peace, without being blocked:

n xry nDH[8] Hr sA.f n xry xt Dwt Hr a.f

'*On whose back no lasso has fallen, on whose arm nothing bad has fallen*'.[9]

B- Inside the Realm of the Dead.

The soul of the dead could be exposed to be caught by a lasso, carried out through the demons, with whom the Netherworld is swarmed:

I spHt [10] bAw m hrw m-Xnw dwAt

'*O, you who lassoes the souls at the daytime in the interior of the Netherworld* '.[11]

So a god who is responsible for protecting the dead, is now threatening those demons saying:

[7] Zandee, *Death as an Enemy according to Ancient Egyptian Conceptions*, p. 232.
[8] Hannig, *GWB* 476 {17212}; it is not authenticated in Leitz, Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, *OLA* 110 .
[9] *PT* 1021c.
[10] Cf. Beinlich, h., *Buch vom Ba* (Wiesbaden 200), S.67, n.2: where he approaches this word to sHAp 'Verbergen',to hide!
[11] Beinlich, *Buch vom Ba*, S.66, Zl. 81.

iy r spH nn di.i spH.k iy r wdi n.i nn di.i wdi.(k) iw.i r wdi t(w) iw.i r spH t(w) iw.i m sA n NN

'*O you who come to lasso, I will not let you lasso; O you who come to harm, I will not let* (*you*) *to do harm. I will harm you, and I will lasso you; for I am NN's protection*'.[12]

A similar spell found on an amuletic papyrus dated back to the 25th Dynasty, where the potential enemies or rather the demons are not personified but identified.

This text links the action of lassoing with further sanctions that could be carried out on the sinners.

I spH nn spH.k Hm-nTr tpy n Imn sA - nsw @r-m - Axt i wdi nn wdi.k r.f i awA nn awA.k sw i Sdi ib nn Sd.k HAty.f i sxm nn sxm.k m awt.f

'*O, he who lassoes, you will not lasso the high priest of Amun, the king's son Harmakhis (the son of Shabaka). O, he who injures, you will not injure him. O, he who robs, you will not rob him. O, he who tears out the heart, you will not tear out his heart. O, he who has power, you will not have power over his members*'.[13]

[12] *BD* CLI (Budge II p.284). Translation: Faulkner, *BD*, p.148.

[13] The demons are referred to in general terms as the one who lassoes and injures, cf. Klasens,A., An Amuletic Papyrus of the 25th Dyn., *OMORO* 56 (1975), p.25. a similar text published by Koening,Y., Un revenant inconvenant? (Papyrus Deir el-Médineh 37), *BIFAO* 79 (1979), S. 118.

B.1- Using Lassoes to Assign the Sinners to the Places of Punishment.

In punishing the dead as evil-doers, the god @r-#nty-n-irty,[14] in his demonic aspect, lassoes them in order to be assigned later to the slaughter places.

Therefore, in this case, the action of spH is a prelude to be slaughtered and being eaten for foes just as it may have been for cattle:[15]

i Ra …. nHm.k wi m-a nTr pw StA irw wnnw inHw.f m rmny mxAt hrw pf n Hsbt awA dd spHw m isftyw r nmt.f r dnt bAw

'*O, Rea…. may you save me from that god whose shape is hidden and whose eyebrows are the two arms of the balance, on that day of reckoning the robbers, who puts lassoes on the evil-doers (to assign them) to his slaughter-house, to slay the souls* '.[16]

But the dead could be safe from that danger of being caught by a lasso when reciting the proper spell:

di.k Htp awt.f tmm m Xrt-nTr ky-Dd igrt iw.f nTry XAt.f tm.tw iw.f wDA r xA-bjn n spH.f sw

'*May you grant that all his members repose in the Necropolis: in other words, the Realm of the Dead. He is divine, his*

[14] About that god see Gad, M., *Blindness, its Social and Religious Conception in Ancient Egypt*, unpublished Master Thesis (written in Arabic), Cairo University, (1993), the 3rd chapter, p.222-418.
[15] Wilson, *OLA* 78, p. 829. Cf. Zandee, *Death as an Enemy according to Ancient Egyptian Conceptions*. p.233
[16] *Urk* V 55, 10-14. (= *CT* IV 299a-301a).

corpse is complete, he is saved from the 'Evil-place' (*one of the places of judgment*),[17] *and he does not lasso him*'.[18]

B.2- Using Lassoes to Catch the Dead being a Repast for the King.

In a Cannibalistic passage, the dead fears that he could be caught with the lasso like a cow to be offered to the king, who eats men and gods, and through this way he appropriates their strength:

N pw wnm rmT anx m nTrw …. In xma wpwt imy kHAw spH sn n N

'The king is one who eats men and lives on the gods …. It is the Grasper-of-top knots[19] who is in kHAw?,[20] who lassoes them for the king'.[21]

II- Catching the Enemies of the Gods.

In the biography of *Rekhmire*, he speaks about the king depicting him with some qualities as: being the 'the god Rea, lord of the sky and, king of the two lands …. the black and red lands (coming) to his place, the Greats of which are subjugated to him, and too:

rmT nbt pat nbt rxyt nbt m hyhnw[22] Hr spH pH sw Snt sw

[17] See Gad, M., *Netherworld and its Location in the Ancient Egyptian Conceptions* (Ph.D. diss., Cairo University 2002, Unpublished thesis written in Arabic), p. 392-3.
[18] *BD* CLXV (Lepsius, k., *Todtenbuch*, pl.79, 6-7).
[19] 'Grasper-of-top knots' well illustrated by such pictures as Seti I smiting the enemy, whom he seizes by the hair of the head.
[20] Cf. imy kHAw translated as 'Kessel' in Leitz,*OLA* 110,VII S. 293
[21] *PT* 400a, 401a; cf. Zandee, *Death as an Enemy according to Ancient Egyptian Conceptions*, p. 233
[22] It is a variant of hnw : cf. *FCDME* 159.

'*All men, all patricians, and all subjects are in jubilation when lassoing (catching with a lasso) those who dare to approach him, surrounding him*'.[23]

According to that, all people who might form a threat are to be the enemies, equated sometimes with demons as in a Late-period text:

%xm SmAyw n %xmt im.k spH tw imyw spHw di.n.tw sDb n HAytyw rnpt

'(*Now*), *the Nomads of Sekhmet have power over you, and those who are in* spHw- *fetters lasso you. Harm was given to the HAytyw*[24] *- demons of the year* (*at the epagomenal*) '.[25]

So, this idea of catching people with a lasso to become impotent and unable to act, deprived from their power lest not to hurt others; is the concept upon which the dead- classified as enemies- might be through this tool get punished.

As it is stated, there is a twofold judgment of the dead; the just are protected, and the sinners are punished.

So the dead who have sinned generally upon earth - being classified later when judged as 'enemies of the god Osiris or of the god Rea ', are, among other punishments, caught with a lasso and being taken to the slaughter places as cattle:

---

[23] *Urk* IV 1075, 13 – 1076, 1; the translation is little different from of that of (سليم حسن، مصر القديمة، الجزء الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣، ص. ٥٦٦)

[24] *HAytyw* as a kind of demons see Hannig, *GWB* 536 {19359}. This word could be derived from the word *HAyt* 'krankheit/ disease', thereupon the *HAytyw* are to be the demons who might cause people ill.

[25] Goyon, J.Cl., Les dernières pages des Urkunden Mythologischen Inhalts, *BIFAO* 75 (1975), p. 344[144]-345[145,12-14].

Ir.i sxrw n ntyw m DbAt s[p]H.i xftyw r @tmyt

'*I take care of those who are in the Netherworld. I catch the enemies with the lasso for* @tmyt- *the Place of Destruction*[26]'.[27]

A- Lassoing the Enemies of the God Osiris.

Lasso, as the net, might be also a tool with which the enemies of the god Osiris could be caught. Horus, the son and the defender is lassoing the enemies of his father:

hA Wsir ink sA.k @r iy.n.i spH.n.i n.k xftyw.k m wAw.sn

'*O Osiris! I am your son Horus; I have come, having lassoed your enemies for you with their own ropes*'.[28]

One of those butchers, known as nmtyw represented in the upper register of the 5th hour of the *Amduat* and whose roles are to protect Osiris, is titled as : ann Hr spHwt '*that with turned face, who catches with a lasso*'. [29]

Then gripping the god Seth and his gang could have been carried out not only by nets, but also with lassoes.

---

[26] This word is derived from the stem Htm (Arab.حطم meaning to perish or to destroy) and could be compared to الحطمة, a name of the Hell, mentioned in Koran.
قارن سورة الهمزة (الاية ٤-٧) :(كلا لينبذن فى الحطمة، وما أدراك ما الحطمة)
:(Nay! Verily, he will be thrown into the crushing Fire .And what will make you know what the crushing Fire is), see: Muhammad Taqi-ud-Din Al-Hilali; Muhammad Muhsin Khãn,*The Noble Qur'an, with an English transliteration and translation of the meanings*. Darusslam, Riyadh, Saudi Arabia, p.723. Cf. Gad, *Netherworld and its Location in the Ancient Egyptian Conceptions*, p. 374-439.

[27] Piankoff,A., Le Livre des Quererts, *BIFAO* XLI (1942), pl. XI, 8, p.5.

[28] *BD* CLXXIII (Budge, III p. 65, n.28); Faulkner, *BD*, p.172.

[29] See Hornung, E., *Amduat*, Teil I Nr.354. Cf. Leitz, *OLA* 110 ,VI 270 where one of the protective gods in the retinue of Horus bears that epithet, spH (see *E* V 104, 9; X, pl.112).

The annihilation of the enemies of Osiris is good represented in the 7th hour of the *Amduat*, upper register (Fig.1 & 1a).

Here is Osiris seated on a throne under a canopy formed as a great cobra. His foes are in two groups, the first of which are beheaded and bound kneeling before him, titled as xftyw Wsir '*the enemies of Osiris*'. The second group is of three figures, described as wty '*the bound* ';[30] lying on the ground and being lassoed by a standing god bears the title of nikw '*the one who punishes*'.[31]

The text accompanied the scene highlights the punishments executed against those enemies as a final destination, after being caught with those lassoes:

In Hm n nTr pn wt r Wsir XAkw r xnty-dwAt nTtw n awy.Tn … Htm n bAw.Tn …. Nik Tn nikw m nkyt.f

'*So says the majesty of this god*: *you who acted wickedly against Osiris, who rebelled against xnty-dwAt, the chains to your arms …., destruction to your souls …., the chastiser chastises you with his knife*'.[32]

The lasso also shared the role of the net in capturing the enemies of the nSmt – bark:[33]

[30] Hornung, *Amduat*, Teil I S.121, n. 496-498; Teil II S.126.
[31] Hornung, *Amduat*, Teil I, n. 499.
[32] Hornung, *Amduat*, Teil I, S.121; Teil II S.128.
[33] The nSmt – bark is the sacred boat of the god Osiris, which carries his body to his burial in *Peqer*, destined for his final glorification in Abydos. This journey is an episode of the Osirian myth, in which the boat was attacked by the Sethian enemies. According to *CT* V 227a-b, this boat was the first Rea built. And *Peqer* is the name of a district in Abydos to which the god Osiris, in his bark, departed during his feast; see *Wb* II 561, 6. The burial district of Osiris in Abydos; now: Umm el Qaab.

i sby …. xft n nSmt …. HAyty sw m HAyt (Var. HAd sw m HAdt) snH sw m tm

'*O, rebel …., you the enemy of the nSmt - bark, …..,* (Speech directed to the executioners) *catch him with the HAyty - net* (*or the HAdt - trap*)*, and bind him with the tm - lasso* '.[34]

B- Lassoing the Enemies of the God Rea.

Punishing Apophis, the eternal adversary of the sun-god Rea, being caught with a lasso, is evident too in the 7th hour of the *Amduat*, middle register (Fig.1 & 1b).

Facing the bark of Rea, on the prow of which stands the goddess Isis pronouncing incantations, the goddess %rqt-Htyt '*She who gives breath'* and a god Hry-dsw.f '*he who is over his knives*', have lassoed Apophis whose body is transfixed with knives. Behind are four goddesses, whose functions are referred through their epithets.[35]

The purpose of that action shows up, apparently, through the text accompanied:

wdi.xr %rqt-Htt spHw m tp @ry-dsw.f di.f spHw nykt m rdwy.f m-xt nHm Ist @kA-smsw pHty.f m HkAw.sn

'*Then the goddess %rqt-Htyt 'She who gives breath' places lassoes on the head, and the god @ry-dsw.f 'He who is over his knives', he puts lassoes* (*whose names*) *of nykt* '*The punitive*' *on his*

[34] Goyon, J.Cl., 'Textes Mythologiques 1. «Le Livre de Protéger la Barque du Dieu»', *Kêmi* XIX (1969), 52; (NY col. 36, 13-37, 1).Cf. p. 64 (D. col. 32).

[35] dmDyt ;dmyt ; nykt ; Htmyt "she who unites; she who cuts; she who wounds; she who destroys".

feet after having Isis and 'The Great magician' deprived his strength through their magic'.[36]

Conclusion:

Lasso, in its role as nets, carries only the name %pH referring to the action of catching and so the tool itself; apart from using the word nDH in one case and tm in another case as a name of the lasso-rope.

The word %pH may be a causative of pH 'to cause to reach' of a rope.[37] Other texts use this word with a more extended meaning, to become a general term for 'to capture' or 'to constrain'.[38]

Lasso has been used as nets in many roles but on a smaller range, and in a very small number of texts.

Unlike the texts that show the role of the nets that have been developed through different periods, lassoes have been confined only on two roles, the first of which focused on the obstruction of the deceased to reach the heaven, being in one case as a repast for the king and assigning the sinners to the Place of Destruction. The second concerned in punishing the enemies of the god Rea and of the god Osiris.

[36] Hornung, *Amduat*, Teil I S.125; Teil II S.133, n.9. Cf. *E* IV 237, 13 where the king while slaying Apophis: spH ibw wnp xftyw m dnn.f '(he) lassoes hearts and pierces foes in his hand'. spH has become a general term for to 'capture or to constrain', see Wilson, *OLA* 78, p.829.

[37] Wilson, *OLA* 78, p. 829. In a corrupted text (*CT* III 395b), there is an appeal to a catcher with a lasso: I spHw….irr.k m nTr 'O you who lassoed ….act as a god?'.

[38] Wilson, *OLA* 78, p. 829.

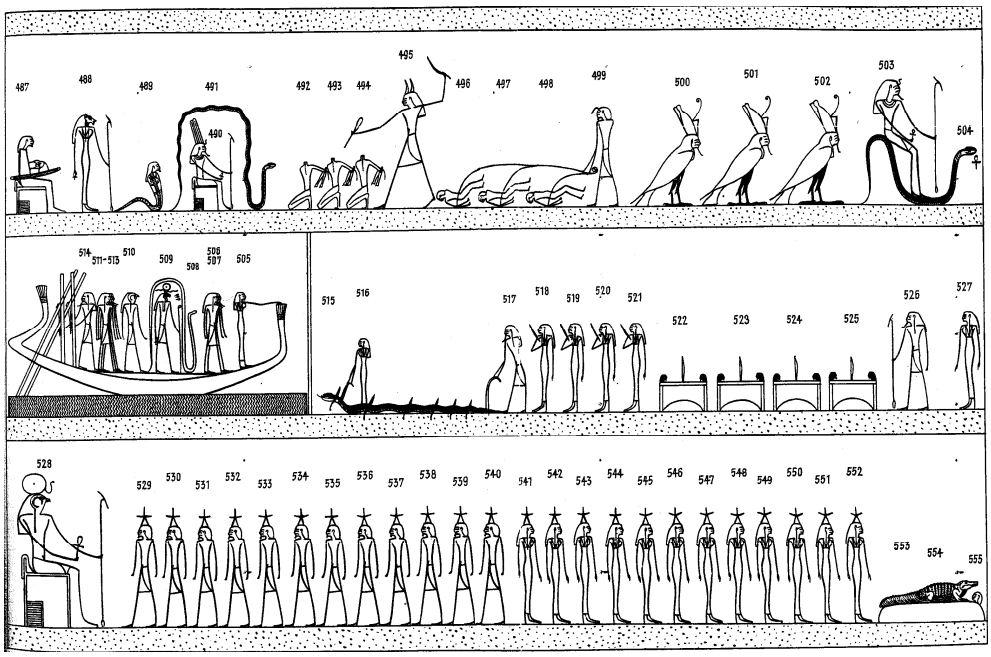


Fig.1

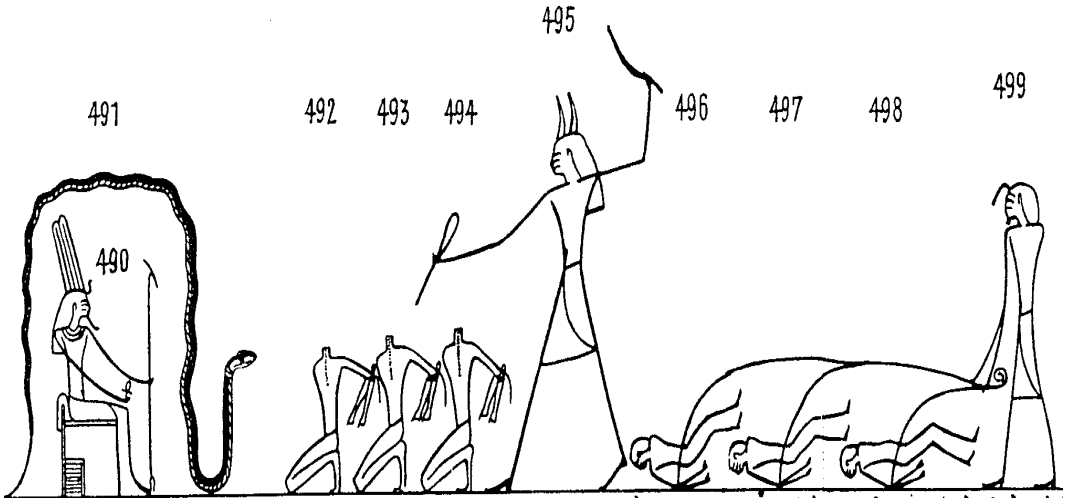


Fig. 1a

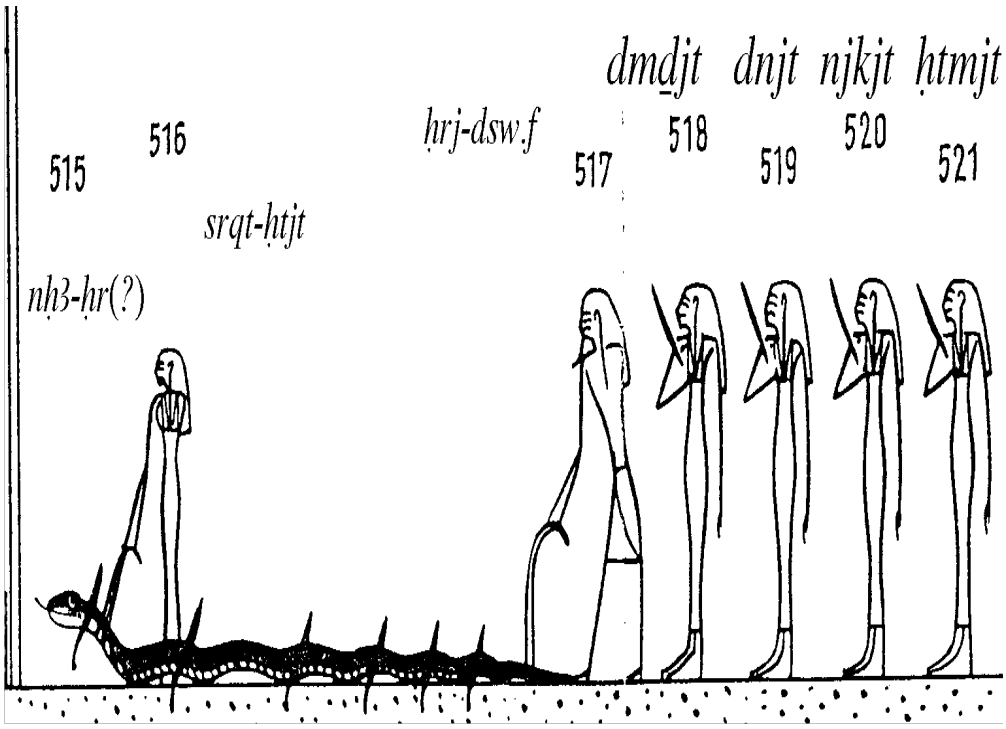

dmḏjt
dnjt
njkjt
ḥtmjt
ḥrj-dsw.f
516
518
520
515
517
519
521
srqt-ḥtjt
nḥ3-ḥr(?)

Fig. 1b

Honeycomb Weathering of Limestone Building on The Archaeological Sites on Leptis Magna (Libya): Causes, Processes and Damages.

Dr .Nabil.A. Abd El- Tawab♦

ABSTRACT

Honeycomb weathering is a common surface phenomenon affecting a variety of rocks in a range of environments. The processes involve the progressive of closely spaced cavities which are generally small with an average width few millimeters to several centimeters in diameter. Honeycomb weathering, also known as fretting, cavernous weathering, alveoli/alveolar weathering, stone lattice, stone lace or miniature tafoni weathering. Incipient honeycomb weathering in a homogeneous limestone has been experimentally reproduced by wind exposure and salt crystallization. It is a type of salt weathering common on coastal and semi-arid limestone. Honeycomb weathering occurs in many populated region and must have been noted in archaeological sites at Leptis Magna (Libya). Leptis Magna is a World Heritage site on the Mediterranean coast of North Africa in the Tripolitania region of Libya. In order to create an appropriated conservation concept, it was necessary to investigate the damage processes. For this purpose, X-ray powder diffraction (XRD), optical and scanning electron microscope (SEM) attached with EDX, Stereo microscope, polarizing microscopes (PM) were used. Biodeterioration problems in the site were analyzed taking into account their impact on the substrate and their relationship with environmental factors. Chemical analysis and field observations indicated that honeycomb weathering in coastal exposures of limestone at archaeological sites of the Leptis Magna results from evaporation of salt water

♦**Ass. Prof., Conservation Dept., Faculty of Archaeology, South Valley Univ. Qena , Egypt**
E-mail:drnabil_bader@yahoo.com

deposited by wave splash from Mediterranean Sea. Microscopic examination of weathered samples show that erosion results from disaggregation of minerals grains rather than from chemical decomposition. Thin walls separating adjacent cavities seem to be due to protective effects of organic coatings produced by microscopic algae inhabiting the rock surface.

***KEY WORDS*:** Honeycomb, Leptis Magna, Limestone, Environmental factors, Salts, Biodeterioration.

1. INTRODUCTION

Blocks of Leptis Magna/Labia stone, limestone of Lower Cretaceous age, display extensive honeycomb weathering features. Spatial variations in the degree of weathering, together with geochemical evidence, suggest that marine salt spray has played a key role in the development of the honeycombs. Leptis Magna is a World Heritage site on the Mediterranean coast of North Africa in the Tripolitania region of Libya. Its ruins are located in 3 km west of AlKhums, 12 km west of Villa Sileen, 80 km southeast of Misrata, 130 km east of Tripoli, on the coast where the Wadi Lebda meets the sea (fig.1a, b). The site is one of the most spectacular and unspoiled Roman ruins in the Mediterranean. It called Lpqy, Neapolis, Lebida or Lebda to modern-day residents of Libya. Leptis Magna is added to the UNESCO World Heritage List, as one of 5 places in Libya. Originally founded by the Phoenicians in the 10th Century BC, it survived the attention of Spartan colonists, became a Punic city and eventually part of the new Roman province of Africa around 23 BC. Although it provided a source of building materials to various pillagers throughout history, it was not excavated until 1920. The number of great monuments of Leptis Magna makes it a bit difficult to point out highlights, but the theatre is clearly one, and it has a splendid view from its upper tiers [(1).]

([1])Bandineli, R. B., Caffarelli, E.V. and Caputo G.,(1964) The Buried City: Excavation at Leptis Magna,1st edition, Weidenfeld and Nicolson, 1964, pg 17

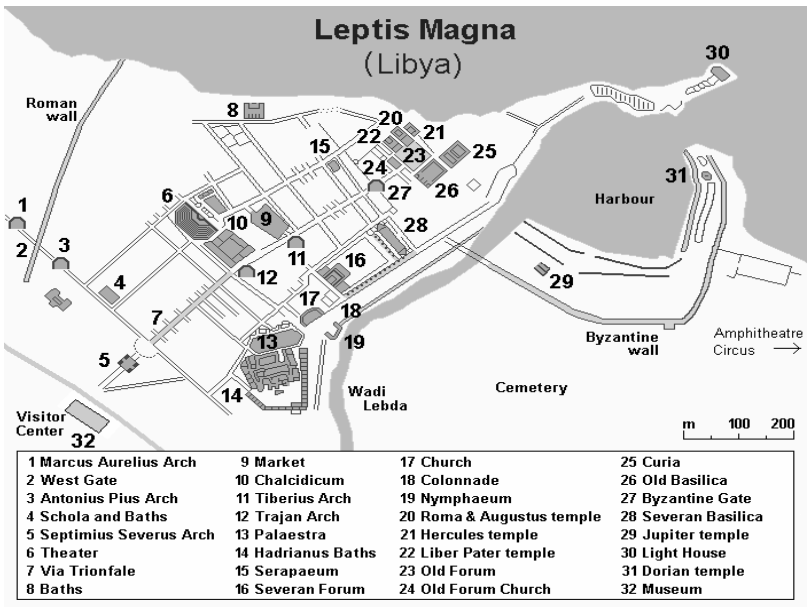


Fig. 1 Map of the main archaeological sites of Leptis Magna wikipedia.org/wiki/File:LY-Leptis_Magna.png, 2010

The dryness of this location given its latitude and its maritime character are more typical of a Mediterranean climate. The temperature is moderate with a yearly average of 16°C; the extreme monthly means are 22°C (July) and 8°C (January). Nevertheless, maximum value of 46°C and minimum of 14°C have been recorded. The mean annual precipitation is 600 mm, and the average yearly relative humidity is 68%. There are 2350–2680 h of sunshine per year and no more than 12 frost days (table 1). The dominant wind directions are NW and SW (from the Mediterranean). Winds favour evaporation from stone surfaces and generation of marine aerosols. According to Auger [(2)], the marine influence on the alteration of monuments in this region extends as far as 100 km inland.

([2]) Auger F. (1987) Alteration des roches sous influence marine; degradation des pierres en oeuvre et simulation acceleree en laboratoir. These Doctorat d'Etat es Siences. Universite de Poitiers, France, pp. 35-55.

Table (1) the weather average of Tripoli (wikipedia.org/wiki/Tripoli).

Month	Average sunlight hours	Temperature record Min	Max	Discomfort from heat and humidity	Relative humidity am	pm	Average precipitation (mm)	Wet days (+025mm)
Jan.	5	8	16	----	58	69	81	11
Feb.	6	9	17	-----	71	60	46	7
March.	6	11	19	-----	65	57	28	5
April	7	14	22	-----	62	57	10	2
May	8	16	24	Moderate	58	62	5	3
June	10	19	27	Medium	57	70	3	1
July	11	22	29	High	54	72	0	0.2
Aug.	11	22	39	High	72	69	0	0.3
Sept.	8	22	29	Medium	67	67	10	2
Oct.	7	18	27	Medium	65	59	41	5
Nov.	5	14	23	-----	66	53	66	7
Dec.	5	9	18	-----	65	55	94	11

Building materials of Leptis Magna;

Settlers from the Greek and Roman periods built cities of native limestone blocks excavated and cut to size. This is evident in the remains of cities such as Leptis-Magna, following this period of active building on a grand scale[(3)]. The Leptis Magna's building materials are made of local limestone from the location. The city was largely built out of local stone of varying grades from local sources. "Building was made considerably easier by the existence nearby (at Wadi Zennad as well as Lebda itself) of excellent quarries for stone and for a grey limestone that acquires a fine yellow patina with time. This quarry belonged to Al-Khumus formation. Al-Khumus formation was established by Mann for a sequence of about 70km of shallow marine limestone exposed near Al-Khumus, at this type locality. Al-Khumus formation consists of basal unit of Gypiferous marls with pelecypods, followed by siliceous, saccharoidal and marly limestone and calcareous clays. Acalcarenite horizon overlain by aconglomerate of disintegrated limestone pebbles marks the middle of the formation. The upper

([3])Rotherham, F., Spode, F., Elbah, S., & Fraser, D., (2003) A comparison of limestone quarries and their potential for restoration and after –use in Libya and the UK., proceedings of the 7th international conference of the international affiliation of land reclamationists runcorn/United Kingdome/13-16 May 2003, pp.331-340.

part contains fine grained algal and oolitic limestone and contains a marine Fauna of Foraminifera, Gastropodos, and Ostracods, which indicate suggest a Langhian age[4]. The stonework was finished with a lime mortar, which contains a high content of magnesium indicating a dolomitic limestone was used for burning the lime.

In the Leptis Magna, the honeycomb weathering is found on steep faces in the salt spray zone above the mean high tide level. The cavity development is initiated by salt weathering. In the intertidal zone, cavity shapes and sizes are primarily controlled by wetting/drying cycles, and the rate of development greatly diminishes when cavities reach a critical size where the amount of seawater left by receding tides is so great that evaporation no longer[5]. Honeycomb weathering commonly occurs in homogeneous sediments and massive crystalline rocks[6]. Honeycomb weathering is extensively developed on coastal building, although its distribution shows some variation according to local condition. Honeycomb weathering cavities can be found on building disperses through the intertidal zone, where they commonly consists of rather shallow circular depressions inhabited by a variety of marine organisms. The most spectacular occurrences of honeycomb weathering appear above the high tide line and occur approximately 2.5 m above mean tide level, Honeycomb weathering is most prominent in the zone extending up to about 3m above the high tide line, width of 5 to 10 cm although individual cavities sometimes reach diameter of more than 30cm. The diameter commonly exceeds the depth, which is seldom more than 10cm (fig.2). Shallow cavities are generally in the form of simple depressions, while deeper cavities typically widen toward the interior. Cavities generally occur within very restricted vertical range, and lithologically identical units at higher elevations do not

(4) Don Hallett,(2004) Petroleum geology of Libya, El-sevier ltd, London , pp.252-254

(5) Mustoe, G. E. (2010), Biogenic origin of coastal honeycomb weathering. Earth Surface Processes and Landforms, V.35, pp. 424:434.

(6) Mustoe, G. E., (1982), The original of honeycomb weathering, Society of America Bulletin, V. 93, pp. 108-115

contain honeycomb textures. In order to explain the observed differences in physical deterioration, samples of alveolar weathered limestone building were taken and analyzed on several locations of the archaeological sites at Leptis Magna (fig.3). The aim of the investigation was to understand the weathering processes which are the precondition for an appropriate conservation and restoration concept.

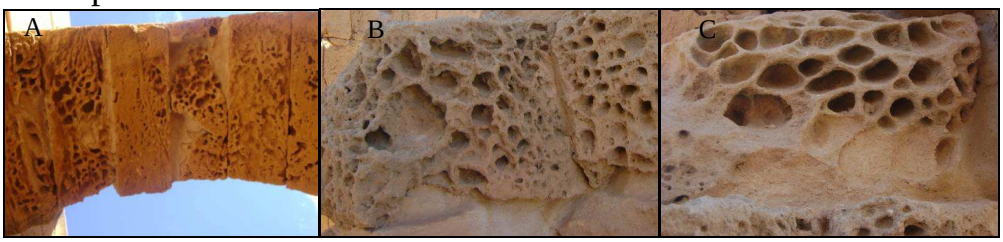


Fig. 2 **a** honeycomb weathering at the Leptis Magna **b** honeycomb weathering developed along inclined bedding in limestone at Leptis Magna **c** honeycomb weathering in homogenous limestone at Leptis Magna.

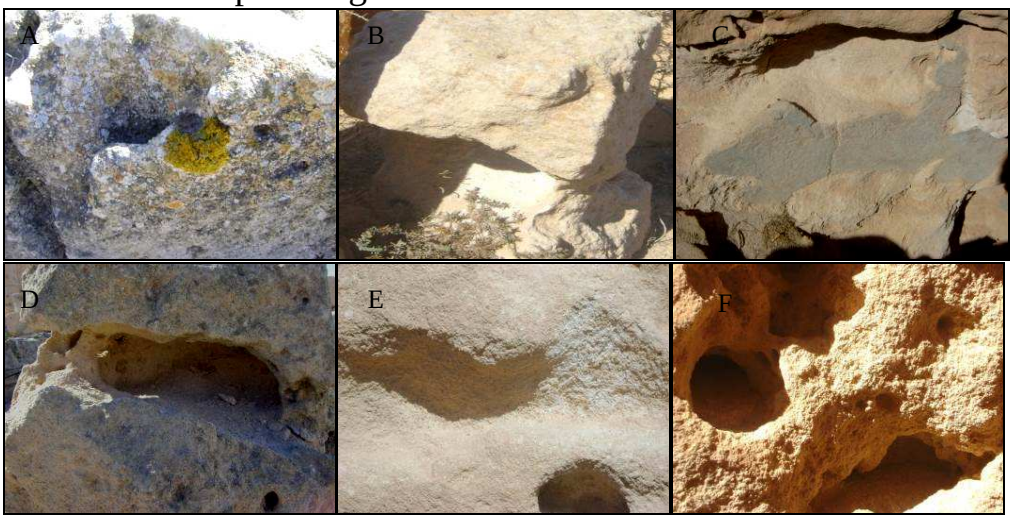


Fig. 3a:f shows pockets, caves and cavities resulted from weathering of limestone at Leptis Magna.

2. MATERIAL & METHODS

Samples were taken from the archaeological sites of the Leptis Magna. The following analytical techniques and scientific methods have been used to investigate all intrinsic and extrinsic

factors that have affected the archaeological sites weathering in order to define their deterioration mechanisms. Thin sections from the studied samples were prepared. The samples were first observed using Zies light optical microscope (LOM) to investigate surface of the samples and thin sections were examined using polarized transmitted microscopy Olympus BX41attached with digital camera under 40-60X magnification in plane-polarized and crossed polarized-light. Megascopic features such as the fabric, general lithology, color, stratal boundaries, sedimentary structures, fossil content and other features were observed and recorded. Scanning electron microscope (SEM) investigation of the samples were carried out by the Jeol Jsm-5500 LV scanning electron microscope(JEOL, Japan) equipped with Oxford energy Dispersive X-ray Microanalyzer(EDX) system with link Isis software and model 6587 x-ray detector, Oxford, England). Various samples had been coated with gold (20nm). Stone samples and salt efflorescences were analysed from back-weathered expositions by using X-ray diffraction analysis using a diffractometer (Philips, PW 1840) with Ni-filtered Cu Kα radiation at operating, conditions of 40 KV/25am and a scan speed of 2° (2θ)/min. A study of biodeterioration of the Leptis Magna has been performed in order to characterize the kinds of bacteria and fungus. Depending on the conditions at the Leptis Magna, both heterotrophic and autotrophic microflora can be collected from the walls. Samples were collected by squashed and crumbed. For each sample, 1g was diluted with 9 ml of sterilized saline. Samples were shaken vigorously to form uniform solution of 10-1 concentrations. The decimal serial dilutions (10-1 to 10-5) were prepared using the method of Okafor N. & Ejifor (1985)[7]. For the isolation of fungi, plate count method (Raper & Fennell, 1965)[8] was used as follows: a known volume of the diluted sample, from sample serial dilutions, was used to

([7]) Okafor N., Ejiofor M.A.N., (1985) The linamarase of Leuconostoc mesenteroides, production, isolation and some properties. **J. Sci. Food Agric**., 36:, pp 667-678.

([8])Raper K.B., Fennell D.I, (1965) The Genus *Aspergillus*, Baltimore: Williams & Wilkins Company, pp 686 .

inoculate the used medium in plates. The plates contained Czapek's agar medium (Smith & Dawson, 1944)[9] that was melted and kept at 45oC. The plates were incubated at 28ºC for 5-7 days during which the developing fungi colonies were identified (Domsch et al., 1980)[10] . The same method was used for the isolation of bacteria, by using nutrient agar medium.

3. RESULTS

3.1 Petrographic Study:

The microscopic examination of the polished thin section of sample (W1) indicated that, the sample is composed of fossil fragments, micro spars, interaclasis embedded in micritic matrix and micro spary calcite cement stained by iron oxide (fig.4). According to Dunham's classification (1962) [11] the rock named as packstone. The microscopic examination of sample (W2) (fig.5) indicated that, the limestone sample consists essentially of bioclasts (fossil fragments), pelleds, and interaclasts embedded in micro spars and sparite cement with a biogenic texture. The rock name is grainstone, according to Dunham's. The thin section of sample (W3) revealed that, the rock consists of mainly of quartz, fossils, rock fragments and feldspars embedded in calcareous cement, as shown in (fig.6). The rock is packstone to grainstone according to Dunham's classification.

(9) Smith N.R., Dawson V.I., (1944) The bacteriostatic action of rose bengal in media used for plate count of soil fungi. Soil Sci., 58, pp. 467-471.

([10]) Domsch K.H., Gams W., Anderson T.H., (1980) Compendium of Soil Fungi. Vol. 1-2. London: Academic Press.

([11]) Dunham, R.J., (1962). Classification of carbonate rocks according to deposition texture. In: HAM, W,F.(ed): Classification of carbonate rocks, Tulsa akla-Am. Assac. Petrol. Geol. Publ., 1, pp. 108:121

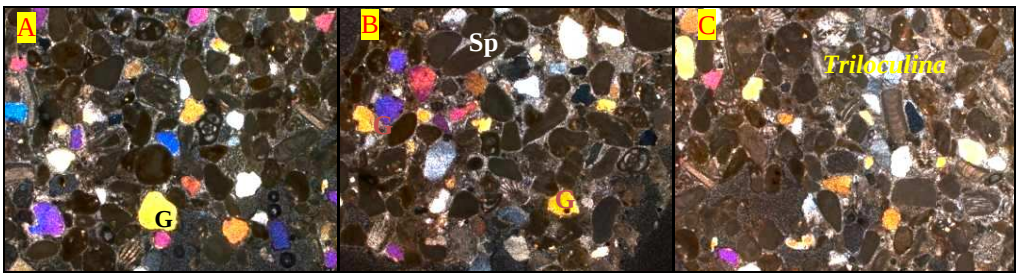


Fig. 4 a,b,c,d Petrographic view of limestone sample (W1) shows the components are fossil fragments, micro spar, micrite (low percent), interaclasts and iron oxide (X25).

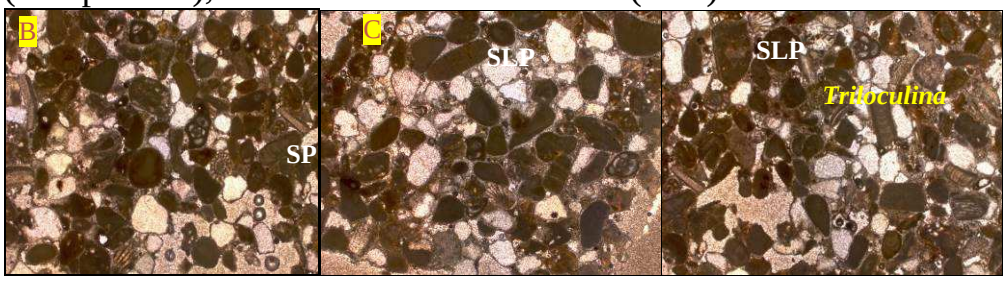


Fig. 5a-c Petrographic view of limestone sample (W2) shows the weathered stone heterogeneous pore system contains ferric oxides and hydroxides (black spots) and shows the components are fossil fragments, structural less Peloids (SLP), quartz grains, structure peloids (SP) and iron oxide (X25).

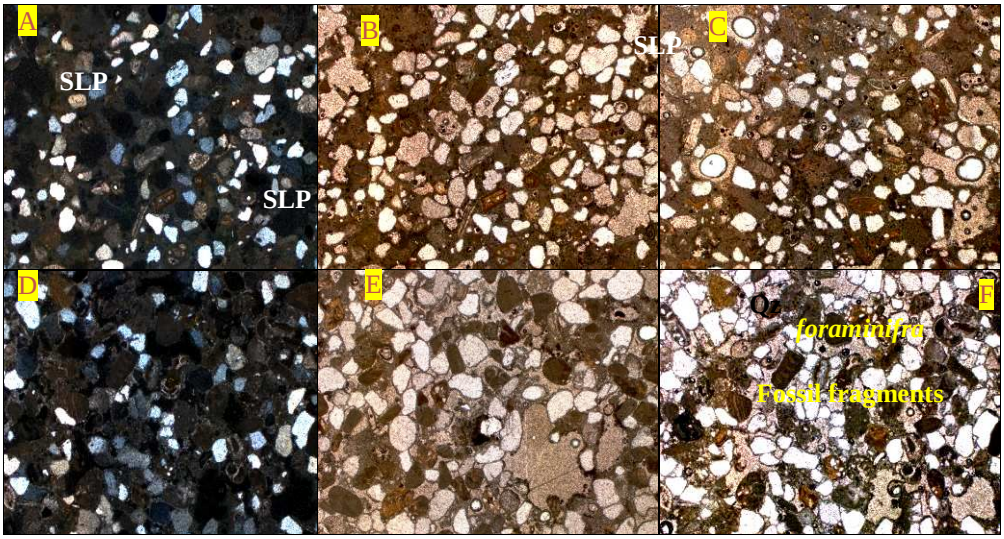


Fig. 6 (a,b,c,d) Petrographic view of limestone sample (W3) a,b,c show mineralogy is quartz, fossil fragments, rock fragments and feldspars d,e,f show fungal remains, and minor inertinite. Sporomorphs include aunqueloculua sp., milislida(foraminifera), shell fragment(prlecypoda)

3.2 SEM TECHNIQUES AND EDX

SEM has been used for studying the morphological features of the same samples. The investigation captures show that there is wide range of deterioration features as shown in (Figure7) such as micro exfoliation, micro pitting appears clearly. Decayed limestone samples show etching features in some calcite and quartz grains indicating micro-dissolution processes (chemical weathering). Carbonate cement dissolution and subsequent calcite re-crystallisation are also observed. Drusy calcite sparite crystals are noticeable. Dissolution of cements occurs of the limestone which leads to an increasing in porosity and loss of cohesion of the stone. Crystal outlines are poorly defined as a consequence of leaching. Disintegration of calcite crystals is seen clearly and most of the ooides are removed due to the effect of soluble salts (figure8). The observations revealed significant presence of shell and shell fragments. Evidence of biophysical damage was observed in samples colonized by cyanobacterial and microalgal biofilms, Cyanobacterial filaments were observed to grow inside pores of the stone. Microalgae adhered closely to particles of the substratum, and grew inside preexisting pores and cracks (figure 9). Fungi are capable through a range of etching and chelating processes, to bore and burrow their way into mineral surfaces producing distinctive boreholes pits and channels. Anhedral and subhedral halite crystals of halite are found into the stones.

The EDX results (figure10) show that decayed samples contain Si, K, Ti, Mg, and Sr. The higher concentration of these elements is due to presence of clay minerals and Fe-oxi-hydroxides that make up the Curia micrite. Gavish & Friedman (1969)

mentioned that, magnesium, strontium and iron have to be analyzed because of their ability to substitute for calcium in the limestone and their expected variability with mineralogical changes by the weathering. The study showed Cl and high percentage of S. These elements are considered to form halite and gypsum.

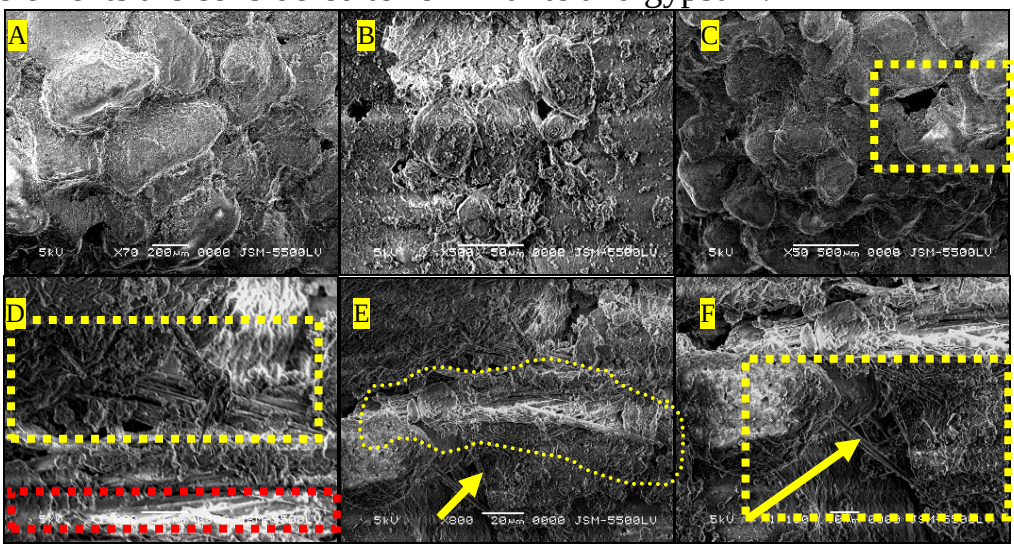


Fig. 7 a-f SEM-EDX microanalysis and photomograph of limestone sample(W1) **a** shows the ooids of oolitic **b** the Exfoliation of the calcite crystals **c** eroodrd pits **d** clay minerals &fungi hyphate **e,f** fungi hyphate.

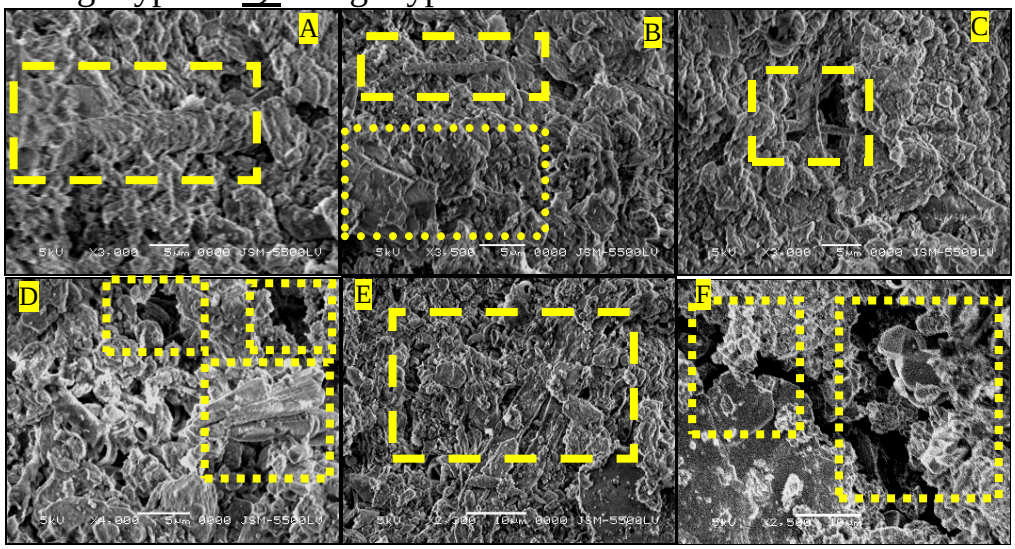


Fig.8 a-f SEM-EDX microanalysis and photomograph of limestone sample (W2) **a,b,c** fungi hyphate & eroodrd pits & halite crystals **d,e** clay minerals & eroodrd pits **f** Anhydral halite & gypsum.

Fig.9 a-f SEM-EDX microanalysis and photomograph of limestone sample (W3) **a** growth of mite (phylum: Arthropods) **b** the algal growth **d** Exfoliation and destroyed of the calcite ooids

3.3. XRD Study:

Decayed stones have similar composition in different monuments and buildings with slight differences (tab. 4 and fig.10). Calcite is the major mineral in sites stones (90%) in Doric temple, quartz is present in trace amounts, gypsum appears in crusts in efflorescences, and in samples showing alveolar weathering, quartz is more abundant (15– 30%). In temple of Jupiter, decayed samples contain gypsum, halite, Biotite $KMg_3(Si,Al)O_{10}(OH_2)$, Forsterite (Mg_2SiO_4)and phyllosilicates. Curiously, halite is not detected in monuments and gypsum is only found in samples affected by flaking. The high content of sulphate is related to the atmosphere extremely polluted with SO_2.

Table (4) XRD analytical results of limestone samples from Leptis Magna

Samples	Analytical results		
	Major minerals	Minor minerals	Traces minerals
Sample A	Calcite ($CaCO_3$)	Quartz, Halite	Forsterite(Mg_2SiO_4)
Sample B	Calcite ($CaCO_3$)	Quartz, Halite	Forsterite(Mg_2SiO_4)
Sample C	Calcite ($CaCO_3$)	Quartz, Halite	Forsterite(Mg_2SiO_4)
Sample D	Calcite ($CaCO_3$)	---------- --	Quartz, Forsterite
Sample E	Calcite & Quartz	---------- --	Biotite $KMg,_3(Si,Al)O10(OH_2)$
Sample F	Calcite	Quartz	Forsterite(Mg_2SiO_4)
Sample G	Calcite &gypsum	Halite	Quartz

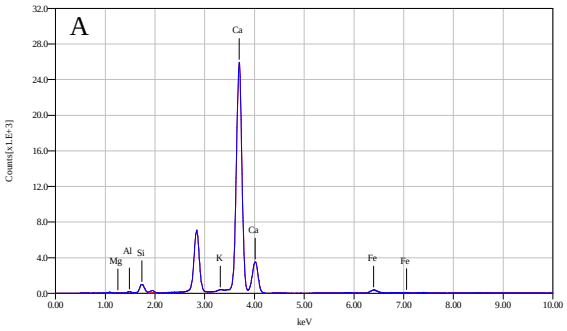


Table (1)

Elements	ms%	mol%
Mg	0.5296	0.8560
Al	1.1950	1.7404
Si	3.3083	4.6287
K	0.8772	0.8815
Ca	92.8102	90.993
Fe	1.2797	0.9004

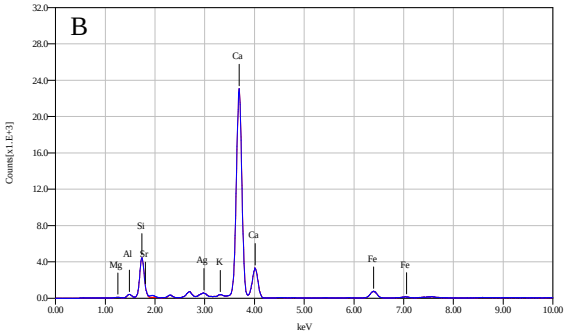


Table (2)

Elements	ms%	mol%
Mg	1.5431	2.4530
Al	2.4488	3.5075
Si	12.2038	16.7928
S	1.2453	2.1324
K	1.2255	1.2113
Ca	75.3832	72.6883
Fe	2.0789	1.4386
Sr	0.9097	0.4013
Ag	4.2069	1.5073

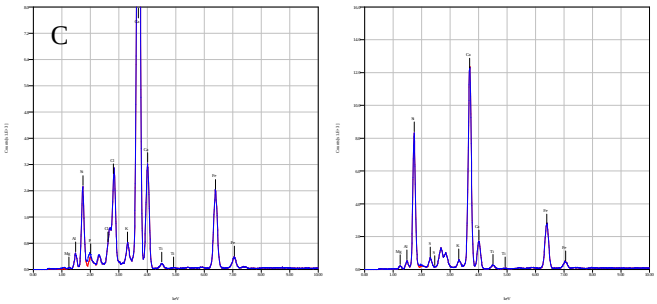


Table (3)

Elements	ms%	mol%
Mg	0.6797	1.0823
Al	3.3960	4.8727
Si	7.9952	11.0208
P	0.6567	0.8208
Cl	0.7800	0.8517
K	2.1183	2.0973
Ca	75.7758	73.1936
Ti	0.8722	0.7049
Fe	7.7262	5.3559

Fig. 10 a-c SEM-EDX microanalysis of limestone samples **A** EDAX pattern and table 1 of the sample (W1) revealed the presence of Ca as a major elements, Si as a minor and Al, Mg, K as traces **B** EDX microanalysis pattern and table 2 of the sample (W2) revealed the presence of Ca & Si as a major elements, Al, Fe as a minor and S, Mg, Ag **C** EDAX pattern and table 3 of the sample (W3)revealed the presence of Ca & Si as a major elements, Al, Fe as a minor and Mg, P, Cl, Ti as traces.

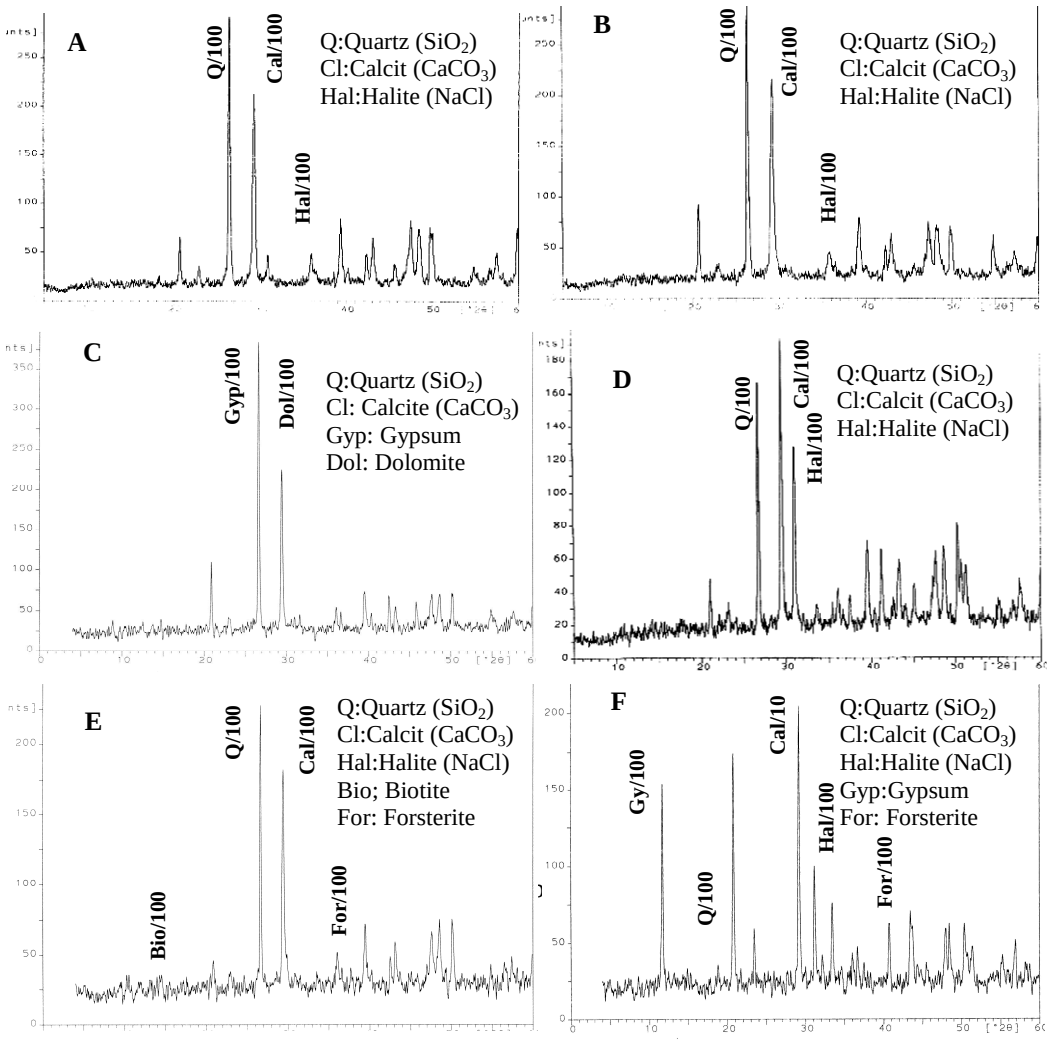


Fig. 11a-F XRD patterns of limestone and mortars of Leptis Magna

3.4. *Light Optical Microscopes (LOM) Study*

Optical (or light) microscopes are used to magnify small objects and can provide information about the structure and characteristics of a sample. Thin sections of stone can be studied to identify the mineral composition and its source. The investigation captures show that the limestone consists mainly of bioclasts, pellets, intraclasts and quartz embedded in sparite cement. The cement is stained in some parts by iron oxide. The rock shows texture rang

between clasts and bioclasts textured. The rock is packstone to grainstone according to Dunham's classification (figure12 a: i).

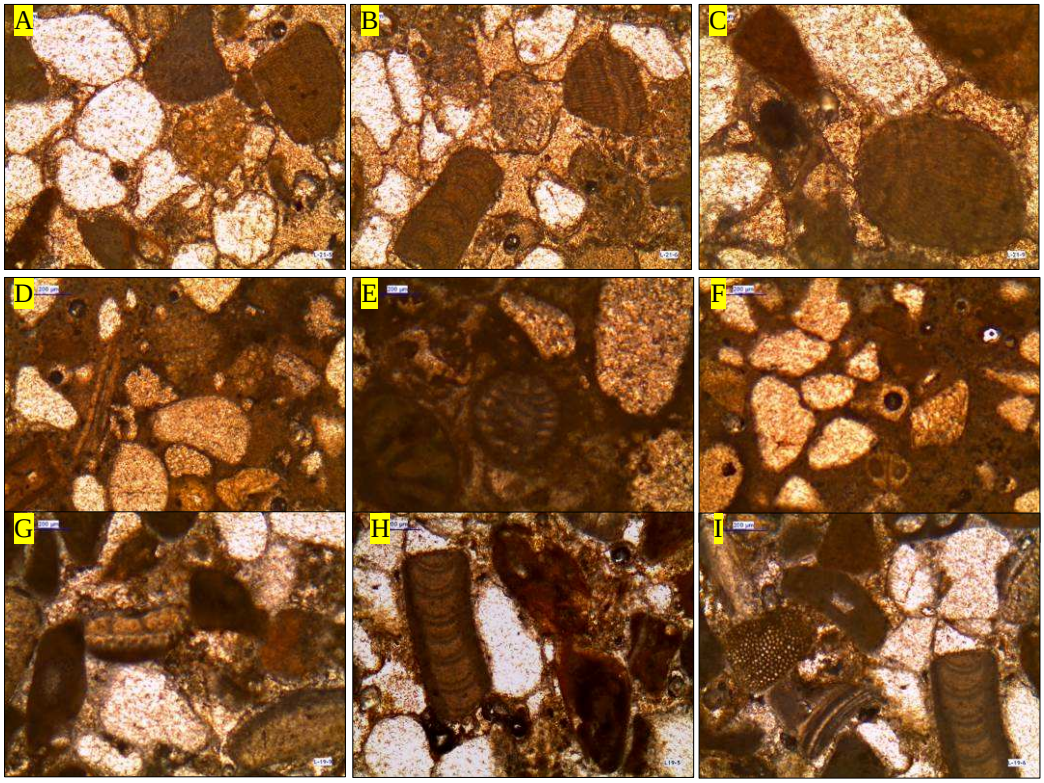


Fig.12 a:I micrograph of investigated samples by LOM Shows the component of limestone, bioclasts, pellets, intraclasts and quartz embedded in sparite cement.

3.5. Biological study results:

3.5. 1. Identification of microorganisms:

Identification of fungi was carried out on the basis of the macroscopic features of colonies, the morphological and structural characteristics according to (Domsch, 1980, Pinar, G. and Lubitz, W. [2002(12)]. A light microscope with a magnification of 40× was used

([12]) Pinar G., Lubitz, W., (2002) Molecular techniques application to the analysis of microbial communities colonizing. Art works and to the monitoring of changes. Case study: wall paintings of the castle of Herberstein, advanced course, 8-9 Nov., Florence.

for preliminary identification of the moulds to generic level. Light microscope with a magnification of 400× was used for preliminary identification of the fungi including (*Aspergillus niger, Aspergillus fumigates, St. Verruculosum, Alternaria alternate, Fusarium moniliforma*).

Identification of bacteria: For identification of bacterial isolates from Leptis Magna, the results showed that identified bacteria *included* **(***Pseudomonas sp., Clostiridium sp., Pseudomonas sp., Bacillus cereus, Bacillus pumilus, Staphylococcus sp.***)** as shown in (fig. 13).

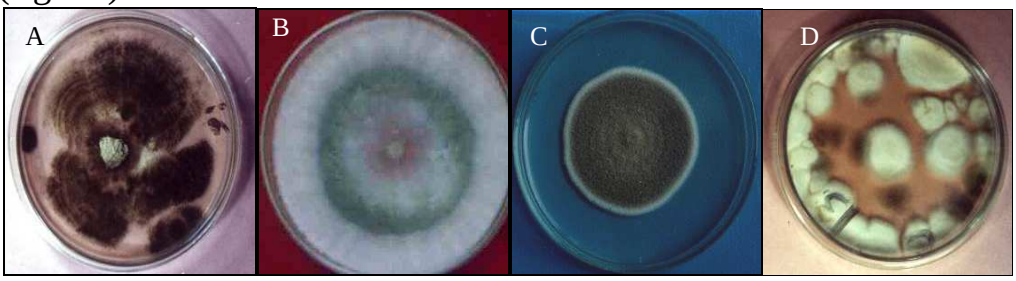


Fig. 13a:d the identified fungus from some archaeological sites at Leptis Magna.

4. DISCUSSION

Considering the observations on-site together with analysis it is possible to explain the processes of alveolar weathering at Leptis-Magna. In this part of the study all destruction factors dominating in the study area and the main components of weathering phenomena "mechanism and resulted forms" have been observed, studied and explained. There is consensus in the literature that the relative importance of physical and chemical weathering processes for alveoli to develop is related to lithology and structure of rocks, and topographical and environmental conditions. Therefore, alveolar weathering can only be satisfactory explained by invoking the synergism of a range of weathering mechanisms.

The results from optical microscopy and SEM show that weathering in Leptis Magna takes place through the following combined chemical and physical processes which lead to granular disaggregation and ultimately to alveolar weathering: cement

dissolution, chemical decomposition and physical action of salt crystallization. The SEM observations show also that salts are found deeper in the studied samples. Chemically weathered quartz grains have been described [13], and it is established that silica dissolution is enhanced under saline conditions (e.g. by sodium chloride) [14]. Considering the above mentioned, it is suggested that the etching features observed in some quartz grains can be due to the effect of salt loading from sea spray. The petrographic characteristics of decayed stones indicated that cement dissolution is due to the action of sea-salt spray. The ionic strength of the saline solution that wets the stones under direct exposure to salt spray effect should increase the dissolution of the cement [15]. The carbonate cement dissolution leads to a well-connected porous network, and as a consequence, favours an increment of the total porosity. This allows a deeper capillary migration of solutions towards the interior of the stone. The concept that honeycomb weathering results from physical action of salt crystallization was first advanced by Hume(1925)[16], who observed masses of fibrous salt crystals associated with honeycomb structures in nodular limestone of the Ma'aza plateau east of the Nile river in Egypt. Salts may be introduced by migration in fluids or from salts contained within the original sediment. Salt crystallization, otherwise known as haloclasty, causes disintegration of stone when saline solutions seep into cracks and joints in the rocks and evaporate, leaving salt crystals behind. These salt crystals expand as they are heated up, exerting pressure on the confining rock. Salt crystallization may also take place when solutions decompose limestone to form salt

([13]) Young A.R.M) 1987)Salt as an agent in the development of cavernous weathering. Geology; 15:962 –6.

([14])Young A.R.M(1987), op.cit p.6

([15]) Cardell C, Rivas T, Mosquera MJ, Birginie JM, Moropoulou A, Prieto B, Silva B, Van Grieken R. (2002) Patterns of damage in igneous and sedimentary rocks under conditions simulating sea-salt weathering. Earth Surf Processes Landform, in press.

([16]) Hume, W. F., (1925), Geology of Egypt, v.1, Surface features: Cairo, Government press, pp. 214-216.

solutions of sodium chloride of which the moisture evaporates to form their respective salt crystals. These salts can expand up to three times or even more. It is normally associated with arid climates where strong heating causes strong evaporation and therefore salt crystallization. It is also common along coasts. An example of salt weathering can be seen in the honeycombed stones in sea wall. Different results obtained of mineralogical composition study by XRD completely agree with others obtained by XRF.

Our field observations reveal that honeycomb weathering at Leptis Magna buildings are due to surrounding environment of the building. To form a solution, it is necessary to have a water source other than rainwater, which leaches salts from the stone surface. Water vapour proceeds from sea-spray droplets, whose input has been confirmed by the enrichment factors [17] .Condensation phenomenon can also wet stone surfaces. Then, a brine solution has to be formed and, before drying, has to wet the stone surface long enough to migrate towards inside the stone [18]. High relative humidity like the ones reported in the Leptis Magna (e.g. average yearly RH75%), and variation of the relative humidity through 75% (the equilibrium relative humidity for NaCl at 25°C is 75.03%) may allow solution formation. Thus, for relative humidity) 75%, water fixation led to dissolution of salts present in the stones. The solution penetration is determined by the pore network. Moisture must be present to allow for the salt to settle on the rocks, so that as the salt solution evaporates as variation on humidity and temperature, the salt begins to crystallize within the pore-spaces of the rock. Porous rock is also needed so that there are pore-spaces for the salt to crystallize within. These salt crystals pry apart the mineral grains leaving them vulnerable to other forms of weathering. It seems that this local supersaturation and subsequent buildup of salt

([17])Cardell C., Delalieux F., Roumpopoulo K., A. Moropoulou, F. Augerc, Van Grieken, R. (2003) Salt-induced decay in calcareous stone monuments and buildings in a marine environment in SW France, Construction and Building Materials 17, pp.165–179

([18])De Freitas VP, Abrantes V, Crausse P. (1996) Moisture migration in building walls.Analysis of the interface phenomena. Build Environ; 31(2): pp.99 –108.

crystallization pressure ultimately result in the formation of honeycomb features. (Mustoe, G. E., 1982)[19]. The hydrostatic pressure generated by salt crystallization disintegrates the stone. Salt-induced decay of porous, granular oolitic limestone is often manifested initially by contour scaling followed by retreatment of the rapid surface through granular disintegration and/or multiple flaking (Smith et al. 2003)[20].

Wind action is invoked for alveoli to develop in Leptis Magna stone. Buildings exposed to overall winds "The dominant wind directions are NW and SW (from the Mediterranean)". Honeycomb weathering is a type of salt weathering common on coastal and semi-arid limestone. It has experimentally resulted from a dynamic balance between the corrosive action of salt crystallization and wind exposure (Mustoe, 1982) [21]. Wind action is reported in the literature as a key factor for the formation of alveolar weathering. Heterogeneous wind which flow over a stone surface is important in the development of this weathering pattern. Wind promotes evaporative salt growth between grains on a stone surface, resulting in the development of small, randomly distributed cavities. A reduction in air pressure within the cavities results in increased wind speed and rapid evaporation. High evaporation rate and evaporative cooling of the saline solution in the cavity lead to more rapid and greater granular disintegration than in the surrounding areas. It seems that this local supersaturation and subsequent buildup of salt crystallization pressure ultimately result in the formation of honeycomb features. For the first time, these experimental results demonstrate the close relationship between salts, wind, and honeycomb weathering. They also offer new ways to understand the genesis of this striking and sometimes harmful

([19])Mustoe, G. E. op. cit. pp. 108-115

([20]) Smith, B.J., Torok, A., McAlister, J.J. and Megarry, Y.(2003), Observations on the factors influencing stability of building stones following contour scaling: a case study of oolitic limestone from Budapest, Hungary. *Building and Environment* , n.38, pp.1173–1183.

([21])Mustoe, G. E. The Origin of Honeycomb Weathering, Geological Society of America Bulletin, 1982, V. 93, pp. 108-115.

weathering pattern[22].Wind action is essential for removing debris from the interior of the cavities, which in the current area can be done by marine breezes, such that alveolar weathering is known to be a self-propagating process[23] . Short-term fluctuation of temperatures in Leptis Magna stone surface can be achieved in the current area in response to variations in wind-speed and cloud cover, and may ultimately contribute to stone breakdown through 'fatigue' effects.

The optical and electronic microscopy reveals that the presence of fungi hyphate and algal and the microbiological study identified several kinds of fungus including (*Aspergillus niger, Aspergillus fumigates, St. Verruculosum, Alternaria altern;ate, Fusarium moniliforma*) and several kinds of bacteria including (*Pseudomonas sp., Clostiridium sp., Bacillus cereus, Bacillus pumilus, Staphylococcus sp.*).

Honeycomb weathering results from a dynamic balance between the corrosive action of salt and the protective effects of endolithic microbes. Cavity patterns produced by complex interactions between inorganic processes and biologic activity provide a geological model of 'self-organization' [24]. Biodeteriogen is an organism that is capable of causing biodeterioration. A wide variety of biodeteriogens have been identified on stone monuments in tropical environments due to the particularly favorable environmental conditions (high relative humidity, high temperatures, and heavy rainfall) in those regions. These organisms can cause direct or indirect damage to many kinds of stone. In some cases, the ability to cause serious damage has been well established; in others, it remains conjectural. Biophysical deterioration of stone may occur due to pressure exerted on the surrounding surface

(22)Rodriguez, C. N., Doehne E., Sebastian E., 1999, Origins of honeycomb weathering: The role of salts and wind, GSA Bulletin, V. 111, NO. 8, pp. 1250-1255.

(23)Dorn RI. Digital (1995) Processing of backscatter electron imagery: a microscopic approach to quantifying chemical weathering. Geol Soc Am Bull; 107:725 –41.

(24)Mustoe, G. E., (1982), The Origin of Honeycomb Weathering, Geological Society of America Bulletin, v. 93, p. 108-115.

material during the growth or movement of an organism or its parts, such as hyphae and extensive root systems, penetrate deeply into the stone through preexisting cracks or crevices, causing stresses that lead to physical damage of surrounding stone material (Kumar R. &Anuradha V.K.1999)[25]. Biochemical deterioration resulting from assimilatory processes, where the organism uses the stone surface as a source of nutrition, is probably more easily understood than deterioration resulting from dissimilatory processes, where the organism produces a variety of metabolites that react chemically with the stone surface (Jain, Mishra, and Singh 1993)[26]. Most autotrophic microorganisms produce acids that can attack and dissolve some types of stone as *Pseudomonas sp.,* (Autotrophic nitrifying bacteria) which can play an important role in degradation by oxidizing ammonia to nitrite and nitrate ions, which may result in nitric acid formation. Stone dissolution, powdering, and formation of soluble nitrate salts that appear as efflorescence on the stone surface are processes that have all been demonstrated experimentally (Jain, Saxena, and Singh 1991[27]). Heterotrophic organisms as *Clostiridium sp.* also produce organic acids that are capable of dissolving minerals of stone with the leaching of cations. Inorganic and organic acids decompose stone minerals by producing salts and chelates. An increased volume of soluble salts or chelates may also cause stresses in the pores, resulting in the formation of cracks (Saxena, Jain, and Singh 1991)[28].

([25])Kumar, R., Anuradha V.K., Biodeterioration of stone in tropical environments, Paul Getty trust , printed in the USA, 1999.

([26])Jain, K. K., A. K. Mishra, and T. Singh. Biodeterioration of stone: A review of mechanism involved. In Recent Advances in Biodeterioration and Biodegradation, vol.1, Calcutta: Naya Prokash. 1993, pp 323-354.

([27])Saxena, V. K., K. K. Jain, and. Singh T. Mechanisms of biologically induced damage to stone materials. In Biodeterioration of Cultural Property: Proceedings of the International Conference on Biodeterioration of cultural property, Held at national Research Laboratory for Conservation of Cultural Property, in Collaboration with ICCROM and INTACH. New Delhi: Macmillan India. 1991. pp.249-258.Saxena, V. K., K. K. Jain, and. Singh T., op cit., pp. 249-258.

([28])Saxena, V. K., K. K. Jain, and. Singh T., ibid., pp. 249-258.

Limestone at Leptis Magna exposed to the weathering effects of the ocean are dissolved and eroded to make a fascinating landscape east of Tripoli Libya. Weathering of limestone involves carbon dioxide and water. Carbon dioxide dissolved in water provides ions that produce free hydrogen. Carbon dioxide in the atmosphere combines with water to form carbonic acid (H_2CO_3): $H_2O + CO_2 \rightarrow H_2CO_3$ though weak, when carbonic acid is combined with a mineral like calcite (CaCO3), an important part of limestone, calcium and bicarbonate ions are removed causing the rock to erode away. The uneven effects of this process create pockets, caves, and crevices seen in the figure 3. Granular disintegration was attributed to chemical alteration along grain surface, swelling and shrinking of interstitial clay(Fred G.Bell 1999)[29].The solution in limestone occurred as a result of carbon dioxide that is dissolved in the rainwater producing weak carbonic acid in unpolluted environments which reacts with calcium carbonate (the limestone) and forms calcium bicarbonate. This process speeds up with a decrease in temperature. That plays a very important role in transformation of carbonaceous building stones component into bicarbonate which dissolves slowly (Rodriguez, C. et al 1999)([30]).

CONCLUSION:

- Blocks of Leptis Magna/Labia stone, limestone of Lower Cretaceous age, display extensive honeycomb weathering features. Spatial variations in the degree of weathering, together with geochemical evidence, suggest that marine salt spray has played a key role in the development of the honeycombs.
- The principal weathering mechanics involved is granular disintegration and micro de-lamination induced by chemical

([29]) Fred G.B.Karst and cavernous rocks In Engineering And Construction, M.G. Culshaw, Tony Waltham, 1999

([30])Rodriguez, C., Navarro, Doehne,E., and Sebastian,E., Origins of honeycomb weathering, the role of salts and wind, GSA Bulletin, August 1999, v. 111, no. 8, pp. 1250-1255

alteration along inter-grain boundaries and differential swelling and contraction of clays within the rock.

- Salt crystallization and hydration pressures within the rock pores appear to have played a minor role in this case.
- Honeycomb weathering results from a dynamic balance between the corrosive action of salt and the protective effects of endolithic microbes. Cavity patterns produced by complex interactions between inorganic processes and biologic activity.

REFERENCES

- Auger F. (1987) Alteration des roches sous influence marine; degradation des pierres en oeuvre et simulation acceleree en laboratoir. These Doctorat d'Etat es Siences. Universite de Poitiers, France.
- Bandineli, R. B., Caffarelli, E.V. and Caputo G.(1964) The Buried City: Excavation at Leptis Magna,1st edition, Weidenfeld and Nicolson, 1964
- Cardell C, Rivas T, Mosquera MJ, Birginie JM, Moropoulou A, Prieto B, Silva B, Van Grieken R. (2002) Patterns of damage in igneous and sedimentary rocks under conditions simulating sea-salt weathering. Earth Surf Processes Landform, in press.
- Cardell C., Delalieux F., Roumpopoulo K., A. Moropoulou, F. Augerc, Van Grieken, R. (2003)Salt-induced decay in calcareous stone monuments and buildings in a marine environment in SW France, Construction and Building Materials 17, pp.165–179
- De Freitas VP, Abrantes V, Crausse P. (1996) Moisture migration in building walls. Analysis of the interface phenomena. Build Environ; 31(2): pp.99 –108.
- Dorn RI. Digital (1995) Processing of backscatter electron imagery: a microscopic approach to quantifying chemical weathering. Geol Soc Am Bull;107:725 –41.
- Don Hallett,(2004) Petroleum geology of Libya, El-sevier ltd, London , pp.252-254
- Dunham, R.J., (1962) Classification of carbonate rocks according to deposition texture. In: HAM, W,F.(ed):

Classification of carbonate rocks, Tulsa akla-Am. Assac. Petrol. Geol. Publ., 1, pp. 108:121

- Fred G.B. (1999) Karst and cavernous rocks In Engineering And Construction, M.G. Culshaw, Tony Waltham,
- Hume, W. F., (1925) Geology of Egypt, v.1, Surface features: Cairo, Government press, pp. 214-216.
- Jain, K. K., A. K. Mishra, and Singh T. (1993) Biodeterioration of stone: A review of mechanism involved. In Recent Advances in Biodeterioration and Biodegradation, vol.1, Calcutta: Naya Prokash, pp 323-354.
- Kumar, R., Anuradha V.K., (1999) Biodeterioration of stone in tropical environments, Paul Getty trust, printed in the USA,.
- Mustoe, G. E. (2010) Biogenic origin of coastal honeycomb weathering. Earth Surface Processes and Landforms, V.35, pp. 424:434.
- Mustoe, G. E., (1982) The Origin of Honeycomb Weathering, Geological Society of America Bulletin, V. 93, pp. 108-115.
- Miller S., Mcgibbon F. M., Caldwell, D. H. & Ruckley N. A., (2006) Geological tools to interpret Scottish medieval carved sculpture: combined petrological and magnetic susceptibility analysis, Geomaterials in Cultural Heritage. Geological Society, London, Special Publications, 257, pp.283-305.
- Mustoe, G. E. (1982) The Origin of Honeycomb Weathering, Geological Society of America Bulletin,V. 93, pp. 108-115.
- Okafor N., Ejiofor M.A.N., (1985) The linamarase of Leuconostoc mesenteroides, production, isolation and some properties. J. Sci. Food Agric., 36:, pp 667-678.
- Raper K.B., Fennell D.I, The Genus *Aspergillus*, Baltimore: Williams & Wilkins Company, 1965, pp 686
- Rotherham, F., Spode, F., Elbah, S., & Fraser, D., (2003) A comparison of limestone quarries and their potential for restoration and after –use in Libya and the UK., proceedings of the 7th international conference of the international affiliation of

land reclamationists runcorn/United Kingdome/13-16 May, pp.331-340.

- Rodriguez, C. N., Doehne E., Sebastian E., **(**1999), Origins of honeycomb weathering: The role of salts and wind, GSA Bulletin, V. 111, NO. 8, pp. 1250-1255.
- Rodriguez, C., Navarro, Doehne,E., and Sebastian,E.,(1999) Origins of honeycomb weathering, the role of salts and wind, GSA Bulletin, V. 111, no. 8, pp. 1250-1255
- Saxena, V. K., K. K. Jain, and. Singh T.(1991) Mechanisms of biologically induced damage to stone materials. In Biodeterioration of Cultural Property: Proceedings of the International Conference on Biodeterioration of cultural property, Held at national Research Laboratory for Conservation of Cultural Property, in Collaboration with ICCROM and INTACH. New Delhi: Macmillan India. Pp.249-258.
- Smith, B.J., Torok, A., McAlister, J.J. and Megarry, Y.(2003), Observations on the factors influencing stability of building stones following contour scaling: a case study of oolitic limestone from Budapest, Hungary. *Building and Environment*، n.38, pp.1173–1183.
- Young A.R.M (1987) Salt as an agent in the development of cavernous weathering. Geology; 15:962 –6.

Altruistic Rite of God's Adoration

•*Dr .Waheid M. Shoaib*

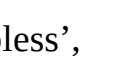
Religious rites in ancient Egypt were characterized as very rich and varied, not merely because ancient Egyptians were deeply religious and strongly attached to their deities, but also because they were extremely careful about satisfying their gods – the sole controllers over their destiny in the worldly life and in the afterlife. Were the multifarious scenes and texts typical of ancient Egyptians' direct acts of worship both individually and in groups, such acts were not necessarily personal (i.e. egoistic) but sometimes altruistic. These unselfish rituals of adoration are the keynote of the present study to be handled in light of some ancient Egyptian documents.

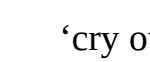
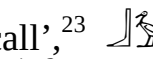
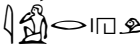
Terms and Kinds of Adoration

The ancient Egyptian language was expressive of ancient Egyptians' adoration of their gods (whether deities or kings) with words such as: nḏs,[1] ḫš,[2] ḏwḏ,[3] ḏsw[4] for 'call', 'invoke', nḥḥ, [5] sššḏ,[6] dbḥ[7] (ТШВН̄)[8] for 'beg', snmḥ,[9] snm,[10]for 'pray', rmi[11] for 'weep',spr[12](СОПСП)[13] for 'appeal to', smȝ[14] (СМОУ)[15]

•**Assistent professor - damietta university.faculty of arts. department of history**

[1] *Wb* II,204
[2] *Wb* I,227
[3] *Wb* V,550
[4] *Wb* V,609
[5] *Wb* II,288
[6] *Wb* IV,281
[7] *Wb* V,439
[8] W.E. Crum, *A Coptic Dictionary* (Oxford, 1939), 402a;J. Černý, *Coptic Etymological Dictionary* (Cambridge, 1976),184
[9] *Wb* IV,165
[10] *Wb* IV,165
[11] *Wb* II,416
[12] *Wb* IV,103

for ‘pray’, ‘bless’,  dwȝ[16] () , (rdi) iȝw[17], ‘snsi’,[18] ‘swȝš’[19] for ‘adore’, ‘worship’, ‘praise’, wšd[20] (Demotic: wšt, Coptic: ⲟⲩⲁⲡⲥⲧ)[21] for ‘address’, and kni [22] for ‘lament’, ‘complaint’.

Furthermore, the ancient Egyptians inserted etymologically Semitic entries into their own dictionary such as: ‘cry out,call’,[23]  brk‘ pray’,[24]  ysbḥ (PN),[25] irhll (PN)[26] for ‘to praise’ hrn,mhrn ‘praise’[27]  šll (ϣⲁⲛⲁ)[28] for ‘worship’ , ‘pray’, šrm (ϣⲁⲙ) ‘do homage’.[29]

Ancient Egyptian documents are replete with varieties of scenes and texts relevant to adorations and prayers of ancient Egyptians to their deities and kings (living or dead)[30] in order to obtain personal

---

[13] Crum, *Dict*., 352b;Černy, *Dict*., 160
[14] *Wb* IV,125
[15] Crum, *Dict*., 334b;Černy, *Dict*., 152
[16] *Wb* V,426
[17] *Wb* I,28
[18] *Wb* IV,171; R. Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch - Deutsch* (Mainz, 1995),722. *Urk* IV, 1063, 16.
[19] *Wb* IV,63;*Urk* IV,1818;11,1846;14,1850;18,1878;15,2116;2,2158;9.
[20] *Wb* I,375
[21] Crum, *Dict*., 504a;Černy, *Dict*., 221
[22] *Wb* V,132
[23] *Wb* V, 541; J. E. Hoch, *Semitic Words in Egyptian Texts of the New Kingdom and Third Intermediate Period* (Princeton, 1994), 381; 570.
[24] Hannig, *Handwörterbuch*, 257;Hoch, *Semitic Words*,104;129
[25] Hoch, *Semitic Words*,55;59
[26] Hoch, *Semitic Words*, 216;298
[27] Hoch, *Semitic Words*, 216;296149;191
[28] Crum, *Dict*., 559a;Černy, *Dict*., 240;*Urk*,VI,129,6
[29] Hoch, *Semitic Words*, 283-284;406;Hannig, *Handwörterbuch*, 833
[30] J. Assmann, *Ägyptische Hymnen und Gebete* (Freiburg, Schweiz: Univ., Göttingen, 1999), 1-16,407-420.The Egyptians adored their kings whether alive or dead. Their adoration took several different shapes such as the worship of their names or their statues. An excellent illustration of the veneration of kings deified after their deaths is the limestone stela of Ramessesemperre, from the temple of Thutmosis III at Gurob in the Faiyum. The owner of this

privileges in their life and in the afterworld. Many prayers were also done or said with the specific aim of extending a word of thanks to deities for their aid in facilitating the mundane, e.g. Thanksgiving prayers said by the leader Amenemhab[31] to his god Amon for aiding him with disclosing the plan of the prince of Kadesh to penetrate into the Egyptian army and Need prayers said to get a god's help[32] with filling a certain need as recovery from illness and relief of

=funerary monument is shown adoring on the right, while king Thutmosis III is seated on a throne.(L. Speleers, *Recueil des inscriptions égyptiennes des Musées Royaux du Cinquantenaire à Bruxelles* (Bruxelles, 1923), 37 nº 133. See also: A. Radwan, 'Thutmosis III. als Gott',in H.Gucksch, D.Polz (Hrsg.), Stationen: *Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens*, R. Stadelmann gewidmet (Mainz,1998), 329-340). A scene on the Hildesheim limestone stela of the soldier Qabeh-hesiu shows him standing in adoration before a statue of Ramesses II. (G. Roeder, 'Ramses II. als Gott : Nach den Hildesheimer Denksteinen aus Horbêt', *ZÄS* 61(1926), 59. 60. 63, Tf. 5.2). Amenhotep I was the patron of the New Kingdom workmen's community at Deir el-Medina. (J.Černý, 'Le Culte d'Amenophis Ier chez les Ouvriers de la Nécropole Thébaine', *BIFAO* 27 (1927), 159-203.) An important literary expression of kingship cult is the Hymn to the King (in Egyptian dwA nswt *Urk* IV,1999,13). Many examples survive from the New Kingdom (see V. Condon, *Seven Royal Hymns of the Ramesside Period: Papyrus Turin CG 54031*, *Münchner ägyptologische Studien* 37 (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1978), 64-73.) and there are depictions of such worship in the form of an official kneeling with arms raised before the name of the king (*LD* III,105f,202b,237c). An example found at Hermopolis and dating to the Ramesside Period is accompanied by a hieroglyphic inscription giving the phrase dwA nswt (A. Hermann, 'Bericht über die Ausgrabung der deutschen Hermopolis-Expedition1935', *MDAIK* 7(1937), pl.10 a.), while other representations are accompanied by a hieroglyphic inscription giving the phrases: iAw nswt (*LD* III,202c), iAw n kA nswt (HqA) and rdi iAw n nTr-nfr. (*LD* III,47a,202b,138n). The royal texts also showed the Egyptians' adoration of royal names, as in the text of king Sethos I on the temple of Kanais, in which he mentioned that he dug a well for the safety of travelers and for "sanx.sn dwA-nTr Hr rn.i m nxt rnpwt iwt" having my name worshipped in the years to come." *KRI* I,66;5-6. An example of adoring the royal statues is the scenes of the officials worshipping the king's statue such as the scene of Cairo stela JE 20395, in which its owner Mersouiotef is adoring the statue of deified king Ramesses III. R. El-Sayed, 'Stéles de particuliers relatives au culte rendu aux statues royales de la XVIIIe á la XXe dynastie', *BIFAO* 79 (1979),155-162,pl.46.

[31] PM I/1, 170175,No.85.

[32] In the New Kingdom, a new aspect of adoration arose and got marked by direct contact between the worshipper and his god – an aspect evocative of monotheism itself which was clearly observed in the instructions of Amenemope and Ani.(S.A.B. Mercer, 'The Wisdom of Amenemope and Monotheism', *Egyptian Religion* 2 (1934),18-20; idem, "The Wisdom of Amenemope and his Religious Ideas." *Egyptian Relgion* 2 (1934),27-69). Undoubtedly, Akhenaton's reforms helped implant this sublime idea in the Egyptians. (E. Iversen, 'The Reform of Akhenaten', *GM* 155 (1996), 55-59).

suffering.[33] A compelling example was Ramesses II who prayed to his god Amon for helping him with surmounting his logjam in the battle of Kadesh.[34]

Definition and Dating of Altruistic Rites of God's Adoration

The altruistic rite of god's adoration can be defined as "an act of worship done by one person or a group of persons to a deity or a king in the interest of another king or person with the aim of getting earthly or religious benefits, showing greatest respect and love for either of them, as well as fighting an overwhelming desire for communicating with any of them. The texts unveiled the fact that ancient Egyptians had practiced such altruistic rituals as of the beginning of the Old Kingdom till the end of the Pharaonic periods.

Division of Altruistic Rites of God's Adoration

The altruistic rite of god's adoration was not only a funerary rite but also a secular one practiced by ancient Egyptians in the favor of the living and the dead, whether kings or persons. This rite was representative of political and religious conception in each era as evidenced by the great difference between both of them. The texts of Old Kingdom laid bare that Egyptians were practicing such altruistic rituals only in their god-king's favor, not in the interest of ordinary persons. Based on the dissemination of individualism stemming from the social revolution during the First Intermediate Period,[35] Middle and New Kingdoms witnessed widespread practices of such altruistic rites in persons' favor. Contrary to the

[33] Many funerary stelae of the sick who were cured of their illness just after their supplication to their gods were found especially at Deir el-Medina. See; B.Gunn; 'The Religion of the Poor in Ancient Egypt', *JEA* 3(1916),81-94;J.Baines; 'Practical Religion and Piety', *JEA* 73 (1987),79-98.

[34] A.H.Gardiner, *The Kadesh Inscriptions of Ramsesses II* (Oxford, 1960), 9;*KRI* II,§111-125 .One of the four hymns found in the tomb of Ramesses IX is that in which a person is praising and praying to the god for helping him triumph over his foe who betrayed him and usurped his job, see, A. Erman, 'Gebete eines ungerecht Verfolgten und andere Ostraka aus den Königsgräbern', *ZÄS* 38(1900), 19-41.

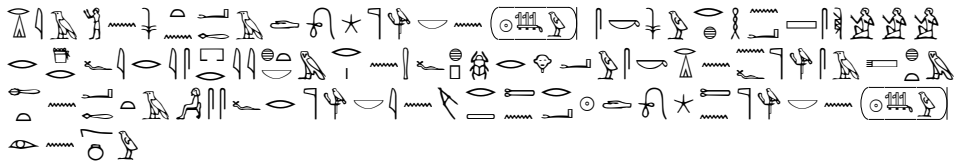
[35] S.Seidlmayer, 'The First Intermediate Period', *OHAE*, 118-174;E.Hornung, *History of Ancient Egypt* (Cornell Univ. Press, 1999), 42-47.

Old Kingdom, such ritual practices in the New Kingdom mirrored the human nature of kings and their roles as mediators between gods and peoples[36] as well as the conflict over the throne as exemplified in the deceased king's prayers to gods in the favor of the heir to the throne.

I. Rite of God's Adoration in the Living Kings' Favor

1.I In the Old Kingdom

1.1.I The false door inscription in the tomb of the chief physician Nenekhsekhmet at Saqqara makes clear that the king Sahure had offered him two false doors of Turra limestone to be placed in his mastaba. Hence, the chief physician prayed to all deities in the interest of the god-king and also asked the visitors of his tomb to pray to the gods in the king's favor as long as they adore the god Re. The chief physician himself is explicit on this:[37]



rdi. i3w n nswt ˁ3 dw3 nṯr nb n S3ḥw-Rˁ sk sw rḫ ḥnˁ šms.w r- ḏr.f ỉr ỉs pry ḫt nb m r3 n ḥm.f ḫpr ḥr-ˁwy sk rdỉ.n n.f nṯr sỉ3 ḫt m ḫt n-ˁ3.t špss.f r nṯr nb ỉn mrỉ.ṯn Rˁ dw3.ṯn nṯr nb n S3ḥw-Rˁ ỉr.n nw(.ỉ).

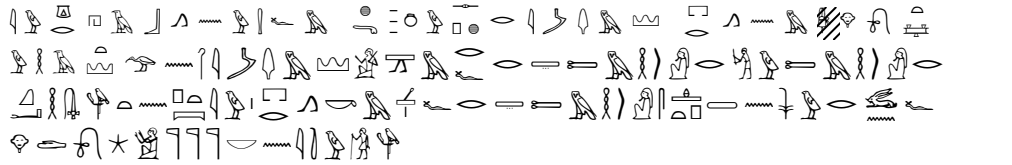
"Giving praise to the king greatly and lauded every god for Sahure's sake, for he knows the desire of the entire suite. When anything goes forth from the mouth of his majesty, it immediately comes to pass. For the god has given to him knowledge of things that are in the body, because he is more august than any god. If you love Re,

[36] D.P.Redford, 'The Concept of Kingship during the Eighteenth Dynasty', in *Ancient Egyptian Kingship* (Leiden, 1995), 157-184;Radwan, in Fs Stadelmann, 329-349. Of the intercessory prayer in ancient Egypt and Bible; D.Sweeney, 'intercessory prayer in ancient Egypt and Bible' in S.Israelit-Grol (Ed.), *Pharaonic Egypt: The Bible and Christianity* (Jerusalem, 1985),213-230.

[37] *Urk* I,38ff.

you shall praise every god for Sahure's sake, who did this for me[38] (or who constructed this my tomb).”[39]

2.1.I In his narration of his third- expedition events[40] (one of his four major expeditions) inscribed on the facade of his tomb at Aswan, the governor of Upper Egypt Harkhuf mentioned that he followed the ‘Oasis route’ from Abydos[41] where he witnessed a clash between two tribes: Yam in Upper Nubia[42] and Temeh. He decided to make a compromise between them to show his good intentions and to secure the trade routes assigned to him by his king. To reach that compromise, he managed to calm down the stronger chieftain who accepted the compromise and prayed to all gods in the favor of the ruling king[43]. Harkhuf is also explicit on this:[44]



ỉw gr hɜb.n wỉ ḥm.f m ḫmt.nw sp r Imɜ prỉ.n.(ỉ) m [Tɜ-wr]ḥr wɜt wḥɜt gm.n.(ỉ) ḥḳɜ Imɜ šmỉ r.f r tɜ-*T*mḥw r ḥwỉ *T*mḥw r ḳᶜḥ ỉmntt n pt ỉw prỉ kwỉ m-sɜ.f r tɜ-*T*mḥw sḏp.n.(ỉ) sw r wn.f ḥr dwɜ nṯr.(w) nb.w n ỉt.

“His Majesty sent me a third time to Yam. I set forth from the Thinite nome[45] upon the Oasis[46] road, and found the chieftain of

[38] *BAR* I,§ 240.

[39] Cf. P.der Manuelian,‘The Giza Mastaba Nich and Full Frontal Figure of Redi-Nes’, in *For his Ka, Studies in Ancient Oriental Civilization*. No. 55 (Chicago, 1994), 65.

[40] G.W. Murray, ‘Harkhuf's Third Journey’, *GJ* 131, No. 1 (Mar., 1965), 72-75

[41] M.Valloggia, ‘This sur la route des Oasis’, *BIFAO* 81s (1981), 185-190;L.L.Giddy, *Egyptian Oases* (Warminster, 1987), 51-52.

[42] Yoyotte thought that Yam was located further north in the Libyan desert. J. Yoyotte, ‘Pour une localisation du pays de Iam’, *BIFAO* 52 (1953),137-178.

[43] O. Bates, *The Eastern Libyans* (London ,1914), 211.

[44] *Urk* I,120f.

[45] M.Valloggia, *BIFAO* 81s (1981),188.

[46] The word wHAt is first encountered towards the end of the Fifth Dynasty as a designation for a specific locality: Balat in the Dakhleh Oasis. Later on it was used for all the=

Yam gone to the Tjemeh-land to smite the Tjemeh to the western corner of heaven. I went forth in pursuit of him to the Tjemeh-land, and I satisfied him so that he praised all the gods for the Sovereign." [47]

Thus the preceding two texts lay bare that the language of the altruistic rite of god's adoration prevalent in the Old Kingdom revolved around glorification and deification of the ruling king and expressed deepest gratitude for his generosity and openhandedness.

2.I In the New Kingdom

The tone of altruistic rite of god's adoration differed widely, being at that time expressive of the worshippers' supplication to gods for protecting their kings and perpetuating their reign, as evidenced by the following examples:

1.2.I In the text on back of a black granite group of two seated statues in the Museum of Turin representing King Horemheb and his wife Mutnodjmet, the king told the story of his youth, his political life, his coronation in Thebes, and the outset of his rule. At the end of the text, the clergy prayed to Re for supporting their king and reinforcing his reign, saying:[48]

nhp.sn r swȝš n Rᶜ tp-dwȝyt rᶜ nb sḳȝi.k n.n nsyt n sȝ.k ỉrỉ hrt ỉb.k *D*sr-ḫpr.w-Rᶜ-stpn-Rᶜ dỉ.k n.f ḥḥ.w m ḥb.w-sd dỉ.k nḫt.w.f r tȝ.w nb.w mỉ *Ḥ*r-sȝ-Ist mỉ sḏtp.f ỉb.k m Iwnw m ḫnmt psḏt.k.

=oases of the Libyan desert. The word occurs also in demotic, Coptic and Arabic. Giddy, *Egyptian Oases*, 52; J.Leclant, 'Oasis. Histoire d'un mot', in *À la croisée des études libyco-berbères. Mélanges offerts à P. Galand-Pernet et L. Galand* (Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1993), 55-60.

[47] Gardiner,*E.Ph.*(Oxford, 1961),100;*BAR* I,§ 335; Lichtheim, *AEO*,I,25.

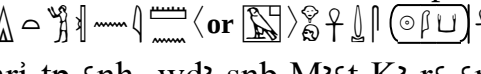
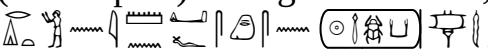
[48] *Urk* IV,2120,12-17.

"They rise early to praise to Re in the morning every day: "May you exalt for us the kingdom of your son who satisfies your heart, Djeserkheperure, Setepnere (Horemheb). May you give to him a myriad of royal jubilees, and cause him to be victorious over all lands, like *Ḥ*r-sȝ-Ist (Horus-son-of-Isis), according as he satisfied your heart in Heliopolis, united with your divine Ennead."[49]

2.2.I The prayer of the Overseer of the treasury and works called Djehut on the stela on the façade of his tomb in Thebes (No. 11)[50] for the king Tuthmosis III and queen Hatshepsut :[51]

rdi.t iȝw n Imn-Rᶜ nsw nṯr.w swȝš ḥm.f m ḫrt-hrw m wbn.f m iȝbtt pt ḥri-tp ᶜnḫ wḏȝ snb nsw-bity Mȝᶜt-kȝ-Rᶜ di ᶜnḫ ḏd nswt-bity Mn-ḫpr-Rᶜ di ᶜnḫ ḏd wȝs snb mi Rᶜ ḏd.

"Giving praise to Amon-Re, king of gods; adoring his majesty every day at his rising in the eastern heaven, for the sake of the life, prosperity, and health of king Maat-ka-Re (Hatshepsut), given life forever, and king Men-kheper-Re (Tuthmosis III), given life, stability, satisfaction, health, like Re, forever."

3.2.1 Behind the doors at Deir el Bahri, Sennemut, the architect of the temple of Hatshepsut at Deir el Bahri, caused to be carved a small figures of himself kneeling or standing with hands upraised in the act – as the accompanying inscriptions tells us- of:  rdi.t iȝw n Imn (or *Ḥ*wt-*Ḥ*r) ḥri-tp ᶜnḫ- wḏȝ-snb Mȝᶜṯ-Kȝ-rᶜ ᶜnḫ ḏt " giving praise to Amon (or Hathor) on behalf of the life, prosperity, and health of Maat-ka-Re (Hatshepsut)–living forever",[52] or, in one instance:  rdi.t iȝw n Imn di.f snsn ṯȝw

[49] *BAR* III,§32.
[50] PM I/1,21.
[51] *Urk* IV,420,6-9.
[52] W.C.Hayes, 'Varia from the Time of Hatshepsut', *MDAIK* 15(1957), 80-81,fig.I, G-K.

ꜥ3-ḫpr-k3-Rꜥ nḏm n mḥyt “giving praise to Amon that he may cause Aa-kheper-ka-Re(Tuthmosis I)to breath the sweet wind of north.” [53]

4.2.I In the preamble of a formal letter from the New kingdom (O. Toronto A 11),[54] the sender said to the receiver:[55]

ḏd.n.(i) Imn Ptḥ pȝ-Rꜥ nṯr.w nb.w (m) st-mȝꜥt ssnb pr-ꜥȝ ꜥnḫ-wḏȝ-snb pȝy.i nb nfr imy pȝy.i nb m ḥswt.f m-mnt.

“I pray[56] to Amon, Ptah, Pre, and all the gods of the Place of Truth:“Preserve Pharaoh, L.P.H, and may my lord be in his favour daily.”

5.2.I A rock grotto at Gebel Silsileh for the chancellor Bay/Biya from the age of Merneptah-Siptah was found, with a scene of Bay praying to Amon in the favor of his king as a mediator between him and Amon.[57]Above this scene, there is a text pointing to the fact that the god had accepted the king’s prayers and endowed him with offerings (ḏd-mdw in Imn-Rꜥ nsw-nṯrw di.n.(i) n.k kȝ.w ḏfȝ.w), followed by king's names and titles and then a prayer said by Bay to the god Amon in the interest of his king with the aim of bestowing blessings and favors on him. In his supplication to the god Amon, Bay says:

[53] Hayes,*MDAIK* 15(1957),81,pl.XI,fig.I,M,L.

[54] This model letter is addressed by a chief of policeman to the well known vizier Khay, who was a contemporary of Ramesses II. The first part of the letter consists of the customary greetings and assurances that a writer's duties are being properly performed. The remaining part of the letter consists of the writer's complaints. A.H.Gardiner, ‘Hieratic Texts’, in Univ. of Toronto to Studies*: Theban Ostraca,* I, ed. by A.H Gardiner, H. Thompson and J.G. Milnes, Toronto, and the Bodleian library, Oxford (Toronto: University of Toronto library, 1913), 16g-16k, Letter II, rt. 12-30.

[55] Gardiner, *Theban Ostraca*, I, 16h; rt. 16-18,16j;E.Wente, *Letters from Ancient Egypt*, SBLWAWS no. 1 (ed. by E.S. Meltzer, Atlanta: Scholars Press, 1990), 46, No.48.

[56] Literally ‘say’.

[57] *LD* III,202c.

rdi-iȝw n Imn-Rᶜ snty tȝ n kȝ.f ḫwi.f sȝ.f nb-tȝwy ȝḫ-n-Rᶜ- stp-n-Rᶜ

"Giving praise to Amon-Re, kissing the earth for his ka. May he protect his son, lord of the two lands, Akhenresetepenre."[58]

6.2.I. Also, the kings were peculiarly characterized by the deities' supplication to one another in the favor of their own safety and perpetuity and stability of their rule, as evidenced by Ancient Egyptian documents[59] such as Konosso inscription of king Neferhotep (Thirteenth Dynasty) and Speos Artemidos inscription of king Sethos I:

1.6.2.I The rock inscription at island of Konosso dating back to the reign of Neferhotep from the Thirteenth Dynasty and bearing a scene alluding to the god Montu's and goddess Satet, mistress of Elephantine, response to prayers in king Neferhotep's favor and with the aim of keeping him alive and safe.[60]

2.6.2.I. The inscription on the goddess Pakhet's temple walls in Speos Artemidos including prayers done by the goddess Pakhet to the god Thot in the favor of king Sethos I and Thot's response to her prayers. The petitions of Pakhet reads:

imy n.f ᶜnḫ ḏd wȝs ȝwt-ib nb ḫr.f imy n.f nḥḥ mi ḥm.k ḏt wnn.k imy n.f nḫt ḥr nḫt mi Mnw ….. ᶜȝw bȝkw.sn n.f twt m ib wᶜ imy n.f mnmnt ᶜšȝt snb snb smw mi ṯnw snḥmw imy n.f ḥᶜpyw wrw nfr m ḫt nbt imy n.f tȝw m ḥtp … ib.f m bw nb mri.n.f imy n.f nṯrw nbw stp.sn sȝ.sn ḥȝ.f m ᶜnḫ ḏd wȝs m sprt.n sȝt.k wrt nn wsf ḏdt.i

[58] *BAR* III,§ 648.

[59] Cf. U.Luft, *Beiträge zur Historisierung der Götterwelt und der Mythenschreibung*, Stud. Aeg. 4 (Budapest, 1978), passim.

[60] *LD* III.151h. The text of the scene should read as: "MnTw di.f anx Dd wAs n sA-Ra Nfr-Htp, STt nb(t)-Abw di.s anx Dd wAs n sA-Ra Nfr-Htp."

"Grant him life, stability and dominion, and all joy from you ("him"). Grant him eternity just like your majesty, and everlasting (as long as) you exist. Grant him victory upon victory like Min, [over all foreign lands (?), whose chiefs] and grandees shall work for him, united with one mind. Grand him abundant and very healthy cattle, and herbage dense as grasshoppers. Grand him mighty Nile-flood, productive ("good") in every respect. Grand him the lands in peace,[united?], [to follow] his heart's desire wherever he wishes. Grand him that all the gods may extend their protection around him with life, stability and dominion, by the petition of your eldest (or mighty) daughter, without neglecting what I say!."[61]

II. Rite of God's Adoration in the Dead Kings' Favor

1. II. The unstable political conditions during intermediate periods had a great impact on the altruistic rite of god's adoration, in which threats and menaces were, for the first time, given to whoever did not practice this rite in the ruling king's favor. At the end of the text on the funerary sandstone stela, found at Abydos, of king Neferhotep, the king was threatening whoever disobeyed or ignored his royal decrees or whoever did not pray to the god Osiris in his own favor, saying:

nn ꜥnḫ rḳwty.f wi - - - - tm.t.sn ir ḫft wḏ pn n ḥm.i tm.sn sꜥrw wi n nṯr pn špsy tm.t.sn imɜ n irt.n.i m ḥtp-nṯr.f tm.t.sn rdi n.i ḫknw m ḫb nb n rɜ-pr pn m ḫnw ḫwt-nṯr.

" He shall not live who is hostile to me…… who shall disregard the command of my majesty, who shall not exalt me to this august god, who shall not honor that which I have done concerning his offerings

[61] *KRI* I,35f.

[who shall not] give to me praise at every feast of this temple, of the entire [lay priesthood] of the sanctuary of the temple."[62]

2. II. When the political conditions became stable in the New Kingdom and when its warrior-kings managed to establish the first military Egyptian empire, the Egyptians embarked boldly upon worshipping such kings being their protectors and their mediators to the gods.[63] A typical example is king Ahmose I, expeller of Hyksos and founder of Egyptian Empire, who was widely adored in all parts of the country,[64] particularly in Abydos where religious rites and a cenotaph were set up for his own sake. His statue was settling the disputes between all people, being the sacred mediator between them and their gods and the only one capable of communicating with his god-fathers.[65] The conclusive proof is the stela of priest Mose from Abydos, which is currently preserved in the Egyptian Museum (JE 43649): on the very top an image of the sacred bark carried by eight priests, in the middle of it a naos for the god Ahmose I in front of whom a figure of the queen Ahmose-Nofretere[66] with two sistra waving in her hands, and before the bark the priest Mose supplicating to his god Ahmose to testify and judge for his son Paser to regain his usurped field.[67]

3.II. The conflict between kings of New Kingdom over the throne also had a major influence on the altruistic rite of god's adoration. This rite was mentioned by those kings whose enthronement was doubtful, as evidenced by two political documents:

---

[62] *BAR* I,§765;W. Helck, *Historisch-Biographische Texte der 2. Zwischenzeit und Neue Texte er 18. Dynastie* (Wiesbaden, 1983), 21-29.

[63] Černy, *BIFAO* 27(1927), 159-213;Radwan, in Fs Stadelmann, 329-349. H. Altenmüller, 'Amenophis I. als Mittler', *MDAIK* 37(1981),1-7;D.B.Redford,*The Concept of Kingship*, 157-184.

[64] El-Sayed, *BIFAO* 79(1979),163.

[65] El-Sayed, *BIFAO* 79(1979),163.

[66] See W. Helck, 'Ahmesnofretere als Mittlerin', *ZÄS* 89(1958),89-91;G. Hollender, *Amenophis I. und Ahmes Nefertari: Untersuchungen zur Entwicklung ihres posthumen Kultes anhand der Privatgräber der thebanischen Nekropole* (Köln 1991).

[67] G.Legrain, 'Un miracle d'Ahmès I^{er} à Abydos sous le règne de Ramsès II', *ASAE* 16 (1916), 161-164.

1.3. II. The First Document is a text of the divine birth of the queen Hatshepsut who said that her earthly father Thutmosis I presented her as the next king to his courtiers and ordered them to obey her.[68] They all got thrilled, accepted her monarchy and prayed to gods for her own sake. The document elaborates on this:[69]

sḏm ỉn nsw sr.w sᶜḥ.w ḫ3t rḫyt wḏ-mdw tn nt ḫnt sᶜḥ n s3t.f nswt-bỉty M3ᶜt-k3-Rᶜ ᶜnḫ ḏt sn ỉn sn r t3 r rdwy.f(y) ḫr mdw nsw ỉm.sn dw3.sn nṯr.w nb.w n nswt-bỉty ᶜ3-ḫpr-k3-Rᶜ ᶜnḫ ḏt.

"The dignitaries of the king, the nobles and the chief of the people hear this command for the advancement of the dignity of his daughter, the king of upper and lower Egypt, Maat-ka-Re (Hatshepsut) living forever. They kissed the earth at his feet, when the royal word fell among them; they praised all the gods for the king of upper and lower Egypt, Aa-kheper-ka-Ra (Tuthmosis I), living forever."[70]

2.3. II. The Second Document is Harris papyrus in which Ramesses IV, just after the assassination of his father Ramesses III, talked about many funerary prayers said by the dead king Ramesses III to many gods not only in his own favor but also in the favor of his crown prince Ramesses IV to support his rule and stabilize his kingship.[71]

III. Rite of God's Adoration in the Favor of Living or Dead Persons

1. III. When individualism circulated among the Egyptians due to the sharp decline in kings' absolute divinity in the First

[68] B.Ockinga, 'Hatshepsut's Election to Kingship: the Ba and Ka in Egyptian Royal Ideology', *BACE* 6 (1995), 89-102.
[69] *Urk* IV,259.
[70] *BAR* II,§ 238.
[71] *BAR* IV, § 246,304,351,382.

Intermediate Period, the rite of god's adoration in the living or dead persons' favor abounded and diversified from the Middle Kingdom onwards.[72] Many Middle Kingdom officials especially those contemporaneous with the reign of Amenemhat III left their inscriptions at Serabit el Khadim[73] and Wadi Maghara in Sinai, in which they tell the next generations to adore gods in their own favor.[74]

2. III. In the Teaching of Kheti[75] - the 'Satire of the Trades', the father Kheti son of Duauf addresses to his son Pepy to worship the god in the favor of his parents to express deepest gratitude for their grace and favor, saying:

dwꜣ nṯr ỉt mwt.k ddy ḥr wꜣt nt ꜥnḫw

"praise god for your father, your mother, who set you on the path of life." [76]

The rite of Egyptians' adoration of gods in their compatriots' favor was not confined to response to the supplicants, but was also

[72] S.Quirke, *Ancient Egyptian Religion* (London: British Museum Press, 1992),155-158; S.Wiebach, *Sonnenlauf und kosmische Regeneration, zur Systematik der Lebensprozesse in den Unterweltsbüchern*, *ÄAT* 71(Wiesbaden, 2007), 147-155.

[73] A temple for Hathor ('Hathor mistress of turquoise') built in the Middle Kingdom at Serabit el Khadim and still important in the New Kingdom. Finds include private and royal stelae and many votive offerings, mostly from the Middle and New Kingdom, see: D. Valbelle, C. Bonnet, *Le sanctuaire d'Hathor, maîtresse de la turquoise. Sérabit el-Khadim au Moyen Empire* (Paris ,1996).

[74] *BAR* I,720,723; *LD* II,137f.

[75] A considerable number of scholars believe that both of Kheti son of Duauf who wrote 'Satire of the Trades' and Kheti who allegedly wrote the 'Instruction of Amenemhat I' are the same person. G.Posener, 'Literature', in *The Legacy of Egypt*, 2nd ed. (edit. by J. R. Harris; Oxford: Clarendon Press, 1971),,232; R.B.Parkinson,*Voices from Ancient Egypt: An Anthology of Middle Kingdom Writings* (Norman: University of Oklahoma Press, 1991), 72; J.LFoster, *Echoes of Egyptian Voices: An Anthology of Ancient Egyptian Poetry* (Norman: University of Oklahoma Press, 1992)., 242. Goedicke even suggested that 'Dispute of a Man with his Ba' , 'Instruction for Merikare', 'Tale of the Eloquent Peasant', 'Instruction of Amenemhat I' and 'satire of the Trades' were all written by the same Kheti. H. Goedicke, *The Report about the Dispute of a Man with his Ba:Papyrus Berlin 3024*(Baltimore: Johns Hopkins Press,1970).,3-8.

[76] W. Helck. *Die Lehre des dwA -¢tjj* (Wiesbaden, 1970); Lichtheim, *AEO*,I,191.

expressive of an inner resolve to show love and respect for them, as did the father Nebre with his son Nakhtamon, the veracious Bekneamon with his friend Ramose, and the citizens with their compatriot Sishou.

3. III. The draughtsman Nebre who was working at Thebes necropolis during the reign of Ramesses II is worshipping and praying with his son Kha'y to the god Amon for relieving his another son's distress, the draughtsman Nakhtamon, and for curing him of his serious illness; the god consented to his prayers and restored good health to his son once again. The father talks about this on the stela[77] he dedicated to the god Amon: "He made hymns to his name, because of the greatness of his power: He made humble entreaties before him, in the presence of the whole land, for the draughtsman Nakhtamon, justified, who lay sick unto death, who was (under) the might of Amon, through his sin." At the end of the stela, he continues, "I will make this memorial in your name: and establish for you this hymn in writing upon it. For you did save me the draughtsman Nakhtamon:"- Thus said I, and you did hearken to me. Now mark, I do that which I have said. You are a lord to him that calls upon you, contented in truth, O lord of Thebes![78]

4. III. A letter dating from Ramesside Period (Merenptah-Seti II)and sent by the scribe of offering table Bakenamon to the Priest of Thoth Temple Ramose was found. The letter unearthed two important points: a) strict discipline and sequestration on the borders between Egypt and Syria as well as servants labor and their civil rights and b) the salutation exordium of the formal letters was not restricted to the sender's adoration of god in the ruling king's

[77] Now in the Berlin Museum No.23077,found in the Theban Necropolis.Gunn,*JEA* 3(1916),83

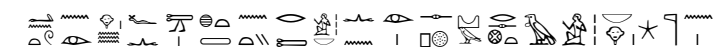
[78] Gunn, *JEA* 3(1916),83-85.

favor but extended to the receiver.[79] In a formal letter, the dispatcher says to the dispatchee:[80]

r- nty tw.i ḥr ḏd n pȝ-Rᶜ-*Ḥ*r-ȝḫty m pȝy.f wbn m pȝy.f ḥtp.w n Ptḥ nȝw nb.w pr Rᶜ-ms.sw –mry-Imn ᶜnḫ-wḏȝ-snb pȝ kȝ ᶜȝ n pȝ Rᶜ-ȝḫty ỉmỉ n.k snb ỉmỉ n.k ᶜnḫ ỉmy rnpỉ.k rᶜ nb.

“I call upon Pre-Harakhti at his sunrise and his sunset, to Ptah, to all the lords of house of Ramesses-Meriamon (Ramesses II) L.P.H., and to the great ka of Pre-Harakhte: ‘May they give you health, may they give you life and may you be young every day.”

5. III. On the walls of Petosiris tomb, his father Sishou says:[81]



n.tỉ n ỉrỉ ḥr mw.f n ỉṯt.ỉ ḫt nty rmṯ nb nn ỉrỉ.ỉ sp ḏw r.s(n) nỉwtyw nb ḥr dwȝ-nṯr n.ỉ ỉrỉ.n.ỉ

“I have never plundered anyone’s property, I have never committed a sin to be blamed for, and all my citizens adored the god for my own sake.”

6. III Last but not least, the ‘Tale of shipwrecked sailor’ revealed two striking points:

a) Persons could worship a god in the favor of another in recognition of his favor and grace:[82]

ḫpr.n rdỉ.t wỉ ḥr ḫt.ỉ r dwȝ-nṯr n.f

[79] W. Wolf, ‘Papyrus Bologna 1086. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Neuen Reiches’,*ZÄS* 65 (1969),89-97; Wente,*Letters from Ancient Egypt*, 124-126.

[80] Pap.Beatty V,verso.2,3-6. Many examples of such formulas can be found in the study of Wente, *Letters from Ancient Egypt*, 109-131.

[81] M. G. Lefebvre, *Le tombeau de Petosiris* II (Le Caire, 1923), 83,inscr.116;6.

[82] Rec.de tarv. 28, line 166; A. de Buck, *Egyptian Readingbook* (Leiden, 1977), 105;5.

"Then I put myself on my belly to adore for him[83](i.e. Atum-Re)."[84]

b) Kings could adore a god in the favor of persons to express deepest gratitude for their grace and favor:[85]

ꜥḥꜥ.n ꜥḳ.kwi ḥr ity ms.(n).i (n).f in.w pn in.n.i m ḫnw n iw pn ꜥḥꜥ.n dwꜣ-nṯr.n.f n.i ḫft ḥr ḳnb.wt tꜣ r ḏr.f

"Then I entered in before the sovereign; I presented to him these gifts, which I brought from within this island. Then he praised god for me in the presence of the officials of the whole land."[86]

Conclusions

The research led to the following conclusions:

First: The rite of god's adoration in the favor of non-worshippers was one of the rites performed by the Egyptians from the of Old Kingdom to the end of Pharaonic periods.

Second: The selfless rite of god's adoration included not merely the dead but also the living (kings or persons), which means it was a funerary and secular rite at the same time.

Third: This rite was marked by variety and multiplicity, being mostly performed by persons in the favor of others (kings or persons), and so did the gods perform it to one another only in the favor of kings.

Fourth: This rite differed from a period to another as a result of the political and religious changes in the ancient Egyptian society, as evidenced by the varied and different forms of such a rite. Each form expressed the soul and the religious-political concepts of each period.

[83] V.Vikentiev,'The Metrical Scheme of the "Shipwrecked Sailor"',*BIFAO* 35(1935),34;29,5-6.
[84] M.-Th. Derchain-Urtel, 'Die Schlange des Schiffbrüchigen', *SAK* 1 (1974),83-104.
[85] Rec.de trav. 28,line 174-176; de Buck, *Egyptian Readingbook*, 105; 12-13.
[86] Vikentiev,*BIFAO* 35 (1935),35;32-33.

ملخص البحث

تتناول هذه الدراسة نوع خاص من الطقوس الدينية المصرية القديمة فى ضـــوء النصوص المصرية القديمة، وهى شعيرة العبادة الإلهية الإيثارية. وتعنى هذه الشعيرة قيام شخص أو مجموعة من الأشخاص بعبادة إله أو ملك ليس للصالح الشخصى، وإنما لصالح شخص آخر قد يكون ملكى أو غير ملكى بهدف الحصول على منافع دنيوية أو دينية، علاوة على حرصهم على التعبير عن احترامهم وحبهم ورغبة التواصل معهم. وأوضحت الدراسة أن هذه الشعيرة لم تكن جنازية فقط، بل كانت أيضاً شعيرة دنيوية إذ مارسها المصريون لصالح الأحياء والأموات على حدٍ سواء. كما تتبعت الدراســة تأريخ هذه الشعيرة منذ الدولة القديمة لتؤكد على تطورها وفقاً لتطور المفاهيم الدينيــة والسياسية المصرية القديمة عبر العصور التاريخية المــصرية القديمــة. فقــد خلــت نصوص الدولة القديمة من ممارسة المصريين لتلك الشعيرة لصالح ذويهــم واقتــصر ممارستها لصالح الملك الإله. وشاعت فى الدولتين الوسطى والحديثة ممارســة تلــك الشعيرة لصالح الأشخاص انطلاقاً من انتشار النزعة الفردية التى نجمت عن الثــورة الاجتماعية إبان عصر الانتقال الأول. وخلافاً للدولة القديمة فقد عكست ممارسة تلــك الشعيرة فى الدولة الحديثة الطبيعة البشرية للملوك وقيامهم بدور الوساطة بين الأرباب ورعاياهم. بالإضافة إلى أنها عكست أيضاً آنذاك الصراع على العرش وذلــك بتعبــد الملك المتوفى وتوسله للآلهة لصالح خليفته بدليل ما جاء فــى النــصوص المؤرخــة بعصر الملكة حتشبسوت والملكين رمسيس الثالث والرابع.

Three-Leaf Masonry Walls in Archaeological Islamic Buildings in Cairo and the Use of Embedded Timber Ties in Its Restoration and Retrofit

Dr. Yaser Yehya Amin Abdel-Aty♦

Keywords: Three-leaf masonry walls, Timber-ties, Structural Behavior, Restoration.

Abstract

This research studied the construction technology of various typologies of three-leaf masonry walls in archaeological Islamic buildings in Cairo. It highlighted on the core layer of these walls, and its main structural role, especially in moderate and wide thickness' walls. It studied analytically, using numerical modeling technique that utilizing Finite Element Method; the share of each layer in the three-leaf masonry walls under vertical loads and reached to correlate it with normal stiffness during elastic phase. This paper also studied the development and structural functions of embedded timber ties in masonry walls; in both Egypt and world-wide. It demonstrated the structural behavior and failure mechanisms of the three-leaf masonry walls under vertical loads, using results of both structural analysis work of numerical models (conducted in this paper) and pervious experimental work of latest researches in this field. It studied the use of timber ties in restoration and reinforcing of deficient historic three-leaf masonry walls. Finally, conclusion and recommendations were derived.

1. Introduction

Historic masonry walls that follow multiple-leaf construction systems are not sufficiently studied; although the wide interest and researches that were achieved in the last two decades, which concerning various aspects of historic masonry works. Most of those researches had covered brick-masonry, especially the

♦**Lecturer at Cairo University, Faculty of Archaeology, Restoration Department**

contemporary infill frames in modern constructions, and single-leaf masonry walls. Whilst; few researches had studied experimentally and analytically models of multiple-leaf historic masonry walls, with relative dimensions, building materials and construction technology that represent certain case-studies; they did not cover the wide variety of other types of these walls; especially those in our Islamic architectural heritage. The lack of researches that concern three-leaf masonry walls is due to their wide variety of building materials and construction technologies all over the World, and insufficiency of information and data that could be obtained from ruined and deficient historic buildings; since these data are difficult to be attained from undamaged structures. These reasons impose difficulties on researches and on possibility to reach results that cover wide range of walls, similar to single-leaf brick-masonry walls. The importance of studying this type of masonry walls refers to the fact that most of historic structures, both worldwide and in Egypt; depends on load-bearing masonry walls, as being its main vertical supporting elements. The majority of these load-bearing walls were built following three-leaf construction system (i.e. two external leaves of ashlars' stone masonry with a core layer in-between); especially for basement and ground floors.

Similar to contemporary engineering materials (e.g. reinforced concrete, etc.); masonry works require wide and intensive research programs, both experimental and analytical; to reach better understanding of its various structural behaviors. Evaluation of structural safety for historic three-leaf masonry walls depends on good understanding of its structural behavior and failure mechanisms, which would help to achieve successful and economic restoration and retrofitting works for them. Most previous researches assumed core layer in these walls as only an infill that was built of 'almost' mortar with few amount of small rubble stones or broken bricks, similar to contemporary plain concrete. Thus, they presumed that most (or even all) imposed vertical loads on wall are carried on the two external leaves only. This hypothesis can be right

in case of two-leaf walls and three-leaf with slim core. But it was generally not applicable to most of three-leaf masonry walls in Islamic architectural heritage in Cairo; since most of them contain moderate to wide thickness core layers, which were built following random rubble stone masonry work. This would affect the structural behavior and failure mechanisms of these historic walls and consequently its restoration mythology.

The present research had carried out a wide survey on three-leaf masonry walls in archaeological Islamic buildings in Cairo. It focused on ruined and fallen down structures; to study construction technology and building materials of these masonry walls. The survey results helped with other studies, including numerical analysis that utilized Finite Element Method (F.E.M.); to better understand the structural role of core layer and to analyze the various functions of embedded timber ties and its use in the restoration of deficient and damaged walls. Thus, the present research studied the followings:

- Various construction technology and typology of three-leaf masonry walls in archaeological Islamic buildings in Cairo, and established another theory for its construction, that concern moderate and wide thickness three-leaf masonry walls.
- The development of using timber ties and timber frames in historic masonry constructions.
- Structural behavior and failure mechanisms of three-leaf masonry walls, through results of both analytical numerical investigation by the researcher and the latest experimental researches abroad.
- The use of timber-ties in restoration and retrofitting of historic masonry walls, with some examples from achieved projects.

2. Hypotheses of construction technology for three-leaf masonry walls in archaeological structures in Cairo

Three-leaf masonry walls in historic structures are the type of multiple-leaf masonry walls, which are built of two external leaves of coursed ashlars' stone masonry, and a core layer in-between of random rubble uncoursed stone masonry [1]; see Figures (1) to (3). The core layer was always thought to be heterogeneous and weak infill layer that was built of small broken stones (i.e. rough rubble stones) and/or broken red-bricks in abundance of mortar; similar to contemporary plain concrete. Hence, many hypotheses presumed that wall's bearing capacity and mechanical strength depend mainly on its two outer leaves [2], while core layer is merely an infill part; which increases wall's thickness, reduces its overall resulting internal stresses and increases its stability.

In general, masonry work that follows three-leaf construction system was always used with load-bearing walls, piers and sometimes vaults at historic structures. It provided economic thick masonry work, which its structural stability depended on massive elements that combated and eliminated tensile stresses through safe compressive stresses, besides maintaining buckling criteria. The massive masonry also helped in thermal and sound insulation. Load-bearing masonry walls were always built of stone three-leaf system at basement and ground floors, besides the walls that extends for long heights (e.g. external façade walls and double-height walls of upper floor rooms). Walls at upper floors, especially inner rooms, were generally built of single-leaf red-brick masonry work that surfaces were coated with plaster and hanging ornaments.

Owing to the complexity of these types of historic masonry walls and the wide variety of its building materials and construction

[1] Binda, L. et al., A contribution for the understanding of load-transfer mechanisms in multi-leaf masonry walls: Testing and modeling, Journal of Engineering Structures, Issue No. 28, Elsevier ltd, www.elsevier.com/locate/engstruct, 2006, p. 1132.

[2] Pina-Henriques, J., et al., Testing and modelling of multiple-leaf masonry walls under shear and compression. Proceedings of the 4th International Seminar on Structural Analysis of Historical Constructions, Balkema, 2004: p. 299–310.

technology; few numbers of previous researches had studied these types of masonry walls. Most of these researches did not study the construction technique of these walls; especially its core layers. They generally focused on studying, experimentally and analytically; its structural behavior and failure mechanisms under various loading types. The present research highlights the significant structural roles of the core layer in historic three-leaf masonry walls, which constituted considerable part of its thickness.

First hypothesis [3] presumed that three-leaf masonry walls in historic buildings in European countries were constructed by building the outer two leaves first, up to 1.0 m high, and then components of core (infill) layer were placed in between. This core layer was generally built by successive layering of small broken stones and mortar bedding. They were mixed either before the filling process of the core or laid in successive courses (i.e. first mortar, then broken stones, then mortar, etc.). Providing time for the infill mortar to set, the outer shells were continued up. Such technique was valid for three-leaf masonry walls of small thickness (e.g. overall thickness ranges between 0.5 to 0.7 m), which core layer had equal or less width than that of the external leaf.

In case of moderate to massive thickness three-leaf masonry walls at historic structures, pouring contents of core layer in-between the two outer leaves would be more feasible; while relative big sizes and irregular shapes of rubble stones made it impossible to mix and handle them in the required big quantities similar to contemporary plain concrete; which the previous hypothesis presumed. Building the two outer leaves first and then layering core constituents in successive layers, would result in finding consecutive rows of stones and mortars, which were not observed through the survey of all ruined historic walls; see Figures (1 to 4). The manual compaction of core constituents would be very difficult

[3] Egermann, R., et al., Analytical and experimental approach to the load bearing behaviour of multiple leaf masonry, Structural Repair and Maintenance of Historical Buildings, STREMAH-III, Ed. C.A. Brebbia, Computational Mechanics Publications, Berlin, 1993,Vol.-1,pp.381-390.

and its hindering could lead to more voids. Besides; thick mortar observed between core layer and the two external leaves, when the later fall down; would not be witnessed; as in Fig.(4).

The present research carried out a wide survey on archaeological Islamic buildings in Cairo, beside old houses from 19th to 20th Centuries A.D. This survey aimed to study construction technology of various typologies for multiple-leaf masonry walls in these buildings in Cairo. The survey observed ruined and partially fallen down masonry walls inside archaeological buildings, beside their restoration work, which outer leaf had torn down and inner leaf became visible. It also observed the demolition of old masonry buildings in Cairo, which were constructed since 70 to 100 years ago. Core layers of these deficient three-leaf masonry walls were revealed from their partial falling down of outer-leaves. Accordingly; this paper had provided another hypothesis about the technology of constructing three-leaf masonry walls at Islamic architectural heritage in Cairo, concerning the moderate to massive thickness load-bearing walls (i.e. thickness of core layer exceeds that of the external leaf with about two to four times more), which represented the most prevailing case in Egyptian archaeological Islamic masonry buildings. This aimed to highlight the main structural role of core layer; rather than being infill (as presumed). This hypothesis considered that core layer, in these three-leaf masonry walls; was constructed following the random rubble masonry work; similar to independent walls and not as filling. Rubble stones, which were used in erecting core layer; had random, small to moderate and irregular sizes that mason used to fill gaps among them with abundance of mortar. In other few cases, red-bricks were also used with rubble stones (or solely) to build core layer. Abundance of mortar was used to connect ashlars' stones of surface leaves with core layer. Therefore, when any outer leaf of a three-leaf wall fall down, the core appeared as a mortar media with

rubble stones inside [4]. Fig.(1) and (2); showed a number of three-leaf masonry walls at different Islamic structures in Cairo. They demonstrated the hypothesis of this paper; especially in Fig.(2-c); where core appeared as a complete wall. Fig.(4) showed three photos [5] for core layers of walls in *al-Ghouri* Place at *al-Saliba* Street, after its external leaves had fallen down. They showed its construction typology, embedded timber-ties and voids remained from surface through-stones. Although the external leaf over the full surface of this wall had fallen down its core still stands.

3. Construction technology and building materials of three-leaf masonry walls in archaeological Islamic buildings in Cairo

Three-leaf masonry walls of slender thickness, at historic buildings; were constructed following the technique of the first hypothesis (mentioned in section '2' of this paper). Its core layer usually had thickness equal or less than the one of its external leaf. These core layers were built of mortar and rough-cut random small pieces of limestone, which may result from cutting and shaping ashlars' stones. These core components were mixed and poured in between the two external layers, similar to plain concrete [6].

The resulting core was a heterogeneous weak filling with abundance of voids inside. This would cause most (if not all) vertical loads imposed on these walls to be carried mainly by its two external leaves, which they also provided lateral confinement to its core layers [7].

---

[4] Corradi, M. et al., Experimental study on the determination of strength of masonry walls, Construction and Building Materials 17, www.elsevier.com/locate/conbuildmat, Elsevier ltd, 2003, pp. 325–337.

[5] El-Emam, I., Study of deterioration phenomena of multiple leaf masonry walls in Historical Islamic Buildings and their restoration and retrofitting techniques applying on some chosen samples, Master thesis, Cairo Univ., Faculty of Archaeology, Restoration Dept., 2010, pp.78-258 (Unpublished).

[6] Valluzzi, M.R. et al., Behavior and modeling of strengthened three-leaf stone masonry walls, Materials and Structures, April 2004, Vol. 37, pp. 184-192.

[7] Francesca, P., et al., Investigation for the knowledge of multi-leaf stone masonry walls, Proceedings of the First International Congress on Construction History, 20-24th Jan. 2003, Madrid, pp. 713-722.

The survey of this paper found that core layers of moderate to massive thickness, in three-leaf masonry walls of archaeological Islamic buildings in Cairo; were constructed at first with full height and width required, following random rubble masonry work. Then, the two outer leaves of coursed ashlars' stones were constructed to cover surfaces of the required masonry wall. A number of through-stones (headers) protruded from the two external leaves to penetrate through the surfaces of the core layer, for a distance of about thickness of the external layer; were distributed along successive courses of external leaves of the wall. They appeared on walls' outer surfaces with smaller width than surroundings; see Fig.(3). These headers were keyed collar joints [8] that enhanced the overall structural behavior of three-leaf masonry walls and increased the adhesion between its external leaves and core layers.

A number of timber ties were laid horizontally through the surface of core layer of three-leaf masonry walls, along wall length and at vertical spacing of about 1.5 m of wall height; see Fig.(3-c). These timber-ties were infrequently visible on external surfaces of historic masonry walls in Egypt and were usually embedded through surfaces of core layers. The old mason used these timber ties for the following purposes:

- To adjust horizontality of core layer, since its rubble stones had random shapes and were not adjusted in courses.
- To complete construction and raising masonry walls, as mason used to build wall's corners then finish the mid part. This tradition was maintained at preset times with brick-masonry work; see Fig. (5-a).
- To avoid vertical cracks that always take place in stone-masonry load-bearing walls, under vertical loads.
- To enhance ductility of stone-masonry walls.

The survey of this research had showed that core layers in moderate to massive thickness three-leaf masonry walls were not

[8] Binda, L. et al., Op. Cit., pp. 1133–1134.

weak parts as presumed before in many hypotheses, since they constituted major part of its walls. The two external leaves had relatively higher mechanical strength and stiffness than core layer in these walls according to bigger size and strength of its ashlars' stone blocks, with thin mortar joints than that of core layers. They also confine the core layer, thus increase its compressive strength, and carry part of the vertical load imposed on the wall, according to their relative volume dimensions to core layer [9].

The construction hypothesis of the present paper was assured by the survey on old masonry buildings in Cairo that were constructed since 70 to 100 years ago. Those old buildings when deteriorated or partially demolished had showed the construction technology of their load-bearing masonry walls. These walls were always built of random rubble stone masonry, with embedded timber ties at about 1.0-1.5 m of the wall height, while the two outer surfaces of walls were covered with plaster and paint. These old walls were similar to core layers studied by the present paper.

Restoration projects that were achieved in archaeological Islamic buildings in Cairo during the last two decades helped to confirm this construction hypothesis by revealing various typologies of multiple-leaf masonry walls. Substitution work of deteriorated surface ashlars' stones, in some cases; required the removal of large area of both sides of wall's surfaces. Contractors, mistakenly, in very few cases observed; had removed all deteriorated stones of both outer sides of the required walls, without installing scaffolds until few hours after. Core of those walls successfully had supported the full load of the roofs without any deficiencies. Observation also showed that thickness of core layers was usually greater than that of the two external ashlars' leaves, with ratio ranged between 1.5 to 4 times; see Fig. (2).

Limestone was generally used for constructing the external two leaves of historic three-leaf masonry walls; following coursed

[9] Egermann,R.,Investigation on load bearing behaviour of multiple leaf masonry, Structural Preservation of the Architectural Heritage,IABSE Symposium,Rome,Italy,1993,pp.305-306

ashlars facing stone-masonry system, while its core layers were constructed following random un-coursed rubble masonry system. Stone blocks were cut and shaped of nearly uniform sizes, with five faces that were finely dressed. Accordingly, bed and head mortar joints of external leaves in the three-leaf masonry walls were uniform and thin (about 1.0 cm). Random rubbles of broken stones and/or broken red-bricks were used to build core layer following uncoursed random masonry. Profusion of lime and/or gypsum based mortar binds the rubbles together, fills the gaps among them and adheres core layer with the surrounding two outer leaves [10]. Timber ties, of about 10x15 cm cross-section, 1.5 to 3.0 m long, and of local or available wooden types; were inserted through the surfaces of the core layer. They were non-uniformly distributed on the surface of the core; as described before in this section. They were also located where openings of doors or windows through walls, as lintels, and at timber roof borders, as pad beams [11]; see Fig.(3-c).

4. Brief historic review and background of using timber-ties in reinforcing masonry walls

Unreinforced masonry (URM) work always suffers from very low tensile strength and low ductility. Consequently, URM structures usually exhibit various types of cracking patterns, the most common and simple types are the vertical cracks that caused by excessive vertical loads, dilation and creep [12]. Attempts to strengthen URM structures against serious cracking phenomena, especially ones caused by earthquakes; dated back to the ancient times. The most prominent technique was introduced by using **T**imber **F**rame (T-F) masonry system, which had been found utilized since the Bronze Age and the early Roman Times at

[10] Principles of architectural design and urban planning during different Islamic Eras, Organization of Islamic Capitals and Cities, Jeddah, Saudi Arabia, 1992, pp. 451-456.
[11] Ibid., pp. 195-197.
[12] Vissilia, A. and Villi, M., Adobe and Timber Ties as Main Construction Materials for an Historic Greek Dwelling, International Journal of Architectural Heritage, 4: Taylor & Francis Group, 2010, pp. 295–319.

seismic prone regions in many foreign countries, such as Greece, Italy and Turkey [13]. The presence and development of T-F masonry were closely related to earthquakes, as it helped to enhance ductility of masonry work and to resist internal tensile stresses. The principle of this technique was simply aimed to insert timber ties in the direction of possible high tensile forces that were produced at critical locations of masonry walls under permanent vertical loads and other severe actions (e.g. earthquakes). The T-F construction technique was initiated with only horizontal timber-ties that lied along walls' length. Then continued with complete horizontal timber-frames of two long beams that extended along the full length of the two sides of masonry walls and connected periodically with timber posts through wall's thickness (laterally) [14]; see Fig. (5: b and c). The T-F system had undergone several improvements during its long history, primarily aiming to enhance its earthquake resistance in seismic prone areas. The most essential sophistication and maturity introduced in it was the use of diagonal bracing members along with the surrounding timber frame [15]. For this type of T-F system, a 3D-wooden frame that consisted of 'beams' (lintels), 'columns' (posts) and diagonal braces; were constructed at first and then URM work (usually of brick work) were inserted to fill the voids among timber frame elements [16]; see Fig. (6).

In some few cases, X-type diagonals were used in the 3D-timber frame as bracing for horizontal and vertical elements, instead of simple diagonals. Timber connections were made by means of iron nails and ties. However, these elements were very deficient by corrosion [17].

[13] Kouris, L.A.S. and Kappos, A.J., Detailed and simplified non-linear models for timber-framed masonry structures, Journal of Cultural Heritage (Article in Press), www.elsevier.com/locate/culther, Elsevier ltd, 2011, p.1-6.
[14] Vissilia, A. and Villi, M.,Op. Cit., pp. 295–319.
[15] Kouris, L.A.S. and Kappos, A.J., Op.Cit., p. 2.
[16] Vissilia, A. and Villi, M., Op. Cit., pp. 295–319.
[17] Kouris, L.A.S. and Kappos, A.J., Op. Cit. pp.2-5.

Archaeological masonry buildings in Cairo, during all Islamic periods; adopted the application of timber ties with its various masonry works (i.e. stone, adobe and mud bricks). T-F construction system was not followed, since earthquake events, which strike Egypt; were of moderate strength and less frequent than in Turkey or Greece. The survey of this research showed that timber ties were always concealed behind surface layers, except in some few cases where ties were visible within the surface of external leaves.

5. Structural behavior and failure mechanisms of three-leaf masonry walls in archaeological Islamic buildings

5.1 Analysis of structural behavior of three-leaf masonry walls

The general typologies of three-leaf masonry walls cause them to structurally behave as three masonry layers with different properties, which are laterally bonded together by mortar. During elastic-phase, where internal compressive stresses is several times less than wall's overall compressive strength, the three leaves behave as one layer [18] due to the full bond among them. Previous researches [19] had established, through results of experimental investigation on certain cases of historic three-leaf masonry walls; a number of theories that described structural behavior of these type of walls. Some were more conservative, which recommend carrying all vertical loads merely over the two external layers and neglecting the portion on core layer. Others distributed resulting stresses among the three layers according to their relative **volume** dimensions [20]. In fact, the stress distribution is largely dependent on the mechanical properties of the three leaves, their relative dimensions, and the way they are connected to each other [21]. Others of these previous researches studied homogenization of the

[18] Ramalho, M., et al., A numerical model for the description of the nonlinear behavior of multi-leaf masonry walls, Journal of Advances in Engineering Software, Issue No. 39, www.elsevier.com/locate/advengsoft, Elsevier ltd, 2008, pp. 249–250.
[19] Egermann, R., et al., Op. Cit., pp. 386-388.
[20] Egermann, R., Op. Cit. , pp. 305-306.
[21] Binda, L. et al., Op. Cit., p. 1132.

multiple-leaf walls using properties of its components, in addition to their failure mechanisms. They derived equations that estimated wall's overall strength from mechanical properties and volume ratios of its three leaves.

This paper studied analytically, using numerical modeling technique that utilizes Finite Element Method (F.E.M.); three-leaf masonry walls in archaeological Islamic structures in Cairo, with its various dimensions and mechanical properties of its core layers. Slender, moderate and massive thickness of three-leaf masonry walls were analyzed using one of the well known computer package[22] utilized in the field of structural engineering. This investigation aimed to determine for each layer its shared carrying capacity from the overall vertical loads imposed on the wall. This would evaluate the construction theory for moderate and wide thickness three-leaf masonry walls and emphasize on the main structural roles of core layer, apart from being merely a weak infill, as presumed before. A number of 2D-numerical models were prepared; using 4-nodes thick Shell-elements of the applied software. For all these models, the two external leaves were assumed to be built of ashlars' limestone masonry, while the core layer was built of random rubble of broken limestone in profusion of mortar. These three leaves were bonded together by adhering mortar layers in-between; see Fig.(8-a). Only straight connection between external leaves and core layer was studied in this paper (i.e. without shear keys in Fig. 3-b). The survey on archaeological Islamic structures in Cairo had showed a good similarity among wide range of three-leaf masonry walls; both in building materials and construction technology. Thus, input-data for properties of building materials were assigned to numerical models in accordance to average results of previous experimental works [23], [24] on

[22] SAP2000, Version 10.1.0, CSi Analysis Reference Manual for SAP2000, Berkeley, California, USA: Computers and Structures Inc., 2006.

[23] Amin, Y., Analysis and Assessment of Structural Deficiencies in Historical Islamic Religious Buildings from Bahri Mamluk Period and the Possible Scientific Methods for Conservation and Restoration with Application on the Madrasa of Umm Al-Sultan Sha'ban in=

different masonry constituents (i.e. limestone and lime-based mortars), which were extracted from a number of archaeological Islamic buildings in Cairo. They covered a wide range and provided a good example for these building materials of the studied three-leaf stone masonry walls. Also, the Egyptian Code of Masonry [25] (ECM) provided a guide Table (No. 2-9) that contained average values of limestone properties in Egypt. The adopted mean values for properties of limestone and mortar, from these references; were appropriate for the general investigation conducted in this paper.

According to Soliman et al. [26], who carried a wide experimental investigation on limestone samples taken from main quarries in Egypt; the researcher derived the Chart in Fig.(7). Hence; the mean values of compressive strength for lime-stones in Cairo ranged between 230 and 340 kg/cm^2 (23-34 MPa), with average value (f_b) = 285 kg/cm^2. Range of its bulk density (ρ) = 1.8 - 2.3 ton/m^3 and porosity range was = 11-16%. These results represented normal condition for limestone in Cairo. Another experimental investigation [27] on limestone samples, which were taken from an archaeological Islamic building in Cairo; showed compressive strength ranged between 190 and 326 kg/cm^2 (i.e. average value f_b = 258 kg/cm^2). Range of its bulk density (ρ) = 2.2-2.4 ton/m^3 and its porosity = 5-12%. For samples of historic mortars, range of density was (ρ') = 1.2-1.5 ton/m^3, and range of porosity was = 5-17%. These results represented aging condition for limestone and mortar, since they were taken from historic walls. Results of the previous two experimental works on limestone

=Cairo, Ph.D. Thesis, Cairo University, Faculty of Archaeology, Conservation Dept., 2004, pp. 237-245, (Unpublished).

[24] Soliman, A., Tahlawi, M. R. and Goma'a, W. A., Data Book of Egyptian Limestones, Geotechnical Specifications, Mining and Metallurgical department, Assiut Univ., Assiut, 1972, pp. 6-8.

[25] ECM, Egyptian Code of Practice for Design and Execution of Masonry Buildings, Ministry of Housing, Public Utilities and Building Development, **Code No. 204**, Cairo, 2005, p. 31 (in Arabic).

[26] Soliman, A., et al., pp. 6-8.

[27] Amin, Y., Op. Cit., pp. 219-223.

samples from Cairo were relevant and consistent. They also matched with ECM Code [28] guide values of limestone properties, which are: f_b = 280 kg/cm^2 and ρ = 2.16 t/m^3. Accordingly, the researcher assigned the following data of material properties for all conducted numerical models in this research:

- Average density for masonry work of external leaves, core layers and adhering mortar layers (respectively) = 2.2, 2 and 1.6 ton/m^3.
- Range of compressive strength for limestone (f_b) = 170 - 250 kg/cm^2 (17-25 MPa), while for mortar (f_m) = 12-20 kg/cm^2.
- Mean value of compressive strength (f_k) for ashlars' limestone masonry of the two external leaves was estimated = 57 kg/cm^2 according to Edgell et al. [29], while according to ECM Code [30], Table (2-12-b), it was estimated (f_k) = 68 kg/cm^2.
- Young's modulus of elasticity (E) of external leaves [31] = (700 ~ 900)x f_k

These values were compared with results of previous experimental researches [32], [33] conducted on masonry walls that were built of limestone with (rather) similar properties of the ones at Islamic buildings in Cairo (e.g. *Noto* Italian limestone). Mean compressive strength for external leaves of *Noto* [34] limestone (f_{k-1}) = 87 kg/cm^2, and of core layer (f_{k-2}) = 41 kg/cm^2.

From these experimental results and the previous estimated values, final mechanical properties of both external and core layers, of the studied three-leaf masonry walls at historic Islamic buildings; were considered as following:

---

[28] ECM, Op. Cit., Table (2-9), p. 31.
[29] Edgell, G.J., et al., Characteristic compressive strength of UK masonry: a review, Masonry-9, Proceedings of the 6th British International Masonry Conference, Nov. 2002, Ed. H.W.H. West, Society Stoke on Trent Pub., UK, 2002, ($\boldsymbol{f_k = 0.5\ f_b^{0.75}\ f_m^{0.25}}$), pp. 109-110.
[30] ECM, Op. Cit., p. 38.
[31] Ibid., p. 39.
[32] Binda, L. et al., Op. Cit., pp. 1132-1148.
[33] Valluzzi, M.R. et al., Op. Cit., pp. 186-189.
[34] Binda, L. et al., Op. Cit., p. 1138.

- Mean compressive strength of external leaves (f_{k-1}) and core layer (f_{k-2}) = 60 and 30 kg/cm^2 (respectively).
- Young's modulus of elasticity assigned to external leaves of ashlars' limestone masonry (E_{ext}) = 4x10^5 ton/m^2, and for adhering mortar layers (E_m) = 1x10^4 ton/m^2.
- Poisson's ratio (ν) for the three leaves of walls = 0.25, and for the adhering mortar layers = 0.30.

5.1.1 Structural study across wall's cross-section:

Four main 2D-numerical models were structurally analyzed in elastic phase. They represented various cases of three-leaf masonry walls possibly found in archaeological Islamic buildings in Cairo. It was aimed to study the portion of load resisted by each layer under the overall vertical imposed load on the wall. Dimensions of wythes (leaves) were taken according to the results of the survey on these walls. For all models; thickness of each external leaf was considered (t_{ext}) = 0.3 m and the adhering mortar layer (t_m) = 2 cm, while core layer thickness (t_{core}) was variable; see Fig.(8-a). It was assigned as a ratio = 1, 2, 3 and 4 of the external leaf thickness, which composed the four main models. Height of all walls were taken = 3.0 m. Also, variable structural conditions were assigned to core layer through its Modulus of elasticity (E_{core}); which were assigned as a ratio of the corresponding one of the external leaf (E_{ext}). Four cases of core layer were considered for each model, through ratios E_{ext} / E_{core} = 1.5, 2, 3 and 4; see Table (1).

Working Stress Design Method (WSDM) according to ECM Code [35] were implemented in structural evaluation of the models. Each model represented one meter strip of the studied three-leaf masonry walls. They were vertically loaded by its own weight and average reaction load of one flat timber roof (w). This roof's load (w) was based on Pitch-Pine timber joists (10x15cm cross-section and density = 0.6 t/m^3), carrying traditional timber plates and flooring layers. This roof was assumed covering a room of 5.0m

[35] ECM, Op. Cit., pp. 41-63.

span, as an average span observed in the survey, and loaded by live load [36] = 300 kg/m^2. The reaction load of this one-way timber roof was 1.6 tons for every 1.0m strip of the studied load-bearing wall. This superimposed load was uniformly distributed on the wall's width, which would result on different values for each model. Their average value was (w) = 1.2 t/m' (working loads), which was assigned to each model for differentiating among them on constant bases; see Fig.(8-b).

The 16 numerical models were analyzed under the previous loads and materials' data, using simple elastic and static analysis. We studied the resulting reaction forces and various stresses of the three layers. Table (1) showed ratios between reaction forces of the two external leaves (together) and the core layer, for all the models. The table compared these ratios with the ratios of the multiplication of Young's modulus (E) times thickness (t) of the same two parts of the models. Both ratios were almost identical. Consequently, all models showed that each layer carried part of the overall load on the masonry wall, proportioned to (E t) ratio of this layer. This ratio represents the normal stiffness of the layer, since height of all layers is constant. Resulting tensile stresses developed in wall's section were negligible. Shear stresses between layers were significant, which directions were designated by arrows and letter 'q' in Fig.(8-a). Distribution of principle compressive stresses in wall's section was also showed in Fig. (8-b). Higher stresses were located at the two external wythes than core, with maximum value = -11 t/m^2, which was very safe (f_{k-1}=600 t/m^2 and f_{k-2}=300 t/m^2). Increasing the impose load on wall (w) to higher values (from 2 till 10 times), we found the previous resulting stresses still safe; see Fig.(8-c).

Analyzing data in Table (1) had showed that external layers usually carry the greater portion of the overall load imposed on the wall than the core, in case of slender and moderate thickness three-

[36] ECL, Egyptian Code of Practice for Loads in Structural and Masonry Works, Ministry of Housing, Public Utilities and Building Development, **Code No. 201**, Cairo, Sept. 2008, pp. 30-32, (in Arabic).

leaf walls. For thick and massive walls, core thickness exceeds outer leaves' thickness with several times. In these cases, besides using higher strength masonry for core layer (i.e. E_{core} is higher), the portion of load carried by core layer increases, till it exceeds that is carried by external leaves (i.e. Max. core ratio = 0.579 in Table 1). Fig.(9) showed the ratio of the overall load on wall that is carried by core layer, according to (E t) ratio; as explained before.

Shear stress (q) at interface mortar plane between core and external layers; ranged between 1.02 and 2.51 ton/m^2. Previous experimental shear test [37] on similar three-leaf specimens, showed its shear strength =17 t/m^2 (0.17 N/mm^2); which indicated the safety of resulting shear stresses (q) in analyzed models.

Finally, previous analyses showed that own weight of three-leaf walls played the major role in its walls' stability and had more influence on its various developed stresses than that caused by imposed vertical loads. Also, core layer when fully bonded inside the three-leaf wall with its external leaves (during elastic-phase); carried less than being separated from them, while the contrary occurred to external leaves (i.e. carried more).

5.1.2 Structural study along wall's length:

3D-numerical models; using 8-nodes Solid-elements of the applied software, were prepared, with the same materials' data. Dimensions of wall's model were: 6.0m long, 3.0m high and 1.2m width; see Fig.(10-a). They studied the resulting stresses in all layers along the direction of the wall's length. We chose the previous second case of wall, which core's thick.= 0.6 m and Young's Modulus for core was taken (E_{core}) = $2x10^5$ t/m^2. Mortar layers between each external leaf and core layer were also introduced in the model. The assigned properties of mortar layers were: Young's Modulus (E_m) = $1x10^4$ t/m^2 and density (ρ') = 1.6 t/m^3. The model was loaded by surface pressure '$\mathbf{w_1}$' (*) = 12 t/m^2 (working

[37] Binda, L. et al., Op. Cit., p. 1135-1136.

(*) This wall model was considered carrying walls of two upper floors, and three roofs load (w). Upper floor walls were 3.0m high and 0.9m thick., with average density = 2.0 t/m^3.

loads); besides the own weight of wall. Fig.(11-a) showed contours of tensile stresses along wall's length direction (S_{yy}), while Fig.(11-b) showed corresponding compressive stresses (S_{yy}) in core layer. Fig.(12) showed vertical compressive stresses in the full model.

Masonry walls generally exhibit high local compressive stresses in the region beneath roofs, where vertical loads are just applied. Going down the wall, these compressive stresses are distributed over greater area of wall's cross-section. This spreading out of vertical stresses creates principal stresses including tension which can lead to vertical cracks [38].

The general typology of three-leaf masonry walls is usually composed of two strong external leaves and a weaker core layer in-between. Under vertical loads and during elastic phase; stronger external leaves restrict the longitudinal expansion of core along walls' length and its raised vertical contraction, due to its weaker mechanical properties than the external leaves. Fig.(10-b) showed the elastic deformed shape of the model in X-Z plane. This restriction is provided through bond of mortar that adhere core layer with its surrounding leaves. These actions generate compression in core layer and tensile stresses in upper side of external two leaves. The previous stress analysis was summarized in Fig.(13)

Previous experimental works [39] agreed with these analysis results. They showed that external layers apply a restraint action on the internal core and, at the same time, the dilation of the core applies a lateral thrust to the external layers.

5.2 Failure mechanisms of three-leaf masonry walls

Unreinforced masonry walls that follow three-leaf construction system; always suffer from lack of ductility, which cause soon cracking, progressive failure and brittle collapse mechanisms [40].

[38] Drysdale, G., Hamid, A. and Baker, R., Masonry Structures: Behavior and Design, The Masonry Society (TMS) *Pub.*, 2nd Ed., Boulder, Colorado, USA, 1999, p. 381.
[39] Valluzzi, M.R. et. al., Op. Cit., pp. 188-189.
[40] Binda, L. et al., Op. Cit., p. 1132.

Previous experimental researches [41] showed structural deficiencies of these walls under vertical loads usually start with shear cracks, of either vertical or sub-vertical pattern, in the interface mortar layers that bond core with external leaves. These cracks are mostly located in the transverse direction (i.e. wall's cross-section). They continue till out-of-plane detachment [42] from core layer and buckling of external leaves take place. Failure of the external layers is caused by combined bending and compressive stresses. At that stage, the ratio between the axial loads carried by the core and external layers was estimated [43] around (1:5). Vice versa, when the internal core is stiffer than the outer layers, a brittle collapse of the wall can occur, caused by the compressive failure of the core, with the consequent sudden failure of the outer layers. At collapse, the ratio between the compressive stresses in the internal and external layers was estimated around (7:3). Other structural problems exhibited in these walls may result from the poor or absent connections between the leaves, the weak strength of core layer, and/or the deterioration building materials. The following conclusive remarks were derived from the previous experimental research [44], regarding failure mechanisms of three-leaf masonry wallets:

- Triplet shear test on wallets showed that failure in case of straight collar joints (i.e. no through stones) was quite brittle without showing any residual strength. While, keyed collar joints exhibited less brittle behavior than the straight case.
- Straight connection failed in shear with straight vertical cracks at both interface mortar planes between core and external leaves. Keyed connection failed in shear with inclined (diffused) crack pattern at both mortar interface and core layer. At the ultimate stage, full separation between the three leaves occurred.

[41] Binda, L. et al., Op. Cit., pp. 1135-1136.
[42] Valluzzi, M.R. et. al., Op. Cit., pp. 184-192.
[43] Ibid., pp. 188-189.
[44] Binda, L. et al., Op. Cit., p. 1134-1140.

- Compression test on three-leaf wallets showed that keyed collar joints increase the overall strength of the wall for about 10% higher than the straight joints (i.e. without connections).
- Larger vertical strains were recorded in the outer-leaves than in the inner-leaves for tested wallets with straight collar joints. On the contrary, the case of wallets with keyed collar joints recorded rather similar vertical strains in the different leaves. This emphasizes on the role of shear keys (i.e. through stones) in obtaining a uniform distribution of strains among wall's leaves.
- Compressive strength of outer leaf, when tested alone as a single-leaf; was about 40% higher than its corresponding strength as being part in a three-leaf wall, due to outward thrust from core.
- Compression failure, in case of straight connections; occurred due to the development of several vertical cracks in the outer-leaves while the inner-leaf was practically undamaged. In case of walls with keyed connections, the outer-leaves exhibited a more severe and diffuse crack pattern accompanied by several vertical cracks developed in the inner-leaf before failure occurred.

6. The use of embedded timber ties in restoration and retrofitting of historic three-leaf masonry walls

6.1 Main mechanical properties of timber ties

Wood is anisotropic material owing to its complex biological structure. It has independent and different mechanical properties in the three directions of perpendicular axes: longitudinal, radial and tangential. The longitudinal axis '**L**' is parallel to the grain; the radial axis '**R**' is perpendicular to the grain in the radial direction (normal to the growth rings); and the tangential axis '**T**' is perpendicular to the grain but tangent to the growth rings. The mechanical properties are significantly influenced by the direction relative to fiber and growth ring orientation. These properties depend on natural defects beside other several factors including:

physical properties, density, moisture content and duration of the applied loads [45]. Tensile strength of clear wood, parallel to the grain; is much higher than its compressive strength, since compression causes buckling or plastic crushing of the fibers. Besides, higher stiffness and strength properties are provided in the parallel to grain direction (L) than the perpendicular directions (R and T). However, the opposite of this previous behavior is found when timber contains knots and/or distorted grains, since they cause tensile failure due to shear between fibers.

Sawn wood, in architectural dimensions; usually contains defects of various kinds, such as: knots, slope of grain, shakes and checks, decay, pockets, etc. Knots are considered the main serious defects since they greatly reduce strength and are usually present in a considerable numbers within a piece of timber. They have a much greater effect on strength in axial tension than in axial compression (i.e. short-column), and the effects on bending are somehow less than those in axial tension [46].

The mechanical properties of customary timber ties in its longitudinal axis, in general; are much higher than limestone masonry work in archaeological Islamic buildings in Cairo. Previous experimental researches [47] on a number of samples of structural timber samples of nine different wooden species (e.g. Oak, Pine, Beech, Larch, etc.); showed that range of Young's Modulus at 12% moisture content; was (E_L) = (1.1-1.53) x$\mathbf{10^6}$ t/m^2 (11-15.3 GPa) in the longitudinal axis 'L' direction, while in 'R' direction range was (E_R) = (0.76-1.31) x$\mathbf{10^5}$ t/m^2. The average ratios among moduli were (E_L : E_R : E_T) ≈ (20 : 1.6 : 1). Range of

[45] Calderoni, B., et al., Flexural and shear behaviour of ancient wooden beams: Experimental and theoretical evaluation, Journal of Engineering Structures, Issue No. 28, Elsevier ltd, www.elsevier.com/locate/engstruct, 2006, pp. 729-744.

[46] Vissilia, A. and Villi, M.,Op. Cit., pp. 295–319.

[47] Migliore, R. and Ramundo, F., Experimental testing for the identification of mechanical characteristics of ancient timber elements, Proceedings of the 1st International Conference PROHITECH09 'Protection of Historical Buildings', Vol. 1, Mazzolani, F.M. Editor, 22-24 June 2009, Rome, Italy, 2009, pp. 375-380.

corresponding tensile strength of these timber samples was = 150 - 400 kg/cm^2 (15-40 MPa) in 'L' direction and less than 0.5 MPa in 'R' direction. While in compression they were 20-40 MPa in 'L' dir. and 5 MPa 'R' dir. These values provided indications for average mechanical properties of timber elements.

6.2 The use of horizontal timber-ties in the restoration and retrofitting of historic three-leaf masonry walls

The 3D-numerical model of Solid elements, described in section 5.1.2 of this paper; was modified to introduce two horizontal timber ties at the location of high tensile stresses; as Fig.(11-a). Fig.(14) showed perspective view for this 3D-model. Average timber properties, which were considered based on section 6.1 of this paper; were: E_L=1.2x10^6 t/m^2, density (ρ) = 0.6 t/m^3 and Poisson's ratio (ν) = 0.3. Under previous working vertical loads ($\mathbf{w_1}$), the two timber ties attracted almost all of the high tensile stresses from the surrounding stone masonry of outer leaves. Accordingly; the maximum tensile stresses (S_{yy}) in the external leaves was reduced to less than +1.0 t/m^2; which is 75% lesser than the previous resulted stresses (without timber ties). Fig.(15) showed resulted tensile stress contours in the two timber ties under normal working loads ($\mathbf{w_1}$), which range = 0 to +15 t/m^2. The maximum stress is 1% of the expected tensile strength of timber (refer to sec. 6.1 of this paper), which is very safe. This numerical study showed the great enhancement in structural behavior of three-leaf walls by inserting horizontal timber ties at surface of the upper part of the external two leaves; where high tensile stresses were located along wall length. These ties are considered conservative reinforcing elements, which the predecessor masons had applied with all types of masonry works. The present results of structural analysis works matched with timber ties' locations and use at various historic masonry works; reviewed in section 4 of this paper.

The survey on archaeological Islamic buildings in Cairo of the present research; revealed that horizontal timber ties were always

concealed under surface plaster or ashlars' stones of wall's surface. Except for few cases, timber ties were rarely seen on the surface of any stone masonry walls; especially façades (either exterior or interior). On the contrary, timber ties were usually visible on the surface of masonry walls in historic structures of regional and international countries; see Figures: (3-c), (4) and (5).

6.3 The technique of reinforcing three-leaf masonry walls with horizontal timber ties

Timber ties can be used to strengthen deficient three-leaf masonry walls in historic buildings; at locations of structural vertical cracks and/or whenever dismantling of external layer(s) are needed to restore the core layer or replace some of its ashlars' stones. The results of structural analysis works of the present paper direct to place timber ties within the surface of the external two leaves and at its upper side; following typical detail of case 'a' at Fig.(16). Accordingly, a timber tie of cross-section 6x10 inches (15x25 cm) and 1.5-3.0 m long should be inserted through one of the upper courses of the external leaf of the wall; at about 0.5-0.7m down the roof. Mid of the tie would be located at crack of the walls. Placing timber ties may be continued downward at intervals of 1.5m; whenever crack extended. Timber ties would also be adhered to its surrounding masonry by strong conservative grout (i.e. lime mortar enhanced with additives as white cement). Fig.(17) showed an example of the previous restoration process; which was conducted to *al-qibla* façade wall at *Jānbulāt* Mosque (1797A.D.) in Cairo [48].

In case of severe vertical cracks that extend to core, besides No timber ties are visible on the surface of wall; typical detail of case 'b' in Fig.(16) can be implemented. Surface ashlars' stone would be dismantled; after being documented and numbered following relevant conservation rules. Two timber ties, connected with stainless-steel collars and mortise system; would be embedded

[48] El-Emam, I., Op. Cit., p. 5.

through core at crack location; following similar previous technique in case 'a'. The timber ties are concealed under finely dresses stone plates, of 10-15 cm thickness. This would preserve the original appearance of the façade wall and provide embedded timber ties that can resist possible tensile stresses. Fig.(18: a and b) showed restoration work of a core layer for an internal wall inside Mosque of *Khayer Bak* (1503 A.D.) in Cairo [49]. It was separated by vertical severe crack, along its entire height; after 1992 Earthquake in Cairo. Replacement of core with new compatible adobe bricks for deteriorated core materials; was conducted. Timber ties were distributed along wall length; at 1.50m intervals. Fine stainless-steel mesh was fixed on tie's surface, and then the full surface of wall was being plastered with lime-mortar. This mesh aimed to avoid shrinkage cracking caused by dimensional changes in timber. Timber ties should be treated against biological infections using suitable conservative techniques. It is also recommend using sound Pitch-Pine timber beams that were taken from old structures; since its dimensional changes are almost idle.

7. Conclusions and Recommendations

The present paper studied various aspects of the three-leaf masonry walls in archaeological Islamic buildings in Cairo and the use of timber ties for its restoration and retrofitting. The following conclusions can be drawn:

1) Survey on damaged walls in archaeological Islamic buildings in Cairo had showed that core layer, in case of three-leaf masonry walls with moderate to wide thickness; were built following random rubble masonry work, and not by successive layering of stone and mortar in-between the two external ashlars' leaves; which was followed in constructing thin core walls.
2) These moderate to thick core layers in historic three-leaf walls, most probably; were constructed at first then the two external

[49] The two photos in Fig.(18) were shot by the researcher in 2006, as part of a survey work on restoration work of some Islamic historic buildings along *Bab el-Wazir* Route in Cairo.

ashlars' stone leaves were built to cover its surfaces. Thus, core layer is not usually a weak infill layer, which was mistakenly thought to be built mainly of mortar; with filler of small broken stones, similar to contemporary plain concrete.

3) Voids usually found in core layers of historic three-leaf walls may be attributed to its cracking phenomena and deterioration of its mortar, rather than its construction technique.
4) The two external leaves usually carry the greater part of overall applied vertical loads on the three-leaf masonry walls. Each of these external leaves can carry more loads if it stands alone than being part inside the three-leaf wall; due to additional flexure imposed to them from lateral thrust of core layer.
5) During elastic-phase, each leaf of the wall carried part of the overall vertical imposed loads proportioned to the ratio of the multiplication of its Young's Modulus (E) times its thickness (t).
6) Core layer of wide thickness and high stiffness can carry more than 50% of the overall vertical loads on its three-leaf wall.
7) keyed collar joints of the external leaves (i.e. through stones) enhance the overall structural behavior of three-leaf walls and raise its load-bearing capacity than straight connection.
8) Embedded timber ties were used with masonry works in Egypt and worldwide; since ancient ages. They were used to reinforce masonry walls against cracking, especially in seismic prone cities. The technique had developed progressively in Europe (e.g. Greece) till it reached to timber frame (T-F) structures.
9) Timber ties were usually concealed inside masonry walls and not visible on walls' surface; in most of Islamic architectural heritage in Cairo. This contradicts with historic buildings world-wide; as timber always visible on surface.
10) Analysis proved that ideal location for timber ties is at the top and within the surface of external leaves of the three-leaf walls.
11) Timber ties attract most of tensile forces developed in masonry walls under imposed vertical loads; thus help to prevent possible vertical cracks.

General recommendations can be summarized as follows:

i. Restoration and retrofitting of historic three-leaf masonry walls using timber ties provide a conservative and more efficient solution for serious vertical cracks than traditional injection work. The integration between more than one technique can provide better restoration work.
ii. More experimental and numerical researches are needed to study structural behavior and failure mechanisms of historic three-leaf masonry walls; especially walls with keyed collar joints. Physical models of walls should represent various types that were found in archaeological Islamic buildings in Cairo.
iii. Integrated experimental and numerical researches are needed to study the structural behavior and failure mechanisms of various structural elements of archaeological Islamic buildings in Egypt with their different materials, types (styles) and periods.

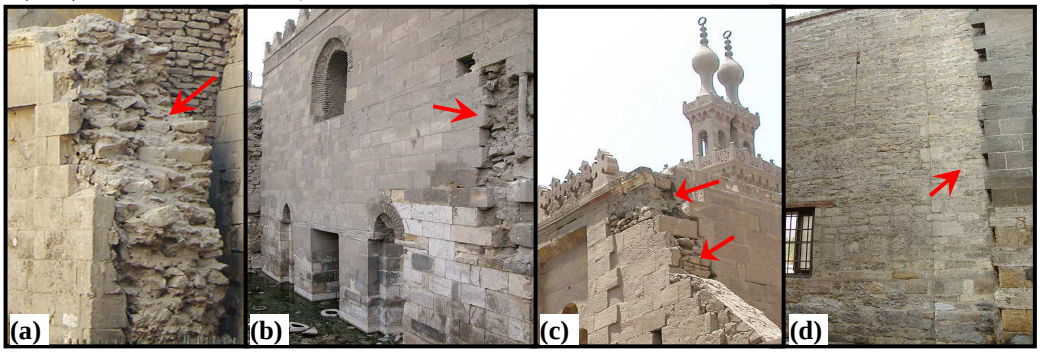


Fig. (1): Examples of archaeological multiple-leaf masonry walls in Cairo:
a) Dome of *Amir Idekeen* (1285AD, Ayyubid Era), **b)** Dome of *Ashraf Khalil* (1288AD), **c)** *Qani-Bey Al-Rammah Madrasa* (1503 AD), **d)** Remaining part of of *Al-Ghuri* Place at Saliba St. (1510 AD).

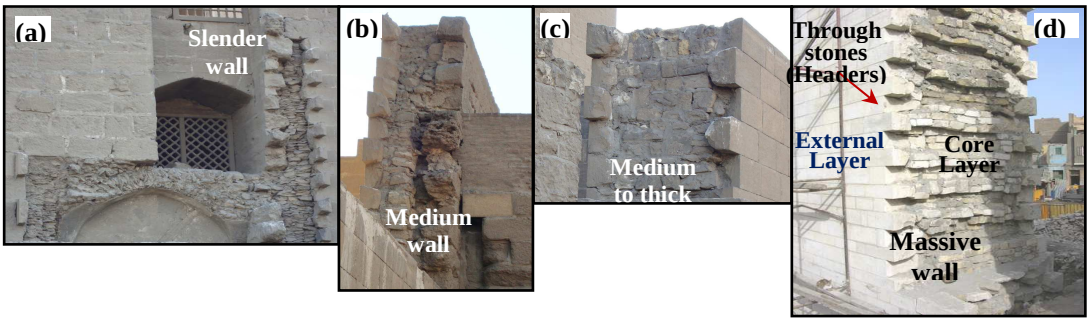


Fig. (2): Various typologies of three-leaf masonry walls in historic buildings:
a) Slender wall, with arch filling, **b)** Wall of medium thickness, **c)** Medium to thick wall (all at *Sultan Hassan* Mosque), **d)** Thick (massive) wall (*Sour Magra El-Oyoun*).

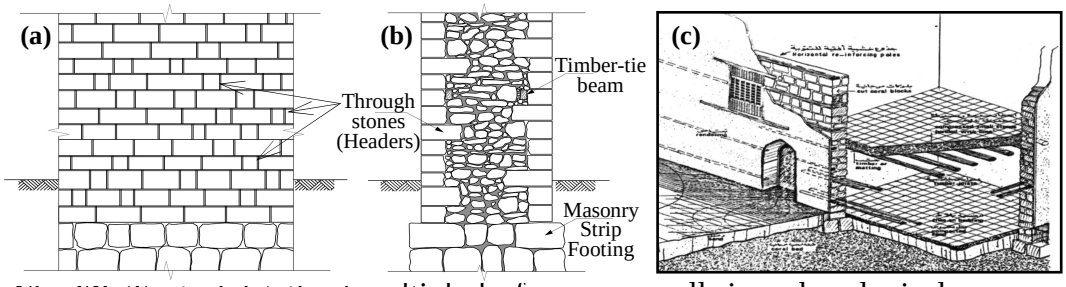


Fig. (3): Typical details of multiple-leaf masonry walls in archaeological Islamic buildings in Cairo: **a)** Elevation view of wall's façade, **b)** Cross-section view of the wall showing its three leaves, **c)** 3D-view[50] of a masonry building showing timber tie-beams

[50] Al-Garni et. al., Architectural Heritage at Kingdom of Saudi Arabia, Ministry of Municipality and Rural Affairs Publication, Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia, 2002, p.103

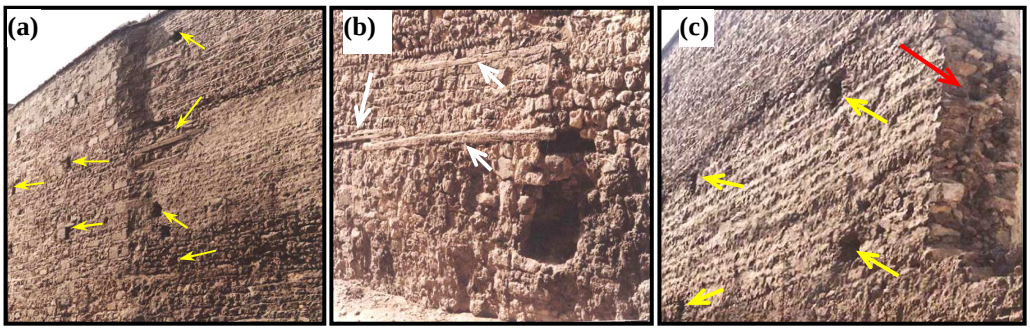


Fig. (4): Three photos for core layer after falling down of all external layers, showing its construction typology, embedded timber-ties and voids remained from surface through-stones, in the remaining part of of *Al-Ghuri* Place at *Al-Saliba* Street (1505-1507 A.D.).

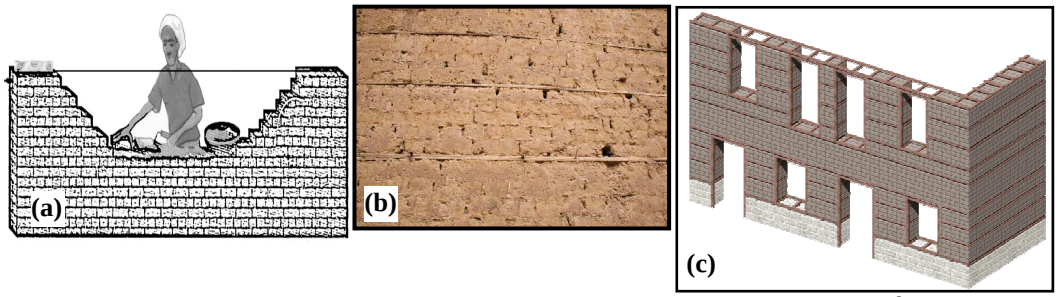


Fig. (5):Timber-tie system in masonry construction: **a)** A sketch of building contemporary brick-walls **, b)** 3D-view of adobe dwelling with timber ties, Greece, **c)** Adobe wall and timber ties, Greece, (**b** & **c** after: Vissilia, A. and Villi, M., 2010: p.301).

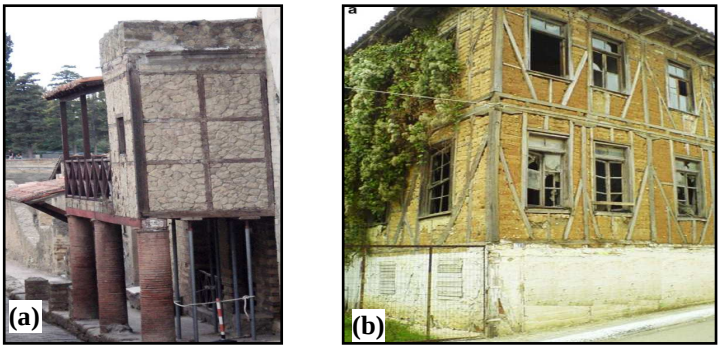


Fig. (6): Timber Frame (T-F) construction system in Greece: **a**) T-F stone masonry building , **b**) T-F with diagonals (after: Kouris, L.A.S. and Kappos, A.J, 2011: p. 2).

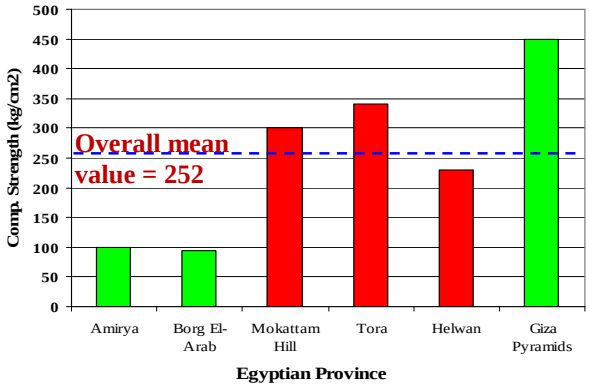


Fig. (7): Mean values of compressive strength for limestone samples from different Egyptian provinces (after: Soliman, A. et. al., 1976: pp. 6-8).

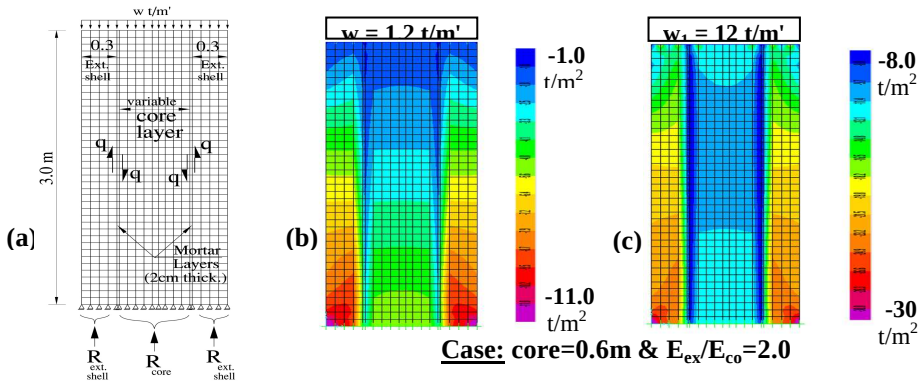


Fig. (8): 2D-numerical model: **a)** geometry and forces, **b)** resulting principle comp. stresses ($S_{min.}$) under normal working load '**w**' , **c)** $S_{min.}$ under **w1(=10w)**.

$E_{ext.}/E_{core}$	Core thickness = 0.30 m				Core thickness = 0.60 m			
	Reaction Ratio		Normal Stiffness Ratio		Reaction Ratio		Normal Stiffness Ratio	
	Ext. leaves	Core	Ext. leaves	Core	Ext. leaves	Core	Ext. leaves	Core
1.5	**0.744**	**0.256**	0.75	0.25	**0.592**	**0.408**	0.6	0.4
2.0	**0.789**	**0.211**	0.8	0.2	**0.65**	**0.35**	0.666	0.333
3.0	**0.842**	**0.158**	0.856	0.144	**0.724**	**0.276**	0.75	0.25
4.0	**0.872**	**0.128**	0.888	0.112	**0.770**	**0.230**	0.8	0.2
$E_{ext.}/E_{core}$	Core thickness = 0.90 m				Core thickness = 1.20 m			
	Reaction Ratio		Normal Stiffness Ratio		Reaction Ratio		Normal Stiffness Ratio	
	Ext. leaves	Core	Ext. leaves	Core	Ext. leaves	Core	Ext. leaves	Core
1.5	**0.492**	**0.508**	0.5	0.5	**0.421**	**0.579**	0.428	0.572
2.0	**0.552**	**0.448**	0.572	0.428	**0.479**	**0.521**	0.5	0.5
3.0	**0.634**	**0.366**	0.667	0.333	**0.562**	**0.438**	0.6	0.4
4.0	**0.687**	**0.313**	0.728	0.272	**0.618**	**0.382**	0.667	0.333

Table (1): Comparison between reaction forces' ratios of walls' leaves (from analysis results) and its corresponding normal stiffness ratios, for all models.

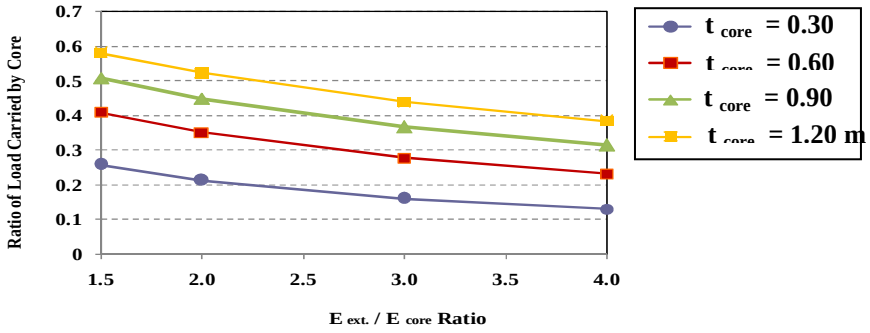


Fig. (9): Ratio of load carried by core of a three-leaf masonry wall according to its thickness and elasticity modulus ratio with external layers (elastic phase).

(a) **(b)**

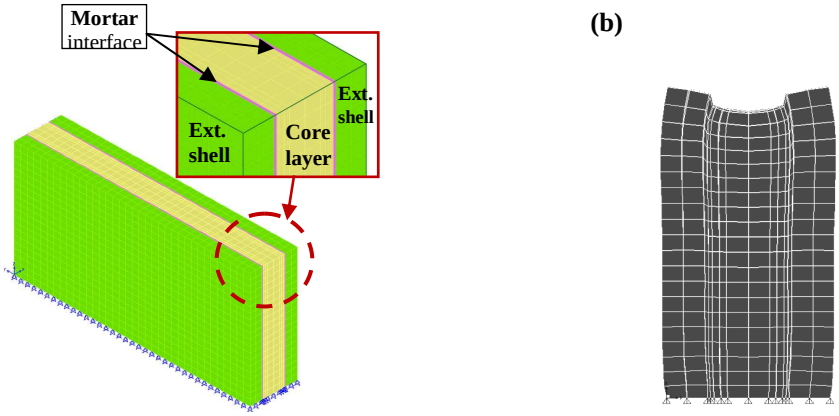


Fig. (10): 3D-numerical model of three-leaf masonry wall: **a)** layers and geometry, **b)** deformed shape in Y-Z plane under normal working load (w_1).

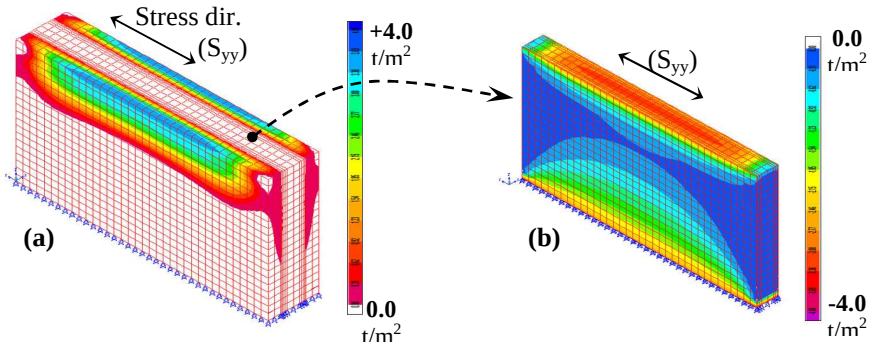


Fig. (11): Late stresses (S_{yy}) under normal working load (w_1): **a)** tensile stresses in external shells, **b)** corresponding compressive stresses in core layer.

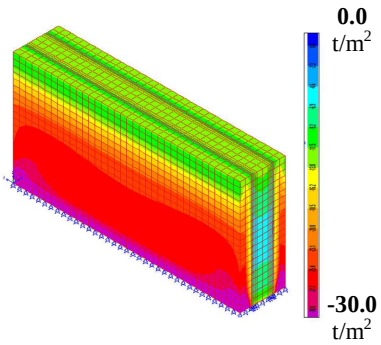


Fig. (12): Vertical stresses (S_{zz}) under normal working load (w_1).

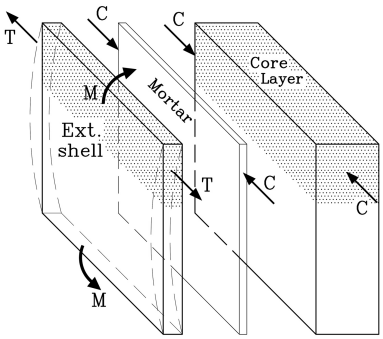


Fig. (13): Resulting stresses in different layers along wall's length under vertical working loads.

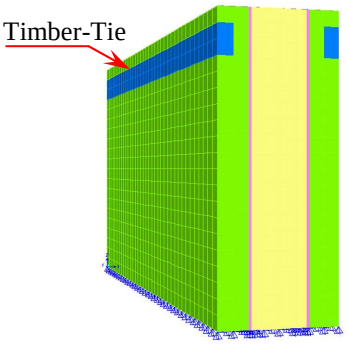


Fig. (14): Modified 3D-Solid Model with timber tie beam in external leaves (perspective view).

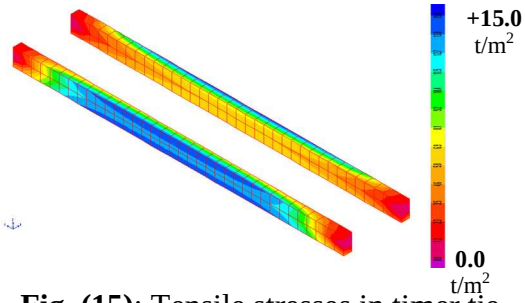
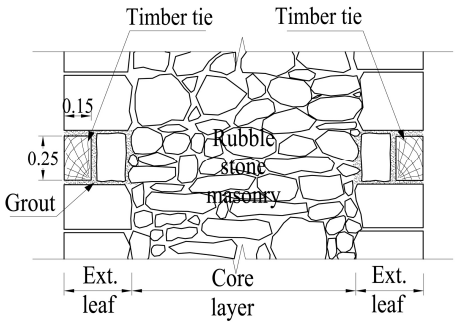
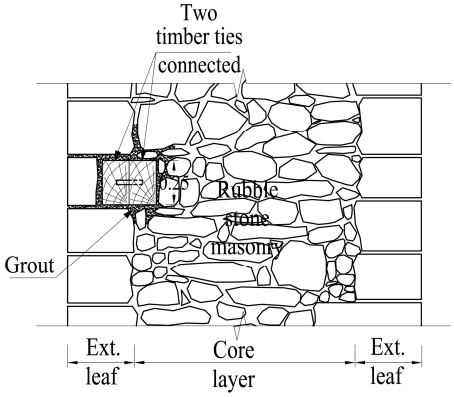


Fig. (15): Tensile stresses in timer tie beams along wall's length under vertical working loads (w).



Case (a)



Case (b)

Fig. (16): Typical details of two different cases of restoration of three-leaf masonry walls using embedded timber tie technique.

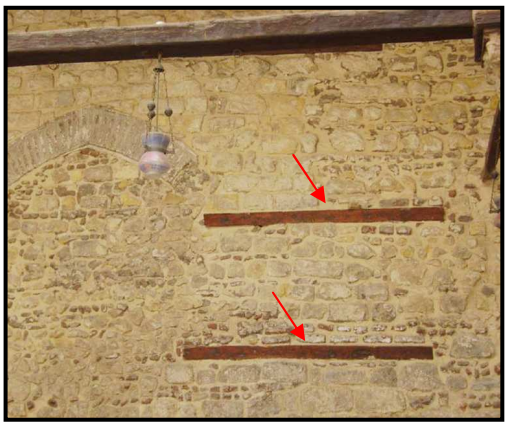


Fig. (17): Restoration of interior façade wall following case '**a**' of previous typical detail, Mosque of *Jānbulāt*, 1797A.D., in Cairo.

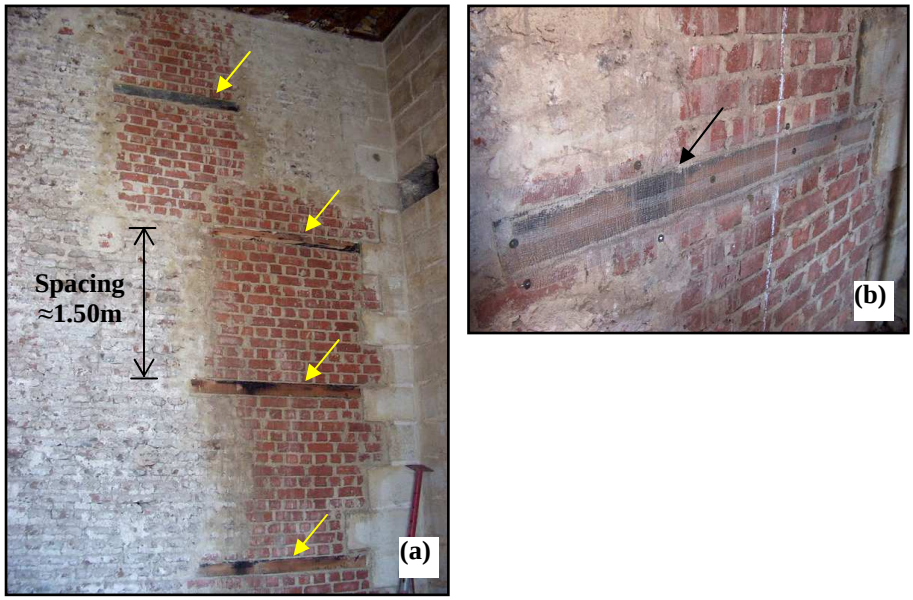


Fig. (18): Restoration of core layer by rebuilding deteriorated part and reinforcing it with timber ties; case '**b**' in Fig.(16): a) general view, b) zoomed view (Mosque of *Khayer Bak*, 1503 A.D.).

Index

N	***Name***	***Title***	***Country***	***Page Numbers***
12	Dr .Said Abd Alhafeez AbdAllah	The Lower Part of the Statue of Hotep (no. 3585) Tel-elrobe Magazine Dakahlia.	Egypt	1-12
13	Dr. Abdou A.O.D. El-Derby	The Reconstruction of Ancient Egyptian Buildings and Site's Remains and Ruins The Justifications and an Overview of Some Practices	Egypt	13-66
14	Dr .Magda Gad	Lasso and its Role as Nets in Religious Texts By	Egypt	67-79
15	Dr .Nabil.A. Abd El-Tawab	Honeycomb Weathering of Limestone Building on The Archaeological Sites on Leptis Magna (Libya): Causes, Processes and Damages.	Egypt	80-105
16	Dr .Waheid M. Shoaib	Altruistic Rite of God's Adoration	Egypt	106-123
17	Dr. Yaser Yehya Amin Abdel-Aty	Three-Leaf Masonry Walls in Archaeological Islamic Buildings in Cairo and the Use of Embedded Timber Ties in Its Restoration and Retrofit	Egypt	124-156

**** Note: This index is arranged according to the alphabetical order of names***

Deposit No.

International and domestic

12864/2012

JOURNAL
OF The General Union OF Arab Archeologists

An annual scientific journal - dedicated to the publication of researches and specialized studies in the fields of archeology and museums, restoration and the Arab World civilizations

Published by
General Union of Arab Archaeologists

and the Arab Council for post Graduate Studies and Scientific Research of the Federation of Arab Universities

No.13

CAIRO
2012